

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

**AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ŞİİRLERİNİN
ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİYLE TAHLİLİ**

**Hazırlayan
Merve LEBLEBİCİ**

**Danışman
Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK**

Yüksek Lisans Tezi

**Ocak 2019
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

**AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ŞİİRLERİNİN
ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİYLE TAHLİLİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Hazırlayan
Merve LEBLEBİCİ**

**Danışman
Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK**

**Ocak 2019
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.

Merve LEBLEBİCİ



YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI

“Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Şiirlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemiyle Tahlili” adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan

Merve LEBLEBİCİ

Danışman

Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Başkanı

Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH

KABUL ONAY SAYFASI

Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK danışmanlığında **Merve LEBLEBİCİ** tarafından hazırlanan “**Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Şiirlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemiyle Tahlili**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü **Türk Dili ve Edebiyatı** Anabilim Dalında **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

17.01/2019

JÜRİ:

Danışman : Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

İmza

Üye : Prof. Dr. Nurullah ÇETİN

Üye : Prof. Dr. Atabey KILIÇ

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 21.01.2019 tarih ve ...04...sayılı kararı ile onaylanmıştır.

21.../01/2019

Prof. Dr. Celaleddin ÇELİK

Enstitü Müdürü

ÖN SÖZ

Ahmet Hamdi Tanpınar, modern Türk edebiyatının en büyük ismidir biçimindeki bir tanımlamanın onun edebiyat bilimciliği ve sanatçılığı birlikte düşünüldüğünde bir mübalağa içermeyeceğini düşünüyorum. İXX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi hâlâ aşılammış bir başyapıt. Edebiyat Üzerine Makaleler kitabında bir araya toplanmış yazıları hâlâ ufuk açmaya devam ediyor. Romancı, hikâyeci, denemeci, şair, günlük/hatırat yazarı sanatkâr Tanpınar her türün şaheserlerini üretmiş. Bu toplam onu “en büyük” yapacak nitelikte.

Hocam, Tanpınar’ın şiirleri üzerine bir tez yapma fikrini ifade ettiğinde hem büyük bir sevinç hem de büyük bir korkuya kapılmıştım. Geçen sürede bu duygularımı aşamadım; bilakis, Tanpınar’ın şiir kuyusuna dalmak müthiş derecede heyecan verici olduğu kadar ürkütücü geldi bana. Genç bir akademisyen adayının kısacık tecrübelerinin Tanpınar’ın şiirini kavramaya ve ona edebiyat tarihi içinde konum belirlemeye ne kadar yetebileceğini tahmin etmek güç olmasa gerekir. Mehmet Kaplan gibi bir hocaların hocasının “Tanpınar’ın Şiir Dünyası” gibi bir kılavuzunun bulunması yetersizlik hissimi kısmen giderici oldu.

Tanpınar’ın şiirleri üzerine yapılmış çalışmaların üzerine konabilecek yeni bir söz söylemek ancak arketipsel eleştirinin sunacağı yeni bir okuma biçimiyle mümkün olacaktı. Arketiplerin insan doğasıyla ilişkili yapıcı bir unsur olduğu teorisini ortaya atan Carl Gustav Jung’tan sonra Eliade, Frye, Campbell gibi bilim insanları yeni bir edebî okuma biçimi; bir tahlil ve eleştiri yöntemi geliştirdiler. Bu çalışma bu bağlamda oluşturuldu.

Çalışmanın giriş bölümünde arketipsel eleştirinin temel kavramları anlatıldı. Birinci bölümde Tanpınar’ın şiirlerindeki arketipsel semboller; ikinci bölümde arketipsel benlik yapılarının bu metinlere yansımalarının izleri sürüldü.

Öğrencilik yaşantım boyunca en güçlü destekçim olan annem başta olmak üzere aileme; tez çalışması sürecinde en büyük moral destekçim olan arkadaşım Şeymanur Yurt’a teşekkür ediyorum. Lisans öğrenciliğine başladığım ilk günden bu yana edindiğim tüm bilgileri borçlu olduğum; insanlığın ve hocalığın timsali Saygıdeğer Hocam Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK’e minnet ve şükranlarımı sunarım.

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ŞİİRLERİNİN ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİYLE TAHLİLİ

Merve LEBLEBİCİ

**Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Ocak 2019
Danışman: Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK**

KISA ÖZET

Arketip sözcüğünü Eski Yunancadan modern psikolojiye aktaran şahıs Carl Gustav Jung'tur. O, bilinçdışını kişisel ve kolektif olarak ikiye ayırmıştır. İnsanlığın ortak mirası olan kolektif bilinçdışı unsurları arketip olarak adlandırılmıştır. Jung'un bu teorisi, Mircea Eliade, Northrop Frye, Joseph Campbell gibi araştırmacılar tarafından bir edebi eleştiri yöntemine temel olmuştur. Arketipsel eleştiri olarak adlandırılan bu yöntem 20. yüzyılın güçlü eleştiri kuramlarından biri olmuştur. Edebî metinde insan doğasının değerlerinin araştırılması anlamına gelen bu yöntem aynı zamanda yeni bir okuma biçimidir. Türk edebiyatının önemli bir sanatkarı olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirlerinin bu yöntemle analiz edilmesi bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Daha önceden Tanpınar'ın şiirlerinin bu yöntemle incelenmemesi sebebiyle bu çalışmaya ihtiyaç duyulmuştur. İki bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde arketipsel semboller, ikinci bölümünde arketipsel kişilik yapıları incelenmiştir. Sonuç olarak ise Tanpınar'ın bireysel tecrübelerin ötesinde insanlığın ortak mirası olan arketipsel unsurları görünenden çok daha etkili biçimde kullandığı anlaşılmıştır.

Anahtar sözcükler: Ahmet Hamdi Tanpınar, şiir, arketipsel eleştiri.

THE ANALYSIS OF AHMET HAMDİ TANPINAR'S POEMS WITH ARCHETYPAL CRITICISM

Merve LEBLEBİCİ

Erciyes University Social Sciences Institute

Master Thesis, January 2019

Supervisor: Associate Prof. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

ABSTRACT

Carl Gustav Jung is the person who transferred the word archetype from ancient Greek to modern psychology. He divided the unconscious into two as personal and collective. The collective unconscious elements, which are the common heritage of humanity, are called archetypes. Jung's theory has been the basis of a literary critique by researchers such as Mircea Eliade, Northrop Frye and Joseph Campbell. This method, called archetypal criticism, has been one of the strongest criticism theories of the 20th century. This method, which means studying the values of human nature in the literary text, is also a new way of reading. The analysis of the poems of Ahmet Hamdi Tanpınar, who is an important craftsman of Turkish literature, is the subject of this study. This study was needed since the poems of Tanpınar were not examined with this method before. In the first part of the study, the archetypal symbols and the archetypal personality structures in the second section were examined. As a result, it is understood that Tanpınar uses archetypal elements, which are the common heritage of humanity, more effectively than it is seen beyond individual experiences.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, poetry, archetypal criticism.

İÇİNDEKİLER

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN ŞİİRLERİNİN ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİYLE TAHLİLİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI	ii
KABUL ONAY SAYFASI.....	iii
ÖN SÖZ.....	iv
KISA ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1
ARKETİP KURAMI ve ARKETİPSEL ELEŞTİRİ.....	1
1. ARKETİP KURAMI (ARCHETYPE THEORY)	1
1.1. Bilinç (Conscious).....	5
1.2. Kişisel (Bireysel) Bilinçdışı (Personal Unconscious)	6
1.3. Kolektif (Ortak) Bilinçdışı (Collective Unconscious)	7
2. ARKETİPSEL ELEŞTİRİ (ARCHETYPAL CRITICISM)	9

BİRİNCİ BÖLÜM

TANPINAR'IN ŞİİRLERİNDE ARKETİPSEL SEMBOLLER

1. ARKETİPSEL SEMBOLLER	15
1.1. Su	16
1.2. Toprak	29
1.3. Hava	34
1.4. Ateş	40
1.5. Güneş	47
1.6. Ay.....	54
1.7. Yıldızlar.....	57
1.8. Ağaç/ Bitki	62

İKİNCİ BÖLÜM

TANPINAR'IN ŞİİRLERİNDE ARKETİPSEL BENLİKLER

2. ARKETİPSEL BENLİKLER (ARCHETYPAL SELVES).....	73
2.1. Özben/Kendilik (Self)	74
2.2. Persona/ Maske (Persona/ Mask).....	87
2.3. Gölge (Shadow)	95
2.4. Hilebaz (Trickster)	114
2.5. Yaşlı Bilge (Old Wise).....	118
2.6. Anima - Animus.....	122
2.6.1. Güzellik Kraliçesi (The Beauty Queen).....	124
2.6.2. Dokuyucu Ana (Weaver Mother).....	131
2.6.3. Işığın Hanımı (Lady of The Light)	133
2.6.4. Gece Kraliçesi (The Night Queen).....	138
2.6.5. Anne/Büyük Anne (Mother/ Grandmother).....	145
2.6.6. Ocağın Hanımı (Lady of The Quarry)	161
2.6.7. Yeryüzü Kraliçesi (The Earth Queen).....	164
2.6.8. Dansın Hanımı (Lady of The Dance).....	169
SONUÇ	176
KAYNAKÇA	179

GİRİŞ

ARKETİP KURAMI ve ARKETİPSEL ELEŞTİRİ

1. ARKETİP KURAMI (ARCHETYPE THEORY)

Analitik psikolojinin kurucusu, İsviçreli psikiyatr Carl Gustav Jung (1875-1961), “arketip” terimini ilk kez kullanan ve onu kuram hâline getirip modern psikolojiye kazandıran kişidir. “İlk tip”, “ana örnek”, “asıl örnek” gibi anlamlara gelen arketip kavramının kökeni ve diğer dillerdeki karşılığı Sarıçiçek tarafından şu şekilde açıklanılmaktadır:

“Modern psikolojinin bir terimi olan “arketip” köken itibarıyla Eski Yunancadır. Yunan alfabesiyle ἀρχέτυπα biçiminde yazılan sözcük, birkaç ses farklılığıyla köklü Batı dillerinin hemen hepsinde kullanılmaktadır: archetype (İng.), archétype (Fr.), archetyp (Alm.), arquetipo (İsp.) bunlardan bazılarıdır. “arche” (başlangıçtaki, ilk) ve “typos” (biçim) sözcüklerinin birleşmesiyle ortaya çıkmış olan bu terimi karşılamak üzere bazı Türkçe kaynaklarda “ana örnek”, “ilk model”, “ilk imge”, “asıl numune” gibi söz grupları önerilmişse de, “arketip” ve “arşetip” biçimleri yaygınlaşmıştır.” (Sarıçiçek, 2013, s.5)

Jung, 1935 yılında Londra Tavistock Kliniğinde 200 kadar hekim psikiyatrist ve psikoterapiste verdiği *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri* başlıklı konferanslarının birinde, “**Augustin**’in bir deyimine dayanarak, bu ortak (kolektif) temel örneklerle **arşetip**’ler adını verdim. Bir arşetip, bir model, gerek biçim, gerek anlam bakımından arkaik karakter taşıyıp mitolojik motifler içeren, sınırları kesinlikle belli bir düzendir.” (Jung, 1992, s.51) diyerek kavrama yüklediği anlamı açıklar.

Başka bir yazısında ise arketip kavramının antik çağda bile kullanıldığını belirten Jung, ilk imge terimini de ilk kez burada kullanmış, arketip sözcüğünün henüz modern psikolojinin bir terimi olarak yerleşmemiş olduğunu göstermiştir.

“‘Arketip’ daha antik çağda bile kullanılan ve Platon’un “idea”sıyla eşanlamlı olan bir kavramdır. Örneğin, muhtemelen 3. yüzyıla ait *Corpus Hermeticum*’da Tanrı’nın (...)‘arketipik ışık’ olarak tanımlanması, Tanrı’nın “ışık” fenomeninin öncesinde ve üstünde olan tüm ışıkların “ilkimgesi” olduğu düşüncesini ifade eder.” (Jung, 2005, s.17)

Jung bir defasında bunlardan ‘ilk imgeler’ olarak söz etmiş (Jakob Burckhardt’dan alınma bir deyiş), daha sonraları bilinç ve bilinçdışı yönlerinin her ikisini de kapsar biçimde, geniş anlamda arketipler terimini kullanmıştır. Kendisi genellikle arketipik imaj yerine de arketip deyimini kullanmaktadır (Fordham, 1994, s.27).

“Ana örnek”, “ilk model” gibi anlamlara gelen *arketip*, Platon’un ideaları gibi evrensel ve genel bir modeldir ve edebiyat eserlerinde bu genel arketipin çok az farklı şekillerde tekrarlandığını görürüz (Moran, 1991, s.219).

Jung, arketip kavramının Platon’un ideasıyla eş anlamlı olduğunu; Berna Moran ise bu kavramın Platon’un ideaları gibi evrensel olduğunu söyleyerek ortak noktalarını vurgulamaya çalışmıştır. Platon’un ideaları ve Jung’un arketip kavramı arasındaki farklılığı ise Anthony Stevens şu şekilde açıklamıştır:

“Jung’un arketipleri belli bir yere kadar Platon’un fikirleriyle benzeşmektedir. Platon için *fikirler* henüz yeryüzünde hayat başlamadan evvel Tanrıların zihninde varolagelen safi zihinsel formatlardır ve bunun sonucu olarak mutlak dünyevi fenomenlerin ötesinde ve üstündedirler. Eşyanın genel karakteristiğini taşımalarından dolayı kolektiftirler fakat özgül görünüşleri açısından zımnidirler. Sözgelimi, insana ait parmak izi, şaşmaz hat ve halkalarının görüntüsü itibarıyla derhal teşhis edilebilir. Hırsızların yakalanma korkusu ile eldiven giymelerinin sebebi her parmak izinin sahibine mahsus bir konfigürasyona sahip oluşudur. Benzer bir yaklaşımla arketipler tüm insanlığa mal olmaları sebebiyle evrensel olanı kişiselle, geneli özelle kaynaştırıp, kişiye has bir görünümle ortaya çıkarlar.

Jung’un arketiplerinin hedefe yönelik, dinamik özellikler taşıyor olması onları Platon’un fikirlerinden farklı kılar. Hayatın akışı çevre bağlamında devinimini sürdürürken, arketipler de etkin biçimde kişinin kişilik ve davranışlarında belirme eğilimindedirler.” (Stevens, 1999, s.50)

Psşik olan her şey önceden biçimlenmiş olduğu için, psike’nin tek tek işlevleri, özellikle de bilinçdışı eğilimlerden kaynaklananlar da önceden biçimlenmiştir. Bunların en önemlisi *yaratıcı fantezi*’dir. “İlkinimgeler” fantezi ürünlerinde görünür hale gelir ve arketip kavramı özel uygulama alanını burada bulur. Bu gerçeğe ilk işaret eden ben değilim. Bu onur Platon’a aittir. (...) Eğer benim bu keşiflerde bir payım varsa, o da, arketiplerin yalnızca gelenek, dil ve göçlerle yaygınlaşmadığını, her zaman ve her yerde, herhangi bir dış etkenden bağımsız olarak kendiliğinden yeniden ortaya çıkabileceklerini göstermiş olmamdır (Jung, 2005, s.20).

“İlk imge”, “ana model”, “ilk örnek” (prototype) gibi karşılıklarının antik çağda bile kullanıldığı arketip terimi Carl Gustav Jung ile ortaya çıkmamış, bu kavramların “arketip” olarak adlandırılıp Analitik Psikoloji’ye kazandırılması ve “*bu simgelerin*

kolektif bilinçdışında yattığı” (Mascetti, 2009, s.15) düşüncesi Jung ile ilklige bürünmüştür.

Jung psikolojisi üzerine çalışan Bennet de “arketip kelimesini Jung yaratmadı. Yüzyıllardır kullanılıyordu ve kopyaların yapıldığı orijinal model veya prototip anlamına geliyordu. Platon’un “idealar” veya “formlar” teorisinde belirttiği gibi, örneğin, bir at, tüm atlarda görülen bir niteliğe sahip olabilir. Bu nedenle kolektif idea veya form, bireyin anti-tezidir, çünkü sadece bir kişinin özellikleri yerine bir grup bireye özgüdür. Ancak arketip yerinde ve yararlıdır; çünkü bize, şimdiye kadar kolektif bilinçdışının bileşenleri sözkonusu olduğunda arkaik ya da –kendi tabirimle- ezeli tipler, yani en eski zamanlardan beri varolan evrensel imajlardan söz ettiğimizi söylemektedir.” (Bennet, 2006, s.73) diyerek konuya açıklık getirmiştir.

Jung ise, “Yaptığım çalışmalar, insanlığın ortak malı izlenimi bırakan düşsel görüntülerin, kişisel-edinsel nitelik taşımadıkları gibi, kandaşlık ya da ırksal kalıtımla da hiçbir ilişkileri bulunmadığını ortaya koymuştu. Tüm insanlığın ortak malıydı bunlar, dolayısıyla da kolektif bir özellik göstermekteydi.” (Jung, 1992, s.51) diyerek arketiplerin bilinç, kişisel bilinçdışı ve ortak bilinçdışı üçgeninde nereye ait olduklarını belirtmiştir.

Jung’un arketip kavramı açıklanırken kolektif bilinçdışında yer aldıkları ancak bunların kalıtsal bir düşünce olmadıkları, kalıtsal bir işleyiş tarzı oldukları vurgulanır. Bu kalıtsal işleyiş tarzı civcivin yumurtadan çıkışına, bir kuşun yuvasını yapışına ve yılanbalıklarının Bermudalara yol bulmalarına tekabül eder. Başka bir deyişle bu bir davranış kalıbıdır (Stevens, 1999, s.52). Jung ise ilgili eserinde (2006, s.144) “*bunlar ‘kalubelâdan’ beri insan muhayyilesinde kalıtım yolu ile kazanılmış kuvvetlerdir.*” diyerek arketiplerin, insanın evrensel duygu, düşünce ve davranış kalıplarını oluşturduğunu vurgulamış olur (Stevens, 1999, s.57).

Yaşamı, insanlığın geçmiş tarihince koşullanmış bir biçimde kavramak ve yaşamak eğilimini –ki buna gereksinimi de denebilir- Jung, arketipik olarak adlandırır. Arketipler “önceden var olan kavrayış biçimleri” (yani, bilincin ortaya çıkmasından önce) ya da “sezginin doğuştan gelme koşullarıdır... İçgüdülerin insanı kendine özgü belirli bir yaşam sürdürmeye zorlamaları gibi, arketipler de sezgi ve kavrayışı insana özgü biçimlere zorlarlar.” (Fordham, 1994, s.27)

Kolektif bilinçdışını oluşturan unsurlara arketipler denilir. Arketiplerin etkisi, bütün sanat eserlerinde görülür ve insanlığın ortak malı izlenimini verir. Farklı toplum ve zamanlarda ortaya çıkan ve kolektif bilinçdışını yansıtan masal, mit, destan gibi sanat eserlerinde ve rüyalarda insanlığın ortak korkularını, isteklerini ve özlemlerini görmek mümkündür (Ukray, 2015, s.18).

Arketiplerin kişisel bilinçdışında değil de kolektif bilinçdışında olması insanların ortak duygularını yansıttığını gösterir. Bu da farklı coğrafyada farklı dil, din, kültür unsurları ile yetişen insanların ortak bir paydada buluştuklarının açık bir delilidir:

“Arketipler herkeste görülen “özdeş psişik yapılardır.” Bunlar topyekûn “insanlığın en eski mirasını” oluştururlar. Jung temelde arketipleri tüm insanlığa has ortak davranış özelliklerini ve tipik deneyimleri başlatma, kontrol etme ve yönlendirme kapasitesine sahip doğal nöropsişik merkezler olarak görmüştür. Bu şekillerde uygun koşullarda arketipler sınıf, din, ırk, coğrafi konum yahut tarihsel devir farkı gözetmeksizin benzer düşüncelere, imgelere, duygulara yol açmaktadırlar. Kişinin kolektif bilinçdışını bütünüyle arketipik donanımı oluşturmaktadır. Kolektif bilinçdışının otorite ve gücü Jung’un kendilik olarak adlandırdığı kişilik bütünlüğünü sağlayan merkezi bir çekirdekte toplanmıştır.” (Stevens, 1999, s.48-49)

Psikoloji alanında çalışmalar yapan Üstün Dökmen insanların arketipler aracılığıyla ortak paydada buluştuklarını ifade eder. Ortak paydadan kasıt ise elbette ki kolektif bilinçdışıdır. Tüm insanlığın kalıntılarının olduğu kolektif bilinçdışına sahip olan insanoğlu “görünmez atalarıyla” beraber doğmaktadır (Sambur, 2005, s.85). Bu sebeple denilebilir ki “Kişiler, arketiplerin varlığından genellikle doğrudan haberdar olmazlar. Arketipler rüyalarda, yaratıcı sanatçıların eserlerinde ve mitos, masal gibi bir takım anonim edebiyat ürünlerinde, ayrıca ritüellerde ortaya çıkar. Başka bir söyleyişle bu sayılan alanlar, arketiplerin kişilerin bilinçlerinde belirmesine aracılık ederler.” (Dökmen, 1983, s.384-385)

Jung, “Katıksız mitolojik motiflere, masallarda, mitlerde, efsanelerde ve folklarda rastlamaktayız.” (Jung, 1992, s.51) diyerek açıklamasına şu örnekle devam eder:

“En çok bilinen motiflerden birkaçı şunlardır: Kurtarıcı kahraman, ejderha (her vakit kendisini yenilgiye uğratan bir kahramanla bağlantılı olarak karşımıza çıkar), balina balığı ya da kahramanı yutan canavar. Kahramanla canavarın bir başka çeşitlemesini ise **Katabasis**, yani yer altına iniş **nekyia** oluşturur... Bu nekyia motifine tüm antik çağda ve bütün dünyada rastlarız.” (Jung, 1992, s.51-52)

Arketiplerin içeriğinin belirli, yani bir tür bilinçdışı “fikir” olduğu gibi bir yanlış anlamayla sık sık karşılaşıyorum. Bu nedenle, arketiplerin içerik olarak değil, yalnızca biçimsel olarak belirlenmiş olduğunu, biçimsel belirlenmelerinin de son derece kısıtlı

olduğunu bir kez daha vurgulamakta yarar var. (...) Arketipin kendisi boş, salt biçimsel bir unsurdur, kendi tasvirinin *a priori* bir olasılığından, başka bir şey değildir. Kalıtım yoluyla aktarılanlar tasvirler değil, biçimlerdir, bu bakımdan da yine biçimsel olan içgüdülere tekabül ederler. Arketiplerin varlığı nasıl kanıtlanamazsa, somut bir biçimde görülmedikleri sürece içgüdülerinki de kanıtlanamaz (Jung, 2005, s.21).

Jung, ruhsal içerikleri, kendi başına varoluş birimleri, özerk güç ve çekim kaynakları olarak tasarlamış ve bunları dış gerçeklikle ilişki içinde oluşmuş *numinos* tasarımlar niteliğiyle *arketip* olarak tanımlamıştır. Arketipler ortak bilinç dışının dışlaştırılmış ve kişiselleştirilmiş yapı taşlarıdır. Ruhun ktonik yanını yani doğaya, toprağa, maddesel dünyaya gömülü kısmını oluştururlar. Beynin maddesel yapılanmasının psişik karşılıklarıdır. Arketipler ve işlevleri tarih öncesi irrasyonel psikolojiye aittirler; hem filogenetik hem de ontogenetik olarak içinden çıktığımız bilinçlilik-öncesi derinliklerin izlerini taşırlar. Arketipler kendi-başına ruhsal varlıklardır ve kontrol edilemezler (Saydam, 2013, s.47-48).

“Arketipler, değişmeyen bir anlam çekirdeğine sahiptirler. Ancak bu yapının somut bir belirtisi yoktur. Bir ilke gibi algılanmalıdırlar. İnsan, arketiplerin gerçek anlamlarını tanımlayamaz. Bunların sadece bilinç alanında birtakım canlandırmaları ve somut yansımaları olabilir. Arketipik imgeler, sahip oldukları güç ve enerjiyle insanı büyüler; hem yaratıcı hem de yıkıcı pek çok eyleme yol açabilirler. Bu nedenle Jung’a göre bilinçdışı, insanın yalnızca eskilerini attığı bir bodrum odası değil; bilincin, yaratıcı ve yıkıcı ruhun da kaynağıdır.” (Bahadır, 2010, s. 90-91)

Bu çalışmada sıklıkla bahsedilecek olan ve arketip kavramının daha iyi anlaşılmasını sağlayacak kişiliğin en önemli unsurlarından bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı kavramları burada ele alınacaktır:

1.1. Bilinç (Conscious)

Kuramıyla günümüz psikolojisini önemli ölçüde etkilemiş olan Carl Gustav Jung, kişiliğin tümünü “psişe” olarak isimlendirir. Psişe, birbirlerinden farklı nitelikleri olan fakat birbirleriyle etkileşimde bulunan üç kısımdan oluşur. Bunlar, bilinç, kişisel bilinçdışı ve ortak (collective) bilinçdışıdır (Hall ve Lindzey, 1957). (...) Ortak

bilinçdışının kapsamını oluşturan ögelere “arketip” denir. Çevremizde gördüğümüz ve düşünebildiğimiz şeylerin tümüne ilişkin arketipler vardır (Dökmen, 1983, s.384).

Türk Dil Kurumu sözlüğünde “bilinç”; “Algı ve bilgilerin zihinde duru ve aydınlık olarak izlenme süreci” şeklinde tanımlanır. Geçtan (1993, s.172) ise “Bilinç kişinin doğrudan farkında olduğu ve tanıdığı bir zihin parçası”dır açıklamasını yapar.

Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri* başlıklı eserinde bilinci “ruhsal süreçlerin ben’le ilişkisi” diye açıklar. Bu ilişkiyi vurgulamak için de sık sık “ben-bilinci” ifadesini kullanır. Ona göre, bilincin merkezinde ben vardır ve bilinç, bilinçdışından doğar ve gelişir. Bu yüzden çocuklarda ben de, bilinç de yoktur; dokuz on yaşlarından itibaren gelişir (Sarıçiçek, 2013, s.9).

“Peki ama, **ben** nedir? **Ben**, vücudumuzun, bir başka deyişle “varlığımızın” özellikle genel algılanmalarından ve belleğimizin içeriklerinden oluşan bir yapı kompleksidir. İnsanın, geçmişte yaşamış olduğuna ilişkin bir düşüncesi ve belleğinde bir dizi anısı bulunur hep. Bu iki etken, **ben** adını verdiğimiz nesnenin temel taşlarıdır. Dolayısıyla, ben için, ruhsal süreçlerin oluşturduğu kompleks bir yapıdır diyebiliriz. (...) **Ben**’le aralarında bağlantı kurabilen izlenimler bilinçlilik kazanır; **ben**’le arasında böyle bir bağlantı sağlanamayan hiçbir şey, bilinç alanında boy gösteremez.” (Jung, 1992, s.15)

Jung, bilincin **ruh dışı** ve **ruh içi** dörder işlevinden söz eder. Ruh dışı işlevler şunlardır: **duyum** (ihlas; bir şeyle karşılaşıldığında “bir şey karşısında bulunduğumuzu” söyler), **düşünce** (o karşılaşılan şeyin ne olduğunu söyler), **duygu** (o karşılaşılan şeyin değerini bildirir), ve **sezgi** (o karşılaşılan şeyin tarihsel durumunu bildirir). Ruh içi işlevler ise **bellek** (yeniden üretim işlevi), **özel bileşenler** (izlenimler edinme, özel tepkiler gösterme), **heyecan** ve **sızma** (infiltrasyon: gölgenin bilince sızıp onu ele geçirmesi) olarak gruplandırılır. Bu işlevler kişinin bireyleşmesini, karakter yapısını, hayattaki konumunu ve başarılarını belirleyici bir role sahiptir (Sarıçiçek, 2013, s.9).

1.2. Kişisel (Bireysel) Bilinçdışı (Personal Unconscious)

Kişisel bilinçdışı kavramı insanın bastırılmış ya da unutulmuş fikir, duygu ve diğer zihinsel olgularının bulunduğu bölgedir. Bu bölgedeki birikimler kişinin yaşamında edindiği her türlü deneyimle oluşur:

“Bilinçaltında bireysel bilinçaltı dediğimiz bir bölge vardır. Bu bölümün içerdiği materyalin doğası bireyseldir. Çünkü bunlar kısmen bireysel hayattan kaynaklandıkları gibi kısmen de bilinçli hale gelme potansiyeline sahip psikolojik faktörlerden oluşmaktadırlar. Kendileriyle uzlaşma sağlanamayan psikolojik etmenler bastırılmaya uygun olmalarından dolayı (repression) bilinçaltına itilmektedir. Bastırılan bu elementlerin daha sonra tanınmaları durumunda onların bilinç düzeyine çıkma olasılıkları vardır. Biz bunları kişisel materyal olarak değerlendiriyoruz. Çünkü bunların etkileri, kısmi tezahürleri ya da orijinleri kişisel geçmişimize dayanmaktadır. Onlar kişiliğimizin bütünsel parçalarıdır.” (Sambur, 2005, s.78)

Sarıççek (2013, s.10) konu ile ilgili olarak “Bugün modern tıbbın da keşfettiği gibi henüz anne karnında iken çeşitli algıları gelişmeye başlayan insan tüm yaşantısı boyunca birçok etkinin yarattığı karmaşık hâlleri farkında olmadan kişisel bilinçdışında depolamaktadır.” yorumunda bulunur.

Frieda Fordham *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*’nda kişisel bilinçdışını oluşturan öğelerden şu şekilde bahsetmektedir: “Bireyin bastırılmış çocuksu dürtü ve arzularından, yüksek algılardan ve sayısız unutulmuş deneylerinden oluşur ve yalnızca ona aittir. Bireysel bilinç dışına ait anılar tümüyle istencin denetiminde olmasa bile, baskının zayıfladığı zamanlarda (örneğin uykuda) hatırlanabilir. Bazen içinde bulunulan duruma uygunlukları, bazen de rastlantısal bir ilişki ya da bir şok durumu onları ortaya çıkarır.” (Fordham, 2008, s.25)

Jung ise kişisel bilinçdışı kavramına yüklediği anlamı şu şekilde açıklar:

“Bu bakımdan, dolaysız gözlemleyemediğimiz bilinçsiz süreçlerin bilinç eşliğini aşan ürünlerini iki ayrı kümede toplayabiliriz. İlk kümede, kesinlikle kişisel kaynaktan fıskıran malzeme yer alır. Kişisel çalışmayla elde edilen içerikler ya da **tüm kişilik** kapsamına giren içgüdüsel olayların ürünleri bu malzemenin parçalarıdır. Ve yine bu malzeme, unutulmuş veya bilinçaltına itilmiş nesneleri, ayrıca yaratıcı içerikleri barındırır bünyesinde. Sözkonusu içeriklerin öyle olağanüstü bir yanı yoktur; kimi insanların bilinç dışında yer alır, kimi insanlarda bilinçli özellik gösterirler. Bazı insanların bilincine varamadığı bir takım nesneler, diğer bazı insanların bilinç alanında bulunur. Ben, bu tür içerikleri kendisinde barındıran kategoriye ruhsal bilinçdışı ya da **kişisel bilinçdışı** diye niteliyorum; çünkü bizim görebildiğimiz kadarıyla, salt kişisel öğeleri kapsıyor. Öyle öğeler ki, bütünüyle insanın kişiliğini oluşturmakta.” (Jung, 1992, s. 50-51)

1.3. Kolektif (Ortak) Bilinçdışı (Collective Unconscious)

Ortak bilinçdışı, bilinçdışının ikinci ve daha derindeki katmanı olup en karanlık bölge şeklinde tasavvur edilir. Bu terim de Jung tarafından geliştirilmiş olup arketip kavramının önkoşuludur. Şöyle ki; arketipler ortak bilinçdışında saklanır; taşınır; aktarılır.

“Ortak bilinçdışı kavramı, Jung Kuramı’nın en orijinal yanını oluşturmaktadır. Jung’a göre bilinç ve kişisel bilinçdışı bireysel yaşantıdan kaynaklanırken ortak bilinçdışı, bireylerin ömürleriyle sınırlı değildir. Ortak bilinçdışını oluşturan öğeler, insanlığın geçmiş yaşantılarının ürünü olup, nesilden nesile geçerek günümüze ulaşmıştır. Örneğin, bir insanın karanlıktan korkması için, karanlıkla ilgili olumsuz bir yaşantısının bulunması gerekmez. Karanlıktan korkma eğilimi, kişiye atalarından miras kalan bir eğilimdir ve zihninde yer etmiştir. İnsan beyninin evrimine paralel olarak, ortak bilinçdışı da evrim geçirir.” (Dökmen, 1983, s. 384)

“(…) Kolektif bilinçdışı, kökeni milyonlarca yıl öncesine uzanan atasal tecrübeleri içeren bir depodur. Bu depoya her geçen yüzyıl, küçük tecrübeler ekler. İnsanlar, tarih öncesi olayların yansıma imkânı bulduğu bilinçdışının bu boyutuyla, aynı ortak psişik tarihi yaşarlar.” (Bahadır, 2010, s.76)

Jung ise ortak bilinçdışına yüklediği anlamı şöyle açıklar:

“Ancak bilinçsiz içerikler, çıktığı kaynağı kesinlikle bilmesek de, en azından edinsel diye niteleyemeyeceğimiz bir kökene dayanan öğelerden oluşmaktadır. Bu tür içeriklerin, kendilerini ötekilerden ayıran belirgin özellikleri vardır: taşıdıkları mitolojik karakter. İnsanın üzerinde belli bir kişinin değil, genellikle tüm **insanlığın** ortak malıymış gibi bir izlenim bırakırlar. Böylesi içeriklerle ilk karşılaştığım zaman, yoksa bunlar kalıtsal öğeler midir? diye sormuştum kendime; ulusal ya da ırksal kalıtımla açıklanabileceklerini düşünmüştüm. Bu konuda bir kesinliğe kavuşmak için Amerika’ya gidip, başka ırklarla karışmamış saf zencilerin düşleri üzerinde incelemelere giriştim. Yaptığım çalışmalar, insanlığın ortak malı izlenimini bırakan düşsel görüntülerin, kişisel-edinsel nitelik taşımadıkları gibi, kandaşlık ya da ırksal kalıtımla da hiçbir ilişkileri bulunmadığını ortaya koymuştu. Tüm insanlığın malıydı bunlar, dolayısıyla kolektif bir özellik göstermekteydi. (...) Sözkonusu katmanlar, kişisel olmayan mitolojik karakterde içeriklerin, başka deyişle arşetiplerin kaynaklandığı yerdir. Dolayısıyla ben bunları kişisel olmayan ya da ortak (kolektif) bilinçdışı diye niteliyorum.” (Jung, 1992, s. 51-52)

Jung’a ait ruh modelinin şematik çizimi bunun net olarak anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Model âdeta üç katlı bir soğan gibi veya bir küre şeklinde düşünülmelidir. Kendilik merkezde yer alıp, tüm sisteme nüfuz edici bir güce sahiptir. Üç konsentrik (müşterek merkezli) dairenin içinde arketiplerden oluşmuş kolektif bilinçdışı yer almaktadır. Dış daire bilinci temsil ederken bir gezegenin güneş etrafında yahut ayın dünya çevresinde devinimi gibi, dış daire de ego odağıyla âdeta sistemin bir uydusudur. Bilinç ve kolektif bilinçdışı arasında her birisi bir arketipe bağlı komplekslerden oluşmuş kişisel bilinçdışı yer almaktadır: kompleksler arketiplerin tezahürü olduğundan bunlar kişisel ruhta arketiplerin kendilerini belli etme aracıdır (Stevens, 1999, s.50).

2. ARKETİPSEL ELEŞTİRİ (ARCHETYPAL CRITICISM)

Arketipsel eleştiri, yirmi birinci yüzyılda doğmuş bir eleştiri yöntemi olup bazen *mythopoeic* bazen de *archetypal* adını alır. Antropoloji, sosyoloji, psikoloji, tarih, karşılaştırmalı din gibi pek çok bilim dalıyla ilişki içerisinde olan söz konusu yöntemin amacı, eninde sonunda eseri açıklamak olduğundan Berna Moran bu yöntemi “esere dönük eleştiri” bağlamında değerlendirir (Moran, 1991, s. 219).

Jung *Dört Arketip* isimli eserinde, “İnsan, insan-olmak hususunda bir anlatıya giriştiğinde, irdeleneceği hep kendisi olacaktır.” der. Bu durumda sanat eserleri, insanın kendisini gerçekleştirmesinde bir araç olarak görülmüştür yorumu yerinde olacaktır. Nitekim Jung, konu ile ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklamıştır:

“İnsan yaşamının esas gâilesi, kendi tedavisidir, yani kendi eksiklerini tamamlamak, çatışmalarını çözümlmek ve zedelenmişliklerinin ıstırabını azaltmaktır. Bunu başarmak, dünyayı yeniden ve merkezinde kendisi olmak kaydıyla, yani, *kendi dünyası* olarak “tamam” etmektir: “Yaratıcılık” dediğimiz, hiç bitmeyecek, yani hiçbir zaman ufkuna ulaşamayacak eylem de budur: “Dünyayı-tamam-etme-eylemi”...” (Jung, 2005, s.9)

İnsanın kendisini tamam-etme-eylemi olarak görülen edebî eseri; çözümlmek, karmaşık bir yapıya sahip olan insanı çözümlme ve tanıma yollarından birisidir. Psikanalitik eleştiri de edebî metin çözümlmelerinde bilinçaltı/bilinçdışı gibi insan ruhunu anlamayı sağlayan verileri kullanmayı önerir. Dolayısıyla “öncü postmodernist” yazarların, bilinçaltı kavramını eserlerinin en önemli öğelerinden biri hâline getirerek metin çözümlmesine girişmeleri psikanalitik eleştiri yönteminin doğmasını sağlamıştır (Sarıççek, 2013, s.20).

Kolektif (ortak) bilinçdışını keşfeden Jung’un “arketip” kuramından hareketle Frazer, Frye, Eliade, Campbell, Pearson, V. Propp ve Otto Rank gibi araştırmacılar tarafından sistemleştirilen arketipsel eleştiri; kişisel bilinçaltı kuramının öncüleri Freud ve Adler’in takipçileri, Lacan, R. May ve E. Fromm gibi eleştirmenlerin geliştirdiği psikanalitik eleştirinin bir koludur. Arketipsel eleştiri, psikanalitik edebiyat eleştirisi ile yakın ilişki içerisinde olmakla beraber edebî metinlerdeki incelemelerde sadece arketiplerin şifresinin araştırılmasına yoğunlaşmaktadır.

“Arketipçi eleştiri yönteminin doğmasında en büyük rolü oynayanlardan biri The Golden Bough (1890-1915) adlı kitabıyla Sir James G. Frazer olmuştur. Frazer’in bu eseri

ilkel âyinler ve mitoslar üzerinde önemli bilgiler getirmiş ve geniş yankılar uyandırmıştı. Aynı sıralarda, Cambridge Okulu diye anılan bir grup antropolog ve klasik Yunan bilgini (J.E. Harrison, F.M. Cornford, A.B. Cook) Yunan mitologyası, dini ve bunların Yunan tragediyalarıyla ilişkileri üzerinde yaptıkları araştırmalarla, edebiyat ile mitoslar ve âyinler arasındaki bağlara ışık tuttular. Arketipçi eleştiri yönteminin çok önemli bir kaynağı da Carl Jung olmuştur. Jung'un mitosların insan ırkının ortak bilinç dışına (collective unconscious) ait olduğu ve bu nedenden arketiplerin edebiyatta tekrarlandığı tezi, eleştiriciler için yeni ufuklar açan fikirlerdi.” (Moran, 1991, s.220)

Jung'un arketipsel çalışmaları edebiyat eleştirisine başlangıçta muhtevaya yönelik arketipsel bir bakış açısını önermiştir. Jung'tan sonra gelen psikanalist, edebiyat bilimcisi ve kültür bilimcisi bazı isimler arketipsel bakış açısına biçimsel ve eserin iç düzeni noktasında yeni boyutlar kazandırarak arketipsel inceleme yöntemini geliştirmişler ve ileriye taşımışlardır. Bugün için bir edebî metin üzerinde biçim, içerik, üslûp düzeylerinde arketipsel bir eleştiri ve yorum yapmak mümkün hâle gelmiştir (Öztürk, 2017, s.117). Northrop Frye ise konu ile ilgili olarak şöyle bir açıklamada bulunmuştur: Arketip iletişimsel bir sembol olduğu sürece, arketipik eleştiri de edebiyatla öncelikle toplumsal bir olgu ve iletişimin bir yolu olarak ilgilenir (Frye, 2015, s.135).

Söz konusu eleştiri yöntemi bu arketiplerin kökenini eski mitoslarda ve ilkelerin âyinlerinde bulur. Bu bakımdan arketipçi eleştiri okulu açısından edebiyat, arketip olan kişilerin, durumların, simgelerin ifadesidir ve eleştirici, yazarın farkında olmadan kullandığı bu mitos dilini çözmek ve eseri daha anlaşılır bir tarzda açıklamakla görevlidir (Moran, 1991, s.220).

Moran'ın da söz konusu açıklamasında vurguladığı gibi arketipsel eleştiri temelini mitler üzerine inşa eder. Çünkü mitler, yaratılış kaynaklı öykülerdir ve dünyada ilk kez var olan şeylerin yaratımını açıklamak üzere oluştuğundan insanın mitik düşünce yapısını, onu mitsel yaşantıya sürükleyen nedenleri ve bunun sonucunda doğan “arketip”leri veren geleneksel anlatılar olarak karşımıza çıkar. İnsanlığın ilk yaşantılarının süreçleri ve sonuçlarının öykülerini içeren mitoloji, arketipsel eleştirinin ayrılmaz bir parçasıdır. Dolayısıyla insanlığın mitolojik sistemlerinin üretmiş olduğu kalıplar, arketipsel çözümlemenin kapılarını aralaması bakımından önemlidir (Öztürk, 2017, s.111).

“Yeryüzünde ikamet edilmiş her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda, insana ait mitler türemiştir ve bu mitler insan vücudunun ve aklının eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa hepsinin esin kaynağıdır. Mitin, kozmosun sonu gelmez enerjilerini insanın kültürel yaratımına akıtan gizli bir yarık olduğunu söylemek çok ileri gitmek olmayacaktır.

Dinler, felsefeler, sanatlar, ilkel ve tarihsel insanın sosyal biçimleri, bilim ve teknolojiadaki büyük buluşlar, uyku kaçırın düşler hep mitin o temel, büyüğü yüzüğünden fıskırır.

Küçücük bir peri masalında dahi bulunan o derin yaratıcı merkezlere dokunma ve uyandırma gücü özelliği, tıpkı okyanusun sırrının bir damla suda ya da yaşamın bütün gizeminin bir pire yumurtasında saklı olması gibi bir mucizedir. Çünkü mitolojinin simgeleri üretilmez; talep edilemez, uydurulamaz ya da kalıcı bir şekilde bastırılamazlar. Onlar ruhun kendiliğinden oluşan ürünleridir ve her biri kaynağının tohumunu gücünü bozulmamış olarak içinde barındırır.” (Campbell, 2010, s.13)

Fordham, Jung’un mitleri incelemek için çok zaman harcadığını ve mitlerin bilinçdışından geldiğini söyler:

“Jung, mitleri incelemek için oldukça zaman harcamıştır; çünkü, onları insan doğasının en temel açıklanış biçimleri olarak kabul etmektedir. Bir mit oluştuğu ve sözcüklerle dile getirildiği zaman, onu biçimlendirenin bilinç olduğu doğrudur. Fakat mitin ruhu, yani temsil ettiği yaratıcı dürtü, ifade ettiği ve uyandırdığı duygular, hatta büyük ölçüde ana fikri bilinç dışından gelmektedir.” (Fordham, 2008, s.30)

Mitler insanoğlunun duygu dünyalarını anlatma ve bir şeyler üretme ihtiyaçlarından doğarlar; kolektif bilinç dışının doğrudan bir anlatım biçimi olduklarından, benzer biçimlerde, bütün insanlar arasında ve bütün çağlarda bulunurlar (Fordham, 2001, s.30). Bahadır’a göre (2010, s. 92) ise “Antik Çağ’a ve Gnostik Dönem’e ait imge ve yaklaşımların günümüz modern insanıyla büyük ölçüde benzerlik göstermesi, dünya edebiyatında işlene gelen mit ve masalların, zaman ve mekân kavramından bağımsız bir şekilde tüm insanlığın gündelik yaşantısında ortak motifler olarak belirmesi arketiplerin kanıtıdır.” Dolayısıyla mitler için geçmiş, anı ve geleceği kapsadığı yani zamandışı bir özelliğe sahip olduğu söylenebilir.

Mitin bireysel insanı anlatırken aynı zamanda bütün insanların öyküsünü anlatması; bir yandan evrensel oluşun kanıtı iken diğer yandan zamanla ortaya çıkacak olan destana, masala, halk hikâyelerine ve modern hikâyeye de kaynak olduğunu gösterir:

“Destandan masala, halk hikâyesine, modern hikâyeye ve romana geçiş insan bilincinin evrimiyle ilgili görünmektedir. Çünkü bunların hepsi bir öykü anlatır. İnsan bulunduğu çağın ve bilinç düzleminin içinden öyküsünü anlatır. Değişik dönemlerde varlık kazanan türlerin her biri gibi roman da bunu yapar. (...) Aslında öykü anlatan insanın zihninde kalıplaşmış bir yapıdan söz etmek mümkündür. Bu kalkıp, değişen zamana ve mekâna bağlı olarak küçük farklarla yeni ortaya çıkan türlerde varlığını sürdürür. Mitlerde karşılaşılan olayların olağanüstülüğüne karşılık romanda daha gerçekçi olaylar dizisi yerini alır. Her ikisinde de anlatılacak bir olay örgüsü vardır. Sonuçta her ikisi de bir öykü anlatır.” (Gariper, 2012, s.37)

Mitler üzerinde çok sayıda araştırma yapmış olan din tarihçisi Mircae Eliade *Edebi Dönüş Mitosu, Mitlerin Özellikleri, İmgeler-Simgeler, Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I-II-II* gibi yapıtlarıyla tanınmıştır. Mitler hakkındaki en geniş yorumunu yaptığı

Mitlerin Özellikleri isimli eserinde söz konusu anlatının ‘yaratılış’ın öyküsü olduğundan bahseder:

“Mit kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda, ‘başlangıçtaki’ masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, Doğaüstü Varlıklar’ın başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (sözgelimi bir ada, bir bitki türü, bir insan davranışı, bir kurum) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirir. Demek ki mit, her zaman bir ‘yaratılış’ın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl var olmaya başladığını anlatır. Mit ancak gerçekten olup bitmiş, tam anlamıyla ortaya çıkmış olan şeyden söz eder. Mitlerdeki kişiler Doğaüstü Varlıklar’dır. Özellikle ‘başlangıç’taki o eşsiz zamanda yaptıkları şeylerle tanınırlar. Demek ki mitler, onların yaratıcı etkinliğini ortaya koyar ve yaptıklarının kutsallığını (ya da yalnızca ‘doğaüstü’ olma özelliğini) gözler önüne serer. Sonuç olarak, mitler, kutsal (ya da doğaüstü) olan şeyin, dünyaya çeşitli, kimi zaman da heyecan verici akınlarını betimlerler, işte Dünya’yı gerçek anlamda kuran ve onu bugün içinde bulunduğu duruma getiren de kutsalın bu akımdır. Dahası, insan bugünkü durumunu, ölümlü, cinsiyetli ve kültür sahibi bir varlık olma özelliğini Doğaüstü Varlıklar’ın müdahalelerinden sonra edinmiştir.” (Eliade, 2001, s.16)

Ayrıca mit ve roman anlatılarının “öykü”leme ortak paydasında buluştuklarının altını çizen Eliade, bazı modern romanların “mitsel” yapıyı ortaya çıkarabileceğine işaret etmiştir:

“...romanın, bütün öbür yazınsal türler gibi, başka bir düzlemde ve başka amaçlarla mitolojiyle ilgili öykülemeyi sürdürdüğü bilinir. Her iki durumda da anlamlı bir öykünün anlatılması, az çok masalsı bir geçmişte olup bitmiş bir dizi dramatik olayın anlatılması söz konusudur. ... İyice vurgulanması gereken nokta, anlatısal düzyazının, özellikle de romanın, modern toplumlarda, geleneksel popüler romandaki mitler ve masalların ezberden okunmasının yerini almış olmasıdır. Dahası bazı modern romanların ‘mitsel’ yapısı ortaya çıkartılabilir, mitolojiyle ilgili büyük temaların ve kahramanların, yazın anlamında varlıklarını sürdürdükleri kanıtlanabilir. ... romanlara gösterilen modern anlamdaki aşırı ilgi, kutsallığı kalmamış ya da yalnızca ‘din dışı’ biçimler altına gizlenmiş, olabildiğince çok sayıda ‘mitoloji öyküsü’ dinleme isteğini ortaya koyar.” (Eliade, 2001, s.37)

Frye’in yaptığı açıklamada ise mit kavramı arketip ile özdeş olarak ele alınmıştır. Ancak biçim ve içerik yönünden farklılık gösterdiklerinin de altı çizilmiştir:

“Arketipler ve arketipsel eleştiri alanında Frye, yirminci yüzyıl ortalarında farklı yaklaşımlar ortaya koyar. Temel kavramlar konusunda olmasa da pek çok noktada Jung’la fikir ayrılığı içinde olan Frye, Jung okulunun yaklaşımını sistemli bulmaz. Buna göre, Jung daha çok arketiplerin kökeni üzerinde dururken, Frye için önemli olan bunların çözümlenmesidir. Dahası Frye, edebiyat bağlamında tanımlama yoluna giderek arketipi, insanı edebî deneyiminin bir parçası olarak, edebiyatta hemen tanınabilecek kadar sık tekrarlanan bir sembol veya genellikle bir imge olarak açıklar. Frye, edebiyatla özdeşleştirdiği mitin de edebî biçimin düzenleyici yapısı olduğunu savunur. (...)

Frye’a göre mit, ritüele arketipsel önem ve anlaşılması güç olana arketipsel anlatı kazandıran en önemli bilgilendirici güçtür. Bu yüzden mit arketiptir, ancak anlatı söz konusuysa “mit” ve anlam söz konusuysa “arketip” denmesi daha uygundur.” (Korucu, 2006, s.67)

Yapılan açıklamalardan hareketle Freud'un kurucusu olduğu ve psikanalitik eleştiri kuramının bir kolu olan arketipsel eleştiri yöntemi, ruh çözümlemecisi Jung ve analist takipçileri Frazer, Eliade, Propp, Frye, Campbell tarafından kuramlaştırılmıştır. Eski mitoslara ve ilksel âyinlere dayanan arketipleri çözümlemek simgelerin tarihten gelen derin anlamına ulaşmak olarak yorumlanmaktadır: Arketipler -yani psişenin temel yapıları- kendi içsel işleyişimizin olduğu gibi, diğer insanların, grupların ve toplumsal sistemlerin içsel yaşamlarının şifresini çözmemize, böylece çağdaş yaşamın zorluğuyla başa çıkabilmemize yardımcı olabilirler (Pearson, 2016, s.8).

Arketipsel eleştiri yöntemini kullanan araştırmacılar, kolektif bilinçaltında tarihî bir hazine olarak yer edinen arketipleri çözümleyerek okuyucuda hem esere dönük yeni bir okuma biçimi geliştirmiş hem de anlatının estetik yapısının oluşumunda arketiplerin oynadığı rolü göstermiştir.

“Eleştirmenler, yazarın farkında olman kullandığı mitos dilini çözmek, arketip karakterleri, simgeleri, olay örgüsü kalıplarını saptayarak eserin derin anlamını çözmeye yöneldiler.” (Moran, 1991, s.225)

Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* başlıklı çalışmasında eleştirmenlerin bu yönelimini arketipçi eleştiri kuramının edebî eser araştırmacılarına yüklediği bir “görev” olduğunu vurgular ve söz konusu yöntemin edebî eserlerin anlaşılabilmesindeki önemine de dikkat çeker:

“Bu bakımdan arketipçi eleştiri okulunun açısından edebiyat, arketip olan kişilerin, durumların, simgelerin ifadesidir ve eleştirici, yazarın farkında olmadan kullandığı bu mitos dilini çözmek ve eseri daha anlaşılır bir tarzda açıklamakla görevlidir.” (Moran, 1991, s.220)

Türkçede şiir tahlili çalışmalarının başında Mehmet Kaplan gelir. Onun *Şiir Tahlilleri 1 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e* (2012) ve *Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri* (2011) başlıklı eserleri Türk akademisinde büyük bir başlangıç oluşturur. Artık şiir incelemeleri geleneksel metin şerhi, açıklaması biçiminden bilimsel ölçütlerle şiirin edebî değerinin anlaşılmasına ve anlatılmasına yönelir. Şerif Aktaş ve İsmail Çetişli'nin bu yöndeki çalışmalarını takiben Nurullah Çetin'in *Şiir Çözümleme Yöntemi* (2009) başlıklı teorik eseri ve *Şiir Tahlilleri 1* (2011) başlıklı uygulama çalışması akademi

camiasında önemli bir kaynak niteliği kazanmıştır. Mümtaz Sarıçiçek'in *Şair Sezen Aksu Müziğin Gölgesindeki Şiir* (2018) başlıklı eseri yeni bir yöneliş olması bakımından dikkate değer bir örnektir. Bu çalışmada popüler müzik sanatçısı Sezen Aksu örneğinden hareketle son yıllarda gittikçe birbirinden uzaklaştırılan şiirle müziğin tarihsel bağının yeniden kurulması amacı güdülmüştür.

BİRİNCİ BÖLÜM

TANPINAR’IN ŞİİRLERİNDE ARKETİPSEL SEMBOLLER

1. ARKETİPSEL SEMBOLLER

Sembol soyut ya da somut bir şeyin; düşüncenin, kavramın, olayın, durumun göstereni niteliğindeki söz, işaret, resim ve benzeri ifade aracıdır. İnsanlık tarihi boyunca tüm kültürlerde sembolik ifadelerin seçilmesinin hem fayda hem de güzellikle ilişkisi vardır. Faydalı yanı, anlatım kolaylığı sağlamasıdır. Örneğin “bayrak” kitaplar dolusu anlatımlarla yapılabilecek “özgürlük” içeriğinin küçük bir rozetin üzerinde, bir kalenin burcunda veya bir sözel anlatıdaki sembolüdür. Güzellik yönü de bu durumla ilişkilidir; zihinde zengin hayallerin, düşüncelerin oluşmasına imkân verir; ya da çarpıcı sembolleştirmeler muhatabı şaşırtarak haz yaratabilir. Arketipsel semboller de bu bağlamda düşünülmelidir. Öncelikle bunlar kültürler üstü olduğu için evrensel düzeyde muhataplarına ulaşma imkânı vardır. Örneğin “suç” ve “ceza” denklemi varoluşsal bir sorun olup bir arketiptir ve her çağın ve kültürün insanı bu denklem etrafında bir kült oluşturmuştur.

Kendisini ve çevresindeki olayları ifade edebilmenin yolunu sembollerin dünyasında bulan insan, yazıyı bulmadan önce sembolü bulmuş, mağara duvarlarına çizdiği resimlerle de bunu iletişimin bir yolu hâline getirmiştir. “İnsanlar arasında, bütün varlıkların kendileri gibi olduğunu düşünmeye ve her nesneye, alıştıkları içten bilinçli oldukları nitelikleri yükleme yolunda bir eğilim vardır.” (Freud, 1989, s.183)

Arketiplerin aslî kaynağı olan mitoloji, içerikleri sembolleştirilmiş bir dildir. Mitlerin günümüze kadar varlığını sürdürmesi bu sembolleştirmenin bir sonucudur. İlkel insanların başta yaratılış olmak üzere, doğa ve evreni anlama ve anlatma çabalarını

içeren mitolojik hikâyeler, sonraki dönem insanları tarafından da yeni düşünce ve fikirlerle zenginleştirilmiş ve böylece mitler günümüze kadar varlığını sürdürmüştür.

Antik Yunan’da *Din ve Sanat* isimli kitabın yazarı arkeolog Ernest Arthur Gardner’a göre mitoloji, “Tabiat varlıkları ile olaylarına kişilik verme suretiyle oluşturulmuş bir anlatım şeklidir.” Buradan yola çıkarak rahatlıkla şunu diyebiliriz: Doğa ve mitoloji ayrılmaz bir bütündür ve mitolojinin dili doğanın simgeleriyle oluşmuştur. Bu simgelerin anlamları çağlara ya da mitolojinin doğduğu kültüre göre değişse de etkisi hep çok güçlü olmuştur (www.evrensel.net). Bu sebeple edebî metinlerde görülen arketipsel sembollerin çözümlenmesi önem arz etmektedir. Tanpınar’ın şiirlerinde görülen arketipsel semboller ve işlenişleri şöyledir:

1.1. Su

Dünya mitolojilerinde ve kutsal anlatılarda en sık rastlanan sembollerden biri sudur. İslam kültür dairesinde Anâsır-ı Erbaa olarak adlandırılan dört elementten; yani dünyevi varoluşu oluşturan dört unsurdan ve İslam öncesi Türk kozmogonisindeki beş unsurdan biri (diğerleri; ateş, demir, ağaç, toprak) sudur (Fuzuli Bayat, 2011a). Suyun bu derece önemsenmesi, ilk çağlardan bu yana suya bir kutsiyet atfetme, insan doğasıyla, yaratılışıyla ilişkili olmasından kaynaklanmaktadır ve bu durum onu arketipsel bir sembole dönüştürmüştür.

“Düşünce tarihinin başlangıcından bu yana evrenin oluşumu ile ilgili öne sürülen hipotezler içinde, doğadaki her şeyin özünün hava, su, toprak ve ateşten mürekkep olduğu inanış ve algısı, en yaygın önermelerden biridir. Dolayısıyla bu dört temel element insanlık tarihi boyunca birçok kültür, din ve inanış kapsamında kutsal telakki edilerek çeşitli yollarla takdis edilmiştir. Kutsal dört elemente duyulan saygı ve inanışların temelinde sahip oldukları enerjinin büyük önemi vardır. Başka bir deyişle bu dört elementin kendine özgü kuvvet ve hareket kabiliyetleri olduğu düşünülür.” (Düzgün, 2016, s.147)

Suya yüklenen kutsiyet onu yaşamın ve ölümsüzlüğün kaynağı bir unsura dönüştürmüştür. “Her şeyin başlangıcında ‘su’ vardır” diyen Thales, “aynı nehirde iki kere yıkanılmaz” diyen Herakleitos, üç dişli yabasıyla öfkesiyle devasa dalgalar oluşturan Poseidon, koca koca gemileri seslerinin büyüyle kıyılara çekip kayalıklarda

yok eden deniz kuşları sirenler ile denizkızları, Narkissos'u kendine âşık eden nehir, ortak dünyamızın dörtte üçünü, beden dünyamızın % 70'ni kaplayan, sadece basit bir kimyasal bileşikten ibaret olmayan, gökten yağmur olup toprağa düşen, topraktan besin olup insana can katan, bir yudumuyla hayatın kurtarıcısı, taşkınlığıyla ölümün sevgilisi olan Su'ya insanoğlu olarak her daim ihtiyaç duymuşuzdur. Su'ya olan ihtiyacımız sadece maddi alanla sınırlı kalmamıştır. Sadece biz, insanlar değil, mitolojik anlatılarda ve Teolojik kutsal metinlerde Su'ya Tanrılarında ihtiyaç duyduğu görülmektedir (www.academia.edu/ Mitoloji ve Teoloji'de Yaşamın Kaynağı Olarak: Su Fenomeni).

“Su, değişik toplumların halk inanışında içinde efsanelerde ve inanç sistemlerinin teolojik kutsal metinlerinde de yer alan güçlü bir kutsal olarak karşımıza çıkmaktadır. Kur'an'da su hem yaşamın hem de diriliğin/canlılığın kaynağı olarak karşımıza çıkar. *“Bizim canlı olan her şeyi sudan yaratıp meydana getirdiğimizi görmüyorlar mı?”* (Enbiya, 21/30). Bu ayetten yola çıkarak gerek insan, gerek bitki, gerek hayvan, hayat sahibi olan her şeyin hayatının suya bağlı kılınmış olduğuna dikkat çekilmiştir. Aynı şekilde, Nur sûresinde *“Allah, her canlıyı sudan yaratmıştır.”* (24/45) ifadesi bulunmaktadır.

“Suyun ilk varlık veya varlıkların özü rolünde olması Türk kozmogonisinin bir diğer başlıca özelliğidir. (...) Diğer mitolojik sistemlerde de mesela Sümer, Mısır, Hint mitolojilerinde ilk unsur sudur. Tevrat da, Kutsal Ruh'un suyun üzerinde asılı kaldığını söylemektedir. Kozmos, sudan çıkan veya doğan nesnelerden –tepe, embriyon vs- oluşmuştur. (...) Türk mitolojisinde her şeyden önce suyun var olması Mutlak varlığın düzeni oluşturma çabasını ve başlangıcın artık harekete geçtiğini gösterir.” (Bayat, 2011a, s. 88)

Bu tespitlerden anlaşıldığına göre kutsal ve mitolojik anlatılarda dünyevi yaratılışın başlangıcında suyun olduğu; aynı zamanda suyun kaostan kozmosa; bir başka deyişle düzensizlikten düzene geçişin de göstergesi olduğu kabul edilmiştir. Yani, suyun oluşumu evrendeki düzenin oluşumuna denk tutulmuştur

Gerek Türk gerekse Batı mitolojilerde, suyun bir biçimi olan denizlerin doğurgan ya da yaratıcı ilhamın kaynağı olduğuna dair pek çok anlatı da mevcuttur. Altay mitolojisinde kaz ve ördek donuna giren Erlik Han denizin dibinden getirdiği toprakla yeryüzünün yaratıldığı (Bayat, 2011a, s.90); Altay Türklerinin; hanlarının, Khatun nehrinin

kaynağında oturduğuna inanarak onun adına kurban kestikleri; Yeniseylilerin, Tom ve Kem ırmaklarını kutsal saydıkları; Etilere göre de Tamarmara nehrinin kutsal sayıldığı ve Sulikatte adında bir tanrısının olduğu; Kumarbi efsanesinde Dicle nehrinin Tanrı olarak nitelendirdiği; karanlıklar içinde gömülü olan Kaf Dağı'nın da kimsenin görmediği bir denize çevrili olduğunun düşünüldüğü bilinmektedir. Türklerde suya karşı olan bu sağlam inanç ona kutsallık vermekle birlikte ölümsüzlüğü de bahşettiğine inanılmaktadır. Fakat bu su diğer sulardan ayrılmakta ve “Hayat Suyu” olarak anılmaktadır. Bu unsur, Eski Türk inanç sistemi içinde yer almakta ve birçok Türk boyunda görülmektedir (www.altayli.net/turk-mitolojisiinde-su-kultu-ve-yada-tasi).

Yunan mitolojisinde de, Ouranos'un denize düşen organından beslenen topraklar verimli Sicilya adasını meydana getirmiştir. Benzer başka bir mitos, Aphrodite'in doğumudur. Ouranos'un Kronos tarafından kesilen cinsel organı denize düşünce, denizin rahmine düşmüş ve köpüklü dalgalardan dünyaya gelmiştir. Aphrodite, bu anlamda “Tanrının tohumlarından doğan kadın” olarak bilinir (Erhat, 1997, s. 43).

Hem hayat veren hem de yok eden olarak tarif edilen su kültü, pek çok efsanede de yer almaktadır. Öyle ki suyun yaratılışın kaynağı olarak ele alındığı kimi anlatılarda her şeyden evvel onun var olduğu inancı yatmaktadır:

“İnka ve Maya Efsanelerinde de dünyanın yaratılışı ile ilgili olarak; henüz insanoğlu ve hayvanlar yoktu, kuşlar, balıklar, yengeçler ne bitkiler ne de ormanlar vardı. Sadece gökyüzü vardı. Yeryüzünün çehresi görünmüyordu ve gökyüzünün altında sakın yatan deniz tüm enginliğiyle uzanıyordu. Japon Efsanelerinde de başlangıçta var olan suyu görmekteyiz. Dünyanın yaratılması efsanesinin başladığı zamanda denizin üzerinde yüzen yağdan başka bir şey olmadığı belirtilmektedir. İnsanların üzerinde yaşadığı toprak henüz yaratılmamıştı. İki Tanrı, yay biçimindeki köprünün tepesinde dururlar. Aşağıda, sonsuz hareketle kimildayan, gümüş renginde küçük dalgalarla hiç durmadan hareket eden muhteşem mavilik ve uçsuz bucaksız deniz vardı. Yakutların yaratılış efsanelerinde de başlangıçta her yeri kaplayan bir deniz motifi bulunmaktadır. Yakutlara ait olan birkaç değişik yaratılış efsanesinde de bu temel motif yer almaktadır.

Yaratılışın kaynağı olarak “Sonsuz Su”yun gösterilmesi Türk mitolojisi için de geçerlidir ve su kültü burada da diğer milletlerde olduğu gibi birden fazla yaratılış efsanesi yer almaktadır. Altay yaratılış destanında “başlangıçtaki sonsuz su” şöyle ifade edilmiştir:

*“Dünya bir deniz idi, ne gök vardı ne bir yer,
Uçsuz, bucaksız, sonsuz sular içreydi her yer!
Tanrı Ülgen uçuyor, yoktu bir yer konacak,
Uçuyor, arıyordu katı bir yer bir bucak.”*

(www.altayli.net/turk-mitolojisiinde-su-kultu-ve-yada-tasi)

Bazı Altay efsanelerine göre, göğün on ikinci katına kadar uzanan Dünya Dağı'nın üzerinde bir Kayın ağacı var. Hayat Suyu da bu kayının altındaki kutsal bir çukurda bulunmaktadır. Bu suyun başında yine kutsal sayılan bir bekçi ruh vardır.

Uygurların Türeyiş efsanelerinden Er Sogotoh destanında da Hakan Ağacının varlığından bahsedilir. “Bu ağaca Hakanağaç derlenmiş. Bu ağaç öyle büyük öyle büyükmüş ki, ortadaki dalları bile gökte mavi bir duman gibi görünmüş. Zirvesi dokuz göğü bile delip geçermiş. Onun dibinde de, insanlığa ölmezlik sırrını veren ebedi, “Hayat Suyu” kaynarılmış. İhtiyarlar, kuvvetten düşmüş, inekler gelirler, bunun diplerinde gezerler bu sudan içtikten sonra, yine gençleşip kuvvetlenerek dönerlermiş.” (www.altayli.net/turk-mitolojisiinde-su-kultu-ve-yada-tasi)

Gaston Bachelard, *Su ve Düşler* isimli eserinde “su”ya yüklenen anlamları ele almaktadır. Ona göre “Su gerçekten de ara unsurdur. Ateşle toprak arasında temel varlıkbilimsel dönüşümdür. Suyu adanmış varlık kendinden geçen varlıktır. Her dakika ölür, durmaksızın tözünden bir şeyler çöker. Gündelik ölüm ateşin gökyüzünü oklarıyla delen taşkın ölüm değildir; gündelik ölüm suyun ölümüdür. Su her zaman akar, su her zaman düşer, her zaman yatay ölümünde son bulur. Sayısız örnekte şunu göreceğiz ki, maddeleştirici imgelem için suyun ölümü toprağın ölümünden daha çok düşünür: Suyun acısı sonsuzdur.” (Bachelard, 2006, s.13)

Su, sadece yaşamın devamı için gerekli bir madde değil; aynı zamanda da bireyin düş kurabildiği ve sırlarını anlatabileceği bir sığınak olarak da ele alınmaktadır.

“İnsanın doğduğu memleket bir uzam olmaktan çok bir maddedir; bir granittir ya da bir topraktır, bir rüzgârdır ya da bir kuraklık, bir sudur ya da bir ışıık. Onda maddeleştiririz hayallerimizi; düşümüz onunla doğru tözüne kavuşur; temel rengimizi ona sorarız. Nehrin yanında düşler kurarak imgelemimi suya, açık yeşil suya, çayırıları yeşilleştiren suya adadım. Derin bir hayale dalmadan, mutluluğumu yeniden görmeden bir derenin yanında oturamam... Bizim memleketin deresi, bizim memleketin suyu olması zorunlu değil. Anonim su benim bütün sırlarımı bilir. Aynı anı bütün pınarlardan çıkar.” (Bachelard, 2006, s.15)

Güçlü bir su damlası bir dünya yaratmaya ve karanlığı bozmaya yeter. Gücün hayalini kurmak için derinlemesine imgelenmiş bir damladan başka şeye ihtiyaç yoktur. Böylesine devingenleşen su bir tohumdur; yaşama tükenmek bilmez bir ivme kazandırır (Bachelard, 2006, s.17).

Bütün bu mitik ve kutsal anlatılar suyun arketipsel bir yönünün bulunduğunu göstermektedir. Bu da, oluşturuocu, var edici, yaratıcı, yaratılışa katılan; yatıştıran, dinginleştiren, kötülüklerden koruyan gibi işlevlerdir.

Arketipsel bir sembol olan “Su”, Tanpınar’ın *Deniz Ufkunda*, *Deniz*, *Eşik*, *Beyaz Taş*, *Sabah*, *Başka Bir Yıldızda*, *Bursa’da Zaman*, *Duru Bir Su Üstünde Uçsuz Bucaksız*, *Yavaş Yavaş Aydınlanan*, *Uyku Sularında*, *Odalarda Akşam*, *Ölümler VIII*, *Bir Gül*

Tazeliği, Bir Heykel İçin, Boğaz'da Gece, Uyanma ve Üst Üste isimli şiirlerinde görülmektedir.

Su sadece yaşamın devamı için gerekli bir besin değil, aynı zamanda bireyin gidip düş kurabildiği bir mekân olarak da ele alınmaktadır. Öyle ki masallarda, efsanelerde, destanlarda ve halk hikâyeleri gibi pek çok anlatılarda kahramanların düş kurmak, sevdiğini düşünmek için akan bir su kenarında veyahut nehir, göl kenarını tercih ettikleri görülmekte, bu ise suyun psikolojideki rahatlatıcı yönüne işaret etmektedir.

Tanpınar su ve su ile ilgili ifadeleri en çok kullanan şairlerimizdendir. Bu şiirlerle ilgili yapılan tematik çalışmalarda suyun sonsuzluk anlamına geldiği biçiminde çok sayıda ve yerinde olup artık sıradan bilgi hâline gelmiş değerlendirmeler yapılmıştır. Benzer söylemlerle tekrara düşmek yerine Tanpınar'ın suyu arketipsel bir imge, durum, sembol ve benzeri anlamlarda nasıl kullandığına bakıldığında şu tespitlere ulaşılmıştır:

Tanpınar'ın bazı şiirlerinde su bir düş mekânı olarak işlenmiştir. Suyun insanda hayaller uyandırması yaygın bir durumdur ve aslında bunun temelinde bir arketipsel algı vardır. Türk mitolojisinde Tanrı Kayra Han'ın yaratma ilhamını suda gördüğü bir kadından aldığı biçimindeki sembolleştirmenin benzeri birçok mitik anlatı mevcuttur. Bu yukarıda anlatıldığı gibi suyun hayatın kaynağı olarak kabul edilmesi; kutsal sular, Cennetteki ırmaklar gibi dünyevi yaratılış öncesinden kalan hatıralarla ilişkilidir.

Tanpınar'ın *Deniz Ufkunda* ve *Deniz* şiirlerinde bu türden arketipsel yansımalar rastlanmaktadır. *Deniz Ufkunda* (s.30) şiirinde; bir günbatımı vaktinde denizde batan güneşin şairde uyandırdığı hayal resmedilmesi mümkün olmayan bir kadın imgesidir. Kadınlarla ilgili plastik görüntüler oluşturmaktan daima sakınan Tanpınar burada da herhangi bir kadın görüntüsü oluşturmaktan bir kadın hazzı ve duygusu anlatır. Batan güneşe eşlik eden tabiat unsurları; keskin kuş çığlıkları, uğultu, ateş ve sudur. Bunların psikanalitik anlamı şüphesiz ki bir kadın duygusudur. Söz konusu bu unsurlar şairin bastırılmış arzularının kaynağı olan gölgesini harekete geçirmiştir. "*Akşamın mercan dallar gibi/Suda olgunlaşan rüyası*" mısralarında bu hâlin bir rüya olarak düşünülmesi de psikanalitik çağrışımlar içermektedir. Şairi bu duygu hâline sürükleyen deniz; yani sudur. Benzer bir tutuma *Deniz* şiirinde de rastlanmaktadır:

*“Sayıkladığım deniz gurbet gecelerinde,
Sevinci, gür hiddeti içimde hiç susmayan,
Bu akşam yine geldin, gülümsedin derinde
Bin elmas parıltısı ve mahrem mırıltıdan.”* (Deniz, s.61)

Şiirin bu ilk dördlüğünde gurbet, deniz ve sayıklama ifadeleri denizle ilgili bir ilham anını hatırlatmaktadır. Sayıklama bir rüya ya da benzeri bir ruh hâlinin yaşantısıdır. Üstelik bir de gurbet söz konusu ise; kaçınılmaz olarak sıra hayali kurulacaktır. Vakit yine akşamdır ve suyun derilerinden elmas parıltılarla gülümseyen ve şaire mahrem sözler fısıldayan bir yüz belirmiştir. Bu yüz, şiirin sonraki iki dördlüğünde şaire Tanrı Kayra Han’ın yaşadığına benzer bir hâl yaşatır ve adeta o bu görüntüyü bir kadına dönüştürür. Şairin zamandaki arada kalmışlığının şiiri olan *Eşik*’te ise bu durum çok daha belirgin bir şekle dönüşür:

*“İlhamlı çehresi hilkatın sular
Kaç kere değişti önümde böyle,
Birbiri ardınca gün ve mevsimle...
Ve kaç kere bahar güldü derinde
Güllerin kanayan bekâretinde
Taze gülüşüyle toprağın, suyun...
(..)
Kaç kere yarattım tenhada seni
Beyaz kollarını, sıcak buseni”* (Eşik, s. 68)

Bu mısralarda görüldüğü gibi şair yine su ve kadın hayali ile birlikte kendisinin yaratıcılığın da söz etmektedir. Şiirin sonlarına doğru bu durum şu dizelerle bir kez daha tekrar edilir: *“Bu تنها çeşmeden bir an yüzünü/Seyredenler altın sazlar içinde”*

Şair bu hayali bir kez de *Beyaz Taş* şiirinde daha zayıf bir şekilde tekrar eder:

*“Ve ağladı genç kız bütün bir gece
Kedersiz sulara böyle sessizce
Bıraktığı için daha ilk günü
Günahsız kalbinin beyaz yükünü.”* (Beyaz Taş, s.114)

Şiirin birinci dördlüğünde suya atılan bir taşın yarattığı dalgalanma ve sonrasında taşın suya batmasından dolayı ölümü hatırlayan şair suyun yaratıcı ilhamın kaynağı olmanın

yanında yutup yok eden yanına da işaret etmiş olur. *Sabah* şiirinde de benzer bir tutumla karşılaşılır:

*“Acı bir gülüşle gölgede sular
Büyük ve esrarlı çağlıyor dinle,
Sanki bir ağlayan kalp var derdinle
Bir kalp ki teselli nedir bilmemiş,
Döktüğü yaşları kimse silmemiş,
Sükût bir kadife örtü üstünde
Bu ses yükseliyor başlayan günde
Ve örtüyor perde perde her yeri.”* (Sabah, s.126)

Bu dizelerde suyun yuttuğu bir insanın inlemelerini duyan şair aslında bütün bir hayattaki hüzne işaret eder. Hayatın kendisi suyun yuttuğu insanın iniltisidir ona göre. Bu yönüyle suda gördüğü kendi aksine âşık olup acı çeken Narkissos’u da hatırlatan bir imgelemden söz edilebilir.

Şiirde insanın kendisiyle yüzleşmesinin temel araçlarından biri olan ayna kimi zaman su ile yer değiştirir. Daha doğru bir deyişle Narkissos anlatısında olduğu gibi su ayna işlevi görür. Tanpınar’ın şiirlerinden *Başka Bir Yıldızda*’da da böyle bir durum vardır. Persona ve gölge çatışmasının işlendiği şiirde şair, suya aynanın yansıtma özelliğini yükleyerek bireyi kendisi ile yüzleştirir ve kendiliği gerçekleştirmeye çalışır:

*“Bu ümitsiz ve biçare
Şahitleri ömrümüzün
Bu aynanın sularında
Kaç kere yıkandı yüzün.”* (Başka Bir Yıldızda, s.37)

Sudaki hayal esasında görenin iç benlik unsurlarından birinin yansımından ibarettir. Bu durum Narkissos anlatısında kaba bir somutlukla anlatılmıştır. Yaratılış Destanındaki Tanrı Kayra Han’ın suda gördüğü kadının yaratıcı ilham vermesi bildiğimiz “yaratıcı tanrı” bilgisine uymaz. Şöyle ki, hiçbir şey yokken; ya da Tanrı hiçbir şeyi yaratmamışken; boşlukta canı sıkılırken, suda bir kadın görmüş olamaz. Çünkü, hiçbir şey yoksa su da kadın da olamaz. Şayet Tanrı onları daha önce yaratmış olsaydı; yeni bir ilhama da ihtiyacı olmayacaktı; onları yarattığını unutmuş da olamaz. O hâlde anlatı bize ne söylüyorun cevabı net olarak şudur: Su’dan kastedilen Tanrı’nın kendi sonsuz yaratıcı gücünün imkânlarıdır; Tanrının suya bakması ile kastedilen de, o

imkânları gözden geçirmek ve bunlardan birini bir kadın yaratma biçiminde kullanmasıdır.

İnsanın aynaya, suya bakıp bir kadın ya da erkek görmesi veya bir duygu ya da fikir düşlemesi tamamen kendi içindeki animayı/animusu, gölgesini, yaşlı bilgesini, büyük annesini veya benzerlerini yansıtmışından ibarettir. Bu ancak böyle izah edilebilir. Tanpınar'ın şiirlerindeki durum da böyledir. *Eşik* (s.68) şiirindeki “*Bir ses yavaşça/Bir ses, bin uykudan mahmur ve zengin/Zümrüt usaresi maviliklerin/Suların üstünde arar kendini/Yoklar, ömrün bütün sahillerini*” dediği mısralarda animanın tezahürünün yavaş bir ses ile belirmeye başladığı ve kendisiyle yüzleşmek için de var oluşun dört elementinden biri olan suyun üstünü tercih ettiği görülmektedir. *Duru Bir Su Üstünde Uçsuz Bucaksız* (s.137) şiiri de bu tür metinlerdendir:

*“Duru su hep o su uçsuz bucaksız
İşte bu suya bakıyorum çepeçevre
Kayaların eğilmez başları vuruyor
Şimşekler vuruyor içime geçiyorum.”*

İlk dördlüğü yukarıya alıntılanmış şiirin tamamında suya aksi vuran tabiat unsurlarından söz edilir. Su, ayna vazifesi görecektir şekilde duru olarak nitelendirilmiştir. Suyu kayaların kara yüzleri, bulutların kara gölgeleri; şimşeklerin ve gök gürültülerinin sesleri vurur. Bu tablo tam bir persona gölge çatışmasından ibarettir. Personanın aydınlık yüzüne gölgenin öfkeli ve karanlık yüzü yansımaktadır. Bu dolaylı olarak şöyle yorumlanabilir: Suyun karşısında hayatıyla ve kendisiyle yüzleşen şair, ölümün bir gün benliğine sahip olacağı düşüncesiyle içine kapanmıştır. Dolayısıyla bu şiirde yüzleşme sembolü olan kullanılan suyun şairde olumsuz duyguları uyandırması onun yok edici yönüne değinildiğini göstermesi açısından önemlidir.

Suyun bir arketipsel sembol olarak kullanıldığı şiirlerden biri de *Bursa'da Zaman*'dir. Kaplan'ın bu şiir için Tanpınar'ın diğer şiirleri arasında müstesna bir yer tuttuğunu söylemesi ve açıklamasına “ “Bursa'da Zaman”ın Yahya Kemal havasında olduğuna hiç şüphe yoktur. Fakat benzerlik sadece mazinin ihtişamlı manzarasına karşı duyulan hayranlıktan ibarettir. Yahya Kemal'in hiçbir şiirinde Bursa'yı konu olarak almaması bir yana, sadece tarihi canlandırış bakımından aralarında bir yakınlık görülse de, iki şairin mazi karşısındaki tavırları birbirinden hayli farklıdır. Yahya Kemal'in tarihe bakış

tarzı umumiyetle “destanî”dir. O, “Süleymaniye’de Bayram Sabahı”nda bile camiin etrafında bir savaş havası yaratır. Top sesleri, ezan sesini bastırır. Tekbir seslerine tuğları ve at yelelerini karıştırır. (...) Yahya Kemal’de “hareket” ön plandayken Tanpınar, mizacı ve karakteri bakımından “hareket”ten çok “sükûnet”e, “seyir ve temâşâ” merakına ve hülyaya meyillidir. Bu sebeple de tarih konusunda da Yahya Kemal’den farklı şeylere dikkat eder ve değer verir.” diyerek devam etmesi şiirde kullanılan sembollerin de farklı bir bakışla ele alındığını göstermesi açısından önemlidir. Mazinin ihtişamlı manzarasına karşı duyulan hayranlık yönünden Yahya Kemal ile benzer bir tutum sergileyen Tanpınar, tarihî zamanı adeta tablolaştırdığı bu şiirine yaşamın ve ölümün kaynağı olan “su” sembolünü yerleştirmeyi ihmâl etmez. “Yüzlerce çeşme”nin serinliği altında Bursa’ya hayran hayran bakan şair bu hayranlığını “*Başındayım sanki bir mucizenin/Su Sesi ve kanat şakırtısından/Billur bir âvize Bursa’da Zaman*” (s.55) dediği mısralarıyla ifade etmekte, su sesinin insan üzerinde oluşturduğu rahatlama duygusuna atıfta bulunarak onun yaşamın kaynağı olduğu yönüne vurgu yapmaktadır. İlerleyen mısralarda ise zıtlıkları bünyesinde barındıran suyun sesinin ölümü çağrıştırdığını vurgularken Huzur romanındaki “Çünkü suyun sesi, aşkın, ihtirasın sesinden kuvvetlidir. Karanlıkta su sesi insanın içindeki ölüm mayasının dilini konuşur.” ifadesini akıllara getirmektedir:

“Ölüm bu tılsımlı ebediyette,

Belki de rüyası büyük cetlerin,

Beyaz bahçesinde su seslerinin” (Bursa’da Zaman, s.55)

Mitolojilerde, denizlerin doğurgan özelliği kişiselleştirilmiş tanrı yada tanrıçalarla yüceltilmiştir. “Su, bu noktada kozmik bir doğurganlık merkezi olarak algılanmaktadır. Mitik düzlemde var oluşu, yaratıcılığı ve ölümsüzlüğü simgeleyen su, insanoğlu tarafından tekrar edilen ritüeller sayesinde kutsiyetini muhafaza etmiştir. Eliade, “Suya batma, ilk biçime geri dönüşü, yeniden yaratılışı, doğumu simgeler; çünkü suya batma, biçimlerin biçimlerini kaybediştir ve var oluş öncesindeki ayrışmamış olanla yeniden bütünleşmektir; sudan çıkış, biçimin ilk kez dışa vurulduğu yaradılış eyleminin tekrarıdır. Suyla temas etmek her zaman yenilenmeyi temsil eder; çünkü eriyip giden daha sonra yeniden doğacaktır; çünkü suya batış, yaşamın ve yaratıcılığın potansiyelini çoğaltır ve geliştirir” demektedir.” (Kılıç ve Eser, 2017, s.139) Mitolojik kaynaklarda suya yüklenen bu doğurganlık özelliğinin örneklerine Tanpınar’ın şiirlerinde de rastlanılmaktadır. Kendiliğin oluşum sürecinin anlatıldığı *Yavaş Yavaş Aydınlanan*’da

şair, “Yavaş yavaş aydınlanan/Bir deniz altı âlemi/Yosunlu bir boşluktan/Çekiyor kendine beni” (s.25) dediği mısralarında “deniz altı âlemi” kavramı ile kadının rahmini simgelemektedir. Nitekim mitolojilerde genellikle mağara ve ağaç gibi semboller üzerinden verilen doğurganlık özelliğinin denize yüklenmiş olması suyun kolektif yönüne işaret edildiğinin bir göstergesidir. Tanpınar benzer bir tutumu “Çekilen son dalganın eteğinden/O masal mağarası açılır birden/Yarım aydınlıkta tutuşur, parlar/Uyku sularında yüzen balıklar” (Uyku Sularında, s.53) dediği mısralarında da sürdürür. Öyle ki “masal mağarası” ifadesi anne karnını simgelemekte, bu mağaranın önünden çekilen dalga da doğum için gerekli şartları sağlayan bir sembol olarak ele alınmaktadır. *Odalarda Akşam* şiirinde ölüm temini ele alan şair, yeniden dirilmek için anne karnına dönüşü temsil eden “karanlık bir su”ya dalmakta, daldıkça da var olup olamamanın korkusuna bürünmektedir:

“Bu akşam düşünen gözlerin yine,
Mehtapla hareli karanlık bir su...
Daldıkça alıyor derinliğine,
Ruhumu bir sonsuz ölüm korkusu.” (Odalarda Akşam, s.113)

Yaşam veren yönü itibarıyla kadınla benzer olduğu belirtilen suyun, *Ölümler VIII* şiirinde “Yosunlar sedefler mercan dalları/ Arasında, siyah, lacivert, sarı/ Köpüren ağaçlar gibi sularında/ Kaynayan, çoğalan bütün bir dünya” (s.150) denildiği mısralarda “köpüren su” sembolü ile doğum ânı tasvir edilmiş, aynı suyun kaynayarak çoğalması ise kadın rahmi olarak tasavvur edildiğini örneklemiştir. Pek çok anlatıda ele alınan ve kutsallık atfedilen suyun Tanpınar’ın şiirlerinde kadının doğurma özelliği ile ele alınması ve rahim imgesini temsil etmesi arketipsel bir sembol olarak kullanıldığını göstermesi açısından önem arz etmektedir.

Mitolojide suya atfedilen kutsallık örneğinden biri de “Tanrının tohumlarından doğan kadın” olarak tanımlanan Aphrodite’in köpüklü dalgalardan doğma inanışıdır. Şiirlerinde mitolojinin pek çok imgesinden faydalanan zengin bir çağrışım dünyası oluşturan Tanpınar da kimi şiirlerinde animasını Aphrodite misali köpükler içerisinde tezahür etmekten kendisini alıkoyamamaktadır. Öyle ki “Bir gül tazeliği içinde her an/ Fildişi köpükten ve parıltıdan” (Bir Gül Tazeliği, s.36) ifadelerinde animanın “fildişi köpük”ler içerisinde tezahür etmesi Aphrodite’in köpükler içinden doğuşunu anımsattığı gibi suyun rahim imgesi ile özdeşleştirildiğini de göstermektedir. Benzer bir

tutumun sergilendiği *Zaman Kırıntıları* şiirinde de animanın uyanışının anlatıldığı “*Süzülen yelkenler var enginde/ Dalgalar var, güneş var.*” (s.78) mısralarda Işık Hanımı olarak tezahür eden kadın figürünün “dalga”lar içerisinde belirmesi mitolojideki Aphrodite’in denizin rahminden doğduğunu anımsatmaktadır. Şairdeki animanın belirginleşme anlarının anlatıldığı bir diğer şiir *Boğaz’da Gece*’de aynı kadın “*bir dalganın sağırsından/siyah, lacivert bir kadın/köpük köpük saçlarıyla*”(s.88) doğmakta, burada doğurma eyleminin “dalga”ya yüklenmiş olması ve kadının zaman zaman siyah, zaman zaman da lacivert rengine bürünmesi arketipsel bir sembol olan suyun doğurma özelliği ile ele alındığını göstermekte; kadının saçlarının ise köpük köpük olması yönüyle betimlenmesi mitolojideki güzellik kraliçesi Aphrodite’in denizin köpüklerinden doğduğu ânı anımsatmaktadır.

Tanpınar’ın şiirlerinde suyun arketipsel yönlerinden biri de cinsellikle ilgili yansımalarıdır. Bu bağlantının yönü cinselliğin gölge arketipinin arzularından biri olmasıdır. *Uyanma*’da animanın ortaya çıkışıyla “*Bu güneş döşenmiş bahar bahçesi*” hâline dönüşen mekânda “*Suyun uzaklaşan, yaklaşan sesi*” (s.29) cinsel çağrışımlara işaret eder. *Üst Üste* şiirinde de gölgenin uyanışının anlatıldığı mısralarda aydınlıklar cümbüşü içerisinde gelen animanın şairi dalga dalga aşk musikisine çektiği görülmekte, şairin bu duygu yoğunluğunu anlatabilmek için kullandığı “dalga dalga” ifadesi ise suyun cinselliği çağrıştıran yönüne vurgu yapıldığını göstermektedir:

“Üst üste ve âdeta sonsuz
Her kıvrımda ayrı yalnızlık
Ayrı deniz,
Ânın, devamın, tekrarın mucizesi
Ve cümbüşü bütün aydınlıkların
Bu musiki dalga dalga yutuyor bizi
Bin sessizliğin aynasından,
Üst üste ve âdeta sonsuz,
Kim bilir hangi akşamların
Uzak ve unutulmuş çatırtısından...” (Üst Üste, s.83)

İlk insandan beri kutsal kabul edilen ve pek çok mitolojide kendisine atfedilen değer ile ön plana çıkan su kültü, hem hayat veren hem de yok eden olarak tarif edilir. “Su kültürünün en yaygın ve bilinen hikâyelerinden birisi de Makedonyalı İskender’in

Doğuya, yani karanlığa yapmış olduğu yolculuk ve o esnada “Hayat Suyu”nu aramasıdır. Hem Yunanlı hem Mısırlı tarihçi ve efsane yazarlarının farklı biçimlerde anlattıkları İskender’le ilgili bu yolculuğun hikâyesi, İslam tarihçileri tarafından da işlenmiştir. İlk defa Mısırlı bir efsaneci tarafından anlatılan ilgili hikâye, asırların geçmesiyle farklı dillere tercüme edilirken her asır ve zamanda özel şekil ve formlara sokulmuştur. Bu hikâyelerin kulaktan kulağa yayılmasından sonra âb-ı hayât, diğer milletlerin kahramanlarının da hayatına girmiştir. Bütün bu efsanelerde su, insanoğlunun ölümsüzlük arayışlarında bir kaynak ve çare hükmündedir.” (Kılıç ve Eser, 2017, s.139) Mitolojiye olan ilgisini eserlerinde kullandığı imgelerle ortaya koyan Tanpınar, arketipsel bir sembol olan suyun hayat verme, hayatın özü olma gibi yanına da değinmiştir. Öyle ki “*Yavaş Yavaş Aydınlanan*” şiirinde şairin hayatı anlatırken “pınar” sembolünü kullanması ve kimsenin bu hayata ikinci bir kez gelemeyeceğini vurgulaması suyun arketipsel olarak ele alındığının güzel bir örneğidir:

*“Bilirim kimse içemez
Üst üste aynı pınardan,
Bir veda gibi her nefes
Alışılmış kıyılardan”* (Yavaş Yavaş Aydınlanan, s.25)

Hayatın “pınar” kavramı ile sembolleştirildiği bir başka şiir ise *Güller ve Kadehler*’dir. Kaderin karşısındaki çaresizliğin persona-gölge çatışması üzerinden anlatıldığı mısralarda şair, gölgenin insanı zevke, eğlenceye çağırması yönünü kullanırken personanın bu davetlere “*Bütün pınarlardan içsen ne çıkar?*” (s.48) diyerek yanıt vermesi ve hayat kaynağını “pınar” sembolü üzerinden suyun hayat veren yönüyle ele alındığını göstermektedir.

Tarihî bir zamanın anlatıldığı ve yukarıda başka bir yönüne değinilen *Bursa’da Zaman* şiirinde eski bir cami avlusu içerisinde “*Küçük bir şadırvanda şakırdayan su*”yun ve “*Yüzlerce çeşmenin serinliği*” (s.54) içerisinde mimarîlerin en ilahisine hayranlıkla bakan şair, bir tarafta büyük cetlerin yattığı yeşil türbenin tasviri ile ölümü anlatırken diğer yanda suyun sesi ile hayatın coşkusunu vurguladığı görülmektedir. Benzer bir tutumun görüldüğü *Musiki* şiirinde şair bu kez hayatı “*Kimdir yıkananlar bu loş*

çeşmede/Tekrar doğar gibi ay ışığından?” (s.47) diyerek “çeşme” sembolü üzerinden bir arketipsel imge oluşturur.

Yaratılışın kaynağındaki dört element üzerine çalışmaları bulunan Gaston Bachelard, *Su ve Düşler* isimli eserinde suyun hayat veren yönüne değindiği gibi onun yok eden tarafı olduğunu da söylemektedir. Arketipsel bir sembol olan suyu yaşamın kaynağı olarak ele alan Tanpınar, bazı şiirlerinde de yok eden yani ölümü simgeleyen yönünü vurgulamaktadır. Bu şiirlerinden birisi olan *Musul Akşamları*’nda fâni çiçeklerin yani ölümlü bir varlık olan insanların ezan sesinde suda açılmaları suyun yok oluşu simgeleyen yönüyle ele alındığını ve ölen insanların su ile pislikten arındırılıp Rabb’in huzuruna temiz bir şekilde çıkarılmasını sağlayan bir madde olduğunu belirterek de arındırma özelliğine değinmektedir:

*“Sularda açılır fâni çiçekler
Ufka ezanların yükselir âhı
Şimdi boş sahili, gurbetle bekler
Kimsesiz çöllerin yorgun seyyahı...”* (Musul Akşamları, s.105)

Benzer bir tutum ölümün ele alındığı *Sonbahar* isimli şiirde de görülmektedir. Sahillerin ve ufkun yasta olduğunu söyleyerek bir yok oluş tablosunu çizmeye başlayan şair, bu yok oluş karşısında rüzgâra mersiye söyletirken son açan nergisin de “su”da solduğunu belirtmektedir. Nergis çiçeğinin Yunan mitolojisinde kendisine âşık olan Narkissos’a işaret ettiği düşünüldüğünde bu çiçeğin suda solarak ölmesi ile suyun yok oluşu simgeleyen yönüyle ele alındığını ve arketipsel bir özellik sergilediğini göstermektedir:

*“Sahillerin yasta, ufkun bütün sis;
Deniz, bu akşam bir matem mi var?
Sularında soldu son açan nergis,
Yaza mersiye mi ufkunda rüzgâr?”* (Sonbahar, s.107)

Ölüler XVI şiirinde de şairin ölümü “simsiyah akan nehir” tamlamasıyla vermesi arketipsel bir sembol olan suyun yok edici yönüne işaret etmektedir. Öyle ki pek çok kültürde matem rengi olarak siyahın tercih edilmesi ve bu rengin ise söz konusu mısra da nehre yüklenmesi ve bu nehrin tıpkı ölüm gibi aldığını geri vermeyen bir özelliğe sahip olduğunun vurgulanması suyun yok eden bir sembol olduğunu da göstermektedir:

*“Çağır gelsin, bir ilah daima dönebilir
Başını çevirince simsiyah akan nehir
O hiç geri vermeyen bir kere aldığı,
Günlerin değiştiği kül ve çamur yığını” (Ölümler XVI, S.160)*

1.2. Toprak

Anâsır-ı Erbaanın diğer unsuru olan toprak, ilk insandan itibaren kutsal bir varlık olarak görülmüş ve hemen hemen tüm dünya mitolojilerinde güçlü bir sembol olarak yerini almıştır. Kutsal anlatılarda insanın topraktan yaratıldığına dair inanışların yanında toprağın dünyevi hayatta dışına çıkamayacağımız bir mekân oluşu; üretimin ilk kaynağı olması gibi gerçekler de onun sembolik değerini pekiştirmiştir.

“Bütün varlık âlemi bu dört elementin birleşmesinden oluşmuştur. Mesela, insanoğlu fizyolojik olarak hava, ateş, su ve topraktan oluşmuştur. İnsan vücudu belirli bir oranda ısı, yüksek oranda su ve her hücrede oksijen yani havadan müteşekkildir. Toprak ise başlı başına insan demektir. İnsan türünü sınıflandırmada kullanılan homo kavramı, Latince “humus” kelimesinden gelir ve “humus” toprak anlamına gelmektedir.” (Düzgün, 2016, s.147)

Yüzyıllardan beri kadınla toprak arasında bir bağ olduğu düşünülmüş ve toprağın üretkenliği ile bir annenin doğurganlığı arasında ilişki kurulmuştur. “Topraktan varoluş mitosu İslâm da dâhil olmak üzere birçok inançta yer almaktadır. Ancak “Toprak Ana” kelimesinin dildeki varlığını toprağın insanın ham maddesi değil, annesi olduğu zamanlara borçlu olduğu düşüncesiyle oluşturulmuştur. İslâm teolojisinde, Prometheus mitinde ve topraktan yaratılışı konu alan mitoslarda toprak insanın bedenini oluşturur ve insanın özü olan ruh bu bedene yerleştirilir. Ancak Toprak Ana/Tabiat Ana inancının bundan farklı olduğunu belirtmek gerekir. Bu inanca göre Toprak, sadece insan bedeninin yaratıcısı değil, onun annesidir ve tabiatın ruhudur.

Toprak Ana figürü Türk söylencelerinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Bugün Anadolu’da hâlâ etkileri görülmekle birlikte Altay, Sibiryâ gibi bölgelerde hâlâ yaygın olarak inanılan bu figür yeryüzünün ve evrenin ruhu olarak kabul edilmektedir. Doğa sözcüğü “doğmak” kökeninden gelir ve bu kelime türeyişinin arkasında toprağa atfedilen anaçlık yatmaktadır. Evrenin üçüncü katında oturan Toprak Ana, güçlü ve sonsuz yaşam enerjisine sahip bir kadın olarak tasvir edilir. Yeryüzündeki yaşam ona

muhtaçtır, ancak onun muhtaç olduğu hiçbir şey yoktur ve zamanını sonsuz yaşam gücünü çocuklarıyla paylaşarak, onlara doymaları için tahıllar ve meyveler vererek geçirmektedir. Toprak Ana bazı bölgelerde Yer Ana olarak da anılmaktadır ve Nevruz kutlamalarında toprakta bir tünel kazılarak yeniden doğuş canlandırılır.” (www.komplikedergi.com)

Toprak Ana figürü bir bereket tanrısı veya ana tanrıça olmaktan çok, toprağın ve evrenin özü olarak kabul edilmektedir. Yunan mitolojisinde Toprak Anayı karşılayan Gaia figürünü, Azra Erhat şöyle anlatır:

“Gaia, Hesiodos'un Theogonia'sında dünyayı, yeri, evrensel bir öge olarak toprağı simgeler. Bir tanrıdan çok kozmik bir varlıktır Gaia, bütün öğelerin kaynağında bulunan ana ilkedir. Hesiodos bu yolda doğada ana ilkenin ne olduğunu tanımlamaya çalışan İonya düşünürleri gibi davranır. "Bütün ölümsüzlerin sürekli, sağlam tabanı" saydığı Gaia, evreni bir düzen yöntemine göre meydana getiren ve düzensiz boşluktan çıktıktan sonra dişi-erkek birleşme yoluyla evrenin kendisini ve tanrılarını yaratır. Gaia "parthenogenesis" (kendi kendine doğurma) prensibine göre Gök'ü, Dağ'ları ve Deniz'i yaratır; bu süreci şöyle anlatır Hesiodos:

*Toprak bir varlık yarattı kendine eşit:
Dört bir yanını saran Uranos, yıldızlı,
Gök'ü,
mutlu tanrıların sürekli, sağlam yurdunu
yüksek dağları yarattı sonra,
koyaklarında tanrılar oturan dağları.
Sonra denizi yarattı, ekin vermez denizi:
Azgın dalgalarıyla şişen Pontos'u.
Kimseyle sevişip birleşmeden yaptı bunu”*

Zamanla Gaia'nın mythos'ta yeri ve önemi değişmiş, kozmik nitelikteki Ana Toprak, dinde daha belirli birer tanrıça olarak görülen, bir yandan Demeter, öte yandan Kybele gibi toprak ve bereket tanrıçalarına yer vermiştir (Erhat, 1996, s.115).

“Gaia’nın Roma mitolojisindeki karşılığı ise Terra’dır ve bu kelime aynı zamanda Latince’de toprak anlamına gelmektedir. Algonkin, Kızılderililerinin inancında toprağın ruhu Nokomis olarak anılmaktadır ve büyük anne unvanına sahiptir.

Yunan ve Roma mitolojilerindeki yer-gök birleşimini bazı Türk inanışları da dâhil olmak üzere dünyanın birçok yerinde görmek mümkündür. Büyük ihtimalle ekinlerin ve tohumların yağmurla beslenmesi, gökyüzünün yeryüzünü döllemesi olarak tasvir edilmiş ve gökyüzünün ise burada eril bir karakter olarak konumlandırıldığı tespit edilmiştir.” (www.komplikedergi.com)

Tanpınar’ın *Altın Güzeldir, Kış Bahçesi, Eşik, Avare İlhamlar III, Ne İçindeyim Zamanın, Selam Olsun, Ey Kartal Bakışlı, Zaman Kırıntıları, Annem İçin, Madalyon, Yollar Çok Erken...* ve *Şiir* başlıklı eserlerinde “Toprak” olgusu arketipsel çağrışımlar içerecek şekilde kullanılmış görünmektedir.

Altın Güzeldir şiirinin “*Altın güzeldir/Kumru seslerinin çığırığında/Görünmez köklerden/Bahar sabahlarını çekerken*” (s.86) mısralarında zamanın oluşturuca unsurunun toprak olduğuna dair bir söylem oluşturulur. Bu durum, toprağın varoluşun temel unsurlarından biri olduğu ile ilgili yukarıda anlatılan teorik görüşlerle bir paralellik oluşturur. Varoluş; yaratılış aynı zamanda doğum ânına işaret eder. Bu şiirin “*Sen son rüyaların aynasında/Beyhude ararken kendini/Tek bir filizden çoğalır dünya...*” (*Altın Güzeldir*, s.86) mısralarında bu durum anlatılır. Dünyanın tek bir filizden çoğalması kadının doğurganlığının ve bir nesil yaratabilmenin sembolik ifadesidir. Bu durum birçok mitolojideki ana tanrıçayı/doğurgan büyük anneyi anımsatmaktadır.

Şair, edebî yaratma coşkusunu anlattığı *Şiir*’de “rüyalarının sarışın buğdayı” olarak nitelendirdiği şiiri bir çiftçinin üretme hazzı ile eker biçer. Böylece bir mahsulü üreten toprağın bereketi şiire atfedilerek hatırlanır:

“*Sarışın buğdayı rüyalarımızın,
Seni bağrımızda eker, biçeriz,
Acılar kardeşin, teselli kızın,
Zengin parıltınla dolar gecemiz.*” (Şiir, s.28)

Bireyin yeniden doğması için öncelikle ölüm evresinden geçmesi gerektiğinin anlatıldığı *Kış Bahçesi*’nde de doğurgan Büyük Ana arketipini hatırlatan bir kullanışa rastlanmaktadır. Şiirin “*Ana rahmi gibi sıcak ve yüklü idi hava/İyi mayalanmış hamur gibi/Gizli nabızlarla atıyordu toprak*” (*Kış Bahçesi*, s.87)mısralarında toprak, iyi

mayalanmış bir hamura benzetilmekte; böylece onun bereketi, doyuruculuğu, kıvamı; biraz sonra gerçekleşecek “oluş”un yeri olduğu; yani doğurganlığı hatırlatılmaktadır.

Geçmiş ve gelecek arasında kalmışlığın şiiri olan *Eşik*’te, hayatı temsil eden persona ile ölümü temsil eden gölgenin oyunu arasında sıkışıp kalan şair “*Hakikat çok uzak, karanlık, derin/Bir dille konuşur, büyük köklerin/Toprakla ezelden karışmış dili!*” (*Eşik*, s.70) dizeleriyle, toprağın hem yutan; yok eden; kendine karıştıran yani ölümü temsil eden yanını, hem de varoluşun hammaddesi olma yönünü vurgular. Şaire göre, ölüm ne kadar hakikat olsa da insana çok uzak gelir. Oysa toprak hem ölüm hem hayat olduğuna göre ve insan da topraktan yaratıldığına göre şah damarımızdan yakındır. Bu kullanım biçimi de arketipsel bir algının güçlü bir dışavurumudur.

Avare İlhamlar III şiirinde de benzer bir tutumla işlenen “toprak” burada ölümün ve yeniden dirilişin bir sembolüdür. “*Ayrıalım/Sen annen güneşe git, nur ol/Ben toprakta dağılacığım/Bir akşamüstü/Ormanı tek bir saz yapan/En son dalda/Son ışık ol/Gel, beni bul*” (*Avare İlhamlar III*, s.82) diyerek animasına seslenen şair, yeniden doğmak için öncelikle toprağa karışıp onunla bütünleşmek gerektiğini “toprakta dağılacığım” ifadesiyle vurgulamış, ardından da mitolojide sıklıkla kullanılan ağaçtan ışıklar saçarak doğma motifini kullanarak arketipsel semboller aracılığıyla zengin bir söyleyişe dönüştürmüştür.

Tanpınar’ın Mektupları isimli eserde “Şiir hâlini, kozmosla insanın birleşmesini nakleden, bir çeşit mürakabe (içe dalma) ve rüya hâli” (Kerman, 1992, s.249) olarak tarif edilen *Ne İçindeyim Zamanın* şiirinde şair, kendiliğin gerçekleşme sürecini anlatırken geçmiş-hâl-gelecek çemberinin parçalanmaz akışında zamanın içine kendisini, aynı zamanın ötesine de Allah’ı yerleştirerek şiire mistik bir girişle başlamaktadır. Öyle ki bu mistik havayı “*Kökü bende bir sarmaşık/Olmuş dünya sezmekteyim*” (*Ne İçindeyim Zamanın*, s.23) mısralarıyla da “görünen ve görünmeyen tüm âlemlerin, değişik varlık çeşitleriyle sarmaşık gibi her tarafı sarmış olan evrenin asıl kökünün insanın içinde olduğu düşüncesini ortaya koyuyor. Evrenin özü, çekirdeği insandır, varlık, evren, insanla anlam kazanır, insana göre tanımlanır. Bu yaklaşım Şeyh Gâlib’in “Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen/Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen” beytindeki anlama çok yakındır.” (Çetin, 2011, s. 63-64) Şairin “sarmaşık” simgesi ile evrenin kökü olan insanı kastetmesi insanın özünün topraktan

olduğunu söyleyen mitik ve kutsal söylemleri; bir başka deyişle arketipsel söylemi hatırlatır.

Simgelerle zengin bir çağrışım dünyası kuran ve bu dünyadan okuyucusuna seslenen Tanpınar, *Selam Olsun* (s.32) başlıklı şiirinde toprağın arketipsel yönüne çok katmanlı bir benzetme aracılığıyla işaret eder. Ölüm temalı bu şiirde bir ölünün dilinden hayat anlatılır. Hayat demek, güneş, ay, ışık, kar, tipi, fırtına, kanat şakırtısı, çocuk sesi, gül ve sarmaşıktır. Ölüm bunların olmayışıdır. Fiziksel olarak bunlardan uzak olmak toprağa gömülmüş olmak demektir. Bu da toprağın yutan, kendine karıştıran, yok eden yönünü gösterir.

“Kırmak için bir dal bile bulamayan/Soğuk rüzgârlarda kuruldu evin” (Yollar Çok Erken, s.33) mısralarında ise yukarıdaki tutumun aksine, toprağın sadece yok edici özelliğine değinilir. “Kırılacak dal bile bulunamayan” yer toprağın altı; yani mezardır. Benzer bir tutum *Ey Kartal Bakışlı* şiirinde de görülmektedir. “*Ey kartal bakışlı avcısı fecrin/Açmamış güllerin siyah bahçesi/Büyük hasatçısı serviliklerin/Varlığın perdeyi yırtan gölgesi*” (Ey Kartal Bakışlı, s.57) mısralarında açmayan güller ile insan; siyah bahçe ile de mezarı sembolleştirilmiştir. Serviliklerin büyük hasatçısı olan mezar, insanı var olmanın perdesinden yok oluşun gölgesine çeken arketipsel bir semboldür. *Zaman Kırıntıları* şiirinde toprağın bu yönüne değinen şair, bütün bir ormanı “zaman” sembolüne bürünmüş vaziyette gelen ölümün karanlık yüzüyle devirmektedir:

“Ben zamanı gördüm
İçimde ve dışımda sessiz çalışıyordu,
Bir mezar böyle kazılırdı ancak,
Yıldırımsız ve baltasız,
Bir orman böyle devrilirdi!” (Zaman Kırıntıları, s.76)

Var oluşun dört elementinden biri olan toprağın yok ediciliğiyle çocuk yaşta annesini kaybederek yüzleşen Tanpınar, anne temalı bazı şiirlerinde toprağın bu özelliğine değinmektedir. Ölüm motifinin anne arketipiyle tezahür ettiği *Annem İçin* şiirinde şair “*Seni gömdük anne yıllarca evvel*” (Annem İçin, s.110) dediği mısralarda toprağın yeniden diriltmek için yutan özelliğini vurgularken, “*Öksüzlük denilen acıyla vurgun/Bir başka ölüydük bu toprakta biz.*” (Annem İçin, s.110) mısralarında da toprağın sadece yerin altındakiler için yok edici özelliğinin olmadığını yerin

üstündekiler için de yaşayan ölü misali psikolojik olarak yok edici olabildiğinin örneğini vermiştir.

Tanpınar'ın hem kişileştirdiği şiirle hem de ölen anne ile konuşmasının yer aldığı *Madalyon* başlıklı eserinde “Çözülse de vücudun kara toprak altında/İhtirasla işlenen bu bir parça altında/ Şöhretimle beraber asırlarca yaşarsın” (Madalyon, s.108) diyerek ölüm ve yeniden dirilişe işaret eder. Toprağın anneyi yutup yok etmiştir ama şair onu şiirle yeniden diriltip ebedileştirme yoluna gitmiştir.

Sonuç olarak, şairin arketipsel bir sembol olarak toprağı hem bolluk, bereket, üretkenlik, doğurma unsuru hem de yutan, kendine karıştırıp yok eden ve sonra yeniden diriltten yönlerine göndermeler yapan bir tutumu benimsediğı görülür. Bir arketipsel durumun yansımalarının bilinçdışı bir itki olabileceğı gibi; bilinçli bir öğrenme yoluyla da kendini gösterilebileceğı gerçeğı göz önüne alındığında Tanpınar'ın her iki yönden bir hareket tarzının bulunduğu düşünülmektedir.

1.3. Hava

Anâsır-ı Erbaa'nın üçüncü unsuru olan hava, başlangıçta kaos biçiminde olduğu düşünülen evrenin düzene geçmesinde diğer üç elementle birlikte ve onlar kadar etkili olmuş bir unsurdur. Bu elementlerin aynı zamanda Tanrı'nın dört vasfını temsil ettiğine inanılır. Varlığın özüne dair açıklamalar yapan Demokritos tüm maddelerin bölünmeyen (atom) parçacıklardan oluştuğunu ileri sürerken karşıt görüşlerin öncüsü olan Aristo ve Platon ise tüm maddelerin dört elementten (hava, su, toprak, ateş) oluştuğunu savunmuştur. Bu dört element üzerine çeşitli görüşler öne süren Platon “ateşin parlak, ince ve hareketli; havanın karanlık, ince ve hareketli; suyun karanlık, kalın ve hareketli; toprağın ise karanlık, kalın ve hareketsiz olduğunu söyler.” (www.blog.milliyet.com.tr/dort-element)

Arketipsel bir sembol olan hava, pek çok mitolojide ve efsanelerde yer almaktadır. Bunlardan birisi olan “Kabala kitabı Seferitsire'ye göre Evren, çeşitli elemanların aracılığıyla Yüce bir Varlık'tan tezahür etmiştir. Bu elemanların ilki, Tanrı'nın ışıksal varlığı olan Ateş'tir. İkinci eleman bu Yüce Işık'tan çıkan Ruh'tur, yani sembolü olan Hava'dır. Üçüncüsü Su'dur ve Hava'dan doğan Su, oksijen ve hidrojen karışımıdır. Bu sembolün ezoterik anlamı, suyun yaşam bünyesinde barınağıdır. Dördüncü eleman ise

Ateş'ten katılaşmış türevi topraktır. Seferitsire, Dünya'nın oluşumunda bu dört elemanın kullanıldığından bahseder.

Sümer efsanesine göre, evrende ilk olarak Tanrıça Nammu adında büyük, uçsuz bucaksız bir Su vardı. Tanrıça o sudan bir dağ çıkarıyor. Oğlu Hava tanrısı Enlil, onu ikiye ayırıyor. Üstü Gök oluyor, Gök Tanrısı onu alıyor, Yer olan altı da Yer Tanrıçası ile Hava tanrısının oluyor. Bilgelik tanrısı ile Hava tanrısı yeri bitkiler, ağaçlar, sularla donatıyor. Sonra hayvanlar yaratılıyor ve hepsini idare edecek Tanrılar meydana getiriliyor. Yine bir başka Sümer inanışına göre, başlangıçta uçsuz bucaksız su vardı. Bu sudan tanrı An (gök) ile tanrı Ki (toprak yeryüzü) doğdu. Onların bu birleşiminden Enlil (hava) meydana geldi ve yeryüzü ve göğün arasını doldurdu. An ile Ki'den doğan bir başka tanrı da suların ve bilgelik tanrısı Enki (EA)'dir.

Eski Mısır heliopolis metinlerine göre Hava (Shu) kendi kendine var olan Atum ile ilksel okyanus Nun'dan doğmuştur. Hava Atum'un burnundan nefes olarak çıkmıştır.

Ayrıca bu dört elementin dört mevsimin de habercisi olarak ele alındığı görülür: Hava, Bahar'ı; Ateş, Yaz'ı; Su, Güz'ü; Toprak ise Kış'ı temsil eder. Bunun yanında yaşamın kaynağı olan ateş, hava, su ve toprağın benliğinin dört yönünü de ifade ettiği düşünülür: Hava ile bireyin zihinsel yapısı, Ateş ile bireyin enerji bedeni, Su ile bireyin duygusal yapısı ve Toprak ile bireyin fiziksel bedeni.” (www.blog.milliyet.com.tr/dort-element)

Türk mitolojisinde hava ile ilgili unsurlara ancak dolaylı olarak rastlanabilir. Zira Türk mitolojik sistemindeki 5 unsur (su, toprak, ateş, demir ve ağaç) arasında hava yoktur. Ancak gökyüzüne verilen kutsiyet ve önem bağlamında hava ile bir bağlantı kurmak mümkün olabilir.

“Türk mitolojisinde Gök Tanrı olarak bilinen Kök Tengri, yer ve göğün ortasında yer alan her şeyin hâkimi yaratıcıdır. Türklerde tanrı kelimesi tek bir varlığı temsil ederken ilkeri dönemlerde çoğul bir varlığı temsil etmektedir. Türklerin Gök Tengri ve Yağız Yır'e törenler yaptığı bilinmektedir. Yağız Yır bereket tanrısı olarak bilinmektedir. Gök Tanrı ve Yağız Yır birlikte söylenmektedir. Eski Türk kültüründe hakanları, kağanları tahta çıkaran güç Gök Tanrı'dır.

Bir başka “Gökyüzü Tanrısı” olarak geçen Ayığ Han; ilk insanı, güneşi, ayı, yıldızları, yeri, dağları, hayvanları yaratandır. “Ürüng Ayı Toyon” dünyanın ana kutu’dur ve göğün 9. katında olduğuna inanılır. Ayığ Han, insana yeteneklerini veren ve hayvanların çoğalıp evrenin bereketli oluşunu sağlayan tanrıdır.” (www.arkeopolis.com/turk-mitolojisiinde-tanrılar-ve-ruhlar)

Havanın bir biçimi olan rüzgâr ise Türk ve Batı mitolojilerinde daha belirgin bir şekilde görünür. Türk mitolojisiinde “Yel Baba” veya “Yel Ana” olarak bilinen rüzgâr tanrısı olumsuz yönleriyle öne çıkar. Âfet niteliğindeki yağmurun, kasırganın, fırtınanın, yıldırımın müsebbibi bu tanrıdır (Bayat, 2011, s. 166-169).

“Jung, rüzgâr arketipinin ruhla ilişkili olduğunu söyler. Latince anima ve animus sözcükleri, Yunanca rüzgâr anlamına gelen anemos sözcüğüyle aynı kökten gelmektedir. Yine rüzgâr anlamına gelen eski Yunanca sözcük pneuma, aynı zamanda ruh anlamındır. Bunlardan başka Eski Yunanca psyche sözcüğünün yakın biçimleri arasında “psycho” (üfleme), psychos (serin), psychros (soğuk) ve physa (körük) vardır. Latince, eski Yunanca ve Arapça’da ruha verilen ad, hareketli rüzgâr, “canlıların dondurucu soluğu” anlamlarına gelmektedir. İlkel insanlar için ise ruh, “görünmeyen soluklardan oluşmuş beden” anlamına gelir. Tanrı rüzgârdır. Görünmez bir nefes-ruh olan insandan daha güçlüdür.” (Al, 2017, s.149)

Arketipsel bir sembol olarak “Hava”nın yansımalarına, Tanpınar’ın *Ne İçindeyim Zamanın, Selam Olsun, İnsanlar Arasında, Kış Bahçesi, Akşam, Şehriyar, Sabah, Bir Gül Tazeliği, Başka Bir Yıldızda, Eşik, Hangi Eşikte, Siyah Atlar, Sonbahar, Mavi, Maviydi Gökyüzü ve Karışan Saatler İçinde...* başlıklı şiirlerinde rastlanmıştır.

Balcı’nın “dünle yarın arasında, geçmişle gelecek arasında, geceyle gündüz arasında, doğumla ölüm arasında, yerle gök arasında, varlıkla yokluk arasında şeklinde daha da örneklerini arttırabileceğimiz dizi, insanın her iki tarafı derin bir uçurum olan ve sürekli hareket halinde bulunan bir satıhta yakalanışının ifadesi” (2008, s.71) dediği, bir kendilik gerçekleştirme anlatısı olan *Ne İçindeyim Zamanın* şiirinde “Rüzgârda uçan tüy bile/Benim kadar hafif değil” (Ne İçindeyim Zamanın, s.23) ruh hâlindeki hafifliği anlatır. Burada rüzgârın olumlu yönden düşünüldüğü görülmektedir. Bu durumu, havayı Tanrı’nın insanın bedene büründürmesi aşamasında suyla karıştırdığı topraktan inşa ettiği insana ruhunu üflemesi olarak düşündüğümüzde rüzgârın tüy gibi hafifletici

olması anlaşılabilir bir durumdur. Bir “tüy” gibi gökyüzüne “yükselen” ve orada âdeta “uçan” şair, maddî âlemdeki nihaî amacı olan kendiliğini gerçekleştirmenin coşkusu ve dinginliği içindedir:

“Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim,
Mavi, masmavi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim.” (Ne İçindeyim Zamanın, s.23)

Bu bakış açısını sergilediğı bir başka şiir olan *Selam Olsun*’da şair, “Hasretiz bir kanat şakırtısına/Mavi gökte kuşlar yine uçar mı” (Selam Olsun, s.32) diyerek bir ölünün ağzından personaya yani hayata seslenmekte; bunu yaparken de gökyüzünü betimleme yoluna gittiğı görölmektedir. Şairin sevgilisini hatırlayışının resmedildiğı *Mavi, Maviydi Gökyüzü* isimli şiirde gerek gökyüzünün “Mavi, maviydi gökyüzü/Bulutlar beyaz, beyazdı” (*Mavi, Maviydi Gökyüzü*, s.50) şeklinde betimlenmesi mevsimlerden “bahar” olduğunu gösterirken gerekse animanın belirginleştii anlarda şairin yüzünde açan güllerin olması da şairdeki havanın bahar mevsimine tekabül ettiğini ve arketipsel bir sembol olarak ele alındığını göstermektedir.

Tanpınar, havayı gökyüzü ile özdeşleştirdiğı bazı şiirlerinde ona bir kutsiyet de atfeder. Tanrı Zeus’u *İnsanlar Arasında* bir yolculuğa çıkararak dünyevî duyguları tattırmak isteyen şair, mitolojide pek çok değeri atfedilen ve İslâm’da yedi kat olduğuna inanılan sonsuz gökyüzünün sahibinin Zeus olduğunu vurgulamaktan kendisini alamaz. “Ben Zeus’um, Kronos’un oğlu/Şu bildiğiniz zat, ilahların en büyüğü/Olemp’in sahibi, yıldırımın, kartalın efendisi Sonsuz gök benimdi, mevsimler, rüyalar gibi!” (*İnsanlar Arasında*, s.91) diyerek kendisini tanıtan Zeus, yeryüzüne yani yaratılışın unsurlarından biri olan toprağa ayak basmadan önce ateşten sonra oluştuğuna inanılan “hava”nın yani gökyüzünün hâkimidir. Dolayısıyla tanrılar tanrısının gökyüzüne hâkim olduğunun vurgulanması şairin havayı Zeus üzerinden yücelttiğı ve arketipsel bir sembol olarak ele aldığını göstermektedir.

Sümer mitolojisinde gök ile yerin birleşiminden “hava”nın (Enlil) doğduğuna dair bir inanç bulunmaktadır. Tanpınar *Kış Bahçesi* isimli şiirinde bu mitolojiye uygun bir kullanım vardır. “Ana rahmi gibi sıcak ve yüklü idi hava” (*Kış Bahçesi*, s.87) diyerek varoluşun dört elementinden biri olan havayı “ana rahmi”ne benzetmesi; onu Büyük

Ana arketipi olarak ele aldığını ve “anne”nin kutsallığını yüklediği anlamına gelmektedir. Ancak “*Siyah, dağınık bir bulut/Karşı sırtın üzerinde/Birden değişti ve yakut/Bir kuş gerindi derinde*” (Akşam, s.64) mısralarında masalların kötülük habercisi kuş motifi üzerinden ölüme işaret edilir. Gökyüzünün siyah olması da kasvetli “hava”nın olumsuz tezahürüdür. Benzer bir tutumun görüldüğü *Şehriyar* şiirinde ise hayat yolunun kararlı yolcusu olarak ele alınan yaşlı seyyahın ölümü anlatılır. “*Yolcu, yolcu!.../Ölümdür, bu ücra yolun öbür ucu.../Açmasın sana da bir taze mezar/Kalbinde, bu soğuk gece... Gitme, kal...*” (Şehriyar, s.103) mısralarında “hava”nın gece olarak seçilmesi ve soğuk olduğunun vurgulanması ölümün soğukluğunu hatırlatması bakımından önemlidir.

Mitolojilerde ve efsanelerde kutsal kabul edilen “hava” gibi “rüzgâr” da kutsal kabul edilmektedir. Öyle ki Buryatlarda “Zada” ismiyle ortaya çıkan Rüzgâr Tanrısı, Yunan mitolojisinde kuzeydoğudan esen Poyraz’ın kişileştirilmiş adı olan “Boreas” ve Zeus’un habercisi olan “Hermes” ile vücut bularak kutsallaştırılmıştır. Şiirlerinde mitolojinin zengin dünyasına bolca yer veren Tanpınar, animasının belirdiği anları “rüzgâr” sembolü ile ele alarak o ânı kutsallaştırmaktadır. Bu şiirlerinden biri olan *Karışan Saatler İçinde...*’de şair animasıyla ömrün bir gecesinde “kader rüzgârı”nda bir mevsim cümbüşü içinde rastlayarak onu kutsallaştırdığı görülmektedir:

“Bir mevsim cümbüşü içinde süzülerek

Ömrün gecesinde ve kader rüzgârında

Bir ürperme olur çıplak omuzlarında...” (Karışan Saatler İçinde, s.52)

Şairin gölgesinin uyanışının anlatıldığı *Sabah* şiirinde de “*Serin rüzgârlara pencereni aç!*” diyerek animasına seslenen Tanpınar, ilerleyen mısralarda “*Bırak saçlarınla oynasın rüzgâr/Gümüş çıplaklığı bir başka bahar/Olan vücudunu ondan gizleme*” (Sabah, s.24) diyerek rüzgârı kişileştirmiş, kendisini onun yaşam veren ellerine bırakmasını tembihleyerek de rüzgâr ile anima arasında bir bağlantı kurmuştur. Nitekim yaşam verme ve hâkimiyet altına alma özelliklerinin hem animada hem de rüzgârda bulunduğu söyleyerek rüzgârla anima arasında bir bağ olduğuna dikkat çeken kişinin Carl Gustav Jung olması şairin bu sembolü arketipsel yönüyle ele aldığını göstermesi bakımından önem arz etmektedir.

Tanpınar'ın persona-gölge yani hayat-ölüm çatışmasını anlattığı *Bir Gül Tazeliği* şiirinde animanın uyanışının anlatıldığı mısralarda rüzgâr sembolünün cinselliği çağrıştıran yönüyle kullanıldığı ve arketipsel yönüyle ele alındığı görülmektedir:

“Bir gül tazeliği içinde her an
Fildişi köpükten ve parıltıdan
Mahmur, uğultulu yaz sabahları,
O üst üste rüya, cenup rüzgârı.” (Bir Gül Tazeliği, s.36)

Benzer bir tutumu *Başka Bir Yıldızda* şiirindeki “*Ve açık pencerelerden/Mavi gökle giren rüzgâr/Düşmüş melek oynumuza/ Uzanan yemyeşil dallar...*” (s.37) mısralarda da gösteren şair, “rüzgâr” sembolünü animasıyla melek bir oyunun içinde bulunduğunu söylediği ânı anlatırken kullanması cinselliği çağrıştıran yönüyle tezahür ettiğini göstermektedir. Nitekim *Eşik* şiirinde de gölgenin uyanışının anlatıldığı “*Acayip davetlerin rüzgârında/ Her lahza yine kendi sularında!*” (s.67) mısralarında uygun olmayan davetlerin rüzgâr eşliğinde yapılması dikkat çekmektedir. Anima ile ilişkisi ve cinselliği çağrıştıran yönüyle ele alınan rüzgârın *Hangi Eşikte* şiirinde ise şaire annesinin sesini getirerek kutsiyet atfedildiği görülmektedir:

“Sen sesini yıldızlara verdin
Büyük rüzgârların uğultusunda
Arayıp bulsun diye beni...” (Hangi Eşikte, s.139)

İlk insanlardan beri kendisine pek çok anlam yüklenen ve kutsal olarak görülen rüzgâr, mitolojide kötülüğü simgeleyen Yel Ana figüründe de vücut bulmaktadır. Tanpınar da arketipsel bir sembol olan “rüzgâr”ı her yönüyle değerlendirmiş, ölüm temini ele aldığı *Siyah Atlar* şiirinde “*Saçında gecenin soğuk rüzgârı/Bir gün kapatırsın bu ufukları*” (s.34) mısralarda onu ölüm rüzgârı olarak tasavvur etmiş ve ölümün soğukluğunu yüklemiştir. Şair, sonbahar mevsiminin ölümü simgelemesi üzerinden yok oluşu anlattığı mısralarda ufka ölümün mü hâkim olduğunu sorgularken, bir insan gibi inleme sesi çıkaran rüzgârın sustuğunu yani ölümün sessizliğine büründüğünü anlatmakta ve mitolojideki Ölüm Tanrısı Thanatos ve Ölüm Tanrıçası Keres'i akıllara getirmektedir:

“Karşı ormanlardan geçen atlı kim?
Deniz, uzaklarda yanan bir şey var...
Ufkun sükûnuna ölüm mü hâkim,
Niçin sustu demin inleyen rüzgâr?” (Sonbahar, s.107)

1.4. Ateş

Anâsır-ı Erbaa'nın dördüncü unsuru ateştir. Varlığın özünün yapı taşlarından biri olması ve kudreti dolayısıyla her çağ ve kültürde kutsiyet atfedilmiştir. "Varlık âleminin yukarıda adları sayılan temel bileşenlerinden biri ve hatta en güçlüsü olarak kabul edilir. Doğadaki varlıkların özlerini oluşturan maddelerden biri olan ateş, daha mitik dönemden itibaren kutsallaştırılmıştır. Ateş, içinde hem kötülüğü hem iyiliği barındırır. Ateş yakar, yok eder, ısıtır ve pişirir." (Düzgün, 2016, s.147)

Konu ile ilgili özel bir çalışması bulunan Gaston Bachelard, *Ateşin Tinçözümlemesi* isimli eserinde ateşi şu şekilde ele almaktadır:

"Ateş, en ileri düzeyde canlı öğedir. Ateş, kişiye özgü duygular içerir ve evrenseldir. O yüreğimizde yaşar. Gökyüzünde yaşar. Maddenin derinliklerinden yükselir ve kendini bir sevgi gibi sunar. Geri maddenin derinliklerine iner ve kendini gizler, sıkıştırılmış nefret ve öç gibi. Tüm olgular arasında birbirine zıt iki değeri, iyiliği ve kötülüğü, aynı açıklıkla taşıyabilen tek olgudur. Cennette ışık saçar. Cehennemde yakar. Ateş tatlıdır ve ateş işkencedir. Mutfaktır ve kıyamettir. Ocağın başında usluca oturan çocuk için hazır; alevleri ile fazla yakından oynamak isteyen cezalandırır. Ateş gönenç, ateş saygıdır. Koruyucu ve müthiş bir tanrıdır, iyidir ve kötüdür. Kendisiyle çelişkiye düşebilir. Bu nedenle açıklamanın ilkelerinden biridir." (Bachelard, 2007, s.17-18)

Eski Yunanlılar ateşin önemine erken vakıf olmuşlardır. Meselâ, güneşin doğadaki her varlık için hayati öneme sahip olduğunu görmüşler, insanların ve hayvanların vücutlarının sıcaklığını fark etmişlerdir. Antikçağ düşünürlerinden Herakleitos, "Dünya alevlenip sönen ama daima canlı kalan bir ateştir" diyerek ateşi, varlığın özü olarak işaret etmiştir (Düzgün, 2016, s.148).

Jung'a göre söndürülemeyen ateş, yaratıcının bir özelliğidir. Gerek Tevrat'ta, gerekse İsa'ya atfedilen ve İncil'de bulunmayan birtakım anlatılarda ateşe yaklaşmak Tanrı'ya yaklaşmak şeklinde ele alınır. Ateşten uzaklaşmak ise kutsal krallıktan uzaklaşmak anlamı taşır. Ayrıca ateş hayatı sembolize eder (Al, 2017, s.143).

"Ateş yaradılıştaki işlevlerine paralel olarak uygarlığın sembolü olarak da öne çıkar. Antik Yunan anlatılarında ateşi çalarak insanlara veren Prometheus, esasında insanoğluna akla dayalı gelişmenin sonsuz üretkenliğini bahşetmiştir. Tanrılar panteonu karşısında hiçbir yaratma ya da irade gösterme gücüne sahip olmayan insanoğlu, bu armağandan sonra doğaya hâkim olmaya başlamıştır. Bu değerli gücü insanlarla

paylaşmak zorunda kalan Zeus'un öfkesi, Prometheus'un sonsuza kadar işkence görmesine neden olmuştur.

Ateşe bağlı farklı halkların inanışları kapsamında değerlendirilen önemli sembollerden biri kuşkusuz güneştir. Ateşin güneşten geldiği inancı ve ona ibadetle göğe, yıldızlara tapma arasında bağlantı kurulmuştur. Güneşe tapınma inancının daha da önce olduğu sanılmaktadır. Ateşe saygı duyulan inanışların çoğunda, ateşin kaynağı güneş olarak tespit edilmiştir. Güneşin doğması, ışık kaynağı oluşu ve ısıtma özelliği insanların güneşi bir süre sonra tanrılaştırmasına sebep olmuştur. Daha sonra yeryüzünde benzeri görevleri üstlenmiş olan ateş de tanrılaştırılmış ya da en azından kutsanmıştır. Ateş ile güneş arasında kurulan bu bağlantı, ateşin göksel başka bir ifade ile göğe ait bir unsur olduğu inanışını da beraberinde getirmiştir.” (Düzgün, 2016, s.148)

Türk kültüründeki “ateş” olgusu incelediğinde ise “Türklerin, olağanüstü hürmet gösterdikleri ateş için öd-ot kelimesini kullandıkları ancak daha sonraları Soğd ve Taciklerin etkisi ile Farsça atış-ateş sözcüğünü kullanmaya başladıkları” görülür (Güngör, 1991, s.97).

“En eski Türk tarihi belgeleri incelendiğinde ateşin yaradılıştan itibaren Türkler arasında önemli bir element olduğu görülür. Türk kültür tarihine ait tespit edilebilen en eski belgelerde, Chou döneminde yapılan mevsimlik bayramlarda öne çıkan unsurun ateş olduğu anlaşılmaktadır:

Choular gök ayinini kış dönencesinde, yer-su unsurunun zirveye vardığı fakat ateş unsurunun yeni harekete geçtiği düşünülen zamanda yapmışlardır. Ayin sırasında ateşe üstünlük verilmiş ve ateş unsurunun zirveye vardığı devreye, yani yaz dönemine ait olan simgeler kullanılmıştır.” (Düzgün, 2016, s.149)

Ateş kültünün, Türklerin bütün kutsal unsurları ile ilişkili olduğunu düşünen Düzgün, konu üzerinde araştırmalar yapan bilim insanlarına atıflarda da bulunarak, Umay'ın ateşle ilişkili bir yönünün de bulunduğunu; şamanın “annem benim İmay” diye seslenirken yaptığı dua ile ev ocağının ruhu sayılan ateş etrafında yapılan duanın hemen hemen aynı olduğunu; Hakas Türklerinde de benzer şekilde İmay idje ile Od idje'nin kardeş olduğuna inanıldığını; Yakut Türklerinin doğum ile ilgili yapılan ayinlerde doğum iyesi Ayıısı'tı çağırırken ateşe yağ atarak ona seslendiklerini; Altay Türklerinin, ateşi, güneşin elçisi olarak gördüklerini; “*Kün ana körüptür*” (Güneş anne görmektedir) biçiminde and içtiklerini, aynı şekilde Mişer Türklerinin de “*Kuyaştır ant ediyorum*”

(Güneşe yemin olsun) dediklerini; kam dualarında ateşten söz edilirken “güneş ve aydan ayrılmışsın” ifadelerinin kullanıldığını belirtir (Düzgün, 2016, s.148).

Büyük Türk topluluklarının devlet törenlerinde büyük bir ateş yakıldığı ve bu büyük ateş vasıtasıyla göğe yani Tanrı’ya haber ulaştırıldığına şahit olunur (Ögel, 2002, s.496). Bu bilgiden anlaşılmaktadır ki, Türklerde ateş; Zerdüştlük vb. dinlerde olduğu gibi tanrısal bir güç olarak algılanmamakla birlikte Tanrı ile insanoğlu arasında iletişim kuran bir araç konumunda olması hasebiyle kutsal kabul edilmiştir (Düzgün, 2016, s.149).

Mitolojik malzemeler incelendiğinde ilk çağlarda ateşe dışıl bir anlam yüklendiği; ev veya çadırın dünyanın küçük bir modeli olarak görülmesi inancıyla alakalı olarak ateşin de bu modelin merkezi kabul edildiği tespit edilmiştir (Bayat, 2011b,s.39). Ateş kimi zaman da hayatın kaynağı olarak görülmekte, arındırıcı ve ailenin koruyucusu işlevleri de yüklenmektedir (Bayat, 2011b, s.124).

Ateşin, Tanrının ve güneşin elçisi olduğunun kabul edildiği mitolojiler dışında bazı durumlarda da cinselliğe işaret ettiğine dair tespit ve açıklamalar da bulunmaktadır. Ateşin yemeği ısıtan bir ısı olduğu gibi evi ev yapan kadının sıcaklığı olarak düşünüldüğü; sürtünen, yanan ya da elektriklenen her şeyin yaratma eyleminde bulunabileceğine dair yorumlar da yapılmıştır.

“Dişi cinsten bir cinsel bölge vardır. Erkekten cinsel bölge ne ise, bu cinsten de bu bölge odur. Bu bölge benzer bir tinleşmeye, duyuya ve gıdıklanmaya uğrar. Bu bölge de sürtünme devrimine katılır. Ateş özü uçları dişi cinsten daha çok duyumsanır... (...) Dişi cins, çok küçük insan yuvarlarının toplandığı haznedir, bu da yumurtalıklarda olur. Bu küçük yuvarlar eylemi ve yaşamı olmayan elektrikli bir maddeden oluşur; yakılmamış bir mum, yaşam ateşini almak üzere olan bir yumurta, bir tohum yada bir meyve çekirdeği gibi; ya da ateş ruhu bekleyen bir çıkmaktaşı ya da kibrit gibi...” (Bachelard, 2007, s.38)

“(...) Bir sopayı kuru bir ağaç parçasının içinde kaydırarak yakmak zaman ve sabır gerektirir. Fakat böyle bir iş, bütün düşlemleri cinsel olan bir varlığın hoşuna gitmeli. İnsan şarkı söylemeyi belki de böyle hoş bir iş yaparken öğrenmiştir. (...) Sürten kol, birbirine değen ağaç parçaları, şarkı söyleyen ses; bütün bunlar aynı uyumda ve enerji artımında birleşir, aynı umuda ve değeri bilinen bir amaca yönelir. İnsan sürtmeye başladığında, tatlı nesnel bir sıcaklığı ve aynı anda hoş giden bir uğraşın sıcak izlenimini duyar. Ritimler karşılıklı olarak birbirini destekler. Karşılıklı olarak ortaya çıkar ve kendilerini sürdürürler. Zamansal gerçekliği yalnızca titreşen şeylere

tanımamızı öğütleyen M. Pinheiro dos Santos'un ritim çözümlemesinin tinbilimsel ilkelerini kabul edersek, yaşamsal dinamizmin değerini ve böyle ritmik bir uğraşa bağlanan tinsel bütünlüğü hemen anlardık. Bu gerçekten bir varlığın tümüyle eğlencede oluşudur. İlkel varlık kendi olma bilincini bir açıda değil bu eğlenmede oluşudur. İlkel varlık kendi olma bilincini bir açıda değil bu eğlenmede bulur, bu bilinç de en başta bir özgüvendir.” (Bachelard, 2007, s.39-40)

“Ateş”in arketipsel yönlerine Tanpınar’ın *Uyanma*, *Deniz Ufkunda*, *Hatırlama*, *Eşik*, *Raks*, *Ölümler XVI*, *Bir Heykel İçin*, *Hicret*, *Bir Yolcuya*, *Üst Üste*, *Kış Bahçesi* ve *İnsanlar Arasında* başlık şiirlerinde rastlanmıştır.

Uyanma başlıklı şiirde, ateş motifi, Türk şiirinde çok sık kullanılan “gül” ve “bülbul” sembolleri etrafında kullanılmıştır. “*Ve yanık türküsü dalda bülbulün/Ateşten çemberi üstünde gülün.*” (*Uyanma*, s.29) mısralarında bülbulün yani âşığın gülle temsil edilen sevgiliye kavuşamamasının sebebi, dikenlerin gülün çevresinde ateşten bir çember oluşturmaya bağlanmıştır. Dolayısıyla burada ele alınan “ateş” sembolü yakıcı özelliği ile öne çıkarılmıştır. Aslında bu benzetmenin eski şiirimizde de yapıldığı bilinir. Neşati’nin “bile redifli gazeli”nin “Bağa sensiz giremem çeşmime âteş görünür/Gül-i hândânı değil, serv-i hırâmânı bile” (Gül bahçesine sensiz giremem; çünkü sen yokken sadece gülen güller değil nazlı nazlı salınan serviler bile ateş gibi yakar) beytinde olduğu gibi dikenin yakıcılığından dolayı ateşe benzetilmesi yaygın bir metafordur. Tanpınar, burada geleneği takip etmiş gibi bir izlenim bırakır. Zira ilk mısra da ifade edildiği gibi “bülbulün yanık türkü” söylemesi de dikenin yakıcılığından dolayıdır. Gelenekteki tasavvufî manadaki vuslat burada ince bir cinsellik arzusunun dışavurumuna dönüşür. Akşam vakti uyanan gölge kendisini suyun sesine kaptırarak sevgiliyi arzular.

Benzer bir tutum *Deniz Ufkunda* (s.30) başlıklı şiirde de görülür. Günbatımı, şairin gölgesini harekete geçirir: “*Deniz ufkunda batan güneş/Ve keskin çığlığı kuşların;/Rabbim bu uğultu, bu ateş/Ve bu ümitsiz uçuşların/Doldurduğu akşam havası,/Akşamın mercan dallar gibi/Suda olgunlaşan rüyası...*” dizelerinde coşkulu bir uğultu içinde yakıcı bir ateş ve onunla birleşen bir su bir rüya hazzıyla anılır.

Aşk teminin işlendiği *Hatırlama* (s.42) şiirinde ise şair animasına “*Sen akşamlar kadar büyü, sıcak/Rüyaların kadar sade, güzeldin*” diyerek seslenmektedir. Burada “ateş” sembolü yerine kullanılan “sıcak” kavramı ile evi ev yapan “kadın” figürünün sıcaklığı

kastedilmiştir. *Eşik* başlıklı şiirde de benzer bir tutum görülür. Burada beyaz, sakın, büyülu bir kadın olarak tezahür eden şairin animası, var oluşun eşiğindeki mahzun bakışları ile şairi cezbetmekte ve onun hülyasında “kıvılcım” olarak yerini almaktadır:

*“Ve bir kadın beyaz, sakın, büyülu
Göğsünde kanayan bir zaman gülü
Mahzun bakışlarla dinler derinde
Olup olmamanın eşiklerinde
Garip telaşını, binlerce fecrin
Ocağında nezir güvercinlerin
Hülyam o kıvılcım ve kül yağmuru
Çırpınır bu beyaz mahşere doğru!”* (Eşik, s.68)

Şairin animasının “Dansın Hanımı” imgesiyle tezahür ettiği *Raks* (s.62) şiirinde “beyaz ve çıplak” kadın bir büyülu bir dans hâlinde gösterilir: “*Bir başka yıldızdan veya alevden/Ânın ve hareketin mucizesi.*” Bu mısralarda dans eden kadın figürünün “alev” sembolü ile imgeleştirilmesi şairin uyanan gölgesinin arzularını yansıtır. *Ölüler XVI* isimli şiirde de dans eden kadın figürünün “alev, kıvılcım, raks ve saz” simgeleri ile ele alınmış olması arketipsel bir sembol olan “ateş”in dişili yani cinselliği temsil ettiğine yönelik tespitleri hatırlatır. Öyle ki şair animasının tezahürü olarak görülen Dansın Hanımı’na alev olup ormanı yak diyerek gizli mesajını vermekten kendisini alıkoyamamaktadır:

*“Omuzunda bağ bozumu uykusuz saçlarının
Katı toprağı döğsün çıldıran topukların
Bir alev gibi fırla gecenden ormanı yak
Küçük bir yıldız olsun karanlıkta her yaprak
Alev, kıvılcım, raks, saz...
Her yerde ateş, duman, köpürsün durmadan
açılmış kollarından
Ve akın etsin göklere doğru”*

(Ölüler XVI, s.160)

Arketipsel bir sembol olarak varlığın özünü oluşturan dört elementten biri olarak görülüp kutsiyet atfedilen ateşin aynı zamanda yok edici, yutucu niteliği de mitik motiflerde canlandırılır. Tanpınar’ın *Bir Heykel İçin* (s.35) başlıklı şiirinde “*Ateşler*

püskürerek dolaşan bir ejderha” mısrasındaki benzetme tamamen mitolojik söylemlerden alınmıştır. Şiirde suya aksi düşmüş bir kadın heykelinin çağrışımları anlatılırken ateş saçan ejderhanın anılması “masalı olan adam”ın bilinçdışından yükselen bir sonsuzluğa çağrı ifadesi gibidir. Savaş teminin işlendiği *Hicret* şiirinde ise “ateş”in yok ediciliği şöyle anlatılır:

*Mermiler altında geçerek suyu
Kadın, erkek, çocuk bin bir aile
Mermiler altında geçerek suyu
Yollara döküldü bahtsız kabile...*

*Yorgun akislerle uzandı sesler
Bir vaveyla bütün etrafı sardı.
Tutuşurken uzak ufukta yer yer
Alçalan akşamla sular karardı*

*Boşluğa kayarak meşum gölgesi
Matemle çökerken gurbet gecesi
Bir canlı ızdırab; soğuk, demirden*

*Pençesiyle bütün kalpleri burdu
Seyredince yaşlı gözleri birden
Alevler içinde kalan Bayburd’u*

(Hicret, s.109)

Bu şiirin bütünü *Huzur*’un başlarındaki bir görüntüyü hatıra getirir: Romanın başkahramanı Mümtaz anne ve babasıyla birlikte; babasının memur olduğu “S.” şehrinde yaşamaktadır. Bir akşam vakti şehir işgale uğramıştır. Aile sofradaki iken çalınan kapıyı açmak üzere giden baba birkaç saniye içinde kapıya gelen kişi tarafından vurulmuş bir hâlde gelir ve orada can verir. Ardından kopan büyük gürültü patırtı arasında baba karanlıkta defnedilir; anne oğlunun elinden tutarak ateşe verilmiş şehri diğer kaçaklarla birlikte terkeder. Kafile şehirden uzak bir tepeye varınca geriye dönüp baktıklarında ateşler içindeki şehri görürler. “Şiir söylemekten ziyade bir susma işidir. Sustuğum şeylerimi hikâyelerimde ve romanlarımda anlatırım” (Antalyalı Genç Kıza Mektup) diyen Tanpınar’ın bu söylemini destekleyen bir karşılaşmadır bu şiir ve

roman. Yolculuk arketipinin savaş motifi ile birlikte anlatıldığı *Bir Yolcuya* isimli şiirde de“ateş” sembolü yok edici bir unsur olarak ele alınmıştır:

*“Şerefli destanını ayak bastığın yerin
Kalbinden duy ey yolcu, hafızanda her gece
Bir ateş tufanında savrulan kemiklerin
Kızıl kavsi ateşten izlerle çizildikçe.”* (Bir Yolcuya, s.116)

Varlığın özü olarak kabul edilen “ateş”in bir türevi de doğa olaylarında etkili olan yıldırım ve şimşektir. Bunlar, ateşin arketipsel bir sembol olarak taşıdığı bütün anlamları taşıdığı gibi Tanpınar’ın kimi şiirlerine böylece yansımıştır. Bu şiirlerinden biri olan *Üst Üste*’de şair bireyin benliğini bulup tam olmasını, kendiliğini gerçekleştirmesini anlatır. İnkâr ve ikrarın eşiğinde zamanla mekânın birleştiğini ifade eden mısralarında da yeryüzünü temsil eden ve dört rakamına tekabül eden dişil ile gökyüzünü temsil eden ve üç sayısına tekabül eden erilin birleşimini vurgular; buradan da Hz. Âdem ve Hz. Havva kıssasına gönderme yapar. Bu bağlamda aydınlık geceyi yırtacak olan “yıldırımlar”, hem “doğum”u hem de “cinsellik”i temsil eden arketipsel bir sembol olduğu tespit edilmiştir:

*“Eşiğinde inkârla ikrarın
Birleşmiş gibi zamanla mekân,
Her şey oluşun lahzasında
Ve öyle kendisi ki artık
Sarktığı uçurumlarda
Bir zihin macerası olmuş varlık!
Bekliyor sanki
Üst üste ve âdeta sonsuz,
Bekliyor bu içten aydınlık geceyi yırtacak
Yıldırımları.”* (Üst Üste, s.83)

Ölümün ve yaratılışın anlatıldığı *Kış Bahçesi* isimli şiirde şair, oluşun ışık sızmaz mahzenlerinde gerçekleşen doğum ânını anlatırken varlığın özü olan ateşin bir türevini yani şimşeği kullanmış, ona verdiği “mavi, berrak, kırmızı, mor” gibi renklerle ise kutsiyet atfetmiştir:

*“Belli ki çok derinlerde
 Oluşun ışık sızmaz mahzenlerinde
 Bir şeyler oluyordu, bir şeyler karanlık
 Gecede yıldızlar arasında
 Olup biten şeylere benzer;
 Şimşekler çakıyordu mavi, berrak
 Kandan daha kırmızı, beyazdan daha sessiz
 Mordan daha hiddetli,
 Üst üste fecirler gibi hazırlanıyordu.
 Gülün sevinci, menekşenin kederi.
 Bu sevinçle yüklüdü hava,
 Geleceğin kapısında el ele vermiş
 Gülümsüyordu her şey.” (Kış Bahçesi, s.87)*

Kronos’un oğlu Zeus’un dünyaya yolculuğunun anlatıldığı *İnsanlar Arasında* şiirinde şair, “Ben Zeus’um, Kronos’un oğlu/ Şu bildiğiniz zat, ilahların en büyüğü/ Olemp’in sahibi, yıldırımın, kartalın efendisi” (s.91) mısralarında ateşin bir türevi olan yıldırım, Tanrı Zeus’un bir kudreti olarak ele alınmakta ve Olemp’in sahibi olma anlamı da yüklenerek yüceltilmektedir. Öyle ki kudreti ile göz doldurmak isteyen Tanrı Zeus, insanlara marifetini göstermek isterken yıldırımın gücünden yararlanmaktadır:

*“Vaktimiz var... Mesela bir yıldırım...
 Şöyle her şeyi devirip geçen
 Bir fil sürüsü!
 Küçük bir tufan
 Korkmayın! N’oldunuz öyle... Başka isteğiniz varsa
 Hazırım, bir tanrı marifetini kıskanmaz” (İnsanlar Arasında, s.92)*

1.5. Güneş

İlkel insandan günümüze gelinceye kadar insanı en çok etkileyen gök cisimlerinden biri olan güneş, neredeyse bütün dinlerde ve mitolojilerde “Tanrı” ile bir tutulmuştur. Türk mitolojisinde “kün” olarak adlandırılan “güneş”, “ışık” ve “nur” olarak ele alınan “Tanrı”nın yeryüzündeki yansımasıdır. Nitekim “doğa döngüsüyle özdeşleştirilen

güneş, insanlığın bilinen en eski dinlerinden biri olarak kabul edilen güneş tapımında çeşitli tanrı figürleriyle kişileştirilmiştir.” (Korucu, 2006, s.184)

“Güneşe yüklenen kutsal anlam çerçevesinde bazı inançlarda çeşitli ayinler ortaya çıkmıştır. Örneğin Mısır mitolojisinde “Her gece, güneş tanrısı Ra, loş batıdaki yerine indiğinde, baş düşman Apepi’nin yönetimindeki şeytanlar ordusuna karşı savaşmak zorundadır.” Bu savaşta Ra’ya yardımcı olabilmek için rahip dinî bir tören yapar. Bu törende Apepi, balmumundan yapılan bir timsah veya yılan şekli ile temsil edilir ve törenin sonunda balmumu yakılır.” (Al, 2017, s.139)

“Yakın Doğu mitolojisine baktığımızda; Güneş tanrısının adı Sümerlerde Utu, Akadlarda Şamaş (Arapça; Şems) olduğunu görürüz. Utu her sabah Mezopotamya’nın doğusundaki dağlardan yola çıkar. Gün boyunca canlılar için ışık saçtıktan sonra batıdan doğuya doğru aksi yönde istikamet ederken “Ölümler Diyarı”nı ziyaret eder. Utu hem canlıların hem de ölümlerin yargıcidir. Babil hükümdarı Hammurabi’nin Kanunnamesi’nde Şems, “Göğün ve Yerin Büyük Yargıcı” olarak nitelendirilir. Adalet Tanrısı olan Şamaş, Hammurabi’ye otoritenin simgesi olan bir ölçüm değneği ve halatını teslim eder. Babil Tanrılarından Marduk’un adı “Utu’nun Buzağısı” anlamına gelir.” (www.estudamdergi.ogu.edu.tr)

Yunan mitolojisine baktığımızda ise Güneş Tanrısı Helios’tur. “Gaia ile Uranos’un çocukları Hyperion ve Theia birleşirler, üç göksel varlık meydana getirirler: Helios (Güneş), Selene (Ay) ve Eos (Şafak). Titanlar soyundan olan Helios, Olympos’lu Apollon’dan ayrı bir tanrı ya da doğal bir güç, yani güneşin ta kendisi sayılır. Helios Gaia ile Uranos’un birleşmesinden meydana gelen üç göksel varlıktan biridir. Diğerleri Selene (Ay) ve Eos’tur. (Şafak) Helios genç ve güçlü bir erkek olarak tasvir edilir. Başının etrafı saç biçiminde ışınlarla çevrilidir. Helios dünyanın gözü sayılır, o her şeyi görür, örneğin Aphrodite ile Ares’in gizlice seviştiklerini körlerin gözünü açar vb.” (Erhat, 1996, s.133)

“En eski inançlara göre Helios ateş saçan çok hızlı atların çektiği arabasıyla her sabah Şafak’tan hemen sonra Hindistan’dan yola çıkıp gökteki yörüngesine girer ve akşam da Okeanos ırmağına dalar. Yorgun atlarını Okeanos sularında yıkadıktan sonra doğudan batıya aynı yolu ertesi günü gene izler. Yeryüzü Okeanos ırmağı üstünde yüzen bir tabak gibi tasarlandığı için Helios’un gece batıda batıp sabah doğudan doğması olağan sayılırdı. Gök bilimi ilerledikçe güneşi simgeleyen Helios’un önemi azalmıştır. Nitekim Homeros’un Odysseia destanında bile Helios yardımcı bir tanrı sayılır ve Odysseus’un

arkadaşları sığırlarını kesince kendi öcünü kendi alamaz, Zeus'a başvurmak zorunda kalır.” (Erhat, 1996, s.)

“Doğanın sonsuz döngüsüne temel teşkil eden güneş imgesi aynı zamanda doğum, yaratılış ve aydınlanmanın sembolüdür ve ölümün temsilcisi olan batan güneş arketipleri ile ifade edilir. Doğan güneş arketipi ise, ışığın (bilincin) gelişiyile karanlığın (bilinçdışının) kaybolmasını simgeler. Ayrıca, denizden doğan güneş, dünyayı dolaşan ve okyanustan çıkarak ejderhayla savaşan kahramanın da simgesidir.” (Korucu, 2006, s.184)

Görüldüğü gibi mitolojide pek çok anlama sahip olan güneş, Jobes’a göre ise doğanın eril unsurudur. Otoriteyi, görkemi, cazibe merkezi olmayı, yol açmayı, fatihi, özgür iradeyi, dehayı, yaratıcı gücü, yeni başlangıçları, saflığı, mantığı, gezginliği, bilgeliği temsil eder. Ayrıca öfke, kısa yaşam, sadakatsizlik gibi anlamları da vardır. Rüyalardaki anlamları arasında alevli hâli zafer, gizlenmiş hâli çatışma, kızıla çalması savaş, yükselme durumu ise mutluluk anlamları vardır. Elma, yıldızçiçeği, balta, top, yay ve ok, savaş arabası, papatya, kartal, alev, altın, aslan, mknatis gibi sembolleri olan güneş arketipinde kuşlar, güneşin habercisidir (Al, 2017, s.139).

Türk mitolojisinde de güneşin önemli bir sembolik değeri vardır. Bu çerçevede, Hun kağanlarının her gün doğan güneşi selamladıkları; bunu güneşe karşı üç kez diz çökerek gerçekleştirdikleri; Göktürklerin de güneşe hürmeten ibadet ettikleri; çadırlarının kapılarını gün doğusuna dönük kurdukları; ancak onu Tanrı olarak değil Tanrının ışığının bir yansıması olarak gördükleri; çoğu Türk topluluklarında güneşin dişil bir vafa sahip olduğunun kabul edildiği; hükümdarlık vasfı ile adaleti temsil ettiği (Kutadgu Bilig’te Kün Togdı adaleti, doğru yasayı temsil eder); sonsuzluğun ve mutluluğun renkleri sayılan sarı ve kırmızının güneşe de atfedildiği; Ay’ın göğü temsil etmesine karşılık güneşin yeri temsil ettiği; üremenin, çoğalmanın, bolluk ve bereketin simgesi olarak görüldüğü tespit edilmiştir (Bayat, 2011a, s. 297-303).

“Güneş” arketipsel bir sembol olarak Tanpınar’ın *Uyanma, Ölüler XIV, Yavaş Yavaş Aydınlanan, Sabah, Üst Üste, Odalarda Akşam, Deniz Ufkunda, Eşik, Sonbahar, Hangi Eşikte, Ölüler VIII, Bir Gül Tazeliği, Ayna, Zaman Kırıntıları, Avare İlhamlar III, Sis, Deniz, Selam Olsun, Bırak Aydınlığa* ve *Yolculuk* isimli şiirlerinde görülmektedir.

Pek çok inanış ve kültürde Tanrı olarak görülen güneş, gölge arketipinin uyanışının gül-bülbül hikâyesi üzerinden anlatıldığı *Uyanma* şiirinde “*Bu güneş döşenmiş bahar bahçesi/ Suyun uzaklaşan, yaklaşan sesi*” (Uyanma, s.29) mısralarında arketipsel bir sembol olarak kullanılan “güneş” aktif rol oynamakta ve yaratılışın gerçekleştiği bahçelere bir çiçek misali döşenerek gerekli ortamı hazırlamaktadır. *Ölümler XIV* isimli şiirde ise Türk mitolojisindeki Tanrı’nın bir yansıması olarak kabul edilen “ışık” ve “nur” kelimeleri ile tezahür eden güneş, bin oyunla gerçekleşen yaratılışta “mucizeli bir ışık” olarak ele alınmakta ve Tanrısal aydınlanmayı gerçekleştirmektedir: “*Bulutlar ve gökyüzü/ Bin oyunlu değişik/ Mucizeli bir ışık/ Gibi bekler gündüzü/ Ve ağarırken fecir/ Sanki bir altın nezir/ Olur eğer başını/ Boşaltıyor hiç durmadan/ Ânı bir rüya yapan/ Kuşların telaşını*” (Ölümler XIV, s.156)

“Doğan güneş” arketipinin görüldüğü *Yavaş Yavaş Aydınlanan* şiirinde “*Yavaş yavaş aydınlanan/Bir deniz altı âlemi/Yosunlu bir boşluktan/ Çekiyor kendine beni*” (Yavaş Yavaş Aydınlanan, s.25) diyen şair, deniz altı âlemi olarak simgelediği animasının rahminde yavaş yavaş aydınlanarak “doğum”u arketipsel olarak sembolleştirmiştir. Arketipsel bir sembol olan güneşin, doğumu simgelediği bir başka şiir olan *Sabah*’ta “*Bir geniş çizgiden şafak söküyor/Ve yükselen güneş ince bir duman/ Mahmur gözlerini kırptırarak/ Sende güzelliği selamlıyor bak!*” (Sabah, s.127) diyen şairin şafağın sökme ânı ile doğumu simgeleyerek tabiat unsurlarını ne kadar ustalıkla kullandığını sergilemektedir.

Gölgenin uyanışının anlatıldığı *Üst Üste* şiirinde oluşun yani doğumun anlatıldığı “*Ânın, devamın, tekrarın mucizesi/Ve cümbüşü bütün aydınlıkların/ Bu musiki dalga dalga yutuyor bizi*” ve “*Üst üste ve âdeta sonsuz/Bekliyor bu içten aydınlık geceyi yırtacak/ Yıldırımları.*” (Üst Üste, s.83) mısralarda “doğan güneş” olarak tezahür ettiği görülmektedir. Doğumu simgeleyen “doğan güneş” arketipinin *Odalarda Akşam* şiirinde de doğum ânını simgelediği görülmektedir ancak doğum ânının tabiatın pastoral yanıyla anlatılarak okuyucuyu farklı bir çağrışım dünyasına çektiği tespit edilmiştir:

“*O kadar canlı ki esmer yüzünde*

Gurubun daima değişen rengi” (Odalarda Akşam, s.113)

Mitolojide doğan güneş, batan güneş ve denizden doğan güneş şeklinde farklı farklı sembollerini bulunan güneş arketipi Tanpınar’ın kimi şiirlerinde de ölümü yani karanlığı

temsil eden “batan güneş” sembolüyle ele alındığı tespit edilmiştir. Şairin bu şiirlerinden biri olan *Deniz Ufkunda*’da güneşin batış zamanının şairde gölge arketipini yani cinselliği, animada yok oluşu simgelediği görülmektedir:

*“Deniz ufkunda batan güneş
Ve keskin çılgılığı kuşların;
Rabbim bu uğultu, bu ateş
Ve bu ümitsiz uçuşların
Doldurduğu akşam havası,
Akşamın mercan dallar gibi
Suda olgunlaşan rüyası...”* (Deniz Ufkunda, s.30)

Eşik şiirinde de batan güneş arketipinin tezahürü şeklinde görülen “güneş” sembolü, *“Kaçalım seninle biz de geceye/Ölümün kardeşi saf düşünceye/ Yeter büyüüne aldandığımız/ Güneşin... biraz da yalnızlığımız/Kendi aynasında gülsün, gerinsin/ Güvercin topuklu sükût gezinsin.”* (*Eşik*, s.71) denilerek gölgenin karanlık yönüyle yani “ölüm” sembolü ile özdeşleştirildiği görülmektedir. Kişinin kendisiyle “ayna” metaforu üzerinden yüzleştiği bu mısralarda güneşin hayat veren, ışık saçan özelliğinin aksine ölümü simgelemesi “batan güneş” yönünün vurgulandığını göstermesi açısından önem arz etmektedir.

Hüzün şairi olarak anılan Tanpınar’ın “ölüm” temini işlediği *Sonbahar* isimli şiirinde *“Durgun havuzları işlesin, bırak/ Yaprakların güneş ve ölüm rengi/ Sen kalbini dinle, ufuklara bak.”* (*Sonbahar*, s.118) şeklinde seslenen şair, güneşi ölümün rengi ile bir tutmakta ve bu durumu da sonbaharda dökülen gazel yapraklarıyla ifade ederek Frye’ın sonbaharı, günbatımını, ölüm evresini temsil eden “trajedi” miti ile özdeşleştirdiği görülmektedir. Nitekim aynı temin işlendiği *Hangi Eşikte* şiirinde şairin başlangıçta hayat ve ölüm arasındaki o ince çizgide yani eşikte kaldığı görülse de “aydınlığın yuttuğu” annesinin ölüm tarafında şairin ise hayat tarafında kalarak “batan güneş” sembolünün yutucu özelliğinden ötürü ayrıldıklarının tablosu çizilmektedir:

*“Hangi eşikte, hangi akşamda
Ayrıldı yan yana yürüyen gölgelerimiz
Hangi aydınlık yuttu seni
Nasıl taş taş ördüm ben
Bu yalnızlığı dört bir yanımda...”* (*Hangi Eşikte*, s.139)

“Anne”nin “gül” sembolü ile özdeşleştirildiği “*Gül toprağın gecesine yaslanır/ Oradan güler güneşe*” (*Hangi Eşikte*, s.139) mısralarında ise annenin ölümün penceresinden hayatı temsil eden güneşe gülümsediği belirtilmeden geçilmediği görülmektedir.

“Ölüm” teminin anlatıldığı bir diğer şiir *Ölümler VIII*’de gece vaktinin oluşturduğu atmosferde “*Bir ahtapot korkunç başı sayısız/ Kollarında sönmüş bir güneş gibi/ Bir ışığı kuser sanki geceye*” (*Ölümler VIII*, s.150) denilerek güneşin sönmüş bir biçimde tasvir edilmesi “batan güneş” arketipinin bir tezahürü olarak ölümü simgelediği anlatılmaktadır.

Tanpınar, ölümü anlatmak için tercih ettiği “batan güneş” arketipini *Bir Gül Tazeliği* şiirinde kendisini ifade etmek için kullanmıştır. Öyle ki “güneş” sembolü ile kendisini imgeleştiren şair, güneşin kanlar içinde çırpınmasını anlattığı tabloda aslında kanlar içinde olan içini yani ruh hâlini anlatmaktadır. Bu karamsar ruh hâlini anlatabilmek için de güneşin hayatı temsil eden yönünü değil karamsar ve ölümü temsil eden yönünü, batan güneşi kullanmayı tercih etmiştir:

“Kaç akşamı seyrettim bu sahilde ben

Bulutların solgun menekşesinden

Kaç güneş çırpındı kanlar içinde,

Yosun bahçelerin uzak vehminde” (*Bir Gül Tazeliği*, s.36)

“Doğan güneş” ve “batan güneş” arketiplerinin yanı sıra “denizden doğan güneş” arketipi de mevcuttur ve Tanpınar’ın şiirlerinde örneklerine rastlanmaktadır. Bu şiirlerden birisi olan *Ayna*’da şairin animasını “*Hep bu aynadasın artık kış ve yaz/ Mavi sularıyla arkanda Boğaz/ Köpüren aydınlıkta her tepeden.*” (*Ayna*, s.49) köpüren aydınlıkta doğan bir güneş olarak tasvir etmesi ejderhayla savaşan kahramanın simgesi olarak değil de köpükler ve parıltılar içerisinde doğan güzeller güzeli Aphrodite’in tezahürü olarak ele alındığını göstermektedir. Benzer bir tutumun sergilendiği *Zaman Kırıntıları*’nda da şair dalgalar ve güneşler içinde betimlediği animasını “denizden doğan güneş” arketipiyle ifade etmekte, ancak onu ejderhayla savaşan bir kahraman olarak değil, *Ayna* şiirindeki gibi Aphrodite’in tezahürü olarak ele almaktadır:

“Süzülen yelkenler var enginde

Dalgalar var, güneş var.

Güneş ayna ayna, güneş pul pul

Güneş saçlarınla oynar” (Zaman Kırıntıları, s.78)

Aynı şiirin devamındaki mısralarda *“Rüya ile/ Hayal arasında/ Hayal ile/ Hakikat arasında/ Yalnız sen varsın!/ Gece ile/ Gündüz arasında/ Güneşle/ Göz arasında/ Yalnız sen varsın!”* (Zaman Kırıntıları, s.78) ifadelerde şairin animasını Tanrılaştırdığı görülürken “güneş”in de burada kutsiyeti ifade etmesi yönüyle ele alındığı tespit edilmiştir. Nitekim benzer bir tutumun *Avare İlhamlar III*’te de sürdürüldüğü görülmektedir. Öyle ki şairin *“Ayrıalım/ Sen annen güneşe git; nur ol/ Ben toprakta dağılacağım.”* (Avare İlhamlar III, s.82) dediği mısralarda “güneş”i Mısır mitolojisindeki Güneş Tanrısı Ra, Sümer mitolojisindeki Güneş Tanrısı Utu ve Yunan mitolojisindeki Güneş Tanrısı Helios gibi Tanrılaştırdığı ve kutsiyet atfettiği görülmektedir.

Hayat-ölüm çatışmasının anlatıldığı Sis şiirinde ise şair ölümü temsil eden gölgenin hayatı simgeleyen personayı ele geçirmesini anlattığı *“Güneş öldü, dünya artık bizindir/ Diye haykıran ve sonra/ Kırık ayna uykularına/ Dalan hayaletler olduk.”* (Sis, s.141) mısralarında personayı “güneş öldü” ifadesiyle Tanrılaştırmaktadır. *Deniz* şiirinde ise şairin animasıyla konuşmasının tablosu yer almakta, *“Düşündün, hatırladın, bakışların hülya, nur”* (Deniz, s.61) diyerek tasvir ettiği animasının bakışlarının “nur” ile özdeşleştirilmesi, onun güneş kavramıyla sembolleştirildiği ve Tanrı hüviyetine yüceltildiğini örneklemektedir.

Selam Olsun şiirinde *“Selam olsun bizden güzel dünyaya/ Bahçelerde hâlâ güller açar mı/ Selam olsun sonsuz güneşe, aya/ Işıklar, gölgeler suda oynar mı”* (Selam olsun, s.32) mısralarıyla bir ölünün ağzından hayata seslenen şair, ilk insanlardan itibaren kutsiyet atfedilen gök cisimlerinden olan “güneş”e ve “ay”a selam etmesi, mitolojik kültürdeki önemlerinin devam ediyor olduğunu göstermektedir.

Mitolojide kendisine çok anlamlar yüklenen ve çok farklı şekillerde kutsiyet ifade ettiğine inanılan “güneş” sembolü, Tanpınar’ın kimi şiirlerinde aydınlık yönü yani hayatı temsil eden yönüyle ele alınmaktadır. Nitekim şairin, *“Bırak aydınlığa kendini, sarhoş/ Ve hülyalı bu renk deryasında yüz.”* (Bırak Aydınlığa, s.60) dediği *Bırak*

Aydınlığa şiirinde aydınlığın “güneş” olduğu ve onun da “persona” arketipini yani “hayat”ı temsil ettiği görülmektedir.

Zaman Kırıntıları şiirinde de “güneş”in personayı yani hayatı temsil ettiği görülmekte, şair zamanın kırıntısı olarak ele aldığı insanı ve ellerini ölümün çemberinden güneşe uzatarak ona bir kutsiyet atfetmektedir:

“Bu beyhude akşam bahçesinde

Kapanırken üstümüze böyle

Zaman çemberi

Hatırlıyor yetmez mi

Güneşe uzanan ellerimiz!” (Zaman Kırıntıları, s.75)

Yolculuk arketipinin anlatıldığı *Yolculuk* şiirinde ise şairin “*Şimdi kadehimde başka şarap var/ başka bir neşide söylüyor bana/ Hülyamın ufkunu döğen dalgalar/ Ve ümitlerinin sırrını gizler/ Güneşli ufuklar, engin denizler*” (*Yolculuk*, s.125) dediği mısralarda ufukların güneşli bir biçimde tasvir edilmesi ve şairin ümit duygusunun sırrını gizlemesi onun hayatı temsil eden olumlu yönüyle ele alındığını göstermektedir.

1.6. Ay

Arketipsel değer taşıyan ve eski çağlardan beri insan için önem arz eden gök cisimlerinden bir diğeri de aydır. Dünya mitolojisinde önemli bir yere sahip olan ay, “tıpkı insan gibi doğum, büyüme ve ölüm kavramlarıyla iç içedir. Ayın ölümünün ardından yeniden doğuş gelir. Karanlıklara gömülmesi asla bir son değildir. Ay, evrensel ölçüm aracıdır. Onun aracılığıyla ölçülen zaman biyokozmik bir görüngenye sahiptir. Ay, sonsuz çeşitlilikteki simgeleri birleştirici nitelik taşır (Eliade, 2015, s.168).

Mitolojilerde kendisine tanrısallık atfedilen ay, Yunan mitolojisinde Helios’un kardeşi Selene ve Apollo’nun kızkardeşi Artemis olarak görülürken; Roma mitolojisinde Luna ve Diana, Pers mitolojisinde Metra, Eski Mısır’da İsis, Hint mitolojisinde Soma ve Türk mitolojisinde ise Ay-Ata ve Ay Dede olarak adlandırılmıştır.

“Orta Asya kavimlerinde güneş ve ay kültü bulunduğu eski çağlardan beri bilinmektedir. Altaylı şamanistler güneşle ant içerlerdi. Onlara göre, güneş ana, ay atadır. Bu olgu, Anadolu’nun bazı masallarında da mevcuttur. Güneşi yerde ateş temsil eder. Yakut masallarında, büyük kahramanlar güneş ve ayın himâyesindedir.

Şamanistlerin inanışlarına göre, kötü ruhlar, güneş ve ay ile mücadele ederler; bazen onları karanlığa sürüklerler. Güneş ve ayın tutulmasının sebebi budur. Bundan dolayı, güneş ve ay tutulduğu zaman, şamanistler bunları kötü ruhların elinden kurtarmak için davul çalarlar, bağırıp çağırırlar.” (Mirzaoğlu-Sıvacı, 2005, s.38-39)

Mitler ve semboller üzerine araştırmaları bulunan Mircea Eliade, *Dinler Tarihi* isimli eserinde ayın simgesinin spiral olduğunu ve vulva ile deniz kabuğuna benzetildiği için cinsellikle ve suyla, boynuzlara ve çift sarmala benzetildiği için de üretkenlikle ilişkili olduğunu söyler (Eliade, 2015, s.168-169). Ona göre ayın kaderin ağlarını örme gücü de vardır ve bazı mitlerde ayın örümcek olarak gösterilmesi de bununla ilişkilidir (Eliade, 2015, s.190).

Manuella Dunn Mascetti ise *İçimizdeki Tanrıça-Kadınlığın Mitolojisi* isimli eserinde güneşten aldığı ışıkla hayatın bir parçası olmayı sürdüren ay ışığının, gerçekliğin içindeki esrarengizliği anlattığını söyler ve aynı zamanda dişil, sevecen, şefkatli ve yumuşak olduğunu vurgular (Mascetti, 2009, s.20).

“Ay”ı, hayvan figürleriyle tanımlama yoluna giden Joseph Campbell, “boğa, gelgitlerin, dünyanın üretken/dölleyici güçlerinin, gece kırağısının, yeşermenin, kadınların ve rahmin tanrısı olan Ayın hayvanıdır.” der (Campbell, 1995, s.55). Bir başka eserinde de, “ay boğasının geçtiği ilk mitolojilerde güneşin daima parlak, savaşçı ve ilah olarak görüldüğünü fakat ayın aynı zamanda bitki dünyasını canlandıran gece çiğlerini dağıttığını ve yaşam ilkesini temsil ettiğini” söyler (Campbell, 1993, s.95).

En eski Türk inanç sistemin Ay merkezli olduğunu söyleyen Fuzuli Bayat, ayın doğup batmasının doğum ve ölüme denk düşürüldüğünü; hilalin olgunlaşma, dolunayınsa yaşlanma anlamlarına geldiğini; onun genellikle dişi, hatta bakire olarak algılandığını ve Ay Ana olarak anıldığını ama sonradan erilleştirildiğini; güzellik, temizlik, yeniden doğuş, güç, kudret ve hâkimiyet sembolü olduğunu belirtir (Bayat, 2011a, s. 268-275).

Arketipsel bir değer taşıyan “Ay”, Tanpınar’ın *Uyanma, Musiki, Eşik, Şehriyar, Bir Heykel İçin, Dönüş ve Yollar Çok Erken...* isimli şiirlerinde görülmektedir.

Türk mitolojisinde Ay-Ata ve Ay Dede olarak geçen “ay” sembolü Tanpınar’ın kimi şiirlerinde dişil özellikler gösterdiği ve cinsellik yönünün vurgulandığı tespit edilmiştir.

Bu durumun güzel bir örneği olan *Uyanma* şiirinde gölgenin uyanışını gül-bülbül hikâyesi olarak anlatan şair, suyun oluşturduğu gel-gitlerin “ay”ı temsil ettiği ve şairin hayal dünyasında cinselliği çağrıştırdığı görülmektedir:

“Bu güneş döşenmiş bahar bahçesi

Suyun uzaklaşan, yaklaşan sesi” (Uyanma, s.29)

Varlık-yokluk savaşının anlatıldığı *Musiki*’de müziğin şairde uyandırdığı duygular da verilmiştir. Öyle ki şiirin varlık yani hayat kısmını anlatan dizelerinde şairin “ay ışığından” doğurduğu birisi var ki o da animasıdır. Mitolojide “ay ışığından doğma” sembolü düşünüldüğünde şairin animasının güzeller güzeli Aphrodite olduğu görülmekte, bu ise “ay” sembolünün tıpkı insanlardaki gibi doğma, büyüme ve ölüm evrelerinden doğumu simgelemesi yönüyle arketipsel olarak ele alındığını göstermektedir:

“Kimdir yıkananlar bu loş çeşmede

Tekrar doğar gibi ay ışığından?

Bir altın uçurum derinleşmede

Ve meçhule doğru süzüldü kervan” (Musiki, s.47)

Ay simgesinin anima ile özdeşleştirildiği bir başka şiir olan *Bir Heykel İçin* şiirinde kendisini suda görüp kendi güzelliğine âşık olan Narkissos’un toplanmış ay ışığı ile tasvir edildiği görülmektedir:

“Tahtadan ve yumuşak rüya işçiliğinde

Bu kadın başı her an biraz daha derinde,

Daha hülyalı, dalgın, ümitsizce kendisi

Toplanmış ay ışığı, yüzen tek su nergisi” (Bir Heykel İçin, s.35)

Ölüm arketipinin işlendiği *Dönüş* şiirinde de hayatın güzelliklerini anımsayan ve onlardan kopmak istemeyen şairin “*Araştırdı bir baharın/Unutulmuş kokusunu/Ay ışığında dalların/Rüya dolu uykusunu*” (Dönüş, s.58) dediği mısralarında ay ışığının sızdığı dallarda rüya dolu uykuya daldığı animasıyla geçirdiği saatlere değinmektedir.

Tanpınar’ın “Ay” sembolünün doğum evresini temsil eden *Musiki* şiirinin aksine ölüm evresini temsil eden şiirleri de bulunmaktadır. Bu şiirlerden biri olan *Yollar Çok Erken...*’de şair, ölüm motifini işlemekte ve ölen kişinin hayat yolundaki izinin çok erken silindiğinden yakınırken etrafın ay rengi sessizliğe büründüğünü söylemektedir:

*“Yollar çok erken akşamda silindi,
Kalmadı kaybolma ümidim bile;
Başka bir şey örttü ayak sesini
Ay rengi sessizliğin ötesinde.”* (Yollar Çok Erken..., s.33)

Benzer bir tutumun sergilendiği *Şehriyar*’da da arketipsel bir sembol olarak ele alınan “ay”ın “ölüm”ün habercisi olduğu ufukta alevlediği kızıl matem ile anlaşılmaktadır. Nitekim ayın ölüm evresi sonucu oluşan bu kızıl matem, titreyerek ölüme teslim olan ihtiyarın mezarını hazırlayan bir sembol olarak da ele alınmakta olduğu görülmüştür:

*“Ay, ufukta alevlerken bir kızıl matem:
Titrek sesinin aksiyle ürperirdi adem!...
Ve birden gizli bir ra’şeyle sarsıldı ihtiyar
Sanki, açılmıştı uzaklarda o “taze mezar”. ”* (*Şehriyar*, s.104)

Doğum ve ölüm evresini temsil eden “ay” simgesinin Eşik şiirinde sevgili ile buluşulan mekân olarak ele alındığı görülmektedir. Ayın ve yıldızların altında tezahür eden şairin animasının yüzü bir gül nağmesine benzetilmektedir:

*“Ey şafaktan, sırdan, arzudan hayal
Yıldızların bize ördüğü masal
Kaç kere yarattım tenhada seni
Beyaz kollarını, sıcak buseni...
Bakışın, gülüşün, neşen ve hüznün
Ay altında bir gül nağmesi yüzün...”* (*Eşik*, s.69)

1.7. Yıldızlar

Mitolojide kutsallık atfedilen gök cisimlerinden biri olan yıldızlar da günümüze kadar bu yönünü muhafaza etmiş arketipsel sembollerdendir. Hemen her kültürde modern hayatta bile çok geniş bir yıldız kültü olduğu; hatta ekonomik bir faaliyet boyutu da kazandığı bilinmektedir. Günümüzdeki bu durumun mitik algılarla çok sıkı bir ilişkisi vardır. Mitolojide, her birine sembolik bir isim verilen çok sayıda yıldızın, kimi anlatılarda tanrı ya da tanrısal bir güç olarak nitelendirdikleri görülür. Bunlar arasında gezegenlerin hemen her mitolojide tanrılaştırıldıkları bir vakıadır. Gezegenlerin dışında, Kutup Yıldız (Demir Kazık), Ülker, Büyük Ayı, Küçük Ayı, Terazî gibi takım

yıldızları da bu kutsallaştırmalardan payını almıştır. Yunan mitolojisinde Jüpiter, Zeus; Venüs, Aphrodite; Mars ise savaş tanrısı Ares'tir.

“Yıldızlardan (Venüs) Zühre yıldızı (Çobanyıldızı, Çolpan, Solbon, Seher yıldızı) takdis edilir. Orta Asya’da yaşayan bir Türk grubu olan Abakan Türklerinin İlâhilerinde Solbon (Venüs) yıldızı, tanrı sayılmaktadır. Bunun dışında, olumlu ve olumsuz etkiler getiren bazı yıldızlar, yıldız kümeleri ve gezegenler de önemlidir. J.P. Roux, özellikle 7. ve 9. gezegenler olan Venüs’ün ve Marsın, pek çok ritin kaynağını oluşturduğunu ileri sürer ve Türk kültüründe 7 ve 9 sayısının öneminin, 7 veya 9 gezegenlik bir sistem ile ilişkili olduğunu kabul eder.

Ünlü Türk destanı Oğuz Destanında, destan kahramanı Oğuz Kağan iki evlilik yapar: Birincisi başında kutup yıldızı parlaklığı ile, gökten ışık hâlesi içinde inmiş, Tanrı tarafından gönderilen güzel bir kızdır ve bu eşten doğan çocukların adları göğün üç unsurunu (üç kozmolojik unsur) içine alır: Gün-Han, Ay-Han, Yıldız-Han’dır. İkincisi ise, ırmak ortasındaki ağaç kovuğunda gördüğü bir Tanrı kızıdır. Ondan da üç oğul sahibi olur: Gök-Han, Dağ-Han, Deniz Han. Böylece, Türk destan kahramanı Oğuz Kağan, göğün ve yerin kızı ile evlenerek, yerin ve göğün kuvvetlerine sahip olmuş; ve bu sayede, dünyaya hâkim olma ülküsünü gerçekleştirmek için gereken güce ve desteğe sahip olur.” (Mirzaoğlu-Sıvacı, 2005, s.39)

Türk ve Altay mitolojisinde Ulduz, Yulduz, Yolduz, Ildız Han olarak da söylenen Yıldız Kağan’ın Yunan mitolojisinde köklü bir takımyıldızı olan Orion olarak var olduğu görülür. Öyle ki “Sümerler tarafından Uru-anna ya da cennetin ışığı olarak kabul edilen Orion, büyük Sümer kahramanı Gilgamesh olarak da bilinir.

“Mitolojiye göre Orion, deniz tanrısı Poseidon ve Girit kralı Minos’un kızı Euryale’nin oğludur. Orion oldukça iri cüsseli, dev sayılabilecek bir yapıya sahiptir ve çok güzel bir yüzü vardır. Babası Poseidon Orion’a deniz üzerinde yürüyebilme becerisi vermiştir. Gökyüzünde Orion, bir elinde kırılmaz bir sopa, diğer elinde ise bir aslan derisi taşıyor olarak tasvir edilir. Orion’un başı kadınlarla çok derde girmiştir. Kral Oinopion’un (Şarap içici demek olan Oinopion, Dionysos ile Ariane’nin oğludur ve Sakız adası kralıdır. Adalılara kırmızı şarap yapmayı öğretmiştir) kızı Merope’ye kur yapmış, başarılı olamamıştır. Ertesi gün fazla içki içerek sarhoş olmuş, bir hata yaparak Merope’ye saldırmaya kalkışmıştır. Bunun sonucunda Kral Oinopion, Orion’un gözlerini kör etmiştir. Daha sonra Orion, demir tanrısı Hephaistos’un çekiç seslerini dinleyerek ona ulaşmış ve ondan yardım istemiştir. Hephaistos ona dünyanın doğusuna gitmesini ve doğan güneşin iyileştirici ışınları yüzüne vurunca gözlerinin yeniden göreceğini söyler. Orion doğuya Lemnos adasına gider ve tekrar görme yeteneğini kazanır.

Mitolojiye göre Orion, bir akrep tarafından topuğundan sokularak öldürülmüştür. Burada akrep, Scorpio (Akrep) takımyıldızı olarak bilinir. Bazı öykülere göre akrep Yer tanrısı Gaia tarafından, bazılarında ise av ve Ay tanrıçası Artemis tarafından, yeryüzündeki hayvanların çoğunu avladığı için Orion'u öldürmek üzere yollanmıştır. Başka bir masalda ise, Orion'un av tanrıçası Artemis'e karşı uygunsuz davranışlarda bulunur. Bu yüzden akrebin, Artemis tarafından Orion'u öldürmesi için yollandığı söylenmektedir. Orion ve Scorpio, gökyüzünde birbirlerine zıt yönlerde bulunurlar. Biri doğarken biri batmaktadır. Bu sayede onların bir daha savaşmasının engellendiğine inanılır. Orion, akrep tarafından zehirlendikten sonra sağlık tanrısı Asclepius (Gökyüzünde Ophiuchus takımyıldızı olarak bilinir) tarafından tekrar yaşama döndürülür." (www.yunanmitolojisi.blogspot.com)"

“Yıldız”ın arketipsel bir sembol olarak yansımalarına Tanpınar’ın *Gül, Eşik, Raks, Kış Bahçesi, Sesin, Hangi Eşikte, Şiir, Gezinti, Bir Gül Bu Karanlıklarda, Akşam* ve *Şehriyar* başlıklı şiirlerinde rastlanmıştır.

Şiir yazma serüvenin; bir başka deyişle edebî yaratma anının anlatıldığı *Gül* (s. 59) şiirinde “yıldız” ifadesi şu bentte kullanılır:

*“Ey bâkir ten cümbüşü her özleyişten sıcak
Bin uykuya yaslanmış sessiz kamaşan şafak;
Her bahçenin üstünde ve her ufuktan başka,
Yıldızların tuttuğu ayna, ezelî aşka
Bir sır gibi hayattan ve ölümden öteye
İlk arzusun toprağa mal olmuş lezzetiyle...”*

Şair burada “yıldızların ayna tuttuğu ezeli aşk”, “bahçe”, “ilk arzu” ifadeleriyle Cennette Âdem’le Havva’nın yaşadıklarına telmihte bulunmaktadır. İlk arzu, ilk günah hemen hemen bütün kutsal anlatılarda ve yaratılış mitlerinde rastlanan bir arketiptir. İnsan önce yaratılmış, sonra üremiş ve çoğalmış bir varlıktır ve ilk arzu bu üremenin bir gerekliliğidir. Dünyevî oluşum mitleri de bu olguya işaret eder. Şair burada, aşağıda anlatılacağı gibi şiir sanatı ile aşk ve kadın arasında sıkı bağlar kurar ve şiirin yaratılış anını aşk ve oluşum olarak görür.

Eşik şiirinde ise animanın uyanışı “*Ey şafaktan, sırdan, arzudan hayal/Yıldızların bize ördüğü masal/Kaç kere yarattım tenhada seni/Beyaz kollarını, sıcak buseni...*” (*Eşik*, s.69) mısralarında dile getirilir. Burada “yıldızlar” şairi fantastik bir ortama; masal iklimine davet eder. *Gül* şiirinde olduğu gibi bu mısralarda da aşk, şiir ve yıldız arasında arketipsel bir bağlantı kurulur.

Raks şiirinde animanın uyanışını dans ve ritim üzerinden anlatan şair, her an dönüp uçarak kendisini büyüleyen kadının hareketlerini “yıldız” ve “alev” sembolleri

üzerinden anlatmaktadır. Yıldız parlak bir gök cismi olması sebebiyle kadının şairin gözünde bir yıldız misali görüldüğünü belirttiği gibi alev de cinselliği çağrıştırmaları bakımından gölge figürünün uyandığını göstermektedir:

*“Ve gülümseyerek öyle derinden
Her lahza başka şey ve hep kendisi,
Bir başka yıldızdan veya alevden
Ânın ve hareketin mucizesi”* (Raks, s.62)

Diğer yandan yıldızlar özelde kadınlar, genelde insan arasında bağ kurma yaygın bir mitik tutumdur. Örneğin Ülker yıldız kümesinin yedi tanrıça kadından oluştuğu Yunan mitolojisinin çok bilinen motiflerindendir. Türk mitolojisinde de çok sık görülen bu kişileştirmelere bir örnek olmak üzere “Urker Aydın olı, Çolpan Aydın kızı” (Ülker Ayın oğlu, Çolpan Ayın kızı) (Bayat, 2011a, s. 285) inanışı zikredilebilir.

Kış Bahçesi şiirinde de yaratılışın anlatıldığı mısralarda “yıldız” sembolünün arketipsel olarak ele alındığı tespit edilmiştir. Öyle ki şairin “*Belli ki çok derinlerde/Oluşun ışıksızmaz mahzenlerinde/Bir şeyler oluyordu, bir şeyler karanlık/Gecede yıldızlar arasında/Olup biten şeylere benzer*” (*Kış Bahçesi*, s.87) diyerek karanlık bir mahzen olarak tasvir edilen anne rahminden yıldız ve şimşekler içerisinde doğan bireyin betimlemesinin yapıldığı görülmekte, mitolojide ışıklar içerisinde doğduğuna inanılan kahramanların doğum anına benzemesi yönüyle de arketipsel bir sembol olarak ele alındığını belirtmektedir.

Şairin “*Sesin yıldızlı gecemdir/Baş ucumda geniş, sonsuz/Dalgalanır derinleşir.*” (Sesin, s.39) diyerek başladığı *Sesin* şiirinde anne sesinin yıldızlı geceye benzetildiği görülmektedir. Nitekim annesini çocukken kaybeden şair, bu şiirinde olduğu gibi “anne” imgesini kullandığı pek çok şiirinde ona “yıldız” gibi parlak semboller üzerinden kutsiyet atfetmiş, çocukluk günlerinde yaz akşamları yıldızları seyrederek uyuduğunu anlattığı hatıralarına da gönderme yapmıştır.

Hangi Eşikte şiirinde de benzer tutumu sergileyen şair, anne sesini yıldız sembolü ile birlikte kullanır. “Sen sesini yıldızlara verdin/ Büyük rüzgârların uğultusunda/ Arayıp bulsun diye beni...” dediği mısralarında yıldız ve rüzgârla gelen sesin anne sesi olduğu, yıldızlar karanlık içinde ne kadar parlak ve gösterişliyse annesinin yokluğunda kalan şairin karanlığında da anne sesi öyle parlamaktadır. Dolayısıyla anne sesi ile

özdeşleştirilen yıldız arketipsel bir semboldür ve “cennetin ışığı” yönüyle tezahür ettiği tespit edilmiştir.

Şairin animasının tezahürü ya da anne sesi ile özdeşleştirilen yıldız sembolünün kendiliğin gerçekleşme sürecinin anlatıldığı *Bir Gül Bu Karanlıklarda* isimli şiirde de kullanıldığı görülmektedir. Şiir sanatını icra ederek kendiliğini gerçekleştirmeye çalışan şaire şiirin, “*Yetmez mi bu müjde sana/ Aydınlatırsam alnını/Ben her rüyayı zamana/ Taşıyan yıldız kervanı*” (*Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s.40) diyerek seslendiği ve şairi her rüyayı zamana taşıyabilen bir “yıldız kervanı” olduğunu söylemesi de Yunan mitolojisindeki köklü takımyıldızı olan Orion’a benzetilmesi yönünden arketipsel bir sembol olarak ele alındığını ispatlamaktadır. Nitekim şairin şiir sanatını üretmenin coşkusunu anlattığı “*Şiir*”de de sanatını gerçekleştirerek sonsuzluğa ulaşan şairin yıldızların altın bahçesinde oturuyor olması “yıldız”lara yüklenen bu kutsiyetle ilgilidir: “*Yıldızların altın bahçesindeyiz/Ebediyetinle geldik diz dize.*” (Şiir, s.28)

Tanpınar, imgeler ve sembollerle farklı çağrışımlar yakalamayı seven bir şair olarak “*İkiz hayaletler gibi yürüdük/Puslu aydınlıkta o bahar günü*” (*Gezinti*, s.41) mısralarında kişileştirdiği “şiir”le bir gezintiye çıkar. Şiirin devamında gece vakti yıldızların bir tepeden suya döküldüğünü; onların gök bahçesinin “gül”leri olduklarını ve bir bir açıldıklarını ifade eder. Yıldızların gül gibi açılması şairin çok yaptığı, şiir-gül benzetmesinin de tekrarıdır:

“*Ülker, Demirboğa, Altınkelepçe*
Tılsımlı gülleri gök bahçesinin,
Bir bir açıldılar... Ve ıssız gece,
Suda tekrarlandı, ilhamlı, engin” (*Gezinti*, s.41)

Akşam şiirinde ise şiir sanatını gerçekleştirmek için yolculuğa çıkan şairin “ölüm” temiyile okuyucusunun karşısına çıktığı görülmektedir. Nitekim şiir sanatını gerçekleştirerek yeniden doğumu gerçekleştirmeyi arzulayan şairin önce ölmesi kadar doğal bir şey yoktur. Kendisini akşamın mavi gölünde kanat çırparak ölen kuşa benzeten şair, daha sonra “*Son çığlığıdır şüphesiz/Şimdi camlarda tutuşan/Biraz sonra tek bir yıldız/Ülker veya Kervankıran*” (*Akşam*, s.64) diyerek tek bir yıldıza benzettiği ve “yıldız” sembolüne arketipsel olarak yüklenen “tanrılaşma” konumuna yükseldiği anlaşılmaktadır.

Türk kavimlerinde zaman ve yön belirtmesi açısından daima önemli bir yere sahip olan yıldızlar, Tanpınar'ın *Şehriyar* isimli şiirinde bu yönüyle ele alınarak hayat yolunun kararlı bir yolcusu olan ihtiyar seyyahın yolunu gösteren arketipsel bir sembol olarak kullanılır. Nitekim “avare bir yıldız” ifadesinden gezinen bir yıldız olarak bir gezginin yolunu gösteren bir sembol olarak belirlenmesinin tesadüfî olmadığı görülmektedir:

“Uzaklarda süzüldü, söndü avare yıldız...

Şimdi yollar, tekin değil; sahiller bütün ıssız!...” (Şehriyar, s.103)

1.8. Ağaç/ Bitki

Arketipsel sembollerden biri olan ağaç “doğrudan, yaşamın ve sonsuz varlığında karşıtları toplayan birliğin sembolüdür. (...) Chetwynd'e göre yaprak dökmeyen ağaç, yaşamın sonsuz yönünün ve değişen şeylerle karşıtlık oluşturan kalıcı şeylerin temsilcisidir. Ayrıca fallik şeklinden ötürü maddi dünyanın özündeki kalıcı birliği de ifade eder; çünkü insan da fallusunun yaratıcı gücü sayesinde soyunu sürdürür.” (Korucu, 2006, s.198)

Ağacın bir türevi olan “Yaşam Ağacı mutluluk, ölümsüzlük, beslenme, sevinç ve fallusun sembolüdür. Bir tür yaşam ağacı olan Eden Cenneti Bahçesi'ndeki ağaç, sonsuz yaşam sağlayan bir meyve verir. Yaşam Ağacı, Bilgi Ağacı'nın ikizidir ve ikisi de Dünya Ağacı'ndan türemiştir. (...) Ağacın bir diğer türevi olan “kuru ağaç” imgesi ise, hadım edilmiş kişidir ve eski kültürde hem kötülüğün hem de verimsizliğin sembolüdür.” (Korucu, 2006, s.199) Dünya ağacı üç kozmik bölgeyi (yeraltını, yeri ve göğü) birbirine bağlar (Eliade, 2009, s.16).

Ağaç birçok anlatıda köken mitine ait bir unsur olarak görülür. Meyvesi yenilen ağaçların öldürülmüş bir tanrıdan doğmuş olması fikri vardır. Böylece tanrısallığın özünden beslenme anlamı ortaya çıkmaktadır (Eliade, 2007, s.56). Dinî metinlerde görülen yasaklanmış ağacın cinsel tecrübenin keşfedilmesiyle ilişkisi vardır (Frye, 2006, s.230).

Anâsır-ı Erbaa olarak kabul edilen su, hava, toprak ve ateş kadar önemli kabul edilen; hatta Türk kozmografyasındaki beş unsurdan biri olan “Ağaç şeyden önce varoluşu, hayatı, canlılığı, bereketi temsil eder. Türk ve Dünya kültüründe ağaca çağlar içinde

birbirinden farklı pek çok rol verilmiştir: kozmik ağaç (dünya ağacı, hayat ağacı...), Tanrıyla iletişim aracı olarak ağaç, şeytan ya da kötü ruhları kovma törenlerinde ağaç, tabiat olaylarını yönlendirmetörenlerinde ağaç, güneşin batışını engelleme ya da geciktirme törenlerinde ağaç, rüzgâr estirme ya da durdurma törenlerinde ağaç, ay tutulmasını engelleme ya da tutulan ayı kurtarma törenlerinde ağaç, yağmur yağdırma törenlerinde ağaç, sağaltma törenlerinde ağaç, defin törenlerinde ağaç, bereketi artırmaya yönelik mevsimlik törenlerde ağaç, şekil değiştirme ya da bitkilerin kökenleri ile ilgili mitlerde ağaç...” (Gürsoy, 2012, s.44).

Eski Türklerde medeniyetin beşiği olarak kabul edilen ağaca ve ağaç sevgisine çok önem verilir. Bu ağaçlar arasında özellikle kayın, çam, kavak, ardıç, çınar önemli yer tutar. İlken dinî anlayışına göre ağaç bir gücü temsil eder. İlkel zamanlarda sade bir ağaca tapınılmamıştır. Ağaçtan tezahür eden, onun ima ettiği bir şeyden ötürü ona hürmet edilmiştir. Ağacın kendisinden ziyade, onun arkasında var olduğu düşünülen birtakım gizli ruhanî varlıklara karşı bir saygı vardır. Bir ağaç ifade ettiği güçten ötürü kutsal olarak kabul edilir. Ağaç, yıkılmazlık ve devamlılık, düzenli olarak tekrar ortaya çıkışı gibi özellikleriyle hayatın düzeni içinde kutsalın gücü olarak kendisini gösterir. Ağaç bu nitelikleriyle evreni ifade etmek için ortaya çıkmıştır. Ağaçlar yeni doğan çocukların koruyucusudurlar. Doğumu kolaylaştırırlar, toprağın yaptığı gibi çocukların hayatlarının korurlar. Ağaçlara dokunmak, yaklaşmak, insanlar için hayırlı ve faydalıdır. Bununla kuvvet kazanan kadının verimliliği ve doğurganlığı artar. Ağaç, mağara kültürüne benzer biçimde anne rahmi, çoğalma, üreme anlamlarına gelir. Ağaç kutsal nitelikli törenlerde kullanılır. Şeytan ya da kötü ruhların kovulma törenlerinde, güneşin batışını engelleme, rüzgâr estirme ya da durdurma, ay tutulmasını engelleme gibi tabiat olaylarının yönlendirme törenlerinde, sağaltma törenlerinde, defin törenlerinde, suyun kaynağını bulma törenlerinde, çocuk sahibi olma ve doğan çocuğu yaşatma pratiklerinde, bereket artırma için yapılan mevsimlik törenlerde vazgeçilmez unsurlardan biri de ağaçtır (Bars, 2014, s.383).

Türk inanç sisteminde kutsal ağaçlar, Gök Tanrı'nın simgeleri arasındadır. Bu ağaçlar gökte bulunan ve Tanrı'nın yaşadığına inanılan cennete kadar yükselmektedir. Ulu ağaçlar Tanrı'yı sembolize eder. Türk mitolojisinde tüm ağaçlar kutsal değildir. Kutsal olarak kabul edilen ağaçların belli özellikleri vardır. Bir ağacın kutsal olarak

görülebilmesi için mutlaka bu vasıflardan en az birine sahip olması gerekir. Bu vasıflar şunlardır:

- a. Yalnız ağaç olmalıdır.
- b. Yapraklarını ya yaz-kış dökmeyen ya da çok az döken bir ağaç olmalıdır.
- c. Etrafındaki ağaçlardan ya daha uzun, ya da daha heybetli, daha gösterişli olmalıdır.
- ç. Meyvesiz olmalıdır.
- d. Etrafındaki ağaçlardan daha yaşlı olmalıdır.
- e. Geniş ve koyu gölgeli olmalıdır (Bars, 2014, s.382-383).

Eski Türklerde tek başına duran ulu ağaç, sahibine güç ve refah getiren kutsal bir varlık olarak tasavvur edilirdi. Tek başına duran bu ağaçlar, iyi ve kötü ruhların toplanma yeridir. Bir Türk boyu olan Karakoyunlulara göre, kutsal ormanları, kutlu bir kişi tarafından yarısına kadar yanmış olan ve toprağa dikilen bir çubuktan oluşmuştur. Bu inanca bağlı olarak hem kutsal ormanlarının yaratıcısına hem de ormanına Kara oğlan adını verir. Bir türbe veya yatırın etrafına dikilen ağaç da yatırın olağanüstü özelliklerini alarak bir anlamda onun tamamlayıcısı olur. Halk inanışlarında ağaç her zaman canlı bir varlık olarak görülmüştür (Boratav, 2012, s.30-32).

Arketipsel sembol olan ağaç ile ilgili Carl Gustav Jung ise *Dört Arketip*'te şunları söylemektedir: “Simyada zıtların birliğini temsil eden ağaç, varlığını ne artık olmayan geçmişle, ne de henüz var olmamış gelecekle ilişkilendirebilen bireyi anlatır. Varlığı ebedîdir, hem kök salıp toprağa bağlı kalmaya, hem de dalları ve yaprakları aracılığıyla göğe uzanmaya çalışan bir zıtlık içerisinde.” (Jung, 2005, s.45)

“Ağaç”, Tanpınar’ın *Zaman Kırıntıları*, *Eşik*, *Hatırlama*, *Uyanma*, *Deniz Ufkunda*, *Başka Bir Yıldızda*, *Avare İlhamlar III*, *Altın Güzeldir*, *Kış Bahçesi*, *Ne İçindeyim Zamanın*, *Selam Olsun*, *Her Şey Yerli Yerinde*, *Güller ve Kadehler*, *Musul Akşamları*, *Sis*, *Defne Dalı*, *Bir Heykel İçin*, *Ölümler IX*, *Mavi*, *Maviydi Gökyüzü* ve *Yollar Çok Erken...* isimli şiirlerinde arketipsel bir sembol olarak kullanılmıştır.

Bireyin hayat yolculuğunun anlatıldığı *Zaman Kırıntıları* isimli şiirde şair, zamanla kendisine yabancılaşan ve bunu “ayna” metaforunda fark eden insanın yaşamını kutsallaştırır ve tek bir ağaca benzetir. Akşam vakti dal budak salarak gelişip büyüyen bu ağaç, şairin çocukluk rüyalarını besleyen bahçenin en önemli unsurudur ve onun için mutluluk ifade eden bu ağaca ve onun yapraklarına, meyvalarına kimsenin el sürmemesini tembihler. Şairin, yaşam karşısındaki bu duygularını “ağaç” sembolü ile anlatmayı tercih etmesi, mitolojideki yalnız ağacın “Tanrı” ile eş görülüp kutsallık atfedildiğini hatırlattığı gibi çocukluk dönemine ait mutluluk veren hatıralarını anımsatması yönüyle de ağacın bir türevi olan “Yaşam Ağacı”na denk düştüğü görülmektedir:

*“Akşamın tek bir ağaç gibi
Dal budak saldığı sular
Çocukluk rüyalarının bahçesi!
Sakın kimse el sürmesin dallara,
Yapraklar, meyvalar olduğu gibi kalsın
Benim uykum boyunca!”* (Zaman Kırıntıları, s.77)

Şairin ne düne ait ne de geleceğe ait olduğu *Eşik* şiirinde dünya, ağacın bir türevi olan “Dünya Ağacı” ile özdeşleştirilmiştir. Üç kozmik bölge olan yeraltını, yeri ve göğü birbirine bağladığına inanılan “Dünya Ağacı” bu şiirde unutulmuş sesler ile yeraltını, dağıtılan yapraklar ile yeri, ufuklar/ölüm çemberi ile de göğü birleştirdiği görülür. Bu bağlamda ele alındığında *Eşik* şiiri geçmiş-hâl-gelecek döngüsünü temsil eden bir “ağaç” sembolü ile ele alınmış ve bu üç kozmik bölge içinde eşikte kalınmıştır:

*“Bu yekpare akış, durgun, derinden...
Her aynada yalnız kendi görünen
Bu yüz ve şifasız hüznü eşyanın
Kendi cevherinde mahpus bir ânın

Dağıttığı dünya hep yaprak yaprak,
Dalgın, unutulmuş sesleri uzak
Bir uykudan bana tekrar dönenler,
İçimde, dışımda hep aynı çember!”* (Eşik, s.67)

Birçok anlatıda köken mitine ait bir unsur olarak ele alındığı tespit edilen ağaç sembolü *Hatırlama* şiirinde “yenilmesi yasaklanmış ağaç” olarak ele alındığı tespit edilmiştir.

Nitekim ömrün gecesinde Işığın Hanımı olarak gelen anima, avuçlarından boşalan aydınlık seline şairi katarak sürüklemiştir. Öyle ki animanın elindeki sele kapılan şair, mehtabı sevgiliyle bir masal meyvası olarak paylaştıklarını söylerken aslında Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın paylaştıkları yasak meyveyi hatırlamaktadır:

*“Ömrün gecesinde sükûn, aydınlık
Boşanan bir seldi avuçlarından,
Bir masal meyvası gibi paylaştık
Mehtabı kırılmış dal uçlarından.”* (Hatırlama, s.42)

Frye, dinî metinlerde görülen bu yasaklanmış ağacın cinsel tecrübenin keşfedilmesiyle ilişkisi olduğunu söyler. (Frye, 2006, s.230) Bu bağlamda düşünüldüğünde Tanpınar'ın kimi şiirlerinde arketipsel bir sembol olarak ele alınan ağacın, cinselliğe işaret ettiği görülmektedir. Bu şiirlerden birisi olan *Uyanma*'da şair, kıssalarda önemli bir yere sahip olan Gül-Bülbül Hikâyesi üzerinden gölgenin uyanışını ve cinsel arzuyu anlatmaktadır. Öyle ki akşamın تنها saatinde servilerin arkasında “gün”ün olması “ağaç” sembolünün üremeye işaret ettiğini gösterdiği gibi gülün dikenlerini ateşten çember olarak yorumlayan bülbülün de bu çembere konamadığı için konduğu dalda kederden yanık bir şekilde söylediği türküsüyle görülür:

*“Bu akşam, bu تنها saati ömrün,
Uzak servilerin arkasında gün.
(...)
Ve yanık türküsü dalda bülbülün
Ateşten çemberi üstünde gülün.”* (Uyanma, s.29)

Güneşin batış zamanının, Tanpınar'da gölgeyi uyandırdığı şiirlerinden biri olan *Deniz Ufkunda* şair, deniz ufkunda batan güneşin tabiatta oluşturduğu tablo karşısında gölgesinin uyandığını fark etmektedir. Öyle ki gökyüzünde uçan kuşların sesleri ve “Akşamın mercan dallar gibi/Suda olgunlaşan rüyası” (Deniz Ufkunda, s.30) onu cinselliğe çağırmaktadır. Burada batan güneşin gökyüzünde oluşturduğu rengi mercan dallara benzetmesi şairin “ağaç” sembolüne yüklediği anlamı göstermesi açısından önemlidir.

Başka Bir Yıldızda şiirinde de şairin gölgesinin uyanışı anlatılmakta, “Düğümlenen nefesinden/Sarmaşıklar, derin güller/Arasında dem çekerek/Doğup ölen güvercinler.” (Başka Bir Yıldızda, s.37) mısralarında sarmaşık ve gül bitkilerinin arasında nefeslerin

düğümlemesi “ağaç”ın bir türevi olarak ele alınabilecek olan bitkilerin de cinselliği çağrıştıran semboller olarak ele alındığını göstermektedir. Nitekim animası ile yaşadıklarını melek oyunumuz olarak ifade eden şair, bu oyunu “*Uzanan yemyeşil dallar*” (Başka Bir Yıldızda, s.37) arasında sürdürerek ağacın mitolojideki kadın ve erkeğin birleşme alanı olduğu yönüne değinmektedir.

Gölgenin uyanışının da ele alındığı *Eşik*’te şair, “*Ah bu çılgın yağma... Orman çatırdar/ Ve çıplak aynası ufkun tekrarlar/ Büyük masalını aydınlıkların.*” (*Eşik*, s.68) dediği mısralarında “masal”, “çıplak ayna” ve “çılgın yağma” kelimeleri ile Hz. Âdem ve Hz. Havva’nın cennetten kovuluşunu tasvir etmektedir. Nitekim daha önceki mısralarda bu kovuluşu “*Mermer duvarlarda kırılmış sazlar/ Çok genç uçuşunda ve hangi haşin/ Yıldız gülerken çarptığı için/ Alnında bir siyah nokta geceden/ Kovulanlar ı ışık bahçelerinden/ Bütün ayrılıklar hepsi orda*” (*Eşik*, s.67) diyerek anlatan şair, ağacın bir türevi olarak düşünülebilecek olan saz bitkisinin ilk insanoğlunun cennetten kovuluşunu simgelediği görülmektedir. Bunun yanında ormanın çatırdaması ifadesi de ağacın arketipsel sembol olarak ele alındığını göstermekte, ilerleyen mısralarda da “*Güllerin kanayan bekâretinde/Taze gülüşüyle toprağın suyun...*” (*Eşik*, s.69) mısrasıyla bekâret kelimesinin Türk şiirinde kadını temsil etmesi yönüyle çokça kullanılan “gül” sembolüne rastlanmaktadır. Sonuç olarak gölgenin uyanışının ele alındığı bu şiirde “orman, saz ve gül” sembollerinin cinsellik yönünden arketipsel bir değeri olduğuna ulaşılmıştır.

Mitolojilerde kutsiyet atfedilen ağacın fallus şeklinden ötürü rahmi temsil ettiği ve doğumu kolaylaştırdığına da inanılmaktadır. Bu duruma “*Mor aydınlıkta bir çınar/ Veya kestane dibinde/Mahmur süzülen bakışlar/İkindi saatlerinde*” (Mavi, Maviydi Gökyüzü, s.50) mısralarının yer aldığı *Mavi, Maviydi Gökyüzü* şiirinde de rastlanılmaktadır. Nitekim doğum ânını temsil eden mor aydınlığın bir çınar ağacı ve kestane dibinde gerçekleşmesi eski çağlarda ağacın doğumu kolaylaştırdığı inancına yapılan bir atıf olarak tespit edilmiştir.

Avare İlhamlar III isimli şiirde ise şair doğurganlığı “ağaç”a yüklemiştir. Öyle ki “*Bir akşamüstü/Ormanı tek bir saz yapan/En son dalda/Son ışık ol/Gel, beni bul.*” (*Avare İlhamlar III*, s.82) diyen şair, efsanelerde ağacın içinden ışıklarla doğduğu söylenen kahramanlara gönderme yaparak ağacı arketipsel bir sembol olarak ele almıştır.

Hayat döngüsünün anlatıldığı *Altın Güzeldir* şiirinde şair, “altın” kavramı ile animasını kastetmekte ve “*Altın güzeldir/Kumru seslerinin çıkışı/Görünmez köklerden/Bahar sabahlarını çekerken*” (*Altın Güzeldir*, s.86) mısralarıyla da görünmez köklerdeki doğum anına işaret etmektedir. Kişinin son rüyalarının aynasında kendisini beyhude aradığını söyleyen şair, “*Tek bir filizden çoğalır dünya...*” (*Altın Güzeldir*, s.86) diyerek ağacın arketipsel olarak doğurganlığı simgeleyen bir unsur olduğunu “kök” ve “filiz” kavramları ile ifade etme yoluna gitmiştir.

Tanpınar, *Kış Bahçesi* isimli şiirinde şair insanın ana rahmindeki gelişimi ve doğuşunu “gül” sembolü üzerinden verdiği görülmektedir:

*“Ne güzeldi o kış bahçesinde
Güllerin çok derinlerde çalışan uykusu
Sana bir bahar hazırlamak için.”* (*Kış Bahçesi*, s.87)

“Anne” figürü yerine “gül” sembolünü yerleştiren şair, ağacın dallarını ve filizlerini de masal dilberleri olarak tahayyül ederek henüz doğmamış olan çocuklarına ninni söyletmektedir. Dolayısıyla şair, arketipsel bir sembol olan ağacı kimi şiirlerinde çiçeklere yükleyerek imge çeşitliliği yapmıştır:

*“Dallar, filizler, eski masal dilberleri gibi
Hüzne ve hülyaya gömülmüş
Doğmamış çocuklara
Ninni söylüyorlardı sanki...”* (*Kış Bahçesi*, s.87)

“Ağaç” sembolü Jung’a göre zıtların birliğini de temsil eder. Bu birlik, bireyin ne geçmişle ne de gelecekle ilişkili olduğunu söylemektedir. Tanpınar’ın kimi şiirleri de bu birliği ifade etmektedir. Nitekim, *Ne İçindeyim Zamanın* şiiri bu teoriye güzel bir örnek teşkil etmektedir. Şairin “*Ne içindeyim zamanın/Ne de büsbütün dışında/Yekpâre, geniş bir ânın/Parçalanmaz akışında.*” diyerek başladığı şiirine zamanın içinde de dışında da olmamakla ebedileştiğini vurguladığı görülmektedir. Geçmiş, hâl ve geleceğin parçalanmaz akışında olan şair, kendiliğini gerçekleştirirken hem kökü kendisinde olan “sarmaşık”la dünyaya bağlı kalmaya çalışmakta, hem de mavi masmavi bir ışık ortasında yüzerek göğe uzanmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla kullanılan semboller ile arketipsel bir değeri olan ağacın zıtların birliğini temsil eden yönünü ele aldığı görülmektedir:

*“Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim,
Mavi, masmavi bir ışık*

Ortasında yüzmekteyim.” (Ne İçindeyim Zamanın, s.23)

Selam Olsun isimli şiirde şair, karanlıklar âleminde hayata seslenme yoluna giderek “ağaç” sembolü yerine “gül ve sarmaşık” kavramlarını kullanarak zıtların birliğini anlatmıştır. Öyle ki *“Uzak, çok uzağınız şimdi ışıktan/Çocuk sesinden, gül ve sarmaşıktan/Dönmeyen gemiler olduk açıktan/Adımızı soran, arayan var mı”* (*Selam Olsun*, s.32) dediğı mısralarında “ışık” sembolü ile “hayat”ı, “gül ve sarmaşık” sembolü ile “dünyaya bağlanma”yı anlatırken; “dönmeyen gemi” metaforu ile de göğü simgeleyerek hem hayata bir sarmaşık misali bağlı kalmaya hem de dönmeyen gemilerle ufuk çizgisinden kaybolmayı anlatmaktadır.

“Hakikat çok uzak, karanlık, derin/Bir dille konuşur, büyük köklerin/Toprakla ezelden karışmış dili/Geceyle ölümdür asıl sevgili/Bu ikiz aynada toplanır yollar/Karanlık yaratır, ölüm tamamlar.” (Eşik, s.70) mısralarına yer verdiği *Eşik*’te şair, ağacın bir unsuru olan “kök” kavramı ile bireyin toprağı ezelden beri bağlı olduğunu yani hammaddesinin çamur olduğunu vurgularken, karanlığı temsil ettiğı düşünölen ölüm ile gökyüzüne yükselecek olan insanın asıl hayatının orada olduğunu hakikati anlatılmaktadır. Dolayısıyla bu şiirde hem toprağı olan bağlılığı hem de göğede gidecek olması yönüyle bireyin zıtların birliğini temsil ettiğı görölmektedir.

Ölüler IX şiirinde ise şair, *“Belki ebediyet budur/Sabah saatinde sisler içinde/Yükselen servidir”* (s.151) bir ağaç türü olan servi üzerinden varlığın ebedî yönünü vurgulamaktadır. Öyle ki kökü ile toprağı yani dünyaya bağlı olan servi, yükselen boyu ile de arşaya ulaşmanın zıtlığını temsil etmekte ve arketipsel sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

Geçmişe ve geleceğı bağlı olmayarak zıtlığın birleşimini temsil edebilen “ağaç”, Yaşam Ağacı ve Dünya Ağacı gibi türevleriyle mutluluk, sevinç, beslenme gibi olumlu duyguları vurgularken; bir başka türevi olan Kuru Ağaç ile de hadım edilmiş kişi, verimsizlik ve kötölük gibi olumsuzları da içermektedir (Korucu, 2006, s.199). Öyle ki Tanpınar’ın şiirlerinde önemli bir yer edinen arketipsel ağaç sembolünün kimi şiirlerde “Kuru Ağaç” türeviyle de ele alındığı görölmektedir. Bu şiirlerden birisi olan *Yollar*

Çok Erken...'de “Kırmak için bir dal bile bulamayan/Soğuk rüzgârlarda kuruldu evin.” (Yollar Çok Erken..., s.33) diyen şair, bir dalın bile olmadığı yeri “mezar” olarak tasvir ederek “Kuru Ağaç”ın olumsuz tezahürünü ele almaktadır. Benzer bir tutuma “Her şey yerli yerinde bir dolap uzaklarda/Azapta bir ruh gibi gıcırıyor durmadan/Bir şeyler hatırlıyor belki maceramızdan/Kuru güz yaprakları uçuşuyor rüzgârda” (Her Şey Yerli Yerinde, s.44) mısralarında da yer veren şair, “kuru güz yaprakları”nın “Kuru Ağaç”ın bir tezahürü olduğunu dolaba yüklediği azaptaki ruhun acı çekme inleyişi üzerinden olumsuzluk ifade eden “ölüm” imgesiyle vermektedir.

Güller ve Kadehler şiirinde de arketipsel ağaç sembolünün olumsuz tezahürüne rastlanılmaktadır. Öyle ki “Siyah açar güller ve siyah öter/Ömrün gecesinde öten bülbüller...” (Güller ve Kadehler, s.48) mısrasında geçen güllerin “siyah” yani “ölüm” açması ağaç sembolünün bir türevi olan “Kuru Ağaç”taki olumsuzluğu içeren kavramlar olarak tezahür etmektedir.

Zaman Kırıntıları'nda zamanın bir kırıntısı olan insanın hayat yolculuğu anlatılmakta ve “Siyah, simsiyah kovuklarda yaşadık biz/Sanki görmedik birbirimizi/Sanki hiç tanışmadık!” (Zaman Kırıntıları, s.75) diyen insanoğlunun yaşadığı kovuğun renginin simsiyah olması karanlığı yani ölümü çağrıştırmaktadır. İlerleyen mısralarda bireyin kendisine yabancılaşmasının anlatıldığı görülmekte ve “Bir mezar böyle kazılırdı ancak/Yıldırımsız ve baltasız/Bir orman böyle devrilirdi!” (Zaman Kırıntıları, s.76)denildiği mısralarda zamanın bir ormanı bile nasıl devirip mezarlığa çevirdiği anlatılmaktadır. Gerek kovuğun siyah olarak betimlenmesi gerekse ormanın mezara dönüşmesinin anlatıldığı mısralardaki bu olumsuz tahayyürler ağacın her daim olumlu tezahürleri simgelemediği ve ağacın bir türevi olan “Kuru Ağaç”tan kaynaklanan olumsuz tezahürlerinin de olduğu görülmektedir.

Musul Akşamları şiirinde ise arketipsel bir sembol olan ağacın olumsuz tezahürü bu kez bir bitki olan çiçeklere yüklenmiş, ölüm suyunda açan bu çiçekler “fâni” olarak nitelendirilmiş ve yapraklarını ölüme açar açmaz da ezanların sesinin ufka yükseldiği belirtilmiştir:

“Sularda açılır fâni çiçekler,
Ufka ezanların yükselir âhı.
Şimdi boş sahili, gurbetle bekler,

Kimsesiz çöllerin yorgun seyyahı... ” (Musul Akşamları, s.105)

Şairin ölüm temini işlediği Sis isimli şiirinde ölen insanın betimlemesi ağacın bir türü olan çınara yüklenmiş ve “*Komşu bahçede beyazlara sarılmış/Ürperen çınar*” (s.140) ifadesiyle kefene sarılan insan olarak ele alındığı tespit edilmiştir. *Defne Dalı* şiirinde ağaç yeniden hayatın, canlılığın bir sembolü olarak karşımıza çıkar:

*“Fırtına, sonsuzluk, esrarlı bitiş,
Gece dağıtıyor meyvalarını,
Yemyeşil bir ağaç sarsıyor geniş
Kollarında ufkun dört duvarını.*

*Boğuşan devler var uzak bir yerde,
Kanlı hiddetidir bu ses onların.
Yarın bir gül açar bu bahçelerde,
Belki son çılgılığı boğulanların.*

*Ne çıkar, sonu bir neşe ve hüznün,
Açılmış bir kapı ümit boşluğa,
Ölüm şifasıdır her üzüntünün,
Sükût defne dalı her yorgunluğa.” (Defne Dalı, s.46)*

Şirin birinci dördlüğünde ufukları dört bir yandan saran ağacın yeşil olması canlılığın işaretidir. İkinci dördlükteki gül yeniden dirilişin işareti olarak aynı işlevi taşır. Son dördlükteki defne dalı ise mitik bir gönderme içerir. Apollon’un saldırısından korunmak isteyen Defne kaçamayacağını anlayınca Tanrı’ya yalvararak kendisini bir ağaca dönüştürmesini ister. Duası kabul olan Defne ağaca dönüşür; Apollon’da sürekli onun altına gelip gözyaşı döker. Burada Defne’nin üzüntüsünden ölere kurtuluşuna ve ağaç olarak yeniden dirilerek de gölgesinde her yorgunluğun çıkarılacağı bir sığınak olduğu fikri işlenmektedir.

Bir Heykel İçin başlıklı şiirde de mitolojik hatırlatmalar görülür. Narkissos suda kendi aksini görünce kendisine âşık olmuş bir mitolojik figürüdür. Her ne kadar bizde kadın adı olarak kullanılsa da mitolojide bu figür erkektir. Şair ona şöyle atıfta bulunur:

*“Tahtadan ve yumuşak rüya işçiliğinde
Bu kadın başı her an biraz daha derinde,
Daha hülyalı, dalgın, ümitsizce kendisi*

Toplanmış ay ışığı, yüzen tek su nergisi
Hiç akmayan bir zaman nehrinin sularında
Ne uçan bir kırlangıç, ne sedef kumsalında
Ateşler püskürerek dolaşan bir ejderha
Uzakta yeşim rengi bir ufkun kenarında
Bir akşam gibi açılıp gülsün diye
Derinleşen bir bahçe lotus çiçekleriyle...
Ne de başka bir remiz uçsuz bucaksız Çin'den,
Gülümsüyor ölümün sonsuzluğu içinden
Gülümsüyor vaktiyle nasıl gülümsediyse
Ömrünün sabahında ümide ve sevgiye.” (Bir Heykel İçin, s.35)

Suda yüzen bir kadın başı ve nergis ifadeleri birlikte düşünüldüğünde ancak şöyle yorumlanabilir: Narkissos suya baktığında gördüğü animasıdır; yani içindeki dişil yanıdır ve ona âşık olmuştur. Lotus çiçeği, nergisin diğer adıdır ve sudaki gülümseyiş sonsuza kadar yaşamının göstergesidir. Dolayısıyla şairin nergisle sonsuzluk arasında bir bağ kurduğu görülür.

İKİNCİ BÖLÜM

TANPINAR’IN ŞİİRLERİNDE ARKETİPSEL BENLİKLER

2. ARKETİPSEL BENLİKLER (ARCHETYPAL SELVES)

İnsan ruhu oldukça karmaşık bir kişilik yapısından oluşmaktadır. İlk bakışta her bireyin tekil bir bedene sahip olması ruhsal yönden de böyle olduğu izlenimini oluşturmaktadır. Ancak eski çağlardan beri her bireyin içinde birden çok kişilik yapısının varlığı bilinir. Mitolojide ve kutsal metinlerde bu durumu ifade eden pek çok anlatı bulunur. Yaratılış anlatılarında kadın ve erkeğin başlangıçta tek bir varlık oldukları; kadının erkekten ayrıldığı sık görülen bir motiftir. Çift başlı kartal, yedi başlı ejderha gibi çoğu zaman insanî özellikler yüklenerek anlatılan hayvanlar; yarısı hayvan, yarısı insan suretindeki zoomorfik yaratıklar; çift cinsiyetli hermafroditler gibi birden çok kişilik taşıyan varlıklara mitolojide oldukça sık rastlanır. Yunus Emre’nin “Bir ben vardır bende; benden içeri” biçimindeki ifadesi İslam kültürünün bireyin benlik yapısına bakışının özetidir.

Modern psikoloji mitin ve dinin bildiği bu iç benlikleri geliştirmiş ve bilimsel bir çerçeveye oturtmuştur. Bu bağlamda bireyin; kendilik (özben), persona (maske), gölge, hilebaz, anima/animus, yaşlı bilge işlevlerini ayrı ayrı ve bir arada taşıyan çoklu bir kişilik yapısına sahip olduğunu ileri sürmüştür. Bu benlik yapılarının bir edebî metinde gözlemlenebilirliği; bilhassa şiir söz konusu olduğunda büyük bir önem arz eder. Çünkü şiir bir vecd hâlinde üretilmeye en elverişli türdür. Vecd ya da coşku bilincin kontrolünün en alt düzeye indiği; bilinçdışı öğelerin dışavurumunun en çok gerçekleştiği anlardır. Bu da arketipsel kişilik yapılarının şiir türünde ortaya çıkabilme ihtimalini güçlendirmektedir. Şiiri, bilinçdışının bir faaliyeti olan rüya hâline benzeten Tanpınar’ın dolaylı olarak söylediği de bu olmalıdır. Aşağıda arketipsel benlik yapıları ve Tanpınar’ın şiirlerinde bunların gözlemlenen yönleri incelenmiştir.

2.1. Özben/Kendilik (Self)

Türk Dil Kurumu'nda, “Bir nesnenin varlığını veya tözünü oluşturan şey.” olarak tanımlanan kendilik, Jung tarafından “self” (öz) olarak adlandırılır. Bireyin hem kişisel hem de kolektif yanını temsil ettiği için ruhsal (psişik) yapının bütünü şeklinde ifade edilebilen kendilik, “bilinci ve bilinçdışını kuşatan bir çember veya aynı zamanda onları dengeleyen merkezdir.” (Sarıçiçek, 2013, s.11)

“Kendilik, Jung’a göre insanın asırlardır sahip olduğu yetenekleri içeren bir anlama sahiptir ve benliğin (ego) üstünde yer alır. Kendiliğin amacı bireyin bütünleşme hedefini gerçekleştirmektir. Kendilik, benliğin aksine, hem bilince hem de bilinçdışına ait olanı içerebilir. Benliğin bilincin merkezi olması gibi, kendilik de kişiliğin birbirinden bağımsız unsurlarından ve bilinçdışı süreçlerden oluşmuş bir bütünlüğün merkezidir. Çünkü kendilik bilinç-bilinçdışı, eril-dişil, iyi-kötü gibi ikili karşıtlıkları kendisinde kaynaştıran bir işleve sahiptir. Yapısındaki tüm bu karşıtlıklardan dolayı kendilik, tümüyle bir insanı temsil eder.” (Korucu, 2006, s.50-51)

Jung’un “yarısını ben-bilincinin, diğer yarısını da gölgenin oluşturduğu tasvir edilemeyen bir bütünlüğün varsayımsal toplamı” olarak ifade ettiği kendilik; iyi-kötü, eril-dişil karşıtlıklar arasında “denge” sağlamakla görevlidir. Kendilik (ben), ruhsal yapının bütünü bir zar gibi kuşatarak “bireyselleşme” olarak ifade edilen sürecin sağlıklı bir şekilde tamamlanmasını ve bireyin hayatta var olma amacı olan “kendiliğin gerçekleşmesi”ni (self realization) mümkün kılar:

“Kendilik yaşam boyu bizim psişik varlığımıza destek veren dinamik yapının hem mimarı hem de ustasıdır. (...) Bunun hedefi bütünselliktir, diğer bir deyişle bu, bireysel yaşam bağlamında ayrıntılı bir plânın tam anlamıyla gerçekleşmesidir. Bireyselleşme kendiliğin varoluş sebebidir. Kendilik, belirgin biyolojik hedeflerin yanı sıra, ruhun manevi yaşamında ve dinin ve sanatın ruhsal başarılarında tahakkuk ete arzundadır.” (Stevens, 1999, s.62-63)

Jung’a göre bireyselleşme, “(...) ne kadar sade veya karmaşık da olsa, her canlının başlangıçtan itibaren mukadder olan bir duruma eriştiği biyolojik sürecin bir ifadesidir.” (Stevens, 1999, s.82) Jung, bu biyolojik süreçle ilgili otobiyografisinin ilk cümlesinde şunları söyler:

“Benim hayatım bilinç dışının kendini gerçekleştirmesinden ibarettir. Bizler ne şekilde bilinç dışının kendini icra etmesini sağlayabiliriz? Ona bu açılım, ifade özgürlüğü tanıyarak ve ifade ettikleri irdelenerek sağlanabilir. Bu şekilde özün gerçekleşebilmesi ruhun kendine doğru dönmesini ve oluşturduklarıyla yüzleşmesini gerektirir.” (Stevens, 1999, s.40)

Kendilik, bilinçten farklı bir içsel yönlendirici olup düzenleyici bir merkez olarak görev yapar. Kendiliğin gelişme süreci, egonun ondan gelecek talimatlara ne kadar uyacağı ile bağlantılıdır (Franz, 2009, s. 162).

“Ben arketipi ruhsal dünyamızın derinliklerinde bulunan manevi kişiliğimizi gerçekleştirmeyi istemektedir. Manevi kişiliğimiz otantik kişiliğimiz olarak kabul edilmektedir. Paracelsus’un ifadesiyle gerçek insan içimizde yıldızdır. Ona göre içimizdeki yıldız, insanın büyük bilgelige yönelmesini arzu etmektedir. Paracelsus’un bahsettiği ‘yıldız’ ben arketipidir. Büyük bilgelik ise varlığımızın derinliklerinde ben arketipine ait bilgeliktir. Paracelsus’un görüşünü takip eden Jung, ben arketipine insan ötesi bir anlam vermeye çalışmaktadır, çünkü o ben arketipini içimizdeki Tanrı’nın ortaya çıkışı olarak algılamaktadır. (...) Başka bir deyişle benin gerçekleşmesi insanın Tanrılaşması anlamına gelmektedir. Jung, Tanrı’nın insanda, insanın Tanrı’da olduğunu düşünmektedir. Jung’a göre Tanrı’nın Ben arketipinden ayrı düşünülmesi insanı Tanrı’dan uzaklaştırdığı gibi Tanrı’nın insan olmasına da engel olmaktadır. Jung’un Tanrı’yı kişiliğin derinliklerinde birleştirici ve yol gösterici ilke olarak keşfettiğini belirten Storr, Tanrı’nın Jung psikolojisinde beden orijin ettiğine dikkat çekmektedir.” (Sambur, 2005, s.102-103)

“Kendilik (Özben)” arketipinin yansımalarına Tanpınar’ın *Ne İçindeyim Zamanın*, *Yavaş Yavaş Aydınlanan*, *Üst Üste*, *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, *Gül*, *Avare İlhamlar I*, *Avare İlhamlar II*, *Madalyon*, *Ölümler I*, *Ölümler II*, *Ölümler XVI*, *Son Yağma*, *İnsanlar Arasında*, *Başımızın Üstünde Bir Bulutun*, *Aynalar* ve *Yarasa* şiirlerinde rastlanmıştır.

Edebiyat bilimci Sarıçiçek (2013, s.11) tarafından “Bilinci ve bilinçdışını kuşatan bir çember veya aynı zamanda onları dengeleyen merkez” olarak tanımlanan kendiliğin amacı, bireyin bütünleşme hedefini gerçekleştirmektir. Kendiliğin gerçekleşme sürecinin anlatıldığı şiirlerden biri olan *Ne İçindeyim Zamanın*’da şair, geçmiş-hâl-gelecek çemberinin parçalanmaz akışında zamanın içine kendisini, ötesine de Allah’ı yerleştirerek şiire mistik bir girişle başlamaktadır. Öyle ki Kaplan da “Tanpınar’ın bu şiiri mânalandırırken “Kozmosla insanın birleşmesini nakleder” demesine rağmen, burada, mistiklerinkine çok benzeyen bir varlığı aşma, yükselme duygusunu buluyorum. Kendisinin daha sonra kullandığı “yaşadığımızdan başka bir zamana gitmek” sözü, şiirin esas temini daha iyi ifade eder.” (Kaplan, 2013, s.57) şeklinde yorum yaparak şiirdeki mistik havaya işaret ettiği görülmektedir. Nitekim şair, “*İçim muradına ermiş/Abasız postsuz bir derviş*” dediği mısralarında, kendiliğinin gerçekleşme sürecini tamamladığını masalların sonunda çokça kullanılan “Onlar ermiş muradına, biz çıkalım kervetine” cümlesine atıfta bulunarak ifade etmekle kalmamış, kendisini de bütün bedenî yüklerinden kurtulmuş “derviş”e benzeterek hem “Yaşlı Bilge” arketipine büründüğünü göstermiş hem de şiirdeki mistik/mitik havaya dikkat çekmiştir. Bu havayı

“Rüzgârda uçan tüy bile/ Benim kadar hafif değil” mısralarıyla devam ettiren şair, kendiliğin gerçekleştiğini “tüy” sembolü ile kendisini bir tüy kadar hafif hissettiğini belirterek Netizsche’nin kozmik dansçının eriştiğini söylediği hafifliğe ulaştığını gösterir (Campbell, 2000, s. 261).

Şair bu duyguya, içinde bulunduğu zamanı aşip kendisini “yekpâre, geniş bir ânın parçalanmaz akışı”na bırakmak suretiyle ulaşıyor. Bu kelimelerle tasvir olunan “ân”ın neye tekabül ettiğini tayin etmek güçtür. Burada, belki de, mistiklerin vecd anında hissettikleri, bütün varlığın sırrını kavramalarına benzeyen bir “hâl” söz konusudur. Şairin, “Şiir Hakkında” başlıklı makalesinde yer verdiği şu ifadeler konuyu açıklayıcı bir mahiyet arz eder:

Bu belki, ânî bir cehdle kendini bulan ruhun insandaki ezeli hakikatle temasından doğan bir kamaşmadır, belki güzellik dediğimiz idealle bir lahza baş başa kalmanın verdiği mestîdir. Bu mânada denebilir ki şiir ve alelumum sanat ferden en mutlak ve hür surette kendini idrak ettiği zirvedir.” (Tanpınar, 2016, s. 14)

Mehmet Kaplan’ın değinmiş olduğu mistiklerin vecd anında kendilerini hissettikleri yüksekliğe Tanpınar da erişmektedir. Öyle ki “*Bir garip rüya rengiyle/Uyuşmuş gibi her şekil*” diyen şair, yükselmenin etkisiyle eşyaları, garip bir rüya rengiyle donmuş birer nesne olarak gördüğünü söylemektedir. Bir “tüy” gibi gökyüzüne “yükselen” ve orada âdetâ “uçan” şair, maddî âlemden tamamen kopmamış kökü kendisinde olan bir “sarmaşık”la varlığın özünün kendisi olduğunu vurgulayarak “Kendilik” arketipine gönderme yapmıştır. Nitekim maddî âlemdeki nihaî amacı kendiliğini gerçekleştirmek olan bir birey nasıl neşeli ve özgür bir ruh hâline sahip olursa “mavi, masmavi bir ışık ortası”nda yüzen şair de bu ruh hâli ile şiirini tamamlamıştır:

*Kökü bende bir sarmaşık
Olmuş dünya sezmekteyim,
Mavi, masmavi bir ışık
Ortasında yüzmekteyim.”* (Ne İçindeyim Zamanın, s.23)

Yavaş Yavaş Aydınlanan (s.25) başlıklı metin de bir kendiliğin gerçekleşme süreci niteliği taşır. Yukarıda değinildiği üzere her “yolculuk” aslında bir kendilik gerçekleşmesi sürecidir ve şair bunun bilincindedir.

*“Yavaş yavaş aydınlanan
Bir deniz altı âlemi,
Yosunlu bir boşluktan
Çekiyor kendine beni*

Bu mısralarda, yosunlu bir boşluktan gönderilen bir davete muhatap olan şair, her mitolojik kahramanın başlangıçta yaşayacağı tereddüde benzer bir ruh hâline düşerek çağrışıyı reddeder. Ancak aşağıdaki dörtlükte ifade edildiği üzere bir uyanış başlamıştır:

*Bir yıldız uzaklığında
Uyanıyor birer birer
Ürkek bulanıklığında
Zamanı bölen şekiller.*

Yıldız, zamanı bölen şekiller ifadeleri ile gökyüzünün çağrışımlarıdır.

*Ey sükûnun bir nefeste
Yaktığı billûr âvize!
Bu esrarlı müselleste
Gökler yakınlaştı bize...*

Bu dörtlükte tereddüt giderilmiştir. Çünkü sükûnun bir nefeste yaktığı billûr avizenin ihtişamına kapılan şair, çağrıya yanıt vererek esrarlı müsellestele birleşir. Müselleste; yani üçgen mitolojide erkeği; o da gökyüzünü; dörtgen ise kadını; o da yeryüzünü temsil eder. Bu temsiliyet; başlangıçta yer ve gök bir bütündür; zamanla gökyüzü yeryüzünden ayrıldı biçimindeki bir mitik algının yansımasıdır (Sarıçipek, 2014, s. 61).

“Anlatılarda en çok vurgulanan sayı arketipleri üç ve dördür; bunun yanı sıra bir, beş, yedi ve çokluk gibi sayı arketiplerinin varlığı da söz konusudur. Bu sayıların içinde üç sayısını farklı kılan şey animayla ilişkisidir. (...) Çünkü üçlük aynı zamanda eril ilkenin de sembolüdür. Eksikliğin ve çoğu zaman da olumsuzluğun ifadesi olan üçlüğün tersine dörtlük, bütünleşmeyi, olumluluğu ve dişil ilkeyi temsil eder. Dört arketipi bütünleşmenin, yaşam döngüsünün, dairenin, dört temel elementin, dişil ilkenin ve doğanın sembolüdür. Yedi arketipi ise tüm sembolik sayıların en güçlüsü, üç ve dördün (yeni eril ve dişilin) birliğinin sembolü, bir dairenin tamamlanması ve kusursuz düzenin temsilcisidir.” (Korucu, 2006, s.162-164)

Yukarıdaki dörtlükteki billur bir avizenin aydınlığında esrarlı müsellele birleşme erkekliğinin bilincine erme; yani kahraman olmayı ve yola çıkmayı kabullenme biçiminde yorumlanabilir.

*Aydınlığın hendesesi
Sonsuzluk bahçendir senin;
Dinleyin geliyor sesi
Arılarla böceklerin!*

Bu dörtlükte aydınlık; yani gökyüzü ile bahçe; yani toprak; yeryüzü matematiksel bir bütünleşmeye ulaşmıştır. Bu oluşum tam olarak yukarıdaki mitolojik bütünleşmenin; yani üç olan göksel erkekle, dört olan yersel kadının bütünleşip yedi ile temsil edilen mükemmel oluşa erişme; tamam olma hâlidir. Bu bütünleşme kendiliğe ulaşmaktır. Şiirin son dörtlüğü bu ruh hâlinin verdiği hafiflemenin ifadesidir.

*Bilirim kimse içemez
Üst üste aynı pınardan,
Bir veda gibi her nefes
Alışılmış kıyılardan.” (Yavaş Yavaş Aydınlanan, s.25)*

Kendiliğin gerçekleşme sürecinin kadın ve erkeğin bütünleşmesi üzerinden anlatıldığı bir diğer şiir de *Üst Üste*'dir. Şiirin “*Birleşmiş gibi zamanla mekân*” mısrasında zamanın gökyüzüne yani erkeğe, mekânın ise yeryüzüne yani kadına işaret ettiği görülmektedir. Nitekim burada zaman kavramı ile Hz. Âdem, mekân kavramı ile de Hz. Havva'nın kastedildiği düşünülmektedir. Çünkü gerek dinî metinlerde gerekse kıssalarda “inkârla ikrarın eşiği”nde kalanların Hz. Âdem ve Hz. Havva olduğu anlatıla gelmektedir. Dolayısıyla kendiliğin gerçekleşmekte olduğunu “oluş” kavramı ile açıklayan şair, “üst üste” kavramıyla da dört ve üç rakamlarının birleşmesiyle oluşan yedi rakamına yani kadın ve erkeğin bütünleşmesine gönderme yaparak “Kendilik” arketipini kadın ve erkeğin bütünleşmesi yönüyle göstermektedir.

*“Eşiğinde inkârla ikrarın
Birleşmiş gibi zamanla mekân,
Her şey oluşun lahzasında
Ve öyle kendisi ki artık
Sarktığı uçurumlarda
Bir zihin macerası olmuş varlık!*

*Bekliyor sanki
Üst üste ve âdeta sonsuz
Bekliyor bu içten aydınlık geceyi yırtacak
Yıldırımları.” (Üst Üste, s.83)*

Tanpınar, “yazmayı tasarladığı bir piyesin Prolog’u olarak kaleme aldığı” *İnsanlar Arasında* şiirinde insanoğlunun yeryüzündeki kaderini yaşamak isteyen Tanrılar Tanrısı Zeus’un yolculuğunu anlatmaktadır. (Kaplan, 2013, s.144) Her yolculuğun, bir kendilik gerçekleştirme hikâyesi olduğu düşünüldüğünde Zeus’a söylenen “*Merak ettim doğrusu ne yaparlar, nasıl yaşarlar/Hangi sırdan geliyor kuvvetleri?/İşte bunu anlamak için bu macera!*” sözleri yolculuğun başlamasına sebep olan itki açıklanır. İnsanlar gibi çay, kahve, sigara, rakı, viski içeceğini; açlık hissini ve ayrılık ile gözyaşı duygularını tadararak isyan edeceğini söyleyen Zeus, dünyaya gelmeden birkaç dakika önce kendiliği gerçekleştirmenin aslî gerekliliği olan bilinçdışı ile yüzleşmeye karar vermiştir:

*“Ben yeryüzünde olunca her şey susar
Rüzgâr bile esmez...
Bu böyle... Kudretim sonsuz
Fakat kudretten başka bir şey tanımadım,
Bir de onun gülünç imtiyazı hiddeti
Biliyorum, o kadar!” (İnsanlar Arasında, s.97)*

Bu yüzleşme ile onu tanrılaştıran beşeri acziyetten uzak özelliklerin yerine bilinçdışındaki zavallı beşerin hâllerini idrâk eder:

*“Noldu bana... Yoksa hava çok mu soğuk...
Üşüyorum! Karnım da acıktı.
Kolay mı üç gün üst üste yürümek...
Dünden beri açım... Dün mü? Hangi dün?
Evet dünden beri...
Çoluk çocuğumdan uzak, böyle kimsesiz
Fakir, biçare bir ihtiyar gurbet yollarında
Ey tanrılar, sen ey gök, ey kartalın efendisi...
Bana yardım et!” (İnsanlar Arasında, s.99)*

Bu idrâk ediş iki yönlü yorumlanabilir: Birincisi, mitolojik tanrıların insan zihninin kavrayış sınırlarına çekilmesi; ikinci olarak da, böbürlenerek kendisini tanrılaştıran insanın kendi acziyetini fark etmesi.

Kendiliğın gerçekleşmesi, bir sanatkâr açısından üretim yapmaktır. Şair Tanpınar, *Bir Gül Bu Karanlıklarda* şiirinde böyle bir üretim sürecini anlatır. “*Bir gül bu karanlıklarda/Sükûta kendini mercan/Bir kadeh gibi sunmada/Zamanın aralığından*” dizelerinde “gül” ifadesi ile “şiir” sanatının kastedildiği görülür. Mercan bir kadeh içinde kendini sükûta sunan gül, şiirin bir susma sanatı olduğunu söyleyen Tanpınar’ın poetikasını hatırlatır. Karanlıklar içinde ortaya çıkan gül, “fecirden berrak sesi” ile şaire seslenirken bir kadın imgesi ile birleşir. Böylece Tanpınar’ın şiir sanatı ile kadın güzelliği arasında kurduğu bağ bir kez daha tekrarlanır:

“Ve diyor fecirden berrak

Sesiyle her ürperişte,

Geceyi yumuşatarak;

“Bütün gözyaşların işte!” (Bir Gül Bu Karanlıklarda, s.40)

Bu dizelerde şiirin yaratılış süreci ile doğum sancısı arasında da bir bağ kurulur. Şairin erkek oluşu; şiirin kadına benzetilişi çarpıcı bir şekilde kadının erkeğin omurgasından yaratıldığı biçimindeki kutsal/mitolojik anlatılarla da bağdaşır. Erkeğin bedeninden çıkan kadın kendi doğuruluş sürecinin verdiği acılarında doğumun getireceği müjde ile hafifleyeceğini şöyle anlatır:

“Serinletmesin ne çıkar

“Bu ümitsiz yalvarışı,

“Hiçbir meyve, ne de pınar,

“Ne de günlerin akışı!”

“Yetmez mi bu müjde sana,

“Aydınlatırsam alnını,

“Ben her rüyayı zamana

“Taşıyan yıldız kervanı!” (Bir Gül Bu Karanlıklarda, s.40)

Şiirin/kadının doğumunun şairin alnını aydınlatması doğum yapan kadınlara atfedilen alnında ışık belirmesi biçimindeki yaygın motife de bir atıftır. Son iki dizede şiirin kendisini “kervan yıldızı”na benzetmesi şiirin bütünüyle ilgili baştan beri yapılan kurguyu çarpıcı bir şekilde tamamlar. Çobanyıldızı da denilen Kervan yıldızı, Venüs gezegeninin Türkçedeki karşılığıdır ve hem Türk hem Batı mitolojisinde bu yıldız “kadın” olarak imgelenir. Yunan mitolojisinin köpüklerden doğan kadını tanrıça

Afrodite'ye Latince'de Venüs adı verilmiştir. Dolayısıyla Tanpınar'ın şiir ve kadın benzerliği kurmasının marketipsel bir çağrışım olduğu da ortaya çıkmaktadır. Nasıl doğuran kadın ağır bir yolculuktan sonra hafiflemenin; ruhsal ve bedensel huzura erişmenin zirvesindeyse şiiri yaratan şair de alnında ışık beliren kendiliğini gerçekleştirmiş bir kahramandır.

Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer'e ithafen yazdığı *Gül* şiirinde de, şiir yazma serüvenini anlatır. Nitekim Kaplan da *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* isimli eserinde bu şiirin son mısraına kadar, gülün şairde uyandırmış olduğu hayallerden örüldüğünü, bu hayaller vasıtasıyla da gülün değiştiğini ve çeşitli unsurların sembolü olduğunu söyler. Ayrıca Tanpınar'ın birçok şiirde olduğu gibi bu şiirde de aradığı asıl şeyin "ebediyet" olduğunu ve "gül"ün de onun sembolü olarak kullanıldığını belirtir (Kaplan, 2013, s.113).

*"Ardından ağlanacak ne varsa ömrümüzde,
Tekrar doğuşun sırrı gülümseyen bir yüzde,
Uykusuz geceleri içten kemiren hüznün,
Bin azabın çarkında gerilmiş ağaran gün;
Öpüşler, gözyaşları, vaitler ve hicranlar;
O derin sükûtların aydınlattığı anlar
Bir sonsuz uçurumda uyanmış gibi birden
Sazlar sustuktan sonra duyulan nağmelerden;
Doldurur hiç durmadan uzattığı bu tası,
Gül, ey bir âna sığmış ebediyet rüyası!"* (Gül, s.59)

Şiir yaratma serüveninde geçirilen uykusuz geceler, derin hüzneler ve azaplar vardır; ama sabrın meyvesi ebediyet rüyası demek olan "gül"le yani şiirle alınır. Burada "gül" ifadesinin tevriyeli kullanımı ile, "gül-" fiilinin de kastedildiği; şiirini yaratarak kendiliğini gerçekleştirmenin mutluluğunu yaşayan şairin yüzündeki aydınlık gülümsemeye işaret edildiği de gözlemlenmektedir.

"*Avâre İlhamlar*", adından da anlaşıldığı gibi serbest çağrışımlara dayanan bir şiir (Kaplan, 2013, s.144) olup yine kendiliği gerçekleştirme teması işlenmiştir. Şiirin aşağıya alıntılanan birinci kısmında ölüm duygusu vardır:

*"Kader cellâdına
Sessiz uzat boynunu;*

*Acıma ne kendine, ne de gelecek günlerine
Yalnız bir düşünceye yum gözlerini
Son darbe inmeden evvel, en son anda
Bir çiçek, bir kuş, bir tebessüm ol;
Düşüncen kurtarsın seni senden,
Bil! Biraz sonra
Ebediyen senindir
Senden uzak olan her şey...” (Avare İlhamlar I, s.81)*

Bu mısralarda ölüm karşısında takınılacak tavrın korku değil sessiz ve mutlu bir karşılama olduğu ifade edilir. Şaire göre insan ölüm duygusunu bir düşünceye dönüştürerek ondan kurtulabilir: Sonsuzluk. İnsan düşüncelerinde yeniden doğabilir. Bu fikre erişen kendini gerçekleştirmiş; hayatın da ölümün de sırrına ermiş insandır. Sonsuz yaşamınsırlarından birinin şiir sanatı olduğu fikri şiirin ikinci kısmında şu mısralarla anlatılır:

*“Ellerini yüzümde gezdir
Sil alnımdan yorgunluğu
Gözlerimin altından
Yaşamak korkusunu al
Avuçlarından çıkmış bir heykel olsun başım
Sonra sen de gözlerini kapa
Bırak, ellerin sessizce düşünsün
Düşüncende yaşamak isterim ben senin;
Bir gün en yalnız saatinde
Parmak uçlarından
Ve avuçlarından
Gelip konuşurum seninle.” (Avare İlhamlar II, s.81)*

Bu mısralarda bir kadın imgesi ile okuyucu birleştirilir. Şairin animasını temsil eden bu kadın şairin ölümünden sonra onun şiirlerini okuyacak; şair günün en yalnız saatinde onun zihninde yaşamaya devam edecek, böylece sonsuzluğa erişmiş olacaktır.

Şiirleri aracılığıyla ebedî olacağı düşüncesini *Madalyon* şiirinde de işleyen şair, şiir sanatı ile yaptığı konuşmasını animası ile de yapıyormuş izlenimi uyandırması yönünden *Avare İlhamlar II* şiiri ile örtüşmektedir. Öyle ki “*Görenler bulsun diye bu küçük madalyonda/O emsalsiz hüsnünün en ince hatlarını/Vakfettim günlerimin uzun*

saatlarını.” diyerek konuştuğu kişinin hem animası hem de onunla kendiliğini tamamlayacağına inandığı şiir sanatıdır. *“Yorulmak ne bilmeyen bu sayimle en sonda/Renginde akşamların kızılığı titreşen/Bu maden parçasında ebedileşti çehren.”* diyerek şiir sanatını icrâ eden şair, ona şu mısralarla seslenmekte ve bireyin hayatta var olma amacı olan “bireyleşme”sini vurgulamaktadır:

*“Hiç korkutmasın artık bu faniliğin seni
Hakkıdır en çılgın bir ürperişle sesini
Ebedî hayatının yüksek gururu sarsın.*

*Çözülse de vücudun kara toprak altında
İhtirasla işlenen bu bir parça altında
Şöhretimle beraber asırlarca yaşarsın.”* (Madalyon, s.108)

Tanpınar’ın sanatkârane yaratma sürecini işlediğibir diğer şiiri olan *Ölümler I*’de ise doğurma/ilham ânının hayalini kurar. Nitekim şairin içinde birden kabaran şeyin şiirini var edeceği, bunun ilhama gebe olmak anlamına geldiği; onu dışa vurduğu anda nasıl bir mutluluk yaşayacağı şiirin ikinci bölümündeki *“Ey ilhamlı şairi ruhundaki sonsuzluğun/Birden nasıl değişir yüzün bir lahzada”* (Ölümler II, s.144) mısralarında ifadesini bulur. Bu bağlamda bir kadının doğum sancısı ile örtüşen ilham, şairin şiiri doğurma sürecini başlatan sıtma hâli olarak tasvir edilmiştir. İçinde büyüyen ve var olmak isteyen şiir, artık şairin bütün bir dünyasıdır. Dolayısıyla şair kendiliğini gerçekleştirmiş sağlıklı bir bireydir:

*“Kapanmak tek bir âna
Geçici bir hayale
Bir gülüş ve bir yüzde
Kapanmak kapanır gibi
Birden içinden kabaran
Sonsuz bir geceye.
Ve duymak bir sıtma gibi
Onu bel kemiklerinde
Küçülmek o büyüdükçe
Yanı başında bir ağaç gibi
Küçülmek, erimek
Bütün dünyanın olabilmesi için”* (Ölümler I, s.143)

Aynı şiirin XVI. bölümünde şair, sabahın aynasında yüzleştiği kendiliği ile “dal” ve “yaprak” sembolleri ile anımsattığı ağaç gibi ebedî varlık olmayı istemektedir:

*“Ah bu güzel uyanış
Çınlayan ilk ışıktā
Bu cümbüş, bu yıkanış
Bir yanı rüyalarda
Büsbütün solmadan
Yıldızların ağından
Sabahın aynasında
Silkinip kendi olmak
Dal, gövde ve yaprak
Eşyanın ortasında.”* (Ölümler XVI, s.157)

Bu mısralarda birçok mitolojide sonsuzluğu simgeleyen “hayat ağacı”nın çağrıştırıldığı da düşünülebilir.

Mehmet Kaplan’ın *Tanpınar’ın Şiir Dünyası* isimli eserinde “öldükten sonra dağılma ve asıl kaynak olan kozmik varlığa dönme fikrinin ifade olduğu”nu (Kaplan, 2013, s.148) söylediği *Son Yağma* şiirinde, kendiliğini oluşturmaya çalışan insanın algısına yer verilmiştir. Nitekim bünyesinde barındırdığı zıtlıklar arasındaki “denge”yi sağlayarak kişilik gelişiminin sağlıklı bir şekilde tamamlanmasını amaçlayan kendiliğin şairin kimi şiirlerinde “kişilik bölünmesi” yönü ile ele alındığı görülür. *Son Yağma* şiirinde de bu durum gözlemlenmekte, şairin “Kendilik”i ile yüzleştiği ve bir hesaplaşma içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Kişiliğin birbirinden bağımsız unsurlarının bütünlüğünün kendiliği meydana getirdiği düşünüldüğünde rüzgâr ve güneşin bu bağımsız unsurlar olarak ele alındığı ve hepsinin kendi payına düşeni alarak bütünlüğü sağlamak yerine bölünmeye sebep oldukları görülmektedir. Bu durum ile kendiliğin tamamlanmadığı ve olumsuz yönünün ele alındığı gösterilmektedir:

*“Hepsi kendi payını alır
Bu yağmada,
Rüzgâr sesimizi,
Güneş gölgemizi...
Ve aklımız gerilir kalır,
Yıldızların ağında...”* (Son Yağma, s.84)

Tanpınar, *Başımızın Üstünde Bir Bulutun* isimli şiirinde de kendiliği tamamlama yolunda yaptığı bir iç hesaplaşmayı anlatır. Şiirde bütün bir hayat olarak ele alınan Kendilik (Özben), bütün insanların gün içinde sokakta rastlayabileceği yoğurtçu ve onun sesi ile özdeşleştirilmiştir. Nitekim “sokak” imgesi ile verilen yoğurtçu sesinde hayatın vurgulanması şairin imgelem dünyasının zenginliğine dikkat çekmekte, bu sesin uzakta toz hâlinde dağılması ise kişilik bölünmesine uğradığını ve olumsuz tezahürünün gerçekleştiği görülmektedir:

“Başımızın üstünde bir bulutun

Güneşe asılmış gölgesi,

Uzakta toz hâlinde dağılan

Yoğurtçu sesi,

Gün bitmeden başladı içimizde

Yarınsız insanların gecesi.” (Başımızın Üstünde Bir Bulutun, s.85)

Tanrılar Tanrısı Zeus’un beşerî duyguları on beş günlüğüne de olsa tatmak için hayat yolculuğuna gönderildiği *İnsanlar Arasında* şiirinde Zeus’un kendiliği ile yüzleşme sahnesine yer verilmiştir. Kafasındaki milyonlarca düşünceyle yolda yürüyen Zeus, mabetlerinin kapısının önünde durur ve içeriye bakma ihtiyacı hisseder. Kendi heykeli ile karşılaşan Zeus, aslında psikenin bir unsuru olan “Kendilik”i ile yüzleşmektedir. Bu yüzleşme karşısında gülmekten kendisini alamayan Zeus, “Kendilik”ini beğenmemiş ve “*Haydi be... Ben öylesi adam mıyım?*” diyerek M.Ö. 5. yüzyıl sanatçılarından biri olan heykeltıraş Fidyas’a (Phidias) (www.eksisozluk.com) karşı çıkarak kendiliğini kendisinininkine benzetmeye çalıştığını ileri sürmüştür. Bu itiraz, Zeus’un kendiliğinin henüz sağlıklı olarak nitelendirilebilecek boyuta ulaşmadığını göstermesi açısından oldukça önemlidir:

“Geçerken yolda bizim mabedin kapısından baktım

Katıldım doğrusu gülmekten, hele kendi heykelim!

Öyle gülünç ki... Zavallı insanoğulları,

O Fidyas budalası yok mu, o biçare

Neler çekmiş beni kendine benzetmek için

Haydi be... Ben böylesi adam mıyım?” (İnsanlar Arasında, s.94-95)

Şiirin ilerleyen mısralarında Zeus’un “Kendilik”i ile yüzleştiği ve kendisini anlattığı görülür. Kendiliğinin kudret yönünü vurgulamaktan kendini alamayan Zeus,

bireyleşmeye henüz ulaşamamıştır. Çünkü “Kendilik”, kişiliğin birbirinden bağımsız unsurlarının bütünlüğü ile kendisini gerçekleştirmiş olmakta, Zeus’un ise bu bütünlüğe henüz ulaşamadığı dolayısıyla kendiliğini tamamlamadığı görülmektedir:

*“Ben yeryüzünde olunca her şey susar
Rüzgâr bile esmez...
Bu böyle... Kudretim sonsuz
Fakat kudretten başka şey tanımadım,
Bir de onun gülünç imtiyazı hiddeti
Biliyorum, o kadar!”* (İnsanlar Arasında, s.97)

Aynalar şiirinde de şairin kendisi ile yüzleşmesine şahit olunmaktadır. Bu şiiri diğerlerinden ayıran husus, yüzleşmenin “ayna” metaforu üzerinden gerçekleştirilmesidir. Öyle ki şair, *“Bizden iyi tanır aynalar bizi/ O vefalı kalbe benzer ki onlar/ Bir küçük vesile maziye yollar.”* diyerek ayna sembolünü vefalı kalbe benzeterek dost konumuna yerleştirmiş ve onun aracılığı ile kendiliğiyle yüzleştirilmiştir:

*Bizden iyi tanır aynalar bizi...
O vefalı kalbe benzer ki onlar,
Bir küçük vesile maziye yollar.
Mazi, bir akşamın penceresinden
Kalplerde, gözlerde yaş seyredilen
O uzak ve hasret ışıklı fecir,
Ümitsiz ruhuna son tesellidir.”* (Aynalar, s.121)

Zaman Kırıntıları şiirinde de insanın “ayna” metaforu üzerinden “Kendilik”i ile yüzleşmesi anlatılmaktadır. Ancak bu şiiri Ayna şiirinden ayıran nokta, yüzleşmeyi gerçekleştirenin “zaman” aynası olarak seçilmesinde ve şairin kendi beni ile değil de insan olarak hepimizin özbeni ile yüzleşmesinin anlatılmak istemesindedir. Şiirde zamanın kırıntısı olarak ele alınan insan, ölümlü bir varlıktır ve aynaya baktığında özbenini sorgulamakta ve bu sorgulama sonucunda kendisine yabancılaştığını vurgulamaktadır:

*“Baksak aynalara
Tanır mıyız kendimizi,
Tanır mıyız bu kaskatı*

Bu zalim inkârın arasından

Sevdiklerimizi.” (Zaman Kırıntıları, s.76)

“Kendilik” ile yüzleşmenin anlatıldığı bir başka şiir olan *Yarasa*’da şair, ne zaman kendiliği ile yüzleşmeye ve hesaplaşmaya kalksa animasının hayali olarak ortaya çıkan Gece Kraliçesi’nin kendisini rahat bırakmadığından yakınmaktadır. Öyle ki gece vakti ortaya çıkan ve bireyde bir ürkme hâli oluşturan “yarasa”ya benzettiği bu kadın yüzünden özbeni ile yüzleşemeyen ve bireyselleşmesini gerçekleştiremeyen şairin feryadı ile karşılaşmaktadır:

“Ne zaman kapansam kendi kendime

Bu hayal asılır kirpiklerime

Ve gelir asılır sanki derime

Geceden bir çığlık gibi yarasam.” (Yarasa, s.131)

2.2. Persona/ Maske (Persona/ Mask)

Arketipsel benliklerden biri olan persona/maske, bireyin toplumda kabul görme isteğinin bir yansıması olarak ifade edilir. Toplumla bağ kurmanın ve uyumlu bir üye olmanın şartı ortak değer yargılarına göre davranmayı zorunlu kılar. Bu yüzden birey toplumda ayıp ya da mahrem kabul edilen duygularının, düşüncelerinin, arzularının üzerini örtmek için maskeye başvurur. Konu ile ilgili olarak Sarıçiçek, “Öğrenilmiş/öğretilmiş davranış kalıpları çerçevesinde hareket etmeye zorlanan insanlar toplumsal yaşamda adeta maskeli bir baloya çıkmış gibidirler.” ifadesiyle bireylerin toplumsal rol ve statüsü için maskelerle yaşadıklarını vurgular (Sarıçiçek, 2013, s.12).

Persona sözünün Eski Yunan’da aktörler tarafından kullanılan maskeye verilen ad olduğunu belirten Anthony Stevens, *Jung* başlıklı eserinde konu ile ilgili şu açıklamaları yapar:

“Persona arketipi başkaları tarafından kabul görebileceğimiz şekilde kendimize çekidüzen verdirdiği için sosyal bir arketip ya da uyum arketipi olarak da bilinir. Çünkü kişinin topluma uyum sağlama başarısı buna bağlıdır. Bu nedenle persona her zaman için içinde yapmacık unsurlar taşımaktadır. Onun benlik tarafından görevlendirilen halkla ilişkiler uzmanı olarak düşünebiliriz. Personanın gelişiminde çocukluğun ilk yıllarında ebeveynlerin, arkadaş ortamının, öğretmenlerin istek ve beklentilerine göre hareket etme ihtiyacı rol oynar. Çocuklar belli tavır ve davranışların kabul görüp ödüllendirildiğini, bazılarının ise kabul edilemez olup cezalandırıldığını öğrenirler. Kabul edilir olan davranışlar, personada birikir. Kabul edilmeyen olanlar ise kişisel bilinç dışında birikip gölgeyi oluşturur.” (Stevens, 1999, s.65)

Jung'un, "Benim, insan ruhumun daha iyi ve daha anlaşılır bir şekilde kavranmasına yönelik çeşitli çabalarımın okunabilir bir özetini ortaya çıkarmak gibi hiç de kolay olmayan bir görevi üstlenmiş." dediği Frieda Fordham ise persona hakkında *Jung Psikolojisinin Ana Hatları* isimli eserinde şunları söyler:

"Persona, insanın uygarlaşma süreci içinde toplumun insanın nasıl yaşaması yönündeki yargılarına uygun davranmak için bireyin taktığı/takınmak zorunda kaldığı maskedir." (Fordham, 2008, s.63)

Bireyin toplumsal uyumunu sağlayan persona, her ne kadar kişisel seçimlerden ötürü bireysel görünse de netice itibariyle bütün toplumun değer yargılarına göre biçimlendiği için kolektiftir (Al, 2017, s.85). "Persona, her bireyde kendi cinsiyetindedir. Kadının personası dişil, erkeğin personası ise erildir." (Fordham, 2008, s.67)

Bireyin toplumsal yaşamında var olabilmesini sağlayarak olumlu diye nitelendirilebilecek bir özelliğe sahip olan persona, kendiliği (self) ele geçirmeye çalışması yönünden zararlıdır. Bu durum bireyin ve içinde yaşadığı toplumun çatışma yaşamasına neden olur:

"Personanın kişiye yararların yanında zararları da vardır. Şayet kişi oynadığı role kendini çok fazla kaptırıp bu rolle özdeşleşirse, kişiliğin diğer bölümü atıl kalır. Personasının bu denli egemenliği altına girmiş olan kişi, yaradılışına yabancılaşıp aşırı gelişmiş personasıyla kişiliğinin az gelişmiş bölümleriyle sürekli çatışma yaşar, bu da bireyin sürekli gerilim yaşamasına neden olur." (Geçtan, 2014, s.167)

Psikolojik olgunluğa erişmek için bireyin, psişik yapısının diğer unsurlarıyla uyumlu olabilecek esnek ve uygun bir personaya sahip olması gerektiğini açıklayan Jung; personanın fazla yapay veya esnemez olmasının, sinirlilik ve melankoli gibi nevrotik rahatsızlıklara yol açabileceğini de vurgular (Korucu, 2006, s.54).

"Persona" arketipinin yansımalarına Tanpınar'ın *İnsanlar Arasında*, *Avare İlhamlar I*, *Sen ve Ben*, *Selam Olsun*, *Musiki*, *Bir Gül Tazeliği*, *Zaman Kırıntıları*, *Başka Bir Yıldızda* ve *Duru Bir Su Üstünde Uçsuz Bucaksız* isimli şiirlerinde rastlanmıştır.

İnsanlar Arasında şiirinde personanın güç, meslek ve konum belirleme yönü ile ilgili unsurlara yer verilmiştir. Zeus'u on beş günlüğüne Olimpos'tan alıp yeryüzüne indiren şair, ona beşerî duyguları tattırmak istemiş, bunun için de artık toplumsal bir varlık olacak olan Zeus'u, insanlarca kabul görmesi için rol ve statü maskeleriyle hayat

mahşerine yollamıştır. Bu zorlu yolculuğun henüz başında tanrısal kudreti ve iktidarı ile kısa bir süre de olsa övünen Zeus’a rastlanmaktadır. Bu durum, mitolojide önemli bir yere sahip olan tanrı ve tanrıçaların da insanlarınki gibi bir duygu ve düşünce dünyasına sahip olduklarını gösterme bakımından dikkate değer:

“Korkmayın! Noldunuz böyle... Başka isteğiniz varsa

Hazırım, bir tanrı marifetini kıskanmaz

Hatta hoşuna bile gider ara sıra

Hayran etmek insanları kendi iktidarına!” (İnsanlar Arasında, s.92)

İnsanlar arasına karışmak ve onları anlamak için bu yolculuğu göze alan Zeus’a, *“Bir meslek seçse idi insanlar içinde/Muhakkak sağdıç olurdu!”* (İnsanlar Arasında, s.93) dizelerinde ifade edildiği gibigülünç bir meslek yakıştırılır. Çünkü o, bu yolculuk için gerekli olan ilk ve en önemli unsurlardan birinin meslek maskesini takmak olduğunun bilincindedir. Nitekim yaşlı bir çiftçiye giderek ondan para alan Zeus’un ilk işi, insanların giydiği kılık kıyafetlerden almak olmamış; onları topluma kabul ettiren nüfus cüzdanı, pasaport ve iyi hâl kâğıdı gibi evrakları almak olmuştur. Vatandaş olabilmenin kolay olmadığının farkında olan Patraslı Zeus; elli beş yaşındadır ve azad edilmiş bir esir olup Olympus kariyesinden bir filozof ve pedagoğtur. İsim, lakap, yaş, meslek ve memleket gibi maskelerle toplum içine karışmaya hazır hâle gelen Zeus, personal özelliklerinin uygun ve inandırıcı olup olmadığını okuyuculara sormaktan kendini alamadığı görülmektedir:

“Aneksaz’a gittim oradan doğruca

Hermes salık vermişti bu kalpazanı

Çiftçiden aldığım para ile

Sahte nüfus cüzdanı, pasaport birkaç düzüne

Fotoğraf, iyi hâl kâğıdı tedarik ettik.

Kolay değil vatandaş olmak böyle şerefli bir şehre

Epeyce tedbirli olmak lazım!

Adımı fazla değiştirmedim

Patraslı Zeus, bilmem kimin oğlu

Olimpus kariyesinden

Mesleğim filozof, pedagoğ, yaşım elli beş

Azad edilmiş bir esirim, biraz da parti

Kavgaları yüzünden siyasî bir mülteci

Egin şehrine geldim bir iş tutmak için

Nasıl beğendiniz mi?” (İnsanlar Arasında, s.94)

Bireyin toplumsal kabulünü sağlayarak ona sağlıklı bir yaşam sunan Persona arketipi, Tanpınar’ın kimi şiirlerinde “kader” ve “hayat” olgularının çatışması içerisinde ele alınmaktadır. Bu şiirlerden birisi olan *Avare İlhamlar I*’de şair, insanoğluna kader celladına boynunu hiç itiraz etmeksizin uzatmasını söyler. Burada “kader” ve “cellat” kelimelerinin bir arada kullanılması ve son “darbe”yi indirecek olması şairin şiirlerinde sıkça kullandığı “ölüm” temi ile ilgilidir. Ancak gölge arketipinin temsil ettiği ölüm gerçeğine karşı şair, insanoğluna gözlerini kapatmasını ve hayal etmesini söylemekte; böylelikle hayata davet etmektedir. Burada “hayat” olgusu “ölüm”e galip gelir ve bu da hayatı temsil eden “persona”nın üstünlüğünü göstermektedir. Şiirle ilgili Mehmet Kaplan da benzer şeyleri söylemiştir: “Üç kısımdan ibaret olan şiirin birinci parçasında ölüme sessizce teslim olan şairin, âdeta kahramanca denilecek bir şekilde güzelliğe bağlı kaldığını görüyoruz.” (Kaplan, 2013, s.144)

“Kader celladına

Sessiz uzat boynunu;

Acıma ne kendine, ne de gelecek günlerine

Yalnız bir düşünceye yum gözlerini

Son darbe inmeden evvel, en son anda

Bir çiçek, bir kuş, bir tebessüm ol;

Düşüncen kurtarsın seni senden,

Bil! Biraz sonra

Ebediyen senindir

Senden uzak olan her şey...” (Avare İlhamlar I, s.81)

Sen ve *Ben* şiirinde de *Avare İlhamlar I* şiirindekine benzer bir şekilde “hayat” ve “ölüm” kavramları üzerinden “persona” ile “gölge”nin çatışmasını veren şair, şiirin adının arka planına da bu düşünceyi oturtmuştur. *Sen* diye seslendiği kişi, ellerindeki çiçekler ve sesindeki coşkuyla “hayat”ı yani “persona”yı temsil ederken, *ben* zamiri ile de “ölüm”ü yani “gölge” arketipini vurgulamaktadır. Dolayısıyla şiirdeki temel izlek de persona-gölge çatışması olarak ortaya çıkmaktadır:

“Sana ufuklar “gel” diye bağıırır

Ellerinde çiçek ve haykırarak;

Seni gür sesiyle hayat çağırır,

Beni de çiğneyip geçtiğin toprak.” (Sen ve Ben, s.123)

İlerleyen yaşlarında ölümü oldukça fazla düşünmeye başlayan Tanpınar, *Selam Olsun* şiirinde bir ölünün hayata seslenişini ele almaktadır. Öyle ki şiirine “*Selam olsun bizden güzel dünyaya/ Bahçelerde hâlâ güller açar mı/ Selam olsun sonsuz güneşe, aya/ Işıklar, gölgeler suda oynar mı*” (Selam Olsun, s.32) mısralarıyla başlayan şair, yaşam sevinciyle doludur ve dünyaya ölümün perdesinden selam vermektedir. Onun böyle bir girişle şiirine başlamasını öğrencisi Mehmet Kaplan, *Tanpınar’ın Şiir Dünyası* isimli eserinde şu şekilde değerlendirir: “Tanpınar’ın hiçbir zaman taklidine yanaşmadığı halk şiirinden nasıl orijinal bir şekilde istifade ettiğidir. “Selam Olsun” şiiri, Koroğlu’nun meşhur:

Benden selam olsun Bolu Beyine mısraını uzaktan hatırlatır. Belki de bu şiiri yazarken Yunus’un:

Bu dünyadan gider olduk kalanlara selam olsun şiirinden de ilham almıştır. (...) Fakat “Selam Olsun” şiiri tamamıyla ayrı, kendine has bir duygu, yapı ve dokuya sahiptir.” (Kaplan, 2013, s.71)

Dünyaya ölümün yani “gölge” arketipinin penceresinden bakan şairin hüznünü, hayatın güzelliklerini, aydınlık yönünü temsil eden “persona” arketipi unutturmaktadır. Öyle ki ilk dördlüğün son mısrasında yer alan “ışıklar” kavramı dünyanın aydınlık yönünü vurgularken, hemen yanı başında olan “gölgeler” de ölümü temsil etmektedir. Bu yönüyle düşünüldüğünde persona-gölge çatışmasının işlendiği tespit edilen şiirde baskın olan persona arketipidir. Zira şair ölümün penceresinden bir gölge olarak hayata bakarken bile bireyin hayata tutunan dalını temsil eden persona arketipinin coşkusunu yitirmedüğünü “*Hepsi güzeldi kar, tipi, fırtına/ Günlerin geçişi ardı ardına/ Hasretiz bir kanat şakırtısına/ Mavi gökte kuşlar yine uçar mı*” (Selam Olsun, s.32) mısralarıyla belgelemektedir. Son dördlükte de “ışık”tan yani dünyadan uzak olduğunu vurgulayan personanın ölüme isyanı ile karşılaşmaktadır:

*“Uzak, çok uzağız şimdi ışıktan
Çocuk sesinden, gül ve sarmaşıktan
Dönmeyen gemiler olduk açıktan*

Adımızı soran, arayan var mı” (Selam Olsun, s.32)

Selam Olsun şiirinde ele alınan bir ölünün ağzından hayata bakış sahnelerine *Zaman Kırıntıları*’nda da rastlanılmaktadır. Zamanın bir kırıntısı olarak konuşturulan insanoğlu hüviyetindeki persona, *“Sanki siyah, simsiyah taşlar içinde/ Siyah, simsiyah kovuklarda yaşadık biz/ Sanki hiç görmedik birbirimizi/ Sanki hiç tanışmadık/ Dünya bize öyle kapattı kendisini...”* (*Zaman Kırıntıları*, s.75) dizeleriyle ölümün yani karanlık yönü temsil eden gölgenin perdesinden konuşmakta; bir kırıntı misali geçen dünya yaşamının kendilerine sırtını döndüğünden yakınmaktadır. Dünyada geçirdiği o güzel ama kısa anıları hatırlarken ölüme isyan eden persona, “zaman çemberi” kavramı ile ölüm vaktini anlatmaktadır. Bir akşam vakti çok sevdiği hayata veda etmek zorunda kalan persona, güneşe uzanan elleriyle ölümün hüznüne galip gelerek yaşama sıkı sıkıya tutunmakta, dolayısıyla persona-gölge çatışmasında kazanan taraf olmaktadır:

*“Neye yarar hatırlamak,
Neye yarar bu cılız ışıklı bahçelerde
Hatırlamak geçmiş şeyleri,
Bu beyhude akşam bahçesinde
Kapanırken üstümüze böyle
Zaman çemberi
Hatırlıyor yetmez mi*

Güneşe uzanan ellerimiz!” (*Zaman Kırıntıları*, s.75)

Musiki şiirinde ise varlık-yokluk savaşının müziğin şairde uyandırdığı duygular üzerinden anlatıldığı gözlemlenmektedir. *“Bu çılgın uyanış her düşünceden/ Üst üste ve zalim, bir kader gibi/ Bir melek uzanmış siyah geceden/ Mahur sularında tutuştu gemi”* (Musiki, s.47) mısralarının yer aldığı ilk dördlükte “zalim”, “kader”, “siyah gece”, “melek” ve “gemi” kavramlarının bir arada kullanılması ile pekiştirme yapıldığı gibi hepsinin de “ölüm” düşüncesini yani “gölge” arketipini vurguladığı görülmektedir. Nitekim siyah gecede zalim bir tutumla gelen melek Azrail’in ta kendisi olup, “gemi” metaforunun kullanılması da okuyucuda Yahya Kemal’in ölümü anlattığı şiiri *Sessiz Gemi*’yi çağrıştırması bakımından oldukça önemlidir. İkinci dördlükte yer alan *“Kimdir yıkananlar bu loş çeşmede/ Tekrar doğar gibi ay ışığından?”* (Musiki, s.47)

mısralarıyla şair “hayat”ı yani “persona”yı vurgulamaktadır. Son mısrada zamanın hıncına öfkeyle seslenen persona, “renk” ve “büyü” kavramları ile hayatın bir hâtıra gibi peşinde olduğunu vurgulamış, varlık-yokluk savaşında yokluğa galip gelmiştir:

*“Ey bitmek bilmeyen hıncı zamanın
Her şey bana karşı kendi içimde,
Renk ve büyüyle bakışlarının
Musiki hâtıran gibi peşimde.”* (Musiki, s.47)

Duru Bir Su Üstünde Uçsuz Bucaksız şiirinde Tanpınar, personada gölgenin yansımalarını bir ressam edâsıyla tasvir etmektedir. Öyle ki şairin “duru bir su” dediği, yaşamı simgeleyen “persona”dır. Bu su üstünde görülen “*Kayalar vardı sıra sıra dimdik/ Kara yüzleri vurmuş/ Duru suyun aynasına.*” kara yüzleri vurmuş sıra sıra dimdik kayalar ise gölgedir. Yaşamın her ânında varlığını hissettiren ölümün yansıması olarak kara yüzlü kaya ifadesinin seçilmiş olması şairin zengin imge dünyasını göstermektedir. İkinci dörtlükte aynı suyun üzerinden “*Bulutlar geçti kara kara/ Vurdu oynak biçimleri/ Duru suyun aynasına.*” kara kara bulutların geçmesi ve üçüncü dörtlükte bu bulutların yerini yine ölümün habercisi konumundaki “şimşek”e bıraktığı görülür: “*Şimşek çaktı gök gürlledi/ Şimşek parladı ses kayboldu/ Duru suyun aynasında.*” (s.137) Yaşam sahnesine ara ara farklı sembollerle yaklaşan ölümün nefesini hisseden şair, gölgeye hayat sahnesinde uçsuz bucaksız gönlünce yaşamak istediğini ve personayı tercih ettiğini söylemektedir:

*“Duru su hep o su uçsuz bucaksız
İşte bu suya bakıyorum çepeçevre
Kayaların eğilmez başları vuruyor
Şimşekler vuruyor içime geçiyorum.*

*Kayalar kaldırsın başlarını
Götürsün bulutlar yağmurları
Parlayıp gömülsün sulara şimşekler
Benim işim aşıp gitmek dalgadan dalgaya dalgadan
Dalgaya dalgadan dalgaya”*

(*Duru Bir Su Üstünde Uçsuz Bucaksız*, s.137)

Aydınlığın eş değeri olan su personanın yansımasıdır. Şair gölgesinin başkaldırısına ve içinde fırtınalar koparmasına karşılık duru suyun yüzünde kalmayı tercih etmektedir. Bu tutum Tanpınar gibi hayat karşısında daima ölçüyü korumayı bilen bir şairin davranışı olabilir.

*“Kaç akşam seyrettim bu sahilde ben
Bulutların solgun menekşesinden
Kaç güneş çırpındı kanlar içinde,
Yosun bahçelerin uzak vehminde;
Sesler erişilmez ufuklar gibi
İmkânsız sularda tutuşan gemi,
Uçan güvercinler avucumuzdan
Ayrılmayan kader baş ucumuzdan.”* (Bir Gül Tazeliği, s.36)

Yukarıdaki mısralarda da yine suyun hâlleri karşısında yaşanan şaşkınlıklar ve sonrasında teslimiyet vardır. Akşam vakitleri tabiatın sudaki akisleri karşısında iç dünyasına yönelip gölgesi ile cenkleşen şair sonunda kaderin kendisine biçtiği role razı olur; bu personanın uyum zorlamasıdır. Aynı tutum *Başka Bir Yıldızda* şiirinden alınan aşağıdaki mısralarda da görülür:

*“Bu ümitsiz ve biçare
Şahitleri ömrümüzün
Bu aynanın sularında
Kaç kere yıkandı yüzün.*

*Bu lamba ve hülyamıza
Yabancı binlerce uyku;
Bir demir pençeydi sanki
İçimizde eski korku...”* (Başka Bir Yıldızda, s.37)

Birinci bentteki ayna ve su ifadeleri personayı temsil ederken ikinci bentteki içten uyanan korku gölgenin hortlaması sonucundadır. Demir pençeli bir mitolojik canavar gibi uyanan gölge aydınlık suları karartmaya çalışır.

2.3. Gölge (Shadow)

Benliğin karanlık yanı olarak ifade edilen gölge arketipi, hem kişisel hem de ortak bilinçdışında yer alır ve “engellediğimiz her şeyi yapmak isteyen, olamadığımız her şey olmak isteyen”dir. İslâm kültüründeki “nefs” olgusuyla benzeşen gölge kompleksinin temelinde “düşman, yırtıcı hayvan, yabancı” arketipi vardır (Sarıçiçek, 2013, s.13).

Arketip kuramının en önemli figürlerinden biri olan “gölge”yi Jung, *Analitik Psikoloji* isimli eserinde şu şekilde açıklamıştır:

“Gölgeyle karşılaştığında, birey çoğu kez kendisine ait olduğu işlevsel ve davranışsal tipin farkına varır. Ayrılmış işlev ve az gelişmiş davranış tipi, ‘Karanlık Yanımız’dır; etik, estetik, ya da başka nedenlerden benimsemediğimiz bilinçli ilkelerimize karşıt diye bastırdığımız, yaradılışımızda var olan ortak eğilimdir. Birey yalnızca ana işlevini ayırtmışsa, dışa ve içe yönelik gerçeği yalnızca ruhun bu yanı ile kavıyorsa, öteki üç işlev ister istemez aydınlığa çıkmayacak, ya da “gölge” olarak kalacaktır.” (Jung, 2006, s.70)

Jung, gölge sözcüğünü sadece karanlık ve belirsiz bir şeyi göstermek için seçmemiştir. Kendisinin belirttiği gibi, güneş olmadan gölge oluşmaz. Aynı şekilde bilincin ışığı olmadan gölge de ortaya çıkamaz. Işık ve karanlığın, güneş ve gölgenin gerekliliği varlığın doğasında vardır. Gölge de kaçınılmaz bir olgudur ve insan o olmaksızın bütünlüğe ulaşamaz. Onu yadsımak ya da bastırmak yararsızdır. Kişi, bu karanlık yönüyle birlikte yaşamının, kendine göre bir yolunu bulmak zorundadır (Fordham, 2008, s.65-66).

Benliğin bastırılmaya çalışılan yanını temsil eden gölge, personadaki gibi kadın ve erkekte aynı cinstendir. Yani erkeğin gölgesi eril, kadının gölgesi ise dişildir:

“Bireyin kendi cinsini temsil eden ve kendi cinsiyetiyle olan ilişkilerini etkileyen bir arketiptir. Gölge herhangi bir arketipin içeriğinden çok insanın temel hayvansı yapısını içerir. Evrim tarihinde kökleri çok derinlere uzanan arketipler arasında en güçlüsü ve tehlikelidir. İnsanların, özellikle aynı cinsten olanlarla ilişkilerinde iyi kötü ne varsa hepsinin kaynağıdır. Bireyin bir topluluğun üyesi olabilmesi için gölgede kalmış hayvani yönünü evcilleştirmesi gerekir. Gölgenin gücüne karşı koymak ve onu evcilleştirmek güçlü bir personayla mümkün olur.” (Hall & Nordby, 2006, s.45-46)

Gölge kişisel bilinçdışından yansıdığı anda ağabeyimiz, kız kardeşimiz, en iyi arkadaşımız, Faust’un Wagner’i gibi kişisel karşıtımız olarak yansır. Gölge kolektif bilinçdışından kaynaklandığında ise mitolojik bir figür olarak Mefistofeles, Hagen ya da Loki olarak karşılık bulur (Jacobi, 2002, s.150-151).

Jung, gölgenin de tıpkı persona gibi kendiliği ele geçirmeye çalıştığını ve bunu başardığında da büyük felaketlere sebep olabileceğini vurgular. Ayrıca kişiliğin karanlık yönünü ve hayvani tarafını temsil ettiğinden onu şeytanla bağdaştırarak tehlikeli olduğuna dikkat çeker: “Şeytan, Gölge tipinin değişik bir biçimidir; yani kişiliğin kabul edilmeyen, gölgede kalan yanının tehlikeli cephesidir.” (Jung, 2006, s.170)

“Eğer bastırılan eğilimler, benim onları isimlendirdiğim gibi gölgeler, tamamıyla kötü olsalardı, herhangi bir sorunla karşılaşmazdık. Ancak gölge sadece biraz altta kalmış, ilkel, adapte edilmemiş ve hantaldır; tamamıyla kötü değildir. Hatta insan varoluşunu bir şekilde güzelleştiren ve canlandıran ilkel veya çocuksu özelliklere de sahiptir. (...) Gölgenin sadece bastırılması baş ağrısını geçirmek için kafayı kesmekle aynı şeydir... Eğer altta kalmış bir şey bilinçteyse, kişi her zaman bunu düzeltme şansına sahiptir. Ayrıca, bu özellik sürekli diğer özelliklerle ilişki içerisinde olduğu için sürekli değişmeye mecbur kalır. Ama eğer bastırılırsa ve bilinçten ayrılırsa, asla düzeltilemez.” (Jacobi, 2002, s.152-153)

Gölge arketipinden kaçan kişiler onu bütün kötülükleri, ilkelikleri, bastırılmış eğilimleriyle beraber diğer kişi ve gruplara yansıtmaktadırlar. Yakın bir dönemde yaşanan faşizm ve Nazizmin kötülükleri gölge arketipinin bir gruba yıkıcı şekilde nasıl yansıdığının gerçek örneklerini sunmaktadır (Sambur, 2005, s.97).

“Gölge” arketipinin yansımalarına Tanpınar’ın *İnsanlar Arasında*, *Odalarda Akşam*, *Selam Olsun*, *Şehriyar*, *Avare İlhamlar I*, *Sis*, *Ey Kartal Bakışlı*, *Defne Dalı*, *Zaman Kırıntıları*, *Merdiven*, *Hangi Eşikte*, *Ölümler*, *Ölümler III*, *Ölümler XVII*, *Başka Bir Yıldızda*, *Sabah*, *Uyanma*, *Deniz*, *Deniz Ufkunda*, *Bir Gül Tazeliği*, *Uyku Sularında*, *Raks*, *Üst Üste*, *Boğaz’da Gece*, *Sen ve Ben*, *Yarasa*, *Bendediir Korkusu*, *Güller ve Kadehler*, *Yollar Çok Erken...* ve *Karışan Saatler İçinde...* başlıklı şiirlerinde rastlanmaktadır.

Tanpınar, *İnsanlar Arasında* şiirinde insan olmanın zorluğunu hayat sahnesine getirip bıraktığı Tanrı Zeus’un bakış açısıyla anlatma yoluna gitmiştir. On beş günlüğüne insanların yaşadığı hayatı ve acıları yaşayıp onları anlamaya gönüllü olan Zeus, tüm insanlarda bulunan aydınlık (persona) ve karanlık (gölge) yönleri Tanrıların da sahip olduğunun itirafı ile başlaması dikkat çekmektedir:

“Doğrusu şu ki bütün marifetleriniz
Kötü huylarınızla beraber bizde de var.
Peki vazgeçtim, zaten korkutmak için
Gelmemiştin aranız!” (İnsanlar Arasında, s.92)

Beşerî duyguları tadabilmek için onlar gibi olmak gerektiğinin bilincinde olan Tanrı Zeus, işe personasını dinleyip meslek seçerek başlamayıp kişiliğın karanlık yanını temsil eden “Gölge”yi seçerek başladığı görülmektedir. Öyle ki insanlar arasına karışmak için gece yarılarını tercih eden Zeus ve sır yoldaşı Hermes, gölge arketipinin aktif olduğu bu vakti tesadüfen seçmemiş, kapıları kırıp çitleri aşarak da engellenilen her şeyi yapmak isteyen bu karanlık yön ile hareket etmişlerdir:

*“Kaç defa indik onunla böyle,
Gece yarılarında insanlar arasına!
Hırsızlar, katiller, menfalarından izinsiz
Dönenler gibi gölge adımlarla dolaştık!
Kaç kapıyı kırdık, kaç çiti aştık!
Neler yapmadık, neler!” (İnsanlar Arasında, s.93)*

Tanpınar’ın söz konusu şiirde gece yarısı insanlar arasına karışarak olmadık şeyler yapan Zeus’un yanına Hermes’i dost olarak vermesi de tesadüfî değildir. Nitekim Hermes, mitolojide Zeus’un habercisi ve hırsızlarla tüccarların koruyucusudur. Şiirde de Zeus’la birlikte hırsızlar, katiller gibi dolaşan Hermes, Azra Erhat’ın *Mitoloji Sözlüğü*’nde şu şekilde anlatılır:

“Hermes, Titanlar soyundan Atlas’la Pleione’nin kızı Maia’nın Zeus’la birleşmesinden doğmuştur. Tanrıların ve özellikle Zeus’un habercisi olarak görev alan Hermes, Olympos tanrılarının en renkli ve özgün kişilerinden biridir.

Efsaneye göre Zeus Maia ile Arkadia’nın güneyinde Kyllene dağının bir mağarasında buluşmakta ve sevişmektedir. Gölge mağaraya sığınmış olan nympha’yı tanrılar tanrısı geceleri karısı Hera uykuya daldıktan sonra gelip bulur. Bir süre sonra Maia bir çocuk doğurur. Çocuk kundaklanır, beşiğe yatırılır, ama doğduğu gün Hermes olağanüstü işlere girişmekle kafa gücü ve yetenekleri tanrıların hepsini aşan üstünlükte olduğunu gösterir. Bebek Hermes beşiğinde kalmaz, akşam olur olmaz kundağını çözer ve ayakları üstüne basıp olmayacak serüvenlere girişmek üzere yola çıkar: Mağaranın önünde bir kaplumbağa görür, hemen aklına bir cin fikir doğar, hayvanı öldürür, kabuğunu boşaltır ve koyun bağırsağından yedi tel gererek bir gitar yapar, ondan güzel sesler çıkarmakla eğlenir, sonra da gider, Güneş tanrının Pieria ovalarındaki inek sürülerini bulur ve onlardan elli hayvan çalar. Tutar inekleri Kyllene’ye doğru sürer, ama hırsızlığı belli olmasın diye inekleri gerisin geri götürür, kendi de oradaki çalı çırpıdan ayağına tuhaf sandallar örerek izlerini gizler. Yolda bir ihtiyara rastlar, ona gördüğünü kimseye söylememeye yemin ettirir, karşılığında bir düve armağan edeceğine söz verir (Battos). Kutsal inekleri bir mağaraya kapattıktan sonra, gider, gene masum bir bebek gibi kundağına girer. Sabah Apollon güne birlikte doğunca sürülerinin eksikliğinin farkına varır ve ihtiyar Battos’ü sorguya çekip gerçeği öğrenir. Gelip Hermes’i beşiğinde bulur ve inekleri geri vermezse Tartaros’a atacağını söyler. Bebek pozundaki Hermes babası Zeus’un başına suçsuz olduğuna ant içer, ama o sırada Apollon onu kolundan tutup tartaklayınca birden yellenir, Apollon buna gülmernezlik edemez, konuyu Zeus’un yargıçlığına bırakmaya karar verir. Kararı şudur: Hermes inekleri nerede sakladığını gösterecektir. Apollon mağaraya gelince Hermes’in yaptığı gitarı görür, çıkardığı güzel

seslere bayılır, sazı alıp inekleri bırakmaya razı olur. Bir süre sonra Hermes Pan kavalını icat eder, Apollon syrinks denilen bu güzelim kavalı da ister, karşılığında Hermes'e kerykeion denilen sihirli altın değneği verip kavalı alır. Bu değnekle Hermes habercilerin ve hırsızların kralı olur. Oğullarının en sivri akıllısı, en kurnaz ve en canlısı olan Hermes'i Zeus kendine ulak olarak seçer. Bundan böyle bütün buyruklarını tanrılara da, insanlara da Hermes aracılığıyla ulaştıracaktır. Ölülerin ruhlarını Hades'e götürmek de Hermes'in görevi olacaktır. Bu görevde Hermes'e Psykhopompos, yani ruhlar kılavuzu adı verilir.

Hermes hırsızların olduğu kadar, tüccarların da koruyucusudur, ama asıl yararı yolculara dokunur: Yollara dikilen Hermes heykelleri -ki bunlar bir tanrı büstü ve phallos simgesini taşıyan yuvarlak kaidelerdi- çok kutsal sayılan ilkçağın kilometre taşlarıdır. Hermes çobanların bekçisi olarak omuzlarında bir koyun taşıyarak canlandırılırdı.” (Erhat, 1996, s.?)

İnsanın karanlık yanını temsil eden “Gölge” arketipini Tanrıların Tanrısı Zeus üzerinden veren Tanpınar, şiirlerinde mitolojik unsurlara çokça yer verdiğini bir kez daha göstermiştir. Bunun yanında kişiliğin karanlık yanını temsil eden ve bütün insanlarda bulunduğu için kolektif olan “Gölge” arketipi, şairin kimi şiirlerinde de “ölüm” yani yok oluş olarak ele alınmaktadır. Bu şiirlerden biri olan *Selam Olsun*’da, “*Selam olsun bizden güzel dünyaya/ Bahçelerde hâlâ güller açar mı/Selam olsun sonsuz güneşe, aya/Işıklar, gölgeler suda oynar mı*” mısralarıyla bir ölünün ağzından hayata seslenildiği görülmektedir. Öyle ki yaşamın karşısına ölümü yerleştiren şair “ışık” kavramı ile hayatı yani var oluşu, “gölge” kavramı ile de karanlığı yani yok oluşu sembolleştirmektedir. Şiirin son dördümlüğünde “*Uzak, çok uzağınız şimdi ışıktan/Çocuk sesinden, gül ve sarmaşıktan/Dönmeyen gemiler olduk açıktan/Adımızı soran, arayan var mı*” (Selam Olsun, s.32) diyerek bireyin hayata tutunan dalını simgeleyen “Persona” arketipinin artık yok oluşu temsil eden “Gölge” arketipine de büründüğü ve varlık alanından yokluk alanına geçtiği için isyan ettiği görülmektedir.

Yokluğu yani ölümü simgeleyen “Gölge” arketipinin yansımalarının görüldüğü şiirlerden biri *Yollar Çok Erken...* başlıklı metindir. Şair, “*Yollar çok erken akşamda silindi/Kalmadı kaybolma ümidim bile/Başka bir şey örttü ayak sesini/Ay rengi sessizliğin ötesinde*” (Yollar Çok Erken..., s.33) mısralarıyla bir insanın ölümünü hayat yolunun bir akşam vakti silindiğini söyleyerek anlatmaktadır. Bir insanın kaybolma ihtimalinin çoğunlukla çocukluk dönemine denk geldiği düşünüldüğünde burada ölen kişinin şairin annesi olduğu ve çocukken ay ışığının denize vurduğu yaz akşamlarında yaptıkları yürüyüşleri anımsadığı görülmektedir. Annesinin ayak seslerinin artık duyulmaz olduğu bu yollarda kaybolma ümidinin bile kalmadığını söyleyen şair; “Gölge” arketipini “gece”, “soğuk” ve “karanlık” kelimeleri ile toprağın altı olarak tasvir ettiği sonucuna ulaşmıştır:

“Uzakta her şeyden ve yıldızlardan

İnkârı oldun bütün bahçelerin,

Kırmak için bir dal bile bulamayan

Soğuk rüzgârlarda kuruldu evin.” (Yollar Çok Erken..., s.33)

Tanpınar'ın Rıfkı Melûl'e ithâf ettiği *Şehriyar* isimli şiirinde dik yamaçlara tırmanan ak saçlı ihtiyar bir seyyâh olarak tasvir edilen yaşlı bilge figürünün ölüme yani “Gölge” arketipine isyanı görülmektedir. Hayat yolunun kararlı bir yolcusu olarak tasvir edilen ihtiyarın yola çıktığı günün “korkunç gece” olarak vurgulanması “Gölge” arketipinin karanlık yanına işaret ederken, “sarp kayalarda baykuşların ötmesi” de hem bu arketipin olumsuz tezahürü olan yırtıcı hayvanların görülmesi şeklinde ele alındığını hem de masallardaki kötü haberlerin yaklaştığını bildiren motiflerden yararlanıldığını göstermektedir:

“Uzakta bir baykuş daha öttü; sonra, sükûn uyukladı!...

Şehrin dört kanatlı kapısı, çoktan kapanmıştı...

İhtiyarın gözlerinde, vahşi bir isyan yandı;

Sererek sert taşlara postunu, yaslandı!...

Gece esrarlıydı; gölgelerse siyah, donuk...

Bir yırtıcı haşyetle öksürdü ihtiyar: Boğuk boğuk...

Oymalı kemerler, ölgün bir sükûtle aksini dinledi;

İhtiyar, uzaklara baktı ve inledi” (Şehriyar, s.103-104)

Esrarlı bir gecede yırtıcı bir haşyetle öksüren ihtiyardan çıkan boğuk sesler “Gölge” arketipinin karanlık yüzünü göstermekte olduğu ve ihtiyarı gizli bir ra’şeyle (titreme) sarsarak yok oluşun içine çektiği görülmektedir. Nitekim şairin “kızıl matem”, “ürperme”, “gizli bir ra’şe” ve “taze mezar” kavramlarını kullanması bu arketipin “ölüm” olarak ele alındığını göstermektedir:

“Ay, ufukta alevlerken bir kızıl matem:

Titrek sesinin aksiyle ürperirdi adem!...

Ve birden gizli bir ra’şeyle sarsıldı ihtiyar

Sanki, açılmıştı uzaklarda o “taze mezar” (Şehriyar, s.103-104)

Personanın ölüme yani “Gölge” arketipine teslim olmasını anlatan *Avare İlhamlar I*’de şairin kendisini yani şiirini gerçekleştirip yeniden doğabilmesi için önce ölüme teslim olması gerektiğinin bilinciyle kader cellâdına sessiz bir şekilde boynunu uzatması

gerektiğini ve ölüm darbesi inmeden evvel de ebediyen var olacağı düşüncesinin hayaliyle gözlerini yumduğu görülmektedir:

*“Kader celladına
Sessiz uzat boynunu;
Acıma ne kendine, ne de gelecek günlerine
Yalnız bir düşünceye yum gözlerini
Son darbe inmeden evvel, en son anda
Bir çiçek, bir kuş, bir tebessüm ol;
Düşüncen kurtarsın seni senden,
Bil! Biraz sonra
Ebediyen senindir
Senden uzak olan her şey...”* (Avare İlhamlar I, s.81)

Persona-gölge çatışmasının görüldüğü Sis şiirinde de persona hayatı, gölge ise ölümü temsil etmektedir. Nitekim *“Güneş öldü, dünya artık bizimdir/Diye haykıran ve sonra/Kırık ayna uykularına/Dalan hayaletler olduk”* (Sis, s.141) mısralarında ölen “güneş”in hayat yani persona olduğu, kırık aynalara dalan “hayalet”lerin de ölüm yani gölge olduğu görülmektedir. Yahya Kemal’in ölüm temini ele aldığı *Sessiz Gemi* şiirinde “gemi” metaforunu kullanarak “ölüm”ü anlattığı düşünüldüğünde Sis şiirinin başlığının kaos ortamını anımsatması ve “gemi”lerin renginin simsiyah olup, kıyamet telaşındaki vapur düdüklelerini can kurtaran seslerinin takip etmesi “Gölge” arketipinin habercileri ile birlikte kullanıldığını göstermektedir:

*“Geliyorlar hepsi, her şey, simsiyah bir gemi
Geliyorlar korku denizlerinden
Üstümüze doğru
Ve durmadan arıyor bir kıyamet telaşında
Vapur düdükleleri can kurtaran seslerini...”* (Sis, s.141)

Ey Kartal Bakışlı başlıklı şiirde, şairin hayat-ölüm çatışmasını anlattığı ve galip gelenin ölüm yani “Gölge” arketipi olduğu tespit edilmiştir. Şairin fecrin avcısını “kartal bakışlı” olarak tasvir etmesi Yunan mitolojisindeki kartal motifinin Zeus’un habercisi ve bu sebeple de tıpkı Zeus gibi göklerin hâkimi olduğunu anımsatmaktadır. Tanrı’nın emriyle yeryüzüne inen “kartal”ın yeryüzünden aldığı haberler ile tekrar Tanrı’nın

yanına gitmesi Kur'ân-ı Kerim'deki "O'ndan geldik ve O'na döneceğiz..." (Bakara Sûresi, 156) âyetini hatırlatmaktadır.

"Sadece Yunan Mitolojisi'nde değil, daha birçok kültürde kartalın önemi büyüktür. Özellikle "çift başlı kartal" sembolünü Eski Türk Medeniyetleri'nde, Bizans İmparatorluğu'nda ve daha birçok kültürde görebiliriz. Kartal bir sembol olarak Hristiyanlık içine de girmiştir. Bazı kaynaklara göre kartalın uçuşu İsa'nın Dirilişi'ni ve göğe yükselişini simgeler. Ayrıca Katolik Sembolizmi'nde Kartal Evangelist Yuhanna'nın sembolüdür." (www.2mi3.com)

"Ölümün zaferini anlatan bu şiir daha önce üzerinde durduğumuz "Bendedir Korkusu" şiirini hatırlatıyor. Yalnız orada "çelik gagasında fecri taşıyan mavi kartal" bizzat konuşuyordu. Burada şairin kendisi konuşuyor. Birçok şiirlerde görülen karanlık-aydınlık, ölüm-hayat tezatları gizli ve dağınık olarak burada da mevcuttur." (Kaplan, 2013, s.109) Öyle ki şiirde aydınlığın avcısı olan "kartal", varlık perdesini yırtan ölümün ta kendisi olarak ele alınmıştır. Kadehlerin "beyaz aydınlık" olarak sembolleştirilen hayata uzanamayışı ve bireyin kendisiyle yüzleştiği "ayna" motifinin kırılması "sırrın gecesinde rüyaya dalındığını" yani ölüme çaresizce teslim olunduğunu ifade etmektedir. İlk dörtlükteki "siyah bahçe" ve "servilikler" ise "mezar"a işaret etmektedir:

*"Ey kartal bakışlı avcısı fecrin,
Açmamış güllerin siyah bahçesi;
Büyük hasatçısı serviliklerin,
Varlığın perdeyi yırtan gölgesi;*

*Ey solgun mâbude, kadehlerimiz
Beyaz aydınlığa uzanmaz artık,
Aynalar kırıldı mevsimlerle, biz
Sırrın gecesinde rüyaya daldık."* (Ey Kartal Bakışlı, s.57)

"Kartal" motifi üzerinden ölümün anlatıldığı bir diğer şiir *Bendedir Korkusu*'dur. Bu şiirde şair ölüm korkusunu hem başlıkta hem de "Mavi Kartal" motifiyle vermektedir. Mitolojide İsa'nın göğe yükselişini de ifade eden kartal, "Türklerin milli simgelerindendir. Şamanist uygulamalarda çok yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Göktürk ve Uygur devirlerinde kartal ve diğer yırtıcı kuşlar, hükümdar ya da beylerin timsali, koruyucu ruhun ve adaletin simgesi olmuştur. Güneşi ve aynı zamanda

da güç ve kudreti ifade etmiştir.” (Yayan ve Güneysu, 2017, s.105) Selçukluların devlet armalarından birinin de çift başlı kartal olduğu bilinmektedir.

Bu şiirde şairin “*Bendedir korkusu biten şeylerin/Çelik gagasında fecri taşıyan/Mavi Kartal benim...*” (Bendedir Korkusu, s.27) diyerek kartalı “mavi” sıfatı ile nitelemesi onu göklerden gelen bir “ecel kuşu” olarak sembolleştirdiğini göstermektedir. Nitekim “Doğu yönünün simgesi olan mavi, göğünde rengi olmasından dolayı çoğu kere gök unsuruna işaret eden çeşitli öğelerin simgesi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda bazen beyaz ve yeşille bir tutulmuştur. Sıfat olarak isimle kullanıldığında bu renk, o ismin Gök Tanrı ya da gökte olduğuna inanılan ruhlarla ilgili olduğunu göstermektedir. Çeşitli mitolojilerde akıl, idrak, sağduyu, iffet, lekesizlik, sadakat, Allah’a hürmet, barış gibi erdem ve erdemli davranışların simgesi olarak da kullanılmıştır.” (Yayan ve Güneysu, 2017, s.106)

“*Pençelerimde/Asılmış bir zümrüt gibidir hayat/Sonsuzluk ısıtır güzel kavsimde/Susamış bir ceylan gibi zaman*” (Bendedir Korkusu, s.27) diyen Mavi Kartal, pençelerinde zümrüt gibi hayatı taşıırken, zamanın susamış bir ceylan misali pusuda olması da ölümün habercisi olma işlevini üstlendiğini göstermektedir.

Varlık-yokluk savaşının anlatıldığı *Defne Dalı* şiirinde şair ilk dörtlükte yaşamın resmini, ufkun dört duvarını kaplayan yemyeşil bir ağacın kolları ile çizmiş; ikinci dörtlükte uzakta boğuşan devlerin sesleri ile de masallardaki arketipsel “dev” motifine gönderme yapmıştır. Işığın ve karanlığın savaşını gerçekleştiren devlerde kazanan “Gölge” arketipidir. Zira şiirin son dörtlüğündeki “hüzün”, “üzüntü”, “ölüm” ve “yorgunluk” kavramlarının kullanılması karanlığı temsil eden ifadeler olduklarını göstermektedir:

“*Ne çıkar, sonu bir neşe ve hüznün,
Açılmış bir kapı ümit boşluğa,
Ölüm şifasıdır her üzüntünün,
Sükût defne dalı her yorgunluğa.*” (Defne Dalı, s.46)

Bireyin hayat yolculuğunu anlatan *Zaman Kırıntıları* şiirinde Tanpınar, zamanın kırıntısı olarak tasvir ettiği ölümlü bir varlık olan insanı anlatmak istemiştir. Edebiyatımızda insanın benliği ile yüzleşmesinde sıklıkla kullanılan “ayna” benzetmesinin bu şiirde “zaman aynası” olarak ele alınmış olması şairin dili

kullanımındaki ustalığını göstermektedir. Öyle ki sessiz çalışan bir saat misali insanı kendisine yabancılaştıran zaman aynası, insanoğlunun kaç hayali ile oynayarak onu psikolojik olarak devirmekte; uçurumun kenarına getirip bırakarak da mezarını hazır etmektedir. Dolayısıyla “Gölge” arketipinin olumsuz tezahürünün “mezar” sembolü ile verildiği anlaşılmaktadır:

*“Ben zamanı gördüm,
İçimde ve dışımda sessiz çalışıyordu,
Bir mezar böyle kazılırdı ancak,
Yıldırımsız ve baltasız,
Bir orman böyle devrilirdi!
Ben zamanı gördüm,
Kaç bakışta bozdu hayalimi,
Ve kaç düşüncede!
Ben zamanı gördüm,
Şimşek gibi bir ânın uçurumunda.”* (Zaman Kırıntıları, s.76)

Hayat-ölüm çatışmasının anlatıldığı *Merdiven*’de şairin merdiveni dar ve karanlık sıfatlarıyla nitelemesi “Gölge” arketipinin bir tezahürü olduğunu akıllara getirmektedir. Nitekim göğe doğru adım adım yükselen merdivenin “ölüm” basamaklarını temsil ettiği ve şiirde geçen “çarmıh” ve “kefen” ifadelerinin de Hristiyanların inanışına göre Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesi sonucu göğe yükselişinin sembolleri olduğunu göstermektedir:

*“Dar ve karanlıktı merdiven
Ne ellerinden hafif bir temas,
Ne hep peşin sıra yürür
Sandığımız bahar ve yaz,
Hiçbir yere takılmamıştı gölgen,
Korkun, yalnızlığın, vehmin...
Dar ve karanlık... Sanki korkunç bir rüya.
Yalnız tek pencereden gelen bir ışık
Çarmıhtan indirilmiş bir kefen gibi
Düşüyordu bu dar, karanlık basamaklara...
Ve ben adım adım yükseliyordum
Başım, vücudum benden çok uzakta*

Belki de unuttuğum ıstıraplarına...” (Merdiven, s.138)

Hangi Eşikte şiirinde hayatın ve ölümün arasındaki ince çizgide yani eşikte bulunan şair, “*Hangi eşikte, hangi akşamda/ Ayrıldı yan yana yürüyen gölgelerimiz/ Hangi aydınlık yuttu seni/ Nasıl taş taş ördüm ben/ Bu yalnızlığı dört bir yanımda*” (*Hangi Eşikte*, s.139) dediği mısralarında animası olarak tezahür eden annesi ile bir akşam vakti ayrılan yollarını sorgulamaktadır. *Hangi aydınlık yuttu seni* diyerek ölüme yani “Gölge” arketipine sitem eden şair, yalnızlığı dört bir yanında “taş” sembolü ile örmesi ile de “mezar”ı büyük bir ustalıkla simgelemektedir. Hayat yani persona kısmında kalan şair ile aydınlığa doğru yürüyüp mezara giren annesi arasındaki eşik ise mezarın taşları olarak düşünülmüştür.

“Gölge” arketipinin “ölüm” motifi ile birlikte kullanıldığı *Ölüler* şiiri bir bütün olarak değerlendirildiğinde, ölümlerin toplandığı mahşer alanının bir tiyatro metni şeklinde anlatıldığı tespit edilmiştir. Şiirde böcek sesleri ve yıldız ışığından örtü bürünen, yaşama sevinci içinde olan insanoğlu ile hayatın kaynağı olan güneşin arasına ölüm perdesinin girdiği görülmekte; güneş kavramının personayı yani hayatı, perdenin ise gölgeyi yani ölümü simgelediği sonucuna varılmaktadır:

*“Birden tek düşünce olanlar
Her düşüncenin kıvrımında
Ve hiç aramadan bulanlar
Sade mânâ yüzlerini
Üstlerinden atınca
Böcek seslerinden yıldız ışığından
Büründükleri örtüyü
Bir perde olup gerilenler
Güneşle aramıza” (Ölümler, s.142)*

Tanpınar, *Ölümler III* şiirinde ise persona-gölge çatışması üzerinden hayat-ölüm çatışmasına yer vermektedir. Öyle ki şiirde geçen “aydınlık” ve “sarmaşık” kavramlarının hayatı simgelediği, “kıvranan düşünce”nin de “simsiyah” oluşu ise ölümü simgelemektedir. Hayatı temsil eden aydınlığın kendi yalanından doğması bu aydınlığın sonsuza dek sürmeyeceği ve dolayısıyla bir gün bütün aydınlıkların karanlığa dönüşeceği düşüncesini vermekte, güzel dünyayı dört bir yanından sardığı sarmaşık

kavramının da bu simsiyah izin peşinden gideceği düşüncesi “Gölge” arketipinin “Persona”yı mağlup ettiği sonucuna ulaştırmaktadır:

*“Varlığın güneşin insafsız vehmi
Abes sularında çalkanan gemi
Kendi yalanından doğan aydınlık
Dört yanından girift sarmaşık
Gibi sarıldığım bu güzel dünya
Gözlerimden akan büyüğü rüya
Binlerce bakışa boşalmak için
Ve kıvranan her düşünceden
İzinde simsiyah...” (Ölümler III, s. 145)*

Ölümler XVII şiirinde de şair, ölümün tezahür ettiği “Gölge” arketipini Sonbahar mevsimi ve İstanbul üzerinden anlatmaktadır. Güzelliği ile masalsi bir şehir olan İstanbul, insanoğlunu hayata çağırmakta ve bu yönüyle “Persona” arketipini simgelemektedir. Ancak kamerayı şehrin içinde bulunduğu mevsime çeviren şair, hüznün hâkim olduğunu, yaprakların dağılıp döküldüğünü ve güllerin son kez açtıklarını tasvir etmesiyle de “Gölge” arketipinin şehri ele geçirdiğini ve yok oluşun başladığını ifade etmektedir:

*“Bir güzel masalda yaşar gibisin
Karşında İstanbul beyaz ve tül den
Mahzun rüyasını dinle mevsimin
Dağılan yapraktan, son açan gülden” (Ölümler XVII, s.161)*

Tanpınar’ın persona ve gölge çatışmasını işlediği şiirlerden biri olan Sis, yayımlanmamış ve bitmemiş şiirleri bölümünde de bulunmaktadır. “*Kulağımda asma bahçesi/ Bitmeyen serçe seslerinin/ Limanda sis ve ağır/ Birinin sildiği dünyayı/ Öbürü kuruyor durmadan.*” (Sis, s.164) dediği mısralarda şair, ilk iki dizelerde yer alan “asma bahçesi” ve “serçe sesleri” ile hayatın coşkusunu betimleyerek “Persona”yı, sonraki üç mısradaki ise bir dünyadan öbür dünyaya geçişteki eşik olan limandaki kaos ortamını havadaki sis ve ağırlıkla ifade ederek de bu çatışmayı “Gölge” yani ölüm arketipinin kazandığını vurgulamaktadır.

“Gölge” arketipinin karanlık yönünü temsil eden “ölüm”ün *Odalarda Akşam* şiirinde diğer şiirlerinden farklı bir şekilde ele alındığı görülmektedir. Akşam vakti düşünen gözlerin mehtapla harelî karanlık bir suya sahip oluşu “Gölge”nin uyandığını haber vermekte, bu mısradaki karanlık su ifadesinin ise Büyük Ana arketipinin yutan, yok eden olarak tezahür ettiğine işaret etmektedir. Anne karnına dönüşün bir simgesi olan karanlık suya dalan şair, ölümden korktuğunu söylese de anne karına girip ölümü gerçekleştikten sonra yeniden dirilecektir:

*“Bu akşam düşünen gözlerin yine,
Mehtapla harelî karanlık bir su...
Daldıkça alıyor derinliğine,
Ruhumu bir sonsuz ölüm korkusu.”* (Odalarda Akşam, s.113)

“Engellediğimiz her şeyi yapmak isteyen, olamadığımız her şey olmak isteyen”; İslâm kültüründeki “nefs” olgusuyla benzeşen gölge kompleksinin temelinde “düşman, yırtıcı hayvan, yabancı” arketipi vardır (Sarıçiçek, 2013, s.13). Bu yönüyle düşünüldüğünde “Gölge” arketipinin “ölüm”ün dışında cinsel uyanışı temsil ettiği de kabul edilir. Tanpınar’ın *Sabah* başlıklı şiiri bu tür metinlerden biridir.

*“Serin rüzgârlara pencereni aç!
Karşında fecirle değişen ağaç,
Bak, seyret ağaran rengini ufkun
Mahmur gözlerinde süzölsün uykun.
Bırak saçlarınla oynasın rüzgâr,
Gümüş çıplaklığı bir başka bahar
Olan vücudunu ondan gizleme.
Ne varsa hepsini boyun, saç, meme,
Esîrden dudaklar okşasın sevsin
Mademki geceden daha güzelsin!”* (Sabah, s.24)

Şairin “*Serin rüzgârlara pencereni aç!*”(Sabah, s.24) diyerek seslendiği animasını temsil eden kadın figürünü gümüş bir çıplaklık içinde hayal ederek kendisini esîr dudakların okşayıp sevmesine teslim etmesini söylemesi “Gölge”nin cinsel arzu hâlinde tezahür ettiğini göstermektedir.

“Gölge”nin uyanışına atıfla adlandırılan *Uyanma* şiirinde de cinsel arzunun arketipsel yönü görülür. Uzak servilerin arkasında kalan gün ile akşamın تنها saatlerinden biri

olduğunu tasvir eden şair, suyun uzaklaşan ve yaklaşan sesi ile ölüme yani yok oluşa gönderme yapmaktadır. Türk Edebiyatı'nda çokça kullanılan Gül-Bülbül Hikâyesi üzerinden de gülün dikenlerinin ateşten bir çember oluşturduğunu ve bu yüzden ona tam manasıyla yaklaşamayan bülbülün türküsünün yanık olduğunu belirtmektedir. “Gölge” arketipinin nefsi yönünün “gül” ve “bülbül” mazmunları üzerinden kullanılması dikkat çeker:

*“Bu akşam, bu تنها saati ömrün,
Uzak servilerin arkasında gün.*

*Bu güneş döşenmiş bahar bahçesi,
Suyun uzaklaşan, yaklaşan sesi.*

*Ve yanık türküsü dalda bülbülün
Ateşten çemberi üstünde gülün.”* (Uyanma, s.29)

Tanpınar'ın şiirlerinde günbatımının “Gölge”nin cinsel arzularıyla uyandığı bir vakit olarak işlendiği metinler bulunmaktadır. Bunlardan biri *Deniz Ufkunda* başlıklı şiirdir.

*“Deniz ufkunda batan güneş
Ve keskin çığlığı kuşların;
Rabbim bu uğultu, bu ateş
Ve bu ümitsiz uçuşların
Doldurduğu akşam havası,
Akşamın mercan dallar gibi
Suda olgunlaşan rüyası...”* (Deniz Ufkunda, s.30)

Ahmet Hâşim'in *Bir Günün Sonunda Arzu* şiirini hatırlatan bu dizelerde deniz ufkunda batan güneşin ve kuşların keskin çığlığı arasında suya akseden kadın hayali; “ateş”, “su”, “uğultu”, “çığlık” dekoru cinsî arzuları çağrıştırmaktadır. Benzer tabloya *Bir Gül Tazeliği* başlıklı şiirde de rastlanmaktadır:

*“Bir gül tazeliği içinde her an
Fildişi köpükten ve parıltıdan*

*Mahmur, uğultulu yaz sabahları,
O üst üste rüya, cenup rüzgârı.
Ürkek dalgaların omuzlarında
Tül tül dağılanlar, sırrı havada
Bu cümbüş, bu bahar... Çılgın öpüşler
Mercan kadehleri gizli gülüşler...*

*Kaç akşam seyrettim bu sahilde ben
Bulutların solgun menekşesinden
Kaç güneş çırpındı kanlar içinde,
Yosun bahçelerin uzak vehminde;
Sesler erişilmez ufuklar gibi
İmkânsız sularda tuştan gemi,
Uçan güvercinler avucumuzdan
Ayrılmayan kader başucumuzdan.” (Bir Gül Tazeliği, s.36)*

Başlangıçta, aydınlık bir gün içinde mutlu bir insan sahilde denizi seyretmektedir. Vakit ilerler; günbatımı olur. Artık derinlerden bir gölge uyanmış şairi etki altına almıştır. Güneş kanlar içinde çırpınmakta bastırılmış arzular dışa vurmaktadır. Güneyden esen ılık rüzgârın ürpertisi çılgın öpüşlere benzer ve şair rüyaya dalar.

Karışan Saatler İçinde... şiirinde ise gün içinde farklı şekillerde tezahür eden şairin animası, hatıralara dalınca “Gölge”nin uyanışına sebep olur. Kadın figürünü temsil etmesi açısından “çiçek” imajının kullanılması dikkat çeker. Şair tarafından çizilmiş olan kadın portresinin cezbedici yönü onun bahar coşkusu içinde anılmasıdır: “*Durgun havuzların süsü ten rengi çiçek/Bir mevsim cümbüşü içinde süzülerek*” (*Karışan Saatler İçinde...*, s.52) mısralarıyla betimlenmiştir. Ayrıca şairin ilerleyen mısralarda “*Hep aynı hayalin peşinde yolculuk/Hep gül yangını ve bahar sıtması ufuk*” (*Karışan Saatler İçinde...*, s.52) mısralarında da ucunda sevgili olan bir yolculukta olan şair, “gül” sembolü ile sevgiliyi kastetmekte ve cinsel anlamda onu arzuladığını “ömrün gecesinde” “çıplak omuzları” ifadeleri ile belirtmektedir.

Deniz şiirinde ise şairin animası ile konuşması anlatılmaktadır. Başlangıçta Işığın Hanımı olarak tezahür eden anima, akşamın karanlığıyla birlikte Gece Kraliçesi’ne

dönüşür. Elmas parıltısı ile şairi mest eden kadın bakışları ile de nur saçmakta ve şairi derin bir hülyaya çekmektedir. Bu bakışlarla rüyânın eşiğinde yarım kalan şairin uyanan arzuları onu “*Karanlık sularında çırpınan bir gölge*”ye dönüştürür:

“(…)

*Bu akşam yine geldin, gülümsedin derinde
Bin elmas parıltısı ve mahrem mırıltıdan.*

*Çok güzel bir uykudan uyanmış gibi mahmur
Ve hâlâ eşiğinde yarım kalmış rüyanın;
Düşündün, hatırladın, bakışların hülya, nur”
Harap kovuklarında yalı rıhtımlarının.*

*Serptin, dağıttın bütün gül ve zambaklarını
Topladığın altın gözyaşlarıyla geceden,
Kurdun yalnızlığının kat kat saraylarını
Karanlık sularında çırpınan her gölgeden.”*(Deniz, s.61)

Gölgenin uyanışını temsil eden *Üst Üste* şiirinde Büyükanne ve Gece Kraliçesi olarak da tezahür eden şairin animası, bütün aydınlıkların cümbüşü olarak belirir ve onun bu ışıltısı musikinin insan ruhunu cezbedtiği gibi şairi de dalga dalga kendisine çeker. Işığı ile göz kamaştıran bu kadının Işığın Hanımı olduğu âşikardır ve şair kendisini musikiye yavaş yavaş bırakan insan edâsına bürünerek bu ışıltı tarafından yutulmaya razı olur. Akşamları görülen bu üst üste ve âdeta sonsuzluğun mucizesi şairdeki “Gölge”nin cinsel arzu olarak uyandığının göstergesidir:

*“Üst üste ve âdeta sonsuz
Her kıvrımında ayrı yalnızlık
Ayrı deniz,
Ânın, devamın, tekrarın mucizesi
Ve cümbüşü bütün aydınlıkların
Bu musiki dalga dalga yutuyor bizi
Bin sessizliğin aynasından,
Üst üste ve âdeta sonsuz,
Kim bilir hangi akşamların
Uzak ve unutulmuş çatırtısından...”* (Üst Üste, s.83)

Söz konusu şiirin devamında Tanpınar'ın oluşu anlattığı ve Büyük Ana'nın doğurma yönüne değindiği görülür. *Kış Bahçesi* isimli şiirde “derinlerde, ı ışık sızmaz bir mahzen”de gerçekleşen var oluşun, *Üst Üste* şiirinde “uçurum” imgesinde gerçekleşmesi dikkat çekmektedir. Şairin yaşam kabı olarak uçurumu seçtiği bu şiirde geceyi yırtıp kendisini aydınlığa çıkaracak olan yıldırımları bekleyen varlığın, inkârla ikrarın eşiğinde bir zihin macerası olarak var olmuş olması Hz. Âdem ile Hz. Havva kıssasını hatırlara getirmektedir. Nitekim anlatılarda Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın inkâr ile ikrarın eşiğinde kaldığı ve tercihlerini yasak meyveyi yiyerek kullanmaları insanın karanlık tarafını temsil eden ve yapılmaması gereken her şeyi yapan “Gölge” arketipinin nefis olgusuyla tezahür ettiğini belgelemektedir:

*“Eşiğinde inkârla ikrarın
Birleşmiş gibi zamanla mekân,
Her şey oluşun lahzasında
Ve öyle kendisi ki artık
Sarktığı uçurumlarda
Bir zihin macerası olmuş varlık!
Bekliyor sanki
Üst üste ve âdeta sonsuz
Bekliyor bu içten aydınlık geceyi yırtacak
Yıldırımları.”*(Üst Üste, s.83)

“Gölge”nin uyanışının anlatıldığı *Raks* şiirinde şairin animasının daha çok Dansın Hanımı olarak tezahür ettiği görülmekte; bu kadının da geceye uzanan ellerinin, kollarının ve saçlarının çılgın savruluşları şairde cinsî duyguları harekete geçirdiğine şahit olunmaktadır. Nitekim Mehmet Kaplan da *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* isimli eserinde söz konusu şiirle ilgili şunları söylemektedir:

“Bu şiirde dikkati çeken iki nokta vardır: 1) Şair, umumi aydınlık intibai ile yetinmeyerek kadın vücudunu daha reel bir tarzda “beyaz ve çıplak” kelimeleri ile tavsif ediyor. Böylece duygularına cinsî bir mahiyet veriyor. 2) “Eşiğinde sanki sonsuz varlığın” mısraı ile rakkaseyi metafizik plana sokuyor.” (Kaplan, 2013, s.117)

Şairin “*Ânın ve hareketin mucizesi*” olarak tanımladığı animasını, “ruhunun eşiklerinde” beklemesi arafta kaldığını gösterirken “tılsımlı kadeh”in de susuzluğunu

oluşturması animaya susayış yani “Gölge” arketipinin cinsel olarak uyandığını göstermektedir:

*“Ve ümitsiz avı bin sonsuzluğun;
Bekliyor ruhunun eşiklerinde,
Tılsımlı kadehi her susuzluğun,
Bir gül fırtınası gibi derinde.”* (Raks, s.63)

“Gölge”nin uyanışının animaya susayışı olarak görüldüğü *Uyku Sularında* isimli şiirde şairin, “Çekilen son dalganın eteğinden/O masal mağarası açılır birden/Yarım aydınlıkta tutuşur, parlar/ Uyku sularında yüzen balıklar” (*Uyku Sularında*, s. 53) diyerek vurguladığı “masal mağarası” anne karnına dönüşü simgelemekte; bu mağaranın aydınlığı için tutuşan balıklar ise erkek çocuklarının annelerine olan cinsel anlamdaki ilgisini ifade eden Oidipus Kompleksi’ni hatırlatmaktadır.

Boğaz’da Gece isimli şiirde şairin animası dalganın sağırsından doğan siyah, lacivert bir kadın olarak tarif edilmiştir. Köpük köpük saçları ile Aphrodite’in bir yansıması olduğu izlenimi uyandırılan bu arketipin hazdan çılgınlık atmasıyla da Güzellik Kraliçesi’nin cinsel yönüne işaret etmesi onun “Gölge” arketipinin nefis olgusuyla ele alındığını göstermesi bakımından önemlidir. Nitekim şiirde ele alınan animanın mitolojide hem güzelliği hem de işvesi ve cilvesiyle tanrıların aklını başından alan Aphrodite’in bir yansıması olması da tesadüfî değildir:

*“Bir kadın doğdu bir lahzada
bir dalganın sağırsından
siyah, lacivert bir kadın
köpük köpük saçlarıyla
yaşadı, sevdi, öldü bir lahzada
hazdan çılgınlık atarak
yaşamanın ötesinde...”* (*Boğaz’da Gece*, s.88)

Persona-Gölge çatışmasının ele alındığı *Sen ve Ben* şiirinde şair, yirmi yaşında tahayyül ettiği animasını bahar mevsimi ile özdeşleştirip hayat dolu olduğunu vurgulayarak “Persona” arketipine gönderme yapmakta, kendisini de toprağın çağırdığını ve yüzündeki her çizginin dönüşü olmayan bir kışa benzediğini söyleyerek “Gölge” arketipine vurgu yapmaktadır. Şiirin ilk dörtlülüğündeki “kadeh”, “zehir”, “şarap” kelimeleri ise Divan Edebiyatı’ndaki kadehe aşk meyi dolduran sâkîyi akıllara

getirmektedir. Ayrıca her akşam şarabın koynunda uyuyan ve sabah da alnından öpülerek uyandırılan şairin “Gölge” arketipine cinsel arzu yönüyle işaret ettiği görülmektedir:

*“İçme, ilk yudumda zehirler seni
Bahtın kadehine döktüğü şarap
Her akşam koynunda uyutur beni,
Her sabah alnından öper ıstırap.”* (Sen ve Ben, s.123)

Persona ve Gölge arketiplerinin çatışmasının anlatıldığı bir başka şiir *Güller ve Kadehler*’dir. Kaderin karşısında çaresizlik hissinin ele alındığı bu şiirde “kadeh” sembolü ile hayatın insanlara sunduğu fırsatlardan bahsedilmektedir. Öyle ki “iğva” kelimesi ile insanı cinsel yönü ile zevke çağıran “Gölge” arketipine yanıt Persona’dan gelmektedir: *“Bütün pınarlardan içsen ne çıkar?”* Bu ve diğer mısralarda Persona’nın Gölge’ye bütün bir hayatı bahar coşkusu ile yaşasan da bir esneyişle ölüme gideceksin demesi şairin kabullenemediği ve korktuğu “ölüm” gerçeğini vermektedir. Nitekim şiirde geçen “altından veya mücevher kadehler”, “susuzluk”, “ayna”, “nazlı hayal” ve “arzuların ördüğü masal” ifadeleri mitolojik unsurlar yardımıyla “Gölge” arketipinin cinsî yönden tezahür ettiğini gösterse de galip gelen elbette ki kaderdir:

*“Varsın baş ucunda gezinsin dursun,
Zalim iğvaları bir susuzluğun...
Bütün pınarlardan içsen ne çıkar?
Hep aynı boşluğu bize tekrarlar,
Dövülmüş altından veya mücevher,
Birbirine benzer bütün kadehler...”*

*İsterse bir bahar olsun günlerin;
Bir esneyişinde yorulmuş tenin,
Silinir aynadan her nazlı hayal,
Arzuların sana ördüğü masal.
Bağrında bir bıçak yarası boşluk,
Simsiyah kesilir gözünde ufuk,
Siyah açar güller ve siyah öter
Ömrün gecesinde öten bülbüller...”* (Güller ve Kadehler, s.48)

Bu dizelerde, ilk bakışta gölgenin; yani ölümün kazandığı bir çatışma anlatılıyor gibi bir izlenim bıraksa da ölümün yeniden diriliş olduğu göz önüne alınırsa asıl kazanan hayat yani personadır.

Persona-Gölge çatışmasının ele alındığı *Başka Bir Yıldızda* şiirinde şair, aynanın sularında kaç kere yıkandı yüzün diyerek var oluşun sembollerini kullanmış ve “Persona” arketipine yer vermiştir. İnsanın içindeki eski korkuyu “bir demir pençeydi sanki” ifadesiyle betimleyen şair, “Gölge” arketipinin uyanmaya başladığını göstermektedir. Şairdeki cinsel dürtülerin uyanmaya başladığı üçüncü ve dördüncü kıtalarda ise “Gölge” arketipinin nefis olgusuyla tezahür ettiği görülmektedir. Öyle ki şairin animasını çılgın bir bitişte göğsünde ve kollarında hatırlaması, bunu da “doğup ölen güvercinler” ile tasvir etmesi buna örnektir:

*“Ve birden değişen yüzün
Arzunun uzaklarında,
O çılgın bitiş, kayboluş
Göğsünde ve kollarında.*

*Düğümlenen nefesinden
Sarmaşıklar, derin güller
Arasında dem çekerek
Doğup ölen güvercinler.”* (Başka Bir Yıldızda, s.37)

Kendilikle yüzleşmek isteyen şairin Gece Kraliçesi olarak tezahür eden anne figürü tarafından rahat bırakılmayışının anlatıldığı *Yarasa* şiirinde gerek şiirin başlığının yırtıcı bir hayvan olan yarasadan seçilmesi gerekse içerisinde kullanılan “mezar”, “hüzün”, “korku”, “duman”, “gölge” kavramlarının verilmesi hem Gece Kraliçesi’nin özelliklerini vermekte hem de “Gölge” arketipinin “ölüm”ü temsil eden yönüne işaret etmektedir. Nitekim şair ne zaman “kendilik”i ile yüzleşmek istese derisine gelip gecedan bir çığlık gibi asılan yarasanın bu yüzleşmeyi engellediği dolayısıyla “Gölge” arketipinin engelleyici rolünün yırtıcı bir kuş üzerinden animasına yüklenerek gerçekleştirildiği tespit edilmiştir:

*“Ne zaman kapansam kendi kendime
Bu hayal asılır kirpiklerime
Ve gelir asılır sanki derime
Geceden bir çığlık gibi yarasam.”* (Yarasa, s.131)

2.4. Hilebaz (Trickster)

Hilebaz gölge arketipinin görünüş biçimlerinden biridir. İnsan gündelik yaşantısında bilhassa bir açmaza düştüğü anlarda zihnin derinlerinden gelen bir ses ona gerçeklerden kaçmayı; bunun için türlü oyunlara başvurmayı önerir. Bu hile yapmayı salık veren gölgenin sesidir ve gölge o andan itibaren hilebaz kılığına bürünmüştür. O, artık kahramanı yoldan çıkarmak için her türlü hileye ve oyuna başvuracaktır. Hilebazın huzur bozan figür olarak ele alınması da bu tutumu tespit etmeye yöneliktir.

Jung, *Dört Arketip* isimli eserinde hilebaz figürü için “Hilebaz, tanrısal-hayvansal bir doğası olan “kozmik” bir ilk-varlıktır, bir yandan insanüstü özellikleri nedeniyle insandan üstünken, bir yandan da akılsızlığı ve bilinçsizliği yüzünden insandan aşağıdadır. Dikkate şayan bir içgüdü ve beceri yoksunluğu nedeniyle hayvanla da baş edemez. Onun bu eksiklikleri, çevre koşullarına bir hayvan kadar iyi uyum sağlayamamış olan, buna karşılık çok daha yüksek bir bilinç gelişimine aday, yani muazzam bir öğrenme hırsına sahip insan doğasının özelliğidir ki, bu mitos tarafından da gereğince öne çıkarılır.” der (Jung, 2005, s.130).

“Ortak gölge figürü” olarak da tanımlanan hilebaz, bazen eğlenceli bazen de kötü niyetli oyunlara başvurur. Dolayısıyla davranışlarını önceden kestirmek mümkün değildir:

“Örneğin, Yehova’nın Eski Ahit’teki demonik özellikleri daha yakından incelendiğinde, onlarda, hilebazın önceden kestirilemez oluşu, anlamsızca tahrip etme hırsı ve kendi kendine dayattığı acılarla birlikte yavaş yavaş bir kurtarıcıya dönüşmesi, aynı zamanda da insanlaşması gibi birçok unsur bulunabilir.” (Jung, 2005, s.122-123)

Jung hilebaz figürüne masallardan “Aptal oğlan” örneğini vererek arketipsel figürün evrenselliğine dikkat çeker, sonrasında da bu örneği anti-kahramandır hatta kimi zaman başkalarının başaramadığını aptallığıyla başaran bir “Keloğlan” ifadesiyle açıklar. Devamında da “Bir Grimm masalında “Ruh Mercurius” bir köylü tarafından oyuna getirilir ve özgürlüğünü değerli bir şifa sanatıyla yeniden satın olmak zorunda kalır.”

diyerek örneklemelerini sürdürür. “Şaman ve büyücü hekimin de hilebaz bir tarafı vardır, çünkü o da insanlara önce kötü oyunlar oynar, sonra da zarar verdiği kişilerin öcüne kurban gider.” (Jung, 2005, s.122)

“Hilebaz fantazması muzip anlatılarda, karnaval coşkusunda, şifa ve büyü ritlerinde, dinsel korku ve aydınlanmalarda, kimi zaman açık seçik, kimi zaman da muğlak biçimlerde, tüm zaman ve mekânların mitolojisinde dolanır durur, belli ki bir “psikologem”, yani çok eski bir arketipik psikik yapıdır. Zira en belirgin tezahürlerinde, hayvansal düzeyin henüz pek üstüne çıkamamış, ayrılaşmamış insan bilincinin sadık bir yansımasıdır.” (Jung, 2005, s.126)

“Hilebaz” figürüne Tanpınar’ın *Yavaş Yavaş Aydınlanan, Başka Bir Yıldızda, Bütün Yaz, Dönüş, Zaman Kırıntıları, İnsanlar Arasında* şiirlerine rastlanır.

Kendiliğin gerçekleşme sürecinin anlatıldığı *Yavaş Yavaş Aydınlanan* isimli şiirinde şair, bu süreci yolculuk arketipi ile vermiş; yolculuğun bir aşaması olan büyülü nesneye ulaşmayı ise altın tas içerisinde sunulan “kızıl meyva” olarak tarif etmiştir. Altın tas içerisinde sunulan bu kızıl meyvanın bireyi bir ânın eşiğinde karar vermek üzere bırakıyor olması Hz. Âdem ile Hz. Havva kıssasını ve “yasak elma”yı akıllara getirmektedir. Nitekim Yunan mitolojisinde Hesperides’in bahçesindeki ölümsüzlük ağacı, altın elmalar veriyor, yine aynı ağacın yasak meyvelerinin portakal ve mandalina olduğu da görülüyor. Bu noktada yasak meyveyi alıp almama konusunda eşikte kalmış olan beşeri kandırmak da hilebaz figürüne düşüyor. Bu figür, kahramanı yoldan çıkarmak ve istediğine ulaşmak için her türlü hileye ve oyuna başvurduğundan onun hilesini, masumlaştırdığı yasak meyva “elma” olarak düşünüldüğünde şu ayrıntının verilmesi gerekiyor: Elma Latince’de "Malus", şeytan ise "Malum" olarak adlandırılır. "Malus"u yani elmayı yiyen ya da yemeye teşvik eden ise türlü oyunları ile kandıran, hile yapan “Malum” yani şeytan oluyor. (www.universumcorpusnostrum.blogspot.com) Türlü hilelerle kahramanı kandırmaya çalışan, ona oyunlar oynayan bu kurnaz figür söz konusu şiirde şu şekilde ele alınıyor:

“Ey eşiğinde bir ânın

Durmadan değişen şeyler!

Baş ucunda her rüyanın

Bu aydınlık oyunu bekler... ” (Yavaş Yavaş Aydınlanan, s.26)

Bütün Yaz şiirinde ise şairin, yolculuk arketipini kullanarak sevgiliye ulaşmaya çalıştığı görülmektedir. Bu yolculuğun tamamlanabilmesi için sınavlar yolunun geçilmesi

gerektiğini “*Hapsolmuş gibiydim bense/Bir çözülmez bilmecede.*” (s.45) mısralarındaki “bilmece” kavramı ile vererek hilebaz figürünün diğer bir yönüne dikkat çekmektedir. Nitekim o, başvurduğu kurnazlıklar ile kahramanı bilmece hâline getirdiği oyununa hapsetmiş, onu engellemek istemiştir.

Başka Bir Yıldızda isimli şiirde hilebaz figürü, persona ve gölgenin çatışmasında gölgenin yardımcı gücü konumunda ele alınmıştır. Hilebaz figürünün amacı, personayı alt ederek bireyin karanlık yönünü temsil eden gölgenin “kendilik”i ele geçirmesini sağlamaktır. Bunu da gölgenin arzuladığı “yasak meyva” olan sevgilinin kollarında geçen zamanı, “melek oyun” olarak adlandırarak yine kurnazlığını yapmıştır:

“*Ve açık pencerelerden
Mavi gökle giren rüzgâr
Düşmüş melek oynumuza
Uzanan yemyeşil dallar...*” (*Başka Bir Yıldızda*, s.37)

Ancak hilebazın hileleri tatlı bir oyunla da kalmıyor, “*Kim bilir hangi yıldızın/ Kısır çöllerinde şimdi/ Beyhude hatırlıyoruz/ Bu hiç olmamış şeyleri...*” (s.38) diyerek de asıl oyunu bireyin hafızasına oynayarak hilebazlığını sergilemiştir.

Hilebaz figürünün benzer bir oyununa *Dönüş* şiirinde de rastlanmaktadır. Bir nevi ölüme yolculuğun anlatıldığı bu şiirde hafızanın oynadığı oyun ile hilebaz figürünün oynadığı oyunlar ile eş değerdir. Dolayısıyla hilebaz figürünün, hafıza olarak da karşımıza çıktığı ve huzur bozan oyunlarına bu şekilde devam ettiği görülmektedir:

“*Birdenbire sanki çıplak
Bir oynuyla hâfızanın.
Bir kuş sesi çirpınarak
Düştü bağrına hazanın.*” (*Dönüş*, s.58)

Nitekim dört büyük kitaptan biri olan Tevrat’ta hilebaz figürünün yılan olarak tezahür ettiği de görülmektedir. Tekvin bab3,1/13’te geçen anlatıya göre Rabb’in yarattığı bütün kır hayvanlarının en hilekârı yılan olarak geçmektedir:

“*Ve Rabb’in yaptığı bütün kır hayvanlarının en hilekârı olan yilandı. Ve kadına dedi: “Rabb, bahçenin hiçbir meyvesinden yemeyeceksiniz dedi mi?” ve kadın yılanı dedi: Bahçenin ağaçlarının meyvesinden yiyebiliriz; fakat bahçenin ortasında olan ağacın meyvesi hakkında Rab: “Ondan yemeyin, ve ona dokunmayın ki, ölmeyesiniz.” dedi.*”

Ve yılan kadına dedi: “Katiyen ölmezsiniz; çünkü Rab bilir ki, ondan yediğiniz gün, o vakit gözleriniz açılacak, ve iyiyi ve kötüyü bilerek Rab gibi olacaksınız.” Kadın gördü ki, ağaç yemek için iyi, ve gözlere hoş, anlayışlı kalmak için arzu olunur bir ağaçtı; ve onun meyvesinden aldı, ve yedi; ve kendisi ile beraber kocasına da verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı, ve kendilerinin çıplak olduğunu bildiler; ve incir yaprakları dikip kendilerine önlükler yaptılar.

*Ve günün serinliğinde bahçede gezmekte olan Rab'ın sesini işittiler; ve Adamla karısı Rab'ın yüzünden bahçenin ağaçları arasına gizlendiler. Rab Tanrı Âdem'e, "Neredesin?" diye seslendi. Âdem, "Bahçede sesini duyunca korktum. Çünkü çıplaktım, bu yüzden gizlendim." dedi. Rab Tanrı, "Çıplak olduğumu sana kim söyledi?" diye sordu, "Sana meyvesini yeme dediğim ağaçtan mı yedin?" Âdem, "Yanıma koyduğün kadın ağacın meyvesini bana verdi, ben de yedim." diye yanıtladı. Rab Tanrı kadına, "Nedir bu yaptığın?" diye sordu. Kadın, "Yılan beni aldattı, o yüzden yedim." diye karşılık verdi.”
(www.universumcorpusnostrum.blogspot.com)*

“Tanpınar’ın, en büyük kudret sahibi bir ebediye, Zeus’a beşerî duyguların lezzetini tattırdığı” (Kaplan, 2013, s.141) *İnsanlar Arasında* şiirinde Zeus, gönderildiği ölümlü dünyada vatandaş olabilmek için ona gerekli maskeyi sağlayacak olan nüfus cüzdanı ve pasaport gibi evrakların gerekliliğinin bilinciyle hileye başvurur. Kalpazan Aneksaz’dan aldığı nüfus cüzdanının, pasaportun ve iyi hâl kâğıdının sahte olması oyunun belgesi niteliğinde olup türlü hilelerle aldığı bu belgeleri de tedbir olarak adlandırması ise kurnazlığının açık bir ispatıdır:

*“Aneksaz’a gittim oradan doğruca
Hermes salık vermişti bu kalpazanı
Çiftiçiden aldığım para ile
Sahte nüfus cüzdanı, pasaport birkaç düzüne
Fotoğraf, iyi hâl kâğıdı tedarik ettik.
Kolay değil vatandaş olmak böyle şerefli bir şehre
Epeyce tedbirli olmak lazım!”* (İnsanlar Arasında, s.94)

Söz konusu şiirin ilerleyen mısralarında hilebaz figürü bu kez başkasından hamile kalarak kocasını aldatan bir kadın olarak görülmektedir. Hilebaz figürünün başvurduğu hile ve oyunu Zeus, gizli bir iş olarak vurgulamaktadır:

*“(…)
Bir de aldatılmış kocaları evlerinde
Şakakları avuçlarına gömülü
Seyretmek, bakarken şaşkın şaşkın
Karısının bir güneş gibi parlayan karnına...*

Bu çok fena şey, bir tanrı geçtiği yerde

Daima iz bırakır...

Hani yok mu, şöyle sizler gibi

Gizli hiçbir şey yapamayız!” (İnsanlar Arasında, s.93)

Bireyin hayat yolculuğunu anlatan *Zaman Kırıntıları* isimli şiirde ise “Tanpınar, hâlihazırın tesiriyle maziye boş bulmaya başladığı için istikbali de karanlık görüyordu. İnsanlar “içi kopmuş uçurtmalar” gibi güneşin “aydınlık oyunu” içinde başıboş yüzüyorlardı.” (Kaplan, 2013, s.137) Dolayısıyla bu mısralarda oyunu yani hileyi aydınlık bir şekilde sunan hilebaz, güneş olarak görülmekte; kurnazca sunduğu bu aydınlık oyun ile de zamanın insanları nasıl tekdüze hâle getirdiğini göstermektedir:

*“Neye yarar hatırlamak,
Neye yarar bu cılız ışıklı bahçelerde
Hatırlamak geçmiş şeyleri,
Bu beyhude akşam bahçesinde
Kapanırken üstümüze böyle
Zaman çemberi
Hatırlıyor yetmez mi
Güneşe uzanan ellerimiz!*

(...)

*Yüzüyoruz,
İpi kopmuş uçurtmalar gibi.
Biz uzak seyircisi bu aydınlık oyunun,
Birdenbire bulanlar içlerinde
Gülücün sırrını,
Ne kadar benziyoruz şimdi,
Aynı tezgâhtan çıkmış testilere” (Zaman Kırıntıları, s.76)*

2.5. Yaşlı Bilge (Old Wise)

Bu figür, masallarda, menkıbelerde, destanlarda ve halk hikâyelerinde zorda kalan kahramana yardım eden, yol gösteren, öğüt veren, iyi niyetli, yaşlı ve bilgili adamın arketipidir. Geleneksel anlatılarda “pîr”, “derviş”, “Hızır” olarak ortaya çıkan bu figürün edebiyatımızdaki en güzel örneği “Dede Korkut”tur. Kopuzuyla hikâyelerini

anlatan Dede Korkut; darda kalanların yardımcısı, zorda kalanların yol göstericisi, çıkış yolu bulamayanların ise akıl hocasıdır ve yaşlı bilge arketipinin özelliklerini bünyesinde taşımaktadır:

“Demek ki yaşlı adam bir yandan bilgi, idrak, düşünce, bilgelik, akıllılık ve sezgi, diğer yandan da iyi niyet ve yardımseverlik gibi ahlaki özellikleri temsil eder, ki bunlar onun “ruhsal” karakterini yeterince ortaya koyar.” (Jung, 2005, s.91)

Yaşlı bilge arketipi metinlerde her zaman yaşlı ve bilge adam figürü olarak görülmeyebilir. Kimi zaman hekim, öğretmen, büyükbaba olarak görülen bu figür; kimi destan ve halk hikâyelerinde de kurt ve “kurdun bir alt türü olan köpek” (www.wikipedia.org) olarak görülmektedir. *Oğuz Kağan Destanı*’nda Oğuzlar’ın kurt motifini büyük savaşlarda kendilerine “yol gösteren bir kılavuz” olarak görmeleri ve büyük devlet kurmuş olan Göktürklerde ise kurdun dişi yani “büyükanne” olması bu duruma örnektir. (Ögel, 1998, s.115)

“Yaşlı bilge adam düşlerde büyücü, hekim, rahip, öğretmen, profesör, büyükbaba ya da otorite sahibi herhangi bir kişi olarak görünür. İnsan, gulyabani ya da hayvan görünümündeki ruh arketipi, insanın idrak, anlayış, iyi bir tavsiye, karar, plan gibi şeylere ihtiyaç duyduğu, ama kendi imkânlarıyla bunlara ulaşamadığı durumlarda ortaya çıkar. Arketip bu ruhsal yetersizliği, boşluğu dolduran içeriklerle telafi eder.” (Jung, 2005, s.86)

Diğer arketipsel benliklerde olduğu gibi yaşlı bilge figüründe de kişinin sınırını bilmesi gerekir. Zira kendisini bu arketiple özdeşleştiren bir birey gücünün ötesinde birtakım davranışlarda bulunarak olumsuz sonuçlara maruz kalabilir.

Bu arketip, başka kılıklara büründüğünde; örneğin bir kral, kahraman, doktor ya da bir kurtarıcı şeklinde görülebilir. Kişilik için ciddi bir tehlike oluşturan bu arketip harekete geçirildiğinde, erkek kendisinin büyük bir güce ve bilgelığe sahip olduğuna inanabilir. Bu bilgelikle mucize yaratabileceğine, hastaları iyileştireceğine inanarak kendisine yandaşlar toplayabilir. İnsanı kendi gücünün ve kapsamının ötesindeki davranışlara sürükleyen yıkıcı bir güç olabilir. (Fordham, 2008, s.77)

“Yaşlı Bilge” arketipinin tezahürlerine, Tanpınar’ın *İnsanlar Arasında*, *Şehriyar*, *Musul Akşamları* ve *Ne İçindeyim Zamanın* şiirlerinde rastlanmaktadır.

Masal, efsane, destan, halk hikâyesi gibi pek çok anlatıda yol gösteren ve bilge yaşlı adam özelliğiyle ele alınan yaşlı bilge figürü, *İnsanlar Arasında* şiirinde kudret sahibi Zeus’un beşerî duyguları tadabilmek için geldiği dünyada ihtiyar bir insan suretine

bürünmüş olması yönüyle dikkat çekmektedir. Nitekim Tanrıların yaşının olmadığını vurgulayan Zeus, beşer olarak on beş günlüğüne geldiği dünyada genç bir insan olmayı tercih etmemiş, ihtiyar olarak insanlar arasına karışmak istemiştir. Zeus, bu yönüyle ele alındığında beşerin içerisinde yaşlı bilge arketipini temsil ettiği görülür:

“Hele ihtiyarlığım sizi hiç aldatmasın.

Tanrıların yaşı yoktur bilirsiniz.” (İnsanlar Arasında, s.91)

Kader kumsalında sayısız insan içinde kimsesiz, fakir ve ihtiyar bir beşer olarak görülen Zeus, bu özellikleri ile tam da yaşlı bilge arketipinin bir tezahürüdür. Çünkü gerek mitlerde gerekse destan ve halk hikâyelerinde görülen yaşlı bilge figürleri genç, zengin, aile babası olarak değil; kimi kimsesi olmayan, bilge ve yol gösterici özellikleriyle boy gösterir. Nitekim bu özellikleri bünyesinde taşıyan Dede Korkut da çoluk çocuk babası değildir ama yardım ettiği herkesin babasıdır; zengin değildir ama darda ve yolda kalan herkesin imdadına yetişir; ihtiyardır çünkü tecrübe sahibidir, akıl ve öğüt verir. Bu anlamda Tanrı Zeus’un kısa bir süreliğine beşer olarak geldiği dünyada yaşlı bilge arketipine bürünmesi oldukça manidardır:

“Tam üç dakika... Sonra ben de insanlar içinde

Bir insan olacağım, kader kumsalında sayısız

Kumlar içinde bir kum tanesi.

Hem de ihtiyar, kimsesiz, fakir...” (İnsanlar Arasında, s.98)

Söz konusu şiirin ilerleyen mısralarında beşer olarak dünyaya gelen Zeus’a yırtık gömlek ve sandal vermekle kalmayıp birkaç drahmi de vererek ona yardımcı olan, yol gösteren bir çiftçiye rastlanır. Bu çiftçinin yardımsever ve yol gösteren yönünün olması hem de yaş itibarıyla ihtiyar olarak ele alınması yaşlı bilge arketipinin özelliklerini taşıdığını göstermektedir:

“Yıldız kaplı harmanımı, kartalımla beraber şehrin

Kapısında rehin bıraktım ihtiyar bir çiftçiye;

Bu yırtık gömlekle sandalları ondan aldım.

Bana birkaç drahmi de verdi

Saçlarımı kızı onardı böyle!

Doğrusunu isterseniz başka zaman olsa idi

Yolum orada biterdi.” (İnsanlar Arasında, s.94)

Şehriyar isimli şiirde ise dik yamaçlara tırmanan ak saçlı ihtiyar bir seyyah olarak tasvir edilen yaşlı bilge figürü, demir âsâsı ile hayat yolunun kararlı bir yolcusudur. Bu figürün, gece gündüz demeden dağlar tepeler aşarak diyar diyar aradığı *Şehriyar*’a seslenişi ise şu şekildedir:

*“Bir elimde, âsâm, birinde, keşkülüm
Ben şimdi, ufuklardan eser bir serseri eylülüm...
Aradım seni: Diyar, diyar...
Şehriyar, şehriyar!...
(...)
Sevginle mesut: Eski bahtiyar,
Bak şimdi, ak saçlı bir ihtiyar;
Arıyor seni: Diyar, diyar...
Şehriyar, Şehriyar!...” (Şehriyar, s.104)*

Musul Akşamları şiirinde yorgun bir seyyah olarak ele alınan yaşlı bilge figürünün ihtiyar olma özelliği kişileştirme yolu ile şehre yüklenmiştir:

*“Nakş eder her huzme ihtiyar şehre,
Titrek, loş gölgeler, hicranla gamdan...
(...)
Şimdi boş sahili, gurbetle bekler,
Kimsesiz çöllerin yorgun seyyahı...” (Musul Akşamları, s.105)*

Bu dizelerdeki, çöl, seyyah, gurbet, hicran, gam, titrek ve loş gölgeler gibi duygular yüklenmiş dekor unsurları mitolojik/masalsı bir mekân oluşturur. *Ne İçindeyim Zamanın* şiirindeki aşağıdaki dörtlük de yaşlı bilge figürünü anımsatır:

*“Başım sükûtu öğüten
Uçsuz bucaksız değirmen;
İçim muradına ermiş
Abasız postsuz bir derviş” (Ne İçindeyim Zamanın, s.23)*

Mitolojik anlatılarda yaşlı bilge figürünün en çok tezahür ettiği motiflerden biri derviştir. Şair burada “içim muradına ermiş âbâsız, postsuz bir derviş” derken içindeki yaşlı bilgeye atıfta bulunur. Karmaşık düşüncelerle boğuşan düşünme yetimize karşılık sezgi yetimizi temsil eden bilge adam muradına ermiştir.

2.6. Anima - Animus

“**Anima**” kabaca, erkeğin ruhundaki kadın imgesinin ifadesidir; kadındaki karşılığına da “animus” adı verilmiştir. Tanpınar’ın erkek olması; şiirlerini de bu cinsiyetin bakış açısından yansıtmaları sebebiyle bu çalışmada animus söz konusu edilmeyecektir.

Psikanalitik yönden bakıldığında animanın kolektif bilinçdışının bir ürünü olduğu; belirli bir kadına tekabül etmeyen bu figürün erkek tarafından, iletişimde bulunduğu kadınlara istemsiz olarak yansıtıldığı ifade edilir. Erkeğin anima imajını yansıttığı ilk kadın annesidir. “(...) Erkekteki bu gizli kadınlık, onun dışı ruhunun bir yönü olan ‘animası’dır. Jung ‘Erkeğin bilinçdışında kadının kolektif bir imajının var olduğunu ve onun bu imaj yardımıyla kadının doğasını kavradığını’ söyler.” (Fordham, 2008, s.68)

“Her erkek kendisiyle beraber orijinal bir kadın imajı taşımaktadır. Belirli bir kadına ait olmayan bu imaj genel niteliğe sahip feminen bir imajdır. Erkeğin canlı organik sisteminde primordiyal bir orijine sahip olan bu imaj bilinçaltında bulunmaktadır. Atalarımızın kadın hakkındaki bütün tecrübeleri ve kadının erkek üzerinde bıraktığı bütün izlenimler bu arketipte depolanmıştır. Kısacası bu arketip kişilik adaptasyonun kalıtsal bir sistemidir. Hiçbir kadın olmasa bile bu bilinçaltı imajından kadının nasıl bir psikolojik yapıya sahip olduğunu çıkarsayabiliriz. Aynı şey kadın için de doğrudur. Kadın da kendisiyle beraber orijinal bir erkek imajı taşımaktadır. Bu imajlar bilinçaltında oldukları için kadın ve erkek farkında olmadan onları sevdikleri kişilere yansıtmaktadırlar. İhtiras dolu bir arzusunun ya da derin bir nefretin temel kökenlerinden biri bu imajlardır. Kadın ve erkeğin birbirlerinin duygusal hayatları hakkında yapmış oldukları teori ve tahminler kendi anima ve animuslarından kaynaklanan projeksiyonlardır.” (Sambur, 2005, s.100)

Jung, anima ile ilgili görüşlerini *Dört Arketip*’te şu şekilde açıklar:

“Birçok yetenekli ve zeki insan vardır ki, duygusal işlevleri gelişmemiştir; dolayısıyla, duyguları her vakit annelerinin duygularına uygunluk gösterir; hâlâ annelerinin içinde yaşarlar, anneleriyle özdeşirler. Bu yüzden de duyguları annemsi nitelik taşır, bebeklere bayılırlar; evlerinin içini olağanüstü bir incelikle döşer, oturdukları evde her şeyin yerli yerinde bulunmasına dikkat ederler. Ama bazen kırkını geçtiler mi, böyle kimselerde erkeksi duygular açığa vurur kendini, işte o zaman iş çatallaşır.

Bir erkeğin duyguları adeta bir kadının duygularına benzer ve düşlerde de bu biçimde, yani dışı yaratık kılığında açığa vurur kendini. Ben bu düşsel figüre, erkeğin kolektif bilinçdışıyla bağlantısını sağlayan yetersiz işlevin kişileşmesi olduğunu göz önünde tutarak **anima** diyorum.” (Jung, 2005, s.126)

Anima arketipi bir yandan iyi, temiz ve soylu tanrıçalara özgü kişiliği, bir yandan da fahişe, baştan çıkaran ve cadı özellikleriyle kadınlığın hem aydınlık hem karanlık taraflarını temsil eder (Sarıççek, 2013, s.14). Su perisi, denizkızı, tanrıça gibi yansımaları da olan anima figürüne İlahî Komedi’deki Beatrice ve Truvalı Helen örnek gösterilebilir.

Animanın kadındaki karşılığı ise “**animus**” olarak isimlendirilir. Jung’un “kadındaki ruh imgesi” olarak adlandırdığı animus, mitolojik metinlerde baba figürüyle ilişkili olarak ölüm meleği, pagan bir baba-tanrı imgesi, ölümlerin yöneticisi şeklinde görülebilir. (Franz, 2009, s.189)

“Anima erkeğin manevi nitelikteki imajı olup kendisini feminen bir figür olarak rüya ve fantezilerde ortaya çıkarmaktadır. Anima ilişkinin fonksiyonunu temsil etmektedir. Animus ise, kadındaki manevi güçlerin imajı olup maskülen bir figürde temsilini bulmaktadır. Bu psikolojik güçlerin farkında olmayan kadın ve erkekler anima ve animuslarını değişik projeksiyonlarla dışarıya yansıtmaktadırlar.” (Sambur, 2005, s.99-100)

“(...) Kadın eril bir unsurla dengelenir ve bu açıdan kadının bilinçdışı, deyim yerindeyse, eril bir damgaya sahiptir... Bu sebeple ben kadınlarda yansıtma-üreten etmeni animus olarak adlandırdım... Animus babaya ait Logos’a, anima ise anneye ait Eros’a tekabül eder.” (Stevens, 1999, s.72)

“Annenin oğlan çocuk için anima imajının ilk taşıyıcısı olması gibi, baba da kız çocuk için animus imajını biçimlendirir. (...) Normal yaşam sürecinde animus birçok erkek üzerine yansıtılacaktır. Bu yansıtılma sonucunda kadın, erkeğin kendi gördüğü biçimde (yani animus imajı biçiminde) olduğunu kabul etmektedir ve kadın için erkeği gerçekte olduğu durumuyla kabul etmek hemen hemen olanaksızdır. Bu tutum kişisel ilişkilerde oldukça tedirginlik verebilir. Böylesi ilişkiler ancak erkek kadının kendisi üzerine ürettiği varsayımlara uygun davrandığı sürece düzgün bir biçimde sürüp gider. Animus, kadının gelişme durumuna bağlı olarak, en ilkelinden en yüce olanına kadar herhangi bir erkek figürü ile kişileştirilebilir. Bu erkek figürü rüyalarda bir erkek çocuk gibi görülebilir ve genellikle yalnızca bir ses olarak iştilir.” (Fordham, 2008, s.72-73)

Birer ruh imgesi olarak ele alınan anima ve animusun yok edilmesi imkânsız olup bastırılmaları kötü sonuçlara sebep olur. Çünkü bu arketipsel figürleri dengeli bir biçimde taşıyabilen bir erkek ve bir kadın karşı cinsini daha iyi anlayabilecek ve neticesinde de bireyler arasında bu arketipler aracılığıyla kurulacak olan bağ, birbirlerine karşı yabancı iki cins olmalarının önüne geçecektir. Anima-animus arasındaki dengenin sağlıklı kurulamaması benzer sonuçlara sebep olabilecekken bu iki arketipsel figür arasında bazı farklar da vardır. Erkekteki ruh imgesi olan anima, duygu ve sezgileri harekete geçirirken; kadındaki ruh imgesi olan animus ise düşünce yapısını üretir. Bu durumu Frieda Fordham şu şekilde açıklar:

“Anima ve animus sebebiyle kadının düşünmesi ile erkeğin sezgi ve duyguları bilinçdışının etkisi altındadır. (...) Anima sürekli tek bir kadından ibaret gibi görünürken, animus birden fazla erkeğin birleşmesi şeklinde görülür. (Fordham, 2015, s.72-73) Anima ve animus bilinçle tam olarak bütünleştirilemez, bir yönleri hep kolektif bilinçdışının

karanlık alanındadır. Bu yüzden tespit edilmeleri persona ve gölgeye kıyasla daha zordur. (Fordham, 2008, s.76)

Erkeğin kolektif bilinçdışındaki kadın imajı olarak tanımlanan anima, Cherry Gilchrist tarafından *Dokuzlar Çemberi* isimli eserde Güzellik Kraliçesi, Dokuyucu Ana, Işık Hanımı, Gece Kraliçesi, Büyük Ana, Ocağın Hanımı, Yeryüzü Kraliçesi, Adalet Ana ve Dansın Hanımı olmak üzere dokuz ayrı kadın arketipi olarak ele alınmıştır. Erkeğin doğuştan getirdiği ve hayatı boyunca iletişimde bulunduğu kadınlara istemsiz olarak yansıttığı anima, Gilchrist'e göre bu dokuz kadın figüründen biri ya da birkaçının tezahürüne bürünmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada da söz konusu eserden hareketle animanın tespit edildiği yerlerde bu dokuz kadın figüründen hangisinin özelliğini taşıdığı üzerinde durulacaktır.

2.6.1. Güzellik Kraliçesi (The Beauty Queen)

Kadın temelli arketiplerden biri olan güzellik kraliçesi, güzelliği ile ön plandadır. Güzel olmaktan kasıt fiziksel güzellik olarak tarif ediliyor ve böyle algılanıyorsa bu özelliği bünyesinde barındıran kadın figür; her çağda, herkesçe kabul edilen büyümlü bir güzelliğe sahip demektir. Bu durum, kurgusal anlatı olan masallar ve mitlerdeki kadın motifleri ile örneklenebilir:

“Yunan mitolojisinde, Peleus ile Thetis’in düğününde yapılan güzellik yarışmasında Paris, üç büyük tanrıça, Hera, Athena ve Afrodite arasından en güzeli olarak üçüncüyü seçer; Latin yazarı Apuleius’un *Dönüşümler* isimli eserinde yer alan “Eros ile Psyche” masalında Eros’un âşık olduğu Psyche, Miletos Kralı’nın üç kızından en küçüğü ve en güzeldir; *Külkedisi* masalında prens, üç kız kardeşin en küçüğü ve en güzeli Cinderella’yı seçer.” (Korucu, 2006, s.14) Söz konusu masal ve mitlerde ortak motif olarak ele alınan üç kız kardeşten “güzel olan”ın dillere destan olması tesadüfî değildir.

Sanat metinlerinde güzel olanın insanlarda ortak bir algısı olduğu üzerinde durulur. Cherry Gilchrist de *Dokuzlar Çemberi* adlı kitabında fiziksel güzelliğe sahip olan kadın figürlerinin Tanrı’nın varlığının dünyaya bir yansıması olarak görüldüğünü söyler:

“Güzel olmak bir sorumluluktur. Truvalı Helen’in yüzünün, bin gemiyi suya indirdiği söylenir, Kleopatra’nın güzelliği ise Roma İmparatorluğu’nda kargaşalar yaratmıştır. Güzelliğin kendisi yüzyıllardır fiziksel durumun övülmesi olarak ilan edilmiştir; kaynağının maddi dünyanın ötesinde yattığı ve yine de fiziksel öze girip onu dönüştürebilecek olan aşk, zariflik ve aydınlık niteliklerini üstü kapalı anlatır. Fiziksel güzellik uzun zamandan beri Tanrı’nın varlığının dünyaya bir yansıması olarak

görülmüştür; mistik metinler, yaratıda bulunabilecek olan ilahi güzelliği kadın ruhu, sevilen insan ve gelin olarak betimlerler.” (Gilchrist, 1993, s.39)

Güzellik kraliçesi arketipinin günümüzdeki sokak imgesinde ise, güzel, iyi giyimli, makyajlı bir kadın figürü belirir. Bu kadın figürü sanatla ilgilenebilir. Sıcak ve parlak görünebilir, hareketleri ölçülü ve kendine güveni tamdır. Güzellik kraliçesi arketipinin mitsel imgesinde Helen yahut Kleopatra gibi güzellikleriyle insanları kendisine bağlı kılan kraliçe figürü vardır. Cinsel yönü belirgindir. Güzellik kraliçesi arketipinin kişisel imgesinde bedeni ve ruhu uyumlu, dış görünümü iç huzurunun yansıması olan, kişisel güzelliğinin bilincinde olan kadın figürü görülür (Al, 2017, s.92).

Gilchrist, bu figürü açıklarken güzel kadın imgesinin topluma ve kültüre göre farklı şekillerde tezahür edebileceğini ve bu durumda her toplumun güzelliğe dair imgeyi kendisinin yarattığını da belirtir:

“Güzellik sabitleştirilmiş ya da donmuş değildir, güzelliği ifade etmek üzere tercih ettiğimiz yollar olsa bile. Toplamlar, tumbul ve iri göğüslü kadın imgesini yücelterek, kadının ‘verimli’ yanını vurgulamayı seçebilir, ya da ‘doğal’ saç biçimleri ve ince bir bedeni olan genç, erden güzelliğini tercih edebilir. Tek tek kadınlar güzelliğe kendi yaklaşımını, kültürel beklentilerden, kendi doğal özelliklerinden, kişiliğinden ve yaşamın o günkü aşamasından etkilenmeye açık bir imgeyi bir biçimde bulmak zorundadır. Daha geniş bir toplumsal bağlamda kendi imge dizisini yaratır.” (Gilchrist, 1993, s.30)

Açıklamasına “ ‘çirkinliğin’ algılanması bile yine de Güzellik Kraliçesi’nin alanı içindedir, çünkü güzellik yalnızca sevilen ve çarpıcı olan değildir, çok daha fazla şeyi içerir.” diyerek devam eden Gilchrist çirkinlikten kastını, kadının gün içerisinde uğraştığı iş pis ve zahmetli ise hoş bir görüntü sergileyemeyeceği ân ve cenaze törenlerine katılırken geleneksel bir ritüel olan siyahlar giyinmiş hâli olarak açıklar. Ayrıca dış güzellik ile iç güzellik arasında da bir bağ olduğunu fakat bu bağda eşitliğin olmadığını ve birinin diğerine baskın olabileceğini söyler (Gilchrist, 1993, s.30-31).

Görüldüğü gibi her arketipsel benlik zıtlıkları bünyesinde barındırmakta ve bu zıt özellikleri arasında dengeyi kurmazsa olumsuz sonuçlarla karşılaşabilmektedir:

“Güzelliğin nihai ‘amacı’, eğer böyle bir şey denebilirse, bize tinsel alanı işaret etmektedir: Ve güzellikleri diğer insanlar üzerinde yoğun bir etki yaratacak kadar güçlü, Güzellik Kraliçesi arketipine yakın bazı kadınlar olabilir. Böyle bir kadın uyandırdığı duygu ve enerjilerle başa çıkmayı başaramıyorsa, o zaman sonuçlar yıkıcı, ölüm kalım sorunu olabilir.” (Gilchrist, 1993, s.39)

“Güzellik Kraliçesi” arketipinin yansımalarına, Tanpınar’ın *Sabah, Bir Gül Tazeliği, Hatırlama, Raks, Zaman Kırıntıları, Musiki, Kerem’e, Ölüler XVIII, Ayna, Şiir ve Boğaz’da Gece* isimli şiirlerinde rastlanmıştır.

Yunan mitolojisinde aşk ve güzellik tanrıçası olarak adlandırılan Aphrodite’in Roma mitolojisindeki ismi Venüs, Gigantlar arasındaki adı ise Periboia olarak geçmektedir. (www.yunanmitolojistanriları.wordpress.com) Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*’nde “aşk ve güzellik tanrıçası Aphrodite’nin doğuşu üzerine iki ayrı kaynak olduğunu belirtir: Biri Hesiodos, öbürü Homeros. Hesiodos Thegonia’da bu tanrıçanın denizin köpüklü dalgalarından doğduğunu anlatır (Yun. Aphros köpük demek): Uranos, Gaia’dan doğan çocuklarını, doğar doğmaz toprağın bağrına soktuğu için Toprak Ana şişmekte ve korkunç sancılarla kıvrınmaktadır, bu yüzden son oğlu Kronos’a birtırpan verir, Kronos da o tırpanla babasının hayâlarını keser ve denize atar:

*Dalgalı denize atar atmaz onları
Gittiler engine doğru uzun zaman,
Ak köpükler çıkıyordu tanrısız uzuvdan:
Bir kız türeyiverdi, bu ak köpükten,
Önce kutsal Kythera’ya uğradı bu kız
Oradan da denizle çevrili Kıbrıs’a gitti,
Orada karaya çıktı güzeller güzeli tanrıça,
Yürüdükçe yeşil çimenler fişkırıyordu
Narin ayaklarının bastığı yerden.
Aphrodite dediler ona tanrılar ve insanlar,
Bir köpükten doğmuş olduğu için.*

Homeros’a göre, Aphrodite Zeus ile Okeanos kızı Dione’den doğmadır. İlyada’da yiğit Diomedes’le çarpışıp yaralanan Aphrodite’yi anası Dione kollarına alır, sever, okşar ve bileğinden akan özü silerek yarasını iyileştirir, acılarını dindirir (İl. V.370 vd.). Dert yanan kızını da şöyle avutur Zeus:

*Böyle dedi o, gülümsedi insanların,
tanrıların babası,
çağırdı yanma altın Aphrodite’yi, dedi ki:
"Cenk işleri sana vergi değil, yavrum,
sen evliliğin gönül açan işlerine ver kendini,*

Çevik Ares'le Athena uğraşacak savaşıla." (Erhat, 1996, s.42)

Tanpınar'ın *Zaman Kırıntıları*, *Boğaz'da Gece*, *Ayna*, *Musiki* ve *Bir Gül Tazeliği* isimli şiirlerindeki animanın mitolojide köpüklerden ya da ay ışığından doğan Aphrodite gibi tasvir edildiği görülür. Öyle ki şairin *Musiki* şiirinde *"Kimdir yıkananlar bu loş çeşmede/ Tekrar doğar gibi ay ışığından?"* (s.47) diyerek seslendiği animasının ay ışığından doğan bir güzellik tanrıçası olduğu görülür. Şair bu kez *Ayna* şiirinde animasını suların içinde köpüren bir aydınlıktan doğan kadın figürü biçiminde hayal ederek aşk ve güzellik tanrıçası Aphrodite'i resmeder:

*"Derin sularında bu ayna her an
Senden bir parıltı aksettirecek,
Kâh çıplak bir omuz sessiz düşecek
Eriyen bir kuğu beyazlığından.*

(...)

*Hep bu aynadasın artık kış ve yaz
Mavi sularıyla arkanda Boğaz
Köpüren aydınlıkta her tepeden"* (Ayna, s.49)

Şairin hayal dünyasında parıltılar içinden köpüren bir aydınlıkla doğurulan animanın beyaz bir kuğuya benzetilmesi ve çıplak bir şekilde düşünülmesi Güzellik Kraliçesi'nin bir tezahürü olarak ele alındığını göstermektedir. Nitekim dalgaların içinden bir ışıkla doğan bu çıplak kadın figürü başka bir şiirde Güneş Tanrısı tarafından sırtına tül, beline kemer, boynuna inci takılarak giydirilir ve Güzellik Kraliçesi'nin günlük hayattaki tezahürü olan giyimine kuşamına dikkat eden, bakımlı kadın arketipine dönüştürülür:

*"Süzülen yelkenler var enginde,
Dalgalar var, güneş var.
Güneş ayna ayna, güneş pul pul
Güneş saçlarıyla oynar
Omzundan tutar giydirir seni,
Sırtında tül olur belinde kemer
Boynunda inci"* (Zaman Kırıntıları, s.78)

Boğaz'da Gece isimli şiirde şairin animası dalganın sağrısından doğan siyah, lacivert bir kadın olarak tarif edilmiştir. Köpük köpük saçları ile Aphrodite'in bir yansıması olduğu

izlenimi uyandırılan bu arketipin hazdan çılgınlık atmasıyla da Güzellik Kraliçesi'nin cinsel yönüne işaret edilmiştir:

*“Bir kadın doğdu bir lahzada
bir dalganın sağırsından
siyah, lacivert bir kadın
köpük köpük saçlarıyla
yaşadı, sevdi, öldü bir lahzada
hazdan çılgınlık atarak
yaşamanın ötesinde...”* (Boğaz'da Gece, s.88)

Mehmet Kaplan'ın *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* adlı eserinde “tabiatın güzelliğini bize en güzel unsurları ile hissettiren bir duygu şiiri” (2013, s.73) olarak bahsettiği *Bir Gül Tazeliği*'nde ise gül metaforuyla bahsedilen sevgilinin şairin animasında iki ayrı tezahürü ile görülür: Güzellik Kraliçesi ve Işığın Hanımı. Fildişi köpük içerisinde doğan kadın, bu yönüyle mitolojideki güzellik tanrıçası Aphrodite'tir. Güzelliği ile herkesi büyüleyen Aphrodite, işvesi ve cilvesiyle de aynı zamanda aşk tanrıçası olarak ifade edilmektedir. Nitekim şairin animasının çılgın öpüşlere boğulması ve sevgililerin cenup rüzgârında üst üste rüyaya dalmaları da Güzellik Kraliçesi'nin cinsel yönünü örneklemektedir:

*“Bir gül tazeliği içinde her an
Fildişi köpükten ve parıltıdan
Mahmur, uğultulu yaz sabahları,
O üst üste rüya, cenup rüzgârı.
Ürkek dalgaların omuzlarında
Tül tül dağılanlar, sırrı havada
Bu cümbüş, bu bahar... Çılgın öpüşler
Mercan kadehleri gizli gülüşler...”* (Bir Gül Tazeliği, s.36)

Güzellik; Tanpınar için, ölüm düşüncesinin ve boşluk duygusunun yarattığı bunalımdan kurtuluştur. (Üstünoğlu ve Çanaklı, 2004, s.111) Nitekim şairin *Hatırlama* şiirinde animasına “*Sen akşamlar kadar büyüülü, sıcak/ Rüyaların kadar sade, güzeldin*” (s.42) diye seslenerek hayal dünyasını süsleyen kadının güzelliğini rüya kavramıyla açıklaması ölüm düşüncesinden kaçış noktasını oluşturması bakımından önemlidir. Rüya kadar güzel olan bu kadın figürü başka bir şiirde “*Bir çini rüyası olan Isfahan'ın*

güzeli Aslıhan” (Kerem’e, s.112) olarak ele alınmıştır. Güzelliği dillere destan olan Güzellik Kraliçesi, bu şiirde Kerem’in sevgilisi Aslı ile vücut bulmuş, böylece şair âşıkların yaşam öykülerinin anlatıldığı halk hikâyesine atıfta bulunmuştur.

Ölüler XVIII şiirinde de şairin animası bir çoban rüyası kadar güzel olarak tarif edilmiştir. Ayrıca şairin rüyalarına bir sabah vakti neşe içerisinde gelen bu kadın figürü, saçlarının dağınıklığı ve dekoltesinin açıklığı ile de Güzellik Kraliçesi’nin baştan çıkarıcı özellikleriyle de tezahür ettiğini göstermektedir. Nitekim Aphrodite’in de Zeus’un aklını bu şekilde çelmeye çalıştığı anlatılar arasında yer almaktadır:

*“Bir bahar saati kadar aydınlık,
Kalbe ümit kadar yakın ve ürkek,
Bir sabah vaktiydi geldin gülerek...
Saçların dağınık, göğsün açıktı,
Yüzün sade lezzet, sade ışıktı,
Bir çoban rüyası kadar güzeldin,
Bir sabah vaktiydi gülerekgeldin.”* (Ölüler XVIII, s.162)

Şairin animasının uyanışı *Raks* şiirinde iki farklı kadın arketipi ile gerçekleştirilmiştir. Bunlardan birincisi “şairin, umumi aydınlık intibai ile yetinmeyerek kadın vücudunu daha reel bir tarzda ‘beyaz ve çıplak’ kelimeleri ile tasnif ederek duygularına cinsî bir mahiyet verdiği kadın; ikincisi ise ‘eşiğinde sanki sonsuz varlığın’ mısraı ile rakkaseyi metafizik plana soktuğu kadın.” (Kaplan, 2013, s.117) Beyaz teni ve çıplaklığı ile şairin cinsî duygularını uyandırarak Güzellik Kraliçesi yönü belirginleşen animanın aynı zamanda dönüp uçarak raks eden kadın figürü olarak da tezahür ettiği görülür:

*“Tılsımlı çocuğu saf aydınlığın
Bir kadın vücudu beyaz ve çıplak,
Eşiğinde sanki sonsuz varlığın;
Her an değişiyor dönüp, uçarak...”* (Raks, s.62)

Aynı kadının çıplaklığının gümüş renkle somutlaştırılmaya ve bahar mevsimine benzetilmeye çalışıldığı *Sabah* şiirinde Güzellik Kraliçesi’nin arzulanan kadın yönüne değinildiği görülmektedir. Onun güzelliğine esir olan dudaklara karşı vücudunu gizlememesini öğütleyen şair, hayalindeki kadının saçlarını ise rüzgârın ılık esintisine bırakmıştır:

*“Bırak saçlarınla oynasın rüzgâr,
Gümüş çıplaklığı bir başka bahar
Olan vücudunu ondan gizleme.
Ne varsa hepsini boyun, saç, meme,
Esîrden dudaklar okşasın sevsin
Mademki geceden daha güzelsin!”* (Sabah, s.24)

Ali İhsan Kolcu, *Tanpınar’ın Poetikası* adlı eserinde Tanpınar’ın şiir sanatını şu şekilde yorumladığını söyler: “Halbuki hakikî şiirin, asıl sanat eserinin kendi varlığından başka bir hedefi yoktur. Kendisinden başlar, kendisinde biter. Bütün asaleti de buradan gelir. Ondan beklenebilecek yegâne şey, bizde bedî’ alâka dediğimiz ve hayatımızın maddî taraflarıyla, gündelik endişeleriyle münasebettar olmayan saf bir alâka uyandırmasıdır.

Bu, belki anî bir cehtle kendini bulan ruhun, insandaki ezeli hakikatle temasından doğan bir konuşmadır; belki güzellik dediğimiz idealle bir lâhza başbaşa kalmanın verdiği mestidir. Bu mânada denebilir ki, şiir ve alelumum sanat, ferdin en mutlak ve hür surette kendini idrak ettiği zirvedir.” (Kolcu, 2009, s.10-11)

Tanpınar’a göre hakiki şiir güzel olanı anlatmada bir araç ve güzellik dediğimiz idealle bir lahza baş başa kalmanın verdiği mest hâlidir. Nitekim şairin hayal dünyasını zenginleştiren şey de rüya gibi kadınların varlığı olduğundan şiirlerinde güzellik kraliçesinin tezahürü hüviyetinde kadınlara rastlanılması çok doğaldır.

Öte yandan Tanpınar’ın şiir güzelliği ile kadın güzelliği arasında doğrudan bağ kuran bir şiiri de bulunmaktadır. “*Şiir*” (s.28) başlıklı bu metinde şiir “sarışın” bir kadına benzetilir. Metinde dekoru oluşturan unsurlardan yıldızların parladığı gökyüzü, ezeli bahar, tılsımlı su, çalkantılı deniz gibi ifadelerle güzellik kraliçesi Aphrodite’in yukarıda açıklanan mitik anlatısı çağrıştırılır.

Tanpınar’a göre şiir, güzel sanatlar içinde maddesinin tabiatı itibariyle başlı başına bir hususiyet teşkil eder. Diğer sanatlar yalnız kendilerine ait ve has olan maddelere ait ve has olan maddelere mütefekkir iken o, doğrudan doğruya malzemesini umuma ait olan ve onun ihtiyaçlarından doğan lisandan alır (Kolcu, 2009, s.12). Yani şiir toplumun kullandığı dil ile yazılıyor, Tanpınar da şiirin bir başka açıklamasında dilde görülen rüya hâli diyor. Dil kolektif ise ve şiirin ham maddesi olduğuna göre *Ölümler XVIII* ve

Hatırlama şiirlerinde görülen animaların rüya kadar güzel olduklarının belirtilmesi güzellik kraliçesinin güzel yönünü tarif edilirkenki kolektif yönünü vurgulamaktadır.

2.6.2. Dokuyucu Ana (Weaver Mother)

Cherry Gilchrist'in *Dokuzlar Çemberi* isimli eserinde açıkladığı dokuz kadın arketipinden biri olan Dokuyucu Ana, elinden her iş gelen ve önseziye sahip olan kadın figürüdür. Öyle ki o, eline aldığı ip sembolü ile hayatı halı misali dokuyan becerikli bir kadındır:

“Dokuyucu Ana hammaddeyi seçme, iplikleri yapma ve onları hızla üst üste bindirme sürecinin bir simgesidir. Aşk bağlarını bağlayan, günlük yaşamın modelini dokuyan ve son ipliğin kesileceği zamanı önceden gören örgütleyici kadın ilkesidir.” (Gilchrist, 1993, s.44)

Örgütleyici yapısı ve becerikliliği ile ön plana çıkan Dokuyucu Ana, “El uğraşısı aracılığıyla, basitliği karmaşıklığa, karmaşıklığı da yeniden basitliğe çeviren bunu yaparken de sürecin başlangıcını ve sonunu bilen” olarak açıklanır (Gilchrist, 1993, s.44-45).

Dokuyucu Ana'nın becerikliliğinin vurgulandığı iplik sembolü, çeşitli anlamlara gelmektedir. Bunlardan biri çocuğu ve anneyi birbirine bağlayan göbek bağıdır ve bu bağ vaktinden önce koparsa ölüm gerçekleşir (Gilchrist, 1993, s.45). Diğeri ise annelik bağlarını oluşturma sürecine benzer bir süreç olarak ifade edilen kadın ve erkek arasındaki cinsel bağıdır. Bu bağın kurulmasında yardımcı olan Dokuyucu Ana, bunu yaparken erkeğin sunduğu hammaddeyi kullanır ve “iplerini eğirmeye” başlar (Gilchrist, 1993, s.47-49).

Dokuyucu Ana, sokak imgesinde “Meşgul ve tetiktedir, defterine bir şeyler yazar ya da bir yol haritasını inceler. Saçları düzgün, kalınca bir takke biçiminde kesilmiştir ve giysileri gösterişli ve stil olarak dar” olarak açıklanır. Mitsel imgede ise “Ariadne'nin yardımcı ipliği; Arachne'nin sanatsal dokumaları” gibi figürlerle örneklendirilir. Ve devamında da “başkalarına hünerini öğretmeye hazır; kıskanç biri, örümcek ağının sahibi ve modellerin isim anası” olarak tarif edilir (Gilchrist, 1993, s. 58).

Edebiyat bilimci Sarıçiçek (2013, s.16), “Bilinen en eski dokuyucu ana figürü Odysseus'un karısı Phenelopia'dır. Odysseus'u yanında alıkoymak isteyen Tanrıça

Kalypso da kısmen bu figürün özelliklerini taşır.” diyerek söz konusu arketipsel kadın figürünü örneklendirir.

Dokuyucu Ana figürü de diğer figürler gibi sahip olduğu becerilere gerektiğinden çok anlam yüklemesi hâlinde olumsuz davranışlar sergileyecektir. Gilchrist bu durumu en iyi anlatan figür olarak mitolojideki Arachne’ye değinir. (Gilchrist, 1993, s.50)

“Dokuyucu Ana arketipinin görüldüğü bir figür olan Arachne figürü önemli bir mitolojik unsurdur. Kusursuz bir şekilde halı dokuyan ve kibirlenmesi sonucu Tanrıça Athena tarafından bir örümceğe çevrilip kendi bedeninden eğireceği iple dokumaya mahkum edilen bu figür, Dokuyucu Ana arketipinin olumsuz yanını göstermektedir. İnsanı ilişkileri becerileri ile “eğirip dokuyan” Dokuyucu Ana’nın gücünün kötü sonuçlanabileceği, sahip olunan becerilerin sadece zor şartlarda işleri yoluna koyabilmek için kullanılması gerektiği, sahip olunan becerileri üstünlük gösterisine dönüştürmenin yanlış olduğu bahsi geçen mit vasıtasıyla anlatılmaktadır.” (Al, 2017, s.93-94)

Yunan mitolojisinde kaderin ipini eğirip ona yön verme eylemi tanrıçalar için oldukça önemliydi. Öyle ki kader kavramı Yunan mitolojisinde kişileştirilerek Homeros’un “Ilyada” ve “Odysseia”sinde bolca yer almış, Homeros bunlara üç kader tanrıçası olan üç Moira için “verici, dağıtıcı” demiştir. Yunan şairlerinden olan Hesiodos, Theogonia’ında bu üç tanrıçanın isimlerini ve görevlerini şöyle sıralamıştır: “Klotho” yaşam ipini dokur, “Lakheisis” yaşam ipinin boyunu belirler, “Atropos” ise yaşam ipinin kesilmesinde görev alır. Bu üç tanrıça bazen hikâyelerde kahramanlara yardım etmiş bazen de onların yaşam iplerini kesmişlerdir (www.kayipdunya.com).

Dokuyucu Ana arketipi Tanpınar’ın sadece *Zaman Kırıntıları* isimli şiirinde görülmektedir. Becerikliliği ile ön plana çıkan Dokuyucu Ana’nın, eline aldığı ip ile hayatı halı misali dokuduğu gibi *Zaman Kırıntıları*’nda örme eylemini sesi ile gerçekleştiren bir kadın imgesi oluşturulur.

“Ve sesin durmadan, durmadan örer,

Yıldız yosunu bir uykuyu...

Bak, martılar kanat çırpıyor sana.” (Zaman Kırıntıları, s.78)

Buradaki figürün yukarıdaki üç dokuyucu kadından yaşam ipini dokuyan “Klotho”nun bir yansıması olduğu düşünülmektedir. Öyle ki o güzel sesin durmadan dinlenmeden aynı tınıyla yorgan misali ördüğü yıldız yosunu uyku şairi mutlu etmekte, ona martıların kanat çırpıtığı bir hayatın olduğunu hatırlatmakta ve bu hayatı dokuyucu ananın, sesiyle dokuduğu hissini vermektedir.

2.6.3. Işığın Hanımı (Lady of The Light)

Arketipsel kadın figürlerinden biri olan; etrafına ışık saçan ve yaydığı bu ışıkla hayat kaynağı olarak ifade edilen Işığın Hanımı'nı Gilchrist şu şekilde tarif eder:

“Dişil ışık içerisinde yer alır, yayılır ve ışın saçar. (...) kadın, yaşamındaki farklı unsurların birbirleriyle uyumlu bir ilişki içinde olması ve merkezi olduğu ışık dairesinin bütün bu unsurları kapsaması ile daha ilgilidir.

Bu kapsama niteliği kadınların sahip oldukları ve bu nitelikten yaşamlarının gücünü alabilecekleri kolektiflik duygusuna işaret eder.” (Gilchrist, 1993, s.61)

Işığın Hanımı'nı ‘yol gösterici bir ışık’ olarak gören Gilchrist, söz konusu kadın figürünü bireyin önündeki yolu aydınlatan bir kılavuz veya öğretmen olarak açıklar:

“Mitsel ya da tarihsel figür biçiminde Işığın Hanımı daha idealize bir hale gelebilir. Belki de bunun en açık örneği, halkın beklentileri aracılığıyla birçok pandomim ve çok sayıda peri masalında ortaya çıkan vaftiz anasıdır. Koşullar kötü olduğu zamanlarda, vaftiz anası enfes bir ışık patlamasının içinden ortaya çıkan sihirli değneğini sallar ve kadın kahramana en sevgili dileklerini ihsan eder. Bir yerlerde, her şeyi yeniden çiçeklendirebilecek biri olduğunu biliriz: bu Işığın Hanımıdır, şanslıysak bir gün geri dönebilecek olan Işığın Hanımı.” (Gilchrist, 1993, s. 67)

Işığın Hanımı figürüne Sarıçiçek (2013, s.17) şu örnekleri verir: “Dante’nin *Yeni Hayat ve İlahi Komedya*’sında Beatrice bu figürü temsil eder. Oğuz Kağan Destanı’nda ormandaki ağaca inen ışığın içinden çıkan ve Kağan’ın eş edindiği hanım da bu figüre benzer.”

“Işığın Hanımı, kadınla ışık arasındaki ilişkiyi ifade ederek, yaşamlarımızda üç farklı yolla ortaya çıkabilir. Genel, kolektif bir düzeyde oradadır; kendini kutuplaşmış bir güç olarak da açığa vurabilir ve yine bireyin içsel ışığı olarak ortaya çıkabilir. Bütün bunlar yalnızca soyut gerçekler olarak değil, gayet özgül tezahürler olarak bilinebilirler.” (Gilchrist, 1993, s.62)

Işığın Hanımı içsel bir güç olması yönüyle ele alındığında, bu kadın figürünün içinde dişil bir yol gösterici olarak var olmaktadır. Ancak varlığına her zaman ulaşamaz ve özellikle buhran dönemlerinde daha güçlü bir şekilde hissedilir. Bireyi gözleme ve onu kollama gücüyle beliren içsel güç durumundaki Işığın Hanımı; güçlülük, pratiklik ve soğukkanlılık özelliklerine sahiptir. (Gilchrist, 1993, s. 68)

Işığın Hanımı, sokak imgesinde “Görünüşü sıradandan farklı değildir. Yüzü sadedir ve gösterişli olmaktan çok pratik bir saç biçimi vardır. Onu nazik ve açık yüzünden, kolayca önem vermeyebileceğiniz bir yalınlıktan tanırırsınız. Bir hastayı ziyaret etmeye ya da bir grup okul çocuğuna ders vermeye gidiyordur. Onu işinde çalışırken görürseniz, hakkında çok farklı bir izlenim edirsiniz; bu yumuşak, aydınlık nitelik

işiyile birlikte ışın yayıcı bir katılıma dönüşür” şeklinde açıklar. Mitsel imgede ise “Işığı taşıyan Psyche, Florence Nightingale, Mısır tanrıçası Nut gibi yıldız tanrıçaları ile yol gösterici ve müdahalesi bütün sorunları çözen peri ana şeklinde görülebilir.” (Gilchrist, 1993, s.75)

“Işığın Hanımı” arketipi, Tanpınar’ın *Sabah, Ayna, Deniz, Raks, Avare İlhamlar III, Üst Üste, Sen ve Ben, Ölüler XVIII, Hep Aynı Gül, Karışan Saatler İçinde...* ve *Mavi, Maviydi Gökyüzü* şiirlerinde görülmektedir.

Tanpınar’ın şiirlerinde önemli bir yer tutan kadın imgesi *Sabah* ve *Ayna* şiirlerinde parıltıları ile ön plana çıktıklarından Işığın Hanımı olarak tezahür ettikleri görülür. Öyle ki şairin “*Gümüş çıplaklığı bir başka bahar/ Olan vücudunu ondan gizleme.*” (*Sabah*, s.24) diyerek seslendiği kadının teninin gümüş renk olarak betimlenmesi onun ışın yayıcı niteliğini göstermektedir. Şairin aynı şiirde “*Bırak, saçlarınla oynasın rüzgâr*” dediği bu kadın *Ayna* şiirinde ise ayna metaforundan akseden bir parıltı olarak görülmekle kalmaz, omuzlarının bir kuğu kadar beyaz olduğu yönündeki tasvir ile de Işığın Hanımı’nın fiziksel özelliklerini bünyesinde barındırır:

“*Derin sularında bu ayna her an
Senden bir parıltı aksettirecek,
Kâh çıplak bir omuz sessiz düşecek
Eriyen bir kuğu beyazlığından.*” (*Ayna*, s.49)

Tanpınar’ın *Karışan Saatler İçinde...* şiirinde gün içinde farklı şekillerde tezahür eden şairin animası, aynı zamanda durgun havuzların süsü olan ten rengi bir çiçektir. Kadın figürünü temsil etmesi açısından “çiçek” imajının kullanılması ve çiçeğin ten rengi ile tasvir edilmesi Işığın Hanımı’nın günlük hayattaki sade ama cezbedici yönüne işaret edildiğini gösterir. Nitekim şair, çizmiş olduğu kadın portresinin cezbedici yönünü vurgulamak adına onun mevsim cümbüşü içerisinde süzülerek geldiğini de belirtir:

“*Durgun havuzların süsü ten rengi çiçek
Bir mevsim cümbüşü içinde süzülerek*” (*Karışan Saatler İçinde...*, s.52)

Gölgenin uyanışını temsil eden *Üst Üste* şiirinde şairin animası birden çok kadın figürü olarak ele alınmıştır. Büyükanne ve Gece Kraliçesi olarak da tezahür eden anima, bütün aydınlıkların cümbüşü olarak belirir ve onun bu ışıltısı musikinin insan ruhunu cezbedtiği gibi şairi de dalga dalga kendisine çeker. Işığı ile göz kamaştıran bu kadının

Işığın Hanımı olduğu âşikardır ve şair kendisini musikiye yavaş yavaş bırakan insan edâsına bürünerek bu ışıltı tarafından yutulmaya razı olur:

“Ve cümbüşü bütün aydınlıkların

Bu musiki dalga dalga yutuyor bizi” (Üst Üste, s.83)

Deniz şiirinde ise şairin animası ile konuşması anlatılmaktadır. Işığın Hanımı olarak tezahür eden anima, akşamın karanlığında gelmesi yönüyle Gece Kraliçesi’ne bürünse de o karanlıkta etrafa yaydığı ışık ile âdeta bin elmas parıltısıdır. Şairin animasını “bin elmas parıltısı” olarak tasvir etmesi Gilchrist’in “kadınla ışık arasındaki ilişkiyi ifade eden” (Gilchrist, 1993, s.62) Işığın Hanımı’nın resmedildiğini göstermektedir. Öyle ki elmas parıltısı ile şairi mest eden kadın bakışları ile de nur saçmakta ve şairi derin bir hülyaya çekmektedir:

“Bu akşam yine geldin, gülümsedin derinde

Bin elmas parıltısı ve mahrem mırıltıdan.

(...)

Düşündün, hatırladın, bakışların hülya, nur” (Deniz, s.61)

Animanın uyanışının anlatıldığı *Hep Aynı Gül* şiirinde şair animasını “gül” metaforu ile anlatmaktadır. Güzel bir yaz günü billur kadehte kendisine bir gül olarak sunulduğunu hayal ettiği bu kadın, sahip olduğu renkler bakımından kavs-i kuzekten (gökkuşağı) bile gösterişlidir. Öyle ki ondaki bu renk cümbüşü yüzünde ışık olarak belirginleştiği gibi gülüşünde ise ayrı bir parlaklık vardır. Şairin hayalindeki kadını “renk”, “kavs-i kuzeh”, “ışıklı yüz” ve “parlak gülüş” kavramları ile tasvir etmesi bu kadının Işığın Hanımı olarak tezahür ettiğini gösterir:

“Hep aynı gül, aynı billur kadehde

Peşinde hayali güzel bir yazın,

Bu renkler bulunmaz kavs-i kuzehde

Bu sesler şivesi olmuştur nazın...

Hep aynı gül, sonra ışıklı yüzün

Dinlenen bir yıldız boş gecemizde

Hep aynı gül, aynı zengin gülüşün

Parlar ve kapanır açtığı izde.” (Hep Aynı Gül, s.129)

Gölüşü ile neşe saçan Işığın Hanımı arketipine Tanpınar'ın *Sen ve Ben* şiirinde de rastlanılmıştır. Şiirde kendisini kış olarak tasvir eden şair, henüz yirmi yaşında resmettiği animasını bahar mevsimi ile özdeşleştirir. İnsanın karanlık yanını temsil eden “gölge”sinde bile etrafına neşe saçan bu kadın Işığın Hanımı'nın ta kendisidir. Çünkü Gilchrist'e göre Işığın Hanımı, sadece yol gösteren ve yaydığı parlaklık ile göz kamaştıran bir kadın figürü değil, neşeli olması yönüyle de kendisini belli eden bir arketip olarak görülmektedir:

“Sen yirmi yaşınla bir baharsın ki,

Gölgende neşenin rüzgârı eser.

Düşünen alnımda benim her çizgi

Baharı olmayan kışa benzer.”(Sen ve Ben, s.123)

Mısır mitolojisinde ışığın tanrıçası olarak bilinen Seker, aynı zamandayeraltından başlayarak öbür dünyaya giden ölülerin ruhlarının koruyucusu olarak bilinir (www.akademiportal.com). Tanpınar da hayalindeki çoğu kadını ışıklar içerisinde ele alması yönüyle dikkat çekmektedir. Nitekim *Mavi*, *Maviydi Gökyüzü* isimli şiirinde şair, sevgilisi ile geçirdiği anları parça parça hatırlamakta ve insanda daha çok hüznü duygusu uyandıran yağmurun ışık huzmesi içerisinde yağmaya başlamasıyla da sevgilisinin gülümsemesini anımsamaktadır. Şimdi nerede olduğunu bilmediği animasının “ışık”lı yağmur içerisinde anımsanması ve güldüğünde de yüzünde güller açarak etrafına neşe saçıyor olması onun şairin zihninde Işığın Hanımı olarak tezahür ettiğini göstermektedir:

“Garip, güzel, sonra mahzun

Işıkla yağmur beraber

Bir türkü ki gamlı

Ve sen gülünce açan güller” (Mavi, Maviydi Gökyüzü, s.50)

Dans eden kadın figürünün anlatıldığı *Raks* şiirinde ele alınan animanın “yıldız” ve “alev” kavramları ile tasvir edilmesi onun Işığın Hanımı olarak da tezahür ettiğini göstermektedir. Nitekim etrafına ışık saçan bu kadın hareketleriyle şairi kendi alevine çekmektedir. Ayrıca derinden bir gülüşe sahip olarak etrafına neşe saçan bu kadının dokunuşunun Gilchrist'in Dokuzlar Çemberi'nde “ateşli bir şey” olarak tarif edilmesi de onun zaman zaman dişil ışığı temsil ettiğini göstermektedir (Gilchrist, 1993, s.69).

*“Ve gülümseyerek öyle derinden
Her lahza başka şey ve hep kendisi,
Bir başka yıldızdan veya alevden
Ânın ve hareketin mucizesi”* (Raks, s.62)

“Işığın dokunuşu... ateşli bir şeydir. Çoğu zaman bir erkeği farkında olmaya zorlar, erkeklerin kadınlardan bu kadar korkmalarının bir nedeni de budur. Bir kadın, ya da animası, çoğu zaman bir erkeği yeni bir bilinçliğe yöneltir. ‘Haydi oturup nerede olduğumuzu konuşalım,’ diyen, hemen her zaman kadın olur. Erkekler bunu çoğu zaman söylemezler. Kadın, ona bir şekilde evrim taşıyıcıdır. Bazen onu yeni bir ilişki biçimiyle aydınlatır. Erkek bundan korkar, fakat bunu kaybetmekten de aynı oranda korkar. Aslında, erkek bir lamba taşıyan kadını çok takdir eder; dişil ışığa, birçok erkeğin kabul etmeyi isteyeceğinden daha derin bir bağımlılık duyar.” (Gilchrist, 1993, s.69-70)

Tanpınar’ın *Ölümler XVIII* şiirinde bir sabah vakti gülümseyerek gelen Işığın Hanımı, daha geldiği dakika etrafına neşe saçmakla kalmayıp aydınlığı ile de bir bahar vaktini simgelemektedir. Yüzündeki sadeliğin oluşturduğu güzelliğin “ışık” kavramı ile anlatılması Işığın Hanımı’nın sadelikten gelen bir güzelliğe sahip olmasının bir tezahürüdür. Bu güzelliğe kendisini kaptıran şair, Işığın Hanımı olarak tezahür eden animasının saçlarının dağınık ve göğsünün açık bir şekilde geldiğini belirtmesi de onun dişil ışık yanını vurgulamaktadır:

*“Bir bahar saati kadar aydınlık,
Kalbe ümit kadar yakın ve ürkek,
Bir sabah vaktiydi geldin gülererek...
Saçların dağınık, göğsün açıktı,
Yüzün sade lezzet, sade ışıktı,
Bir çoban rüyası kadar güzeldin,
Bir sabah vaktiydi gülerekgeldin.”* (Ölümler XVIII, s.162)

Şair, “Âvâre İlhamlar”ın sonunda, tıpkı eski masallarda olduğu gibi, öldükten sonra bir ağaç şeklinde dirileceğini tahayyül eder ve sevgilisini kendisine çağırır. (Kaplan, 2013, s.147) Burada kendisine çağırdığı sevgilisini “ışık” kavramı ile ifade etmesi onun Işığın Hanımı olduğunu göstermektedir:

*“Bir akşamüstü
Ormanı tek bir saz yapan
En son dalda
Son ışık ol,
Gel, beni bul.”* (Avare İlhamlar III, s.82)

2.6.4. Gece Kraliçesi (The Night Queen)

Gece Kraliçesi’ni dokuz kadın arketipini en zorlayıcı olanlarından biri olarak ele alan Cherry Gilchrist, onun “bilgili, sihirli ve ilkel” olduğunu vurgular. Ayrıca geleneklerle sınırlanan güç ve enerjiye, günün berrak, akılcı ışığının dışında duran güçlere ilişkin bilgiye kişilik verdiğini; uyandırmak, cezp etmek ve sevmek için gecenin gelgitlerini çekme yeteneğine de sahip olduğunu söyler. Ancak o, hoş ve zarif olma anlamında çekici değildir. Şok edebilir ya da kızdırabilir; fakat kadınlar için, doğal hakları olarak ilişki içinde olmak isteyecekleri bir gücü, günün bütün görevlerinin geride kaldığı gecenin içinde doğal olarak etkili olan bir gücü temsil eder (Gilchrist, 1993, s. 79-80).

“Kadın ruhunda, günün net düşünce ve görüşleri uyurken gecenin anlamlarını kullanarak, doğanın gücünü elinde tutmaya çalışan bir nitelik vardır. Bu nitelik ortaya çıktığında güçlü duygusal dürtüleri harekete geçirebilmektedir ve kontrol edilmezse tehlikeli ve acımasız bir hâl alabilir. Bu nitelik erkeklerde de görülebilir ancak kadınlarda daha baskındır ve çoğunlukla erkeklerde kadınlar aracılığıyla ortaya çıkabilmektedir. Gece Kraliçesi ilkel güçlerini nadiren onur, adalet, sevgi gibi uygarlık değerleri için kullanır.” (Al, 2017, s.96)

Gecenin güçlerine yalnızca kadınların değil erkeklerin de sahip olduğunu vurgulayan Gilchrist, gecenin duygusal dürtülerin yaşamsal gücünü açığa çıkardığını söyleyerek Gece Kraliçesi’nin gece yaratıklarıyla –baykuşlar, yarasalar ve parlak gözlü kediler- ve daha genel bir anlamda hayvanlarla ilgisi olduğunu söyler. Bu ilginin de etkin algılama biçimlerini kullanma yeteneğiyle alakalı olduğunu belirtir. Söz konusu hayvanlardaki karanlıkta görebilme, yön bulabilme ve tehlikenin farkına varabilme; hızlı koşabilme, uçabilme, yeraltına girebilme ve olağanüstü çeviklik gösterebilme şeklindeki yeteneklere Gece Kraliçesi’nin de sahip olduğunu söyleyerek çok eski zamanlardan beri, birçok kültürde bu tip kadının ‘Hayvanlar Kadını’ olarak bilinen simgesel bir varlık olduğunu vurgular (Gilchrist, 1993, s.83-84).

Gece Kraliçesi’nin ‘biçim değiştirme’ niteliğine sahip olması onun gölgeli, değişebilir ve aldatıcı doğası olduğu anlamına gelir. Biçim değiştirme yeteneği karanlıktan

dolunaya büyüyen, sonra yeniden batan ayla iniltili olabilir. Dolayısıyla bir kadın bir gün parlak, yüksek bir ruh halinden, ertesi gün karanlık ve sıkıcı bir ruh haline geçebilir. Ruh halleri arasındaki bu ani geçişler gel-git etkisi yaratacağından başkalarını kendine çekebilir ve bir tür bağlama girişimi olarak düşünülebilir (Gilchrist, 1993, s. 89).

“Klasik mitolojide, savaş tanrısı Ares ile heyecanlı bir ilişki yaşamak üzere sıkıcı ve sakat kocası Hephaestus’u terk eden ve bundan sonra nereye götürürlerse götürsünler içgüdülerini izleyen Afrodite örneğini buluruz.” (Gilchrist, 1993, s.82)

Sokak imgesinde siyah deri giyinmiş, gölgeli bir altgeçitten ortaya çıkan Gece Kraliçesi, muhataplarını şok etmekten hoşlanır. Saçları karışıktır ve yüzü bir makyaj maskesiyle kaplıdır, gözleri ve ağzı canlı renklerle boyalıdır. Görünüşünde sinsî bir gizemlilik havası vardır. Yanında bir Alsace köpeğiyle dolaşır; yol gösterecek kimsenin olmaması onu sinirlendirir. Mitsel imgede ise “Bütün görünüşüyle görkemli, fakat korkutucudur. Karanlıkta koşan yabani hayvanların çektiği bir savaş arabasını kullanır. Acımasızlıkla birleşmiş bir şeytanlığı vardır ve ondan sır saklamak mümkün değildir. Karanlığın kadınları olarak anılan Lady Macbeth, Mozart’ın Gece Kraliçesi, hattâ Emily Brontë’nin *Uğultulu Tepeleri*’ndeki, gündüzün kurallarıyla sınırlanamayan şiddetli aşk ve nefretiyle Cathy mitsel imgeye örnek olarak verilen kadın figürleridir (Gilchrist, 1993, s. 92-93).

Tanpınar’ın *Sabah, Musiki, Deniz, Üst Üste, Odalarda Akşam, Leylâ, Yarasa, Ölüler I, Ölüler XVI* ve *Karışan Saatler İçinde...* şiirlerinde “Gece Kraliçesi” arketipinin yansımaları gözlemlenmiştir.

Tanpınar’ın şiirlerinde hayal dünyasını besleyen kadınların kimileri tek bir kadın tezahürü olarak değil, birden çok kadın tezahürünün birleşiminden meydana gelmektedir. Bu şiirlerden birisi olan *Sabah*’ta kadın, arzulanan yönü itibarıyla Güzellik Kraliçesi olarak tasvir edilirken gümüş bir çıplaklığa sahip olması yönüyle de Işığın Hanımı olarak ele alınmıştır. Esîrden dudakların okşayıp sevdiği bu kadının geceden daha güzel olduğunun vurgulanması Gilchrist’e göre özellikle gece ortaya çıkan Gece Kraliçesi arketipine de büründüğünü göstermesi açısından önemlidir.

“Bırak saçlarınla oynasın rüzgâr,
Gümüş çıplaklığı bir başka bahar
Olan vücudunu ondan gizleme.
Ne varsa hepsini boyun, saç, meme,
Esîrden dudaklar okşasın sevsin

Mademki geceden daha güzelsin!” (Sabah, s.24)

Mitolojide Gece Kraliçesi'nin karşılığı olarak gece tanrıçası Nyks ve karanlık tanrıçası Erebos ile karşılaşmaktadır. Azra Erhat *Mitoloji Sözlüğü*'nde bu iki tanrıçayı şu şekilde açıklamıştır:

“Adı gece anlamına gelip yeryüzü karanlığını simgeleyen Nyks, Hesiodos'un Theogonia'sında önemli bir rol oynar. İlk öğelerin doğuş süreci şöyle anlatılır Theogonia'da: Khaos'tan önce Gaia, sonra Erebos'la Nyks, yani yeraltı ve yeryüzü karanlıkları çıkar. Nyks'le Erebos sevişip birleşirler, bu birleşmeden Aither'le Hemera, Esîr'le Gün, yani ışıksal varlıklar doğar. Sonra Nyks kendi kendine üretmeye koyulur, ortaya çıkardığı varlıklar kötülüğü, açlığı, yıkım ve ölümü simgeleyen karanlık güçlerdir: Üç ölüm tanrısı Moros, Ker, Thanatos, Hypnos (Uyku) ve Oneiros (Düş); Hesperides, yani Batılı Gece Kızları; Kader tanrıçaları Klotho, Lakheisis, Atropos; öç tanrıçası Nemesis ve kavga tanrıçası Eris; bir de her türlü kavga, dövüş, katil, çekişme, didişmeyi simgeleyen tanrılar; gaflet tanrıçası Ate, belleği uyuşturan Lethe ırmağı ve en sonunda "belaların en kötüsü olan ant tanrı Horkos". Hesiodos Hades dünyasını anlatırken, Gece'ye ve ondan doğmuş varlıklara büyük bir yer ayırır ölümler arasında.” (Erhat, 1996, s.219)

Yeraltı karanlığını simgeyen Erebos ise yeryüzünde karanlık saçan Nyks gibi Khaos'tan doğmadır. Erebos'la Nyks birleşirler ve ışıklı varlıklar meydana getirirler: Aither (Esîr) ve Hemera (Gün, Gündüz) (Erhat, 1996, s. 219).

Gece'ye İslâm kültüründe de önem verilir. Bilindiği gibi, Kur'ân-ı Kerim'de sık sık gecenin değerine yönelik ifadeler yer verilmiştir. Bunlardan ikisine Şems ve Leyl sûrelerinde rastlanılır. Kur'an'ın 91. Sûresi olan Şems sûresinin dördüncü ayetinde “Ve yemin olsun geceye onu (güneşi) bürürken.” denilir. Bunu takip eden 92. Sûre ise “Leyl” olarak adlandırılmış olup “leyl” gece anlamına gelir. Bu sûre ise “Yemin olsun (karanlığı ile etrafı) bürüyüp örttüğü zaman geceye.” ayeti ile başlar. Ayetlerin tefsirine bakıldığında gecenin örtücülüğüne, yokluğu temsil ettiğine; nurlu bir karanlık olduğuna dair açıklamalar yapıldığı görülür (<http://www.kuranikerim.com/telmalili/sems-leyl>). Bu da, İslamî anlamda gecenin kutsiyetine bir işaret olarak görülebilir. Keza, Leyla sözcüğü Araplar ve Türkler arasında yaygın bir kadın adı olarak kullanılmış; mesnevilere konu olmuş ve büyük bir “Leylâ vü Mecnûn” kültü de oluşmuştur.

Tanpınar'ın kadın figürleri arasında doğrudan gece kraliçesine yönelik anlatım içeren şiirlerinden biri *Leylâ* başlığını taşır. Şiirde kullanılan motifler, güçlü bir biçimde yukarıda anlatılan dinî/mitik/edebî çağrışımlar içerir. Şair, gece vakti muma sevdasını anlatan ve gözyaşı döken Leylâ'yı bir taraftan ipek saçlarını örerek ve sessizce dinleyerek teselli etmeye çalışırken diğer taraftan da kederin bir kadına güzellik kattığını belirtmeden de geçemez:

*“Leylâ... Elâ gözlü bir çöl âhûsu
Saçları bahtından daha siyahtır.
Kurmuş diye sevda yolunda pusu
Döktüğü gözyaşı, çektiği âhıdır.
Leylâ... Elâ gözlü bir çöl âhûsu*

*Bir damla inciydi kirpiklerinde,
Aşkın ıstırapla dolu rüyası
Bir başka güzellik var kederinde
Bir başka âlem ki ruhunun yası,
Sessiz incileşir kirpiklerinde.”* (Leylâ, s.120)

“Elâ gözlü çöl âhûsu” sıfatlarıyla anılan bu kadın avcılarının pusu kurup yolunu gözlediği bir ceylan; ağladıkça gözlerinden inci mercan saçılan bir masal kahramanıdır.

Deniz şiirindeki “*Bu akşam yine geldin, gülümsedin derinde/Bin elmas parıltısı ve mahrem mırıldan*” mısralarında anılan kadın gecenin içinde parıldayan yıldızları anımsatan bir gece kraliçesidir. Bu ışıltılı kadın, şairi mahrem konuşmalara davet ederken de Gece Kraliçesinin tahrik edici yönünü yansıtmaktadır. Gilchrist söz konusu eserinde Gece Kraliçesi'nin uyandırmak, cezp etmek ve sevmek için gecenin gelgitlerini çekme yeteneğine sahip olduğunu söylemektedir.

*“Serptin, dağıttın bütün gül ve zambaklarını
Topladığın altın gözyaşıyla geceden,
Kurduğun yalnızlığının kat kat saraylarını
Karanlık sularında çırpınan her gölgeden”* (Deniz, s.61)

Şiirin bu bendindeki motiflerle de tam bir mitolojik iklim oluşturulur: Gecenin kraliçesi hapsedildiği sarayda çaresizce kurtarıcısını bekleyerek altın göz yaşları dökmekte;

gözlerinden saçılan gül ve zambaklar ise masal kadınının gözlerinden saçılan inci ve mercanlara tekabül etmektedir.

Raks eden bir kadın hayalinin oluşturulduğu *Ölümler XVI* şiirinde de Gece Kraliçesi çağrışımı bulunmaktadır. “*Başını çevirince simsiyah akan nehir*” ve “*Günlerin değiştiği kül ve çamur yığını*” mısraları Gece Kraliçesi’nin karanlık yanını anımsatırken, sonrasındaki “*Dört yanını aydınlığa boğar kıpkızıl güller*” (s.160) ifadeleri de aynı figürün “biçim değiştirme” özelliğine atıf gibi görünür. Öyle ki Gilchrist’e göre bu kadın gündüz aydınlıklar içerisinde görülebilirken gece de karanlıklara bürünebilmektedir. Kur’ân’ın yukarıdaki sûrelerinde geçen, gecenin gündüzü örtmesi; güneşin geceyi aydınlatması gibi ifadelerdeki kişileştirmeleri çağrıştıran bu imgeye Yunan mitolojisinde de şöyle rastlanmaktadır:

“Yunan gece tanrıçası Nyx’in, şair Hesiodos’a göre Tartaros’ta, yani yerin yedi kat dibinde bir evi vardı. Nyx’in oğullarından Hypnos ile Thanatos da yine Tartaros’taki saraylarında oturuyorlardı. Nyx, akşam olup da kızı Hemera (gün) Tartaros’a girdiğinde dışarıya çıkıp Aether’e, yani atmosferin üst kısımlarına doğru yükseliyordu. Şafağa doğru Nyx Tartaros’a döndüğünde bu kez Hemera Tartaros’tan çıkıyordu. Bazı mitoloji uzmanları, Nyx ile Hemera arasındaki bu nöbet değişiminin Rigveda’daki Ratri (gece) ile Ushas (şafak) motifini tekrarladığı kanısındadırlar.” (www.yunanmitolojisi.com)

Gölgenin uyanışının anlatıldığı *Üst Üste* şiirinde şairin animasının hem Işığın Hanımı, hem Büyükanne, hem de Gece Kraliçesi olarak tezahür ettiği görülür. “*Her şey oluşun lahzasında*” denilerek doğum anına vurgu yapılan mısra da animanın Büyükanne kılığına girdiği ancak bu oluşun aydınlık bir geceyi yırtarak gerçekleşeceğinin belirtilmesi ise Büyükanne arketipinin Gece Kraliçesi olarak tezahür ettiğini gösterir. Nitekim şairin “aydınlık gece” ifadesini kullanması Gece Kraliçesi’nin bünyesinde barındırdığı zıtlıkları vurgularken, varlığın “uçurum”dan sarkması da onun olumsuz yönünü temsil etmektedir:

*“Sarktığı uçurumlarda
Bir zihin macerası olmuş varlık!
Bekliyor sanki
Üst üste ve âdeta sonsuz
Bekliyor bu içten aydınlık geceyi yırtacak*

Yıldırımları.” (Üst Üste, s.83)

Bu dizelerdeki üslup da mitin/masalın/kutsal anlatıların diliyle oluşturulmuştur. Gece ile gündüzün üst üste oluşu; her an gecenin içinden bir aydınlığın; yıldırımların patlaması muhatabı yaratılış imgelerine sürükler.

Tanpınar’ın şiir sanatı ile kadın arasında bağ kurduğu; şiiri bir kadına benzettiği yukarıda Şiir başlıklı metinden hareketle anlatılmıştı. Buna benzer bir tutum da *Ölümler* metinlerinde görülür. Bir sanatkârın şiir üretmesi bir kadının doğurma anına benzetilir ki bu doğurganlığın simgesi Büyükanne arketipini çağırır. *Ölümler I* şiirinden alınan aşağıdaki dizelerde bu Büyükanne şöyle anımsatılır:

*“Kapanmak tek bir âna
Geçici bir hayale
Bir gülüş ve bir yüzde
Kapanmak kapanır gibi
Birden içinden kabaran
Sonsuz bir geceye.” (Ölümler I, s.143)*

Bu dizelerde dikkat çekici unsur Büyükanne arketipinin gece ile özdeşleşen yanına da atıfta bulunulmasıdır. Gece, daima gündüze gebedir ve mutlaka doğuracaktır. Mitik/kutsal anlatıların bariz vasıflarından olan tabiat unsurlarının kişileştirilmesi ve kutsiyet atfedilmesi burada da kendini gösterir; şiir de benzetme yoluyla kutsallaştırılır.

Odalarda Akşam şiirinde şairin animası anne karnına dönüşü temsil etmesi yönüyle Büyükanne arketipi olarak tezahür etmektedir. Ancak bireyin sembolik ölümü ve yeniden dirilişinin anlatıldığı mısralarda kadının yüzünün esmer olarak tasvir edilmesi ve şairde bir titreme meydana getirmesi Gece Kraliçesi’nin özelliklerini taşıdığı delili niteliğindedir:

*“O kadar canlı ki esmer yüzünde
Gurubun daima değişen rengi
Beni ra’şesiyle sarsan hüznünde
Sana kardeş hisler yaşıyor sanki.” (Odalarda Akşam, s.113)*

Karışan Saatler İçinde... şiirinde animanın uyanışı birden çok kadın figürü üzerinden tezahür ettirilir: Güzellik Kraliçesi, Işğın Hanımı, Gece Kraliçesi. Hedefin sevgiliye ulaşmak olduğu bu şiirde sevgili, gecenin تنها bir ucundadır ve şair için kim olduğu

bir sır olarak fısıldanmaktadır. Mısradaki “gece”, “tenha” ve “sır” kelimeleri bilinçli olarak seçilmiş kavramlardır ve ömrün gecesinde bu kadının çıplak omuzlarındaki “titreme”nin canlandırılması Gece Kraliçesi’nin olumsuz yönüne işaret eder:

*“Tenha bir ucunda gecenin bir sır gibi
Fısıldanan adın kardeş, dost ve sevgili
(...)”*

*Ömrün gecesinde ve kader rüzgârında
Bir ürperme olur çıplak omuzlarında...”* (Karışan Saatler İçinde..., s.52)

Yunan mitolojisinde gölgeler içinde, güçlü, fakat olaylara nadiren karışan bir kadın olarak tasvir edilen Nyx'in, yine yeryüzünde, sadece gölgelerde, o da ancak kısa süreyle görülebileceğine inanılırdı. Nyx, kendisi gibi Khaos'tan türemiş olan "karanlık" (Erebos) ile birleşerek Hemera (gün) ve Aether'i (göğün yüksek, mavi, ısıltılı tabakası) doğurdu. Ayrıca Nyks'in kendiliğinden meydana getirdiği çeşitli tanrı ve tanrıçalar da mevcuttur: Uyku tanrısı Hypnos ve onun ikiz kardeşi olan ölüm tanrısı Thanatos, felaket tanrısı Moros, yaşlılık tanrısı Geras, sansür ve iftiranın cisimleşmiş hâlini temsil eden tanrı Momos, intikam tanrıçası Nemesis, hile tanrıçası Apate, sefalet tanrıçası Oizys, cinsel çekim ve birleşme tanrıçası Filotes, fitne-fesat tanrıçası Eris. Oneiroidenen, Euripides'in kara kanatlı olduklarını söylediği, rüya tanrıları da Hesiodos'a göre Nyx'in meydana getirdiği mitolojik varlıklar arasındadır ki bunların en ünlülerinden biri de Morpheus'tur. Nyx'in Roma mitolojisindeki karşılığı, "gece" anlamı korunmak üzere, Nox'tur (www.yunanmitolojisi.com).

Mitolojide ölüm tanrısı olarak bilinen Thanatos’un karşılığı Tanpınar’ın *Musiki* isimli şiirinde görülmektedir. Arketipsel bir motif olarak yerleştirilen “melek” kavramının “siyah bir gecede” zalim ve çılgın bir uyanış olarak tasvir edilmesi, ölüm metaforu olan “gemi”nin ise mahur sularda tutuşması okuyucunun zihninde Azrail’i çağrıştırmakta, Gece Kraliçesi’nin ölüm meleği olarak ele alınması da onun şeytanî yönünü göstermektedir:

*“Bu çılgın uyanış her düşünceden
Üst üste ve zalim, bir kader gibi,
Bir melek uzanmış siyah geceden
Mahur sularında tutuştu gemi.”* (Musiki, s.47)

Benzer bir tutum *Yarasa* şiirinde de görülmektedir. Gece Kraliçesi'nin gece yaratıklarıyla –baykuşlar, yarasalar ve parlak gözlü kediler- ve daha genel bir anlamda hayvanlarla ilgisi olduğunu söyleyen Gilchrist, bu benzetmeyi yaparken ürkütücü olmayı vurgulamak istemiştir. (Gilchrist, 1993, s.83) Nitekim gecenin تنها karanlığı bir birey için ne kadar korkutucu ise bu karanlıkta uçan baykuş, yarasa gibi kuşlar da bir o kadar ürkütücüdür. Gece Kraliçesi de hem görkemli hem de korkutucu yönü olan bir kadın figürü olduğundan şiirin adının “Yarasa” olarak seçilmesi şairin animasının Gece Kraliçesi olarak tezahür ettiğini belirtmesi açısından oldukça önemlidir. Şair ne zaman “kendilik”i ile yüzleşmek istese derisine gelip asılan yarasası çılgılığı ile bu yüzleşmeyi engellemektedir:

*“Ne zaman kapansam kendi kendime
Bu hayal asılır kirpiklerime
Ve gelir asılır sanki derime
Geceden bir çılgılık gibi yarasam.”* (Yarasa, s.131)

Masal, efsane ve benzeri mitik anlatılarda gece vakti öten yırtıcı kuşların ölümün habercisi olduğu ve çılgınlıklarının da deyim yerindeyse ölümün sirenini çaldığı düşünülür. Şiir bu açıdan ele alındığında şairin animasının Gece Kraliçesi'nin korkutucu yönü ile ele alındığı ve “mezar”, “gece”, “hüzün” kavramları ile de Anne arketipinin ölümünün habercisi görevini üstelendiği görülmektedir:

*“Renkten ve ışıktan örülmüş tenin
Nolur nolur biraz ben de unutsam,
Kapanıp üstüne boş gecelerin
Bir mezar hüznünde seni uyutsam.”* (Yarasa, s.131)

2.6.5. Anne/Büyük Anne (Mother/ Grandmother)

Gilchrist'in belirlediği üç Kraliçe, üç Hanım ve üç Ana'dan oluşan dokuz kadınarketipinden bir diğeri “büyük anne”dir. Kişisel anne ile karıştırılmaması gereken bu arketipin “annelik” annelik olgusu ile ilişkili olduğu göz önünde tutulmalıdır. Bu annelik doğurma, besleme, gözetme işlevlerinin terkiibinden oluşan bir bütünlüktür. Şüphesiz ki, somut bir varlık olan kişisel anne bu arketipin farklı biçimlerle yansımalarından oluşabilir.

Jung’a göre anne arketipinin özellikleri “annelik” ile ilgilidir; dışının sihirli otoritesi, aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, taşıyan, bakıp büyüten, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeridir. Çocuk psikolojisindeki bütün etkilerin tek kaynağı kişisel anne değil, anneye yansıtılan arketiptir; bu arketip mitolojik bir arka plan verilerek ona otorite, hatta tanrısallık katar. Annearketipinin, etiyolojik, yani travmatik etkilerini iki gruba ayırmak gerekir. Birincisi kişisel annenin gerçekten sahip olduğu karakter özellikleri ve tutumlarından kaynaklanır. İkincisi kişisel annenin görünürde sahip olduğu, aslında çocuğun anneye yansıttığı fantastik (yani arketipik) özelliklerden kaynaklanırlar. (Jung, 2005, s.22-23)

“Her arketip gibi anne arketipinin de sayısız tezahürü vardır. Ben burada daha tipik bazı biçimleri anmakla yetineceğim: kişisel anne ve büyükanne; üvey anne ve kayınvalide, ilişki içinde olunan herhangi bir kadın, örneğin süt anne ya da dadı, ata ve bilge kadın, daha üst anlamda tanrıça, özellikle de Tanrı’nın anası, Bakire Meryem (gençleşmiş anne olarak örneğin Demeter ve Kore), Sophia (anne-sevgili olarak; ayrıca Kybele-Attis tiplmesi, ya da kız [gençleşmiş anne] sevgili); kurtuluş arzusunun hedefi (cennet, Tanrı krallığı, göksel Kudüs); geniş anlamda kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz, akarsu; madde, yer altı dünyası ve ay, dar anlamda doğum ve döllenme yeri olarak tarla, bahçe, kaya, mağara, ağaç, kaynak, derin kuyu, vaftiz kabı, kap biçiminde çiçek (gül ve lotus); büyülü daire olarak (Padma olarak Mandala) ya da Cornucopiatypus (Bereket Boynuzu); daha dar anlamda rahim, her tür oyuk biçim (örneğin vida yuvası); Yoni; fırın, tencere, inek, tavşan her türlü yaralı hayvan.” (Jung, 2005, s. 21-22)

Diğer bütün arketiplerde olduğu gibi anne arketipinde de hem olumlu hem de olumsuz özellikler bir arada görülebilmektedir. Doğuran, besleyen ve büyüten özellikleri ile aydınlık kısmı ele alınan anne figürü aynı zamanda yutan, yok eden ve zehirleyendir. Olumsuz olarak nitelendirilen bu yanları onun karanlık yanını oluşturur.

Sınırsız sayıda pozitif ve negatif özelliğe sahip olan anne arketipi kimi zaman desteği, yardımlaşmayı, manevi bilgelik ve olgunluğu, üretkenliği, yaratıcılığın kaynağını oluştururken kimi zaman da zehirleyici, baştan çıkarıcı, korkutucu özellikteki karanlık ve gizli her şeyin kaynağını oluşturur. Anne arketipinin olumlu özellikleri tanrıça, bakire, gece ya da ay, onun negatif boyutu derin su ve mezar gibi sembollerle ifade edilir. Anne arketipinin kendisini yansıttığı pek çok imaj bulunmaktadır. Anne, üvey anne, kaynana gibi anne figürlerinde ortaya çıktığı gibi ülke, tabiat ana, kilise, ana şehir gibi sayısız nesneyle de ifade edilebilir (Sambur, 2005, s.107).

Anne arketipinin olumsuz yanlarının kişisel anneye yansması çocuklarda nevrozlara sebep olabilmektedir. Bu durum, annenin anne arketipinin etkisinde kalmasının bir sonucudur.

“Anne kompleksinin temelini anne arketipi oluşturur. Özellikle çocuk nevrozlarında ya da etiyolojik olarak erken çocukluk evresine dek uzanan nevrozlarda, rahatsızlığın oluşumunda anne daima aktif rol oynar. Fakat bu durumda çocuğun içgüdüleri bozulmuş; yabancı, genellikle korku uyandıran unsurlar anne ile çocuğun arasına giren arketipler olmuştur. Örneğin, aşırı evhamlı bir annenin çocuklarının düzenli olarak annelerini rüyalarında kötü bir hayvan olarak görmeleri, çocuk ruhunda bir bölünmeye, böylelikle nevroz hastalığına yol açar.” (Jung, 2005, s.24)

Jung, “Bir arketip bilinçten uzaklaştırıldığı oranda netleşerek mitolojik yanı belirginleşir.” diyerek arketipsel imgelerin mitolojideki timsallerine dikkat çeker. (Jung, 2005, s.38) Anne arketipinin özelliklerinden olan yaratılış ve varoluşu Türk mitolojisinde Umay, Ak Ene, Od Ene ve Alkarısı taşımaktadır (Öztürk, 2017, s.313).

“Anne, Türk mitolojisindeki Umay arketipinin kendisidir. Yani mitolojideki dişi öge ve ruhun dinamik üretici enstrümanıdır. Toprağa bağlı ve doğal bir imgedir. Kurtla bütünleşmek var olmak için yeniden doğaya dönmek anlamına gelmektedir. Kolları ve ayaklarının kesilmesi ise çaresiz kalmak ve dört bir yandan kuşatılmak anlamını çağrıştırmaktadır. Ruhun işleyişi ile kurdun hareket tarzı süreklilik, ileriye doğruluk, kendi doğasına sadık kalmak ve özgürlüğü seçmek bakımlarından ilişkilidir. Kısacası ruh ve kurt, gelişmeye açık bir özellik arz ederler ve mitik yapının dinamik gücünü barındıran iki önemli arketipsel simgedir. Türk milletinin tarih içerisindeki genel tutumunun yansıtıcı merkezi konumundaki iki önemli değer hareket ve gelişmek olduğunu düşünecek olursak kurdun niçin Türk mitolojisinde önemli bir simge olduğunu anlarız.” (Özcan, 2012, s.32)

Kişisel anne imgesi dışında bir anne arketipi olan Büyük Ana ise anneliğin ortak (kolektif) özelliklerini temsil etmesi yönüyle Anne arketipinden ayrılır. “Jung, “büyük ana”nın “anne” ile “ben”in ayrışması sonucu doğduğunu ifade eder. Anneliği taşıyan kişi “ben”iyle olan bu ortaklığı kaldırıncaya ortaya ben bilinci çıkar ve “anne”ye ait efsanevi yükler düşer. Bu yükler en yakındaki anneye, annenin annesine yüklenir ve böylece “büyük ana” doğar. Büyük Ana bilinçten uzaklaşıp bilinç dışına yaklaştıkça arketipsel özellik kazanır. Bu arketip hem bilge hem de cadı özelliği taşır (Öztürk, 2017, s.311-312).

“Arketipin taşıyıcısı öncelikle kişisel annedir, çünkü başlangıçta çocuk onunla tam bir ortaklık, bilinçdışı bir özdeşleşme içindedir. Anne, çocuğun hem fiziksel hem de psikik ökoşuludur. Ben bilincinin uyanmasıyla ortaklık yavaş yavaş ortadan kalkar ve bilinç, bilinçdışıyla zıtlasmaya başlar, ki bu da bilincin ökoşuludur. Böylece Ben ve anne ayrımı oluşur, ve annenin kişisel özellikleri giderek belirginleşir. Onun imgesindeki tüm efsanevi ve gizemli özellikler ortadan kalkar ve bunlar, en yakın olası kişiye, örneğin büyükanneye yüklenir. Büyükanne, annenin annesi olarak anneden daha “büyük”tür. Asıl “büyük ana” odur. Hem bilgelik hem de cadılık özelliklerini taşıdığı sık sık görülür. Zira bir arketip bilinçten uzaklaştırıldığı oranda netleşerek mitolojik yanı belirginleşir.

Anneden büyükanneye geçiş, arketipin statüsünün yükseldiği anlamına gelir. Bu durum Bataklar örneğinde açıkça görülür: Ölen babanın onuruna verilen kurban mütevazıdır, sıradan bir yiyecekten ibarettir. Fakat oğlun bir oğlu olduğunda, baba da artık büyükbaba olduğu için öte dünyada daha saygın bir konuma gelmiştir. O zaman kendisine büyük kurbanlar sunulur.” (Jung, 2005, s.38)

Jung, din kökenli bir kavram olan ve anatanrıça tiplemesinin çok çeşitli yönlerini içeren Büyük Ana kavramını anne arketipinin bir türevi olarak aldığını söyler (Jung, 2005, s.17). Gilchrist (1993, s.97) ise söz konusu arketipi tanımanın en belirgin yolunu “doğurganlık” yeteneği ile açıklar

Büyük Ana kadınların soyağacını temsil eder. Nitekim o, annelerle kızlar arasındaki büyük zincirdir, yaşamı zamanın başlangıcından algılanamaz derecede uzak bir geleceğe uzanır. Ve her kadının bu soyağacıyla bağlantısı vardır, ister bunu fiziksel yeniden üretimle iletirsin, ister etmesin. Büyük Ana’yı büyük, güçlü bir ağaç olarak düşünürsek, çocuksuz kadınlar dalların uçlarına benzer; ince dalların süslemelerini, ağacın dış hatlarını yaratırlar, oysa anneler hâlâ büyümekte olan ağacı biçimlendirir, kızları ise onları çevrelerindeki boşluğa doğru iterler (Gilchrist, 1993, s.103-104).

“Büyük Ana, örtük karanlıkta bir yaşam kıvılcımının ilk gizli ortaya çıkışından tam olarak oluşmuş bir varlığın ölümüne dek, yaşamın dünyada bir varlık olarak ortaya çıkmasının bir simgesidir. Fakat aynı zamanda yaşamın karanlığa dönüşünün de bir simgesidir. Bu iki biçimde görülebilir. Birinci olarak, daha büyük bir yaşamın kazanına tekrar dönen bireysel yaşamın sona erişini olarak; bu süreç arketip olarak Büyük Ana’nın egemenlik alanındadır. İkinci olarak, doğurduğu yaşamı geri çağırmaya sürüklendiği zaman bir insan ya da hayvan annenin yok edici niteliğinde.” (Gilchrist, 1993, s.104)

Büyük Ana arketipinin en belirgin özelliği olan doğurganlık kavramını rahim imgesi ile açıklayan Gilchrist, rahmin “karanlık bir yer ve bir yaşam kabı” olduğunu söyler. Aynı zamanda içinde büyüyen bir tohum olabilir ya da boştur. Büyüttüğü yaşam anılarını ve orada köklenecek biçimlerin ön bilgisini içinde tutabilir. Rahim, yaşamın biçimlendiği ilk yeri temsil eder. Bu yüzden, rahmin birçok dinsel öğretilerde kilit bir rol oynadığını görmek şaşırtıcı değildir. Nitekim Bakire Meryem’in rahminin Tanrının insan biçimine bürünüp Hazreti İsa olarak doğma aracı haline gelmesi, Hristiyanlığın merkezi bir öğretisidir (Gilchrist, 1993, s.106).

Büyük Ana arketipinin sokak imgesinde iki çocuğu olan ve üçüncüsünün de yolda olduğu çok çocuklu bir anne imgesi ile karşılaşılır. Öyle ki bu kadın çocuklarıyla ilgilenmekten yorgun düşmüş ancak denetimlidir. Mitsel imgede ise şekilsiz, kuluçkaya yatmış bir figür olarak ele alınır ve bu figürün içinden acı, ölüm, yaşam ya da neşe

çıkabilir. Çok göğüslü Artemis gibi, birçok yaşamı destekleyen tanrıçalar önemli tezahürlerindendir (Gilchrist, 1993, s. 110-111).

“Büyük Ana” arketipi Tanpınar’ın *Şiir, Sabaha Karşı, Sesin, Madalyon, Annem İçin, Kalbim, Hangi Eşikte, Ölüler, Ölüler I, Ölüler XIX, Odalarda Akşam, Kış Bahçesi, Altın Güzeldir, Üst Üste, Her Şey Yerli Yerinde, Zaman Kırıntıları, İnsanlar Arasında* ve *Avare İlhamlar* isimli şiirlerinde görülmektedir.

Tanpınar’ın şiirlerinde görülen anne imajı çoğu zaman aynada, duvarda, madalyonda yansıyan aksi ve çınlayan sesi ile ele alınmıştır. Bu örneklerden biri olan *Sabaha Karşı* şiirinde duvarda beliren bir kadın başı şairi süzmekte ve ona göz kırpmaktadır. Bu durum şair üzerinde ellerini terletecek ve parmaklarını eritecek derecede heyecan ve sevinç uyandırır lâkin bu sevinç yerini şairin anne sesini ve anılarını parça parça hatırlamasıyla hüznü bırakır. Nitekim şair yaşadığı hüznü keman sesinin ince tınısı ve annenin üzüntü dolu bakışlarıyla anlatmakta, onun sesi ile hatırladığı kandil gibi aydınlık çehresi ise şairin hafızasında bir daha kaybolmamak üzere mumyalanmaktadır. Vedalaşmaya yakın son bir kez duvarda belirerek evlâdına hasretle ve onu görmekten mutlu bir edâyla gülümseyen anne, sabahın boş aynasına aksini bırakır ve oradan uzaklaşır:

*“Bir kadın başı duvarda
Uzanmış süzüyor beni,
Ve gülünç kuşlar dallarda
Kırıyor kirpiklerini.*

*Eriyen parmaklarımda
Mumyalanıyor aydınlık
Sesler çınıyor alnımda
Hâfıza gibi dağınık.*

*Yüzler asılı dallarda
Küçük, sıska, kandil yüzler,
Onlar ağlıyor kemanda
Ve üzüntü dolu gözler.*

*Bir kadın başı duvardan
Uzanmış gülüyor bana,
Gülüyor ta uzaklardan,
Sabahın boş aynasına.” (Sabaha Karşı, s.31)*

Bu kadını kişisel anneden anne arketipine götüren özellikler dekoratiftir. Şiire serpiştirilmiş olan kirpiklerini kırpan gülünç kuşlar, dallara asılı ağlayan insan yüzleri mitik/fantastik bir dekor oluşturur. O dekor içinde oğlunun başucuna gelip gülümseyerek onun uyanmasını seyreden anne imgesi kişisel anneden ziyade gözeten annelik işlevidir.

Benzer bir tabloya *Kalbim* şiirinde de rastlanır. Ancak bu defa annenin aksi duvarda değil aynada belirirken, geliş vakti de sabah değil akşamdır. Şair, bu loş aynada birçok defa gördüğü esmer çehreyi her defasında annesinin yüzüne benzettiğini söylemekte, rüzgârın uğultusunda annesinin sesinin ve görüntüsünün yavaş yavaş kaybolduğundan yakınmaktadır.

*“Yalnız zaman olur bazı akşamlar
Bir kadın çehresi; yanarken camlar
Bir lahza belirir loş aynalarda*

*-Bir esmer çehre ki hep size benzer-
Sonra yavaş yavaş kaybolup gider
Uzaklaşan bir ses gibi rüzgârda.” (Kalbim, s.115)*

Bu anne de, şiirin önceki bentlerinde ifade edildiği gibi eski bir saray, kızıl hayaletler arasından görünen fantastik/mitik bir terk eden annedir; anneliğin olumsuz yönlerinden birini temsil eder.

Şiirle sonsuzluğa erişmenin anlatıldığı *Madalyon* şiirinde şiirin güzelliği ile beraber annenin emsalsiz çehresi birleşir. Annenin yüzü en ince ayrıntılarına kadar küçük bir madalyona işlenerek ebedileştirilmiştir:

*“Görenler bulsun diye bu küçük madalyonda;
O emsalsiz hüsnünün en ince hatlarını,
Vakfettim günlerimin uzun saatlarını.*

Yorulmak ne bilmeyen bu sayimle en sonda

Renginde akşamların kızılığı titreşen

Bu maden parçasında ebedîleşti çehren.” (Madalyon, s.108)

Şairin daha önceki şiirlerinde bir duvarda ya da loş bir aynada anımsadığı anne çehresini uzun saatlerini vakfederek madalyona yerleştirme gayreti, bireysel anne suretinin insan hafızasında kaybolma riskini ortadan kaldırmaya yöneliktir. Ayrıca annenin yüzünün ışık huzmesi içinde tasvir edilmesi “Büyük Ana” arketipinin olumlu özelliklerinden biri olan ayın parlaklığı ile örtüşmektedir. Öyle ki hasta ve yorgun olan anne, şairin hafızasında bütün hüznüne rağmen gülümseyen anne figürü olarak kalmayı başarmıştır:

“Sen ki kirpiklerinin arasından süzülen,

Bir ziya huzmesinde bütün hüznüyle gülen,

Hasta, yorgun ve ürkek bir ruhun sahibisin” (Madalyon, s.108)

Kalbin şiirinde rüzgârla yavaş yavaş duyulmaz hâle gelen annenin sesi, *Hangi Eşikte* şiirinde rüzgârın uğultusuyla birlikte gelir. Öyle ki “*Sen sesini yıldızlara verdin/Büyük rüzgârların uğultusunda/Arayıp bulsun diye beni...*” (*Hangi Eşikte*, s.139) diyen şair, animasını “Anne” arketipine büründürdüğünü sesini yıldızlara teslim ederek evlâdına ulaştırılmasını isteyen anne imajı ile vermektedir. Nitekim Tanpınar’ın şiirlerinde “ses” ve “akis” kavramlarının genellikle bireysel “anne” ile özdeşleştirildiği tespit edilmiş olup, bunun da şairin on dört yaşında kaybettiği annesi ile ilgili olduğu düşünülmüştür. Öyle ki *Hangi Eşikte* şiirinde annesinin sesini yıldızlara benzeten şair, aynı tutumunu *Sesin* şiirinde de sürdürmektedir. Annesinin sesini yıldızlı geceye benzeterek onu yanı başına yerleştiren bu çocuk, *Antalyalı Genç Kıza Mektup*’ta Siirt ve Kerkük’te yaz akşamlarında yattığı damda yalnızlığını yıldızlı gökyüzünü seyrederek unutmaya çalıştığını ve yıldızlı gecenin kendisini büyülediğini anlattığı anılarıyla okuyucunun karşısına gelmektedir (Kaplan, 2013, s.222). Dolayısıyla “yıldız” ve “ses” kavramlarının bir arada kullanıldığı şiirlerde şairin baş ucunda olan “anne”dir. Nasıl ki çölde kalan bir seyyâh su birikintisi gördüğünde büyük bir sevinçle ona doğru koşarsa, annesini hayalinde canlandıran şair de çatlamış dudaklarıyla onun sesine suya kanmış bir seyyâh misali koşmaktadır:

*“Sesin yıldızlı gecemdir
Baş ucumda geniş, sonsuz
Dalgaları derinleşir;*

*Akan deremdir ben susuz
Çatlamış dudaklarımla
Koşarım saf billuruna...” (Sesin, s.39)*

Doğuran, besleyen ve büyüten özellikleri ile aydınlık kısmı ele alınan anne figürü aynı zamanda yutan, yok eden ve zehirleyendir. Olumsuz olarak nitelendirilen bu yanları onun karanlık yanını oluşturur. Ayrıca “onun negatif boyutu derin su ve mezar gibi sembollerle ifade edilir.”(Sambur, 2005, s.107) Bu semboller düşünüldüğünde Tanpınar’ın *Madalyon, Ölüler XIX* ve *Annem İçin* şiirlerinde ele alınan anne arketipinin olumsuz tezahürü olan “mezar” imgesiyle anlatıldığı görülür. Nitekim şairin “*Çözülse de vücudun kara toprak altında/İhtirasla işlenen bu bir parça altında/Şöhretimle beraber asırlarca yaşarsın.*” (Madalyon, s.108) diyerek seslendiği anne figürünün vücudu, kara toprağa karıştığından “mezar” imajı üzerinden olumsuz boyutuyla anlatılmıştır. Ancak şairin bakır bir madalyona annesinin çehresini en ince ayrıntısına varıncaya kadar çizmesi ve bu şiiri yazarak da yazma serüvenini gerçekleştirmiş olması onun toprakta yok olup gitmesini engelleyecek ve bu şiiri okuyan herkesin hafızasında asırlarca yaşatacaktır. Bu yönüyle düşünüldüğünde olumsuz yönü ile ele alınan arketipsel “anne” asırlarca yaşayacak olmasıyla hayatı temsil etmekte ve olumlu niteliğiyle sonsuzluğa ulaşmaktadır.

“Mezar” sembolü ile olumsuz yönü vurgulanan “anne” arketipinin ele alındığı bir başka şiir *Ölüler XIX*’dir. Şair, şiirde yalnız başına ağlayan bir kadın görür ve bu kadın “sert kanat” imgesi ile belirtilen ölüm meleği tarafından “alnı kanatılmış”tır. Alnın kanamasının ölümün gerçekleştiği gerçeğini vurguladığı düşünüldüğünde şairin animası aracılığıyla vefat eden annesini anlattığı görülür. Nitekim şiirin diğer mısralarında verilen denizin hüznü çalkantısı ile Hammamizâde İsmail Efendi’nin II. Mahmut’a ithâf ettiği ve daha çok inici bir seyre sahip bir makam olan sultanîyegah burcu eşliğinde cenazenin uğurlanması da “anne” arketipinin bu olumsuz tezahürüne örnek olması bakımından önemlidir:

*“Kanattığı alnım bu sert kanadın
İçimde çalkalanan denizi hüznün
Ve sultanîyegah burcunda bir gün
Yapyalnız ağlıyor gördüğüm kadın”* (Ölümler XIX, s.165)

Şairin, “Bir günümüz bile sensiz geçmezken/Şimdi mezarına hasretiz anne.” diyerek başladığı ve küçük yaşta kaybettiği annesine ithâf ettiği *Annem İçin* şiirinde de “anne” arketipinin olumsuz tezahürlerinden olan “mezar” imgesi ile karşılaşmaktadır. Yıllarca evvel bir akşam vakti gözyaşlarıyla ıslattıkları ıssız bir mezara gömülen anne, daha öldüğü an hastalanan kalpleri mateme boğmakta; ardında kalanları da ölümünün verdiği acıyla yaşayan ölümlere dönüştürmektedir. Bu öksüzlükten Dicle nehrinin de etkilendiğini “Hüznüyle erirken Dicle de sensiz” mısralarıyla anlatan şair, yaz akşamları annesi ile dolaştığı Dicle sahillerindeki güzel günlere atıfta bulunmaktadır. Nitekim bu atıf, Dicle kıyılarında annesiyle dolaştığını söyleyen Ahmet Hâşim’i de hatırlatmaktadır:

*“Seni gömdük anne yıllarca evvel
Gözyaşlarımızla bu ıssız yere
Kimsesiz bir akşam ziyaya bedel
Matem dağıtırken hasta kalplere.*

*Kimsesiz bir akşam, ezelden yorgun
Hüznüyle erirken Dicle de sensiz,
Öksüzlük denilen acıyla vurgun
Bir başka ölüydük bu toprakta biz.”* (Annem İçin, s.110)

Odalarda Akşam ve *Her Şey Yerli Yerinde* şiirlerinde de ölen anne imgesi görülürken bu şiirleri diğerlerinden ayıran, şairin animasının hem “kişisel anne” hem de “Büyük Ana” arketipi olarak tezahür etmiş olmasıdır. *Odalarda Akşam* şiirinde bir akşam vakti düşünen gözler ile tasvir edilen anne, bakışları ile şairi mehtap hareli karanlık bir suyun içine çekmektedir. Bu mısralarda şairin, anne karnına dönüş, ölüm ve yeniden diriliş aşamalarından oluşan yolculuk arketipiyle özdeşleştiği görülür. “Mağara” imgesiyle de anlatılan yutma ve yeniden doğurma özellikleri Büyük Ana arketipinin olumsuz tezahürleri olarak ele alındığını gösterirken, son dördlükteki animanın ölüm karışında “ürperme”si ve sesinin “titreme”si kişisel annenin de olumsuz yönüyle anıldığını göstermektedir:

*“Bu akşam düşünen gözlerin yine,
Mehtap hareli karanlık bir su...
Daldıkça alıyor derinliğine,
Ruhumu bir sonsuz ölüm korkusu.*

*Bir ölümün kalbe sinen gamıyla
Bak ürpermedesin, titriyor sesin,
Soldukça bu biten kış akşamıyla
Fersiz aynalarda anbeân aksin”* (Odalarda Akşam, s.113)

Hayatın içinde bir dekor olarak ele alınan kadın figürü hazlar âleminde yumulmuş kirpikleriyle bir deniz mağarası kadar kuytu ve serindir. *Odalarda Akşam* şiirinde “hareli karanlık su” yönüyle anne karnına dönüşü temsil eden Büyük Ana arketipi bu şiirde de “deniz mağarası” imgesiyle şairi yutmakta ve “Büyük Ana” arketipinin olumsuz tezahürü olarak tasvir edilmektedir. Yine şiirin son dörtlüğünde dolabın azapta bir ruh gibi gıcırdayarak ses çıkarması şairde eski hatıraları canlandırmaktadır. Bu hatıralar, sevgili ile geçirilen zamanlardan kalma değil, “kuru güz yaprakları” imgesiyle anlatılmaya çalışılan “ölüm” fikridir. Dolayısıyla annenin ölümünün anlatıldığı bu mısralar de “anne” arketipinin olumsuz tezahürüdür:

*“Biliyorum gölgede senin uyuduğunu
Bir deniz mağarası kadar kuytu ve serin
Hazların âleminde yumulmuş kirpiklerin
Yüzünde bir tebessüm bir ağır öğle sonu.
(...)*

*Her şey yerli yerinde bir dolap uzaklarda
Azapta bir ruh gibi gıcırıyor durmadan,
Bir şeyler hatırlıyor belki maceramızdan
Kuru güz yaprakları uçuşuyor rüzgârda.”* (Her Şey Yerli Yerinde, s.44)

Tanpınar’ın edebî yaratma anındaki coşkusunu anlattığı ve adıyla da atıfta bulunduğu *Şiir*’de, “uyanıkken görülen rüya hâli” olarak tanımladığı şiir sanatını rüyalarının sarışın buğdayı olarak betimlemesi şiir gibi olan kadın figürünün de olabileceğini akıllara getirmektedir. Sarışın kavramını bir ten rengi olarak değil de parıltı kavramı ile özdeşleştiren şair, nasıl ki şiirin mısralarını ekip biçerek tamamlamaya çalışıyorsa tasvir

ettiği bu kadını bağrında ekip biçerek sevgisini gün be gün büyüttüğünü anlatmak istemektedir. Nitekim “yıldız” ve “gökyüzü” kavramları ile bu kadının “anne”arketipiyle özdeşleştirildiği görülmektedir. Sonsuz çalkanan denizde ve yıldızların altın bahçesinde ebediyete ulaşma Oidipus Kompleksini de hatırlatmaktadır. Kaplan da bu durumu “Tanpınar’ın başka şiirlerinde olduğu gibi, burada da, insanın kendi içinden –rüyalarından- sonsuzluk âlemine bir gidiş vardır. Alelâde hayat, şiir veya cinsî haz ile aşıyor. Hedef, daima aydınlık, saadet ve ebediyettir. (...) Onun, şiirlerinde sık sık yıldızlı geceden bahsetmesi, belki de şuuraltında yaşayan ilk çocukluk anlarına dönme arzusunun bir neticesidir. Veyahut, belki o da, Haşim’de olduğu gibi, ilk çocukluğunda gökyüzü ve annesi arasında gayrişuuri bir münasebet kurmuştur. Bu münasebetin, daha doğrusu ay ve yıldızlarla anne ve kadın arasındaki bu yakınlık vâkiasının bütün dünya edebiyatlarında bahis konusu edildiği”ni vurguladığı cümleleriyle açıklar (Kaplan, 2013, s.67-68).

*“Sarışın buğdayı rüyalarımızın
Seni bağrımızda eker, biçeriz,
Acılar kardeşin, teselli kızın,
Zengin parıltınla dolar gecemiz.*

*Sükûtun bahçesi tılsım ve pınar
Yıldızdan cümlesi karanlıkların;
İklimler dışında ezelî bahar,
Mevsimler içinde tükenmez yarın.*

*İçimizde sonsuz çalkanan deniz,
Gülümseyen yüzü kaderin bize,
Yıldızların altın bahçesindeyiz,
Ebediyetinle geldik diz dize.” (Şiir, s.28)*

Tanpınar’ın şiirlerinde “Büyük Ana”nın en belirgin özelliği olan “doğurganlık” (Gilchrist, 1993, s.97) işlevinin yansımalarına da rastlanmaktadır. Bu metinlerden biri olan *Kış Bahçesi*’nde şairin animası doğum yaparak “yaratılış”ı gerçekleştirdiğinden Büyük Ana arketipi olarak belirginleşmiştir. Öyle ki şairin “*Ana rahmi gibi sıcak ve yüklü idi hava/İyi mayalanmış hamur gibi/Gizli nabızlarla atıyordu toprak*” mısralarında sıcak havayı ana rahminin sıcaklığına, toprak misali bereketli olduğuna ve

hatta hamurun mayalanması için konulan kabın şekline benzetmesi tesadüfî değildir. Çünkü şair “rahim imgesinin, yaşamın biçimlendiği ilk yeri temsil eden karanlık bir yer ve bir yaşam kabı” (Gilchrist, 1993, s.106) olduğunun bilincindedir. Bu yüzden mısraların devamında var oluşu sağlayan bu yaşam kabını “ışık sızmaz, karanlık bir mahzen”e benzetir ve doğum ânını şöyle canlandırır:

*“Belli ki çok derinlerde
Oluşun ı ışık sızmaz mahzenlerinde
Bir şeyler oluyordu, bir şeyler karanlık
Gecede yıldızlar arasında
Olup biten şeylere benzer;
Şimşekler çakıyordu mavi, berrak
Kandan daha kırmızı, beyazdan daha sessiz
Mordan daha hiddetli,
Üst üste fecirler gibi hazırlanıyordu,
Gülün sevinci, menekşenin kederi.
Bu sevinçle yüklüydü hava,
Geleceğin kapısında el ele vermiş
Gülümsüyordu her şey.” (Kış Bahçesi, s.87)*

Tanpınar’ın oluşu anlattığı ve Büyük Ana’nın doğurma yönüne değindiği bir diğer şiiri *Üst Üste*’dir. *Kış Bahçesi* isimli şiirde “derinlerde, ışık sızmaz bir mahzen”de gerçekleşen var oluşun, *Üst Üste* şiirinde “uçurum” imgesinde gerçekleşmesi dikkat çekmektedir. Şairin yaşam kabı olarak uçurumu seçtiği bu şiirde geceyi yırtıp kendisini aydınlığa çıkaracak olan yıldırımları bekleyen varlığın, inkârla ikrarın eşiğinde bir zihin macerası olarak var olmuş olması Hz. Âdem ile Hz. Havva kıssasını hatırlara getirmektedir. Nitekim anlatılarda Hz. Âdem ile Hz. Havva’nın inkâr ile ikrarın eşiğinde kaldığı ve tercihlerini yasak meyveyi yiyerek kullanmaları sonucunda ceza olarak rahmin imgesi olan uçurumdan atılarak dünyaya gönderildikleri vurgulanır:

*“Eşiğinde inkârla ikrarın
Birleşmiş gibi zamanla mekân,
Her şey oluşun lahzasında
Ve öyle kendisi ki artık
Sarktığı uçurumlarda
Bir zihin macerası olmuş varlık!*

*Bekliyor sanki
Üst üste ve âdeta sonsuz
Bekliyor bu içten aydınlık geceyi yırtacak
Yıldırımları.” (Üst Üste, s.83)*

Eski Türklerde medeniyetin beşiği olarak kabul edilen ağaca ve ağaç sevgisine çok önem verilir. Ağaç, her şeyden önce varoluşu, hayatı, canlılığı, bereketi temsil ederken ilkel dinî anlayışına göre de bir gücü temsil eder ve bir ağaç ifade ettiği güçten ötürü kutsal olarak kabul edilir. Ağaç, yıkılmazlık ve devamlılık, düzenli olarak tekrar ortaya çıkışı gibi özellikleriyle hayatın düzeni içinde kutsalın gücü olarak kendisini gösterir. Ağaç bunitelikleriyle evreni ifade etmek için ortaya çıkmıştır. Ağaçlar yeni doğan çocukların koruyucusudurlar. Doğumu kolaylaştırırlar, toprağın yaptığı gibi çocukların hayatlarının korurlar. Ağaçlara dokunmak, yaklaşmak, insanlar için hayırlı ve faydalıdır. Bununla kuvvet kazanan kadının verimliliği ve doğurganlığı artar. Ayrıca ağaç, mağara kültürüne benzer biçimde anne rahmi, çoğalma, üreme anlamlarına gelir (Bars, 2014, s.381-383).

Büyük Ana arketipinin bir diğer yönü de kadınların soy ağacını temsil etmesidir (Gilchrist, 1993, s.103). Tanpınar’ın bir doğum ânını anlattığı *Ölümler I* şiirinde “ağaç” imajını animasının yanı başına yerleştirerek doğumuna âdeta yardım etmeye çalışır. Sıtma geçiren bir hasta gibi titremeye başlayan Büyük Ana, bel kemiklerinde duyduğu sancıyla doğurmaya başlayan bir kadın figürü olarak belirmiştir:

*“Kapanmak tek bir âna
Geçici bir hayale
Bir gülüş ve bir yüzde
Kapanmak kapanır gibi
Birden içinden kabaran
Sonsuz bir geceye.
Ve duymak bir sıtma gibi
Onu bel kemiklerinde
Küçülmek o büyüdükçe
Yanı başında bir ağaç gibi
Küçülmek, erimek
Bütün dünyanın olabilmesi için” (Ölümler I, s.143)*

Büyük Anne arketipinin özelliklerinden olan yaratılış ve varoluş işlevini Türk mitolojisinde Umay, Ak Ene, Od Ene ve Alkarısı figürleri temsil eder (Öztürk, 2017, s.313). Bunlardan adı en çok anılan "Tanrının Hanımı" diye bilinen, ailenin ve çocukların koruyucusu Umay'dır. Orhon yazıtlarında da birkaç kez adı geçen Umay, gümüş uzun saçlı, başında üç boynuzlu taç olan ay şeklinde betimlenmiştir. Umay sözü, Moğolca'da "rahim", Tunguzcada ise "Omo-umo" olup kökü "yumurtlama" anlamındadır. Serikbol Kondibay'a göre "uma", "çift/son" anlamındadır. "Ana karnında doğmakta olan bebek" anlamındadır. Bu durumda, "uma" "ikiz çocuk" anlamına gelirse "Umay", "Büyük Anne" anlamına gelir. Bütün Türk kavimleri Umay'ı; İyilik tanrıçası, Ana tanrıça ve Hayat tanrıçası kabul ederler. Oğuzlar, Umay anayı ana karnındaki bebeklerin koruyucusu olarak kabul ederler. Hatta, "Kim Umay'a hizmet ederse oğlan çocuğu olur" deyimini atasözü gibi kullanırlar.Şorların inancında Umay (May) bebeklerin koruyucusudur.Teleutlar ve Şorlar Umay'ın "ülgenden" ay ışığı şeklinde iki kayın ağacı ile birlikte yere indiğine inanırlar. Ülgen-şimşek, gök gürültüsünün ekidir. Toprağın, güneşin, ayın, gök kuşağının, yıldırımın, ateşin, ilk insanın yaratıcısıdır (www.gercekedebiyat.com).

Avare İlhamlar'ın “*Bir akşamüstü/Ormanı tek bir saz yapan/En son dalda/Son ışık ol/Gel, beni bul.*” (s.82) dizelerinde anlatılan kadın figürü Umay Ana'yı hatırlatır. Bu kadın bir ağaç dalında bir ışık huzmesinin içinde doğuracak bir Büyük Anadır. Işığın içinden gelen kadın motifi Oğuz Kağan Destanındaki kadını da hatırlatır. Aynı kadın figürü *Altın Güzeldir* şiirinde fecirle birlikte ortaya çıkar:

*“Altın güzeldir
Kumru seslerinin çıkışında
Görünmez köklerden
Bahar sabahlarını çekerken.*

*Sen son rüyaların aynasında
Beyhude ararken kendini
Tek bir filizden çoğalır dünya...”* (Altın Güzeldir, s.86)

Tanpınar'ın bitmemiş şiirleri arasında yer alan *Kış Bahçesi*'inde de bir var oluşun hikâyesi anlatılır. “Kış bahçesi” imgesiyle ölümün, “bahar” imgesiyle de yeniden dirilişin anlatıldığı şiirde yaprakların, dalların, filizlerin doğmamış çocuklara ninni

söylemeleri Türk mitolojisinde görülen ağaç kültünün Büyük Ana arketipiyle tezahür etmesidir. Nitekim bir çocuğa ninni söyleme ve masallar anlatma eylemi nine figürü ile örtüşmekte, bu da Büyük Ana arketipinin kolektif (ortak) yönüne işaret etmektedir:

*“Ne güzeldi o kış bahçesinde
Güllerin ta derinlerde çalışan uykusu
Sana bir bahar hazırlamak için.
Yapraklar, dallar, filizler
Eski masal dilberleri gibi
Her toprağa eğmişler başlarını
Doğmamış çocuklara
Ninni söylüyorlardı sanki...”* (Kış Bahçesi, s.163)

Ölüler şiirinde de bu ninni motifi tekrar edilir. Ancak bu kez ninniye söyleyen henüz yeni anne olmuş taze bakışlı bir kadındır. Bu taze bakışlı kadın figürü henüz anne olmuşken çocuğuna söylemesi gereken ninnileri mezardaki ihtiyar analara söyleyerek görevini yerine getirmesi yönünden önceki şiirlerden ayrılmaktadır:

*“Ölüler, bütün pınarlara
Yabancı susuzluğumuz
Her gece nasıl serinler kanımızda
Biri yetmişlik bir ihtiyara ninni söyler
Taze bakışları annelik dolu.
Biri der “ben de sevmiştim bir zaman”
Ve ihtirasla, kinle, şefkatle bakar
Sevdiklerimizin şaşırان yüzüne
Öbürü açlığımıza hasret çeker”* (Ölüler, s.142)

Büyük Ana arketipinin olumsuz tezahürünün yutuculuk, yok edicilik biçiminde olduğu yukarıda anlatılmıştı. *İnsanlar Arasında* şiirindeki çirkin suratlı ihtiyar büyücü şeklinde tasvir edilen kadın bu arketipin yansımasıdır. Gökyüzünde silik bir gölge olan cadı figürü Yunan mitolojisindeki ay ve gece ile ilişkilendirilmiş bakire tanrıça Hekate'dir. Titan soylu Perses ve Asteria'nın kızı olan Hekate, Ay ve gecenin dışında ölümler, yeraltı ve büyücülük ile ilişkilendirilmiştir (www.wikipedia.org). “Eski Yunan mitolojisini çok iyi bilen ondan hoşlanan” (Kaplan, 2013, s.141) ve şiirlerinde de, nesirlerinde de sık sık bu mitolojinin motiflerini kullanan Tanpınar'ın bu metni de doğrudan o mitolojik

unsurları içerir. Şiirde, Zeus'un açığını arayan ve gördüğünde de karısı İra'ya gidip yetiştiren Hekati, lanetli bir cadı olarak anılmaktadır:

“(…)

Ne ise işte sabah oluyor, bakın Hekati

Silik bir gölge oldu gökyüzünde

Tanıdı mı dersiniz beni?

İhtiyar büyücü!

Kaçırır mı hiç!

Göz kırparak gülümsedi bana.

Ne de çirkin yüzü var...” (İnsanlar Arasında, s. 96)

Haluk Sunat, “Boşluğa Açılan Kapı – Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yapıtlarına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış” isimli eserinde şairin fotoğraflarını inceler ve kadınlarla çekilmiş fazla fotoğrafının bulunmadığı yorumunu yapar (Sunat, 2004, s.10). Bu tespiti karşılık Tanpınar’ın şiirlerinde çok yoğun olarak kadın imgelerine yer verir. Kimi şiirlerinde birden çok kadın görüntüsü bir arada verilir. *Zaman Kırıntıları*’nda bu çok yönlü kadın her yerde ve her şeyde görülen, mükemmel kadın timsali bir tanrıçaya dönüştürülür:

“Rüya ile

Hayal arasında

Hayal ile

Hakikat arasında

Yalnız sen varsın!

Gece ile

Gündüz arasında

Güneşle

Göz arasında

Yalnız sen varsın!” (Zaman Kırıntıları, s.78)

2.6.6. Ocağın Hanımı (Lady of The Quarry)

İnsan türünün (homo sapiens) ortaya çıkışından günümüze gelinceye kadar neredeyse bütün kültürlerde evi kuran ve kurduğu evi sıcak, yaşanılabilir bir mekân hâline getirmek için çaba gösteren kadın figürü, Cherry Gilchrist'in *Dokuzlar Çemberi*'nde "Ocağın Hanımı" olarak adlandırılır. Ocağı yani evi temsil eden bu kadın, yuvanın mutluluğu ve ailenin devamı için önem arz etmektedir.

"Kadının bir evi yaratma ve koruma çabaları bütün kültürlerde bulunur ve Ocağın Hanımı'nın temsil ettiği çabalar da bunlardır. Onun alanı, yalnızca ateş yakmak ve sürekli yanmasına dikkat etmek gibi fiziksel bir alan değildir, aynı zamanda duygusal ve dinsel anlatımları da vardır. Ocak evin fiziksel yapısı, ateş de onu aydınlatan ruh olarak görülebilir. (...) Öz olarak, Ocağın Hanımı, içinde yaşadığımız sınırlı yolu seçme ve oluşturma biçimimizi, bu yerin ortasında yaktığımız ateşi ve ateşin sağladığı sıcaklığı kullanma biçimimizi temsil eder." (Gilchrist, 1993, s.115)

Ocağın Hanımı için ev, sadece aile ateşinin yakıldığı ve sürekliliğinin sağlanmaya çalışıldığı bir yer değil; aynı zamanda onun için bir çeşit 'oyun yeri'dir. Bu da ateşin devamlılığında önemli bir yere sahip olan kadının yaratıcı yönüne işaret etmektedir. Bu durumu Gilchrist söz konusu eserinde şu şekilde açıklar:

"Tanımlamadaki 'oyun oynama' unsuruna ev yaşamında büyük ölçüde gereksinim duyulur. Ocağın Hanımı ilkesi bir kadının yaşamında etkinse, o zaman kendine haz duyulabilir ve yaratıcı bir nitelik sağlar. Çöl kumunda sopa ve kabukları düzenlemenin 'oyunla doluluğu', modern Batı mutfağındaki yeni alet ve tarifleri denemenin eğlenceliğine denktir. Bu eğlence ve deneme duygusu olmaksızın, bir evi yönetmek yalnızca sıkıcı bir rutin ve görev haline gelebilir." (Gilchrist, 1993, s. 115)

Yaşanılan ev ve o evin kadını arasında karşılıklı bir bağ vardır. Bu bağ sağlıklı bir şekilde kurulursa hem kadın mutlu olur, hem de ailenin geri kalanını mutlu eder. Bu durum evin zengin ya da yoksul olmasından ziyade kadının eve bakışı ile alakalıdır. Ocağın Hanımı da evin içindekilerin ne olduğuna bakmaz, çünkü evin içindeki eşyalar geçicidir ve Ocağın Hanımı için geçici olandan ziyade gerekli olanlar önemlidir. Böylece içerisinde bir "ocak" bulunan kabullenilmiş bir yuva oluşur. Bu durum beraberinde düzeni getirir ve düzen duygusu da eğlence ile desteklenir (Al, 2017, s.99-100).

Bir "ocak" yapmak bir evi oluşturmaya denk düşer. Bir ocak yapmak için, bir mekân tanımlanmak ve bir dereceye kadar taş, ateş koruyucuları vb. çevresinden ayrılmak zorundadır – tıpkı bir evin duvarları ve sınır çitleri olduğu gibi. Ocak, ısıya dayanıklı olan ve içinde yanacak özel yakıt için uygun bir yapı sağlayan malzemelerden yapılmış

olmalıdır. Burada, bir evi, içinde oturanların gereksinim ve etkinliklerine uygun tarzda oluşturulma biçimiyle bir benzerlik vardır, ev halkı ocaktaki canlı ateşle karşılaştırılabilir. Son olarak, ocak gözetilmeli, sürekli yakıt sağlanmalıdır ve bu, bir eve süregelen özen ve ilgi gösterilme gereksinimine benzeyebilir; bu ilgi ve özenin yokluğu, soğuk ve boş bir ortam olarak hissedilir (Gilchrist, 1993, s.120).

Ocağın Hanımı'nın yaktığı ateş, konukseverliğin de önemli bir simgesidir. Çünkü “ateş” kavramı, ocak yani ev anlamında kullanıldığı gibi yiyeceklerin pişirilmesini ve insanların onun etrafına oturarak hem ısınıp hem de alevlerin dansını izleyerek iletişimde bulunmalarını sağlayan bir araç anlamına da gelir. Bu durumda ateş, zaman ötesi bir işleve sahip olur ki büyüklerden dinlenen masal ve öyküler aracılığıyla geçmişe uzanma ve geleceğe doğru ilerlemeyi simgeler.

“Ocağın temizlenmesi, ateşin yakılması ve beslenmesiyle konukseverlik genişletilebilir. Yiyecekler pişirilebilir, karşılıklı öyküler anlatılır ve sessizce alevlere bakmak, ateşin ortasındaki biçimlerin dansını izlemek için zaman bırakılır. Ateş, iletişim ve hayalin odak noktasıdır; sıcaklığı fiziksel gereksinimlere hizmet eder, alevleri beyne esin verir. Ocağın Hanımı, yaşamın monden, sıkıcı yanının, içimizdeki en yüksek ve en özgür yanı ile yakından bağlantılı olduğunu anımsatır. Bütün hazırlık çalışmaları, ateşten zevk almaya yol açabilir.

(...) Ocağın Hanımı'nın ateşi aynı zamanda geçmişe uzanma ve geleceğe ilerleme yolumuzu da simgeler. Ateş uzun zamandır öyküler anlatmanın ve iç görüş gücünün teşvikinin odak noktası olmuştur. Çoğunlukla bir kabilenin tarihi, köyün nineleri akşam ateşi çevresinde eski masalları anlattıkça devam ettirilmiştir. Bugün bile, çocuklar, anne ve büyükannelelerin ‘çok önceki’ çocukluklarına ilişkin olarak anlattığı öykülerden canlı izlenimler barındırırlar. Öykü anlatmak, ailenin ya da kabilenin yaşamının süreklilik duygusunu canlı tutabilir. Öyküler öğretir, eğlendirir ve büyüler; kadınlar, dinleyiciyi büyülenmiş kılan bir ortam yaratmakla ünlüdür. Sözgelimi *1001 Gece Masalları*'ndaki prensesi düşünün; her gece ona farklı bir öykü anlatarak binbir gecede sultanı şeytani düşüncelerden uzaklaştırmıştır. Öykü anlatmak, bir kadının sihirli repertuarının - durumun gereklerine göre yüreğini eriterek, aklını başka yana çekerek ya da onu kendine bağlayarak dinleyiciyi etkilemek üzere kullandığı bir hile- bir parçası olarak görülür.” (Gilchrist, 1993, s.126-127)

Mitolojide aile ocağını temsil eden bir tanrıça olan Hestia, Kronos'la Rheia'nın birinci kızı, Zeus'la Hera'nın kız kardeşidir (Erhat, 1996, s.144). Yunanca “Ocak” anlamına gelen Hestia, son derece kibar, saygılı, sevecen bir tanrıçadır. Kavgayı sevmez. Huzurlu yaşamı tercih eder. Zeus, diğer tanrılar ve insanlar tarafından sevilen ve saygı duyulan bir tanrıçadır. Zeus'tan bakire kalmayı diler, Zeus da bu dileğini kabul eder, onu aile hayatını ve ocak ateşlerini korumakla görevlendirir (www.neoldu.com). Ocak ateşinin

ve aile kavramının tanrıçası olan Hestia, konukseverliğin ve ateşte pişen nimetlerin koruyucusu da sayılırdı (www.tarihlisanat.com).

Ocağın Hanımı arketipi sokağın imgesinde evine gelecek misafirleri için alışverişe çıkan ve bundan zevk alan, evini dekore eden, insanlarla sıcak diyalog kuran bir kadın olarak tasvir edilir. Mitsel imgede ise ocak tanrıçası olarak anılan Hestia olarak karşımıza çıkar (Gilchrist, 1993, s.127-128).

“Ocağın Hanımı” arketipi Tanpınar’ın *Her Şey Yerli Yerinde* ve *Zaman Kırıntıları* isimli şiirlerinde görülür.

Her Şey Yerli Yerinde şiirinde şairin animası Ocağın Hanımı olarak tezahür etmektedir. Öyle ki hayatın içinde bir dekor olarak ele alınan kadının bulunduğu evde her şey yerli yerindedir. Evdeki dolabın gıcırdaması ve evin sarmaşıklarla çevrili olması o mekânda bir hayat olduğunun kanıtı iken; masanın, sürahinin ve bardağın yerinde olması ise evdeki düzene dolayısıyla ev ile kadın arasındaki bağa işaret etmektedir:

*“Her şey yerli yerinde; havuz başında servi
Bir dolap gıcırdıyor uzaklarda durmadan,
Eşya aksetmiş gibi tılsımlı bir uykudan.
Sarmaşıklar ve böcek sesleri sarmış evi.*

*Her şey yerli yerinde; masa, sürahi, bardak,
Serpilen aydınlıkta dalların arasından”* (Her Şey Yerli Yerinde, s.44)

Zaman Kırıntıları’nda ise şair animasını Ocağın Hanımı olarak hayal eder. Nitekim şairin, “Niçin sen yaratmadın bu dünyayı?” diye seslendiği animasını Tanrılaştırdığı görülürken, onun dokunduğu eşyanın hayat bulacağı, sularinsa daha güzel akacağı düşüncesi animanın Ocağın Hanımı olarak tezahür ettiğini gösterir:

*“Niçin sen yaratmadın bu dünyayı?
Ellerinin mesut işaretlerinden
Daha güzel doğardı eşya!
Daha zengin olurdu aydınlık
Kendi karanlığından çağırırsaydı sesin,
Sular başka türlü akardı*

Sert kayalardan göklere doğru

Büyük, mavi, aydınlık sular!” (Zaman Kırıntıları, s.78-79)

2.6.7. Yeryüzü Kraliçesi (The Earth Queen)

Bir gelişim sürecinin temsilcisi olarak ele alınan Yeryüzü Kraliçesi, prenses olarak doğup kraliçeliğe terfi eden ve terfi ettiği bu makama kendi damgasını vuran bir kadın figürüdür. Buradaki “yeryüzü” ifadesi; büyüme döngüleriyle, onların çiçekli ve meyveli tohumlarıyla, mevsim bilgisiyle ve yeryüzü doğasının toprağın gizli özellikleri ve yerin altında neler yattığına ilişkin bilgilerini içerir. Yeryüzü Kraliçesi’nin kadınlığı ise yaşam döngüsü bakımından cinsellikle ilişkili olup ‘masum’, ‘uyanmış’ ve ‘bireyselleşmiş’ olmak üzere üç aşamalıdır. Bu aşamalar bir kadının yaşamında kronolojik olarak bulunsa da Yeryüzü Kraliçesi’nde aynı anda bulundukları an yetişkinlik evresidir (Gilchrist, 1993, s.131-132).

Yeryüzü Kraliçesi, prensesliğe düşen gençlik evresinde bağımsızdır ve saflıkla dolu bir ruha sahiptir. Öyle ki o, doğanın bir parçası gibi hareket eden, çekici bir görüntüye sahip olsa da bunun farkında olmayan, cinsel duyguları henüz baskın olmayan bir masumiyet hâli içerisinde (Gilchrist, 1993, s.133-134). Ancak cinsel kimliğini bütün sınırlarıyla keşfetmesi masumiyeti temsil eden prenses evresini sonlandırır ve artık “tahtına” çıkarak yeryüzünün, bitkilerin ve canlıların, manzaranın dış güzelliğinin simgesi hâline gelir. Yeryüzü Kraliçesi bireyselleşmiş hâliyle, egemenliğini kurduğundan kaprisli bir tavır sergilemeye başlayabilir. “Toprağıyla” bütünleştiği için de kişiliği genel manzarayı biçimlendirebilmektedir. Bu duruma örnek olarak “Victoria” dönemi düşünülebilir. Öyle ki bu ifade sadece bir kraliçe adı olmaktan çıkarak dönemin modasını, mimarisini ve toplumsal değerlerini de karşılar olmuştur (Gilchrist, 1993, s.138-141).

“Yeryüzü Kraliçesi’nin cisimlendirdiği cinsellik, içinde hem nabız gibi atan, sıcak fiziksel istek dürtüsüne, hem de cinsel enerjiye karşılık verir, saflaştırır ve onunla dönüşürken gerçekleşen güzel çiçekler açmayı barındırır. ‘Dünyalılık’ da, ‘çiçeklilik’ de cinselliğin tam olarak ortaya çıkışında gereklidir. Mısır Tanrıçası ve Mayıs Kraliçesi bu iki niteliği temsil ederler. Mısır Tanrıçası, geleneksel olarak karşılaştırmaya tehlikeli olarak görülen yabancı, tutkulu, hattâ yırtıcı bir ruha sahiptir. Bahar çiçeklerinin harika beyaz köpükleriyle simgelenen Mayıs Kraliçesi daha güvenli, daha canayakın, hoş bir figürdür.

Her ikisi de yeryüzünün, onun gizemlerinin ve kadınların bunlarla olan bağının bir kutlamasıdır. Kendimizle ikisinin de özelliklerini bulmak ve aynı zamanda diğerinin

dengeleyici gücü olmaksızın en uca kadar taşınan birinin tatmin edici olmayacağını görmek fazla güç olmamalı. Başboş bırakılan bir Mısır Tanrıçası açgözlü, saldırgan, yönetmesi olanaksız hale gelir. Tüm yıl boyunca hüküm sürmesine izin verilen bir Mayıs Kraliçesi bomboş, duygusal ve kendine fazla düşkün olur.” (Gilchrist, 1993, s.139-140)

Masumluk, tutku ve bilgelik kavramlarının özelliklerini taşıyan Yeryüzü Kraliçesi kendi istekleri sayesinde yeni bir yaşamın yeşermesine olduğu kadar öbür dünyaya, orada hüküm süren karanlık ve sessizliğe de önem vererek, verimli olanların yanı sıra anlamsız ifadeleri de anlamak zorundadır (Gilchrist, 1993, s.143).

Yeryüzü Kraliçesi, sokak imgesinde dar giyinmeyen ancak beden hatlarının belirgin bir yapıya sahip olduğu, kısa kesimli etekleri ve geniş etekli elbiseleri tercih ettiği görülür. Onun için mevsimin bir önemi yoktur, her daim yaza özgü bir görünüşle, rahat tavırlarıyla ve arkadaşlarıyla iyi geçinen, gülüp eğlenen, gezen tozan bir yapıya sahip olduğu görülür. Mitsel imgede ise bahçesinde gezinen ve meyve hasadının başlaması için emirler veren bir kraliçe olarak görülür. Artemis, Demeter, hamile Bakire (Meryem), Mısır Tanrıçası ve Mayıs Kraliçesi gibi tarihten örnekler vardır (Gilchrist, 1993, s.143-144).

“Yeryüzü Kraliçesi”, Tanpınar’ın *Zaman Kırıntıları*, *Avare İlhamlar*, *Bütün Yaz*, *Ayna ve Mavi*, *Maviydi Gökyüzü* isimli şiirlerinde ele alınmıştır.

O, anlayışından kaynaklanan sanat ve beceriyle, yalnızca ‘yeniden üretmek’le kalmaz, fakat aynı zamanda kendi yüreğiyle büyü bir bahçe oluşturarak üretebilir. Nitekim Bakire Meryem çoğu zaman bir gül bahçesinde otururken resmedilir ve mistik Yahudilikte, dünyada kadının varlığı, Krallar Kralı’nın gezindiği bir bahçeye benzetilir (Gilchrist, 1993, s.143). *Zaman Kırıntıları* şiirinde şairin animası pek çok kadın figürü olarak tezahür ederken bunlardan biri de Yeryüzü Kraliçesi olarak belirlenmiştir. Mevsimlerin önünde diz çöktüğü ve eteklerine bahçelerin yığıldığı bu figür, bahçeyi ve üretimi simgelemesi yönünden bu arketiple uyum içerisindedir. Ayrıca kendi ürettiği bahçesini Tanrılaşarak gezmesi onun Yeryüzü’nün Kraliçesi adına uygunluk gösterdiğinin altı çizilmiştir:

“Bir tanrılaşsın genç adımlarında

Mevsimler önünde çözer yükünü

Bahçeler yığılır eteklerine!” (Zaman Kırıntıları, s.78)

Mitolojide toprak ana olarak geçen Gaia, bütün unsurlardan önce var olduğuna inanılan ana tanrıça olarak tanımlanmaktadır. Kendi kendine doğurma özelliğine sahip olan Bakire Gaia'nın önce Gök'ü, sonra da Dağ'ı ve Deniz'i yarattığına inanılır. Azra Erhat'ın *Mitoloji Sözlüğü*'nde yaptığı açıklamaya göre Homeros'ta hiç adı geçmeyen Gaia, Hesiodos'un Theogonia'sında dünyayı, yeri, evrensel bir öge olarak toprağı simgeler. Bir tanrıdan çok kozmik bir varlık olup bütün öğelerin kaynağında bulunan ana ilkedir. Gaia "parthenogenesis" (kendi kendine doğurma) prensibine göre Gök'ü, Dağ'ları ve Deniz'i yaratır; bu süreci şöyle anlatır:

*“Toprak bir varlık yarattı kendine eşit:
Dört bir yanını saran Uranos, yıldızlı,
Gök'ü,
mutlu tanrıların sürekli, sağlam yurdunu
yüksek dağları yarattı sonra,
koyaklarında tanrılar oturan dağları.
Sonra denizi yarattı, ekin vermez denizi:
Azgın dalgalarıyla şişen Pontos'u.
Kimseyle sevişip birleşmeden yaptı bunu.”*

Zamanla Gaia'nın mythos'ta yeri ve önemi değişmiş, kozmik nitelikteki Ana Toprak, dinde daha belirli birer tanrıça olarak görülen, bir yandan Demeter, öte yandan Kybele gibi toprak ve bereket tanrıçalarına yer vermiştir. Gaia böylece daha kişisel ve insansal tanrıçalarla ya birleşmiş, ya da kozmik öge olarak felsefe alanına girmiştir (Erhat, 1996, s.115).

Tanpınar'ın *Avare İlhamlar* adlı şiirinde şairin animasının Yeryüzü Kraliçesi olarak tezahür ettiği görülür. Öyle ki *“Ayrılalım/ Sen annen güneşe git, nur ol/ Ben toprakta dağılacığım.”* (s.82) mısralarında animanın toprak ana olarak ortaya çıktığı ve toprakta dağılarak bereketin timsali olduğuna dikkat çektiği görülür. Bu durum, mitolojideki Ana Toprak Gaia ve bereket tanrıçaları Demeter ve Kybele'yi anımsatmaktadır. Mitolojideki toprak ve bereket tanrıçalarının Gilchrist'in söz konusu eserindeki karşılığı ise Yeryüzü Kraliçesi olduğundan bu şiirdeki animanın toprağı, bereketi, üremeyi temsil ederek yaşam döngüsüne atıfta bulunması yönüyle Yeryüzü Kraliçesi biçiminde görüldüğü tespit edilmiştir.

“Tahtına çıkan Yeryüzü Kraliçesi, yeryüzünün, bitki ve yaratıkların ve manzaranın dış hatlarının canlı güzelliğinin bir simgesidir. Bu düşsel olarak algılanabilir; bir trenin penceresinden bakarsanız, tepeleri bir bedenın kadife kaplı çıkıntıları, tarlaları zengin malzemeye yapılmış yama yama giysiler, bir ağacın üzerindeki bahar yapraklarını da güzel bir saç olarak görebilirsiniz. Kadınları çiçeklere ve doğanın meyvalarına benzeten birçok güzel şiir ve mitler vardır. Mitsel damarda, Süleyman Peygamber’in neşidesinde sevilen kadın şöyle der:

Ben Sharon gülüyüm ve derelerin zambağıyım,

Dikenler arasındaki zambak nasılsa, kızların arasında sevgilim öyledir

Ayrıca İngiliz geleneklerinde, bölgenin en güzel kızı, baharın yeni çiçek açışını kutlama törenlerinde Mayıs Kraliçesi olarak seçilirdi.” (Gilchrist, 1993, s.138-139)

Gilchrist’in söz konusu eserinde çiçeğe özellikle de zambağa benzetilen Mayıs Kraliçesi’nin mitolojideki karşılığının “Demeter” olduğu görülür. Exoterik güçlere sahip olan Demeter’in yeşil otların topraktan çıkışını, ekinlerin büyümesini ve doğanın uyanışını sembolize ettiği düşünülür (www.eksisozluk.com).

Şairin *Bütün Yaz* şiirindeki animasının küçük bir “bahçe”de belirmesi ve beyazlığının da çiçek türleri içerisinde özellikle zambağa benzetilmesi Yeryüzü Kraliçesi olarak anılan kadın arketipine eş değer olduğu görülür:

“Ne güzel geçti bütün yaz

Geceler küçük bahçede...

Sen zambaklar kadar beyaz

Ve ürkek bir düşüncede,

Hülyan, eşiği aşılmaz,

Bir saray olmuştu bize” (Bütün Yaz, s.45)

Homerostanlarında "güzel saçlı kraliçe", "güzel örgülü Demeter" diye anılan toprak ve bereket tanrıçası Demeter’in Zeus ile olan birlikteliğinden Persephone isimli bir kızı ve Iacchus isimli bir oğlunun olduğu anlatılır. Kızı Persephone’ye olan düşkünlüğü ile bilinen Demeter’in aynı zamanda hüznün tanrıçası ve acılı anne olarak da tanımlanmasında yer altı tanrısı Hades sebebiyledir. Çünkü Hades, Demeter’in biricik kızı Persephone’yi kaçıarak bereket tanrıçasının adını mitolojiye hüznün tanrıçası olarak kaydettirmiştir. Bu durumu Azra Erhat *Mitoloji Sözlüğü*’nde şöyle açıklamıştır:

*“Demeter'in de yatağına girdi Zeus.
Canlıları doyuran, tarlalar tanrıçasının.
Ak kollu Persephone'yi doğurdu Demeter,
yeraltı tanrısı Aidoneus
kaçırdı onu anasının koynundan
ve bilge Zeus bıraktı kızını ona.*

Persephone bir gün oyun arkadaşlarıyla birlikte çayırda çiçek toplarken birdenbire yer yarılmış, tanrı Hades arabasıyla dışarı çıkagelmiş, kızı yakaladığı gibi kaçıp gitmiş. Ümitsizlikten ne yapacağını bilmeyen tanrı ana, kızını araya araya bütün dünyada dolaşmadık yer bırakmamış. Sonunda her şeyi gören ve bilen güneş tanrı Helios Kore'nin bulunduğu yeri söylemiş. Bunun üzerine Demeter Olympos'tan kaçmış, yüreği sızlayarak ıssız bir yere çekilmiş. Onun küsmesiyle toprağın bereketi kalmamış, insanlar kıtlık tehlikesine uğramışlar. Zeus boşuna onu barıştırmaya çalışmış, boşuna Hades'ten kızı geri vermesini istemiş: Tanrı kadın yalvarmalara kulak vermiyor, kendisine Hades'in sunduğu nar meyvesini yemiş olan Persephone bu sevgi büyüyle yeraltı hakimine bağlanmış bulunuyormuş. Bütün yalvarmalarının boşa gittiğini gören Zeus, Persephone'nin yılın üçte ikisini yani çiçek açma ve meyve zamanını, anası Demeter'in, geri kalan üçte birini, yani kışı da kocası Hades'in yanında geçirmesini kararlaştırmış. Böylelikle toprağa yeniden bereket gelmiş.” (Erhat, 1996, s.79) Demeter, Gilchrist'teki kadın figürlerinden Yeryüzü Kraliçesi'nin karşılığıdır.

Tanpınar'ın şiirleri içinde bu motifin yansımalarına sadece birkaç metinde rastlanmıştır. Bunlardan biri *Mavi, Maviydi Gökyüzü* başlıklı eserdir. Şiirin aşağıdaki dörtlüğü bazı yönlerden Yeryüzü Kraliçesini hatırlatmaktadır:

*“Birden gülümseyen yüzün
Sabahların aynasında
Ve beni çıldırtan hüznün
İki bakış arasında.”* (Mavi, Maviydi Gökyüzü, s.50)

Bu mısralarda hüznü bir gülümseyiş içindeki bir kadın yüzü betimlenir. Mitolojide toprak ve bereket tanrıçası olarak anılan Demeter; kızına düşkün, mutlu bir anne olarak tasvir edilirken Persephone'nin kaçırılmasıyla hüznü tanrıçasına dönüştüğü görülür. Nitekim gülümseyen kadın yüzü olarak tezahür eden animanın bakışlarının şairi çıldırtacak boyutta hüznü boyanması okuyucuda âdeta Zeus-Demeter ilişkisini

anımsatmaktadır. Bu durumda şairin animasının Yeryüzü Kraliçesi olarak tezahür ettiği ancak hüznün tanrıçası yönünün vurgulanması açısından önemlidir. *Ayna* şiirinden alınan şu mısralarda da benzer bir imgeleştirmeye rastlanır:

*“Hep burada, ömrün her merhalesinde,
Hapsolmuş bir şafak gibi derinde
Zamana gülecek hüznün ve neşen.”* (Ayna, s.49)

Hüzün ve neşenin bir arada görüldüğü şafak vaktine benzetilen bu kadınımgisi de Demeter’i anımsatmaktadır. Dolayısıyla söz konusu şiirde şairin animasının Yeryüzü Kraliçesi tezahür ettiği düşünülmektedir.

2.6.8. Dansın Hanımı (Lady of The Dance)

Cherry Gilchrist’in *Dokuzlar Çemberi* isimli eserinde açıkladığı dokuz kadın arketipinden sonuncusu olan Dansın Hanımı, dans etme eyleminin insan ruhuna kattığı neşeyi, coşkuyu ve hareketliliği temsil eder. Öyle ki o, “dansın ruhudur.” Onun için kışkırtıcı, ince, coşkulu ve özgür bir yapıya sahip denilse yeridir. Dolayısıyla o, dünyayı hareket sayesinde tanımaktan, dansın neşesini başkalarına bulaştırmaktan, ışığın değişen renklerini ruh halinde ve hareketlerde yakalamaktan haz duyan birisidir (Gilchrist, 1993, s.166).

Dansın temel düzenleyici etmeni olan ritim, bireylerdeki enerjiyi harekete geçirme özelliğine sahiptir. Bu noktada Gilchrist, “Dans etme isteği ve hareketi sevmek yalnızca kadınsı bir şey değildir, fakat bu isteğin niteliği diştir ve kadınların ruhunda güçlü bir şekilde mevcuttur. Nitekim mitlerde ve tarihte en güzel ve en güçlü dansçılar kadın olarak resmedilmiştir.” diyerek dans ile kadın arasındaki güçlü bağı vurgulamaktan kendini alamaz (Gilchrist, 1993, s.177).

“Klasik mitolojide, Venüs’ün (Afrodit) yardımcıları Lütuf’lar dansla yakından bağlantılıdır. Rollerini yaşama ‘tatlılık ve çekicilik’ getirmektir ve sayı olarak üç tanedirler. Bilinen adları Aglaia (Parlak), Euphrosyne (Mutlu) ve Thalleia (Bolluk)’tur. Dansları baharın yeryüzünde uyanışını çağrıştırır ve ağaçlardaki tomurcukların oluşumu, tomurcukların açmasını ve meyva vermesini esinledikleri düşünülürdü. Minnettarlık tanrıçaları oldukları da söylenirdi. Bu çarpıcı bir özellik, çünkü dansetmenin zevki yaşamın armağanı olarak bir minnettarlıktan kaynaklanır.” (Gilchrist, 1993, s.168)

Dans etme eylemi ile kadın arasında hareketlilik ve kıvraklık bakımından özel bir bağ kuran Gilchrist açıklamasına, Dansın Hanımı’nın dansını besleyen enerjinin özelliğini, kıvılcım saçması ve oyuncu olmasında bulduğunu dile getirerek devam eder. Nitekim,

“dansın enerjisinin insanları dönüştürme özelliği olduğundan bireyi ağırbaşlılıkla yürümek yerine atlamaya teşvik eden de bu özelliktir. Kanalize edildiği hareket ister neşeli ister özgün, ister hızlı ister yavaş olsun, dansa enerjinin neşeyle serbest bırakılması eşlik eder. Bu tür bir enerji çoğu zaman kişinin o an -ki fiziksel durumuna bakmaksızın dansa dâhil olabilir. (...) Çoğumuz bir partiye ya da dansa parmağımızı kıpırdatamayacak kadar yorgun olduğumuza inanarak gitmiş, fakat bunun yerine kendimizi bahar kuzuları gibi sıçrarken bulabiliriz. Öyle görülüyor ki, dans, olağanüstü bir şekilde, fiziksel hareketi varlıklarımızın gerekli yaşamsallığına bağlar, bir tür yer altı enerji akışı çeker ve bunu kaynayan bir çeşme gibi akıtır.” (Gilchrist, 1993, s.169-170)

Gilchrist söz konusu eserinde dans etme eyleminin kadın figürü üzerindeki etkisini farklı etnik yapıdaki kadınların bunu gün içinde rutin bir şekle dönüştürdüklerini ve kendilerine bu şekilde bir nevi terapi yaptıklarını söyler:

“Geleneksel olarak, bir kadının elle ya da evde çalışmasına şarkı söyleme ve dans etme eşlik eder. Tarlalarda ağır çalışmaktan yorulmuş Endonezyalı kadınlar, dans etmek için mola vererek kendilerini tazelerler. Son dönemlere dek, tvid kumaş dokuyan Yahudi kadınlar, işin yükünü azaltmak ve canlandırmak için ritmik şekilde bir yandan şarkı söylerlerdi.” (Gilchrist, 1993, s.167)

Dansın insan yaşamındaki rolü üzerine de düşünen Gilchrist, dans esnasında müzikteki varyasyonları kaçırmamak adına tetikte olarak dans eden bireyin, gerçek hayatta da değişen koşul ve durumlarına ayak uydurabilme konusunda da benzer şekilde tetikte olmaya ve dengeyi kurabilmeye ihtiyacı olabileceğini vurgular:

“Dansta, incelikle ifade edilen sürekli bir hareket değişimi vardır ve bu, yaşamımızdaki değişimleri nasıl ele alabileceğimiz konusunda bize bir işaret verir. Koşullardaki ya da kendi durumumuzdaki değişikliklere benzeyen müzikteki varyasyonları karşılamak için, dengeye, tetikte olmaya ve eşgüdümüne gereksinmemiz olur. Herşeyin ötesinde, bir güzellik ve yaşamsallık dansı yaratmak için, bundan haz duymamız gerekir. Bu başkalarına ne kadar ‘cılgin’ görünürse görünsün, müziğe neşeyle karşılık verme isteğine sahip olmamız gerekir. Gülüyle hareket etmek, sürprizlere karşılık vermek, coşkunun bizi sarmasına izin vermek danstaki yeni enerji patlamalarıdır.” (Gilchrist, 1993, s.166-167)

Dansın birey üzerinde oluşturduğu bu yüksek enerji “kabadır ve güçlü bir cinsel istek yaratır.” (Gilchrist, 1993, s.170) Dolayısıyla dansın kişiye kattığı bu enerji kıvrak hareketlerle birleştiğinde baştan çıkarma işlevine de bürünür.

“Japon mitolojisindeki ‘*Ame No Uzume*’, şafak ve eğlence tanrıçasıdır. Dansçıların koruyucusu ve ‘Kagura’ adındaki Şinto dinsel dansının da yaratıcısı olan Ame No Uzume, yaptığı danslarla güneş tanrıçası Amaterasu’yu, gizlendiği Ama No İvaya

mağarasından çıkartmayı başarmıştır. Hint mitolojisindeki ‘*Apsaraslar*’ içinsu perileri oldukları, Banyan ve İncir ağaçlarının içlerinde yaşadıkları, zil ve lavta ile müzik çaldıkları söylenir. Aşklarıyla ünlüdürler. İnsanlarla da aşk yaşarlar.” (Köktan, 2014, s.264)

“Yunan mitolojisindeki ‘*Graceler*’, Zeus ile Eurynome’nin kızı olan güzellik ve cazibe ile özdeşleşmiş bir grup tanrıçanın adıdır. Aphrodite’nin hizmetinde olan Graceler Apollon’un lirin eşliğinde dans ederek tanrıları hoşnut eder ve Kharitler (Üç Güzeller) olarak da bilinirler. Mısır mitolojisindeki ‘*Hatho*’ ise inek tanrıçasıdır ve müzikle, cinsellikle ve annelikle özdeşleştirilmiştir. Firavunlara “Hathoréun oğlu” denilir.” (Köktan, 2014, s.267)

Çocuksu, düş gücünü besleyen ve bütün dünyayı değiştiren bir akım hâlini alması da ihtimal dâhilinde olan dansın dinsel mânâda kendinden geçişle de bir ilişkisi vardır. Dansçının bilinç durumunda bir değişime neden olarak kendi eksenini etrafında hızla döndüğü ‘sema’ların dervişlikteki önemi buna güzel bir örnektir (Gilchrist, 1993, s.176).

Dansın Hanımı, sokağın imgesinde “Diskoya giderken kısa, dar, gösterişli bir şeyler giyer. Sokakta saç biçimi ve makyajı aşırı görünür, fakat diskoya varınca oranın bir unsuru haline gelir. Yanında birkaç kız daha var; orada erkeklerle karşılaşabilirler, fakat aslında ilişki kurmaktan çok dansın ritmine kendilerini kaptırma istegindeler. Ayaklar yerde hızla kayıyor, gökyüzünün yanı sıra gözlerinde de yıldızlar var.” şeklinde tarif edilir. Mitsel imgede ise “Üç Lütuf’lar, Salome, Isadora Duncan gibi mitsel ve tarihsel dansçı” figürleri ile örneklendirilir. Devamında da “Balo salonunda, müzikallerde, balede, Hint dansında, Mısır dansında, kutsal tapınak danslarında çıplak göğüslüden lame örtülüsüne dek, balo giysilerinden köylü eteğine dek geçmişin ve bugünün kadın dans kahramanları ile bütün uluslarda, bütün zamanlardan danseden bir kadınlar galaksisi” olarak açıklanır (Gilchrist, 1993, s.178-179).

“Dansın Hanımı” figürünün yansımalarına Tanpınar’ın *Raks*, *Musul Akşamları*, *Boğaz’da Gece*, *Zaman Kırıntıları*, *Ölümler XVI* ve *Karışan Saatler İçinde...* başlıklı şiirlerinde rastlanmıştır.

“Birbiri peşinden doğan hayallerden” mürekkep olan (Kaplan, 2013, s.117) *Raks* şiirinde şairdeki gölgenin uyanışı resmedilmiştir. Öyle ki bireyin karanlık tarafının temsil edildiği gölge arketipinde, bireyin bastırıldığı duygu, düşünce ve hayaller ifade edilir. Şairin hayal dünyasını süsleyen anima bu şiirde pek çok kadın figürünün hayalinin birleşimi olarak dikkatleri çekse de şiirin adından da anlaşılacağı üzere raks eden kadın figürü yani “Dansın Hanımı” ana çerçeveyi oluşturmaktadır. Dönüp uçarak her an değişen bu kadın kendisini ritmin rüzgârına kaptırarak âdeta ânın ve hareketin bir mucizesi olarak görülür. Çünkü o, yüzünü ve çılgın kollarını ritme göre savurarak “*her lahza başka şey ve hep kendisi*” olmuş, zamanı ise kendinde durdurmuştur:

*“Arkasında ritmin geniş rüzgârı
Bir gül kasırgası gibi enginde,
Savruyor yüzü, çılgın kolları
Yarattığı zaman bahçelerinde.”* (Raks, s.62)

Dansın birey üzerinde oluşturduğu bu yüksek enerji Gilchrist’e göre güçlü bir şekilde cinsel istek uyandırır. Dolayısıyla dansın kişiye kattığı bu enerji kıvrak hareketlerle birleştiğinde baştan çıkarma işlevine de bürünür. Söz konusu şiirin devam eden mısralarında dans eden kadın figürünün “uçuyor, duruyor, bekliyor... çıplak” olarak tarif edilmesi ve kadındaki bu ritmik hareketlerin şairi, ruhunun eşiklerinde yani ârafta kalmış bir insan olarak hissettirmesi animasına olan susayışını örneklendirdiği gibi Dansın Hanımı’nın baştan çıkarıcı yönünün tezahürü olarak da düşünülebilir. Nitekim şair tarafından bu susayış anlatılırken Dansın Hanımı’nın yaralı bir ceylan, kendisinin ise bu tılsımlı kadehin eşiklerinde bekleyen avcı olarak tarif edilmesi tesadüfî değildir:

*“Her lahza başka şey ve hep kendisi,
Yaralı bir ceylan gibi bakarak,
Ânın ve hareketin mucizesi
Uçuyor, duruyor, bekliyor... çıplak,*

*Ve ümitsiz avı bin susuzluğun;
Bekliyor ruhunun eşiklerinde,
Tılsımlı kadehi her susuzluğun,
Bir gül fırtınası gibi derinde.”* (Raks, s.62-63)

Musul Akşamları'nda akşamın olmasıyla sahile inen bir grup kızın topuklarındaki halhalların ve kollarındaki halkaların çıkardığı seslerin ritmik havası bir kez daha animanın uyanışına tekabül eder. Bu uyanış rutin bir işi yaparken bile onu neşeye, coşkuya ve hareketliliğe dökerek eğlenen kadını; yani “Dansın Hanımı” çağrıştırır. Ayrıca dans etme eylemi ile kadınlardaki kıvraklık arasında bir bağ kurularak kollardaki hareketlerin âşıkta uyandırdığı arzu “ılık bir rüzgâr olup ince belin sarılma” şeklinde ifade edilmiştir:

*“Böyle haşır olurken akşamla belde;
Sahile inerler dik yokuşlardan
Şen bakışlı kızlar, destiler elde...
Farkı yok hepsinin ürkek kuşlardan.*

*Esmer topukları döğer halhallar;
Halkalar şakırdar çıplak kollarda;
Sarar bellerini bir ılık rüzgâr;
Âşıklar beklesir tozlu yollarda...”* (Musul Akşamları, s.105)

Dansın Hanımı'nın dansını besleyen enerjinin özelliği Gilchrist tarafından kıvılcım saçması ve oyuncu olması olarak açıklanmaktadır (Gilchrist, 1993, s.169). *Ölümler XVI* şiirinde de şairin animasının Dansın Hanımı olarak tezahür ettiği görülür. Öyle ki şiirde bu arketipsel figürün tezahürü olarak ele alınan kadının topuklarının toprağı çıldırircasına dövmesi, çıplak kollarının hareketinin etrafa kıvılcımlar saçması ve sazın ritmiyle coşan bedeninin bir alev gibi fırlayarak “ateş” ile özdeşleştirilmesi Kuzey Pasifik Mitolojisi'ndeki ateş ve volkan tanrıçası Pele'nin etrafına ateşler saçarak dans ettiği izlenimini uyandırmaktadır. “Kilauea yanardağının içinde yaşayıp, şekil değiştirebilen büyüleyici güzellikte bir kadın olarak tasvir edilen Pele, Hula dansçılarının da koruyucusudur.” (Köktan, 2014, s.269)

*“Omuzunda bağ bozumu uykusuz saçlarının
Kati toprağı döğsün çıldıran topukların
Bir alev gibi fırla gecenden ormanı yak
Küçük bir yıldız olsun karanlıkta her yaprak
Alev, kıvılcım, raks, saz...
Her yerde ateş, duman, köpürsün durmadan*

açılmış kollarından

Ve akın etsin göklere doğru” (Ölümler XVI, s. 160)

Boğaz’da Gece başlıklı şiirde de yine animanın uyanışına yer verilir. Şiirin bütünü ele alındığında şairin animasının iki ayrı tezahürü olduğu bunların da Paris ve İstanbul olarak adlandırıldığı görülmektedir. Bu iki sevgiliden ilki dalganın sağrısından Afrodite gibi doğan Güzellik Kraliçesi olarak, diğeri ise Güzellik Kraliçesi’ni dansa kaldırarak el ele rakeden Dansın Hanımı olarak hayal edilmiştir:

“Sanki ömrümü baştan başa toparlayan

Bir rüyanın ortasında

iki sevgilim Paris ve İstanbul

el ele rakediyorlar derinde,

bütün yazlarımın bahçesinde” (Boğaz’da Gece, s.88)

Hayal ile gerçek arasındaki tezat ve bunların çatışmasından doğan trajedinin anlatıldığı (Kaplan, 2013, s.136) *Zaman Kırıntıları*’nda da Dansın Hanımı’nın şairin animasının bir tezahürü olarak ortaya çıktı müşahede edilmiştir. Bu kadın; güneş tarafından omzuna tülü atılır; beline kemeri, boynuna incisi takılarak saçları, kostümü ve takılarıyla dans etmeye hazır bir kadın figürü olarak canlandırılır. Burada güneşin yardımcı bir figür olarak şairin animasını belindeki kemer ve boynundaki incinin sesleriyle müziğin ritmini harmanlayıp saçlarını bu ritme göre savura savura oynayan bir kadın figürü şeklinde giydirip kuşatması şiirin orijinal tarafını simgelemesi bakımından önemli olup mitolojide güneşin sembolü olarak ele alınan Apollon’u hatırlatmaktadır. Yunanlılara göre gün ışığının parlak tanrısı olan Apollon’un babası gökyüzünü simgeleyen Zeus, annesi ise karanlık gece Leto’dur:

“Güneş ayna ayna, güneş pul pul

Güneş saçlarıyla oynar

Omzundan tutar giydirir seni,

Sırtında tül olur belinde kemer

Boynunda inci” (Zaman Kırıntıları, s.78)

Karışan Saatler Şiirinde ise şairin hedefinin sevgiliye ulaşmak olduğu bir yolculuk arketipini hatırlatır. Bu yolculukta şairdeki gölge uyanışa geçmekte ve animanın tezahürleri nakkaş titizliğiyle resmedilmektedir. Ancak bu tezahürlerde bu kez dans eden bir kadın figürü değil de günü, haftayı, ayı ve yılı hep aynı nağmede çılgınca

dolaşan yaylardır. Nitekim tik tak tik tak nağmesi ile çılgınca dolaşan akrep ve yelkovanın dairesel hareketleri de kendi ekseni etrafında dönen semazenleri anımsatması yönüyle de kayda değer bir örnektir:

*“Hep aynı nağmede çılgın dolaşan yaylar,
Bir yıldız kervanı gibi haftalar, aylar
Hep aynı hayalin peşinde bu yolculuk,
Hep gl yangını ve bahar sıtması ufuk...”* (Karışan Saatler İçinde..., s.52)



SONUÇ

Arketipsel inceleme, teorik olarak sonsuz sayıdaki edebî metin inceleme yöntemlerinden biridir. Her inceleme biçimi aynı zamanda bir okuma biçimidir. İncelemecinin amacı bir yandan edebî metni inşa eden unsurların oluşum biçimini anlamaya çalışmak diğer yandan onlardan hareket ederek edebî yasalar kurmayı da amaçlar. Böylece hem özelden genele; hem de genelden özele karşılıklı gidiş geliş olan bir yol oluşturulur. Yolcunun varacağı nihai hedef ise “edebî haz nasıl ortaya çıkar” sorusuna cevap bulmaktır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın şiirleri üzerinden yapılan bir arketipselyolculuk olan bu çalışmada elde edilen bulgular şöyle ifade edilebilir:

1. Şair Tanpınar, şiirde sembolleştirmeye bilinenden çok daha geniş bir biçimde başvurmuştur. Bu sembolleştirmeler büyük ölçüde özgün bir nitelik arz etmektedir. Örneğin “*Altın Güzeldir*” başlıklı şiirde katmanlı bir sembolleştirme ile önce “güneş”“altın”a; sonra “kadın”a benzetilmiştir. Ancak bu benzetmenin anlaşılabilmesi yakın çağrışımlarla değil uzak çağrışımların yorumlanmasıyla mümkün olabilmektedir. Çünkü bütün yakın çağrışımlar tabiat unsurları ile ilişkilidir ve bu katman esas alınırsa şiir neredeyse pastoral bir izahatla sınırlı kalacaktır. Oysa bu tabiat unsurlarının uzak çağrışımları yorumlandığında bir kadın imgesi ortaya çıkmaktadır. Bu uzak çağrışımlar ortak bilinçdışının unsurları olan arketiplere ulaşmaktadır. Şiirin ikinci kıtasında “Sen son rüyaların aynasında/Beyhûde ararken kendini/Tek bir filizden çoğalır dünya...”bütün bir varoluşa işaret eder. Bu tutum Tanpınar’ın şiirlerinin bariz vasıflarından biri olmuştur.

Şairin bu orijinal sembolleştirmeleri okuyucuda başlangıçta bir kavrayış güçlüğü oluştursa da biraz derinleşip de asıl mânâyâ nüfuz ettiğinde şaşkınlığa düşecektir. Şaşırtmak edebî haz uyandırmanın en etkili yollarından biridir.

2. Şair Tanpınar, tasvirici bir sanatkâr değildir. Onun çok sık kullandığı fizik unsurlar sadece iç dünyaya gidişin bir yoludur. Resim ve benzeri plastik sanatları çok iyi bilen şair görsel bir zevk oluşturmaının ötesinde okuyucuyu bir iç nizama sürüklemenin peşindedir. Söz gelimi, “Bursa’da Zaman” şiiri *“Bursa’da eski bir câmî avlusu/Küçük şadırvanda şakırdayan su;/Orhan zamanından kalma bir duvar... Onunla bir yaşta ihtiyar çınar”* dizeleri ile başlar. Şiiri ilk okuyan biri metni görsel unsurlarla oluşturulmuş pastoral bir zevk alacağını düşünür. Ancak şiir ilerledikçe bu görüntü silikleşir ve yerini aşkın, ölümün, sonsuzluğun iç içe geçtiği derin bir var oluş problemi duygu seli hâlinde akmaya başlar. Yahya Kemâl’in *Süleymaniye’de Bayram Sabahı* şiirine çok benzeyen bu şiir aynı zamanda ondan çok farklı bir dünyaya götürür okuyucuyu. Yahya Kemal okuyucusunu milli ruhun somut görüntüleriyle coştururken Tanpınar ustasının taklitçisi olmaz; *“İsterdim bu eski yerde seninle/Başbaşa uyumak zon uykumuzu (...) Bir ilah uykusu olur elbette/Ölüm bu tılsımlı ebediyette”* dizeleri ile bireyin özündeki evrensel hakikate yani arketiplere ulaşır.
3. Şair Tanpınar, bir “aşk şairi”dir. Bu ifade genel olarak iki türlü anlaşılır: Beşeri ve ilahi aşk. Her ikisinin de yerleşik kalıpları vardır. Beşeri aşk kahramanların bedenlerine erişmeyi; ilahî aşksa Tanrı’nın varlığında yok olmayı arzular. Tanpınar bu ikisinin ortasında bir yol tutar. Birkaç şiiri müstesna kadın uzuvlarına değinmez. Onun şiirlerinden hareketle bir kadın resmi oluşturmak neredeyse imkânsızdır. Ancak, aşkın muhatabı bildiğimiz anlamdaki Tanrı da değildir. Bu ikisinin yerine mitolojik/arketipsel ilahlaşmış kadınlar vardır. Bu türden kadınlar; hayatın içinde görülebilecek herhangi bir kadın değil “kadınlık” işlevidir. Bu işlev, hayatı ilmi ilmi dokuyan dokuyucu anadır; ya ayrı düştüğü diğer yarısının hüznünü taşıyan yeryüzü kraliçesidir; ya hayatın aydınlık yüzünü temsil eden ışığın hanımıdır.
4. Şair Tanpınar, cinselliği çok kullanan bir sanatkârdır. Ancak onun için cinsellik kaba bir bedensel bir hazzın ötesinde ruhsal bir bütünleşmenin verdiği coşkudur. Bu sebeple “Şiir” başlıklı şiirinde olduğu gibi cinsellikle şiir sanatı eşdeğer görülür. Her ikisi de bir varoluştur. Bu tutum da okuyucuyu yaratılışa; dolayısıyla arketipe götürür. Tanpınar için cinsellik içindeki kadın figürünün

(animanın) kendiliğın oluşumundaki işlevini gerçekleştirilmesi hâlidir. Yani cinsellik tensel haz yaratan bir davranış değil bir varoluştur; bir dengedir; bir kendiliği gerçekleştirme hâlidir.

5. şair Tanpınar, “şiir uyanıkken görölen rüyâdır.” derken sadece rüyanın belirsizliğini, ele avuca sığmazlığını, değişkenliğini kastetmiyordu; aynı zamanda, rüyanın bilinçdışının bir dışavurumu olduğunu da hatırlatıyordu. Kişisel bilinçdışının rüyaları genellikle uykuda görölürken ortak bilinçdışının düşsel biçimleri uyanıkken de dışa vurulur. Herhalde Tanpınar bunu da kastetmiş olmalı. Bu sebeple onun şiirleri şiirden anlasın anlamasın her dinleyicinin içinden bir şeyleri kabartır ve onda tanımlayamadığı derin ama karmaşık etkiler bırakır.

KAYNAKÇA

- Al, Hasan İlkay (2017), *“Arketip Kuramı ve Cengiz Aytmatov’un Sanat Eserleri”*, Erciyes Üniversitesi SBE, Kayseri (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Bachelard, Gaston (2006), *Su ve Düşler*, (Çev.: Olcay Kunal), İstanbul: YKY.
- _____, (2007), *Ateşin Tinçözümlemesi*, (Çev.: Nail Bezel), İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Bahadır, Abdülkadir (2010), *Jung ve Din*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Balcı, Yunus (2008), *Tanpınar-Trajik Bir Şair ve Şiiri*, İstanbul: 3F Yayınevi.
- Bars, Mehmet Emin (2014), *“Türk Kültüründe Ağaç Kültü ve Şor Kahramanlık Destanlarına Yansımaları”*, International Journal of Social Science, Number: 27, p. 379-398, Autumn I.
- Bayat, Fuzuli (2011a), *Türk Mitolojik Sistemi*, Cilt:1, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- _____, (2011b), *Türk Mitolojik Sistemi*, Cilt:2, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bennet, Edward Armstrong (2006), *Jung Aslında Ne Dedi?*, (Çev.: Işıl Çobanlı), İstanbul: Say Yayınları.
- Boratav, Pertev Naili (2012), *Türk Mitolojisi*, Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Campbell, Joseph (1993), *Doğu Mitolojisi-Tanrının Maskeleri*, (Çev.: Kudret Emiroğlu), Ankara: İmge Kitabevi.
- _____, (1995), *Batı Mitolojisi-Tanrının Maskeleri*, (Çev.: Kudret Emiroğlu), Ankara: İmge Kitabevi.
- _____, (2010), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (Çev.: Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Cebeci, Oğuz (2004), *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çetin, Nurullah (2009), *Şiir Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Öncü Kitap.
- _____, (2011), *Şiir Tahlilleri I*, Ankara: Öncü Kitap, s.59-67.
- Dökmen, Üstün (1983), *“Pinokyo’nun Arketipler ve Anababa-Çocuk İlişkileri Açısından İncelenmesi”*, AÜ Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 16/2, s. 384-385.
- Düzgün, Ülkü Kara (2016), *Türk Mitolojisine Giriş*, (Ed. F. Ahsen Turan ve Meral Ozan), *“Türk Mitolojisinde Ateş Kültü”*, Ankara, ss. 147-160.

- Eliade, Mircea (2001), *Mitlerin Özellikleri*, (Çev.: Sema Rifat), İstanbul: Om Yayınevi.
- _____, (2007), *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi-Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına*, Cilt:1, (Çev.: Ali Berktaş), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- _____, (2009), *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi-Muhammed'den Reform Çağına*, Cilt:3, (Çev.: Ali Berktaş), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- _____, (2015), *Dinler Tarihine Giriş*, (Çev.: Lale Arslan Özcan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Erhat, Azra (1996), *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fordham, Frieda (1994), *Jung Psikolojisi*, (Çev.: Aslan Yalçın), İstanbul: Say Yayınları.
- _____, (2008), *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, (Çev.: Aslan Yalçın), İstanbul: Say Yayınları.
- Franz, M. L. Von (2009), *Bireyleşme Süreci*, "İnsan ve Sembolleri", İstanbul: Okuyan Us Yayınları, s.158-230.
- Freud, Sigmund (1989), *Cinsel Yasaklar ve Normal Dışı Davranışlar*, (Çev.: Muammer Sencer), Ankara: Ara Yayıncılık.
- Frye, Northrop (2006), *Büyük Şifre: Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı*, (Çev.: Selma Aygül Baş), İstanbul: İz Yayıncılık.
- _____, (2015), *Eleştirinin Anatomisi*, (Çev.: Hande Koçak), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gariper C. ve Küçükcoşkun Y. (2012), "Mit ve Roman Üzerine Kısa Bir Bakış", Bizim Külliye, Sayı: 51, s.34-39.
- Geçtan, Engin (1993), *Psikanaliz ve Sonrası*, İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Gilchrist, Cherry (1993), *Dokuzlar Çemberi*, (Çev.: Şen Süer Kaya), İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Güngör, Harun (1991), "Kayseri ve Çevresinde Ateşle İlgili İnanışlar", Erciyes Yöresi I. Folklor, Halk Edebiyatı ve Etnografya Sempozyumu, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.
- Gürsoy, Ülkü (2012), "Türk Kültüründe Ağaç Kültü ve Dut Ağacı", Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi, Sayı: 61, s.43-54.
- Hall, C. ve Nordby, V. (2006), *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri*, (Çev.: E. Gürol), İstanbul: Payel Yayınları.

- Jacobi, Jolande (2002), *C. G. Jung Psikolojisi*, (Çev.: Mehmet Arap), İstanbul: İlhan Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (1992), *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri (Konferanslar)*, (Çev.: Kâmuran Şipal), İstanbul: Cem Yayınevi.
- _____, (2005), *Dört Arketip*, (Çev.: Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları.
- _____, (2006), *Analitik Psikoloji*, (Çev.: Ender Gürol), İstanbul: Payel Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2013), *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- _____, Mehmet (2012), *Şiir Tahlilleri 1 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- _____, Mehmet (2011), *Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kerman, Zeynep (1992), *Tanpınar'ın Mektupları*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kılıç Y. ve Eser E. (2017), *Eskiçağ Toplumlarının Mitolojisinde Ölümsüzlük Arayışı (Ölümsüzlük Sembolü Olarak Bazı Bitki, Su ve Hayvanlar)*, Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi, Cilt: IV, Sayı: XIII, Aralık.
- Kolcu, Ali İhsan (2009), *Tanpınar'ın Poetikası*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Korucu, Ayşe Arzu (2006), *"Rider Haggard'ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: She, Ayesha: The Return of She, Wisdom's Daughter ve She and Allen"*, Atatürk Üniversitesi SBE, Erzurum (Doktora Tezi).
- Köktan, Yavuz (2014), *"Mitoloji Dans ve Müzik"*, TÜRK Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, Yıl:2, Sayı:3, s. 261-271.
- Küçüktaşdemir, Özgür (2016), *"Mitolojide Adalet İmgeleri"*, ViraVerita E-Dergi, Sayı: 5, s.87-132 (ISSN: 2149-3081).
- Mascetti, Manuela Dunn (2009), *İçimizdeki Tanrıça-Kadınlığın Mitolojisi*, (Çev.: Belkıs Çorakçı), İstanbul: Doğan Kitap.
- Mirzaoğlu Sıvacı, F. Gülay (2005), *"Türklerde Mitolojik Unsurlar"*, Türkbilig, Sayı: 10, s.34-53.
- Moran, Berna (1991), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ögel, Bahaeddin (1998), *"Türk Gelenek İle Destanlarında Kurt"*, Türk Mitolojisi, Cilt: I, Ankara: TTK Yayınları.

- _____, (2002), *Türk Mitolojisi*, Cilt: II, Ankara: TTK Yayınları.
- Özcan, Tarık (2012), “*Arketipsel Eleştiri ve Edebiyat*”, *Bizim Külliye*, Sayı: 51, s.30-32.
- Öztürk, Zeliha (2017), “*Yenileşme Dönemi Türk Anlatılarının Arketipsel Eleştiri Yöntemi İle İncelenmesi (1796-1895)*”, Erciyes Üniversitesi SBE, Kayseri (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Pearson, Carol S. (2016), *İçimizdeki Kahraman*, İstanbul: Akaşa Yayınları.
- Sambur, Bilal (2005), *Bireyleşme Yolu-Jung’un Psikoloji Teorisi*, Ankara: Elis Yayınları.
- Sarıççek, Mümtaz (2013), *Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu*, Kayseri: Tezmer.
- _____, (2014), “*Sema-ı Mevlânâ’nın Biçimsel Çözümlemesi*”, *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks*, Vol: 6, No:2.
- _____, (2018), *Şair Sezen Aksu Müziğin Gölgesindeki Şiir*, Kayseri: Kimlik Yayınları
- Saydam, M. Bilgin (2013), *Deli Dumrul’un Bilinci-‘Türk-İslam Ruhu’ Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Stevens, Anthony (1999), *Jung*, (Çev.: Ayda Çayır), İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Sunat, Haluk (2004), *Boşluğa Açılan Kapı – Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yapıtlarına Psikanalitik Duyarlılık Bir Bakış*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2014), *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ukray, Murat (2015), *Jung Psikolojisi*, Ankara: Yason Yayınları.
- Üstünoğlu M. ve Çanaklı L. (2004), “*Tanpınar’da Sonsuzluk*”, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 7, s.109-120.
- Yayan G. ve Güneysu A. Ayhan (2017), “*Türk Mitolojisinde Yer Alan Motif ve Sembollerin Mehmet Sağ’ın Eserlerine Yansımaları*”, *International Journal of Social Science*, Number: 64 , p. 101-118, Winter III.
- Yazır, Elmalılı M. Hamdi (2007), *Kur’ân-ı Kerim Meâli*, İstanbul: AKİTAP.

İnternet Kaynakları

- www.academia.edu/ Mitolojive Teoloji’de Yaşamın Kaynağı Olarak: Su Fenomeni
- www.akademiportal.com
- www.altayli.net/turk-mitolojisinde-su-kultu-ve-yada-tasi

www.arkeopolis.com/turk-mitolojisinde-tanrilar-ve-ruhlar

www.blog.milliyet.com.tr/dort-element

www.eksisozluk.com

www.estudamdergi.ogu.edu.tr

www.evrensel.net

www.gercekedebiyat.com

www.kayipdunya.com

www.komplikedergi.com

www.neoldu.com

www.tanpinarmerkezi.com

www.tarihlisanat.com

www.universumcorpusnostrum.blogspot.com

www.wikipedia.org

www.yunanmitolojisi.com

www.yunanmitolojisi.blogspot.com

www.yunanmitolojisanriları.wordpress.com

www.2mi3.com

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserleri

1. Şiirleri:

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2004), *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

2. Romanları:

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2016), *Mahur Beste*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2013), *Huzur*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2017), *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2015), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2015), *Ay'daki Kadın*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

3. Hikâyeleri:

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2014), *Hikâyeler (Abdullah Efendi'nin Rüyalari-Yaz Yağmuru- Kitapların Dışındaki Hikâyeler)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

4. Denemeleri:

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2017), *Beş Şehir*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2013), *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

5. Araştırma-İnceleme:

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2017), *Hüsrev ü Şirin (Darülfünun Mezuniyet Tezi 1923)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1937), *Tevfik Fikret Antolojisi*, İstanbul: Semih Lütfü Kitabevi.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1942), *Namık Kemal Antolojisi*, İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitabevi.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1963), *Yahya Kemal*, İstanbul: Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti Neşriyatı.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2016), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2012), *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2018), *Suat'ın Mektubu*, (Haz.: Handan İnci) İstanbul: Dergâh Yayınları.

6. Çevirileri:

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2018), *Alkestis - Medeia – Elektra*, İstanbul: Dergâh Yayınları.