

**T.C.
MANİSA CELAL BAYAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**DOKTORA TEZİ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI**

CUMHURİYET DÖNEMİ (1920-1950) TÜRK ŞİİRİNDE AYNA

Şaziye DURUKAN

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. Özlem NEMUTLU**

**2. Danışman
Prof. Dr. Mehmet NARLI**

MANİSA-2017

**T.C.
MANİSA CELAL BAYAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**DOKTORA TEZİ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI**

CUMHURİYET DÖNEMİ (1920-1950) TÜRK ŞİİRİNDE AYNA

Şaziye DURUKAN

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. Özlem NEMUTLU**

**2. Danışman
Prof. Dr. Mehmet NARLI**

MANİSA-2017

TEZ SAVUNMA SINAV TUTANAĞI

Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 22/08/2017 ve 27/Ek4 sayılı toplantısında oluşturulan jürimiz tarafından Celal Bayar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin 22. Maddesi gereğince Enstitümüz Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora öğrencisi Şaziye DURUKAN'ın "*Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Türk Şiirinde Ayna*" Konulu tezi incelenmiş ve aday 21.09.2017 tarihinde saat 14:00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 100 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin,

BAŞARILI olduğuna OY BİRLİĞİ
DÜZELTME yapılmasına * OY ÇOKLUĞU
RED edilmesine ** ile karar verilmiştir.

* Bu halde adaya 6 ay süre verilir.

** Bu halde adayın tez konusu ve/veya danışmanı değiştirilebilir.

BAŞKAN

Prof. Dr. Şentan ÖZGEN

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. H. Haniker Durgun

ÜYE

Doç. Dr. Serçe Çagın

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. Özlem Nemutlu

ÜYE

Yrd. Doç. Dr. H. Hadi BVLWT

Evet

Hayır

Tez, burs, ödül veya Teşvik programına (Tüba, Fullbright vb.) aday olabilir.

Tez, mutlaka basılmalıdır.

Tez, mevcut haliyle basılmalıdır.

Tez, gözden geçirildikten sonra basılmalıdır.

Tez, basımı gereksizdir.

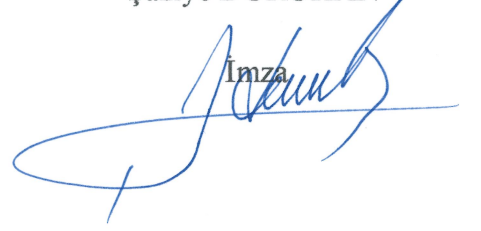
YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum “Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Türk Şiirinde Ayna” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

21.092017

Şaziye DURUKAN

İmza



ÖZET

CUMHURİYET DÖNEMİ (1920-1950) TÜRK ŞİİRİNDE AYNA

Bu tezin temel problemi edebi metinlerde kullanılan “ayna”yı pratik, simgesel ve imgesel düzlemlerde çözümleyerek bir anlam alanı oluşturmaktır. Böyle bir anlam alanı oluşturmaktaki amaç ayna örneğinde nesnelere dil içindeki işlevsel ve mecaz anlamlarının, insanın günlük hayatına ve kültürel algısına katkısını göstermeye çalışmaktır. Bu tür çalışmalar edebi metinler modern toplumun ve bireyin kendisini, insanlığı ve diğer varlıkları anlama ve anlamlandırma çabası için önemlidir. Çalışmamızın problemini ortaya koymak, amacına ulaşmak ve önemi gösterebilmek için 1920-1950 arasında yayımlanan şiir kitaplarını seçtik. Bu süreç içerisinde şiirleri yayımlanan 263 şair ve yaklaşık 200 şiir kitabı taranmış 28 şairin 90 şiiri üzerinde çalışma gerçekleştirilmiştir. Seçilen şiir metinlerini amaçlarımız doğrultusunda çözümlemek için kuramsal ve eleştirel bağlamda bir kısmı kaynakçada gösterilen literatür taranmış ve çalışmamızın giriş bölümünde kavramsal bir çerçeve kurulmuştur. Seçilen şiirler aynanın işlevsel ve anlamsal boyutları bakımından tarandığında iki genel kategori oluşmuştur: Birincisi aynanın nesne olarak kullanılması ikincisi ayna yerine kullanılan metaforlar. Bu iki gruplandırma tezi, “ayna, yalnızlık, benlik”; “ayna, zaman, hayat, ölüm, Tanrı”; “ayna, mazi, hafıza”, ayna, kadın, cinsellik” şeklinde bölümlememizi gerektirdi. Bu bölümler içine yerleştirdiğimiz şiirleri gösterge bilimsel ve psikanalitik eleştiri yöntemlerinin bazı tekniklerini kullanarak yaptığımız çözümlemelerde ulaştığımız genel sonucu şöyle ifade edebiliriz: Somut bir nesne olarak yer alan aynanın ve su, yüz, gönül, kadeh, zaman, gökyüzü gibi ayna yerine veya aynayı işaret etmek için kullanılan varlıkların, imalar, göndermeler ve dilin farklı mecaz düzeylerinde genişlediği, özellikle sosyal ve psikolojik sonuçlara ulaştırabilecek nitelikler kazandığı tespit edilmiştir. Bu sınırlı çalışma, edebiyat ve ayna ilişkisinin, türler ve dönemler bağlamında daha geniş olarak çözümlenmesinin gereğini de işaret eder niteliktedir.

ABSTRACT

MIRROR IN THE REPUBLICAN ERA TURKISH POETRY (1920-1950)

The main problem of this thesis is to create a domain of meaning by analyzing the "mirror" used in literary texts in practical, symbolic and imaginary planes. The purpose of creating such a domain of meaning is to try to show the contribution of functional and metaphorical meanings of objects in language with the case of mirror to daily life and cultural perception of man. Such studies are important for the efforts of literary texts to understand and interpret the modern society and the individual himself, humanity and other entities. We have selected the poetry books published between 1920 and 1950 in order to reveal the problem of our study, to achieve its goal and to show its importance. 263 poets whose poems were published in this period and 200 poetry books were reviewed and 90 poems from 28 different poets were selected to be analyzed in the current study. In order to analyze the selected poetry texts according to our aims, the literature some of which is given in the reference section was reviewed in the theoretical and critical context and the conceptual framework was established in the introduction part of our study. When the selected poems were analyzed in terms of functional and semantic dimensions of the mirror, two general categories were formed: The first is the use of the mirror as an objective entity; the second is the metaphors used instead of the mirror. These two groupings required us to divide our thesis into sections such as "mirror, loneliness, self"; "mirror, time, life, death, God"; "mirror, past, memory"; "mirror, woman, sexuality". The general conclusion we have reached as a result of the analyzes we have made on the poems using some techniques of semiotic and psychoanalytic criticism methods is as follows: It has been found that the mirror occurring as a concrete object and entities such as water, face, heart, glass, time, sky used instead of the mirror or to represent the mirror expand towards different metaphorical levels and gain characteristics that can be led to social and psychological results. This limited study also points to the need for a more comprehensive analysis of the literature and mirror relation within the context of genres and periods.

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Edebiyat-hayat ve insan ilişkisinden doğan anlamların, bazı kavramların, nesnelerin bunlar etrafında oluşan sembollerin incelenmesiyle daha tutarlı, daha geniş ve daha çeşitli olacağını düşünüyoruz. Çalışmamızın konusunu şiirde aynanın kullanımı olarak belirlememizin temel gerekçesi budur. Çalışmamızı 1920-1950 arasında yayımlanmış şiir kitapları ile sınırladık. Belirtilen yıllar arasında tespit ettiğimiz 263 şairin bütün şiirlerini incelemedik elbette. Önce, ayna ve ayna yerine kullanılan metaforların yoğunlukta olduğu şiirleri belirledik. Sonra da aynanın işlev ve anlam bakımından aynı veya çok benzer olduğu şiirlerden seçmeler yaptık. Şiirleri değerlendirme aşamasında seçilen şiirlerin tamamını almadık; özellikle aynanın veya metaforlarının kullanıldığı birkaç mısrayı örnekledik. Ama sadece alıntılanan birimlere bağlı olarak değil şiirin tamamına atıflar yaparak da yorumlama yapmaya çalıştık. Bu çerçevede 28 şaire ve doksan şiire atıf yaptık. Bu sayının da ayna açısından 1920-1950 arasındaki şiirimizi gösterebileceğini düşünüyoruz.

Aynanın en ilk zamanlardan günümüze kadar insan hayatındaki önemi açıktır. Bu önemin sadece aynanın yansıtma özelliğinden kaynaklanmadığı aynı zamanda kazandığı metaforik anlamlarla ilişkili olduğu bilinen bir gerçektir. Bu bağlamda birçok disiplin içerisinde kendine yer açan aynanın, edebiyat, felsefe, psikoloji ve tasavvuf gibi alanlarda da imgesel ve simgesel düzlemlerde yer aldığı görülmektedir. Bizim yapmaya çalıştığımız da şiirde doğrudan “ayna” olarak kullanılan nesneyi ve ayna işlevlerini yüklenmek bakımından birer metafor olan, su, yüz, gönül gibi metaforları pratik, simgesel ve imgesel boyutları ile incelemeye çalışmaktır.

Giriş bölümünde, aynanın dil içindeki tanımlarını vermeye, tarihine, biçimlerine, felsefe, tasavvuf, psikoloji gibi alanlarındaki anlamlarına değinmeye çalışarak kuramsal bir çerçeve oluşturmaya çalıştık. Birinci bölümde çalışmamıza edebî bir zemin oluşturmak için, çalıştığımız tarihsel sürece kadar Türk şiirindeki aynanın varlığına değinmeye çalıştık ve batı şiirindeki aynaya da bir akça örnekle atıflar yaptık. Tezimizin asıl gövdesini oluşturan ikinci bölümü “nesne olarak ayna” ve “ayna metaforları” adlarıyla iki bölüme ayırdık. Birinci bölümde doğrudan doğruya nesne olarak “ayna” kelimesinin kullanıldığı şiirleri, aynanın işlev ve anlamlarını sınıflandırma düşüncesiyle “ayna-yalnızlık-benlik”, “ayna-mazi-hafıza”, “ayna-zaman-ölüm-Tanrı”, “ayna-aşk-beden” başlıkları altında inceledik. İkinci Bölümde “su, yüz, göz, gönül, kadeh, gökyüzü” gibi ayna metaforlarını incelemeye çalıştık.

Çalışmamda bana destek olan, bilgi ve deneyimleri ile yol gösteren nazik ve anlayışlı danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Özlem NEMUTLU’ya, bilgi ve tecrübesi ile lisansüstü öğrenim hayatımın tüm zorlu aşamalarında maddi ve manevi olarak yardımcı olan, desteğini eksik etmeyen, bir baba şefkatiyle daima yanımda olan, kendisini tanımaktan büyük onur duyduğum eş danışman hocam Prof. Dr. Mehmet NARLI’ya, doktora eğitimim sırasında desteğini ve yardımları esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Harika DURGUN’a, çalışmalarım sırasında manevi desteğini her zaman hissettiğim değerli arkadaşlarıma ve benim için büyük fedakârlık gösteren arkadaşım Merve BİNAY’a, farklı dillerde incelediğim eserlerin çevirilerinde yardımcı olan arkadaşlarımla Okt. Derya SARIŞIK ve Yrd. Doç. Dr. Nuray TETİK DİNÇ’e, bu

süreçte beni maddi ve manevi olarak destekleyen, elini her zaman omzumda hissettiğim biricik hayat arkadaşım Erdil DURUKAN'a, varlığıyla, kokusuyla ve gülüşüyle umut kaynağım olan biricik oğlum Mehmet Alp DURUKAN'a ve ömrüm boyunca maddi ve manevi olarak yanımda olan, kolum, kanadım, her şeyim dediğim biricik aileme yürekten teşekkür ederim.

Şaziye DURUKAN
Manisa, 2017



İçindekiler

TEZ ONAY SAYFASI.....	iii
TEZ VERİ GİRİŞ ve YAYINLAMA İZİN FORMU.....	iv
YEMİN METNİ.....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ/TEŞEKKÜR.....	viii
İÇİNDEKİLER.....	x
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xii
GİRİŞ/KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	1
a. Aynanın Tanımı / Dil İçindeki Varlığı.....	1
b. Aynanın Tarihi.....	5
c. Ayna Çeşitleri.....	8
d. Psikoloji ve Felsefede Ayna.....	12
e. Tasavvufta Ayna.....	17
BİRİNCİ BÖLÜM	
ŞİİR ve AYNA İLİŞKİSİNE GENEL BİR BAKIŞ	
1.1. BATI ŞİİRİNDE AYNA.....	22
1.2. CUMHURİYETE KADAR TÜRK ŞİİRİNDE AYNA.....	27
İKİNCİ BÖLÜM	
CUMHURİYET DÖNEMİ (1920-1950) TÜRK ŞİİRİNDE AYNA	
2.1. NESNE OLARAK AYNA.....	34
2.1.1. Ayna-Yalnızlık-Benlik-Narsizm.....	34
2.1.2. Ayna-Mazi-Hafıza.....	48
2.1.3. Ayna-Zaman-Hayat-Ölüm-Tanrı.....	54
2.1.4. Ayna-Kadın-Aşk-Sevgili-Cinsellik.....	80
2.2. AYNA METAFORLARI.....	87
2.2.1. Su-Ayna.....	87
2.2.2. Kuyu-Ayna.....	118
2.2.3. Gönül-Ayna.....	120
2.2.4. Ruh-Ayna.....	125
2.2.5. Kadeh-Ayna.....	126

2.2.6. Göz-Ayna.....	129
2.2.7. Kâinat-Âlem-Hayat-Ayna.....	130
2.2.8. İnsan-Yüz-Ayna.....	134
2.2.9. Arş-Gökyüzü-Vakit-Ayna.....	137
SONUÇ.....	142
KAYNAKÇA.....	145
EK.....	158
EK:1 Taranan Bütün Şiir Kitaplarının Listesi.....	158



SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

M.Ö	Milattan önce
M.S	Milattan sonra
ö.	Ölümü
TDEKTS	Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü
TDK	Türk Dil Kurumu
vb.	ve benzeri
vd.	ve diğerleri
vs.	vesaire



EK LİSTESİ

EK: Taranan Bütün Şiir Kitaplarının Listesi



Giriş: Kavramsal Çerçeve

a. Aynanın Tanımı / Dil İçindeki Varlığı

Eski Türkçede ve Türkçenin farklı lehçe ve şivelerinde “gözü, közü, közü, küzü” olarak kullanılan kelime Osmanlı Türkçesinde ve yaşayan Türkçede ayna olarak kullanılmaktadır. “Ayna”, Farsça “ayine” kelimesinin Türkçedeki söyleniş biçimidir. *Türk Dil Kurumu Büyük Sözlüğü* aynanın birinci anlamı için “ışığı yansıtan, varlıkların görüntüsünü veren, cilalı ve sırlı cam” (TDK, 1988:115) tanımını yapmaktadır. “Bir olayı, durumu yansıtan, göz önünde canlandıran olay, durum, şey; gemilerde işaretçi erlerin kullandığı dürbün; akıntı ve anafurun birleştirdiği yerde oluşan su burgacı; doğramacılık ve yapıcılıkta çerçeve içine geçirilen tahta veya taş levha; küreğin yassı uç bölümü; (atlarda) diz kapağı; (Karagöz oyununda) perde” (TDK, 1988:115) gibi anlamları da vardır. Ayna, argoda genel olarak “çok iyi, fevkalade, harika” anlamına gelmektedir. Aynadan türetilen *aynalamak*: anlamak, kavramak; *aynalı*: 1. İyi, hoş (durum, şey) 2. İyi durumda olan (kimse) 3. Alımlı, çekici, güzel (kimse); *aynasız*: 1. Kötü, olumsuz 2. Hoş olmayan, aykırı 3. Hileli (iskambil, oyun, zar) 4. Polis, bekçi vb. güvenlik kuvveti; *aynasızlanmak*: 1. Kötüleşmeye başlamak 2. (Kişi) kötü, olumsuz bir tavır takınmak” (Aktunç, 2001: 48-49) gibi anlamlar taşımaktadır.

Ana Britannica aynayı “optikte, bir ışık ışını, yansıma yasasına uygun biçimde saptıran parlak yüzey” (Ana Britannica, 1986: 97) olarak tanımlamaktadır. *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, kelimenin edebiyat içindeki işlevine atıf yaparak “varlıkları ve nesnelere aksettirmesi ve bu görüntünün bir gölgeden ibaret olmasından ötürü çeşitli teşbih ve istiarelerle edebiyatımızda yer alan bir süs ve süslenme eşyası” (TDEKTS, 2001: 288) olduğunu vurgulamaktadır. *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlüğünde* ise “farklı Türkçelerde, mitolojik görüşlerde, birbirine zıt iki anlamı, yani şer güçleri, cin ve Şeytan’ı ve hayırsever varlıkları temsil eden, melek anlamı bir sözcük” (Beydilli, 2005: 78) şeklinde anlamlandırılmaktadır.

Aslında bütün kelimelerin olduğu gibi aynanın anlamları da dilin mecaz düzeyinde genişlemiş ve çoğalmıştır. Aynanın sosyal, kültürel, tasavvufi, felsefi bağlamlarda simgesel değer kazanarak yoğun anlamlar ürettiği bir gerçektir.

Örneğin tasavvufi çerçevede ayna tecelliye anlatan en ideal simgelerden birisidir ve kâmil insanın kalbidir. “*Ayna, tasavvuf düşüncesinde, Allah’ın göstergesi olan âlemin; bütün âlemlerin, dolayısıyla Allah’ın görüntüsü olan insanın sembolüdür*” (Saltuk, 2010: 212). “Ben gizli bir hazine idim bilinmek istedim”, “kim beni görürse Hakk’ı görmüş olur”, “müminin kalbi Allah’ın aksettiği bir aynadır”, “Allah âdemi kendi sureti üzere yarattı” gibi hadislerde de müminin Allah’ın tecelli vasıtası olduğu pekiştirilirken “mümin müminin aynasıdır” gibi hadislerle de Müslümanların birbirlerine ayna görevi gördükleri ifade edilir. Bu aynalar, yaratıcıyı ya da başka bir mümini, temizliği ve berraklığı ölçüsünde yansıtabilir. Bir mümin, dünya işlerinden, nefisinden ne kadar vazgeçip kendini Allah yoluna adarsa gönül aynası o kadar temizlenir; dünya işlerine ve nefisine ne kadar uyararsa gönül aynası o kadar paslanır. Nitekim günlük hayatın vazgeçilmez bir nesnesi olan ayna ile tasavvufi düşüncenin önemli bir unsuru olan ayna kavramının işlev açısından birbirlerinden çok da farklı olmadıklarını söyleyebiliriz. Zira her iki ayna da temizliği ve netliği kadar yansıtma gücüne sahiptir ve o nispette tercih edilir.

Sosyal hayatta da aynanın anlam ve işlev olarak çok önemli bir yeri vardır. Fiziksel bir ihtiyaç olarak kullanılan aynanın zamanla metafizik boyutta bir ihtiyaca dönüştüğü, insanların aynaya verdikleri önemle aynanın manevi anlamlar ve güçler kazandığı açıktır. Elbette bu anlamların ve güçlerin medeniyetlerde ve kültürlerdeki görünüşü farklıdır. Mesela Yusuf Çetindağ’ın belirlemesine göre bazı medeniyetlerde aynalarda perilerin, bazılarında kötü ruhların ve bazılarında da melek ve cinlerin yaşadığı inanılır. Bazı medeniyetlerde kendisinden korkulan olumsuz bir nesne iken, kimilerinde bir uğur objesidir (Çetindağ, 2011: 193). Kimi kültürlerde; “*yansıtma özelliğinden dolayı insanlar aynayı hayatla ve yeniden doğumla ilişkilendirmiştir. (...) Ölü kültüründe mezara bırakılan aynaların ruhların koruyucusu olabileceği görüşü üzerinde durulmuştur*” (Saltuk, 2010: 174). Ayna Türk sosyal hayatında “uğur, uğursuzluk, aydınlık, hastalık, sihir” gibi anlamlar da kazanarak sosyal hayatı düzenleyen bir araç haline gelmiştir. “*Aynaya çok sık bakan genç ya da çocuklara: ‘Ayna karşısında durmak günahdır, aynaya sık sık bakma deli olursun, gece aynaya bakmak uğursuzluk getirir, aynaya çok sık bakan insanın benliği azar’ gibi uyarılarda bulunulur*” (Çetindağ, 2011: 35). Bu inanışlar nedeniyle Türk evlerinde duvarlara asılı aynalar çok fazla kullanılmamış, bunun

yerine el ve minder aynaları tercih edilmiş, bunların da yüzü kapalı olarak durmasına dikkat edilmiştir. Secda Saltuk'un örneklemesine göre, Türk loğusa geleneklerinde loğusa yatağının yanına parlak ömrü sembolize etmesi için gümüş ayna asıldığı gibi, yeni doğum yapmış olan loğusa kadına ve bebeğine zarar vermek için fırsat kolladığına inanılan ve doğaüstü bir güç olan 'al karısı'nın verebileceği zararı önlemek için de ayna kullanılırdı (Saltuk, 2010: 159). Aynanın karanlık güçlerle ilintili olabileceği düşüncesinden ötürü, birçok kültürde aynanın kırılması, gece aynaya bakılması gibi inanış ve davranışlar sakıncalı kabul edilmiştir

Aynanın sosyal hayatta uğurlu bir obje olduğu ve aydınlık getireceği inancı da vardır. Aynalar, *“özellikle de evliliğin uğurlu olması, sonsuza dek bir arada yaşanması, gelin ve damadın geleceklerinin aydınlık olması için baht aynaları kimi zaman şirinlik tepsisinin ve kimi zaman da evlilik bohçasının en vazgeçilmez uğuru olarak”* kabul edilir (Çetindağ, 2011: 52). Gelin alayının önünde ayna götürülmesi de gelinin bekâretini simgeler.

Görüldüğü üzere ayna zamanla, insanın görüntüsünü yansıtanın çok ötesinde onun soyut beklentilerine cevap vermekle yükümlü bir nitelik kazanmıştır. Çünkü insan, gücünün yetmediği her şeyi gücü yetecek bir varlıktan, bir nesneden bekler ya da ifade edemediği duygularını çeşitli anlamlar yüklediği bir nesne aracılığıyla ima eder. Bu da aynaya maddi manevi vazgeçilmez bir eşya özelliği kazandırdığı gibi aynanın dil içerisinde çeşitli anlamlar kazanmasına ve sembolleşmesine sebep olur.

Psikoloji ve psikiyatride ayna, kişinin bir birey olduğunun bilincine varmasını sağlayan bir objedir. Psikolojik gelişim dönemleri içerisinde önemli bir sürecin adı “ayna evresi”dir:

“Ayna evresi, bedenen anneden doğan bebeğin ikinci kez ruhsal olarak doğmasını; bebeğin özneleşmesini, annesinden 'ayrılışını', ayna karşısında kendi imgesini keşfetmesini ifade eder (...) Bu evre, ilk narsistik yaraya da yol açar: eksiklik duygusu ve bundan duyulan utanç, bunun yol açtığı telafi etme gayreti. Ayna evresi bir kez daha bize insan öznesinin doğarken 'eksik' olduğunu gösterir” (Kocabıyık, 2014: 312).

Nesne olarak aynayla karşılaşmadan önce doğduğumuz andan itibaren yüz aynalarıyla karşılaşırız. Gerçekte bebeğin ilk gördüğü aynanın annesinin yüzü olduğunu söyleyebiliriz. Sonra başka insanların yüz aynalarında kendimizi görmeye ve fark etmeye başlarız. İnsanın nesne olan aynayla karşılaşmasında hissettiği ilk şey kendi bütünlüğüdür. Ancak “bu ben miyim?” sorusuyla bu bütünlük duygusu hemen

parçalanır. Bundan sonra insanla ayna arasındaki süreç aslında bu parçalanmışlıktan yeni bir 'bütün ben' oluşturma çabasıdır.

Esasen bir kavramın dil içinde ne kadar genişlediğini belirleyebilmek için o dilin deyim ve atasözlerini de araştırmak gerekir: “Ayna tutmak”, “kendini dev aynasında görmek”, “körler mahallesinde ayna satmak”, “ayna gibi” deyimler ve “el elin aynasıdır”, “iş insanın aynasıdır” gibi atasözlerinin dil içinde kurdukları anlamlara ulaşmadan gerçekte ayna kelimesini bütünüyle kavramış olmayız. “Ayna tutmak”, bir şeyi yansıtmak, göstermek anlamıyla hem gerçek hem de mecaz anlamda kullanılabilir. “Yüzündeki izleri görebilmesi için annesi yüzüne ayna tuttu” örneğinde deyim gerçek anlamıyla kullanılırken; “edebi kitaplar insanın iç dünyasına ayna tutmakla kalmaz, aynı zamanda insanı yeniden şekillendirir” örneğinde deyim mecaz anlamıyla karşımıza çıkar; “kendini dev aynasında görmek”, kendini olduğundan çok üstün görmek anlamına gelir. Bu deyim, dev aynalarının bir nesneyi olduğundan çok büyük göstermesine gönderme yaparken mecaz anlam kazanır ve insanların benlik duygularını ortaya çıkaran bir anlamla narsistik özelliklerini vurgular; “körler mahallesinde ayna satmak”, bir şeyi gerek duyulmayan bir yere götürmektir. Burada söz konusu olan ironi körlük ve aynadır. Görmeyen bir insan için ayna ihtiyaç değildir. Bir nesnenin, eşyanın ihtiyaç duyulmayacak bir yerde bulunmasının da gereği yoktur; “ayna gibi”, dümdüz ve parlak, kımıltısız, durgun(deniz) anlamındadır. Bir nesnenin parlaklığını anlatmak için sık sık kullanılan bir deyimdir. Nitekim aynanın ön yüzü camın kalitesinden, arka yüzü kullanılan madenin kalitesi ve sırlanmasındaki özenden ötürü parlaktır. “Araba yıkanınca ayna gibi olmuş” derken parlaklık vurgulanır, aynanın hareketsiz, durgun oluşuyla denizin durgunluğu arasında da bir anlam ilişkisi kurularak “deniz bu gece ayna gibi dümdüzdü” derken deniz hareketsizliği bakımından aynaya benzetilir; “El elin aynasıdır”, kişinin kendi özelliklerini zaman zaman başkalarından öğrenmesi anlamına gelen bir atasözüdür. İslami inanıştaki “mümin müminin aynasıdır” hadisiyle örtüşür. İnsan davranışlarının etkisini karşısındaki kişinin yüzünde ve tepkilerinde görür. Bu bakımdan insanların yüz ifadeleri ve davranışları bizim davranışlarımızı şekillendiren bir ayna özelliği kazanır, kimi zaman da insanlar karşısındaki kişilere davranışlarındaki hataları, eksiklikleri açık açık söylemekte, onları eleştirmektedir. Atasözünde bu anlam da vurgulanmaktadır; “iş insanın

aynasıdır” atasözü ise, bir kişinin nasıl bir insan olduğunun yaptığı işten anlaşılacağı anlamına gelir. Kişinin sorumluluğunda olan herhangi bir işi özenle ya da özensiz bir şekilde yapması onun karakterini ortaya koyar. Nitekim sorumluluklarımız karşısında sergilediğimiz tavırlar kişiliğimizin aynasıdır.

Bilmeceler, türküler, ninniler, tekerlemeler de bir kelimenin dil içerisindeki anlam çeşitliliğini ortaya koyan önemli malzemelerdir. Ayna, bilmecelerde genellikle âlemi göstermesi, güzellik unsuru olması, parlak olması, altından, gümüşten yapılması gibi nitelikleriyle kullanılmıştır: Saltuk’un kitabında cevabı “ayna” olan bazı bilmeceleri örnekleyebiliriz:

“Bilmece bildirmece / Resim yapar gündüz gece / Duvarlara asılır / Her gün ona bakılır / Resim yapan bakınca / Hemen siler kaçınca / Hatta gülsen ona sen / O da güler cevaben” ; “O odanın içinde, oda onun içinde.”; “Yüzü parlak, adı kara”“Gide gide gittim / altın suya battım / Güzellere baktım”;
“Tap nedir, tapış nedir? / Gül nedir, gümüş nedir? / Ne yerededir, ne gökteredir? / cümle âlem içindedir” (Saltuk, 2010: 17).

“Ayna attım tarlaya / Pırım pırım parlaya / Nerde güzel varısa / Gelsin bizim oraya / Allama sallama kokulu gelin / Aynası belinde (cebinde) sokulu gelin” gibi türkülerde; *“Ayna attım çayıra / Şavkı vurdu bayıra / Söyleyenler söylesin / İşim çıktı hayıra”* gibi manilerde; *“Karaman’ın tel helvası / Annesinin al elması / Babasının cep aynası / oğlum ninni ninni”* (Saltuk, 2010: 25-26) gibi ninnilerde de ayna karşımıza çıkmaktadır.

Ayna, insanoğlunun varlığıyla ortaya çıkarak onun kadar eski bir geçmişe sahip olmuştur. Bu geçmişte ayna hem ışığı hem yaratıcıyı hem kişiliği yansıtmış hem de kültür ve medeniyetlerin yaşam tarzını yansıtarak dilsel bir çeşitlilik kazanmıştır. Dikkat edilirse ayna her alanda, gerek gerçek gerekse mecaz, yansıma özelliğiyle ön plana çıkmıştır. Aynalar insan hayatında sadece bir eşya olarak yer almamıştır. İlk insanları günümüze taşıyan, ulusal ve bireysel kimlikleri ortaya koyan, bize nereden nereye geldiğimizi gösteren tarihi bir hafıza, insanlığın gelişim sürecinin bir şahididir aynalar. Aynaya bakmak, hayal dünyamıza, kelime dünyamıza bakmaktır. Aynaya bakmak düne, bugüne ve yarına bakmaktır.

b. Aynanın Tarihi

İnsanoğlu tarih öncesinden başlayarak her dönemde kendi görüntüsüyle ilgilenmiş ve yansımasını keşfetmeye çalışmıştır. Bu amaçla da ilk olarak sudan ve

parlak taşlardan yararlanmıştır. Gerçek manada görüntüsüne ulaşabilmesi ise yüzyıllar almıştır. En eski aynalara Cilalı Taş devrine ait, M.Ö. VII. Bin yılda Çatalhöyük'te rastlanmıştır.

“El yapımı ilk aynalar ise altın, gümüş ve bronzdan olup M.Ö. III. Bin yılda Mısırlılar tarafından imal edilmiştir. Hafifçe dışbükey olan bu madeni aynaların ön yüzleri Antik ve Klasik çağlarda cilalanarak parlatılır, arka yüzleri ise çeşitli desenlerle süslenirdi. Yine kalıntılardan anlaşıldığı kadarıyla ilkin el aynaları ardından zincirli duvar aynaları son olarak da M.S. I. yüzyılda bütün vücudu yansıtacak kadar büyük madeni aynalar yapıldı” (Çetindağ, 2011: 4).

Cam aynaların icadına kadar demir, bronz, çelik, gümüş ve altın gibi madenlerden yapılan aynalar kullanılmaya devam edildi. Madeni aynalarda karşılaşılan en önemli sorun, rutubetin de etkisiyle bir zaman sonra paslanmasıydı. Bu pası gidermek için toprakla, külle, taşla, karla temizleme gibi birçok yöntem kullanılırdı. Paslanmaması için ise genellikle keçeden yapılmış özel bir kılıfın içinde özenle saklanırdı.

Camın icadı çok eskilere dayanmasına rağmen cam aynaların ortaya çıkması yapımının zorluğundan ötürü epey zaman almış, 13. yüzyılı bulmuştur. *“13. yüzyıldan itibaren kaya billuru veya arkasında gümüş ya da kurşun bir levha bulunan cam kullanılmaya başlandı. Bunlar sırlı aynaların ilk örnekleri olarak kabul edilebilir* (Saltuk, 2010: 108).

Sırlama, cam aynanın görüntü netliğini etkileyen önemli bir unsurdur. Saltuk'un verdiği bilgiye göre aynanın sırlanması oldukça yavaş gelişmiştir. Romalılar bu iş için sıcak kurşun uygulamasını kullanmışlar sonra Venedikliler kalay ve cıvayı karıştırarak sırlama tekniğini geliştirmişlerdir. 19. yüzyıl sonunda gümüş kaplama, cıvalı sırn yerini almıştır (Saltuk, 2010: 111-112).

Yapımı zor olan ve büyük emek isteyen aynalar, teknolojinin ilerlemesine bağlı olarak 16.-17. yüzyıla kadar ender bulunan objelerdi. Bu yüzyıllara kadar aynanın yansıttığı görüntü net değildi.

“15. yüzyılda sırlı cam aynanın yansıttığı görüntü çok yetersizdi ve antika meraklıları bu aynalara optik özellikleri nedeniyle değer veriyorlardı. Bu aynalar dekorasyon ve süs objesi olarak kullanım görüyordu. 14. ve 15. yüzyılda zengin kadın ve erkekler gösterişli bir biçimde bir süs olarak boyunlarındaki altın zincirlere camdan aynalar takarlardı (...) Erkekler sap kısımlarına küçük cam aynalar iliştirilmiş kılıçlar taşırlardı. Kraliyet ailesi fildişi, gümüş ve altın çerçevelere oturtulmuş cam ayna takımları toplardı.” (Saltuk, 2010: 109).

Üretim zorluğundan ötürü asıl fonksiyonlarını yerine getiremeyen ilk aynalar, zengin aileler için bir gösteriş ve ışıltı vesilesi olur. Bu dönemde aynanın varlığı daha çok sarayla ilişkilidir. Kraliyet ailesi ve yüksek makam sahibi görevlilerde aynaya rastlanır. Saltuk'un belirttiği üzere 1650'den sonra yaygınlık kazanmasıyla birlikte ayna, zenginlik simgesi olmaktan çıkar. 17. yüzyılda Fransa'da aynalı odalar yaygınlık kazanır. Ayna 18. yüzyıl mimarisinde de yerini alır. Resim veya oyma tezyinatla süslenen aralama duvarları aynalarla kaplıdır. Bazı odaların bütün duvarları aynalarla kaplanır. Şömine üstlerine büyük aynalar konurdu. (Saltuk, 2010: 115). Hatta kadınların salonlarını, odalarını, tavanlarını, mobilyalarını dahi aynalarla donatmaya başladıkları bilinmektedir.

Aynanın taşradaki varlığı şehirler ve kraliyet çevresindeki varlığından epey sonradır.

“Tutumluluk ilkelerine çok sıkı biçimde bağlı olan taşra burjuvazisi belirsiz görüntüler sunan bu prestij unsuruna biraz şüpheyle bakar. Beceriksiz bir hareket sonucu paramparça olabilecek bu objenin kırılabilirliği, istikrarsızlığı, koruyucu duvarları kazarak boşluk izlenimi uyandırması, gizliliğe ve mahremiyete zarar vermesi taşra soylusunun bu alanda harcama yapmasına engel olur.” (Melchior, 2007: 88).

Ancak geliri çok yüksek olan nadir taşra soylularında aynanın varlığının anlamı kraliyet çevresine benzer. Genel anlamda, taşra insanı için beden bir çalışma aletidir. Bu nedenle izlenmesini gerektirecek bir önemi yoktur.

Türklerde aynanın tam olarak ne zaman kullanıldığı bilinmemekle birlikte aynanın varlığını maden devrine kadar götürenler vardır. Diğer toplumlarda olduğu gibi Türklerde de ilk aynalar, demir, çelik ve bronzdan yapılmıştır. Çetindağ'ın araştırmalarına göre Türk el aynalarının eskileri ağaç, daha sonraki zamanlara ait olanları ise madeni bir çerçeve içine geçirilmiştir. Bunların dört köşe, yuvarlak veya yumurta şeklinde olanları da vardır. Bazıları sapsızdır. Tahtadan olanların arka ve kenarları oyma sedef tezyinatla süslenmiştir. Maden kaplı olanları da gümüş, altın kaplama veya tombaktandır. Aynanın arka tarafını örten madeni levha ekseriya çarpma veya kabartma olarak yapılmış bezemelerle süslenmiştir. Bunlara 'kabaralı ayna' da denir (Çetindağ, 2011: 8). Orhun Yazıtları'nda ve Uygur metinlerinde de altın ve gümüş aynalardan bahsedilmektedir.

Saltuk'un verdiği bilgiye göre, Selçuklu aynalarının halkalı ve saplı aynalar olarak ikiye ayrıldığını görürüz. Halkalı aynalar, sahibine uğur getirdiğine inanılan tılsımlı eşyalardır ve genellikle yuvarlaktırlar. Üzerlerinde yapıldıkları tarih ve sahibinin adı bulunur. Astrolojik sembollerle, mitolojik hayvan figürleriyle

süslenmişlerdir. Selçuklu bronz aynalarında beş yuvarlak madalyon içinde taçlı insan başları figürüne de rastlanmıştır. Bu motifler güneş ve ay sembolleri olarak değerlendirildiği gibi astrolojik işaretler olarak da düşünülmektedir (Saltuk, 2010: 75-79).

Saltuk'un tespitine göre, Osmanlılar, mahfazaları altın, gümüş, demir, bronz, yeşim, bağa, fildişi, kemik, ahşap, sedeften yapılan, saplı aynalar kullanmışlardır. (Saltuk, 2010: 82). Zaman içerisinde Osmanlı sosyal hayatında da ayna yaygınlık kazanarak özellikle de kadınların vazgeçilmez süs eşyası olarak yerini alır. Julia Pardeo bir eserinde ayna, özellikle Türk kadınları için icat edilmiş en güzel oyuncaktır. Doğulu güzel bir kadın için bunların işleminde gösterilen zevk, yapılmış olduğu metalin değerinin yüksek olması kadar önemlidir. Kadınlar için bu çok gerekli oyuncaklardan biri, hele haremde, mutlaka onun her zaman yanı başındadır. Her kafesli arabanın içinde bunlardan en az dört tanesi yıldızlı iç kaplamaların üzerine geçirilmiştir. Böylelikle araba giderken onun içindeki güzel hanım da aynaya vuran kendi güzel çekiciliğini rahatlıkla seyredebilir (Saltuk, 2010: 90) diyerek Osmanlı kadınları için aynanın önemini açık bir şekilde ortaya koyar.

18. yüzyılın sonunda ayna, insan hayatının her alanını işgal etmiş durumdadır. İnsanların ayna çılgınlığı, üretimde makineleşmeye gidilmesiyle birlikte, aynayı hayatın bir parçası yapmakla kalmaz; aynanın maddi değerini de yitirmesine neden olur. Artık ayna bir lüks olmaktan çıkar, gerekli ve sıradan bir eşya halini alır. Bu durum aynanın çeşitlenmesini de beraberinde getirir. Önceden sadece el ve duvar aynası gibi küçük ayna üretimi söz konusu iken artan talep dolayısıyla her türlü ihtiyaca ve duruma cevap verecek aynalar üretilmeye başlanır.

c. Ayna Çeşitleri

Aynaların, insan hayatında önemli bir yer tutmaya başlamasından sonra aynanın çeşitliliği sadece üretildiği malzemeyle sınırlı kalmamış; kullanım alanlarına göre de el aynası, cep aynası, boy aynası gibi bir çeşitlilik kazanmıştır. Teknolojik ilerlemelerin etkisiyle aynalar, görüntü özelliği bakımından da çeşitlenmiştir. Çetindağ, aynaların çeşitliliğini malzemesine göre “demir ayna”, “çelik ayna”, “gümüş ayna”, “altın ayna”, “cam ayna” ve “elmas ayna” olarak tasnif eder (Çetindağ, 2011: 16-33). Kullanım alanlarına ve şekline göre ise aynaları “el, endam,

top ayna, cüce aynası, dev aynası, berber aynası, cep aynası, diz aynası, baht aynası, Keşmir aynası, Rûmî ayna, sokak aynası, Şaman aynası, aynalı beşik, divan aynası, meydan aynası, aynalı süpürge, aynalı mezartaşı, aynalı dolaplar, aynalı çarşı, aynalı saray, aynalı kilim, aynalı yazı, minber aynası, çeşme aynası, musluk aynası, kapı aynası, av aynası, ışık aynası, yarım ayna ve aynalı tüfek” olarak tasnif eder (Çetindağ, 2011: 33-62). Çetindağ’a göre *Demir Ayna*’nın “âhen” (demir) kelimesinden türetildiğini söyleyenler vardır. Çînî aynalar da denilen ve çelikten yapılan *Çelik Aynalar* eski çağlarda kadınların en çok tercih ettiği aynalardır¹. *Gümüş Aynalar* demir ve çelik aynalara göre daha güzel görüntü verir ve daha az paslanır. *Altın Aynaların* genellikle ya arka yüzleri altınla kaplı olur ya da altın işlemeli yapılırlar. Altın aynaların tercih edilmesinin sebebi hem kıymetli olması hem de paslanmamasıdır. *Cam Aynalar* çok pahalıya mal edildiğinden herkeste olmazdı ve kırılmamasına özel bir hassasiyet gösterilirdi. Elmas aynalardan, kaynaklarda olmamasına rağmen, şiirlerde bahsedilir (Çetindağ, 2011: 16-33).

Çetindağ’a göre *El Aynaları* insanoğlunun icat ettiği ilk aynalardır. *Halkalı Duvar Aynaları* el aynalarından sonra yaygınlık kazanan diğer bir ayna çeşididir. El aynasından biraz daha büyük, yuvarlak ve zincirlidir. Bu nedenle “zincirli ayna” olarak da bilinmektedir. Aynı zamanda “sihir aynası” veya “fal aynası” da denmektedir. Bu aynaların çelik ve tunçtan yapılanına “Çînî ayna” denir ve sihir için genellikle bunlar tercih edilirdi. Üzerlerinde yazılar, tarih ve sahibinin adı bulunan halkalı aynaların uğur getirdiğine inanılırdı. *Endam Aynaları* insanın baştan ayağa, tüm vücudunu gösteren ayna çeşididir. “Ayaklı ayna” olarak da bilinmektedir. *Top Ayna* yuvarlak olup genellikle tavana asılan aynalardır. Süs eşyası olarak kullanılır. Halkalı yuvarlak aynalar gibi büyü malzemesi olarak da kullanılmasından ötürü “cin aynası” da denir, büyücüler, bu aynalara bakarak gelecekteki haber verirler. *Cüce Aynası*, nesnelere olduğundan daha küçük gösteren aynalardır. *Dev Aynası* nesnelere olduğundan daha büyük gösteren aynalardır. *Berber Aynası* berberlerin, kullanıldığı aynalardır. Berberlerde aynayı tutan çıraklar olur ve bu çıraklara ayna tutma

¹ Melchior’un verdiği bilgiye göre, çelik aynalar 16. Yüzyılda Fransa’da; panayırda ya da tuhafiyecilerde satılan sıradan bir obje (Melchior, 2007: 34) olarak değersizleşirken; Ahmet Talat Onay, bu aynaların yüz ve ağız çarpılması tedavisinde kullanıldığını ve ocak sayılan ailelerde veya şeyhlerde bulunduğunu (Onay, 1993: 54) söyleyerek çelik aynanın İslam kültüründeki değerini ortaya koyar.

bahanesiyle bahşış verilir. *Cep Aynası*² çeşitli madenlerden üretilebilir ve kılıf içinde taşınır. *Diz aynası* genellikle beyitlerde ve manilerde rastladığımız aynalardır. El ya da cep aynası olma ihtimali söz konusudur. *Baht aynası* damadın nikâhta geline hediye ettiği ilk aynadır. “Âyîne-i Baht” veya “Âyîne-i tâlih” olarak da bilinir. Bu aynalar, altın, gümüş gibi birçok madenden yapılabilir. Hediye edilen aynanın madeni damadın zenginliğine ve geline olan sevgisine göre değişir. *Rûmî ayna* da genellikle şiirlerde karşımıza çıkmaktadır. *Sokak Aynası* eski evlerde kapı tokmağına vuranları ve sokaktan geçenleri içeriden görebilmek için pencere önüne ya da dışarıda bir yere takılan aynalardır. *Şaman aynası* Tuva Şamanlarının cübbelerinin üzerine taktıkları, şeytana ve kötü ruhlara karşı bir çeşit manevi zırh olduğuna inandıkları metal aynalardır. *Aynalı beşik*, *divan aynası* ve *meydan aynası*, genellikle şiirlerde karşımıza çıkmaktadır. *Aynalı süpürge* halen yaşayan bir geleneğe göre uğur getirmesi için gelinin çeyizine konur. Ayrıca aynalı süpürgenin gelinin saflığını temsil ettiğine inanılır. *Aynalı mezartaşı*, Anadolu’da M.S. II. yüzyıldan kalma mezar taşlarıdır. Özellikle kadın mezar taşlarında görülür. *Aynalı dolaplar* eski Osmanlı evlerinde görülürdü. Ahşap dolaplara ayna takılırdı. *Aynalı çarşı* 1889’da II. Abdülhamit’in padişahlığı sırasında, Çanakkale’nin önde gelen Yahudi ailesinin bir üyesi olan Halyo tarafından inşa ettirilmiştir. Bu adı almasının sebebi çarşının içindeki dükkânlarda çok eskiden beri ayna satılmasıdır. *Aynalı Saray* Sultan Mahmut tarafından inşa ettirilen ve içi ayna dolu olduğu için şiirlere konu olan saraydır. *Aynalı kilim* Emirdağ yöresinde meşhur olan ve daha çok kilimlerde kullanılan motifin adıdır. *Aynalı yazı* hem sağ elle sağdan sola hem de sol elle soldan sağa simetrik bir şekilde yazılan dekoratif yazı türüdür. *Minber aynası* ahşap minberlerin yanlarına takıldığı için bu adı alır. *Çeşme Aynası* Osmanlı sosyal hayatında görülen bir ayna çeşididir. Osmanlı çeşmelerinin üst kısmında mermerden veya benzer taşlardan yapılan parlak bir kısım bulunurdu. Bu kısma çeşme aynası ya da ayna taşı denirdi. *Musluk aynası* bazı çeşmelerde bulur ve üzerlerinde çeşitli asalet

²Deschamps cep aynalarını anlatırken; “*cep aynası modern bir pudra kutusu büyüklüğündedir ve fildişinden, abanoz ya da daha mütevazı armut ağacından yuvarlak ya da kare biçimindeki mücevher kutusuna konur ve bu mücevher kutuları kemere asılır: Böylece, kadın, günün her saatinde yanaklarını pudralayabilir ya da bonesini düzeltebilir.*” (Melchior, 2007: 35) der.

simgeleri yer alır. *Kapı Aynası* Osmanlı sosyal hayatında görülür. *Av aynası* eskiden avcılık yaparken kullanılırdı. *Işık aynası* dar sokaklardaki binaların aşağı katlarında karanlık kalan odalarına gün ışığı verebilmek için pencere önlerine veya yukarılarına gökyüzüyle 45 derecelik açıyla konurdu. *Yarım ayna* dor üslubunda bir sütun frizinin köşesindeki ayna parçasıdır. *Aynalı tüfek* Çanakkale Savaşları esnasında bir gazi tarafından tüfeğin namlusunun iki tarafına ayna takmak suretiyle başını siperden dışarı çıkarmadan düşman askerlerini izleyebilmek için icad edilmiştir (Çetindağ, 2011: 33-62).

Saltuk, üzerine düşen ışınları yansıtabilmesi bakımından yani sağladığı görüntü özelliğine göre aynaları “düzlem aynalar”, “paralel aynalar”, “kesişen aynalar”, “döner aynalar”, küresel aynalar”, “parabolik aynalar” ve “eliptik aynalar” olarak tasnif eder (Saltuk, 2010: 124-134). Saltuk’a göre *Düzlem aynalar* bir yüzü parlak, arkası sırlı düz aynalardır. Bu aynalarda görüntüler zahiridir. Görüntü ile cisim aynı boyuttadır, birbirinin tersi değildir. Görüntüler, aynaya göre cismin simetriğidir. Cisim ile görüntü üst üste getirilemez. *Paralel aynalarda* iki düzlem ayna yansıtıcı yüzeyleri birbirine bakar şekilde karşılıklı yerleştirilir ortasına da bir cisim konursa teorik olarak sonsuz sayıda görüntü elde edilir. Çünkü görüntüler aynalarda birbirine vurarak çoğalır. *Kesişen aynalarda* aralarında bir açı yapmak üzere düzlemleri birbirini kesen iki ayna arasında bir ışıklı O cismi konulacak olursa, sayıları aynalar arasındaki açı ile değişen çok sayıda görüntüler elde edilir. *Döner aynalarda* bir düzlem ayna döndürüldüğü zaman yansıyan ışınlar sonucunda görüntü yer değiştirir. Ayna kendi düzlemi içindeki bir eksen etrafında 1α açısı kadar dönerse sabit bir noktanın görüntüsü aynı eksen etrafında 2α kadar döner. Ayna α açısı kadar döndüğünde, dönme eksenine dik doğrultusu değişmeden (sabit) gelen bir ışına ait yansıyan ışın da 2α kadar döner. *Küresel aynalar* daha iyi bir görüntü elde etmek için kullanılır. İçbükey ve dışbükey olmak üzere iki gruba ayrılır. İçbükey aynalar; eğrilik merkezine konan bir cismin görüntüsünü yine eğrilik merkezinde veren bir aynadır. İçbükey aynalar hakiki ve zahiri görüntüler verebilir. Cisim ve görüntüler zıt yönlerde hareket eder. Dışbükey aynalar; dışı ayna olan bir küre kapağından ibarettir. Bu aynalar, cisimden küçük görüntü verirler. Madeni, parlak küreler, cam balonlar, cam ve madeni bilyeler birer dışbükey aynadırlar. Dışbükey aynalar düzlem aynalardan çok daha geniş bir alanı gösterebilirler. Bu bakımdan otobüs, otomobil ve

benzeri yerlerde geriyi gösteren aynalar bu türdendir. *Parabolik aynalar* yansıtıcı yüzeyi bir döner parabolik olan aynalardır. Küresel aynalardaki görüntü kusurlarından kurtulmak için parabolik aynalar kullanılır. Deniz fenerlerinde, gemilerde, lokomotif ve otomobillerde projektör olarak kullanılır. *Eliptik aynalar* yansıtıcı yüzeyleri bir elipsoit olan aynalardır. Yapımları çok zordur. Fizikçilerin en çok tercih ettiği aynalardır. Eliptik konkav bir aynanın odaklarından birisinde bulunan bir cismin görüntüsü öteki odakta teşekkül eder. Bu aynalar sinema projeksiyonlarında kullanılır (Saltuk, 2010: 124-134).

d. Psikoloji ve Felsefede Ayna

Her gün kim bilir kaç defa bakma ihtiyacı duyduğumuz, nasıl göründüğümüzü incelediğimiz, süslendiğimiz ayna, psikoloji ve felsefede insanın benliğini sembolize etmektedir. İnsanlar daha bebekken ilk olarak aynadaki yansımaları aracılığıyla kendini görmekte, fiziksel olarak kabullenmekte ve birey olduğunun farkına varmaktadır. Bu farkına varma elbette kolay ve kısa bir süreç değildir. Bu süreçte benliğini olumlu bir surette oluşturamayan bireylerde aynaya bağlı psikolojik rahatsızlıklar dahi ortaya çıkabilmektedir. Örneğin;

“halk arasında ‘ayna hastalığı’ olarak bilinen dismorfofobi, tanım olarak, kişinin fizik görünüşündeki gerçek fakat önemsiz bir kusur ile ileri derecede meşgul olmasıdır. Psikiyatride ‘vücut dismorfik bozukluğu’na giren bu durum bir çeşit anksiyete bozukluğudur. Bu durum kişide, aynaya çok bakmak veya reddederek hiç bakmamak şeklinde görülebilir.” (Saltuk, 2010: 219).

Narsizmi de bu bağlamda değerlendirmemiz mümkündür. Çünkü *“narsisizm, bireysel düzeyde kişinin kendi imgesine abartılı değer vermesiyle kendini gösteren bir kişilik bozukluğunu ifade eder. Narsistler ne hissettiklerinden çok nasıl göründükleriyle ilgilenirler.”* (Lowen, 2013: 9). Böyle bir durumda narsistlerin benlik algıları da farklı olmakta ve sadece yüzeyde kalmaktadır.

“Narsisistler gerçek benliklerini değil, imgelerini severler. Zavallı bir benlik hisleri vardır. Kendilerini idare etmekte zorlanırlar. Eylemleri benliklerini değil, imgelerini yüceltmeye yöneliktir. Hatta bu uğurda genellikle benliklerini harcarlar.” (Lowen, 2013: 39).

Dolayısıyla ayna, insan psikolojisini, karakterini, benliğini önemli derecede etkileyen bir güce sahiptir.

İnsanoğlu dünyaya geldiği andan itibaren bir nesne olan aynadan önce “yüz aynalarıyla” karşılaşır. Dünyaya önce annesinin sonra başkalarının yüz aynasından bakmayı öğrenir ve kendini bu aynalarda yansıyan ifadelerle şekillendirmeye çalışır.

Dolayısıyla bir kişinin gerek yüz aynaları gerekse gerçek aynalar vasıtasıyla oluşturmaya çalıştığı benliğinin olumlu olabilmesinde en önemli katkının annede olduğunu rahatlıkla görebiliriz. Buna annenin ayna tutucu kendilik nesnesi işlevi de denilmektedir.

“Çocuğun kendilik saygısını ve güvenini dengelemekte birer kendilik nesnesi olan anne-babayla giriştiği iki temel ilişki kümelenmesi vardır. Bunlardan ilki genellikle annenin eşduyumlu ‘ayna’ yanıtlarına dayanır. Çocuk, büyümek, teşhirci kendiliğini sergiler, dış dünyada hareket ederken tekrar tekrar dönüp annenin onaylayan eşduyumsal yanıtlarına; özellikle gözlerindeki sevgi dolu ışıltıya bakar (...) Annenin gözlerindeki ışıltı bir ayna gibi büyümek kendiliğini ona geri yansıtır. Bu eşduyumlu yanıt çocuğun temel arkaik narsizminde kendilik saygısını, güvenini, kendi sevinebilir ve değerli bir varlık olarak algılanmasını sağlayan en temel işlevdir.” (Tura, 2008: 23-24).

Saffet Murat Tura'nın verdiği bilgiye göre annenin bu ayna tutucu işlevini yerine getirmede gösterdiği/gösterebileceği yetersizlikler, çocuğun gelişim düzeyine uygun bir dönemde normal bir dozda gerçekleşirse çocuğun büyümek arkaik tavırları giderek olgunlaşır ve içselleşir. Annenin bu işlevleri içselleştirildiği için çocukta kendine güven duygusu artar ve daha az dışa bağımlı hale gelir. Erişkin bir insan olduğunda da kendine güvenini ve saygısını koruyan, hayran olunmaya, onaylanmaya, beğenilmeye çok fazla ihtiyaç duymayan çabuk öfkelenmeyen, depresyona karşı daha güçlü olan bir kişilik geliştirir. Diğer yandan kişiliğinde görülebilecek bazı bozukluklar ya da sahip olabileceği fiziksel yetersizlikler nedeniyle anne, ayna tutucu işlevini yerine getiremezse çocuk, erişkin hayatında kendine saygısını koruyabilmek için dış desteğe, onaya, sevmeye hatta hayranlığa ihtiyaç duyacak, kendilik saygısını kendi içsel gücüyle korumakta güçlük çekecektir. Yani çocuğun içselleştirebilmek için anneden göremediği ruhsal yapılar hep dış desteğe ihtiyaç duyacaktır. Bu da kolay zedelenebilir, alıngan ve güvensiz bir erişkin olmasına neden olacaktır. (Tura, 2008: 24-25).

Henüz nesne olan aynayla karşılaşmamış süreçte annenin yüz aynasından yansıyanlar ve annenin davranış biçimlerinin çocuğun davranışlarını ve erişkin karakterini ne kadar etkilediği ortadadır. Nesne olarak aynayla karşılaşan çocuk, doğrudan kendini, egosunu ve benliğini keşfeder. Bu dönemi Lacan “ayna evresi” olarak adlandırmaktadır.

“Ayna evresi, özdeşleşme süreci yoluyla egonun oluşumunu tanımlar. Ego, kişinin kendi ayna imgesiyle özdeşleşmesinin bir sonucudur. Ego, ayna evresinde içselleştirilen (internalization) idealleştirilmiş imgelerin bir çökeltisi gibi tanımlanabilir. Bu evre öncesinde kendilik (self) birleşik bir bütün olarak

henüz var değildir. Ayna evresinde; bebeğin deneyimi olan parçalanma (fragmentation) hali, aynadaki imgesinin kabulüyle bir tür bedensel bütünlüğün tasdikine dönüştürülür. Bebek ilk bütünlük ve özdeşlik duygusunu böylece yaşar.” (Özmen, 2002: 44-45).

Yani ayna evresi, bebeğin ruhsal doğumunu, o ana dek kendisini bütünlüştürdüğü annesinden ayrılışını, kendini keşfini ifade eder. Bu durumu somutlayan en güzel örnek Narkissos’tur.

“Narkissos için aynadaki yüz, büyümlü bir şekilde karşısında beliriveren başka birisidir önce; aynada görünen ötekenden farklı olarak simgesel düzlemdeki mutlak başkasıdır; sevilip âşık olunan biricik yüz olarak yüceltilmiş başkasıydı... Narkissos’un kendini keşfi, özne oluşun anahtarı olan başkasının bakışıyla gerçekleşmiştir... Ele geçirilemez başkasının, ele geçirilemez kendisi olduğunu anlamıştır Narkissos. Ona sahip olamayacaktır, çünkü bu görüntü kendisininindir... Narkissos’un dramı, kendi yüzüne yaklaşma cesareti gösterdiğinde güneş ve ölüm gibi ona doğrudan bakılamayacağını anlamış olmasıdır; özne olarak yolculuğu kendi yüzüne mutlak olarak erişmeden ‘ölümle’ son bulur. Nergis çiçeği olarak yeniden doğumu ise benlik ortaya çıkışıdır, yani simgesel düzene doğumudur” (Kocabıyık, 2014: 164-165).

Aslında Narkissos, kendi imgesine âşık olarak ilk narsistik kişilik özelliğini sergiler. Echo’nun aşkına karşılık vermeyen, kimseleri beğenmeyen Narkissos, sadece kendi güzelliğine hayran olur. Bu hayranlık da beraberinde ölümü getirir. Hâlbuki Narkissos, Echo’nun aşkına yanıt verseydi, yani söylenen sözleri tekrarlayan Echo’ya “seni seviyorum” diyebilseydi Echo da bu cümleyi tekrarlayacaktı ve Narkissos sevildiğini hissedebilecekti. Bu durumda, narsistik bir özellik sergileyen Narkissos’un ölümü ve Nergis çiçeği olarak yeniden doğumu, egonun ölümü ve gerçek benliğin doğumu olarak kabul edilebilir.

Ben bilincine sahip olmanın ve “ben kimim?” sorusuna cevap verebilmenin önemi açıktır. Bunu ayna olmadan yapmak pek de mümkün değildir. Çünkü görüldüğü üzere ayna sadece görüntüyü yansıtıcı parlak bir nesne değildir. Ayna kendimizi görebildiğimiz bir başkasıdır aynı zamanda. Kişi kendine yürüyüşünde ona ayna tutanın yardımı olmadan ilerleyemez ve benliğini bir başkasının varlığı üzerine kurar. Örneğin duygu patlamalarında dahi;

“neşe, öfke, üzüntü, ilgi, iğrenme, korku gibi duygular bir benlik fikri gerektirmezken mahcubiyet, haset, gurur, suçluluk duygusu, utanç gibi daha karmaşık duygular bir benlik duygusunu gerektirir; çünkü söz konusu duygular başkasının varlığını gerekli kılar ve başkalarıyla olan ilişkilerimizin derinleşmesiyle ortaya çıkarlar. Benlik fikrinin gelişimi daima bir ‘başka’sının idrakiyle mümkün olabilir” (Kocabıyık, 2014: 311).

Her insanın kendi aynası vardır. Yani oluşan benliğe göre ortaya çıkan aynalar... Varlığa, nesnelere herkes kendi aynasından bakar. Gördükleri de kendi aynasının yeteneğine, parlaklığına göre değişir. Çetindağ’ın örneklemesine göre,

melankolik olanların aynası en sevinilecek durumlarda bile hüzünlü gösterir. En kederli anlarda bile mutlu olunabilecek sebepler bulanların aynası ise her halükarda neşe ve mutluluk gösterir (Çetindağ, 2011: 306). Yani ayna insana ne olduğunu gösterir ve kusurlarını, eksikliklerini düzeltmesi ve gidermesi için yardımcı olur. Aynanın aslında ahlaksal bir ben ve eğitimle şekillenen, kendisini davranışlarıyla tamamlayan sosyal bir ben oluşturma çabası söz konusudur. Dolayısıyla ayna pasif bir tanık değildir. Gösterir, saldırır, kızdırır. Bu durum benlik oluşumunu olumlu bir surette gerçekleştirmiş olan bireylerde kişisel bilinci güçlendirirken benlik oluşumunu tamamlayamamış yahut olumsuz surette tamamlamış bireylerde ise yetersizlik, saldırganlık, kuşkuculuk gibi duyguların açığa çıkmasına neden olur.

Felsefi çerçevede aynanın benlikle olan ilişkisi biraz farklı yorumlanmıştır. Bu yorumlama aynayla benlik arasındaki bağı koparmamakla birlikte aynayı ruh ve gönül güzelliğiyle ilişkilendirmiştir. Çetindağ'ın verdiği bilgiye göre Eflatun'a göre ruh aynayla temsil edilirdi. -Bu görüş daha sonra St. Athanasius ve St Gregory tarafından geliştirilir- Plotinus'a göre varlığın şekli ayna gibi kendi formunun etkisini alır. Yani birey, tıpkı ayna gibi güzellik ya da çirkinliği yansıtır. En temiz yansımayı verebilmesi için aynanın temiz ve parlak olması gerekir. Bu nedenle St Gregory'e göre temiz bir aynanın gerçeği en iyi şekilde yansıtmaya gibi dünyevi kötülüklerden arınmış bir ruh da saflığı ve güzelliği yansıtır (Çetindağ, 2011: 284). Bu düşünce, neredeyse bütün felsefi görüşlerde, inanç sistemlerinde kabul görmüştür. Eski Çinlilerde, Budist rahiplerinde, Şamanizm'de, Hıristiyanlıkta ve İslamiyette temiz ayna, bilginin, güzel bir ruhun; paslı ayna ise kararmış, kirliliğin bir ruhun sembolüdür.

Aynanın, birçok dini ve felsefi görüşte ilahi aklın bir göstergesi, tecellisi, olarak kabul edildiği görülür. Çetindağ'a göre Müslüman ve Hıristiyan ruhanileri için insan kalbi Tanrı'yı yansıtan en iyi aynadır. Budist ve Taoist rahipler de bu görüşü benimsemektedir (Çetindağ, 2011: 281). Bu görüşün bir ileri boyutunda kâinatı Tanrı'yı yansıtan bir ayna olarak görme söz konusudur. Bu görüşü özellikle Panteistler ve tasavvuftaki vahdet-i vücud inancına sahip olanlar savunur. Panteistler için Tanrı kâinatın, kâinat da Tanrı'nın aynasıdır. Ferit Kam'ın verdiği bilgiye göre;

“panteizm, tabiat veya kâinat adına Allah'ı inkâr eder ve kâinatın bütünü ilah kabul eder, güya bütün ilahları veya ulûhiyet düşüncesini kâinatın varlığında bütünleştirme davası güder; tam tersi bir istikamette yürüyen vahdet-i vücud mesleği ise Allah adına kâinatı yokluğa mahkûm eder.

Allah'ın vücudundan başka, gerçekten var sayılabilecek başka varlık kabul etmez” (Çetindağ, 2011: 286).

Ayna, anlaşılması zor felsefi, mistik, metafizik konuları anlaşılır kılmada önemli bir semboldür. *“Ayna görünenle görünmeyenin birliğini veya varsa ayrı yanlarını anlatmanın da en uygun simgesidir, çünkü öznenin ve nesnenin birliğini temsil eder. Ayna, bakan ve görünen vasıtasıyla İlahi tecelliye açığa çıkarabilir ve var olma sürecine de uygulanabilir”* (Çetindağ, 2011: 298). Budizmde bu görüş “nirvana” kelimesiyle ifade edilir. Ergun Kocabiyık’ın belirttiği üzere Budacılar nirvana (rüzgar: vana, -sız: nir-) kelimesiyle ayna-suyu adlandırır. Böyle bir yüzeyde görüntü parçacıklarında herhangi bir kırılma, yansımaların neden olduğu bir yanılısma olmaz. Bu yüzeye Tanrısal suret mükemmel bir şekilde yansır ve her şeydeki tek yüz görülür (Kocabiyık, 2014: 148).

Saltuk’a göre ayna, mitolojik düşünce sisteminde bu dünya ile öbür dünya arasındaki sınırı sembolize eder. Bazı geleneklerde ise ayna, ruhlar âlemine açılan bir penceredir. Eski inanışlara göre insan, aynadaki görüntüsünde kendi ruhunu görür. Ayna görünmezler dünyasının varlıklarını ölümlülere gösterir (Saltuk, 2010: 180). Şamanlarda da bu inanış görülür. Ayna *“Şamanın başka dünyaları görmesini sağlar; ruhları toplamaya ve yerleştirmeye yarar. Bu dünyanın yansımaları yani ters çevrilmiş biçimi, öbür dünya olarak algılandığından, Şaman aynaya bakarak öbür dünyayı seyreder. Ötesinde ayna, ölenlerin canlarının/ruhlarının gölgelerinin toplandığı bir kap, zarf ya da torba olarak inanca taşınır”* (Saltuk, 2010: 209-210).

Kimi inanış sistemlerinde aynanın olumlu yanları silinir ve kötücül ruhları taşıyan bir nesne olduğuna inanılır. Kocabiyık’ın örneklemesine göre Eski Yunan’da insanın kendi yansımalarına bakmasının ölümüne yol açabileceğine, çünkü aynanın onun ruhunu esir aldığına inanılırdı. Günümüzde bile cenaze törenlerinde aynaların örtülmesi, su dolu kapların ağızlarının kapatılması gibi uygulamalar ölümlü ruhunun buralarda barınabileceği korkusuyla ilgilidir (Kocabiyık, 2014: 244). Yine gece aynaya bakmanın ömrü kısaltacağına, ayna kırmanın uğursuzluk getireceğine, küçük çocukların aynaya bakınca delirebileceğine dair inanışlar da aynanın bu işleviyle ilişkilidir.

Ayna, metafizik gücüne olan inanıştan ötürü, sihir ve büyüyle de ilişkilendirilir.

“Antik dönemde aynalar kâhinlerin ve büyücülerin aletleri arasında yer alır: kalkanlar, su kupaları ve gizli uyumların yansydıkları ve ters düştükleri

parlak objeler; bunlar her türlü inisiyasyon ayininde yerlerini alırlar. Ortaçağ'da aynaların bombeli biçimleri ve koyu renkleri tuhaf etkiler uyandırır ve bu özellikleri nedeniyle kötülük yapabilme güçlerine sahip oldukları kabul edilen 'büyücülerin aynaları' denir bu aynalara" (Melchior: 2007: 168-169).

Gerçek manada görüntüleri yansıtan bir nesne olarak basit bir şekilde tanımladığımız ayna, ortaya çıktığı ilk günden itibaren insanoğlu tarafından hiçbir zaman bu kadar basit bir anlam ve işlevle kullanılmamıştır. İnsanoğlu çok daha soyut, çok daha derin işlevler yüklemiştir aynaya. Her şeyden önce bir “oluşum” aracı olmuştur ayna. İnsanı parçalardan bütüne ulaştıran, diğer varlıklardan ayıran, olumlu yahut olumsuz bir kişiliğe sahip olmasını sağlayan bir araç, “ben” diyebilmenin yolu olmuştur ayna. İnsanoğlu ne yaşamış ne görmüş ne hissetmiş ve ne düşünmüşse içinde mutlaka aynaya da yer vermiş; aynayla ben demiş; Tanrı'yı aynada çözmüş; ruhunu aynada bulmuş; kötülüğü aynayla yapmıştır. Nitekim ayna insanoğlunun iç dünyasına açılan; iç dünyasını dışarıya yansıtan bir kapı olmuştur.

e. Tasavvufta Ayna

Tasavvuf, konusu bakımından manevi, ilahi, soyut gerçekleri içerir. İnsanın bu gerçeklere erişmesi en kolay metaforik dille sağlanır. Sembol vasıtasıyla oluşan bu dil, insanın sosyal hayatında somut olarak var olan nesnelere, olaylarla, şekillerle anlaşılması güç, soyut düşünce ve varlıkları somutlaştırmaya ve anlaşılır kılmaya çalışır. Çetindağ'ın belirttiği gibi mutasavvıflar ve mistikler bu sembolik dili; bazen soyut hakikatleri anlatmada kelimelerin aciz kalması, bazen insanların yanlış anlamasına ve yorumlamasına engel olmak, bazen de bu ilhamların devam edebilmesi için gizli tutma gereğinden ötürü kullanmaya özen gösterirler (Çetindağ, 2011: 267). Bu çabayla kullanılan güneş-yıldız, gül-bülbül, altın-gümüş, mum-pervane sembolleri gibi tasavvufi çerçevede en sık kullanılan sembollerden birisi “ayna” olmuştur.

Ayna, bütün sembollerde olduğu gibi, tasavvufi çerçeve içerisinde de kullanıldığı yere göre farklı anlamlar kazanmıştır.

“İlk başlarda ayna, genelde Müslümanın, özelde de sufinin sadece kalbini simgeleyen bir metaforken, İmam Gazzali (ö. 505/1111) ile birlikte sufinin yaratıcısı ile yaşadığı mistik birlik (vahdet) halini de ifade eder bir tarza bürünmüştür. Birçok sufi ayna metaforunu, tasavvuf literatürünün genel karakterine uygun olarak üç farklı anlamda kullanmışlardır. Bunlardan birincisi 'Cenab-ı Hakk'ın tecellileriyle var olan ve bu tecellileri yansıtan kesret âlemi', ikincisi 'Allah'ın zat, sıfat, isim ve fiillerine mazhar ve tecelligah

olan ve bunları en güzel şekilde yansıtan insan, insan-ı kâmil', ve üçüncüsü de 'kalp, gönül, ruh' anlamlarıdır" (Ögke, 2009: 77).

Tasavvuf inanışında âlem, Tanrı'nın tecelli ettiği bir aynadır.

"Mutlak ve gerçek güzelliğe, iyiliğe, kudrete, ululuğa, sahip olan Tanrı kendini görmek ve göstermek istemiş, bu aşk-ı zâti ile cihanı yaratmıştır. İnsan nasıl kendini görmek için aynaya bakarsa, Allah da kendi güzelliğini görmek ve göstermek için ayna durumunda âlemi meydana getirmiştir" (Güler, 2004: 105).

Fakat bu ilahi güç kudretini, güzelliğini, benzersizliğini kendi bildiği halde neden bilinmek istemiştir? Kocabıyık bu konuda bize birkaç fikir vermektedir. Ona göre İlâhi bilinç bilinmeyi ister. Bilinme arzusu da yaratmayı zorunlu kılar. Yaratma, tanrısal bilmenin özellikle görmeye dayalı olduğunu ortaya koyar. Yaratma her şeyi dolayısıyla kendini görerek bilmedir (...) bu yüzden yaratmak demek aynadaki suretine bakmak demektir (Kocabıyık, 2014: 249). Kocabıyık'ın diğer bir iddiasına göre tasavvufta yaratılış narsizmden kaynaklanır. Dış dünyanın ortaya çıkışı kendi kendine âşık olmanın, kendi kendine tecelli etmenin, kendi kendine duyulan merakın eseridir. Tanrı, kendisiyle birlikte hiçbir şey yokken kendine görünmek istediği için âlemi kendine bir ayna yaratmıştır (Kocabıyık, 2014: 274).

Hadis ehillerine göre yaratılışın sebebi "gizli bir hazine idim, bilinmek istedim, sevdim ve halkı yarattım" hadisinde gizlidir. Bu hadisteki mana da çok farklı değildir. Yine Tanrının kendi sırrını bir başka varlıkta görmek istediği ifade edilir. Bu durumda;

"yaratılış -kendini, yarattığı âlemin aynasında gördüğüne ve âlem de kendi tecellisi olduğuna göre- Yaratanın kendini kendiyile görmesidir. Burada ayna akıldır ve aynadaki yansımalar, 'düşünüm'ün alegorisidir. Onun âlemde ayn'ını görmesi, yani kendini kendiyile görmesi, kendini ayna gibi başka bir şeyde görmesinden farklıdır; çünkü burada bizi bir paradoks karşılar; Yaratan hem bakan-göz hem de bakılan-gözdür. Aynaya bakan, aynada yansıyan suret ölçüsünde kendisine görünür; oysa Yaratan'ın görmesi dolaysızdır ve 'âlemin aynası' Yaratan'ın kendisinden ayrı bir varlık değildir. Yaratan yarattığıdır, yani tecelli ettiği tüm âlemdir" (Kocabıyık, 2014: 180-181).

Buradan varlıktaki birliği çıkarmamız mümkündür. Yaratıcı, hem bakan-göz hem de bakılan-göz ise ayna birdir. Bu birlik düşüncesi İslam tasavvufunda en iyi "vahdet-i vücud" ifadesiyle anlaşılmaktadır.

"Bu düşünceye göre tek varlık Allah'tır, diğerleri gölge ya da yansımadır. Allah-varlık ilişkisini irdeleyen ve tecelliye farklı yorumlamalar getiren bu düşünceye göre kâinat dediğimiz şey aslında yokluk aynasından ibarettir ve bu aynaya Allah tecelli edince bazı görüntüler belirmektedir" (Çetindağ, 2011: 289).

Bu düşünceyi daha da derinleştiren İbn-i Arabî'ye göre "varlık birdir, çokluk itibari ve zahiridir. Bir varlık, çeşitli büyüklük, şekil ve uzaklıktaki aynalarda nasıl değişik

ve çok sayıda görülürse çeşitli a'yan-ı sabitelerde tecelli eden Allah da öyle çok olarak görünmektedir. Varlığın bir oluşu, hakiki, çok oluşu itibaridir” (Çetindağ, 2011: 292). İbn-i Arabî'nin ifadelerinden tüm varlıkların aslında Allah olduğunu, Allah dışındaki varlıkların varlığını kabul etmediğini anlıyoruz. İbn-i Arabî'nin bu düşüncelerini aşırı olarak kabul eden İmam-ı Rabbani, ona karşı çıkarak “vahdet-i şühûd” düşüncesini ortaya atar.

“Ona göre de kâinat bir aynadır, ancak Allah'ın dışında, onun yarattığı bir de mevcut vardır. Bu mevcudun varlığını inkâr etmek mümkün değildir. Ayrıca bu mevcut, Allah'ın aynısı da değildir. Diğer taraftan da o, her şey Allah'tır tezinin yerine her şey Allah'ın gölge(zill)'sidir ve her şey O'ndandır tezini benimser” (Çetindağ, 2011: 294).

Âlem her ne kadar Allah'ın tecelli ettiği bir ayna ise de aynı zamanda Allah'ı gizleyen bir perdedir. Kocabıyık'ın verdiği bilgiye göre Allah kendisini yetmiş bin ışık ve karanlık perdesi ardına gizler. Bu perdeleri kaldıracak olsa yüzünden yayılan ışık her şeyi yakıp kül edecektir. Bu durumda insanın Hakk'ı görmeye çalıştığı maddi dünya aynı zamanda Hak ile arasına bir duvar örer. Yani bizim doğrudan gördüğümüz nesnelere, Hakk'ı dolaysız görmemize engel olan perdelerdir. Öyleyse Allah'ın tecelligâhı olan nesne ve suretler yani âlem onu gizleyen bir perdedir, hem ayırıcı hem kavuşturucudur (Kocabıyık, 2014: 132).

Tanrı'yı en iyi yansıtan ayna, insandır. Tanrı'nın insanda yansımaları isim ve sıfatlarıyla gerçekleşmektedir.

“Ehl-i sünnet çizgisindeki tasavvuf akidesine göre varlık, Allah'ın isim ve sıfatlarının tecellisinden ibarettir (...) Her bir varlık kendi kabiliyetine göre bu isim ve sıfatlardan bir veya birkaçını yansıtmaktadır. Yani varlıkla Allah arasındaki ilişki onun esma ve sıfatlarının tecellisi yoluyla gerçekleşmektedir” (Çetindağ, 2011: 288-289).

Tüm insanlar Allah'ı kabiliyetleri ölçüsünde yansıtır. Bunların içerisinde en iyi yansıtan insan-ı kâmilidir. Çünkü aynası en kusursuz, en parlak olan odur. Bu makama kolay gelmemiştir. Çetindağ'ın da belirttiği üzere insan-ı kâmil mertebesine çıkan zatların gönül aynaları kesretten ve masivadan dolayı kararmaz veya paslanmaz. Çünkü bu mertebeye yükselenlere halvet de birdir, kesret de (Çetindağ, 2011: 398).

Tasavvufta insan-ı kâmilin kalbine de ayna denmektedir. Genellikle “gönül gözü” ifadesiyle karşımıza çıkar. İnsan, kalbindeki kötü ve dünyevi duyguları temizledikçe gönül aynası temizlenir ve gönül gözündeki perdeler birer birer kaldırılır.

“Mistiklere göre beden gözüyle bakan kişi için aynadaki suret bir perde halini alır ve aynayı gizler, ama kalp gözüyle bakan için durum farklıdır. ‘Keşf’ aracılığıyla suretler perde olmaktan çıkar; çünkü bu bakış delicidir, öteye işler, bakış ötesi bir bakıştır; özneyi öteye geçirir. İnsan yalnızca kendi hayalini değil, kendisinin şeklini almakta olan Hakk’ın suretini görmeye başlar (...) İç gözle görme; görenin ve görünenin birleştiği, yüzden yüze yolculuktur” (Kocabıyık, 2014: 136).

Allah’ın tecelli ettiği yer olan kalp sürekli temiz olmalıdır. Kalpte herhangi bir tozdan, pastan iz bulunmamalıdır. Müslüman kalbini kötülüklerden uzak tutarak temiz tutmalıdır. Nitekim kalp ikiyüzlüdür. İçinde hem kötülük hem iyilik barındırır. İnsan kalbinin bu iki yüzünden hangisini tercih ederse ona göre davranır. Çetindağ’ın da belirttiği gibi kalbi iyi olan iyi, kötü olan kötü olur. Kalbin kötü olması ise kalp aynasının paslanması yahut önünde yeni perdelerin ortaya çıkmasıyla yani tecellinin olamamasıyla ilgilidir. Paslanan ya da perdelenen bir kalbin de manevi âlemlerle tüm bağlantısı kesilmiş olur (Çetindağ, 2011: 375). İnsanın ya da tasavvuf ehlinin paslanan kalbini temizlemesi kolay değildir. Birçok sıkıntıdan geçmek zorundadır. Onun olgunlaşması için çekeceği eziyetler ve bu eziyetler karşısında sergileyeceği tavır aynasının parlamasını sağlayacak ve kalbi saf bir ayna olacaktır.

“Kalp saf bir ayna olduğunda, dünya bu aynadan gerçekte ne ise öyle gibi yani tutkulu düşüncelerden kaynaklanan bozulmalar olmadan yansır; ayrıca kalp, İlahi Hakikat’i az çok dolaysız olarak önce simgeler (işarat) biçiminde, sonra simgelerin ardındaki manevi nitelikler (sıfat) veya özler (‘ayan) biçiminde, son olarak da İlahi Gerçeklikler (haka’ik) olarak yansıtır” (Burckhardt, 1997: 129).

Kalp, Allah’ı keşif için en aracısız yoldur. Mümin, kalbini tertemiz ederse kalbine tecelli eden Yaraticısını seyredebilir. Attığı her adımda, geçtiği her imtihanda aynası Allah’ı daha iyi yansıtır, ona daha yakın olur.

Tanrı’nın yaratma, insanda tecelli etme eylemi, psikolojide karşımıza çıkan benlik kavramını yeniden gözden geçirmemize neden olur. Nitekim bireyin kendi benliği aracılığıyla Tanrı ile iletişim kurması tasavvufta tecelli kavramını açıklayan bir hal olmuştur. Bu hal; bireyin aynaya baktığında ne gördüğü, aynaya yansıtılan görüntüyle görünmeyen arasında nasıl bir bağ kurabildiği ve “ezeli-ebedi ben”i keşfidir. Aynaya bakmanın birçok çeşidi vardır. Korku, öfke, mutluluk, hüzn gibi birçok duyguyla aynaya bakılabilir. Oysa bunlar sadece somut ve yüzeysel duygulardır. Aynada kendisini seyreden kimse, insanla yaratıcısı arasındaki ilişkiyi, benzerlikleri, farklılıkları çözmeye çalışmalıdır. Çünkü aynada gördüğümüz yüz asıl yüzümüz değildir.

“Aynaya yansıyan nesne ile ayna arasında berzah olan ‘aynadaki görüntü’ hayali gerçektir. Hayali gerçeklik diğer iki gerçeklik arasındaki ara alanda bulunur ve her ikisinin niteliğini taşır. Bu nedenle İbnü’l Arabî’ye göre hayali gerçeklik hem aynı hem de gayrıdır: ‘O/o değil’dir. Hayalin neftsen/benlikten başka yeri yoktur. Benlik de ruh ile beden arasındaki berzahdır; bu ikisinin karışımıdır” (Kocabıyık, 2014: 265).

Bu durumda;

“insanın Tanrı’yı arayışının nedeni; Tanrı’nın kendini görmesine, bilmesine aracılık edecek insanı arıyor oluşudur. İnsanın ayna-ruhu sayesinde yaratıcı kendi eserine karşı farkındalık kazanır ve insan da kendi bilincine varabilir. İnsan olmadan Tanrı, tanrı olamamaktadır; Tanrı ancak insanın kendini bilmesi aracılığıyla kendisini bilerek tanrı olabilmektedir. İlk özne, ancak ikinci özne ortaya çıktığında özne olabilmektedir” (Kocabıyık, 2014: 273-74).

Gerçekten de Tanrı’nın varlığını ortaya koyabilmesi insanla mümkün olmuştur. Fakat buradaki özne(insan) ya da benlik insanla Tanrı’yı eşitlemeye çalışan sığ bir benlik değildir. Aynası tertemiz olan ve kendini Tanrı’da bulan, onunla özdeşleşen bir benliktir.

“Ben ölümlü bedendeki ölümsüz bir tözdür. Başka bir ifadeyle ölüm içgüdüsüne karşı koymak Ben’in asli uğraşdır. İsa, ‘İbrahim’den önce ben vardım’ derken, yine aynı şekilde Muhammed, ‘Âdem henüz balçıkla su arasındayken ben peygamberdim’ derken, onlarda dile gelen, içlerindeki Ben aracılığıyla konuşan ezeli-ebedi Ben’dir. Bireysel Ben’deki sonsuz ben’in keşfidir bu. Benliğimizin salt bireysel ve sonlu olmadığına, evrensel ve sonsuz da olduğuna ilişkin bir inancı yansıtır” (Kocabıyık, 2014: 220-221).

Buna göre; Hallac’ın “ben kimim?” sorusuna verdiği “Ene’l Hak” cevabı doğru bir ben tanımıdır.

“Levinos’un dediği gibi, ben, en üst dereceden bir özdeşleşmedir, hatta özdeşlik fenomeninin bizzat kaynağıdır. Bu, Ben’in özünü açıklığa kavuşturma çabasına; kendinin bilincinde olmanın bilicine; tanımlayanla tanımlananın, özneye nesnesinin aynılığına; tanımlamanın olanaksızlığına (çünkü tanımlama ancak tanımlayanın tanımlanandan başka ve ayrı olmasıyla mümkündür) işaret eden bir adlandırmadır” (Kocabıyık, 2014: 216).

Görüldüğü üzere tasavvufun doğuş döneminden itibaren ayna sembolü mutasavvıflar tarafından kullanılmış, tecelliyi anlatan en ideal sembollerden biri olmuştur. Tasavvufi inanişta, âlem ve insanın Tanrı’yı yansıtan birer vasıta olması bakımından aynanın yansıtırma işleviyle sembolik bir benzerlik kurularak insan ve âlem Tanrı’nın aynası olarak düşünülmüştür. Kalbimiz bir aynadır, Tanrı’nın tecelli yeridir; dışımız, yüzümüz bir aynadır, içimizin, gönlümüzün tecelli yeridir. İnsan, insana aynadır; birbirini yansıtır. İçi dışı her yanı ayna olan insanoğlunun gizleneceği ve bir şeyleri gizleyeceği hiçbir yer yoktur. Zira ayna (Tanrı) her şeyin şahididir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ŞİİR VE AYNA İLİŞKİSİNE GENEL BAKIŞ

1.1. Batı Şiirinde Ayna

Sosyal hayatta yaygınlaşan aynanın, sanat içerisinde bir metafora dönüşmesini Platon'a kadar götürmek mümkündür. Nazan Bekiroğlu'nun aktardığına göre; Platon ünlü benzetmesinde 'Al eline bir ayna, tut dört bir yana, yaptın gittin güneşi, yıldızları, dünyayı' diyerek hem döneminin yansıtmacı sanat anlayışını küçümsemek istemiş hem de aynanın sanatı izahta çok kullanışlı bir metafora dönüşmesini sağlamıştır (Bekiroğlu, 2015). Antik Çağ'da sanatın işlevini açıklayan bir metafor olarak görülen ayna, Ortaçağ'da Hıristiyanlığın yoğun etkisiyle birlikte çok daha farklı bir sembol olarak karşımıza çıkar. Sabine Melchior, aynanın Ortaçağ dinsel vokabülerin içinde yer aldığını ve sembolik anlamlarını kutsal yazılardan, Yeni Platoncu metinlerden ve kilise babaları geleneğinden hareketle geliştirdiğini belirtir (Melchior, 2007: 107). Dini etkiyle aynaya yüklenen mistik ve tılsımlı güçler şairlerin de ilgisini çeker. Melchior'in belirttiği üzere; Jean de Meung, *Roman de la Rose* adlı eserinin iki yüz elli dizesini 'aynanın olağanüstü güçleri'ne ayırır (Melchior, 2007: 29). Fakat Ortaçağ'ın sonuna doğru aynaların tılsım gücü zayıflar ve ayna, sanatta yeni sembolik anlamlar kazanmaya başlar.

Bilindiği üzere aynanın sosyal hayat içerisinde tam olarak yaygınlaşması on yedinci yüzyılı bulur. Bu döneme kadar pahalı bir zevkin ürünü olan aynalar, aristokrat çevrelerde bir gösteriş objesi olarak kullanılırdı. Zengin aileler arasındaki bu gösteriş merakının, şairler için bir ironi malzemesi olduğu görülür. Melchior'un verdiği bilgiye göre; Claude Mermet, "Farce Joyevse et Récréative" adlı şiirinde küçük 'kristal ayna'nın bir eve ne kadar pahalıya mal olduğunu alay ederek anlatır (Melchior, 2007: 33). Yine;

"1633'te Chevreuse Konağı'nda, kraliçenin himayesinde bir balo verilir ve salon aynalarla ve duvar süslemeleriyle dekore edilir. 1651'de, Sens başpiskoposu, Longueville düşesi onuruna bir ziyafet verdiği odayı süsleyen elli Venedik aynası vardır ve bu durum J. Loret'nin 'Muse Historique'indeki bazı alaycı dizelere vesile olmuştur: 'Yüzler/mimikler ve duruşlar/gülümsemeler, güzellikler, çekicilikler/gırtlak, eller, kollar/bu güzel topluluk içinde/şölen verilen bu salonda/çift gözüküyordu" (Melchior, 2007: 37).

17. yüzyıldan sonra ayna üretiminin artması, aynanın kolay ve ucuz olarak elde edilmeye başlamasıyla ayna, sosyal hayat içerisindeki seçkin ve elit önemini

yitirir. Sanatta ise taşıdığı sembolik anlamlar çeşitlenmeye başlar. Melchior'un örneklediği gibi Marguerite de Navarre, "Günahkâr Ruhun Aynası" ve "Çarmlıha Gerilmiş İsa'nın Aynası" adlı şiirlerinde aynayı kullanır ve Navarre için aynanın Kutsal Kitap referansı, heyecanlar, arzular, bedenin zaafı ve kalbin kararsızlıklarının ötesinde anlamlar taşıdığı görülür (Melchior, 2007: 119).

Rönesans şairleri aynayla kadın arasında da ilgi kurarlar. Hatta bu bağlamda Cervantes;

"kadın, Ortaçağ'dan XX. Yüzyıla kadar sürekli aynanın karşısında, ölümcül bir hoppalığın müstehcen sahneleriyle bir cadaloz gibi resmedilen, din adamları tarafından hor görülen şehvetli bir ucube olmadığında kendisi 'en zayıf soluğun soldurduğu ve donuklaştırdığı parlak ve gösterişli bir kristal aynadır. Kutsal eşyalara nasıl bakılıyorsa öyle bakılmalıdır ona, dokunmadan seyredilmelidir" (Melchior, 2007: 189) der.

"Rönesans şairlerinden Ronsard, sürekli, aynasını sevgilinin gözüne tercihen eden kadın temasını işler" (Melchior, 2007: 187). Bu şiirde hem ayna-kadın ilişkisini hem de ayna-göz ilişkisini görebiliriz. Bu dönem şairlerinin özellikle aşk şiirlerinde ayna ile göz arasında yoğun bir ilişki kurdukları ve kelimeleri birbirinin yerine kullanabildikleri belirtilmektedir. Göz, ayna sembolü olarak kullanıldığında aynanın kendisinde var olduğu kabul edilen yansıtma ve tılsımı göz yüklenmiş olur. Melchior, Claude de Taillemen'in 'Gözünün bebeği alıp götürüyor beni/ ben içine girdikçe/ ve kendimi orada canlı gördükçe' şeklindeki dizelerinde yansımanın son derece açık olarak görüldüğünü ama dizelerde büyü düşüncesinin egemen olduğunu; çünkü aşkın kadının gözbebeğinin derinliklerinde büyülenmeye ve kaybolmaya kendini bıraktığı söyler" (Melchior, 2007: 201). Hilmi Yavuz, göz ayna ilişkisi bakımından Louis Aragon'un "Elsa'nın Mecnunu" adlı şiirine atıf yapar ve Elsa'nın yokluğunda şiirdeki âşık öznenin kendi gözlerini aynalar gibi bomboş gördüğünü söyler (Yavuz, 2001).

Batı şiirinde aynanın metaforik düzlemde melankoli ile de ilişkisi kurulmuştur.

"Kutsal'ın zayıflamasından, vicdan ile tanrısızın birbirinden ayrılmasından doğmuş ve son derece çeşitli durumlar ve yapıtların prizmasından süzülerek yansımış melankoli, Yunanlılardan beri sürekli yeniden doğan ama özlemlerinden, hüznülerinden, düşlerinden kurtulamayan modernitenin etine saplanmış kıymıktır" (Starobinski, 2007: 19).

Şairlerin, çığlıklar, tuhaf gülüşler, öfkeler, içe kapanmalar gibi her insanda farklı bir şekilde tezahür eden melankoliyi işlerken aynayı sembol olarak kullandıkları görülür.

“İkonolojik gelenekte melankoli, kimi kez aynayla ve aynada yansıyan görüntüye yönelmiş bakışlarla ilişkilendirilir. Ayna şıklığın kaçınılmaz gereği ya da hakikatin simgesi olabilir; ama özellikle melankolik kişinin baktığı aynanın da en az bunlar kadar yerinde bir kullanımı olduğunu söyleyebiliriz”(Starobinski, 2007: 28-29).

Bir boşluk hissiyle sürekli karamsar, umutsuz ve yapayalnız olan melankolik kişiyi Diderot, Dante, Goethe, Racine, Lamartine, Musset, Baudelaire ve Rilke gibi birçok şair şiirlerinde işlemiş; melankolik kişinin yaşadığı acıları ve yalnızlığı ayna sembolüyle anlatmaya çalışmışlardır. Örneğin *“genç Baudelaire’in Sainte-Beuve’e hitaben yazdığı şiirde kişileştirilmiş melankoli ortaya çıktıktan sonra aynanın yer aldığı iki sahne vardır. Tek başına yaşanan şehveti yansıtan ayna ve yine tek başına çekilen acıyı yansıtan ayna”* (Starobinski, 2007: 29).

Aynanın çeşitli temalarla ilişkisinden doğan anlamlar, her edebi akım içerisinde farklı bir nitelik ve boyutta gerçekleşmiştir. Hatta Bekiroğlu farklı edebi anlayışlardaki aynanın farklı anlamlarını aşağıdaki alıntıda ayrıntılı olarak görebileceğimiz gibi aynaların biçimleriyle de ilişkilendirir:

“İdeal gerçekliğin yansıtılmasını sanat için düstur kabul eden Klasiklerin elinde o, yücelten, yükselten, uzaklaştıran bir aynadır. Bir bakıma onun içbükey bir ayna olduğu düşünülebilir. Romantizmin her şeyi sanatkar kalbinin tayfindan geçiren öznelci tutumu ise dışbükey bir ayna ile ifade edilebilir. Kalbin bakış açısına doğrultulmuş bir aynadır Romantiklerin elindeki. İçe bakan içten bakan. Realizm, gerçeği insanın hem içinde hem dışında ararken sarılır yine ayna metaforuna (...) Ellerindeki aynanın ‘gerçeği yalnızca gerçeği’ gösteren düz bir ayna olduğu düşünülebilir. Gerçekliğin yumuşadığı, ayırtların bulanıklaştığı bir algıda Empresyonist ve Sembolistlerin aynası olsa olsa buğulu ya da buzcludur. Modernizme gelince, iki cihan harbi ölçeğinde, o bunalımda her şey gibi sanatçının gerçeklik algısı da hasar almış, bütünlük duygusu kaybolmuş, aynası boydan boya çatlamıştır. Yansıttığını ürkütücü bir boydan boyalıkla parçalar, bozar. Modernizmin boydan boya çatlamış aynası, postmodernlerin elindeyse kırılmış bir aynadır artık. Yerlere düşmüş, kırk parçaya bölünmüştür. Kırık bir ayna, kırık dökük, çoğaltılmış, yanılmalı bir gerçeklik algısını ifade eder” (Bekiroğlu, 2015).

Margaret Stoljar’a göre aynalı imgede yüce gerçekliği arama ideası sembolist edebiyatın en yaygın kullanımınıdır. Bu kullanım, Herodiade, Mallarme, Oscar Wilde ve Rilke’de karşımıza çıkar (Stoljar, 1990: 36367). Bu yüce gerçeklik, kişinin kendi benliğini bulmasıyla özdeştir. Stoljar’ın belirttiği üzere; ayna motifi Mallarme ve Rilke’de; çocukluğun ilk zamanlarında egonun oluşumunda kendi kendine soru sorma rolünü oynar. (Stoljar, 1990: 362). Sembolist şiirde dekorlarla veya güzel objelerle ilgilenmek, aynada kendini aramaya ve kendini sorgulama haline bir cevap yolu olarak kabul edilir (Stoljar, 1990: 363). Dolayısıyla aynanın psikolojideki işlevinin şiirlere yansıdığını söyleyebiliriz. Lacan’ın “ayna evresi” olarak izah ettiği,

çocuğun benlik oluşumunu ve bireyin kendini sorgulayarak bir bütüne ulaşmasını sağlayan ayna, sembolist şiirde de aynı işlevle karşımıza çıkar.

Stoljar'a göre sembolist imgede ayna, daha önceki edebiyat anlayışlarında olduğu gibi esrarengiz olanla ilişkilendirilmez, daha çok alışılmış imgelerin yeni görüntüleriyle ilişkilendirilir. Örneğin Baudelaire, aynayı okyanusun veya gökyüzünün sınırsızlığı için fakat daha çok kişinin bilincinin farkındalığı için kullanır (Stoljar, 1990: 363).

“Baudelaire, yüzünün aynadaki/sudaki yansısını başkalarının gözüyle görmeye çalışarak; bir empati denemesi yapacak ve böylece başkalarının onu nasıl gördüğü konusunda bir fikir edinmeye çalışacaktır. Onun için kendinden başkaları aslında çok önemlidir. Çünkü bu sürekli bakma ve görme sırasında kendini daha yakından tanıma olanağına kavuşacaktır (...) Bu kendini daha yakından tanıma işlemi aynı zamanda, yazarın dışında yer alan derin gerçekliğe katılımını sağlayacaktır; çünkü kendisi gerçek, aynadaki görüntüsü düşseldir” (Kızılcım, 2010: 23).

Stoljar'ın belirttiği gibi Baudelaire'den sonra şairler yansımanın gizemine odaklanmak için gerçekçi yeni ayna imgeleri üretirler. Örneğin Mallarme için aynanın birinci görevi resim çerçevesi gibi varlıkları ve duyguları çerçeve içine almaktır. Çünkü çerçeve, aynanın içindekileri dünyadan ayırır. Böylece somut deneyimler sembolik imajlar yoluyla gizlenir. Mallarme için bu, şairin kusursuz rüyasıyla ve acizliğinden doğan ıstırapının ilişkilendirilmesidir (Stoljar, 1990: 364). Aynanın gizemine Rilke'nin şiirlerinde de rastlamak mümkündür. Stoljar'ın verdiği bilgiye göre Rilke'nin “Die Blinde” mısrasında belirsiz bir ayna, kör bir kadının korkusunu anlatan üç sembolden en esrarengiz olanıdır (Stoljar, 1990: 365). Sembolistlerin aynayı kimlik oluşturma çabası olarak kullandığı açıktır. Bunu yaparken aynanın özellikle yansıtma işlevinden yararlanırlar. Kişi aynada kendiyile yüzleşir ve gördüğü ile hayal ettiği arasındaki farkın gizemini ortaya koyar. Böylece ayna, ona bakan kişide parçalanma duygusuna sebep olur. Rilke, “Duino Ağıtları”nda ayna ve gizem ilişkisini farklı bir boyuta taşır. “Duino Ağıtları”nda daha yoğun olarak aynanın mistik ve metafizik işlevi üzerinde durur. Rilke bu şiirinde melek imgesiyle ayna arasında bir ilişki kurar ve Ortaçağ sonunda dini ve mistik anlamını yitiren aynanın bu anlamını yeniden kazanmasını sağlar. Bu şiir aracılığıyla, İslam mutasavvıflarında olduğu gibi Hıristiyan mistikleri arasında da “varlığın birbirine ayna olması” düşüncesinin hâkim olduğunu görebiliriz. Duino Ağıtları üzerine Annemarie Schimmel;

“ayna simgesinin İslam tasavvufunda çok özel bir yeri olduğunu, hatta ‘temel’ bir motif olarak kullanıldığını belirtir. 2. Ağıtta Rilke’nin meleklerinin hiyerarşik yapısında ve aynalarla benzerliğinde, genel olarak tasavvuf felsefesinden izler görür, ancak bunların özelde en çok Sühreverdi’nin ışık öğretisiyle örtüştüğünü savunur” (Emer, 2014: 288).

Else Buddeberg; Rilke’nin ağıtlarının meleklerini aynalara benzetmesini tanrısallık ve güzellik kavramları etrafında açıklar: “Ayna, -köken olarak içinde tanrısallığın yansıdığı eterdir- insan açısından sonsuza denk yitirilmiş tanrısallığın eski bir simgesidir” (Emer, 2014: 277-278). Dolayısıyla insan cennetten kovulan ve nefis taşıyan bir varlık olarak meleklerin taşıdığı ve yansıttığı güzelliğe hasrettir ve insanın yitirdiği bu güzelliğe ulaşabilmesi için manevi çaba harcaması gerekmektedir. Haehnel ise;

“Katolik kilisesinin dışladığı mistisizmde aynanın ‘Tanrıyla kişisel olarak karşılaşmanın merkezi simgesi’ olduğunu savunur. Bu simgenin ağıtlarda da bu bağlamda kullanıldığını ve özellikle ‘Tanrı(yı) ve insan ruhu(nu), yaratan ve yaratılmış olan(ı), güçleri birbirine akış halinde olan, karşılıklı olarak konulmuş birbirini yansıtan iki ayna gibi’ betimleyen ‘Unio Mystica’ kavramıyla örtüştüğünü söyler” (Emer, 2014: 280).

Ayna sembolünü Goethe’nin de kullandığı, hatta *Erdemli Ayna* eserinden *Faust*’a kadar neredeyse tüm çalışmalarında aynaya sürekli yer verdiği bilinir. Rita Terras’ın verdiği bilgiye göre Konrad Burdach ve Franz Koch, hem Faust’u hem de Goethe’nin tüm sanatsal çabalarını yaratıcı bir aynanın yansıması olarak yorumlarlar. Karl Schlechta, kitabının bir bölümünü Goethe’nin *Wilhelm Meister* kitabındaki ayna yansımasına ayırmıştır. Wilhelm Emrich *Die Symbolik von Faust II* adlı kitabında yansıma olgusunu Goethe’nin şiir çalışmalarındaki dört ana durumdan biri olarak adlandırır. L. A. Willoughby, aynayı Goethe’nin yaşamı boyunca dikkat çekici bir ısrarla kullandığı imajlardan biri olarak tanımlar (Terras, 1975: 387).

Terras’ın belirttiği üzere ayna, Goethe’nin çalışmalarında mecazi bir imaj olarak da kullanılır fakat özellikle yapısal bir imaj veya alet olarak görülür. Goethe tarafından ayna, sembolik bir imaj olarak kullanıldığında ya bilginin sembolü ya da kadın erdemini sorun olarak algılayan kibrin sembolü olarak görülür. Yapısal bir imaj olarak kullanıldığında aynanın kendisi geri planda kalır; önemli olan sadece yansımasıdır. Yapısal olarak ayna imajı, kendini gerçekleştirmenin bir aracı olarak çok önemlidir. Örneğin, *Wiederholte Spiegelungen* adlı denemesinde vurgu aynanın kendisinde değil yansımasındadır (Terras, 1975: 389-390). Yani Goethe’de de ayna, benlik bütünlüğünün yansımasıdır. Terras’a göre *Kleine Blumen Kleine Blatter* adlı şiiri Goethe’nin aynayı mecazi bir sembol olarak kullandığı bir şiirdir. Bu şiirde

ayna; gül, ince gömlek, kurdele gibi çeşitli süs eşyalarıyla birlikte gözükür. Bu eşyalar, ayna tarafından gösterilen kibri pekiştirir (Terras, 1975: 396). Görüldüğü üzere imajları birinde uyuşturmuş diğerinde ise kutuplaştırmıştır.

Ayna, Batı şiirinin ilk örneklerinde bir eşya olarak yer alırken zamanla kazandığı yeni anlamlarla birlikte kadını, kibri, benliği, gözü, Tanrı'yı işaret eden ve/veya temsil eden önemli imaj ve sembol haline gelmiştir.

1.2. Cumhuriyete Kadar Türk Şiirinde Ayna

Aynanın geçtiği en eski edebi kaynaklardan biri Kaşgarlı Mahmut'un *Dîvânü Lügati't Türk*'üdür: Sözlükte ayna, közngü/közüngli olarak geçmekte hatta aynanın göstermemesi, yüzünün paslanması olarak da "*közüngüğe köğ tüşdi*" denilmektedir. (Kaşgarlı Mahmut, 1985: 379,132) Elbette bu ilk kullanımlarından sonra aynanın işlevleri de anlam alanları da genişlemekte zamanla sembolik ve kültürel bir objeye dönüşmektedir. Yunus Emre'nin "*Dost sureti gözgü durur, bakan kendi yüzün görür, gelsün o kendisüz gelen ben râzımı ana direm*" (Tatçı, 1997) şeklindeki mısralarında ayna ve yüz arasında artık yerleşmiş bir mecazın kurulduğu anlaşılmaktadır. İnsanın insana ayna olduğunu, özellikle dostların birbirlerinin görünmeyenlerini gördüğünü, bilinmeyenlerini bildiğini dolayısıyla aralarında sır oluştuğunu söyler bu mısralar; yüzler cam, dostlar arasındaki bağ camın sırası olmuştur adeta. Bu çerçevede gözgü ile gönül kelimesinin etimolojisine dikkat çekip aynı kökten geldiğini söyleyenler de vardır. İbrahim Sona bir çalışmasında dostun dosta ayna olmasını "mümin mümin aynasıdır" hadisine bağlar (Sona, 2017: 261).

Mani, türkü gibi halk ürünlerinde aynanın gerçek ve mecaz anlamlarıyla kullanıldığı görülür. Örneğin "*Ayna attım çayıra / şavkı vurdu bayıra / söyleyenler söylesin / işim çıktı hayıra*" gibi manilerde veya *Hekimoğlu derler* türküsünde aynanın yansıtma merkezli işlevleri öne çıkar. Ama örneğin halk şiirinin ve müziğinin önemli bir ögesi olan "aynalı beşik" tamlamasında ayna, yansıtma işlevini aşarak farklı anlamlara kaynaklık eder. "Aynalı beşik" aynası olan beşik değildir. "*Baş ve ayak kısımları aynı tarz ve aynı şekille tezyin edilmiş beşiğe verilen isimdir*" (Saltuk, 2010: 236). Halk türkülerinde de bu anlamıyla kullanılmıştır. "*Ağ keçi gelmiş (de) oğlağın ister / N'olur Allah n'olur bir oğlan göster / oğulsuz gelini kınar mı eller / aynalı beşik sallamadı kollarım / nen çalmadı çürüyesi dillerim / bir*

elçi gelse eleğin alsam / uğrünü uğrünü höllük elesem / aynalı beşiğe (de) oğlan belesem” (Saltuk, 2010: 236). Saltuk’un verdiği bilgiye göre Halk şiirinde ayna insana yaşlandığını hatırlatan bir obje olarak kullanıldığı gibi “kara ayna” ifadesiyle de baht kapalılığı anlamı kazanmıştır (Saltuk, 2010: 150).

Aynanın sembolleşme, imajlaşma sürecinde Divan şiirinin çok belirgin katkısı vardır.

“Divan edebiyatında parlaklık ve aydınlık yönüyle sevgilinin yüzü, gerdanı, sinesi ile ayna arasında benzerlik ilgisi kurulur. Ayna ile ilgili olan gubar-toz-jengâr, keçe kılıf, aynanın yapıldığı madde (gümüş, pulad vs.), ayna tutan ve ayna gezdiren, diğer süs araç ve gereçleri gibi unsurlarla, ayna ile ilgili inançlar ve deyimlerle ilişkili anlamlar ve sözler bir araya getirilir (câm-ı cem, câm-ı âlem-nümâ, âyine-i İskender, âyine-i âlem-nümâ) gibi terkiplerle efsanevi aynalara telmihte bulunulur” (Güler, 2004: 104).

Dolayısıyla klasik Osmanlı şiirinin temel mazmunlarından biri de ‘ayna’ olur. Genel anlamda beşeri ve ilahi sevgilinin güzelliğini, saflığını, temizliğini anlatırken kullanıldığı gibi aşığın gönlünü, aşkını, rakiplerini, çektiği cefaları anlatmak için de kullanılmıştır. Örneğin Gözde Dede’nin belirttiğine göre ayna, Nedim Divanı’nda yaklaşık altmış yedi beyitte dokuz farklı anlamda kullanılmıştır. *“Niçün sık sık bakarsın böyle mir’ât-ı mücellâya / Meğer sen dahı kendi hüsnüne hayran mısın kâfir”* gibi Divan’da, ayna sevgilinin ulaşılmazlığı, aşığın gönlünün ayna gibi olması, ayna mahfazaları, papağanın aynadaki görüntüsünün kederli bir kalbe benzemesi, göğsün gümüş aynaya benzetilmesi, sevgilinin yüzü, İbrahim Paşa’nın gücü, İskender’in aynası, denizin ayna olması anlamlarında karşımıza çıkmaktadır (Dede, 2012: 64).

Aynanın yapıldığı madenler, sevgilinin ya da aşığın özelliklerini ortaya koyması bakımından önemlidir. Örneğin demir ayna ve gönül ilişkisi:

“Gönül ve demir başlangıç itibariyle aynıdır; her ikisi de katıdır, paslıdır ve değersizdir. Ancak demir ateşle ve taşla, gönül de sevgi sözüyle yumuşatılır ve parlatılırsa her ikisi de tecelliyi ve görüntüyü aksettirecek kıvama erer. Gönül başlangıçta demir de olsa tabi tutulduğu işlemlerden sonra özündeki aynalık cevheri ortaya çıkarılmış olur; aşka dair tecellileri yansıtır ve aşka ehil hale gelir” (Çetindağ, 2011: 20).

Çelik ve gümüş aynalar da sevgili ve aşığı anlatmak için kullanılmıştır. Çetindağ’ın verdiği bilgiye göre sevgilinin ateş yüzü, aşığın ayna gönlüne tesir etmeye çalışsa da onu eritemez. Bunun sebebi de aşığın gönül aynasının sert olan çelikten imal edilmiş olmasıdır (...) ayna madenleri içerisinde en kıymetlisi ise gümüşdür. Çünkü demir ve çeliğe göre hem daha net görüntü verir hem daha az

paslanır hem de daha pahalı ve değerlidir. Bu sebeple saflığı, duruluğu, temizliği ve samimiyeti temsil eder (Çetindağ, 2011: 22/26). Dev aynalarının sevgilinin kibrini ve bencilliğini; top aynaların da aşğın solgun yüzünü, sevgilinin güzel yüzünü ifade etmek için kullanıldığı da bilinmektedir.

Divan şiirinde ayna ve tarak arasında bir ilişki kurulur. Bu bağlamda gelin, meşşata, ayine-dar, tarak ve ayna genellikle bir arada kullanılır. Bu kullanıma Hayali Bey'de, Nev'i'de ve Tâcîzâde Ca'fer Çelebi'de rastlamak mümkündür. Nejat Sefercioğlu'nun verdiği örneğe göre Nev'i "*Donatdı gül arûsını meşşâta-i nesîm / Âyîne oldu âb-ı revân şâne oldu hâr* derken gül, gelin; sabah rüzgârı gelini süsleyen meşşata; akarsu, ayna ve diken ise tarak olarak karşımıza çıkar. Bunların hepsi gül gelinini süslemek için uğraşır (Sefercioğlu, 2015).

Divan şairleri aynaya tasavvufî anlamlar yükleyerek ona metafizik bir işlev de kazandırmışlardır. Şairler âlemi, insanı, kâmil insanın gönlünü aynayla ilişkilendirerek Tanrı'nın tecelli unsurlarını ortaya koymaya çalışmışlardır. Örneğin;

"Mevlana, demir-ayna ve buğday-ekmek temsiline yer verir. Hem demir hem de buğday, hem yapılan karışımlarla hem de uzmanın elinde bir dizi işlemde geçirilerek çok ciddi bir gelişime ve değişime uğrarlar (...) Bu örneği tasavvufa uyarlayan Mevlana, belli mertebeleri kat etmeyi demirlikten ya da buğdaylıktan çıkıp ayna ya da ekmek olmaya benzetir. Yani sufînin ihlâs makamına ulaşması demirlikten aynalığa yükselmesi, yani paslardan kurtularak ve gönlünü parlatarak tecelliye uygun hale gelmesidir" (Çetindağ, 2011: 18).

Nev'i Yahya da aynayı şiirlerinde tasavvufî bağlamda üç farklı anlamda kullanır. Nurgül Karayazı'nın verdiği bilgiye göre birincisi Hakk'ın tecellilerine mazhar olması bakımından kesret âlemi; ikincisi Hakk'ın esma, sıfat ve zatına tecelligah, âlem aynasının cilasası olan insan-ı kâmil; üçüncüsü de "kalp, gönül, ruh" anlamlarındadır (Karayazı, 2014: 42).

Yavuz'a göre Neşati'de hiçbir şey görünmez aynalarda. Aynanın boşluğu, şairin kendisini silmiş, yok etmiş olmasındandır. "*Ettik o kadar ref-i taayyün ki, Neşati / Ayine-i pürtab-ı mücellada nihanz.*" diyen Neşati, "fena"ya o kadar yakınlaşmıştır ki, en parlak aynalarda bile "görünmez" olmuştur. Kimi böyle görünmez olurken aynalarda, kimi de Merdivenköy Bektaşî tekkesinin son postnişini Mehmet Ali Hilmi Dede Baba'nın bir nefesinde söylediği gibi Hz. Ali'yi görür: "*Tuttum aynayı yüzüme / Ali göründü gözüme*" (Yavuz, 2001).

Tanzimat dönemi Türk şiiri, ülkenin her bakımdan yenileşmeye çalıştığı bir dönemin şiiridir. Yüzyıllar boyunca Divan şiirinin soyut hayalleri ve kalıplaşmış

mazmunları etrafında söylenen şiir artık yeni bir biçim ve muhteva etrafında şekillenmeye başlar. Bu bakımdan ilk yenilik dilde yapılır.

Divan şiirinin sürekli etrafında şekillendiği sevgili ve aşk temasının yeni şiirde mahiyeti değişime uğrar. Medeniyet, hürriyet, adalet gibi yeni siyasal konular girer şiire. Kenan Akyüz'e göre Tanzimat şiirinin ikinci nesli olan Recaizade Ekrem ve Abdülhak Hamit sosyal konuları ikinci plana atarlar ve farklı olarak metafizik düşünüşe yönelirler. Ekrem'de daha çok ölüm teması üzerinde toplanan bu düşünüş, Hamit'te ölümden başka, "Allah, hayat, dünya, madde ve ruh" gibi konulara uzanır (Akyüz, 1995: 42). Bu dönemde yeni şiirin yeni temaları çerçevesinde "ayna"yı başlı başına bir metafor olarak görmek pek mümkün değildir. Elbette Tanzimat döneminin bu siyasi ve sosyal şiirinde de "âyîne, mir'at" ya da ayna işlevi gören "su, gökyüzü" olarak ayna kullanılmıştır ama bu kullanımlardaki anlam genişliği Halk şiirindeki veya Divan şiirindeki genişliği yakalayabilmiş değildir. Ayna bu geçiş dönemi şiirinde genellikle lirik bir manada yansıtma işleviyle kullanılmış, özel anlamlar kazanmamıştır.

Namık Kemal; *"Ey nûr-i mücessem ne bu cismindeki hâlet / şâyestedir ervâha bile verse hacâlet / âyînedeki aksin eğer zâhire çıksa / olmaz yine cisminde olan nâz ü letâfet"* (Kemal, 1957: 211) şiirinde olduğu gibi ya doğrudan aynayı yansıtma özelliğiyle kullanmış ya da *"karşımda nedir bu reng-i ahdar / varsa uçuyor çemen hevâya / nerden geliyor bu penbelikler / aksetti mi gül ruhın semâya"* (Kemal, 1957: 203) şiirindeki gibi "sema, su" gibi unsurlara ayna işlevi yüklemiştir.

Muallim Naci'nin Terkib-i Bend'indeki *"İskender'i çerh etti cüdâ âyînesinden / câm ü mey ü sâkîden ayırdı Cem'i devrân"* (Naci, 1997: 37) beytinde "ayna", "ayrılık aynası" şeklindeki lirik bir anlamla Divan şiirinde karşılaştığımız "âyîne-i İskender" ve "âyîne-i Cem"e gönderme amacıyla kullanılmıştır. Yine Muallim Naci'nin şiirlerinde aynanın "gönül aynası" gibi Divan şiirinden aşına olduğumuz anlamlarda kullanıldığı bilinmektedir.

Tanzimat şiirinin ikinci neslinde şiir, her ne kadar bireysellik kazanarak kendi ruhunu bulmaya başlasa da, "ayna" yine sadece yansıtma işleviyle karşımıza çıkar. Recaizade *"Azm-i bağ et kıl temâşâ sûret-i endâmını / havz mir'at-ı mücellâdır şeb-i meh-tâbda"* (Büyük Türk Klasikleri, 1988: 413) beytinde havuzu parlak bir aynaya benzeterek aynanın yansıtma özelliğini vurgular; *"çerh-i mînâdan nümâyân aks-i*

cism-i nazikin / arş-ı tecrîd üzre İsâ'dır şeb-i meh-tâbda” (Büyük Türk Klasikleri, 1988: 413) beytinde ise gökyüzüne ayna işlevi yükler. Abdülhak Hamit *Makber*'de; *“mir'âtı mıyım celâlinin ben? / yâ aksi miyim cemâlinin ben?”* (Büyük Türk Klasikleri, 1988: 456) derken aynanın yansıtma özelliği ile kişi arasında ilişki kurar. Tanzimat şairleri Avrupa edebiyatındaki fikirlerle tanışıp onların etkisinde kalsalar da ayna özelinde söyleyecek olursak batı şiirindeki aynanın benlik, çatışma, ikilik göstergeleri olarak kullanıldığından çok da haberli değildirlere. Batı romantik ve sembolist şiirindeki ayna kullanımlarının ilk görüntüleri Servet-i Fünun şiirinde görünmeye başlayacaktır.

Tanzimat döneminde Avrupa edebiyatı fikri ile egemendir. Avrupa edebiyatının biçimleri, ruhu ise Servet-i Fünun şiiri ile görülmeye başlar. Bu şiirin içe kapanıklığına, bedbinliğine 2. Abdülhamit dönemi baskıları sebep olarak gösterilirse de Batı ruhu ile kendi ruhlarının çatışmasındaki korku ve ümitsizlik daha etkili bir sebep olarak görünüyor. Bu hal onların şiirlerinde heyecanı, sosyal endişeyi yok eder. *“Öncekilerin aksine heyecansız, kıvılcımsız bir nesildir bu. Yalnız arzu, aşk ve gözyaşı, bedbinlik, melal ve melankolide bir önceki nesilden (ara nesil) daha tabii, daha derin ve daha az yapmacık idiler”* (Akay, 1998: 152). Tanzimat dönemi şairleri dönemin şartları itibariyle sosyal konularla ilgili Fransız romantiklerini okurken Servet-i Fünun şairlerinin kendi ruh hallerine uygun şairleri okudukları görülür. Cenap Şahabettin'in belirttiği gibi *“özellikle ferdi romantizm, sosyal davalar peşinde koşmayan küçük burjuvanın günlük hayatını tasvir eden realizm, daha sonra da sembolizm ve seyahat edebiyatı bu neslin seçtiği akımlardır”* (Akay, 1998: 152). Belki de bu arka plandan dolayı Servet-i Fünun şiirinde “ayna”, yüzleşme, kendiyi karşılaşma objesi olarak yer almaya: gerçeklik ile hayal, arzu edilenle yaşanan arasında zorunlu olarak var olan tezatın göstereni olmaya başlar. Rûbab-ı Şikeste'de aynanın veya denizin, gölgenin veya diğer yansımaların -örneğin *“sönük likâ-yı sükûn-perverinde deryânın / veremli bir kamerin 'aksi muttasıl ağlar”* (Fikret, 2012: 407)- hemen hepsinde tezat ve acı vardır.

Esasen Servet-i Fünun şiirindeki ayna kullanımları da henüz Divan şiirindeki kullanımlardan kopmuş ve tamamen ayrılmış değildirlere. Örneğin, Cenap Şehabettin, Muallim Naci'ye yazdığı 1886 tarihli bir naziresindeki *“zülfi zer-târın tararken şâne-i zerrîn ile /Allah Allah oldu mir'ât-ı mücellâ gark-ı nûr”* (Büyük Türk

Klasikleri, 1988: 370) mısralarında aynayı sevgilinin güzelliğine atıfta bulunmak için kullanır. Cenap'ın 1895'te *Malûmât*'ta yayımlanan "Hafriyât-ı Mâzîye" adlı şiirinde ise aynanın pişmanlık, yüzleşme, kaçma etrafında yeni anlamları işaret ettiği görülmektedir: "*kurumuş gonce ilişti gözüme; ben, heyhât! / yâdigâr almış idim on sene evvel ondan / bu güzel gonceyi!... Sonra bularak bir mir'ât / ona baktım!... Ne demek? On sene evvelki yüzüm / gülüyordu bana!... Âyîneyi kırdım da gözüm / gördü bir name ki yazmıştım o demde ona ben!*" (Büyük Türk Klasikleri, 1988: 373). Cenap bu şiirinde yıllar önceki yazdıklarıyla ve yaptıklarıyla hem de on yıl öncesine göre yüzünün o anki görüntüsüyle yüzleşmeye çalışır. Yüzleşme hiçbir zaman sükûnet doğurmaz, çatışma, red ve kaçışı besler. Aynayı kırması hakikati kabullenememesini gösterebilir. Ayna karşısında yeni sayılacak tavır Cenap'ın etkilendiği sembolist Fransız şairlerinden gelebilir. Stoljar'ın belirttiği gibi sembolist sanatta, dekorlarla veya güzel objelerle ilgilenmek, aynada kendini aramak; kendini sorgulama haline bir cevap yolu olarak kabul edilir (Stoljar, 1990: 363). Bu bakımdan Cenap'ın, aynanın psikolojideki işlevini şiire yansıttığını ve bu şiirindeki ruh halinin ve aynaya yüklediği anlamın bize bir ölçüde Necip Fazıl'ı, Cahit Sıtkı'yı hazırladığını söyleyebiliriz.

Edebi arka planında Fransız sembolizmini, empresyonizmi ve Divan şiirinin müzikal değeri ve imajinatif yapısı bulunan Ahmet Haşim'de ayna, kendi çağdaşlarına göre birçok anlamı ve görüntüyü işaret edebilen bir "yansıtma" alanına dönüşmüştür.

"Haşim'de hayal, su, deniz, akşam, hep yansımadır. Haşim, şiirinde, somut ve pratik gerçekliğin olduğu gibi görünmesine izin vermez. Göl Saatleri'nin mukaddimesinde söylediği gibi: "Seyreyledim eşkâl-i hayâtı/ Ben havz-ı hayâlin sularında/ Bir aks-i mülevvendir onunçün/ Arzın bana ahcar ü nebâtu (Haşim 1994: 129). Mukaddime adlı bu şiir, Haşim'in ilk kitabı olan Göl Saatleri'nin birinci şiiridir. Hem poetik bir bildirge hem de bir uyarı niteliği taşır. Poetik bir bildirgedir; çünkü bu dört mısrada, şiirin "idrak muntikalarının dışında, gizlilik ve bilinmezliğin geceleri içine gömülmüş; yalnız aydınlık sularının ışıkları duyuların ufkuna yansıyan kutsal bir kaynaktan doğduğunu" söyleyen Haşim görünür. Bir uyarıdır; çünkü şair, Göl saatlerine baş eğen okurun, gerçek dünyadan çıkarak, simgelerin ve imgelerin gizemli ve loş dünyasına girmesini istemektedir" (Narlı, 2007:190-193)

Tanzimat şiirinin siyasal ve düşünsel varlığı farklı bir şekilde Milli Edebiyat hareketi şairlerinde de görülür. Dolayısıyla bu şairlerin şiirlerinde ayna, yeni anlamları işaret edecek bir gösterge olarak bulunmadığı gibi kendilerine gelene kadarki hatta kendi çağdaşlarının şiirlerinde bulunduğu kadar da görünmez.

İkinci Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadarki süreçte ayna ve aynanın anlam ailesi bakımından Ahmet Haşım'le birlikte anacağımız bir isim Yahya Kemal Beyatlı'dır. Onda da ayna, hem doğrudan kendi olarak hem de kendi yerine kullanılan yüz, kadeh gibi bir varlık olarak görülür. Örneğin “Bir Tepeden” şiirinde “*İrkin seni iklimine benzer yaratırken / Kaç fethe koşan tuğlar ufuklarla yarışmış / Târihini aksettirebilsin diye çehren / Kaç fatihin altın kanı mermerle karışmış*” (Beyatlı 2008a: 11) mısralarında ayna ile çehre arasında ilişki kurulurken; “Hafızdan Deyiş” adlı şiirindeki “*Sâkî parıldasın şafak-ı meyle câmımız / Mutrip de kim cihanda murâd üzre kâmımız / Bizler kadehde aks-i ruh-î yâri görmüşüz / Bundandır işte lezzet-i şüreb-î müdâamız*” (Beyatlı, 2008b: 85) mısralarında aynayla kadeh arasında ilişki kurulmuştur. Fakat Yahya Kemal'de asıl olan ayna fonksiyonlarını taşıyan varlıkların gösterdiği, işaret ettiği anlamlardır ve bu anlamlara ulaşmak için aynanın bir imge olarak özellikle hayal kurma ve seyretme eylemlerinin öznesi olduğunu fark etmek gerekir. Şu mısralara bu çerçevede bakabiliriz:

Körfezdeki dalgın suya bir bak, göreceksin:

Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde;

Mehtap...iri güller... ve senin en güzel aksin...

Velhasıl o rü'ya duruyor yerli yerinde (Beyatlı 2008a: 83)

Görüldüğü gibi mısralarda aynanın yansıtma işlevi suya geçmekte, su aynasını hafızaya tutmaktadır. “Geçmiş Yaz” adlı bu şiirde sevgili ile birlikte rüya gibi bir yaz yaşanmış ve bitmiştir. Her anıyla, her rengiyle ve her şiiriyle büyük bir haz olan bu yaşantı hatırlanacaktır. Eğer sevgili bu yazı bir gün hatırlamak isterse, körfezdeki dalgın suya bakmalıdır. Çünkü toprak üzerinde yaşanıp biten her şey denizde yaşamaya devam etmektedir.

“*Açık Deniz, Deniz ve Deniz Türküsü'ndeki denizin, zamanı hafızalaştırması ve bu hafızayı saklaması, bu şiirde de vardır. Mekân ve zaman içindeki her şey suların derinliğinde durmaktadır. Bachelard, sulara meydana gelen yansımanın, evrenin kendini algıladığı ilk görüntü olduğunu, yansıdığı anda güzelliği daha da artan bu manzaranın kozmik narsizmin kökeni olduğunu anlatan imgeleri hatırlatır. Yahya Kemal'de varlığın zevkini sonsuzlukta duyan ruhun, kozmik narsizmle ilgisi kurulabilir. Fakat Tanpınar'a göre Yahya Kemal'de “su narsis'in aynası ve Heraklit'in akan ve geriye dönmeyen suyu değildir. Daha esaslı ve fonksiyoneldir; açılır, alır ve muhafaza eder” (Narlı, 2007: 192-194)*

İKİNCİ BÖLÜM

2. Cumhuriyet Dönemi (1920 -1950) Türk Şiirinde Ayna

2.1. Nesne Olarak Ayna

İnsan, bakmakla görmek arasındaki ilişkiyi yansıtır aynalara. Bu bağlamda insan aynada güzelliğine, çirkinliğine, gençliğine, yaşlılığına vs. bakarken aynı zamanda bu görüntülerin altında gizlenen duyguları, beklentileri, yaşanmışlıkları, pişmanlıkları vs. görür. Böylece ayna, somut bir nesne olarak somut bir görüntüyü yansıtırken aynı zamanda soyut özellikler kazanır. Çünkü insan, aynada kendini gördüğü gibi kendi nesnesi üzerinden sevgiliyi, pişmanlıkları hayalleri de görebilir; yalnızlığıyla, bencilliğiyle, benliğiyle de yüzleşebilir. Böylece ayna nesnel bir yansıtma vasıtasının ötesine geçerek psikolojik işlevler gören bir nesne özelliği de kazanır. Bütün bu belirlemeler aynayı işaret eden ve ikinci kısımda değerlendireceğimiz metaforlar için de geçerlidir. Burada yapmaya çalıştığımız aynanın gerçek bir nesne olarak yer aldığı şiirlerle metafor olarak aynayı işaret eden şiirleri birbirinden ayırmaktır. Şiirlerin çözümlenmesinde kronoloji, temaya, aynanın işaret ettiği anlamlara göre izlenmiştir. Örneğin, ayna ve yalnızlık söz konusu edilmiş ise kronoloji yalnızlığa göre belirlenmiştir.

2.1.1. Ayna-Yalnızlık- Benlik-Narsizm

Buraya kadar aynanın, yansıttığı somut görüntünün arkasında insana ruh dünyasındaki derinlikleri hatırlatan, gösteren, çağrıştıran işlevleri olduğunu ortaya koyduk. İnsan, aynaya bakarken sadece yüzünü görmez. Yüzündeki her detayın altında gizli kalan duygularını, hallerini de görebilir. Şiirde ayna ile varlığını en belirgin şekilde gördüğümüz hallerden biri yalnızlıktır. İnsanın aynadaki görüntüsünde yalnızlığıyla yüzleşmesi sosyal hayattaki yalnızlığıyla doğru orantılıdır. Sosyal hayatında mutlu ve güvenilir bir kalabalık içerisinde yaşayan insanın aynasında yalnızlık yansımaz. Sosyal hayatında kimi zaman kalabalıklar içerisinde olmasına rağmen anlaşılmadığı hissiyle kendini yalnız hisseden, kimi zaman gerçekten kimsesiz olan insanların aynasında en melankolik haliyle sadece yalnızlık yansır. Yalnızlık halinin aynadaki yansıma şekli kişiden kişiye farklılık gösterir. Aynaya bakan kimi kişiler, yalnızlıklarına tahammül edemedikleri için

kendi görüntüleriyle diyaloga geçerler; kendi suretiyle konuşarak yalnızlığını gidermeye çalışırlar. Kimilerinin de aynasında yansıyan yalnız görüntüsü, ölümün soğuk ve kimsesiz yüzünü düşündürür. Aynasında gördüğü yalnızlığıyla geçmiş güzel günlerinin hayaline dalarak yalnızlığını gidermeye çalışanlar da vardır. Örneğin kimi yalnızlar, kendilerini hiçbir zaman yalnız bırakmayan annelerine ve çocukluklarına yolculuk yaparlar. Aynaya bakan yalnızların veya aynada yalnızlık görenlerin kimisi, bireysel yalnızlığından hareketle toplumsal yalnızlığa geçiş yaparak tüm insanlar arasında duygusal bir benzerlik kurarlar. Yalnızlığın etkisiyle kendine yönelerek benliğini sorgulayanlar da vardır. Her bireyin aynasında farklı tezahür eden yalnızlığın şiirlerdeki yansıması da bu kapsamda belirir.

Ayna ve **yalnızlık** ilişkisi bağlamında Cumhuriyet dönemi şiirinin en dikkat çeken hatta eşyalar ve modern insanın çatışması çerçevesinde öncü olan şairlerinden biri Necip Fazıl'dır. Onun bu niteliklerini gösteren en önemli şiirlerinden biri "Otel Odaları"dır. Şiirin, başından sonuna kadar şairin iç gerginliğini ortaya koyacak şekilde marazi bir ruh haliyle yazıldığı açıktır. Şiirde geçen "İsli lambalar, küflü aynalar, izbe sofalar, çivi yaraları, tavan araları" ifadeleri bu maraziliğin en açık göstergeleridir. Şiirde mekân olarak bir otel odasının seçilmesi, şairin yalnızlık ve sığınma duygusunun bir neticesi olarak düşünülebilir.

Gizli bir akis kalmış gelip geçen her yüzden,

Küflü aynalarında, küflü aynalarında. (Kısakürek, 1932: 90-91)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde ayna, ona bakıp geçen herkesten iz taşıyan bir nesne durumundadır. Bu durumda ayna, yansıtma özelliğinin yanı sıra hafıza özelliği de kazanmış olur. Kendi yalnızlığıyla birlikte başkalarının orada yaşadığı yalnızlığı da düşünen şairin fiziksel olarak herkesten uzak kalmaya çalışırken zihinsel olarak sosyal hayattan kopmadığını söyleyebiliriz. Nitekim şair; "*küflü aynalarında gelip geçen her yüzden gizli bir akis kalmış*" ifadesiyle daha önce hiç karşılaşmadığı kendi hayat tarzını paylaşan insanlarla empati yapmıştır. Şair, her ne kadar sosyal hayattan kaçıp yalnız yaşamayı tercih etse de toplumun diğer fertlerinin *duygu dünyasından kopmamaktadır*" (Sağlam, 2014: 248). Şairin bu iç ve dış çatışmalarını yansıtan nesnedir ayna. Şairin böyle bir çatışma içinde olmasının nedenini bu şiiri yazmadan önceki Paris yıllarında arayabiliriz. "*Necip Fazıl'ın Otel Odaları şiirini kaleme aldığı dönemin hemen öncesinde (1925) bohem hayatını bütün*

derinliğiyle yaşadığı Paris, uzun yıllar pişmanlık duygularını yaşayacağı eylemlerinin merkezi mekânıdır” (Sağlam, 2014: 244). Kısakürek’in Paris hayatına dair; *“aylarca şehrin gündüzünden habersiz bir gece yaşayışı... Oteldeki odamın aynası karşısında, yanaklarımı tırmalayarak döktüğüm gözyaşları... Çok defa otelin sabah kahvaltısından ibaret günlük gıda...”* (Kısakürek, 2013: 63-64) ifadeleri şairin o yıllarda içinde bulunduğu ruh halini ortaya koyduğu gibi “Otel Odaları” şiirinin hem mekânsal hem de ruhsal kaynağını gösterir.

Şiirde geçen;

“küflü ayna söz öbeği, dış dünyaya bakan obje olmanın özelliğinden çok şairin bilinçaltı çağrışımlarıyla bireysel duyarlılığını, felsefi ve metafizik algısını karşılayan bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır (...) şiirde geçen ayna objesini Necip Fazıl’ın iç dünyasının en karmaşık katmanlarını yansıtan bir nesne olarak değerlendirebiliriz. Bu birimde şairin ayna nesnesinin eskimişliğini ve yıpranmışlığını küf sıfatıyla nitelemesini bireysel trajedisinin yanında; sosyal hayattaki gerginliğinin ve çöküşünün metaforu olarak düşünebiliriz” (Sağlam, 2014: 248).

Bu bağlamda şair, aynada hem şahsi hem de sosyal bir travma yaşar. Aynadaki görüntüsünde kendi tedirginliği, yalnızlığı ve çaresizliğini gören şair, aynanın kullanılmışlığı, eskimişliği ve küflenmişliğiyle onunla aynı duyguları yaşayan insanları düşünmeye başlar ve bireysel çatışmasına sosyal bir boyut kazandırır.

Yalnızlık duygusu kimi zaman sığınma ihtiyacını beraberinde getirir. Kendini yalnız hisseden birey, bir mekâna, bir nesneye sığınarak yalnızlığını gidermeye çalışabilir. Sabri Esat’ın “Trenin Fenerleri” şiirinde böyle bir durum söz konusudur. Sabri Esat, söz konusu şiirde, penceresinin karşısından geçen bir treni ve trenin çıkardığı dumanı anlatırken şiiri kendi içinden geçen bir trenden bahsederek bitirir. Böylece şair, bir dış yolculuktan iç yolculuğa geçiş yapar. Bu geçiş şairin yalnızlığını işaret eder. Eşyaların, nesnelere hareket halinde canlı gibi sunulması da, şairin bir sese ihtiyaç duyduğunu gösterir. Bu ihtiyaç Sabri Esat için mekân ve eşyayı önemli kılar. Ona göre; *“mekân ve içindeki eşyalar, soluk alan, sarmalayan hatta konuşan, hareket eden birer canlı gibidir. Bu bakımdan o mekânda yaşayan için mekân, dertlerin ve sevinçlerin barınağı değil, bizzat onlara ortak olandır. İnsan neyse, mekânı ve eşyası da odur”* (Fedai, 2009: 1247). Onun mekân ve eşya algısını, eşyayla bütünleşerek kendini mekâna ait hissetme ihtiyacı olarak da yorumlayabiliriz fakat *“nesnelere birleşme, kendi olma, onlara sığınarak yalnızlıktan kurtulma”*

(Fedai, 2009: 1251) şeklinde yorumlamak bizi Sabri Esat'ın his dünyasına daha çok yaklaştıracaktır.

Raylar, bunlar alnımda yereden kırışıklar;

İki ölü göz gibi aynadaki ışıklar,

İçimden geçen siyah katarın fenerleri. (Esat, 1933: 53-54)

Birkaç mısrasını aldığımız “Trenin Fenerleri” şiirinde ayna, ilk bakışta kara bir trenin ışığını yansıtan bir nesne gibi görünür. Bir gece karanlığı içinden geçen tren görüntüsünün şairde oluşturduğu ruh halinin şiiridir bu şiir. Şairin treni kara, ışıkları ölü göz ve alnındaki kırışıklıkları raylar olarak nitelemesi, karamsar bir ruh hali içinde olduğunu ortaya koyar. Aynaya vuran da onun bu karamsarlığı ve yalnızlığıdır aslında. Alnındaki kırışıklıklar bize yıpranmışlığı işaret eder. Bu yıpranmışlık ve yalnızlık içerisinde şairin aynasına aydınlık ışıklar yansıması mümkün değildir. Bu nedenle aynada doğrudan yalnızlığıyla yüzleşemeyen şair, aynasına bu imgeleri yansıtarak yalnızlığını ve karamsarlığını itiraf eder. Bu bağlamda ayna, şairin yalnızlığıyla karşılaşma aracıdır.

Aynalar insanı yalnızlığıyla yüzleştiren nesnelere oldukları gibi insanın yalnızlığını gideren nesnelere de olabilmektedirler. Aslında bunlardan hangisinin belirgin olduğu aynadan çok aynaya bakan kişiyle ilgilidir. Aynaya bakanın ruhunda pozitif duygulara yönelim söz konusuysa aynada görünen yalnızlık olmayacaktır. Örneğin Asaf Halet “Nigâr-ı-Çîn” adlı şiirinde ruhundaki yalnızlığa esir olmaz, bu yalnızlığı aynasındaki güzel sevgilisiyle giderir:

İçim boştur

Ve ayna kaplı

O aynalarda bin gamzesi var (Çelebi, 1998: 55)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde şair içindeki boşluğu, yalnızlığı aynayla gidermeye çalışır. Ayna, şairin içini kaplayan ve güzel yüzlü sevgilisini yansıtan bir nesnedir. İçini bir diyar olarak niteleyen şairin bu boş diyarında gezinen sadece Nigâr-ı-Çîn'dir. Boşluğu dolduran ise Nigâr-ı-Çîn'in aynaya yansıyan gamzeleridir. Bu bağlamda şairin içini kaplayan aynadaki Nigâr-ı-Çîn'le bütünleştiğini söyleyebiliriz. Bu bütünleşme tamamlanmışlığı ifade ettiği gibi şairin benlik algısının ipuçlarını da verir. Şairde “*ben imgesi, ben'in hiçliğe sürüklenmesi olarak değil; aksine tamamlanmışlıkla, bütünlükle birlikte anlaşılır*” (Orhanoğlu, 2007: 18).

Şair, Nigâr-ı-Çîn'in gamzelerini, şiirin bazı mısralarında, gemiye, denize, buluta ve bağa benzetir. Dikkat edilirse bu unsurlar birer uzaklık, enginlik ve ulaşılmazlık ifade eder. Bu, bize kaçış hissini hatırlatır. Şair, reel hayattan kendi içine (ruhuna) oradan da kimsenin göremeyeceği ve ulaşamayacağı Nigâr-ı-Çîn'e kaçar. Bu kaçışın aracı aynadır. Ayna, şairi hem hayattan kurtarır hem Nigâr-ı-Çîn'in gamzelerine kavuşturur. Şairin aynadan ileri attığı adım Nigâr-ı-Çîn, geri attığı adım reel hayat diyebiliriz. *"Bu iki sevgili ve onların yer aldığı âlem arasında irtibatı sağlayan aynadır. Dolayısıyla ayna bir eşik gibidir"* (Çakar, 2008: 3).

Ahmet Muhip Dıranas da "Ben Bir Yıldızım" şiirinde kalabalıklar içinde bir aynada suretini görmeye ihtiyaç duyacak kadar yalnızdır:

Mutluyum, bu güzel, bu tek yıldızlıkta;

Milyonlarca sunu, adak sana, tanrım!

Ama kalbim çatlayacak yalnızlıkta,

Hiç olmazsa bir ayna ver bana, tanrım! (Dıranas, 1990: 173)

Şiirde yalnızlık bağlamında dikkati en fazla çeken durum, öznenin aynadaki suretiyle yalnızlığını aşabileceğini söylemesi ve tanrıdan bir ayna istemesidir. Fakat aynı özne "bu tek yıldızlıkta" mutlu olduğunu da söylemektedir. Bu şair öznenin bir çelişkisi midir yoksa "tek" olmakla "yalnız" olmak farklı şeyler midir? Aslında hem yalnız olmak hem de yalnızlıktan şikâyet etmek insanoğlunun çok da yabancı olduğu bir duygu değildir. Çünkü insan hem bütünüyle kendisi olabileceği bir yalnızlığı isteyebilir hem de kendi dışındaki varlık alanından koptuğu zaman rahatsızlık hatta güvensizlik ve korkular duyabilir. Şiirdeki öznenin hiç olmazsa bir ayna istemesi bu korku ve güvensizlikten kurtulma arayışıdır. Çünkü *"başkası, kendini ancak kültürel (bedensel, dilsel, sanatsal vs) bir bütünün aynasında ortaya koyar. Yüz, başkasının belirişidir. Başkası, yüzde tecelli eder. Kendimizi dolaylı olarak yani yalnızca başkasının aynasında görebiliriz"* (Kocabıyık, 2014: 50). Şiirde istenen ayna "başkasının yüzü" işlevini görecek bir aynadır

Yalnızlık duygusu insanın tamamen kendi içine kapanmasına da sebep olabilir. Bu kapanmayla birlikte etrafındaki her oluşum ve değişim insanda karamsar duyguların tetikleyicisi olabilir. Cahit Sıtkı'nın "Aynalarda Gece" adlı şiirinde ayna, geceyi, karanlığı dolayısıyla şairin içinde bulunduğu böyle bir depresif ruh halini

sembolize eder. Şairin umutsuz olduğu anlarda tüm ışıklar söner, tüm parlaklık ve aydınlık kaybolur. Gün biterken aynalar karanlıkla kaplanır:

O biten günle beraber
Aynalarda gece olmuş;
Onlar, onlar ki geceleyin,
Gurbete düşmüş gibiler, (Tarancı, 1995: 68)

Aynanın içine dolan karanlık bir anlamda şair öznenin içine doğan çaresizliktir denilebilir. Işık, renk, umut, hiçbir şey yoktur. Aynalarla dertleşebileceği kadar bile ışık olmadığı için şair kendisini gurbette yapayalnız hisseder.

Aynalardaki yalnızlığın kimi zaman bireye ölümün soğuk yüzünü hatırlattığını söylemiştik. Böylesi bir durum, bireyin hem yalnızlık hem de ölüm karşısındaki aciziyetini ortaya koyabilir. Hele ki ayna karşısındaki kişi Cahit Sıtkı ise yalnızlık ve ölümün kardeşliği kaçınılmaz olabilmektedir:

Gün çekildi pencerelerden;
Aynalar baştan başa تنها,
Ses gelmez oldu bahçelerden;
Gök kubbesi döndü siyaha. (Tarancı, 1995: 129)

Tarancı'nın bir kısmını alıntılıadığımız “Korktuğum Şey” adlı şiirinde ölüm korkusunun fonunda şairin yalnızlığı da vardır. İlk mısradan itibaren şiirin atmosferine hâkim olan gece, şairin yalnızlığının ilk belirtisidir. Gün pencerelerden çekilince herkes evine çekilir ve şair kendisiyle baş başa kalır. Şairin aynası dahi bu yalnızlıktan nasibini alır ve o da tenhalaşır. Fakat günün bitmesini, seslerin kesilmesini, gök kubbenin siyaha dönmesini sadece dış dünyaya ait bir manzara olarak ifade edemeyiz.

“Bu manzaranın dış dünyaya ait bir tablo olmadığı ‘aynalardaki tenhalık’ ve ‘çeşmelerdeki suların kesilmesi’ gibi olumsuzluklarla sezdirilir. Su, hayatın kaynağıdır, gök kubbe ise insanın düşlerinin ve özgürlüğünün mekânıdır. Şairin korkusunun temelini oluşturan gün doğmama ihtimali, tüm bu olumlu değerlerin siyah renkle pekiştirilen bir yok oluşla kaybolmasıdır. Aynanın görüntü ve ses vermemesi de simgesel anlamda insanın özünü kuran kaynaklara yabancılaşması olarak yorumlanabilir” (Yılmaz, 2010: 824).

Şairin korktuğu, günün doğmama ihtimalini, gök kubbenin kararmasını, çeşmelerin akmamasını şairin ölüm korkusuyla da ilişkilendirebiliriz. Gökyüzü, gün ve su hayat kaynaklarıdır. Bunların varlığından yoksun kalmak ölümün habercisidir. Bu olumsuzluklara rağmen şair, “*nergislerin açtığı yerden*” (Tarancı, 1995: 129)

mısrasıyla sudaki kendi yansımasına âşık olup o güzelliğe kavuşmak isterken suda boğularak ölen Narkisoss'a bir gönderme yapar. Bu durum, şairin aslında hâlâ umutlu olduğunu en azından mutlu olabilme ihtimaline sarılmak istediğini işaret edebilir. Karanlık ve gece, aynanın görüntüsünü yok eder. Bu yokluk şairin iç dünyasındaki çaresizliğinin belirtisidir. Ayna şairin çaresizliğinin yansıması olurken, su umutlarının yansıması olur. Belki o da Narkisoss gibi yeniden hayata tutunabilecektir. Böyle bir yorumlama şiirdeki öznenin kendi üzerine kapandığını da gösterir.

Orhan Veli'nin "Yalnızlık" adlı şiirinde ayna, hem yalnızlığı gösteren bir araç hem de yalnız olanı teselli eden bir işleve sahiptir:

İnsan nasıl konuşur kendisiyle,
Nasıl koşar aynalara,
Bir cana hasret, (Kanık, 2014: 122)

Bu mısralarda derin bir yalnızlık duyan ve bu yalnızlığa tahammül edemeyen birey aynalarda kendisiyle konuşur. Çünkü yalnızlık, insanın insan içindeki varlığını unutturan bir kapanmadır aslında. Kapanma ve kopma bir benlik problemi olarak özneyi rahatsız etmektedir. İnsan bebekliğinde kendi varlığının dışında annenin yüzüyle var olarak bu kopuştan kurtulur. Erişkin hale geldikçe annenin yüzünün yerine diğer insanların yüzleri geçer. Kocabıyık'ın belirttiği gibi benlik aynadan doğar ve başkasının yüzü insana bir aynadır. Başkasına bakmak onu anlamayı, yorumlamayı ve çözümlenmeyi gerektirir; çünkü başkası, kendini ancak kültürel bir bütünün aynasında ortaya koyar (Kocabıyık, 2014: 50). Böyle bir kültürel bütün içerisinde var olan insan, yalnızlık hissine kapılmaktan uzak kalır. Şiirde şairin bir cana, insana hasret kalışının en güzel ifadesidir aynalarda kendisiyle konuşması. Bu, aynı zamanda şairin yalnızlığına bulduğu bir çözüm olarak da düşünülebilir. Çünkü şairin bu mısralarda asıl üzerinde durduğu ayna değil aynada gördüğü yalnızlığıdır. Bu bağlamda aynalar, hem yalnızlığın yansıtıcısı olma işlevini üstlenir hem de şairin yalnızlığına, sessizliğine, korkularına karşı teselli bulduğu bir sığınak özelliği kazanır.

Bireylerin olaylar ve durumlar karşısında sergilediği tavır ve davranışlar, gösterdiği tepkiler, psikolojik açıdan **benlik** bütünlüğüyle açıklanmaktadır. Çocukluk döneminde benlik bütünlüğünü tamamlayan bireylerin olaylar, durumlar ve

toplumsal hayat karşısında daha çözüm odaklı, daha özgüvenli ve daha verimli bireyler oldukları; benlik bütünlüğünü tamamlayamayan bireylerin ise aynı koşullarda daha kırılğan, daha desteğe muhtaç ve daha içe dönük oldukları uzmanlar tarafından söylenmektedir. Özellikle olumsuz durumlarla ve olaylarla karşı karşıya kalındığında bireylerin benlik algısı daha net bir şekilde ortaya çıkabilmektedir. Bu bağlamda yalnızlıklar, mutsuzluklar ve kayıplar bir insanın hissedebileceği ya da maruz bırakılabileceği olumsuz durumların başında gelmektedir. Bu duyguların açığa çıkmasında en önemli araç ise genellikle aynalar olmaktadır. Böylece aynalar **narsistik** bir nesne özelliği kazanmaktadır. İncelediğimiz şiirlerde kimi zaman aynasında yansıyan yalnızlıktan kimi zaman karamsarlıktan kimi zaman da acizlikten ötürü benliğine sığınan ya da bu duygular karşısındaki tavırlarıyla benlik algısı ortaya çıkan şairlerimiz bulunmaktadır.

Ayna- birey- **benlik** ilişkisi bağlamında oldukça farklı özellikleri göndermeleri olan şiirlerden biri Ahmet Kutsi Tecer'in "Ayna" adlı şiiridir. Şiirin en önemli farkı ortada diğerlerindeki gibi gerçek bir bakmanın ve görmenin olmamasıdır:

Bir körün elinde tuttuğu ayna,
Yansıtır içinde ona yüzünü,

.....

Gözlerim, Allahım, gözlerim nerede?
Hangi ırmaklarda, hangi seslerde?
Yüzümü nereye çevirsem perde,

.....

Bilirim aynanın içinde yüzüm,(Tecer, 2001: 73)

"Körler çarşısında ayna satmak" deyiminin bir gerçekliği kavrama imkânı olmayanlara o gerçekliği anlatmanın boşluğunu anlatmak için kullanıldığını biliriz. Köre renkleri ve biçimleri tam olarak tarif edemeyeceğimiz gerçeğini de biliriz. O halde Tecer, neden körün eline ayna vermektedir? Şiirdeki görüntüler ana hatlarıyla şöyle: Körün elinde bir ayna vardır ve ayna ona yüzünü göstermektedir. Kör, aynada gözlerinin olmadığını görmekte ve Allah'a gözlerinin nerede olduğunu sormakta; gözlerini nereye çevirse perdeler vardır. Sona doğru "görme" yerine "bilme" kullanılır; kör, yüzünün aynada olduğunu "bilmek"tedir. Şiirde somut olarak bir

bakma ve görme olmadığına göre buradaki aynanın “zihin aynası” olduğunu tespit etmek gerekir. Bakanın zihninde ayna kavramı bütün işlevleri ile vardır ve özne, aynanın bu işlevlerini zihnine yüklemektedir. Şair özne, varlığın boyutlarını, renklerini ve işlevlerini zihnindeki tasarımla algılayabilmektedir ama bir şekilde de bunun neden böyle olduğunu da sorgulamaktadır. Şiire bu yorumlamanın ötesinde de bakmak mümkün. Ayna aslında dünyadır ve birey dünyayla sağlıklı iletişim kuramamaktadır. Dünya ile arasında karanlık bir alan vardır.

Cevdet Kudret’in “Kendi Kendime” adlı şiirinde ayna, şairin kendisiyle, mutsuzluklarıyla yüzleştiği, narsistik bir nesne işlevi görmektedir:

Her aynaya surattır beyaz boyalı masken;

Göğsün –yağmur altında kalan kafes gibi-

Gözyaşınla çürür, sen bahtiyar olamazken...(Solok, 1929: 37)

Alıntıladığımız mısralarda takındığı maskeyle aynaya bakan bir kişinin aynadan nasıl yansıdığı görülür. Şiirde sözü edilen kişi, içine akıttığı gözyaşlarıyla göğsü çürüyecek kadar mutsuzken rol yaparak bu mutsuzluğunu gizlemeye çalışır. Bu mutsuzluğun sebebi ise şiirin diğer dizeleriyle anlaşılır. “*Mahkûmsun ufalmağa boşa giden ses gibi;/Dün içinden içtiğin bir ağzı geniş tasken,/Elinin çukurundan iç bugün herkes gibi...*” (Solok, 1929: 37) dizeleri kibirli, zengin bir insanın hem maddî hem manevî çöküşünü işaret eder. Aynaya bakan kişi, bu çöküş sonrası kendiyi yüzleşir ve ne durumda olduğunu kendi kendine itiraf eder. Şairin aynadaki görüntüsüyle yaptığı konuşmada “neydin, ne oldun” fikrinin hâkim olduğu açıktır. Bu durum Melchior’un “*ayna sadece fiziki özellikleri yansıtmaz, insanın iç tavır ve davranışlarını da yansıtır (...) ayna insana ne olduğunu ve ne olması gerektiğini de gösterir*” (Melchior, 2007: 106) şeklindeki tespitiyle örtüşür. Lowen’in “*Narsisizm hem psikolojik hem de kültürel bir durumu tanımlar. Bireysel düzeyde kişinin kendi imgesine abartılı değer vermesiyle kendini gösteren bir kişilik bozukluğunu ifade eder. Narsisistler ne hissettiklerinden çok nasıl göründükleriyle ilgilenirler*” (Lowen, 2013: 9) şeklindeki tespitleri esas alınırsa bu şiirde aynanın varlığının aynı zamanda narsistik bir eğilimin de göstergesi olduğunu da söyleyebiliriz.

İnsanın bir nesne olarak aynadan önce karşılaştığı ilk ayna yüz aynasıdır. Şair yüz aynasını kullanmak yerine yani başka kişilerin fikirleri ve eleştirileri yerine doğrudan aynayla kendi kendisini görmek ister. Çünkü kişinin halini başkasından

ziyade kendisine itiraf etmesi daha kolaydır ve en önemlisi bu kendiyle arasındaki bir sırdır. Fakat özünde şairi böyle bir yüzleşmeye götüren yine başkalarının varlığıdır. Nitekim ayna karşısında şairin yaşamış olabileceği pişmanlık, suçluluk, utanç gibi duygular da başkalarının var olmasını gerektirir. Çünkü “*mahcubiyet, haset, gurur, suçluluk duygusu, utanç gibi daha karmaşık duygular bir benlik duygusunu gerektirir*” (Kocabıyık, 2014: 311).

Lacan’ın “ayna evresi” tanımlaması (Kocabıyık, 2014: 312) çerçevesinde şiir ve ayna ilişkisine baktığımızda şunu söyleyebiliriz: Aynaya bakanın aynada ve aynadan yansıyanlarla kendi içinde gördükleri psikolojik açıdan “benlik bütünlüğü”nü ifade eder. Bu dönemi tamamlayabilen bireyler benlik bütünlüğünü kazanarak olumlu özelliklere sahip birer birey olarak hayatına devam ederken tamamlayamayıp benlik bütünlüğünü kazanamayan bireylerde birtakım olumsuz özellikler görülebilmektedir. Bu bağlamda Tarancı’nın şiirlerinde aynanın genel olarak yalnızlık, pişmanlık, kaçış, tedirginlik, çaresizlik duygularını gösteren ve çağrıştıran bir simge olarak kullanılması Tarancı’nın benlik algısında birtakım sorunların olabileceğini işaret edebilir. Kaldı ki Tarancı’daki bu duyguların kesiştiği nokta insanın kayıplarıdır. Bu durumda “*Cahit Sıtkı’nın aynası, şairin kayıplarıyla ve öteki benlikle yüzleştiği bir yansıma alanıdır*” (Yılmaz, 2010: 824) denilebilir. Ayna, insana, gördüğü ile görüldüğü arasındaki farkı göstermesi bakımından önemli bir nesnedir. Çünkü insanın kendi gördüğünün sübjektifliği karşısında görünürlüğünün objektifliği yer alır. Bu iki durum arasındaki farkı algılayabilme, kabullenebilme ya da kabullenememe, çocukluk döneminde benlik bütünlüğünü kazanma ya da kazanamamaya ifadesini bulurken, yetişkin bir bireyde kendiyle yüzleşebilme yahut yüzleşememe gibi sonuçlara sebebiyet verebilir:

İnsanlar içinden kurtulup, ne zaman

Aynamla baş başa, yapayalnız kalsam,

Akislerle susup, nihayet bir insan

Olduğumu bana hâtırlatır aynam. (Tarancı, 1995: 53)

Bir kısmını alıntıladığımız “Dar Kalıp” adlı şiirde ayna, şairin çocukluğundaki tamlık-bütünlük algısının bozulduğunun izlerini taşıdığı gibi şairin kendisiyle yüzleştiği, kendisini tanıma imkânı bulduğu bir nesne özelliği de kazanır. Yalnızlık duygusunun ağır bastığı şiirde şair, insanlardan kaçtığını, aynayla baş başa

kaldığında insanlığını hatırladığını ifade eder. “Ayna evresi”nde bir bütünlük kazanan çocuğun, bu dönemde kendi “ben”ini keşfetmeye başlaması gibi bu şiirde de şair özne, aynayla baş başa kaldığında kendi “ben”inin farkına varır.

Aynam, aynam bana bir devle bir cüce

Halinde gösterir içimle dışımı (Tarancı, 1995: 53)

Mısralarında şair dev/cüce, iç/dış tezatlığıyla aynaya bakan kişiyle aynada yansıyan görüntünün farklı olduğunu ifade eder.

“Ayna insanın iç dünyasına yönelttiği manevi bir gözdür. İç dünyanın aynaya düşen yansıması dış görünüşle tam bir zıtlık içerisindedir. İç ve dış şeklinde ayrılan iki dünya karşıtlıklara rağmen aynı öznedeki bir arada bulunur. Şair bilinç ve bilinçaltı arasındaki zıtlıklardan beslenen uyumu ayna simgesiyle temsil eder. Aynaya bakmak psikanalitik anlamda kişinin kendisiyle yüzleşmesidir. Bu yüzleşme dev ve cüce zıtlığıyla ayrılan iki dünyanın farkına varılması ve tanınmasıyla mümkün olabilir” (Yılmaz, 2010: 825).

Şair dev-cüce, iç-dış tezadıyla beden ile ruh arasındaki ilişkiyi ele alırken aynadaki yansımasıyla da kendi ruhunun ve varlığının derinliğini keşfetmeye çalışır. Bedenin aynadaki görüntüsü bedeni yansıttığı gibi kişinin psikolojik algısının belirlenmesini de sağlar. *“İnsana kendisini seyrettiren ayna, sadece dış görünümü değil, iç âlemin derinliklerine götüren bir seyir imkânı sunar. Görüntünün nerede olduğuna karar vermek ve yansıyan görüntüyü yorumlamak aynaya bakan kişinin ruhsal durumuyla yakından ilgilidir”* (Yılmaz, 2010: 823).

Cahit Sıtkı'nın “Aynalar” adlı şiirinde de aynalarda kendisiyle kalan şairin benliğine yolculuğu söz konusudur:

Aynalar, aynalar, sevgili aynalar,

Yok beni anlayan, seven sizin kadar,

Öldükten sonra da, yine sizin kadar,

Kim beni düşünür, hayalimi saklar?

Aynalar, ne olur, siz yalnız aynalar. (Tarancı, 1995: 52)

Yukarıdaki mısralarını aktardığımız şiirde, öznenin yüzey anlamda aynaları, yalnızlığını paylaşan arkadaş, sırdaş olarak gördüğü açıktır. Ancak ayna sadece kendisine yansıyanı gösterdiği için aslında öznenin sırdaş, arkadaş ve yoldaş olarak gördüğü kendisidir. Öznenin aynadaki kendisi ile arasında kurduğu ilişkide “sevilme” ve “anlama”nın da görülüyor olması yalnızlığın kaynaklarını gösterir: Kimse tarafından sevilmediğini anlaşılmadığını düşünen insan derin bir yalnızlık

hissi yaşar. Şiirde özne de “gerçekleşmeyen dileklerini, sevilme isteğini, tahassürlerini aynalara emanet eder” (Yöndemli, 2010: 303).

Burada sevilme, anlaşılma, düşünülme ihtiyacını sadece aynaların karşıladığını ifade etmesi, bizi öznenin çocukluğuna, o dönemde oluşmaya başlayan benlik algısına götürür. Lacan’ın “ayna evresi” olarak ifade ettiği dönemdeki çocuk-anne ilişkisinin yarattığı eksiklik duygusunun Tarancı’da da görüldüğünü söyleyebiliriz. Şairin eğitim için annesinden küçük yaşta ayrılması, onun yalnızlık duygusunu derinleştiren en önemli sebeptir. Yuvasından ve annesinin koynundan kopan bu çocuk için annenin yokluğu yeri doldurulamaz bir boşluk duygusunun oluşmasına ve şairin tamlık-bütünlük algısını kaybetmesine neden olur.

“İnsanoğlu çocukluk döneminde tamlık ve bütünlüğü yaşantıladığı ‘annenin bedeni’ yerine simgesel-kültürel alanda geçirdikleriyle yetinmeye çabalar; fakat asla ‘annenin bedeni’ boşluğunu doldur(a)maz. Sadece boşluğu doldurmak için aradığı ‘nesne’yi bulduğunu zanneder; fakat bulduğu sadece dil göstergesi olurken onu tekrar tekrar kaybeder. İşte bu nedenle de bir zamanlar tamlık ve bütünlüğü ‘annenin bedeninde’ yaşayan ve daha sonra da ‘ayna evresi’ne girmekle bu tamlık ve bütünlüğü kaybeden şairi de en çok anlayan nesne ‘ayna’ olur” (Şen, 2010: 401).

Şiirin devamındaki “Onu koynunuza alsanız aynalar; /Rüzgârda savrulan güneş, yağmur ve kar, / Kuştüyleleri gibi renk renk hâtıralar / Olan hayalimle kalsanız aynalar, / Kırılacak en son parçanıza kadar!” (Tarancı, 1995: 52) mısraları da çocuk yaşta annesinden kopan, anne bedenine büyük bir hasret duyan ve annesiyle arasına birçok varlık giren şairde oluşan bu tamlık-bütünlük algısının bozuluşunu anlatır.

Bedri Rahmi’nin aşağıda değineceğimiz şiirinde benlik parçalanması söz konusudur ancak bu şiirdeki parçalanma, anne-bebek bütünlüğünün parçalanmasından öte tabiat ve insan bütünlüğünün parçalanması işaret eder. Çünkü onun şiirlerinde insanın bütünlüğünü bulabileceği tek örnek tabiat ve insan uyumudur. Bu yüzden onun şiirlerinde tabiatın özellikle ses, renk, ışık gibi nitelikleri çok belirgindir. Eyüboğlu; “ümitlerine, heyecanlarına, beklentilerine canlı ve parlak ışık unsurlarından, güneş, yıldız, gökyüzü, deniz gibi tabii olanları seçerken ümitsizliklerine, ölüme, ayrılığa yahut insan dünyasına ait ıstırap verici olgulara gece, karanlık gibi ışık unsurlarını seçer” (Durmuş, 2001: 240). Dolayısıyla tabiat ve ışık onun şiirlerinde kendi iç dünyasını, beklentilerini, kırınlıklarını ve hüznelerini yansıtan birer araç olarak kullanılır. Bir kısmını alıntılıdığımız “Paramparça” şiirinde de tabiat unsurları ve ışık karşımıza çıkmaktadır. Şair, şiirin ilk mısralarında

tabiattaki bütünlükten bahseder. Bu bütünlüğün kendi iç dünyasında da olmasını ister fakat onun dünyası paramparçadır:

Büyük bir ayna kırılmış

Kırılıp yere dökülmüş

Kâinat içine düşmüş

Düşmüş amma param parça. (Eyüboğlu, 2002: 31)

Şiirde aynanın kırılmış, yerlere dökülmüş olması şairin iç dünyasının parçalanmışlığını en açık biçimde ortaya koyar. Ayna, kırılmışlığıyla yalnızlığın hatta bu kırılmış, parçalanmış haliyle bir bütün arz eden kâinata düşmüşlüğüyle uyumsuzluğun ifadesidir. “*Varoluşçulara göre, dünyadaki her şey uyumlu, insan uyumsuzdur. Çünkü insan dünyaya fırlatılmıştır. Ve bundan dolayı anlamsızdır*” (Erzen, 2008: 215). Şiirde geçen “*Ağaç bütün/Işık bütün/Meyve bütün/Benim dünyam paramparça*” (Eyüboğlu, 2002: 31) mısraları da şairin parçalanmışlığının bu uyumsuzlukla bağıntılı olduğunu gösterir. Şair her ne kadar parçalanmış “ben”ini yaprak yaprak yapıştırmaya, diyar diyar dolaştırmaya ve bir alev gibi tutuşturmaya çalışsa da bir kere kendi varlığında tabiatın bütünlüğünü kaybetmiştir. İnsan yaratılmadan önce de var olan tabiata, sonradan dâhil olmuştur. Şair bu dâhil oluşun dahi bir bölünmeyle, parçalanmayla ve buna bağlı bir yalnızlıkla olduğunu ayna imgesiyle ifade eder. Esasen Nurdan Gürbilek’in kitabına ad olarak seçtiği “Kayıp Şark Kırık Ayna” istiaresinde olduğu gibi (Gürbilek,2016) doğunun/klasik idrakin modernle karşılaşmasında bütüncül idrakin parçalı idrake dönüşmesi gerçekliği kırık ayna metaforuyla verilebilir. Sadece Eyüboğlu’nda değil, Necip Fazıl, Tanpınar, Celal Sılay gibi şairlerde de kırık aynaların parçalı benliği ifade ettiğini görebiliriz.

Ayna ve benlik ilişkisi bütün bir nesne olarak aynada görülebileceği gibi kırılmış, parçalanmış aynada da görülebilir. Hatta kırık aynanın benlik parçalanmasını dana sembolik olarak gösterdiğini söyleyebiliriz. Celal Sılay’ın “Aynadan Parçalar” adlı şiirinde aynanın kırılmışlığı şairin benlik parçalanmasını daha arka planda ise bilinçaltındaki anne-bebek bütünlüğünün parçalanmışlığı işaret eder.

Ay bir kahkaha attı elimdeki aynada

Ayna geniş bir suyun üstünde parçalandı; (Sılay, 2006: 92)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirin ilk mısrasında ayna somut bir nesnedir. Şairin elindeki ayna, kahkaha atan bir ayı yansıtır. Aynaya yansıyan ayın kahkaha atması, kadınla ilişkilendirilebilir. Nitekim kahkaha atmak, feminen bir davranışı işaret eder. Ayın (kadının) yansısıyla ayna, geniş bir suyun üstünde parçalanır. Ayna ve suyun bir araya gelmesiyle bu iki unsurun anneyi işaret ettiğini söyleyebiliriz. Nitekim aynanın parçalanması, bir bütünlüğün yok olması demektir. Bu ayna, suyun üstünde parçalanıyorsa bir benlik bütünlüğünün bozulması dolayısıyla da anne-bebek ilişkisi söz konusudur diyebiliriz. Bilindiği üzere su, dişil bir maddedir ve anneyi imler. Önce bebeklik döneminde anneye olan ilişkiye bağlı olarak bir benlik parçalanması yaşayan şair, şiirde ikinci kez annenin kaybıyla bir benlik parçalanması daha yaşar. Şiirin devamındaki “*Rüzgâr götürdü onun suda son zerresini / Ay ağlayan bir yüzle karanlıklarda yandı.*” (Sılay, 2006: 92) mısraları bu düşüncemizi destekler niteliktedir. Bachelard’a göre su, ay ışığı ile birleşince sütü bir imgeye dönüşür (Bachelard, 2006: 136) ve bu imge anneye geçen mutlu hatıraları ifade eder. Şiirde su, ay ışığıyla bütünleşemediği için şairin aynasının (annesinin) son parçasını da rüzgâr alır götürür ve böylece ay, karanlıklarda kalır. Burada su, rüzgâr ve ay üçlüsü oedipus kompleksini hatırlatır. Saffet Murat Tura’nın belirttiğine göre ayna evresindeki çocuk kendi imgesiyle ya da annenin bütünsel imgesiyle özdeşleşerek bu ikili imgesel ilişki içerisinde kendini ideal varlık olarak düşünür. Ama ileride baba devreye girince anneye bu imgesel ilişki kopar” (Kocabıyık, 2014: 312). Bu bağlamda şiirde su (ayna), anneyi; ay, şairi; rüzgâr, babayı imliyor gibidir. Şair, aynasını eline alarak benliğini keşfedecekken birden suyun yüzeyinde aynasının parçalanmasıyla ilk benlik parçalanmasını yaşar. Tekrar aynasının parçalarının sudaki (aynadaki) yansımalarından benlik bütünlüğünü kazanma çabası harcarken rüzgâr (baba) gelir ve aynasının son parçasını da alıp götürür ve şairi annesinden kopararak karanlıklarda bırakır.

Necatigil’in “Maskeli Balo” şiirinde aynanın yüklendiği işlev daha sosyal bir nitelik taşır. Aynalar, bu şiirde bireyin sosyal ve bireysel bir varlık olarak gösterdiği tezadı yansıtmaktadır. Dünyanın maskeli bir baloya benzetildiği şiirin bütününde insanların evlerinden dışarı çıktıklarında maske takındıkları ve şaire parmağını ısırtacak kadar başarılı bir rol yaptıkları anlatılır. Dış dünyada kendi gibi davranmayan bu insanların soyunup dökündükleri, rahatladıkları ve kendi özlere

döndükleri tek yer “ev”leridir. Necatigil “*bütün hayata ve dünyanın hallerine evden çıkarak girer ve herkesi/her şeyi ev merkezine doğru çağırır; evi, bir mikrokozmos olarak algılar*” (Narlı, 2016: 132). İnsan hayata evinden çıkarak karışır, hayattan da evine kaçarak kurtulur. Dolayısıyla Necatigil’in evi, insanların benliğini ortaya çıkaran tek gerçek mekândır. Ayna evdeki gerçekliğin daha da özelini, daha da bireyin iç dünyasına ait olanı gösteren nesnedir:

Maskeli balo bitti, gene gece, evinize döndünüz

Ayakta duracak haliniz kalmadı şimdi

Bakmayın aynalara, aynalar kirli

Aynalarda rezil olur yüzünüz. (Necatigil, 1994: 122)

Bir kısmını alıntılıdığımız şiirde ayna, insanı iç beni ve dış beniyle yüzleştirerek kişiliğini gösteren bir nesne işlevi üstlenir. Şair, sokaktan (dış dünyadan) eve döndüklerinde üstlendikleri rolün insanları ayakta duramayacak kadar yordüğünü ifade ederken bir taraftan da onlara aynaya bakmamayı tembihler. Çünkü “*ayna sadece fiziksel özellikleri yansıtmaz, insanın iç tavır ve davranışlarını da yansıtır. Bir manevi yaşam faktörüdür, insana kusurlarını ve eksikliklerini düzeltmesi için yardımcı olmalıdır; ayna, aynı zamanda insana ne olduğunu ve ne olması gerektiğini de söyler*” (Melchior, 2007: 106). Dışarıda yaptığı rolü herkese yutturduğunu düşünüp bıyık altından gülen insanlara gerçek kişiliğini ayna gösterir fakat bu insanlar, aynaya bakarak kendi kirleriyle aynayı yani iç benlerini de kirletir.

“*Kitsch-insan ‘Görülüyorum, öyleyse varım’ der. Kendilerine dair bakışları daha çok başkalarına nasıl göründükleriyle, onların üzerinde nasıl bir etki bıraktıklarıyla, ilgilidir. Bu nedenle makyajlı yüzlerdir onlarınki. Makyajlı yüz, yani maskesini yüzü sananlar kendine bakıştan yoksundur. Ve yüzeyselliği aşamadığı için derinliğini, çekimini yitirmiştir*” (Kocabıyık, 2014: 111-112).

“*Kendine gözüysen kendine özgüsün*” (Necatigil, 1997: 20) diyen Necatigil, dış dünyada çok çeşitli biçimler ve söylemlerle örtülebilen örneğin kötülük, hazımsızlık gibi duyguların aynada yani benliğin kendisiyle karşılaşmasında görüneceğini söyler. “*Bakmayın aynalara aynalar kirli*” (Necatigil, 1994: 122) mısrası bu anlamı işaret eder.

2.1.2. Ayna-Mazi-Hafıza

Aynalar, zaman makinesi gibidir. İnsanı geçmişin derinliklerine, en kuytuda kalmış hatıralara, özlenen yıllara alır götürür. İnsan, aynadaki görüntüsünün her

ayrıntısında geçmişinden bir iz bulur ve her iz ona en uzak hayallerin, rüyaların, yaşanmışlıkların kapısını aralar. Aynadaki görüntülerden aralanan, bazen geçmişi acı tortular olarak insana geri getirebilir; derinlerde gizlenmiş bir yarayı yeniden kanatabilir, korkularla ve kayıplarla yüzleştirebilir. Bazen de aynadan kendi geçmişine uzanan insanı, anneye, babaya veya sevgiliye duyulan yoğun özlemler kuşatabilir. Bu iki durumda da ayna hafızanın işlevlerini yüklenmiş olur, kendine bakanın ruh haline göre geçmişin dilini açar.

Cumhuriyet Dönemi şair ve yazarları arasında aynayı simgesel değerler taşıyan bir varlık olarak en çok kullanan kişilerden biri de Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Şiirlerinde olduğu gibi roman ve denemelerinde de ayna, merkezi simgelerden biridir. Nesrinde olduğu gibi şiirinde de ayna, genellikle hafızayı harekete geçiren görüntüler oluşturan sembolik bir nesnedir. Hafıza harekete geçince yöneldiği yer “**geçmiş**”tir. Aynaların içinde uzanılan geçmiş, adeta hafızanın içine bir ayna yerleştirir. Bu itibardır ki Tanpınar'da ayna-su-gökyüzü gibi varlıklar birbirleriyle sürekli temas içindedirler. Tanpınar'ın aynasında kendi fiziksel yansımalarından çok zamanın sakladıkları görünür. Kaplan'ın deyişiyle Tanpınar aynada “*beliren mazisinin hüznü hayallerini seyrederek*” (Kaplan, 2013: 37).

Bir sonu gelmeyen rüyaya dalar,

Akşam odalarda fersiz aynalar.

Durgun sularında hepsinin yer yer

Eski bir hatıra sanki genişler,

Maziden yadigâr kalan bir hisle. (Tanpınar, 1981: 112-113)

Yukarıya birkaç mısrasını alıntılıdığımız “Aynalar” şiirinde fersiz aynalarla durgun su arasında bir bağ kurularak durgun suya hafıza özelliği yüklenir. Durgun sularda eski bir hatıranın genişlemesi, şairin hatıralarını suya sakladığını ve suyun hafızasına kaydettiğini gösterir. Tanpınar su ile aynayı o kadar özdeşleştirir ki bir şiirinde tamamen suyun yansımalarından söz ettiği halde şiirinin adını “Ayna” koyar. Bu “Ayna” (Tanpınar, 1981: 46) şiirinde sevgilinin parıltısını yansıtan aynalar, değinmekte olduğumuz “Aynalar” şiirinde fersiz ve ışısızdır. Aynaların fersizliğini takip eden durgun sular ifadesi şiire karamsar ve kötümser bir derinlik kazandırır. Tanpınar'ın bu şekilde müşahhas varlıklar karşısındaki tutumunu “*eşyanın kendisinde uyandırdığı çağrışımlara teslimiyet olarak da tarif edebiliriz. Birçok*

şiiirleri, Zen Budistlerinin davranışını hatırlatan eşya karşısında murakabenin mahsulleridir. Şair adeta objeyi hayaller doğurmak için zorlar” (Kaplan, ?: 80). Nitekim hem “Ayna” hem de “Aynalar” şiirinde aynayı geçmişini yakalayabilmek, geçmişindeki hatıralarda kaybolabilmek için kullanır. Aynanın şaire geçmişini hatırlatması, aynanın onun zihninde sebep olduğu çağrışımın bir neticesidir.

“Aynalar ki sessiz anlatır bize. / Maziye karışan günlerimizi / Bizden iyi tanır aynalar bizi...” (Tanpınar, 1981: 112-113) mısralarında “konuşan, geçmişini nakleden bir varlık olarak Tanpınar’ın anlattığı aynalar, hali hazırda geçmişe doğru açılan bir masal kapısı, geçmişe dair rüyalara doğru giden bir yolu gösteren rehber olurlar” (Balçı, 2004: 74). Şair, “Bizden iyi tanır aynalar bizi” (Tanpınar, 1981: 112-113) mısrasıyla geçmişte kalan güzel ve mesut günleri, sevdiği kişileri, “ışıklı bir fecir” içinde seyrederek; bu fecir, aynadan geçerek kurulan hafızayı işaret edebileceği gibi hafızadan aynaya aktarılmış ışıklı bir zaman dilimi de olabilir. Bachelard, derin düşler nesnelere değil, maddelere kurulur. Şiire aynayla başlayan şair, pınarın suyuna varmalıdır (Bachelard, 2006: 31) der. Tanpınar da şiirde bu kurala uyar. Şiirin ilk mısralarındaki “fersiz aynalar” yerini son mısralardaki “kederli su”ya bırakır. Böylece onun aynasının gündelik olayları yansıtmaktan öte derin düşlerini, hatıralarını yansıtan bir hafıza olma özelliği suyla birleşerek daha da güçlenir. Nitekim suyun da en önemli özelliği koruması, muhafaza etmesi ve saklamasıdır.

Geçmişin görüntüleriyle imgesel düzlemde karşılaşabileceğimiz bir hal de rüyadır. Hatta bazı edebi metinlerde rüya ile aynanın iç içe geçtiği, hangi görüntünün aynadan hangi görüntünün rüyadan yansıdığına birbirine karıştığı görülebilmektedir. Rüyalar kişinin bilinçaltısındaki korkuları, endişeleri, mutlulukları, anıları vs. ortaya çıkarması bakımından önemlidir. Böylece rüyalar, bir taraftan kişinin iç dünyasının aynası olurken diğer taraftan da aynadaki görüntünün sebebi olurlar. Cumhuriyet dönemi şiirinde şiir ve rüya ilişkisi bağlamında dikkatle izlenmesi gereken şairlerden biri de Necip Fazıl’dır. Onun şiirinde bazen rüya, halüsinasyon ve hayal iç içe geçer. Bu aynı zamanda uyku ile uyanıklık halinin de birbirine geçmesi anlamına gelir. “Kaldırımlar, Otel Odaları, Rüya, Aynalar” şiirlerine bu açıdan bakılabilir. Necip Fazıl’ın rüyasındaki ve aynasındaki görüntülerin gösterdikleri kendi süreci içinde farklılaşmalar gösterirler. Örneğin 1930’lara kadar olan şiirlerde rüya ve ayna

görüntüleri genellikle, birey, çatışma, anlamsızlık etrafında bir anlam alanı işaret ederlerken bu tarihten sonraki şiirlerinde belirgin olarak tasavvufi simgeleşme sürecine girerler.

Birkaç mısrasını aşağıya aldığımız “Rüya” adlı şiirde şair özne, uzun bir rüyadan uyandığında evinin, odasının, eşyalarının ve her şeyinin değişmiş olduğunu görür. Bu rüya ondan bir şey çalmıştır hem de büyük bir şey. Âdeta dünyası değişmiştir. Şair bu değişimi bir türlü anlayamaz; ta ki içinden bir his onu aynaya çekene kadar. Bu rüyanın sırrı odasındaki aynada gizlidir:

Ellerim bir kanat gibi titrekti,
Tutmasam gözümünden yaş inecekti,
Bir his beni alıp aynaya çekti,

Ondaydı gecenin esrarı güya.(Kısakürek, 1932: 118)

Ayna, gecenin esrarını şaire gösteren bir nesne olarak tasarlanır. Aynayı görüntüyü yansıtan bir nesne olarak ele aldığımızda gecenin karanlığı ve bu karanlığın esrarı aynada gizlidir. Bu bağlamda ayna hem sırdır hem de ona yansıyan her şeyi kaydeden bir hafızadır. Şiirde “*aynadaki görüntü, yansıttığı nesne ile kaimdir. Karanlığın ondaki yansıması karanlık biçiminde olmalıdır. Fakat bunu görmek mümkün değildir. Akıl görmediği şeyden emin olamayacağı için ilginç düşünceler geliştirebilir. Bu yüzden bu şiirde karanlıkta kalan aynanın esrarengiz sırları ifşa ettiğini*” (Can, 2010: 181) söyleyebiliriz.

“*Nedir şakağında bu beyaz saçlar? / Sanki uyutup da gençliğim kadar / Büyük bir şey çaldı benden o rüya*” (Kısakürek, 1932: 118) mısralarıyla aynanın şaire gecenin sırrını gösterdiğini anlamak mümkündür. Aynada kır saçlarıyla karşılaşan şair, yaşlandığı gerçeğiyle yüzleşir. Fakat bu yaşlılığın ruhsal bir çöküntünün ifadesi olduğu dikkatten kaçmamalıdır. Rüyasının gençliği kadar “büyük bir şey”ini çaldığını söylemesi yine şairin gönül yorgunluğunu işaret eder. Şair, bir rüyanın ardından aynaya baktığında şakaklarında -aslında olmayan- beyaz saçlar görüyorsa bu rüya onun dünyasını değiştirmiş daha doğrusu hayata bakışını değiştirmiş demektir.

Mazinin aynasında yansıyan hatıralar, her insanda farklı duyguların oluşmasına sebep olabilir. Bu aynada gençliğine uzanan kimi insan gençliğinin güzel hatıralarıyla hemhal olurken kimisinde de gençliğe yolculuk, yaşlanmışlığın bir

ifadesi olarak insanda yalnızlık ve ölüm gibi karamsar duyguları harekete geçirebilir. Dıranas, “Aynalar” adlı şiirinde aynada, gençlik yıllarını arayarak geçmişe duyduğu özlemi ifade eder. Lakin bu özlem aynı zamanda ona hem yalnızlığını hem de ölüm korkusunu hatırlatır:

Gençliğimi kaybettim birtakım odalarda;
Kaybolan gençliğimi aradığım aynalarda
Ölümler dolaşüyor böğürlerinde elleri,
Aynı şeyi arayan akraba hayalleri,
Yalnız taze bir kadın yaşlılığı arıyor;
Yaşlılığım; yaşlılığım! Diye yalvarıyor,
Sırları dökülüyor baktığı aynaların;
Söndürüp yürüyor bir bir aynaları kadın. (Dıranas, 1990: 134)

Alıntılanan mısralardaki temel görüntüleri, “odada gençliğini kaybeden”, bu kayıptan sonra gençliğini “aynalarda arayan” ve bu arayışta kendisi dışında da bazı imgeler gören birinin görüntüleri olarak belirleyebiliriz. Dıranas’ın birtakım odalarda gençliğini kaybetmesi, gençliğini aradığı aynalarda ölümleri görmesi ve bu ölümlerin de gençliğini araması yalnızlıkla ölüm duygusunun şairde yarattığı iç çatışmanın bir ifadesi olabilir. Bu çatışmaya rağmen taze bir kadının yaşlılığını araması, bu kadının sırları dökülen aynaları bir bir söndürmesi şairin hayata dair umudunun olduğunu işaret edebilir. Çünkü “*Dıranas’ın şiirlerinde ölüm, (...) korku veya sıkıntının had safhaya ulaştığı anlarda işlenir. Onun ömrün güzellikleriyle ölüm düşüncesinin getirdiği yalnızlık, can sıkıntısı, karamsarlık duyguları arasındaki tezatta seyreden şiirinde ölüm değil yaşam kutsanır*” (Candar, 2002: 72-73). Bu nedenle genç bir kadın, ölümlerin yansıdığı, sırları dökülecek kadar geçmiş kokan, geçmişi taşıyan, kayıpları ve ölümü çağrıştıran aynaları söndürür.

Ayna, Dıranas’ın yalnızlığıyla ve kayıplarıyla yüzleşme aracıdır. Aynada kendi yüzünün yansımaları gerekirken ölümlerin yansımaları, şairin kayıplarının ve bu kayıpların sebep olduğu yalnızlığının göstergesidir. “*Ona göre yalnızlık, ‘alıştığımız bir şeyi kaybetme hali’dir ve bu hal, bir yaşamın ya da bir insanın yitirilmesinde duyabileceği gibi basit bir nesnenin yokluğundan da kaynaklanabilir*” (Candar, 2002: 44). Şair gençliğini, sevdiklerini ve zamanı kaybettiği için yalnızdır. Şairin aynada geçmişi araması, şimdiden mutsuz, gelecekte umutsuz ya da beklentisiz

olduğunu gösterebilir. Candar'ın da belirttiği gibi; Dıranas için çocukluğa, gençliğe daha doğrusu geçmişe ait hatıralara sığınma, insan ömrünün en bahtiyar günlerine dönüşün ifadesidir. Onda şimdi ve gelecekte ziyade geçmişe ve geçmişin hatıralarına müptela bir zaman duygusu vardır (Candar, 2002, 74).

Oyun bitti ve her şey yerini buldu.

Akşamla ebedi kızlar anne oldu.

Aynalara bakma, aynalar fenalık;

Denizi, sonsuz olanı düşün artık.(Dıranas, 1990: 71)

Bir kısmını alıntıladığımız “Köpük” şiirinde şair, aynadan rahatsızdır. Akşamın olmasıyla birlikte ağırlaşan, kararar hava aynalara da siner ve aynalar şairin içinde bulunduğu fenalığı yansıtır. Şairin aynasına fenalığın, bunalımın yansması, şairin ruh halinin açık ifadesidir. “*Her insanın kendi aynası vardır. Mesela melankolik olanların aynası en sevinilecek durumlarda bile hüznü gösterir. Aynası her halükarda neşe ve mutluluk gösterenler ise en kederli anlarda bile mutlu olunacak sebepler bulabilirler*” (Çetindağ, 2011: 306).

Dıranas, aynasında gerçekte yüzleşmekten kaçınır. Belki de korkar. Şair bu fenalıkla yüzleşmemek için denizi, sonsuz olanı düşünmeyi teklif eder. Deniz, sonsuzluk ve gemi gibi imajlar şairdeki kaçış duygusunun işaretidir. Candar'ın da belirttiği gibi; Dıranas'ın can sıkıntısına, bunalımlarına bulduğu nihai çözüm kaçıştır. Bu, şairin kendisinin bile bilmediği bir mekâna kaçıştır. Yaşanılan mekândan ve üzerlerine sinmiş türlü hatıralarla insan zihnine hücum eden eşyadan kaçışın sebebi hesaplaşma, bilinç ile yapılan hesaplaşmadır. Dolayısıyla özlenen ve huzur telkin edecek bir sığınak kabilinden görülebilecek tek mekân ise bilinç dışıdır. Kaçış da bilincin olmadığı her yöne doğrudur (Candar, 2002: 52). Şair, bu nedenle aynalara bakmaz. Aynalar, onun bilincinin, geçmişinin ve hatıralarının yansımasıdır. Sonsuzluk ve deniz ise bilincin olmadığı, her şeyden ve herkesten uzak, ona huzur veren, dış unsurlardan korunaklı tek mekândır. Şairin böyle bir kaçış duygusu taşınması, onun içinde bulunduğu travmayı işaret edebilir. Aynalardan kaçarak özellikle denize ya da sonsuzluğa sığınma arzusu, ayna evresinde özne bütünlüğünü sağlayamamış bir çocuğun, en güvenli yer olan anne karnına sığınma çabasını çağrıştırabilir. Kırıcı'nın ifade ettiği üzere; Dıranas'ın çocukluk yıllarının hep yokluk ve sıkıntı içinde geçmesi, düzenli bir aile hayatının olmaması, ilk çocukluk yıllarında

babasından ayrı kalması, babasının çok sevdiği annesinin üzerine ikinci bir hanım alması, bunlara bağlı olarak annesine aşırı derecede düşkün olması (Kırcı, 1988: 3-4) şairin çocukluğunun bir nevi özetidir. Bu hayatın içinde şairin annesinin, çocuğa ayna tutucu işlevini yerine getirememiş olması büyük bir ihtimaldir. Bu bağlamda;

“ayna tutucu işlev’ dönüştürülerek içselleştirilemediği için özne kendilik saygısını korumak için sürekli dış desteğe, onaya, sevmeye hatta hayranlığa gereksinim duyacak, kendilik saygısını, kendi ruh içi dinamikleriyle korumakta güçlük çekecektir (...) bu durumdaki bir kişi kolay zedelenir, alıngan ve güvensizdir” (Tura, 2008: 24-25).

Dıranas’ın da çocukluk döneminde anneye özne bütünlüğünü sağlayamadığı düşünülürse şairin, kendi ruhsal dinamiklerini koruyamadığı, kendilik saygısını kazanıp koruma sorunu yaşadığı için aynalarla yüzleşemediğini bu nedenle gerçeklerden kaçarak dışıl bir imge olan denizlere, sonsuzluğa dolayısıyla anne karnına sığınma çabası içinde olduğunu söyleyebiliriz.

2.1.3. Ayna-Zaman-Hayat-Ölüm-Tanrı

Zamanın sürekliliği karşısında ne yazık ki insanoğlunun aciziyeti kaçınılmazdır. Zaman hiç durmaksızın akar gider ve insanoğlu bu akışa hiçbir şekilde müdahale edemez. Zamanın bu özelliği insanın faniliğini de ortaya çıkarır. İnsan, zamanın sürekliliği ve kendisinin faniliği arasında çeşitli duygularla yaşamak zorunda kalır. Bazı duygularla mutlu olur bazılarıyla mutsuz, bazıları ile savaşır bazılarına teslim olur. Bazen de aynı duygu hem mutlu eder hem acı verir. İnsanoğlunun hayatının şeklini belirleyen temel duygular inanç, aşk, yalnızlık, ölüm korkusu olmalıdır; çünkü bin bir çeşit duygu mutlaka bunlardan birinin etkilerini göstermektedir. Ayna, insanın bu duygularını nasıl yaşadığını, onlardan nasıl etkilendiğini gösteren önemli bir araçtır. Çünkü ayna şu anı yansıttığı gibi zamansal hafızayı da harekete geçirir. İnsan türdeşleri arasında göremediği veya söyleyemediği şeyleri aynada görebilir veya ayna karşısında söyleyebilir. Buradan bakılırsa ayna, insana bir “yüzleşme” imkânı da sunabilmektedir. İnsan öncelikle aynalardaki görüntüsüyle fark eder zamanın acımasızlığını. Zaman önce insanın dış görüntüsünde ardından iç dünyasında bırakır geçmek bilmeyen izlerini. Dolayısıyla aynalardır zamanın bireysel ve sosyal şahitleri.

İnsan doğumunda olduğu gibi ölümünde de iradesizdir ve aciziyet içindedir. Peki, tam iradeli olan ve kudret sahibi olan kimdir? İnsan inanıyorsa bu varlık

Allah/Tanrıdır. Tanrının varlığına inanmak veya onun varlığı konusunda mütereddit olmak veya onu inkâr etmek, insanın kendi faniliğine bakışının niteliğini etkilemektedir. Örneğin acziyet ve isyan arasındaki bütün huzursuzluğun tonları ve boyutları inançlarla kesin ilişki içindedir. İnsanın ayna karşısında kendisiyle kurduğu ilişkide bu tonları ve boyutları görmek de mümkün olabilmektedir.

Zamanın ilerlemesi, insanın yaşlanması anlamında insanda bıraktığı en somut iz olan kırışıklıklar Halit Fahri'nin “Bir Sabah Yavrumu Düşünürken” adlı şiirinde söz konusudur. Lakin o, zamanın onda bıraktığı bu izden değil de zamanın onu evladına hasret bırakmasından rahatsız ve üzgün görünür:

Bu solgun sabahın ilk ışıkları

Yüzümü ne hazin çizdi aynaya.

Çoğalmış alnımın kırışıkları:

Ne çabuk varıyor haftalar aya! (Ozansoy, 1929: 40)

Ayna ve geçen zaman ilişkisinde en fazla yansıyan durum, insanın yaşlandığını, yüzünde çizgiler olduğunu görmesidir. Sanki insan, bu gibi fiziksel değişmelerin hatta şiirde görüldüğü haliyle ruhsal durumunun farkında değildir de aynaya bakınca fark etmiştir. Sabahın ilk ışıklarının solgun olması ve bu solgunluğun aynanın parlaklığını yok ederek şairin yüzünü hazin çizmesi “*iç dünyasına yönelen şairin çıkmazlarını ve çaresizliğini vurgular*” (Yılmaz, 2010: 824). Şair yavrusuna hasrettir, üzgündür ve çaresizdir. İçinde bulunduğu bu ruh hali aynada yüzüne yansımakta ve şairin üzüntüsü artmaktadır.

Bireysel macerası üzerine düşünen şaire aynadaki görüntüsü, kaçırdığı fırsatları, hayatındaki kayıpları, eksiklikleri gösterir. Dolayısıyla “*aynada kendisini seyreden şair, bedensel gerçekliği üzerinde olduğu kadar aynadaki yansımaya gizlenen ruh dünyasını da gözlemlene imkânı bulur*” (Yılmaz, 2010: 825). Kendi ruh dünyasında yıpranmış olan ve yavrusuna kavuşmadan gözlerinin kapanacağını düşünen şaire aynada ilk görünenin alnındaki kırışıklıklar olması, aynanın bize “*gözümüzün gördüğü, yüzümüzün öznel bir görüntüsü[nü]*” (Kocabıyık, 2014: 23) sunduğunu ortaya koyar.

İnsan, **zamanın** kendisinde bıraktığı acı tecrübelerin bir yansıması olarak ifade edebileceğimiz izlerle aynalara bakarak karşılaşmak istemeyebilir. Nitekim hayatı acı ve tatlı tüm yönleriyle kabullenip kabullenmemek kişinin kendi tercihidir.

Aynalarda acı tecrübelerini, hatıralarını görmek istemeyen insan ışığı karartarak, günü geceye çevirerek, görüntüyü bulanıklaştırarak kendine bir görünmezlik hali yükleyebilir. Halit Fahri, birkaç mısrasını aşağıda alıntıladığımız “Ninemin Şarkısı” adlı şiirinde aynaya bakar ve görmek istemediği görüntüler karşısında bu yöneme başvurur:

Sislenen aynaya dön de yüzünü

Suda görür gibi gör batan günü

De ki: “Civan bindi gitti atına...” (Ozansoy, 1936: 20-21)

Aynanın sislenmiş olması; görüntüdeki bulanıklığı ve bu bulanıklığın sebep olduğu karartıyı ifade eder. Şair, ayna işlevi yüklediği suya batan bir günü yansıtarak aynadaki karanlığı kuvvetlendirmeye çalışır. Gün batana kadar, suya birçok unsur yansır. Böylece su, zenginleşir. “Zenginleşen ağırlaşır da. Bunca yansıma ve bunca gölgeyle zenginleşen bu su da artık ağır bir su” (Bachelard, 2006: 69) ve günün batışıyla karanlık bir sudur. Suda görülen bu ağırlık ve karanlık, aynaya da yansır ve aynalar sislenerek kararır. Aynanın sislenmesiyle kişinin görünürlüğü azalır. “Yansıma kimi zaman aynada hiç görülmez (...) Arzusuz görmek aynayı boş bırakır. Bölünmüş ben kendine bakar ama kendini görmez ya da tanımaz artık; bedeninden kaçır ve kendisine işkence yapan bir suretten kurtulabilmek için yansımaları uzaklaştırır” (Melchior, 2007: 222). Aynadaki bu sis, bu görünmezlik ve suda batan, kararın gün, şairin kendinden kaçışıyla birlikte ölüm duygusunu çağrıştırıyor gibidir. Bachelard’ın da belirttiği gibi; sessiz su, karanlık su; ölüme ilişkin derin bir düşünüş için bir sürü maddesel dersi; hareketsiz bir ölümün, derinlikte yaşanan bir ölümün, bizimle kalan, yanı başımızda, içimizde duran bir ölümün dersidir (Bachelard, 2006: 82-83). Şair, ruhunun derinliklerinde yaşadığı bu ölüm hissiyle yüzleşemediği için aynalar sisli, sular karanlıktır.

Aynada titriyor bir mum ışığı,

Alnında çizilen ilk kırışığı

Bu solgun ışıkta görüyor musun? (Ozansoy, 1936: 20-21)

Alıntıladığımız kısımda aynalarda mum ışığının titremesi, ışığın solgun olması ve konuşan öznenin bu durumda bile aynaya bakıyor olması dikkat çekicidir. Bakmak istemiyorsa bakmaz, bakmak istiyorsa ışığı açar ve kendini görür. Bu çelişik durum öznenin bir çatışma, örtük bir hesaplaşma veya bir pişmanlık içinde olduğunu

işaret edebilir. Melchior, aynaların titreyen yansımalarının, doğanın bulanık ve kaçıcı sularının, dalganın donmuş ve çatlamaş yüzeyin, vicdan bunalımlarıyla sarsılan bir dönemde belirsizliklerin simgeleri (Melchior, 2007: 199) olabileceğini söyler. Loş bir ışıktaki ve görüntüsü bozuk bir aynada şair, yüzündeki kırışığı görüp görmediğini sorar. Bu soru, şairin aslında kendini aynada görmek istediğini işaret eder. Fakat bir taraftan da kendisini ve kusurlarını görmekten korkar. Bu nedenle şiirdeki ortam, şairin kendi yansımasıyla yüzleşmesine, yüzündeki kırışıklıkları görmesine uygun değildir. Aynalar sisli, sular karanlık, ışık solgundur. Dolayısıyla bu şiirde ayna, “ruhtaki çalkantıları yansıtır ve düşüncenin sonuçlarını destekler ya da doğrular” (Melchior, 2007: 151).

Baksak aynalara

Tanır mıyız kendimizi,

Tanır mıyız bu kaskatı

Bu zâlim inkârın arasından

Sevdiklerimizi (Tanpınar, 1981:71-77)

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın yukarıda bir kısmını alıntıladiğimiz “Zaman Kırıntıları” adlı şiirinde ayna ve gerçeklik, parça ve bütünlük problemi işlenir. Şiirdeki temel idrake yol verecek terkinin “zalim inkâr” olduğunu söyleyebiliriz. İnsan bu ‘zalim inkâr’la aynaya bakmakta ve bu yüzden ayna bize kendi gerçekliğimizi gösterememektedir. O halde bu zalim inkâr nedir? Diğerleri bu inkârı yaşadıkları için aynaya baktıklarında ihtimal inkârı değil kendi benliklerini görmekteirler ve bu da onları içinde buldukları narsistik yanılısamaya mahkûm etmektedir. Oysa aynanın gösterdiği şeyin derin yüzeyinde **zamanın** ve insanın kesik ve eksik algılandığı bir sis perdesi içinde görünmektedir.

Aynı şiirin diğer mısralarında ayna, işlevlerini suya terk eder: “Eğilme sakın üstüne / Kendi yeşilinde boğulmuş havuzların / Ve bırakma saçlarını tarasın rüzgâr, / Durmadan çukurlaşan bu aynada!” (Tanpınar, 1981: 71-77) mısralarında, su-yansıma ve Narkisos ilişkisine atıf vardır.

“Suyun aynası, yansıtıcı yüzey olmaktan çıkar, içine çeken yüzeye dönüşür. Narkissos’un dramı, kendi yüzüne yaklaşma cesareti gösterdiğinde güneş ve ölüm gibi ona doğrudan bakılamayacağını anlamış olmasıdır; özne olarak yolculuğu kendi yüzüne mutlak olarak erişmeden ‘ölümle’ son bulur” (Kocabıyık, 2014: 165).

Şair, sevgilisinin aynı sonu yaşamaması için suya bakmamasını ister. Bunu isterken “kendi yeşilinde boğulmuş havuzlar” (Tanpınar, 1981: 71-77) mısrasıyla nilüfer çiçeğinin yeşilliği arasında intihar eden Ophelia’ya da bir göndermede bulunarak bırakma saçlarını der. Sevgili durmadan çukurlaşan bu aynaya bakarsa tıpkı Narkissos gibi kendi görüntüsünde boğulacaktır. Şairin çukur aynadan kastı konkav (çukur) içbükey aynalardır. Konkav (çukur) aynalar “*hakiki ve zahiri görüntüler verebilir. Cisim ve görüntü daima zıt yönlerde hareket ederler (...) Cisim ayna ile odak noktası arasında bulunursa görüntü aynanın arkasında meydana gelir. Zahiri, doğru ve cisimden daha büyüktür*” (Saltuk, 2010: 128). Kendi yeşilinde boğulan bu havuzlar da tıpkı bu çukur aynalar gibi zahiri görüntüler vererek yansımaya olduğundan büyük gösterecek, sevgiliyi zıt yönde hareket ettirerek kendi derinliğine çekecektir. Bu yüzden şair özne kendisini de sevgilisini de suyun aynasına bakmaktan sakındırır.

Aynalar, kimi zaman, **zamanın** sürekliliğine ve sebep olduğu değişime karşı insanın takındığı tavrın göstereni olabilmektedir. Zaman durmaksızın akmakta ve bu sürekliliğe bağlı olarak insanoğlunda yaşlılık, yıpranmışlık gibi kalıcı izler bırakmaktadır. Ayna karşısındaki kimi, bu değişimi kabullenebilmekte kimisi ise zaman karşısındaki acziyetin verdiği öfkeyle bu değişime tepki geliştirebilmektedir. Cevdet Kudret’in “Aynalar” şiirine bu açıdan bakılabilir. Bu şiirde ayna karşısındaki birey, gençlik haliyle yaşlılık halini kıyaslar:

Eskiden rengi böyle solmazdı aynaların;

Ne gün baksam yüzümü pembe görürdüm mutlak!..

Fakat dün o gülbenzi bir sazdı aynaların: (Solok, 1929: 45)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde şair aynada kendini seyredirken aynaya yansıyan görüntüsündeki değişimden ziyade aynanın değişiminden bahseder. Sanki zaman içerisinde değişen, yıpranan hatta eskiyen kendisi değilmiş de aynaymış gibi konuşur. Hâlbuki rengi solan aynalar değil şairin kendisidir. Şair öznenin yaşlılığı, yaşlılığın beraberinde getirdiği yıpranmışlığı kabullenmeyişi söz konusudur. Ayna karşısındaki olumsuz söylenişlerde genel olarak “*aynaya yansıyan, öznenin somut gerçekliği değil, bilinçaltının ve komplekslerin görünümüleri*” (Yılmaz, 2010:820) yansır. Aslında aynaya bakan kişi yaşlanma, yıpranma bağlamında duyduğu kompleksi aynaya yerleştirerek belki de kurtulmak ister. Ama bu mümkün değildir;

çünkü ayna halüsinasyonlar dışında somut ya da soyut olan bir gerçekliğe tekabül eder. Nitekim “*Nihayet, sonuncusu beyazdı aynaların;/Gördüm orda kendimi yüzüm ak, saçlarım ak!*” (Solok, 1929: 45) mısraları öznenin kendini ikna etmeye yanaştığını gösterir. Böylece şikâyet ve inkâr görüntüleri içinde teslim olma yani bir şekilde kompleksin etkisini azaltma süreci başlar. “*Yüz insana nasılsa öyle gözükmeyiz; aynaya bakan insan kendi yüzüne bir ‘görünüm’ verir*” (Kocacıoğlu, 2014: 117) der bir araştırmacı. Bu şiirde de öyle: Aynaya bakan kişi aynı bakış süreci içinde aynadaki görüntü renklerinin değiştiğini söyler. Aslında değişen bu renkler, kişinin ruh hallerindeki değişimleri, öznenin kendi içindeki çatışmayla bir yol bularak uzlaşmasını işaret eder.

Zamanın insanda bıraktığı izleri kabullenebilmenin ya da kabullenememenin bireyin zihin dünyasıyla, ruh haliyle ilgili olduğunu söylemiştik. Birey, zamana ve hayatın akışına herhangi bir müdahalede bulunamayacağını kabul ederek bir hayat sürmeye çalışırsa zaman kendine daha yaşanılabilir bir hayat sunabilir. Zamana ve hayatın akışına müdahale edemeyeceğini kabullenemezse, hayatı bir zindana, yaşantısı bir mahkûmiyete, etrafındaki her şeyi de bir düşmana çevirebilir. Cahit Sıtkı, **zamana** müdahale edilemeyeceğini kabul etmemekte ısrarcı olan şairlerimizdendir. Bu nedenle aynası dâhil her şey ona düşman görünebilmektedir:

Şakaklarıma kar mı yağdı ne var?

Benim mi Allahım bu çizgili yüz?

Ya gözler altındaki mor halkalar?

Neden böyle düşman görünüyorsunuz,

Yıllar yılı dost bildiğim aynalar? (Tarancı, 1995: 185-187)

Cahit Sıtkı'nın bir kısmını alıntıladığımız “Otuz Beş Yaş” adlı şiirinde ayna, şairi anlayan, dinleyen ve şairin yalnızlığını paylaşan bir nesne değil artık ona yaşlandığını gösteren bir düşmandır. Şair bu mısralarda narsist bir bakış açısıyla aynada kendini seyrederek, yüzündeki değişmeyi, bozulmayı ve artık dost bildiği varlıklarla ilişkilerinin değiştiğini görür. Tarancı'nın bu halini dismorfik bir bozukluk olarak değerlendiren Tiken, kişinin gerçek ya da hayali kusurları yüzünden ayna karşısında sıkça vakit geçirmesi ve aynadaki yansımasından üzüntüye kapılması anlamına gelen dismorfik bozukluğun bu şiirde açıkça görüldüğünü ve aynada uzun uzun kendisini seyretmenin şaire üzüntü verdiğini belirtir (Tiken, 2009: 57).

Şiirde “ağarmış şakakları ve çizgili yüzüyle şaire yaşlandığını gösteren aynalar, Cahit Sıtkı’ya düşman gibi görünmektedir. Şair artık eskisi gibi aynalarla ne dostluk kurabilecek ne de yalnızlığını paylaşabilecektir” diyen Atila’ya göre “Otuz Beş Yaş” şiiri geride kalan yıllara veda niteliği taşımaktadır (Atila, 2010: 656). Hayat yolunun yarısına geldiğini düşünen ve yaşlandığı hissine kapılan Tarancı için aynaların artık dert ortağı ve hayattaki tek sığınağı olmadığı gayet açıktır.

“Kendimi bildim bileli hep: ‘istiyorum, istiyorum’ diye söyleniyorum fakat şimdiye kadar istediklerimin hiçbiri olmadı. Ateş sandığım bir parçaya elimi dokundurur dokunduramaz kül olduğunu duydum ve ürperdim, güneşi gözlerimin çipili içine sıkıştırmaya uğraşırken gece kalın ve karanlık zırhını kafama geçirerek beni sersem etti. İçimde henüz uçmamış beyaz bir güvercin vardı, uçurmak istediğim ilk gün avucumda tüylerinden başka bir şey kalmadı. Beni kim anlayacak diye üzülüyorum” (Tarancı, 1989: 35)

diyene Tarancı’yı hayatı boyunca hiçbir varlık anlamamıştır. Şaire dost bildiği aynalar da büyük bir hayal kırıklığı yaşatmış ve artık onu anlamaz olmuştur. Dahası aynalar, şairi hiçbir zaman kabullenemediği çirkinliğiyle bir kez daha yüzleştirmiştir. Şairin kompleksi olan fiziksel çirkinliğinin üstüne aynalar, saçlarının ağardığını, yüzünün kırıştığını ve gözlerinin altının torba torba olduğunu göstererek düşmanlığını ilan etmiş ve şairi yıllarca bilerek ya da bilmeyerek bilinçaltına ittiği gerçeklerle yüzleştirmiştir. Ayna karşısında duyulan bu hayal kırıklığını, neredeyse ihanet duygusunu Tarancı’nın çocukluk geçmişiyle ilişkilendirmek de mümkündür. Şairin çocukluğunda annesinden kopmak zorunda kalması, “tamlik-bütünlük” algısında eksiklik meydana getirmiş olabilir ve bu algı da onu, gerçeklikler karşısında bazı sığınaklara yöneltmiş olabilir. Yıllar yılı dost bilinen aynaların şair özneyi gerçeklikle yüz yüze getirmesi artık büyük yüzleşmenin başladığını gösterir. Fakat bu yüzleşmenin daha hayatın yarısında başlamış olması bir travmadır aslında. Bu travmayla başa çıkamayan özne, kendi karamsarlığına ve kötücüllüğüne teslim olur. Şiirin sonundaki ölüm vurgusu esasen ölüm arzusunu değil vazgeçmeyi işaret eder. Esasen bu vazgeçişin bile hâlâ bir sığınak arayışını işaret ettiğini söyleyebiliriz. Cafer Şen’in ifade ettiği gibi, insan için dil ve dilin taşıdığı tarihsel ve kültürel değer yargıları ve anlamların kurduğu kültürel gerçeklik düzleminde bu gerçekliğin dışındaki bir gerçeğe mevcut dilin sistemini kullanarak ulaşmak mümkün değildir. Bu durum insan için bir çaresizliktir. Lacan’a göre bu çaresizlik de anneye yönelen isteklerle ve imaj durumundaki ego ve dürtüler arasında ‘öteki’nin alanını kuran kırılmalarla meydana gelir. Tarancı da bu kırılmaların farkına ‘öteki’yle varır. Şairi

alıntıladığımız mısralarda farkındalığa ulaştıran ise başlangıçta bütünlüğün ve tamlığın, dolayimsız algı ve kökensel arzuların bir imgesi olan ‘anne’ nin arkasından gelen ‘öteki’ leştiren ‘ayna- anne’ imgesidir (Şen, 2010: 402-403).

Fazıl Hüsnu Dağlarca’nın “Fidan” adlı şiirinde **zamanın** aynı akıcılığı içinde mutlu olabildiği görülür. Bu demektir ki şair, ruh haline bağlı olarak zaman karşısında mutlu ya da mutsuz oluyor. Zaman, şaire, mutlu ve huzurlu bir hayat içerisinde akıyorsa beraberinde hayata bağlılık getiriyor. Mutsuz ve karamsar bir hayat sunuyorsa beraberinde en karamsar duyguları getiriyor. Bu bağlamda Dağlarca’nın “Fidan” adlı şiiri şairin hayatla bağını ortaya koyan bir şiiridir. Şiirde zamanın kozmik akışı söz konusu olmakla birlikte bu akış şairi mutlu sabahlara uyandıran bir özellik taşır. Şiirde var olmak duygusunun öncelikle hayata bağlanmakla mümkün olacağını söyleyen şair, bu bağlılığı mevsimlerin geçişinin, parıldayan binaların, mavi sulardaki ziyaların ve en güzel, en yeni sabahların artıracığını ifade eder:

Islak bahçelerin şikâyetleri,

En güzel, en yeni ve daha.

Verir bütün dünyasını,

Bütün aynalar, sabaha. (Dağlarca, 1940: 196)

İnsanın mutlu sabahlara uyanmasını sağlayan, bütün dünyasını sabaha veren ayna, esasında bütün duygu, düşünce ve halleri içinde taşıyan zamanın imgesidir. İnsanın bu imgeyi görebilmesi bilincini seyredebilmesi demektir ki ayna bir bakıma da bu bilincin kendisidir. Ayna ve sabah arasında kurulan ilişki, insanın ve bütün varlıkların birlikte edindikleri tecrübeleri zamanın yenilendiği anlara aktarmasıdır. Çünkü sabah başlangıcı işaret ettiği kadar devamı ve sürekliliği de işaret eder. Bu çerçevede aynaya bakmak, insanlığın ve varlığın tecrübelerini görebilme imkânı da demektir.

Zamanın akıyor ve durmuyor oluşu kimi zaman insanı hayatının muhasebesini yapmaya iter. Zaman, yaşanmışlıkların etkisiyle insana olgunluk kazandırarak ilerler. İnsana bu olgunluğu kazandıran tecrübeler ise genellikle acı olanlardır. Kimi insan, bu tecrübeleri çıkarıma çevirerek hayatına yeni bir yön verebilirken kimi de bu tecrübelerin altında ezilerek hayata karşı olumsuz bir tavır takınabilir. Bu durum tamamen kişinin karakteriyle alakalıdır. İnsanın yaptığı hayat

muhasebesi bu çerçevede gerçekleşir. Celal Sılay'ın “Belirsiz Bir Gidiş” adlı şiirine bu açıdan bakabiliriz:

Bir baştır ki kendini görüyor aynasında
Kâinat kadar büyük, kâinat kadar derin...

...

Dağınık saçlarıyla seni sürükler zaman
O saçlarda sallanan bir idam ipi yerin. (Sılay, 2006: 98)

Birkaç mısrasını alıntıladığımız şiirde şair öznenin ayna karşısındaki duruşunda sadece kendi fiziksel görünüşüyle ilgili bir şaşırma, kabullenme veya hayıflanma yoktur; özne adeta aynadaki görüntülerden hareketle, insan, zaman, gerçeklik bağlamında zihni bir tartışma oluşturmakta, örtük bir yüzleşmede bulunmaktadır. Ulutaş'ın dediği gibi kâinatla özdeşleşen şair, aynasında kendini seyredince dağınık saçlarıyla kendisini peşinden sürükleyen zamanın –ki bu ters bir narsizmdir- ona yaşamı (dünyayı) bir idam yeri kıldığını görür (Ulutaş, 2000: 30). Şair, aynaya bakarak kendi hayatının bir muhasebesini yapar lakin bu muhasebeye büyük bir karamsarlığın eşlik ettiği görülür. Karakter olarak da mutsuz ve depresif bir insan olan Sılay'ın aynasında dünya (zaman) bu mutsuz yaşantısının en büyük sebebi olur.

Celal Sılay'ın şiirleri, aynada görülenlerde, aynaya bakanın zihin dünyasının, ruh durumunun, hatta bilgisel varlığının ne kadar belirleyici olduğunu gösteren şiirlerdir. Bu tespitimiz “karamsar bir insan aynaya baktığında olumsuzluktan öte bir şey göremez. Hayat dolu bir insan aynaya baktığında ise mutlaka neşe ya da huzur içeren bir şeyler görme eğiliminde olur” şeklindeki genel bir ilkeyi aşan durumları ifade etmek içindir. Ulutaş'ın onun biyografisi ile ilgili verdiği şu bilgiler, onun şiir ve ayna ilişkisinde oldukça zihni ve felsefi bir simgelemeye ve imgelemeye gittiğini gösterir: “*gerçek hayatında asi, tutarsız, çelişkilerle kaplı, belli bir mekânı olmayan evlenmemiş, belli bir mesleği olmayan kişi olarak karşımıza çıkar. Şahsiyetinden kaynaklanan mutsuzluklara, gerçek hayatındaki düş kırıklıkları, başarısızlıkları da eklenince Sılay'ın ‘mutsuz şair’ kimliği ortaya çıkar*” (Ulutaş, 2000: 3). Bu bağlamda şairin aynasında zamanın peşinden sürüklenen, kâinat kadar büyük bir baş görmesi ve zamanın onun için bir idam ipi olması gayet doğaldır. Burada asıl çözümlenmesi gereken durum, şairin yansımaları şiirlerinde de görülen, gerçek hayatındaki

mutsuzlukları, umutsuzlukları, karamsarlıkları ve tutunamayışlarıdır. Hayattaki olumsuzluklar karşısında alınan her tavır, karakteristik bir özellik taşıır. Her insanın olaylar ve durumlar karşısındaki tavrı, karakteristik gücünü veya güçsüzlüğünü ortaya koyar. Karakteristik bu oluşum ise bireyin çocukluk yıllarına dayanır. Şairin “Aynadan Parçalar” adlı şiirinde de değindiğimiz gibi bireyin çocukluk döneminde “ayna evresi”ni nasıl tamamladığı karakterinin oluşmasında önemli bir rol taşıır. Tura’nın da ifade ettiğı gibi; ayna evresinde annenin ayna tutucu kendilik nesnesi işlevini yerine getirmesindeki kimi yetersizlikler ve aksilikler, çocuğun erişkin kendiliğinin gelişmesinde olumsuz sonuçlara neden olur. Annenin ayna tutucu işlevini içselleştiremeyen ve benlik bütünlüğünü oluşturamayan çocuklar, kendilik saygısını oluşturmada ve korumada dış dünyaya bağımlı, onaylanmaya, beğenilmeye muhtaç, alingan, çabuk zedelenebilir, saldırı karşısında depresyon veya öfke gibi yanıtlar geliştirmeye yatkın bir duruma gelir” (Tura, 2008: 24). Şairin hayat karşısındaki tavrı tam da budur. Aynasında sürekli karamsarlıkların yansımalarının nedeni şairin benlik oluşumunda gizlidir. Şairin genel anlamda kendi yaratılışı ve Tanrı fikri arasında yaşadığı buhranın altında yatan da benlik oluşumu olabilir. Şairin bu kadar karamsar olmasında kendisinin gösterdiği asıl sebep kendi istemediğı bir dünyada yaşıyor olmasıdır. Ulutaş’ın da belirttiğı gibi Sılay, kendi doğmadan Allah’ın onun yürümesi için yollar kurmasından, kendi oyu alınmadan dünyaya atılmasından dolayı rahatsız ve mutsuzdur (Ulutaş, 2000: 69). Aynalardaki mutsuzluğunun sebebini buna bağıyor olabilir. Lakin aynalardaki bu mutsuzluk ve karamsarlığın, dünyaya atılmış hissini asıl kaynağı benlik oluşumudur.

Çoğu şair **zaman-ölüm** bağlamında genellikle hayatlarının muhasebesini yapar; daha çok kendi pişmanlıklarıyla, kendi korkularıyla ve kendi benlikleriyle hesaplaşırlar. Enis Behiç’in “Miras” adlı şiirine bu açıdan bakılabilir:

Aynadan bana bakan ey solgun çehreli genç!

Bütün ömrüm içinde biricik yoldaşımın;

Ruhumun heykelisin; canlı mezar taşımsın. (Koryürek, 1951: 5-8)

Alıntıladığımız bu mısralarda ve şiirin bütününde ayna üzerinden beliren temel duygu veya tavır, ona bakan kişinin dün ve bugün arasında kendisiyle karşılaşması, bir muhasebeye girişmesidir. Şair öznenin menfi bir narsizmle aynada kendisini seyrettiğini de söyleyebiliriz. “*İnsan, kendi gerçekliğini oluşturabilmek*

için yansımaya dayanır. Ayna görünen ve görünmeyen, bireye, açığa çıkmasına egemen olduğu görüntüler ve hayaller içinde yansiyarak ölçülerini kazandıran düş ve gerçek arasındaki bir alanı açığa çıkarır” (Melchior, 2007: 163-164). Dolayısıyla şair, saçlarındaki akların çoğaldığını görünce geçen yıllarına üzüldü, kalan yıllarında da geleceğe hatıra bir eser bırakamayacak olma ihtimalinin –ölümün de diyebiliriz- endişesine düşer.

Şair, ayna vasıtasıyla benliğine bir yolculuk yapar. Böylece ayna; *“bireyin kendi ‘ne’lik problemini yine kendinin çözmesi açısından ‘ben’liğini fark etmesi[nde]”* (Şen, 2010: 388) bir araç olur. Bu bağlamda şairin üzerinde durduğu ayna değil, aynadaki yansıması, gençliği, benliğidir. Şair, benliğine ulaşabilmek için aynayla özdeşleşir.

“İnsanın nesnelere kurduğu ilgide duygusallığa dayalı bir yön vardır. İnsan, bu duygusallığa dayalı ilgi neticesinde nesnelere özdeş olma sürecini yaşar (...) insan bu duygusal süreç esnasında nesnelere istemsiz bir biçimde duygularını yükler (...) süje objeyle hemhal olarak farklı bir ben sahibi olur. Çünkü süje, dışından neşet eden bir objede var olur ve onunla içinde özdeşleşir” (Anar, 2014: 62-64).

Şair, bilinçaltında gizli kalan duygularını böylece bilinç üstüne çıkarır. Şair, yaşlanmış, saçları ağarmış, ömrü geçmiş ve ruhuna ölüm korkusu çökmüştür. Bu duygularla aynaya bakan şair, gençliğini de solgun olarak görür. *“Varlığa herkes kendi aynasından baktığı için gördükleri de kendi aynasının parlaklığına veya kabiliyetine göre değişir”* (Çetindağ, 2011: 306). Şairi saran ölüm korkusu, onu bedbin, bezgin ve umutsuz bir ruh haline sokar, aynasındaki ‘ben’ de bu bedbinlik içinden yansır. Kaplan, şairin yaşadığı bu ölüm korkusunda metafizik bir endişe olmadığını belirterek şöyle söyler: *“vücudunda ve hayatında vukua gelen değişikliği, fani bir varlık oluşunu ve ölümünü, ıstırap duyarak fakat metafizik bir fikre kapılmadan ve teselli aramadan adeta çıplak bir gözle seyred[er]”* (Kaplan, ? : 101).

Aynanın o yalancı sonsuzluğu içinden

Duyuyorum şimdi ben inildiye sesini: (Koryürek, 1951: 5-8)

Kendi faniliğiyle yüzleşen şair, aynalardaki sonsuzluğun yalan olduğunu söyler. Bu yalan, şairi bir kez daha yıkar ki aynalardan duyulan inleyiş bu yıkımın göstergesidir. Tevetoğlu’nun söylediği üzere yalana çok kızan, bir kimsenin yıllarca önce söylediği yalanı asla affetmeyen, samimi ve tek yüzlü (Tevetoğlu, 1985: 10) şair, aynaların en büyük yalanı, sonsuzluk yalanıyla yüzleşir. Bu yüzden şairde

aldanmanın ve zamanın tükenmişliğinin de beslediği büyük bir pişmanlık duygusu oluşur.

Zaman, insanın zihninde **ölüm** fikrinin yerleşmesine neden olur. Nitekim zaman insanı gençleştirerek hayata daha fazla dâhil edici bir şekilde ilerlemez, aksine insanın yıpranmışlığını açığa çıkararak ve insanı hayattan biraz daha uzaklaştırarak ilerler. Böylesi bir uzaklaşma da insanda önce yalnızlık hissini ardından yok oluş ve ölüm fikrini ortaya çıkarır. Yusuf Ziya, birkaç mısrasını aşağıda alıntıladığımız “Ayna Karşısında” adlı şiirinde bu yalnızlığın verdiği ölüm hissini anlatır. Şiirde şair, ayna karşısında kendisini seyrederek. Aynada gördüğü donuk gözleri, ak saçları ve kansız dudakları ona öleceğini hissettirir:

Son ışıklar sönünce tam,

Loş bir türbe oldu odam.

Aynadaki hayal adam

Bana bir kandil yakıyor! (Ortaç, 1938: 9-10)

Kocabıyık, “ayna, yüzümüzün tarafsız, nesnel bir görüntüsünü sunsa da gözümüzün gördüğü, yüzümüzün öznel bir görüntüsüdür” (Kocabıyık, 2014: 23) der. Şair de aynada hem yıpranmış yüzünü hem de ruhunu görür. “Aynadaki hayal adam” ifadesi dikkat çekicidir. “Aynaya yansıyan nesne ile ayna arasında berzah olan ‘aynadaki görüntü’ hayali gerçektir. Hayali gerçeklik diğer iki gerçeklik arasındaki ara alanda bulunur ve her ikisinin niteliğini taşır” (Kocabıyık, 2014: 265). Aynadaki hayal adam, hem varlığı hem yokluğu işaret eder. Şair ne var ne yoktur. Bundan, şairin benliği ile nefsi arasındaki iç içelik anlaşılır. Dolayısıyla şair, artık varlığını kaybetmeye başladığıyla ve ölüm vaktinin geldiğiyle yüzleşir. Şairin odasını loş türbeye benzetmesi de ondaki ölüm hissini kuvvetlendirir.

Ayna insana sadece düz bir görüntü yansıtmaz. Daha doğru bir ifadeyle insanın hayal dünyası aynanın yansıttığı düz bir görüntüyle yetinmez. İnsan aynadaki yansımaya hem kendi gerçekliğiyle hem de ruhsal dünyasıyla birleştirir. Böylece ayna, insanın içinde gizli kalmış görüntülerin yansımaları içinde anlamlar oluşturan bir nesne olur. “İnsan kendi gerçekliğini oluşturabilmek için yansımaya dayanır. Ayna görünen ve görünmeyen bireye, açığa çıkmasına egemen olduğu görüntüler ve hayaller içinde yansıyarak ölçülerini kazandıran düş ve gerçek arasındaki bir alanı açığa çıkarır” (Melchior, 2007: 163-164). Şair, aynaya baktığında gülen gözler,

umutlu bakışlar, mutlu hayaller görmez. Donuk bakışları, ağarmış saçları, çökük yanakları yani aynaya baktığında ruh halinin ona sunduğu gerçekleri ve hayalleri görür.

Ölüm fikrinin oluşturduğu baskılar insanda birçok yönden parçalanmışlığa sebep olabilir. Bir kere zihne yerleşen bu fikir, insanın hayatını doğal akış içerisinde yaşamasına engel olur. Bu fikri tetikleyen en önemli şey, zamanın tükendiği algısı veya takıntısıdır. İnsanın zaman karşısında ümitsiz ve biçare oluşu, isyanı, inkârı ve kaosu doğurabildiği gibi tevekkülâne bir teslimiyet duygusunu da geliştirebilmektedir. Bazen de Ahmet Hamdi Tanpınar'ın aşağıda değineceğimiz şiirindeki gibi sonsuzluğu, metafizik bir akışı hazırlayabilmektedir:

Ey solgun mâbude kadehlerimiz
Beyaz aydınlığa uzanmaz artık,
Aynalar kırıldı mevsimlerle, biz
Sırrın gecesinde rüyâya daldık. (Tanpınar, 1981: 54)

Birkaç mısrasını alıntıladığımız “Ey Kartal Bakışlı” şiirinde, kartalın, akşam vaktiyle, servilerle, siyah bahçeyle, kırılmış aynalarla birlikte kullanılması ölüm duygusunu çağrıştıracak bir imgeye kaynaklık eder. “*Açmamış güllerin siyah bahçesi*” (Tanpınar, 1981: 54) mısrası şairin sevgiliyle birlikte “*ölümün karanlık ülkesine daldığını*” (Kaplan, 2013:110) ifade eder. Oysa hayat beyaz bir aydınlığa uzanır. Aynalar, şair beyaz aydınlıklara uzanamadığı için kırılmıştır. Çünkü aynada hayat vardır ve ayna onları sadece yaşarken, beyaz aydınlıklar içindeyken gösterir. Bu bağlamda şairin şiirdeki gündüz-akşam ilişkisini hayat-ölüm ilişkisi çerçevesinde kurduğunu söyleyebiliriz. “*Sırrın gecesinde rüyaya dalmak yani akşamın son bulması, ömrün son bulması yani ölme ile aynı anlamı içermektedir. Bu noktada akşam, ölüm duygusunu beraberinde getiren ve ölümün de akşamda rüyaya dalmak olarak ifade edildiği bir kelime olarak karşımıza çıktığını söylemek mümkündür*” (Coşkun, 2010: 74). Tanpınar'ın şair öznesinin ölümden şikâyet ettiğini, ölümü bir son olarak gördüğünü söylemek zordur. Onda zamanın sonsuzluğu, rüya ve ayna ölüm imgesiyle birleşerek, insanın içinde akıp durduğu bir boşluk oluşturur. Bu boşluk ihtimal maddi sınırlılıklardan kurtulma ve soyut bir bütünlüğü duyumsama anlamına gelmektedir. Aynaların kırılması aslında insanın parçalı dünyasından da kurtulmasıdır diyebiliriz. Kırık ayna parçalı insanın istiaresidir belki ama aynı

zamanda artık aynaya bakma gereksiniminin de ortadan kalktığını da işaret eder. Aynalar kırıldıysa artık aynaya bakılmayacak ve insan maddi parçalanmışlığını görmeyecek demektir. Bu değerlendirme Lacan'ın "ayna evresi" ilkesine ters gibi görünse de öyle değildir. Lacan "*Ayna evresinde; bebeğin deneyimi olan parçalanma (fragmentation) hali, aynadaki imgesinin kabulüyle bir tür bedensel bütünlüğün tasdikine dönüştürülür. Bebek ilk bütünlük ve özdeşlik duygusunu böylece yaşar*" (Özmen, 2002: 45) diyordu. İncelediğimiz birçok şiirde bu evreye atıf yapmamızı destekleyen simgeler ve imgeler vardı kuşkusuz. Ama "zamanın ne içinde ne dışında" olan "parçalanmaz yekpare bir anın parçalanmaz akışında" olan Tanpınar'ın yaşadığı ayna evresi olmasa gerek. Ayrıca şiirde bir "kim"lik onaylanmasının ötesinde bütünlüğe eriş noktasında parçalardan kurtulma arayışı oldukça görünür durumdadır.

Tanpınar'ın "Sis" şiiri de biraz farklı duyulara ve çağrışımlara kaynaklık etse bile **ayna-zaman-ölüm-parçalılık ve bütünlük** bağlamında insanı benzer yorumlamalara sevk eden bir şiirdir:

Güneş, öldü, dünya artık bizimdir

Diye haykıran ve sonra

Kırık ayna uykularına

Dalan hayaletler olduk. (Tanpınar, 1981: 135-136)

Önce şunu belirlemeliyiz: Tanpınar, güneş öldü diyenleri, kırık ayna uykularına dalanları onaylamıyor. Tersine bu bir aldanıştır ve bu aldanış, insan-hayat-zaman bütünlüğünü idrak etmemizi engellemektedir. Güneş öldü diye sevinmek evrenin bütünlüğünden kopmayı, bilimle teknolojiyle veya çeşitli ideolojilerle yeni bir ideal hayat ve insan tasavvuru oluşturmayı işaret eder. Kırık ayna, insanın bu kazanımlarının bütünlüğü değil parçalanmayı hızlandırdığını gösterir. Pozitivist iddia, gerçekliğin peşinde olduğunu söylemiş ama parçalara hapsediği için bütünsel gerçekliği kavrama gücünü süreç içinde kaybetmiş ve esasen insanı hayalet varlıklara dönüştürmüştür. Bu bağlamda şairin ben bütünlüğünün parçalanmışlığıyla gece-gündüz bütünlüğünün parçalanmışlığı arasında bir bağ kurduğu görülür. Parçalı varlığın görülmesinde ve düşsel bütünlüğün duyumsanmasında ayna çeşitli imgelerin oluşmasını sağlar. Bu niteliğiyle ayna

Melchior'ın dediği gibi düş ve gerçek arasındaki bir alanı açığa çıkarır (Melchior, 2007: 126).

Tanpınar'ın taksim edilen zaman konusundaki rahatsızlığını ve dairesel zaman idrakini kavramada da ayna önemli bir işlev görür. Örneğin onun “ayna”lı şiirlerinde zamanın bitmiş olmasından üzülen, öleceği için ağlayıp sızlayan, marazi bir şekilde geriye dönmek arzusuyla çarpınan bir kişi görülmez. Belki hafif bir acziyet tınısı sezilir ama bu acziyet bile somutluktan, dar kalıplardan kurtulamamayı işaret eder. Yukarıdaki alıntıda olduğu gibi ayna Tanpınar'da benliği gösterir. Aynada görünenler benliğinin kalıpları ve sınırlarıdır. Balcı'nın da işaret ettiği gibi *Ben'de bulunan aynadadır; aynadaki aslında şairin 'ben'indekilerdir*” (Balcı, 2004: 77). Dolayısıyla aynanın kırılması bir bakıma öznenin benliğinin kalıplarından kurtulmasını imler. Bu açıdan bakılırsa “güneşin ölümüyle” (buna büyük hakikatin kaybı veya tanrının ölümü diyebiliriz) dünyanın artık kendilerine kaldığını düşüneler aynalarıyla/benliğinin kalıpları ve sınırları ile yaşayanlardır. Bu bağlamda Tanpınar'ın pozitivist modernliğe bir eleştiri getirdiğini de söylemek mümkün olabilir. Tanrının ölmesiyle insan, kendini bütün eylemlere karşı tek sorumlu olarak hissetse dahi insanın peşini bırakmayan, kendi kendisiyle baş başa kaldığı ve kendi bütünlüğünü koruyamadığı bir kırık aynası vardır.

Bu yekpâre akış, durgun, derinden...

Her aynada yalnız kendi görünen

Bu yüz ve şifasız hüznü eşyanın

Kendi cevherinde mahpus bir ânın (Tanpınar, 1981: 63-67)

Bir kısmını alıntıladığımız “Eşik” adlı şiirde yine “yekpare” olan ile aynada sadece kendisinde kalan parçalı insanın ve eşyanın karşılaştırılması vardır. Aynaya bakan şair özne mutsuzdur çünkü ayna akıp duran dünyalı zamanı, insanın dar varlığını, eşyanın tek boyutlu varlığını göstermektedir. Yekpare durgun ve derin akışın hissi içindeki bir öznenin aynaya mahkûmiyeti ıstırap vericidir. O zaman bakmasın aynaya denilebilir. Ama ayna sadece sırlı bir cam parçası değildir ki, insan her an ayna olan suyla, benlikle, insan yüzleriyle, eşyayla baş başadır ve insan bu mecburiyet ve mahkûmiyet içinden çıkamamaktadır. Ayna da bir “eşik mekân”dır Tanpınar'da ve Foucault'nun heterotopik (Foucault, 2005) benzer; çünkü onda da hem zamanın “taksim edilmiş formu” hem de “yekpareliği” mündemiçtir. Hem

nesneyi hem nesneyi aşan hayali gösterebilmektedir. Hem bir yerlere sığmaz varlığı taşımakta hem de içine aldıklarını sayısız parçalara bölebilmektedir. Belki de aynanın bu kabiliyetleri öznedeki başka şeyler görme umudunu doğurmaktadır. Aslında ayna eşyanın ve yüzlerin şifasız hüznelerini gösterdiğine göre bunlar var demektir. Öyleyse aynanın var olanlarını göstermesinden mi rahatsız olmaktadır? Evet, böyle denilebilir; Tanpınar, insanın ve eşyanın dünyalık tezahürlerini reddediyor değildir fakat bütün bu var oluşların adeta bulutsu ve ışıklı bir akışta erimesini istemektedir. Aynanın dışında yani benliğin, mekânsal ve zamansal sınırların dışına çıkmak mümkün değildir. Öyleyse öyle bir yer olmalı ki bu iki duyuş ve varlık aynı anda duyulabilmelidir. İşte ayna tam da bu durumda bir “eşik mekân” olarak önemli bir işlev görür Tanpınar’ın şiirlerinde. Kaplan’ın “*Kaybolmuş, uzak ve ulaşılmaz bir saadet ülkesinin hayali ve ölüm düşüncesi arkasından hayata bakan şair, kendini güzel, boş, trajik bir dünyada bulur. Varlık, yokluğun ‘çıplak aynasında’ aydınlıkların vücuda getirdiği bir masaldan başka bir şey değildir*” (Kaplan, 2013: 130) şeklindeki tespiti de esasında Tanpınar’ın parça ile bütün arasındaki kopuşu ortadan kaldıran duyuş alanını işaret eder.

Bazı şairler için **zaman** ve **ölüm** duygusu mistik bir mahiyet kazanabilmektedir. Ölümün soğuk yüzü mistik bir havayla yumuşatılabilmekte, ölüm diyarı, masal diyarlarına dönüşebilmekte ve yaşanan hayattan daha güzel, daha huzurlu bir yer hissi yaratılabilmektedir. Bu belirlemeleri izleyebileceğimiz şairlerin başında Asaf Halet Çelebi gelir. Çelebi’nin “Ayna” şiirinde, özne, aynada gördüğü bir suretle konuşur. Kendini “Çin padişahının kızı” olarak tanıtan suret, şairin hayalini çalmıştır; bir gün hayali gibi şairi de aynanın içine alıp kaybolacağını söyler:

Dedim çık
O aynadan
Hayalimi çalan
Hayalim olmazsa olmasın
...
Ancak bir gün
Hayalin gibi seni de
Bu aynanın içine alıp

Kaybolacağım (Çelebi, 1998: 27)

İnsanın, aynanın, masalın ve zamanın bulunduğu bir şiiirdir bu. Bilal Kırımlı şiiirde Çin padişahının kızı olan, aynalarda insanları başka bir âleme davet eden ölümün bir yaşayışın sembolü olduğunu söyler. (Kırımlı, 1995: 176-177). Asaf Halet'te;

“hayat, masal; masal, hayattır. (...) Ona göre masallar, milletlerin cemiyet ve fertlerin hususiyetlerini az çok belirten en kıymetli hazinelerden birisidir. Bu yüzden ayna, vazgeçilmez bir imgedir onun için (...) Şunu söyleyebiliriz ki: Şair için ayna, kimileyin gerçekten hayale-hayalden gerçeğe açılan bir pencere, belki bir rüya, kimileyin ibretler âlemi, kimileyin de varoluş'un, temaşanın ve tecellinin ta kendisidir (Solak: 2001: 174-175).

Fakat Asaf Halet'teki varlık düşüncesini tasavvufla karıştırmamak gerekir. Ondaki evrensel bir mistik varlık düşüncesidir. Aynada yaşayan bir suret ve bu suretin bir gün şairle birlikte kaybolmasını da bu bağlamdaki fantastik veya masalsı bir gösterge olarak değerlendirmek gerekir. Bu fark tasavvuftaki fenâ ile budizmdeki Nirvana farkı gibidir. *“Tasavvufta tecelliye ifade etmek için kullanılan ayna, suretin sahteliğini, Allah'ın tekliğini ifade eder. Bu şiiirde ise, şair aynanın arkasındaki suret ile bütünleşmek arzusuna rağmen ona ulaşamaz (Coşkun, 2013: 105).* Şiiirde tecelli teorisinin gönül boyutuna işaret edilmemiştir. Oysa Allah'ın tecelli yeri olan gönül ne kadar temiz olursa oraya yansıyan görüntü de o kadar parlak olur. Acaba bu yorumlamalardan hareketle şairin gönül aynasının Allah'ın tecelli edeceği kadar temiz olmadığı, nefsinin yok edemediği ve bu nedenle de Allah ile bütünleşemediği / fenaya eremediği anlamlarını çıkarmak mümkün olabilir mi? Çünkü;

“tasavvuf yolunda, nefsin eğitilmesi, ruhun ve kalbin temizlenerek ilahi âlemin gerçekliklerini yansıtması için zühd ve riyazet hayatı gereklidir. Tasavvufi (mistik) tecrübe talip, mürit, salık gibi katlarda oluşmaktadır ve bu yolculuk kişisel tecrübeyi aşan bir nitelik göstermektedir. Asaf Halet'in mistik bilgiye dayanan imlerinin, bu tecrübeyi çağrıştıran yanları vardır kuşkusuz ama asıl olarak reel pratiklerden kopan, kendi içine dönen, varlığının kendi fiziksel tarihini aştığını duyan insanın 'mistik yaşantı'sını duyururlar” (Narlı, 2006: 181).

Şairin Çin padişahının kızına dokunmak istemesi, bir gün aynada onunla kaybolacağı fikri, onunla gitme isteği içerisinde olduğunu işaret eder. Bu anlamda ayna, yaşadığı hayattan memnun olmayan bir insanın masal diyarlarına daha doğrusu *“masalların çok olduğu ölüm diyarlarına” (Çelebi, 1997: 167)* kaçışını sağlayan bir araç olabilir mi? Evet demek mümkün çünkü Asaf Halet'in diğer birçok şiiirinde de uyku, kaybolma, erime gibi ölümü işaret eden haller vardır. Kaldı ki Asaf Halet'in şiiiri ile ilgili söylediği şu sözler de yorum ve belirlemelerimizi geçerli kılmaktadır:

“’Ayna’ isimli şiirimde ölümü bir masal sembolü içinde anlatmak istediğimi biliyorum. Burada Çin padişahının kızı olarak aynalarda bizi başka bir âleme davet eden ölüm, bilmediğimiz bir yaşayışın sembolüdür. Ölüm daha ziyade buradan daha az kesif, daha başka, daha güzel bir şeydir, fakat belki buradan daha güzel de bir şey olduğu kadar, ölümden ayrılmayan bir şeydir” (Çelebi, 1997: 506).

Fakat bu ifadelerde hayat ve ölüm arasında masalla, rüyayla, aynayla bir “belirsizlik” atmosferinin var olduğuna da dikkat etmek gerekir. Hayrettin Orhanoglu da bu belirsizliğe dikkat çeker:

“Ayna imgesi, ikiliğin ama daha çok varlığın belirsizliğinin gerekçesi yahut aracıdır. Ama aynı zamanda ayna, bu ikizliğin birleşme isteğidir de. Burada belirlilikle belirsizliğin ikizliğinin birbirine yakınlaştırılması, yakıştırılması olarak tasavvur edeceğimiz ayna, çoğu zaman düşlerin de belleğidir, mekânıdır. Dolayısıyla aynadan dışa taşan her biçim, bu bilinçaltından dışa taşan anıları, düşleri, istekleri içinde barındırır” (Orhanoglu, 2007: 16).

Asaf Halet’in “Ayna” adlı ikinci şiirinde yukarıdaki ölüm fikri devam eder. Şair bu şiirde nigâr-ı çîn ile konuşur. Şiirde aynadan yansıyan Çin padişahının kızının artık bir adı vardır: Nigâr-ı Çîn. Şiir, küçük gotamacıkla (şair) nigâr-ı çîn’in aynadaki konuşmalarından oluşur:

...

Nigâr-ı çîn

Bin bir aynada oynar

Ayna ayna içindedir

Nigâr-ı çîn

Nigâr-ı çîn’in içinde

Ve zaman

Zamanın dışında (Çelebi, 1998: 28)

Nigâr-ı çîn, şairin aynada konuştuğu güzeldir. Bu güzelin “bin bir aynada” oynaması, “aynanın ayna içinde” olması, “Nigâr-ı çîn’in Nigâr-ı çîn’in içinde” olması şairin iç âlemindeki zenginliğinin masal havasında bir ifadesi olmakla birlikte Binbir Gece masallarına da bir gönderme özelliği taşıyabilir. Fakat şairin asıl amacının her unsurda bir çoğulluk yaratmak suretiyle zamanın (gerçeğin) dışına çıkarak hayal âlemine varmak olduğunu söyleyebiliriz. Bu hayal âlemi ise masalların çok olduğu ölüm diyarıdır. Şairin ölüm fikrini aynalarla somutlaştırması, aynalarda kendini değil de hayali güzel varlıklar görmesi şairin kendi dışında bir varlıkla bütünleştiğini ortaya koyabileceği gibi büyük bir özlem duyduğu çocukluk döneminin masallarla

dolu saf ve temiz günlerine dönme arzusu içinde olduğunu da ortaya koyabilir. O masum ve mutlu anlar, şairin çok sevdiği masallar ölüm diyarında onu bekler. Böylece şairin zihnindeki ölüm fikrinin mahiyeti ortaya çıkar. Şair için ölüm, bir yok oluş değil, bir vuslattır. Çocukluğunun mutlu ve masal dolu günlerine kavuşmadır.

Aynada yansıyan varlıkların güzel olmasının tasavvufi bir arka planı da olabilir. Şairin kendi gönül aynasının saf ve temiz olması hayallerinin ve manalarının da saf ve temiz olmasını sağlamış olabilir. Şiir boyunca şairin kendisi için kullandığı “gotama” sözcüğünün Seyhan Erözçelik’in söylediğine göre; “*Buddha’nın asıl adı olması ve Buddaha’nın ilhama eren, arif anlamına gelmesi*” (Çelebi, 1998: 121) de şairin kendisini aynalardaki tecelliye erecek nitelikte düşündüğünü gösteren bir ifadedir diyebiliriz. Fakat yine de tasavvufi anlamlandırmanın oldukça dikkatli yapılması gerektiği kanaatimiz devam etmektedir. Çünkü Asaf Halet’in mistik temayüllerinin arka planı oldukça geniştir. “Şiirlerimde Mistisizm Temayülü” başlıklı yazısında, şiirlerinin birçoğunun nirvanaya davet veya nirvanaya nasıl erişileceğinin hikâyesi olduğunu söyler. Nirvana adayının önce çevresini unuttuğunu (acaba ot gibi yerden mi bittim); sonra kendini kaybettiğini (ben başka yerdeyim); zaman mefhumunun ötesine geçtiğini (zamanı nasıl unutmaktayım); sonra benliğin sınırlarını aşarak taşıdığını, muayyen bir ruhla mevzileşmekten çıkarak dağınık 'diffus' hale geldiğini belirtir” (Çelebi, 1998: 172- 173). İncelediğimiz şiirde de Nigâr-ı çîn, şairi nirvanaya çağırır ve şair bu hikâyeyi anlatır, şair reel hayattan kopar ve ayna vasıtasıyla hayaller âleminde dolaşır, sınırlarını aşar. Fakat Asaf Halet’in nirvanasının tek bir kaynağı yoktur. O birçok kaynaktan beslenerek kendi mistik evrenini oluşturmuştur.

“Çelebi, Doğu’ya, tasavvufa, Budizme yönelerek, geleneksel metafizik algı ve tecrübeyi, kolektif mistik bir düzeyde yaşar; İslamın tasavvufi yorumunu devam ettirmez. Doğudan alınan ışığa, Batının yeni bilimsel verileri de eklenince (şuuraltı), bütün bilgiler, mistik bir yaşantıyı işaretleyen şiirsel imlere dönüşürler. Söz konusu ettiğimiz yönelişin oluşmasında ve biçim kazanmasında Çelebi’nin okuma şartlarının da etkili olduğunu söylemeliyiz. Okuma notlarının arasına Mevlana, Molla Cami gibi tasavvufi kişilerin yanı sıra eski Mısır, Buda ve Hristiyan metinlerini eklemesi, mizaçla ilgili olduğu kadar, imkânların hazırladığı merakla da ilgilidir” (Narlı, 2006: 182).

Bu bağlamda şairin aynada Nigâr-ı çîni görmesi, onunla bütünleşme arzusu içinde olması tasavvufi anlamda bir fenaya eriş çabası değil, şairin birçok kaynaktan beslenen kendi nirvanasına kavuşma çabasıdır.

Uzat ellerini küçük gotamacık

Hayal hayal içinde

Dünya bir hayal dolabıdır

Aynalardan geçer

...

Aynaya bakan benim

Hayal annemin oğlu

Bodhisatgotama (Çelebi, 1998: 28)

Bu mısralarda şair dünyayı da hayal âleminin bir parçası yaparak aynaların içine sokar. Şiirin başından itibaren güzelin bin bir aynada oynaması, aynanın ayna içinde olması, Nigâr-ı çînin Nigâr-ı çînin içinde olması, dünyanın hayal dolabı olması ve aynaya bakan kendisiyle hayalin annesinin oğlu olması ifadeleri birleştirildiğinde ve “ayna”yı kâinat veya gönül olarak kabul etmek şartıyla tasavvuftaki tecelli teorisi elbette düşünülebilir. Her şey her şeyin içindedir ve her şey bir tek varlığın yansımasıdır. O tek olan Tanrı olduğuna göre görünen her şey de O’dur.

“Mistiklere göre beden gözüyle bakan kişi için aynadaki suret bir perde halini alır ve aynayı gizler ama kalp gözüyle bakan için durum farklıdır. ‘Keşf’ aracılığıyla suretler perde olmaktan çıkar; çünkü bu bakış delicidir, öteye işler (...) özneyi öteye geçirir. İnsan yalnızca kendi hayalini değil, kendisinin şeklini almakta olan Hakk’ın suretini görmeye başlar” (Kocabıyık, 2014: 136).

Şairin kaybolmak istediği hayal âlemi göremediğimiz, uzanamadığımız Tanrı’nın olduğu âlemdir ve bu yok olma arzusu tek varlıkta yok olma fikrini yani fenafillâhı çağrıştırabilir.

“Nigâr-ı çînin Nigâr-ı çînin içinde olması, dünyanın hayal dolabı olması ve aynaya bakan kendisiyle hayalin annesinin oğlu” gibi ifadeler, masallardaki tekerlemeleri de hatırlatır. Ayna onun bu tekerlemelerdeki düşlerinin belleğidir. Bu çerçeveden bakılırsa Çelebi’nin şiirlerinde ayna, doğrudan tanrıyı tamamlayan bir sembol değil, masalı tamamlayan bir semboldür. Dolayısıyla “*Asaf Halet’in şiirlerindeki ayna, eşyayı saf bir çocuğun muhayyilesiyle değerlendiren bir vasıta*dır” (Ulutaş, 2009: 1115).

Şiirin sonunda küçük gotamacık nigâr-ı çîni aynaların dışına çıkmaya çağırır. Bu çağrı, gerçeklerden hayale sığınan şairin bu defa hayallerden gerçeğe geçiş

isteğini işaret eder. Şairin bu gerçeğe, aynaların dışına nigâr-ı çîn'le geçmek istemesi çocukluğunu, saf duyusunu reel hayata taşıma isteği olabilir.

“Asaf Halet bilinçaltında kendini aradığı zamanlarda en fazla çocukluğunun saf ruhunu bulduğunu söyler. Bu anlarda çocukluk korkularını, bu korkuları oluşturan unsurları yeniden tanımakta; çocukluğunun muhayyilesini büyüleyen masal diyarını istediği gibi dolaşmaktadır. Bilincin ilk kıvılcımlarını yeniden yaşamak, savunmasız ve saf ruhu ürperten kâbusları hatırlamak, en yeni tahassüslerine bile egemen olabilmektedir”(Çelebi, 1998: 167).

Şiirlerin masalsı, rüyamsı ve mistik yapısını hazırlayan öğelerin çokluğuna ve iç içe geçtiğine vurgu yapalım. Narlı'nın belirlemesiyle onun şiirinde bilinç, bilinçaltı, hayal, bilinçsiz hatırlama, çocukluk duyuları iç içedir.

“Çocukluk, şiir yazmak için, 'iptidaileşme"ye ve sosyal hayatın sınırlarını aşmaya götüren en uzun ırmaktır. Bu ırmakla beraber akan masallar, çocuğu, realitenin dışında gezdirirler; aynaların, mağaraların, rüzgârların içinde dolaştırırlar. Asaf Halet'in kültürler arası bilgileri de soyut, kavranılmaz ve kuşatılmaz bu kolektif benlikte saklı archetypelerle buluşturması bu yüzdendir. Çünkü hayat, dayanılmayacak kadar katı, sınırlı ve yüzeyseldir (Narlı, 2006: 185).

Çelebi “Mariyya” adlı şiirinde Mariyya'yı aynalarda arar. Bu arayışın diğer şiirlerinden en önemli farkı Mariyya'nın gerçek olmasıdır:

Bir gün buradan gidersin

Mariyya

Aynalarda seni ararım

Bu şehirde seni ararım

Bu dünyada seni ararım(Çelebi, 1998: 65)

Mariyya Portekiz'in başkenti Lizbon'da yaşar. Şair Mariyya'nın bu şehirden gidişini anlatır. Mariyya bu şehirden gidince şair onu aynalarda, bu şehirde ve dünyada arar. Arayışı devam eden şairin Mariyya'yı bir daha hiçbir yerde bulamadığı açıktır. Mariyya'nın aynalarda dahi olmaması tek bir şeyi çağırıştır; o da ölümdür.

“Eski şiirlerimden birinde, aynaya bakarken orada Çin padişahının kızını gördüğümü söylerim. Beni de aynaya alıp gitmek ister. Bu sefer de aynada Mariyya'yı arıyacağımı söylüyorum. Yeni şiirlerimden birinin bir yerinde şüpheye düşen olursa eski şiirlerime bakar, bulur, anlar. Çünkü bütün şairlerin, gerçekte, tek bir şiirleri vardır. Bize ayrı ayrı sunulanlar o bir tek şiirin parçalarıdır” (Çelebi, 1997: 487)

diyen şairin Mariyya'sı, “Ayna, Ayna ve Nigâr-ı-Çîn” şiirlerinde geçen güzel sevgilisini karşılar. Şair, aynaların dışına çıkılm dediği güzel sevgilisini aynanın dışına çıkarmayı başarmıştır. Bu durum hayal âleminden reel hayata geçişin bir ifadesidir. Çoğunlukla ayna vasıtasıyla realiteden hayale geçen ve orada mesut

hayallerini yaşıyan şair, bu şiirde gerçek hayatın onu Mariyya'dan nasıl ayırdığını anlatmak ister. Hayat, Mariyya'yı aynalarda bile göstermeyecek kadar acımasızca şairden koparmıştır. İlk iki şiirde aynalarda, masal diyarlarında güzel yüzlü sevgiliyle (ölümle) dolaşan şair, bu şiirde hayata döner. Daha doğrusu reel bir Mariyya'dan söz etse bile yaşanan veya yazılan yine reel olmamış, daha önce hayatta bulamadığını aynada bulan özne bu kez hem hayatta olanı kaybetmiş hem de aynada bile görme imkânını kaybetmiştir.

Ziya Osman Saba'nın şiirlerinde **ölüm** düşüncesine çokça yer verdiği görülür. Saba'nın ölüm düşüncesi çağdaşlarından biraz farklıdır. Cumhuriyet dönemi şairlerinin genelinde ölüm düşüncesi korkuları tetikleyen ve buna bağlı olarak şairleri yaşama daha çok bağlayan bir etkiye sahipken "*Saba'nın şiirlerinde ölüm düşüncesi, munis bir tevekkül içinde* (Anar, 2014: 66) genişler ve hayatın başka bir yüzü haline gelir:

Ölüler, ölüler her yerdesiniz!

Ne zaman aynaya baksam,

Görünüveriyor babam. (Saba, 1947: 19-20)

Saba'nın bir kısmını alıntıladığımız "Ölüler" adlı bu şiirinde tam da sözünü ettiğimiz munis tevekkül görünür. Şiirin tamamında şair, ölülerle konuşur. Onun konuştuğu bu ölüler genellikle annesi, babası ya da yakın akrabalarıdır. Ziya Osman için ölüm hayatın dışında bir gerçeklik değildir. İnsan ölülerle birlikte yaşar. Çünkü gördüğümüz dokunduğumuz her şeyde onların izleri vardır.

Bahçesinde, odasında, sofasında her yerde ailesini ve hatıralarını gören şairin aynaya her bakışında babasını görmesi onlara duyduğu özlemi yansıtır. Şiirde ayna, şaire geçmişini, mutlu anlarını ve sevdiklerini hatırlatan bir nesne niteliği kazanır. Aynada şairin kendi yüzünün yansımasını görmesi gerekirken babasının yansımasını görmesi, ayna vasıtasıyla geçmişe olan bağı, geçmişle kurulan özdeşimi ortaya koyar. Bu durumu Anar, insanların duygusal süreçlerinde nesnelere istemsiz olarak duygu yüklemeleri ve onlarla özdeşim kurmaları anlamına gelen Einfühlung teorisiyle açıklar (Anar, 2014: 67).

Ölüm düşüncesi insana rahatsızlık veren bir olaydır. Ölümü düşünüp ya da düşleyip mutlu olabilen bir insanın ancak ölmeden önce ölmüş olması gerekir. Böyle bir ruh halinde olmayan insan için ölüm, doğrudan bir acı, çaresizlik ve yok oluş

demektir. Fazıl Hüsnü Dağlarca “Rahatsız Eden Fikir” adlı şiirinde böyle bir rahatsızlık içindedir ve şiirde “Allah rahmet eylesin” cümlesiyle belirginleştirdiği ölüm fikrinin onda uyandırdığı ruh halini anlatır:

Karışır masam, hatıraların duruşuna,

Bir insan gibi varlığı ile zamana iştirak eder ayna.

Sessizliği ve laneti ve küfrü bırakır bana, (Dağlarca, 1940: 213)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde ayna, şairin ölüm fikriyle yoğrulan zihninin geçmişle bağına kuran bir köprü durumundadır. Bu bağlamda aynanın, varlık kazanarak bir arkadaş, dost gibi şairin hayatının şahitliğini yaptığını söyleyebiliriz. Aynanın şaire sessizliği, laneti ve küfrü bırakması ölüm fikrinin neden olduğu rahatsızlıkla alakalıdır. Çocukluğundan itibaren en yakınları dâhil olmak üzere birçok ölüme şahit olan Dağlarca’nın ölüm fikrinden duyduğu rahatsızlığı şiirlerine yerleştirmesi doğaldır. O şiirlerinde ölümün soğukluğunu ve ölümün neden olduğu derin acıyı anlatmaya çalışır. Bu şiirler ilk planda “*daha çok ölümden kaçış psikolojisi içinde*”ki (Yeşilyurt, 2010: 83) bireyi gösterebilir de ölüm, bu bağlamın daha ötesinde yer alır. Ayna-ölüm-insan ilişkisinde Dağlarca’nın daha derin bazı sorgulamalara gittiğini, ölüm etrafında adeta bir bilinç oluşturmak istediğini görürüz. Bir söyleşide söylediklerini bu çerçevede alıntılama yerinde olacaktır:

“Ölüm aslında yeryüzünde doğumdan daha büyük bir olaydır. Çünkü doğarken bilinçsiziz. Bu kavramın dışındayız, sonradan bunu anlıyoruz. Ölüm öyle değil, sanki büyük bir bilinçle ona ulaşıyoruz. Ölüm geldiği zaman bilincimizin en olgun çağında oluyor kişi çoğu kez. Ben bunu çok yazmışumdur. Bu usumun duyarlığımın alamayacağı kadar büyük bir olaydır” (Süreya vd., 1980: 105).

Ayna, Dağlarca’nın ölüm karşısındaki bilinçlilik haline, yaşantısına eşlik eden, her duygusuna şahit olan bir nesneye dönüşerek öznenin bütünlüğü içinde bir konum kazanır. Aynanın bu konumu, kendisine bakan özneyi temas içinde olduğu bütün varlığı içine almadığı için öznenin hâlâ başa çıkmadığı şeyler vardır. Ayna ve kendisine bakan buluşmasında sessizlik ve küfür özneye kalır. Ayna insanı bu kadar içine aldığı için onun niteliklerini ve özelliklerini de alır. Bu yüzden ayna da kendisine bakanın bilinçliliğini ve ölümlülüğünü alır. Böylece insan ve eşya zamanı yaşarken birlikte tecrübe edinirler, birlikte bilinçlenirler. Şiirin katmanlarında hatıralara dönme, yaşadığı anın yerine hatıralarını düşünme ve onları özleme elbette vardır. Ama bu, sadece bugünden memnun olmayan ve geçmişe dönen bir zihni göstermez. İnsanın bütün varlıklarla birlikte yaşadıkları bir olgunluğu getirmekte ve

olgunluk insanı ölüme taşımaktadır. Dağlarca'nın diğer şiirlerinde de gördüğümüz insanı varlıklara katma, varlıkları insanla özdeşleştirme bu şiirde de görülmektedir. Şiirin yüzeyinde ölümden bir rahatsızlık duyuluyormuş hissi varsa da daha dikkatli bakıldığında bunun da insanın ve eşyanın bir süreci olduğu fikri belirmeye başlar.

Zaman, hayat ve ölüm kavramları insan zihninde bir çatışmaya dönüştüğü zaman kişinin hayatı daha büyük çıkmazlara girebilmektedir. Bu kavramları sorgulamak insana hiçbir sonuç vermediği gibi insanın hayatını da zorlaştırmaktadır. Nitekim daha önce söylediğimiz gibi bu kavramların hepsi Tanrı fikrine bağlanmakta ve insanoğlu böylesi durumlarda çaresiz kalmaktadır. Bu bağlamda felsefi görüş ve hayat biçimi bakımından zamanla, hayatla, ölümla ve Tanrı fikriyle büyük bir çatışma içerisinde olan Sılay'ın şiirleri bu çatışmalar etrafında şekillenir. Sılay'ın "Beraber" adlı şiirinden:

Hangi aynanın üstünde bir çatlak varsa
Orada, kabahatsizliği ağlar bir çirkinin;
Sokaklara atılan ayna parçalarında
(Kırık kalbler)in sualleri sorulur. (Sılay, 2006: 179)

Alıntılanan mısralarda çatlamış ve sokaklara atılarak kırılmış ayna ile çirkin, kalbi kırık insanların ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir. Aynanın, hayat ve zaman istiaresi olabileceği düşünülürse şair öznenin suçsuzluk ve çirkinlik üzerinden suçlama ve savunma geliştirdiği düşünülebilir. Suç, hayatın anlamsızlığı ve katılığıdır. Çirkinler ve kalbi kırılmışlar ne yapmış da hayat bu hale gelmiştir? Aslında hayatın bu hale gelmesi, çirkinlere ve kalbi kırıklara bir haksızlıktır. Ayrıca insan çirkinse suç çirkinin değil onu çirkin olarak var edenindir. Burada Sılay, Tanrı bağlamında güzellik çirkinlik olgusunu sorguluyor gibidir. Bir kişinin çirkin oluşunda kabahati yoksa bu çirkinliğin başka iki sebebi olabilir: Kişi ya Tanrı tarafından çirkin yaratılmıştır ya da zaman onu çirkinleştirmiştir. Bu durumda şair, kabahat çirkinde değil zamanda / Tanrı'dadır gibi bir imada bulunmuş olur. Kişi çirkin değilse bakanın kompleksine, kötücüllüğüne bağlı olsa bile durum değişmez; çünkü ayna sadece somut nesnelere yansıtan sırlı bir cam değil, insanın iç varlığını, zihin durumunu da gösteren simgeler ve imgeleri de taşıyan çok boyutlu bir nesnedir. Her iki durumda da Sılay hem zamanı hem tanrıyı suçlamaktadır.

Aynanın parçalanmışlığıyla kırık kalpler ifade edilir. Şair, insanların, kırdıkları kalpleri değersiz bir ayna parçası gibi sokaklara attığını söyler. Şairin, insanlardan da şikâyetçi olduğunu görürüz. Aslında şair, topyekûn bu dünyadan, bu dünyanın düzeninden şikâyetçidir. “*Sosyal hayattaki olumsuzluklar, acılar da onu mutsuzluğa iter; çünkü hayat diye içine atıldığımız yer, dilencilerle, mahkûmlarla, aç insanlarla, yaralılarla, hastalarla dolu. Onun için şair tüm bu acıları, ıstırapları kendi yüreğinde duyarak kahrolur*” (Ulutaş, 2000: 69). Kendi mutsuzlukları arasında sosyal hayat düzenine karşı da duyarlı olduğu görülen Sılay’da insanların hoyratça ve yıkıcı davranışlarının sonucudur sokaklardaki parçalanmış aynalar. Bu ayna parçaları da dünyadaki insanların umursamazlığının, bencilliğinin ve kırılcılığının hatta dünyanın çirkin hakikatlerinin bir yansımasıdır.

Aynı şiirde yer alan “*Hangi insan yürürse hangi yere doğru.. / Vakti beraberinde götürür mütemadiyen*” (Sılay, 2006: 179) mısralarında görülen zaman ve insan problemi “kader”i düşündürür. İnsanın zamana bağlı olarak yaşaması trajedir bir bakıma. Trajedi olduğu için de başa çıkılabilecek bir problem değildir. Şikâyet ve çaresizlik, hayattaki büyük sıkıntının kaynağıdır. Sılay’ın şiirinde tam da bu büyük sıkıntı vardır

Ölüm insan zihninde bir fikir olmaktan çıkıp olaya dönüştüğü zaman kişide daha farklı duyguların oluşmasına neden olur. Özellikle insan başkalarının ölümleriyle karşılaştığı zaman ruhunda korku ve tedirginlikten ziyade merhamet ve acıma gibi duygular nükseder. Böylesi bir durumda insan, kendisinin de yaşayacağı aynı sonu düşünmek yerine ölen insanın gerek bu dünyada gerek diğer dünyada maruz kalacağı durumları düşünerek merhamet, vefa/vefasızlık, acıma gibi duygular geliştirebilir. Can Yücel, “Bit Pazarında Tarih Dersi” adlı şiirinde ölen insanların ardında bıraktıklarına karşı insanların sergilediği davranışları irdeler. Öne çıkan duygu, vefasızlıktır. Bu vefasızlığın derinliğini anlatabilmek için şair, mekân olarak Bit Pazarını tercih eder. Ölen insanların geride bıraktıkları tüm eşyalar, Bit Pazarında yok pahasına satılır. Böylece ölümle bedenen yok olan insanların geride bıraktıkları eşyalarda gizli kalan anıları da yok edilir:

İstemesine istedin, istemesine istedik...

Yalnız N. Bey tiren kalkmadan inecekti,

Eski aynalar ellerden düşüp,

Eski aynalar aylak olduğundan beri,

-Eski aynalar ve aynaların içinde insanlar;

-Tozun üstünde toz, tozun içinde toz-

Eski aynalar aylak olduğundan beri (Yücel, 1950: 39-41)

Can Yücel'in yukarıda bir kısmını alıntıladığımız "Bit Pazarında Tarih Dersi" adlı şiirinde ayna, ölen bir insanın geçmişini ve anılarını taşıyan bir nesne işlevindedir. Şairin aynaya sahibinin geçmişini ve anılarını hatta onun tüm varlığını taşıma özelliğini yüklemesini Einfühlung teorisiyle açıklamak mümkündür:

"Gündelik yaşam içinde biz, bizi çevreleyen nesnelere ilgi içine gireriz. Bu ilgi kimi zaman özel türden bir duygu ilgisi niteliği elde eder. Böyle bir duygu ilgisi içinde nesnelere ile aramızda duygusallığa dayalı, nesnelere bir özdeş olma süreci doğar. Bu süreç, nesnelere aramızda bir duygu birliğini, daha doğrusu bizim nesnelere duygusallık yüklememizle oluşur. Bunun sonunda, nesnelere tıpkı bizim gibi duygusal bir canlılık kazanırlar" (Tunalı, 1996: 40-41).

Şiirde geçen "Eski aynalar ve aynaların içinde insanlar" (Yücel, 1950: 39-41) ve "eski aynalar aylak olduğundan beri" (Yücel, 1950: 39-41) mısraları eşyayla insan arasındaki bu özdeşimi işaret eder.

"İnsanın yaşarken kullandığı eşyaların üzerine sinen kendine has özellikler, insanların ölmesiyle ortadan kalkmaz; aksine onu kullanmış olan insanların eşyadaki izleri (...) bu eşyaların varlığı sayesinde daha da anlamlı bir hale gelir, böylece eşyalar yaşanmışlığı temsil ederek varlığını farklı boyutlarda da ispatlar" (Anar, 2014: 75).

N. Bey de arkasında Bit Pazarında satılığa çıkan bir boy aynası bırakır. "Bu eşyaya sinen toz onun varlığının, anılarının bütün izlerini taşımaktadır" (Börklü, 2012: 61-62). Bu aynanın Bit Pazarına bırakılması N. Bey'in anılarından, eşyalarına sinen varlığından kurtulma çabasının göstergesidir. Hâlbuki bu aynaya ya da Bit Pazarındaki bütün eşyalara sinen bir ruh vardır. Eşyadaki bu ruhun, başkasının satın alınmasıyla yok olması mümkün değildir. Bit Pazarındaki bu aynanın aylak oluşu da bu sebeptir. Bu aynanın ruhuna N. Bey'in hikâyesi sinmiştir. Bit Pazarında yok pahasına satılmayı bekleyen bu tozlu ayna, istesek bile N. Bey'den başka kimseyle özdeşleşebilir mi? Şiirdeki "Sen aylak aynaların ortasında aylak" (Yücel, 1950: 39-41) mısrası bu özdeşimin mümkün olamayacağını bir ifadesidir. Zira "Eşyaya sığınmak, kendi biricikliğine, özgürlüğüne, aidiyetine sığınmaktır" (Fedai, 2009: 1236).

2.1.4. Ayna-Kadın-Aşk-Sevgili-Cinsellik

Aynaya bakanlar, aynada görünenler, ayna ile özdeşleşenler veya aynayla kavga edenler arasında hikâyesi en eski olanlar ihtimal kadınlardır. Çünkü masallarda, klasik hikâyelerde modern dönem ürünlerinde kadın ve ayna ilişkisini yansıtan sayısız örnek vardır. Öyle ki aynanın biçimsel ve kullanılış tarihi içinde kadının talepleri hep ön planda olmuştur. Kadının vazgeçilmez eşyaları arasında mutlaka ayna bulunur. Kadının erkekten fazla aynaya düşkün olduğu konusunda yaygın bir görüş vardır.

Kadın ve ayna ilişkisinde görülen en belirgin durumlardan biri de aşktır. Âşık olan kadın da âşık olunan kadın da aynadadır. Ayna hem âşıklığın hallerini yansıtan bir nesne hem de âşıkların kendileriyle hayallerindeki muhataplarıyla konuştuğu bir mekândır. Modern dönemlerde özellikle psikoloji biliminin gelişmesiyle ayna ve kadın ilişkisinde başka boyutlar tartışılmaya başlanmıştır. Kadının gizliliği, bireysel özgürlük arayışları, bedeniyle ilgili düşünceler ve hayaller bağlamında ayna psikanalizmin önemli bir çözümleme nesnesi olmuştur. Sosyolojik anlamda kadın ve ayna ilişkisinin tartışıldığı hatta bu ilişkinin bazı niteliklerinin yadsındığı zamanlar da olmuştur. Örneğin Melchior aynanın kadınlarda utangaç duygusu bırakmadığını, aynayla yakınlığın o utangaç hoşluğu, bakışın heyecanının neden olduğu zarif yüz kızarmasını yok ettiğini ve kadına çekiciliğiyle uygun düşmeyen ve bağdaşmayan bir cüret verdiğini (Melchior, 2007: 192) söyler.

Şiir-ayna ve kadın çerçevesinde genel olarak üç temel görüntü vardır: Kadının aynaya bakışı, aşığın aynada sevgilisini görmesi (gözler, yaşantı, hatıraları) ve görüntülerin sevk ettiği ruhsal haller (yalnızlık, terk edilmişlik, bunalım vs) kadının aynaya bakışında güzellik, çirkinlik, diğerleri ile kıyaslama, bedeninin özellikleri ve nitelikleri hakkında gözlemlerde bulunma belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır. Aşığın aynada sevgilisini görmesinde ise çeşitli yaşantı parçaları görünse de gözler başat görüntüyü oluşturmaktadır. Görüntülerin sevk ettiği ruhsal haller bağlamında ise kadının içsel derinliklerini gizliliklerini, arzularını, acılarını, sosyal hayatta ifşa edemediği başka birçok halini sayabiliriz. Bu arzular, aynaya bakan kişinin bilinçaltına itilmiş duygularına bağlı olarak cinsel bir nitelik taşıyabilmektedir.

Uyurken aynaya yansıyan kadın hayali, kadının en masum halinin bir görüntüsüdür. Âşık için bu an, sevgiliyle geçirilen en mesut anlardır. Âşık, sevgilinin bu halini sadece seyretmekle kaldığı zaman duruma hâkim olan masumiyet duygusu devam eder; lakin âşık sevgiliye bir öpücük kondurduğu ya da cinsel bir yakınlığı işaret edecek bir hareket sergilediğinde ya da bir söz söylediğinde masumiyet ortadan kalkar ve duygular cinsel içerikli bir nitelik kazanabilir. Halit Fahri “Bir Kadın Uyumada” adlı şiirinde uyuyan sevgiliyi tasvir ederken sevgiliye beslediği arzularının da ipuçlarını verir:

O böyle yudum yudum içerken uykusunu,
Hayalini öpüyor ay ışığı aynada... (Ozansoy, 1936: 29-30)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde ayna, uyuyan sevgiliyi seyreden ay ışığını (aşığı) yansıtır. Şairin kendisini ay ışığı olarak nitelemesi dikkat çekicidir. Nitekim birçok şiirde karşılaştığımız üzere ay ışığı, suyla birlikte kullanılan bir semboldür ve su, gerek durgunluğu gerekse akıcılığı bakımından aşığı simgelerken bu suya yansıyan ay ışığı ise sevgiliyi simgelemektedir. Şair, bu iki sembole dair ilk farklılığı ay ışığını suya değil de aynaya yansıtarak ortaya koyar. İkinci farklılık ise bu aynaya yansıyan ay ışığının sevgili yerine aşığın olmasıdır. Bu durumda şair, aynaya su işlevi yüklemiş olabilir. Sevgilinin uykuda olması da bu suyun (aynanın) durgunluğunu işaret edebilir. Buna rağmen, özellikle Ahmet Haşim’de karşılaştığımız su-ay ışığı sembollerinin çağrışımlarından hareketle ay ışığının aşığı, ateşi ve hareketi; durgun, sakin suyun ise sevgiliyi, pasifliği karşıladığını ifade etmiştik. Bu bağlamda Halit Fahri’nin aşığı aktif bir ateş, uyuyan sevgiliyi pasif, durgun bir su gibi göstermesi suyun dişil özelliğini ortaya koyar. Bachelard’a göre de “ateşin erkekliğinin karşısında suyun dişilliği değişmez bir durumdur. Su kendi kendini erkekletiremez. Bu iki unsur birleşerek her şeyi yaratırlar” (Bachelard, 2006: 115). Uyuyan sevgiliyi ay ışığının öpmesi, bu iki unsurun, su (ayna) ve ayın, cinsel birleşmesini ifade eder. Zira “gönüle ateş ve ışık saçan, gerçekte hayali sevgiliye duyulan aşkın ateşidir” (Korkmaz, 2011: 71). Sudaki (aynadaki) ay ışığı (âşık) bu ateşin sembolü, sevgiliyi öpmesi ise bu ateşin suyla olan cinsel birleşmesidir.

Ayna, bazen aşkın ve aşğın durumu ve niteliği hakkında anlamlar çıkarmamızı sağlayan görüntüler verir. Enis Behiç Koryürek'in "Ey Genç Kadın" adlı şiirine bu bağlamda bakabiliriz:

Şimdi ben, ağlıyarak, sevgisiz kalan kalbi
Veririm hüsnünüze bir kırık ayna gibi.
Siz ki bir başkasının sevdiği kadınsınız,
Siz ki benden çok uzak, ona pek yakınsınız.
Bakınız kendinize bu kırık aynada siz;
Sonra onu büsbütün parça parça ediniz!
Bari sizden sonra hiç bir güzel bu kalbimin

Talihsiz aynasında kendini seyretmesin! (Koryürek, 1951: 134-135)

Âşık, mesut bir aşk yaşıyorsa aynadaki görüntülere kuş cıvıltıları eşlik edebilir. Ayrılık acısı yaşıyorsa aynası kararmış ya da kırılmış olabilir. Hele bu şiirdeki gibi âşık, kavuşulması imkânsız yasak bir aşka düşmüşse aynanın sağlam kalması pek mümkün değildir. Ayna da kırık ve acı içindeki kalp gibi parçalanmıştır. Şair, bu genç kadına olan sevgisini anlatırken yaşadığı bütün karşılıksız sevgilerden ve sevgililerden şikâyetlerini, kendisine kalan acılarını dile getirir. Şair, kadına verdiği kırık aynada kadının kendisine bakmasını ister. Böylece şairin kalbindeki acının büyüklüğünü anlamasını bekler. Kadından aynayı paramparça etmesini istemesinin sebebi ise bir daha aşk acısı yaşamamaktır. Şairin bu tavrı, kendinden kaçış psikolojisi içinde olduğunu gösterebilir. Nitekim aynaya bakması gereken, aynada kendisiyle yüzleşmesi gereken ve acılarına çözüm bulması gereken şairin kendisidir. Bu durum, şairin güçsüzlüğünün, kendi duygularını kontrol edecek güçlü bir benliğinin olmadığına göstergesidir. Çocukluk döneminde anneye bağlı olarak içselleştiremediği önemli psikolojik yapılar nedeniyle birey;

“kendilik saygısını korumak için sürekli dış desteğe, onaya, sevmeye hatta hayranlığa gereksinim duyacak, kendilik saygısını, kendi ruh içi dinamikleriyle korumakta güçlük çekecektir. Yani içselleştiremediği için eksik olan ruhsal yapılarını telafi edecek kendilik nesnelерinin dış desteğine gereksinim duyacaktır. Bu durumdaki bir kişi kolay zedelenir, alingan ve güvensizdir” (Tura, 2008: 24-25).

Şairin aynayı kendine değil sevgiliye tutması, şiir boyunca sevgilileri suçlaması şairin böyle bir psikolojik durum içinde olduğunu ortaya koyabilir. Nitekim şair karşılıksız aşklarından ötürü, üzgündür, mahcup, kırgındır fakat şair,

benlik bütünlüğü gerektiren bu duygularıyla yüzleşmek ve kabullenmek yerine sorumluluğu başkasına yüklemektedir.

Ercüment Behzat Lav'ın "Oda" adlı şiiri kadının bilinçaltına ittiği duyguları merkezinde değerlendirilebilir:

Karşıda

Mavi ışıklı oda

Odada ayna aynada yatak

Aynaya

Giren aya

Sarı kol bacak (Lav, 1996: 119)

Bir yatak odasının tasvir edildiği şiirde ayna, odada yaşananları yansıtması bakımından önemli bir nesnedir. Renkler ve biçimler ayrıntılarına kadar görüldüğüne göre aynaya hayli yakından bakılmaktadır. Aynada görünenler mahrem olduğu gibi aynaya bakanın da makul ve meşru bir davranışta bulunmadığı açıktır. Tam da Melchior'ın tasvir ettiği bir durumdur bu: "*Aynalarla süslenmiş bir budvar, mahremiyet ve tedirginliği, zevkin arzusunun ve arzusunun zevkini bir arada bulundurduğundan erotik stratejilerin merkezindedir ve bu erotik stratejiler cinselliği görsellik yoluyla ön plana çıkarır*" (Melchior, 2007: 210-211). Şairin aynayı yatak odasına yerleştirmesi mahremiyet duygusuna bir saldırı olarak değerlendirilebilir fakat şiirin devamından anlaşıldığı üzere aynadaki yatakta kadın bir gün esmer, bir gün kıvılcık, bir gün sarı olmakta yani her gün değişmekte hatta kadın bir gün bir, bir gün dört olabilmektedir. Böylece ayna;

"otoerotik imgelemin arzuladığı sahneyi yansıtır ve bu sahnede öteki kişiliğinden çok oynamaya razı olduğu rolüyle önemlidir. Herkesin ötekinin bakışını kullandığı, kavrayış zevkinin ve imgelemin bedenden taşıdığı, bir enstrümana indirgenmiş bu optik, dolaylı yararlanma biraz dönüşümün sapkın katoptrikini andırır" (Melchior, 2007: 211).

Yukarıdaki yorumlamaya yaslanırsak aslında bu erotik görüntü ve imgelerin sadece aynadaki kadınlarla ilgili olduğunu söyleyemeyiz. Seyreden göz kiminse –ki buna şair diyelim- aslında onun bilinçaltındaki erotik arzu veya takıntıları yansıtmaktadır. Doğan Hızlan daha geniş bir perspektiften bakmakta ve bunun Lav'ın "*döneminin erotizm anlayışını yansıtan bir cinsellik*" (Hızlan, 1996: 35) olduğunu belirtmektedir. Ama bizce aynadaki görüntülerde görünen kadınlardaki sürekli değişim ve sayılarındaki artış seyreden insandaki bir şehvet düşkünlüğünü işaret

eder. Melchior'un da ifade ettiği gibi şehvet düşkünü birisi için aşk ne bir sadakat ne de bir vazgeçmedir, düzenlenmiş bir senaryodur, teatralitedir ve aktör-seyirci ayrılığını, özdenetimi, ikiliği gerekli kılar; içgüdünün spontanlığının, tutkunun sürükleyiciliğinin yerini aynanın sonsuz olasılıklar sunduğu arzusunun yinelenmesi ya da taklit edilmesi alır (Melchior, 2007: 211). Böyle bir teatralde aynanın içindeki şair de kadınlar da birbirlerine karşı aynı anda hem teşhirci hem de röntgencidir. Ayrıca kadınların esmer, kızıl, sarışın oluşunu ve sayılarının birden dörde kadar çıkmasını, şairin her an yorgun düşmeye hazır hayal gücünü bu tarz değişikliklerle sürekli kıskırtıp canlı tutma çabası olarak yorumlamak mümkündür.

Ne atom bombası,
Ne Londra Konferansı;
Bir elinde cımbız,
Bir elinde ayna;
Umurunda mı dünya! (Kanık, 2014: 98)

Orhan Veli'nin yukarıya aldığımız "Cımbızlı Şiir" adlı şiirinde ayna en doğal işlevlerinden biri ile vardır. İnsan süslenirken, temizlenirken aynaya bakar. Şiirdeki kadın da elinde cımbız yüzünde fazlalık olarak gördüğu tüyleri görebilmek ve alabilmek için aynaya bakmaktadır. Kadındaki umursamaz ve neşeli tavır kadının aynadaki görüntüsünden memnun olduğunu işaret edebilir. Bu da aynanın ikinci işlevini ortaya koyar. Kadın süsünün en önemli aracı aynadır. Yeryüzündeki her insanın görme ve görülme ihtiyacı içerisinde olduğu bir gerçektir. Lakin kadınların bu ihtiyacına bir de güzellik için süs merakı eklenir. Dolayısıyla geçmişten günümüze kadınlar için ayna, güzelliğini teyit ettiği, güzelleştiği bir nesne olur ve bu bağlamda kadın aynayla bütünleşir. Bu durum eski zamanlarda dahi kabul edilmiş olacak ki boy aynası, konsol aynası, el aynası, minder aynası ve cep aynası gibi kadınların her an ulaşabileceği yerlerde bulunduracağı ayna çeşitleri üretilmiştir. Kadınlar için güzelliklerini tazeledikleri ve seyrettikleri aynaların neyden yapıldığı dahi önem arz eder. Hatta İngiliz bir yazar olan Julia Pardeo İstanbul'la ilgili yazdığı bir yazısında "ayna Türk kadınlarının en sadık, en sürekli arkadaşıdır diye bahseder ve devam eder: *Ayna özellikle Türk kadınları için icat edilmiş en güzel oyuncaktır. Doğulu güzel bir kadın için bunların işleminde gösterilen zevk, yapılmış olduğu metalin değerinin yüksek olması kadar önemlidir*" (Saltuk, 2010: 90). Bu durumu

psikolojik olarak yorumlamak gerektiğinde Kocabıyık; bu şekilde görüntüsüyle bütünleşen insanların daha çok başkalarına nasıl göründükleriyle, onların üzerinde nasıl bir etki bıraktıklarıyla, onların beklentilerini gerçekleştirme gayretiyle ilgili olduğunu, bu nedenle onların yüzünün maskeli ve makyajlı olduğunu söyler (Kocabıyık, 2014: 111-112).

Aynaya bakan kadının özellikleri bakımından da bazı yorumlarda bulunulabilir. Bu çerçevede iletilerin iki katmanlı olduğunu söyleyebiliriz. Birinci katmandaki anlam, dünyada ve ülkede yaşanan birçok önemli meseleye rağmen kadınların sadece süsünün derdinde olduğudur. Şiirde şen ve biraz hoppa olan bir kadın tipolojisi çizilir. Bu çerçeveden bakılınca Orhan Veli'nin bu kadın tipolojisini eleştirdiği düşünülebilir. İkinci katmandaki anlam ise dünyayı ve ülkeyi bu duruma koyanların hesapları, hırsları ve çıkarları karşısında bu sıradan kadının daha doğal ve daha insani davrandığıdır. Bu açıdan bakılırsa Orhan Veli'nin eleştirisi kadına değil, dünya ve ülke siyasetinedir.

Şiire kadınların aynaya düşkünlüğü bakımdan da bakılabilir. Bu durumda kadının hoppalığının, kendi bedeniyle bu kadar uğraşmasının aynaya düşkünlüğü ile bağı vardır. O zaman Melchior'un "*ayna kadınlarda utanç duygusu bırakmaz (...)kadının çekiciliğiyle uygun düşmeyen ve bağdaşmayan bir cüret verir ona*" (Melchior, 2007: 192) tespiti geçerlilik kazanır. O halde kadınların hayattaki hiçbir şeyi umursamayarak sadece kendi güzellikleri için ellerinden düşürmedikleri ayna, kadınlar için hatta toplum için en zararlı eşyadır.

Hasret ne vakte kadar?

Oğlan otel odasında

Oturur kalkar ağlar.

Kız, anası yanında

Aynaya bakar ağlar.

Hasret ne vakte kadar? (Necatigil, 1994: 40)

Behçet Necatigil, bir kısmını yukarıda alıntıladığımız "Ayrılıklar II" adlı şiirinde ayrılığın verdiği aşk acısını ve gönül yalnızlığını anlatır. Bunu yaparken aynaya yaşanan aşk acısını paylaşacak bir dost işlevi yükler. Ayrılığın, hasretin verdiği acının derinliğini anlatmak için Hz. Yusuf kıssasına göndermeler yapar. Şairin bu kıssaya gönderme yapmasının sebebi "*Yusuf*'la eşini bulamamış, yalnız

kalmış, aşk hasreti çeken genç kız ve oğlanları özdeşleştirmektedir” (Çetin, 1997: 265). İki sevgilinin sevgisi Hz. Yakub’un Yusuf’a olan sevgisi kadar büyük; yaşadıkları ayrılığın, çektikleri hasretin verdiği acı, Hz. Yakub’un Yusuf’a olan hasreti kadar derindir.

Ayna, genç bir kızın yalnızlığı ve mutsuzluğuyla yüzleştiği bir nesne olarak da işlev görür şiirde. Erkeğin otel odasında ağlaması, doğrudan onun yalnızlığını işaret ederken kızın annesinin yanında ve ayna karşısında ağlaması bizi bir çoğulluğa da götürür. Kız gerek annesinin varlığı gerekse aynadaki yansımasıyla gerçek anlamda yalnız değildir. Fakat kalben yalnızdır. Ayna özde, kızın yalnızlığına ilaç olmaktan ziyade bu yalnızlığın onda yarattığı derin acıları gün yüzüne çıkaran ve onu bu acıyla yüzleştiren bir nesnedir. Kız, aynadaki görüntüsüne değil aynadaki yalnızlığına ağlar. *“Aşk şiirlerindeki yakınmalarda bile artık o eski tatlılık, gönül rızasıyla kabullenilmiş mutlu ıstırap yok. Çağın eziciliğinden gelen, hüznü melonkoliye bile izin vermeyen bir katılık, bir sertlik, bir trajik var”* (Necatigil, 1997: 45) diyen Necatigil, bu şiirde özellikle kızın yaşadığı aşk acısının katılığı onu aynayla yüzleştirerek gözler önüne serer.

İlhan Berk’in “Sen fena Kadın fena Sevgili” adlı şiiri, şiir-ayna-kadın-aşk bağlamında çerçevesi en geniş olan şiirlerden biridir:

Her gece dünyanın birçok kadınları

büyük bir ayna önünde dünyadan gizli soyunurlar

Sen, küçük bir kuliste yeni şarkıların için elbise değiştirirsin

Bir kral gibi giyinmiş dünyalarda methin yapılır. (Berk, 1994: 24-25)

Şiir, “fena kadın fena sevgili” olarak tasvir edilen kadın etrafında kurulur. Bu kadın emeğin, arzuların, aşkın bütün boyutlarında, aşamalarında olan bir kadındır. Savaşlarda, sokaklarda, odalarda, meyhanelerde hep bu kadın vardır. Gazinolarda, meyhanelerde şarkı söyleyen kadın görüntüsünün aynayla temasa geçtiği yer (daha doğrusu aynaya baktığı izlenimini edindiğimiz yer) bir kulis, temasa geçme anı ise sahneye çıkmak için elbiselerini değiştirdiği andır. Kadının elbise değiştirmek için aynaya baktığı sırada dünyanın birçok yerinde sayısız kadın büyük bir ayna önünde dünyadan gizli soyunmaktadırlar. Bu durumda aynaya “dünyadan gizli soyunan” “birçok kadın”la, kuliste elbise değiştiren bir kadın bakmaktadır. İkisinin bir arada bulunması bir karşılaştırmayı kendiliğinden içermektedir hatta bu karşılaştırmada

kulisteki kadının aynaya bakışının ayna karşısında dünyadan gizli soyunan kadınlardan daha masum olduğu iması bulunmaktadır. Çünkü birinciler gizlilik içinde ayna karşısında soyunmaktadırlar. Kendi evlerinde odalarında yaşamlarının doğal bir parçası olarak soyunanların toplumsal bir mecburiyetleri ve karşılıkları yoktur. Oysa kuliste elbise değiştirirken aynaya bakan kadın yaşamını sürdürebilmek için bakmaktadır ve bir yandan da toplumsal bir talep ile işini yapmaktadır. Belki de bu yüzden “bir kral gibi giyinmiş dünyalarda” dünyadan gizli soyunanların değil kulisteki kadının övgüsü yapılmaktadır.

2.2. Ayna Metaforları

Bu başlık altında doğrudan “ayna” kelimesinin geçmediği şiirlerde, aynanın yansıtma ve çağrıştırmaya işlevlerini yüklenen su, kuyu, göz, gökyüzü, gönül gibi kelimeler, ayna merkezinde değerlendirilmektedir. Kendini, özledikleri etrafında, zihninde var olanların yansımalarını, kimselere söylenilmeyen ruhsal yaşantılarını kendi kendisiyle paylaşmayı isteyen insanoğlu suda, gözde, gökyüzünde, bir başkasının yüzünde görmek istemiştir. İnsan, nesne olarak aynaya yüklediği tüm anlamları metaforik bağlamda bu unsurlara da yüklemiştir. Bu varlıkların hepsi ayna gibi, insanın yalnızlığını, mazisini, pişmanlıklarını, hayatını, benliğini, sevdiğini, hayallerini vs. yansıtan anlamlar yüklenmiştir.

2.2.1. Su-Ayna

Fiziksel ve simgesel işlevleri bakımından ayna yerine en sık kullanılan varlık “su”dur. İnsan, durgun ve berrak bir suda, görüntüsünü aynada izler gibi izleyebilir. Su, derinliği ve enginliği bakımından insanın aynadan daha çok derin düşler kurmasını sağlayabilir. “*Su imgemizi doğallaştırmaya, içten seyrimizin onuruna biraz masumluk ve doğallık katmaya yarar. Aynalar fazla uygarlaşmış, fazla kullanışlı, fazla geometrik nesnelere; kendiliklerinden düşsel yaşama uyum gösteremeyecek kadar fazla belirgin düş araçlarıdır*” (Bachelard, 2006: 31). Bu nedenle insan, suyu görüntüsünü seyretmekten ziyade derin düşler, hayaller kurmak için kullanır. İnsan, bu suyun aynasında kimi zaman sevgilisini hayal eder; kimi zaman yalnızlığıyla yüzleşerek ölümün soğuk gerçekliğine bir yolculuk yapar. Kimi zaman geçmişini yeniden yaşar bu sulara, benliğini görür ya da sonsuzluğun

kollarına atılır. İnsan, durgun bir suda geçmişten kalan güzel günlerin hayaline dalarken akan bir suda öfkesinin, kırgınlıklarının ve kızgınlıklarının peşinden sürüklenebilir. Çünkü su, bünyesinde her şeyi koruyabilir, saklayabilir ve bir hafıza gibi insana yansıtabilir. Suyu yüklenen saklama ve koruma niteliği “su”yu zorunlu olarak “zaman”ın istiaresi yapar. Su da zaman da akıp gider ve her şeyi kendi içinde toplar. “Başını taştan taşta vura vura dolaşıp peygamberi arayan su” da, “geçmiş günleri gösteren körfezdeki dalgın su” da zamandır. Ayna ve benlik ilişkisinde Narkisos miti, felsefeden edebiyata kadar hemen her alanda en temel sembollerden biri haline gelmiştir.

Su, şiirlerde yansıttığı nesneye, kavrama ve ruhsal hale göre anlam kazanır. Örneğin suyun aynası kırmızılık ve kızılık taşıyan güneşi, ayı ve gökyüzünü yansıtırsa ateşi çağırır. Su ile ateşin bu şekilde birleşimi ise cinsel birlikteliği imleyebilir. Bachelard’ın tespiti de bu yöndedir:

“Ateşin ışıklandırdığı birşeyde silinmez bir renk kalır. Ateşin okşadığı, sevdiği, taptığı birşey anılar edinmiş ve masumiyetini yitirmiştir. Argoda yanmış, yitmiş ile eşanlamlıdır, cinsellik yüklü kaba bir kelime kullanmamak için söylenir. Ateşle her şey değişir. Her şeyin değişmesi istenince ateş çağrılır” (Bachelard, 1995: 55).

Suya bakan özlem içindeyse ve geçmişini arıyorsa baktığı su durgun ve engin olabilir. Sevgilisiyle üzerinde batan güneşi seyreden aşğın denize bakması ile denizde bir yakını boğulanın denize bakması aynı olmaz. Birincisinde deniz sonsuz bir düzlük ve gökyüzünün simetrisi ise ikincisinde deniz karşı konulamaz zalim bir varlıktır.

Tanpınar, Türk şiirine gerçek anlamda denizi getiren, onu ruhun aynası yapan ilk şairin Yahya Kemal olduğunu (Tanpınar 1992: 302) söyler. Onun şiirlerinde deniz ;

“bir taraftan mimarisiyle, müziğiyle, edebiyatıyla ve hayatıyla sonsuza kadar örnek olacak bir ahengi kuran Osmanlı medeniyetinin; bir taraftan da çözülüşün, cezir vaktinin büyük ıstıraplarını yaşayan bu medeniyetin istiaresidir. Deniz, bu ahengi ve içe çekilmeyi duymuş şair ruhun özgürlük ve sonsuzluk iştiağını besleyen muhayyilenin kaynağıdır. Deniz, aynı zamanda İstanbul peyzajının en temel öğesidir. Bütün İstanbul tepelerinin denize bakması, bütün sokakların denize çıkması gibi, Yahya Kemal’in şiirleri de hep denize açılır. Yahya Kemal’in, insana zevk ve ruhsal yücelik veren aşkın mekânı da, ya deniz kenarı, ya deniz üstü ya da adalardır” (Narlı, 2007: 190).

Onun “Geçmiş Yaz” şiirini “su-hafıza” bağlamında değerlendirebiliriz:

Körfezdeki dalgın suya bir bak, göreceksin:

Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde;

Mehtâb... iri güller... ve senin en güzel aksin...

Velhasıl o rü'yâ duruyor yerli yerinde! (Beyatlı, 2008a: 83)

Bir dörtlüğünü örneklediğimiz şiirde sevgiliyle birlikte rüya gibi yaşanan bir yaz mevsimini anlatır. Bu aşk her anı ve her rengi büyük bir haz ve heves dolu olan güzel bir rüyadır. Sevgili eğer bu yaşantıyı hatırlamak isterse körfezdeki dalgın suya bakmalıdır. Çünkü bu rüya gibi aşk bu dalgın suda yerli yerinde durmaktadır. “Açık Deniz, Deniz ve Deniz Türküsü”ndeki denizin, zamanı hafızalaştırması ve bu hafızayı saklaması, bu şiirde de vardır. Mekân ve zaman içindeki her şey suların derinliğinde durmaktadır. Medeniyet, mekânda “imtidad” ettiği gibi bireysel yaşantılar da mekânda imtidad etmektedir. Bu şiirde denizin saklama ve muhafaza etme özelliğine, yansıtma özelliği de eklenir. Herakleitos’a eklenen Narkisos da denilebilir buna. Bachelard, sulara meydana gelen yansımanın, evrenin kendini algıladığı ilk görüntü olduğunu, yansıdığı güzellik daha da artan bu manzaranın kozmik narsizmin kökeni olduğunu anlatan imgeleri hatırlatır. Yahya Kemal’de varlığın zevkini sonsuzlukta duyan ruhun, kozmik narsizmiyle ilgisi kurulabilir. Fakat Tanpınar’a göre Yahya Kemal’de “su narsis’in aynası ve Heraklit’in akan ve geriye dönmeyen suyu değildir. Daha esaslı ve fonksiyoneldir; açılır, alır ve muhafaza eder (Narlı, 2007: 193) Nitekim “*su, Yahya Kemal’de akıp giden yahut güneş altında kamaşan bir unsur olduğu kadar toplayan, muhafaza eden ve hatırlayan unsurdur da*” (Tanpınar, 1995: 158).

Suyun derinliklerinde, sadece güzel ve mesut anları muhafaza etmesi dikkat çekicidir. Şair suyun yüzeyine sadece güzellikleri yansıtır. “*Derinliklerde saklanan görüntü, bütün ayrıntısıyla değil güzellikleriyle yüzeye yansır. Öyleyse şair, ‘Körfez’deki dalgın su’da saklanan ‘Geçmiş Yaz’a ‘hâl’de adeta imbikten geçirilmiş olarak bak*” maktadır (Yüksel, 2012: 349). Bu bakış, bizi şairin geçmiş düşüncesine götürür. Bilindiği üzere Yahya Kemal, tarihte (geçmişte) bir imtidad (devamlılık) düşüncesinden bahseder ve “*bir devamlılık olarak kabul ettiği tarihin geçmişte kalan kısmındaki güzelliklerin ve iyiliklerin hatırlanabileceği ve sevilebileceği kanaatindedir (...) devamlılık geçmişin güzelliklerinin, hâle ve geleceğe aktarılmasıyla sağlanabilir*” (Özden, 2001:138). Şair, geçmişten bugüne ve yarına sadece güzel günleri ve hatıraları taşır. Körfez’deki dalgın suya güzel bir ânın ve sevgilinin en güzel aksinin yansımasını, şairin bu düşüncesine bağlamak

mümkündür. Yüksel'in belirttiğine göre; şiirde su imgesi ilksel ve kökensel duyular olarak farklı şekillerde geçer. Bunlardan birincisinde su, narsistik tatminleri sağlayan ayna konumundadır fakat bu konumdaki su, doğallık yönüyle gerçek aynadan ayrılır. “Körfez’deki dalgın su”da “mehtap”, “iri güller ve sevgilinin en güzel aksı” yansıdığına göre ayna görevi yapmaktadır ama bu objelere doğallık, masumluk katmıştır” (Yüksel, 2012: 348). Bu tespit şairin nesne olarak ayna yerine ayna işlevinde suyu kullanma sebebini ortaya koyar. Şair, düşünün doğal yansımaları suda bulur. Yüksel'in tespitinde suyun ikinci konumu bilinçdışını işaret eder. Yahya Kemal, “Körfez’deki dalgın su”yu kastederek “*velhasıl o rüya duruyor yerli yerinde*” (Beyatlı, 2008a: 83) dediğine göre bilinçdışının bir ürünü olan rüya bu suda devam etmektedir. Dolayısıyla dalgın su bilinçdışının sembolüdür. (Yüksel, 2012: 349).

Yahya Kemal “İstinye” adlı şiirinde de maziye giderek İstinye'nin geçmişteki halini hatırlar ve mutlu olur. İstinye'nin beş yüz yıl önceki güzelliğini kendi hayal dünyasından anlatır:

Durgunlaşmış bir ayna kadar parlayan suda,
Dünyâ güzel göründü resimleşmiş uykuda.

Binlerce lâle serpili yüzlerce bahçeden
Beş yüz yılın kadehleridir şimdi yükselen.

Eşsiz Boğaz! Şerefli hayâlin derindedir!

Senden kalan o levhada her şey yerindedir. (Beyatlı, 2008a: 32)

Bir ayna gibi parlayan durgun su, İstinye'nin tüm güzelliklerini muhafaza eden ve yansıtan unsurdur. Şiirdeki su, ayna, hülya, hayal, akşam, saat, beş yüz yıl gibi kelimeler şairin simgesel dünyasındaki yoğunluğu ortaya koymasından bakımından önemlidir. Yahya Kemal'de deniz, sadece hafızayı saklayan ve mazi bakımından muhayyileyi harekete geçiren bir sembol değil aynı zamanda kültürel ve zamansal varlığıyla esaslı bir mekândır:

(Yahya Kemal) “mekâna yalnız fiziksel ihtiyaçları ile değil duygularıyla da bağlıdır. Nasıl anıları ile hafızasındaki yaşantıları ile bağlıysa geleceği ile de bağlıdır. Mekân yalnız şu an içinde yaşanan yer değil, gelecekte de yaşanacak olan yerdir. Dolayısıyla insan ona geçmiş, şimdiki ve geleceği ile bağlıdır” (Taşdelen, 2008: 276).

Yahya Kemal, resimleştirerek sabitleştirdiği ve durgun sulara sürekli yansıttığı beş yüz yıllık görüntüye (İstinye'ye) şimdisi ve geleceği ile bağlıdır.

Yahya Kemal'in "Deniz Türküsü" adlı şiirinde ayna-su-ölüm ilişkisi kurulurken ölümün naif yönüyle karşılaşırız. Çünkü Yahya Kemal, ölümün soğuk yüzünü düşünmektense ölümle başlayan yeni hayatı düşünmeyi tercih eder. Böylece onun şiirinde ölüm, bir buhran sebebi olmaktan çıkar; sessiz, sakin ve naif bir yolculuğa dönüşür. "*Şiirin ana izleği ömrünün geçtiği sahilden uzaklaşıp hayalinde doğan âleme yaklaşan ruhun serüvenidir. Ölüm yelkenlinin sahilden (karadan) uzaklaşmasıyla başlayan bir yolculuktur*" (Kolcu, 2008: 162). Şair, hayatla ölüm arasındaki geçişi sağlayan unsur olarak denizi (suyu) tercih eder. Tanpınar;

"Su hayalleri toplayarak madde ve cisimleri eriterek eşyayı kendi niteliğinden çıkarma, onu mas ve temsil etme vazifesinde muhayyeye yardım eder. Aynı zamanda bir cins sentaks, hayallerin devamlı birleşmesini temin eden eşyaya bağlı hülyalı yerinden söktüp koparan yumuşak bir hareket getirir... Tıpkı zeytinyağı gibi yumuşak, tatlı ve sessiz heraklitizmde onları sembolleştirir. O zaman hayatın kaybına benzeyen bir çabukluğu kaybeder ve ölümle hayat arasında plastik ve şekil değiştirmesi kolaylıkla mümkün mutavassıt haline girer" (Tanpınar, 1995: 191-192)

diyerek Yahya Kemal'in bu geçişte neden denizi tercih ettiğine açıklık getirir. Sahilden uzaklaştıkça tabiatta ve kişide görülen değişimi ayrıntılarıyla anlatırken şair:

Hilkatin gördüğü rü'yâ biter, etrâf ağarır.

Som gümüşten sular üstünde, giderken ileri (Beyatlı, 2008a: 56)

mısralarıyla artık o âna kadar yaşadığı her şeyin son bulduğunu, bir varlık rüyasının bittiğini ve bu bitişle etrafın aydınlanmaya başladığını söyler. Bu aydınlanma som gümüşten sulara yansımaya gerçekleşir. Bu suyun (denizin) değerini anlatmak için "som gümüş" ifadesini kullanır ki "*aynanın yapıldığı madenler içinde en değerli olanı gümüştür. Çünkü gümüşten yapılan aynalar, demir ve çelik aynalara göre daha güzel görüntü verir ve daha az paslanır*" (Çetindağ, 2011: 26). Belki de bu som gümüş sular doğallık ve masumiyetin, arınma ve ağarmanın göstergesidir.

Girdiğin aynada, geçmiş gibi diğer küreye,

Sorma bir sâniye, şüpheyle, sakın: "Yol nereye?" (Beyatlı, 2008a: 56)

Mısralarıyla şair denize yüklediği ayna işlevini daha da pekiştirir. Şairin "girdiğin ayna" diye ifade ettiği mekân, üzerinde ilerlediği "som gümüşten" sulardır. Artık deniz bir mekândır. Muhafaza eden, saklayan, koruyan ve geçişi sağlayan bir

mekândır. Şairin yolcudan “Yol nereye?” sorusunu asla sormamasını istemesinin sebebi, içinde yol aldığı aynadan gök ve deniz saltanatına, metafizik âleme yapılan bir yolculukta şüpheye yer vermeme, tam bir teslimiyet arzusudur. Şair bu mısrayla “*mistik bir varoluşun kapılarını aralar. Bu var oluş, mutasavvıfın hakikate eriş sürecindeki aşamalar sonucunda mutlak varlığın içinde yok olduğu ânı hatırlatır. Ama hür maviliğin içindeki yolculuğa bağlı tahayyül, fenafillâh bağlamından uzaktır*” (Narlı, 2008: 307). Fakat yine de şairin felsefesinde “ölümün bir ruh göçü olmadığı, aksine tasavvuf anlayışından gelen bir eğilimle yaradanına kavuşan bir parçanın saadeti olarak” (Kolcu, 2008: 162) algıladığını söyleyebiliriz. “İnsan, âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar” (Beyatlı, 2008a: 56) dizesi şiirin son dizesidir. Şairin bu dizeyle Bergson’un zaman anlayışına ulaştığını söyleyebiliriz:

“Bergson’un zaman anlayışını an+hareket=zaman olarak formüle edebiliriz. İnsanın hayal etmesi onda ileride eyleme dönüşebilecek hareket kabiliyetinin hala var olduğunu gösterir. Böylece bu hayal yani eylem bir ân’la birleştiği zaman Bergson’a göre zaman’i oluşturacaktır. Bu da ölümün ertelenmesi ya da tamamen ortadan kalkması demektir. Zira şiirde de gördüğümüz gibi şair ölümü varlıktan yokluğa değil varlığa bir yumuşak ve asude geçiş olarak görmektedir. Bunun için karanın (sahil) katılığından suyun (denizin) akıcı ve saydamlığına, oradan da metafizik dünyanın ufkuna durmadan hafifleyerek bir geçiş düşlemektedir” (Kolcu, 2008: 162).

Sevgili, Yahya Kemal’in şiirlerinde kadın ve su bağlamında daha naif ve daha romantik imajlarla vardır. Örneğin onun “Söyler” adlı şiirini bu çerçevede değerlendirebiliriz:

Görmüş âyîne-i sâfinda o serv-endâmı

Cûy, gülşende bu rü’yâsını hâlâ söyler (Beyatlı, 2008b: 43)

Alıntıladığımız mısralardaki temel görüntü, servi boyluyu kendi aynasında gören suyun gül bahçesinde sürekli olarak ondan söz etmesidir. Suyun servi boyluya aşkını işaret eden bu imaj klasik şiirimizdeki su-sevgili imajına oldukça yakındır. Şiirde klasik şiirimizi çağrıştıran tek şey imaj da değildir. Divan şiirinde bütün varlıkların merkezi sevgilidir ve bütün varlıklar ona âşıktırlar; onun etrafında dönerler ve onu söylerler. Suyun sevgiliyi kendi aynasında görmesi bir “rüya” olarak nitelenmektedir. Çünkü bütün varlığın merkezi olan sevgilinin bir varlığa özel görünmesi inanılması neredeyse mümkün olmayan bir lütuftur.

Bir varlığı rüyada görmek, onu görme arzusunu işaret eder dersek; suyun da aşığın istiaresi olduğunu söylemek zorundayız. Bu durumda su ve ona yansıyan servi boylu sembolleri aşığı ve sevgilisini temsil eder. Şairin bu iki sembolü

kullanması suyun hayal ettirme işlevine bağlıdır. Çünkü suyun düşü, “*bir berraklık ve saydamlık düşüne, bir açık ve mutlu renkler düşüne*” (Bachelard, 2006: 65) dönüşür. Suyun “ayine-i sâf”ı aşğın sevgiliden başka hiçbir varlığı barındırmayan gönlünü de işaret eder. Suyun aynasında görülen servi boylu aşğın da gönlünde duran sevgilidir. Suyun yani aşğın sürekli söylediği rüya, aslında âşıktaki sevgiliden başka bir varlık bulunmadığını gösterir. Aslolan o rüyayı tekrar görmek değildir o rüyayı hayatının bütünü haline getirmektir. Şiirin son beytinde Yahya Kemal de klasik şiirimize atıf yapar. Ona göre kendisinin yazdığı bu beş beyti Naili söyleseydi, daha derin bir mana âlemi kurulmuş olurdu.

“Deniz ve su bağlamında Yahya Kemal’den sonra ilk akla gelecek isimlerden biri Ahmet Haşim’dir. Fakat onda su ve deniz, Yahya Kemal’deki kadar geniş ve farklı imgeler doğurmaz. Örneğin “Açık Deniz” şiirindeki gibi medeniyetin çözümlüğünü gösteren bir simgesellik taşımaz ve bireysel yaşantılarla, tevarüs edilen medeniyet değerlerini bir arada saklayıp muhafaza etmez. Haşim’de de sevgili ve deniz bir arada görünür; ama Yahya Kemal’deki sevgili, boğazın kıyılarında oturan bedensel ve ruhsal arzuların yaşayan nesnesi olan sevgilidir. Oysa Haşim’in sevgilileri havuz veya deniz üzerinde görülen muhayyel evrenin muhayyel kadınlarıdır. Onun şiirlerinde su, genel anlamda yansıtma işlevi görür. Yalnız bu yansıtma, mekânın ve nesnelere bir aynada bütünüyle kendi biçimleri ve özellikleri ile görünmesinden farklıdır. Suda yansıyan görüntüler, bir rüyanın veya hayalin kendine özgü düzenlerine ve biçimlerine sahiptirler. Deniz, genel olarak, yaşanan dünya dışında, nerdeyse sadece ruhsal yaşantılara kaynaklık eden; sükûnet, aşk ve huzur ilham eden muhayyel evrenin temel ögesidir. Denizin bazen de bireysel geçmişin bilinçaltında kalan yaşantılarını toplayan, derinlik ve enginliğinde saklayan bir işlevi vardır. Her iki durumda da deniz, kendisine gelen insanın kurduğu uyumlu dünyaya katılır. Başka bir deyişle Haşim, bütün nesnelere kendi gerçeklikleri ile görünmesine izin vermediği gibi, denizin de kendi olmasına izin vermez” (Narlı, 2007:194)

Ahmet Haşim’in “Mukaddime” adlı şiirine bu değiniler merkezinde bakabiliriz:

Seyreyledim eşkâl-i hayâtı

Ben havz-ı hayâlin sularında

Bir aks-i mülevvendir onunçün

Arzın bana ahcar ü nebâtı (Haşim 1994: 129)

Görüldüğü gibi Haşim hayatın bütün şekillerini hayal havuzunun sularında seyretmektedir. “Havz-ı hayal” denilmesi gerçekte bir havuzun var olmadığını akla getirirse bile esas olan oluşturulan su ve yansıma atmosferidir. Bu atmosferde tabiatın herkes tarafından görülen biçimleri ve anlamları silinir ve neredeyse sadece şiirdeki özneye mahsus olan bir “âlem” kurulur. Fakat bu âlem, mesela Şeyh Galip’in tecelli teorisini işaret eden âlem değildir. Esasen Haşim, “lâdinî mutasavvıfların vazifesi, beşerin hülya ve elemiini muvakkat anasırından tecrit ettikten sonra, ebedî bir ahenk halinde semalara yükseltmektir” (Haşim 1991: 295) derken de bu farklılığı belirtmiş olur.

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

Sular semâ-yıhayâlâtı eyler isti’âb

Döner bu sahil-i nîliye gölgeden kuşlar

Ağızlarında güneşten birer kızıl dürr-i nâb... (Haşim, 1999: 132)

Yukarıda bir kısmını alıntılıdığımız Ahmet Haşim’in “Akşam” şiirinde tablo şudur: Su bülbülü, akşam vakti ağaçlarda, koruluklarda suskundur; sular hayallerin gökyüzüyle dolmuştur; gölgeden kuşlar, ağızlarında parlak bir mücevherle mavi sahile dönmektedirler ve gurup vaktinin kızıllığı da suya yansımıştır. “sahil-i nîli” suyun o andaki rengini değil genel anlamda sahil ve deniz rengini ifade eder. Dolayısıyla şiirde çözümlenmeye uygun olan renk mavi değil akşamın kızıllığıdır. Suyu yansıyan bu kızıllık önemlidir. Kızıl, kırmızı ve sarı gibi renkler ateşi dolayısıyla sıcaklığı çağrıştıran renklerdir. Şiirde suyun kızıl gökyüzünü içine alması bir kucaklaşmayı işaret eder. Bu kucaklaşmayla iki unsur arasında bir sıcaklık temasının kurulabileceğini ve bir içe işleme hadisesinin meydana gelebileceğini söyleyebiliriz. Gerçi Haşim’de başat görüntü olan bu gibi tabloları “belirsizlik” merkezinde değerlendirmek daha tutarlı olabilir. Çünkü tasvir edilen kuşlar ve suyun hali sessizliği ve genişliği gösterir. Sessizlik ve genişlik ise somut olandan, sınırlı olandan kaçmayı işaret eder. Hatta bu şiirlerde sevgilinin bir arka fon gibi duyumsanmasının sebebi de bu belirsizlik arzudur.

Haşim’in, “Ruhum” adlı şiiri de az çok bu çerçevede değerlendirilebilir:

Sen her suda bir başka güzellikle doğarsın

Sen her suda bir başka ziyâ, başka kamersin
Ormanların âgûş-ı sükûtundan akan âb
Senden alır âhengine bir girye-i bîtâb
Göller ki öper hüsnünü yalnız leb-i sâye
Feyzinle dalar hâb-ı şeb-âvîz-i semaya (Haşim, 1999: 106)

Şair, ay ışığının ruhu üzerinde bıraktığı etkiyi betimlerken aslında sevgilisinin ruhunda bıraktığı etkiyi anlatır. Ramazan Korkmaz, sevgiliden daha çok tablonun kendisine dikkat çeker ve ay ışığının salt maddi bir ışık olmadığını, etrafına feyz, güzellik ve ruh veren manevi bir arınmanın kaynağı olduğunu (Korkmaz, 2013; 111) söyler. Novalis’e göre; ışık yalnız bir arılık simgesi değildir, aynı zamanda bir arılık etkenidir. Işık sonsuz uzaylarda hiçbir şey yapmaz, gözü bekler, ruhu bekler. Bu yüzden manevi aydınlanmanın temelidir (Bachelard, 1995: 97). Bu tespit açısından yaklaşırsak şair öznenin “bir göl gibi durgun uyuyan ruhu”na, ay ışığı yansıdığı vakit ruhu bir inci tanesi gibi parlamakta ve aydınlanmaktadır.

Bachelard’a göre ateşin erkeklığı karşısında su dişildir. Su kendi kendisini erkekleştiremez. Bu iki unsur birleşerek her şeyi yaratırlar (Bachelard, 2006: 115). Şiirde şairin ruhunu durgun bir göle benzetmesi kendisini suyla; ışığını güneşten alan ayı da, ateşle özdeşleştirdiğini işaret eder. Bu bağlamda ayın her suda başka bir ışıkla parlaması ateşi imleyen “ay” ile suyun cinsel birleşmesinin bir göstergesi olur. Korkmaz’ın da belirttiği üzere Ahmet Haşim’in şiirlerindeki gece ve gurub vakti suya yansıyan ay/yıldız/güneş ışıklarını betimleyen şiirlerinde suyu dişi ve pasif unsur olarak; ay, yıldız ve güneş ışıklarını da ateşi imleyen unsurlar olarak suyu aydınlatan, ona renk ve şekil veren eril ve aktif töz olarak okumak olasıdır. Haşim’in şiirlerinde görülen denizin veya havzın ‘durgun’, ‘sakin’, ‘hasta’, ‘ölü’, ‘ölgün’, ‘uyuyan’, ‘donmuş’ gibi sıfatlarla betimlenmesi de suyun pasif, ışığın/ateşin aktif konumunu güçlendirmektedir. Öte yandan gramatikal açıdan bakıldığında da su ve ateşi betimleyen şiirlerde daima hareketi sağlayan unsur ışık/ateştir. Su ise (...) ateşin hareketlerinden etkilenen nesne konumundadır (Korkmaz, 2011: 92).

Suda yorgun, muzî tecelliler
Ediyor bir takarrübü ifşâ
Kuğular, leyl içinde, sîne-küşâ
Geliyor, gözlerinde mestîler

Sanki mahmûl-i hande keşfler

Ki olunmuş nücûmdaninşâ... (Haşim, 1999: 142)

Hâşim'in bir bölümü alıntılanan "Kuğular" adlı şiirinde su, ilk bakışta kuğuları yansıtıyor gibi görünür. Fakat suya asıl yansıyan bu kuğuların ışığı ve yorgunluğudur. Kuğular gece vakti göğüs bağı açık, sarhoş gözlerle bir yerden gelmektedir. Su da onların bu gelişlerini, gelişlerindeki yorgunluğu hatta kuğuların bu halinin sebebini yansıtmaktadır. Çünkü sular bir yaklaşmayı açığa vurmaktadır. Kuğuların suya yorgun, bir mücadeleden çıkmış gibi göğsü bağı açık yansımaları geçmişte bıraktıkları bir yaşamışlıktan döndükleri hissini uyandırır. Kuğuların suda ışıklı görünmeleri ve yıldızlardan yapılmış olma özelliklerinin belirtilmesi şairin zamanda bir sınır ortaya koymak istediğini işaret edebilir.

"Sudaki ışıklı görünüş, yeterli bir ışıkta suyun yüzeyine yansıyan görüntüler olduğu için kaynağının ve suyun ortadan kalkması onu yok etmek için yeterlidir. Yıldızlar yalnızca geceleri görünürler ve gün ışığıyla ortadan kalkarlar. Ayrıca gökyüzünde kayarak yer değiştirme özelliğine sahiptirler. O yüzden ışığı betimlenen ama geçiciliği de vurgulanan bir imgedir yıldız (...). Yıldızlardan yapılmış olmaları da zamansal düzlemde geçici olduklarına işaret etmektedir" (Kocabay, 2010: 116).

Dolayısıyla kuğuların yorgun, göğsü bağı açık ve yıldızlı tasvirinin arkasında suya asıl yansıyan yaklaşmakta olan bir son, bir yok oluştur.

Şiirde geçen kuğu imgesi iki bakımdan önemlidir: Birincisi kuğu literatürde "hem sular üzerindeki ışığın hem de bir ölüm ilahesinin simgesi[dir]" (Bachelard, 2006: 54) ki şair, bir yok oluşu, bir ölümün gelişini sular üzerindeki yıldızlardan yapılmış kuğularla ifade eder. İkincisi "kuğu, yazında çıplak kadının yerine geçer. İzin verilen çıplaklıktır, lekesiz beyazlıktır (...) kuğuya hayranlıkla bakan kişi, suya giren kadını arzular" (Bachelard, 2006: 45). Bu bağlamda şiirde geçen kuğular, bir kadını, bu kadın da şairin annesini işaret ediyor olabilir. Suyun anneyi imlediğini göz önünde bulundurduğumuzda şair, kuğularla hayatındaki en lekesiz beyazlık olan annesine özlemine ifade ediyor olabilir. Lakin Bachelard'a göre kuğu, parlak sularda seyredilirken kadındır; hareket halindeki imgesiyle erkektir (Bachelard, 2006: 47). Bu durumda şairin ilk olarak sular üzerindeki yıldızlardan yapılmış kuğularla annesinin ölümünü -ki yıldızlardan yapılmış olmaları yok oluşu ifade eder- göğüs bağı açık, sarhoş gözlerle sularda ilerleyen kuğularla da kendi geçmiş yaşantısından gelen ve annesizlikten kaynaklanan yıpranmışlığını ve ruhsal yok oluşunu ifade eder.

Haşim'in "Şeb-i Nisan" adlı şiirini su-sevgili ve yalnızlık bağlamında değerlendirebiliriz:

Leyl işte, sükût işte... yed-i sâhir-i nisan
Dökmüş suya ezhâr-ı ziyâ, dillere nîrân
Olmuş denizin ruhu semalarla hem-âgûş
Bin bûseyi tanzîr ile encüm suya dolmuş
Eşcâr ü hevâ gölgede sessiz sarışır, gel!

Gel, yalnızım ey, beklenen hüsn-i muhayyel! (Haşim, 1999: 171)

Suyun aynasında kendini seyreden insan, suyun derinliğiyle kendi ruhsal derinliğine inebilir. Böylece insan, suyun aynasında duygularıyla, halleriyle karşılaşma imkânı bulabilir. Pişmanlıklarıyla, korkularıyla, kimsesizliğiyle yüzleşebilir. Bu hallerden biri de yalnızlıktır. Zaten insanın suyun aynasına varması yalnızlığının bir sonucu değil midir? Bazen insan kendi isteğiyle yalnızlığı tercih ederek sularda huzuru bulmaya çalışsa da genellikle kimsesizliğinden ötürü sularda kendini görmek, varlığını bilmek ister. Bu bağlamda suyun aynası yalnız olan insanı kimsesizliğiyle yüzleştirerek onu benliğine ve uzak geçmişine götürebilir. Hatta suyun sevgiliyi/anneyi imlediği düşünülürse insan için bir sığınak bile olabilir. Yalnızlıktan bunalan, varlığını hissetmek isteyen insan suya, sevgilisinin veya annesinin sıcak kollarına sığınabilir. Bir kısmını alıntıladığımız şiirde şair özne, yalnızlıktan kurtulabilmek için sevgilisine sığınmak ister lakin beklenen sevgili gelmez. Onun gelmeyişi de şairin kendini daha fazla yalnız hissetmesine neden olur.

Bir nisan gecesi ay ve yıldızların ışıklarının suya yansmasıyla denizle sema kucaklaşır. Şairin bu yansımadan hareketle denizle semayı kucaklaştırması bir vuslat arzusu içinde olduğunu işaret eder. Aslında mümkün olmadığı halde denizle sema bile kavuşurken âşık ile sevgili kavuşmamaktadır. Aşığın deniz ve sema kavuşmasını dile getirmesi aslında onlarla özdeşleşmek istediğini işaret eder. Karl Gross'a göre; "biz nesnelere ilgilerimizde içimizden nesnelere taklit etme etkinliğini duyarız. Bu taklit etme etkinliği içinde kişiliğimizi, seyrettiğimiz objeye aktarır ve o cansız nesneyi ruhsal varlığımızla ona kendi duygu ve tinsel yaşamımızı vermekle birdenbire canlandırırız. Bunun sonunda da, salt duyusal bir obje olarak kavradığımız nesne, şimdi birdenbire bir tinsel-duygusal nitelik kazanmış olur" (Tunalı, 1996: 42). Yıldız, gece ve su, sema ve deniz kavuşmasının bütünleyenleridir dolayısıyla şiirdeki

âşık öznenin sevgilisiyle kavuşmasının da bütünleyenleridir. Şair suya tinsel-duygusal varlığını yükleyerek muhayyilesinde denizle semayı kavuşturmakla sevgilisiyle kendi kavuşmasını gerçekleştirmiş olur.

Sema ile denizin kavuşmasının şiirdeki öznenin sevgilisiyle kavuşma arzusunu gösterdiğini söylediğimizde “bin bûseyi tanzir ile encüm suya dolmuş” (Haşim, 1999: 171) mısrasının şiirdeki anlamı tamamlayan bir görüntü olduğunu da belirtmemiz gerekir. Genel manzaranın bir nisan akşamında olduğuna dikkat edersek yıldız ile yağmur arasında bir istiare kurulduğunu söyleyebiliriz. Karanlığın içinden birer ışık huzmesi olarak denize düşen yıldızlar öznenin içinde taşıdığı kavuşma umudunu ve yıldızın aynı zamanda ateşi içermesi ise (çünkü nirân kelimesi ateş anlamına da gelmektedir (Devellioğlu, 2000: 839) öznenin dokunma arzusunu işaret eder. Yıldızın buseler halinde suya düşmesi de bu dokunma arzunu destekleyen bir imgedir. Su ve yıldız birlikteliğinin yaşama arzunu da işaret ettiğini söyleyebiliriz:

“‘Yıldız’ ve ‘su’ metaforları arasındaki ilişki suyun yaşam vericilik özelliği ile ilintilidir. Su yaşamdır ve yaşamın kaynağıdır, gecenin karanlığında ortaya çıkarak ışığıyla bir nebze olsun eşyayı aydınlatan yıldızlar, bu anlamda su gibi yaşam verici bir özelliği yüklenerek bireyin yaşama bağlanma ve karanlıktan kurtulma edimi göstermesine yardımcı olurlar” (Kanter, 2016).

Fakat şiirin sonunda beklenen güzelin muhayyel bir güzel olduğu belirtilir. Reel gerçeklikten ve somut görüntülerden daima muhayyel âlemlere dair hayaller kuran Haşim için bu pek de şaşırtıcı değildir. O halde şiirdeki özne yaşanmış bir hatıranın, bağlanmış bir güzelin yeniden hayalinde vücut bulmasından öte evrenin uyumuna benzer bir uyum ve güzellik içinde ruhunu sükûnete ve huzura kavuşturacak muhayyel bir varlıkla bütünleşmek istemektedir.

Zeki Taştan; şairin bu şiirde gelmeyen sevgiliye seslenirken yıldızların, ağaçların, ayın birliktelikleriyle kendi yalnızlığını mukayese ettiğini, ayın bile çift olduğunu vurgulayarak kendisinin yalnız ve bekâr kalmasına üzüldüğünü ve bunu kabullenmeyerek ölümü tercih ettiğini söyler (Taştan, 2012: 9). Gerçekten ömrü boyunca yalnız olan şair, bekârlığın verdiği yalnızlığı kabullenmeyerek gönlünü ateşlere atacak bir sevgiliyi mi beklemektedir? Eğer öyleyse şair neden hayalini semaya, dağlara ya da sevgilinin asıl mekânı olan gönlüne yansıtmamış da öncelikle suya yansıtmıştır? Şairin beklediği sevgiliyle olan hayalini suya yansıtması beklenen sevgilinin “kim”liğini değiştirebilir. Kanter bu sevgiliyi şöyle izah eder: “Deniz, dışıl bir imgedir ve arketipsel olarak ‘anne’ kavramını çağırıştırır. Denize sığınma isteğinin

temelinde anneye sığınma ve ona koşma arzusu vardır. Karşısındaki deniz imgesiyle göklerin altında gezinen şairin burada ‘gök’ imgesini kullanması tesadüfî değildir. Gök, yükselmeyi, huzuru ve dikeyliği sembolize eder. Yedi yaşında iken annesini kaybeden Ahmet Haşim, göklerin ve denizin maviliği arasında kaybettiği annesini ve annesi ile geçirdiği güzel günleri aramaktadır” (Kanter, 2016). O halde artık annesinin ve annesiyle geçirdiği güzel günlerin gelmeyeceğini bilen şair, onunla birlikte olabilmek için muhayyel bir gerçeklik yaratır. Bu durumu Bachelard, sevginin bütün biçimlerini bir anneye duyulan aşkın bir bileşimi şeklinde değerlendirir. Evladın anneye duyduğu aşkın, imgelerin yansımalarının ilk etkin ilkesi, imgelemin yansıtıcı gücü olduğunu belirtir. (Bachelard, 2006:131-132).

Mübhem sarı yıldızları bir leyl-i hazanın

Tenha sular üstünde açıp titreşiyorken

Artık daha vâzıhtın o gözlerde kamer, sen! (Haşim, 1999: 120)

Ahmet Haşim’in bir kısmını yukarıya aldığımız “Nehir Üzerinde” şiirinde suyun Dicle Nehri olduğu açıkça belirtilir. Bu belirtme su, yıldız ve gece bağlamında yapacağımız yorumlamalara yeni boyutlar katar. Ayrıca Haşim’in değerlendirdiğimiz bir şiirindeki “şeb-i nisan”ın yerini bu şiirde “leyl-i hazan” alır.

Şiir, bir sonbahar gecesi seyredilen semanın ve suyun çağrıştırdığı hatıraların oluşturduğu görüntüler üzerine kurulur. Akşamdır, sema, sarı ve hastadır, özne ile beraber Dicle ve diğer varlıklar bir gam atmosferi içindedir. Sanki tabiatın kalbinde de bir hüznün uyumaktadır. Bu yüzden her şey gamlı, soluk, belirsiz ve ışıksızdır. Sanki hüznün sahillerinde periler ölmüştür. Öznenin hatırladığı geçmiş, bu görüntüler eşliğinde kendini gösterir. Özne, buna benzer bir anda “sen” dediği varlıkla geçmişte Dicle’de yaşadığı ânı hatırlar. Geçmişteki gün de aynı yaşadığı andaki gibi hüznü, gamlı ve yasıdır. Sen dediği varlığın o gün yüzü, bir ince tül altında duran altın saçları solgundur. Gözleri sanki sonsuzluğa dalmıştır; elemli ruhu yorgundur. Sanki kamerin soylu ruhu o’dur.

Bu tabloda çözümlenmesi gereken en temel imgeler, solgun ve hüznü olan varlıklar ile “sen” diye hatırlanan kişidir. Suyun tenhaliği ve durgunluğu Bachelard fenomenolojisine göre ölüleri çağrıştırır (Bachelard, 2006: 77). Bu belirleme doğruysa şiirdeki öznenin “sen” dediği kişi ölmüştür. Su ile anne karnına dönüş arasında kurulan psikanalitik ilişkiyi de bu belirlemeye eklersek ölen kişinin öznenin

annesi olduğunu söyleyebiliriz. “Bağdat’ın kavurucu sıcağını takip eden serin gecelerinde, soluk benizli annesinin elinden tutup yıldızlı bir göğün altında dolaşırken parıldayan Dicle kıyılarını seyre dalmak, onun çocukluk yaşamının bir parçasıdır” (Erzen, 2014:70) gibi Ahmet Haşim üzerine yapılan çalışmaların birçoğunda onun biyografisine oldukça fazla atıf yapılır ve şairin Bağdat’ta geçen günleri, Dicle kıyısında annesiyle yaşadıkları incelemelerin kaynağı olur. Bu bağlamda Haşim’in beklediği muhayyel ve periye benzeyen soluk yüzlü kadın imgesinin şairin annesini işaret ettiği vurgulanır.

Şiirde geçen “sarı bir hasta sema”, “altın su”, “sarı güller” ve “kırizantem” ifadeleri sarı rengi vurgulaması bakımından önemlidir. Suya yansıyan yıldızlar dahi sarıdır. Sarı, ölümün ve matem rengidir. Fakat suya yansıyan her şey sarı olsa bile gecenin karanlığına rağmen bu sarılığın yaydığı ışığın ay ışığını (annesini) daha belirgin ve daha aydınlık yansıtması, şairin çocukluk günlerinin en aydınlık, en mesut zamanlarını düşlediğini işaret eder. Bachelard’a göre ay ışığı altında uyuklayan durgun bir suya, ayın parlaklığı yayıldığı zaman imgelemde sütlü bir imge oluşur. Bu imge, ılık ve mutlu bir gece imgesidir. Bu imgeyi gerçeklik düzleminde gördüğümüzde, ayın sütlü parlaklığı içinde yıkananın dünya olmadığını, aslında seyredenin, eskiden yaşadığı bir huzuru aradığını gösterir (Bachelard, 2006: 136-137). Buna göre şiirdeki özne annesiyle yaşadığı anları muhayyilesinde yeniden kurmakta böylece solgun, kederli hayatını dayanılabilir hale getirmeye çalışmaktadır.

Aynanın parlaklığı yansıtma özelliğini nasıl kuvvetlendirirse suyun da berraklığı yansıtma özelliğini kuvvetlendirir. Aynanın parlaklığı nasıl bakanın ruh haliyle orantılıysa suyun berraklığı da bakanın ruh haliyle orantılıdır. Bu bağlamda suya bakan âşık, billur bir sudan bahsediyorsa, en parlak sularda sevgilisinin hatta en mesut anların yansımalarını görüyor demektir. Zira bulanıklaşan, kararlı sular ya da kırılan aynalar, ayrılığı, sevgiliye olan uzaklığı işaret eder. Halit Fahri’nin “Akisler” adlı şiirinde böyle bir durum söz konusudur:

Billur bir aynadan geçiyor gibi
Sulardan uçtu bir kuşun gölgesi,
Gözlerin sükûnu içiyor gibi. (Ozansoy, 1929: 40)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde su, billur aynaya benzetilir. Billur aynanın özelliği, çok parlak olmasıdır. Bu bağlamda şair, suyun da parlak, berrak olduğunu gösterir. Öyle ki su, bir kuşun gölgesini yansıtacak kadar parlak ve berraktır. Uçan bir kuş, şairin zihninde bir gidişi, ayrılığı sembolize ediyor olabilir. Şiirin devamındaki “Gözlerin kalbimi seçiyor gibi, / İçinde, eminim, aksini gördün, / Kırık bir aynadan geçiyor gibi!” (Ozansoy, 1929: 40) mısraları da ayrılık düşüncesini destekler. Şiirdeki kırık ayna ise şairin kalbindeki acıları, sevgilinin ona yaşattığı ıstırapı gösterir. Sevgili billur bir aynanın içinden yansırken uçup gitmesiyle kırık bir aynadan yansır. Bu bağlamda ayna, şairin iç dünyasını yansıtan bir nesne özelliği kazanır. “İnsana kendisini seyrettiren ayna, sadece dış görünümü değil, iç âlemin derinliklerine götüren bir seyir imkânı sunar. Görüntünün nerede olduğuna karar vermek ve yansıyan görüntüyü yorumlamak aynaya bakan kişinin ruhsal durumuyla yakından ilgilidir” (Yılmaz, 2010: 823). Şiirde geçen billur ayna ve kırık ayna sembollerini bu bağlamda yorumlamak gerekir. Dolayısıyla billur ayna, henüz ayrılık ve aşk acısı yaşamamış şairin kalbindeki berraklığın ifadesi olabilir. Bu billur aynanın kırık aynaya dönüşmesi, uçup giden bir kuş benzetmesiyle, sevgilinin gidişinin şairde bıraktığı acıyı ve sebep olduğu parçalanmışlığı ortaya koyar.

Yusuf Ziya Ortaç’ın “Davet” adlı şiirinde su-ay ışığı-kalp ve dolayısıyla sevgili vardır:

Benim kalbim, nihayetsiz, تنها bir göldür,

Ayin gümüş akisleri titreyen bîtap (Ortaç, 1928: 39)

Örneklediğimiz mısralarda kalp ile durgun ve تنها bir göl arasında özdeşlik kurulmakta dolayısıyla yansımalar da şair öznenin kalbinde meydana gelmektedir. Sevgili bu durgun ve تنها kalbe davet edilmektedir. Şiirin bütününden şairin bu daveti çok önce yaptığını fakat sevgilinin hala gelmediğini anlarız. Şair, sevgilinin gelmediği süre zarfında gönlünün ve ruhunun ne kadar yıprandığını, beklemekten ne kadar yorulduğunu anlatır. Bu gönül yorgunluğu şair öznedeki göle yani kalbine bakmaya bile takat bırakmamıştır. Şerif Aktaş’a göre şair aşksız kalan insanların, yani sevmeyenlerin yaşamadığı, öldüğü izlemine vermeye çalışır -çünkü-Yusuf Ziya, insanı, sevdiği kişi ile duygu alış verişi yaptığı müddetçe yaşatır (Aktaş, 2002a: 188). Bu nedenle şairin aynası sevgili gelmediği için bir ölüyü andırırçasına bu kadar bîtap ve bu kadar sessizdir.

“Faruk Nafiz Çamlıbel’in ‘Çoban Çeşmesi, Suda Halkalar ve Akıncı Türküleri’ adlı kitaplarındaki şiirlerde deniz, genel olarak aşk, yalnızlık, acı ve ayrılıkla geçen anların mekânıdır. Bazen denizin, sonsuzluğu çağrıştırdığı ve üzerinde bir ölüm imgesi taşıdığı; bazen de kahraman Türk denizcilerinin mekânı olduğu görülür” (Narlı, 2007:202) Onun “Suya Kaside” adlı şiirini -su-mazi-sükûnet ilişkisi bakımından değerlendirebiliriz:

Sular var, bir yamaçtan süzülür ince ince,
Sular var, kaplar ufku hülya genişliğince.
Sular var, ceylan olmuş kayalıklardan atlar,
Sular var, aynasında gözle gönül rahatlar.(Çamlıbel, 1994: 61-62)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirin tamamı düşünüldüğünde ilk tespit edilebilecek durumlardan biri, şairin suya yansıyan mazisinde huzur bulduğudur. Şair sularla dertleşir; onu gurbette hayal ve hatıralarıyla yaşatan sudur. Su, Faruk Nafiz’de Yahya Kemal’de olduğu kadar bir hafıza mekânı değildir; suyun dindirici, özelliğinin Çamlıbel’deki boyutu daha çok tabiatın sükûnet veren özelliğini hatırlatır. Su gibi diğer tabiat unsurları da *“Faruk Nafiz için bir sığınak gibidir. Ruhu sıkıldığında teselliyi tabiatta arar. Tabiata ait varlıklarla dertleşir, onlarla bütünleşir”* (Özcan, 1993: 342). Bu şiirde su, şair özne için biraz daha dost bir işlev yüklenir: *“O, yokluğunu hissettiği duyguların yerini tutan sularla konuşmaktan, derdini anlatmaktan büyük bir ferahlık duyar”* (Özcan, 1993: 302). Suyun bu dostluğu ve vefası şair özne de neredeyse bir âşık ilgisi uyandırır ve şair özne ömrünün subaşında geçmesini ister.

Su, bireysel maziyi muhayyilede görünür kıldığı gibi kültürel ve sosyal bir maziye çeşitli görünümde bir fikir haline de getirebilir. Örneğin Yahya Kemal Beyatlı da böyledir. Ama Çamlıbel’de zaman zaman bu kültürel fikre sevk edecek imgeler olsa da su daha çok bireysel maziye harekete geçirir. Kabahasanoğlu’nun da dediği gibi suda mazinin aksetmesi, şuura çıkması demek, insanın rahat etmesi demektir. Çünkü mazi yani şuur dışının, içinde yer aldığı derinlik dünyası, çocukluktan beri, hatta insanlığın başından beri arzu edilip de gerçekleştirilemeyen arzuların enerji olarak biriktiği ve her an şuuru zorladığı bir yerdir. Bu yüzden, su unsuru şuur dışının boşalmasına vesiledir (Kabahasanoğlu, 1988: 56). Şair de kendi iç dünyasına ulaşmak, onu şuura çıkarmak ve mazideki hatıralarını yeniden yaşamak

istediği zaman suya başvurur. Maziyi muhayyilede yeniden canlandırmanın geçmişteki güzellikleri hatırlamak ve bir iç sevinç duymak manası elbette var ama Özcan'ın dediği gibi mazinin hasretini çekenler, mazinin eğlencelerinden ziyade, mazide kalan gençliklerine hasret çekiyor olmalıdırlar. Hatta bugünün çocuklarına iştirak edememekten doğan bir ıstırap, onları, bir tahassüre sevk ediyordur. Dolayısıyla mazi hasreti halden şikâyet gibi görünse de aslında öznelerin kendi hallerinden şikâyetleridir. (Özcan, 1993: 299). Belki de alıntıladığımız şiirde şairin hiçbir insanı ve insan eserini özlememesinin sebebi budur. Onun iştirak edebildiği ve mutlu olduğu hayatlar mazidedir. Onu maziyle buluşturan da sulardır.

Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Şeytan" adlı şiiri kadın-ayna-sadakatsizlik bağlamında yorumlanabilir:

Çocuktum... Bir karanlık kış gecesi, uykuda,
Engine açılırken aksime baktım suda.
Ansızın durgun sular çekildi perde perde,
İnce bir yüz belirdi derin maviliklerde.
Bu, yeşillerle süslü, sarışın bir kadındı,
Gülüşleri, kimbilir, nasıl bir maksadındı!
"Kimdir bu tılsımını benden alan?" diyordum,
Alnımı eğdim suya, "Sen kimsin?" diye sordum...
Yavaş yavaş bu hayal silindi durgun sudan,
Arkasından koşarken... uyanmışım uykudan. (Çamlıbel, 1994: 154)

Suların aynasında yansıyan sevgilinin aşığa, mutluluk, huzur ya da ayrılık acısı yaşatması sevdanın doğasındandır. Her aşk, beraberinde vuslatı getirmez. Âşık, vuslata olduğu kadar ayrılığa da hazırlıklıdır. Lakin mevzu, aldatma olunca her şey anlamını yitirebilir ve ortaya öfke, kin ve nefret gibi duygular çıkabilir. Sadakatsizlik, taşınması en zor yüklerden biridir. Bu yük beraberinde güvensizliği, sevgisizliği, saygısızlığı ve nefreti getirerek bir ömür aşığın omuzlarında kalabilmektedir. Zerafetin, nezaketin ve sonsuz sevginin timsali kadının sadakatsizliği, âşıkta onarılamaz yaralar açabilmektedir. Örneklediğimiz mısralarda da şair, sadakatsiz sevgilisini sulara yansıtırken ondan şeytan diye bahseder. Faruk Nafiz'de "*su, çok kez sevgili ile beraber düşünülen bir kavram olarak kullanılmıştır. Şair, sevgilisini su ile beraber hatırlamakta, su sevgiliyi çağrıştıran bir imaj*

olmaktadır” (Doğramacıoğlu, 2012: 1039). Çocukken rüyasında gördüğü bir kadınla, yıllar sonra, onu aldatan sevgilisi arasında bağ kuran şair, kadınları şeytan olarak niteler. Şair, karanlık bir kış gecesi rüyasında, suda kendi aksine bakarken birden sudaki aksin gülen bir kadına dönüştüğünü görerek uyanır. Kadına, sevgiliye hatta muhayyel sevgiliye çok yer veren Faruk Nafiz’in şiirlerinde;

“temiz bir aşka ihanet etmiş sadakatsiz kadınlara zaman zaman rastlıyoruz. Samimi bir aşkla sevilen kadın, sevdiği erkeğe ihanet ederek onu başkalarıyla aldatmıştır (...) âşık, onun bu ihanetini çoğu defa başkalarından duyar, kendisini aldatmaması için yalvarır. Ama aşığın yalvarmaları boşunadır. Çünkü ruhuna şeytan fitnesi girmiş olan kadının bu ihanetine son vermesi artık imkânsızdır (...) Faruk Nafiz, kadında gördüğü bu olumsuzlukların sevgiyle kadını bedeniyle görmeye başlar. Bu anlayış, onu kadını aşışılama, el değiştiren bir meta olarak görmeye sevk eder” (Özcan, 1993: 269-272).

Şairin rüya ve suyu bir arada kullanması, şuuraltını şura çıkarma isteğinin bir göstergesi olabilir. Bu bağlamda suya yansıyan kadın, şairin şuuraltındaki muhayyel sevgilinin tipik bir örneğini işaret eder. Buna göre şairin bilinçaltında kırılmış, örselenmiş, horlanmış bir ben durmaktadır. Şiirde Narkissos’a bir gönderme olduğunu da düşünebiliriz. Şairin sudaki kendi yansıması, birden güzel, süslü bir kadına dönüşür. Bu dönüşüm, aslında şairin dünyada bir çifti olduğunu ve onu görme arzusunun örtük bir ifadesi olabilir. Narkisoss da *“ormanların içindeki gizli pınara gider. Yalnızca orada, doğal olarak bir çifti olduğunu hisseder; kollarını uzatır, ellerini kendi imgesine daldırır, kendi sesiyle konuşur. Ekho uzaklardaki bir nymphe değildir. Pınarın içinde yaşar. Hep Narkisos’la birlikte dir. Odur hatta”* (Bachelard, 2006: 32). Şiirde suyun durgun olması da bu düşüncemizi destekler. Çünkü *“durgun su kişiliğimizin bir çiftini gösterir bize”* (Bachelard,2006: 34). Şiirdeki bir görüntü de şairin, kim olduğunu sorduğu kadının peşinden koşarken uyanmasıdır. Bu uyanış, sudaki seyrin sona erdiğinin göstergesidir. Seyir sona erer ve su şaire, kadına ulaşma imkânı tanımaz. Bachelard’ın ifade ettiği gibi seyir başlı başına bir isteği belirtir. İnsan görmek ister. Görmek, bilmek doğrudan bir gereksinimdir. Fakat göl, su birikintisi, durgun su kıyısında durdurur bizi ve daha ileri gitmeyeceksin, uzaktaki şeylere, ötedekilere bakma yükümlülüğüne teslim oldun (Bachelard, 2006: 38) der. Şair bu nedenle sudan silinen hayalin peşinden koşamaz.

Doğramacıoğlu’nun *“su imajının sevgili ile beraber kullanıldığı mekânlar özlenen ve hatırlanan yerler olarak görülürken bazen de şairin kendi ruhunu yansıtan, onunla özdeşleşen bir imaj olmaktadır”* (Doğramacıoğlu, 2012: 1039)

şeklindeki tespiti açısından da şiire bakılabilir. Faruk Nafiz için kadın, yaşattığı duygulara göre anlam kazanır. Kadın sevdiğine ihanet etmediği sürece onun için değerlidir. Sadakatsiz kadınlar ise onun için sadece bedenlerinden ibarettir. Onun şiirlerinde kadınlar, suyun aynasına bu çerçevede yansır. “Şeytan” isimli şiirinde suda yansıyan kadını şeytan olarak niteleyen şair, “Aşk İlahileri 9”adlı şiirinde âşık olduğu kadının suyun aynasında herkes tarafından görülmesinden duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Böylece bu şiirde sevgili (kadın) kıskanılan bir varlık özelliği kazanır:

Sular, senin aksinle dolan bir gözdür, derin,
Bir göğüstür ağaçlar, sen geçerken daralır...

Elden ele gezince böyle güzelliklerin

Gönlüme kıskanmadan başka, bilmem, ne kalır? (Çamlıbel, 1994: 168)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde su, sevgiliyi yansıtan bir aynadır. Lakin bu ayna, aynı zamanda derin bir gözdür. “derin göz” imajı, suyun ayna işlevini güçlendirmekle birlikte derinliği sebebiyle âşığı kendi içine çekerek geçmişe bir yolculuğu hatta âşığın sevgilinin derinliğinde kayboluşunu, yok oluşunu da imliyor olabilir. Çamlıbel’de su, onu rahatlatan, mazinin güzel anılarına götüren bir unsur iken bu şiirde sevgilinin sudaki aksinin her şey tarafından görünür olmasının şairi rahatsız ettiğini anlarız. Etraftaki ağaçlar dahi sevgiliyi görünce heyecanlanır ve bu durum şairde bir kıskançlığa yol açar. Şair bu şekilde şiirde bir çatışma yaratır. Suya yansıyan sevgili, sadece âşık tarafından görülmeliyken etraftaki unsurlar tarafından da görülmektedir. Bu durumda etraftaki her unsur şair için bir rakip niteliği kazanır. Şiirde “bir göğüstür ağaçlar, sen geçerken daralır” (Çamlıbel, 1994: 168) mısrası, suyun durgun değil akışkan olduğunu gösterir ki bu da şairin imgelemede yaptığı bir hatayı işaret eder. Çünkü bu durumda sudaki sevgili “*suları hareket ettirerek kendi imgesini boz[muş]*” (Bachelard, 2006: 44) olur ve yansıma ortadan kalkar. Böylece ne şairin ne de etraftaki unsurların suda sevgiliyi ve sevgilinin güzelliklerini görme imkânı olamaz. Zira suyun yansıtıcı özelliği durgunluğunda gizlidir.

Tarih, mekân, zaman idrakleri bakımından Yahya Kemal’den beslenen Tanpınar’ın su ve deniz etrafındaki şiirlerinde de Yahya Kemal’in izleri görülür. Onun şiirlerinde de ustası ve hocası Yahya Kemal’in şiirlerindeki gibi deniz ve su

çevresinde kurulan imgeler, suyun sakinleştirici, yansıtıcı, saklayıcı niteliklerini işaret ederler. Onun “Yavaş Yavaş Aydınlanan” adlı şiirine bu açıdan bakabiliriz:

Yavaş yavaş aydınlanan

Bir deniz altı âlemi

Yosunlu bir boşluktan

Çekiyor kendine beni (Tanpınar 2002: 17)

Haluk Sunat’a göre bu şiirde, “mizacı, hayat içinde kalarak hayatla ve çatışmalarıyla yüzleşmeye el vermeyen, ruhunu sanatıyla beslemeye soyunan; şiirin elinden tuttuğunda da bildik hayatın dışına, deniz altı âlemine, karanlıklara çekilen” (Sunat 2004: 298) Tanpınar görünür. Narlı, şair özneyi çeken şeyin deniz altında aydınlanan âlem olduğunu söyler. Bu âlem, insanı, sonlu maddenin boğan tahakkümünden kurtaran; ona talihinin aydınlığını gösteren bir rüyadır. Bu rüya içinde, bütün varlık ve varlıkların hayatı ve insanın kaderi boyutsuz ve mesafesiz olarak algılanır (Narlı, 2007:205). “*Lisanda o zamana kadar uyuyan yeni bir âlemin teşekkülünü görmek, bir yaradılış efsanesinin tahakkukuna şahit olmaktan pek az farklıdır*” (Tanpınar 1992: 317). “Yosun ve suyun oluşturduğu mağara imgesi, Eflatun’un nesnelere ve idealar dünyalarını hatırlatır. Yosunlu boşluktan idealar dünyasına geçebilen kişi, Tanpınar’ın deyişiyle, hakikatle temasa geçebilir. Yosunlu boşluk, karanlık bilinç dışı, deniz altı âlemi, bu “temasa geçmiş” bilinçtir” (Narlı, 2007: 205).

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Ayna” adlı şiiri ayna-su-sevgili ve ona duyulan özlem bağlamında değerlendireceğimiz bir şiirdir:

Derin sularında bu ayna her an

Senden bir parıltı aksettirecek,

Kâh çıplak bir omuz sessiz düşecek

Eriyen bir kuğu beyazlığından. (Tanpınar, 1981: 46)

Bir bölümünü alıntıladığımız şiir, su ve hafıza ilişkisi merkezinde kurulmuştur. Şiirin genelinde boğaz içinde denizi seyreden bir özne görünür. Öznenin hafızası harekete geçmekte ve hafızasındaki anlamlar suda yansımaktadır. Suyun hafızası, sevgiliyle geçen mesut günleri gösterdiği için suyun aynasında kuğular, parıltılar görülmektedir. Suyun hafızası aynı zamanda suyun saklama işlevini de gösterir. Dolayısıyla su sonsuzluğu işaret eder. Şiirde sevgiliyle

yaşadıklarını ve sevgilisinin görüntülerini ebedileştirmek isteyen özne de suyun sonsuzluk çağrışımı yapma işlevine yaslanır. Çünkü “*yalnızca su güzelliği koruyarak uyuyabilir; yalnızca su yansımalarını koruyarak ölebilir; hareketsizleşebilir*” (Bachelard: 2006: 79).

Sular sevgiliyi bir kuğu beyazlığında yansıtacaktır. Kuğu literatürde “*çiplak kadının yerine geçer (...) Kuğuya hayranlıkla bakan kişi, suya giren kadını arzular*” (Bachelard: 2006: 45). Şiirdeki kuğu beyazlığı ifadesiyle çıplak omuz ifadesi birleşince şairin sevgilisini arzuladığı daha açık bir şekilde görülür.

Hep bu aynasından artık kış ve yaz

Mavi sularıyla arkanda Boğaz

Köpüren aydınlıkta her tepeden.

Hep burada, ömrün her merhalesinde,

Hapsolmuş bir şafak gibi derinde

Zamana gülecek hüznün ve neşen. (Tanpınar, 1981: 46)

Aynı şiirin alıntılıdığımız bu mısralarında sevgili ve hatıraları ile Boğaz adeta bütünleşmiş durumdadır; yazın ve kışın, her an sevgilinin her halini yansıtacak bir gölge gibi sevgilinin arkasındadır. Şair, sevgiliyi suya hapsederek saklama arzusu duyar çünkü su; “*bellek gibi geçmişi muhafaza etme ve tekrar yaşatma olanağı sunar*” (Tunç, 2015: 258). Tanpınar, hayali veya hatırayı dondurmak, onu sonsuza kadar o halde bırakmak arzusu duyar. Kaplan’ın da belirttiği üzere; Tanpınar’ın birçok şiirinde görülen cristallisation (katılaştırma) yoluyla sevilen varlığı ebedileştirme düşüncesiyle karşılaşırız. İnsanı ebedileştirme arzusuyla onu eşya veya sanat eseri haline getirmenin nedeni Tanpınar’ın mutluluğu genellikle sabit ve sonsuz şekiller içinde aramasından kaynaklanır (Üstünova ve Çanaklı: 2004: 112). Şiire “Ayna” adını vermesi buna bağlanabilir. Şiirde yansıtma işlevini su üstlendiği halde şair, varlığı bir nesnede sabitleme ve ebedileştirme arzusundan ötürü şiire “Ayna” adını vermiş olabilir.

“Başka Bir Yıldızda” adlı şiirinde Ahmet Hamdi maziye dalarak zamanı sorgulayan bir tavır içerisindeymiş gibi görünür:

Bu ümitsiz ve biçare

Şahitleri ömrümüzün,

Bu aynanın sularında

Kaç kere yıkandı yüzün.(Tanpınar, 1981: 31-32)

Şiirde su (ayna), şairi geçmişine götürür. “Suya, daha çok aynayla birlikte düşünülen görüntü yansıtma özelliğinin verilmesi, onun bellek metaforu olarak düşünülebilmemesinin de ilk adımını oluşturur. Bu şekilde su, geçmişteki anıların da yansıtıcısı olur” (Tunç, 2015: 257). Nitekim şair, ömrünü, şahit tuttuğu suya yansıtarak suyun hafıza gibi muhafaza eden, koruyan yönünü vurgulamış olur. Bununla beraber geçmişi geri getirememenin çaresizliğini yaşar.

“Tanpınar (...) kaybedilmiş olanın tekrar elde edilebilmesi imkânını aynalarda arar ve imkânsızlığını aynalarda görür. Zaman karşısında aciz olan insan kendi geçmişinde bıraktığı şeylerin ancak hayalini kurabilir veya idealize ettiği iç arzuların rüyasına dalar. Bu iç dünyada biriktirilen hayaller, idealler, arzular, rüyalar tıpkı bir aynadaki yansıma gibi hem bize aittir ve hem de ötededir, ulaşılmazdır. Aynanın öbür yüzündedir. Fakat zaman her şeyi olduğu gibi bunları da değiştirmekte, bozmakta, aynasından silmektedir. Bu sebeple insanın kendisini değişmezlikte tutabilmesi imkânsızdır. Bunun şahitleri de aynalardır” (Balcı, 2004: 76).

Şairin geçmişe dönüp bakma arzusunu ölüm fikrine bağlamak mümkündür. Geçmişe yönelmek, geçmişle hesaplaşmak veya geçmişin mesut anılarında kaybolmak; geleceği göremeyen, gelecek fikri olmayan dolayısıyla zihnini ölüm fikriyle yoğuran bir insan tavrını işaret de edebilir.

Şair, ümitsiz ve biçare ömründe yüzünü kim bilir kaç kere suyun aynasında yıkadığını söyler. Bu yıkama, arınmayı çağrıştırabilir. “Suyun içsel bir gücü olduğu için içeride olan varlığı arındırabilir, günahkâr ruha karın beyazlığını yeniden verebilir. Bedensel olarak kendisine su serpilen kişi ruhsal olarak yıkanmış olur” (Bachelard, 2006: 160). Bununla birlikte yüzü yıkamak insana bir serinlik hissi verir ve insanı uyandırır. Ayrıca bu su;

“yüzü, insanın yaşlandığını gördüğü yüzünü gençleştirir! Ama serin su bizim adımıza yüzü başkaları için gençleştirdiği kadar gençleştirmez. (...) Serin su bakışa birtakım kıvılcımlar kazandırır (...) Gerçek anlamda, maddesel imgelemlerle suyun tözüne katılıyorsak, serin bir bakış yansıtıyoruz demektir. Görünür dünyanın sunduğu serinlik izlenimi, uyanan insanın nesnelere üzerine yansıtacağı bir serinlik anlatımıdır” (Bachelard: 2006: 163-164).

Nazım Hikmet’in “Salkımsöğüt” adlı şiiri de su-ayna-zaman ilişkisi açısından incelenebilir:

Akıyordu su

Gösterip aynasında söğüt ağaçlarını.

Salkımsöğütler yıkıyordu suda saçlarını! (Hikmet, 2002: 14-15)

“Su”, “salkımsöğüt” ve “atlı” birbiriyle ilintili üç önemli imajdır. Su, bir aynaya benzetilirken salkımsöğüt de bu suyun aynasında saçlarını yıkayan bir güzele benzetilir. Yaralanarak atından yuvarlanan atlı, kızıl ufuklara koşan arkadaşlarının ardında kalır ve onlar gibi ufka (amacına) varamadan söğütlerin altında ölüm uykusuna dalar. Şiirde suyun akması zamanı vurgulaması bakımından önemlidir. Zaman kızıl atlıların kendini adadıkları geleceği ifade eder. Zamana adanmayı akar suyla eşleştirirsek suyla birlikte akan kızıl atlılar ve zaman iç içe girer. Bu bağlamda şiirdeki örtük hedef zamana egemen olmaktır. Nazım Hikmet’in şiirlerinde durgun suya rastlamak pek mümkün değildir. “Çünkü Nazım Hikmet, şeyleri (objeleri) ve olguları, felsefesine ve dünya görüşüne uygun olarak hareket halinde kavrar, algılar ve yorumlayarak yansıtır” (Bayar, 1992: 72).

Doğanay şiirdeki; su-salkımsöğüt-atlı-kuş-kırık kanat imajlarıyla hedefe doğru giden atlı ile söğüt ağaçlarının içinde bulunduğu durumun hayat-yaşama ve var olma savaşı duygularını anımsattığını belirtir (Doğanay, 2005: 45). Burada özellikle su-salkımsöğüt-atlı üçlemesiyle yaşama ve var olma savaşından ziyade anaç bir ölüm trajedisinin söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim su anaçtır, suyla işaret edilen bir ölüm anneye kavuşmadır. Bu şiirde, salkımsöğütlerin suda saçlarını yıkayan bir güzele benzetilmesiyle suya bir dişilik daha eklenir. Atlı bu güzelin gölgesinde; başında ağlayan bir kadın şefkatiyle ölüme gider. Suyu yansıyan salkımsöğütler, suyun soğuk bağrında atlıya ana kucağı olur.

Ağlama,

Kara suyun aynasında el bağlama!

El bağlama! (Hikmet, 2002: 14-15)

Alıntıladığımız bu kısımda “kara suyun aynasında” ifadesi önemlidir. Zira su, başlangıçta salkımsöğütün saçlarını yıkayabileceği kadar parlak ve temizken atlının ölümüyle kararır. Şiirin başında su, sevincin suyuyken (aynasyken) şiirin sonunda acının suyu (aynası) olur.

“Ağır su hiçbir zaman hafif bir suya dönüşmez, karanlık bir su hiçbir zaman aydınlanmaz. Hep tersi olur. Suyun öyküsü, ölen bir suyun insansal öyküsüdür. Hayal bütünüyle devasa yansımalar biçiminde, arı bir ezginin sesleriyle berrak suyun önünde başlar kimi zaman. Üzgün ve karanlık bir suda, tuhaf ve kasvetli fisiltılar yayan bir suyun bağrında sona erer her zaman. Suyun yanındaki hayal, suyun ölümlerini bularak kendisi de ölüverir, tıpkı suların altında kalan koca bir evren gibi” (Bachelard, 2006: 58).

Fakat bu su (ayna), durgun bir su değildir. Bu su (ayna), akan berrak bir suyken acıyla kararan, karardıkça ağırlaşan ve yazgısı ölüm olan bir sudur.

Ömer Bedrettin Uşaklı'nın "Bataklık Güneşleri" adlı şiirinde Anadolu toprağını, ovalarını, nehirlerini, denizini ve köylüsünü görürüz:

Kuyrukları düğümlü atlarımız çamurda,
Kamışlarla çizilmiş bir aynada gölgemiz...
Gözlerimiz, akşamdan süzülen ince nurda;
Karşımızda nehirle kucaklaşan bir deniz,
Kamışlarla çizilmiş bir aynada gölgemiz!.. (Uşaklı, 1988: 20)

Alıntıladığımız mısralarda şairin ayna işlevi yüklediği su, kamışların sık olduğu küçük bir göldür. Bu gölde şairin gölgesi yansımaktadır. Şiirde herhangi bir imgesel anlamın yüklenmediği su (ayna) sadece yansıtma özelliğiyle yer almıştır. Açık olarak yer almayan fakat bizim ayna işlevi yükleyebileceğimiz asıl unsurlar şiirdeki tabiat, köylü kızı ve onu arkasında bırakıp giden şairdir:

Bu nurdan ve çamurdan ovayı bırakarak
Sürdük atlarımızı kısıl denize doğru!..
Hâlâ orda, gözyaşı çamurlara akarak,
İzimizden fişkıran sulara dalan yolcu;
Bataklıkta güneşle birlikte kalan yolcu!. (Uşaklı, 1988: 20)

Memleketçi bir şair olarak nitelenen Uşaklı'nın bu şiirinde Anadolu'ya yaptığı seyahatlerinden birini bulmamız mümkündür. O, Anadolu'nun köşe bucak her yerini görmeye çalışmış ve gidip ayrılmak zorunda kaldığı her toprağına ayrı ayrı özlem duymuştur. Bu şiirde de, bir Anadolu köyüne gelmiş, atını bağlamış, ovaları gezmiş, denizle birleşen nehirleri görmüş ve arkasında sıtmalı bir köylü kızı bırakarak atını Kızıl denize doğru sürmüş bir şair özne vardır. Şiirde tabiat unsurlarını sadece tabiat unsuru olarak değil vatan toprağının bir parçası olarak kullanmıştır.

"Şair, hemen bütün şiirlerinde bir vesileyle yer bulan tabiat unsurlarını sadece birer tabiat parçası olarak değil, adeta Anadolu coğrafyasıyla özdeş birer varlık olarak duyumsamaktadır. Burada tabiat, memleketin bir parçası, memleket sevgisinin bir dışavurumu olarak idealize edilmektedir. Bu yönüyle Ömer Bedrettin şiiri, tabiatı sadece birtakım hislerin yansıdığı yer olarak gören "sembolist şiirle tabiata gerçekçi bir açıdan yaklaşan memleketçi şiir arasında yer almaktadır. Onda tabiat, adeta özelleşir ve memleketin kendisi olur. Söz konusu şiirlerde dağ, memleketin dağı olduğu için; ırmak, memleketin ırmağı olduğu için yüceltilerek tasvir edilir ve sanki bütün yıkımlarına,

yoksunluklarına rağmen Anadolu"daki yaşama hevesinin gerekçesi olarak lirik bir edayla terennüm edilir" (Demir, 2013: 788).

Bu şiirdeki tabiat da, bataklığıyla, nehriyle, deniziyle, ıssız ovasıyla vatanın bir yansımasıdır. Sıtmalı köylü kızı, Anadolu kızlarının bir yansımasıdır.

"Ömer Bedrettin şiirinin insan dokusunda Anadolu'nun "köylü kızları"nın ağırlıklı bir yeri vardır. Bu şiirlerde, daha çok "Ayşe" ismiyle temsil edilen Anadolu kızları, bütün bir memleket insanının doğallığını, çalışkanlığını, cefakârlığını, yoksunluklarını, sevgisini, hayallerini yansıtan bir ana motif değerindedir" (Demir, 2013: 782).

Şair ise, Anadolu'yu keşfe gelen, gören ve bu toprakları, insanları arkasında bırakıp kendi hayatına dönen diğer aydınların yansımasıdır.

Sabri Esat ""Şehir ve Nehir" adlı şiirinde, bir şehrin nehirdeki aksinin yarattığı duyguları anlatır:

Nehir, şehri küçültüp aksettiren bir camdır;

Şehirden akan öğle sularında akşamdır.

Gölge suda seyrederek başımdaki yangını. (Siyavuşgil, 1933: 45-46)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde masalsi ifadelerde bulunan bir akış vardır. Şerif Aktaş, Sabri Esat'ın şiirlerinin masalsi bazı nitelikler taşıdığını söyler: "*Masala has bir dikkatle varlık âlemini ifadeye yönelen şair, çocukluk yıllarının saflığı ile dış gerçekliği şiirleştirir. Bu, imaj ve hayaller vasıtası ve yardımıyla objeleri masal dünyasına has varlıklar haline getirme gayretidir" (Aktaş, 2002b: 445).*

Şiir, bir şehrin küçük bir tasvirinden oluşur. Şiirde nehir, şehrin ve şairin suya vuran gölgesini aksettiren bir aynadır. Fakat şair, nehri ayna değil cam olarak niteler. Burada şairin ayna sözcüğü yerine cam sözcüğünü kullanması dikkat çekicidir. Cam şeffaftır fakat aynanın arkası sırlıdır, karanlıktır. Cam, şeffaflığı bakımından suyu andırır. Arkası sırlı olmayan cama bakan kişi bir silüet halinde kendi yansımasını görür ama aynı zamanda camın arkasındakini de görür. Su da hem kendine düşen gölgeyi hem de kendi içini gösterir. Suyun bu ikisini gösterebilmesi için içinde biraz karanlık taşıması gerekir. Bu imkânı sağlayan ise şehrin suya düşen gölgesidir.

Ahmet Muhip Dıranas "Gece" adlı şiirinde suyun aynasında dalgalanan yüzünü seyrederek:

Bitti gücüne güvendiğim zaman,

Gökler yakın bir ayrılıkla dolu;

Aynasında yüzüm dalgalanan su,

Nağmesine vurgun olduğum umman. (Dıranas, 1990: 74)

Bir drtlg alıntılanan Şiirde Dıranas, insanın doğumundan ölümüne kadar geçen sürede aslında etkin bir özellik taŐımadıęına, hayattaki her Şeyin başka bir güç tarafından düzenlendiğine işaret ederek insan, hayat, zaman ve ölüm kavramlarını sorgular. Şiirde zaman, gece, uyku, kuyu, umman ve su imajları, ölüm duygusunu kuvvetlendiren imajlardır. Bu imajlar Şairin yalnızlığını ve kaçış duygusunu da işaret eder. Bu imajlar;

“mekân olarak düşünüldüğünde kiŐideki sığınma, saklanma veya kaçış duygularını düŐündürmektedir (...) ruhun özellikle belirtilmesi, yaşanan yalnızlığın (...) bedensel bir yalnızlık olmayıp ruhsal yönünü de düŐündürmektedir. Nitekim Şairin ruhu ‘gemiler uğramaz bir liman’ gibi asıl var oluş anlamını yitirmiş, anlamsız bir hale gelmiştir” (Yılmaz, 2006: 367).

Su ve ölüm imajları Narkissos mitosunu hatırlatır. Narkisos,’un “yolculuğu kendi yüzüne mutlak olarak erişmeden ölümle son bulmuştur” (Kocabıyık, 2014: 165) Dranas’ın Şiirindeki “*Beni dibine çeker misin kuyu!*” (Dıranas, 1990: 74) mısrası bu efsaneye örtülü bir atıfta bulunur. Dibine çekilmek istenilen kuyu, öznenin yalnızlığını, ie çekilme arzusunun aşan bir anlam içerir. Zamanın bittiğine dair yapılan vurguyu da eklersek, Dranas’ın da bu Şiirinde lm su-yüz-yansıma imajlarıyla muhayyilesine ölümü yerleŐtirdięini söyleyebiliriz.

Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Allah’ı Ararken” adlı Şiirindeki yansımaları su-geçmiş-an arasında uyandırdığı duygular bağlamında değerlendirebiliriz:

Boş değil ettiğim niyaz,

Halden bilmiyor kimseler.

Dost mu düşman mı tanınmaz,

Suda oynayan ehreler. (Tarancı, 1995: 136-137)

“Cahit Sıtkı Tarancı’nın Şiirlerinde su ve denize bağlı olarak kurulan imgeler, kullanılan simgeler ve istiareler, genel olarak katı, kirlili ve karmaşık yaşama meknlarından kaçmayı gösterirler. Bu bağlamda deniz ve denizle ilgili mekânlar, saf, sakin ve insan eli deęmemiŐ doğal alanlardır. Böyle olması, su ve deniz çevresinde gelişen hayal kapılarının hep mutluluğa açıldığı anlamına gelmez; bu kapılar, mutluluğa açıldığı gibi, ümitsizliğe, ölüm düşüncesine de açılırlar” (Narlı, 2007: 215). Nitekim bir kısmını alıntıladığımız Şiirde de hâkim olan bu duygudur. Geçmişini gözden geçiren Şairin kendini sorguladığını ve yaptığı hatalardan, kaçırdığı fırsatlardan ötürü üzüldüğünü görürüz. Hayatının her döneminde birçok varlığa sığınan ve her defasında yalnız kalan ve herkesten umudunu kesen Şair, artık

Allah'a sığınır. Cahit Sıtkı'nın şiirlerinde genel olarak görülen güvensizlik ve kararsızlık bu şiirde de vardır. "Suda oynayan çehrelerin dost mu düşman mı olduğuna" karar veremez. Onun biyografisi ile bu güvensizlik ilişkisi kurulabilir: Şair, annesine güvenmiş ondan ayrı kalmış, kardeşi Nihal'e güvenmiş ondan uzak düşmüş, insanlara güvenmiş yalnız kalmış, aynalara güvenmiş aynalar ona düşman olmuştur. Şair artık kendisinde yansıyan tüm varlığa güvenini yitirmiş biraz da günahkârlık psikolojisiyle "bir sen varsın bana yakın" dediği, medet umduğu şahsındaki en gerçek yansıma olan Allah'a sığınmıştır.

Celal Sılay "Ebedi Renkler" adlı şiirine su-ayna-sonsuzluk ilişkisi açısından bakılabilir:

Şu suyun aynasında dalgalanan çiçek, ki
Daha dün varlığının sırrı içinde idi
O ruhum gibi meçhul bir kudret içecek, ki
Büyüsün. Ve bu bir an. Suda renkler ebedî. (Sılay, 2006: 91)

Alıntıladığımız bu mısraların her biri nergis çiçeğine dönüşen Narkissos'u hatırlatır. Şiire daha dün varlığının sırrı içindeyken bugün suya yansıyan bir çiçekle başlanması Narkissos'un uğradığı sonu vurgular. Narkissos mitinde;

"Nergis, Narkissos'un eksik insan varoluşunun aşılıp bütünlenmesini, cinsler halindeki bölünmüşlükten kurtulmayı, sevenle sevileni birleştirmeyi ifade eder. Narkissos nergis olarak yeniden doğmakla, ölümün gizemi yoluyla ölümsüzlük için ölümlü yaşam hazinesini elde eder. Kendini doğurma ölümlüyü ölümsüzleştirir" (Kocabıyık, 2014: 167).

Sılay'ın da şiirde ifade etmeye çalıştığı bu ölümsüzlük olabilir. Nitekim çiçeğe dönüşen varlık, meçhul bir kudret içerek ki içilen bu meçhul kudret, suyun yansıttığı varlığı içine çekişinin bir ifadesidir, suda ebedileşir, ölümsüzleşir. Ölüm yeniden doğumun ve sonsuzluğa ulaşmanın yoludur. Narkissos'un nergise dönüşmesi yeniden doğduğunun ve başka bir varlıkta yeniden can bulduğunun göstergesidir. Şiirdeki varlığın suya yansıyan bir çiçek olması ve ebedî renklerle suda yansması bu yeniden doğumu ve ebediliği vurgular:

Suda renkler ebedî hayâli var oldukça
Ne derin bir kudrettir Ay sulara vuruyor.
Öyle bir hakikat ki su ruhumda duruyor.
Yaldız şafaklar kimin bu çiçekler soldukça? (Sılay, 2006: 91)

Şiirin alıntıladığımız bu kısmı, suyun ebedilikle birlikte vuslatı da beraberinde getirdiğini gösterir. Suda yansıyan ay ışığı bu durumun ifadesidir. Tıpkı Narkissos mitindeki gibi, “*sular Narkissos’a âşıktır ve Narkissos Nergis’e dönüşerek suları / aynasını yalnız bırakmamıştır*” (Kocabıyık, 2014: 173). Şair de aya âşıktır ve ay suya (şaire) yansıyarak onu yalnız bırakmaz ve onunla bütünleşir. Suyun aynasıyla önce şairin ruhu bütünleşerek kendisi, ebedi benliğe kavuşur, ardından ayla bütünleşerek ebedi sevgiliye kavuşur.

Suyun, insanın benliğiyle yüzleşme aracı olabileceğini söylemiştik. Özellikle de yalnız kalan insanın suyun başında kendi iç âlemine doğru bir yolculuğa çıkması muhtemeldir. Suyun dışıl bir özellik taşıması ve anneyi imlemesi insanın benliğine yolculuk yapmasının en önemli sebebidir. Nitekim insanın benliği, çocukluk döneminde anneye arasındaki ilişkiye bağlı olarak oluşmaktadır. Bu bağlamda Bachelard’ın da ifade ettiği gibi su bizi taşır, sallar, uyutur ve annemizi bize geri verir” (Bachelard, 2006: 148). Dolayısıyla su aslında benliğimizi sunar bize.

Celal Sılay’ın “Çiçek İçinde Kızlar” adlı şiiri su-sevgili-cinsel arzu bağlamında değerlendirilebilir:

Gür saçları dökülür, düşer omuzlarından,
Açılır dudakları bir nehrin aynasında.

Bir nehrin aynasında bu alevden dudaklar,
Vuruyor tasavvursuz, dileksiz rüyalara. (Sılay, 2006: 100)

Şair özne, suyun aynasında gür saçlar, omuzlar, alevden dudaklar görmektedir. Bu görüntüler, öznenin bilinçli bir tasavvuru olmadan gerçekleşmektedir. Yalnız yansımanın hayale değil rüyalara “vurması” dikkat çekmektedir. Şairin hayali de bir rüya hali olarak kabul ettiğini düşünebileceğimiz gibi yansımaların rüyada görüldüğünü de söyleyebiliriz. Her iki durumda da görüntülerin ve bu görüntülerle ortaya çıkan tablonun bazı arzuların dışı vurumu olduğu açıktır. Ayna-benlik ilişkilerini değerlendirirken Celal Sılay’ın somut dünya gerçekliği ve kendisi arasında derin bir çatışma olduğunu görmüştük. Onun bu şiirde olduğu gibi diğer bazı şiirlerindeki muhayyel uyumlar bu gerçekliğe bağlıdır. Celal Sılay, “*hülyalarla örülü cennetler yaratır. Bu cennetler şeffaf renklerin, alev tenli kızların, yemyeşil ışıkların, tatlı havuzların kızıl dudakların... süslediği*” (Ulutaş,

2000: 43) hayallerle doludur. Silay'ın su-kadın ve arzu bağlamında felsefi ve mitolojik kaynakları olduğunu da düşünüyoruz. Örneğin bu şiirde su ve kadın imajının öncülü Ophelia olabilir. Bu bağlamda su ve kadın, karşılanamayan arzu ve ölüm imgesini de besler. Psikanaliz metinlerinde suyun anne karnına yani güvenli alana dönüş anlamı vardır elbette ama bu şiirde şairin suya, kadının yüzünü değil de sadece alevden dudaklarını yansıtmaması, doğrudan cinsel bir arzuyu işaret eder. Kadının dudaklarını niteleyen alev kelimesi de ateşi imlediği için bu düşüncemizi kuvvetlendirir. Şiirdeki omuzlara düşen saçlar, alev dudaklar, tasavvursuz rüyalar sıralamasına dikkat edersek Bachelard'ın su ve cinsel arzu bağlamındaki şu yorumu da değerlendirmemizi destekler: *Önce uzak imgelerle beslenir, geniş bir panorama önünde düşler; sonra (...) gözlerin aldığı keyiften en derin arzulara geçer. Sonunda baştan çıkarma düşünün doruğunda, görüşler cinsel hedeflere dönüşür*" (Bachelard, 2006: 47). Ulutaş, şairin şiirlerinde cinselliğe yer vermesini, kadınlara düşkün olmasıyla ve ideal sevgiliye ulaşamamakla ilişkilendirmekte bu durumun da şairi kadınlardan cinsel yönden yararlanmaya ittiği (Ulutaş, 2000: 65) söylemektedir. Böyle bir ihtimal olabilir ancak bu yorumlamayı yumuşatsak bile dünyadan mutlu olmayan şairin kaçış psikolojisiyle kendini mutlu edecek hayallere sığındığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Su bağlamında en fazla dikkat edilecek şairlerden biri de Fazıl Hüsni Dağlarca'dır. Çünkü;

"Dağlarca'nın muhayyilesinin temel kaynakları, her zaman, hayatı var eden dört temel (toprak, su, ateş ve hava) ögedir. Şair, bu temel öğeleri, özellikle ilk iki kitabında sezgisel olarak duysa da, daha sonraki kitaplarında, adeta her zaman bedeninde duyar; toprakla, suyla, rüzgârla ve ateşle, bedeniyle temasa geçer" (Narlı, 2007: 218).

Onun "Yalnızlığım" adlı şiirinde, şiirdeki özne yalnızlığının anlamlarını ayna ve suda izlediği görüntülerle açmaya çalışır:

Bir camın arkasında açılıyor güllerim,

Havuzum pırıl pırıl... yıkar bakışlarımı.

İşler temiz ziyalar suya nakışlarımı;

Ruhumun dünyasından eser tahayyüllerim.(Dağlarca, 1985: 69-70)

Dağlarca'nın şiirlerinde yalnızlık hali genellikle terk edilmişlik, zamanın dışına itilmişlik ve insanlar tarafından anlaşılma-olmazlık düzleminde işlenir. Ancak bu nitelikler onun yalnızlığı ile doğal varlıklar arasında ilişkiler kurmasını da sağlar. Bu

ilişkinin esasını yalnızlığın daha derin ve daha yeni bir anlama ulaşması oluşturur. O, “yalnızlık konusunu işlediği şiirlerinde terk edilmişlikten kaynaklanan yalnızlığı yas havası içinde anlatırken, insanın varoluşundan kaynaklanan yalnızlığı, yeni ve farklı olanaklar sunması açısından, bayram şenliği içinde anlatır” (Yeşilyurt, 2010: 159).

Şiirin alıntıladığımız bölümünde şair özne kendi yansımasını betimler. Betimlemelerde öznenin kendinden eminliği ve yalnızlığıyla çatışma içinde olmadığı dikkat çeker: Gülleri aynada açılır, pırıl pırıl sular onun bakışlarını yıkar; temiz ışıklar suya düşen nakışlarını işler ve sudaki bu yansımalarla şairin ruhundaki tahayyülleri harekete geçer. Su aynasında geçmişi sakladığı gibi güzelliği de saklar. Bachelard’ın dediği gibi yalnızca su güzelliği koruyarak uyuyabilir ve düş gücünün yüzünü yansıtarak bütün gölgelere güzellik verir (Bachelard, 2006: 79). Temiz ışıkların sulara öznenin nakışlarını işlemesi narsistik imgeler de içerebilir. Çünkü suda, nesne ile yansımasının yansıyan ile onun muhayyilesinin arasında -ışık ile nakış arasında da diyebiliriz- dibe çökmüş narsistik bir bilincin kaynaklık ettiği bir imgelem olabilmektedir. Kocabıyık’ın “ayna imgelem gibi bir ara dünyadır; hayal ve gerçek burada birbirleriyle kesişir, birbirlerine sirayet eder. Aynadaki suretimize, bakışımıza mutlaka imgelemimiz karışacaktır; çünkü soyutlamalarımızla algılarımızı birbirine bağlayan imgelemimizdir” (Kocabıyık, 2014: 117 derken belirtmek istediği şeyin de söylediklerimize çok benzediğini kabul edebiliriz.

Rüyalar sular gibi, sular gibi rüyalar;

Ve sular parıltıdan, ışıktan bir tepsidir.

Ve işte bu aydınlık bu havuzun hepsidir

Bir ışık şarkısıdır sulara değen rüzgâr (Dağlarca 1999: 104)

Yukarıdaki dört mısra Dağlarca’nın “Havuz” adlı şiirinden alınmıştır. Narlı’ya göre Dağlarca’nın evren yolculuğunda eğlendiği en önemli duraklardan biri sudur. Havuz ve göl gibi durgun sular; nehirler gibi akan sular ve deniz gibi hem hareketli hem durgun görünen sular. Bir dörtlüğü örneklenen “Havuz” şiirindeki görüntü şöyledir: Mavi ve ılık suların doldurduğu bir havuz, sulara yansıyan çiçeklerin gölgeleri, ışığın altındaki suyun parıltısı, havuz üzerinde esen hafif rüzgâr, suda yansıyan yeryüzünün, göksel bir görüntüye dönüşmesi. Zihnin aynasında toplanan bu görüntülerin duyurduğu imgesel haller de şunlardır: Sulara değen

rüzgârın, aydınlık bir müzik olması; ruhun bu sesle kendini havuzda yıkıyor bulması; yıkanan ruhun gördüğü rüyaların, su gibi evreni yansıtmaması; bu noktada havuzla rüyanın dünyanın bütün biçimlerini ve renklerini kendinde toplayıp göstermesi. Görüldüğü gibi varlığın nesnel ve mutlak biçimleri, imgelere dönüşmekte ve suyu seyreden, aslında imgesel duyularla ikinci bir seyre, kendini seyre dalmaktadır. “Mademki” der, Bachelard, yaşam bir düş içinde bir düş ve evren de bir yansıma içinde bir yansıma; öyleyse evren sonuçta ‘mutlak bir imge’dir (Narlı, 2007: 219).

Orhan Veli’nin “Deniz” adlı şiiri su-mazi bağlamında ele alınabilir:

Deniz, benim eskiden yaptığım gibi,

Aynasını odamın tavanında

Dolaştırıp beni kızdırmaktan

Hoşlanır. (Kanık, 2014: 187)

Şair özne, suyun aynasının ona hatırlattığı çocukluk günlerini düşünerek suyla çocukluğundan beri iç içe olduğunu ifade etmek ister. Sanki geçmişte çocuk özne denize ayna tutmuş ve denizi kızdırmıştır; şimdi ise bu ayna tutma işini deniz yapıyordur. Gerçekten de Orhan Veli’nin “*denizi ve deniz hayatını seslerinden anlayacak, hatta pencereden bakmadan dışarıdan geçen kayıkların neler taşıdığını bilecek kadar yakından*” (Şenler, 2010: 134) tanıdığı söylenir.

Şair, özne denizin kendinde meydana getirdiği yansımanın kendisini kızdırdığını söyler ama gerçekte bu yansıma ona herhangi bir hüznün, mutsuzluk ve karamsarlık duygusu hissettirmez. Sadece şiirdeki “*Yosun kokusu / Ve sahile çekilmiş dalyan direkleri / Sahilde yaşayan çocuklara / Hiçbir şey hatırlatmaz*” (Kanık, 2014: 187) mısralarından anlaşılacağı üzere denize olan alışmışlıkla gelen bir sıradanlık hissi kattığını söyleyebiliriz. Orhan Veli’nin şiirlerinde ve onlara benzeyen diğer şiirlerde su doğal fonksiyonları ile çok yoğun ve çok önemlidir. Ama artık su, kendinden öncekiler kadar sembolik değildir. Narlı’nın ifadesine göre bu şairler, artık denizin aynasından veya hafızasından geçerek evrenin metafiziğine, sezgisel anlamlara gitmezler (Narlı,2007: 219).

2.2.2. Kuyu-Ayna

Boş bir kuyu insana sadece sesin yansımalarını verir. Lakin suyla dolu bir kuyu insana ayna misali kendi yansımalarını verir. Burada işin sırrı yine suyun varlığında gibi görünse de kuyu da önemlidir. Kuyu karanlıktır, derindir, dibi görünmez kuyunun. Bu nedenle kuyu kimi zaman sonsuzluğu, kimi zaman başka bir âleme geçişi işaret edebilir. Kimi zaman da insanı kendi zihninin derinliklerine götürerek hafızasında uzun bir yolculuğa çıkarır. Böylece kuyu, hafıza ve maziye imler.

Yahya Kemal'in "Mehlika Sultan" adlı şiirinde kuyunun, suyun ve karanlığın oluşturduğu imajlar vardır:

Mehlika'nın kara sevdalıları

Vardılar çığırığı yok bir kuyuya,

Mehlika'nın kara sevdalıları

Baktılar korkulu gözlerle suya. (Beyatlı, 2008a: 70-71)

Kuyu kimi zaman bir eşik ya da bir köprü olarak düşünülebilir. Bir durumdan başka bir duruma ya da bir âlemden başka bir âleme geçişin sembolik vasıtası olabilir. Böylece kuyu karanlık ve dipsiz olması bakımından bir giz kazanır. Yahya Kemal'in bir kısmını yukarıya aldığımız şiirinde kuyu, geçişi sağlayan gizli bir vasıta gibidir. Şiir, yedi gencin âşık olduğu Mehlika Sultan'a ulaşma serüvenini anlatır. Şiirde anlatım tahkiye üzerine kurulu olduğu gibi mitolojik imajlar vasıtasıyla bir masal havası da hâkimdir. İlk iki dizeden şiirdeki yedi gencin yola çıkış sebepleri açıklanır. Hepsi aynı rüyayı görerek Mehlika Sultan'a âşık olan bu gençler, şiir boyunca ona ulaşabilme çabasıdadır. Özellikle bu gençlerin hepsinin aynı kişiye aynı rüyayı görerek âşık olmaları ve şiir boyunca ona birlikte ulaşma çabaları şiirdeki tasavvufi duyuş tarzının ipucunu verebilir.

Yukarıdaki mısralarda şairin sevgilinin tecellisini kuyu suyuna yansıtması ve bu kuyunun çığırığının olmadığı detayını vermesi dikkat çekicidir.

"Kuyu, masallarda, başlıca iki hususiyetle yer alır: cinlerin ve perilerin yaşadıkları yer olmak ve bilinmeyen, gizli bir yerin girişi olmak. Mehlika Sultan'da kuyu, bu iki hususiyeti de ihtiva etmektedir (...) Kuyunun çığırığının olmaması gidişi olan fakat dönüşü olmayan bir yer olduğu anlamına gelir. Yedi gencin korkulu gözlerle bakması ise kuyunun ne kadar derin olduğunu ifade eder" (Yıldız, 2008: 175).

Aynı zamanda kuyu dar bir alan olması itibarıyla bize mevcudiyetimizin bir damla suyla başladığı anne karnını da hatırlatır.

Gördüler: "Aynada bir gizli cihân..

Ufku çepçevre ölüm servileri..."

Sandılar doğdu içinden bir ân

O, uzun gözlü, uzun saçlı peri. (Beyatlı, 2008a: 70-71)

Mehlika Sultan'ı görebilme çabasında olan yedi genç vardıkları kuyunun suyunda bu peri güzelini göreceklerine inanırlar. "*Mehlika'nın sevdalıları suyun aynasında evvela ölümün dünyasını, sonra da sevgilinin kendisini görürler (...) fakat henüz hayattadırlar ve ancak su çekilince ölürlür*" (Tanpınar, 1995: 181).

Şiirde;

"kuyunun bir ayna işlevi görmesi ve onda Mehlika Sultan'ın doğması, Hint'ten İslam'a bütün Doğu medeniyetinde önemli olan bir misali hatırlatır. Ayın suda aksi, hakikatin maddi âlemde yansımaları anlamına gelmektedir. Şiirde doğmak fiilinin kullanılması, Mehlika ismindeki Mehi, yani ayı çağrıştırır. Böylece Mehlika Sultan'ın mutlak hakikatin sembolü olduğu aşikâr bir hale gelir" (Yıldız, 2008: 176).

Bu aynanın gizli bir cihandaki ölüm servileriyle çepçevre olması ölüm ötesini ifade eder. Yedi genç sevgiliye ve bu cihana ölümle ulaşabilecektir. Çünkü Mehlika Sultan, aynaya bu âlemden değil bulunduğu gizli cihandan yansır. Ona erişmek de kuyuya girmekle mümkündür. Bu da ölümün ifadesidir.

Şiiri su-ayna ilişkisinde kurulan imajlara tasavvufî semboller ve manalar bakımından da bakılabilir: Kuyu, tek gerçek varlık tanrıyı görebilmenin ve ona ulaşabilmenin bir sembolüdür. Kuyu tanrıyı yansıtması bakımından önemlidir fakat şiirde yedi gencin bu yansımaları görebilecek niteliğe sahip olduğu dikkatten kaçmamalıdır. Nitekim gönül aynası en temiz, en parlak ve en kusursuz olanlar insan-ı kâmil mertebesine erişir ve tanrının gönlündeki tecellisine vakıf olabilir. Bu bağlamda şiirdeki yedi gencin, kendi gönül aynalarını temizleyerek sevgiliyi (tanrıyı) kuyuda görebilme hatta kuyudan geçerek sevgilide yok olabilme mertebesine erişen insan-ı kâmil olduklarına dikkat etmek gerekir.

Oktay Rıfat'ın "Eza" adlı şiirinde kuyunun maziye imlediğini söyleyebiliriz. Şiire adını veren "eza" sözcüğü, Türk Dil Kurumu sözlüğünde "üzme, sıkıntı verme, üzü" (TDK, 1998: 750) olarak tanımlanır. Buradan hareketle şiire bir üzüntünün hâkim olduğu anlaşılır:

Altın yıldızların uçtuğu bahçe

Vehmin aynasına uzandığı kuyu (Rıfat, 1999: 60)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde şairin bunalımı ilk olarak “*Sulardan içime yayılan bu eza*” (Rıfat, 1999: 60) dizesiyle anlaşılır. Burada şair, “*doğayı gözlemleyen bireyin dış dünyasıyla kurduğu ilişkiyi olumsuz bir niteliğe büründürmekte, içine yayılan “eza”nın kaynağı olarak suları göstermektedir*” (Küçükler, 2007: 15). Suyun sıkıntı verdiği şairi, ne mercan dallardaki aydınlık balıklar ne sedef böceklerle aydınlanan gece ne bahçeler vs. rahatlatır. Bu eza onu vehim kuyusuna hapseder. Aslında içinde bulunduğu sıkıntı, onu vehim kuyusuna hapsetmez. Kuyusunda (mazisinde) gördükleri onu büyük bir ezaya sürükler. Bundan hareketle şairin mazisiyle bir çatışma içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Su, insanı rahatlatan, sakinleştiren ve dinlendiren bir maddedir. Bu nedenle “vehmin aynası” ifadesi kuyuya atfedilen bir nitelik olarak değerlendirilmelidir. Nitekim kuyu, darlığı, ıssızlığı ve karanlığıyla insanın karamsar birtakım düşüncelere kapılmasına neden olabilir. Her ne kadar bahçelerde altın yıldızlar uçuşsa da şairin karanlık kuyusuna sadece kuruntular yansır. Zira kuyusu (mazisi) karanlık olanın suyu da kararır.

2.2.3. Gönül-Ayna

Türk kültüründe ve şiirinde özellikle tasavvufi bağlamda ayna yerine çok kullanılan kelime “gönül”dür. “*Bunda aynanın şekli, rengi, büyüklüğü, üzerindeki pası, arkasındaki kurşunu ya da sırtı vb. unsurların da katkısı olmuştur. Çünkü bu saydığımız unsurların her birinin gönülde bir karşılığı vardır*” (Çetindağ, 2011: 417). Bu bağlamda gönül, hem sevgilinin bulunduğu hem Tanrının tecelli ettiği yerdir. Üzüntü, hırs ve kin, gönül aynasının kirlenmesine ve kararmasına sebep olan duygulardır. Böylece gönül aynası, hem beşeri hem ilahi bir anlam kazanır. Âşık, sevgilisini görebilmek, ona kavuşabilmek için; mürşit de Tanrı’nın isim ve sıfatlarıyla tecelli etmesi için gönül aynasını her gün parlatmalıdır.

Yaratılanı yaratandan ötürü seven insanın varacağı son durak Tanrı’dır. Bu nedenle kul kulu severken aslında yaratana sever. Böylece gönül kapısını yaratana açar. Gönle yansıyan en kutsal görüntüdür Tanrı. Lakin bu yansıma doğrudan gerçekleşmez. Tanrı’nın isim ve sıfatları aracılığıyla olur. Ve gönle vuran bu tecelli, insanın yüzüne de vurur. “*Yüz, ya yüreğin iyi nitelikleriyle parlar ya da kötülüğü yüzünden kararır (Kur’an, 10:26, 3:106, 80:38, 75:22-23). Sırta erdikçe mümin, sırlı bir ayna gibi daha iyi yansıtır Rabbini; ondan uzak kaldığında ise, kalbi de O’nun*

nurundan mahrum kalır ve yüzü kararır” (Kocabıyık, 2014: 89). Yahya Kemal’in “Gönül” ve “Ne Bildik Ne Bilmedik” adlı şiirlerinde gönül, Tanrı’nın tecelli yeridir.

Şair, “Gönül” adlı şiirinde Mevlana ile Şems’in gönül sohbetlerini, birbirlerinin gönüllerine yaptıkları seferleri anlatırken yaşadıkları aşk sarhoşluğuyla gördükleri tecelliyi ayna vasıtasıyla ifade eder:

Görünce âyine-î neşvesinde lâhûtu

Kemâl-i vecd ile kurbân olur gönül gönüle (Beyatlı, 2008b: 19)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde şair; İlahi âlemi neşe (sarhoşluk) aynasında görünce büyük faziletli bir aşk ile feda olur gönül gönüle der. Şairin neşe (sarhoşluk) aynası olarak ifade ettiği ayna âşıkların gönülleridir. İki gönül birbirine ayna olacak kadar büyük bir aşkla bağlıdır. İlahi bir aşkın temsili olan bu aşkın fazileti ve sarhoşluğuyla birbirlerinin gönüllerinde ilahi âlemi görürler. Nitekim “*müminlerin gönülleri karşılıklı aynadır; birbirlerine irşat, feyiz ve ilahi sır aksettirirler*” (Güler, 2004: 120). Böylece mümin müminin aynasıdır hadisinden hareketle Müslümanların birbirine ayna vazifesi gördükleri ve görmeleri gerektikleri anlamını da çıkarmamız mümkündür.

İki aşğın gönlüne ilahi âlemin yansıması, gönül aynalarındaki temizliği işaret eder. Bu iki aşğın gönlü, ilahi âlem yansıyacak kadar tozdan, kirden, masivadan arınmış demektir. Mevlana’nın da söylediği gibi;

“aynanın arılığı, sufilerin gönüllerinin niteliğidir; sonsuz şekiller, suretler oraya vurur, orada görülür. Gayb âleminin ‘sınırsız, surete bürünmez sureti’ gönül aynasında parlar. Nasıl ki ayna, karşısındaki suretlerin aksini kabul ederse, saf gönül de gayb âleminin nakışlarının aksini kabul eder” (Kocabıyık, 2014: 135).

İlahi âlemin yansımasıyla iki gönlün birbirine feda olması hatta iki gönlün birbirinde yok olması, birlik düşüncesini akla getirir. Çünkü “*ayna manevi tefekkürün en dolaysız simgesidir (...) kalp ilahi Hakikat’i az çok dolaysız olarak önce simgeler (işarat) biçiminde, sonra simgelerin ardındaki manevi nitelikler (sıfat) veya özler(ayan) biçiminde, son olarak da İlahi Gerçeklikler (haka’ik) olarak yansıtır*” (Burckhardt, 1997: 129). Böylece özne ve nesnenin de birliğini temsil eder.

Şairin “Ne Bildik Ne Bilmedik” adlı şiirinde de gönül, Tanrı’nın tecelli ettiği yerdir.

Dîdâr-ı Kibriyâyı kemâliyle gösteren

Şeydâ gönülden özge bir âyine bilmedik (Beyatlı, 2008b: 25)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde şair, “Allah’ın kudretini bütün faziletiyle gösteren divane gönülden başka bir ayna bilmedik” der. Şiirin bütününde rindane bir eda görülür. Fakat bu şiirdeki rintlik “*tasavvufun hoşgörüsüyle birleşen bir rintliktir (...)Yahya Kemal’in rintliği, kendisine haset edenleri bile günahsız sayıp kin gütmeyecek kadar geniş bir hoşgörüdür*” (Aydemir, 2009: 15-16). Nitekim şair gönle ayna işlevi yüklerken tasavvufi bir anlam da katar ve gerçek sevgilinin (Tanrının) orada görülebileceğini vurgular. Tasavvufi anlayışta “*kalp, tecelli aynasıdır. Allah, isim ve sıfatlarıyla gönülde tecelli eder (...) bunun için daima temiz olmalıdır. Bu aynada toz, pas bulunmamalı; Hak’tan başka şeyle yansımamalıdır*” (Güler, 2004: 108-110).

Bilindiği üzere Allah kâinatı tecelli arzusu üzerine yaratmıştır. Kâinattaki her şey Allah’ın bir yansımasıdır. Allah’ı en iyi yansıtan ayna ise insandır. Allah, insanın gönlüne yansır. Gönül ne kadar temizse yansıma o kadar net olur. Şiirde bahsi geçen gönlün, Allah’ın kudretini bütün faziletiyle gösterdiğine göre, toz ve pas bulunmayan, maddi âlemden sıyrılmış bir gönül olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim her insan Allah’ı kendi kabiliyeti ölçüsünde yansıtır. Bir insanın Allah’ı gönül aynasında bu kadar açık ve net gösterebilmesi kolay değildir. Çünkü gönül hem maddi dünyanın hem manevi dünyanın bir parçasıdır. Dolayısıyla gönül, içinde hem iyilik hem kötülük barındırabilir. Gönlün kötülük duygularından ve maddi dünyanın heveslerinden sıyrılarak yüzünü tamamen Allah’a çevirmesi büyük bir manevi imtihanı gerekli kılar. Gönül, çekeceği manevi eziyetler ve bu eziyetlere göstereceği sabır sonunda parlamaya, Allah’ı yansıtmaya başlayacaktır. Kalp, Allah’ı keşif için en aracısız yoldur. Mümin, kalbini tertemiz edince kalbine tecelli eden Yaratıcısını seyredebilir. Attığı her adımda, geçtiği her imtihanda aynası Allah’ı daha iyi yansıtır, ona daha yakın olur. Bunların içerisinde Allah’ı en iyi yansıtan insan-ı kâmilidir. Çünkü aynası en kusursuz, en parlak olan insan-ı kâmilidir. Bu bağlamda şiirde Allah’ı bütün faziletiyle yansıtan aynayla insan-ı Kâmil’in kastedildiğini, İnsan-ı Kâmil’le de asıl vurgulanmak istenenin Hz. Muhammed olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü şairin de bildiği, Allah’ı en güzel yansıtan tek ayna Hz. Muhammed’dir. “*Hakk’ın en doğru, en iyi ve en mükemmel olarak gördüğü ayna Hz. Muhammed ve dolayısıyla insan-ı kâmil’dir (...) İnsan-ı kâmil mertebesine çıkan zatların gönül*

aynaları kesretten ve masivadan dolayı kararmaz veya paslanmaz. Çünkü bu mertebeye yükselenlere halvet de birdir, kesret de” (Çetindağ, 2011: 397-398).

Şiirlerde aşığın gönlünden bahsedilmekle birlikte bazı şiirlerde sevgilinin gönlü de mevzu edilebilir. Kimi zaman âşık kendi gönül aynasında sevgiliyi seyretmek yerine sevgilinin gönül aynasında kendi çektiği ıstırapları seyredebilir. Örneğin Faruk Nafiz’in “Kıyas” adlı şiirinde böyle bir durum söz konusudur:

Kalbin bir aynadır her ıstıraba,
Ve âşık, kendini orada seyreder...
Sende bir ihtiyaç olunca keder,
Koyarsın ilk önce beni azaba. (Çamlıbel, 1994: 96)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde şair çektiği aşk ıstırabını anlatır ve sevgilinin kalbinin bu ıstırabı gösteren bir ayna olduğunu söyler. Divan şiiri geleneğinden aşına olduğumuz gibi sevgili aşığına karşı daima ilgisizdir, ona cefa eder ve bundan zevk alır. Âşık, sevgilinin bu acımasızlığına rağmen pes etmez. Sevgiliden gelen tüm cefaya razıdır. Bir gün sevgilinin kalbinin yumuşayacağını, ona kavuşacağını umudunu taşır. Bu şiirde de “*sevgilinin aşığa cefa çekirtmekten zevk alışı (...)* ifade eden Faruk Nafiz, *sevgilinin kalbinin, âşıkların ıstırap derecesini gösteren bir ayna olduğunu belirterek sevgilinin şahin bakışları ve kement gibi saçlarıyla âşıklarını çarmıha gererek ölüme mahkûm ettiğini ifade eder”* (Özcan, 1993: 212-213). Genel itibariyle Faruk Nafiz’in şiirlerinde acımasızlığıyla, merhametsizliğiyle ve aşığa çektiği acılarla ön plana çıkan sevgilinin kalbi aşığın ıstırabının aynasıdır. Âşık, kendi aşkını ve halini bu aynada seyrederken sevgili ıstırap duymak istediği zaman bu aynaya bakar ve aşığı azap ateşine atmaktan çekinmez. Gönül aynasında aşığın ıstırabını seyretmek sevgilide bir ihtiyaç haline gelir. Gönle yansıyan sevgili, nice ıstıraplar çekirse dahi aşığı mutlu eder. Âşık için en güzel vakitler sevgiliyle geçen ya da sevgili için cefa çekilen vakitlerdir. Bu nedenle aşığın çabası her daim gönül aynasını temiz tutarak sevgiliyi gönlünde ölümsüzleştirebilmektir.

Gönlün, çoğu zaman öznenin akli ve iradesi dışında karşı konulamaz meyilleri vardır. Şiirlerde bir tür mahkûmiyet olan bu duruma itiraz eden ama aynı zamanda gönlündekinden dolayı çektiği acıları duymadan yaşayamayan âşık özneler çoktur. Bu çerçevede Ahmet Muhip Dıranas’ın “Olvido” adlı şiirine bakılabilir:

Ya sen! Ey sen! Esen dallar arasından
Bir parıltı gibi görünüp kaybolan
Ne istersin benden akşam saatinde?
Bir gülüşü olsun görülmemiş kadın,
Nasıl ölümsüzsün aynasında aşkın;
Hatıraların bu uyanma vaktinde
Sensin hep, sen, esen dallar arasından.(Dıranas, 1990: 65-66)

Bir kısmını alıntılıdığımız şiirde şair, geçmişte unutamadığı ölümsüz bir sevgiliden bahseder. Bu sevgilinin hatırlanışı, şiirin bütününde görülen pişmanlık dolu satırlara tebessümle anılan bir özlem duygusu katar. Kırıcı'nın belirttiği gibi yaşadığımız günler, hatıralarımız bizde pişmanlık duygusu bırakabilir. Bu duyguya karşılık geçmişin unutulmaz günlerini, geçmişteki sevgileri ve aşkları hatırlamak duygularımıza neşe ve mutluluk katabilir. Ama bu mutluluk, bu neşe hüzünlü bir neşedir. Hatırlama hüzünlü de olsa, güzel hatta neşelidir” (Kırıcı, 1988: 121-122). “Olvido”, böyle bir duygu halinin şiiridir.

Şair, koca bir hayatın muhasebesini yaparken pişmanlıklar ve karamsarlıklar içindedir. Bu duygu buhranını dağıtan tek şey aşk aynasındaki (gönlündeki) sevgilidir. Lakin şair, bu sevgiliyi bile unutmak ister. Sevgiliyle olan güzel hatıralarını dahi hüznün kollarına bırakıverir. Sanki her mutluluğun kapısı bir hüzne açılıyormuş gibidir. Şairin bu duygu durumunu Kırıcı şöyle yorumlar:

“Dıranas'ta her gördüğü nesne bir bitiş duygusu doğurur. 'Bugün bana yeter mutluyum' diyemez. 'Yolu', 'gemi'yi kavuşturan, mutlu eden göreviyle değil de, onları ayıran, mutsuz eden olarak görür. Dünya denen sofrada yiyip içip unutup mutlu olmanın bahtiyarlığına eremez. Onu daima takip eden hüznün büyük gözünü 'Demokles'in kılıcı' gibi tepesinde hisseder. 'Unutuşun tunç kapısını bir türlü kapatamayan Dıranas'ın yakasını hatıralar, gamlar hiç bırakmaz. Devamlı pişmanlıklar ve hatıralar arasında 'delik deşik' olur ve bu gamlardan kurtulmak ister ve 'ey unutuş! Kurtar bu gamlardan beni' diye bağırır!” (Kırıcı, 1988: 161-162).

Ruhunun hiçbir güzel duyguyu özümseyememesi, karamsarlık, hüznün, yalnızlık ve pişmanlık gibi duygular arasında yok olması, şairin psikolojik dünyasının anahtarını verir. “Eski ev, lamba, merdiven, susmuş ninnilerle gıcırdayan beşik, unutulmuş sanılan çocukluk hatıralarını çağrışımlarla birden bilinç yüzeyine çıkar[ması]” (Candar, 2002: 77), şairin çocukluk yıllarına dönme arzusunu, hatta bu arzunun altında yatan anneye kavuşma isteğini işaret eder. “Dıranas için çocukluğa ait hatırlayışlar, yılların insan ruhuna kaygı, yalnızlık ve pişmanlık duygularından

biraktığı tortuyu silen bir avuntudur” (Candar, 20002: 74). Kocabıyık’ın ifade ettiği gibi mahcubiyet, haset, gurur, suçluluk duygusu, utanç gibi daha karmaşık duygular bir benlik duygusu gerektirir, çünkü söz konusu duygular başkasının varlığını gerekli kılar ve başkalarıyla olan ilişkilerimizin derinleşmesiyle ortaya çıkar (Kocabıyık, 2014: 311). Söz konusu edilen “başkası” çocuk için annedir. Annenin ayna tutucu işlevini yerine getirip getirememesi çocuğun benlik kazanımını belirler. Şairin psikolojik dünyası böyle bir durumu işaret ediyor gibidir. Mutsuz bir anne, yoksulluk, babanın yokluğu, babanın ikinci bir eş alması vs. durumlardan ötürü psikolojik bakımdan sağlıklı geçen bir çocukluk neticesinde şairin ayna evresini tamamlayamaması, benlik bütünlüğünü kazanamaması, hayatında ve şiirlerinde pişmanlık, mutsuzluk, yalnızlık, hüznün, karamsarlık gibi duyguların hâkim olmasına neden olur. Bu nedenle şair şiirde çocukluğuna yaptığı atıflarla bir mutluluk yaşasa da *“cümle yitikler, mağlûplar, mahzunlar”* (Dıranas, 1990: 65-66) mısrasıyla bu mutluluğu da hüzne ve karamsarlığa bağlamaktan kaçınmaz. Bu bağlamda aşk aynasında yansıyan ölümsüz sevgili olarak ifade ettiği kadının şairin annesi olması muhtemeldir. Zira şairin annesinin yaşadığı ıstıraplar göz önünde bulundurulduğunda şiirdeki bir gülüşüne dahi rastlanmamış sevgilinin şairin annesi olması ihtimal dâhilindedir.

2.2.4. Ruh-Ayna

Esasen hem genel olarak kültürel alanda hem de edebiyatta ruh ve gönülün çoğunlukla aynı bağlamda ve anlamda kullanıldığı görülmektedir. Her ikisi de kültür ve edebiyatta tasavvufî anlamları da işaret edebiliyor. Örneğin tasavvufî bağlamda ruh üçe ayrılır:

“Ruh-ı zâtî, Ruh-ı İlahî ve Ruh-ı hayvanî. Bunlardan Ruh-ı zâtî, insanın ilk yaratılışında tecelliye alan şeklinin ve vücudunun sureti olan ruhtur. Ruh-ı İlahî ise Allah tarafından üflenen ruhtur, buna nefs-i natika da derler. Akıl, ilim ve tedbir bu ruha verilmiştir (...)Ruh-ı hayvanî ise yürek ve ciğerde görünür; nefs-i natikanın aksinden ortaya çıkar. Vücutla nefs-i natika arasında aracılık yapar” (Çetindağ, 2011: 388-389).

Ruh, şiirde doğal insanî haller çerçevesinde ayna işlevi ile kullanıldığında ise genel olarak insanın iç dünyasının, sevgilinin, aşğın hallerinin yansıdığı yer olmaktadır.

Faruk Nafiz “Yerden Göğe” adlı şiirinde sevgilinin ruhunda uzak bir ayın yansımaları görür:

Öper yalnız elinden rüzgârların dudağı,

Ruhunda yalnız uzak bir ayın aksi vardır: (Çamlıbel, 1994: 157-158)

Sevgilinin ruhu ayna ise bu aynaya yansıyan ay da âşıktır. Ayın uzak olarak nitelendirilmesi aşığın sevgiliye olan uzaklığını, hasretini ifade eder. Gerçekte ayı yansıtan sudur. Ay, gece vakti suya yansır. Şair, ayın sevgilinin ruhuna yansıdığını söyleyerek sevgilinin ruhu ile su arasında bir ilişki kurmuş olur. Bachelard'a göre ateşin(ay) erkekliği karşısında su dişildir. Su kendi kendisini erkekleştiremez. Bu iki unsur birleşerek her şeyi yaratırlar (Bachelard, 2006: 115). Şiirde şairin; sevgilinin ruhunu suyla; ışığını güneşten alan ayı da, ateşle özdeşleştirdiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda ayın, sevgilinin ruhuna yansması; ateşi imleyen “ay” ile suyun (ruhun) cinsel birleşmesinin bir göstergesi olur. Kaldı ki su hayattır, suyun hayat verici, tohumlayıcı özelliği vardır. Sevgilinin ruhu da uzaktan uzağa aşığı hayata bağlar.

Sevgilinin ruhuna yansıyan unsurun ay olması, şairin zaman tasarımıyla ilgili önemli bir detaydır. Ay ışığı yalnızca geceleri görünür, gün ışığıyla birlikte kaybolur. Sevgilinin ruhunu, ayın asıl yansıdığı unsur olan su olarak kabul ettiğimizde, ay bu suya yalnızca gece yansıyabilir ve gün ışıdığı zaman ay yok olur. Dolayısıyla ay, sevgilinin ruhunu aydınlatsa da aynı zamanda geçicidir. Bu ayın uzaktan yansması, sevgili için aşığın geçiciliğini kuvvetlendiren bir durumdur. Bununla birlikte Faruk Nafiz'in şiirlerinde gece vakti;

“ruhun, karanlık ufukların ortasında bir güneş gibi parlamaya başladığı zamandır. Ruh asıl coşkuluğuna gece vaktinde ulaşır. Gün ışığında gizlenen duygular, gece vakti bir sır gibi ortaya çıkar (...) İnsan muhayyilesinin kahramanı olan masallardaki güzeller de gündüz değil gece ortaya çıkarlar” (Özcan, 1993: 257).

2.2.5. Kadeh-Ayna

Kadehin aynanın işlevleriyle kullanılması, camdan yapılmış olmasıyla ilgilidir. Aynada yansımayı sır, kadehteki yansımayı ise içindeki şarap gerçekleştirir. “Âşıklar için aşk şarabının kadehi de parlak bir ayna gibidir” (Karayazı, 2014: 50). Âşık, aşk şarabından içtikçe kadehine sevgilinin güzel yüzü yansır. Bu bağlamda kadehin yansıtma özelliği kazanmasında aşığın sarhoşluğu da önemli bir etkidir. Bu sarhoşluk, aşkın niteliğine göre anlam kazanır. Âşık, beşeri bir aşkın peşindeyse aşk şarabını içerek gerçekten sarhoş olabilir; fakat âşık, tasavvufî bir aşkın peşindeyse

sarhoşluk mecazidir. Şarap sadece gerçek sevgiliyi kadehinde görebilmek için bir vasıta. Sarhoşluk şarapla değil, sevgilinin hayaliyle gerçekleşir.

Yahya Kemal'in "Hafızdan Deyiş" adlı şiirine bu açıdan bakabiliriz:

Bizler kadehde aks-i ruh-î yâri görmüşüz

Bundandır işte lezzet-i şüreb-î müdâmımız (Beyatlı, 2008b: 85)

Şiirdeki âşık özne, şarap içmesinin gerekçesi olarak kadehte yansıyan sevgiliyi gösterir. Divan şiiri geleneğinde gördüğümüz gibi şair, şarabın kırmızılığı ile sevgilinin yanağının kırmızılığı arasında bir bağ kurarak içmesini böyle güzel bir sebebe bağlar. Beyitten şairin bir işret meclisinde olduğunu anlarız. Saki şarap dağıtır ve meclistekiler muratlarına ermek için içerler. Şairin muradı kadehinin aynasında sevgiliyi görmektir. Şarap, içtikçe insanın sarhoş olmasına ve hayal görmesine neden olur. Şair içtikçe şarabın kırmızılığında sevgilinin yanağını görmeye başlar. Şiirdeki işret meclisinden ve bazı mazmunlardan hareketle tasavvufi bazı göndermeler olduğu da söylenebilir ve sevgilinin şarap kadehine yansması gönle düşen tecelli olarak yorumlanabilir. Şair, aşkla dolup sarhoş oldukça gönlünde sevgili tecelli etmeye başlar. "Tasavvufta varlık kesrettir ve varlığa bakanlar onun arkasındaki 'Mutlak Güzel'i görürler. Ancak herkes göremez, gönül gözleri açılmayan varlığa bakınca perde görürken, gönül gözleri açılan onu güzelliğin aynası olarak görür" (Çetindağ, 2011: 352). Şair aşk şarabını içtikçe gönül gözü açılır ve ilahi sevgilinin güzelliği şairin kadehine (gönlüne) yansır. Bu yansıma "görünenin aynı olmamakla beraber o varlığı temsil ed[er]" (Karayazı, 2014: 51).

Ahmet Muhip Dranas'ın "Ağrı" şiirindeki kadeh, oldukça farklı anlamları işaret eder:

Bir susuzluk kadehi sunmuştu bana;

Yüzümü maskesiz gösteren ilk ayna.

Yel alsın götürsün bütün o geçmiş,

Büyülü kadehin zehrinden içmiş

Serin yalanında kandırmaz her pınar.

Dindirir miydi ki en tatlı rüzgârlar (Dıranas, 1990: 118-121)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde kadeh, alışlageldiği gibi sadece sevgilinin güzel yüzünü göstermez. Nasıl ki aynada görünenin aynaya bakanla ilgisi varsa, kadehte görünenin de kadehe bakanla ilgisi vardır. Bu nedenle kimi zaman kadeh,

içindeki aşk şarabını içtikçe sevgiliyi gösterirken kimi zaman da içilen bu şarap kadehte insana günahlarını gösterebilir. Nitekim sarhoşluk anında bilinç zayıfladığı için insanın hata yapması muhtemeldir. Bu nedenle de kadehin aynasında insan hayatının muhasebesini yaparak bu hatalarıyla karşılaşabilir.

Dıranas'ın bir dağın heybetinden, büyüklüğünden yola çıkarak hayat, insan ve Tanrı ilişkisini; kendinden hareketle insanoğlunun hayatını sorgulayarak Tanrı'nın yüceliğinde ve sonsuzluğunda bulduğu huzuru anlattığı bir şiiridir. Şairin bu huzura varabilmesi için öncelikle hayatının muhasebesini yaparak kendiyi yüzleşmesi gerekir. Şaire geçmişini yansıtacak en uygun araç ise aynadır. Şiirde işlevi kadeh görür. Şairin bir günah gecesinde eline aldığı kadeh, bütün geçmişini gözler önüne serer. Aynanın burada bir yüzleşme aracı olarak kullanıldığı görülür. Şair, bu ayna vasıtasıyla geçmişinden duyduğu pişmanlığını itiraf eder. Aynanın maskesiz oluşundan kasıt, şairin geçmişinde yaptığı hataları, herhangi bir savunma psikolojisine girmeden tamamen şeffaf ve objektif bir şekilde yorumlaması ve kabullenmesidir. “Şair, ‘Ağrı’ karşısında, ruhunun mağarasındaki geçmişte kalan ‘karşı şahsiyet’ özelliklerini, ‘yüzünün maskesiz’ özelliklerini itiraf eder (...) şair, geçmişte yaşadığı hayatın bir özeleştirisini yapar” (Kırcı, 1988: 143).

Dıranas'ta gördüğümüz kaçış psikolojisi bu şiirde de karşımıza çıkar. Yaşadığı mekândan ve geçmişinden kurtulmak için başka mekânlara kaçma eğiliminde olan şair, bu şiirde Ağrı Dağı'na sığınır. Şairdeki “boşluk duygusu ve onun neticesi olan tamamlanma arzusu, aşk, tabiat yahut din duygusu gibi vasıtalarından biri ile çıkış” (Candar, 2002: 49) bulduğu takdirde şair huzura kavuşur. Kırcı'nın da belirttiği üzere; Ağrı'nın sonsuz ve görkemli görünüşü karşısında Allah yakınlığını duyan Dıranas, dağın eteğine varır ve secdeye kapanır. Allah'ın beş duyu ile algılanmasına yardım eden bu sonsuzluğun somut sembolü olan dağ karşısında şair, kendisini Allah'ın etrafında hisseder ve ilk rahatlığı duyar. Ruhunun karanlık mağarasında bir aydınlanma olur (Kırcı, 1988: 141-142). Eteğine vardığı dağın karşısında önce ayna vasıtasıyla geçmişiyi yüzleşerek onun ağırlığından kurtulan şair, yavaş yavaş Allah'a yakınlığı ve huzuru hissetmeye başlar. “Ağrı, ona yaradılışın sunduğu görkemli bir armağan, Tanrı ve sonsuzluk düşüncesinde bir yol, önüne açılmış bir ufuk ol[ur]” (Çongur, ? : 517). Böylece güneş doğar, gökyüzü aydınlanır. Zafer ve şanlarla birlikte göl kenarları gülüşe, mutluluğa ayna olur.

2.2.6. Göz-Ayna

Gözler, insanın karşılaştığı ilk aynadır. İnsan, önce başkasının gözlerinde kendini görür. Literatürde kullanılan yüz aynası ifadesinden kastedilen de aslında gözlerdir.

“Bizler dünyaya geldiğimizde nesne olarak aynayla tanışmadan önce yüz aynasıyla tanışıyoruz. Daha bebeklik çağından başlayarak kendimizi önce annemizin yüzünün aynasından, daha sonraları ise başka insanların aynasından fark ediyoruz; kendi icadımız olmayan ama öğrenmek zorunda olduğumuz bir dil aynası kullanıyoruz” (Kocabıyık, 2014: 36).

Bu bağlamda başkasının gözleri ve bakışları insanın tavır ve davranışlarını şekillendirmesinde önemlidir. Çünkü insan, başkasının gözlerinde kendi hareketlerinin yansımalarını görmektedir.

Bazen insan kendi gözlerine de bakma ihtiyacı duyabilir. Hayatı, insanları, zamanı ve kendisini, kendi gözlerinde görmek ister. Böyle bir istek, yalnızlığı, içe kapanmayı ve karamsarlığı işaret edebilir. Baki Süha Edipoğlu'nun “Gözlerim” adlı şiirine bu açıdan bakabiliriz:

Aynasından uzak yakın,
Herkes, her şey akın akın
Geçip gider, geçip gider..
Beni tanımaz gözlerim,

Beni aramaz gözlerim. (Edipoğlu, 1947: 5-6)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde şairin gözleri ayna işlevi üstlenir. Bu aynada uzak, yakın her şey ve herkes görünürken sadece şairin kendisi görünmez. Bu sözler, şairin kendisine olan uzaklığının bir ifadesidir. Dış dünyaya açık olan şair kendi iç dünyasına giremez. Şairin kendinden bu kadar uzak olmasını benlik algısına bağlamak mümkündür. Çocukluk evresinde benlik bütünlüğünü sağlayamamış olan bireylerde görülebilen karamsarlık, kendinden uzaklık ve kendine yabancılık hislerinin şairde de görüldüğünü söyleyebiliriz:

“Çocuğun kendilik saygısı ve güvenini dengelemekte birer kendilik nesnesi olan anne-babayla giriştiği iki temel ilişki kümelenmesi vardır. Bunlardan ilki genellikle annenin eşduyumlu ‘ayna’ yanıtlarına dayanır (...) teoriye göre anne, kişiliğindeki bazı bozukluklar ya da talihsiz bazı olaylar (mesela annenin bedensel hastalıkları vs.) nedeniyle bu ayna tutucu işlevi yerine getiremezse erişkin yaşamda kendini gösteren bazı patolojik durumlar ortaya çıkacaktır. Ayna tutucu işlev ‘dönüştürülerek içselleştirilemediği’ için özne kendilik saygısını korumak için sürekli dış desteğe, onaya, sevmeye hatta hayranlığa gereksinim duyacak, kendilik saygısını, kendi ruh içi dinamikleriyle

korumakta güçlük çekecektir. Yani içselleştirilemediği için eksik olan ruhsal yapılarını telafi edecek kendilik nesnelерinin dış desteğine gereksinim duyacaktır. Bu durumdaki bir kişi kolay zedelenir, alıngan ve güvensizdir” (Tura, 2008: 23-25).

Şairin aynasında kendisinin görünmemesi çocukluk döneminde anneye bağlı olarak kendilik saygısının oluşumundaki sorunlardan kaynaklanıyor olabilir. Nitekim şairin aynasında her şeyi ve herkesi görmesi kendini kabul ettirme, var olduğunu hissettirme çabası olarak düşünülebilir. Hâlbuki şairin kendini önce kendisinin kabul etmediği ve kendi varlığıyla bütünleşmediği açıktır. Bu bağlamda şairin kendi aynasına bakmaktan korktuğunu da söyleyebiliriz. İçten içe gözleriyle karşılaşmaktan korkuyor ve çekiniyor da olabilir. Bu duyguların hepsi benlik bütünlüğünün sağlanamamış olması sonucuna varıyor.

“Eğer ilk ayna, yani annenin bakışı cevap vermemişse, ayna, o zaman (...) bakma cesareti gösteremeyeceğimiz tehdit edici bir obje olur. Bu eksiklik, bu çok önemli yoksunluk bütün aynaları karartır ve yüz yüze bakma olgusunu saptırır. Ayna görüntüsü korku ve sıkıntı kaynağı durumuna gelir” (Melchior, 2007: 214).

2.2.7. Kâinat-Âlem-Hayat-Ayna

Tasavvufi inanışta kâinat, âlem Tanrı'nın kendini gösterdiği bir aynadır.

“Mutlak ve gerçek güzelliğe, iyiliğe, kudrete, ululuğa sahip olan Tanrı kendini görmek ve göstermek istemiş, bu aşk-ı zâtî ile cihanı yaratmıştır. İnsan nasıl kendini görmek için aynaya bakarsa, Allah da kendi güzelliğini görmek ve göstermek için ayna durumunda, âlemi meydana getirmiştir” (Güler, 2004: 105).

Tanrı, bu aynada isim ve sıfatlarıyla zuhur eder. Bu bağlamda kâinattaki her şey, dolayısıyla insan da Tanrı'nın birer aynasıdır.

İnsanoğlu, kendisine sunulan hayatı yaşamak zorundadır. Çünkü insanın cüz'î iradesi karşısında küllî iradeye sahip bir yaratıcı vardır. Bu yaratıcının her insana sunduğu hayat farklıdır. Kimisi aydınlık, ışıltılı ve zengin bir hayat sürerken kimisi isli lambalar altında hayat mücadelesi verebilir. Her insanın yaşadığı hayat da onun aynası olmaktadır.

Gece, birçok fikarâ evlerinin lâmbaları

En sahîh aynadan aksettiriyor Üsküdar'ı (Beyatlı, 2008a: 17)

Yahya Kemal, sadece iki mısrasını alıntıladığımız “Hayal Şehir” adlı şiirinde, insanı, Üsküdar'ın fakir hayatını yansıtan aynasında görür. Ama bir taraftan da hafızasında Üsküdar'ın geçmiş saltanatı duran şair, hayalinde bir Üsküdar kurar.

Şairin, kendi hayalindeki, rüyasındaki Üsküdar'ı anlatması, Üsküdar'daki yaşantıyı geçmişteki haliyle sürdürmek istemesi de olabilir. Böyle bir durumda Yahya Kemal'in "geçmişî şimdiki zamana çağırarak, şiiriyle kentin belleğini oluşturmak" (Karaca, 2008: 99) istediğini söyleyebiliriz.

İstanbul'un tüm semtlerini bilen ve gezen Yahya Kemal'de Üsküdar'ın farklı bir yerinin olduğu bilinmektedir. Üsküdar onun için mimarisiyle, maneviyatıyla ve yaşantısıyla Müslüman Türk hayatının ve medeniyetinin aynasıdır: "Üsküdar, onun gözünde Müslüman milletin vicdanının, milli kimliğinin, yoksulluğunun, sadakatının ve manevi duruşunun bütünüdür; dahası mukaddes bir mekân ve insan terkididir. Oraya baktıkça yüreği kanar, merhamet duyguları kabarı" (İlbey, 2008: 286). Şair şiir boyunca;

"Üsküdar'ın İstanbul akşamlarının tılsımlı aynası olduğunu, tıpkı İstanbul'un Üsküdar sabahlarının aksini taşıması, kendi gönderdiği ışıkların beyaz cami ve minarelerdeki zambak oyununu seyretmesi gibi onunla kısa bir zaman için bu eski debdebe ve dârâtını kaybetmiş semtin nasıl bir ihtişamı giyindiğini, sonra bu hayali saltanatın çekilişini" (Tanpınar, 1977: 329) anlatır.

Şiirdeki ışık-ayna ve yansıma ilişkisine dikkat etmek gerekir. Şair, şiir boyunca tüm aydınlığını, güzelliğini anlatmaya çalıştığı Üsküdar'ı, fakir evlerin lambalarının en güzel ve doğru şekilde yansıttığını söyler. "Kalp ve kafasında Müslüman halkın evlerinin lambalarındaki nur, sahîh bir ayna gibi Üsküdar'ın hakikatini temsil etmektedir (...) 'en sahîh ayna' fikara evlerinin lambalarıdır. Orada kendini, Üsküdar'ı yani milleti" görüyor" (İlbey, 2008: 286). Böylece şair, Üsküdar'ın sadece mimari yapısını değil, halkını da yüceltir ve Üsküdar'ın insanların bir nevi kanaatkârlığıyla beslenen huzur ve mutluluklarının semtin hatta Türk milletinin en gerçek aynası olduğunu anlatmış olur.

Yok, bu Allahla dolan aynada yok,

Eski saatlerden eser.

Garip ve güzel bir ısrarla,

Gelecek günlerden bahsettiler. (Dağlarca, 1940: 271)

Dağlarca'nın bir kısmını alıntılıadığımız "Meclis" adlı şiirinde "âlem ve ayna" imajı kurulur. Şiirde evren, ömür, insan ve hayat çevresinde sorgulayıcı bir eda vardır ama bu eda onu, kesin olarak inkâra veya teslimiyete götürmez. Yersel ve göksel bütün görüntüleriyle bütün âlem Allah ile doludur. Ama bu âlem-aynada eski saatlerden eser yoktur. "Allah'la dolan ayna" ifadesi elbette tecelli teorisini hemen

akla getirir. Dağlarca'nın evren ve insan algısında bu teorinin bir izi bulunabilir ama onun kozmik evren, yersel varlıklar, insan, zaman ve hayat bağlamında tasavvufi bakışa uygun şiir yazdığını söylemek pek de mümkün değildir. O daha çok âlem içindeki “ben”in yeri ve anlamı merkezinde bir felsefe geliştirmek ister. Narlı, Dağlarca'nın “Havaya Çizilen Dünya, Çocuk ve Allah, Asû” gibi kitaplarında çocuk, gök, gövde, zaman, ölüm imgeleriyle varlığın metafizik algısına doğru bir yöneliş içinde olduğunu söyler ve bunu Dağlarca'nın şu sözleriyle destekler: “Ozan vardır Güzellik’le yanlış’ı işler; ozan vardır Doğruluk’la Güzeli işler. Bu bakışın sayısız ayrıntılarını görmüşümdür. İnsanın kozmik duyarlıklarından gelme bir sonuçtur bu. Belki de genlerimizin söylemeleridir bunlar; belki de söylememeleri. Güzellik öyle büyüktür ki çoğu kez yanlış’ı da doğru’yu da döndürür. (Narlı, 2015) Betül Tarıman da Dağlarca'nın âlem-tanrı-varlık ve insan ekseninde “duyumsadığı bir varlıkla birlikte düşünerek hayatı anlamaya çalıştığını; Tanrı ile birlikte düşündüğünü; evrene Tanrı’yla birlikte vardığını” (Tarıman, 2009: 236) belirtir.

Felsefeci kimliği ile bilinen Celal Sılay'ın da kâinat-ayna metaforu bağlamında değerlendirilecek şiirleri vardır. “İnsan” adlı şiirinde kâinat, oda, ayna, can arasında bağlar kurar:

Göklerle gökleri,

Yerlerle yerleri içinde tutan oda

Lâkin;

Bir ayna O da

İçimizde içimizi yaşatıp gezen-

Kan,

İçimizden dışımızı sezen-

Ruh-

Nihayet: can. (Sılay, 2006: 71)

Celal Sılay'ın şiirlerinin çoğunda kâinatın, insanın, aynanın olduğu yerde çatışma ve sorgulama vardır. Onun şiirlerinde kullanılan felsefi sembollerin bir kısmı tasavvufi literatürde de kullanılmaktadır ama bu Sılay'ın sorgulayışında tasavvufi hikmet vurguları oluşturmak istediği anlamına gelmez. Çünkü o bu sorgulamalarında sürekli olarak gergin ve mutsuzdur. Genel olarak insan özel olarak da insan benliğinin ve bilincinin anlamları ve güçleri ve Tanrı'nın iradesi konusunda şüphe

hatta inkâr içinde görünür. Fakat şiirlerinde çok soyut bir felsefî söylem peşinde değildir. Bu yüzden daima kâinatı, şehri ve insanı temel bir konum olarak alır ve adeta onları tanımlamaya çalışır.

Yukarıya birkaç dizesini aldığımız şiirde de bu tanımlama (anlamlandırma) arayışı vardır. Şiirin iki düzlemi vardır: kâinat ve insan. Yerleri ve gökleri ile evren bir odadır; bu oda kendisini değil yerleri ve gökleri gösterdiği için bir aynadır. Biyolojik varlığı sağlayan kan ile varlığın dışını sezmeyi sağlayan ruh ise “can”ı meydana getirmektedir. Bu düzeyde kalırsak Sılay’ın Eflatun’un varlık teorisini dile getirdiğini düşünebiliriz. Kandan ve ruhtan oluşan varlığın can olduğu vurgusu, can ve insanın eşitlendiğini gösterir. Bu bakış açısı ise onun algısına metafizik gölgeler düşürür ama tasavvufî bir idraki işaret etmez.

Felsefeci olan Celal Sılay’ın, kullandığı sembollere yüklediği mistik/metafizik anlamları daha anlaşılır kılabilmek için onun hangi felsefî akımlardan, öncü filozoflardan etkilenmiş olabileceği hususuna da dikkat gerekir. Örneklediğimiz mısralarda Eflatun izi bellidir. “*Göklerle gökleri, / yerlerle yerleri içinde tutan oda, / lâkin / bir ayna O da*” (Sılay, 2006: 71) mısraları, Eflatun’un varlık teorisine ve zihin, beden ilişkisine götürür. Nitekim “*İnsan varlıkları, Platon’un teorisine göre, hem gerçek dünyanın ve hem de görünen dünyanın üyesidirler. Bedenlerimiz cisimsel olmaları dolayısıyla, maddi ve gözle görülür dünyanın bir parçası olarak var olur*” (Cevizci, 2001: 136-137). “Göklerle gökleri” ifadesi gerçek dünyayı düşünen ve bunun için göğe doğru uçmaya çalışan insan zihnini, “yerlerle yerleri içinde tutan oda” ifadesi de yeryüzündeki maddi görünüşlerle iç içe ve cisimsel olan insan bedenini işaret edebilir. “lakin/bir ayna O da” ifadesi, problemi yeniden varlığın kendisi olarak ne olduğunda kilitler. “*Genişlikler gelip aynamız da dar / Aynamızın yüzünde genişlik kadar / Görünen kıymet*” (Sılay, 2006: 71) mısraları da bu görüşümüzü destekler. Bir araştırmacı “*Celal Sılay’ın mistisizmi onun kâinatı kendi içinde duymasıyla alakalıdır. O adeta kendi içinde kâinatın küçük bir örneği olduğunu söyleyerek kendini kâinatla özdeşleştirmedir*” (Ulutaş, 2000: 44) diyerek Sılay’ın evrenle kendi tekil varlığını özdeşleştirdiğini söyler. Evet, Sılay’da bu bağlamda metafizik bir sorgulama olduğu açıktır ama bir “özdeşleştirme”nin olduğunu söylemek zordur. Onun metafiziğine platonik merkezli bakmak mümkün görünmüyor. Bu bağlamda Demir Özlü’nün

Sılay'ı, “bütün yaşamıyla dadacı ve gerçek üstücü” (Özlu 1997: 46) görüşüne atıf yapılabilir. “Demir Özlu'nün verdiği bu bilgilerde önemli bir işaretleme daha var: ‘Varlıkla şiirin birleştiği kolayca kavranılmaz’ yer. Bu ‘kolayca kavranılmaz yer’in hikmet veya keşf olmadığı belli. Çünkü buradan gelen şiirin verili anlam ve inanç tabanı olduğu için, bunalım doğurmaz. Geriye felsefe kalır ki, Özlu'nün ve şiirlerdeki asi, eleştirel ve yıkıcı aklın söylediği de budur” (Narlı, 2007: 71).

2.2.8. İnsan-Yüz-Ayna

“İnsan, insana aynadır” şeklindeki kabulün en az iki boyutu var. Birincisi insanın kendini gördüğü ilk aynanın kendisi olduğudur. Yani insan nasıl bir varlık olduğunu gördüğü öteki insanla bilebilir. İkinci boyut, insanın yapıp ettiklerini, bunların anlamlarını, ötekinin yüzüne bakarak anlayabilmesiyle ilgilidir. İnsanın kendi yüzü ise ikinci aynadır: İnsan aynaya bakar, kendi yüzünü görür; kendi yüzü ise yaşadıklarına aynadır. Bu ayna, zamanın izlerini, anın yansımalarını gösterir.

İnsanın yüz aynası, bakan ve bakılan olarak bireyi gösterdiği gibi sosyokültürel varlığı da gösterebilir. Bu görüntünün tasavvurda veya muhayyilede oluşması için bakılan yüzün bu bağlamda temsili bir değer kazanması gerekir. Yahya Kemal Beyatlı'nın “Bir Tepeden” ve “Hayal Şehir” adlı şiirlerine bakılabilir:

İrkin seni iklimine benzer yaratırken,

Kaç fethiye koşan tuğlar ufuklarla yarışmış.

Târihini aksettirebilsin diye çehren,

Kaç fâtihin altın kanı mermerle karışmış. (Beyatlı, 2008a: 11)

Bir kısmını alıntılıdığımız “Bir Tepeden” şiirinde “sen” denilen birinin yüzüne bakarken şair öznenin kültürel hafızası harekete geçer ve geçmiş hareketleri ve manalarıyla yeniden kurulur. Kurulan hayalde seyredilen yüz, vatan, millet ve onların içerdiği anlamlar birbirini gösteren aynalar haline gelirler. Sen, (buna sevgili de diyebiliriz);

“memleketin güzelliğinin, tarihinin, kültürünün vücut bulmuş halidir. Bu güzellik oluşurken milletimiz fetihten fethiye koşmuş, her ufuktan yeni bir güzellik devşirmiştir. Burada coğrafyanın ırk üzerindeki etkisi açıkça görülür. Türk insanının, Türk güzelinin fizyolojik olarak ulaştığı nokta fethedilen coğrafyalarla gelişerek bugünkü seviyeye ulaşmıştır” (Tercüman, 2008: 279).

Sadece bu şiirde değil, Yahya Kemal'in hemen hemen bütün şiirlerinde geçmiş yüz, şehir, mimari veya müzik olarak tecessüm eder. “Yahya Kemal'e göre zamanı, mazi,

hal ve istikbal diye taksim etmek itibaridir; çünkü sabit olan bir şey taksim edilir; oysa zaman yürüyen bir şeydir ve taksim edilemez. Dolayısıyla mazi, hal ve istikbal yoktur; ortada bir imtidat vardır” (Narlı, 2008: 310). Ondaki bu imtidat düşüncesinin gerçeklik kazanması ancak bu idrakle mümkün olur.

Bu bağlamda şiirde mazi ve memleket İstanbul’la temsil edilirken sevgili ise bu memleketle özdeşleşen ve maziyi taşıyan kişidir. Şair sevgiliden hareketle aslında her Türk evladının çehresinin tarihin aynası olduğunu anlatarak “biz” fikrine varmak ister. Yahya Kemal’de şehir;

“genellikle ‘biz’i yansıtan, ‘biz’le bütünleşmiş, ‘biz’in simgesidir. Dolayısıyla Yahya Kemal, bir insan teki olarak bakmaz kente, kolektif inşanın bir parçası olarak seslenir kente, kentte ve kentten (...) Kentin ayrıntılarına; sokaklarına, evlerine inmemesi (...) günlük yaşamdan kesitler betimlememesi belki de bundandır” (Karaca, 2008: 99-100).

İnsanın aynada gördüğü kendi yüzündeki çizgiler, insanın neler yaşamış olabileceğinin ipuçlarını verir. Bu yüzdeki kırışıklık, acı ifade ve gözlerdeki donukluk, insanın acı geçmişini gözler önüne sererken yüzdeki parlaklık, hatlardaki düzgünlük, tebessüm ve gözlerdeki ışıltı mutlu bir yaşantıyı işaret edebilir. İnsan aynı şeyleri başkasının yüzünde de görebilir; yani başkasının yüzünü, onun iç dünyasını, geçmişini yansıtan bir ayna olarak görebilir.

Şükufe Nihal’in “Anadolu Kadınlarına” adlı şiirine bu çerçeveden bakabiliriz:

Baktıkça yüzünüze aksiniz vurdu bana,

Neş’e dolu gözlerim büründü bir dumana;(Nihal, 1930: 12)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde şair özne, yorumlayan özne olarak Anadolu kadınlarının yüzüne (aynasına) bakmakta ve onların yüzünde yıpranmışlıkları, ıstırapları, yaşadıkları zorluklara rağmen mağrur duruşlarını görmektedir. Ama aynı zamanda onların yüz aynasında kendi varlığını da düşünmekte farklılıklar ve özdeşlikler bulmaktadır. Bakanın ve bakılanın kadın olması şiirin merhamet ve ince duyarlık tonunu artırmıştır. Bakan kadının bakılan kadınlardan daha birikimli olduğu, onların hayatından belirli oranda kendini sorumlu tuttuğu anlaşılmaktadır. Bu tespit şiirde sosyal bir nitelik olduğunu gösterir. Bakan kadın, Anadolu kadınlarının gerçeklikleri ile yüzleşirken kendisini (yeni ve aydın kadın tipini) eleştirir. Bu eleştiri, aynı zamanda “toplumsal sorunlara karşı duyarsız davranan ve süsten başka bir şey düşünmeyen “umursamaz kadın” a karşı çalışkan ve aynı zamanda ezilmiş olan “Anadolu kadını”(Kayhan, 2005: 45) savunmasını da içerir.

Şiirin devamında kadınların yüz aynasında onların hallerini ve kendi durumunu gören şair öznenin ne kadar ezildiğini ve utandığını anlarız. Çünkü yeni ve modern bir kadın olan şair, hayatını evine, ailesine ve geçimine adayan Anadolu kadınlarının elindeki ve yüzündeki her kırışıklıkta emeği, çalışkanlığı ve asaleti görmüştür. Bir ölçüde kendisinin de içinde olduğu varlıklı, çalışmayan, süsüne düşkün olan kadınlar sınıfından ise utanmıştır. Bu karşılaştırmada “zavallı” olan ikinci durumdaki kadınlardır. Bu sonuç Şükûfe Nihal Başar’ın kadınlık ve hayat algısını ortaya koyar.

“‘Yeni kadın’ olarak kadının eğitim görmesini, iş yaşamına katılmasını ve Batılılaşmasını isteyen Şükûfe Nihal, öncelikle “annelik”, “eşlik” ve “ev kadınlığı” görevini yerine getirmesini beklemiştir. Bu nedenle şiirlerinde toplumsal sorunlara karşı duyarsız davranan ve süsten başka bir şey düşünmeyen “umursamaz kadın”ı yermiş, çalışkan ve ezilmiş olan “Anadolu kadını”nı yüceltmıştır. Çünkü bu kadın hem çocuğuna ve eşine karşı görevlerini yerine getirmekte, hem de evinde ve tarlasında çalışmaktadır” (Kayhan, 2005: 85).

Ercüment Behzat lav’ın “Çin Guguk” adlı şiirine yüz-ayna bağlamında bakabiliriz:

Ağlıyor üçüz aynalarda üç çocuk

Çocuk bir çocuk üç

Susturması güç çocukları

Biri uzun biri yayık

Ağzı kayık birinin

Kayıpta çürük dişler

...

Üçüz aynalarda üç ocuk

Ağucuk bebelere ağucuk (Lav, 1996: 226)

Şiirdeki temel görüntüler, insanın yüzünün, hem kendisine hem öteki insana ayna olmasıyla ilgilidir. İnsan kendi davranışlarının yansımalarını başkasının gözlerinde ve yüz ifadesinde görür. Şiire önemli bir ayrıcalık kazandıran, tekerlemeyi hatırlatan ses niteliklerini vurgulamadan geçmeyelim. Şairin kendisi de buna dikkat çeker:

“Bu kitaptaki ve S.O.S.’teki şiirlerin hiçbiri ‘sayıklama’ ürünü değildir. Akıl dışı (irrational) bir hava içinde yazılmamışlardır. Tersine her kelimedede seslerin uyumu (cossonance), kısa-güçsüz-kapalı-kısa-güçlü-açık-uzun-güçlü-açık vb. heceli kelimelerde kalın-ince harflerin sessizlerle olan (phonice) ilişkileri, çınlayış ve yankıları (ressonance) denenmiş” (Oktay, 1993: 1065).

Bir kısmını alıntıladığımız şiir, bir dadının üç çocukla arasındaki iletişimden ibarettir. Şiirdeki ayna, çocukların kendileridir. “Ağlıyor üçüz aynalarda üç çocuk” (Lav, 1996: 226) dizesi bu çocukların üçüz olduğunu ve birbirlerine çok benzediğini ifade eder. Çocuklar bu benzerliklerinden ötürü birbirlerine ayna olmaktadır.

“Kendini aynada görmek, kendiyle özdeşleşmek bireyin kendisini ifade edebileceği, dışarıyı içeriden ayırabileceği zihinsel bir işlem gerektirir ve bu işlem ancak ötekini kendisi gibi tanıdığı takdirde ve ‘ben ötekinin ötekisiyim’ diyebildiği takdirde başarılı olabilir. Ben ve ben ilişkisi, ‘ben’i tanıma doğrudan doğruya oluşamaz ve görmek ve görülmek karışıklığı içinde kalır” (Melchior, 2007: 18).

Kendisini öncelikle başkasında görerek keşfetmeye başlayan insanın üçüzünde kendisini görmesi ve keşfetmesi “benlik” farkındalığını daha çabuk kazanmasını sağlayabilir. Nitekim fiziksel benzerliğin yanı sıra duygusal benzerlik de taşıyabilen üçüzlerde birinin davranışlarının aynısını diğerinde görmesi ve bu aynı davranışlara maruz kalması benlik keşfini kolaylaştırabilir. Şiirde geçen “*çocuk bir çocuk üç/susturması güç çocukları*” (Lav, 1996: 226) dizeleri çocukların aynı anda aynı davranışları sergilediğini ortaya koyar ve her bir çocuk kendisinin aynısını bir diğerinde görür. Böylece “*çocuk (...) bir başkasıyla, yaşıtı bir çocukla, annesinin görsel imgesi ya da aynadaki kendi bütünsel imgesiyle imgesel yoldan özdeşleşerek parçalanmış olarak yaşantıladığı bedeninin bütünlüğünü kazanmaya yönelir*” (Tura, 2012: 182).

2.2.9. Arş-Gökyüzü-Vakit-Ayna

Gökyüzü tasavvufi inanışta arş kelimesiyle karşılanır. Bilindiği üzere arş Tanrı’ya giden, açılan bir kapıdır. Tanrı’yla insan arasındaki perdenin kalkması insan-ı kâmilin arşa yükseldiğinin bir göstergesidir. Çünkü arş, Tanrı’nın bütün tecellileriyle var olduğu kesret âlemdir. Yahya Kemal “Ezân-ı Muhammedî” adlı şiirinde bu kesret âlemine yansıyan Ezan-ı Muhammed’i betimler:

Ervâh cümleten görür Allahü Ekber’i

Akseyleyince arşa lisân-ı Muhammedî (Beyatlı, 2008b: 23)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde arş (gökyüzü) bir aynadır. Muhammed’in lisanı, bu kutsal ezan sesleri yüz binlerce minareden yankılanarak arşa yansıyınca tüm ruhlar “Allahü Ekber”i görebilir. “*Küçük yaşta kalbine nakşolan Hz. Muhammed sevgisi, ezan, namaz, Kur’an, oruç, Ramazan ayının maneviyeti, kandiller, bayramlar, evliya türbeleri, serviler, tekkelerdeki zikir sesleri, ecdat mezarları,*

mevlitler ve salâlar” (Uçman, 2008: 236) şairin kendisinin de belirttiği gibi büyüdüğü uhrevi ortamı ortaya koyar. Bu bağlamda bu şiir, şairin çocukluğundan itibaren beslenerek gelişen din duygusunun, Allah ve peygamber sevgisinin bir ifadesi niteliğini taşıyabilir. Fakat Yahya Kemal’in ezanı sadece dini bir ibadetin çağrısı olarak ya da taşıdığı derin anlamlar dolayısıyla değil aynı zamanda insanın ruhunda yarattığı estetik haz bakımından da önemsedığı unutulmamalıdır. Nitekim şiirde arşa yansıyan; ezanın manası, sözleri ya da buna bağlı olarak peygamber vs. değil ezanın yüz binlerce minareden yankılanan sesidir. Dolayısıyla şairin ezanı ses değeri yani musikisi bakımından önemsedığı de düşünülebilir.

“Yahya Kemal’in ‘Ezan-ı Muhammedi’ şiirinde ‘ezan’a yaklaşımı, onun toplumdaki fonksiyonundan çok bizde uyandırdığı nağme, yani estetik zevk itibariyledir. Bu bakımdan onun için ezanın anlamı, Müslümanları namaza davet için bir vasıta olması münasebetiyle pek fazla bir şey ifade etmez. Onun için ‘Ezan-ı Muhammedi’, musikisiyle, tannân edasıyla gök kubbeyi nura gark ettiği, milliyetimizin girdiği memleketlerde ihtişam ve hâkimiyetini ilan ettiği ve bu ihtişamla ruhumuza inşirah saldığı için önem taşımaktadır. Dikkat edilirse ‘Ezan-ı Muhammedi’ şiirinde ne ezanın manasına ne de onun çoğu Arap ülkesinde görülen musikisiz ve sadece namaza davet için vasıta olma fonksiyonuna tek kelimeyle bile değinilmez” (Tanpınar, 1963: 42).

Şair, Müslümanların namaz çağrısı olan ezanın çok yüce bir emir olduğunu belirterek onda yarattığı derin duyguyu anlatır.

“Yahya Kemal’in çocukluğu dini duyguları son derece güçlü bir annenin şefkatli kolları arasında geçmiş ve o annenin Kur’an, Muhammediye gibi dini ve milli hayatımızın zirvedeki tayin edicisi ve yoğurucusu iki esere karşı gösterdiği saygıyı ve bu iki eserin hayatımızda almış olduğu yeri teneffüs ederek büyümüştür” (Yetiş, 2008: 16).

Çok genç yaşta kaybettiği annesinden aldığı dini terbiyenin Yahya Kemal’in şahsiyetinin oluşumunda önemli bir paya sahip olduğunu söyleyebiliriz. Üsküp Yahya Kemal’in hayatında belki de bu bakımdan çok mühimdir. Üsküp, manevi havasıyla birlikte Yahya Kemal’in annesiyle olan tüm anılarının mekânıdır. *“Üsküp, İsa Bey Camiinde okunan ezan sesleri, annenin ezanın karşısındaki saygılı tavrı şairi o kadar etkilemiştir ki ‘Ezan-ı Muhammedi’ şiirini annesinin kabrine bir Fatiha gibi gönderir”* (Tercüman, 2008: 274).

Tanpınar’ın *“Mavi Maviydi Gökyüzü”* adlı şiirine ayna-gök-vakit bağlamında bakabiliriz:

Birden gülümseyen yüzün
Sabahların aynasında
Ve beni çıldırtan hüznün

İki bakış arasında. (Tanpınar, 1981: 47-48)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde görüntü şöyledir: sabah vakti gökyüzü aydınlanmaya başlayınca şair, bu aynada sevgilisini görür ve mutlu olur. Lakin onda bu mutluluk kısa sürer. Zira sevgili şaire bir an görünür ve ardından yok olur. Tanpınar şiirde, gökyüzünün sabah vakti karanlıkla aydınlık arasındaki geçiş anını ayna olarak niteler:

Birden gülümseyen yüzün

Sabahların aynasında

Ve beni çıldırtan hüznün

İki bakış arasında. (Tanpınar, 1981: 47-48)

Sabah vakti gökyüzüne yansıyan sevgiliye, hatıralara ve yine geçmişe özlem söz konusudur. Sevgili sabahın aynasına yansır ve birden kaybolur. Sevgilinin kayboluşunu ve hatta yokluğunu anlatmak için şairin sabah vaktini tercih etmiş olması tesadüf değildir. Sabah vakti, değişimin en hızlı olduğu vakittir. Bu vakitlerde gökyüzü hafif karanlık iken birden aydınlanmaya başlar. Bu bağlamda Tanpınar, *“tabiattaki bu değişimi estetiğin temeli olan rüya ile birleştirir. Rüyadaki ani değişimlerle bu hızlı manzara değişikliği arasında ilgi kurar. Ayrıca sabahın hafif sisli, puslu, yarı aydınlık havası da onda hayal ve rüya âlemine açılan bir kapı olur”* (Coşkun, 2010: 75). Lakin tezat odur ki sabah aynaları şairin hayal âlemine açılan bir kapı olurken bir taraftan da zamanın doğal akışı içerisinde onu bu hayalden mahrum bırakan bir engel teşkil eder. Aynada bir an gülümseyen sevgiliyle bakışı sırasında şairin çıldırtıcı bir hüznü kapılması, aynadaki görüntüyü koruyamadığını, saklayamadığını işaret eder. Böylece şairin, zaman karşısındaki aciziyeti ve buna bağlı hüznü ortaya çıkar. Tanpınar, *“kaybedilmiş olanın tekrar elde edilebilmesi imkânını aynalarda arar ve imkânsızlığını aynalarda görür. Zaman karşısında aciz olan insan kendi geçmişinde bıraktığı şeylerin ancak hayalini kurabilir veya idealize ettiği iç arzuların rüyasına dalar”* (Balcı, 2004: 76). Hâlbuki şair, sevgiliyi “sabahların aynası”na değil de, “Altın Güzeldir” şiirinde olduğu gibi “rüyaların aynası”na yansıtılmış olsaydı sevgiliyle hayali, zamanın sınırlarını aşacak ve dış dünyadaki değişimden hayali (aynası) etkilenmeyecekti. Güneşin doğmasıyla sabah aynasında görülen ani değişim, zamanın akışını şairin yüzüne vurarak sevgilinin

geçmişte, hatıralarda kaldığını ve ona ulaşmanın imkânsızlığını şaire bir kez daha gösterir.

Gökyüzü, insanın hayallerini, rüyalarını ve duygularını yansıtabileceği en büyük aynadır. Gökyüzü güneşle parlayan, masmavi bir tablodan oluşuyorsa insan, en mutlu hayallerini bu aynadan izliyor demektir. Lakin gökyüzünde gün batıyor, karanlık çöküyorsa insan ruhundaki bütün karamsarlıkları bu aynaya yansıtıyor demektir. Cahit Sıtkı'nın olumlu duygularla yazdığı nadir şiirlerden biri olan "Mesut Çift" şiirine bakabiliriz:

Ben bir kara parçasıyım o deniz

Ne ben onsuz ederim ne o bensiz

Gökyüzüne vurmuş mesut gölgemiz

Gel fotoğrafçı gel resmimizi çek. (Tarancı, 1995: 114)

Bir kısmını alıntıladığımız şiirde gökyüzü, şairin en mesut anlarının aynasıdır. Şiir, şairin mutluluğunun bir ifadesi olduğu için gökyüzü de şiirde olumlu çağrışımlarla kullanılmıştır. Şiirdeki özne ile üçüncü şahıs olarak vurgulanan kişi (ben ve o) kara ve deniz birbirini tamamlayan varlıklardır. Mademki parçalar bütünleşmiştir o halde her şey yerli yerindedir. Ben, kara; o, deniz olduğuna göre, yerle göğün birleşmesi ancak gökyüzünün aynasında yansıyabilir. Özne, "fotoğrafçı resmimizi çek" der ama gökyüzüne düşmüş bu gölgeyi çekmek mümkün müdür? O halde daha flu olan bir görüntüye gitmemiz gerekecektir. O da ben o'nun sarılmış durumda olmasıdır. Fotoğrafçı bunu çekecek ve gökyüzüne aslında bu fotoğraf yansıtacaktır. Fotoğrafın sabitleyici ve tanık olma özelliği vardır. Kardeşi Nihal'e yazdığı bir mektupta; "*Mesela ben şiirlerimde gülmekten, neşeden, bahardan, bülbüllerden, güllerden bahsetsem yalan söylemiş olurum*" (Tarancı, 1989: 35) diyen Tarancı bu yüzden mutluluğunu fotoğrafla sabitlemek istemektedir.

. İnsanın yazılarının kendinden bir parça taşıması gerektiğine inanan Tarancı'nın benliğinde, ruh dünyasında bu tarz olumlu duygular olmadığı için şiirlerinde ve imge tasarrufunda da bu duygulara yer yoktur. Birçok şiirinde ayna sembolünü kullanan ve bu sembole de olumsuz çağrışımlar yükleyen Tarancı'nın gökyüzüne mesut bir gölge yansıtması gerçekten şaşırtıcıdır. Çirkinliğinden ötürü kendisine olgun hiçbir kadının bakmayacağını, sadece yaşı küçük toy kızları elde edebileceğini düşünen Tarancı'nın şiirinde mesut bir çifti anlatmasını ancak gerçek

hayatta Cavidan Hanım'la olan birlikteliğiyle açıklayabiliriz. Tiken de, Tarancı'nın Cavidan Hanım'la tanıştıktan sonra hem hayatının hem de şiirlerinin konusunun değiştiğini belirtir ve Cavidan Hanım'dan sonra ayna imgesini bir kez ve olumlu bir çağrışımla kullandığını (Tiken, 2009: 58) söyler. Bu durum bize Tarancı'nın hayatındaki ve ruh halindeki değişimlerinin şiirlerindeki imge dünyasını da etkilediğini gösterir.



SONUÇ

İnsanoğlu yansıtma özelliği taşıyan nesnel bir varlık olarak ihtimal ilk suyu ve parlak taşları fark etmiştir. Tarihsel süreç içinde bu işlevi gören başka nesnelere görmüş, icat ve imal etmiştir. Elbette dönemlerin, coğrafyaların, sosyal ve ekonomik niteliklerine göre imal edilen aynalar hem maddeleri hem de biçimleri açısından farklılıklar göstermişlerdir.

Basit bir tanımla ışığı yansıtan, varlıkların görüntüsünü veren ayna, zaman içerisinde dilin mecaz düzeyinde genişleyip çoğalarak sosyal, kültürel, felsefi, psikolojik ve tasavvufi bağlamlarda simgesel anlamlar kazanmıştır. Kimi kültürlerde kötü ruhların, perilerin, meleklerin ve cinlerin evi olmuş; kimilerinde uğur objesi olarak düşünülmüştür. Türk kültüründe de atasözleri, deyimler, türküler ve ninnilerde de yer bularak kültürel hayatın aynası olmuştur. Tasavvufi çerçevede varlık ve tecelli fikrinin istiaresi olmuş; kâmil insanın kalbini temsil etmiştir. Psikolojide, anne-bebek ilişkisini, bireyin benliğini simgelemiştir. Böylece ayna bir yönüyle de insanoğlunun nereden nereye geldiğini gösteren bir hafıza niteliği kazanmıştır.

Felsefe ve edebiyatta aynanın evreni, hayatı ve insanı gösteren metaforik bir nesneye dönüşmesi Platon'un "al eline bir ayna, tut dört bir yana, yaptın gittin güneşi, yıldızları, dünyayı" şeklindeki sözüne bağlanır. Aynanın bu işlev ve anlamı bütün dönemlerde temel olarak değişmese de zaman zaman Ortaçağda dini esaslarla ilişkilendirilmesi ve dolayısıyla tılsımlı bir nesne olarak algılanması gibi ağırlıklı anlamlar kazandığı da olmuştur. On yedinci yüzyılın sonlarında fazla üretilmesiyle ve herkesin hayatına girmesiyle birlikte aynanın edebi metinlerde kazandığı anlamlar da çeşitlenmiştir. Edebiyattaki ayna ve kadın, ayna ve benlik ilişkilerinin yoğunluğu bu tarihlerde başlamıştır. Türk şiirinde ilk olarak Divan'ı Lügati't Türk'te karşımıza çıkan ayna Divan şiirinde yansıtması, sırlanması, parlaklığı gibi birçok yönden kullanılmış ve aynaya bağlı olarak metaforlar oluşmaya başlamış ve bu metaforlar, beşeri ve ilahi sevgilinin güzelliğini, saflığını, cefalarını, ulaşılamazlığını, aşğın gönlünü işaret etmiştir.

Bu çalışmanın gösterdiği en belirgin sonuç 1920-1950 arasındaki Türk şiirinde aynanın hem nesne hem de metaforik kavramlar olarak yoğun bir şekilde kullanıldığıdır. İncelediğimiz şiirlerde ayna ve metaforları, eşyayı, benliği, aşkı ve

zamanı yansıtmakta, temsil etmekte, işaret etmekte, saklamakta ve tanıklık etmektedir.

Ayna ve şiir bağlamında daha çok dikkat çeken görüntü, ayna karşısındaki şair öznedir. Bu öznelere, baktıkları aynalarda, yüzleri, gözleri, saçları, alınları, elleri ile kendilerini görmekte, bu görme ile birlikte zihinlerinde an içindeki halleri, geçmiş yaşantıları canlanmakta, bununla birlikte de zamanı, hayatı, ölümü düşünmektedirler. Dolayısıyla şiirdeki anlam, aynanın salt kendisi olarak gösterdiği şeyde değildir. Ayna, kendisine özlemine, sevincine, korkusuna, çelişkisine, pişmanlığını zihninde veya benliğinde duyması için görüntüler oluşturmaktadır. İnsanın kendisiyle ilgili görüntüleri ayna olmadan görmesi mümkün değildir. Oysa ayna bu görüntüleri, ışıyla, derinliği ve genişliğiyle sunabilmektedir.

Aynaya bakan kişi haldeki ve geçmişteki kendisinin dışında sevgiliyi, akan zamanı, kâinatın hallerini ve hatta ait olduğu kültürü de görebilmektedir. Bir iki şiirde gelecek zaman tasavvuru olsa da genel olarak şiirlerdeki aynalarda görülen zaman geçmiş zamandır. Eğer bu bireysel zamansa –ki çoğunlukla öyledir- yaşlanma ve ölüm duyguları uç vermekte bu da şikâyeti ve umutsuzluğu doğurmaktadır. Eğer bu sosyokültürel bir zamansa –örneğin Yahya Kemal’de böyledir- ayna, tekemmül etmiş bir medeniyeti içinde saklayan bir mekansal nesneye dönüşmektedir. Aynada görülen kâinat hallerinin, görülme biçimi ve anlamı da farklılaşmaktadır. Örneğin Yahya Kemal’de bu haller, lütfedilen bir peyzajı, göğün, yerin, suyun, orada var olmuş milletin ahengini işaret ederken, Asaf Halet Çelebi’de kâinatın halleri masalsi nitelikler; Celal Sılay’ın şiirinde varlık ve tanrı arasında konumu tartışılan insanı işaret eder.

1920-1950 arasındaki Türk şiirinde ayna metaforlarından en fazla kullanılan varlık “su”dur. İşlev bakımından aynaya en yakın olan varlık da sudur. Çünkü aynanın cam kısmı su ise sır kısmı suyun derinliğinde bulunan gölge veya hafif karanlıktır. Su da nesnel bir eşya olan aynanın gösterdiği her şeyi gösterebilmektedir. Ona bakan da kendini, diğer insanları, varlıkları, eşyaları görebilmektedir. Öznelere suyun gösterdikleri ile de geçen zamanı, benliklerindeki çelişkileri, aşkları, yalnızlıkları yaşamakta, duymakta, hayal etmektedirler. Fakat suyun nesnel olarak aynadan farklı daha doğrusu daha yoğun kaynaklık ettiği semboller ve işaret ettiği anlamlar vardır. Bu bağlamda özellikle suyun zamanı içine

olarak hafızayı temsil etmesini ve anasır-ı erbaadan olmak özelliği ile insanın doğasıyla ilgili psikanalitik sembolleştirmeye kaynaklık etmesini vurgulamalıyız. Zamanı içine alarak bir hafıza mekân olarak temsil kabiliyeti kazanması özellikle Yahya Kemal'in ve Tanpınar'ın şiirlerinde görülür. Psikanalitik bir sembol olarak da ana rahmini, Narkisos mitini temsil etmesi ise daha çok Ahmet Haşim'in, Faruk Nafiz'in, Celal Sılay'ın şiirlerinde görülür. Sayı olarak bakılırsa 1920-1950 arasındaki şiirde ikinci sembolleştirmenin daha çok olduğu tespit edilebilir.

Nesnel ve metaforik olarak yansımanın, şiir öznelerinin acizyetleriyle karşılaşmasına vesile olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle zaman karşısındaki acizyetin, şairleri hayatlarını sorgulamaya, ölümü düşünmeye ve Tanrının sonsuz gücüyle yüzleşmeye sevk ettiği görülmektedir. Bu yüzleşmede şair özneler, hayatlarının muhasebesini yapmakta, pişmanlıklar ve korkular duymaktadırlar. Bu duyguların, genel olarak Ahmet Muhip Dıranas'ta ve Cahit Sıtkı'da olduğu gibi kabul ve teslimiyete bazen de Celal Sılay'da olduğu gibi inkara götürdüğü görülmektedir. Bu çerçevede Asaf Halet Çelebi'nin farklı bir tutumu olduğunu belirtmeliyiz. O, genellikle benliğini başka varlıkların benliği ile çoğaltarak acizyeti görünmez kılmaktadır.

Aynalarda görünen kadınları, masum yüzü ve güzelliği ile âşık olunan sevgili, merhameti ve şefkati ile muhayyilede duran anne, cinsel arzuyu da içeren bağlayıcı kadın olarak sınıflamak mümkün. Şairlerin çoğunun aynasında görülen kadın birinci gruptaki nitelikleri taşır. Ama örneğin Ahmet Haşim'in şiirinde birinci ile ikinci gruptaki kadın birbirine karışır ve hatta muhayyel birer varlık haline gelirler. Ama Faruk Nafiz'in, Ercüment Behzat Lav'ın, Orhan Veli'nin şiirlerinde üçüncü gruptaki kadın tipolojisi de vardır.

Bu çalışmanın bize gösterdiği en önemli sonuçlardan biri de şudur: Edebiyat-hayat ve insan ilişkisinden doğan anlamlar, bazı kavramlar ve nesnelere ve bunlar etrafında oluşan semboller çözümlenmeden tamamlanamaz. Bu konuda daha tutarlı, daha geniş ve daha çeşitli anlamlara ulaşmak için örneğin aynanın diğer edebi türlerdeki varlığı, insanın kullandığı diğer eşyaların bütün edebi türlerdeki işlev ve anlamları çözümlenmelidir.

KAYNAKÇA:

Çalışmada Kullanılan Şiir Kitaplarının Listesi

- Berk İ. (1994): İstanbul Kitabı, İstanbul: Adam Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (2008a): Kendi Gök Kubbemiz, Yahya Kemal Külliyyatı, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (2008b): Eski Şiirin Rüzgârıyla, Yahya Kemal Külliyyatı, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Çamlıbel F. N. (1994): Bir Ömür Böyle Geçti, İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Çelebi A. H. (1998): Asaf Halet Çelebi Bütün Şiirleri, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dağlarca F. H. (1940): Çocuk ve Allah, İstanbul: Bozkurt Basımevi.
- Dağlarca F. H. (1999): İlk Yapıtla 50 Yıl Sonrakiler, İstanbul: Doğan Kitap Yayınları.
- Dıranas A. M. (1990): Şiirler, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ediboğlu B. S. (1947): Gece Yağmuru, Ankara: Ar Basımevi.
- Eyüboğlu B. R. (2002): Karadut, (Hzl: Mürşit Balabanlılar), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Haşım A. (1994): Ahmet Haşım Bütün Şiirleri, (Hzl. İ. Enginün-Z. Kerman), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Hikmet N. (2002): Benerci Kendini Niçin Öldürdü Şiirler 2, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kanık V. O. (2014): Orhan Veli Bütün Şiirleri, (ed. Murat Yalçın), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kısakürek N. F. (1932): Ben ve Ötesi, İstanbul: Semih Sühulet Kütüphanesi.
- Koryürek E. B. (1951): Miras ve Güneşin Ölümü, Ankara: Güneş Matbaacılık.
- Lav E. B. (1996): Bütün Eserleri (Hzl. Doğan Hızlan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Necatigil B. (1994): “Behcet Necatigil Şiirler 1938-1958” (Hzl:Aslı Tohumcu), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Nihal Ş. (1930): Gayya, Burhanettin Matbaası.
- Ortaç Y. Z. (1928): Yanardağ, İstanbul: Marifet Matbaası.
- Ortaç Y. Z. (1938): Bir Selvi Gölgesi, İstanbul: Kanaat Kitabevi.

- Ozansoy H. F. (1929): Paravan, İstanbul: Ahmet İhsan Matbaası.
- Ozansoy H. F. (1936): Sulara Dalan Gözler, İstanbul: Ülkü Basımevi.
- Rıfat O. (1999): Oktay Rıfat Bütün Şiirleri I, İstanbul: Adam Yayınları.
- Saba Z. O. (1947): Geçen Zaman, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Sılay C. (2006): Celal Sılay Hüsrân Filizleri Toplu Şiirler, (Hızl: Doğan Hızlan, İhsan Yılmaz), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Siyavuşgil E. S. (1933): Odalar ve Sofalar, İstanbul: Hamit Bey Matbaası.
- Solok C. K. (1929): Birinci Perde, İstanbul: Hamit Matbaası, İstanbul.
- Tanpınar A. H. (1981): Ahmet Hamdi Tanpınar Bütün Şiirleri, (Hızl. Mehmet Kaplan), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarancı C. S. (1995): Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri, İstanbul: Can Yayınları.
- Tecer A. K. (2001): Ahmet Kutsi Tecer'in Bütün Şiirleri (hızl. Leyla Tecer), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Uşaklı Ö. B. (1988): Ömer Bedrettin Uşaklı Bütün Eserleri, (Hızl: İnci Enginün), Ankara: TDK Yayınları.
- Yücel C. (1950): Yazma, Nebioğlu Yayınevi.

Atıf Yapılan Şiirlerin Listesi

- Berk İ. “Sen Fena Kadın Fena Sevgili”, İstanbul, s.24
- Beyatlı Y. K. “Bir Tepeden”, Kendi Gök Kubbemiz, s.11
- Beyatlı Y. K. “Ezan-ı Muhammedi”, Eski Şiirin Rüzgarıyla, s.23
- Beyatlı Y. K. “Geçmiş Yaz”, Kendi Gök Kubbemiz, s.83
- Beyatlı Y. K. “Gönül”, Eski Şiirin Rüzgarıyla, s.1
- Beyatlı Y. K. “Hafızdan Deyiş”, Eski Şiirin Rüzgarıyla, s.85
- Beyatlı Y. K. “Hayal Şehir”, Kendi Gök Kubbemiz, s.17
- Beyatlı Y. K. “Mehlika Sultan”, Kendi Gök Kubbemiz, s.70
- Beyatlı Y. K. “Ne Bildik Ne Bilmedik”, Eski Şiirin Rüzgarıyla, s.25
- Beyatlı Y. K. “Söyler”, Eski Şiirin Rüzgarıyla, s.43
- Beyatlı Y.K. “Deniz Türküsü”, Kendi Gök Kubbemiz, s.56
- Beyatlı Y.K. “İstinye”, Kendi Gök Kubbemiz, s.32
- Çamlıbel F. N. “Suya Kaside”, Bir Ömür Böyle Geçti, s.61
- Çamlıbel, F. N. “Aşk İlahileri 9”, Bir Ömür Böyle Geçti, s.168

Çamlıbel, F. N. “Kıyas”, Bir Ömür Böyle Geçti, s.96
Çamlıbel, F. N. “Şeytan”, Bir Ömür Böyle Geçti, s.154
Çamlıbel, F. N. “Yerden Göğe”, Bir Ömür Böyle Geçti, s.157
Çelebi A. H. “Ayna”, He, s.27
Çelebi A. H. “Ayna”, He, s.28
Çelebi A. H. “Mariyya”, He, s.65
Çelebi A. H. “Nigâr-ı Çîn”, He, s.55
Dağlarca F. H. “Fidan”, Çocuk ve Allah, s.196
Dağlarca F. H. “Havuz”, İlk Yapıtla 50 Yıl Sonrakiler, s.104
Dağlarca F. H. “Meclis”, Çocuk ve Allah, s.271
Dağlarca F. H. “Rahatsız Eden Fikir”, Çocuk ve Allah, s.213
Dağlarca F. H. “Yalnızlığım”, Havaya Çizilen Dünya, s.69
Dıranas A. M. “Ağrı”, Şiirler, s.118
Dıranas A. M. “Aynalar”, Şiirler, s.134
Dıranas A. M. “Ben Bir Yıldızım”, Şiirler, s.173
Dıranas A. M. “Gece”, Şiirleri, s.74
Dıranas A. M. “Köpük”, Şiirleri, s.71
Dıranas A. M. “Olvido”, Şiirler, s.65
Edipoğlu B. S. “Gözlerim”, Gece Yağmuru, s.5
Eyüboğlu B. R. “Paramparça”, Karadut, s.31
Haşim A. “Akşam”, Göl Saatleri, s.74
Haşim A. “Kuğular, Göl Saatleri, s.84
Haşim A. “Mukaddime”, Piyale, s.129
Haşim A. “Nehir Üzerinde, Piyale, s.64
Haşim A. “Ruhum”, Piyale, s.51
Haşim A. “Şeb-i Nisan, Göl Saatleri, s.109
Hikmet N. “Salkımsöğüt”, 835 Satır, s.14
Kanık O. V. “Cımbızlı Şiir”, Yenisi, s.98
Kanık O. V. “Deniz”, Varlık Dergisi (15.09.1937), s.187
Kanık O. V. “Yalnızlık”, Karşı, s.122
Kısakürek N. F. “Otel Odaları”, Kaldırımlar, s.14
Kısakürek N. F. “Rüya”, Ben ve Ötesi, s.118

Koryürek E. B. “Ey Genç Kadın”, Miras ve Güneşin Ölümü, s.134
Koryürek E. B. “Miras”, Miras ve Güneşin Ölümü, s.5
Lav E. B. “Çin Guguk”, Açıl Kilidim Açıl, s.226
Lav E. B. “Oda”, S.O.S, s.119
Necatigil B. “Ayrılıklar II” Kapalı Çarşı, s.40
Necatigil B. “Maskeli Balo”, Çevre, s.122
Nihal Ş. “Anadolu Kadınlarına”, Gayya, s.12
Ortaç Y. Z. “Davet”, Yanardağ, s.39
Ortaç Y. Z. “Ayna Karşısında”, Bir Selvi Gölgesi, s.9
Ozansoy H. F. “Akisler”, Paravan, s.40
Ozansoy H. F. “Bir Kadın Uyumada”, Sulara Dalan Gözler, s.29
Ozansoy H. F. “Ninemin Şarkısı”, Sulara Dalan Gözler, s.20
Ozansoy H. F. “Yavrumu Düşünürken”, Paravan, s.13
Rıfat O. “Eza”, Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler, s.60
Saba Z. O. “Ölümler”, Geçen Zaman, s.19
Sılay C. “Aynadan Parçalar”, Ebedi Renkler, s.92
Sılay C. “Belirsiz Bir Gidiş”, Ebedi Renkler, s.98
Sılay C. “Beraber”, Acaba, s.179
Sılay C. “Çiçek İçinde Kızlar”, Ebedi Renkler, s.100
Sılay C. “Ebedi Renkler”, Ebedi Renkler, s.91
Sılay C. “İnsan”, Lacivert Işıklar, s.71
Siyavuşgil S. E. “Şehir ve Nehir”, Odalar ve Sofalar, s.45
Siyavuşgil S. E. “Trenin Fenerleri”, Odalar ve Sofalar, s.53
Solok C. K. “Aynalar”, Birinci Perde, s.45
Solok C. K. “Kendi Kendime”, Birinci Perde, s.37
Tanpınar A. H. “Ayna”, Bütün Şiirleri, s.46
Tanpınar A. H. “Aynalar”, Eski Şiirler, s.112
Tanpınar A. H. “Başka Bir Yıldızda”, Bütün Şiirleri, s.31
Tanpınar A. H. “Eşik”, Bütün Şiirleri, s.63
Tanpınar A. H. “Ey Kartal Bakışlı”, Bütün Şiirleri, s.54
Tanpınar A. H. “Mavi Maviydi Gökyüzü”, Bütün Şiirleri, s.47
Tanpınar A. H. “Sis”, Bütün Şiirleri, s.135

Tanpınar A. H. “Yavaş Yavaş Aydınlanan”, Şiirler, s.17
Tanpınar A. H. “Zaman Kırıntıları”, Bütün Şiirleri, s.71
Tarancı C. S. “Allah’ı Ararken”, Otuz Beş Yaş, s.136
Tarancı C. S. “Aynalar”, Ömrümde Sükût, s. 52
Tarancı C. S. “Aynalarda Gece”, Otuz Beş Yaş, s.68
Tarancı C. S. “Dar Kalıp”, Ömrümde Sükût, s.53
Tarancı C. S. “Korkuğum Şey”, Otuz Beş Yaş, s.129
Tarancı C. S. “Mesut Çift”, Otuz Beş Yaş, s.114
Tarancı C. S. “Otuz Beş Yaş”, Otuz Beş Yaş, s.185
Tecer A. K. “Ayna”, Şiirler, s.76
Uşaklı Ö. B. “Bataklık Güneşleri”, Yayla Dumanı, s.20
Yücel C. “Bit Pazarında Tarih Dersi”, Yazma, s.39

Atıf Yapılan Diğer Kaynaklar

Akay H. (1998): Servet-i Fünun Şiir Estetiği, İstanbul: Kitabevi Yayıncılık.
Aktaş Ş. (2002a): “Yusuf Ziya Ortaç “ Maddesi, Büyük Türk Klasikleri, İstanbul/Ankara: Ötüken-Söğüt Yayınları.
Aktaş Ş. (2002b): “Sabri Esat Siyavuşgil Maddesi”, Büyük Türk Klasikleri, C.14, İstanbul/Ankara: Ötüken-Söğüt Yayınları.
Aktunç H. (2001): Büyük Argo Sözlüğü, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Akyüz K. (1995): Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, İstanbul: İnkılap Kitapevi.
Ana Britannica (1986): Genel Kültür Ansiklopedisi C.3, Ana Yayıncılık.
Anar T. (2014): “Einfühlung Teorisi Açısından Ziya Osman Saba’nın Şiirlerinin İncelenmesi”, FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, S.3:ss. 61-79
Atıla M. (2010): “Cahit Sıtkı’nın Fiziksel Görünümünün Ruh Dünyasına ve Eserlerine Yansıması”, *Doğumunun 100. Yılında Uluslar arası Cahit Sıtkı Tarancı Sempozyumu Kitabı*, (Ed. K.Timur vd.), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
Aydemir Y. (2009): “Yahya Kemal: Geleneği Geliştiren, Dönüştüren Şair”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 3: ss. 1-29.

- Bachelard G. (1995): Ateşin Psikanalizi, (çev. Aytaç Yiğit), İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bachelard G. (2006): Su ve Düşler, (çev. Olcay Kunal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Balcı Y. (2004): “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Şiirinde Ayna Üzerine Arayışlar” İnsan Bilimleri Araştırmaları, Yıl: 6, S.11: ss. 69-84.
- Bayar Z. (1992): Nazım Hikmet Üzerine, İstanbul: Armoni Yayıncılık.
- Baydar M. (1960): Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar, İstanbul: Yeni Matbaa.
- Bekiroğlu, N. (2015): “Bir Metafor Olarak Ayna” www.on5yirmi5.com/yazar/nazan-bekiroglu/13349/bir-metafor-olarak-ayna.html (25.03.2017)
- Beydilli C. (2005): Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük, Ankara: Yurt-Kitap Yayınları.
- Börklü J. G. (2012): “Can Yücel’in Hayatı, Edebi Çevresi ve Şiirlerinin İncelenmesi”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal bilimler Enstitüsü.
- Burckhardt T. (1997): Aklın Aynası Geleneksel Bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Büyük Türk Klasikleri (1988): Tarih-Antoloji-Ansiklopedi, C. 8-9-10, İstanbul/Ankara: Ötüken-Söğüt.
- Can A. (2010): “Necip Fazıl’da Ayna İmgesi”, Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S. 34: ss.167-185.
- Candar S. S. (2002): “Ahmet Muhip Dıranas ve Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cevizci A. (2001): Metafiziğe Giriş, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Coşkun B. (2010): “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Poetikasının Temel Yapı Taşı Olarak Rüya”, Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, S.1: ss. 29-80.
- Coşkun B. (2013): “Asaf Halet Çelebi’nin Şiirlerinde Metinlerarasılık Bağlamında Türk İslam Tarihi ve Kültürüne Göndermeler”, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S: 18: ss.95-122.
- Çakar M. (2008): “Aynaların Eşiğinde Bir Şair”, Yağmur Dergisi, Temmuz-Ağustos-Eylül s.40.

- Çelebi A. H. (1997): “Onunla Bir Konuşma”, Bütün Yazıları, (Hzl. Hakan Sazyek), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çetin N. (1997): Behcet Necatigil Hayatı, Sanatı ve Eserleri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çetindağ Y. (2011): Ayna Kitabı, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Çongur H. Rıdvan (?): “Doğumunun 100. yılında Ahmet Muhip Dıranas”, www.tdk.gov.tr/images/css/TDD/2009s690/2009s69008CONGUR.pdf (03.01.2017)
- Dağlarca F. H. (1985): İlk Yapıtla 50 Yıl Sonrakiler, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Dede G. (2012): “Nedim’in Şiirlerinde Ayna İmgesi”, 2. *Sosyal Bilimler Genç Araştırmacılar Sempozyumu Bildirileri*, (ed. Veysel Gürhan), Nisan.
- Demir M. (2013): “Ömer Bedrettin Uşaklı Şiirlerinde Anadolu Gerçeğine Bir Bakış”, *Turkish Studies*, Volume 8/13: ss. 775-794.
- Devellioğlu F. (2000): Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Doğanay C. (2005): “Nazım Hikmet Ran’ın Şiir dünyası”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Doğramacıoğlu H. (2012): “Faruk Nafiz Çamlıbel’in Suda Halkalar Adlı Eserinde Su İmajları ve Benzetmeler”, *Turkish Studies*, Volume 7/3: ss.1037-1051
- Durmuş M. (2001): “Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Şiirlerinde Işık ve Renk Unsuru”, *Türkoloji Dergisi*, Cilt: XIV, Sayı: 1: ss. 239-254.
- Emer K. F. (2014): Duino Ağıtları (Rainer M. Rilke) ile Bir Meleğin Yakarışı (Hertha Krafther) Adlı Yapıtlarda Melek İmgesi, Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Erzen M. (2008): “Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun Şiirinde Yalnızlık, Kaçış ve Yabancılaşma”, *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: ¼: ss.203-217.
- Erzen M. (2014): “Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’de ‘Anne’ İmajı”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.35: ss.55-79
- Fedai Ö. (2009): “Ziya Osman Saba ve Sabri Esat Siyavuşgil’in Şiirlerinde Aidiyet Duygusu ve Mekân Düşüncesi”, *Turkish Studies*, S. 4/8: ss.1229-1252
- Fikret T. (2012): Rübâb-ı Şikeste, (Hzl. A. Uçman, H. Akay), İstanbul: Çağrı Yayınları.

- Foucault M. (2005): Özne ve İktidar, (Hzl. Serdar Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Güler Z. (2004): “Şeyh Galip Divanında Ayna Sembolü”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, C.14, S.1: ss.103-121.
- Gürbilek N. (2016): Kör Ayna Kayıp Şark, İstanbul: Metis Yayınları.
- Haşım, A. (1991). Bütün Eserleri III- Gurabâhâne-i Laklakan/ Diğer Yazıları (Haz. İ.Enginün, Z. Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Haşım A. (1999): Ahmet Haşım Bütün Şiirleri (Hzl. İ. Enginün-Z. Kerman), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İlbey A. D. (2008): “Yahya Kemal’in Şiirlerinde Tarih ve Millet”, Yahya Kemal Kitabı,(ed. Duran Boz), Ankara: Öncü Basımevi.
- Kabahasanoğlu V. (1988): Faruk Nafiz Çamlıbel, İstanbul: Toker Yayınları.
- Kanter B. (2016): “Ahmet Haşım’ın Şeb-i Nisan Şiirine Bir Yaklaşım”, www.ayvakti.net/ayvakti-oyku/item/ahmet-haimin-eb-i-nisan-iirine-bir-yaklasim (21.11.2016).
- Kaplan M. (?): Şiir Tahlilleri II, İstanbul: Dergâh Yayınları, 17. Baskı.
- Kaplan M. (2013): Tanpınar’ın Şiir Dünyası, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaca A. (2008): “Yahya Kemal Hangi Şehrin Şairiydi?”, Yahya Kemal Kitabı, (ed. Duran Boz), Ankara: Öncü Basımevi.
- Karayazı N. (2014): “Nev’i Yahya’nın Aynası” Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 13: ss. 39-60.
- Kaşgarlı M. (1985) Divan-ı Lügati’t Türk (Çev. Besim Atalay), C.3 Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kayhan Y. T. (2005): Kadın Şairde Kadın: Şükufe Nihal’in Şiirleri, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kılıç, C. (2014): “Platon’un Metafizik Terminolojisi ve Mağara Alegorisinin Mistik Temelleri”, Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C. 7 S. 33: ss. 570-587
- Kırcı M. (1988): “Ahmet Muhip Dıranas’ın Fikir ve His Dünyası” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Kırımlı B. (1995): Asaf Halet Çelebi (Hayatı-Eseleri-Sanatı ve Fikirleri), (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kısakürek N. F. (2013): O ve Ben, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kızılçım Y. (2010): “Karşılaştırmalı Bir Çözümleme Denemesi (Montaigne-Rousseau-Baudelaire)”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, , 2010, 14(1): ss. 11-24.
- Kocabay H. (2010): “Ahmet Haşım’ın Şiirlerinde Zaman” (Yayımlanmamış yüksek Lisans Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler enstitüsü.
- Kocabıyık E. (2014): Herşey ve Hiçbir Şey Olarak Yüz Aynadaki Narkissos, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Kolcu A. İ. (2008): “Yahya Kemal’de Deniz İzleği ve Rimbaud Etkisi”, *Yahya Kemal Beyatlı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Korkmaz N. G. (2011): “Gaston Bachelard’ın Psikanalitik Yaklaşımıyla Ahmed Haşım’ın Şiirlerinde Ateş” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler enstitüsü.
- Korkmaz R. (2013): Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Küçükler N. (2007): Oktay Rıfat Şiirinde Değişim ve Yenilenme, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lowen A. (2013): Narsisizm Gerçek Benliğin İnkârı, (çev. Tamer Çetin), İstanbul: Cem Yayınevi.
- Melchior, S. (2007): Aynanın Tarihi, Ankara: Dost Kitabevi.
- Naci M. (1997): Muallim Naci’nin Şiirleri, (hızl: A. Hayber, H. Özbay), İstanbul: MEB Yayınları.
- Narlı M. (2006): “Asaf Halet Çelebi’nin Poetikası”, İlmî Araştırmalar, S.22, ss. 165-186 Güz.
- Narlı, M. (2007). Şiir ve Mekân, Ankara: Hece Yayınları.
- Narlı M. (2008): “Yahya Kemal’in Mekânları”, *Yahya Kemal Beyatlı Kitabı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Narlı, M. (2015). Şiir Burcu, Ankara: Akçağ Yayınları
- Narlı M. (2016): “Necatigil’in Şehri”, Türk Dili Dergisi, Yıl: 65, Sayı: 772: ss. 132-137.
- Necatigil B. (1997): Bile/Yazdı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oktay A. (1993): Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Orhanoğlu H. (2007): “Asaf Halet’in Aynasındaki Zaman”, Türk Edebiyatı, S. 410 (Aralık).
- Ögke A. (2009): “İbnü’l Arabi’nin Füsusu’l Hikem’inde Ayna Metaforu”, İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü’l Arabi Özel Sayısı-2), S. 23: ss. 75-89.
- Özcan E. (1993): “Faruk Nafiz Çamlıbel Hayatı ve Eserleri”, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özden Ö. (2001): Estetik ve Tarif Felsefesi Açısından Yahya Kemal, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özlu D. (1997). Borges’in Kaplanları, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özmen E. (2002): “Lacan, Ayna Evresi ve Marx”, Birikim Dergisi, S.156, Nisan.
- Sağlam M. H. (2014): “Necip Fazıl Kısakürek’in Otel Odaları Şiirini Psikanalitik Edebiyat Kuramı Bağlamında Okuma Denemesi”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.7, S.33: ss. 240-252.
- Saltuk S. (2010): Geçmişten Günümüze Ayna Her Anlamda Her Alanda, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Sefercioğlu N. (2015): “Divan Şiirinde Tarak ve Ayna,
http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20%20EDEBIYATI/nejat_sefercioglu_divan_siiri_tarak_ve_ayna.pdf (09.20. 2016).
- Solak M. (2001): “Aynadaki He: Asaf Halet Çelebi”, Hece Türk Şiiri Özel Sayısı, Yıl:5, 53/54/55, Mayıs/Haziran/Temmuz.
- Sona, İ. (2017). ”Klasik Türk Edebiyatı Metinlerinde Gözğü kelimesinin Kullanımına Dair” Journal of Turkish Language and Literature Volume:3: ss 255-266.
- Starobinski J. (2007): Aynada Melankoli, (çev. Mehmet Emin Özcan), Ankara: Dost Kitabevi.

- Stoljar M. (1990): “Mirror and Self in Symbolist and Post-Symbolist Poetry”,*The Modern Language Review*, Vol. 85, No: 2: ss. 362-372.
- Sunat, H. (2004). *Boşluğa Açılan Kapı- A.H. Tanpınar ve Yapıtlarına Psikanalitik Duyarlıklı Bir Bakış*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Süreya C., Akıncı G., Kutluk İ., Saraç T. (1980): “Dağlarca’nın Dedikleri Demedikleri”, *Papirüs*, S 1: ss. 105.
- Şen C. (2010): “Cahit Sıtkı Tarancı Şiirinde Ayna İmgesinin Psikanalitik Temelleri”, *Doğumunun 100. Yılında Uluslararası Cahit Sıtkı Tarancı Sempozyumu*, (Ed. K.Timur vd.), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Şenler Y. (2010):“Su Aynasında Üç Şair”,
www.turkoloji.cu.edu.tr/makale_sistem/tum_list.php?psearch=Ya%FEar%20%DDEenler (12.15.2016)
- Tanpınar A. H. (1963): *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar A. H. (1992). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar A. H. (1995): *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar A. H. (2002): *Şiirler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tarancı C. S. (1989): *Evime ve Nihal’e Mektuplar*, (hızl: İnci Enginün), Ankara: TDK Yayınları.
- Tarıman B. (2009): “Çocuk ve Allah’ta Çocuk, Ölüm, Allah ve Gece”, *Fazıl Hüsnü Dağlarca*, (ed. Konur Ertop, Özgen Kılıçarslan), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Taşdelen V. (2008): “Yahya Kemal’in Şiirlerinde Mekânın Varoluşsallığı”, *Yahya Kemal Kitabı*, (ed. Duran Boz), Ankara: Öncü Basımevi.
- Taştan Z. (2012): “Cumhuriyetin Yalnız Kuşağı ve Tanpınar” *Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.23: ss. 6-17.
- TDEKTS (2001): *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, C.1, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- TDK (1988): *Türkçe Sözlük*, Ankara: TDK Yayınları, C.1, s.115.
- Tatçı, M. (1997). *Yunus Emre Divanı 4C*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Tercüman Ç. (2008): “Yahya Kemal’de Kadın”, *Yahya Kemal Beyatlı Kitabı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Terras R. (1975): "Goethe's Use of the Mirror Image", Monatshefte, Vol. 67, No. 4: ss. 387-402, Winter.
- Tevetoğlu F. (1985): Enis Behiç Koryürek Hayatı ve Eserleri, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Tiken S. (2009): "Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirlerindeki 'Ayna' İmgesine Psikanalitik Bir Yaklaşım", Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S.41: ss. 47-60.
- Tunalı İ. (1996): Estetik, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunç G. (2015): "Belleğin Aynasından Şiire Bakmak: Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforu", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, C.8, S.37, Nisan.
- Tura S. M. (2008): Şeyh ve Arzu, İstanbul: Metis Yayınları.
- Tura S. M. (2012): Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, İstanbul: Kanat Kitap.
- TDK (1998): Türkçe Sözlük 9. bs. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uçman A. (2008): "Yahya Kemal'de Dini Duygu ve Tasavvuf Düşüncesi", *Yahya Kemal Beyatlı Kitabı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ulutaş N. (2000): "Celal Silay'ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri", (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Üstünova M., Çanaklı L. A. (2004): "Tanpınar'da Sonsuzluk", Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl: 5, S.7: ss. 109-120.
- Yavuz, H. (2001)."Ayna ve Kimlik" <http://arsiv.zaman.com.tr/2001/06/15/> (11.12.2016)
- Yeşilyurt T. (2010): Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Şiirlerindeki Temalar, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yetiş K. (2008): "Hayatı", *Yahya Kemal Beyatlı Kitabı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yıldız Ali (2008): "Mehlika Sultan", *Yahya Kemal Kitabı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yılmaz E. B. (2006): "Ahmet Muhip Dıranas'ın 'Gece' Şiiri Üzerine Bir Çözümleme", Türk Dili, C. XCI, S.652: ss. 366-370.

- Yılmaz E. B. (2010): “Cahit Sıtkı Tarancı’nın Şiirlerinde Bilinçaltının Sunumu”, *Doğumunun 100. Yılında Uluslararası Cahit Sıtkı Tarancı Sempozyumu*, (ed. Kemal Timur vd.), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Diyarbakır.
- Yılmaz E. (2015): “Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’de Güzellik Algısı”, (Yayımlanmamış yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yöndemli F. (2010): “Ayna Metaforunun Cahit Sıtkı Tarancı’da Kullanılışı”, *Doğumunun 100. Yılında Uluslararası Cahit Sıtkı Tarancı Sempozyumu*, (Ed. K.Timur vd.), Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Yüce S. (2015): “Baki Süha Ediboğlu ve Eserleri”, *Türkbilig*, Nu: 30: ss. 101-113.
- Yüksel S. (2012): “Yahya Kemal’in Şiirinde Bir Duygu İfadesi Olarak ‘Yaz’ ve ‘Geçmiş Yaz’ Üzerine”, *TÜBAR-XXXI* : ss. 337-352.

EK: Taranan Bütün Şiir Kitaplarının Listesi

A.Kadir, Tebliğ 1943

Ahmet Hamdi Tanpınar, Şiirler, 1961

Bütün Şiirleri (Haz. Mehmet Kaplan), 1976

Ahmet Haşim, Göl Saatleri, 1921

Piyale, 1926

Bütün Şiirleri (Haz. İnci Engünün) 1973

Ahmet Kutsi Tecer, Şiirler, 1932

Ahmet Muhip Dranas, Şiirler, 1974

Ali Mümtaz Arolat, Bir Gemi Yelken Açtı, 1926

Arif Nihat Asya, Heykeltıraş, 1924

Yastığının Rüyası, 1930

Ayetler, 1936

Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor, 1946

Bütün Şiirleri, 1976

Asaf Halet Çelebi, Om Mani Padme Hum 19

He 1942

Lam Elif, 1945

Bütün Şiirleri, 2001

Ayhan Hünalp, Üçotuzpara 1950

Baki Süha Edipoğlu, Cenup 1947

Gece Yağmuru, 1947

Basri Gocul, Aydın Yaylalarında, 1939

Bedri Rahmi Eyuboğlu, Yaradana Mektuplar 1944

Karadut 1948

Behçet K. Çağlar, Erciyastan Kopan Çiğ 1932

Burada Bir Kalp Çarpıyor 1933

Benden İçeri, (?)

Behçet Necatigil, Kapalı Çarşı, 1945

Bekir Sıtkı Erdoğan, Bir Yağmur Başladı 1949

Cahit Irgat, Bu Şehrin Çocukları 1945

Rüzgârlarım Konuşuyor 1947

Cahit Külebi, Adamın Biri, 1946
Rüzgâr, 1949
Bütün Şiirleri, 2003

Cahit Sıtkı Tarancı, Ömrümde Sükut 1933
Otuz Beş yaş, 1946

Celal Sılay, Çöl Yolcuları, 1932
Dört Kapı, 1933
Hayat ve Merhaleler, 1933
Lacivert Işıklar, 1934
Edebî Renkler, 1936
Hüsran Filizleri, 1937
Merhamet Şiirleri, 1943
Acaba, 1945
Boşlukta Duran Taş, 1949

Cevdet Kudret Solok, Yedi Meşale (Ortak Kitap), 1928
Birinci Perde 1929

Ceyhun Atıf Kansu, Bir Çocuk Bahçesi, 1941
Bağbozumu Sofrası, 1944
Çocuklar Gemisi, 1946

Coşkun Ertepinar, Deniz Üstü, 1935
Dönülmez Zaman İçin, 1949

Enis Behiç Koryürek, Miras ve Güneşin Ölümü 1951

Ercüment Behzat Lav, S.O.S, 1931
Kaos, 1934
Açıl Kilidim Açıl, 1940

Faik Ali Ozansoy, Şair-i Azama Mektup, 1923
Nedim ve Lale Devri, 1950

Faruk Nafiz Çamlıbel, Çoban Çeşmesi, 1926

Suda Halkalar, 1928

Bir Ömür Böyle Geçti, 1932

Elimle Seçtiklerim, 1934

Boğaziçi Şarkısı (S.Kaynak'la), 1936

Akar Su, 1936

Akıncı Türküleri, 1938

Tatlı Sert, 1938

Fazıl Hüsnu Dağlarca, Havaya Çizilen Dünya 1935

Çocuk ve Allah 1940

Daha 1943

Çakırın Destanı 1945

Taş Devri 1945

Üç Şehirler Destanı 1948

Toprak Ana 1950

Feyzi Halıcı, Bir Aşkın Şiirleri 1947

Florinalı Nazım (Özguven), Hatırat-ı Meşahir 1923

Renenümler Tellümler 1924

Ziya Gökalp'in Tabutu Huzurunda 1924

Cumhuriyet Marşları 1924

Ebediyet Yolunda Bir Hitabe 1927

Türkün Büyük Zaferi 1928

Halide Nusret Zorlutuna, Gecedен Taşan Dertler 1930

Yayla Türküsü 1943

Yurdumun Dört bucağı 1950

Ellerim Bomboş 1957

Halil Nihat Boztepe, Ağaç Kasidesi 1931

Halim Yağcıoğlu, Samanyolu 1942

Halit Fahri Ozansoy, Rüya 1912

Cenk Duyguları 1917

Paravan 1929

Balkonda Saatler 1931

On Yılın Destanı 1933

Sulara Dalan Gözler 1936

Haluk Nihat Pepeyi, Geçmiş Zaman Masalları 1928

Türk Destanına Giriş 1934

anakkale destanı 1936

Mütareke Destanı 1938

Hamit Macit Selekler, Sulh ve Diğer Şiirler 1944

Hasan İzzettin Dinamo, Adsız Kitap 1931

Deniz feneri 1937

Haşim Nezihi Okay, Ilgaz 1933

Akşam Şarkıları 1935

Hüseyin Siret zsever, Bağbozumu 1928

Kıvılcımlı Kl 1937

İbrahim Alaattin Gövsa, Çanakkale İzleri 1926

Acılar 1941

Söz Oyunları 1941

İlhami Bekir Tez, Hayat Bilgisine Göre ocuk Şiirleri (Galip Naşit İle) 1927

24 Saat, 1929

Birinci Forma 1929

Mavi Kitap (Nazım Hikmet ile)1930

Herhangi Bir Şiir Kitabıdır 1931

Gazi M. Kemal 1933

Bir Başlangıç ve İki parça Yazı 1933

Olduğu Gibi 1935

Hürriyet 1945

İlhan Berk, Güneşi Yakanları Selamı 1935

İstanbul 1947

İskender Fikret Akdora, Acı Gök-Hatıralar Şehri 1945

Renkli Şiirler 1950

Kemâlettin Kamu, (R. Evrimer, K.Kamu Hayatı Şahsiyeti ve) Şiirleri 1949

M.Sunullah arısoy, Garipler Treni 1948

Mehmet Behçet Yazar, Buhurdan 1925

Yumak 1938

Mehmet Sıtkı Akozan, Oğlumun Defteri 1923

Kervan 1927

Avengi Yaran 1931

Küllükname 1936

Melih Cevdet Anday, Garip (O.veli ve O.Rifat'la), 1941

Rahatı Kaçan Ağaç 1946

Telgrafhane 1952

Munis Faik Ozansoy, Büyük Mabedin Eşiğinde 1938

Hayal Ettiğim Gibi, 1948

Mustafa Seyit Sütüven, Bütün Şiirleri 1976

Mümtaz Zeki Taşkın, Allo Allo (M.Niyazi Ispartalı ile) 1934

Köy Melodileri, 1936

Nahit Ulvi Akgün, Üç Gönül 1937

Leyla 1937

Irgat 1942

Sebep (Mehmet Serpin'le birlikte) 1945

Nazım Hikmet Ran, 835 Satır 1929

Jokond İle Si-Ya-u 1929

Varan 3 1930

1+1=1(Nail V ile) 1930

Sesini Kaybeden Şehir 1931

Gece Gelen Telgraf 1932

Benerci Kendini Niçin Öldürdü 1932

Taranta Babuya Mektuplar 1935

Portreler 1935

Simavna Kadısı şeyh Bedreddin Destanı 1936

Necati Cumalı, Kızılçullu Yolu 1943

Harbe Gidenin Şarkıları 1945

Mayıs Ayı Notları 1947

Necdet Şükrü Efe, Bir Damla Gözyaşı 1928

Aşkın Gözü 1929

Ahenk-Şarkılar 1931

Yurdum ve Sevgilim 1939

Bahçe 1944

Necip Fazıl Kısakürek, Örümcek Ağı 1925

Kaldırımlar 1928
Ben ve Ötesi 1932
Çile 1981
Necmettin Halil Onan, Çakıl Taşları 1927
Bir Yudum Daha 1933
Nihal Atsız, Yolların Sonu, 1963
Nüzhet Erman, Yeşil 1945
Oktay Rifat, Garip (Ortak kitap) 1941
Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler 1945
Güzelleme 1945
Orhan Murat Arıburnu, Kovan 1940
Orhan Şaik Gökyay, Bu Vatan Kimin 1994
Orhan Veli Garip (M.C. Anday ve Rifat'la) 1941
Vazgeçemediğim 1945
Destan Gibi 1946
Yenisi 1947
Karşı 1949
Orhon Seyfi Orhon, Gönülden Sesler 1934
Asri Kerem (Mizahi Destan) 1938
O Beyaz Bir Kuştı, 1941
Osman Yüksel Serdengeçti, Akdeniz Hilalindir 1940
Ömer Bedrettin Uşaklı, Deniz Sarhoşları 1926
Yayla Dumanı 1934
Sarıköz Mermerleri 1940
Ömer Faruk Toprak, İnsanlar 1943

Hürriyet (Suat Taşer ile), 1945,
Rıfat Ilgaz, Yarenlik 1943
Sınıf 1944
Yaşadıkça 1947
Sabahattin Ali, Dağlar ve Rüzgar 1934
Bütün Şiirleri, 2004
Sabahattin Kudret Aksal, Şarkılı Kahve 1944
Gün Işığı 1953
Sabahattin Tahsin Teoman, Rihtım Sisleri 1943
Beşinci Mevsim 1945
Sabri Esat Siyavuşgil, Yedi Meşale(Ortak kitap), 1928
Odalar ve Sofalar 1933
Salah Birsal, Dünya İşleri 1941
Bütün Şiirleri 1986
Salih Suat Arsal, Bir Kitap Kapanırken 1930
Zühalin Halkaları 1939
Güneş Altında 1945
Salih Zeki Aktay, Persefon 1930
Asya Şarkıları 1933
Pınar 1936
Rüzgar 1938
Şemsi Belli, Köy Akşamları 1947
Bahar Şarkısı 1949
Şinasi Özdenoğlu, Teselli 1943
Anaforda Dönen Adam 1946

Şükran Kurdakul, Tomurcuk 1943

Zevklerin ve Hülyaların Şiirleri 1944

Şükûfe Nihal Başar, Hazan Rüzgarları 1928

Gayya 1930

Su 1933

Şile Yolları 1935

Sabah Kuşları 1943

Vasfi Mahir Kocatürk, Tunç Sesleri 1935

Geçmiş Geceler 1936

Bizim Türküler 1937

Ergenekon 1941,

Yahya Kemal Beyatlı, Kendi Gök Kubbeniz 1961

Eski Şiirin Rüzgarıyla 1962

Rübailer 1963

Bitmemiş Şiirleri 1976

Yaşar Nabi Nayır, Kahramanlar 1929

Onar Mısra 1932

Yusuf (Sıtkı) Mardin, Sana Ad Bulamadım 1934

Mezar Taşları 1943

İki Damla Yaş 1947

Üç Yaprak 1948

Yusuf Ziya Ortaç, Akından Akına 1916

Yanardağ 1928

Bir Sevgi Gölgesi 1938

Kuş Cıvıltıları 1938

Bir Rüzgar Esti 1962

Zeki Ömer Defne, Denizden Çalınmış Ülke1971

Ziya Osman Saba, Yedi Meşale (Ortak Kitap),1928

Sebil ve Güvercinler 1943

Geçen Zaman 1947

Bütün Şiirleri 1991

