

MİT, TARİH, KÜLTÜR VE EDEBİYAT EKSENİNDE AYNA

Zeynep ANGIN

(Doktora Tezi)

Eskişehir, 2019

**MİT, TARİH, KÜLTÜR VE EDEBİYAT EKSENİNDE
AYNA**

Zeynep ANGIN

**T.C.
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı
DOKTORA TEZİ**

Eskişehir, 2019

T.C.
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Zeynep ANGIN tarafından hazırlanan “Mit, Tarih, Kültür ve Edebiyat Ekseninde Ayna” başlıklı bu çalışma, 29.11.2019 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

Prof. Dr. Kadriye ÖZTÜRK

Üye

Prof. Dr. Medine SİVRİ

(Danışman)

Üye

Doç. Dr. Fesun KOŞMAK

Üye

Doç. Dr. F. Betül ÜYÜMEZ

Üye

Dr.Öğr.Üy. Ferzane DEVLETABADI

ONAY
.../ .../ 2019
Prof Dr. Mesut ERŞAN
Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Zeynep ANGIN

.....

ÖZET

MİT, TARİH, KÜLTÜR VE EDEBİYAT EKSENİNDE AYNA

ANGIN, Zeynep

Doktora–2019

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Medine SİVRİ

Yaşantımızın bir parçası olan ayna, insanlık tarihi kadar eski bir geçmişe sahiptir ve tarihsel süreçte insanoğlunun hem somut anlamda hem de simgesel anlamda hep dikkatini çekmiştir. Antik kalıntılarda yapılan arkeolojik kazılar, aynanın bazı medeniyetlerde bir süs eşyası olarak bazılarında ise yeniden dünyaya gelebilmek için kullanılacak bir nesne olarak mezarlarda ölünün yanına bırakıldığını göstermiştir. Aynaya yüklenen bu simgesel anlam nedeniyle de ayna; tarih, kültür, mitler ve edebiyat için zengin bir kaynak oluşturmaktadır.

“Mit, Tarih, Kültür ve Edebiyat Ekseninde Ayna” başlığını taşıyan bu çalışmada, aynanın tarihsel süreci, kültür, mit ve edebiyattaki yeri ve önemi ele alınmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın konusunu, farklı kültür ve edebiyatlara ait olan seçilmiş eserlerdeki aynanın arketipsel ve simgesel anlamda kullanımını oluşturmaktadır. Çalışmada, Türk Edebiyatı’ndan Murathan Mungan’ın *Aynalı Pastane* ve *Gece Elbisesi* anlatıları; İngiliz Edebiyatı’ndan Angela Carter’ın *Flesh and Mirror (Ten ve Ayna)* adlı anlatısı ve Arap Edebiyatı’ndan Jabra İbrahim Jabra’nın *The Journals of Sarab Affan (Sarab Affan’ın Günlükleri)* adlı anlatısı aynanın arketip ve simge olarak kullanımları açısından incelenerek, aynanın farklı edebiyatlardaki görünümünü irdelemek amaçlanmaktadır.

Çalışmanın sonucunda, üç farklı edebiyata ve kültüre ait olan *Aynalı Pastane*, *Gece Elbisesi*, *Flesh and Mirror* ve *The Journals of Sarab Affan* kurgularında Jung’un yapmış olduğu arketipsel ayrımlardan persona, self, gölge, anima – animus, anne ve

yaşlı bilge arketipi hepsinde bütünüyle açığa çıkmasa da ayna, geçmişten gelen arketipsel yapıların temsil edildiği nesne olmuştur. Ele alınan anlatılarda aynanın aynı zamanda simgesel bağlamda da kullanıldığı görülmüştür. Murathan Mungan'ın anlatılarında ayna; başka zamanlara ve başka mekânlara açılan bir geçiş kapısı ve aynanın görüntüyü yansıttığı kadar görüntüyü sakladığı yönündeki inanış temelinde aynalar aracılığıyla farklı yaşamlara sahip olunabileceği düşüncesinin simgesi olarak kullanılmıştır. Carter, *Flesh and Mirror* adlı anlatısında insan bedenini, ayna gibi bir yansıtıcı olarak simgeleştirmektedir. Jabra ise *The Journals of Sarab Affan* anlatısında aynayı, yeni bir döneme geçiş, yeni başlangıçlar için eşik düşüncesi temelinde simgeleştirmiştir. İncelenen eserler bağlamında aynanın Türk, İngiliz ve Arap edebiyatı ve kültüründeki arketipsel ve simgesel görünümünün karşılaştırmalı olarak ele alındığı bu çalışmanın, karşılaştırmalı edebiyat alanında yapılacak arketip ve simge çalışmalarına yeni bir bakış açısı kazandırması ve karşılaştırmalı edebiyat bilimine katkı sağlaması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ayna, arketip, simge, Murathan Mungan, Angela Carter, Jabra İbrahim Jabra, karşılaştırmalı edebiyat.

ABSTRACT

MIRROR IN MYTH, HISTORY, CULTURE AND LITERATURE

ANGIN, Zeynep

PhD Degree–2019

Department of Comparative Literature

Supervisor: Prof. Dr. Medine SİVRİ

Mirror, which is a part of our life, has a history as old as human history and has always attracted the attention of humans both in concrete and symbolic terms in the historical process. Archaeological excavations of ancient ruins have shown that the mirror was left as an ornament in some civilizations, whereas in some others it was left to the dead in the tombs as an object to be reborn. The mirror is a rich resource for history, culture, myths and literature due to its symbolic meaning.

In this study titled “Mirror in Myth, History, Culture and Literature”, historical process of mirror, its place and importance in culture, myth and literature are discussed. In this context, the subject of the study is the archetypal and symbolic use of mirror in selected works belonging to different cultures and literatures. In the study; Murathan Mungan's narrative of *Aynalı Pastane ve Gece Elbisesi* from Turkish Literature, Angela Carter's narrative of *Flesh and Mirror* from English Literature, and Jabra Ibrahim Jabra's narrative of *The Journals of Sarab Affan* from Arabic Literature have been examined for the aspects of mirror in different literatures by examining its use as an archetype and symbol.

As a result of the study; even though “persona, self, shadow, anima - animus, mother and old wise archetypes” of Jung's archetypal distinctions have not completely been revealed in *Aynalı Pastane*, *Gece Elbisesi*, *Flesh and Mirror*, and *The Journals of Sarab Affan* which are of three different literature and culture, the mirror has been the object to which archetypal structures from the past have been represented. In the

narratives discussed, it is seen that the mirror is also used in symbolic context. In Murathan Mungan's narratives, the mirror is used as a gateway to other times and other places, as well as a symbol of the idea that different lives can be obtained through mirrors on the basis of the belief that it conceals the image as much as it reflects. In *Flesh and Mirror*, Carter symbolizes the human body as a mirror-like reflector. In *The Journals of Sarab Affan*, Jabra symbolizes the mirror as a threshold for transition to a new era and new beginnings. The aim of this study, in which archetypal and symbolic views in Turkish, English and Arabic literature and culture have been comparatively examined, is to provide a new perspective on the archetypal and symbol studies in the field of comparative literature and to contribute to the comparative literature science.

Key Words: Mirror, archetype, symbol, Murathan Mungan, Angela Carter, Jabra Ibrahim Jabra, comparative literature.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ	xi
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

AYNA VE TARİHİ

1.1. MİTLERDE AYNA	6
1.2. TARİHTE AYNA	11
1.2.1. Eski Uygarlıklarda Ayna.....	12
1.2.2. Eski Türk Uygarlıklarında Ayna	18
1.3. KÜLTÜRDE AYNA.....	24

2. BÖLÜM

KİŞİLİK / VAROLUŞ AÇISINDAN AYNA

2.1. KAVRAM OLARAK KİŞİLİK / KİMLİK VE AYNA İLİŞKİSİ	28
2.2. KAVRAM OLARAK VARLIK / VAROLUŞ VE AYNA İLİŞKİSİ	35
2.3. TASAVVUF VE AYNA İLİŞKİSİ	41

3. BÖLÜM

MURATHAN MUNGAN, ANGELA CARTER VE JABRA İBRAHİM JABRA 'NİN SEÇİLMİŞ ANLATILARINDA ARKETİP VE SİMGE OLARAK AYNA

3.1. KAVRAM OLARAK ARKETİP VE SİMGE	53
3.1.1. Arketip Kavramı Üzerine	53
3.1.1.1. Self (Öz) Arketipi.....	60
3.1.1.2. Persona (Maske) Arketipi.....	61
3.1.1.3. Gölge Arketipi	62
3.1.1.4. Anima / Animus Arketipi	63
3.1.1.5. Yaşlı Bilge Arketipi	65
3.1.1.6. Anne Arketipi	66
3.1.1.7. Yeniden Doğuş Arketipi.....	68
3.1.1.8. Hilebaz Arketipi.....	68
3.1.2. Simge Kavramı Üzerine.....	69
3.1.3. İmge Kavramı Üzerine.....	74

3.2. MURATHAN MUNGAN'IN <i>AYNALI PASTANE</i> VE <i>GECE ELBİSESİ</i> ADLI ANLATILARINDA AYNANIN ARKETİP VE SİMGE OLARAK KULLANIMI ...	77
3.2.1. Murathan Mungan'ın Edebi Kişiliği.....	77
3.2.2. <i>Aynalı Pastane</i> Adlı Anlatının Özeti	79
3.2.3. <i>Aynalı Pastane</i> 'de Aynanın Arketip ve Simge Olarak Kullanımı.....	81
3.2.4. <i>Gece Elbisesi</i> Adlı Anlatının Özeti.....	96
3.2.5. <i>Gece Elbisesi</i> 'nde Aynanın Arketip ve Simge Olarak Kullanımı	97
3.3. ANGELA CARTER'IN <i>FLESH AND MIRROR</i> ADLI ANLATISINDA AYNANIN ARKETİP VE SİMGE OLARAK KULLANIMI	105
3.3.1. Angela Carter'ın Edebi Kişiliği.....	106
3.3.2. <i>Flesh And Mirror</i> Adlı Anlatının Özeti	107
3.3.3. <i>Flesh And Mirror</i> 'da Aynanın Arketip ve Simge Olarak Kullanımı.....	109
3.4. JABRA İBRAHİM JABRA'NIN <i>THE JOURNALS OF SARAB AFFAN</i> ADLI ANLATISINDA AYNANIN ARKETİP VE SİMGE OLARAK KULLANIMI	118
3.4.1. Jabra İbrahim Jabra'nın Edebi Kişiliği	119
3.4.2. <i>The Journals of Sarab Affan</i> Adlı Anlatının Özeti.....	120
3.4.3. <i>The Journals of Sarab Affan</i> 'da Aynanın Arketip ve Simge Olarak Kullanımı	121

4. BÖLÜM

ESERLERİN GENEL KARŞILAŞTIRILMALI DEĞERLENDİRİLMESİ

4.1. SELF ARKETİPİ.....	132
4.2. PERSONA ARKETİPİ	132
4.3. GÖLGE ARKETİPİ.....	133
4.4. ANİMA-ANİMUS ARKETİPİ.....	133
4.5. YAŞLI BİLGE ARKETİPİ	134
4.6. ANNE ARKETİPİ	134
4.7. ANLATILARDA YER ALAN SİMGESEL İFADELER	136
SONUÇ.....	138
KAYNAKÇA	145

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, aynanın üç farklı kültüre ait olan edebi eserlerdeki kullanımı irdelenmiştir. Çalışmada, Murathan Mungan'ın *Aynalı Pastane* ve *Gece Elbisesi*; Angela Carter'ın *Flesh and Mirror* ve Jabra Ibrahim Jabra'nın *The Journals of Sarab Affan* adlı anlatılarındaki aynanın arketip ve simge olarak görünüşleri, karşılaştırmalı edebiyat biliminin verileri ışığında incelenmiştir.

Aynanın mit, tarih, kültür ve edebiyat boyutunda ele alındığı bu çalışmanın amacı, hem aynanın tarihsel sürecini incelemek hem de günlük hayatta kullanılan bir nesneden ziyade farklı simgelerin karşılığı olan aynanın farklı kültür ve edebiyatlara ait eserlerde ele alınışının benzer ve farklı yanlarının ortaya çıkarılmasıdır. Bu zorlu yolculuk süresince her zaman bilgi ve desteği ile yanımda olan sayın danışmanım Prof. Dr. Medine SİVRİ'ye, farklı bakış açıları ve yapıcı eleştirileriyle çalışmanın ilerlemesinde katkıları olan sayın Prof.Dr. Kadriye ÖZTÜRK'e, her yorgun düştüğümde uzattığı yardım eli ve detaylı incelemeleriyle katkılarını esirgemeyen sayın Doç.Dr. Fesun KOŞMAK'a, önerileri ve değerli katkılarıyla çalışmanın ilerlemesinde yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen sayın Doç.Dr. F. Betül ÜYÜMEZ'e ve kıymetli okumaları ve katkılarıyla sayın Dr.Öğr.Üy. Ferzane DEVLETABADI'ye teşekkürlerimi sunarım.

Ve son olarak varlıklarıyla hayatıma anlam katan sevgili eşim İstemihan ve canım kızım Ece'ye sonsuz teşekkürlerimle...

GİRİŞ

“Mit, Tarih, Kültür ve Edebiyat Ekseninde Ayna” başlığını taşıyan bu çalışmada, aynanın Türk, İngiliz ve Arap edebiyatından seçilmiş anlatılardaki arketipsel ve simgesel kullanımı ve bu kullanımlar arasındaki benzerlik ve farklılıklar karşılaştırmalı edebiyat bilimi verileri ışığında ele alınmaktadır. Tarihsel süreçten başlayarak aynanın insanoğlunun hayatındaki yeri; mitik, kültürel ve edebî boyutlardaki kullanımı incelendikten sonra, aynaya yüklenen arketipsel ve simgesel anlamlar üzerinde durulmuş ve bu anlamlar arasındaki bağlantıları yorumlamak amaçlanmıştır.

Çalışmada incelenecek olan Türk Edebiyatı’ndan Murathan Mungan’ın *Aynalı Pastane* ve *Gece Elbisesi* anlatıları; İngiliz Edebiyatı’ndan Angela Carter’ın *Flesh and Mirror* adlı anlatısı ve Arap Edebiyatı’ndan Jabra İbrahim Jabra’nın *The Journals of Sarab Affan* adlı anlatısında ayna arketip ve simge olarak kullanılmaktadır. Tarihsel sürecine bakıldığında aynanın yalnızca görüntüyü yansıtan bir nesne olarak kullanılmadığı, aynaya farklı simgesel anlamların yüklenildiği de görülmektedir. Hemen hemen her kültürde ayna ve soyut dünya ile ilintili bir takım inançlar vardır ve bu çalışmanın amacı seçilmiş edebî eserler içerisinde bu inançlara dayanan simgesel ve arketipsel yapıların tespit edilip yorumlanmasıdır.

İnsanoğlu günlük hayatında kendi görüntüsünü görmek için kullandığı aynayı icat etmeden önce yansıtıcı özelliğe sahip olan su yüzeyleri ya da parlak taşları kullanmıştır. İlk insan yapımı aynanın tarihi M.Ö. yedi bin yıla ait Çatalhöyük’te bulunan parlak obsidyenden yapılmış olan aynadır. Bu aynayı M.Ö. üç bin yılında Mısır Medeniyeti’nde yapılmış olan madenî ayna takip eder ve aynanın kademeli olarak ilerleyen tarihsel süreci 19. yüzyılda bugün bilinen anlamdaki aynanın yapımı ile tamamlanır.

Ayna, kültürel boyutuyla yalnızca görüntüyü yansıtan bir nesne olmaktan ziyade soyut olanla ilişkilendirildiği için pek çok inanışın ve ritüelin temelinde yer alır. Bu nedenle çeşitli dinî ayinlerde kullanılan ayna, farklı boyutlara açılan kapıları ve bu kapılardan geçişi simgelemektedir. Aynaya yüklenen bu anlam nedeniyle zaman içerisinde ayna ile ilgili olumsuz düşünceler de ortaya çıkmıştır. Aynanın farklı boyut ve dünyalar için bir kapı ve eşik olduğu inanışı beraberinde uğursuzluk getireceği fikrini de doğurmuştur. Aynaya sık sık bakmak, aynanın gece üzerinin örtülmemesi ya da aynanın kırılması iyiye yorulmamıştır.

Felsefi boyutuyla ayna, kişinin benlik inşasında çok önemli bir yere sahiptir. Özellikle Lacan'ın geliştirmiş olduğu ayna evresi teorisine göre ayna, kişiliğin oluşması ve bireyleşme yolundaki ilk basamağı oluşturmaktadır. Bu teoriye göre, doğduğu andan itibaren kendisi ile annesinin bir bütün olduğunu sezinen bebek, aynada kendi görüntüsüyle ilk defa karşılaştığında, kendinin annesinden farklı bir varlık olduğu ayırımına varır. Farkındalığın kazanıldığı bu ilk aşama bireyleşme olgusunun da temelini oluşturur.

Aynanın edebî anlamda kullanımına ilk olarak mitlerde rastlanmaktadır. Bilindiği üzere mitler, dünyayı algılama sistemlerini oluşturmaktadır ve bu bağlamda mitlerde aynanın kullanılması insanın yansıtıcı yüzey olarak ayna ile varlığını ve soyut dünya ile arasındaki ilişkiyi anlamlandırmayı amaçlamaktadır. Çalışmada Narkissos, Amaterasu ve Perseus mitlerindeki aynanın yeri incelenmiştir. Bu mitlerden özellikle Narkissos miti, durgun su yüzeylerinin yansıtıcı özelliği ile ayna olarak kullanılması ve insanın kendi benliğini ilk keşfini anlatması nedeniyle önemli bir örnektir.

Dört bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde ayna ve tarihi üzerinde durulacaktır. Mitsel, tarihsel ve kültürel boyutta aynanın gelişimi ve aynaya olan bakış irdelenecektir. Bu bölümde eski uygarlıklarda aynanın hem bir nesne hem de simgesel anlamda kullanımı ile ilgili bilgi verilecek ve aynanın insanlık tarihi kadar eski olan varlığı üzerinde durulacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde aynaya felsefi açıdan yaklaşılmaya çalışılacak ve ayna ile kişilik, kimlik, varlık, varoluş ve tasavvuf arasındaki ilişki açıklanmaya gayret edilecektir. Aynanın yansıtma gücü sayesinde kendi görüntüsüyle karşılaşan bireyin kimlik ve kişilik inşasında aynada gördüğü görüntü ile birlikte başlayan beden algısı ve benlik oluşumunda ayna kilit bir rol üstlenmektedir. İnsanın somut olarak kendini ayna karşısında keşfetmesine benzer olarak, tasavvuf da soyut manadaki olgunluğa ve aydınlanmaya işaret etmektedir. Bu manevi aydınlanma yolunda yine ayna yer almaktadır. Tasavvufta yer alan insan-ı kâmil ve vahdet-i vücud kavramları ayna ile tasavvuf arasındaki ilişkiyi oluşturmaktadır. İnsanın kötü duygulardan arınıp, iyi ahlakla nasıl donatılacağı, bu arınma ve donanım sayesinde ruhta yaşanılacak değişimler üzerine kurulu olan tasavvuf anlayışında yer alan bu iki kavram, insan nefsinin tüm kötü duygulardan arınması sonucu adeta varoluşun kaynağını oluşturan Allah'ı bir ayna gibi yansıtması anlamına gelmektedir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Murathan Mungan, Angela Carter ve Jabra İbrahim Jabra'nın seçilmiş anlatılarında aynanın arketipsel ve simgesel olarak kullanımına bakılacaktır. Bu nedenle ilk olarak arketip ve simge kavramlarının anlamları üzerinde durulacak ve bu kavramlar ile ayna arasındaki bağlantılar kurulmaya çalışılacaktır. İlk örnek ya da kök örnek anlamına gelen arketip kavramı farklı pek çok bilim dalında kullanılmaktadır. Edebiyatta 20. yüzyılda doğmuş olan arketipsel eleştiri kuramı ile edebî eserlerde sıklıkla kullanılan gelen arketip, simge ve imgelerin kökenine inip bağlantıların kurulmasını sağlamıştır. Bu kuramın temel ögesi olan arketip kavramı, Jung'un kolektif bilinçaltı kuramına göre değerlendirilir ve Jung insanın doğduğu andan itibaren ruhunda saklı bulunan ilksel düşüncenin arketip kavramının kökeni olduğunu ifade eder. Bu bölümde ele alınacak eserlerde irdelenecek bir diğer kavram simgedir. En basit anlatımıyla simge, bir nesneyi ya da durumu temsil eden olarak tanımlanabilir. Simge; üstü kapalı, örtük, soyut olanı işaret eden bir yapıya sahip olduğu için insanoğlu tarafından tarih boyunca pek çok farklı alanda kullanılmıştır. Simge, özellikle başlangıçta kutsal kitaplarda ve kutsal metinlerde yer almış, daha sonra bilim ve sanatın ilgi alanına girmiştir. Çalışmada incelenen seçilmiş eserlerdeki arketip ve simge kavramları irdelenerek, eserler içerisindeki bu kavramların temelinde yer alan gönderme ya da saklı anlamlara ulaşmak hedeflenmektedir.

Çalışmanın "Eserlerin Genel Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi" başlıklı dördüncü bölümünde, üçüncü bölümde incelenen eserlerde yer alan ortak arketip ve simgeler üzerinde durulmuş ve bu arketip ve simgelere karşılaştırmalı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Değerlendirme bölümünde elde edilen veriler doğrultusunda çalışmanın çıktılarının yer aldığı sonuç bölümünde, analizlerin hedeflenen amaçlar çerçevesinde gelişimi ve elde edilen verilerin değerlendirilmesi yer almıştır. Bu bağlamda bakıldığında üç farklı edebiyata ve kültüre ait olan eserlerde aynanın arketip ve simge olarak kullanımı ile ilgili karşılaştırmalı bir çalışmanın daha önce yapılmadığı görülmektedir. Bu özelliği ile çalışmanın genel ve karşılaştırmalı edebiyat bilimine katkı sağlayacağı umut edilmektedir.

1. BÖLÜM

AYNA VE TARİHİ

Günümüzde evlerde, çevrede, içinde bulunulan farklı pek çok mekânda, modern zamanın insanına sıradan bir nesne olarak gelen aynaya sıklıkla rastlanılır. Yaşadığımız çağ için dikkat çekici bir nesne özelliği taşımasa da ayna, oldukça eski ve önemli bir tarihe sahiptir. Eski ve önemli tarih ifadesi; M.Ö. yedi bin yıla kadar geriye gidip, bu tarihten itibaren kademeli bir şekilde gelişme gösteren aynanın tarihsel yolculuğunun 20. yüzyıla kadar insanoğlunun yaşamında ne denli önemli olduğunu ifade etmektedir. Ancak bu tarihsel sürece geçmeden önce insanoğlunun kadim hayatında yer alan aynanın tanımını yapmak yerinde olacaktır. Ayna, kısaca: *Işık ışınlarını yansıtan, cilalı, metalle (kalay, gümüş, alüminyum) sırlanmış cam*'dir (Büyük Larousse Sözlük Ansiklopedisi, t.y.: 116).

Ayna ile ilgili bir diğer tanıma göre: *Ayna, ışık ışınlarını yansıtan cilalanmış yüzey. Ayna, genellikle bir cam levhanın arka yüzünün verniklenmiş metal bir zarla (sırla) kaplanmasıyla elde edilir, bu durumda cam, metal kaplamaya destek görevi yapar: Gerçek anlamda aynayı, fiziksel açıdan söz konusu zar oluşturur* (Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, 1983: 362). Bu tanımdan yola çıkarak aynanın yansıtma özelliğini sağlamak için bir takım işlemlerden geçtiği söylenebilir. Günümüzde, var olan teknolojik imkânlarla çok daha basit olan bu işlemler, binlerce yıl evvelki insanlar için oldukça zordur. Bu zorluklar nedeniyledir ki, insanoğlu öncelikli olarak durgun sular, parlak taşlar, parlatılmış ağaç gövdeleri ve parlatılmış metal gibi parlak yüzeyleri inceleyerek yansıma ile ilgili fikirler üretmişlerdir. Yansıtıcı yüzeylerde görülen suretler ve şekiller ayna yapma fikrinin temelini oluşturmuştur:

Tabiatta çok rastlanan su yüzeylerindeki akislerin gözlemi eski zamanlardan beri insanları yansıma kanunlarını aramaya zorlamıştır. Bu görüntülerin oluşumu incelenmek suretiyle yansıma kanunları bulunmuştur. Bir ışık cilalı bir yüzeye rastladığı vakit iki kanuna göre yansır.

Birinci kanun: Gelen ışın, gelme noktasındaki normal ve yansıyan ışın aynı düzlem içinde (gelme düzlemi) bulunur.

İkinci kanun: Gelme açısı (gelen ışının normal ile yaptığı açı) yansıma açısına (yansıyan ışının normal ile yaptığı açı) eşittir.

Fizikte üzerine düşen ışınları yansıtabilen cilalı yüzeylere genel olarak ayna adı verilir. Ve aynalar yüzeyin düzlemsel ya da eğrisel oluşuna göre isimlendirilir. Bu yansıtıcı yüzey bir düzlem ise ayna, bir küre kapağı ise küresel ayna (konkav ve konveks), bir dönел parabolit şeklinde ise parabolik ayna, bir elipsoit şeklinde ise eliptik ayna vb. adlar verilir. Aynaların en basit şekli düzlem aynalardır.

Cilalı madenî levhalar, pencere camları, vernikli düz tahtalar, sıvıların yatay yüzeyleri vb. birer düzlem aynasıdır. (Saltuk, 2010: 124).

İnsanoğlu aynayı elle tutulur bir nesne olarak kullanmadan önce su yüzeyleri, parlak taşlar ve ağaç gövdelerinin görüntüyü yansıtma özelliğiyle ayna tarihinin başlangıcını sağlamıştır. Bu başlangıcın ardından ilk insan yapımı aynaların tarihi M.Ö. yedi bin yıldır. Yapılan arkeolojik kazılarda insanoğlunun kullandığı ilk ayna; Çatalhöyük'te bulunan parlak obsidyenden yapılmış olan aynadır. Volkanik cam adıyla da bilinen obsidyen, volkanik patlamalar sonucu oluşan parlak, yansıtma gücü yüksek taşlaşmış kalıntılardır. Parlatılmış taş ve ağaç gövdelerinin ardından insanoğlu ayna yapımında altın, gümüş, bronz ve cilalı kalay gibi madenleri parlatarak kullanmaya başlamıştır.

Eski aynaların etkin yüzleri, büyük olasılıkla bugün olduğu gibi, sürtme yoluyla elde ediliyordu. Bu işlem, iki blok arasına gittikçe inceltilen yeterince sert tozlar dökülerek gerçekleştirilirdi. XIX. yüzyıla değin metal aynalar kullanıldı; çünkü camın bir yüzünü parlak bir katmanla kaplayarak ayna elde etme yöntemi henüz bilinmiyordu (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, t.y.: 1118).

İnsanoğlu, M.Ö. yedi bin yılına ait Çatalhöyük'te parlak obsidyenden yapılmış olan ayna ve yaklaşık olarak M.Ö. üç bin yılında ilk defa Mısırlılar tarafından madenlerin parlatılmasıyla yapılan aynaları 19. yüzyıla kadar kullanmıştır. Bu nedenle günümüzde sıradan bir nesne gözüyle bakılan aynaların, gerçek anlamda ayna olması aslında sadece iki yüzyılı kapsayan bir süreçtir. Bundan öncesine ait zamanlarda hâlâ, eski yöntemlerle yapılan aynalar kullanılmıştır.

Aynalar, onların içine bakan olmadığı sürece anlamsızdırlar. Nitekim aynanın tarihi gerçekten de bakmanın tarihidir ve biz bu sihirli yüzeylerin içinde ne algılıyorsak bizimle ilgili pek çok şey bize söylenebilir- nereden geldiğimiz, ne hayal gördüğümüz, ne düşündüğümüz, ne arzuladığımız gibi. Ayna, insanlık draması boyunca kendini tanıma ya da kendi kendini kandırma anlamlarında göründü. Yansıtıcı yüzeyleri hem gerçeği ortaya çıkarmada, hem de gerçeği saklamada kullandık ve aynalar din, folklor, edebiyat, sanat, sihir ve bilimde kendi yollarını kendileri buldular (Anderson, 2008: 1).

Günümüzde aynaların, günlük hayatta sadece insanların kendilerine bakmaları için değil, teknolojinin ve bilimin farklı alanlarında da kullanılması; hem aynanın kullanım alanını genişletmiş, hem de zaman içinde değişip gelişerek insanların farklı ihtiyaçlarına cevap verir bir nitelik kazanmasını sağlamıştır:

Aynalar günlük yaşamımızda kullanışlı olmaktan başka kimi teknik aygıtlarda da kullanılırlar. Özellikle de optik aygıtlarda ve en çok da teleskopta kullanılırlar. Aynaların kullanım alanlarından birisi de güneş enerjisinden faydalanmak amacıyla yapılan ışın toplayıcılarıdır (Büyük Ansiklopedi, 1991: 118).

21. yüzyılda gelişen teknoloji, değişen yaşam tarzı, yüzyıllar boyunca edinilen bilgi birikimlerinin ardından ayna; teknik gelişimini tamamlamış ve bugün sadece insanın kendisini görme arzusuna cevap veren bir nesne olarak kalmayıp, hayatın ve bilimin içerisinde kullanılmaya başlanmıştır.

1.1. MİTLERDE AYNA

Aynanın tarihine bakıldığında su, ayna yapma fikrinin ortaya çıkmasını sağlaması ve aynadan önce insanlara görüntüyü –ayna netliğinde olmasa da- yansıtması açısından oldukça önemlidir. Durgun su yüzeyleri insanoğlunun karşılaştığı ilk yansıtıcı yüzeylerden bir tanesidir ve pek çok mitte bu özelliği nedeniyle yer alır. Aynanın tarihi içerisinde suyun önemli bir yeri vardır. Eski çağlara dönüp bakıldığında, *suyun yansıtma özelliği ile aynanın ilk örneği (prototype)* (İşler, 2004: 199) olduğu görülür. Durgun su yüzeylerinden yansıyan görüntüler, ilk insanı şaşkına çeviren ve merakının artmasına neden olan görüntülerdir.

İnsanoğlunun ilk yapay aynayı ne zaman yaptığını tam olarak belirtmek imkânsızdır. Başlangıçta, muhtemel olarak su çukurlarının içine baktılar, sonra durgun sular ve diğer düz, yansıtıcı objeler arasında mantıksal bir ilişki kurdular (Pendergrast, 2003: 3).

İnsanın varoluşsal tecrübelerini ve varlığını anlamlandırma çabalarını anlatan mitler, insanın yaşamına en iyi tanıklık yapan anlatıların başında gelmektedir. Mitler, insanlığın içinde yaşadıkları evrenin dilini anlamaya çalışarak, bu evrenle uyumlu bir şekilde yaşam sürdürmenin ipuçlarını da içermektedir.

Yeryüzünde ikamet edilmiş her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda, insana ait mitler türemiştir ve bu mitler insanın 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 teknolojiye büyük buluşlar, uyku kaçıran düşler hep mitin o temel, büyümlü yüzüğünden fişkirir (Campbell, 2013: 13).

Toplumların, kültürlerin, sanatların ve edebiyatların başlıca kaynağını oluşturan mitler, insanın ayna fikrini düşünmesine, yansıtmanın gücünü görmesine ve aynada insanın kendi benliğini keşfetmesine de katkıda bulunmuştur. Narkissos miti de, insanın kendini ilk defa yansıtıcı bir yüzeyde görmesinin önemli tecrübesini anlatmaktadır. Bu mit aynı zamanda ayna ve insan benliği arasındaki ilişki açısından da önemlidir. İnsanın kendini görmesi, kendi görüntüsü ile benliği arasında ilişki kurması ve kendini tanımasını anlatır.

Tanrı Kephisos ile Nympha Liriope'nin oğlu olan Narkissos doğduğu zaman, anne ve babası kâhin Teiresias'ın yanına gitmişlerdir. Narkissos'u gören kâhin, Kephisos ile Liriope'ye çocukları için "kendi yüzüne bakmazsa çok ileri yaşa kadar yaşayacağı" kehanetini söylemiştir (bkz. Grimal, 1997: 527).

Teiresias'ın bu kehaneti, gelişme çağına gelen ve yakışıklı bir gence dönüşen Narkissos'un kaderi olmuştur. Çünkü kendisine âşık olan, dağ Nymphe'lerinden Ekho'yu (yankı) hor gördüğü, aşkına karşılık vermediği için cezalandırılan Narkissos, suda kendi yüzünü görüp, kendi hayaline âşık olmuş ve adeta eriyip gitmiştir (bkz. Necatigil, 2011: 103).

Latin yazar Ovidius'un anlattığı Narkissos mitinde, kâhin Teiresias kehaneti şu şekilde gerçekleşir: Suyu gümüş gibi temiz ve parlak, etraftaki hiç kimsenin uğramadığı, üzerinde ne bir yaprak ne de bir dal olmayan bir pınar vardı. Bir gün genç bir adamın yolu bu pınara düşmüş ve su içmek için pınara doğru eğildiğinde, suyun üzerinde bir görüntüyle göz göze gelmiştir. İlk önce gördüğü şeyin suyun içinde yaşayan bir cin olduğunu düşünmüş ve suyun yüzeyinde parlayan güzel görüntüye hayranlıkla bakakalmış. Daha sonra bu güzel bedene dokunabilmek için elini suya daldırmış ama görüntü aniden kaybolup sonra tekrar geri gelmiştir. Genç adam suda yansıyan kendi görüntüsüne âşık olmuş ve varsa yoksa bu görüntüyü düşünüp yemeden içmeden kesilmiştir. Böylelikle kendi görüntüsünün esiri olan genç adam sonunda günden güne erimiş ve ölmüştür. Bedenini yakmak için cenaze yeri hazırlayanlar cesedi bulamamıştır. Onun yerine nergis isimli içi mor, dışı beyaz yapraklarla çevrili çiçeği bulurlar (bkz. Bulfinch, 2011: 121-123).

İçi mor, dışı beyaz yapraklarla çevrili nergis çiçeğinin renkleri simgesel anlamda insanın aydınlanma ve farkındalığa varma, bir nevi kendi benliğini keşfetmesini ifade etmektedir. Mor renk, maneviyat ve sonsuzlukla ilişkilendirilirken; beyaz renk,

temizliğin, iyiliğin, masumiyetin ve yeni başlangıçların rengidir (bkz. Sivri, 2008: 50-52). Ayrıca insanın en tepe çakrasının rengi olan mor, zaman zaman beyaz renk de olabilmektedir. Bu tepe çakrası da insanın varoluşla bağlantısının sağlandığı yerdir. Narkissos'dan geriye kalan bu çiçek, bir bağlamda insanın varoluşsal bağlamda tamamlanmasına da işaret etmektedir.

Simgesel anlamlarla çevrili olan Narkissos mitinin ayna tarihi içerisinde de önemli bir yeri vardır. Çünkü bu mit bugün durgun su yüzeylerinin, ilk insanlar tarafından ayna olarak kullanıldığını kanıtlar. Mitin başında yer alan pınarın özellikleri, ayna işlevi gören su yüzeyinin özelliklerini anlatır: Suyu gümüş gibi tertemizdir, çobanların sürülerini getirmedikleri, dağ keçilerinin uğramadığı, orman sakinlerinin kullanmadığı, üzerine ne yaprak ne de dal düşmeyen, ama etrafında yemyeşil otların bitip kayaların gölgesini düşürdüğü bir pınar. Anlatıdaki pınarın, mükemmel yansıtma gücü bu şekilde tasvir edilmiştir. Pınar, böylesine yüksek ve mükemmel yansıtma gücüne sahip olduğu için de Narkissos, su ve dağ perilerini kendine âşık eden güzel yüzünü, güçlü bedenini ilk kez ve oldukça net bir biçimde görebilmiştir.

“Sembolik olanın matrisi” ayna, kimlik arayışına eşlik eder. Aynayla ilk karşılaşmada büyülü ve mucizevi olanı yakalayabilmek için mit ya da folklorun görselleştirilmiş anlatısına başvurmak gerekir: Narkissos insanın kendisiyle bu şaşırtıcı karşılaşmasının ilk kahramanıdır (Melchior-Bonnet, 2007: 18)

Narkissos mitinde, Narkissos kendi görüntüsüyle ilk defa delikanlılık döneminde tanışır. Bu dönem insan hayatında önemli gelişmelerin yaşandığı ve kişiliğin olgunlaşmaya başladığı dönem olarak oldukça önemlidir. Yörükoğlu'na göre, kişiliğin çekirdekleri yaşamın ilk yıllarında atılır, altıncı yaşta kişiliğin ana çizgileri belirir ve son biçimini alması gençlik çağının sonunda gerçekleşir (bkz. Yörükoğlu, 1988: 71). Bu bağlamda kişilik, yaşamın ilk yıllarında başlayan ve ergenlik döneminde hız kazanarak biçimlenmeye devam eden ve bu dönemin sonunda son şeklini alan yapıdır ve uzun sürede tamamlayan bu yapı bireyin kendine ait karakter özelliklerinin bütünüdür. Narkissos'un kendi görüntüsünü bu dönemde görmesi, ayna-kişilik arasındaki ilişkinin önemine de işaret etmektedir. Çünkü Narkissos daha önce kendi görüntüsüne ait bir bilgiye sahip olmadığı için de pınarda yansıyan görüntünün, bir başkasına ait olduğunu düşünmüştür. Zira daha önce ailesinde ve çevresinde gördüğü görüntüler hep başkalarına aittir. Bu nedenle de Narkissos'da kendi öz benliğine ait bir kişilik kavramı oluşmamıştır. Daha erken yaşlarda kendini görmüş olsaydı, kendi görüntüsünün ve

varlığının bilincinde olacak ve suya yansıyan görüntünün bir başkasına ait olduğunu düşünmeyecekti.

Narkissos ölümünün ardından yalnızca nergis çiçeğini değil, uzun yıllardır kullanılan kendi adını taşıyan bir de terim bırakmıştır. Bu terim, Narsisizm ya da Narkissosculuk, yani kendine aşırı hayranlıktır:

Narkissos kendi imgesini gözleye gözleye ölür. Ruh ayırıştırmasında “libido” dediğimiz enerji önce kendi üstüne yönelir, sonra ben’le başkası arasında bölüştürülür, bu enerji daha sonra başkalarından uzaklaşıp ben’e bağlandığında narkissosçu eğilimler oluşur. Kişiliğin gelişimde narkissosçu evre ilksel evredir (Timuçin, 2000: 249).

Narkissos’un kendi görüntüsüyle buluştuktan sonra onu ölüme götüren ayna, farklı mitlerdeki tanrı ve tanrıçaların da simgesidir. Görüntü yansıtıcı olarak ayna genel olarak mitlerde “güç”ün göstergesi, simgesi olarak yer almaktadır. Genellikle büyük yansıtıcı güneş ile bağlantı kurularak kullanılan ayna örneğin, Japon mitolojisinin en büyük tanrıçalarından Amaterasu’nun da simgeleri arasında yer alır. Amaterasu, İzanagi ve İzanami’nin birlikte yarattıkları güneş tanrıçasıdır.

Doğumundan itibaren Amaterasu, bütün evreni aydınlatan bir parlaklıkla ışımaya başladı. İzanagi ve İzanami, en küçük çocuklarına hayran olmuşlardı. “Pek çok çocuğumuz var ama hiçbirisi bizim güzel Amaterasu’muzla karşılaştırılmaz” dedi İzanagi. “Bu büyük tanrıçaya kesinlikle bizim ülkemiz yetmez. O göklere ait, oradan bütün evreni aydınlatabilir. Büyüdüğü zaman onun göklerin merdivenlerine tırmanmasına izin vermeliyiz” (Rosenberg, 2000: 581).

Güneş Tanrıçası ve Ana Tanrıça olarak Amaterasu Japon mitolojisinde, yaşamın devamlılığını sağlayan tanrıçadır. Bir gün kardeşi Yeraltı Tanrısı Sosa-no-wo’ya kızıp sarayını terk etmiş ve anne arketipinin simgesel temsili olan taş bir mağaraya girmiştir. Amaterasu’nun ortadan yok olması nedeniyle adeta yaşam da durmuştur. Her yer karanlığa gömülmüş, gün ışığı göremedikleri için bitkiler solmaya başlamıştır. Bu durumun sona ermesi ve Tanrıçalarının geri gelmesini sağlamak isteyen bütün tanrılar, Amaterasu’nun kendini kapattığı mağaranın önüne gelip ona güzel dokunmuş kumaşlar, pahalı mücevher, tarak ve ayna gibi pek çok özel hediye sunup onun mağaradan çıkmasını sağlamışlardır (bkz. Rosenberg, 2000: 586-587).

Yunan mitolojisinde Dionysos’un Hera tarafından öldürülme sahnesinde de ayna yer almaktadır. Zeus’un oğlu olan Dionysos, Zeus’un ülkede olmadığı bir zamanda Hera tarafından kaçırlır. Tahtını emanet ettiği küçük oğlunun güvenliği için muhafızlarına

emanet eden Zeus, muhafızlarının ihanetine uğrar. Hera'nın rüşvet ile kandırdığı muhafızlar, küçük Dionysos'a eğlenmesi için oyuncaklar verir ve ustaca yapılmış bir ayna ile Dionysos'u bir çalılığın içine çekerek vahşice öldürürler (bkz. Frazer, 2004: 312- 315).

Ayna, Yunan mitolojisinde ayrıca Afrodit'in simgelerinden biridir. Güzellik Tanrıçası Afrodit, çoğunlukla aynada tehlikesiz olan kendi güzelliğini izlemiştir (bkz. Gardin vd. 2014: 81). Ayna, insanın varoluşunu temsil eden bedenin görüntüsünü aktarması nedeniyle, tarih boyunca insanın ilgisini çeken ve kendi görüntüsünü görüp, kendini anlama ve anlamlandırma yolunda ihtiyaç duyduğu bir nesnedir. Çünkü yansıtma olmadan insan varlığının blincine varamaz. Görme, bakma ya da yansıtmayı içeren ayna bu nedenle kişiyi var ederek, canlının temsilini oluşturur.

İnsan tarih öncesinden beri kendi görüntüsüyle ilgilenmiş ve yansımaları keşfedebilmek için her türlü yöntemi kullanmış, bu amaçla siyah ve parlak taşlar ve su kaplarından yararlanmış. Narkissos ya da Perseus mitleri bu yansıtıcı yüzey merakına tanıklık ederler (Melchior-Bonnet, 2007: 23).

Narkissos mitinde, pınarın durgun su yüzeyi ayna görevini üstlenmiş ve mitik kahramanın ilk kez yansıtıcı bir yüzeyle karşılaşmasına olanak sağlamıştır. Perseus miti de tıpkı Narkissos miti gibi, ilk insanların ayna olarak kullandıkları nesnelere ilgili bilgi verir. İlk insanlar yalnızca durgun su yüzeylerini değil, aynı zamanda yansıma özelliğine sahip olan kalkan gibi parlak ya da parlatılmış nesnelere de ayna olarak kullanmışlardır:

Perseus, Jupiter ile Danae'nin oğluydu. Büyükbabası Acrisius, ölümünün torununun elinden olacağını söyleyen bir kehanet yüzünden dehşete kapılmış ve annesiyle oğlunu bir sandığa kilitleyerek denizin ortasına bırakmıştı. Seriphus'a kadar sürüklenen sandık bir balıkçı tarafından bulundu. Balıkçı, ana oğlu ülkenin kralı Polydectes'e teslim etti. Kral onlara çok iyi davrandı. Perseus büyüyünce Polydectes onu ülkeyi yerle bir etmeye başlayan korkunç canavar Medusa'yla savaşa gönderdi. Medusa bir zamanlar saçlarıyla ünlü güzel bir genç kızdı, ama güzelliğine güvenip Minerva'yla aşık atınca tanrıça onun cazibesini söküp almış ve güzelim lülelerini de tıslayan yılanlara dönüştürmüştür. Yaşadığı mağaranın her yerinde, hasbelkader ona bakmaya kalkan ve onu gördüğü anda taşlaşan insan ve hayvanlar vardı. Perseus ise Minerva ve Mercurius'un gözdesiydi. Minerva ona kendi kalkanını, Mercurius ise kanatlı sandaletlerini vermişti. Perseus, Medusa uyurken yanına yaklaştı, ama ona doğrudan doğruya bakmamak için elindeki kalkana yansıyan görüntüsünü kullandı. Sonra da Medusa'nın başını kesip Minerva'ya verdi. O da kesik başı kalkanının (Aegis) tam ortasına taktı (Bulfinch, 2011: 138).

Perseus mitinde, anne arketipine ait pek çok unsur yer almaktadır. Mitte yer alan “oğlunu bir sandığa kilitleyerek denizin ortasında bırakmıştı” ifadesi, anne karnında amnion sıvısı içinde bekleyen cenini işaret etmektedir. Yine Medusa'nın yaşadığı mağara, anne arketipinin temsilcisidir. Anne arketipi olumlu ve olumsuz öğeleri içinde barındırması nedeniyle dişiliğin hem yıkıcı yanlarını hem de şefkatli yanlarını bir araya getirmektedir. Mağara aynı zamanda dişiliğin doğurganlık özelliğini ifade etmektedir.

Narkissos mitinde, üzerinde herhangi bir lekenin, gölgenin düşmediği durgun, pırıl pırıl parlayan pınarın suyu, ayna işlevini görmüştü. Perseus mitinde ise, Perseus'un elinde tuttuğu kalkan, yani parlak bir metal yüzey ayna görevini üstlenmiş; bu parlak metal yüzeyden yansıyan kendi görüntüsü nedeniyle de Medusa taşa dönüşmüştür. Her iki mitte de ortak olan bir nokta vardır. İlk mitte kibirli Narkissos su yüzeyinde yansıyan görüntüye kavuşamayınca ölmüş; ikinci mitte de Medusa Perseus'un kendisine tuttuğu kalkandan yansıyan görüntüsüyle kendini taşa dönüştürerek ölmüştür. Her iki mitin kahramanı da ellerinde olmadan kendi yaşamlarına son vermiştir. Bu noktada ayna, yansıtma özelliğini tüm kutsal kitaplarda da olumsuz özellik olarak bahsedilen kibrin, kötülüğün ve egonun kaynağına doğru tutmuş ve onları yok etmiştir. Narkissos'un kibri, kimseyi beğenmemesi ona ayna sayesinde geri dönmüş ve delicesine âşık olduğu kendi görüntüsü bu sefer ona yanaşmamış ve onun eriyip bitmesine neden olmuştur. Medusa ise bakışlarıyla çevresindeki herkesi taşa dönüştürme gücüne sahiptir. Kullandığı bu gücün bir gün kendi sonu olacağını düşünmeden yanına yaklaşan insanları ve hayvanları taşa dönüştüren Medusa, bir gün Perseus tarafından kendi silahı ile öldürülmüştür. Kısaca, her iki mitte de ayna, kibrin, kötülüğün ve egonun kaynağını yansıtma özelliği ile yok etmiştir.

1. 2. TARİHTE AYNA

Bu bölümde aynanın insanoğlu tarafından tarihsel süreç içerisinde nasıl kullanıldığı üzerinde durulacaktır. Aynanın ilk kullanılmaya başlandığı zamandan bugüne kadar ne şekilde ve ne amaçla kullanıldığı, aynanın yapılmış olduğu materyaller ve bu materyallerin kullanım nedenleri açıklanmaya çalışılacaktır.

1.2.1. ESKİ UYGARLIKLARDA AYNA

İnsanoğlu ilk olarak doğayı gözlemleyerek yansıtma ve yansıtıcı yüzeyler hakkında bilgi sahibi olmuş, daha sonra da bu bilgileri geliştirerek günümüzde ayna adı verilen nesneyi kullanmaya başlamıştır. Tarihte bilinen ilk insan yapımı ayna, Anadolu topraklarında Çatalhöyük'te bulunmuştur. Aynaya dair diğer eski kalıntılar ise Mısır'da bulunmuştur. Bu kalıntılar, bir ayna çerçevesine ait olan alçıtaşı ve kayağantaş levhalarıdır.

Her ikisi de yaklaşık olarak M.Ö. 4500 yıllarına ait olan bu parçalar, Mısır'da El-Badari'de bulundu. Aynı zamana ait büyük olasılıkla duvara asmak için delinmiş, yansıtıcı bir taş olan mika da yine Mısır'da bulunmuştur (Pendergrast, 2003: 3).

Mısır'da bulunan aynaya ait olan bu kalıntılar, o dönemde Mısır'da insanların yaptıkları aynaların etrafını çerçeveledikleri ve kendilerini daha iyi görebilmek için bu aynaları duvara astıklarını açıklamaktadır. Aslında söz konusu tarih göz önüne alındığında duvara asılmak için delinmiş olan ayna örneği oldukça önemlidir. Zira o dönemlerde diğer medeniyetlerde genellikle küçük boyutlu el aynası denilen tarzda aynalar kullanılmaktadır.

Güzelliklerine ve süs eşyalarına meraklı olan Akdeniz uygarlıkları, Yunanlılar, Etrüskler, Romalılar ve bu uygarlıklardan önce de Mısırlılar; bakır, kalay, tunç gibi metalleri kullanıp, bu metallerin oksitlenerek paslanmasını önlemek için de bunları ince bir sır tabaka haline getirerek ayna yapmışlardır. Bu bağlamda sırlama tekniğinin en basit şeklini kullanmışlardır.

Etrüsk kadınları da saplı, ayaklı, kutulu aynalar kullanıyorlardı ve bu aynalar mezarlarda bulunan Yunan aynalarına çok benziyorlardı. Varlıklı Roma kadınlarının da vazgeçemedikleri bir objeydi ayna; isyan eden Seneca şu tespiti yapmıştır bu bağlamda: "Kadınlar bu altın ya da gümüş işlemeli, değerli taşlarla süslü aynalardan birine sahip olabilmek için eskiden devletin yoksul generallerinin kızlarına verdiği çeyizinde değer ödemeye razıydılar!" (Melchior-Bonnet, 2007: 24).

Ayna, bahsi geçen bu dönemlerde zenginlik ve ihtişamın da göstergesidir. Maliyeti çok pahalı olduğu için sıradan bir insanın sahip olup, kullanabileceği bir nesne olmaktan uzaktır. Akdeniz uygarlıkları, Etrüskler, Roma ve Yunan uygarlıklarında ayna, süsü ve güzelliği görüntüleyebilmek için kullanılan vazgeçilmez bir nesnedir. Bu

nedenle de kadınlar bu nesnelere sahip olabilmek için oldukça yüklü miktarda para ödemek zorunda kalmışlardır.

Mısır'da ayna kültürü oldukça gelişmiştir. Bu gelişmenin altındaki neden ise Mısırlıların ölüm ve ölümden sonraki hayata olan inanışlarıdır. Bu inanış nedeniyle Mısır mezarlarına, ölümden sonraki yaşamda kullanabilmek için ölen kişinin sahip olduğu değerli eşyaları da konulmuştur. Mısır medeniyetinde ölüm çok önemsenmiş ve ölüme özel hazırlıklar yapılmıştır. Ölüm yalnızca doğal olarak yaşanan bir olay olarak değil, ölümden sonra öbür dünyanın tanrısı Osiris'in karşısında günahları ve sevapları için hesaplaşma yaşayacakları bir ortam olarak düşünüldüğü için bu medeniyetin ölüm sonrası ritüelleri çok fazladır. Bunların başında da beden bozulmadan muhafaza edilmesini sağlayan mumyalama işlemi gelmektedir (bkz. Timuçin, 1992: 59). Coğrafi şartları nedeniyle (çevresindeki çöller ve Nil nehri) Mısır medeniyeti başka medeniyetler ile çok fazla etkileşime girememiş ve kendi içine dönük, kapalı bir medeniyet olarak varlığını sürdürmüştür. Bu bağlamda düşünüldüğünde Mısır'daki ritüellerin kendine has, etkileşime girmemiş yapısı dikkat çekmektedir.

Mısır medeniyetinde aynaların mezarlarda yer almasının bir diğer nedeni de, Mısır inanç sisteminde insanın ruh eşini temsil eden Ka ve Ba'dır. Kadim bir tarihe sahip olan Mısır medeniyetinde Ka ve Ba'nın insanın görünmeyen bedeni olduğuna inanılmıştır. Ölümsüz olduğu düşünülen Ka ve Ba'ya yardımcı olabilmek için bazı ritüeller oluşturulmuştur:

Mısırlılar, her insanın dehasını, enerjisini ve kimliğini temsil eden Ka adında bir çifti olduğuna inanırlardı; ayrıca ruh ya da bilinci temsil eden ve genellikle bir kuş ile temsil edilen Ba'ya da inanırlardı. Bedenin özenle hazırlanan mumyalama işlemi ve diğer cenaze ritüelleri hem Ka'yı hem de Ba'yı muhafaza etmek için tasarlanmıştır. Ka'nın tıpkı bir önceki bedeninde olduğu gibi enerji için yiyeceğe ihtiyacı olduğu düşüncesinden hareketle, Mısırlılar düzenli olarak mezarlara yiyecek ve içecek bırakırlar. Gün boyunca cennete doğru uçup giden Ba'nın ise akşamları mumyalanmış bedeniyle yeniden bulunduğuna inanılırdı.

Mısır'da aynalar mezarların temel unsurlarıdır. Mısırlılar aynanın derinliklerinde keşfedilen Ka'nın ayna sayesinde muhafaza edildiğine ve yine ayna sayesinde diğer yaşama geçişine müsaade edildiğine inanmış olabilirler (Pendergrast, 2003: 5).

Antik Mısır kültüründeki mezara ayna bırakma geleneğine başka uygarlıklarda da rastlanılır. Mezara ayna bırakma geleneğinin temelinde, aynanın bu dünya ve ölümden sonra varılan öteki dünya arasındaki geçiş kapısı olarak görülme düşüncesi

yatmaktadır. Aynanın derinlikleri bu medeniyetlerin inanışlarına göre, yeraltı/yerüstü ve ayaltı/ayüstü gibi farklı boyutlara açılan kapıdır:

Tarih öncesi zamanlardan beri aynalar insanoğlunun ilgisini çekmiştir. Ruh tutmak, kötü ruhları defetmek ya da son yolculuk olan diğer yaşama geçmeden önce bedenini kendi görüntüsünü kontrol etmek için Antik Mısırlılar, Kızılderililer, Çinliler, Mayalar ve İnkalar ölümlerini metal ya da taşta yansıtıcılarla gömdüler. Yuvarlak aynalar hem güneşi yansıtabildiği için hem de güneşin küçük bir imitasyonu olduğu için güneş tanrılarıyla ilişkilendirildiler (Anderson, 2008: 1-2).

Mezara ayna bırakma geleneğinin, birbirinden farklı medeniyetlerde benzerlik göstermesi, hem aynayla ilgili insanoğlunun zihninde beliren düşüncenin ortak olmasına, hem aynanın yansıtma özelliğinden çağrışım kurarak farklı boyutlara açılan geçiş kapısı olarak görülmesi, hem de medeniyetler arası etkileşime işaret etmektedir:

M.Ö. 1000. yılda insanlar, dünyanın her yerinde ayna yapıyordu. Akdeniz'in sularında yelken açan Fenikeliler ve Etrüsklüler tüccarlar; diğer ülkelerden haberleri, malları ve gelenekleri taşıyorlardı. Pek çok kültür geleneksel bronz Mısır aynasını değiştirerek kendi ayna tasarımlarını yapmıştır (Pendergrast, 2003: 8).

Medeniyetler arasında yapılan ticari alışverişler, kültürlerin de birbirleriyle alışveriş yapmalarına, birbirleriyle karşılıklı etkileşimde bulunmalarına katkı sağlamıştır. Öyle ki farklı coğrafyalardaki farklı medeniyetlerde arkeologların yapmış olduğu mezar çalışmalarında, başka medeniyetlerin, kültürlerin izlerini taşıyan çok sayıda nesneye rastlamak mümkündür:

(...) bakır veya kalay karışımından yapılmış aynalara, gerek Bulgarların ilk devirlerinde ve gerekse son devirlerinde çok rastlamaktayız. Arkalarında muhtelif şekillerde süsler bulunan bu aynaların bazılarında da ejderha motifleri bulunurdu. Ejderhalı aynaların Çin'den gelmiş olmaları çok muhtemeldi. Doğu Rusya'daki aynaların büyük bir kısmının dışarıdan ve bilhassa Orta Asya'dan gelmiş olmasına rağmen, Bulgar kültür çevresindeki aynaların büyük kısmı ise yerli olarak yapılmışlardı (Ögel, 1984:252).

Coğrafi açıdan bakıldığında birbirinden oldukça uzak olan mesafeler, karşılıklı ilişkiler ve alışverişler sayesinde yakınlaşmıştır. Bu yakınlaşma sonucunda da farklı kültürlerin birbirlerine yeni kültürel değerler katmış olduklarını söylemek mümkündür. Teknolojinin olmadığı dönemler düşünüldüğünde bu kültür alışverişinin ticaret ve tüccarlar sayesinde yaşanmış olduğu söylenebilir. Örneğin, 15. yüzyıla doğru Avrupalılar; biber, tarçın, zencefil gibi baharatları kullanmaya başlamıştır. Bunun

zemininde de Müslüman dünyasıyla temasın baharatı ve doğu mallarını Avrupalılara tanıtması yer almaktadır (bkz. Tanilli, 2002: 71).

İlk defa Mısırlılar tarafından yapılan, daha sonra diğer medeniyetlerin de kendine özgü tarzda yapmış oldukları madenî aynalar, süslü çerçeveler içindedir ve son derece ince ve ayrıntılı işlemlerle bezenmiştir. Bunun nedeni aynanın estetik bir nesne olarak kabul edilmesi, süsün ve gösterişin bir göstergesi olarak görülmesidir:

Bu aynaların hemen hemen tümü kabarıktı, içbükey olduklarından yansıtıkları objeyi küçültüyorlardı, dışbükey olduklarında ise büyütüyorlardı. Genel olarak çok küçük –çapları on beş ya da yirmi santimetre- olan bu aynalardan üç amaca yönelik olarak yararlanılıyordu: çekmecelere ve kutulara konuluyordu ve cep aynaları olarak kullanılıyorlardı: saplı ve halkalı aynalar süslenme sırasında köle tarafından tutuluyordu ve daha sonra da duvara asılıyordu. Nihayet, bazıları bir destek (genellikle üç ayak ya da üç köke tutturulmuş bir dişi ya da erkek silüetini temsil eden destekler) üstünde dururdu (Melchior-Bonnet, 2007: 24).

Genellikle süslenme eşyası olarak kullanılan bu aynalar, bazı medeniyetlerde dinî ayinler esnasında da kullanılırlardı. Örneğin, Mısırlılar tarafından güneş sembolü olarak kabul gören aynalar dinsel törenlerde kullanılmışlardır. Benzer uygulamalara Miken Uygarlığı'nda da rastlanmaktadır (bkz. Cumhuriyet Ansiklopedisi, t.y.: 556). Ayrıca Mısır medeniyetinde, güneş sembolü olan altın disk, aynı zamanda Mısır firavunlarının başındaki taçta da yer almaktadır. Hükümdarın erkini gösteren bu taç, güneş diski gibidir ve bazen üzerinde bir kobra da yer alır. Taçta yer alan güneş diski tıpkı o dönem kullanılan aynalar gibi parlatılmış metal yüzeylerden yapılmaktadır.

Mısır'da yapılan aynalar aynı zamanda, Mısır'ın aşk, bereket ve güzellik tanrıçası Hathor ile de bağlantılıdır. Hathor da Mısır firavunları gibi güneş diski taşımaktadır. Genellikle, boynuzları güneş-ayna-diski ile kuşatılmış inek başıyla temsil edilen tanrıça, aynı zamanda Güneş Tanrısı'nın da gözü olarak tanımlanmıştır (bkz. Pendergrast, 2003: 4). Bu örnekler bakıldığında yansıtma gücü nedeniyle aynanın, en büyük yansıtıcı olarak düşünülen güneşle özdeşleştirildiği görülür. Ayrıca Tanrıça Hathor'un boynuzları güneş-ayna-diski ile kuşatılmış inek başıyla temsili, dişiliğin ve anne arketipinin de temsilidir. İnek ya da keçi gibi hayvanların boynuzları dişinin yumurtalıklarını işaret etmekte ve üreme döngüsü sonrası varoluşu temsil etmektedir.

Madenî aynaların ardından bilinen ilk cam aynayı Sümerliler yapmıştır. Camın parlak yüzeyini ayna gibi kullanan Sümerliler, ayna tarihinde farklı bir sayfa açmışlardır.

Sümerliler içinde buldukları dünyayı anlamak istediler. Nasıl oluyor da neşe ve hayat; ıstırap ve kaçınılmaz ölümle bir arada varoluyordu? Sayısız tanrı yarattılar ve kehanetlerin çeşitli metotları aracılığıyla geleceği öğrenmenin yollarını aradılar. Hayvanların iç organlarını incelerken ve gökyüzü ile ilgili çalışırken görüntüleri görmek için bir çeşit aynaya baktılar (Pendergrast, 2003: 6).

Sümerliler, günümüzde üretilen camdan farklı malzemeler kullanılarak üretilen camların kalitesi nedeniyle aynaların boyutunu büyütememişlerdir. Sümerlilerin ayna yapımında kullandıkları cam, günümüz teknolojisiyle üretilen camın görüntü kalitesinde değildir elbette. O dönem sahip olunan imkânlar çerçevesinde Sümerliler ayna yapımında kullanmak için yeşilimsi mavimsi renkte bir cam kullanmışlardır. Düz, ince ve açık renkli cam üretilmediği için cam aynalar küçük bir bardak ya da fincan boyutlarında olmuştur (bkz. Melchior-Bonnet, 2008: 27).

Cam, ayna yapımında kullanılan önemli bir materyaldir. Camın, doğasında olan parlak ve pürüzsüz yüzeyi, yansıtıcı bir yüzey olması nedeniyle oldukça caziptir. Bu nedenle Sümerliler bu yansıtıcı yüzeyin etrafını farklı metallerle kaplayarak ayna olarak kullanmışlardır. O dönemin şartları ile düşünüldüğünde cam aynalar, sık sık paslanan metal aynalara kıyasla bir üst sınıfı oluşturmaktadır.

Günümüzde kullanılan aynalara benzer ilk sırlı aynalar yaklaşık olarak 15. yüzyılda, bugünkü Güneybatı Belçika ve Kuzey Fransa'da yaşamış olan Flandersler tarafından yapılmış, oradan da Rönesans ile birlikte tüm Avrupa'ya yayılmıştır (bkz. Görsel Büyük Genel Kültür Ansiklopedisi, 1999: 1125). 15. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar Flandra bölgesinde yapılan bu sırlı aynalar kullanılmıştır. 16. yüzyılda ise aynanın köklü tarihinde önemli bir yere sahip olan Venedik, ayna yapımında geliştirdikleri yeni bir teknikle tarih sahnesindeki yerini almıştır:

(...) Venedikliler Murano'daki cam tesislerinde elde ettikleri bir alayla, kusursuz görüntü veren fakat pahalıya mal olan gümüş sırlı aynaların kalitesine yakın kalitede ayna yapmayı başarmışlardır. Böylece Venedik aynaları dünyada ün yapmış ve XVII. yüzyılda Venedik'ten çeşitli ülkelere başlayan ayna ihracatı XX. yüzyıla kadar sürmüştür (İslam Ansiklopedisi, 1991: 260).

Venedik, aynanın yapım tekniğini kolaylaştırması ve buna istinaden aynanın kullanımını yaygınlaştırması açısından son derece önemli bir mihenk taşıdır. Hem ayna yapımında uzun yüzyıllardır kullanılan eski tekniğin sona ermesini sağlamış, hem de geliştirdiği yeni teknik ve tasarım ile aynanın kullanım şekillerini çeşitlendirmiştir. Bu nedenle de tüm dünyaya yayılan bir ayna ihracatına ev sahipliği yapmıştır. Bu bağlamda

Murano adasındaki cam tesisleri oldukça önemlidir. Bu tesislerde yalnızca yeni geliştirilen sırlama tekniğini bilen ayna ustaları çalışmıştır. Bu sırlama tekniğinin başka ülkelerin eline geçmemesi ve aynanın gizemini korumak için yemin etmiş cam ustalarının, adadan başka bir yere gitmelerine izin verilmemiştir. Tüm dünyanın merak ettiği ve yalnızca Murano adasındaki ustaların bildiği bu gizli ayna tekniğini şu şekilde açıklamak mümkündür:

Venediklilerin usulüne göre öncelikle ince bir kalay yaprağı düz bir satıh üzerine yayılırdı. Daha sonra bu kalayın üstü de civa ile kaplanırdı. Civanın fazlasını sıkıştırarak aldıktan sonra üstüne kâğıt ve onun üstüne de levha konurdu. Civanın üstüne cam iyice oturduktan sonra aradaki kâğıt çekilirdi. Kâğıt çekildikten sonra kalaylı civa bir amalgam oluşturarak cama yapışır ve alt yüzeyini kaplardı. Son olarak da camın arkasında oluşan sırrı korumak için bir sırt geçirilirdi (Çetindağ, 2011: 6).

Aynanın M.Ö. yedi bininci yıldan başlayan tarihinde yaşamış olduğu en büyük sıçrama, Venedik'te geliştirilen bu sırlama tekniği sayesinde olmuştur. Venediklilerin, uzun bir süre titizlikle sakladıkları bu sır, Murano adasındaki cam tesislerinden, Fransızların kaçırdıkları dört usta tarafından ifşa edilmiş, böylece de aynanın sırrı çözülmüştür (bkz. Çetindağ, 2011: 6).

Fransızların, ayna sırlamasındaki büyük bir titizlikle saklanmaya çalışılan gizi Venediklilerden çalmalarının ardından, ayna imalatında hızlı bir artış olmuştur. Venediklilerin tekeline kurtulan ayna yapımı, hızla çoğalmış; bu durum da son derece pahalıya satılan aynaların fiyatını bir nebze de olsa düşürmüştür. Bu tarihten sonra aynalar, dinî birer simge olmaları ve işlevsel kullanımlarının yanında dekoratif nesnelere olarak da günlük hayatta yer almaya başlamıştır:

XVII. yüzyılın ikinci yarısında Barok Çağda çok zengin kabartma, oyma ve yaldızlı süslemelerle zenginleştirilmiş çerçeveler içinde büyük boy duvar aynası imalatına başlanmıştır. Bu tür göz alıcı aynaların en gösterişli örnekleri Fransa'nın Versailles ve Fontainebleau Sarayları'nda bulunmaktadır. Bugün müze olarak kullanılan Versailles Sarayı'nın en dikkat çekici mekânlarından biri "Aynalı Salon"dur ve bu salon için 483 parça camın kullanılmış olduğu bilinmektedir (Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 1991: 260).

16. yüzyılda Venedikliler tarafından geliştirilen aynanın civadan yapılan amalgamla sağlanan sırlama tekniği yaklaşık olarak 19. yüzyıla kadar kullanılmıştır:

XIX. yüzyılın ortalarına kadar tıbbi ve fiziki aletlerde kullanılan aynaların arka yüzü bakır ve kalay alaşımıyla kaplanmıştır. Aynı yüzyılda Alman kimyacı Liebig (1803-1873) camın üzerine çözeltiyle gümüş kaplama yöntemini geliştirdi (Çetindağ, 2011: 6).

Liebig'in geliştirmiş olduğu bu teknik, günümüzde de aynanın sırlanması sırasında kullanılan tekniktir. Durgun su yüzeylerinden; parlatılmış taş ve ağaç gövdelerinden; parlatılmış metalden; camın farklı alaşımlarla sırlanmasının ardından ayna, 19. yüzyılda teknik bakımdan, bugün bildiğimiz ve kullandığımız anlamda imal edilmeye başlanmış ve tarihsel süreç olarak oldukça uzun bir zaman diliminde yolculuk yapmıştır.

1.2.2. ESKİ TÜRK UYGARLIKLARINDA AYNA

Türklerin tarihinde ayna ile ilgili en eski tanıma, Kaşgarlı Mahmud'un *Divânu Lüğati't- Türk* adlı eserinde rastlanır. Bu eserde ayna ile ilgili üç adet açıklama yer almaktadır.

Bunlar: -*közñü* –ayna (Mahmud, 2014: 502)

- *kö.g* – aynanın yüzüne düşen pas. Bunlardan *kö.zñü.ke kö.g tiş-di* aynanın yüzeyine yeşillik ve pas düştü (Mahmud, 2014: 402)

- *iki yüzlüg közñü* - (iki yüzlü) ayna'dır (Mahmud, 2014: 368).

Kaşgarlı Mahmud'un ayna ile ilgili vermiş olduğu bu tanımlardan *kö.g* ve *iki yüzlüg közñü* ifadeleri çalışmanın ilerleyen kısımlarında açıklanacaktır. Bu iki tanımın dışındaki diğer tanımda Eski Türklerde ayna kelimesinin *közñü* kelimesi ile ifade edildiği görülür.

İnsanoğunun kendini görme arzusu, neredeyse kendi varoluğu ile birlikte başlamıştır. Günümüzde yapılan kazı çalışmalarının ardından bulunan kalıntılardan bunu anlamak mümkündür. İlk insanlara ait olan kalıntılar, korunma amaçlı ve süslenme amaçlı olarak ikiye ayrılır (bkz. Çetindağ, 2011: 4). Göçebe Hazarların yaşamış olduğu Macaristan topraklarında yapılan kazı çalışmalarında bulunan kalıntılarda erkek ve kadın cesetlerinin yanındaki eşyalar bu görüşü destekler niteliktedir:

Mezarda ikisi kadın ve ikisi de erkek olmak üzere dört ölü vardı. İskeletlerin sol tarafında bir at koşumu, at başlıklarına ait süsler ve plakalar saçılmıştı. Kadın cesedinin kafası civarında, madenden yapılmış bir ayna ve bir gerdanlığa ait inci taneleri bulunuyordu. Sol kolunun yanında telden yapılmış bronz bir düğme ve parmaklarının yanında gümüşten bir halka ve bir taş vardı. Erkek ölüünün hemen başının yanında, demirden bir harp baltası vardı (Ögel, 1984: 232).

Ayna yapma fikri de ilk olarak, insanın kendi görüntüsünü su yüzeylerinde görmeye başladığında oluşmaya başlamıştır. Ancak bu fikrin gelişip, evrilmesi uzun bir süreci kapsar. Durgun su yüzeyleri gibi parlatılmış metal ya da ağaç gövdeleri de ayna görevini üstlenmiştir. Öyle ki, ilk aynalar metal yüzeylerin parlatılması sonucu elde edilmiştir (bkz. Cumhuriyet Ansiklopedisi, t.y.: 555):

Bilinen ilk ayna Cilalı Taş devrine aittir ve M.Ö. VII. bin yılda Çatalhöyük'te kullanılmıştır. Volkanik cam denilen çok sert obsidyenden yapılmış olan bu aynanın o günün imkânlarıyla son derece mükemmel perdahlanmış olması şaşırtıcıdır (Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 1991: 260).

Çatalhöyük'te bulunan obsidyenden yapılmış ayna, insan yapımı aynaların atasıdır. Bu aynadan sonra, ayna yapımında metallerin kullanıldığı görülür. Altın, gümüş, bronz ve tunçtan yapılmış olan aynalar uzun yıllar insanlar tarafından kullanılmıştır. Ancak metallerin parlatılması yöntemiyle yapılan bu aynalarda, sıklıkla pas oluştuğu için kullanıma pek elverişli değildir. Öyle ki Kaşgarlı Mahmud'un *Divânu Lüğati't- Türk* adlı eserinde ayna maddesinde aynanın üzerindeki pas için özel bir terim yer almaktadır. Kö.g (aynanın yüzüne düşen pas) kelimesi, eski metal aynaların sık sık pas tutması sebebiyle günlük hayatın içinde yer alan bir terim olarak ortaya çıkmıştır.

Orta Asya'da bulunan kurganlarda da döneme ait kullanılan eşyalar arasında ayna yerini almıştır. Kurganlarda bulunan aynalar, farklı uygarlıkların ayna yapımı konusunda birbirlerini etkilediklerine de işaret etmektedir:

Narın Nehri kenarında bulunan Mayemir bozkırlarındaki kurganlar, eski Karasuk çağı kurganlarından, atları ihtiva etmeleri bakımından kesin olarak ayrılıyorlardı. Bu yeni mezarlarda demir de yoktu. Beş kurgandan müteşkil olan buluntular arasında, bronz aynalar bir yandan yerli özellikler gösterirken, diğer yandan da Güney Rusya tesirleri taşıyorlardı. Prof. Kiselev ve Adrionov'un bulduğu bıçak, biz, ayna, kemik ve bronzdan ok uçlarını ilk Tagar eserleriyle mukayese ederek M.Ö. VII – VI. asra kor (Ögel, 1984: 34).

Oldukça eski bir tarihe ve kültüre sahip olan Anadolu ve Orta Asya toprakları pek çok medeniyete ev sahipliği yapmış ve ticaret yolu üzerinde yer almaları nedeniyle pek çok medeniyet ve kültür ile etkileşim içine girmiştir. Bu nedenle diğer coğrafyalardaki antik medeniyetlerde yer alan mezara ayna bırakma geleneği Türk gelenekleri arasında da yer almaktadır:

Türklerin aynayla ilgili çok sayıda inançları onun, olaylar ve nesnelere gizli, sihirli içeriğinden haber verdiği inancını aktarıyor. Ahıska Türkleri, Kurban Bayramında bir insan yattığı zaman yanına ayna ve su koyarsa rüyasında bahtını görebileceğine inanırlardı. Orta Asya şamanları da ruhları çağırarak istedikleri zaman su dolu cam veya aynaya bakarlardı. Anadolu'da 20. yüzyılın ortalarına kadar, defin merasimlerinde mezara tersinden bir ayna koyarlardı (Eliade, 2014: 81).

Eski Türk mezarlarında aynaların genellikle kadın mezarlarında yer aldıkları görülmüştür. Bu durum diğer medeniyetlerdeki mezara ayna bırakma geleneğinden biraz farklıdır. Çünkü genellikle Eski Türklerde kadın mezarlarına süs eşyası olarak ayna, erkek mezarlarına ise savaş aletleri bırakılmıştır. Mezara bırakılan aynanın ters olarak durması, diğer medeniyetlerdeki aynanın farklı boyutlara açılan kapı olduğu inancına ters düşmektedir. Belki de bu düşünceye inanıldığı için ölen kişinin, ayna aracılığıyla farklı bir boyuta geçmesi engellenmek istenmiştir:

Altay Dağlarının güney kısımlarında bulunan Kuray kurganları, Kuray kasabası yakınlarındaki Kuray ovasında idiler. Yuvarlak bir tepelik ile örtülen kurganlarda, atlar ile insanların yerleri bir bölme ile birbirlerinden ayrılmışlardı. Kuray kurganlarını kazanan arkeologlar, Göktürk çağına ait kurganları başlıca üç grup içinde mütele etmektedirler. (...) Birinci grup kurganlar, Kuray'da en çok rastlanan mezar tipleri idi. Zemini dört köşe; fakat duvarları sağlam olmayan bu mezarlardan, oklar, bıçaklar, kürek, Çin aynaları v.s. çıkmıştı (Ögel, 1984: 144-145).

Göktürkler döneminde aynanın kullanımıyla ilgili yalnızca kalıntılardan değil, yazılı kaynaklardan da bilgi sahibi olunmaktadır. Bu döneme ait olan eserlerden Açura Yazıtları'nda aynadan bahsedildiği görülmektedir (bkz. Çetindağ, 2011: 10). Bu bağlamda köklü bir tarihe sahip olan Türklerde ayna kullanımı oldukça eskiye dayanmaktadır. Orta Asya'dan günümüze ulaşan kalıntılarda Maden Devri'ne ait ilk aynaların demir, çelik ve bronzdan yapıldığı anlaşılmaktadır (bkz. Çetindağ, 2011: 6).

Eski Türklerde ayna ile ilgili en fazla ve yoğun bilgi şaman geleneklerinden öğrenilmektedir. Şaman geleneğinin önemli öğelerinden birisi olan ayna, şamanların ayinleri esnasında kullanılmaktadır. Şamanlık, Eski Türklerde yer alan önemli bir kurumdur. Eski Türk toplumlarında çoğu zaman kendinden geçerek, büyük bir vecd içerisinde ruhlar âleminde yolculuk yapan yetenekli kimselere Şaman adı verilmiştir. Şaman, toplum içerisinde oldukça önemli bir pozisyona sahiptir, buna göre; sihirsiz güçleri olan Şamanlar, tanrılar ile insanlar arasında aracılık yapmakta ve ruhlara hâkim olabilmektedir. Şamanın, sihirli olduğu düşünülen bir davulu, geyik veya öküz

boynuzlarıyla ve çeşitli kuş tüyleriyle süslenmiş külâhı vardır. Üzerinde gök ve yerin resmi bulunan davulu ile şamanın vecd içerisinde dans ederek girdiği trans sonrası ata ruhlardan bazı bilgiler öğrendiği düşünülür (bkz. Küçük vd., 2010: 10).

Şamanizmde ayna tasarımı çok işlevseldir. Şamanın “*başka dünyaları görmesini sağlar*”; ruhları “*toplamaya ve yerleştirmeye*” yarar. Bu dünyanın yansıması, yani ters çevrilmiş biçimi, öbür dünya olarak algılandığından, şaman aynaya bakarak öbür dünyayı seyrederek. Ötesinde ayna, ölenlerin canlarının /ruhlarının gölgelerinin toplandığı bir kap, zarf ya da torba olarak inanca taşınır. Şaman aynaya baktığında, başkalarına görünmeyen canların / ruhların gölgesini, genellikle kuş biçimli olarak algılar. Bu nedenle kimi topluluk şamanları, hırkalarının omuz başlarına kanat takar (Korkmaz, 2010: 136)

Toplum içerisinde şamanın özel bir yeri vardır. Yalnızca dinî/sihirli güçlerinden dolayı değil, şifacı yönüyle de toplumda saygı gösterilen, o toplumun düzenini sağlayan otoriter bir konumu da vardır. Şamanist ritüeller, oldukça özeldir. Şaman, özel tasarlanmış giysi ve materyallerle ayini başlatır:

Elbise üzerinde çeşitli simgesel anlamları olan motifler ya da şekiller (kuş şekilleri ya da arba denilen Erlik’in ülkesinde yaşadığına inanılan canavarın resmi gibi), yine değişik şeyleri temsil eden demir ya da bakır nesnelere yer alır. Şamanın âlemleri, dünyayı ve insanların canını, sonuçta evrenin yansımasını görmesini sağlayan madenî ayna, güneşi ve ayı temsil eden rozet ya da daire şeklinde kesilmiş nesnelere elbisenin üzerine iliştilerilebilir. Güneşi temsil eden yuvarlak delik şeklindeki bir nesne şamanın yeraltına inmek için kullandığı deliğin yerine geçebilir. Şamanın omuzunda ayrıca onun zorluklara olan dayanıklılığını ve gücünü simgeleyen bir demir zincir bulunmaktadır. Elbise üzerine takılan demir nesnelere kötü ruhların saldırılarına karşı bir kalkan görevi görür. Madenî nesnelere canlı olduğu düşünülmesi için bunların paslanmayacağına inanılır (Çoruhlu, 2002: 73).

Madencilik yönü oldukça kuvvetli olan Eski Türklerde, madenler dinî inanış ve yaşayışlarda da yerini almaktadır. Toplumda adeta bir kanaat önderi şeklinde yer alan şamanların kıyafetlerinde, yaşayışın ve kültürün izleri görülmektedir. Madenleri çok iyi bilen ve iyi işleyen Eski Türkler bu madenlere dinî bir takım özellikler de atfetmişlerdir. Bu nedenle de şamanın kıyafetinin pek çok yerinde madenî materyale rastlanır. Yine madenlerden yapılan ayna da yansıtma özelliği ile şamanın geçtiği yer altı, yer üstü ve gökyüzü gibi farklı boyutları yansıtma ve şamanın bu boyutlar arası yolculuğunda geçişleri sağlamaktadır:

Mançurya’nın kuzeyinde yaşayan çeşitli Tunguz topluluklarında (Khingan, Birarçen vb. Tunguz’larında), bakır aynalar önemli bir rol oynar. Bunların Çin-Mançurya kökenli oldukları bellidir, fakat bu nesnelere sihirsiz anlamları kabileden kabileye değişir. Aynanın, şamanın “*dünyayı görmesine*” (yani dikkatini işine

yoğunlaştırmasına), “ruhların yerlerini belirlemesine” ya da insanların ihtiyaçları üzerine düşünmesine, vb. yaradığı söylenir. V. Diószegi, Mançu-Tunguz dilinde “ayna” anlamına gelen *panaptu* teriminin, *pana*, “ruh, tin” (veya daha doğru olarak “hayalet veya gölge-ruh”) sözcüğünden geldiğini göstermiştir. Demek ki ayna, gölge-ruhu içine alan bir kap veya yuva (-ptu)dır. Şaman aynaya bakınca ölmüş kişinin ruhunu görür (Eliade, 2014: 205).

Şamanist ritüellerde, şamanın aynaya bakınca ölmüş kişinin ruhunu görmesi gibi Moğollarda yeraltının hâkim gücü sayılan Erlik, yanında gezdirdiği aynasında insanların girdikleri tüm günahları görmüştür (bkz. Beydili, 2005: 80-81). Bu bağlamda ayna ve metafizik âlem arasında önemli bir ilişki bulunmaktadır. Şamanların transal yolculukları esnasında boyut değiştirerek, âlemler arasında yolculuk yapmasını ve insanlar ile tanrılar arasında iletişim kurmasını sağlayan ayna, insan için bilinmeyen dünyaya açılan bir kapı gibidir. Bu nedenle de aynaya, farklı kültürlerde ve inanışlarda pek çok anlam yüklenmiştir:

Aynaları metafizik âlemlerle irtibatlandırma geleneği birbirinden çok farklı kültür ve medeniyetlerde rastlanan ortak bir inanç veya hurafedir. Bu inancın izine hem tarihi kalıntılarda hem bilinen en eski metinlerde hem de şifahi kültür ve hurafelerde rastlanmaktadır. Aynaların olağanüstülük içerdiği yönündeki inanç, kültür ve medeniyetlerde çok farklı şekillerde tezahür etmiştir. Mesela kimi medeniyetlerde aynalarda perilerin, kimilerinde kötü ruhların ve kimilerinde de melek ve cinlerin yuvalandığı düşünülür. Ayrıca kimi medeniyetlerde ayna, kendisinden korkulan olumsuz bir obje, kimilerinde ise bir çeşit uğurdur. Aynanın uğursuzluğu kültür-gelenek ve hatta yörelere göre bile değişiklik gösterebilir (Çetindağ, 2011: 193).

Örneğin Eski Türk evlerinde aynaya sık sık bakmak adet olmadığı ve iyi karşılanmadığı için aynalar; odaların duvarına asılmaz, bunun yerine çoğunlukla, gümüşten yapılmış el ve minder aynaları kullanılırdı. Sık sık aynaya bakmak şer getireceği düşüncesi ile iyi sayılmadığı için de bu aynaların cam tarafı daima arkaya çevrilir ve arkalarındaki süslü kısım öne gelecek şekilde konurdu (bkz. Çetindağ, 2011: 9).

Çalışmanın başında değinildiği gibi Kaşgarlı Mahmud’un *Divânu Lügati’t- Türk* adlı eserinde ayna ile ilgili yaptığı açıklamalarda iki yüzlük köznü- (iki yüzlü) ayna ifadesini bu noktada açıklamak yerinde olacaktır. İki yüzlük köznü ifadesi, aynanın kullanımı ve aynanın şeklini ifade eden iki anlama sahiptir. İlki, Eski Türklerin kullandığı aynaların arka kısmındaki işlemeli taraf ile birlikte aynanın iki tarafı, iki yüzü vardır. Birinci yüz, aynanın camdan olan, insanın kendi görüntüsünü gördüğü yüzüdür.

İkinci yüz ise bu cam tarafın altta kalacak şekilde bırakıldığında üstte kalan işlemeli yüzdür. Bu işlemeli yüz, aynaya farklı bir görüntü vermektedir. Ters çevrilmiş aynalardaki bu işlemler aynanın farklı dekoratif nesneye dönüşmesine olanak sağlar. İki yüzlü köznünün ikinci anlamı ise, aynanın; metafizikle, insanın bilmediği âlemlerle olan ilişkisinden temellenen anlamıdır. Yukarıda da ifade edildiği gibi aynanın, inanışa göre farklı âlemlere, boyutlara açılan bir kapı olduğu düşünülür. Bu açıdan bakıldığında aynanın yine iki tarafı, yüzü vardır. Birincisi, insanın aynayı eline alıp baktığı, cam yüzeye yansıyan kendi görüntüsü; ikincisi ise Şamanların dinî ritüeller esnasında başka âlemlere geçiş yaparken aynayı kullanmasıdır. Bu nedenle evlerde kullanılan aynalara sık sık bakmak, başka âlemlere geçiş sağlanır korkusu ile iyi sayılmaz ve aynanın cam yüzeyindeki bu geçişlerin önüne geçebilmek için de ayna ters çevrilerek bırakılır ve arka kısmı camdan değil, genelde gümüşten ve üzerinde yoğun bir işçilikle hazırlanmış işlemler vardır.

Aynalara sık sık bakılmasının hayra yorulmaması ve aynaya atfedilen tehlikeli ilişkiler nedeniyle Türklerde genellikle küçük boyutlu ayna çeşitleri görülmektedir. Büyük aynalardan gelebilecek olan muhtelif tehlikeler nedeniyle aynaları küçük boyutlu kullanmış ve hemen bakıp ters çevirmek üzere tasarlamışlardır.

İslami döneme ait olan aynalar arasında da Selçukluların kullanmış oldukları aynalar dikkat çekmektedir. Bu aynalar yine küçük boyutlu olup, ön yüzleri parlatılmış ve arka yüzleri ise kabartma motiflerle süslenmiştir. Tamamı yuvarlak olan bu aynaların arka yüzleri genellikle yıldızlara ait semboller ve efsanevi hayvan motifleriyle bezenmiştir (bkz. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 1991: 260).

Osmanlı dönemine gelindiğinde ise aynalardaki süslemelerin daha da zenginleştiği ve aynanın boyutlarının çeşitlendiği görülür:

Osmanlılar altın, gümüş, yeşim, demir ve bronzdan yapılmış zengin bezemeli ve çoğunlukla saplı aynalar kullanmışlardır. XVI. yüzyılın II. yarısıyla XVII. yüzyıla tarihlenen bazı altın ve yeşim aynalar, Osmanlı sanatının ölçülü sadelik, zenginlik ve sütun tekniğinin örnekleri olarak Topkapı Sarayı Müzesi'nin Hazine Dairesi'nde sergilenmektedir. XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren de Batı sanatının tesirleriyle sarayların iç süslemelerinde, görkemli çerçeveler içindeki boy aynalarına yer vermeye başlanmıştır (Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 1991: 260).

Genel olarak Türklerde aynanın tarihine bakıldığında, başlangıçta Batı medeniyetlerinde görülen gelişmelere paralel gelişmelerin yaşandığını söylemek

mümkündür. Esasen, Anadolu topraklarında bulunan ilk insan yapımı ayna ile Çatalhöyük ve Anadolu, tüm dünya tarihinde yerini alarak bir öncelik kazanmıştır. Başlangıcı Türk topraklarında olan ayna yapımı, zaman içerisinde farklı coğrafyalarda geliştirilen, farklı tekniklerle ilerleme ve gelişim göstermiş ve nihayet Venediklilerin sırlama tekniğini kullanması ile son halini almıştır. Eskiye oranla maliyetinin oldukça düşmesiyle birlikte günümüzde, hemen hemen her yerde olduğu için sıradan ya da olağan bir nesneye dönüşmüştür.

1.3. KÜLTÜRDE AYNA

Toplum içerisinde yaşayan bir varlık olarak insan, içinde yaşadığı toplumun sahip olduğu değer ve düşüncelere koşut bir yaşam sürdürür. Bir toplumdaki en genel anlamıyla değer ve düşünceler sistemi kültürü oluşturur. Yapı olarak devingen bir özelliğe sahip olan kültür, toplum dinamikleri ile birlikte gelişebilir, yenilenebilir ve farklı kültürlerle etkileşim içine girip bünyesine farklı öğeleri de katabilir. Ancak en kısa ve öz tanımıyla kültür nedir sorusuna cevap aranır: *Kültür, bir toplumun tarihsel süreç içinde ürettiği ve kuşaktan kuşağa aktardığı her türlü maddi ve manevi özelliklerin bütünüdür* (Sayar-Dinç, 2009: 156) denilebilir.

Böylesine bir bütünlüğe sahip olan kültür, toplumun kuşaklar boyunca nesilden nesile aktardığı inanç ve ritüelleri bünyesinde barındırır. Aktarılan bu öğeler, içgüdüsel olmayan, çeşitli öğrenme süreçleriyle nesilden nesile geçen tüm insan eylemlerini ifade eder (bkz. İnanç, 2014: 48). Aynanın kültürde yansımalarına bakıldığında, ayna ile ilgili kuşaklar boyu süregelen ve günümüzde de varlığını devam ettiren pek çok inanın olduğu görülür.

Mitik düşüncede aynanın, bu dünya ile öbür dünya arasındaki sınırı sembolize ettiği düşünülür. Ayna, genellikle karanlık dünyanın bilinmeyen güçleriyle ilintili olarak düşünüldüğü için bir evde aynanın kırılması hayra yorulmamış ve aynanın kırıldığı evden birinin başına kötü bir şey geleceğine dair bir inanış oluşmuştur (bkz. Beydili, 2005: 80).

Türklerin aynayla ilgili çok sayıda inançları onun, olaylar ve nesnelerin gizli, sihirli içeriğinden haber verdiği inancını aktarıyor (...). Türk halklarının sihirli hikâyelerinde, öbür dünyada doruğu gökyüzüne dokunan iki dağ arasındaki sandıkta bulunan ve bütün dünyayı gösteren bir aynadan bahsedilir. Bu dağları sadece "Simurg" aşabilir. Dünyayı gösteren ve olayların gizli içeriğini aktaran o aynayı

elde etmek için aynı yoldaki ulu ağacın az ilerisinde yaşayan ve “Simurg”¹’un¹ yavrularını yiyen ejderhayı öldürmek gerekir (Beydili, 2005: 81)

İnsanların aynadan korkmasından, ayna aracılığıyla cin, peri gibi farklı boyutlara ait oldukları düşünülen varlıklarla bir araya geleceği düşüncesinden dolayı ayna, önemli bir simge haline gelmiştir. Aynanın simgeleştirilmesinin altında yatan neden ise insanın bilinmeyene karşı geliştirdiği endişedir. Geceleri aynaya bakmak özellikle çok tehlikelidir; karanlığın şerrini üzerine çekerek insanın öbür dünyadan gelen varlıklarla karşı karşıya gelmesine neden olmamak için geceleri ayna ters çevrilir. Yine uzun uzun aynaya bakmak da, insanın öbür dünyaya ait varlıklarla iletişime geçmesine neden olabileceği için iyi sayılmaz. Özellikle yeni doğum yapmış, loğusa kadınlar için aynaya bakmanın şerri ile ilgili inanışlar vardır:

Ahlat’ta loğusa hanım aynaya bakmaz. Zira 40 gün cinler loğusanın başına tebelleş olurlar. Aynaya bakar veya yalnız bırakılırsa cinler veya “Deniz Karısı” loğusanın ciğerini yerler. Bu bulguda al ruhu, halk inanışlarında cin olarak algılanmıştır (Kalafat, 2012: 64).

Aynanın “olumsuz güçlere” açık olması nedeniyle sahip olduğu olumsuz sembollerin yanında, aynanın parlaklığı ve berraklığının, temiz ve olumlu düşüncelerle farklı şekilde yorumlandığı da görülmektedir:

Türk folklorunda ayna, aydınlığın, el değmemişliğin simgesidir. Geleneksel düğünlerde, gelin alayı önünde götürülen süslü ayna, gelinin bakireliğini simgeler. Gelin oğlan evine ayak bastığında, aydınlık dileğiyle yüzüne ayna tutulur.

Yeni bir eve taşınırken önce ayna ve Kuran götürülür ve yüksekçe bir yere asılır. Yola çıkanın ardından yolu ve şansı açık olsun diye, gittiği yöne doğru, açıklık bir yere ayna yerleştirilir. Olumlu yönde simgelediklerine karşı ayna ile ilgili olumsuz inanışlar da vardır. Gece aynaya bakanın ömrünün kısa olacağı, küçük çocuklar aynaya baktırılsa şaşı ya da deli olacakları, karanlık bastıktan sonra komşuya ayna vermenin ya da ayna kırmanın uğursuzluk getireceği, hiçbir etken olmadan ayna kırılırsa ölüme işaret olduğu, bunlardan en yaygın olanlardır (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, t.y. 1117).

Aynanın diğer bir olumlu kullanımı da eski Türk geleneklerinde, bebeklerin beşiklerine şans ve uğur getirdiği için takılan küçük aynalardır. Şiirlerde ve ninnilerde

¹ Simurg: Tavus kuşuna benzeyen, aslan pençeli, köpek kafalı dev bir kuşun adı olup, Arap “Rok” ve Mısır “Phoenix”i ile benzerdir. Söylenceye göre kuş o kadar yaşlıdır ki tüm çağların bilgisine sahip olmanın ötesinde dünyanın yok oluşunu üç defa görmüştür (Öztürk, 2009: 865). Kelime anlamı otuz kuş olan simurg, pers mitolojisi kaynaklıdır.

aynalı beşik ifadesi sıklıkla yer alır (bkz. Çetindağ, 2011: 57). Aynanın bir diğer olumlu kullanımı, top aynalarıdır. Eskiden dükkânların kapılarına zincirle top ayna asılır ve bu aynalar aracılığıyla, dükkânın içinde oturan kişi sokağı seyredebilir ve sokaktan kimlerin gelip geçtiğini öğrenebilirdi (bkz. Pala, 1999: 50). Yine Anadolu'da insanın kötü gözlerden ve nazardan arındırılması için yapılan kurşun dökme işlemi sırasında nazarı çekmesi için kalbur ya da gözerin içine; ayna, kaşık, kullanılmamış süpürge sapı, üzerlik, su, ekmek, yağ, çocuk ayakkabısı ya da terliği konulurdu.

Aynanın metafizik âlemlerle ilintilenmesinin ardından, ayna aracılığıyla geleceği görüp, gelecekte haber verme esasına dayanan büyücülük ve falcılıkta ayna sıklıkla kullanılır hale gelmiştir:

Ayna, büyücülük ve falcılıkta etkili olduğuna inanılan ışın yansıtıcı sırlı cam... Aynanın büyüde etkili olduğu ve gelecekte haber verdiği inancı pek eskidir. Hıristiyanların kutsal kitabı İncil'de de sözü geçer. Aynanın, görebilme niteliği olan gözlere pek uzakları (dünyanın öbür ucu gibi) gösterdiğine de inanılmıştır (Hancerlioğlu, 2013: 69).

Özellikle küre şeklindeki aynalar, gelecekte haber verdiğini iddia eden bilicilerin adeta vazgeçilmez bir parçasıdır. Küre şeklindeki ayna, şekli itibarıyla küçük bir dünyayı andırır. Dünyanın sahip olduğu yuvarlak şekle sahip olan bu aynalara bakan biliciler, aynanın içine odaklanarak bakıp, ayna yüzeyinde gelecekte olacaklara dair beliren şekilleri değerlendirip, kişinin geleceği ile ilgili bilgi verir.

Eski Türklerde aynanın geleceği bildirme yetisi ile ilgili inanışlar vardır. Bunlardan bir tanesi ayna bakısıdır. Bu inanışa göre, çeşmeye asılmış aynada beliren görüntülere bakılarak gelecekte haberdar olunurdu (bkz. Acıpayamlı, 1978: 19). Ayna bakısında, aslında iki tane yansıtıcı kullanılır. Bunlardan biri, çeşmeden akan suda oluşan yansıma, bir diğeri de aynanın yüzeyinde oluşan yansımadır. Daha önce Ahıska Türklerine ait bir ritüelde de Kurban Bayramı'nda yatağın yanına ayna ve su koyan birinin rüyasında geleceğini göreceğine dair olan inançtan bahsedilmiştir. Sarıkamış'ta da genç kızlar, ayın muayyen zamanlarında, su, ayna ve ayışığından hareketle gelecekteki kismetleri ile ilgili tahminlerde bulunurlar (bkz. Kalafat, 2009: 28). Buradan da anlaşılacağı üzere insanlar ayna ve suyu güçlü yansıtıcılar ve görücüler olarak değerlendirmişlerdir. Günümüzde de hâlâ ayna gibi yansıtıcı özelliğe sahip olan su ile fala bakıp, gelecekte haber verme geleneği devam etmektedir.

Türk kültüründeki inanışlar ve gelenek-görenekler aynanın farklı kullanım şekillerine ve bir nesne olarak farklı farklı şekillere sahip olmasına neden olmuştur:

Türklerde saplı el aynaları ile sapsız minder aynaları çok yaygındı. Önceleri ahşap çerçeveli olan bu aynalar daha sonradan metal bir çerçeve içine alındı. Ahşap olanların kenarları ve arkaları genellikle sedef kakmalıydı. Metal olanlar ise gümüşten veya tombaktan yapılı ya da altın kaplanırdı. Arkası kabarık olanlara “kabarık ayna” denirdi. Aynaların değerli taşlarla bezeli olanları da vardı. El aynaları dikdörtgen, yuvarlak ya da oval biçimli, minder aynaları ise çoğunlukla yuvarlaktı. Her zaman aynaya bakmak iyi sayılmadığından, minder aynaları genellikle bezemeli arka yüzleri dışa gelmek üzere duvara asılırdı (Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, 2004: 156-157).

Neredeyse insanlık tarihi kadar eski bir geçmişe sahip olan ayna, çağlar boyunca hem kullanım olarak hem de sahip olduğu simgesel anlamlar ile insan hayatında önemli bir öge olarak kendine yer edinmiştir. Ayna, yalnızca görüntü yansıtan bir nesne olarak değil, dinî ayin ve ölüm sonrası ritüellerde de kullanılmıştır. Bu nedenle ayna, insanoğlu tarafından en fazla simgeleştirilen nesne olmuştur. Çünkü aynanın, dinî ayin ve ölüm sonrası ritüellerde kullanımı, onun yansıtma özelliğine farklı anlamlar yüklenmesine neden olmuştur. Bu bağlamda farklı kültürlerde oluşan ayna ile ilgili farklı inanışlar, günümüzde hâlâ yaşamaktadır.

İnsanlık tarihinin en eski nesnelere kadar olan aynanın kültüre olan yansımaları kadar, edebiyata ve felsefeye de yansımaları olmuştur. İnsan hayatının önemli bir parçası olarak ve yüzyıllar boyunca farklı ritüellerde kullanılarak sembolleştirilen aynaya, uğraş alanı insan olan edebiyat ve felsefe bilimi tarafından sıklıkla farklı bakış açılarıyla değinilmiştir.

2. BÖLÜM

KİŞİLİK / VAROLUŞ AÇISINDAN AYNA

Bu bölümde kişilik, kimlik, varlık ve varoluş kavramlarının anlamları irdelenecek ve bu kavramlar ile ayna arasındaki ilişki incelenmeye çalışılacaktır.

2.1. KAVRAM OLARAK KİŞİLİK / KİMLİK VE AYNA İLİŞKİSİ

Kişilik ya da kimlik kavramları her ne kadar aynı ya da benzer kavramlar gibi görünseler de aslında birbirlerinden oldukça farklı ancak birbirleriyle bağlantılı iki kavramdır. Kişilik ve kimlik kavramları birden fazla disiplin tarafından incelenmiş, bu disiplinler tarafından her iki kavrama da farklı bakış açıları getirilmiştir. Ancak bu noktada söylemek gerekir ki kimlik, kişiliğe göre disiplinlerarası çalışmalara daha elverişli bir kavramdır. Kişilik genel olarak psikoloji ve kültürün çalışma alanlarında incelenirken; kimlik; sosyoloji, antropoloji, felsefe, psikoloji, kültür, hukuk ve siyasetbilim gibi pek çok farklı disiplin tarafından değerlendirilmeye uygun bir kavramdır. Bu bağlamda ilk olarak bu kavramların ne anlama geldiğine bakıp, daha sonra bu kavramları açıklayabilmek için oluşturulan kuramlara değinmek ve ardından bu iki kavramın birbiriyle olan bağlantısını incelemek yerinde olacaktır:

Kişilik, Latince “Persona” kelimesinden türetilmiştir. Persona’nın ilk anlamı, eski Roma döneminde tiyatro oyuncularının yüzlerine taktıkları “maskeler” idi. Bu maskelerin oyuncular tarafından kullanılma amacı, belli bir kişiliği temsil etmek, onun yansıyan özelliklerini ortaya koymaktı (Aytaç, 2000: 153).

Maske kelimesinden türeyen bir sözcük olarak persona, kişilik anlamında bir bireyi ifade etmek için kullanılır. Daha geniş kapsamlı ve bugün kullanılan anlamına bakıldığında; bireyin kendisinden kaynaklanan tutarlı davranış kalıpları ve bireyin nasıl davranacağını etkileyen duygusal, güdüsel ve bilişsel süreçleri kapsayan bütünlüğe kişilik denilmektedir (bkz. Burger, 2006: 23).

Kişilik kavramı bireyin çevresiyle kendine özgü uyumunu sağlayan belirli özelliklerini ve davranışlarını içine alan bir kavramdır. Bu ifadedeki kendine özgü tanımlaması, kişilik özelliklerinin toplumdaki diğer bireylerden bir noktaya kadar ayrı olduğunu anlatmaktadır. Kavram aynı zamanda bireyin çevresine uyumunu sağlayan

bütün özellikleri de kapsamaktadır. Örneğin, bireyin görünüşü, değerleri, inançları ve duygusal tepkileri hep kişilik özellikleridir (bkz. Özkalp, 1991: 109).

Bu tanımlamadan anlaşılacağı üzere kişilik, bireye özgü bir kavramdır, standart olan bir takım tutum ve davranışları içine alır ve aynı zamanda bireyin sosyal çevre içerisinde kendine bir yer edinmesini sağlar. Sosyal bir varlık olan insan için kişilik, toplumda kendine bir yer edinebilmesi için oldukça önemlidir:

Kişilik dediğimiz zaman hemen hemen herkes ne demek istediğinizi anlar ama formel bir tanımını yapmaya gelince iş zorlaşır. Psikologların üzerinde aynı fikirde olduğu tek bir kişilik tanımı yoktur. [...] Kişilik, bireyin iç ve dış çevresiyle kurduğu, diğer bireylerden ayırt edici, tutarlı ve yapılaşmış bir ilişki biçimidir (Cüceloğlu, 2003: 404).

Cüceloğlu'nun kişilik tanımı, kavramın aynı zamanda ayırt edici yönlerinin altını çizmektedir. Bu tanıma göre kişilik, bireyin iç ve dış çevresiyle ilişkiler kurduğu ama aynı zamanda bu ilişki sırasında kendine has özellikleri ile toplumdaki diğer bireylerden ayırt edildiği bir yapıdır. Ancak bu ayırt edicilik, bireyin vermiş olduğu tepkilerin sabit ve tutarlı olmasıyla ortaya çıkan bir ayırt ediciliktir.

Kişilik için yapılan tanımlamalarda öne çıkan özellikler kişiliğin; bireyin çevresiyle olan ilişkilerini belirleyen, onun başkalarından ayırt edilmesini sağlayan davranışlar bütünü olduğunu ve bireyin dış dünya ile ilişki kurmasına, dış dünyaya uyum sağlamasına olanak veren örüntüleri içinde barındırmasına vurgu yapmaktadır:

Pek çok psikolog, kişiliği bireyin kendine özgü olan, değişik durumlarda ve zaman içinde kalıcı olan duygu, düşünce ve davranış örüntüsü olarak tanımlar. Dikkat edilirse bu tanımda iki nokta var. Bir yandan kişilik, insanı diğerlerinden ayıran ve onu kendisi yapan farklılıkları kapsarken, diğer yandan bu tanım, kişiliğin durağan ve sürekli olduğunu işaret etmektedir; bu bireysel farklılıklar zaman içinde ve değişen koşullarda hep aynı kalmaktadır (Morris, 2002: 452).

Bir toplum içerisinde yaşayan insanların birbirinden farklı hareketleri, bireysel farklılıklar olarak değerlendirilir. Çünkü iki kişi aynı ya da benzer durumlarda aynı şekilde davranmayabilir. Aynı şekilde davranmama durumu da bu iki farklı bireyin kişiliklerinden kaynaklanmaktadır. Örneğin bir birey sosyal bir ortamda pasif bir şekilde dururken, bir diğeri daha aktif olmayı tercih edebilir. Burada önemli olan kişinin kastedilen davranışlarda tutarlı davranmasıdır. Yani kişinin, kişiliğinden kaynaklanan tavrı, benzer durumlarda benzer davranış biçimleri sergilemesine neden olmalıdır. Bir

insanın kişiliği ile ilgili yapılan tanımlamalar genellikle birbirine yakın, birbiriyle tutarlıdır. Örneğin, iyi kalpli, uysal, huysuz, geçimsiz, agresif gibi bir tanımlama ile genel olarak karşılaşılmaz, bu tanımlama yerine iyi kalpli, uysal, sakin gibi birbirine yakın ve birbirini tamamlayan ifadeler dikkat çeker (bkz. Sayar; Dinç, 2009: 95-96).

Yapılan tanımlamalarda görüldüğü üzere kişilik; bireyde yerleşmiş olan iç ve dış dünyaya karşı takındığı tavır ve ifadelerin bütünüdür. Öyleyse kişilik, insanın doğasında yer alan doğuştan gelen bir özellik midir, yoksa bireyin doğumundan itibaren zamanla gelişip tamamlanan bir olgu mudur? Psikologlar bu sorunun cevabını, kişiliğin bazı etkenler nedeniyle etkilenip, bu etkilenmeler sonucu oluştuğu şeklinde ifade etmektedir. Genel olarak kişiliğin gelişmesinde biyolojik etkenler ve çevresel etkenler yer almaktadır. Ancak bu etkenler birbiriyle etkileşim halinde olup kişiliği şekillendirmektedir:

Kalıtsal etkenler; göz, ten rengi, boy gibi özelliklerde genetik etkenlerin rolü çok belirgindir. Ancak kişiliğin gelişmesinde kalıtsal etkenlerin rolü çok daha karmaşıktır. Belirli bir kişilik özelliğini doğrudan kalıtıma, bir başka kişilik özelliğini ise çevresel etkenlere bağlamak imkânsızdır. Kalıtsal ve çevresel faktörler etkileşim halindedir (Özkalp, 1991: 110).

Ancak doğumdan itibaren her birey birbirinden farklı bir takım özellikler gösterir. Aileden gelen kalıtsal özelliklerin yanı sıra, doğuştan itibaren kişilik özelliklerinden kaynaklanan davranışlarda da farklılıklar bulunmaktadır:

Bebek belli potansiyellerle doğar. Göz ve saç rengi, vücut yapısı ve bir kişinin burnunun biçimi gibi özellikler temel olarak rahime düşme anında belirlenir. Zekâ ile müzik ve sanat kabiliyeti gibi bazı özel yetenekler de bir dereceye kadar kalıtıma bağlıdır. Duygu-heyecan tepkilerindeki farklılıkların da doğuştan olabileceği yolunda kanıtlar artmaktadır. Yeni doğan bebeklerle yapılan bir araştırmada, doğumdan hemen sonra faaliyet düzeyi, dikkat uzamı, çevredeki değişikliklere uyum gösterebilme ve genel duygu-durum gibi özelliklerde güvenilir farklılıkların gözlenebildiği görülmüştür. Bir bebek genelde yüksek bir faaliyet düzeyine sahip olabilir, dikkati kolayca dağılabilir ve yeni nesnelere insanları kabul etmeye istekli olabilir; bir diğeri ise çoğunlukla sakin, belli bir faaliyet üzerinde yoğunlaşmakta ısrarcı ve yeni şeylerden endişe duyan bir bebek olabilir. Başlangıçtaki bu mizaç özellikleri, gelişimi 20 yıllık bir süre boyunca takip edilen çocukların çoğunda devam etti (Thomas ve Chess, 1997; Akt. Atkinson vd., 1995: 524).

Biyolojik faktörlerin yanı sıra bireyin kişiliğinin gelişmesinde çevresel, kültürel faktörlerin de önemli olduğu ifade edilmiştir. Bu çevresel, kültürel ortamın ilk adresi çocuğun yetiştiği ilk ortam olan ailedir. Doğuştan gelen kalıtsal özellikler ne kadar

kişinin üzerinde etkiliyse, bireyin içinde bulunduğu çevresel ortam kişiliğin gelişimi üzerinde o kadar etkilidir. Çünkü birey, parçası olduğu topluluğun, kültürün kuralları çerçevesinde yaşamını devam ettirmek mecburiyetindedir. Dolayısıyla kişilik, bu mecburiyet oranında şekillenmek zorundadır:

Kişilik gelişmesi yönünden en önemli etkenlerden biri çocuğun sosyal çevresidir. Herkes belli bir toplumda, diğer insanlarla etkileşim halinde yaşar. Her toplumun kendine özgü bir kültürü, toplanmış bilgileri, özel düşünme, duygulanım tarzları, tutumları gayeleri ve idealleri vardır. Çocuğun belirli bir kültüre bağlı bir grupta yetişmesi kişiliğini etkileyecektir. Kültür çocuğa ne öğretileceğini ve çocuğun ne öğreneceğini belirler ve kısıtlar (Özkalp, 1991: 112-113).

Çocuğun kişiliğinin biçimlenmesindeki en etkin sosyal çevresi ailedir. Aile, övgü ve cezalardan kaynaklanan çocuğa özgü davranışların kazanıldığı başlıca ortamdır. Ailenin bir diğer önemli özelliği de çocuk için ilk çocukluk yıllarında gözleyerek öğrenme eğitimi için gereken rol modeli oluşturmasıdır (bkz. Morgan, 1984: 322).

Bu bağlamda düşünüldüğünde aileden gelen kalıtsal özellikler, sosyal ortam ve kültürel özellikler bireyin kişiliğini etkilediği için her bireyin kişiliği bir diğerinden farklıdır. Bu farklılıklardan kaynaklanan ölçüde bireylerin yetenekleri birbirinden farklılaşır. Kimi, zekâsı ölçüsünde teknik konularda gelişim sağlarken, kimi sahip olduğu başka bir kişilik özelliği neticesinde insanlarla iletişim kurmada daha iyi olabilir.

Kişilik, bir kişinin sahip olduğu tüm özellikleri yansıtan ve doğumdan ölüme kadar devam etmekte olan bir süreçtir. Ayrıca, bir süreç içinde oluşmakta ve bu süreçte eğitimin, öğrenmenin ve deneyimin önemli bir rolü bulunmaktadır (bkz. Aytaç, 2000: 161).

Kişilik ve kişiliğin oluşumu, gelişimi oldukça kapsamlı ve önemli bir konudur. Bu nedendir ki bilim insanları, kişiliği anlayabilmek ve açıklayabilmek için bir takım kuramlar geliştirmiş ve bu kuramlar bağlamında bireylerin kişiliklerini irdelemeyi uygun görmüşlerdir. Bu alanda geliştirilen önemli kuramlar bulunmaktadır. Bu kuramların en başında ünlü psikoanalist Sigmund Freud tarafından ortaya konulan ve daha sonra Carl Gustav Jung, Alfred Adler, Karen Horney, Erich Fromm, Harry Stack Sullivan ve Erik Homburger Erikson tarafından farklı bakış açılarıyla geliştirilen psikodinamik kuram yer almaktadır.

Bu kuramın öncü ismi Freud'a göre kişilik; id, ego ve süperego denilen üç yapının etrafında oluşmaktadır. Freud, id'i "es" (o) olarak tanımlamış ve id'in varlığını çekirdiğini oluşturduğunu ifade ettikten sonra id'i dış dünyayla dolaysız ilişki içinde bulunmayan ve kendisinden ancak bir başka mekanizma ile haber aldığımız bir es olarak tanımlamaktadır (bkz. Freud, 2015: 262). Freud'a göre kişi id'in farkında değildir ve id, cinsel istekler ve yok etme arzusu ile beslenmektedir. Ego ise farkında olma durumudur ve kişi burada gerçeklik ilkesinin etkisindedir:

Uyarıların kabulünü ya da geri çevrilmesini sağlayan "ben" mekanizması, realiteyle dolaysız ilişki içindeki es'in kabul katmanından zamanla gelişerek ortaya çıkmıştır. Bilinçli algılamadan kalkarak es'in gittikçe daha geniş ve daha derin katmanlarını denetimi altına alan Ben, kaybolmadan kalmış dış dünya bağımlılığında çıkıp geldiği kaynağın silinmez damgasını taşır (Freud, 2015: 263-264).

Diğer adı üstben olan süperego ise bireyin sosyal yaşantısıyla olan bağımlı yansıtır. Freud, süperegoyu şu şekilde tanımlamaktadır:

(...) obje olarak dış dünyanın hiç değilse bir parçasından el çekilir ve bu parça özdeşleşme yoluyla ben kapsamına alınır. Bir başka deyişle iç dünyanın bir parçasına dönüşür. Bu yeni ruhsal mekanizma o zamana kadar dış dünyadaki kişilerin gördüğü işlevleri sürdürür, Ben'i gözetim altında tutar, buyruklar verir ona, onu yargılar, tıpkı yerini aldığı anne ve baba gibi cezalarla korkutur gözünü. İşte bu mekanizmaya üstben adını verir, onun kendi vicdanımız olarak yargıç işlevini sürdürdüğünü hissedip duyarız (Freud, 2015: 272).

Freud'un geliştirdiği bu kuramdaki en önemli kavramlardan biri de bilinçaltıdır. Bilinçaltı, insanların farkında olmadığı arzu, istek, dürtü gibi tüm gizli duygularının depolandığı bir alandır. Freud'a göre id'in tümü, ego'nun bir kısmı ve süperego'nun büyük bir kısmı bilinçaltında kalır. Örneğin yakın bir arkadaşta duyulan derin kin, kendini bilinçaltında saklar. Bilinçaltındaki bu duygu, dürtü ve düşünceler sürekli davranışı etkiler ama kişi bu etkinin farkında olmaz (bkz. Cüceloğlu, 2003: 409).

Freud'un öncülüğündeki psikodinamik kuramın ardından kişilik gelişimi konusunda geliştirilen bir diğer kuram, B. Watson ve B. F. Skinner tarafından geliştirilen davranışçı psikoloji kuramıdır.

Davranışçı psikoloji genelde psikanalitik kurama bir tepki olarak gelişmiştir. O vakte kadar psikolojinin konusu zihinsel işlevler ve ruhsal fonksiyonlardır. Davranışçı psikolojide ise konu salt davranış ve davranış birimleridir. Onlara göre bir bilim olarak psikolojinin konusu ancak ve ancak nesnel yöntemlerle ölçülebilen ve değerlendirilebilen davranışlardır ve nesnel olmayan, kanıtlanamayan, somut olarak değerlendirilemeyen hiçbir yaklaşımın

değeri yoktur. Dolayısıyla bilinç, bilinç dışı, içsel yaşantılar bilimsel yöntemlerle incelenemediği için konu dışındadır. Sübjektif yargılara, varsayımlara, kanıtlanamaz kurallara yer yoktur (Yanbastı, 1990: 139).

Davranışçı kuramın ardından bilişsel kuram gelmektedir. Bu kuramda insanların davranışlarının, insanların dünya ve özellikle diğer insanlarla ilgili beklentileri üzerine kurulu olduğu görüşü hâkimdir:

Bilişsel teoride davranış, insanların ve özellikle diğer insanlarla ilgili bilişleri (beklentileri) üzerine açıklanmaktadır. Bilişsel teoriler, kişiliği düşünme ve yargılama gibi bilişsel işlemler üzerinden anlamaya çalışmaktadır. Kişiyi rasyonel varlıklar olarak ele alır ve kişilerin dünyalarını, hipotezler ve test etme yoluyla deneyimlerini formüle ederek oluşturduğunu ve bunların da düşüncelerin çatısını şekillendiren şemalarını oluşturduğunu savunmaktadır. Bu görüşe göre, insanların düşünme ve problem çözme yetenekleri vardır. Aynı zamanda düşüncelerini değiştirebilme, bunların yerine yenilerini oluşturabilme yeteneği de vardır. İnsan bir yazardır, dürtülerinin kurbanı değildir, kendi hayatının yönünü seçebilir (Sayar- Dinç, 2009: 104).

Bilişsel kuramı Carl Rogers'ın geliştirdiği hümanist kuram ve varoluşçu kuram izler. Hümanist kuram, insanın özünde var olan olumlu güdülerin sayesinde, insanın hep daha üst düzeye doğru ilerlediğini ifade etmektedir. Bu kurama göre, insanlar geçmişlerinde neler yaptıkları ve nasıl davrandıklarından ziyade, şu anda yaşamakta oldukları yaşamı değiştirme ve geliştirme potansiyelini, içlerinde var olan olumlu güdüler vasıtasıyla kullanmalıdırlar (bkz. Morris, 2002: 468). Varoluşçu kuram, hümanist kuramla benzerlik göstermektedir. Aralarındaki tek ve önemli fark, bilişsel kuram insanın varoluşunun özden önce geldiğini ve bu nedenle de özden daha önemli olduğunu vurgular:

Öz, sürekli nitelikler topluluğudur, varlık ise dünyada etkin olarak bulunuş demektir. Buna göre kişi her olayda yaşamını yeniden oluşturabilir ve böylece kendini yeniden keşfedebilir. Bu yaklaşım, davranışların nedenini açıklamak yerine, içinde bulunulan anda yaşananları anlamaya odaklanmaktadır. Bu yaklaşıma göre kişi ancak, her an ölebileceğinin farkına vararak var olma amacını kavrayabilmelidir. Bu gerçeklik karşısında kişi, anlamlı yaşayıp yaşamadığı konusunda bir kaygı duyar ve bu kaygı da bireyin davranışlarını belirleyen gücün temelini oluşturmaktadır (Sayar- Dinç, 2009: 106).

Genel olarak kişilik kavramı ile ilgili bunları ifade ettikten sonra, kimlik kavramı üzerinde durmakta yarar vardır. Kimlik kavramı daha önce de ifade edildiği gibi, kişilik kavramından daha kapsamlı ve daha karmaşık bir kavramdır. Bunun nedeni bu kavrama farklı disiplinlerin getirdiği farklı bakış açılarıdır. Bu nedenle kimlik, kişilik gibi genel ve tek tanımlı bir kavram olmaktan uzaklaşır ve farklı alanların bakış açısıyla çok anlamlı bir yapıya sahip olur. Ancak genel hatlarıyla yapılan tanımlamalarda kimliğin, kişilik kavramı ile bağıntılı olduğu ve onun gibi farklı dinamiklerle geliştiğini söylemek mümkündür:

Kimlik, bir özellik, bir nitelik belirtisidir. Birer özellik, birer nitelik gösteren kimlikler her şeyden önce farklılıkları da ortaya koyar. Kimliğe yüklenebilecek işlem ise bir sınıflama işlemidir ve bu işlem farklılıkları belirtir. Kimlik en geniş anlamıyla, bireyin tüm özelliklerini kapsar; hem kişinin kendisini nasıl gördüğü, hem de toplum tarafından nasıl görüldüğü, kimlik kavramıyla ilgili konulardır. Halbuki kişilik bir örgütlenmedir. Kişilik, bireyin kimlikler içinde ve kimliklerle bir örgütlenmesidir. Zira birey, kimlikler aracılığıyla toplumsal çevreye uyum sağlar (Aşkın, 2007: 213).

Kimlik de kişilik gibi sosyal çevre ve kültürle bağıntılı bir kavramdır ve tıpkı kişilik gibi ait olduğu kültürün izlerini bünyesinde barındırır. Kültür de insan toplulukları arasındaki farklılıkları belirleyen ve toplumların bir kimlik kazanmasını sağlayan oldukça önemli bir olgudur. Bu bağlamda kültür üst başlık olarak kimliği içine almaktadır.

Kimlik kavramı toplumun ve sosyal sistemin en önemli yapı taşı oluşturur. Kimlik, bireylerin gerek kültürel gerekse yaşadıkları çevrelerindeki sosyal konum ve statülerinin karşılığı olan çok boyutlu, inanç, tutum, değer yargıları gibi yerleşim biçimini sembolize eden bir kapsama sahiptir. Kimlik, yüzeysel olarak kısaca kişilerin ve çeşitli büyüklük ve nitelikteki toplumsal grupların “kimsiniz, kimlersiniz?” sorusuna verdikleri cevaplardır (Güvenç, 1996: 3).

Bireylerin kim olduğuna dair kendisine yöneltilen sorulara verdikleri cevaplar, her şeyden önce içinde yaşamakta olduğu sosyal ortam bağlamında şekillenir. Kimliği oluşturan bu sosyal ortam özellikleri, toplumda yaşayan diğer bireylerle kurulan sosyal ilişkiler yani kültür içinde oluşan özelliklerdir.

Birbirleriyle oldukça bağlantılı iki kavram olan kişilik ve kimliğin ayrıldığı nokta; kişiliğin bireysel, kimliğin ise toplumsal olmasıdır. Kişilik her ne kadar kalıtsal ve çevresel etkenlerle gelişir, var olsa da bireye ait bir yapıdır ve bu nedenle her bireyin kişiliği bir diğerinden farklıdır. Kimlik ise toplum ve topluma ait değerlerin aracılığıyla

şekillenir. Çekirdek kimliğin gelişimi ile birlikte örneğin, kadın ya da erkek kimliği, bireyler içerisinde yaşadıkları topluma ait kimlikleri de, etnik kimlikler gibi benimsemeye başlarlar. Zaman içerisinde topluma ait olan kimlikler artmaya devam etmekte, birey de kendi kişiliğinin ve çekirdek kimliğinin yanında bu kimlikleri de taşımaktadır.

Kişilik ile kimlik arasındaki bir diğer fark, kişiliğin kimliğe göre izafi oluşudur. Bir bireyin kişilik özellikleri tanımlanırken kime göre, neye göre sorularının yanıtları tam olarak verilemez. Çünkü örnek verilen birey, birine göre güvenilir, dürüst, neşeli bir kişiliğe sahip olduğu düşünülürken, bir başkasına göre güvenilmez, somurtkan bir kişiliğe sahiptir kanısını taşıyabilir. Ancak kimlikte bu izafilik yoktur. Kimlikte daha net ve kesin tanımlamalar vardır. Bu kimlikler arasında cinsiyet kimliği, etnik kimliği, dinî kimliği gibi varlığı hakkında net bilgilere sahip kimlikler yer alabilir.

2.2. KAVRAM OLARAK VARLIK / VAROLUŞ VE AYNA İLİŞKİSİ

Varlık ve varoluş kavramları felsefenin anlayabilmek ve böylece evreni ve hayatı anlamlandırabilmek adına ilgilendiği en temel kavramların başında yer alır. Genel olarak değerlendirildiğinde felsefenin üç problemi vardır. Bu problemler; varlık problemi, bilgi problemi ve değerler problemidir. Varlık problemi üzerine felsefenin yönelttiği belli başlı sorular vardır. Bu sorular; varlığın var olup-olmadığı, varlığın bir görünüşten ibaret olup-olmadığı, varlığın değişip değişmediği ve varoluş denilen şeyin zorunlu olup-olmadığıdır. Yüzyıllar boyunca filozoflar bu iki kavrama çeşitli sorular yöneltip, farklı bakış açılarıyla değerlendirip, anlamlandırmaya çalışmışlardır.

Sözlük anlamına bakıldığında varlığın anlamı olarak: var olma durumu, mevcudiyet; var olan her şey; para, mal, mülk, variyet; önemli, yararlı, değerli şey; ömür, hayat; canlı varlıkların sayısal yoğunluğu veya dağılımı, popülasyon; kalıcı olan, gelip geçici olmayan anlamları ortaya çıkar (bkz. <http://tdk.gov.tr>). Bu anlamların geneline bakıldığında hepsinde bir var olma, mevcudiyet halinin olduğu görülür. Buradan hareketle, en kısa ve basit şekliyle varlık için, var olanlar, mevcut olanlar ifadesi kullanılabilir.

Varoluşun sözlük anlamı ele alındığında: yaşama, var olma; bir şeyin ne olduğu, nasıl olduğu değil, var olduğu olgusu, mevcudiyet, öz karşıtı anlamları dikkat çeker

(bkz. <http://tdk.gov.tr>). Bu bağlamda varlık için, var olanlar ifadesini kullanırsak varoluş için de, var olma ifadesini kullanabiliriz.

Varlık ve varoluşu açıklayabilmek için felsefi alanda pek çok soru ve görüş üzerinde durulmuştur. Öyle ki varlığı açıklayabilmek için felsefe, varlık felsefesi anlamına gelen ontolojiyi çalışma alanlarından biri olarak kabul etmiştir. Varoluşu açıklamak için de varoluşçu felsefe yüzyıllar boyunca bu konu üzerinde çalışmıştır. Ontoloji, varlığın ilk nedenleri ve ilk ilkelerini çalışma konusu edinir. Varlık felsefesi genel anlamda varlığın anlamını, özünü, var olanın yapısını ve biçimini inceler.

Varoluşçulukta ise varoluş temel bir sorundur. Varoluş kavramı, varoluşun özüne yönelik belirlemelerden önce yer alır. İnsanın hiçbir mantıklı nedenle temellendiremediği dünya ile çatışması, düşünen ben'in dokunulmaz bir özgürlüğe sahip olmasını gerektirir (bkz. Özdemir, 1990: 204).

Var olanların varlığı sorusu doğa filozoflarından beri yanıtlanmaya çalışılmış, fakat varlık, var olanlar içinde ayrıcalıklı da olsa bir var olan olmaktan asla kurtulamamıştır (bkz. Günok, 2016: 17).

Varlık ve varoluş üzerine ilk söz söyleyen filozofların başında Parmenides gelir. Parmenides'e göre, varlık vardır, yokluk yoktur. Ancak var olanlar düşünülebilir, o zaman yokluk düşünülemez. Gökberk'e göre, Parmenides düşüncelerini gözlemden değil, akıl yoluyla aldığı için ilk akılcı filozoflar arasında yer alır:

Bir varlık vardır –Esti gar einai- Parmenides buna, kısaca Bir, Bir olan da der. Bir birliktir o, kendi içine kapalıdır, doğmamıştır, yok olmayacaktır, değişmez, bölünmez, yoğunlaşmaz, seyrekleşmez. Buna karşıt olan her görüş, var olmayanı var diye göstermek zorunda kalır, bu da olamaz (Gökberk, 1974: 35).

Parmenides, varlığın var oluşu konusunda da akıl yürüterek bu soruya cevap arar ve eğer varlık var ise, varlık ya varlıktan ya da hiçlikten geldi cevabına ulaşır. Parmenides'e göre, hiçlikten hiçbir şey gelemeyeceğine göre, varlık varlıktan gelmiştir. Dolayısıyla varlık hep vardı ve bu varlık hiçbir şekilde değişmedi görüşünü savunur.

Parmenides ile bazı noktalarda paralel görüşlere sahip olan Demokritos, evrende değişmeyen bir öz bulunması gerektiğini vurgular. Uyanık'a göre, filozofun üzerinde durduğu nokta, bütün görülen değişikliklerin nedeni, bölünemeyen en küçük şeyler, yani atomlardır. Sonsuz sayıda olan atomlar asla değişmez ve yok olmaz. Nesnedeki değişim,

atomlardaki harekete bağı olarak görülmektedir. Bu noktada, asıl ve gerçek varlık aranmaktadır (bkz. Uyanık, 2002: 136).

Özen'in belirttiği üzere Aristoteles de tıpkı Parmenides gibi varlık ve varoluş kavramlarını birbirinden ayırmadan anlamaya ve anlamlandırmaya çalışır.

(...) Aristoteles'in var olana ilişkin soruşturması sırf kavramsal veya analitik bir soruşturma değil, sözcüğün gerçek anlamında varlıkbilimsel (ontolojik) bir soruşturmadır. Bu nedenle Aristoteles kavram olarak "varlık"ı soruşturmaz, var olanın kendisini, neyin var olduğunu, var olanın cins ve türlerini ve varlık tarzlarını araştırır (Özcan, 2009: 120).

Aristoteles, kendisinden önceki filozoflardan farklı olarak varlığın çok anlamlı olduğu görüşünde ısrar etmiştir. Duva'nın da dile getirdiği gibi, Aristoteles'e göre varlıklar, madde ve form, potansiyellik ve edimsellik gibi temel ve kurucu ilkelere sahiptir (bkz. Duva, 2015: 50).

Aristoteles varlık hakkındaki düşüncelerine "Metafizik" adlı kitabında yer vermiştir. Bu eserinde ünlü filozof, varlık için şu ifadeleri kullanır:

Varlık olmak bakımından varlığı ve ona özü gereği ait olan ana nitelikleri inceleyen bir bilim vardır. Bu bilim özel bilimler diye adlandırılan bilimlerin hiçbirinin aynı değildir. Çünkü bu diğer bilimlerden hiçbiri genel olarak varlığı varlık olmak bakımından ele almaz; tersine onlar örneğin matematik bilimlerin yaptıkları gibi, varlığın belli bir parçasını ayırarak sadece bu parçanın ana niteliklerini incelerler. Şimdi biz ilk ilkeler ve en yüce nedenleri aradığımızı göre, bu ilkeler ve nedenlerin doğası gereği kendisine ait olacakları bir şeyin zorunlu olarak var olması gerektiği açıktır. O halde eğer varlıkların öğelerini arayanlar, gerçekte mutlak anlamda ilk ilkeleri aramakta idiyse, onların aradıkları bu öğelerin de ilineksel anlamda varlığın değil, varlık olmak bakımından varlığın öğeleri olmaları gerekir. Bundan dolayı bizim de varlık olmak bakımından varlığın ilk nedenlerini kavramamız gerekir (Aristoteles, 1996: 189).

Demirtaş'ın da belirttiği gibi, varlık ve varoluş kavramlarıyla ilgilenen bir diğer filozof Heidegger'dir. Heidegger, varlık nedir? sorusuna cevap bulmak istemektedir. Onun bulmayı arzu ettiği cevap ise varlığın anlamı nedir? sorusunun cevabıdır. Heidegger, bu iki soru üzerinde düşünüp, yeni bir soru sorar, varlığın anlamı nedir?, diğer bir ifadeyle varlık olmanın anlamı nedir? Heidegger'e göre varolmak, ancak zamansallık içinde anlam kazanır, yani cevap uzayda veya zamanın dışında aranmamalıdır (bkz. Demirtaş, 2002: 1).

Genel olarak varlık ve varoluş kavramlarına bakıldığında, bu iki kavramın birbirinden ayrı olarak açıklanamadığı görülmektedir. Zira varlıksız bir varoluş, varoluşsuz da bir varlık düşünülemez. Felsefenin bu iki çetin sorunsalı, bu nedenden dolayıdır ki bir arada çözülmeye çalışılmaktadır.

Varoluş ve öz hakkındaki tartışmalar Antik Yunan idealizminden günümüze kadar yapıla gelmiştir. Tartışmaların yürütüldüğü dönemlere bağlı olarak da, varoluş ve öz kavramları farklı anlamlar kazanmışlardır. Varoluş, olmakta olan somut, bireysel varlıklara karşılık gelirken, öz, bu varoluşlardaki kalıcı değişmez, akılla bilinebilen biçim veya doğa olarak gerçekliği niteleyecek biçimde tarihsel süreçte farklı anlamlar kazanmıştır. Bu tartışmaların temelinde insanın kendini, doğayı ve evreni anlama ve açıklama kaygısı ağır basmıştır. Anlama ve açıklama kaygısı beraberinde, anlaşılıp açıklanacak olana ilişkin yöntem sorununu da gündeme getirmiştir. İnsan, doğanın sonsuz döngüsellği içinde yaşadığı çevredeki her şeyi değiştirip dönüştürdüğünü ve zamanın kalıcı hiçbir şey bırakmadığını gördüğünde, kalıcı ve “gerçek” varlığın ne olduğu sorusunu sormaya da başlamıştır. İnsan için, oluş ve değişimin her şeyi bütünüyle sarmaladığı, bireysel varoluşların varlığa gelip ortadan kalktığı bir dünyada, gerçekten “var” olanın ne olduğu sorunsalı, kendini ve doğayı anlamadaki temel soru olacaktır. Bu soru aynı zamanda, varlığı kavrama ve açıklamadaki uygun yöntemin ne olacağını içermiştir (Coşkun, 2013: 112).

Genel hatları ile kişilik, kimlik, varlık, varoluş kavramları üzerinde durulmaya çalışıldı. Bu irdelenen kavramlardan hareketle ayna ve kişilik/varoluş arasındaki bağlantı incelendiğinde Freud’un ardından karşımıza psikanaliz kuramını geliştiren Fransız psikanalist ve psikiyatr Jacques Lacan çıkar. Lacan’ın geliştirmiş olduğu “ayna evresi” (mirror stage) çocuğun kendi varoluşunu keşfetmesi ve kişiliğini inşa etmesi üzerine kuruludur.

Tura’nın da ele aldığı gibi, Lacan, 17 Temmuz 1949 tarihinde Zürih Uluslararası 16. Psikanaliz Kongresi’nde sunduğu bildirisinde ayna evresi için şunları söylemektedir:

(...) Buna göre yavru insan kullanıcı zekâda kısa bir süre, ama gene de bir süre için, şempanzenin gerisinde kaldığı bir yaşta iken bile, aynadaki imgesini kendisi olarak tanımlayabilmektedir. Bu tanıyışın çocuğun içine doğduğunun bir belirtisi olan *Aha-Erlebnis* (işte!-deneyimi) dediğimiz el ve yüz anlatımları, Köhler’e göre, içinde bulunan konunun algılandığı bilincini, yani zeka eylemi için zorunlu olan anı simgeler (Tura, 1996: 174).

Aynaya bakan çocuğun aynadaki görüntüyü değerlendirip tepki vermesi, bu evrede oldukça önemlidir. Çünkü çocuğun verdiği bu tepkiler onun farkındalığının işaretidir.

Bu olayın altı aylıktan itibaren meydana gelebileceği Baldwin'den beri biliniyor. Tekrar gözlemediğimiz zaman, ayna karşısındaki süt-bebeğinin bu iç açıcı manzarası karşısında çoğu kez düşüncemizi yarıda kesip, daha yürümeyi becerememiş, hatta ayakta bile tam duramayan bir yavrunun insan kucağında ya da (Fransa'da "trotte-bébé" –yürüteç dediğimiz) yapay bir destek içinde sevinçli bir çaba ile engelini aşmış, bedeninin duruşuna az çok sarkmaya benzer bir tavırda eğerek, imgenin bir anlık parçasını tekrar yakalamaya çalışmasını seyretmişizdir (Tura, 1996: 174).

Bebekler gözlemlendiğinde ayna karşısında gördükleri imgelere karşı büyük bir sevinç ve heyecan içerisinde tepki gösterip, aynaya yansıyan görüntüleri yakalamaya çalıştıklarını ya da elleriyle aynaya dokunmaya çalıştıklarına tanıklık edilir.

Bir buçuk yaşına kadar söylediğimiz anlamda süren bu etkinliğin bize, daha önceleri sorunsal sayılan cinsel içgüdü gerilimi (dynamisme libidinal) hakkında öğrettikleri, en az paranoyak biliş üzerindeki düşüncelerimiz arasında bulduğumuz varlıkbilimsel dünya kadar aydınlatıcı olabilir. Yeter ki ayna evresini, çözümlemenin bu terime kazandırdığı anlamda, bir *özdeşleşme* olarak kavrayabilelim: Özdeşleşme, yani özned, bir imgeyi benimsediği zaman meydana gelen dönüşüm olarak. Kuramda bu olgu için antik bir terim olan *imago*'nun kullanılması da zaten, imgenin böyle bir evre etkisi yapmaya hazır bir yazgı olduğunu yeterince göstermektedir (Tura, 1996: 174).

Lacan'ın ayna evresinde kullandığı imagonun anlamı: kişinin çocukluk çağında sevip bağlandığı bir kimsenin (çok kere anne veya baba) daha sonra da hafızasında örnek bir tip olarak yaşayan hayali anlamını taşımaktadır (bkz. <http://www.tipterimlerisozlugu.com/imago.html>).

Lacan'ın bu teorisine göre, ayna ile kimlik arasında önemli bir bağ vardır. Bebeğin ayna karşısında gördüğü görüntüye tepki vermesi ve zamanla bu görüntüye istinaden kendisinin annesinden ayrı, bağımsız biri olduğunu fark etmesi bu teorisin temelini oluşturur.

Kişiliğin oluşmasında ayna yansımasının önemi yüz yıldan beri Wallon, Schilder ya da Lhermitte gibi büyük psikologlar tarafından vurgulanmaktadır. Bu psikologlara göre, bireyin oluşum süreci yavaş seyreliyordu, dış dünyaya ve başkalarına göre bir farklılaşma bilinci içeriyordu; kendisini ifade edebilen ve dış algılarını iç duyularıyla bağdaştırabilen birey beden bilincinden ben bilincine geçebilir. Bu "bedensel şema" kavramı, uzamda herkesin kendisini düşünmesi ve bu düşüncenin aynayla tamamlanması psikanalizle yeniden düzenlenmiştir; psikanaliz, bu bağlamda, bedenin görüntüsünün "libidinal yapısı" kavramını tercih etmiştir ve buna göre duyuların dağıtık verilerini düzene sokan arzudur. Bu kavram Lacan'ın 1949'da anlattığı ve sembolik etkinliğin gelişmesiyle bütünleştiği ünlü "Ben'in işlevinin oluşumu olarak ayna evresi"ne yönelmiştir: aynanın önünde bedenin parçalı görüntüsünden birlik görüntüsüne geçen

çocuk kendini seyretmekten büyük zevk duyar ve aynı zamanda görüntü ve model arasındaki farkı anlar, yansımalarının karşısında yeni bir projeksiyon işlevi kazanır (Melchior-Bonnet, 2207: 17-18).

Ayna teorisine göre, aynaya bakıp, cam yüzeyin yansıtma gücü sayesinde kendi görüntüsünü gören çocuk, aynadan yansıyan görüntü sayesinde bir benlik algısı kazanmaya başlar (bkz. Felski, 2013: 41).

Çocuğun on sekiz ayla altı yaş arasında, aynada kendi kendisini tanımmasının birbirini izleyen üç ayrı aşamada gerçekleştiğini öne süren Lacan'a göre, ilk aşamada aynanın önünde bir yetişkinle birlikte duran çocuk, aynadaki kendi görüntüsüyle yanındakinin görüntüsünü birbirine karıştırır. İkinci aşamada ise, görüntü fikrine sahip olan çocuk aynadaki görüntüsünün gerçek olmadığını anlar. Aynanın üçüncü aşamasında ise, çocuk aynadaki görüntüsünün gerçek olmayıp, kendi görüntüsü olduğunu ve başkasının görüntüsünün de ayrı, farklı olduğunu kavrar (Cevizci, 182-183).

Çocuk, aynanın karşısında kendi görüntüsünü gördükçe, kendinin başkalarından ayrı bir birey olduğunu idrak eder. Bu sayede kimlik duygusu kazanmanın ilk aşamasını yaşamış olur.

Çocuk kendi bedeninin bütünsel bir forma sahip olduğunun ayırtına, ilk olarak, kendi imgesini aynada görmek yoluyla ayna evresindeyken varmaktadır. Bu imgenin hareketlerini kendi bedenini hareket ettirerek yönetebilmekte ve böylelikle hazzı deneyimlemektedir. Fakat bu bütünlük ve hâkimiyet duygusu, çocuğun bizzat kendi – henüz üzerinde tam bir motor kontrole sahip olmadığı- bedenine ilişkin deneyimiyle karşıtlık içindedir. Çocuk henüz kendi bedenini kısımlar halinde, parçalanmış ve bir birliğe sahip olmayan bir şey olarak duyumsarken, onu bir birlik ve bütünlük duygusunu sağlayan şey imgedir. Bu nedenle ayna imgesi, çocuğun kendi bedeni üzerindeki hâkimiyetini öngörerek konumlanır ve çocuğun deneyimlediği parçalanmışlık duygusunun karşısına dikilir. Burada önemli olan, çocuğun söz konusu ayna imgesiyle *özdeşleşmesi*'dir. İmge, onun kendisidir. Bu özdeşleşme hayatidir, çünkü bu ve bunun tesis ettiği hâkimiyet, öngörüsü- olmaksızın çocuk, bütün veya tam bir varlık olarak kendisini hiçbir zaman algılayamaz (Homer, 2013: 41-42).

Çocuk, aynada kendi imgesini gördükçe, algısında yer alan parçalanmışlığı tamamlar ve aynadaki imgeyi tanıyıp kendi kendine tepkiler vermeye başlar. Böylelikle de öncesinde zihninde yer alan parçalanmışlık duygusundan kurtulup, kendini bir bütün halinde görmeye başlar. Ayna evresindeki çocuğun aynadaki görüntü ile kendisi arasındaki kurduğu bu bağlantı, çocuğun bundan sonra edineceği tüm görsel algıları etkilemektedir.

Anne karnındaki korunma hissi ve anneyle bütünlük içinde olduğunu hisseden bebeğin aynadaki kendi imgesi ile ilk karşılaşması ve bu ilk karşılaşmadaki şaşkınlık ve hayranlık ifadeleri, Narkissos'u anımsatır. Kendine dair her türlü algıyı aynadaki yansımalarına göre kuran bebekte, kişilik inşası da oluşmaya başlar.

Lacan'ın ayna evresi insanlık tarihi boyunca insanların kendilerini görmek için kullanmış oldukları aynanın, aslında hiç de öyle düşünüldüğü gibi sıradan bir nesne olmadığını, aksine, insanın varoluşunu tamamlamasına, onun kendine ait bir kişiliğe kavuşmasına yardım eden oldukça önemli bir araç olduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle ayna, yalnızca dünya kültür tarihi için oldukça önemli, kadim bir nesne olmakla kalmaz, aynı zamanda ayna evresinden anlaşıldığı üzere farklı pek çok bilim dalı için önem arz eder.

2.3. TASAVVUF VE AYNA İLİŞKİSİ

Yaratıcı ile insan ve evrendeki diğer varlıklar arasındaki ilişkiyi ve varlığın birliğini açıklama esasında olan tasavvuf, dinî ve felsefi boyutları olan bir öğretilerdir. Tasavvufun dinî ve felsefi boyutlarının olması onun yüzyıllar içerisinde geniş bir çevrede düşünülüp, tartışılarak gelişmesine ve nesilden nesile aktarılmasına kolaylık sağlamıştır.

Tasavvuf, bir yaşama ve düşünme biçimi olarak tanımlanabilir. Bu yaşama ve düşünme biçimi aynı zamanda İslam'ın ruh hayatını ve İslam Peygamberi'nin yaşayış şeklini de temsil eder. Bu bağlamda tasavvuf, O'nun şahsında manevî otoritenin sağlandığı, müesseseseleşerek günümüze kadar gelen hem yaşama şekli hem de bir ilim dalı olarak açıklanabilir (bkz. Yılmaz, 2010: 17).

Bu genel açıklamaya ilave olarak tasavvufun çok farklı başka tanımlamaları olduğunu da söylemek gerekir. Bu farklılığın temelinde tasavvuf ilmine gönül verenlerin tasavvufu kendi tecrübeleri ve kendi bakış açılarına göre tanımlamaları yer almaktadır. Ateş, bu farklılıkları şöyle ifade etmektedir:

Kelimenin kökü gibi tarihi üzerinde de bir birlik yoktur. Böyle olması da tabiidir. Çünkü tasavvuf ruh hayatıdır. Bu da şahıslara göre bazı özellikler gösterir. Onun için tasavvufu tarif edenler, daha ziyade kendi ruhi yaşayışlarının tarifini yapmışlardır (Ateş, t.y.: 10).

Mutasavvıfların tasavvuf ile ilgili kendi yaşadıkları ve kendi tecrübe ederek kazandıkları bakış açılarıyla yaptıkları tanımlamalar birbirinden farklı pek çok tasavvuf açıklaması oluşmasına neden olmuştur. Her bir mutasavvıfın öznel görüşlerinin yer aldığı bu açıklamalardan bazıları şu şekildedir:

Cüneyd Bağdadî (Öl. 297/ 909): Sulhu olmayan bir savaştır. Dağınık olmayan zihinle Allah'ı zikretmek, sema ile vecde gelmek, sünnete uygun bir şekilde amel etmek, maddi şeylerden ilgiyi keserek Allah ile beraber olmaktır.

Nasrabazî (Öl. 307/ 977): Kitap ve sünnete dört elle sarılmak, heva-heves ve bidatlere tabî olmamak, şeyhlere hürmet etmeye büyük değer vermek, halkın özürlerini kabul etmek, vird ve zikre devam etmek, ruhsat ve te'villere göre hareket etmeyi terk etmektir.

Semnûn Muhib (Öl. 297/ 909): Hiçbir şeye sahip olmaman, hiçbir şeyin de sana sahip olmamasıdır. Cömertlik, fakr ve hürriyettir. Nefse kul şeytana zebun olmamaktır.

Ebu Ali Ruzbarî (Öl. 322/ 933): Baştan sona ciddiyetten ibarettir. Ona şaka nevinden hiçbir şey karıştırmayınız. Kovsa dahi sevgilinin kapısı önünde diz çökmek ve oradan ayrılmamaktır.

Ebu Bekir Tamestanî (Öl. 341/ 952): Bir ızdırıpdır, rahat ve sükûnun bulunduğu yerde o bulunmaz.

Ebu Bekir Şibli (Öl. 334/ 945): Karşılıklı dostluk sevgidir. Hiçbir kaygı duymadan Allah ile beraber olmaktır. Yakıcı bir ateştir. Duyu organlarını zapdetmek ve ruhun üfleşlerine kulak vermektir. Tasavvuf şirkidir, ortaklıktır. Çünkü tasavvuf kalbi masivadan muhafaza etmektir. Hâlbuki masiva diye bir şey yoktur (Kara, 2003: 31-33).

Bu tanımlardan görüldüğü üzere tasavvuf tanımlarının temelinde yaratıcıya karşı duyulan sevginin yanı sıra her bir mutasavvıfın bu sevgiyi kendi içinde nasıl yaşadığı ve neler hissettiği de yer almaktadır. Zira yaratıcıya ulaşmak için gösterdikleri çaba onların tasavvufi görüşlerinin temelini oluşturmaktadır. Bu ortak gösterilen çaba da tasavvufu evrensel bir öğreti haline getirmektedir. Öyle ki, tarihin farklı dönemlerinde pek çok kültürde benzer öğretilerin izlerine rastlamak mümkündür. Örneğin; Hindistan'da Brehmen, Mısır'da Hermes, Yunanistan'da Pisagor, Sokrat ve Platon'un felsefe anlayışları, Yahudilik'te Kabbalizm ve Hristiyanlıkta Mistisizm gibi.

Mistisizmin kaynağı dinlerin, felsefelerin, şi'r'in, san'atın, müziğin vb.nin ilhamlarını aldıkları aynı kaynak, yani görünen dünyanın üstünde ve ötesinde görünmeyenin şuurudur. Mistik, ezeli olanın içinde geçici olanı ve geçici olanın içinde de ezeli olanı görür ve kavrar. Çünkü o, gerçek realiteyi, Allah'ı doğrudan doğruya tecrübe eder. Deyimlerindeki çeşitlilikler bir yana, bu tecrübe, her yerde ve her zaman aynı şekilde tecelli ettiğinden, Mistisizme, (Ebedi Felsefe) adı da verilmiştir (Sunar, 1975: 3).

Yahudi mistiğin amacı genelde Tanrı'yı görmek, vecd içinde onun görkeminin seyrine dalmak ve Yaratılış'ın sırlarını anlamaktı (Eliade, 2013: 186). İslam dinî ve kültürü çerçevesinden baktığımızda tasavvuf, Kur'an ve Sünneti kendine rehber edindiği için önemli bir öğreti olarak değerlendirilmektedir. Schimmel, bu rehberliği şu şekilde anlatmaktadır:

Mutasavvıfların *tarik*'i (yolu) şeriatte ayrılır; ana cadde *şeria*, ara yol ise *tarik*'tir. Sûfiler, tasavvufî eğitim yolunu her Müslümanın yürümesi gereken Allah buyruğunun oluşturduğu caddeye çıkan, bir sokak gibi gördüklerini gösterir. Hiçbir yol yoktur ki, ayrıldığı anacaddenin kolu olmasın; şeriat'ın zorunlu buyrukları tam bir bağlılıkla yerine getirilmeden, hiçbir tasavvuf yaşantısı olamaz (Schimmel, 1982: 93).

Kur'an önderliğinde ve Allah yolunda büyük bir aşkla yürümeyi gerektiren tasavvuf, insanların hem manevi dünyalarını güzelleştirme, inanç ve ibadetlerini kuvvetlendirme hem de maddi dünyayı anlamalarını sağlamaktadır. Bu noktada Öztürk bir tespitte bulunur, yazara göre Kur'an, benliğin derinliklerinde tanrısal sırların saklı bulunduğunu ve insanoğlunun bu sırları çözmesi gerektiğini ısrarla belirtmektedir. Bu sırlar biyolojik ve fizyolojik sırlar değildir. Kur'an, insanı dış dünyaya ait sırların keşfine çağırırken aklını kullanmaya; iç dünyaya ait sırların keşfine çağırırken ise kalbini kullanmaya davet eder. Yani Kur'an hem dış dünya ile ilgili olan bilgiyi düzenlemeyi hem de varlığın esası olan "ben" ile varlık arasındaki ilişkiyi çözmeyi ister (bkz. Öztürk, 1993: 23).

İnsanda var olan yaratıcıyı arama ve ona ulaşma eğilimi, tasavvufun açtığı kapı sayesinde insana büyük bir fırsat tanımaktadır. Tasavvuf, insanın özünde olana ulaşmasına yardımcı olan bir öğretilerdir. Bu sayede kişi yaratılıştan gelen özü keşfettiğinde ve yaratıcıya ulaştığında kendini manevi anlamda iyi hissedecek ve kendi iç dünyası ile maddi dünya arasındaki gerginlik ortadan kalkacağı için, daha dengeli ve uyumlu bir hayata kavuşacaktır. Bu eğitimle her şeyin Allah'tan geldiğini bilen insan, daha olumlu bir bakış açısına sahip olarak; kişi ve olayları sorgulama yolundan vazgeçerek, yaratıcıya teslimiyete ulaşacaktır. Tasavvuf; kişinin manevi dünyasının dinginliği açısından da çok önemlidir.

Sosyal bir varlık olarak insan, üyesi olduğu ve içinde yaşadığı toplumun getirdiği kural ve kaidelere ve sosyolojik düzenlemelere göre yaşamaktadır. Tasavvufun da bu sosyal hayat içinde yaşanabilmesi için tasavvufa gönül vermiş bireylerin buluşup, fikir alışverişi yapabilecekleri toplantı yerlerinin olması gerekmektedir. Bu ihtiyaç

bağlamında ilk dönem mutasavvıflarından itibaren, ocak anlayışını temele koyarak inşa edilen tekke ve zaviyeler tasavvufun yaşanılması ve yaygınlaşması sağlanmıştır. Tasavvuf, tasavvufi yolda ilerleyen, manevî aşamaları kat eden Allah dostlarına manevî önderlik yapma olanağı verir çünkü insanlarda, çekim alanına girdikleri şahsiyetlerin etrafında toplanma eğilimi vardır (bkz. Küçük, 2015: 128). Kişilerin bu eğilimine, tasavvufa gönül vermiş manevi liderlerin (sufilerin) bilgi ve tecrübelerini toplanılan meclislerde aktarmalarına ve bu meclise gelenlerin de dinlediklerinden ve tecrübe ettiklerinden kendilerini geliştirmelerine olanak sağlar.

Tekke ve zaviyeler aynı zamanda Anadolu'da yerleşik düzenin sağlanması açısından önemli bir rol oynamaktadır. Bunun nedeni de Osmanlı ordusu ile birlikte ilerleyen dervişlerin boş ve ıssız yerlerde tesis ettikleri tekke ve zaviyeler sayesinde hem bir yerleşik yaşam formu hem de ocak kültürünün yerleşmesi ve yaygınlık kazanmasını sağlamalarıdır. Cebecioğlu, Osmanlı Devleti'nin kuruluş dönemlerinde tekke ve zaviyelerin üstlendikleri görevleri şu şekilde açıklamaktadır:

Virânelik, terk edilmiş yerleri yeniden iskân etmek.
Kırlarda, emniyet ve konaklama görevini ifâ etmek.
İssız ve korkulu yerlerde, özellikle hudutlarda gözetleme görevi yapmak.
Ticaret ve seyahat yolları üzerinde gelip geçen kişi ve gruplara, Allah rızası için çeşitli kolaylıklar sağlamak (Cebecioğlu, 1994: 43).

Sözü edilen dönemlerde bir tekke ya da zaviye inşasının ardından, insan toplulukları gelip bu yapılar etrafında yavaş yavaş yerleşik düzene geçerek bu bölgeleri bir yerleşim birimi haline getirmişlerdir. Bu gelenek tüm Anadolu'ya yayıldığı için tekke ve zaviyeler yerleşim birimleri oluşturmak için önemli bir görev üstlenmişlerdir. Bu tekke ve zaviyelerin sayısının artması da ocak kültürünün benimsenmesini ve yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Tasavvuf, insan nefsinin kötü ahlak ve duygulardan nasıl temizlenip ve iyi ahlakla nasıl donatılacağını, bu arıtma ve donatma neticesinde ruhta ne gibi değişimler olacağını öğreten bir öğretilerdir.

Demek ki tasavvufun dayanağı, maddi kirlere kalbi arındırmak ve insanın Allah ile irtibatını sağlamaktır. Sofi, kalbini Allah için parlatan ve bütün işlerini Allah rızası için yapan kimsedir. O böyle yapınca Allah tarafından da kendisinde keramet zuhur eder (Serdaroğlu, t.y. 7-8).

Tasavvufu kısaca bu şekilde açıkladıktan sonra öncelikle, tasavvuf ile ayna arasındaki ilişkiyi açıklayabilmek için tasavvufta kullanılan iki terimin açıklanması

gerekmektedir. Bu terimler; “insan-ı kâmil” ve “vahdet-i vücud” terimleridir. Kısaca bu terimleri açıkladıktan sonra tasavvufta yer alan simgeler ile ayna arasındaki bağlantılar irdelenmeye çalışılacaktır.

İbn Arabi ile kullanılmaya başlanılan insan-ı kâmil terimi Abdülkerim Cîlî'nin (Öl. 820/ 1417) “el-Insanu'l-Kâmil” adlı eseriyle tam manasına ulaşmıştır. Bu eserde yer aldığı şekliyle insan-ı kâmil; yeryüzünde Allah'ın halifesi olan insanın, Allah'ın zat, sıfat ve fikirlerinin en mükemmel haliyle tecelli ettiği varlık olduğu anlamına gelir. İnsan-ı kâmil, Allah ile âlem arasında, zâhir ile bâtın arasında (berzah)dır ve bütün ilahi kemal mânaları kendinde gerçekleştiren kişidir (bkz. Kara, 2003: 110). Kuran-ı Kerim'in Kâf Suresi 16. ayetinde Allah, “Andolsun insanı biz yarattık ve nefsinin kendisine fısıldadıklarımı biliriz. Ve biz ona şah damarından daha yakınız” demektedir. Bu ayette açık bir ifade ile yer aldığı gibi Allah ve yarattığı insan arasındaki yakınlık şah damarından bile öncedir.

Tasavvuf, insanın sürekli olarak mücadele içinde olduğu nefsinin kötü duygu ve düşüncelerden temizleyip, iyi duygu ve düşünceler ile beslenmesi gerektiğini ve bu olumlu düşünceler sayesinde kendi ruhunda yaşayacağı değişimleri gözleyebileceğini anlatan bir öğretilerdir. Bu bağlamda tasavvuf insana, Allah'a yakın olabileceği tüm yolları gösteren öylesine geniş bir ufuk açar ki insan-ı kâmile ulaşma düşüncesi kişinin en büyük arzusu olur. Çünkü insan-ı kâmil olma, bu uzun yolun sonunda ulaşılan en büyük mertebedir. Ateş, bu merteye için şunları dile getirmektedir:

Bütün nefis perdelerini yırtıp en son mücerred ruh haline ulaşan insan, her bakımdan üstün insandır. Buna insan-ı kâmil denir. Mutasavvıflara göre insan-ı kâmil (olgun insan) düşüncesini Abdu'l-Kerim el-Cîlî, el-Insanu'l-Kâmil adlı eseriyle izah etmiştir. Cîlî'ye göre insan-ı kâmil baştan başa bütün varlığın çevresinde döndüğü kutuptur. Varlık yaratılıştan beri insan-ı kâmil tektir ve tek kalacaktır. İnsan-ı kâmil'in kendine özgü bir hakikati vardır. Bununla beraber her çağda, başka suretlerde, başka adlarda görünür. Asıl adı Muhammed'dir. Künyesi Ebu'l-Kasim, sıfatı Abdullah (Allah'ın kulu), lâkabı Şemsu'd-dîn'dir. Asıl ismi budur ama dünya kurulalıdan beri çeşitli peygamberlerin suretinde görünen odur. Ta kıyamete kadar en büyük velide zuhur eden de odur (Ateş, t.y.: 523).

İnsan-ı kâmil; en yüksek mertebesine ulaşmış, nefsinin tüm kötülüklerden arındırarak terbiye etmek suretiyle güzelleştirmiş, nefsinin Allah'ın emir ve yasaklarına bağlayarak, Allah'a ve halka hizmeti vazife edinmek suretiyle çalışan gönül eridir ve tasavvufun amacı da böyle bireyler yetiştirmektir.

İnsan-ı kâmil âlem-i ekber'in (Allah'ın) bütün kemallerini kendinde bulundurduğu için âlemi asgar (küçük âlem)dir. Halifelîği de bu nedenden ötürü hak etmiştir. Melekler bu hakikati kavrayamadıkları için Âdem'e secde etmekte tereddüt etmiş ve şöyle demişlerdi: "... Biz seni hamd ve tesbih ederken yeryüzünde fesat çıkaracak ve kanlar dökecek bir kimse mi yaratacağın..." (Bakara 2/30). Sûfilere göre bu fesat, kan ve bozgunculuklar Allah'ın celâl sıfatlarının tecellisinden başka bir şey değildir. Bir diğer tasnife göre, âlem-i kebir insandır, insanın dışındaki her şey âlem-i asgardır. Bütün âlemlerin de insanda tecelli etmiş olduğunu söyleyen sûfiler, ona "âlem-i kübra"², "nüsha-i kübra"³ ve "berzah-ı câmia"⁴ adını da vermişlerdir (Kara, 2003: 111).

Hacı Bektaş Veli'ye göre ise insan-ı kâmil; şeyh, önder, hidayetçi, ermiş, ayna gibi gösteren, panzehir gibi birbirinden farklı pek çok adla anılmış olandır ve bu adların hepsi de doğrudur. İnsan-ı kâmile, ölüyü dirilttiği için İsa, ab-ı hayat içmiş olduğundan Hızır, kuşların dilini bildiği için Süleyman denilmiştir. Esasen bütün yaratılmışlar tek bir şahıs gibidir ve insan-ı kâmil o şahsın kalbidir (bkz. Duran, 2010: 143).

Tasavvuf ile ayna arasındaki ilişkiyi açıklayabilmek için üzerinde durulacak bir diğer kavram "vahdet-i vücud" kavramıdır. Arapçada varlığın birliği anlamına gelen vahdet-i vücud, Allah'tan başka varlık olmadığının idrâk ve şu'ûruna sahip olmak, bilmek demektir (bkz. Cebecioğlu, 2009: 683).

Vahdet-i vücûd (varlık birliği) fikrini sistemleştiren mutasavvıf, Muhyi'ddin İbnu'l- Arabî'dir. Ondandır de İslam dünyasında bu fikrin temelleri görülmektedir. Özellikle Gazali'nin eserlerinde bu fikre çok yaklaştığı dikkat çekmekte ise de onlarda bu fikir açıkça ortaya atılıp sistemleştirilememiştir. İleri sürülen görüşler, fenafillah⁵ sınırını zorlamakta ise de henüz o sınırı pek aşmamaktadır. İbnu'l- Arabî'dir ki bu düşünceyi görüşlerinin temeli yapmış ve bunu bütün İslâm tasavvufuna yaymıştır (bkz. Ateş, t.y.:498).

İbnu'l- Arabî, vahdet-i vücûd anlayışını sistemleştirip, varlığın birliği konusunu ilk kez ciddi şekilde dillendirip, bu konuda tasavvuf felsefesinde çığır açan kişidir. Bu nedenle ondan sonra kendisini eleştirenler olduğu gibi onun fikirlerini savunanlar ve

² Büyük âlem (<https://www.luggat.com/alem-i-20k%C3%BCbra/1/1>).

³ Kâinat, dünya, çok manayı ifade eden âlem (<https://www.luggat.com/n%C3%BCshai%20k%C3%BCbra/1/1>).

⁴ Öldükten sonra ruhların kıyamete kadar kalacakları mânevî âlem, kabir âlemi (bkz. <https://www.islamveihsan.com/berzah-alemi-nedir-alemi-berzah-ne-demek.html>).

⁵ Ölmeden önce ölmüş gibi olup yokluk sırrına ermek, Allah'ın varlığında yok olmak (<http://www.lugatim.com/s/fenafillah>).

onun yolundan gidenler de olmuştur. İbnü'l- Arabî, çizgisini takip eden, eser ve sözlerinde bunu dile getiren büyük sûfilerden biri de Mevlânâ Celaleddin-i Rumi'dir.

Mevlânâ, söz ve eserleriyle vahdet-i vücûd anlayışını devam ettiren büyük bir sûfidir. Mevlânâ'ya göre kâinata bütün esmâsıyla tecellî eden Allah, insan-ı kâmilde de aynen tecelli etmektedir. Mevlânâ; “Saf aynayım ben, kararmış sırrı dökülmüş ayna değilim. Tûr-i Sînâ'nın gönlüyüm ben, kinlerle dolu gönül değilim,” derken insan-ı kâmilî aynaya benzeterek ilahî sıfatların tecelli ettiği ve ilâhî tecellilerin yansıdığı bir varlık olarak görür. Mevlânâ, insan-ı kâmile çok üstün bir değer atfeder ama onu asla ilahlaştırılmaz. İnsan, tanrı değil Allah'ın âdetidir. İnsan, Allah'ın ululuk sırlarının insanda belirtilerini yansıtır (bkz. Okudan, 2006: 111).

Vahdet-i vücud anlayışını benimseyen bir diğer önemli isim de Hallâc-ı Mansûr'dur. Mansûr, tasavvuf tarihine “Enel Hak”, “Ben Hakk'ım” ifadesini kazandırmış, vahdet-i vücud anlayışını bu cümle içerisinde toplamış önemli bir mutasavvıftır.

O halde Hallâc, Enel Hak derken, insanın varlık bünyesindeki pozisyonunu dile getiriyor. “Varlığı kendinden ve kaçınılmaz olan, bizatihi Hak'tır, sürekli Hak'tır; varlığı başka birinin (Allah'ın) varlığı ile mümkün olan varlık (insan) ise bigayrihi (başka bir varlığa bağlı olarak) haktır”. Ama sonuçta insan da haktır. Diğer tüm varlıklardan daha çok var olandır, daha çok nasip sahibidir. Allah, insana ruhundan bir soluyuş (nefha) vermiş, onu bizzat elleriyle yaratmıştır. Allah insandan kendisine yardımcı olmasını da istemiştir. İşte bu son nokta insana, diğer hiçbir varlıkta olmayan bir seçkinlik kazandırıyor. Bu seçkinlik insana, Allah'ın yanında “ben” diyebilme bahtiyarlığını vermiştir (Öztürk, 1996: 147-148).

“İnsan-ı kâmil” ve “vahdet-i vücud” kavramları tasavvuf ile ayna arasındaki ilişkinin anahtarlarını teşkil eder. Her iki kavramda da aynanın bir simge olarak kullanıldığı görülmektedir.

Tasavvufa göre, içinde yaşanılan bu koca âlem bir ayna gibidir. İnsan-ı kâmil de bu aynanın cilasıdır. İbn Arabî'ye göre, âlem önce ruhsuz bir karaltı, adeta cilası olmayan bir ayna şeklindedir. Bu aynayı cilalatmak gerekmiş ve bu nedenle Âdem yaratılmıştır. Âdem, bu aynanın cilası ve ruhu olmuştur. “Allah Âdem'i kendi suretinde yarattı”. Bu durum Hz. Âdem'den sonra da devam etmiş, veli ve nebiler bu özelliği yaşatmışlardır (bkz. Kara, 2003: 111).

Hacı Bektaş-i Veli, bütün âlemlerin sayısının beş olduğunu ifade eder ve bu beş âlemin de kendi içinde bir bütünlük oluşturduğunu söyler. Birinci âlem, âlem-i zât olan

ilahlık âlemidir. İkincisi, âlem içerisindeki görünmez birliği ifade eden âlem-i sıfattır. Üçüncü âlem, ruhlar ve bilinmezler âlemi olan âlem-i meleküttür. Dördüncü âlem, şahitlik âlemi olan mülk âlemidir. Ve beşinci âlem de kapsayan evren, yapılış gayesi olan insanlık âlemidir (bkz. Aytaş, 2010: 65). Bu insanlık âlemi de diğer âlemleri içinde taşıyandır, onların görünür kılındığı âlemidir.

Dünya üzerindeki tüm varlıklar içerisindeki insan, aklını kullanma yeteneğine sahip olan tek varlıktır. Kuşkusuz ki insanın kavrama kabiliyetinin içeriğini içinde yaşamakta olduğu cisimler âlemi oluşturmaktadır. Ama bu cisimler âlemi, kendi varoluş düzeyinde bütün evrenin nispeten tam bir suretini temsil eder. İnsan, duyumsanabilen biçimler arasında latif biçimleri ve ruhsal cevherleri kavrar. Bu nedenle denilebilir ki, bir küçük âlem olan insan ile büyük âlem olan evren yek diğerini yansıtan iki ayna gibidir (bkz. Burchardt, 1982: 93).

Tasavvufun en önemli konularının başında yer almakta olan insan-ı kâmil anlayışına göre, evren ve bu evren içinde nokta kadar bir yer teşkil eden insan yani makro kozmos ve mikro kozmos arasında ciddi bir birliktelik vardır. Sunar, insan vücudu ile evren arasındaki benzerliklerle ilgili olarak şunları dile getirmektedir:

İnsan denen bu şehrin içinde (360) ırmak vardır ki damarlardır; (777) kemer vardır ki sinirlerdir; (440) tane direk vardır ki kemiklerdir. Bu şehrin ortasında bir de Pınar vardır ve bu şehrin her tarafına su oradan taksim olunur ki ciğerlerdir.

Bu şehrin dışına (zâhirine) ait beş meleği (kuvvesi) vardır ki iyi, kötü; hayır şer; her ne zuhur ederse bu şehrin Sultanı olan Ruh'a haber verir.

Bu şehrin yarısından yukarısı yedi kat gök ve Arş-ı A'lâ ve yarısından aşağısı da yedi kat yer ve Esfel-i Sâfilin'dir.

Bu şehrin göklerinin ve yerlerinin topunu birden, Nefs denen izâfi veya Sultanî Ruh kaplamıştır ve Âdem'in vücudundan ibaret olan bu şehir zât ile mevcuttur ve bunda da her şeyi kaplamış olan Hak nurundan bir ışık vardır. Çünkü, yaratılıştaki hiçbir şey yoktur ki onda nur olmasın. Zira, vücudu görmek nur iledir. Mutlak vücutta olan dış âlem nur olmasa görünmez. Çünkü, nur meydana çıkarma ve meydana çıkma sebebidir. Bu konuda şu ayetlere ve hadislere işaret edebiliriz: "Allah, göklerin ve yerin nurudur", "Ölü iken diriltip insanlar arasında yürürken önünü aydınlatacak bir nur verdiğimiz kimsenin durumu" (Sunar, 1974: 112).

Mikro kozmosu teşkil eden insan kendinde, makro kozmosu yani evreni adeta bir ayna gibi yansıtmaktadır.

Tasavvuf'daki insan-ı kâmil anlayışına göre insan, Tanrının bütün isim ve sıfatlarına asaleten müstehaktır. İnsan-ı kâmil, Hakk'ın aynasıdır. Allah ismi nasıl hakkın aynası ise, insan-ı kâmil de öyle

Hakk'ın aynasıdır. Allah bütün isim ve sıfatlarını yalnız insan-ı kâmil de görür (Sarmış, 1997: 238).

İnsan-ı kâmil düşüncesini açıklamak için sıklıkla başvurulan Hz. Muhammed'in bir hadisi de şöyledir: "*Mümin müminin aynasıdır ve mümin müminin kardeşidir, onunla birlikte olduğunda zarara uğramasına engel olur ve onu koruyup kollar* (Mizzî, XXIV/ 1 13-1 16, no: 494; Akt. Martı 2009: 40) .

İnsan-ı kâmil anlayışındaki insanın, Allah'ın yansıması olduğu düşüncesi, akıllara Platon'un idealer öğretisini getirmektedir. Platon'un felsefesine göre, iki tür gerçeklik vardır. Bunlardan ilki, durmadan değişen duyu dünyası, ikincisi ise ancak düşünce ile kavranabilen değişmez idealer dünyasıdır. Asıl gerçekliğin idealer dünyası olduğunu düşünen Platon, görünen ve beş duyu ile algılanan maddesel dünyadaki her şeyin idealer dünyasının bir yansıması olduğunu söyler ve bu görüşlerini mağara benzetmesi ile açıklar.

Platon'un *Devlet* adlı kitabında Glaukon'la gerçeklik ve doğruluk üzerine yaptığı konuşmasında, daha sonra felsefede mağara alegorisi olarak adlandırılacak olan mağara benzetmesi yer almaktadır. Platon, Glaukon'dan yer altında içinde insanların olduğu mağaramsı bir yeri düşünmesini ister, bu mağara ile ilgili bilgiler vermeye başlar: Mağaranın önünde boydan boya ışığa açılan bir giriş vardır ve insanlar çocukluklarından beri ayaklarından, boyunlarından zincire vurulmuş bir şekilde sırtları mağaranın girişine dönük bir vaziyette mağarada yaşıyorlar. Ne kımıldanabiliyor, ne de burunlarının ucundan başka bir yer görebiliyorlar. Öyle sıkı sıkıya bağlanmışlar ki, kafalarını bile oynatamıyorlar. Yüksek bir yerde yakılmış bir ateş parıldıyor arkalarında. Mahpuslarla ateş arasında dimdik bir yol var. Bu yol boyunca kukla oynatanların seyircilerle kendi arasına koydukları ve üstünde marifetlerini gösterdikleri bölme benzer alçak bir duvar var. Bu alçak duvar arkasında insanlar düşünün, ellerinde türlü türlü araçlar, taştan, tahtadan yapılmış, insana, hayvana ve daha başka şeylere benzer kuklalar taşıyorlar. Bu taşıdıkları şeyler, bölmenin üstünde görülüyor. Gelip geçen insanların kimi konuşuyor, kimi susuyor. Bu durumdaki insanlar kendilerini ve yanlarındakini ancak arkalarındaki ateşin aydınlığıyla mağarada karşılarına vuran gölgeleri görebilirler. Bölmenin üstünden gelip geçen bütün nesnelere de öyle görürler. Bu adamlar aralarında konuşacak olurlarsa, gölgelere verdikleri adlarla gerçek nesnelere anlattıklarını sanırlar. Bu zindanın içindeki bir yankıyı düşünün, geçenlerden biri her konuştuğunda, mahpuslar bu sesi karşılarındaki gölgenin sesi sanırlar. Bu adamların

zincirlerini çözer, bilgisizliklerine son verirsen, her şeyi olduğu gibi görürlerse, ne yaparlar? Mahpuslardan birini kurtaralım; zorla ayağa kaldıralım; başını çevirelim; yürütelim onu; gözlerini ışığa kaldırsın. Bütün bu hareketler ona acı verecek. Gölgelemlerini gördüğü nesnelere gözü kamaşarak bakacak. Ona biraz önce gördüğü şeyler sadece boş gölgelerdi, şimdikiye gerçeğe daha yakınsın, gerçek nesnelere daha çevriksin, daha doğru görünüyorsun, denirse; önünden geçen her şeyi ona birer birer gösterir, bunların ne olduğunu sorarsak ne der? Şaşırma kalmaz mı? Biraz önce gördüğü şeyler, ona şimdikiyelerden daha gerçek gibi gelmez mi? (bkz. Platon, 2001: 183-184).

Platon'un mağara benzetmesi, onun idealar öğretisinin formüle edilmiş bir bütünlük içerisinde sunulmuş halidir. Bu benzetmeden yola çıkarak mağaranın içi ve mağaranın dışı olmak üzere iki tür gerçeklikten söz edilebilir. Mağaranın içi, dışının yansımasından oluşmaktadır ve mağaranın içi duyular, dışı ise idealar dünyasını temsil eder. Platon, Glaukon ile olan diyaloguna şu şekilde devam etmektedir:

Görünen dünya mağara zindanı olsun. Mağarayı aydınlatan ateş de güneşin yeryüzüne vuran ışığı. Üst dünyaya çıkan yokuş ve yukarıda seyredilen güzellikler de, ruhun düşünceler dünyasına yükselişi olsun. Benim nereye varmak istediğimi merak ediyordun ya, işte bu benzetmeyle onu iyice anlamış olursun. Doğru mu, yanlış mı, orasını Tanrı bilir. Herhalde benim düşünceme göre kavranan dünyanın sınırlarında "iyi" ideası vardır. İnsan onu kolay kolay göremez. Görebilmek için de, dünyada iyi ve güzel ne varsa, hepsinin ondan geldiğini anlamış olması gerekir. Görünen dünyada ışığı yaratan ve dağıtan odur. İnsan ancak onu gördükten sonra iç ve dış hayatında bilgece davranabilir (Platon, 2001: 185).

Platon'un evreni açıklamak için kullanmış olduğu mağara benzetmesi tasavvuftaki ayna simgesini akıllara getirmektedir. Platon evreni, duyular ve idealar dünyası olarak ikiye ayırmıştır. Bu ayrımın karşılığı tasavvufta fani dünya ve insanın ebedî dünyası olarak değerlendirilen ahiret dünyasıdır (zahir-dış ve batın-iç dünya hakikat dünyası).

Mağara benzetmesinin temel kavramlarından biri güneş ya da ışıktır. Mağaradan çıkan kişinin başta gözlerini kamaştıran ışık, daha sonra onun gerçek dünyayı algılamasını kolaylaştırmaktadır. Buradaki ışık ya da güneş, iyi ideasını yani yaratıcıyı temsil eder. Sunar, mağara benzetmesi ile ilgili olarak şu ifadeleri kullanır:

Eflâtun'un meşhur Mağara misâline göre bizim bu dünyada gördüklerimiz sadece gölgelerden ibarettir, eşyanın hakikat ve realitesi ülkesi ise bu dünyanın ötesinde ve üstündedir. Bir mağaradaki mahpuslar, nasıl ancak gün ışığına çıktıkları zaman eşyayı olduğu gibi görebiliyorlarsa, biz de eğer hakikati görmek

istiyorsak -, ruhlarımızın, ezeli dünyanın güneşi olan, en büyük realite tarafından nurlandırılması gerekir (Sunar, 1975: 86).

Platon, içinde yaşanan duyular dünyasının idealar dünyasının yansıması olduğunu söylemektedir. Tasavvuf da evrendeki her şeyin Allah'ın yansıması olduğunu ifade etmektedir. Platon, mağara örneğine şu şekilde devam eder: Mağaranın içindeki zincirlerden kurtulup, asıl âleme çıkan kişiye filozof denir. Bu da oldukça zordur çünkü karanlıkta dışarı çıkan göz ilk önce ışığı göremez yavaş yavaş alışır. Gönül gözünün açılmasıdır. Platon'un filozof olarak tanımladığı, asıl âlemi fark eden ve asıl âleme geçen kişi, tasavvufta peygamber ve velileri anlatan insan-ı kâmilidir.

Platon, ruhun gölgelerden hareketle asıl olan ideaları gördüğünü ifade etmektedir. Çünkü ruh, bedene hapsolmeden önce idealar âleminindedir. Bu nedenle ruhun tek amacı, asıl âlem olan varlıklar âlemine gitmektir.

Platon'un bu düşüncesinin de karşılığı tasavvufta yer almaktadır. Tasavvuf'a göre Allah'ın halifesi olan insan, Allah'ın zat, sıfat ve fikirlerinin en mükemmel şekliyle vücut bulduğu varlıktır. *O Allah ile âlem arasında, zâhir ile bâtın arasında (berzah)dır. Ve ahiret inancına sahip olan insan, öldükten sonra ruhların berzahda toplanacağına inanmaktadır* (Kara, 2003:110).

Tasavvufta kullanılan diğer simgeler de ayna kavramına karşılık gelmektedir. Bunlardan en önemlisi kalptir.

Kalb terimi kullanıldığı zaman bu terim normalde ne en yüksek ve ne de en alçak mertebeye, fakat en alçak mertebenin bir üstüne, yani ruhun merkezine işaret eder. Alem-i Kebirdeki Adn Cenneti dünyaların en üst zirvesi ve merkezidir. Benzer şekilde Kalb de, Alemi Sağırdeki (microcosm) Cennete karşılıktır ve insan bireyselliğinin merkezi ve zirvesidir. Daha açık bir ifade ile Kalb, Cennetin merkezine, Hayat Ağacının (Tree of Life) bittiği yere, Ab-ı Hayat Irmağının (Fontain of Life) çıktığı göze tekabül eder. Kalb gerçekte Ab-ı Hayatın Mebde'inden başka bir şey değildir. Onların her ikisinin çıkış veya bitim yeri, "göz" ve "ruh" anlamına gelen Arapça "ayn" kelimesiyle ifade edilmiştir. Merkezler hiyerarşisinde, Kalbin anlamı, Öteki Dünya'nın eşliğine, tabiatın sona erdiği ve tabiatüstünün lahüti âlemin başladığına işaret etmektedir. Kalb Berzah'tır (Lings,1986: 58).

Ab-ı Hayat Irmağı'nın çıktığı göze tekabül eden kalb de yine ilk yansıtıcı yüzey olan suyu işaret etmektedir. Dolayısıyla yansıtıcı olma özelliği ile kalp de ayna olarak değerlendirilmektedir. Hacı Bektaş-ı Veli gönül için şöyle der; Derviş, Allah'ın adını anmayı (zikir) dilinden düşürmemeli ve gönlünde Allah'ın adını anmaktan başka bir

şeye yer vermemelidir. Çünkü gönül, Allah'ın görüldüğü ve baktığı yerdir (bkz. Aytaş, 2010: 351).

Tasavvufta kullanılan bir diğer simge ummandır. İbn Arabi ve onu takip edenler tarafından vurgulanan, Allah ile insanın asli birliği duygusu, şairlerce çeşitli simgelerle ifade edilegelmiştir; ummandan, dalgalardan, köpükten ve damladan söz etmekten hoşlanırlar; bunların her biri farklıymış gibi görünse de aynı sudur söz konusu olan. Hacı Bektaş-i Veli de, Rahman Suresi'nde geçen “Acı ve tatlı suya sahip iki denizi birbirine kavuşmak üzere salıvermiştir. Aralarında bir engel vardır, birbirlerinin sınırını aşmazlar” ayetlerinin insan vücudundaki karşılığını işaret etmektedir. Ona göre, gözyaşı acıdır, göz bebeği yaşı tatlıdır. İki bir evdedir ama birbirlerine karışmazlar ve dünyadaki ırmakların da insanda bir karşılığı vardır. Göz yaşı, ağız yaşı, burun suyu gibi (bkz. Bankır- Özkan, 2010: 643).

İbn Arabi ilahi zatı, içinde geçici biçimlerin dalgalar gibi belirip kaybolduğu, tekrar görünüp sonsuz derinliklerinde kaybolduğu engin, yeşil bir umman olarak canlandırmıştır. Rumi, Allah'ın ummanından söz ettiği pek çok şiirinde onu taklit etmeye çalışmıştır (bkz. Schimmel, 1999: 281).

İnsanoğlu ilk olarak doğayı gözlemleyerek yansıtma ve yansıtıcı yüzeyler hakkında bilgi sahibi olmuş, daha sonra da bu bilgileri geliştirerek günümüzde ayna adını verilen nesneyi kullanmaya başlamıştır. Bu bağlamda ayna olarak kullanılan ilk yüzeylerin başında su birikintileri gelmektedir. İnsanın görüntüsünü yansıtan yüzeyler olan su birikintileri, tasavvufta Allah'ın insan üzerindeki yansımalarını göstermek üzere kullanılmıştır.

3. BÖLÜM

MURATHAN MUNGAN, ANGELA CARTER VE JABRA İBRAHİM JABRA'NIN SEÇİLMİŞ ANLATILARINDA ARKETİP VE SİMGE OLARAK AYNA

Çalışmanın bu bölümünde Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı eserinde yer alan *Aynalı Pastane* ve *Gece Elbisesi*, Angela Carter'ın *Burning Your Boats* adlı eserinde yer alan *Flesh and Mirror* ve Jabra İbrahim Jabra'nın *The Journals of Sarab Affan* adlı anlatılarında aynanın arketip ve simge olarak kullanımlarının üzerinde durulacak ve üç farklı edebiyata, kültüre ve coğrafyaya ait olan anlatılar arasındaki benzerlik ve farklılıklar yorumlanarak irdelenmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda öncelikli olarak arketip ve simge kavramları üzerinde durulacaktır. Analizde kullanılan bu kavramlar açıklandıktan sonra ayna ile olan bağlantıları karşılaştırmalı edebiyat biliminin verileri doğrultusunda yorumlanmaya çalışılacaktır.

3.1. KAVRAM OLARAK ARKETİP VE SİMGE

Çalışmada seçilmiş eserlerde aynanın arketipsel ve simgesel olarak kullanımına bakılacağı için bu bölümde genel hatları ile arketip ve simge kavramları üzerinde durulacak ve bu iki kavram açıklanmaya çalışılacaktır.

3.1.1. ARKETİP KAVRAMI ÜZERİNE

Sözlük anlamı olarak ilk örnek ya da kök örnek anlamına gelen arketip kavramı; *Antikçağda dahi kullanılan, Platon'un idea kavramıyla benzerlik gösteren bir kavramdır* (Karataş, 2011: 59). Arketip, Platon'un ideaları gibi evrensel ve genel ilk modeldir ve edebiyat eserlerinde bu genel arketipin çok az farklı şekillerde tekrarlandığı görülmektedir (bkz. Moran, 2003:219).

Edebiyatın başlıca yazın türleri arasında olan roman ve hikâyelerde yer alan anlatı kahramanları, kurmaca dünyalarında gerçek dünyaya benzer bir yaşama sahiptir. Edebiyat okuru, onların yazar tarafından kurgulanmış olan yaşamındaki farklı olaylara, gerilimlere, sevinçlere, sosyal ilişkilerine kısaca tüm yaşantılarına tanıklık etmektedir. Bu kurmaca kahramanları detaylı inceleyebilmek için farklı bilim dallarının verilerinden

de faydalanılmaktadır. Bu tarz bir inceleme yapmak için arketipsel eleştiri kuramı araştırmacılara yardımcı olmaktadır. 20. yüzyılda doğmuş olan arketipsel eleştiri kuramı için *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı inceleme eserinde Moran şu ifadeleri kullanmaktadır:

(...) Ne var ki arketip eleştirisi yine de esas amacı bakımından esere dönüktür, çünkü eninde sonunda eseri açıklamak ister. Biçimci eleştiri gibi metne eğilerek orada yer alan öğelerin anlamını araştırır, ama bunu, estetik yaşantıyı meydana getiren yapıyı ortaya çıkarmak için değil, çok eski çağlardan beri insanı etkileyen, onlara derinlerden seslenen birtakım ölümsüz arketipleri ortaya çıkarmak için yapar. Edebiyat eserlerinde tekrarlanan bu arketipler, kişiler olabilir, imgeler olabilir, semboller olabilir, durumlar ya da olay örgüleri olabilir (Moran, 2003: 219).

Moran, bu cümleler ile ifade ettiği arketipçi eleştiri kuramının doğmasında en büyük rolü oynayanlardan biri olarak Sir James G. Frazer'ı işaret etmektedir (bkz. Moran, 2003: 220). Frazer, Türkçeye *Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökenleri* adı ile çevrilmiş olan iki ciltlik eserinde, ilkel insanların yaşamları ve inanışları üzerinde durmuş; ilkel büyü, tabular, cinsel uygulamalar, batıl inançlar ve büyücülük üzerine yaşadığı döneme ve sonrasına damga vuran bir eser yazmıştır. Frazer'ın bu antropolojik çalışmasıyla başlayan arketipçi eleştiri kuramı, Jung'un psikanaliz alanında yaptığı çalışmalar ve kolektif bilinçaltı kavramıyla gelişimini sürdürmüştür.

Arketip eleştirinin gelişmesi 1950'lerde başlamıştır. Eleştiride arketip, çok geniş bir alandaki edebiyat eserlerinde "mükerrer" anlatım düzenlerinin, aksiyon modellerinin, karakter tiplerinin veya imgelerin tespit edilebileceğine işaret eder. Benzer kalıpların mitlerde, rüyalarda veya sosyal davranış biçimlerinde de görülebileceği kabul edilir. Böylesi arketiplerin evrensel, ilkel veya temel zihinsel formları ya da modelleri yansıttığı varsayılır (Boynukara, 1997: 13-14).

Bilimsel hayatının başlangıcında, psikanaliz kuramının kurucusu ve öncüsü olan Sigmund Freud ile birlikte çalışmalar yapmış olan Jung, daha sonra Freud'la yollarını ayırmış ve kendi geliştirdiği kolektif bilinçaltı kavramı üzerine çalışmalarını sürdürmüştür. Freud, insanın ruh dünyasını bilinçli ve bilinçsiz olarak ikiye ayırırken, Jung bu yapıya insanın ilk atalarından gen yoluyla devamlılığı sağlanan kolektif bilinçaltını eklemiştir.

İlk başta, bilinçaltı kavramı bastırılmış veya unutulmuş içeriklere işaret eden sınırlı bir kavramdı. Çok eski ve mitolojik düşünce biçimlerinin farkında olmasına rağmen Freud'a göre, bilinçaltı sadece kişisel bir doğaya sahipti. Neredeyse yüzeyde bulunan bu bilinçaltı katmanı, kuşkusuz kişiseldir. Ben bunu kişisel bilinçaltı diye

adlandırıyorum. Ancak bu kişisel bilinçaltı, kişisel deneyimlerden türemeyen ve kişisel bir kazanım değil doğuştan olan daha derindeki bir katmana dayanmaktadır. Bu daha derindeki katmanı ortak bilinçaltı diye adlandırıyorum. ‘Ortak’ terimini kullanmayı tercih ettim çünkü bilinçaltının bu kısmı bireysel değil evrensel; kişisel bilinçaltının tersine, aşağı yukarı her yerde ve tüm bireylerde aynı olan davranış biçimi ve içeriklerine sahiptir. Diğer bir deyişle, tüm insanlarda ortaktır (Jung, 2016a: 3-4).

Jung’un geliştirdiği kolektif bilinçaltı kavramına göre, insan ruhunun bilinçaltı kısmı ikiye ayrılır. Bunlardan ilki kişisel bilinçaltıdır ve her insanda farklı şekillerde ortaya çıkar. İkincisi ise tüm insanlarda ortak olan ve bu bağlamda tüm insanları doğal bir yolla birbirine bağlayan kolektif bilinçaltıdır. Jung, birbirinden farklı coğrafyalarda ve farklı kültürlerde yaşayan insan topluluklarında görülen benzer öğeler, inançlar ve geleneklerin olduğunu tespit ettikten sonra kolektif bilinçaltı kavramı üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırmıştır.

Arketip kavramına göre, doğduğundan itibaren her ruhta saklı bulunan bir ilksel düşünce vardır. Jung, bir bebeğin doğduğunda ruhunun, bu insanlığın ortak kültürel mirasına ait olan yapıya da sahip olduğunu ifade eder. *Ona göre yeni doğmuş bir bebeğin bilinç öncesi psikesi, uygun koşullar altında her şeyin doldurulabileceği boş bir levha değil, aksine son derece karmaşık ve net bir biçimde tanımlanmış bireysel bir olgudur* (Jung, 2015: 19). Bu bağlam üzerinden arketipler tüm insanlığa ait yapılar olarak evrenseli kişiselleştiren kalıtsal eğilimlerdir denilebilir. İnsan nasıl doğduğundan itibaren fiziksel anlamda gelişiyorsa, psikolojik açıdan olan gelişimi de doğduğu andan itibaren bir potansiyeli içinde taşımaktadır.

Arketip kalıtsal bir işleyiş tarzıdır. Bu kalıtsal işleyiş tarzı civcivin yumurtadan çıkışına, bir kuşun yuvasını yapışına ve yılanbalıklarının Bermudalarda yol bulmalarına tekabül eder. Başka bir deyişle bu bir davranış kalıbıdır (Stevens, 1999: 52).

İnsanlığın başlangıcından günümüze kadar olan süreçte, insanın yaşamış olduğu tecrübeler, farklı semboller aracılığıyla açığa çıkmaktadır. Esasen bu semboller arketipleri oluşturur ve her insanın genetik yapısında yer alarak nesilden nesile bu evrensel tecrübelerin aktarılmasına yardımcı olurlar. Fordham’ın belirttiği gibi Jung’a göre; *arketipler insan beyninin ve bilincinin hayvan düzeyinden çıkıp gelişmekte olduğu binlerce yıl boyunca biçimlenmiştir* (Fordham, 2015: 28). Uygun koşullar altında bu arketipler herhangi bir sınıf, ırk, din ve coğrafya fark etmeksizin benzer simge ve imgelere yol açabilmektedir. Bu arketipsel simgelerin en belirgin olarak ortaya çıktığı

yerler rüya ve mit, efsane ve masal gibi anlatılardır. Abraham'ın belirttiği gibi, özellikle rüya ve mitler arasında benzerlikler bulunmaktadır. Rüya içeriği, uzun zaman boyunca hazırlığı yapılan bir olgudur ve insanların yaşam süreleri ile halkların yaşam süreleri karşılaştırıldığında rüya ve mitlerin köklerinin tarih öncesi döneme ait olduğu görülebilir (bkz. Abraham, 2017: 61). Bu ortak kökler nedeniyle de arkaik yapılar en yoğun bir şekilde rüya ve mitlerde açığa çıkmaktadır.

Rüya ruhsal bir oluşumdur. Bilincin alışılmış verilerine ters düşer. Bilinç olaylarının aralıksız gelişiminin sınırında yer alır. Rüya, ruhsal bir etkinliğin tortusudur. Jung'un rüyaya yaklaşımı büyük oranda Freud'un yaklaşımına benzer. Ancak Jung, sınırlamaları fark etmiş ve ayrıldığı noktalara eleştirilerinde yer vermiştir. Freud'a göre rüya içeriğinin iki kaynağı vardır. Bunlar bir önceki gün yaşananlar ve çocukluk dönemidir. Jung bunu kabul etmekle birlikte atalarımıza ilişkin çok daha derinlikli üçüncü bir kaynaktan (kollektif bilinçdışı) da beslendiğini savunmuştur. Freud, rüyayı cinsel içerikli yasak duyguların oluşturduğunu düşünürken; Jung içeriğin çok daha geniş kapsamlı olduğunu ve temel insani var oluş konularını da içine aldığı düşünür. Rüyalar ruhun doğal bir ürünüdür (Ukray, 2014: 93).

Jung, rüyanın evrensel olan arketipsel simgelerin açığa çıktığı bir süreç olduğunu düşünmekte ve rüyaların tüm yönleriyle anlaşılması için rüyanın kapsamını belirleyen bu arketiplerin derinlemesine incelenmesi gerektiğinin altını çizmektedir. Ona göre rüyalar, insanın atalarından gelen evrensel iletiler ve mesajlarla örülüdür.

Ruhun psişik tezahürleri onun arketipik bir doğası olduğunu gösterir, yani ruh denen fenomen, insan psike'sinin bilinçöncesi yapısında evrensel olarak var olan özerk bir ilk imgeye dayanır. Benzer tüm konularda olduğu gibi, bu sorunla da hastalarımın düşlerini incelerken karşılaştım. İlk önce dikkatimi çeken şey, belirli bir baba kompleksinin "ruhsal" bir karakterde olmasıydı, yani babanın imgesiyle ilgili ifadeler, davranışlar, eğilimler, itkiler, fikirler vs. "ruhsal" sıfatını kullanmadan edemeyeceğimiz niteliklere sahipti. Olumlu baba kompleksi erkeklerde genellikle otorite inancı, ruhsal dogma ve değerlere kayıtsız şartsız boyun eğme, kadınlarda ise ruhsal istek ve ilgilerin çok yoğun olması biçiminde tezahür eder (Jung, 2015: 84).

İnsan, kendi anlayışının sınırlarını aşan durumlarda, tanımlayamadığı ya da kavrayamadığı olaylar ve durumlar karşısında bu olay ve durumları temsil etmek üzere bir takım simgesel terimler kullanır. Dinler tarihine bakıldığında, tüm dinlerin simgesel bir dile sahip olduğu görülür ve bunun nedeni de insanın algısını ve kavrayışını aşan bir olgunun söz konusu olmasıdır. Simgelerin bu tarz bilinçli kullanımını son derece önemli bir psikolojik gerçeğin de yalnızca bir yönüdür. İnsan aynı zamanda kendiliğinden ve

bilinçsiz bir şekilde rüya şeklinde simgeler de üretmektedir (bkz. Jung, 2017: 17). İnsanın rüyalarında ürettiği bu simgelerin temelinde de arketipsel yapılar yer almaktadır. Arketipler, rüyalarda belli bir takım simgeler aracılığıyla açığa çıkmaktadır.

Bir rüyanın anlaşılmasında, Jung'a göre birinci adım onun kapsamının tümüyle belirlenmesidir. Bu, rüya ile rüya sahibi ve onun yaşamı arasındaki ilişkiler ağına açıklık kazandırılması ve rüyada sergilenen çeşitli imajların öneminin saptanması demektir. Örneğin, rüyada birisinin annesi görünebilir; şimdi herkesin kafasında annenin ne anlama geldiği üzerine bir fikir vardır, fakat her kişi için anne imajı farklıdır ve bu imajın önemi zamandan zamana bile değişmektedir. Anne düşüncesi bir kişi için sevgi, sevecenlik ve koruma ile, bir başkası için ise güç, kızgınlık ve hayal kırıklığı ile ilişkili olabilir. Bu yüzden rüyada bir annenin görülmesi, duruma göre değişik anlamlara gelebilir (Fordham, 2015: 130).

Rüyalarda arketipler belli simgeler ile ortaya çıktığı gibi, kişisel bilinçaltında yer alan bu simgelere ait yaşanmışlıklar ve düşünceler de rüyadaki bu simgelerin kişiden kişiye farklı anlamlar taşımasına neden olmaktadır. Bu bağlamda rüyaları bireysel olarak yorumlamak ve ona göre kişinin psikolojisiyle ilgili bir tanı koymakta fayda vardır.

Rüyalar gibi arketiplerin yoğun olarak yer aldığı bir diğer yapılar bütünü de mitlerdir. Mit; tarih öncesi dönemlerdeki tanrı, tanrıça, yarı tanrı ve kahramanların yaşamlarını anlatan ve bir toplumun inanç ve duygularını yansıtan efsanevi anlatılar olarak tanımlanabilir (bkz. Özdemir, 1990: 205). Mitler de tıpkı rüyalar gibi kolektif bilinçaltından gelen arkaik yapıların yoğun olarak kullanıldığı anlatıları oluşturmaktadır.

Bugüne kadar yapılan incelemeler göstermiştir ki, edebiyatta temel alınan bütün temel izlekler öncelikle mitlerde işlenmiştir ve bu izlekler tüm dünya mitlerinde aşağı yukarı benzer ve özdeştir. Bugün edebi eserlerde işlenen tüm bu konular, yazılı yasal yaptırımların olmadığı o dönemlerde insanlar için eğitici, iyiyi ve güzeli öğretici, sorunları giderici eğlenceli öyküler olarak karşımıza çıkmaktadır (Sivri, 2008: 14).

En eski anlatı türlerinden biri olarak mitler, insanın kendini ve içinde yaşadığı doğayı anlama ve yorumlama üzerine kurulu olan simgesel anlatılar bütünüdür. Bu bağlamda mitler ve mitlerin içinde yer alan simgeler, ilk insandan başlayarak özellikle ilkel dönemde insanın kendini anlama ve algılama biçiminin dışa vurumu olarak insanoğlunun yüzyıllar içinde yaşamış olduğu tecrübeleri gözler önüne sermektedir. Farklı toplumların ve kültürlerin mitik anlatımları da büyük oranda birbiri ile benzer

öğeleri ve motifleri taşımaktadır. Fordham'ın belirttiği gibi Jung, mitleri; *insan doğasının en temel açıklanış biçimleri* (Fordham, 2015: 30) olarak kabul etmektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde insanın kendi doğasını ve içinde yaşamakta olduğu doğayı benzer yollarla anlamaya ve açıklamaya çalışmasının mitlerde yer alan ortak ve benzer öğelerin yer almasının gerekçesi olduğu söylenebilir.

Mitler doğa güçlerini ve doğaüstü yaratıkları vurgulayan hayal ürünü öykülerdir. Mitin simgesel ve kutsal bir ağırlığı olur. Yüzyıllar boyunca da bu öyküler birbirinden beslenerek zenginleşmişlerdir. Başlarda kulaktan kulağa gizlice yayılıyorken zamanla kimileri, özellikle de yazarlıkla uğraşanlar mitleri kayda almışlardır (Estin – Laporte, 2008: 1).

Bütün mitlerde ortak bir odak noktası vardır ve bu odak noktası tarihsel süreç boyunca yeryüzünde yaşayan tüm insanları birbirine bağlamaktadır. Her ne kadar mitlerin, insanların yanıt aradığı sorulara verdikleri cevaplar birbirinden farklılık gösterse de, bu cevaplar farklı kültürlerde ve coğrafyalarda konu olarak birbirine çok benzeyen mitik söylemlerle birikimini yaratmıştır. Rosenberg, “Dünya Mitolojisi” adlı eserinde dünya mitlerinde ortak olarak görülen konular için şu tespitlerde bulunmaktadır:

Dünya mitolojisinde şu konular ortaktır: İlk ana-baba, sıklıkla gökyüzü ve yeryüzü tanrılarıdır. Yaratıcı tanrı, ilk insanları genellikle ağaç, kaya, bitki ve çamur gibi yeryüzü elemanlarından yaratır. Tanrılar ölümlülere ait en az bir dünyayı, büyük bir tufanla yok ederler. Doğada olduğu gibi, evrende de doğum, olgunluk ve ölümden sonra sıklıkla yeniden doğuş gelir. Kahramanlar, alışılmadık bir biçimde doğan, olağanüstü bir güce sahip, özel silahlarla canavarları öldüren, çetin yolculuklara çıkan, görevlerinin bir parçası olarak yeraltına inen ve alışılmadık bir şekilde ölen tanrı çocuklarıdır. Birçok söylencenin ayrılmaz bir parçası da, hayatı yaratan ve evrenin yönelimine egemen olan bir veya birden çok ilahi güce olan inançtır. Tüm dünyada, ister hayvan ister insan şeklinde olsun, bu ilahlar insan gibi düşünür, davranır ve konuşur (Rosenberg, 2000: 18).

Neandertal gömütleri mitlerle ilgili bazı önemli noktalara işaret etmektedir. Birincisi; mitler çoğu zaman ölüm deneyimi ve yok olma korkusuna dayanır. İkincisi; gömütlerin yanında bulunan hayvan kemiklerinden bir kurban kesildiği anlaşılır ve bu da mitlerin dinsel geleneklerden ayrı tutulamayacağını gösterir. Üçüncüsü; mitler sıradan öyküler değil, nasıl davranılması gerektiğini anlatan söylencelerdir. Dördüncüsü de; dünya ile birlikte var olan ve onu destekleyen Tanrılar Dünyası adı verilen; gözle görülmeyen ama daha güçlü bir gerçekliğe inanış, mitolojinin temelidir (bkz. Armstrong, 2014: 9).

İçinde yaşanılan evrenin dilini anlayabilmek ve insan ile evren arasındaki ilişkinin kadim tarihini bilmek için mitler bize kılavuzluk etmektedir. Mitler aracılığıyla ilksel dönemlerden itibaren insanlığın kendisi ve doğayla olan ilişkisinin sırları çözümler ve geçmişe ait arketipsel simgeler anlaşılabilir.

Dünya insanla konuşur, bu dili anlamak için de mitleri bilmek ve simgeleri çözmek yeterlidir... Dünya artık, rastlantısal olarak bir araya fırlatılıp atılmış nesnelere oluşan yoğun bir kütle değil, ama yaşayan, eklemli bütünlüğü olan ve anlam taşıyan bir kozmostur (Eliade, 1993: 135).

Mit, masal ve efsanelerde yoğun bir şekilde kullanılan arketipler zaman içerisinde simge ve imgelere dönüşürler. Bu simge ve imgeleri incelediğimizde insanlığın evrensel diline ve evrensel tarihi inançlarına da ulaşmak mümkündür.

Jung, arketipleri kahramanın bireyselleşme süreci içerisinde gerekli olan yapılar olarak değerlendirir ve arketipleri self (öz), persona (maske), gölge, anima /animus, yaşlı bilge, anne, yeniden doğuş ve hilebaz gibi çeşitlere ayırır. Jung'a göre kahramanın birey olma yolunda başladığı serüven ve yolculuk çok önemli bir işleve sahiptir ve hemen hemen tüm farklı kültür ve coğrafyalara ait mit, efsane ve masalarda kahramanlar, çıktıkları bu yolculuklarda birbirine benzer şeyler yaşamaktadırlar. Jung'a göre kahramanların yaşamış olduğu benzer deneyimlerden ilki kendini tanıma ve kendini keşfetme evresidir. Bu noktada arketiplerin önemli bir rolü vardır, zira kahramanlar bu arketipler sayesinde bahsedilen keşifte önemli bir farkındalık kazanırlar.

Jung'un kahramanın kendini tanıma ve içinde bulunduğu doğayı ve bu doğadaki yerini anlamak için yaptığı yolculuk akıllara tasavvuf inancındaki insan-ı kâmil ve vahdet-i vücuda erme yolculuğu olan seyri sulûk'u getirmektedir. Zira önceki bölümlerde bahsedildiği üzere tasavvuf felsefesindeki bu iki inanç, vahdet-i vücud anlayışından hareketle insan-ı kâmil'e ulaşmak uzun bir içsel yolculuk gerektirmektedir. Sufiler insan-ı kâmil mertebesine erebilmek için uzun ve zorlu bir süreçten geçerler ve bu süreçte Tanrıya olan inançları ve ona ulaşma istekleri onlara yol gösterir. Jung da kahramanın yaptığı yolculukta, arketipler sayesinde kahramanın kendini tanıdığı, kişiliğini oluşturduğu ve içinde yaşadığı dünya içerisindeki yerini anlamlandırabildiğini düşünmektedir. *İnsanın kendisi ve eylemleri üzerine düşünebilmesi, tanımlamalar yapması, diğer canlı türlerinden onu ayırır. Etki düzeyi farklı olsa da düşünme yeteneğine sahip her insan, bireysel ve toplumsal konumuna ilişkin sorgulamalarda*

bulunur (Coşkun, 2016: 30). Bu bağlamda düşünüldüğünde çalışmanın ana başlığını oluşturan ayna; hem vahdet-i vücud inanışında, hem arketipsel anlamıyla kullanıldığı Jung'un kolektif bilinçaltı yaklaşımında, hem de bireyin kendini ilk tanması aşamasında önemli rol oynadığı Lacan'cı bakış açısına göre, birbirinden farklı alan ve düşünce sistemi açısından son derece önemli kilit bir rol oynamaktadır. Ayna hem manevi, hem ruhsal hem de fiziki gerçeklik açısından değerlendirildiğinde bireyin kendini tanması ve kişiliğinin oluşması açısından son derece önemli bir görev üstlenmektedir. Bu noktada bir sufünün yaşadığı içsel yolculuk ve Jung'un kahramanlarının yapmış olduğu yolculuk ya da ayna karşısında gördüğü fiziki gerçeklik karşısında oluşmaya başlayan beden ve benlik algısıyla ben kimim?, ben bu görüntüden mi oluşuyorum? sorularını kendine sorarak kendini tanımaya çalışan birey, zihinsel ve ruhsal olarak belirli süreçlerden geçer ve bu süreçlerin sonunda kendini bulma, kendini tanıma, aydınlanma ve kişiliğin oluşması yer alır.

3.1.1.1. SELF (ÖZ) ARKETİPİ

Jung'un arketip sistemi içerisindeki en önemli arketiplerin başında self (öz) gelmektedir. Self, adeta bilinçaltının ve kişiliğin tüm yönlerinin belirleyicisi ve istikrar kazandırıcısı konumundadır. Kişinin bilinç ve bilinçaltıyla birlikte varlığının tümünü temsil eder ve kahramanın çıkacağı yolculuğun ardından tam bir bütünleşmeye ulaşma gayretindedir.

C.G. Jung'un kuramsal kurgusunun çekirdeği, *tekil bir insan-lık önerisi* olan "bireysel-leşme (individuasyon) süreci", bir *bütünleşme* sürecidir. Bir-leşme süreci, -çoğunlukla bilincinde olmasa da- her insanda bir *te(le)olojik olasılık* olarak mevcut bulunan, ruhun, *Ruh'a doğru* gelişme – büyüme – açılma serüvenidir. Jung'un va'zattığı anlamıyla psikoanaliz ve psikoterapi, bu olasılığın uyarılması, tıkanıkların açılması, akışın kolaylaştırılmasıdır. Bir-leşme sürecinin hem amacı, hem kazanımı olan *bireysel bilinçlenme*, nihayetinde, tüm insanlığın ortak bilincine bir sunu ve katkıdır. Bu işleviyle bir-leşme sürecine Jungien etiğin mihenk taşı payesini yakıştırabiliriz (Jung, 2015: 13).

Jung, self (öz) kavramının, gerçekte bilinçdışının bir başka adı olarak varlık gösteren evrensel bilinç kavramı olmadığını altını çizer. Bu kavram daha çok, bir taraftan kişiye has yapıyı, diğer taraftan bir bütün olarak yaşamı; yalnızca insanlarla değil, hayvanlar, bitkiler ve hatta inorganik madde ve evrenin kendisiyle olan yakın ilişkilerden oluşmaktadır. Bu durum kişiye, "tek başına olma" duygusu kazandırır ve

olduğu gibi kabul ettiği yaşamla arasında bir uzlaşma sağlanır (bkz. Fordham, 2015: 81).

Self (öz), Jung psikolojisinde bilinç ve bilinçdışını düzenleyen, adeta bir bütünlük arketipi konumundadır. İnsanda var olan bilinç ve bilinçaltı yapılar arasındaki dengeyi oluşturma çabası, Jung'un bireyleşme dediği kahramanın yolculuğunu tamamladıktan sonraki süreçte gerçekleşmektedir. Bütün kişiliğin merkezinde bulunan self (öz) arketipi de bilinç, bilinçaltı ve egoyu içine almakta ve self (öz) kahramanın kendini gerçekleştirme için yolculuğa çıkmasında en önemli dürtülerden birini oluşturmaktadır.

3.1.1.2. PERSONA (MASKE) ARKETİPİ

Persona (maske) arketipi, insanların yaşamın içinde var olabilmek ve bu yaşama uyum sağlayabilmek amacıyla takındıkları maskeleri ifade etmektedir. Persona kelime anlamı olarak maske demektir ve Antik Dönem'de tiyatro oyuncularının oynadıkları karakterleri göstermek adına yüzlerine takmış olduğu maskelere verilen isimdir. Jung, bu arketip ile yaşamın içinde başkalarıyla ilişki kurulduğunda kullanılan maskeleri anlatmak istemektedir.

Persona, kolektif bir olgudur ve kişiliğin aynı oranda bir başkasına da ait olabilecek bir yönüdür. Persona, genellikle yanlış olan bir biçimde, kişiye özgü olarak anlaşılmaktadır. Uzun saçlı, gelişigüzel giyimli aktör ya da aktris eşsiz birisi – bir kişilik- gibi görünür. Buna karşın, o yalnızca gruptaki bütün öteki sanatçıların giyimlerine ve davranışlarına uymaktadır. Köy rahibinin karısı olan bayan falancanın dostluğu ve konukseverliği onun sonsuz iyiliğinden kaynaklanır gibi görünür; fakat gerçekte o, bu davranışlarını, kocasıyla evlendiği zaman kabullendiği “bir köy papazının karısı, kendisine gereksinimi olan herkesin dostu olmalıdır” inancıyla benimsemektedir. Bir dereceye kadar, insanların kendilerine en uygun rolü seçtikleri doğrudur ve persona bu noktada bireyseldir; ancak hiçbir zaman erkeğin ya da kadının tümü sayılamaz (Fordham, 2015: 63).

Persona arketipi, kişinin gerçek yüzünü yansıtmamakla birlikte, kişiye toplum tarafından yüklenen anlamları göstermek için de kullanılmaktadır. Bir toplum içerisinde yaşayan sosyal bir varlık olarak insan, sıklıkla yaşadığı toplumun kendine biçmiş olduğu rolleri üstlenmek zorundadır. Fordham'ın örneğinden ilerlendiğinde bir köy papazının eşiyeniz toplum, sizin o köy papazının toplum içindeki yerine uygun davranmanızı ve sosyal ilişkilerinizi bu doğrultuda yönetmenizi beklemektedir. Bu bağlamda da persona,

kişinin topluma karşı seçmiş olduğu dış kimliği meydana getirmektedir. Toplumun istekleri doğrultusunda birey, o topluma uyum sağlayabilmek adına dış kimlikler geliştirmektedir.

Temelde 'persona' gerçek bir şey değildir: bir insanın nasıl görünmesi gerektiğine dair birey ve toplum arasındaki bir uzlaşmadır. Birey, bir isim alır; bir unvan kazanır; bir görevi vardır; bu ya da şudur. Bir anlamda bütün bunlar gerçektir; ama kişinin kendi özündeki bireyselliğine ilişkin düşünüldüğünde ise bu, diğerlerinin oluştururken ondan daha fazla paylarının olduğu bir uzlaşmanın ürünü, ikincil bir gerçekliktir" (Jung, 2016a: 167).

Birey, toplumsal yeri nedeniyle takmak zorunda kaldığı personası ile uyumlu bir tavır sergilediğinde ve bir denge kurduğunda başarıya ulaşmaktadır. Bireyin kendine seçtiği dış kişiliği temsil eden personası ile uyumu, onun çevresiyle olan ilişkisini de belirlemektedir.

3.1.1.3. GÖLGE ARKETİPİ

İnsanın isteyip elde edemediği ya da bu istekleri gerçekleştirmediği durumlarda hissettiği duygular gölgeyi oluşturur. Genellikle rüyalarda hiç hoşlanılmayan biri ya da kötü bir insan olarak ortaya çıkan gölgeler, bireysel bilinçaltını temsil etmektedirler.

Fordham, gölge arketipi ile ilgili şu ifadeleri kullanmaktadır:

Gölge, bireysel bilinçdışıdır. Toplumsal standartlara ve bizim ideal kişiliğimize uymayan tüm vahşi istek ve duyguları kapsar. Utanç duyduğumuz ve kendi hakkımızda bilmek istemediğimiz her şeydir. Görüldüğü gibi içinde yaşadığımız toplum ne kadar dar ve kısıtlayıcı olursa, gölgemiz o kadar geniş olacaktır (Fordham, 2015: 65).

Gölgeyi kısaca, bireysel bilinçdışında bulunan diğer yüz olarak tanımlamak mümkündür. Gölge, personadan farklı olarak bilinçdışında bulunmaktadır.

Bir-leşme sürecinin temel düzeneği bilinç ve bilinçdışının karşılıklı eyleşimidir. Kişinin kendi merkezine doğru büyük yolculuğunu tarif ederken Jung'un başvurduğu referanslar arketipsel sembollerdir. Uzun ve zorlu, bezemelerinde zengin alternatifli, ancak aşamalarında zorunlu geçiş ve dönüşümleri telkin eden bir-leşme süreci kapsamında, bireyin öncelikle tanışması ve entegre etmesi gereken arketipsel öge "gölge"sidir (Jung, 2015: 13).

Sosyal bir varlık olarak insan içinde yaşadığı toplumun kurallarına, genel kurallar olarak kabul edilen ahlak kurallarına ve kendi kişisel kurallarına uymak adına bastırılmış olduğu gölgesini en açık şekilde rüyalarda ve sanat eserlerinde hissetmektedir. İnsanın egosu ile uyumlu olduğu sürece olumlu bir vasıf da kazanabilen gölge, genel itibariyle kişiliğin karanlık ve olumsuz yanını temsil etmektedir.

Bu analitik psikolojide hayati bir önem taşıyan “gölge” kavramıdır. Dr. Jung, kişinin bilinçli zihni tarafından ortaya atılan gölgenin, kişinin gizli, bastırılmış ve uygunsuz (ya da yakışsız) yönlerini içerdiğini gösterdi. Ama bu karanlık, bilinçli egonun basit bir aksi değildir. Ego nasıl uygunsuz ve yıkıcı tutumlara sahipse gölge de iyi özelliklere –normal içgüdülere ve yaratıcı dürtülere- sahiptir. Ego ve gölge gerçekte ayrı olsalar da tıpkı düşünce ve duyguların birbirine bağlı olması gibi çözülemez bir şekilde birbirine bağlıdır (Jung, 2017: 114).

İnsanın kişisel olarak bilinçaltına attığı ve insanın kötü, karanlık yönlerini temsilen rüyalarda belirgin olarak ortaya çıkan gölge, aynı zamanda insana ilk atalarından gelen kolektif bilinçaltında evrensel ve ortak olan kötülüklerin temsili olarak da kendini gösterebilir.

Arketipleri, kahramanın çıktığı yolculuk ve bu yolculuk esnasında yaşadığı serüvenler sonucunda bireyselleşme sürecinin gerekli öğeleri olarak tanımlayan Jung, kahramanın bu bireyselleşme sürecinde mutlaka kendi gölgesi ile yüzleşmek zorunda olduğunu düşünmektedir. Çünkü kendi karanlık gölgesi ile yüzleştikten sonra kişinin bilinci, bu karanlık tarafın etkisi ile aydınlığa erişebilecektir.

3.1.1.4. ANİMA / ANİMUS ARKETİPİ

Jung’un analitik psikoloji alanındaki tanımlamış olduğu bir diğer arketip anima / animus’tur. Jung’a göre her insanın bilinçaltında bir karşı cins arketipi yer almaktadır. Buna göre erkeklerde kadınlara yönelik; kadınlarda da erkeklere yönelik bir takım arkaik özellikler bulunmaktadır. Bu karşı cinse ait olan arketipler, Jung tarafından kadınlarda animus, erkeklerde de anima olarak adlandırılmıştır. Anima ve animus arketipleri kadın ve erkek cinslerinin bilinçaltında erkeğin kadınlığa ait tarafını; kadının da erkeklığe ait tarafını temsil etmektedirler.

Jung, erkeklerde görülen dişil yönü temsil eden anima ile ilgili olarak şu bilgileri vermektedir:

(...) Hiçbir erkek bütünüyle eril değildir, içinde kadınsı bir yan da vardır. Gerçek şudur ki, çok eril görünen erkekler, genellikle yanlış bir şekilde “kadınsı” olarak nitelenen çok duygusal yanlarını dikkatle kontrol altına alır ve gizlerler. Erkek kadınsı yanlarını olabildiğince bastırmayı bir erdem kabul eder, tıpkı kadının en azından son zamanlara kadar, “erkeksi” olmayı yakışsız bulduğu gibi. Kadınsı özelliklerin ve eğilimlerin bastırılması doğal olarak bilinçdışı bu karşı cins taleplerin birikmesine yol açmaktadır. Doğal olarak kadın imagosu (ruh – imgesi) da bu talepler için bir depo haline gelmektedir. Nitekim bir erkeğin âşık olacağı kişiyi seçerken, kendi bilinçdışı kadınsılığıyla en fazla örtüşen kadını –kısaca, erkeğin ruhunun yansımaları tereddüt etmeden kabul edebilecek bir kadın – elde etme eğilimini göstermesinin nedeni işte budur (Jung, 2016b: 12).

Bir meslektaşının ilgilendiği bir hasta ile ilgili kendisine yazmış olduğu mektuba cevaben Jung, animus ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

12 Kasım 1957

Sevgili Dr, N.,

Bana anlattığınız şey, animanın bir kadının ve animusun bir erkeğin içindeki yansımaları diyebileceğimiz tipik bir hikâye. Anima, erkeğin rüya ya da fantezilerde dışı bir figürce temsil edilen ruh imgesidir. İlişkinin işlevini sembolize eder. Animus, kadının içindeki ruhsal güçlerin eril bir figürce sembolize edilen imgesidir. Erkek ya da kadın bu içsel güçlerin bilincinde değilse, bu güçler yansıtımla ortaya çıkar (Jung, 2016c: 131).

Persona arketipi, bireyin üyesi bulunduğu toplum yaşamına uyum sağlayabilmek adına kendine seçtiği dış kimlik olarak tanımlanmıştır. Anima ve animus arketipleri için de insanların kendi iç dünyalarına dönük arketipler denilebilir. *Anima ve animus her iki cinsin bilinçdışında erkeğin kadınlığa ait yönünü ve kadının erkeklığe ait yönünü temsilen zıt eşler (syzygy) olarak faaliyet gösterir* (Stevens, 1999: 72). Anima, erkek psişesinde kadın yönünü temsil ederken, erkeklerde kadının ilk imgesi anne; animus, kadın psişesinde erkek yönünü temsil ederken, kadınlarda erkeğin ilk imgesi de babadır. Jung, bu konu ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

Nasıl ki arketipler mitler gibi etnolojik düzlemde ortaya çıkarlarsa, aynı şekilde her bir bireyde de öyle bulunurlar ve etkileri her zaman güçlüdür; yani gerçekliği en çok bilincin en zayıf olduğu ve kısıtlandığı, fantezinin dış dünyanın gerçeklerini aşabileceği yerde insan biçimine sokarlar. Bu durum çocukta yaşamın ilk yıllarında şüphesiz mevcuttur. Dolayısıyla tanrısal zıt eşlerin arketipsel biçiminin gerçek anne-babayı çoğu zaman çocuğu hayal kırıklığına uğratarak ebeveynlerin gerçek figürleri algılanana değin artan bir bilinçle önce örtüp özümsemesi bana daha olası görünür. Anne-babanın mitleştirilmesinin çoğu zaman yetişkinliğe değin

sürdürüldüğünü ve bundan ancak büyük bir dirençle vazgeçildiğini psikoterapistten daha iyi hiç kimse bilemez (Jung, 2016c: 141).

Pek çok mitik metinde ve sanat eserinde erkek ve kadının aynı beden içinde yer alması anima ve animus etkileşiminin örnekleri arasında yer almaktadır.

3.1.1.5. YAŞLI BİLGE ARKETİPİ

Yaşlı bilge arketipi, bireyleşme sürecinde çıktığı yolculukta kahramana yol gösteren, ona kılavuzluk eden ve onun zor anlarında onun yanlış yolu seçmemesi için ona çeşitli nasihatlerde bulunan ve toplum tarafından kabul edilen değişmez doğruları temsilen kahramanın yolculuğunda yer alan arketiptir.

Ruhun düşlerde yaşlı adam olarak görünme sıklığı, masallardakiyle hemen hemen aynıdır. Kahraman, ancak sağlam bir düşünce ya da parlak bir fikir, yani ruhsal bir işlev ya da endopsişik otomatizm sayesinde kurtulabileceği mutsuz bir duruma ne zaman düşse, yaşlı adam görünür. Kahraman dışsal ya da içsel nedenlerden ötürü gerekeni yapamadığı için, gerekli bilgi, kişiselleştirilmiş bir düşünce, yani öğüt verip yardım eden yaşlı adam kılığında ortaya çıkar (Jung, 2015: 87).

Yaşlı bilge arketipi, rüyalarda olduğu gibi edebî metinler içerisinde masalarda sıklıkla yer alır. Sakaoğlu, masalları; halk arasında yüzyıllardır anlatılmakta olan ve içerisinde olağanüstü olaylar ile olağanüstü durumların olduğu, zaman ve mekân kavramlarıyla kayıtlı olmayan, belirli bir uzunluğa sahip anlatılar (bkz. Sakaoğlu, 2007: 2) olarak tanımlamaktadır. Sözlü anlatım geleneğinin bir ürünü olarak ortaya çıkan masallar, uzun yıllar süren derleme çalışmaları sonrasında yazıya dökülmüşlerdir. Masallar ilk olarak sınırlı bir coğrafyada anlatılmaya başlamış, zaman içerisinde farklı coğrafyalara yayılarak değişmeye ve bu değişime bağlı olarak gelişmeye başlamıştır. Masallar genel kabul edilen belirli bir biçimin kullanıldığı bir anlatı türüdür ve genel olarak her masal yaşanılan bir sıkıntı ya da felaket sonrası, bu durumu düzeltmek adına yola çıkan bir kahramanın yolculuğu ve bu yolculuk esnasında yaşadığı olaylar üzerine kuruludur. Genelde, kahramanın yaşanılan sıkıntı ya da felaketi sona erdirmek için aradığı bir nesne vardır ve kahramana bu noktada kılavuzluk edilir. Örneğin, *bir iplik yumağı kahramana yolunu çizer. Bir tilki, kahramanı prensesin yanına götürür* (bkz. Propp, 2011: 51). Benzer şekilde *Dede Korkut Hikayeleri*'nde olduğu gibi Dede Korkut, kahramana doğru yolu göstererek öncülük yapar.

Masallardaki yaşlı adam sık sık kim, neden, nereden, nereye sorularını sorarak, insanın kendisi üzerine düşünmesini ve ahlaki güçlerin toplanmasını sağlar, sık sık bunun için gereken büyülü tılsımı, yani iyi ve kötünün birleştiği kişiliğin bir özelliğini temsil eden beklenmedik ve ihtimaldışı bir başarıya ulaşma gücü verir. Fakat yaşlı adamın müdahalesi, yani arketipin kendiliğinden nesnelleşmesi de kaçınılmaz görünür, zira bilinçli irade, kişiliği olağanüstü bir başarıya ulaşabilecek kadar birleştirmeye tek başına muktedir değildir. Bu nedenle, arketipin yalnızca masalarda değil, gerçek yaşamda da nesnel müdahalesine gerek duyulur, zira arketip salt duygusal tepkiyi, bir dizi içsel yüzleşme ve kavrayışla engeller. Bu süreç, kim, nerede, nasıl, neden sorularını ön plana çıkararak, mevcut durumun ve hedefin görülmesini sağlar (Jung, 2015: 90).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere yaşlı bilge arketipi, kahramanın iradesine doğrudan bir müdahale yapmadan, ona çeşitli sorular sorarak onun düşünmesini ve doğru yolu bulmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde yaşlı bilge arketipi, bu tarz masal gibi anlatılarda işlevsel bir rol üstlenmektedir.

3.1.1.6. ANNE ARKETİPİ

Jung'un *Dört Arketip* adlı eserinde ifade ettiği gibi büyük ana kavramı, insanlığa ait en eski kavramlardan bir tanesidir. Büyük ana, anne arketipinin başlangıç kavramı olarak kabul edilebilir ve kavram kullanılmaya başlandığı zamanlarda psikolojik bakış açısına sahip değildir. Daha çok dünyanın yaratılışı ile ilişkilendirilmektedir. Anne arketipi ise; kişisel anne ve büyük anne, üvey anne, kayınvalide, ilişki içinde olunan herhangi bir kadın; geniş anlamda kent, gök, toprak, orman, deniz, yeraltı dünyası, ay; dar anlamda doğum ve dölleme yeri olarak tarla, bahçe, mağara, ağaç, kuyu, daha dar anlamda ise rahim, her tür oyuk biçimi ifade eder (bkz. Jung, 2015: 21-22).

Arketipler evrenseldir: Yani herkes, aynı temel arketip imgelerine kalıtımla sahip olur. Dünyanın neresinde olursa olsun, her doğan bebekte, kalıtım yoluyla gelen bir anne arketipi vardır. Bu önceden tasarlanmış anne imgesi, gerçek annenin belirmesiyle, davranışıyla ve bebeğin onunla olan ilişkileri ve deneyimiyle esas anne imgesine dönüşür (Hall ve Nordby, 2016: 42).

Anne arketipi, mitolojik ve psikolojik boyutlarıyla en karmaşık arketiplerin başında gelir. Çünkü bu arketip; anne rahmi içindeki hayat, zaman çerçevesinin dışında kalan karanlık varoluş, doğum travması, anne- çocuğun birlik olma hali, anne rahminin güvenli varoluşuna geri dönme özlemi ve insanoğlunun kökeniyle ilgili içgüdüsel bilgi gibi düşünceleri bünyesinde barındırmaktadır (bkz. Mascetti, 2000: 148). Doğurganlık

gibi dünyanın devamlılığını sağlayan bir özelliğe sahip olarak kadın, toplumda bu özelliği ile ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Doğurganlığın yanı sıra kadın, insana hayat veren ve bu hayatı büyüten, koruyan, kollayan, ona güvenli bir ortam hazırlayan kişi olarak dokunulmazlığa sahiptir.

Babanın dünya yaratan tını, dönüştürücü bir aracı, dünyanın annesi aracılığıyla dünyevi deneyimin çok katlılığına geçer. Anne, Tekvin'in ikinci dizisinde, "Tanrı'nın ruhu *suların yüzünde* kıpırdadı", diye okuduğumuz yerde adı geçen ilksel ögenin kişileşmesidir. Hindu mitinde, o, Benliğin tüm yaratıkları doğurmasını sağlayan figürdür. Daha soyut anlaşılırsa, dünyayı sınırlayan çerçevedir: uzay, zaman ve nedensellik" – kozmik yumurtanın kabuğu (Campbell, 2013: 327).

Sambur'un da belirttiği gibi anne arketipinin yansıttığı pek çok farklı imaj vardır. Öz anne, üvey anne, kayınvalide gibi gerçek yaşamdaki anne figürleri bu arketipin yansımaları olduğu gibi, anavatan şeklinde ülkeyle, tabiat ana olarak doğayla, ana kilise olarak kilise ile ana şehir olarak kentle ve birçok cansız nesne ile ilişkilendirilmektedir (bkz. Sambur, 2005: 107). Her arketipte olduğu gibi anne arketipinin etkisi altında gereğinden fazla kalmak bazı olumsuz özelliklerin de açığa çıkmasına neden olmaktadır.

Bu figürün etkisinde olan kendisinde sınırsız bir sevgi, anlayış, yardım ve koruma kapasitesi olduğuna inanır ve kendisini başkalarının hizmetinde tüketir. Bu kadın aynı zamanda kendi etki alanına gelen herkesin 'kendi çocukları' olduğu konusunda (her zaman açıkça değilse de) ısrar eder. Böylece onların zavallı ve belirli ölçülerde kendisine bağımlı olduklarını ortaya koyarak çok zararlı olabilir. Bu zekice zalimlik, aşırı dereceye vardığında diğerlerini içgüdü yitimine uğratar ve kişiliklerine zarar verir (Fordham, 2015: 78).

Anneliğin kadınlara getirmiş olduğu dokunulmaz alanının aşırı sahiplenilmesi sonucunda Fordham'ın işaret ettiği sakıncalar meydana gelebilir. Her arketipte yer aldığı gibi anne arketipinde de mevcut olan kötü yönler açığa çıkabilir. Doğurganlık, şefkat gösterme, koruma kollama gibi olumlu özelliklerin yanında, anne arketipinin yer altına işaret eden olumsuz yönleri de kendini gösterebilir.

3.1.1.7. YENİDEN DOĞUŞ ARKETİPİ

Yeniden doğuş arketipi, Jung'un tanımlamış olduğu diğer tüm arketipler gibi mit, efsane ve edebî eserlerde sıklıkla kullanılan bir arketiptir. Arketipleri, kahramanın bireyselleşme süreci içerisinde gerekli olan yapılar olarak değerlendiren Jung'a göre bu süreç genellikle bir yolculuğa çıkma, bu yolculuk esnasında yaşananlar sonrası sağlanan olgunluk ve nihayetinde yolculuğun sona ermesinden meydana gelmektedir. Tamamlanan bu yolculuğun ardından yeniden doğuş arketipi ile birey, ilk yolculuğa çıktığı zamanki halinden oldukça farklıdır. Bu farklılık, zihinsel ve psikolojik değişimi içine almaktadır. Yeniden doğuşu, insanlığın ilk ifadelerinden biri olarak tanımlayan Jung, sözlerine şöyle devam etmektedir:

Bu ilk ifadelerin temelinde, benim “arketip” diye tanımladığım şeyler yer alır. Duyuötesiyle ilgili tüm ifadeler mutlaka arketipler tarafından belirlenmiştir, bu nedenle de, çok farklı halkların yeniden doğuş hakkında aynı ifadeleri kullanmalarına şaşmamak gerekir. Psişik deneyimlerden kaynaklanıyor olması gereken bu ifadelerin, metafizik ve felsefi önemlerinden bağımsız olarak psikolojik açıdan incelenmesi gerekir (Jung, 2015: 49).

Jung'a göre yeniden doğuş arketipi çeşitli biçimlerde tezahür eder. Bu biçimler; ruh göçü, reenkarnasyon, diriliş, yeniden doğuş ve dönüşüm sürecine katılımdan oluşmaktadır.

3.1.1.8. HİLEBAZ ARKETİPİ

Hilebaz arketipi, genel görünümü itibariyle gölge arketipinin tezahürlerinden biridir. Davranışlarını önceden kestirmenin mümkün olamadığı bu arketip, çoğu zaman saldırgan ve kötü, zaman zaman da eğlenceli ve muzip olabilir. Jung, hilebaz arketipi için şu ifadeleri kullanmaktadır:

Hilebaz, tanrısal-hayvansal bir doğası olan “kozmetik” 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 (Jung, 2015: 130).

Günlük yaşantısı içerisinde insanın içinden çıkamadığı anlarda hilebaz arketipi ortaya çıkar ve zihnin derinliklerinden seslenerek bu çıkmaz durumdan kurtulmak için türlü oyunlara başvurmayı salık eder. Bu oyunları ve hileyi salık eden gölge arketipinin görünümünden olan hilebazdır. Hilebaz, bu oyuncu yönüyle pek çok alanda karşımıza çıkmaktadır.

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 psişik yapıdır. Zira en belirgin tezahürlerinde, hayvansal düzeyin henüz pek üstüne çıkamamış, ayrılaşmamış insan bilincinin sadık bir yansımasıdır (Jung, 2015: 126).

Hilebaz, kişisel bilinçdışında var olan kötü öğelerin açığa çıkmasını da temsil eder ama bu açığa çıkmada gölgeden farklı yöntemler uygular. Bu nedenle gölgeye göre kimi zaman daha komiktir ve muzip anlatılarda yer alır.

3.1.2. SİMGE KAVRAMI ÜZERİNE

İnsanoğlu, duygu ve düşüncelerini ifade ederken kimi zaman herkesin anlayabileceği açıklıkta ifadeler kullanırken, kimi zaman da örtük, üstü kapalı ve bazen de somut olanın ötesini anlatan ifadeler kullanmaktadır. Bu durum da simgesel ifadelerin kadim bir tarihten beri kullanılması kaçınılmaz kılınmıştır. Simgeler tarih boyunca pek çok farklı alanda kullanılmış ve özellikle insanoğlunun anlam aradığı bir çok noktada kendilerine yer edinmişlerdir.

Türk Dil Kurumu'nun Büyük Sözlüğü'nde simge kavramının karşılığı olarak; 1. Duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, remiz, rumuz, timsal, sembol. 2. Bir kavramın uzlaşımsal ya da üzerinde uzlaşma varılmış gösterimi yer almaktadır (bkz. <http://www.tdk.gov.tr>). Simgenin anlamı noktasında çeşitli anlam karışıklıkları olduğu için, çalışmada Türk Dil Kurumu'nda yer alan anlamıyla simge kavramı irdelenmeye çalışılacaktır. Simge ile sembol aynı anlamları içerdiği için her iki kavram da çalışmada aynı anlamın karşılığı olarak yer alacaktır.

Simge kavramı başlangıçta dinî çerçevede gelişim sağlamış bir kavramdır. Kutsal kitaplar ve kutsal metinler simgesel yapıların yoğun olarak kullanıldığı alanlardır. Bu simgesel yapı; kutsallık ve örtülü anlam, çözümlenmesi gereken anlam

algısını da beraberinde getirmiştir. Bu tarz bir yapının oluşmasının bir diğer nedeni de yaratıcı hakkında kontrollü bir şekilde konuşulması gerekliliği düşüncesidir. Bu düşünce beraberinde simgesel bir anlatım ve simgesel ibadet şeklini de getirmiştir. Daha sonra simge, bilimin ve sanatın ilgi alanına girmiştir. Eliade'ye göre simge, psikanaliz kuramı ile birlikte daha yoğun olarak kullanılmaya başlanmıştır:

Psikanalizin şaşırtıcı modası bazı anahtar kelimeleri ünlü kılmıştır: imge, simge, simgecilik artık geçer akçe haline gelmiştir. Öte yandan, "ilkel zihniyet" in mekanizması üzerinde yürütülen sistematik araştırmalar eski düşünce tarzında simgeciliğin önemini olduğu kadar, bunun herhangi bir gelenek toplumundaki temelli yerini de açığa çıkartmışlardır. Felsefe alanında "bilimcilik" in aşılması, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra dinsel ilginin yeniden doğması, çok sayıdaki şiirsel deneyler ve özellikle de gerçeküstücülüğün araştırmaları farklı düzlemlerde ve eşitsiz sonuçlarla birlikte, geniş kitlenin ilgisini bilginin özel tarzı olarak kavranan simgenin üzerine çekmiştir (Eliade, 1992: xv).

Belirli bir nesneyi ya da ögeyi tanıtmaya, anlaşılmasını sağlama ve özelliklerini temsil etme gibi işlevlere sahip olan simgeler, yaşamın içerisinde çok farklı alanlarda var olmakta ve yoğun bir şekilde kullanılmaktadırlar. Toplumun mevcut kültürel yapısı içerisinde çok anlamlı işlevleriyle sıklıkla kullanılan simgeler, sosyal yaşamın da bir parçasını oluşturmaktadırlar. Simgelerin doğru okunarak anlamlandırılması, ortak bir kültür, dil, inanç ya da coğrafya özellikleri ile mümkün olmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde yalnızca renkler, şekiller, sayılar değil toplumu ortak noktada buluşturan farklı öğeler de simgesel anlamlar kazanabilmektedir.

Simge, benzerlik ya da uzlaşma ilişkisi içinde soyut ve sayılamayan bir gösterilen için kullanılır. Adaleti temsil etmek için terazi kullanılır. Bunun da nedeni yoktur. Terazi yerine başka bir simge de kullanılabilir ancak toplumsal uzlaşma gerekmektedir. Hak, hukuk soyut kavramlardır. Mantıksal olarak bir ölçme söz konusudur. Bu yüzden dengeli olmak, kimsenin hakkını kimseye yedirmemekle birlikte başkasının hakkını korumak ve hakkını teslim etmek de söz konusudur, denebilir. Ölçme, tartma, dengeleme işlemini çağrıştıran somut araç olan terazinin adalet gibi soyut bir kavrama karşılık olarak uzlaşılması soyut olan bir durumun somut olarak ortaya konma çabası olduğunu düşündürmektedir. Aynı durum bayraklar için de geçerlidir. Her ülkenin kendini temsil ettiğini düşündüğü, dünya milletlerine vermek istedikleri soyut iletileri içinde barındıran bir simge olarak değerlendirilebilir (İşeri, 2017: 12).

Sözlük ve ansiklopedilerde simge, genel olarak işaret olarak tanımlanmaktadır. Karataş'ın da belirttiği üzere, maddi dünyadan ya da tabiattan alınarak bir toplumun hafızasını oluşturan tarihi akış ve birikim içinde özel bir anlam kazanan ve bir duygu ve

düşüncenin anlatımında kullanılan işaret yahut sözler simgeyi oluşturur (bkz. Karataş, 2011: 514). Gilbert Durand'ın da *Sembolik İmgelem* adlı eserinde ifade ettiği gibi simge, her şeyden önce işaret kategorisinde yer almaktadır:

(...) Fakat işaretlerin birçoğu, mevcut veya doğrulanabilir bir gösterilene gönderen ekonomik kaçamaklardan başka bir şey değildir. İşte böylece bir *sinyal*, sadece tasvir ettiği nesnenin mevcut olduğunu haber verir. Aynı şekilde bir *kelime*, bir *kasaltma* (sigle), bir *algoritma*, uzun kavramsal bir tanımın yerini ekonomik bir şekilde doldurmaktadır. Bir etiketin üzerine bir kafatası veya iki kemik çizmek, potasyum siyanürün hayatı yok ettiğinin karmaşık sürecini açıklamaktan daha hızlıdır. Aynı şekilde güneş sisteminin bir gezegenine “Venüs” adı verilmesi veya onun O+ şeklinde astrolojik işareti, hatta Képler'in formülündeki bu gezegenin elipsoidal yörüngesini tanımlayan algoritma bütünü bile böylesi bir gezegenin Güneş'e olan uzaklığına, manyütüde (yıldızların parlaklık sırasını belirten ölçek), yörüngesine ilişkin gözlemleri temel alan uzun bir tanımdan daha ekonomiktir (Durand, 2017: 14-15).

Durand, simgenin işaret kategorisinden çıkıp, simgesel imgeleme varması için gösterilenin hiçbir şekilde tasvir edilememesi ve işaretin algılanır bir nesneye değil de bir anlama gönderme yapması gerektiği üzerinde durur (bkz: Durand, 2017: 17). Bu bağlamda simgenin ilk olarak bir durum ya da bir ifadenin basite indirgenerek göstergesel olarak anlatılması işaret anlamını oluştururken; karşılığında göstergesel bir durumun olmadığı durumlar için de işaret anlamını aşarak simgesel imgelemenin oluştuğunu ifade etmek mümkündür. Sembolik formlar üzerine çalışmaları olan Ernst Cassirer'in sembolik yapıların özellikleri ile ilgili ifadeleri şu şekildedir:

Bu yapıların hiç biri asla başka bir yapının içine karışarak kaybolmaz ya da başka bir yapıdan sonuç olarak çıkarılamaz; aksine, her sembolik yapı belli bir zihinsel kavrayış biçimi sergiler ve bu kavrayış biçiminin içinde ve bu kavrayış biçimi vasıtasıyla “gerçek olan”ın kendine özgü bir yönünü kurar. Bu nedenle sembolik formlar, yani bilgi, sanat, din ve mitos içlerinde kendinde bir gerçekliğin zihne kendini gösterdiği farklı yapılar değildir; onlar farklı sembolik formlardır ve zihnin kendini nesnelleştirirken, yani kendini bildirirken izlediği yollardır (Cassirer, 2015: 28).

Simgenin en temel görevi, bir nesneyi, bir durumu ya da bir gerçeği temsil etmek ve onu ortaya koymaktır. Bu temel görevi nedeniyle simge, anlamaya ve bu anlamayla birlikte bir anlayış geliştirmeye olanak sağlayan bir kavramdır. Sıklıkla da görünenin ya da anlatılanın ardında gizli kalmış anlamı ortaya çıkarmaya yönelik bir görev üstlenir. Bu bağlamda simge, geride kalmış gizi bulma sürecinde bireye kolaylık sağlar. Keşfedilen her simge de içinde barındırdığı anlamla ilgi kurulduğunda tam olarak deşifre edilebilmiş olur.

Simge, birden çok anlam ve kavramı kapsar. Simge yapısı gereği geniş ve kapsamlıdır. Simge, anlamı kapsadığı için de, aynı zamanda, soyut bir nitelik taşır. Simgenin anlam yüklemeleri tekil değildir. Felsefeden dine, mitolojiden sanata, dilden bilime dek uzanan anlatım şekillerini ve simge ailesini oluştururlar. Herhangi bir nesne, kavram, duruş, ifade-anlatım ve biçimin simge olabilmesi için anlama işaret etmesi gerekmektedir. Simgenin iki farklı unsuru vardır; Birincisi anlam, ikincisi ise anlatımdır. Bir simge çok anlamlı olabileceği gibi zaman içinde ona değişik anlamlar da yüklenebilir. Simgeler farklı toplumlarda farklı nitelermelere de açıktır. Örneğin, klasik bir simge olan Kartal'ın bir topluluktaki simgesel anlamı farklı olup, diğer toplulukta da farklı olabilir. Bu da göstermektedir ki, simgenin gösteren ve gösterilen ilişkisinde ortak evrimleşme aşamalarının birinde ortaya çıkma olasılığı da olanak dâhilindedir. Ortak simgelere yönelme tek başına kültürel birlik için örnek oluşturmaz (Alp, 2009: 3).

Simgesel imgelem ya da simgesel düşünme, gerçeklik ile hayal gücünü birlikte sorgulamayı ve bu sorgulamanın ardından asıl anlama ulaşma çabasını içinde barındırır. Köktürk'ün de ifade ettiği gibi, simgede algı ve bilinç iç içe geçmiştir. Var olanı temsil ettiği için simgenin bilinçten bağımsız olarak oluşmasına imkân yoktur. Algı simgesel bağlamda; simgenin oluşumundaki ve simgenin algılanışındaki rolüyle önemlidir (bkz. Köktürk, 2014: 55). Simge, nesnel bir gerçekliği işaret edebildiği gibi kültürden, kişisel tecrübe ve birikimlerden gelen farklı noktaları da içine alabilmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde simgesel düşünme, algılama ve yorumlama becerisini de gerekli kılmaktadır. Böylesi katmanlı bir yapıya sahip olan simge; edebiyat, fen bilimleri, sosyoloji, psikoloji, teoloji, mistisizm, dilbilim gibi pek çok farklı alanda kullanılmaktadır. Sanatın pek çok dalında yer alan simge; insanın, duygularını, düşüncelerini ve hayallerini anlatarak onlara bir derinlik kazandırmak amacıyla olan edebî eserlerde de sıklıkla yer almaktadır. Edebiyat tarihine bakıldığında zaman içerisinde pek çok edebî akımın insanları etkisi altına almış olduğu görülmektedir. Bu akımların en önemlilerinden biri de simgecilik ya da diğer adıyla sembolizm akımıdır. Kolcu'nun da ifade ettiği gibi, 19. yüzyılın ikinci yarısında Paul Verlaine, Arthur Rimbaud ve Stéphane Mallarmé'min öncülüğünde 1884 yılında başlayan sembolizm akımı, Parnasizme tepki olarak doğmuş güçlü bir edebiyat akımıdır (bkz. Kolcu, 2008: 111). Bu akıma dâhil olan şair ve yazarlar duygu ve düşüncelerini simgelerin güçlü anlatımları ile ifade etme yolunu seçmiş ve simgelerin derin anlamları eserlerine zenginlik katmıştır.

Simgeleme eylemine hemen her dönemde başvuruldu, ama 1885-1900 yıllarının simgeciliği, simgeleme sözcüğünün kökenindeki anlamı da içermekle birlikte, yazın alanına, yeni bir teknik, yeni bir biçim, yeni bir doğa gözlemi getiren, devrimci bir yazın akımının adı olarak, sanat alanında kullanılır oldu (İnal, 2013: 169).

Simgecilik (sembolizm) akımının dayanak noktası Çetişli'nin belirttiği gibi Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi* adlı eserinde yer alan “yaratıcı hayal gücü” kavramıdır.

Realizm, natüralizm ve parnasizme tepki olarak doğan sembolizm, felsefi temel olarak Kant'ın idealist felsefesine ve epistemolojisine dayanır. Kant, her türlü bilgi ve düşüncenin sübjektif ve nispi; bilginin teşekkülünde de sezgi gücünün kaçınılmaz olduğu kanaatindedir. Ayrıca insanın bilgiyi elde edebilmesinde dış dünyanın gerçekleri ve tabiata ihtiyaç vardır. Ayrıca Kant, insan dimağının boş bir kâğıt olduğu inancına katılmaz. İnsan dimağı, duyu organlarının dış dünya ile etkileşimi sonunda kazandığı kargaşa halindeki izlenimlerini doğuştan sahip olduğu zaman ve mekân kavramları ve diğer kategorilerinin yardımıyla, duyular ötesi bir seviyede sezgiye dayanan aklıyla sınırlandırmakta ve bilgiye dönüştürmektedir (Çetişli, 2004: 107).

Kant'ın bu düşünceleri, Lacan'ın geliştirmiş olduğu arketip kavramını akıllara getirmektedir. Kant da Lacan gibi insan beyninin doğduğu zamanda boş bir kâğıt olmadığını söylemektedir. Kant doğuştan gelen duyular ötesi sezgilerle aklın işlevsel olduğunu dile getirirken; Lacan, kolektif bilinçaltı kuramıyla insanın doğuştan itibaren atalarından miras gelen bir bilgi birikimine sahip olduğunu düşünmektedir. Kantarcıoğlu'nun dile getirdiği gibi Kant'a göre, *yaratıcı deha, bir sanat eserinin, özünü oluşturan kavramı, çokluktan oluşmuş bir teklik olan kavramı yarattıktan sonra, eğitim ve uygulama ile kazandığı teknikler yardımıyla bu kavrama en uygun olan biçimi seçer ve eserini yaratır* (Kantarcıoğlu, 2009: 199).

Simgecilik akımının oluşmasında Anglo-Sakson ve Alman romantikleri dışında Baudelaire, Nerval, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé gibi önemli isimlerin de büyük etkileri olmuştur. Özellikle Baudelaire şiirlerinde, somut ve soyut dünya arasındaki ilişkiyi sezinlemek, çözmek ve bunu yaparken de sözcüklerin, müziğin, resmin, yazının yardımına çağrıda bulunma görevini üstlenmiştir (bkz. İnal, 2013: 171-174).

Simgecilik akımı metafizik, hayal ve rüyayı sanatsal yaratımdaki ayrılmaz parçalar olarak görmüş ve eserlerinde sıklıkla bu alanlara başvurmuşlardır. Böylelikle bu akım, insan psikolojisi ve romantizmi yoğun bir biçimde kullanarak edebiyat tarihinde kendine has tarzı ile önemli bir yer edinmiştir.

3.1.3. İMGE KAVRAMI ÜZERİNE

İmge, arketip ve simgenin bir nevi sonucu ya da devamı olarak meydana gelen bir kavramdır. Arketip ve simgelerin kullanıla gelerek zihinlerde belli izler bırakmasıyla çeşitli imgeler oluşmaktadır ve bu imgeler tıpkı arketip ve simgeler gibi insanoğlu tarafından tarihsel süreç boyunca kullanılmıştır. Sözlük anlamı “genel görünüş, iz” olan imge veya imaj pek çok alanı kapsayan genel bir kavramdır. Bu kavram daha geniş bir şekilde şöyle tanımlanabilir:

Bir kelimenin ya da kelimeler topluluğunun, sözlük anlamının dışında ve / veya ötesinde, sözcüğün ya da sözcük öbeğinin belirtme, gösterme ve adlandırma özelliğine/ yeteneğine/ gücüne “çağırışım”ı da ekleyerek kullanma marifetidir. Başka bir deyişle, edebi dilin uyandırdığı duygusal her türlü etki, her türlü çarpıcı hayal, çağrıştırdığı her türlü yeni anlam imge olarak adlandırılmaktadır (Karataş, 2011: 279).

Genel görünüş, iz anlamına gelen imge, tarihsel süreç içerisinde çeşitli anlamlar yüklenmiş ve nihayetinde kavram bugün kullanılan anlamına kavuşmuştur.

Köken olarak Latince *imago* sözcüğünden kaynaklanan *imaj* veya *imge*, fiziksel bir görünüm ve benzerlik anlamsal vurgusuyla 13. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Büyük bir olasılıkla taklit etme (imitate) sözcüğüyle de bağlantılı olan kavram 16. yüzyılda kapsamını daha da genişleterek 17. yüzyıla kadar bu anlamıyla etkinliğini sürdürmüştür. Sonraları, bir yandan zihinsel algılama, öte yandan edebiyat bağlamında konuşma veya yazma tekniği biçiminde yaygınlık kazanır. Fakat zamanla her iki anlam da, özellikle uygulamada algılanan ün, şöhret vurgusunu ön plana çıkararak kamuoyunu tanıtmaya, yaymaya, anlamlarınca devralınmıştır (Aydın, 1999: 98).

İmge, hem psikoloji hem de edebiyat incelemeleri alanına giren bir kavramdır. Psikolojide imge, geçmişe ait bir duyum ya da algının meydana getirdiği bir yaşantının zihinde hatırlanması anlamına gelmektedir (bkz. Warren-Wellek, 2005: 160). Edebiyat açısından bakıldığında imge; bir kişinin, toplumun veya tarihsel bir olayın özelliklerini işaret eden ya da temsil eden ifadeler bütünüdür. Ötekini anlatan imgelerin oluşumunda, olay ve olguların tekrarını içine alan süreç oldukça önemlidir. İmgeler bu tekrar eden olay ve olguların sonucunda şekillenir. Edebi metinlerde ise benzer olay ve olgular farklı yazarlar tarafından tekrarlanarak işlendikçe imgeler oluşmaktadır.

Edebi metinlerde, imgeler yazar ile bilinçaltı, yazar ile toplum ve son olarak yazar ile okur arasındaki ilişkiyi ortaya koyan elemanlardır. Yazarın geçmişinden, bastırılmış dürtülerinden, inançlarından ve deneyimlerinden oluşan imgeler yazarın kişiliğini bizlere tanıtan anlamlı yapılardır. Yazar eserine yerleştirdiği imgeler ile okuruna kendi toplumunun siyasal, sosyal ve kültürel tablosunu sunar. “İmgeleri dış dünyanın uyarılarından etkileşim sonucu” alan yazar eseriyle içinde yaşadığı toplumun düşüncelerini de yansıtmış olur (Ulağlı, 2006: 4).

İmgeler oluşurken nesnel bir gerçeği temel almaktadır. Sanatsal metinlerde yer alan imge, malzemesini gerçek nesnelere ve gerçek yaşamdan aldığı için bu nesnelere bağlıdır. İmgeler, sanatçının gerçek yaşantısından ve bu gerçek yaşama ait gözlemlerinden yola çıkarak değer kazanırlar. Var olan bir gerçeklik üzerine yapılan anlatımlara eklenen yazarın ya da şairin hayal gücü sonrasında belirli kalıplara bürünen imgeler, bu nesnel gerçeğliği devam ettirirken farklı anlamlar da içerebilirler.

Herhangi bir imgenin temeli gerçeğliktir. Doğaldır bu, çünkü sanat en eski çağlardan bu yana insanlığın konuşmakta olduğu bir çeşit özel bir dildir; nasıl kendi karşılığı bir kavram olmadıkça bir kelime var olmazsa, gerçeğ sanat da bir imgeyi kendi içeriğinden, yani, ister doğa alanında, ister insan düşünceleri ve duyguları alanında olsun ki bu maddi dünyânın kendisi kadar gerçeğliğin bir parçasıdır. Bir imgeyi nesnel olarak var olan belli bir şeyle ilintisinden soyamaz (Suçkov, 2009: 11).

İmgenin, temelinde her ne kadar nesnel bir gerçeğlik olsa da zaman içerisinde imgeler her okurun zihninde farklı çağrışımlar da uyandırabilmekte ve imge kişiden kişiye göre farklı algılanabilmektedir. Mitchell bu konu ile alakalı olarak; zihin imajları, reel imajlar gibi, sabit ve sürekli değildir ve kişiden kişiye değişebilirler ifadesinde bulunur (bkz. Mitchell, 2005: 11). Bu açıdan düşünöldüğünde imgelerin yalnızca tek bir görünümle ortaya çıkmadığını, okurun zihnindeki ve hayal gücündeki yoğunluğa bağlı olarak birden fazla farklı tasarımlarla gerçeğleşebileceği söylenebilir.

İmge, edebî metinlerde anlatımı daha etkileyici kılmak, okurun zihninde daha canlı resimleri oluşturmak ve soyut kavramlar içinde nesnel bir görüntü sağlayabilmek adına sıklıkla kullanılmaktadır. Yazınsal metinlerde ve özellikle şiirlerde sıkça kullanılan imgeler, bu edebi metinlerin değer kazanmasına vesile olur. Şiirin anlamı kullanılan imgelerle derinleşir (bkz. Püsküllüoğlu, 2008: 68). Realitenin sanatçıyı sınırlamaya başladığı noktada, yazar ya da şairler yaşamak istediği dünyayı gerçeğ yaşamda bulamadığı için zihnindeki yaşamı imgeler aracılığıyla anlatmak isterler. Edebi

metinlerde imgelerin yaratılmasında yazar ve şairlerin zengin hayal gücü ve yaratıcılık yetenekleri önemli kıstaslardır.

Şiirsel anlamı oluşturan imge aynı zamanda bu anlamın ayrılmaz bir parçası olarak gösterir kendini. Eğer ortada şiirsel bir anlam yoksa imgeden söz etmek yararsızdır. Şiirsel anlam da varlık olarak insanı dile getirir. Varlığın içinden konuşur. İmge bu bağlamda varlığa nüfuz ettikçe anlam derinleşir ve şiir taçlanır (Cengiz, 2005:29).

Bachelard da şiirsel anlatımlarda kullanılan imgelerin, hayallerin bireyin içindeki titreşimleri, duygusal yansımaları, geçmişle ilgili anıları okura hissettirdiğini ifade etmektedir. Araştırmacıya göre imge ve hayal, yüzeyi hareketlendirmeden önce derini hareketlendirir ve okunulan şiirin sunduğu bu hayal, gerçekten okurun olur. Kendi dilinin yeni bir varlığı haline gelen bu hayal ve imgeler bireyi ifade ettiği şeye dönüştürerek bireyi ifade eder (bkz. Bachelard, 2018:15).

İmge araştırmaları tıpkı arketip ve simge gibi zihinde oluşan çağrışımların karşılığını bulmak için ipuçları verirler. İmgeler hem bireysel hem de kollektif bilinçte oluşan düşüncelerin yansıması sonucu meydana gelmektedir. Ulağlı'nın da belirttiği gibi yazarın bilinçaltındaki düşünceler ve dış dünyanın yazara dayatmış olduğu doğrular çerçevesinde şekillenen imgeler, sanatsal çalışmalarda kendilerine yer bulurlar. Bu bağlamda değerlendirildiğinde imge, hem yazarın bilinçaltının hem de dış dünyanın uyaranlarının etkileşiminin sonucudur (bkz. Ulağlı, 2006: 10). İmgeler zaman içinde sanatçılar tarafından kullanılarak çeşitli ön yargıların oluşmasına neden olmaktadır. Bir kültürün bir başka kültüre ve topluma etki etmesi ve o toplumla ilgili genel düşünce şeklinin kaynağına ulaşmak istenildiğinde bir imge çalışması yapılması zarureti ortaya çıkmaktadır. Ötekinin, yabancıнын ilk defa algılandığı ve kültür açısından ayrıştırıldığı noktalar yapılacak olan imge çalışmasıyla gün yüzüne çıkmaktadır. Aytaç, imge araştırmalarının, başka ülke yazını hakkındaki görüşlerini ortaya çıkarması açısından edebiyat bilimine büyük katkı sağladıkları kanaatini taşımaktadır (bkz. Aytaç, 2003: 120). Bu bağlamda düşünöldüğünde edebiyat ve imgebilim çalışmalarının amacı, bir ulusun insanları ile öteki olarak tanımlanan diğer ulusun insanları arasındaki tarihsel süreç içerisinde gelişen iletişimsizliklerin sona ermesini sağlamaktır.

Gezi yazıları, farklı iki kültürün birbirini hiç görmeden algıladığı ve zihninde bir takım imgelerin oluşmaya başladığı edebi tür olması nedeniyle imgebilim açısından önemli bir kaynağı teşkil etmektedir. İmge ve sonrasında gelişen ön yargıların

oluşumunda önemli bir yere sahip olan gezi yazıları, karşıdakini hiç tanımadan onunla ilgili zihinlerde bir resmin, imajın oluşmasını sağlamaktadır.

3.2. MURATHAN MUNGAN'IN AYNALI PASTANE VE GECE ELBİSESİ ADLI ANLATILARINDA AYNANIN ARKETİP VE SİMGE OLARAK KULLANIMI

Çalışmanın bu bölümünde çağdaş Türk yazarların önde gelen isimlerinden Murathan Mungan'ın 1998 yılında kaleme almış olduğu *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı eserinde yer alan *Aynalı Pastane* ve *Gece Elbisesi* adlı anlatıları, aynanın arketipsel ve simgesel olarak kullanımını açısından irdelenmeye çalışılacaktır. Yazarın *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı romanı; *Alice Harikalar Diyarında*, *Aynalı Pastane* ve *Gece Elbisesi* adlı üç ayrı ama aynı zamanda metinlerarasılık bağlamında düşünüldüğünde birbiriyle alakalı ve bir nevi iç içe geçmiş olan anlatılardan oluşmaktadır. Bu bölümde bu anlatılardan *Aynalı Pastane* ve *Gece Elbisesi* incelenecektir.

3.2.1. MURATHAN MUNGAN'IN EDEBİ KİŞİLİĞİ

Mardin'li köklü bir aileye mensup olan Murathan Mungan, 21 Nisan 1955 yılında İstanbul'da doğmuştur. Çocukluğu ve ilk gençlik yılları Mardin'de geçmiş olan yazarın babası avukat İsmail Mungan, annesi Habibe Mungan'dır. Mungan *Paranın Cinleri* adlı eserinde, okurlarla kendi ailesi ile ilgili şu bilgileri paylaşmaktadır:

Mardin'in en eski ailelerinden birinin çocuğuyum. Soyağacımız, 1647'ye dayanıyor. Büyükbabam şimdi Suriye sınırları içerisinde yer alan Deyrizor bölgesinden... Mardin'e sürgün edilmiş bir Arap emirliğinin çocuklarından ... Büyükannem ise bir Kürt sultanı... Göçerlikten konarlığa geçen ilk Kürt beyliklerinden (Mungan, 2012: 10-11).

1980'li yıllarda yazarlık hayatına başlayan Mungan, öykü, roman, şiir ve tiyatro oyunu kaleme almış, şarkı yazarlığı, senaryo yazarlığı ve sinema üzerine yazılarıyla da sanatın farklı alanlarıyla da ilgilenmiştir.

Mungan, yazarlık hayatı boyunca öykü, roman ve oyunlarında farklı kurgu ve anlatım biçimlerini kullanarak postmodern edebiyatın öncüleri arasında olmuştur. Mungan'ın pek çok eseri kurgularında kullanılan teknikler itibariyle postmodern edebiyatının iyi örnekleri arasında yer almaktadır. Anlatımındaki masalsı dil,

metinlerarasılık gibi tekniklerle birleşince yazarın kendine has ve özgün üslubu ortaya çıkmaktadır. Yazar, özellikle Doğu ve Batı edebiyatına ait olan masalları, anlatıları ve arketipleri kullanarak bu ölümsüz yazınları yeniden kurgulaması ile dikkatleri üzerine çekmektedir. Kullandığı postmodern tekniklerle tekrar yorumlayarak dönüştürdüğü bu anlatı ve masallar; Hamlet, Pamuk Prenses, Alice, Külkedisi, Şahmeran'dır. Yazarın Doğu ve Batı motiflerini bir arada ve estetik bir kurguyla harmanladığı tarzı, onun hayatının da bir özeti gibidir:

Mardin, Türkiye'nin güneydoğusunda ülkenin en eski kentlerinden biri. Gökyüzüne komşu bir kalenin eteklerine kurulmuş bir taşkent. Ben orada doğdum. Orada büyüdüm. Orada öldüm. Ondan sonrası bütünüyle kendi içimde çıktığım uzun bir yolculuktur. (...) Bazı şairler, bazı yazarlar 'memleketlerini' düşündürürler. Çocukluğun altın çağı ile yazarlığın altın çağı arasında hep bir ilişki kurmuşumdur. İnsan ömrünü tamamlanmış bir bütün olarak görüp, yalnızca çocuklukla açıklamıyorum elbet, ama gene de kundağın, beşiğin sallandığı yeri önemsiyorum. Bir başkasının memleketini, örneğin Lorca'nın Granada'sını, Pavese'nin Piomente'sini bunca anlamamı Mardin'e borçluyum. Mardin, benim tutku derecesinde sevdiğim bir şehir. Orada hep yabancı oldum. Hep öteki kişi. Oranın o kadar yerlisydim ki, bu 'asri zamanlar'da yabancı kalıyordum. Yıllar sonra bir arkadaşım bana: 'Sen batılı bir Mardinlisin', dediğinde çocuklar gibi sevinmiştim. Bu, benim gözümde iki dünyayı, doğuyla batıyı birleştirmek, iki uygarlıktan bir üslup yaratmaktı (Mungan, 2012: 8-9).

Mungan, eserlerine damga vuran Doğu-Batı birlikteliğini, kendi ifadeleriyle bu şekilde açıklamaktadır. Doğduğu ve köklerinin bulunduğu ve tutku derecesinde sevdiği bir şehir olarak tanımladığı Mardin, yazarın eserlerinde sıklıkla yer alan şehirdir. Uğurlu, yazarın eserlerinde Mardin'i sıklıkla kullanmasını değerlendirdiği yazısında şu tespitlerde bulunur:

Mungan'da Doğu, sadece doğduğu ve erken dönem eserlerinde yoğun biçimde yer alan Mardin'den ibaret değildir. Onun Doğu algısında; kentsel dokusu tarihle iç içe olan, geçmişten beri Mezopotamya'nın efsanevi kimlikteki önemli kültürel yerleşim birimlerinden biri olan Mardin, hep odakta yer alır. Aşiret yapısı, töreleri, farklı din ve inançları, bu törelerin kıskacında açmazlarla karşı karşıya kalan insanıyla Güneydoğu Anadolu ikinci halkayı oluşturur. Üçüncü ve en geniş halkada, birçok dinin, medeniyetin doğuşuna kaynaklık etmiş olan Mezopotamya yer alır. Mungan'ın eserlerini geri planda besleyen en önemli kaynak, denebilir ki bu coğrafyada yüzyılların birikimi olan kültürel kodlardır: Efsaneler, masallar, menkıbeler, tarih, zaman, uygarlıklar, dinler vs. Bunlar, onun 1990'lı yıllara kadarki eserlerinde ağırlıklı bir yere sahiptir. Söz konusu tarihten itibaren, Mungan'ı önemli ölçüde beslemiş olan bu coğrafyanın yerini, birey odaklı kent yaşamı olsa da, şair Mungan'ın "kalbi(n)in" incinmiş "doğusu", satır ve mısra aralarında, oyun repliklerinde kendisini hep gösterir (Uğurlu, 2007: 5).

Murathan Mungan'ın edebî eserlerinde Mardin kadar ağırlıklı yer verdiği bir diğer şehir İstanbul'dur. Yazar için Mardin, çocukluk ve ilk gençlik yıllarını temsil ederken; İstanbul kendini bulmak için özlemle ulaşmaya çalıştığı ve belki de olgunlaştığı yeri ifade eder. *Son İstanbul* adlı hikâye kitabı ve *Yüksek Topuklar* adlı romanında İstanbul'un yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir.

Mungan, edebî eserlerinde sıklıkla geleneksel olan ile modernin çatışması, bireysel kimlik ve cinsel kimlik çatışması, toplumun cinsiyet algısı ve kültürel çatışmalar temalarına yer vermiştir.

Murathan Mungan'ın ilk eseri olan *Mahmud ile Yezida* 1980 yılında yayımlanmıştır. Bu eseri yazara, İş Bankası'nın açmış olduğu yarışmada ikincilik ödülü getirmiştir. 1981 yılında *Bir Garip Orhan Veli* adlı Orhan Veli'nin şiirlerinden kurgulanan bir oyunu sahnelenmiştir. Yazarın sahnelenen bu ilk oyunu 1993 yılında kitaplaştırılmıştır. 1982'de *Taziye* adlı oyunu, daha sonra 1992'de kaleme aldığı *Geyikler ve Lanetler* ile birlikte, bu üç oyununu *Mezopotamya Üçlemesi* adındaki tek kitapta yayımlanmıştır. 1980-1990 yılları arasında; 1985 yılında *Son İstanbul*, 1986 yılında *Cenk Hikâyeleri*, 1987 yılında *Kırk Oda*, 1989 yılında da *Lal Masallar* olmak üzere, art arda dört öykü kitabı okurlar ile buluşmuştur. Hikâye ve romanları dışında pek çok oyun ve şiiriyle Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan Mungan'ın yazıları, şiirleri ve kimi kitapları bugüne değin İngilizce, Almanca, Fransızca, İtalyanca, İsveççe, Norveççe, Yunanca, Fince, Boşnakça, Bulgarca, Farsça, Kürtçe ve Hollanda diline çevrilerek çeşitli dergi, gazete ve antolojilerde yayımlanmıştır (bkz. <http://www.murathanmungan.com/biography/>).

3.2.2. AYNALI PASTANE ADLI ANLATININ ÖZETİ

Murathan Mungan'ın 1986 yılında yazmaya başladığı ve 1999 yılında tamamladığı *Aynalı Pastane* adlı anlatısı, Aliye adındaki genç bir kızın hikâyesini anlatmaktadır. Duvarlarında yer alan büyük aynalar nedeniyle müşterileri arasında *Aynalı Pastane* adını alan bir pastanede çalışan Aliye, kendi halinde yaşayan, çekingen ve sessiz yapıya sahip genç bir kızdır. Çalıştığı pastanenin kasası başında bütün gün pastaneye gelen müşterileri izleyen ve tek eğlencesi maaşından kendine ayırdığı pay ile Beyoğlu'na çıkmak olan Aliye, zaman içerisinde sıkıcı ve tekdüze bulduğu hayatından

kurtularak farklı bir yaşama adım atmaya karar verir. Aliye'nin bu kararı vermesinde etkili olan isim ise o zamanın İstanbul'unda herkesin kendisini tanıdığı ünlü bir kadın satıcısıdır. Muştik ismindeki bu kadın satıcısının iknaları sonucunda Aynalı Pastane'nin kasasında eriyip gitmekte olan hayatını bırakıp, Muştik'in kılavuzluğunda yeni ve farklı bir hayata geçmeyi kabul eder. Muştik'in anlatmış olduğu masalsi hikâyelerden etkilenen Aliye, Muştik'in teklifini kabul ederek hayat kadınlığını seçer ve Aynalı Pastane'nin sırları dökülmüş paslı aynasından geçerek yeni hayatına başlar. Bu yeni hayatında yanında olan tek kişi Muştik'tir. Aliye, Muştik'in anlattıklarıyla kendisini önce yeni mesleğine hazırlar, sonra ise Muştik'in anlattığı masalları dinleyerek ve onun öğütlerinden çıkmayarak zamanla yüksek tabakaya hitap eden bir hayat kadınına dönüşür.

Aynalı Pastane anlatısının başında Aliye, ailesiyle birlikte yaşadığı sokağa yeni taşındığını ve çok iyi fal baktığını duyduğu bir yazara gider. Falcı-yazar, Aliye'nin falına baktığında onun yakın bir zamanda bir pastanede çalışmaya başlayacağını söyler. Falcı, Aliye'den bu müjdeli kehanet karşılığında yalnızca hikâyeye yazmak için bir top kâğıt ister.

Muştik ile başladığı yeni hayat Aliye'ye hayal edemeyeceği bir maddi güç, lüks hayat ve erkeklerin büyük hayranlığını da birlikte getirmiştir. Zaman içerisinde Aliye, bu yeni hayatından sıkılmaya başlar ve Muştik'e geri dönmek istediğini söyler. Bu isteğe itiraz etmeyen Muştik, Aliye ile bir yolculuğa çıkar ve yolun sonunda, Bundan sonrasını sen kendin gideceksin dedikten sonra Aliye ile vedalaşır, oradan uzaklaşır. Bir tünele benzeyen yolda ilerleyen Aliye, eskiden çalıştığı Aynalı Pastane'deki büyük aynanın arkasında olduğunu farkına varır. Aliye, daha önce yaptığı gibi aynanın içinden geçip, Aynalı Pastane'ye geri dönmek ister ama ayna Aliye'ye izin vermez ve Aliye bu yeni hayatının içinde hapis kalır. İçerisinde neler olduğunu görmek için baktığı aynada ise yıllar evvel kendisine fal bakan yazarın yeni kitabını imzaladığını görür.

3.2.3. AYNALI PASTANE'DE AYNANIN ARKETİP VE SİMGE OLARAK KULLANIMI

Murat Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı eserinde yer alan *Aynalı Pastane* anlatısı, aynanın ve ayna gibi yansıtma özelliği gösteren su, kuyu, deniz gibi öğelerin sıklıkla arkaik bir anlam taşıdığı ve bu anlamların simgeleşen kullanımları üzerine kurulu çok katmanlı kurguya sahip ve yine farklı bakış açılarıyla farklı okumalara açık olan bir anlatıdır. *Aynalı Pastane*'de kullanılan arkaik yapıları; anne arketipi, yaşlı bilge arketipi, dönüşüm arketipi, gölge arketipi ve self arketipi olarak kategorilere ayırmak mümkündür. Bu kategorilere bakıldığında ayna ve ayna gibi yansıtma özelliğine sahip olan su, kuyu, tünel ve kan'ın anne arketipi bağlamında kullanılmış olduğu görülmektedir. Yine anlatıda kullanılan ayna, dönüşüm ve self arketiplerinde kullanılmakta; Aliye'nin yol arkadaşı Muştık, gölge arketipini temsil ederken, yaşlı bilge arketipi de Yazar karakteri ile yer almaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde yer alan aynaya yüklenen geleneksel inanışların da bu anlatıda simgeleşmiş bir şekilde yer aldığı tespit edilmiştir.

Aynalı Pastane, başkahramanı olan Aliye'nin erginleşme yolculuğunu anlatmaktadır. Jung'un arketip kavramında değinildiği gibi arketipsel yapıları içeren metinlerde kahraman bir yolculuğa çıkar ve bu yolculuk sürecinde yaşadıkları zorluklar ve bu esnada edindiği tecrübelerle yoluna devam edip yolculuğunu noktaladığında erginlenme sürecini de tamamlamış olur. Bu bireyleşme yolundaki zorunlu yolculuk, onun dönüşümü için gerekli olan bir deneyimdir. *Aynalı Pastane* anlatısının başında yolculuk yapması adeta zorunlu olan Aliye'nin yaşadığı sıkıntılar anlatılarak, bu yolculuğa karar verme sürecinin gerekliliği için de bir zemin hazırlanmıştır.

Kederli bir oturuşu var kasanın başında. Büyük bir garda kaybolmuş da, oturduğu tahta sırada bulunmayı bekler gibi... Ürkemeyi bile unutmuş, sahiplerini bekleyen dalgın bir kız çocuğu gibi...
Bir zamandır gözlerinin ışığı sönmüş, bakışları matlaşmış, hırkasının gevşemiş ilikleri düğme tutmamaya başlamış, omuzları çökkün, öylece oturuyor kasanın başında; yüzünde sevincin gölgesi tamamen silinmek üzere... (Mungan, 2010: 122).

Aliye, bütün gün kasa başında çalıştığı pastanenin içinde, eriyip giden zaman gibi günlerini tüketmekte ve sonsuza kadar kasanın başında oturup pastanenin bir parçası olmaktan korkmaktadır.

Oysa burada olduğunu biliyor. Burada yaşlanmaktan, zamanla buranın bir parçası olarak, derisi yırtılmış koltuklara, cilası uçmuş sandalyelere, yol yol akmış duvar kâğıtlarına, artık hiçbir şeyin ağartamadığı beyazı koyulaşmış çay fincanlarına, beklemekten mukavvası kabarmış pasta kutularına karışıp kaybolmaktan korkuyor (Mungan, 2010: 123).

Aliye'nin bu korkusu, karşısına çıkan Beyoğlu'nun en ünlü kadın satıcısı olan Muştik'in ona başka bir hayatın da mümkün olduğunu söylemesi üzerine yavaş yavaş yok olmaya başlamıştır. Muştik, Aliye için yeni bir hayatın varlığını öğrenmesini sağlayan, Aliye'nin deyim yerindeyse gözlerini açan ve bu hayata ulaşmak için gerekli olan anahtara sahip olan kişidir.

Muştik, anlatının çok katmanlı yapısı içerisinde metinlerarasılık bağlamında bir okuma yapıldığında Lewis Carroll'un 1865 yılında kaleme almış olduğu ünlü eseri *Alice Harikalar Diyarında* yer alan, Alice'i harikalar diyarına götüren beyaz tavşanı anıştırmaktadır. *Aynalı Pastane*'de Muştik, okura şu cümlelerle tanıtılmaktadır:

Bembeyaz takım elbise giyerdi. Hafif, tiril tiril ketenler. Tavşana benzerdi. Dudakları da tavşan gibiydi. Bir tek burnu beyaz olan, sivri topuklu, siyah mokasen ayakkabılar; köstekli saatini taktığı parlak kırmızı bir yelek; bazen içinden ikinci bir tavşan çıkacağını umduran eski bir şapka; bazen şık bir baston. Yağmurlu havalarda ise bir kara melek şemsiyesi... Dindiğinde bambaşka hayat başlatacak olan büyü, uzun yağmurlar... İnce dişli tarakla sıkı sıkıya taranmış, seyrelmiş saçları, her zaman yağlı yağlı parlar; kokusunun iyi mi, kötü mü olduğuna kolay karar verilemeyen tuhaf bir esans sürerdi. Sık sık yelek cebinden gösterişli bir hareketle çıkardığı köstekli saatine bakar, bir giz onaylıymuş gibi müphem bakışlarla başını sallardı. Hep acelesi varmış gibi görünmesine karşın, sanki çok kişinin bilmediği ama kendinin yıllar önce keşfettiği bir yavaşlığın tadını çıkarıyordu. Sanki zamanın geçişine ait kimsenin bilmediği şeyler biliyordu (Mungan, 2010: 115).

Muştik, Aliye'nin gerçekleştirmek istediği bireysel yolculuğun ilk olarak gerekliliğini ona hatırlatması ve bu yolculuk süresince onun yanında olacağını ifade etmesi açısından anlatıda, gölge arketipini temsil etmektedir. Muştik, önce Aliye'nin zihnine yaşadığı hayatın sıkıcılığını ve bu hayatın içinde solup gideceği fikrini sokmuştur. Bu Aliye'nin kendi yaşamını ilk olarak sorgulamaya başladığı dönemi yaşamasının önünü açmıştır.

Çalışmanın bir gelecek demek olmadığına iyiden iyiye inanmaya başladığı günlerin birinde yeniden rastladı o beyaz takım elbiseli, parlak kırmızı yelekli, köstekli saatli muhabbet tellalına. Birdenbire adını hatırladı. Adı Muştik'ti. Hiçbir anlamı yoktu. Belki bir addan bozularak türetilmişti, belki yalnızca bir yakıştırma... Belli ki,

adamın da işine gelmiş; bu lakap, asıl kimliğini saklamada kendine bir kolaylık sağlamıştı. Ne zamandır görmüyordu onu. Neredeyse unutmuştu bile. O akşamdan sonra, birkaç kez daha pastaneye gelmiş, aynı şeyleri ısmarlamış, Aliye'ye yakın davranmış, onunla konuşmaya çalışmış, yüz bulamayınca çekip gitmiş, bir daha da ortalarda görünmemişti. Onca zaman sonra bir anda arkasında bitivermiş, hem korkutmuş, hem Aliye'nin içine düştüğü o zor durum düşünülmürse, sevindirmişti de... (Mungan, 2010: 127).

Gölge arketipi, kişinin yaşamak isteyip de toplum kurallarına uymadığı için yaşayamadığı istek ve duygularının bütünü oluşturmuştur. Muştık, Aliye'nin hayalini kurduğu yaşamı, toplum baskısı karşısındaki korkularını yok ederek ona sunmaya çalışmaktadır. Bunun için ilk iş olarak Muştık, Aliye'nin çok zor bir anında onu içinde bulunduğu durumdan kurtararak Aliye'nin koşulsuz güvenini kazanmıştır. İzin gününde Beyoğlu'nda hayranı olduğu parfümeri dükkânına gidip alışveriş yaptığı sırada kendine hâkim olamayarak çaldığı bir parfüm şişesiyle dükkân sahibi ve çırağı tarafından suçüstü yakalanan Aliye'nin yardımına yetişen Muştık, Aliye'yi içine düştüğü korkunç utanç duygusundan kurtarmıştır.

(...) İşte tam bu sırada, neredeyse bir film hilesi gibi, ansızın dükkânın kapısında belirmişti Muştık, ilkin Aliye'yi, genç irisi tezgâhtarın kalın pençelerinden kurtarmış, ardından, ortada ciddi bir yanlış anlama olduğuna, aslında hayli varlıklı olan genç hanımın dalgınlığına karşılık, ona büyük ayıp edildiğine dair uzun ve ağdalı cümlelerle dükkân sahibini inandırmış, sonra da o kış beyazı ceketinin iç cebinden çıkardığı domuz derisinden yapılmış, kalın, tok cüzdanındaki mor banknotları, sihirbaz parmağı hareketlerle göstere göstere çekip çıkararak, o şişenin parasını ödediği yetmiyormuş gibi, Aliye'ye, iki şişe koku daha almış, kendine de bir tüp "Necip Bey" briyantiniyle, erkekler için bir kutu pirinç pudrası ve bir şişe yüz kremi sardırılmıştı (Mungan, 2010: 132).

Anlatıda gölge arketipinin temsilcisi olan Muştık, anlatı kahramanı olan Aliye'yi içine düştüğü zor ve utanç verici durumdan çekip çıkarmıştır. Kadın satıcısı olan Muştık, Aliye'yi yaşadığı bu sıkıcı ve parasız hayattan kurtulmasının çaresi olarak gördüğü hayat kadını olma fikrine alıştırmaya çalışmaktadır. *Tüm arketiplerin olumlu, yararlı, aydınlık, yukarıya işaret eden bir yanı olduğu gibi, aşağıya işaret eden, kısmen olumsuz ve düşmanca, kısmen de yeraltına özgü, ama genellikle nötr bir tarafları vardır* (Jung, 2015: 95). Bu bağlamda düşünüldüğünde Muştık'ın Aliye'nin bilinçaltında yatan bu yaşam için kılavuzluk görevini üstlendiğini söylemek mümkündür. Muştık, kahramana kılavuzluk eden bir gölge olarak, kahramanı aslında genel düşüncenin kanısı olan kötü yola doğru yönlendirmektir. Her ne kadar Aliye'ye önerdiği bu yeni hayat, toplumun kötü ve ahlaksız olarak nitelendirdiği bir hayat olsa da Aliye, Muştık'ın

kılavuzluğunda çıkmış olduğu bu yeni hayatın kendisine getirdiklerinden başlangıçta çok memnundur. Öyle ki bütün gün kasa başında oturup, pastaneye gelen müşterileri izlediği eski günlerini hiç aramamaktadır.

Ayaklarında, yılan derisi ayakkabıları; başında vualet şapkası; kolunda çift saplı lezar çantası, ellerinde dantel eldivenleriyle, sağlam adımlarla giriyor Park Otel'den içeri. Ufak tefek bir kadın olmasına karşın, vücudunu sımsıkı saran koyu renk döpiyes, ona bir azamet kazandırıyor. Yürüyüşündeki kendine güven, bakışlarındaki dolgun dirilik, yüzündeki ölçülü tebessüm, bambaşka bir hayat hikâyesi ve mazi düşündürüyor ona bakanlara. Böyle durumlarda, kolaylıkla, eski, köklü bir İstanbul ailesinin iyi eğitim almış, en azından birkaç dil bilen, Avrupa görmüş kızı sanılabiliyor (Mungan, 2010: 182).

Muhtik'in kılavuzluğunda çıktığı bu yolculuk sonucunda Aliye, her ne kadar eskisine göre ahlaksız olarak nitelendirilen bir hayat yaşasa da bu yeni hayatın ilk zamanlarında kendine getirdiği olumlu yönler ile mutlu bir yaşam sürmektedir. *Aynalı Pastane*'de yaşlı bilge arketipinin temsilcisi olan karakter ise, Yazar'dır. Aliye'nin ailesi ile birlikte yaşadığı semte taşınan Yazar, çok iyi fal bakmaktadır. Geleceğini merak eden Aliye'nin de falına bakan Yazar, falda gördükleri ile Aliye'nin hayatına yön vermesi noktasında bir yol gösterici olmuştur.

(...) Onların pastaneleri var, Aynalı pastane. Hiç duydun mu bu adı? Aliye, bilmiyorum anlamında başını iki yana salladı. Kasiyer arıyorlar. Kimseye güvenmiyorlar. Sana güvenecekler. Yarın onlara gideceksin, seni işe alacaklar (...). Aynalı Pastane'nin aynasına dikkat et, dedi Yazar. En güvenilmez hikâyeler, aynalara fazla bakanların başından geçer (Mungan, 2010: 120).

Aynalı Pastane'nin ve bu pastanede yer alan büyük aynanın Aliye'nin yaşamındaki büyük yeri düşünüldüğünde Yazar'ın baktığı kahve falıyla Aliye'yi bu pastaneye yönlendirmesini bilge arketipinin yol gösterici fonksiyonu olarak değerlendirmek mümkündür.

Jung psikolojisinde kahramanın çıkmış olduğu yolculukta rüyalar çok önemli bir yere sahiptir. Stevens'in belirttiği gibi, Jung'un rüya teorisini dört ana başlık altında toplamak mümkündür. 1. *Rüyalar bilinç düzeyindeki bir niyet ve arzudan bağımsız olarak kendiliğinden gelişen olaylardır.* 2. *Rüyalar kişiliğin dengesini ve bireyselliğini teşvik etmek için maksatlı ve dengeleyici öğeler içerir.* 3. *Rüya sembolleri bir işaretten öte aşkın bir fonksiyona sahip simgelerdir.* 4. *Aktif imgelem teknikleri rüyaların sağaltım gücünü ortaya koyar* (bkz. Stevens, 1999: 105-106). Aliye de yolculuk kararını verdiği gece bir rüya görür:

Ertesi gün için el sıkışıp sözleştiler.
İlk o gece karışık, uzun, heyecan ve macera dolu, iyi mi kötü olduğuna karar veremediği bir rüya gördü Aliye.
Rüyasında, rüyasında kaybolmuş bir kız çocuğunun rüyasını görüyor, uyanmak istediğindeyse, o kayıp kız çocuğu bir türlü bulunamadığı için, kilitli kaldığı onun rüyasından bir türlü dışarı çıkamıyordu.
Her uyanışında, uyanışının, aslında sürmekte olan rüyanın bir parçası olduğunu anlayarak yeniden umutsuzluğa kapılıyordu.
Rüya içinde rüya içinde rüya içinde rüyaların sabahında uyandığında, nasıl uyandığını hatırlamıyordu.
Yüzünde kendinin olmayan bir mahmurluk vardı (Mungan, 2010: 151).

Aliye'nin çok önemli bir değişimin eşiğindeyken gördüğü bu rüya onun çıkmaya karar verdiği yolculuğu ve bu yolculuğun sonunu anlatmaktadır. Karışık, uzun, heyecan ve macera dolu, iyi mi kötü mü olduğuna karar veremediği bir rüya diye tanımlanan rüya tam olarak Aliye'nin bireyleşme yolculuğunu tanımlamaktadır. İyi mi kötü mü olduğuna karar vermek gerçekten güçtür, her ne kadar yolculuğun sonunda mutlu olsa da, yolculuk istikameti kötü bir yöne doğru olacaktır. Kilitli kaldığı onun rüyasından bir türlü dışarı çıkamıyordu ifadesi ise Aliye'nin tünelin sonunda gördüğü beyaz ışığa ulaşamamasını ve orada kilitli kalmasını anlatmaktadır.

Rüyasında kendini açık denizde, dalgaların hafif hafif salladığı sal büyüklüğündeki üstü yazılı açık bir sayfanın üzerinde, bir yandan güçlükle ayakta durmaya, öte yandan gökyüzüne yazılmış bir kitabı, güneşten gözlerini kısarak okumaya çalışırken buluyor. Okumaya başlamadan önce anlamını bilmediği her sözcüğün, daha okuduğu anda anlamını yitirdiğini, yazınınsa çözülüp dağıldığını, harflerin eriyerek sulara karıştığını görüyor. Ter içinde sıırsıklam uyandığında, kendini onca zorlamasına karşın rüyasını bir türlü hatırlayamıyor. Niye hiçbir rüyanın sonunu getiremiyorum? diye kendi kendine mırıldanırken uyanıyor (Mungan, 2010: 188-189).

Aliye'nin gördüğü bu rüya da, onun tünelin sonunda yaşadıklarını kehanet eden haberci bir rüyadır. Geri dönmeye karar verdikten sonra tünelin sonunda gözükten beyaz ışığa doğru yürümeye başlayan Aliye, *Aynalı Pastane*'nin duvarındaki büyük aynanın arkasında olduğunu fark edip, tekrar aynadan geçip geri dönmek istediğinde ayna onu kabul etmez ve pastaneye geri dönemez. Tünelin içinde kilitli kaldığı yerden pastaneye doğru bakarken nereden tanıdığını bir türlü anımsayamadığı bir adam içeri girer.

Biraz sonra, arka masalardan kalkan iki genç kız, heyecanlı ve çekingen adımlarla, genç adamın oturduğu masaya yaklaşarak, yüzlerinde hayranlık dolu bir ifadeyle, heyecanlı heyecanlı bir şeyler anlatmaya başlıyorlar ona. Genç adam, yüzünde mutlu, sevecen, dikkat dolu bir ifadeyle dinliyor onları; daha sonra, ellerindeki kitapları imzalaması için kendine uzattıklarında, yüzünde aynı sevecen ve mesafeli ifadeyi koruyarak, kitaplarını imzalıyor.

Aliye'nin içi birdenbire aydınlanıyor, seviniyor, demek artık kitaplarını bastırabiliyor, diye geçiriyor içinden, demek artık tanınmış bir yazar olmuş! (Mungan, 2010: 221).

Tünelin ucunda kilitli kalan Aliye, yıllar evvel bir top kağıt karşılığında kendisinin falına bakan yazarın artık tanınmış bir yazar olduğunu görmektedir. Aliye'nin yolculuğu esnasında görmüş olduğu bu rüya aslında onun masalının sonunu anlatmaktadır. Acaba Aliye, yazarın kendi kitabında yazdığı hayali bir kahraman mıdır, aslında Aliye gerçek hayatta değil yalnızca romanın kurgusal dünyasında mı yaşamıştır gibi pek çok soruya da zemin hazırlamaktadır bu rüya.

Aliye'nin hayatının büyük bir bölümünü bu pastane ve bütün gün kendisini izlediği pastanenin büyük aynası oluşturuyordu. *Kimi zaman aynadaki paslı beneklerle uçsuzlaşan kendi derinliğine dalar giderdi. Dudaklarını kıpırdatmadan uzun uzun konuşurdu, kendiyile konuşurdu* (Mungan, 2010: 111-112). Aliye'nin kendi yansıması karşısında dalıp kendisi ile konuşması Narkissos mitine olan bir anıştırmadır. Bu mit, suyun yansıyan yüzeyinde kendi yüzünü gören Narkissos'un kendini hayranlıkla izlemesini anlatmaktadır. İlk yansıtıcı yüzey olarak kullanılan su yüzeyleri, ilk doğal yansıtıcılar olarak aynanın işlevini üstlenmişlerdir. Su aynı zamanda anlatıda ayna görevi ile anne arketipini de temsil etmektedir. Aliye de, pastanenin paslı beneklerle kaplı aynasında gördüğü yüzüne uzun uzun bakarak, kendi kendisiyle konuşmaktadır.

(...) Burada bir kuyudaydı ve bol yıldızlı bir gökyüzüne bakarak hayal kuruyordu. Düştüğü kuyuyu ancak kendi masalları anlamlandırabilirdi. Çocukken aile albümlerindeki ölmüşlerin resimlerini yan yana koyar, onları konuşturmuş. Şimdiyse, yaşayan, karşısında duran, gözlerinin önündeki bu insanları konuşturuyor; burada, şu pas benekli aynalara vuran masaların soluk yansımasında, sihirli hikâyelerden bir dünya kurmayı öğreniyordu (Mungan, 2010: 112).

Aliye, çalıştığı pastaneyi bir kuyuya benzetiyordu. İç su dolu yapılar olarak kuyular da yine ayna gibi yansıtıcı özelliğe sahiptir. İçlerindeki suyun yukarıdan bakıldığında bir ayna görevi görerek suyun yansıtma özelliği ile birlikte bakan kişinin su yüzeyinde görüntüler görmesine neden olmaktadır. Balkaya, anlatılarda arkaik yapı özelliği gösteren kuyunun kullanılması ile ilgili olarak şu ifadeleri kullanır:

Kuyular bilinmeyenlerin, karanlıkların dünyasıdır. İnsanın göremediği, çoğu zaman sadece psişik edim ve sezgileriyle anlayabileceği bir bilinmezlik alanıdır. Bu normal sınırların ötesinde bilinçten bilinçdışına yapılan bir yolculuktur. Jung'a göre "bilinçlilik

bilinçdışının bir fonksiyonu olan temel psişik aktivitenin üzerine inşa edilmiş ikincil bir olgudur” (Jacobi 2002:25). Yaşamın büyük bir bölümü aslında bilinçdışında uyunarak veya hayal kurarak geçirilir. Bilinçdışı bir yönüyle bireyin uğraşmak, yüzleşmek veya mücadele etmek zorunda olduğu korku / kaygılarının taşıdığı giz ve bu gizi ördüğü kalın duvarlarla çevrili, türlü düşmanların olduğu bir yerdir (Balkaya, 2014:56-57).

Kuyular, arkaik yapı özelliği gösteren mekânlardan biridir. Bu mekânlar tıpkı mağaralar gibi Yer Ana'nın rahmi olarak düşünülmüştür. Beydili'ye göre, Yer Ana, Türk mitolojisinde yeri yaratan, hayat veren ve koruyucu başlangıç gibi işlevlere sahip olan bolluk ve bereketin koruyucusu ve toprağın iyisi olup, doğanın başlangıcını da temsil eden mitolojik bir bütüncüdür (bkz. Beydili, 2005: 611). Bu bağlamda düşünüldüğünde kuyu, anlatıda anne arketipini temsil etmektedir. Aliye'nin *Aynalı Pastane*'yi bir kuyuya benzetmesi de, anlatıda pastanenin de anne arketipini temsil ettiğini söylemeyi mümkün kılar. Jung, anne arketipinin özellikleri ile ilgili olarak şunları dile getirir:

(...) Anne arketipinin özellikleri “annelik” ile ilgilidir: dışının sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü ya da itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ya da zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan (Jung, 2015: 22).

Anne arketipinin özelliklerine bakıldığında olumlu yanlarının yanı sıra olumsuz da pek çok özelliğin bulunduğunu ve bu olumlu-olumsuz özellikler ile adeta ying-yang gibi bir bütünlük oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Aynalı Pastane'de yansıtma özelliğine sahip olması nedeniyle ayna görevi gören su, anne arketipini temsil etmektedir. *Aynalı Pastane*'de Muştik ve Aliye Tepebaşı'nda oturdukları bir bahçede demir grisi gözükten durgun Haliç'e bakarak oturuyorlardı.

Haliç, kendi kendine tüten gümüş sırlı bir ayna gibiydi, eğilip baksa, şimdiden akşama karışmış yüzünü görecekti sanki; gümüş boynuzlarıyla hem uzakta, hem kucağındaydı Haliç, sanki istese içine düşebilirdi. Başka bir tarihin sularına çıkmak için kaybolabilirdi (Mungan, 2010: 135).

Bachelard'a göre, suyu seyretmek akıp gitmektir, eriyip gitmektir, ölüp gitmektir (Bachelard, 2006: 58). Aliye ve Muştik suyun bu kendilerini esir alan, onları adeta içine

çeken girdabına kapılarak, hayatlarını gözden geçirmektedir. Haliç, durgun haliyle üzerine düşen her şeyi yansıtan bir ayna gibidir. Burada Haliç'in sularının durgun olması özelliği önemlidir, çünkü bu durgunluk sayesinde bu sular daha iyi yansıtılma gücü kazandığı için ayna olarak düşünülmektedirler. Alıntının devamında ise ayna özelliğini taşıyan bu suların, aynanın başka zamanlara ve başka mekânlara açılan bir geçiş kapısı olduğu yönündeki düşüncenin anlatıda simgeleştirilmesi görülmektedir. Ayna, hemen hemen tüm inanışlarda boyutlar arası yolculuklar için bir eşik, bir kapı olarak düşünülmüştür. Bu alıntıda da başka bir tarihin sularına çıkmak için kaybolabilirdi ifadesi ayna ile ilgili bu inanışın simge olarak kullanılmasıdır. Suyu, ya da aynaya girip, bilinmeyen başka bir zamanın içine çıkabilir inanışını ifade etmektedir.

Aynalı Pastane anlatısında aynanın arketipsel kullanımlarından biri de kandır. Kan, yine anne arketipi olarak yer almaktadır. Kan da, su gibi üzerine düşen görüntüyü yansıtma özelliğine sahiptir. Öyle ki Türk Bayrağı'nın son şeklini almasında, Osmanlıların zaferle sonuçlanmış bir savaşın ardından savaş alanında oluşmuş kan gölü üzerine gökyüzünden yansıyan ay ve yıldızın görüntüsü ile oluştuğu rivayet edilmektedir.

Muştık'ın, Aliye için düşündüğü ilk müşterisi, bakire genç kızlarla birlikte olan bir gazete patronudur. Keçi sakallı, monokl gözlüklü, kısa boylu ve tıknaz bir adam olarak tasvir edilen bu gazete patronu, yalnızca bakire kızlarla birlikte olmaktadır ve birlikteliklerinin ardından bakire kızların bekâret kanlarının üzerinde olduğu çarşafı saklamak gibi oldukça tuhaf bir alışkanlığı vardır. Bu çarşafı saklamak için özel bir ev almıştır ve anlatıda bu evin içindeki dolaplar detaylı bir şekilde yer almaktadır:

(...) Bir de ilk gece hatırası kanlı çarşaf koleksiyonu vardır. Her çarşafın üzerine günün tarihini yazdırıp dolaplara kaldırır. Dolap dediysem, öyle iki kapılı, üç kapılı gardırop değil, üst üste dizili ince kesimli çekmecelerin gömülü bulunduğu duvarlar boyu dolap! Yerde kül rengi bir taban halısı. Tepeden aydınlatan soğuk, gri bir ışık. Morg gibi aynı (Mungan, 2010: 141).

Bu alıntı, anlatıda hem anne arketipinin, hem de bir dönüşüm içerdiği için yeniden doğuş arketipinin ayna görevi gören kan ile temsil edildiğini ve bekâretin kaybedilmesinin ölümlü bağdaştırılması açısından simgesel bir kullanım olduğunu ifade etmektedir. *Annenin üç önemli özelliği, bakıp büyüten, besleyen iyiliği, arzu dolu duyusallığı ve yeraltına özgü karanlığıdır* (Jung, 2015: 22). Bekâretin sona erdiğinin temsili olarak kan, anne arketipinin yer altına özgü karanlığını işaret etmektedir. Bu

durum aynı zamanda, anne arketipinin en büyük özelliklerinden olan doğurganlığın başlangıcını da ifade etmektedir. Bekâretin sona ermesi, yeni bir başlangıç ve dönüşüm içerdiği için yeniden doğuş arketipini de yansıtmaktadır. *Yeniden doğuş ifadesi, insanlığın arketip olarak tanımladığımız ilk ifadelerinden biridir. Duyu ötesiyle ilgili tüm ifadeler mutlaka arketipler tarafından belirlenmiştir ve bu arketiplere metafizik, felsefe ve psikoloji açılarından yaklaşmak gerekir* (Jung, 2015: 49). Burada, bekâretin sona erışı, yeni bir yaşama, doğurganlığa, yeni bir psikolojiye ve hayata açılan kapı anlamındadır. Kahraman artık bir önceki gün olduğu haliyle aynı değildir; çünkü o dönüşüm sonrası yeni bir hayata başlamıştır. Alıntıda, bekâretin kaybedilmesini temsil eden kanlı çarşafların ise morg benzeri dolaplarda saklanması, bekâretin yitirilişi ile ölüm arasında kurulan benzerliğin simgesel ifadesidir. Bu simgesel ifade hem bekâretin yitirilmesiyle sona eren genç kızlık dönemini, hem de yine bekâretin yitirilmesiyle çocukluğa ait olan masumiyetin ve saflığın da yok olduğunu anlatmaktadır. *Ergin olmanın ön koşulu olarak kabul edilen cinsel birleşme, masallarda ölümü sona erdiren öge olarak simgesel olarak öpüşme şeklinde ifade edilir. Doğa, ölüm, cinsel birleşme ve evlilik, daha sonra da iktidarın / sorumluluğun alındığı ve çocukluğun bittiğinin ilan edilmesidir* (bkz. Sezer, 2010: 29). Bu biten çocukluk ve masumiyetin bir daha asla geri dönmeyeceğinin bilinmesi de onları morglarda yatan ölümlere benzetmektedir. Onlar da morgdaki dolapların içerisinde yatan ölümler gibi cansızdır ve bir daha asla geri dönmeyeceklerdir.

Aynalı Pastane’de anne arketipinin bir diğer temsili, Aliye’nin yeni hayatından yorgun düşüp tekrar geri dönmek istediği zaman Muştık’ın ona yolun başına kadar eşlik edip sonra tek başına yürümesini söylediği yüksek tavanlı, karanlık ve yağlı bir tüneldir.

Demir pası, küf yeşili, çürümüş yaprak kahverengisi, daha çok yüksek tavanlı, karanlık, yağlı bir tünele benzeyen, ucu belirsiz bir yolda, insanın içine işleyen sinsi bir serinliğin, uğursuz bir sessizliğin içinde yürüyor bir zaman. Yol giderek kirli yağ kıvamında koyulaşiyor, tavan duygusu veren belirsiz, isli bir gök parçası açılıp katılaşıyor, her yan iyice tekinsiz bir loşluğa çekiliyor; ekşimiş, beklemiş kokuların arasından geçiyor; bir zaman sonra, ileride kaynağı belirsiz, lekeli bir ışık noktası beliriyor, giderek büyüyen pus benekli, kararık bir gümüşsü ışıltı gözünü alıyor; biraz daha ilerlediğinde de, bunun Aynalı Pastane’nin aynasının arka yüzü olduğunu görüyor Aliye (Mungan, 2010: 220).

Burada tasvir edilen tünel yağlı olması nedeniyle yine yansıtma özelliğine sahip ayna temsili olarak anne arketipinin yer altını işaret eden olumsuz yönlerini içinde barındırmaktadır. Tünel; insan ruhunu yoran renklerle kaplı, karanlık, kirli, yağlı ve kötü

kokularla dolu bir şekilde anne arketipinin karanlık yüzünü temsil etmektedir. Yine burada simgesel bir anlatım da söz konusudur. Aliye'nin yürümekte olduğu yolun karanlığı ve Aliye'yi saran boğucu havası ve Aliye'nin yolun sonunda gördüğü beyaz ışık, hayat ile ölüm arasındaki yakınlığı simgelemektedir. Ölümün kıyısından dönen pek çok insanın yaşadıkları deneyim sonrası ortak bir şekilde dile getirdikleri şey, gördükleri beyaz ışıktır. Aliye de yürüdüğü ölümü andıran tünelin sonunda beyaz bir ışık görmüştür. Bu ışığa doğru yürüdüğünde ise Aynalı Pastane'nin duvarında asılı olan büyük aynanın arkasında olduğunu fark etmiş, yine aynadan geçerek eski hayatına dönmek istese de, bu sefer ayna onun içinden geçmesine izin vermemiştir. Bu simgesel anlatım Aliye'nin ölümü olarak da yorumlanabilir. Hayatın işareti olarak beliren beyaz ışığa varmak yani yaşamak istese de, içinde olduğu karanlık tünelden çıkamayarak ölümü yaşamaktadır.

Aynalı Pastane'de Mungan'ın aynayı arketipsel olarak kullanmasının bir başka örneği de Muştık ve Aliye'nin aynanın içinden geçerek yeni bir hayata adım atmalarını içeren yeniden doğuş arketipi ile olmuştur. Aliye ile yapacakları yolculuğun zamanı yaklaşınca Muştık, Aynalı Pastane'nin büyük aynasına doğru hızlı adımlarla yürümeye başlamış ve Aliye'ye başıyla aynaya doğru hafif bir hareket yaparak gidiyoruz manasına gelen bir işaret vermiştir. Muştık'ın bu kararlı ve kendinden emin hareketlerine karşın Aliye çok tedirgin ve etraftakilerin onları görmesinden oldukça heyecanlıdır.

Ardından Muştık aynı hızla yoluna devam ederek, bir göz kırpmında aynanın içinden geçti. Her şey pek çarçabuktu. Ayna azıcık sislerin gibi olmuş, Aliye donup kalmıştı. Muştık şimdi aynanın içindeydi; az ötede durarak ardına dönmüş, gülümseyen gözlerle ona bakıyor, onu bekliyordu. Aliye, pastanedekilerin yüzünde, olan biteni gördüklerine ilişkin bir hayret ifadesi, bir şaşkınlık belirtisi aradı; oysa, kimse bir şey fark etmemiş, herkes kendi havasında sohbetini sürdürüyordu. Aliye, aynanın içinde gördüğü Muştık'ın bir yansıma olmadığını başkaları tarafından da fark edilmesini istedi. Şu an aynada görünen, pastanenin içindeki birinin yansıması değildi; düpedüz aynanın içinde biri vardı ve bunun başkalarınca görülmemiş olmasını anlayamıyordu. Yaşadıklarının bir tanığı yoktu! Bilmediği bir kayboluş çeşidiydi bu. Dünyaya olan güvenini bir kez daha yitirmişti (Mungan, 2010: 175).

Muştık, aynanın içinden kolayca geçmiş, Aliye'nin de onu takip etmesini bekliyordu. Aliye'nin çıktığı yolculuktaki en zorlu süreç, aynanın içinden geçme sürecidir ve bu zorlu süreçten çıkmasını kolaylaştıran kişi de yolculuğunda ona kılavuzluk eden Muştık'tır. Aynanın içinden seslenen Muştık, Aliye'ye eşliğinde

durduğu yerin onun için nasıl büyük bir dönüm noktası olduğunu hatırlatıp, aynanın içinden hemen geçmesi gerektiğini söylemektedir.

Birdenbire, şimdi kalkıp dosdoğru aynanın içine doğru yürümezse, bunu hiçbir zaman yapamayacağını, bunun bir karar anı olduğunu anladı; daha fazla düşünmeden yerinden fırladı; eline, yalnızca sapından sınıksız tuttuğu, sığdırabildiği kadarıyla içine geçmişini koyduğu siyah çantası ve rüzgârlı havalarda ya da denizin ortasında kaybolmaması için başına taktığı kırmızı beresini alarak kararlı adımlarla aynaya doğru yürüdü. Muştik'in bakışları ve duruşu, aynanın öte yanında alabildiğine güven vericiydi. Elini uzatmış, şefkatle gülümsüyor, onu bekliyordu. Bir kapı ağzına yürür gibi dosdoğru yürüdü aynaya. Sadece, aynaya çok yaklaştığı anda çarpışma içgüdüleriyle gözlerini yumdu, o kadar (Mungan, 2010: 176).

Muştik'in ısrarcı çağruları karşısında cesaretini toplayan Aliye, yıllardır kendisini seyrettiği, üzerine düşen yansımalarla hayaller kurduğu aynaya doğru hızlı adımlarla gözlerini kapatarak yürür ve sonrasında yepyeni bir Aliye olarak bambaşka bir yaşama adım atar.

Aynanın içinden nasıl geçtiğini anlamamıştı bile, bir anda aynanın içinden geçmiş ve kendini başka bir iklimde buluvermişti. Havadaki ağırlık dağılmış, yerini taze, temiz kır havasına bırakmıştı. Dönüp ardına baktığında, aynanın öte tarafında bıraktığı pastanenin, kalın bir sigara dumanı içinde yüzen masaların ve insanların yavaş yavaş küçüldüğünü, giderek gözden kaybolduğunu gördü. Sanki bir kuyunun içinde yol alıyordu ve geride bıraktığı kuyunun ağzındaki pastane, yavaş yavaş siliniyor, yerini puslu bir belirsizliğe, yağmur öncesinin sıkıntılı gökyüzüne bırakıyordu. Geçmişin bu boğucu havasını geride bırakıp önündeki taze, temiz kır havasını solumaya devam etti (Mungan, 2010: 176).

Aliye'nin aynanın içinden geçerek yaptığı bu yolculukta yine anne arketipinin temsili olan kuyu yer almaktadır. Kuyunun olumsuz ve insanı boğan havasından kurtulan Aliye, taze, temiz kır havasını solumaya başladığı bir iklime çıkmıştır. Aliye'nin bu yeni hayatı onun yolculuğunun da tamamlandığı noktadır. Bireyleşme sürecini tamamlamasıyla self arketipi de kullanılmış olur. Yine burada aynanın simgesel kullanımı söz konusudur. Ayna, başka âlemlere, boyutlara açılan kapı olarak simgeleşmiştir.

Aliye ise bu kasanın başından hiç kalkmaz. Kasanın ötesini düşünmek de istemez. Kasa, onun için güvenli bir yaşamın sınırır. Önünden geçen kurbanlar ve kahramanlar ona değmesin ister. Onun başını beklediği şeyin, rakamlar ve kelimeler olması gerektiğini düşünür. Sırları uçuklamış aynanın pas benekli yüzeyinden hızla gelip geçen görüntülere gömülüp kaybolan hikâyelerin ardına düşmek istemez. Orada bırakır. Hiç birisinin hikâyesinde yol almaz (Mungan, 2010: 114).

Anlatıda aynanın simge olarak kullanılmasının altında, genel olarak aynanın görüntüyü yansıttığı kadar görüntüyü sakladığı inancı ve aynalar aracılığıyla farklı yaşamlara gidilebileceği düşüncesi yatmaktadır. Aliye için bütün gün oturduğu kasanın başında karşısında duran büyük ayna bir sinema salonu perdesi gibidir.

Havanın kararması ile sokak lambalarının henüz yakılmadığı o kısa zaman parçasının kayıtsız karanlığında, biraz kulak kabartsa, pastanenin camlı vitrinine çarpıp dağılan köpüklü dalgalarıyla açık deniz şarkılarını duyacak sanki; az sonra ışıl ışıl kara görünecek ve yumuşak, huzurlu iklimi, canlı yaşantısıyla onu bekleyen hareketli bir liman şehrine, yepyeni bir diyara ayak basacak. Gemiden inip karanın içlerine doğru uzun bir yolculuğa çıkacak. Yeni, yepyeni bir hayata... Yukarılara tırmanan hafif eğimli yollardan sık ağaçlı tepelere doğru çıkarken, ruhuna iyi gelen, hayallerini doğrulayan hafif bir esinti başını döndürecek... Ama, gemi devam ediyor. Henüz kara uzakta. Pastanenin bir duvarını boydan boya kaplayan sisli aynanın içinde, birdenbire üzerinde yüzlerce mum ampul yanan dev bir avize beliriveriyor. Büyük bir geminin gösterişli yemek salonunun tavanında asılı duran şangırtılı bu dev avize, azgın dalgalara tutulmuş gemiyle birlikte bir sağa, bir sola sallanıp duruyor (Mungan, 2010: 124).

Duvarda asılı duran aynada birden bire beliriveren dev avize akıllara okyanusun soğuk sularına trajik bir şekilde gömülen Titanic'i getirmektedir. Aliye, aynaya baktığı esnada Titanic batarken, tavanlarında devasa avizelerin asılı olduğu yemek salonunda akşam yemeği için yapılmakta olan canlı müziğin devam ettiği, hayatla ölüm arasındaki ince çizgiyi anlatan sahneye benzer bir sahne görmektedir. Aynanın yüzeyine yansıyan geçmişten gelen bu sahne, aynanın zamanlar arası yolculuğun eşiği olduğunu anlatan bir simgedir aynı zamanda. Aynanın içinden geçilerek başka zamanlara çıkılabilir. Muştık'in, Aliye'yi ikna etmeye çalıştığı yolculuğun cazip tarafı da bu zamanlar arası geçişlerdir.

Hem sadece içinde yaşadığımız bu zaman içinde gezmeyeceğiz ki seninle, geçmiş zamanlara da gideceğiz, geçmiş zamanların adamlarıyla da tanıştıracam seni; hem geçmiş zamanların adamları, bu zamana gelemezler, onlar orada kalır, işimiz bitince biz bu tarafa geçeriz. Orada seni tanıyacak birinin çıkması imkânsızdır. En iyi av sahası, geçmiştir zaten. Geçmişte ölüm yoktur. Eğer geçmişte kalmayı bir çeşit ölüm saymazsak tabii (Mungan, 2010: 146).

Çok katmanlı bir kurguya sahip olması nedeniyle, farklı okumalara açık olduğu belirtilen *Aynalı Pastane*'de Muştık'in *Alice Harikalar Diyarında* adlı anlatıda yer alan

tavşan ile olan benzerliğine dikkat çekmiştik. Aliye de bu hikâyede yer alan Alice ile benzerlikler taşımaktadır. *Alice Harikalar Diyarında* şu paragraf ile başlar:

Tam papatyalardan zincir yapmanın, ayağa kalkıp papatya toplama zahmetine değip değmeyeceğini düşünürken (elinden geldiğince düşünmeye çalışıyordu, çünkü sıcak hava uykusunu getirmiş, onu aptallaştırmıştı) birden çok yakınından pembe gözlü bir Beyaz Tavşan koşarak geçti (Carroll, 2011:4).

Aliye'nin Muştık'ın anlattıklarını dinlerken tasvir edilen bir sahnede şu ifadeler yer almaktadır.

Muştık, Aliye'nin, sesini çıkarmamakla birlikte, sözlerini tartmaya başladığını fark etmişti. Öyle fundalıkların gölgesinde dalgın masallar dinlerken, bir yandan papatyadan taçlar, kolyeler yapan küçük bir kız çocuğu gibi durmasına karşın, gözlerinde tavşan kırmızısı çakımlar yakalamıştı. Demek, birbirlerine benzeyen yanları vardı; bu, iyiye işaretti. Her masalda kaybolanla, yol gösterenin birbirine benzeyen yanlarının olması iyiydi. Bu, masalı hayat yapan şeydi. Ya da tersi (Mungan, 2010: 143).

Alice Harikalar Diyarında, Alice'in tavşanın peşine takılıp gitmeden önceki zamanlarına gönderme yapılan bu sahnede gözlerinde tavşan kırmızısı çakımlar cümlesinde yer alan yine yansıtma özelliğinden dolayı ayna işlevine sahip olan gözler simge olarak kullanılmıştır. Gözün simgesel anlamı ile ilgili olarak Gardin ve vd. gözü; bilginin, gücün ve isteğin kaynağı olarak değerlendirmektedirler. Göz diğer tüm organlardan farklı olarak insanı dış dünyaya bağladığı için onun sembolik temsili ile dışsallaşma işi gücünü kontrol etmesinin bir biçimidir. Örneğin Eski Mısır'da göz resmi gözü ve aynı zamanda da yapmak fiilini işaret etmektedir (bkz. Gardin, vd. 2014: 238). Yine, tavşan kırmızı çakımlar şehvet duygusunun simgesel ifadesidir. Tavşan, memeli hayvanlar içerisinde bir batında oldukça fazla yavru doğurmasıyla, her zaman dişiliğin ve anneliğin temsili olmuştur. Mit araştırmacısı Levi-Strauss'a göre de tavşan mitlerde hep cinsellik, doğum ve dişilikle ön planda yer almaktadır. Kızılderili'lere ait bir mitte yer alan tavşanı, araştırmacı şu şekilde açıklamaktadır:

Tavşan-dudaklı kızın bu pozisyonu, daha önce bahsettiğim mitteki yaban tavşanı ile oldukça simetrik: Yol üstündeki kütüğün ardında saklanarak kadın kahramanın altında çömelmiş duran yaban tavşanı, sanki kadından doğmuş ve ayakları öne çıkmış gibi, küçük kızla tamamen aynı pozisyonadadır (Levi-Strauss, 2013: 64).

Aynalı Pastane'de aynanın simge olarak en yoğun şekilde kullanımı farklı hayatlara geçmeyi sağlayan eşiği, kapıyı temsil etmesidir. Geleneksel inanç sistemi

içinde ayna, bu kapı ve eşik olma özelliği nedeniyle insanların korkuyla yaklaştıkları bir nesnedir. Bu nedenle özellikle geceleri aynanın üzeri bir örtüyle kapatılmış ya da aynalar ters çevrilmiştir. Farklı zaman ve boyutlarda da bu dünyaya aynalar aracılığıyla geçiş yapılmasından korkulduğu için bunu önlemek adına bir takım tedbirler alınmıştır.

Aynalı Pastane'nin duvarında boydan boya koskocaman bir ayna var ya, işte onun içinden geçeceksin yeni hayatına. Zamanları birbirine bağlayan en iyi yol, aynadır; bütün iyi ve sağlam yolculuklara aynanın içinden geçerek çıkılır. Her insanın kendine yaptığı ilk yolculuk, ayna yoluyla olmuştur. Her genç kız ve kadın, kendini ayna yoluyla keşfeder, ayna yoluyla yeniden şekillendirir ya da değiştirir. Herkes kendi yolculuğunun sırrını kendi aynasına sıklar. İnsan, kendine tuttuğu aynayla yolunu bulur. Ayna, yüzümüzün uğultusudur (Mungan, 2010: 147).

Bu alıntı, Lacan'ın ayna evresini akıllara getirmektedir. Lacan, bu evrenin insanın bebeklik aşamasında kendini ilk tanıdığı ve bu sayede bireysel kişiliğini oluşturmaya başladığı anın, kendini aynada fark ettiği ve annesinden ayrı bir varlık olduğunu idrak ettiği an olduğunu ifade eder. Burada da Muştık, Aliye'ye simgesel bir anlatımla her insanın kendine yaptığı ilk yolculuk, ayna yoluyla olmuştur demektedir. Bu, ayna evresinde insanın kendini tanıma ve bireyselleşme yolunda ilk adımın atıldığı anı anlatmaktadır. Ve yine burada aynanın zamanları birbirine bağlayan en iyi yol olma özelliği ile de aynanın simge olarak kullanıldığı görülmektedir.

Aynanın simge olarak diğer bir kullanımı, gücün ve iktidarın göstergesi olmasıdır. Aynalara yansıyan bu güç ve iktidarın görüntüsü insanın en çok görmek istediği görüntülerdir.

Kraliçeler, Kralların aynasıdır yalnızca.
Kral, aynaya baktığında kendini, gücünü, iktidarını görmek ister.
Kadınlar, bu yüzden hep ayna karşısındadırlar, bu yüzden aynanın içine düşmek isterler. Krallar kendilerine baksınlar diye. Kadınların canı bu yüzden aynalarda saklıdır. Varlıklarını özür diler gibi suçlu duygularla kıvrılarak yaşayan, ancak sevilirlerse dünya tarafından bağışlanacaklarını düşünen, bütün o bedbaht kadınların, o dipsiz sevilme ve şefkat ihtiyacı, sonuçta esaretleri oluyor (Mungan, 2010: 212).

“Kraliçeler, Kralların aynasıdır yalnızca”, tasavvuf inancındaki “insan, insanın aynasıdır” görüşünü anımsatmaktadır. İnsanın evrende, birbirini yansıtan ve birbirini tamamlayan olmasını ifade etmektedir. Aynı zamanda bu ifade, kadın-erkek ilişkisine eleştirel bir bakış açısı da getirmektedir. Yazar, burada kadınsal varoluşlarının temelinde erkeğe bağımlı olmak, erkek için yaşamak zorundaymışçasına hareket eden

zihniyeti eleştirmektedir. Yine kadının kendi kişiliği ve cinsiyet kimliğinin değerini alçaltan bu anlayışa ironik bir açıdan bakmaktadır.

Aynalı Pastane'de yer alan Aliye'nin bireyleşme süreci gereği yaptığı yolculuğu sırasında kullanılan arketip ve simgeler aşağıdaki tabloda yer almaktadır:

Anne Arketipi	Ayna Su Kuyu Pastane Tünel Kan	Hem olumlu hem de olumsuz özellikler taşımaktadır. Saran, sarmalayan, yansıtan özelliklerinin yanı sıra yer altına işaret eden kötücül ve karamsar özellikleri de vardır.
Gölge Arketipi	Muhtik	Muhtik, Aliye'nin bilinçaltında yer alan yeni hayatın kapılarını aralamak için Aliye'yi ikna etmiş ve böylece toplumun kötü ve Aliye'nin ahlaksız olarak tanımladığı bir hayatı yaşamasına neden olmuştur.
Yaşlı Bilge Arketipi	Yazar	Aliye'nin kendini tamamlama yolunda çıkmış olduğu yolculuğunda ona kılavuzluk eden Yazar'dır.
Dönüşüm Arketipi	Ayna Kan	Bekâretin yitirilişi, dönüşüm arketipinin ilk temsilini oluşturur. Aliye'nin, Aynalı Pastane'deki aynanın içinden geçerek yeni bir Aliye'ye dönüşmesi de dönüşüm arketipinin diğer temsilidir.
Self Arketipi	Ayna	Aliye, aynanın içinden geçerek yeni bir hayata ve yeni bir Aliye olarak çıkmıştır. Anlatının başındaki ya da aynadan geçmeden hemen önceki Aliye değildir artık ve Aliye bu geçiş ile birlikte yolculuğunu tamamlamıştır.

Simge	Ayna	Farklı zamanlara ve boyutlara açılan geçiş kapısı, eşik
-------	------	---

3.2.4. GECE ELBİSESİ ADLI ANLATININ ÖZETİ

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı kitabında yer alan *Gece Elbisesi* hem bir bağımsız hikâye olma, hem de eserde yer alan diğer anlatılar olan *Alice Harikalar Diyarında* ve özellikle de *Aynalı Pastane* ile metinlerarasılık bağlamında bağlantılar içermesi özelliğine sahiptir.

Anlatı, Mardin'de dünyaya gelen Ali'nin hikâyesini anlatmaktadır. Annesi, babası, dedesi ve evlenmemiş halaları ile birlikte yaşadıkları büyük evde çok zor geçen bir doğum sürecinin ardından dünyaya gelen Ali her zaman el üzerinde tutulan bir çocuk olmuştur. Öğretmen olan annesi Mardin'de yaşamaya başladığı zaman görevinden istifa etmiş, babası ise dava vekili olarak çalışmaktadır. Evdeki tek çocuk olan Ali, herkesin ilgi odağıdır ama buna rağmen hep mutsuz, huysuz ve sinirli bir çocukluk dönemi yaşamıştır. Ali'nin saatler süren ağlama nöbetlerine zamanla tüm ailesi alışmıştır.

Ali, çocukluktan ergenliğe doğru evrildiği zamanlarda kendisindeki diğer insanlara göre farklı olan durumun yavaş yavaş ayırdına varmaya başlamıştır. Erkek bedenindeki Ali, bu bedenin içinde olmaktan son derece mutsuzdur ve tüm arzusu bu istemediği bedenden kurtulup kadın bedeninde yaşamına devam etmektir. Ali, bu isteğini ailesine açık açık anlatamayacağı için özel olarak hazırladığı bir deftere, erkekken ameliyat olarak kadın olanlar ile ilgili topladığı gazete haberlerini yapıştırarak saklamaya başlar. Salon masasının üzerinde bilerek unuttuğu bu defter ne yazık ki bir işe yaramaz.

Çok sıkıntılı bir ergenlik dönemi geçiren Ali'nin sinir krizleri artık günlerce sürmektedir. Ailesinin Ali'yi götürdükleri bir psikiyatrist, Ali'nin tedavisi için yeni geliştirilen elektroşok kullanılan bir tedaviyi önerir. Ailesinin onayıyla yürütülen bu tedavi sonrasında Ali, derin bir sakinlik sürecine girer.

Dava vekili olan babasının tek isteği Ali'nin Hukuk Fakültesi'nde okuyarak avukat olmasıdır. Ali, babasının bu isteği üzerine Hukuk Fakültesi'ni kazanır ve öğrenimini başarı ile tamamladıktan sonra diplomasıyla birlikte ailesinin yanına geri

döner. Annesinin önerisiyle tanıştığı bir kızla evlenen Ali'nin bu evlilikten iki çocuğu olur.

Anne ve babasını kaybettiği yılların ardından, mesleğinde tecrübeli ama herkes tarafından sinirli ve geçimsiz biri olarak tanımlanan Ali'nin, eşinden ayrı kaldığı odasında en büyük mutluluğu, çocukluğundan beri hayran olduğu annesine ait olan gece elbisesini giyip ayna karşısında kendisini izlemektir. Yine bir gece giydiği bu gece elbisesi içinde ayna karşısında kendini hayranlıkla izlediği sırada, aynada su izine benzer halkalar oluşmaya başladığını fark eder. Yavaşça elini aynanın içine doğru uzattığında elinin, aynanın içinde hareket ettiğini görür ve bunun üzerine aynanın içine girer.

Ali, gözlerini açtığında kendini hiç tanımadığı bir yatak odasında bulur. Uyandığı yataktan doğrulduğunda kendindeki farklılığı hisseder ve hemen karşısında duran aynaya koşar. Ayna karşısında adeta büyülenmişçesine duran Ali, kendini bir kadın bedeni içinde seyretmektedir. Dışarıdan gelen ayak sesleri üzerine yatağa geri dönen Ali, içeri giren hizmetliden adının Aliye olduğunu ve geçirdiği trafik kazası sonrası uzun süredir bilinci kapalı bir halde bu yatakta yattığını öğrenir.

Sabah uyandığında Ali'yi evin içerisinde bulamayan eşi, dış kapının kilidinin evin içerisinden hiç açılmadığını görür ve Ali'nin odasında yerde duran gece elbisesi ve kırık ayna parçalarına hiçbir anlam veremez.

3.2.5. GECE ELBİSESİ'NDE AYNANIN ARKETİP VE SİMGE OLARAK KULLANIMI

Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* adlı eserinde yer alan *Gece Elbisesi* anlatısı, aynanın ve ayna gibi yansıtma özelliği gösteren su ve kuyu gibi öğelerin sıklıkla arkaik bir anlam taşıdığı ve bu anlamların simgeleşen kullanımları üzerine kurulu bir anlatıdır. *Gece Elbisesi*'nde kullanılan arkaik yapıları; anne, anima, dönüşüm ve self olarak ayırmak mümkündür. Bu kategorilere bakıldığında ayna ve ayna gibi yansıtma özelliğine sahip olan su ve kuyu anne arketipi bağlamında kullanılırken, yine anlatıda kullanılan ayna, dönüşüm ve self arketiplerinde de yer almaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde yer alan aynaya yüklenen geleneksel Türk inanışlarının da bu anlatıda simgeleşmiş bir şekilde yer aldığı görülmektedir.

Gece Elbisesi, başkahramanı olan Ali'nin erginleşme yolculuğunu anlatmaktadır. Dünyaya erkek bedeni içinde gelen ve bu bedenden son derece mutsuz olan Ali'nin yolculuğu başka bir bedene doğru geçiş şeklinde olmuştur. Ali'nin erkek bedeninden ayna vasıtasıyla kadın bedenine geçişi ile de self arketipi açığa çıkmaktadır. Çocukluğundan beri zor bir çocuk olan Ali, sürekli olarak geçirdiği ağlama ve sinir krizleri ile ailede hep dikkat edilen kişi olmuştur. Ali'nin doğumundan itibaren var olan sıkıntılı hatta halalarının zaman zaman uğursuz olarak niteledikleri bir süreç vardır.

Kesesi yırtılmadan, torba içinde, üstelik kordonu boynuna dolanmış olduğu için, yarı boğulmuş bir durumda doğmuş Ali. Ebe çığlık kesesini yırtmış, suyunu akıtmış, bakmış onunla da bitmiyor, kordon boynuna sımsıkı dolanmış, boğulmak üzere, bu kez de daha yırtıcı çığlıklarla kordonu koparıp almış boynundan; ebenin bu canhıraş çığlıkları zaten güç koşullarda ve çok zor ve üstelik ilk kez doğum yapan annenin daha çok korkmasına neden olmuş (Mungan, 2010: 227).

Bu zor geçen doğum, Ali'nin zorlu hayatının ilk işaretidir. Anne arketipinin temsilcisi olan kadın rahmi burada arketipin olumsuz özelliklerini nitelemektedir. Zor geçen doğum, çığlıklar, kan, bebeğin kesesi bir bütün olarak annenin yer altına işaret eden yönleri ile alakalıdır. Sambur'un ifade ettiği gibi, annenin desteği, şefkat ve yardımlaşma duygusu, üretkenlik, yaratıcılık ve yeniden doğuşun simgesi olması anne arketipinin olumlu yönleridir. Baştan çıkarıcı, korkutucu, zehirleyici ve karanlık yönler ise olumsuz anne arketipinin özellikleridir. Anne arketipinin pozitif özelliklerini tanrıça, bakire, gece ya da ay sembolleri karşılarken; olumsuz yönlerini derin su ve mezar sembolleri temsil eder (bkz. Sambur, 2005: 107). Doğumundan başlayarak her zaman farklı biri olan Ali, ailesi, bekâr halaları ve dedesi ile yaşadıkları büyük evde ya aynada kendini seyrederek ya da bahçedeki içinde kuyu cinlerinin olduğuna inandığı kuyunun başında vakit geçirmektedir. Ali'nin iletişim kurabildiği kendi yaşında arkadaşı hemen hemen hiç yoktur.

(...) Avludaki kuyunun başına vardı. Az yıldızlı bir geceydi. Görünen yıldızlar da usul fisiltılarla, sayıklar gibi kısık ışıklarla yanıp sönüyorlardı. Kuyunun ağzına kapatılan tahta kapağın üzerindeki taşı kaldırıp yere koyduktan sonra, tahta kapağı kulpundan tutup kaldırdı, usulca yere koydu. Birkaç yıldız kaçamak bakışlarla kuyunun dibindeki suyu ısıltıverdiler.

Dizlerinin üzerine çöküp, dirseklerini kuyunun ağzına dayayıp aşağıya, kuyunun içine eğildi Ali; kuyuda yaşadığına inandığı Kuyu Cini'ne seslendi. Kendini kötü durumda, yalnız, umutsuz, üzgün, hakkı yenmiş, birine içerlemiş, arkadaşına kızmış, dünyaya küsmüş olduğu zamanlarda yaptığı gibi kuyudaki cinle konuşmaya başladı (Mungan, 2010: 241).

İçi su dolu olan kuyular, ayna gibi yansıtıcı özelliğe sahiptirler. Burada bir de yıldızlı gecedeki yıldızlar da yine suyun yüzeyine vurdukları ışıklarıyla aynayı temsil etmektedirler. Ayna temsili olarak kullanılan kuyu, anne arketipinin olumlu ve olumsuz özelliklerini de yansıtmakta ancak genel kullanım itibarıyla kuyuya olumsuz anne arketipinin yer altına ait olan kötücül anlamlarının yüklendiği görülmektedir. Ali'nin yalnızlığını paylaştığı kuyu ve kuyu cinleri Ali için çok önemlidir. Arkadaşı olmayan, ailesiyle sağlıklı iletişim kuramayan Ali, kuyu ve kuyu cininden yardım almaya çalışmaktadır. Çocukluğundan itibaren kendindeki farklılığı hissederek Ali'nin ruh halini ve bu sıkıntılı ruh halinin nedenlerini annesi ve halalarının birlikte gittikleri bir falcı detaylıca anlatmaktadır.

(...) Şemsi falcı, daha Ali'yi görür görmez, Eyvah, dedi. Bu çocuk bir önceki hayatında kalmış. Bakışlarını ağırlaştıran bir geçmişi var. Kendinin hiç hatırlamadığı, ruhunsa hiç unutamadığı bir geçmiş! Annesi ve halaları, şaşkın, söylenenlerden hiçbir şey anlamamış, uzun uzun bakakaldılar.

Bir önceki hayatında kalmış bu çocuk; ruhu, unutmamanın sularında yıkanmadan gelmiş; daha önceleri de üst üste birkaç kere kadın olarak gelmiş dünyaya, şimdi uyamıyor bu yeni haline. Bu çükü kendinde istemiyor (...) İçinde büyük fırtınalar var. Fırtınalı bir havada yolunu şaşırarak yanlış rahime düşmüş, sonra gene fırtınalı bir havada erkek olduğunu anlayıp ölecek yeniden geri dönmeye çalışırken bin bir zahmetle zorla doğurtulmuş... Yazık, sonu gene unutmamanın sularında bitecek bu garibin! (Mungan, 2010: 253-254).

Falcının Ali ile ilgili kehanetleri annesi ve halalarını dehşete düşürmüş, hızlıca falcının yanından ayrılmışlardır. Falcının anlattıkları her ne kadar onlara, Ali'nin zor geçen doğumunu hatırlatmış olsa da falın devamı oldukça canlarını sıkıştırır. Falcının anlattıkları, Ali'nin kendi bedeni ile ilgili hissettikleri ve onun kadın olma isteği anima arketipinin anlatıdaki temsilidir. En basit haliyle anima, her erkeğin içinde var olan kadını temsil eder. Kolektif bilinçdışının ürünü olan anima ve animus karşı cinsin doğasının anlaşılması noktasında önemlidir. Jung, *Analitik Psikoloji* adlı kitabında anima ve animus için şu ifadeleri kullanır.

Anima bir erkek vücudundaki dişi genler azınlığının psikik bir suretidir herhalde. Aynı figür bir dişi bilinç dışının imgeleri arasında görülmediğine göre, bunun böyle olma olasılığı daha çoktur. Bununla birlikte, eşit bir rol oynayan mütakabil bir figür vardır, bu bir kadın imgesi değil, bir erkek imgesidir bu kez. Kadın psikolojisindeki bu erkek figürüne animus denmiştir (Jung, 2006: 258).

İçindeki dişi yanı görmekten mutluluk duyan Ali, evde kimsenin olmadığı zamanlarda anne ve babasının odasına girip, annesinin göz alıcı tuvalet masası önünde saatlerce süslenerek vakit geçirirken, herkesten gizli olarak yaptığı bu eylem ona büyük bir mutluluk vermektedir.

O yatak odası takımı içinde Ali için en gözde parça, tuvalet masasıydı. Onun önüne kilise mihrabına çöker gibi oturan Ali, evde kimsenin olmadığı her fırsatta ibadete benzer bir duyguyla boyanıp süslenip giyiniyor ve ayna karşısında esrik saatler geçiriyordu. Bazı pazarlar, Hacı Zeyneddin Efendi'den devralınan, Süryani cemaatiyle iyi ilişkiler kurmaya ve geliştirmeye özen gösteren aile geleneğine uygun olarak davranan babasının ısrarıyla gittikleri Kırmızı Kilise'sindeki, ya da Mişkin Kapı tarafındaki Kırklar Kilise'sindeki ayinlerde yaptıkları gibi, mihrabın önünde diz çöker gibi, aynanın önündeki pufa oturup dizleri tuvalet masasına değdiğinde, aynı uhrevi hazzı ve titreyişi duyuyordu. Kendine ait olmayan bir dinde dua edercesine, kendine ait olmadığını bildiği bir cinsiyetin gündelik ritüelinin gereklerini yerine getiriyordu. Hem yasağın, hem dinin kutsal seçirmesini duyuyordu ruhunda ve bedeninde (Mungan, 2010: 288).

Aynanın Ali için anlamı bu denli büyüktür ve Ali'nin aynanın yüzeyinde gördükleri ona sonsuz bir mutluluk vermektedir. Ayna, onun olmak istediği yönü ona tüm güzelliği ile yansıtmaktadır. Burada da yazarın yine anima arketipini ayna temsili olarak kullandığı görülmektedir. Ayna, Ali'nin dişi tarafını göstererek, Ali'nin olmak istediği bedeni ve görüntüyü ona aktarmaktadır. Ali normal zamanlarda da aynaya bakmaktan büyük bir zevk duymakta ve aynaya baktığı uzun saatler sonrasında ben kimim? sorusu zihnini meşgul etmektedir

Zaman zaman banyodaki aynanın karşısına geçerek, gözleri dalana, şaşılana kadar uzun uzun aynaya bakıyordu. Birkaç aynada gördüğü yüz, kendine bütünüyle yabancılaşana kadar daldığı olmuş, aynada bambaşka birinin yüzüyle karşılaştığı duygunun dehşetiyle irkilerek kendine gelmiş, delirdiğini düşünerek korkuyla geri kaçmıştı. Gerçekten de böyle dalıp dalıp baktığı birkaç keresinde aynadaki yüzün kendisine değil, bir başkasına ait olduğunu hissetmiş, derin bir yabancılaşma duygusuyla, aynadaki bugüne kadar "benim" sandığı yüzü, büyük bir tarafsızlıkla incelemişti. Aynada gördüğü kişinin kendi olmadığını inanmıştı. O kısa süren derin dalgınlık zamanlarında sanki hapsedildiği gövdenin dışına süzülerek, tutsak edildiği yabancı bedeni dışarıdan görüyor, sonra yeniden kovduğuna döner gibi gövdeye geri dönerek, onu, yeniden "ben" diye sahipleniyordu. Böylelikle gövdenin aşılabilir olduğunu anlıyor, gövdenin bir çeşit hapisane olduğunu farkına varıyordu. Var oluşuna ve hayatına ait düşünceler geliştirmesine neden olan bu eşsiz deneyimleri ona ayna sağlıyordu. Ayna bir gizdi. Giz tutuyordu. Suret tutuyordu. Sureti bir giz gibi tutuyordu (Mungan, 2010: 284-285).

Ali'nin ayna karşısında geçirdiği zaman süresince kendi görüntüsünü ve bedenini incelediği zamanlarda sorguladığı kişiliği, onun kendine yabancılaşmasına

neden oluyordu. Lacan'ın bireyin kişiliğinin oluşmasında çok önemli bir evre olarak tanımladığı ayna evresi de buna benzer bir etki yaratmaktadır.

Ali'nin anımsadığı en eski "kendisi", daha küçük bir çocukken büyük salondaki yaldızlı duvar aynasının içinde gördüğü görüntüyü. Aklında ilk kalan, belleğinde diriliğini hep koruyan kendine ait en eski görüntüyü bu. Kumral saç buklelerine, pembe pembe parlayan yanaklarına, ıslak ve aralık duran kırmızı dudaklarına, şaşkın ve ışıklı bakışlarını gölgeleyen uzun kirpiklerine varana dek her ayrıntısını çok iyi anımsıyor. Çünkü, o anı çok iyi anımsıyor. Aynadaki yansısını tutmak için elini uzattığında, gördüğü şeyin kendisi olduğunu anlaması üzerine, içinden kopan ve uzaklaşan bir şeyin onda yarattığı boşluğu ve acıya benzeyen o kopuş duygusunu çok iyi anımsıyor. Aynadaki yansısını tutmak için elini uzattığı an, gördüğünün kendisi olduğunu anlaması üzerine, "Aa, bu benim!" diye şaşırmasını çok iyi anımsıyor. Bir tek anımsamadığı, kimin kucağında olduğu. Bürümcük dokulu, kırık beyaz rengi gömleğinin, minik sedef düğmelerinin çözülmesi yakasından göğsü görüldüğüne göre, havaların soğuk olmadığı bir mevsim olmalı. Aynanın her yanının aynı ışığı almadığına bakılırsa, gündüz aydınlığında da değiller, ışığın ayna yüzeyindeki dağılımından tuhaf bir matlık kalmış aklında. Aynanın içinde ışıklı tek alan, kendi yüzü, öne uzanan pamuk elleri ve gövdesi, bir de kucağında olduğu kişinin kendini tutan kolu, eli. Gerisi kalın dumanlı bir koyuluk... (Mungan, 2010: 279).

Lacan, ayna evresinde tam olarak Ali'nin yaşadıklarını anlatır. Ayna evresi aşamasında; kişi ayna karşısında kendi imgesi karşısında büyülenerek ben kavramını oluşturmaktadır. Lacan'a göre ayna karşısındaki bebek; kendisini, beden hareketlerini kontrol altına alamadan önce tanır ve bebek kendisini ilk defa ayna karşısında bir bütün olarak görür. Ali'nin aynaya olan bu aşırı derece tutkusunu, birlikte yaşadıkları muhafazakâr olan halalarını rahatsız ediyordu. Çünkü Ali'ye büyülen gelen ayna, onlara tekinsiz gelmektedir.

Çocukluğu boyunca, ev içinde bir eşya, bir nesne olmaktan öte bir anlam taşıyan, adeta önemli bir varlık olan aynanın, neredeyse başlı başına bir kimliği, bir kişiliği, ürkütücü bir ağırlığı vardı (Mungan, 2010: 280).

Ayna, halaları için korkulması ve korunması gereken, içinden her türlü melanetin çıkabileceği bir nesnedir. Bu yüzden de evde ne zaman namaz kılacak olsalar ilk yaptıkları şey evin duvarlarında asılı olan fotoğrafların, resimlerin ve aynaların üzerine örtü örtmektir.

Örtülü aynaların gerisinde bir hayat olduğuna inanırdı Ali. Ayna, hep duvarın içinde bir başka dünyaydı; başka bir dünyaya açılan yolun başında bir delik, bir kovuk... Düşürmenin gizli geçidi... Masal kapısı... Aynanın örtülmesiyle birlikte, sanki duvardaki hayat kapatılmış olur; odanın boyutları azalır, dünya küçülürdü. Üstü

örtülen aynanın kendiyile kaldığında, ne yaptığını merak ederdi Ali. Aynaların kendi başlarına bir hayatları olduğundan emindi. Aynalar gösterdikleri kadar saklıyorlardı da... Namazdan sonra bazen örtüleri üzerinde unutulmuş kalırdı duvardaki fotoğrafların, levhaların, aynaların. Bütün bir hayat örtülmüş gibi gelirdi Ali'ye. Dünyanın koskocaman bir unutkanlıktan yapılma olduğunu düşünürdü (Mungan, 2010: 280-281).

Aynaların, nesnelere görüntüsünü ve ışığı yansıtan, cilalı, arkası sırlı camlardan farklı olduğuna inanıyorlardı. Esasında ayna çok eski zamanlardan beri insanların farklı anlamlar yüklediği bir nesne olmuştur. Ayna, bu dünya ile bilinmeyen öteki âlemler arasındaki sınır olarak değerlendirilmiş ve aynanın ruhlar âlemine açılan bir pencere olduğuna inanılmıştır. Bu nedenle de hemen hemen bütün inanışlarda ayna kırılmasına olumsuz anlam yüklenmiştir. Ayna kırılıp, aynadaki yansıma zarar görürse, kişinin yansıması olan ruhun da zarar göreceğine inanılır ve bunun da yedi yıl sürecek bir uğursuzluğu beraberinde getireceği düşünülmektedir. Ali'ye göre halalarının aynaya karşı gösterdikleri bu ilginç tutum son derece gariptir. Kendisi aynalara bu kadar düşkünken halalarının ondan bu boyutta korkuyor olması Ali'nin evin içinde onların aynaya karşı tavırlarını takip etmesine neden olmaktadır.

Aynaya ilişkin söylenenler bununla da kalmazdı. Ayna, başlı başına bir efsaneydi. Öncelikle aynanın bulunuşunun bir şeytan işi olduğundan dem vurulurdu. Allah da kullarını sınamak, onun şeytan işine kanıp kanmayacaklarını anlamak için, aynaları yok etmemiş, varlıklarına müsaade etmişti. Ayna birçok saklı ve uğursuz şey için bir kovuktu. Aynalara karanlık cinlerin saklandığını, türlü kötülükler çeviren bu cinlerin geceleri ortaya çıkarak, ortalığı karıştırıp durduklarını söylerlerdi. Bazı kayıp hazinelerin aynaların derinliklerinde yattığından, bazı ölümcül sırların aynalara gizlendiklerinden söz ederlerdi. Hatta bazı ölümler bile, bir zamanlar çok baktıkları aynaların derinliklerinden yüze vurup şimdinin insanlarıyla her an göz göze gelebilirlerdi. Aynalar kendilerine bakan yüzleri hiç unutmazlar, onları, kimselerin göremeyeceği derinliklerinde saklardı. Yüzleri saklatan şey, yüzün kendisi değil, bakışlardır. Göze derinliğini veren bakış, aynalara da suretini verir. Bu yüzden eskiden ölmüşlerin bazı bakışları kaybolmaz, günün birinde suyun yüzüne vuran batıklar gibi, bir gün ansızın aynanın yüzüne vuruverirdi. Ayna bilinmez bir korku nesnesiydi, aynanın yaratıcı bir gücü vardı ve tek yaradanın Allah olduğu İslamda, diğer yaratıcılar gibi, ayna da tekinsiz bulunuyor, lanete ve yasağa uğruyordu.

Biri öldüğünde nefesine tutulan aynanın yüzeyi buharlanmadığında, ayna, ölüm oluyordu (Mungan, 2010: 282).

Evin içerisinde geçen bu konuşmalar hep ayna ve onun uğursuz özellikleri ile ilgilidir. Ve evin içinde Ali hariç hemen hemen herkesin aynalara karşı tedbirli

davrandığı aşikârdır. Namaz kılariken aynaların üzerlerinin örtülmesinin sebebi, öteki âlemlerden gelen yaratıkların bu âleme geçişini engellemektir. Halalar bu geçişi önlemek için daimi olarak bu örtüleri örtmektedirler. Aynalara düşkün olan Ali ise, bir gün görme engelli halasını aynanın üzerine örtülen örtüyle ilgili test etmeye karar verir.

Ali, kör halasının yalnız başına namaz kıldığı bazı zamanlar, elleriyle duvarları yoklaya yoklaya resimleri ve aynaların üzerini örttüğünü görerek ürkmüştü bazı kereler, hatta bir keresinde, odanın içindeki varlığını hissettirmeden usulca gidip aynanın üzerindeki örtüyü sessizce çekip almış, halasının ne yapacağını görmek istemişti. Bir süre oturduğu yerde havayı koklar gibi başını yukarı dikerek öylece duran kör hala, sonra yerinden kalkmış, duvarları yeniden yoklamış, yere düşen örtüyü, aynanın üzerine yeniden örttükten sonra dönüp namazını kılmaya başlamıştı. Ali, kör halasının görmeyen gözlerinden de, aynadan da ürkmüş, halasının görmeyen gözleriyle ayna arasında, kendini dışarıda bırakan bir tür gizli bağlantı olduğunu düşünmüştü (Mungan, 2010: 283).

Eski dönemlerden beri var olan ayna ile ilgili halk inanışları Mungan'ın *Gece Elbise*'sinde adeta folklorik bir simgesel zenginlik içerisinde verilmiştir. Yazar neredeyse ayna ile ilgili tüm olumsuz ve batıl inanışları anlatı kurgusuna dâhil etmiştir. Mungan'ın anlatımında kullandığı bu simgesel yapılar, günlük hayatın işleyişinde pek çok insanın alışkanlık edindiği ya da öğrendiği üzere uygulamakta olduğu ritüelleri oluşturmaktadır.

Bazı kadınların evden çıkmadan önce, aynalı odaların kapısını kilitlediklerinden, böylelikle, beklenmeyen ve tekin olmayan durumlara karşı korunmuş olduklarından söz ediyorlardı. Ayna tekrardır, diyorlardı. Ayna çoğaltır. Allahtan başka çoğaltanlar tekin değildir. Ayna gibi durgun sular bu yüzden tekin değildir; derindir ve boğar insanı. Kırılmış aynanın bir parçasına bakmak da günahı, böyle yapanların hayatı parçalanır, bir daha bütünlenmezdi. Bu yüzden bir ayna kırıldığında kırık parçalarını hiç bakmadan bir kovaya toplayıp hemen atmak gerekti (Mungan, 2010: 283-284).

Ali'nin kendini izlemeye doyamadığı aynalar, en nihayetinde Ali'ye istediği şeyi, kadın bedenini vermişlerdir. Bir gün kulak cinleri Ali'ye, aynanın suları bulanıklaşıp duruluncaya, derinlik boyutu ortaya çıkıncaya kadar bakmasını söylediler. Uçsuz bir boşluğa bakar gibi, hiçbir yeri görmeden, gözlerine hiçbir şey sığmayana kadar bakmalıydı Ali. Fısıltılar halinde kulağına gelen bu sözlerin ardından Ali, aynada uzun süre kendisiyle göz göze kaldı. Aynaya yoğun bir odaklanma duygusuyla baktığı için gözleri yavaş yavaş bulanıklaştı ve bakışları odak kaybına uğradı. Ali, aynadaki görüntüsünün bulandığını, başkalaştığını, yavaş yavaş başka birinin biçimini almaya

başladığını önce idrak etmedi, bu bulanıklığın kapıldığı sanrılı düşlerin etkisi ile olduğunu düşündü.

(...) çünkü aynadaki suret, hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak biçimde yabancı bir kadına aitti. Hayallerindeki gibi bir kadına; hayatı boyunca hep böyle bir kadın olmayı arzulamış, yıllar yılı bunun düşünüyordu. Kendinden dalgalı uzun gür saçları omuzlarına dökülen, uzun boylu, uzun bacaklı, sağlam çatılı, ince belli, geniş omuzlu, yayla göğüslü, duru tenli, renkli gözlü; etli ve biçimli dudakları her gülümsediğinde davetkâr kıvrımlarla gamzelenen bir kadına... Hatta gözbebeklerinin hep mühür kadar iri olup akının az olmasını isterdi ki onlar da öyleydi; çeşitli renklerin beneklendiği gözbebeklerinde, bakını tutuşturan pırıltılar yanıp sönüyordu. İşte bu kadın şimdi aynada, tam karşısında duruyordu (Mungan, 2010: 357-358).

Ayna, Ali'nin kendini ilk anımsadığı andan itibaren hayal ettiği şeyi ona getiren ve yine onu hayalindeki bedene dönüştüren arkaik yapıyı temsil etmektedir. Başka âlemlere, başka kapılara açılan eşik olduğuna inanılan ayna, Ali'nin erginlenme sürecini tamamlaması için gereken şey olan kadın bedeni ile Ali'yi kavuşturmuştur. Ali'nin ifadesiyle ayna, ona içini açmış ve hayallerinin gerçeğine sokmuştur. Hayaline kavuşmanın sevinciyle Ali bir süre kendi bedenini uzun uzun incelemiştir. Hâlâ bir yanılısamanın içinde olup olmadığını anlamaya çalışan Ali, aynaya dokunma gereksinimi hissetmiştir.

Aynaya dokunmaya çalıştığında, dehşetle aynanın yerinde olmadığını gördü, ayna yüzeyinin bulunması gereken yerde yalnızca serin bir hava boşluğu vardı ve eli aynada belirsiz bir yüzeyin içinden kayarak öte yana geçmişti. Korkarak aynanın içinde ilerledi, ilkin iki elini, iki kolunu, başını, vücudunun üst kısmını geçirdi ve sonra bütünüyle öteki tarafa çıktı. Başka bir yatak odasıydı burası. Az ötede, üzeri büyük yastıklarla beslenmiş, daha çok bir kraliçe tahtına benzeyen etrafı tüllerle çevrelenmiş geniş bir yatak bulunuyordu (Mungan, 2010: 359).

Doğduğu andan itibaren kendine ait olmasını istediği bedende olan Ali, aynanın ona içinden geçmesine izin vermesiyle apayrı bir dünya yaşamaya başlamıştır. Ali'nin içinden geçerek yeni bir hayata ve yeni bir cinsel kimliğe kavuştuğu ayna, mahremiyeti simgeleyen yatak odasında bulanmaktadır. Başka dünyalara açılan kapı olan ayna, Ali için başka bedenlere erişim için bir kapı, ayna Ali'yi dönüştüren arkaik yapının da anlatıdaki temsili olmuştur. *Gece Elbisesi*'nde yer alan Ali'nin bireyleşme süreci gereği yaptığı yolculuğu sırasında kullanılan arketip ve semboller aşağıdaki tabloda yer almaktadır:

Anne Arketipi	Ayna Kuyu	Hem olumlu hem de olumsuz özellikler taşımaktadır. Saran, sarmalayan, yansıtan özelliklerinin yanı sıra yer altına işaret eden kötücül ve karamsar özellikleri de vardır.
Anima Arketipi	Ayna	Ayna, Ali'nin olmak istediği kadın bedenini göstermektedir.
Dönüşüm Arketipi	Ayna	Ayna, Ali'nin erkek bedeninden kurtulup kadın bedenine geçmesini sağlamıştır.
Self Arketipi	Ayna	Aynanın içinden geçerek kadın bedenine sahip olan Ali, erginleşme sürecini sona erdirmiştir
Simge	Ayna - Kapı	Aynanın başka âlemlere açılan kapı olduğuna inanılıyor ve ayna kırmanın uğursuzluk getireceği ve namaz kılariken aynaların üzerinin örtülmesi gerektiğine inanılıyor.

3.3. ANGELA CARTER'IN *FLESH AND MIRROR* ADLI ANLATISINDA AYNANIN ARKETİP VE SİMGE OLARAK KULLANIMI

Çalışmanın bu bölümünde çağdaş İngiliz yazarlarının önde gelen isimlerinden Angela Carter'ın *Burning Your Boats* adlı eserinde yer alan *Flesh and Mirror* adlı anlatısı, aynanın arketipsel ve simgesel olarak kullanımı açısından irdelenmeye çalışılacaktır.

3.3.1. ANGELA CARTER'IN EDEBİ KİŞİLİĞİ

1940 yılında İngiltere'nin Eastbourne şehrinde dünyaya gelen Angela Carter, üniversite eğitimini İngiliz edebiyatı alanında tamamladıktan sonra, gazeteci olarak meslek hayatına başlamıştır.

20. yüzyılın en cesur ve en özgün yazarları arasında gösterilen Carter eserlerinde, geleneksel masalları ve mitleri postmodern teknikler kullanarak yapı bozuma uğratıp, bambaşka bir şekilde yeniden kurgulamıştır. Carter özellikle toplum tarafından belirlenen cinsiyet kimliklerine karşı çıkararak eserlerinde kadınların oynadıkları rolleri merkezi konuma almıştır. Bu bağlamda yazar feminist yazının da önemli isimleri arasında yer almaktadır.

Anlatılarında, büyülü gerçeklik, sürrealizm, fantezi, bilim kurgu ve gotik gibi pek çok edebi türü kullanarak çoğu kez peri masallarının ve mitlerin içselleştirilmiş cinsel alt metinlerini feminizm ve erotizm açıklamalarıyla ortaya döker. Eril dilinin fallus merkezli, doğrusal ve kadın-erkek, zihin-beden, doğa-kültür gibi ikili karşıtlıklar içeren hiyerarşik yapısını fena halde bozguna uğratır. Özellikle Grimm Kardeşler masallarının ya da Âdem ve Havva anlatısının geleneksel, kadını ikincil konuma öteleyen düzenine karşın Carter, kaosu, parodiyi, erotizmin ince mizahını ve büyülü gerçekliğin modaya uygun dilini içeren alternatif, parçalı ve güç dengelerinin tamamıyla yer değiştirdiği bir yapı önerir bize. Hikâyelerinin ve romanlarının içine metinler arası katmanlı anlatılar katarak üst-kurmacanın ve özellikle büyülü gerçekliğin etrafında bize çok farklı dünyaların kapılarını aralar. Kadınlık-erkeklik durumlarının hiçbir zaman yerleşik kimlikler olmadığını, kültürel/sosyal bağlamda kurgulandıklarını ve dolayısıyla da her daim değişime uğradığını, kullandığı dil ve mizahi yönüyle açıkça gösterir (http://www.mavimelek.com/angela_carter.htm).

İlk romanı olan *Shadow Dance* 1966 yılında yayımlanmış, ardından 1967 yılında yazara büyük bir ün kazandıran *The Magic Toyshop* ve 1968 yılında *Several Perceptions* romanları okurla buluşmuştur. Yazarın bu ilk dönem romanlarında gotik fantezi ve korku unsurları yoğun bir biçimde kullanılmıştır.

1967 yılında Carter, *New Society* dergisi için, kendine özgü ve genellikle sert olan yazılar yazmaya başlamış ve bu dergideki yazın hayatı yirmi yıl boyunca devam etmiştir. Yazıları ilk olarak, *Nothing Sacred* (1982) ve *Expletives Delected* (1992) eserlerinde toplanmış ve ölümünün ardından diğer gazete yazıları ile beraber “Shaking a Leg” (1997) yayımlanmıştır.

1969 yılında Japonya’ya giden Angela Carter, Japon kültüründen oldukça etkilenmiş ve bu deneyiminden sonra yazdığı eserlerinde bu etkilenme yoğun bir biçimde hissedilmiştir. Bu dönem yazmış olduğu *Heroes and Villains* (1969), *The Infernal Desire of Dr. Hoffman* (1972), *Fireworks* (1974) ve *The Passion of New Eve* (1977) romanları Japon kültürünün etkisi ile birlikte yazarın tarz olarak bilim kurguya doğru ilerlediği romanlarıdır.

Peri masalları, olağanüstü hikâyeler ve mitlerin anlatım gücünden etkilenen yazarın eserlerinde bu etkilenme sonucu oluşan kurgu dikkat çekmektedir. Carter'ın, peri masallarından etkilenmesi, bu masalların geçmiş zamanların bilimkurgusu olarak değerlendirilebilmesinden kaynaklanmaktadır. Geçmiş zamanda bilimkurgu yerine peri masalı, fantastik edebî eserler olarak da mitler bulunmaktadır. Bu bağlamda Carter, peri masalı ve mitleri eserlerinde farklı bakış açıları kazanmak amacıyla kullanmaktadır.

Yazar, 1979 yılında yazdığı tartışmalı bir kültürel analiz çalışması olan *The Sadeian Woman* adlı romanıyla dikkatleri üzerine çekmiştir. Bu romanında Japonya'daki feminizm üzerine yaşadığı yoğun tecrübelerin izleri görülmektedir. *The Sadeian Woman* romanıyla aynı yıl yayımlanan *The Bloody Chamber*, Carter'ın en başarılı kitaplarından biri olarak değerlendirilir. Angela Carter, bu romanında *Mavi Sakal* ve *Kırmızı Başlıklı Kız* masallarının geleneksel gizli cinsellik ve şiddet içeren yapısını bozarak onları okuru sarsacak derece değişime uğratıp yeniden kurgulamıştır. 1970'lerin ortasında Carter tekrar güney Londra'ya yerleşmiş ve Mark Pearce ile olan birlikteliğinden 1983 yılında Alexander adında bir oğlu olmuştur. 1970'lerin sonu ve 80'lerde Carter, İngiltere'deki Sheffield ve East Anglia, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Brown ve Avustralya'daki Adelaide Üniversitesi dâhil olmak üzere birçok üniversitede ders vermiştir. *Nights at the Circus* (1984) adlı romanı James Tait Black Memorial Ödülü'nü kazanmış ve 2012'de bu ödüle layık görülen en iyi kitap ilan edilmiştir. Angela Carter 1992 yılında akciğer kanseri nedeniyle vefat etmiştir (bkz. <https://www.bl.uk/people/angela-carter>).

3.3.2. *FLESH AND MIRROR* ADLI ANLATININ ÖZETİ

Flesh and Mirror, aileden birinin vefatı üzerine İngiltere'ye giden bir kadının, Tokyo'ya tekrar geri döndüğünde sevgilisinin kendisini karşılamaya gelmemesi üzerine, onu bir buçuk gün arayarak geçirdiği bir otobiyografik anlatımı içerir.

Anlatının başında kahraman, Asya'da yaşadığı halde Asya'nın kendisine çok uzak gibi geldiğini ve sanki kendisiyle dünya arasında bir ayna varmış gibi hissettiğini belirtir. Fakat aynanın bir tarafında kendini yürürken, yerken, içerken, konuşurken ve âşık olurken gibi hallerde mükemmel bir biçimde görürken; aynanın diğer tarafındaki kişinin kendisinin bir kuklası olduğunu ve bu kuklanın iplerinin sürekli kendi kontrolünde olduğunu söylemektedir.

Tokyo'nun renkli ışıklı sokaklarında iplerini kendisinin kontrol ettiği kendisinin kuklası ağlayarak sevgilisini ararken, birden yanında bir yabancı yürümeye başlar ve iyi olup olmadığını sorar. Bu yabancı ile birlikte tavanında kocaman bir ayna olan otel odasına giderler. Aynada, birleştiklerinde beliren tekil şekli görür ve bunun harikulade beklenmedik bir birleşme olduğunu belirtip, aynanın; zamanı, mekânı ve kişiyi ortadan kaldırdığını anlatır. Zamansız zaman boyunca aşk yaparlar. Sihirli olarak tanımladığı aynanın, kendisinin niyeti olmaksızın, kendisini aynaya yansıyan davranış olarak tanımladığını anlatır.

Aynanın birden fazla anlamı olan nesnelere olduğunu belirtip, aynanın kendi görünüşünü göstererek dünyaya açılan bir pasaport verdiğini anlatır. Aynada gördüklerini kabullenemeyip karakter dışı olduğunu düşünür.

Aynaya olayların nesnel bir ders olarak yansıdığını düşünür ve sevgilisi yerine tamamen bir yabancıyı kollarında olduğunu idrak edip şafak vaktinin gizemli renksiz ışığında çabucak otel odasından ayrılır. Sevgilisini aramaya devam eder. Sonunda sevgilisini bulur fakat hemen kavga etmeye başlarlar. Gün boyu kavga ederler. Kuklasının ipini çekip kontrolü ele almak istese de durumun tam bir enkaz olduğunu görür ve şaşırır. Sevgilisinin yüzü bir harabe gibidir. Bu kendi yüzü ile ilgili algısıyla uyuşur. Uzun zamandır bilinen bir yüz gibidir.

Fakat aslında sevgilisinin yüzünün nasıl görüldüğünü bilmemektedir. Çünkü bu yüz, onun zihninde fantezi tarzında yaratılmış bir nesnedir. Sevgilisinin görüntüsü zihninde bir yerde zaten mevcuttur ve onu gerçeklikte keşfetmeye çalışmaktadır. Her tanıştığı yüze, doğru yüz olup olmadığına bakmaktadır. Onu tüketen sevginin öfkesi tarafından yaratılmış, sevmesi gereken kişinin görünmeyen yüzünün karşılığı olan bir fikri vardır.

Füj (kim olduğunu bilmeden ortalıkta gezinme) hissine rağmen, yabancıyla birlikte olduğunda suçluluk hissetmez. Ancak en ufak bir suçluluk hissetmediğini fark ettiğinde, kendini suçlu hisseder.

Sevgilisiyle gece oluncaya dek kavga etmeye devam ederler. Bir otele giderler fakat bu otel, o gece her açıdan önceki gecenin paradisi gibidir. Gece bir ara saate bakmak için ışığı yakar ve hayretle fark eder ki sevgilisinin yüzü, yeniden yazılmış parşömendeki yazı gibi, bulanıklaşmıştır. Aradan birkaç gün geçince sevgilisiyle ayrılırlar.

Sonra bir anda şehir kaybolur; sihirli ve korkunç bir yer olmaktan çıkar. Bir sabah uyanır ve kendini evde bulur. Alışkanlık olarak aynada sürekli olarak kendine baksa da, kendine dair bir ipucu bulamaz.

3.3.3. FLESH AND MIRROR'DA AYNANIN ARKETİP VE SİMGE OLARAK KULLANIMI

Angela Carter'ın *Flesh and Mirror* adlı anlatısı, yazarın Japonya'da yaşadığı dönem sonrası yazılmıştır ve anlatıda bu dönemin izleri gözlenmektedir. *Flesh and Mirror*'da hastalıklı bir ruh haline sahip olan kadın kahramanın yaşadıkları anlatılır ve bu anlatım içerisinde ayna anne arketipi, persona ve gölge arketiplerinin temsilcisi olarak yer alır. Jung'un psikanaliz kuramında bulunan diğer arketipler, dönüşüm arketipi, anima ve animus'un da anlatımda özellikle kadın kahramanın yaşadıkları hezeyanların ifadesinde kullanıldıklarını belirtmek gerekir. Aynanın simge olarak kullanıldığı noktalar da Batılı bir yazarın aynaya yüklediği anlamları göstermesi açısından önem taşımaktadır. Bu bağlamda ilk olarak anlatının ismine odaklanmak gerekmektedir. "Flesh" Türkçede et, beden, vücut, ten anlamlarına gelmektedir. *Flesh and Mirror* başlığı ise ten ve ayna olarak Türkçeye çevrilebilir. Anlatıda ayna ile ilgili ilk simgesel anlam başlıkta yer almakta, yazar insan bedenini, ayna gibi bir yansıtıcı olarak simgeleştirmektedir. Bu simgeleştirme aynı zamanda insan bedeninin aynaya yansıyan görüntüsünü takip etmesi, kendi fiziki varlığını ayna aracılığıyla görmesini de anlatmaktadır. Beden, bireyin hayat ve toplum önünde görünür olmasını sağlayan ve kendi varlığını tescillendiren bir yapıdır. Bu yapıyı ayna karşısında görüp, değerlendiren birey de benlik algısı ve kişilik oluşumu aynanın önemli katkılarıyla oluşmaya başlar. Birey, sahip olduğu bedeniyle tanınır, bu bedenle görünür ve bu bedenle yaşar, dolayısıyla varoluşunun koşulu olan beden, kişiliğin de bir parçasıdır. Ve ayna bireye kendi varlığının kanıtı olan bedenini göstererek beden-kişilik arasında ilişki için önemli bir eşik olur. Carter da bu anlatısında bu birlikteliğin altını çizer. İnsan bedeni ve ayna birlikteliğini, hezeyanlar içindeki kadın karakterinin bulanıklaşan algısıyla irdelemeye çalışır. *Flesh and Mirror* anlatısı, Tokyo'nun kalabalık sokakları arasında sevgilisini arayan kadın kahramanın, bu kalabalık karşısındaki korkusuyla başlar:

Kalabalık, gözleri olan dalgalar gibi etrafımı sarıyordu– ta ki ben ortaçağ filozoflarının derinlerin ülkelerine insan yerleştirmesi gibi dilsiz ve el-kol hareketleri ile konuşan sakinleri bulunan bir okyanusa konuşuyordum gibi hissedene kadar ve bu kuru topraktaki

sakinlerin sistemli tersyüz olması ya da ayna görüntüleri idi (Carter, 1995: 68).^{6*}

İsmi bilinmeyen kadın kahraman sevgilisini ararken dolaştığı Tokyo sokaklarındaki insanları okyanustaki büyük dalgalara benzetmektedir ve çevresini kuşatan bu dalgalardan korkmaktadır. Her arkaik yapı gibi bünyesinde olumlu ve olumsuz özellikler taşıyan anne arketipi dışıl öğeleri içinde barındırır. Su, bu dışıl öğelerin başında gelmektedir. Anlatıda, kahramanın çevresindeki kalabalığı suya benzetip, bu suyun onu boğacak kadar sardığını ifade etmesi, ata kültürlerinden gelen suyun yaşayan bir varlık olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Su, tıpkı kalabalık insan toplulukları kadar canlı ve enerjiktir. Sevgilisini ararken, zihninden geçenlerin farklılıkları, algısındaki değişimler de kadın kahramanın sorgulama sürecini arttırmaktadır.

Kusursuz kadın kahraman da olsam, her zaman tatminsiz, başıboş, ağlayarak kayıp bir aşık için ümitsiz ve üzgün arayışında sokak aralarının aromatik labirentlerinde dolaştım. Ve ben Asya'da değil miydim? Asya! Ama orada yaşamış olsam da, her zaman bana çok uzak geldi. Sanki benimle dünya arasında bir ayna var gibiydi. Fakat ben kendimi aynanın diğer tarafında gayet mükemmel bir şekilde görebiliyordum. İşte oradaydım, yukarı ve aşağı yürüyen, yemek yiyen, sohbet eden, âşık olan, umarsız ve benzer şeyler. Ama her daim kendi kuklamın iplerini ben çekiyordum; aynanın diğer tarafında hareket eden kukla buydu (Carter, 1995: 69).⁷

Sanrılı bir zihinsel süreç içerisinde olan kadın kahramanın yaşadıkları yazar tarafından aynanın persona arketipinin temsili olarak kullanılmasıyla anlatılmaktadır. Persona, bireyin gerçek karakteri dışında gelişen, toplum tarafından bireye yüklenen roller ve bireysel davranışların birleşimi olarak varlık gösteren maskelerdir. Persona; dış, topluma karşı olan kişiliği yönlendirir ve kişinin gerçekte olmadığı halde kendisinin ve diğerlerinin o zannettiği şeyi temsil eder. Kadın kahraman ayna vasıtasıyla kendisine

* Çeviriler tez sahibine aittir.

⁶ The crowds lapped around me like waves full of eyes until I felt that I was talking through an ocean whose speechless and gesticulating inhabitants, like those with whom medieval philosophers peopled the countries of the deep, were methodical inversions or mirror images of the dwellers on dry land (Carter, 1995: 68).

⁷ Always dissatisfied, even if, like a perfect heroine, I wandered, weeping, on a forlorn quest for a lost lover through the aromatic labyrinth of alleys. And wasn't I in Asia? Asia! But, even though I lived there, it always seemed far away from me. It was as if there were glass between me and the world. But I could see myself perfectly well on the other side of the glass. There I was, walking up and down, eating meals, having conversations, in love, indifferent, and so on. But all the time I was pulling the strings of my own puppet; it was this puppet who was moving about on the other side of the glass (Carter, 1995: 69).

karşıdan bakarak fakat ben kendimi aynanın diğer tarafında gayet mükemmel bir şekilde görebiliyordum, der ve gördüğü şey, iplerini hep kendisinin çektiği bir kukladır. Ayna aracılığıyla gördüğü iplerini kendisinin oynattığı kukla, onun toplum karşısında kendi kişiliğine taktığı maskedir. Bu maske sayesinde sosyal bir varlık olarak toplum içerisinde yaşayabilmekte ve onun getirdiği kurallara uymaktadır. İplerini kendinin kontrol ettiği kukla da toplum içerisinde yaşayan bireylerin simgesi olarak kullanılmaktadır.

O yüzden kukla tiyatromdaki oyunlara zemin oluşturacak şekilde aklımdaki tasarı bağlamında şehri yeniden kurmaya kalktım, ama o sert bir biçimde yeniden kurulmayı reddetti; ben sadece yeniden kurulduğunu hayal ediyordum. Bir gece ona geri döndüm (yeniden kurduğunu düşündüğü şehire), sevdiğimi ne kadar aradıysam da O (aynanın diğer tarafında görüp yönettiği kendisi) O'nu (sevdiğini) hiç bir yerde bulamadı ve şehir O'nu kendisiyle aynı hızda yürümeye başlayan ve neden ağladığını soran tamimiyle bir yabancıya teslim etti. Birlikte, tavanında ayna olan ve aşikâre uygunsuz yatağı şehvetli siyah dantel ile süslenmiş, amacı belli bir otele gittiler (Carter, 1995: 69).⁸

Personasının farkında olan kadın kahraman, onu devre dışı bırakabilmek için zihninde yaşadığı şehrin tasarısını değiştirmeye çalışmaktadır. Bu yaşadığı sanrılı süreçte zihninde yaşadığı şehri yeniden kurmaya çalışırken ve sevgilisini ararken, sokakta karşılaştığı ve hiç tanımadığı bir adamla tavanında ayna kaplı olan bir otele giderler ve orada birlikte olurlar.

Oda, yağmurun ekosuyla dolu yağlı bir kâğıt kutuydu. Işık söndükten sonra, birlikte uzanırken, halen sarmaş dolaş halimizin yekpare şeklini tepemdeki aynada görebiliyordum ki bu kentin gizemli kaleydoskopu tarafından rastgele rol dağılımı yapılmış harikulade beklenmedik bir birleşmeydi. Derimiz, perde dantellerindeki boğumların gölgesiyle beneklenmişti ki sanki otel yönetimi tarafından bu meçhul otelde aşk yapmış herkesi dönüştürmek için verilmiş gizemli bir üniformayı andırıyordu. Ayna zamanı, mekânı ve kişiyi ortadan kaldırdı; bu ev kutsandığında, ayna tesadüf kucaklaşmalarının yansımasına adanmıştı. Bu nedenle ete örnek bir şekilde, merhamet ve kayıtsızlıkla muamele etti (Carter, 1995: 70).⁹

⁸ So I attempted to rebuild the city according to the blueprint in my imagination as a backdrop to the plays in my puppet theatre, but it sternly refused to be so rebuilt; I was only imagining it had been so rebuilt. On the night I came back to it, however hard I looked for the one I loved, she could not find him anywhere and the city delivered her into the hands of a perfect stranger who fell into step beside her and asked why she was crying. She went with him to an unambiguous hotel with a mirror on the ceiling and lascivious black lace draped round a palpably illicit bed (Carter, 1995: 69)

⁹ The room was a box of oiled paper full of the echoes of the rain. After the light was out, as we lay together, I could still see the single shape of our embrace in the mirror above me, a marvellously unexpected conjunction cast at random by the enigmatic kaleidoscope of the city. Our pelts were stippled with the fretted shadows of the lace curtains as if our skins were a mysterious uniform provided by the management in order to render all those who made love in that hotel anonymous. The mirror annihilated

Carter'ın simgeler ve arkaik yapılarla dolu anlatımının en belirgin örneklerinden biri de bu alıntıdır. Kadın kahramanın yabancı bir adam ile birlikte olduğu oda, yazar tarafından yağmur ekosuyla dolu yağlı bir kâğıt kutu olarak tasvir edilmiştir. Burada öncelikle yansıtma özelliğine sahip olması nedeniyle ayna görevi gören yağlı kutu anne arketipinin temsilidir. İçinde yağmur ekosunun bulunduğu bu kutu, kadın rahmine benzemektedir. Dünyanın varoluşu ve devamı açısından vazgeçilmez koşul olan kadın rahmi, tüm varoluş mitlerinin ana konusunu teşkil eder. Bedendeki en güçlü organlardan biri olan kadın rahmi, dişiliği ve doğumu temsil etmektedir. Hiç tanımadığı bir adamla tavanı ayna kaplı bir odada birlikte olan kadın kahraman bir dönüşüm yaşamaktadır. Aynada gördüğü kendisi, otele girmeden önceki haliyle aynı değildir. Kadın rahmini simgeleyen bir odada yaşanan birliktelik de, insanın yaşadığı döngüsel dönüşümleri simgelemektedir. Kadın rahminde başlayan bu varoluşsal dönüşümlerinin bir benzerini, yine kadın rahmine benzeyen bir odanın tavanında kendini izleyen kadın kahraman yaşamaktadır. Sevgilisini aldatarak, hiç tanımadığı bir adam ile birliktelik yaşayan kadın kahraman, ahlaksal açıdan bir dönüşüm yaşamaktadır.

Ayna, tüm yabancıların rastlaşmalarının özünü çıkardı ki bu yabancıların birbirleri ile ilgili algıları yalnızca tesadüf kucaklaşması ortamında mevcuttu, tesadüfi olmuş olardı. Zamansız zaman boyunca aşk yaptık, kendimiz değildik, o her kimdiyse, ama bir bakıma kendimizin hayaletiydi. Ama özümüz biz değildi, kendimizin alışkanlık haline gelmiş algılarımızın özü, yansımalar olan halimize göre çok daha zayıf bir öneme sahipti. Sihirli ayna “beni” şimdiye dek “kendimin” düşünülmemiş görüşü ile “ben” olarak sundu. Benim herhangi niyetim olmaksızın, aynaya yansıyan davranış ile tanımlanmıştım. “Ben” “benim” etrafını kuşattım. Aynaya yazılan cümlelerin öznesiydim. İzlemiyordum. Ayna yüzeyinin ötesinde hiçbir şey yoktu. Hiçbir şey beni şu gerçeklikten uzak tutmadı, sahne; hayatın gerçek şartlarının bilgisine zemin hazırlanmıştı (Carter, 1995: 70).¹⁰

time, place and person; at the consecration of this house, the mirror had been dedicated to the reflection of chance embraces. Therefore it treated flesh in an exemplary fashion, with charity and indifference (Carter, 1995: 70).

¹⁰ The mirror distilled the essence of all the encounters of strangers whose perceptions of one another existed only in the medium of the chance embrace, the accidental. During the durationless time we spent making love, we were not ourselves, whoever that might have been, but in some sense the ghost of ourselves. But the selves we were not, the selves of our own habitual perceptions of ourselves, had a far more insubstantial substance than the reflections we were. The magic mirror presented me with a hitherto unconsidered notion of myself as I. Without any intention of mine, I had been defined by the action reflected in the mirror. I beset me. I was the subject of the sentence written on the mirror. I was not watching it. There was nothing whatsoever beyond the surface of the glass. Nothing kept me from the fact, the act; I had been precipitated into knowledge of the real conditions of living (Carter, 1995: 70).

Otel odasının tavanında yanındaki yabancıyla uzandıkları yatağın üzerinde gördükleri aynadan kendini uzun uzun seyreden kadın kahraman, kendi ile ilgili bir takım farkındalıklar yaşamaya başlamıştır. Carter'ın büyük bir ustalıkla kullandığı arkaik yapılar bu analizler esnasında açığa çıkmaktadır. Aynada kendini ve yanındaki yabancıyı seyreden kadın kahraman; “zamansız zaman boyunca aşk yaptık, kendimiz değildik, o her kimdiyse, ama bir bakıma kendimizin hayaletiydi” şeklinde düşünmektedir. Burada Jung'un arketipsel sisteminin bir parçası olan gölge arketipi aynadaki yansıma ile temsil edilmektedir. Bireysel bilinçdışında bulunan diğer yüz olarak adlandırılabilen gölge arketipi; bireyin içinde olan ve cesaret edip yapamadığı her şeyi yapmak isteyen, yine bireyin olamadığı her şeyi olandır. Daha açık bir ifadeyle gölge; tüm ahlaksızlıkları, ihtirasları ve tüm nahoş arzu ve faaliyetleri içerir. Jung, gölgenin çoğunlukla yapmaya izin verilmeyecek şeyleri yapmaya zorladığını ifade etmektedir. Kadın kahraman da Tokyo sokaklarında sevgilisini ararken, şimdi kendisini tanımadığı bir yabancıyla aynı yatakta uzanırken seyretmekte ve öncesinde yaşanılanları kendilerinin değil de sanki onların hayaletlerinin yaptığını düşünmektedir. Gölge'nin açığa çıkararak onu bu tarz bir ahlaksız eyleme sevkinden sonra da, kendi de bir bütünlük hissetmeye başlar. “Sihirli ayna beni şimdiye dek kendimin düşünülmemiş görüşü ile ben olarak sundu, benim herhangi niyetim olmaksızın, aynaya yansıyan davranış ile tanımlanmıştım” ifadeleri onun kendinde hissettiği değişim ve tam olma hissini açıklamaktadır. Daha önceki bölümlerde de sözü edildiği gibi, insan ruhu bireysel bilinç ve bilinçaltının yanı sıra kolektif bilinçaltının da etkisi altındadır. Kadın kahramanın aynada yansıyan görüntüsü ile kendinde hissettiği bütünleşme hali, bilinçaltının kötü tarafını yansıtan gölgenin işlevini tamamladıktan sonra yaşattığı bütün olma halidir. Kadın kahramanın ihtiyacı olan şey belki de gölgenin eyleme geçip, huzura ermesidir. Kadın kahramanın aynaya yansıyan davranış ile tanımlanmıştım ifadesi de kişinin tümünü temsil eden ve tam bir bütünleşmeye ulaşmaya çabalayan selfin de meydana çıktığını belirtmektedir. Ancak sanrılı bir ruh haline sahip olan kadın kahraman, kendini izlemeye başladıkça hissettiği bütünlük hali de ortadan kaybolmaya başlamaktadır:

Teni ve aynayı gördüm ama görüntüyü kabullenemedim. Buna ilk tepkim karakter dışı olduğumu hissetmek oldu. Şehre uygun hale gelmek için giydiğim süslü elbise ile kılık değiştirmem bana ihanet etmiş ve beni tadilat edilmiş bir benlik ile bir odaya ve oradaki yatağa

sürüklemişti, fakat bu benliğin benim kendimi izlediğim hayattaki benlik ile hiç bir alakası yoktu (Carter, 1995: 71).¹¹

Aynada gördüğü kendi bedenine ait olan görüntüye yabancılaşmaya başlamaktadır. Burada yine ayna, gölge arketipini temsil etmektedir. Aynadaki görüntü yine kendisinde ona ait olmayan bir benlik algısının oluşmasına neden olmuş ve benlik ile görüntü arasında bağlantı kuramamaya başlamıştır.

O yüzden aynadan kaçındım. Aynanın kollarından güçlükle kurtulup yatağın kenarına oturdum ve sönmekte olan eski sigaranın ucuyla yenisini yaktım. Bardaktan boşanırcasına yağmur yağıyordu. Huzursuzluk gösterim her detayı ile kusursuzdu, tıpkı filmlerdeki gibi. Alkışladım. Aynanın beni uygunsuz hissedeceğim şekilde davranmak için baştan çıkarmamış olmasından memnundum ki bu omuz silkme ve uykuydu, sanki ihanetim en az önemli değildi. Adeta küçük bir pulu andıran gözleriyle bana kibar davranmış adamın, ironik bir şekilde diğerinin yani sevdiğim adamın yerine geçtiği rahatsız bir şekilde içime doğdu ve sarsıldım, sanki sokakların keyfi karnavalı karakter dışı davranıp davranamayacağımı öğrenmek için bana bu genç adamı karşılıksız sunmuştu ve sonra aynaya kesişimimizi, olayların doğasında objektif bir ders olarak yansıttı (Carter, 1995: 71).¹²

Kadın kahraman, gölgenin yani kendi bilinçaltının karanlık yönünü gösteren aynadan uzaklaştığında, kendini sorgulamaya devam etmektedir. Hiç tanımadığı bir yabancıyla birlikte olarak sevgilisine ihanet etmiş olmasını, kendine karşı kurulmuş bir tuzak olarak düşünmekte ve aynanın kendisine yansıttığı görüntüsüyle bir ders vermek istediğine inanmaktadır. Ayna, ona bilinçaltının derinliklerinde yatan ihaneti göstererek onun kendi bilinçaltıyla yüzleşmesine yardımcı olmuştur. Kadın kahramanın yaşadığı yüzleşme aynı zamanda Apollon-Dionysos dikotomisi, akıl-duygu çatışmasını da içermektedir. *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde Nietzsche, Apollon-Dionysos

¹¹ I saw the flesh and the mirror but I could not come to terms with the sight. My immediate response to it was, to feel I'd acted out of character. The fancy-dress disguise I'd put on to suit the city had betrayed me to a room and a bed and a modification of myself that had no business at all in my life, not in the life I had watched myself performing (Carter, 1995: 71).

¹² Therefore I evaded the mirror. I scrambled out of its arms and sat on the edge of the bed and lit a fresh cigarette from the butt of the old one. The rain beat down. My demonstration of perturbation was perfect in every detail, just like the movies. I applauded it. I was gratified the mirror had not seduced me into behaving in a way I would have felt inappropriate - that is, shrugging and sleeping, as though my infidelity was not of the least importance. I now shook with the disturbing presentiment that he with his sequin eyes who'd been kind to me was an ironic substitute for the other one, the one I loved, as if the arbitrary carnival of the streets had gratuitously offered me this young man to find out if couldact out of character and then projected our intersection upon the mirror, as an objective lesson in the nature of things (Carter, 1995: 71).

dikotomisini sanatın doğuşunu açıklamak üzere kullanmaktadır. Nietzsche'ye göre sanat; aklın temsilcisi olan Apollon ve duygunun temsilcisi olan Dionysos'un ikiliğinden doğmaktadır ve salt mantıksal kavrayışın değil, görüşün dolaysız kesinliğine de varıldığı zaman estetik bilimi için çok şey kazanılacaktır (bkz: Nietzsche, 2011: 17). Nietzsche'nin Apollon-Dionysos dikotomisi adını verdiği çatışmaya Camille Paglia kültür-doğa ikiliği, çatışması adını vermektedir. *Cinsel Kimlikler* adlı eserinde Paglia, Nietzsche'nin Apollon olarak adlandırdığı aklın hâkimiyetini kültür, Dionysos olarak adlandırdığı duygunun hâkimiyetini de doğa olarak belirtmektedir. Paglia'ya göre, uygar insan doğaya karşı olan bağımlılıklarını kültürün yarattığı muazzam etki nedeniyle görmezden gelmektedir. Ancak doğa azıcık bir silkelenişle her şeyi yerle bir edebilme gücüne sahiptir (bkz. Paglia, 2014:13). Kadın kahramanın yaşadığı çatışma da bunlara benzemekte, akli ile duyguları arasında gidip gelmektedir. Yaşadığı yüzleşmenin ardından kadın kahraman hızla giyinerek yine Tokyo sokaklarında sevgilisini aramaya başlamıştır. Sevgilisinin sürekli değiştirdiği kiralık odalar nedeniyle adresini tam olarak bilmiyordur. Ama arayışını sürdürmektedir:

Kendime empoze ettiğim kaderimi, yani sevgilimi, o sabah oldukça erken buldum ama hemen kavga ettik. Gün boyu harıl harıl kavga ettik ve kendimin iplerini çekip durumun kontrolünü ele almaya çalıştığımda, istediğim durumun felaket olduğunu görmek beni şaşırttı, tam bir enkaz. Yüzünü bir harabe gibi gördüm, her ne kadar dünyada en iyi bildiğim manzara olsa da, ilk gördüğümde bilmediğim bir yüz gibi gelmedi. Bir şekilde kendi yüzümle ilgili algımla uyuyor gibiydi. Uzun zamandır bilinen ve iyi hatırlanmış bir yüz gibiydi, her zaman bilincimde yakın olan bir fikir şimdi ilk görsel ifadesini bulmuştu (Carter, 2015: 72).¹³

Uzun aramaları sonrasında bulduğu sevgilisiyle gittikleri otel odasında hararetle bir şekilde kavga ettikten sonra, kadın kahraman sevgilisine karşı da bir yabancılaşma yaşamaya başlamaktadır. Sevgilisinin yüzü yabancılaşırken, bir şekilde “kendi yüzümle ilgili algımla uyuyor gibiydi” şeklinde düşünmeye başladığı bu yüz aslında onun kendi bilinçaltında yarattığı erkek tarafını oluşturuyordu. Burada kadın kahramanın gözleri yansıtma özelliğine sahip olduğu için aynanın temsili olmaktadır. Kadın, kendi

¹³ I found my self-imposed fate, my beloved, quite early that morning but we quarrelled immediately. We quarrelled the day away assiduously and, when I tried to pull the strings of my self and so take control of the situation, I was astonished to find the situation I wanted was disaster, shipwreck. I saw his face as though it were in ruins, although it was the sight in the world I knew best and, the first time I saw it, had not seemed to me a face I did not know. It had seemed, in some way, to correspond to my idea of my own face. It had seemed a face long known and well remembered, a face that had always been imminent in my consciousness as an idea that now found its first visual expression (Carter, 2015: 72).

bilinçaltında oluşturmuş olduğu karşı cins sevgilisini sorgularken gerçeği de fark etmeye başlamaktadır. Alıntının başında yer alan “kendime empoze ettiğim kaderimi, yani sevgilimi” ifadesi kadının yaratmış olduğu bir karşı cins sevgili modelini doğrulamaktadır. İnsanların bilinçaltında karşı cins arketipi yer almaktadır ve öncesinde de belirtildiği gibi Jung bu arketiplerin erkeklerde kadınlara yönelik olanını anima, kadınlarda erkeklere yönelik olanını da animus olarak adlandırır. Anima ve animus her iki cinsin bilinçaltında erkeğin kadınlığa, kadının da erkekliğe ait olan yönünü temsil eden zıt eşler olarak faaliyet gösterirler. Carter, bu anlatısında kurguladığı kadın karakter üzerinde animusu olan erkek sevgilisi ile birlikte okura sunmaktadır.

O yüzden aslında gerçekte nasıl göründüğünü bilmiyorum ve sanırım hiçbir zaman bilemeyeceğim, çünkü O açıkça fantezi tarzında yaratılmış bir nesne idi. O'nun görüntüsü kafamda bir yerde zaten mevcuttu ve onu gerçeklikte keşfetmeye çalışıyordum, her tanıştığım yüze doğru yüz olup olmadığına bakıyordum ki bu sevmem gereken kişinin görünmeyen yüzüne karşılık gelen fikrim idi, beni tüketen sevginin öfkesi tarafından partojenetik olarak yaratılmış bir yüz. O yüzden kendisi ve, kendi başına, yani kendisine ne ise O, benim için epey bilinmedik bir şeydi. Onu sadece kendimle ilgili olarak yarattım, romantik bir sanat eseri gibi, içimdeki hayalete karşılık gelen bir nesne gibi. O'nu ilk sevdiğimde parçalarına ayırmak istedim, tıpkı bir çocuğun oyuncak saatin iç kısmındaki gizemli mekaniği anlamak için sökmesi gibi. O'nu kıyafetlerini çıkardığından çok daha çıplak görmek istedim. O'nu çıplak kalıncaya kadar soymak kolaydı ve sonra neşterimi alıp işe koyuldum. Fakat tamamen parçalara ayırıp incelemeyen sorumlu olduğum için, O'nun içinde tek keşfettiğim şey geçmiş tecrübelerden zaten çoktan farkında olduğum bir şeydi (Carter, 1995: 72).¹⁴

Kadın kahramanın bu ifadelerinden, Tokyo sokaklarında uzun bir süre bulmaya çalıştığı erkek arkadaşının aslında onun kendi bilinçaltında yaratmış olduğu erkek tarafını temsil eden bir hayal olduğu anlaşılmaktadır. Bu hayali sevgili tamamıyla onun bilinçaltında yer alan fantezilerden yaratılmış ve bilincinde var olan bir görüntü ile bağdaştırılmıştı. Kadın kahraman, “onu ilk sevdiğimde parçalarına ayırmak istedim”

¹⁴ So I suppose I do not know how he really looked, and, in fact, I suppose I shall never know, now, for he was plainly an object created in the mode of fantasy. His image was already present somewhere in my head and I was seeking to discover it in actuality, looking at every face I met in case it was the right face - that is, the face which corresponded to my notion of the unseen face of the one I should love, a face created parthenogenetically by the rage to love which consumed me. So his self, and, by his self, I mean the thing he was to himself, was quite unknown to me. I created him solely in relation to myself, like a work of romantic art, an object corresponding to the ghost inside me. When I'd first loved him, I wanted to take him apart, as a child dismembers a clockwork toy, to comprehend the inscrutable mechanics of its interior. I wanted to see him far more naked than he was with his clothes off. It was easy enough to strip him bare and then I picked up my scalpel and set to work. But, since I was so absolutely in charge of the dissection, I only discovered what I was able to recognise already, from past experience, inside him. If ever I found anything new to me, I steadfastly ignored it. I was so absorbed in this work it never occurred to me to wonder if it hurt him (Carter, 1995: 72).

diyerek aslında kendi bilinçaltının derinliklerine inmek istemektedir. Kadının yaratmış olduğu bu hayali sevgili, onu ararken başka bir yabancı ile birliktelik yaşaması ve sonrasında sevgilisine ihanet etmiş olmanın verdiği huzursuzluk, anlatının başından beri hissedilen sanrılı durumun zirve noktasına çıkmasına neden olmuştur.

Kafam karışmıştı. Artık kendi performansımın mantığını anlamıyordum. Senaryom arkamda karıştırılmıştı. Kameraman sarhoştü. Yönetmen sinir krizi geçirdi ve bir sanatoryuma götürüldü. Ve yardımcı yıldızım (parçalara ayırıp incelediği sevdiği adam) kendini ameliyat masasından aldı ve kendi tasarımına göre tekrar acı içinde bir araya getirdi! Bütün bunlar ben aynaya bakarken gerçekleşti. Küçük düşmemin boyutunu siz hayal edin (Carter, 1995: 73).¹⁵

Anlatıda, kadın kahramanın yaşadığı bu hezeyanlar, kadının fuj rahatsızlığı olduğu bilgisiyle aydınlığa kavuşmaktadır. Psikolojik bir rahatsızlık olan fujde, *bireyin ansızın evden kaçma durumu vardır. Bu kaçma eylemi ile birlikte birey geçmişine ait bilgileri hatırlamaz. Bu durum günler, haftalar hatta yıllarca sürebilir* (<https://www.ppd.com.tr/unutkanlik-ve-fuj/>). Kadın kahramanın Tokyo sokaklarında sevgilisini bir türlü bulamaması, sevgilisine ait bir adres bilgisinin olmaması, sokaklardaki kalabalığın kadında sanrılı etkiler bırakması, sevgilisinin kendi bilinçaltında kurguladığı hayali bir varlık olması ve kadının hiç tanımadığı bir yabancıyla birliktelik yaşaması bu hastalığın etkisi altındayken yaşanmış olaylardır. Arkaik yapıların en belirgin olarak görüldüğü ortamlardan birinin rüyalar olduğu daha önce belirtilmişti. Uyku halindeyken yaşanan rüya evresi, kolektif bilinçaltında bulunan arkaik yapıların açığa çıkması için uygun bir ortam oluşturmaktadır. Bu anlatıdaki kadın kahraman ise uyanırken rüya evresine benzer bir hastalık yaşamaktadır. Bu hastalığın etkisiyle de bilinçaltında yer alanlar karşısına ayna temsiliyle farklı arkaik formlarda çıkmaktadır. Ayna, yazar tarafından kadının bilinçaltına tutulmuştur ve orada açığa çıkmak isteyen her öge ile kadını karşı karşıya getirmiştir. Aynadan yansıyan görüntüler sonrası zihni bulanıklaşmış ve algı farklılıkları yaşamaya başlamıştır. Bu bağlamda Angela Carter'ın *Flesh and Mirror* adlı anlatısı aynaya, kişinin sadece bedensel görüntünün değil, zihindeki görüntüleri de yansıtma görevi vermiştir.

¹⁵ I was perplexed. I no longer understood the logic of my own performance. My script had been scrambled behind my back. The cameraman was drunk. The director had had a crise de nerfs and been taken away to a sanatorium. And my co-star had picked himself up off the operating table and painfully cobbled himself together again according to his own design! All this had taken place while I was looking at the mirror. Imagine my affront (Carter, 1995: 73).

Arkaik ögeler ve simgesel ifadeler açısından irdelenmeye çalışılan bu anlatı, kurgusunda barındırdığı ögeler bağlamında tasavvuf ile ilgili bir okumaya da açıktır. *Flesh and Mirror*'ın şahıs kadrosunda hiçbir kahramanın adı yer almamaktadır. “Kadın kahraman”, “sevgili”, “yabancı” gibi ifadelerle şahıslar nitelendirilmektedir. Bu isimsiz şahıslar kadrosu tasavvufta yer alan âşık ve maşuku çağrıştırmaktadır. Anlatıda yer alan kadın kahraman tıpkı tasavvufta gönül vermiş dervişler gibi sevgiliyi arama ve bulma arzusu içerisindedir ve bu arayış içerisinde bir tür vecd halinde, zihin bulanıklığı yaşamaktadır. Esasen bu gerçek ve hayalin karışmasını içeren aşkınlık halleri, arayış, maddi dünyadan kaçış tasavvuf anlayışında da yer alan ögeler arasında yer almaktadır. Bedenin ve ruhun olgunlaşması için bu aşkınlık hali oldukça önemlidir. Bu durumdan kurtulup olgunlaşan ruh ve beden gerçek sevgiliye ulaşabilmektedir. Ayrıca anlatının başlığı üzerinde daha önce de ifade edildiği gibi “flesh” et, beden, ten gibi anlamlara karşılık gelmektedir. Burada yine tasavvuf anlayışında olduğu gibi bedeni değersizleştirme ve vazgeçme durumu söz konusudur. Ayrıca Carter’ın, insan bedenini ayna gibi bir yansıtıcı olarak kullanması, tasavvufta yer alan “insan insanın aynasıdır” anlayışını akıllara getirmektedir.

Anlatıda yer alan arketip ve simgeler tabloda yer almaktadır:

Anne Arketipi	Ayna Su Otel Odası	Hem olumlu hem de olumsuz özellikler taşımaktadır. Saran, sarmalayan, yansıtan özelliklerinin yanı sıra yer altına işaret eden kötücül ve karamsar özellikleri de vardır.
Gölge Arketipi	Ayna	Kadın kahraman, Tokyo’da bir otel odasında hiç tanımadığı bir yabancıyla birlikteliği ayna temsili ile açığa çıkmaktadır.
Dönüşüm Arketipi	Ayna Otel odası	Kadın rahmine benzeyen otel odasında aynadan yansıyan görüntüsüyle yaşadığı ve hissettiği dönüşüm.
Animus Arketipi	Ayna	Kadın, kendi bilinçaltında oluşturmuş olduğu karşı cins sevgilisini seyrederken

		onun kendi zihninde var olduğunu fark etmektedir.
Persona Arketipi	Ayna	Kadın, aynada kendini seyrederken, ipleri kendinin kontrol ettiği kuklayı görmektedir.
Simge	Ayna	Ayna yalnızca fiziki görüntüyü değil, insanın bilinçaltını da yansıtır.

3.4. JABRA İBRAHİM JABRA’NIN *THE JOURNALS OF SARAB AFFAN* ADLI ANLATISINDA AYNANIN ARKETİP VE SİMGE OLARAK KULLANIMI

Çalışmanın bu bölümünde çağdaş Arap edebiyatı yazarlarının önde gelen isimlerinden Jabra İbrahim Jabra’nın *The Journals of Sarab Affan* adlı anlatısı, aynanın arketipsel ve simgesel olarak kullanımını açısından irdelenmeye çalışılacaktır.

3.4.1. JABRA İBRAHİM JABRA’NIN EDEBİ KİŞİLİĞİ

Jabra İbrahim Jabra, 28 Ağustos 1920 tarihinde Filistin Beyt Lahm’de Süryani bir anne babanın çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Jabra, 20. yüzyıl Arap edebiyatında romancı, şair, çevirmen ve edebiyat eleştirmeni olarak önemli işlere imza atmış bir edebiyatçıdır. Jabra, yazdığı roman, şiir, eleştiri yazılarının yanı sıra Batı dillerinden Arapçaya yapmış olduğu çevirileri ile de döneminin Arap edebiyatına önemli katkılar sağlamıştır. *Yaşadığı dönemde mitolojiyi “boş hurafeler” olarak değerlendiren Arap Edebiyatçılarının bakış açısını James Frazer’ın ünlü eseri “Altın Dal’ı çevirerek değiştirmeyi başarmıştır* (bkz. Üyümez, 2009: 99). Ayrıca James Frazer ile birlikte T.S. Eliot ve Shakespeare’ın bazı eserlerini, Samuel Beckett’in *Godot’yu Beklerken*, William Faulkner’ın *Ses ve Öfke* gibi Batı edebiyatının önemli eserlerini çevirerek Arap edebiyatına kazandırmıştır. Jabra’nın dünyanın tanınmış yazarlarının yaratıcı eserlerini çevirmesindeki amaç, bu çeviri eser ve edebî eleştiri yazılarıyla Arap okurlarda bir aydınlanma yaşatmaktır.

3.4.2. THE JOURNALS OF SARAB AFFAN ADLI ANLATININ ÖZETİ

Sarab Affan, yazdığı günlük aracılığıyla kendisine yeni ve eğlenceli bir hayat kurmuştur. Günlüğünde kendine taktığı diğer adı olan Randa al-Jouzy ismini kullanmaktadır. Sarab, günlüğüne yazdığı notlarında Randa'nın ağzından gerçek ile hayallerin birbirine karıştığı bir yaşantıdan bahsetmektedir. Bu gerçek ile hayalin birbirine karıştığı günlük ve Randa sayesinde Sarab, sıkıcı hayatından kaçmak için kendisine eğlenceli bir dünya yaratmıştır. Yirmi altı yaşında olan Sarab ailesiyle birlikte yaşamakta ve bir şirkette sekreterlik yapmaktadır. Üç yıl evvel yalnızca yedi ay sürmüş bir evlilik yaşamış olan Sarab, günlüğü sayesinde yazarlığa olan merakını da tatmin etmektedir. Çünkü çalıştığı işten ve yaşadığı tekdüze hayattan sıkılan Sarab için bu günlük ve Randa'nın yaşamı adeta onun oyun parkıdır.

Sarab, tanınmış bir avukat ve aynı zamanda son yılların yetenekli roman yazarı olan Nael Umran'ın son romanı *Aynalara Giriş*'i satın alıp birkaç gün içerisinde bitirmiş ve uzun zamandır kitaplarını takip ettiği bu yazar ile tanışmayı aklına koymuştur. Günlüğüne yazdığı hayali hayatında, Nael Umran'a telefon edip onunla konuşmaya başladığını ve yazar ile karşılaştıklarında kendisini Randa olarak tanıttığını yazar. Gerçekte ise yazarla tanışmaları, Nael Umran'ın bir arkadaşını ziyaret etmek için gittiği binaya, Sarab'ın onu izleyerek ardından girmesi ve aynı asansöre binmesiyle gerçekleşmiştir. Bu tanışmanın ardından yazar ile Sarab, sıklıkla bir otelin kafeteryasında buluşmaya başlarlar ve zamanla ikili arasında bir ilişki başlar. Elli yaşlarında olan Nael'in eşi henüz otuz altı yaşındayken ölmüştür ve bu ölüm Nael'i çok sarsmıştır. Eşinin ölümünün ardından girdiği depresyondan yazmaya başladığı *Aynalara Giriş* romanı ile kurtulmuştur. Romanın ilk cümleleri ile birlikte içine kapandığı karamsar havadan yavaş yavaş uzaklaşmaya başlayan yazar, yazmaya devam ettikçe hayata yeniden dönmüştür.

Sarab ile hayranı olduğu yazar Nael Umran arasında başlayan ilişki fazla uzun sürmez. İlişki başladıktan birkaç ay sonra Sarab, Paris'e gideceğini söyleyerek yazardan ayrılır. Aradan geçen iki yıldan sonra geride ona ulaşabileceği hiçbir bilgi olmadığı için Nael, Sarab'tan hiçbir haber alamaz. Ancak iki yıl sonra bir hukuk konferansı için gittiği Paris'te gezerken, yanından geçtiği bir kütüphanenin adeta kendini çektiğini hisseder. İçeri girdiğinde orada Sarab'a çok benzeyen birini görür. Nael, kendinden emin bir şekilde kadının yanına gider, ancak kadın Sarab olduğunu reddeder ve isminin Selva

Abdurrahman olduğunu söyler. Buna inanmaya Nael'in ısrarcı tavrı sonrasında, Selva'nın Sarab'ın bir maskesi olduğu ortaya çıkar. Selva, Paris'e eğitim almak için gelmiş gibi görünse de, aslında Filistinli bir siyasî örgütün emriyle orada bulunmaktadır ve bu örgüte aslında çok uzun zamandan beri bağlıdır. Ve Nael'e tüm iradesiyle ölüme hazır olduğunu söyledikten sonra oradan uzaklaşır. Nael ise Sarab Affan'la bir gün yeniden karşılaşmak ümidiyle tek başına ülkesine geri döner.

3.4.3. THE JOURNALS OF SARAB AFFAN'DA AYNANIN ARKETİP VE SİMGE OLARAK KULLANIMI

Jabra Ibrahim Jabra'nın ölmeden önce yazmış olduğu son romanı olan *The Journals of Sarab Affan*'ın kurgusunda Sarab Affan ve Nael Imran adlı iki anlatıcısı vardır. Anlatı hayal ile gerçeğin iç içe geçtiği ve çoğu yerde birbirine karıştığı bir kurguya sahiptir. Bu hayal-gerçek karışımı kurgunun ana karakterinin isminin Sarab (Serap) olması da bu zıtlığın bir ifadesidir. Bilindiği üzere serap; çölde uzaktan su gibi görünen ışık yansımasıdır, bir anlamda insan gözünün yansıma sonucu gördüğü bir hayaldir. Anlatıdaki ana karakter olan Sarab da, gerçeklik ile hayali bir arada yaşayan biridir. Tutmaya başladığı günlüklerinde yaratmış olduğu Randa adlı hayali karakterinin yaşadıkları ile Sarab olarak yaşadıkları zaman zaman onun bile aklını karıştırmaktadır.

The Journals of Sarab Affan, Çağdaş Arap Edebiyatı'nın dikkat çekici romanları arasında yer almaktadır. Bu romandaki arkaik ve simgesel yapı, bir önceki bölümlerde incelenmiş olan Murathan Mungan ve Angela Carter'in edebi eserlerinden farklılık göstermektedir. Bu eserde aynayı, Sarab'ın yazmış olduğu günlükler ve Nael'in yazmış olduğu *Aynalara Giriş* adlı roman temsil etmektedir. İncelenen diğer edebi eserlerden farklı olarak ayna- beden, ayna- yansıyan görüntü ile ilgili hiçbir tasvir bulunmamaktadır. Daha muhafazakâr bir toplum yapısına sahip olunması, doğu kültüründe bedenin tabu olarak görülmesi bu durumun altında yatan sebepler olarak yer alabilir. Beden ve beden algısı yüzyıllar boyunca en çok tartışılan ve her yeni fikri akıma göre şekillenen kavramlardır. Düşünce tarihinin mihenk taşı olarak kabul edilen Antik Yunan'dan günümüz modern dünyasına kadar beden, farklı bakış açılarının etkisiyle farklı anlamlara sahip olmuş ve düşünürler tarafından farklı kategorilere yerleştirilmeye çalışılmıştır. Modernite ve tıp biliminde yaşanan devrimsel nitelikteki gelişmeler bedene olan bakış açısının farklılaşmasında büyük roller oynamışlardır. Kapitalizmin

toplumun tüm noktalarına etki eden tavrı ile birlikte yeni ve bireysel bir beden algısı oluşmuş ve dünya bu yeni beden algısına göre şekillenmiştir. Toplumda görülen bu büyük dönüşüm ile birlikte insanın bedensel gerçekliği ön plana çıkmıştır.

Beden, bireyi toplum önünde görünür kılan ve bireyin varoluşunu tescillendiren bir unsurdur. *İnsan, bedeniyle görünür, bedeniyle tanınır, bedeniyle yaşar, bedeniyle zaman ve mekân içinde yer alır. Beden benliğin, kişiliğin bir parçasıdır, yeryüzündeki varoluşun koşuludur* (Kanter, 2019: 11). Beden, insanın kişiliği ve varoluşunu kendi içinde barındırarak bütünlük formuna sokan yapıdır.

Beden, hayatın deneyimlendiği, düşüncenin ve hislerin konumlandığı bir birimdir. Her birey, kendi bedeninin sınırları içerisinde yaşamı deneyimler. Örneğin farklı cinsiyet bedenlerinin yaşam içerisinde deneyimleri farklıdır, keza uzun boylu bir birey ile kısa boylu bireyin deneyimleri de yine farklılık gösterir. Bu bağlamda beden, bireyin deneyimsel sınırlarını da belirler. İnsanlar aynı beden formlarına sahip olsalar da her beden kendine özgü özelliktedir. Her ne kadar toplumsal kalıtım yoluyla ırklara ait özellikler benzerlik gösterse de, bu benzerlik bile her birey de farklıdır, zira dünya üzerinde yaşayan her bireyin parmak izi birbirinden farklı, kişiye özgüdür.

Beden, organik yapısı, biçimi, kütlesi ve rengiyle canlı varlığın maddi bölümünü oluştururken, toplumsal cinsiyet, ırk ve cinsellik olarak tanımlanan birçok kimliğin konumlandığı, performe edildiği, sorgulandığı yapıdır (Kara, 2011: 23).

Aynanın, beden algısının oluşmasında ve görünürlüğüne mümkün kıldığı beden ile arasında önemli bir ilişki bulunmaktadır. Aynadan yansıyan görüntüler sayesinde beden algısı oluşur ve bu beden algısı da bireyin kişilik gelişiminde çok önemli bir yere sahiptir. Eco'nun belirttiği gibi, ayna, düşsel olanla simgesel olanı birbirinden ayıran sınırları çizen eşik- olgudur. Bebek altı ile sekiz ay arasında aynaya yansımış kendi imgesiyle karşılaşır. İlk aşamada, imgeyi gerçeklikle karıştırır; ikinci bir aşamada onun bir imge olduğunun ayırımına varır; üçüncü aşamada ise imgenin kendi imgesi olduğunu anlar. Böylece bebek bedeninin henüz birleşmemiş parçalarını yeniden kurar (bkz. Eco, 2016: 65). Ayna, bedensel bütünlüğü yansıtarak beden ve kişilik arasındaki ilişkinin oluşması ve gelişmesine katkıda bulunur. Bedenin aynada görülen yansıması bireyde hem beden algısının oluşmasında hem de bu sayede kişiliği ile bedeni arasındaki bağlantıyı oluşturmasında büyük görev üstlenir.

Küçük bir çocuğun aynada kendini seyretmesini düşünürsek (Lacan buna “ayna evresi” adını verir) bu “imgesel” varoluş durumunda, çocuğun ilk ego ve bütünleşmiş benlik imgesinin nasıl oluşmaya başladığını görebiliriz. Psikik açıdan henüz koordine edilmemiş olan çocuk, aynadan kendine yansıyan tatminkâr ölçüde bütünleşmiş bir imge görür; bu imgeyle olan ilişkisi henüz “imgesel” olsa bile – aynadaki imge hem kendidir hem de değildir, özne ve nesne belirsizliği hala geçerlidir- çocuk bir benlik merkezi kurma sürecini başlatmıştır (Eagleton, 2017: 192).

Beden ve ayna arasındaki bu güçlü bağa her ne kadar Jabra eserinde yer vermemiş olsa da, aynayı insan ruhunu yansıtan ve insanın ruhsal travmaları üzerine tutulmuş bir simge olarak kullandığı gözlenmektedir. Tuttuğu günlükler ile Sarab’ın tüm hissi yalnızlıklarına, sıkıntılarına dair bilgi sahibi olunurken, Sarab’ın görüntüsü ile ilgili okur hiçbir bilgiye sahip değildir. Sarab’ın ailesi, çalıştığı ofis, daha önce yapmış olduğu kısa evliliği, üniversite mezunu olduğu, günlük yaşamında neler yaptığı gibi genel bilgiler eserde yer alırken, Sarab’ın fiziki özellikleri ile ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Bedene ve bedeninin görüntüsüne hiç yer vermeden ayna, günlük ya da kitaplarla insanın iç dünyasına, ruhuna tutulmuş bir nesne olarak işlemekte ve bu nesneden yansıyan ruhsal sıkıntılar, yorgunluklar ve değişimleri anlatmaktadır.

Ailesiyle birlikte yaşayan ve çalışmaya ihtiyacı olmasa da vakit geçirmek için bir ofiste sekreterlik yapan Sarab Affan, yaşadığı sıkıcı hayatını anlatmak ve bu hayatta biraz da olsa farklılık yaşamak için günlük tutmaktadır.

Bir şekilde kurtarılmalıydı. Kuşatma sıkılaşıyordu. Kurtuluş birçok biçimde gelir ve eğer gelirse birkaç yoldan biriyle gelir. Kaçmak bu yollardan biridir; yüzleşmek diğeri. Yüzleşme tek önemli olandır. Karşı karşıya kalınan şey tanımlandığında, kafa kafaya görünebilir ve ardından çarpılabilir.

Ancak tanımlanmadığında ve etrafımızda her yerde bulunan hava gibi, kandırmaca, kılık değiştirme ve tuzağa düşürmeden başka yol yoktur, “vur ve kaç”tan başka, tekrar vurmak için kaçmaktan başka yol yoktur. Çatışma, kurtuluş gerçekleşinceye kadar kendini diğeri için iradesine karşı ortaya çıkararak kurnazlık gerektirebilir. Bazıları unutmaya çalışarak kurtarılır. Unutmak için içki içenler ve kafalarını kuma gömenler vardır (Jabra, 2007: 1).¹⁶

¹⁶ Somehow she had to be saved. The siege was tightening.

Salvation comes in many forms, and it comes, if it does, in one of several ways. To escape is one; to confront is another.

Confrontation is all that counts. When the thing confronted is defined, it may be faced head-on, and then struck.

But when it is not defined, and, like the air all around us everywhere, usually is not, there is no other recourse but trickery, disguise, and circumvention, no other recourse but to follow the rule of “hit and run”, dodge, only to hit again.

Confrontation may well require cunning, until salvation is realized, by realizing oneself against the will of the other.

Kendini bir çeşit kuşatma altında hisseden Sarab, bu ruh halinden uzaklaşmak, kendini meşgul etmek için günlük yazmaya başlamıştır. Günlükleri Sarab'ın ruh halini yansıtan aynalardır. Hiç kimsenin bilmediği, kendisinin bile zaman zaman yazarken farkına varmadığı hezeyanları bu günlüklerde yer almaktadır. Sarab için günlükleri, sıkıcı hayata ara verip nefes alabildiği alanlardır.

Ve belki de onun yazıları, unutmanın başka bir yolu ya da kaçınmanın başka bir biçimidir. Ruh hali harici herhangi hazırlık yapmaksızın, daktiloya oturur ve tuşlara vururdu. Yapacak daha fazla işi olmadığı ve o zalim kaos tekrar başına üşüştüğünde, kelimelerin olduğu gibi dökülmesine müsaade ederek vurmaya başlardı... (Jabra, 2007: 1).¹⁷

Sarab, günlüklerinde Randa al-Jouzy ismini kullanmaktadır. Randa, onun günlüklerinde kullandığı ve kişileştirdiği hayali kendisidir.

Bu satırları yazdıktan sonra durdum, tekrar okudum ve "Zavallı Randa al-Jouzy, diğer kendim. O'na günlük problemlerimi yüklüyorum. Sen, Randa, trajik maskem, çizgi romanım ve maskem. Neden henüz bana düşman olmadın?" Yazmaya devam ettim (Jabra, 2007: 2).¹⁸

Sarab'ın Randa'yı kendi maskesi olarak yorumlaması Randa'nın anlatıda personayı temsil ettiğini işaret etmektedir. Persona kişinin toplum karşısında taktığı maskeyi nitelemektedir. Kişiliğin toplumsal yönünü temsil eden persona, bireyin toplum içinde nasıl görünmek istiyorsa o doğrultuda geliştirdiği tavır olarak değerlendirilebilir. Toplum tarafından kabul görmek isteyen birey, toplumun değer yargılarına uyarak ayıp ya da kötü görülen duygu ve düşüncelerini bir maske ile örter. Sarab, Randa aracılığıyla yaşamak istediği hayatı, kendi hayatını maskeleyerek yaşamaktadır. Anlatının devamında Randa ile Sarab'ın yaşamı öylesine iç içe geçer ki hayal-gerçek karışmaya başlar. Bu durumda da Randa'da hem persona hem de gölge arketipi açığa çıkmaktadır. Randa, Sarab'ın yapmak isteyip de yapamadıklarını, söylemek isteyip de

Some are saved by trying to forget. There are those who are drink to forget, and those who bury their heads in the sand, on purpose, to forget (Jabra, 2007: 1).

¹⁷ And perhaps her writing was another way of forgetting or another form of evasion. She would sit at the typewriter and strike the keys, with no other preparation than her state of mind. When she had no more work to do and that tyrannical chaos again crowded her head, she would start pounding away, letting the words come as they might... (Jabra, 2007: 1).

¹⁸ After I typed these lines, I paused, read them again, and said, "Poor Randa al-Jouzy, my other self. I burden her with my Daily problems. You, Randa, are my tragic mask, my comic and mask. Why haven't you turned against me yet?" I went on typing (Jabra, 2007: 2).

söyleyemediklerini gerçekleştirendir ve Sarab'ın bilinç akışı şeklinde yazdığı günlüklerde açığa çıkmaktadır. Bu bağlamda Sarab'ın maske yorumu hem personayı hem de gölgeyi işaret etmektedir. Arketip olarak gölge, bireyin kişisel ya da kolektif bilinçaltının gerisinde yer alan karanlık kısmı temsil etmektedir.

Ertesi gün yine hâlâ bilinmeyen bir yöne doğru patlamaya olan arzumu bunalmış bir şekilde ofiste tek başımaydım. Ne yapacağımı bilemedim, o yüzden her zamanki kahve fincanını düzelttim ve daktiloma oturdum, sağımdaki fincandan her damlayı şefkatle azar azar yudumladım. Daktiloya bir sayfa koydum ve parmaklarım tuşlarda çalışmaya daldı (Jabra, 2007: 4).¹⁹

Günlükler, Sarab'ın kendi ifadesiyle bilinmeyen bir yöne doğru patlamaya hazır olan ruhunun sığındığı limanlardır. Ve günlükler anlatıda self arketipini de temsil etmektedir. Tuttuğu günlükler sayesinde kendine yeni bir kimlik ve benlik inşa eden Sarab, bu günlükler sayesinde bütünlük kazanır. Sarab, bu günlüklerde kendine yarattığı alternatif hayat formülü içinde yine kendine alternatif olarak kurguladığı Randa sayesinde, iki farklı yaşama sahip olur. Randa'nın hayali yaşamı, Sarab'ın yapmak istedikleri üzerine kurulmuştur.

Hakikaten, kimim ben? Haydi bakalım.
Randa, canım, maskeyi bir süreliğine tekrar çıkarmama müsaade et.
Ben genç bir kadımdım, üniversite eğitimime dört yıl harcamış, bitirdiği bölümü işe yaramaz bulan yirmi altı yaşına girmiş bir kadın. Bir şirkette çalışıyor ama bu iş hiçbir şekilde ilgi alanlarıyla bağdaşmıyor. Bütün bunların kimliğim meselesiyle ne ilgisi var? Hiçbir ilgisi yok. Kimliğimin benim adımda olduğunu söylemeli miyim? Benim adım Sarab Affan. Peki sonra? Kimliğim şu ki, bazen şarapnel içine patlamak istiyorum çünkü artık yaşadığım yaşam tarzına dayanamıyorum (Jabra, 2007: 5).²⁰

Sarab'ın bu mutsuz hayatında, nefes alabildiği tek zaman daktilosunun başına oturup günlüklerini yazdığı zamandır. Günlükleriyle o kadar çok zaman geçirip, hayal

¹⁹ The next day I was by myself again at the Office, still overwhelmed by the strange desire to explode in some unknown direction. I did not know what to do, so I fixed the usual cup of coffee and sat at my typewriter with the cup to my right, sipping from it and cherishing every drop. I slipped a blank page into the typewriter, and my fingers worked away at the keys (Jabra, 2007: 4).

²⁰ Indeed, who am I? Let's see.

Randa, my dear, allow me to remove the mask once more, if only for a while.

I am a young woman, a woman, who has turned twenty-six, spent four years pursuing a college education, who now finds her degree useless. She has a job working at a company that in no way relates to her interests. And what does that have to do with the question of my identity? Nothing.

Should I say that my identity is in my name? My name is Sarab Affan. Then what? My identity is that I sometimes want to explode into shrapnel because I cannot longer bear the kind of life I live (Jabra, 2007: 5).

ve gerçeği zaman zaman karıştırmaya başladığında günlüklerini ikiye ayırmaya karar verir. Hayal ve hakikat olarak ayırdığı günlüklerinden hayal olana A, hakikat olana B ismini koyar. Ancak her iki günlüğe de yazmaya başladıktan sonra ikisinin birbirine çok benzediğini fark eder.

Birdenbire, kendime dedim ki, “Gerçekliğin B’sinin hayal gücünün A’sına bu kadar benzemesi garip değil mi? O zaman ikisini birbirinden ayırmanın ne anlamı var? Bunların hepsi boşuna, beyhude -bir hastalık-, şüphesiz. Artık gerçek ile hayal arasında ayırım yapmadığımı bilse babam ne derdi? B’nin gidemeyeceği yere A’yı almalıyım, ama tam tersini yani A’nın gidemeyeceği yere B’yi götürmeyi o kadar isterdim ki (Jabra, 2007: 22).²¹

Sarab, kendi adının da işaret ettiği gibi hayal ile gerçeği karıştırmakta ve zaman zaman ikisinin yer değiştirmesini istemektedir. Sarab’ın bu buhranlı zamanlarda en az günlükleri kadar dikkatini çeken şey de daha önce de kitaplarını okuduğu yazar Nael Imran’ın son kitabı *Aynalara Giriş* olmuştur.

Nael Imran'ın romanı, yanımdaki koltukta iki derginin üstünde duruyordu. Kitabın başlığına bakıverdim, *Aynalara Giriş* ve birdenbire anlaşılmaz acelemin ve gerginliğimin sebebi olduğunu anladım. Çabucak eve gidip okumak istedim. Şahsen benim için çok önemli bir mesaj içerdiğini hissettim.

Aynalara Giriş. Bu, oldukça endişeli olduğum ve bunun için daktilomun bile beni kınadığı kurtuluş için farklı bir yol olabilir miydi? Aynalara girmek, arkadaşımız Alice'in Harikalar Diyarı'nda yaptığı gibi mi? Ama burada O bir değil, birçok aynaya girer. Ve içlerindeki mucizeler arasında kimi bulacak? Nael Imran, şüphesiz! Eski bir numara, sevgili yazarım. Başlığın bile tamamen orijinal değil. Aynalara, kendi aynalarına, kendi yansımalarına, ilüzyonlarının mucizelerine girmem için beni kışkırtıyorsun (Jabra, 2007: 8).²²

²¹ Suddenly, I said to myself, “It’s strange how similiar this *B* of reality is to the *A* of imagination? So what’s the use of distinguishing between both? This is all vain, vain –a sickness, no doubt. What would my father say if he knew that I no longer distinguished between the real and the imaginary? I must take *A* where *B* cannot go, but how I wish I could do the opposite, taking *B* to where *A* cannot go” (Jabra, 2007: 22).

²² The novel by Nael Imran lay on top of the two magazines on the seat next to me. I glanced at its title, *Entering the Mirrors*, and suddenly realized that it had been the reason form my inexplicable haste and nervousness. I wanted to get home quickly and read it. I felt it contained some very important message, for me personally.

Entering the mirrors. Could this be another way to the salvation I am so concerned about and for which even my typewriter reprimands me? Entering the mirrors, like our friend Alice did in Wonderland? But here she enters into not one but many mirrors. And who will she find among the wonders inside them? Nael Imran, no doubt! And old trick, my dear author. Even my title is not entirely original. You are prodding me to walk into the mirrors, into my mirrors, your reflections, the wonders of your illusions. But no, not so easily. My dear Nael Imran, we live in the age of ordeals. We enter one inferno only to leave it for another. Sarab might be let into temptation by the glowing promises of an unknown delight, but she’d be quick to catch on to the deception and resist being tempted. Nael Imran, you are trying to deceive me with the title of your book, perhaps because you imagine that Sarab Affan has decided to become the grandest lover of all, in this age of ordeals. Anyway, what does all this have to do with you?

Sarab, *Aynalara Giriş* adlı kitabın kendisi için yazılmış, mesajları olan bir kitap olduğunu düşünmektedir. Nael Imran'ın kitabı için kullandığı başlığı da ilginç bulmuş, bu başlıktaki Aynalara Giriş'i, *Alice Harikalar Diyarında* adlı kitapta, Alice'in yaptığı gibi farklı mekânlara ve zamanlara çıkışına benzer olup olmadığını sorgulamaktadır. Sarab, kitabı hızla okur ve okudukça kitabın ve yazarın büyüüne kapılmaya başlar. Artık hayatında günlükleri haricinde bir başka oyun alanı daha ona kapılarını açmıştır. *Aynalara Giriş* Sarab'ın hayatında yeni bir dönemin açılmasına vesile olan bir eşiktir.

“Aynalara Giriş”i okumayı iki ya da üç günde bitirdim. Beni kurtulamadığım tekinsiz düşüncelerle başbaşa bırakmıştı. Birkaç gün yazmayı bıraktım, kelimelerle yüzleşemedim zira düşüncelerim yanımdan yıldırım gibi geçip toz fırtınasında kaybolan vahşi atlar gibiydi. Her şey toz. Beni çevreleyen her şey toz. İçimdeki her şey toz. Tek bir kitap, içimdeki tüm bu kargaşanın, kontrol edebileceğim anlamları çözmeme izin vermeyecek olan bu sonsuz kasırgaların nedeni olabilir mi? (Jabra, 2007, 19).²³

Sarab'ı böylesine derinden etkileyen *Aynalara Giriş* romanının yazarı Nael Imran için de bu kitabın çok büyük bir anlamı vardır. Genç yaşta kaybettiği eşi Siham'ın ardından uzun süren bir yas dönemi yaşamıştır. Eşini çok özleyen Nael, yatak odasına eşinin bir heykelini yaptırmış, sabah uyandığında ve gece yatarken gördüğü son yüzün eşi olmasını istemiş ve eşinin hayaliyle yaşamaya başlamıştır.

Aynalara Giriş'i yazmaya başladığım gün Siham'ın ölümünden sonra beni aylarca boğan umutsuz bir keder içindeydim. Çamurda sürünmemi ve ne yaparsam yapayım kurtulamamamı izlemiştim. *Aynalara* girdiğimde, şekillerin rekabet ettiği, parçalandığı, dalgalanıp, küçüldüğü ve yeniden şekil aldığı ki tamamı bir ritimle ve bana rağmen kelimelerim tarafından yaratılan gerçek eylem ve gerçek hareketi tecrübe ettim (Jabra, 2007: 46).²⁴

No, I will not go faster than the usual sixty or seventy kilometers per hour! A hundred? A hundred and twenty? This is sheer madness! (Jabra, 2007: 8).

²³ I finished reading *Entering the Mirrors* in two or three days. It left me haunted by thoughts I couldn't get rid of. I stopped writing for several days, unable to confront the words the thoughts that kept bolting past me like wild horses then disappearing in a storm of dust. Everything is dust. Everything surrounding me is dust. Everything inside me is dust. Can a single book be the cause of all this tumult inside me, of these endless whirlwinds that will not allow me to settle on meanings I can control? (Jabra, 2007, 19).

²⁴ The day I started writing *Entering the Mirrors* I was in a state of hopeless grief that stifled me for months after the death of Siham. I had watched myself languishing in mud, unable to wade out no matter how I tried.

When I entered the mirrors, I experienced real action, real movement, where shapes contended, broke apart, undulated, waned and took form again—all to the rhythm that my words, in spite of me, created. And so the crack on the Wall above widened, and day after day the adjacent partes crumbled away (Jabra, 2007: 46).

Nael Imran, *Aynalara Giriş* adlı romanını yazmaya başlayarak, içinde olduğu derin keder ve depresyondan kurtulmayı başarmıştır. Burada aynanın, yeni bir döneme geçiş, yeni başlangıçlar için eşik olarak görüldüğü simgesel anlatım görülmektedir. Yazar, yazmaya başladığı kitabı ile eşinin ardından yaşamakta olduğu yas sürecini tamamlamış, yaşadığı depresyonu atlatmıştır. Bu bağlamda ayna, simgesel anlamda onun iyileşme dönemini de işaret etmektedir.

Sarab, Randa adını kullanarak yazdığı günlüklerde, Randa ile Nael Imran'ın tanışıp, arkadaş olduklarını yazar. Daha sonra okuduğu günlükteki bu ilişki onun da Nael ile tanışıp, Randa gibi arkadaşlık kurması için önüne geçilemez bir dürtü yaratır. Ancak hayallerini anlatan günlüklerindeki Randa ile Nael'in ilişkisi o kadar gerçekçidir ki, Sarab sıklıkla yine hayal ve gerçeği karıştırmaya başlar.

Hatırladım! Nael'in evinde, mavi oturma odasıydım. Sonunda ona Sarab Affan olduğumu söylemişim. En az üç farklı rol oynadığım, üç farklı sesle konuşan, kafamı sadece ismiyle tanıdığım bir adamın göğsüne gömdüğüm bir monodrama yapıyordum. Her ne zaman O'na yaklaştığımda ya da O bana yaklaştığımda, Randa aramıza girerdi. Kafamın içindeki kurnazca cinlerin icadı değilse, o zaman bir korku ve ihtiyat anında benim yarattığım ve diğer kendim olarak hoşnut olduğum biri olmalıydı. Akılcı, dengeli ve mantıklıydı. Bazı insanlar içimdeki Randa'yı, bazıları da Sarab'ı çıkardı (Jabra, 2007: 43).²⁵

Hayal ile gerçek arasında yaşanılan git-gellerin sonrasında Sarab, Randa gibi Nael Imran'la tanışmak ister ve bunun için Nael'in yazarın bir arkadaşını ziyaret etmek için gittiği bir binaya, onu takip ederek girer ve aynı asansöre bindiği yazarla tanışma fırsatı elde eder. Daha sonra sıklıkla buluşmaya başlayan ikili arasında bir ilişki başlar. Altı ay kadar süren bu ilişki Sarab'ın bir gün Nael'e uzun süreliğine Paris'e gideceğini bildirmesiyle sona erer. Eşi Siham'ın ardından yaşadığı bu ilişkiye oldukça değer veren Nael için bu ayrılık oldukça zor olmuştur.

Altı ay sanki gerçekliği maskelenmiş güzel bir fantezi yaşadığımı hissettim, beni aynalarının içine çeken, Sarab böyle derdi, daha sonra beni fantezi ya da maskelerin olmadığı bir yere fırlatan, burada tek

²⁵ I remembered! I was in Nael's house, in his blue living room. I had finally told him that I was sarab Affan. I was acting out a monodrama in which I played at least three different roles, speaking with three different voices, burying my head in the chest of a man I knew by name only. Every time I got closer to him, or he to me, Randa would come in between us. If she wasn't the invention of the wily genie inside my head, then she had to be someone I created in a moment of fear and caution, content with her as my other self. She was the rational, balanced, logical. Some people brought out the Randa in me, and others Sarab (Jabra, 2007: 43).

bildiğim bu kadının hayatıma daha önce bilmediğim bir tür sevgi ile fırtına gibi girdiği idi. Ve beni bir kalenin muhteşem bir hükümdara düşmesi ve sonra kapıları açık, terasları mahvolmuş, ıssız mahallelerinde özgürce oynaşan vahşi rüzgârların merhametine bırakılmış şekilde hükümdarın kaleyi terk etmesi gibi beni geride bıraktı (Jabra, 2007: 146).²⁶

Nael Imran'a maskelenmiş güzel bir fantezi yaşadığını düşündüren aşk, Sarab'ın hayal ile gerçeği karıştıran ruh halinin ilişkiye yansımalarıdır. Sarab onu aşkıyla tazelemiş, aynalardan içeri sokarak onun yeni bir başlangıç yapmasını sağlamıştır, burada aynalardan geçmek yeni başlangıcı simgelemektedir. Ancak Sarab'ın Paris'e gideceğini söylemesiyle bu aşk sona ermiş, aradan iki yıl geçtikten sonra Nael ile Sarab, Paris'te bir kütüphanede karşı karşıya gelmişlerdir. Nael, Sarab'ı hemen tanımış ve ona doğru yaklaşmıştır.

“Sarab, sen Sarab Affan değil misin?” diye sordum Arapça olarak. Etrafındaki insanlara özür diler gibi baktı, sonra tekrar bana baktı, Arapça cevap verdi, “Sarab Affan? Üzgünüm. Hayal ediyor olmalısınız” (Jabra, 2005: 170).²⁷

Jabra, romanın en başından beri kurgusunun ortasına oturtmuş olduğu hayal-gerçek ikilemini, romanın finalinde çok naif bir şekilde sonlandırmıştır. Buradaki hayal ediyor olmalısınız ifadesi, hem aşkın yanıltıcılığına, hem de Sarab isminin anlamına bir göndermedir ve Sarab'ın hayal-gerçek karışıklığı yaşayan kişiliğinin altını çizen bir ifadedir. Bu noktada aynı zamanda Sarab'ın anlatı içerisindeki dönüşümü dikkat çekicidir. Sarab, yaşadığı sıkıcı hayattan yazdığı günlükler aracılığıyla uzaklaşmaya çalışırken, Randa ile hayal-gerçek karışıklığı yaşamaktadır. Ancak bu süreçten kısa bir zaman sonra Sarab, ülkesi için savaşmayı gözü almış, kararlı bir direnişçi olarak ortaya çıkmaktadır. Sarab'ın yaşadığı bu dönüşüm oldukça dikkat çekicidir. Hayal-gerçek karışıklığından kurtulan Sarab, Selva olarak dönüşüme uğramış ve anlatıda yeniden doğuş arketipi açığa çıkmıştır.

²⁶ I felt as though for six months I had lived a beautiful fantasy that had come masked in reality, drawing me inside its mirrors, as Sarab used to say, and then hurling me back to a place without fantasies or masks, where all I knew was that this woman had stormed into my life with a kind of love I had never known and had left me behind like a citadel fallen to a magnificent conqueror who had then abandoned it, gates flung open and terraces shattered, to the mercy of violent winds dallying freely in its desolate quarters (Jabra, 2007: 146).

²⁷ “Sarab, Aren't you Sarab Affan?” I asked her, in Arabic. She looked apologetically at the people around her then looked back at me, replying in Arabic, “Sarab Affan? I'm sorry. You must be imagining” (Jabra, 2005: 170).

Gölge Arketipi	Günlük-Ayna Randa	Sarab, tuttuğu günlüklerde kendi maskem diye adlandırdığı Randa aracılığıyla yapmak isteyip de gerçekleştiremediği her şeyi yapmaktadır. Ayrıca günlüğü onun ruh dünyasına tutulan bir aynadır.
Persona Arketipi	Günlük-Ayna	Sarab'ın tuttuğu günlükler, onun dış dünyaya karşı geliştirdiği maskeleri olarak da değerlendirmek mümkündür.
Self Arketipi	Günlük-Ayna	Sarab'ın günlüklerinde farklı bir karaktere bürünerek kendini tamamlaması ile self arketipi açığa çıkmaktadır. Yine Sarab'ın Selva olarak hayatında hedeflediği noktaya gelmesi self arketipini işaret etmektedir.
Dönüşüm ve Yeniden Doğuş Arketipi	Selva	Sarab'ın sıkıcı bir hayat yaşarken, vatani için savaşı bir direnişçi haline gelmesi, dönüşüm ve yeniden doğuş arketipini temsil etmektedir.
Simge	Ayna	Kişinin bilinçatına tutulan ayna.

4. BÖLÜM

ESERLERİN GENEL KARŞILAŞTIRILMALI DEĞERLENDİRİLMESİ

Çalışmanın esas inceleme bölümü olan bu bölümünde, üç ayrı edebiyata ve üç ayrı topluma ait olan edebî metinler, aynanın arketip ve simge olarak kullanılması bakımından irdelenmeye çalışılmıştır. Bilindiği üzere karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları genel olarak iki ya da daha fazla edebiyata ait olan edebî metinleri konu, motif, benzerlik, etki, etkileşim vb. bakımından genel ve karşılaştırmalı edebiyat inceleme yöntemleri uygulanarak karşılaştırılması şeklinde ifade edilebilir. Bu bağlamda düşünüldüğünde çalışmada yer verilen Türk Edebiyatı'ndan Murathan Mungan, İngiliz Edebiyatı'ndan Angela Carter ve Arap Edebiyatı'ndan Jabra İbrahim Jabra'ya bakıldığında, her üç yazarın da yaşadıkları dönemde öncü kabul edilen yazarlar olarak edebiyatlarında modern ve postmodern edebiyatın temsilcileri oldukları görülmektedir. Mungan, Carter ve Jabra eserlerinde postmodernizm ve onun getirdiği teknikleri ustalıkla kullanarak bu alanda eserler yazmışlardır.

Çalışmada ele alınan anlatılara bakıldığında ilk olarak ortaya çıkan benzerlik, tüm anlatılardaki kahramanların psikolojik açıdan marazlı yönlerinin olmasıdır. *Aynalı Pastane*'de Aliye, bu marazlı yönleri en az olan kahraman olmasına rağmen onun da yaşadığı hayattan sıkılması söz konusudur. *Gece Elbisesi*'nde Ali, çocukluğundan itibaren çok sıkıntılı bir ruh haline sahip, sinir krizleri geçiren biridir. *Flesh and Mirror*'daki kadın kahraman ise yazarın anlatı içerisinde belirtmiş olduğu gibi fuj hastalığına sahiptir. *The Journals of Sarab Affan*'nda ise Sarab, hayal ile gerçekler arasında yaşadığı karışıklıklar sonrası her ikisini birbirine karıştırır hale gelmiştir. Dört anlatıda da kahramanların yolculuğa çıkmaları için gerekli olan neden onların yaşadıkları psikolojik buhranlardır. Bu psikolojik buhranlar onların yolculuğa çıkması için adeta bir tetikleyici olmuş ve kahramanların erginleşme süreci böylelikle başlamıştır.

Aynalı Pastane, *Gece Elbisesi*, *Flesh and Mirror* ve *The Journals of Sarab Affan* kurgularında Jung'un yapmış olduğu arketipsel ayrımlardan persona, self, gölge, anima – animus, anne ve yaşlı bilge arketipi hepsinde bütünüyle açığa çıkmasa da ayna, geçmişten gelen arketipsel yapıların ve simgelerin temsil edildiği nesne olmuştur. Anlatılarda yer alan bu arketip ve simgeleri şu şekilde kategorize etmek mümkündür:

4.1. SELF ARKETİPİ

Aynalı Pastane'de Aliye'nin aynanın içinden geçerek başladığı yeni hayatı onun yolculuğunun tamamlandığı noktadır. Bireyleşme sürecini tamamlamasıyla self arketipi de ayna temsili ile kullanılmış olur.

Gece Elbisesi'nde Ali'nin erkek bedeninden ayna vasıtasıyla kadın bedenine geçişi ile de self arketipi açığa çıkmaktadır. Doğduğu andan itibaren kendine ait olmasını istediği bedene kavuşan Ali, aynanın ona içinden geçmesine izin vermesiyle apayrı bir dünya yaşamaya başlamıştır. Başka dünyalara açılan kapı olan ayna, Ali için başka bedenlere erişim için bir kapı olmuştur ve ayna Ali'yi tamamlayan arkaik yapının da anlatıdaki temsili olmuştur.

Flesh and Mirror'da kadın kahramanın “aynaya yansıyan davranış ile tanımlanmıştım” ifadesi de kişinin tümünü temsil eden ve tam bir bütünleşmeye ulaşmaya çabalayan selfin de meydana çıktığını belirtmektedir.

The Journals of Sarab Affan'da Sarab'ın tuttuğu günlüklerdeki karakter ile kendini tamamlaması söz konusudur. Ayrıca Sarab'ın yaşadığı dönüşüm sonrası, vatani için savaşmak arzusu ile dolu Selva karakterinde self açığa çıkmaktadır.

4.2. PERSONA ARKETİPİ

Flesh and Mirror'da, sanrılı bir zihinsel süreç içerisinde olan kadın kahramanın yaşadıkları yazar tarafından aynanın persona arketipinin temsili olarak kullanılmasıyla anlatılmaktadır. Persona, bireyin gerçek karakteri dışında gelişen, toplum tarafından bireye yüklenen roller ve bireysel davranışların birleşimi olarak varlık gösteren maskelerdir. Kadın kahraman, ayna vasıtasıyla kendisine karşıdan bakarak “fakat ben kendimi aynanın diğer tarafında gayet mükemmel bir şekilde görebiliyordum”, der ve gördüğü şey, iplerini hep kendisinin çektiği bir kukladır. Ayna aracılığıyla gördüğü iplerini kendisinin oynattığı kukla, onun toplum karşısında kendi kişiliğine taktığı maskedir.

The Journals of Sarab Affan'da Sarab'ın sıkıcı hayatından uzaklaşmak için yazdığı günlükler ve bu günlüklerde kullandığı takma adı Randa karakteri personayı temsil etmektedir.

4.3. GÖLGE ARKETİPİ

Bireysel bilinçdışında bulunan diğer yüz olarak adlandırılabilen gölge arketipi; bireyin içinde olan ve cesaret edip yapamadığı her şeyi yapmak isteyen, yine bireyin olamadığı her şeyi olandır. Daha açık bir ifadeyle gölge; tüm ahlaksızlıkları, ihtirasları ve tüm nahoş arzu ve faaliyetleri içerir. Jung gölgenin çoğunlukla yapmasına izin verilmeyecek şeyleri yapmaya zorladığını ifade etmektedir. *Flesh and Mirror*'da, kadın kahraman da Tokyo sokaklarında sevgilisini ararken, kendisini tanımadığı bir yabancıyla aynı yatakta uzanırken seyretilmektedir ve öncesinde yaşananları kendilerinin değil de sanki onların hayaletlerinin yaptığını düşünmektedir.

Aynalı Pastane'de Muştık, Aliye'yi toplumun ahlaksız ve kötü yol olarak değerlendirdiği bir hayatı seçmesi yönünde yönlendirmesi nedeniyle anlatıda gölge arketipini temsil etmektedir.

Flesh and Mirror'da, kadın kahraman aynada gördüğü kendi bedenine ait olan görüntüye yabancılaşmaya başlamaktadır. Burada yine ayna, gölge arketipini temsil etmektedir. Aynadaki görüntü yine kendisinde ona ait olmayan bir benlik algısının oluşmasına neden olmuş ve benlik ile görüntü arasında bağlantı kuramamaya başlamıştır.

The Journals of Sarab Affan'da da, Randa, Sarab'ın yapmak isteyip de yapamadıklarını, söylemek isteyip de söyleyemediklerini gerçekleştirir ve Sarab'ın bilinç akışı şeklinde yazdığı günlüklerde açığa çıkmaktadır.

4.4. ANİMA / ANİMUS ARKETİPİ

Anima: *Gece Elbisesi*'nde, Ali'nin kendi bedeni ile ilgili hissettikleri ve onun kadın olma isteği anima arketipinin anlatıdaki temsilidir. En basit haliyle anima, her erkeğin içinde var olan kadını temsil eder. Kolektif bilinçdışının ürünü olan anima ve animus karşı cinsin doğasının anlaşılması noktasında önemlidir. Aynanın Ali için anlamı bu denli büyüktür ve Ali'nin aynanın yüzeyinde gördükleri ona sonsuz bir mutluluk vermektedir. Ayna, onun olmak istediği yönü ona tüm güzelliği ile

yansıtmaktadır. Burada da yazarın yine anima arketipini ayna temsili olarak kullandığı görülmektedir.

Animus: *Flesh and Mirror*'da, sevgilisinin yüzü kadın kahramana yabancılaşırken, “bir şekilde kendi yüzümle ilgili algımla uyuyor gibiydi” şeklinde düşünmeye başladığı bu yüz, aslında onun kendi bilinçaltında yarattığı erkek tarafını oluşturuyordu. Burada kadın kahramanın gözleri yansıtma özelliğine sahip olduğu için aynanın temsili olmaktadır. Kadın, kendi bilinçaltında oluşturmuş olduğu karşı cins sevgilisini sorgularken gerçeği de fark etmeye başlamaktadır. Alıntının başında yer alan “kendime empoze ettiğim kaderimi, yani sevgilimi” ifadesi kadının yaratmış olduğu bir karşı cins sevgili modelini doğrulamaktadır.

4.5. YAŞLI BİLGE ARKETİPİ

Aynalı Pastane'de yaşlı bilge arketipinin temsilcisi olan karakter, Yazar'dır. Aliye'nin ailesi ile birlikte yaşadığı semte taşınan yazar, çok iyi fal bakmaktadır. Geleceğini merak eden Aliye'nin de falına bakan Yazar, falda gördükleri ile Aliye'nin hayatına yön vermesi noktasında bir yol gösterici olmuştur. *Aynalı Pastane*'nin ve bu pastanede yer alan büyük aynanın Aliye'nin yaşamındaki büyük yeri düşünüldüğünde Yazar'ın baktığı kahve falıyla Aliye'yi bu pastaneye yönlendirmesini bilge arketipinin yol gösterici fonksiyonu olarak değerlendirmek mümkündür.

4.6. ANNE ARKETİPİ

Kuyu: *Aynalı Pastane*'de Aliye, çalıştığı pastaneyi bir kuyuya benzetmektedir. İçi su dolu yapılar olarak kuyular ayna gibi yansıtıcı özelliğe sahiptir. İçlerindeki suyun yukarıdan bakıldığında bir ayna görevi görerek suyun yansıtma özelliği ile birlikte bakan kişinin su yüzeyinde görüntüler görmesine neden olmaktadır. Ayna temsili olarak kullanılan kuyu, aynı zamanda anne arketipine de işaret etmektedir. Kuyular, arkaik yapı özelliği gösteren mekânlardan biridir. Bu mekânlar tıpkı mağaralar gibi Yer Ana'nın rahmi olarak düşünülmüştür. *Aynalı Pastane*'de Aliye'nin aynanın içinden geçerek yaptığı yolculukta anne arketipinin temsili olan kuyu yer almaktadır. Kuyunun

olumsuz ve insanı boğan havasından kurtulan Aliye, taze, temiz kır havasını solumaya başladığı bir iklime çıkmıştır.

Gece Elbisesi'nde kuyu yine ayna temsili olarak anne arketipini işaret etmektedir. Ayna temsili olarak kullanılan kuyu, anne arketipinin olumlu ve olumsuz özelliklerini de yansıtmakta, ancak genel kullanım itibariyle kuyuya olumsuz anne arketipinin yer altına ait olan kötücül anlamlarının yüklendiği görülmektedir. Ali'nin yalnızlığını paylaştığı kuyu ve kuyu cinleri Ali için çok önemlidir.

Gece Elbisesi'nde anne arketipinin temsilcisi olan kadın rahmi, arketipin olumsuz özelliklerini nitelemektedir. Zor geçen doğum, çılgınlık, kan, bebeğin kesesi bir bütün olarak annenin yer altına işaret eden yönleri ile alakalıdır.

Flesh and Mirror'da, *Aynalı Pastane* ve *Gece Elbisesi*'nde anne rahmine atıfta bulunan bir kullanım yer almaktadır. Kadın kahramanın yabancı bir adam ile birlikte olduğu oda, yazar tarafından “yağmur ekosuyla dolu yağlı bir kâğıt kutu” olarak tasvir edilmiştir. Burada öncelikle yansıtma özelliğine sahip olması nedeniyle ayna görevi gören yağlı kutu anne arketipinin temsilidir. İçinde yağmur ekosunun bulunduğu bu kutu, kadın rahmine benzemektedir.

Su: *Aynalı Pastane*'de yansıtma özelliğine sahip olması nedeniyle ayna görevi gören su, anne arketipini temsil etmektedir.

Flesh and Mirror'da, kahramanın Tokyo sokaklarında sevgilisini ararken çevresindeki kalabalığı suya benzetip, bu suyun onu boğacak kadar sardığını ifade etmesi, ata kültürlerinden gelen suyun yaşayan bir varlık olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Su, tıpkı kalabalık insan toplulukları kadar canlı ve enerjiktir ve anlatıda anne arketipinin temsili olarak yer almaktadır.

Kan: *Aynalı Pastane* anlatısında aynanın arketipsel kullanımlarımdan biri de “kan”dır. Kan, yine anne arketipi olarak yer almaktadır. Kan da, su gibi üzerine düşen görüntüyü yansıtma özelliğine sahiptir.

Tünel: *Aynalı Pastane*'de anne arketipinin bir diğer temsili, Aliye'nin yeni hayatından yorgun düşüp tekrar geri dönmek istediği zaman Muştık'ın ona yolun başına kadar eşlik edip sonra tek başına yürümesini söylediği yüksek tavanlı, karanlık ve yağlı tüneldir. Tünel; karanlık, kirliliği, yağlı ve kötü kokularla dolu bir şekilde anne arketipinin karanlık yüzünü temsil etmektedir.

4.7. ANLATILARDA YER ALAN SİMGESEL İFADELER

Aynalı Pastane'de, ayna özelliğini taşıyan bu suların, aynanın başka zamanlara ve başka mekânlara açılan bir geçiş kapısı olduğu yönündeki düşüncenin anlatıda simgeleştirilmesi görülmektedir. Ayna, hemen hemen tüm inanışlarda boyutlar arası yolculuklar için bir eşik, bir kapı olarak düşünülmüştür. Anlatıda Haliç için “başka bir tarihin sularına çıkmak için kaybolabilirdi” ifadesi ayna ile ilgili bu inanışın simge olarak kullanılmasıdır. Suya ya da aynaya girip, bilinmeyen başka bir zamanın içine çıkabilir inanışını ifade etmektedir.

Aynalı Pastane'de, Aliye'nin yürümekte olduğu yolun karanlığı ve Aliye'yi saran boğucu havası ve Aliye'nin yolun sonunda gördüğü beyaz ışık yani ayna, hayat ile ölüm arasındaki yakınlığı simgelemektedir. Ölümün kıyısından dönen pek çok insanın yaşadıkları deneyim sonrası ortak bir şekilde dile getirdikleri şey, gördükleri beyaz ışıktır. Aliye de yürüdüğü ölümü andıran tünelin sonunda beyaz bir ışık olarak aynayı görmüştür. Bu ışığa doğru yürüdüğünde ise *Aynalı Pastane*'nin duvarında asılı olan büyük aynanın arkasında olduğunu fark etmiş, yine aynadan geçerek eski hayatına dönmek istese de, bu sefer ayna onun içinden geçmesine izin vermemiştir.

Aynalı Pastane'de, Aliye'nin aynanın içinden geçerek başladığı yeni hayatı, aynanın simgesel kullanımını ifade etmektedir. Ayna, başka âlemlere, boyutlara açılan kapı olarak simgeleşmiştir.

Aynalı Pastane'de, aynanın simge olarak kullanılmasının altında, genel olarak aynanın görüntüyü yansıttığı kadar görüntüyü sakladığı inancı ve aynalar aracılığıyla farklı yaşamlara gidilebileceği düşüncesi yatmaktadır. Aliye için bütün gün oturduğu yazar kasanın başında karşısında duran büyük ayna bir sinema salonu perdesi gibidir.

Aynalı Pastane'de Muştık'ın Aliye için söylediği “gözlerinde tavşan kırmızısı çakımlar” cümlesinde yer alan yansıtma özelliğinden dolayı ayna işlevine sahip olan gözler simge olarak kullanılmıştır. “Tavşan kırmızısı çakımlar” ise şehvet duygusunun simgesel ifadesidir.

Aynalı Pastane'de aynanın simge olarak en yoğun şekilde kullanımı farklı hayatlara geçmeyi sağlayan eşiği, kapıyı temsil etmesidir. Geleneksel inanç sistemi içinde ayna, bu kapı ve eşik olma özelliği nedeniyle insanların korkuyla yaklaştıkları bir nesnedir. Bu nedenle özellikle geceleri aynanın üzeri bir örtüyle kapatılmış ya da

aynalar ters çevrilmiştir. Çünkü farklı zaman ve boyutlarda da bu dünyaya aynalar aracılığıyla geçiş yapılmasından korkulduğu için bunu önlemek adına bir takım tedbirler alınmıştır.

Aynanın simge olarak diğer bir kullanımı, gücün ve iktidarın göstergesi olmasıdır. Aynalara yansıyan bu güç ve iktidarın görüntüsü insanın en çok görmek istediği görüntülerdir.

Gece Elbisesi'nde ayna, Ali'nin halaları için korkulması ve korunması gereken, içinden her türlü melanetin çıkabileceği bir nesnedir. Bu yüzden de evde ne zaman namaz kılacak olsalar ilk yaptıkları şey evin duvarlarında asılı olan fotoğrafların, resimlerin ve aynaların üzerine örtü örtmektir. Bu da aynaya yüklenen aynanın içinden cinlerin ve perilerin çıkabileceği ile ilgili olumsuz düşüncenin simgeleşmiş halidir.

Flesh and Mirror'da, yazar insan bedenini, ayna gibi bir yansıtıcı olarak simgeleştirmektedir. Bu simgeleştirme aynı zamanda insan bedeninin aynaya yansıyan görüntüsünü takip etmesi, kendi fiziki varlığını ayna aracılığıyla görmesini de anlatmaktadır.

The Journals of Sarab Affan'da, Nael Imran, *Aynalara Giriş* adlı romanını yazmaya başlayarak, içinde olduğu derin keder ve depresyondan kurtulmayı başarmıştır. Burada aynanın, yeni bir döneme geçiş, yeni başlangıçlar için eşik olarak görüldüğü simgesel anlatım görülmektedir. Yazar, yazmaya başladığı kitabı ile eşinin ardından yaşamakta olduğu yas sürecini tamamlamış, yaşadığı depresyonu atlatmıştır. Bu bağlamda ayna, simgesel anlamda onun iyileşme dönemini de işaret etmektedir.

Aynalı Pastane, *Gece Elbisesi* ve *Flesh and Mirror* beden ve beden algısının ayna aracılığıyla gösterildiği anlatılardır. Her üç anlatıda da beden ve cinsellik yer almakta, karakterlerin ayna karşısında kendilerini izlemeleri ve aynadan yansıyan görüntüleriyle bedene ilişkin ifadelerin kullanıldığı göze çarpmaktadır. Ancak *The Journals of Sarab Affan*'da benzeri bir durum söz konusu değildir. Bedene ve cinselliğe ait hiçbir atıfta bulunmayan anlatı, doğu geleneğinin muhafazakâr yapısını yansıtmaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada, Modern Türk Edebiyatı'nın önde gelen isimlerinden Murathan Mungan'ın *Aynalı Pastane* ve *Gece Elbisesi* adlı anlatıları ve Modern İngiliz Edebiyatı'nın özellikle feminist edebiyatında öncü isimlerinden Angela Carter'ın *Flesh and Mirror* ve yine Çağdaş Arap Edebiyatı'nda önemli bir yere sahip Jabra Ibrahim Jabra'nın *The Journals of Sarab Affan* adlı anlatılarının kurgularında yer alan ayna arkaik ve simgesel yapılar bağlamında irdelenmiştir. Anlatılarda arketip ve simge olarak kullanılan ayna, Carl Gustav Jung'un arketip kuramı çerçevesinde arketipsel eleştiri yöntemi bağlamında değerlendirilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde ayna ve tarihi üzerinde durulmuş, mitsel, tarihsel ve kültürel boyutta aynanın gelişimi ve aynaya olan bakış irdelenmiştir. Bu bağlamda öncelikli olarak aynanın edebî anlamda kullanımına ilk yer verilen anlatılar olan mitlerde ayna incelenmiştir. İnsanın varlığını, doğayı, insan ile doğanın ilişkisini anlama ve anlamlandırma üzerine kurulu olan mitlerde, aynanın varlığı ve anlamı üzerinde durmak, aynanın ne kadar kadim ve önemli bir nesne olduğunun anlaşılması açısından oldukça önemlidir. Bu bölümde Narkissos, Amaterasu ve Perseus mitlerindeki aynanın yeri incelenmiş ve bu mitlerde yer alan aynanın arketipsel ve simgesel anlamı irdelenmiştir. Bunun sonucunda yansıtma özelliğine sahip olan yansıtıcı yüzeylerin ayna olarak kullanıldığı ve yansıyan görüntü ile benlik inşası arasında önemli bir ilişki olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Daha sonra aynanın tarihsel boyutuna değinilmiş ve eski uygarlıklarda aynanın hem bir nesne hem de simgesel anlamda kullanımı incelenmiştir. Ardından aynaya kültür boyutuyla yaklaşmış ve aynanın farklı kültürlerdeki yeri üzerinde durulmuştur. Devingen bir yapıya sahip olan kültür, toplumun kuşaklar boyunca nesilden nesile aktardığı inanç ve ritüelleri bünyesinde barındırmaktadır. Bu aktarımın içerisinde ayna ile ilgili günümüzde hâlâ inanılan bir takım inanışların ve batıl düşüncelerin de yer aldığı tespit edilmiştir. Bu batıl inançların en başında hemen hemen her kültürde benzerlik gösteren ayna kırılmasının uğursuzluk getireceği düşüncesi yer almaktadır. Aynanın parçalanması, dağılması; bütünlüğün ve düzenin bozulup, işlerin kötüye gideceğine yorulmaktadır. Bu inanış da aslında tarihsel süreç boyunca aynaya yüklenen simgesel anlamların yoğunluğundan kaynaklanmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümü aynaya bakışın felsefe ayağını oluşturmaktadır. Bu bölümde aynaya felsefi açıdan yaklaşılmaya çalışılmış ve ayna ile kişilik, kimlik, varlık, varoluş ve tasavvuf arasındaki ilişki açıklanmıştır. Bu bölümde kişilik, kimlik, varlık ve

varoluş ile ayna arasındaki ilişki irdelenirken Lacan'ın ayna evresi kuramı üzerinde durulmuştur. Lacan'ın geliştirmiş olduğu ayna evresi kuramı, bireyin kişiliğinin ilk farkına varması üzerinde durmaktadır. Bu kuram, kendisini annesine ait bir parça, annesinin bedeninin uzantısı olarak algılayan bebeğin, ayna aracılığıyla kendi görüntüsüyle ilk defa karşılaşmasını içermektedir. Bebek, aynadaki görüntüyü gördükten sonra kendisinin annesinden ayrı ve farklı bir birey olduğunu anlamakta ve ayna, parçalanmış olan beden ve kimlik algısını yansıttığı görüntü sayesinde bütünlüğe erdirmektedir. Çalışmada insanlık tarihi boyunca insanların kendilerini görmek için kullanmış oldukları aynanın, aslında sıradan bir nesne olmadığını; insanın varoluşunu algılamasına ve kendine ait bir kişilik geliştirmesine önemli katkı sağladığı ifade edilmiştir.

Ayna ile kişilik, kimlik, varlık ve varoluş arasındaki ilişki değerlendirildikten sonra tasavvuf ile ayna arasındaki ilişki irdelenmiş ve insanın somut olarak kendini ayna karşısında keşfetmesine benzer olarak, aynanın tasavvufta soyut manadaki olgunluğa ve aydınlanmaya aracı olduğu ifade edilmiştir. Bu bağlamda tasavvuf inancının en önemli iki kavramı olan insan-ı kâmil ve vahdet-i vücud kavramları ile ayna arasındaki bağlantılar değerlendirilmiştir. İnsan-ı kâmil ve vahdet-i vücud kavramları mikro kozmosu teşkil eden insanın kendinde, makro kozmosu yani evreni adeta bir ayna gibi yansıttığı düşüncesini temel almıştır. İnsanın bu âlemin cilası ve Allah'ın varlığını yansıtan bir ayna olduğuna inanılmıştır.

Çalışmanın inceleme bölümünü oluşturan üçüncü bölümde Murathan Mungan, Angela Carter ve Jabra İbrahim Jabra'nın seçilmiş anlatılarında aynanın arketip ve simge olarak kullanımları karşılaştırmalı edebiyat biliminin verileri doğrultusunda incelenmiştir. Bu bağlamda ilk olarak insan beyninin ve bilincinin gelişmekte olduğu binlerce yıl boyunca biçimlenen ve insan doğasının en temel açıklanış biçimleri olan arketip kavramı üzerinde durulmuş ve Jung'un psikanaliz teorisinden hareketle, rüyalar ve mitlerin arkaik yapılardaki yerine değinilerek, yine Jung'un ayırdığı arketiplerden self, persona, gölge, anima – animus, yaşlı bilge, anne, yeniden doğuş ve hilebaz arketipleri açıklanmıştır. Arkaik yapıların zaman içerisinde simge ve imgeler şeklinde ifadeleri söz konusu olduğu için bu kavramların kullanım alanları üzerinde durulmuştur. Arketip, simge ve imge kavramları açıklandıktan sonra Murathan Mungan'ın *Aynalı Pastane* ve *Gece Elbisesi*, Angela Carter'ın *Flesh and Mirror* ve Jabra İbrahim Jabra'nın *The Journals of Sarab Affan* başlıklı anlatıları hakkında bilgi

verilmiş ve bu anlatılarda yer alan aynanın arketip ve simge olarak kullanımları toplu bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir.

Çalışmanın son bölümü olan “Eserlerin Genel Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi”nde, seçilmiş anlatılara karşılaştırmalı bir bakış açısıyla yaklaşılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda çalışmada ele alınan anlatılara bakıldığında ilk olarak ortaya çıkan benzerlik, tüm anlatılardaki kahramanların psikolojik açıdan marazlı yönlerinin olmasıdır. Dört anlatıda da kahramanların yolculuğa çıkmaları için gerekli olan neden onların yaşadıkları psikolojik buhranlardır. Bu psikolojik buhranlar onların yolculuğa çıkması için adeta bir tetikleyici olmuş ve kahramanların erginleşme süreci böylelikle başlamış olmuştur.

Aynalı Pastane, Gece Elbisesi, Flesh and Mirror ve *The Journals of Sarab Affan* kurgularında Jung’un yapmış olduğu arketipsel ayrımlardan persona, self, gölge, anima – animus, anne ve yaşlı bilge arketipi hepsinde bütünüyle açığa çıkmasa da ayna, geçmişten gelen arketipsel yapıların ve simgelerin temsil edildiği nesne olmuştur. Anlatılarda yer alan bu arketip ve simgeleri aşağıda yer alan tabloda görüldüğü şekilde kategorize etmek mümkündür:

Anne Arketipi	Kuyu Su Kan Tünel Ayna	<i>Aynalı Pastane, Gece Elbisesi, Flesh and Mirror</i> ’da anne arketipi olumlu ve olumsuz özellikleri ile birlikte yer almaktadır.
Gölge Arketipi	Muhtik Ayna Günlük	<i>Aynalı Pastane</i> ’de, Aliye’yi kötü yola sürükleyen Muhtik; <i>Flesh and Mirror</i> ’da aynadan yansıyan görüntü; <i>The Journals of Sarab Affan</i> ’da Sarab’ın yazdığı günlüklerdeki Randa gölge arketipini temsil etmektedir.

Anima Arketipi	Ayna	<i>Gece Elbisesi</i> 'nde, Ali'nin kendi bedeni ile ilgili hissettikleri ve onun kadın olma isteği anima arketipinin anlatıdaki temsilidir.
Animus Arketipi	Ayna	<i>Flesh and Mirror</i> 'da, sevgilisinin yüzü kadın kahramana yabancılaşırken, “bir şekilde kendi yüzümle ilgili algımla uyuyor gibiydi” şeklinde düşünmeye başladığı bu yüz aslında onun kendi bilinçaltında yarattığı erkek tarafını oluşturmaktadır.
Self Arketipi	Ayna	<i>Aynalı Pastane</i> 'de Aliye'nin aynanın içinden geçerek başladığı yeni hayatı onun yolculuğunun tamamlandığı noktadır. Bireyleşme sürecini tamamlamasıyla self arketipi de ayna temsili ile kullanılmış olur. <i>Gece Elbisesi</i> 'nde Ali'nin erkek bedeninden ayna vasıtasıyla kadın bedenine geçişi ile de self arketipi açığa çıkmaktadır. <i>Flesh and Mirror</i> 'da kadın kahramanın “aynaya yansıyan davranış ile tanımlanmışım” ifadesi de kişinin tümünü temsil eden ve tam bir bütünleşmeye ulaşmaya çabalayan selfin de meydana çıktığını belirtmektedir. <i>The Journals of Sarab Affan</i> 'da Sarab'ın günlüklerinde farklı bir karaktere bürünerek kendini tamamlaması ile self arketipi açığa çıkmaktadır. Yine Sarab'ın Selva olarak hayatında hedeflediği

		noktaya gelmesi self arketipini işaret etmektedir.
Persona Arketipi	Ayna	<i>Flesh and Mirror</i> 'da, sanrılı bir zihinsel süreç içerisinde olan kadın kahramanının yaşadıkları yazar tarafından aynanın persona arketipinin temsili olarak kullanılmasıyla anlatılmaktadır. Kadın kahraman ayna vasıtasıyla kendisine karşıdan bakarak “fakat ben kendimi aynanın diğer tarafında gayet mükemmel bir şekilde görebiliyordum”, der. Ve gördüğü şey, iplerini hep kendisinin çektiği bir kukladır. Ayna aracılığıyla gördüğü iplerini kendisinin oynattığı kukla, onun toplum karşısında kendi kişiliğine taktığı maskedir. <i>The Journals of Sarab Affan</i> 'da Sarab'ın tuttuğu günlükler, onun dış dünyaya karşı geliştirdiği maskeleri olarak da değerlendirmek mümkündür.
Yaşlı Bilge Arketipi	Yazar	<i>Aynalı Pastane</i> 'de Yazar yaşlı bilge arketipini temsil etmektedir.
Simge	Ayna	<i>Aynalı Pastane</i> 'de, ayna özelliğini taşıyan suların, aynanın başka zamanlara ve başka mekânlara açılan bir geçiş kapısı olduğu yönündeki düşüncenin anlatıda simgeleştirilmesi görülmektedir.

		<p><i>Gece Elbisesi</i>'nde ayna, Ali'nin halaları için korkulması ve korunması gereken, içinden her türlü melanetin çıkabileceği bir nesneydi. Bu yüzden de evde ne zaman namaz kılacak olsalar ilk yaptıkları şey evin duvarlarında asılı olan fotoğrafların, resimlerin ve aynaların üzerine örtü örtmektir. Bu da aynaya yüklenen aynanın içinden cinlerin ve perilerin çıkabileceği ile ilgili olumsuz düşüncenin simgeleşmiş halidir.</p> <p><i>Flesh and Mirror</i>'da, yazar insan bedenini, ayna gibi bir yansıtıcı olarak simgeleştirmektedir. Bu simgeleştirme aynı zamanda insan bedeninin aynaya yansıyan görüntüsünü takip etmesi, kendi fiziki varlığını ayna aracılığıyla görmesini de anlatmaktadır.</p> <p><i>The Journals of Sarab Affan</i>'da, Nael Imran, <i>Aynalara Giriş</i> adlı romanını yazmaya başlayarak, içinde olduğu derin keder ve depresyondan kurtulmayı başarmıştır. Burada aynanın, yeni bir döneme geçiş, yeni başlangıçlar için eşik olarak görüldüğü simgesel anlatım görülmektedir. Yazar, yazmaya başladığı kitabı ile eşinin ardından yaşamakta olduğu yas sürecini tamamlamış, yaşadığı depresyonu atlatmıştır. Bu bağlamda ayna,</p>
--	--	--

		simgesel anlamda onun iyileşme dönemini de işaret etmektedir.
--	--	---

Üç farklı edebiyata ait olan eserlerin karşılaştırmalı edebiyat biliminin verileri doğrultusunda incelenmesi amacını taşıyan bu çalışmanın, karşılaştırmalı edebiyat bilimine katkı sağlaması ve araştırmacılara farklı bir bakış açısı kazandırması ümit edilmektedir.

KAYNAKÇA

- ABRAHAM, Karl (2017). *Rüyalar ve Mitler*. Çeviren, E. Nur Gökçe, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- ACIPAYAMLI, Orhan (1978). *Halkbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumları Yayınları.
- ALP, Özlem (2009) *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*. İstanbul: Eflatun Yayınevi.
- ANDERSON, Miranda (2008). *The Book of the Mirror: An Interdisciplinary Collection Exploring the Cultural Story of the Mirror*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing.
- ARISTOTELES (1996). *Metafizik*. Çeviren: Ahmet Arslan, İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- ARMSTRONG, Karen (2014). *Mitlerin Kısa Tarihi*. Çeviren: Dilek Şendil, İstanbul: Alfa Yayınları.
- AŞKIN, Muhittin (2007) “Kimlik ve Giydirilmiş Kimlikler”. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi – DergiPark, Cilt: 10, Sayı: 2, 213-220.
- ATEŞ, Süleyman (t.y.). *İslam Tasavvufu*. İstanbul: Yeni Ufuklar Neşriyat.
- ATKINSON, Rita L, Richard C. ATKINSON vd. (1995). *Psikolojiye Giriş II*. Çeviren: Kemal Atakay, Mustafa Atakay, İstanbul: Sosyal Yayınları.
- AYDIN, Kamil (1999). *Karşılaştırmalı Edebiyat Günümüz Postmodern Bağlamda Algılanışı*. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- AYTAÇ, Gürsel (2003). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- AYTAÇ, Serpil (2000). *Psikolojiye Giriş İnsanı Algılama Çabası*. Bursa: Ezgi Kitabevi.
- AYTAŞ, Gıyasettin (Edt.) (2010). *Hacı Bektaş Veli Külliyyatı Fevâid Fâtiha Sûresi Tefsiri Besmele Tefsiri Makâlât-ı Gaybiyye ve Kelimât-ı Ayniyye Makalât*. Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi – Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Vakfı.
- AYTAŞ, Gıyasettin (2010). “Makâlât-ı Gaybiyye ve Kelimât-ı Ayniyye”. Hacı Bektaş Veli Külliyyatı Fevâid Fâtiha Sûresi Tefsiri Besmele Tefsiri Makâlât-ı Gaybiyye ve Kelimât-ı Ayniyye Makalât, Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi – Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Vakfı, 331-469.
- BACHELARD, Gaston (2006). *Su ve Düşler*. Çeviren: Olcay Kunal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- BACHELARD, Gaston (2018). *Mekanın Poetikası*. Çeviren: Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.
- BALKAYA, Adem (2014). “Halk Anlatılarında Kuyunun İşlevselliği Üzerine Bir Okuma”. Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi, Yaz 2014, Sayı 102, 53-64.
- BANKIR, Malik; Ömer ÖZKAN (2010). “Makâlât”. Hacı Bektaş Veli Külliyyatı Fevâid Fâtiha Sûresi Tefsiri Besmele Tefsiri Makâlât-ı Gaybiyye ve Kelimât-ı Ayniyye Makalât, Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi – Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Vakfı, 473-767.
- BEYDİLİ, Celal (2005). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt Kitap-Yayın.
- BOYNUKARA, Hasan (1997). *Modern Eleştiri Terimleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- BULFINCH, Thomas (2011). *Bulfinch Mitolojileri*. Çeviren: Aysun Babacan, Bora Kamçez, Berk Özcangiller, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- BURCHARDT, Titus (1982). *İslam Tasavvuf Doktrinine Giriş*. İstanbul: Ribat Yayınları.
- BURGER, Jerry M. (2006). *Kişilik Psikoloji Biliminin İnsan Doğasına Dair Söyledikleri*. Çeviren: İnan Deniz Erguvan Sarıoğlu, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- CAMPBELL, Joseph (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Çeviren: Sabri Gürses, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- CARROLL, Lewis (2011). *Alice Harikalar Diyarında*. Çeviren: Sinan Ezber, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- CARTER, Angela (1995). *Burning Your Boats Collected Short Stories*. Londra: Vintage.
- CASSIRER, Ernst (2015). *Sembolik Formlar Felsefesi- I Dil*. Çeviren: Milay Köktürk, Ankara: Hece Yayınları.
- CEBECİOĞLU, Ethem (1994). *Hacı Bayram Veli ve Tasavvuf Anlayışı*. Ankara: Muradiye Kültür Vakfı Yayınları.
- CEBECİOĞLU, Ethem (2009). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.
- CENGİZ, Metin (2005). *İmge Nedir?*. İstanbul: Şiirden Yayınları.

- COŞKUN, Seyit (2013). “İnsansal Varoluş ve Özün Belirlenimi Olarak Yabancılaşma ve Özgürleşme”. *Kaygı Felsefe Dergisi*, Sayı: 20, 111-126.
- COŞKUN, Sezai (2016). “Öz’ün İnkişafı: Sezai Karakoç’un Hikayelerinde Kimlik”. *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, Şubat 2016, Sayı: 508, 30-35.
- CÜCELOĞLU, Doğan (2003). *İnsan ve Davranışı Psikolojinin Temel Kavramları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ÇETİNDAG, Yusuf (2011). *Ayna Kitabı*. İstanbul: Kitabevi.
- ÇETİŞLİ, İsmail (2004). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇORUHLU, Yaşar (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- DEMİRTAŞ, Pınar (2002). “Heidegger ve Varlık Yorumu. *Kaygı Felsefe Dergisi*, Sayı: 2, 1-15.
- DURAN, Hamiye (2010). “Hacı Bektaş Veli Besmele Tefsiri”. Hacı Bektaş Veli Külliyyatı Fevâid Fâtiha Sûresi tefsiri Besmele Tefsiri Makâlât-ı Gaybiyye ve Kelimât-ı Ayniyye Makalât, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi – Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Vakfı, ss. 205-327.
- DURAND, Gilbert (2017). *Sembolik İmgelem*. Çeviren: Ayşe Meral, İstanbul: İnsan Yayınları.
- DUVA, Özlem (2015). “Aristoteles’ten Heidegger’e Varlığın Çok Anlamlılığı ve Pratik Bağlamdaki Önemi”. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyologlar*, Sayı: 8(1), 48-63.
- EAGLETON, Terry (2017). *Edebiyat Kuramı*. Çeviren: Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ECO, Umberto (2016). *Ortaçağı Düşlemek*. Çeviren: Şadan Karadeniz, İstanbul: Can Yayınları.
- ELIADE, Mircea (1992). *İmgeler ve Simgeler*. Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Gece Yayınları.
- ELIADE, Mircea (1993). *Mitlerin Özellikleri*. Çeviren: Sema Rifat, İstanbul: Simavi Yayınları.
- ELIADE, Mircea (2014). *Şamanizm*. Çeviren: İsmet Birkan, Ankara: İmge Kitabevi.
- ESTIN, Colette, Hélène LAPORTE (2008). *Yunan ve Roma Mitolojisi*. Çeviren: Musa Eran, Ankara: Tübitak Bilim Kitapları.
- FELSKI, Rita (2013). *Edebiyat Ne İşe Yarar?*. Çeviren: Emine Ayhan, İstanbul: Metis Yayınları.

- FORDHAM, Frieda (2015). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. Çeviren: Aslan Yalçınar, İstanbul: Say Yayınları.
- FRAZER, James G. (2004). *Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökleri 1*. Çeviren: Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yayınevi.
- FREUD, Sigmund (2015). *Psikanaliz Üzerine Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*. Çeviren: Kâmuran Şipal. İstanbul: Say Yayınları.
- GARDIN, Nanon, vd. *Larousse Semboller Sözlüğü* (2014). Çeviren: Beyza Akşit, İstanbul: Bilgi Kültür Sanat Yayınları.
- GÖKBERK, Macit (1974). *Felsefe Tarihi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- GRIMAL, Pierre (1997). *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma*. Çeviren: Sevgi Tamgüç, İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- GÜNOK, Emrah (2016). "Heidegger Felsefesinde Zamansallığın Göstereni Olarak Sıkıntı Kavramı". *Kilikya Felsefe Dergisi*, Sayı: 2, 13-38.
- GÜVENÇ, Bozkurt (1996). *Türk Kimliği: Kültür Tarihinin Kaynakları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HALL, Calvin S., NORDBY, Vernon J. (2016). *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri*. Çeviren: Ender Gürol, İstanbul: Cem Yayınevi.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (1993). *Dünya İnançları Sözlüğü Dinler, Mezhepler Tarikatlar, Efsaneler*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (2013). *Dünya İnançları Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HOMER, Sean (2013). *Jacques Lacan*. Çeviren: Abdurrahman Aydın, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- İNAL, Tanju (2013). "Simgecilik (Sembolizm)". *Türk Dili ve Edebiyat Dergisi*, Yazın Akımları Özel Sayısı, Sayı: 349, 1/1981, 168-218.
- İNANÇ, Hüsamettin (2014). "Çağımızın Toplumsal Algısını Temsil Eden Parametrelerden 'Kimlik', 'Kültür' ve 'Uygarlık' Kavramlarının Sosyo-politik Analizi", *İslam Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, Cilt I / Sayı: I, 35-57.
- İŞERİ, Kamil (2017). *Sözden Yazıya Dilden Gelen Metin*. Ankara: Pegem Akademi.
- İŞLER, Ertuğrul (2004). *Andre Gide'i Mitlerle Okumak*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- JABRA, Ibrahim Jabra (2007). *The Journals of Sarab Affan*. New York: Syracuse University Press.
- JUNG, Carl Gustav (2006). *Analitik Psikoloji*. Çeviren: Ender Gürol, İstanbul: Payel Yayınları.

- JUNG, Carl Gustav (2015). *Dört Arketip*. Çeviren: Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Metis Yayınları.
- JUNG, Carl Gustav (2016a). *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme*. Çeviren: İsmail Hakkı Yılmaz, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- JUNG, Carl Gustav (2016b). *Feminen Dişiliğin Farklı Yüzleri*. Çeviren: Tuğrul Veli Soylu, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- JUNG, Carl Gustav (2016c). *Maskülen Erilliğin Farklı Yüzleri*. Çeviren: Tuğrul Veli Soylu, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- JUNG, Carl Gustav (2017). *İnsan ve Sembolleri*. Çeviren: Hatice Mukaddes İlgün, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- KALAFAT, Yaşar (2009). *Halk İnançlarından Mitolojiye-1*. Çeviren: Hatice Mukaddes İlgün, Ankara: Berikan Yayınevi.
- KALAFAT, Yaşar (2012). *Türk Kültürlü Halklarında Mitler*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- KANTARCIOĞLU, Sevim (2009). *Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- KANTER, Beyhan (2019). *Kurmaca Bedenler*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- KARA, Mustafa (2003). *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KARA, Zülküf (2011). "Beden Sosyolojisinden Ölüm Sosyolojisine: İnterDisipliner Bir Yaklaşım", ed. Kadir Canatan, *Beden Sosyolojisi, Açılım Kitap*, İstanbul, ss. 23-43.
- KARATAŞ, Turan (2011). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Sütun Yayınları.
- KOLCU, Ali İhsan (2008). *Batı Edebiyatı*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- KORKMAZ, Esat (2010). *Simgeler Sözlüğü*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- KÖKTÜRK, Milay (2014). *Kültür ve Sembol Bir Cassirer İncelemesi*. Ankara: Aktif Düşünce Yayınları.
- KÜÇÜK, Abdurrahman vd.(2010). *Dinler Tarihi*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- KÜÇÜK, Hülya (2015). *Tasavvufa Giriş*. İstanbul: Dem Yayınları.
- LEVI-STRAUSS, Claude (2013). *Mit ve Anlam*. Çeviren: Gökhan Yavuz Demir, İstanbul: İthaki yayınları.
- MAHMUD, Kaşgarlı (2014). *Divanü Lugati't Türk Giriş- Metin- Çeviri- Notlar- Dizin* Hazırlayanlar: Ahmet B. Ercilasun – Ziyad Akkoyunlu. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 1120.
- MARTI, Huriye (2009). "Mümin Müminin Aynasıdır Rivayeti Üzerine Bir İnceleme",

- Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı: 27, 39-63).
- MASCETTİ, Manuella (2000). *İçimizdeki Tanrıça-Kadınlığın Mitolojisi*. Çeviren: Belkıs Dişbudak Çorakçı, İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine (2007). *Aynanın Tarihi*. Çeviren: İsmail Yerguz, Ankara: Dost Kitabevi.
- MITCHELL, W.J.T (2005). *İkonoloji/İmaj, Metin, İdeoloji*. Çeviren: Hüsamettin Arslan. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- MORAN, Berna (2003). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MORGAN, Clifford T. (1984). *Psikolojiye Giriş Ders Kitabı*. Derleyen: Sirel Karakaş, Rükzan Eski, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Psikoloji Bölümleri Yayınları No:1.
- MORRIS, Charles G. (2002). *Psikolojiyi Anlamak / Psikolojiye Giriş*. Ankara: Türk Psikologlar Derneği Yayınları.
- MUNGAN, Murathan (2012). *Paranın Cinleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- MUNGAN, Murathan (2010). *Üç Aynalı Kırk Oda*. İstanbul: Metis Yayınları.
- NAMLI, Taner (2007) “Arketipsel Sembolizm Açısından Elif Şafak”ın “Pinhan” Romanının İncelenmesi”, Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 2/4 Fall 2007, 1210-1230.
- NECATİGİL, Behçet (2011). *Mitologya Sözlüğü*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- NIETZSCHE, Friedrich (2011). *Tragedyanın Doğuşu*. Çeviren: Mustafa Tüzel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖGEL Bahaeddin (1984). *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihine Giriş*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları VII. Dizisi. Sayı 42, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- ÖZCAN, Muttalip (2009). “Aristoteles’in Varlık Görüşü”. Kaygı Felsefe Dergisi, Sayı: 13, 113-131).
- ÖZDEMİR Emin (1990). *Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ÖZKALP, Emin (1991). *Psikolojiye Giriş Dersleri*. Eskişehir: Eylül Yayınları.
- ÖZTÜRK, Özhan (2009). *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- ÖZTÜRK, Yaşar Nuri (1993). *Kur'an ve Sünnete Göre Tasavvuf*. İstanbul: Yeni Boyut Yayınevi.
- ÖZTÜRK, Yaşar Nuri (1996). *Aşk ve Hak Şehidi Hallâc-ı Mansûr ve Eseri*. İstanbul: Yeni Boyut.

- PAGLIA, Camille (2014). *Cinsel Kimlikler Neferti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans*. Çeviren: Didem Atay, Anahid Hazaryan, Ankara: Epos Yayınları.
- PALA, İskender (1999). *Ansiklopedik Divan Sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- PENDERGRAST, Mark (2003). *Mirror Mirror A History of The Human Love Affair With Reflection*. New York: Basic Books.
- PLATON (2001). *Devlet*. Çeviren, Sabahattin Eyüpoğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- PROPP, Vladimir (2011). *Masalın Biçimbilimi*. Çeviren: Sema Rifat, Mehmet Rifat, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali (2008). *Edebiyat Sözlüğü*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- ROSENBERG, Donna (2000). *Dünya Mitolojisi Büyük Destanlar ve Söylenceler Antolojisi*. İstanbul: İmge Kitabevi.
- SAKAOĞLU, Saim (2007). *Masal Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- SALTUK, Secda (2010). *Geçmişten Günümüze Ayna Her Alanda Her Anlamda*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- SAMBUR, Bilal (2005). *Bireyselleşme Yolu-Jung'un Psikoloji Teorisi*. Ankara: Elis Yayınları.
- SARMIŞ, İbrahim (1997). *Teorik ve Pratik Açından Tasavvuf ve İslam*. İstanbul: Ekin Yayınları.
- SAYAR Kemal; Mehmet, DİNÇ (2009). *Psikolojiye Giriş*. İstanbul: Dem Yayınları.
- SCHİMMELE, Annemarie (1982). *Tasavvufun Boyutları*. Çeviren: Yaşar Keçeci, İstanbul: Adam Yayıncılık.
- SCHİMMELE, Annemarie (1999). *İslamın Mistik Boyutları*. Çeviren: Ergun Kocabıyık, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- SERDAROĞLU, Ahmet (t.y.). *Tasavvufî Hakikatler*. İstanbul: Yeni İlahiyat Kitabevi.
- SİVRİ, Medine. "Mit, Mitoloji ve Edebiyat İlişkisi". *Adımizi Dergisi*, Sayı: 6, 12-17.
- SİVRİ, Medine (2008). *Paul Eluard ve Nâzım Hikmet'te Renklerin Dili*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- SUÇKOV, Boris (2009). *Gerçekliğin Tarihi*. Çeviren: Aziz Çalışlar. İstanbul: Doruk Yayınları.
- SUNAR, Cavit (1974). *Tasavvuf Felsefesi veya Gerçek Felsefe*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

- SUNAR, Cavit (1975). *Tasavvuf Tarihi*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- TANILLI, Server (2002). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- STEVENS Anthony (1999). *Jung*. Çeviren: Ayda Çayır, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- TİMUÇİN, Afşar (1992). *Düşünce Tarihi*. İstanbul: BDS Yayınları.
- TİMUÇİN, Afşar (2000). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- TURA, Saffet Murat (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ULAĞLI, Serhat (2006). *İmgebilim: "Öteki'nin Bilimine Giriş"*. Ankara: Sinemis Yayınları.
- UĞURLU, Seyit B. (2007). "Bellek, Tarih ve Kültür: Murathan Mungan'da Mardin İmgesi". *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*. Cilt: 4. Sayı: 2, 1-23.
- UKRAY, Murat (2014). *Jung Psikolojisi*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- UYANIK Mevlüt (2002). "İslam Felsefesinin Teşekkül Dönemi "Varlık" Anlayışında Birinci ve İkinci Cevher Kavramı". *Gazi Üniversitesi Çorum İlahiyat Dergisi*, Sayı: 2002/1, 132-159.
- ÜYÜMEZ, Betül (2009). "Modern Arap Şiirinde Temmuz Akımı ve Cebra İbrahim Cebra'nın Şiirinde Temmuz Miti". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Şarkiyat Mecmuası*, Yayın No: 4855, Sayı: XI 2007/2, 97-118.
- WARREN, Austin, René, WELLEK (2005). *Edebiyat Teorisi*. Çeviren: Ömer Faruk Huyugüzel. İzmir: Akademi Kitapevi.
- YANBASTI, Gülgün (1990). *Kişilik Kuramları*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- YILMAZ, Hasan Kamil (2010). *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*. İstanbul: Ensar Neşriyat.
- YÖRÜKOLU, Atalay (1988). *Gençlik Çağı: Ruh Sağlığı ve Ruhsal Sorunları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Ansiklopediler

- Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi, (2004). III. Cilt. İstanbul: Ana Yayıncılık.
- Büyük Ansiklopedi, (1991) I. Cilt. Milliyet Gazetecilik ve S.E.C.A.,
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, III. Cilt. Milliyet Gazetecilik A.Ş.
- Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi (1983). İstanbul: Gelişim Yayınları.

Görsel Büyük Genel Kültür Ansiklopedisi, (1999). III. Cilt. İstanbul: Görsel Yayınlar, Hayat Ansiklopedisi, I. cilt. İstanbul: Hayat Yayınları.

Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (1991). IV. Cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, Vakıf Yayınları İşletmesi.

Yeni Kültür Ansiklopedisi, (2002). I. Cilt. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.

İnternet Kaynakları:

<http://www.tipterimlerisozlugu.com/imago.html> (Erişim Tarihi: 1.01.2017).

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5869b915cabe23.22478623 (Erişim Tarihi: 1.01.2017).

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5869b91a0e32e8.83551344 (Erişim tarihi: 1.01.2017).

<https://www.bl.uk/people/angela-carter> (Erişim Tarihi: 24.04.2019).

Deniz Gündoğan, “Angela Carter Öykücülüğünde Eril Fantezinin Düşüşü: Pamuk Prenses Büyüdü”, http://www.mavimelek.com/angela_carter.htm (Erişim Tarihi: 25.04.2019).

<http://www.murathanmungan.com/biography/> (Erişim Tarihi: 25.04.2019).

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5cc6a1591d5610.62569973 (Erişim tarihi: 29.04.2019).

(<https://www.ppd.com.tr/unutkanlik-ve-fuj/>) (Erişim Tarihi: 04.05.2019).

<https://www.luggat.com/alem-i-%20k%C3%BCbra/1/1> (Erişim Tarihi: 03.12.2019).

<https://www.luggat.com/n%C3%BCsha-i-%20k%C3%BCbra/1/1> (Erişim Tarihi: 03.12.2019).

<https://www.islamveihsan.com/berzah-alemi-nedir-alemi-berzah-ne-demek.html> (Erişim Tarihi: 03.12.2019).

<http://www.lugatim.com/s/fenafillah> (Erişim Tarihi: 03.12.2019).

