



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

**MODERN TÜRK ROMANINDA AYNA İMGESİ  
(1872-1973)**

**(Doktora Tezi)**

**Zuhal EROĞLU KOŞAN**

**BURSA 2021**





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

**MODERN TÜRK ROMANINDA AYNA İMGESİ (1872-1973)**

**(Doktora Tezi)**

**Zuhal EROĞLU KOŞAN**

**ORCID: 0000-0002-7495-0135**

**Danışman:**

**Prof. Dr. Alev SINAR UĞURLU**

**BURSA 2021**

## **Yemin Metni**

Doktora tezi olarak sunduğum "Türk Romanında Ayna (1872-1973)" başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

24.05.2021

**Adı Soyadı: Zuhale Eroğlu Koşan**

**Öğrenci No: 711541005**

**Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı**

**Programı: Doktora**

**Statüsü:**  Y.Lisans  Doktora

## ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı	: Zuhale EROĞLU KOŞAN
Üniversite	: Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitüsü	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim/Anasanat Dalı	: Türk Dili ve Edebiyatı
Bilim/Sanat Dalı	: Yeni Türk Edebiyatı
Tezin Niteliği	: Doktora Tezi
Sayfa Sayısı	: 22+803
Mezuniyet Tarihi	: 16/06/2021
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Alev SINAR UĞURLU

### MODERN TÜRK ROMANINDA AYNA İMGESİ (1872-1973)

Ayna yüzyıllar boyunca özel ve kamusal olarak görüntüyü yansıtmak amacıyla kullanılan ve kendisine bu amacının çok ötesinde dinî, metafizik ve toplumsal anlamlar yüklenen bir nesne olmuştur. Genellikle kadınlarla özdeşleştirilen ayna, kişisel bir eşya ve mekanların önemli birer nesnesi olmasının yanı sıra dinî ritüellerde, falcılıkta da kullanılmış, zaman zaman tılsımlı olduğuna inanılmıştır. İnsanlara her zaman ilginç gelen ve hayatlarının önemli bir parçası olarak görülen ayna, çok farklı yönleriyle edebî metinlerde de farklı anlamlarda çeşitli amaçlarla kullanılmıştır. Efsanelerden romanlara uzanan bu yelpazede aynaya atfedilen anlam ve önem de değişmiştir. Modern edebiyatta, eski kullanımlar bir yandan korunurken, öte yandan yeni bağlamlar üretilmiş, aynanın anlam ve kullanım yelpazesi, özellikle bireyle ve toplumla ilişkisi bakımından sürekli genişlemiştir. Şemsettin Sami'den Halid Ziya Uşaklıgil'e, Ahmet Hamdi Tanpınar'dan Leyla Erbil'e, Murathan Mungan'a, Orhan Pamuk'a uzanan çizgide ayna, zaman zaman tekil metinlerin, zaman zaman yazarın külliyyatının özünü temsil edebilecek kadar merkezî bir yerde durabilmektedir. Türk Edebiyatında aynanın izini sürmek, edebiyatın aslı hedeflerinden biri olan insanı ve toplumu anlamaya yarayacak önemli veriler sunmaktadır. Yeni Türk Edebiyatında aynayı nesne olarak alıp, bunun üzerinden geniş çerçeveli bir literatür taraması içeren çalışma henüz yoktur. Bu tez bu eksikliği kapatmayı hedeflemektedir. Malzemenin bolluğu nedeniyle tür ve zaman açısından kısıtlamaya gitmek zaruridir; bu nedenle en çeşitli ve bol malzemeyi vermesi itibarıyla roman türüne odaklanılmış, modern Türk Edebiyatının başlangıcı kabul edilen 1872'den 1973'e dek yazılan romanlar ele alınmıştır. Bununla birlikte diğer türlere giren ve/veya sınırlanan zamanı aşan diğer eserlere gerek görüldükçe, özellikle dipnotlarda referans verilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** roman, ayna, kadın, erkek, kimlik, tılsım

## ABSTRACT

<b>Name and Surname</b>	<b>: Zuhal EROĞLU KOŞAN</b>
<b>University</b>	<b>: Bursa Uludağ University</b>
<b>Institution</b>	<b>: Institute of Social Science</b>
<b>Field</b>	<b>: Turkish Language and Literature</b>
<b>Branch</b>	<b>: Modern Turkish Literature</b>
<b>Degree Awarded</b>	<b>: Doctorate</b>
<b>Page Number</b>	<b>: 22+803</b>
<b>Degree Date</b>	<b>: 16/06/2021</b>
<b>Supervisor</b>	<b>: Prof. Dr. Alev SINAR UĞURLU</b>

### THE IMAGE OF THE MIRROR IN THE MODERN TURKISH NOVEL (1872-1973)

The mirror has been an object used to reflect the image both privately and publicly for centuries and attributed to religious, metaphysical, and social meanings. The mirror generally identified with women is a personal belonging and an important object of places, and it is believed to be magic from time to time. Mirror, which is always fascinating to people and seen as an important part of their lives, thereby has been used for various purposes in different meanings in literary texts. Ranging from legends to novels, the meaning and importance attributed to mirrors have also changed. In modern literature, while the old uses are preserved, new contexts also have been created, especially in terms of its relation to the individual and society. From Şemsettin Sami to Halid Ziya Uşaklıgil, from Ahmet Hamdi Tanpınar to Leyla Erbil, Murathan Mungan, and Orhan Pamuk, the mirror can at times stand in the center, representing the essence of individual texts and sometimes of the author's corpus. Tracing the mirror in Turkish literature provides important data to understand people and society, which is one of the main goals of literature. In Modern Turkish Literature, there is no study taking the mirror as an object and including a wide-framed literature review over novels. This dissertation aims to fill this gap. Due to the abundance of the material, the focus has been on the genre of novels, as it gives the most diverse and abundant material, and the novels written from 1872 to 1973, are handled with.

**Key Words: novel, mirror, woman, man, identity, magic**

## ÖN SÖZ

Boğaziçi Üniversitesi'nde Halid Ziya Uşaklıgil'in eserlerini mercek altına alan “Çağdaş Dönemin Önde Gelen Yazarları” başlıklı doktora dersinde Halid Ziya'nın romanlarında aynanın çok önemli bir işlevi olduğunu fark etmiş ve dönem sonu ödevimi bu konu üzerine hazırlamıştım. Bu ödevi daha sonra 22-23 Mayıs 2014 tarihlerinde Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü tarafından düzenlenen “Yazıdan Söze” başlıklı sempozyumda “Ayna Ayna Söyle Bana...: Halid Ziya Romanlarında Ayna” başlığıyla bildiri olarak sundum. Ahmet Hamdi Tanpınar, Leyla Erbil, Murathan Mungan, Orhan Pamuk gibi birçok yazarın romanlarında da ayna, anlatının anlam çerçevesini belirleyecek derecede önemli olduğu için bende bir “Ayna Kitabı” hazırlama fikri oluştu. Okuyacağınız tez, bu fikirden doğmuştur. 34 yıllık bir sürecin sonunda ortaya çıkan bu çalışmanın arkasında birçok kişinin emeği ve desteği vardır.

İlk ve en büyük teşekkürü aileme borçluyum. Annem, babam, kız kardeşlerim ve ağabeyim “aile” olmanın sonsuz ve koşulsuz bir sevgi, saygı ve desteğe dayandığını her zaman gösterdiler. İyi ve kötü günde varlıklarını daima hissettiğim, hayatımla ilgili kararları kendim almam ve özgürce yaşamam için ellerinden geldiğince bana alan açan, tanıdığım en güzel insanlar... Bu tezde, okuyanın göremeyeceği, ancak benim asla unutmayacağım çok büyük emekleri, ödenmeyecek hakları var.

Gözümü ailemle açtım, ama birçok öğretmenin ve akademisyenin de süzgecinden geçtim. İlköğretimden üniversiteye, her bir öğretmenime ayrı ayrı teşekkür ederim. Boğaziçi Üniversitesi ise her şeyiyle hayatımda bir dönüm noktasıdır. Boğaziçi sayesinde benim için yalnızca akademinin kapısı değil, her biri ayrı ufka bakan sayısız pencere de açıldı. Başta Türk Dili ve Edebiyatı ile Batı Dilleri ve Edebiyatları bölümlerinin hocaları olmak üzere tüm Boğaziçi ailesine bana kattıkları değerler için teşekkür ederim. Zengin arşivi ve güler yüzlü çalışanları sayesinde çalışmalarım, bilhassa İngilizce kaynaklara ve eserlerin birinci baskılarına ulaşma konusunda kolaylık sağlayan Boğaziçi Kütüphanesi'ni ayrıca anmamak olmaz.

Doktora çalışmamı yaptığım ve araştırma görevlisi olarak şu an çalışmakta bulunduğum Bursa Uludağ Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne hayatımın

çok anlamlı bir parçası olması itibarıyla özel bir teşekkür borçluyum. Akademik ve insani açılardan örnek aldığım güzel insan, Prof. Dr. Alev Sınar Uğurlu'ya gerek danışmanım gerek bölüm başkanım olarak üzerimdeki hakkımı nasıl teslim ederim bilemiyorum, kendisine müteşekkirim. Tezi titizlikle okuyup değerlendirmiş, akademik bilgisi ve tecrübesi ile çalışmalarına daima ışık tutmuştur. Öğrencisi olmak ve birlikte çalışmak benim için onurdur. Umuyorum kendisiyle hem akademik hem de sosyal hayatta daha uzun birlikteliklerimiz olur.

Her sohbetimizde çalışmalarımın yeni pencereler açılmasını sağlayan Prof. Dr. Nesrin Karaca'ya akademik ve manevi desteği için minnettarım.

Tez izleme komitemde bulunarak tezle ilgili çalışmalarımı ilgiyle takip eden ve fikirleriyle destek veren Prof. Dr. Kelime Erdal'a çok teşekkür ederim.

Bursa Uludağ Üniversitesi'ni evim gibi hissetmemi sağlayan, birlikte çalışmaktan kıvanç duyduğum tüm hocalarıma ve araştırma görevlisi arkadaşlarıma ayrı ayrı teşekkür ederim. Bana gösterdikleri inceliği ve verdikleri desteği hiçbir zaman unutamam. Her zaman düşünceli, şefkatli ve sevgi dolu hâliyle, nezaketini ve manevi desteğini hiçbir zaman eksiltmeyen oda arkadaşım Arş. Gör. Ebru Kuybu Durmaz'a ayrıca teşekkür ederim.

Tezde emeği olan diğer bir isim de Ferda'dır. Yoğunluğuna rağmen tezi okuyup değerlendiren, kitapların birinci baskılarına ulaşmam konusunda yardım eden arkadaşımın ne kadar teşekkür etsem azdır.

Birlikte büyüdüğüm, başlangıçları-ilkleri-özelleri birlikte yaşadığım, birlikte yürüdüğüm yol arkadaşım Faik Emre Koşan'a gönülden borçluyum. Beni tanıdığı ilk günden beri akademiye olan bağlılığımı destekledi, bu süreçte onun desteği benim için çok önemliydi.

Nihayet, varlığıyla bana verdiği ilham, yüksek moral ve enerjiyle çalışmalarına daha sıkı sarılmamı sağlayan, hayatı güzelleştiren Barış... Bu tez, O'nadır.



## İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	v
ÖZET.....	x
ABSTRACT.....	xi
ÖN SÖZ.....	xii
İÇİNDEKİLER.....	viv
KISALTMALAR.....	xxii
GİRİŞ.....	1

### I. BÖLÜM

#### AYNANIN TARİHÇESİ VE EDEBİYATTAKİ YERİ

<b>A. AYNANIN TARİHÇESİ.....</b>	<b>6</b>
<b>B. AYNA-İNSAN İLİŞKİSİ.....</b>	<b>19</b>
1. Aynanın Edebiyattaki Yeri.....	22
a. Halk Edebiyatı.....	24
b. Mitoloji.....	28
c. Tasavvuf.....	31
ç. Divan Edebiyatı.....	35
d. Doğu Edebiyatı.....	39
(1) “Bekâret Aynası’nın Harika Öyküsü”.....	39
(2) <i>Hay bin Yakzân</i> (12. yy).....	41
e. Batı Edebiyatı.....	43
(1) Afrodit (Venüs).....	44
(2) Narkisos.....	44
(3) Medusa.....	46
(4) Basilisk/Cockatrice.....	49
(5) <i>Küçük Pamuk Prenses</i> .....	50
(6) <i>II. Richard</i> .....	53
(7) <i>Hamlet</i> .....	54
(8) <i>Karlar Kraliçesi</i> .....	56
(9) <i>Alice Harikalar Diyarında: Aynanın İçinden</i> .....	57
(10) <i>Dorian Gray’in Portresi</i> .....	60
(11) <i>Dracula</i> .....	61

### II. BÖLÜM

#### AYNAYA BAKAN KADINLAR

<b>A. NAMIK KEMAL.....</b>	<b>65</b>
1. <i>Cezmi</i> .....	65
<b>B. AHMET MİTHAT EFENDİ.....</b>	<b>73</b>
1. <i>Çengi</i> .....	73
2. <i>Henüz 17 Yaşında</i> .....	76
3. <i>Dürdane Hanım</i> .....	80
4. <i>Jön Türk</i> .....	80
<b>C. RECAİZADE MAHMUT EKREM.....</b>	<b>82</b>
1. <i>Araba Sevdası</i> .....	82
<b>Ç. MİZANCI MEHMET MURAT.....</b>	<b>87</b>
1. <i>Turfanda mı Yoksa Turfa mı?</i> .....	87

<b>D. FATMA ALİYE</b> .....	89
1. <i>Refet</i> .....	89
2. <i>Levâyah-i Hayât</i> .....	95
3. <i>Enîn</i> .....	96
<b>E. NABİZADE NAZİM</b> .....	97
1. <i>Zehra</i> .....	97
<b>F. HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR</b> .....	100
1. <i>Mürebbiye</i> .....	100
2. <i>Metres</i> .....	103
3. <i>Kokotlar Mektebi</i> .....	110
<b>G. HALİD ZİYA UŞAKLIGİL</b> .....	113
1. <i>Sefile</i> .....	113
2. <i>Nemide</i> .....	116
3. <i>Ferdi ve Şürekâsı</i> .....	121
4. <i>Aşk-ı Memnu</i> .....	127
5. <i>Kırık Hayatlar</i> .....	145
<b>Ğ. HALİDE EDİB ADIVAR</b> .....	146
1. <i>Seviyye Talip</i> .....	146
2. <i>Handan</i> .....	149
3. <i>Mev'ud Hüküm</i> .....	151
4. <i>Son Eseri</i> .....	152
5. <i>Kalp Ağrısı</i> .....	153
6. <i>Zeyno'nun Oğlu</i> .....	158
7. <i>Sinekli Bakkal</i> .....	162
8. <i>Tatarcık</i> .....	167
9. <i>Döner Ayna</i> .....	169
10. <i>Âkile Hanım Sokağı</i> .....	170
<b>H. REFİK HALİT KARAY</b> .....	174
1. <i>Bugünün Saraylısı</i> .....	174
2. <i>2000 Yılın Sevgilisi</i> .....	175
3. <i>Kadınlar Tekkesi</i> .....	180
<b>I. YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU</b> .....	186
1. <i>Nur Baba</i> .....	186
2. <i>Ankara</i> .....	189
3. <i>Panorama</i> .....	191
<b>İ. REŞAT NURİ GÜNTEKİN</b> .....	193
1. <i>Çalığışu</i> .....	193
2. <i>Dudaktan Kalbe</i> .....	210
3. <i>Yaprak Dökümü</i> .....	213
4. <i>Gökyüzü</i> .....	215
5. <i>Eski Hastalık</i> .....	216
6. <i>Ateş Gecesi</i> .....	217
7. <i>Miskinler Tekkesi</i> .....	222
<b>J. SELAHATTİN ENİS ATABEYOĞLU</b> .....	224
1. <i>Zaniyeler</i> .....	224

2. <i>Endam Aynası</i> .....	233
<b>K. NAHİT SIRRI ÖRİK</b> .....	236
1. <i>Kıskanmak</i> .....	236
2. <i>Sultan Hamid Düşerken</i> .....	240
<b>L. PEYAMİ SAFA</b> .....	243
1. <i>Sözde Kızlar</i> .....	243
2. <i>Mahşer</i> .....	250
3. <i>Bir Akşamdı</i> .....	251
4. <i>Cânân</i> .....	259
5. <i>Fatih-Harbiye</i> .....	264
6. <i>Matmazel Noraliya'nın Koltuğu</i> .....	267
7. <i>Yalnızız</i> .....	270
<b>M. AHMET HAMDİ TANPINAR</b> .....	274
1. <i>Mahur Beste</i> .....	274
2. <i>Huzur</i> .....	277
3. <i>Aydaki Kadın</i> .....	281
<b>N. SUAT DERVİŞ</b> .....	282
1. <i>Hiçbiri</i> .....	282
2. <i>Hiç</i> .....	288
3. <i>Fosforlu Cevriye</i> .....	292
4. <i>Çılgın Gibi</i> .....	300
5. <i>Aksaray'dan Bir Perihan</i> .....	304
<b>O. SÂMİHA AYVERDİ</b> .....	305
1. <i>Batmayan Gün</i> .....	305
<b>Ö. SABAHATTİN ALİ</b> .....	308
1. <i>İçimizdeki Şeytan</i> .....	308
<b>P. REŞAT ENİS AYGİN</b> .....	312
1. <i>Sarı İt</i> .....	312
<b>R. ORHAN KEMAL</b> .....	314
1. <i>Vukuat Var</i> .....	314
2. <i>Dünya Evi</i> .....	315
3. <i>Hanımın Çiftliği</i> .....	317
<b>S. PERİDE CELÂL</b> .....	321
1. <i>Sönen Alev</i> .....	321
2. <i>Dar Yol</i> .....	324
3. <i>Üç Kadının Romanı</i> .....	329
4. <i>Gecenin Ucundaki Işık</i> .....	336
5. <i>Güz Şarkısı</i> .....	351
<b>Ş. ATTİLÂ İLHAN</b> .....	363
1. <i>Sokaktaki Adam</i> .....	363
2. <i>Kurtlar Sofrası</i> .....	365
<b>T.YAŞAR KEMAL</b> .....	375
1. <i>İnce Memed</i> .....	375
<b>U. CENGİZ DAĞCI</b> .....	377
1. <i>Ölüm ve Korku Günleri</i> .....	377

<b>Ü. H. ERHAN BENER</b> .....	383
1. <i>Yalnızlar</i> .....	383
2. <i>Loş Ayna</i> .....	387
<b>V. LEYLA ERBİL</b> .....	388
1. <i>Tuhaf Bir Kadın</i> .....	388
<b>Y. SEVGİ SOYSAL</b> .....	399
1. <i>Yürümek</i> .....	399
2. <i>Yenişehir’de Bir Öğle Vakti</i> .....	404
<b>Z.ADALET AĞAOĞLU</b> .....	407
1. <i>Ölmeye Yatmak</i> .....	407

### III. BÖLÜM

#### AYNAYA BAKAN ERKEKLER

<b>A. ŞEMSETTİN SAMİ</b> .....	411
1. <i>Taaşuk-ı Talat ve Fitnat</i> .....	411
<b>B. AHMET MİTHAT EFENDİ</b> .....	413
1. <i>Felâatun Bey ile Rakım Efendi</i> .....	413
2. <i>Paris’te Bir Türk</i> .....	416
3. <i>Yeryüzünde Bir Melek</i> .....	418
<b>C. NAMIK KEMAL</b> .....	419
1. <i>Cezmi</i> .....	419
<b>Ç. HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR</b> .....	420
1. <i>Şık</i> .....	420
2. <i>Mürebbiye</i> .....	422
3. <i>Metres</i> .....	425
4. <i>Ben Deli Miyim?</i> .....	427
<b>D. HALİD ZİYA UŞAKLIGİL</b> .....	439
1. <i>Bir Ölüünün Defteri</i> .....	439
2. <i>Mai ve Siyah</i> .....	441
3. <i>Kırık Hayatlar</i> .....	448
4. <i>Nesl-i Ahîr</i> .....	451
<b>E. MEHMET RAUF</b> .....	457
1. <i>Eylül</i> .....	457
<b>F. HALİDE EDİB ADIVAR</b> .....	461
1. <i>Heyula</i> .....	461
2. <i>Seviyye Talip</i> .....	463
3. <i>Son Eseri</i> .....	463
4. <i>Tatarcık</i> .....	467
<b>G. REFİK HALİT KARAY</b> .....	468
1. <i>Sürgün</i> .....	468
2. <i>Nilgün</i> .....	469
3. <i>Bugünün Saraylısı</i> .....	474
4. <i>İki Cisimli Kadın</i> .....	475
5. <i>Kadınlar Tekkesi</i> .....	476
<b>Ğ. YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU</b> .....	479
1. <i>Kiralık Konak</i> .....	479

2. <i>Ankara</i> .....	483
<b>H. REŞAT NURİ GÜNTEKİN</b> .....	484
1. <i>Çalığışu</i> .....	484
2. <i>Gizli El</i> .....	485
3. <i>Dudaktan Kalbe</i> .....	486
4. <i>Yeşil Gece</i> .....	489
5. <i>Acımak</i> .....	490
6. <i>Gökyüzü</i> .....	491
7. <i>Ateş Gecesi</i> .....	495
8. <i>Değirmen</i> .....	498
9. <i>Miskinler Tekkesi</i> .....	499
<b>I. NAHİT SİRRI ÖRİK</b> .....	500
1. <i>Sultan Hamid Düşerken</i> .....	500
<b>İ. PEYAMİ SAFA</b> .....	501
1. <i>Şimşek</i> .....	501
2. <i>Mahşer</i> .....	504
3. <i>Cânân</i> .....	512
4. <i>Matmazel Noraliya'nın Koltuğu</i> .....	515
5. <i>Biz İnsanlar</i> .....	519
<b>J. AHMET HAMDİ TANPINAR</b> .....	524
1. <i>Sahnenin Dışındakiler</i> .....	524
2. <i>Aydaki Kadın</i> .....	525
<b>K. SUAT DERVİŞ</b> .....	528
1. <i>Ankara Mahpusu</i> .....	528
2. <i>Aksaray'dan Bir Perihan</i> .....	530
<b>L. SÂMİHA AYVERDİ</b> .....	531
1. <i>İnsan ve Şeytan</i> .....	531
<b>M. KEMAL TAHİR</b> .....	537
1. <i>Sağırdere</i> .....	537
2. <i>Körduman</i> .....	541
3. <i>Esir Şehrin Mahpusu</i> .....	542
<b>N. ORHAN KEMAL</b> .....	544
1. <i>Murtaza</i> .....	544
2. <i>Vukuat Var</i> .....	545
3. <i>Hanımın Çiftliği</i> .....	547
<b>O. ATTİLÂ İLHAN</b> .....	549
1. <i>Sokaktaki Adam</i> .....	549
2. <i>Zenciler Birbirine Benzemez</i> .....	556
3. <i>Kurtlar Sofrası</i> .....	562
<b>Ö. YUSUF ATILGAN</b> .....	570
1. <i>Aylak Adam</i> .....	570
2. <i>Anayurt Oteli</i> .....	576
<b>P. YAŞAR KEMAL</b> .....	582
1. <i>İnce Memed</i> .....	582
2. <i>Ölmez Otu</i> .....	583

<b>R. CENGİZ DAĞCI</b> .....	585
1. <i>Badem Dalına Asılı Bebekler</i> .....	585
2. <i>Üşüyen Sokak</i> .....	591
<b>S. ERHAN BENER</b> .....	595
1. <i>Kedi ve Ölüm</i> .....	595
2. <i>Yalnızlar</i> .....	598
3. <i>Loş Ayna</i> .....	608
<b>Ş. SEVGİ SOYSAL</b> .....	613
1. <i>Yürümek</i> .....	613
<b>T. OĞUZ ATAY</b> .....	617
1. <i>Tutunamayanlar</i> .....	617

#### IV. BÖLÜM

#### BİREYİN HAYATINDA SOSYAL İŞLEVLERİYLE ÖNE ÇIKAN AYNALAR

<b>A. HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR</b> .....	625
1. <i>İnsan Önce Maymun Mıydı?</i> .....	625
<b>B. HALİDE EDİB ADIVAR</b> .....	629
1. <i>Kalp Ağrısı</i> .....	629
<b>C. REFİK HALİT KARAY</b> .....	631
1. <i>Kadınlar Tekkesi</i> .....	631
<b>Ç. YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU</b> .....	633
1. <i>Sodom ve Gomora</i> .....	633
<b>D. REŞAT NURİ GÜNTEKİN</b> .....	635
1. <i>Gizli El</i> .....	635
<b>E. SUAT DERVİŞ</b> .....	637
1. <i>Çılgın Gibi</i> .....	637
<b>F. KEMAL TAHİR</b> .....	640
1. <i>Sağırdere ve Körduman</i> .....	640
2. <i>Bozkırdaki Çekirdek</i> .....	641
<b>G. ORHAN KEMAL</b> .....	643
1. <i>Vukuat Var</i> .....	643
2. <i>Hanımın Çiftliği</i> .....	643
3. <i>Eskici ve Oğulları</i> .....	644
<b>Ğ. PERİDE CELÂL</b> .....	646
1. <i>Gecenin Ucundaki Işık</i> .....	646
<b>H. ATTİLÂ İLHAN</b> .....	649
1. <i>Zenciler Birbirine Benzemez</i> .....	649
2. <i>Kurtlar Sofrası</i> .....	650
<b>I. FAKİR BAYKURT</b> .....	652
1. <i>Irazcanın Dirliği</i> .....	652
2. <i>Amerikan Sargısı</i> .....	654
<b>İ. ERHAN BENER</b> .....	655
1. <i>Loş Ayna</i> .....	655

**V. BÖLÜM**  
**TILSIMLI VE TASAVVUFÎ AYNALAR**

<b>A. HALİDE EDİB ADIVAR</b> .....	662
1. <i>Sinekli Bakkal</i> .....	662
<b>B. REFİK HALİT KARAY</b> .....	664
1. Nilgün .....	664
2. <i>Kadınlar Tekkesi</i> .....	669
<b>C. AHMET HAMDİ TANPINAR</b> .....	675
1. <i>Mahur Beste</i> .....	678
2. <i>Huzur</i> .....	690
3. <i>Sahnenin Dışındakiler</i> .....	694
4. <i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i> .....	698
<b>Ç. SÂMİHA AYVERDİ</b> .....	702
1. <i>Aşk Budur!</i> .....	705
2. <i>Batmayan Gün</i> .....	711

**VI. BÖLÜM**  
**EŞYA OLARAK AYNA**

<b>A. ŞEMSETTİN SAMİ</b> .....	714
1. <i>Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat</i> .....	714
<b>B. NAMİK KEMAL</b> .....	715
1. <i>İntibah</i> .....	715
<b>C. SAMİ PAŞAZADE SEZÂİ</b> .....	718
1. <i>Sergüzeşt</i> .....	718
<b>Ç. HALİD ZİYA UŞAKLIGİL</b> .....	721
1. <i>Sefile</i> .....	721
2. <i>Ferdi ve Şürekâsı</i> .....	722
<b>D. FATMA ALİYE</b> .....	724
1. <i>Udî</i> .....	724
<b>E. AHMET MİTHAT EFENDİ</b> .....	725
1. <i>Jön Türk</i> .....	725
<b>F. HALİDE EDİB ADIVAR</b> .....	727
1. <i>Tatarcık</i> .....	727
<b>G. REFİK HALİT KARAY</b> .....	728
1. <i>Yezidin Kızı</i> .....	728
2. <i>Sürgün</i> .....	729
3. <i>Nilgün</i> .....	729
<b>Ğ. SELAHATTİN ENİS ATABEYOĞLU</b> .....	731
1. <i>Endam Aynası</i> .....	731
<b>H. NAHİD SIRRI ÖRİK</b> .....	735
1. <i>Sultan Hamid Düşerken</i> .....	735
<b>I. SÂMİHA AYVERDİ</b> .....	737
1. <i>Batmayan Gün</i> .....	737
<b>İ. ORHAN KEMAL</b> .....	738
1. <i>Hanımın Çiftliği</i> .....	738
2. <i>Gurbet Kuşları</i> .....	739

<b>J. PERİDE CELÂL</b> .....	740
1. <i>Gecenin Ucundaki Işık</i> .....	740
<b>K. YAŞAR KEMAL</b> .....	743
1. <i>İnce Memed I.</i> .....	743
<b>L. FAKİR BAYKURT</b> .....	743
1. <i>Tırpan</i> .....	743
2. <i>Köygöçüren</i> .....	744
<b>SONUÇ</b> .....	746
<b>KAYNAKÇA</b> .....	767
<b>İNCELENEN ESERLER</b> .....	767
<b>YARARLANILAN KAYNAKLAR</b> .....	775



## KISALTMALAR

b.	: basım
bkz.	: bakınız
C.	: cilt (dergiler için)
çev.	: çeviren
ed.	: editör
haz.	: hazırlayan
İng. çev.	: İngilizceye çeviren
s.	: sayfa
S.	: sayı (dergiler için)
ss.	: sayfadan sayfaya
vb.	: ve benzeri
vd.	: ve diğer(leri)
yay. haz.	: yayına hazırlayan

## GİRİŞ

Narkisos suda yansımaları görünce kendisine âşık olur; ancak kendisiyle bütünleşmenin imkânsızlığı, yani arzunun gerçekleşmemesi nedeniyle kendini seyrede ede ölür. Onun hikâyesi böylece biter; ama insanlığın hikâyesinin buradan başladığı düşünülebilir. Narkisos'un efsanesi bugün, Delfi Tapınağı'nın girişinde yazılı olan “*Kendini tanı!*” parolasıyla birlikte ele alınmaktadır. Narkisos, suda aksini gördüğü an, o zamana dek farkında olmadığı varlığının ilk kez bilincine varır. Kendisini merak edip öğrenmeye çalışmasıyla diğer varlıklardan ayrılan insan, suretten başlayarak maddi ve manevi bakımlardan kendi varlığını inceleme konusu yapar. Ne var ki çok çeşitli açılardan kendisini tetkik edebilmesine rağmen yüzünü göremez, bunun için yansıtma özelliği olan nesnelere ve sudan faydalanır. Böylece bedenini bir bütün olarak görmeyi başarır, ama bu kez de bir yanılısamanın içine hapsolür. Aynada gördüğü kimdir? Bu noktada “kendilik” kavramı önem kazanır. İç dünyasını kimi zaman ortaya çıkarmak, kimi zaman saklamak, kimi zamansa iç dünyasının derinlikten yoksun olması nedeniyle hazır bir maskeyi takıp sosyal bir kimlik elde edebilmek için aynaya bakar. İnsanın kendisiyle karşılaşması insanda tekinsiz (*uncanny*) hislerin oluşmasına yol açmış, bu nedenle ayna, bilhassa üretiminin çok daha sınırlı olduğu dönemlerde, tılsımlı bir nesne gibi insanları büyülemiştir. Ayna, yaygınlaştıkça gizemini kısmen kaybetse de hâlâ ilgi çekici bir nesnedir. En temel sorunsalı her zaman insan olan edebiyatta bu sebeple daima kendisine yer bulmuştur.

“Modern Türk Romanında Ayna İmgesi (1872-1973)” başlıklı bu tez, Türk romanında aynanın izini sürmeyi hedeflemektedir. Edebiyatta aynanın izini süren çalışmalar, Yusuf Çetindağ'ın *Ayna Kitabı*, Zehra Toska'nın “Klasik Şiirimizde Ayna”, Zülfi Güler'in “Şeyh Galib Divanında Ayna Sembolü” ve Osman Nuri Karadayı'nın “Alvarlı Hacı Muhammed Lutfi Efendi'nin Şiirlerinde Ayna Sembolizmi” gibi Klasik Türk Edebiyatı alanında kitap ve makale düzeylerinde yapılmıştır. İngilizce kaynaklarda da bu alanda çokça referans verilen Jenijoy La Belle ve Sabine Melchior-Bonnet başta olmak üzere, Miranda Anderson, Simon Blackburn, Mark Pendergrast ve Chandra Tucker'ın yol gösterici çalışmaları mevcuttur. Modern Türk Edebiyatında ise bu alanda aynayı metaforik bir düzlemde ele alarak edebiyat metinlerine yaklaşan Nurdan Gürbilek'in *Kör Ayna Kayıp Şark* adlı kitabı, Yağmur Şengök'ün “Cahit Sıtkı

Tarancı'nın Şiirlerinde Ayna Motifi", Şaziye Durukan'ın "Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Türk Şiirinde Ayna", Seçil Özyiğit Özgenç'in "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman ve Hikâyelerinde Ayna Motifi" ve Zeynep Angın'ın "Mit, Tarih, Kültür ve Edebiyat Ekseninde Ayna" başlıklı tezleri ve başka yazarlarca yazılmış, çoğu şiir üzerine makaleler bulunmaktadır. Türk romanında aynayı nesne olarak alıp, bunun üzerinden geniş çerçeveli bir literatür taraması içeren bir çalışma henüz yoktur. Bu tez, bu eksikliği kapatmayı hedeflemektedir.

Roman türüne ait çok fazla malzeme olması nedeniyle tezde tür ve zaman açısından kısıtlamaya gitmek zarurîdir. Bireyi iç dünyasıyla birlikte dış dünyanın gerçekliği içinde işleyen roman, edebî türler içinde aynayı hemen hemen her boyutuyla ele alması nedeniyle tezde asıl odaklanılacak türdür. Aynanın kullanımının yerleşik edebî anlayışlara paralel olarak gittikçe artması ve aynanın geçtiği sahnelerin zenginleşmesi sebebiyle Türk Edebiyatında roman türünün ilk örneklerinden biri olarak kabul edilen *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'tan itibaren yüzyıllık bir zaman dilimi incelenmek istenmiştir. Bu nedenle Yeni Türk Edebiyatı'nın başlangıcı kabul edilen 1872'den 1973'e dek yayımlanan romanlar ele alınmıştır. Yüzyıllık zaman dilimini belirleyen 1972 yerine 1973 yılının seçilmesinin nedeni, 1973'te yazılan Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*'ni teze dâhil edebilmektir; zira bu roman modern bireyin sancılarını yansıtan çok çarpıcı bir örnektir. 1971'de yayımlanan *Tuhaf Bir Kadın* ve *Tutunamayanlar* gibi romanlarla birlikte, aynanın zaman içinde kullanımının nasıl değiştiğini göstermesi bakımından örnekleme tamamlayıcıdır. Ayrıca roman kişileri içinde aynaya bakan az sayıdaki erkek karakter arasında Zebercet'in saplantı ölçüsünde aynaya bakmasındaki istisnaî durumu tezin bütünlüğüne önemli bir katkı sağlamaktadır. Kırım doğumlu yazar Cengiz Dağcı'ya da eserlerini Türkiye Türkçesi ile yazıp Türkiye'de yayımladığı ve eserleriyle Türk Edebiyatını beslediği için tezde yer verilmiştir. Cengiz Dağcı'nın romanları, II. Dünya Savaşı'nın bireyin üzerindeki yıkıcı etkisini, bilhassa bilinçte yol açtığı sarsıntıyı ayna vasıtasıyla göstermesi nedeniyle edebiyat tarihinde özel bir yere sahiptir. Diğer türlere giren ve/veya sınırlanan zamanın dışında kalan metinlere de incelenen romanları tamamlamak maksadıyla dipnotlarda temas edilmiştir. Ayna, edebî eserlerde o kadar çok geçmektedir ki tezde her metne yer ayırmak mümkün olmadığı için edebî kanonda yer alan, dolayısıyla yaygın olarak bilinen yazarlara ve eserlere öncelik verilmiştir.

Bu tezde tetkik edilmek üzere 302 tane roman, oyun, anı-deneme, şiir ve öykü kitabı okunmuş, bunlardan 133 tanesi aynaya, kullanılan bir nesne ya da mekânda bulunan dikkate değer bir eşya olarak yer verdiği için incelenmiştir, 114 tanesinden konuyu genişletmek ya da örneklendirmek/benzer örnekleri göstermek maksadıyla sadece dipnotlarda bahsedilmiştir.

İncelenen metinlerde, aynanın mekân tasvirlerinde art arda sıralanan birçok eşyadan yalnızca biri olduğu ya da sadece benzetme amacıyla kullanıldığı kısımlar, karakterlere ya da mekâna dair bilgi ya da fikir vermediği müddetçe teze dâhil edilmemiştir. Roman türünün ilk örnekleri bu durumun dışındadır, zira ilk romanlarda bu kısımlar Türk Edebiyatında yeni bir tür olan romanın önceki anlatılardan ayrıştığı noktalara işaret ettikleri için önem arz eder. Ayrıca tasavvufa dayanarak kurulanlardan başka aynayla ilgili benzetmeler ve mecazlar da tezin kapsamı dışında bırakılmıştır. Zira tasavvuf kendi başına geniş bir anlam çerçevesi oluştururken ve metnin temel bir unsuru olarak dikkati çekerken benzetme düzeyinde kalan birkaç kelimelik ifadeler metnin anlam örüntüsüne ciddi bir katkıda bulunmamaktadır. Bununla birlikte, aynalar tasavvufî boyutta ele alınırken Allah-insan ilişkisi üzerinde durulmamıştır. Tasavvuf düşüncesinde ayna, Allah'ın tecelli ettiği âlemin ve insanın sembolüdür. Bu tezde ise ayna tasavvufî, dinî veya mitolojik bir sembol olarak incelenmemiş; insanın iç dünyasını ve kişiliğini yansıtmaya açısından irdelenmiştir. Dolayısıyla derli toplu bir bütünlük elde etmek adına, insanların kullandıkları, gerçekten nesne olarak var olan ve metne varlığıyla anlam kazandıran aynalar incelenmiştir.

Romanlarda yer alan aynalar, öncelikle tematik olarak tasnif edilmiştir. Söz konusu sınıflandırma şu şekilde yapılmıştır: Aynaya bakan kadın karakterler, aynaya bakan erkek karakterler, bireyin hayatında sosyal işleviyle öne çıkan aynalar, tılsımlı veya tasavvufî aynalar ve eşya olarak aynalar. Gerek yazarlar arasındaki gerekse yazarların kendi eserleri arasındaki ortaklıklar ve farklılıklar incelendiğinde böyle bir ayırım göze hemen çarpmaktadır. Bu ayırmada aynaya yüklenen toplumsal, dahası evrensel anlamlar öne çıkmaktadır. Bu bölümler, yazarlara göre alt bölümlere ayrılmıştır. Yazarların edebî anlayışları, aynaya verdikleri anlam ve önemi belirlediği gibi romanlarda aynanın kullanım sıklığını ve aynanın geçtiği sahnelerin ayrıntılandırılmasını da tayin eder. Aynı edebî anlayışa bağlı yazarların aynayı kullanım

biçimleri de buna uygun olarak benzeşmektedir. Araştırmaya konu olan eserler kronoloji gözetilerek incelenmiştir. Konu bütünlüğü ön planda tutulduğu için kronolojik sıralamada bu bütünlüğü bozmamak adına yazarların doğum tarihleri ve eserlerin ilk yayın tarihleri dikkate alınmıştır. Yazarlara göre yapılan kronolojik sıralama ağırlıkta olmakla birlikte yer yer tematik bütünlük dolayısıyla eserlerin yayın tarihlerine göre sıralama yapılmıştır.

Tez, giriş ve sonuç bölümleri dışında altı bölümden oluşmaktadır. “Aynanın Tarihçesi ve Edebiyattaki Yeri” başlıklı birinci bölümde, edebî metinlerde aynanın geçtiği kısımları anlamlandırabilmek için aynanın tarihçesi verilerek aynanın edebiyatla ilişkisi üzerinde durulmuştur. Aynanın yüzyıllar boyunca farklı toplumlarda hangi amaçlarla kullanıldığı ortaya konduktan sonra mitolojide, Halk Edebiyatında, Divan Edebiyatında, Tasavvufta ve Dünya Edebiyatında aynanın yeri kısaca gösterilmiş, böylece Türk romanlarında aynanın kaynakları belirlenmeye çalışılmıştır.

Buna göre aynaya bakan kadın ve erkek karakterler, “Aynaya Bakan Kadınlar” ve “Aynaya Bakan Erkekler” başlıkları altında ikinci ve üçüncü bölümlerde incelenmiştir. Karakterlerin aynaya baktıklarında ne gördükleri ve neye odaklandıkları, karakterlerin kişiliklerine dair önemli ipuçları verir. Ayrıca bu sahneler romanın gidişatında belirleyici olabilmektedir; yani karakterlerin *epifanik* anlar yaşamalarına neden olup kendilerine, hayata ve geleceğe dair tasavvurlarında gerçekleşen ani değişimler sebebiyle romanlarda bir bakıma dönüm noktası teşkil ederler. Aynayı kendilerini görmek için değil, etraflarını seyretmek için kullanan karakterler de mevcuttur. Böylece ayna kişisel bir nesne olmaktan çıkıp sosyal bir işlev kazanmış olur. Aynanın bu kullanımını “Bireyin Hayatında Sosyal İşlevleriyle Öne Çıkan Aynalar” başlığıyla dördüncü bölümde ele alınmıştır. Ayna, kişiye bağlı olmaksızın tamamen kendisine ait özellikleri itibarıyla da romanlarda yer alır. Aynanın tılsımlı bir nesne olarak kullanılması veya tasavvufî bir bağlamda işlenmesi, “Tılsımlı ve Tasavvufî Aynalar” başlığı ile beşinci bölümü oluşturur. “Eşya Olarak Ayna” başlığını taşıyan altıncı bölümde ise ayna, mekân ve mekânın sahibi hakkında bilgi ve fikir veren bir eşya olarak mekân tasvirleri içerisinde incelenmiştir.

Tezin sonucunda şu sorulara cevap bulunması hedeflenmektedir: Aynalar genellikle kadınlarla özdeşleştirilmektedir, romanlarda böyle bir durum gözlemlenmekte

midir; öyleyse bu ilişki nasıl kurulmaktadır? Kadın yazarlarla erkek yazarların aynayı kullanım biçimlerinde ve aynaya yükledikleri işlevlerde, özellikle aynanın kadın ve erkeklerle olan ilişkileri açısından, benzerlikler ve farklılıklar nelerdir? Romanlarda aynaların geçtiği yerlere odaklanıldığında zamana, mekâna ve/veya karaktere dair ortak bir işlev gözlemlenebilmekte midir? Ayna, bir nesne olarak edebiyatta neyi/neleri anlatmak için kullanılmaktadır; yazara, döneme ve/veya belli bir işleve göre ne gibi bir bütünlük ya da farklılık arz etmektedir? Aynaların geçtiği kısımlardaki ortaklıklar ve farklılıklar nelerdir, ne anlama gelmektedir? Aynanın geçtiği kısımlar, yazarın romanını yazmadaki temel meselesini açığa çıkardığı yerler olabilir mi, öyleyse bu bölümlerin kuruluşu nasıl gerçekleşmektedir; yazarlar bu bölümlerde ne söylemektedir, neden böyle söylemektedir? Bu sorulara cevap ararken metinler hem kendi içlerinde hem de diğer metinlerle karşılaştırmalı bir bakış açısıyla ele alınmış, edebiyatın yanı sıra tarih ve psikoloji bilimlerinin kaynaklarından yeri geldiğinde yararlanılmıştır.

Tezde incelenen romanların ilk baskılarından faydalanılmaya özen gösterilmiştir. Bununla birlikte yazarların, metinlerin yeni baskılarında gerçekleştirdikleri değişimlerde aynanın kullanımının arttığı/değiştirdiği durumlar söz konusu olduğunda yeni baskılar esas alınmıştır. Çeşitli nedenlerle ilk baskılara ulaşamadığı durumlarda eserin -mümkünse bir akademisyen tarafından- özenle, özgün metne sadık kalınarak hazırlanmış olmasına dikkat edilmiştir. 1928'den önce Arap alfabesiyle basılmış olan metinlerin Latin temeline dayanan Türk alfabesine aktarımı sırasında noktalama işaretleri gerektiği durumlarda günümüzdeki kullanıma uygun olarak düzenlenmiş olup onun dışında metne herhangi bir müdahalede bulunulmamıştır. Yabancı dildeki kaynaklardan yapılan alıntıların Türkçeye çevirileri, çevireni belirtilmemişse tezin yazarı tarafından yapılmıştır. Aynanın, Türk Edebiyatında ilk romandan başlayarak yüzyıllık bir süreçte nasıl kullanıldığının incelendiği bu çalışma, Türk Edebiyatının gerek teknik gerekse insanın ele alınması bakımlarından geçirdiği dönüşümü göstermeyi ve okura karakterlerden hareketle -bireysel ve toplumsal düzlemlerde- insanı daha yakından tanımaya yarayacak görüş açıları kazandırabilmeyi hedeflemektedir.

## I. BÖLÜM

### AYNANIN TARİHÇESİ VE EDEBİYATTAKİ YERİ

#### A. AYNANIN TARİHÇESİ

*Birey hem içe dönük hem de yansıtmacı ikili (iki katmanlı) bir bakışla, kendisini özne olarak tanımlayabilir. “Kendini tanı” aynasında kendini (benliğini) incelemek, kendi imgesini diğerlerinin aynasında oluşturduğu için, öteki bakışların altında kendisi için bir temsile dönüşürken aynı zamanda kendi bilincinin efendisi olmasını sağlayarak bireye kendini tanıma şansı verir. Kendini görmek ve görünmek, kendini bilmek ve bilinmek – bunlar birbirine bağlı eylemlerdir.<sup>1</sup>*

“Kendini tanımak”, kişinin kendisini dışarıdan bir gözle görebilmesini, kendi kendisiyle karşılaşmasını gerektirir; çünkü insan taşıdığı bedeni bütünüyle göremez, dolayısıyla bedenin içinde taşıdığı ruhu da görebilmesi mümkün değildir.<sup>2</sup> Özellikle insanın iç dünyasını yansıttığına inanılan yüz, insanın ayna olmaksızın göremediği ve belki de bu yüzden aynaya baktığında bedeninde en çok odaklandığı kısımdır. İnsanoğlunun aynaya düşkünlüğü tam da burada yatar: Kendini tanımak isteyen insan, önce suretini görmek ister, bilhassa nasıl göründüğünü merak eder; çünkü nasıl görüldüğüyle ne olduğu arasında doğrudan bir ilişki vardır. Böylece Sabine Melchior-Bonnet'nin yukarıdaki alıntıda ifade ettiği gibi, hem içe dönük hem de mimetik ikili bir bakışla insan, aynadaki görüntüsü sayesinde kendisini özne olarak kurar. Bu noktada ayna, öznenin kendini kurmasıyla yakından ilişkili olduğu için romanlarda gerçek nesne ya da metafor olarak çokça kullanılmıştır. Williard McCarty, aynanın metaforik anlamlar üretmeye uygunluğunu şöyle açıklar: “*Yansıyan görüntü hem tam olarak orada olan bir şeydir hem de orada değildir; dolayısıyla ‘burada-orada’ ya da ‘benlik-benlik değil’ şeklinde düşünen zihniyete meydan okur. Ontolojik olarak muğlak ve büyüleyici olduğu kadar dikkatsizler için de bir tuzaktır.*”<sup>3</sup> Ayna, kişinin bedenini yansıtırken bir yandan onu görünür kılarak aynanın yüzeyinde var eder, öte yandan bu suret gerçek

<sup>1</sup> Sabine Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, New York: Routledge, 2002, s. 156.

<sup>2</sup> “Ruh” kelimesi, “fiziksel yapımızın dışında kalan, ancak bedenimiz aracılığıyla varlığını hissettiğimiz düşüncelerimiz, duygularımız, hatta özümüz” anlamında kullanılmıştır.

<sup>3</sup> Willard McCarty, “The Shape of the Mirror: Metaphorical Catoptrics in Classical Literature”, *Arethusa*, C. 22, S. 2 (1989), s. 162. (Vurgular yazara aittir.)

anlamda dokunulabilir olmadığı için gerçek değildir. Buna bağlı olarak, aynaya bakan orada gördüğü yansımayı bir imgeye dönüştürerek aldanabilir, benliğini bu imge üzerine kurmaya çalışabilir.

İnsanın kendisini özne olarak inşa etmesinde aynanın oynadığı rol, daha çok Tanrı-merkezli bakış açısından insan-merkezli bakış açısına geçişle birlikte, Aydınlanma Çağı'ndan sonra görülür. Bununla birlikte ayna, farklı nedenlerle yüzyıllar boyunca her zaman ilgi çeken bir nesne olmuştur. Adı anıldığında bile son derece merak uyandıran gizemli bir nesnedir; çünkü insan, bedeninin birçok uzvunu görebilmesine rağmen yüz ve sırt gibi bölgelerini görememektedir. Özellikle ruhu yansıttığına inanıldığı için yüzle birlikte ruhun da aynaya aksettiği kabul edilir. Bunun yanı sıra “*aynanın ‘somut olmak gibi can alıcı bir nokta dışında bedeninin tüm niteliklerini’ yansıtmasıyla aynadaki yansıma, bir gölge gibi, ruhun mükemmel bir formu olarak nitelendirilir.*”<sup>4</sup> Aynaya olan ilgi de buradan hareketle gündelik hayata, oradan da edebiyata uzanan bir çizgide çeşitli şekillerde tezahür eder.

Ayna yüzyıllar boyunca görüntüyü yansıtmak amacıyla özel ve kamusal alanlarda kullanılan, kendisine bu amacının çok ötesinde dinî, metafizik ve toplumsal anlamlar yüklenen bir nesne olmuştur. Genellikle kadınlarla özdeşleştirilen ayna, kişisel bir eşya ve mekânların önemli birer nesnesi olmasının yanı sıra dinî ritüellerde ve falcılıkta da kullanılmış, zaman zaman aynanın tılsımlı olduğuna inanılmıştır. İnsanlara her zaman ilginç gelen ve hayatlarının önemli bir parçası olarak görülen ayna, çok farklı yönleriyle edebiyat metinlerinde de farklı anlamlarda ve amaçlarda kullanılmıştır. Efsanelerden romanlara uzanan bu yelpazede aynaya atfedilen anlam ve önem de zamanla değişmiştir. Bugün ayna, çok zengin bir çağrışım ve anlam hazinesine sahiptir.

\*\*\*

Ayna, Türkçenin en eski sözlüğü olarak kabul edilen *Dîvânu Lügâti't-Türk*'te, “köznü” şeklinde geçer, aynayla ilgili ayrıca “kö.g” ve “iki yüzlüg köznü” tanımları da yer alır.<sup>5</sup> Sözlükte “*aynanın üstündeki pas*” anlamına gelen (“kö.g”) bir kelimenin bulunması, aynanın parlaklığının olduğu kadar paslı oluşunun da mühim olduğunu

<sup>4</sup> McCarty, “The Shape of the Mirror”, s. 169. (Alıntı içindeki alıntı O. W. Von Vacano'nun *The Etruscans in the Ancient* (1960) başlıklı kitabından yapılmıştır.)

<sup>5</sup> Kâşgarlı Mahmud, *Dîvânu Lügâti't-Türk: Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin*, ed. Ahmet B. Ercilasun, Ziyat Akkoyunlu, 3. b., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2018, s. 368, s. 402, s. 502.



ortaya koyar. Bu durum, tezin ilerleyen kısımlarında işlenecek olan aynanın bu özelliğine -bilhassa Tasavvuf felsefesinde- yapılan vurgunun çok eskilere dayandığını gösterir. Aynayla ilgili diğer tanım olan “iki yüzlüg köznü”, iki anlamda değerlendirilebilir. İlki eskiden ayna kullanılmadığında çevrilip bırakıldığı için arka tarafına çeşitli motifler işlenirdi, bu nedenle aynanın iki tarafı da kullanılmış olurdu. İkinci anlamı ise aynanın bu dünya ve doğaötesi arasında bir geçit işlevi gördüğüne inanıldığı için aynanın iki tarafında farklı evrenler olduğu kabul edilirdi.

“Ayna” kelimesi “demir” anlamındaki Farsça “ayen (ahen)” kökünden türeyen “ayine” kelimesinden dilimize geçmiştir. Ayrıca Türkçedeki “gözü” ve daha seyrek olarak “düzgü” kelimeleri de uzun zaman kullanılmaya devam etmiştir. Eski Anadolu Türkçesinde yaygın olan “gözü”, Zehra Toska’nın bildirdiğine göre, 16. yüzyıldan itibaren yerini “ayine”ye ve Arapça karşılığı olan “mirat”a bırakmıştır.<sup>6</sup> Bugün hâlâ kullanılmakta olan “ayna” kelimesi, Türk Dil Kurumu tarafından, “ışığı yansıtan, varlıkların görüntüsünü veren, cilalı ve sırlı cam” olarak tanımlanır.<sup>7</sup> Ancak bu tanım, günümüz aynaları için geçerli olurken çok eski aynaları tanımlamakta yetersiz kalır; çünkü aynanın tarihi, insanlığın tarihi kadar eski zamanlara uzanır. Öncelikle nesne olarak üretilen aynalardan çok daha önce durgun su başta olmak üzere, üzerine düşen ışınları yansıtabilen yüzeyler ayna işlevi görmüştür. Buna göre cilalanmış madenî yüzeyler, durgun su, pencere camları birer ayna gibi kullanılabilirler.

Bugün elimizde bulunan en eski aynalar Çatalhöyük’teki kazılardan çıkmış olup M.Ö. 6000 yıllarına ait olduğu tahmin edilmektedir. Bu aynalar, genelde siyah ve sert olan, volkanik cam da denilen obsidiyenin parlatılmasıyla yapılmıştır. Aynalarla ilgili kapsamlı bir çalışma yapan Secda Saltuk’un verdiği bilgilere göre, “*bu aynalar buluntu durumları nedeniyle, J. Mellaart tarafından, rahibeler olgusu ile ilişkilendirilerek aynalarla din ve kutsallık açısından bağlantı kurulmaya çalışılmıştır. Bu yaklaşım hem ender olmalarını hem de yalnızca kutsal mekânlarda bulunmalarını açıklar.*”<sup>8</sup>

Bunun dışında çok eski dönemlerde aynalar pirit, altın, gümüş, bronz, bakır, tunç gibi madenlerin yüzeylerinin parlatılmasıyla da yapılmaktaydı. Mezapotamya ve

<sup>6</sup> Zehra Toska, “Klasik Şiirimizde Ayna”, *Sultanların Aynaları*, İstanbul, TC. Kültür Bakanlığı, 1998, s. 31.

<sup>7</sup> “Ayna”, *Güncel Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, (25.11.2020), sozluk.gov.tr.

<sup>8</sup> Secda Saltuk, *Geçmişten Günümüze Ayna: Her Alanda Her Anlamda*, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2010, s. 34.

Mısır'da aynaların tarihinin çok eski olduğu, kazılardan elde edilen aynalara dayanılarak bilinmektedir. Bu aynalar daha çok saplı el aynaları olarak üretilmekteydi.<sup>9</sup> Ayrıca Ülker Erginsoy'a göre eldeki örnekler, “*Neopolitik Çağ'dan itibaren saplı aynaların Yakındoğu'da her bölgede kullanıldığını gösterdiği gibi, çoğu kralî gömütlerden çıkarılmış olan ya da mezar kabartmalarında tanrıçaların elinde tasvir edilen bu eserlerin, tapınak kültürüyle ilgili sembolik anlamlar taşıdıklarını kanıtlamaktadır.*”<sup>10</sup> Bu sapsız insanlar, hayvan veya çiçek motifleri içermektedir. Saltuk'a göre “*Mısır mezarlarında ortaya çıkarılan aynalardan anlaşıldığı üzere, en beğenilen sap bir insan figürüydü.*”<sup>11</sup> Bu durum, insanın kendisine düşkünlüğünü gösterir.

Peter Pendergrast'a göre resimlerden ve kazılardan Mısırlı kadın ve erkeklerin ayna karşısında görünüşlerini düzenlemek için bir hayli vakit geçirdikleri anlaşılır.<sup>12</sup> Kadınlar dinî törenlerde Güneş'i temsil etmesi nedeniyle ellerinde ayna taşırlardı. Ayna, Mısır'ın en güçlü tanrısı olan Güneş Tanrısı Ra'nın yeryüzündeki sembolüydü.<sup>13</sup> Bu nedenle ayna şeklen Güneş'e benzetilirdi. Ayna aynı zamanda aşk, bereket, güzellik ve dans tanrısı olan Güneş tanrısının gözü Hathor ile de ilişkilendirilirdi. Buna göre zaman zaman aynanın ortasında tılsımlı gözler olarak, zaman zaman mezar resimlerinde dans eden, kıvrak ve çıplak, aynayı tutan kadın figürü ile karşımıza çıkar.<sup>14</sup> Buna bağlı olarak, tanrılara ayna hediye etmek Mısır gelenekleri arasındaydı.

Eski Mısır'da yaşam sembolü olan “ankh”, Pendergrast'ın aktardığına göre, ayna şeklindedir: Altta T şeklinde kolla biten yumurta şekli. Aynanın uzun adı, bu inanışa göre, “ankh-en-maa-her”dir; yani, “yüzünü görmek için yaşam gücü”, kısaca “yüzünü görmek”. Ayna ayrıca “kutsal”, “ölümsüz”, ve “hakikat” gibi dinî başlıklar da almıştır. Mısırlılar, insanın, temel melekesi, enerjisi ve kimliği olan Ka ile ruhu ya da bilinci olan Ba ikilisinden oluştuğuna inanırdı. Mumyalama da bu ikisini korumak üzere yapılırdı. Ba, insan öldüğünde gündüzleri gökyüzüne uçarken Ka, dünyada kalırdı. Mısırlıların ölümlerinin mezarlarına yemek götürmelerinin altında bu yatar. Ayrıca aynanın Ka'yı

---

<sup>9</sup> Kazılardan çıkan tarihî aynalar hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz: Secda Saltuk, *Geçmişten Günümüze Ayna* ve Mark Pendergrast, *Mirror Mirror: A History of the Human Love Affair with Reflection*, New York, Basic Books, 2004.

<sup>10</sup> Ülker Erginsoy, “İslam Maden Sanatında Ayna”, *Sultanların Aynaları*, İstanbul, TC. Kültür Bakanlığı, 1998, s. 60.

<sup>11</sup> Saltuk, *Geçmişten Günümüze Ayna*, s. 35.

<sup>12</sup> Pendergrast, *Mirror Mirror*, s. 4.

<sup>13</sup> Pendergrast, *Mirror Mirror*, s. 4.

<sup>14</sup> Pendergrast, *Mirror Mirror*, ss. 4-5.

muhafaza ettiğine, ikilinin aynanın derinliklerinde ortaya çıktığına ve öteki dünyaya geçişi mümkün kıldığına inanırlardı. Bu nedenle ayna, Mısır mezarlarında, duvar resimlerinde ve kazılarında bolca görülmektedir.

Hititlerde ise ayna, kadınlığın simgesidir. Eski Giritlilerde ayna, daha çok dinle ilişkili olarak kullanılmaktaydı. Saltuk'a göre, "*Ayna her çağda yaygın değildi. Yunanistan'da kadınların aynasız yaşamlarını sürdürebildikleri dönemler olmuştur; Yunanistan'da MÖ. 6. yüzyılın başına kadar ve Minos'ta da 6. yüzyıla kadar böyleydi. Aynaların Mısır'dan halka tanıtılmasıyla birlikte aynalar birer sanat objesi olmuşlardır. Sapı, arka tarafı ve kenarı dekorasyon için kullanılmışlardır.*"<sup>15</sup> Kapaklı aynalarsa, 5. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bunlarda yine kapağın ya da aynanın arka yüzünün süslendiği görülür. Kapağa daha çok kadın başları işlenmiştir, Saltuk'a göre bu profiller döneminin moda kadını temsil eder.<sup>16</sup>

M.Ö. 600'lü yıllara dek tarım, ticaret ve madencilik yönünden zengin olan Etrüsklerde, mutlu bir öte yaşam için mezar koşulları önemliydi, bu nedenle ölünün evini inançlarının gerektirdiği gibi tam bir ev gibi döşediler. Bu eşyalar arasında bulunan ayna, Etrüskçede "görüntüsü aynaya yansıyan" demek olan "ruh" için konulurdu. Bununla birlikte, aynaların arka süslemeleri şimdiye dek bilinen diğer medeniyetlerin aynalarından farklıdır. Aynaların arkaları, yarı çıplak erkek ile konuşan ve flört eden kadınların cinsellikle dolu sahneleriyle süslenirdi. Bugünkü el aynalarına benzer aynalarda ise Dionisos ve Eros tasvirleri görülmektedir.<sup>17</sup>

Roma aynalarında daha çok metal hâkimdi ve süsleme bir zenginlik göstergesiydi. Romalı kadınlar ve erkekler, ayna karşısında bir hayli uzun zaman geçirirlerdi; çünkü güzellik erdem ve bereketlilikle ilişkilendiriliyordu. Bu nedenle alt sınıf Romalılar ve hizmetçiler de aristokratlarınkilere göre daha kalitesiz olmakla birlikte çeşitli aynalara sahiptiler. Seneca'dan aktaran Pendergrast'ın belirttiğine göre, İmparator Domitian, salonunu cilalanmış yansıtıcı taşlarla döşetti, böylece arkasında olanları da görebilecekti.<sup>18</sup> İmparatorluğun çöküş döneminde, hedonist bir yaşamın yaygınlaşmasıyla birlikte aynalar zevk ve sefayla ilişkili olarak daha da önem kazandı.

<sup>15</sup> Saltuk, *Geçmişten Günümüze Ayna*, s. 47.

<sup>16</sup> Saltuk, *Geçmişten Günümüze Ayna*, s. 59.

<sup>17</sup> Saltuk, *Geçmişten Günümüze Ayna*, ss. 8-10.

<sup>18</sup> Saltuk, *Geçmişten Günümüze Ayna*, ss. 12-16.

Kişi içki içerken kendisini birçok aynada birden seyredebilsin diye kadehlerin içi çok yüzlü aynalardan yapılmaya başlandı. Benzer şekilde yatak odaları ve salonlar aynalarla döşendi.<sup>19</sup> Nero, Altın Ev'ini gün ışığından daha üstün, baş döndürücü bir parlaklık veren fenjitile kapladığını söyler.<sup>20</sup> Pendergrast'a göre, diğer Akdeniz insanları için ayna ruhu yansıtıyorken Romalılar için bizzat kişiyi yansıtır.<sup>21</sup> Romalılarda büyük erotik aynalar metalden üretilirken seri üretime uygun ve kitlelerce kullanılan küçük cam aynalar da yapılmıştır. Çok kaliteli olmayan, günlük kullanım için ya da tılsımlı muskalar olarak kullanılan bu aynalar, tüm Roma topraklarındaki mezarlarda bulunur.

İskitlerde ise ayna, herkes ayna sahibi olacak kadar yaygındır. Özellikle kadın eşyaları arasında aynaya sıklıkla rastlanır. Saltuk'a göre İskitlerde ayna, "*insanoğlunun üstünlüğünü ele geçirmek için tetikte bekleyen kötü ruhları uzaklaştırmakta yardımcı*"dır ve "*Büyük Tanrıça'nın bir özelliği*"dir.<sup>22</sup> Dolayısıyla aynalar dinî-mistik bir amaca hizmet etmektedir.

Çin'de aynalar, dinî ayinlerde, büyülerde ve aksesuar olarak tuvalette kullanılırdı. Aynaların, gerçekliği ve ruhu yansıttığına, ayrıca sihirli olabileceklerine inanılırdı ve toplumsal bir boyutu vardı.<sup>23</sup> Ayna yapımında usta olan Çinlilerin ilk aynaları başlarda ince ve narinken daha dayanıklı olmalarını sağlamak üzere gittikçe kalınlaştırılmıştır. Çinliler "*güneşten ateş toplayan*" konkav dev aynaları üretiyorlardı.<sup>24</sup> Hem parlaklıkları hem de yuvarlaklıkları itibarıyla Güneş ve Ay ile karşılaştırılan aynalar, evreni temsil ederdi. Aynaların arkaları Simurg, ejderha, bitki, böcek ve kuş desenleriyle kaplanırdı. Evreni temsil eden kozmik aynalarda ise "*dört yöne hükmeden solda Mavi Ejderha, sağda Beyaz Kaplan bulunurdu. Kızıl Kuş ve Kara Savaşçı da yin-yang ile uyumludur.*"<sup>25</sup> Çinlilerde de kişi, ölümden sonra ona ışık tutması için mezara aynasıyla birlikte gömülür; ancak mezara gömülmeyp sonraki nesillere miras olarak bırakılan aynalar da mevcuttur. Bazı aynalar karı-koca arasında kırılarak aşklarının ve bağlılıklarının sembolü olarak saklanır; ayrıldıktan sonra aynanın parçalarının

---

<sup>19</sup> Saltuk, *Geçmişten Günümüze Ayna*, ss. 12-16.

<sup>20</sup> Diderot'dan aktaran Sabine Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, İng. çev. Katharine H. Jewett, New York, London, Routledge, 2001, s. 12.

<sup>21</sup> Pendergrast, *Mirror Mirror*, s. 15.

<sup>22</sup> Saltuk, *Geçmişten Günümüze Ayna*, s. 71.

<sup>23</sup> Saltuk, *Geçmişten Günümüze Ayna*, ss. 73-74.

<sup>24</sup> Pendergrast, *Mirror Mirror*, ss. 16-21.

<sup>25</sup> Bir ayna yapımıcısından aktaran Pendergrast, *Mirror Mirror*, s. 17.

birleşmesiyle yeniden birleşeceklerine inanılır. Çinlilerde iç organları gösteren, böylece içi temizleyen aynalar vardır. Organları göstermekten başka, iç dünyayı, gizli arzuları gösteren tılsımlı aynalar da söz konusudur. Kötü ruhlardan ve şeytandan korunmak için sırta giyilen, savaşlarda düşmana karşı göğse takılan ve ölüm döşeğindeki kişinin çıkan ruhunu yakalaması ve böylece kişiyi tekrar hayata döndürmesi için hastanın etrafına asılan aynalar da dikkati çeken bir başka gruptur. Aynaların cilası ve parlaklığı, aynaların gücüyle doğru orantılıdır. Ayna kırılrsa da tılsımın devam ettiğine inanıldığı için yerden toplanıp diğer gıdalarla birlikte yenirdi. Çinliler için çok önemli olan ayna, Çin hükümdarları tarafından resmî hediye olarak sunulan nesnelere arasındadır.

Japonlar için de ayna günlük hayatın önemli bir parçasıdır. 17. yüzyıla kadar daha çok dinî bir anlamı olan ve tanrılarla ilişkilendirilen ayna, bu dönemden sonra daha seküler bir anlam kazanmaya başlar. Aktörler ve fahişeler aynayı hazırlıkları için kullanırlardı. Anneler kızlarına, uzun ömrü ve mutluluğu temsil eden evlilik aynaları verirdi. Ayrıca atalardan kalma aynaların ataların ruhlarını taşıdığı ve onlarla iletişime geçmeyi sağladığı düşünülürdü. Birçok kültürde olduğu gibi Japonlarda da aynalar kadınlarla ilişkilendirilmiştir.<sup>26</sup>

Orta ve Güney Amerika’da milattan önceki zamanlarda bronz ve bakır aynaların kullanıldığı bilinmektedir. Batı yarımküredeyse antrasit, pirit ve obsidiyenden aynalar yapılmaktadır. Nicholas Saunders, “*Amerikan kültürlerinde yansıyan suret ruhu ya da aynaya bakan insanın özünü simgeler*” diyerek “*şamanların ‘paralel tinsel dünyalar’la iletişime geçtiklerini*” söyler.<sup>27</sup> Muriel Porter Weaver’a göre, Olmekler de ruhlar ve görünmeyen efendilerin dünyasında yaşadılar. Avcılık ve ekim nedeniyle doğaya zarar verdikleri için ritüel ve kurbanlarla Güneş’i yaratan ateş tanrısı Jaguar’a bunun bedelini öderlerdi. Şaman yöneticiler, kendilerini ayna gibi gözleri olan ve bu sayede gece de görebilen Jaguar’la özdeşleştirirdi.<sup>28</sup> Pendergrast, Olmeklerin kültürlerinin devamı sayılabilecek olan La Venta’da aynanın önemini korumaya devam ettiğini söyler. Bu kültüre ait aynalara bakıldığında, aynaların basit bir nesneden çok daha fazlası oldukları görülür. Boyna asılan aynaların, üzerlerindeki figürler düşünüldüğünde bu aynaları muhtemelen güneş ışığını karanlık odayı kutsal amaçlarla aydınlatmak isteyen

<sup>26</sup> Pendergrast, *Mirror Mirror*, ss. 20-21.

<sup>27</sup> Saunders’ten aktaran Pendergrast, *Mirror Mirror*, s. 21.

<sup>28</sup> Weaver’dan aktaran Pendergrast, *Mirror Mirror*, ss. 24-25.

şamanların, rahiplerin ya da elitlerin kullandığı tahmin edilmektedir. Pendergrast ayrıca bunun içgözlem için de kullanılabileceğini söyler.<sup>29</sup>

Mayaların hayatlarında aynanın önemli bir yeri vardır. Vazolarda aynaların elit kesim tarafından nasıl kullanıldığını gösteren birçok sanatsal tasvir bulunur.<sup>30</sup> Aztekler de Çinliler gibi aynayı üstlerinde taşırlar. Ayrıca ayna, tanrılardan birini aynayla özdeşleştirecek kadar önemlidir. “Dumanlı Ayna”<sup>31</sup> olarak isimlendirdikleri sol ayağının yerinde ayna olan Gece Tanrısı Tezcatlipoca, ayna sayesinde her şeyi bilme ve insanların kalplerinin içini görebilme yetisine sahiptir. Ayna, insan gözü gibi işlev görür: görmek ve görünmek. Tezcatlipoca bir ayna olarak, parlak yüzeyiyle insanları kandırır: genci yaşlıyla, suçluyu masumla, karanlığı aydınlıkla...<sup>32</sup>

Türklerin kullandıkları en eski aynalarsa demir, çelik ve bronzdandır. Özellikle Çin aynaları yaygındır. Türklerde aynaya sık bakmak iyi sayılmadığından aynalar kullanılmadıkları zaman ters çevrilmiştir. Zira, aynanın ruhların bulunduğu bir mekân olduğuna inanılır. Bu nedenle aynaların çevre süslemelerine son derece önem verilmiş, el aynaları ve minder aynaları çeşitli şekillerde süslenmiştir. Bezenen bu kısımlar aynaya bakılmadığı zaman öne çıkarılmış, bu şekilde aynalar aynı zamanda dekoratif birer nesneye dönüştürülmüştür. Şamanların ayinlerinde önemli bir yer tutan ayna, diğer toplumlardakine paralel olarak gaybî varlıklarla iletişime geçmek için kullanılmıştır. Bunun için aynayı, dünyadaki her şeyi gösteren aya ve güneşe tutarlardı. Asaları aynayla süslenen şamanları bu aynaların koruduğuna inanılırdı.<sup>33</sup>

Selçuklu döneminde aynalar, gezegen ve burç sembolleriyle süslenmiş ve aynaların tılsımlı olduklarına inanılmıştır. İslam kültüründe yaygın olarak altın ve Güneş, gümüş ve Ay, demir ve Mars, cıva ve Merkür, bakır ve Venüs, kurşun ve Satürn, kalay ve Jüpiter arasında kurulan ilişkiler, Selçuklu aynalarında, özellikle aynaların arkasında kabartma desenler şeklinde görülür. Aynaların üzerine, sahibine uğur, bereket ve şifa getirmesi için yazılan dilekler bunu doğrular niteliktedir. Nermin Sinemoğlu'nun

---

<sup>29</sup> Pendergrast, *Mirror Mirror*, ss. 24-25.

<sup>30</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Paul F. Healy, Marc G. Blainey, “Ancient Maya Mosaic Mirrors: Function, Symbolism, and Meaning”, *Ancient Mesoamerica*, C. 22, S. 2 (2011), ss. 229-44.

<sup>31</sup> Orijinalde “Smoking Mirror” olarak geçmektedir. Ayna, obsidiyenden yapılmış olduğu için rengi dolayısıyla böyle anılmaktadır.

<sup>32</sup> Tezcatlipoca hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Elizabeth Baquedano (ed.), *Tezcatlipoca: Trickster and Supreme Deity*, Boulder, Colorado: University Press of Colorado, 2014.

<sup>33</sup> Yusuf Çetindağ, *Ayna Kitabı*, İstanbul, Kitabevi, 2011, s. 283.

bildirdiğine göre, “Üzerlerinde yazılar, tarih ve sahibinin adı bulunan halkalı aynalar, uğur getirdiklerine inanılan tılsımlı aynalardır ve özel olarak bu amaçla kullanılmak için yapılmışlardır. Saplı aynalar ise günlük hayatta kullanılmışlardır.”<sup>34</sup> 13. yüzyıl sonunda ve 14. yüzyılda aynaların tılsımlı olduğuna dair inanç gittikçe söner.

13. yüzyıldan sonra camın arkasının gümüş ya da kurşunî levhalarla kaplanmasıyla, bugünkü sırlı aynaların temelini teşkil eden aynalar üretilmeye başlanmıştır. Selçuklular da camı basit bir şekilde sırlayarak cam aynalar üretmiştir. Yine de 15. yüzyılda Venedikliler tarafından üretilen sırlı aynalara kadar aynalar daha çok madenden yapılmıştır. Venediklilerse ince bir kalay yaprağın üzerini cıvayla kapladıktan sonra üzerine camı yerleştirirlerdi. Murano adasında, özellikle dönemi için son derece bilgi ve ustalık gerektirecek bir teknikle ayna üretirlerdi ve tekniklerini gizli tutarlardı. İnce bir kalay yaprağı düz bir zeminde cıvayla kaplanarak üzerine önce kâğıt, sonra da cam yerleştirilir ve en son aradaki kâğıt dikkatli bir şekilde çekilirdi. Cıvayla kalayın amalgam hâline gelerek cama yapışmasıyla elde edilen aynalar, sırrı bozulmasın diye arka yüzünden kaplanırdı. Dönemine göre oldukça iyi gösteren, saray ve soylular tarafından talep edilen bu aynalar, lüks ve ihtişam göstergesiydi. Venedikliler ürettikleri aynaları yalnızca Avrupa’ya değil, doğudaki ülkelere de gönderiyorlardı. Örnek olarak, İsfahan Sarayı’ndaki aynalı oda ve aynalı süslemeler, Lahor Sarayı’ndaki kraliyet odalarında bulunan aynalar Venedik’ten getirilmiştir.<sup>35</sup> Adeta dünyaya yayılan ve sarayları süsleyerek sahibinin gücünü simgeleyen Venedik aynaları, yüzyıllarca ayna yapımında tek marka olmuştur. Ancak bu noktada Venediklilerin de sırlı ayna tekniğini zaman içinde geliştirdiklerini belirtmek gerekir. 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar sırlama tekniği sürekli gelişmiştir.

Fransızların bu tekniği öğrenmesiyle yapımı sır olmaktan çıkan ayna, giderek daha fazla üretilmeye başlandı ve kullanımı yaygınlaştı. Fransızların aynaya ve aynacılara verdiği önem, Venediklilerden aynanın sırrını öğrenme çabaları ve bu sırrı öğrendikten sonra ayna üretiminde söz sahibi olmaları, ayna üzerine yapılmış çalışmalarda ısrarla üzerinde durulan bir konudur.<sup>36</sup> Aynacılar, saray tarafından birer soylu gibi el üstünde tutulmuştur. Soylular ihtişamlarını vurgulamak için büyük aynalar

<sup>34</sup> Nermin Sinemoğlu, “Ayna” maddesi, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul, 1991, C. 4, s. 260.

<sup>35</sup> Melchior-Bonnet, *The Mirror*, s. 21.

<sup>36</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Pendergrast, *Mirror Mirror*; Melchior-Bonnet, *The Mirror*.

sipariş etmişlerdir. Bunun en önemli örneklerinin başında Versailles gelir. Versailles'daki şato Saint-Louis gününde kamuya açılırdı. Kraliyet dairelerine akın eden yoksullar, hayret dolu kocaman gözlerle etrafı ve aynalarda kendilerini seyrederdi. Kişinin baştan ayağa kendisini görebildiği aynaların yaygın olmadığı bir dönemde aynalar, açıkça sınıf göstergesiydi. Büyülü bir atmosferde her şeyin adeta bir temsile dönüştüğü Versailles'a insanlar görmek ve görünmek için giderdi.<sup>37</sup>

Osmanlılarda ise, cam ile ilgili düzenlemeler ilk kez 17. yüzyılda görülür. Evliya Çelebi'nin bildirdiğine göre, özellikle merkez kabul edilen İstanbul'da bu yüzyılda 90 aynacı dükkânı ve Kerbela'da şehit olan Hüsamettin Necefi isimli bir pirlere olan 105 aynacı bulunmaktadır.<sup>38</sup> Bu nedenle Osmanlıların son dönemlerinde aynalar eskiye oranla çeşitlenir. Her sosyal ve ekonomik tabakadan insan aynaya sahip olabilmektedir. Yine de değerli taşlarla bezeli, özel işlemeli aynalar zenginlik göstergesi olup genellikle saray ve konaklarda bulunur. Osmanlı padişahlarına kaptan paşalar ve yabancı elçiler çeşit çeşit aynalar hediye etmişlerdir. Alt tabakadan insanların aynaları ise daha küçük ve tahta çerçeveliydi. Osmanlılarda aynalar, dışarıdan gelenler dışında, daha çok demirden dövülerek yapılmıştır. 15. yüzyıldan sonraysa billur aynalar da görülmektedir.

Aynaları ile meşhur Versailles ve Schönbrunn Sarayları, akla Osmanlı'daki saraylarda bulunan aynaların özelliklerinin nasıl olduğu sorusunu getirir. 1460-1478 yılları arasında Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırılan, 19. yüzyıla kadar Osmanlı padişahlarının ikamet edip imparatorluğu yönettikleri Topkapı Sarayı'nda aynaların varlığı hakkında elde bilgi yoktur. Topkapı Sarayı üzerine çalışan Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimarî, Tören ve İktidar* başlıklı kitabında sarayla ilgili çeşitli kaynaklara dayanarak ayrıntılı bilgi vermekle birlikte aynalardan söz etmez.<sup>39</sup> Yaklaşık dört yüzyıl Osmanlı padişahlarının evi olmasının ötesinde imparatorluğun yönetim, sanat ve eğitim merkezi olmasıyla dikkat çeken Topkapı

---

<sup>37</sup> Louis-Sebastian Mercier'den aktaran Melchior-Bonnet, *The Mirror*, s. 87 ve s. 147.

<sup>38</sup> “Ehl-i hâl, âyineciyân: Dükkân 90, neferât 105, pîrleri Hüsâmeddîn Necefi'dir kim İmâm Hüseyin belin bağladı ve İmâm Hüseyin ile Kerbelâ'da şehîd olup kabri andadır. Bu tâ'ife dükkânların niçe bin âyine-i moran ile zeyn edüp geçerler.” (Seyit Ali Kahraman vd. (haz.), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 1. Kitap: İstanbul Topkapı Sarayı Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu-Dizini*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996, s. 334.)

<sup>39</sup> Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimarî, Tören ve İktidar*, çev. Ruşen Sezer, 1. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.



Sarayı kullanıldığı süre boyunca, yani 19. yüzyıla kadar eklenen yapılarla sürekli genişlemiştir. Böyle bir sarayda aynanın olmaması elbette düşünülemez, ancak tarih itibarıyla aynaların ebatlarının küçük ve sayılarının az olduğu tahmin edilebilir.

Osmanlı'da aynalarıyla tanınan saraylar mevcuttur. Yapımı 1614 yılında tamamlanan Aynalıkavak Kasrı bunların başında gelir. Semavi Eyice'nin aktardığına göre, Aynalıkavak Sarayı'na dair söylentiler Osmanlı saraylarında aynanın göz ardı edilemeyecek bir konumda olduğunu göstermektedir:

*Venedik Cumhuriyeti'yle 1718'de imzalanan barış antlaşmasının arkasından Venedik'ten hediye olarak büyük ve değerli aynalar gelmiş ve bunlar Tersane Sarayı'nın iç duvarlarını süslemede kullanılmıştır. Bu sebeple "Kavak kadar uzun endam aynaları" sözünün Aynalıkavak adına dönüşmüş olduğu ve buranın artık bu adla tanındığı söylenmektedir.<sup>40</sup>*

Sarayın adını nereden aldığı tam olarak bilinmemekle birlikte, isminde yer aldığına göre aynalar, özellikle endam aynaları bu sarayda ihtişamın mühim bir parçasıdır.

Dolmabahçe Sarayı'nda da aynalar önemli bir yer teşkil eder. Selçuk Eracun'un hazırladığı *Osmanlı'nın Muhteşem Mirası: Dolmabahçe Sarayı* kitabında, "büyükelçi veya diğer temsilcilerin resmi kabulünde ve elçiler için yapılan resmi toplantılarda" kullanılan Süfera Salonu şöyle tasvir edilmektedir:

*Salonda bulunan eserler, sanatsal güzelliklerinin yanında salona gelen elçilerin üzerinde psikolojik olarak, İmparatorluğun gücünü ve ihtişamını anlatan etkiler de taşımaktadırlar. Dekorasyonun vazgeçilmez unsurlarından birisi olan aynalar çeşitli stratejik noktalara bilinçli olarak yerleştirilmişlerdir. Bunların içine bakıldığında ise salonun diğer kısımlarının ayna içinde iç-içe geçerek sonsuz bir şekilde devam eder bir görüntü vermektedir. Sanatsal bir uygulama olan bu teknik, Viyana'da Schönbrunn'da uygulanmaya başlamıştır.<sup>41</sup>*

Aynalar, Avrupa'da aynalarıyla meşhur bir salon olan Schönbrunn Sarayı'na benzetilen Dolmabahçe Sarayı'nda benzer işlevlerle yer alır. Dolmabahçe Sarayı'nın diğer salonlarında da ayna kullanımını dikkati çeker:

*Büyükelçi veya diğer temsilcilerin resmi kabulü öncesinde ve sonrasında geçici bir süre bekletildikleri yer İntizar (Bekleme) Odası olarak kullanılmıştır. İlk oda giriş, ikinci oda misafir odası olarak kullanılır. Ferah ve aydınlık olan odalarda, ünlü ressam **İvan Kostantinovich Aivazovsky**'nin değerli tabloları duvarları süslemektedir. Altın varaklı ayna ve konsol takımı üzerinde **Sultan Abdülmecit** tuğrası taşımaktadır.<sup>42</sup>*

<sup>40</sup> Semavi Eyice, "Aynalıkavak Sarayı", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1991, C. 4, s. 264.

<sup>41</sup> Selçuk Eracun, *Osmanlı'nın Muhteşem Mirası: Dolmabahçe Sarayı [e-kitap]*, İstanbul: As Book, 2000.

<sup>42</sup> Eracun, "Misafir Bekleme Salonu", *Dolmabahçe Sarayı*. (Vurgular yazara aittir.)

Tasvir “Misafir Bekleme Salonu”na aittir.<sup>43</sup> Odanın dekoru, resimlerle birlikte düşünüldüğünde ziyaretçileri etkilemeye yönelik tasarlanmıştır, ayna da bunun önemli bir parçasıdır. Aynanın altın varaklı oluşu, tamamen sahibinin gücüyle ilişkilidir. Nitekim aynanın üzerinde sultanın tuğrasının bulunması bunu kanıtlar niteliktedir. Odanın ferah ve aydınlık oluşu aynaya bakışı, dolayısıyla mekâna ve mekânın sahibine bakışı etkileyen bir unsur olarak düşünülebilir.

Beylerbeyi Sarayı da aynaları ile tanınan Osmanlı saraylarından biridir. Yılmaz Öztuna, “Boğaziçi’nin Beyaz İncisi: Beylerbeyi Sarayı” başlıklı yazısında Sultan I. Mahmut’un yaptırmış olduğu, daha sonra II. Mahmut ve I. Abdülmecit’in de uzun süre ikamet ettiği Beylerbeyi Sarayı’nın Sultan Abdülaziz tarafından yıktırılıp yerine “XIX’uncu asırda orta büyüklükteki Avrupa krallıklarının hükümdar sarayları gibi” yeni bir saray yaptırdığını belirtir.<sup>44</sup> Yeni Beylerbeyi Sarayı, “eskisi gibi Türk üslubunda değil, Avrupa üslubunda yekpare ve mermerden” olup “[g]eniş ölçüde eski sarayın enkazından ve eşyasından istifade edildi. Yeni saray, eskisinden küçüktü. Fakat hem Avrupa üslubunda, hem de derli toplu idi.”<sup>45</sup> Yeni saraya geçerken eski eşyaların büyük oranda muhafazası, eskinin tamamen yok sayılmadığını göstermektedir. Eskiden de sarayda önemli bir yere sahip olan ayna, yeni sarayda da güç ve ihtişam göstergesi olarak kullanılmaya devam etmiştir. Öztuna’nın belirttiğine göre, “[eski Beylerbeyi] Sarayı[’nı] gezen Miss Pardoe’nun tabiriyle ‘dünyanın en muhteşem altı adet endam aynası’ bu sarayda idi. [...] Yeni sarayda da ‘Alt Kat sofası’ denen giriş salonu, kırmızı-beyaz takımlarla döşenmiştir. Değerli boy aynaları, heykeller, Yıldız yapısı çok değerli vazolar, muazzam billur Boheme avizeler vardır.”<sup>46</sup> Beylerbeyi Sarayı’nın dekorunda aynaya ciddi bir yer ayrıldığı ortadadır.

Nermin Sinemoğlu, genel olarak Osmanlı’da aynalarla ilgili şu tespitte bulunur:

*Osmanlılar altın, gümüş, yeşim, demir ve bronzdan yapılmış zengin bezemeli ve çoğunlukla saplı aynalar kullanmışlardır. XVI. yüzyılın ikinci yarısıyla XVII. yüzyıla tarihlenen bazı altın ve yeşim aynalar, Osmanlı sanatının ölçülü sadelik, zenginlik ve üstün tekniğinin örnekleri olarak Topkapı Sarayı Müzesi’nin Hazine Dairesi’nde sergilenmektedir. XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren de*

<sup>43</sup> Dolmabahçe Sarayı hakkında ayrıntılı bilgi için ayrıca bkz: Cemal Öztaş (ed.), *Dolmabahçe Sarayı*, İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2005.

<sup>44</sup> Yılmaz Öztuna, “Boğaziçinin Beyaz İncisi: Beylerbeyi Sarayı”, *Hayat Tarih Mecmuası özel ilavesi*, 8. fasikül, t.y, ss. 54-55.

<sup>45</sup> Öztuna, “Boğaziçinin Beyaz İncisi: Beylerbeyi Sarayı”, s. 55.

<sup>46</sup> Öztuna, “Boğaziçinin Beyaz İncisi: Beylerbeyi Sarayı”, ss. 55-59.

*Batı sanatının tesiriyle sarayların iç süslemelerinde, görkemli çerçeveler içindeki boy aynalarına yer verilmeye başlanmıştır. En zengin örnekler arasında Dolmabahçe ve Beylerbeyi sarayları ile Aynalıkavak Kasrı'nı saymak mümkündür.*<sup>47</sup>

18. yüzyıldan itibaren Batı'yla etkileşim arttıkça, Batı estetiği Osmanlı'da yerleşmeye başlamış, saraylardaki aynaların boyutları ve çerçeveleri itibarıyla şekilleri de değişmiştir. Ayna yapımının kolaylaşması, aynalara ulaşımı kolaylaştırdığı için saraylardaki aynaların boyutlarının büyümesinin yanı sıra sayılarının da artmasını sağlar.

Aynaların yaygınlaşması ve hemen her eve girerek gündelik hayatın bir parçası olması, Avrupa'da ancak 18. yüzyılda görülür. Artık ayna, evin son derece önemli bir unsurudur ve evlerdeki ayna sayısı zamanla artmaktadır. Aynalar, duvar halısının yerini alarak evlerdeki ve kafelerdeki mobilya ve dekoru şekillendirmeye başlar, bu dönemin adeta sembolü olur. Öyle ki Mechior-Bonnet, Batı'da bugünkü anlamda banyonun ortaya çıkışında aynaların rolüne işaret ederek, insanların kişisel bakımları, giyinmeleri ve süslenmeleri için en az üç aynanın olduğu bir odanın (*cabinet de toilette*) başlangıcını bu döneme götürür.<sup>48</sup>

Daha iyi gösteren, daha kaliteli ve daha büyük boy aynaları üretebilmek için çalışmalar aralıksız devam eder; nihayetinde 19. yüzyılda ayna yapımı, Alman kimyacı Justus von Liebig'in bulduğu yeni bir yöntemle üretilmeye başlanır. Gümüş nitratin cama özel bir yöntemle sıvanmasıyla aynada daha iyi bir görüntü elde edilir; ancak bu sır çabuk bozulduğundan gümüş, yerini alüminyuma bırakır. 1903'te Emil Bloch, düz camın arkasını gümüş veya altın folyo ile kaplayarak "transparan/şeffaf" veya "çift taraflı" ayna denilen, normal ışıkta ön yüzüne bakan kişi sadece kendisini görürken arka tarafındaki kişinin aynanın diğer tarafını görebildiği, loş ışıkta şeffaflığı belli olan aynayı üretir.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Nermin Sinemoğlu, "Ayna", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1991, C. 4, s. 260.

<sup>48</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Melchior-Bonnet, *The Mirror*, ss. 80-87.

<sup>49</sup> Ayna üretimi Türk edebiyatında iki romanda görülür. Reşat Enis'in *Afrodite Buhurunda Bir Kadın* romanında ayna fabrikasında çalışan bir kızdaki söz edilir, ancak bu kişinin fabrikada ne iş yaptığından, nasıl çalıştığından bahsedilmediği gibi ne ayna fabrikasında çalışan kız ne de başka birisi romanda aynaya bakarken görülür. (Reşat Enis [Aygen], *Afrodite Buhurunda Bir Kadın*, 2. b., İstanbul: Semih Lutfi Kitabevi, 1945.) Kemal Tahir'in *Kelleci Memet* romanında Mustafa'nın hapisanede kahve kutusu yapmasını ve ayna dökmesini öğrenerek bu zanaat sayesinde çok para kazandığı söylenir. Yetenekli olduğu için Kelleci Memet'e de ayna dökmesi tavsiye edilir. (Kemal Tahir, *Kelleci Memet*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1962.)

Aynalar, yapıldıkları maddelerden üzerlerindeki desenlere kadar birçok açıdan yorumlanmakta, bunlar aracılığıyla dönemlerinin dinî, sosyal, kültürel ve ekonomik özelliklerine ve değerlerine ait bulgular ortaya konmaktadır. Bu bakımdan dünyanın her yerinden çeşitli müzelerdeki aynaları, sergileri ve katalogları incelemek, insanın aynayla olan ilişkisini görmeyi sağlar ve bu sayede geçmişteki insana bir nebze de olsa dokunabilmenin bir yolunu oluşturur.<sup>50</sup>

## B. AYNA-İNSAN İLİŞKİSİ

En eski zamanlardan günümüze dek çerçeveleri ve sapları sanat eseri gibi kültürel öğelerle işlenen ayna, son derece değerlidir. Soylular hâlâ evlerini devasa tabloların yanı sıra devasa aynalarla donatırlar. Özellikle karşılıklı konulan aynalarla iç içe geçen yansımalar mekânı uzatıp sonsuz bir mekân algısına yol açarak ev sahibinin gücünü temsil eden simgelere dönüşür.

Aynaların nasıl güç ve ihtişam göstergesi olduğunu anlamak için, insanın aynayla olan ilişkisine yakından bakmak gerekir. İnsanın aynada kendini tanımasıyla ilgili çalışma ilk kez 1936'da 14. Uluslararası Psikanaliz Kongresi'nde Jacques Lacan tarafından sunulmuştur. Bu çalışma, 1937'de *International Journal of Psychoanalysis*'te rapor olarak yayımlansa da makale olarak basımı 1949 yılında Zürih'te düzenlenen 16. Uluslararası Psikanaliz Kongresi'nde genişletilerek ve yeniden yazılarak sunulmasından sonradır. Lacan bu konuşmasında, insanın kendi yaşıtı diğer türlerle kıyaslandığında altı aylıktan itibaren şempanzeler başta olmak üzere diğer türlerden farklılığının kanıtı olarak, aynadaki görüntüsüyle kendisi arasında ilişki kurabilmesini, kendisini aynada tanımasını öne sürer. Buradan hareketle, karşılaştırmalı psikolojinin de ortaya koyduğu gibi, insan bebekken bile davranışlarının diğerlerinin eylemlerinde yansıldığını

---

<sup>50</sup> Bu açıdan, aynaları kronolojik bir sırayla tek tek inceleyen ve aynalardan yola çıkarak tarihsel ve toplumsal bir bakışla daha kapsamlı çalışmalar ortaya koyan Secda Saltuk'un *Geçmişten Günümüze Ayna: Her Alanda Her Anlamda* kitabına ve Topkapı Müzesi'nde 1998 yılında sergilenen "Sultanların Aynaları" kataloğunu konuyla ilgili farklı isimler tarafından yazılmış makalelerle birlikte hazırlayan Ersu Pekin'in aynı isimli çalışmasına bakılabilir. Bu çalışmalarda, eskiden başlayarak günümüze doğru aynalar yapıldıkları malzemeler, şekilleri ve desenleri açısından ayrıntılı şekilde incelenmektedir. Özellikle desen okumaları, insanın, kullandığı nesnelere, dinî ve kültürel kodlarla bezeyerek nasıl sanatsal bir boyuta taşıdığını, böylece sanatın nesneyi nasıl evrenselleştirerek ona dokunan insanı bugüne taşıdığını göstermesi açısından son derece önemlidir, ancak bu konu bu çalışmanın sınırlarını aştığı için burada etraflı bilgi verilmeyecektir.

gözlemler, kendisini kendisi dışındaki bir imgeyle özdeşleştirir ve egosunu oluşturur. Lacan'a göre bu süreçte ayna çok kritik bir öneme sahiptir:

*Beslenmesi, bakımı, güvenliği, yatırılma ve rahatlatılma ihtiyaçları vb. birçok bakımdan bütünüyle ebeveynlerine/bakıcılarına muhtaç ve bağımlı olduğu bu evrede çocuk, ayna evresinde, orada aynanın önünde, ilk taslakları biçiminde de olsa bir özerklik ve hâkimiyet vaadi/yaşantısı karşısındadır.*

(...)

*Bu oldukça sınırlı gözlem verisi temelinde, egonun daha sonraki serüvenine umut içinde bakmak ve olgun kendiliği, kendini-yapan insanı taslak halinde algılamak mümkün görünmektedir. Tam da bu nedenle sözü edilen şey, çocukluğun tek bir enstantanesi olmaktan çok, düzenleyici gelişme ilkesidir. Ya da, ayna evresini bireyin tarihinde sınırlı, gelip geçen bir evre olarak düşünmekten daha çok, insan-öznenin sürekli kavgasını verdiği bir mücadelenin, kendini inşâ etme mücadelesinin alanı olarak, deyim yerindeyse bir arena gibi anlamalı.<sup>51</sup>*

Lacan, “ayna evresi” ile öznenin oluşumunun bir süreç olduğuna işaret ederek aynanın bu süreçteki rolüne dikkati çeker. İnsan kendisini özne olarak kurmak için -gerçek ya da metaforik düzlemde- aynaya ihtiyaç duyar; çünkü kendisini görmesi gerekir. Öznenin aynayla karşılaşmasını, “[ö]znenin biteviye bir biçimde kendi imgesiyle büyülediği ve yakalandığı bir karşılaşma sahası” olarak gören Lacan şöyle der: “Ayna evresini, analizin bu terime kazandırdığı anlamda bir özdeşleşme olarak anlamalıyız. Özdeşleşme, yani öznedeki, bir imgeyi benimsediği zaman meydana gelen dönüşüm olarak.”<sup>52</sup> Bu noktada görmenin kilit bir rolü olduğunu ifade eden Lacan, prematüre doğan insanın motor hareketleri gelişmeden önce görme yetisinin geliştiğini ve henüz hareketlerini tam olarak kontrol edemese de aynada kendisini tanıyabildiğini söyler. “Ayna imgesinin kazanımıyla çocuk gerek kendisi, gerek öteki için görünür olduğunu fark eder... Ayna imgesi kendine bakmayı olanaklı kılar.”<sup>53</sup> Böylece, kişi bir yandan benliğini aynadaki imgesine bağlarken öte yandan onun kendisini seyredebildiği gibi diğer insanların da onu görebildiğini anladığında kişiliğini bir varlık olarak bu görüntünün üzerine inşa eder.<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Lacan'dan aktaran Erdoğan Özmen, “Lacan, Ayna Evresi ve Marx”, *Birikim*, Sayı 156, Nisan 2002, <http://www.birikimdergisi.com/birikim/2346/156>

<sup>52</sup> Özmen, “Lacan, Ayna Evresi ve Marx”.

<sup>53</sup> Maurice Merleau-Ponty'den aktaran: Elda Abrevaya, *Aynadan Ötekine: Çocuk Öznelliğinin Oluşumu Üzerine Bir Çalışma*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2000, s. 73.

<sup>54</sup> Shannon Hengen, Kanadalı yazar ve şair Margaret Atwood'un eserlerindeki aynaları, yansımaları ve imgeleri incelediği *Margaret Atwood's Power* başlıklı kitabında ayna evresini narsisizmle ilişkisi bağlamında psikanalitik kuramlara dayanarak açıklar. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Shannon Hengen, “Psychoanalytic and Historical Contexts of Atwood's Writing”, *Margaret Atwood's*

Ayna evresinde, daha önce parçalı olan “ben”in yerine aynadaki imgenin benimsenmesiyle bedensel bütünlük kabul edilir; ancak bu, aynı zamanda beraberinde parçalanmış beden ve imgesel bütünlük arasındaki yarığın tehdidini beraberinde getirir. Aynadaki imge, kişinin kendisi olmadığı için bir bakıma yabancıdır; bu nedenle yabancılaştırıcıdır. Bu durumsa öznedeki gerginliğe yol açar. Bu gerginliği Lacan şöyle açıklar:

*Öznenin gücünün olgunlaşmasını (the maturation of his power) bir serap görüntüsü içinde ummasını sağlayan bedenin bütünsel biçiminin ona (özneye) yalnızca bir Gestalt olarak verilmesidir. Gestalt olarak, yani, içinde söz konusu o biçimin kesin bir biçimde kurulmuş olmaktan daha çok kurucu olduğu bir dışsallık içinde verilmesidir. Fakat o dışsallık içindeki söz konusu bedensel biçim bütünlüğü, özneye her şeyden önce onu aynı zamanda sabitleyen zıtlık yaratıcı bir boyut içinde (in a contrasting size) görünür. Ve aynı bedensel biçim bütünlüğü özneye onu ters yüz eden bir simetri içinde ve öznenin kendisine hayatiyet verdiğini hissettiği turbulent devinimlerle bir zıtlık içinde de görünür. (...)*

*Ayna imgesi özne-ben'in bir serabıdır ve bireyin bedensel biçim bütünlüğünü yaratmak üzere eşgüdüm ve ahenk sağlamaya ait gizil güçlerinin, potansiyelinin nihayetinde gerçekleşeceği vaadinde bulunur. Gerçekten de bu gelişmeleri başlatan bir işleve sahiptir. Fakat özne-ben'in 'yabancılaştırıcı yazgısı' da (alienating destination), bireyin kendisiyle mütemadiyen bir uyumsuzluk içinde olacağını duyurur. Özne-ben dur durak bilmez bir çabayla, dondurulması mümkün olmayan bir öznel süreci dondurmaya, kapatmaya, insanî arzunun oynak alanına eylemsizliği/hareketsizliği sokmaya, katıştırmaya uğraşır.<sup>55</sup>*

Kendisini aynada bütün olarak gören özne, varlığını bu imgeyle özdeşleştirir ve benliğini bu bütüne bakarak tanımlar. İçten içe parçalılığı ve boşlukları hisseder, ancak bütünlük potansiyel olarak yine de orada durmaktadır. Özne, aynaya her bakışta bir bakıma bu potansiyele sahip olduğunu hatırlar. Aynaya bakan özne, bu bütünlüğe bir yandan sahip olduğunu hisseder, öte yandan sahip olamadığının farkında olup onu arzular ve arzunun gerçekleşmeme ihtimaline karşı gerilir. Söz konusu ayna metaforik de olabilir. Buna göre, özne kendisini daima bütün olarak gördüğü bir “öteki”nde kurar. Bu durumun, bireyin kişiliğinde mühim sapmalara, yarıklara ve parçalanmalara yol açtığını tekrar vurgulamak gerekir. Zira Melchior-Bonnet'nin işaret ettiği gibi, “benzerliği kurmasıyla ayna, korkunç bir başkalık ve sapmada yalnızca gizlice ortaya çıkabilecek diğer bir hakikati gizler: “güvenilmez benzerlik” ya da tedirgin edici

---

*Power: Mirrors, Reflections and Images in Select Fiction and Poetry*, Toronto, ON: Second Story Press, 1993, ss. 19-43.

<sup>55</sup> Jacques Lacan'ın *Ecrits* başlıklı kitabından aktaran: Erdoğan Özmen, “Lacan, Ayna Evresi ve Marx”.

*yabancılıkla ayna, ötekiliğin aynasıdır.*"<sup>56</sup> Böylece Dr. Jekyll ve Mr. Hyde'ın hikâyesini hatırlatırcasına, aynadaki yansımada ortaya çıkan kişi, kimi zaman kişinin günlük sosyal ilişkilerinde herkesten sakladığı ötekisidir.

Aynanın diğer canlı türleriyle ilişkisini inceleyen deneyler de insanın aynayla kurduğu ilişkiye dair ipuçları verebilir. 1964'te Gordon Gallup tıraş olurken aynada kendi suretini görünce diğer canlıların aynadaki görüntülerine nasıl tepkiler verdiklerini merak eder. Daha sonra Tulane Üniversitesi Psikoloji Bölümü'nde yardımcı doçent olduğunda bunu gözlemlemek için deneye girer. İki dişi, iki erkek şempanzeyi ayrı kafeslere alır. Şempanzeler ilk önce aynadaki yansımalar başka birine aitmiş gibi davranırlar. Ancak üçüncü gün ilginç bir şekilde aynada ağızlarının içlerini, burunlarını, genital bölgelerini vb. incelemeye başlarlar. Gallup, şempanzelerin artık aynada kendilerini tanıdıklarını gözlemlemiş olsa da kanıt için bu kez kaşlarından ve kulaklarından birinin üstüne kokusuz kırmızı boya sürer. Dört şempanze de boyayı hemen fark ederek boyaya dokunmaya ve sonra parmaklarına bakmaya başlar, hatta bir tanesi parmağını koklar. Gallup, daha sonra bu testi makaklara da uygular; ancak beklediği sonucu alamaz. 2 Ocak 1970'te *Science* dergisinde iki sayfalık bir yazıda deneyini özetleyerek birinin aynadaki yansımasını tanımasının ileri zekâ gerektirdiğini öne sürer. Bu doğrultuda "benlik kavramı", insanları ve büyük insansı maymunları diğer türlerden ayırır. Gallup bu testi, sonrasında birçok türe uygulamaya devam etmiştir. Orangutanlar, bonobo maymunları, yunuslar bu testi geçerken Koko hariç genel olarak goriller, maymunlar ve Bertha ile Angel hariç filler testi geçememişlerdir.<sup>57</sup>

## 1. Aynanın Edebiyattaki Yeri

Ayna ile özne-birey arasında kurulan psikolojik ilişki tarihsel açıdan düşünüldüğünde yenidir ve edebiyatta da bu bağlamda yeni görülmeye başlanmıştır. Bu ilişkiyi özellikle özne-bireyi anlatan romanın ortaya çıkışına dayandırmak mümkündür. Roman, tür açısından kendisinden önceki türlerden farklı olarak orta sınıfın özne-bireylerini anlatır. Batı'da feodalitenin yıkılması ve kentlerdeki burjuvazinin yükselişe

---

<sup>56</sup> Melchior-Bonnet, *The Mirror*, s. 224.

<sup>57</sup> Ayna testi için bkz: Mark Pendergast, "A Historical and Psychological Overview", *The Book of the Mirror: An Interdisciplinary Collection Exploring the Cultural Story of the Mirror*, (ed.) Miranda Anderson, UK, Cambridge Scholars Publishing, 2008, ss. 7-8.

geçmesi sürecinde bu yeni egemen sınıfın bireylerini anlatan roman, edebiyatta zamanla baskın tür haline gelmiştir.<sup>58</sup> Burjuvanın en önemli silahı olan para ve parayla elde edilen nesnelere, bu sınıfa mensup bireylerin en çok önem verdiği şeyler olarak romanda önemli bir yer tutar.

Bu durum yalnızca romanın ortaya çıktığı Batı’da değil, aynı zamanda Türkiye’de de geçerlidir. Türk Edebiyatının ilk romancılarından Ahmet Mithat Efendi’nin, romanlarında sürekli para hesabı yapması, çalışarak daha yüksek ekonomik ve sosyal statüler elde eden girişimci karakterlerin bu vesileyle satın aldıkları nesnelere vurgulaması bunun göstergelerinden biridir. Yine Türk Edebiyatının ilk roman yazarlarından olan ve kendisinden sonraki romancıları da şüphesiz en çok etkileyen isimlerin başında gelen Halid Ziya Uşaklıgil de romanlarında, Osmanlı topraklarında yeni yeni ortaya çıkan kentsoyluların hayatlarını, onların nesnelere verdikleri değere vurgu yaparak ortaya koyar. Bu romanlarda dikkat çeken nesnelere hem bireylerin sınıflarını temsil etmeleri hem de karakterlerin gelişimlerini ortaya koymaları nedeniyle önemlidir. Türk Edebiyatının ilk romanlarının hemen hepsinde piyano, bir burjuva evinin en önemli eşyalarından biridir. Bu nesnelere arasında ayna da çeşitli şekillerde karşımıza çıkar. Halid Ziya’nın romanlarında ayna, özellikle kadın öznelerin bireyselliklerini keşfettikleri ve kendilerini kurdukları bir nesne olarak kritik bir konumdadır. İlk kez Halid Ziya’nın kurduğu ayna-birey ilişkisi, daha sonra diğer yazarlarda da görülmüştür. Öyle ki Ahmet Hamdi Tanpınar, Attila İlhan, Leyla Erbil, Murathan Mungan, Nazlı Eray, Orhan Pamuk, Burhan Sönmez gibi Türk Edebiyatının önde gelen yazarları ayna-birey ilişkisini anlatılarında merkezî bir konuma yerleştirmişlerdir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Modern Türk Edebiyatının tarihini kökenleriyle birlikte incelediği *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* başlıklı kitabında, modern birey-ayna-edebiyat arasındaki bağa dikkati çeker. Tanpınar, Keçecizade İzzet Molla’nın, Keşan’a yolculuğunu anlattığı *Mihnet-i Keşan* eserinde, arabanın aynasında kendisini görüp tasvir etmesini “*herhangi buluştan çok ileri*” görür ve “*bütün bir sembol*” olduğunu söyleyerek ekler: “*Edebiyatımızda ilk defa olarak şair bu kırık dökük mısralarda kendi*

---

<sup>58</sup> Bugünkü matbaacılığın gelişmesi de Batı’da roman türünün yayılması ve egemen türe dönüşmesinde etkin faktörlerden biridir. Romanın Batı’da ortaya çıkışı hakkında bkz: Ian Watt, *Romanın Yükselişi / Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*, İstanbul: Metis Yayınları, 2018.



kendisiyle başbaşa kalır. Bu mısra'ların hakiki mânâsı, şairin, başlangıcını İran veya diğer Müslüman masallarının kahramanlarından alan bir duruşun mümessili olmaktan çıkması, artık Ferhad ve Mecnun'unkine benzemeyen çizgilerle, kendi eti ve kemiği ile, kendisi olarak yaşamak istemesidir.” Tanpınar'a göre, şiirin devamında “[r]ealitenin aynası”, “vahdetin” aynasına dönüşse de “bu hiçbir şey ifade etmez; çünkü insan bir kere kendisiyle karşılaşmıştır.”<sup>59</sup> Tanpınar'ın, “yeni doğan ferdin kendisini edebiyatta araması” şeklinde ifade ettiği bu durum,<sup>60</sup> modern bireyin doğuşunun aynaya bakışla (içebakış/ içgörü geliştirme) ve bu bakışın edebiyata yansıtılması (kendini ifade etme ve bilinmeyi isteme) arzusuyla doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koyar.

Ayna, yalnızca modern bireyle ilişkili olarak edebiyatta yer almaz. Daha önce de değinildiği gibi ayna, her zaman ilginç ve gizemli bir nesne olmuştur. Birçok yönden çok eski zamanlardan beri edebiyatta önemli bir nesne ve sembol olarak sıklıkla ortaya çıkar. Geçmişten bugüne dek taşıdığı tüm anlam ve işlevler ona zengin bir çağrışım ve kullanım alanı sağlamıştır. Dolayısıyla bu edebiyata da yansımış; yazarlar, her zaman olduğu gibi bu birikimi geçmişten bugüne çoğaltarak ve zenginleştirerek eserlerine aksettirmişlerdir. Bu nedenle, mitolojide, Halk Edebiyatında, Divan Edebiyatında ve Dünya Edebiyatında aynanın nasıl kullanıldığını bilmek modern eserleri anlayabilmek için bir gerekliliktir.

### ***a. Halk Edebiyatı***

Halk Edebiyatında ayna daha çok günlük hayatta kullanılan nesne olarak ele alınır. Bu açıdan ayna, güzelliğe kanıt olabileceği gibi insana yaşlandığını da gösterir; ancak bunun dışında aynanın bolluk, bereket, aydınlık getirici olduğu düşünüldüğü gibi uğursuzluk getirdiği inancı da yaygındır. Örnek olarak, yeni evlenenlere ayna hediye edilmesi, Nevruz'da sofraya ayna konulması aynanın bahtın açık olmasını sağladığı düşüncesinden kaynaklanırken paslı ayna bahtın veya gönül gözünün kapalılığına, iç kararmasına delalet sayılır.

---

<sup>59</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, ed. Abdullah Uçman, 6. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 84.

<sup>60</sup> Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 250.

Masallarda ayna, genellikle başta padişah olmak üzere saray halkının hazine değerindeki eşyalarından biri olarak ortaya çıkar. Bu ayna, genellikle padişahın insanların yalanlarını anladığı, bir konuda karar vermek için başvurduğu, geleceği görebildiği tılsımlı bir aynadır. Bu ayna bazı masalarda devler veya düşmanlar tarafından çalınır ve onu tekrar elde etmek için çok uğraş verilir. Ayna padişahın çocukları için bıraktığı değerli bir mirastır; çünkü ülke yönetiminde söz sahibi kimse için ayna adeta bir yol göstericidir. Bunun dışında ayna, kadınlarla ilişkili olarak masalarda sıkça geçer. Bu durumda genellikle güzellik üzerinde durulur. Kadınların yerini zaman zaman hayvanların da aldığı görülür. Sonunda fiziksel güzellikten ziyade akıl ve ruh güzelliğinin vurgulandığı bu tür masalarda ayna, kimi zaman tılsımlı kimi zamansa aynadaki imgeyi ve eylemleri yorumlayan karakterlere ait basit bir nesnedir. Masallardaki aynalar, genellikle yalnızca görünenin değil, görünmeyen de bilgisine haiz olup sahte/yalan olanla gerçeği birbirinden ayırabilme ve hakikati gösterme nitelikleriyle okura/dinleyene bu konuda ders vermek için kilit bir role sahiptir. Bu bakımdan aynalar, zaman zaman metaforik bir anlam kazanarak tecrübeli olan ve acı da olsa gerçeği söyleyen bir dostta ya da aile büyüğüne işaret ederek onların sözünü dinlemenin önemine vurgu yapar.

Masallar gibi fıkralarda da ayna, genellikle hakikati gösteren bir nesnedir. Aynaya bakan kişiler herhangi bir konuda *epifanik* bir aydınlanma yaşarlar ya da kişilere böyle bir aydınlanma yaşamaları için aynaya bakmaları tavsiye edilir. Bunun dışında aynaya bakınca kendisini tanıyamayan kişiler sıkça konu edilir. Bu açıdan daha çok kendisini abartan ya da küçümseyen, kendini bilmeyen insanları eleştirmek için kullanılır. Az da olsa kendisine bakını yok eden ya da başka bir yaratığa dönüştüren sihirli aynalarla ilgili fıkralar da bulunmaktadır.

Ayna, Halk Edebiyatında bilmeceelerde de karşımıza çıkar: “*O odanın içinde, oda onun içinde*”, “*yüzü parlak, ardı kara*”, “*bilmece bildirmece, resim yapar gündüz gece*” vd. Bilmeceelerde daha çok mekânı genişletmesi, insanı yansıtması, parlak olması gibi özellikleri ile ele alınırken çoğu zaman kadınlarla ilişkilendirilmektedir.

Manilerde ayna farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır:

*Ayna güzel,  
Yüz güzel, ayna güzel,  
Güzel yarı görenler*

*Dediler: Ay ne güzel!  
Oturmuş zülfün tarar  
Dizinde ayna güzel*

Bu manide ayna, sevgilinin güzelliğini vurgulamak için kullanılmaktadır. Aşağıdaki manide ise ayna ile varlıklı ve gösterişli olmak arasında bağlantı kurulmuştur:

*Arabası aynalı  
Şu oğlana varmalı  
Oğlan çok güzel amma  
Anası olmamalı*

Aşağıdaki beyitte ise baht açıklığı söz konusudur:

*Ayna attım çayıra,  
Aksi düştü bayıra,  
Dua edin komşular  
İşim dönsün hayıra.*

Yaygın olarak bilinen bu maninin, son iki dizesi için farklı varyasyonlar bulunmaktadır. Bu mani ayrıca ezgiyle söylenerek türküye dönüşmüştür. Bunun dışında ayna, başka türkülerde de geçmektedir. Türkülerde ayna, daha çok sevgiliye ve sevgilinin güzelliğiyle ilişkilendirilmiş, çoğu zaman sevgiliye alınan ve saklanması gereken bir hediye olmuştur. Baht açıklığı ya da kapalılığı yine aynalarla ilgili olarak türkülerde geçmektedir.

Bunların dışında ayna, çeşitli şekillerde deyimleşmiştir. Örnek olarak, *Karagöz* oyununda “kötü, yakışsız, çirkin” anlamında “aynasız” kullanılırken “parlak yüzlü, yakışıklı, güzel” olanlar içinse “aynalı” denir.<sup>61</sup> “Dümdüz ve parlak” ve “kıvıltısız, durgun (deniz)” anlamlarında “ayna gibi” ise çok kullanılan bir deyimdir. “Kara ayna” ise bahtın kapalı olduğunu anlatmak için kullanılır.

Ayna mitolojik olarak bu dünya ile öbür dünya arasındaki eşiktir. Söz konusu iki dünya farklı zamanlarda farklı kültürlerde farklı anlamlar kazanabilir. Aynada ruhunu gördüğüne inanan kişi, aynanın fizikötesi âleme geçişi sağladığına inanır. Ruhun yansıdığı ve görüldüğü yer olarak ayna, günümüz edebiyatında da kullanılmaya devam etmektedir. Bununla ilişkili olarak ayna, falcılığın en önemli araçlarından biri olmuştur. Falcılar farklı dünyalar, zamanlar, ruhlar arasında bağlantı kurmak için aynayı sıkça kullanmışlardır. Burada iki durum söz konusu olabilir: İlk olarak, ayna diğer tarafa geçebilmek ve/ya ruhları toplayabilmek için bir eşik ya da Tanrı'nın bilgisinin yansıdığı

<sup>61</sup> Tanımlar, Türk Dil Kurumu'nun *Güncel Sözlüğü*'nden alınmıştır. Bkz: sozluk.gov.tr (Son erişim: 11.11.2016) Aynanın bu anlamlarda kullanımına Kemal Tahir'in romanlarında sıklıkla rastlanır.

yüzey işlevleri görür. İkincisi, padişahlar ve din adamları, Tanrı'yla aralarında bir bağ olduğunu, Tanrı tarafından seçilmiş olduklarını ve Tanrı'yı temsil ettiklerini göstermek için kullanmışlardır. Benzer şekilde ayın ve güneşin de Tanrı'nın ışığını yansıtan birer ayna gibi düşünüldüğü de olmuştur. Buna paralel olarak ışığı yansıtan yüzeyler zaman zaman aya ya da güneşe bu yönden benzetilmiştir. Bu benzetmelerde özellikle alın, yanak, gerdan gibi insan uzuvları sevilen kişiye övgü amacıyla edebiyatta sıkça geçer.

Ayna çoğunlukla aydınlığı ve bereketi temsil eder. Ancak bunun için aynanın yüzeyinin temiz ve parlak olması ve ışığı iyi yansıtması gerekir. İyi yansıtmayan, kirli, puslu, paslı ayna, aksine uğursuzluğun sembolüdür. Ayna kişinin hem iç güzelliğini, ruhunu hem de hayatını aksettirir. Dolayısıyla, aynanın kararması veya kırılması hayra alamet değildir. Kırılan aynanın yedi yıl uğursuzluk getireceği inancı da buradan gelir. Romalılar insanın hayatının, vücutlarının, sağlıklarının yedi yıllık periyotlarla yenilediğine inanırlardı; bu nedenle kırılan ayna bozulan sağlığa işaretli ve bunun düzelmesi için bu periyodun tamamlanması gerekirdi. Bunun dışında, insan, kendisini görüntüsüne dayanarak tanımladığı için yüzyıllar boyunca görüntüsünün bulanıklaşmasını ya da parçalanmasını doğrudan kendisiyle bağlantılı olarak değerlendirmiştir. Bu nedenle görüntüyü bozan kişiler ya da şeyler de düşman olarak görülmüştür. Bu noktada Lacan'ın ayna-birey arasında kurduğu ilişkiyi hatırlamak gerekir.

Ruhun taşıyıcısı ve yansıtıcısı olduğuna inanılan gözler ve bakış, bu doğrultuda birçok toplumda yine doğrudan aynayla ilişkilendirilmiştir. Aynada ruhunu gördüğüne inanan kişi için karşısındakinin gözünde kendi yansımını görmek rahatsız edici bir durum olmuş, ruhunu karşısındakinde hapsolmuş gibi hissetmiştir. Bunun yanı sıra bakışla doğrudan bağlantılı olan nazardan korunmak için ayna kullanma geleneği birçok kültürde yaygındır. Aynanın, nazarı geri yansıtarak kişiyi nazardan koruduğuna inanılır.

Bunların dışında aynanın, bireyin gündelik ve sosyal hayatında önemli bir yeri vardır. Anadolu'nun hemen her yerinde düğünler, bayramlar, oyunlar ya da dinî ritüeller gibi etkinliklerde farklı amaçlarla ayna kullanılır. Bunların çoğunda güzel bir geleceğin işareti sayılması nedeniyle aynanın yüzeyinin parlak olması ve ışığı yansıtması beklenir. Aynanın parlamaması ve iyi göstermemesi ise uğursuzluk sayılır. Özellikle evlilik gibi

başlangıçlarda aynaya bu amaçla sıklıkla başvurulur. Bununla birlikte aynanın kötü ruhların mekânı olduğu düşüncesi de Türklerde yaygın bir inanıştır.

Halk Edebiyatı, halkın geleneklerinden ve inançlarından beslendiği için bu konuya hâkim olmak, edebiyattaki göndermeleri anlamak açısından önemlidir. Ne var ki söz konusu alan çok geniş olduğundan burada hepsini ele almak bu tezin kapsamını aşmaktadır, bunlara metin incelemelerinde yeri geldikçe değinilecektir.<sup>62</sup> Ayrıca yukarıda bahsedilen Halk Edebiyatındaki unsurlar modern edebiyatta yaşamaya devam etse de ninnilerden ve masallardan ziyade halkın inanışlarından, doğayla ilişkilerinden doğan mitoloji modern edebiyatın kuruluşundaki temel sütunlardan biri olmuştur.

### ***b. Mitoloji***

Mitolojik olarak en meşhur aynalardan biri İskender'e aittir. Her ne kadar İskender hakkında farklı efsaneler olsa da "ayine-i İskender" olarak bilinen ayna, Yusuf Çetindağ'a göre M.Ö. 2. yüzyılda yaşamış olan Makedonyalı Büyük İskender'e aittir.<sup>63</sup> Çetindağ, bu efsaneleri Rabguzî'den başlayarak anlatır. Rabguzî'nin Zülkarneyn İskender'le Makedonyalı İskender'i karıştırdığını belirtir. Hindistan sınırına gelen İskender, Hindistan kralının gönderdiği elçiyle önce bir kâse yağ, sonra paslı bir ayna gönderir. Elçi yağa bir sürü iğne batırarak, aynayı da parlatarak geri getirir. Burada iğne bilgeliğe, ayna ilme, aynanın parlatılması ise kendi ilminin de parlaklığına işaret eder.

Bunun dışında Aristo'nun hediye ettiğine inanılan bir ayna söz konusudur. Bu aynanın bilgeliğe işaret eden bir gönül aynası olduğu ya da dünya haritası olduğuna dair farklı yorumlar vardır.<sup>64</sup> Ancak asıl ayine-i İskender, kendisinin bütün âlemi seyrettiğine inanılan aynadır. Bu nedenle "cihanı gösteren ayna" anlamında "Âyîne-i âlemnümâ" ve "âyîne-i gîtünümâ" olarak da bilinir. Bu konuda farklı rivayetler olsa da bugün en yaygın kabul göreni İskenderiye şehrindeki fenerin üstünde bulunduğuudur. Fenerdeki bu ayna, daha bir aylık yolu olan gemilerin gelişini haber verebilecek kadar uzağı gösterebilir. Böylece hem denizdeki gemilere yol gösterir hem de gelenler eğer düşmanlara aitse

---

<sup>62</sup> Ayrıntılı bilgi için aynayı edebiyat dışında da birçok yönüyle kapsamlı bir şekilde ele alan Secda Saltuk'un *Geçmişten Günümüze Ayna* kitabına bakılabilir.

<sup>63</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Yusuf Çetindağ, *Ayna Kitabı*, İstanbul, Kitabevi, 2011, s. 83-95.

<sup>64</sup> Nihad Sami Banarlı, "Ayna Felsefesi", *Tarih ve Tasavvuf Sohbetleri*, 4. bs., İstanbul, Kubbealtı Yayınları, 2002, s. 237.

Güneş ışığını yansıtması sayesinde gemileri yakabilir.<sup>65</sup> İskender Pala'ya göre, “650’ye (1252) kadar varlığını koruyan bu fener, yapıldığı çağda (m.ö. III. yüzyıl) teknik bakımdan çok ileri bir eser olarak kabul edilmiştir. Bu durum, aynaların bilinmeyen şeyleri öğrenmek için sihir yapmada ve büyüçülükte kullanıldığı kanaatini yaygınlaştırmış ve bununla ilgili birçok efsanenin ortaya çıkmasına yol açmıştır.”<sup>66</sup> Ayrıca iki yüzlü olan bu aynanın diğer yüzü, yalancıları yansıtmadığından onları ifşa eder. Bu aynanın sonuyla ilgili çalındığı, fenerin depremlerle yıkıldığı ya da bizzat İskender’in kendisi tarafından yıktırıldığı gibi farklı rivayetler mevcuttur. Nizamî, Hüsrev-i Dihlevî ve Ali Şir Nevaî gibi isimlerin yazdığı İskendernameler başta olmak üzere çeşitli mesnevilerde bu aynayla ilgili ayrıntılar bulunmaktadır. Tasavvufi anlamda bu ayna, “Allah’tan başka her şeyden arınmış ve yalnız hakikatlerin aksettiği “insân-ı kâmil”in gönlünü ifade etmektedir.”<sup>67</sup>

Bütün cihanı gösteren, bu nedenle ayine-i İskender’le aynı olduğu düşünülen bir diğer efsanevî ayna, Cem’in kadehiyle ilişkilidir.<sup>68</sup> Cemşid-i Hurşid olarak da bilinen Cem, çok uzun yıllar yaşadığına inanılan efsanevî İran hükümdarıdır. Doğu’da şarabın mucidi ve şarap meclislerinin kurucusu olarak bilinen Cem’in kadehine bütün gaip ve evrenin sırları yansır. Bu nedenle “ayna” anlamında “câm-ı cihân-ârâ” (dünyayı süsleyen kadeh), “câm-ı cihân-nümâ” (dünyayı gösteren kadeh), “câm-ı cihân-bîn”

---

<sup>65</sup> Kemal Tahir’in *Karılar Koğuşu* romanında İskender’in aynasının bu özelliğine gönderme yapılı:

-Alman ne âlemde beyim?

-Kaçıyor ağa...

-Bu kadar kaçmayacaktı. Bunda bir oyun olmasın...

-Nasıl oyun?

-Ne bileyim... İçeri çekecek de diyorlar... Aynası varmış. Bir icat... Tuttu mu adamı yakarmış.

-Olur ya... Eğer ayna varsa Hitler’i değiştirmeli.

-Neden?

-Hem namussuz, hem aptal. Düşmana tutacak yerde, galiba Alman milletine tutuyor. (Kemal Tahir, *Karılar Koğuşu*, 1. b., İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1974, ss. 373-74.)

Kemal Tahir, benzer şekilde *Kelleci Memet* ve *Damağası* romanlarında da İskender’in aynasına gönderme yaparak Hitler’in aynasından söz eder. (Kemal Tahir, *Kelleci Memet*; Kemal Tahir, ss. 45-46; *Damağası*, 1. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1977, s. 203.)

<sup>66</sup>İskender Pala, “Âyine-i İskender”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1991, C. 4, s. 252.

<sup>67</sup> Pala, “Âyine-i İskender”, s. 252.

<sup>68</sup> Nurettin Albayrak’a göre “Cem, ayna ile beraber kullanıldığında ise İskender kastedilir.” (Cem Albayrak, “Cem”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1993, C. 7, s. 280.) Tahsin Yazıcı ve Cemal Kurnaz da benzer bir atfın söz konusu olduğuna işaret eder. (Cemal Kurnaz, “Câm”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1993, C. 7, s. 42; Tahsin Yazıcı, “Câm-ı Cem”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1993, C. 7, s. 42.)

(dünyayı gören kadeh), “câm-ı gîfî-nümâ” (dünyayı gösteren kadeh) olarak da geçer.<sup>69</sup> Bu kadeh, yedi madenden yapılmıştır, yedi köşelidir ve Cem, çevresindekilere kabiliyetlerine göre bu kadehten şarap ikram eder.<sup>70</sup> Cem’in kadehi de ayine-i İskender gibi yalancılara gösterir. Hakikati gösteren kadeh, aynı zamanda temiz gönle işaret eder. Bu özellikleriyle cam-ı Cem, İslamiyet sonrası tasavvufî bir anlam kazanmıştır.<sup>71</sup>

Uzakları gösteren tılsımlı bir başka ayna da Endülüs aynasıdır. Bu ayna, sarayda girilmesi yasak bir odada korunmaktadır. Bir gün padişahlardan biri bu kurala uymaz ve odaya girer. Odada memleketlerinin Araplar tarafından ele geçirileceğinin yazılı olduğu tılsımlı bir kâğıt, Hz. Davud’a indirilen Zebur ve uzakları gösteren tılsımlı bir ayna bulur. Rivayete göre Endülüs, kısa süre sonra Araplar tarafından ele geçirilir.<sup>72</sup>

Efsanevî büyülü aynalardan bir diğeri Babil aynasıdır. Çetindağ’ın *Hikmetname*’den aktardığına göre Hükümdar Huşeng, Babil’de yedi şehir kurdurur ve her birine bir tılsım yerleştirir. Bunlardan birinde de tılsımlı bir ayna vardır. Yakınını kaybedenler bu aynanın önünde kurban keserek kaybettikleri kişilerin aynanın içinden çıkıp gelmelerini sağlarlar.<sup>73</sup>

Simurg efsanesi de aynayla ilgili başlıca efsanelerden biridir. Simurg, Arap edebiyatındaki adıyla Zümrüdü Anka kuşu, Fars efsanesinden Türk Edebiyatına geçmiştir. Batı kültüründe Phoneix adıyla bilinir. Farklı Simurg efsaneleri olsa da en temelde Simurg, kendi küllerinden doğan ölümsüz bir kuştur. Bu ona, inanılmaz bir bilgi birikimi sağlamış ve onu bilge kılmıştır. İranlı Şair Feridüddin Attar’ın *Mantıku’t-Tayr* isimli eseri Türk Edebiyatında Simurg efsanesini anlatan en meşhur eserdir ve ayna bu eserde önemli bir yerde durur.<sup>74</sup> Anlatıya göre kuşlar, her ülkenin bir padişahı olduğundan yola çıkarak ülkelerinde düzeni sağlamak için onların da kendilerine bir padişah seçmeleri gerektiğine karar verirler. İçlerinden en bilgini olan Hüthüt kuşu, onlara padişahlarının ancak Simurg olabileceğini söyler. Simurg’a inanırlar ve toplanıp Simurg’un dergâhı olan Kaf Dağı’nın ardına doğru yola çıkarlar, fakat çoğu pek çetrefilli bu uzun yolu tamamlayamaz. Her bir kuş, bir kusuru, zaafı, beceriyi veya

<sup>69</sup> Kurnaz, “Câm”, s. 42.

<sup>70</sup> Albayrak, “Cem”, s. 280.

<sup>71</sup> Albayrak, “Cem”, s. 280.

<sup>72</sup> Çetindağ, *Ayna Kitabı*, ss. 104-5.

<sup>73</sup> Çetindağ, *Ayna Kitabı*, s. 103.

<sup>74</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: H. Ahmet Sevgi, “Mantıku’t-Tayr”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2003, C. 28, ss. 29-30.

yetiye temsil eder. Neticede istek, aşk, marifet, istiğna, tevhit, hayret ve yokluk vadilerinden oluşan bu yedi aşamalı yolu ancak otuz kuş aşabilir. Bu otuz kuş ise Simurg olarak bir aynada kendilerini görürler. *Mantıku't-Tayr*, tasavvufî bir temaya sahiptir. Tasavvufun inanç yapısı ve özelliklerini okura alegorik bir dille anlatır. Allah'a ulaşmak için aşılması gereken tasavvufî yolculuğun aşamaları ve zorlukları, Allah'a ulaşıldığında ise bu dünyadaki her şeyin Allah'ın bir yansıması olduğu düşüncesi ve vahdet-i vücud felsefesi aktarılır. Simurg'a ulaşmak isteyen kuşlar sâlikleri, onlara yol gösteren Hüthüt ise mürşidi temsil eder. Simurg'a, yani Tanrı'ya ulaşan kuşların aynada Simurg olarak kendilerini görmeleri, varlığın birliğine işaret eder; ancak bu mertebeye ulaşmak için anlatıda bahsedilen seviyeleri aşabilmek, dünyevî olandan geçebilmek gerekir. Dolayısıyla aslında bütün anlatı, iç yolculuğun hikâyesidir. Yolculuğun başarılı olması içinse gönül ayna gibi parlak olmalıdır; çünkü Tanrı görünmek için gönlü bir ayna olarak yaratmıştır.

### ***c. Tasavvuf***

Tasavvuf düşüncesinde aynanın çok önemli bir yeri vardır. “*Tasavvufta her şey zıddı ile kaim olduğu için Vücûd-ı Mutlak'ın zıddı olan adem-i mutlak bir ayna olarak düşünülür.*”<sup>75</sup> Feridüddin Attar'ın yukarıda bahsedilen *Mantıku't-Tayr* adlı eseri, tasavvufun en önemli öğretilerinden olan Vahdet-i Vücud felsefesini ayna aracılığıyla okura sunar. Sufilere göre varlık birdir, Mutlak Varlık ve Mutlak Güzellik'tir; geri kalan her şey onun aynadaki yansımalarıdır. Mutlak Varlık ezelîdir, edebîdir ve hep aynıdır. Buna göre, her şeyden önce evren baştan başa aynadır ve Allah'ı yansıtır. İbn'ül Arabî'den aktaran Süleyman Uludağ, aynanın tasavvuftaki yerini şöyle açıklar:

*Allah isim ve sıfatlarının aynalarını (bk. A'YÂN-ı SÂBİTE) görmeyi dileyince bir ayna olmak üzere âlemi yaratmıştır. Âlem dümdüz, ruhsuz, cilâsız ve karanlık bir halde iken Allah Âdem'i yaratınca yokluk aynası da denilen âlem cilâlanmış oldu. Başka bir ifade ile Allah, ayna mesabesinde olan â'yân-ı sâbitede tecelli edince âlem yaratılmış oldu. Aslında varlık birdir, çokluk itibarî ve zâhirîdir. Bir varlık çeşitli büyüklük, şekil ve uzaklıktaki aynalarda nasıl değişik ve çok sayıda görülürse çeşitli ayn-ı sâbitelerde tecelli eden tek varlık da (Allah) öylece çok olarak görünmektedir. Varlığın bir oluşu hakiki, çok oluşu itibarîdir. Ancak aynaların nitelik bakımından farklı olmaları, varlığın bunlardaki görüntüsünün mükemmellik derecesini tayin etmiştir. İnsan aynasında Allah,*

<sup>75</sup> İskender Pala, “Âyîne”, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2005, s. 47.



*öbür varlık aynalarında olduğundan daha iyi tecelli etmiştir. Allah'ın velî ve nebîlerdeki tecellisi ise diğer insanlardaki tecellisinden daha üstündür. Şu halde âlem Hakk'ın aynası olduğu gibi, daha özel bir mânada âlemin bir parçası olan insan da O'nun aynasıdır. Bu sebeple âleme ve insana "mir'âtü'l-Hak" denilmiştir.<sup>76</sup>*

Allah, bilinmeyi istemiş ve evreni yaratmıştır; bunun için Allah evrenin her noktasında tecelli eder. Buradan hareketle insan da Allah'ın aynasıdır. Aynanın kiri, pası bu dünyaya ait kabul edilen maddi değerler ve kaygılardır. Bu nedenle ayna olarak insan, kendisini ne kadar parlatırsa Allah'ı o kadar iyi yansıtır. İnsan-ı kâmil mertebesine ulaşmak için insanın kalbini tüm kötülüklerden arındırması ve bu dünyaya ait kabul edilen zevklerden ve değerlerden vazgeçmesi gerekir. Kalbin temizliği aynanın temizliğidir; aynanın pürüzsüz ve güzel bir görüntü verebilmesi nasıl onun temizliğine, berraklığına, bakımına bağlıysa gönülde Allah'ın aksetmesi de insanın bu dünyadan ve çokluktan vazgeçip asıl ve bir olana yönelmesiyle mümkündür. Bunun da yolu ilim ve irfandan geçer. Özellikle tasavvufî anlamda insan-ı kâmil mertebesine erişenler, Allah'ın kendilerinde tecelli ettiği düşüncesiyle Allah'ın aynası olarak kabul edilir. İnsan-ı kâmil, tasavvufta fenafillâh (Allah'ta yok olma) mertebesine erişen kimsedir. Bu seviyede kişi artık "Ene'l-Hak" diyerek Tanrı'nın kendisi olduğunu, yani Tanrıyla bütünleştiğini söyler. "*Hallâc, Hak kendisine kendisi de Hakk'a ayna olduğunda "enelhak" demiştir. Tecelli edenle tecelli mahalli birbiriyle karışıp birleştiğinden bu makama iltibas ve ittihad makamı denilmiştir.*"<sup>77</sup> Bu mertebeye ulaşmak için kişinin, bu dünyadan geçerek nefisini köreltmesi ve varlığını Allah'ın varlığında eritmesi gerekir. Arzularından arınmış bu kişi, dünyaya başka bir gözle bakar ve artık Allah'ın sıfatlarını yansıtarak adeta bir ayna olur.

Tasavvufta varlıklar içinde Allah'ı en iyi yansıtan insandır, insanlar arasında da Hz. Muhammed'dir. "*Beni gören Hakk'ı görmüştür.*" hadisiyle Hz. Muhammed, kendisinin ayna gibi Allah'ı yansıttığını ve Allah'ın en güzel kendisinde tecelli ettiğini söyler. Uludağ, Alevilik inancında Hz. Ali'nin de benzer bir konumda olduğuna dikkati çeker: "*Bektaşî, Alevî ve Hurûfîler'ce insanın yüzünde Ali veya Fazlullah isminin yazılı olduğu öne sürülmüştür. Onlara göre insan aynaya bakınca Ali'yi yani Allah'ı görür.*

<sup>76</sup>Süleyman Uludağ, "Ayna", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1991, C. 4, s. 261.

<sup>77</sup> Uludağ, "Ayna", s. 261.

“Tuttum âyine yüziime / Ali göründü gözüme / Kıldım nazar özüme / Ali göründü gözüme” gibi nefeslerde bu inanç ayna misaliyle anlatılmıştır.”<sup>78</sup>

Allah’ın evrende, Hz. Muhammed’de, Hz. Ali’de ve insan-ı kâmil başta olmak üzere insanlarda tecelli etmesinin yanı sıra aynı zamanda Müslümanların birbirlerine ayna oldukları düşünülür. Bir Müslüman kendi kusurlarını diğer bir Müslümanda görerek hem onu hem de kendisini düzeltir.<sup>79</sup> Kişi diğer insanlar kendisine ayna olduğu için onlarla görüşürken her zaman dikkat etmelidir. Her ne kadar İslamiyet’te iç güzellik öncelikli olsa bile dış güzellik de içi yansıttığı kabul edildiği için önemlidir. Dolayısıyla kişi hâl ve hareketlerine de görünüşüne de önem vermelidir. Niyete bakılmaksızın zahirî bir kusur bâtinî bir kusurun yansıması olarak görülmüştür. Tasavvufta insan yerine göre aynaya bakandır, yerine göre aynaya yansındır, yerine göre de bizzat aynanın kendisidir ve bunun çoğu zaman farkında değildir.

Tanrı’nın evrenle bütünleşmesi inancını, Yusuf Çetindağ, panteizmin İslam inancına etkisi olarak yorumlar. Buna göre, “*Mutlak Vahdet yani Allah ile tabiat bir tek cevherdir. Çünkü Tanrı Brahman çoğalmak istedi ve Atman’ı yani varlığı yarattı, sonra da ona dönüştü. Brahman’ı arayan, Atman’ın dışında aramamalı.*”<sup>80</sup> Kronolojik olarak yaklaşıldığında ve İslamiyet’in temel kitabı *Kur’an-ı Kerim* dikkate alındığında böyle bir etkiden söz edilebilir.<sup>81</sup> Bununla birlikte benzer bir yaklaşımın yalnızca bir Hindu öğretisi olan panteizmde değil, aynı zamanda Neoplatonik dönemden başlayarak Hıristiyanlıkta da olduğuna dikkat çekmek gerekir. Ayna, özellikle Orta Çağ’da dinî söz varlığında önemli bir yer teşkil eder, birçok noktada tasavvufî öğretiyle buluşur. Buna göre Tanrı insanı kendi suretinde yaratmıştır, yansıma ondan gelir ve yine ona döner. İnsanın işlediği günahlar bu aynayı karartır; aynanın tekrar parlaması, yani kişinin kendisini düzeltebilmesi için ilahî bir modele bakması gerekir. En lekesiz ayna ise Hristiyanlığın temel kitabı olan *İncil*’dir. Kişi, bu aynanın önünde kendine dünyevî

<sup>78</sup> Uludağ, “Ayna”, s. 262.

<sup>79</sup> İnsanın insana ayna olması, tasavvufî bağlamın dışında metaforik anlam kazanarak da edebî metinlerde sıklıkla geçer. Örnek olarak, Sabahattin Kudret Aksal’ın *Bir Odada Üç Ayna* başlıklı tiyatro metninde kişiler yaşamlarıyla diğerlerine ayna olurlar. Bilhassa evlilik kurumu özelinde, erkeklerin ve kadınların benimsedikleri rollerin hiç değişmediğini vurgulayan oyun, hayatın döngüsel bir tekerrürden ibaret oluşunu, insan ilişkileri ve toplumsal roller çerçevesinde işler. Bkz: Sabahattin Kudret Aksal, *Bir Odada Üç Ayna*, 1. b., İstanbul: Yenilik Yayınları, 1956.

<sup>80</sup> Çetindağ, *Ayna Kitabı*, s. 286.

<sup>81</sup> Çetindağ’ın bildirdiğine göre, “*Kur’an’da ‘ayna’ anlamına gelen ‘mir’ât’ hiç geçmezken; hadislerde bazen gerçek bazen de mecaz anlamıyla kullanılmıştır.*” (*Ayna Kitabı*, s. 287.)

ilgilerden koparak bakar ve manevi kimliğine ulaşır. İnsanın kendisini bilmesi için attığı her adım aynı zamanda Tanrı'yı bilmek için atılmıştır. Bu noktada ayna, insana deneysel hakikatten teleolojik hakikate ulaşması için yardım eder. “İnsan, insanın aynasıdır.” düşüncesi burada da görülür. Aynaya atfedilen bu dinî ve mistik anlam, Rönesans’la birlikte evrenin merkezine Tanrı’nın değil, insanın geçmesiyle yavaş yavaş kaybolur.<sup>82</sup> Bundan sonra insan, aynaya bakarken tamamen kendi fiziksel ve içsel keşfini tecrübe eder, buradan hareketle kendi bireyselliğini kurar. Benzer bir geçiş sürecinin Türkiye’de de yaşandığı söylenebilir.

Tasavvufun Türk Edebiyatına yansımalarının ilk izleri, Mevlânâ Celaleddin Rûmî, Ahmed Yesevî, Yunus Emre gibi yüzyıllar sonrasına seslenmeyi başaran isimlerin eserlerinde görülür. Ayna, bu şairlerin şiirlerinde tasavvuf çerçevesinde işlenir. Mevlânâ, meşhur eseri *Mesnevî*’de tasavvufi düşüncelerini örneklemek ve benzetme yoluyla süslemek maksadıyla aynaya çok fazla yer verir.<sup>83</sup> Bunlardan en bilindik olanı “Ressamlık bilgisinde Rum ülkesi ressamlarıyla Çinli ressamların bahse girişmeleri” hikâyesidir.<sup>84</sup> Hikâyeye göre, Rum ve Çinli ressamlar en iyi resim yapma yarışına girerler. Karşılıklı iki odadan birini Çinliler, diğerini Rumlar alır. Çinliler yüz çeşit renk boyayla akıllara durgunluk verecek kadar güzel bir resim yaparlar. Rumlar ise “*ne resim işe yarar, ne boya; pası gidermek gerek ancak*” diyerek sadece duvarları cilalar. Padişah, Çinlilerin resmini çok beğenir; ancak Rumların odasının örtüsü kaldırılınca Çinlilerin yaptıkları resimler, nakışlar aynaya dönüşmüş duvara yansıdığından çok daha büyüleyici görünür.<sup>85</sup> Mevlânâ, bu hikâyeye gönül aynasını parlatmanın önemini vurgular; gönül aynasını cilalayanlar kokudan ve renkten kurtularak ezeli ve ebedî bir güzelliği seyrederek. Tasavvuf düşüncesini ortaya koymak

---

<sup>82</sup> Ayrıntılı bilgi için, Hristiyanlıkta aynanın dinî ve mistik açıdan önemini tarihsel süreç içinde kapsamlı şekilde ele alan Sabine Mechior-Bonnet’nin *The Mirror* adlı kitabına bakılabilir.

<sup>83</sup> Abdülbâki Gölpınarlı, *Mesnevi Tercemesi ve Şerhi I-II. Cilt*, 3. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1990; Abdülbâki Gölpınarlı, *Mesnevi Tercemesi ve Şerhi III-IV. Cilt*, 3. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1983; Abdülbâki Gölpınarlı, *Mesnevi Tercemesi ve Şerhi V-VI. Cilt*, 4. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2003.

<sup>84</sup> Abdülbâki Gölpınarlı, “Ressamlık bilgisinde Rum ülkesi ressamlarıyla Çinli ressamların bahse girişmeleri”, *Mesnevi Tercemesi ve Şerhi I-II. Cilt*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1990, C. 1, ss. 317-318.

<sup>85</sup> Abdülbâki Gölpınarlı, şerh kısmında hikâyenin kaynağına dair şu notu düşer: “*hikâye, rahmetli Firûzân-fer’e göre ‘İhyâ’ül-Ulûm’da geçmekte, Enveri’nin (656 H. 11258) dört beytinde, Nizâmî’nin (592 H. 1195-1196) ‘İskender-Nâme’inde bulunduğu bildiriyor ve metin veriyor (Maâhiz, s. 33-35). Ancak bütün bu metinlerde resmi yapanlar, Rûm ülkesi ressamlarıdır; Mevlânâ’nın hikâyesindeyse Çinlilerdir.*” (Abdülbâki Gölpınarlı, *Mesnevi Tercemesi ve Şerhi I-II. Cilt*, 3. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1990, s. 323.)

için *Mesnevî*'de ayna, gönül ve parlaklık arasında sıklıkla bir bağ kuran Mevlânâ, bunun dışında aynanın teraziyle birlikte hakikati gösteren bir nesne olduğunu birkaç kez dile getirir. Ayrıca aynaya nasıl muamele edilirse orada sadece onun görüneceği de hikâyelerde aynayla ilgili dile getirilen konulardan biridir. Ahmed Yesevî de “*hikmetlerinin başlıca gayesi, İslâm dinine yeni girmiş veya bu dini henüz kabul etmemiş Türkler'e İslâmiyet'in esaslarını, şeriat ahkâmını ve Ehl-i sünnet akîdesini öğretmek, Yeseviyye tarikatı müridlerine tasavvufun inceliklerini, tarikatın âdâb ve erkânını telkin etmek*” olan *Divân-ı Hikmet*'te<sup>86</sup> aynanın parlaklığından hareketle ayna, gönül ve sevgili arasında ilişki kurar.<sup>87</sup> Yunus Emre bir şiirinde “dostun insana ayna olması”ndan söz eder.<sup>88</sup> Bunun dışında ayna, dört şiirinde daha tasavvufî bağlamda ele alınır.<sup>89</sup> Tüm bu hikâyeler ve şiirler, aynanın günümüze dek süregelen anlam çerçevesinin oluşmasında önemli rollere sahiptir.

### ç. Divan Edebiyatı

Tasavvuf hem Halk Edebiyatını hem de Divan Edebiyatını çok büyük oranda etkilemiş, yıllarca Türk Edebiyatının hemen her alanında anlam açısından belirleyici kaynaklarından biri olmuştur. Ayna özelinde de durum böyledir. Tasavvufî anlam

<sup>86</sup> Kemal Eraslan, “Dîvân-ı Hikmet”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1994, C. 9, s. 429.

<sup>87</sup> Bunlar, “12. Hikmet”te yer alan, “*Gerçek âşıkların rengi soluk,/Aynaya göz atsa ondan parlak,/Özü hayrân gönlü vîrân gözü yaşlı,/Kudretine hayran olup kaldı ben işte*” ve “Münacat”taki “*Benim hikmetlerimi âşika söyleyin/Gönlü ayna gibi sâdika söyleyin*” kısımlarıdır (Hoca Ahmed Yesevî, *Dîvân-ı Hikmet*, ed. Mustafa Tatcı, Ankara: Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi, 2016, s. 76 ve s. 489).

<sup>88</sup> “*Mevlânâ Hudâvendgâr bize nazar kılalı/Anun görklü nazarı gönlümüz aynâsıdır*” (Mustafa Tatcı, *Yunus Emre Dîvânı: Tenkitli Metin*, 1. b., İstanbul: H Yayınları, 2008, s. 89.) (Yunus Emre'nin şiirlerinden yapılan alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.) “İnsanın insana ayna olması” düşüncesi, tasavvufî bir bağlamda kullanılmamakla birlikte 11. yüzyılda Yusuf Has Hacip tarafından yazılmış olan *Kutadgu Bilig*'de de göze çarpar. *Kutadgu Bilig*'de iki kez geçen ayna, bu düşünceyi yansıtabilecek şekilde öğüt vermek amacıyla kullanılmıştır. Bu da “insanın ayna olması” düşüncesinin tasavvufun tarihinden çok daha eskiye dayandığını, tasavvufî anlamını daha sonra kazandığını gösterir. *Kutadgu Bilig*'de bahsi geçen beyitler şunlardır: “*Köngül kimke bütse anı küznü tut, özünğ körge sen tip anı utru tut*” ve “*Bağırşak kişi özke küznü bolur, anğar baksa ılık yangı tüzgü bolur*” (Yusuf Has Hacip, *Kutadgu Bilig I: Metin*, haz. Reşit Rahmeti Arat, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007, s. 557.)

<sup>89</sup> Farklı şiirlerde yer alan söz konusu beyitler şunlardır: “*Dost sûreti gözgü durur bakan kendü yüzün görür/Gelsün o kendüsüz gelen ben râzımı ana dîrem*” (s.236), “*Anun kim 'ışkı gözgüsü kendüde gösterür bizi/Gönlü esrük Hak'a 'âşık esir olmuş bu dermânde*” (s. 340), “*Ugruluk yapdum ana bühtân eyledi bana (ugru: hırsız, bühtan: iftira)/Bir çerçi geldi eydür kanı aldun gözgümü*” (s. 429), “*Eger âyîne bin olsa bakan bir/Gören bir görinen bin bin görindi*” (s. 432).

birçok şiirde temel göndermelerden biri olduğundan aynayı, tasavvufi bir bağlamda değerlendirmek çoğu zaman mümkündür. Bununla birlikte Divan şiirinde, çeşitli aynalar farklı sanatlarla tasavvufî bağlam dışında da zengin bir biçimde kullanılmıştır. Şaziye Durukan'ın da işaret ettiği gibi, “*Aynanın sembolleşme, imajlaşma sürecinde Divan şiirinin çok belirgin katkısı vardır.*”<sup>90</sup>

Ayna, öncelikle yansıtma özelliği öne çıkarılarak bizzat kendisinin ve/ya yansıttığı nesnenin mazmunlaşmasıyla Divan şiirine konu olur. 15. yüzyıl Divan şairi Necati Bey'in “döne döne” redifli gazelinde, etraftaki insanların görüntülerinin aksettiği top aynalardan söz edilir:

*Sen olasan diyu yir yir aşılıb âyîneler  
Gelene gidene eyler nazarı döne döne*

Şair, bu beyitte âşığın, top aynaların gelen gideni döne döne yansıtmasının nedenini sevgilinin gelişini özlemle beklemesine bağlar. Böylece âşık kendi arzusunu ve sevgilisinin yolunu gözlemesini, sanki aynaların arzusu ve bekleyişiymiş gibi dile getirir.

Papağanlara konuşma öğretirken ayna kullanılması da aynanın nesne olarak kullanılmasına örnektir. Papağanların önüne konulan aynanın arkasından papağanla konuşulur, böylece papağanın başka bir papağanla konuştuğunu zannetmesi sağlanarak hayvan konuşmaya alıştırılır:

*Âşıkta esrar-ı ışkî câm-ı sahbâ söyletir  
Tût-i gûyâyı mir'at-ı musaffa söyletir*

Nev'î bu beyitte aşığa aşkının sırlarını söyletenin şarap kadehi, papağanı konuşuranınsa saf ayna olduğunu söylemektedir. Aynanın papağan terbiyesinde kullanılmasına yapılan atıflarda bu beyitte olduğu gibi, aynanın nesne olarak kullanılmasının yanı sıra mecazî bir anlam da taşıdığı görülür. Ayna, karşısındakini dile getirir, ancak bunun için temiz ve parlak olmalıdır.

Aynanın parlak, aydınlık, düz ve iki yüzlü olması gibi özellikleri, sevgilinin yüzünün, sinesinin ve boynunun aynaya benzetilmesine yol açmıştır. Gönül aynaya benzetildiği için âşıkla da sıkça ilişkilendirilir. Aşağıdaki beyitte Adlî, aynayı sevgilinin yanağıyla ilişkilendirerek sevginin yüceliğini vurgular:

<sup>90</sup> Şaziye Durukan, *Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Türk Şiirinde Ayna*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Manisa: Manisa Celal Bayar Üniversitesi, 2017, s. 28.

*Kiblegâh-ı 'âşıkânın 'ârız-ı cânân olur  
Dil o mir'ât-ı safâya mest olur hayrân olur*

Buna göre aşğın kiblesi sevgilinin yanağıdır ve âşık, o temiz aynaya (yanağa) bakarak mest olur; tasavvuftaki hayranlık mertebesine (hayret makamı) ulaşarak vahdete daha da yaklaşır. Ayna ve güzellik ilişkisi, birçok beyitte gerçek ve ilahî sevgili olmak üzere en az iki katmanlı olarak işlenir.

Güzellikle ilgili olarak Divan şiirinde en çok kurulan ilişkilerden biri ayna-gönül arasındadır. Cemal Kurnaz'ın da ifade ettiği gibi, “[k]ırılma, paslanma, tozlanma ve hediye edilme gibi özellikleri dolayısıyla gönül aynaya benzetilir. Sevgiliye ayna hediye etmek âdet olduğu için âşık ona lâyık bir armağan olarak gönül aynasını verir. Gönül çok hassastır, çabuk kırılır.”<sup>91</sup> Aynanın kişinin gönlünün ve karakterinin temizliğini, saflığını ve iyiliğini vurgulamak için kullanıldığı da görülür:

*Pâklıktan gayrı nem gördünse söyle dostum  
Kimseye yüz vermemek âyinenin âyînidir*

Necati, bu beytinde karşısındakine, kendisinin temizliğinden başka neyini gördüğünü sorarak kendi temiz karakterinin ve gönlünün altını çizer. Zira, kendisi ayna gibi kimseye yüz vermez. Bu yüzden aynanın, nemiendiğini fark etmemesi gibi, o da kendisindeki kusuru fark edemez. Ayna-gönül ilişkisi şiirlerde farklı açılardan da kurulmuştur. Nef'î aşağıdaki beytinde saflığı öne çıkarır:

*Tûtî-i mu'cize-gûyem ne desem lâf değil  
Çarh ile söyleşemem âyinesi sâf değil*

Kendisini mucizeler söyleyen bir papağana benzeten şiir kişisi, felekle aynası saf olmadığı için konuşamayacağını söyler. Diğer bir deyişle, şiir kişisi kendisine gelen ilahî ilhamı dile getirir; ancak kendisini anlayacak temiz gönüllü insanlar bulamaz. Burada gönlün ayna gibi temiz ya da paslı oluşu bakımlarından bir karşıtlık kurulmuştur. Nasıl ilahî ilham ancak şiir kişinin saf gönlüne yansiyorsa, şiir kişisi de kendisinden yansıyan güzellikleri yansıtacak saf gönüller aramaktadır. Bu beyitte olmasa da başka beyitlerde gönül aynasının saf olabilmesi için temizlenmesi gerektiği sıklıkla dile getirilmiştir. Bunun için maddi aynalar eziyetle, miskaleyle, toprakla, külle, taşla, at toynağı ve karla temizlenirken manevi aynalar şarapla, aşkla, zikirle, güzellikle, gözyaşıyla, fenayla, belayla, aşğın gözüyle, vuslatla, nurla, mehtapla, şevkle, sözle,

<sup>91</sup>Cemal Kurnaz, “Gönül”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1991, C. 14, ss. 150-52., s. 151.

seherle, tılsımlı gümüş aynayla, sünnet-i seniyyeyle ve lâ ile temizlenir.<sup>92</sup> Ayna Divan Edebiyatında en fazla gönülle bağlantılı olarak geçer ve genellikle tasavvufî göndermeler içerir.

Bunların dışında aynayla fal bakma, aynayla dilenme gibi pek çok açıdan, şiirlerde aynaya rastlanır. Ayna-su ilişkisi beyitlerde suyun ayna görevi yapması ya da aynanın suya dönüşmesi gibi açılardan kurulmuştur. Şairler, şairliklerini övmek için de aynaya başvurmuşlardır. Ayrıca şekil benzerliği, parlaklık, kararma gibi özellikler dolayısıyla ayna, ay ve güneşle ilişkilendirilir. Çok eski zamanlardan beri farklı toplumlarda da görülen Güneş ve ayna ilişkisi Divan şiirinde doğrudan tabiatla bağlantılı olsa da daha çok sevgili ve âşığın hallerini anlatmak için kullanılır.

*Dostum gün yüziüne kendiyi benzetmek için  
Durmuş âyineleşir ay ile gördüm güneşi*

Şair bu beyitte Ay'ın, Güneş'in ışıklarını yansıtmasını Ay ve Güneş'in, sevgilinin yüzüne benzeyebilmek için birbirine ayna oldukları şeklinde yorumlamıştır. Böylece sevgilinin güzelliği vurgulanmış olur.<sup>93</sup>

Bir başka ilişki mey ve ayna arasında kurulur. Şarap ve şarap kadehi, bir ayna gibi kâinatı, sevgiliyi ve âşığı kimi zaman gamla kimi zaman mutlulukla gösterir. Aynanın yaptığından haberdar olmayışı, yani karşısındakini yansıttığını bilmeyişi de beyitlerde dile getirilmiştir.

Aynanın hakikati olduğu gibi gösteren nesne olduğu, bu yüzden aynaya bakanın özelliklerine dikkat etmesi gerektiği öğüt olarak ortaya konur:

*Her ne yüzle baksa göz âyînde kendin görür  
Vechini pâk eyle kim mir'âta bühtân olmasın*

Aynanın parlaklığıyla manevi temizlik arasında kurulan ilişki burada yinelenir. Kişi, eğer aynaya baktığında alını açık birini görmek istiyorsa maneviyatına önem vermelidir, zira ayna hakikati sunar. Bununla birlikte bu beyit, modern bir bakış açısıyla da yorumlanabilir, buna göre kişinin aynaya baktığında kendisini olduğu gibi görmesi, kendisiyle yüzleşmesi, kendisinden kaçamaması söz konusudur. Aynanın bu çerçevede kullanımını modern romanlarda karakterlerin iç dünyalarındaki çatışmaları ayna karşısına

<sup>92</sup>Ayrıntılı bilgi için Yusuf Çetindağ'ın *Ayna Kitabı*'na ve Zehra Toska'nın "Klasik Şiirimizde Ayna" makalesine bakılabilir. Bu başlıklar, özellikle Çetindağ'ın kitabında beyitlerden hareketle açıklanmaktadır.

<sup>93</sup>Ayrıntılı bilgi için Yusuf Çetindağ'ın *Ayna Kitabı*'na ve Zehra Toska'nın "Klasik Şiirimizde Ayna" makalesine bakılabilir.

geçtiklerinde fark etmeleri, aynanın doğruyu gösterdiği inancıyla kendilerini daha yakından tanımaları ve benliklerini yansımalarına göre yeniden tanımlamalarıyla paralellik arz eder.

#### ***d. Doğu Edebiyatı***

“Doğu Edebiyatı” ile kastedilen esasında Türklerin İslamiyet’i kabulünden sonra kültürel açıdan etkisi altına girdiği memleketlerin edebiyatlarıdır, dolayısıyla Arap ve Fars edebiyatlarından söz edilmektedir. Daha önce “Tasavvuf” ve “Mitoloji” başlıkları altında işlenen bazı eserlerin kaynakları -*Mantıku’t-Tayr* ve *Mesnevî*’de olduğu gibisinde Arap ve Fars edebiyatlarına dayanmakla birlikte bu eserler artık Türk kültüründe epey yerleşmiş oldukları için yerel kaynaklardan addedilmiştir. Aşağıda incelenen eserler ise Türk Edebiyatına katkı sağlamış olmalarına rağmen benimsenme derecesinde mal olmamıştır.

#### ***(1) “Bekâret Aynası’nın Harika Öyküsü”***

*Binbir Gece Masalları*’ndaki “Bekâret Aynası’nın Harika Öyküsü” başlıklı öyküde ayna, çıplak gözle görünmeyen hakikati gösteren bir nesne olarak yer alır.<sup>94</sup> Öyküdeki ana karakter Sultan Zeyn, babasının ölümünden sonra tahta geçmiş, ancak bütün servetini ve vaktini devlet işlerine değil, genç kızlarla birlikte olmaya sarf etmiştir. Gün gelip serveti tükendiğinde bir derviş kılığına bürünerek kaçmayı planlarken birden babasının zor zamanında kendisini kurtaracak bir hazineden söz ettiği aklına gelir. Böylece babasının yer altındaki altınlarla dolu gizli odasını bulur. Burada ayrıca altı tane birbirinden güzel tek parça hâlinde elmastan yontma kız bulunmaktadır. Hemen yanlarında yedinci bir heykel için hazırlandığı belli olan boş bir ayaklık vardır. Babası notlarında bu yedinci elmas kızı kendisine bulmasını vasiyet etmektedir. Bunun üzerine yollara düşen Zeyn, önce kendisine yardım edecek olan Mübarek’i bulur. Mübarek’le birlikte, çeşitli zorluklardan geçerek elmas kızı bulabilecekleri Üç Adalar’ın Yaşlı Kişisi’ne ulaşırlar. Yaşlı Kişi, Zeyn’e bu elmas kızı ancak kendisine on beş

<sup>94</sup> “Bekâret Aynası’nın Harika Öyküsü”, *Binbir Gece Masalları*, (çev. Âlim Şerif Onaran), C. II, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, ss. 2137-2164. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)



yaşında, dünyalar güzeli, hiç el değmemiş gerçek anlamda bakire bir kız getirirse verebileceğini söyler. Zeyn, bunun çok kolay olduğunu düşünür; fakat Yaşlı Kişi, bu işin hiç de kolay olmadığını, bir kızın gerçekten bakire olup olmadığını ona dokunmadan bilinemeyeceğini, kıza dokunduktan sonra ise bekâretin kaybolacağını söyleyerek Zeyn'e sihirli bir ayna verir. Bu ayna, giysilerinin içindeki kızları Zeyn'e çırılçıplak gösterecek, eğer kız bakire değilse, ayna dumanlanacak ve parlaklığını yitirecektir. Böylece Zeyn onların gerçekten bakire olup olmadıklarını bekâretlerini bozmadan anlayabilecektir. Sihirli aynayı yanlarına alarak yollara düşen Zeyn ve Mübarek, tarife uygun bir kız aramaya koyulurlar, ne var ki buldukları hiç kimse aranan aday değildir. Bu süreçte Zeyn, kadınların onu hep aldattıklarını öğrenir. Nihayet bir gün Yaşlı Kişi'nin istediği gibi bir kız bulur. Bu kız Bağdat'taki dervişler loncası şeyhinin kızı Latife'dir. Latife'nin, aradığı kız olduğunu ilk görüşte anlayan Zeyn, aynadan da bekâret onayını alınca kızla bir an önce evlenerek tekrar Üç Adalar'a doğru yola koyulur. Bu uzun yolculukta Latife'ye iyice bağlanan Zeyn, ondan vazgeçmek istemese de verdiği sözden dönemez ve onu Üç Adalar'ın Yaşlı Kişisi'ne teslim eder. Saraya döndüğünde üzüntüsünden kendisini bir türlü toparlayamayan Zeyn, nihayet uğruna sevdiğini feda ettiği elmas kızı görmek için gizli odaya gittiğindeyse Latife'yi bulur. Bundan sonra ikisi ölene dek mutlu yaşarlar.

*Binbir Gece Masalları*'nın birçoğu kadın-erkek ilişkileri üzerine kuruludur. Bu masalda özellikle kadınların bekâreti meselesi gündeme getirilmiştir. Masalın kahramanı Sultan Zeyn, kadınlara çok düşkündür ve sürekli farklı kadınlarla birlikte olmaktadır. Öyle ki "*kendisine tadına baksın diye sağlanan bakire yeni esireler*" (s. 2137) ile günlerini zevk ve safa içinde geçirmektedir. Burada kadının bekâreti erkeğe zevk veren bir unsur olarak ele alınmakta, dahası en ideal eş için şart görülmektedir. Bir kadının bakire olup olmadığını ise, anlatı döneminin şartlarında onunla birlikte olmadan anlamak mümkün olmadığından, kadını ona dokunmadan inceleyebilecek bir alete ihtiyaç vardır. Bu da giysileri içinde olmasına rağmen kadını çıplak gösterebilecek bir aynadır.<sup>95</sup> Zira kadına bakmak bekâreti bozmamaktadır. Erkek, sihirli ayna sayesinde

---

<sup>95</sup> Reşat Enis Aygen'in *Sarı İt* romanında bekâretini kontrol ettirmek amacıyla jinekoloğa giden bir kadın muayene olmak için iki bacağına açmak zorunda kalır, hemşirenin yaklaşarak lamba tutması karşısında utanan kadın "*Mal mülk ortada: Endam aynası!*" diyerek rahatsızlığını belli eder (Reşat Enis [Aygen], *Sarı İt*, 1. b., İstanbul: Ararat Yayınevi, 1968, s. 319 ve ss. 323-324.). Burada gerçekten bir "endam aynası" yoktur; kadın, bedeninin gizli kalan/kalması beklenen kısımlarını da ortaya çıkardığı için

kadının saflığını bozmadan onun fiziksel ve ruhsal durumu hakkında bilgi sahibi olabilmekte, böylece doğru hükmü verebilmektedir. Seval Kasımoğlu, bu masaldaki aynanın Şamanların aynalarıyla benzer özellikte olduğunu ileri sürer:

*Masalda anlatılan ayna motifi ile Şaman'ın istediği her şeyi ya da her yeri kendisine gösteren aynası arasında paralellikler mevcuttur. Şamanın aynasında olduğu gibi masaldaki Sultan Zeyn'in aynası da kahramanın iyiyi kötüden, gerçek olanı gerçek olmayandan ayırmak için kullanılmıştır. Bu haliyle kahramanın yolculuk boyunca ilerlemesini, bilgilenmesini sağlamıştır.<sup>96</sup>*

Masalda ayna, hakikatin üstündeki örtüyü kaldırıp doğrudan hakikatin bilgisini sunar. Böylece ana karakteri hayat ve insanlar hakkında bilgilendirir, onu doğru yola sevk eder. Masalın başında serseri bir tavır sergileyen Zeyn, yolculuk boyunca ayna sayesinde bilgeliğe yaklaşır ve masalın sonunda maddi zevklerden uzaklaşıp hakikî olana, “aşk”a ulaşır. Burada ayna, kişinin kendisini tanıması için değil, karşısındakini tanıması için kullanılmaktadır. Ayrıca bu aynanın insandaki değişimi göstermekle bir ilgisi yoktur. Görünenin altındaki hakikate ulaşabilmek için kullanılan ayna, modern öncesi Doğu edebiyatlarının temel özelliklerinden biridir. Aynanın bu işlevi, modern Türk Edebiyatında da kullanılır.

## (2) Hay bin Yakzân (12. yy)

İbn Sina, Yunanca bir eser olan *Salaman ve Absal*'dan etkilenecek *Hay bin Yakzân*'ı yazar ve bu eseriyle İslam dünyasında alegorik anlatı geleneğini başlatır. *Hay bin Yakzân*, bilhassa felsefi düşüncenin aktarılmasında sıklıkla başvurulan bir anlatı türü hâline gelir.<sup>97</sup>

*İslâm felsefesi literatüründe İbn Sînâ'nın başlattığı ve İbn Tufeyl, Şehâbeddin es-Sühreverdî gibi filozofların sürdürdüğü hikâye türünde felsefi eser verme geleneği, sistematik felsefe öğretilerinin sembolik bir dille ifade edilerek daha iyi kavranmasını temin maksadı taşır. [...]*  
*“Hay b. Yakzân” başlığıyla yazılmış kitaplardan hareketle kaleme alınan eserlerin ortak tarafı belli bir felsefi aydınlanma öğretisine dayanmalarıdır. Bu öğretisi esas itibarıyla, gerekli nazari ve amelî şartları yerine getirmiş insanın*

---

muayene aracını endam aynasına benzetmektedir. Bu bakımdan masaldaki bekalet aynasına kısmen benzemektedir, ikisi de kadının bekaletini kontrol etmeye yarayan bir araçtır. Masalda anlatı döneminin şartları gereği gizemli bir güce sahip görünen ayna, romanda muhtemelen modern tıbbi bir cihaz olmakla birlikte kadının eğitim seviyesinin sonucu olarak benzetme unsuruna dönüşür.

<sup>96</sup> Seval Kasımoğlu, *Binbir Gece Masalları'nda Kahraman İzleği: Şehriyar'ın Farkındalık Yolculuğu*, Ankara: Ürün Yayınları, 2017, s. 171.

<sup>97</sup> N. Ahmet Özalp, “Sunuş”, İbn Sina, İbn Tufeyl, *Hay bin Yakzan*, ed. N. Ahmet Özalp, çev. M. Şerefeddin Yaltkaya, Babanzâde Reşid, 26. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.

*bilginin melekî kaynağıyla temasa geçerek Tanrı-âlem-insan münasebetlerine dair temel felsefî hakikatlere ulaşabileceği kabulüne dayanır. Bu felsefî aydınlanmaya bazan mistik tecrübe de eşlik edebilir. Sonuçta bu tür eserlerde felsefî bilgi teorisi akıl, mistik sezgi ve vahyin birbiriyle uyum içinde olduğu şeklindeki ana fikre dayandırılmış olur.*<sup>98</sup>

İbn Sina'dan sonra İbn Tufeyl'in aynı adla yazdığı eser bu geleneğin en meşhur metni olur.<sup>99</sup> 28 yıl bir adada tek başına yaşamak zorunda kalarak sıfırdan bir medeniyet kuran Robinson Cruose<sup>100</sup> gibi 50 yıl bir adada yalnız yaşayan Hay, aklını kullanarak mutlak varlık, yani Yaratıcı fikrine ulaşır. Buradan mistik bir mertebeye eren Hay, nihayetinde tasavvuftaki “fena” mertebesine varır. Adaya daha sonra başka bir adadan Asâl gelir. Asâl'in dinî inançlarıyla kendi ulaştığı düşüncenin uyuşması, Hay'a vardığı sonuçlara güvenmesini sağlar ve Asâl'la birlikte onun geldiği adaya giderek öğretileri oradaki insanlara anlatmak isterler, ancak bu girişimleri hayal kırıklığıyla sonuçlanınca Hay'ın adasına geri dönerler. Ahmet Hamdi Tanpınar *Hay bin Yakzân* için, “Müslüman âleminin tek romanı olan bu zihnî dramda psikolojiden ziyade, yahut onunla beraber, çok ustaca idare edilmiş bir muâkale vardır.” değerlendirmesinde bulunur.<sup>101</sup> Esaslı bir olay örgüsüne sahip olmayan anlatı, karakterin doğayla ilişkisine, doğayı gözlemleyerek yaratıcı hakkında mantık yürütmesine dayalıdır.

Hay, akıl aracılığıyla mutlak varlığa ulaştığı düşünsel yolculuktaki evrelerden birinde, baygınlığa benzer bir durumda duyulur dünyadan tanrısal evrene geçer; “katıksız kendinden geçme (istiğrak) ve tam yok oluş (fena) ile gerçekliğe ulaştıktan sonra, ötesinde hiçbir cisim bulunmayan en yüce gök katında” (ss. 149-50), “Aynalar Düzeneği” başlıklı bir bölüm yer alır. Söz konusu düzenek, “Güneş, güneşin karşısına konulmuş bir ayna ve güneşin aynada görünen sureti”nden teşekkürdür. Hay, aynada görülen suretin ne olduğu üzerine fikir yürütür ve “maddeden aşkın bir öz”ün karşısında bulunduğu düşüncesine ulaşır. “Bu öz, güneşin, karşısındaki aynadan bir başka aynaya yansıyan sureti gibidir.” Hay bu kez bu sureti, “Güneşin, karşısındaki bir aynadan bir

<sup>98</sup> İlhan Kutluer, Hasan Katipoğlu, “Hay b. Yakzân”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Ankara: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1997, C. 16, s. 551.

<sup>99</sup> İbn Sina, İbn Tufeyl, *Hay bin Yakzan*. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>100</sup> Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, ed. Michael Shinagel, 2. b., New York: W. W. Norton & Company, 1993. Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'yu 1719 yılında yayımladığı göz önüne alındığında *Robinson Crusoe*'ya ilham veren kaynaklardan birinin İbn Tufeyl'in *Hay bin Yakzân* olması -romanın o tarihlerde çevirilerinin olduğu bilindiği için- yüksek bir ihtimaldir.

<sup>101</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, ed. Abdullah Uçman, 6. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 44.

*başka aynaya ve ondan da bir diğer aynaya yansıyan bir suret*”e benzetir. Bu şekilde yukarıdan aşağıya doğru bütün gök katlarını müşahede eden Hay, Dünya’ya kadar gelir. Dünyada gördüğü özün “*yetmiş bin yüzü, her yüzde yetmiş bin ağzı, her ağızda yetmiş bin dili vardı[r]. Bu dillerin tümüyle, gerçek olan Öz’ü an[ar], ulul[ar], kuts[ar].[...]*” Tüm bu özlerin dışında Güneş’in suretini yansıtan aynaya sırtını dönmüş, pas ve küf içindeki aynalara benzer özler de görür. Acıyla kıvranan bu özlerden başka, bir belirip kaybolan birtakım özler olduğunu fark eder. Hay, dehşetle ve hayranlıkla müşahede ettiği bu makamdan baygınlık hâli geçince kendi elinde olmayarak ayrılır. Hay, bu mistik deneyimde, varlığın öz olarak aynalara yansıdığını gözlemler. Tasavvuf felsefesinin temelinde yer alan bu düşünce, çevirmen ve editörün notuna göre, “*Görünen şeyler bütün aynalardır ve onlarda görünen yine Haktır. Yahut Hakkın nuru ayna ve görünen şeyler suretlerdir. Bakışı kuvvetli olan hakikati araştıranın gözünde de bu aynalardan her biri yine başka bir şeydir.*” (s. 151) diyen, 15. yüzyılda yaşamış olan İranlı şair Camî’de de işlenmeye devam edilmiştir. Her ne kadar N. Ahmet Özalp, İbn Tufeyl’in *Hay bin Yakzân*’ının Türk Edebiyatı üzerinde bir etkisinin olmadığını, çünkü yazarın da kitabın da tanınmadığını söylese de<sup>102</sup> gerek tasavvuf düşüncesinin kaynaklarından biri olarak gerekse yazıldıktan sonra birçok dile çevrilmiş edebî ve felsefî bir anlatı olarak dolaylı yoldan da olsa Türk Edebiyatını etkilediği ortadadır.

### ***e. Batı Edebiyatı***

Modern Türk Edebiyatının beslendiği kaynaklar yalnızca bu topraklara ait Halk Edebiyatı, Divan Edebiyatı ve tasavvuf düşüncesi değildir; modern şair ve yazarlar Batı kaynaklı metinlerden de faydalanmıştır. Batı kaynaklı bir tür olan romanın Türk Edebiyatında yazılmaya başlaması da bu etkilenmenin ve beslenmenin sonucudur. Özellikle Batı dünyasını şekillendiren mitoloji ve masal dünyası, modern Türk Edebiyatının da şekillenmesinde epeyce etkili olmuştur. Bu nedenle mitoloji ve masal başta olmak üzere Batı’nın metinlerini bilmek, modern Türk Edebiyatını, özellikle özne-bireyin anlatıldığı romanı layıkıyla anlamak için yalnızca yardımcı bir unsur değil, aslî bir zorunluluktur.

---

<sup>102</sup> N. Ahmet Özalp, “İbn Tufeyl ve ‘Hay Bin Yakzan’ Üzerine”, İbn Sina, İbn Tufeyl, *Hay bin Yakzan*, s. 65.

## (1) Afrodit (Venüs)

Yunan mitolojisinde Güzellik Tanrıçası Afrodit (Roma mitolojisinde Venüs), ideal güzelliği temsil eder. Nanon Gardin ve Robert Olorenshaw, hazırladıkları *Larousse Semboller Sözlüğü*'nde, ressamlar ve heykeltıraşlar için bir meydan okuma vesilesi olduğunu söyledikleri Afrodit için “*Bu mutlak güzellik etkili olarak nasıl temsil edilebilir?*” sorusunu sorarlar ve bu soruya şöyle cevap verirler: “*Nezaketi ve zarafetin sembolü Afrodit, sıklıkla üzerinde tuvaleti, Eros'un yumuşak gözleri altında bir aynaya bakıp düşünmekle meşgulken canlandırılır.*”<sup>103</sup> Shelly Hales ise bunun yanı sıra Afrodit'in, Narkisos gibi, suya bakarkenki yansımalarının da çok cazip bulunduğundan söz ederek Afrodit'in antik Yunan aynalarında sap, Etrüsk ve Romalıların aynalarının arkalarında kabartma desen olarak yer almasından hareketle Afrodit'in aslında aynanın kendisi olduğunu söyler.<sup>104</sup> Afrodit'in aynayla ilişkisi, Türk Edebiyatında kadının - bilhassa güzelliğinden emin olup bununla gururlanan kadının- aynayla bağının kökenlerinin evrensel düzeydeki karşılığını göstermesi nedeniyle önemlidir.

## (2) Narkisos

Ayna denildiğinde ilk akla gelen esatir, şüphesiz *Narkisos*'tur. *Narkisos*'la ilgili en bilindik efsane ise Romalı şair Ovid'e aittir. Buna göre, Su perisi Liriope'nin oğlu olan Narkisos, oğlunun kaderini öğrenmek için kahin Tiresias'a gider ve oğlunun şayet kendisini tanımazsa uzun yıllar yaşayacağını öğrenir. Simon Blackburn'e göre, bu durum antikitenin en önemli öğütlerinden biri olan Delphi'deki Apollo kahininin kapısında yazan “*Kendini tanı!*” ile çelişir. Eski Yunanlıların, insanın kendini tanımamasının bütün akılsızlıkların ve budalalıkların kaynağı olduğuna inandıklarına dikkat çeken Blackburn şu soruyu sorar: “*O zaman Narkisos için kendini bilmezlik nasıl olur da uzun ve mutlu bir yaşamın anahtarı olabilir?*”<sup>105</sup> Bu soru, modern edebiyatın en

<sup>103</sup> Nanon Gardin, Robert Olorenshaw, “Afrodit (Venüs)”, *Larousse Semboller Sözlüğü*, ed. Ömer Faruk Harman, İsmail Taşpınar, çev. Beyza Akşit, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2019, s. 19.

<sup>104</sup> Shelley Hales, “Aphrodite and Dionysus: Greek Role Models for Roman Homes?”, *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes*, C. 7 (2008), ss. 243-246.

<sup>105</sup> Simon Blackburn, *Mirror, Mirror: The Uses and Abuses of Self-Love*, New Jersey, Princeton University Press, 2014, s. 35.

temel meselesini oluşturan bireyin dünyasını anlamak için son derece önemlidir ve tezin ilerleyen kısımlarında kilit bir rol üstlenecektir.

Narkisos, on altı yaşına bastığında güzelliğiyle herkesin hayranlığını çoktan kazanmıştır, ancak o kimsenin aşkına ve ilgisine karşılık vermez. Bu âşıklardan Eko, kendisini zamanla aşkından tüketir ve ondan geriye yalnızca sesi kalır: eko (yankı). Bunun üzerine intikam tanrıçası, Narkisos'u cezalandırmaya karar verir. Çok sıcak bir günde susayan Narkisos, su içmek için havuzun başına gelip eğilir. Tam o sırada suda kendi yansımasını görür, ancak kendisi olduğunu ilk başta fark etmez. Hayatında ilk kez birine âşık olmuştur. Ona uzanmaya çalışır, ancak suya dokunduğunda yansıma doğal olarak kaybolur. Çok üzülen Narkisos, nihayet sudaki görüntünün kendi yansıması olduğunu anlar, ancak artık çok geçtir. Kendisini seyretmekten kendini alamaz ve havuz başında Eko gibi eriyip biter. Ondan geriye, bugün adını verdiği çiçek kalmıştır: nergis.

*Narkisos* efsanesi üzerine çokça düşünülmüş ve yazılmıştır; çünkü Blackburn'un da dikkat çektiği gibi çok yüzeysel bir değerlendirmeye, efsanenin yalnızca, "kendisine takıntılı ve sosyal özürsü bir adamı" anlattığını söyleyip geçmek mümkün değildir.<sup>106</sup> Narkisos'la ilgili en çarpıcı yorumların başındaysa Sigmund Freud'unki gelir. Freud, Narkisos'un Eko'nun sesini başka bir insanın sesi olarak algıladığını, oysa o seslerin kendi sesinin yansıması olduğunu söyleyerek şöyle bir genellemeye varır: Belki de kafamızdaki sesleri diğer insanların söylediklerini varsayıyor ve aslında kendi sesimiz olduğunu fark etmiyoruz.<sup>107</sup>

Efsane, özellikle arzularının peşinden koşan özne-bireyin durumuna ve sonuna işaret etmesi bakımından modern edebiyatın en önemli kaynaklarından biri olmuştur. Blackburn'un vurguladığı gibi, Narkisos'un arzusunun gerçekleştirilmesi mümkün değildir ve onu trajik bir ölüme götürmesi kaçınılmazdır. Narkisos, kendisini yalnızca yine kendisinin sarhoş ettiğinin farkına vararak kendini tanıır ve "kendini tanımak" ona sadece dünyanın bilgisini değil, kendi benliğinin zayıf, hayali bir versiyonunu verir.<sup>108</sup> Böylece modern bireyin çelişkilerini, toplumsal ve kişisel çatışmalarını, sıkışmışlığını ve sonunun kaçınılmazlığını anlatmak için *Narkisos*, modern yazarların sıklıkla başvurdukları bir kaynak haline gelmiştir.

---

<sup>106</sup> Blackburn, *Mirror, Mirror*, s. 37.

<sup>107</sup> Freud'dan aktaran: Blackburn, *Mirror, Mirror*, s. 37.

<sup>108</sup> Blackburn, *Mirror, Mirror*, s. 39.

Bunun yanı sıra *Narkisos* efsanesi, edebiyatta özellikle ikiz (*double*) ve kötü ikiz (*doppelganger*) olarak karşımıza çıkar. Söz konusu ikizlik, çoğunlukla ölümle sonuçlanır; çünkü ikiz, bireyin tekrar birleşmesi mümkün olmayan, çoktan parçalanmış kişiliğine işaret eder. İkizin varlığı ise metinlerde farklı şekillerde ortaya çıkabilmektedir. Lynn Holden'in de dediği gibi, “*Kabul edilemez arzuları ve korkuları reddeden narsist kişilik, bunları Freud'un 'düşüncenin her şeye kadirliği' olarak nitelendirdiği başka birine yansıtır.*”<sup>109</sup> Bu nedenle ikiz, bazen farklı bir karakter, bazen şizofrenik bir karakterin düşüncesinde var olan biri olarak görülebilir.

Narkisos'tan geriye kalanlar (ya da kalmayanlar) da efsanenin modern yorumlanışında önemli bir yer tutar. Blackburn'e göre, narsist kişiliğin ihtiyacı olan yeniden doğmaktır -kendisinden geriye kalanın yüzü daima yere bakan nergis çiçeği olması bu açıdan anlamlıdır- ya da bedenin tamamen yok olması ölümün tamamlanması anlamına gelir –arkada hiçbir başarı, anı ya da yaşlı kimse bırakamaması onun başarısızlığıdır. Hayat Narkisos'tan sonra sanki hiçbir şey olmamış gibi devam eder. Bu da sadece kendisiyle ilgilenen doyumsuz insanlara karşı bir derstir.<sup>110</sup> Zira hayattayken de Narkisos, Melchior-Bonnet'in ifadesiyle, “*artık hastalıklı ve tutulmuş bakışıyla kendini temiz bir aynada dikkatle seyredemez. Her zaman suçlu ve bölünmüş olarak aynaya yasak arzuların kendi ikizi olan ifriti yansıtarak başlar ve sonra fantastik addedilen gerçeğe geri döner. Ayna, bu yüzden, günlük hayatın yüzdeki çarpıklıklarını yansıtır: ihtiraslar ve bastırmalar.*”<sup>111</sup> *Narkisos* efsanesi tüm bunlarla Türk romancılarını etkilemiş, romanlardaki bireylerin iç dünyalarını, özellikle ana karakterlerin çatışmalarını ortaya çıkarmak için, tıpkı Batı'da olduğu gibi, yeniden ve yeniden yazılmıştır.

### (3) *Medusa*

*Narkisos* kadar olmasa da Türk Edebiyatını etkileyen efsanelerden biri *Medusa*'ya aittir. *Narkisos* gibi farklı varyasyonları olan *Medusa*'nın bugün en bilindik olanı yine Ovid'e aittir. Efsaneye göre, Medusa, Gorgon'un üç kızından tek ölümlü

---

<sup>109</sup> Lynda Holden, “Reflections on the Double”, *The Book of the Mirror*, ed. Miranda Anderson, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, s. 124.

<sup>110</sup> Blackburn, *Mirror, Mirror*, ss. 39-40.

<sup>111</sup> Melchior-Bonnet, *The Mirror*, s. 221.

olanıdır. Atina rahibelerinden biridir ve kendisini tanrılara adamıştır. Herkesi cezbeden sarı bukleleri ve büyüleyici gözleriyle efsanevî bir güzelliğe sahip olan Medusa, tapınakta deniz tanrısı Poseidon'un tecavüzüne uğrar. Bu yetmezmiş gibi, zaten kendisini kıskanmakta olan Poseidon'un karısı Athena tarafından bu nedenle cezalandırılır. Athena, Medusa'nın saçlarındaki bukleleri yılan, gül tenini yeşile dönüştürür. Bununla da kalmaz, Medusa'nın gözleri bundan sonra baktığı kişiyi taşa çevirecektir. Saçları, gözleri ve keskin dişleriyle adeta bir canavara dönüşen Medusa, bugün de herkesin bildiği gibi çirkinliğin ve lanetin timsali hâline gelir. Evden uzaklaşan Medusa sefil bir hâlde dolanır, öyle ki bu halde Afrika'ya kadar kaçtığına, hatta Afrika'daki zehirli yılanların onun saçlarından düştüğüne inanılır.

Kral Polidektes, Perseus'un annesiyle evlenmek istediği için Perseus'u uzaklaştırmak maksadıyla ondan Medusa'nın başını ister. Medusa'yı bir canavara dönüştürerek kimsenin ona bakmamasını ya da bakanın nefretle dolmasını sağlayan, ancak öfkesi soğumayan Athena, üvey kardeşi Perseus'un görevini duyunca ona yardım etmesi için aynalı kalkanını verir. Ayrıca Hades, görünmezlik miğferini, Zeus kılıcını, Hermes de kanatlı sandaletini verir. Medusa'ya bakarsa taşa çevrileceği için Perseus, ona ancak bu kalkanın aynasıyla yaklaşır ve kafasını kılıçla keser.

Perseus, öldükten sonra da gözleriyle taşa çevirmeye devam eden Medusa'nın kesik başını bir süre yanında koruyucu olarak taşır; ancak daha sonra Athena'ya sunar. Athena ise Medusa'nın kafasını "Aegis" aldı kalkanına takar. Bu arada kafası kesildiği anda Poseidon'dan hamile olan Medusa'nın çocukları Pegasus ve Khraysar, Medusa'nın bedeninden çıkarlar. Medusa'nın damlayan kanlarından zehirli yılanlar türer. Bu açılardan Medusa, vahşeti, vahşiyi ve ötekini temsil eder.

Medusa, hem Poseidon tarafından Medusa'nın kendisini adadığı kutsal mekânda tecavüze uğrar, hem de Poseidon bu yüzden hiçbir ceza almazken o cezalandırılır. Burada Athena'nın aslında Medusa'yı kendisine rakip olarak görmesi söz konusudur. Medusa, Athena'nın nazarından kaçamaz. "*Nazar, gözlerin aynası olduğu bir kirlilik, kötülük belirtisidir. Ruhsal bir zafiyetin bedenleşmiş ifadesidir. Sadece gözlerle ya da görmekle ilgili değildir. Nazar vurmaya açık gözlerin ardında satanik bir yozlaşma hüküm sürer.*"<sup>112</sup> Athena'nın Medusa'yı güzelliğinden etmesinden daha önemli ve

---

<sup>112</sup> Özgür Taburoğlu, *Nazar: Başkası Nasıl Görür?*, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2017, s. 13.



dikkat çekici olan, onun bakışlarına yaptığı müdahaledir. Medusa, ona bakanı âşık etmek yerine artık taşa dönüştürür. Camille Dumoilé'ye göre, yılanlar aynı zamanda Athena'nın sembollerindendir ve mavi-yeşil gözleri olan Athena'nın bakışları hipnotize edici bir etkiye sahiptir. Zira sembol kuşunun baykuş oluşu bu noktada anlamlıdır. Nihayet Medusa'nın kesik kafasını kalkanına sabitleyen Athena, aynı kutsal gücün ayrılmaz iki parçasıdır.<sup>113</sup> Dumoilé, kahraman ve canavar arasındaki bağlantıyı kellesini bir süre yanında taşıyarak düşmanlarına karşı kendisini Medusa'nın kafasıyla koruyan Perseus ile de kurar. Burada önemli olan nokta ikizlikte yansımanın son derece önemli olmasıdır. Medusa, daha en baştan "kötü göze, nazara" (*evil eye*) maruz kalır. Perseus da kötü bakışı yine ancak aynayla alt edebilir. Dumoilé, benzer bir mağduriyet süreci yaşamaları bakımından *Medusa* ile *Narkisos* efsanelerini birbirine bağlar. İkisi de kendi yansımalarının kurbanları olurlar.<sup>114</sup>

*Medusa* miti, kadının hem kadınla hem de erkekle olan ilişkisini göstermesi bakımından önemlidir. Bakış ve ayna, her iki tür ilişkide çatışmanın, bu çatışmada kurban olmanın ya da alt etmenin merkezinde durur. Medusa ve kız kardeşleri daimî bir alacakaranlıkta yaşarlar. Bu durum, eşikte olma halini simgeler. Bu da ataerkil düzen için tehdit oluşturan kadının ortadan kaldırılmasını gerekli kılar. Medusa'nın önce bir canavara dönüştürülmesinin sonra başının kesilerek öldürülmesinin arkasında hem kadının hem de erkeğin olduğunu unutmamak gerekir. Athena da Perseus da bu açılardan düzenin koruyucularıdır. J. B. Woolger ve R. J. Woolger bunu eril güce tehdit olan anaerkil düzenin yıkılması olarak yorumlar.<sup>115</sup>

Dumoilé, Medusa'nın kafasını hem aynaya hem de maskeye benzetir: Kendisine bakanın ölümünün simgesi olduğu kadar aynı zamanda şeytanın izinin bireyde bıraktığı toplumsal şiddetin aynasıdır. Bununla birlikte maskenin neden öyle olduğu, yani saçların, ağzın ve gözlerin neden öyle olduğu, canavarın neden özellikle kadın olduğu

---

<sup>113</sup> Camille Dumoilé, *Companion to Literary Myths, Heroes, and Archetypes*, ed. Pierre Brunel, London, New York, Routledge, 1992, s. 781.

<sup>114</sup> Dumoilé, *Companion to Literary Myths, Heroes, and Archetypes*, s. 781.

<sup>115</sup> J. B. Woolger ve R. J. Woolger, "Athena: Warrior Woman in the World", *The Goddess within: A Guide to the Eternal Myths that Shape Women's Lives*, New York: Fawcett Columbine, 1989, ss. 82-85.

konusunun hâlâ bir sır olarak kaldığını belirtir.<sup>116</sup> Bu noktada Psikanaliz, mitin bu kısımlarının anlamlandırılmasında yardımcı olabilir.

*Medusa* üzerine psikanaliz açısından oldukça önemli bir makale yazan Freud, Medusa'nın kafasının kesilmesini hadım edilme ve bunu reddetme imgesinin en kritik tılsımı olarak görür. Medusa'nın yılan saçları, penisin sembolüdür ve kendisine bakan erkeklerdeki hadım edilme korkusunu hafifletir; çünkü Medusa'nın kafasındaki yılanlar penisin de çokluğunu simgeler. Medusa'nın gözleriyle kendisine bakmanı taşa çevirmesini, erkeklerin penislerinin sertleşebildiğini fark etmeleriyle ilişkilendirerek hadım edilme korkusunu azalttığını söyler. Athena'nın, Medusa'nın kafasını kalkanına takmasını ise kadının annesinin cinsel organlarını taşımasına benzeterek kendisini tüm cinsel arzulardan uzakta, ulaşılamaz bir kadına dönüştürmesi olarak yorumlar.<sup>117</sup> Taş kesilme meselesi ise, hadım edilme korkusundan yola çıkarak, özne ve nesnenin kim olduğu sorusunun sorulmasına yol açar. Ayrıca psikanalitik bir değerlendirmeye taş kesilme, bakanın neden olduğu bir durumdur. Medusa, aslında kişinin kendi ruhunu yansıtır, dolayısıyla kişi kendi ruhuna bakamaz. Bu nedenle Medusa'yla karşılaşma, *epifanik* bir andır, kişiyi kendi içine bakmaya zorlar. Bu açıdan Medusa'nın gözleri ayna gibidir.<sup>118</sup>

#### (4) *Basilisk/Cockatrice*

Türk Edebiyatındaki etkisinden söz etmek pek mümkün olmasa da aynayla ilgili anılması gereken efsanelerden biri Basilisk'tir. Medusa'nın gözleri gibi tek bakışta öldüren gözler, Cockatrice olarak da anılan Basilisk isimli, efsanevî yılanların kralına aittir ve o da Medusa gibi ancak bir ayna yardımıyla ona doğrudan bakmadan öldürülebilir. Eski Yunan mitolojisinde adı geçmekle birlikte asıl Romalı yazar Yaşlı Pliny'nin (Pliny the Elder) *Naturalis Historia* adlı kitabında Basilisk'ten söz edilir. Tacı olan Basilisk tek ısırıkta, hatta dokunuşta öldürecek kadar zehirlidir. Onun ölümü de Medusa gibi, ancak aynada kendi yansımasını görmesiyle mümkündür. Batı

<sup>116</sup> Woolger ve Woolger, "Athena: Warrior Woman in the World", s. 782.

<sup>117</sup> Sigmund Freud, "Medusa's Head", *Sexuality and the Psychology of Love*, ed. Philip Rieff, New York: Collier Books, 1963, ss. 202-203.

<sup>118</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Laurens De Vos, "To See or not to See: The Ambiguity of Medusa in Relation to Mulisch's The Procedure", *Image and Narrative*, S. 5: The Uncanny (01.2003), <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/laurensdevos.htm>. (Son erişim: 25.11.2020)

edebiyatlarında sıkça gönderme yapılan ve yeniden yazılan *Basilisk*, İngiliz şairi Geoffrey Chaucer'ın *Canterbury Tales*'taki öykülerinden birinde "Basilicok" şeklinde kullanılmasıyla zamanla *Cockatrice*'e evrilir. Yaratığa daha sonra ejderhaların kanatları ve insan yüzü gibi özellikler eklenir. Ayrıca Basilisk, Medusa'nın aksine erkektir.<sup>119</sup>

### (5) Küçük Pamuk Prenses

Tarihi epey eskiye uzanan ve modern edebiyatta Batı'da olduğu kadar Türkiye'de de etkisi devam eden masallardan biri olan, Türkiye'de *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* adıyla bilinen *Küçük Pamuk Prenses*'te ayna anlatının temel unsurlarından biridir. Masal, 19. yüzyılda Grimm Kardeşler tarafından derlenmiştir.<sup>120</sup> Buna göre, ülkenin birinde mutlu ve iyi kalpli bir Kral ve Kraliçe varmış, tek mutsuzlukları bir çocuklarının olmamasıymış. Karlı bir kış günü Kraliçe dikiş dikerken bir kuş gelmiş ve dikkati dağılan Kraliçe'nin parmağına iğne batmış, parmağı kanamaya başlamış. Karın üstüne damlayan birkaç damla kanı gören Kraliçe, içinden kar gibi beyaz tenli, kan gibi kırmızı yanaklı ve abanoz gibi kapkara saçlı bir kızım olsa diye geçirmiş. Bundan kısa bir süre sonra Kraliçe'nin gerçekten de böyle bir kızı dünyaya gelmiş ve adını Pamuk Prenses koymuşlar. Kraliçe ülkenin en güzel kadınıymış. Sihirli bir aynası varmış ve sık sık bu aynaya dünyadaki en güzel kadının kim olduğunu sorarmış: "Ayna, ayna! Söyle bana, bu dünyada en güzel kimdir?" Bu soruya ayna, "Sizsiniz Kraliçe'm!" diyerek daima aynı cevabı verirmiş. Ancak bir gün aynanın cevabı değişmiş ve Kraliçe'nin hâlâ güzel olduğunu, ancak artık kendisinden daha güzel birinin bulunduğunu söylemiş. Bu kişi, artık büyümüş olan Pamuk Prenses'miş. Bunun üzerine kıskançlıktan deliye dönen Kraliçe, avcılardan birine Pamuk Prenses'i öldürmek üzere ormana götürmesi emrini vermiş. Dönüşte de avcının Pamuk Prenses'in ciğerlerini getirmesini istemiş. Avcı, Pamuk Prenses'i ormana götürmüş, ancak onu öldürmeye kıyamamış. Onun yerine bir yaban domuzunu öldürüp, ciğerini Kraliçe'ye götürmüş. Pamuk Prenses ise ormanda bir

---

<sup>119</sup> Theresa Bane, "Basilisk", *Encyclopedia of Beasts and Monsters in Myth, Legend and Folklore*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc, Publishers, 2016, ss. 55-56; Theresa Bane, "Cockatrice", *Encyclopedia of Beasts and Monsters in Myth, Legend and Folklore*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc, Publishers, 2016, s. 89.

<sup>120</sup> Jacob Grimm ve Wilhelm Grimm, "Little Snow White", *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: The Complete First Edition*, çev. ve ed. Jack Zipes, Princeton: Princeton University Press, 2014, s. 170-78.

kulübe bulmuş ve buraya sığınmış. Bu kulübede yedi cüceler yaşıyormuş. Pamuk Prenses'in öldüğünü sanan Kraliçe aynaya dünyanın en güzelinin kim olduğunu sorunca Pamuk Prenses yaşadığı için aynanın cevabı değişmemiş. Pamuk Prenses'in yerini öğrenen Kraliçe, yaşlı bir satıcı kadın kılığına girerek cüceler evde yokken ona zehirli bir elma vermiş. Cüceler eve geldiğinde Pamuk Prenses'in öldüğünü sanmışlar, ancak bedeni hâlâ yaşıyor gibi diri göründüğünden onu gömmeye kıyamamışlar ve cam bir tabutun içinde dağın tepesine koymuşlar. Cücelerden biri prensesin başında nöbet tutmuş. Yoldan geçen bir prens Pamuk Prenses'i görmüş ve ona âşık olmuş, artık onsuz yaşayamayacağını söyleyerek onu babasının şatosuna götürmek için cücelerden izin almış. Yolda tabutu taşıyan hizmetkârlardan birinin ayağının takılması üzerine bir anlık sarsıntıyla Pamuk Prenses'in boğazındaki elma parçası dışarı fırlamış ve prenses uyanmış. Prens evlilik teklifini kabul etmesiyle görkemli bir evlilik planlanmış. Düğüne davet edilen Kraliçe, aynadan kendisinden daha güzel bir kadının hâlâ var olduğunu öğrenince yeniden kıskançlık krizine tutulmuş ve kendine engel olamayıp düğüne gitmiş. Ancak yakalanan Kraliçe, ayaklarına demirden ayakkabı geçirilerek kızgın kömür üzerinde ölene dek zorla dans ettirilmiş. Prens ve Pamuk Prenses de bundan sonra mutlu mesut yaşamışlar.<sup>121</sup>

Ayna dendiğinde yalnızca Batı edebiyatlarında değil, Türk Edebiyatında da ilk akla gelen bu masalda gururlu ve merhametsiz Kraliçe, güzelliğini hissetmek için aynayı kullanır. Burada önemli bir nokta, Kraliçe'nin aynada kendi görüntüsünü görmesinden ziyade aynayla konuşmasıdır. Yalnız aynayla diyalog hep benzer şekilde tezahür eder. Kraliçe hep en güzelin kim olduğunu sorar ve beklediği yanıt hep aynıdır. Böylece aynanın doğru söylediğine inanan Kraliçe, aynadan güzelliği derecelendirmesini isteyerek hem kendisi hem de diğer kadınlar hakkında bilgi alır. Kraliçe aslında kendisine kördür; çünkü aynada kendisini görmez, aynayı diğer insanların yaptığı gibi kendini değerlendirmek, meditasyon yapmak için kullanmaz.

---

<sup>121</sup> Masalı çizgi film haline getiren Walt Disney, masalın kimi yerlerini değiştirmiştir. Öncelikle, masalın başlığı "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" olur. Ayrıca Kraliçe, Pamuk Prenses'i doğurduktan sonra ölmez, dolayısıyla üvey anne yoktur. Kraliçe Pamuk Prenses'in ciğerlerini değil, kalbini ister. Masalın sonunda da zehirli bir elma değil, sihirli bir elma yiyen Pamuk Prenses daha önce tanışıp âşık olduğu Prens'in kendisini aşkla öpmesiyle (aşk öpücüğüyle) uyanır. Masalın başka versiyonları ve uyarlamaları da bulunmaktadır. Bugün Disney versiyonu, kitaplar ve çizgi filmler başta olmak üzere parklar ve oyuncaklar aracılığıyla, Türkiye'de de olduğu gibi, daha çok bilinir hâle gelmiştir.

Sandra Gilbert ve Susan Gubar, Pamuk Prenses'in öyküsünü kadının erginleşmesi ve sosyalleşmesi olarak kabul ederek aynanın otoritesini erkeğe kayıtlı olarak değerlendirir.<sup>122</sup> Gerçekten de Kraliçe'nin her gün aynaya bakarak güzelliğini tescil ettirmesi ve ancak aynı evde yaşayan kızının büyüyüp bir kadın olarak kendisine rakip olması durumunda ataerkinin bakışını ve otoritesini temsil eden aynanın artık onu geri plana atmasına katlanamaması bu analizi doğrular. Yaşlanan kadın, ataerkil toplumda gittikçe gözden düşer, hatta toplumun gözünde adeta cadıdan farksız hâle gelir. Zira Kraliçe'nin güzelliği masalda özellikle belirtilir. Ancak kadın için tensel güzellik geçici bir değerdir. Masalda Kraliçe'nin yaşlandığı açıkça dile getirilmez, fakat Pamuk Prenses'in büyüyüp genç kız olduğu söylenir. Ayna, ancak bundan sonra onu güzel bir kadın olarak Kraliçe'ye rakip görür. Üstelik genç kızın güzelliği abartılarak dile getirilir.<sup>123</sup> Kraliçe, aynanın başka bir kadını onun yerine övmesini, başka bir kadının ondan daha üstün olduğunu dile getirmesini kaldıramaz. Bu durumda ataerkinin sesi olarak ayna, aynı zamanda kadınların birbirine düşman olmasının da nedenidir.<sup>124</sup> Aynadaki ataerkil ses, esasında ataerkilliği içselleştirmiş olan Kraliçe'nin kafasındaki sestir. Aynanın erkek otoritesini temsil ettiği düşünüldüğünde, Kraliçe'nin her gün güzelliğini bu aynada onaylatma arzusu ve onaylatamadığında krize girmesi son derece anlamlıdır. Keza, Pamuk Prenses'i öldürmek için yedi cücelerin evine giderken adeta cadıyı andıran, yaşlı ve pejmürde bir kılığa girmesi boşuna değildir. Bu hâli, aslında aynanın, yani ataerkinin, dolayısıyla da başta kendisi olmak üzere ataerkiyi içselleştirmiş kadınların gözündeki yeni hâlidir. Ayna, genç bir kadın varken artık yaşlı kadını el üstünde tutmaz. Gilbert ve Gubar'ın dikkat çektiği gibi Kraliçe, Pamuk Prenses'i öldürmesini ilk önce bir avcıdan ister. Avcı burada ataerkiyi temsil eder; bu nedenle avcının genç, güzel ve uysal, diğer tabirle "evdeki melek" olan Pamuk Prenses'i öldürmemesi anlamlıdır.<sup>125</sup>

Kraliçe'nin aynayla olan ilişkisi, Lacan'ın ayna evresi teorisi üzerinden de yorumlanmıştır. Benliğini aynadaki imgesi aracılığıyla kuran Kraliçe, bu imgenin sabit

---

<sup>122</sup> Sandra Gilbert ve Susan Gubar, *The Mad Woman in the Attic*, New Haven: Yale University Press, 1984, ss. 36-43.

<sup>123</sup> Gilbert ve Gubar'a göre bu abartma, aynanın erkek bakışını temsil ettiğinin kanıtıdır. Bu abartı, aynı zamanda erkeğin gençliğe, tazeliğe ve güzelliğe karşı taşıdığı şehveti de yansıtır. Ayrıntılı bir analiz için söz konusu çalışmaya bakılabilir.

<sup>124</sup> Gilbert ve Gubar, *The Mad Woman in the Attic*, ss. 37-38.

<sup>125</sup> Gilbert ve Gubar, *The Mad Woman in the Attic*, s. 39.

ve kalıcı olduğuna inanır. Her gün ayna karşısında gerçekleştirdiği ritüel, bu tamlığı sağlamak içindir. Oysa zaman geçtikçe bu imge değişir ve Kraliçe gün gelir başta kurduğu o imgeyi bulamaz.<sup>126</sup> Güzelliğini kontrol edemediği noktada aynadaki imgesi parçalanmaya başlar. Kraliçe'nin tüm uğraşı, bundan sonra bu imgeyi yeniden eski hâline getirmektir, ancak bu mümkün değildir. Pamuk Prenses'le uğraşı da bundan kaynaklanır. Shuli Barzilai'in işaret ettiği gibi, kendi yerini alacak olan kızını kontrol etmek ister. Onu öldürmek, bir bakıma onu geldiği yere geri göndermek ve böylece zamanı geri almak demektir.<sup>127</sup>

## (6) II. Richard (~1595)

Ayna, yalnızca masalların ve efsanelerin vazgeçilmez nesnelere biri değildir; bu ilgi, yazılı edebiyatta da bugüne dek devam etmiş, ayna birçok eserin kilit nesnelere biri olmuştur. Bazı eserler, *Narkisos* ve *Küçük Pamuk Prenses* gibi Dünya Edebiyatında kanonun bir parçası olarak kendine büyük bir yer edinmiş, kendisinden sonraki metinleri etkilemiş, sıklıkla referans verilen metinler olmuştur. Hemen her eseri Türk Edebiyatında da çokça okunan ve uyarlanan bir isim olan Shakespeare bunların başında gelir. Shakespeare'in özellikle *II. Richard* ve *Hamlet* adlı oyunlarındaki aynalar, akıllara kazınmış sahneleri barındırırlar.

16. yüzyılın sonunda yazılan *II. Richard*'da Kral II. Richard'ın tahttaki çöküş süreci anlatılır. Gösterişe düşkün ve savurgan biri olan II. Richard, İtalyan modasına aşırı düşkündür ve arkadaşlarıyla çokça para harcar; savaş giderlerini karşılamak için halktan aldığı vergileri arttırır, ülke topraklarını zenginlere kiraya vermeye başlar ve yeni ölmüş olan amcasının mirasına el koyar. Daha önce bir anlaşmazlığı çözmek için sürgüne gönderdiği amcasının oğlu Henry Bolingbroke, ülkeye dönerek isyan başlatır. Richard'ın ülke yönetiminden memnun olmayan insanlar Henry Bolingbroke'u destekler. Fiiilî bir savaş olmadan tahtı kaybeden Richard, hapse atılır ve taç IV. Henry'ye verilir. Sonunda Richard hapisanede suikasta kurban gider.

---

<sup>126</sup> Blackburn, aynanın bize en güzel olduğumuzu söylediğinde de aslında huzursuzluğumuzun devam ettiğini, çünkü içten içe gün gelip birinin bizim yerimizi alması ihtimalini hep düşündüğümüzü belirtir. (*Mirror, Mirror*, s. 91.)

<sup>127</sup> Shuli Barzilai, "Reading 'Snow White': The Mother's Story", *Signs*, Vol. 15, No. 3, The Ideology of Mothering: Disruption and Reproduction of Patriarchy, Bahar, 1990, ss. 531-533.

II. Richard'ın tahtı kaybeder kaybetmez, bir ayna istemesi ve aynada kimliğini sorgulaması, bu eseri aynayla ilişkili önemli eserlerden biri hâline getirmiştir.<sup>128</sup> II. Richard, sonunda tacını kendi elleriyle vermeyi ve Henry'nin krallığını onaylamayı kabul eder; ancak gerçeği tam olarak kabul edebilmesi için yeni benliğini aynada görmeye ihtiyacı vardır. Oysa aynayı istemeden hemen önce kendisinden istenen, suçlarını itiraf ettiği bir bildiriye okumayı ağlamaklı gözlerinin görmeyişini bahane ederek geri çevirir, ayna isterken de okunacak ne varsa ancak yüzüne bakarak okuyacağını söyler. O ana dek yaptığı her şeyin, işlediği tüm suçların yüzüne yansıdığını düşünür; böylece yüzünü aynadan kitap gibi okuyacaktır. Dahası ayna isterken, aynada birini görüp göremeyeceğinden bile emin değildir, o an aynı zamanda varlığını da sorgulamaktadır. Artık ismi, sıfatı yoktur; elinden alınmıştır. Yüzünü görmek ister, aynaya baktığında beklediği gibi artık bir kral göremez. Bu kez aynaya yansıyan daha önce gördüğü gurur, ihtişam, güç ve zafer değildir. Her ne kadar artık yenilgiyi kabullenmiş gibi görünse de aynaya baktıktan sonra, yeni kimliğini kabul etmek zorunda kalmanın ağırlığına dayanamayıp aynayı parçalar. Aynanın parçalanması, Lacan'ın bahsettiği ayna imgesinin parçalanmasıdır. Richard, o ana dek kurduğu bir bütün hâlindeki kimliğini artık aynada göremez. Metaforik olarak parçalanmış olan ayna imgesi, bu sahnede temsilen de parçalanır.<sup>129</sup>

### (7) Hamlet (~1599)

Modern Türk Edebiyatının kaynaklarından kabul edilen eserlerden biri Shakespeare'in *Hamlet* başlıklı oyunudur.<sup>130</sup> Danimarka prensi Hamlet, arkadaşı Horatio ve gözcüler tarafından bir hayaleti görmesi için kale duvarına getirilir. Hayalet, Hamlet'in babasıdır. Danimarka'nın eski kralı Hamlet'in kardeşi Claudius, kardeşini gizlice öldürerek tahtına el koymuş ve kardeşinin karısıyla evlenmiştir. Hayalet, prens Hamlet'e kendisini öldürenin Claudius olduğunu söyleyerek intikamının alınmasını

---

<sup>128</sup> William Shakespeare, *II. Richard*, 4. Perde, 1. Sahne, New York: Washington Square Press, 2005, ss. 169-171.

<sup>129</sup> Robert M. Schuler, "Magic Mirrors in 'Richard II'" başlıklı makalesinde, II. Richard'ın ayna sahnesini, sihirli bir etki bırakması dolayısıyla "sihirli aynalar" metaforu şeklinde değerlendirerek oyunda aynanın rolünü kapsamlı şekilde ele almaktadır. Bkz: Robert M. Schuler, "Magic Mirrors in 'Richard II'", *Comparative Drama*, cilt 38, No 2/3, Yaz/Güz 2004, ss. 151-181.

<sup>130</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, New York: Washington Square Press, 2012.

ister. Hamlet, babasının intikamını almaya karar verir, ancak uzun süre eyleme geçemez. “*Olmak ya da olmamak / İşte bütün mesele bu!*” ile başlayan tiradıyla meşhur Hamlet, babasının intikamını almak için oyun boyunca oyalanır, önce kralın gerçekten suçlu olup olmadığından emin olmak ister. Bunun için düzenlediği oyunun hazırlığında oyunculara oyunlarının ayna gibi doğayı yansıtması gerektiğini söyler. Bu şekilde izleyici (kral ve kraliçe), oyunda kendisini tıpkı aynada seyreder gibi seyredecektir. Oyun ne kadar gerçekçi olursa, izleyici üzerinde o kadar etkili olacaktır. Sanat, izleyicinin içindekileri ortaya çıkarmasını sağlayabilen, hatta sonraki eylemlerini belirleyebilen bir güce sahiptir. Hamlet, sanatın bu gücünden faydalanır; çünkü “olmak ya da olmamak” buna bağlıdır.

Bununla ilişkili bir diğer sahne, Hamlet’in, annesinin odasına gidip onu zorla ayna önüne sürüklemesiyle gerçekleşir. Annesi, Hamlet odaya girdiğinde ona annesini unuttuğunu söyler. Hamlet ise ona, önce kocasının kardeşinin eşi olarak kraliçe olduğunu söyler, sonra ne yazık ki annesi olduğunu ekler. Böylece annesinin kimliğini başkalarıyla olan bağlarına göre tanımlar. Bu, aslında kraliçenin benimsediği kimliktir. Burada bir özne-birey yoktur. Oysa Hamlet, ona içindeki gerçek kişiliği göstermek ister. Annesinin, yalnızca kocasının kardeşinin karısı olarak kraliçe olmadığını, daha farklı bir kimliği olabileceğini ima eder; bu, annesinde babası ölmeden önce gördüğünü düşündüğü kişiliktir. Annesine yaptıklarını sorgulamak isteyen Hamlet, annesinin aksine hâlâ onu disipline etmeye çabaladığını görünce annesine aynaya bakmasını ve orada içindeki en gizli kısımları görmesini söyler. Philippa Kelly, Debora Shuger ve Sabine Melchior-Bonnet, bu dönem edebiyatında ayna kullanımının insanın kendinin farkına varmasından daha çok insanın kendisini düzeltmesi ve Tanrı karşısında küçülmesi için kullanıldığını söyler.<sup>131</sup> Bu sahnede de Hamlet’in, annesini aynanın önüne sürüklerken bunu kastettiği açıktır. Bu nedenle burada modern anlamda tam olarak ayna-birey ilişkisinin kurulduğu söylenemez, ama en azından ona giden bir yol hissedilir. Zira Gertrude’un aynada ne gördüğü söylenmez. Dolayısıyla Hamlet’in aynayı, insanın içini yansıtan, böylece kendisini sorgulamasını, tanımasını, keşfetmesini

---

<sup>131</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Philippa Kelly, “Surpassing Glass: Shakespeare’s Mirrors”, *Early Modern Literary Studies*, 8.1, Mayıs, 2002, 2.1-32 <URL: <http://purl.oclc.org/emls/08-2/kellglas.htm>>, Debora Shuger, “The ‘I’ of the Beholder: Renaissance Mirror and the Reflexive Mind”, *Renaissance Culture and the Everyday*, ed. Patricia Fumerton ve Simon Hunt, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, ss. 21-41 ve Melchior-Bonnet, *The Mirror*.



sağlayan bir nesne olarak kullandığı da söylenebilir.<sup>132</sup> Zira, hemen öncesinde annesinin kimliği tartışma konusudur. Böylece Shakespeare kendisinden sonra ayna-birey ilişkisinin kurulmasında bir mihenk taşı olarak edebiyat tarihinde yerini alır.<sup>133</sup>

### (8) Karlar Kraliçesi (1845)

1845 yılında Hans Chrsitian Andersen tarafından yazılan *Karlar Kraliçesi* masalı, Batı dünyasında yaygın bir şekilde bilinen masallardan biridir.<sup>134</sup> Vaktiyle şeytan, görüntüyü bozarak insanların ve nesnelere kötü taraflarını abartan sihirli bir ayna yapmış. En güzel manzaraları bile haşlanmış ıspanak gibi gösteren bu aynayla, birçok kişiyi kendisine ve aynaya bağlayarak dünyayı gezmeye başlamış. Nihayet yeryüzünde gezmediği yer kalmadığında gökyüzüne çıkıp, cennette meleklerin de bu aynaya bakmalarını ve kötülüğü görmelerini istemiş. Cennete yaklaştıkça kahkahalara boğulan ayna nihayet ellerinden kayarak paramparça olmuş. Rüzgârın bu parçaları yeryüzünün hemen her yerine dağıtmasıyla insanların gözlerine kaçan aynanın tozları, insanların gözlerini ve kalplerini kör etmeye başlamış. Yıllar sonra bu parçalardan biri Kay isminde iyi kalpli ve uysal bir çocuğun da gözlerine kaçmış. Bir anda değişen ve huysuz ve aksi bir çocuk olan Kay, sonunda Karlar Kraliçesi'nin peşine takılarak onun sarayına gitmiş. Onu önce donduran, sonra da hafızasını silen Kraliçe, ona bir Çin yapbozu vermiş. Görevi, “sonsuzluk” yazabilmekmiş, eğer yazabilirse kraliçe ona, kendi kendisinin efendisi olacağına ve bir çift paten vereceğine dair söz vermiş. Kay, çok yetenekli olmasına rağmen isteneni bir türlü yazamıyormuş. Bu sırada Kay'ın arkadaşı Gerda, Kay'ın, Karlar Kraliçesi'sinin sarayında olduğunu öğrenmiş ve onu kurtarmak için saraya gelmiş. Başta Gerda'yı tanımasa da Gerda'nın gözlerinden

---

<sup>132</sup> *Hamlet*'in film ve tiyatro uyarlamalarında ayna sahneleri zaman zaman daha çok öne çıkarılmıştır. Kenneth Branagh 1996 yapımı *Hamlet* filminde benzer şekilde aynayı öne çıkararak kullanmıştır. Gregory Doran, 2009 yapımı *Hamlet* filminde, parçalanmış aileyi ve kimlikleri simgeleyen kırık ayna metaforunu filmin merkezine almıştır. Hatta filmin afişinde de kırık aynaya bakan Hamlet vardır. Ayrıca “*Olmak ya da olmamak*” tiradının olduğu sahnede de aynalar dikkati çeker.

<sup>133</sup> Birçok araştırmacının dikkat çektiği gibi ayna, metafor olarak Shakespeare'in oyunlarında ve sonelerinde farklı şekillerde ortaya çıkmaktadır. Özellikle oyunlarda iki ya da daha çok karakter birbirine ayna olurlar. *King Lear*'a bu açıdan yaklaşan çalışmalardan biri Kate Amanna'nın “King Lear's Mirrors” başlıklı makalesidir: *The Journal of the Core Curriculum*, S. 8, Bahar 1999, ss. 53-58. Ayrıca bkz: Robert M. Schuler, “Magic Mirrors in ‘Richard II’”, *Comparative Drama*, S. 38, No 2/3, Yaz/Güz 2004, ss. 151-181.

<sup>134</sup> Masalın tamamı için bkz: Hans Christian Andersen, “The Snow Queen”, *Andersen's Fairy Tales*, Great Britain: Wordsworth Editions, 1993, ss. 270-302.

üzerine düşen gözyaşlarıyla kendine gelen Kay, ağlamaya başlamış ve gözündeki ayna parçaları gözyaşlarıyla birlikte akıp gitmiş. Böylece Kay tekrar sevgi ve mutlulukla dolmuş. Kraliçenin kendisinden istediği kelimeyi bulmalarıyla tehlikeyi tamamen bertaraf ederek evlerine dönmüşler.

Bu masalda ayna, karşısındakini olduğu gibi yansıtmak yerine gerçeği çarpıtan, güzelliklerin yerine yalnızca çirkinlikleri gösteren bir işleve sahiptir. İnsanlar bu aynaya bakarak büyülenirler ve kötülüğün etkisi altına girerler. Aynanın parçalanması ise daha büyük bir soruna sebep olur. Ayna kıymıkları insanların gözüne kaçarak insanların gözlerinin kör olmasına ve kalplerinin buz kesilmesine neden olur. Burada dünyayı ayna vasıtasıyla görmek söz konusudur, aynanın neyi nasıl yansıttığı insanların duygu, düşünce ve eylemlerini belirlemektedir. Buna paralel olarak masalda insanların doğuştan iyi olduklarına dair bir inanç vardır. İnsanların dünyaya karamsar ve kötümser bakmaları, çirkin tarafları kendi içlerinden gelen bir özellik olarak değil, tamamen aynanın bir etkisi olarak sunulmaktadır. İnsan savunma mekanizması geliştirerek özündeki iyiliği bastırır ve gördüğüne inandığı dünyaya uygun bir şekilde kötüleşir. Keza ayna kıymıkları gözünden çıktığı anda dünyayı yine kendi gözleriyle görmeye başlamakta, dolayısıyla yine iyi ve güzel bir gözle dünyaya bakabilmektedir. Bu noktada ruhun dış etkiler sonucu değişmesinin gözlerde başlaması önemlidir. Gözler, kişinin iç dünyasına açılan bir pencere gibidir. Aynanın, dünyaya bakışı etkileyen bir nesne olması ve dünyanın ayna aracılığıyla görülmesi edebiyatta metaforik düzlemde sıklıkla işlenir. Özellikle anlatılardaki karakterlerin birbirlerine ayna işlevi görmesi yaygındır. Örnek olarak, *Dorian Gray'in Portresi*'nde Dorian Gray, Lord Henry ile tanıştıktan sonra bir anda dünyayı onun gözünden görmeye başlar ve bambaşka biri olur. Son derece efendi, uysal ve iyi karakterliyken bir anda bencil, hedonist ve kötü birine dönüşür.

### **(9) Alice Harikalar Diyarında: Aynanın İçinden (1871)**

*Alice Harikalar Diyarında: Aynanın İçinden* romanı,<sup>135</sup> Türkiye'de çok okunan, aynanın önemli olduğu edebî metinlerden biridir. 1871 yılında Lewis Carroll tarafından yazılan roman, *Alice'in Harikalar Diyarındaki Maceraları* isimli romanın devamıdır.

---

<sup>135</sup> Lewis Carroll, *Aynanın İçinden: Alice Harikalar Ülkesinde*, çev. Tomris Uyar, İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2016.

Odasında kedileriyle oynayan Alice, önce aynadan ve ayna-evden bahsetmeye başlar, aynanın öte tarafındaki dünyayı merak edince aynaya yaklaşıp içinden geçer. Kendisini ayna-evde bulan Alice, bu evin kendi evinin tersi olduğunu fark eder. Yazılar terstir, onları ancak ayna yardımıyla okuyabilir. Zaman tersine işlemektedir. Ayna-evden çıkıp bahçeden uzaklaşmak istediğinde ise tüm yolların kendisini eve geri getirdiğini görür. Burası, çiçeklerin ve böceklerin konuştuğu bir dünyadır. Kaçamayacağını anlayan Alice, Kızıl Kral ve Kızıl Kraliçe ile konuşup, onlara kendi dünyasının farklı olduğunu anlatır. Kraliçe ise ona Beyaz Kraliçe'nin piyonu olursa kraliçe olabileceğini söyler. Nihayet bir satranç tahtasının üstünde olduğunu anlayan Alice, bundan sonra oyunun kurallarını öğrenmeye çalışır. Sonunda kraliçe olan Alice, yanında Beyaz ve Kızıl Kraliçeler ile geçmesi gereken sınavı öğrenir; ancak özellikle Kızıl Kraliçe'nin baskılarına artık dayanamadığı bir sırada sarsılarak uyanır.

Ayna-dünyada, her şey bu dünyanın tersidir. Bir yere gitmek istendiğinde ters yöne gidilmelidir. Ayrıca terslik yalnızca mekânda değil, zamanda da söz konusudur. Aynadan geçmeden önce kışı yaşayan Alice, burada yaz mevsimine geçer. Hatta bir önceki kitapta hava sıcakken burada soğuğa döner, bu nedenle benzer bir tersliğin bir önceki kitapla da kurulduğu söylenebilir. Ayrıca bir önceki kitapta dış mekânla yapılan açılış için bu kitapta iç mekân seçilmiştir. Bunların ötesinde romanda zaman tersine akar; olayların önce sonuçları, sonra nedenleri yaşanır. Bu nedenle geçmiş değil, gelecek hatırlanır. Bu terslik ve ilk bakışta anlamsız görülebilen akış, aslında Alice'e ve okura bu dünyadaki olaylar ve kurallar üzerine düşünme ve yeni bakış açıları geliştirme şansı verir. Bunun bir düş evreninde gerçekleşmesi tesadüf değildir. Alice'in oynarken rüyaya, dolayısıyla bu evrene dalması ise ayna aracılığıyla olur. Rüya, bir anlamda öte dünyadır, paralel evrendir. Böylece bir yandan hem bu dünyadakilerin aynı zamanda aynanın diğer tarafında olması şaşırtıcı değildir hem de öte yandan bu dünyadakilerin ters yüz edilmesiyle farklı bir perspektif mümkün olur. Gardin ve Olorenshaw, Alice'in aynanın ötesindeki dünyanın keşfini kendi benliğinin keşfi olarak yorumlar:

*Alice aynanın öteki tarafında “yaratıkların dünyasını keşfeder: Kendi sıradan dünyasının aileye ait nesnelere ve edebî kişilikleri burada sarsınıtladırlar ve kendilerini ifade ederler. Ama yaratıklar kendilerini beğenmiş, otoriter ve bencil bir dille konuşurlar. Hepsi absürt bir dünyada kendi mevcudiyetlerini doğrulamakla meşguldürler, üzerinde acımasız bir yarışmanın yapıldığı*

*anormal büyüklükteki bir satranç tahtası gibi yer alırlar. Alice'in kendisi de kim olduğunu ve orada ne aradığını bilmemektedir.*<sup>136</sup>

Aynaya bakıp kendini keşfetmek, kendini değerlendirmek bu romanda metaforik düzlemde görülür. Alice'in ayna-dünyadaki diğer canlılarla ve nesnelere olan ilişkisi, özellikle satrançtaki pozisyonu ve durumu bunu açıklamaktadır. Satrançta önce küçük bir piyon olan Alice, kurallara göre ilerlerse kraliçe olabileceğini öğrenir ve gerçekten de doğru hamlelerle romanın sonunda kraliçe olur. Önceki kitaba göre büyümekte olan Alice, olgunlaşmaktadır.<sup>137</sup> Özellikle kitabın başında Alice'e seslenen şiir, anlatıcının Alice'e bu konuda ayna tutmak istediğini gösterir.

Çocukluk sonrası hayatı anlatmak için Alice'e masal tadında paralel bir evren sunan anlatıcı, Alice'in bu ayna-eve girişini ve bu dünyaya tekrar dönüşünü ayna vasıtasıyla gerçekleştirerek aslında onun bilinçdışını hedef alır.<sup>138</sup> Bilindiği gibi su, psikanalizde bilinçdışı ile ilişkilendirilir. Bu çerçevede Alice'in aynanın öte tarafına geçerken aynanın adeta su gibi bulanması ve aynanın ötesine suya dalar gibi dalması onun bilinçdışına doğru bir yolculuğa işaret eder. Anlatıcı, Alice'in çocukluk sonrası yaşayacağı hayatı onun hedefleri, insan ilişkileri, elde edeceği kültürel ve sosyal statü vb. açılarından bir satranç tahtası üzerinde satranç hamleleri aracılığıyla anlatır; çünkü istenilen hedefe ulaşılabilir için tüm adımlar düşünülerek ve sonraki hamleler hesaba katılarak atılmalıdır. Anlatıcının, karakterin çocukluğunu bildiğini romanın başındaki şiirde vurgulaması, onun Alice'in bilinçdışına yaptığı yolculuğun ve paralel bir ayna-evrende ona yol göstermeye çalışmasının bir göstergesidir.

---

<sup>136</sup> Nanon Gardin, Robert Olorenshaw, "Ayna", *Larousse Semboller Sözlüğü*, ed. Ömer Faruk Harman, İsmail Taşpınar, çev. Beyza Akşit, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2019, s. 82.

<sup>137</sup> Lewis Carroll, bu seriyi çocuk arkadaşı Alice Liddell için yazmıştır. İkinci kitabın başındaki şiirde seslendiği kişi artık büyümüş Alice'dir ve kitabı bir ayna olarak ona sunmaktadır. Yine de bu seslenmeyi, kurmaca metnin sınırları dâhilinde kalmak suretiyle, anlatıcı ve kurmaca karakter Alice'den yola çıkarak değerlendirmek gerekir. Bu durumda bile, şiir kişisi, serinin ilkinde çocuk olan Alice'in ikinci kitapta artık büyüdüğünü ve olgunlaşmakta olduğunu anlatır. Romanın mekânının da özgürlüğü temsil eden dışarıdan iç dünyayı, içe kapanmayı ve sınırlandırılmayı temsil eden iç mekâna geçişi; zaman olarak sıcak bir yaz havasından fırtınalı bir kış mevsimine geçişi bu açıdan anlamlıdır.

<sup>138</sup> "Bilinçdışı", Freud'la özdeşleştirilen kavramlardan biridir. "Bilinçdışı" ile "bilinçaltı" sık sık birbirinin yerine kullanılmaktadır; ancak tezde çalışmalarından faydalanılan Freud'un kullanımı tercih edilmiştir. Zira, "*Freud'un bilinçaltı kavramını fiziksel bir yer ifade etme potansiyelinden ötürü sorunlu bulması, günümüzde hala psikologlar arasında kabul görmektedir. Miller'a göre, Freudyen psikoloji açısından, hatıraların, duyguların ve zihinsel içeriğin bilinçli farkındalığın dışına atılması ve bastırılması bilinçdışını (unconscious) meydana getirir. Yani Freud'un teorisinde kavramın asıl kullanım biçimi bilinçdışı şeklindedir.*" (Kenan Sevinç, "Freudyen Psikolojide Bilinçaltı ve Bilinçdışı Kavramları Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar", *Kilitbahir*, S. 15 (Eylül, 2019), s. 151.)

## (10) Dorian Gray'in Portresi (1891)

İlk kez 1890 yılında bir dergide yayımlanmaya başlanan *Dorian Gray'in Portresi*, 1891 yılında genişletilmiş hâliyle kitap olarak basılmıştır.<sup>139</sup> Oscar Wilde'ın bu tek romanı, çok yakışıklı bir gencin zamanla kendi güzelliğine ve gençliğine âşık olmasını, ruhunu bu fiziksel güzelliği korumak için faustvari bir anlaşmayla şeytana satmasını konu edinir. Görünüşünü bu vesileyle yıllarca olduğu gibi koruyabilmesine rağmen ruhu çökmeye devam eder. Bu çöküş ise, kendisine hayran olan ve resmini yapan ressam Basil'in portesine yansır. Kendi portresine âşık olan Dorian, hep bu resimdeki gibi kalmak ister. Bu portreyi yıllarca herkesten saklayarak sırrını da saklamayı başaran Dorian, yıllar sonra yaptığı hataların ve işlediği günahların yansıdığı bu portreden kurtulmaya niyetlenir. Sırrını ortaya çıkarmasından korktuğu Basil'i öldürdüğü bıçağı kendi portresine saplar; ancak bıçağı saplamasıyla portre eski hâline dönerken kendisi bir anda yaşlanır ve hemen orada ölür.

Bu romanda portre esasen bir ayna gibi çalışmaktadır; nasıl bir ayna o an önünde olanı olduğu gibi gösterirse portre de o an Dorian'ın gerçek suretini yansıtır. Zira Dorian bu portreyi "*en sihirli ayna*" olarak tanımlar. Diğer bir deyişle, bir portrenin aksine durağan değil, ayna gibi dinamiktir. Dorian, diğer insanların gözünde fiziksel görünüşünü her ne kadar kurtarsa da zamanla yaşlandığını, iç dünyasındaki yozlaşmayı ve çöküşü bir ayna gibi hakikati gösteren portrede görür. Keza, portredeki imgesi bozuldukça, fiziksel olarak diğer insanların kendisini hâlâ genç ve yakışıklı görmesinden tatmin olmamaya başlar ve iyi şeyler yaparak oradaki imgeyi düzeltmeye çalışır; ancak bu işe yaramaz. Portredeki imgesini düzeltememesi, portrenin aslında bir ayna olduğunu kanıtlar; çünkü Dorian'ın hesaba katmadığı şey zamanı geri alamamasıdır. Portre, eğer yalnızca yaptığı kötülüklerden etkileniyor olsaydı, Dorian'daki iyiye doğru olan değişimi de yansıtabilirdi. Oysa zaman ilerlemektedir ve aslında Dorian'ın portreye baktığında onu geri saramamasının nedeni budur. Kişi, geçmişle bir bütündür ve geçmiş silinip atılamaz. Zamanın nasıl değerlendirildiği önemlidir, Dorian fizikî görünüşünü korurken zamanı gerçekten durdurduğunu düşünür. Oysa bu büyük bir yanılgıdır. Bunu anladığı noktada portreden, yani aynadaki

---

<sup>139</sup> Oscar Wilde, *Dorian Gray'in Portresi*, çev. Ülker İnce, İstanbul: Everest Yayınları, 2016.

yansımasından kurtulmak ister. Portreyi parçalamaksa kendini öldürmekle eşdeğerdir, çünkü aynadaki imgenin parçalanması kişiyi kaçınılmaz olarak öz yıkıma götürür.

Basil'in verdiği ayna-portrenin dışında Lord Henry'nin verdiği gerçek aynadan da bahsetmek gerekir. Bu ayna, bildiğimiz nesne olarak, Dorian'ı, diğer insanların onu gördüğü haliyle yansıtır. Bu aynaya bakan Dorian, kendisini tam da istediği gibi görür: her daim genç ve yakışıklı. Bu iki ayna, Dorian'ın ruhu ve bedeni arasında bir bölünmeye yol açar. Freud'un kişiliği oluşturduğunu söylediği id-ego ve super-ego arasındaki çatışma, roman boyunca gözlemlenen bölünmeyi ve yansımaları açıklar. Dorian, güzelliğini kalıcı kılmak ister ve güzelliğini lekeleyecek her şeyi dışarıya yansımayacak şekilde bastırır; ancak hiçbir zaman vicdanından tam olarak kurtulamaz. Dorian, insanların onu nasıl gördüğünü bu aynadan takip ederken, iç dünyasını ve asıl zamanı ayna-portreden takip eder. Lord Henry'nin aynası, onun asıl görüntüsünü bir zırh gibi saklar ve yansıtmaz. Romanın önsözünde Oscar Wilde, "*On dokuzuncu yüzyılın Gerçekçilikten hoşlanmayışı, yüzünü aynada gören Caliban'ın öfkesidir, On dokuzuncu yüzyılın Romantizmden hoşlanmayışı, yüzünü aynada göremeyen Caliban'ın öfkesidir.*"<sup>140</sup> der. Bu, yalnızca okurun yaşadığı bir çatışma değildir, Dorian'ın yaşadığı iç çatışma da tam olarak budur: Yüzünü aynada görmek ve yüzünü aynada görememek! İkisi de Dorian'ı mutsuz etmektedir.

## (11) Dracula (1897)

Bram Stoker tarafından 1897 yılında yazılmış olan *Dracula*, gotik bir vampir romanıdır.<sup>141</sup> *Dracula*'da ayna, karakterlerin özelliklerini belirginleştirmek için kullanılır. Kont Dracula, kendisinden korkulan ve mutlaka yok edilmek istenen bir vampirdir. Jonathan Harker, Dracula'nın Londra'daki gayrimenkullerinin satış işlemleri

---

<sup>140</sup> Wilde, *Dorian Gray'in Portresi*. Wilde, "Caliban'ın öfkesi" ile Shakespeare'in *Fırtına* isimli oyununa gönderme yapar. Medeniyete direnen Caliban, son derece çirkin, vahşi ve nefret dolu biri olarak bilinir. 19. yüzyıl dünyasının roman okuru, kendisini olduğu gibi anlatan/resmeden sanata karşı Caliban gibi öfkeli, ancak aynı kitle bunun yerine kendisine alternatif ve güzel bir dünya sunulmasına da karşıdır. Yazar, bu tutumu Caliban'ın öfkesi gibi aşırı ve anlamsız bulur. Böylece, hem 19. yüzyılda sanatın dış gerçekliği ayna gibi yansıtıp yansıtmaması gerektiği üzerine yapılan tartışmalara ve Realistlerle Romantikler arasındaki çatışmalara bir cevap verir hem de romanındaki karakterin yaşadığı çatışmalara dair bir ipucu vermiş olur. Wilde, ayrıca yine önsözde sanatın hayata değil, okura ayna tuttuğunu belirterek romanını okuyanların kendilerine dönüp bakmalarını ve kendilerini değerlendirmelerini ister.

<sup>141</sup> Bram Stoker, *Dracula*, Ware: Wordsworth Editions, 2000.

için Transilvanya'ya gider. Nişanlısı Mina Murray'i ise yakın arkadaşı Lucy'nin evine bırakır. Kendisine gayet kibar davranılmasına rağmen Harker, kendisini onu bırakmayan Dracula'nın esiri hisseder. Bir süre sonra Harker'i şatoda bırakıp bir gemiyle İngiltere'ye gelen Dracula, Lucy'ye musallat olur ve nihayet kanını sömürerek onu öldürür. Bunu anlayan Mina ve doktoru tüm uğraşlarına rağmen Lucy'yi kurtaramasalar da Dracula'ya karşı savaş ilan ederler. Şatodan kaçmayı başaran Harker da onlara katılır ve uzun uğraşlar sonunda Dracula'yı öldürmeyi başarırlar.<sup>142</sup>

Dracula'nın evine giden Harker'ın, şatoda hiç ayna olmayışı dikkatini çeker. Sonrasında yanında getirdiği aynada tıraş olurken arkasında duran kontun aynada yansımısını göremeyince iyice ürker. Durumu tehlikeli gören kont, “*insanın kibrinin aptal bir süsü*” olarak nitelediği aynayı parçalayarak camdan dışarı fırlatır. Dracula'nın aynada kendini görememesi ve bir gölgesinin olmayışı, öncelikle onun insan-dışı bir yaratık olduğunu gösterir. Bu anda, Harker, Dracula'nın misafiri değil de mahkûmu olduğunu anlar. Kontun, karşısındaki kişi tarafından normal şekilde görülmesine rağmen görüntüsünün aynaya yansımaması, onun fiziksel değil içsel bir eksikliğine işaret eder. Keza romanda Lucy, kendini tanımak için aynada yüz okuma alıştırmaları yapar, Mina ise alnındaki kırmızı lekeyi kontrol etmek ve vampir kanından temizlenip temizlenmediğini öğrenmek için aynaya bakar. İç, dışa yansır ve aslında aynaya yansıyan da esas olarak budur. Bu noktada, Hıristiyanlığı reddeden Dracula'ya karşı savaş açanların dindar oluşu ve savaşı iman gücüyle kazanmaları, Dracula'nın manevi ve dinî yönünün eksikliğinin bir kanıtıdır. Burada Dracula'nın bir tercih yaptığı unutulmamalıdır. Dracula'nın vampir olmayı tercih etmesi, yansımından, yani ruhundan vazgeçiş de beraberinde getirir. Öyle bir hayatın, maneviyattan yoksun olması kaçınılmaz olarak sunulur. Dracula, kendisini oluşturan ruh ve bedenden birini

---

<sup>142</sup> Kerime Nadir'in *Dehşet Gecesi* romanı, *Dracula*'nın Türk edebiyatındaki etkisini göstermesi nedeniyle dikkat çekicidir. *Dehşet Gecesi*'nde ana karakter Mümtaz Evren, gazetede yayımlanmak üzere Cengiz Bey tarafından gönderilen *Kızıl Puhu* isimli romanı tren yolculuğu esnasında okumaya başlar. Bu romanı okur da onunla birlikte okur. *Kızıl Puhu*'da yer alan Ruzihayâl iki yüzyıldır yaşayan bir vampirdir. Dracula gibi onun da yaşadığı yerde ayna yoktur. Romandaki ana karakter Cengiz Bey, Harker gibi tıraş olurken ayna kullanmak ister, ancak aynasına çoktan el konulmuştur. Aynalarla ilgili soru sormak istediğinde Ruzihayâl şöyle söyler: “*Bir ayna mı?.. Bütün kötülüklerin ma'kesi olan bir ayna ha!?... Bunu bir daha sakın anmayın!...*” (Kerime Nadir, *Dehşet Gecesi*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1958, s. 76.) Burada ayna, *Dracula*'dakinin aksine insan kibriyle ilişkilendirilmez, ancak kötülükleri yansıtması itibarıyla benzer bir role sahiptir. *Dracula*'dakinden farklı olarak romanda vampiri öldürmenin yolu, vampire hançer sapladıktan sonra üzerine aynanın un ufak edilmesiyle elde edilen ayna tozu dökülmesi gerekliliğidir. Aynanın kötülüğü yansıttığı düşüncesi ve ayna tozu, *Karlar Kraliçesi* masalından mülhem olabilir.

bırakarak bu dünyada kalma süresini uzatır, ama artık tam anlamıyla ne ölü ne de yaşayan biridir. Bize benzer, ancak bizden değildir. Bu nedenle, Fiona Peters’in da dikkat çektiği gibi, Freud’un terimiyle “tekinsiz”dir (*uncanny/unheimlich*) ve ayna bu tekinsizliğin en açık şekilde hissedildiği yerdir.<sup>143</sup>

Dracula’nın, Harker’ın aynasını parçalarken söylediği “*insanın kibrinin aptal bir süsü*” ifadesinde, aynayla kurulan narsistik bağ dikkati çeker. Aynaya bakmaktan kendini alamayan insanın aksine Dracula, kendisini bu kibirden arınmış olarak görür. Ayrıca insanın kendisini oradaki imge üzerine kurmasını eleştirir. Aslında bunun nedeni Dracula’nın aynada keşfedecek bir ruhu olmayışıdır; Lucy gibi yüzünü, bedenini inceleyerek keşfedecek bir “kendi” yoktur; bu nedenle Lacan’ın bahsettiği aynada kurulan tamlık imgesi Dracula için geçerli değildir.<sup>144</sup>

\*\*\*

Modern edebiyat, Batı’nın kanonik metinlerinde görüldüğü gibi mitoloji başta olmak üzere kendisinden önce gelen metinler üzerine kurulmuştur. Ayna özelinde bakılacak olursa, örnek olarak, aynayı işleyip de *Narkisos* efsanesine gönderme yapmayan metin neredeyse yok gibidir. Bununla birlikte, mitlerin özellikle 19. yüzyıl ve sonrasında yeniden yazımlarında bugünkü modern anlamlarını kazandıklarının altını çizmek gerekir. Zira 16. yüzyıl sonları ve 17. yüzyıl başlarında yaşamış olan Shakespeare’in metinlerinde bile modern bireyin izleri yeni yeni görülmeye başlanmıştır. İç dünyası, çatışmaları, çelişkileri ve ikileleriyle modern bireyi ortaya koyabilmek için yazarlar, eski anlatıları yeni anlam ve imgelerle zenginleştirerek yeniden yazmışlardır. Özellikle burjuvazinin yükselişiyle modern bireyin hayatında önemli bir yer edinen nesnelere doğal olarak modern edebiyatta da bireyi anlatmak için önemli hale gelmiştir. Bu açıdan ayna, karmaşık bir varlık olan özne-bireyi iç ve dış dünyasıyla daha incelikli ve bütünlüklü olarak anlatabilmek için kritik bir obje olarak sıklıkla metinlerde geçmektedir.

Bu durum, Modern Türk Edebiyatı için de geçerlidir. Yeni hayatı, yeni insanı anlatan Modern Türk Edebiyatı yazarları da kendi kaynaklarından beslendikleri gibi,

---

<sup>143</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Fiona Peters, “Looking in the Mirror: Vampires, the Symbolic, and the Thing”, *Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil*, ed. Peter Day, Amsterdam, New York: Rodopi, 2006, ss. 177-187.

<sup>144</sup> Peters, “Looking in the Mirror: Vampires, the Symbolic, and the Thing”, ss. 177-187.



hem Doğu'nun hem de Batı'nın kaynaklarını yoğun bir şekilde kullanarak eserler ortaya koymuşlardır.<sup>145</sup> Özellikle modern anlamda bireyi görmeye başladığımız Halid Ziya Uşaklıgil'in eserlerinden itibaren, Batı'nın kaynakları modern Türk Edebiyatının da temel kaynakları haline gelir. Ayrıca her metin, kendisinden öncekilerden beslendiği gibi kendisinden sonrakileri de beslemeye devam etmektedir. Bu nedenle metinler arası ilişkileri hem yatacık hem de dikey düzlemlerde ele almak gerekir.

---

<sup>145</sup> Romanın ortaya çıkışı ve gelişimi, siyasi ve toplumsal olgularla birlikte gazetecilik ve resim sanatı gibi birçok farklı faktörle ilişkili olarak açıklanır. Aynayla bağlantılı olması açısından Batı resminde aynanın kullanımından söz etmek gerekir. Bilhassa Diego Velázquez'in *Las Meninas* (*Nedimeler*) tablosu resimde derinlik algısının değişmesi noktasında sanat tarihçilerinin ve eleştirmenlerin üzerinde ısrarla durmalarıyla dikkati çeker. Michel Foucault'nun *Las Meninas* hakkındaki yazısı, tablonun sanat tarihinde neden ayrıcalıklı bir yeri olduğunu incelikle ortaya koyar. Foucault, özetle, ressamın tablonun arka planını seyirciye göstermesi, perspektif ve ışıktan faydalanma şekli ve tablonun alışıldık sınırlara sahip olmayıp aksine enine boyuna derinliğinin sürekli artması gibi nedenlerle tablonun temsilin kendisinin temsili olduğunu söyleyerek klasik temsili ters yüz ettiğini vurgular (Ayrıntılı bilgi için bkz: Michel Foucault, "Nedimeler: Velázquez'in *Las Meninas*'ı Üstüne", *Manet, Velázquez ve Estetik Modernizm*, çev. Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, ss. 53-71; Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2015.) Ressamın da seyircinin de tabloya dâhil olmasıyla bu ikisinin geleneksel sabit konumları yıkılmış olur. Sonuçta *Las Meninas*, "alanı genişletmek, derinliği arttırmak ve gerçekliğin heterojen doğasını ortaya çıkarmak için hem gerçeğin hem de yansımanın farklı düzlemlerini bir araya getirerek optik inceliklerin sınırlarını zorlar." (Sabine Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, İng. çev. Katharina H. Jewet, New York, London: Routledge, 2001, ss. 169-170.) Resimdeki bu radikal değişim, romanın gelişimini de etkiler. Resim ve gerçekçi roman arasındaki ilişkiyi incelediği ve *Las Meninas* tablosunu analiz ederek başladığı *Realist Fiction and the Strolling Spectator* başlıklı kitabında John Rignall, gerçekçi romanın temel yapı taşlarının -tıpkı resimde olduğu gibi- "görmek" ve "bilmek" olduğuna işaret ederek romandaki bakış açısını, *flâneur* kavramından hareketle irdeler. Rignall'a göre, Velázquez *Las Meninas*'ta kapıdaki figürle mimetik nitelikteki edebî eserlere benzeyen gözlemleme eyleminin çarpıcı bir görsel imgesini yaratmıştır. Ressam, izleyici ve tablo arasındaki ilişki gibi yazar, okur ve roman arasındaki ilişki de değişir. Gözlem gücüyle ve ekonomik bağımsızlığıyla *flâneur*'a benzeyen gerçekçi yazar, neyi nereden nasıl görmektedir? Okur, anlatının neresinde durmaktadır? Rignall, gerçekçi ve modernist kurmaca arasındaki geçişi de metin incelemeleriyle gösterir. (Ayrıntılı bilgi için bkz: John Rignall, *Realist Fiction and the Strolling Spectator*, London, New York: Routledge, 1992.) Sonuç olarak, Batı'da romanın gelişiminde resimdeki gelişmelerin payı olduğu ortadadır. Türk sanatında ise Batılı anlamda roman ile perspektifli resmin girişi eş zamanlıdır (Ayrıntılı bilgi için bkz: İnci Aydın Çolak, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Resim ve Edebiyatta Paylaşılan Ortak Dil*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2017.).

Bu çalışma, sanat tarihi tezi olmadığı için burada ayrıntıya girilmeyecektir. *Las Meninas*'ı temsil açısından inceleyen diğer çalışmalar için bkz: Mary Crawford Volk, "On Velázquez and the Liberal Arts", *The Art Bulletin*, C. 60, S. 1 (1978), ss. 69-86; Amy M. Schmitter, "Picturing Power: Representation and *Las Meninas*", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, C. 54, S. 3 (1996), ss. 255-268; Efrat Biberman, "On Narrativity in the Visual Field: A Psychoanalytic View of Velázquez's 'Las Meninas'", *Narrative*, C. 14, S. 3 (2006), ss. 237-253; Marian Ortuño, "Reading *Las Meninas*: An Ekphrastic Approach to Teaching Don Quijote", *Hispania*, C. 95, S. 4 (2012), ss. 681-697. Resim ve dil arasındaki temsil krizini ele alan bir tez için bkz: Selahattin Bilici, *Don Quijote Romanında Resimbetimin Poetikası*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2019. Sanat tarihini derinden etkileyen resimdeki değişimi/dönüşümü Manet'nin tablolarından hareketle inceleyen bir çalışma için bkz: Michel Foucault, "Manet'nin Sanatı", *Manet, Velázquez ve Estetik Modernizm*, çev. Savaş Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları. Resimde aynayı metafor olarak değerlendiren bir yazı için bkz: Burçin Erdi Es, "Metafor Olarak Ayna", *idil*, C. 7, S. 52 (2018), ss. 1473-79.

## II. BÖLÜM

### AYNAYA BAKAN KADINLAR

#### A. NAMIK KEMAL

##### 1. *Cezmi* (1880)

İlk kez 1880’de yayımlanan *Cezmi*,<sup>146</sup> tarihî roman türünün Türk Edebiyatında ilk örneklerinden biri olarak kabul edilir.<sup>147</sup> Roman, 16. yüzyılda Sokullu Mehmet Paşa döneminde İranlılarla yapılan savaşı anlatır. Cesur ve gözü pek bir Osmanlı askeri olan Cezmi, savaş sırasında Kırım Hanlığı şehzadesi Adil Giray ile tanışır. Adil Giray, kardeşi Gazi Giray’la birlikte İranlılara esir düşünce onu kurtarmaya çalışır. Bu sırada İran şahının karısı Şehriyar, Adil Giray’a tutulur. Şehriyar’la Adil Giray’ın görüşmelerinden şüphelenen şahın kız kardeşi Perihan da toplantılara katılmaya başlar ve ilk görüşte o da Adil Giray’a âşık olur. Adil Giray’ın da ona âşık olması sonucunda kıskançlık krizlerine giren Şehriyar, onları öldürmeye karar verir. Şehriyar’ın askerleri ikisini de öldürür, ancak bu sırada Şehriyar da ölür. Cezmi ise kılık değiştirip ülkesine geri döner. Romanda ayna, Perihan, Adil Giray ve Şehriyar’ın aşklarıyla bağlantılı olarak geçer.<sup>148</sup> Aynaya bakan ilk kahraman Perihan’dır:

*Perihan, bu arzu ile her tür türlü ihtimalatı birer birer piş-i nazarından geçirdiği sırada --dünyada birinci defa olarak gönlünde bir muhabbet hissettiği gibi- yine birinci defa olarak kendi simasını düşündü; güzelliği hatırına geldi. Fakat bu hatıra, mirata evvelki bi-kaydane nazarından hasıl olan tasavvurlara*

<sup>146</sup> Namık Kemal, *Cezmi: Tarihe Müstenid Hikâye*, İstanbul: y.y., [1297 /1880]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>147</sup> *Cezmi*’yi tarihî roman olarak ele alan bir yazı için bkz: Sadık Tural, “Tarihî Roman Geleneği veya *Cezmi*”, *Doğumunun Yüzzellinci Yılında Namık Kemal*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1993. *Cezmi*’yi tarihî roman olarak Lubomir Dolezel’in olanaklı dünyalar yaklaşımından hareketle inceleyen bir yazı için bkz: Fatih Altuğ, “İstinat Duvarı Olarak *Cezmi*: ‘Tarihe Müstenit Hikâye’”, *Edebiyatın Omzundaki Melek: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar*, ed. Zeynep Uysal, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, ss. 149-206.

<sup>148</sup> Roman iki cilt olarak tasarlanmış, ancak ikinci cildi yazılmadığı için yarım kalmıştır. Cezmi, romanın ilk cildinde ön planda değildir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da tespit ettiği gibi, “*bu mevzuda esas yeri Âdil Giray ile Perihan’a ait fasıl tutmaktadır. Kitap, bu şekil ile alınınca, hattâ Cezmi ismi bile lüzumsuz ol[maktadır].*” (Ahmet Hamdi Tanpınar, “Namık Kemal’in Doğuşunun Yüzzüncü Yılı Münasebetiyle Cezmi’ye Dair”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, ed. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 222.) Aynanın da buna bağlı olarak romana ismini veren Cezmi’nin değil, öne çıkan karakterler olan Perihan, Adil Giray ve Şehriyar’la ilişkili olarak romanda geçmesi tesadüf değildir.

*müstenit olduğu için pek de itimadına mazhar olamadı. Hemen yerinden fırladı; aynasında kendini nazar-ı im'an ile temaşaya başladı.*

*Uykusuzluktan gözlerine bir humar çökmüş, bakışı sevda kadar tatlı bir hüznün içinde kalmıştı. Tab'-ı cismanisiyle eşvak-ı cismanisi birbirine galebe ile uğraştıkça o güzel çehresi kâh sabaha kalmış mehî taplar gibi nur içinde donukluk gösterir; kâh güneşin ziyasını henüz bel' etmeye başlamış gül goncalar gibi pembelikle mümtaz bir nur-ı latife müstağrak görünürdü. Bu letaif ile kendi cemali kendisine de dünyaları meftun edecek kadar güzel görünürdü.*

*Fakat kalbine bütün bütün kanaat gelmedi; güzellik maksadına hizmet edebileceği için zihni kendini beğenmekte gönlüne aldanmış olabilmesine ihtimal verdiğiinden saatlerce ayna karşı[s]ından ayrılmadı. Esir alışverişi eden koca karılardan, odalık almak isteyen genç beylerden daha müşkilpesendane bir nazarla simasının, endamının her cihetini ayrı ayrı tetkik eyledi. Muhakemesinde nihayet derecelerde hasmane davranmakla beraber hiçbir tarafında hüsnüne sekte verecek bir nakise[,] hatta letaifinin mecmu'una bir hüsn-i diğer ilave etmeyecek kadar adilik bulamadı. Bu cihetle endişesi Adil Giray'ın meşrebine tevafuk edip etmemeye münhasır kalmıştı. O endişeyi de az zaman içinde def' eyledi. Çünkü tabiatında bedayi, fikrinde hakikat ile o kadar imtizaç olan bir nevcivanın mahiyet-i cemali idrakten aciz kalacağına aklen bir türlü ihtimal veremedi. Bilakis güzelliğine ne kadar itminan hasil eylediyse Adil Giray'a kendini sevdirebileceğine de o kadar ümitler hasil eyledi. Cüret-i teşebbüs, hiddet-i nazar, arzu-yı meali gibi meziyetlerde Adil Giray'a nefsinde bulduğu müşabehet dahi o ümitlere hayli den hayli kuvvet vermişti. (ss. 185-187)*

Adil Giray'ı görür görmez ona âşık olan Perihan, sevmenin doğurduğu sevilme arzusu ve sevilme şüphesiyle ilk kez aynaya daha önce baktığından farklı bir şekilde bakmak için koşar. Kendisini dikkatle inceler ve hiç tereddüt etmeden beğenir, hatta kendisini “*dünyaları meftun edecek kadar güzel*” bulur; fakat kendi kendini aldatma ihtimalini düşünerek kendisine dışarıdan bir gözle yeniden bakar. Bu sefer, beğenmek istemeyen bir gözle incelemeye çalışır, ancak yine kendisinde ne bir eksiklik ne de bir kusur bulur. Güzelliğinden emin olduktan sonra ise karşı tarafın zevkini hesaba katar, ama bu kuruntu da yine kendi güzelliğine kayıtsız kalınamayacağı fikriyle defedilir.

Perihan, aynaya bakmadan önce de kendinden emin, güçlü bir kadındır. Aynada, Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle, “[g]üzellik kudretini ölçer.”<sup>149</sup> Aynaya baktıktan sonra güzelliğinden emin hâle gelir, gayet öz güven sahibi ve gururludur.<sup>150</sup> Bu sahnede

<sup>149</sup> Mehmet Kaplan, *Namık Kemal: Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi, 1948, s. 216.

<sup>150</sup> Ahmet Mithat Efendi'nin *Paris'te Bir Türk* romanında, Nasuh'un gemide tanıştığı Catherine de geminin salonunda aynaları görünce kendisini seyrederek güzelliğiyle gururlanır. (Ahmet Mithat, *Paris'te Bir Türk*, 1. b., İstanbul: Kırk Anbar Matbaası, 1293, s. 78.) Muazzez Tahsin Berkant'ın *Muallâ* romanında Muallâ kocasının hediye ettiği inci “*gerdanlığı boynuna takıp aynanın karşısında uzun uzun kendini seyre[der].*” “*Ne genç ve ne güzel*” olduğunu, incilerin güzelliğini arttırdığını düşünür. (Muazzez Tahsin Berkant, *Muallâ*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1941, s. 153.) Muallâ, ilk defa baloya katılacağı

Perihan'ın aynaya nasıl baktığına, aynada ne gördüğüne dikkat etmek gerekir. Perihan, ayna karşısında kendisini yalnızca görsel açıdan kabaca inceler, orada iç dünyasına ve kişiliğine dair bir iz görmez. Bu durum, *Cezmi*'nin yazılış tarihiyle ve Türk Edebiyatındaki ilk romanlardan olmasıyla açıklanabilir.

Şeytanın Sözlüğü'nde Ambrose Bierce şöyle yazıyor: “Erkekler için erkek sadece bir dimağdır. Kimin umurunda / taşıdığı yüz ya da aldığı form? Ama bir kadının bedeni kadındır.” Şeytanın tanımının gerçekten hakikati söylediğini ve bazı önemli hususlarda, Batı kültüründeki kadınların -kendilerini tanımlamış oldukları hâlde- erkeklerden daha görsel, maddi ve sureta tanımlandığını varsayalım. Bu hipotezi sınamak için bir yöntem, kadınların aynadaki imgelerini aynalarla nasıl ilişkilendirdiğini araştırmaktır, bu araçlar kişinin fiziksel varlığının tam anlamıyla temsili için çok faydalıdır. Kadınlar, aynadaki imgelerinde sahil ama sonuçta önemsiz bir dışsallıktan daha fazlasını buluyor mu? Aynada, kendini temsil gücü, hatta kendini yaratma aracı hâline dönüştüren bir güç buluyorlar mı? 18. yüzyıl Avrupa edebiyatında, aynaya bakan bir kadın yalnızca geleneksel sembolik anlamından -gösteriş ve kibir-nadiren kaçır. Ancak 19. yüzyıldaki birkaç güçlü romancının eserlerinde, Vanitas<sup>151</sup> motifinden daha fazlasını araştıran yazarlar bulabiliyoruz: Bir kadın aynaya baktığında ortaya çıkan psikolojik süreçleri görmeye başlıyoruz.<sup>152</sup>

Roman, Batı ile etkileşimin sonucunda Türk Edebiyatına girdiği için Batı'daki romanlarla karşılaştırma yapmak, Türk Edebiyatındaki romanları anlamlandırmak açısından faydalı olabilir. Batı'da 18. yüzyıl edebiyatında aynaya bakan kadının yalnızca gurur ve gösteriş hissetmesi gibi Türkiye'de aynanın yeni yaygınlaşmaya, Modernitenin etkilerinin yeni yeni görülmeye başlandığı 19. yüzyılda, Türk romanında da kadınların benzer duygularla aynaya baktıkları görülür. Bununla birlikte, bu

---

gece hazırlanırken aynaya baktığı zaman da “[b]eyaz taftadan elbisesi, omuzlarını örten kıymetli dantelâları, boynunu dolayan inci gerdanlığı ile cidden güzel bir manzara arzettiği” inancıyla memnuniyetle aynada kendisine bakar (s. 187). Halikarnas Balıkcısı'nın *Turgut Reis* romanında, güzelliğinin dillere destan olduğu, adına şiirler yazıldığı, resimlerinin yapıldığı söylenen Kontes Ciyulca Gonzaga da ayna karşısında soyunarak kendisini çeşitli tanrıçalara benzetip gururlanır. (Halikarnas Balıkcısı, *Turgut Reis*, 5. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1988, ss. 228-230). Güzelliğinden gurur duyan bir kadını anlatmanın en pratik yolu -birçok romanda bu şekilde işlenmesine bakılırsa- onu ayna karşısında kendisini incelerken tasvir etmektir. Ömer Seyfettin'in “Eleğimsağma” öyküsünde ise istisnai bir durum göze çarpar: Aynaya baktığında güzelliğini gören, ancak bundan memnun olmak yerine toplumsal normlar gereği -yakında örtünmesi gerekecek ve erkeklerle artık istediği gibi görüşemeyecektir- özgürlüğünü kaybedeceğini, dolayısıyla güzelliğinin bir işe yaramayacağını düşünen Fatma, gücün güzellikten daha önemli olduğuna hükmederek erkek olmayı arzular. (Ömer Seyfettin, “Eleğimsağma”, *Hikâyeler 2*, yay. haz. Hülya Argunşah, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, ss. 81-89.)

<sup>151</sup> “Vanitas, 17. yüzyılın başlarında Hollanda'da gelişen natüremort resimlerinin bir türüdür. Bir vanitas tablosu, ölümün kaçınılmaz, dünyevî başarıların ve zevklerin geçici ve boşuna oluşumu simgeleyen nesnelere koleksiyonunu içerir; izleyiciyi faniliği düşünmeye ve tövbe etmeye çağırır.” (The Editors of Encyclopaedia Britannica, “Vanitas”, *Encyclopaedia Britannica*, Encyclopaedia Britannica, 01.10.2019, <https://www.britannica.com/art/vanitas-art>.)

<sup>152</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 14.

dönemde aynanın bulunduğu sahneler ayrıntılı olarak işlenmedikleri gibi aynaya bakan karakterler de derinlikli karakterler değildir. Kenan Akyüz'e göre, *İntibah*'takiler gibi "Cezmi'deki tasvirler de, genellikle, sübjektiftir. Romanda şahıs tasvirlerine çok itina edilmiştir. Ancak, dış görünüşe gösterilen özene karşılık, psikolojik muhtevanın ele alınması yine yetersizdir."<sup>153</sup> Alıntıda da görüldüğü gibi, Perihan aynada kendisini uzun süre inceler; ancak bu inceleme asla psikolojik bir derinlik kazanmaz, daima surete odaklı ve yüzeysel kalır.

Perihan'ın ayna sahnesiyle ilgili bir diğer önemli nokta, bu sahnede her ne kadar Perihan'ın zihni verilmiş gibi görünse de konuşanın anlatıcı olmasıdır. Perihan, aynaya koşup kendisini inceler, bu inceleme sırasında sanki onun düşüncelerinin akışı okunuyormuş gibidir; fakat alttan alta erkek bakış açısı hissedilir. Kadın, cinsiyet ve cinsellik çalışmalarıyla tanınan Susan Sniader Lanser, eğer anlatı *heterodiyagetik* ise,<sup>154</sup> anlatıcının cinsiyeti bilinmiyorsa ve metin içinde bunu tayin etmek için yeteri kadar ipucu yoksa anlatıcının cinsiyetinin yazarın cinsiyetiyle aynı olduğunu kabul eder, buna göre yazar erkekse anlatıcı da erkek, kadınsa anlatıcı da kadındır.<sup>155</sup> Lanser kuralına göre *Cezmi*'deki anlatıcının da erkek olduğu varsayılmalıdır. Söz konusu ayna sahnesinde Perihan'ın değil, anlatıcının bakışı baskındır; anlatıcı da erkek olduğu için bu bakışta erkek bakış açısı egemendir. Öncelikle "Bu letaif ile kendi cemali kendisine de dünyaları meftun edecek kadar güzel görünürdü." ifadesinde yer alan "kendisine de" bunu kanıtlamaktadır. Anlatıcı, böylece "Perihan'ın yüzü bana güzel görüldüğü gibi, Perihan'ın kendisine de güzel görünmektedir." demektedir; çünkü Perihan'ın aynaya

<sup>153</sup> Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1995, s. 77.

<sup>154</sup> Anlatıcının metinde bir karakter olarak yer almadığı anlatılar *heterodiegetik* anlatı olarak adlandırılır. *Heterodiegetik*, *homodiegetik* ve *otodiegetik* anlatı kavramları orijinal olarak Gerard Genette tarafından ortaya atılmıştır. Bu kavramları, Genette'in kaynaklarına istinaden Manfred Jahn şöyle açıklar:

\* **Homodiegetik (öykü-içi) bir anlatı**, öyküde karakter olarak yer alan (öykü-içi) bir anlatıcı tarafından anlatılır. "homo-" ön eki anlatıcı görevindeki şahsın aynı zamanda eylem düzeyinde bir karakter olduğunu gösterir. Homodiegetik (öykü-içi) anlatı ile ilgili özel bir durum da anlatıcının kendi öyküsünde başkahraman olarak yer aldığı "otodiegetik anlatı"dır.

\* **Heterodiegetik (öykü-dışı) bir anlatı**, öykü, öyküde karakter olarak yer almayan (öykü-dışı) bir anlatıcı tarafından anlatılır. "hetero-" ön eki, eylem dünyasıyla karşılaştırıldığında, anlatıcının dünyasının "farklı tabiatına" gönderme yapar.

Bu iki tip anlatı, genellikle, bir metindeki birinci ve üçüncü şahıs zamiri kullanımıyla ilişki içindedir.

(Manfred Jahn, *Anlatıbilim*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu, 2. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015, s. 65.) (Vurgu yazara aittir.)

<sup>155</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Susan Sniader Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton University Press, 1981, s. 167.

baktığı esnada Adil Giray onun yüzünü henüz görmemiştir. Alıntıdaki ikinci paragraf ise tamamen anlatıcının bakış açısından yazılmıştır. Bu paragrafta sıklıkla geçen “görünürdü” bunu doğrulamaktadır. Ayrıca yine bu kısımda yer alan “*bakışı sevda kadar tatlı bir hüznün içinde kalmıştı*” benzetmesi bir kişinin aynaya baktığında kendisi için yapacağı türden bir benzetme olmaktan uzaktır. Alıntının tamamında aynaya bakan bir kadını seyreden bir erkeğin gördüklerini aktarımı kuvvetli bir biçimde hissedilmektedir. Bu uzun alıntı, ilk bakışta kadın ve ayna arasında derin bir bağ kuruyor gibi görünmekle birlikte kadının aynaya baktığında gördüklerinin ve hissettiklerinin, bizzat kadının zihninden okura aktarılması konusunda yüzeysel kalmaktadır. Oysa, roman yazmadaki amacını “*tabiat-ı beşeriyenin tahliline çalışmak*” olarak ortaya koyan Namık Kemal,<sup>156</sup> bunu romanın temel unsurlarından biri olarak görür:

*Vicdan-ı beşerdeki seâiri kalbin en gizli köşelerine nazar taalluk etmedikçe bulmak muhaldir. Serâir-i kalbiye bilinmedikçe bir adama söylenilen sözleri tesir etmekse bütüün bütüün adîmü'l-ihimaldir. Çünkü fikir her ne tasavvur ve müşahede ederse, bir kere zihnindeki mahzuzât ve gönlündeki teessürâta tatbik eder. Benzerse kabul eyler, benzemezse etmez.*<sup>157</sup>

Romanın nasıl bir tür olduğunu yazdığı önsözlerde tartışan Namık Kemal,<sup>158</sup> ayna sahnesinde görüldüğü gibi hedefine yaklaşmakla birlikte bunu layıkıyla gerçekleştiremez.<sup>159</sup> Kişinin aynada kimliğini oluşturması bağlamında daha derin analizler Türk Edebiyatında Servet-i Fünûn yazarlarıyla birlikte yavaş yavaş görülmeye başlanacaktır. Bununla birlikte Hülya Argunşah’ın da dikkat çektiği gibi Namık Kemal’in roman anlayışı Türk Edebiyatında bir kırılmaya işaret eder:

*Edebiyat bundan sonra belirlenen bu anlayış doğrultusunda gittikçe daha gerçekçi bir çerçeve kazanacaktır. Yarım kalmış olan “İntibah Mukaddimesi”nde bir kez daha türden söz ederken roman yazmaktaki maksatlardan birinin ‘insanı anlatmak’ olduğunu belirtir. Bu yeni bir dünya görüşünün, hayatın merkezinden tanrıyı uzaklaştırmış, onun yerine insanı yerleştirmiş bir anlayışın nihayet edebiyattaki görüntüleridir. Artık insanı fark*

<sup>156</sup> Zeynep Kerman, İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4 / Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011, s. 163.

<sup>157</sup> Kerman, Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4 / Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)*.

<sup>158</sup> Namık Kemal’in tiyatro ve romanlarına yazdığı önsözleri bir arada sunan bir çalışma için bkz: Kerman, Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4 / Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)*.

<sup>159</sup> Namık Kemal’in kendisi de daha sonra *Celâleddin Harzemşah* için yazdığı önsözde bunu kabul eder. Bkz: Kerman, Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4 / Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)*, s. 149.

*etmiş, onu yakalamış ve ona yönelmiş; insanı insana insan olarak anlatan bir edebiyatın ölçüsünün de onun zihni ve muhayyilesi olması gayet tabiidir.*<sup>160</sup>

Namık Kemal, kendisinden önceki edebiyat anlayışından radikal bir kopuş gerçekleştirir. “Ben” Namık Kemal için son derece önemlidir ve eserlerinde onu her yönüyle işlemeye çalışır;<sup>161</sup> ancak Türk Edebiyatının ilk roman yazarlarından olan Namık Kemal’in yazdığı iki roman aynanın kullanımının gittikçe giriftleştiğini göstermekle beraber bu romanlarda ayna, son kertede gerçeğe uygunluğu sağlayan ve kişinin ruhsal ya da fiziksel durumundaki bir değişimi somut olarak ortaya koyan kanıtlayıcı bir nesne olmaktan öteye geçememektedir.<sup>162</sup>

*Cezmi*’de Adil Giray’a âşık olduğu için Perihan’ın rakibi konumunda olan Şehriyar da romanda bir kez ayna karşısında tasvir edilir. Yaşça Adil Giray’dan epeyce büyük olan Şehriyar, kendisine yapılan yaşlılık imasıyla gururu zedelenince “[g]üya delil zail olunca hakikat de tahavvül edermiş gibi aynanın karşısına geçip” aynanın karşısına geçip saçlarındaki beyazlardan kurtulmaya çalışır (ss. 320-321). Şehriyar, öz güven sahibi bir kadındır, her ne kadar temkinli ve şüpheli olsa da Adil Giray’ın aşkına karşılık vereceğine inanır. Kafasındaki şüpheleri teker teker gidermek için uğraşır. Gençliği ve güzelliğiyle tehlike olarak gördüğü ve Adil Giray’a âşık olduğundan emin olduğu Perihan’ı öldürme planı yapar. Anlatıcıya göre, Adil Giray’ın Şehriyar’a saçlarına ak düştüğünü ima ederek kına yakmasını tavsiye etmesi üzerine beyazları koparmak suretiyle onlardan kurtulmaya, böylece kendisini yaşlı gösteren belirtileri ortadan kaldırmaya çalışır; ancak burada asıl söz konusu olan Şehriyar’ın sinirden gözünün döndüğüdür.

Romanda bundan sonra geçen aynalar, birer ayna sahnesi teşkil etmeyip Şehriyar’ın kendini bilmezliğini dile getirmek için Adil Giray, Perihan ve Şehriyar arasındaki mektuplaşmada yer alır. Perihan, Adil Giray’a yazdığı aşağıdaki mektupta, Şehriyar’ın Adil Giray’a olan aşkını hadsizlik olarak değerlendirir: “Acaba hiçbir kere

<sup>160</sup> Hülya Argunşah, “Servet-i Fünun Edebiyatı Hikâye ve Romanı”, *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış: Yeni Türk Edebiyatı*, ed. M. Kayahan Özgül, Ankara: Kurgan Edebiyat, 2015, s. 183.

<sup>161</sup> Namık Kemal’de “ben” kavramı hakkında bir tartışma için bkz: Şerif Aktaş, “Namık Kemal ve İnsan”, *Doğumunun Yüzeşinci Yılında Namık Kemal*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1993. Fatih Altuğ doktora tezinde Namık Kemal’in Modernleşme karşısındaki tavrını ve bunun eserlerine nasıl yansıdığını inceler: Fatih Altuğ, *Namık Kemal’in Edebiyat Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2007.

<sup>162</sup> Namık Kemal’in ilk romanı olan *İntibah*’ta ayna, tezin altıncı bölümünü oluşturan “Eşya Olarak Ayna”da gösterildiği gibi, geleneksel kullanımın sürdürülmesi suretiyle geçer. Bu açıdan yazarın *Cezmi*’de “insanı anlatabilmek” noktasında aşama kaydettiği söylenebilir.

ayineye bakmaz mı, acaba kör olacak gözleri cemalindeki nuru, tavrındaki ismeti görmez mi, acaba yıldırımlar altında ezilecek beyni kendi yaşıyla senin nevcivanlığını mukayese etmez mi?” (s. 247) Aynaya bakmak, kişinin kendisinden maddi ve manevi açılardan haberdar olması için şart olarak sunulur. Bununla birlikte bu bakışta kişinin kendi özü, ruhu ya da kişiliği üzerine tefekkür yoktur. “Kendini bilmemek” burada kendi özelliklerini tanımamak demektir.<sup>163</sup> Şehriyar, özellikle Adil Giray’dan yaşlı olduğu gerekçesiyle onun dengi olarak görülmez. Perihan’ın bu düşüncesini Adil Giray da paylaşır. Adil Giray’ın Şehriyar’a yazdığı mektupta görüldüğü gibi, o da Şehriyar’ı aynı sebepten ötürü aynaya bakmamakla itham eder: “*Simanızın bu hâliyle beraber size zarurî gösterdiğim yalancı muhabbet emarelerine cidden inandığınıza kail olmak İran’da hiç ayine görmemeye tevakkuf eder! Maskaralık pek uzadı!*” (s. 339) Şehriyar’ın aynaya baktığı -romanda en azından bir kez betimlendiği için- bilinmektedir. Üstelik aynaya gururla baktığı, kendisini güzel bulduğu Şehriyar’ın zihninden sıklıkla aktarılır. Oysa Adil Giray, Şehriyar’ı hiç aynaya bakmamakla adeta suçlamaktadır; çünkü aynaya gereği gibi baksaydı “kendini bilip”, ona musallat olmayacaktı. “Kendini bilmezlik” aynaya bakmamanın bir sonucu olarak sunulur.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Aynaya bakmanın kişinin kendisini bilmesi anlamında kullanılması başka romanlarda da görülür. Halikarnas Balıkcısı’nın *Aganta Burina Burinata!* başlıklı romanında Mahmut, başına gelen bir musibet nedeniyle yüzü mahvolan Fatma’yı teselli etmek için ona evlilik teklif eder, ancak Fatma yüzünü aynada ve suda gördüğünü, dolayısıyla ne hâlde olduğunu bildiğini Mahmut’a söyler ve Mahmut’un ona acımasını istemez. (Halikarnas Balıkcısı, *Aganta Burina Burinata!*, 8. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1997, s. 144.)

<sup>164</sup> Kişinin, karşısındaki kişilerle ilgili düşüncesini kanıtlama amacıyla aynayı kullanılması, çoğu birkaç cümleyle geçiştirilmiş olmakla birlikte, romanlarda sıklıkla görülür. Örnek olarak, Ahmet Mithat Efendi’nin *Jön Türk* romanında Mösyö le Prezidan karısını ve âşığını ayna önüne getirip kendilerini görmelerini ister, böylece birbirlerine denk olmadıkları hükmünü önce onlara onaylatır, bu yolla okuru ikna etmeye çalışır. Aslında aynaya bakan kadın da erkek de kendilerini görmezler, okur onların aynaya baktıklarında zihinlerinden geçenleri öğrenemez. Karakterleri Mösyö le Prezidan’ın söylediklerine bile karşılık vermezler. İki karakter de okur da Mözyö le Prezidan’ın kişisel düşüncelerini duyarlar. Bu açıdan ayna, kişinin kendi düşüncelerini karşısındakine kabul ettirmesi için doğruları söyleyen/gösteren bir kanıt olarak kullanılmaktadır. (Ahmet Mithat, *Jön Türk*, 1. b., İstanbul: y.y., 1322, s. 49-50.) Aynanın kanıtlama amacıyla aynayı kullanılması, Ahmet Mithat Efendi’nin diğer romanlarında da söz konusudur. Örnekler için bkz: Ahmet Mithat Efendi, *Henüz On Yedi Yaşında*, ed. Müberra Bağcı, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020, s. 44; Ahmet Mithat, *Paris’te Bir Türk*, İstanbul: Kırk Anbar Matbaası, 1293 [1876], s. 74. Necati Cumalı’nın *Tütün Zamanı* romanında, bohçacılık yapan Sümbül Kadın çeşitli hediyelerle Zeliş’i kandırıp Bekir’le evlenmesi için etkilemeye çalışır, bunun için onun güzelliğini öve öve bitiremez, doğru söylediğine kanıt olarak da aynaya bakmasını salık verir (Necati Cumalı, *Tütün Zamanı*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1959, s. 120).

Ayna, Reşat Nuri’nin *Gökyüzü* romanında da benzer bir işlevle yer alır. Sevim, anlatıcı-karakteri zorla aynaya sürükleyerek gevşemiş kravatını gösterip gayriahlâki ilişkilerde bulunmakla suçlar. (Reşat Nuri Güntekin, *Gökyüzü*, 1. b., İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1935, s. 57.) Muazzez Tahsin’in *Aşk Fırtınası* romanında Nermin, arkadaşı Feriha’ya “*Hiç aynada kendine baktın mı?*” diyerek ne kadar güzel olduğunu anlatmaya çalışır. (Muazzez Tahsin [Berkand], *Aşk Fırtınası*, 1. b., İstanbul:



Namık Kemal'in romanlarında Önder Göçgün'ün ifadesiyle, “[k]işiler, eser boyunca karakterleri değişiklik göstermeyen ‘flat-düz’ tiplerdir. Sadece yazarın direktifleri doğrultusunda hareket eden kimseler, gibi görünürler.”<sup>165</sup> Karakterlerde ruhsal değişim, romanların başından sonuna dek neredeyse hiç gözlenmez. Kaplan'ın dediği gibi, özellikle “*Cezmi romanının insanları, Kemal'in diğer kahramanlarında olduğu üzere, bir hissin en son mertebesini dıyarlar. Bu psikolojide derinlik veya hususiyet değil, şiddet vardır. Kıskanç, son derece kıskanç, âşık, son derece âşık[t]ır.*”<sup>166</sup> Namık Kemal, karakterlerin psikolojilerini dikkate almaya çalışmışsa da onları özgün birer şahsiyet olarak ortaya koyamamıştır. Oysa özellikle *Cezmi*'de Perihan'ın ve Şehriyar'ın aynaya baktıkları sahneler, karakterlerin psikolojik tahlillerinin yapılması, onlara derinlik kazandırılması için gayet uygundur. Okur, ne aynada saatlerce kendini inceleyen Perihan'da ruhî bir değişime, ne de aynaya baktığında beyaz saçlarını yolarak yaşlılığa meydan okumaya çalışan Şehriyar'da bir kriz anına tanık olur. Ne var ki, Orhan Okay'ın yerinde tespitiyle, “*klâsik Osmanlı nesrinin yapısını değiştirmeden ondan bir roman diline geçmek mümkün değildi.*”<sup>167</sup> Dolayısıyla bu durum, Namık Kemal'in kullandığı dilin gerçek insanı yansıtmaya uygun olmamasıyla açıklanabilir.

---

Akşam Kitaphanesi, 1935, s. 99.) Faik Baysal'ın *Rezil Dünya* romanında bir kadına güzelliğinin kanıtı olarak aynaya bakıp bakmadığı sorulur. (Faik Baysal, *Rezil Dünya*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1955, s. 52.) Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı* ve Necati Cumalı'nın *Tütün Zamanı* romanlarında da ayna, kişiyle ilgili görüşleri somutlaştırmaya yarayan bir nesne olarak yer alır. (Peyami Safa, *Bir Tereddüdün Romanı*, 1. b., İstanbul: Sühulet Kütüphanesi, 1933, s. 186; Necati Cumalı, *Tütün Zamanı*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1959, s. 125.) Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında da ayna sıklıkla bu amaçla yer alır. Kemal Tahir'in *Kurt Kanunu*'nda Perihan, Emin Bey'in perişan hâlini görünce işkence gördüğünü inkâr edemesin diye doğruca aynayı getirip ona tutar. (Kemal Tahir, *Kurt Kanunu*, 1. b., İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1969, s. 369.) Örnekler çoğaltılabilir. Sadece Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* romanında, köyü haydutların basacağından ve kendilerine kötülük yapacağından korkan kadınlar, bilhassa genç kızlar, kendilerini çirkinleştirmek amacıyla akşamları makyaj yaptıktan sonra, çirkinleştiklerinin kanıtı olarak birbirlerine “*Bakma aynaya kız, sonra üç gün ekme yiyemen!*” der. (Tarık Buğra, *Küçük Ağa*, 1. b., İstanbul: Yağmur Yayınları, 1963, s. 185.) *Küçük Ağa*, kanıtlamak için aynaya bakmanın değil, bakmamanın tavsije edilmesiyle diğer romanlardan ayrılır.

<sup>165</sup> Önder Göçgün, *Namık Kemal*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987, s. 59.

<sup>166</sup> Kaplan, *Namık Kemal: Hayatı ve Eserleri*, s. 219.

<sup>167</sup> M. Orhan Okay, “İlk Romanlarımız Üzerine Bazı Dikkatler”, *Türk Yurdu*, C. 20, S. 153-54 (2000), s. 81.

## B. AHMET MİTHAT EFENDİ

### 1. *Çengi* (1877)

Ahmet Mithat Efendi, 1877 yılında yayımlanan *Çengi*'yi,<sup>168</sup> Miguel de Cervantes'in *Don Kişot* adlı romanından esinlenerek yazmıştır. Romanın ana karakteri Daniş Çelebi, annesi Saliha Molla tarafından peri masalları ve hurafelerle büyütülür.<sup>169</sup> Kendisine yarattığı bir hayal dünyasında yaşayan Daniş Çelebi, davetli olarak gittiği bir konakta kendisine peri olarak tanıtılan bir cariyeye âşık olur, onunla evlenir, ondan Cemal isminde bir oğlu olur. Peri, Saliha Molla öldükten sonra başka erkeklerle birlikte olmaya başlar. Arap Dadı'nın kendisini uyarmasıyla Peri'yi öldürmeye karar veren Daniş Çelebi yanlışlıkla Arap Dadı'yı öldürür, Peri ise evden kaçar. Yıllar sonra anne ve oğul yeniden bir araya gelirler. Bu arada Cemal, Melek isminde bir kadına âşık olmuştur. Romanın sonunda annesinin yardımıyla Melek'le evlenir.<sup>170</sup> Melek, doğumu sırasında annesini kaybetmiş, babası tarafından insanlardan uzak büyütülmüştür. Evden dışarı çıkamayan, babası ve dadısı dışında hiç kimseyi tanımayan Melek, babasının tüm çabalarına rağmen on altı yaşlarında artık buluş çağının etkisiyle değişmeye başlar. Ayna, bu değişimi açığa çıkarır:

*O zamana gelinceye kadar Melek Hanımın saçları iki gün bir hal ve surette bulunmayıp her gün bir başka yolda teşekkül eder idiyse de eşkâl-i sûver-i mezkûrenin cümlesi hep sadelik, perişanlık, masumluk dairelerinde deveren eder oldu. Vakıa bundan sonra yine saçlar her gün bir başka şekil ile teşekkül ederdi. Ancak bu şekiller intizam, zarafet, işvebazlık dairelerinde deveren ederdi.*

*Bu sanatı kimden öğrendi? Bu lüzumu neden hissetti?*

*Olsa olsa ayineden olabilir. Ayineye baktıkça kendisinde beğenilmeyecek şeyleri kendisi görüp beğenmeyecek değil a? Ayineye bakması demek kendi kendisinden*

<sup>168</sup> Ahmet Mithat, *Çengi*, 1. b., İstanbul: Kırk Anbar Matbaası, 1294 [1877]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>169</sup> Ahmet Mithat'ın eserlerinde batıl inançları ele alan bir yazı için bkz: Şehnaz Aliş, "Ahmet Mithat Efendi'de Akıl ve Batıl İnançlar", *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006, ss. 145-59.

<sup>170</sup> Roman, inandırıcılık etkisi zayıf, ilginç tesadüflerle, entrikalarla ve olaylarla ilerlemektedir. Anlatılan olaylar ve verilmek istenen mesajlar ciddi olmasına rağmen anlatımda duygusal ve acıklı bir atmosfer hâkim değildir, aksine roman okuru güldürmeye meyleder. Bunda Ahmet Mithat'ın, edebiyatı eğlendirerek eğitime aracı olarak görmesinin payı büyüktür. Tanzimat romanlarını kabaca "komik" ve "melodramatik" olarak ikiye ayıran ve *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat* ile *İntibah* gibi "abartılı duygusal yoğunluğu" ile dikkati çeken "melodramatik Tanzimat romanının devrin seçkinlerinin otoriter modernleşme iddialarının doğrudan bir yansıması olduğu"nu ileri süren Mehmet Fatih Uslu, Ahmet Mithat'ın eserlerinde komik unsuru öne çıkardığını, eserlerin böylece "daha demokratik, okurla diyaloga daha açık bir konumda dur[duğumu]" söyler. (Mehmet Fatih Uslu, "Tanzimat Romanlarında Melodramın İdeolojik İşlevleri", *Kitaplık*, S. 120 (Ekim 2008), ss. 88-90.)

*harice çıkıp kendisini hariçten görecek bir gözün gördüğü gibi görecek demektir. Öyle ise tashihler, tanzimler dahi kendisini hariçten görecek olan başka bir gözler içindir.*

*İyi ya o gözler pederinin gözleri olabilir.*

*Heyhat! İhtiyarlık o gözleri dumanlandırdı. Zaten o gözler kızın yalnız mevcudiyetini görmeye iktifa ediyorlardı. (s. 74)*

Jale Parla'nın ifadesiyle, "*Tanzimat romanında eğitici ve yorumlayıcı bir yazar sesi anlatıma sürekli müdahale eder.*"<sup>171</sup> Burada da anlatıcı, Melek Hanım'ın süslenme merakını kısaca anlattıktan sonra okura bu merakın kaynağını -retorik bir soru olarak- sorar. Zira Melek, sosyal hayattan tamamen kopuk yetişmiştir, görüp özenebileceği bir tanıdığı yoktur. Bu durumda Melek'in merakı, tamamen kendi içinden gelen, doğanın onda vakti geldiğinde uyandırdığı içgüdüye dayanır. Anlatıcının kendisi de bu açıklamayı daha sonra bizzat yapacaktır. Yalnızca pencereden gördüğü insanları uzaktan izleyebilen Melek, bundan bile etkilenmekte, kimseyle doğrudan iletişim kuramasa da içten gelen bir arzuyla çağdaşlarında gözlemlenen değişimleri yavaş da olsa sergilemektedir. Bu noktada anlatıcı, Melek'e yol gösterici, ilham verici olarak aynayı öne sürer. Melek insanlarla, özellikle de yaşlılarıyla etkileşim içinde bulunamasa da ayna ona "*kendi kendisinden harice çıkıp kendisini hariçten görecek bir göz*" vazifesi görür. Diğer bir deyişle, ayna ona imgesini hem kendi hem de onu izleyenlerin bakışından sunar. Anlatıcı, bundan sonra ikinci bir aşama olarak şunu ileri sürer: Kendisini ayna sayesinde diğer insanların gözünden görebilen kişi, aynı şekilde kendisini de başka gözler için ayna karşısında hazırlar. Melek'in aynayla ilişkinin sıklaşmasına ve değişmesine bakılırsa ötekinin gözü Melek'in kendi imgesine, dolayısıyla benliğine bakışını etkiler. Süslenmeye başlayan Melek, diğer gözün taleplerinin farkındadır ve kendisini buna uydurmaya çalışır. Melek'in yalnızca babası ve dadısıyla iletişimde bulunduğu düşünülürse bu gözler kime ait olabilir? Anlatıcı otomatik olarak dadıyı eleyerek bunun bir erkek olması gerektiğini ima eder. Geriye yalnızca Melek'in babası kalır; ama anlatıcı vakit kaybetmeden onun da artık çok yaşlandığını ve kızının sadece mevcudiyetinin farkında olduğunu belirtir. Bu durumda okur, anlatıcı açıkça söylemese de Melek'in babası dışında bir erkekle görüşüğünü, ancak bunu henüz kimsenin bilmediğini düşünecektir. Üstelik Melek'in bu erkekle, ondaki değişime bakılırsa, gönül bağı kurduğu da tahmin edilebilir. Nitekim kısa bir süre sonra Melek'in gerçekten de yabancı bir erkekle görüştüğü ortaya çıkar. Bu

<sup>171</sup> Jale Parla, *Babalar ve Oğullar/Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, 7. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 62.

durumda anlatıcı, aynanın bir erkeğin bakışını temsil ettiği konusunda haklı çıkmış olur. Jenijoy La Belle de *Herself Beheld* başlıklı kitabında incelediği *A Woman (Bir Kadın)* başlıklı roman için benzer bir tespitte bulunur:

*Ayna, kızın babasıyla ve diğer erkeklerle ilişkisinde önemli bir rol oynar. "Güzelliği," -önce babası, sonra talipleri, âşıkları, hatta adı sanı bilinmeyen yabancılar olmak üzere- erkekler tarafından tanımlanır. Sonuncu grup, kızın güzelliğini ilan ederken -baba kadar dosdoğru, açık sözlü olamayacağı için- kız aynaya başvurmalı, imgeyi sosyal normlarla karşılaştırmalı, böylece güzelliğini (sessiz de olsa) tam anlamıyla ortaya çıkaran bir araç üzerinde denemelidir. Ayna, güven veren ya da onaylayan bir baba olarak hep orada olacaktır.*<sup>172</sup>

Bu sahneden sonra Melek'in aynayla olan ilişkisinde aynanın daima babayı temsilen bulunduğu ya da bunun aksine dair bir bilgi verilmez; yine de romanın bu kısmına kadar Melek'in aynayla kurduğu ilişkiye bakıldığında *A Woman (Bir Kadın)*'dakine benzer bir durumla karşılaşılır. Melek'in erkek olarak yalnızca babasını tanıdığı dönem boyunca bu ilişkinin nasıl olduğu hakkında bir malumat yoktur, ama Melek'in aynaya baktığında yalnızca dış görünüşünü gördüğü, babasınınkinden başka bir bakışı üzerinde hissetmediği tahmin edilebilir. Zira anlatıcı, kızın aynaya bakışında ani bir değişimden söz eder. Bu da kendisine talip olan bir erkeğin ortaya çıkmasına yakın zamanlara denk düşer. Her ne kadar Melek'in babası Canbert Bey, kızına âşık bir baba olarak tasvir edilse de ikisi arasındaki ilişki Melek'i aynaya danışmaya sevk etmeye yetmez. Melek, ancak kendisine talip olan bir erkek ortaya çıktığında onun güzellik anlayışı doğrultusunda değişmeye başlar. Çok daha karmaşık olan bu yeni ilişki babasıyla kurduğu ilişkiye benzemediği için bir yardımcıya ihtiyaç duyar. Bu yardımcı, erkek olmasa da eril bir bakışı hissettirebilecek olan aynadır.

Ahmet Mithat, bu yolla ebeveynlerin çocuk terbiyesindeki rolünün önemine dikkati çeker. Parla'nın deyiimiyle, "*Melek, romansların dünyayla ilişkisi kesilmiş, hapsedilmiş prenseslerine benzer.*"<sup>173</sup> Ahmet Mithat, böyle bir karakteri okura mesaj vermek için yaratır. Bilhassa romanın yazıldığı dönemin sosyal şartları düşünüldüğünde erkek çocukların olduğu kadar kız çocuklarının da eğitimi, hayata hazırlanması gibi meseleler gündemin önemli başlıkları arasındadır.<sup>174</sup> Çocuğu, Melek karakterinde

<sup>172</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 16.

<sup>173</sup> Jale Parla, "Don Kiot Gene Seferde, Bu Kez İstanbul'da: Çengi", *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, 8. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 85.

<sup>174</sup> Ahmet Mithat, kızların ailede olduğu gibi okulda alacakları eğitimi de önemser. Eserlerinden hareketle Ahmet Mithat'ın kız çocuklarının eğitimine yaklaşım hakkında bir yazı için bkz: İnci Enginün,

görüldüğü gibi, hayattan bu derecede soyutlayarak yetiştirmek onu kötülüklerden korumaya yetmez. Belli duygular ve dürtüler kaçınılmazdır. Orhan Okay'ın dediği gibi, “Ahmed Midhat, genç kızlarda da aşk duygularının uyanışını tabii olarak görmektedir. Ancak bu, saf ve masum duygular olarak kalmalıdır.”<sup>175</sup> Aşk gibi duygular tüm soyutlanmalara karşı yine de zamanı geldiğinde ortaya çıkacaktır; eğer ebeveyn kontrolünde doğru güdümlenmezse kişi kendi yolunu kendi çabalarıyla bulmaya çalışacak, bu da onun yanlış yollara sapmasına neden olacaktır.<sup>176</sup>

## 2. Henüz 17 Yaşında (1881)

*Henüz 17 Yaşında*,<sup>177</sup> Ahmet Efendi'nin, arkadaşı Hulusi Efendi'yle birlikte gittiği bir genelevde tanıştığı Kalyopi isimli Rum bir kızın öyküsüdür.<sup>178</sup> Romanda ayna, karakterlerin birbirlerine düşüncelerini kanıtlamak için gösterdikleri bir nesne olmanın yanı sıra dünyada yaygın bir algı olan kadınların aynaya düşkünlüğü çerçevesinde de işlenir. Ahmet Efendi'ye başından geçenleri anlatan Kalyopi açısından ayna süslenmek için önemlidir ve doğrudan kadınlıkla ilişkilidir. Kocasını Yümnü Bey'e

---

“Ahmet Mithat'ın Hâlâ Geçerli Öğüdü: Kızlarınızı Okutun”, *Merhaba Ey Muhrarrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, ed. Nüket Esen, Erol Köroğlu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006, ss. 193-200.

<sup>175</sup> Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991, s. 195. Bununla birlikte, Ahmet Mithat'ın romanda kadın ve aşka yaklaşımının, dönemi göz önüne alındığında dikkat çekici olduğunu söylemek gerekir. Tamer Kütükçü'ye göre, Ahmet Mithat'ın “kadının ‘aşk’ hususundaki konumunu gözden geçirmesi, onu, bu alanda da - çağdaşı tüm yazarlardan ayrılan- yeni bir bakış açısıyla değerlendirme yoluna gitmesidir. Kadının, aşk gibi, toplumun o günkü değer yargıları içinde kendisine çok da mubah görmediği -üstelik dönemin entelektüellerince bile bunun onay bulmadığı bir sahada verdiği bireyselleşme çabasında, kuşkusuz, yazarın bu yaklaşımlarının önemli bir payı olsa gerektir.” (Tamer Kütükçü, “Tanzimat Romanı, Kadın/Aşk ve Yeryüzünde Bir Melek”, *Merhaba Ey Muhrarrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, ed. Nüket Esen, Erol Köroğlu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006, s. 163.)

<sup>176</sup> Ahmet Mithat ve Fatma Aliye'nin birlikte yazdığı *Hayal ve Hakikat*'in son bölümünde iyi bir terbiye eğitimden geçmeyen, doğru yönlendirilmeyen kızların histeriye yakalanabileceğinden söz edilir; “her gün telli bebek gibi giyinip kuşanarak köşeye oturan ve elinden aynasını düşürmeyen ve zihninden birtakım hayalâtı çıkaramayan ve sokağa da nadiren çıkıp müzik ve resim ve nakış ve örgü gibi eğlencelerden ve bahçe meşagili gibi riyazet-i bedeniyeden mahrum bulunan kızlar için ebeveyninin korkusu ziyade olmalıdır.” (Bir Kadın (Fatma Aliye Hanım) ve Ahmet Mithat, *Hayal ve Hakikat*, yay. haz. Hülya Argunşah, 1. b., İstanbul: Kesit Yayınları, 2012, s. 67-68.) Bir genç kız için elinden aynayı düşürmemek burada açıkça olumsuz bir alışkanlık olarak ileri sürülür, ancak bu düşünceye Ahmet Mithat'ın başka romanlarında çok fazla rastlanmaz.

<sup>177</sup> Ahmet Mithat Efendi, *Henüz On Yedi Yaşında*, yay. haz. Müberra Bağcı, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>178</sup> Romanın Ahmet Mithat'ın hayatıyla paralellikler taşıdığı sıklıkla dile getirilir. Hatta, romandaki Ahmet Efendi'nin yazarın bizzat kendisi olduğu da söylenir. Ahmet Mithat'ın hayatının eserlerine nasıl aktettiğini ele alan bir çalışma için bkz: Salim Çonoğlu, *Bir Hayat Hikâyesinin Kâğıttan Tanıkları: Hikâye ve Romanlarında Ahmet mithat Efendi*, İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2015.

olan ilgisi, onun kendisine vaat ettiği maddi imkânlardan kaynaklanır. Kalyopi, onun sayesinde yoksulluk nedeniyle sahip olamadığı kıyafetleri ve takıları elde edebilecek duruma gelir. Buna bağlı olarak ayna-kadın ilişkisi, Kalyopi'nin ilk kez istediği gibi giyinip süslenebildiği sahnede ortaya çıkar:

*Ertesi günü Yümni Bey beni bir odaya soktu ki duvarlarda beş altı tane güzel fistanlar, şapkalar, hotozlar, potinler, hâsılı bir kadına lazım olacak süs ve ziynetlerin kâffesi vardı. Artık bunları görünce benim ne kadar sevineceğimi tarife hacet kalır mı! Hemen beni aldı, soyundurdu, âdeti bir modistra karı gibi maharetle beni giydirmeye başladı. Koca bir endam aynası dahi vardı. Onun karşısında bir güzel süslendim. (s. 191)*

Kalyopi, Yümni Bey'in evlenmeden önce verdiği hediyelerden zaten etkilenmiştir; ancak Yümni Bey'in evlilik teklifini ne Kalyopi ne de ablası Maryola babalarına iletmezler. İki kardeş Yümni Bey'i bir süre oyalasalar da Yümni Bey nihayet Kalyopi'yi kaçıtır ve onunla gizlice evlenir. Kalyopi bundan şikayetçi değildir, çünkü Yümni Bey'in kendisini yoksulluktan kurtardığını düşünür. Bu açıdan ayna, hem kadınlıkla ilgili bir nesne olarak ele alınır hem de kadın ve erkek karakterlerin buldukları ekonomik ve sosyal sınıflar hakkında fikir verir. Bu kısım, Kalyopi'nin bakış açısından odaklanarak anlatılmaktadır. Yoksul bir kadın olan Kalyopi, Yümni Bey'in kendisi için hazırlattığı odadaki eşyalardan etkilenir. Kalyopi'nin, aynanın bir boy aynası olmasının ötesinde ayrıca "kocaman" oluşuna dikkat çekmesi, hem onun ender rastladığı bir durum olduğunu hem de aynanın sahibinin gücünü kabul ettiğini gösterir. "Koca bir endam aynası", anlatı zamanında sahibinin ekonomik gücünün iyi olduğunun bir göstergesidir. Nitekim, Kalyopi de kendisi için hazırlanan ayna ve diğer eşyaları başta şaşkınlıkla karşılasa da kısa sürede bu gücü benimser; aynanın karşısına geçip zevkle ve gururla süslenir. İlk kez bu kadar güzel giysilere, ayakkabılara vd. sahip olan Kalyopi, bunları giyerek aynaya baktığında kendisini bambaşka bir surette görür ve bundan büyük bir haz alır.<sup>179</sup> Kalyopi'nin bir kadın olarak giyim-kuşam merakının, onun fuhşa sürüklenmesinde mühim bir rol oynadığı sezdirilir. Kocasından boşandıktan sonra eski hâline geri dönen, dolayısıyla yeni elbiseler yaptıramayan Kalyopi, fuhşa biraz da bu

---

<sup>179</sup> Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* romanında kadınların elbiselere olan düşkünlüğünden şöyle söz edilir: "Nice küçük kızlar, ilk süslü esvaplarını giydikleri aynaların karşısında, kendilerini dünya kıraliçesi addederler." (Abdülhak Şinasi Hisar, *Fahim Bey ve Biz*, 2. b., İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1942, s. 163) Böylece, kadınların bilhassa ilk kez güzel elbise giydikleri zaman kendilerini çok beğendikleri, kendilerini eşsiz bir konumda gördükleri söylenir. Giyim, insanın psikolojisini etkileyen unsurlardan biridir; ancak burada cümlenin anahtar sözcüklerinin "esvaplar"ın yanı sıra "kızlar" ve "aynalar" olması, kadınların giyim-kuşama ve süse, buna bağlı olarak aynaya düşkün olduklarını vurgular.

yüzden razı olur. Beğenilmek arzusunun ve beğenilmemek korkusunun yalnızca kendisine özgü olmadığını söyleyerek bunu kadınlık meselesi olarak ele alır. Ayna, bunun için kadına kendisini değerli hissettiren, bir açıdan erkek bakışının yerini tutan nesnedir: *“Aynaya baktıkça kendisini kadın nev'inin kâffe-i efradından daha güzel bularak sokakta gittiği zaman hangi erkek kendi yüzüne biraz ziyadece dikkatli baktığını görse "Hiç şüphesiz bu herif beni pek beğenmiştir. Kim bilir bana ne kadar heveslenmiştir" diye mağrur olmağa başlar.”* (s. 227) Kalyopi, kadının aynayla kurduğu ilişkiyi en temel düzlemde erkekle kurduğu ilişkiye bağlar. Ona göre kadın, erkekler tarafından beğenilmek için süslenir. Kendisinin beğendiği bir erkeğin kendisini beğenmemesi durumu ise bir kadın için son derece onur kırıcıdır. Kadının aynaya bakışı da bu açıdan o anda yanında olmayan erkeğin bakışını hissetmesini sağlamaya yöneliktir. Kadın, aynaya bakarak aslında kendisini erkeğin hoşlanacağı surete sokmaya çalışır. Aynada kendisini beğendiği an, erkeğin kendisini beğeneceğinden artık emin olduğu andır. Aynaya bakarak hazırlanan kadın, sokağa çıktığında beklediği ilgiyi görmeye hazır olduğu için kendisine yöneltilen erkek bakışını, beğenilmek şeklinde yorumlar. Aksiyle karşılaştığı zaman ise büyük bir hayal kırıklığı yaşar, çünkü kendisini tamamen karşı cinse beğendirmek üzere hazırlamıştır ve bu hazırlık boşa gitmiştir. Bu noktada kadın, varoluşunu erkeğin bakışına bağlar; kadın, erkek tarafından görülmediği ya da onaylanmadığı zaman kendisini eksik ve/ya kusurlu bulur, hatta kimi zaman yok sayar. Ahmet Mithat'ın, karakterine bu açıklamayı yaptırırken romanın arka planında bu türden bir felsefi yaklaşımın bilinçli olarak bulunduğunu söylemek -yazarın külliyatı göz önünde bulundurulduğunda- pek mümkün değildir. Yalnızca Ahmet Mithat'ta değil, bu dönemin diğer romanlarında da ayna ve kadın arasında derinlikli ve felsefi bir bağlantı kurmak zordur. Ahmet Mithat'ın romanın geneline bakıldığında aynayı daha yüzeysel bir yaklaşımla tipik kadın-ayna ilişkisi bağlamında kullandığı görülür. Kalyopi, hayatını anlatırken, -Ahmet Mithat'ın diğer romanlarında olduğu gibi- sınıfsal meseleleri, kadın-erkek ilişkilerini, toplumsal ve dinî problemleri özelden hareketle toplumsal sorunlar olarak ortaya koymuş olur. Bu sorunlar romanda karakterler tarafından mutlaka çözülür ve örnek çözümler olarak okura sunulur. Kalyopi'nin, Ahmet Efendi'nin kendisini genelevden kurtardığını duyduğu zaman verdiği tepki de bunu doğrular niteliktedir. Kalyopi'nin fahişelikten kurtulma konusunda yaşadığı heyecanı okura anlatıcı aktarır. Bulduğu mekânı bir an önce terk etmek isteyen

Kalyopi, o an eşyalarını toplamayı bile zaman kaybı olarak görür, ayrıca oradaki eşyalarına bir daha temas etmekten kaçınır. Bununla birlikte o telaş içinde durup durup aynaya bakmaya başlar: “*‘Hayır hiçbir şeye el vuramam! Biz gideriz. Validem gelir her şeylerimi alır’ diye deli gibi şuraya buraya baş vurmaya ve ekseriya aynanın önüne gelip bakmaya başladı.*” (s. 241) Anlatıcı bu bakışın neden kaynaklandığını, kadının aynaya nasıl baktığını ayrıntılarıyla vermez. Hatta ne o an onu seyreden Ahmet Efendi ne de anlatıcı bu harekete bir anlam verebilmiş gibidir. Yine de Kalyopi’nin içinde bulunmayı arzulamadığı bir konumdan kurtulmanın verdiği mutluluktan doğan telaşı düşünülecek olursa yaşadığı değişimi görmek arzusuyla aynaya baktığı söylenebilir. Jenijoy La Belle’in de incelediği edebî metinlerden yola çıkarak tespit ettiği gibi, “*Hayatının geçiş ya da dönüşüm noktasında bulunan birçok kadın, aynaları değişimi anlama, kontrol etme, gerçekleştirme aracı olarak kullanır.*”<sup>180</sup> Kalyopi de hiç beklemediği bir anda aldığı bir haberle hayatının o an itibarıyla -hep arzuladığı gibi- bambaşka bir yönde seyredebileceğini öğrenir. Bu ani değişimi özümseyebilmek, onu kontrol edebilmek, sahip olacağı yeni kimliğe geçiş sağlayabilmek için aynaya başvurur; oradaki imgesini zihnindeki yeni imgeyle birleştirir, hatta değiştirir.

Ayna, değişimi somut olarak anında yansıtır. Kalyopi de hem ruhsal açıdan hem de içinde bulunduğu koşullar açısından yaşadığı değişimi yakalayabilmek için aynaya koşar. O, artık Ahmet Efendi gelmeden önceki Kalyopi değildir. Kendisini yeniden namuslu ve şanslı hissetmektedir. Bu anın tadını tam anlamıyla çıkarabilmek içinse aynaya ihtiyacı vardır; çünkü bu yeni kişiyi görmek ister. Aynaya baktıkça muhtemelen önce içinde oluşmaya başladığını duyduğu yeni kimliğini aynaya yansıtmakta, daha sonra aynadaki yeni imgesine bakarak kendisini yeniden inşa etmektedir. Bu durumda ayna, bir kimlikten diğer bir kimliğe geçerken kişinin kendisini yeniden var ettiği bir yere dönüşür. Metin, bir önceki alıntıda olduğu gibi, yazarın niyetini aşsa bile, böyle bir değerlendirmeye olanak sağlar.

---

<sup>180</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 102.



### 3. *Dürdane Hanım* (1882)

*Dürdane Hanım*,<sup>181</sup> Ahmet Mithat'ın 1881 yılında yayımladığı romanıdır. Romanın ana karakteri Ulviye Hanım, komşusu Dürdane Hanım'ın hayatını merak eder, olup bitenleri gizlice öğrenmek için erkek kılığına girer.<sup>182</sup> Ayna, karakterin kılık değiştirdikten sonra görünüşünü kontrol etmesini ve böylece yeni kılığından emin olmasını sağlayan nesnedir: “*Bu merak, işsiz güçsüz genç kadının kalbinde o kadar büyür ki nihayet bir kat erkek elbisesi mübâyaa eder. Odası içinde ilk tebdil-i kıyafet eylediği zaman aynaya baktıkta, âdeta kendi kendisini cidden erkekten fark edemediği gibi, kethüda kadın gördüğü zaman birdenbire havfından bayılmak derecelerine gelir.*” (s. 51) Ulviye Hanım, erkek kıyafeti içine girdikten sonra nasıl göründüğünü, inandırıcı olup olmadığını ayna vasıtasıyla denetler. Romandaki aksiyonu tetikleyen Ulviye Hanım'ın kıyafet değişikliğidir. Neredeyse roman boyunca birçok kişi Dürdane Hanım'ı girdiği erkek kılığı sayesinde Acem Ali Bey olarak tanır. Bu nedenle ayna, ona en başta rolünü benimsemesi konusunda öz güven sağlar, çünkü gerekli tüm düzenlemeleri aynaya bakarak yapmıştır. Hemen sonrasında kendisini gören ilk kişinin onu gerçekten tanımaması, aynaya olan ihtiyacın gerekliliğini ortaya koyar. Nitekim roman boyunca hiç kimse Ulviye Hanım'ı erkek kılığındayken tanıyamaz, onun aslında bir kadın olduğunu kendisi bunu ortaya çıkarana dek anlayamaz.

### 4. *Jön Türk* (1910)

*Jön Türk* adlı roman,<sup>183</sup> Ahdiye'nin ailesini kısaca tanıttıktan sonra Ahdiye ve Nurullah'ın evlilik törenleriyle açılır. Ahdiye'nin nasıl iyi bir aile terbiyesi ve eğitim aldığından bahsedilir. İyi yetişmiş olduğu gibi üstelik anlatıcı tarafından güzel bir kadın

---

<sup>181</sup> Ahmet Mithat, *Dürdane Hanım*, 1. b., İstanbul: Tercüman-ı Hakikat Gazetesi, 1299 [1882]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>182</sup> Ulviye Hanım, hakikate ulaşmak için kılık değiştirerek erkeklerin arasına girmek zorundadır; çünkü romanın yazılış zamanının toplumsal koşullarında, aile bağı olmayan kadınların ve erkeklerin bir arada olması hoş karşılanmaz. Zira, Fazıl Gökçek'in ifadesiyle, “[g]erçeğe uygun olmayı ön şart kabul eden, ama ahlâkı da öne çıkaran bir roman anlayışının, toplumun kadın ve aile konusundaki hassasiyetlerini göz ardı edemeyeceği açıktır.” (Fazıl Gökçek, “Tanzimat Dönemi Roman ve Hikâyelerinde Kadın-Erkek İlişkilerinin Düzenlenişi İle İlgili Bazı Tespitler”, *Türk Yurdu*, C. 20, S. 153-54 (2000), ss. 126-27.) Benzer şekilde, Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* romanında Talat da Fitnat'la görüşebilmek için kadın kılığına girer.

<sup>183</sup> Ahmet Mithat, *Jön Türk*, 1. b., İstanbul: y.y., 1322 [1910]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

olarak nitelenen Ahdiye, her ne kadar romanın başlangıcında okurun karşısına ana karakter gibi çıkarılmış olsa da romanda çok fazla ön plana çıkmaz. Nitekim düğün sırasında dedikodu yapan kadınların ağzından bu durum şöyle aktarılır: “*Bu işin içinde başka bir roman vardır. Âdeta bir roman! O romanın aşk ve muhabbet cihetinden bir kahramanı Nurullah ise de öteki kahramanı Ahdiye değildir. Ondan başka birisidir.*” (s. 12) Ahdiye, romanın “ideal” kadını olmasına rağmen romanın ilerleyen kısımlarında geri planda kalır, romanın aksiyonunu tetikleyen asıl kadın karakter olarak Ceylan ön plana geçer. Ahdiye, Ceylan’ın özelliklerini belirginleştirmek amacıyla romanda yer alan bir *foil* (mukabil) karaktere dönüşür. Ahdiye’nin kişiliği buna bağlı olarak kendi eylemlerinden ziyade anlatıcının değerlendirmelerinin süzgecinden geçerek okura ulaşır. Okur, gelinlik giydikten sonra aynada kendisine bakarken Ahdiye’nin zihninden geçenleri yine anlatıcının aracılığıyla öğrenir:<sup>184</sup>

*Zavallı Ahdiye ayineli dolabın karşısında kendi kendisini beğeniyordu. Biz dahi görmüş olsak hiç şüpheniz olmasın ki biz dahi beğenecektik. Uzuna karip bir boy! Etine dolgun bir vücut! Gür, lepiska saçlar, yine bu renkte mebzul kaşlar, iri gök mavisi gözler, gayet mevzun bir burun, bir ağız, bir çene, hele hafif bir tebessüm çehre-i çarçû[b]lesinin [çervesinin] bu letafet-i asliyesini o kadar arttırır ki çeşm-i temaşanın hayran kalmaması kabil değildir.*

*Evet, Ahdiye kendisi dahi gelinlik tuvaletini pek beğendi. O beğenişten mütevellit lâtif sevinç tebessümleriyle etrafta bulunan hanımefendilerin ellerinden öperek kendisine gösterilen bir koltuk üzerine oturdu. (ss. 16-17)*

Ahdiye’nin aynaya baktığı bu kısımda anlatıcı, karakteri okur için tasvir eder. Bakış açısı karaktere değil, anlatıcıya aittir. Anlatıcı, karakterin zihnine girmez. Okurun, karakter hakkında hangi fikirleri edinmesini istiyorsa karakteri o doğrultuda betimler. Ahdiye aynaya bakarak kendisini, bilhassa gelinliği içinde beğenir; anlatıcı ona hak vererek onu görsel açıdan tanıtır. Anlatıcı, Ahdiye’nin fizikî özelliklerini sıraladığı bu bölümün sonunda onu gören herkesin beğeneceği garantisini vererek okurun Ahdiye ilgili belli bir hükme varmasını sağlamaya çalışır. Aslında bu tanıtmaya, anlatıcının beğenisini ortaya koyar.

---

<sup>184</sup> Ahmet Mithat’ın *Yeryüzünde Bir Melek* romanından hareketle Ahmet Mithat’ın romanlarında anlatıcıyı inceleyen ve yazarın metinlerinde tercih ettiği anlatıcının onun okurla olan iletişimde oynadığı role dikkat çeken bir yazı için bkz: Nüket Esen, "Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı", *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, ss. 20-34.

## C. RECAİZADE MAHMUT EKREM

### 1. *Araba Sevdası* (1898)

Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası* romanını 1889 yılında yazmış, ancak 1896 yılında *Servet-i Fünun* dergisinde tefrika ettirmiş, 1898 yılında da kitap olarak yayımlamıştır.<sup>185</sup> Türk Edebiyatının ilk modern romanlarından biri olarak kabul gören *Araba Sevdası*, mirasyedi Bihruz Bey'in alafrangalaşmak adına yaptığı züppelikleri anlatır.<sup>186</sup> Bihruz Bey, bir gün Çamlıca tepesinde gördüğü Periveş Hanım'a âşık olur ve bu kadını, çok güzel bir arabanın (*lando*) içinde gezinirken gördüğü için zengin ve soylu zanneder. Çamlıca tepesinde bir süre onu ve ona refakat eden Çengi Hanım'ı takip eder. Kadınlar bir göl başında durup konuşmaya başlayınca Bihruz Bey de biraz uzakta durup onları dinlemeye başlar. Ne var ki duyduklarını farklı yorumlar:

*Havuz bu makule râkid sularca alamet-i kadem ve herem olan ve bazı vakit berraklıktan daha ziyade hoşâ giden yeşil rengi henüz kesp edememiş ise de epeyce bulanmış, sararmış olduğundan safhası kenar ve civarındaki eşcar ve nebata ile temasına gelenlerin şekil ve heyet ve endam-ı suretlerine ayinelik edebiliyordu. İçerisindeki kırmızı, beyaz, siyah renkte balıklar güneşten hisse-i hayatlarını almak için ta suyun yüzüne kadar çıkmış ve âlem-i ab içinde sakinâne ve mestâne temaşa-yı devrana dalmıştı. Havuzun in'itaf-ı ziya-yı afitab ile parıl parıl parlayan sathı –içindeki bu balıklarla beraber- bed renkte çiçekli bir kumaşı-ı harîr gibi görünürdü.*

*Sarışın hanımla refakatindeki hanım [lâk]ın kenarına gidip de yüzünde kendi akislerini müşâhede edince sarışın hanımın söze iptidarıyla aralarında şöyle bir muhavere cereyan etmeye başladı:*

*-Bak bak Çengi Hanım yer aynası!.. Görüyor musun kendini?..*

*-Yer aynası mı?.. O da nedir? Yer elması bilirim, ama yer aynası hiç işitmedimdi.*

*-Yaşmağını biraz sıyrır da bakarsan yer aynasının içinde iki tane yer elması da görürsün...*

*-Nesine bakayım... Bulanık bir su... O kırmızı şeyler de zahir Amasya elması olacak...*

<sup>185</sup> Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, 1. b., İstanbul: Alem Matbaası, 1314. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>186</sup> *Araba Sevdası* romanının temel meselesinin züppelik olduğu konusunda birçok araştırmacı hemfikirdir. Konu hakkında ayrıntılı değerlendirme için bkz: Jale Parla, *Babalar ve Oğullar/Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, 7. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2009; Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, 8. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2015; Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, 20. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2008; Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, 2. b., Metis Yayınları, 2004; Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2005; Deniz Aktan Küçük, *Türk Romanında Aylaklık (1875-1960)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2007.

-Ay Amasya'da elmas çıkar mıymış?.. Ben de bunu işitmedimdi.

-Elma... Ayol elma!.. Elmas değil. Elmasın, pırlantanın İngiltere'de çıktığını bilmeyecek ne var? Sen de eğlence bulamadın da besbelli benimle eğleniyorsun...

*Hanımların bu muhaveresini kemal-i dikkat ve ehemmiyetle işitmek için olduğu yerde –alafranga bir tabir ile- serapa güş kesilen Bihruz Bey “yer aynası” teşbihi ve hususiyle “yer aynası içinde yer elması görüneceği” telmihi münasebetleriyle kendi kendine “Kel espri!.. Kel fines!..” diyerek sarışın hanımın zarafetine hayran olup dururken en son [İngiltere] lafzını işittiği gibi bunu mücerret kendisine ait olmak üzere fırlatılmış -pırlanta kadar kıymetli- bir ufak taş olmak üzere telakki etmek istedi. (ss. 20-21)*

Buradaki göl sahnesi,<sup>187</sup> tamamen ayna teşbihi üzerine kuruludur. Öncelikle suyun durgun olması nedeniyle henüz yeşile tam dönüşmemiş olsa da gölün, çevresindekileri yansıtacak kadar sararmış olduğu ifade edilir; ancak Çengi Hanım gölün bulanıklığını gerekçe göstererek yansıtmadığını ileri sürer. Kadınların göle atfettikleri özellikler, gölün gerçekten ayna gibi yansıtıp yansıtmadığı konusunda çelişkili ifadeler taşır. Bu açıdan, Jale Parla'nın da dediği gibi, “*havuz betimlemesi [...], romanın sürekli öne çıkardığı dil ve anlam bulanıklığını yansıtır. Havuz berrak mıdır, değil midir? Eğer berrak değilse, çevreyi nasıl yansıtmaktadır? Eğer yansıtıyorsa, bulanık bir havuzun yansıtması aslına ne kadar sadık olur?*”<sup>188</sup> Anlatıcı, başta gölün yansıtmak için yeterli şartlara sahip olmadığını, yine de ayna işlevi görebileceğini söyler. Anlatıcı, kimin bakış açısından göle bakmaktadır? Çengi Hanım'ın gölü sadece bulanık bir su olarak görüp aynaya benzetmediği dikkate alınırsa bu kişinin Periveş Hanım olduğu söylenebilir. Periveş Hanım, gölün bir ayna gibi kendilerini gayet iyi yansıttığını iddia eder ve Çengi Hanım'a da aynaya bakmasını tavsiye eder. Kadınlar göle adeta ayna muamelesi yaparak göldeki yansımalarında kendilerini incelerler. Her ne kadar durgunluk ve sarartı göle ayna işlevi kazandırmış olsa da bulanıklık ve sarartı genel olarak yansıtma açısından olumsuz özelliklerden sayılır.<sup>189</sup> Aynaların özellikleri ona bakanın

<sup>187</sup> Göl sahnesi, Bihruz Bey'in okuduğu şairlerden biri olan Alphonse de Lamartine'in meşhur “Göl” (“Le Lac”) şiirinden mülhemdir. Lamartine, Bourget gölünde bir kadını boğulmaktan kurtarır. Kadınlı bir yıl sonra aynı yerde buluşmak üzere sözleşirler; ancak kadın bu süre zarfında hastalık nedeniyle ölür. Göl kıyısında kadını bekleyen Lamartine, üzüntüsünden bu şiiri yazar. Bir göl kıyısında yeni görmüş olduğu Periveş Hanım'la romantik anlar yaşadığını zannetmesi, Bihruz Bey'in okuduklarından etkilenerek yaşamını ve duygu dünyasını belirlemesinden kaynaklanır. Nasıl Periveş Hanım'ı şık bir landoda gördüğü için onu soylu bir hanım zannettiyse onu gölün etrafında gördüğü zaman, zihninde canlandırdığı edebî bir sahneyi yaşıyormuş gibi hisseder.

<sup>188</sup> Jale Parla, *Babalar ve Oğullar/Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, 7. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 142.

<sup>189</sup> Suyun özellikleri ile suda aksedenler ve aksedenlerin arasındaki ilişki, Refik Halit Karay'ın *Nilgün* roman serisinde de görülür. Anlatıcı-karakter Ömer, kendisinin ve Nilgün'ün suya akseden

özellikleriyle paralellikler taşır. Yusuf Çetindağ, ayna ve aynaya bakanın kabiliyeti hakkında şunlara dikkati çeker: “*Aynayla ilgili sırların ortaya çıkmasında ayna, aynaya bakan, aynada görünen ve dış etkenler kadar, bütün bunları görmeye çalışanın görme kabiliyeti de çok önemlidir. Yani varlığa herkes kendi aynasından baktığı için gördükleri de kendi aynasının parlaklığına veya kabiliyetine göre değişir. Her insanın kendi aynası vardır.*”<sup>190</sup> Sararmış ayna iyi yansıtmaz; aynanın, aynaya bakanın özelliklerini yansıttığına inanıldığı için bu durum, ona bakanların durumlarının psikolojik, sosyal, ekonomik, dinî, ahlakî gibi çeşitli açılardan iyi olmadığı anlamına gelir. Nitekim romanın sonunda Periveş ve Çengi Hanım’ın toplum nezdinde ahlâksız kadınlar olduğu anlaşılır. Bununla birlikte Periveş Hanım, bulanık ve sararmış suda kendisini gayet güzel görürken Çengi Hanım suyun bulanıklığından başka bir şey görmez. Bu durum, Çengi Hanım’ın aynasının tamamen köreldiğini, Periveş Hanım’ın inkisinin ise yansıtma özelliğini henüz tamamen kaybetmese de temizliğini ve değerini epey yitirdiğini gösterir. Yine de Periveş’in gölde kendisini görmesi, esasında kendisine verdiği değer hâlâ epeyce yüksek olmasından kaynaklanır. Gaston Bachelard *Su ve Düşler* kitabında, “*Suya giren kadın, suları hareket ettirerek kendi imgesini bozar. Suya giren kendini yansıtamaz. Öyleyse imgelemin gerçeğin yerini doldurması gerekir. Dolayısıyla imgelem burada bir arzuyu yerine getirir.*” der.<sup>191</sup> Burada Periveş Hanım suya girmese de göldeki balıklar -ne kadar sakince yüzerlerse yüzünler- büyük olasılıkla suda hareketlilik yaratır. Ufak bir dalgalanma bile gölün ayna işlevini yitirmesine yol açabileceği için gerçek ve iyi bir yansıtmadan değil, Periveş Hanım’ın imgeleminden bahsetmek gerekir. Romanda iç dünyası verilmediği gibi davranışları açısından da romanda pek işlenmemesine rağmen, Periveş Hanım’ın gençliğine ve güzelliğine dayanan, lüks ve eğlence dolu bir gelecek tasavvuru olduğu

---

suretlerini görünce aklından şunları geçirir: “*Gölün sarımtırak durgun sularında akislerimiz uzana yassılana, ağır ağır sallanıyor. Kah ince uzun boyluyuz, kah kalın ve yayvan... Bunlar bana şimdi ismini ve yerini hatırlamadığım bir İstanbul lokantasının antresindeki dev aynalarını düşündürüyor.*” (Refik Halit Karay, *Türk Prensesi Nilgün*, 1. b., İstanbul: Nebioğlu Yayınevi, 1950, s. 194) Karakterlerin akislerindeki orantısızlık ikisi arasındaki uyumsuzluğa işaret eder. Yazar belki de bu uyumsuzluğu vermek için mükemmel gösteren cam aynaları değil, suyu kullanmıştır. Su, devingen olduğu için ideal bir yansıtma yapmaz, karşısındakini deforme eder. Anlatıcı karakter de Nilgün de su gibi hareketlidir, özellikle Nilgün gayet değişkendir. Suyun görüntüyü bozarak aksettirmesi, onların hem kendi içlerindeki hem de birbirleri arasındaki hareketliliği ve uyumsuzluğu aynaya göre çok daha gerçekçi bir tablo hâline getirir.

<sup>190</sup> Yusuf Çetindağ, *Ayna Kitabı*, 2. b., İstanbul: Kitabevi, 2011, s. 306.

<sup>191</sup> Gaston Bachelard, *Su ve Düşler/Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, çev. Olcay Kunal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 44.

aşıkardır. Kiralık bir landoyla kiralık aşklar peşinde koşan Periveş Hanım'ın kendisiyle ilgili algısı, iyi bir yaşamı hak ettiği yönündedir. Göle bakar bakmaz kendisini görmesi ve neşeli bir tavırla Çengi Hanım'a da gölü "yer aynası" olarak işaret etmesi, onun hayata olumlu düşüncelerle baktığını ve kendisini hayatın merkezinde gördüğünü gösterir. Göle baktığında yansımaları iyi göremese bile onu zihninde tamamlar. Çengi Hanım'ın "yer elması" ve "Amasya elması" laflarını "elmas" olarak anlayan Periveş'in zihni, maddi açıdan değerli olanla ilgilenmekte, kendisine bakışı da bu doğrultuda şekillenerek kendisine "yüksek" denilebilecek bir değer atfetmektedir.

Bu sahne, romanının özünü yansıtması nedeniyle ayrıca önemlidir; çünkü bu sahnede kimse kimseyi doğru anlayamaz. Ne birbirleriyle konuşan Periveş ve Çengi Hanım birbirlerini doğru anlayabilirler ne de onları dinleyen Bihruz Bey onları doğru işitip duyduklarını doğru yorumlayabilir. Karakterlerin hepsi kendi âleminde, diğerlerini o kadar önemsemezler ki aynaları kendileri dışında hiç kimseyi yansıtmaz. Bihruz, iki kadının diyalogunu söz sanatları açısından incelikle süslenmiş gibi yorumlayarak çok etkilenir; ayrıca diyalogda geçen "*İngiltere*" sözcüğünü kendisine atılmış bir laf olarak telakki eder ve yakasındaki çiçeği heyecanla Periveş'e uzatır. Periveş ise kendisine hitap eden Bihruz Bey'i kale almaz, o yalnızca bulanık suda kendisini seyretmektedir. Bihruz Bey ise bunun farkına bile varmaz, kadının peşinden gitmeye devam eder. Berna Moran, Bihruz Bey'in Periveş'e olan ilgisini şöyle açıklar: "*Yazar, yalnız Bihruz'un züppeliği ile alay etmiyor, onun özendiği bir aşk çeşidi ile alay ediyor daha çok. Ama bu, Batı'ya özenmenin başka bir şeklidir. Zira bu aşkın kaynağı da romantik Fransız edebiyatıdır ve Bihruz işte bu Fransız romanlarının kahramanlarına hayrandır; onlara özenmektedir.*"<sup>192</sup> Bihruz Bey, romanlarda okuduğu gibi bir aşkın kahramanı olmak arzusuyla gittiği Çamlıca'da rast geldiği Periveş Hanım'a yaklaşmaya, onunla romantik bir aşk yaşamaya çalışır;<sup>193</sup> ancak bir ayna olduğuna dikkat çekilen gölün etrafında yaşananlar romanın sonundaki hayal kırıklığının en baştan habercisidir. Ayna etrafında toplanan üç kişi de birbirlerini

---

<sup>192</sup> Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, 20. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 75.

<sup>193</sup> Yazar, hayatı ve aşkı kitaplardan öğrendi ve okuduğu kitaplardaki aşkı yaşamaya çalışan Bihruz Bey karakterinden hareketle dönemine dair sosyal ve edebî eleştiride bulunur. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yerinde tespitiyle, "*kitabın bütün bir romantik edebiyatı, dolayısıyla olsa bile itham ettiği aşıkardır.*" (Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, ed. Abdullah Uçman, 6. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009, s. 444.)

görmez; bu açıdan ayna, işlevini kendisinden beklendiği şekilde gerçekleştiremez. Bihruz Bey ne Periveş'e ne de kendisine gerçek anlamda bakar; o kelimelerin cazibesine kapılmıştır. "Yer aynası" benzetmesine takılıp kalan Bihruz Bey, onunla roman boyunca kafasında oynamaya devam eder.<sup>194</sup> Bu sırada ilginç şekilde roman boyunca aynaya bakma gereği hiç duymaz. Oysa, Bihruz Bey'in üç şeye merakı vardır: "birincisi araba kullanmak... İkincisi alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek... Üçüncüsü de berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolardaki 'garson'larla Fransızca konuşmak" (s. 9). Aşırı derecede süslenme merakı olan ve "her nerede bulunsa maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek" (s. 9) olan Bihruz Bey'in ayna karşısında uzun uzun hazırlandığı tahmin edilmekle birlikte anlatıcı onu aynaya bakarken bir kere bile tasvir etmez. Bunda, Bihruz Bey'in esasında kendisiyle ilgilenmemesinin, tamamen dışarıya yönelik bir hayat sürmesinin etkili olduğunu söylemek mümkündür. Ahmet Ö. Evin'in dediği gibi, "Bihruz, bir kültürden koparılmış ama henüz diğer kültürden de bihaber olan yeni neslin köksüzlüğünün örneğidir."<sup>195</sup> Her şeyde satıhta kalan Bihruz, taklitte bile derinlik kazanamaz. Tanpınar'ın ifadesiyle, "Recaizade'nin kitabında her şey moda, yani geçicidir." Bihruz Bey hiçbir şeyle uzun süre ilgilenemez, etrafına karşı olduğu gibi kendisine karşı da ilgisizdir. En önemli meraklarından biri olan süslenmek bile esasında kendisine olan alakasından kaynaklanmaz. Zira, "Bihruz bey kendine ait bir iç dünyası olmayan, tümüyle taklit bir hülyanın yabancı bir eşyanın peşine düşmüş, ödünç alınmış jest ve mimiklerden ibaret bir züppedir; içi olmayan bir kabuk adam"dır.<sup>196</sup> Giyim kuşamına, tuvaletine o kadar para harcamasına rağmen bu hazırlıklar sırasında kendisine karşı o kadar ilgisiz olmalı ki aynanın onun için çok önemli bir nesne olması beklenirken anlatıcının dikkat çektiği ayrıntılar arasında onun aynayla olan ilişkisi yoktur. Göle bakıp onu aynaya benzeten ve orada kendisini gören yalnızca Periveş'tir, ancak o da, Bihruz Bey gibi etrafındaki insanlara karşı ilgisizdir, onun için sadece kendisi ve nesnelere (lando) vardır.

---

<sup>194</sup> Bu göl-ayna benzetmesi, Bihruz Bey tarafından roman boyunca birkaç kez daha hatırlatılır. Bunlardan bir kaçında, Bihruz Bey kendi kendine konuşmaktadır. Birinde Periveş Hanım'a mektup yazmaktadır. İkisinde ise anlatıcı, Bihruz Bey'in zihnine girerek doğrudan onun düşüncelerini aktarır.

<sup>195</sup> Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004, s. 224.

<sup>196</sup> Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, 2. b., Metis Yayınları, 2004, s. 103.

## Ç. MİZANCI MEHMET MURAT

### 1. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1891)

*Mizan* gazetesini çıkarması nedeniyle Mizancı olarak tanınan Mehmet Murat, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı*<sup>197</sup> başlıklı romanında, yaşadığı dönemin toplumsal, siyasal, ekonomik vb. sorunlarıyla ilgili görüşlerini ve çözüm önerilerini kurmaca bir dünya çerçevesinde dile getirir.<sup>198</sup> Yazar, eğitim için yurtdışına çıkan ve 1860'da İstanbul'a dönen bir genci, fikirleri ve eylemleriyle bir rol-model olarak okura sunarken, söz konusu dönemde gözlemediği çürümüşlükleri de terk edilmesi gereken birer hastalık ve kötülük olarak ortaya koyar. Romanın ana karakteri Mansur, Paris'te tıp eğitimi aldıktan sonra İstanbul'da doktor olarak çalışmaya başlar. Bu esnada amcasının evine yerleşen Mansur, amcasının kızı Sabiha'nın onu baştan çıkarmaya yönelik oyunlarıyla uğraşır. Mansur, kendisini ülkesine adanmış olduğu için Sabiha'dan etkilenmez. Sonunda kendisi gibi idealist olan ve ülkesine büyük bir aşkla hizmet eden çocukluk arkadaşı Zehra ile evlenir.

Ayna, bu romanda kötülüğün içinde kalan bir kadının ahlâkî açıdan nasıl yozlaştığını göstermek için kullanılır. İdeal erkeği temsil eden ana karakter Mansur'a âşık olan Sabiha, özellikleri itibarıyla ona uygun değildir, ideal kadın ve eş olarak çizilen Zehra'ya mukabil bir karakter (*foil*) olması sebebiyle romanda yer alır. Zehra, piyano çalabilen, iyi bir terbiye ve eğitim almış bir kadın olmasının yanı sıra ayrıca güzeldir. Sabiha ise sadece kendini düşünen, arzularını tatmin etmekten başka gayesi olmayan bir kadındır. Romanda aynaya bakan tek kişi Sabiha'dır ve aynaya bakışı, karakter özelliklerini ortaya çıkarır: “*Piyanodan kalktıktan sonra Sabiha Hanım ayinenin önüne gitti. Başındaki gülü düzeltti. Seve seve bir müddet kendine baktı. Tebessüm etti. Dudaklarını açıp inci gibi beyaz dişlerini muayene etti. Memnun kalmış olmalı ki kapadığı vakit dudaklarında tebessüm baki idi.*” (ss. 166-167) Güzelliğe önem veren Sabiha, aynada kendisini bir süre “*seve seve*” seyreder. Bu, Sabiha'nın kendisine hayranlığının yanı sıra kişiliğinin ve egosunun, güzelliğine duyduğu inanç ve hayranlık

<sup>197</sup> [Mizancı] Mehmet Murat, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı*, 1. b., İstanbul: Mahmutbey Matbaası, 1308. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>198</sup> Türk Dil Kurumu'nun tanımlamasına göre “*turfanda*”, “*mevsimin başında ilk yetişen (meyve, sebze)*” ve “*yeni, ilk kez ortaya çıkan*”; “*turfa*” ise, “*az bulunur, eski, nadir*”, “*değeri düşük, işe yaramaz*” ve “*acıyıp, tuhaf*” anlamlarına gelmektedir. “*Turfanda*” ve “*turfa*” maddeleri, *Güncel Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, (25.11.2020), sozluk.gov.tr.



etrafında geliştiğinin göstergesidir. Kendisinin gayet güzel bir kadın olduğunu düşünen Sabiha, Mansur'un da bu güzelliğe tutulacağından emindir; ancak beklediği gibi olmadığını görünce onu kendisine meftun etmek için roman boyunca hemen her türlü yolu dener, hatta çeşitli hilelere bile başvurur. Hastalanmış numarasıyla yatarak Mansur'un kendisine fiziksel açıdan yaklaşmasını sağlayıp tensel bir çekimle onda cinsel bir iştiha uyandırmaya çalışır. İsteddiği etkiyi uyandıramayınca sinirlenir, Mansur gittikten sonra, “*hemen ayinenin önüne koştu, entariyi yırtarcasına süratle bütün göğsünü aç[ar]*” ve çıplak bedenine bakarak “*İşte ispatı! Budala olmasa şunlara kaba et der mi?.. Kaba et?.. Terbiyesiz! Bundan daha nazik, daha güzel et nasıl olur?*” diye söylenir. (ss. 169-172)

Sabiha'nın ilk sahneden itibaren sık sık aynada kendisine baktığı, görünüşünü kontrol ettiği açıktır. Kendisine beğenerek bakmakta, aynada öz güvenini tazelemektedir.

Mansur'a kendisini muayene ettirmeden önce aynada hazırlanması, Sabiha'dan beklenen türde bir harekettir. Karşı tarafın cinsel arzularını uyandırmak üzere giyinen Sabiha, çekiciliğinden şüphe duymaz; ancak Mansur'un ondan bir kadın olarak etkilenmemesi, dahası onun kendisine öz güven sağlayan bedenine tamamen tıbbî bir nesne olarak yaklaşması Sabiha'yı öfkeliendirerek ilk fırsatta onun yeniden aynaya koşmasına neden olur. “*Bütün gururunu güzelliğinden alan Sabiha [...], dış görünüşün Mansur gibi bir genci cezbetmeye kâfi gelmeyeceğinin farkında değildir[.]*”<sup>199</sup> Aynaya bakarken, elbisesinden adeta yırtarcasına bir an önce kurtulmaya çalışıp bedenini tekrar görmek ister. Son derece güvendiği bedeni, beklediği takdiri görmemiş, üstüne bir de bedenine kendince hakaret sayılabilecek bir tavırla yaklaşmıştır. Bununla birlikte, birçok insanda gözlemlenenin aksine bu durum Sabiha'da öz güven kaybına yol açmaz, yalnızca kısa süreli öfkeye neden olur. Sabiha'nın herkes çıkınca aynaya koşarak kendini incelemesi, söz konusu öfkenin altında küçük çaplı bir sarsıntının yattığını göstermekle birlikte Sabiha aynada kendisini görür görmez, “*İşte ispatı! Budala olmasa şunlara kaba et der mi?.. Kaba et?.. Terbiyesiz! Bundan daha nazik, daha güzel et nasıl olur?*” diyerek güvenini yeniden tazeler. Sabiha, Mansur'un davranışına ve tavrına değil, aynaya inanmayı tercih eder. Sabiha'ya göre, ayna varlığı olduğu gibi

---

<sup>199</sup> Melin Has-Er, “Mehmed Murad/Turfanda mı Turfa mı?”, *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2000, s. 321.

yansıtmakta ve karşısındakine nesnel bir bilgi vermektedir. Aynadaki görüntüsünden rahatsızlık duymadığı müddetçe Sabiha kendisinde duyduğu güveni korur.<sup>200</sup>

Sabiha'nın aynayla ilişkisi, onun ideal bir kadın olamamasının nedenlerinden biridir. Romanın ideal kadını Zehra'nın ayna karşısında tasvir edilmemesi kesinlikle tesadüf değildir. Zehra, Sabiha'nın aksine süse ve görünüşe önem vermeyen, kendisini zekâsıyla ortaya koyan bir kadındır. Sabiha'nın sürekli aynaya baktığına dikkat çekilirken, kendisini aynaya yansıyan fiziksel görünüşüyle eşitlediği de ima edilir. Bu nedenle Sabiha, çok yönlü biri olmadığı gibi derinliği olan bir kişiliğe de sahip değildir. Sabiha'nın romanda yer almasının nedeni, ideal kadın karakterin özelliklerini belirginleştirmek ve Birol Emil'in de ifade ettiği gibi, "*romancının ahlâkî edebiyat görüşüne uygun olarak bilhassa âkıbet[iyle] bir ibret dersi çıkarmak*"tır.<sup>201</sup> Arzularını bir türlü gerçekleştiremeyen Sabiha, Mansur'dan ümidi kesince Kazım Bey'den olan gayrimeşru çocuğunu düşürmek için Raşit Efendi'nin verdiği zehirli haplarla yatağa düşer, Raşit Efendi'nin konağı yakması karşısında zaten hasta olan bünyesi daha fazla dayanamayarak acı içinde ölür.

## D. FATMA ALİYE

### 1. Refet (1898)

Fatma Aliye, *Refet* isimli romanında küçük yaşta babasını kaybeden, annesi Binnaz Hanım'la birlikte küçük yaştan itibaren yaşam mücadelesi veren Refet'in hikâyesini anlatır.<sup>202</sup> Refet annesiyle birlikte ağır bir yoksulluk içinde yaşar. Binnaz, kızını okutabilmek için çamaşırcılık, temizlik gibi işler yapar. Refet annesinin çabalarını boşa çıkarmaz; yaşadığı zor koşulları aşmak için tek çareyi iyi bir eğitim alıp öğretmen olmakta görür, böylece kimseye minnet etmeden geçimini temin edebilecektir. Daima bunun için çabalar. Refet ne kendisinin ne annesinin ne de diğer insanların gözünde

---

<sup>200</sup> Farazî olmakla birlikte yine de belirtmekte fayda var: Yaklaşık yirmi yıllık bir zaman dilimini anlatan roman, Sabiha'nın yaşlılığını vermemektedir. Eğer Sabiha'nın yaşlılığını romanda görmek mümkün olsaydı, çok büyük bir olasılıkla aynaya yansıyan görüntüsünden rahatsız olacak, güzelliğini ve tazeliğini kaybetmenin getirdiği kriz anları yaşayacaktı.

<sup>201</sup> Birol Emil, "Mizancı Murad Bey ve Romanına Dair", *Türk Kültür ve Edebiyatından 2: Şahsiyetler*, Ankara: Akçağ Yayınları, 1997, s. 107.

<sup>202</sup> Fatma Aliye, *Refet*, ed. Şahika Karaca, İstanbul: Kesit Yayınları, 2012. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

güzelliğiyle dikkat çeken bir kızdır. Ayna, romanın tek bir bölümünde, o da annesinin, Refet’i güzel bulduğu anda ona ayna tutup kendisini görmesini istediği kısımda geçer:

*“Güzelsin! Güzelsin! Kendini gör de haksızlığını anla!” diyerek odanın içinde bir taraftan öbür tarafa koşmakta ve nereye koyduğunu hatırlayamadığı ayna parçasını aramaktaydı. Refet validesinin bu telaşına gülümsedi. Beyaz ve kırmızı dişleri muntazam dudaklar... Hayır, hayır, hata etmeyelim kızarmış dudakları arasından göründü. Kızının bu halini gören Binnaz, bütün bütün şaşkın ve hayran oldu. Refet’in o vaziyeti, o tavrı değil yalnız Binnaz’ın belki herkesin hayretini mucip olacak kadar güzeldi. Hele bir ressamı en güzel bir model bulduğuna sevinecek kadar latifli. Binnaz eline geçirdiği bir ayna parçasını bulunca sevinerek Refet’e gösterdi. Kızının güzelliğini kendisine göstermek istiyordu. Lakin yazık ki kırılmış bir aynanın atılmaya mahsus olup da Binnaz’ın almış olduğu parçası insanın yüzünün ancak bir yerini yani yukarı tutulsa alın tarafı, aşağı doğru tutulsa çene cihetini gösterebilecek kadar olup Refet’in elini bir taraftan çenesinin altına koyup dirseğini de dayamış, diğer elini de dizi üzerine gelişi güzel bırakmış, gözler mahmur, nazarı vakur, biçimi zaten güzel olan kaşlar latif ve hafif bir surette çatılmış, dudaklarda tebessüm. Hiddetli midir? Şen midir? Tayini müşkül olan bu hâlini, heyetini bu ayna parçası gösterebilmek hizmetini ifaya gayr-ı muktedirdi.*

[...]

*Refet aynaya bakmak için davranmadı bile! Zira onun bu işe yaramayacağını bilirdi. Bunu Binnaz da Refet’in karşısına ayna tuttuktan sonra anladı. Hemen dışarı fırlayıp Mürüvvet Hanım’ın hanesinde bir tanecik olan sofadaki endam aynasına koştu. Ayna çiviye bağlıymış! Yine bağlamak üzere çözdü. Koca aynayı –ama Mürüvvet Hanım’ın hanesine göre koca aynayı- yakaladığı gibi getirdi. Lakin bu icraat-ı tabii epeyce müddet sürdü. Binnaz kızının bulunduğu odaya girdiğinde beht ve hayret içinde kaldı. Zira biraz evvel odadan çıkarken bıraktığı güzel Refet yine eski Refet olmuş. O letafet, sararmış çimenleri bir lahza için yaldızlayan, parlatan bir şimşek şulesi gibi geçmiş. O vaziyet dahi değişmiş. Kim bilir ne gibi bir ıstırap hisseylediğinden dolayı âdeta cismani bir acı duymakta olan kalbi üzerine Refet elini bastırmış. Asar- ı elem yüzüne vurmuş. Dudaklar acıklı bir surette bükülmüştü. Binnaz getirdiği aynayı kızına karşı tutmaktansa tutmamak daha iyi olacağı için yapacağını şaşırı. Aynayı tutmak istemediği gibi hâli de hissettirmek istemediğinden bilaihtiyar yavaş yavaş Refet’e doğru gidiyordu. Refet başıyla işaret ederek “Götür nine götür! Bizim gibi fukaraların aynası olmaz! Aynası olmayanların da aynaya bakmaya hak ve salahiyetleri olur mu?..” hükmünü anlattı.*

[...]

Refet,

*“Bize kendimizi gösterecek olan ayine-yi sefalettir. Biz aksimizi ancak orada görebiliriz. Lakin ben de ona bakmayacağım!” Yumruğunu sıkıp ayağını yere vurarak, “Onu ayağımla basıp kıracağım! Çiğneyip geçeceğim! [...] Gayret nineciğim, gayret! Bir diploma alıncaya kadar gayret!” (ss. 68-72)*

Refet, güzel olmadığını kabul eder, bu duruma içten içe kahrolsa da kendisiyle barışık görünmeye çalışır. Genel olarak, kadının ayna karşısında çokça vakit geçirmesi normal olarak karşılanır; aynadan uzak durması ise kadınsılığın azlığıyla, hatta yokluğuyla

ilişkilendirilir.<sup>203</sup> Refet de roman boyunca aynalardan uzak durur ve bu durum onun kendisini kadınsılıktan uzak hissetmesinden kaynaklanır. Refet'in güzel bir kadın olmaması aslında toplumsal algılarla ilgilidir; zira estetik anlayış yüze bağlıdır ve yüz beden bütünü temsil ederek güzellik hakkındaki hükmü belirler. Susan Sontag'ın da işaret ettiği gibi, erkeklerin aksine kadın, yüzünden ibarettir. Erkeklerden yüz güzelliği beklenmezken kadınlar gençlik ve yaşlılık dönemleri dâhil hayatlarının her safhasında toplumca makbul estetik bir yüze sahip olmak zorundadır.<sup>204</sup> Bir kadın, sadece güzelliğiyle iyi pozisyonlara gelebildiği gibi yalnızca çirkin olduğu için toplumdan kolayca dışlanabilir. Sontag, kadınların, kendilerinden her yaşta gençlik ve güzellik beklendiği için, kozmetiğe, giyime vb. çokça para ve zaman harcadıklarını belirtir. Bu da doğal olarak kadının toplumsal ve ekonomik statüsüyle yakından ilgilidir. Ekonomik imkânları olmayan kadınlar çirkinlik ve yaşlılık belirtileriyle başa çıkma konusunda, maddi olanakları fazla olan kadınlara göre neredeyse her zaman dezavantajlı olup erkeklerin ve diğer kadınların gözünde gün geçtikçe daha değersiz bir konuma itilmeye adeta mahkûmdurlar. Refet'in annesinin kızını güzel görme çabası ve kısacık da olsa onu güzel bulduğu bir anı kızının da yakalamasını istemesi bu açıdan son derece anlamlıdır. Ayna ona kanıt sağlayacak olan nesnedir; çünkü genel bir kanıya göre, La Belle'nin de belirttiği gibi, insanlar yalan söyleyebilir, fakat aynalar yalan söylemez.<sup>205</sup> Nitekim, Refet kendisini aynada göremediği için bu anı yakalayamaz ve kendisinin güzel olduğuna inanmaz. Durumun farkında olan Refet, toplumun kendisini el üstünde tutacağı bir güzelliğe maddi imkânlarının kısıtlı olması nedeniyle ulaşamaz.<sup>206</sup> O hâlde kendisini, sahip olduğu başka değerler vasıtasıyla ortaya koymalıdır. Sabine Melchior-Bonnet, kimsenin aynadaki görüntüsüne kayıtsız kalamadığına dikkati çeker: “*Aynanın arkasındaki -sayısız rötuşlara rağmen az ya da çok baştan çıkarıcı olan- ikizin/kopyanın onu temsil edebildiğini kim kabul edebilir? Filozof Simone Weil, “Aynada kendine bakan güzel bir kadın, yalnızca orada gördüğünden ibaret olduğuna inanabilir; fakat*

---

<sup>203</sup> Susan Sontag, kadının sık sık aynaya bakmasının ve kendisini görünüşü üzerine kurmasının genel olarak beklenildiğini ifade eder. Ayrıntılı bilgi için bkz: Susan Sontag, “The Double Standard of Aging”, *Saturday Review*, 1972, ss. 29–38 ve Jenjoiy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988.

<sup>204</sup> Sontag, “The Double Standard of Aging”, ss. 29-38.

<sup>205</sup> La Belle, *Herself Beheld*, s. 31.

<sup>206</sup> Tartışma için bkz: Sontag, “The Double Standard of Aging”, ss. 29-38.

*çirkin bir kadın ondan daha fazlası olduğunu bilir.” der.*<sup>207</sup> Romandaki ayna sahnesi bu bağlamda önemlidir. Refet’in aynaya bir türlü bakamayışı, onun kendisini/kişiliğini fiziksel güzellik yerine, bizzat Refet’in ısrarla vurguladığı gibi, zekâsı ve çalışkanlığı üzerine kurduğunu gösterir. Zekâsı ve azmi sayesinde elde edeceği diploma, güzellikle sağlayamadığı toplumsal statüye ulaşmasında yardımcı olur.

Refet, annesine kendilerini ancak “*sefalet aynası*”nda görebileceklerini söyler. Yoksulluklarının şiddetini ifade eden “*sefalet aynası*,” onları boğma derecesinde her yanlarını kuşatan bir çıkmaza işaret eder. Bu, onların kaderidir. Refet, bu sefaletten kurtulamayacaklarını umutsuzca dile getirmekle birlikte hemen peşinden “*Lakin ben de ona bakmayacağım! Onu ayağımla basıp kıracağım! Çiğneyip geçeceğim!*” şeklinde bir çıkışla tam aksini ileri sürer. Refet’in sefalet aynasına bakmayı reddetmesi, hatta aynayı kırmayı düşünmesi aynanın yansıttıklarını inkâr anlamına gelmektedir. Aynadaki imgeyi ortadan kaldırma arzusu, aynaya yansıyanı değiştirmekle ya da aynayı yok etmekle mümkündür. Kendisini değiştiremeyeceğinin bilincinde olan Refet, bu nedenle aynanın kendisini ortadan kaldırmaya karar verir. Refet, içinde buldukları koşulların kader olmadığını, okuldan alacağı diploma ve bu diplomayla elde edeceği öğretmenlik sayesinde bir çıkış yolunun ve başka türlü bir hayatın mümkün olduğunu tam bir inançla dile getirir. Yine de Refet, aynaya hiçbir zaman diğer kadınlar gibi bakamaz.

Metinde dikkat çeken unsurlardan biri kullanılan aynaların özellikleridir. Binnaz Hanım kızına önce evdeki küçücük bir ayna parçasını getirir. Bu kırılmış ayna parçasında Refet, kendisini bir türlü tam olarak göremez. Binnaz Hanım, daha sonra alelacele komşusuna giderek oradan bir endam aynası alır. Bu aynanın, Binnaz Hanım’ın evindekinden daha büyük ve daha iyi olmakla birlikte yine ailenin ekonomik seviyesiyle paralel olarak çok da matah bir şey olmadığına ve evdeki tek ayna oluşuna dikkat çekilir.<sup>208</sup> Aynayı eve getirip Refet’e tutmak isteyen Binnaz Hanım, bu sırada

---

<sup>207</sup> Sabine Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, İng. çev. Katharina H. Jewet, New York, London: Routledge, 2001, s. 249.

<sup>208</sup> Evde ayna olup olmaması, aynaların şekli ve ebatı ev sahibinin ekonomik ve toplumsal statüsüne dair bilgi verir. Bugün her evde çokça sayıda farklı şekillerde bulunan ayna, romanın yazılış zamanı ve anlatı zamanı olan 19. yüzyıl sonunda Türkiye’de hâlâ pahalı ve az bulunur bir nesne olup her evde bulunmaz. Her iki ailenin de evlerinde aynaların yalnızca birer tane bulunması, onların da küçük ve bayağı olması hane sahiplerinin varlıklı olmadıklarının göstergesidir.

*İlk olarak XVII. yüzyılda Fransa’da imal edilen [endam] aynalar[ı] kısa sürede İstanbul’a gelir ve sarayda yerini alır. XVIII. yüzyılda endam aynasının çok yaygın bir şekilde hayatın içine girdiğini beyitlerden anlıyoruz. Hatta ilerleyen yüzyıllarda ayna denince küçük boyutlu aynalar -*

kızının güzelliğinin çoktan geçtiğini ve eski hâline döndüğünü fark eder. Refet aynaya baksa da kendisini güzel göreceğine inanmamaktadır, yine de mustarip olmaktan kendini alamaz. Refet de annesi de toplumsal güzellik algısını paylaşmakta ve onaylamakta, hayatlarını buna göre belirlemektedir. Keza ne Refet kendisine ne de Binnaz Hanım kızına zengin bir koca düşünür. Bu, ikisi için de seçenek dışıdır.<sup>209</sup> Binnaz Hanım, bu nedenle kızını sırtını bir erkeğe dayamadan, kendi ayakları üzerinde durabilecek şekilde yetiştirmeye çalışır, onun eğitimine önem verir. Refet de annesinin düşüncesini ve geleceğe dair tasavvurlarını paylaşarak kendisini hayata karşı bu yönde hazırlar. Nihayet hedefledikleri gibi diplomasını alır ve kimseye minnet etmeden kendi kaderini kendisinin tayin edebildiği bir pozisyona erişir. Öyle ki kendisiyle evlenmek isteyen bir adamı, “cahil” olduğu için kendisine denk bulmayı reddeder.<sup>210</sup>

Tüm bunlar, romanın yazıldığı dönemin özellikleriyle birlikte düşünüldüğünde Refet gibi bir karakterin var oluşu, edebiyatın hayatla ilişkisi, bilhassa edebiyatın

---

*el aynaları ve halkalı aynalar- eski yaygınlığını yitirir, onların yerini büyük boyutlu aynalar - endam aynaları gibi- alır. (Yusuf Çetindağ, Ayna Kitabı, 2. b., İstanbul: Kitabevi, 2011, s. 39.)*

Her ne kadar Yusuf Çetindağ, *Ayna Kitabı*'nda aynaların Türk toplumunda bu dönemde artık yaygınlaştığını söylese de *Refet*'te olduğu gibi bu dönem romanlarında genel olarak gözlemlenen, aynanın henüz Çetindağ'ın iddia ettiği kadar yaygınlaşmadığıdır. Burada Çetindağ şu durumu göz ardı etmektedir: Divan Edebiyatı şairlerinin buldukları çevreler ve dâhil oldukları meclisler, toplumun genelini temsil etmeyebilir. Ayrıca Divan Edebiyatı geleneği mazmunlara dayandığı için şairlerin beyitlerinde aynayı kullanmaları, aynanın evlerde yaygınlaşmasından ziyade Divan şiiri geleneğinde kendine yer edinmesinden de kaynaklanıyor olabilir. Oysa roman türü olarak, belli bir anlamsal ilişkiler geleneğinden değil, doğrudan günlük hayattan beslenir ve sıradan insanın hayatını anlatır. Dolayısıyla romanlardaki hayatlar, anlatı dönemine dair Divan şiirine göre daha güvenilir bir fikir verir. Yazar, Refet'in ve içinde yaşadığı çevrenin sosyo-ekonomik durumunu evde aynaya sahip olup olmamakla, bir ayna varsa sahip olduğu özelliklerle bilinçli bir şekilde ortaya koyar. Bu bağlamda Sabine Melchior-Bonnet'nin Avrupalılar için yaptığı şu tespit Türkler için de geçerlidir: “*Büyük bir gıptayla bakılan, ancak akşam yemeği tabağından daha büyük olmayan ayna, uzun zaman görünüşü devam ettirme aracı olarak soylu ailelerin lüks sembolüydü.*” (Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, s. 1.) Oktay Akbal'ın 1950'de yayımlanan romanı *Garipler Sokağı*'nda hâlâ aynanın yoksul evlerde küçük oluşuna dikkat çekilir. Üç kız kardeş, sinemaya gitmeden önce hazırlanırken aynadan faydalanmak isterler, ancak ayna ufak olduğu için “*üçünü birden kabul etme[z]. Sırayla kendilerini seyre[derler].*” (Oktay Akbal, *Garipler Sokağı*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1950, s. 84.)

<sup>209</sup> Evliliğin kadınlar için bir kurtuluş olarak görülmesi, anlatı zamanının bir gerçekliğidir. “*Kadın için toplum tarafından bir kurtuluş ve kurtarıma umudu olarak ezberletilen ve benimsetilen evlilik, toplumsal normlar ve verilmiş değerler silsilesiyle sınırlanışın kurumsal adıdır.*” Alıntı ve bu konuyu irdeleyen makalenin tamamı için bkz: Ülkü Eliuz, “Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak”, *Yazmak, Kimlik ve Metin Odağında Türk Edebiyatında Kadın Yazarlar*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2018, ss. 723-734. Cumhuriyet döneminde de devam eden bu algının kırılması için kadınlar başta olmak üzere büyük uğraşlar verilmektedir. Özellikle kadın yazarlar, eserleri aracılığıyla hem eleştirdikleri hem de örnek olarak sundukları kadın karakterlerle mevcut sistemi kökünden sarsmaya çalışırlar. Örnek olarak, Sevgi Soysal, 1970'te yayımladığı *Yürümek*'te bu sorunu romanın temel meselesi olarak işler.

<sup>210</sup> Refet kendisiyle bir erkek arasında özellikle akıl ve bilgi bakımından bir denklik aramaktadır. Refet, kendisini güzel bir kadın olarak görmediği için evleneceği erkeği de güzellik değil, zekâ, bilgi ve beceri bakımlarından değerlendirir.

insanlara rol-modeller sunması bağlamında da önem arz eder. Zira, kişiliğini fizikî güzellik değil, zekâ ve eğitim üzerine inşa eden kadın, modernleşmenin damgasını vurduğu söz konusu dönemde arzulanan ve teşvik edilen kadın tipidir. Osmanlı'da kadınların konumunu, kadın yazarlardan hareketle inceleyen Ayşegül Utku Günaydın, modernleşme sürecinde kadına biçilen rolü şöyle özetler: “*Nezakat, eğitim, kültür ve zekâ Cumhuriyet öncesi kadın romanlarında bireyselliğin, modernleşmenin ve iyi insan olmanın temel koşuludur.*”<sup>211</sup> Refet'in, eğitim aracılığıyla hem ekonomik kaygılarından kurtulması hem de sosyal bir statü elde ederek saygın bir konuma ulaşması, dönemin okur kitlesi için örnek teşkil eder. Bu bağlamda onun aynayla ilişkisi de döneminin kadın okuruna önemli bir mesaj verir: Kadın, kaderini aynadaki suretinden bağımsız olarak kendi yazabilir. Bununla birlikte Firdevs Canbaz'ın şu tespiti de gözden kaçmamalıdır: “*Fatma Aliye Hanım'a göre kadına çalışma ortamı oluşturmanın öncelikli amacı kadının ekonomik özgürlüğe sahip olmasını sağlamaktan ziyade kendi hallerine bırakılan kadınları, bir işle meşgul edip kötü alışkanlıklara yönelmelerini engellemektir.*”<sup>212</sup> Her ne kadar kadın ona bakacak bir erkek kalmadığında bir zorunluluk olarak çalışmaya başlasa da Fatma Aliye'nin kadın karakterleri, kendi hayatları üzerindeki tasarruflarıyla, kadına kendine güvenebileceğini gösterir. Sema Uğurcan, Fatma Aliye'nin *Muhadarat*, *Refet* ve *Udî* romanlarında “*mutsuzluk getiren erkeklerin himayesinden çıkıp, kazandığı ilim ve hüneri geçim vasıtası yapan kadınlar çiz[diğini]*” söyler.<sup>213</sup> Benzer bir saptamayı Ayşe Saraçgil de yapar: “*Onun kahramanları, buldukları zor şartlara onurlarıyla göğüs geren, güçlü ve kabiliyetli kadınlardır, en zor bunalım anlarında bile kendi içlerinde keşfettikleri potansiyel sayesinde ayakta kalmayı başarırlar.*”<sup>214</sup> Refet de zor şartlar karşısında yılmamış, güzelliğinden olmasa da zekâsından sonuna dek faydalanarak güçlü bir kadın örneği olmuştur.

---

<sup>211</sup> Ayşegül Utku Günaydın, *Kadınlık Daima Bir Muamma: Osmanlı Kadın Yazarlarının Romanlarında Modernleşme*, 2. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2018, s. 156.

<sup>212</sup> Firdevs Canbaz, *Fatma Aliye: Fatma Aliye'nin Eserlerinde Kadın Sorunu*, 1. b., İstanbul: Timaş Yayınları, 2010, s. 144.

<sup>213</sup> Sema Uğurcan, "Tanzimat Devrinde Kadının Statüsü", *Edebiyatımız II - Yazarlar, Meseleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012, s. 212.

<sup>214</sup> Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 139.

## 2. Levâyah-i Hayât (1897-98)

Beş kadının birbirlerine yazdıkları mektuplardan oluşan *Levâyah-i Hayât*'ta, kadınlar, erkekler, kadın-erkek ilişkileri, evlilik, sadakat gibi konular tartışılır.<sup>215</sup> Ayna, romanın yalnızca bir yerinde kadınların moda bağlamında değerlendirilmesinde belirleyici bir unsur olarak geçmektedir:

*Vapur harekete hazırlanmakta olduğunu sarsıntılılarıyla ihbar eylemekte iken kamaranın kapısı açılıp iki karı içeri girdi. Yüz, surat boyalı. Saçların potluğu hadden efzun. Modayı taklide çalıılmış fakat hep üst tarafına geçilmiş. Yalnız "comme il faut"<sup>216</sup> olmamak değil. Göze yabancı gelen acaip ve biçimsiz bir tuvalet. Durup oturamıyorlar. Arkamıza tesadüf eden aynaya bakmak ve her cihetten pek ileriye varmış olan tuvaletlerinin bir noksanı olup olmadığını muayene etmek için ikide bir de üzerimize abanıyorlar. İyi sıkıldık. Macide sabredemedi. "Madamlar sizin ayna ile işiniz çok, bari buraya oturun," diye kalktı, biz öbür tarafa yerleştik. (s. 85)*

Bu kısımda anlatıcı-karakter dönemin modaya düşkün kadınlarını eleştirmektedir. Burada önemli olan nokta, bahsedilen kadınların tasvirinin anlatıcı tarafından okurun gözünde canlanması amacıyla yapılmasıdır. Anlatılanlara göre abartılı tuvaletleriyle estetik görünmeyen bu kadınların, anlatıcının aksine kendilerini son derece güzel bulmaları ve kendilerini aynaya bakmaktan alamamaları önemlidir. Bu kadınlar, Milan Kundera'nın "*kitsch insan*"ına (*kitschmensch*) benzerler. Kundera, "*kitsch insan*"ını şöyle açıklar: "*Kitsch insan*'ın (*kitschmensch*) *kitsch* ihtiyacı: Bu her şeyi güzel gösteren yalancı aynadan kendine bakmak ve orada heyecanlı bir hoşnutlukla kendini tanımak ihtiyacıdır."<sup>217</sup> Burada söz konusu olan kadınların aynaya duydukları ihtiyaç, aynaya bakışlarındaki tavır belli bir grup kadına aittir ve anlatıcı bu grubu kendisini dâhil ettiği insanlardan belirgin bir sınırla ayırır. Ergun Kocabıyık, makyajıyla öne çıkan kadınlarla ilgili şu açıklamada bulunur:

*Onlarda ayna henüz içe bakış girişimini besleyen bir düşünümsel araca dönüşmemiştir; yalnızca dış görünüş kaygılarının giderilmesine aracılık eden normatif bir araçtır. Onlar aynaya bakmazlar, ayna onlara bakar. Kitsch-insan "Görülüyorum, öyleyse varım" der. Kendilerine dair bakışları daha çok başkalarına nasıl göründükleriyle, onların üzerinde nasıl bir etki bıraktıklarıyla, onların beklentilerini gerçekleştirme gayretiyle ilgilidir. Bu nedenle makyajlı yüzlerdir onlarınki. Makyajlı yüz, yani maskesini yüzü*

<sup>215</sup> Fatma Aliye, *Hayattan Sahneler (Levâyah-i Hayât)*, yay. haz. ve çev. Tülay Gençtürk Demircioğlu, 2. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2013. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>216</sup> Fransızca bir ifade olan "Comme il faut", "olması gerektiği gibi" anlamına gelmektedir.

<sup>217</sup> Milan Kundera, *Roman Sanatı*, çev. Aysel Bora, 5. b., İstanbul: Can Yayınları, 2014, s. 128. (Vurgu yazara aittir.)



*sanalar, kendine bakıştan yoksundur ve yüzeyselliği aşamadığı için derinliğini, çekimini yitirmiştir. Böyle bir yüze kim kapılır ki? Makyaj yüzü ortadan kaldırır. Makyaj tazelemek için aynaya bakan gözlerde afallama, yadırgama ya da kayıp ifadesi yoktur.*<sup>218</sup>

Romandaki kadınların hâl ve hareketleri, kamusal bir alan olan vapurda özellikle dikkat çekicidir. Diğer insanların düşüncelerini önemsemedikleri için değil, aksine tam da kendilerini göstermek, diğer insanların dikkatlerini çekmek için böyle davranan bu kadınlarda her şey eğretidir: Taklit ettikleri moda, konuştukları Fransızca, yaptıkları makyaj... Sürekli aynaya bakarlar, ancak gerçek anlamda kendilerini görmezler. Hakiki anlamda derinliğe sahip olmayan bu kişiler, yalnızca diğer insanlar için değil, kendileri için de dış görünüşlerinden ibarettir. Aynaya bakmaya tenezzül etmeyen anlatıcının da dâhil olduğu kadınlar ise modayı yakından takip etme ihtiyacı hissetmeyen, çünkü muhtemelen kendilerini göstermek için modaya ihtiyaç duymayan, hatta belki de kendilerini gösterme ihtiyacı duymayan kadınlardır. Kendilerini doğrudan övmese de diğer gruba yaptığı olumsuz eleştiriler vasıtasıyla kendileri hakkında okura fikir vermiş olurlar.

### **3. Enîn (1910)**

Fatma Aliye, *Enîn*'de sevdiği erkek tarafından aldatılan, bundan sonra kendi ayakları üzerinde duran bir kadını anlatır.<sup>219</sup> Sabahat, herkes tarafından sevilen ve sayılan bir kadındır. Üvey kardeşi Nebahat ise güzel olmakla birlikte onun dışında hemen her bakımdan Sabahat'ın karşıt konumunda bulunur. Zengin olmadığı gibi ablası Sabahat'tan maddi destek görür. Sabahat'ın aksine kötü huylu, aksi ve sinsidir. Çocukluğundan beri kıskandığı ablasını kötü talihinin nedeni olarak görür. Bir gün, hoşlandığı ve evlendiği takdirde kendisini ekonomik açıdan rahatlatacağına inandığı erkeğin kendisinden değil, ablasından hoşlandığını fark ettiği zaman karamsar bir hâlde odasına döner. Bu ruh hâliyle kendisini aynada incelemeye başlar: "*Cildindeki kuru beyazlık kara kaşlarıyla ne güzel imtizaç etmiş idi. Gayet civelek, kara ateşin gözlerin etrafındaki kara, uzun kirpikler sanki o nermin cilt üzerine gölgeler akseylemiş gibi*

---

<sup>218</sup> Ergun Kocabıyık, *Aynadaki Narkissos / Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz*, 3. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, 2014, ss. 111-112.

<sup>219</sup> Fatma Aliye, *Enîn*, yay. haz. Tülay Gençtürk Demircioğlu, 2. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, 2015. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

*görüniyordu. Ufak ve biçimli bir ağız, muntazam dişler, mevzun bir gerden, orta boy heyet-i mecmuasıyla pek güzel olan bu kız kendi güzelliğini gördükçe talihine sitemler ediyordu.*” (ss. 286-287) Nebahat, kardeşi Sabahat’ın hem servetini hem de ona gösterilen ilgiyi kıskanır. Sabahat’ın uysal ve olgun duruşuna karşı Nebahat, huysuz ve kıskançtır. Bu ayna sahnesi, Nebahat’ın kıskandığı ablasıyla kendisini güzellik bakımından karşılaştırmasına ve nihayetinde kendi güzelliğinin üstünlüğüne, dolayısıyla onun sahip olduğu güzelliklere sahip olma hakkı olduğuna kendisini inandırdığı sahnedir. Nebahat aynada yeni bir şey fark etmese de bildiği bir şeyden emin olur. “*Ayna, görüş alanını genişletip doğrudan görmesi imkânsız olan imgeleri açığa çıkararak görünür olanı, görünüşü ve gerçeği sorgulatur, böylece eleştirel düşünme talep eder.*”<sup>220</sup> Nebahat, güzelliğinden zaten emindir; ancak bu, kafasında yalnızca bir düşünceye üstünü değiştirdiği esnada bir anda kendisini aynada *yeniden* görür. Güzelliği bir kez daha kendi *gözünde* kanıtlanır.<sup>221</sup> O hâlde bu güzelliğin hakkını ne olursa olsun almalıdır. Melchior-Bonnet’nin dediği gibi, “*öfke ve kin, kıskançlıktan doğar.*”<sup>222</sup> Ayna, ona uzun zamandır içinde taşıdığı duyguların dışarıya aksetmesine ve onun eyleme geçmesine aracı olur. Güzelliğin, kendisini sevdirmek için yeterli olmadığını düşünür, çevresindeki insanlardan intikam almak için sinsi planlar tasarlamaya başlar. Böylece romanın ilerleyen bölümlerinde, aynada onayladığı güzelliği, evlenmek istediği erkeği elde etmek için kullanacağı bir silaha dönüşür.

## E. NABİZADE NAZIM

### 1. Zehra (1896)

Nabizade Nazım, *Zehra* romanını 1896 yılında o dönemde “Hakikiyyun” olarak adlandırılan Realizm ilkeleri doğrultusunda yazmıştır.<sup>223</sup> Bu nedenle anlatı zamanının

<sup>220</sup> Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, s. 164.

<sup>221</sup> Muazzez Tahsin Berkand’ın *Sarmaşık Gülleri* romanında Necip, Gülseren’i içinde bulunduğu zor şartlardan kurtarmak adına evlilik teklif eder. Birbirlerini sevmelerine rağmen dostluklarını kaybetme korkusuyla duygularını açıklamaktan çekinirler. Gülseren, aynaya baktığı zaman kendisini çok alımlı ve güzel bulur, aynadaki yansımasının verdiği öz güvenle Necip’in onu neden sevmediğini düşünüp üzülür. (Muazzez Tahsin Berkand, *Sarmaşık Gülleri*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1950, s. 240 ve s. 293.) Böylece ayna, kadına “sevilmeye layık” güzellikte olup olmadığı bilgisini verir; bu bilgi kadın için sevdiği erkeğin yaklaşımından daha sahihtir.

<sup>222</sup> Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, s. 220.

<sup>223</sup> Nabizade Nâzım, *Zehra: İnceleme-Metin*, yay. haz. Jale Gülgen Börklü, 1. b., İstanbul: Kesit Yayınları, 2016. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir.)

toplumsal, ekonomik, politik, dinî, kültürel vb. tüm unsurlarını dikkate alarak romanının çerçevesini oluşturmuş, karakterleri dönemlerine ve çevrelerine uygun şekilde çizmeye çalışmıştır. Karakterlerin psikolojik tahlillerine de hayatı ve insanı olduğu gibi anlatabilmek, daha gerçekçi bir anlatım yakalayabilmek adına ayrıca dikkat etmiştir. Jenijoy La Belle'nin, “Ayna, fizyognomik yorumlamada temel bir araçtır. [...] Kadınlar hayatlarında herhangi bir değişiklik hissettiklerinde sıklıkla aynaya bakarlar.”<sup>224</sup> tespitini onaylarcasına romanda ayna, ana kadın karakterlerin ruh hâllerini ortaya koymak için önemli bir vasıta olarak kullanılır. Bu açıdan önce Zehra, sonra Sırrı Cemal duygu dünyalarındaki değişimleri anlayabilmek için aynadan faydalanırlar:

*Geniş bir kanepede üzerine kendisi atıvererek yüreğinin çarpıntısını dinlemeye başladı. Allah, Allah! Bu helecan ne olacak? Tuhaf henüz ismini, kim olduğunu bilmediği o lehce-i dil-firipteki bu tesir ne idi ki bir türlü onu gözü önünden kaybedemiyordu. Ayağa kalktı. Aynanın önüne geçti. Çehresinin kesbettiği renge şaşakaldı. Bu ne demek? Bu ne demek? diye söylenmeye başladı. Yüzüne biraz soğuk su döktü. Biraz inşirah buldu. Eline bir kitap aldı mütalaaya başladı. (s. 84)*

Zehra'nın Suphi'yi ilk kez görmesinin hemen ardından yaşadığı duygu durumunun anlatıldığı bu kısımda Zehra, aşkın nasıl bir duygu olduğunu tüm uzuvlarıyla birlikte ilk defa duyar. Yarım dakika kadar Suphi'yi gördükten sonra kendisinde oluşan heyecanın kaynağını çözmeye ve kendisini tanımaya çalışır. Bunun için de aynaya bakma ihtiyacı hisseder. Orada gördüğü suretini hemen tanıyamaz, yaşadığı duygusal değişim yüzüne de yansımıştır. Bunu anlamlandırmaya çalışır. Yaşadığı yoğun duygunun kendisinde yarattığı değişimin farkındadır, ancak bunu fiziksel olarak da görmek ister. Aynada kendisiyle karşılaşınca içten içe hissettiği şeyi tanımlayabileceğini hisseder. Zehra'nın aynada yüzünün renginin değiştiğini fark etmesinden başka bir ayrıntı verilmez; anlatıcı Zehra'nın zihnine tam olarak girmez, onu daha çok gözlemleyerek anlatır. Zeynep Kerman'ın da belirttiği gibi, “[y]azar, burada beklenmedik bir hadisenin genç kızın ruhu üzerinde yaptığı tesiri, değişik bir şekilde okuyucuya verir. Onun duyguları yerine, yaptığı birtakım gagesiz hareketleri kısa cümlelerle tasvir eder ve huzursuz bir atmosfer yaratmağa muvaffak olur[.]”<sup>225</sup> Dolayısıyla Zehra'nın zihninden geçenler, kelimeye dökülmüş bir içmonolog suretiyle okura doğrudan verilmese de iç dünyası gayet başarılı

<sup>224</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 34. Fizyonomi, bedeni, özellikle de yüzü analiz ederek kişilik hakkında bilgi ve fikir edinmeye çalışır. Dünyanın birçok yerinde yüz okumanın tarihi çok eski dönemlere dek gitmektedir.

<sup>225</sup> Zeynep Kerman, “Zehra Romanı”, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, 3. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2009, s. 175.

şekilde tasvir edilmiş olur. Zehra'nın bu esnada ayna karşısında bulunması tesadüf değildir. Ayna, onun kendi duygularını tanımasını sağlar.

Vaktiyle evin hizmetçisi olan, ancak Suphi'yle evlenerek evinin hanımı konumuna geçen Sırrı Cemal de yaşadığı ruhsal değişimin yansımasını aynada görmek ister:

*[Sırrı Cemal] hizmetçi kadını, mutfakta aşçıyı lüzumsuz yere haşladı.. Önüne rast gelen şeyi kırmak, ezmek, mahvetmek istiyor idi.*

*Aynanın karşısına geçti.. Birbirinin omzundan baş gösteren yüzlerce hayali de kendisini hiddetlendirdi.. Bu hayaller başının, ellerinin, her nevi hareketini hep bir dizi üzerinde aynen taklit etmekteydi. Bunları kendisiyle temeshur ediyormuş gibi telakki eyledi. Az kaldı aynayı kıracak idi.*

*[...]*

*Sırrı Cemal gezinmekte devam ediyor idi. Bir iki defa pencerenin önüne kadar geldiği hâlde bir türlü dışarı bakamadı güya hariçte korktuğu bir manzarayı görecekti.*

*Tekrar aynanın önüne geldi.. Eline Suphi'nin fotoğrafını aldı. Yüreği çarpmaya başladı. (ss. 132-133)*

Kocasını eski karısından kıskanan ve bir gün ona geri döneceğinden korkan Sırrı Cemal, kocasının eve geç kaldığı bir akşam yaşadığı ruhsal buhran esnasında aynaya bakmakta, orada kendisine musallat olan ve kendisiyle alay eden birtakım hayaller görmektedir. Bu hayaletler eski hanımı, aynı zamanda kocasının eski karısı olan Zehra'nın daima üzerinde hissettiği gölgesidir. Her ne kadar kötücül bir karakteri olmasa da Sırrı Cemal, en nihayetinde hanımına ihanet etmiş, karı-kocanın ayrılmasına sebep olmuş ve evin beyiyle evlenmiştir. Yuva yıkmış, kendi yuvasını bu yıkılan yuvanın üzerine kurmaya çalışmıştır. Dolayısıyla bu hayaller, aslında içinde taşıdığı korkular ve bastırıldığı düşünceleridir. Vaktiyle neden olduğu durumun şimdi kendi başına gelmesinden korkar. Özellikle kocasının eski karısına dönme düşüncesi içten içe onu yiyip bitirir. Bununla birlikte kendisini içten içe çürüten bu durumu gizlemeyi bilmiştir. Birinin içinde bastırmış olduğu şeylerin aynaya ayan beyan yansıması, aynanın o kişinin iç dünyasını olduğu gibi ortaya çıkarmasından ziyade, kişinin kendini gördüğü anda kendisinden artık kaçamamasından kaynaklanır. Nitekim, bastırıldığı tüm duygular ilk fırsatta açığa çıkmıştır. Aynada gördüğü hayaller kendisinden başka bir şey değildir. Hayallerin kendisini taklit etmesinin nedeni budur. Ayna, onu korkularıyla, yani kendisiyle yüzleşmeye zorlar. Dayanamayıp aynayı kıracak noktaya gelen Sırrı Cemal, bu karşılaşmanın ağırlığını kaldıramaz. Aynayı kırma arzusu, kendisini kaybetmeye

başladığının göstergesidir. Keza Sırrı Cemal, bu andan sonra kontrol altına alamadığı bir korkunun esiri olur, kocasının yeniden Zehra'ya döneceği anı beklemeye başlar.

Romanda ayna, Zehra'nın da Sırrı Cemal'in de değişen ruh durumlarını kendilerine aşikâr kılan nesnedir. Her iki kadının baktığı “ayna, maddi değişiklikleri çok özel ve incelikli bir şekilde kaydedebilir, sosyal sonuçlarını önceden tahmin edebilir ve bunları psikolojik koşullara dönüştürebilir.”<sup>226</sup> İkisi de bir duyguyu ilk kez hissettiklerinde hem bunu anlamlandırmak için hem de ruhsal durumlarının bedenlerine yansıyor yansımadığını kontrol etmek için aynaya koşar. Değişimi aynada görürler ve kabul ederler. Durumdan rahatsız oldukları için zihinlerini dağıtmak amacıyla başka noktalara odaklanmaya çalışırlar; Zehra kitap okumaya başlar, Sırrı Cemal ise Suphi'nin kendisini terk etme ihtimali durumunda ne yapacağına dair türlü düşünceler arasında gidip gelirken eline aldığı Suphi'nin resmine bakmaya başlar, o esnada dalıp gider. Bununla birlikte kısa süreli odak değiştirme işe yaramaz; Zehra aşkını, Sırrı Cemal ise kaygılarını kabul edip dile getirir, ikisi de duygularını had safhada yaşar.

## F. HÜSEYİN RAHİMİ GÜRPINAR

### 1. Mürebbiye (1899)

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1899'da yayımladığı romanı *Mürebbiye*,<sup>227</sup> Fransız bir kadının İstanbul'da bir konağa mürebbiye olarak alınmasıyla konaktaki erkeklerin bu kadın yüzünden nasıl birbirlerine düştüklerini anlatır. Fransa'da fahişelik yapan Anjel, daha önce İstanbul'a gelip zengin koca bulan arkadaşlarını takip ederek aynı amaçlarla İstanbul'a gelir ve Dehri Efendi'nin konağında kendisine mürebbiye olarak yer bulur. Birçok erkekle birlikte olmaya alışkın olan Anjel, konaktaki bütün erkekleri kendisine meftun eder ve bundan büyük bir zevk duyar. Bundan dolayı duyduğu gurur, aynaya baktığında ortaya çıkar:

*Uzun ayaklı, pembe karpuzlu, al atlas “abajur”lu lambasını yaktı. Karyolanın baş ucundaki büronun üzerine koydu. Ayineli dolabın karşısına geçip fistanından başlayarak birer birer bütün esvabını çıkardı. İnce beyaz ketenden kolsuz, yakası açık gecelik gömleğini giydi. Pistanına kadar küşâde olan o vâsi'*

<sup>226</sup> La Belle, *Herself Beheld.*, s. 75.

<sup>227</sup> Hüseyin Rahmi, *Mürebbiye*, 1. b., İstanbul: İkdam Matbaası, 1315 [1898]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

*yakasının aşığı taraftı dâirenmâdâr tül dantela olduğı için o gömlek tesettür-i vücuddan ziyâde, beden-i sîminine hayali, nazar-ı âşûb bir letafet-i nîm-mahremane verdiğinden, berrak dalgalar içinde seyahat eden su mâlikeleri, şefak bulutlarına bürünmüş esatir perileri gibi o istitâr-ı mevâm, üryan bir vücutta nazarın bulamayacağı zevk-i şairaneyi tabirime müsaade varsa, nekkât-ı hafıyyeyi itmâm ediyordu.*

*Mürebbiye, ayinede çıplak pazılarını, tekml endamını sath-ı âbda şeklini görüp de kendine âşık olan peri kızı gibi bir meftuniyet-i medîde ile temâşa etti. Omuzlarından aşığı miyânına doğru çözüp salıvermiş olduğı kumral saçları içinden başını münfa'ilâne birkaç defa salladı. Galiba o güzel çehre, bu latif endamına kaderinin göstermiş olduğı insafsızlığa karşı şikâyet ediyordu. Paris'te kendi hem-mesleği bulunan kadınlardan birçokları ziynet, ihtişam, servet içinde yüzüyorlardı. (ss. 120-23)*

Matmazel Anjel, “Hüseyin Rahmi'nin daha sonra yarattığı tiplerde görüleceği üzere taşıdığı hayat felsefesine göre şuurlu olarak hareket [eden] ve aktif [olan]”<sup>228</sup> bir kadındır. Aynanın önünde kendi vücudunu büyük bir hazla uzun uzun seyrederek;<sup>229</sup> bu eve gelmeden önce hayatını istediği gibi yaşamaktayken, cinsî ve maddi arzularını aynı şekilde tatmin edebileceğini düşünerek geldiği bu evde hayal kırıklığına uğrar. O buraya gelirken hem para hem de şehvet düşlemiştir. “O, gagesine ulaşmak, para kazanabilmek için, sadece vücudunu değil, aklını da kullanır.”<sup>230</sup> Bu açılardan *Aşk-ı Memnu*'daki Bihter'in bir çeşit prototipi sayılabilir; çünkü Bihter de kendisinden yaşlı Adnan Bey'le evlenirken zenginlik içinde yaşayacağını ve annesinin kötü namından kurtulacağını düşünür. Bihter de Anjel gibi bir süre sonra aynanın karşısında vücudunu seyrederken, bu güzel vücudun arzuladığı hayatı yaşayamadan çürüyeceğini düşünerek kederlendir ve ikisinin de erkeklerle ilişkileri bu ayna sahnesinden hemen sonra değişir. Bununla birlikte bu sahnede, Bihter'deki gibi psikolojik analizler yoktur; Anjel yalnızca cinsel bir ihtiyaçla aynada bedenine bakar, ruhsal bir açlık hissetmez.

Anjel aynaya baktığı zaman akşamdır, ışıkları yakar. “Uzun ayaklı, pembe karpuzlu, al atlas abajurlu lambası” odaya düzensiz bir ışık ve loş bir hava vermiş olmalıdır. Anjel'in üzerinde şeffaf kumaştan bir gecelik vardır. Işığın ve kumaşın da etkisiyle vücudu Anjel'in gözüne cinsel çekiciliği gayet yüksek, göz alıcı görünür;

<sup>228</sup> Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-2*, 10. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 455.

<sup>229</sup> Soyunarak aynada kendisini seyreden kadın, Mehmet Seyda'nın *Yanartaş* (1970) romanında da vardır: “Valinin küçük kızı soyundu dökündü, ayna karşısında kendini seyretti uzun uzun.” (Mehmet Seyda, *Yanartaş*, 1. b., 1. Cilt, İstanbul: Ararat Yayınevi, 1970, s. 113.) *Mürebbiye*'de Anjel'i camdan gözetleyen aşçıbaşı gibi, anlatıcı karakter de kızı camdan seyrederek.

<sup>230</sup> Zeynep Kerem, “Hüseyin Rahmi ve Halid Ziya'da Mürebbiye Meselesi”, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2009, s. 153.

kendisini beğenerek aynada bir müddet seyrederek. Erkeklerin de onu beğendiklerini düşünür; fakat ev sahibi Dehri Bey, kadının özgür bir hayat yaşamasına izin vermemektedir. Evin dışında istediği gibi bir hayat yaşayamadığı için cinsel iştahını evin erkekleriyle doyurmaya niyetlenir. Evdeki tüm erkekleri sahibinden aşçısına dek tek tek değerlendirir, hepsini elinin altında tutmaya karar verir. Anjel'in erkeklerle bakışı bellidir, onları arzuları için birer vasıta olarak görür. Bununla birlikte, erkekleri kullanabileceği nesnelere dönüştürmeye çalışan kadın önce kendisini nesneleştirmek zorundadır.<sup>231</sup> Simon Blackburn da nesneleştirmenin çift taraflı oluşuna dikkati çeker:

*Benlik duygumuz, diğer insanlara olan duygumuz ve onların bize olan duygusuyla karşılıklıdır. Kendimizi yalnızca sosyal dünyada keşfederiz. Dolayısıyla, ahlâkî düşünceler benlik bilincinin en önemli alanına girer ve benlik algımız büyük ölçüde onlardan oluşur. Kimliğimizi onlar şekillendirir.*

*[...] Diğerinin bakış açısına göre, kişi bir nesne ne kadar kendisi olabilirse o kadar kendisidir. Başka bir kişinin nesnesi olmak onun değerlendirmesine tabi tutulmayı da kapsar.<sup>232</sup>*

Anjel'in aynada kendisine bakışı, onun erkeklerle bakışından ayrı düşünülemez. Erkekleri kendi nesnesi yapmak için onların arzu nesnesi olmayı en baştan kabul eder. Kendi kimliğini bu nesneleştirme oyunu etrafında kurar. Aynadaki imgesini, erkeklerin kendisini beğeneceği ve kendisine boyun eğeceği bir şekilde ayarlar. Bunda başarılı da olur.

Anjel yatak odasında ayna karşısında kendisini seyrederken, onu anlatıcıyla birlikte seyreden başka biri daha vardır. Aşçıbaşı Tosun Ağa, mürebbiyenin odasını açık pencereden, bir ağaca tünemiş vaziyette gözetler. Anjel'in ayna karşısındaki hâl ve hareketlerini adeta pornografik bir film gibi izleyerek kendinden geçer. Bu sahneyi daha sonra Şemi'ye "Peluze vücut ayinenin karşısında titriyo[,] ben de ağacın sırtında zangırdayom..." diyerek anlatır (s. 374). Bir önceki alıntıda Anjel, ayna karşısında kendi vücudunu pek beğenip bu vücudu istediği gibi kullanamamaktan, vücudu sayesinde istediği erkeği kendisine bağlayamamaktan yakınıyor. Bu yakınmada, fırsatını bulup erkeklerle görüşebilse kendisini onlara beğendireceğine olan inanç vardır. Aşçıbaşının mürebbiyenin odasını gözetlemesi, bunu daha sonra evin başka bir erkeğine şevkle

<sup>231</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 55.

<sup>232</sup> Simon Blackburn, *Mirror, Mirror: The Uses and Abuses of Self-Love*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2014, s. 28.

anlatması Anjel'in kendine olan güveninin boşa olmadığını ve amaçlarını gerçekleştirebildiğini gösterir.

## 2. *Metres* (1899)

Gürpınar'ın kitap olarak 1899'da basılan romanı *Metres*;<sup>233</sup> Hami, Müştak ve Reyhan isimli üç kişinin Fransız bir fahişeye tutulmalarını ve onu elde etmek uğruna yaptıklarını hikâye eder. Roman, Hami ve ailesiyle açılır. Bir dönem Fransa'ya giden Hami, alaturka bulduğu karısı Saffet Hanım'ı alafranga bir tipe dönüştürmek ister, karısı kendisinin tüm isteklerini yerine getirmeye çalışmasına rağmen gözünde alımlı bir hâle gelemes.<sup>234</sup> Karısını sevilmeye değer görmeyen Hami Bey, Parnas'la birlikte olmaya başlar. Bu sırada annesi Firuze Hanım da gününü gün etmektedir. Parnas'ı Hami'ye kaptıran Müştak ve Reyhan, Hami'den intikam almak için karısını ve annesini ayartmaya çalışır.

Saffet Hanım, aslında hiç istememesine rağmen kocasının arzuladığı gibi bir kadın olmak için çok uğraşır, bunun için terzilerde alafranga kıyafetler diktirir. Adı gibi saf bir kadın olan Saffet Hanım, saflığının yanı sıra cahildir. Ayrıca şişman da oluşu, roman boyunca çevresindekiler tarafından aşağılanmasına ve öz güvensiz bir kişilik sergilemesine yol açar. Aşağıdaki sahnede terzi ve Saffet Hanım ayna hakkında konuşmaktadır:

*Ah hanım efendim, sırtınızdaki korse o geniş "hanş"larınız üzerine öyle bir güzelim oturuş oturdu ki ressamlar görseler kıskanacaklardır. Kendinizi görmek için hemen "psişe"ye koşunuz.*

*Saffet Hanım:*

*-(Gülerek) Psişe nedir?*

*Modist:*

*-Var-gel büyük endam aynanız yoktur?*

*Saffet Hanım:*

*-Endam aynamız var ama varıp gelmez öyle yerinde durur.*

*Modist:*

*-Ben sizde o kadar tuvalete merak görmüyorum. Böyle güzel sıfatınız olsun da psişeniz var-gel olmasın... Hep bunlar taaccübümü davet eder şeylerdir. (ss. 9-10)*

<sup>233</sup> Hüseyin Rahmi, *Metres*, 1. b., İstanbul: İkdam Matbaası, 1316 [1899]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>234</sup> Batı'dan dönen erkeğin evdeki kadını beğenmeyerek Batı'da gördüğü kadınlara benzetmeye çalışması Halide Edib Adıvar'ın *Seviyye Talip* romanında da işlenir. Analiz için tezin ilgili bölümüne bakınız.



Boy aynası ve “psişik” denilen döner ayna gibi aynalar, hem kadının ekonomik ve sosyal statüsüne işaret eder hem de güzellikle ilişkilendirilip kadının sıkça kullandığı nesnelere biri kabul edilir.<sup>235</sup> Kadının, özellikle de güzel kadının, sürekli aynalarda kendine baktığı varsayılır. Saffet Hanım’ın ayna çeşitlerini bilmemesi, onun aynaya pek bakmadığının bir göstergesidir. Halbuki anlatıcı, Saffet Hanım’ın “*her sabah aynanın karşısına geçerek çenesinin altından sarkan katmerleri sars[tığı]*” (s. 169) bildirir; fakat bu, toplum nezdinde kadından beklenen tavır değildir. Saffet Hanım, aynaya süslenmek ve diğer insanlar tarafından nasıl görüldüğünü kontrol etmek için bakmaz. Bir kadının bu amaçla aynaya bakmaması ise şaşırtıcıdır. Terzi, Saffet Hanım’ın aynalarla fazla ilgilenmemesini yadırgar, onun kadınsılıktan uzaklaşmasının bir emaresi gibi algılar. Zira Saffet Hanım’ın kendisi de böyle düşünmektedir; kocası ve kayınvalidesi onun üzerinde ciddi bir psikolojik baskı kurmuştur. Kendisine dair güzellik algısını onların bakışı ve yorumu şekillendirir. Bu yüzden onu beğendiğini söyleyen biri çıkana dek, kendisini güzel ve alımlı bulmayıp aynalara, kendisinden beklenildiği gibi bakma gereği pek hissetmez.

*Kendini bir bey görmüş, beğenmiş, çiçekli kâğıda muhabbetname yazmış, göndermiş... Aman ne akla gelmez, ne inanılmaz bir şey! Kendisi beğenilecek bir kadın olsaydı, kocası, kaynanası zavallının o tulum vücudu, o desdeğirmi çehresiyle o kadar istihza ederler miydi? Onların bu derece alaylarına uğrayan bir sima bir diğerince nasıl câlib-i rağbet olabilir?*

*Saffet bunu merak etti. Tetkik-i cemâli için ayineye koştu. Helecandan, meraktan gül pembesi bir humret-i latife peyda etmiş yanaklarını, kıvrır kıvrır müjganı arasından hayat-ı yeis-âludunun bütün nikât-ı merâreti parlayan elâ gözlerini dikkatle süzdü. Alnından, şakaklarından dağılan sık, gür, lüle lüle kumral saçların arasında kalmış o pembe çehresini beğendi. Gerdanındaki katmerlerin azaldığını bir nazar-ı memnuniyetle gördü. Gittikçe melahatına hayreti arttı. Kendinin bu kadar güzel olduğunu o güne kadar neden takdir edemediğine şaştı. Tab-ı hüsnüne dayanamadı. Rakik, gülgün dudaklarını aynaya uzattı, aylardan beridir zevcinin mehcûr-ı iltifat-ı rağbeti olan o tombul yanaklarından bir buse aldı. Bu cinayeti etraftan görülmüş gibi bir vehme, galta-i hisse düşerek daha ziyade kızardı. Odanın dört duvarına göz gezdirdi. Görülmediğine emniyet peyda edince eğildi, kendini ayineden bir daha, bir daha öptü. Kalbinde na-kabil-i teskin bir ataş-ı muhabbet, kanında can-sûz bir hararet vardı. Sevilmek, okşanmak, ateşli bir zevcin aguş-ı tazyikinde hırpalanmak, adeta ezilmek istiyordu. Bütün mesamatından sıhhat, hayat fişkırın o kanlı, kaynar vücudu, türabı, abı, iklimi fevkalade, fakat dest-i harâstan mahrum bir “menbit” gibi istidad-ı feyzini gösteremiyor, semerat-ı hayatını veremiyordu. (ss. 410-412)*

<sup>235</sup> Bu konuyu ayrıntılı olarak tartışan bir makale için bkz: Susan Sontag, “The Double Standard of Aging”, *Saturday Review*, 1972, ss. 29–38.

Saffet, kocasından ve kaynanasından sürekli fiziksel özelliklerine dair hakaret işitmeye alıştığı için öz güveni olmayan bir kadındır. Kocasının onu başka bir kadınla aldatması ve onunla neredeyse hiç ilgilenmemesi bu öz güvensizliğin derecesini arttırır. Kendisini, hiç kimse tarafından beğenilmeyecek bir kadın olarak görür. Kadın psikolojisi üzerine çalışan Alman psikolog Karen Horney, bu durumu şöyle açıklar:

*İnsanın erkeklerle doyurucu bir ilişki kurmayı başaramamasında, suçlanacak kişinin kendisi olup olmadığı konusunda duyduğu ezici kuşku [...] [için] dile getirilen genel kanı, hiçbir şeyin olması gerektiği gibi olmadığıdır; hastalar hep “normal” olmadıkları konusunda bir kaygı duyar ve duymuştur. [...] Bu kuşkuların bilinçte en sık rastlanan biçimi, hastaların kendilerini çirkin bulmaları, dolayısıyla hiçbir erkeğe çekici gelmeyecekleri kanısındır. Bu kanı gerçek olgulardan tamamen bağımsızdır; örneğin sıradışı bir güzelliği olan kızlarda bile bulunabilir. [...]*

*Bu eziyet verici düşüncelerin üstesinden gelme girişiminde giysilerin çok önemli bir işlevi vardır, ama bu da kalıcı bir başarı sağlamaz, çünkü kuşkular bu alana da girer ve sürekli bir üzüntü kaynağı yaratır. Giysilerin birbirine tam uyması, giyeni şişman göstermesi, çok uzun ya da çok kısa, dümdüz ya da gösterişli, çok göz alıcı, çok genç havalı olması, ya da yeterince çağdaş olmaması dayanılmaz bir şey olup çıkar.*

*[...] Erkeksiz kalmak, hiçbir erkekle hiçbir şey yapmamış olmak, kızıoğlankız kalmak, evlenememek -bütün bunlar utanç vericidir ve insanların aşağılanmasına yol açar. Bir erkeğe sahip olmak – bu ister hayran, ister arkadaş, sevgili, ister koca olsun- kişinin “normal” olduğunun kanıtı sayılır.<sup>236</sup>*

Saffet, evli olmasına rağmen bir erkeğe “sahip” değildir; toplumun nezdinde önemli bir “kusur” olan bu durumun sebebini kocasının ve kayınvalidesinin baskın sesinin bir sonucu olarak kendisinde görür. Bu nedenle bir aşk mektubu aldığı anda önce birinin kendisini sevebileceğine inanamaz, ancak içten içe inanmak ister. Kendisinin de biri tarafından beğenilebileceği düşüncesi, onu hemen aynada kendine bakmaya sevk eder. Kendisini bu kez beğenir, hatta “kendisinin bu kadar güzel olduğunu o güne kadar neden takdir edemediğine şaşar,” çünkü beğenildiğini hissetmektedir. Saffet Hanım’ın beğenme duygusu dışarıdan kaynaklanır. Saffet Hanım, kendisini güzel bulmadığı için, daha doğrusu güzel bulunmadığı için aynayla barışık değilken, beğenildiğini fark etmesiyle aynaya “koşar” ve artık kendisini beğenmeye başlar.

Saffet Hanım’ın kendisini beğenmeye başlaması, cinsel arzularının da açığa çıkmasına neden olur. Önce aynayı öpmek suretiyle yanaklarından bir öpücük alır. İlk kez yaptığı böyle bir şeyden bir cinayet işlemişçesine utanır; çünkü cinsel arzuları açığa

<sup>236</sup> Karen Horney, *Kadının Ruhsal Yapısı*, çev. Nilgün Şarman, İstanbul: Payel Yayınları, 1998, ss. 195-197.

çıkıştır. Bununla birlikte burada durmaz, etrafı kolaçan ettikten sonra kendisini defalarca öper. Cinselliği uyanmıştır. Daha önce kendisini “kısır” olarak görürken bu kez vücudundan hayat fışkırdığını düşünmeye, vücudunu suyu, toprağı, iklimi çok iyi, fakat ekeni olmayan verimli bir toprak gibi görmeye ve bu verimli toprakları işlemeyen kocasını suçlamaya başlar. Kocasıyla arasındaki bağı sorgular, daha önce hissetmediğı ve düşünmediğı şeylerin artık hayatını yönlendirdiğini fark eder.

Saffet Hanım’ın aynayla olan sorunlu ilişkisi, romanın sonlarına doğru yeniden gündeme gelir. Saffet Hanım’ı baştan çıkarmaya çalışan Müştak, bir gece onun yatak odasına gizlice girer. Girer girmez etrafı tarif etmeye başlar, aynaya özellikle dikkati çeker:

*Bu karyolaların mukabilinde yine o ağaçtan bir ayineli dolap... Fakat aynası tül ile setredilmiş...*

[...]

*Yanan çifte mum, ayinenin üzerindeki tül örtü, kadının asapça rahatsızlığını gösteriyordu. Demek bir gece kandilinin ziya-yı hafifiyle iktifa edemeyecek kadar içinde sıkıntı var. Gözlerini açınca etrafını aydınlık bulmak istiyor... Bir zucret-i derunla döşekten sıçradığı zaman kendinin ayinede aksini görmekten tevahhuş ediyor, yahut ki za'm-ı nisvânınca gece ayineye bakmak fenadır kavline ittiba eyliyor. (ss. 660-661)*

Bu alıntıda aynayla ilgili çok eskiden kalma geleneklerin ve batıl inançların, günlük yaşama etkisi görülür. Türklerde eskiden aynaya çok sık bakmak iyi sayılmazdı. Bu nedenle eskiden gelen bir inanış ve alışkanlık olarak aynalar kullanılmadığı zaman, özellikle gece vakti aynadan çıkabilecek ruhları engellemek amacıyla aynanın üzeri örtülürdü.<sup>237</sup> Ayrıca gece aynaya bakanın ömrünün kısa olacağı inanışı<sup>238</sup> da aynanın üstünün örtülü olmasının nedenlerinden biri olabilir.<sup>239</sup> Saffet Hanım, batıl inançlara sahip olabileceğı gibi uyandığında kendini aniden görüp korkma ihtimaline karşı bir tedbir olarak da aynanın üstünü örtmüş olabilir; ancak her iki durum da esasen problemlidir. Romanın yazıldığı dönemde batıl inançların artık terk edilmesi gerektiğı tartışılmaktadır, Hüseyin Rahmi de bunu savunanlardan biridir.<sup>240</sup> Bu nedenle Saffet

<sup>237</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Çetindağ, *Ayna Kitabı*, s. 9, ss. 181-182 ve 193-195.

<sup>238</sup> Secda Saltuk, *Ayna: Geçmişten Günümüze, Her Alanda Her Anlamda*, İstanbul: Arkeoloji Ve Sanat Yayınları, 2010, s. 210.

<sup>239</sup> Gece aynaya bakmanın iyi sayılmaması inanışı, Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı*'nda da işlenir. Muharrir kendisini anlatan Vildan, çocukken kendisine telkin edilen gece aynaya bakmanın uğursuzluk getireceğı inancını ömrü boyunca taşır ve bir daha geceleyin aynaya bakmaz. (Peyami Safa, *Bir Tereddüdün Romanı*, 1. b., İstanbul: Sühulet Kütüphanesi, 1933, s. 142)

<sup>240</sup> “Romanlarının çoğunda cahil insanların batıla bulaşmış itikadlarıyla ve onların itikadlarını kötüye kullanan kişilerle uğraş[ır.]” Önder Göçgün, “Gürpınar, Hüseyin Rahmi”, *Türkiye Diyanet Vakfı*

Hanım'ın batıl inançlara sahip olması ve bu inanışlara dayanan gelenekleri terk etmemesi, onun makbul bir tip olmadığına işarettir.

Batıl inançlara bağlılığın dışında bu durum Saffet Hanım'ın ruhsal sağlığındaki bozukluğun da göstergesidir. Jennifer Breithoff, Nancy Werlin'in *Black Mirror (Kara Ayna)* romanındaki France karakterinden yola çıkarak -yatak odası gibi- özel alandaki örtülü aynanın, içe dönük ve makbul olmayan bir karakterin ve insan etkileşiminin neredeyse yokluğunun sembolü olduğunu ileri sürer.<sup>241</sup> Saffet Hanım'ın kendisiyle ilgili algılarının diğer insanların düşüncelerine bağlı olması, kendi kendisiyle barışık bir kişilik geliştirememesi, Breithoff'un France hakkındaki değerlendirmesinin onun için de geçerli olduğunu gösterir.

Müştak da tüm bunlara yakın düşüncelerle odadaki eşyaları dikkatle inceler ve eşyaları yorumlayarak Saffet Hanım hakkında fikir edinmeye çalışır. Mumun sayısını ve aynanın örtülü oluşunu, kadının psikolojik durumuna dair bir işaret olarak değerlendirir. Gece karanlıkta yatmaktan korkup iki mum birden yakması, onun fiziksel ve ruhsal açıdan zayıf yapıda biri olduğunu gösterir. Saffet Hanım, başka birinin varlığına sığınma ihtiyacı hisseder. Kocasının olmasına rağmen yalnız yatmakta, dolayısıyla kendisini yalnız hissetmektedir. Karanlık ve yalnızlık korkusu, Saffet Hanım'da psikolojik bir semptomla dönüşmüştür. Sigmund Freud, “[s]emptomun kökenini[n] dışarıdan kaynaklanıp bir zaman bilinçliken, sonradan unutmalar nedeniyle ister istemez bilinç dışına kaymış izlenim ve yaşantılar[in] oluştur[duğunu]” belirtir.<sup>242</sup> Saffet Hanım, kocasının ve kayınvalidesinin küçümseyen tavırlarını içselleştirmiş görünür, yoğun bir yalnızlık ve değersizlik hissi içinde kıvrır, bilinçdışı kocasına ve kayınvalidesine hak vermese de bilinç düzeyinde hak verir gibi boyun eğer, onlar ne isterlerse yapar. Bununla birlikte, içten içe hissettiği yoğun yalnızlık ve değersizlik hissi, gece yakılan çifte mum ve örtülü aynada nevrotik bir korku halinde kendisini ortaya çıkarmaktadır. Karanlıkla yalnızlık fobilerini -başta anne olmak üzere- sevilen

---

*İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1996, C. 14, s. 325. Hüseyin Rahmi'de gelenekleri ve batıl inançları inceleyen bir makale için bkz: Alev Sınar, “Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Eserlerinde Adet ve Gelenekler”, *Türkiye Günlüğü*, S. 63 (2000).

<sup>241</sup> Jennifer Breithoff, *Mirror Mirror in the Book, May I Have a Closer Look?': On Mirrors and Reflections in Contemporary Adolescent Fiction*, Mamer: [y.y.], 2013, s. 39.

<sup>242</sup> Sigmund Freud, *Psikanalize Giriş-2 Nevrozlar*, çev. Kamuran Şipal, 2. b., İstanbul: Say Yayınları, 2016, s. 77.

kişinin eksikliğine bağlayan Freud,<sup>243</sup> “[b]eklenti korkusunun ya da genel korkunun seksüel yaşamdaki belli olaylarla, bir başka deyişle libidonun bazı kullanımlarıyla sıkı bir bağımlılık ilişkisi içinde bulunduğunu” belirterek “[c]inselliğin kötüye kullanımına son verilir verilmez korku nevrozunun sayısız vakada ortadan kaybol[acağı]” iddia eder.<sup>244</sup> Gerçekten de Saffet Hanım’ın aynayla ilişkisi kendisini beğenen ve seven biri olduğunu gördüğünde bir anda değişir, buna paralel olarak kendisine öz güveni artar.

Saffet Hanım, kendisini sevilecek değerde görmediği için aynaya bakmazken ona bunu hissettiren kayınvalidesi Firuze Hanımefendi ise muhtemelen sıklıkla aynaya bakar. Bu tahmin edilmekle birlikte Firuze Hanım’ın aynayla ilişkisinden romanda yalnızca bir kez bahsedilir. Gençliğini kaybettiğe güzelliğini de kaybettiğine inanan Firdevs Hanım, aynaya bu durumla yüzleşmek için bakar. Firuze Hanımefendi, gençliğinde güzelliğiyle bilinen varlıklı bir kadındır. Kocasını ölünce elindekileri satarak geçimini sağlar. Güzelliğine düşkün bir kadın olarak yaşlılığı kabul etmek istemez. Önder Göçgün, Firuze Hanım’ın gelini Saffet Hanım’ı sürekli tahkir etmesini yaşlılık psikolojisine bağlayıp onun aynaya bakışını da anlatıcının bu kadına olumsuz bakış açısını ortaya koyma isteğiyle açıklar: “Gelinin genç ve alımlı görünüşüne karşı, içi hasetle dolu bir kaynana örneği sergileyen bu kadın hakkında, ‘derûnu çift çarşısına benze(r)..’ tabirini kullanan romancı; O’nu ayna karşısına geçirmek suretiyle, realiteyi bütün acılığıyla yüzüne haykırmak ister.”<sup>245</sup> Anlatıcının Firuze Hanım’ı ideal bir kadın karakter olarak değerlendirmede tüm betimlemelerde belli olmakla birlikte anlatıcı Firuze Hanım’ı basitçe yaşlanan kadın olarak tasvir etmez. Jenijoy La Belle, “gençliklerinde kendilerini görsel varlıklar olarak kuran ve kendilerini bu imgeler üzerinden tanımlayan kadınlar için, yaşlanma sürecinin hem fiziksel hem de psikolojik bir tehlike gibi görünebileceğini”<sup>246</sup> söyler. Gençliğini kaybetmek, onun için güzelliğini ve çekiciliğini kaybetmektir. İktidarını bu yolla inşa eden Firuze Hanım, zamanın tahribatına karşı olabildiğince direnmeye çalışır; buna direnebildiği ölçüde insan ilişkilerindeki otoritesini de koruyabilecektir.

---

<sup>243</sup> Freud, *Psikanalize Giriş-2 Nevrozlar*, ss. 230-231.

<sup>244</sup> Freud, *Psikanalize Giriş-2 Nevrozlar*, s. 223.

<sup>245</sup> Önder Göçgün, *Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993, s. 100.

<sup>246</sup> La Belle, *Herself Beheld*, s. 98.

Yaşlılığı, diğer insanların üzerindeki gücünü tehdit eden bir unsur olarak gören Firuze Hanım, kendisini hâlâ güzel hissettiren insanlara, yalancı da olsalar itimat etmek zorunda kalır. Yine de zaman zaman gerçeklerden kaçamadığı anlar olur, insanlara güvenmekten vazgeçer. Böyle zamanlarda “*Hemen aynaya koş[ar;]*” çünkü insanların yüzünde ya da takvimlerde görmezden gelebildiği gerçeği aynada inkâr edemez. Burada ayna, yalan söylemeyen ve insanı gerçeklerle yüzleştiren bir nesne olarak yer alır. Üstelik yüzündeki makyaj da gerçeği maskeleyemeye yetmez. Yorgunluğu, hatta çöküşü gizlenemeyecek kadar aşıkardır. Aynadaki imgesini kabul ettiği vakit, bu kez kendisinden bunu gizleyenleri sorgulamaya başlar. Onların kendisinden bir çıkarı olup olmadığını düşünür. Böyle bir anda bir delikanlının onunla görüşmek istediğini söyleyen ve kendisinin hâlâ güzel olduğunu iddia eden nedimesine itiraz eder. Firuze Hanımefendi, aslında kendisine yapılan iltifatların samimi olmadığını farkındadır, her zaman tamamen doğruyu söyleyenlerin yalnızca aynalar olduğunu düşünür; ancak ayna karşısındaki sorgulaması da geçicidir. Etrafındakilere inanmayı “tercih ederek” hayatına devam eder. Neticede Firuze Hanımefendi’nin gerçekle yüzleşmek için psikolojik olarak hazır oluşunu da göz ardı etmemek gerekir; çünkü aynaya günlük hazırlıklarını yapmak için muhtemelen sık sık bakmaktadır. Oysa her aynaya baktığında bu yüzleşme gerçekleşmemektedir, ancak kendisiyle yüzleşmeye hazır olduğunda aynaya koşmaktadır.

Yaşlılığını inkâr eden ve bu süreci elinden geldiğince ertelemeye çalışanlardan bir diğeri Meryem Dudu’dur. Anlatıcı, Meryem Dudu’nun bu kaçışını ayna karşısındaki çabalarını vererek anlatır. Meryem Dudu, Firuze Hanımefendi gibi güzelliğiyle diğer insanlar üzerinde otorite kuran bir kadın değildir, ancak birçok kadın için geçerli olan La Belle’in iddiası Meryem Dudu için de geçerlidir. Meryem Dudu, yaşlılık belirtilerini görünmez kılmak için saçlarını boyar, ayna karşısında uzun vakitler geçirir. Tüm bunlar, yaşını soranlara verdiği yanıltıcı cevapları kanıtlamak içindir. Ayna karşısında hazırlanırken başkalarının bakışlarının yerine geçen ayna ona nasıl görüldüğünü söyler. Dış görünüşünü sık sık kontrol etme gereği duyan Dudu, romanda aynayla en çok haşır neşir olan kişilerden biridir: “*Çarşafta kabaran bu guguruğu üç kanatlı aynada uzun uzun seyrederek kendine pek yaraştırmış olduğundan ‘Acaba çarşaf oynadı, süsüm bozuldu mu?’ merakıyla ikide birde elini tepesine götürüyordu.*” (s. 199) Güzel ve

alımlı bir kadın olarak tanıtılmayan Meryem Dudu'nun aynayla ilişkisi onun yalnızca kadın olmasından kaynaklanmaktadır. Bu açıdan Saffet Hanım'la tezat oluşturur.

### 3. Kokotlar Mektebi (1929)

*Kokotlar Mektebi*, 1927'de *Vakit* gazetesinde tefrika edilmiş, 1929'da kitap olarak basılmıştır.<sup>247</sup> Karakterlerin konuşmaları birtakım tartışmaları gündeme getirmek amacıyla yer yer uzayarak kimi zaman makale, kimi zaman monolog suretine girse de zengin karakter kadrosunun etrafında gelişen olaylar, romanı durağanlıktan kurtarmakta, aynı zamanda bir aksiyon romanı hâline getirmektedir. Aşağıdaki bölüm, anlatıcı-karakter Kudret Âli Bey'in kadınların yaptıkları makyajlarla ilgili görüşlerini dile getirdiği uzun bir kısımdan alınmıştır:

*Bu makyaj keyfiyeti de bir kadının tuvalet odasına münhasır mühim bir sır gibi tutulmalıdır. Vapurda, trende, tramvayda, bekleme yerlerinde, hatta çarşıda pazarda, seksen erkeğin dikilmiş müstehzî nazarları önünde çantasından aynasını, boya takımını çıkararak yüzlerini kaba bir nakkaş isti'caliyle istampalayanlara ne demeli? Şüphesiz derin bir duygusuzluk ve terbiye noksanından ileri gelen bu pervasızlıklar kadın zihniyetinin geriliğini göstermez mi? Şuurlarının bu derbederliğiyle erkeğe müsavât iddiasına kalkmak gülünçlükten daha öte bir şeydir.*

[...]

*Hafif kadınların en büyük hayatî meşgaleleri suratlarının tuvaletleridir. Onlar, cemallerine herkesten ziyade yine kendileri âşıktırlar. Sokaklarda tesadüf ettikleri aynaların önünden yüzlerini tetkik etmeden geçmezler. Birkaç parmak darbesiyle hemen saçlarını, kaşlarını düzeltirler.*

*Bu merakları o derecededir ki haddizatında ayna olmayan şeyleri de o makamda kullanırlar. Bütün dükkân camekânları, parlak araba, otomobil satırları hasılı her aksettirici şey onlara bu hizmeti görür.*

*Hep bu gülünç telaşlar erkeğe beğenilmek için midir? (ss. 25-27)*

Yazar olan Kudret Âli Bey, bir gün kendisini ziyarete gelen üç kadının aşuifte olmalarına rağmen hiç makyaj yapmamaları karşısında şaşırarak kadın ve makyaj konusu hakkında düşüncelerini sıralamaya başlar. Sahne dışında makyajın bir çeşit sahtekârlık olduğunu söyler. Belli belirsiz yapılan makyaja itirazı olmamakla birlikte makyajın dozu arttıkça kadını çirkinleştirip adileştirdiğini iddia eder. Kadınlar, ağır makyajlarla kendilerini bir maskenin arkasına gizlemekte, gerçek yüzlerini gizleyerek sahtekarlık yapmaktadır. Ergun Kocabıyık'a göre, "maskenin ardında bir yüz yoktur;

<sup>247</sup> Hüseyin Rahmi [Gürpınar], *Kokotlar Mektebi*, İstanbul: Kitabhane-i Hilmi, 1929. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

*bir yüzün yokluğu vardır.*”<sup>248</sup> Oysa yüz, kişinin kimliğidir; herkesin kendine has bir yüzü olduğu gibi kendine has bir kişiliği vardır.<sup>249</sup> Maske, yüzün yokluğuna, o da kimliğin yokluğuna işaret eder. Bundan daha beteri ise bu işlemi kamusal alanlarda fütursuzca gerçekleştirmeleridir. Makyaj kadınların mahremi olduğu için ulu orta yapılmamalıdır. Anlatıcı-karaktere göre, “[v]apurda, trende, tramvayda, bekleme yerlerinde, hatta çarşıda pazarda, seksen erkeğin dikilmiş müstehzî nazarları önünde” yanlarında her daim taşıdıkları aynayı bir anda çıkarıp makyajlarını tazelemeleri erkeklere nazaran kadınlardaki anlayış noksanlığına işaret eder. Yanlarında taşıdıkları aynaları olur olmadık yerlerde çıkarıp kendilerine bakmaları yetmezmiş gibi yansıtıcı tüm nesnelere kendilerini seyretmekte, üstlerine başlarına adeta durmaksızın çeki düzen vermektedirler. Peki, bunu kim için yapmaktadırlar? Anlatıcı-karakter kadınların bu özeninin mutlaka erkeklere kendilerini beğendirmek maksadından kaynaklandığından emindir.<sup>250</sup> Anlatıcı-karakter, kadınların erkeklerle eşit konumda bulunmamasını, kadınların aynayla olan ilişkilerinden hareket ederek haklı çıkarmaya çalışır. Denk geldikleri her aynada ya da ayna işlevi taşıyan nesnede kendilerine bakan kadınların narsist olduklarını iddia ederek, bu kadınları “*hafif kadınlar*” olarak niteleyen Kudret Âli Bey, bu kadınların erkekler karşısında eşitlik istemeye hakları olmadıkları gibi toplumsal meselelerde söz sahibi olamayacaklarını ileri sürer. Bu bakış açısı, toplumda yaygın olan bir görüşü yansıtmaktadır; ayrıca kadın-erkek ilişkilerini ve kadın psikolojisini anlamaya çalışmaktan uzaktır. Susan Sontag, kadınların aynaya çok sık bakmalarının nedenlerini incelediği bir çalışmada kadınların daha çocukluktan itibaren kendilerini görünüşleri üzerine inşa etmeleri yönünde teşvik edildiğine dikkati çeker.<sup>251</sup> Kadınların nasıl göründükleri hem erkekler hem de diğer kadınlar için önemlidir. Yüzleri başta olmak üzere giyim kuşamları, davranışları sürekli gözetim altında olan kadınlar, diğer insanların kendilerini nasıl gördüklerini kontrol edebilmek

---

<sup>248</sup> Ergun Kocabıyık, *Aynadaki Narkissos / Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz*, 3. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014, s. 76.

<sup>249</sup> Fizyonomi, yüz okuyarak kişinin karakteri hakkında fikir edinebileceğini söyler.

<sup>250</sup> Anlatıcı-karakterin makyaj yapan ve/ya aynaya çok sık bakan kadınlara karşı tavrı, Hüseyin Rahmi'nin romanlarında kadınların genel olarak işlenmesiyle uyumludur. Hüseyin Rahmi, romanlarında kadınları, bilhassa toplumsal ahlâkî değerler açısından ele alıp en temelde “olumlu” ve “olumsuz” karşıtlığında işler. Hüseyin Rahmi'nin romanlarında kadınları inceleyen tezler için bkz: Elif Duran, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Kadın*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2009; Ilgaz Güzelce, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Kadın Tipleri ve Kadın Eğitimi Unsuru*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 2006.

<sup>251</sup> Susan Sontag, “The Double Standard of Aging”, *Saturday Review*, 1972, ss. 29–38.



için sık sık aynaya bakmak zorunda hisseder. John Berger, kadının aynaya bağımlılığını şöyle açıklar:

*Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Bir odada yürürken ya da babasının ölüsünün başucunda ağlarken bile ister istemez kendisini yürürken ya da ağlarken görür. Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak hep kendi kendisini gözlemesi, bunun gerekli olduğu öğretilmiştir ona.*

*Böylece kadın içindeki gözleyen ve gözlenen kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar.<sup>252</sup>*

Kadına çocukluğundan itibaren hem belli kalıplara göre davranması hem de bu kalıplar çerçevesinde kendisini sürekli kontrol etmesi telkin edilir. Toplumsal baskı, kadınların otokontrol mekanizmalarının erkeklerle kıyasla daha da gelişmesine yol açtığı için kadınlar aynalara daha sıklıkla bakarlar.<sup>253</sup> *Kokotlar Mektebi*'nin anlatıcı-karakteri ise kadınların aynayla ilişkilerine psikolojik açıdan yaklaşmadığı gibi, kadın-ayna ilişkisinde toplumsal önyargıları sürdürür.

Anlatıcı-karakter, Fatma Aliye'nin *Levâyah-i Hayât* romanındaki anlatıcı-karakterin aksine, bir grup kadından yola çıkarak tüm kadınları aynı sınıfa sokmaktadır. Kendilerini yansıtan her nesnede maskelerini kontrol etmekten geri durmayan kadınların, tüm kadınları temsil ettiği varsayılması sorunlu bir yaklaşımdır. Romanda genel olarak farklı görüşlerin dile gelmesine olanak veren, bu hâliyle de kısmen de olsa diyalojik bir dünya inşa etmeye çalışan *Kokotlar Mektebi*, hiçbir derinliği olmayan, kendilerine birer maske yaratan ve aynada bu maskeyi tazeleyen kadınları genellemeden işlemeyi başarabilseydi kuşkusuz insanı anlatabilmek konusunda daha başarılı olacaktı. Bu tavrıyla *Kokotlar Mektebi*, belli yargıları dikte eden tartışmacı bir metne dönüşmekte, bazı yerleşmiş değerleri ters yüz ederken bazı değerlerin kemikleşmesine katkıda bulunmaktadır.

---

<sup>252</sup> John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, 24. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2018, s. 46.

<sup>253</sup> Kadınların aynaya bakma motivasyonlarıyla ilgili yapılan bir anketle ilgili bir haber için bkz: Emma Gray, "Women In The Workplace: Most Women Look In The Mirror 8 Times A Day, Survey Shows", *Huffington Post*, (14.05.2012), böl. Women, [https://www.huffingtonpost.com/2012/05/14/women-workplace-look-in-mirror-8-times-a-day-survey\\_n\\_1515316.html](https://www.huffingtonpost.com/2012/05/14/women-workplace-look-in-mirror-8-times-a-day-survey_n_1515316.html). (Son Erişim: 03.04.2018)

## G. HALİD ZİYA UŞAKLIGİL

### 1. *Sefile* (1886-87)

İzmir’de çıkan *Hizmet* gazetesinde 1886-1887 yıllarında tefrika edilen *Sefile*,<sup>254</sup> Halid Ziya Uşaklıgil’in ilk romanıdır.<sup>255</sup> Romanda, ilk önce babasını, sonra annesini, en son dadısını kaybeden Mazlume’nin kimsesiz kalmasıyla sokaklara düşüp dilenmek zorunda kalması anlatılır. Anlatıcı, romanın başlarından itibaren Mazlume’nin ne kadar ince, hassas, hastalıklı bir bünyeye sahip olduğunu sürekli vurgular: Son derece güzel, taze, latif, naif. Mazlume, anlatıcı onu “*hayata narin bir emanet*” olarak tanıtacak kadar (s. 57) ince ve narindir.

Mazlume’nin hassas yapısı onun yıkımını hazırlar. Hayat, bu narin emanete sahip çıkmaz; onu hırpalar, incitir ve yaralar. Mazlume sokakta kaldığında mevsim kıştır ve sığınacak bir yeri yoktur. Bu koşullar altındayken Mihriban isminde kendisine yardım eli uzatan yaşlı bir kadını hiç güvenmediği ve istemediği hâlde geri çeviremez. Geldiği evde bu yaşlı kadından başka bir de İkbâl isminde genç bir kız vardır. Bu eve hizmetçi olarak geldiğini anlar; ancak yaklaşık bir hafta sonra yabancı bir erkeğin (İhsan) eve gelmesi, ona burasının bir fuhuş yuvası olduğunu düşündürür. Gitmek ister, ama gidemez; çünkü dışarısoğuk ve tekinsizdir. Geldiği yere dönmeye cesareti yoktur. Aslında kendisini fuhşa ya da gitmeye zorlayan da yoktur, yalnızca böyle bir yerde bulunmak onu tiksindirir. Bununla birlikte bir gece, diğer odadan gelen sesler nedeniyle merakını yenemeyip kapı deliğinden İkbâl’in odasını gözler. Bu merak onun ilk cinsel uyanışlarına işaret eder, nitekim Mazlume bu geceden sonra artık cinselliğin alanına girer.

Mazlume, İkbâl’i ziyarete gelen İhsan’a âşık olur; ancak bunu İkbâl’in ölüm döşeginde olduğu gece İhsan kendisine tecavüz edene kadar açıkça dile getirmez. İkbâl’in ölümünden ve İhsan’ın kendisine aşkını ilan etmesinden sonra birlikte yaşamaya başlarlar. Mazlume’nin mutluluğu çok uzun sürmez. Ölüm döşeginde yatan

---

<sup>254</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Sefile*, yay. haz. Ö. Faruk Huyugüzel, 1. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2006. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>255</sup> Ömer Faruk Huyugüzel, *Halid Ziya Uşaklıgil* kitabında Sami Paşazade Sezai’nin uzun yıllar Türk edebiyatında “ilk realist” roman olarak kabul edilen *Sergüzeşt*’inden iki yıl önce yayımlanan *Sefile*’nin, “yazarın eserle okur arasından büyük oranda çekilmiş olması ve buna bağlı olarak kullanılan objektif anlatım yolları dolayısıyla roman tarihimizin ilk realist, hatta ilk natüralist romanı” olduğunu ileri sürer. (Ömer Faruk Huyugüzel, *Halid Ziya Uşaklıgil*, 2. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2010, s. 52.)

İhsan'ın annesi, İhsan'a “fahişelerle birlikte olduğu için” onu evlatlıktan reddettiğini söyler; hastalığının, hatta ölümünün sorumlusu olarak İhsan'ın gayrimeşru ilişkilerini gösterir. İkbâl de ölüm döşeğindeyken benzer şekilde ölümünün İhsan'ın yüzünden olduğunu söylemiştir. İkbâl'in de annesinin de ölümlerinden İhsan'ı sorumlu tutmaları İhsan'ı bunalıma sürükler. Bu süreçte İhsan Mazlume'yi ihmal eder, ona soğuk davranır. Mazlume buna dayanamayıp intikam almak için İhsan'ı aldatır; ancak bunun vicdan azabından kendisini kurtaramaz. Yine de bir gün çocuğu olacağını öğrenene dek İhsan'la birlikte iyi kötü bir çatı altında yaşarlar. İhsan, Mazlume'nin hamile olduğunu öğrendiğinde çocuğun başkasından olduğunu söyleyip onu Mihriban'la birlikte kovar. Korktuğu sokaklara dönmek zorunda kalan Mazlume, Mihriban'ı takip ederek önce geneleve, oradan da sokaklara “düşer”. Bu durum bir “düşüş” olarak, anlatıcı tarafından birçok kez vurgulanır. Nihayet çocuğunu da kaybeden Mazlume, bu travmanın etkisinden kurtulamaz. Çocuğunu kaybettikten sonra günlerce hasta yatar, ayağa kalktığında ise öncelikle aynaya bakar:

*Genç kız kendisini ayakta bulduğu zaman, omuzlarının üzerinden gömleği sıyrılarak ayaklarının dibine düştü. Mazlume aynanın karşısında tamamen uryan bulunuyordu.*

*Kandilin ziya-yı hafifliğiyle genç kız, vücudunu bir bulut arasında müşahede ediyordu. Mahaza birkaç gün zarfında vücudunda husule gelen tahribatı fark etti. Pembeliklerini donuk bir sarıya bırakan cildini hazin bir nazarla süzdü; Mazlume maddeten ne kadar tedennî ettiğini anladı. Evet, fuhuş bu zavallı kızı güzellikten de mahrum bırakmaya başlamıştı. (s. 169)*

Mazlume, romanda ilk kez bu sahnede aynaya bakar; bu, artık her şeyini kaybettiği andır: sevdiği adamı, çocuğunu, namusunu, gençliğini, tazeliğini, diriliğini... Bu sahneye kadar iyi kötü, az da olsa hâlâ umut kırıntıları taşır; hâlâ güzel ve gençtir. Sürekli ve hızlı bir “düşüş” içerisinde geçirdiği değişimleri anlamayan Mazlume, aynaya bakarken bedeninin birkaç günde bu kadar değişmesine şaşsa da aslında değişim çok öncesinden başlamıştır; karakter bunu kendisi fark etmese bile anlatıcı okura fark ettirir. Okur, Mazlume'nin de içten içe bu değişimin farkında olduğunu bilir; çünkü bu sahneden sonra kalan on beş sayfa boyunca romana yalnızca pislik, kötülük ve çirkinlik hâkim olur. Mazlume bu andan sonra yalnızca tiksinti ve nefret duygularıyla doludur. Aynada bedeninde fark ettiği gerileme, esasında iç dünyasındaki bir gerilemenin

işaretidir.<sup>256</sup> Vücudundaki pembelikler yerini sarıya bırakmıştır, diğer bir deyişle tazeliğin ve güzelliğin yerini artık hastalık ve çirkinlik almıştır. Bunu tam da o zaman idrak etmesi, maneviyatındaki çöküşe işaret eder; çünkü bu yıkım romanda bir süreç olarak anlatılır. Çocuğunu kaybetmesiyle Mazlume, her şeyini kaybettiği bir noktaya gelmiştir. Bu anda aynada gördüğü kişi de başka biridir, daha önce görmediği bir Mazlume'dir. Ayna, ona bu yeni kişiliğini gösterir; Mazlume bundan sonraki kimliğini, gördüğü bu yeni beden üzerine kurar: Gençliğe, tazeliğe, el değmemişliğe yakışan saf ve temiz bir ruh değil; pis, çirkin ve ahlâksız bir toplumun yarattığı bu çürük bedene yaraşan kin ve öfkeyle dolu bir ruhtur. Bu fark ediş, ayna sayesinde bir uyanma/aydınlanma şeklinde tezahür eder; çünkü aynada o ana kadar farkında olmadığı bir şeyi görür; bu açıdan ayna sahnesi *epifanik* bir andır.<sup>257</sup> “Aydınlanma, ani bir uyanışla farkına varma” anlamına gelen *epifani*, anlatıda bir kırılma noktası yaratır. Romanın başından beri adeta bilinçli olarak naif kalmaya çalışan Mazlume, bu anda yıkımı kabul eder ve sonunu tüm açıklığıyla görür; çünkü geriye dönüş mümkün değildir.<sup>258</sup>

“Pembe” naifliği, duygusallığı ve uyumu sembolize eden bir renktir, sakinleştirici etkisiyle bilinir. Mazlume'nin yüzündeki pembelik yerini hastalığı, çürümeyi ve geçiciliği sembolize eden “sarı”ya bırakmıştır. Bu fiziksel renk değişimi, onun ruhsal değişiminden kaynaklanır. Romanın başındaki uysal ve sakin Mazlume, hasta ve agresif birine dönüşmüştür. Bu nedenle İhsan'ı görür görmez ona saldırır; onun boynunu vahşice parçalar. Böylece hem kendisini bu hâle getiren adamı hem de aynada

---

<sup>256</sup> Halide Nusret Zorlutuna'nın *Gülün Babası Kim?* başlıklı romanında, hamile kaldığını öğrenince sevgilisi tarafından terk edilen Meclâ, bundan sonra yaşamak için yabancı bir köye Havva ismiyle gitmek zorunda kalır. Doğumdan on beş gün sonra aynaya baktığında kendisini eski hâliyle kıyaslar; canlılığını, kaygısız ve müstehzî bakışlarını kaybederek solgun ve süzgün birine dönüştüğünü fark edince korkup aynanın karşısından derhâl çekilir. Kızına sığınarak ondan güç alır ve böylece hayata tutunur. (Halide Nusrat [Zorlutuna], *Gülün Babası Kim?*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1933, ss. 110-111.) Bu açıdan aynaya bakınca gençliğini kaybettiğini düşünerek gözü kararan Mazlume'nin tam tersi bir portre çizmiş olur. Mazlume'nin çocuğunu kaybetmiş olması, dolayısıyla tutunacak bir dalı kalmaması ikisinin geleceklelerini farklı tasarımlarına yol açar.

<sup>257</sup> Halid Ziya'nın diğer romanlarındaki ana kadın karakterler de ayna sahnelerinde romanın dönüm noktalarını teşkil eden *epifanik* anlar yaşarlar. *Epifani* kavramı konusunda daha geniş bilgi için bkz: Morris Beja, *Epiphany in the Modern Novel*, Seattle: University of Washington Press, 1972.

<sup>258</sup> Halid Ziya Uşalığil'in karakterlerini sonu metrukluk ya da ölüm olan kötü öznellik kavramı ile değerlendiren Zeynep Uysal'ın tespit ettiği gibi, “Sefile, *Halit Ziya'nın ilk romanı olarak yazarın sonraki romanlarıyla Tanzimat romanları -özellikle Ahmet Mithat ve Namık Kemal'in romanları- arasında kurduğu bağlantı nedeniyle bir bağ-metin ya da sonraki romanlarının bir nevi çekirdeği olmakla bir kök-metindir.*” (Zeynep Uysal, *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 68.)

gördüğü bu yeni kadını öldürür. Bu, toplumun ona biçtiği rolü ve ona gösterdiği yeri reddetmektir; bu reddediş ancak toplumun yaratmak istediği ve ilgisizliğiyle yarattığı bu yeni kadını öldürmekten geçer. Didem Arvas, Mazlume'nin bu dönüşümünü şöyle açıklar: “*Mazlume cemaat bağlarını ihlal eden bir ‘mazlumiyet’e, dolayısıyla yazarsal niyeti aşan bir fazlalığa sahiptir çünkü bunun için yalnızca mazlum değil, aynı zamanda fail olmak gerekmektedir. Mazlume'nin kendi deneyiminin öznesi konumuna geçmesi, kurbanlık mekanizmasını tersine çevirerek bunu bir ‘öz-kurbanlık’ edimine dönüştürür.*”<sup>259</sup> İsim sembolizasyonu ile de mazlumluğu vurgulanan Mazlume, romanın sonunda, kurbanlığı kabul eden tavrını bırakıp müthiş bir irade ortaya koyar; kendisiyle birlikte onu bu felakete sürükleyen kişiyi ölüme götürürken, İhsan'ın temsil ettiği toplumun vicdanına seslenerek toplumsal normları tartışmaya açar.

## 2. *Nemide* (1887-88)

Halid Ziya Uşaklıgil'in kitap olarak basılan ilk romanı olan *Nemide*,<sup>260</sup> ilk önce 1887-1888 yıllarında *Hizmet* gazetesinde tefrika edilmiştir. Romanda üçüzlü bir aşk hikâyesi içinde yaşanan hayal kırıklığı işlenir. *Nemide*, doğumu sırasında annesini kaybetmiş, bu acıyla yıkılan babasının kendisinden uzaklaşmasıyla iki yaşına dek hem annesiz hem babasız kalmıştır. İki yıl sonra geri dönen ve bundan sonra hayatını kızına adayan babası nedeniyle *Nemide*, her istediğini elde ederek yaşamaya alışır. Genç kız olduğunda amcasının oğlu Nail ile nişanlanan *Nemide*, Nail'in başka bir kadına âşık olduğunu öğrenince yüzüğünü çıkararak Nail'in âşık olduğu Nahit'e verir. Durumu çok olgun bir tavırla karşılıyormuş gibi görünse de içten içe yaşadığı ıstırabın yoğunluğuyla kendisini ölüme teslim eder.

*Mazlume* ile neredeyse benzer anahtar sözcüklerle tarif edilen *Nemide*, *Mazlume*'yle başlarda aynı karakter özellikleriyle çizilir. Her ikisi de zayıf, ince, narin ve kırılığandır. Bir çiçeğe benzetilen *Nemide* de tıpkı *Mazlume* gibi hayata adeta bir hediyedir. *Nemide*'nin santimentalizmi doğum sırasında annesini kaybettiği anda başlar;

---

<sup>259</sup> Didem Arvas, “Gönüllü Kurbanlığın Cisim Hali: Sefile/Halit Ziya Uşaklıgil'in Sefile'sine Kurbanlık Mekanizmaları Açısından Bakmak”, *Siyah Endişe: Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı*, ed. Deniz Aktan Küçük, Murat Narcı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019, s. 30.

<sup>260</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Nemide*, yay. haz. Berna Sağıroğlu, 2. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2013. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

o, daha doğarken eksik ve korumasız kalmıştır. Babasına doktor tarafından, onun kendisine bir hediye, “Allah’tan bir lütuף” (s. 42) olup daima korunmaya muhtaç olduğu söylenir.

Mazlume ve Nemide arasında renkler açısından da benzerlik söz konusudur. Öncelikle her ikisi de şeffaf pembe bir cilde sahiptir. Ayrıca Nemide roman boyunca pembe güller arasındadır. Babası her gün özenle gülleriyle ve kızıyla ilgilenir. Babası için o da güllerden farklı değildir. Bu, onun tazeliğine, narinliğine ve saflığına yapılan bir vurgudur; ancak *Sefile*’de olduğu gibi, romanın sonunda *Nemide*’nin ayna sahnesinde de pembe renk sarıya döner. Bu renk değişimi anlamlıdır; çünkü Halid Ziya’nın romanlarında sarı, narinliğe ve hastalığa işaret eder. Nitekim bu andan sonra pembelik bir daha geri gelmez. Bunun dışında her ikisinin de sarışın olması zayıf yapılarına, hastalıklarına ve dolayısıyla trajik sonlarına en baştan yapılan bir işarettir. Bununla birlikte bu, yalnızca okura sunulur; karakterler bunu ancak aynaya baktıklarında fark eder.

Ayna sahnesine kadar *Nemide*, sadece bir kez, on yaşındayken ayna karşısında tasvir edilir; ancak o zaman kendisini görmez bile. Söz konusu sahnede *Nemide*, dışarı çıkmadan hemen önce ayna karşısında hazırlanmaktadır. Bununla birlikte aynada kendisini seyretmez, dadısını ve babasını ayna vasıtasıyla takip ederek içinde bulunduğu mekânı kontrol altında tutar. Benlik algısı henüz tamamlanmadığı için aynada kendisini ayrı bir birey olarak görmez, çevresinin bir parçası olarak görür; kendisi odadaki diğer insanlar ve nesnelere birlikte bütünlük arz eder. Her şey yerli yerindedir. Mevsim henüz bahardır, romanın sonlarındaki şiddetli havadan eser yoktur. *Nemide*, henüz aşkı tatmamış, dahası benliğini tam anlamıyla oluşturmamıştır. Bu yüzden aynada kendisini değil, diğer insanları izler. Âşık olduğunu fark edince, *Nemide*’de “ben” ve “öteki” algısı da teşekkül etmeye başlar. Bundan sonra aynaya bakışı da değişir. *Nemide*, Halid Ziya’nın sonraki romanlarındaki aynaya bakan kadınlar gibi aynada güzelliğini ve gençliğini seyrederken tasvir edilmez, aynaya baktığında tazeliğini kaybetmeye başladığını görür; fakat bu, bir zamanlar pozitif enerjiyle, sevgiyle ve saflıkla dolu olduğunu bilip karşılaştırma yapan ve gidişattan ürküp nihayetini sezen bir bakıştır.

*Nemide*’de ayna sahnesi ikiye bölünmüş gibidir. İlk ayna sahnesi, babasına Nail’den nefret ettiğini söyleyerek belli ettiği aşka dair duygularından hemen sonra

gelir: “*Nemide tahammül edemediği bu zayıf ziyayı hafifletmek için gözlerini süzerek mumu aldı, aynasının karşısına geçti, dirseğini mermerin üzerine dayayarak bir müddet hazin hazin kendisini seyretti. Çehresinde müthiş bir sarılık vardı, kendi manzarasından ürktü.*” (ss. 100-101) Nemide aynaya baktığında sarılıkları fark edip ürkse de aynada gördüğü kişiyi henüz kabul etmez, ertesi gün zoraki de olsa tebessümle babasına “*Bugün güllerinizden memnun musunuz?*” diye sorarak direnmek ister. Bu direnç, sevdiği adamı başka bir kadınla görene kadar devam eder. Hatta bir ara aşktan gözleri kör olacak kadar mutlu bile olur, ancak bu durum uzun sürmez. Bu süreçte “gül” motifi sürekli tekrar edilir ve sarılık daima reddedilir. Ancak karakterin bunu kabul etmesiyle romanın gidişatı bir anda değişir.

Romanın gidişatının değiştiği ayna sahnesine geçmeden önce Nemide'nin ve *Sefile*'nin ana karakteri Mazlume'nin laciverte kaçan mavi gözlerine dikkat çekmek gerekir. Mavi, umudu simgeler; bununla ilgili olarak ayrıca denize ve gökyüzüne, böylece sonsuzluğa ve enginliğe de işaret eder. Özellikle *Nemide*'de, genç kızın gözleriyle bu bağlantı anlatıcı tarafından açıkça kurulur. Nihayet genç kız bu sonsuz ve engin denizde adeta kendi kendini boğar. Deniz ve gökle birlikte mavi, uzayıp gider; gittikçe koyulaşır, derinleşir, önce laciverte sonra siyaha dönüşür. Bu yüzden Nemide, Nail'in Nahit'le ilişkisini keşfedince geçirdiği uzun rahatsızlık döneminden sonra aynaya baktığında pembeliğin sarıya, mavinin siyaha dönüştüğünü görür. Aynaya baktığında sarının ve siyahın temsil ettiklerini bu kez kabul eder. Bundan sonra kendisini muayene eden doktorlara (nişanlısı Nail başta olmak üzere) öleceğinden bahseder. Tıpkı Mazlume gibi, bu kabullenişte bir rahatlama vardır. Bu durum, yaşadıklarının *epifanik* bir an olmasından kaynaklanır; çünkü karakterler, en başından beri okura anlatıcı tarafından çeşitli şekillerde ima edilen sonu, ilk defa bu ayna sahnelerinde fark eder. Ayna sahneleri onlar için bir çeşit uyanış/aydınlanmadır; gördükleri son, içlerindeki başka bir kişiyi uyandırır. Mazlume'nin nefret ve hınç dolu yeni yüzü gibi Nemide de aynada içindeki öfke ve intikam duygularını görür. Yüzünde artık, ona pembeliğini; yani canlılığını, diriliğini ve tazeliğini veren kan kalmamıştır. Artık mavi gözlerin etrafını siyah halkalar çevirmiştir. Ölüm açıkça ilan edilir, ancak bu ilan karakterin kendisi tarafından fark edilmesi nedeniyle önemlidir; çünkü bu fark ediş onun eylemlerinin yönünü değiştirir. Nail'le Nahit'in ilişkisini öğrendikten sonra birlikte balığa çıkabilen, onlarla sohbet edebilen, ilişkilerini bildiğini onlarla gizlice

konuşup bildiren kızın yerini, gece denize açılarak her ikisini de kendisiyle beraber öldürmek isteyen başka bir kız alır. Bu kız, onların ilişkisini herkesin içinde dile getirerek ifşa edecek kadar hınçla dolar. Ölümünü hızlandırarak kendini ölüme terk eder. Nail ve Nahit'in arasından çekiliyormuş gibi yaparken aslında hep aralarında sessizce kalacağını bilerek intikam alır. Nemide'nin intikamı, tıpkı Mazlume'ninkisi gibi, kendi ölümü pahasıdır. Gerçekten de roman Nemide'nin, ölümünden sonra Nail'le Nahit'in evliliklerinin arasında bir gölge olarak kaldığını okura bildirerek biter.

Mazlume de Nemide de en baştan zayıf ve hassas, korunmaya muhtaç kişiler olarak çizilir ve sonları en baştan bu zayıflıkta gizlidir. Bununla birlikte ayna sahneleri onların nihaî noktada kaderlerini kendileri çizerek kendi ölümlerini kendilerinin tayin etmelerini sağlar. Aynada, okurun en baştan gördükleri şeyi görürler: sonlarını. Ancak bu son, romanda o ana kadar anlatılanlara dayanmaktadır, her iki karakterin de aynada değişimlerini görmelerinin nedeni budur. Hayat onların kırılmalarına, saflıklarının ellerinden alınmasına yol açmıştır. Bu yüzden iki karakter de aynaya “hazin” şekilde bakar. Yitirdiklerini ve bu yitirilmişliklerin onları dönüştürdüğü yeni insanı ilk kez aynada fark ederler. Bu nedenle aynadaki aynı zamanda tekinsizdir, o zamana kadar olduğunu düşündüğü kişi orada yoktur. Bu yeni kişi hem odur hem de o değildir. Bu yüzden romanın ayna sahnelerinden sonrası da tekinsiz ilerler. Romanın başından beri okunan, tanınan karakterler artık okur için de şaşırtıcı şeyler yapabilmektedir. Bu yeni kişileri hem tanırız hem tanımayız. Bu yüzden ayna sahneleri bu kırılmanın ayırt edilmesi noktasında okur için önemlidir.

Halid Ziya, ayna sahnelerini genelde tematik gücü sağlayan ana kadın karakterler için düzenler. Bununla birlikte *Nemide*'de kart karakterler içinde yer alan Nahit'in de aynayla ilginç bir ilişkisi vardır. Nahit, hayatı için kırılma olabilecek bir anda aynaya bakmaya çalışır, ancak bir türlü başaramaz. Gecenin bir vakti herkes uykudayken gizlice Nemide'nin odasına girer. Odada ne işi vardır? Neden o saatte gizlice girer? Romanda bu soruların cevabını Nahit'in bile bilmediği ima edilir. Bir süre odada amaçsızca dolaştıktan sonra birdenbire aynanın önünde durup kendisini görmek ister. Sorularla dolu bu ilginç anda Nahit'in kendisini görmek istemesi, onun da bu sorulara cevap aradığının bir göstergesidir. Belli ki kendisini tanıyamamakta, eylemlerini anlamlandıramamaktadır. Ne var ki karanlık olduğu için aynada kendisini



göremez, biraz ışık için gidip perdeyi aralayıp döndükten sonra ise kendisine bakmayı unuttur. Tuvalet masasının üstündeki nesnelere nedensizce karıştırmaya başlar; sonra yine nedensizce “*birdenbire eline dış temizlemeye mahsus ince, uzun, ucu kıvrık bir alet*” geçer (s. 115). Nahit, bu sırada adeta bir uyurgezer gibidir; ne yaptığını bilmez bir hâlde o sırada uyumakta olan Nemide’nin başucuna gider, bir süre onu seyreder. Bu dalgınlık hâlinde, cibinliğe takılan bir demir parçasının dikkatini çekmesiyle uyanıp kendine gelir. Bu demir parçası, demin elinde oynadığı aletten başkası değildir. Onu cibinlikten kurtardığında ise aslında deminden beri zihninde dolaşan düşünce ortaya çıkar. Kendisinin sahip olmak istediği her şeye sahip olduğunu düşünerek kıskandığı Nemide’yi öldürmeyi, böylece en azından sevdiği adamla arasındaki engeli ortadan kaldırmayı düşünen Nahit, sesli dile getirmediği bu düşünceyi eyleme dökerken kendisini bulur.<sup>261</sup>

Nahit, zihninde ne zamandır döndüğü belli olmayan, ancak onu bir hayalet gibi Nemide’nin odasına sürükleyerek bilinç düzeyinde asla yapmayacağı eylemlere sevk eden bir düşüncenin tutsağı gibi Nemide’nin odasında hareket eder. Bu esnada aynaya bakma isteği, ancak bir türlü bakamayışı onun bu “kendinde olmama” hâlini açıklar. Nahit, aynaya baksa ne görecekti? Muhtemelen kendini tanımayacak, ona ait olmayan bir odada o saatte, o vaziyette ne işi olduğunu sorgulayarak ya aynadaki kişiyi tanımayı reddedecek ya da kabul edecekti. Reddetme durumunda, odada daha fazla durmadan, etrafı kurcalamadan çıkıp gidecekti. Kabul etme durumunda ise büyük olasılıkla bilinçdışının yönlendirmesiyle başladığı eylemi bilinçli şekilde sona erdirecek, Nemide’yi öldürecekti. Ne var ki Nahit aynaya bakamaz; bu yüzden de ne yapacağı belli olmayan uyurgezer hâli bir süre daha devam eder. Dahası, Halid Ziya’nın diğer

---

<sup>261</sup> Öznenin, arzuladığı nesneyi, nesnenin kendisinden dolayı değil, ona sahip ya da onu isteyen başka bir dolayımlayıcıdan dolayı arzulamasını “üçgen arzu” şeklinde tanımlayan René Girard’a göre, “[n]esneye yönelen dürtü aslında dolayımçıya yönelen dürtüdür; içsel dolayım bu dürtü bizzat dolayımlayıcı tarafından engellenir, çünkü o da aynı nesneyi arzu etmektedir ya da zaten o nesneye sahiptir. [...] İçsel dolayımın tüm kurbanları gibi kıskanan kişi de arzusunun kendiliğinden ortaya çıktığına kolaylıkla inandırır kendini, başka bir deyişle yalnızca nesneden ve üstelik bu nesneden kaynaklandığına inanır. Dolayısıyla kıskanan kişi arzusunun her zaman dolayımlayıcının müdahalesinden önce geldiğini savunur.” (René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, çev. Arzu Etensel İldem, 1. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2001, ss. 30-31.) Nahit’in, Nail’e olan aşkı Girard’ın “üçgen arzu” modeliyle birlikte düşünüldüğünde yoksulluktan kurtulmak ve Nemide’nin sosyo-ekonomik statüsünü elde etmek isteyen Nahit’in Nail’le evlenme arzusundaki asıl duygu ve motivasyonu gözler önüne serer.

romanlarında ayna sahnelerinde kırılma yaşayan karakterlerin aksine Nahit, bir kırılma yaşamaksızın romanın ilerleyen kısımlarında hayatını benzer bir doğrultuda sürdürür.

### 3. *Ferdi ve Şürekâsı* (1894)

*Ferdi ve Şürekâsı*'nda<sup>262</sup> ana karakter, önceki iki romanın aksine bir erkektir: İsmail Tayfur. Bununla birlikte aynaya bakan erkek değil, yine bir kadın karakterdir. Önceki romanlardaki iki kadın-bir erkek aşk üçgeni bu romanda da görülür. İsmail Tayfur, çocukluğundan beri aynı evde yaşayan öksüz ve yetim Sâniha'yla evlenmeyi düşünür; ancak babasının vefatı nedeniyle okulu bırakıp babasının yerine çalışmak zorunda kaldığı iş yerinin sahibi kendisini bir emrivaki ile kızı Hacer'le evlendirmek ister. İsmail Tayfur'un bu konudaki kararı bellidir, kesinlikle arada kalma durumu söz konusu değildir; ancak hem ekonomik nedenlerle hem de annesinin ve sevdiği kadının onu bu evliliğe adeta itmesiyle kendisini Hacer'le evlenmiş bulur. Bu evlilik, İsmail Tayfur'un arzularına dayanmadığı için İsmail Tayfur, Sâniha'yı sevmeye devam ederek Hacer'den nefret eder. Sırf parası nedeniyle karşı koyamadığı ve bu yüzden gittikçe nefret beslemekte olduğu bu kadın, bir gece her şeyi öğrendiğinde, tıpkı önceki iki romanda olduğu gibi nefret ve hınç dolu bir şekilde, kendi ölümü pahasına bütün evi yakarak sevdiği adamdan intikamını alır.

Hacer, tıpkı Mazlume ve Nemide gibi sarışın ve mavi gözlüdür. Tıpkı onlar gibi öksüzdür; özellikle varlıklı bir ailenin kızı olup babası tarafından el bebek-gül bebek büyütülmüş bir kız olması bakımından Nemide'yle paralellikler taşır. Bu noktalarda onlar için söylenenler Hacer için de geçerlidir. Bununla birlikte Hacer'i diğer ikisinden ayıran çok temel bir özellik vardır: Hacer'in aynaya baktığında gördüğü şey yıkımı değil, aksine ne kadar güzel olduğudur, arzularıdır ve bunun üzerine kurduğu geleceğidir. Bu açıdan *Aşk-ı Memnu*'daki Bihter'le ortak noktalar barındırır. Bu nedenle *Ferdi ve Şürekâsı*, Halid Ziya'nın önceki romanlarıyla sonraki romanı arasında geçiş niteliğine sahiptir.

Halid Ziya, *Ferdi ve Şürekâsı*'nda Hacer'in odasını çok incelikli bir ayrıntıyla tasvir eder. *Nemide*'de babanın kızı için kurduğu özel ve maddi dünya burada son

---

<sup>262</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Ferdi ve Şürekâsı*, yay. haz. Samet Öz, 1. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2011. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

derece uç bir noktaya gelmiştir. Zeynep Kerman'ın deyişiyle, “Adeta bir biblocu veya mobilyacı mağazasını andıran bu oda, Nihâl'in veya Nemide'nin Avrupaî tarzda, pahâlî eşyayla döşenmiş fakat sade odalarıyla bir tezat teşkil eder.”<sup>263</sup> Oda bir sergi yeri gibidir, her yer eşyayla doludur ve bütün eşyalar tek tek anlatıcı tarafından özenle betimlenir.<sup>264</sup> Yeni burjuva sınıfının bir özelliği olarak nesnelere düşkünlük, zenginliğin nesnelere sahip olmaktan geçtiği düşüncesi anlatıcı tarafından itinayla canlandırılır.<sup>265</sup> Hatta Ferdi Bey için kızı Hacer de zamanla bu zenginliğin bir göstereni hâline dönüşür. Sözde kızının mutluluğu için uğraşan baba, aslında serveti sayesinde güç gösterisi yapar. Anlatıcının tarafsız davranamayarak tiksintisini saklayamadığı bu kısımlar, bir dediği iki olmayan bir kızın ruh hâlini anlamak açısından önemlidir.

Hacer'in aynada kendisini seyrettiği ilk sahne, ruh dünyasını ortaya çıkarır:

*Genç kız ilerledi, bir kibrit çaktı, odanın nîm ziyası içinde bir safha-i şeffaf gibi parlayan aynanın tarafeynindeki mumları yaktı. Şimdi oda; latif, gözleri okşar bir ziya-yı hafif ile tenevvür etti. Hacer, vücudunu saran kürkü çıkardı attı, kürk bir iskemenin üzerine düştü; oda, vücudu bir keshân-ı latif bir hararetle meshun idi; denebilirdi ki burada genç kızın baharı hüküm sürüyordu. Hacer, üzerindeki ince yün elbiseyi de zaid gördü, elleri bir sürat-i asabiye ile düğmeleri iliklerinden fırlattı; genç kız, kollarını arkasına uzatarak, yenlerini çekerek bu dar elbisenin içinden sıyrıldı; saçlarını zapt eden iğneyi çıkarıp attı, ayaklarından terlikler uçtu, yatağının kenarına yaklaşarak çoraplarını çekip fırlattı; şimdi ayakları, hâlinin kaba tüyleri içine gömülmüş, saçları düzlerine inen beyaz gömleğinin üzerine saçılmıştı; bir müddet böyle, yatağının kenarında, aynanın karşısında kendisine baktı; sonra biraz üşüyerek, biraz titreyerek ilerledi; yalnız genç kızların saklamasını bildiği yerlerden küçük, ince bir defter çıkardı. (s. 49)*

Hacer aynaya hep gururla bakar, orada güzel ve kıymetli bir kadın görür, geleceği aydınlıktır. Anlatıcı, odada bir bahar esintisinin hâkim olduğundan bahseder; bahar mevsimi, Hacer'in gençliğinin ve tazeliğinin sembolüdür. Yeni açan bir çiçek gibi Hacer, önündeki mevsimin yaz olduğunu ve daha da açacağını düşünür. Aynanın iki

<sup>263</sup> Zeynep Kerman, *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008, s. 153.

<sup>264</sup> Sadece Hacer'in odası değil, neredeyse bütün ev aynı incelikle ayrıntılı olarak tasvir edilir. Öyle ki “Okur adeta satırların arasından bu konağa bir ziyaretçi gibi girer, anlatıcı ile birlikte koca konağı gezer.” (Alev Sınar Uğurlu, “Ferdî ve Şürekâsı Romanında Yapı ve İzlek”, *Servet-i Fünûn Dönemi Roman Okumaları*, ed. Ülkü Eliuz, Gülşah Şişman, Burak Armağan, İstanbul: Kesit Yayınları, 2020, s.57.)

<sup>265</sup> Gül Mete Yuva'nın da tespit ettiği gibi, “Halit Ziya'nın eserlerinde Türk burjuvazisi tam anlamıyla 'hâkim sınıftır'”. (Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 296.) Bu nedenle romanlarında Hacer'in odasına benzer tablolara çok fazla rastlanır. Halid Ziya'nın romanlarındaki mekânların özelliklerini Batılılaşma açısından ele alan bir çalışma için bkz. Cahit Kavcar, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, 3. b., Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2016, ss. 183-94.

yanındaki mumları yakarak loş ışıkta çıplak bedenini seyreder. Hacer'in de kendisini, özellikle de bedenini/görünüşünü sevdiği ve ona dair umutlar beslediği aşıkardır. Üzerindeki kıyafetleri teker teker, erotik bir asabiyetle çıkararak Hacer, gerek kıyafetlerinin özellikleri gerekse kendi hâl ve hareketleriyle, aynanın karşısında hissettiği temel duygunun “haz” olduğunu okura da hissettirir. Bu açıdan Halid Ziya'nın bir sonraki romanının ana karakteri Bihter'le kısmen benzeşir. Bihter de ayna karşısında bedenini seyrederken “haz” duyar. Bununla birlikte iki karakter arasında çok temel bir fark vardır. Bihter, sahip olduğu güzel, taze ve arzularla dolu bedeninin kocasına rağmen bakir kalacağını düşünerek hayıflanırken Hacer, umutsuz olduğu kısa bir döneme rağmen genel olarak bu bedeninin arzularına kavuşacağına inanır. Zira bu sahneden sonra günlüğünü okuyan babası ona istediği kocayı “alacaktır”. Böylece aşağıdaki sahnede görüleceği gibi Hacer, bu öz güvenli ve arzulu bakışı romanın genelinde sürdürür:

*Hacer, bir nefes-i itminan ile “Oh!” dedi, ayağa kalktı, artık tamamıyla hazırlanmıştı. O vakit Nerime Hanım, son iğneyi saçlarının bir tarafına iliştirdikten sonra çekildi; Melekzat, Sâniha, Hacer'in etrafını alan terziler, hizmetçiler gerilediler; Hacer aynanın karşısında kaldı. Bir nigâh-ı mağrurâne-yi nisvan ile genç kız, vücudunu bir irtisam-ı latif içinde sıkarak dökülüp giden elbiseyi, saçlarının teşkil ettiği tâc-ı zerrin üzerinde parlayan mücevheratı, omuzlarının üzerine dökülen uzun duvağı, sonra bu gelin heyeti içinde bir reng-i itminan ile lemean eden çehresini seyretti; herkes de onu seyrediyor, bir vücud-ı fevka'l-beşer gibi ona baht ve hürmetten mürekkebe bir hisle nasb-ı nigah ediyordu. (ss. 208-09)*

Hacer'in çocukluğuyla birlikte ilk gençlik duygularını ve arzularını hissettiği odasına bakarken gördüğü nesnelere onun sınıfını temsil eder. Bu durum, özellikle İsmail Tayfur'un ve Sâniha'nın neredeyse boş evinin tasviriyle birlikte daha açık bir hâl alır. Sema Uğurcan, Servet-i Fünun romanında evi incelediği makalesinde, “*farklı evler[in], kahramanlar arasındaki tezdâd göster[diğine]*” işaret eder.<sup>266</sup> İsmail Tayfur'un eksik mobilyalarına karşı Hacer'in evi, tasvir sırasında okurun başını döndürecek kadar, adeta bir eşya yığını gibidir. Melchior-Bonnet'nin aynalarla “züppelik” arasında kurduğu bağlantı bu durumu açıklamaya yardımcı olur:

*Aslında yansımanın harekete geçirilmesi ve speküler (yansıtıcı) bilincin yükselişi, birlikte yeni bir arzu yarattı ve estetik denilen yeni bir duyarlılık -bir biçim kültürünü- ortaya çıkardı. Şık giyim, bakım ve ayna önünde harcanan saatler lüks, boş zaman ve baştan çıkarma kavramlarından ayrılmazdı. Aylak*

<sup>266</sup> Sema Uğurcan, "Servet-i Fünun Romanında Ev", *Edebiyatımız II - Yazarlar, Meseleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012, s. 246.

*zenginlerin ulaşabildiği, güzelliğin ve zarafetin övüldüğü bir “aristokratik kod”u geri getirdiler. Ayna, işin toplumsal yükümlülüklerinden uzak ve kırılğan bir yaşam sanatını savundu ve kurtulmanın mümkün olmadığı yanılısamayı bir temsil olarak sundu.*<sup>267</sup>

Romanda birkaç kez Hacer’in ayna karşısındaki duruşundan ve kendini seyredişinden söz edilir. Aynaya bakan Hacer, anlatıcının tasvirinden anlaşıldığı üzere aynada kendisini babasının ona kurduğu bu “ince,” “pahalı” ve “yeni” zevklerin arasında görür. Etrafı babasının parasıyla tutulan ve kendisini daima metheden hizmetçiler, terziler, yardımcılar, halayıklarla dolu olan Hacer sürekli övülür, herkesin gözü onun üstündedir. Muhtemelen kızı daha istemeden alan bir baba, bu kez kızının tek bir kelimesiyle ona “güzel, yakışıklı, alımlı” bir koca almaktadır.<sup>268</sup> Hacer, bu yüzden kendine büyük bir güven duyarak “Oh!” der.

Ayna sahnesinde önemli bir nokta ısrarla vurgulanan kelimelerdir: bakmak, seyretmek, bakışlar, gözler... Alıntıda bu kelimelerin ne kadar sık kullanıldığına dikkat edilirse, aynanın bireyle ilişkisi daha açıklık kazanır. Az önce ifade edildiği gibi herkesin gözü Hacer’in üzerindedir, Hacer daima bakılındır. Bundan dolayı ayna, dışarıdan bakan gözü de temsil eder. Hacer bu ayna sahnesinde kendisine, güzelliğine dışarıdan bir gözle bakar; hemen ardından düğün için çıktığı salonda gerçekten de bütün gözleri üzerine topladığını görür. Merdivenlerden alkışlarla ve övgülerle iner. Aynada güzel vücudunu seyrederken aldığı haz, bu nedenle birazdan toplayacağı övgü dolu bakışlar daha gelmeden yapılan bir prova gibidir. Güzelliğini, dişiliğini diğerlerinden önce kendisi görür ve gururlanır. Bireyselliğini de aynaya baktığında gördüğü bu kişinin üzerine kurar.

Hacer’in ayna sahnesinin daha fazla ayrıntılandırılmış ve geliştirilmiş hâli *Aşk-ı Memnu*’da Bihter için kurgulanır. Bu açıdan Hacer’in aynaya baktığında gördüğü güzel vücudu, bununla ilişkili olarak hissettikleri, arzuları ve bunun üzerine kurduğu hayalindeki geleceği, Bihter’inkinin bir çeşit prototipidir. Hacer de tıpkı Bihter gibi,

---

<sup>267</sup> Sabine Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, İng. çev. Katharina H. Jewet, New York, London: Routledge, 2001, s. 178.

<sup>268</sup> Zeynep Kerman’ın *Uşaklıgil’in Romanlarında Batılı Yaşayış* adlı kitabında da belirttiği gibi, “*Ferdi Efendi, Tanzimat’tan sonra ticaret hayatına atılan Türklerin tipik bir numunesini teşkil eder. [...] Ferdi Efendi [...] ‘para’ sayesinde kuvvet kazanmış, ‘para’sı sayesinde kendini topluma kabul ettirmiştir. Bu kuvvet, ona insanların kaderini yapma fikrini de aşılır. Nitekim, kızının, fakir memuru İsmail Tayfur’u sevdiğini öğrendiği an, onu, tıpkı herhangi bir eşya satın alarak kızına hediye edebileceğini sanır.*” (2008, s. 133) Daha fazla bilgi için bkz: Kerman, *Uşaklıgil’in Romanlarında Batılı Yaşayış*.

arzularını aynaya yansıtır ve aynada görür; çünkü bu arzular bedeniyle doğrudan ilişkilidir. Nesnelere ilişkisi düşünüldüğünde bedenın arzularla bağlantısı bu noktada anlamlı olur. Hacer, sınıfının bir özelliği olarak nesnelere düşkün olmakla kalmaz, nesneleştirmeye meyillidir de. Düşün öncesi hazırlıklarda en önemli mesele ne giyeceğidir, çünkü düşünde kendisini görülecek bir nesne olarak sunacaktır. Aynaya bakarken kıyafetiyle, saçıyla, mücevherleriyle, duruşuyla “hazır” olduğunu düşündüğü an esasında “görölmek” için hazırdır.

Oysa daha sonra aynada güzel vücudunu seyrederken aldığı hazla birlikte hissettiğı kadınlık gururu onun henüz orada göremediğı yıkımın nedeni olur. Hacer, sevilmediğini, dahası aldatıldığını anladığında, kırılan gururunun karşılığı olarak her şeyi yakıp yıkmayı göze alacak kadar çılgına döner; çünkü aynada gördüğü ve bunun üzerine kurduğı kişiliğini gerçekleştirememiştir. Bu noktada kişiliğın inşasında aynanın rolüne dikkat çekmek gerekir, çünkü az önce bahsedilen merdivenlerden alkışlarla ve övgülerle inen Hacer, bu esnada aynada kurduğı kişiliğı yaşar. Oysa, Sâniha gelinin arkasından onu çekiştiren kişileri duyar. Hacer ise bunların hiçbirini duymaz. Ne zamanki kocası gerdeğe geldiğinde bir kez bile kendisine “Seni seviyorum.” demez, ancak o zaman aynadaki imgesi ilk kez zedelenir. Etrafında sürekli kendisini öven kişilere bir yenisi, belki de en özeline katılacağını ve onu aynada gördüğü, daima övölen “güzellik”le ödüllendireceğini düşündüğü kişi, kocası ona sevdiğini söylemez, yani onu takdir etmez. Genç kızın takdiri ilk defa yarım kalmıştır, ilk kez beğenilmediğini hisseder. Bir süre sonra ise kendisini sevmeyen bu adamın başka bir kadını sevdiğini öğrenmesiyle aynadaki imgesi tamamen parçalanır. Hacer bu yüzden isyan eder, kendisini terk etmek isteyen kocasını bırakmaz, Mazlume ve Nemide gibi kendi ölümü pahasına büyük bir kin ve hınçla evi yakar: “*Ateş, şimdi odanın bütün etrafını sarıyordu, gayr-ı kabil-i tahammül bir alev, vücutlarını yakıyordu. Pencerenin perdesi ateş içinde kıvrılarak düştü; ayna çatladı, hücreler birer birer düşüyordu.*” (s. 250) Durdurulamayan bir alevın bedenini yakması ve aynanın çatlaması son derece anlamlıdır. Çatlayan aynayla birlikte, Hacer’in aynadaki görüntüsü üzerine inşa ettiğı kişilik de onarılamaz bir hasar alır. Nitekim bedeni yanmaktan kurtulamaz ve ölür: “*Bu vücut artık bir genç kız; bir hafta evvel aynasının karşısında bir tebessüm-i itminan ile hilkatın nefsinde ibzal ettiğı bedayii seyreden mavi gözlü, sarı saçlı, mini mini gelin değil, üzerinden bir nefesi mevt uçmuş, reng-i sâfi solmuş, pejmürde bir çiçektir.*” (s.

256) Anlatıcının, Hacer'in ölümünü aynaya baktığı an üzerinden ilan etmesi, özellikle de aynaya bakarken güzelliğiyle gururlanarak kendine güvenen kadının ne hâle geldiğini vurgulaması ayna sahnesinin önemini bir kez daha ortaya çıkarır. Hacer; Mazlume ve Nemide'nin aksine aynada yıkımını değil güzelliğini, buna bağlı olarak güzel geleceğini görür. Bu, narsistik bir bakıştır; kendi güzelliğinden başka bir şey görmeyen Hacer, hiçbir zaman İsmail Tayfur'un kendisini sevmeme ihtimalini düşünmez. Bu güzelliğe kim, nasıl kayıtsız kalabilir ki? O, her daim sevilme için yaratılmıştır. Onu yıkıma götürense tam da bu olur: sevilmemek. Üstelik Hacer, henüz sevilme ihtimalini sindirememişken üstüne bir de aldatıldığını öğrenir. Aynada gördüğü o güzellik, sevdiği adam tarafından görülmemekte; üstelik onu görmeyen gözler başka birisini görebilmektedir, hatta başka birisi yüzünden kendisini görmemektedir. Onu cinnete sürükleyen budur. Yine Bihter'in prototipi sayılabilecek bu durum, ayrıntılar ve anlatım teknikleri sayesinde *Aşk-ı Memnu*'da tam anlamıyla narsisizme dönüşecektir.

Ayna sahnesi, *Ferdi ve Şürekâsı*'nda öncekiler gibi arzularını gerçekleştiremeyen bireyin aynada yeni yüzünü görerek uyandığı *epifanik* bir an içermez ya da aynada başka birini keşfeden bireyin hissettiği tekinsizlik hissi yoktur. Ancak çocukluktan genç kızlığa geçerken geri kalan hayatını üzerine kuracağı yeni bireyin inşa edildiği yer olarak ayna, işaret edildiği gibi birçok noktada önceki ve sonraki romanlarla ortaklıklar ve paralellikler sergiler. Bu açıdan Halid Ziya'nın romanlarında aynanın izini sürmek, şimdiye kadar görüldüğü gibi kadının arzularıyla bir birey olarak nasıl kendini gerçekleştirmeye çabaladığını ve kendisine belirlenen toplumsal pozisyonu reddettiği noktada da kendini yok etme riskiyle nasıl karşı karşıya kaldığını ortaya koyar. Bu üç romanda gittikçe ayrıntılanan ve gelişen ayna sahnesi, *Aşk-ı Memnu*'da zirveye ulaşacak ve kendini gerçekleştirmeye çalışan, ama gerçekleştiremeyen kadın özne-bireyin aynadaki imgesi üzerine kurduğu bireyselliğin trajik sonu çarpıcı bir biçimde işlenecektir.

#### 4. *Aşk-ı Memnu* (1900)

*Aşk-ı Memnu*, ilk olarak 1899-1900 yıllarında *Servet-i Fünun* dergisinde tefrika edilmiş, 1900 yılında ise kitap olarak basılmıştır.<sup>269</sup> 19. yüzyılın sonlarında İstanbul'da geçen romanın ana karakteri Bihter, çapkınlığıyla bilinen ve toplum tarafından pek sevilmeyen Firdevs Hanım'ın iki kızından biridir. Dönemin aristokratlarından biri sayılan Adnan Bey'den evlilik teklifi alan Bihter, gerek Adnan Bey'in ekonomik ve sosyal konumunu paylaşmak gerekse annesinin kötü namından kurtulmak için Adnan Bey'le evlenir. Konağın hanımı olarak maddi isteklerine kavuşur, ancak kocasını sevmeyen Bihter, hiçbir zaman sevemeyeceğini anlayınca gençliğinin ve güzelliğinin sevgisizlik içinde çürüyüp gideceğine hayıflanmaya başlar. Bu arzu, onu konakta birlikte yaşadıkları, kocasının yeğeni Behlül'le sevişmeye sevk eder. Rahatsızlığından dolayı konağa yerleşen annesinin, Adnan Bey'in kızı Nihâl'le Behlül'ü evlenmeye teşvik etmesiyle çılgına dönen Bihter, yasak aşkını aşikâr ederek intihar eder. Romanda çok kritik bir rolü olan ayna, kadınların kadınsılıklarını vurgulamasının yanı sıra en temelde ana karakter Bihter'in kendi kimliğini inşa ettiği nesnedir. Aşağıdaki bölümde Bihter'in Adnan Bey'den evlilik teklifi aldıktan sonraki karar aşaması yer almaktadır:

*Odasında gezindi, geçerken aynada kendisine tebessüm etti; orada artık kocasız kalmak tehlikesine mâruz biçare Bihter'i değil, Adnan Bey'in zevcesini güya selamlamış, tebrik etmiş idi. Tekrar penceresine geldi, bir sarmaşık pancurun arasından girerek ona gülüyor gibiydi, bundan ince bir filiz kopardı, düşüncelerinin humması arasında inci gibi küçük ve beyaz dişlerine götürdü; onu ısırarak, artık odaya çöken karanlığın içinde, dalgın dalgın, gözleri süzülürdü; bahçenin çiçeklerine, çemenlerine baktı; bahçe şimdi değişmiş, hülyalarının türlü renklerle bir meşheri olmuş idi. (ss. 47-48)*

Alıntının hemen öncesinde, Bihter'in hayatı zihninden okura aktarılmaktadır. Bihter, "Melih Bey takımı" olarak tanınan ailesinin toplum huzurunda kötü bir isme sahip olması dolayısıyla hayattan beklentilerini gerçekleştiremeyeceğini düşünürken karşısına bir talih kuşu olarak çıktığını düşündüğü bu teklifi tamamen maddi açılardan değerlendirip kabul eder.<sup>270</sup> Üstelik, bu teklifi, bahtını kapattığını düşündüğü annesinden bir intikam fırsatı olarak görür.

<sup>269</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, yay. haz. Muharrem Kaya, 32. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2013. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>270</sup> "Evlilik sayesinde rüyalarını gerçekleştirmeyi uman bir genç kız olarak" Bihter, Gustave Flaubert'in *Madam Bovary*'sinin ana karakteri *Emma Bovary*'yle benzeşir. "Bihter'in yolunu Emma'dan ayıran kalıtım boyutuna rağmen" "Bihter de, Emma gibi, bir başka dünyaya, bir masal dünyasına girmeyi umarak evlenir. Kısa bir süre sonra rüyalar yerini sıradan, günlük gerçeklere bırakır. Koca olarak



Kararını çok açık bir zihinle veren Bihter, kararını verdiği anda hiç kimsenin onu vazgeçiremeyeceğine dair kendisini perçinler. Bu sırada odada gezinen Bihter, aynanın önünden geçerken aynadaki imgesini sanki bir başkasıymış gibi selamlar. Aynadaki imgesi, geçmişteki ve şimdiki Bihter'den çok farklı, arzularını gerçekleştirmiş gelecekteki Bihter'dir. Jenijoy La Belle'in aynanın zaman ve mekânla ilgili olması dolayısıyla aynaya bakanın orada benliğini şekillendirdiği açıklaması, Bihter'in bu durumuna da ışık tutar:

*Aynanın sağladığı deneyimler o kadar açık bir şekilde göz ve mekânla ilgilidir ki tekrar eden yansımaların aynaya bir zaman boyutu kazandırdığı kolayca gözden kaçabilir. Bir kadın, yansıyan imgesine baktığında aynı anda şimdiki zamana eşlik eden diğer iki yüzden kaçması genellikle zordur: Aynada daha önce gördüğü şey ve gelecekte göreceği umutları ya da korkuları. Aynanın bu zamanları, çeşitli benlik algıları arasındaki farklılıklar için olasılıkları çoğaltır. Buna karşın, bu merkezci hareketler bizi, aynanın zamansal ve mekânsal eksenleri boyunca işleyen özdeşleşme ve yabancılaşmanın daha çapraşık oyunlarına götürür.<sup>271</sup>*

Aynaya bakan kişi, orada yalnızca o anki hâlini görmez, zihnindeki geçmiş ve gelecek benlik algısı da aynaya yansır. Bihter aynanın önünden geçerken, aynada kendisini incelemeyi, orada yalnızca çeşitli imgeler görür. Her ne kadar anlatıcı “*orada artık kocasız kalmak tehlikesine mâruz biçare Bihter’i*” görmez dese de belli ki Bihter'in zihninde geçmişte aynada gördüğü imge aynaya yansımaya devam etmektedir; ancak Bihter bu kez geçmişteki Bihter’i görmezden gelerek umutlu bir tavırla gelecekteki Bihter’i selamlamayı “tercih eder.” Bu tercihte, geçmişteki imgeye yabancılaşma ve gelecektekiyle de özdeşleşme söz konusudur. Bihter, kendisini zengin ve soylu Adnan Bey'in karısı, konağın ev hanımı olarak tam da bu anda aynadaki imgesiyle birlikte inşa eder. Aynadaki imgesini tebrik eder; çünkü bu bir zaferdir, gelecek için tasarladığı benliği gerçekleştirmiştir.<sup>272</sup> Pencereye kadar gelip panjurun arasından içeriye sızan ve Bihter’e adeta gülümseyerek uzanan sarmaşık da töreni andıran bu kutlamanın bir parçasıdır. Bihter, bundan sonra bahçeye bakar; bahçe değişmiştir, Bihter'in hülyalarını çeşitli renklerle sergilemektedir. Bahçedeki değişim şüphesiz Bihter'deki değişimden

---

*nitelendirilen erkekler, Adnan Bey ve Charles, karılarının beklentilerine cevap vermekten âcizdir (Emma'nın kocası için dediği gibi yoksa 'iyi' insanlardır)[.]” (Mete Yuva, Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları, ss. 338-39.)*

<sup>271</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 76.

<sup>272</sup> Elbette evlilik henüz gerçekleşmemiştir, ancak Bihter evlilik teklifini bu yolda en önemli aşama olarak görür. Teklifi zaten kabul edeceği için ve bu evliliğin gerçekleşmesine engel olacak herkesle savaşılmaya hazır olduğu için hayallerinin gerçekleşeceğine kesin gözüyle bakar.

kaynaklanır. Bihter’deki değişimi ise anlatıcı okura ayna aracılığıyla sunar; çünkü ayna, görünmeyi görür kılar. Bihter aynaya baktığında değişimi içinde zaten hissetmektedir, ayna onu sadece somutlaştırır. Bihter, Adnan Bey’in evlilik teklifiyle hayatında bir dönüm noktasında bulunduğunu bilir, bu onun iç dünyasında bir değişime yol açar. Kendisini “artık” “biçare” değil, “galip, güçlü ve gururlu” hisseder. Bihter’de fiziksel bir değişim henüz söz konusu olmadığı gibi ona dışardan bakan biri, onun içinde yaşadığı değişimi de muhtemelen hemen fark etmeyecektir. Olmak istediği ve nispeten olduğu bu “yeni” kadın aynada Bihter’e ayan beyan görünmektedir.

Bihter, romanın ilerleyen kısımlarında içinde yaşadığı değişimi/dönüşümü yine aynada keşfeder, hatta bu değişimi tam anlamıyla ayna vasıtasıyla gerçekleştirir. Evlendikten bir yıl sonra evlilik yıldönümleri için gittikleri piknikte, kocasının çapkınlıklarıyla tanınan yeğeni Behlül’ün annesine ve kız kardeşine kur yapmasından etkilenen Bihter, eve dönüşte yine aynaya koşar. Bu kez manevi bir eksikliğin acısı ve bu eksikliği kapatamama korkusu ile aynaya bakar:

*Yalnız kalmağa ihtiyacı vardı. Bu akşam kendisi de bir şey hissediyordu ki, yapıyalnız, odasının bütün samimi mahremiyeti içinde, benliğiyle başbaşa kalmak, dinlenmek için ona bir ihtiyaç veriyordu.*

*Odasına çıktı. Burası karanlıktı. Yavaş yavaş, güya bu sükün hücrelerinde uyuyan mahremiyeti uyandırmaktan ihtiraz eden hafif adımlarla ilerledi. Karşısında, açık, karanlığın içinde, beyaz tüllerinin arasında donuk bir gümüş rengiyle titreyen pencere, ona gecenin serin nefesinden mini mini hamlelerle dalgacıklar püskürüyordu. Karanlıkta aynalı dolabın önünden geçerken beyaz bir bulut müphemiyetiyle [belirsizliğiyle] kendi gölgesini gördü. Ötede karyolanın yükselen cibinlikleri titriyor, lâmbanın kalpağı azim bir baş sallantısıyla güya ona bakıyordu. Her şeyden evvel pencereyi kapamak, sonra, karanlıkta büsbütün karanlıkta, hemen o hâliyle kendisini hâlinin üstüne atarak, bilinemez nasıl bir yorgunluktan dinlenmek istiyordu. İstiyordu ki, buraya şu gecenin nefesinden bir parça şey bile girmesin. Orada, bahçede, yalnız yüksek dalı görünen bir erik ağacı vardı ki ona kollarını uzatarak yaklaşıyor gibiydi. Karşısında bu pencere ile, karanlıkların sırlarında gizlenmiş garip, korkunç rüyalara mahsus mahlûklardan güya bir haşyet [korku] nefesi ürperme getiren bu gece rüzgârıyla, orada kollarını sallayan, belki bir saniye sonra odaya giriverecek olan bu gölge ile yalnız kalmış olmayacak zannediyordu. Hâlbuki o öyle bir yalnızlık istiyordu ki, rüyasız bir uykuya benzesin. Kandilini bile yakmayacaktı; küçük bir ziya bu eşyanın ruhunu uyandıracak, o zaman yatak, kanepeler, perdeler, şimdi bütün bu uyuyan, karanlığın içinde ölmüş, gömülmüş şeyler bir hayat havasıyla silkinivererek uyanacaklar, dirilecekler ve onların arasında kendisine gülümseyen bu aynanın, hususıyla o aynanın içinde kendisinin, kendi resminin yanında artık yalnız kalmayacaktı. Yalnız! Yalnız!... Hatta, işte şimdi kendisinden de korkuyor, kendisini görürse, evet, bu karanlıkta kalmak isteyen kadın, Bihter’le karşı karşıya gelirse bir tehlike vücuda gelecek, birbirlerine söylenmemek icap eden şeyleri söyleyecekler; o zaman yalnızlıktan,*

*karanlıktan, sanki bütün mevcudiyetin yokluğundan aranan şey; o uyku, o derin, tehi [boş], zıyasız, rüyasız, uyku bir daha avdet etmemek üzere silinecek zannediyor ve bundan korkuyordu. (ss. 197-198)*

Bihter, gündüz vakti piknikte ailesiyle birlikte, ancak o kalabalığın içinde yalnız olduğunu fark eder. Bu yalnızlık, iki türlüdür: Hem konakta kimseyle sağlıklı iletişim kuramamaktadır hem de kocasını sevmediği için onu ruh eşi olarak hissedememektedir. Kendisini konağın müstakbel hanımı olarak tebrik ettiği bir önceki ayna sahnesinde bunları hesaplayamamış, gelecekle ilgili ümitlerinin tamamen gerçekleşeceği zannına kapılmıştır. Oysa evlendikten daha bir yıl sonra bir konağa sahip olmanın kendisini tatmin etmeye yetmediğini anlamış, öncesinde fark etmediği bir eksikliği hissetmeye başlamıştır. O gün ayna karşısında “biçare”den “güçlü ve gururlu” bir kadına dönüşen Bihter, bir kez daha değişir/dönüşür; içindeki arzular yine aynada somutlaşır, ancak bu sefer onu kaçınılmaz sona sürükler.

Bihter, içinde duyduğu birtakım kıpırdanmalardan dolayı yalnız kalma arzusuyla odasına kapanır. Söz konusu kıpırdanmalar, uyumakta olan içindeki diğer Bihter’in uyanmaya başlamasından kaynaklanır. Bihter, bastırıldığı arzularının uyandığını fark eder ve bu anı herkesten uzak, kendi “benliğiyle baş başa” yaşamak ister. Oda karanlıktır, uyku hâline işaret eden bu durumu Bihter başta bozmaya çekinerek “*güya bu sükkân hüccresinde uyuyan mahremiyeti uyandırmaktan ihtiraz eden hafif adımlarla*” ilerler. Odayı, içinde usulca hareket eden Bihter’le birlikte tasvir eden anlatıcı, odada siyah ve beyaz karşıtlığı kurar. Karanlığın içinde, penceredeki “*beyaz tüller*” Bihter’e hafifçe üflerken Bihter de bu atmosfere uygun bir edayla “*beyaz bir bulut*” gibi aynanın önünden geçer. Aynada kendini değil, ama “*beyaz bir bulut müphemiyetiyle kendi gölgesini*” görür. Odada sanki her şey hafifçe uçmakta, hatta sallanmaktadır. Odanın bu hâli, Bihter’in ruh durumunu yansıtır.

Odanın mevcut hâlini bozmaktan korkan Bihter, “*eşyanın ruhunu uyandıracak*” diye ışığı yakmaz. O, zaten içinde duyduğu sallantının etkisiyle odaya kapanmıştır, içinde uyumakta olan arzuların uyanmasından endişe etmektedir. Zira “*bütün bu uyuyan, karanlığın içinde ölmüş, gömülmüş şeyler bir hayat havasıyla silkinivererek uyanacaklar, dirilecekler ve onların arasında kendisine gülümseyen bu aynanın, hususıyla o aynanın içinde kendisinin, kendi resminin yanında artık yalnız kalmayacaktı[r].*” Eşyadaki uyanış ışıkla birlikte olurken, içinde uyumakta olan

Bihter'in uyanışı ayna vasıtasıyla olur. Biraz önce aynada gölgesini görmüştür, ancak uyanışın çoktan gerçekleştiğini henüz tam idrak edememiştir. Onu uyutmanın hâlâ mümkün olduğunu düşünür. Bu yüzden aynaya bakmaz, bakarsa orada göreceği Bihter'den artık kaçamayacağına inanır. Bundan ise geri dönüş yoktur. Aynadaki Bihter ona “birbirlerine söylenmemek icap eden şeyleri söyleyecek”tir. Bu noktada Bihter'in, toplumsal baskıyı yoğun şekilde hissettiği ve duygularını vicdanında tarttığı görülür. Ayrıca bu andan itibaren “o uyku, o derin, boş, zıyasız, rüyasız, uyku” ebediyen silinecek diye korkar. Uykunun sonsuza dek silinmesi, sonsuz bir uyanıklık hâli demektir; bu da bastırılmış olanın bir kez uyandıktan sonra bir daha bastırılmayacağı anlamına gelir. Dolayısıyla Bihter bir dönüm noktasındadır. Ne olduğunu henüz tam çözemese de adını tam olarak koyamasa da arzularını bir yandan anlamaya çalışır, öte yandan sonuçlarını bildiği için kaçınılmaz sondan ürkererek inkâra çabalar.

İçinden çıkamayacağını düşündüğü bu durumda kendisinin “hasta” olup olmadığını düşündüğü sırada anlatıcı bastırılmış arzuları “illet” olarak tanımlar. Kişinin benliğinde gizlice yer edinip onu tamamen ele geçiren ve asla zapt edilemeyen bu illet, hiç beklenmedik bir anda ortaya çıkar ve bu “an”da kişide bir “anlama” gerçekleşir. Anlatıcının tarif ettiği bu “an” ve “anlama,” bir *epifani* hâlidir. Bu anda, belki kişinin kendisinin bile anlamadığı arzularının üzerindeki örtüler kalkar, içten içe yaşadığı çelişkiler ve çatışmalar ortaya çıkar, daha önce farkında olmadığı karakter özellikleri ya da şartlarla birlikte değişen arzuları gün yüzüne çıkarak bu andan sonra kişi yeni birine dönüşür. Bu noktadan sonra karakter, kendi yıkımını hazırlayan bir sürece girmiş olur. Dolayısıyla karakterin yaşadığı bu değişim/dönüşüm anlatının gidişatında da işlevseldir ve olayların akışını değiştiren önemli bir etkidir.

Anlatıcı, Bihter'in yaşadığı dönüşümü göstermek için sürekli tezatlarla başvurur. İlk dikkat çeken karşıtlıklardan biri, daha önce değinildiği gibi, karanlık ve ışıktır. Odaya girdiğinde ortamı aydınlatmaktan çekinen ve uzun süre karanlıkta kalan Bihter, aslında eşyanın değil kendi arzularının uyanmasından korkar. Karanlıktan ışığa geçişin bir uyanma hâli olarak tanımlanması, doğumu çağırır. Ana rahmi karanlıktır, ama güvenlidir. Işığa çıkmak ise doğumla mümkündür; ama doğum geri dönülmez, tehlikelerle dolu, tekinsiz bir yola açılır. Elbette bir kez ana rahmine düştükten sonra doğum kaçınılmazdır, vakti geldiğinde gerçekleşecektir. Nitekim anlatıcı da “illet”

olarak tanımladığı arzuların vakti geldiğinde tüm vücudu esir alacağını söyler ve bu “anlama” anını bir doğuma (“tevellüt”) benzetir.<sup>273</sup> Bihter de bir süre sonra “*artık bu karanlıktan kurtulmak isteyecek*” ve aynadaki imgesiyle “*kucaklaşacaktır.*”

Karanlık-ışık karşıtlığının yanı sıra bu kısımda soğuk-sıcak karşıtlığı da dikkati çeker. Bihter üşüme ve yanma arasında gidip gelmektedir. Bu karşıtlık, çoğu zaman rüzgâr ve yangın birlikteliğiyle anlatılır. Rüzgâr üşütür, ancak aynı zamanda ateşi harlama özelliğine sahiptir. Bihter, romanın başlarından itibaren hep soğuk bir kadın olarak betimlenirken bu sahnede yavaş yavaş ateşli bir kadına dönüşür. Roman Bihter’in soğukluğuyla açılır, başta Adnan Bey’e karşı “*kayıtsız*” olan Bihter’in bu tavrı onun hayata karşı genel tavrıdır. Ayna sahnesinden sonraysa, mantığıyla hareket eden Bihter yerine duyguları ve arzuları tarafından kontrol edilen bir Bihter görülür, romanın gidişatını belirleyen de asıl bu Bihter’dir. Burada ilginç olan, mantığıyla hareket eden Bihter aktif, duyguları ve arzuları tarafından kontrol edilen Bihter ise pasif görünmektedir; oysa aksine Bihter arzuları açığa çıktıktan sonra gerçek anlamda bir “fail”e dönüşür. Daha önce arzuları ve eylemleri toplumsal normlarla uyurken, kararlarını buna uygun alıp bu çerçevede hareket ederken toplum normlarını hiçe sayarak sınırlarını kendi çizdiği bir alanda, kurallarını kendi belirlemeye çalıştığı bir oyun oynamaya kalkar. Bu da Bihter’i “kötü özne”ye dönüştürür.

Nancy Armstrong, *How Novels Think (Romanlar Nasıl Düşünür)* başlıklı kitabında romanın tarihinin özne olmanın tarihiyle paralel ilerlediğini öne sürer.<sup>274</sup> İlk romanlardan biri olarak kabul edilen *Robinson Crusoe*’da Crusoe’nun kötü bir örnekten iyi, hatta ideal bir bireye ve vatandaşa dönüşmesini onun toplumsal sözleşmeyi içten bir bağlılıkla kabul etmesiyle açıklar. Buna göre, Crosue şartları iyi değerlendirmiş ve kendisini toplumun düzenini bozan değil, aksine koruyan bir bireye dönüştürmeyi başarmıştır; çünkü dışarıdan kaynaklanan bir baskıyla değil, kendi aklını kullanarak toplumsal kuralların düzeninin iyiliği için gerekli olduğuna inanmış ve kendi çıkarlarını toplumun çıkarlarıyla uyumlu hâle getirmiştir. Daniel Defoe’nun diğer iki romanı *Moll*

---

<sup>273</sup> Gerçekçi sanat anlayışına bağlılığıyla tanınan Halid Ziya’nın romanlarında hiçbir kelime tesadüfi olarak kullanılmaz. Eserlerini son derece titizlikle yazan Halid Ziya, anlattığı karakterleri iç dünyaları ve çevreleriyle olduğu gibi verebilmek için dekora ve iç çözümlere önem vermiştir, bu da onun kelimeleri özenle seçmesini sağlamıştır.

<sup>274</sup> Ayrıntılı bilgi ve tartışma için bkz: Nancy Armstrong, "How the Misfit Became a Moral Protagonist," *How Novels Think: The Limits of Individualism from 1719-1900*, New York: Columbia University Press, 2005, ss. 22-52.

*Flanders* ve *Roxana*'yı bu açıdan inceleyen Armstrong, bu romanlarda birey ve toplum arasındaki uzlaşmanın bireyin kendi istencine ve gönüllülüğüne dayandırıldığını gösterir. Armstrong'a göre aklın her alanda rehber kabul edildiği Aydınlanma sonrasında, birey eylemlerinden tamamen kendisi sorumludur; uyumsuz özne de aklını kullandığı takdirde toplumla uyumlu, kendi kendini yöneten bir özneye dönüşecek, bunun maddi ve manevi karşılıklarını da elbette alacaktır:

*On sekizinci yüzyılda öngörüldüğü gibi, sosyal sözleşme, bireylerden kutsallığını ve güvenliğini güvence altına almak adına bireyselliklerini kısıtlama sözü almıştır. Aydınlanma bireyleri –ve elbette Austen'i bu şemsiyenin altına dâhil ediyorum- bencil doyumunu engellemeyi tam vatandaşlığın ilk ve en iyi garantisi olarak gördü. Onlara göre, bu tür bir kendini kısıtlama, bireysellik kaybına yol açmadı, aksine, bireysel hakların gelişmesini garanti etti.*<sup>275</sup>

Bu tür bir karşılıklı alışveriş, bireye sorumluluklar yükleyip bazı arzularından vazgeçmesini gerektirse de ona aynı zamanda bazı arzularını gerçekleştirme ve toplumda belli bir pozisyona sahip olma şansı tanır. Bu nedenle, toplumsal sözleşme bireyi kısıtlar gibi görünürken ona tam anlamıyla vatandaş olma fırsatını sunar. Vatandaş olmak, bir bütünün her biri aynı seviyede parçalarından biri olmak, dolayısıyla hak iddia edebilmektir. Bunun içinse bireyin yapması gereken, toplumla uzlaşmaktır. Bihter de romanın başında benzer bir vaatte bulunur: Toplum tarafından, normlara uygun olmadıkları için sevilmeyen “Melih Bey takımı”nın bir üyesi olan Bihter, evlenerek bu takımdan çıkar. Bihter, annesinin kötü namından kaçmayı gerçekten samimiyetle arzular, Adnan Bey gibi saygın birinden aldığı evlilik teklifi, adını annesinin adının yanından kurtaracak ve Adnan Bey'inkinin yanına ekletecektir. Bihter evlilik teklifini kabul ederken ayrıca Adnan Bey'in çocuklarına iyi bir anne olacağından da emindir. Maddi olanakların cazibesini reddetmese de en azından iyi bir niyetle konağa gider: Annesinin “kötü” kaderinden kurtularak “iyi” bir eş ve anne olmak. Böylece kendi çıkarlarını toplumunkilerle örtüştürmüştür. Bihter'in evlilik akdini onaylaması, aynı zamanda toplumsal akdi de onaylaması demektir. Ne var ki Bihter iyi bir özneye dönüşmekten bir anda vazgeçer ve “kötü özne” olmayı kabul ederek, dolayısıyla sonuna baştan razı olarak, eylemlerine yön veren ilk kararının aksi yönde hareket eder.<sup>276</sup>

<sup>275</sup> Armstrong, *How Novels Think*, s. 48.

<sup>276</sup> Salim Çonoğlu'nun tespitiyle, Bihter'in, “*Firdevs Hanım'ın yazgısından kurtulmak için verdiği mücadelede, bu mücadeleden yenik çıktığının tek şahidi, kendini seyrettiği bu aynadır.*” (Salim

Bihter'in bu akdi bozmasındaki temel motivasyon, hayallerinin büyük bir kısmını gerçekleştirmiş olmakla birlikte çok temel bir şeyin eksik kaldığını şiddetle hissetmesinden kaynaklanır. Güzel ve pahalı eşyalara sahip olmak, büyük yalının hanımı olmak gibi maddiyata dayanan hayalleri gerçekleştirmiştir; ancak bunlar henüz onu "tam" yapmaya yetmemiştir, bir şeyler eksiktir ya da olmamıştır. Göksu'daki piknik dönüşü odasında aynaya bakarken eksikliğin ne olduğunu fark eder: Bihter cinselliğini yaşayamamaktadır. Aynada gördüğü o taze ve güzel vücudun bunu hak etmediğini düşünür. Bu noktada Bihter'in yaşının onun cinsel bir açlık hissetmesini etkileyen mühim bir faktör olduğu gözden kaçmamalıdır. Çok genç olan Bihter'in ilk cinsel deneyimlerini yaşlı, ama daha da önemlisi sevmediği biriyle gerçekleştirmesi, hormonal bir ihtiyaç olan cinselliğini arzuladığı gibi tatmin edememesiyle sonuçlanır. Her ne kadar şehvetli olduğu vurgulansa da Adnan Bey, karakterinin olduğu kadar yaşının da bir getirisi olarak en nihayetinde "olgun"dur. "Olgunluk", genelde olumlu çağrışımlara sahiptir, ancak duygusal açıdan kendisini tamamlanmamış hisseden Bihter için belli ki arzularının önünde bir engeldir. Özellikle "sevgi", her ne kadar bedensel bir arzuya indirgese de ya da bedensel bir bütünleşmede somutlaştırırsa da, Bihter'in kocasıyla tatmin edebileceği bir duygu değildir. Romanda sınırlı zamanlarda görünen Adnan Bey'in bir görünüp bir kaybolan, varla yok arası bir karakter oluşu da burada kritik bir rol oynar. Oysa Bihter varlığıyla bütün benliğini kaplayacak, içindeki boşluğu tamamlayacak birine ihtiyaç duyar. Annenin sorunlu varlığı, babanın yokluğuyla bu ihtiyaç gittikçe şiddetli bir hâl alır. Bihter'in kocasıyla ruhsal ve bedensel açılardan tam anlamıyla bütünleşmesi mümkün görünmez. Bihter buna razı olmadığını anlar. Aynaya bakarak yeni bir Bihter kurar: sevmek isteyen, cinselliğini sonuna kadar yaşamak isteyen, heyecan ve "hayat" isteyen bir Bihter. Kendisini kardeşi Peyker'le kıyaslayarak sorgulamaya başlayan Bihter, nihayet Peyker'in mutluluğuna karşı kendisinin nesi olduğunu sorar:

*Bihter karanlık bir rüyadan mülevven bir rüyaya çıkmış gibiydi. Bu, perilere mahsus bir âlemi ihtar eden odasının müphem ziyaları arasında ta ötede, uzakta sanki tabaka tabaka derinleşen bir yeşil mağaranın kaybolmuş ufuklarında, kendisine titrek bir hayal şekliyle takarrüp ediyor görünen Bihter'i, o aynanın Bihter'ini gördü; donuk bir gümüş levhaya yalnız beyazla tersim olunmuş bir*

---

Çonoğlu, "Servet-i Fünûn Romanında Beden Yapısı, Bedensel Davranışlar ve Kişilik İlişkileri Üzerine Bir Çözümleme", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 2 (2009), s. 71) Bihter, duygu değişimlerini aynadan takip eder ve ayna sayesinde kendisini herkesten daha çok tanır.

*kadın ki ince ipek gömleğinin içinden sıyrılarak uçacak, bir bulut olacak zannedilirdi. Bilinemez nasıl bir hisle, karşısında bu ince gömleğin içinde titriyor görünen vücudu üryan, tamamıyla üryan görmek istedi; omuzlarından kurdeleleri çözdü, gömlek kayarak, göğsünün üstünde, belinde ufak bir tereddütten sonra ayaklarının dibine düştü. Uzun siyah saçlarını ellerinin asabi darbeleriyle tuttu, kıvırdı, bunların tam çıplaklığına nakısa vermesini istemeyerek kaldırdı, ta başının üstüne, perişan bir küme şeklinde tutturdu. Böyle, büsbütün çıplak, kendisine baktı.*

*Uzun bir temaşa ile bu levhaya bakıyordu. Hemen kendisini bu hâliyle hiç görmemiş idi, bu yeni bir şey, başka bir vücut gibiydi. Demek Bihter işte bu idi. Yaklaşmaktan korkuyordu, o kadar vuzuh ile görmek istemiyordu; biraz daha yaklaşırsa kendisiyle bu hayalin tevemiyeti teeyyüt edecekti; uzak, uzak kalmak ve bu güzel vücudu böyle uzaktan, bir rüya arasından sevmek istiyordu.*

*Evet, bu vücudu seviyordu. Şimdi kalbinde bu vücut için bir muhabbet, bir meftuniyet vardı. Bu vücut kendisininindi, ona hafif bir tebessümle bakıyordu. Aynanın içinde bu beyaz resim ince, gayet bellisiz, havaya benzer bir mavi çizgiyle zemininden ayrılmış gibiydi ve böyle etrafında açılan ince mavi hâlenin kabarıyor, bir cismaniyet kesp ediyor, levhasından ayrılarak Bihter'e, diğer Bihter'e yaklaşıyor; orada iki Bihter, bütün zapt olunmuş aşkları, inkişaf ettirecek ciğerleri yakan bir busenin lerzişleri içinde, mahv ve harap eden bir kucaklaşma ile birbirinin kollarına atılmaya müheyya iki vücut peyda oluyordu. Şimdi bu aynanın donuklukları içinde derin bir mağaranın yeşil ufuklarından şeffaf tirşe gölgelere boyanarak gelen bu sevda hayaline bir recülü tasarruf emeliyle bakıyordu. Henüz dolgunlukları tamamıyet kesp etmemiş sinesinden çizgilerin hafif bir inhinasıyla daralarak inen müdevverliğinden sonra gözleri titriyor, artık uzak beyaz bulutlardan dökülmüş sayelerle örtülü görünen bu beyazlıkları daha ziyade soymaktan asabi bir tevahhuş hissediyordu. Omuzlarının genişliğinden sonra biraz uzunca gövdesini lüzumundan fazla incelte incelte nihayet belinde nispetsiz bir darlık yapmış olmaktan korkan hilkat oraya kadar bu tiraşide eseri darlaştıran hutut imsakini affettirecek bir semahat göstermek istemiş, bir kısmı genç kız kalmaya mahkûm bir vücut tersimine başlamışken, diğer kısmı tazeliğinin bütün münkeşif servetiyle bir kadın vücuda getirmiş idi.*

*Bihter şimdi kendisinden başka bir vücut hükmüyle seyrettiği bu hayali ufak bir hareketiyle kaçırmaktan ihtiraz ederek hareket etmeden duruyor, onu tutmak, ona sarılmak için ellerini, dudaklarını uzatacak olursa, ikisi birden orada ölüverecekler, delice bir busenin hummaları arasında can verecekler zannediyordu. (ss. 212-215)*

Türk Edebiyatının -alıntının öncesi ve sonrasıyla- en uzun ve en etkileyici ayna sahnesi sayılabilecek bu bölümde, son derece ince ayrıntılarla ve tahlillerle karakterin ruh hâli ve hissettikleri başarılı bir şekilde ortaya konmuştur. Bu sahnede benliğini aynadaki imgesi üzerine kuran ya da içindeki asıl Bihter'i önce aynaya, daha sonra dış dünyaya yansıtan bir karakter vardır. Her iki durumda da bu sahne, uzun süren bir hazırlık aşamasından sonra gelen ani bir aydınlanma, bir uyanma hâli olmasından dolayı *epifanik* bir andır. Bihter evlilikten beklediklerini gerçekleştirir; fakat en önemli ihtiyacını atladığını evlendikten ancak bir yıl sonra fark eder. Özellikle ailece gidilen piknikte, Behlül'ün Peyker'e yaptığı kurdan etkilenir, genç bir erkek tarafından



sevilmek ister. Kendisini bu evde ölü gibi hisseder, çünkü cinselliği ölüdür. Taze, güzel ve alımlı bedeni kimseyi etkileyememektedir. Bedeninin ve ruhunun hep bakir kalmaya mahkûm olacağından korkar. Genç bir kadın olarak yaşlı bir kocayla cinsel arzularını tatmin edemeyeceğini anlar. Dolayısıyla arzuladığı cinsel doyuma ulaşamadığı müddetçe yaşadığını hissedemeyeceğine inanır.<sup>277</sup> Sevgiye aç olduğunu düşünen Bihter, sevgiyi bedene bağlı olarak ele alır. Onun sevgi ihtiyacını tatmin etmek için kendisinininki gibi genç ve diri bir beden arayışının nedeni budur. Bu bakımdan asıl amaç, eşsiz bulduğu bedenini yüceltecek bir vasıta bulmaktır. Diğer bir deyişle, Bihter, Narkisos gibi kendisine duyduğu aşkı gerçekleştirme peşindedir. Nurdan Gürbilek'in de dikkat çektiği gibi, *“Bir eksiksizlik arzusuyla kendini seyrediyor, aynadaki kusursuz ikizine kavuşup bir kendine yeterlilik, bir ihtiyaçsızlık hâline kavuşmak istiyordur Bihter. Aşkın nesnesi birkaç sayfa sonra kollarına atılacağı Behlül değil, aynada hayranlıkla seyrettiği kendi kusursuz hayalidir.”*<sup>278</sup> Bihter'in cinsel arzularının uyanışı, bedenini fark etmesiyle aynı ana denk gelir. Ayna bu noktada ona bedenini, bedeniyle özdeşleştirdiği cinsel arzularını göstermesi nedeniyle önemlidir. Bihter, aynada kendisini bir tabloya bakar gibi seyrederek; orada gördüğü yeni, bambaşka bir vücuttur ve onu beğenir. Onu başkalarının da beğenmesini ister. Aynadaki görüntüsüne bir erkek gözüyle bakar, onu arzular, onun arzulanmasını ister.<sup>279</sup> Bihter'in aynadaki yansımasına âşık olduğu bu sahne, Bihter'in yıkımına neden olacak narsistik bir tablodur: *“Narkisos'un asıl günahı kendi tekilliğini tercih etmesinde yatar. Narkisos, toplumsal uyuma meydan okuyarak birliği bozar. Bu şekilde, dalkavuklardan daha yıkıcıdır, çünkü “kendini pohpohlamak başkalarını pohpohlamaktan çok daha tehlikelidir.”* Ayna, ona karşılıklı hayranlığı kesin bir şekilde sunmak yerine tek bir arzusu olan karanlık eşini yansıtır: *tekbenci kapatılmadan ibaret bir baloncuk.*<sup>280</sup> Bihter'in, içindeki cinsel arzuları fark etmesi ve bedenine hayranlığı arasındaki eşzamanlılık onu tam bir

---

<sup>277</sup> Bu açıdan, Halid Ziya'nın ilk romanı *Sefile*'deki, yaşlı bir erkekle evlendiği için cinsel arzularını başkalarında gerçekleştirmek isteyen İkbâl, Bihter'in bir çeşit prototipi sayılabilir, ancak Halid Ziya ayna sahnesini İkbâl için değil Mazlume için kurgulamıştır.

<sup>278</sup> Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, 2. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s. 145.

<sup>279</sup> M Kayahan Özgül'e göre, *“Narkisos'un handikapı, sudaki aksine yine kendisi olarak bakamayışındadır. Bihter'in de aynadaki görüntüsüne bakarken Behlül'ün gözlerini kullandığı söylenebilir.”* (M. Kayahan Özgül, “Ayna, Ayna, Güzel Ayna”, *Seke Seke Ben Geldim: Sekmeler-I*, Ankara: Çolpan Kitap, 2018, s. 139.) Bihter'in, Behlül'ün Peyker'e yaptığı kurdan etkilendiği göz önüne alınırsa aynaya bakarken Behlül'ün kendisine bakışını hayal ettiği düşünülebilir.

<sup>280</sup> Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History.*, s. 148.

Narkisos yapar. Bu güzelliği değerlendirmek ve cinsel arzularını tatmin etmek için önünde hiçbir engel tanımaz, her ne kadar ahlâkî birtakım sorgulamalara ve iç hesaplaşmalara girişse de romanın başlarında maddi arzularını gerçekleştirmek için engel tanımayan Bihter'den beklenecek şekilde arzularının peşinden koşar. Olabileceği ilk kişiyle birlikte olur: Behlül. Behlül, bunun için biçilmiş kaftandır; çünkü öncelikle çapkınlığıyla bilinir, yakışıklıdır, gençtir ve her zaman rahatça ulaşabileceği bir yerdedir. Nitekim Behlül'ü elde eder, mutludur ve aynada gördüğü tamlığa ulaşmış hisseder.

Jacques Lacan'ın "ayna evresi" teorisi, bu tamlık duygusunu açıklar. Lacan'a göre 6-18 aylık bir bebek aynaya baktığında kendisinin çevresinden farklı olduğunu ilk kez fark eder. Aynadaki görüntüsüne dayanarak kendisini bir bütün olarak gören bebek, bu görüntüden geri kalan hayatını belirleyecek derecede etkilenir; benliğini, kişiliğini, egosunu bunun üzerine kurar. Bundan sonra aynadaki o görüntüyü gerçekleştirmek için çabalar. Bu yüzden ayna, bireysel farkındalık ve kendini gerçekleştirmede son derece önemli bir yerde durur. Bununla birlikte bu durum, yabancılaşmayı da beraberinde getirir:

*Ego, bedensel bütünlüğün başlangıçtaki eksikliğine dayanan yabancılaştırıcı bir özdeşleşmeyle yapılır. Ne denli tamamlanmış görünürse görünsün, bunun ötesinde parçalanmış, eşgüdüksüz beden (Lacan'a göre Hieronymus Bosch'un resimlerinde oldukça iyi resmedilmiş olan) vardır. Bu yüzden ego, bütünlüğün rahatsız edici eksikliklerini örten/gizleyen bir araç olmuştur ve bu yüzden analiz esnasında egoyla işbirliği kurma girişimleri (ego psikolojisinin önerdiği üzere) sonuçsuz kalmaya mahkûmdur. Ya da; içinde kendimizi tanıdığımız imge, ego daima yabancı bir öteki ego'dur. Bizler henüz tam olarak biçimlenmemiş arzuların bir toplamıyız. [...] Ego'yu oluşturan imge ile özdeşim anı, yani, öznenin imgesini kendisi olarak üstlenmesi sevinçle karşılanır. Zira imgesel bir hâkimiyet duygusuna yol açar. O imgesel zafer henüz başarılamamış şeyin gerçekleşeceği beklentisi ve ümidine ilişkindir. Arzulayan insan özne böylece, kendisine bütünlük sağlayan bir öteki çevresinde inşâ olur. Bu anlamda ayna evresi insan-öznenin merkezsizliğinin ilk kertesidir sayılmalıdır.*

*Yukarıda anılan o sevinç anı/gösterisinin aynı zamanda depresif bir tepkiyi de beraberinde sürüklediğini vurgulamalı. O coşkulu sevinç anı kendi iflasını, bir hüsrarla karşılaşacak olmasını sezdiren bir bağlamda belirir çünkü. Ayna evresinde ortaya çıkan her imgesel bütünlük, giderilmesi mümkün olmayan bir yarıklık/gedik (gap) üzerine kurulmuştur.<sup>281</sup>*

Bihter de aynaya bakarken kendini tanıdığı görüntüde yabancı birini görür. La Belle'e göre, "Aynanın ötekiliği gencin ruhsal gelişimine yardımcı olur. Yeni bedeni ona o

<sup>281</sup> Erdoğan Özmen, "Lacan, Ayna Evresi ve Marx", *Birikim*, S. 156 (2002), ss. 42-48.

*kadar garip gelir ki başta 'Bu o.' der; ancak daha sonra 'Bu benim.' diyebilir.*<sup>282</sup> “Kendisini hiç bu hâliyle görmemiş” olan Bihter de aynadaki bedenini hayranlıkla seyrederken ilk başta bu beden başka birine aitmiş gibi hisseder. Aynaya baktıkça önce onun kendisinin bir ikizi olduğunu düşünür, fakat yavaş yavaş onun kendisinden başka biri olmadığını kabul eder. Başta ne olduğunu anlamaya, aynadaki kim olduğunu tanımaya çalışırken nihayet “Demek Bihter işte bu idi.” diyerek orada gördüğü imgenin kendisi olduğunu onaylar. Bihter, aynadaki imgeyle elbette yalnızca fiziksel bir benzerlik kurmaz, orada asıl iç dünyasını görür; kendisi dâhil kimsenin daha önce görmediği ruhu bütün arzuları ve çatışmalarıyla birlikte aynadadır. Aynadaki imgesinden korkar, çünkü o geleceğidir ve onun çekimine çoktan kapılmıştır. Aynadaki Bihter’in cazibesine daha fazla karşı koyamayıp imgesiyle “kucaklaşarak” “azim bir kıyamet tufanı içinde bitmez tükenmez bir boşluğa yuvarlanır.” “Azim bir kıyamet tufanı” mitik bir göndermeyle hem bir sona hem de bir başlangıca işaret eder. Bihter aynadaki imgesiyle birleştiği bu anda hem ölür hem de yeniden dirilir. Romanın başında, insanlara karşı soğuk tavrıyla dikkat çeken ve hareketlerinde aklını rehber edinen Bihter, bu ayna sahnesinde ateşli ve duygularını takip eden bir kadına dönüşür.

Bihter’in arzuları bu ikilik arasında ortaya çıkar, bu sırada Bihter mutlu ve ümitlidir, çünkü arzuların ortaya çıkması bir bakıma onların zaten gerçekleşmeye çoktan başladığına işaret eder. Bununla birlikte o coşku, aynı zamanda beraberinde hüsrânı da taşır. Bihter, özellikle ahlâkî nedenlerle kendisini sorgularken, toplumsal bir duvara çarpacağını içten içe sezer, dolayısıyla “ben”i “tam” amlayamayacağını hisseder. Yine de arzularını gerçekleştirmekten vazgeçmez; çünkü tamlık imgesi çoktan kurulmuştur.

Bihter, Narkisos gibi güzelliğinin heba olacağına hayıflanır, ancak bu güzelliğin heba olmasına izin vermek istemez. Behlül’le birlikteliği bu arzuların gerçekleşmesi üzerine kuruludur; kendisini Behlül’e delice âşık hisseder, çünkü aynadaki imge delice sevmek ister, öyle bir aşk ister ki “onu ta hüviyetinin derinliklerine kadar titretsin, hırpalasın, ezsin; öyle bir aşk istiyordu ki onun ruhunda mest eden baygınlıklar bıraksın...” Bu nedenle Bihter, Behlül’ün hem efendisi hem kölesi olur ve bu şekilde arzularını tatmin ederken ölümsüzlüğü hisseder. Yine de Bihter’i ölüme sürükleyen

---

<sup>282</sup> La Belle, *Herself Beheld*, s. 43.

narsisizmi olacaktır; Gray Kohhar-Lindgren'in Narkisos için yaptığı tespit Bihter için de geçerlidir: “*Narkisos ölümsüz bir şekilde kendisine sahip olmayı arzular; görünmeyen ve bilinmeyen ölüm de onu çalar ve Hades’e götürür. Ölümü reddetmek, ötekini reddetmektir. Buna karşılık ölümü kabul etmek ötekini tanımaktır.*”<sup>283</sup> Bihter de tıpkı Narkisos gibi, ölümsüzlüğü hissettiği müddetçe başkasının varlığını, Nihâl'i tanımaz. Annesi Fidevs Hanım, Nihâl'le Behlül'ün arasını yapmaya çalışırken başlarda hoşlanmasa da ciddiye almaz, Nihâl'i rakip olarak dahi görmez. Nihâl'i tanıdığı an, yıkımını da kabul ettiği ana tekabül eder. Kendisi de evli olan Bihter'in, birlikte olduğu adamın da evlenmesine izin vermemesini basit bir kıskançlıkla açıklamak yeterli olmayacaktır. Bihter, aynadaki imgeyi tamamlayamayacağını anlar, en başta hissettiği yarım kalma korkusuyla sarmalanır. Aynadaki o güzellik, sonsuza dek devam etmesi arzulanandan, beğeniden, değerden mahrum kalacaktır; çünkü o güzellikten başka bir şey için vazgeçilmektedir, demek ki kendisinden daha güzeli de vardır.<sup>284</sup> Bihter de tıpkı Narkisos gibi ölümüne gider.

Bihter'in ölümüyle ilgili birey olmanın sancularından da bahsetmek gerekir. Bihter, arzularını gerçekleştirmek isteyen bir bireydir, ancak toplumsal normlar onun kendini gerçekleştirmesine izin vermez. Bihter, Mazlume gibi evlilik akdini ihlal eder. Bunun toplumun nazarında savunulacak herhangi bir yanı yoktur. Oysa Bihter'e, yüzyıllardır anlatılan yaşlı erkek-genç kadın ilişkisinde “doğal olarak” aldatan kadından başka türlü bakmak gerekir. Bihter, arzuları olduğu için, bu arzular toplumsal çıkarlardan bağımsız yalnızca Bihter'e ait olduğu için, bu arzularını bastırmak ve toplumsal normları devam ettirmek yerine arzularının peşinden gittiği için bireydir ve birey olabilmenin cezasını çeker. İnsanı her yönüyle kontrol etmek isteyen modern toplum, Michel Foucault'nun dikkat çektiği gibi bedenini de kontrol altında tutmaya, yönlendirmeye çalışır. Ahlâk kuralları, bu noktada önemli bir yerde durur. Beden, ahlâk kuralları ve tıp bilimi gibi yollarla denetlenir, yönlendirilir.<sup>285</sup> Bihter'in aynadaki imgesini reddetmesinin, arzularının karanlıkta kalmasını istemesinin en temel nedeni

---

<sup>283</sup> Kochhar-Lindgren Gray, *Narcissus Transformed: The Textual Subject in Psychoanalysis and Literature (Literature & Philosophy) (Literature and Philosophy) by Kochhar-Lindgren Gray (1993-09-01) Hardcover*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1993, s. 23.

<sup>284</sup> Bihter'in Nihâl'le ilişkisi, *Küçük Pamuk Prenses* masalındaki kraliçenin Pamuk Prenses ile olan ilişkisini andırır. Bihter de üvey kızını kendisine rakip olarak görür; ne var ki o da kraliçe gibi üvey kızını ortadan kaldırmayı başaramaz ve narsisizmi onu ölüme sürükler.

<sup>285</sup> Foucault'nun kavramları ve tartışmaları için bkz: Michel Foucault, *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow, New York: Pantheon, 1984.

toplumsal normlardır. Anlatıcı, Bihter'in aynaya bakarken utandığını söyler. Utanmak, diğer insanların varlığından kaynaklanır. Bir insan yalnızken bile utanıyorsa, bunun nedeni yaptıklarının diğer insanlar tarafından öğrenilmesi korkusudur. Bihter de “*büyük bir ayıp yapmış, namusuna karşı düşünmeksizin bir günah işlemiş olmaktan utanı[r]; odasının mahremiyetine gizlice girmiş meçhul bir aşğın kolları arasına düşüvermiş, ilk aşk günahı vücuda gelmiş say[ar].*” Bihter, henüz kocasını aldatmamıştır, ancak aldatacağından artık emindir. Emin olduğu an sanki çoktan aldatmış ve herkes bunu biliyormuş gibi bir duyguya kapılır. O anda bile perdelerin arkasından kendisini izleyen gözlerin varlığını şiddetle hisseder. Bilinçdışına işlemiş olan toplumsal normlar o eylemi daha gerçekleştirmeden, henüz karar aşamasındayken bile onu baskı altında tutar. Arzularının peşinden gitmeye kararlı olsa da diğer insanların değer yargıları onun için önemlidir, onları yok sayamaz. Bu yüzden kocasını aldatmak için evlenmediğini söyleyen Peyker'in onunla alay eden sesi sürekli kulağında çınlar. Peyker'in sözünde bir ima yoktur, ancak Bihter olacağını sezdiği için üstüne alınır. Annesini ve Peyker'i düşünür. Annesine benzediği ve Peyker'in aksine babasına benzemediği için hayıflanır. Evlenme motivasyonlarından biri annesinin kaderinden kaçmaktır, ama bu kez onun kaderini paylaştığını, dahası onun kaderinden kaçamayacağını içten içe anlar. Annesinin toplumun nazarında edindiği çirkin duruma düşecektir. Bunları düşünürken evlilikte bulamadığı aşkı hıyanette de bulamayacağına kendisini inandırmaya çalışarak kocasına sadık kalacağına dair kendi kendisine -aslında inanmasa da- söz verir.

Bihter, arzularını toplumsal normlar gereği bir yandan bastırmak ister, ancak öte yandan bireysel ihtirasları ağır basar. Aynaya bakarken aradığı doyumunu ancak toplumsal normların dışına çıkarak, evliliğin gerekliliklerini ihlal ederek tadacağını anlar. “Kötü özne” olmayı kabul eder ve sonuna kadar da vazgeçmez. Bu nedenle normalleşmeye direnen kötü öznenin kaçınılmaz sonu onu da yakalar, tıpkı Halid Ziya'nın önceki romanlarında aynaya bakan diğer kadın karakterler gibi o da kendi kendini yok etmeye mahkûmdur. Bihter, tüm çatışmalarına ve sorgulamalarına rağmen nihayetinde buna uymadığı için, toplumsal olan yerine bireysel olanı tercih ettiği için, tıpkı tecavüzle olsa da bekâretini kaybeden ve sevdiği adamla nikâh olmadan birlikte olan *Sefile*'deki Mazlume gibi, ölmek zorundadır.

Bununla birlikte, *Sefile* ve *Nemide*'de kadın karakterler, aynaya baktıklarında narsistik bir tutkuyla bağlanacakları güzelliklerini değil, tam tersine yıkımlarını görürler. Bu nedenle ayna sahneleri bu iki romanda sonlara doğru yer alır. Mazlume de *Nemide* de aynada çökmüş yüzlerini ve kaçınılmaz sonlarını görür; ancak bu andan sonra karakterlerin tutum ve eylemlerinde ani bir değişiklik olur. Aynada o zamana kadar sandıklarından başka birini bulurlar ve yeni kimliklerini bu yeni imge üzerine kurarlar. Saflığın yerini çürümüşlük, tazeliğin yerini tükenmişlik alır. Böylece kabul ettikleri bu yeni kimlik, yine kendi elleriyle sonunu hazırlayan kadınlar yaratır.

Halid Ziya'nın romanlarında, ayna ve kadın birey arasında doğrudan bir ilişki vardır. Kadınların kendilerini aynadaki imgeleri ile tanımaları, onların bireyselliklerini ortaya koymaları açısından son derece önemlidir. Bu kadınların hepsi, toplumsal normlara uymayan ve uymayı reddeden kadınlardır. Ya evlilik dışı ilişki yaşamaktadırlar (*Mazlume* ve *Bihter*), ya fazla gururludurlar (*Hacer* ve *Bihter*) ya da aşırı hassas ve çocuksudurlar (*Nemide*). Zeynep Uysal, Halid Ziya'nın roman karakterlerini "kötü öznellik" açısından incelediği *Metruk Ev* başlıklı kitabında karakterlerin çocukluktan çıkamamalarını kökenleri ve sonuçlarıyla birlikte ele alır: "*Halit Ziya romanının kadınları ve erkekleri her zaman baştan büyüyememeye mahkûmdurlar ama yine de teşebbüs eder, kötü özneliği göze alırlar. Hissettikleri yoğun arzuyu, tutkuyu yönlendirme, kontrol etme becerisini kazanamayarak uyumlu bir özneye dönüşmeden kötü öznellikte kaybolurlar. Bütün uyum çabalarına rağmen kötü özneliğin simge ismi Bihter olacaktır.*"<sup>286</sup> Ebeveynin maddi ve/ya manevi eksikliği, bu karakterlerin çocuklukta takılı kalmalarına, sevgi ve şefkat ihtiyaçlarını giderememelerine, sonuçta psikolojik açıdan sağlıklı bir büyüme/olgunlaşma gerçekleşmediği için büyüme arzusuyla dönüştükleri kötü öznellik onları acı bir sona sürükler.

Bunların dışında kalan kadınlar, arzularıyla ve arzuları için toplumla çatışmalarıyla bireysellikleri için savaşıyor kadınlar değildir, bu nedenle onlar için ayna sahneleri kurgulanmamıştır. Dolayısıyla evlilik akdini ihlal eden herkes ölüme mahkûm değildir. Bunların başında, romanda çok kötü bir namla tanınan Firdevs Hanım gelir. *Bihter*'in annesi Firdevs Hanım, yaşlılığa meydan okumaya çalışan, kızlarının

---

<sup>286</sup> Zeynep Uysal, *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 141.

gençliğini kıskanıp onları kendisine rakip gören gösteriş düşkününü bir kadındır. Böyle bir kadın, kendisinden beklendiği gibi sık sık aynaya bakar. Firdevs Hanım, düğün hazırlıklarının anlatıldığı kısımda Nihâl’le aynayı paylaşamaz: “*Herkes meşgul idi. Çarşaflar giyiliyor, peçeler iştirilmek için Nihâl’le Firdevs Hanım aynayı paylaşamıyorlar, yeldirme giyen Peyker ince tül örtünün saçlarını bozmasından korkuyor, Nesrinle Şayeste bellerinden sarkan çarşaflarını başlarına iştirilmek için hanımlardan uzak bir köşeye sokuluyorlar.*” (s. 284) Alıntıda yalnızca Firdevs Hanım değil, romandaki neredeyse tüm kadınlar hazırlanırken betimlenmektedir. Kadınların her biri telaşlı, heyecanlı ve kendince itinalıdır. Evin hizmetkârları ev sahiplerinden uzakta hazırlanırken Peyker çoktan hazırlanmış, hazırlığının bozulmasından endişeli beklemektedir. Bu sırada Nihâl ve Firdevs Hanım, evin en genç ve en yaşlı kadınları olarak ayna karşısında hazırlıklarını telaş içinde tamamlamaya çalışmaktadır. Ayrıntılı olmasa da bu kısacık kısım bile Firdevs Hanım’ın karakteri hakkında önemli ipuçları verir. Firdevs Hanım’ın aynayı paylaşmadığı Nihâl, gencecik bir kızdır. Kızlarıyla güzellik ve gençlik konusunda yarışmaya kalkan Firdevs Hanım burada da Nihâl’le yarışır. Ayna, düğün öncesinde süslenmenin ve kendini toplum huzuruna çıkmak üzere hazır hâle getirmenin en önemli araçlarından birisidir. Peyker, romanda hep olduğu gibi işini çoktan halletmiştir, aynayla belli ki işi kalmamıştır, kendini hazır/tamam hisseder. Firdevs Hanım ise hâlâ hazırlanmakta, kendisini aynadan alamamaktadır. Bu durum, Firdevs Hanım’ın toplumun kendisinden beklediğinin aksine bu yaşında bile görünüşüne aşırı önem verdiği, yaşından dolayı kendisinden beklenen ağırlığı ortaya koyamadığına işaret eder. Son derece hoppa bir kadın portresi çizen Firdevs Hanım, bu özellikleri nedeniyle romanda anlatıcı ve diğer karakterler tarafından olumlu karşılanmaz.<sup>287</sup> Anlatıcı, onun aynadan kendisini alamayışını romanda defalarca vurgular. Firdevs Hanım, elinden neredeyse düşürmediği küçük bir aynada sürekli kendisine bakar ve makyajını tazeleyip saçlarını düzeltir. Tek eğlencesi olarak nitelenen bu durum, aslında Firdevs Hanım’ın yaşından beklenen bir hareket değildir. Toplum, bir

---

<sup>287</sup> Gül Mete Yuva, Firdevs Hanım’ın “*alışıl gelmiş ‘anne’, ‘büyükanne’ tanımlarını alt üst eden bir kadın*” olduğunu, “[g]eleneksel anlatıda bu tür kadınlar[ın] kötü oldukları için öyle davran[dıklarını]”, Firdevs Hanım’ın ise “*yalnızca bencil*” olup “*bu anlamda modern dünyaya ait*” olduğunu belirtir. (Gül Mete Yuva, “Yaşasın Yeni Dünya!”, *Siyah Endişe: Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı*, ed. Deniz Aktan Küçük, Murat Narcı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019, s. 94.) Anlatıcı, karakterlere karşı mesafesini genellikle başarılı bir şekilde korurken Firdevs Hanım’ın geleneksel anne tipine uygun olmadığı görüşünü paylaştığını çok hafif derecede de olsa belli etmekten kendini alamaz.

anneanne olarak Firdevs Hanım'dan olgunluk ve ağırbaşlılıkla köşesine çekilmesini ve kendisiyle değil, kızları ve torunuyla ilgilenmesini bekler. Firdevs Hanım ise yaşlılığı kabul etmediği gibi eskiden çantasında gizlediği aynasını ve makyaj malzemelerini şimdi ortalıkta bırakmakta, hatta diğer insanların yanında aynaya bakıp kendine çeki düzen vermektedir.

Firdevs Hanım, aynayı eline bir alır bir bırakır, özellikle Behlül'le konuşma sırasında, kâh aldırılmaz bir tavır sergilemek için kâh sinirlendiğini göstermek için aynayı adeta bir jest unsuru olarak kullanır. İki düşünce arasında gidip gelirken eli de aynaya gidip gelir. Kendisini/ellerini devamlı meşgul etmesi onun rahatsız ruh hâline işarettir. Bu nesnenin ayna oluşu bu rahatsızlığın Firdevs Hanım'ın kendisiyle ilgili olduğunu gösterir. Kendisini, özellikle de nasıl görüldüğünü yerli yersiz kontrol etme içgüdüsü kendine duyduğu narsistik sevgiyle birlikte yaşının getirdiği öz güvensizlikten kaynaklanır. Anlatıcı, aynanın küçük olduğunu birkaç kez vurgular. Kendisini bir endam aynasında seyretmek yerine küçük bir aynada ancak yüzünü -o da belki yalnızca bir kısmını- görebilen Firdevs Hanım, yaşlılığı reddetse de gençliğinde sahip olduğu gücü artık hissedemez. Bu nedenle ayna vasıtasıyla gençlik hâlini korumaya çalışır. La Belle'in *The War Between the Tates (Tate'ler Arasındaki Savaş)* romanının kırk yaşındaki karakteri Erica Tate için söylediği, “gençliğin araçlarını kullanarak, dış görünüşünü daha önceki pek çok ayna imgesinin bir ürünü olan zihnindeki görüntüye yaklaştırmaya zorlar.”<sup>288</sup> tespiti Firdevs Hanım için de geçerlidir. Firdevs Hanım da ilerleyen yaşına engel olamasa bile ruhen hâlâ hissettiği gençliği dış görünüşünde de sürdürebilmek adına kızları gibi gençlere yakışır şekilde giyinir, yaşını gizleyen bir maske gibi gördüğünden yaşına yakıştırılmayan derecede fazla makyaj yapar. Tüm bunları diğer insanlara genç görünme çabasıyla yaptığı için sürekli aynaya bakarak yansımalarını kontrol etmek zorundadır.

Romanda aynaya bakan bir diğer karakter Adnan Bey'in kızı Nihâl'dir. Nihâl, roman boyunca tazeliği ve narinliği vurgulanarak betimlenir. Anlatıcı, Nihâl'i açıktan açığa eleştirmese de -hatta çoğunlukla romanın olumlu karakterlerden biri olarak var olduğu söylene bile- ona “tipik” bir kadından öte bir özellik pek atfetmez. Örnek olarak, diğer kadınlar gibi mücevhere düşkündür ve sırf bunun için evlenilebileceğini

---

<sup>288</sup> La Belle, *Herself Beheld*, s. 96.



söyler. Düğüne hazırlanırken Firdevs Hanım’la aynayı paylaşamaz. Henüz çok genç olduğu için, Behlül’le evliliği de neticeye varamadan bozulduğu için daima saf ve temiz kalsa da anlatıcı onun birçok olumlu özelliğine rağmen son kertede tüm kadınlarla ortak özelliklerde buluştuğunu ima eder. Aşağıdaki alıntı, Behlül’ün ihanetini öğrenen, ancak emin olmak için bekleyen Nihâl’in yaşadığı buhran esnasındaki bilinçdışını gösterir:

*Böyle, uyuyor muydu? Ondan, asabını ezen teessürlerden [duygulanmalardan] sonra, uykuya benzeyen uyuşukluklar olurdu ki onu uzun bir hastalık kadar sarartır, zayıflatır, gözlerinin altına mavi gölgeler kordu. Böyle ne kadar zaman kaldı?*

*Kendisine iskemlesinden kalkıyor, odasında yürüyor, mumunu yakarak aynasında saçlarını düzeltiyor, kapısını açarak çıkıyor gibi geliyordu. Artık aydınlık bir yerde idi, etrafta kalabalık vardı, hep gülüşüyorlardı, o da beraber gülüyordu; sonra birden, bir saniyelik vukuf arasında, kendisini, yine iskemlesinde uyuşmuş, karanlık odasında, şimdi üşüten penceresinin yanında bu uykudan silkinemiyor hissediyordu. (ss. 495-496)*

Anlatıcı, Nihâl’in hâlini onun zihninden aktarır. Nihâl’in uyku hâli, nişanlısının kendisini aldatması –hem de üvey annesiyle- sonucu bir hastalık belirtisi olarak ortaya çıkmıştır. İskemlede yığılıp kalan ve arada uykudan uyandığını ve ayağa kalkarak odada gezindiğini zanneden Nihâl, ayağa kalkabildiğini hayal ettiği esnada hayalinde önce mumu yakıp aynada saçlarını düzeltir. Nihâl’in şu hâlde bilinci tam yerinde değilken bile aynaya bakıp saçlarını düzelterek insanların arasına karıştığını düşünmesi, anlatıcı tarafından “tipik bir kadın refleksi” olarak verilir. Görme üzerine çalışan John Berger’e göre kadın, çocukluğundan itibaren, “gözleyen” ve “gözlenen” iki ayrı kişilik geliştirmek zorunda bırakıldığı için sürekli kendisini seyretme ihtiyacı duyar.<sup>289</sup> Firdevs Hanım’ın ve Nihâl’in aynayla ilişkilerinin bir çeşit reflekse dönüşmesinin altında yatan neden bu olabilir.

Nihâl’in hem babasının yuvasının hem de kendi kuracağı yuvanın yıkıldığını görmesi son derece travmatiktir. Daha da kötüsü, vaktiyle babasını elinden almış olan Bihter şimdi de nişanlısını elinden almıştır. Henüz tam olarak kesinleşmese de bunun ihtimali bile ruhsal bir yıkıma yol açabilir. Böyle ağır bir psikolojik durumda bile Nihâl’in ayağa kalkar kalkmaz aynada görünüşünü kontrol etmesi, bilinçdışının yönlendirmesiyle gerçekleşir. Hayat sanki normal akışında seyrediyor gibidir. Nasıl görüldüğü, Nihâl’in bir kadın olarak kimliğini oluşturan temel etmenlerden biridir.

<sup>289</sup> John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, 24. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2018., s. 46.

Nitekim aynada saçlarını düzelttikten hemen sonra kendisini bir kalabalığın içinde görür. Hayalî bir durumda bile gösterdiği bu özen, gerçekte kendisine yönelen bakışların varlığını daima üzerinde hissetmesinden ve tabii ki gerçeklerle yüzleşmeye çalışmasından kaynaklanır.

## 5. *Kırık Hayatlar* (1924)

Kadınlar ve aynalar arasında neredeyse ayrılmaz bir ilişki kuran, özellikle romanlardaki ana kadın karakterler için mutlaka ayna sahneleri tasarlayan Halid Ziya Uşaklıgil, ana karakterin kadın olmadığı romanlarda bu ilişkiyi yan karakterler için kurmaz. Özellikle *Mavi ve Siyah* romanında aynaya bakan hiçbir kadın karakter bulunmaz. *Kırık Hayatlar*'da<sup>290</sup> ise ana karakter Ömer Behiç'in âşık olduğu kadın yalnızca bir kez aynaya bakarken görülür. Neyyir, diğer insanların huzuruna çıkmak için toplumun kendisinden beklediği kılık kıyafete girmek için hazırlanır. Bu sahne çok önemsiz gibi görünmekle birlikte ayna karşısındaki kişinin hâl ve hareketlerinden hareketle onun hakkında önemli fikirler edinilmesini sağlayan önemli ipuçları verir. Ömer Behiç ve Neyyir arasında fuşsa dayanan bir ilişki vardır. İkisine de ait olmayan, bu işleri gören bir mekânda buluşulmuştur. Sevişme sonrasının anlatıldığı bu sahnede Ömer Behiç düşünceli ve endişeliyken Neyyir hiç oralı olmadığı gibi işini bitirip bir an önce gitme telaşındadır. Ahlâk kurallarını ihlal ettiği için toplum nazarında makbul bir kadın olmayan Neyyir, yine de toplum içinde nasıl görüldüğüne önem verir; onların istedikleri gibi davranmasa da ona göre giyinir, en azından “sokağa çıkabilecek bir hâle gelerek” zevahiri kurtarmaya çalışır: *Şimdi mütelaşi ellerle, ayakta, aynanın karşısında saçlarını düzeltiyor, peçesini iliştiriyor, her şeyden evvel başını sokağa çıkabilecek bir hâle getirmek istiyordu; ve dudaklarının arasından, ötede divanın kenarında ona bakan Ömer Behiç'i meşgul etmek için bir kuş gevezeliğiyle söylüyordu[.]*” (s. 229) Neyyir bir yandan telaşla hazırlanırken öte yandan Ömer Behiç'i oyalamak için durmadan konuşurken annesinin namusa ne kadar önem verdiğinden dem vurur. Oysa bunun doğru olmadığını yalnızca romanı okuyanlar değil, romandaki karakterler de bilir. Neyyir'in ayna karşısındaki bu tavrı, onun roman boyunca sergilediği karakter

---

<sup>290</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırık Hayatlar*, yay. haz. Seval Karadeniz, 3. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2012. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

özelliklerini daha da belirginleştirip perçinler. Neyyir, aynada ne kendisine bakar ne de etrafındaki diğer insanları gözler; aynada yalnızca görünüşünü düzenler, kendisini diğer insanların gözünde “kurallara uyan” bir kılığa sokar. Bu açıdan Neyyir, içinde çatışmalar, çelişkiler yaşamayan, yalnızca görünüşünden ibaret olan yoz bir tip olarak çizilmiştir.<sup>291</sup>

## Ğ. HALİDE EDİB ADIVAR

### 1. *Seviyye Talip* (1910)

Halide Edib’in 1910 yılında yayımladığı üçüncü romanı *Seviyye Talip*,<sup>292</sup> Fahir ile birlikte iki ana kadın karakter Macide ve Seviyye etrafında dönen olayları anlatır. Macide, Fahir’in karısı; Seviyye ise Fahir’in âşık olduğu kadındır. Hülya Argunşah bu iki kadın arasındaki farkı şöyle ortaya koyar: “*Seviyye ve Macide dönemin iki kadını temsil ederler. Macide dönüşümünü, kendine verili sınırların içinde gerçekleştirir, modernleşmenin olası aşırılıklarına düşmez, giderek sosyal dünyanın meselelerine de uyanır. Romanın asıl macerası onun etrafına örülmez ama altı çizilmek istenen, sosyal duyarlıkları olan ‘hanım hanımcık kadın’ odur.*”<sup>293</sup> Romanın ideal kadını Macide, yurtdışından dönen kocasının talebi üzerine sınırlı ölçüde modernleşmeye karşı çıkmaz. Buna başlangıçta kocasının arzularını yerine getiren ideal bir eş ve çocuklarına daha bir iyi anne olmak için razı olur; ancak zamanla bu yeni hâlini en az kocası kadar kendisi de

---

<sup>291</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şipsevdi* romanında benzer şekilde, gayrimeşru ve gayriahlâki bir ilişki içinde olan Şehim Bey’le Madam Mc Ferlan da gizlice cilveleştikten sonra diğer insanların yanına gitmeden hemen önce bozulan tuvaletlerini aynada aceleyle düzeltirler. (Hüseyin Rahmi [Gürpınar], *Şipsevdi*, 1. b., İstanbul: Mihran Matbaası, 1327 [1911], s. 564.) Ömer Seyfettin’in *Yaşasın Dolap*’ında benzer bir sahneye rastlanır: Hafiyelik yapan Ahmet Efendi, II. Meşrutiyet’in ilanından sonra yakalanma korkusuyla evde saklanırken bir gün kapının çalınmasıyla dolaba saklanır. Gelen karısı Bihter’in sevgilisi Hamit’tir. Bihter, Hamit’i gönderdikten sonra, Ahmet Efendi’yi görmeden hemen önce aynada saçlarını düzeltir. (Ömer Seyfettin, “Yaşasın Dolap”, *Hikâyeler 1*, yay. haz. Hülya Argunşah, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017, s. 94.) Anlatıcı, Bihter’in aynada saçlarını düzelttiğini söyleyerek onun kocasını aldattığını okura bildirmiş olur. Kemal Tahir’in *Devlet Ana* romanında Çavuş Efendi ve Popolina gizlice sevişirken Panayot tarafından uygunsuz durumda yakalanırlar. Apar topar giyinmeye çalışırken, “*Popolina, hemen sedirden fırla[r], kalçalarını ırgalayarak ki düpe düz can alarak, aynanın önüne gidip üstünü başını, darmadağın saçlarını düzeltmeğe dur[ur].*” (Kemal Tahir, *Devlet Ana*, 1. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1967, s. 562.) Toplum nezdinde gayri ahlâki bir ilişki yaşadıkları ortaya çıktığında erkeğin utanıp doğrudan giyinirken kadının hazırlanmak için ayna önüne yönelmesi, kadının hafifleşip bir karaktere sahip olduğunu gösterir.

<sup>292</sup> Halide Salih [Edib] [Adıvar], *Seviyye Talip*, 1. b., [Bursa]: Hüdavendigâr Vilayeti Matbaası, 1326. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>293</sup> Hülya Argunşah, “Halide Edip’te Değişen Kadının Romandaki İzdüşümleri: *Seviyye Talip*’ten *Ateşten Gömlek’e*”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, Bahar, S. 37 (2015), s. 33.

beğenir ve içtenlikte benimser. Bu durum, Macide'nin ayna karşısındaki tavrında da ortaya çıkar. Aşağıdaki kısımda, aynaya bakan Macide, kocası Fahir'in bakış açısından anlatılır:

*Onu görür görmez, muhitin kadının ahlâkı üzerine tesirinin derecesine ilk defa hayret ettim. Düşünülürse benim Londra'dan geldiğim zaman bulduğum sade, mahçup Macide ile bu, ayinenin karşısında kendi taraveti ile muzaffer duran kadın arasında ne kadar fark vardı. O zaman, küçüklüğünden beri tanıdığı, kardeşim müşâbihisinde olan, Numan'ın yanına başörtüsü ile bile mu'terizdi. Şimdi, nîm dekolte, bütün vücudunun çizgilerini hissettiren bir fistanla nispeten yabancı Cemal'in evine gidiyordu. (ss. 88-89)*

Macide, ayna karşısında neden muzaffer bir edayla durur? Fahir, Macide'nin ayna karşısındaki hâlini neden şaşkınlıkla ve yadırgayan bir tavırla anlatır? Fahir'in kıyaslamasını ve değerlendirmesini anlamak için Macide'nin romanın başlangıcında ne hâlde olduğunu da bilmek gerekir:

*Macide arkasını bahçeye çevirmiş, merdivende ayakta duruyor. Benim ısrarımla yapılan, giydirilen tuvaletler sandık-nişîn olmalı... Arkasında beyazlı siyahlı bir basma entari... Sade entaricik, belinden bağlanan beyaz bir kurdelânın i'ânesiyle kaddın, uzun bir vücudun hatlarını, genç omuzlarının düşük güzelliğini meydana çıkarmış; merdivene yayılan uzunca eteği, boynunu uzatarak, ona hemen klasik denecek sade bir mükemmeliyet veriyor. Siyah gür saçları kalın bir örgü ile ensesinde toplanmış. Bu تنها yoldan adam geçeceğini hatırına bile getirmemiş olmalı ki baş örtüsüz, içeride yemek pişiren annesiyle konuşuyor. (s. 6)*

Romanın başında yer alan bu kısımda Fahir, İngiltere'den henüz dönmüş ve yıllar sonra Macide'yi ilk kez görmüştür. Macide yine Fahir'in bakış açısından giyim kuşamına dikkat çekilerek tanıtılır. Bütün vücudunu örten sade kıyafetler tercih eden Macide, saçlarını bu sadeliğe uygun şekilde toplamıştır; ancak Fahir'in ifadesine göre normalde erkeklerin yanında başını kesinlikle örtmektedir. Fahir, Macide'nin bu hâliyle rahatsızlık duyar. Sırf bu yüzden istasyona karşılamaya gelmesini istemediğini romanın daha ilk sayfasında söyler. “*Sathî görünüş*”e sahip olduğunu söylediği Macide'nin başka bir kişiliği olup olmadığını düşünür (s. 2). Onu değiştirmek, kafasındaki şekle sokmak ister; bunun için giyim kuşam önemli bir aşamadır. Bununla birlikte yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi Macide, Fahir'in istediği kalıba hemen girmemiştir. Bu bakımdan ilk alıntıdaki Macide ile ikincisi arasında reddedilemeyecek derecede ciddi bir fark vardır.

Ayna karşısındaki Macide, o dönemde ülkede bir rüzgâr gibi esen ve çok kişiye sirayet eden Batılılaşmanın etkisine girmiş, giyim kuşamından duruşuna, insan

ilişkilerinden zihniyetine kadar çok çeşitli açılardan epey değişmiştir. Onu yakından tanımayanlar bile, yalnızca dış görünüşüne bakarak bu değişimi kolaylıkla fark edebilir; ancak yazar bu değişimi doğrudan okura sunmaz, onu aynada kendisine bakan Macide’yi izleyen Fahir’in gözünden vermeyi tercih eder. Aynaya bakan Macide’dir, ama okur onun kendisini nasıl gördüğünü Fahir’in bakışından öğrenir. Bu durum, okurla Macide’nin arasına mesafe koyar. Macide, romanın ana karakterlerinden biri olmasına rağmen roman boyunca diğerlerinin karşısında hep silik kalmıştır. Bu sahnede Macide’yle okur arasına konan mesafe onun bu hikâyedeki pozisyonunu pekiştirir, onun bakış açısından mahrum kalan okurun onunla tam anlamıyla empati kurmasına engel olur. Oysa Macide, ana karakteri Fahir olan bu *otodiegetik* anlatının kapanışında ayakta kalan ve ideal olarak sunulan tek kişidir. Bu durumda Macide’nin yaşadığı değişim ideal ölçülerdedir ve okura bir ideali gösterir. O hâlde Fahir’in buradaki rolü nedir?

Macide’nin romanın başından bu yana geçirdiği değişim, romanın anlatıcı-karakter Fahir tarafından gözlemlenerek okura anlatılır. Nazan Aksoy, Halide Edib’in *Seviyye Talip* romanını, kadın edebiyatının tarihini inceleyen Elaine Showalter’ın “*dışil (feminine), feminist ve kadınlık (female)*” olarak bölümlendirdiği üç evreden, kadın yazarların erkek yazarları taklit ettiği ilk evrede değerlendirir.<sup>294</sup> Ayşegül Utku Günaydın ise bu konuya daha analitik yaklaşır. Günaydın, Halide Edib’in “*erkek bakışına özel bir önem ver[diğini]*” belirterek “*kadının eğitimi ve bunun sınırları konusunda entelektüel adamın bakışını masaya yatır[diğini] ki bu[nun] da kadın sorunu konusunda en ileri görünen erkek bakışının bile değişmesi gerektiği tezini okura sun[duğunu]*” ileri sürer.<sup>295</sup> Keza, Fahir, Macide’nin aynaya gururla ve zafer edasıyla baktığını söyler; yani Macide yaşadığı değişimden, başlarda isteksiz olsa da nihayetinde memnundur.<sup>296</sup> Bununla birlikte, İngiltere’den dönen Fahir’in, kendisini modernleşme bağlamında değişmiş olarak görüp karısı Macide’yi de bu doğrultuda dönüştürmeye çalışırken Seviyye’ye karşı tutarsız yaklaşımı göze çarpar. Bu bakımdan, Halide Edib, hem toplumsal değişim/dönüşümde edebiyata kritik bir rol biçerek erkek anlatıcı

---

<sup>294</sup> Nazan Aksoy, “Halide Edip Adıvar’ın Seviyye Talip’inde Kadın Kimliği”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış: Berna Morna’ya Armağan*, ed. Nazan Aksoy, Bülent Aksoy, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s. 51.

<sup>295</sup> Ayşegül Utku Günaydın, *Kadınlık Daima Bir Muamma: Osmanlı Kadın Yazarlarının Romanlarında Modernleşme*, 2. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2018, ss. 106-107.

<sup>296</sup> Macide’nin zihnine girilemediği için bunun Fahir’in olmasını arzuladığı durumdan başka bir gerçekliğinin olmadığı ihtimalini bir kez daha vurgulamakta fayda var.

seçimiyle erkek egemen toplumda kadının içinde bulunduğu koşulların değişmesi gerektiğini erkek bakış açısından verir ve okuru sistemin işleyişine uygun bir çerçevede etkilemeyi hedefler hem de erkek bakış açısındaki problemlere işaret eder.

## 2. *Handan* (1912)

Bir mektup roman olan<sup>297</sup> *Handan*, 1912 yılında *Tanin*'de tefrika edilip aynı yıl kitaplaştırılır.<sup>298</sup> Kelime Erdal'ın tespit ettiği gibi, Halide Edib “[r]omanlarında da kendisi gibi iyi eğitim almış kadınları aslı kahraman olarak esere yerleştirir. Fakat bu özenle yerleştirilen kadının duygu eğitiminde boşluklarla karşılaşılır. Bu boşluğu dolduracak kişileri bazı eserlerde kahramanlar doğru seçemezler veya ideallerine kendilerini feda ederler.”<sup>299</sup> *Handan* bunlardan biridir. *Handan*, Nazım'ın evlilik teklifini, onu sevmesine rağmen hayattan beklentileri farklı olduğu için reddederek Hüsnü Paşa'yla evlenip Paris'e gider. Nazım'ın intihar ettiği haberini alınca yaşadığı vicdan azabından bir türlü kurtulamaz. Kadından kadına koşan kocasıyla gittikçe artan sorunları da onun mutsuzluğunu perçinler. Psikolojik olarak çöküşte olan ve hafızasını kaybeden *Handan*'a bu süreçte onu çocukluğundan beri tanıyan ve kendisine çok bağlı olan Neriman ile kocası Refik Cemal manevi destekte bulunur. Neriman hamile kalınca *Handan*'la bir süre Refik Cemal ilgilenir. *Handan* ve Refik Cemal bu dönemde birbirlerine âşık olur, Refik Cemal ikisi de evli olduğu için vicdan azabıyla kıvrırır. *Handan* da iyileşip hafızası yerine geldiğinde durumun farkına varır, kardeşi olarak gördüğü Neriman'a ihaneti kabul edemez. *Handan*, yasak bir aşk yaşadığını ancak kendine gelince fark eder, bilinci yerindeyken asla bulunmayı kabul etmeyeceği bir

---

<sup>297</sup> 18. yüzyılda İngiltere'de doğduğu kabul edilen mektup roman (*epistolary novel*), “bütün hikâyenin hikâye kişilerinden sadece birisinin veya birkaçının yazdığı mektuplar vasıtasıyla anlatıldığı romandır.” Bu roman türünün yararı, karakterlerin iç dünyaları doğrudan onların ağzından aktarıldığı için samimi bir dil yakalanmasıdır. Ayrıca roman birkaç kişinin mektuplarından oluşuyorsa farklı kişilerin bakış açılarına yer verilmiş olur. Duygusal romanlar (*sentimental novels*) için iyi bir türdür. Alıntı ve ayrıntılı bilgi için bkz: Ö. Faruk Huyugüzel, “Mektup Roman (Epistolary Novel)”, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018, ss. 308-10. İnci Enginün, romanın biyografik özellikler taşımasının yanı sıra “*Türk edebiyatında yapı bakımından da yeni*” olduğunu belirtir. “*Romanın merkezindeki Handan'ı yakından veya uzaktan tanıyan kimseler değişik açılardan anlatırlar. Handan da kendi duygularını yansıtan mektup ve hatıra parçaları yazar. Böylece Handan'ın şahsiyeti parça parça, farklı insanların izlenimleriyle inşa edilir.*” (İnci Enginün, “Halide Edib Adivar: Devirler ve Bir Hayat”, *Halide Edib Adivar*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019, s. 16.)

<sup>298</sup> Halide Edib [Adivar], *Handan*, 1. b., [İstanbul: Orhaniye Matbaası, 1924]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilmiştir.)

<sup>299</sup> Kelime Erdal, *Halide Edib Adivar ve Eğitim*, 1. b., Bursa: Ezgi Kitabevi, 2008, s. 144.

pozisyonudur. Bilinçsiz de olsa kardeşine ihanet etmiştir. Bu açıdan kendisini Yahuda'ya benzetir, onun gibi sonradan pişmanlık duyar, ihanetinin bedelini ödemeye hazırdır: Hem aşkından hem de hayatından vazgeçer. Ölümünü “gebermek”<sup>300</sup> olarak tanımlayacak kadar kendisinden nefret eder ve diğerlerinin de nefretini hak ettiğine inanır. Kendisini hıyanetle özdeşleşmiş görür, o artık hıyanetin vücut bulmuş hâlidir. Kanıtını ise aynada arar. Bir kişinin ihaneti aynaya nasıl yansiyabilir? Burada aynanın gerçekten bunu yansıtması elbette söz konusu değildir, ayna burada soyut olanı somutlaştırma işlevi görür. Handan kendine gelip yaptıklarının farkına vardığında artık başka biri olduğunu düşünüp aynaya bakar. Derin bir buhran içindedir ve psikolojisinin olduğu gibi yüzüne yansıdığından emindir; dolayısıyla ihanetini aynada da görmeyi bekler. Diğer insanların da bu ihaneti onu görür görmez anlayacağını düşünür. Bu alıntı, Handan'ın zihnini olduğu gibi an be an aktardığı için onun “*İşte aynada görüyorum.*” (s. 265-266) ifadesi aynada kendisini artık bambaşka göreceğine dair beklentiye işaret eder. Ne var ki Handan aynada kendisini ihanetin vücut bulmuş hâli olarak görmez, aksine aynaya hâlâ eski Handan yansımaktadır. İlginç bir şekilde Handan buna şaşırılmaz. Zihni bir saat öncesine kayar, aynada bir saat evvelki Handan'ı görür. Bir saat evvelki Handan, eli Refik Cemal'in elinde mutludur ve bilinç düzeyinde kimseye ihanet etmemiştir.<sup>301</sup> Yeni hâli aynaya henüz yansımaya da, yani kimse bu gerçeği henüz bilmeseydi, o yaptığını ve sonuçlarını, öğrenen herkesin ona nasıl bakacağını gayet iyi bilir. O, bir kere “*sevgili ve muazzaz bir kardeşin kalbindeki hazinesine*” el uzatmıştır, havayı kirletmiştir. Handan vicdanen hissettiği “*hava-yı levs*”ten kurtulamaz, nihayet acı içinde ölümler bu aşkın bedelini öder.

---

<sup>300</sup> “*Sevilmeyen bir kişi ölmek*” anlamında kullanılır. (“Gebermek”, *Güncel Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, (25.11.2020), sozluk.gov.tr.)

<sup>301</sup> Handan'ın yalnızca kardeşi gibi gördüğü Neriman'a ihanet ettiğini düşünmesi, bu sırada kocasını hiç düşünmemesi dikkat çekicidir. Handan'a göre kocasıyla arasında evliliğe dayalı bir bağ olsa da evlilik hukukunun, buna bağlı olarak da herhangi bir bağlılığın kalmadığı aşıkardır. Handan, sadece aralarında sağlam bir dostluk ve kardeşlik hukuku bulunan Neriman'la bu bağını kopardığı için kendisini suçlar.

### 3. *Mev'ud Hüküm* (1918)

İlk kez 1918 yılında yayımlanan *Mev'ud Hüküm*,<sup>302</sup> zıt karakterdeki iki üvey kız kardeşin ilişkisini konu edinir. Doktor Kasım Şinasi, yengesi Behire'nin hasta olan üvey kardeşi Sara'yı iyileştirdikten sonra onunla evlenir. Behire ve Sara kardeşten çok iki düşman gibidir, fakat bu düşmanlıkta Sara pasif ve masum, Behire ise fitneleriyle aktif ve zalimdir. Behire, Sara'nın mutluluğuna engel olmak için elinden geleni yapar; Kasım'la evliliğini, Balkan Savaşları nedeniyle askere giden Kasım'ın yokluğunu fırsat bilerek bozmaya çalışır. Kasım'a, onu eski kocasının kardeşiyle aldattığını söyleyerek Kasım'ın onu öldürmesine neden olur. Aşağıdaki alıntıda Behire, hastalığı yüzünden sararıp solan Sara'yla kendisini aynaya bakarak kıyaslar: “*Eski parlak ve güzel Sara'nın bu kadar soluk ve silik hasta yüzüne mukabil, aynada, lacivert çarşafı içinde kendini, beyaz, bülent şahane güzelliği ile görürken, mütekebbir, kumral kaşlarında müstehzî bir sual ve hayret yükseliyordu.*” (s. 98) Aynaya bakan, hasta olan Sara'yı ziyarete giden Behire'dir. Onun hasta hâliyle kendisinin sağlıklı hâlini karşılaştırarak kendisini ona karşı güzellik açısından üstün görür. Elbette bir denklik söz konusu değildir; çünkü öncelikle Sara hastalık nedeniyle soluk ve siliktir. Oysa Sara'nın sağlıklı hâliyle karşılaştırılacak olursa Behire beyazdır, ama Sara parlaktır; Behire beyaz ve uzun boyu ile güzelken Sara hiçbir ek açıklamaya gerek bırakmayacak kadar güzeldir. Burada anlatıcının tavrı da önemlidir. Anlatıcı Behire'nin bakış açısını verir, ama Sara'nın sağlıklı hâlini de okura sunar; böylece Behire'nin hem kibirli ve kendini beğenmiş karakterini hem de kardeşine karşı beslediği kını kısmen gerekçesiyle birlikte ortaya koymuş olur.

Bu dengesiz karşılaştırma Behire'nin hastalıklı kişiliğine işarettir. Kardeşinin hastalığından memnundur, bunu kendisi için adeta bir zafer addeder. Bu açıdan *Küçük Pamuk Prenses* masalını hatırlatır. Sürekli aynaya bakıp dünyanın en güzel kadını soran ve üvey kızını kendisine rakip gören kraliçe gibi Behire de üvey kardeşini kendisine rakip olarak görür. Kraliçenin kızını öldürterek en güzel kadın olmaya çalışması gibi Behire de kardeşinin hastalık nedeniyle güzelliğini kaybetmesiyle aynada kendisini şahane güzelliğe sahip bir kadın olarak görmeye başlar. Son olarak, iyileşen ve eski güzelliğine kavuşan kardeşini bizzat kocasına öldürtmesiyle de kraliçeyi andırır.

<sup>302</sup> Halide Edib [Adivar], *Mev'ud Hüküm*, 1. b., İstanbul: Ay Yıldız Matbaası, 1918. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)



#### 4. Son Eseri (1919)

Roman, ünlü bir yazar olan Feridun Hikmet'in karısıyla ve karısının eski kocasının kız kardeşiyle olan ilişkilerini konu alır.<sup>303</sup> Feridun Hikmet, karısı Mediha'dan manen çok uzaklaşmıştır; fakat evliliklerini sürdürmek adına birlikte yaşamaya, kocalık vazifelerini yerine getirmeye çalışır. Aralarındaki cinsel çekim çok azalmış olmasına rağmen, Feridun hem evliliğin bir gerekliliği olarak gördüğü için hem de karısının gerginliğini üzerinden atmasını sağlamak için onunla sevişir. Feridun bunun işe yaradığını, karısının sevişme sonrası ayna karşısındaki hâlini anlatarak kanıtlar: *“Evlenmek ben hilkatte bir adam için ne kadar yanlış..... Fakat bu sabah felsefe yapılacak zaman yok. Medihanın gözleri yüzümü deler gibi tetkik ediyor. Kollarımı boynuna sardım, başını kendime çektim ve belki henüz şekil alan şüphesini uyuttum. Yarım saat sonra o neşeli neşeli aynanın karşısında süsleniyor.”* (s. 55) Karısını gözlemleyen Feridun, Mediha'nın çok saldırgan bir tutum içinde olduğunu, onun özellikle de bakışlarından anlar. Olası gerginliği ortadan kaldırmanın yolu onun rahatlamasını sağlamaktır. Feridun, burada da olduğu gibi, eylemleri ve söylemleriyle Mediha'yla aralarında duygusal bir bağ kalmadığını, onu artık arzulamadığını anlatır. Sadece kendisini onun gazabından korumak amacıyla Mediha'ya yaklaşır. Bunda başarılı da olur, kanıtı ise aynadadır. Yarım saat önce gözleri öfke saçan Mediha, sevişme sonrası ayna karşısında neşe içinde süslenir. Böylece Feridun'a odaklanan ve savaş alarmı veren gözleri artık aynada yalnızca kendisini görmektedir.

Alıntıyla ilgili bir diğer önemli nokta, kadının ve erkeğin aynaya bakışı arasındaki farktır. Romanın anlatıcısı ana karakter Feridun'dur; kendisi birçok kez aynaya bakar, ama hiçbirisi karısının aynaya bakışıyla benzerlik taşımaz. Aynaya yalnızca bedenin aksettiğini düşünüp kendisini dış görünüşü açısından değerlendiren ve iç dünyasının aynaya yansımadığını düşünen, aslında diğer insanların iç dünyasını görmelerini istemeyen Feridun'un aynaya bakışıyla aynada yalnızca süslenen kadının

---

<sup>303</sup> 1913 yılında *Tanin* gazetesinde tefrika edilen *Son Eseri*, 1919 yılında kitap olarak basılmıştır. Halide Edib kitabın 1939'da yapılan ikinci baskısında *“lisan mübalâğaları”* ve *“vak'aların fazla bariz tezat[fa]rı”* adı altında bazı değişiklikler yapmıştır. (Halide Edib [Adıvar], *Son Eseri*, 2. b., İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi, 1939.) Ayna sahnelerinin daha fazla olması nedeniyle tezde 1939 baskısı esas alınmış, ilk baskıdaki ayna kısımları dipnotlarda karşılaştırma maksadıyla verilmiştir.

bakışı birbirinden ayrılır. Halide Edib'in diğer romanlarında da görülen bu ayrım,<sup>304</sup> yazarın kadın ve erkek arasında keskin bir çizgi çektiğinin göstergesidir, kişilerin aynaya karşı tavrında bu gayet belirgindir.<sup>305</sup>

## 5. Kalp Ağrısı (1924)

*Kalp Ağrısı* 1924 yılında *Vakit*'te tefrika edilmiş, aynı yıl kitap olarak da basılmıştır.<sup>306</sup> Romanın ana karakteri Zeyno, çok alımlı ve hayat dolu bir kadındır. Yakın arkadaşı Azize'nin sevdiği adama âşık olur. Kendisi bir doktorla nişanlı olan Azize, bu aşk yüzünden nişanı atar; ancak Azize, Hasan'ın aşkıdan intihara kalkışınca Hasan'ın evlilik teklifini geri çevirir. Nihayet Azize'yle Hasan evlenip Viyana'ya giderler, Zeyno da babasının arkadaşı Miralay Muhsin Bey'le yakınlaşır. Roman, bu aşk üçgeni ekseninde ilerler. Aynı erkeğe âşık iki yakın kız arkadaş içten içe rakiptirler, ayna bu rekabette Zeyno'nun Azize'ye karşı üstün taraflarını ortaya koyan nesnedir:

*-Çocukluğun lüzumu yok Zeyno, kalk, öyle masaldaki peri kızları gibi ne saklanıyorsun?*

*Sonra henüz indirdiğim elimi çekti ve beni odanın ortasına götürdü. İlk gördüğüm şey elektrikler altında ikimizin şeklinin karşıdaki aynaya aksi idi. Azize mavi bir krepdamur tuvaletin bölükleri içinde küçük sarışın başı, mavi gözleri, çocuk yüzüyle bana her zamandan daha güzel göründü ve bu görünüş, bende ilk defa olarak manâsız bir kıskançlık hissi uyandırdı. Ben siyah dekolte esvabımın içinde daha uzun, daha kadın görünüyordum. Saçlarımın dalgaları arasında yüzüm bana ilk defa fazla kadın; gözlerim, dudaklarım fazla tehlikeye ve ateşe koşan bir kadın gibi göründü. Teşhir edilen, teşhirden sıkılan ve belki de bir tehlike sezen vahşi bir hayvan gibi içim ürkek ve kaçmaya hazırlanmış bir vaziyette idi. Fakat aynada gördüğüm aksim alaycı, soğuk ve erkeklerin hiç sevmediği bir şekilde zeki ve zekasına mağrur bir kadın başı gösteriyordu. Aynada aynı zamanda gördüğüm şey biraz uzun, sırf adaleden örülmüş ince bir erkek vücudu üstünde yanmış, kuvvetli ve genç bir baş, koyu yanık derisi kızaran bu yüzden rengini tahmin edemediğim iki göz bana bakıyor, yalnız beni*

<sup>304</sup> Örnek olarak, *Tatarcık* romanında anlatıcı, Sungur Balta'nın odasını, eşyaları süslü olmaları nedeniyle kadın odasına benzetir. Bkz: Halide Edib Adıvar, *Tatarcık*, 1. b., İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi, 1939, s. 149.

<sup>305</sup> Romanın 1919'daki ilk baskısında bu sahnede Mediha aynaya bakmaz; bu sahneden hemen önce Feridun Hikmet'in gözü aynada kendisine ilişir, ancak bu kısım da yeni baskıda yoktur. Feridun Hikmet aynada kendisini karısının aksine yaşlanmış bulur. (Halide Edib [Adıvar], *Son Eseri*, 1. b., İstanbul: Evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1919, s. 76.) Yazarın bu değişikliği, Feridun Hikmet'in karakteri açısından bir farklılığa sebep olmaz, çünkü romandan çıkarılan bu bakış romanın farklı yerlerinde benzer şekilde gerçekleşir (Bkz: Tezin "Aynaya Bakan Erkekler: Halide Edib Adıvar" bölümü.). Bununla birlikte Mediha için yapılan ekleme, onun karakterinin Feridun Hikmet'in gözündeki değerini daha da belirginleştirir.

<sup>306</sup> Halide Edib Adıvar, *Kalp Ağrısı*, İstanbul: Burhaneddin Matbaası, 1935. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

*görüyordu. Kesik bıyıkları altında düzgün dudakları biraz açılmıştı, ömrümde hiçbir insan gözü bana bu kadar hayretle ve incizapla bakmadı ve ömrümde bir bakıştan bu kadar hem sıkılıp hem de mağrur olduğumu hissetmedim. Azize'nin güzelliğini hemen affettim. Biraz evvel manâsız çocuk oyununda ne kadar mesutsam orada bu Anadolu'dan gelen zabiti büyülemiş gibi hayrete uğratmaktan, kendime dünyanın en güzel ve tehlikeli mahlûku imişim gibi bakturmaktan o kadar başım dönmüştü.*

*-Arkadaşım Zeyno, yeğenim Binbaşı Hasan Bey!*

*Ben yine aynada uzun ve ilk defa güzelliğine mağrur olduğum, bir kadın kolunun uzandığını, ince bir zabitin bu kolun sonundaki ele doğru öpecek gibi eğildiğini gördüm. Sonra çok tabii ve hayli alayla:*

*-Bizim oyun bitti Hasan Bey, dedim. (ss. 21-23)*

Romanın henüz başlarıdır. Zeyno'nun Hasan'la tanıştığı bu gece, Zeyno, Hasan ve Azize'nin birer köşesini oluşturduğu aşk üçgenindeki pozisyonların belli olduğu bir başlangıçtır. Zeyno, yakın arkadaşı Azize'yi aynadan seyrederek ve onu ilk kez kıskanır. Azize, aynaya daima “küçük sarışın başı, mavi gözleri, çocuk yüzü” ile yansır. Zeyno ise Azize'nin tam aksi özellikler sergiler. Azize ne kadar çocuksa Zeyno o kadar kadındır. Azize'nin sarı saçlarına karşı simsiyah saçlarıyla Zeyno son derece dişil ve ateşlidir. Azize'nin aksine Zeyno “erkeklerin hiç sevmediği bir şekilde zeki” bir kadındır.

Zeyno, Azize'yle arasında görsellik açısından kurduğu karşıtlıktan hareket ederek kendisini Azize'den üstün bulur. Bununla birlikte kendi içi ve dışı arasında da bir karşıtlık söz konusudur. Her ne kadar aynaya tehlikeye atılmaya hazır dişil bir kaplan aksetse de Zeyno, içinin bir ceylan gibi ürkek ve kaçmaya hazır olduğunu söyler. Neden kaçmaya hazırdır? Nasıl bir tehlike sezmektedir? Bunlar aynaya yansımaz. İçindeki heyecanı, ürkekliği ve sıkılganlığı hareketlerine taşımadığı için aynada kendinden emin bir duruşu olan, ne istediğini bilen bir kadın belirir.<sup>307</sup>

Zeyno, bu sahnede kendisini dışarıdan bir göz gibi seyrederek, bir bakıma kendisini daha önceki kişiliğinden ayırıştırır. Yeni bir “ben” ile ilk kez karşılaşmış gibidir. O yüzden kendisini aynadan seyretmesi ve ruhsal durumunu -diğerlerine belli etmese de- aynadan fark etmesi anlamlıdır. Kendine ve içinde bulunduğu duruma ve ana yabancılaşır.

---

<sup>307</sup> Halide Edib'in romanlarında karakterlerin iç dünyaları genellikle aynaya yansımaz; yalnızca dış görünüşlerini gören, görünüşlerindeki değişimleri takip eden karakterlerin iç dünyaları bizzat onların ve anlatıcıların sözel olarak ifade ettikleriyle bilinir.

Roman boyunca iki kadın karakter de çok sık aynaya bakarlar, nasıl göründüklerini, özellikle erkek bakış açısıyla uzun uzun değerlendirirler. Bu açıdan güzelliğin erkek tarafından tanımladığını, bu nedenle aynaya bakan kadının çoğu zaman erkek bakış açısıyla kendisini değerlendirdiğini söyleyen Jenijoy La Belle haklıdır.<sup>308</sup> Etraflarında ayna varsa hem kendilerini hem de çevrelerini bu aynalardan takip ederler. Geçmişe döndüklerinde de ayna sanki bir kameraymış da onları çekmiş gibi aynaya yansıyan görüntüleri hatırlarlar. Özellikle Zeyno için ayna odakta kendisi olmak üzere çevresini kontrol etme ve kayıt altına alma aracı gibi işler.

Zeyno, aynada yalnızca kendisini seyretmez, o sırada kendisine bakan Hasan'ı da aynadan takip ederek aynı zamanda onunla ilgilenmiyormuş gibi yapar. Böylece kendi bakışlarını doğrudan ona çevirmemiş olur. Bu da insan iletişimine, özellikle de kadın-erkek ilişkilerine dair önemli ipuçları verir. Erkek daha rahat ve cüretkâr olabilmekteyken, kadın daha temkinlidir ve kendisini saklama ihtiyacı hisseder. Aslında Zeyno da Hasan da geleneksel ve muhafazakâr tipler değildir, haremlik selamlık olmazlar. Yine de aralarında cinsel bir çekimin olduğu böyle bir anda kadın ve erkeğin arasına mesafe koyan toplumsal normlar etkisini gösterir. Kadına ve erkeğe biçilen roller bilinçdışından onları yönlendirir. Birbirleriyle doğrudan iletişim kurmak yerine araya bir aracı olarak aynayı koyarlar. Elbette Zeyno biraz da oyun peşindedir; kendi cazibesine ve dişiliğine güvenir, Hasan'dan ilgi gördüğünü hissetmiştir. Bu nedenle ona göre oyun bitmemiş, aksine yeni başlamıştır.

Bu oyun, Zeyno'nun hayatının akışını değiştirir. Her ne kadar Hasan'la tanıştığı gün aynada kendisini son derece dişil ve ateşli görse de kendini keşfetmesi asıl daha sonra gerçekleşir: *“Odamda başımı açarken aynadan yanaklarımda, dudaklarımda kızıl ve vahşi bir renk ihtişamı gördüm, havadan yanan, zenginleşen cildim, rutubetten biraz dalgalanan kısa saçlarım, birdenbire dimdik, dinç ve canlı bir sıhhat gururuyla yükselen boyum fanilerin pek ender temas ettikleri bir hayat kaynağından kana kana içmiş mesut bir insan manzarasıyla göze çarpıyordu.”* (s. 79) Zeyno romanın başından beri kendisi üzerinde hissettiği değişimi aynadan takip eder. Kendi cinselliğini ayna sayesinde keşfeder, içinde şiddetle yaşadığı arzuların başta yüzü olmak üzere bedenine yansıdığını anlar. Ayna, içinde hissettiklerinin artık bastırılmayacak kadar güçlü

---

<sup>308</sup> Kadın- erkek ilişkilerinde aynanın rolü ve gücü için bkz: Jenijoy La Belle, "Powers of the Mirror," *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988.

olduğunu, üstelik bunun herkes tarafından fark edilebilir olduğunu gösterir. Zeyno'nun cinselliği, aynada başlayan ve yine aynada devam eden oyunun, iç dünyasında yarattığı kıpırdanmalarla açığa çıkar. Zira bir önceki ayna sahnesinde Zeyno ve Hasan birbirlerine çok yaklaşmış, Zeyno aşkı ve cinselliği her zerresinde duymuştur:

*Şimdi derin bir yerinden kavrayan bu dalgali ve çeşitli raks havasıyla sallanarak, dalgalanarak ve fakat ayaklarımız, kollarımız, vücutlarımızın her zerresinde aynı dalgalanma ve hareketi yaparak büyük daireler çizip dönüyorduk, her [dönüşte] büyük aynada yüzü ciddi ve ağır, gözleri önünde, başı açık genç ve ince zabitle; uzun, ince saçları çıplak boynunda uçarak dönen kıızı el ele görüyordum. Ne oda ne fikir ne mazi, bir şey kalmamıştı. Yalnız vücutlarının her zerresi ilâhî bir ahenkle aynı hareket ve dalga içinde, coşkunculuk içinde oynayan iki insandık ve ilk defa birbirimizi gördüğümüz bu aynada, bu harikulâde zevk ve baygınlığı seyrediyorduk. O akşam ilk defa, ölmez resimlerde gördüğüm birinci buseyi birbirinden alan genç başların ifadesini etimde, kemiğimde anladım. Durmamak, daima, daima bu ahenkle oynamak istiyordum.*

*Kapının açıldığını duymamış olacağız, aynada uzun kolları kadar birbirinden uzak, el ele oynayan zabitle, koyu başlı kızın karşısında bebek gibi pembeler içinde süslü bir kadın oyuncağı kadar zarif Azize'yi gördüm. (ss. 45-46)*

Zeyno, yine kendisine ve içinde bulunduğu ortama doğru mesafe almıştır, kendisini ayna vasıtasıyla dışarıdan seyretmektedir. Aynadaki imgesini başka birine aitmiş gibi görür.

Alıntıda bir öncekindeki şartların devam ettiği görülmektedir. Aynaya yine aynı üç karakter yansır. Zeyno, odaya ayna vasıtasıyla hâkimdir. Bu yüzden aynanın büyük olduğu bilgisinin verilmesi dikkati çeker. Ayna, bir ekran gibidir, aynaya yansıyan eylemler sinematografiktir. Aynaya bir film seyreder gibi bakar. Kendisini seyrederken Azize'nin gelişini aynadan görüp takip eder, geniş bir alan Zeyno'nun görüş mesafesindedir. Ayrıca daha önce Azize'yle ayna arasında kurduğu ilişkiyi burada da tekrarlar. Azize'nin pembeliği, onun saflığına, narinliğine ve hassaslığına işaret eder, Azize “süslü bir kadın oyuncağı kadar zarif”tir. Dolayısıyla ayna, anlatıcı kadın karakterin romandaki diğer kadın karakterden farkını ortaya koymada önemli bir araç olur. Keza iki sayfa sonrasında Zeyno, Azize'yi şöyle tarif eder: “Aynanın karşısında tuvalet yapan küçük gölgeye seslendim.” (s. 48) Burada Azize, “ayna” karşısında “süs”lenen “küçük” bir “gölge” olarak tasvir edilir. “Gölge” Azize'nin romandaki rolünü anlatan anahtar bir sözcüktür; Azize, Zeyno'nun hayatında bir gölge gibidir. Öncelikle, Zeyno'nun en yakın arkadaşı olmasına rağmen aralarında denk bir ilişki yoktur; Zeyno onu süslü bir oyuncağa benzetip daima küçümser. Zeyno'ya göre o,

kişiliği olmayan, döneminin diğer kadınlarını taklit eden bir gölge gibidir. Daha sonrasında sevdiği adamla arasında ikisini ayıran bir gölgeye dönüşecek olan Azize, nihayet Zeyno'nun zihnine de bir gölge gibi düşüp onun mutluluğunu gölgeler.

Zeyno, biraz küçümsediği Azize'den, onun sürekli aynaya bakıp süslenmesine dikkat çekerek bahseder: “*Biraz uzakta beni bir ağaç altında bekleyen, minimini çantasından aynasını çıkarmış küçük kırmızı burnunu pudralayan Azize'ye seslendim.*” (s. 28) Zeyno'nun aksine Azize, klasik/tipik/normlara uygun bir kadın olarak çizilir. Azize'ye ait her şey “küçük”tür: çantası, burnu... Çantası küçüktür, ama yine de ayna eksik değildir. Aynayı süslenmek, makyajını tazelemek için kullanır. Makyaj, bir çeşit maske olarak toplumun beklediği kadın profilini oluşturmasında ona yardımcı olur. Bu açılardan Zeyno'nun aksi bir karakter profili çizerek Zeyno'ya mukabil karakter (*foil character*) pozisyonunda yer alır, Zeyno'nun özelliklerini belirginleştirir ve daha da öne çıkarır.

Azize, romanın hiçbir kısmında kendine has özellikler sergilemez, her hareketinde başka birinin izleri sezilir. Aynanın, Zeyno ve Hasan'ın aralarındaki cinsel çekimi arttırdığını düşünen Azize, Hasan'la kendisi için de benzer bir ortam hazırlar. Önce yatak odasının aynasında uzun uzun hazırlanır, kendisini beğendiği ve beğenileceğinden emin olduğu anda da salona, Hasan'ın yanına geçer. Azize'nin Zeyno'ya anlattığı bu bölümde Azize, kendi gözünden de diğerlerinin kendisine bakışını onaylar: “*sarı saçlı, pembe kız.*” Dahası, kendi kendisini anlatışı, sanki tamamen Zeyno'nun bakışından kaynaklanır. Örnek olarak, “*kendisini ne kadar mümkünse o kadar güzel yapar*” (s. 116) yani o kadar güzel olmadığı gibi süslenmesi de pek işe yaramaz. Aynanın karşısında hazırlanmaz, süslenmez, “*uğraşır!*” “*O kadar kendimi güzel görüyordum ki*” ifadesi de yine aslında olmayan güzelliğe işaret eder. Azize'nin karakteri göz önüne alınırsa kendisini gerçekten güzel bulması beklenirdi. Demek ki bu kısmı anlatıcı olarak Zeyno, Azize'nin gözlerinden değil, kendi gözlerinden anlatmaktadır.

Romanın ilerleyen kısımlarında da benzer bir durum görülür, kendisiyle Hasan arasında Zeyno'yla Hasan arasındaki ilişkiye benzer bir bağ kurmaya çalışan Azize, bunun için aynayı kullanır: “*Avizenin altında dönerken odadaki aynada sizi beraber gördüğüm aynada Hasan'ın yüzü yine o kendinden geçmiş hali almıştı.*” (s. 117)

Hasan'ı seven ve onu kendisine âşık etmeye çalışan Azize'nin Hasan'ı dansa kaldırdığı ve kendilerini aynadan seyrettiği bu sahne, Zeyno ve Hasan'ın aynaya yansıyan dans sahnelerinin bir taklididir: Avizenin ışık oyunlarının altında dans eden çift... Onları daha önce aynadan seyreden Azize, aynaya seyirci olarak değil, bizzat aktör olarak yansımak istemiştir. Dolayısıyla ayna önemlidir, oraya aksedebilmek var olmak anlamına gelir. Azize, Hasan'ın kendisine ilgisini bu yüzden aynadan takip eder. “*Hasan'ın yüzü yine o kendinden geçmiş hali alır.*” Buradaki “yine” Hasan'ın Zeyno'yla ettiği dansa gönderme yapar. Aslında Hasan, Zeyno'yla dansını düşündüğü için kendinden geçmiştir; Azize ise taklidi orijinal gibi yaşadığından aynada görmek istediği sahneyi hem kurmuş hem de bunun gerçekliğine çoktan inanmıştır.

## 6. Zeyno'nun Oğlu (1928)

*Kalp Ağrısı* romanının devamı olan *Zeyno'nun Oğlu*,<sup>309</sup> 1926-27 yıllarında *Vakit* gazetesinde tefrika edilir, 1928 yılında yayımlanır. Zeyno İstanbul'dadır, ancak kocası Miralay Muhsin Diyarbakır'da görev yapmaktadır. Muhsin Bey, Binbaşı Hasan'a karısını Diyarbakır'a getirmesini emreder. Zeyno'nun babasının hastalarından olan Mesture Hanım ve kızı Mazlume de Diyarbakır'a gitmeyi düşündüklerinden Hasan ve Zeyno'yla birlikte yolculuk yaparlar. Romanın uzun bir kısmı bu yolculuğa ayrılır. Diyarbakır'a gittikten sonra romanın odak noktası, Hasan'ın uzun yıllar önce burada görev yaparken birlikte olduğu Zeyno isminde bir kadına ve onun oğlu Haso'ya kayar ve onların hikâyesiyle biter.

Serinin bir önceki romanı *Kalp Ağrısı*'nda yolları ayrılan, birbirlerini yıllarca görmeyen Zeyno ve Hasan, tekrar bir araya geldikleri zaman, ayna tanıştıkları ilk günü onlara ve okura anımsatır. Zeyno geçmişi hatırlarken kapının kapandığını duyunca kendisine gelir, “[g]özleri karşıdaki ayinede kendi yüzüne iliş[ir]. Burnunun tepesi kırmızı, saçları perişandı[r]. Hemen acele ile yanaklarını, burnunu pudrala[r], saçlarını düzelt[ir].” (s. 24) Hasan da aynı şekilde Zeyno'yla tanıştıkları ve dans ettikleri ilk günü aynaya

<sup>309</sup> Halide Edib [Adıvar], *Zeyno'nun Oğlu*, 1. b., İstanbul: İlhami-Fevzi Matbaası, 1928. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

bakarak anımsar.<sup>310</sup> Önce, Zeyno'nun gözleri, Hasan'ın gelişini fark ettiği anda hemen karşıdaki aynaya “ilişir,” aynada kendini gördüğü anda kendisine gelip çeki düzen verme ihtiyacı duyar; çünkü yıllar önce âşık olduğu adamla tekrar karşılaşacaktır. Yıllar önce aynaya yansıyan imgesinden şu an eser yoktur, perişandır. O zamanki coşkulu kadın olmasa da Hasan'ın karşısına bu hâlde çıkmak istemez, hazırlanır.

Zeyno ve Hasan dışında birçok karakter çeşitli nedenlerle aynaya bakar. Bunlardan biri Zeyno'yla birlikte Diyarbakır'a giden Mesture Hanım'dır: “*Annesinin bir aralık masanın karşısındaki duvarda asılı duran aynaya gözü ilişti. Şiddeti evza'ından dağılan saçlarını parmaklarıyla düzeltirken Mazlûme gözlerini babasına çevirdi.*” (s. 194) Bu sahnede Mazlume, annesi ve babası bulunmaktadır. Mazlume'nin annesi Mesture Hanım, kızını ve kocasını bir önceki günkü davet nedeniyle azarlar. Çok gergin bir ortamda bir anda aynaya gözü ilişmesiyle refleks olarak yaptığı hareket, onun kişiliğine dair ipucu verir. Ayna-kadın arasında kurulan geleneksel ilişki burada tekrarlanmakta, kendini fiziksel bir varlık olarak kuran bir kadın profili çizilmektedir. Mesture Hanım aynaya bakarken Mazlume bu anı fırsat bilerek “*çay fincanının dibine dalmış*” gözlerini (s. 194) babasına çevirir, böylece babasıyla kesilen iletişimini kaçamak bir şekilde yeniden kurmak ister. Bunun için annesinin kendisine daldığı ve etrafını unuttuğu bir anı yakalar. Mesture Hanım'ın aynayla kurduğu bu ilişkiye daha sonra tekrar dikkat çekilir:

*Mesture Hanım, Zeyno odaya girili biraz dalgın ve kendisiyle daha az meşgul görünen Hasan Bey'e işbirarını Zeyno'yu daha çok müteessir etmesi lâzım gelen bir şekilde ibraz etti. Kendi pembe, tombul, aksi aynada kırılırken bu kara kuru kadınla alâkadar olduğunu hissettiği Hasan'a bayağı kızılıyordu. Kendinden birkaç yaş küçük olsa bile daha büyük görünüyordu. Hele soğuk ve çirkin olduğuna hiç şüphe yoktu.* (s. 209)

Mesture Hanım, aynadaki aksini “pembe” olarak betimler; pembe tazeliğe, gençliğe ve sihhate işaretler. Aynı anda kendisini karşılaştırdığı kadının ise kara kuru ve olduğundan yaşlı gösterdiğini düşünür. Ayna, bir karşılaştırma yeridir, ortaya kanıtlar sunar.

---

<sup>310</sup> Hasan'ın odaya girmesiyle anlatı, odağını Zeyno'dan Hasan'a kaydırır. Hasan da aynaya bakar. Burada gerçekten bir ayna mevcuttur; ancak ayna bu kez o an olanı değil, geçmişini bugüne yansıtır. Birbirlerini aynadan gözetleyen ikiliden bu sefer Hasan, uzun zaman sonra aynı mekânda Zeyno'yu yine aynadan seyrederek. Bu, iki kişinin doğrudan iletişim kurmadığının bir göstergesidir. Ayna, burada kişilerin hatıralarını biriktiren bir nesnedir, zamanı oluş esnasında kendinde hapsedip geleceğe taşır. Aynanın burada zamanı biriktirme özelliği, Tanpınar'ın tılsımlı aynalarından farklıdır. Tanpınar'ın aynaları aktifken buradaki ayna pasiftir, Tanpınar'ın aynaları insanı içine çekerken Hasan kendi zihnini aynaya yansıtır.



Mesture Hanım, kendini aynada gördüğü için söylediklerine inanır, çünkü aynanın gerçeği gösterdiğini düşünür. Oysa ayna, yalnızca bakan gözü yansıtır, kişinin zihnini aksettirir.

Mesture Hanım'ın her fırsatta aynada kendisine bakmasında maskesini kontrol etme amacı da vardır. Zira, insanların karşısında görünmek istediği suret için öncesinde ayna karşısında hazırlanır: "*Kendisini hastadan fazla teselli ve takayyüde muhtaç imiş gibi göstermek için, aynanın karşısında talim edilmiş, sinema yıldızlarının yüzlerinden alınmış evza'la ağlıyor, inliyor, ellerini facia aktrisi gibi sallıyordu.*" (s. 360) Ayna, diğer insanların kendisini nasıl gördüğünden emin olmak için sosyal alana çıkmadan önce prova yapmalarını sağlar. İnsanlar, sosyal ilişkilerinde maske takmakta, rol yapmakta ve asıl kişiliklerini gizleyebilmektedirler. Mesture Hanım'ın roman boyunca aynayla ilişkisi de bu çerçevede kurulur. Bu açıdan Zeyno'nun ve Mazlume'nin aynayla kurduğu ilişkilerden çok daha başka türlü bir ayna-birey ilişkisi gözlemlenir. Mesture Hanım, Beyhan Kanter'in de dikkat çektiği gibi, "*hayatını sosyetenin onaylayacağı beden pratikleri çerçevesinde kurgulayarak modern yaşamın gereği olarak haftada üç gün masaja gider, hemen her akşam da dans eder, perhiz yapar. [...] Dolayısıyla o, bedenini bir 'haz nesnesi'ne dönüştürürken aynı zamanda da başkalarının gözünde kazanmayı umduğu 'medenilik itibari' ile de sosyal bir doyuma ulaşmaya çalışır.*"<sup>311</sup> Mesture Hanım, medenî olmayı bedenın görünüşünü düzenlemek olarak anladığı için ayna onun hayatında önemli bir yerde durur.

Romanda aynaya bakan bir diğer karakter Mesture Hanım'ın kızı Mazlume'dir. Zeyno'nun eski nişanlısı Doktor Saffet'e âşık olan Mazlume, kıyafet balosu sonrasında odasına kapanır, düşünceli bir hâlde aynaya bakıp durur. Mazlume, kıyafet balosu için Çerkes erkek kostümü giymiştir. Bu nedenle aynada kendini kadınsılıktan uzak görür, kıyafetiyle birlikte hareketleri de değişmiş gibidir. Aynadaki kişi kendisine yabancıdır: "*aynadaki Mazlume.*" Karşısında başka biri varmış gibi dil çıkarır, kendisine bir başkasına bakıyor gibi bakar... Aynada ihtiyarlamış bir kadın görür, şiddetli bir azap içindedir. Sevdiği adamla hayran olduğu kadının aralarındaki ilişkiyi öğrenmesi, annesiyle arasındaki çözülme problem, babasının ailedeki konumu gibi kendisini ve en yakınındakileri doğrudan ilgilendiren meseleler onu yıpratmaktadır. Baloya erkek

<sup>311</sup> Beyhan Kanter, "*Kurmaca Bedenler*": *Türk Romanında Bir Söylem Biçimi Olarak Beden (1923-1980)*, 1. b., İstanbul: Kesit Yayınları, 2019, s. 47.

kıyafetiyle gitmesi de aynada gördüğü imgeye karşı hissettiği yabancılık da nihayetinde verdiği karar da bundan kaynaklanır. Ali Nuri Bey'i sevmemekte ve aslında onunla flört etmek istememektedir; ancak Saffet'in Zeyno'yla olan geçmişi onu rahatsız etmiş, Saffet'in kendisini sevmediğini düşünerek üzülmüş, ama bunu umursamıyormuş gibi görünmek istemiştir. Ayna, kişinin sahip olduğu özellikleri gizlemek, hatta tam zıttı görünebilmek için hazırlanması konusunda kişiye yardım eder.<sup>312</sup> Mazlume, kadınlıkla ilgili duygularını gizlemek için tam aksi bir role bürünmeye çalışıp erkek kıyafeti içine gizlenir. Mazlume'nin annesi Mesture Hanım ise yaşlılık nedeniyle kaybolan diriliğini ve kösnüllüğü gizlemeye çalışır. Yine aynaya bakıp kendi güzelliğini bir kez daha onaylar. Öyle ki kızının kendisini kıskandığını bile düşünür. Zeyno'dan sonra kızı da kendisine rakiptir; neyse ki ayna bu rekabetin kendi lehine olduğunu düşündürtür, çünkü aynaya her baktığında karşısındaki insanı hâlâ etkileyebilme potansiyeli olduğuna dair öz güvenini yineler.

Mazlume ise annesinin aksine kendine hayran değildir, dolayısıyla aynayla ilişkisi de annesininkinden farklıdır. O, balodan sonra odasına kapandığında hemen lambayı yakıp aynada yeniden kendisine bakma ihtiyacı duyar. Baloda birçok insanla görüşmüş, bu sırada içindekileri dışarı yansıtmamaya, diğer insanlara belli etmemeye çalışmıştır. Herkesten uzaklaşıp yalnız kaldığında aynaya attığı bakış ve çıkardığı dil, bütün gece oynadığı oyunun finali gibidir. Zira anlatıcı da hemen peşinden Mazlume'nin içinde kopan fırtınaların dışarıya hiç yansımadığını belirtir. Bununla birlikte aynadaki “*zarif, şuh ve alaycı bir genç erkek talebe*” biraz sonra kaybolur, Mazlume tekrar aynanın önüne gittiğinde kendisiyle yüzleşir. Bu kez aynada kendini tekrar “kadın” olarak görür; ancak kendine yabancılaşma devam etmektedir ve cinsî zaafardan hâlâ uzaktır. Gözyaşları akmasa da içinden ağladığı, aynaya yansıyan gözlerde artık aşikârdır. Odada gidip gelen Mazlume, zihninde de gidiş-gelişler yaşar, itiraf edemediği duyguları nedeniyle zihnini bir türlü toplayıp karar veremez. Gidip gelip aynada kendisini inceler, huzursuzdur, bir çıkış yolu arar. İşi alaycılığa vurmaya

---

<sup>312</sup> Muazzez Tahsin Berkand'ın *Sarmaşık Gülleri* romanında Gülseren, kocası Necip odasına girmek isteyince kapıyı açmadan önce bir dakika izin isteyip hemen aynaya bakar. Uykusuzluğunun mor göz altıları nedeniyle aşikâr olduğunu fark edince duygularını açık eden bu hâlini Necip'ten gizlemek için yanaklarına belirsiz bir renk verip göz kapaklarını pudralar. Böylece Gülseren de aynayı, Mazlume gibi, zaaflarını ve iç dünyasını karşı tarafa belli etmemek amacıyla yardımcı olarak kullanır. (Muazzez Tahsin Berkand, *Sarmaşık Gülleri*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1950, s. 291.)

çalışır, ancak bir süre sonra onu da beceremez hâle gelir. Çıkış yolunu sinik<sup>313</sup> bir tavır benimsemekte bulup diğer insanların ne dediğine ne düşündüğüne aldırmadan kendi isteklerine göre hareket etmeye karar verir. Bu karar anından sonra bir daha da aynaya bakma gereği duymaz.

## 7. *Sinekli Bakkal* (1936)

1935 yılında *The Clown and His Daughter* (*Soytarı ve Kızı*) başlığıyla önce İngilizce yayımlanan roman, *Haber* gazetesinde *Sinekli Bakkal* adıyla Türkçe tefrika edilmiş, 1936 yılında da kitap olarak basılmıştır.<sup>314</sup> II. Abdülhamit dönemi İstanbul'unu çok çeşitli kesimleri temsil eden çevreler ve karakterlerden hareketle anlatan romanın merkezinde Sinekli Bakkal Mahallesi ve bu mahallenin sakinlerinden biri olan Rabia vardır.

Romanda ayna ilk kez Rabia'nın babası Tefvik'in, karısı Emine'yi dükkânda taklit ettiği sırada ortaya çıkar. Karagözcü ve Ortaoyuncu olan Tefvik, karısı Emine'nin ayna karşısındaki hâllerini komik bir şekilde tekrarlayarak eğlenir.<sup>315</sup> Anlatıcı bu sahneyi o sırada onu gören Emine'nin bakış açısından anlatır: “*Dükkân sahnesi bitince, Tefvik, Eminenin yatak odasındaki halini taklide başladı. Tezgâhın üstündeki teneke kutuyu ayna gibi karşısına almış, diliyle üst dudağını şişirmiş, üst dudağının tüylerini muhayyel bir cımbızla yoluyordu. Bu doğrudan doğruya bir kadının mahremiyetine tecavüzdü... Hangi Müslüman helâlini böyle teşhir edebilirdi?*” (s. 14) Tefvik, karısı Emine'yi taklit ederken teneke bir kutuyu ayna gibi kullanır. Bu ayna, taklit ettiği sahnenin bir parçasıdır, Emine'nin bıyıklarını alırken kendini görmek için kullandığı nesnedir. Teneke, yapısı itibarıyla yansıtıcı bir nesnedir.<sup>316</sup> Tefvik'in muhayyel cımbız gibi muhayyel bir aynaya başvurmayıp ayna işlevi gören bir nesneyi kullanması, Tefvik'in taklit sırasında kendisini görme isteğiyle açıklanabilir. Etrafta cımbız

---

<sup>313</sup> Sinizm: İnsanın mutluluğa ulaşması için zamanın değerlerine aldırılmayıp kendi iç bağımsızlığını kurması ve özgürce hareket etmesi gerektiğini ileri süren yaklaşım.

<sup>314</sup> Halide Edib Adivar, *Sinekli Bakkal*, 1. b., İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi, 1936. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>315</sup> Halk kültürünün romanda nasıl yer aldığını ele alan bir yazı için bkz: İnci Enginün, “Halide Edib ve Halk Kültürü”, *Halide Edib Adivar*, İstanbul: Dergah Yayınları, 2019, ss. 119-39.

<sup>316</sup> Eğer boyasız ve desensiz ise tenekenin yansıtma ihtimali çok yüksektir. Romanda kutunun bu özelliğinin vurgulanması onun yansıtıcı bir nesne olduğuna dair bir işaret olarak kabul edilmelidir.

olmadığı gibi belli ki ayna da yoktur, bununla birlikte ayna yalnızca mizansenin bir parçası olduğu için değil, işlevi nedeniyle bir ihtiyaç olarak da aranmaktadır.

Bu sahnede üç aşamalı bir bakış söz konusudur. Öncelikle her ne kadar aynaya erkek bakıyor gibi görünse de burada asıl söz konusu olan kadının aynayla olan ilişkisidir. Kadının aynaya bakışı onun özel alanını temsil eden bir eylem olarak sunulur; zira yatak odası kişinin en mahrem alanı kabul edilir. İkinci aşamada, erkek, aynaya bakan kadını taklit ettiği için bu sahnede erkeğin kadına bakışı da verilir. Erkek kadının kişisel bakımıyla dalga geçer, onun özel alanındaki hareketlerini kamusal bir alana taşır, onu bir eğlence ve dedikodu malzemesine dönüştürüp değersizleştirir. Üçüncü aşamada, onu aynaya bakarken taklit eden erkeği gören kadının bakış açısı verilir. Gördüğü manzara karşısında şoka girip öfkeye kapılan Emine'nin verdiği tepki, içinde yaşadığı toplumun gelenek ve görenekleriyle uyumludur. Bu dönemde kadın-ayna ilişkisi, özel alana ait kabul edilmiş ve gizli tutulmuştur; kadın eğer diğer insanların yanında aynaya fütursuzca bakıyorsa ayıplanmış ve alay konusu olmuştur.<sup>317</sup> Burada gelenek göreneklere son derece dikkat eden bir kadına ikinci türden bir kadın muamelesi yapılmakta, dolayısıyla Emine, kocasının davranışını haklı olarak mahremiyetine tecavüz şeklinde telakki etmektedir.<sup>318</sup>

Ayna-kadın arasındaki ilişkinin özellikle kadın açısından önemine dikkat çekildikten sonra romanın geri kalanında, ana karakter Rabia'nın ayna karşısındaki tavırları verilir. Ayşe Saraçgil'in ifadesiyle, "*Rabia'nın temsil ettiği manevi dünya oldukça karmaşıktır.*"<sup>319</sup> Bu karmaşıklık ise Rabia'nın Selim Paşa'nın konağına gidişiyile başlar.<sup>320</sup> Henüz küçük bir çocuk olan ve gerçek anlamda dışarıya ilk kez Selim Paşa'nın konağına yaptığı ziyaretle açılan Rabia, eve girdiğinde kendisini uzun sıra aynalarda görüp şaşkına döner: "*Birinci katta ayakları yumuşak halılara gömüldü. Tavanlarda ışık hevenkleri gibi asılı duran avizelerin aksettiği uzun aynalarda sıra sıra Rabialar beliriyor, kayboluyor. Bir kapının arkasında tef çalınıyor, ziller şakırdıyor,*

<sup>317</sup> Kadın-ayna ilişkisi, Türk edebiyatındaki roman ve öykülerde 1940'lara kadar sıklıkla bu açıdan işlenir.

<sup>318</sup> Aynı durum erkekler için söz konusu değildir. Erkeğin ayna karşısında tıraş olurken taklit edilmesi benzer bir krize yol açmaz.

<sup>319</sup> Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 272.

<sup>320</sup> Alemdar Yalçın'ın da dikkat çektiği gibi, "*Selim Paşa Konağı tabii olarak II Abdülhamit Dönemi'nin siyasi ve idari yapısını da göstermek için özellikle seçilmiştir.*" (Alemdar Yalçın, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946*, 8. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2017, s. 46.)

oynayan ayak sesleri. Bunların Kur'anla, Muhammediye ile ne münasebeti var?" (s. 25) Bu sahne Rabia'nın hayatındaki kırılmaya işaret ettiği için çok önemlidir, Rabia'nın karakterindeki dönüşümün ve hayatının gidişatının tamamen yön değiştirmesinin başlangıcıdır. Rabia şaşkındır, kendisini böyle bir mekânın parçası olarak ilk kez görür. Mekânı sorgulaması aynı zamanda kendisini sorgulaması demektir: "Ben neredeyim?" Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dediği gibi, "*Selim Paşa'nın konağı devrin yüksek tabakadaki bütün zihniyet ayrılıkları[nı] gösteren bir muhittir.*"<sup>321</sup> Bu tablo zıtlıklar üzerine inşa edilmiştir. Yoksul ve dindar bir evde büyüyen Rabia için bu ev o anda tam aksi bir noktada durmaktadır. Onda oluşturulan din algısında eğlence ve rahatlık yoktur. Rabia'nın ayaklarının yumuşak halılara gömülmesi, onun hem daha önce bunun tersi bir ortamda bulunduğunu hem de o an bulunduğu ortamın rahatlığından zevk aldığını gösterir. Hemen peşinden ihtişamlı avizelerle birlikte uzun aynalara akseden Rabia'nın suretlerinden bahsedilir.<sup>322</sup> Anlatıcı, Rabia'nın suretlerinden "Rabialar" diyerek söz eder; bu da Rabia'nın bu yeni mekânda tanışacağı yeni benliklerine göndermedir. İnci Enginün'ün belirttiği gibi, "*Konak, Rabia'nın hayatında yeni bir devir açar,*"<sup>323</sup> çünkü bu "*konak, adeta her türlü insanın yer aldığı ufak çapta bir ülke, imparatorluğun bir ufak örneğidir.*"<sup>324</sup> Rabia bu konakta şimdiye kadarki hayatından bambaşka hayatlar tanır, kendisinin bambaşka yönlerini keşfeder. Aynalarda çoğalan, sıralanan, bir belirip bir kaybolan suretler hemen sonraki cümleden de anlaşılacağı gibi zıtlıklarla doludur. Dedesinin evinde tekillik hâkimken burada çoğullukla tanışır. Dedesinin evinde tek ses, tek otorite vardır; oysa konakta birçok sesi aynı anda duyar. Burasıyla beraber duyduğu seslerin çeşitliliği çoğalır. Bunun ilk kez ortaya çıktığı yerin yine aynalar olması ise tesadüf değildir. Bu açıdan aynalar, geleceği önceleyen mekândır, kehanet yeridir.

Rabia, aynada kendisini ilk kez görmez; ama aynadaki görüntüsünden ilk kez etkilenir, çünkü mekândan etkilenir. Rabia, böyle bir şaşkınlığı bir daha yaşamaz, ancak yabancılık hissi devam eder. Daha sonra Nejad Efendi'nin korusuna gittiğinde de kendisini içinde bulunduğu mekâna yabancı hisseder. Rabia yabancılığı bir kere daha

<sup>321</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, "Sinekli Bakkal", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, ed. Zeynep Kerman, 11. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 372.

<sup>322</sup> Avizelerin ve aynaların özellikleri önemlidir. Aynalar uzun ve sıra sıradır; avizeler ışık hevenkleri gibi tavanda asılı olup aynaya akseder. Avizelerin aynaya yansıttığı ışık oyunları büyüleyicidir ve beklendiği gibi Rabia'yı çabucak etkisi altına alır.

<sup>323</sup> İnci Enginün, *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu Ve Batı Meselesi*, 3. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007, s. 237.

<sup>324</sup> Enginün, *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu Ve Batı Meselesi*, s. 246.

aynaya baktığında hisseder. Saraya girer girmez onu kapıda karşılayan kadınlarla kendisi arasındaki farklılığı en temelde görünüş açısından kurar. İçeriye doğru ilerledikçe yine aynalarda kendisini görür, bu kez tepki verme arzusuyla aynadaki aksine dilini çıkarmak ister. Bu istek, hem kendisini bu eve ait hissetmediğini hem de bir önceki sahnedeki Rabia'nın değiştiğini ve çevresiyle daha uyumlu bir hâle geldiğini gösterir.

Rabia, ne kadar uyumlu biri olursa olsun kendisini içinde bulunduğu topluma ve duruma yabancı hisseder. Mekânın değişimi, daha önceki mekân değişimlerinde olduğu gibi bu yabancılığın nedenidir. Daha önce Selim Paşa Konağı'na gittiğinde de benzer bir durum vardı, evinden ilk kez çıkmanın yarattığı yabancılık söz konusuydu. Burada artık evinden çoktan çıkmış, yeni yerler ve insanlar tanımış bir Rabia bulunmasına rağmen, her yeni mekân ve insan Rabia'da benzer bir etki yaratmaya devam eder. Bu yeni mekânda da aynalar önem arz eder. Rabia, zenginlik ve yücelik göstergesi olan bu aynalarda aksini gördükçe mekândan çok kendisini yadırgar. Diğer bir deyişle, mekânda yabancı unsur olan kendisidir. Bu nedenle aynadaki aksine, bir başkasına yaparmışçasına dilini çıkarmak ister.

Rabia'nın mekânla uyumsuz oluşu yalnızca Rabia'nın dikkatini çekmez. Saraydakiler, Rabia gelir gelmez onu soyup mekânın yapısına ve geleneğine uygun/uyumlu hâle getirirler. Öncelikle görsel/fiziksel bir uyum aranır. Bu nedenle öncelikle kıyafetler değiştirilir. Rabia bulunduğu mekândan önemli ölçüde etkilenir, zamanla mantalite olarak da değişir. Bu açıdan Rabia'ya tutulan gümüş aynanın, onun yalnızca fiziksel görünüşünü yansıttığı söylenemez. Keza saçları henüz bozulmamıştır, sımsıkı bir şekilde kendini hâlâ muhafaza etmektedir. Yani değişim henüz tam olarak başlamamıştır, saçları gibi ruhu da sımsıkıdır, çözülmemiştir. Bununla birlikte kıyafetini değiştirdikten sonra kendisini yabancılar. Üzerini değiştirmeden önce kendisini o hâliyle mekâna uyumlu bulmadığı gibi yeni kıyafetleriyle de kendisini bulunduğu yere ait hissetmez. Bu uyumsuzluğun farkındadır; ancak "*Kanaryanın yanına girince kendini de, kıyafetini de unut[ur]*". Bu, ileriki zamanlarda Rabia'da gözlemlenecek olan değişimlere bir işarettir, mekâna uyumu oradaki insanlara uyarak sağlar. Burada henüz kendisi ve kıyafetleri bütünleşmemiş, sentez henüz gerçekleşmemiştir.

Rabia'nın, mahallesinden çıkmasıyla başlayan dışa açılma, buna bağlı olarak gelişen iç ve dış arasındaki sentez Rabia'nın Selim Paşa'nın konağında tanıştığı piyano hocası Peregrini<sup>325</sup> ile evlenmesiyle ivme kazanır. Böylece Rabia'nın ayna karşısındaki tavrı da değişir. Evinde olmasının getirdiği rahatlığın da etkisiyle sımsıkı saçlarını rahat ve uyumlu hareketlerle çözüp salıverir: “*Kızın ne çocukça âdetleri vardı. İşte şimdi beyaz geceliği ile yükten çıkıyor, aynanın önünde örgülerinin firketelerini alıyor, arkasına salıveriyor.*” (s. 352) Örgü, belli bir yapı gerektirir, bu nedenle nizamiliğe ve kuralcılığa işaret eder. Elbette bu rahatlığı kamusal alanda değil, özel alanda sergilemektedir ve yatarken örgülerini çözmekle başka birine dönüşmemektedir; ancak Rabia'nın aynaya ilk bakışından bu yana yaşadığı değişim gözle görünür derecede fark edilir. İlkinde büyülenmiş ve nutku tutulmuş gibiyken ikincisinde aynadaki imgesine dilini çıkarmak isteyecek kadar rahatlamaya başlamış, fakat bu isteğini eyleme dökene kadar da henüz uyum sağlamamıştır. Üçüncü kez ayna karşısında görüldüğü bu sahnede ise nihayet kendi evindedir ve daha önce sımsıkı olduğu vurgulanan saçlarını çözüşüne dikkat çekilir.

Yatmadan hemen önce ayna önünde saç örgüsünün çözülmesinin cinsellikle de ilişkisi vardır. Rabia, bu eylemi kocasıyla aynı yatağa girmeden hemen önce bir ritüel şeklinde gerçekleştirir. Bununla birlikte burada Rabia'nın dişiliğine bir vurgu olmadığına altını çizmek gerekir. Salim Çonoğlu'nun da ifade ettiği gibi, “[a]nlatici Rabia'nın bedensel özelliklerinden bahsederken, onun kadınsı yanını tasvir etmez. Bu tavır, Rabia'nın daha çok masumiyeti, çocuksuluğu ve zekâsıyla ortaya koyma düşüncesinden kaynaklanır. Gerek çocukluk gerekse genç kızlık dönemlerinde anlatici onu kadınlığıyla çevresini cezbeden biri olarak tasvir etmekten kaçınır.”<sup>326</sup> Örgüleri çözmek, Rabia'nın kamusal alandan tamamen kendisine ve kocasına ait özel bir alana geçişin sembolüdür. Rabia'nın bu ritüeli ayna önünde gerçekleştirmesi, son derece otokontrollü olan Rabia'nın kamusal alanla özel alanı birbirinden kesin çizgilerle ayırmasından kaynaklanır, Rabia ayna sayesinde iki alan arasındaki geçişi kontrollü bir şekilde sağlar.

---

<sup>325</sup> Rabia'yla evlendikten sonra Müslüman olup Osman ismini alır.

<sup>326</sup> Salim Çonoğlu, “Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beden Yapısı, Bedensel Davranışlar ve Kişilik İlişkileri Üzerine Bir Çözümleme -Halide Edip Adivar 'Sinekli Bakkal'-Yakup Kadri Karaosmanoğlu 'Yaban'-Reşat Nuri Güntekin 'Yeşil Gece'-”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 6, S. 4 (2011), s. 487.

Romanın başında kendisinde şaşkınlık yaratan aynalar üzerinde kontrolü roman ilerledikçe artan Rabia, aynaya baktığı son sahnede aynayı artık kendisini değil, çevresini kontrol etmek için kullanmaya başlar. Selim Efendi Konağı'ndan eşyalar satışa çıkarıldığında Rabia bu eşyalara dokunmak hiç istemezken Osman, buradan Hilmi Bey'in piyanosunu almak ister. Osman oradan kendisine de piyano alma isteğiyle hevesle etrafa bakınırken Rabia, o evde babasıyla yaşadığı acı hatırayı düşünür. Osman ve Rabia arasında iletişim o an kopmuştur, ayna bozulan iletişimi yeniden kurar: “*Rabia karşıdaki aynada kendini gördü. Osmanın yüzündeki, hareketindeki hayat, şiddet aynada bile barızdı.*” (s. 338) Halide Edib'in karakterleri çoğunlukla aynaya istemsizce denk gelir, aynaya gözü ilişir; burada da Rabia bir kriz anında aynada önce kendisini, sonra kocasını görür. Belli ki o anda birbirlerinin yüzlerine bakmamaktadırlar, birbirlerinden ruhen çok uzak buldukları o sırada Rabia aynada hem kendisini hem de Osman'ı görür. Böylece, ayna sayesinde kendilerine dışarıdan bir gözle bakma şansı bulur. Duygu durumları aynada aşikârdır. Rabia, o ana dek fark edemediği ya da kabul etmek istemediği Osman'ın hayat dolu oluşunu artık kabul etmek zorunda kalır. Ayna, henüz dile gelmemiş olduğu zannedilenin aslında çoktan söylenmiş olduğunu gösterir, üstelik aynaya yansıdığı noktada artık reddedilemez bir boyuttadır.

## 8. *Tatarcık* (1939)

*Sinekli Bakkal* ve *Zeyno'nun Oğlu*'nun devamı sayılabilecek bir roman olan *Tatarcık*,<sup>327</sup> 1939 yılında yayımlanmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarını çeşitli temsili karakterlerden hareketle anlatan ve bu karakterlerin eylemlerinin geleceğin belirlenmesinde son derece kritik bir öneme sahip olduğunu göstermeye çalışan romanın ana karakteri, İstanbul'un bir Boğaz köyünde yaşayan balıkçı bir ailenin üniversite mezunu kızı Lale'dir.<sup>328</sup> Lale'nin etrafında, köy civarındaki farklı yaş

---

<sup>327</sup> Adıvar, *Tatarcık*, 1. b., İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi, 1939. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>328</sup> Halide Edib'in gerek edebî eserlerinde gerekse makalelerinde özellikle üzerinde durduğu bir konu olan üniversite eğitimi, *Tatarcık* romanında önemli bir mevzu olarak işlenir. Hem bireysel hem de toplumsal gelişim için yalnızca erkeklerin değil, kadınların da iyi bir üniversite eğitimi almaları gerektiğini düşünen, üniversitelerin Türkiye'deki durumunu olumlu ve olumsuz yönleriyle değerlendiren Halide Edib'in konu ile ilgili düşüncelerini ve bu düşüncelerinin edebî eserlere yansımalarını ayrıntılı şekilde ele alan yazılar için bkz: Kelime Erdal, “Halide Edib Adıvar ve Üniversiteler”, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 8, S. 13 (2007/2), ss. 317-35; Kelime



gruplarından, cinsiyetlerden ve sınıflardan insanlar bulunur.<sup>329</sup> Bunlardan biri, civarın zenginlerinden Sungur Balta'nın yalısı Kübik Palas'ın müdavimlerinden, eski bir paşa kızı olan Fıtnat Hanım'ın kızı Dürdane'dir. Para ve güç sahibi erkeklerin peşinde koşan bu iki kadından Dürdane, romanda ayna karşısında tasvir edilen tek kadındır. Söz konusu sahnede Dürdane bir yandan ayna karşısında akşamki davet için hazırlanmakta, öte yandan annesi Fıtnat'la sohbet etmektedir. Anne, kızını aynadan seyrederek ve onunla gurur duyar. Türk kültüründe anneye genel olarak yücelik atfedilir ve ondan kızını her türlü kötülükten koruyup kollaması, kızına manevi değerleri aşılması beklenir. Oysa Fıtnat, kızını malını görücüye çıkararak adi bir satıcı gibi tasvir edilmektedir. Kızının ayna karşısındaki hazırlıklarını zevkle seyrederek. Bu nedenle Dürdane'nin ayna karşısındaki hazırlığı ayrıntılarıyla verilir. Anlatıcı, Dürdane'yi çoğunlukla annesinin gözünden anlatır, ancak Dürdane'nin giyinme esnasında giyinmekten çok soyunduğunun vurgulandığı kısımlarda anlatıcının ahlâkî yargıları kendisini açıkça hissettirir. “Çıplak et, çırçıplak, sırtına sırtsız bir camadan” (ss. 207-208) gibi betimlemelerle Dürdane toplumsal değerlerin dışına çıktığı için eleştirilir.

“*Tam anasının kızı*” olduğu ısrarla vurgulanan Dürdane de kendisini annesinin onu gördüğü gibi görür. Erkekleri “*etlerinin iştahı ile avlanan,*” ahlâkî değerleri gelişmemiş primitifler olarak gören Dürdane ve annesi, bu yüzden “*etlerini*” mümkün mertebe ortaya çıkararak erkekleri “*avlamaya*” çalışır. Bedenlerini, hedefledikleri erkekleri kendilerine ram etmek için birer “*yem*” olarak kullanırlar. Bu açıdan konuşmaları, Türk geleneklerine göre alışılan/beklenen anne-kız diyaloglarından farklıdır. Kelime Erdal'ın da ifade ettiği gibi, “[*s*]üs ve gösterişe düşkün, işsiz kadınlar [...] Halide Edib'in eserlerinde şiddetle eleştirilir.”<sup>330</sup> Halide Edib, bu romanda da bu tip kadınlara, onları eleştirmek ve okurda onlarla ilgili belli bir kanı oluşturmak için yer verir.

Kadınların kendi pozisyonlarını ayna vasıtasıyla belirledikleri açıktır. Dürdane, uzun bir hazırlıktan sonra annesinin bahsettiği erkekleri küçümsemeden hemen önce

---

Erdal, “Halide Edib Adıvar ve Üniversite Meselesi”, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 9, S. 15 (2008/2), ss. 409-28.

<sup>329</sup> Bu gruplar arasındaki çatışmaları ve yakınlaşmaları ele alan bir çalışma için bkz: Abdülkadir Hayber, “Tatarcık”, *Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin Romanlarında Nesil Çatışmaları*, Ankara: Kurgan Edebiyat, 2011, ss. 144-57.

<sup>330</sup> Kelime Erdal, “Halide Edib Adıvar'ın Bakış Açısıyla Kadının Çalışma Hayatı”, *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 7, S. 1 (2008), s. 122.

aynaya bakarak kendini baştan ayağa süzer. Kendinden emindir, bu güveni ise aynaya bakarak temin eder. Kendisini değerli görüp diğerlerinden üstün tutar. Dürdane, annesi gibi, kimliğini görsellik üzerine inşa eder; diğer bir deyişle aynadaki aksini kendisine zemin olarak seçer. Maneviyat ikisi için de söz konusu bile değildir. Sahip olunanlar ve olmak istenenler yalnızca maddi değerlerdir. Bu yüzden aynada gördükleri de yalnızca çıplak bedeni, kıyafeti ve aksesuarlarıdır. Romanda az bir yeri ve rolü olan Dürdane'nin kendisine ayrılan kısmın çoğunluğunda bu şekilde ayna karşısında görülmesi bu bakımdan tesadüf değildir. Derinlikli bir iç dünyadan yoksun olan Dürdane'nin aynaya yansıtacak başka bir özelliği yoktur.

### 9. Döner Ayna (1954)

Halide Edib, 1954'te yayımlanan romanı *Döner Ayna*'da<sup>331</sup> her ne kadar öncelikle başlığıyla “ayna”yı ön plana çıkarsa<sup>332</sup> ve roman boyunca defalarca “ayna” kelimesini kullansa da eşya olarak aynaya yalnızca bir kez yer verir. Romanın ana karakteri Hanife, yıllar önce kendisine tecavüz etmek isteyen, ancak elinden kurtulduğu Mürsel tarafından düğün gecesini kaçırlarak İstanbul'a getirilip bir eve kapatılır. Gündüzleri evde yalnız kalan ve aklını kaybetmeye başlayan Hanife, aynada kendisini görmekten korkarak aynayı saklar:

*Bu defa duyduğu korku, hiç şimdiye kadar geçirmiş olduklarına benzemiyordu. Neden ve niçin korkuyordu?.. Niçin'e verecek cevabı yoktu, fakat neden korktuğunu bilmiyordu... Kendi kendisinden korkuyordu. O zaman Hanife'de âdeta kuduran bir köpeğin alâmetleri belirdi. İçindeki o meçhul şeyden, o mahiyetini bilemediği Ben denilen şeyle yalnız kalmak onu çileden çıkarmıştı. Kafasını duvarlara çarpıyor, kollarını ısırtıyor, bu isimsiz ve sebepsiz korkudan kurtulmak imkânı kalmadığını hissediyordu. Yanında bir tek canlı mahlûk görebilse... Bir fare, bir akrep, hattâ bir yılan görse, sarılacak, koynuna sokacaktı. Kendi kendine bağıra bağıra konuşmağa başladı, fakat kendi sesinden de ürktü, sustu. Duvardaki aynaya akseden yüzü bir ölü gibi sapsarı, gözleri evlerinden fırlamış, arkaya doğru çekilen ağzının bir tarafı çarpılmış... Aynayı duvardan çıkardı, sepete sakladı, vücudü soğuk bir terle sırsıklam odada dolaşıyordu. (ss. 142-143)*

<sup>331</sup> Halide Edib Adıvar, *Döner Ayna*, 1. bs., İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kağıtçılık T.L.Ş., 1954. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>332</sup> “Döner ayna: 1. Arkalı önlü ayna, iki tarafı da aynalı cam. 2. İkiyüzlü, riyakâr (kimse).” (Güncel Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, (25.11.2020), sozluk.gov.tr.) Romanda “ayna” daha çok “felek” ve “zaman” anlamlarında kullanılmıştır.

Romanın sonlarında yer alan bu sahnede, Hanife, yaşadıklarından sonra ilk kez bu derecede ağır, travmatik bir duygu boşalımı yaşar, öyle ki kuduran bir köpeğe benzetilir. Kuduz köpek de insan da havadan ve sudan korkar, acıkıp susa da yiyip içemez hâle gelir, hem herkesten kaçır hem de huzursuz ve saldırgandır. Bilincini kaybetmez, ama kendisini kontrol etmekte gittikçe zorlanır. Bu belirtileri gösteren Hanife de müthiş bir korku içindedir, sıkıştırıldığı kapandan kaçmak ister, fakat bu imkânsızdır. Mürsel'den nefret etmesine rağmen yalnız kalmaktan da korkar, çünkü kapalı kaldığı hücrede sürekli düşünmektedir: Cevabı anlamsız sorular, başka bir hayatın mümkün oluşu, hatalar, dersler... Tüm bunların arasında kendisiyle, kendi benliğiyle baş başa kalır. Bu yüzden daha aynaya bakmadan kendisinden korkmaya başlar,<sup>333</sup> çünkü içindekileri, yani kendisini tanımlayamaz. Tanımlanamayan her zaman ürkütücü ve rahatsız edicidir. Aynaya baktığında gördüğü bedeni sanki ona ait değildir. “Yüzü bir ölü gibi sapsarı, gözleri evlerinden fırlamış, arkaya doğru çekilen ağzının bir tarafı çarpılmış” hâli, kaçırılmadan önce gençlik, dirilik ve güzellik sahibi olan ideal bedeninden çok uzaktır. Ruhundaki bozulma bedeninde de eş zamanlı bir bozulmaya yol açmıştır. Ayna, tüm bu sarsıntıları olduğu gibi aksettirir. Aynadaki görüntünün kendisine ait olduğunu bilmekle birlikte onu tam anlamıyla tanımlayamaz. Nihayetinde aynaya bir daha bakmayı göze alamayarak onu ortalıktan kaldırıp saklama gereği duyar. Aynayı saklaması aslında ortaya çıkan korkularını bastırma çabasından kaynaklanır. Bedenin ve ruhunun yaşadıklarını daha fazla kaldıramayacağını hisseder.

## 10. *Âkile Hanım Sokağı* (1958)

1957-58 yıllarında *Hayat* dergisinde tefrika edilen roman, 1958 yılında kitap olarak basılmıştır.<sup>334</sup> 1950'lerin son derece hızlı değişen renkli İstanbul'unu anlatan romanda dönemi farklı kesimlerden karakterler temsil ederler. Romanda aynaya bakan

---

<sup>333</sup> Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı*'nda muharrir, uyuşturucu (?) etkisiyle sızan Vildan'a ayılınca olanları anlatır. Sonrasında Vildan'ın her şeyi itiraf ettiğini söylemesi üzerine Vildan “*Bir daha senin yüzüne ve hiç kimsenin yüzüne bakmam. Başımı, tuvaletimi ve makyajımı bile ezbere yapacağım, aynada kendi yüzümü görmeyeceğim.*” der (Peyami Safa, *Bir Tereddüdün Romanı*, 1. b., İstanbul: Sühulet Kütüphanesi, 1933, s. 190.). Vildan, yaptığından o kadar utanır ki o an, bir daha kendisi de dâhil kimsenin yüzüne bakamayacağını düşünür. Bir daha aynaya bile bakmama düşüncesi ise hem kendisiyle karşılaşmaktan korkmasından hem de kendisini cezalandırma isteğinden kaynaklanır.

<sup>334</sup> Halide Edib Adıvar, *Âkile Hanım Sokağı*, 1. b., Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kağıtçılık T.L.Ş, 1958. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

kadınlar, her daim bakımlı görünmeye çalışan, çünkü erkekler başta olmak üzere diğer insanlara nasıl göründüğünü aşırı önemseyen, ilişkilerinde samimi olmayıp maskenin arkasına gizlenen kadınlardır.

Ana karakter Nermin, tren yolculuğu sırasında restoranda gözlemediği yüksek memurlardan birinin karısı olduğunu tahmin ettiği bir kadının sıklıkla aynaya bakıp makyajını tazelemesini okurun dikkatine sunar. Anlatıcı-karakter Nermin, karşısındaki kadını tarif ederken önce onun yaşına göre abartılı makyaj yaptığını söyler. Bu tarif hem gözlemlenen kadının sınıfına hem de gözlemleyen kadının yaşına ve benimsediği toplumsal ve manevi değerlerine dair ipucu verir. Keza Nermin de hemen peşinden kadının “yüksek bir memur karısı” olması gerektiğini söyleyerek çıkarımda bulunur. Ayrıca biraz sonra bir bakıma “kokona”ya benzeterak hafif küçümsemeyle tarif ettiği kadının yemek sırasında yerli yersiz çantasından çıkardığı aynasında burnunu pudralayıp rujunu tazelediğine dikkati çeker.<sup>335</sup> Böylece ilk görüşte kadın için yaptığı tespit haklı olduğunu kendince kanıtlamış olur. Bu tür kadınlar, Enginün’ün tespitiyle, Halide Edib’in “[i]lk romanlarından itibaren mahkûm ettiği, ama zamanla bir süs unsuru olarak cemiyet içinde vazgeçilmez gördüğü süslü kadınlar”dır.<sup>336</sup> Kadının aynaya bağımlı oluşu, yalnızca Nermin’in gözünde değil, Nermin toplumun genel bakış açısını temsil ettiği için asıl toplumun gözünde olumsuz bir imaja sahip olmasına yol açar.

Pudra ve rujla örtünen ve bir bakıma maskenin ardına saklanan yüz, samimiyetsizliğin simgesidir. Sürekli aynaya bakan, ancak çevresine bakmayan kadın diğer insanları umursamaz bir tavır takınmıştır, yalnızca kendisine bakar. Bununla birlikte bu ilgi son derece sığdır, kadın yalnızca görünüşünü önemser ve diğer insanların da kendisini buna göre değerlendireceğini düşünür. Nitekim anlatıcı-karakter de buradan hareket ederek onu okura tanıtır, bu tavrın arkasında derinlikli bir kişilik

---

<sup>335</sup> Kadının yerli yersiz aynaya bakması, birçok romanda işlenir. Örnek olarak, Faik Baysal’ın *Rezil Dünya* romanında sevgilisini aramak için gazinoya gelen Cemile, beklemek için oturur oturmaz çantasından aynasını çıkarıp makyajını tazeler. Sevgilisi geldikten sonra şiddetli bir kavgaya tutuşurlar, olay yerine polis gelince kadın yine çantasından aynasını çıkarıp bozulan makyajını düzeltir. (Faik Baysal, *Rezil Dünya*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1955, s. 89 ve s. 92.) Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Billur Kalp* romanında da her fırsatta telaşla aynaya bakıp makyajlarını tazeleyen kadınlar bulunur (Hüseyin Rahmi [Gürpınar], *Billur Kalp*, 1. b., İstanbul: Kitabhane-i Hilmi, 1926.). Kadının olur olmadık zamanlarda aynasını çıkarıp makyaj yapması, okurda kadın hakkında olumsuz fikir oluşmasını sağlamaya yöneliktir. Örnekler çoğaltılabilir.

<sup>336</sup> Enginün, *Halide Edib Adıvar’ın Eserlerinde Doğu Ve Batı Meselesi*, s. 273.

olamayacağını okura hissettirir. Keza bu sahnenin devamında kadının aynaya olan bağımlılığı tekrar vurgulanır. Nermin, kahvaltıdan sonra kadınla konuşmaya başlar. Konuşma esnasında kadının eli yine istemsizce aynaya gider, yüzünün pudrasını, dudaklarının rujunu tazeler.

Kadının bu kadar sık aynaya bakması Türk toplumunda iyi sayılmaz. La Belle, aşırı sıklıkta aynaya bakan insanları “*aynakolik*” olarak tanımlar.<sup>337</sup> Burada söz konusu olan kadın da refleks hareketiyle aynaya bakar, belki aynaya baktığının ve aynaya bakarken makyajını tazelediğinin artık farkında bile değildir. Zira anlatıcının kadının hareketini parantez içinde vermesi, onun bu eylemi artık otomatik olarak gerçekleştirdiğini gösterir. Aynaya bağımlılık, onun aynı zamanda öz güvensizliğine işaretler. La Belle çok sık aynaya bakan kadınların kendilerini tehlikede hissettiklerini söyler.<sup>338</sup> Söz konusu kadın, kocasının daktilosu olan başka bir kadın hakkında konuşurken bir anda eli aynaya gider; kendisini aynada kontrol etme, aynadan onay alma ihtiyacı hisseder. Aynaya bakma refleksi, onun kocasının daktilosunu kendisine rakip olarak gördüğünü kanıtlar. Bu açıdan anlatıcı, karakteri blok anlatımla tanıtmak<sup>339</sup> yerine ayna sayesinde onun hareketlerini vererek okura gösterir.

Anlatıcı-karakter Nermin de roman boyunca bir kez ayna karşısında görülür: “*Aynanın karşısındayım, koyu kırmızı kadife esvaplı kadının yeşil gözleri de tâ denizler ve dağlar ötesi, kısa bıyıklı, sert kara gözlü bir erkeğe nispet verir gibi bakıyor.*” (s. 99) Nermin, aynaya bakmak için yöneldiğinde, “*Aynanın karşısındayım.*” diyerek sanki kocasının karşısına geçmiş gibi hissettiğini ima etmiş olur. Zira cümlenin geri kalanına bakıldığında bu daha da açık hâle gelir. Kendisini aldatan kocasına inat olsun diye, kocasının kendisine en çok yakıştırdığı elbisesini o yokken, başkalarına hoş görünmek için giyer. Giydiği gibi aynaya bakar, ancak aynada kendisini değil, kocasını görür; çünkü zihni kocasıyla meşguldür. O zamana dek hep kocasına sadık yaşamış, yalnızca

<sup>337</sup> La Belle, *Herself Beheld*, s. 87.

<sup>338</sup> La Belle, *Herself Beheld*, s. 113.

<sup>339</sup> “*İster ‘anlatıcı’ aracılığıyla, ister diğer kahramanların verdiği ipuçlarıyla yapılan tanıtımda, bilgi ve açıklamalar, ‘blok’ halinde sunulur. Dolayısıyla kahraman, bütünüyle, olmasa bile, büyük ölçüde tanıtılmış olur. Davranışı ön plana çıkaran tanıtımda ise; bilgilendirme derece derece gerçekleşir.*” (Mehmet Tekin, *Roman Sanatı 1: Romanın Unsurları*, 16. b., İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2018, s. 87.) Karakterin olaylara verdiği tepkiler ve eylemlerle değil, doğrudan anlatıcının ya da romandaki başka bir karakterin verdiği toplu bilgilerle tanıtılmasıdır. Bu karakter tanıtma yöntemi, okura karakterle ilgili peşin hükümler vererek okurun karakter hakkında en baştan fikir sahibi olmasını ve karakteri bu doğrultuda değerlendirmesini hedefler.

onun için süslenmiştir; oysa kocasının kendisini düşünmediğini ve yanında olmadığını hissettiği noktada hayatın devam ettiğini ve çevresinde olan diğer insanlarla ilgilenmesi gerektiğini düşünür. Yine de elbisesini giyip aynanın karşısında geçtiğinde aynaya yalnızca bedeni değil, zihni de yansır. Kendisini düşünmeyen kocasını düşünmeme kararı almıştır, ama ayna onun bunu başaramadığını okura gösterir.

Son olarak, diğer insanları bedenleri vasıtasıyla etkileyebilmek adına görünüşlerini düzenlemek için ayna kullanan kadınlardan biri, “*cıbil kız*” olarak da anılan Ayşe’dir. Enginün’ün ifadesiyle, “*Ayşe’nin en büyük özelliği tesirlere açık olmasıdır.*”<sup>340</sup> Anadolu’dan gelen, geldiği evdeki insanların yaşam tarzlarından etkilenecek davranışlarını ona göre belirleyen özentili bir tip olan Ayşe, koca bulmak için ilk çalıştığı yerdeki ev sahibi kadını taklit eder. Daha sonra çalıştığı yerde, evin oğlu Orhan’ı baştan çıkarabilmek için ayna karşısından ayrılmaz, önceki çalıştığı evde gözlemleyerek öğrendiklerini tatbik etmeye çalışır: “*Kamyoncuları penceresine işte o günlerde toplamıştı. Odasında, küçük aynanın önünde, Hep Orhan’ı elde etmek için soyunuyor, türlü garip hareketler yapıyordu. Belki bu vasıta ile Orhan’ı elde edecekti.*” (s. 178) Aynanın küçüklüğü karakterin ahlâkına, kişilik özelliklerine ve ait olduğu toplumsal sınıfa dair önemli bir ipucudur. Bunun dışında Ayşe, derinlikli bir karakter olarak çizilmez, cinselliği yeni açığa çıkmış olan gencecik, deneyimsiz, cahil bir kızdır; tek derdi bir koca sahibi olmaktır. Bunun yolunun da hedeflediği erkeği bedeni sayesinde elde etmekten geçtiğini düşünerek ayna karşısından ayrılmaz. Ayşe’nin roman boyunca geçirdiği değişimler yalnızca görünüşte kalır. Ayşe, istediği erkeği elde edemediğinde görünüşünü ve tavırlarını bir taktik olarak değiştirir, içten gelen bir değişim söz konusu değildir. Ayşe’nin aynayla kurduğu ilişki, Halide Edib’in köksüz ve sığ kadınları eleştirmek için diğer romanlarında da sıklıkla kurduğu bir bağlantıdır.

---

<sup>340</sup> Enginün, *Halide Edib Adıvar’ın Eserlerinde Doğu Ve Batı Meselesi*, s. 324.

## H. REFİK HALİT KARAY

### 1. *Bugünün Saraylısı* (1954)

Refik Halit Karay'ın 1954 yılında yayımladığı romanı *Bugünün Saraylısı*,<sup>341</sup> II. Dünya Savaşı döneminde Türkiye'de memurların hayatlarındaki zorlukları, buna karşı harbi fırsat bilerek zengin olan ve lüks içinde yaşayan harp zenginlerinin hayatlarını anlatır. Yıllardır memurluk yapan Ata Efendi, ailesini güçlkle geçindirmeye çalışırken teyzesinin oğlu Yaşar'ın, kızı Ayşen'i emrivaki ile Anadolu'dan İstanbul'a onun yanına göndermesiyle hayatı bambaşka bir yöne kayar. Ata Efendi bunu daha en baştan sezmiştir, evdeki düzen gerçekten de bozulur; ancak bu, Ayşen'in beledikleri gibi çıkmasından kaynaklanmamıştır. Ev ahalisinden hiç kimse Ayşen'i olumlu özelliklerle tahayyül etmez; onlara göre Ayşen, Anadolu'dan gelmiş biri olarak görgüsüz, çirkin, yılışık vb. olmalıdır. Evin kızı Feride şehir kültürüyle yetişmiş bir "hanım" iken onlara göre Ayşen giyinmeyi, kuşanmayı bilmeyen, zevksiz biri olacak ve "evde yalnız kalınca aynanın karşısına geçecek, Feride'nin rujunu sürececek, hanımlığa özenecek[tir]." (s. 8) Feride'ye özenen bir tip olarak aynanın karşısından ayrılmayacağını düşünürler. Ayna, Ayşen'in Feride'yi taklit etmesinde bir aracı olarak dikkati çeker. Belli ki Feride de -söylenmese bile- ayna karşısında hazırlanır, ama onun hâl ve hareketlerinin aile için yerine göre daha uygun olduğuna inanılır. Ayşen ise -şehir adabını bilmediği varsayıldığı için- akranı olan Feride'yi bir çocuk gibi taklit edecek, bunu da son derece eğreti şekilde yapacaktır.<sup>342</sup>

Tüm bu önyargılara rağmen Ata Efendi ve ailesi, Ayşen'i içten içe sevinçle karşılar; çünkü savaş sayesinde zenginleşen Yaşar, kızına yüksek miktarda para gönderir. Bu para Ata Efendi'nin ailesinin de varlık içinde yaşamasını sağlar. Üstelik Ayşen hiç de beledikleri gibi çıkmamıştır, gerçi "gösteriş meraklısıdır, gözü hep süstedir, kürk ve ziynet eşyası gibi şeylere çok önem verir."<sup>343</sup> Bununla birlikte güzelliği ve görgüsüyle etrafındaki herkesi büyüler. Özellikle Ata Efendi, zamanla Ayşen'e tutkuyla bağlanır, ona bulunduğu her yerde sürekli refakat eder. Ayşen onlardan ayrılıp

---

<sup>341</sup> Refik Halit Karay, *Bugünün Saraylısı*, 1. b, İstanbul: Çağlayan Yayınevi, 1954. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>342</sup> Bu açıdan Ayşen'in, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İnsan Önce Maymun Muydu?* romanında insanları taklit eden maymun Baron gibi ilkel ile medenî arasında bir yerde durduğu farz edilmektedir.

<sup>343</sup> Şerif Aktaş, *Refik Halit Karay*, 1. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2004, s. 124.

ayrı bir yere taşındığında da onu yalnız bırakmaz. İkisi arasında platonik olarak tanımlanabilecek bir aşk vardır. Refik Halit'in romanlarında sıklıkla karşılaşılan yaşlı erkek ve genç kadın arasındaki aşk bu romanda da mevcuttur. Genç kadın bu erkeği insanlara -*Nilgün* romanında olduğu gibi- dayısı olarak tanıtır. İkisi arasındaki cinsel çekimi anlatmak için kurgulanan sahnelerden biri kadının neredeyse çıplak vaziyette ayna karşısında hazırlanmasıdır: “*Önceden hazırlanan dayı bey -beyaz kravatını Sarı Kıza bağlatmıştı; kız, odasına girdiği zaman henüz tuvaletini giymemiş, kombinezonu ile ayna karşısında yüzünü boyuyordu; dayısı görününce omuzlarına çarçabuk bir havlu atmıştı.*” (s. 142) Sonuçta, Aysen'in aynayla olan ilişkisi başta tasavvur edildiği gibi olmamıştır, aksine ayna onun ilkelliğini değil, becerikliliğini ve cazibesini ortaya çıkarmıştır.

## 2. 2000 Yılın Sevgilisi (1954)

*Bugünün Saraylısı* ile aynı yıl yayımlanan *2000 Yılın Sevgilisi*,<sup>344</sup> trende tanışan Fahir ve Güldal'ın birbirlerinden hoşlanmalarını ve tren yolculuğu sırasında gerçekleştirdikleri sohbeti konu edinir. Bu sohbet sırasında Fahir, aşklarının iki bin yıl öncesine dayandığını iddia ederek Güldal'a iki bin yıl boyunca farklı çağlarda birbirlerine rast gelip âşık olduklarını, ancak çeşitli engeller nedeniyle bir türlü kavuşamadıklarını anlatır. Romanda ayna, Güldal'ın sıklıkla baktığı, diğer insanlarla görüşmeden önce hazırlanmak için kendisini kontrol ettiği ya da insanların görüşlerini aynaya bakarak teyit ettiği bir nesne olarak geçer. Romanın henüz başlarında Fahir'le görüşmeden önce onu etkileyebilmek için hazırlanırken aynadan faydalanır: “*Bu kibar pırltının davetine icabet etmekten kendini alamıyarak aynada saçlarını şöylece düzeltti; pudrasını hafifçe tazeledi, ağaç çileği rengindeki keten robunu tekrar giydi; koridor kapısını açtı; başını uzattı.*” (s. 9) Güldal, aynayı diğer insanlarla görüşmeden önce kullandığına göre aynaya bakarken diğer insanların bakışlarını, yani değerlendirmelerini de düşünür. Sıklıkla aynaya bakıp kendisini incelediği için Fahir'le konuşurken aynaya bakmasa da aynada kendisini görmüş gibi zihninde canlandırarak yeniden değerlendirebilir:

---

<sup>344</sup> Refik Halit Karay, *2000 Yılın Sevgilisi*, 1. b., İstanbul: Çağlayan Yayınevi, 1954. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)



*Aynaya bakmamakla beraber kendisini ayna önünde duruyormuşçasına zihninden temaşa etti; kolay rastlanacak parça olmadığı kanaatini sağlama bağlamak istemişti. Tetkikinden memnun kaldı; güzel kızdı; belki çok ince idi, fazla Avrupalı vücutta, daha ziyade ecnebi tesiri yapan bir teşekkülde ama gayet sıcakkanlıydı; azıcık konuşulunca, meclisine alışılınca yabancılık havası dağılıyor; tatlı ve cana yakın bir Türk kızı oluveriyordu. Bu teşhisi koyan kendisi değildi; İsviçre dönüşü vapurda tanıştığı bir romancımız ona söylemişti[.] (s. 23-24)*

Güldal'ın kendisini değerlendirirken, her ne kadar aynaya bakmasa da öyleymiş gibi yapması onun aynaya olan bağlılığını gösterir. Zira yukarıdaki kısımda Güldal, kendisiyle ilgili hükümleri aynaya bakarak oluşturmuş değildir, düşünceleri tamamen ona iletilen yorumları onaylamasından ibarettir. Bu onaylama içinse aynaya ihtiyacı vardır. Güldal, kendisini ayna sayesinde başkalarının gözünden görür ve kendisini baştan aşağı onların değerlendirmeleri ışığında inceleyerek kendi güzelliğinin eşsizliğinde karar kılar. Bu yüzden Fahir'in onunla ilgili yorumlarını dinlerken daha önce bir yazarın onun hakkında söylediklerini de düşünür; ikisinin de nesnesi kendisi olduğundan son hükmü yine kendisini inceleyerek, ortada gerçek bir ayna olmasa da kendisini aynada görüyormuşçasına hayal ederek verir. Erkekler tarafından beğenildiği aşikâr olan Güldal, erkeklerin iltifatları doğrultusunda kendisini güzel bulur. Bu öz güven aynaya bakışına da yansır:

*İskenderun'dan hareket ettikleri zaman bavulundan ikinci ve daha koyu bir elbise çıkarıp askıya geçirmişti. Üstündekini çıkarıp bunu giydi. Yeşile çalan renkte olduğundan gözlerine uyduğunu, yakıştığını biliyordu. Aynada bakarken:*

*-Hazırlansın Mahmure, diyordu. Nihayet muradına erecek! (s. 34)*

Bir öncekinde olduğu gibi bu bölümde de Güldal, aynaya bakmadan kendisiyle ilgili hüküm verir. Daha elbiseyi giymeden onun yakışacağından emindir, nitekim aynaya bakar bakmaz bunu anında teyit eder. Onun evlenmesini bekleyen terzinin artık hazırlanabileceğini söylerken güzelliğinden, bu güzelliğin kıymetini bilecek birini bulduğundan emin bir kadın portresi çizer. Beğenildiğini bilen ve buna güvenen Güldal'ın benliğinin oluşumunda bu güven önemli bir yer tutar. Bu noktada, Umut Başar Ertan'ın da tespit ettiği gibi, güzelliğine olan inancının da payı büyüktür: “Romanlarda kadının erkeğe karşı en büyük gücü, vücudunun güzelliğidir. Bu nedenle aynada kendini seyreden kadın, beğenilmekten hoşlanır. Çünkü kadının cinsel cazibesi,

erkeği peşinden sürükleyebileceği ve kendine bağlayabileceği bir unsurdur.”<sup>345</sup> Güldal’ın aynadaki imgesi ve kendisiyle ilgili algısı bu güven sayesinde örtüştür. Erkekler tarafından talep görmesi onun erkekler arasından seçim yapabilmesini, böylelikle kendisini erkekler karşısında güçlü hissetmesini sağlar. Öyle ki kendisine olan ilginin azaldığını fark ettiği anda aynadaki imgesi de bir anda değişir, kendine olan güveni zedelenir:

*Acayibi şu ki bu anda Fahir'in kompartımana gelmekten vazgeçmesi ihtimalini düşündüğünden üzüldür gibi de olmuştu. Galiba ilâcın Haydar Beye tesir etmesini bekliyordu da ağır alıyordu. Bölme kapısının aynasında yüzünü tetkik etti; soluk buldu! Yanaklarına renk pudrasından azıcık gezdirdi; dudaklarının kenarlarını parmaklarıyla içeriye doğru temizler gibi yaptıktan sonra hemen her kadın gibi azıcık yalandı da! Onların kediyi en çok andırdıkları hareketlerdi bu... (ss. 75-76)*

Güldal, Fahir’in gecikmesinin farklı nedenleri olabileceğini düşünse bile, kendisiyle ilgili algıları bir anda değişir. İçten içe beğenilmeme düşüncesi onun aynaya bakışını, aynadaki imgesini değerlendirişini derhal etkiler. Duygularındaki değişimin hemen yüzüne aksedeceğini varsaydığı için bunu aynada kontrol etme gereği duyar. Aynaya baktığında yüzünü gerçekten de soluk bulur. Bu durum, aslında onun aynadaki görüntüsünü nasıl algılayacağını önceden belirlemiş olmasından kaynaklanır. Güldal, güzelliğinden emin bir kadındır, ancak bunu sürekli dışardan beslemeye ihtiyaç duyar. Diğer bir deyişle, güzel olduğu ona devamlı söylenmelidir. Böyle bir anda aynaya bakışı bunu yeniden sağlamaya yöneliktir. Beğenilen kadın olabilmek ya da beğenilmeme ihtimalini ortadan kaldırmak için gerekli olduğuna inandığı surete bürünmesi şarttır, bu yüzden çabucak makyaj malzemelerine sarılır. Biraz allık ve rujla yüzünü renklendirir. Güldal’ın tepkileri ve eylemleri anlatıcı tarafından tipik kadın hareketleri olarak tanımlanır. Onun özellikle aynaya bakarak makyaj yapış şekli anlatıcı nazarında kadınlarla kediler arasındaki bağı/benzerliği aşikâr kılar. Bu da anlatıcının kadınları tekinsiz bulduğunu gösterir.<sup>346</sup> Güldal’ın kendisini tehlikede hissettiği an tırnaklarını

<sup>345</sup> Umut Başar Ertan, *Refik Halit Karay’ın Romanlarında Kadın ve Kadın Eğitimi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 2010, s. 57.

<sup>346</sup> Dişilik, büyücülük ve kediler arasında bir bağlantının olduğu inancı çok eski tarihlere kadar uzanır. Bu inanış, Eski Mısır’dan Orta Çağ’a, hatta günümüze kadar dünyanın farklı coğrafyalarında yaşamaya devam eder. Kadınlar da tıpkı kediler gibi ne yapacakları belli olmayan, gizemli, anlaşılmasız yaratıklar olarak görülürler. Kedilerin zekâları ve düzenleri de insanların kadınlar ve kediler arasında ortaklıklar kurmasına yol açmıştır. Kadınlar ve kediler arasındaki ilişki hakkında kısa, ancak bilgilendirici bir yazı için bkz: Madison Arnold-Scerbo, “Cats & Women: Why the Connection?”, *Biodiversity Heritage Library*, 26.07.2017, <https://blog.biodiversitylibrary.org/2017/07/cats-women-why-connection.html>. Ayrıca, erkek egemenliğinden bağımsız güçlü tanrıçaların kedigillerle ilişkilendirildiğini

gösteren kediler gibi bir silah olarak makyaja sarılışı bununla ilişkilidir. Ayna bu açıdan onun savaş öncesi hazırlıklarını tamamlamasını sağlayan, savaşa hazır olup olmadığını gösteren en önemli yardımcılarından biridir. Güldal'ın aynaya bakarken kapının açılmasıyla aynadaki imgesini kaybedip bu imgenin yerine Fahir'le karşılaşması bu açıdan anlamlıdır.

Güldal, onu geçmişte yaşamış bazı kadınlara benzeterek kendisini özel hissettiren Fahir'in ilgisini sürdürmek ister, bu sayede söz konusu kadınların devamı olarak kendisine özel bir anlam atfedebilecektir. Ayna bu bağın devamlılığı için elzemdir, çünkü Fahir'in söylediklerinin somut karşılığının olup olmadığını ancak bir ayna teyit edebilir. Ayrıca Fahir yalan söyleyebilir, ama ayna yalan söylemediğine inanılan bir nesne olarak insanlardan daha çok güven verir.

Güldal, Fahir'in anlattığı masalların etkisi altına girdikçe kendisini aynada hep bu gözle tetkik etmeye başlar, Fahir'in iddia ettiği kadınlardan biri olup olmadığını yine aynaya bakarak anlamaya çalışır. Benliği, diğer insanların yargılarıyla şekillendiği için bundan sonra zihni bu masallarla karışır, iki bin yıllık bir tarihi gerçekten yaşatmaya devam edip etmediğini sorup durur, Fahir'in anlattıklarına inanmakla inanmamak arasında gidip gelir. Ayna, Güldal'ın zihin karışıklığını çözmeye yardım eden en önemli unsurdur. Güldal, Fahir'in anlattıklarının ne kadar gerçek olduğunu sorgulasa bile anlatılan kadınların güzelliklerinden, çekiciliklerinden, hikâyelerinden kendisine pay çıkarmak onu mutlu ettiği için buna inanmayı tercih eder. İnanması içinse bir kanıtı ihtiyacı vardır. Anlatılan tarihlere geri dönemez, ama kendisi ve anlatılanlar arasında benzerlik yakalayabilirse inanması çok daha kolay olacaktır. Bu benzerliği aynada yakalamaya çalışır. Güldal, güzel ve alımlıdır; ama en önemlisi “*rüyalaşmış nefis bir çehre*” ve “*kaşları yaldızlanmış bir buğu*” ile o kadınları hatırlatmaktadır. Bu noktada onun aynadaki imgesine bakışının dışarıdan gelen etkilerle şekillendiğini unutmamak gerekir. Güldal, aynada daha önce yalnızca güzel bir kadın görürken şimdi, yüzünde farklı, derin bir anlam olduğunu düşünür. Gerçi hiçbir zaman Fahir'in anlattıklarına

---

iddia ederek kediler ve kadınlar arasındaki ilişkiyi özellikle tanrıçalar açısından ele alan bir yazı için bkz: Alleyn Diesel, “Felines and Female Divinities: The Association of Cats with Goddesses, Ancient and Contemporary”, *Journal for the Study of Religion*, C. 21, S. 1 (2008), ss. 71-94. Son olarak 18. yüzyılda Fransa'da gerçekleşen kedi katliamından hareketle insanların bakış açılarını ve inanışlarını kedilere yaklaşımlarından yola çıkarak ele alan bir çalışma için bkz: Robert Darnton, *Büyük Kedi Katliamı: Aydınlanma Fransa'sında Düşünceler, İnanışlar*, çev. Mustafa Yılmaz, 1. b., Koç Üniversitesi Yayınları, 2015.

kendisini tamamen kaptırmaz; ona, bilhassa anlattıklarından dolayı daima temkinli yaklaşır. Onun anlattıklarına inandığı ve söz konusu kadınlarla kendisi arasında benzerlik olup olmadığını kontrol etmek için aynaya inançla baktığı gibi ona inanmadığı zamanlarda da yine aynaya bakarak kanıtı aynada arar; ancak her iki durumda da anlatılanların gerçekliğinden kuşku duysa da güzelliğinden şüphe etmez. Güldal'ın kendisine hayranlığı, Fahir'in anlattıklarına inanmasını kolaylaştırır. Ayrıca Fahir'den daha ilk görüşte hoşlanmıştı. Bununla birlikte şimdiye dek hiçbir erkeğe yüz vermeyen Güldal, Fahir'in ona olan yaklaşımı ve aralarında iki bin yıldır süregelen kopmaz bir bağ olduğuna dair anlattıkları nedeniyle ona karşı da temkini elden bırakmaz. Fahir'in anlattıklarını kadınları elde etmek için başvurduğu bir masal olarak görüp ona aldanmadığı konusunda kendi kendisine, özellikle ayna karşısında telkinlerde bulunur; ancak Fahir'e karşı eylemlerini mantık çerçevesinde belirlemeye çalışsa bile içten gelen bir arzusuyla ona bağlanmayı tercih eder. Güldal'ın mantık ve arzuları arasında denge kurmaya çabaladığı zamanlarda aynaya bakması, yaşadıklarını ve hissettiklerini ayna vasıtasıyla ölçüp biçmesinden kaynaklanır. Fahir'le arasındaki ilişkiyi kimseyle açıkça paylaşmadığı için ayna bir bakıma ona sınırlarını açıp görüş alabildiği üçüncü bir kişi olur. Hatta ayna karşısında başka bir insanın karşısında olabileceğinden çok daha rahattır ve iç dünyasını açığa çıkarmaktan çekinmez. Fahir'in anlattığı masallardaki kadınların varlıklarını bir zamanlar kendisiymiş gibi benliğinde bulduğunu itiraf eder. Bu açıdan ayna, aşağıdaki kısımda da görüldüğü gibi kişinin iç dünyasının olanca açıklığıyla ortaya çıkarılmasına olanak sağlayan nesnedir:

*Tertip sanarak inanmadığını söylediği hikâyeleri hayalen yaşatmaktan zevk aldığı görerek, demin doktora söylediklerinden dolayı kendisine büsbütün öfkeleni.*

*-Bu sabahtanberi bir Zerrin, bir Tamara oluyorum, aynada vücudüme ve yüzüme onların gözüyle bakıyorum, üç benliği birbirine karıştırıyorum; gene de yalan, uydurma, falan, filân diye adamcağıza çıkışıyorum. Velevki tertib olsun, fena ciheti ne? Tertemiz hikâyeler... (s. 333)*

Güldal, Fahir'e âşıktır, bunu hiçbir zaman inkâr etmez. Onun kendisi için yarattığı masalsı dünyayı da inandırıcı bulmamakla beraber ondan etkilendiğini saklamaz. Sadece olası bir hayal kırıklığını önlemek adına kimi zaman ayna karşısında bu masala tamamen kapılmaması gerektiği konusunda kendisini uyarır. Zira aynaya baktığında kendisini bu masalın kahramanlarından biri olarak görür, benliği bu kahramanları içten içe yaşamaya başlamıştır. Zaten roman boyunca kendisine güvenen, öz güveni yüksek

bir kadın karakter portresi çizen Güldal, bu masaldaki karakterlerin kendisine aşıladığı ruhla kendisini çok daha özel ve derinlikli hisseder. Bunu sağlayan Fahir'e, anlattıkları doğru olmasa bile, yaptıklarıyla güzelliklere vesile olduğu için kızmak şöyle dursun şükran bile duyar.

### 3. Kadınlar Tekkesi (1956)

Refik Halit Karay'ın 1956 yılında yayımlanan romanı *Kadınlar Tekkesi*,<sup>347</sup> Bektaşî tekkesine dâhil olduğunu iddia eden bir grup insanın din maskesi altında saklamaya çalıştıkları ahlâk dışı yaşam tarzını ele alır. Bu grubun başında Şeyh Baki isminde altmış yaşını aşmış, son derece etkileyici ve çevresindeki insanları, bilhassa kadınları kısa sürede etkisi altına alan bir adam vardır. Tekkenin müritlerinin neredeyse tamamı kadınlardır. Bu kadınlar, şeyhin de telkiniyle birbirlerini kıskanmadan (Elbette içten içe kıskansalar da bunu sesli olarak dile getiremezler.) aynı erkeği paylaşmaya razı olurlar, dahası tüm maddi ve manevi imkânlarını şeyhi memnun edebilmek adına şeyhin hizmetine sunarlar. Roman şeyh ve etrafını saran kadınlar ekseninde ilerler.

Romanda aynaya en çok bakan kadın, romanın ana kadın karakteri Neşide'dir. Ayna, bu romanda Neşide'nin görüldüğünden çok farklı bir iç dünyaya sahip olduğunu göstermesi açısından önemlidir; Neşide ayna vasıtasıyla düz bir karakter olmaktan çıkıp daha dinamik bir karakter hâline gelir. Bunun dışında çok önemli olmamakla birlikte aynaya bakan birkaç kadın daha vardır. Bu kadınlar günlük bir alışkanlıkla ve öz güvenle aynaya bakarlar, içlerinden Peryal ise aynaya bakmayışıyla dikkati çeker:

*Peryal kırk dört yaşının bakımlı olgunluğu içinde ve Amerikadan yeni gelmiş, henüz vitrinlere düşmemiş naylon geceliği üzerine bürünüverdiği krepsatenden leylâk renkli robdöşambriyle bilhassa mahmur ve düşünceli haliyle âdeta güzeldi. Aynaya bakmadan bunu, seyretmişçesine görmüştü. Körpeliğinden başka çekiciliği olmıyan, hattâ körpeliğinde de hamlik, usaresizlik, şekersizlik sezilen Neşide'nin, kendisi dururken Baki'ye öyle bir aşk ilham etmesine akıl erdiremiyordu. (1. Cilt, s. 26)*

Şeyh Baki'nin müritlerinden olan Peryal, her ne kadar şeyhe sesini çıkaramasa da Neşide'yi şeyhin ona ilgisinden dolayı kıskanır. Kendisini çekici bir kadın olarak gören Peryal, kendisine kıyasla Neşide'nin gençliğinden başka hiçbir meziyeti olmadığına

<sup>347</sup> Refik Halit Karay, *Kadınlar Tekkesi - 1. Cilt*, 1. b., İstanbul: Çağlayan Yayınevi, 1956; Refik Halit Karay, *Kadınlar Tekkesi - 2. Cilt*, 1. b., İstanbul: Tırkeş Yayınevi, 1956. (Alıntılar bu baskılardan olup cilt ve sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

inanır. Bu hükmü aynaya bakmadan vermesi, hükmünün somut bir dayanağı olmadığını, dahası Peryal'in kendi düşüncesinden, hatta inancından kaynaklandığını gösterir. Genelde hakikati olduğu gibi gösterdiğine inanılan, edebî metinlerde de sıklıkla bu doğrultuda kullanılan ayna, burada iddianın kanıtlanması gereğinin duyulmadığını - dolayısıyla yüksek öz güveni- ya da iddianın kanıtlanamayacağını bilindiğini - dolayısıyla öz güven eksikliğini- göstermek için kullanılır. Anlatıcı, Peryal'in zihnine girmediği, onu kendi gözlemleri ve yargılarıyla okura sunduğu için bu durum kesin değildir. Neşide'nin güzelliği, tazeliği ve çekiciliği romanda başta Baki olmak üzere hemen herkes tarafından dile getirilirken Peryal'in aksini iddia etmesi, üstelik onu kendisine rakip bir konumda değerlendirmesi okuru Peryal'in üstünlüğü konusunda ikna etmeye yetmez. Hâlâ güzel olsa da kırk yaşını aştığına dikkat çekilen, güzelliğini ise bakımlı olmasına, pahalı ve gösterişli giyimine, olgun tavırlarına borçlu olduğu ima edilen Peryal'in Neşide'nin karşısında pek şansı yoktur. Nitekim Baki, hevesini ondan çoktan almıştır; gözü artık onu değil, Neşide'yi görmektedir. Aynaya baksa muhtemelen Peryal de bunu kabul etmek zorunda kalacaktır; zira anlatıcı onun aynaya bakmadan bu hükme varışına dikkat çekmektedir. Bu açıdan aynaya bakmak kadar bakmamak da önemlidir; yazarın böyle bir ayrıntıya değinmesi, karakterin yapısına ve psikolojisine dair okura ipucu verir.

Romanda aynaya bakan kadınlardan bir başkası, şuh tavırlarıyla dikkat çeken Nevsal'dir. Nevsal'in şeyhi elde etmeye yönelik hareketleri arasında aynayı kullanışı önemlidir: “*Anası yine yukarıya çıkınca Nevsal antredeki endam aynasında kendini şöyle, çarçabuk bir süzdü, eli saçlarına gitti, bunları düzeltti.*” (2. Cilt, s. 14) Nevsal'le birlikte üç kadının aynayı kullanışları birçok romanda görülen tipik kadın-ayna ilişkisi açısından ele alınır: “*Üç hanım Nizam'daki köşke vardıkları zaman prenses Peryal kendilerini camlı kapı önünde güler yüzle karşıladı. Öpüştüler ve az sonra antredeki aynanın önünde durup çantalarından çıkardıkları mendillerle yanaklarındaki ruj izlerini sildiler.*” (2. Cilt, s. 72) Kadınlar, süslerinin bir parçası olarak günlük hayatlarında sıradanlaşan bir hareketle aynaya bakarlar. Bu bakışta, içe dönük hiçbir unsur yoktur, yüzlerine bakmalarına rağmen aslında kendilerini bile görmezler.<sup>348</sup>

---

<sup>348</sup> Buradaki gibi olumsuz bir anlam taşımamakla birlikte, Halide Nusret Zorlutuna'nın *Gülün Babası Kim?* romanında da kadınların bir mekândan çıkarken neredeyse refleksi dönüşmüş hareketlerle aynaya bakıp çabucak hazırlandıklarına dikkat çekilir. (Halide Nusrat [Zorlutuna], *Gülün Babası Kim?*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1933, s. 77.)

Yalnızca diğer insanlarla iletişimlerinde bir çeşit maske gibi kullandıkları makyajlarını düzeltmek için aynaya bakarlar.

Romanda aynayı diğer kadınlardan farklı amaçlarla ve sıklıkla kullanan karakter romanın ana kadın karakteri Neşide'dir. Neşide aynaya baktığında etrafındaki diğer insanların kendisine bakışlarını görür, kendisini bu bakışların etkisi altında değerlendirir. Ayna, romanın başlarında Baki'yle olan ilişkisinde Neşide'nin ruhsal devinimlerini ortaya koyar. Baki'nin kendisine gösterdiği aşırı ilgiden rahatsızlık duyan, özellikle başlarda bu ilgiyi ahlâksızca bulan Neşide'nin sert tavrı zamanla kırılır ve aynaya baktığında kendisini Baki'nin gözlerinden görmeye başlayarak ona hak verir hâle gelir:

*-Belki de adam beni anlattığı mânada seviyor. Sözünde duracak, elini elime sürmiyecek, aklında fena şey yok. Zahir, böyle şeyler oluyormuş, Hak âşıklığı denilen bir şey varmış. Başka türlü olsa İrfan göz yumar mı? Şeyhlik, tekke, tarikat gibi işleri bilmezdim, bizde bunlar konuşulmazdı. Demek Allah güzelleri kendi güzelliğinden yaratmış. Aklım almıyor amma doğru olabilir. Kocam da öyle söylüyor.*

*Antrede duran portmantonun aynasına göz attı, kendini görmek için: Sahi, çiçek gibi kızdı, muhakkak ki yüzünde nur vardı, başka türlü bir şey, bir temizlik! Buna herkeste rastlamıyordu. (1. Cilt, s. 50)*

Neşide, her ne kadar Şeyh Baki'nin kendisine olan yaklaşımından huzursuzluk duysa da onun bu ilgiyi tasavvufî bir düzlemde açıklamasından etkilenir. Şeyhin kendisine cinsel bir arzuyla yaklaşmadığı düşüncesiyle rahatlamaya çalışır, ama daha da önemlisi bu sırada aynada kendisini incelerken içten içe kendini gayet güzel bulup şeyhe hak verir. Dolayısıyla aslında kendisini güzel ve özel hissettiren bu ilgiden memnundur; fakat bunu ahlâkî bulmadığı için rahatsızdır. Neşide'nin bu çelişkili tavrı roman ilerledikçe artarak devam eder, bir yandan şeyhten kaçmayı sürdürürken öte yandan hem gün geçtikçe sertliğini kaybedip tekke mensuplarının kendisinden istediği role girmeye başlar hem de her gün daha gururlu/kibirli birine dönüşür.

Neşide, romanın başlarındaki giyim tarzından ve sadeliğinden uzaklaşmaya, tekkedeki diğer kadınlar kadar olmasa da süslenmeye başlar. Hiçbir zaman açıkça itiraf etmese de bundan haz duyar. Örnek olarak, bir köylü kızı olduğu, kendisi dâhil birçok karakter tarafından hatırlatılan Neşide, ilerleyen zamanlarda süslü ve gösterişli kadınların giyim tarzı olarak görülen kürk ve şapka giymekten hoşlanmaya, bu kıyafetlerle kendisini ayna karşısında seyretmekten zevk almaya başlar:

*Daha iyi giyindiği, makyaj yapmasını öğrendiği, az buçuk da tavırlarını yumuşattığı için Neşide dış manzarasından değişme yoluna girmişti amma kafasında hiçbir fark hasıl olmamıştı. Etiketli davetlerden, kibar eğlencelerden döndüğü zaman ev elbisesine ve rahatına kavuşmaktan memnunluk duyuyor; kocasına:*

*-Nedir bu benim başıma gelenler? Şunlardan kurtulamıyacak mıyız?*

*Diye boyuna sızlanıyordu.*

*Bununla beraber kendini unuttuğu zaman eğlenmiyor, hoşlanmıyor değildi. Asıl hoşuna giden aynadaki kürklü veya şapkalı şekliydi. İlk defadır kürk ve şapka giymişti; öylesine değişmiş, kibarlaşmıştı ki... (1. Cilt, ss. 64-65)*

Her ne kadar anlatıcı, Neşide'nin görüntü açısından değiştiğini, ama düşünce yapısının aynı kaldığını söylese de Neşide'nin "kendini unuttuğu zamanlar" eğleniyor oluşu, benimsediği ahlâkî değerler ve almış olduğu kararlar nedeniyle kendisini zorladığını gösterir. Bu yüzden anlatıcı bir yandan Neşide'nin eve gelip hemen rahat kıyafetler giymek için üstünü değiştirmesini ve kocasına sızlanmalarını onda sabit kalan bir taraf olarak sunar, öte yandan tekke ortamından hoşlanıyor oluşunu, özellikle de diğer kadınlar gibi kürk ve şapka giymekten zevk almasını Neşide'nin iç dünyasındaki gidiş gelişlere dair bir itiraf olarak dile getirir. Neşide'nin kürk ve şapkayı ayna karşısında denerken zevk alması bu durumda özellikle önemlidir. Neşide, kürk ve şapka giydiğinde bir köylü kızı olmaktan çıkar, "değişir", "kibarlaşır". Yalnızca görünüşünde değil, o sırada ruhunda da bir değişme hasıl olur. Anlatıcı açıkça belirtmese de Neşide'nin arzuları ve ahlâkî değerleri bu sırada çarpışmaktadır. Bir süre sonra Neşide'nin kendisi de bu gidiş gelişleri fark eder ve ailesinden görmüş olduğu terbiye ve yaşam tarzı gereği, bağlı olduğu geleneklerin ve değerlerin sınırlarını aşmama kararı alır. Kararı inanarak ve öz güven içinde almasına rağmen kendisini aynada gördüğü an güzelliğinden kaynaklanan bir gurura kapılır:

*Neşide şimdi bu gurura kapılmış halde idi. Odadaki iki ayaklı, kabartma çiçekli ve som altın yaldızlı sehpa ortasından tutturulmuş müteharrik antika endam aynasında kendisini dikkatle, beğenerek seyrediyordu.*

*Ev sahibesi bu ayna hakkında dün gece demişti ki:*

*-Büyükbabam vaktile Sultan Aziz'in terekesinden' almış; bir zamanlar harem dairesinde, padişahın yatak odasında dururmuş. Dile gelse de içine akseden yüzlerce gözdenin, o Çerkez ve Gürcü kızlarının güzelliklerini anlatsa!*

*Bunu hatırlayan Neşide gülümsedi:*

*-İşte bir Gürcü güzeli daha kendini seyrediyor; ayna bir güzel daha gördü.*

*Diye söylendi; söylediğine biraz canı da sıkılmıştı. Baba evinde kimse onun güzelliğini övmemişti; lâfi bile edilmezdi. Şeyh Baki'nin aksine aile arasında ne aşktan bahsolunurdu, ne de güzellikten!*

*-Ahlâkım değişiyor mu acaba? bozuluyorum galiba! Kendimi beğenmeğe başladım; hattâ beğendirmeğe de çalıştığımı farkındayım. Hazrete kırittim mi, ne, bugün? Münasebetsizce şeyler söyledim. Meselâ demin bir hizmeti olup*



*olmadığını sordum. Daha evvel de soyunup giyinme âdetlerini hatırlattım. Bunlar, basbayağı “burada da öyle yap! Sana ben hizmet ederim” manasına gelir. Çok fena oldu!  
Azap duydu ve aynanın önünden çekildi, yatağına girip kendinden kaçarcasına elektriği kapattı; keten pikeyi başına çekti. (1. Cilt, s. 144)*

Neşide, şeyhin kendisine yaklaşma nedenini, kendisini elde etmek için nasıl bir yol izlediğini tahmin ederken haklıdır. Kendisini ondan korumak konusunda da roman boyunca haklı çıkar, romanın sonunda bu çabasının karşılığını iyi insanlarla karşılaşarak ve hatırı sayılır bir varlığın sahibi olarak görür. Yazar, Neşide'nin iç dünyasını tüm çıplaklığıyla olmasa da içindeki çalkantıları okura bildirecek kadar insanî yönleriyle, arzuları ve bu arzuları dizginlemeye çalışan toplumsal normları benimseyen benliğiyle okura gösterir. Ayna bu iki benliğin çatışmasını göstermek için işlevsel olarak kullanılır. Toplumsal değerleri benimseyen benliğiyle şeyhten korunma kararı alırken son derece samimi olan Neşide, ayna karşısına geçtiğinde kendisini şeyhin gözünden görmeye başlar; böylece arzularını temsil eden, bastırmış olduğu benliği gün yüzüne çıkar. Neşide'nin, ailesinden hiçbir zaman böyle bir iltifat almamış olması, onun daha önceleri aynaya bakarken kendisini farklı bir gözle gördüğünün göstergesidir. Güzel olduğunu bilse bile, şeyh onu güzelliği nedeniyle el üstünde tutana kadar güzelliği kendisine bir gurur kaynağı olmamıştır. Şeyhin kendisine gösterdiği yakınlık, etraftaki diğer kadınların da Neşide'ye olan tavrını etkilemiş, Neşide bu ilgi sayesinde çevresinin ilgi odağı hâline gelmiştir. Neşide bu ilgiden memnun olmadığını söylese bile anlatıcı onun zihnine girerek iç dünyasının görüldüğünden çok farklı olduğunu okura gösterir. Onun zihnini açığa çıkarmak içinse ayna karşısındaki hâl ve düşüncelerini olduğu gibi okura aktarır.

Neşide'nin iç dünyasındaki çalkantılar, anlatıcının yukarıdaki alıntıda dikkat çektiği gibi, onun tehlikenin farkında olup buna karşı tedbir almasını sağlar. Ne var ki aynı zamanda bu tedbir kararı, onda mesnetsiz bir öz güvene yol açmakta, bu da onu farkında olmadığı bir tehlikenin içine atmaktadır. Nitekim Neşide, gittikçe şeyhe daha çok yaklaşır, nihayet bir gün kendisini şeyhle birlikte deniz hamamına gitmiş bulur. Buradaki ortamdan ve insanların tavırlarından rahatsızlık duyar, yaptıklarını sorgular ve romanın sonuna dek eylemini kesin olarak belirleyecek kararı alır. Daha önce de aldığı bu karardan hemen sonra aynaya bakan ve iç dünyası aynaya farklı yansıyan Neşide, bu sefer aynaya bakmadan hareket eder: “*Neşide yataktan indi. Aynaya bakmadan yüzüne,*

*saçlarına azıcık çeki düzen verdi; fazla eşyasını acele acele valize doldurdu.”* (1. Cilt, s. 160) Neşide, Şeyh’e karşı katı tutumunu biraz yumuşatmış, onunla plaja gitmeyi bile kabul etmiştir. Ne var ki, orada karşılaştığı Erşed’in kendisine fazla ilgi göstermesi, Şeyh’in buna müsaade etmesi, etraftaki kadınların ve erkeklerin çıplak oldukları yetmiyormuş gibi üstüne üstlük rahat tavırları, kocasının onu bu insanların arasında kendi kaderine terk etmişçesine uzun süredir arayıp sormaması gibi nedenlerle nevre döner, dinlenmesi için onu bir odaya alırlar. Bu sırada Sadberk Kalfa’nın, şeyhle ve tekkeyle ilgili onu gizlice uyarması üzerine kendisine gelir ve mekânı terk etme kararı alır. Aynaya bakmadan kendisine çeki düzen vermesinin nedeni budur. Aynaya baktığında güzelliğini şeyhin gözünden görerek gurura kapılan Neşide, bu kez aynaya bakmayarak aslında şeyhin bakışını da tamamen reddetmiş olur. Bu kesin bir iradenin göstergesidir. Neşide, bu andan sonra aynaya bir daha gururla bakmaz. Baki’yle bağı tamamen koparan Neşide, aynaya baktığı bir sonraki sahnede kendisine Şeyh Baki’nin değil, ailesinin gözünden bakar:

*O gece anneleri uyduktan sonra yalnız kaldıkları zaman prova yorgunu olan Neşide yatmak üzere soyunurken dikkatle aynaya baktı; ablasına dedi ki:*

*-Bugün Sadberk kalfa yüzüme acayip acayip bakıyordu. Kim öyle bakmıyor ki? Sade yabancılar mı? Kadri dayım, Şevkiye yenge, annem, sen, hepiniz, herkes merakta... Bir şey sormak, bir şey öğrenmek isteyen bakışlar bunlar! Açıkça soramıyorlar. Amma ben neyi öğrenmek istediklerini biliyorum. ”* (2. Cilt, s. 110)

Neşide, Şeyh Baki ve tekkesiyle ilişkisini bir anda mutlak surette keser, o gruptan neredeyse hiç kimseyi bir daha kendisine yaklaştırmaz. Bu yüzden kocasından bile ayrılmış, ailesinin yanına geri dönmüştür. Psikolojik açıdan sarsıntılı bir dönem geçirmektedir; çünkü insanların bakışlarından, bu bakışlardaki düşüncelerden rahatsızlık duymakta, eylemlerinin yönünü tayin etmekte zaman zaman zorlanmaktadır. Şeyhe ilgi duyduğundan şüphelenilmekte, yeni ve çok daha mutlu olma imkânı olan başka bir evlilik ihtimali için kapılarını kapatmış olabileceğinden korkulmaktadır. Bir zamanlar aynaya baktığında şeyhin kendisine duyduğu arzuyu görüp gururlanmaktayken artık ailesinin kendisiyle ilgili korkularını görmektedir. Bu da aslında Neşide’nin iç dünyasının yansımalarından başka bir şey değildir. Aynada Baki’nin bakışlarını hissederken esasen kendi arzularını görmekteydi; şimdi ise ailesinin endişeli bakışlarının arkasında kendi kaygılarını görür. Bu durum, bir yandan benlik algısının çevresindeki diğer insanlara bağlı olduğunu, öte yandan kendi düşüncelerini ve

duygularını başkalarının düşünceleri ve duygularınıymışçasına hissettiğini gösterir. Zaten “benlik algımız, diğer insanlara karşı algımız ve onların bize karşı algılarıyla karşılıklı gelişir. Kendimizi sadece sosyal dünyanın içinde keşfederiz. Dolayısıyla, ahlâkî kavramlar öz bilincin en önemli alanlarına girer ve öz benliğimiz büyük ölçüde onlar tarafından oluşur.”<sup>349</sup> Neşide, özellikle evlendikten sonra çevre değiştirip bir anda bu yeni çevrenin ilgi odağı olunca, kendisi üzerine düşünmeye, kendisini çevresiyle birlikte değerlendirmeye başlar. İnsanların onunla ilgili algıları ve yargıları, kendisini tanımlamasında etkili olur. Bu noktada ayna, Neşide’nin bilinç düzeyinde kendisine bile itiraf etmekten çekindiği, kabul etmediği arzularını, korkularını, kaygılarını, diğer bir deyişle bastırdığı iç dünyasını ortaya çıkaran nesnedir. Neşide, toplumsal normları benimseyen ve onlarla her zaman uzlaşmayı tercih eden baskın benliği nedeniyle iç dünyasındaki karmaşayı ayna aracılığıyla diğer insanların kendisine olan bakışlarında görür, onların gözünden kendisini değerlendirir. Bu da onun eylemlerini tayin eden önemli bir unsur olur.

## I. YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU

### 1. *Nur Baba* (1922)

1914-15 yıllarında yazılmış, ancak 1922 yılında kitap olarak basılmış olan *Nur Baba*,<sup>350</sup> Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun ilk romanlarından biridir. İnci Enginün’e göre, “*Nur Baba Yakup Kadri’nin bir mistik davranış ve kendini tanıyış anlamında aşk duygusunu tadışını çok başarılı bir şekilde anlattığı romanıdır.*”<sup>351</sup> Bununla birlikte, romanın Bektaşiliği eleştirdiği kanısı daha çok yaygındır. Nesîme Ceyhan’ın da ifade ettiği gibi, “[b]urada bir aşk hikâyesinden ziyade tekkelerdeki çarpık ilişkileri gündeme getirme; insanların yanlış, hurafelere dayalı inanışlarını tenkit hedeflenmiş gibidir.”<sup>352</sup>

<sup>349</sup> Simon Blackburn, *Mirror, Mirror: The Uses and Abuses of Self-Love*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2014, s. 28.

<sup>350</sup> Yakup Kadri [Karaosmanoğlu], *Nur Baba*, 1. b., İstanbul: Akşam Matbaası, 1922-1338. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>351</sup> İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 10. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2009, s. 274. Enginün ayrıca romanın basıldığı dönemdeki tartışmalara işaret ederek “*eseri ve eserin kadın kahramanı Nigâr’ı, Halide Edib’den başka anlayan olma[dığını] ve tartışma[nın] Bektaşilik meselesine dön[düğünü]*” söyler.

<sup>352</sup> Nesîme Ceyhan, “Millî Edebiyat Devrinde Hikâye ve Roman (1911-1923)”, *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış: Yeni Türk Edebiyatı*, ed. M. Kayahan Özgül, Ankara: Kurgan Edebiyat, 2015, s. 357.

Niyazi Akı'ya göre, yazarın 1915 yıllarında Bektaşî tekkesiyle olan münasebetine bağlı olarak “*şahsî müşahedelerine dayanan eser örfler bakımından dokümanterdir.*”<sup>353</sup> Buna dayanarak, romanda işlenen mekânların, kişilerin ve düşüncelerin kitabî bilgiye ya da çeşitli duyumlara değil, gözleme, diğer bir deyişle bizzat yaşanmış bilgiye dayandığı söylenebilir. Bektaşîlik tarikatı eleştirisinin yapıldığı romanda Nur Baba olarak tanınan Nuri'nin, bir Bektaşî dergâhında sadece “*sığıntı*” iken şeyhin ölümünden sonra şeyhin karısı Celile Hanım'la evlenip dergâhın başına geçmesiyle dergâhı nasıl zevk ve safa yuvasına dönüştürdüğü anlatılır. Tekkenin müritlerinin neredeyse hepsi kadındır. Bunlardan biri Kanlıcalı Ziba Hanım'dır. Nur Baba, vaktiyle ateşli bir aşk yaşadığı Ziba Hanım'dan soğuyarak onun yeğeni Nigâr Hanım'a gönül verir ve Ziba Hanım'dan yeğenini tekkeye getirmesini ister. Nigâr Hanım, Nur Baba'nın bir süre yeni gönül eğlencesi olsa da Nur Baba nihayet dergâhın hareketli yaşamına ayak uydurmasının sonucu olarak çöken Nigâr Hanım'dan da yüz çevirir ve romanın sonunda dergâhın yeni üyesi, genç ve güzel Süheyla ile evlenme kararı aldığını açıklar. Romanda yalnızca Ziba Hanım ve Nigâr Hanım aynaya bakar.

Ziba Hanım, “*İstanbul'un eski ve namlı ailelerinden birine mensuptur.*” (s. 52) Eğlenceye hep düşkün olan Ziba Hanım, Nur Baba'yı tanıdıktan sonra ona aşırı derecede bağlanır. Çok uzun zaman onun gözdesi olsa da epeyce yaşlanan Ziba Hanım yavaş yavaş gözden düşer. Bu durum onu hırçınlaştırırsa da Nur Baba'nın sözünden çıkmaz, nesi var nesi yoksa onun önüne sermeye devam eder. Ziba Hanım'a yeğeni Nigar'ın dergâha girmek istediği, ancak onun buna engel olduğu söylenince Ziba Hanım, Nigâr'a giderek ona kızar. Nigâr söylenilenleri reddetse de Ziba Hanım'ın öfkesi kolay kolay dinmez. Orada uyuyakalan Ziba Hanım, akşama doğru uyandığında tekkeye gitmek üzere aceleyle hazırlanmaya başlar: “*Hemen koştu, odanın kapısını açtı; iki kere: "Nigâr, Nigâr!" diye haykırdı. Sonra aynanın önüne geçti, başını düzeltmeye, hazırlanmaya başladı. Nigar Hanım, odaya girdiği zaman, halasını çarşafı başında, eldivenleri ve çantası elinde çıkmağa müheyya buldu[.]*” (s. 38) Bu sırada seslendiği Nigâr gelene kadar hazırlıklarını çoktan tamamlamıştır. Ziba Hanım yaşından beklenmedik bir güzelliكتedir ve bakımlı bir kadındır. Onun dışarıya çıkmadan hemen önce ayna karşısında hazırlanışı, herkesten önce kendisine duyduğu saygı ve öz güvenle

<sup>353</sup> Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu: İnsan-Eser-Fikir-Üslup*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s. 100-01.

alakalıdır. Eğlenceye düşkün bir kadın olduğu vurgulanmasına rağmen aynada uzun uzun hazırlanan, süslenen bir kadın portresi çizmez. Telaşlı olması, çabuk hazırlanmasında etkili olsa da yeğenin onlara rakip olarak ileri sürülmesinin onda yaratmış olduğu rahatsızlık sebebiyle kendisine ayrıca ihtimam göstermesi şaşırtıcı olmazdı. Oysa Ziba Hanım, aynada kendisini uzun uzun incelemeyen, el çabukluğu ile her zamanki gibi hazırlanır ve bu hâliyle ağırbaşlı davranmış olur.

Romanda aynaya bakan bir diğer kadın Nigâr'dır. Macid, onu sıklıkla dalgın dalgın aynada kendisine bakarken bulduğunu söyler: *“Nigar rahatını seven, râkid ruhlu kadınlardan biridir. Vakıa güzel olduğunu bilir; sevmek hoşuna gider. Fakat sevmek! Bu asla, onun işi değildir; yegane sevebileceği yine kendisidir. Onu kaç defa büyük bir ayinenin önünde, velhâne kendi endamını seyrederken gördüm.”* (ss. 70-71) Macid, “Nigâr’ın gölgesi” olarak tanımlanabilecek kadar Nigâr’ı çok seven, ona çok yakın bir arkadaşındır, tekkeye Nigâr’la birlikte o da gider. Nigâr’ın son dönemde ruhsal bir değişim içinde olduğunu gözlemlemiştir. Nigâr’ın çehresi onun için ruhunu yansıtan *“lekesiz bir ayna”*dır. (s. 70)<sup>354</sup> Bu çehre yaklaşık bir aydır değişmiş, aydınlığını yitirmiştir. Macid’e göre Nigâr karakter olarak Bektaşiliğe uygun değildir. Onu tekkeye yönlendiren nedeni merak eder. Halası gibi şeyhin tuzağına düşmesine ihtimal vermez. Zira Nigâr’ın insanlar tarafından sevmekten hoşlanmakla birlikte kendisinden başka kimseyi sevmeyeceğine inanır. Buna kanıt olarak, Nigâr’ın ayna önünde kendisini seyretmesini ileri sürer. Aynada sık sık kendini seyretmek narsisizmin bir belirtisi olarak kabul edilir. Nigâr da Narkisos gibi kendisinden başka kimseyi sevmeyen, kendi güzelliğine âşık biri gibi tanıtılır. Gerçi Nigâr, Nur Baba’nın etkisi altına girer ve romanın sonuna dek gözü ondan başkasını görmez, ama romanın başında narsist bir karakter olarak tanıtılması önemlidir. Onun geçirdiği değişim/dönüşüm böylece çok daha çarpıcı olmaktadır. Bununla birlikte Macid’in, kendisini bu kadar sevdiğini iddia ettiği Nigâr, romanda hâl ve hareketleri açısından ele alındığında, her ne kadar gururlu ve güçlü bir kadın imajı çizse de, tipik bir narsist gibi davranmaz. Bunda Macid’in tekkeye başlamadan evvel çoktan değişmeye başladığını gözlemlediği karakteri de etkili olabilir.

---

<sup>354</sup> Yüzün, gönül ve ruhu yansıtan bir aynaya benzetilmesi, Divan Edebiyatından gelen bir gelenektir. Divan Edebiyatında yüz, ruh ve ayna arasındaki ilişki hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Yusuf Çetindağ, *Ayna Kitabı*, 2. b., İstanbul: Kitabevi, 2011.

Nigâr'daki gibi bir değişim, romanın diğer kişilerinde -varsa da- öne çıkarılmaz. Diğer karakterler Nigâr'a göre daha sabit ve temsilî bir konumdadırlar. şerif Aktaş da romandaki karakterlerin temsil ettikleri konumlara dikkat çekerek romanın, kişilerin temsil ettikleri pozisyonlar arasındaki çatışmaya dayandığını belirtir: “*Nur Baba ve tekkeye devam edenler ölçüsüzlüğü, Madrid sefiri Eşref Paşa'nun bir nevi temsilesi olan Macit ölçüyü; Ziba Hanım, gönül coşkunluğunu temsil eder. Aklın hâkimiyetindeki ölçünün eline düşmüş olan Nigâr, Ziba Hanım aracılığıyla Macit dairesinden Nur Baba çevresine geçer.*”<sup>355</sup> Romanda psikolojik durumu ve baştaki konumu değişen tek kişi Nigâr'dır. Bu değişim karakterin gerek onu tanıyanlar ve anlatıcı tarafından tanıtılması, gerekse kendi eylemleri aracılığıyla okura sunulur. Onun aynayla olan ilişkisine dikkat çekilmesi bu bağlamda önemlidir.

## 2. Ankara (1934)

Ankara romanı,<sup>356</sup> ana karakter Selma Hanım'ın hayat hikâyesinden hareketle Cumhuriyet'in kuruluşunu ve ilk yirmi yılını anlatır. Alemdar Yalçın, Ankara'nın “[e]debiyatımızda, Ankara'da yenileşme hareketinin kusurlu yönlerini tespit eden ve cesaretle tenkit eden ilk roman” olduğuna dikkati çeker.<sup>357</sup> Romanın ana karakteri Selma Hanım, “*iyi tahsil görmüş, fikir davalarını anlayacak seviyede bir kadın olmasına rağmen memleket işlerine karışma emeli gönlünden hiç geçmemiş biridir. Ancak, yine de Millî Mücadele'ye duyarsız da değildir.*”<sup>358</sup> Selma Hanım, roman ilerledikçe ülkenin şartlarına daha duyarlı hâle gelecek ve “*makbul vatandaş olma yolunda*” önemli adımlar atacaktır.<sup>359</sup> Selma Hanım, bu bağlamda ilk iki evliliğinde yaşadığı hayal kırıklığından sonra üçüncü evliliğinde ideal birlikteliğe ulaşır. Kocası Neşet Sabit'le mükemmel uyumu yakalar, birliktelikleri hem kendilerine hem birbirlerine hem de vatanlarına iyi gelir. Bu iyilik hâli, onların beden ve ruh açılarından sağlıklı olmalarını sağlar. Bilhassa Selma Hanım, yaşı ilerlemesine rağmen bu iyiliğin

---

<sup>355</sup> şerif Aktaş, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987, s. 70.

<sup>356</sup> Yakup Kadri [Karaosmanoğlu], *Ankara*, 2. b., [Ankara]: Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1934. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>357</sup> Alemdar Yalçın, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946*, 8. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2017, s. 268.

<sup>358</sup> Deniz Aktan Küçük, “Aşırılıkların Kısacasında Bir Varoluş Hâli Olarak Aylaklık: Yakup Kadri”, *Kritik*, S. 1 (2008), s. 258.

<sup>359</sup> Aktan Küçük, “Aşırılıkların Kısacasında Bir Varoluş Hâli Olarak Aylaklık: Yakup Kadri”, s. 259.

verdiği etkiyle yaşlanmak bir yana sanki gençleşmektedir. Selma Hanım'ın aynaya bakması bu sayede yaşlılık kriziyle sonuçlanmaz: “*Selma Hanım, aynaya baktığı zaman kendi yaşına varmış başka kadınların duyduğu korkunun henüz ne olduğunu bilmiyordu. Çünkü seviyordu.*” (s. 160) Cumhuriyet kurulmuştur; ülke her açıdan imar edilmekte, geleceğe umutla bakılmaktadır. Selma Hanım, kocası Neşet Sabit'e bir roman yazmasını önerir. Bunun üzerine uzun bir süre kendi içine kapanan Neşet Sabit, Selma Hanım'ı ihmal eder; ancak kitap bittikten sonra ikisi arasındaki aşk ve heyecan daha da ateşlenerek devam eder. Bu aşk, Selma Hanım'ın dinç kalmasını sağlar, bu nedenle onun yaşındaki kadınların büyük bir çoğunluğunda görülen ayna kompleksi onda görülmez.

Bununla birlikte bu aşkın verdiği enerjiye ve dinçliğe rağmen karı kocanın durmaksızın çalışması, Selma Hanım'ın yorgun düşmesine neden olur. Selma Hanım hem kendi işleri için çok çalışmakta hem de kocasının işlerini desteklemektedir. Emeklerinin karşılıklarını manevi açıdan fazlasıyla alsa da fizikî açıdan yıpranmaya karşı koyamaz. Büyük Devlet Tiyatrosu'nun açılışı yapılır, oynanacak ilk oyun Neşet Sabit'e aittir. Oyunu izlemeye gelenler arasında Mustafa Kemal Atatürk de vardır. Oyun çok beğenilir. Uzun ve yorucu bir hazırlık sürecinin ardından oyunun başarıyla sergilenmesi, oyundan sonra neredeyse sabaha kadar süren büyük bir kutlamayla tamamlanır. Gece çok eğlenmekle birlikte bu süreç boyunca çok yorulan Selma Hanım, kendisini epey bitkin hisseder. Artık kırk yaşına basmak üzeredir. Kocasına ve memleketine duyduğu aşk, onu hâlâ canlı tutsa da bir önceki alıntıda dile getirilen dinçlik yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır. Bedenindeki değişimi kabul edememek onda ayna korkusunun oluşmasına yol açar. Yine de anlatıcı sanki Selma Hanım aynaya bakıyormuşçasına onun yüzüne yansıyan yorgunluk/yaşlılık belirtilerini aktarır. Yaşlılığın en önemli göstergelerinden biri kabul edilen yüzde oluşan çizgiler ve sarkmalar Selma Hanım'ın yüzüne bir anda yerleşivermiştir. Selma Hanım, bunları aynaya bakmadan hisseder, aynaya bakarsa bunların somut kanıtlarını göreceğini düşündüğü için gerçeklerle yüzleşmekten korkar.<sup>360</sup>

---

<sup>360</sup> Kadınların yaşlanma karşısında benimsedikleri tavırları erkeklerle kıyaslayarak anlatan bir yazı için bkz: Susan Sontag, “The Double Standard of Aging”, *Saturday Review*, 1972, ss. 29-38.

### 3. Panorama (1953-54)

Cumhuriyet'in kuruluşundan 1950'lerin başlarına kadar Türkiye'nin panoramik görüntüsünü vermeyi hedefleyen *Panorama* romanı,<sup>361</sup> *Ankara* romanının aksine karamsar bir tablo çizer. Bilhassa Atatürk'ün ölümünden sonra Atatürk'ün ilkelerinden ve Cumhuriyet'in değerlerinden sapan kesimler, ülkenin güzel başlayan ve bir süre güzel devam eden gidişatını bozmuştur. Zeynep Uysal, Yakup Kadri'nin bütün romanlarının “*çeşitli düzeylerde padişah, baba ya da yazarla temsil edilen mutlakçı otoritenin yok olmasının sonuçları*” olarak “*neredeyse yüzyıllık bir sürece yayılan çöküş, değişim ve oluşum döneminin değişik yüzlerini, farklı bölümlerini*” anlattığını söyler:

*Bu romanların ortak noktaları, olumlu ya da daha çok olumsuz yönleriyle değişim ve dönüşüm olgusunu, birey, aile, toplum, devlet katmanlarında dağılma, parçalanma, birleşme ve tekrar parçalanma biçimlerinde yansımalarıdır. Romanlarda yok olan, yozlaşan, parçalanan değerleri, kurumları, toplulukları okurken hepsinin arkasında gücünü giderek yitirmekte olan bir otoritenin ve onun artık koruyamadığı bir epistemolojik dayanağın parçalanışına tanık oluruz.*<sup>362</sup>

Çok zengin bir karakter kadrosuna sahip olan roman, çöküşü ve yozlaşmayı farklı karakterler ve mekânlar aracılığıyla çizer. “*Kendi devirlerinde Batı'nın hayatında revaçta olan unsurlar doğrultusunda yaşamlarını düzenleyenler arasında vurguncu Servet Bey'in kızı Sevim ile gazeteci Fuat'ın kardeşi Semra*”<sup>363</sup> yozlaşmış tipler olarak romanda yer alır. Ayna bu kadınların özentiliğini ve sığlığını ortaya koymak için kullanılır. Sevim, varlıklı bir ailenin kızıdır, filmlerde gördüğü artistlere ve onların filmlerdeki hayatlarına özenir. Bu yüzden tenis oynamaya, at binmeye merak salar. Filmlerdeki oyuncular gibi giyinip hareket eder. Cumhuriyet değerleriyle hiçbir alakası yoktur, Cumhuriyet'in değerlerini yüceltecek ideal gençlerden biri değildir. Onun özentiyeye dayanan hâl ve hareketleri, aynayı kullanım şekline de yansır. Plajdan döndüğü bir akşam geç kaldığı için telaşlı olmasına rağmen diğer insanlara hoş görünme çabasından vazgeçmez, aceleyle de olsa hep yanında taşıdığı el aynasına bakarak rujunu sürmeye çalışır: “*Torbası koluna asılı, hem yürüyor, hem de yüzüne tuttuğu küçük bir el*

<sup>361</sup> Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Panorama I*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1953; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Panorama II*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1954. (Alıntılar bu baskılardan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>362</sup> Zeynep Uysal, “Yakup Kadri ve *Panorama*”, *Varlık*, C. 68, S. 1122 (2001), s. 31.

<sup>363</sup> Alev Sınar [Uğurlu], “Panorama Romanında Aydın Meselesi”, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 1, S. 1 (1999), s. 66.



*aynasında dudaklarını boyamaya çalışıyordu. Alacakaranlık o kadar koyulaşmıştı ki, Sevim bu aynanın içinde çehresini hayal meyal seçebilmekteydi. Bu yüzden Suadiye gazinosunun lâmbalarından biri altında, birkaç dakika daha gecikmek zorunda kaldı.”* (I. Kitap, s. 64) Sevim’in aynada kendisini hayal meyal seçmesi, her ne kadar karanlık nedeniyle olsa da aynı zamanda onun kişiliksizliğine işaret eder. Hayata seyrettiği filmlerin penceresinden bakan Sevim, kendisine ait bir kişilik geliştirememiştir. Bu yüzden derinlikli bir karakter değildir, aynaya baktığında kendisine ait bir yüz göremez. Ayna, onun için kendisine maske yaratmasına yardımcı olan elzem bir nesnedir.

Romanda aynaya bakan bir diğer kadın Semra’dır. Semra, namuslu bir memur olup ailesinin üzerine titreyen, bilhassa karısı Seniye Hanım’la birlikte çocuklarının iyi terbiye ve eğitim almış birer birey olması için uğraşan Osman Nuri Bey’in kızıdır. Oturdıkları yalı ellerinden alınan ve işsiz kalan Osman Nuri Bey yaşadığı acıya dayanamayıp intihar eder. Babanın intiharı aileyi çok daha zor bir durumda bırakır. Küçük bir eve taşınmak zorunda kalan ailenin eski düzeni tamamen bozulur. Annenin de adeta bir yatalak hâline gelmesiyle Semra ne yaptığını bilmeyen, işe yaramaz, “*biblo*”yu andıran bir “*otomat*”a dönüşür.

Semra’nın babasının ölümünden sonra değişen tavırları, anlatıcı tarafından annesinin ve kardeşinin bakış açıları ve görüşleri de verilerek birçok kez vurgulanır. Yeni taşındıkları evde, önceki evin eski eşyaları gibi Semra da eğreti durmaktadır, yeni hayatlarına uyum sağlayamamıştır. Neredeyse bütün gününü süslenmeye ve makyaja ayıran bir kıza dönüşmüştür.<sup>364</sup> Sabah uyanır uyanmaz ayna karşısına geçen Semra, her gün bir ritüel gibi kendisini olduğundan başka gösteren bir maskenin arkasına sığınır. Dudaklarını boyar, kaşlarını önce iyice inceltip sonra boyayla şekillendirir, saçlarıyla uğraşır... Tüm bu hazırlıklar ne içindir? Anlatıcı, Semra’nın hareketlerini aylıklıkla açıklar. Hiçbir işe odaklanamayan Semra, eylemlerini amaçsızca gerçekleştiriyor gibi görünmektedir. Hayat onun için anlamsızlaşmıştır. Bu da onun aynaya baktığında hiçbir

---

<sup>364</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Mutallaka* romanında Âkile Hanım, eski kocasına yazdığı mektupta, ne zaman yeni bir kıyafet giyse kayınvalidesinin onu ayna karşısından ayrılmayan genç kadınlardan olmakla itham etmesinden şikayet eder. Kayınvalidesi, “*dillere destan*” bir güzelliği oldu hâlde, zamane genç kızları gibi bir gün bile aynanın karşısına geçip gururlanmadığını söyleyerek gelinini hakir görür. Akile, kayınvalidesinin bu tavrını hak etmediğine inanır. (Hüseyin Rahmi [Gürpınar], *Mutallaka*, 1. b., İstanbul: İkdam Matbaası, 1314 [1897], ss. 13-14.) Kayınvalidenin gelinine karşı tavrı ve söylemleri, toplumda kadına bakışı, bilhassa orta yaş ve üstü insanların genç kadınlar hakkındaki görüşlerini yansıtır.

şey görmemesine yol açar. Ara ara aynaya bakıp hazırlanan, hatta yaptığı hazırlığı yeniden tekrarlayan Semra kendisi ve hayat hakkında düşünmeyen, derinliği olmayan bir kişilik profili çizer. O, artık süslü bir biblo gibidir. Annesi onun derdini içine attığına, derdini saklamak için kendisine bir maske yarattığına inanırken ağabeyi annesine hak vermekle birlikte onun yine de şımarıklık yaptığını, zengin olmadığı hâlde öyleymiş gibi görünmek istediğini düşünür. Semra'yı bütün gün ayna karşısına geçmeye iten neden, bu esnada -varsa eğer- düşündükleri ve hissettikleri tam olarak anlaşılmaz. Sadece ortada bir sorun olduğu kesindir. Anlatıcı, Semra'nın zihnine giremediği, bu yüzden düşüncelerini ve motivasyonlarını okura aktaramadığı için Semra'nın iç dünyası okura kapalı kalır. Bu yüzden okur, Semra hakkında yorum yaparken ağabeyinin ve annesinin birbirleriyle tam uyuşmayan değerlendirmelerine dayanmak zorunda kalır. Bu noktada Zeynep Uysal'ın, Yakup Kadri'nin romanlarında baba/otorite eksikliğinden doğan sonuçların gösterildiği tespiti,<sup>365</sup> Semra'nın yaşadığı dönüşümü açıklar. Babanın kaybı, Semra'yı boşluğa düşürerek yönünü tayin edemeyen, buna bağlı olarak işe yaramayan birine dönüştürür. Keza Niyazi Akı da benzer bir tespitte bulunur: “*Sevim’i fazla ilerilikle alabildiğine geriliğin kucak kucağa yaşadığı nizamsız bir cemiyet hayatı yıkar; Semra da aynı düzensizlik içinde bir düşüşe doğru gider.*”<sup>366</sup>

## İ. REŞAT NURİ GÜNTEKİN

### 1. *Çalığışu* (1922)

Reşat Nuri Güntekin'in 1922 yılında kitaplaştırdığı romanı *Çalığışu*,<sup>367</sup> bir kadının çocukluğundan orta yaşlarına kadar olan yaşamını bizzat onun günlüğünü okura

<sup>365</sup> Uysal, “Yakup Kadri ve *Panorama*”, ss. 31-34.

<sup>366</sup> Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu: İnsan-Eser-Fikir-Üslûp*, s. 174.

<sup>367</sup> 1922 yılında *Vakit* gazetesinde tefrika edildikten sonra aynı yıl kitap olarak da basılan *Çalığışu*, beşinci baskıdan sonra yazarı tarafından birtakım değişikliklerle 1937 yılında *Yedigün*'de (nr.251-304) yeniden tefrika edilir. Romanın yeni baskıları bu tefrikaya göre yapılır. Her ne kadar Reşat Nuri, Mustafa Baydar'a verdiği röportajında “[t]amamıyla şekle ait bir değişiklik” olduğunu söylese de (Mustafa Baydar (ed.), “Reşat Nuri Güntekin”, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 134.) romanı 1922 ve 1937 baskılarına göre karşılaştıran Nihan Abir, “*bu değişikliğin tamamıyla şekle ait olmadığı[m], daha çok muhtevayı ilgilendirdiği*”ni ileri sürer. (Nihan Abir, *Çalığışu'nun Hikâyesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2012, s. 20.) Abir'in iki baskı ile ilgili tespitleri önemlidir: “*1922 baskısında Feride, çok daha duygusal, hassas ve saf bir ruh halindedir. 1937'de ise bazı şeyleri anlayan ancak anlamazlıktan gelen, daha dayanıklı ve birinci baskıya kıyasla daha sert bir ruh haline bürünür. Bunun sebebi 1937 baskısında Feride'nin yetmişmiş bir genç kız olarak anılarını kaleme alması olarak yorumlanabilir. Ancak,*

sunarak ortaya koyar.<sup>368</sup> Romanın ana karakteri Feride, çok küçük yaşta anne ve babasını kaybedince İstanbul'da Besime teyzesinin yanında yaşamaya başlar. Çok yaramaz ve hareketli bir çocuk olan Feride bir tek teyzesinin kendisinden yaşça büyük ve olgun karakterli oğlu Kâmran'a karşı çekingen davranır. Fransız okulu olan Dame de Sion'da yatılı okuyan Feride, burada da yaramaz bir çocuk olarak tanınır. Ağaca çıkmayı çok seven Feride'yi hocasının çalığışuna benzetmesiyle adı "Çalığışu" olarak kalır."<sup>369</sup> Büyümesine rağmen yaramaz ve hareketli yapısını koruyan Feride, okuldayken kendisini sık sık ziyaret eden ve hediyeler gönderen Kâmran'la nişanlanır. Diğer kızlardan hemen her açıdan farklı olduğu defalarca vurgulanan Feride, süslenmekten ve kibarlıktan daima uzak olduğu gibi vahşi bir tavra sahiptir. İç dünyasını diğer insanlara açmaktan korkan Feride için haşarılık kendini gizlemeye yarayan bir çeşit maskedir. Bu tutumunu nişanlısına karşı da uzun bir süre sürdürür ve ondan kaçmaya devam eder. Düğüne üç gün kala Kâmran'ın başka bir kadınla münasebetini öğrendiğinde ani bir kararla evden kaçarak öğretmen olmak amacıyla

---

*değişikliği sadece bununla açıklamak yeterli olmamaktadır. Kanaatimizce yazar, Feride'nin duygu ve düşüncelerine belirgin bir müdahale ile onu ilk baskıdaki halinden daha güçlü bir roman karakteri haline getirmek istemiştir.*" (Abir, *Çalığışu'nun Hikâyesi*, s. 79) İlk baskıda romanın ilk bölümünde *heterodiegetik* anlatım hâkimken yazar, 1937'deki değişikliklerle romanın son bölümü hariç tamamını Feride'nin anıları olarak düzenlemiştir. Bu nedenle okur, Feride ve diğer karakterleri sadece onun bakış açısından ve hatırladıklarından tanımak durumunda kalmıştır. Bu bir yandan okuru tek taraflı bakış açısına mahkûm ederken öte yandan okurun Feride'yi daha iyi anlamasına olanak sağlar. Romanda, ufak bir sahne hariç, aynaya bakan sadece Feride olduğu için tezin bu bölümünde ayna, Feride'nin karakter tahlili bağlamında ele alınacaktır. Romanın ilk baskısında ilk bölümdeki anlatıcı farklılığından kaynaklanan bakış açısındaki ve ayrıntılardaki değişiklikleri kaldırarak bakış açısındaki bütünlüğü sağlamak amacıyla tezde, M. Fatih Kanter'in, yeni tefrikadan sonraki ilk baskı olan 1939 yayımını esas alarak hazırladığı kitap kullanılmıştır. (Reşat Nuri Güntekin, *Çalığışu*, ed. M. Fatih Kanter, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2017.) Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir. İki baskı arasındaki farklılıkların kelime düzeyini aşır anlamı değiştirdiği durumlarda ilk baskıya dipnotta yer verilmiştir.

1937'deki değişikliklerle romandan iki ayna sahnesi çıkarılmış, daha önce olmayan iki ayna sahnesi romana eklenmiştir. Eklenen sahneler, Feride'nin iç dünyasını daha yakından tanımayı sağladığı için önemlidir, çıkarılan sahnelere hem karakter analizindeki bütünlüğü bozmamak hem de karşılaştırmaya imkân vermek adına dipnotlarda yer verilmiştir. Bugün hâlâ çok okunan bir roman olan *Çalığışu*'nun baskılarının 1937'deki değişikliklere göre yapılması da tezde bu baskının tercih edilmesinde etkilidir.

<sup>368</sup> İnci Enginün, *Çalığışu*'nu "*Cumhuriyet'in ilk romanı*" olarak tanımlar. (İnci Enginün, "'Acımak' Romanı ve Sosyal Tenkit", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* 1, 7. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012, s. 231.)

<sup>369</sup> Alev Sınar Uğurlu, Feride'ye "İpekböceği" ve "Gülbeşeker" gibi başka lakaplar da takılmasına rağmen "Çalığışu"nun içlerinde en uygunu olduğunu belirtir: "*Zira gittiği her yerde öncelikle güzelliği başına iş açan Feride rahatsız edildikçe, mutsuz oldukça ürkek bir çalığışu gibi çareyi kaçmakta, yer değiştirmekte bulmuştur.*" (Alev Sınar Uğurlu, "Halkın Efsaneleştirdiği Roman Kahramanı: Feride", *Prof. Dr. Birol Emil Armağanı*, ed. Bahtiyar Aslan vd., İstanbul: TEDEV Yayınları, 2020, s. 110.)

Anadolu'ya geçer.<sup>370</sup> Feride'nin diğer kadınlardan farklı yapısı, onu şehir kültüründe yabancı yapsa da Anadolu'ya çabuk uyum sağlamasını ve zorluklara karşı direnerek ayakta kalmasını sağlar. Anadolu'da birçok yer gezen Feride, öğretmen olarak geçimini sağlayıp kimseye muhtaç olmadan yaşar.<sup>371</sup> Kendisine yapılan hiçbir evlilik teklifini kabul etmez; fakat evlatlık edindiği kızı Munise'yi kaybettikten sonra hastalandığında, ona evinde bakan Doktor Hayrullah Bey'le haklarında çıkan dedikoduyu önlemek amacıyla evlenmeye razı olur. Kâğıt üstünde kalan bu nikahtan bir süre sonra Hayrullah Bey ölür. Ölümler Feride'ye Kâmran'a teslim etmesi için bir emanet bırakır. Bu emanette, Kâmran'ın okuması için Feride'nin günlüğü vardır. Kâmran, günlüğü okuduktan sonra Feride'yle bir daha ayrılmamak üzere evlenir.

*Çalığışu* romanında ayna, kadınlıkla doğrudan ilişki kurularak ele alınır. Genel olarak kadınların erkeklere oranla daha sık aynaya baktıkları, dahası kadınlık ve ayna arasında sıkı bir ilişki olduğu kabulü,<sup>372</sup> bu romanda da gözlemlenir. Susan Sontag, kadınların aynaya bakmalarının neredeyse onlar için birer göreve dönüştüğünü, narsist olmayan ve aynaya sık bakmayan kadınların dışlıktan uzak kabul edildiğini söyler.<sup>373</sup>

---

<sup>370</sup> Taylan Altuğ, Reşat Nuri'nin romanlarında İstanbul ve Anadolu'nun mekân olarak son derece önemli olduğunu, bu iki mekân arasındaki ilişkinin romanların belkemiğini teşkil ettiğini söyler:

[*Reşat Nuri'nin*] eserinin, bir anlamda, yapı-iskelesini oluşturan şey, âdeta saklı bir tema olarak sürüp giden İstanbul-Anadolu 'karşılaşması'dır. Temsil ettikleri farklı değerlerle merkez ve taşranın, Batılı ve Doğulu zihniyetin bu karşılaşmasında, yazar, ortak bir duyarlılığın imkânını arar gibidir. Reşat Nuri'nin İstanbul kökenli kahramanları için bir sığınak, bir gönüllü/gönülsüz sürgün yeri ya da bir idealizm yolu olarak görünen Anadolu, ilkin bir 'bilinmeyen'dir; fakat içine girildikçe kendisini açan bu insanî coğrafya, tarihsel bir dönüşümün (yıkılan İmparatorluk ve kurulan Cumhuriyet) canlı ve hareketli gerçekliği içersinde, bize kendi tinsel silüetimizi sunar. (Taylan Altuğ, *Bir Ruh Kimliği: Reşat Nuri Güntekin*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2005, s. 11.)

<sup>371</sup> Birol Emil, Feride'nin, "Türk edebiyatında yeni bir genç kız tipi" olduğunu söyler ve "Reşat Nuri'nin kahramanını İstanbul'dan Anadolu'ya geçirmesini ve bir çeşit sosyal anket yapar gibi orada dolaştırmasını ferdî bir macera değil, Türkiye'de büyük bir sosyal değişimin ve kültür değişiminin Türk edebiyatına aksetmesi olarak" görür. (Birol Emil, *Reşat Nuri Güntekin*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989, ss. 11-14.) Kenan Akyüz de benzer şekilde, Feride'nin Türk edebiyatında yeni bir tip olduğuna dikkati çekerek ekler: "Ona kadar romanlarımız, türlü izzeti nefis yaraları karşısında ya boynunu büken, ya bir başkasına sığınarak korunabilen veya kendisini için için harcayan kadınlarla doludur. Asırlardır cemiyet ve hayat düzeninin hep kadınlar aleyhine olarak kurulmuş ve işlemiş olduğunu umursamadan ve mâğlûbiyeti hatırına bile getirmeden hayatla pençe pençeye boğuşmayı göze alan Feride'de hiçbir iddia tezahüründe bulunmadan küçük, fakat sahici bir kahraman hali vardır. Feride, evvelâ, bu haliyle romanımızda ayrı, değişik bir tiptir." (Kenan Akyüz, "Çalı Kuşu", *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*, ed. Hilmi Yücebaş İstanbul: Yeni Matbaa, 1957, s. 92.)

<sup>372</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988; Susan Sontag, "The Double Standard of Aging", *Saturday Review*, 1972, ss. 29-38. Bu tezde incelenen birçok roman bu yaygın inancı destekleyen veriler sunmaktadır.

<sup>373</sup> Susan Sontag, "The Double Standard of Aging", s. 34.

Romanın ana karakteri Feride'nin romanın başlarında ısrarla vurgulanan dişilikten uzak oluşuyla aynaya uzak oluşu arasında yakınlık olduğu göze çarpar:

*Hâsılı arkadaşlarımın beni aralarına almamakta hakları vardı. Fakat herkesten ayrı kalmak, koskoca bir kız olduğum hâlde zevzek bir çocuk muamelesi görmek pek de hoş bir şey değildi.*

*Yaş on beşe gidiyordu. Aşağı yukarı annelerimizin gelin oldukları, büyükannelerimizin "aman evde kalıyoruz," diye telaşla Eyüp'teki niyet kuyusuna koştukları yaş...*

*Boyum fazla uzamamıştı. Fakat hırçınlığıma rağmen vücudum geliyor, yüzümde acayip renkler, ışıklar yanıp sönmeye başlıyordu.*

*Sakallı dayı, ara sıra ellerimden tutup beni pencere kenarlarına çekerek, yüzümü miyop gözlerine sokacakmış gibi yüzüne yaklaştırarak, "Kız bu ne cilt, bu ne renk böyle... Perkal basması mübarek! Ne solacak, ne eskiyecek!" diyordu.*

*Hadi canım, kız dediğin böyle mi olur? Topaç gibi bir vücut, fırça ile boyanmış bir yüz... Aynaya baktıkça bonmarşe camekânında bebek seyrediyorum zanneder, dilimi çıkarıp gözlerimi şaşılatarak kendimle eğlenirdim. (ss. 39-40)<sup>374</sup>*

Feride'nin genç kızlığa adım atmasına rağmen genç kızlardan beklenen davranışları sergilememesi, aynaya bakıp süslenmek yerine aynadaki yansımasına bakıp alay etmesi onu yaşıtlarından ayırır. Feride'nin herkes tarafından beğenilen çok güzel bir

<sup>374</sup> Bu kısım 1922 baskısında şöyle geçmektedir:

*Feride o vakit on dördünü sürüyordu. Hayat ve sıhhatle dolu vücudunda parlak, taşkın bir bahar başlamıştı. Kısaca, tıknaz fakat zarif bir vücudu; kuzguni siyah saçları; parlak elâ gözleri vardı. Sevimli yüzünde bir bahar tazeliğiyle pırl pırl yanan rengi için ona "Perkal basması... Ne solacak, ne eskiyecek" derlerdi.*

*Feride kendini hiç beğenmezdi: "Topaç gibi insanı ne yapayım.. Allah mademki beni kız doğmak felaketine uğratmış bari boyum uzun, belim ince, saçlarım sarı, gözlerim yeşil falan olsaydı.." diye söylenir, aynada kendine baktıkça: "Aman ne fena.. Yüzümü fırça ile boyamışlar gibi. Bu ne renk böyle... Kendimi bonmarşe bebeği sanıyorum hele şu kaşlara, ağza bakın aman yarabbi ne maskara..." diye meyus olur, kendi kendine dilini çıkarır, maskaralık ederdi. (Reşat Nuri [Güntekin], Çalikuşu, I. b., Dersaadet [İstanbul]: İkbâl Kütüphanesi, 1338, s. 25)*

Bu bölümdeki en önemli fark öncelikle anlatıcının değişmesidir. İlk baskıda heterodiegetik anlatıcı, Feride'nin aynaya bakarken düşüncelerini doğrudan onun sözleriyle verdiği için büyük bir ayırım ilk bakışta göze çarpmaz. Bununla birlikte Abir'in de dikkat çektiği gibi, önemli bir farklılık "ilk baskıda Feride'nin kendisinde bulunmasını istediği fiziksel özelliklerin 1937 baskısında çıkarılmış olmasıdır. Bu tarif romanda tek bir kişide bulunmaktadır, o da Feride'nin çekindiği ve sinir olduğu teyze oğlu Kâmran'dır. Feride'nin bunları dış güzelliğin şartları olarak görmesi, onun bilinçaltında Kâmran'ı beğendiğine işaretler, ancak 1937 baskısında bu ayrıntılar romandan çıkarılmıştır." (s. 71) Feride'nin güzel kadın algısına dair bilginin çıkarılması, romandaki gerilimin artmasını sağlaması nedeniyle önemlidir; zira Feride'nin Kâmran'a ilgisinin romanın bu kadar başında ortaya çıkması okurun beklentileri açısından gerilimi düşürür. İki baskı arasındaki en önemli unsur, Feride'nin kendisiyle ilgili algısındaki karmaşık duyguların ilk baskıda olmayışıdır. İlk baskıda diğer insanlar tarafından beğenilen Feride kendisini kesinlikle beğenmez; diğer insanların düşünceleriyle Feride'nin düşünceleri birbirinden kesin çizgilerle ayrılır ve birbirine tamamen zıttır. Oysa 1939 baskısında Feride, bedenindeki değişimin, ışılının içten içe farkındadır; ancak onu reddetme/görmezden gelme eğilimindedir. Feride, sadece kendisiyle ilgili değil, diğer insanlar ve olaylarla ilgili duygularını da gizlemeye çalışır. Feride'nin roman boyunca kendisine ve Kâmran'a karşı sergilediği tutum göz önüne alındığında 1937'deki düzeltme onun karmaşık ruhsal yapısıyla daha çok örtüşür.

kız olması, onun aynaya yaklaşımını da yadırgatıcı kılar. Güzel bir genç kızın aynaya bakmamasının, yani kendisine bakmamasının, kendisine özenmemesinin altında yatan neden ne olabilir? Jenijoy La Belle'e göre, "*Ergenlik dönemindeki bir kızın aynadaki görüntüsü ile dengeli bir ilişki kuramaması durumu, diğer insanlarla, özellikle de genç erkeklerle ilişki kurmamasının bir parçasıdır.*"<sup>375</sup> Romanda bu bağlantı açıkça kurulmaz, fakat Feride'nin aynayla ilişkisiyle diğer insanlarla kurduğu ilişki arasında dikkat edildiğinde gerçekten bir paralellik söz konusudur. Özellikle Kâmran'la olan ilişkisi tamamen aynayla olan ilişkisiyle roman boyunca paralel ilerler.

Feride'nin her ayna mevzusu olduğunda kendisini dişilikten uzak gördüğünü dile getirmesinden, diğer insanların da onu öyle görmesini beklediği anlaşılır. Birçok insan ona güzel olduğunu söylediği hâlde Feride, güzel biri olmadığını söyleyip durur. Reşat Nuri'nin romanları üzerine doktora tezi hazırlamış olan Beyhan Uygun Aytemiz'in de işaret ettiği gibi bunda annesini çok küçük yaşta kaybetmesinin etkisi vardır. "*Feride'nin tutarlı bir kendilik ve beden imgesi oluşturma sürecinde önemli sorunlar yaşadığı*"nı söyleyen Uygun Aytemiz'e göre, "*Yaşamının her yeni döneminde, her yeni ilişkiyle bir kez daha olumlanması gereken bu güzelliği, Feride'nin bir türlü içselleştiremiyor oluşu, erken dönemde anne tarafından yeterince aynalanmamış oluşuyla açıklanabilir[.]*"<sup>376</sup> Feride, güzel olduğu fikrinden özellikle kaçır. Aynalardan uzak kalması da bununla bağlantılıdır, çünkü Feride ne zaman aynaya baksa bu fikre yaklaşır.

Feride'nin aynalardan uzak kalmasında yetişkinlikten kaçma arzusu da hissedilir. Çocuklukta kalmak, ona hareketlerinde büyük bir serbestlik sağlar. Feride, çocukluk hâlini içselleştirdiği gibi etrafına da kendisini bu hâliyle kabul ettirir. Ona aksi şekilde davranıldığında tuhaf karşılar. Kâmran'ın ona aldığı hediyelere şaşırır, ona diğer genç kızlardan biriymiş gibi davranılmasını yadırgar. Bunda elbette Feride'nin çocukluğundan beri etrafında gördüğü kadınlar gibi olmak istememesinin, özellikle de Kâmran'ın ilgi gösterdiği kadınlardan farklı olduğunu düşünmesinin -daha doğrusu bunu arzu etmesinin- de payı büyüktür. Feride'nin Kâmran'a olan ilgisinin çocukluğundan beri süregeldiği birkaç kez ima edilir. Her ne kadar bu ilgiyi reddetse de

---

<sup>375</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 85.

<sup>376</sup> Beyhan Uygun Aytemiz, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Aşk İlişkileri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2005, s. 87.

bunu kendince bir oyuna çevirerek onu okul arkadaşlarına nişanlısı olarak tanıtmasında ortaya çıkar. Feride bir yandan herkesten ayrı kaldığı için üzüldür; belli ki hareketlerini kendisi de az da olsa yadırgamakta, kendisine pek yakıştıramamaktadır. Öte yandan diğer kadınlardan farklı olduğunu vurgularken boyalı suratlara karşı kendi yüzünü oyuncak bebek gibi görüp çocuksu bulur. Burada dikkat çeken nokta, Feride'nin kendisini çirkin değil, çocuksu bulmasıdır. Çocuksu bir yüz, buna uygun çocuksu hareketler onun kendisini “dışarda” hissetmesine yol açar. La Belle, bir uça benliklerini tamamen yansımalarıyla özdeşleştiren kadınların kendilerini tehlikede hissettiklerini, diğer uça ise görsel imgeleriyle kendileri arasındaki benzerliği fark edemeyen kadınların kendilerini kavramada derin bir rahatsızlık yaşadıklarını belirtir. Ayrıca kadınların varoluşlarının ilk yıllarındaki ayna eksikliği, çoğu genç kızın maruz kaldığı sosyal koşullanmaya takılmayan özgürlük gibi güzel bir sonuç verebilir.<sup>377</sup> Feride de aynalardan uzak olmaktan şikâyetçi olmayıp aksine mutlu olduğunun altını çizdiği zamanlarda bunun kendisine açtığı özgürlük alanının keyfini sürer.

Feride'nin, aynayla ilişkisi olmadığını ya da bunun asgari seviyeyi geçmediğini özellikle vurgulaması aynı zamanda iç dünyasında yaşadığı huzursuzluğa işarettir. Bundan hem şikâyeti yokmuş gibi görünmek ister hem de içten içe hissettiği rahatsızlığını gizleyemez. Bunun nedenini Feride'nin Kâmran'la olan ilişkisinde aramak gerekir. Feride, Kâmran'ın etrafındaki kadınlarla kendisi arasında açık bir tezat görür. Olgun kadınlarla birlikte gördüğü Kâmran için kendisi sadece bir çocuktur. Feride, aralarındaki yaş farkı sebebiyle Kâmran'ın kendisine çok uzun süre çocuk gibi davranması sonucunda onu daima bir yetişkin, kendisini de daima bir çocuk olarak kodlamıştır; bu yüzden onun kendisine âşık olabileceği ihtimalini aklına getirmez:

*Mesut dul, o geceden sonra köşkte görünmez oldu. Kâmran'a gelince, onun da uzun zaman benden korktuğunu hissettim.*

*İstanbul'a her inişinde bana hediyeler getiriyordu. Resimli bir Japon şemsiyesi, ipek mendiller, ipek çoraplar, yürek biçiminde bir tuvalet aynası, şık bir el çantası...*

*Bir hoyrat çocuktan ziyade yetişmiş bir genç kıza yakışacak bu şeylerin bana verilmesindeki mana ne idi? Çalığışu'nun gözünü boyamak, gagasını kapatarak gevezelik etmesine mani olmaktan başka ne olabilir? (s. 53-54)<sup>378</sup>*

<sup>377</sup> La Belle, *Herself Beheld*, ss. 113-14.

<sup>378</sup> Romanın 1922 baskısında bu kısımda ayna geçmez. Demek ki yazar, Feride'nin kendisiyle ilgili düşüncelerindeki olumsuzluğu vurgulamak istemiştir.

Feride, elbette çocukluktan çıktığının ve artık bir genç kız olduğunun farkındadır, bunu içten içe hisseder ve bundan hoşlanır; ancak genç kızlığı kabul etmek, çocukken sahip olduğu karakter özelliklerinden ve davranış biçimlerinden vazgeçmeye ve toplumun taleplerini yerine getirmek için değişmeye razı olmayı da beraberinde getirecektir. Bu yüzden Kâmran'ın hediyelerinin ancak "bir genç kıza yakışacağını", kendisinin ise hâlâ -yaş itibarıyla değil, uygunluk anlamında- çocuk sayılabileceğini ileri sürerek<sup>379</sup> bu hediyelerin alınmasının arkasında başka nedenler arar.<sup>380</sup> La Belle'in, *Jane Eyre* romanındaki Jane karakterinin aynaya karşı tutumunun toplum tarafından eleştiriye yol açtığı hakkındaki açıklaması *Çalığışu*'ndaki Feride için de geçerlidir: "[Jane] "ilkel" kalmaya devam eder; ancak böylece özgürlüğünü koruyabilir, sosyal uzlaşmalara uyum sağlamak zorunda kalmaz ve erkek bakış açısıyla şekillenen dişilik kavramına karşı çıkabilir. Bununla birlikte kendini aynada görmeyi reddederek toplum tarafından, hatta bizzat kendisi tarafından, aşırı uçlarda temsil edilen yabancılığa ve toplumsal kabul edilemezliğe indirgenerek eleştirilir."<sup>381</sup> Feride'nin etrafındaki insanlarla olan ilişkisi, hayata karşı duruşu ve iç dünyasında yaşadığı çatışmalar onun aynaya yaklaşımını belirler. Çok küçük yaşta annesiz ve babasız kalan, içe kapanık ve mutsuz dünyasını tam aksi yönde hareket ederek gizlemeye çalışan Feride, diğer insanlarla arasına koyduğu mesafeyi aynayla arasına da koyar. Bu, onun yalnızlığını ve hüznünü diğer insanlardan, ama belki de en çok kendisinden saklama yoludur. Başkalarının "çocukça" gördüğü davranışlar onun yetişkinler dünyasına girmesine engel olur; fakat bu, hareketlerine kısmî bir özgürlük sağlayan Feride'ye kendine has özel bir alan inşa etmesine imkân tanır. Böylece, *Çalığışu* olarak sevdiği adama yaramazlık adı altında rahatça yaklaşabilir, onu hırpalayabilir, ondan kaçabilir... *Çalığışu* olmaktan vazgeçmek, Feride için "herkes gibi olmak" demektir, en çok da Kâmran için. Feride, Kâmran'la çocukken kurduğu ilişkiyi bu açıdan belki de farkında olmadan sabitler.

<sup>379</sup> Feride'nin çocuk kalmasının, yani hâl ve hareketlerinde bir yetişkinden beklenen olgunluğun bulunmayışının nedenlerini onun çocukluğunda da aramak gerekir. Annesini ve babasını çok küçük yaşta kaybeden, akrabalarının yanında ikamet etmek zorunda kalan, dadısı Fatma ve süvari neferi Hüseyin'in ellerinde büyüyen Feride, ruhsal açıdan sağlıklı bir çocukluk dönemi geçirmemiştir. Feride'nin çocukluğu ve karakteri arasındaki ilişkiyi inceleyen bir yazı için bkz: Fethi Naci, "Çalığışu", *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1995, ss. 41-76.

<sup>380</sup> Reşat Nuri'nin *Acımak* romanında Feriha, Feride'nin tam tersine, "kendi akrabalarından ziyade yetişmiş genç kızlardan hoşlanır[,] oyun oynamayı sevmez[,] Oyuncakları ayna, tarak, kurdele parçaları, sürme, boya gibi şeylerdir[.]" (Reşat Nuri Güntekin, *Acımak*, yay. haz. M. Fatih Kanter, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2016, s.33.) Böylece aynanın, küçük kızların değil, yetişkinlerin kullandığı bir eşya olduğu vurgulanmış olur.

<sup>381</sup> La Belle, *Herself Beheld*, s. 139.



Kâmran'ın etrafında gördüğü, aynayla fazla haşır neşir olduğunu bildiği olgun kadınların tam aksi yönde bir tutum sergileyerek aynayla arasına mesafe koyar ve olgunlaşmayı reddeder. Yine de genç bir kız olduğunu açıkça kabul etmese de içten içe bilen Feride'nin davranışları zamanla değişir, bir kadın olarak aynayla ilişkisi zamanla "normalleşmeye" başlar.<sup>382</sup> Aşağıdaki kısımda Feride, önceki sahnenin aksine, aynaya bakıp dilini çıkarmaz; arkadaşının kendisini kontrol etmesi için uzattığı ve Kâmran'la görüşmeden hemen önce karşılaştığı aynalarda kendisini diğer insanlar gibi kontrol eder ve hâlinin Kâmran'la görüşmek için pek uygun olmadığına kanaat getirir:

*Haritaları olduğu gibi bırakayım, âlâ... Fakat misafiri hangi suratla görmeye gideyim?.. Yanımdaki arkadaşım, önlüğünün cebinden minimini bir ayna çıkarmış, benimle eğlenir gibi önüme koymuştu. Yüzümün, hele ağzımın hali felaketti. Yazı yazarken kalemi ağzıma soktuğum gibi, şimdi de fırçayı ağzıma sokmuştum. Dudaklarım yol yol sarı, kırmızı, mor boyalarla boyanmıştı. Bunları ne mendille, ne de su veya sabunla çıkarmama imkân olmadığını, hatta uğraşsam büsbütün sivaştıracağımı biliyordum. Kâmran'ın ehemmiyeti yok tabii, onun karşısına hangi çehreyle çıkmayı canım isterse öyle yaparım... Fakat gelenin kim olduğunu öğrenerek kıs kıs gülen arkadaşlarıma karşı ben kur yapan, hatta nişanlanmaya hazırlanan bir kız vaziyetindeyim. Hay Allah cezasını versin! Koridordan çıkarken gözüme ilişen bir ayna, sıkıntımı büsbütün artırdı. O kadar ki, parluvarın önü boş olsaydı belki de içeri girmeyecektim. Fakat ne çare ki, ortada bu hareketime mana verecek yabancılar dolaşıyordu. (ss. 63-64)<sup>383</sup>*

Feride, Kâmran'ın okula onu ziyarete geldiğini öğrendiğinde hâl ve vaziyetinin uygun olmadığına inanır. Arkadaşlarından birinin yanında taşıdığı küçük bir aynayı<sup>384</sup>

<sup>382</sup> "Normal" sözcüğü Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğü'ne göre, "Kurala uygun, alışlagelen, olağan, düzgünlü, aşırılığın olmayana, uygun; aşırılığın, eksikliği ve taşkınlığı olmama, ortalama durum" anlamına gelmektedir. ("Normal", *Güncel Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, (25.11.2020), sozluk.gov.tr.) Buna bağlı olarak "normalleşmek" kavramı burada "aşırılıkların törpülenip toplumsal beklentilere uygun hâle gelmesi" manasında kullanılmaktadır.

<sup>383</sup> 1922 baskısına göre bu kısımdaki ayrıntılar biraz değişmiştir ve ayrıntılar arasına "ayna" eklenmiştir. Nihan Abir, bu kısımdaki değişikliklerle ilgili şu tespiti yapar:

*1922'de bu ziyarette odaklanılan kişi çoğunlukla Kâmran'dır. Onun duygu ve düşüncelerini, Feride'ye olan ilgisini bu ziyaret sırasında açıkça anlamamız mümkün olur. 1937'de ise Feride, olayı kendi bakış açısından yansıttığından sadece onun duygularını öğreniriz. Feride'nin dudaklarının "mor boyalı" olması 1922'de tasvir amacıyla kullanılmışken 1937'de bu durumun sebebi açıklanır, Feride bu şekilde Kâmran'ın karşısına çıkmaya utanır. Bu utanıcı Kâmran'ı önemsemediği için değil, arkadaşlarının gözünde söylediği yalanın inandırıcılığını yitirmesinden korktuğu için hissettiğini yazarak ona duyduğu hisleri inkâr eder. (s. 116)*

1922 baskısında bu kısımda *heterodiegetik* anlatı hâkim olduğu için anlatıcı Kâmran'ın duygularına da yer verirken 1939 baskısında *otodiegetik* anlatıcı tercih edildiğinden olaylar sadece Feride'nin bakış açısıyla sunulur. Böylece Feride'nin duygu ve düşünceleri daha fazla ön plana çıkarılmış olur. Bu durumda ayna, onun iç dünyasının ortaya çıkarılmasında işlevsel olarak düşünüldüğü için bilinçli olarak eklenmiş olmalıdır.

kendisine uzatmasıyla durumunun diğer insanlar tarafından da fark edildiğini görür. Sevgilisi olarak tanıttığı Kâmran'ı karşılamaya “bir genç kıza yakışmayacak vaziyette”, adeta “bir çocuk” gibi gitmesi dikkati çeker. Her ne kadar, “*Kâmran'ın ehemmiyeti yok tabii, onun karşısına hangi çehreyle çıkmayı canım isterse öyle yaparım...*” dese de Feride'nin kendisinin de durumunu içten içe kendisine yakıştıramadığı anlaşılır. Salona geçmeden hemen önce aynada kendisini gördüğünde içeri girmemeyi bile düşünür. Eğer Kâmran'dan gerçekten çekinmiyor olsaydı, yalnız görüşeceği için salona girdikten sonra ondan çekinmezdi. Oysa Feride, çocukça davranmaktan genel olarak çekinmese bile sevdiği adamın yanında kendisini bir genç kız gibi hissetmektedir. Bu yüzden kendisini Çalığışu olarak tanıyan arkadaşlarının yanında onların uzattığı aynada kendisini uzun uzun inceleyemese de salona geçmeden hemen önce durumunu değerlendirecek kadar aynaya bakma ihtiyacı duyar. Aynaya bu bakış, Feride'ye göre diğer kadınların hazırlıklarından farklıdır, o yüzden durumunu onların sınırına hafif yaklaşmış bulmakla beraber yine de onlardan ayrı görür, o hâlâ Çalığışu'dur. Feride, Kâmran'ın geldiğini öğrendiğinde, kendisiyle bağdaştıramadığı aynalara biraz da telaşlı hâlde üst üste iki kez bakmıştır. Bu kısa bakışlarda aynada uzun hazırlıklar yapmaz, sadece kendisini ve durumunu kısaca değerlendirir.

Feride'nin aynayla ilişkisi uzun süre benzer şekilde aynada kendisini değerlendirmekle sınırlı kalır.<sup>385</sup> Bu değerlendirmede kendisinden beklenenle kendi

---

<sup>384</sup> Kızların yanlarında cep aynaları taşımaları, genellikle eleştirilse de çok sık karşılaşılan bir durum olarak normal karşılanır; bu durum burada olduğu gibi birçok romanda kadınların aynayla sıkı münasebetine kanıtlardan biri olarak işlenir.

<sup>385</sup> 1922 baskısında olmasına rağmen yazarın romanı yeniden düzenlemesiyle çıkardığı iki ayna sahnesi vardır. Bunlardan ilkinde Feride, gelinliğini giymeden hemen önce herkesi odadan dışarı çıkararak aynada kendisini yalnız görmek ister. Gülünç görüneceğini ileri sürerek Müjgan'a hâline ilk kendisi gülmek istediğini, görüntüsüne alışması gerektiğini söyler. Ne var ki beklediği gibi olmaz: “[A]ynada kendini gördüğü vakit gülmeye cesaret edemedi? Bu genç kız hemen hemen bir yabancıydı. Kendi boyu bu kadar uzun, beli bu kadar ince miydi? Uzun elbisenin donuk beyazlıkları üstünde bir ziya demeti gibi pırıldayan yüzünü ilk defa sevdi, ilk defa ona dilini çıkarmadan baktı.” (s. 83.) Feride'nin kendisini ilk kez beğendiği bu sahnenin romandan çıkarılması, Feride'nin kendisiyle ilgili algısını, kendisini kadınsılıktan uzak hissedişini yazarın bilinçli şekilde düzenlediğini ortaya koyar. Feride, bu sahnede kendisini açıkça beğenir. Oysa düzenlenmiş baskıda buna benzer bir sahne yoktur. Feride kendisini beğenmez; beğendiği an mutlaka kendisini geri çeker, aynaya bakışını bir gerekçeye dayandırır ve kendisini beğendiğini dolaylı yoldan, utangaç bir üslupla dile getirir.

Romandan çıkarılan diğer sahne, Feride'nin evden kaçtıktan sonra, öğretmenliğe başlamadan önce yerleştiği otel odasında anılarını kaleme almaya karar verdiği zamana tekabül eder. Feride, anılarını yazarken gözünün arada aynaya iliştiğini söyler: “*Sararmış aynanın içinde yüzüm daha soluk, daha süzgülün, görünüyor. Bu çehredeki ciddiyeti gördükçe gülmeden kendimi alamıyorum. O vakit birden bire çocuklaşıyor, benimle beraber gülmeye başlıyor. ‘Zavallı küçük Çalığışu, diyorum, gülmekten başka bir şey düşünmediğimiz günler geçti. Artık ciddi olmak lazım.’*” ([Güntekin], *Çalığışu*, s. 107.) Reşat Nuri, romanın anlatıcısını en baştan itibaren *otodiegetik* yapmaya karar verince ikinci kısmın başlarında

istediğini karşılaştırma söz konusudur. Ne mektepten mezun olduktan ne de nişanlandıktan sonra karakterinde büyük değişimler gözlemlenen Feride’de asıl büyük değişim evlenmeden hemen önce, nişanlısının başka bir kadınla ilişkisini öğrendikten sonra evden kaçıp öğretmenlik yapmaya başlamasıyla olur.

*Pencerelerden birinin kapalı kepengi, önündeki camı soluk bir endam aynasına benzetmişti.*

*Belli etmeden pencerenin önüne gittim, kendimi seyretmeye başladım. Ben mektep hocası olduktan sonra, kendime bir kıyafet düşünmüştüm. Fikrime göre bir hoca vazife başında, başka kadınlar gibi giyinemezdi.*

*İcadım çok sadeydi. Diz kapaklarıma kadar siyah parlak satenden bir gömlek, belde kayış bir kemer, kemerin altında mendil ve not defteri için iki küçük cep.*

*Yalnız bu siyahlıkları biraz açmak için beyaz ketenden geniş bir yaka. Ben uzun saçı hiç sevmem, fakat hoca olduktan sonra başımı böyle bırakamazdım. Bir aydan beri, saçlarımı uzatmaya başladığım hâlde, henüz omuzlanma inmemiştii.*

*İlk ders için bu dediğim tarzda giyinmiş, saçlarımı aksilik edip alınma düşmesinler diye sıkı sıkı fırçalamıştım. Parlak siyah gömleğimin, fırçadan kurtulur kurtulmaz isyana başlayan kısa saçlarımın üstündeki bu yeşil tülbent, o kadar tuhaf duruyordu ki, gülmek için âdeta dudaklarımı sıkıyordum. (s. 231)*

Her ne kadar aynayla arasındaki mesafeyi romanın başına göre biraz azaltmış gibi görünse de Feride hâlâ diğer insanların kendisinden beklediği gibi davranan bir kadın değildir, aynayı da kullanışı bu çerçevede değişir. Aynanın kendisiyle alakası olmayan bir nesne olduğunu artık iddia etmese de henüz aynayı süslenmek için kullanmaz. Aynada kendisini beğenerek seyretmez, aynayı yalnızca olmak istediği kişi ile kendisinden olması istenen kişi arasındaki farkı ölçmek için kullanır. Ayna, ister şehirde olsun ister köyde, Feride’ye diğer kadınlardan farklı olduğunu burada bir kez daha gösterir.<sup>386</sup> Feride, bu farklılıktan rahatsızlık duymadığı gibi aksine bunu onaylar, çünkü

---

Feride’nin anılarını kaleme almaya karar verdiği bu sahne yersiz kaldığı için romandan çıkarmıştır. Bu sahne, Feride’nin görünüşünün iç dünyasını yansıtmaması için gösterdiği özeni ortaya koyması bakımından onun karakterini belirginleştirme işlevi taşır. Yüzü, eskiden olduğunun aksine iç dünyasını saklayamamaktadır; Feride buna rağmen soluk, süzgün ve ciddi görünen yüzünü aynada fark ettikçe daha önce hep yaptığı gibi gülmeye çalışmaya devam eder. Ne var ki çok sürmeden bunun artık işe yaramadığını kabul etmek zorunda kalır. Bu açıdan bir kırılma anı söz konusudur, öğretmenin on hitaben yazdığı notları okuyunca zorluklar karşısında mücadele ettiğini kanıtlamak istercesine günlük tutmaya karar verir. Oysa yeniden düzenlenmiş baskıda Feride, süreç içerisinde yavaş yavaş olgunlaşır. Feride, şartlar gereği bundan sonra gerçekten daha ciddi görünür, ancak kendisini diğer insanlardan saklama çabasını romanın sonunda dek sürdürür.

<sup>386</sup> Birol Emil, Feride’nin “yaşadığı değişik çevrelerde – ki bunlar Anadolu taşra çevreleridir-başlangıçta yadırgansa bile daima uzlaşmayı aramış, bunun için başarıya ve mutluluğa kavuşmuş” olduğunu ileri sürer. (Birol Emil, “Öğretmenler Romancısı Reşat Nuri Güntekin I”, *Türk Kültür ve Edebiyatından 2: Şahsiyetler*, Ankara: Akçağ Yayınları, [1997], s. 328.) Şehir kültüründe yetişmiş olan Feride, taşrada öğretmenlik yaptığı yerlerdeki insanlar tarafından başta yadırganır. Feride de onları yadırgamasına rağmen onların gelenek-göreneklerini ve alışkanlıklarını gözeterik davranışlarını

kişiliğini diğer kadınlardan farklı olmak üzerine kurmuştur. Yoksa mektebe başladığı ilk gün buna uygun özel bir kıyafet kombinasyonu düşünen, üstelik bunu bir plandan daha çok bir hayalini gerçekleştirmek için isteyen Feride, kendisi kabul etmese de bu noktada diğer kadınlarla kısmen de olsa birleşir.

Feride'nin aynayla ilişkisini kıran unsurlardan biri öğretmenlik yaptığı sırada evlatlık edindiği Munise'nin süslenmeyi, dolayısıyla aynayı çok sevmesidir. Çok sevdiği, kızı gibi gördüğü Munise'nin süslenip ayna karşısında kendisini seyretmesi, kendisi dâhil genel olarak kadınlar hakkındaki fikrini kırmasını, en azından yumuşatmasını sağlar. Zira şuh edalı kadınların aksine Munise'nin masum tavırları, Feride'ye sevimli gelir: "*Küçük kıza, bir el aynası içinde kendisini gösterdiğim vakit, sevinçten kıpkırmızı oldu. Pembe bir kordela ile iki yandan örülmüş saçlarına, lacivert yünlüden kısa entarisine, uzun siyah çoraplarına bir yabancıyı seyreder gibi korka korka bakıyordu.*" (s. 245) Her ne kadar Munise'nin kendisi süslenmeyi pek seviyor olsa da Feride de onu çoğu zaman kendi elleriyle süsler, bundan büyük bir zevk duyar. Süslenmekten hoşlanmadığını, diğer kadınlara benzemekle bağlantı kurarak açıklayan Feride'nin Munise'yi şevkle süslemesine bakılırsa, Feride'nin asıl problemi süslenmekle ilgili değil, belli bir kadın tipiyle<sup>387</sup> ilgilidir. Olmayı reddettiği kadın tipine göre aynayla mesafesini ayarlar.

Feride'nin aynadan "kaçtığı" söylenebilir; çünkü kendisini güzel bulanlara aslında hak verdiğini sesli dile getirmese de günlüğüne not düşer. Munise'nin saçlarını yaptıktan sonra birlikte aynaya bakarlar. Munise kendisini Feride'yle kıyaslayarak beğenmez. Munise'ye kendisinin aksine güzel olduğunu söyleyen Feride çocuğun övgüleriyle içten içe mutlu olur: "*Bu münasebetsiz çocuğun saçmalarına gülüyor, o kadar emekle düzelttiğim saçlarını karıştırıyordum. Fakat ne saklayayım, defterimi benden başkası okuyacak değil, kendimi güzel zannettiğimden çok güzel buluyor, "Feride, sen kendini bilmiyorsun. Sende, kimseye benzemeyen başka bir şey var!" diyenlere hak verecek gibi oluyordum.*" (ss. 263-264)<sup>388</sup> Feride, bilinçli şekilde aynaya

---

belirlemeye çalışır. Onlardan biri olmaya çalışmamakla birlikte onların arasında yaşamayı mümkün kılacak kadar değişmeyi kabul eder.

<sup>387</sup> Romanda sık sık geçen "*koker*" tabiri Feride'nin olmaktan/benzemekten sakındığı kadın tipini anlatmak için bizzat Feride tarafından kullanılır. Feride, Kâmran'ın bu tür kadınlardan hoşlandığını düşünür.

<sup>388</sup> Bu kısım 1922 baskısında genel olarak kelime seviyesinde değişikliklerle aynen yer alır, ancak Feride'nin aynaya bakarken kendisiyle ilgili düşündüklerindeki değişiklik önem arz eder: "*Bu*

bakmamayı, böylece kendisine dair güzellik algısını bastırmayı tercih eder. Munise'nin ısrarıyla baktığı aynada kendisini beğenmekten geri alamadığını fark ettiği anda hemen kendisine çeki düzen verir. Feride'nin duygularını bastırıldığını gösteren en önemli göstergelerden biri kendisini doğrudan güzel bulduğunu belirtmeyip “*kendimi güzel zannettiğimden çok güzel buluyor, 'Feride, sen kendini bilmiyorsun. Sende, kimseye benzemeyen başka bir şey var!' diyenlere hak verecek gibi oluyordum*” ifadesinde saklıdır. Bu ifadede bir anlığına gurura kapılan birinin buna hakkı olmadığını kendi kendine telkin eden bir tavır vardır. “Ben güzelim.” demek yerine kendisine güzel diyenleri bir an için haklı görecek gibi olup dolaylı yoldan kendisiyle ilgili olumlu bir görüş bildirmiş olur; üstelik bunu bile “*hak verecek gibi oluyordum*” diyerek yarıda keser, yani nihayetinde kendisini yine güzel bulmaz -tabii ki içten içe güzel bulduğu bellidir. Böylece kendisini öven, mağrur bir kadın pozisyonuna “düşmemiş” olur. Oysa, Feride'nin bu ifadeleri tam da onun gururuna işarettir. Simon Blackburn'a göre, “*Gurur 'normatif' ya da değerlendirci bir boyut içerir: Biz sadece bunu beklediğimizde değil, başkalarının hayranlığını hak ettiğimizi düşündüğümüzde hissederiz.*”<sup>389</sup> Feride, güzelliğinden emindir; bunu onaylamak için aynaya ihtiyacı yoktur, çünkü zaten bunu ona diğer insanlar büyük bir hayranlıkla defalarca dile getirmişlerdir. Feride, güzelliğine rağmen aynaya bakmayarak güzel olsun olmasın aynaya bakan, ayna karşısından ayrılamayan, sürekli aynada kendisini süsleyerek daha güzel görünmeye çalışan onlarca kadından farklı ve üstün olduğunu hisseder.

Feride'nin aynaya mesafesi roman ilerledikçe yavaş yavaş azalır, mesafenin her azalışında Feride, bunu bir gerekçeyle birlikte günlüğüne yazar. Daha önce Munise'nin

---

*münasebetsiz çocuğun sözlerine gülüyor, Munise'nin o kadar emekle düzelttiğim saçlarını karıştırıyordum. Fakat ne saklayım... Defterimi benden başka kimse görecek değil ya.. Kendimi güzel zannettiğimden çok güzel buluyor, 'Feride, sen kendini bilmiyorsun. Sende çok başka bir güzellik var' diyenlere hak veriyordum.”* (s. 200) Öncelikle Feride, Munise'nin iltifatını “*sözler*” kelimesiyle ifade ederken, düzeltilmiş baskıda “*saçmalar*” olarak değerlendirmektedir. Bu nüans, Feride'nin kendisiyle ilgili algısına dair önemli bir ipucudur. İlkinde hak verme söz konusuken ikincisinde kesin bir ret, hatta akla aykırı bulma durumu vardır. Feride, ilk baskıda kendisini açıkça güzel bulmaktadır. Oysa 1939 baskısında aynaya baktığında kendisi doğrudan “güzel” olarak tanımlamaz, “*kimseye benzemeyen başka bir şey*” diyerek daha muğlak bir ifadeyle güzellikten çok daha fazlasını kasteder. Bu ifadede daha gizemli, daha büyümlü bir hava sezilir, bu açıdan Feride'nin içe kapanık yapısına daha uygundur. Önemli bir diğer değişiklik, Feride'nin ilk baskıda kendisini güzel bulanlara hak verirken diğerinde bir türlü tam olarak hak verememesidir. Feride'nin karakteri göz önüne alındığında kendisini güzel bulduğunu kendisine bile itiraf edemiyor oluşu, romanın düzenlenmiş baskıya göre bütünlüğü açısından yerinde bir düzeltmedir.

<sup>389</sup> Simon Blackburn, *Mirror, Mirror: The Uses and Abuses of Self-Love*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2014, s. 119. (Vurgu yazara aittir.)

hatırı için aynaya baktığı gibi aşağıdaki kısımda onu evlerine davet eden Nadide Hanım'ın tezkeresi üzerine, sırf görgüsüzlüklerini ortaya dökmek maksadıyla davete icabet etmeye karar verdiği için aynanın karşısına geçtiğini söyler:

*İnadıma, sade, fakat çok şık giyindim. Allah'tan, bir kat lacivert elbisem vardı. Amcam Paris'ten göndermişti.*

*Nadide Hanımefendi'yi, aşağı odada biraz fazla bekletmekten çekinmedim. B... de iken pek beğendiğim için bir Avrupa mecmuasından kesip sakladığım bir baş modelini aynanın kenarına iliştim, bütün kuvvetimi, maharetimi sarf ederek onu taklit ettim. Bu baş, fazla fantezist ve viöjö idi. Fakat neme lâzım? Ben bugün, bir aktris gibi bu kibar "kenar dilberleri" üstünde yapacağım tesire bakarım.*

*Aşağıdaki küçük hanımı, sadece kendimi süslemek için yalnız bırakmadım. Biraz da bu fakir eşyalı loş odanın aynasında gülümseyen genç kıızı seyretmek için beklettim. Bir yabancıyı seyreder gibi, ona utana utana bakıyordum. Mademki defterimi benden başka kimse okumayacak. Niçin hepsini itiraf etmemeli? Onu güzel, hem de dikkat ettikçe insanı saran bir güzellikle güzel buluyordum. Gözler, İstanbul'da tanıdığım şen, kaygısız Çalılık'ın berrak aydınlık parçası içinde titreyen birkaç yıldız kırıntısından ibaret açık ela gözleri değildi. Onlarda, karanlıklara baka baka geçmiş birçok yalnızlık gecelerinden kalma siyah bir acı, yorgun bir tahayyül, uykuya ve daha başka şeylere doymamış gözlerin süzgülü mahmurluğu vardı. Bu gözler, gülmeseler, canlı bir ızdırıp gibi büyük ve derin görünecekler. Fakat gülmeye başladıkları an her şey değişiyor. O vakit küçülüyorlar, ziyalar içlerine sığmıyor, küçük pırıltılarla yanakların üstüne dökülmeye başlıyor.*

*Bu yüzde ne güzel, ne ince çizgiler vardı. İnsana ağlamak arzusu verecek kadar güzel şeyler.*

*Kusurlarında bile şimdi bir sevimlilik görüyordum. Tekirdağ'daki eniştem derdi ki: "Feride, senin kaşların lakırdılarına benziyor, güzel güzel, ince ince başlıyor, fakat sonra yolunu sapıtıyor!" Onun dediği gibi güzel, ince ince başladıktan sonra, yolunu sapıtan bu kaşların, şakaklara doğru öyle güzel bir dağılışı vardı ki...*

*Sonra bir parça kısa olduğu için daima gülen, daima üst dişlerimi bir parça açık bırakan dudağım —düşünmeli ki bu dudak -Bursa'daki Hoca Efendi'nin dediği gibi— beni mezarıma bile gülümseye gülümseye götürecekti.*

*Küçük hanımın aşağıda, mahsus potinlerini vurarak gezindiğini işitiyor, fakat bir türlü aynadaki küçükhanımdan ayrılamıyordum.*

*Bana, B... de İpekböceği, Ç... de Gülbeşeker dedikleri zaman ne kadar üzülmiş, titizlenmişim. Şimdi, aynada gördüğüm genç kıza, bu seher aydınlığı gibi berrak, kırağılarla ıslanmış nisan gülleri gibi taze mahlûka bu isimleri vermekten çekinmiyordum. Bir aralık görünmekten korkuyor gibi etrafıma baktım, sonra kendi kendimi, gözlerimi, yanaklarımı, çenemi öpmek için aynaya uzandım. Yüreğim kuş gibi çırpınıyor, dudaklarım ıslak bir lezzetle titriyordu.*

*Fakat, yazık ki bu aynalar da erkek icadı. İnsan ne yapsa mesela saçlarını, gözlerini öpemiyor. Ne yapsa, ne kadar uğraşsa kendini yalnız, münhasıran dudaklarından, ağzından...*

*Neler söylüyorum?.. Sör Aleksî, "Papaz elbisesi adamın ruhunu da papaz eder!" derdi. Koket başı da adamı koket mi yapıyor, nedir? Bir mektep hocası için ne manasız, ne ayıp lakırdılar bunlar. (ss. 362-65)*

Bu uzun bölümde Feride artık aynada -her ne kadar hâlâ kabul etmese bile- diğer kadınlar gibi hazırlanıp süslenmekte ve nihayet kendisini beğenmektedir. Öyle ki aynanın karşısından uzun süre çekilemez. Buna gerekçe olarak gideceği ev sahiplerine ders vermek ve oradan gelen misafirini de bilerek bekletmek olduğunu ileri sürse de bir itiraf olarak kendisini güzel ve alımlı bulduğunu, kendisini seyretmekten hoşlandığını da eklemeyi yapamaz. Zira bu notları, kimsenin okumayacağını düşündüğü için günlüğüne yazmaktadır. İçindeki Çalığışu'nun ortaya çıktığı doğru olsa bile ayna karşısına geçtiği an sürekli bastırıldığı dişiliğinin ortaya çıktığı bir gerçektir. Özenerek giyinir, saçlarını bir dergiden kesip sakladığı bir modele göre hazırlar. Bu hazırlığı anlattığı esnada elbisesinin Paris'ten geldiği, saç modelini bir dergiden kesip sakladığı gibi verdiği ayrıntılar, onun bastırıldığı dişiliğinin göstergeleridir. Feride, diğer kadınlardan farklı olmaya, onlar gibi “koket/çok süslü” olmamaya çalışır; ancak içinde onlar gibi davranmaya iten bir dürtü de vardır. Elbisesinin Paris'ten gelmiş olması neden önemlidir? Moda dergilerinden neden saç modelleri kesip biriktiriyordur? Bahane bulduğu anda, kendi istediği için değil, bir gerekçesi olduğu için süslenebilen Feride, bunu yalnızca başkalarına değil, kendisine de açıklama gereği hisseder; çünkü günlüğüne yazdığı gerekçelerle öncelikle kendisini ikna etmeye çalışır. Nitekim kendisini “*bir aktris*” gibi hissettikten hemen sonra aynaya utana sıkıla bakar. Yapmaması gerektiğine inandığı bir şeyi yaptığı, diğer kadınlar gibi hazırlandığı için hemen aynadaki yansımasıyla kendisi arasına mesafe koyup aynadaki imgesini yabancılar, bu imgeden “o” zamiriyle bahseder: “Onu” seyreder, “onu” güzel bulur.

Aynada kendisini seyrederken bir süre sonra düşünceleri gözlerine kayar. Eskiden sahip olduğu canlı bakışları artık görememenin hüznünü derinden hisseder. Yaşadıkları onu olgunlaştırmıştır, kaybın ve acının ne olduğunu bilmektedir. Yine de gülümsediği an gözleri parlamaya devam eder. Feride, bir önceki ayna sahnesinde olduğu gibi güzelliğini yine başka birini tanık göstererek dile getirir. Kabul etmekte direndiği güzelliğini sanki başkalarının ısrarıyla kabul etmek zorunda kalıyor gibidir. Kendisini uzun uzun hayranlıkla seyreder ve nihayet vaktiyle reddettiği iltifatları ve takma adları içtenlikle kabul eder. Bu kabul ediş kendisiyle barışmak anlamına gelir. Aynadaki imgesi artık “o” değildir; kendi kendisini, gözlerini, yanaklarını, çenesini öpmek için davranır. Aynayla/aynadaki imgesiyle temasından haz alır. Bu, bir bakıma kendisiyle bütünleşme anıdır. Yıllarca bastırıldığı ve reddettiği arzuları gün yüzüne

çıkıştır; çünkü ayna onları görünür kılmıştır. Feride kendisini öpmekten, daha doğrusu öpülmekten hoşlanır; bu yüzden bunu hemen bitirmez, hazzın keyfini kısa bir süre de olsa almaya devam etmek ister. Feride'nin, aynanın insanın yalnızca kendi dudaklarını öpmesine izin verdiği için üzülmeye bakılırsa aynaya baktığında erkek bakış açısıyla kendisini beğenmekte, bir erkek tarafından sevilme istemektedir. Feride, “sevişmek” ister; ancak burada yalnızca cinsel bir birliktelik söz konusu değildir. Feride, aynayı yetersiz bulurken, saçlarını ve gözlerini insanın kendisinin bir türlü öpemediğini söyler. Ayna kişiye kendisini izlemesine, dudaklarından kendisini öpmesine, hatta hayallerini bir anlık da olsa gerçekmiş gibi seyretmesine olanak vermesine rağmen yine de kişinin içindeki boşluğu dolduramaz. Kendisini esasında saçlarından ve gözlerinden öpmek isteyen Feride'nin asıl ihtiyacı şefkat ve ilgi dolu bir sevgidir. Feride'nin, aynanın bu eksikliğini onun “erkek icadı” oluşuna bağlaması, Feride'nin hem anne sevgisinden mahrum kalışının telafi edilemediğini hem de her ne kadar Kâmran'a kızgın gibi görünse de asıl duygusunun kırgınlık olduğunu ortaya koyar. Bu yüzden Feride, bu sahnede şimdiye dek hep derinden hissettiği yalnızlığını açıkça yaşar ve kendisiyle kısmen barışır. Hüzün ve haz bir aradadır. Şimdiye kadar kaçtığı aynadan ilk kez kaçmamış, kendisini arzuları ve acılarıyla birlikte görme cesaretini gösterebilmiştir. Elbette bunu çok uzun zaman devam ettiremez, kendisini yine toplama gereği duyar. Günlüğüne yazarken bile kendisine çeki düzen verir, yaptığına yine bir gerekçe bularak konuyu kapatır: “koket başı”! Giyim kuşamının etkisi altına girdiğini iddia eden Feride, içindeki dişiliği gittikçe daha zor zapt edebilmekte ve aynayla arasındaki mesafe ister istemez yavaş yavaş kapanmaktadır.

Feride'nin bundan sonraki aynaya bakışı ziyareten dönüşte gerçekleşir. Loş ışıkta aynaya bakarak kendisini seyretmek ister. Bu sahnede ayna, Feride'nin çok uzun süre bastırıldığı arzularının ansızın ortaya çıkmasını sağlayan çok önemli bir nesnedir. Aynaya baktığı esnada üzerinde kısa lacivert bir elbise olmasına rağmen Feride, kendisini gelinlik içinde hayal eder:

*Paşanın landosu beni evime bıraktığı vakit Munise, komşudaydı. Soyunmadan evvel bir kere daha kendimi seyretmek istedim. Oda, iyiden iyiye kararıştı. Duvara vurmuş donuk bir ay ışığına benzeyen aynada, kendimi hayal meyal seçebiliyordum. Bilmem nasıl bir ışık oyunu oldu. Lacivert kısa elbisem bana beyaz gibi göründü. Uzun etekleri karanlıklarda kaybolan bir beyaz ipek. Birdenbire ellerimi yüzüme kapadım. Bu dakikada Munise odaya girdi:  
— Abacığım!*



*Ondan imdat ister gibi ellerimi uzattım. "Munise" diyecektim, fakat dudaklarından yanlışlıkla başka bir isim, nefret ettiğim büyük düşmanımın ismi çıktı. (s. 375)*

Alıntıda dikkat çeken ilk nokta Feride'nin aynaya baktığında kendisini beyaz bir gelinlik içinde gördüğü anı daha önce yaptığı gibi hemen gerekçelendirmeye çalışmasıdır. Feride, gelinlik hayalinden söz etmek bir yana, aksine bir ışık oyununun azizliğine uğradığından dem vurur. Her ne kadar ısrarla bastırmaya, saklamaya ve reddetmeye çalışsa da arzuları gün geçtikçe daha çok ortaya çıkar. Yine de Feride büyük bir azimle kendisini kontrol etmeye devam edebilmektedir. Kararlarının sonuna kadar arkasında duran Feride, gün yüzüne çıkan arzularını bastırmayı sürdürür; üstelik bunları paylaşabildiği hiçbir yakını yoktur, günlüğüne bile iç dünyasını tamamıyla açamaz. Bunda en büyük neden Feride'nin iç dünyasını, arzularını kendisine bile tüm açıklığıyla gösteremeyişidir. Munise ansızın odaya girdiğinde Feride'nin ondan yardım istemesine ellerini ona uzatışı, bir türlü kabul etmediği arzularıyla yüzleşme anına denk gelmesinden kaynaklanır. Nitekim ona seslenmek yerine o an aklındaki isimle Munise'ye seslenir. Günlüğüne adını anmayıp "nefret ettiğim büyük düşman" olarak geçirse de kendisini aynada gelinlikle gördüğü o anda yanında hayal ettiği ismin aslında çok büyük bir aşkla sevdiği Kâmran olduğu aşikardır. Hayrullah Bey'in vasiyeti üzerine Kâmran'ın yanına dönüp ona yeniden kavuşana kadar bunu kendisine bile itiraf etmekten kaçınır. Yalnızca ayna karşısında açığa çıkan arzularını bu sahneler dışında başarıyla bastırır. Ayna, bu açıdan onun arzularını kontrol edemediği yerdir.

Feride, ayna karşısında son kez Hayrullah Bey'le evlendiği gün görülür, ancak burada aynayla romanın başından beri aşama aşama gelişen ve normalleşen ilişkiyi bir anda yeniden keser. Bir önceki sahnede kendisini gelinlikle hayal eden Feride, gelinlik içindeyken aynaya bakamaz; çünkü nefret ettiğini söylediği, -ancak bunu aşkı yüzünden çektiği acının bir ifadesi olarak almak gerekir- adam yoktur:

*"Dün defterimi müebbeden kapamıştım. Evlendiğim gecenin sabahında değil hatıramı yazmak, eski yüzümü görmemek için aynaya bakmaya, eski sesimi işitmek için söylemeye cesaret edemeyecektim. Fakat... Dün, ben gelin oldum. Sele kapılmış bir kuru yaprak mazlumluğuyla kendimi bırakmıştım. Kim ne söylerse yapıyor, hiçbir şeye itiraz etmiyordum. O kadar ki, doktorun İzmir'den getirdiği uzun etekli beyaz elbiseyi giydirmelerine, saçımın bir yanına bir tutam tel ilıstirmelerine bile razı oldum. Yalnız, kendimi görmek için büyük bir endam aynasının önüne getirdikleri vakit, belli etmeden gözlerimi yumdum, o kadar. Bütün isyanım bundan ibaret kaldı. (s. 526)*

Feride'nin kendisini aynada gelinlikle hayal ettikten sonraki ayna sahnesinde Feride gerçekten gelinlik içindedir; ancak mutsuzdur.<sup>390</sup> Feride, duygularını bastıran bir kadın olmasına rağmen aklıyla hareket eden, duygusuz bir kadın değildir. Aksine roman boyunca onu en çok yönlendiren kuvvet duygularıdır. Zaten doğduğu yer, büyüme şekli ve mizacı itibarıyla daha çocukken bile etrafındakilerden farklı olan Feride, büyüyüp kendine has bir kimlik geliştirdikçe diğerlerinden farklı olmayı bilinçli olarak sürdürür. Özellikle Kâmrân'ın etrafında gördüğü kadınlar gibi “koket” olmak istemez. Bu yüzden aynaya karşı bilinçli bir tavır geliştirir ve süslü kadınların aksine aynayla işi olmadığını sıklıkla vurgular. Bu, onun toplumsal beklentilere karşı da geliştirmiş olduğu bir savunma mekanizması hâline dönüşmüştür. Yine de zaman ilerledikçe, bilhassa evlatlık kızı Munise'yle birlikte tavrı yumuşayacak ve aynaya karşı direnci kırılacaktır. Kendisini beğenerek incelediği, süslendiği sahneden sonra nihayet beyaz bir gelinlik giydiğini hayal edecek kadar hisleri saklanamaz bir boyuta ulaşır. Bu zirve sahneden hemen sonraki ayna sahnesi ise tam bir düşüştür, Feride gerçekten gelinlik giymiştir; ama aynaya bakamayacak bir hâldedir. Bir önceki sahnede gelinlik hayal etse de asıl hayalinin gelinlik olmadığı, sevdiği adamla birlikte olmak olduğu bu sahneyle kesinlik kazanır; fakat Feride o anda bu ihtimalin artık tamamen ortadan kalktığına inanır. Tüm kaçışlarına, saklanışlarına ve umutsuz görünüşüne rağmen içinde herkesten gizleyerek yaşattığı umut bu anda sona erer. Bu açıdan son sahne, gittikçe artan çözümlenin ardından son derece vurucudur. Romandaki bu son ayna sahnesi bu nedenle bir çeşit zirvedir, romandaki gerilimler bundan sonra son bularak yavaş yavaş çözüme ulaşmaya başlar. Bu bakımdan ayna sahnelerinden romanın ana karakterinin duygusal gerilimlerinin ve çözümlerinin izlerini takip etmek mümkündür.

---

<sup>390</sup> Feride'nin mutsuzluğunun nedeni sevdiğiyle evlenememesidir. Önceki ayna sahnesi bunu kanıtladığı gibi, romanın düzenlenen baskısında çıkarılan, Feride'nin Kâmrân'la evlilik hazırlıkları esnasında gelinlikle aynaya bakarken mutlu olduğu sahne de kanıtlar. Ayrıca, Ahmet Mithat'ın *Jön Türk* romanında Ahdiye'nin gelinlikle aynaya bakarken kendisini beğenmesinde ve mutlu hissetmesinde de görülebileceği gibi, Türk toplumunda evliliğin ve gelinlik giymenin kadınların en büyük hayallerinden biri olduğu varsayılır. Keza, Reşat Nuri, “Bir İntihar Şakası” adlı öyküsünde, Feride'nin aksine, evlendiği gün gelinliğiyle aynaya bakan bir genç kız, mutluluğun son raddesinde olduğunu hissettiğini söyler. Bu genç kız gelin olduğu gün, “*bir aralık odasında yalnız kalmış, gelin elbiseleriyle kendini aynada seyret[der].*” Aynaya bakarken zihnine dolan vehimler onda intihar fikrinin oluşmasına neden olur: “*Aynada seyrettiğim bu çehre, yavaş yavaş bozulmağa, ihtiyarlamağa başlayacaktı.*” Yaşlanma ve güzelliğini, mutluluğunu kaybetme korkusu içinde kocasının tabancasıyla kendisini öldürmüş, ölmeden önce veda mektubu yazmıştır. (Reşat Nuri Güntekin, “Bir İntihar Şakası”, *Leylâ ile Mecnun*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1962, s. 43.)

## 2. *Dudaktan Kalbe* (1923)

*Dudaktan Kalbe*,<sup>391</sup> aşkın dudaktan kalbe inemeyeceğine inanan, bu yüzden âşık olduğu kadının aşkını uzun zaman kabul etmeyerek hem kendisini hem de onu mutsuzluğa sürükleyen Hüseyin Kenan'ın sonunda aşkı kabul etse de geçmişi mahvettiği gibi geleceği de kurtaramayışını anlatır. Romanın ana kadın karakteri Lâmia, saf ve iyi kalpli bir kız portresi çizer. Sessiz, sakin ve uysal bir genç kız olup süsü düşkün bir kadın değildir. Onun aynaya bakmaya başlaması, sevdiği adam olan Hüseyin Kenan'ın çocuğuna hamile kalmasından sonraya rastlar. Evlenmeden hamile kaldığı için intihara teşebbüs etse de sevdiği adamın çocuğunu doğuracağını düşünerek hayata tekrar tutunur. Lâmia, çocuğunu düşündükçe kendisiyle yavaş yavaş barışır. Bunun en önemli göstergesi yalnız kaldıkça ayna karşısında vakit geçirmesi, saçlarını düzeltip süslenmesidir. Yalnız diğer kadınların aksine Lâmia başka erkekler için hazırlanmaz. Hüseyin Kenan'a olan aşkı ve bu aşkın sonucu olarak doğacak çocuğunun sevgisi, ona kendisini iyi hissettirir; bebeğinin verdiği güçle kendisiyle ilgilenir. Lâmia, ayna karşısında sadece kendisi için süslenir; ancak bu sırada duyduğu heyecan eserde tasvir edilirken Lâmia, sevgilisi için kendisine ihtimam gösteren bir kadına benzetilir.<sup>392</sup> Zira alıntının hemen öncesinde ve sonrasında onun Hüseyin Kenan'a olan aşkının hâlâ aynen devam ettiğine dikkat çekilir. Her ne kadar romanın sonunda Hüseyin Kenan'ın ona aşkını ilan etmesini ciddiye almasa bile Lâmia, roman boyunca yalnızca onu sevmiştir. Bu sahnede bu aşkın tezahürü söz konusudur. Hüseyin Kenan, ona âşık olmadığını açıkça söylemiş olmasına rağmen Lâmia ona kırgınlık ya da öfke duymaz; terk edilmişlik duygusuna da gark olmaz. Hüseyin Kenan'a dair gerçekte hiçbir umut beslememesine rağmen gelen trenler onu heyecanlandırır, postacının yolunu gözler. Dolayısıyla onun ayna karşısındaki hazırlığı sevdiği adamı, gelmeyeceğini bile bile,

---

<sup>391</sup> Reşat Nuri [Güntekin], *Dudaktan Kalbe*, 1. b., [İstanbul]: İkbâl Kütüphanesi, Orhaniye Matbaası, 1341-1923. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>392</sup> Oktay Akbal'ın *Suçumuz İnsan Olmak* romanında Nuri, onunla gayrimeşru bir ilişki yaşamayı kabul ederek buluşmaya gelen Nedret'in, gelmeden hemen önce ayna karşısında özenle hazırlandığını düşünür. Nuri'ye göre Nedret, sevdiği adam için aynaya bakmıştır; yine de hazırlandıktan sonra güzelliğini aynada ilkin kendisi seyretmiş, güzelliğine hayran olmuş ve bu güzellik sayesinde bir erkeği baştan çıkarabilecek güçte olduğuna inanarak buluşmaya gelmiştir. (Oktay Akbal, *Suçumuz İnsan Olmak*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1957, s. 91.)

bekleyişiyle ilişkilidir. Aşkını içten içe, kendince büyük bir coşkuyla doya doya yaşamayı sürdürür.

Lâmia, hiçbir zaman diğer insanlara güzel görünme çabası içinde olmaz. O, hep kendi dünyasında yaşar. Ayna, onun herkesten sakladığı iç dünyasının dışarıya yansımalarını sağlayan nesnedir:

*Bu bozuk, silik gramofon plağı, Lâmia için umulmaz bir saadet oldu. Makbule'ye gideceği günleri sabırsızlıkla bekliyor, aynanın karşısında özene bezene süsleniyor, bir sevda mülâkatına gider gibi kalbi derin heyecanlarla titriyordu. [...] Lâmia solgun, ince yüzünü avuçları içine alıyor, yarı kapalı yeşil gözlerine Bozyaka'nın kurşunî mehtaplarını, beyaz seherlerini, oymalı çardaklarda elenen yaldızlı güneşleri doluyordu. (ss. 193-94)*

Lâmia'nın bu sahnede ayna karşısında süslenmesinin nedeni, biraz sonra onu mutlu eden hayallere dalarak kendisi için artık imkânsız gördüğü bir zamanı tahayyülde de olsa yaşayacak olmasıdır. Lâmia, bu anları o kadar içten hayal eder ki gerçekten yaşamış gibi eskiden duyduğu heyecanları yeniden hisseder. Ayna karşısında özenle süslenmesinin sebebi, geleceğin değil, geçmişin bugünü belirlemesi; anıları içinde bulunduğu zamanda yaşamaya devam etmesidir. Bu, Lâmia'nın aynaya bakışını masum kılar.

Romanda, olumsuz bir kadın portresi çizmesi nedeniyle aynaya bakışı da anlatıcı tarafından onaylanmadığı açıkça hissedilen kişi, Lâmia'nın Kütahya'da yanında kaldığı dayısının kızı Mahmure'dir. Mahmure karakter açısından Lâmia'yla tezat oluşturur, bu durum onun aynaya bakışında da gözlemlenir. Mahmure, kocası Rasih ve üç çocuğuyla birlikte babasının evinde yaşamaktadır. Kocasını bir çavuşla aldatan Mahmure, kocası durumu anlayınca çavuşun Lâmia'yla ilişkisi olduğunu söyleyerek kocasından boşanmaktan kurtulur. Mahmure, romanda olumlu bir karakter olarak çizilmez. Çocuklarının sorumluluğunu üstlenmeyip bütün gün kendisiyle meşgul olur, ayna karşısında süslenir. O, Lâmia gibi saçlarını düzeltmez, yüzünü hafifçe renklendirmez. Aksine Mahmure'nin “[i]şi gücü ayna karşısında mütemadiyen baş yapıp bozmak, yüzünü boyamak, akranlarını toplayarak ut çalmak, komşu komşu dolaşmaktan ibaretti[r].” (s. 182) Çok basite indirgeyerek bakılacak olursa iki karakter de saçlarını düzeltip ayna karşısında benzer eylemlerde bulunurlar; ancak ikisini birbirinden ayıran, hatta karşı kutuplara sevk eden bu eylemlerdeki niyet ve buna bağlı olarak eylemin dozudur. Anlatıcı, Lâmia için “süslenmek” kelimesini kullanırken Mahmure için

“boyamak” kelimesini tercih eder. “Boyama” ile Mahmure’nin doğallıktan uzaklaştığı, hatta kendisine ait olmayan bir yüz/maske takındığı ima edilir. Benzer şekilde Lâmia, aynada saçını düzeltip işini kısa sürede tamamlarken Mahmure saçıyla uzun uzun uğraşır. Amacı kendisine çeki düzen vermek ya da birine verdiği değeri göstermek olmayıp yalnızca bencilce kendisiyle ilgilenmektir. Bu yüzden ayna karşısında harcadığı zaman zarfında sorumluluklarını ihmal eder.<sup>393</sup> Bu da anlatıcının iki karakterin ayna karşısında gerçekleştirdikleri eylemleri farklı nitelendirmesine yol açar.

Anlatıcı, karakterin olumlu ya da olumsuz kişilik taşımasıyla ayna karşısındaki tavırları arasında doğrudan bir ilişki kurar. Lâmia, Kütahya’ya giderken trende tanıştığı ve sonradan komşu oldukları Kemal Bey’in kızı Makbule’yi pencereden görür: “*Makbule, çarşafının pelerinini omuzlarından atmış, kırita kırita oynuyor, bir yandan duvara dayanmış bir büyük aynadan kendisini seyrediyordu.*” (s. 190) Makbule, iyi bir kızdır; kimseye zararı yoktur. Lâmia’nın Kütahya’daki zor zamanlarında ona arkadaşlık eder. Müziğe ve dansa düşkün olan Makbule, gramofon çalmayı ve bu esnada dans etmeyi çok sever. Dans esnasında aynada kendisini seyretmesi şehvî duygulardan kaynaklanmaz. Onun bu hareketi anlatıcı tarafından karakterin neşeli ve eğlenceli yapısıyla ilişkilendirilip uygunsuz olarak değerlendirilmez.

Romanda aynaya bakan bir diğer kadın Cavidan’dır. Hüseyin Kenan ve Cavidan evlidir, ancak bu evlilik ikisine de mutluluk getirmez. Nitekim bir süre sonra boşanacak olan karı kocanın arasındaki soğukluk gün geçtikçe artar. Romanın sonlarına doğru yer alan aşağıdaki sahnede Cavidan, yatmadan hemen önce ayna karşısında hazırlanırken kocasını görünce irkilir:

*Zevcemın yatak odasında hafif ziyalı bir gece kandili yanıyordu. Cavidan yatmaya hazırlanıyor, aynanın karşısında saçlarını çözüyordu. Beni oda kapısında görünce bir hafif hayret feryadı kopardı.*

*Kollarımı kapıya dayadım, ağır ağır başımı sallayarak:*

*— Bu ne hazin şey, Cavidan, dedim, beni yatak odasının, daha doğrusu odamızın kapısında görünce bir yabancı, bir gece hırsızı görmüş gibi oldun... Gayriihtiyari bir hareketle boynunu, saçlarını kapamak istedim... Halbuki benim*

---

<sup>393</sup> Sabahattin Ali’nin *Kürk Mantolu Madonna* romanında anlatıcı, benzer bir şekilde, Raif Efendi’nin baldızı Ferhunde Hanım’ı her seferinde “*boyalı ve ondüleli saçlarını tüllü şapkasının altına yerleştirmeye uğraşırken*” gördüğünü, iki çocuğuyla yeterince ilgilenmeyip her fırsatta gezmeye gittiğini, onu suçlayan bir ima ile söyler (Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*, 15. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 29).

*bu odaya gelmemden daha tabii ne olur! Sen de benim gibi düşünmüyor musun?  
Bu hazin, hem çok hazin bir şey değil mi Cavidan? (s. 368)*

Cavidan, gece yatmadan önce hazırlıklarını yaparken odaya giren kocasına yabancı birini görmüşçesine tepki verir. Yatak odası, karı kocanın mahremidir; dolayısıyla oda Hüseyin Kenan'ın da özel alanı olup odaya rahatça girmesi gayet tabiidir. Cavidan'ın, kocasının odaya girişinden rahatsızlık duyması, ikisi arasındaki yabancılaşmanın göstergesidir. Cavidan için yatak odasının artık Hüseyin Kenan'la paylaştığı ortak bir mekân olmadığı ve yalnızca kendisine ait hissettiği bir yere dönüştüğü anlaşılır.<sup>394</sup> Bu durumda Cavidan, aynaya bakarken rahatsız edilmeyeceği düşüncesiyle kendisine odaklanmıştır, belli ki bir şeyler düşünmektedir, dalgındır. Anlatıcı Hüseyin Kenan olduğu için Cavidan'ı sadece gördüğü kadarıyla betimlemektedir, bu yüzden Cavidan'ın dalgınlığının sebebi bilinmez. Bununla birlikte bu sahneden hemen önce Namık Behçet'le aralarında geçen konuşma ipucu vermektedir. Namık Behçet'in kurlarına olumsuz tepki vermeyen Cavidan, üstelik ona evliliğindeki sorunları olanca açıklığıyla anlatmıştır. Buna göre, hazırlığını neredeyse mekanik hareketlerle gerçekleştirdiğine bakılırsa bir yandan hayatındaki aksaklıklara rağmen alışkanlıklarını sürdürmeyi başarabilen güçlü bir kadın imajı çizerken öte yandan düşünceli hâline dayanarak psikolojik olarak yorulduğu ve hayatına yön vermek adına ne yapması gerektiğini tasarlamaya çalıştığı söylenebilir. Bu açıdan ayna, karakterin o anda içinde bulunduğu durum nedeniyle karmaşık bir zihne ve çalkantılı bir ruha sahip olduğunu ortaya koyar.<sup>395</sup>

### **3. Yaprak Dökümü (1930)**

Reşat Nuri'nin 1930 yılında yayımladığı *Yaprak Dökümü* romanı,<sup>396</sup> bir aileden hareketle toplumsal çözülme anlatır. Roman, Ali Rıza Bey ve ailesinin İstanbul'a

<sup>394</sup> Nitekim Hüseyin Kenan, odaya Cavidan'dan boşanmak istediğini söylemek için gelmiştir.

<sup>395</sup> M. Fatih Kanter'e göre, "[s]üslü bir biblo gibi tasavvur edilen ve kişileştirilen Cavidan" romanda "boyutsuz bir karakter" olarak çizilmiştir. (M. Fatih Kanter, *Bir Kültür Romancısı: Reşat Nuri Güntekin*, 1. b., İstanbul: Kesit Yayınları, 2019, s. 165.) Kanter'in saptaması yerinde olmakla birlikte eksiktir, zira anlatı son bölümde *homodiegetik* olduğu için, öncesinde ise *heterodiegetik* olsa da ağırlıklı olarak Hüseyin Kenan'ın bakışından odaklanılarak anlatıldığı için Cavidan, Hüseyin Kenan'ın onu gördüğü şekliyle romanda yer alır. Tercih edilen anlatıcı yapısı, *Çalkışu*'nda da görüldüğü gibi, karakter çiziminde etkilidir.

<sup>396</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Yaprak Dökümü*, yay. haz. M. Fatih Kanter, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2016. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

gelişiyse başlar. Ali Rıza Bey, yıllarca koruduğu ahlâkî değerleri sürdürmeye niyetlidir; ancak kızları Leyla ve Necla, İstanbul'a geldikten sonra, bilhassa Şevket'in karısı Ferhunde'nin de etkisiyle babalarının tasvip etmediği bir yaşam tarzı benimserler. Ayna, bu kadınların -anlatıcının eleştirdiği- hayat tarzının bir parçasıdır: *“Ailenin misafirlğe gittiği gecelere gelince, o vakit de yine bitip tükenmez hazırlıklar sebebiyle akşam yemeklerine vakit kalmazdı. Kızlar, yengeleriyle beraber saatlerce söküük dikerler, bozulmuş elbise parçalarından uydurma süsler hazırlarlar, vücutlarının görünecek yerlerini kolonya ile silerler, ayna karşısında kantocu kızlar gibi boyanırlardı.”* (s. 79) Evde anne dışında dört kız ve bir gelin bulunmaktadır. Anlatıcının “kızlar” diye bahsettiği ise Leyla ve Necla'dır. Anlatıcı, Leyla ve Necla'nın diğer kardeşlerinden farklı karakterde, moda ve eğlence düşkünü, şımarık olduklarını söyler. Bu yüzden babalarıyla ve ablaları Fikret'le anlaşamazken annelerinin, babalarının ve Fikret'in sevmediği Ferhunde'yle gayet iyi anlaşır. Anlatıcı, bu üç kadını, diğerlerinden farklı bir yaşam tarzı benimsemeleri nedeniyle evde ayrı bir grup gibi tanıtır. *“Ferhunde'nin eve gelmesiyle birlikte ‘üç kişi olduk’ şeklinde bir yorumla evde eski-yeni çatışmasını başlatan bu gençler, Batılılaşma ya da modernleşmeyi yanlış algılayan tiplerdendir.”*<sup>397</sup> Romanın temel çatışması bu kızların etrafında döner.

Kızlar, misafirlğe gidileceği zamanlar yengeleriyle birlikte bütün günü dolduran bir hazırlığa girişirler, şık görünmek için oradan buradan devşirdikleriyle giyim kuşamlarını tamamlamaya çalışırlar, nihayetinde abartılı makyajlarıyla hazırlıklarına son noktayı ayna karşısında koyarlar. Aynayı kullanışları itibarıyla bu kadınların hepsi anlatıcı tarafından olumsuz birer örnek olarak gösterilir. Anlatıcının, kadınları özellikle kantoculara benzetmesi, ayrıca makyaj yapmalarını “boyanmak” kelimesiyle ifade etmesi anlatıcının bu kadınları hakir gördüğünü, okura da öyle tanıtmak istediğini gösterir. Bu kadınların ayna karşısındaki hazırlıkları romanın ilerleyen kısımlarında bir kez daha yine eleştirme maksadıyla yer alır:

*Davet gecesı geldi mi evin ne kadar toplanmış odunu, yiyeceği varsa ortaya dökülüyor, sırtlarındaki eski hırkalar, delik delik abalar, masa örtüsünden pelerinler atılıyor; ayna karşısında dekolte ipekliler giyiliyor, soğuktan çatlamış eller vazelinli ılık suda yumuşatılıyor, nezleden kızarmış gözler, şişmiş burunlar kremlerle tamir ediliyor; mütemadiyen sucuk, pastırma yemekten kokan ağızları temizlemek için sensenler çiğneniyor, kolonyalı sularla gargaralar yapılıyor.*

<sup>397</sup> Kanter, *Bir Kültür Romancısı: Reşat Nuri Güntekin*, s 285.

*Ne kadar zamandan beri beklenen iflas günü nihayet geldi çattı. (s. 106)*

Romanda bu üç kadından başka kimse aynaya bakarken görülmez. Ayna, onların maddi imkânlarını zorlamak pahasına vazgeçemedikleri giyim-kuşam düşkünlüklerini anlatmak için bir vasıtaadır. Evde giydikleri pejmürde kıyafetleri davet geceleri atıp bakımsız vücutlarına bakım yaparak geçici de olsa olduklarından çok farklı bir görünüşe sahip olmaya çalışırlar; “*bedenlerini âdeta göz kamaştırıcı birer ‘tüketim metası’ haline dönüştürerek sosyoekonomik çemberlerinin dışına çıkma ve ait olmadıkları bir çevrede(ymiş gibi) olmanın mücadelesini verirler.*”<sup>398</sup> Bu kadınlar yalnızca maske taktıklarının, üstelik maskelerin geçiciliğinin farkında olduklarından durum dramatik bir hâl alır. Üç kadından hiçbiri aynaya bakarken durumlarını gerçekçi bir gözle görüp değerlendirmez; aksine hepsi aynadaki yansımalarından rahatsızlık duyup tek gecelik çözümlerle sahte görünümler, bu sayede sahte kimlikler elde etmenin peşine düşerler. Külkedisi gibi gecenin sonunda eski hâllerine döneceklerini bilirler. Böylece, M. Fatih Kanter’in tespitiyle, “[k]apalı bir çevrede yetişen ve geniş düşünemeyen, hayatı sadece süs ve gösteriştan ibaret zanneden Leyla ve Necla yanlış Batılılaşmanın ‘özenti boyutunu’ simgeleyen karakterler olarak anlatıda varlık bulurlar.”<sup>399</sup> Ayna, onlara özindikleri hayata hazırlanmaları için yardımcı olur.

#### **4. Gökyüzü (1935)**

Reşat Nuri’nin aynayı kullanımına dikkat çekerek olumsuz özellikler atfettiği kadınlardan biri 1935 yılında yayımladığı *Gökyüzü* romanındaki<sup>400</sup> Sevim’dir. Sevim’in hastalık döneminde uzayan ve gürleşen kaşlarını fark eden anlatıcı-karakter, onunla ilgili yargılarını değiştirir:

*Çocuğun ne kadar söndüğünü anlamak için şimdi yalnız bu kaşlara bakmak kâfiydi.*

*Onlar da saç gibi uzayarak tel tel alınna, şakaklarına doğru yürümüş, Sevim adeta gür çatık kaşlı bir insan haline gelmişti.*

*Demek, o, gayet tabii bir kız görünmesine rağmen gizli gizli odasına kapanır, kaşlarına o büyüklü diyeceğim güzelliği vermek için ayna karşısında saatlerce*

<sup>398</sup> Beyhan Kanter, “*Kurmaca Bedenler*”: *Türk Romanında Bir Söylem Biçimi Olarak Beden (1923-1980)*, 1. b., İstanbul: Kesit Yayınları, 2019, s. 51.

<sup>399</sup> Kanter, *Bir Kültür Romancısı: Reşat Nuri Güntekin*, s. 285.

<sup>400</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Gökyüzü*, 1. b., İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1935. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)



*cımbızlarla, makaslarla uğraşmış. Koketlikten hoşlanmıyor gibi görünmesi de bir koketlikmiş... (ss. 240-41)*

Sevim, doğallığına zarar vermeden kişisel bakımını yapıp süslenen bir kadın olmasına rağmen rahatsızlığı nedeniyle kendisiyle epeyce uzun bir süre ilgilenemez. Onu evlatlık edinen anlatıcı-karakter bu süreçte Sevim'deki fiziksel değişimlerden yola çıkarak onun da birçok kadın gibi ayna karşısında uzun vakitler harcadığına hükmeder. Böylece Sevim bir anda onun gözünde “koket” olur. “Koket” olumsuz çağrışımlar barındıran bir sıfattır. Ayrıca anlatıcı-karakter Sevim'in bu hazırlıklar için ayna karşısında “saatlerce” vakit geçirdiğini düşünmeye başlar. Tüm bunlar anlatıcı-karakterin çok sevdiği Sevim'e karşı bakış açısında olumsuz yönde bir değişme olduğunu, onun kişisel bakımını pek de onaylamadığını gösterir.

### **5. Eski Hastalık (1938)**

Reşat Nuri'nin romanlarında aynaya baktığında kendisi üzerine düşünen kişiler de vardır, bunlardan biri 1938 yılında yayımladığı *Eski Hastalık* romanının<sup>401</sup> ana karakteri Züleyha'dır. Züleyha, babasının cephede savaştığı uzun yıllar boyunca İstanbul'da yaşamış, Amerikan Koleji'nde okumuş, şehir kültürüyle büyümüştür. Hayatını eğlence içinde geçirmektedir. Savaş bitince Silifke'ye yerleşen babasının yanına gitmek zorunda kalır. Züleyha, İstanbul'u özler, mutsuzdur. Züleyha romanda aynaya bakarken görülmez, ama Züleyha'nın bizzat kendi ifadesinden aynaya baktığında babasının sözlerini düşünerek kendisine dair bir içgörü geliştirdiği fark edilir. “Züleyha, senin ne kadar çok susacak şeyin varmış!” (s. 54) sözünden çok etkilenir. Sonrasında “arasıra aynaya baktıkça ona hak veri[r]: Damarları[n]daki kanın hareketi ağırlaş[ır].” (s. 54) Romanda Züleyha'nın aynaya baktığı kısım ayrıntılı olarak işlenmez, bu yüzden Züleyha'nın iç dünyasına nasıl bir gözle baktığı, kendisini nasıl değerlendirdiği tam olarak ortaya çıkmaz. Yine de bu kısım, Avrupaî yaşama alışkın, eğlenceye düşkün Züleyha'nın benzer konumdaki birçok kadından farklı değerlendirilmesini sağlar. O, moda ve eğlenceye düşkün yozlaşmış birçok kadın gibi aynaya sadece süslenmek için bakmaz; aynaya baktığında babasının kendisine daha önce söylemiş olduklarını hatırlar, aynadaki aksini bu sözler çerçevesinde düşünür.

<sup>401</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Eski Hastalık*, 1. b., İstanbul: Kanaat Kita[b]evi, 1938. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

Kendisinde hissettiği değişimi de bu sözlerle bağlantılı olarak aynaya baktığında hisseder. Bunlar, Züleyha'nın -ideal karakter olamasa bile- tam anlamıyla kötü bir kadın portresi çizmesine engel olur. Bu sahne, Züleyha'nın roman boyunca sergilediği iniş çıkışlarla da uyumludur. Örnek olarak, Züleyha, millî değerlerden uzaktır, ama babasının kahramanlıklarını dinledikçe bununla gurur duyar.

## 6. *Ateş Gecesi* (1942)

1942 yılında yayımlanan *Ateş Gecesi*,<sup>402</sup> on yedi yaşındaki Kemal Murat'ın, ağabeyinin evliliğinin bir sonucu olarak Milas'a sürgün edilmesiyle başlayan macerasını anlatır. Kemal Murat romanda aynı zamanda anlatıcı vazifesini de üstlendiği için olaylar ve kişiler hakkında bilgiler ve fikirler sınırlı olup onun bakış açısından süzülerek okura ulaşır. Bu durum, aynaya bakan kadınların o esnada neler düşündüklerinin, neler hissettiklerinin okur için kapalı bir dünya olarak kalmasına sebep olur. Kadınlar, derin ve karmaşık iç dünyaları olduğu sezilse de derinliği olmayan karakterlere dönüşürler. Kemal Murat'ın âşık olduğu, ancak bir türlü elde edemediği Afife de bu nedenle aynaya bakıp süslenen kadın olmaktan öteye gidemez. Anlatıcı-karakter Kemal, onun iç dünyasındaki çalkantıları ve acıları kısmen tahmin etse de onun neler hissettiğini layıkıyla anlayamaz: “*Odaya girdiği zaman gözlerindeki parlaklık, sesindeki neşe beni âdeta şaşırtmıştı ki, onun istediği de galiba buydu. İhtimal, kapıdan girmeden evvel sofadaki endam aynasında kendine bakmış ve bunun bir provasını yapmıştı.*” (s. 111) Kemal Murat, geçirdiği ufak bir kazadan sonra bir süre Selim Bey'in evinde kalır. Kocasıyla gelgitli bir ilişkisi olan Afife bu gecelerden birinde ansızın çıkagelir. Afife'nin Kemal Murat'ın odasına girmeden bir gece önce yaşadığı krize gönderme yapan yukarıdaki parçada Kemal Murat, Afife'nin ayna karşısında prova yapıp içindeki acıyı saklamak için neşeli bir tavır takındığını düşünür. Afife'nin iç dünyasını gizlemeye yönelik bu hareket her ne kadar gözünden kaçmamış olsa da Afife'nin hâl ve hareketlerini çoğu zaman doğru anlamlandırmakta zorlanır, aşkına karşı kayıtsızlığının nedenleri üzerinde pek durmadan Milas'tan kalbi kırık olarak ayrılır.

---

<sup>402</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Ateş Gecesi*, 2. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1958. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

Yıllar sonra tekrar karşılaştıklarında Afife'nin epeyce çökmüş olduğunu fark eden Kemal Murat, Afife ona olan aşkını dile getirirken yıllar önce ona söylediklerinin tesirinin hâlâ devam ettiğini görüp şaşırır. Afife, vaktiyle Kemal'in onun yüzünde kendiliğinden "radyum" bulunduğu iltifatına ithafen yüzünde artık "radyum" kalmadığını belirtip çekiciliğini kaybettiğini üzümlere söyler: "*Anlaşıldığına göre benden kalan her şey gibi bu radyom teşbihi de onun için bir kıymet almış, zavallı kadın, senelerin çehresinde yaptığı değişikliği arasına aynada gördükçe duyduğu acıyı, ihtimal, bu kelimelerle ifade etmişti.*" (s. 235) Afife'nin acılı ve yaralı hâli, Kemal'i üzmele birlikte en ateşli dönemlerinde ona bir türlü ulaşamamış olmayı, Afife'nin kayıtsızlığını bir türlü affedemez. Onun aynada kendisini hangi gözlerle seyrettiğini, seyrederken neler düşündüğünü zihninden geçirir. Kemal Murat'ın Afife'yi o zamana dek ayna karşısında hiç görmemiş olduğu hâlde onu birkaç kez aynaya bakarken hayal etmesi, üstelik bu bakışlarda derin bir anlam sezmesi Afife'nin iç dünyasının son derece zengin ve çalkantılı olduğuna işarettir. Bununla birlikte anlatıcının aynı zamanda romandaki karakterlerden biri oluşu, bakış açısını sınırlandırmakta, karakterin diğer bir karakterin iç dünyasına girmesine, dolayısıyla okurun da karakteri farklı açılardan tanınmasına engel olmaktadır. Afife bu yüzden derinliği olduğu sezilse de tam anlamıyla keşfedilemeyen iç dünyası nedeniyle yüzeysel bir karakter olarak kalmaya mahkûm olur. Bu sebeple Kemal Murat'ın Afife'nin ışıldayan çehresi için yaptığı radyum benzetmesi,<sup>403</sup> artık Kemal Murat için hiçbir mana ifade etmediği hâlde Afife'nin buna hâlâ değer vermesi onun gözünde kadına karşı yalnızca acıma hissine yol açar.

Kemal Murat, Afife'ye karşı eski hislerini beslememekle birlikte zaman zaman onu arzulamaktan kendini alamaz. Afife ise kendisini her anlamda Kemal Murat'a teslim etmeye çoktan hazırdır. Kemal Murat, bunun farkında olsa da Afife'nin

---

<sup>403</sup> Radyum, sembolü "Ra" olan ve 1898 yılında Pierre Curie, Marie Curie ve G. Bemont tarafından bulunarak periyodik tabloya eklenen, radyoaktif kimyasal bir elementtir. Kendiliğinden ışık yayan radyum, zararları anlaşılana dek kadın kozmetiği başta olmak üzere, tıbbî ürünlerde, saatlerde, çikolatada, diş macununda, oyuncaklarda vb. kullanılmıştır. Radyum hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Timothy P. Hanusa, "Radium", *Encyclopedia Britannica*, Encyclopedia Britannica, inc., 20.01.2017, <https://www.britannica.com/science/radium>; Adrienne Crezo, "9 Ways People Used Radium Before We Understood the Risks", 09.10.2012, <http://mentalfloss.com/article/12732/9-ways-people-used-radium-we-understood-risks>; "Cosmetics and Skin", blog, *Radioactive Cosmetics*, 26.07.2016, <https://cosmeticsandskin.com/aba/glowing-complexion.php>. Radyum, ışıltı vermesi nedeniyle 1940'lara kadar kozmetikte kullanılmıştır. Kemal Murat, Afife'ye yüzünün radyum sürmüş gibi gece de ışıldadığını, bu sayede gece bile görülebildiğini söylemiştir. Afife, bu ışıltısını kaybetmiştir; Kemal Murat'a göre Afife, bir süredir aynaya baktıkça bunu görerek daha çok çökmektedir.

duygularını sömürmek, onun zaaflarından faydalanmak istemez. Buna rağmen bir gün kendisinin de hiç beklemediği bir anda sevişirler. Daha sonra Afife'nin rızasının gerçekten olup olmadığını düşünen Kemal Murat, suçluluk hissetmeye başlar. Bu sıralarda bir gece Afife'nin gizlice odasına girmesi ve kendisine kur yapması, son kez birlikte olacakları bir gece yaşamalarını sağlar. Söz konusu gecede ayna, Afife'nin makyajını tazelemek için ara ara kullandığı bir nesne olarak dikkati çeker:

*Afife, bir kere daha güldü ve evvelki sözünü tekrar etti:*

*— Size dedim ki, ben çok ahlâksız oldum diye...*

*Vakit kazanmak için mantoyu ağır ağır katlayarak karyolamın demirine asarken:*

*— Çocuksunuz Afife hanım, dedim.*

*Bununla beraber o dakikada aklımdan geçmiş bir şüpheyi saklamıyacağım.*

*Afifenin dudak ve gözlerindeki boyaya, odama gelirken giydiği bu yarı çıplak sabahlığa iyi mâna vermemiştim.*

*Zihninden:*

*— Afife, benden sonra galiba değişti, diyordum, yahut kim bilir, belki eskiden de öyleydi de ben çocuk sâflığımla anlıyamadım.*

*Tavan arası sahnesinde onun kendini bu kadar kolaylıkla bırakmasındaki esrar anlaşılır gibi oluyordu. Ben, hâlâ manto ile uğraşarak bunları düşünürken o da konsolun aynasında kendini seyretmekle meşguldü. (s. 265)*

Kemal Murat, Afife'nin o saatte odasına girmesindeki maksadı anlamakla beraber tam olarak emin değildir. O, düşünceli bir hâldeyken Afife'nin aynada kendisini seyretmesi Kemal Murat'ın rahatsızlık duyduğu, Afife'nin ise rahat bir ruh hâli içinde olduğu izlenimi verebilir. Hâlbuki bu durum, anlatının *otodiegetik* olmasından ve anlatıyı elli yaşındayken geriye dönerek yazmasından kaynaklanır. Aradaki yirmi üç yıllık zaman dilimi, hatırlamanın derecesini azaltan önemli bir faktördür ve bakış açısının daha da sınırlandırılmasına yol açar.

Anlatıcı, Afife'nin iç dünyasına giremeyip duygularını okura iletemediği için sadece makyaj yaptığı vurgulanan Afife bu sahnede aynaya bakıp süslenen bir kadın etkisi bırakır. Oysa zihninden geçenlere roman boyunca ulaşılamasa da eylemleri açısından değerlendirildiğinde Afife'nin -toplumsal normlar ve ailesinden aldığı terbiye gereği- evli oluşunu bir engel olarak gördüğü, bu nedenle Kemal Murat'tan hep kaçtığı, kocasının ve kendisini koruyup kollayan ağabeyinin ölümünden sonra ise aradaki engellerin kalktığını düşünüp Kemal Murat'a duygularını daha serbestçe ifade edebildiği anlaşılır. Onun Kemal Murat'ın odasında sürekli aynaya bakışı da bu bağlamda onun rahatlığından ziyade rahatsızlığının göstergesidir. Kemal Murat'a olan aşkı ve arzuları nedeniyle o zamana kadar olmadığı biri gibi davranmakta, içinde

bulunduğu durumu belli ki yadırgamaktadır. Arada sınırlarının bozuk olduğunu yansıtan hareketler yapmasından, sonra hiçbir şeye aldırış etmemeye karar veren bir tavırla Kemal Murat’a, “*Eh aman!.. Niçin utanacağım senden Murat, dedi, utanacak şey kaldı mı artık?*” sözlerini sarf etmesinden anlaşılacağı üzere ruhsal gidiş gelişler yaşar. Buna rağmen kendisini tamamen teslim etmeye kararlı olarak Kemal Murat’a sokulmaya devam eder. Afife, aşktan kaynaklanan şehvetle doludur. Aşağıdaki alıntılarda da ara ara aynaya bakarak makyajını tazelemesinin nedenini burada aramak gerekir:

*Yeni bir krizden korkarak yattığım yerden dikkatle hareketlerini takibediyordum. Çenesini elleri içine alarak düşündükten ve etrafına bakındıktan sonra karyolamın üstündeki mantosunun cebinden bir küçük çanta aldı, sonra tekrar konsola giderek aynada uzun uzun dudaklarının, yanaklarının, gözlerinin boyalarını tazeledi. Nihayet yüzüme bakmadan yanıma döndü; tekrar üşümeğe başlamış gibi göğsüme sokuldu ve bir daha ayrılmadı. (s. 268)*

Afife, her ne kadar “çok ahlâksız” olduğunu söylese de, giyimiyle, makyajıyla ve hareketleriyle Kemal Murat’ı cezp etmeye çalışsa da Kemal Murat’ın da dikkatini çektiği gibi psikolojik bir kriz içindedir. Kocasını ve babasını kaybetmiş, refah günleri geride kalmış, güzelliğini ve tazeliğini yitirmiş, vaktiyle kendisi için deli divane olan erkeğin ilgisini kaybetmiştir. Ayrıca ablasıyla birlikte ekonomik sıkıntı çekmektedir. Geleceğe dair umut taşıyıp taşımadığı belli değildir; eğer böyle bir umut varsa bu ancak sevdiği adama bağlıdır. Bu yüzden ona sığınır, bir zamanlar sahip olduğu özelliklere yeniden sahip olursa onu yeniden elde edebileceğini düşünür. Makyaj bunun için önemlidir: “*O zaman ayaklarının ucuna basarak konsola gidiyor, gittikçe küçülen mumları tekrar birer birer yakıyor; sonra, aynanın karşısında yüzünün tuvaletini tazeliyordu. Bütün bunlar bir zerresini kaybetmek istemediği büyük zevkini ışıkla, boya ile, elindeki her vasıta ile süslemek içindi.*” (s. 270) Makyajla takınacağı maske, gençliğindekilerden tamamen farklıdır. Eskiden makyaj kendisi için daha doğal bir eylemken ve kendisini maskenin arkasına gizlenmiş hissetmezken şimdi bunun bir aldatmaca olduğunun içten içe farkındadır. Makyaja yaşadıklarını ve asıl duygularını saklamak için başvurur. Yeniden beğenilen ve arzulanan kadın olmak istediğinden orada gördüğü yüze ve onun karşı tarafta yaratacağı etkiye inanma ihtiyacı duyar; hayata tutunması için başka çaresi yoktur. Ayna, olduğundan farklı görünebilmek için ona yardımcı olur.

Anlatının *otodiegetik* olmasının sonucu olarak, aynaya bakan kadınların iç dünyalarına ulaşamaması, Kemal Murat'ın pencere ve ayna karşısında annesini tasvir ederken annesinin orada ne gördüğünü açığa çıkaramamasında da söz konusudur. Kemal Murat, sürgündeyken onu ziyarete gelen annesinin karakterinde birtakım değişiklikler sezer: “*Gençliğini müzmin bir isteksizlik ve bedbinlik içinde geçirmiş olan bu ihtiyar kadın, şimdi her şeyini rüzgâra savurduğu bu zamanda, yeni başlayan bir hayat karşısında gibi çocukça ümitler ve heveslerle heyecanlanıyordu.*” (s. 94) Hemen akabinde, annesiyle birlikte evin içinde gezinirken pencere ve ayna karşısında durduklarını belirtir. Demek ki bu, annesindeki değişim açısından mühim bir ayrıntıdır. Kadın, yansımalarını gördüğünde durup çeşitli düşüncelere dalmakta, ancak anlatıcı, karakterin zihnine giremediği için ne düşündüğünü bilememektedir. Hatta anlatıcı, kadının bakışlarındaki anlamı da tam olarak açıklayamaz. Bu durum, okurun anneye ilgili ayrıntılı bilgiye ulaşmasına engel olduğu gibi doğru tahminlerde bulunmasını da önler. Anlatıcının bu tarz ayrıntıları vermesi, fakat bu ayrıntıların anlamlarını tam olarak bildirememesi teknik bir kusur olarak değerlendirilebilir; çünkü anlam çerçevesi tam teşekkül etmemekte, önemli olduğu hissedilen ayrıntılar boşlukta kalmaktadır. Bu bağlamda ayna, karakter çizimlerinde mühim ipuçları verebilecek bir nesneyken romanda neredeyse rastgele ya da daha kötüsü karakterle ilgili okurda yanlış bir intiba bırakabilecek bir kelime olarak geçer.<sup>404</sup>

Romanda aynaya bakan ve ne düşündüğü tam olarak anlaşılmayan diğer bir karakter Rina'dır: “*Varvar Dudunun duvardaki aynasına gizli gizli göz atan ve parmaklarıyla saçlarını, elbisesinin buruşuk yakasını düzeltten Rinada yumuşama alâmetleri belirmişti.*” (s. 54) Rina başka bir kadınla sertçe atışırken öfkesi yavaş yavaş sönmeye başlar, bunda da anlatıcı-karakterin gözlemine göre aynanın rolü vardır. Rina, aynada kendisine bakarken saçlarını ve elbisesini düzeltir, yani odak noktası karşısındakinden ve tartışmadan kendisine kayar. Bununla birlikte Rina'nın öfkesinin aynaya baktıkça mı dindiği ya da öfkesi dindikçe mi aynaya baktığı belli değildir. Rina'nın aynaya bakarken takındığı tavır onun kendisini seven, süslenmeye düşkün bir

---

<sup>404</sup> Kemal Murat'ın çocukluğunda ve gençliğinde anne ve babasıyla olan ilişkisini ele alan bir çalışma için bkz: Beyhan Uygun Aytemiz, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Aşk İlişkileri*, (Doktora Tezi Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2005, ss. 43-52. Uygun Aytemiz, Kemal Murat'ın anne ve babasıyla çocukluktan beri “*samimi ve sevecen*” bir ilişki kurmadığını, ancak annesiyle Milas'taki ziyaretleri sırasında yakınlaştıklarını ve annesinin onu artık yetişkin olarak kabul ettiğini hissettiğini, bunun onun “*kendini algılayış biçimini*” etkilediğini belirtir. (s. 45)

kadın olduğu izlenimi uyandırır. Yine de -diğer sahnelerde olduğu gibi burada da ayna yeterince işlenmediği için- karakterle ilgili ufak ipuçları vermekle birlikte tam anlamıyla aydınlatıcı bilgiler sunmamaktadır.

## 7. *Miskinler Tekkesi* (1946)

1946 yılında yayımlanan *Miskinler Tekkesi* romanında,<sup>405</sup> Kocabaş Kazasker Şemseddin Molla'nın en küçük torunu olan anlatıcı-karakterin, aileden geldiğine inandığı miskinliği ve koca başı yüzünden başından geçenler, anlatılan dönemin panoramik bir görüntüsü de verilerek hikâye edilir. Anlatıcı-karakter anlatı boyunca birçok mekân değiştirir, bu sırada birçok insanla tanışır. Romanda aynaya bakan kadınlar, anlatıcı-karakterin tanıttığı komşularıdır:

*Bütün bu anlattığım değişiklikler olduktan sonra genç kadın kendini açık göğüslü ipek elbisesi ile, boyunu daha ziyade uzatan iskarpinlerle, kıvrıcık başile -kocasının elile yaptığı elbise dolabının bir büyük su damlası gibi uzamış söbü aynasında gördüğü zaman- öteki kibar hanımefendilerden farkı olmadığına kanaat getirdi. Bu, bir dereceye kadar doğru idi de. Bu kibar hanımlardan birçoğunu yılan derisi iskarpinlerinden, adını bir türlü beceremediğim parlak kıvrıcık tüylü kürk mantolarından soyarak onun eski kıyafetine soksanız onlardan da ne kalacaktır? (s. 188)*

Anlatıcı-karakter komşularını gözlemleyerek evlerinin içini okura açar. Yalnızca gördüklerini değil, bildiklerini ve tahminlerini de okura bildirir. Yukarıdaki kısımda bir işçi ve karısının hayatlarını, yaşadıkları değişimleri kısa notlarla anlatır. İşçinin karısına yaklaşımı, kazandıklarını evi ve karısı için harcaması, evlenmeden önce neredeyse dilenci kıyafetinde olan kadının kocası sayesinde iyi giyimli ve bakımlı birine dönüşmesi bu hikâyenin odak noktasıdır. Kadın, kuaföre giderek saçlarını modaya uygun bir şekilde sokar, ipek giysiler ve yüksek topuklu ayakkabılar giymeye başlar. Kadın, bu yeni hâliyle aynaya baktığı zaman kendisini özendiği bakımlı kadınlardan ayırt etmez; bu ona -anlatıcı-karakter açıkça belirtmese de- öz güven ve zevk verir, çünkü kadın kendisini diğer kadınlarla kıyaslamaya başlayabilecek bir noktaya gelmiştir. Ayna, ona bu kıyaslamayı yapmayı ve belli bir hükme varmayı mümkün kılan nesnedir.

<sup>405</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Miskinler Tekkesi*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1946. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

Romanda anlatıcı-karakterin gözlemlediği bir diğer komşusu, şarkıcılık yapmak için kocasını ve çocuğunu terk eden kadındır. Bir muallimin karısı olan kadın, şarkı söylemeye meraklıdır ve evinde kendisini boğulmuş gibi hissettiğini sıklıkla dile getirir. Nihayet bir gün kocasını ve kızını geride bırakarak bir saz takımıyla birlikte çalışmaya başlar. Şarkıcılık için ailesini terk eden bir kadının ayna karşısında süslenmesi beklenirken sadece “*yatağın başucundaki çilli aynada, kollarını, göğüs ve ensesinin görünecek yerlerini kolonyalı pamukla temizliyor*” oluşu (s. 173) dikkat çekicidir. Kadın, evini para-pul için, şöhret için, lüks için terk etmemiş; sadece iyi-kötü bir izleyici karşısında şarkı söyleyebilmek için bırakmış, bu uğurda maddi açıdan eskisinden çok daha kötü şartlarda yaşamayı tercih etmiştir. Aynanın kullanımı bu açıdan alışılmış yargılara ters bir durum oluşturmaktadır.

Anlatıcı-karakterin gözlemlediği komşu evlerden birinde Mesule Bacı oturur. Mesule Bacı'nın komşuları, onun taşradan İstanbul'a tedavi olmak amacıyla geldiğini bilirken bir gece rahatsızlanması üzerine aslında oğlunu görmek için geldiğini öğrenirler. Altınlarını bozdurarak oğlunu eğitim için büyük şehirlere gönderen kadın, İstanbul'a oğlunu görmeye gelmiş, ancak İstanbul'un kibar ailelerinden birine damat olan oğlu onu evinde ağırlamak yerine gizlice bu eve yerleştirmiştir. Köylü olduğunu saklayan damat, karısına ve onun ailesine karşı son derece yumuşak başlıdır. Aşağıdaki alıntıda gelinle damat arasındaki ilişki ortaya konulur, gelinin baskın tavırları ve aynayı kullanım biçimi onun kocasıyla arasındaki sınıf farkına işaret eder:

*Damat, bugün deniz kıyafetile idi. Ayağında bir beyaz pantolon, çorapsız hasır örmesi terlikler, sırtında yakası göbeğine kadar açık kolsuz bir beyaz gömlek vardı. Telefonda asla gevelemediğini fakat çatanacıların ahlâksızlık ettiklerini yeminlerle anlatırken arasına sesi yükselecek olursa hanım birdenbire kaşlarını çatarak sert bir işaretle “yavaş” diyor, iskele memurunun odası kapalı olduğu için onu çarşıda telefon aramağa gönderiyor ve çantasından aynasını çıkararak yüzünün boyalarını tazeliyordu. (s. 194)*

Kadının kocasına karşı tavırları, yanında telefonla konuşmasından rahatsızlık duyup kaş göz işaretleriyle uzağa göndermesi, bu sırada hemen çantasındaki cep aynasına sarılıp makyajını tazelemesi anlatıcının ve okurun nezdinde olumsuz bir kadın imajı çizer. Zira, çantada taşınan ve her fırsatta çıkarılıp bakılan cep aynası eserlerde genellikle kadınlar için olumsuz bir özellik olarak sunulur. Ayrıca diğer romanlarda olduğu gibi bu alıntıda da makyaj “boya” kelimesi ile karşılanmakta, böylece kadın ve ayna arasında alışlagelmiş olan olumsuz ilişki tekrar edilmektedir.



## J. SELAHATTİN ENİS ATABEYOĞLU

### 1. *Zaniyeler* (1923)

İlk baskısı 1923 yılında yapılan *Zaniyeler* romanı,<sup>406</sup> I. Dünya Savaşı esnasında İstanbul'daki ahlâkî bozukluk içindeki insanların yozlaşmış hayatlarını tasvir eder. *Heterodiegetik* anlatıcının Fitnat'a ait hatıra defterini tanıtmayla başlayan roman, sonrasında tamamen anı defterine yer vererek *otodiegetik* anlatıcıyla devam eder. İyi bir ailede yetişen Fitnat, ailesinin isteğini geri çevirmeyip Konyalı bir tüccarla evlenerek İstanbul'dan Konya'ya taşınır. Kocasını onu memnun etmek için her isteğini yerine getirip Fitnat'a kendisini rahat ve mutlu hissetmesini sağlayacak bir ortam hazırlamaya gayret eder. Fitnat, burada yaşadığı süre boyunca maddi koşullar açısından şikâyet edecek bir şey bulamaz. Ayrıca Konya'da güzelliğiyle kısa sürede tanınmış, küçük çapta bir şöhret kazanmıştır. Kimileri kıskançlık ve haset gibi duygularla onun hakkında dedikodu çıkarırken kimileri hayranlık duyarak ona bağlanır. Fitnat'a beslediği karşılıksız aşk yüzünden intihar eden bir genç bile vardır. Güzelliği etrafındakilerce sürekli tasdik edildiği için öz güveni gün geçtikçe artan Fitnat, narsist birine dönüşmeye başlar. Konya'da Meram Bağları'nda gününü gün etmesine rağmen İstanbul'u özleyerek bir süreliğine hava değişikliği bahanesiyle İstanbul'a ailesinin yanına döner. Bu zaman zarfında evinde, aşırı derecede içki içilen ve fuhuş yapılan eğlenceler düzenleyen teyzesi Münevver'in yaşam tarzına -bir süre kararsızlık içinde kalsa da- ayak uydurur. Teyzesinin tanıştırdığı Mükerrerem isimindeki doktordan etkilenerek metresi olmayı kabul eder, ancak ona karşı duyguları çabuk söner ve onu maddi ve cinsî arzularını karşılayacak bir araç olarak görmeye başlar. Aslında bu çevreden nefret eden Fitnat, yine teyzesi aracılığıyla tanıdığı ve en yakın arkadaşı olarak gördüğü İclâl'le birlikte erkekleri bilinçli şekilde sömürmek istediğini söyler, böylece yaşadıkları sefil hayat toplum için faydalı bir amaca hizmet etmiş olacaktır. Fitnat, teyzesinden ve onun muhitindeki insanlardan tavır açısından farklı durmasına ve insanlarla teyzesi gibi çirkin münasebetler kurmamasına rağmen bir kez dâhil olmuş olduğu bu çevreyi hemen terk etmez. Yaşadığı hayattan memnun olmayan ve bu hayat yüzünden babasının delirmesine ve annesinin yoksulluk içinde yaşamasına sebep olduğu için vicdan azabı

---

<sup>406</sup> Selahattin Enis, *Zaniyeler*, 1. b., İstanbul: Orhaniye Matbaası, 1342-1339 [1923]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

duyan Fitnat, sonunda tövbe ederek annesinin yanına döner. Sosyete hayatına sonradan teyzesi vasıtasıyla katılan ve romanın sonunda eski yaşantısına dönen Fitnat, tüm dünyayı saran I. Dünya Savaşı esnasında Şişli merkez olmak üzere İstanbul'da yaşanan ahlâkî yozlaşmayı bizzat içinde yer alarak gözlemlemek amacıyla vücut bulmuştur. Teyzesinin muhitine gönüllü katılmış ve Şişli'de yaşanan hayat onu başta heyecanlandırmış olsa bile hiçbir zaman teyzesinin muhitinin tam anlamıyla üyesi olmamıştır. I. Dünya Savaşı'nın başladığı dönemden itibaren (1914) memleketle ilgili gözlemlerini anı defterine kaydetmeye başlamış, Türkiye'de yeni bir devrin başlamasıyla (1922) eski sakin hayatına geri dönerek defterini sonlandırmıştır.<sup>407</sup>

Fitnat'ın güzelliği roman boyunca anlatıcı tarafından övülür, Fitnat da güzel olduğunun daima farkındadır; ancak güzelliğini bir çeşit silah olarak kullanabileceği düşüncesi Fitnat'ta teyzesiyle vakit geçirmeye başladıktan sonra belirir. Aynanın geçtiği sahneler incelendiğinde Fitnat'ın bir anda kendine âşık birine dönüşmesinde aynanın önemli bir rolü olduğu ortaya çıkar. Konya'da güzelliğiyle dillere destan olsa da bir kez bile aynaya bakarken görülmeyen Fitnat, güzelliğini sadece kocasının üzerindeki etkisini artırmak için kullanır. İstanbul'a geldikten sonra ise önce, aynaya bakan teyzesi dikkatini çeker. Fitnat, teyzesini ziyarete gittiği zamanlarda onun hazırlanırken ayna karşısında epey uzun vakit harcamasından etkilenir. Aynanın önünden ayrılmayan teyzesinin hazırlıklarının sonuçlarını anı defterine şöyle kaydeder: “*Evdeki Münevver teyzem, bir yığın atalet, bir yığın yorgunluktu. Sokaktaki Münevver teyzem ise bir yığın pudra, bir yığın lavanta, bir yığın ipek, bir yığın dantela, bir yığın hayat, bir yığın şetaretti.*” (s.50) Teyzesi, “bir yığın” şeyin altında aslı görünmez hâle gelecek kadar ayna karşısında giyimiyle ve makyajıyla uğraşır. Fitnat, teyzesiyle vakit geçirdikçe onun etrafındaki kadınların da benzer bir maske arkasına gizlendiklerini fark eder. Geceleri Aksaray'daki ailesinin evine dönen Fitnat, gündüzleri daha çok teyzesiyle ve onun tanıştırdığı kişilerle Beyoğlu civarında gezer. Teyzesinin bulunduğu muhitteki kadınların çoğunun teyzesine benzemesi, bir süre sonra Fitnat'ta da benzer bir surete bürünme arzusu uyandırır. Gerekli gördüğü değişiklikleri gerçekleştirmek üzere bir güzellik salonuna gider: “*Bugün Beyoğlu'nda hüsn akademisinde saçlarımı, yüzümü,*

---

<sup>407</sup> Alev Sinar, bu dönemi “*medeniyet krizi*” olarak tanımlar, bu dönemi anlattığı için *Zaniyeler* romanını da bir “*kriz romanı*” olarak niteler. (Alev Sinar, “Edebiyata Yansıyan Kriz: Sözde Kızlar ve Zaniyeler Örneği”, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 4, S. 4 (2003), ss. 140-41.)

turnaklarımı tanzim ettirdikten sonra ayinenin karşısına geçtiğim zaman şaşırırım kaldım. Utanmasam hemen ayineye kapanacak, ayinenin billûru içinde terâşide bir mermer heykel güzelliğiyle yükselen hayalimi uzun uzun öpecektim. Meğer süs, çehreyi ne kadar değiştirebiliyormuş!” (ss. 55-56) Fitnat, güzelliğinden emindir. Ne var ki yukarıda alıntılanan sahneye kadar hep başkalarının övgüleri sayesinde güzel olduğunu düşünen Fitnat, sanki aynaya hiç bakmamış gibidir. Doğal bir güzelliği olduğuna inanmasına rağmen etrafındaki kadınlar gibi süslenmesi gerektiğine kanaat getiren Fitnat, güzellik salonundan çıktıktan sonra aynada kendisini görünce Narkisos gibi kendine âşık olur.<sup>408</sup> Âşık olduğu güzeli bir mermere benzetmesi anlamlıdır; çünkü bu yeni hâliyle âdeta cansız bir nesneye dönüşmüştür. Nitekim teyzesinin muhitine katıldıktan sonra sık sık ruhsuz olduğunu vurgular. Kendisini nesneleştiren Fitnat, bu andan itibaren varlığını diğer insanların gözlerine hitap edecek bir “suret” olarak ortaya koyar. Bu surete herkesten önce o tutulmuştur. O zamana dek ona meftun olanlara olumlu karşılık vermeyen, hatta kimseye karşı sevgi beslemeyen ve ilgi göstermeyen Fitnat ilk kez aşk ve bağlanma duygusunu tadar. Aynada aksini gördüğü zaman, Narkisos’un suya eğilip kendisini seyretmesi ve arzulaması gibi, kendi güzelliği karşısında büyülenir. Herkesten daha güzel ve çekici bulduğu görünüşü sayesinde kendisini çok güçlü bulur. Annesinin ve babasının yeni saçlarını ve yüzünü yadırgaması karşısında süslenmenin en çok kendi hakkı olduğunu düşünecek kadar kendi benliğine düşkün hâle gelir. Bu nedenle zaman içinde yavaş yavaş tetiklense de narsisizm, aynaya baktığı bu anda belirgin bir hâl alır. Dilay Eldoğan, narsistik kişilik bozukluğu ile ilgili çalışmalarıyla tanınan isimlerin yayınlarından derlediği makalesinde narsisizmi, *Mental Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal Ölçütleri El Kitabı*’nın 2013’te çıkan tanı kitabına dayanarak şu şekilde tanımlar:

*[P]atolojik narsizm kavramını karşıladığı düşünülen narsistik kişilik bozukluğu, genç yetişkinlik döneminde başlayan ve çeşitli koşullarda kendini gösteren büyüklenmeciliği, hayranlık gereksinimini, empati yoksunluğunu içeren ve aşağıdaki kriterlerden en az beşini kapsayan yaygın bir örüntü şeklinde yer bulmuştur. Bu kriterler:*

*1. Kendisinin önemine dair büyüklenmeci bir duyguya sahip olmak,*

---

<sup>408</sup> Makyaj yaptıktan sonra aynada aksini görünce kendisini çok beğenerek gururlanan kadın, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şıpevdi* romanında da vardır. Makyaj olarak sadece gözlerine -sünnettir diye- sürme çeken Azize, başta Lebibe olmak üzere diğerlerinin ısrarlı tavsiyesine dayanamayarak yüzüne biraz düzgün [fondöten] sürer. Aynaya bakınca kendisini çok beğenir. (Hüseyin Rahmi [Gürpınar], *Şıpevdi*, 1. b., İstanbul: Mihran Matbaası, 1327 [1911], s. 865-66.)

2. Sınırsız başarı, güç, zekâ, güzellik veya ideal sevgi fantezileriyle meşgul olmak,
3. “Özel” olduğuna ve ancak özel veya üst düzey insanlar tarafından anlaşılabilceğine, onlarla ilişkide bulunması gerektiğine inanmak,
4. Aşırı hayranlık beklemek,
5. Hak sahibi olduğuna inanmak (özellikle ayrıcalıklı muamele görme veya beklentilerine otomatik olarak uyum gösterileceğine dair makûl olmayan beklentilere sahip olmak),
6. Kişilerarası ilişkilerde sömürücü olmak (amaçlarına ulaşmak için insanları kullanmak),
7. Empatiden yoksun olmak (diğerlerinin duyguları ve gereksinimlerini kabullenme veya paylaşmada gönülsüzlük),
8. Diğerlerine haset duymak veya diğerlerinin ona haset duyduklarına inanmak,
9. Kibirli ve küstah davranış veya tutumlar sergilemek şeklinde ifade edilmiştir.<sup>409</sup>

Fitnat, yukarıdaki ölçütlerin hepsini sağlar. Genç yetişkinlik döneminde kendisini göstermeye başlayan narsistik kişilik yapısı, kimsede bulunmayan büyüleyici bir güzelliğe sahip olduğu düşüncesinin, “özel” ve herkesten üstün olma fikrini tetiklemeyle ortaya çıkar. Buna dayanarak herkesin ona hayran olduğu, hatta ona haset beslediği inancını taşır. Konya’da ona olan aşkından intihar eden kişi için üzülp onu tanımak isterken yukarıdaki ayna sahnesinden sonra artık kimseyle duygudaşlık kuramaz. Erkekleri maddi ve manevi açıdan rahatça sömürmesinin nedeni budur. Teyzesinin vasıtasıyla değiştirdiği ortam, ona kendisini nispeten farklı bir gözle görmesini sağlamış olsa da bu ortama ve bu ortamda bulunan kişilere karşı bile son derece kibirli bir tutumla yaklaşır. Eldoğan, narsisizmin “büyüklenmecilik” ve “kırılgnlık” olarak iki ana gruba ayrıldığını söyler.<sup>410</sup> “[G]radiyozite, teşhircilik, hak görme, küstahlık, haset, dikkat çekme arzusu, aşırı talepkarlık, diğerlerinin ihtiyaçlarını görmeme, kaygı düzeyinin düşük olması gibi özellikler” ile tanımlanan büyüklenmeci narsisizm<sup>411</sup> bu nitelikleriyle Fitnat’ın narsistik kişiliğini tarif eder.

---

<sup>409</sup> Dilay Eldoğan, “Hangi Narsizm? Büyüklenmeci ve Kırılgn Narsizmin Karşılaştırılmasına İlişkin Bir Gözden Geçirme”, *Türk Psikoloji Yazıları*, C. 19, S. 37 (2016), s. 2.

<sup>410</sup> Eldoğan, “Hangi Narsizm? Büyüklenmeci ve Kırılgn Narsizmin Karşılaştırılmasına İlişkin Bir Gözden Geçirme”, s. 3.

<sup>411</sup> Akhtar ve Thomson ile Wink’in çalışmalarından özetleyen Eldoğan, “Hangi Narsizm? Büyüklenmeci ve Kırılgn Narsizmin Karşılaştırılmasına İlişkin Bir Gözden Geçirme”, s. 3. Eldoğan, kırılgn narsisizmin özelliklerini ise yine aynı isimlerin çalışmalarına dayanarak şöyle sıralar: “aşırı alçak gönüllülük, eleştiriye hassasiyet, yüksek kaygı düzeyi, çekingenlik, devamlı stres altında olma, acı çektiğini düşünme (suffering) ve diğerleri ile kurulan yakın ilişkilerde fark edilebilecek kendilikle ilgili büyüklenmeci beklentiler...” (s. 3)

Fitnat, ailesinin yanında sıkıldığı için eğlenmek maksadıyla teyzesinin yanına gider; ama teyzesinin muhitini ahlâkî nedenlerden dolayı aslında hiç sevmez. Ne var ki aynaya çoktan bakmış, ayna sayesinde güzelliğinin karşı taraftan nasıl görüldüğünün farkına varmıştır. Bu, onda güzelliğini sergileme ve herkesten güzel olduğunu kanıtlama ihtiyacı doğurur. Bu motivasyonla teyzesinin muhitinde yer almaya devam eder, kıyafetlerle ve makyajla güzelleşen kadınların arasında asıl güzelin kim olduğunu onlara göstermek ister:

*Hiç birisinde akşamki eğlentiye hazırlananlara mahsus bir telâş ve isti'cal yoktu. Hatta Canan'ın tırnaklarını parlatması ve Azize'nin ayna önünde kulak memelerini pembe bir renk ile boyamaya uğraşması bile akşamki eğlentiye hazırlanmaktan fazla can sıkıntılarını gidermek içindi.*

*Birden teyzem:*

*-Haydi çocuklar!.. dedi. Biraz Abide'ye doğru bir otomobil gezintisi yapalım. Ben, şuurumu kaybetmiş ve etrafımdan akıp giden dalgalara tamamen terk ve teslimi- nefis etmiş bir hâlde bulunuyordum. Yalnız bir hissikablelvuku, bu gecenin hayatımda müstesna bir dönüm noktası teşkil edeceği ümidini bana ilham ediyordu. Bunu düşündükçe sebepsiz bir korku ile sebepsiz bir zevkin saniye saniye ruhumu birden diğerine teslim ettiğini ve başımı zaman zaman fazla içilmiş bir içkinin sersemliğiyle mest ederken birden kuvvetli bir ezâ ve ıstırap altında sika sika boğduğunu duyuyordum. Bir an geldi ki mantomu sırtıma alarak ve teyzemin ısrarlarını ıstıtmek için avuçlarımla kulaklarımı tıkayarak bu muhitten kaçmak, oraya, için için soluyan İstanbul'a, anamın babamın lambasız ve ışiksiz İstanbul'una kaçmak hummasının bütün sıkletiyle ruhuma çöktüğünü hissettim; fakat nazarlarım, karşımdaki aynanın içinde yükselen aksimle karşı karşıya gelince bu arzu, bir duman hiffetiyle birden ruhumdan kalktı ve silindi. Bu baş, aynanın billûru içinde akseden diğer üç başın yanında ne bambaşka, ne müstesna bir hüsn ve taravetle yükseliyordu.. Azize'siyle, Canan'ıyla, hülâsa daha isimleri geçen birçok kadınlarıyla bu muhit anlamalı idi ki, yanlarında kendi hüsnlerinin fûrûg ve şaşaasını gölge ve zulmette bırakacak bir güzellik, tıpkı ufuk arkasından yükselen bir güneşin şekil ve füsunuyla tekevvün etmekte ve yükselmektedir. (ss. 57-58)*

Yukarıda bahsedildiği gibi teyzesinin çevresindeki kadınlar aynaya düşkün olup durduk yerde aynaya bakıp süslenirler. İç dünyalarının kof olduğu sıklıkla vurgulanan bu kadınlar suretten ibarettir. Üstelik Fitnat'a göre görünüşleri de tüm çabalarına rağmen pek alımlı değildir. Bu kadınların bulunduğu ortamı terk etme kararı almış olmasına rağmen aynada kendisini gördüğü an kararından vazgeçer. Ona göre, aynaya yansıyan Azize ve Canan'ın başları arasında bambaşka bir güzelliğe sahip olduğu su götürmez bir gerçektir. Buna rağmen bu kadınlar onun kadar güzel olmadıkları hâlde akşamki eğlencede iltifatlara mazhar olacaklardır. Oysa, tüm iltifatları kendisi hak etmektedir. Fitnat'ın insanları sevmediği hâlde orada kalmak zorunda hissetmesi, onun narsist yapısından kaynaklanır. Bir yandan kendisini dünyanın en güzel kadını addederken öte

yandan bunu diğer insanlardan duymak zorunda hisseder; bu yüzden sevmediği ve küçümsediği diğer insanlara bağımlıdır. Fitnat'ı sevmediği bir hayat tarzını yaşamaya iten neden tam olarak budur.

Ona aşkını ilan eden Sadık'a onu önemsemediğini gösterecek şekilde muamele ederek onun karşısında üstünlük sağlayınca güzelliğine olduğu kadar iradesine de güvenmeye başlar. Beğenildiğinden emin olduğu teyzesinin muhitinin müdavimlerinden biri olarak hem kadınlara hem de erkeklere karşı güzelliğiyle üstünlük kurabileceğinden emindir.<sup>412</sup> Teyzesinin tanıştırmak istediği Doktor Mükerrerem'le görüşmeyi de bu maksatla kabul etmesine rağmen onun iltifatlarından duygusal açıdan etkilenince kocasından ayrılıp Mükerrerem'in metresi olur. Mükerrerem de onu kocası gibi el üstünde tutup isteklerini yerine getirmek için çok gayret sarf eder, ünlü bir doktor olarak iyi kazanmasına rağmen Fitnat'ın taleplerini karşılayamayan Mükerrerem nihayet istemeyerek de olsa yolsuzluğa karışır. Mükerrerem'in sonu hapistir. Fitnat, müdahil olmuş olduğu sosyeteden çıkamaz; kendisini de tüketeceğinin başta farkında olmadan, güzelliğini bu muhitin erkeklerini harcayarak yok etmek amacıyla silah olarak kullanmaya karar verir.

Mükerrerem'den sonra, babası çok zengin olan Adanalı Muhlis'in metresi olur. Muhlis'e karşı hiçbir duygusal bağ hissetmeyen Fitnat, aşkıdan “*bir oyuncakla eğlenmekteki zevki*” (s. 194) duyar. Tüm dünyanın savaşa girdiği, memleketin sefil bir hâle düştüğü bir dönemde bazı insanlar sefalet içinde yaşarken, dahası memleketi kurtarmak adına ölümler bazılarını haksız kazançla zenginleşmekte, rezil bir sefahatle

---

<sup>412</sup> Burhan Cahit Morkaya'nın *Gurbet Yolcusu* romanındaki ana kadın karakter Leylâ da benzer şekilde, güzelliğine aşırı güvenen, ondan aldığı güçle erkekler üzerinde tahakküm kurmaya çalışan, sırf bu yüzden kocasını aldatan bir kadındır. Anlatıcı, Leylâ'nın banyo aynası karşısındaki hareketlerini vererek onun şehvet dolu narsist karakterini vurgular: “*Genç kadın banyo aynasında kendini seyrederken neler duyar ve neler hissederdi. Bu hisler ve düşünceler içinde kendinden o kadar geçirdi ki bu temaşanın sarhoşluğu ile göğsünü, kalçalarını vücudunun en hassas yerlerini parmaklarının bütün lezzetile sıkar, çimdikler, canını yakar ve bu sarhoşluktan ancak bu tatlı işkence ile ayrılır[dı].*” (Burhan Cahit [Morkaya], *Gurbet Yolcusu*, 1. b., İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1934, s. 69) Kocasının ilgisiyle tatmin olmayan Leylâ otoerotizme başvurmakla kalmaz, bu ilgiyi başka bir erkekte de arar, onun ilgisini kaybedince bu kez başka birine yönelir. Güzelliğinin hakkını verecek bir erkek arayışı hiç bitmez. Güzelliğine ve diriliğine sonsuz bir güveni vardır. Erkekler onun için kolaylıkla elde ederek kendisine ram edebileceği mahluklardır. Erkekleri kıskandırmaktan, onların kıskançlıkla hırpalamalarından büyük bir zevk duyar. Aksi durumda yenildiğini düşünerek hırslanır. Güzelliğine herkesten önce kendisi tutkun olan Leylâ, aynaya her baktığında vücudunu hayranlıkla inceler, güzel ve taze vücudunun hak ettiği ilgiyi görmediğine, yeteri kadar sevilmediğine hayıflanır. “*Onun en büyük sevgilisi yatağın tam yanına tesadüf eden büyük ayna[dır].*” (ss. 152-53.) Kendisini bu aynada yatarken bile seyreden Leylâ, her uzvunu ayrı ayrı, hareket hâlinde uzun uzun tetkik eder. Beğenilmemesi mümkün değildir, öyle ki onun cazibesine karşı koyabilen erkeklere bir türlü anlam veremez.

günü gün etmektedir. Fitnat, bu sefih insanları parmağında oynatmaktan büyük zevk duyar, onları felakete sürüklemeyi kendisine iş edinir. Bu bakımdan Fitnat, kendince vatanî bir görev yapmış olur. Fitnat, sosyetenin erkeklerini kumara ve bağımlılık yapan maddelere alıştırıp ekonomik ve ahlâkî açılardan tüketerek sosyal adaleti sağlamayı düşünür, ancak erkekleri sadece kendi kişisel ihtiyaçlarını ve arzularını gerçekleştirmek amacıyla kullanır. Yoksulluk çeken ve ezilen kesimin farkında olmasına rağmen onlar için kılını dahi kıpırdatmaz. Bu açıdan kendisiyle çelişir. Dolayısıyla onun kendisine edindiği bu görev de esasında onun narsistik kişiliğiyle ilişkilidir. Fitnat kendisini sosyal adaleti sağlayacak bir güç olarak görür.

Defterine eylemlerinin motivasyonlarını açıkça yazan Fitnat, son derece bilinçli bir portre çizer ve kendisine ait bir muhit oluşturup teyzesiyle bağlarını da zamanla kopararak teyzesi Münevver, teyzesinin arkadaşları Canan ve Azize gibi zaniyelerden olmaz.<sup>413</sup> Onun aynaya baktığı sahneler de bu doğrultuda diğerlerinden farklıdır.<sup>414</sup> Önceki iki sahnede kendi güzelliğiyle başı dönen ve buradan aldığı güçle tiksindiği bir hayata atılan Fitnat, aynaya baktığı son sahnede ise çok daha olgunlaşmış ve güzelliğinin aldatıcılığının farkına varmış bir kadın profili çizer:

*Bu gece Muhlis gelmedi. Oh!... Ne iyi... Yalnızım... Bir saattir ki pencerenin önünde oturup geceyi ve ruhumu dinledim.. Ruhumu, çöller gibi boş olan ruhumu...*

*Öyle diyorlar ki ben güzelmişim de onun için herkes beni seviyormuş. Ne büyük yalan!... Siz güzelliği ne bilirsiniz, aşktan ne anlarsınız? Aşkta ve zevkte bir hamal kadar cahil ve kaba, bir köpek kadar zelil ve mütenezzil adamlar, siz aşktan ne anlarsınız?*

*Hayır, hayır! Ben güzel olduğum için değil, hepimiz buraya, “dün gece Fitnat’ın salonunda idim” demek için geliyorsunuz.*

*Ben güzelmişim öyle mi?.. Ben güzelmişim. Bu gece ıstorları çektim. Perdeleri indirdim. Ve aynanın içinde uzun uzun kendimi seyrettim:*

*-Bu kadın mı güzel?... dedim. Senin için mi insanlar, ölümlere gideceklerini söylüyorlar, Fitnat!..*

*Dedim.*

*Aynanın billuru içindeki hayalim de bana aynı suali sordu:*

*-Sen mi güzelsin, senin için mi insanlar ölümlere gideceklerini söylüyor Fitnat?... dedi. (s. 231)*

---

<sup>413</sup> Fitnat’ın erkeklerle evlenmeden, bir “metres” olarak yaşamasına rağmen evli olup zina yapan teyzesi gibi “aile”den addedilen kadınlardan farklı olduğu, teyzesinin kocası tarafından da dile getirilerek okur için bu meselenin açık bir hâl alması sağlanır (s. 256).

<sup>414</sup> Fitnat gibi, yakın arkadaşı İclâl’in de aynaya bakışı eleştirilen kadınlardan farklıdır. Kendisine gelen çok değerli bir kolyeyi aynaya hiç bakmadan, gayet kayıtsız bir tavırla takarak etrafındaki herkesi şaşkına çevirir (s. 192). İclâl de paraya ve mülke değer vermez, sadece nefret ettikleri bu muhitin erkeklerini sömürerek intikam almak için bu hayata devam eder.

Fitnat, romanın başından beri hep yalnızlık psikolojisi içindedir, en yakın arkadaşı olarak gördüğü İclâl'i pek sevmesine rağmen defterindeki notlara bakılırsa onunla ilişkisinde de belli bir mesafe olduğu göze çarpar. Fitnat'ın yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi anlaşılamayan bir insan olduğunu, güzelliğinin yeterince hakkının verilmediğini düşünmesinin nedeni narsistik bir karaktere sahip olmasıdır. Etrafındaki hiç kimseyi onun değerini bilebilecek tıynetle görmemesi, -her ne kadar anlatı boyunca kişiler gerçekten onu haklı çıkaracak nitelikler sergilese de- temelde onun kendisini tüm insanlardan üstün görmesinden kaynaklanır. Bu düşüncelerle perdeyi çekip aynada kendisini seyretmesi, kendisini dış dünyaya kapatıp tamamen iç dünyasına odaklandığını gösterir. Ruhunu çöle benzeterek hem kurumuşluğa hem de insansızlığa/yalnızlığa vurgu yapar. Bu noktada övgüyü diğer insanlardan beklemeyi artık bırakır, ayna vasıtasıyla sadece kendisiyle muhatap olur. Ayna, sadece görüntüsünü yansıtmaz, sesini de yankılayarak onu çok boyutlu olarak çoğaltır. Ne var ki işlenmeye çok müsait olup karakteri daha derinlikli çizmeye yarayabilecek olan bu sahne böyle bırakılır.

Aynaya baktığı ilk sahnede güzelliği sayesinde diğer insanlardan üstün olduğuna inanarak eylemlerinin yönünü değiştiren ve dışa dönük birine dönüşen Fitnat, bu kez aynaya baktıktan sonra -hemen olmasa da- yavaş yavaş tekrar içe kapanmaya başlar. Nihayet teyzesinin ölümünden ibret alıp annesinin yanına dönerek yaşadığı bu hayattan tamamen el ayak çeker. Bununla birlikte bu çekiliş bile narsisizmin bir sonucudur. Ronningstam'ın çalışmalarını özetleyen Eldoğan, *“büyüklenmeci narsistik özellikler taşıyan bireylerin benliklerine ilişkin aşırı üstün ve benzersiz oldukları şeklinde bir algılarının olabileceği[ni], bu algıyı koruyabilmek ve başkalarının hayranlığını kazanabilmek için saldırgan ve antisosyal davranışlarda bulunabilecekleri[ni]”*<sup>415</sup> aktarır. Bu bağlamda Fitnat, teyzesinin trajik sonundan ders çıkararak hayranlarının ilgisini kaybetme korkusuyla benzer bir acıdan kaçacak iradeyi gösterir; istediği zaman bulunduğu çevreyi terk edebileceği konusunda iradesine olan güveni onu yanıltmamıştır. Bu şekilde gözlere hitap etme zevkinden mahrum olmayı göze alıp insanların beğenisini henüz kaybetmeden zihinlerde “güzel” kalarak bir bakıma ölümsüzleşmeyi hedefler. Bununla birlikte Fitnat'ın annesinin yanına dönmesi, aynı

---

<sup>415</sup> Eldoğan, “Hangi Narsizm? Büyüklenmeci ve Kırılgan Narsizmin Karşılaştırılmasına İlişkin Bir Gözden Geçirme”, s. 3.



zamanda iyileşmeyle de alakalıdır. Onu daima rahatsız eden vicdanına rağmen kendi benliğine olan hayranlığının etkisiyle uzun zaman arzularının peşinden gitmiş olsa bile nihayet -teyzesinin acı şekilde ölümünün tesiri inkâr edilemezse de- vicdanı da baskın gelmeye başlar ve arzularına daha fazla boyun eğmemeye karar verir. Freud, “[h]asta insan[ın] libido yatırımı kendi benine geri çek[tiğini], iyileştiğinde ise yeniden dışarıya yay[dığını]” söyler.<sup>416</sup> Buna göre Fitnat’ın son ayna sahnesinde emarelerini göstermeye başladığı iyileşme süreci, teyzesine ve annesine ettiği yardımlarda gittikçe daha da belirginleşir ve annesinin yanına dönmesiyle tamamlanır.

Fitnat, çalkantılı ruhu ve iyi yönleri yok sayılırcasına romanın başlangıcında neredeyse saf kötü karakter olarak okura tarif edilir. *Zaniyeler* üzerine çalışan akademisyenler de bu konuya dikkat çekmişler, baştaki anlatıcının okuru yönlendirmesiyle karakterin kendisini anlatışı arasında fark olduğunu dile getirmişlerdir.<sup>417</sup> Fitnat, romanın Konya’da geçen kısmında iyi sayılabilecek karakter

<sup>416</sup> Sigmund Freud, “Narsizm Üzerine”, *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*, çev. Banu Büyükkal, Saffet Murat Tura, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s. 30.

<sup>417</sup> Bu durumu, Alev Sınar Uğurlu, “*Selahattin Enis [...] hâtıra defterine geçmeden önce Fitnat’ı tanıtmak amacıyla ayırdığı sayfalarda onun sevgiyi tanımayan bir ruhu olduğunu, hayatında hiç kimseyi sevmeyi aktarır. [...] Ancak dikkat edilirse Fitnat büsbütün de duygusuz değildir.*” şeklinde ifade ederken Nur Gürani Arslan, Fitnat, romanın hemen başında yer alan, “[romanı oluşturan defterin sahibi Fitnat’ın tanıtıldığı] sayfalarda çok acımasız bir insan olarak tasvir edilmiştir” O, ‘Allah’ın İstanbul’un başına taslit ettiği bir aiftir.’ *Ancak hatıra defterini okumaya başladıktan sonra, sözü edilenin aynı kişi olduğuna inanmakta bir süre için zorlanırsınız.*” diyerek romandaki iki anlatıcının birbiriyle çeliştiğine işaret eder. (Sınar [Uğurlu], “Edebiyata Yansıyan Kriz: Sözde Kızlar ve Zaniyeler Örneği”, s. 144; Nur Gürani Arslan, *Selahattin Enis’in Romanlarında Osmanlı İmparatorluğu’nun Son Yıllarına Bir Bakış*, 1. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003, ss. 35-36.) Selahattin Enis’in romanlarındaki karakterler hakkında yüksek lisans tezi hazırlayan Hümeysra Ecevit de benzer bir yargıya ulaşır:

*Hatıra defterini okuyarak tanıdığımız Fitnat, tiplmeden çok karakterdir. Gerçi Fitnat; hatıra defterinde yaşadıklarını anlatırken, kendisini tanımlayan ifadelerinde romanın başındaki anlatıcının doğrular gibidir. Ancak anlatıcının ve Fitnat’ın tüm ağız birliğine rağmen, Fitnat, yaşanan olaylarla birlikte okurun gözünde farklı bir şahsiyete bürünür. [...] Romanın sonuna kadar Fitnat, kendisini acımasız, hissiz, tehlikeli, kimseyi sevmeyen kalpsiz bir kadın olarak niteler. Oysa aynı Fitnat, roman boyunca hak edene merhamet eder, etmeyene zulmeder. Sanki yazar, tipleme yaratmak istedikçe, Fitnat, bildiğini okuyarak başkaldırır, karakter tablosu çizer.* (Hümeysra Ecevit, *Selahattin Enis’in Romanlarında Şahıslar Dünyası*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi, 2019, s. 62-64)

Vahit Tane de aynı noktaya Selahattin Enis’in romanları üzerine hazırladığı doktora tezinde temas eder: “*Romanın başında yeryüzünün en kötü kadınıymış gibi abartılarak tanıtılan Fitnat’ın romanın ilerleyen bölümlerinde aslında romanın başında anlatıldığı gibi yeryüzünün en kötü ve en tehlikeli kadını olduğunu gösteren bir durumla karşılaşmayız*” (Vahit Tane, *Selahattin Enis Atabeyoğlu’nun Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İzmir: Ege Üniversitesi, 2012, s. 203.)

Alemdar Yalçın yukarıda adı geçen akademisyenlerden farklı olarak yazarla hemfikir olup Fitnat’ın duygusuz olduğunu düşünür. Bununla birlikte ona göre yaşadığı hayat tarzı Fitnat’ı karamsarlığa sürükler. Ayrıca toplum önünde millî değerleri savunuyormuş gibi görünen insanların gece hayatında tam tersi kişilikler sergilemeleri onda kızgınlık duygusunun oluşmasına yol açar. (Alemdar Yalçın, *Siyasal ve*

özellikleri sergiler. İstanbul'daki kısımda ise teyzesinin muhitinden etkilenmesine rağmen onların arasına gözü kapalı katılmadığı gibi vicdanî olarak her zaman rahatsızlık duyduğunu dile getirir. Babasının ve annesinin felaketine sebep olduğu için mutsuzdur. Her ne kadar kendisini üstün ve güçlü gördüğü için olsa da ilişkisini kesmiş olduğu teyzesine ölüm döşeginde yardım etmekten çekinmez. Ayrıca, Fethiye Çakmak'ın da belirttiği gibi, “*hem kendisi hem de birlikte olduğu kişilerin gidişatı hakkında düşünüp tahliller yapacak kadar, akla ve sağ duyuya sahiptir.*”<sup>418</sup> Düşünceleri ve duyguları karmaşık olan Fitnat'ın aynaya bakışı da bu açılardan diğer zaniyelerden ilk bakışta fark edilir derecede ayrılır.

## 2. *Endam Aynası* (1928)

Selahattin Enis'in *Endam Aynası* romanında Mütareke dönemi İstanbul'unun yozlaşmış kesimi anlatılır.<sup>419</sup> Kasım Paşa konağında uşak olan Mahmut, evin kızı Nebahat'a âşık olur. Mahmut, bu aşk yüzünden uzun süre tiksindiği bir hayatın içinde yer alır. Çalışmadan, emek verilmeden kazanılan paralarla lüks ve şatafat içinde yaşayan yüksek sosyete, ülkenin o dönemki savaş koşullarından etkilenmediği gibi işgal kuvvetlerinin askerlerine evlerinin kapılarını açar. Ayna, bu kesimin tavrını ve yüzeyselliğini göstermek için kullanılır. Aşağıdaki kısımda romanın ana kadın karakteri Nebahat, ayna karşısındaki tavrıyla tasvir edilir:

*Nebahat kısa bir an içinde toprağını sevmiş bir kabak çiçeği gibi açılmıştı. Okuduğu romanlara inzimam eden gördüğü sinemalar hâlet-i ruhiyesinde esaslı bir tahavvül yapmıştı. Artistler gibi giyiniyor, artistler gibi süsleniyor, saatlerce ayna karşısında duruşunu, yürüyüşünü, oturuşunu tetkik ediyordu. Arkadaşları arasında kendisine artistler gibi giyinip süslenmesinden kinayeten o devrin sinema yıldızı olan “Gabriyel Robin” ismini vermişlerdi. Gabriyel Robin Fransa'nın “Robin”i ise kendisi de İstanbul'un “Robin”i idi. (s. 64)*

Bir kadının “*saatlerce ayna karşısında duruşunu, yürüyüşünü, oturuşunu tetkik ediyor*” oluşu, onun hakkında olumsuz bir hüküm bildirir. Anlatıcı, karakterin okuduğu romanlardan ve izlediği filmlerden etkilendiğini, buna paralel olarak artistler gibi

---

*Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946*, 8. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2017, s. 114.) Bu bakımdan, Yalçın'ın Fitnat'ı duygusal açıdan yaşadığı çevreyle birlikte değerlendirdiği görülür.

<sup>418</sup> Fethiye Çakmak, *Selahaddin Enis Atabeyoğlu'nun Romanları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ: Fırat Üniversitesi, 1995., s. 58.

<sup>419</sup> Selahattin Enis, *Endam Aynası*, yay. haz. Celal Aslan, Ankara: Gece Kitaplığı, 2017. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

giyinip süslendiğini belirterek bu yargıyı pekiştirir. Jenijoy La Belle, “*Birçok kadın için, nasıl göründükleri ne olduklarını belirler.*”<sup>420</sup> der. *Endam Aynası*’ndaki neredeyse tüm kadınların aynayla ilişkileri bu çerçevede şekillenir. Aynadaki görüntülerinden ibaret olan bu kadınların iç dünyaları yoktur, varsa da son derece sığdır. Romanda Nebahat’ın ya da başka bir kadın karakterin aynada gördüklerine odaklanılmaz, kadınlar aynada kendilerini yalnızca görsel bir nesne olarak inceler. Nebahat, birkaç kez ayna karşısında saçlarını düzeltmekle meşgul olarak gösterilir. Artistlere özenmesi ve ayna karşısından ayrılmaması nedeniyle romanda, Nebahat makbul bir kadın olarak yansıtılmaz.

Benzer bir olumsuzluk Nebahat’ın annesi için de geçerlidir: “[B]irinci hanımefendi Şehnaz Hanım, öğleye kadar ayna karşısında kızına imtisalen kendisine çeki düzen vermek, öğleden akşama kadar da haremde etrafıyla itişip çekişmek ve son günlerde hasıl olan sinema iptilası altında bazı günlerde sinema sinema dolaşmakla vakit geçir[ir.]” (s. 65) Ayna karşısındaki uzun hazırlıkların belli bir amacının olmayışı, bunun her gün gerçekleştirilen sıradan bir alışkanlığa dönüşmesi Şehnaz Hanım’ı aylak ve işe yaramaz bir tip olarak ortaya koyar. Evin hanımı da kızı da yozlaşmış tipleri temsil etmekte, anlatıcı bunu anlatmak için onların ayna karşısından ayrılmayışlarını ve sinema düşkünlüklerini öne sürmektedir.

Aynadaki görüntüsünden ibaret olan bir diğer kadın Jülide’dir.<sup>421</sup> Nebahat Hanım’ın en yakın arkadaşı olan Jülide, ayna karşısından ayrılamayan ve sürekli makyaj yapan yozlaşmış bir tiptir:

*Apartmanın gedikli, belli başlı müdavimlerinden birisi Jülide Hanım namında şen, alaycı bir kızdı. Jülide için bütün hayat, sadece ayna ve boyadan ibaretti. Evinde ayna karşısında bulunmaktan bıkmayan Jülide apartmandan içeri adımını atmakla aynanın karşısına kendisini atması bir olurdu. Bir fasıl portmantonun önünde telvinatına devam eder, müteakiben Nebahat Hanım’ın yatak odasına girerek telvinatının bakiyesini orada ikmal ederdi. (s. 119)*

Jülide, ayna karşısından ayrılamama konusunda Nebahat Hanım’dan beterdır, misafir olarak bulunduğu mekânlarda bile ayna karşısından ayrılamaz, sürekli görünüşüyle ilgilenir, makyajını tazeler, “*Nebahat Hanım evde olsun olmasın yatak odasına geçerek ayna karşısında saatlerce meşgul olu[r]*” (s. 124). Mahmut’un gözünde Jülide aynadan

<sup>420</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 31.

<sup>421</sup> İsmi romanın ilerleyen kısımlarında Jale olarak geçmeye başlar.

ve makyajdan ibarettir. La Belle'nin, Edith Wharton'un *Summer* (Yaz) romanındaki Charity Royal karakteri için yaptığı şu tespit Jülide için de geçerlidir:

*Charity kendisini, fantezilerine göre yaratmaya çalışır. Ayna, erkek ve kendini tanımlama süreci arasındaki ilişkiler gayet açıktır: "o (erkek özne)" burada etkin bir ilkedir; kız kendisini –bakılacak, seçilecek, öpülecek ve soyulacak– nesne olarak görür. Kendisini tamamen fark edilen bir nesne olarak düşünür ve algılayan öznenin tüm gücünü erkeğe yatırır. Kendi özneliği, erkeğin, aynanın ve onların harekete geçirdiği özel anlatıların kontrolü altındadır.<sup>422</sup>*

Jülide'nin de ayna karşısından ayrılamayıp sürekli makyajını yenilemesinin nedeni kendisini erkekler tarafından "bakılacak, seçilecek, öpülecek ve soyulacak" bir nesne olarak tanımlamasından kaynaklanır. Jülide gibi, romandaki diğer kadınlar da iç derinliğinden yoksun, kendilerini yalnızca bedenleriyle var eden, aynadaki imgelerinden ibaret olan kadınlardır. Hepsi erkek düşkündür. Aşağıdaki parçada görüldüğü gibi öznellikleri, "erkeğin, aynanın ve onların harekete geçirdiği özel anlatıların kontrolü altındadır":

*Nebahat Hanım birden bağırdı:*

*-İçeri gidelim haydi... Orada daha rahat otururuz. Görüyorsunuz ya cehennem gibi sıcak. Burada insan bunaltıyor. Orada elbiselerimizi sırtımızdan çıkararak biraz daha ferahlanırsınız.*

*Ve böyle deyip neşe içinde hepsini önüne katarak içeriye sevk ediyordu. Artık dimağlar kemal-i neşve içinde bir bihuşi-i tam hâlindeydiler. Kendilerini hiçbir kayd-ı ihtiyat ile mukayyet görmüyorlar, yüzlerini kaplayan son hicap ve hayâ hislerinin birer birer kalktığını duyuyorlardı. Yekdiğerlerinin gözleri kendilerine geniş ve büyük bir ayna hâlinde görünüyordu ve onlar bu aynada kendilerinin çırılçıplak olmuş hayallerini görerek asıp ve tahassüslerinin, son haddine kadar çekilmiş bir yay şeklinde gerildiğini hissediyorlardı. (s. 268)*

Dört kadın tamamen modayı takip etmenin bir gerekliliği olduğunu düşünerek kokain kullanırlar,<sup>423</sup> Mahmut ise her zaman olduğu gibi onlara eşlik eder. Kokain çekerek

<sup>422</sup> *La Belle, Herself Beheld*, s. 88.)

<sup>423</sup> Türk romanında moda konusunu çalışan Çilem Tercüman, bu dönemki uyuşturucu kullanımını modayla ilişkilendirerek şöyle açıklar:

*Modayla ilgili herhalde en ilgi çekici bahislerden biri, keyif verici ve uyuşturucu maddelerin yaygınlaşmasıdır. Aynı şekilde modanın bireyi etkileme gücünü en çarpıcı biçimde ortaya koyan da yine bu maddelerin kullanılması olsa gerektir. Zira alamod şeyler daima birileri tarafından zevkle tercih edilmiş; buna karşılık birileri tarafından da bazen son derece ağır sözlerle tenkit edilmiştir. Ancak bu tercihler ve ilgili tenkitler çoğu zaman değerler bağlamında gerçekleşir. Zararları açık ve tartışmasız olan keyif verici maddelerin durumu ise farklıdır. Elbette söz konusu yıllarda [1923-1940], bunları kullanmanın sonuçları, sebep oldukları psikolojik ve fizyolojik hastalıklar bugünkü kadar bilinmemektedir; ama bildikleri kadar da bazılarının modaya ayak uydurarak tütün, içki, kokain ve eter gibi keyif verici ve uyuşturucu maddeleri kullanmalarına engel olmaz. [...]*

*Peki, tiryakilik nasıl başlar? Bugün de bilinen birçok sebebe söz konusu yıllarda modanın da eşlik ettiği görülür. Elbette sigara ve içki gibi keyif verici maddelerle kokain gibi yasadışı*

kendilerinden geçtikleri bu sahnede, kokainin etkisiyle göz bebekleri büyür. Göz bebeklerinin yansıtma özelliği olduğu için, iyice büyüyen göz bebekleri adeta birer aynaya dönüşür. Bu aynalarda kendilerini çırılçıplak görürler, mevcudiyetlerini yalnızca bedenleriyle ortaya koyan bu insanlar, kendilerini oldukları gibi seyrederek. Örtünmemiş bedenler, sandıklarının aksine ilkel bir hâldedir, medeniyetten uzaktır ve şehvetten başka sahip oldukları bir şey yoktur.

## K. NAHİT SİRRI ÖRİK

### 1. *Kıskanmak* (1946)

*Kıskanmak*, 1946 yılında yayımlandıktan sonra uzun bir süre unutulsa da kırk sekiz yıl sonra yapılan ikinci baskısıyla yeniden gündeme gelir ve edebiyat kanonundaki asıl yerini alır.<sup>424</sup> Ana karakter Seniha, ağabeyi Halit'in gölgesinde kalır, dahası onun her açıdan tam tersi özelliklere sahip olduğu düşünülerek ailesi tarafından ihmal edilir. Halit, güzel ve erkek oluşu nedeniyle ailesi başta olmak üzere herkes tarafından sevilip el üstünde tutulur, desteklenir. Buna karşılık sevilmediği gibi Halit yüzünden hakkı yenen Seniha, çirkin ve kız oluşu itibarıyla değersiz bulunur, okutulma gereği duyulmaz. Seniha, hakkındaki yargılara hak verircesine sesini çıkarmadan kaderine razı olmuş görünür; ancak kaderinden ağabeyini sorumlu tutar. Seniha'nın ağabeyine karşı duyguları zamanla saplantılı bir hâl alır, zihnindeki tüm düşünceler daima Halit'in etrafında şekillenir. Aynaya baktığında bile onu görür:

*Kapıyı kapadıktan sonra, Seniha ömründe bir kerecik zevk sürdüğü odaya döndü, aynanın önüne gitti. İçeri girilir girilmez sağ tarafta, etrafı yaprak ve çiçek taklidi şeylerle bir endam aynası vardı ve bu endam aynasında,*

---

*narkotikler farklıdır. Ancak bütün bunlara yönelişin temelindeki sebeplerden biri de modadır. [...]*

*Rusya'daki 1917 ihtilâlinin ardından İstanbul'a gelen Ruslar, bilhassa şehrin eğlence dünyasına dâhil olmuş; dansları, müzikleri, yemekleri, barları ve restoranlarıyla birlikte kokaini de gündelik hayata sokmuşlardır. (Çilem Tercüman, *Türk Romanında Moda ve Toplumsal Değişim (1923-1940)*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, ss. 270-79.)*

Narkotiklerin de modasının olduğunu, buna bağlı olarak farklı dönemlerde farklı uyuşturucuların revaçta olduğunu belirten Tercüman, ayrıca zevk verici maddeleri kullanmanın o dönemde serbest olduğuna dikkati çeker, bu nedenle bu dönem romanlarında zevk verici ve uyuşturucu maddeleri kullananlar sihhî ve ahlâkî açılardan eleştirilseler de yasadışıktan söz edilmez. Zira kullanan karakterler de kimseden çekinmeden, kendilerini gayet serbest hissederek tüketmektedir.

<sup>424</sup> Nahid Sırrı Örik, *Kıskanmak*, 1. b., İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1946. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

*gözlerinden yaşlar ağır ağır inerken, yüzüne uzun uzun baktı. Bu esnada yine Halit'i düşünmüştü.*  
*Onun her gün bir macera peşinde, severek ve sevilerek yaşadığını düşünmüştü.*  
(s. 148)

Seniha, annesiyle babasının Halit'i her zaman kayırmaları, onu ağabeyinden daha az sevip ihmal etmeleri, Halit'i okutabilmek adına onun imkânlarını kısıtlamaları, evlenmesine izin vermemeleri, ölümlerinin ardından Halit'e muhtaç bırakmaları gibi çeşitli nedenlerle ağabeyini çocukluğundan beri hem kıskanır hem de ona karşı içi öfkeyle dolar. Enis Batur, "*Seniha'nın karmaşık iç dünyasında çocukluğundan başlayarak karşı koyulmaz biçimde büyüdüğü aktarılan ur, onun ruhsal anatomisine mührünü vurmuştur.*" diyerek<sup>425</sup> Seniha'nın kıskançlığının gittikçe şiddetlendiğine ve ruhsal yapısında hâkim duygu hâline geldiğine dikkati çeker. Seniha, Halit'e içten içe büyük bir hınç beslemesine rağmen onun yanından ayrılamaz, Halit evlendikten sonra bile onun yanında kalmaya devam eder. Çirkin bir kadın olan ve hayatını istediği gibi yaşayamayan Seniha'nın, ağabeyinin işleri rast gidip mutlu bir yaşam sürdürükçe ona olan kini de büyür. Ağabeyi onda takıntı hâline gelir. Bahriye Çeri, Örik'in "Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi" başlıklı yazısından hareketle Örik'in "*Yazarın dimağından çıkarıp sahifelere attığı şahıslarda hayat, bu şahısların karşılıklı ilişkilerinden doğan olaylarda [...] bulunmalıdır.*" şeklinde düşündüğünü belirtir.<sup>426</sup> Gerçekten de Örik'in romanlarında insan ilişkileri ön plana çıkar, romanlardaki hareket de duygu dünyası da bu ilişkiler etrafında örülür. Bu açıdan *Kıskanmak*'ta Seniha'nın ailesiyle, bilhassa ağabeyiyle olan ilişkisinin romanın merkezinde bulunması şaşırtıcı değildir. Seniha, başına gelen her şeyi ağabeyiyle ilişkilendirir. Hemen her konuda olduğu gibi, yıllarca hiçbir erkekle cinsel ilişkide bulunmamasının tek sorumlusunun da ağabeyi olduğuna inanıp onu suçlar. Ağabeyinin eve gönderdiği bir hademeyle cinsel arzularını tatmin etmek için birlikte olur. Seviştikten sonra Seniha'dan harçlık isteyen bu adam, Seniha'nın bir kez daha hayal kırıklığı ve tiksinti duymasına yol açar.<sup>427</sup>

---

<sup>425</sup> Enis Batur, "Tutkunun Negatif Çehresi Üzerine Kanlı Bir Divertimento", *Kıskanmak*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2016, s. 10.

<sup>426</sup> Bahriye Çeri, *Bir Cihan Kaynanası: Nahid Sırrı Örik*, 1. b., Ankara: Hece Yayınları, 2007, s. 54.

<sup>427</sup> Seniha, ilk kez komşusu Cemil Şevket'le cinsel ilişkiye girer. Evlilik sözü veren Cemil Şevket, Seniha'yla evlenmeden birlikte olunca aniden ortadan kaybolarak onu terk eder. Zira Seniha'yı sevdiği için değil, ağır başlı olduğunu düşündüğü için evlenmeyi düşünmektedir; Seniha'nın evlenmeden kendisini her şeyiyle ona teslim etmesi karşısında ondan soğur ve evlilik için artık bir neden görmez. Bir anda ortada kalan Seniha, bundan sonra gelen evlilik tekliflerini reddetmek zorunda olduğunu düşünür.

İsmi bile bilmediği bu hademe evden gider gitmez, aynaya bakar.<sup>428</sup> Seniha kendi rızasıyla cinsel ilişkiye girmesine rağmen mutlu olmak yerine son derece bedbahttır. Aynada yüzüne bakar, ama aklında Halit vardır. Demek ki aynada kendi yüzünü değil, Halit’in yüzünü görür. Biraz önce “düştüğü” durumun ağabeyinin yüzünden olduğunu düşünür. Seniha, “düşmüş” olduğunu düşünüyor olmalıdır, çünkü ev sahibesinin ağabeyiyle evlilik teklifini “*ellilik, şişman ve mintanlı bir adam karşısında yalnız istikrah duyacak kadar da zevk ve gururu*” olduğu gerekçesiyle reddeder (s. 149). Zira o “*göğsü nişanlarla dolu [...] Ferik Cemal Paşa’nın kızı olduğunu hiç bir zaman unutmaz.*” (s. 149) Seniha, kendi çirkinliğini kabul etmekle birlikte etrafındaki insanlara kibirle bakan biri olarak insanları suçlamaya meyillidir. Bu da onun biraz önce yaşadığı tecrübe yerine, neden Halit’in cinsel hayatının ne kadar sağlıklı, heyecanlı ve güzel olduğunu düşündüğünü açıklar. Kendi çirkin yüzü, Halit’in güzel yüzüyle tam bir tezat teşkil eder. Keza kaderleri de benzer şekilde birbirine tezattır.

Aynanın fiziksel açıdan ters gösterdiği düşünülürse, Seniha’nın aynada, duygusal açıdan yaklaşıldığında, aksi olarak düşündüğü Halit’i görmesi şaşırtıcı değildir. Hayatının her alanında önünde engel olan Halit, Seniha’nın zihnini başka bir şeye yer bırakmayacak kadar meşgul eder. Dolayısıyla Seniha, yıllarca arzuladığı bir tecrübeyi nihayet yaşamasına rağmen akli yaşadıklarında değil, hâlâ ağabeyindedir. Patolojik kıskançlık, Seniha’nın diğer insanların karşısında pasif kalmasına, böylece daimi bir acının içinde kıvranmasına yol açar. Yasemin Yolay, Örik’in romanlarındaki bireyleri incelediği yüksek lisans tezinde Seniha’nın durumunu, onun “*kendisi ve çevresi arasına tanımlayıcı bir sınır çizeme[memesine]*” bağlayarak aşağıdaki tespiti yapar:

*Seniha, hiçbir zaman içinde bulunduğu kötü durumun nedenlerini göremez. Bu yüzden de karşısına çıkan olanakların farkında dahi olmaz. Toplum, onu “çirkin” olarak tanımlar. O da bu tanımları kabullenir, öfke durumuna atılır. Bu öfkesi de onun, içinde bulunduğu kötü durumu görememesine, olanaklarını israf etmesine neden olur. Öfkesi kıskançlık, haset ve intikam duygusunu; kıskançlık, haset ve intikam duygusu da öfkesini körükler. Seniha bu karşılıklı duyguların*

---

Uzun zaman sonra ikinci kez biriyle sevişmiş, herhangi bir bağlılık duymasa da seviştiği bu adamın ondan para istemesi ona kendisini yeniden değersiz hissettirmiştir.

<sup>428</sup> Bu bir ihtiyaç mıdır, öyleyse neden kaynaklanmaktadır? Erhan Bener’in *Loş Ayna* romanında Mahide, apartman kapıcısıyla seviştikten sonra benzer şekilde kapıyı kapatıp kendi kendisine kalınca aynaya bakar, yine Bener’in *Yalnızlar* romanında Adalet, bir erkekle kendi arzusuyla ilk kez seviştikten sonra aynaya bakmak ister. İçgüdüsel bir hareket olarak verilen bu eylemlerin nedenleri romanlarda işlenmez.

*döngüsü içinde gidip gelir, ne romanın başında ne de sonunda aydınlanmayı yaşayamaz.*<sup>429</sup>

Çocukluğundan beri etrafındaki insanlardan onunla ilgili işittiği yargılar, onu belli duygulara hapseder. Hiç sağlıklı olmayan bu durum, roman ilerledikçe daha da açığa çıkar. Fırsatını bulduğu ilk anda yaşadıklarının/ağabeyinin ona yaşattıklarının hincını ağabeyinden çıkarmak ister. Bu bağlamda Seniha'nın baktığı “*etrafi yaprak ve çiçek taklidi şeylerle endam aynası*”nın özellikleri, Seniha'nın duygularına dair önemli bir ipucu vermesi nedeniyle ayrıca önemlidir. İlk bakışta ayna yapraklarla ve çiçeklerle sarılı gibi görünse de anlatıcı, bunların “*taklit şeyler*” olduklarını, yani gerçek olmadıklarını küçümser bir edayla ekler. Seniha da yıllarca ağabeyine ve yengesi Mükerrerem'e karşı duygularını açıkça ortaya koymaz. Gerçek duygularını ancak ağabeyi karısını öldürmek suçundan mahkemeye düştüğünde, ağabeyinin daha uzun süre hapisanede yatmasını arzuladığı için artık saklama gereği duymayarak açığa çıkarır.

Seniha'nın aynaya baktığı yukarıdaki sahne, aynaya bakmanın onun için -acı verici de olsa- özel bir an olduğunu gösterir, çünkü aynaya çok sık bakan biri değildir. Seniha'nın, fizikî görünüşü ve kaderi arasındaki uyum nedeniyle aynalarla arası açıktır: “*Bilhassa çenesiyle dudaklarının yanlarında peyda olan siyah kıllar kendisini bazı yaşlı Ermeni kadınlarına benzetiyor ve artık ne bunları ne de şakaklarından çenesine kadar yayılan sert sert tüyleri yok etmeye lüzum görmüyordu. Aynaya nadiren bakar ve her bakışında kendi kendisine kin, bazan merhamet duyar. bazan da “Allah müstahakını versin, maskara karı!” diye kendi nefsiyle, acı ve garip bir neşe duyarak eğlenirdi.*” (s. 150) Seniha, yaş -geleneksel anlayışa göre- artık genç sayılmasa da neredeyse bir genç kız kadar ince yapılı bir vücuda sahiptir. Bununla birlikte Seniha'nın hiçbir özelliği makbul sayılmaz, başkası için kesinlikle cazip sayılacak özellikler onu olduğundan daha yaşlı ve çirkin gösterir. Yüzünde çirkinliğinin işareti olarak sayılan ayrıntılar, bakımlı bir kadının elinde biraz makyajla tamamen gizlenmese de nispeten yumuşatılabilir ve daha estetik gösterilebilir; ama Seniha, buna hiç yanaşmaz. Buna paralel olarak aynaya çok seyrek bakar. Bu, onun kendisini kadınlıktan uzak görmesiyle yakından ilgilidir.<sup>430</sup>

<sup>429</sup> Yasemin Yolay, *Nahid Sırrı Örik'in Romanlarında Bireyin Dramı ve Yapı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, 2017, ss. 25-29.

<sup>430</sup> *Kıskanmak* romanının erkek karakterlerinden biri olan Nüzhet ise Seniha'nın aksine saçlarının kıvrımlarını düzeltme bahanesiyle aynanın karşısından ayrılmayan, süslü bir “erkek güzeli” olarak kadınsı bir portre çizer. Bu açıdan aynayı fazla kullanmak ya da hiç kullanmamak, kadınsı olmak ya da



Seviştikten sonra hemen aynaya bakması da genelde hissetmediği kadınlığını -kısa süreliğine ve acı şekilde de olsa- duyumsadığını kanıtlar.

Alıntıyla ilgili önemli bir nokta, alıntıda her ne kadar anlatıcının bakış açısı hâkim olsa da Seniha'nın kendisiyle ilgili değerlendirmelerinin anlatıcının yargılarıyla uyuşmasıdır; bu durum anlatıcının Seniha'nın zihnine girebilmesinden kaynaklanıyor görünse de dikkat edilirse anlatıcının yargılarının Seniha'dan değil, toplumsal değer yargılarından kaynaklandığı anlaşılır. Zira, anlatıcı, Seniha'nın kendisiyle ilgili duygu ve düşüncelerini, alıntıda görüldüğü gibi, ayrıca belirtir. Seniha, -bu kısımda anlatıcıyı haklı çıkarırcasına- aynaya baktığında, çirkinliği nedeniyle kendisine kimi zaman nefret kimi zaman merhamet duyar, kimi zamansa içindeki acıyı gizlercesine alaya vurur. Bu da onun kendisiyle ilgili sabit bir fikre ve duyguya takılı kalmadığını, yine de belli duygular etrafında dönüp durduğunu gösterir. Demek ki aynaya baktığında gördüğü yüzü onda belli anıları uyandırmakta, onu belli duygulara sevk etmektedir.

## **2. Sultan Hamid Düşerken (1957)**

1957 yılında *Sultan Hamid Düşerken* adıyla yayımlanan roman, 1976 yılında *Abdülhamit Düşerken* adıyla yeniden basılmasına rağmen 1994 ve sonraki baskılarda ilk adıyla yayımlanmaya devam eder.<sup>431</sup> Romanda Abdülhamit idaresinin son döneminde, II. Meşrutiyet'in ilanından 31 Mart Vakası'na kadar geçen zamanda padişaha yakın bir isim olan Mehmet Şahabettin Paşa ve ailesinin yaşadıkları baz alınarak bir dönemin resmi çizilir. Seksen üç yaşındaki Mehmet Şahabettin Paşa, elli bir yaşındaki karısı İzzet Hanım ve kızları Nimet ile Nimet'in kocası Şefik Bey romanın kişileridir. Romanda, Mehmet Şahabettin Paşa ve İzzet Hanım aynaya bakarlar. Mehmet Şahabettin Paşa, güçten düştüğü bir dönemde aynayı eski gücüne kavuştuğunu görmek için kullanırken İzzet Hanım tam tersine aynaya baktığında gücünü tamamen kaybettiğini görüp durumunu kabullenir:

*Hanımfendi bu feragate, Zeynep Hanımın gelip haberi vermeden çok evvel azmetmiş bulunuyordu. Kızı vasiyetnamenin kayıt ve şartlarını bildirip*

---

kadınsılıktan uzak olmakla bağlantılı olarak sunulur. Bu noktada önceki romanlarda kurulan ayna-züppe ilişkisi sürdürülür. Bu da bu konudaki toplumsal algıların devam etmesiyle açıklanabilir.

<sup>431</sup> Nahid Sırrı Örik, *Sultan Hamid Düşerken*, 1. b., İstanbul: Kanaat Yayınları, 1957. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

yanından ayrılınca elmaslarının yine bir servet teşkil edeceğini hesap ederek aşkıdan vazgeçmemeye, kızının yanında sığınmış bir ihtiyar ana haline düşmemeye karar vermişti. İrili ufaklı on dört mahfazaya yerleştirilmiş mücevheratının satılmasından hasıl olacak para ile birkaç temiz irad alabileceğini, bunların gelirin kaydı hayat kırk altın da ilâve edilince Hilmi Efendi ile müreffeh bir tarzda yaşayabileceğini düşünmüştü. Ve bunları ancak bir kandilin ölgün aydınlığı içindeki yatak odasında düşünürken kâhyanın kızı tarafından koğulduğundan, çıkıp gittiğinden haberi yoktu. Fakat birden ışığı yakarak aynaya bakmak ihtiyacını duymuş ve ayna kendisine o vakte kadar hiç görmediği bir yüz göstermişti.

Bu yüzün bütün haraplığı Mehmet Şahabeddin Paşanın mirasçısı olmaktan ileri gelmiş bir kederin mi mahsulü idi? Bu mirası bekler ve bu mirası kazandıktan sonra Hilmi Efendiye karısını boşattırarak veyahut onu görmekten kendisini katiiyen menederek gireceği uzun ve mesut bir evlilik hayatının hulyalarıyla yaşarken genç ve güzel miydi? Gözlerinin atllarıyla yanlarındaki bu buruşuklar, dudaklarının iki tarafında bu çizgiler ve çenesinin altında bu sarkıklar yok muydu? Gözleri böyle fersiz ve bu derecede kirpiksiz miydi? Alnının iki yanında saçları bu derecede ağarmış ve boya altından kökler bu kadar beyazla dolu muydu?

İzzet Hanımefendi kendi nefsince münasip bularak kendi nefsine de inandırdığı yaşının rakamlarıyla “kırk bir yaşında bu hale nasıl gelmişim?” dedi. Sonra yalnızken, kendi nefsine doğru söylemeği münasip bulup, esasen yaşlılığını itiraf etmekte artık hiçbir mahzur kalmadığını da düşünerek rakamı tashihle: -Elli yaşında altmışlık bir kadına dönmüşüm!! diye ilâve etmişti. (ss.199-200)

Susan Sontag, kadınların ve erkeklerin yaşlanmaya karşı farklı tepkiler verdiklerini söylediği “The Double Standard of Aging” başlıklı makalesinde kadınların yaşlanmaktan erkeklere nazaran çok daha fazla etkilendiklerini, çünkü kadınların yaşlandıkça birçok açıdan statü kaybettiklerini belirterek özellikle fiziksel olarak erkekler için daha az çekici hâle gelmelerinin sahip oldukları gücü yitirmelerine yol açtığına dikkati çeker.<sup>432</sup> Sontag’ın açıklaması, İzzet Hanım’ın ailesi içindeki konumunu ve bu doğrultuda şekillenen psikolojisini anlamak için son derece önemlidir. İzzet Hanım, gençliğinde Mehmet Şahabettin Paşa’nın konağında halayıktır, Nimet’e hamile kalınca konağın hanımlarından biri olur. Gençliği ve güzelliği sayesinde konakta sözü geçen biri hâline gelen İzzet Hanım, hanımlar öldükten sonra daha da güçlenir; ama kızıyla arası bir türlü iyi olmaz. Kocasını kızıyla yakınlaştıkça, İzzet Hanım’ın konaktaki pozisyonu zayıflar. Mehmet Şahabettin Paşa’dan beklediği ilgiyi ve sevgiyi bir türlü göremeyen, evde arzuladığı statüye tam olarak erişemeyen İzzet Hanım, kocasını evin kahyası Hilmi Efendi’yle aldatır. Kocasını öldükten sonra Hilmi Efendi’yle evlenmeye karar verir. Kocasını mirasını kızı Zeynep’e bırakmıştır, ama sahip olduğu zinetin geçimini sağlamaya yeteceğine inanır. Kızının ona karşı takındığı kin dolu tavrına

<sup>432</sup> Susan Sontag, “The Double Standard of Aging”, *Saturday Review*, 1972, ss. 29-38.

rağmen olumlu düşüncelerle geleceğini tasavvur etmeye çalışırken bir anda aynada kendisine bakma ihtiyacı duyar. Onu aynaya bakmaya iten sebep açıklanmaz; ama Hilmi Efendi'yle kurduğu gelecek hayallerinin gerçekleşme olasılığının aslında düşük olduğunu içten içe biliyor olması, onu gerçeklerle yüzleşmesi gerektiği için istemese de aynaya yönelmiş olmalıdır. İzzet Hanım, Hilmi Efendi'yle birlikte olurken nasıl görüldüğünü düşündüğüne göre, sanki hayatında ilk kez aynaya bakıyor gibidir. Bu, onun ilk defa hakikatle yüzleşmekte olduğunu gösterir. Çok yaşlanmış olduğunu, artık alımlı bir kadın olmadığını kabul ederken yüzündeki yaşlılık izlerinin yeni olmadığını, Hilmi Efendi'nin bunlara rağmen onunla nasıl birlikte olduğunu düşünür. Bu sırada Nimet'in Hilmi Efendi'yi kovduğunu, Hilmi Efendi'nin bunun üzerine onu çoktan bırakıp gittiğini henüz bilmiyor olsa da sanki onu aslında gerçekten sevmediğini, parasız kalınca terk edeceğini sezer.<sup>433</sup> Zira, aynada gördüğü yüz, Hilmi Efendi'yi karısından ayırıp ona bağlayacak kadar genç ve güzel değildir. Oysa daha önce onunla birlikteyken kendisini gayet güzel ve çekici bulmaktaydı. Onun algısındaki değişikliğin sebebi ekonomik şartların değişmesinde yatar, çünkü ihtiyaçlar ve öncelikler şartlara göre değişebilmektedir. İzzet Hanım, ekonomik bir kaygı gütmeye başladığı dönemde Hilmi Efendi'nin ilgisiyle kendisini genç ve mutlu hisseder, böylece yaşlılık krizini yaşamaz. Ne var ki şartlar değişmiştir. Tüm mirasın sahibi olarak evin tek hâkimi olan kızı Nimet'le arası kötü olduğu için ekonomik açıdan refah günleri geride kalmıştır, ayrıca evdeki durumu da belirsizdir. Buna rağmen başta gelecek için umutlu olmaya çalışsa bile sonunda vaziyetini olduğu gibi kabul etmek zorunda kalır. Ayna, bu aşamada onun gerçeklere teslimiyetini sağlar, çünkü zihninde birtakım hesaplar yapsa da ayna ona gerçekleri reddedemeyeceği bir açıklıkla sunar.

---

<sup>433</sup> Hilmi Efendi, İzzet Hanımefendi'yi gerçekten sevmez. Hülya Dünder'ın da dediği gibi, “*Kâhya Hilmi Efendi'nin İzzet Hanım'a 'aşk'ı [...] yaşlı kadın aracılığıyla elde etmeyi umduğu servete bağlı olup bir çıkar hesabından başka bir şey değildir.*” (Dünder, *Nahit Sırrı Örik'in Romanlarında Narsisist Entrikalar*, s. 228.) İzzet Hanım sayesinde sahip olacağı servet için karısını uzun zaman ihmal eder, gerekirse boşamayı düşünür; ancak beklediğinin aksine İzzet Hanım, kocasından kalan servete varis olamadığı gibi tüm mirasın sahibi olan Nimet Hanım onu evden kovunca İzzet Hanım'dan intikam alacak kadar çirkin ahlâklı bir adamdır. Bununla birlikte İzzet Hanım'ın ona karşı olan sevgisi de saf değildir. O da kocasından göremediği ilgiyi Hilmi Efendi'den gördüğü için onunla birlikte olur. Kızı Zeynep'in konağın tek hâkimi olmasının sonucunda başta evden gitmeyi düşünse bile ekonomik kaygılar ağır basar ve Hilmi Efendi'den kolayca vazgeçer. Nüket Esen, bu nedenle, “*romanın başında Nimet'e kıyasla aptal bir kadın olarak görünen İzzet Hanım'ın romanın sonunda aslında akıllı ve en az Nimet kadar hesaplı bir insan olduğu[nun] ortaya çık[ışını]*” söyler (Nüket Esen, *Türk Romanında Aile Kurumu*, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı, 1991, s. 155.). Sonuçta aralarındaki ilişkinin sevgiye dayanmadığı, tamamen kişisel çıkarlara bağlı olduğu açıktır; çıkarların sona erdiği noktada birbirlerinden ayrılmaları bunu kanıtlar.

## L. PEYAMİ SAFA

### 1. *Sözde Kızlar* (1923)

Peyami Safa'nın 1922 yılında tefrika edilen, 1923 yılında kitaplaştırılan ikinci romanı *Sözde Kızlar*,<sup>434</sup> Mütareke dönemi İstanbul'unu anlatır. Küçük yaşta annesi vefat eden Mebrure, babasını da savaş nedeniyle kaybedince Manisa'dan Bursa'ya gider; Bursa'daki amcası ölünce oradan İstanbul'a akrabalarının yanına, Nafi Efendi konağına sığınır. Nafi Bey çoktan ölmüştür. Mebrure, Nafi Bey'in karısı Nazmiye Hanım ve çocukları Nevin ile Behiç'in Batılı yaşam tarzına özenen şatafatlı hayatlarının içine mecburen girmiş olur. Mebrure, alışık olmadığı bu hayattan tiksilmekle birlikte konağın maddi imkânlarının etkisinde kalır. Örnek olarak, eve ilk geldiğinde kendisine sunulan imkânlar karşısında sıkılır, burayı terk etmeyi düşünse de kalacak yere ve maddi desteğe ihtiyaç duyduğu için kalmaya karar verir. Konağa geldikten sonra ilk olarak yıkanıp vücut temizliğiyle uzun uzun ilgilenir. Savaş şartları yüzünden uzun zamandır kendisiyle ilgilenemediği için aynaya baktığında kendisini bambaşka bir hâlde görür:

*Mebrure banyodan çıktıktan sonra, yatak odasına koştu. Yarım saat kadar, saçlarını kurutmak, ılık su içinde yumuşayarak banyodan sonra öbek öbek pembeleşen ve sıcak bir buhar ile tüten vücudunu ovmakla oyalandı. Tuvaleti de bir yarım saat sürdü. Başını yaptıktan, esvabını giydikten sonra, büyük aynanın karşısına geçtiği zaman hayretle bir iki adım geriledi, yüreği birden sevinçle doldu: Tuvalet onu ne değiştirmişti, gençliğinin cazibesini, vücudunun, saçlarının, gözlerinin rengini nasıl belli etmişti, âdeti benliğinde bir başkalık duyuyordu. Artık dünkü kılıksız, şaşkın, avare muhacir kızı değildi, artık vücudunun özlediği rahata, zevkinin istediği temizliğe ve güzelliğe kavuşmuştu: Buğday renkli, az beyzî çehresinde yorgun bir hülya ile yayılan uzun kirpikli, siyah gözlerinin, zarif başını çerçeveleyen ve bir su kadar parlak, akıcı, yumuşak siyah saçlarıyla mükemmel bir ahengi vardı. Narin burnu, hafif bir kavis ile çehresine gururlu bir cazibe veriyordu. Kendisinden daha zayıf Nevin'in elbisesi içinde Mebrure'nin vücudu, ipek kumaşı gergin bir yuvarlaklıkla şişiriyor, olgun göğsü, ince beli, biçimli kalçaları robun altında, çıplak bir statü vücudu kadar beliriyordu. Hizmetçinin banyodan sonra getirdiği iskarpinleri de giydi ve bu iane tuvaletiyle, kendi güzelliğinin gururunu da feda ederek bahçeye çıktı. (ss. 17-18)*

Mebrure, banyodan çıkar çıkmaz bakımına uzun sayılabilecek bir süre özenle devam eder, tuvaletini tamamlar. Bütün hazırlığını tamamladıktan sonra büyük bir aynanın

<sup>434</sup> Peyami Safa, *Sözde Kızlar*, 1. b., [İstanbul]: Orhaniye Matbaası, 1341 [1923]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.) “Sözde Kızlar romanı, ‘Serazad’ imzasıyla Sabah gazetesinde tefrika edilir (25 Eylül 1338, nr. 11796). Tefrika, gazetenin kapanması üzerine yarıda kalır. Tefrika ile ilk iki baskıda yer alan bazı kısımlar (mesela ‘kokain’ sahnesi vb. kısımlar), daha sonraki baskılarda (1938’den itibaren) çıkarılır.” (Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, 2. b., İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2014, s. 77.)

karşısına geçer.<sup>435</sup> Kendisine büyük bir aynada bakması, uzun ve itinalı hazırlığıyla gayet uyumludur. Öncelikle büyük ayna, kendisini tamamıyla görmesini sağlar. İkinci olarak, büyük ayna yeni hâlini çok beğenen ve kendi cazibesini uzun uzun seyreden Mebrure'nin gururuyla da doğru orantılıdır. Mebrure, ayna karşısında kendisini seyrederken İstanbul'a gelmeden önceki hâliyle yeni hâlini karşılaştırır ve yeni hâlini çok daha üstün bulur. Yeni hâlinin “mükemmel bir ahengi” vardır, “gençliğinin cazibesi” tuvalet sayesinde ortaya çıkmıştır. Eski hâli için “kılıksız, şaşkın, avare muhacir kızı” diye hakaretâmiz bir ifade kullanacak kadar arada büyük bir fark görür. Keza aynaya bakar bakmaz “benliğinde bir başkalık” duyar. Ayrıca Mebrure, özlediği rahata kavuştuğunu söyler, bu da onun içten içe bu yeni hâlini hak ettiğini düşündüğünü gösterir. Paragrafta birkaç kere geçen “gurur” kelimesi, onun ayna karşısına geçip kendisini görünce oluşan değil, aksine çoktan sahip olduğu, sanki hatırladığı bir duygunun ifadesi gibidir. Mebrure, annesini kaybedene kadar İstanbul'da müreffeh bir hayat sürmüş, annesinin ölümünden sonra babasıyla birlikte Manisa'ya yerleşmiş, İzmir'de özel bir Amerikan okulunda eğitim almış, ancak savaş şartları onu babasından ayırmıştır. Hayatın hem iyi hem de kötü şartlarını bilen biri olarak Mebrure, özüne dönmüş gibi hisseder. Bir süredir bastırıldığı anlaşılan gururu yeniden ortaya çıkar. Bununla birlikte bu gurur, Mebrure için hiçbir zaman yıkıcı bir güç olmaz; aksine Mebrure'nin içine girdiği yeni ortamda ayakta kalmasını sağlar. Mebrure, kötü bir durumda olsa bile kendisini aciz hissetmez ve kendisini korumasını bilir.

Mebrure'nin gururlu ve güçlü kişiliği, romanın ilerleyen kısımlarında belirginleşir, çevresindekiler onun kendinden emin tavırları karşısında hareketlerini Mebrure'ye göre şekillendirirler. Örnek olarak, yukarıdaki alıntıda Mebrure, kendisinin akranı olan evin küçükhanımı Nevin'in elbisesinin kendisine ondan daha çok yakıştığını düşünür. Nevin'e karşı fiziksel açıdan kendisini üstün görmektedir, bundan gurur duyar; ancak bu gurur boşuna değildir. Birkaç sayfa sonra Nevin de kendisini güzellik

---

<sup>435</sup> Refik Halit Karay'ın *İstanbul'un İç Yüzü* romanında, akşama misafir bekleyen İsmet, kendisine çeki düzen vermek, toparlanmak için banyo yaptıktan sonra üzerinde bornozuyla aynanın karşısına geçer. Daha sonra elde gümüş aynayla, minderin üzerinde bir süre zevk yapar. (Refik Halit [Karay], *İstanbul'un İç Yüzü*, 1. b., İstanbul: Kitabhane-i Hilmi, 1920, s. 47.) Peyami Safa'nın da Refik Halit'in de romanlarında, yalnızca kiri değil, aynı zamanda yorgunluğu ve dağınıklığı bertaraf etmek amacıyla yapılan banyodan sonra aynaya bakmak, karakterlerin bedenleriyle beraber duygusal açıdan da yumuşayarak kendilerini iyi hissetmelerini sağlar.

açısından Mebrure'yle kıyaslar ve zayıflığın daha makbul olduğunu belirtmesine rağmen vücutça kendisinden daha dolgun olan Mebrure'yi üstün bulur:

*Nevin, Mebrure'ye yarı mest, manâlı bir göz ucuyla baktı ve notayı hemen yerine koydu. Mebrure, isteksizliğini gizleyerek piyanosuna devam etmesini söyledi, fakat Nevin, gittikçe artan bir can sıkıntısıyla aynanın önüne gitti, küçük parmaklarını ince telli kumral saç buklelerinin yanında gezdirerek birkaç dakika başıyla oynadı, sonra göğsünü ve memelerini avuçladı, aynadan Mebrure'ye bakarak:*

*- Yine zayıfladım, dedi.*

*Mebrure kısık bir sesle itiraz etti:*

*- Zayıf değilsiniz.*

*- Yo... Zayıfım ya... Zayıfım ya... Bazılarının bu kadar zayıflık hoşuna gidiyor, dans etmek için de bu vücut iyi, fakat, ne olursa olsun, biraz daha toplu olmak isterdim.*

*Birdenbire Mebrure'ye döndü:*

*- Sen ne iyisin, ne iyi... Kolların, göğsün, kalçaların mükemmel. Hele böyle, ayağını ayağının üstüne attığın zaman jüpün altında gizlenen dizlerinden aşağıya doğru, ipek çorabın içinde toplu ve muntazam etlerin... Nasıl söyleyim... Pek atreyan... Söyle Türkçesini... pek... pek cazip... (ss. 22-23)*

Nevin, piyano çalarken bir anda can sıkıntısıyla Mebrure'ye bakıp çalmayı bırakır ve aynanın karşısına geçer. Aynaya bakarken cinsel kimliğini ön plana çıkaran hareketler yapmasına bakılırsa kendisini alımlı ve cazibeli bulmaktadır. Küçük parmaklarıyla, ince telli kumral bukleli saçlarıyla, zayıflığıyla makbul bir kadın portresine sahip olduğunu hissettirir. Nitekim, insanların genel olarak zayıf kadınları beğendiklerini sesli olarak da dile getirir.<sup>436</sup> Buna rağmen tatmin olmamıştır. Bakışlarını aynada kendini incelemeye devam etmek yerine ideal kadın olarak gördüğü Mebrure'ye çevirir. Tatmin olmamasının nedenini de açık yüreklilikle Mebrure'ye söyler: Mebrure'nin - kendisinden daha kilolu olmasına rağmen- mükemmel bir fiziksel görünüşü vardır. Mebrure'yi cazip bulur. Romanda Nevin ve onun temsil ettiği kadınlar için (Nazmiye Hanım, Belma vd.) bedenleri, toplumsal statülerini belirleyen son derece önemli bir unsurdur; bu nedenle beden bakımı aynı zamanda onların varoluşlarını da belirler. Jean Baudrillard'a göre beden algısı Modernizmle birlikte değişmiştir: “[B]eden [...] ahlâkî ve ideolojik işlevde tam anlamıyla ruhun yerini almıştır. [...] Eğer eskiden bedeni sarmalayan ruh idiyse, günümüzde ruhu sarmalayan bedendir, ama ruhu sarmalayan çıplaklığın (ve dolayısıyla arzunun) patlaması olarak ten değil; prestij giysisi ve ikinci

<sup>436</sup> Nevin'in takıntılı şekilde bedenine odaklanması, modern bireye empoze edilen beden algısıyla ilgilidir. Jean Baudrillard'ın da dikkat çektiği gibi zayıflık ve güzellik arasında doğrudan bir bağlantı yoktur, şişmanlığın daha makbul olduğu dönemler bulunmaktadır. Beden üzerine ayrıntılı tartışma için bkz: Jean Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, çev. Ferda Keskin, Hazal Deliceçaylı, 3. b., İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2008, ss. 163-193.

konut olarak, gösterge ve moda göstergesi olarak ten.”<sup>437</sup> Beden, romandaki bütün karakterler için önemlidir. Her ne kadar Mebrure ideal kadın olarak bedene diğerlerinin yaklaştığı gibi yaklaşmasa da bedeninin önemini inkâr etmez. O da Nazmiye Hanım’ın evine gelir gelmez uzun zamandır ihmal ettiği bedenine “hak ettiği” ilgiyi nihayet gösterme fırsatını bulduğu için memnundur. Buna rağmen Mebrure’yi diğer kadınlardan ayıran en temel özellik yine bedene bakış açısidir. Beyhan Kanter’in yerinde tespitiyle, “*Mebrure, kendi tabii rengini ve cildinin parlaklığını muhafaza ederek moda unsuru ile şekillenen sahte ve ödünç bir bedeni reddeder. Oysa Nevin’in ‘benlik bulgusu’; aidiyet hissi duyduğu sosyal ortamda, bedeninin ‘referans değere’ dönüşmesini yansıtan toplumsal bir kaygıyla şekillenir. Nevin, Mebrure’nin bedenini de aynı kaygularla incelemeye tabi tutar.*”<sup>438</sup> Mebrure, romandaki diğer kadınlar gibi bedenini fetişleştirmez, onu bir sermaye olarak görmez. Bu nedenle kendisi de bedenini içten içe Nevin’le kıyaslasa da Nevin’in aksine bedenini bir yatırım aracı olarak kullanmaz.

Nevin’in, bedenini Mebrure’ninkiyile kıyasladığı kısımla ilgili önemli bir diğer konu ikisinin de bu kıyaslamayı ayna karşısında yapması ve aynı sonuca ulaşmasıdır. Dolayısıyla karşılaştırma, şahsî görüşlerden çıkıp nesnel birer yargıya dönüşür. Anlatıcının bu kıyaslamayı, iki karakteri ayna karşındayken bizzat kendilerine yaptırması bu açıdan anlatıcının da bakış açısını verir. Böylece ince bir taktikle, kıyasın nesnelere olan iki kişi, özne konumuna yükseltilerek anlatıcı aradan çekilmiş, anlatıcı kendi yargısını doğrudan okura iletmeyip yargıyı daha güçlü ve ikna edici kılmıştır.

Nevin ve Mebrure arasındaki karşılaştırma, anlatıcının onların ayna karşısındaki hâllerini vermesiyle devam eder. Nevin’in aynaya baktığı sahneden birkaç sayfa sonra Mebrure tekrar ayna karşısında görülür. Bu kez ilkinde göre hiç de gururlu değildir:

*Mebrure ayağa kalkmıştı, sevk-i tabiiyle aynaya yürüdü, parmaklarını saçlarına dokundururken, birdenbire içinden gelen gayet samimi, derin, uzun bir nefesle:  
- Ah, dedi, babam İstanbul’da ise ne mesut, ne mesut olacağım... (s. 27)*

Mebrure’nin saçlarını okşayan el hareketi Nevin’in biraz önceki hareketini andırır, ancak bunun Nevin’ininkinin aksine düşünmeksizin, içgüdüyle gerçekleştiğine dikkat çekilir. Bu açıdan Mebrure daha doğal hareket etmektedir. Ayrıca zihni o an babasıyla meşgul olduğu için aynaya baktığında kendisini görmez. Bu durum, genelde aynaya

<sup>437</sup> Baudrillard, *Tüketim Toplumu*, s. 163-164.

<sup>438</sup> Beyhan Kanter, “*Kurmaca Bedenler*”: *Türk Romanında Bir Söylem Biçimi Olarak Beden (1923-1980)*, 1. b., İstanbul: Kesit Yayınları, 2019, s. 88.

bakan kadınlar için beklenen bir tepki değildir. Bu da Mebrure'yi babasını düşünen, masum bir kadın yapar.

Anlatıcı, iki kadını ayna karşısında göstererek romanın ilerleyen kısımlarında bir kez daha karşılaştırır:

*Aynanın önüne geçtiler.*

*Nevin dedi ki:*

*- Bu yeni hayatında tuvaletin büyük bir ehemmiyeti var. Bunun inceliklerini öğrenmelisin, şimdi benim tuvaletime dikkat et.*

*Ve başladı: [...]*

*- Eğer sürmenin üstüne bunu sürmezsen renk tabii olmaz. Bütün Avrupa aktrisleri bu koloru kullanıyorlar.*

*Parmağının ucunda yine biraz sürme ezerek burmunun her iki kanadının aşağıya doğru nihayet noktalarını hafif, belirsiz bir gölgeye buladı. Dudaklarına ve yanaklarına kırmızılık sürdü, pudra ponponuyla alından göğsüne ve ensesine kadar bütün başını hafif bir pudra tabakasıyla boyadı. Sonunda, küçük bir elbezini gayet az kolonya ile ıslatarak bununla yüzünün fazla boyalı yerlerini sildi, rengini hafifletmeye çalıştı, ötede beride gayritabiî bir halde biriken boya, pudra ve sürme lekelerini dağıttı. [...]*

*O hâlde ki, bütün bu taze kadın vücudunda, bir iğne ucu kadar tabii yer, sunî vasıtaların hücum ve istilâsına uğramayan hiçbir cilt noktası kalmadı; tepeden tırnağa kadar bedeninin her tarafında tabiat ricat etti. Boyalar, rayihali suların altında kendi parlaklığı, kokusu ve rengi uçtu, silinip gitti.*

*Bu sözde kız tuvaleti, Mebrure'yi hayrete düşürmedi. O, sokaklarda böyle ne kadınlara rastlamış, onların küçük birer mürekkep hokkası gibi siyah göz çukurlarına, sarası tutmuş insanlar gibi bembeyaz yüzlerine, dudaklarının çiğ ve iğrendirici kırmızılığına tiksinerak bakmış, bütün bu zavallıları yol ortalarında durdurarak, yüzlerine karşı:*

*- Yazık, güzelleşmek istiyorsunuz, halbuki iğrenç kılıklara giriyorsunuz, yüzünüze bakmak bile insana nefret veriyor!*

*diye bağırarak ihtiyacını duymuştu.*

*Nevin, şimdi saçlarıyla uğraşıyordu. Mebrure yalnız, Nevin'in saç yapmadaki hünerini beğendi. Kıvrak, ince parmaklarıyla saçları âdeta bir dantela örer gibi maharetle kıvrıyor, büküyor, topluyordu.*

*Nevin, tuvaletini bitirince:*

*- Haydi sıra sana geldi, dedi.*

*Fakat Mebrure'nin tuvaleti, o kadar kısa ve basit oldu ki Nevin âdeta sinirleniyor, bu hâli zarafete karşı bir kayıtsızlık sayıyordu. Ne olursa olsun, Mebrure kendi tabii rengini, cildinin parlaklığını muhafaza etti. Nevin'in az giyilmiş, tanınmamış bir esvabı Mebrure'ye pek yaraştı. (ss. 55-58)*

Nevin, babasıyla ilgili belki bir bilgiye ulaşır ihtimaliyle gazetelerle ilgilenen Mebrure'yi zorla yerinden kaldırarak kendi odasına götürür. Mebrure'nin babasıyla ilgili endişelerini asla paylaşmaz. İlk bakışta, o gün gelecek ziyaretçilerini düşündüğü söylenebilir; bu doğru olmakla birlikte bu sahnede Nevin'in davranışının altında yatan asıl neden misafirlerini düşünmesi değildir. Nevin, daha önce “*ideal ve cazip kadın*”



olarak gördüğünü söylediği Mebrure'ye kendince bir ders vererek üstün konuma geçmeyi hedefler.

Nevin, fiziksel olarak Mebrure'yi mükemmel bulsa da onda bir kusur tespit eder: Mebrure tuvaletine yeteri kadar özen göstermemektedir. Beyhan Kanter'in ifadesiyle, “*Nazmiye Hanım'ın evindeki davetlere gelenler için şık ve güzel olmak, beden düzeyinde yüceltilmek ve estetik bir zevk oluşturmak açısından önem arz eder.*”<sup>439</sup> Bedenin görünüşüne verilen önem, Nevin'in Mebrure üzerinde kurmak istediği hakimiyet için bir bahanedir. Nevin, Mebrure'de gördüğü bu eksikliği kapatması konusunda ona yardımcı olarak aslında ona yol gösteren kişi olmak ister. Bu da Nevin'e Mebrure karşısında manevi bir üstünlük sağlayacaktır. Bunun için Nevin, makyajın inceliklerini teker teker kendisinde uygulayarak Mebrure'ye gösterir. Her bir ayrıntının âdeta şart olduğunu ileri sürer. Makyajı Avrupa aktrislerinin yaptığı gibi yaptığını belirterek işi gayet iyi bilen biri olduğu iddiasıyla kendisini kendisince ideal olarak gördüğü kadınlarla özdeşleştirir, bunun üzerinden kendisini de ideal bir kadın gibi sunmaya çalışır.

Anlatıcının gerçekçi bir dille anlattığı bu kısımda Nevin'in her hareketi adım adım kelimelerle adeta gösterilir. Hangi malzemeyi, hangi sırada, hangi renklerle kullandığı, bunları nasıl uyguladığı püf noktalarıyla birlikte verilir. Tüm bu ayrıntılarda anlatıcının seçtiği kelimelere bakılırsa Nevin'in makyajı abartılı ve yapaydır, bu nedenle de makbul değildir. Örnek olarak, bütün yüzünü “*krem tabakasıyla sıvadi*” ifadesi olumlu çağrışımlar yapmaz. Benzer şekilde Avrupa aktrislerini rol-model almak, özentiliğin göstergesidir; üstelik millî olmayanın ideal olarak benimsenmesi yapaylık ve yozlaşmayla ilgilidir. Anlatıcı en son “*bu taze kadın vücudunda, bir iğne ucu kadar tabii bir yer, sunî vasıtaların hücum ve istilâsına uğramayan hiçbir cilt noktası kalmadı*” diyerek fikrini açıkça dile getirir. Mebrure de anlatıcının bu bakış açısını paylaşır. Nevin makyajını tamamladıktan sonra Mebrure'nin düşünceleri duyulur. Mebrure, Nevin'in yüzüne makyaj adı altında taktığı maskeden tiksindir, ancak yüksek sesle dile getirmediği düşünceleri, yalnızca okur tarafından bilinir.

---

<sup>439</sup> Beyhan Kanter, “Peyami Safa'nın Romanlarında Beden İmgesi”, *Peyami Safa*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015, s. 272.

Mebrure ve Nevin arasındaki rekabetten Mebrure galip çıkar. Ayna karşısındaki hazırlık süreleri, kadınlara bakış açısını belirler. Nevin'in uzun uğraşlarla tamamladığı tuvaletine karşı Mebrure'ninki çok kısa sürer. Aralarındaki mesafe böylece iyice açılmış olur; Mebrure, fiziksel güzelliğinin yanı sıra doğallığıyla da Nevin'in çok üstündedir. Nevin, Mebrure'nin “*kısa ve basit*” makyajını nezakete aykırı saysa da Mebrure'nin kendinden emin tavrı, onu “*basit*” makyajıyla daha da güçlü ve alımlı yapar. Nevin'in ayna karşısındaki her hareketi ayrıntılarla tasvir edilirken Mebrure'nin makyaj olarak ne yaptığı hakkında bilgi verilmez. Yalnızca çok kısa ve basit olduğu vurgulanan bu makyajın özelliği -Nevin'in koruyamadığı tazeliğine karşılık- Mebrure'nin doğallığına zarar vermemesidir. Ayrıca yine Nevin'den ödünç alarak giydiği giysinin Mebrure'ye çok yakıştığı söylenir. Mebrure'nin ayna karşısındaki hâlinin anlatıldığı bu çok kısa kısımda anlatıcının bakış açısı egemendir. Anlatıcı, ayrıntıya girmeye gerek görmeyerek doğrudan sonucu verir. Betimlemelerde genelde ana karakterler için daha çok yer ayrılır; ancak burada bir anlatı taktiği olarak anlatıcının karakterlere ayırdığı kısım, onların ayna karşısında harcadıkları süreyle ters orantılıdır. Anlatıcı, “*Nevin'i seyreden Mebrure vasıtasıyla olumsuz genç kız tipi ile örnek alınması gereken genç kız tipini bir araya getirir.*”<sup>440</sup> İki arasındaki farkı ortaya çıkarmak için anlatıcı bu kez olumsuz örneğe odaklanmış, onun olumsuz olduğunu söylemek yerine bizzat okura göstermek istemiştir. Bu noktada Peyami Safa'nın “[y]azarlığında aktif rolü yansıtmacılık değil, niyetçilik oynar.” diyen Sema Uğurcan'ın tespiti önemlidir: “Sözde Kızlar'dan (1928) Yalnızız'a (1951) kadar bütün eserinde zihniyeti oluşturan duygu, düşünce, ahlâkî belirlemelerde; bize ait olanla Batı'dan gelenlerin ayrı ayrı yahut terkip hâlinde görünüşlerini sunar.”<sup>441</sup> Yukarıdaki sahneler de bu doğrultuda kurgulanmıştır. Bu aşamada örnek okurdan<sup>442</sup> Nevin'in gerçekten uzun ve abartılı makyaj hazırlıkları karşısında anlatıcının tarafında yer alması beklenir. Buna karşılık anlatıcı, olumlu örneğin sadeliğini kanıtlamak için onu mümkün merteye ayna karşısında yokmuş gibi

---

<sup>440</sup> Alev Sinar, “Edebiyata Yansıyan Kriz: Sözde Kızlar ve Zaniyeler Örneği”, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 4, S. 4 (2003), s. 150.

<sup>441</sup> Sema Uğurcan, “Zihniyetlerin Yansıma Alanı Olarak Peyami Safa'nın Romanları ve Şahıslar Dünyası”, *Erdem*, S. 62 (2012), ss. 263-264.

<sup>442</sup> “Örnek okur” kavramı, Umberto Eco'nun *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* kitabına dayanarak kullanılmıştır. Eco'ya göre örnek okur, ampirik okurdan farklı olarak “[m]etnin işbirliğine gidecek biri olarak öngörmekle kalmayıp, aynı zamanda yaratmaya çalıştığı okur tipi[dir].” (Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay, 7. b., İstanbul: Can Yayınları, 2013, s. 21.)

anlatır. Böylece ikisinin ayna karşısındaki savaşı hem karakterler hem de anlatıcı için Mebrure'nin zaferiyle neticelenir.

## 2. *Mahşer* (1924)

Peyami Safa'nın 1924 yılında yazdığı Mütareke dönemi İstanbul'unu anlatan romanı *Mahşer*,<sup>443</sup> ana erkek karakter Nihad'ın Çanakkale cephesinden döndükten sonraki hayatını anlatır. Romanda aynaya bakan kişi çoğunlukla Nihad'dır. Yalnızca bir yerde Nihad'ın işvereni Seniha Hanım da ayna karşısında betimlenir. Nihad'ın bakış açısından verilen sahnede, yatak odasındaki Seniha Hanım'ı balkondan gizlice izleyen Nihad, onun Alâaddin Bey'le yakınlaşmasını şaşkınlıkla ve heyecanla seyreder. Sonrasında Alâaddin Bey gider ve odaya kocası Mahir Bey girer. Mahir Bey, Alâaddin Bey'in aksine, "*aynalı dolabın önünde soyunarak elbisesini değiştirmeye başlayan zevcesine hiç bakm[az.]*" (s. 21) Nihad'ın Seniha Hanım'ı ilk gördüğü andan itibaren alımlı ve şuh bir kadın olarak betimlediği göz önüne alındığında Alâaddin Bey'in Seniha Hanım'a karşı ilgisizliği düşündürücüdür. Mahir Bey, güzelliği sayesinde elde ettiği başarıyı duyduktan sonra karısını seyretmeye başlar. Seniha Hanım'ı işlerini ilerletmek için "sermaye" gibi kullanan Mahir Bey için karısının cazibesi, kendisini cezbetmesinden çok başkalarını cezbettiği ve bu sayede maddi kazanç elde etmesine yardım ettiği için önemlidir.

Seniha Hanım ise soyunurken bir yandan aynadan kocasını öte yandan kendisini takip eder. Soyunurken aynı zamanda kocasıyla konuşmaya devam eden Seniha Hanım, böylece hem kendi bedenini hem de kocasının tepkilerini ayna sayesinde aynı anda kontrol altında tutmuş olur. Aynayı çok amaçlı kullanan Seniha Hanım'ın roman boyunca sergilediği güçlü kadın profilinin kaynağı burada yatmaktadır. Seniha Hanım, aynada hem kendi güzelliğini hem de bu güzellik sayesinde etkilediği erkekleri seyreder. Güzelliğini erkekler üzerinde bir yaptırım aracı olarak kullandığı için ikisini de kontrol etmesi, gücünü kontrol etmesi anlamına gelir. Kimliğini aynada inşa eden Seniha Hanım, kendisini önce aynada bir arzu nesnesine dönüştürür, böylece erkekleri

---

<sup>443</sup> Peyami Safa, *Mahşer*, 1. b., [İstanbul]: Orhaniye Matbaası, 1924-1340.(Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

istediği gibi etkileyerek kendisini onlara hükmedebilen bir özneye, erkekleri ise birer nesneye dönüştürmüş olur.

### **3. Bir Akşamdı (1924)**

Peyami Safa *Bir Akşamdı* romanını 1924 yılında yayımlar.<sup>444</sup> Romanda, babası çok hasta olan ve babasının hastalığından annesini sorumlu tutan Meliha, bir akşam evlerine gelen asker yakınları Kâmil'in kendisine vaat ettiği özgür bir hayat için Kâmil'le İstanbul'a kaçar. Kâmil'in evinde evin hanımı olan Meliha, evini terk etmenin sancılarını çekmesine ve kimi zaman geri dönmeyi düşünmesine rağmen geri dönmez. Bir gün eve gelen Fransız bir kadın ve çocuğun Kâmil'in ailesi olduğunu öğrenir. Kadın ve çocuk savaş nedeniyle uzun süre yurt dışından dönememiştir. Meliha, bunun üzerine Kâmil'in telkinlerinin etkisinden bir anda kurtulur ve başka bir hayat tarzını benimsemeye karar verir. Ona kur yapan Ferdi'ye bir süre karşılık verse de Ferdi onu terk edince erkeklerden nefret eden birine dönüşür. Acısını o sırada karşısına çıkan çocukluk arkadaşı Sermet'in aşkına karşılık vermeyerek çıkartır. Bu esnada tekrar savaşa katılan Kâmil'in özür dileyen mektuplarına artık inanmayarak tepkisiz kalır. Nihayet zaten hasta olan arkadaşı Sermet, aşk acısının da tesiriyle erken yaşta ölür; aynı zamanlarda Kâmil de cephede şehit düşer. Meliha, ikisinin ölümüyle kahrolur, vicdan azabı duyar; ancak erkeklerin kendisine yaptıkları haksızlıkları da unutamaz. Sonunda annesiyle birlikte memleketi İzmit'e döner.

Meliha, romanın ana karakteri olarak aldığı kararlarla romanın gidişatına yön verir. Karar aşamalarında ise mutlaka aynaya bakar. Aynaya baktığı ilk sahne, romanın başlarında, evini terk etmeden hemen öncedir. Yüzünün bembeyaz olduğu, hatta gömleğinin bile renk değiştirdiği vurgulanır. Bu an, onun hayatını sonuna kadar etkileyecek bir kararı almadan hemen öncedir. Meliha, ruhsal açıdan kendisini iyi hissetmediği bir akşam Kâmil'in odasına ilaç almak için gider. Bulunduğu mekânı terk etmek isteyen Meliha'nın nasıl bir psikoloji içinde olduğunu bilen Kâmil, ona ilaç yerine "telkin" tavsiye eder.<sup>445</sup> Meliha'yı "telkin" konusunda ikna etmek için aynaya

---

<sup>444</sup> Peyami Safa, *Bir Akşamdı*, 21. b., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2016. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>445</sup> Peyami Safa'nın çok kullandığı bu kavram, Türk Dil Kurumu'na ait Güncel Türkçe Sözlük'te "ruh bilimi" terimi olarak şöyle açıklanır: "*Bilinç dışı bir sürecin aracılığıyla, kişinin ruhsal*

yönlendirir ve bu konuda başarılı olur. Ayna bu açıdan kanıt sunan tarafsız bir nesne olarak kullanılır. Kâmil'e karşı dirense de bu direnci ayna karşısına geçince kırılır; çünkü Kâmil yalan söyleyebilir, ama ayna söylemez. Üstelik aynadaki imge kendisine aittir, yani ayna karşısına geçince Kâmil aradan çekilmiş olacak, Meliha kendisiyle baş başa kalacaktır. Bu nedenle aynaya bakma konusunda ikna olur. Orada göreceklerini de kabul etmeye hazırdır. Aynaya baktığında ise beklemediği bir tabloyla karşılaşır, yüzü bembeyazdır. Meliha'nın beyaz yüzü onun şok etkisi altında olduğunu, etkilenmeye ya tam açık ya da tam kapalı olduğunu gösterir; Meliha'nın yüzünü gördükten sonraki teslimiyetine bakılırsa Meliha için o anda ilki geçerlidir. Aynada yüzünü bembeyaz gören Meliha, Kâmil'in kendisini sakinleştirme talebini geri çevirmez ve onun telkininin etkisi altına girer. Kâmil'in ne söylediği okura aktarılmaz, ancak bundan sonra Meliha'nın Kâmil'in peşine takılıp gizlice İstanbul'a kaçması göz önüne alındığında Kâmil'in Meliha'nın yaşama arzusunu kamçıladığı, yeni ve farklı hayatları tecrübe etme konusunda ona cesaret verdiği düşünülebilir.

Meliha, Kâmil'in evine geldikten sonra kendisine ayrılan çift kişilik yatağı görünce ürker, kendisinden önce bu eve birçok kadının gelmiş olduğunu düşünür. Özellikle odadaki düzen ve incelik, başka bir kadının varlığına işaretir. Onlardan biri olmak istemez, ertesi gün gitmeye karar verir, ama pek de emin değildir. Kâmil, odadan çıkar çıkmaz aynaya koşar:

*Meliha yalnız kalınca aynaya koştu. Kendi yüzünü okumak istiyordu. Bu kitap en vesikalı tarihtir, aldatmaz, aynada yüzünü görür görmez büyük değişikliği farketti. Hayatiyle birlikte, bir gecede yüzü de değişmişti. Gözleri vahim, tehlikeli, meçhul ve güzel bir manzara karşısında hayret ve korku, ümit ve arzu ile duyulan gözler gibi, büyümüş ve parlamış gözler gibi canlıydı. İçine yepyeni anlayışlar dolmuş, çocukluğa ve tecrübesizliğe ait mânâlardan çoğu kaybolmuştu. Gözleri değiştiren bu manzara nedir? Hayat. (s. 42)*

Meliha, nasıl bir önceki sahnede aynada yüzünü gördükten sonra hayatının gidişatına dair kritik bir karar verdiyse, benzer bir dönüm noktasında olup olmadığını kontrol etmek için aynaya koşar. "Koşmak" eylemi bir ivedilik bildirir. Peyami Safa'nın romanlarındaki karakterler -kadın veya erkek- kendilerinde ufak da olsa bir değişim hissettiklerinde hemen aynaya koşarlar. Jenijoy La Belle, birçok kadın için kimlik ve görünüş arasındaki ilişkinin çok sıkı olduğunu ve bundan dolayı kadınların duygu

---

veya fizyolojik alanıyla ilgili bir düşüncenin gerçekleşmesi". ("Telkin", *Güncel Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, (25.11.2020), sozluk.gov.tr.) Kâmil'in burada kastettiği konuşmaya dayalı bir çeşit terapidir.

dünyalarındaki bir değişimin mutlaka aynaya da yansıtacağına inandıklarını söyler. Bu yüzden duygularında bir değişim fark ettikleri an hemen aynaya yönelirler.<sup>446</sup> Ayna, Peyami Safa'nın romanlarında da değişimin somut karşılığını yakalamaya, buna göre yeni kararlar almaya yardımcı olur. Meliha da böyle zamanlarda hemen aynaya koşar; yüzünü, özellikle de gözlerini inceler, hatta gözleriyle konuşur. Meliha'ya göre yüz, gerçek tarihi saklayan bir kitaptır; bu nedenle yüzü doğru okuyabilmek kişinin kendi tarihine, yani kaderine, hayatına hâkim olabilmesi demektir.<sup>447</sup> Miranda Anderson, anı olduğu gibi yansıtan aynanın kişilerin kendileri hakkında oluşturdukları düşüncelerde önemli bir yeri olduğundan söz eder:

*Bir dizi sabit enstantanenin eşdeğerini sağlayan yazı ya da eskizlerden farklı olarak, ayna, fiziksel formumuz nispeten sabit kalmasına rağmen, yüz ifadelerimiz ve beden hareketlerimiz hareket halindeymiş gibi, gerçek zamanlı olarak değişimlerimize dinamik bir hâlde bağlanır. Epistemolojik şartlardan ötürü, ayna, daha sonra içselleştirilen ayna imgesi biçiminde bir temsil sağlayarak muğlak benliğimiz hakkında daha karmaşık ve açık düşüncelere olanak sağlar. Ayna, öznenin iç ve dış dünyaları arasındaki dengesiz sınırları gösteren bilişsel yapay bir nesnedir. Öz yansıtma/öz düşünüm, sözcüklerin beynin içinde ve dışında, bir özne olarak kendinize ait fikirlerin somutlaşmasına ve evrimine katkıda bulunduğu gibi bir zihin aracı formu görevi görür.<sup>448</sup>*

Meliha, bedeni bir önceki güne göre pek değişmemesine rağmen aynaya bakınca kendisinde bir değişiklik olduğunu hemen fark eder, çünkü ayna anlık değişimi yakalamaya imkân verir. İç dünyası karmaşık ve bulanık olsa da aynadaki imgesi üzerine düşünür ve onu içselleştirir. Artık başka biri olduğuna dair kendi kendisini aynadaki imgesini bir kanıt gibi kullanarak ikna etmiştir. Bu yüzden ayna burada son

<sup>446</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 35.

<sup>447</sup> Mükerrerem Kâmil Su'nun *Aynadaki Kız* romanındaki ana karakter Sibel San da romanın sonunda yüzünü bir kitap gibi okuyarak alın yazısını öğrenmek amacıyla aynaya bakar (Mükerrerem Kâmil Su, *Aynadaki Kız*, 1. b., İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1962, ss. 204-205.). Sibel sevdiği adamı tam da ona kavuşmak üzereyken kaybeder. Kısa bir zaman sonra ondan bir çocuğu olacağını öğrenen Sibel hem kendi hem de doğacak çocuğunun geleceği için endişelidir. Kaygılarını aynaya yansıtır, aynanın ona iyi bir gelecek vaat edeceğini umar. Bu açıdan aynaya, gelecekte haber veren bir falcı ya da kâhin gibi yaklaşmış olur. Aynaya bakarken bir süre sonra yüzünün yerine sevdiği adamın yüzünün aksettiğini fark eder, bu "sevgili gölge" hayata sıkıca tutunması için ona kuvvet verir ve onu sakinleştirir. Sibel'in aynaya bakarak sakinleşmesi, ayna-su arasında sıklıkla kurulan ilişkiyi de akla getirir. Suyun sakinleştirici özelliği burada aynaya atfedilmiştir. Bununla birlikte ne bu sahnede ne de romanın bütününde derinlik yoktur. Sibel, aynaya bakarak geleceğini tayin eden Meliha'ya benzemez. Aynaya bakmak, Sibel'in eylemleri üzerinde etkisi olmadığı için anlatımın öncesiyle sonrası arasında bir kırılma yaratmaz. Ayna, sadece anlık korkularından kurtulma konusunda Sibel'e yardımcı olur, zira roman boyunca çok güçlü bir kadın portresi çizen Sibel için korku, kaygı gibi kavramlar onun kişiliğinin bir parçası olmaktan son derece uzaktır.

<sup>448</sup> Miranda Anderson, "Early Modern Mirrors," Miranda Anderson (ed.), *The Book of the Mirror: An Interdisciplinary Collection Exploring the Cultural Story of the Mirror*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008, s. 107.

derece önemlidir; çünkü insanın yüzünü görebilmesi ancak aynayla mümkündür. Meliha bu nedenle zamanın elinin altından akıp gittiğini hissettiği anda ona yeniden hâkim olmak için aynaya, yani yüzüne bakar.

Meliha, hayatını ani bir kararla bir anda değiştirdikten sonra ne yaptığını sorgulamak için de aynaya bakar. Bir gecede yüzünün değiştiğini görür, hayatındaki değişim yüzüne de aksetmiştir. Bütün duyguları gözlerinde toplanmıştır. Bilinmeyen bir geleceğe yönelmekten korku duymakta, ama aynı zamanda ümit de beslemekte, en önemlisi bu bilinmezi arzulamaktadır. Daha önce aynaya yansıyan çocukluk ve tecrübesizlik kaybolmaya başlamış, bu kadar kısa bir zamanda bile yaşadıkları onu bambaşka biri yapmaya yetmiştir. İçinde zıt duygular çarpışırken Meliha, Kâmil'in evinde kalmaya devam eder. Kâmil'in bir gece kendisiyle birlikte uyumak istemesi, onu yine Kâmil'in kadınlarla geçmişteki münasebetini düşünmeye ve kendisini onlardan biri olarak görmeye sevk eder. Bu düşünce, Meliha'da diğerleri gibi adi bir kadın olarak muamele gördüğü endişesi yaratır. Kâmil'i yanından kovar, tekrar ertesi gün gitmeye karar verir; ancak uyandığında eyleme geçmeden önce yine aynaya koşar:

*Uyandığı vakit öğle idi. Gözlerinin içine, sanki limon sıkıyorlar. Aynaya koştu. Gözlerinin dibinde geceki eflâton çizgi yerine bir kızartı. Kaç saat uyumuş? Beş.*

*Pencereden baktı. Apartman bacaları arasında bir dağın kamburu. Burada körfez yok, Meliha'yı hayata çağırıyor. Meliha artık yaşamak istemiyor mu? Bu müphem. Ağır bir bulut eski arzusunun üstüne çökmüş. Ağır bir bulut: Korku. Yaşamak korkusu. Meliha yaşamaktan korkuyor.*

*Güç bir şey bu, yaşamak, böyle yaşamak. Meliha bunu anlıyor, çünkü, Meliha, bu gece yaşadı. Yaşamak mı istiyorsun, denemek mi istiyorsun? Peki. Hayat ve tecrübe, al sana!*

*Aynada yeni gözleri Meliha'ya söylüyor: "Al sana. Daha göreceksin, daha neler göreceksin, yaşamak istiyorsun ha, denemek istiyorsun ha? Peki, dur, sabret, bak daha neler göreceksin!"*

*Meliha kaşlarını çatıyor. Cüret.*

*-Ne görecekişim?*

*-Korkunç rüyalar göreceksin!*

*-Uyanacağı ya?...*

*-Korkunç rüyalar!*

*Neydi o rüya? Al kanlı yastık. Kapalı bakan gözler. Keskin bir kan kokusu. Babanın gözlerinden akan kan. Müthiş.*

*Gözlerini kapadı, sıktı, açtı.*

*Müthiş ama, olsun, şimdi korkmuyor.*

*Gündüz, bütün insanlar ayakta, gündüz, her yeri ışık ve ses basıyor; gündüz, havadan ve topraktan, insanların başından ve topuklarından kuvvet fişkiriyor; gündüz, karanlık ve sükût kaçıyor; gündüz, mezarlar unutulmuş ve ölüler yâdedilmiyor; gündüz; hükümdar hayattır. Hep yaşayacağız. Meliha da yaşayacak, niçin korksun?*

*Aynada, kaşlarını çatıyor ve gözlerine soruyor:*

*-Neden korkayım?*

*Bu gözler birdenbire değişmiştir, bir saniye evvelkiler değildir, cesaretle dolmuştur. Cevap:*

*-Korkma!*

*-Değil mi?*

*-Korkma!*

*-Yaşayacağım!*

*-Yaşa! (ss. 54-55)*

Meliha, bir gece önce yine kararsızlıklar ve sancılar içinde uyumuştur. Uyanınca aynaya koşup içindeki fırtınaları kontrol altına almaya çalışır. Meliha, evden “yaşamak” için kaçmıştır; fakat yaşamak arzusunu kaybetmiş gibidir ya da kaybetmek üzeredir. Daha doğrusu istemediği bir konuma düşüyormuş gibi hisseder. Hayattan ne beklediğini, beklediği hayatın bu olup olmadığını sorgular. Aynada yine gözlerine odaklanan Meliha, gözleriyle -sanki gözleri başka birine aitmiş gibi- konuşmaya başlar. Farklı arzulara sahip benlikleri, birbirleriyle aynada karşılaşır, birbirlerine soru sorup cevap verirler. Benliklerin diyalogunda savaşı andıran bir şiddet vardır. Meliha'nın gözleri, önce onun vicdanını temsil eder, bu yüzden onun şimdiye dek yaptıklarını eleştirir ve daha kötü günler göreceği konusunda uyarır. Gözleri, sonra bir anda taraf değiştirerek arzularının sesi olur, cesaretle yaşamaya devam etmesi için onu teşvik eder. Gözlerin taraf değiştirmesiyle savaş sona erer, Meliha yine “yaşamayı” seçmiştir.

Bundan sonra Meliha uzun bir süre nispeten “normal” bir evlilik hayatı yaşar; bu, elbette beklediği gibi bir hayat değildir, ancak alışmıştır. Aynaya bakışı da buna paralel olarak “normalleşmiş”, diğer kadınlar gibi akşam kocasını beklerken gerçekleştirdiği sıradan bir eyleme dönüşmüştür: “*Ve, bir evli kadın gibi, akşam, arada bir aynaya bakarak, erkeğini bekliyor. Gelecek olan bu erkek onudur, ne gurur!*” (s. 61) Meliha bu sırada evli değildir, ancak evli bir kadın hayatı yaşamaktadır. Ayna, onun hayatındaki ani değişimleri, dönüm noktalarını yansıttığı gibi rutinleşen hayatını da yansıtır. Meliha, bu dönemde aynada kendisini görmez, gözleriyle konuşmaz. Bu, sıradan bir aynaya bakıştır, burada içgörü yoktur.

Meliha'nın düzene giren hayatı bir müddet sonra yeniden alt üst olur. Evine gelen bir kadın ve oğlu, Kâmil'in ailesi olduğunu, evin de kendilerine ait olduğunu söyler. Meliha, diğer kadının başka bir eve taşınması karşısında evde kalmayı kabul eder; ama geleceğe dair umutları yıkılmış, Kâmil'e karşı inancını yitirmiştir. İçinde



yeniden fırtınalar kopmaya başlayan Meliha, yine büyük bir değişimin eşiğinde olduğunu fark eder:

*Meliha, apartmanda yalnız geçirdiği o gecenin sabahı, uyanınca kendinde esaslı bir değişiklik buldu. Yatakta gözlerini açınca öyle sandı ki, bütün şahsiyetiyle beraber vücudu ve yüzü de tamamiyle değişmiştir, aynaya bakarsa bir yabancıyla karşılaşacağını farz ediyordu.*

*Esaslı bir değişiklik. Hatta bunu eşyada da görüyordu. Renklerde ve biçimlerde de fark var.*

*Büyük bir merakla aynaya koştu. Gerçi karşısına çıkan bir yabancı değil. Kendini tanıyor. Fakat biraz evvel şuuruna mâlik olduğu bu değişikliğin yüzünde de akisleri var. Evvelâ gözlerde bir olgunluk. Vaktiyle, genç kızken, ham ve yeni yeşeren taze birer meyve gibi çiy parıltılı gözlerinde şimdi bir yumuşaklık ve derinleşme. İçlerini geniş bir idrâk dolduruyor. Bu, mevcudiyetin bütün unsurları arasındaki nisbet değişikliğinden gelen ve yepyeni bir terkip ve âhenk mahsulü idraktır ki, Meliha'ya şimdiye kadar kendinde hiç görmediği olgun bakışlar veriyor. Alnı biraz kırışık- ve kısık gözler. İki kaş arasında yeni bir tefekkür elifi.*

*Bu gözler Meliha'ya söylüyorlar:*

*“Yaşamak istiyordun, yaşadın, baktın, bize gösterdin, biz de gördük, yaşamak mı? Tecrübe mi? İşte bu. Nedir bu? Bir sürü vakalar silsilesi, biz, şimdi, sihirli birer küçük mavi billûr mahfaza gibi içimizde o vakaların silik hayallerini taşıyoruz. Onun için doluyuz. Kapağımızı aç! Mavi camlarımızın arasından hafızanın ışıklarını geçir. Bak, hatırla!”*

*Meliha'nın gözleri dalıyor. (ss. 195-196)*

Meliha kendisinde değişiklik hissettiği an aynaya koşar, çünkü aynada bir yabancı göreceğini düşünecek kadar görünüşünün de ruhu ve zihniyle beraber değiştiğine inanır. İç dünyasındaki olgunlaşma fiziksel olgunlaşmasıyla paralel seyrederek. Diğer bir deyişle, görünüşü içindeki değişimi yansıtır. Meliha, bunu kendisini aynada daha görmeden hisseder. Gerçi aynada bir yabancı görmez, ama bilinci yüzüne gerçekten aksetmiştir. Hafif kırışık alnı, kısık gözleri ve iki kaş arasındaki -gözleri kısarak düşünmekten oluşan- çizgi bu yansımanın sonuçlarıdır. Bu belirtiler, bilincindeki olgunlaşmayı yansıtır.

Dikkat edilirse bilinç yüze, -değişikliklerin olduğu bölgeye bakılırsa- özellikle de gözlere yansır. Gözler, Meliha'nın değişimini bizzat takip ettiği yerdir; manevi olgunlaşma doğrudan gözlere akseder, bakışları bir anda “geniş bir idrâk” ile dolmuştur. Meliha bu sebeple daima gözleriyle konuşur, gözleri ona soru sorar, cevap verir ve geçmişini hatırlaması için tetiği çeker. Kâmil'i ilk tanıdığı akşama -hayatının dönüm noktası olduğu geceye- gider. Hatırlama aynaya bakarak olur, bu açıdan *Alice Harikalar Diyarında: Aynanın İçinden*'deki gibi bir geçiş söz konusudur. Ayna ve gözlerin buluşması, bir geçidin açılması gibidir. Gözler, aynada kendisine anıların saklı olduğu

mavi billur kutuyu açmasını söyler.<sup>449</sup> Bu esnada aynada gözlerine bakarak onlarla konuşurken gözleri dalar ve zihni geçmişe döner, o geceyi yeniden yaşamaya başlar.

Meliha'nın son kez aynaya baktığı bu sahne, romanın birinci kısmının son bölümünü teşkil eder. Bu aynada Meliha, başka bir kadına dönüşümünü seyrederek. Belki de hayatının ikinci en kritik dönemindedir; bu ikinci dönemeci, ilkinin sorgulayarak aşar. Kâmil'le tanışmak hayatının o ana kadarki en radikal kararını vermişken bu kez Kâmil'i tanımak onu hayatının geri kalanını nasıl idame ettireceğini belirlemesi konusunda yeniden hassas bir konuma iter. Meliha, romanın bundan sonraki kısmında, Kâmil'den bağımsız bir hayat kurmaya çalışır. Eğlenceye odaklanır ve Kâmil'i başka erkeklerle aldatır. Erkeklerle güvenmeyen, onların sevebileceklerine ve acı çekebileceklerine inandıran birine dönüşür. Duygusuzlaşmasa da duygularını bastırır, daha fazla yaralanmamak için erkeklerle aman vermez.

Romanda aynaya bakan bir diğer kadın Meliha'nın annesidir. Meliha'nın annesi eğlenceye ve erkeğe düşkün olmakla tanınır. Evlendikten sonra biraz durulmakla birlikte karakteri gereği çalıp söylemeye, hatta kocasını aldatmaya devam eder. Aynaya bakmak kadında yaşlılık krizine yol açar:

*Ana sürgünde bitkindir. Öyle bitkin ki içine bir ayna korkusu çökmüştür. Bu doğru sözlü cam parçasını hiç sevmiyor ve ondan kaçıyor. Ayna onda bir anda gençlikten ihtiyarlığa geçişinin korkunç rüyasını aksettiriyor. Bu cidden bir anda olmuştur.*

*Gençliğinin en son parıltısı, İzmit'te, tepede, Kâmil'in yanında idi; o gün birkaç yaş küçülmüştü; sonra bu tazeliğin Kâmil'i gasyeden son meyvesini bir geniş ağaç altında verdi. Unutulmaz gün. Ve o son. Bitti. Sonra ihtiyarlık onun varlığına bir fırtına hızıyla girdi, bütün alevlerini söndürdü. O ne sürattir! Yirmi günde yirmi senelik tahrip.*

*Bunu aynada görmeye dayanamaması dayanılacak bir şey değildir; en büyük ruh acısına yakalanıyor: Kendinden nefret. Ve tok sözlü, hoyrat kardeşi İbrahim, elbette onu teselli etmekten âcizdir. (s. 127)*

Kocasını öldükten sonra Yozgat'a kardeşinin yanına giden anne, önceki neşesini kaybetmiş, artık şarkı söylemez olmuştur. Bunun asıl nedeni ise kocasını değil, gençliğini kaybetmiş olmasıdır. Bunu ona gösteren aynadır. Aynayı, gerçekleri saklamadan, olduğu gibi sunan bir nesne olarak gören anne, gerçeklerle yüzleşmek

<sup>449</sup> Ahmet Ümit'in *Bab-ı Esrar* romanında ana karakter Miss Karen'in aynadan gelen ışıkla duvarda gördüğü buz mavisi kapı, *Bir Akşamı*'daki aynadaki gözlerin bahsettiği, hafızaya işaret eden "küçük mavi billûr mahfaza"yı hatırlatır. *Bab-ı Esrar*'daki bu kapı Miss Karen'in başka bir evrene geçmesini sağlayan bir çeşit geçit işlevi görür. (Ahmet Ümit, *Bab-ı Esrar*, 2. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.) Miss Karen, bu kapı sayesinde birkaç kez Mevlana Celaledin Rûmî ve Şems-i Tebrizî'nin zamanına giderek mistik bir yolculuk yapar.

istememez; çünkü gençlikten ihtiyarlığa geçişi, içine yavaş yavaş sindirdiği bir süreç olarak gerçekleşmemiştir, aksine gençliğini bir anda kaybetmiş gibi hisseder. Kızıyla arasındaki mesafenin daha da açılmasının asıl nedeni aslında budur. Kızı onu yanına çağırdığında gitmeyi reddeder; çünkü kızı, kendisine gençlik aşıl原因an erkeği elinden almıştır. İki kadın arasındaki ilişkinin, Meliha'nın kocasıyla arasındaki ilişkinin bozulmasından sonra düzelmesi bunu kanıtlar. *Küçük Pamuk Prenses* masalında, gençliğini kaybeden annenin, gençliğini elinden sanki kızı almışçasına ona düşman kesilmesini hatırlatan bu durum, erkek egemen toplumda kadına biçilen rolü kadının kendisinin de kabul etmesi, ancak gözden düştüğü anda psikolojik bir buhrana yenik düşmekten kendisini alamamasıyla ilgilidir.

Meliha'nın annesi, gençliğiyle ilişkilendirdiği dişiliğini son kez Kâmil'in yanında duyar. Kâmil'de uyandırmayı başardığı cinsel arzuyu hâlâ genç sayılabilecek cazip biri olmasına bağlar. Kızının, kendisine gençlik aşıl原因an adamla birlikte kaçışı ise anneyi yıkıma uğratar. Çok kısa bir sürede çöker, bütün yaşam enerjisini kaybeder. Az bir zaman sonra kocasını da kaybeden kadın, erkek kardeşinin yanına sığınmak zorunda kalır; ancak doğruları söyleyen aynalar yüzünden girdiği bunalımı aşması konusunda kardeşinden bir destek göremez. Kendisine hâlâ genç ve alımlı olduğunu söyleyen birilerine veya bir şeylere (aynaya) ihtiyacı vardır. Kimse bunu söylemez; ama en kötüsü kendisi de aksini iddia edemez, durumunun farkındadır. Ataerkiyi temsil eden aynalar, ona erkekler tarafından neden artık ilgi görmediğini gösterir. Jenijoy La Belle, erkek egemen toplumlarda aynanın erkeğin yerine kullanılabileceğini söyler. Erkek de ayna da kadına hükmedebilir.<sup>450</sup> Bu nedenle kadın aynaya baktığında erkek bakışını üzerinde hisseder. Kendisini buna göre genç veya yaşlı, güzel veya çirkin, alımlı veya sevimsiz bulur. Erkeğin kadına kendisini değersiz hissettirdiği noktada aynı işi ayna görebilir. Dolayısıyla kadın erkek olmasa bile aynaya baktığında kendisini değersiz hissedebilir. Bundan kaçmak için kadın aynayı erkeğin bakışını temsil eden bir nesne olarak kullanır; hazırlanırken aynaya bakarak kendisini erkeklerin isteklerine uygun bir hâle getirir. Bu onay, kadını hem güçlü hem zayıf kılar. Toplum nezdinde makbul olduğu genç ve diri döneminde güçlüyken yaşlandıkça bu onun zayıflığına dönüşür. Bu durumda aynaya baktığında verdiği tepki önemlidir: Yaşlandığını kabul edecek midir yoksa aynadaki yansımasını başka birine aitmiş gibi ret mi edecektir? La Belle'in de

---

<sup>450</sup> La Belle, *Herself Beheld*, ss. 27-28.

işaret ettiği gibi, gençliğinde görsel bir kimlik benimseyen kadınlar için yaşlanma süreci, fiziksel ve psikolojik açıdan korkunç bir tehlikedir.<sup>451</sup> Meliha'nın annesi, sevdiği adamı ve kocasını kaybeder, ağabeyinin de ilgisine mazhar olamaz. Bu yüzden yaşlanmayı içtenlikle benimseyerek kabul edemez; çünkü bu, aynı zamanda erkeklerin ilgisini kaybettiğini kabul etmek demektir. Kendisinden bundan böyle nefret eder, çünkü aynadaki imgesi artık erkek bakış açısından makbul bir kadına ait değildir. Erkek gözünde değersizleşen, gereksizleşen varlığı kendi gözünde de aynı ölçüde anlamsızlaşmıştır.

#### 4. *Cânân* (1925)

1925 yılında kitap olarak basılan *Cânân*,<sup>452</sup> romana ismini veren Cânân isimli ana kadın karakterin etrafında gelişen olayları anlatır. Çocukluğundan beri güzelliğiyle beğenilen Cânân, çocukluğunu sarayda geçirmiş, sonrasında da hep el üstünde tutulmuştur. Özellikle mücevher tutkusu olan Cânân, erkekleri meftun ederek onlara istediklerini yaptırır. Cânân, insanlar üzerindeki etkisinin farkındadır, bundan büyük bir haz alır. İnsanları kendi arzularını tatmin etmek için açıkça kullanır, bununla gurur duyar ve buna bağlı olarak kendisini çok güçlü hisseder. Cânân bu gücü, aldığı övgüler kadar çocukluğundan beri karşısından ayıramadığı aynalardan da alır.<sup>453</sup> Bu yüzden aynalar Cânân için son derece önemlidir:

*Cânân dokuz, on yaşına gelince, tıpkı yetmişmiş bir kadın gibi, dehşetli, süs, mücevher meraklısı olmuş. O yaşta gözlerini süzer, gizlice yüzüne pudra, allık sürermiş, bu kız o zamandan şımarmış, koltukları kabarmış, tantanalı, hâkim yaşamaya alışmış, sarayda bir dediği iki olmazmış. Oniki yaşına gelince, birdenbire boyu serpmiş, vücudu toplanmış... Çocukluktan kurtulmaya başlamış... Artık o zaman kadınefendinin bütün mücevherlerini takıyor, aynanın önünden hiç ayrılmıyormuş. (s. 115)*

Cânân'ın çocukluğundan bu yana ayna karşısından ayrılmayıp sürekli süslenmesi, mücevherlere düşkün olması dilden dile dolaşır. Çevresindekilerin kendisine yaptıkları iltifatlar, onun aynada güzelliğine odaklanmasına ve güzelliğini insanlar üzerinde nüfuz

<sup>451</sup> La Belle, *Herself Beheld*, s. 96-98.

<sup>452</sup> Peyami Safa, *Cânân*, 25. b., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2016. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>453</sup> Peyami Safa'nın *Cânân* romanında, Cânân'ın narsist karakteriyle odasındaki aynaların sayısının çokluğu arasında, Nedim'in "*Mest-i nâzım, bakıp âyineye hodbin oldu*" dizesi hatırlatılmak suretiyle bir bağlantı kurulur. (s. 91)

sağlamak için kullanabileceği bir araç olarak görmesine yol açar. Henüz çocukken bile bir yetişkin gibi giyinip şuh hareketlerde bulunur. Cazibesiyile her daim fark edilen Cânân, çevresindekilerin onu el üstünde tutması sonucu büyük bir öz güven elde eder. Dolayısıyla onu anlatan herkes, bunların yanı sıra onun ne kadar gururlu ve kendisine güvenen biri olduğundan sürekli bahseder. Gerek anlatıcı gerek karakterler olsun herkes Cânân hakkında hemfikirdir. Cânân'ın kendisi hakkındaki görüşü de bu fikirlerle örtüşür, gücünü güzelliğinden aldığını bilen Cânân bunun gururunu göstere göstere yaşar. “Gurur”, Cânân'ı tanımlayan anahtar sözcüklerden biridir. Karakteri çocukluğunda şekillenmeye başlayan Cânân, daha çocukken aynanın karşısından ayrılmayarak kimliğini aynalarda inşa eder. Bu açıdan sadece suretten ibarettir; onun için “ayna henüz içebakış girişimini besleyen bir düşünümsel araca dönüşmemiştir; yalnızca dış görünüş kaygılarının giderilmesine aracılık eden normatif bir araçtır.”<sup>454</sup> Kendisini yalnızca güzelliğiyle tanımlar, sık sık aynaya bakarak gücünü tazeler.

“Güzellik” seyredilmek istenir, seyredilmeyen ve takdir edilmeyen bir güzellik söz konusu olamaz. Bu nedenle etrafta bu işlevi sağlayacak kimse yoksa ayna bu işi görmekle görevlidir. Cânân, sürekli övülme ihtiyacı duyar, bu açıdan *Küçük Pamuk Prenses* masalındaki kraliçeyi andırır. Aynayı kraliçeyle benzer bir işlevle kullanan Cânân, ondan en güzelin kendisi olduğunu her daim duymak ister. Güzellik, gurur ve ayna birbirleriyle iç içe geçmiştir. Zira onu tanıyanlar, etrafta göremeyince onun hemen aynanın karşısına geçmiş, kendisini seyretmekte olduğuna hükmederler: “*Bizim Cânân Hanımefendi nerelerde? Aynanın karşısına geçmiş, ‘Beni kim yarattı?’ mu diyor? Bu gece dünya güzelinin iltifatından mahrum mu kalacağız?*” (s. 62) Cânân'ın gururu ve dişil gücü herkes tarafından kabul edilmiştir. Özellikle onun bir iltifatına mazhar olabilmek için sıraya girmiş olan erkekler onun kibrini ve oyunlarını gözleri büyülenmiş olduğu için bir türlü göremezler. Anlatıcı, Cânân'ın bunu nasıl kullandığını yine onu ayna karşısında tasvir ederek verir:

*Kocası dışarıya çıkınca, genç kadın, bir aynanın önüne gitti, saçlarını düzeltti ve kendi kendine bakarak, şeytanca gülümsedi: Bir saat evvel, kocasının öfkeli yüzünü gördüğü zaman, bir fırtına kopacağını tahmin etmiş, fakat Lâmi'den evvel davranmış, onun bütün cesaretini kırmış, zavallıyı tekrar, bir daha aldatmıştı. Kendi muvaffakiyetine gülüyor, kocasının çocukluğuna gülüyor,*

<sup>454</sup> Ergun Kocabıyık, *Aynadaki Narkissos / Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz*, 3. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014, s. 111.

*münakaşalarda Lâmi'nin ciddiyetine, kendi sahtekârlığına ve aktrisliğine gülüyordu. Aldatmak, tatlı şeymiş, hakikaten. (s. 190)*

Karısının kendisini başka bir erkekle aldattığından şüphelenen Lâmi, bunu Cânân'a açar, ancak Cânân'ın tavırları ve cinsel cazibesi karşısında her şeyi unuttur. Kocasını aldatmaktan büyük zevk alan Cânân, Lâmi çıkar çıkmaz kendisini aynanın karşısına atar. Olanları, aynada kendisine bakarak değerlendirir. Kendi kendisini tebrik eder. Bu bir zafer kutlamasıdır; birinin onu kutlamasına ihtiyaç duyar, ancak bunu kimseyle paylaşmadığı için kendi kendisine yapmak zorundadır. Bu noktada, aynadaki imgesi onun zaferini anlayan ikinci bir kişi gibidir. Zira aynadaki imge, dışarıya karşı anlayışlı ve iyi niyetli biri gibi görünen Cânân'ın asıl karakteridir. Güzelliği ve seksapelliği sayesinde hayata istediği yönü vermeye, insanları istediği gibi kullanmaya devam edebilmektedir. Bu açıdan aynaya her baktığında, aynı zamanda diğer insanların ona bakışını tekrar tekrar görür. Ona hayranlıkla bakan bakışları, aynaya baktığında üzerinde hissetmeye devam eder. Bu yüzden ayna, Cânân için son derece elzemdir. Ayna olmadan kendisini ontolojik açıdan tamamlanmış varsaymaz.

Romanın sonlarına doğru, kocası onu dövdükten hemen sonra ilk yaptığı iş yine aynaya koşmaktır:

*Cânân kalktı. Lâmi, aczin her türlü içinde, bütün hareket kabiliyetlerini kaybetmiş, seriliyordu. Yakalığı kan içinde. Onu gülererek seyreden Cânân, aynanın önüne koşarak, bir mendille burnunu kuruluyor, uzaktan uzaktan istihzayla soruyordu:*

*- Bu şakalara bir daha başlamazsın değil mi?*

*Bitkin kocasına giderek onu dudaklarından öptü:*

*- Beni boğacak mıydın? Deli! (s. 236)*

Cânân bu sahnede ölüm tehlikesi atlatmıştır, kıskançlıktan gözü dönmüş kocasının elinden zor kurtulmuştur. Bu durumda bile aynaya koşması onun aynaya bağımlılığının bir kanıtıdır. İnsanlar üzerindeki nüfuzunu görünüşü sayesinde elde ettiği için onu korumak zorundadır. Aynaya kavuşup kendisini kontrol ettiği an rahatlaması, hatta elinden daha yeni zor kurtulmamış gibi kocasıyla alay edercesine konuşmaya başlaması onun gücünü bu kısacık sürede yeniden toparladığına işarettir. Aynaya baktıktan sonra hayata kaldığı yerden eski gücüyle devam edebileceğini, yani erkekleri aldatıp etrafında pervane edebileceğini düşünür. Anlatıcı; Cânân'a kanan, ona aldanıp yuvasını yıkan, sağlığından ve servetinden olan, sevdiklerini kaybeden ve tüm bu özellikleriyle romanda çoğunluğu teşkil eden erkekleri açıkça eleştirir. Dolayısıyla anlatıcı, Cânân'ı

romanda hiçbir zaman olumlu bir karakter olarak sunmaz. Onun ayna düşkünlüğü de bu bağlamda olumsuz olarak değerlendirilmelidir. Keza Cânân kadar olumsuz olmasa da benzer bir ayna-kadın ilişkisine Bedia'yı ziyarete gelen Mahmure'de de rastlanır. Mahmure eve girince, “başörtüsünü Bedia'ya verir vermez aynanın önüne koş[ar.]” (s. 11) Romanda bir kez görülen Mahmure'nin bu şekilde tanıtılması, kadınlar ve ayna arasında kurulan bağlantının Cânân'a özgü olmadığını gösterir. Bununla birlikte Mahmure'nin eve girer girmez aynaya koşması Cânân'ın aynaya baktığı sahneler gibi şehvet ve gurur dolu değildir, daha çok gündelik kaygılardan ve nispeten masum duygulardan kaynaklanır. Nitekim aynada kendisini nasıl gördüğü üzerinde durulmaz, Mahmure aynaya bakarken Bedia'yla konuşmaya devam eder. Mahmure'nin aynaya koşuşu hem onun kadınlığıyla ilişkilidir -bu genel olarak kadınlara yönelik bir eleştiri yapıldığına işaretler- hem de Cânân'ınki kadar uç noktalarda değildir -bu da birtakım ortak özellikler taşısalar da her kadının aynı kefeye konmadığını gösterir.

Romanda aynaya bakan kişilerden biri, Cânân yüzünden kocası Lâmi tarafından terk edilen Bedia'dır, ancak Cânân gibi olumsuz bir karakter olarak çizilmez. Kocasını ve aile saadetini başka bir kadın yüzünden kaybetmenin acısını yaşayan, bu nedenle güçten düşen Bedia, ayna karşısında Cânân'ın tam aksi bir portre sergiler:

*[Bedia] Hemen aynalı dolabı açtı, en iyi çarşafını çıkararak hemen giyinmeye başladı. Bir an evvel davranmak için öyle sabırsızlanıyor, öyle içi içine sığmıyor ki, becerikli bir kadın değilken bile, kendisinde bir erkek iradesi hissediyordu.*

*Aynada saçlarını yaparken, üç gece içinde bu kadar zayıflayışına şaşıtı: Ne hâl bu? Gözlerinin altında kara kalemle çizilmiş gibi siyah çizgiler var. Yanaklarının gergin etleri gevşemiş, yuvarlaklığı gitmiş. Ya dudakları? Rengi uçmuş, üstünde âdeta beyaz, ince bir zar peydahlanmış, deri lime lime soyulmuş, pürüzleniyor. Ne çirkin şey? Dişleriyle ısıarak dudaklarına biraz renk vermek istedi. Çünkü hiç boya kullanmaz, az pudra sürerdi; o da fevkalade günlerde, çoğu da geceleri.*

*Çabucak giyindi. Gülşen Dadı, elinde sütlü kahve tepsisiyle içeri giriyordu.*

*[...]*

*Gülşen Dadı odadan çıkınca, genç kadın sütlü kahvesinden bir iki yudum aldı, aynanın karşısında kendini boydan boya bir gözden geçirdikten sonra, aynalı dolabında sırası bozulan esvablarını düzeltmekle oyalandı... Saat, tam yarım. (ss. 10-11)*

Bedia, Cânân'ın aksine aynada kadınsı yönlerini ve bundan doğan gücünü görmez; onun gücü dişiliğinden değil, “erkek iradesi”nden gelir. Zira önce kocasını, sonra kardeşini ve babasını kaybederek hayattaki tüm sevdiklerini Cânân yüzünden kaybeden Bedia, romanın sonunda tüm bunlara rağmen ayakta kalmayı bu iradeye borçludur. Bununla

birlikte bu güç, onun darbelerden etkilenmesine engel olmaz. Kocasının üç gün eve gelmeyişiyle epey sarsılan Bedia, güçten düşer. Bunu da ancak aynaya bakınca fark eder. Her ne kadar kendisini hâlâ güçlü hissettiğine ve yıkılmayacağına inansa da ayna ona tam aksini söyler. Aynaya baktığında beklediğinden çok daha fazla çökmüş olduğunu görerek şaşırır. Çok zayıflamış, gözlerinin etrafında siyah halkalar oluşmuş, dudaklarının rengi bembeyaz olmuş, derisi soyulmaya başlamıştır. Bedia, bu hâliyle bir canlıdan çok ölüye benzer ve Cânân'ın aynadaki görüntüsüyle tam bir tezat teşkil eder. Bedia bu hâlini beğenmez, çirkin bulur. Bununla birlikte, pes etmez, dudaklarına biraz renk vermek amacıyla hemen dudaklarını ısırır. Amacı güzel görünmek ya da görüntüsünü düzeltmek değil, ölüyü andıran yüzünü biraz canlandırmaktır; çünkü Bedia direnmesi gerektiğine inanır, güçlü kalarak savaşmayı tercih eder. Pudra dışında makyaj malzemesi kullanmadığı belirtilen Bedia, bu açıdan da Cânân'ın aksine yazar açısından makbul bir karakterdir. Zira Peyami Safa'nın diğer romanlarında da olumlu bir karakter olarak sunulan kadınların gerekmedikçe makyaj yapmadıkları, yaptıkları zaman da doğallıklarını bozmayacak kadar buna çok az başvurdukları görülür. Ayrıca Bedia'nın gücünü aynadaki yansımından değil, yetişme tarzının bir sonucu olarak içinde hissettiği manevi bir güçten alması onun ideal bir kadın olmasında etkilidir. Nitekim Bedia başta çok zayıflayıp güç kaybetse de tüm kayıplarına rağmen direnci sayesinde romanın sonunda kazanan taraftır. Cânân'ın ansızın ortaya çıkan annesinin Cânân'ı beklenmedik şekilde öldürmesi üzerine Lâmi, nihayet yine Bedia'ya döner. Mehmet Tekin, Lâmi'nin Bedia'ya dönüşünü, “*muhafazakârlığın modernliğe, geleneksel hayat tarzının 'asrî' hayat tarzına karşı üstünlüğü*” olarak değerlendirir; “[y]azar, Lâmi'nin *Kalamış serüveniyle, bir bakıma Vaniköy'ün sadelik ve soyluluğunu vurgulamak ister.*”<sup>455</sup> Böylece romanın sonunda millî değerleri temsil eden ve gücünü de bu kaynaktan alan Bedia, çektiği tüm acılara rağmen kazanan taraftır. Kendisini aynadaki imgesi üzerine kuran Cânân yaptıklarının bedelini öderken Bedia sabrının ve metanetinin karşılığını alır.

---

<sup>455</sup> Mehmet Tekin, *Romancı Yöntüyle Peyami Safa*, 2. b., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2014, s. 161.



## 5. *Fatih-Harbiye* (1931)

1931 yılında yayımlanan *Fatih-Harbiye*,<sup>456</sup> Cumhuriyet'in ilk yıllarında yaşanan kültürel çatışmaların sancılarını işler. Ana karakterler Neriman ve Şinasi, çocukluktan yakın arkadaşlıklar ve çevreleri onlara bir gün evlenecekleri gözüyle bakmaktadır. Babası Faiz Bey'le Fatih'te yaşayan Neriman, bulunduğu semti beğenmez. Günün birinde Macit'le tanışır ve ondan etkilenir. Batılılaşmayı temsil eden ve Harbiye'de oturan Macit'le gizlice birkaç kez buluşur. Macit onu bir baloya davet eder. Balo için babasından izin ister, ancak babası Şinasi'yle evlenmesini şart koşar ve baloya da ancak Şinasi'yle birlikte gidebileceğini söyler. Yakup Çelik'in yerinde tespitiyle, “*Avrupâî bir yaşayış tarzının simgesi durumundaki 'balo'; sunduğu cazibelerle birlikte, Şinasi ile Macit'i tartan terazide, Macit yönünde ağırlığını hissettiren, roman içerisinde Neriman'a ait tavırları ve hareketleri yönlendiren unsurdur.*”<sup>457</sup> Neriman, evlilik için birkaç ay düşünmek üzere süre ister. Bu süre zarfında dayısının kızlarına gittiğinde orada ağlayan bir kadın görür, kadının hikâyesini dinlediğinde çok etkilenir ve Şinasi'yle evlenme kararı alır.

Ayna, Neriman'ın Doğu ve Batı değerlerini temsil eden Şinasi ve Macit arasında bocaladığı bir dönemde onun ruh hâlini göstermek için kullanılır. Neriman, Macit'le tanıştıktan sonra eve geç geldiği bir akşamın sabahında kendisinde aynaya bakacak kuvveti bulamaz:

*İzdirabın verdiği intibah zamanlarında, kendi kendini aldatmak, başkalarını kandırmak kadar basit değildir ve insan kendi içindeki adaletten ürkmeye başlar. Neriman çektiği bu azapların bir gece evvelki zevkin bedeli olduğunu da hissediyordu.*

*Bunalarak yataktan atladı, oda kapısına doğru gitti, fakat aşağı kattan babasının bir haykırışını duyacakmış gibi korkarak uzaklaştı, pencereye doğru geldi, geceyi hatırlaması ihtimalle sokağı da görmek istemiyordu, yatağından da ürktü, aynaya doğru da gidemiyordu, gitmiye de kuvveti yoktu, her tarafa korkak ve ümitsiz adımlar attıktan sonra olduğu yerde kaldı ve nihayet karyolasının kenarına gidip oturarak başını önüne eğdi. (ss. 20-21)*

Neriman Macit'le birlikte bir gece önce Maksim'de eğlenceye katılmış, eve gece yarısından sonra dönmüştür. Sabah, önceki gecenin etkisinden henüz kurtulamamıştır. Ayrıca babasını ve Şinasi'yi düşünür. Babasının vereceği tepkiden korkarak odadan bir

<sup>456</sup> Peyami Safa, *Fatih-Harbiye*, 1. b., İstanbul: Semih Lütfü Sühulet Kütüphanesi, 1931. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>457</sup> Yakup Çelik, “Atatürk Devri Türk Hikâye ve Romani (1923-1940)”, *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış: Yeni Türk Edebiyatı*, ed. M. Kayahan Özgül, Ankara: Kurgan Edebiyat, 2015, s. 465.

süre çıkamaz. Ne yapacağını bilemez bir hâldedir. Aynaya bakmaktan korkar. Bir önceki gece nedeniyle vicdan muhasebesi yapar. Arzularının peşinden gitmiş, ancak sonuçta istediği mutluluğu elde edememiştir. Çeşitli düşünceler arasında aynaya doğru gidemeyişinin vurgulanması dikkat çekicidir, çünkü alıntının ilk kısmında denildiği gibi kendini aldatmak, başkalarını aldatmaktan zordur. Neriman, içinde ne varsa aynaya yansıtacağından emindir, bununla yüzleşmekten korkar. Aynaya bakacak yüzü olmadığını hisseden Neriman, en son çaresizlikle başını öne eğer; demek ki vicdanı ona hata yaptığını söylemektedir.

Neriman, daha sonra yine benzer bir durumda kalır, sabah uyandığında kendisini yaşadıklarını ve kararlarını sorgulamaktan kaçarken bulur; fakat bu kez aynadan kaçmaz: “Aynada yüzünü tetkik etti. Epi uyumuştur. Şu bir gün evvelki sinir buhranının yüzündeki izleri silinmişti. Buna sevindi ve yemek odasına taze bakışlarla ve gülümseyerek girdi.” (s. 88) Neriman bu sahnede, bir öncekinin aksine aynayı kendisini kontrol etmek, bir önceki gün yaşadığı bunalımın izlerinin silinip silinmediğini görmek için kullanır. Şinasi ile tartışmış, bir sinir buhranı geçirmiş, Şinasi onu eve getirmiştir. Birazdan babasının bu konuda konuşacağını tahmin eden Neriman, kendisini bu konuşmaya önceden hazırlar. Aynada nasıl görüldüğünü görmek, aynı zamanda buna ne kadar hazır olduğunu da ölçmek demektir. Neriman’ın içinde fırtınalar kopmaktadır; bu yüzden duygularını saklayıp saklayamadığını, iç dünyasının yüzüne aksetmediğini aynaya bakarak tetkik etme gereği duyar. Babasının yanına gitmeden hemen önce aynada yüzünü inceler, karşılaşmaya ve babasının sorularına cevap vermeye kendisini muktedir görür. Bakışlarını tazeleyerek ve gülümseyerek hazırlığının son aşamasını da tamamlar ve babasının yanına gider.

İlkinde aynadan kaçan, ikincisinde aynayı adeta kazanması gereken bir savaşın hemen öncesinde hazırlıklarını tamamlamak için kullanan Neriman, üçüncü kez aynaya yüzüne aksettiğine inandığı iç dünyasını çözümlmek, kendini anlamak için bakar:

*Tramvayda hiç kimse yoktu. Neriman oturdu ve yüzlerinin podrasını, dudaklarının kırmızısını tazelemek için her yalnızlığı fırsat bilen birçok kadınlar gibi hemen çantasını açtı, aynasını çıkardı ve gözlerine yakından baktı. Ayna karşısında gözlerine dolan yeni dikkate, biraz evelden kalma derin bir hüüzün karışıyordu. Neriman buna hayret etti. Ayna, ona, kendi şuurundan daha kuvvetli olarak, derunî hayatını aksettirmişti. Gözlerini bir an için kapadı ve hayalinde birtakım siyahlıklar kımıldadı. Bunlar, rüzgârda sallanan birtakım siyah tüllerdi. Biraz dalgalandıktan sonra hareketsiz kaldılar ve yavaş yavaş*

*ihhtiyar bir kadın şeklini aldılar. Bu ihhtiyar kadının sarı yüzü de yavaş yavaş teressüm etti, bir yemişin çürümüş yerleri gibi yalnız gölge halinde iki göz belirdi ve çukura kaçmış, bol göz yaşlarının yaptığı oluğu taşıyan solgun yanaklar... Güzel Rus kızının annesi, yaşlı ihhtiyar kadın.*

*Neriman, allığına, podrasına elini sürmeden aynayı çantasına koydu. Kendi içinde kuvvetli bir hayat uyanıyordu. Bu, onu, dışarının faaliyetlerinden, tramvaya girenlerden veya kapıları açıp kapıyan biletçiden ziyade oyalamıya başladı. Tramvaya girenlerin kendisine çok dikkat ettiklerini sezmiyecek kadar dalgındı. (s. 119-120)*

Alıntıda ilk dikkati çeken nokta, kadınların aynayı kullanmalarıyla ilgili yapılan genellemedir. Anlatıcı, kadınların genellikle makyajlarını tazelemek için her fırsatta aynaya baktıklarını söyler. Bu tavır, Peyami Safa'nın diğer romanlarında da gözlemlenir. Bununla birlikte Peyami Safa'nın romanlarında çoğunluğu oluşturan bu kadınların karşısında mutlaka ideal bir ana kadın karakter de vardır.<sup>458</sup> *Fatih-Harbiye*'de roman boyunca Doğu ve Batı kültürleri arasında bocalayan ve daha medenî bulduğu için bir ara Batı kültürüne özenen Neriman, bu sahneyle birlikte örnek bir kadına dönüşür.

Romanın kırılma noktasını teşkil eden bu sahnede ayna, Neriman'ın içindeki değişimi somutlaştırmasını sağlar. Neriman, kadınların genelde yaptıkları gibi makyajını tazelemek için değil, içinde uyanmaya başlayan yeni bir hayat arzusunun kıpırtılarını görmek için aynasını kullanır. Veysel Şahin'in de dediği gibi, "Ayna karşısında yitikleştirdiği, öteki saydığı dünyasını gören Neriman, tinsel olarak yeniden doğmak için uyanışa geçer. Bu yönüyle ayna, Neriman'ın bilinç katmanlarının ışığa dönüşmüş bir sembolü haline gelir. Ayna vasıtasıyla Neriman, kendilik bilincine yeniden kavuşur."<sup>459</sup> Vaktiyle geride bırakarak kopmak istediği hayat, şimdi onun yeniden asıl yaşam kaynağı hâline gelmektedir. Neriman, bilincindeki değişimi takip etmek için gözlerine odaklanır, biraz önce dinlediği hikâyenin etkisiyle gözlerine hüznün sinmiştir. Bu hüznü fark ettiğinde önce hikâyenin etkisinden hâlâ kurtulamadığına şaşırır; fakat sonra içindeki güce kendisini teslim eder. Bir dönüm noktasında olduğunun farkındadır, hikâyedeki genç kızla kendisini özdeşleştirir ve kendi sonunun onunkisi gibi olabileceğini hissederek o genç kızın düştüğü hataya düşmeme kararı

---

<sup>458</sup> Peyami Safa'nın kadın karakterlerini, Türkiye'nin anlatılan dönemlerde yaşadığı medeniyet krizinden hareketle değerlendiren ve onları "Kozadan Çıkıp Uçanlar ve Kanatları Kırılmadan Eve Dönebilenler" ve "Kozadan Çıkıp Uçanlar ve Bir Daha Eve Dönemeyenler" olarak ikiye ayıran bir çalışma için bkz: Berna Uslu, *Peyami Safa'nın Romanlarında Mutsuzluğun Kaynakları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi, 2009.

<sup>459</sup> Veysel Şahin, "Peyami Safa'nın 'Fatih-Harbiye' Adlı Romanında Simgesel Değerler", *Bilig*, S. 55 (Güz, 2010), ss. 160.

verir. Böylece hayatının gidişatını belirleyen bir karar almış olur: Babasının sözünden çıkmayacak ve Şinasi'yle evlenecektir. Bu, aynı zamanda Batı kültürüne özenmekten vazgeçmek, bulunduğu yerle, yani gelenekleriyle yeniden barışmak demektir.

Bu aşamada, nispeten kısa sayılabilecek bir romanda ana kadın karakterin bu kadar hızlı değişiminin nasıl gerçekleştiğinin yeterince aydınlatılmadığını, psikolojik tahlillerin hakkıyla yapılmadığını belirtmek gerekir. Bu konuya Fethi Naci de dikkati çekmiştir:

*Belirli bir çevrede yetişmiş, Faiz Bey gibi akli başında bir adamın kızı böylesine kısa bir sürede, nasıl bu kadar değişebilir? Peyami Safa, Neriman'daki değişimi gösteremiyor, Neriman'ın inandığı değerlerden uzaklaşmasını (ve romanın sonlarına doğru tekrar bu değerlere dönmesini), roman dünyasının kendine özgü gelişimi ve değişimi içinde somut olarak gösteremiyor; bunun içindir ki roman kişileri Peyami Safa'nın bildirisini ileten birer araç olarak kalıyorlar.<sup>460</sup>*

Neriman'ın yaşadığı git-gel, onu psikolojik açıdan ele almaya, derinlikli bir karakter olarak çizmeye çok uygunken Safa, bu yola gitmez. Özellikle üç kez aynaya baktırdığı Neriman'ın iç dünyasını ortaya koymak için aynaları çok daha işlevsel olarak kullanmak yerine, doğrudan sonuca odaklanarak okurun karakterin zihnine girmesine fazla izin vermez. Neriman'ın zihni, daha çok anlatıcı tarafından okura aktarılır; böylece karakter değil, onun temsil ettiği pozisyon, tercihler ve sonuçlar öne çıkmış olur.

## **6. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu (1951)**

Peyami Safa'nın, Ferit isimli bir gencin ruhsal bunalımlarını ve bu bunalımlardan mistisizme yönelerek kurtuluşunu anlattığı romanı *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda<sup>461</sup> ayna, ana karakter Ferit için de romandaki kadınlar için de karakterlerini ortaya çıkarması bakımından önem arz eder. Peyami Safa'nın diğer romanlarında da görüldüğü gibi kadınların aynalarla sıkı bir bağı vardır. Her fırsatta aynaya koşarak kendilerine çeki düzen verirler, makyajlarını tazelerler. Bu kadınlar hiçbir şekilde olumlu birer kişilik olarak çizilmez. Romanın yan karakterlerinden biri olan Suzy bunlardan biridir: “*Karısı salonun kapısında görüldüğü için, Mister Joe*

<sup>460</sup> Fethi Naci, "Fatih-Harbiye", *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, 6. b., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s. 203.

<sup>461</sup> Peyami Safa, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, 1. b., İstanbul: Nebioğlu Yayınevi, 1949. (Alıntılar bu baskında olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

"derkenar"da karar kıldı. Suzy kocasına bir kelime söylemeden, hızla koridora doğru yürüdü. Aynaya bir göz atması lâzımdı." (s. 64) Suzy ve ayna arasındaki ilişki romanda yalnızca bir kez verilir, ancak bu öyle bir sahnedir ki bir anlık boşluğu aynaya bakmak için kullanan Suzy'nin roman boyunca sergilediği kişilik göz önüne alındığında onun kendisini ayna vasıtasıyla var ettiği anlaşılır. "Bazı kadınlar için var olma bilinci, aynada kendilerini görmeye bağlıdır. Aynanın olmaması, yansımama kaygısı yaratır."<sup>462</sup> Suzy bu kadınlardan biridir, kendisini daima görsel bir nesneye dönüştürür. Bu nedenle aynaya bağımlıdır. Asıl adı Seza olan Suzy'nin ayna merakı, onun aşırı süslü ve Batı kültürü özentisi olduğunu vurgular. Fiziksel görünüşü dışında zihinsel ve ruhsal yapısı aynaya yansımayan Suzy, derinliği olan bir karakter değildir.

Seniha Hanım ve kızı Nermin de Suzy'ye benzer tipler olarak çizilirler. Ferit'in kız arkadaşı Selma, onlara gittiği bir akşam elindeki mantoyu gösterir. Mantoyu çok beğenen kadınlar, hemen ayna karşısında büyük bir hevesle denerler. Anlatıcı, onların abartılı hareketlerini, "Kıza bir yakışsın manto, bir yakışsın. Aynanın önünde şaşırır, biter, biter." (s. 66) ifadesiyle verir. Seniha Hanım ve kızı, Suzy gibi yalnızca suretten ibaret, tek yönlü karakterlerdir. Bu nedenle aynaya yalnızca dış görünüşleri akseder. Suretleri ise makyaj ve giyim kuşamdan meydana gelir; buna bağlı olarak kendilerini zihni ve manevi açıdan değil, görünüşlerini zengin gösterecek maddi açıdan donatmaya çalışırlar.

Son olarak aynaya bakarken görülen kadınlardan biri Selma'dır. Selma'nın aynaya bakışı hem romandaki diğer kadınlarla benzeşir hem de romanın nispeten ideal kadını olarak onlardan farklı amaçlarla da bakması itibarıyla ayrışır. Aşağıdaki alıntıda Selma, bu iki kullanımı aynı anda gerçekleştirir:

*Hayvanları Koruma Cemiyetinin önünde Ferit onun yanına yaklaştığı zaman büsbütün sarardığını gördü ve sordu:*

*- Ne oluyorsun?*

*- Hemen gidip Hay-Layf'a oturalım.*

*Sendeliyordu. Ferit bu isyana mana vermekten âciz, pastacının pencere önündeki masalarından birinde onun karşısına oturup izahını beklerken, hâlâ solgun yüzünde ve garip bir kederin sisi altında feri kaçmış lacivert gözlerinde sebep arıyordu. Selma çantasından aynasını çıkardı ve dudaklarını silerek rujunu tazeledi. Bakışları aynadan Ferit'e doğru, bulmaktan korktuğu bir*

<sup>462</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 24.

*manayı ararken ürkek bir tecessüsle kaydı ve daha fazla ürkmüş gibi kırpışan gözleri tekrar aynaya döndü.  
Neden korkuyordu? (s. 67)*

Selma çantasından aynasını çıkarıp rujunu tazeler, bu hareket Ferit'in dikkatini bile çekmez. Selma belli ki bu eylemi sık sık gerçekleştirmektedir, zira anlatıcının anlatımına göre bu hareket her zamanki gibi sıradandır ve normal karşılanır. Bu bakımdan Selma, diğer birçok kadın gibi makyaj yapar, buna paralel olarak da aynaya düşkündür. Bununla birlikte bu sahnede Selma aynayı aslında tam olarak bu amaçla kullanmaz. Gözleri aynadan Ferit'e bakar. Ona doğrudan bakamayan Selma onunla sağlıklı bir iletişim kuramamaktadır. Onunla göz temasından kaçacak kadar ondan korkar. Aynayı süslenmek dışında farklı amaçlarla kullanım, Selma'nın diğer kadınlardan ayrı bir yerde durmasını sağlar. Selma'nın roman boyunca sergilediği davranışlar ve Ferit'e karşı takındığı tutum da onu eleştirilen kadınlardan farklı kılar. Anlatıcı, Selma'nın bu sahnedeki tavrını ilerleyen sayfalarda bir kez daha gündeme getirerek onun neden "makbul kadınlardan" sayılabileceğini göstermeye çalışır:

*Selma'nın gözlerinin tarihinde bu dalgın ve sabit bakışlar azdır. Çok defa önüne bakar o. Ferid'in yüzünde meçhulü aradığı zamanki bakışları kısa ve kaçaktır. Meselâ dün onu deli gibi kucaklıyan Ferid'in kollarından kurtulup sendeleye sendeleye pastacıya kadar yürüdüktan sonra, orada, çantasından aynasını çıkarıp dudaklarının rujunu tazelerken, Ferid'e doğru, hiç istemediği bir manaya rastlamaktan korkuyormuş gibi ürkek bir tecessüsle bakmış ve kırpışan gözleri hemen aynaya kaçmıştı. Bu gözlerde, belki çocukluğundan beri içinde yaşadığı aile dramının herkese karşı onda uyandırdığı güvensizlikten doğan bir devamlı şüphe ve korku halinin, bazan yere doğru bir bakış ve saklanış, bazan bir müdafaa refleksi halinde bir kale kapısı gibi kapanan göz kapaklarıyla uzunca süren bir yumuluş, bazan da bir çırpınış halinde ifadelendiği olurdu. (s. 119)*

Anlatıcı, Selma'yı genel olarak sempatik bir tavırla çizer. Yukarıdaki alıntıda anlatıcı, Selma'nın huzursuzluğunu, ürkekliğini, çocukluğundan kalma yaralarıyla birlikte alarak okurun onu sevmesini ve ona sempati beslemesini sağlamaya çalışır. Her ne kadar Ferit'e ayak uydursa da romanın sonunda Ferit'in değişmesinden en çok mutlu olanlardan birinin Selma olması onun "iyi" bir kız olduğunun göstergesidir. Selma'nın aynaya bakarken görüldüğü son sahnede de Selma yine Ferit'ten kaçmaya çalışırken aynayı bir kaçış aracı olarak kullanır. İki sahnede de ilk bakışta Selma, herhangi bir zamanda aynaya bakıp süslenen bir kadın olarak görülebilir. Oysa Selma'nın aynayla ilişkisine yakından bakıldığında onun hep Ferit'in yanında aynaya baktığı, bu bakışın hiçbir zaman tam anlamıyla diğer kadınlardaki gibi gerçekleşmediği dikkati çeker.

Selma süslenir; ama aynada kendisine odaklanamaz, akli esasında süslenmekte değil, sevdiği adamdadır. Bu da onu romanda eleştirilen diğer birçok kadından farklı bir yere koyar.

## 7. *Yalnızız* (1951)

Peyami Safa'nın romanlarında aynaya bakan kadınlar genelde makbul kadınlar olarak çizilmezler, erkeklerin aksine özellikle de aynayı yalnızca dış görünüşlerini düzenlemek için kullanan kadınlar bu yönleriyle eleştirilirler. Kadın karakterlerin erkeklere oranla çoğunlukta olduğu *Yalnızız*<sup>463</sup> romanında aynaya sadece kadınlar bakar, bu kadınların da hepsi birbirine benzercesine aynada suretlerinden başka bir şey görmezler. Romanda aynaya bakan kadınların hiçbirisi “ideal” kadını temsil etmez.<sup>464</sup>

Romanın ana karakteri Samim'in kız kardeşi Mefharet, aynaya aldatıcı bir görünüş vermek için bakar: “*Yataktan indi, terliklerini ve kimonosunu giydi. Aynaya baktı. Saçları dağılmış ve kabarmıştı. Tarağını aldı, fakat hemen bıraktı. Beni böyle cadı gibi görsün de daha fazla korksun. Sabah sabah, tepeden inme bir tesir. Ondan istifade edeyim. Mışıl mışıl uyurken bir sıçrayış sıçrasın da akli başına gelsin.*” (s. 89) Mefharet, gayrimeşru bir çocuk doğuracağını bildiren kızını Selmin'e çok sinirlenmiştir. Konuşmak için odasına gitmeye karar verir. Yataktan kalktığı gibi önce alışkanlıkla aynada kendisini kontrol eder ve dağıntık saçlarını taramak için otomatik bir hareketle tarağa uzanır; fakat perişan saçlarla kızını daha çok etkileyebileceğini düşünerek vazgeçer. İyi görünmeyi nasıl insanlar üzerinde iyi bir etki bırakmak için önemsiyorsa bu kez de kötü bir intiba oluşturmak, böylece konuşmasını daha etkili kılmak için perişanlığı özellikle tercih eder. Bu açıdan ayna, kişinin diğer insanlarla görüşmeden önce kendisini hazırlamasına yardımcı olan bir nesnedir.

Annesi Mefharet odasına geldikten sonra giyinmeye başlayan Selmin önce aynada kendisini süzer, “*bir avucunu karnının üstünden geçirerek aynada çırılçıplak*

---

<sup>463</sup> Peyami Safa, *Yalnızız*, 38. b., İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2016. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>464</sup> Abide Doğan romanda kadınların belli bir ortaklık etrafında işlendiğini söyler: “*Yalnızız'da daha iyi bir yaşam için hayatlarını mahveden ve yapayalnız kalan (biri intihar eder) üç genç kızın bunalımları, sıkıntıları ve yalnızlıkları ve iç çatışmaları anlatır.*” (Abide Doğan, “1940-1960 Arası Türk Hikâye ve Romanı”, *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış: Yeni Türk Edebiyatı*, ed. M. Kayahan Özgül, Ankara: Kurgan Edebiyat, 2015, s. 611.)

*vücutuna bak[ar].*” (s. 92) Bu bakışta iki anlam vardır. Öncelikle annesiyle arası açık olan Selmin, her ne kadar annesinin ona sırtı dönük olsa bile, aynaya bakarken bu savaşı düşünür. Annesiyle giriştiği mücadeleyi kazanacağından emindir; bu da onun aynaya bakışında ortaya çıkar. Gerçekte hamile olmasa da elini karnının üstünde gezdiren Selmin, annesinden intikamını bu yolla alacağına inanır. Bu yüzden aynaya bakarken elini karnına götürmesi, onun bu savaşta neye güvendiğini gösterir ve aynadan güç alır. Ayrıca kendisini beğenip beğenmediği, vücutuna bakarken ne düşündüğü okura verilmese de Selmin’in vücutundan memnun olduğu açıktır. Çıplak bedenine bakarken aynı zamanda güven tazeler. Selmin’in kendisini beğendiği, romanın diğer kısımlarında da işlenir. Örnek olarak, Selmin’in bu sahnede olmasa da makyaja ve buna paralel olarak aynaya düşkünlüğü romanda başka bir kısımda Samim tarafından özellikle vurgulanır: “*Hâlâ ruj süremediğine göre, Ferhat’ın kurduğu kıskançlık disiplini berdevam. Selmin onunla bozuşsaydı, eve gelir gelmez ilk işi aynanın önüne geçip hünerli bir makyaj yapmak olurdu. Bunu ne kadar sevdiğini hep biliriz.*” (ss. 124-125) Selmin’in sevgilisiyle arasındaki ilişkiyi, Selmin’in makyaj yapıp yapmamasından yola çıkarak yorumlayan Samim, Meral’in makyaj merakını, bunun için de her fırsatta ayna karşısına geçişini onun belirleyici bir özelliği olarak verir. Selmin’in kin dolu, yalan söyleyen, başına buyruk bir kız oluşu göz önüne alındığında onun aynaya düşkünlüğü de olumsuz bir özelliktir. Bu açıdan Selmin, romanın açıkça kötülünen karakterlerinden biri olmasa da “ideal” kadın konumunda yer alamaz.

Romanda yaşlı geçmiş, erkek düşkünü bir kadın olarak anlatılan Necile Hanım da aynayı makyaj yapmak için kullanır: “*Tuvalet masasının önünde, nefesini kesecek bir dikkatle dudaklarını boyayan Necile’nin aynanın içinden ona bir an şuh, süzgün ve şeytanî bir yan gözle bakışı [...]*” (s. 402) Samim, eski âşıklarından olan Necile Hanım’ın gençlik yıllarındaki anılarını gözünde canlandırırken onun ayna önündeki şuh vaziyetini düşünür. Kocasını aldatan, sonra da kocasından ayrılıp gayrimeşru ilişkiler yaşamaya devam eden Necile Hanım, maddiyata düşkün ahlâksız bir kadın portresi çizer.

Romanda olumsuz kadın figürlerinden bir diğeri bir adamın metresi olarak yaşayan Feriha’dır. Babasını kaybettikten sonra ekonomik açıdan sıkıntı çeken Feriha, kendisine uzatılan yardım ellerini reddederek maddi arzularını gerçekleştirmek için yaşlı bir adamın metresi olmayı kabul etmiş ve onunla birlikte Fransa’ya gitmiştir.



Fransa'dan dönen Feriha, Meral'le sık sık görüşerek onu zengin bir adamın metresi olması için ikna etmeye çalışır, böylece Fransa'ya rahatlıkla gidebileceğini söyler. Ona yaşadığı hayatın maddi cazibelerinden söz eder. Meral'e Fransa'dan getirdiği kozmetik ürünleri gösterir, bu arada kendi makyajını da tazeler: "*Feriha çayının son yudumunu aldıktan sonra çantasından aynasını çıkardı. Ve dudaklarının rujunu tazeledi.*" (s. 212) Feriha, yoldan çıkmış ve diğer kadınları da yoldan çıkararak bir kadın olması itibarıyla romandaki en olumsuz kadın tipidir.

Son olarak Samim'in âşık olduğu Meral, Fransa'ya gitme hayali olan, uçar, çok rahat yalan söyleyebilen, güvenilmez ve süse aşırı düşkün bir kızdır. Samim'in de babasının da ağabeyinin de görüşmesini istemediği kız arkadaşı Feriha, Fransa'dan döndüğünde onunla gizlice buluşur. Meral, Feriha'nın yeni hâlden epey etkilenir, özellikle onun pahalı kozmetik markalarını kullanıyor olmasına özenir. Eve döndüğünde aynada kendisini bu etki altında incelemeye başlar:

*Yerinden kalktı, aynaya baktı ve kendini çirkin buldu. Gözlerinin o temiz aydınlığı yoktu. Sanki burnunun ucu uzamış ve yukarıya doğru kalkmıştı: "Çirkinim" dedi. Çirkinim, fakat gideceğim yarın Feriha'ya.*

*Aynaya arkasını döndü. "Demek ben bu kadar çirkin olabiliyorum" diye düşündü. Tekrar aynaya baktı. Bu, benim "İkinci"min yüzü. Ah, Samim ne kadar doğru anlıyor. Şimdi gözümde o bir Allah kadar büyüyor. Başını göremez oluyorum. Ayakları var gözümün önünde. Çıplak ve beyaz. Boyu uzun, uzun. Hâlâ sarhoşum galiba, yatmalıyım. (s. 190)*

Meral, Fransa'dan dönen Feriha'yla görüşene kadar kendisini beğenmeyen bir kadın olarak anlatılmaz. Oysa bu kısımda Meral kendisini öncelikle fiziksel olarak çirkin hisseder; daha önemlisi Feriha'nın etkisine kapılıp Paris'e gitmeye karar verince Samim'in kendisine bakışını düşünerek kendisini manevi açıdan da çirkin bulur. Arzularının peşinden gitmek için iyi bir fırsat yakaladığını düşünür, ama bu arzularını törpüleyen Samim'in tepkisini çekmekten, onu karşısına almaktan korkar. Ona, nedenini bilemediği bir içtenlikle bağlı olduğunu hisseder. Arada kalmışlık duygusuyla aynada "ikinci" yüzünü gördüğünü düşünür. Bastırdığı arzuları Feriha'yla birlikte bir anda yeniden gün yüzüne çıkmıştır; bu arzularını gerçekleştirmenin onu diğer insanların gözünde "çirkin" kılacağını bildiği için toplumun değerlerini ve bakış açısını temsil eden Samim'in karşısında kendisini küçülmüş hisseder. İç dünyası aynaya kısmen de olsa yansıyan tek karakter Meral olsa da Fransa'ya gitmek pahasına evli bir adamın

metresi olmayı kabul etme konusunda aldığı kararı değiştirmedığı için “ideal” bir kadın olamaz. Nitekim bir sonraki ayna sahnesinde baştan sona görünüşüne odaklanır:

*Meral, bir eli kaşının üstünde, düşünüyordu. Birdenbire elini çekti. Karşısında Samim varmış ve bu hareketinde bir mânâ arıyormuş gibi, neden elini kaşına götürdüğünü düşündü. Galiba, Feriha'nın incelmış kaşları üzerinde Paris güzellik enstitülerinin ne maharetle çalıştıklarını görünce, şuurunun altında, kendi kalınca kaşlarına karşı, belki utanca benzeyen bir alâka doğmuştu. Şimdi bir aynada kendisini görmek istiyordu. Etrafına bakındı. (s. 209)*

Meral, Feriha'daki değişimi Paris görmüş olmasına bağlar. Feriha'nın birinin metresi olmasına önem vermeden onun Paris'ten aldığı kozmetiklere sahip olamadığı için hayıflanır. Daha önce dikkatini çekmemiş kaşlarını Feriha'ninkileri gördükten sonra kalın bulup beğenmez. Aslında aynada kendisini henüz görmemiştir, ama gördüğünde vereceği tepki çoktan bellidir. Her ne kadar kafasında hâlâ Samim'in yargıları dönüyor olsa da -bir önceki alıntıda olduğu gibi- nihayetinde arzularının esiri olmaktan kurtulamaz, Paris hayali için Feriha'nın peşinden sürüklenmeyi göze alır. Evden kaçmayı dener, ancak ağabeyinin kapıyı kilitlemesi üzerine odadan çıkamaz. Odasında ne yapacağını bilemeden kalakalır; hayalinde Samim'le, babasıyla ve ağabeyiyle konuşmaya başlayan Meral'in ruhsal dengesi iyice bozulur, bunu fark eden Meral aynaya son kez şöyle bakar: “Elini alnına götürdü. Buz gibi. Eli mi, alnı mı? Başını sağa çevirerek gardrobun aynasına baktı. Yüzü beyazdı. Üstüne gölge düştüğü için rengi kararan gözleri simsiyah göründü ona. Yanakları çukurdu. Kendini hiç bu kadar çirkin görmemişti.” (s.368) Evden kaçamayan Meral, kendisini evde sıkışmış hisseder, arzularını tatmin edemeyeceğini anlayınca bu kez ölmeyi arzular. Ölümü düşünürken buz kesilir, aynaya bakmak ve içinde yaklaştığını hissettiği ölümü somut olarak görmek ister. Yüzü bembeyaz, gözleri kapkara, yanakları çukurdur; hayat çoktan kendisini terk etmiş, ölüye dönmüştür. Kendisini normalde çirkin bulmasa da aynaya daha önce baktığı zamanlarda kendisini çirkin gören Meral, bu kez aynada ölümünü görür.<sup>465</sup> Bundan sonra bir intihar mektubu yazar, ancak durduramadığı bir kaza sonucu gerçekten de ölür.

Aynayı sadece makyaj için kullanmasa da arzularını bastıramayan Meral, kaçınılmaz sona yoldan çıkmadan varır. Meral, Feriha gibi tam anlamıyla kötü değildir,

---

<sup>465</sup> Kendisini ölüme yakın hissettiği anda aynaya bakması ve orada ölüme hazır bir kişi görmesi *Mahşer* romanındaki Nihad için de tasarlanan bir sahnedir. Ayrıntı için tezin “Aynaya Bakan Erkekler” bölümüne bakılabilir.

içinde hâlâ saf kalan bir tarafın varlığı okura sezdirilir. Yine de acı sondan kurtulamaz; çünkü “*Peyami Safa'nın roman dünyasında 'kötü' ile 'iyi'nin ölçüsü madde-ruh ayrımında yatar. Başka bir deyişle, 'suç', maddeye yönelmek şeklinde belirir ve bundan ötürü, kızın madde ile ruh arasında kararsızlığı bir çeşit suçtur; sürerse cezalandırılır.*”<sup>466</sup> Meral, tereddütler yaşasa da suçu işlemek konusunda ısrar eder, hatasını bile bile sürdürür. *Fatih-Harbiye*'de yan hikâye olarak anlatılan, para için sevdiği adamı terk ederek zengin bir adamla birlikte olan genç kızın intiharla sonuçlanan hazin sonu Neriman'ı yoldan döndürmüştür; fakat Meral, Neriman'ın aksine sonu acı biten bir örnek değil, Feriha gibi mutlu -ya da henüz cezasını çekmemiş- bir örnek görür. Feriha'nın toplum tarafından dışlanmasına rağmen arzularını doyasya yaşamasından etkilenir ve bunu arzularını gerçekleştirmenin karşılığında ödenebilecek bir bedel olarak görür. Bu yüzden içindeki çatışmalardan Neriman'ın aksi yönde hareket ederek çıkmaya karar verir. Bu da onun Peyami Safa'nın romanlarındaki beklendik sona erken ulaşmasına yol açar.

## M. AHMET HAMDİ TANPINAR

### 1. *Mahur Beste* (1975)

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ilk romanı olan *Mahur Beste*, 1944 yılında yazılmış olmasına rağmen 1975 yılında kitap olarak basılmıştır.<sup>467</sup> II. Abdülhamit döneminde geçen roman, saygın bir kişilik olarak tanınan İsmail Molla Bey'in kendi dünyasına kapanmış olan oğlu Behçet Bey'in hatıralarından hareketle onun ve ölen karısı Atiye'nin hayatlarına doğrudan veya dolaylı yoldan temas etmiş kişileri anlatır. Romanın ana karakterleri Behçet Bey ve Atiye, Mahur Beste'nin uğursuz talihini yaşarlar.<sup>468</sup> Bilgili, kültürlü ve son derece güzel bir kadın olan Atiye Hanım, Behçet

---

<sup>466</sup> Berna Moran, "Peyami Safa'nın Romanlarında İdeolojik Yapı", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, 20. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 227.

<sup>467</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, 1. b., [İstanbul]: [Yol], 1975. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>468</sup> Tanpınar *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* romanlarını karakterler ve karakterlerin mahkûm olduğu talih kavramı etrafında bir çeşit nehir roman şeklinde tasarlar. Mahur Beste'nin Tanpınar'ın romanlarında bir *leit-motive* olduğunu söyleyen Nesrin Karaca bu bağlantıyı şöyle açıklar:

*Mahur Beste*'de 'bütün insanlığı', 'Tanrı'yı bulduğunu söyleyen Tanpınar, aynı adı taşıyan ilk romanı *Mahur Beste*'de, Behçet Bey'e bir rüya hâlinde kendi, çevresi ve bütün bir dönemle

Bey'in tam zıttı bir karaktere ve görünüşe sahiptir. Behçet Bey'le evlendirildiği için hayata küsmüştür.

Romanda aynadan, en temelde romanın ana karakteri Behçet Bey'in iç zamanını vermek amacıyla yararlanılır; ancak ayna, Behçet Bey'in ölen karısı Atiye Hanım'ın iç dünyasını anlamak için de romanda önemli bir yere sahiptir. Atiye hanım, eski sevgilisi Refik'in yaptığı portresine baktığında aynada kendisine bakıyor gibi hisseder:

*Atiye garip bir hisle birdenbire sarsılmıştı.*

*Bu, kendi resmi idi. Şüphesiz firketelerle, bir yığın buklelerle başının üzerine toplanmış kumral saçları ile, garip meyva pembesi rengiyle dik yakalı yeşil kadife elbisesinin içinde bir gül yaprağı gibi fıskıran bu yüz tamamıyla kendisinin değildi. O yüzde, her akşam, aynasında teker teker saydığı kırışıkların, onlardan daha çok kendisini ürküten yorgunluğun, kapalı odada solmuş çiçek talihinin tenine sindirdiği o garip donukluk yoktu. Sonra bazı çizgiler hiç benzemiyordu. Atiye'nin burnu, bu kadar yukardan kısa ve kesik değildi; kulakla göz arasındaki mesafe daha dardı. Bununla beraber umumi görünüşünde sadece kendisinin olan garip bir hal vardı. Üstelik dudaklarına o kadar mânalı, hüznü bir tebessüm koymuştu ki...*

*Ablası sordu:*

*-Nasıl, tıpkı tıpkısına değil mi?*

*Atiye, bir rüyada gibi cevap verdi:*

*-Evet, tıpkı tıpkısına... Kendimi aynada sanıyorum. (ss. 132-33)*

Atiye, resme bakarken rüya hâline geçer. Aslında aynaya değil, kendi resmine bakan Atiye, o an aynaya baksa göreceği çehreden başka bir görüntüyle karşılaşır; ancak resimdekiyle kendisi arasında fiziksel benzerlikten çok daha başka türlü bir yakınlık vardır. Hans Belting, perspektifin tarihini anlattığı kitabında aynanın ve resim tablosunun insanların üzerinde yarattığı etkiden söz eder:

*[T]ablonun aynaya göre -en azından 17. yüzyılda düz aynalar yaygınlaşınca kadar- önemli bir avantajı vardı. Gerçi tablo kendiliğinden oluşmuyordu, yabancı bir bakışın ve uygulayıcı bir elin tüm risklerini barındıran bir artefakttı. Yine de, ayna imgesini ve geçici izdüşümünü -daha sonra fotoğrafın da yaptığı gibi- devre dışı bıraktığı için memnuniyetle karşılandı. Bu başarısından ötürü tablo -sonra da fotoğraf- kalıcı bir görüntüye sahip yeni bir ayna olarak yüceltildi.*

*[...] Aynaya gönderme yapan sayısız portre vardır, ama görüntünün bir görünüp bir kaybolduğu bildik aynalar değildir bu portreler. "Aynadaki*

---

*birlikte anlattığı acı bir aşkın; Sahnenin Dışındakiler'de duygu dalgalanmalarıyla adım adım çöküntüye giden İmparatorluğun; Huzur'da ise çöküşün ardından gelen medeniyet biresimi arayışının musikide somutlaşması işlenmiştir. Bu üç roman, büyük bir romanın bölümleri gibi görünür. Bu motif etrafında, tarihî dönemler birbirine bağlandığı gibi, her dönemin en belirgin özellikleri, farklı olayları, duyarlılıkları karmaşık sembol ve imgelere dökülerek anlatılmıştır. (Nesrin Tağızade Karaca, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mûsiki, 1. b., Ankara: Hece Yayınları, 2005, ss. 88-89.)*

*imgeyi” sonsuza dek sabitler portre, hatta tasvir ettiği insandan çok daha uzun ömürlüdür.*<sup>469</sup>

Portrenin insanın görüntüsünü sabitlemesi, aynada zamanla değişen imgenin aksine kişinin kendisiyle ilgili algılarının, görüşlerinin ve inançlarının da durağanlaşmasına olanak tanır. Geçmişe ait bir resme bakmak bu bakımdan ilginçtir, zira insan eskiden aynaya baktığı anları yeniden yaşar. Atiye de resmine baktığında hem aynaya bakmış gibi hem de aynadaki imgesinden uzaklaşmış gibi hisseder. Her akşam aynaya baktığında yüzünde görüp rahatsız olduğu kırışıklıkları, yorgunluğu ve teninde beliren solgunluk resimde yoktur, üstelik Atiye fiziksel özellikler açısından birçok farklılık yakalar. Bununla birlikte, onu o yapan “hâl” -bir bakıma “öz”- oradadır; bu yüzden resimdeki tasvir ruhuna dokunur. Atiye, Tanpınar’ın romanlarının merkezinde duran “talih” kavramını derinden hisseder.<sup>470</sup> Resimdeki yüz, özellikle yüzdeki manalı ve hüzünlü tebessüm Atiye’nin talihi olur:

*O gece Atiye, “Çamlıca” dediğimiz o şaşırtıcı tabiatın bütün akıl alıcı güzelliği ve sükûnu ile yıldız şellâleleriyle üstüne yıkıldığını, parıltılı bir Cebrail kanadı deymiş gibi içindeki her aydınlığı âdeta söndürdüğünü sanmıştı. İşte bu küçük portrede o gecedeki bir hal, bir nevi uyanış vardı. Muhakkak ki yarı karanlıkta etrafa bu portredeki gibi şaşkın ve biçare gözlerle bakmıştı. Fakat Refik bununla da kalmamıştı; ancak derin ve durulmuş bir sevginin insan ruhuna getirebileceği bir seziş kuvvetiyle, sanki onun talihini kendi içinde, fırçasının ucunda bulmuştu. Bu çehreyi âdeta bir ebediyet için “bunu bütün bir ömre bir daha değişmemek üzere yaptım.” der gibi mühürleyen gülümseme belki kendi gülümsemesi değildi, fakat bir gün, çehresi son ifadesini ararsa, bu gülümsemeyi kendi içinde, petekteki bal gibi, önceden hazırlanmış bulacağını sanıyordu. (s. 134)*

Hiçbir zaman seveyemediği kocasının, sevdiği adamın ölümüne neden olduğunu öğrendikten kısa bir süre sonra hastalanarak ölen Atiye Hanım, bu resme baktığında çocukluğu ve Refik’le ilk cinsel teması başta olmak üzere geçmişini ve geleceğini hisseder. Behçet Bey’in ayna vasıtasıyla zamanın yekpareliğini hissetmesi gibi Atiye Hanım da bu resimde bütün bir zamanı görür. Anlatıcı, bu bağlantıyı hemen bir sonraki sayfada okur için daha açık hâle getirir: “Atiye, kendi çehresinin karşısında, tıpkı aynasının karşısında geçmiş zamanını hatırlar gibi, bunları düşünüyordu. Aradan onbeş yıl geçmişti. Bu portre ona bu onbeş yılın içinden geliyordu. Sonra birdenbire bütün bunların lüzumsuz şeyler olduğunu düşünmüş, gülerek: “sahiden güzel, aşkolsun!..”

<sup>469</sup> Hans Belting, *Floransa ve Bağdat: Doğu’da ve Batı’da Bakışın Tarihi*, çev. Zehra Aksu Yılmazer, 2. b., İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2017, ss. 237-38.

<sup>470</sup> Tanpınar’da “talih” kavramı için Tanpınar’ın romanlarının daha ayrıntılı işlendiği “Tılsımlı ve Tasavvufi Aynalar” bölümüne bakınız.

diyerek resmin önünden ayrılmıştı.” (s. 136) Alıntıda “aynanın karşısında geçmiş zamanı hatırlar gibi” vurgusu önemlidir; çünkü zamanı biriktiren bir nesne olarak ayna, kişinin geçmişini kendisine getirerek, kendisine bakını daima içine çekmekte ve yekpare bir anın içine hapsedmektedir. Bu andan çıkarak somut zamana geri dönüş, Behçet Bey’in aynayla münasebetinde de dikkat çekildiği gibi, bu nedenle hep ani bir irkilemeyle ya da silkelenmeyle olur. Burada önemli bir fark, Atiye Hanım’ın yalnızca kendi zamanını bütün hâlinde hissetmesi, Behçet Bey gibi diğer insanların zamanlarına geçmemesidir. Bu da ikisinin farklı karakter yapılarıyla ve hayatın “anlam”ını aradıkları yerle ilişkilidir; Behçet Bey, hayatı başkalarında ararken Atiye Hanım tamamen içe dönük yaşar. Bu sahnede Atiye Hanım, resmin bu etkisinden kurtulmak için onun önünden ayrılır.

## 2. *Huzur* (1949)

*Huzur*, II. Dünya Savaşı’nın başlamasından bir gün önce geçer.<sup>471</sup> Ana karakter Mümtaz, kendisine kılavuz olarak gördüğü İhsan’ın tedavisi için uğraşırken bir yandan da sevdiği kadın Nuran’la olan anılarını düşünür. Romanda aynaya en çok bakan ve aynalar vasıtasıyla iç dünyasına dalan Mümtaz, Nuran’ın da kendisine bir ayna olduğunu düşünür. Bununla birlikte Nuran da romanda aynaya bakarken tasvir edilir. Mümtaz’ı dış âlemden iç âleme götüren Nuran, Mümtaz gibi aynalarda soyut zamanı hisseder; ancak Mümtaz’ın aksine Nuran, yalnızca gerçek aynalarla ilişki kurar ve aynada psikolojik zamanı Mümtaz kadar sıklıkla ve yoğun şekilde duymaz. Mümtaz’la birlikte gezdiği IV. Murat’ın gözdesi için yaptırdığı köşkteki aynalarda kendisini seyreden Nuran,<sup>472</sup> Mümtaz gibi nesnel zamandan uzaklaştığını hissetmekle birlikte iç zamana tam olarak geçemez:

---

<sup>471</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1949. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>472</sup> Abide Doğan’ın da tespit ettiği gibi, Nuran ve Mümtaz’ın “aralarında kurulan dostluk ve arkadaşlık bağı özellikle İstanbul’un güzel mekânlarında aşka dönüşür.” (Abide Doğan, “Huzur’un Huzursuz Kadını: Nuran”, *Tarih ve Mekân Odağında Türk Romanı İncelemeleri*, Ankara: Hece Yayınları, 2018, s. 208.) Mekânın onlar üzerinde yarattığı etki kendilerine, birbirilerine ve hayata karşı algılarını belirler ve böylece duygusal dünyalarına yön verir. Dolayısıyla Nuran’ın aynaya bakışında mekânın ciddi bir etkisi vardır.

*Nuran duvarlardaki yazıları okumağa çalışarak, eski aynalarda kendi hayalini seyrederek dolaşıyordu. Herşeyde garip bir mazi kokusu vardı. Bu, tarih içinde kendi kokumuzdu, ne kadar bizdik.*

*Nuran geçmiş yılların imbiğinden çekilmiş bu iksiri tadıyordu. Mümtaz'ın muhayyilesi başka türlü çalışıyordu. Nuran'ı bir geçmiş zaman dilberi, dördüncü Murat devrinin bir ikbali gibi giydirdiyordu. Mücevherler, şallar, sırmalı kumaşlar, Venedik tülleri, gül şeftali pabuçlar... Etrafında bir yığın yastık. Düşüncesini genç kadına söyledi:*

*-Yâni bir odalık gibi, değil mi? Hani şu Matis'inkiler cinsinden. Ve gülerek başını salladı. Hayır, istemiyorum. Ben Nuran'ım. Kandilli'de otururum. Bin dokuz yüz otuz yedi senesinde yaşıyor, aşağı yukarı zamanımın elbisesini giyiyorum. Hiçbir elbise ve hüviyet değiştirmeye hevesim yok. Hiçbir ümitsizlik içinde değilim ve bu aynalar beni korkutuyor.*

*Bununla beraber çıkmak istemiyordu. Gezdikçe köşkün zevkini tatmıştı.[...]*

*Konuşurken Mümtaz'ın yüzüne biraz evvelki karanlık bir aynanın önünde öpüştükleri ânın sıcaklığını duya duya bakıyordu. Dibinde tanımadığı, hiç görmediği yüzlerce insanın hayatından bir şeyler uyuyan aynanın sularında başları ve elleri birdenbire birleşmişti. Bu o kadar âni olmuştu ki, ikisi de hayret içindeydiler. (ss. 121-122)*

Roman boyunca aynalarla çok sık karşılaşmayan Nuran, aynaya baktığında kendisini herkesten farklı görür. Anlatıcının, aynaların eskiliğini vurgulaması boşuna değildir, *Mahur Beste*'de de olduğu gibi burada da ayna zamanı biriktirir. Köşkün bütün eşyalarına sinen geçmişin izi, Nuran'ın da üzerine sinmiştir. Mümtaz onu eski elbiseler içinde hayal ettiğinde Nuran, yaşadığı zamanı ve mekânı özellikle belirtme gereği duyar ve “*elbise ve hüviyet değiştirme*” hevesi olmadığını “*hiçbir*” kelimesiyle altını çizerek söyler; ama hemen peşinden de aynaların kendisini korkuttuğunu ifade eder. Demek ki Nuran için de saatlerin zamanıyla psikolojik zaman çatışmaktadır; yaşadığı saatte kalma arzusuna rağmen geçmiş, aynalar vasıtasıyla onu soyut zamana çekmektedir. Nitekim köşkten çıktıktan sonra Nuran, Mümtaz'la köşte öpüşmelerini, önünde öpüştükleri aynayla birlikte hatırlar. Bu ayna, Tanpınar'ın daha önceki aynaları gibi karanlıktır ve “[d]ibinde tanımadığı, hiç görmediği yüzlerce insanın hayatından bir şeyler uyu[maktadır]”; yani ayna, var olduğu ilk andan o ana dek şahit olduğu her şeyi kaydetmiş, Nuran'la Mümtaz'ın tanımadığı birçok kişinin hayatını uzak bir zamandan onlara taşımış, onları da kendi zamanına kaydederek bu akışın bir parçası kılmıştır.

Aynanın ve suyun, temel anlamlarından uzaklaşıp metafor oluşturması Tanpınar'ın romanlarının genel bir özelliği olarak burada da söz konusudur. Yahya Kemal'de suyu “*toplayan, muhafaza eden ve hatırlayan unsur*” olarak tanımlayan

Tanpınar'ın,<sup>473</sup> kendi eserlerinde de suya benzer bir anlam yüklediği açıktır. Su, aynayla ve zaman kavramıyla birlikte kullanılır. Nuran'ın ve Mümtaz'ın ellerinin ve başlarının birleştiği yer aynanın sularıdır. Hem karakterler kendilerini hem de anlatıcı onları aynadan seyretmekte ve aynadaki görüntüden belleğe kaydetmektedir. Ayna bu şekilde “an”ın kaydedildiği yer olarak kurgulanır. Nuran ve Mümtaz'ın başlarının ve ellerinin aynadaki suda birleşmesi, iki vücudun yekpare olup ilk suya, ana rahmine dönmesi demektir. Bu da Lacan'ın “ayna evresi” teorisinde açıkladığı gibi insanın dilin alanına girerek kaybettiği ve hayatı boyunca tekrar ulaşmayı arzuladığı tamlığa ermeye işaret eder.<sup>474</sup> Bu bütünlük hissi çok sürmez; Nuran kendisini, hayatını parça parça hisseder ve Mümtaz'ın ona, “*vücutlarımız, birbirimize en kolay verebileceğimiz şeydir; asıl mesele hayatımızı verebilmektir. Baştan aşağı bir aşkın olabilmek, bir aynanın içine iki kişi girip, oradan tek bir ruh olarak çıkmaktır!*” (s. 189) dediğini anımsar. Bu söz, ikisinin köşkte ayna önünde bir anda birleşen ellerine ve öpüşmelerine, bu anda aynanın sularına yansıyan yekpare oluşlarına bir göndermedir. Burada “*aynaya girmek*” ifadesi önemlidir; zira, Tanpınar'da karakterler “*aynaya girerler.*” Aynaya girmekse saatlerin zamanından çıkıp aynanın zamanına girmektir. Mümtaz, çocukluğundan beri çeşitli nesnelere ve tanıdığı andan beri Nuran'ı soyut zamana geçmek için ayna gibi görmüştür. Şimdi de aynaya birlikte girmeyi, dahası oradan tek kişi olarak çıkmayı Nuran'la tam anlamıyla bütünleşmenin bir şartı olarak sunmaktadır; çünkü kendilerine dayatılan icat edilmiş zamandan kaçıp iç zamana sığındıklarında aynı zamanda buluşabilecekler, böylece aynı şeyi hissedebileceklerdir. Aynı şeyi hissedebilmek ise aynı ruh olmak anlamına gelir.

Mümtaz'ın yekpare olma arzusuna karşın Nuran, soyut zamana geçişi Mümtaz'la aynı yoğunlukta yaşayamadığı için böyle bir birleşme hiçbir zaman tam anlamıyla vuku bulmaz. Öyle ki Nuran'ın ayna karşısında bir kez daha görüldüğü sahnede, onun geçmişle ilişkisi daha da sınırlı kalır ve psikolojik zamanı neredeyse hiç hissetmez. Nuran'ın köşkteki aynalarda maziyi hissederek kendisini seyrettiği aynalardan korkmasından ve Mümtaz'a yaşadığı andan memnun olduğunu

---

<sup>473</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001, s. 153.

<sup>474</sup> Elizabeth Wright, "A Structural Psychoanalysis: Psyche as Text", *Psychoanalytic Criticism: A Reappraisal*, 2. bs., Routledge, New York: Polity Press, 1998, ss. 99-119.



söylemesinden bir süre sonra Nuran, Mümtaz'ın evine geldiği bir gün, evde bulduğu “*eski zaman elbiselerini*” (s. 307) giyer:

*Nuran, açık turuncu çepken, mor kadife yelek, yine turuncu şalvar içinde, okadar sırma ve işleme arasında bir mücevher gibiydi. Kendisi de elbisesine pek bayılmıştı. İkide bir aynaya bakıyordu.*

*-Peki, saçlarını bu hale nasıl koydun?*

*-Evde ayna, tarak yok değil ya? Sümbül Hanım da bana yardım etti. Sümbül Hanımın çürük dişlerinin arasında çok tatlı bir tebessüm vardı. Suad'in çılgınlıklarından, Yaşarın ihtibaslarından çok başka bir dünyadaydı.*

*-Fakat Nuran, biliyor musun, seni görenler eski bir zaman masalını yaşıyor sanacaklar...*

*Nuran; annesinden, ninesinden, gezdiği memleketlerden öğrendiği türküleri söylemek istiyordu.*

*[...]*

*Ve Nuran, bir türlü önünden ayrılmadığı aynada kendi hayalini seyretti. (ss. 308-309)*

Burada Nuran'ın aynada kendisine bakışında zaman açısından farklı bir düzleme geçiş sezilmez. Köşktekinin aksine aynalardan korkmamakta, hatta ikide bir aynaya bakmaktadır. Köşkteki eski eşyalardan, özellikle eski aynalardan etkilenen Nuran, bu kez eski zaman elbiselerini giymiş olmasına rağmen o kadar etkilenmiş görünmez. Her ne kadar “*annesinden, ninesinden, gezdiği memleketlerden öğrendiği türküleri söylemek*” istese de bu durum, aynadan değil, üzerindeki elbiseden kaynaklanır. Dolayısıyla ne Behçet Bey'deki gibi ne de Mümtaz'daki gibi aynayla mistik bir ilişki söz konusudur. Handan İnci, Mümtaz ve Nuran arasında oluşan çatlağın kaynağını, Mümtaz ve Nuran'ın İstanbul'u gezerken aynı heyecanı duymamalarına bağlar:

*Mümtaz, Nuran'la İstanbul'u gezerken, bildiği, gördüğü yerler olmasına rağmen, yeni bir ışık ve duyarlılık altında şehri başka türlü sever. Bu gezilerde Mümtaz'ın bir rehber gibi Nuran'a şehir hakkında bilgiler aktarması önemlidir. Mümtaz, Nuran'ın aileden gelen kültürel mirasından, güzelliğinden etkilenmiştir ama onun kitabî bilgisi daha fazladır. Bunları gezileri sırasında Nuran'a da aktarmak, paylaşmak ve ortak bir bilgi alanı yaratmak ister. Ancak aile geçmişi eski zaman hikâyeleriyle dolup taşan Nuran, kendisine çok tabii gelen bu konulara karşı Mümtaz kadar heyecan duymaz. Hatta Mümtaz'ın her an geçmişten söz etmesini, onun benzetmesiyle söylersem, “zihninde yedi asrın ölüsünü gezdirerek” yaşamasını giderek daha sıkıcı bulmaya başlar.<sup>475</sup>*

Nuran, Mümtaz'ın dünyasını paylaşabilecek, onu anlayabilecek “kapasite”ye, hayran olunası tüm niteliklerine rağmen ancak “kısmen” sahiptir. Onun aynaya bakışı da bunu teyit eder; o, aynaya baktığında Mümtaz gibi âlemi farklı bir boyutta hissetmez.

<sup>475</sup> Handan İnci, *Orpheus'un Şarkısı: Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın*, 1. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, ss. 106-107.

Aynalarla ilişkisi, tipik ayna-kadın bağıny yenilemez, ancak son kertede Tanpınar'ın erkek karakterlerindeki kadar derinleşemez.

### 3. *Aydaki Kadın* (1987)

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ölümünden sonra, öğrencisi Güler Güler tarafından romana ait notların derlenmesiyle 1987'de yayımlanan, dolayısıyla aslında yarım kalmış bir roman olan *Aydaki Kadın*'da,<sup>476</sup> yazar olan Selim Baka, ailesinden kalan köşkü, evle ilgili hatıralarına rağmen ekonomik çıkmazdan kurtulmak adına satmaya karar verir. Eski sevgilisi Leylâ'nın düzenlediği bir partiye giden Selim, partide toplumun elit kesiminden birçok insanla karşılaşır. Selim, roman boyunca huzursuzdur ve anılar arasında gidip gelir.

*Aydaki Kadın*'da kadın da erkek de aynanın önünde dururlar, ancak önceki romanlarda aynanın sahip olduğu güçlü çekim yoktur ya da yok denecek kadar azdır. Diğer romanlardaki gibi aynalar uzun uzun betimlenmediği gibi aynaların canlı ve güçlü varlıklar oluşu, zamanı biriktirip hâle taşıması bu romanda söz konusu değildir. Öyle ki diğer romanlarda adeta bir karakter gibi duran ve dikkat çeken aynalar, burada önemsizleşir. Bu durum, romanın tamamlanamamış olmasının bir sonucu olabilir.

Selim'in evindeki çalışanlardan Heleni'nin yeğeni Marie, kişisel günlük hazırlıklarını tamamlarken aynayı kullanır: "*Cihangir'deki evde Heleni'nin yeğeni yatak odasındaki aynanın önünde saçlarını düzeltiyor ve kendisine fark ettirmeden kalçalarının oyununu seyreden, çıplak kollarına imrenen ihtiyar budalayı düşünerek kendi kendisine gülüyor.*" (s. 123) Şuh bir kadın olan Marie'nin aynanın önündeki tavrı, hayata erkekleri kendisine hayran bırakmaktan ibaret olan, sığ bir kişiliğe sahip olduğuna işarettir. Bu bakımdan birçok romanda karşılaşılan tipik ayna-kadın ilişkisi burada da kurulmuş olur; ancak Tanpınar'ın romanları göz önüne alındığında böyle bir bağlantının ilk kez kurulması göze çarpar.

Romanda aynaya bakarken görülme de hayal edilen bir diğer kadın Leylâ'dır. Selim, Leylâ'ya kolyeyle birlikte gönderdiği mektupta, kolyeyi Leylâ'nın boynunda ve

---

<sup>476</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Aydaki Kadın*, ed. Güler Güven, 1. b., İstanbul: Adam Yayınları, 1987. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

Leylâ'yı aynanın önünde hayal ettiğini ifade eder: “Birdenbire seni hatırladım. Daha doğrusu kolyeyi evvelâ dükkânda, sonra senin boynunda gördüm. Karşımda imişsin, aynanın önünde giyiniyormuşsun gibi bir şeydi.” (s. 128) Selim’in sevdiği kadını ayna önünde bu şekilde tasavvur etmesi de gayet sıradandır. Böylece Tanpınar, beşinci romanında tılsımlı aynaların yerine sıradan aynalara sıradan bir şekilde bakan kadın karakterler kurgular. Ayna, cansız ve etkisiz bir nesnenin ötesine geçmez.

## N. SUAT DERVİŞ

### 1. *Hiçbiri* (1923)

Suat Derviş’in 1923 yılında yazdığı, ilk dönem romanlarından *Hiçbiri*,<sup>477</sup> annesi ve babası tarafından çocukken terk edilen Cavide’nin öyküsüdür. Cavide’nin annesi, başka bir adama âşık olduğu için beş yaşındaki kızını ve kocasını geride bırakarak evi terk eder. Bunun acısına dayanamayan babası da onu kız kardeşine emanet edip yurt dışına gider. Halası ve ailesi, Cavide’ye onun annesiyle aynı kaderi paylaştığını, annesi gibi “kötü” biri olduğunu, anne ve babasının onu sevmeyip terk ettiklerini söyler. Bu koşullarda, halasının yanında sevgisiz büyüyen Cavide, yıllar sonra annesinin yanına gider; ancak annesinin kendisine kurduğu yeni ailede yerinin olmadığını anlar, büyük bir hayal kırıklığı ile geri döner. Doktor Süleyman Paşa dışında hiç kimse ona sevgi ve şefkatle yaklaşmaz. Cavide kimseden göremediği ilgiyi kendi kendisine tamamlamaya çalışır, bütün sevgisini kendisine yöneltir. Hiç kimse tarafından sevilmediği düşüncesiyle zamanla narsistik bir kişilik geliştirir. Bu yüzden aynalar Cavide için son derece önemli nesnelere hâline gelir. Romanın başından sonuna dek onun defalarca aynaya baktığı, aynada kendisini hayranlıkla seyrettiği belirtilir. Bu açıdan romanın, Cavide’nin kendisini ne kadar sevdiği ile ilgili, kuzeni Neriman’la aralarında geçen konuşmayla başlaması anlamlıdır:

*Cavide başının altındaki yastıkları düzelterek, lakaydane:*

*Niçin beni çekemezsin... dedi.*

*Öteki hep gözlerini süzerek, ince dudaklı küçük ağzını daha büzerek, açık panjurlardan dışarıya bakıyordu. Cevap vermedi. Cavide, küçük başını, ipek yastıkların üzerine yerleştirdikten sonra, elini başının altındaki yastıkların arasına sokarak, el aynasını aldı; şimdi, gümüş sapından tuttuğu aynayı yüzüne kadar kaldırmış kendini seyrediyordu. Hakkında söylenen bütün sözlere*

<sup>477</sup> Suat Derviş, *Hiçbiri*, İstanbul: Doğan Kitap, 2004. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

*rağmen, Cavide, kendini güzel bulmakta inat ediyordu. Aynada, iri gözlerini, ince kaşlarını, güzel tebessümünü seyrederken, sonsuz bir zevk duyuyordu. Kendine karşı, bin bir tutkunluğu bin bir aşkı vardı. Ta küçüklüğünden beri, etrafındaki insanlara bir türlü veremediği kalbini, yalnız kendi muhabbetiyle doldurmuştu. Gözlerini, Cavide'ye çeviren Neriman, hep müstehzi gülüşle:*

*Annenin aynasında mı kendini seyrediyorsun, Cavide? diye sordu.*

*Cavide cevap vermedi. Aynaya bakmaya devam ediyordu. Neriman hep aynı gülüşle:*

*Annenin sana karşı olan büyük muhabbetinin biricik nişanı!.. diye ilave etti. Annen, sana muhabbetini yalnız bu aynayla göstermedi!*

*Cavide'nin yüzü kızarmıştı. Oda loş olduğu için, Neriman farkına varmadı. (ss. 8-9)*

Cavide de Neriman da birbirlerini hiçbir zaman sevmezler. Neriman, Cavide'nin güzelliğini ve öz güvenini içten içe daima kıskanır, Cavide ise Neriman'ın soğuk ve alaycı tavrı nedeniyle ona bir türlü ısınmaz. Birbirlerine karşı olan yaklaşımları, onların aynayla olan ilişkilerine de yansır. Aynaya bakarken güzelliğini seyretmekten büyük bir zevk duyan Cavide'nin aksine Neriman, aynaya hiçbir zaman öz güvenle bakamaz. Roman boyunca yalnızca iki kez aynaya bakarken görülen Neriman ne “*tombul vücudunu, bembeyaz kollarını*” seyrederken (s. 11) ne de “[*a*]ynalı dolabın karşısında, belinin kalınlığını kapamayan, gümüşî tafta elbisesinin şurasını burasını düzelt[irken]” (s. 88) kendisini görmekten memnundur. Oysa Cavide'nin el aynasında ve endam aynasında kendisini uzun uzun beğeniyle seyrettiği defalarca vurgulanır. Yastığının altında bulundurduğu el aynası onun aynayı elinin hemen altında bulundurduğunu ve çok sık kullandığını gösterir. Onun için ayna, olmazsa olmaz bir nesnedir. Keza evlilikten bahis açıldığında evlilik fikrinden uzak olduğunu aynalardan vazgeçemeyeceğini ileri sürerek açıklar: “*Hayatımın her gününü yaramazlık etmek veya şezlongun üzerine uzanıp ufak el aynasıyla yüzümü, güzelliğimi seyretmek gibi, nice zevklerin en büyüğü olan şeylere hasredip, piyanonun başında en şen, en şakrak şarkılar söylerken, zorum nedir ki yaramazlıklarımı bırakıp, kilere koşayım?.. Aynamı atıp reçel kavanozlarına, yağ tenekelerine bakayım... Notalarımı kapayıp masraf defterleri açayım...*” (s. 61). Cavide, bütün gününü hiçbir ev işi yapmadan, kendince belirlediği eğlencelerle geçirir, bunların başında aynayla olan ülfeti gelir. Bunda Cavide'nin Doktor Süleyman Paşa dışında kendisine yakınlık gösteren hiç kimsesi olmaması etkilidir. İnsan, etrafındaki insanların, sevdiklerinin, onu sevenlerin ona mecazî anlamda ayna olmasını ya da manevi açıdan ayna olarak görebileceği insanlarla birlikte olmayı ister. Cavide, annesinin ve babasının gidişinden sonra Süleyman Paşa hariç kimseyle böyle bir ilişki kuramaz. Ruhsal yalnızlık, Cavide'yi manevi açıdan bulamadığı ayna yerine somut bir ayna koymasına, böylece kendisine yönelmesine yol açar. Bu durumda Cavide için

aynalardan vazgeçmek, kendisinden/kendisini tanımladığı değerlerden vazgeçmek anlamına gelir.

Cavide, aynalarda sürekli kendisine bakarak, kendisine gülümseyerek, hatta bazen aynadaki yansımasıyla konuşarak kendi kendisine ayna olur. Bunun sonucunda istemediği hâlde narsistik bir kişilik geliştirir. Simon Blackburn, duruşumuzun ya da kendimize değer verme duygumuzun ahlâkî bir duruş ya da eğilim olduğunu, bunun en azından kısmen diğer insanlardan saygı, itaat ve takdir mahiyetinde hak ettiğimizi hissettiğimiz anlamına geldiğini belirterek narsistik kişilik bozukluğu çalışan psikologların bunlarla gerçek öz saygıyı birbirlerinden ayırdıklarını söyler. Narsisizm, paradoksal olarak düşük öz saygı ve öz güvenin bir sonucudur. Bu yüzden, narsist son derece kırılabilir bir kişiliğe sahiptir, diğer insanların düşüncelerine aşırı bağımlı hâle gelir. Övgünün yokluğunda öfke, saldırganlık, umutsuzluk, keder ya da paranoya görülür.<sup>478</sup> Cavide'nin aşırı öz güveni ve öz saygısı da onun aslında kırılabilir olmasına rağmen duygularını kimseye göstermeme çabasının bir sonucudur. Ayşegül Utku Günaydın'ın ifadesiyle, “[h]areketlerinde bilinçli ve tepkisel bir kaygısızlık vardır.”<sup>479</sup> Cavide, halasının ve kuzeninin onun annesi nedeniyle devamlı onurunu zedelemeleri neticesinde üzülse de bunu belli etmez. Kederini yalnızca Süleyman Paşa ile paylaşır. Benzer şekilde, Neriman'a iltifat ederken Cavide'nin ne kadar çirkin olduğunu söyleyen İhsan Bey'in tahkir edici sözlerini duyunca öfkelenip hırslanır ve ona sözlerinin aksini söyleyerek, hatta onu kendisine âşık ederek ondan intikam alır. İhsan Bey'in aşkıyla, onu yıllarca aşağılayan, kuzeni Neriman'dan da intikam almış olur.

Cavide, istediği zaman istediğini yapabileceğine inanır, özellikle İhsan Bey'in gönlünü elde edince öz güveni pekişir. İhsan Bey'in babası Selim Paşa'yı sevdiği zaman ise İhsan Paşa'nın aşkının ve aralarında geçenlerin Selim Paşa'yla evlilikleri için bir engel olacağını düşünemez. Tüm bunlar Cavide'nin eylemlerinde empati eksikliğini gözler önüne serer, Cavide kimseyle aynı duygusal zeminde buluşamaz. Onun gözünde “o” ve “diğerleri” vardır, bu yüzden içe dönüktür.

---

<sup>478</sup> Simon Blackburn, *Mirror, Mirror: The Uses and Abuses of Self-Love*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2014, s. 61.

<sup>479</sup> Ayşegül Utku Günaydın, “Suat Derviş'in Hiçbiri ve Çılgın gibi Romanlarında Aşk ve Sevgisizlik Teması Üzerinden Cinsiyet İlişkilerine Bakış”, *Yıldızları Seyreden Kadın: Suat Derviş Edebiyatı*, ed. Günseli Sönmez İşçi, İstanbul: İthaki Yayınları, 2015, s. 175.

Cavide, esasında sadece kendisine düşkün olmaktan mutlu değildir. Narsist ve gamsız görünmesinin nedeni, diğer insanlara karşı asıl duygularını saklayarak kendisine bir maske yaratma gereği duymasıdır. Hayata tutunabilmek ve ayakta kalabilmek adına savunma mekanizmaları geliştirmek zorunda kalmıştır. Zira, annesi ve babası tarafından çocukken terk edilmesinin ötesinde, yanında kaldığı halasının, eniştesinin ve kuzeninin onun annesinin kötü bir kadın olduğunu vurgulayarak onu istemediklerini acıtan sözlerle sık sık belli etmeleri, annesinden dolayı yüzünün kızarması gerektiğini ona hatırlatmaları Cavide'nin canını gerçekten yakar. Gül Çörüş, sağlıklı bir psikoloji için ailenin bireyin çocukluk evresinde önemli rolü olduğunun altını çizer:

*Görüldüğü üzere insan evladının fiziksel ve ruhsal sağlığı uygun aile ortamına ve anne ihtimamına birebir bağlıdır. Başka bir deyişle, çocuğun fiziksel, zihinsel ve psiko-sosyal gelişiminde annenin ya da onun yerini birebir tutan yetişkinin kesintisiz ve teke tek sağlayacağı sevgi ve güven ilişkisi, erken dönem yaşantılar için kritik bir önem taşımaktadır. Olumlu yaşantılanan bir çocukluk dönemi, istikrarlı bir anne modelinin varlığı ve beslenmeden sağlığa, eğitimden duygusal ihtiyaçlarına kadar her anlamda çocuğu destekleyebilecek bir sosyal yapının temini çocuğun gelişimini zenginleştiren özelliklerdir. Söz konusu koşulların aksaması gelişimsel gerileme anlamına gelir.<sup>480</sup>*

Cavide'nin annesiyle iletişimi, henüz olayları idrak edemeyecek bir yaşta ve beklenmedik bir anda kopar. Anneden kopuş, babanın ilgisinden de mahrum kalmaya yol açmış, emanet edildiği evde annenin yerini tutan bir model olmadığı gibi onu her anlamda yalnızlığa itmiştir.<sup>481</sup> Cavide, romanda da çokça dile getirildiği gibi kimseden sevgi ve ilgi görmeyince sonuç olarak bu ihtiyacını kendi kendisine tatmin etmeye yönelir, muhtaç olduğu sevgi dolu bakışları görebilmek için aynalarda kendisini “seyreder.” Yine de bu bakış, ona hiçbir zaman Lacan'ın ayna evresi teorisinde bahsettiği tamlık hissini vermez. Cavide'nin psikolojik durumunu aynayla

<sup>480</sup> Gül Çörüş, *Aynadaki Yüzler: Kişilik Bozukluklarından Psikik Travmalara Kısa Bir Psikoloji Serüveni*, İstanbul: Psikonet Yayınları, 2019, ss.120-121.

<sup>481</sup> Çörüş, aile ortamında değil, kurumda yetişen çocuklarda gözlemlenen duygusal ve sosyal gelişimdeki sorunlara Goldfarb'ın çalışmasından hareketle işaret eder:

*[K]urumlarda yetişen çocukların, özdeşleşebilecekleri, güvenebilecekleri ve kendi kişisel olanaklarını hayata geçirecek zorlayıcı bir gücü bulamamaları:*

*\*Onları toplumsal ve duygusal alışverişlerinden alıkoymakta.*

*\*Sağlam kavram ve işlemlerde düşünmelerini güçleştirmekte.*

*\*Normal çocukların aksine bazı ayrıntılara saplanıp kalmalarına yol açmakta.*

*\*Somut olandan akla yakının ve hayal edilebilirin bulunduğu soyutlar dünyasına geçebilmelerini engellemektedir. (s. 120)*

Cavide, kurumda yetişmese de yanında kalmak zorunda olduğu halasının ailesinin ona karşı geliştirmiş olduğu tutum nedeniyle toplumsal ve duygusal alışverişler yapamaz. Ayrıca çocukken annesinin onu sevdiği, onunla oynadığı zamanlarda normal bir çocukluk yaşarken annesinin gidişinden yıllar sonra “sevgi” gibi soyut kavramları da kavramakta zorlandığı görülür.

ilişkilendirerek yorumlayan Semiramis Yağcıoğlu, Lacan'ın ayna teorisinden hareketle şu açıklamayı yapar:

*Annesinden kalan aynada Cavide'ye yansıyan görüntü ona bedensel bütünlük değil, parçalanma yaşatır. Cavide'nin annesi ve babası, öznenin temel kuruluş zemini olan "aile" içinde açık tutulan kimlik rollerinden "evlat" konumuna işaret etmemişler; "bak senin yerin burasıdır" diye bir yer göstermeden, ona bir kimlik, bir aidiyet duygusu vermeden, Cavide'nin duracağı zemini ayaklarının altından çekip almışlardır. Biliriz ki Lacan'ın dilinde ayna, öznenin doğuşunu sağlayan oluşum aşamasına işaret eder. Bebek, bedenini oluşturan uzuvları henüz koordine edemediği için bedeninin parçalanmış olduğu duygusu ile boğuştuğu bir aşamada, annesinin kucagında, aynada yansıyan görüntüsü ona "tam" olduğu duygusunu yaşatır. Bebek ona bütünlük duygusu yaşatan bu imge ile narsist bir ilişki kurarken, onu kollarında tutan annesinin de tek arzu nesnesi olduğu sanrısını yaşar. Ama çok geçmeden, bebek travmatik bir kavrayışla anlar ki annenin arzusunun yönü "baba"ya dönüktür. İkili bir haz ilişkisi üzerine kurulan dünya, üçüncü bir varlığın olduğu kavrayışıyla yıkılır[.]<sup>482</sup>*

Cavide, annesinin ve babasının yokluğundan etkilenmiyormuş gibi görünse de yarım kalmışlığı, parçalanmışlığı içten içe büyük bir acıyla yaşar. Neriman, söylediklerinden dolayı Cavide'nin yüzündeki ifadenin değiştiğini fark etmez, ama anlatıcı bunun okur tarafından bilinmesini istediği için okura özellikle bildirir. Böylece Neriman'ın fark etmeyişi, Cavide'nin kahkahalarına rağmen belli etmeden nasıl ağladığını, kalabalığın içinde nasıl yalnız kaldığını, acısını nasıl gizlice yaşadığını ortaya çıkarmış olur; bu da Cavide'yi okur nezdinde daha samimi kılar ve okurun onunla empati kurabilmesini kolaylaştırır. Anlatıcı, bunun için Cavide'nin geçmişini, aile ilişkilerini okura anlatır; onun insanlara karşı gerçekten duygusuz ve lakayt olmadığını göstermek için annesinin tutum ve davranışlarından nasıl etkilendiğinden söz eder. Annesinin ondan esirgediği sevgisini çok uzakta kurduğu başka bir aileye vermesi Cavide'yi iyice karamsarlığa ve umutsuzluğa sevk etmiştir. Cavide, beş yaşına kadar oynadığı ve sevildiğini hissettiği annesinin sevgisini başka bir adam uğruna kaybettiğini, "cinsel aşkın evlat sevgisine tercih edildiği gerçeği" olarak çaresizlikle kabul etmek zorunda kalır. Ne var ki ilk kez aşkı tatmasını sağlayan Selim Paşa, annesinin aksine evladını tercih ederek Cavide'nin bir kez daha yüzüstü kalmasına neden olur. Cavide, bir türlü ikili bir haz ilişkisi kuramaz, üçüncü bir varlık onun kendisini tamamlamasına, kendisini tam hissetmesine izin vermez.

<sup>482</sup> Semiramis Yağcıoğlu, "Suat Derviş'in Suskun Kadınları: Aşkın Ömrü Ne Kadar Sürer?", *Roman Kahramanları*, S. 18 (2014), s. 79.

Cavide'nin annesinin ve babasının parçaladıkları duygu dünyasını tamamlama arzusu, Selim Paşa ile tanıştıktan sonra aynayla olan ilişkisinin değişmesinde de kendisini gösterir. Cavide, uzun uzun kendisini seyrettiği aynaya bakarken düşüncelere dalmaya başlar. Selim Paşa'nın gözlerini düşünürken “*tarağını elinde tutarak, aynanın kenarına dayanıp daldığını fark e[der.]*” (s. 126) Aşkta kendisini göremez olur, ayna onun için eski işlevini yitirir. Aynada kendisine baksa bile kendisini eskisi gibi memnuniyetle ve hayranlıkla seyretmez; yine mutludur, ancak aynadaki odak noktası farklıdır. Annesinin onu neden terk ettiğini anlayacak, hatta ona hak verecek kadar duygu dünyası değişmiştir. Gelgelelim Cavide, Neriman'ın romanın başında vurguladığı gibi annesinin aynasından kendisine bakmış olduğu için tamlik arzusunu hiçbir zaman tatmin edemez, duygu dünyasındaki parçalanmışlık kaderi olmuştur.

Ayna, Suat Derviş'in anlatılarında kadınlar için çok önemli bir nesnedir, bu yüzden roman ve öykülerinde aynaya sık tesadüf edilir. Romanda aynaya bakan diğer bir kadın Cavide'nin annesi Şefika'dır. Şefika'nın evlenmeden önce âşık olduğu Danyal'la yeniden karşılaşması içindeki arzuların gün yüzüne çıkmasına yol açar; Danyal'ın gidişiyle kocasından iyice uzaklaşan Şefika “[a]ynaların karşısında, tuvaletine uzun saatler hasre[tmeye]” başlar (s. 36). Sevdiği kişiye daha güzel ve özenli görünmek için ayna karşısında her zamankinden daha fazla vakit geçirmek, kişinin ruhsal durumundaki değişime işaret ettiği için önemlidir. Bu durumda ayna, kişinin heyecanının ve arzularının şiddetini göstermeye yardımcı olur. Söz konusu kadınlar, ayna karşısında her zaman çokça vakit geçiren diğer kadınlardan ayrılmış ve olumsuz örnekler olarak sunulmamış olurlar.<sup>483</sup> Bu açıdan Şefika'nın aynayla ülfeti onun kocasından uzaklaşmasıyla ve kendi içine kapanma arzusuyla birlikte değerlendirilmelidir.

---

<sup>483</sup> Suat Derviş'in “Behire'nin Talipleri” öyküsünde de Behire, Celal Bey'den hoşlandıktan sonra hazırlanmak için ayna karşısında uzun zaman harcamaya başladığını vurgular: “*Onu göreceğimi bildiğim günler, aynanın karşısında en aşağı bir saat, hatta fazla kalırdım.*” (Derviş, *Hepimiz Birbirimizin Örneğiyiz*, s. 86). Aslında aynı öyküde Behire'nin ayna karşısında aşırı zaman geçirdiğine daha öncesinde dikkat çekilmiştir: “*Behire'nin güzelliğini tabii mi zannediyorsunuz? Yanlıyorsunuz, beyefendi! Behire gözlerini böyle güzel yapmak için, kirpikleri dik tutan o kara sabunu, tükrüğüyle ıslatarak saatlerce aynanın karşısında uğraşır.*” (s. 72). Behire kesinlikle olumsuz bir tip olsa da ayna karşısında her zamankinden fazla kaldığını söylerken samimî oluşu, onun duygularındaki değişimi ve yükselişi benzer şekilde ortaya koyar. Çirkin olmadığını söylerken “*çapkın bir bakışla karşısındaki büyük aynaya tebessüm*” eden Behire (s. 51), dışarıdan nasıl görüldüğünü bilemez. Bu da onun aynaya bu kadar çok bakmasına rağmen orada yalnızca kendisiyle meşgul olmasından, kendisini diğer insanların gözünden değerlendirecek bakıştan yoksun bulunmasından, dolayısıyla eylemlerinin aşırılığının farkında olmamasından kaynaklanır.



## 2. Hiç (1939)

1939 yılında yayımlanan *Hiç*,<sup>484</sup> bir çocuk annesi olan Seza'nın sevgiye duyduğu açlığı anlatır. Seza, çocukken anne ve babasını kaybettiği için akrabalarının yanında sevgiden uzak büyür, akrabalarına daha fazla yük olmamak adına ilk fırsatta evlenerek akrabalarının yanından uzaklaşır. Kocasıyla aşk dolu bir hayat süremez, ondan nefret etmese de onu sevmez. Dolayısıyla sevmek ve sevilme arzularını bir türlü tatmin edemez. Canan Hatipoğlu, Seza'nın "sevgi" tutkusunu sahip olunma arzusuyla ilişkilendirir: "*Hayatta pek bir şeye sahip olmadığından sevmeyi, 'sahip olmak isteğinin bir tezahürü' olarak gören Seza'nın isteği, aslında sadece sahip olunma isteğinin bir tezahürü...*"<sup>485</sup> Seza, bu tutkuyu gerçekleştirebilmek adına, kocasının ölümünden sonra kendisine yaklaşan Atıf'a âşık olup bağlanır, Atıf'ın karısından boşanıp onunla evleneceği vaadine uzun zaman kanar. Atıf'ın aşkıyla her şeye karşı körleşir; oğlunun sevgi ve ilgi ihtiyacını göremez. Dahası onun rahatsızlığını bile fark edemez, nihayet oğlunu kaybeder. Oğlunun ölümünden kendisini sorumlu tutan, bu acıyla hayattan kopan Seza, gençlik aşkı Yusuf'u görünce aşkın gerçekliğine inançla şansını bir kez daha denemek ister; ama sonuçta karşılıksız, mutlak sevginin olmayışını idrak etmek zorunda kalır ve hiçlik duygusuna teslim olarak intihar eder. Seza'nın psikolojik durumu, onun aynayla olan ilişkisiyle paralel ilerler. Bu nedenle ayna sahneleri romanın ilerleyişi hakkında fikir verir. Seza'nın romanda aynaya baktığı ilk sahne, onun Atıf'ın aşkıyla yanıp tutuştuğu döneme rastlar:

- Sen ne güzelsin anne!  
- Güzel miyim?  
- Dünyada senden güzel yok! Ağzın, gözün güzel. Her şeyin başka türlü, tıpkı şeker gibi tatlısın, reçel gibi tatlısın.  
Benim tatlımsın sen!  
- Yüze gülücü seni!  
- Anne yoksa sen eskiden melek miydin?  
- Saçma söylüyorsun Mehmet!  
Ve gözü gayr-i ihtiyari karşiki aynaya takılıyor ve orada, bu kırmızı ışık altında kendisini beğeniyor. Ortadan ayrılmış saçları, yüzüne ortakurunda yapılmış bir Meryem levhası ciddiyetini ve temizliğini veriyor. Aynı zamanda onun balmumundan yapılmış bir bebek alnı gibi kırışksız ve geniş alnında hazin bir ifade var. Uçları kalkık kaşları, iri ve tıpkı bir çocuk gibi, saf bakışlı bir bebek gözü gibi yuvarlak gözlerinin rengi bu ışıkta belli değil. Muntazam çizgili düz

<sup>484</sup> Suat Derviş, *Hiç*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2013. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>485</sup> Canan Hatiboğlu, "Sunuş", *Hiç*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2013, s. 6.

*bir burnun altında etli, dolgun dudaklı, çok küçük olmayan ve açıldığı zaman pırıl pırıl yanan bembeyaz dişlerini gösteren ne güzel bir ağız var!  
Ona en fazla kadınlık ifadesi veren de bu ağız. (s. 29)*

Seza, romanın başlarında gençliğinin ve güzelliğinin farkında olan bir kadındır. Oğlu Mehmet'in iltifatlarını duymak onu elinde olmadan aynaya bakmaya yöneltir. Kırmızı ışık altındaki yansıması olduğundan daha güzel görünür. Aynadaki yansımanın tarif edilmişinde kullanılan kelimelere dikkat edilirse temizlik, saflık, masumiyet, muntazamlık ve ciddiyet öne çıkarılır. Seza, ağız dışında adeta bir çocuk gibi betimlenir. Böylece Seza'nın ilişkilerinde bir *femme fatale* olmadığı, aksine masum ve mazlum olduğu vurgulanmış olur. Seza'nın roman boyunca sergilediği hâl ve hareketler bu tariflerle gerçekten uyumlu olmakla birlikte yine de anlatıcının aynadaki yansımayı bizzat Seza'nın bakışından anlattığı gözden kaçmamalıdır. Diğer bir deyişle, bu imge yalnızca anlatıcının okur üzerinde Seza'yla ilgili bırakmak istediği etki doğrultusunda tasvir edilmez, aynı zamanda Seza'nın kendisine bakışını da ortaya çıkarır. Bu bakış, sahibinin eylemlerinin farkında olduğunu dolaylı olarak okura bildirir. Seza, aynadaki yansımasına bakarak ne kadar güzel olduğunu, genellikle masumiyetle ilişkilendirerek düşünür; ama dudaklarının ona kattığı cinsel cazibe sayesinde hem masum hem de çekici bir kadın olduğuna kanaat getirir. Bu da Seza'nın aynadaki yansımasını incelerken, o an ona güzel olduğunu söyleyen oğlunu değil, sevgilisini düşündüğünü gösterir. Zira aynadaki imgesini en nihayetinde bir "anne" olarak değil, "alımlı bir kadın" olarak görür. Saflık ve masumluk onun vurgulanan özellikleri olsa da sevgiye olan ihtiyacını oğlunun -en saf kabul edilebilecek- sevgisiyle tatmin edemez, demek ki o -kendisi farkında olmasa da- daha çok cinsî bir sevgi arayışındadır. Nitekim Almanya'da bulunduğu dönemde Atıf'ın onu biraz parayla başından savarak uzaklara gönderdiğini idrak edince, zaten ihmal ettiği oğlunu daha da ihmal edecek kadar üzülür. Atıf'ın ona yaptığı çirkin muameleyi düşünmekten kederlenir. Ayna, bu dönemde üzüntüsünün yüzündeki belirtilerini ortadan kaldırmasına yardımcı olan nesne olarak işlev kazanır:

*Kaç günden beri annesi tarafından ihmal edilen Mehmet'i bu davet öyle sevindiriyor ki odaya girer girmez onun kucağına atılıyor, yanaklarını öpüyor. Boynuna kollarını doluyor. Ve şimdi annesi odanın içinde dolaşarak giyindikçe, o da küçük bir kedi yavrusu gibi onun adımları altında geziniyor:  
- Anne, anne, ne o, ağladın mı sen? Gözlerin şişmiş, gözlerin kızarmış.*

*Hakikaten gözkapakları müthiş şiş. Deminden beri aynanın önünde mavi, yeşil pudralarla ve siyah kregonla boyayarak bu şişi yok etmeye ve yüzünü düzeltmeye beyhude uğraşiyor. (s. 104)*

Bu sahne, bir öncekinin tam aksi bir Seza görüntüsü sunar. Seza'nın muntazam, göz alıcı, duru güzelliği ve bebeksi yüzü gitmiş, yerine makyajla gizlenmeye çalışılan şişlikler ve ağlamaktan kızaran gözler gelmiştir. Seza'nın doğallığından ve pürüzsüz teninden bahsetmek artık mümkün değildir. İlk alıntıda onun güzelliğini çoğaltan bir efekt olan kırmızılık, şimdi onun gözlerine acının belirtisi olarak çökmüştür. Seza'nın bu hâli gittikçe daha da acınacak bir hâl alır:

*Burası neresi? Onu nerelere getirmişler? Bu yabancı oda! Ve karşiki aynadaki bu kadın.... yüzünün derin çizgileri, şişmiş burun, kızarmış, küçülmüş gözleriyle, darmadağın saçlarıyla ıstırapın korkunç yaptığı bu çirkin kadın kim?  
Kendisi mi? (s. 163)*

Bu sahne ilkinin tam zıttı olarak teşekkül eder. Seza'nın yüzünde muntazamlıktan eser kalmamış, dağınıklık ve şişlikler nedeniyle derbeder bir görüntü ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Seza, ilkinin tam tersine aynada güzelliğini değil, çirkinliğini görür ve kendisini tanıyamaz. Oğlunun ölümünün yarattığı ıstırapla kendinden geçer. Seza, kendisini tanıyamayacak noktaya geldiği bu sahneden sonra aynayla bağını da yeniden hayata dönünceye dek koparır. Seza, oğlunun ölümünden sonra hayattaki her şeye karşı ilgisini çok uzun zaman yitirir. Güzelliğine karşı da artık kayıtsızdır. Öyle ki aynaya güzelliğini görmek için bakmadığı gibi dışarı çıkmadan önce hazırlanmak için bile bakmadığı romanda özellikle vurgulanır. Diğer bir deyişle aynayı günlük amaçlarla bile kullanmaz. Nitekim dışarı çıkmasının nedeni sosyalleşme isteği değildir, bütün gün ağrıyan başını biraz olsun rahatlatma ihtiyacıdır. Dolayısıyla kim için, ne için hazırlanacaktır? Seza, diğer insanlardan kendisini soyutladığında görsellikten de vazgeçer, çünkü nasıl görüldüğünün bir önemi kalmamıştır. Zira bu, bir bakıma insan ilişkilerinin bir gereği olarak önemlidir. Üstelik Seza, sadece insanlarla bağlantılarını koparmakla kalmamış, kendisinden bile uzaklaşacak kadar içine kapanmıştır. Bu yüzden ayna Seza için işlevini tamamen yitirir.

Seza'nın sevgiye karşı duyduğu giderilemez açlık tüm bunlara rağmen içten içe devam eder. Seza bu ateşi on dokuz yıl sonra sokakta tesadüf ettiği gençlik aşkı Yusuf'un odasındaki aynaya bakınca gözlerinde görür; ancak bu ateş, saf aşkın olmadığını anlayan gözlerinde aynı zamanda öfkeyle de karışmıştır:

*Gözü aynaya ilişiyor, aynadaki gözlerinin ateşiyile karşılaştığı anda başını önüne eğiyor:*

*- Niçin buraya geldim?*

*Artık onu da sevmiyor mu? İçindeki bu öldürmek, parçalamak isteyen kin ona karşı mı? Senelerce bir mabut gibi uzaktan uzağa taptığı bu adama karşı mı? (s. 206)*

Aradan geçen on dokuz yıla rağmen Yusuf'a olan aşkının hiç azalmamış olduğunu düşünen Seza, gerçeklerden bir kez daha koparak onu gerçekte bekleyen tabuttan habersiz, “[p]eri masalının billur tabut içinde senelerce uyuyan kızı gibi, gözlerini hayata yeniden aç[arcasına]” (s. 203) saf duygularla Yusuf'a onu sevdiğini söyler ve kendisini ona teslim eder. Oysa Yusuf'tan ilgi görmüş olsa da bu ilginin bitmeyen gençlik aşkının sonucu olmadığını, Yusuf'un ona aynı duygularla yaklaşmadığını onun evine geldikten bir süre sonra anlar, onun hareketlerini ve sözlerini samimiyetsiz bulur. Sonuçta hakikati kabul etmesi çok sürmez, Yusuf'un sevgisi de Atıf'ın duyguları gibi mutlak olmaktan uzaktır. Yıllarca gerçekliğine inandığı, özlemine duyduğu bu sevginin de asılsız çıkması onu hayatın tamamen anlamsızlaştığı, hiçleştiği bir noktaya sürükler. Ayna, bu noktada Seza'nın sonunu belirleyen son derece önemli bir nesnedir. Yusuf'un odasına girdiği zaman odada dikkatini çeken “*kocaman ve kıymetli bir ayna*” ve bu aynanın önünde yer alan “*siyah bir tabutun içinde çırılçıplak yatan incecik, sapsarı bir kadın*” biblosu (s. 200), Seza'nın o an farkında olmadığı sonuna işaret eder. Seza, Yusuf'un samimiyetsizliği karşısında hayal kırıklığı yaşadığında, sokakta karşılaştıkları zaman Yusuf'un onun adını bile hatırlamadığını acıyla anımsar. Seza kendi yarattığı bir hayal dünyasında yaşamaktadır. Tam da bunu fark ettiği esnada aynada gözleriyle karşılaşır, ilk sahnede “*saf bakışlı bir bebek gözü*”ne benzetilen gözleri artık anlayan, anladığı için öfkelenen gözlere dönüşmüştür. Seza, yalnızca Yusuf'a öfkelenmemiştir, asıl sorun aynaya yansıyan gözlerinde daha önce kendisine itiraf edemediği tüm duyguları görmesidir. “*Niçin buraya geldim?*” sorusu bu soruların hepsini birden kapsar. Seza, mutlak sevgiyi aramaktadır, ama açıkça dile getiremediği cinsî arzularının da aynada açığa çıkmış olduğunu görür. Dolayısıyla öfkesi aynı zamanda kendisine yöneliktir. Seza, oğlunu kaybedene kadar onun sevgisinin önemini layıkıyla kavrayamamış, onun ölümüyle uzun bir süre içine kapanıp sosyal hayattan uzaklaşsa da ilk aşkını gördüğü zaman cinsî arzularından da vazgeçemediğini elinde olmadan ortaya koymuştur. Seza, bu acı gerçeğe aynaya baktığı zaman yüzleşmek zorunda kalır.

Gerçekle yüzleşmek, Seza'nın kaldıramayacağı bir yükür; bu yüzden, Yusuf'un evinden çıktıktan sonra intihar ederek anlamsızlaşan hayatına son verir.

### 3. Fosforlu Cevriye (1968)

1944-45 yıllarında tefrika olarak yayımlanan, ancak 1968 yılında kitap olarak basılan *Fosforlu Cevriye*,<sup>486</sup> Suat Derviş'in en çok tanınan romanıdır.<sup>487</sup> Roman, Fosforlu olarak tanınan Cevriye isimli bir fahişenin âşık olmasıyla değişen hayatını konu edinir. Fosforlu Cevriye, bir gece ansızın eline tutuşturulan bir paket yüzünden karakola düşer ve bir süre hapiste kalır. Burası aynada kendisini baştan ayağa ilk kez gördüğü Beyoğlu karakoludur. Cevriye, daha sonra Bolu'ya sürgün edilir, ama sevdiği adama ulaşabilmek ümidiyle sürgünden kaçır. Ne var ki sevdiği adam da hapse düşmüştür. Ortak bir tanıdığın tavsiyesi doğrultusunda onu kurtarabilmek adına içinde ne olduğunu bilmediği, ona ait eşyaların bulunduğu birtakım paketleri gece gizlice denize atmayı kabul eder; ancak gece bekçisi tarafından fark edilince kaçmaya başlar ve denizde boğularak ölür.

Ayna, romanın en temel unsurlarından biri olarak çok önemli bir işleve sahiptir. Öyle ki metinde yer alan "Karakolda Ayna Var" şarkısının sözleri<sup>488</sup> hem romanın bölüm başlıkları olarak kullanılır hem de ana karakter Cevriye'nin hayatıyla neredeyse tamamen örtüşür. Ayrıca, Melahat Gül Uluğtekin'in de ifade ettiği gibi, Cevriye'nin hikâyesi aynada kendisini ilk kez bütün olarak gördüğü zaman başlar: "*Bölüm başlıkları açısından bakıldığında, Cevriye'nin dönüşümünün veya hikâyesinin anlatılmasının,*

<sup>486</sup> Suat Derviş, *Fosforlu Cevriye*, 1. b., İstanbul: May Yayınları, 1968. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>487</sup> Saliha Paker ve Zehra Toska, Suat Derviş'in kimliklerinden hareketle yazın yaşamını yeniden kurguladıkları yazısında, onun uzun yıllar edebiyat dünyasında yok sayılmasını çeşitli nedenlerle açıklar. Suat Derviş'in, çok verimli bir yazar olmasına rağmen, sadece *Fosforlu Cevriye* ve *Ankara Mahpusu* romanlarıyla bilinmesini ise "*bu romanların yayımlanışının da aslında sol hafızanın ürünleri*" olmasına bağlar. Daha fazla bilgi için bkz: Saliha Paker, Zehra Toska, "Yazan, Yazılan, Silinen ve Yeniden Yazılan Özne: Suat Derviş'in Kimlikleri", *Toplumsal Tarih*, C. 7, S. 39 (Mart 1997), ss. 11-22.

<sup>488</sup> Şarkının sözleri romanda şöyle geçer:

"Karakolda ayna var  
Kız kolunda damga var  
Gözlerinden bellidir Cevriye'm  
Sende kara sevda var  
Denizlerin kumuyum  
Balıkların puluyum  
Aç koynunu Cevriye  
Ben de Allah kuluyum"

aynaya yansıyan aksini ilk kez karakolda görmesiyle başladığı dikkat çekmektedir. Roman bir bakıma Cevriye'nin "görünmez" olmadığının farkına ve varlığının bilincine varmasıyla başlar; adama olan aşkı dolayısıyla farklı bir kadına dönüşmesiyle noktalanır."<sup>489</sup> Bu doğrultuda karakoldaki ayna Cevriye'nin hayatında kritik bir öneme sahiptir. Polisler tarafından yakalandığı bir gece, Beyoğlu karakoluna getirilen Cevriye, endam aynasında kendisini bir bütün olarak ilk kez seyrederek:

*Cevriyeyi ilk defa bu karakola getirdikleri zaman büyük bir sevinçle:*

*- A! Karakolda ayna var!*

*Diye ellerini çırpmış ve aynaya doğru koşmuştu.*

*Cevriyenin kendisini bir defada yukarıdan aşağıya kadar gördüğü biricik ayna bu idi.*

*Tepesinden turnağına kadar kendi aksini birinci defa olarak görmekten o akşam o kadar büyük bir zevk duymuştu ki, yakalanmış olmaktan hissettiği üzüntüyü hemen unutuvermişti.*

*Evet karakolda ayna vardı.*

*Kimse meşgul olmadığı ve sabahları temizliğe gelen ihtiyar kadın da tozunu almağı düşünmediği için bu ayna kirlî ve bulanıktı.*

*Bu aynaya kimse bakmazdı.*

*Bir hâdisenin heyecan ve asabiyeti içinde karakola girip çıkanların aklına bu aynaya bakmak gelmezdi...*

*Bu karakol aynası sadece sürtüklerin kendilerini seyrettikleri ayna idi... Bazı geceler ahlâk zabıtasının yaptığı taramada birçoğu ele geçer ve içerideki oda dolar, merdiven altına yapılmış dolap kadar küçük yerde o gece ele geçmiş bir yankesici, bir kaçakçı veya bir katil filân bulunursa pek tabii olarak kızları oraya sokmazlar, bir kısmı sofrada kalırdı. Ve o zaman onlar bu karakol aynasında yüzlerini gözlerini düzeltirler, saçlarını tararlar, çoraplarını çekip gerginleştirir, blúzlarının eteklerden çıkmış bellerini düzeltirler veya çamurlu ayakkabılarını tükürükle ve mendille temizlerlerdi.*

*Cevriye bu aynada kendini ilk gördüğü gün üstünde pembe bir esvap vardı... Bu esvabı ona kumarcı Vâsıf "kodese düşmeden" bir hafta evvel almıştı. Bu esvap oldukça lüks idi. Göğsünün tam sol tarafında pullardan yapılmış yürek biçiminde bir küçük işlemesi vardı.*

*O gece buraya gelen kızların içinde en göze çarpanı, en süslüsü ve en güzeli Cevriye idi.*

*Bu akşam kapıdan girip aynanın önünden geçerken kılığının perişanlığını görerek aynadan kafasını çevirdi. Kös Ayten bile onun yanında pek süslü idi...*

*Üstündeki mor elbise ne kadar da buruşuk olsa hiç olmazsa ipektendi. (ss.13-15)*

Küçük aynalarda yüzünü gören Cevriye,<sup>490</sup> boydan boya kendisini görebileceği bir aynası olmadığı gibi öyle bir aynaya yıllarca denk gelmemiştir. Bu onun sosyoekonomik açıdan nasıl bir yoksunluk içinde bulunduğunu tüm açıklığıyla ortaya

<sup>489</sup> Melahat Gül Uluğtekin, *İzlek ve Biçem İlişkisi Açısından Suat Derviş Romanlarının Türk Edebiyatındaki Yeri*, (Yayınlanmamış doktora tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2010, s. 103.

<sup>490</sup> Cevriye, romanın ilerleyen kısımlarında bir kez küçük, bir kez de kırık bir aynaya bakarken tasvir edilir.

koyar. Cevriye, sokaklarda yaşadığı için düzenli yaşadığı bir evi yoktur, bu yüzden sabit bir mekânı gerekli kılan boy aynasından da mahrumdur. Çalıştığı yerler de onun yaşadığı sokaklardan pek farklı değildir, erkekleri cinsel olarak tatmin etmek için girdiği mekânlar, sahiplerinin ve oraya giren diğer insanların profilleriyle paralel olarak varlık açısından yetersizdir. Cevriye'nin bulunduğu ortamların özellikleri romanda birçok kez anlatılır; bunlardan biri Cevriye'nin "O"nla tanıştıktan sonra onun hangi ruh hâliyle çalıştığını göstermek maksadıyla romanda yer alır. "O" ile tanıştıktan sonra başkalarıyla birlikte olmak Cevriye için işkenceye dönüşür. Cevriye, işi gereği bir erkekle birlikte olduktan sonra odadaki kırık bir aynada saçlarını düzelterek bulunduğu yeri bir an önce terk etmek ister, az önce birlikte olduğu adamı hayatından çoktan silip atmıştır bile (s. 83). Burada ayna, Cevriye için özel bir önem taşımaz, çünkü hem böyle aynalara zaten çok sık bakmaktadır hem de yaşadığı an onun için özel değildir. Pencerenin içindeki kırık ayna, "*sinek pislikleriyle kararmış bir kordonun ucunda ölgün bir ampul yanan*" odayla birlikte düşünüldüğünde onun hangi koşullarda çalıştığını gözler önüne serer. Ayrıca aynanın kırık oluşu, metaforik düzlemde onun hayatındaki ekonomik, sosyal, ahlâkî kırıklıkla/bozuklukla ilişkilidir.<sup>491</sup>

Cevriye'nin kendi aynasının küçük oluşu da romanda belirtilir. Cevriye, "O"nun yanında yattıktan sonraki sabah uyandığında "küçük aynasına" bakarak saçlarını taramak ister, aynada "*bütün gece hiç uyumamış olmasına rağmen yüzünün ne kadar dinlenmiş olduğunu ve yüz çizgilerinin nasıl yumuşamış ve tatlılaşmış bulunduğunu*"

---

<sup>491</sup> Aynanın kırık oluşu ile bakanın ahlâkı arasında, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* romanında da bağlantıdan kurular. Romanın ana karakteri İffet, zamanının şartlarına göre çok iyi eğitim almış, son derece kültürlü ve iyi karakterlidir, etkileyici bir güzelliğe sahip olmasına rağmen ekonomik açıdan zor koşullarla boğuşmaktan bir türlü kurtulamadığı gibi namusunu korumak için de büyük bir savaş verir. Ne var ki çok uzun bir zaman dirense de sonunda çıkış yolunu, Raziye'nin aracılığıyla gelen bir teklifi kabul etmekte görür. Raziye'yle buluşacağı gün giyinip süslenmek için kırık aynanın karşısına geçer, o an başına gelecekleri düşünüp aynanın kırıklığıyla namus aynasının kırıklığı arasında bir benzerlikten söz eder:

*Giyinip süslenmek için kırık aynenin karşısına geçip de mir'at-ı ismetin şikeste bir köşesinde içinde pıyan olmaya hazırlandığım âlem-i rezâilin cerihalarını seyreder gibi gözüm gözüme isabet edince yüzlerce pillerden mürekkebe bir elektrik bataryasıyla vücudum temas gelmiş kadar bir sâika-yı lerze her yanımı şiddetle sarstı. Gözlerim karardı. Ben ayineyi kaybettim. Ayine beni... (Hüseyin Rahmi [Gürpınar], *İffet*, 1. b., İstanbul: İkdâm Matbaası, 1314 [1897], s. 338.)*

İffet, henüz fuhşa bulaşmamış olmasına rağmen, verdiği karardan dolayı namusuna hâlel gelmiş gibi, aynaya baktığında bedenini değil, kendisini gelecekte bekleyen kötülükleri görür. Karamsar düşüncelerle aynaya bakarken aynayı kaybettiğini, aynanın da onu kaybettiğini düşünür. Aynanın tasavvufî anlamına doğrudan gönderme olmasa da ayna ve gönül saflığı, doğruluk, geleceğe olan inanç vb. arasında genelde kurulan ilişkiye istinaden kendisini, özünü kaybettiğini hissetmektedir. Roman boyunca ayakta kalmak için gösterdiği üstün çabayı sürdürebilecek gücü kalmamıştır.

görür (s. 123). Bu küçük ayna, onun her zaman baktığı, ebatı nedeniyle sadece yüzünü görebildiği aynadır. Cevriye, heyecandan uyuyamamış olmasına rağmen, yüzü son derece dinlenmiş, bakışlarına parlaklık gelmiştir. Cevriye, yüzüne akseden ruhsal durumunu ayna sayesinde fark eder. Bununla birlikte fizikî açıdan ne kadar kirli olduğunu da fark etmiş olmalıdır, zira aynaya baktıktan hemen sonra yıkanır. Cevriye, temizlik esnasında üzerinden çıkan pislikten utanır; “O”yu düşünerek temizlenir, süslenir. Ayna, bu nedenle kendisinin farkında olmasını sağlayan önemli bir araca dönüşür. Cevriye bundan sonra aynaya “O”yu düşünerek bakar, kendisini onun gözüne hitap edecek şekilde hazırlar, gelecekle ilgili planlarını aynaya yansıtarak oradan seyrederek.

Yukarıda alıntılanan uzun sahne, Cevriye’nin “O”dan sonraki yaşamına aittir. Dolayısıyla aynayla ilişkisi “O”dan öncekinden farklıdır. Bu sahnede Cevriye, aynaya baktığında ne kadar perişan bir hâlde olduğunu görüp gözlerini aynadan uzaklaştırır. Oysa daha öncesinde aynaya bakıp süslenmeyi ve aynada kendisini seyretmeyi sevdiği vurgulanır. O zamanlar soğuk kış gecelerinde yakalanıp geceyi karakolda geçirmeyi sıcak bir yerde kalabilmek için ister, yakalanıp Beyoğlu karakoluna götürüldüğü zaman ayrıca sevinir, “*Karakolda ayna var...*” şarkısını mırıldanır (s. 299). Her şeyin oyun olduğu o zamanlar geride kalmıştır, Cevriye artık aşkının telaşına düşmüştür. Bir an önce sevdiği adama kavuşma arzusuyla karakoldan kurtulmayı ümit eder. Halbuki Beyoğlu karakoluna geldiği ilk gece, oraya götürülen kızlar arasında “*en göze çarpanı, en süslüsü ve en güzeli*”dir; aynayı görünce heyecandan ellerini çırpıp aynaya koşmuş, karakolda olduğunu unutacak kadar zevkle aynada kendisini seyretmiştir.

Bu uzun alıntıda anlatıcı, Cevriye’nin zihnine girmeden, olayı uzaktan seyredencesine anlatır. Ayrıca karakoldaki endam aynası hakkında okura bilgi verir. Kimsenin ilgilenmediği “*bu ayna kirli ve bulanıktır,*” aynanın ne temizleyeni ne de bakanı vardır. Karakola gelenler kendi dertlerine odaklandıkları için ayna dikkat çeken bir nesne olmaz. Bu aynayla asıl ilgilenenler karakola düşen fahişelerdir. Fahişeler, fon karakterler olarak romanda anlatılmak istenen atmosferi oluşturmak açısından önemli bir yer teşkil eder.<sup>492</sup> Zira “*Fosforlu Cevriye’de bir yandan bir hayat kadını olan*

---

<sup>492</sup> Fon karakterler, derinliği olmayan, romanda etkin rol oynamayan, ana karakterin bulunduğu ortamın daha canlı kılınmasını sağlayan figüratif kişilerdir. Ayrıntılı bilgi için bkz: W. J. Harvey, “Romanda Sosyal Ortam (The Human Context)”, *Roman Teorisi*, ed. Philip Stevick, çev. Sevim



*Cevriye'nin aşk macerası anlatılırken bir yandan da içinde yaşadığı alt kültürün bir resmi çizilmiştir. Bu nedenle Cevriye gibi birçok hayat kadını ya kimi fiziksel özellikleri ya küçük yaşam öyküleri yahut da onları karakterize eden lâkaplarıyla romandaki yerlerini almışlardır.*<sup>493</sup> Romanda yer alan fahişeler, birbirlerini tanıyan, arkadaş olarak gören, birbirleriyle aynı kaderi paylaştıklarına inanan kadınlardır. İçlerinden birinin başına bir olay geldiğinde, benzerinin bir gün kendi başlarına da gelebileceğini düşünürler. Aynı kültüre mensup olmaları davranışlarında birçok noktada ortaklığa yol açsa da aslında her birinin kendine özgü bir karakteri vardır. Fosforlu Cevriye dışındaki fahişeler fon karakterler olarak romanda yer aldıklarından onların karakterleri derinlemesine işlenmez; yine de ayna, fahişelerin tavırlarını, hâl ve hareketlerini gerek ortaklıkları gerekse farklılıkları ortaya koymak açısından işlevsel olarak kullanılır.

Karakola düşen fahişeler nezarethane dolu olduğu zaman aynanın bulunduğu kısımda bekletildiği için, ayna onların hem vakit geçirmelerine hem de kendilerine çeki düzen vermelerine yardımcı olur. Aynanın fiziksel durumu ile bakanların ahlâkları arasında genelde paralellik kurulsa da bu romanda tasvir edilen fahişeler insanlara zarar veren, kötü karakterli kadınlar değildir. Erendiz Atasü, Suat Derviş'in romanlarında yer alan suçlular için şu genellemeyi yapar:

*Sınıf çelişkilerinin kendilerini dayatmaması ve siyasi bilincin düşüklüğü toplumun kıyısında yaşayan bu insanları, bilinçli siyasal örgütlenmeler kurmaya teşvik etmediği gibi, toplumsal hiyerarşide yükselmek, para ve güç sahibi olmak amacıyla ve sınıf kininin etkisiyle suç örgütleri kurmaya da itmez. Derviş'in suçluları tek başlarına yaşama mücadelesi veren, tek amaçları hayatta kalmak olan, ıstırap kardeşliği içinde geçici dayanışmalar kuran, özgür ve yalnız insanlardır.*<sup>494</sup>

---

Kantarcıoğlu, Ankara: Akçağ Yayınları, 2017, ss. 176-94; Ramazan Korkmaz, "Fon Karakterler", *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, 2. b., İstanbul: Kesit Yayınları, 2016, ss. 343-44. Şerif Aktaş da fon karakterleri, "dekoratif unsur durumundaki kahramanlar" adı altında, "[t]iyatro ve sinemada figüran rolündeki oyuncular gibi anlatma esasına bağlı edebî eserlerde, mahallî rengi aksettiren, dikkatlere sunulmak istenen vaka veya vaka parçasına ait tablonun gözler önünde daha iyi tecessümüne hizmet eden şahıslar" olarak açıklar. (Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, 2. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 1991, s. 158.) Fosforlu Cevriye'de "O" ve Kerim dışında, Cevriye'nin etrafındaki kişiler, Cevriye'nin nasıl bir ortamda yaşadığını sergilemek amacıyla romanda yer aldıkları için bu kategoride değerlendirilebilirler.

<sup>493</sup> Meral Sema Uzun, *Romancı Yönüyle Suat Derviş*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2001, s. 218.

<sup>494</sup> Erendiz Atasü, "Suat Derviş'te Tutku ve Siyasal Bilinç: Fosforlu Cevriye ve Ankara Mahpusu Romanları Üstüne Bir İnceleme", *Yıldızları Seyreden Kadın: Suat Derviş Edebiyatı*, ed. Günseli Sönmez İşçi, İstanbul: İthaki Yayınları, 2015, s. 35.

Bu romandaki fahişeler, yaptıkları için bir sonucu olarak sık sık karakola düşerler; ancak kendi hâllerinde olan bu kadınlar fahişeliği hayatta kalmak için icra ederler. Belli bir düzenleri olmasa da hayat karşısında kendilerini ümitsiz ve çaresiz hissetmezler. Sokak fahişeleri oldukları için yoksulluk içindedirler, bu yüzden görselliğin ön planda olduğu mesleklerinde ayna elzem olmasına rağmen endam aynasına bile her zaman erişemezler. Bu açıdan normalde kendilerini baştan aşağıya bu kadar uzun süre incelemeye fırsat bulamayan fahişeler için karakoldaki ayna, bir çeşit fırsattır. Bu kadınların aynaya bakışı, psikolojik bir derinlik içermez. Diğer insanlara güzel görünmek maksadıyla süslenir, hatta aynaya bakarak eğlenirler. Bu noktada önemli bir husus, bu kadınların aynaya bakarken sergiledikleri tavırların son derece samimi olmasıdır. Birçok romanda aynayı yalnızca süslenmek amacıyla kullanan kadınlar, anlatıcıların olumsuz bakışlarını okura hissettirirken burada tam tersine kadınların samimi hareketleri bu kadınları nispeten sempatik kılar. Cevriye de diğer fahişeler gibi aynayı başlarda süslenmek maksadıyla kullanır. Cevriye için “O”dan önce “*her şey oyun*”dur (s. 299). “O” ile tanıştıktan sonra ise Cevriye, diğer fahişelerden ayrılır, aşk ona duygusal derinlik katar. Ayna da bu noktada bu derinliği okur için gün yüzüne çıkarır.

Cevriye ve diğer fahişelerin aynayla olan ilişkileri romanın ilerleyen kısımlarında yeniden gündeme gelir, yukarıdaki alıntıda anlatılanlar pekiştirilir. Karakolda buldukları sırada fahişelerden biri olan Kös Ayten, bir anda rahatsızlanarak ölür. Herkes şaşkınlık içindedir. Diğer fahişeler Kös Ayten’in ölümünden kendilerine pay çıkardıkları için beklenen sonlarını düşünüp kederlenirler, ama hayatın devam ettiği düşüncesi baskın çıkar ve karakoldan çıkarken aynaya bakıp hoş görünmek için çabalamaktan da kendilerini alamazlar:

*Karakolda ayna vardı... Bu her karakolda bulunan bir şey değildi. Şans onları buraya getirmişti bu akşam... Kırık ayna parçalarında yüzlerini, vitrinlerde vücutlarını yarım yamalak gören bu kızlar için karakolun bu aynası bütün kederlerini unutturan, bütün hiddetlerini yatıştıran bir şeydi. Kendilerini görüyorlar, kendilerini süslüyorlar, kendilerine belki de altı aylık bir çeki düzen veriyorlar... Güzelliklerini burada seyrediyorlar, çirkinliklerini bu aynada tashih ediyorlardı. (s. 43)*

İlk bakışta yadırgatıcı gelebilen bu durum esasında çok normaldir. Zira yüzlerini “*kırık ayna parçalarında*”, vücutlarını ise tamamen ancak vitrinlerde “*yarım yamalak*” gören

bu kadınların tozlu ve pis de olsa kendilerini bu kadar iyi ve rahat görebildikleri bir aynaya bir daha ne zaman rastlayacakları belli değildir; “*kendilerine belki de altı aylık bir çeki düzen veriyor*” oldukları düşünülürse bu onlar için seyrek karşılaştıkları bir şanstır. Dolayısıyla karakola düşmek gibi kötü bir olayı kendileri için fırsata çevirirler. Ayrıca bu davranışları, onların hayatın sertliğine karşı geliştirdikleri bir çeşit direniş biçimidir, ayakta kalabilmenin yoludur. Toplumsal olarak çoğunlukla dışlanan, kimi zaman yok sayılan sokak fahişeleri karakoldaki boy aynasında kendilerini bir bütün olarak görür, aynada var ederler. Elbette burada bilinç düzeyinde bir farkındalık söz konusu değildir, fahişeler aynadaki imgelerine varoluşsal bir anlam yüklemeler. Yalnızca toplumun değil, onların bile kendilerini doğru düzgün görmedikleri bir yerde ve zamanda ayna onları -sadece kendilerine de olsa- görünür kılar. Bu noktada görünürlüğün fizikî seviyede kaldığının tekrar altını çizmek gerekir; aynada seyrettikleri “güzellikler” de “çirkinlikler” de manevi bir anlam taşımaz ya da anlatıcı, eğer böyle bir anlam varsa bile, karakterlerin zihinlerine girip bunu ortaya çıkarmaz.

Cevriye, diğer fahişelerle taşıdığı ortaklıklar nedeniyle onları temsil etse de son kertede diğerlerinin değil, onun hikâyesi okura sunulur. Bu yüzden özne-birey olarak ön plana çıkan Cevriye’dir. Çimen Günay da Suat Derviş üzerine yazdığı yüksek lisans tezinde, Suat Derviş’in 1940’tan sonra yazdığı romanlarında karakterlerin “*kendi bireysel özlemlerini dile getirmeye*” başladıklarına dikkati çekerek, “Fosforlu Cevriye’de, Galata’nın kalabalığı, sokakların kızı Cevriye’nin ‘birey olma savaşımını’ belirginleştirmektedir.” tespitinde bulunur.<sup>495</sup> Gerçekten “O” dışındaki tüm kişiler, bilhassa fahişeler ve onların bulunduğu muhit, Cevriye’nin ait olduğu alt kültürü resmetmek amacıyla romanda yer alır. Cevriye ise resmedilmek istenen dünyanın içinde bir yandan tüm bu alt kültürü temsil ederken öte yandan diğerlerinden çok farklı olan görünüşüyle ve karakteriyle ayrı bir yerde durur. Buna bağlı olarak romandaki fahişelerden bir tek Cevriye’nin iç dünyası, “O” ile tanışıp ona âşık olduktan sonra aynaya yansımaya başlar. Keza aralarında aynaya da en uzun süre bakan Cevriye’dir. Ayna karşısında daha uzun süre kalan Cevriye’nin aynaya bakışı değişmiştir, aynaya geçmişin ve geleceğin de yansıdığını görür. Bununla birlikte Cevriye’nin o aynada ne gördüğüyle ilgili fazla ayrıntı verilmez. Maddi olarak çok zaman geçmese de zihnin

---

<sup>495</sup> Çimen Günay, *Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatında Suat Derviş’in Yeri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2001, ss. 70-71.

işleyişindeki hız göz önüne alındığında söz konusu zaman aralığında Cevriye'nin çalkantılı iç dünyasıyla ilgili pek az ayrıntının okura aktarıldığı görülür. Yukarıdaki sahnede Cevriye hem güzelliğine bakıp süslenir hem hapisaneden kaçıışı düşünür hem de kaçtıktan sonra görmeyi umduğu sevdiğini hayal eder. Tüm bunlar onu heyecanlandırır. O da diğerleri gibi uzun zamandır yüzüne bakamamıştır, ama süslenirken onlardan farklı bir alıcı gözle kendisine bakar. “*Güzel olması lazımdı[r;]*” fakat onun kaygısı müşterilerini düşünmekten kaynaklanmaz, o sevdiği adamın gözlerinden kendisine bakmaya çalışır. Kendisini beğenir. Üstelik hapisanede geçirdiği süre boyunca dinlenmiş olmanın getirdiği huzur da yüzüne aksetmektedir. Bu huzurda hapisaneye düşmeden hemen önce “O”nun kendisine karşı göstermiş olduğu ilginin payı büyüktür. Cevriye, karakoldan kaçıp ona kavuşmanın hayalini kurar, bu esnada aynı zamanda aynaya bakıp hazırlanır. Dolayısıyla zihni esas olarak kendi suretinde değildir; o hâlde aynaya sadece görüntüsünü değil, zihnini de yansıtmaktadır:

*- Senin kıymetini şimdi anladım. Seni sevdiğimi şimdi anladım Cevriye...  
Diyecek ve onu öpecekti.  
Bu ne çılgın, ne müthiş, ne fevkalâde bir kucaklayış olacaktı...  
Bu hayal uzun hapisane gecelerinin rüyası idi.  
Bir sene, hep bunu düşünmüş, hep bunu istemiş, hep bunu kurmuştu.  
Karakol aynasının karşısında durup saçlarını, belini düzeltirken yine o anı düşünüyordu. (s. 45)*

Aslında sahne bu açıdan Cevriye'nin duygularını ayna vasıtasıyla ortaya çıkarmaya elverişlidir, ama *heterodiegetik* anlatıcı olayları Cevriye'nin zihnindekilere odaklanarak değil, olayların akışını aktarmaya odaklanarak anlatmayı tercih ettiği için Cevriye'nin aynaya bakarken düşündüklerini ve hissettiklerini kısaca okura özetlemekle yetinir.

Cevriye, karakoldan kaçtıktan bir süre sonra meyhanede arkadaşlarıyla eğlenirken “Karakolda Ayna Var” şarkısını duyunca İstanbul'a geldiğinde yakalanıp karakola götürüldüğü bu geceyi aynaya bakışıyla hatırlar:

*İstanbul'a ilk geldiği geceyi geçirdiği karakolda ayna vardı.  
O günün üstünden bir hayli zaman geçmişti. Fakat şarkıyı dinlerken Cevriye şu dakikada, karakoldan çıkarken, kendisini aynada süzdüğünü hatırladı, ümit ve endişe dolu gözlerle aynanın içinden kendine bakan hayalini olduğu gibi hatırladı. Aynadaki Cevriye, karşıdaki Cevriye'ye sanki o gece: “Kaçabilecek miyiz?” diye soruyordu. (s. 55)*

Romanda bu sahne yeterince işlenirse de Cevriye'nin şarkıyı duyunca karakoldan kaçtığı geceyi hatırlaması, üstelik bu geceyi aynaya baktığı an ile anımsaması aynanın Cevriye'nin hayatında mühim bir yeri olduğunun göstergesidir. Bir önceki alıntıda

açıkça söylenmese de burada dile getirildiği gibi Cevriye aynaya “*ümit ve endişe dolu gözlerle*” bakar ve aynadaki imgesiyle adeta bakışlarıyla konuşur. Bu esnada Cevriye’nin görüntüsüyle birlikte iç sesi de aynaya yansır. Cevriye, içindeki korkuları ve arzuları aynaya yansıtarak bir bakıma kendisiyle arasına mesafe koyar; böylece aynadaki imgesi ona ihtiyacı olan gücü toplamasında yardımcı olur. Cevriye yalnız biri değildir, çevresinde onu gerçekten seven, onu koruyup kollayan dostları vardır; ama duygularını ve düşüncelerini diğer insanlarla yine de rahat rahat konuşamaz, özellikle “O”ya söz verdiği için aşkıdan kimseye bahsedemez. Bunda Cevriye’nin karakterinin genel bir özelliği olarak- suçsuz olduğu hâlde bir yıl hapis yatmasına neden olacak kadar- ağzı sıkı biri olmasının da payı büyüktür. Kimsenin sırrını başkalarıyla paylaşmayan Cevriye, sevdiği adamın da sırrını gizlemek adına duygularını açığa çıkaramaz. Bolu sürgününden kaçarak gizlice İstanbul’a geldiği ilk gece polisler tarafından yakalandığını öğrenen arkadaşı Melahat, onun yeniden kaçmasına yardım eder, ama onun iç dünyasındaki çalkantılardan bihaberdir. O yüzden Cevriye’yi tanıyanlar onun korkularını bilmezler. Bu açıdan aşk, Cevriye’yi o kalabalığın içinde duygusal bir yalnızlığa itmiştir. Ayna, Cevriye’yi imgesel de olsa çoğaltarak onun ihtiyacı olduğu duygusal desteği diğer insanlara gerek kalmadan kendi kendisine sağlamasına olanak tanır. Ayrıca ayna, gerek Cevriye’ye kendisini daha yakından tanınmasına imkân vermesi gerek okura Cevriye’yi duyguları ve eylemleriyle bir birey olarak göstermesi açılarından romanda önemli bir unsur olarak bulunur.

#### **4. *Çılgın Gibi* (1945)**

1944-45 yıllarında tefrika olarak yayımlanan, 1945 yılında *Yalının Gölgeleleri* adıyla kitap olarak basılan *Çılgın Gibi*,<sup>496</sup> gayrimeşru bir ilişkinin hazin sonunu işler. Celile, Ahmet’le devam eden on bir yıllık evliliğini yeni tanıştığı Mahir’in aşkı uğruna hiç düşünmeden yıkar. Roman, olay ağırlıklı ilerlemez; üç karakterin geçmiş yaşamları, olaylar ve diğer karakterler hakkındaki düşünceleri ve duyguları *heterodiegetik* bir anlatımla okura uzun uzun aktarılır. Bununla birlikte ana karakter Celile olmasına rağmen anlatıcı, Ahmet ve Muhsin’in iç dünyasını neredeyse olduğu gibi okura

---

<sup>496</sup> Suat Derviş, *Çılgın Gibi*, 1. b., İstanbul: Semih Lütüfî Kitabevi, 1945. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

sunarken Celile'ninkisini nispeten daha kapalı tutar. Celile'nin karakterini açığa çıkarmak için evlilik öncesi yaşamına dair ayrıntılı bilgi verir, ama onun aldatma motivasyonlarına, kocasına ve âşık olduğu adama karşı duygularına, diğer iki karaktere göre daha yüzeysel denilebilecek bir seviyede yer verir. Bunda, Celile'nin iç dünyasının diğer ikisine göre çok daha durağan oluşu etkili olabilir. Anlatıcı, Celile'nin az düşünen, düşündüğü gibi hareket eden bir kadın olduğunu sıklıkla vurgular. Ayna, tam da bu noktada onun çok ender değişen ruhsal yaşamını gösterebilmesi için anlatıcı tarafından işlevsel olarak kullanılır:

*Yatak odasındaki gardrobun aynasına bakmaktan çekinmişti. Musluğun üzerindeki aynada kendi aksile karşılaşınca büyük bir hayret içinde kaldı; aynadaki bu kadının kendisi olabileceğini âdeta anlıyamadı. Aynadaki kadını âdeta tanıyamadı.*

*Kocasına ona: "Nen var hasta mısın?" diye sormuştu.*

*Bunu sormakta meğer ne kadar haklı idi.*

*Celilenin yüzü daima terbiyeli bir gülümseyişle aydınlanan terbiyeli bir kız çocuğu yüzü, yuvarlak ve penbe bir yüzdü. Halbuki şimdi karşıda aynada bir kadın yüzü vardı. Elmacık kemikleri biraz çıkık, avurtları süzük, gözlerinin içi hümmalı bir bakışla dolu ve gözlerinin etrafı mor bir hale ile çevrilmiş solgun ve günahın lezzetli vadini bilen bir kadın yüzü.*

*Bu solgun kadın yüzü, ıstırap ve azap çekmiş bir mânâ taşıyan bu yüz hakikaten kendisine mi aitti...*

*"Sahi nem var benim kuzum?" nesi vardı!.. Niçin yüzünde ıstırap ifadesi ve niçin gözlerinde saadet ateşi vardı ve niçin içinde bütün şuurunun üzüntü ve isyanlarını boğan bir huzur ummanı... Öyle bir umman ki yavaş, yavaş kabarıyor, coşuyor bütün varlığını sarıyordu...*

*"Çok mu yoruldum?"*

*Evet ölesiye yorgundu... Bir an evvel gidip yatağına yatmalıydı.*

*Eski Celile ve Ahmetten kaçtığı gibi aynada kendisine bakan bu yepyeni kadından da kaçmalı idi. Yatağının serin çarşafı içine gömülüp her şeyi unutmalı idi. Bu müthiş geceyi ve içinde birdenbire tutuşan bu cehennem...*

*(s.19)*

Celile, kısa bir süre önce tanıştığı Muhsin'in ona yaptığı kurlardan beklemediği kadar fazla etkilenir. Daha önce başka erkekler tarafından ilgi görmüştür; ancak hiçbirine yüz vermemiş, çünkü hiç kimseden bu derecede etkilenmemiştir. Muhsin, kocası Ahmet'ten daha yaşlı olmasına rağmen ondan daha genç ve dinamik görünür, ayrıca son derece karizmatik bir ses tonuna sahiptir. Ahmet tanıştıkları zaman spor yapmakta, bu yüzden de biçimli bir vücuda sahip biri olarak insanların beğenisi toplamaktadır. Celile'nin Ahmet'in evlilik teklifini kabul edişinde onun gençken sahip olduğu fiziksel görünüşün rolü büyüktür. Celile'nin, kocasının işi hakkında yaptığı açıklamalarla hiçbir zaman ilgilenmediği ve onun kazancını önemsemediği göz önüne alındığında Celile için

görünüşün ne kadar kıymetli olduğu ortaya çıkar. Bu yüzden Ahmet'in sporu bırakıp işine aşırı derece odaklandığı son dönemde çok kilo alması ve atletik yapısını kaybetmesi, Celile'nin onu artık eskisi gibi beğenmemesine ve çok daha dinç bir vücuda sahip olan Muhsin'e ilgi duymasına yol açar. Bununla birlikte Celile'nin kocası dışında birinde aşk ya da benzeri bir duygu arayışında olmadığını belirtmek gerekir. Celile, kocasının değişen fizikî görünüşüne ve ona kur yapan diğer erkeklerin varlığına rağmen o zamana dek gayriahlâkî temayüller beslememiş, evlilik hukukuna aykırı hiçbir eylemde bulunmamıştır. Muhsin'e karşı beslediği duygular başta onu içten içe sarsar, yine de iç dünyasındaki dalgalanma ve değişimi -yukarıdaki sahnede görüldüğü gibi- aynada kendisini görene kadar tam anlamıyla idrak edemez ve durumunu kabullenemez.

Celile, Ahmet ve Muhsin'le birlikte dışarıda eğlendikleri ve Muhsin'in ona duygularını açıkça belirttiği bir gece eve döndükten sonra ayna önünde soyunmasına rağmen aynaya hiç bakmaz,<sup>497</sup> bir an önce uyumak ister. Anlatıcı, Celile'nin eylemlerini aynı zamanda onun zihnine girerek düşünceleriyle birlikte okura aktarır. Dolayısıyla Celile'nin aceleyle soyunarak bir an önce yatağa girme arzusu aslında onun aynada kendisine rast gelme korkusuyla zihninde ürettiği ve henüz kendisinin de farkında olmadığı bir bahanedir. Keza Celile'nin aynaya bakmaması, ilkin önemsiz bir ayrıntı gibi verilirken ilerleyen kısımlarda esasında aynadan bilhassa kaçtığıın altı çizilir. Bu ayrıntıların okurla paylaşılması en başından beri normal olmayan bir duruma işarettir. Celile de duygularının her zaman olduğundan çok farklı bir noktada seyrettiğini fark etmeye başladığında aynada kendisini görmekten korkar. Jenijoy La Belle, kadınların aynadaki görüntüleriyle kimlikleri arasında sıkı bir bağlantı olduğundan söz eder: *“Birçok kadın için aynadaki görüntüsüyle kimliği arasındaki ilişki çok güçlüdür, bu yüzden kadınlar duygularının aynaya hemen yansıtacağını varsayarlar. Bu klişe hakkında ilginç olan şey beklentidir. Bazı kadınların kendilerini nasıl hissettikleriyle ilgili duyguları değiştiği/dönüştüğü zaman aynaya yönelmesi neredeyse otomatik bir reflekstir. Yüz değişirse, benlik de değişir.”*<sup>498</sup> Celile, yatak odasının aynasını, önünde

---

<sup>497</sup> Ayna önünde soyunma, evden çıkmadan ya da eve dönüşte gerçekleştirilen hazırlığın bir parçası olarak Suat Derviş'in başka anlatılarında da dikkati çeker. “İstanbul Hanımları Niçin Dedikoduya Sebep Olurlar?” başlıklı öyküsünde Hüsnüye, aynanın önünde soyunduğu için diğer kadınlar tarafından onların ayna önünde soyunmalarına engel olduğu gerekçesiyle eleştirilir. (Suat Derviş, *Hepimiz Birbirimizin Örneğiyiz*, ed. Zehra Toska, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1998, s. 160)

<sup>498</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 35.

durmasına karşın kullanmaz; çünkü aynaya sadece fizikî görünüşünün yansımayacağını, orada aynı zamanda iç dünyasını da göreceğini içten içe bilir ve aynadan bilinçli olarak değil, içgüdüsel olarak kaçır. Oysa ayna onun için özel bir önem taşımaz, “*daimi bir alışkanlıkla*” kullandığı ayna o zamana dek ona hep alışmış olduğu bir görüntü sunmuştur. Bununla birlikte her türlü değişimi anında yansıtma özelliği olan ayna, Celile’nin hayatında alışılmadık olan bu geceyi yansıtırcasına ona alışık olmadığı bir imge sunar. Celile bunu içten içe bilir ve aynadan kaçır. Aynada karşılaşacağını düşündüğü imgesi onun için düne aittir ve bu onu korkutur. Peki, “[*d*]ünkü Celile” kimdir? Dünkü Celile, toplumsal normları benimseyen ve bu normlara göre yaşayan, “*terbiyeli*”, “*yuvarlak ve pembe*” yüzlü “*bir kız çocuğu*”dur. “*Terbiyeli bir kız çocuğu*” vurgusu, onun gelenek göreneklere uygun yaşadığını, söz dinleyen biri olduğunu gösterir. Halbuki yeni Celile, ahlâkî değerleri hiçe sayan/saymaya hazır, üstelik bundan dolayı “saadet” ve “huzur” duyan “hummalı bir bakış”a sahip, “*gözlerinin etrafı mor bir haleyle çevrilmiş solgun ve günahın lezzetli vaadini bilen bir kadın*”dır. Celile, aynaya baktığında dünkü Celile’yi göreceğine inanarak korkar, demek ki aynadaki imgesinin onun için toplumsal normları temsil eden bakışın yerine geçeceğini düşünür. Celile, içinde alevlenmeye çoktan başlamış olan arzuların geri dönüşünün olmadığını bildiği için aynada dünkü Celile’yle “karşılaşmak” istemez. Dünkü Celile, bugünkü Celile’yi yargılayacak, hatta suçlayacaktır.

Celile, içinde oluşan bu ikiliğin gün yüzüne çıkmasını biraz erteleyebilse de tamamen engelleyemez. Yatak odasındaki aynadan kaçsa da banyodaki aynadan kaçamaz. İçindeki çalkantılar yüzünden alnında ve şakaklarında hissettiği ateşi dindirmek için yüzünü yıkamak maksadıyla girdiği banyodaki musluğun üstünde yer alan aynada beklemediği bir anda kendisiyle karşılaşır; ancak aynada beklediğinin aksine dünkü Celile’yi görmez, duyguları yüzünde somutlaşmış, bugünkü Celile’yi görür. Zira Celile’nin iç dünyasındaki hareketlilik, onun görünüşünü aniden daha önce hiç benzemediği bir şekle evirir. Celile, neredeyse tamamen değişmiş, bambaşka birine dönüşmüştür denilebilecek kadar duyguları yüzüne yansımıştır. Aynadaki imgesini kendisiyle özdeşleştiremeyecek derecede uzak bularak tanıyamaz. Aynadaki yansımalarını görünce başka bir kadınla karşılaşmış gibi hissederek şaşırır. Bu ikileşme, onun yıllardır tanıdığı kendisinden bir an için de olsa uzaklaşıp imgesine başka birine aitmiş gibi bakmasına, bu da onun deminden beri aynadan kaçarak aslında kaçtığı



kendisiyle karşılaşmasına yol açar. Başta yaşadığı şaşkınlıkla durumu kısa bir süre için reddetse bile nihayetinde kabul eder. Buna rağmen Celile, korkusu azalmadığı gibi tam tersine aynada karşılaştığı imgesinden korkmaya devam eder, çünkü arzularını yaşamak isterken aynadaki imgesinin onu engelleyeceğini düşünür. Oysa arzuları çoktan bastırılmayacak bir seviyeye gelmiş, Celile çoktan başka biri olmuştur; aynaya da bu nedenle bu yeni kişi akseder. Diğer bir deyişle, Celile başta aynaya toplumsal normları temsil eden tarafının yansıtacağını zanneder, ama aynaya baktığında arzularını yaşamak isteyen kadını görür. Bunun sonucu olarak aynadaki imge Celile'nin içindeki arzuları bastırarak olan toplumsal gözün yerine geçmemiş, Celile'nin bizzat kendisi o zamana dek geleneklere uyum sağlayan kadın olmaya devam etmiştir. Bunu fark eden Celile, bu kez içindeki gizli arzuları değil, aynaya açıkça yansıtacak kadar somutlaşmış olan arzularını bastırabilmek umuduyla aynadan kaçır. Yine de ayna, ona en nihayetinde duygularını daha doğru anlamasını ve içindeki çatışmaların sona ermesini sağlayarak yadsıdığı arzularıyla barışması imkânını vermiş, arzularının peşinden gitmesinin yolunu açmıştır. Buna paralel olarak, o zamana kadar özel bir önem taşımayan ve “*daimi bir alışkanlıkla*” baktığı ayna, bundan sonra onun evden çıkmadan önceki hazırlıklarının önemli bir unsuru haline gelir, Muhsin’le görüşeceği günlerde ayna karşısında daha uzun vakit geçirmeye başlar. Bu durum, dişilik ve ayna arasında kurulan yaygın ilişkiyi destekler niteliktedir. Reşat Nuri Güntekin’in *Çalılıkusu* romanındaki Feride gibi Celile de “terbiyeli bir kız” olarak tasvir edildiği dönemde aynalara önem vermezken kendisini daha kadınsı hissettikçe aynayı daha etkin kullanmaya başlar.

### **5. Aksaray’dan Bir Perihan (1997)**

1962-63 yıllarında tefrika edilen ve ancak 1997 yılında kitap olarak basılan *Aksaray’dan Bir Perihan*,<sup>499</sup> sınıf atlama hırsından gözü dönmüş Perihan’ın isteklerini gerçekleştirmek uğruna Perihan’ın oyunağına dönüşmüş olan Nuri’nin ve Nuri’nin eski hizmetkârlarından Gülter’in öykülerini, fonda Türkiye tarihini işleyerek anlatır. Romanda karakterler ön planda olmasına rağmen ayna, diğer romanlara oranla daha az kullanılmıştır. Yedi yaşında İstanbul’a gelerek millî kıyafetlerini çıkarmak zorunda

---

<sup>499</sup> Suat Derviş, *Aksaray’dan Bir Perihan*, yay. haz. Zehra Toska, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1997. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

kalan Gülter, yıllar sonra akrabalarının yanına dönüp yerel kıyafetlerini yeniden giydiğinde çok duygulanır ve ağlar. “*Aynada kendini seyrederken, bütiün mevcudiyetini derin bir huzur ve saadet kapla[r]. İçinde hissetmekte olduğu bir nevi hüziün, birdenbire zail ol[ur]. Şimdi, yakınlarının arasında tam manasıyla memnun ve rahattı[r].*” (s. 80) Gülter, millî kıyafetleri içinde özüne döndüğünü hisseder. Aynada kendisini seyrederken duyduğu huzur, yuvasına gerçekten dönmüş olmaktan kaynaklanır. Gülter, beyaz tenli, ince belli, uzun boylu bir Çerkez güzelidir; ama aynada fizikî güzelliğine odaklanmaz. Gözleri, onu o yapan ortama ve değerlere yeniden kavuşmasını somut olarak gösteren elbisesindedir. Millî giysilerin içine girmek, millî değerlerle bütünleşmek demektir. Gülter, akrabalarının yanına döndüğünde değil, asıl onlarla aynı kıyafetleri tekrar giydiğinde onların arasına karışmış hissederek huzura erer.

## O. SÂMİHA AYVERDİ

### 1. *Batmayan Gün* (1939)

*Batmayan Gün* romanı,<sup>500</sup> maddi değerlerden uzaklaşıp manevi değerlere yönelen Aliye'nin bu süreçteki yolculuğunun hikâyesidir. Romanda ayna, tasavvuf bağlamında çok önemli bir yerde durmakla birlikte ana karakter olan Aliye ve annesi Fikriye Hanım birer kez aynaya tasavvufî bir gönderme olmaksızın yalnızca kendilerini incelemek için bakarlar. Fikriye Hanım, evinde verdiği bir davet sırasında misafirlerin onun hakkında dedikodu yaptıklarını anlayınca öfkelenir. O esnada aynada kendisine denk gelir: “*Fikriye hanım, kızının kendisini alâkadar eden bazı şeyler duymuş olduğuna karar vermişti; fakat sormıya gururu bırakmıyordu. O kadar hiddetlenmişti ki aynada gördüğü hayalinden, bir hortlak görmüş gibi korktu.*” (s. 38) Ayna, Fikriye Hanım'ın içindeki öfkenin derecesini, bu öfkenin dışarı ne kadar aksettiğini gösterir. Fikriye Hanım, ayna sayesinde öfkesinin dışarı vurduğunu fark edip onu kontrol etme gereği duyar. Misafirlerin arasına kendisine çeki düzen verip döner. Bu açıdan ayna, duyguları somutlaştırır, duyguların denetlenmesine imkân sağlar.

Romanda asıl önemli olan Aliye'nin aynaya baktığı sahnedir; çünkü bu sahne, romanın başlarından itibaren kendisini mistik bir yolculukta gören, hayatın hakikî

<sup>500</sup> Sâmiha Ayverdi, *Batmayan Gün*, 1. b., İstanbul: Marifet Basımevi, 1939. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

anlamını ve “kendisini arayan” Aliye’nin, gerçek aşka/manaya ulaştığını hissettiği bir dönüm noktasına tekabül eder:

*Saate bakmak için çevrilen bu baş, hastalanmadan evvel, karşısında bir oğlan çocuk kadar ihtimamsız ve gelişi güzel sabah tuvaletini yaptığı aynayı gördü. Her sabah sokağa çıkarken, şu küçük tuvalet masasının önündeki iskemleye oturmasile kalkması bir olurdu.*

*Önliyemediği serî bir kararla yorganlarını itti ve ayaklarını yere bastı. Gidecekti. Gene o iskemleye gidip oturacaktı. Fakat bu ayaklar, on altı günlük kısa bir zamanda, nasıl da yürümesini unutmuştu. Karyolayı tutarak attığı ilk adımla, başı dönmüş, gözleri kararmıştı. Yatağının yanındaki iskemleye oturarak biraz dinlendi. Halbuki masanın başına gitmek için daha dört beş adım atması lâzımdı.*

*Tekrar ayağa kalktığı zaman bütün melekelerine hükmeden kavi bir irade ile kendini takviye etmişti. Oraya, aynanın karşısına gidecekti. Filhakika duvarlara, eşyaya, rast gele her şeye tutunarak masanın önüne kadar geldi. Taburenin üstüne bir külçe gibi düştüğü zaman, saatlerce yol yürümüş kadar bitab ve yorgundu. Dudakları, dili bile uyuşmuş başı fırl fırl dönüyordu. Bir zaman başını kolunun üstüne koyarak masaya dayandı. Bu dinlenmenin ne kadar sürdüğünü bilmiyordu. Maamafih şu vaziyet te onun için yorucu idi. Başını kaldırdığı zaman aynada kendine bakan hayali ile, yeni tanışmış iki yabancı gibi bakıyorlardı. Aliye bu aynadaki kızı ilk defa görüyordu. İncelmiş, küçülmüş, beyaz, bembeyaz bir yüzün üstünde iki büyük lâciverd göz ve bu gözleri yarım çemberinin himayesine almış gibi duran iki kumral kaş.. meltemle ürperen bir başak tarlası gibi sapsarı saçlar.. Yalnız dudaklar eskisi kadar al.. yalnız hastalık onların manasına bulaşmamış, canlı, heyecanlı bir ateşle sıcak ve dolgun.. “Bu ben miyim?” diye tekrar tekrar aynaya, tanımadığı bu hasta, küçük yüze bakıyor, bakıyordu. Sonra karşısına bir istifham daha dikiliyor: “Ben hasta mıyım?” diyor ve kendi sorduğu bu suale gene kendi, şiddetle menfi cevap veriyor: Hayır! O işte, ayna karşısında ihtimamla saçlarını tarayan, kendisini tetkik eden sağlam ve dinç bir kız.. şimdiye kadar odanın herhangi bir eşyasından fazla ehemmiyet vermediği bu ayna, ona şu dakikada, kendisile meşgul olmak zevkının gizli heyecanını veriyor ve: “sen hasta değilsin!” diyor. (ss. 215-216)*

Aliye, Doktor Kerim’le tanıştığı an, onu çoktandır tanıdığını ve aradığını nihayet bulduğunu hisseder. Dedesinin notlarından etkilenerek, maddi kaygılardan olabildiğince sıyrılan Aliye, Doktor Kerim’le karşılaşana kadar yolun henüz çok başında olduğuna inanır. Doktor Kerim ihtiyacı olan kılavuzdur; onunla yolu çok daha hızlı kat edeceğine, hatta mutlak hakikate ulaşacağına emindir. Viyana’da onunla ve oğlu Feyzi’yle geçirdiği zamanlarda Aliye, Kerim Bey’e gittikçe daha çok bağlanır. Nihayet bu sahnede artık özlemine çektiği manevi aşka ulaşmış bir Aliye vardır. Bu, ruhanî yolculukta mertebe atlamak demektir. Bu olgunluk, Aliye’de önce kendini kaybetme şeklinde tezahür eder. Bir gün önce üşüttüğü için hastalanarak yatağa düşmüştür, fakat onu yatağa düşüren asıl neden geçirdiği ruhsal dönüşümdür.

Aliye, yataktan kalkar kalkmaz aynaya bakma ihtiyacını şiddetle duyar; baktığında ise aynada bir yabancı görür. Daha önceleri “*bir oğlan çocuk kadar ihtimamsız ve gelişi güzel sabah tuvaletini yaptığı*” aynaya, sıhhati elvermediği hâlde, bakmak için üstün bir çaba harcaması, onun bu yeni hâlini merak etmesinden kaynaklanır. Aliye, aynaya düşkün bir kadın değildir; aynayı genelde süslenmek ya da özenerek hazırlanmak için kullanmazken bu kez aynada kendisini incelemek, “*kendisiyle meşgul olmak*” ister. Bu durumun alıntıda özellikle vurgulanması, Aliye’nin aynaya bakışının doğru anlaşılmasını sağlamak içindir. Aliye, her fırsatta aynaya koşan, ayna karşısında uzun vakitler geçiren bir kadın değildir, aksine ayna onun için o zamana dek “*odanın herhangi bir eşyasından fazla ehemmiyet vermediği*” bir nesneden ibarettir. Aynayı şimdi önemli kılan ise, manevi açıdan atladığını hissettiği bir mertebeyi somut olarak da görme arzusudur. Dolayısıyla aynaya olan ilgisi, onu olumsuz örnek olarak sunulan diğer kadınlardan ayırır.

Aliye, aynaya baktığında yüzünü dikkatle tetkik eder. Zayıflamış olması dışında bir hastalık belirtisi yoktur; zayıflama, bitkinlik, baş dönmesi gibi belirtileri pek ciddiye almaz. Oysa on altı gündür kendinde değildir. Aynada kendisini inceledikten sonra hasta olmadığına karar verir, çünkü onun için önemli olan psikolojik bir rahatsızlığın olup olmadığıdır. Zira çevresindeki insanlar, onun abartılı bir ruh hâli içinde olduğunu düşünürler. Aliye’nin kendisine hasta olmadığını telkin etmesinin nedeni budur. Kavuştuğuna inandığı “aşk” diğer insanların gözünde adeta bir “hastalık” olarak değerlendirilmektedir; Aliye bunu bildiği için kendisini diğer insanların bakışından kurtarmaya gereksinim duyar, bu yüzden kendisine gelir gelmez aynaya koşup kendisiyle ilgili hükmü herkesten önce o vermek ister. Bunun için de aynaya ihtiyacı vardır; çünkü kendisini ayna olmaksızın göremez. Ayna ona diğerlerinin bakışını, buna bağlı olarak değerlendirmesini tahmin etme imkânı verir. Kendisini buna göre hazırlayacaktır. Aynaya bakarken kendi kendine sorduğu sorular ve verdiği cevaplar bu açıdan bir prova gibidir: “*Ben hasta mıyım?*” sorusuna *sinirli* bir hâlde “*Hayır!*” cevabını verir.

Aliye fiziksel açıdan zayıf düşmüşse de hasta olduğunu kabul etmez, o sadece aşkın cezbesine kapılmıştır. Bu durum yüzüne de yansır. Yüzünü betimleyişini, Divan Edebiyatı ve Tasavvuf Edebiyatı bağlamında ele almak mümkündür: beyaz yüz ve

lacivert gözler arasındaki tezat, gözleri çevreleyen kaşlar... En önemlisi ise kırmızı dudaklardır, onlar Divan şiirinde tasavvufî açıdan vuslatı ve vahdeti temsil eder. Aliye, Kerim Bey'in aşkında hakikî aşkı görür ve kendisini bu aşkla bütünleşmiş hisseder. Ayrıca yüzündeki beyaz-lacivert tezaadının yarattığı hayat-ölüm imgesine karşılık kırmızılık canlılığı, iştahı, mutluluğu, aşkı ve kararlılığı simgeler. Aliye'de uyumakta olan aşk uyanmıştır. Söz konusu sahne, Aliye'nin hayatında bu açıdan bir dönüm noktası teşkil eder. Kendisini tasavvufî yolculuğun son merhalesine varmış gibi hisseder, en azından çok yaklaşmıştır. Artık olgunluk evresindedir. Hasta olarak yattığı günlerde Aliye, sanki ölüp yeniden dirilmiştir, bu süreçte eski benliğinden tamamen sıyrılıp mutlak aşkla tamlığa ulaşmıştır. Bunu önce Aliye'ye, Aliye'nin hâli betimlenirken okura gösteren ise aynadır. Tüm bu özellikleriyle Aliye, Sâmîha Ayverdi'nin tasavvufî düşüncesini somut şekilde yaşayan, bu özelliğiyle okura yol gösteren örnek bir karakterdir. Nesrin Karaca'nın da ifade ettiği gibi, “[Samiha Ayverdi'nin] asıl meselesi, bütün insanlık için geçerli olması gereken insanın, yaratıcı ile münasebetine dayalı konumudur. Çünkü; kainattaki bütün olup bitenlerin insan eliyle gerçekleştirilmiş olması gerçeği insanın, yaratıcı ile olan ilişkisinin sağlıklı ve samimi olmasından geçmektedir ve insanın yaratıcı ile olan yakınlığı ise ‘aşk’ kavramı çerçevesinde anlam kazanır.”<sup>501</sup> Aliye, beşerî aşkla ilahî aşkı birleştirerek “aşk”ı tüm kalbiyle hissetmektedir.

## Ö. SABAHATTİN ALİ

### 1. *İçimizdeki Şeytan* (1940)

1940 yılında yayımlanan *İçimizdeki Şeytan*,<sup>502</sup> hayatın akışı içinde istediği iradeyi gösteremediğine ve hayallerini gerçekleştirme konusunda başarısız olduğuna inanan Ömer'in, vapurda görüp âşık olduğu Macide'yi de kendisiyle birlikte belirsizliğe sürükleyişinin hikâyesidir. Babasının vefatından sonra Emine teyzesinin evinde kalamayacağını anlayan Macide, o sıralarda duygusal bir ilişki kurmuş olduğu Ömer'in evine yerleşir ve evlenirler. Ne var ki ayakları yere basan, güçlü, yetenekli, akıllı ve

<sup>501</sup> Nesrin Karaca, *Yazmak, Kimlik ve Metin Odağında Türk Edebiyatında Kadın Yazarlar*, 1. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2018, s. 270.

<sup>502</sup> Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan*, 6. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

ölçülü bir kadın olan Macide ile atacağı adımlar konusunda bir türlü karar veremeyen, karar verse de uygulayamayan, etrafındakilerin tesiri altında kalarak hareket eden Ömer karakter olarak birbirlerinden çok farklıdır. Bu yüzden Macide bir mektupla ayrılma kararı verir, ancak mektubu Ömer'e teslim edemeden Ömer'in de ayrılmak istediğini öğrenir.

Macide'nin hayatında roman boyunca iki dönemeç gözlemlenir. Bunlardan ilki, teyzesinin evini terk ederek Ömer'le birlikte yaşamaya başlamasıdır. İkincisi ise çok güvendiği Ömer'i de terk etme kararı almasıdır. Hayatının bambaşka yönlere döndüğü bu iki noktada ayna, Macide'nin kendisini tanımaya çalışması açısından önemli bir role sahiptir. Macide, olgun tavırlarıyla romanda ideal bir kadın olarak yer alır. Kadınların aynaya süslenmek dışında başka nedenlerle de bakması ve aynaya bakışlarının başka anlamlar da içermesi, söz konusu kadınların toplumda yerleşmiş olan olumsuz kadın algısının dışında kaldıklarını gösterip çoğu zaman onların ideal kadınlar olmalarıyla yakından ilişkilidir. Macide, roman boyunca aynaya baktığı ya da bakmaya niyetlendiği üç sahnede içinde hissettiği duygusal değişimlerin dışarıya nasıl yansıdığını görmek ister. İlkinde Ömer'le sevişme öncesi yaşadığı heyecanın etkisindedir. Macide, ilk kez cinsel bir deneyim yaşayacağı için utanıp sıkılır, ama aynı zamanda sevdiği adamla birlikte olmanın getirdiği bir coşku içindedir. Bu yüzden bir yandan çabucak üzerini değiştirmeye çalışır, öte yandan kendisini çıplak hâlde aynada görmek istediği için aynaya kaçamak denilecek kadar hızlı bir bakış atar. Bu bakış, gurur içermesine rağmen, tıpkı sahibi gibi son derece mütevazıdır. Macide “*kendisini aynada görmek arzusunu yeneme[z].*” (s. 103) cümlesiyle yapılan vurgu, onun aynayla mesafesini kontrollü tuttuğunun bir göstergesidir; demek ki aynaya sürekli bakmamaktadır. Kendilerini aynada uzun uzun hayranlıkla seyreden kadınların aksine Macide, içinde bulunduğu durumdan sıkılmakta, aynaya bakmanın o koşullarda yersiz olduğunu düşünmektedir. Yine de aynaya göz atmaktan kendini alamaz. Tam da bu kaçamak bakış onu ideal bir kadın yapar: Aynadan tamamen uzak kalmadığı gibi aynaya bağımlı da değildir.<sup>503</sup> Dahası tozlu olan aynada kendisini ne kadar görebildiği belli değildir.

---

<sup>503</sup> Ramazan Korkmaz da Macide'yi güçlü, sadık, sabırlı ve dayanıklı olması itibarıyla idealist bir tip olarak tanımlar. Korkmaz'a göre idealist tipler, “*romanda belli amaçları olan ve belli değerler uğruna mücadele eden kişilerden oluşur. Bu tipleri para, mal, mülk, mevki gibi kayıplara uğramalarına rağmen, okuyucunun takdirini toplayan sağlam bir ahlaki yapıya sahiptirler.*” (Ramazan Korkmaz, *Sabahattin Ali: İnsan ve Eser*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997, s. 304-305.)

Aynanın tozlu oluşu, tasavvufa göre ona bakanın gönül gözünün durumunu yansıtır; ancak burada aynanın tozlu olması, odada bulunanların ve aynaya bakanların ekonomik sınıflarıyla ilişkilidir. Odanın sahibi Ömer, dar gelirli biri olup, roman boyunca daima ciddi derecede ekonomik sıkıntı içindedir. Yine de aşırı yoruma kaçmadan bu tozlu aynanın Ömer'in "içimizdeki şeytan" olarak nitelendirdiği yönelimler ve davranışlarla bir ilişkisi olduğu düşünülebilir; çünkü Ömer hırsızlık yaparak, karısından başka bir kadına bakarak, karısını başka bir adama teslim edip terk ederek ahlâkî açıdan -her ne kadar bunlardan bizzat kendisi vicdanî bir rahatsızlık duysa da- sorunlu bir tavır sergiler. Macide açısından tozlu aynaya bakış, ekonomik şartların yanı sıra onun belirsiz geleceğine bir işaret olarak yorumlanabilir. Ayrıca evden kaçtıktan hemen sonra kendisini tozlu bir aynada görmesiyle kendisini ve yaptıklarını içten içe sorgulaması arasında da bir bağlantı kurulabilir.

Macide'nin bu kısacık bakışında gözünün saçlarına takıldığı, eliyle hemen saçlarını düzelttiği belirtilir. Bu noktada anlatıcının, kelimeleri Macide'nin hassas ve gösterişsiz yapısına zarar vermeyecek şekilde seçtiği bellidir. Macide, saçlarını sadece düzeltir, onlara yeni bir şekil vermekle uzun zaman uğraşmaz; bu da utanarak kaçamak bir bakışla kendisine bakan bir kadının yine utanarak çabucak gerçekleştirdiği bir eylemdir. Benzer şekilde bu kısacık bakışta iddialı bir kahkaha duyulmaz, yalnızca "dudaklarının kenarında hafif bir tebessüm" belirir (s. 103). Tüm bu hâlleriyle Macide, anlatıcının sevdiği ve okura da sevdirmek istediği bir karakterdir.

Macide'nin aynaya yöneldiği diğer iki sahnede de benzer bir incelik göze çarpar. Ömer'in, Macide'nin Bedri'yle gizli bir aşk yaşadığını düşünüp Bedri'yi evden kovmasından sonra Macide, Ömer'e kızar ve onu Bedri'den af dilemesi için Bedri'nin peşinden gönderip kendisini karyolaya atar. Dalgın dalgın yattığı esnada bir gürültüyle sarsılır, toparlanmak için hızla ayağa kalkarken bacaklarındaki çorap ona bir yabancıya aitmiş gibi gelir. Bunun üzerine yüzünü de görmek isteyip aynaya yönelir, ama aynaya bakmak için hareket ettiği anda kapının çalmasıyla bunu gerçekleştiremez. Edebî metinlerde aynayı inceleyen Jenijoy La Belle, kadınların hayatlarındaki en ufak değişiklikte bile fizyonomik yorumun en önemli aracı olan aynaya yöneldiklerine

dikkati çeker.<sup>504</sup> Macide'nin esasında zihninde hissettiği değişim, kendine geldiğinde ilk gördüğü uzvu olan bacağına yansır. Bu uzvun bacak olması, Macide'nin kendisini bulunduğu mekâna artık yabancı hissetmesiyle ve oradan gitme arzusuyla da ilişkilidir. Macide, içinde hissettiği değişimin bedenine yansıdığına inanır, bacaklarına bakarken duyduğu yabancılığı asıl yüzünde görmeyi bekler; çünkü yüz, ruhun ve zihnin aksettiği yer olarak kabul edilir.

Üçüncü sahnede de kendisinde duygusal bir değişim fark ettikten sonra aynaya baktığında aynı beklentiyle yüzünde birtakım farklılıklar göreceğini düşünür. Ömer nedeniyle bulunmak istemediği bir mekânda, hoşlanmadığı insanlarla birlikte olmak canını sıkmıştır. Biraz da bulunduğu ortamdan uzaklaşabilmek için tuvalete gider. Macide, tuvalete aynaya bakmak maksadıyla gitmeyip aynada kendisine rast gelmiş gibi görünür; ancak aynaya bakar bakmaz aynadaki suretini zihnindekiyle karşılaştırmasına bakılırsa, Macide'nin kendisini görme ihtiyacı içinde olduğu ve buna bağlı olarak içgüdüsel bir hareketle tuvalete gittiği düşünülebilir. Bununla birlikte aynada ne görmeyi beklediği okura bildirilmez. Bulduğu ortamdan bunalan ve kendisini duygusal açıdan önceki hâllerinden farklı hisseden Macide, tuvalette -tuvaletin tiksindirici derecede kirli ve sağlıksız olmasının da etkisiyle- sadece aynaya bakıp ellerini yıkar; sanki asıl amacı, kendisini kaybetmiş olmaktan korktuğu bu ortamda kendine gelmektir. Bu noktada iki ihtimal söz konusudur: Macide ya Ömer'e karşı duygularından dolayı ya da tiksindiği bir ortamda bulunmayı kabul ederek kendi kişiliğine karşı duyduğu sorumluluktan dolayı kendini kaybetmiş gibi hissetmektedir. Aynaya bakmadan kısa bir süre önce, Ömer'e karşı eski duygularını yitirdiğini, onun eylemlerine ve karakterine -daha doğrusu karaktersizliğine- karşı duyarsızlaştığını anlar. Böylece, hayatında başka bir evrenin başladığını ve başka birine dönüştüğünü hisseder, ama aynaya baktığında yüzünde bir değişiklik fark etmez.<sup>505</sup> Bu duruma önce şaşırırsa da bunun üzerinde fazla durmayıp etrafına odaklanır. Gazinonun tuvaleti, son derece pistir; musluklar, aynalar, duvarda asılı duran havlu ve sarı duvarlar içerideki idrar kokusuyla birlikte midesini bulandırır. Hiçbir şeye, sabuna bile dokunmamaya çalışarak ellerini sadece suyla yıkar. Macide'nin mekân karşısında duyduğu tiksinti, o mekânda birlikte

---

<sup>504</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 34.

<sup>505</sup> Macide, aynaya baktığında yüzünde beklediği değişimi göremese de kendisindeki değişimden emindir, buna bağlı olarak ertesi gün Ömer'den ayrılma kararı alır.



olduğu insanlara karşı da geçerlidir. Kendisini kesinlikle ait hissetmediği bir ortamda, aynada kendisinde bir değişim görmemesi Macide'nin zihninde hâlâ onlardan biri olmadığının bir kanıtı olarak da değerlendirilebilir. Diğer bir deyişle, hiç sevmediği hâlde kocasının arkadaşlarıyla birlikte eğlence yerlerine gitmeyi kabul ettiği için içten içe kendisine kızan Macide, geçici de olsa onlara katılmanın kendi karakterini henüz bozmadığını görür.

## P. REŞAT ENİS AYGEN

### 1. *Sarı İt* (1968)

1968 yılında yayımlanan *Sarı İt*,<sup>506</sup> 1960'ların başlarında, fabrikalarda çalışan işçilerin -sendikalaşma başta olmak üzere- sorunlarını toplumcu gerçekçi bir yaklaşımla ele alır. Gazeteci Selim Reşit, siyasî nedenlerle işten kovulunca ailesiyle birlikte çok zor şartlarda yaşamak zorunda kalır. İş arama sürecinin ve umut bağladığı sendikalarla ilgili yaşadığı hayal kırıklıklarının sonucunda yine bir sendikada çalışmaya başlar. Bu süreçte Emekyemez Çıkmazı'nda bir eve taşınırlar. Selim Reşit'in karısı Macide, kocasını buradaki komşusu Seher'den kıskanır ve bunalıma girer. Kocasının onu öldüreceğine inanarak ondan kaçmaya başlayan Macide, tedavi olmak üzere nihayet Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'ne yatırılır. Macide, bir gün hastanede duyduğu bir piyano sesinden etkilenince hemşirenin konsere katılma teklifi karşısında önce aynada kendisine çeki düzen vermek ister; ancak aynaya bakınca birden irkilip geri çekilir. “*Bu korkunç bir şey, [...] bu yüz benim mi? Bu ben miyim? Sevimsiz bir insan mıyım ben? [...] Ben böyle vahşi bir kadın mıyım?*” diye sorarak ağlamaya başlar. (s. 214) Macide, hastalığından dolayı uzun zamandır aynaya bakmamıştır. Kocasının onu öldüreceği sanısına kapıldığından beri insanlarla ilişki kurmamıştır. Chopin'in müziğine verdiği tepki ve konsere katılma arzusu ise “[i]ç dünyasından dış dünyaya dönme isteği”nin (s. 215) bir tezahürü olarak iyileşmenin habercisidir. Odasından çıkmadan hemen önce gardırobun aynasında kendisini görme, kendisine çeki düzen verme isteği de buhrandan kurtulmaya başladığının belirtisi olarak kabul edilir. Aynada kendisini gördüğünde beklenmedik bir uyanış yaşar. Aynadaki yansıması, hastalık öncesi hatırında kalan

<sup>506</sup> Reşat Enis [Aygen], *Sarı İt*, 1. b., İstanbul: Ararat Yayınevi, 1968. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

yansısıyla uyuşmamaktadır. Hasta olduğunu ilk kez o an idrak eder. Kocasını ve çocuğunu hatırlar. Neler yaşadığını düşünür. Tüm bunlar sağlığına yeniden kavuşmaya başladığına işarettir. Ne var ki Macide, iyileştikten sonra bir kaza sonucu aniden ölür.

Macide, Selim Reşit'in hatırladığı anıların birinde yine aynaya bakarken görülür. Selim Reşit, Macide'nin çeyiz sandığına bakarken içindekileri düşündüğü esnada aklına ona Kapalıçarşı'dan aldığı siyah tilki gelir. Macide, tilkinin alındığı gün “[ç]ocuklar gibi sevinmişti[r]. Boynuna takmış, aynanın karşısından ayrılmamıştı[r].” (s. 219) Macide'nin kürk karşısındaki heyecanı ve aynada kendisini kürkle seyretmeye doyamayışı, onun sağlıklı zamanlarından kalma güzel anlardan biridir.<sup>507</sup> Selim Reşit'in özlemle hatırladığı bu anın, karısını acı şekilde kaybetmiş bir adamın nostaljik bakışını yansıttığı gözden kaçmamalıdır. Kadınların kürk hevesleri ve ayna karşısından ayrılmayışları romanlarda genelde eleştirilirken burada tatlı bir anı olarak yâd edilmesinin sebebi budur.

Selim Reşit, karısını çok sevmesine rağmen onun ölümünün üzerinden çok fazla zaman geçmeden kendisinden yaklaşık otuz yaş küçük Aysima ile evlenir. Oğlu Fuad'ı ona küstüren bu evlilik, Selim Reşit'i çoğunlukla mutsuz eder. Zira, Selim Reşit'in aşkı cinsel arzularından kaynaklanmakta, ama Aysima'yı cinsel anlamda yeterince tatmin edemediği endişesiyle içi içini yemektedir. Selim Reşit, karısı henüz ölmeden önce de arzuladığı Aysima'nın güzelliğine sürekli vurgu yapar. Aysima'ya tutkuyla bağlı olan Selim Reşit, aralarındaki yaş farkı nedeniyle onu kıskanır. Yine de kıskançlığını karısına belli etmemeye çalışır. Sarı sendikayla mücadele edebilmek için Aysima'nın, patronu kadın olan bir fabrikaya girmesini sağlar ve ona ayrı bir ev tutar. Evli olduklarını belli etmemek adına, Aysima'yla seyrek görüşmeye başlayan Selim Reşit, her ne kadar ona güvense de aldatılma ihtimali nedeniyle her zaman tetiktedir. Selim Reşit bir gün eve geldiğinde karısını bulamaz; aldatıldığından şüphelenerek karısının

---

<sup>507</sup> Kadınların kürke düşkün oluşu, Cumhuriyet Dönemi Türk romanında zaman zaman gündeme getirilir. Çilem Tercüman, vaktiyle imparatorluk protokolünde yer alan ve sadece erkeklerin kullandığı kürkün, 20. yüzyılın başından itibaren kadınlar tarafından kullanıldığını söyler. Kadınlar arasında kürk kullanımı zamanla -Ahmet Haşim'in dahi kürk modasıyla ilgili yazı yazmasına yol açacak kadar yaygınlaşır. (Çilem Tercüman, *Türk Romanında Moda ve Toplumsal Değişim (1923-1940)*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, s. 52.) Ahmet Haşim “Kürk” başlıklı yazısında, “*Bu moda, dedelerimizin ve ninelerimizin mahut kürkünü tersine çevirip sırtına geçirmek ve kurt veya goril gibi, iri cüsseli bir hayvana benzemek tuhaflığından ibarettir.*” diyerek dönemin kürk modasını eleştirir. (Ahmet Haşim, “Kürk”, *Bütün Eserleri II (Bize Göre/İkdam'daki Diğer Yazıları)*, yay. haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991, s. 13.)

ağzını arar. Bu esnada “*Aysima, duvarda asılı, sırları dökülmüş bir aynada saçlarını tar[amaktadır.]*” (s. 376) Daha önce saçlarını yaptırmayan Aysima, saçlarını yaptırmaya ve süslenmeye başlamıştır. Mercedes model bir arabada görülmüştür. Selim Reşit, karısını kaybetmek istemese de aldatıldığına dair şüphelerini bertaraf edemeyip karısının patronun kocasıyla herhangi bir ilişkisi olup olmadığını sorgular. Aysima, umursamaz tavırlarla sırları dökülmüş bir aynada saçlarını tarayıp rujunu sürer. Aynanın eskimişliği ve yıpranmışlığı, gecekondunun ekonomik koşullarıyla açıklansa da aynı zamanda Aysima’nın ahlâkî çöküşüyle de ilişkilidir.<sup>508</sup> Kör bir aynaya bakan Aysima, böyle bir aynada kendisini iyi göremez. Buna paralel olarak, kocasına büyük bir ustalıkla ve rahatlıkla yalan söyleyip onu aldatırken vicdan azabı duymaz ve nasıl bir ahlâkî durum içinde bulunduğunu fark edemez.<sup>509</sup>

## R. ORHAN KEMAL

### 1. *Vukuat Var* (1958)

*Vukuat Var*,<sup>510</sup> erkeğin egemen olduğu bir ailede yetişen Güllü’nün herkesi karşısına almak pahasına ayakta kalmaya çalışmasının hikâyesidir. Güllü, babası Cemşid’in ve babasının arkadaşı Raşit’in, onu zengin olduğu için Ramazan’la evlendirmek istemeleri karşısında direnir; çünkü aynı fabrikada çalışan Kemal’i

---

<sup>508</sup> Refik Halit’in *İstanbul’un İç Yüzü* adlı romanında, son derece yoksul olan ve özendiği lüks hayata kavuşmak için düşük ahlâklı bir kadın olmayı göze alan Leman, Aysima’ya benzer şekilde, evindeki “*toparlık mezat malı aynasının karşısında yüzünü boyar[r.]*” (Refik Halit [Karay], *İstanbul’un İç Yüzü*, 1. b., İstanbul: Kitabhane-i Hilmi, 1920, s. 230.) Buradaki ayna da Aysima’nın baktığı ayna gibi, hem onun içinde bulunduğu ekonomik koşulları hem de onun ahlâkının seviyesini gösterir. “Mezat malı” nasıl bayağı ve ucuz ise Leman da ahlâken adi bir kadın olarak tasvir edilir.

<sup>509</sup> Selim Reşit, Aysima’nın onu patronun genç kocasıyla aldattığını öğrenir, ancak bu kişinin kendi oğlu Fuad olduğunu görünce sessizce aradan çekilme kararı alarak Aysima’dan derhâl boşanır. Macide’nin ölümünün ardından hiçbir şey olmamışçasına hayatına devam ettiği gibi oğluyla karısı arasındaki ilişki de onu sarsmaz. Hatta, Fuad’ın karısı öldükten sonra Aysima ile evlenmesine sevinir. Reşat Enis üzerine doktora tezi yazmış olan Mümtaz Sarıççek, Reşat Enis’in romanlarındaki kahramanlar için, “*aşk, hiçbir zaman ebedî bir duygu değildir. Kahramanlar değişik nedenlerle sevdiklerini kaybederler. Ama kısa bir zaman içinde kendilerini toparlayarak yeni bir hayata başlarlar.*” tespitinde bulunur (Mümtaz Sarıççek, *Romantik Bir Toplumcu Gerçekçi Öncü: Reşat Enis Aygen: Hayatı ve Eserleri*, 1. b., Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2009, s. 429.). Bu romanda da Selim Reşit, evlendiği kadınlara başta çok bağlı görünmesine rağmen onların yokluklarına çabuk alışır ve hayatına yeni bir yön verme konusunda maddi ve manevi ihtiyaçlarını, arzularını ve hedeflerini göz önünde bulundurarak hareket eder.

<sup>510</sup> Orhan Kemal, *Vukuat Var*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1958. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

sevmektedir. Kemal de Güllü'ye âşıktır.<sup>511</sup> Romanda Kemal'in komşusu olan Arap Fattum'un Kemal'e aşkı da yan hikâye olarak işlenir. Kemal'in Güllü'ye aşkını bilen Fattum, bir gün aynaya bakarak kendisini Güllü'yle kıyaslar. Arap olan Fattum, kendisini beğenen bir kadındır. Sevdiği erkeğin başka bir kadına ilgi duymasını kadının beyaz tenli oluşuna bağlar; çünkü Fattum'a göre "şehirli" dediği kadınla arasında başka hiçbir fark yoktur. Beyaz tenli olmanın toplumun güzellik algısı açısından değerli olduğunu bildiği için ayna karşısında kendisini uzun uzun inceler, esmerliği dışında bir kusur bulamaz. Bununla birlikte anlatıcı, Fattum'un aynada neler gördüğünden ayrıntılarıyla söz etmez, ama onun ayna karşısına geçişini vurgulamasıyla kaygılarını ortaya koymuş olur.<sup>512</sup>

## 2. *Dünya Evi* (1960)

Türk Edebiyatındaki romanlarda kadınlar en çok süslenmek ve güzelliklerini tekrar tekrar görmek amacıyla aynaya bakar. Bu bakışlarda gurur, kendine hayranlık, mutluluk ve/ya heyecan vardır. Orhan Kemal'in romanlarındaki kadınlar da aynayı çoğunlukla bu amaçla kullanır. *Avare Yıllar* romanının devamı olan *Dünya Evi*'nde<sup>513</sup> Cemile, kocası eğlenmek için dışarı çıkacaklarını söylediğinde hemen aynanın karşısına geçer ve imkânları dâhilinde hazırlanır. Cemile'nin arkadaşı Güllü, canı sıkırken aynaya bakmak istemez, çünkü bu hâliyle çirkin görüldüğüne inanır.

Aynanın erkek merkezli toplumun bakışını temsil etmesi, kadının aynaya bakarken kıyaslama yapmasına yol açar. Aynaya bakarak kendisini diğer kadınlarla karşılaştıran kadın, kendisini ve rakip gördüğü kadınları toplumun değer yargılarına göre değerli ya da değersiz olarak niteler. Bu doğrultuda ayna ya öz güveni tazeler ya da

---

<sup>511</sup> Güllü, sevgilisi Kemal'e kaçarak özgür iradesine göre yaşamak ister, ama yaşı küçük olduğu için polisler tarafından ailesine geri götürülür. Onu kurtarmak isteyen Kemal, Güllü'nün ağabeyi Hamza tarafından öldürülür. Bunun üzerine hınçla dolan Güllü, güçsüzlüğü nedeniyle yaşadıklarının acısını çıkarmayı ve güçlü bir konum elde etmeyi hedefler.

<sup>512</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Dirilen İskelet* romanında benzer bir tablo vardır. Ana karakter Tayfur'un evinde hizmetçi olan Nâsıra, Tayfur'a âşıktır, onun üzüntülü hâlinin sırrını çözmek için gizlice odasına girer. Odasında bir kadına ait bir resim bulunca "[a]ynanın önüne gi[derek] âni bir humma ile Tayfur'un kanını tutuşturan bu güzel kızın resmini kendi çehresiyle mukayeseye giriş[ir]." (Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Dirilen İskelet*, 1. b., İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1946.) Bununla birlikte Fattum, kendisini esmerliği dışında güzel bulurken Nâsıra resimdeki kadını (Bânû) daha güzel bularak öfkelenir.

<sup>513</sup> Orhan Kemal, *Dünya Evi*, 1. bs., Ankara: Dost Yayınevi, 1958. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

öz güvenin kaybolmasına neden olur. Cemile, Güllü'nün kıskançlığından yakınırken aynaya bakıp kendisini onunla kıyaslamaya girişir. En yakın arkadaşı Güllü'nün yaptıklarını düşünürken aynaya bakar, ama o an hınçtan gözü kararmış hâlde bulunduğundan kendisini göremez. Düşüncelerine odaklanmıştır. Akli Güllü'dedir, kendisini onunla kıyaslar. Bu kıyaslamada kendisini üstün görmekte, bu gücü de toplumsal değerlerden almaktadır. Yakında bir bebek doğurmayı bekleyen Cemile, çocuğu olmayan kadının kendisi karşısında ne yaparsa yapsın zayıf ve yenilmeye mahkûm olduğunu düşünür. Çocuk sahibi bir kadın olarak ondan daima üstündür. Bu düşünceyle aynanın karşısından çekildikten kısa bir süre sonra bir anda Güllü'nün yaptıklarını farklı bir açıdan düşünmeye başlar. Güllü'nün, kocasını elinden alma ihtimali onu yeniden aynaya bakmaya sevk eder: "*Tekrar aynaya koştı, aldı. Pencereden vuran bol ışıpta yüzünü uzun uzun tetkik etti.*" (s. 79) Koşarak aynada yüzünü yeniden inceler. Bu kez de güzellik açısından ondan üstün olduğuna hükmeder; çünkü Cemile, Güllü'nün aksine uzun boylu, beyaz tenlidir. Bir an için rahatlasa da babaannesinin erkeğe güvenilmemesi gerektiğine dair öğüdünü hatırlar. Kendisi ne kadar üstün olursa olsun kocası yine de onu terk edebilir. Bu noktada Cemile, artık aynaya bakmayı bırakır; çünkü sahip olduğu nitelikler, içinde yaşadığı toplum tarafından makbul sayılsa da bir kadın olarak nihai güç kendisinde değildir, gücü ona erkek sağlamaktadır. Toplumun kadın üzerinde yarattığı baskı, Cemile'nin aynaya bakışında kendisini açıkça ortaya koyar. Kadın aynada -erkek egemen toplumun bakışı yansıdığı, bu yüzden kendini bu gözle gördüğü, buna göre kontrol ettiği için- kendisini fizikî açıdan değerlendirir. Bu noktada güzellik algısının da yine toplumsal değerler tarafından belirlendiğini unutmamak gerekir. Kadın, kendisini rakibi olarak gördüğü diğer kadınla kıyaslarken bu ölçütü kıstas alır. Bu açıdan bu kısım *Küçük Pamuk Prenses* masalındaki kraliçe ve kızı arasındaki ilişkiyi hatırlatır. Yaşlanan, bu nedenle güzelliğini kaybettiğini düşünen (çünkü toplum tarafından öyle düşünülen) kraliçenin diğer insanlar üzerindeki gücünü yitirmekten korkması gibi, Cemile de kocasının ilgi duyduğunu düşündüğü kadını bu açılardan ele alıp gerçekten rakibi olup olmadığına karar kılar. Güllü genç de güzel de olmadığına göre onun rakibi olamaz.

### 3. Hanımın Çiftliği (1961)

*Vukuat Var*'ın devamı olan *Hanımın Çiftliği* romanında,<sup>514</sup> Portakalcının karısı Naima, *Vukuat Var*'daki Fattum gibi ayna karşısında kendisini başka bir kadınla karşılaştırırken bulur. “*Kuru karı*” olarak nitelendirdiği Reşit'in karısını çiftliğe yerleşeceği düşüncesiyle kıskanır ve çiftliğe yerleşmenin asıl kendisinin hakkı olduğunu düşünür; ne var ki aynadaki yansıması Naima'ya güzel bir hayal sunmaz: “*Kirli siyah saçlar, aralarında bolca ak, kırışmaya yüz tutmuş surat...*” (s. 65) Naima, arzuladığı konuma başka bir kadının geçme ihtimali durumunda aynaya bakar; içten içe kendisini o kadından daha üstün gördüğü için bunu doğrulamak ister. Ayna ona “hakiki” bilgiyi verecektir; ama beklediği gibi olmaz. Yalan söylemeyen, gerçekleri olduğu gibi sunan bir nesne olarak kabul gören ayna, Naima'ya sefil bir hâlde olduğunu gösterir. Bu gerçekle yüzleşen Naima yaşadığı sefaletin kaderi olduğunu, çiftliğe yerleşemeyeceği için bundan kurtulamayacağını, bu fasit dairede sıkışıp kaldığını düşünüp hayıflanır.

*Hanımın Çiftliği*'nde aynaya en çok bakan kadın ana karakter Güllü'dür. Güllü, Muzaffer Bey'in çiftliğine yerleştikten sonra güzelliğini Muzaffer Bey'i elde edebilmek için kullanmaya karar verir. Ayna, ona çok güzel bir kadın olduğunu “kanıtlayarak” gösteren ve onun kendisini güçlü hissetmesini sağlayan nesnedir:

*Masanın yanına gitti. Aynayı aldı. Kendini hayranlıkla uzun uzun seyretti. Güzeldi. Ondan da, ötekilerden de, herkesten de güzeldi. Hem güzeldi, hem de genç. Bey kendini görse... (Gözleri parladı). Sâhi, görse! Ne yapardı acaba? “...Ötekine ne? Beyin nikâhlısı değildi ya! Nikâhlısı bile olsa, dengi değil. Değil tabî. Ben ondan hem güzelim, hem de gencim. Yazık değil mi beye?” Aynayı hırsla masaya bıraktı. Karttı, karttı o. Koskoca bir bey kart karıyla... (s. 86)*

Güllü, güzelliğini *Küçük Pamuk Prenses* masalındaki Kraliçe gibi aynadan teyit eder. Güzeldir ve bunun farkındadır, ancak rakip olarak gördüğü kadınları düşününce bunu bir kez daha doğrulamak ister. Güllü güzelliğini aynada uzun uzun hayranlıkla seyrederken Narkisos'u da andırır. Vaktiyle Kemal'i gerçekten içten duygularla sevmiştir, ama Kemal'i öldürmeleri, ardından onu çiftliğe zorla sürüklemeleri onu bundan sonra yalnızca kendisini seven birine dönüştürmüştür. Esasında çok erken yaşta çalışmaya başlayan Güllü, zor yaşam koşulları karşısında dirençli ve güçlü olmayı çoktan öğrenmiştir. Mehmet Nuri Gültekin, “*Orhan Kemal'de kadının işçileşmesi köklü*

<sup>514</sup> Orhan Kemal, *Hanımın Çiftliği*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1961. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilmiştir.)

değişiklikleri de beraberinde getirir. Çukurova'nın tarımsal gelişimine koşut büyüyen, sanayi, ucuz emek anlamında kadın ve çocukları kullanırken, beraberinde kadının toplumsal konumunu temelden değiştirici etkenleri de getirir. İşçi kadın, para kazanan ve çalışma yaşamının bütün ağır koşullarını hisseden olmasının yanında, birey olarak da gelişir.”<sup>515</sup> Güllü, ayakları yere basan, hayatta kalabilmek adına, değişen koşullara ayak uydurmasını bilen güçlü bir kızdır. Hayata sıkı sıkıya bağlı, mevcut durumunu ve şartlarını iyi değerlendiren biri olarak Güllü, bu noktada güzelliğini ona güç sağlayan bir unsur olarak kullanmaktan çekinmez. Güzelliği başta acılar yaşatmış olsa da Güllü, şartları kısa zamanda tersine çevirmeyi başarır ve güzelliğinden elde ettiği gücü çekinmeden kullanır. Ayna, bu gücü kullanması konusunda onu kışkırtır. Gençliği ve güzelliği sayesinde çiftliğin sahibini avucunun içine alabileceğinden emindir. Zira Güllü'nün aynaya bakışında erkek egemen toplumun kadına bakışı etkilidir. Güllü, kendisini ve diğer kadınları gençlik, fiziksel estetik, dirilik, çekicilik vb. açılardan değerlendirir. Bu özellikler bir kadını toplum nezdinde güçlü ya da zayıf yapar. Güllü, önce çiftliğin sahibi olan erkeğin üzerinde tahakküm kurmak istemekte, buradan elde edeceği güçle diğer insanlar üzerinde nüfuz sahibi olmayı planlamaktadır. Bu yüzden aynadaki imgesini erkek gözüyle inceleyerek kimliğini erkeklerin beklentilerine göre yeniden inşa eder. Güllü'nün çiftlikte aynayla kurduğu ilişkinin temelinde kendisini beye beğendirme amacı vardır. Güllü, Muzaffer Bey'in karşısına çıkmadan önce karşılaşma anında yaratmak istediği etkiyi aynada prova eder. Asıl amacı, Muzaffer Bey'i etkileyip onu Gülizar'dan uzaklaştırmaktır: “Ondan çok daha güzel olduğunu gösterecekti!” (s. 88) Zihninde “göstermek” eylemi dönüp durur. “Göstermek” burada birkaç anlama birden gelir: Güzelliğinin “görünmesini sağlayıp” “sert bir karşılık vererek” gücünü “kanıtlamak.”<sup>516</sup> Güllü, bir erkeğin sevgisinin peşinde değildir, amacı erkeğin iktidarını paylaşmaktır. Bu yüzden aynayı çok etkin kullanır. Güllü'nün ayna karşısındaki provası onu kendisine rakip gören Gülizar'ın gözünden de aktarılır. Güllü'yü kapı deliğinden gözetleyen Gülizar, bu provanın beye güzel görünmek amacı taşıdığından şüphelenir. Gülizar, Muzaffer Bey'i Güllü'den uzak tutmaya çalışmasına rağmen başaramaz. Muzaffer Bey, yeğeni Ramazan'ı çiftlikten kovarak Güllü'yle evlenir.

<sup>515</sup> Mehmet Nuri Gültekin, *Orhan Kemal'in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*, 2. b., İstanbul: Everest Yayınları, 2011, s. 131.

<sup>516</sup> “Göstermek”, *Güncel Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, (25.11.2020), sozluk.gov.tr.

Güllü, Muzaffer Bey'le evlenip çiftliğin hanımı olduktan sonra, çiftliğe yerleşmeden önce tanıdığı insanların karşısında nasıl hareket edeceğini belirlemek maksadıyla yine aynada prova yaparken görülür:

*Ayna karşısında dekolteydi. Saçlarını tararken boyuna tekrarlıyordu:*

*— Montparnasse'da Jimmys kabaresi!*

*Gülümsedi. Babasıyla berber Reşit kim bilir nasıl şaşacaklardı?*

*— Merveyyö cici! A... Vallahi çok banal! Amursuz hayat olur mu kardeş?*

*Tarağı masaya bıraktı. Ne iyi, ah ne iyi olmuştu babasıyla barışması! Bir gün hususî ile pırrr... eski mahallesi. Mahallede kıyametler kopar, eski mahallelileri birbirine girerdi: "Güllü gelmiş. Güllü gelmiş. Kız haberin var mı? Abooo... Altında kız gibi tomafil. Ya sırtındakiler? Koş, koş!!!"*

*Ayna karşısında geri geri gitti. Hususîden iniyor gibi ciddileşti. İncecik kaşları çatılmıştı. Etrafına bakmıyor, herkesi, her şeyi çok banal buluyordu.*

*Eteğini hafifçe kaldırdı, sanki hususîden isteksizce indi. Eteğinin ucu hep elinde, avlu kapısından girdi. Bu avlu da ne kadar pisti yarabbi!*

*Peki ama, orda annesinin odasında yere mi oturacaktı? Yahut, mindere mi? Oturamazdı, oturamazdı doğrusu. Ne diye güzelim elbiselerini kırıştırsın?*

*Eteğinin ucunu bıraktı.*

*Portatif iskemlelerden birisini mi götürseydi acaba? Tamam. Avlu halkı amma da şaşardı ha! Şaşınlar. O artık eski Güllü değildi, anlamaları lâzımdı. Sonra Pakize! Bir zamanlar iplikhanede yan yana çalışmışlar diye ne olmuştu yani? Eski çamlar bardak olmuştu. Onlar hep aynı insanlar, ona neydi? O artık Serap Hanımdı, Serap Hanımefendi!*

*Pakize demez miydi? Serap Hanım demez miydi yani? Ne derdi ya? Güllü mü? Hele desin. İstemiyordu, zorla mı?*

*Pudra kutusundan ponponu sinirli sinirli aldı.*

*Kıskancın biriydi zaten. Kim bilir, belki de öyle elbiseler içinde, hususîden inerken görünce dudağı uçuklardı kadının. Uçuklarsa uçuklasın!*

*Birden ayak ucunda bir şangırtı. Sıçradı. Zarif bir esans balonu masadan düşüp parçalanmıştı. Koluyla çarpmış olacaktı, farkında değildi. Boş bulunduğu için, çok korkmuştu birden. Kalbi kötü kötü çarpıyordu. Hep Pakizenin yüzünden, pis, banal insanlar.*

*Fakat ne tuhaf, esans balonunun yere düşüp parçalanması, kurşun sesine benzediği için, o geceyi hatırlamıştı... O geceyi, Kemal'in vurulduğu...*

*Yüzü gölgelendi.*

*Onu ne çabuk unutmuştu!*

*Pakize, avlu halkı, şu, bu silinmişti. Dolgun göğsüyle masanın kenarına dayandı, başını avuçlarının içine aldı, gözlerini yumdu:*

*Kemalin duvarda asılı fotoğrafı!*

*Gözlerini açtı. Ne zaman Kemali düşünse gerçek yüzü değil, hep bu fotoğraf gözlerinin önüne gelirdi. Gene öyle olmuştu. Ne çabuk unutmuştu Kemali!*

*Omuz silkti:*

*— Eeeh, ne yapayım?*

*Arkada bir ses:*

*— Neyi ne yapacaksın?*

*Aynada Muzaffer Bey, kocası. Döndü. Suç üstünde yakalanmış gibi kalbi kötü kötü çarpıyordu. Kendini adamın kollarına bıraktı.*

*— Neyi ne yapacaksın?*

*— Hiiüç...*



— Çok dalgındın, bir şey düşünüyordun, sinirliydin hattâ. Halbuki beni aynada görebilirdin!

— Göremedim.

— Çünkü zihnen meşguldün. Ne düşünüyordun?

— Hiç canım...

Muzaffer bey geçti dargın dargın sedire oturdu, bir cigara yaktı. (s. 213-15)

Güllü, ayna karşısında yaptığı talimlerin sonuçlarını istediği gibi almış biri olarak talimlere devam eder. Çiftliğe yerleştikten sonra adını değiştirip Serap yapan Güllü, eski mahallesine döndüğünde nasıl bir tavır takınacağına aynaya bakarak karar verir. Güllü'nün yalnızca adı değil, görünüşü de çok değişmiştir. Mahallelinin kendisine nasıl bakacağını merak eden Güllü'ye ayna sadece yeni imgesini sunmakla kalmaz, aynı zamanda başkalarının da bu yeni imgeye bakışlarını gösterir. Dolayısıyla ayna, Güllü'nün hayal kurmasını sağlayan tetikleyici bir nesnedir. Mehmet Narlı, *Vukuat Var ve Hanımın Çiftliği* romanlarında farklı kişilikler sergileyen Güllü'nün değişiminin çok hızlı gerçekleştiğini, bu nedenle okurun onun iç çatışmalarını göremediğini belirtir.<sup>517</sup> Ayna, Güllü'ye hedeflediği değişimin son derece seri şekilde gerçekleşmesi imkânını verir. Değişimi sonuçlarıyla birlikte aynaya yansıtan Güllü, bu sayede hem ne kadar değiştiğini hem de karşılaşılabileceği tepkileri önceden görmüş olur. Aynanın bu özelliği onu kendisine bağlar, bu yüzden Güllü ayna karşısında hayal kurarak yeni kimliğini prova etmeye ısrarla devam eder. Kendisini “hanımefendi” olarak tahayyül ederken yeni kimliğinin kabul edilmediğini düşündüğü an öfkeyle pudraya sarılıp makyajını tazelemesi, onun yeni imgesini aynada kurduğu hayale göre düzenlediğinin kanıtıdır. Bu yüzden ayna karşısındayken çevresiyle bağını koparır, kendi dünyasına dalar. Aynada hayal kurarken arkadan yaklaşan Muzaffer Bey'i fark edemeyecek kadar kendisine odaklanır. Gerçi Güllü her ne kadar bu sahnede kendisine aşırı derecede odaklanmış olduğu için Muzaffer Bey'i fark etmese de başka bir vakit ayna karşısında saçlarını tararken babasıyla Reşit'in ona “*nasil hayret, fakat gıptayla*” baktıklarını aynadan takip eder. Tüm bunlara bağlı olarak Güllü'nün aynayı çok yönlü kullandığı görülür. İlk olarak, kendisine yeni bir imge yaratırken ayna, daha önce sahip olmadığı maddi imkânlar kadar önemli bir rodedir; çünkü maddi imkânlar maddi/fizikî değişim olanağı sağlarken ayna iç dünyasını yeniden şekillendirmesinde ona yardımcı olur. Bundan dolayı asıl değişim aynada gerçekleşir. İkinci olarak, diğer insanları aynadan takip eder,

<sup>517</sup> Mehmet Narlı, *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 284.

böylece yarattığı imgenin amacına ulaşip ulaşmadığını, yani diğer insanlar üzerinde istediği etkiyi bırakıp bırakmadığını kontrol eder. Bu nedenlerle ayna, Güllü için yeni bir kimlik inşa etmesinde son derece mühim bir nesne konumundadır. Ayna kişinin kendisini görünmek istediği şekle sokmasına yardım eden nesnedir; çünkü sonuçları kişinin bizzat kendisi görür, araya güvenilmez yabancı bir göz girmemiş olur. *Hanımın Çiftliği* romanında aynaya bakan kadınlar -Güllü, Gülizar ve Naima- için aynanın bu işlevi önemlidir; çünkü kendilerini erkek gözünden görerek önce toplumda egemen güç olan erkekleri, onların üzerinden de diğerlerini nüfuzları altında tutmayı hedeflerler.

## S. PERİDE CELÂL

### 1. *Sönen Alev* (1938)

Peride Celâl'in ilk romanı olan *Sönen Alev*, 1936-37 yıllarında *Son Vakit*'te tefrika edilmiş, 1938 yılında kitap olarak basılmıştır.<sup>518</sup> Ana karakter Seza, babasının tanıdığı olan Sırrı Nihad'ın gizemli bakışlarından ve davranışlarından etkilenir; Sırrı Nihad'ın ona âşık olduğunu zannedip ona bağlanır. Ne var ki aşkına karşılık bulamadığı gibi onu bir akşam gizlice ziyaret ettiği duyulunca ikisi de istemediği hâlde toplumsal baskı nedeniyle evlenmek zorunda kalırlar. Seza, kocasının kendisinden bir şeyler gizlediğinden emindir, ancak bir süre ne olduğunu bulamaz. Kocasının ona karşı kimi zaman ilgili ve sıcak kimi zaman ilgisiz ve soğuk davranışı karşısında ruhsal açıdan kötüleşir.<sup>519</sup> Araları, kocasının eve getirdiği Ayşe isimli küçük bir kız çocuğunu kendi kızı gibi benimsemesinden sonra düzelmeye başlar. Bir gün Sırrı Nihad'ın yakın arkadaşı Selim Naci'den kocasının sırrını öğrenir. Sırrı Nihad'ın yıllar önce sevdiği bir kadını bir türlü unutamadığını, evlendikten sonra bu kadınla görüştüğünü, eve getirdiği kızın onun öz kızı olduğunu, kendisine hiçbir zaman âşık olmadığını öğrenince evi terk eder. Seza, gerçek aşkı nihayet Selim Naci'de bulur.

---

<sup>518</sup> Peride Celâl, *Sönen Alev*, 2. b., İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi, 1942. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>519</sup> Seza, Sırrı Nihad'ın bakışlarındaki anlamı evlendikten sonra da uzun süre çözemez. Kocasını Sırrı Nihad'la baloya gittikleri bir gece mantosunu bırakırken aynada kocasının ona eskisi gibi "gözlerinin içi sevgi ve ateşle yanarak" bakmakta olduğunu görür. Seza çok şaşırır, ancak dudaklarını ısırarak yavaştaki başını çevirir. (s. 50)

Sönen Alev, bizzat yazarı tarafından da dile getirildiği gibi estetik kaygılardan ziyade ekonomik kaygılarla yazılmıştır.<sup>520</sup> Tefrika edildiği gazetenin satışını arttırmayı hedefleyen, bu yüzden karakterlerden ziyade merak uyandırıcı bir olay örgüsüne dayanan popüler bir romandır.<sup>521</sup> Kitap olarak basıldığı zaman da “Ucuz Romanlar Serisi” başlığı altında yayımlanır. Romanda aynanın kullanılışı, diğer popüler romanlarda gözlemlendiği gibi karakter ya da mekân analizine imkân tanıyacak derinlikten yoksundur.<sup>522</sup> Ayna ilk kez Seza’nın, Sırrı Nihad’ın da katılacağını düşündüğü bir balo için hazırlanırken geçer: “*Baloda size son sözlerinizi söyletmek için cesaret vermiye bile karar vermişim ve giyinip de odamda son bir defa aynaya baktığım zaman büyük bir sevinç içimi kapladı. Muhakkak beni beğenecektiniz. Vücudüme sımsıkı dolanan beyaz elbisem, dümdüz tarıyarak arkamda geniş bir topuz halinde topladığım simsiyah saçlarım, bakışlarımdaki derinlik içime emniyet getirmişti.*” (s. 16) Seza, kendisini sevdiği erkeğe beğendirebilmek arzusuyla özenle hazırlandıktan sonra aynaya bakar, beğenilecek bir kadın olduğundan emindir. Buna benzer sahnelere özellikle popüler romanlarda sıklıkla karşılaşılır.<sup>523</sup>

<sup>520</sup> Peride Celâl, söyleşilerinde *Üç Kadının Romanı*’na kadar olan yazdığı eserleri geçim derdiyle yazdığını, bu nedenle eserlerinde istediği estetiğe ulaşamadığını ifade eder. Eleştirmenler de yazarın ilk dönem romanlarının belli kalıpları tekrarlaması, okurda edebî bir hazdan çok merak duygusunu uyandırması gibi nedenlerle popüler roman türüne girdiği konusunda hemfikirlerdir. Peride Celâl’in röportajları ve yazar hakkında yazılar için bkz: Selim İleri (ed.), *Peride Celâl’e Armağan*, 1. b., İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1996; Alpay Kabacalı, *Çok Katmanlı Duyarlıklar Yazarı: Peride Celâl*, 1. b., İstanbul: Tüm Fuarçılık Yapım A.Ş., 1996.

<sup>521</sup> Popüler roman şu şekilde tanımlanabilir:

*Yazarı açısından estetik bir gaye güdülmeksizin kaleme alınan; yazılıp yayımlanmasında başta ticari kaygı olmak üzere, sanat dışı sebepler bulunan; okurun fikrinden çok duygu ve heyecanlarını harekete geçirmeyi hedefleyen; çok sayıda okura ulaşan; kolay anlaşılıp, rahat çözümlenen; okurda belirli bir seviye aramayan; klişeleşmiş, basmakalıp bir yapı arz eden; birçoğu filme alınarak -okur dışında- sinema ve televizyonda da çok sayıda izleyiciye ulaşan vs. nitelikte romanlara “popüler roman” denir. (Şaban Sağlık, *Popüler Roman Estetik Roman*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2010, s. 120.)*

Daha çok ekonomik kaygılarla yazılan popüler romanların en temel hedefi çok okunabilmektir, bu nedenle geniş bir okur kitlesine hitap edecek şekilde kurgulanır. Umberto Eco’ya göre, “*popüler roman, katıksız haliyle olay örgüsüdür; kayıtsızdır, sorunlu gerilimden uzaktır.*” (Umberto Eco, *Popüler Roman Kahramanları*, İstanbul: Alfa Yayınları, 2017, s. 22.) Popüler romanlardaki gerilim mutlaka çözüme kavuşur, okur romanı bitirdiğinde bütün sorunların çözüldüğünü, gizemlerin ortadan kalktığını görüp rahatlar. Bu açıdan, “*popüler roman barışa eğilimlidir.*” (Eco, *Popüler Roman Kahramanları*, s. 24)

<sup>522</sup> Muazzez Tahsin’in *Aşk Fırtınası*, *Bulutlar Dağınca*, *Muallâ*, *Sarmaşık Gülleri*; Mükerrerrem Kâmil Su’yun *Aynadaki Kız*; Kerime Nadir’in *Dehşet Gecesi*, Hüseyin Cahit’in *Gurbet Yolcusu* gibi tezde incelenen popüler romanlarda geçen aynalar bu nedenle dipnotlarda verilmiştir. Bu roman için ayrı bir bölüm hazırlanmasının nedeni, Peride Celâl’in külliyatında ayna kullanımını bütünlüklü olarak gösterme amacından kaynaklanır.

<sup>523</sup> Kadının, sevdiği adam için giyim kuşamına özenip ayna karşısında normalde olduğundan daha uzun zaman harcamasına Muazzez Tahsin’in *Sarmaşık Gülleri* romanında da vurgu yapılır. Romanın ana kadın karakteri Gülseren, şartlar gereği anlaşarak evlendiği kocası Necip’ten ilgi

Seza, güzelliğiyle aşırı derecede gururlanan bir kadın olmasa da kendisini beğenir; bulunduğu ortamlarda güzelliğiyle dikkatleri üzerine çektiğinin farkındadır. Son derece nazik, hassas ve sevecen bir yapıya sahiptir. Popüler romanlardaki ana kadın karakterlerin çoğunda görülen bu özellikleriyle Seza, sürekli aynaya bakan, aşırı süslü ve aşırı gururlu olumsuz bir kadın profili çizmez. Onun aynaya bakışı ya -yukarıdaki alıntıda olduğu gibi- belli bir gerekçeye dayanan özel zamanlara denk gelir ya da -aşağıdaki sahnede olduğu gibi- tesadüflere dayanır:

*O gece, aylardanberi ilk defa itina ile giyindim, üstüme başıma dikkat ettim ve ne tuhaf, ıstırapın yüzümü o kadar hırpalamasına rağmen, tiyatrodan bir çok başlar bizim tarafa döndü. Şevki Bey bile bir aralık doktora: “Hanımefendi halkı piyesten ziyade alâkadar ediyor, dikkat et.” diye, takıldı. Aylardanberi aynaya bakmayı bile ihmal etmişim. Tiyatrodan çıkarken gayri ihtiyarî boy aynasında kendime dikkat ettim. Çektiğim ıstıraptan olacak gözlerim irileşmiş. zayıf, fakat hatları düzgün bir vücudüm üzerinde yükselen başım şimdi daha vakur, manâlı bir ifade almış.*

*Pek az boyadığım dudaklarım içimin alevi vurmuş gibi kızıl bir pırıltı ile yanyyor. Aynada bu mustarip bakışlı kadın başını beğenmedim dersem yalan söylemiş olacağım Feride. (s. 47)*

Seza, kendisine âşık olmayan bir adamla mutsuz bir evlilik yapmıştır; bu yüzden hayata bağlılığı azalmıştır. Tiyatro için dışarı çıkmak onun gözünde değişik bir eylem olacak kadar eve kapanır. Tiyatrodan çıktıktan sonra kendisine denk geldiği bir aynada yorgun ve acılı olmasına rağmen yüzündeki gururlu ifadeden memnun kalır. Dahası dudaklarına fazla boya sürmediği hâlde son derece ışıltılı ve cezbedicidir. Seza kendisini aynada görünce çok beğenir. Seza'nın, arkadaşı Feride'ye yazdığı mektupta yer alan bu sahnenin kendisinden önceki ve sonraki sahnelerle organik bir bağı olduğundan söz etmek zordur, daha çok arkadaşına bildirilmek istenen notlardan biri olarak yer almış gibidir.

---

gördüğünde çok mutlu olur. Birlikte dışarı çıkacakları zaman tuvaletine ve giyimine ayrıca özen gösterir. Hazırlandıktan sonra aynaya bakarken güzel olmasına rağmen kocasının onu neden sevmediğini düşünüp üzülür. (Muazzez Tahsin Berkand, *Sarmaşık Gülleri*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1950, s. 293.) Muazzez Tahsin'in *Bulutlar Dağılınca* romanında da Tülay, düğüne giderken sırf sevdiği adam da orada olacak diye “saatlerce ayna karşısında giyinip süslenir.” (Muazzez Tahsin Berkand, *Bulutlar Dağılınca*, 1. b., İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1966, s. 3.) Benzer şekilde *Aşk Fırtınası* romanında Feriha da düğüne gitmeden önce sevdiğini düşünerek özenle hazırlanır (Muazzez Tahsin [Berkand], *Aşk Fırtınası*, 1. b., İstanbul: Akşam Kitaphanesi, 1935, s. 93.). Romanın başında, eskiden aynaya “acıklı ve fıraklı” şekilde baktığını söyleyen Feriha, sadece artık “aynaya bakınca için için kederlenm[eyecek]” kadar güzelleştiğini düşünür (s. 22.); bu açıdan onun aynaya baktığında kendisini beğenmesi önemlidir. Güzelliğini giydiği elbiseye bağlasa da güzelleşme arzusu, sevdiği adama kendisini beğendirmeye çalışmasından kaynaklanır.

Ayna, romanda sonlara doğru Seza'nın kocası hakkında merakını giderdiği sahnede bir kez daha geçer. Seza, kocası hakkında bilmek istediklerini önce Selim Naci, sonra kocasının anı defteri sayesinde öğrenir. Kocasının âşık olduğu kadına benzediği için ondan ilgi gördüğünü anlayan Seza, durumu tüm açıklığıyla görmek için aynanın karşısına geçme gereği duyar; her ne kadar söz konusu kadını hiç görmemiş olsa da mektupta ve günlükte yazılanlara dayanarak aynaya yönelir. Aynada somut şekilde gördüğüne inandığı benzerlikle kanıt elde etmiş gibi hareket eder. Dolayısıyla gerçeği tam anlamıyla kabullenmesi için aynaya ihtiyacı vardır. Normalde güzelliğinden şüphe etmeyen Seza, bu sahnede kendisini seilmeyen, daha da kötüsü alay edilen bir kadın gibi hisseder. Kocasının eve getirdiği kızı içtenlikle sahiplenip gözlerinin benzerliğinden daha önce duyduğu mutluluğu, bu durumu kocasıyla paylaştığı zamanki hâlini hatırlar. Gül Fatma'nın tarif edilen gözlerini düşünerek gözlerini inceler: "*Aynada ne gördüm biliyor musun? Gül Fatmanın ve aşağıdaki küçüğün gözleri gibi şakaklara doğru hafif çekik bir çift parlak siyah göz.. Kendi gözlerim...*" (s. 161) Aradaki benzerliğin ortaya çıkışıyla tüm hikâye çözülmüş olur. Bu sahnede Seza, esasında tüm düğümün çözüldüğü *epifanik* bir an yaşamasına rağmen aynaya bakarken sadece fiziksel bir karşılaştırma yapar. Bir yandan gülüp bir yandan ağlarken yaşadığı ruhsal dengesizliği aynaya yansıtmaz. Hayatını derinden etkileyen böyle bir kriz anında aynaya bakışın sadece surette kalması roman karakterlerinin genel olarak derinlikli çizilmemesinden kaynaklanır.

## **2. Dar Yol (1949)**

1949 yılında yayımlanan ve eleştirmenler tarafından genellikle Peride Celâl'in ilk dönem romanlarından kabul edilen *Dar Yol*,<sup>524</sup> Cenân'ın çocukluktan genç kızlığa adım atışının hikâyesidir. Artık çocuk olmadığını düşünerek etrafındaki yetişkinlerin hayatlarına dâhil olmak isteyen Cenân, içinde uyanmaya başlayan arzuların da tesiriyle sonuçlarını düşünmeden hareket eder. Hayatının kontrolünü tamamen kendi ellerinde tuttuğunu zannederek kimsenin sözünü dinlemez, başına buyruk davranır. Bununla birlikte romanın sonunda yaşadıklarından birçok ders çıkarır ve yaptıklarına pişman

---

<sup>524</sup> Peride Celâl, *Dar Yol*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1949. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

olur. Cenân'ın genç kızlığa geçişi bir çeşit olgunlaşma süreci olmakla birlikte cinselliğini keşfetmeye çalıştığı bu süreçte Cenân'ın eylemlerini belirleyen psikolojisi romanın asıl odak noktasını teşkil eder. Teyzesinin kızı Meliha'nın güzelliğini kıskanan, önce Meliha'yla evli olan teyzesinin oğlu Raif'e âşık olan, Raif'in ölümünden sonra Meliha'yla yakınlaşan Osman'ı elde etmek için uğraşan Cenân bu sırada yeni taşınan komşuları yazar Sedad Kemal'e de çapkınca yaklaşır. Romanda anlatım kimi zaman *heterodiegetik* kimi zaman Cenân'ın günlüğünden alınan parçalar nedeniyle *otodiegetiktir*. Günlüğünden aktarılan kısımlar, Cenân'ın duygularının samimi bir şekilde okura ulaşmasını sağlar. Romanda yer alan en önemli iki ayna sahnesinin bu kısımlarda bulunması bu açıdan tesadüf değildir.<sup>525</sup>

Cenân'ın romanda aynaya baktığı ilk sahne, Meliha'nın ihtiyaçlarını temin etmek bahanesiyle Meliha'nın evine gittiği zaman gerçekleşir:

*Holdeki aynanın yaldızlı çerçevesi sarı bir çizgi halinde karanlıkta parlıyor. Aynanın gümüş parıltılı sathı üzerinde geriye doğru kaymış küçük beremden salkım salkım taşan dağınık saçlar, havada küçük bir burun, simsiyah iki uzun göz... Kendi yüzüme geçmiş günlerin tozla kapladığı bu eski aynanın içinden bir yabancıya bakar gibi hayretle aynaya bakarak şaşkın, endişeli geriye doğru birkaç adım atıyorum.*

*Her şeyi bırakıp dönüp kaçsam! Fakat mektuplar? (s. 90)*

Cenân'ın asıl amacı, Raif'in Meliha'ya bıraktığı mektupları evden gizlice alarak Raif'in intiharındaki sırrı çözmektir. Bu nedenle, eve habersiz girmemiş olduğu hâlde heyecanlıdır. Holdeki aynada kendisini görünce yabancılar. Cenân, ev sahibinden izinsiz alacağı mektuplar nedeniyle tekinsiz bir ruh hâli içinde olduğundan aynadaki yansımasını görünce bir an için “[h]er şeyi bırakıp dönüp kaç[acak]” kadar korkar. Zira etik olmayan bir eylemi gerçekleştirmek üzeredir. Bunun bilincinde olduğu için aynadaki yansıması bir yabancıya aitmiş gibi başkasının yargılayıcı bakışını üzerinde hissetmesine sebep olur. Evde yalnız olmasına rağmen sanki birileri onu görüyormuş gibi ürkerek dolaşır.

Cenân'ın günlüğüne kendisini görmeden hemen önce ayna hakkında yazdığı notlar da ayrıca düşündürücüdür. Cenân, eve girince etrafına bakarken holdeki aynanın

---

<sup>525</sup> Romanda Cenân dışında, teyzesinin kızı Meliha da evden çıkmadan hemen önce kendisine çeki düzen vermek için bir kez aynaya bakarken tasvir edilir (s. 82). Bunun dışında bir kez de güzelliğinden emin olan Meliha'nın, güzelliğinden şüpheye düştüğünde, “herşeyin bittiğini, aynaların yalan söylediğini sanacak kadar ümitsizlenmiş” olduğu ifade edilir (s. 122). Böylece Meliha'nın sık sık aynaya güzelliğini teyit etmek için baktığı anlaşılır. Bununla birlikte Meliha'nın aynaya bakışı hiçbir derinlik taşımaz, romanlarda sıklıkla işlenen tipik ayna-kadın ilişkisini yineler.

özelliklerini ayrıntılarıyla not eder. Aynanın yaldızlı çerçevesi ve gümüş parıltılı yüzeyi karanlıkta tam bir tezat oluşturur. Oysa aynada kendisini gördükten sonra aynanın eski ve tozlu oluşundan söz eder. Önce aynanın ışıltısı ve odanın karanlığı, sonra aynanın düzgün ve parlak yüzeyi ile Cenân'ın dağınıklığı ve nihayet Cenân'ın aynada hem “kendi yüzünü” ve hem de “bir yabancı” görmesi ile bu sahne tamamen tezada dayanır. Böylece Cenân'ın karmaşık ruh hâli ortaya konmuş olur.

Cenân'ın psikolojisini ve karakterini asıl ortaya çıkaran ayna sahnesi, yine mektuplarla ilişkili olarak gerçekleşir. Kendi evine döndükten sonra mektupları okumadan evvel odasında “sinirli sinirli dağınık eşyaların ortasında dolaş[an]” Cenân (s. 106), bir süre aynanın karşısında bekler:

*Her zamanki gibi bir müddet aynanın önünde kaldım. Kendimi seyretmek için değil. Çünkü yalnız rüyalarımda güzel olduğumu biliyorum. O zaman Meliha gibi sarı ipek saçlarım, parlak mavi gözlerim var. Ayna beni eğlendiriyor. İçinde kendimi gördüğüm zaman bütün geçen şeylerin yalan ve hayal olmadığına, varlığına inanıyorum. “Ah işte ben varmışım, bugünü yaşamışım” der gibi garip bir hayret içinde kalıyorum. Âdeta bir sis dağılıyor da kendimi daha parlak, daha iyi görmek, böylece hareketlerime inanmak kabil oluyor. Yürüdüğüm bulutların üstünden iniyorum.*

*Evet her gece yaptığım gibi cevizden, eski elbise dolabının köşeleri yer yer sarı lekelerle, paslı büyük aynasının karşısına dikilip kaldım. Yatmadan evvel, sabahları kalktığım zaman çıplak, giyimli ona bir bakış fırlatmak âdetimdir.*

*Dizlerimin üzerine çıkan beyaz bol patiska geceliğin içinde şeklini kaybeden, birdenbire ufalıp yok olan göğüslerimi görmek pek eğlenceli. Bu yabancı, çirkin hayale her zaman hayretle dalıp kalıyorum. Halbuki gözlerim pırıl pırıl, ağzım kıpkırmızı, saçlarım siyah parlak ama neden Mediha gibi, onun kadar güzel değilim bilmem.*

*Bu mahrem ayna görüşmelerinin tek şahidi Cin[.] [...]*

*Eski elbise dolabının bu sarı benekli, paslı aynasında kendimi yalnız soyduğum zaman beğeniyorum. Beni bu halimle görececek bir başkası acaba aynı heyecanı, aynı zevki duyar mı? Bunu ne kadar merak ediyorum. Herhalde bütün bunlar kâfi değil. Osmanın hakkı var. Meliha gibi kusursuz, güzel ve pırıl pırıl olmak lâzım. Halbuki ben içeride olduğunu bilmiyerek girip banyoda onu çırılçıplak gördüğüm günü hatırlıyorum: Beyaz yuvarlak omuzlar, beyaz dolgun göğüsler, sonra beyaz, çok beyaz, dümdüz geniş bir sırt. Onda herşey gözümü kamaştıracak, aynı zamanda gönlümü bulandıracak kadar beyazdı ve o beyaz ince uzun şeklin öyle kıvrıldığını, canlı canlı kıpırdadığını gördüğüm zaman garip bir iğrenme duymuştum.*

*Komşum ne diyordu:*

*“Bir gün gelecek bu küçücük kozadan öyle bir kelebek çıkacak ki âlem şaşıracak.”*

*Aynanın karşısında dağılmış saçlarımı, kolumdaki ince iki gümüş bilezikle öyle çırıl çıplak komşumu düşünerek:*

“-İşte o gün geldi, işte kelebek burada ve siz farkında değilsiniz!” diye, bağırarak istiyorum.

*Esmer ve parlak derimin gerilip parladığını, göğüslerimin yayılıp kabardığını, karnımın hafif ışıpta gümüşlendiğini seyretmekten hoşlanıyorum. Acaba Osman? Onun beni hiçbir zaman beğenmeyeceğine dair içimde garip bir his var. Fakat ne derse desin çirkin değilim. Omuzlarımdaki güneş lekelerine, kollarımda parlayan ince sarı tüylere, belimin yay gibi kıvrılışına kadar her tarafım bana sıhhatte olduğumu, her şeyin yolunda gittiğini söylüyor. Hayır, vücudüme bakıp da utanacak, öğrenecek bir şey yok. Giydiğim zaman kötüleşiyorum. Bu da giyilecek pek az güzel şeyin olmasından galiba.*

*Bazan böyle aynamın karşısında yaşamaktan, var olmaktan gelen kuvvetli garip bir haz içindeyim. Derimin altında kanım sıcak akıyor, bütün vücudüm güneşi içmiş gibi yanıyor. Sinirlerim vurmağa hazır kamçılar gibi gergin ve kalbim nasıl çarpıyor, Allahım, nasıl çarpıyor! Küçük bir kısrak gibiyim. Sıçrayarak oradan oraya koşmaktan, gürültü yapmaktan ve yoluma çıkanları çiğneyip ezmekten kendimi zor alıkoyuyorum. (ss. 106-08)*

Cenan, sabahları uyanınca ve akşamları yatmadan evvel ayna karşısında kendini seyreder. Cenan’ın aynaya bakışında hâkim olan duygu, kendisini seyrederken ve incelerken aldığı hazdır. Onu seyreden kendisi bile olsa “görölmek” varlığını somutlaştırır. “Mahrem ayna görüşmeleri” olarak tanımladığı bu anlarda kendisini fiziksel olarak sürekli Meliha’yla kıyaslar; başta çirkin olduğuna inanmış görünürken alıntının sonlarında esasında kendisini çirkin bulmadığı, hatta gayet sağlıklı ve alımlı olduğunu düşündüğü ortaya çıkar. Cenan, Meliha’nın güzelliği karşısında çirkin olduğuna ve beğenilmediğine dair bir komplekse kapılmıştır. Dilek Çetindaş’ın ifade ettiği gibi, “Meliha’nın güzelliği ve her geçen gün serpilmesi, Cenan’ın duygu dünyasını karıştırır. Bir yandan olmak istediği ancak bir yandan da haset nesnesi hâline gelen Meliha, Cenan’ın en büyük trajedisi ve aynı zamanda da romanda tip değil karakter olarak yaşamasını sağlayan handikapı olur.”<sup>526</sup> Cenan ve Meliha birlikte büyürler. Cenan, kendisinden önce genç kızlığa adım atan Meliha’nın güzelliğiyle topladığı ilgiden çok etkilenip ona karşı haset beslemeye başlar. Dolayısıyla benzer bir evreden geçtiği dönemde Meliha, Cenan için hep bir kıyaslama ölçütü olur. Freud’un takipçilerinden biri olan Melanie Klein, “haset” kavramını şöyle açıklar: “Haset, arzulanan bir şeyin başka bir şeye ait olduğu ve bize değil de ona haz verdiği inancının yol açtığı kızgın bir duygudur; hasetli itki, o istenen şeyi sahibinden çekip almaya ya da

<sup>526</sup> Dilek Çetindaş, “Pembe Roman Yazarı Olarak Peride Celâl”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 7, S. 97 (2019), s. 44.



*bozmaya, kirlletmeye yönelir.*”<sup>527</sup> Cenân, en az Meliha kadar ilgi görmek, beğenilmek ister; bilhassa Meliha’ya âşık olan erkeklerin ilgisini çekerek ondan çok daha güzel olduğunu kendince kanıtlamaya çalışır. Ne var ki fiziksel olarak kendisini Meliha’nın karşısında çirkin bulur. Bununla birlikte alıntıda da görüldüğü gibi aynada kendisini inceledikçe aşağılık duygusunun giyiminden kaynaklandığını düşünür; çıplak hâldeyken aslında kendisini beğenir. İnsanlar onu kıyafetlerle gördüğü için güzelliğini ortaya çıkaramadığına, bu yüzden güzelliğinin takdir edilmediğine emindir. Gizli kaldığına inandığı güzelliğini sergileme arzusu, cinselliğini keşfetme sürecinde Cenân’ı daha sonra pişman olacağı eylemlere sevk eder. Meliha’yla yakınlaşan erkeklerin ilgisini cezbetmeye çalışır. Komşusu Sedat Kemal’i gerçekte arzulamamasına rağmen onu tahrik etmekten zevk alır. Bununla birlikte ona âşık olan çocukluk arkadaşı Ahmet’in ilgisinden rahatsızlık duyar. Cenân’ın kendisiyle ilgili algıları neredeyse tamamen Meliha’ya bağlıdır. Onun bembeyaz, pürüzsüz teni bir yandan gözlerini kamaştırırken öte yandan tiksindirici gelir; kendisindeki güneş lekelerini ise sağlığın işareti olarak kabul eder. Her ne kadar Meliha’yı banyoda çıplak gördüğünde iğrendiğini söylese de kendini çıplak hâlde benzer şekilde betimler ve kendisini alımlı bulur. Meliha’nın kıvrılışı midesini bulandırırken kendi belinin yay gibi kıvrılışından memnundur. Onun kımıldanışı bile rahatsız ederken kendisini küçük bir kırsığa benzetererek sıçramak istediğini heyecanla dile getirir. Kişiliğini ondan bağımsız şekilde kurmayı ancak romanın sonunda olgunlaştığında başarır.

Cenân, bu iki ayna sahnesinden sonra iki kez daha aynaya bakarken görülür. Celile teyzesi geldikten sonra giyim kuşamında belirgin bir değişiklik gözlemlenen Cenân’ın aynaya bakışı da farklılaşır. Aynanın önünden süslenmek için saatlerce ayrılmayan Cenân, teyzesi sayesinde sahip olduğu yeni elbiseleriyle kendisini artık elbiselerle de beğenir. Yeni kıyafetleri içinde “*öbürleri, birçok genç kızlar gibi oldu[ğunu]*” düşünerek mutlu olan Cenân (s. 171), Raif’in ölümü hakkında konuşmak üzere onu evine davet eden “Kızıl saçlı” kadına gitmeden önce özenle hazırlanır:

*[Beyaz müslin] [e]lbiseme uygun kırmızı kadife kordelâlı kocaman hasır bir şapka ve beyaz eldivenlerim vardı. Aynanın önünde boyanıp saçlarımı taradım. Rujlar dudaklarımdan taşıdı, kirpiklerim fazla siyah ve dimdik kıvrır kıvrır oldu. Saçlarımın bükümleri dağıldı. Çünkü çok acele ediyordum. Aynanın*

<sup>527</sup> Melanie Klein, *Haset ve Şükran*, çev. Orhan Koçak, Yavuz Erten, 6. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2020, s. 24.

önünde şöyle bir dönerek kendimi seyrettim. Herşeye rağmen güzeldim, pırıl pırıldım. Aynada bütün hatları boyalarla keskinleşmiş, bakışları karanlık, korku ve heyecan dolu başka bir Cenana, yeni beyaz eldivenlerinin düğmelerini telâşla ilikliyordu. Sonra her kıpırdığında ince ipek etekleri açılıp dalgalanan, şapkasının uzun kadife kordelâsı sallanan bu beyazlı kız neş'e ile gülerek:  
-Şu teyzem dünyanın en iyi kadınıdır! diye bağırды. (s. 175)

Ayna karşısındaki hâlini tasvir eden Cenana, alıntının sonunda kendisine yabancılaştığını gösterircesine aynadaki yansımasından “o” zamiri ile bahseder. Yeni elbiseleri sayesinde büyük bir değişim geçirdiğine inanır, bu yeni görünüşüyle kendisini artık “güzel” bulur. Ne var ki öz güveni daha evden çıkmadan, kıyafetinin ve makyajının hoş ve yerinde olmadığını söyleyen Meliha tarafından sarsılır.

Cenana'nın aynaya bakışı, onun karakter yapısını ve iç dünyasını olduğu gibi ortaya çıkarır. Kendisinde kusur bulamayan, buna rağmen kendisini sürekli başkasıyla kıyasladığı için beğenemeyen Cenana'nın aynaya bakışındaki tutarsızlık eylemleriyle paraleldir. Ruhundaki çalkantılar hayatının da karmaşıklaşmasına yol açar. Bu özellikleriyle Cenana, Peride Celâl'in tipik ana kadın karakterlerinden biridir.

### 3. Üç Kadının Romanı (1954)

Belkis, Fatma ve Renana isimlerinde üç kız kardeşin iç dünyalarını odağa alarak yaşadıklarını anlatan roman,<sup>528</sup> eleştirmenler ve akademisyenler tarafından genellikle yazarın popüler romanlardan sonra daha özgün ve edebî nitelikte eserler verdiği ikinci döneminin ilk eserlerinden biri olarak kabul edilir.<sup>529</sup> Romanın dil ve üslup özellikleri açılardan daha derli toplu ve özenli olduğu göz önüne alındığında bu tespitin yerinde olduğu söylenilebilir; ama Selim İleri'nin dikkat çektiği gibi yazarın belli bir tarzı hep

<sup>528</sup> Peride Celâl, *Üç Kadının Romanı*, 2 cilt, 1. b., İstanbul: Çağlayan Yayınevi, 1954. (Alıntılar bu baskıdan olup cilt ve sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.) Yazar, romanı gözden geçirerek 1987 yılında *Üç Kadın* başlığıyla yayımlar.

<sup>529</sup> Bu isimlerden bazıları şunlardır: Behçet Necatigil, “Peride Celâl”, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, ss. 320-21; Gülçin Tuğba Nurdan, “Peride Celâl”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 12.11.2020, <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/peride-Celâl>; Burcu Karahan, *Peride Celâl'in Romanlarında Kadın Kimlikleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2002; Çetindaş, “Pembe Roman Yazarı Olarak Peride Celâl”, ss. 33-52; Sami Karaören, “Peride Celâl'i Tanımak...”, *Peride Celâl'e Armağan*, ed. Selim İleri, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1996, ss. 77-80; Nesrin Karaca, *Yazmak, Kimlik ve Metin Odağında Türk Edebiyatında Kadın Yazarlar*, 1. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2018, ss. 250. Yazarın kendisi de söyleşilerinde böyle bir ayırmadan söz eder. Yazarın birçok röportajını bir arada sunan bir kitap için bkz: Alpay Kabacalı, *Çok Katmanlı Duyarlıklar Yazarı: Peride Celâl*, 1. b., İstanbul: Tüm Fuarcılık Yapım A.Ş., 1996.

vardır, bilhassa ilk dönem romanlarından sayılan *Dar Yol* tipik bir popüler roman olarak değerlendirilemez.<sup>530</sup> Karakterlerin iç dünyalarını işlemeye önem veren Peride Celâl, *Dar Yol*'da Cenân'ın duygu dünyasındaki karmaşayı nasıl olduğu gibi vermeye çalışmışsa *Üç Kadının Romanı*'nda da üç kız kardeşin yaşadıklarını psikolojik boyutuyla ele alır. Romanda üç tane ana kadın karakter olmasına rağmen asıl öne çıkan öncelikle Fatma, sonra Belkis'tir. Ayna buna paralel olarak daha çok bu iki karakter tarafından kullanılır.

Romanda aynaya en çok bakan kişi, kardeşlerin içinde en büyükleri olan Belkis'tir. Belkis, herkesin beğenisini kazanacak kadar güzeldir, kendisi de güzelliğinin farkındadır. Bu bağlamda geleneksel yaklaşıma uygun olarak aynaya çok fazla bakar ve güzelliğini hayranlıkla seyrederek. Bununla birlikte Belkis, aynaya bakarken kendisini sürekli başkalarıyla kıyaslar, zihninde daima başkaları vardır. Yaşının evlilik için geçmek üzere olduğuna, güzelliğinin layığıyla takdir edilmediğine hayıflanır. Aşağıdaki sahne, Belkis'in roman boyunca aynaya bakışının nasıl olduğunu ortaya koyar:

*Aynanın karşısında durmuş, öfkeyle kırışan, çirkinleşen yüzünü seyre koyulmuştu. Fatma'yı unuttu. Geçmekte olan güzelliğini, tazeliğini hemen orada durdurmak, yakalamak ister gibi telâşlandı. "Saçımın biçimini değiştireceğim," diye karar verdi. "Daha kısa kestirmeli, genç gösterir, zaten şimdi moda. Bu ruj fazla kırmızı. Gözlerimi biraz daha boyasam! Necdet fazla boyadan hoşlanmıyor, fakat gene de... Evet, Fatma'nın bir kocası var, hepsinin bir kocası var! En çirkinlerinin bile... Deli olmak işten değil! Ben de evlenmek istiyorum, yaşım geçiyor. Benim kocam? Necdet Beyi size takdim ederim efendim! Belkis'in kocası! Genç müteahhitlerimizden Necdet Yağcı ile mirasyedi Kadri Beyin kızı Belkis Nizameddin'in evlendiğini bildirmekle şeref duyar..."*

*Belkis, aynanın önünde "Evlenmek istiyorum, daha fazla beklemeğe tahammülüm yok, beklemeyeceğim, istiyorum, istiyorum!" diye bağırarak için kendini güçlükle tuttu. Dişlerinin arasından söylendi:*

*-Budala! Her zaman söylerim, budala, budala işte! Saadetinin farkında değil! Benim gibi bu küçük eve kapanıp kalsın, hasta baksın, parasızlık çeksin, o zaman görürüm halini! Kaç senelik? Soldu artık!*

*Elbisesini yakasından tutmuş, yırtar gibi çekiyor, aynanın içinde babasına gösteriyordu.*

*-Halime bakın! Vallahi tahammülüm kalmadı, ne olacak bu böyle? (1. Cilt, s. 57)*

<sup>530</sup> Selim İleri, "Roman Yazan Romancı", *Peride Celâl'e Armağan*, ed. Selim İleri, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1996, ss. 141-42. Peride Celâl üzerine yüksek lisans tezi yazmış olan Burcu Karahan da kadın karakterlere dayanarak Peride Celâl'in romanlarındaki sürekliliğe dikkati çeker. Bkz: Karahan, *Peride Celâl'in Romanlarında Kadın Kimlikleri*.

Belkis, babasıyla konuşurken bir anda aynada kendisini seyretmeye başlar ve düşüncelere dalar. Aynaya bakarken zihnine takılı kalmış düşünceler açığa çıkar: Evlenme arzusu, evlenememe endişesi, arzularını gerçekleştirmeden yaşlanma korkusu. Belkis'in arzularından biri ekonomik kaygılardan kurtulmak ve gönlünce yaşayabilmektir. Babası Kadri Bey, varlıklı biri olmasına rağmen kızlarına karşı cimridir; Belkis, bu nedenle babasını arzularının önünde bir engel olarak görür. Kendisi dışında herkesin arzularına ulaştığını, mutlu olduğunu zanneder; mutlu olmayanların ise ellerindeki kıymetlerini bilmediğine inanır. Belkis, güzelliğinin hak ettiği değeri göremediği endişesiyle hareket eder. *Dar Yol*'daki Cenân gibi, güzelliğini tam anlamıyla sergileyemediği düşüncesiyle aynada kendisini çıplak seyretmekten zevk duyar. “Çıplaklığından utanmayacak kadar güzelliğine emniyeti vardı[r]. Kendi seyretmekten hoşlandığı için sık sık aynalı dolabın önünden geç[er].” (1. Cilt, s. 197) Kendisini aynada çıplak vaziyette seyrederken giyinmesini uzatır, “*Fatma*'yı, *Renan*'ı *Seniha*'yı hepsini, hatta daha yüzünü görmediği *Misis Walker*'i bile gölgede bırakacak bir kadın” olduğuna inanır (1. Cilt, s. 198). Onu soyunmuş vaziyette görececek erkeğin aklını başından alacağından emindir. Evlenerek rahata ermeyi planladığı Necdet'e kendisini bir kere bu hâlde gösteremediği için pişmanlık duyar. Bu düşünceler esnasında, bir yandan kendisini Zarife Hala'yla mukayese eder, öte yandan “*vücudünü suya eğilen nerkis gibi aynanın parlak sathına yaklaştır[ır], gözlerini zevkle süzerek Fatma'ya, onun çirkinliğine acı[r].*” (1. Cilt, s. 198) Belkis, bir yandan güzelliğine Narkisos gibi tutkundur -bu yüzden taliplerini kendisine denk görmeyerek reddeder-, öte yandan akli daima başkalarının güzelliğinde ve hayatındadır. Evlenmeye çalıştığı Necdet'i de aslında kendisine yakıştırmaz, sadece ekonomik imkânlarından istifade edebilmek umuduyla ona katlanır. Ne var ki Necdet'in lokanta diye götürdüğü bir mekânın arka odasında cinsel ilişkide bulunma isteğini reddedince Necdet tecavüze yeltenir. Kurtulmak için kendisini camdan atmak zorunda kalan Belkis, olay duyulunca kötü bir namla anılmaya başlar. Evlilik ümidini tamamen kaybedince ruhsal dengesi bozulur. Hasta babasının yardım isteğini duymazdan gelerek babasını ölüme terk eder; ama bundan sonra ruhsal dengesini tamamen kaybeder. Odasından çıkmaz olur. Buna rağmen aynaya baktığında saçını düzeltmekten kendisini alıkoyamaz. Güzellik endişesi, iyi olma hâlienden uzak olduğunun bilinciyle karışır. Onu ziyarete gelen arkadaşı *Seniha*'nın aynaya bakıp bakıp süslenmesi karşısında yeniden aynaya bakmaya başlar;

arzuları ve endişeleri yine aynadadır. Kendisini Seniha'yla kıyaslar; Seniha'nın “yeni elbisesini güzelliğini, saadetini göstermek” için geldiğini düşünür (s. 153). Onun yanındayken göz ucuyla aynaya bakar: “Siyah yün ceketi, dağılmış siyah saçları, çökmüş gözleri ile çirkin bir hayalete benziyordu. Ürperdi. Koltuğun yanındaki yumrukları sıkıldı. ‘İyiyim, çok iyiyim!’ Aynadan gözlerini kaçırdı.” (s. 153) Bir süredir sağlığının kötü durumda olduğunu bilmesine rağmen Seniha'nın iyi hâli karşısında durumunu inkâr etmek istese de sonunda dayanamaz; bir yandan konuşup bir yandan ağlarken ne hâlde olduğunu kanıtlarcasına Seniha'ya elbise dolabının aynasını işaret eder. “Aynada, gençlik ve zarafetle parlıyan Seniha'nın yanında siyahlar içinde acınacak bir görünüşü vardı[r].” (s. 162) Bununla birlikte Belkis, Seniha gittikten sonra biraz toparlayınca Seniha'nın getirdiği geceliği alıp yeniden ayna karşısına geçer. Aynaya bakmaktaki amacı kendisini eskisi gibi “iyi” ve “güzel” hissetmektir:

*Odaya karanlık dolmaya başlamıştı. Aynada yüzü bembeyazdı. Gözleri ateş gibi parlıyordu. Yaklaştı. “Evet, göz altlarım, boynum... Yanaklarım da çökmüş!” Seniha'nın hakkı vardı. Kendini düşünmesi lâzımdı artık. “Bizim yaşımızda kadınlar..” Birkaç kilo almak iyi olacaktı. Sonra yumurta sarıları, süt banyoları, kremler... “Kendime baksam, boyansam?” Koşup masanın önüne oturdu. “Şu budala Seniha kendisini benden güzel, benden genç mi sanıyor? Çekmeceleri açıyor aranıyordu. Nihayet buldu. Boyaları çıkardı.*

[...]

*Boya yangınının ortasında iki simsiyah göz, korkuyla açılmış aynanın içinden kendisine bakıyordu. “Ateş gibiyim!” diye mağrur gülümsedi. Şükür olsun, eski Belkis'i bulmuştu. “Ben bu vücutla, bu gözlerle!” Hem onlara, hepsine isbat etmek istiyordu ki... Biraz sonra neyi isbat etmek istediğini unuttu. (ss. 163-64)*

“Kırık camlarda [bile] kendini seyred[ip] dur[an]” (s. 173), daha çocukken bile sürekli süslenerek güzelliğini sergilemek isteyen Belkis, son bir çabayla aynaya sarılır; ancak hastalığı son derece yıpratıcı ve sarsıcıdır, ruhsal açıdan bir daha dengeye kavuşamaz. Bundan sonra aynaya baktığında, Halid Ziya'nın kadın ana karakterleri gibi, ölümünü görür: “Sabah aynada yeni tayyörünü giyerken eğilip kendisine yakından bakmıştı. Dudaklarına kadar kapkara bir yüz! Birdenbire içinden aynayı kırmak gelmişti.” (s. 211) İyileşmek için Fatma'nın ısrarıyla yurt dışına gitmeyi kabul eder, yola çıkmadan hemen önce baktığı aynada gördüğü kapkara yüz ve aynayı kırma arzusu ölümün yakınlığına işaretler. Zira güzelliğine Narkisos'u andıracak kadar düşkün olan Belkis güzelliğini gönlünce insanlara gösterememiştir, insanlar da onun güzelliğinin hakkını yeterince teslim etmemiştir. Çocukluğundan beri aynada kendisine yaratmış olduğu

tamlık imgesine bir türlü ulaşamaması, onda tamir olunmaz bir hayal kırıklığına yol açar. Hayat gittikçe anlamsızlaşır ve kısa bir süre sonra intihar eder.

Romanda aynaya en çok bakan diğer karakter Belkis'in kardeşi Fatma'dır. Fatma, *Dar Yol*'daki Cenana gibi, çirkin olmamasına rağmen ablası Belkis'in güzelliği karşısında kendisini güzellik açısından daha değersiz bulur; ama Cenana'dan farklı olarak çirkinliğini baştan kabul ederek kişiliğini güzelliğe değil, akıl ve yaratıcı zekaya dayanarak inşa eder. Roman başladığında onu aldatan kocası Mehmed'den ayrılmanın arifesindedir. Bavulunu topladıktan sonra giyinmeye başlarken ilk kez aynanın karşısında görülür:

*Biraz sonra aynanın önünde giyinmeğe başladı. Gene ağlıyordu. Yaşların arkasından kendini aynanın içinde uzak, silik bir hayal gibi görüyordu. İnce uzun bir gölge, beceriksiz çocuk elinin çizdiği acemi bir resim! Kurşun kalemle kabartılmış saçlar, iki ince çizgi gözler, hıçkırıklarla kabarmış dudaklar! Neden sonra saçlarını düzeltti, yanaklarını kurulamağa çalıştı, bir daha ağlamamağa yemin etti.*

*Artık çirkinleşmemek lâzımdı. Yaşlı, bırakılmış bir kadın haline düşmemeğe çalışmalıydı. Bilhassa Mehmed'e karşı! "Bana acırsa işte o zaman ölüürüm!" diye mırıldandı. "Güzel değilim, kendime çok dikkat etmeliyim!" Yüzü nasıl sarıydı! Hele gözlerinin altındaki gölgeler! Yalnız alnı gür siyah saçların altında güneşle dolu, esmer ve genç parlıyordu. Öbürlerini, gözleri, dudakları, hepsini buna uydurmak lâzımdı.*

*Telâşla boyanmağa başladı. Gözlerine mavileri her zamankinden bol çekti. Dudaklarını taşıyarak boyadı. Saçlarını acıta acıta fırçaladı. Aynanın içinde sahte bir cilâ ile parlayan yüzüne bakıp geniş bir nefes aldı.*

*-Ona isbat edeceğim, o görecek!*

*Neyi? Farkında değildi. (1. Cilt, ss. 80-81)*

Fatma, aslında ilgi gören ve beğenilen bir kadın olmakla birlikte kendisini güzel ve alımlı bulmaz; bunun nedeni çocukluğundan beri ablası Belkis'in göze çarpan cazibesini kendisine estetik kriter olarak koymasındır. Kendisini "güzel" olarak tanımlayamadığı inancıyla farklı açılardan güçlü bir kişiliğe sahip olmaya çalışır; bilgi ve iradî kuvveti kendisine şiar edinir.<sup>531</sup> Makyaj yapmak bu bağlamda güçlü görünmenin bir yoludur; bu yüzden yüzündeki sarılığı, gözlerinin altındaki gölgeleri, dudaklarındaki şişliği, saçlarındaki dağınıklığı "düzelterek/güzelleştirerek" zayıflığını saklayabileceğini düşünür. Hayatı ve insan ilişkilerini daimi bir savaş alanı gibi gören Fatma'nın zihni "yenmek" ve "kaybetmek" kavramlarına takılıdır. Yenilmemek için ya da yenilse de

<sup>531</sup> Bu bakımdan Peride Celâl'in *Gecenin Ucundaki Işık* romanındaki Macide karakterinin öncülüdür.

acısını gizlemek için kendisine sert bir kabuk oluşturmuştur. Bu nedenle onun aynaya bakışı, bu kabuğu korumaya yöneliktir.

Fatma, Mehmed'den ayrıldıktan sonra, çökmüş bir ruh hâliyle avare gezinirken Taksim'de girdiği bir birahanenin aynasında hem içerideki kalabalığı hem de bu kalabalıkta kendisini dalgınlıkla seyreder. İştahla yemeklerini yiyen insanların arasında kendisini bir yabancından söz eder gibi betimler: “*Kalabalığın arasına sıkışmış bir kadın vardı. Saçları dağılmıştı. Gözlerinin altı simsiyahtı. Gülünç olan tarafı, yanaklarının kırmızılığıydı. Fatma ‘Çok boyanmışım!’ diye ellerini yanaklarının üzerinden geçirdi. Kırmızılar, renksiz, solgun cildinin üzerinde iki yuvarlak yama gibi parlıyordu.*” (2. Cilt, s. 46) Anlatıcı, Fatma'nın gözlerinden etrafı tarif ederken Fatma'nın bakışı kendisine denk geldiğinde gördüğü kişi sanki başka biriymişçesine ondan “*bir kadın*” şeklinde bahseder. Fatma, yine dağınık saçları ve simsiyah göz altlarıyla görünmekten kaçındığı bir surettedir; üstelik “çok boyanmış” olmasına rağmen perişanlığını gizleyememiş, daha kötüsü “gülünç”leşmiştir. Arzuladığı gibi görünebilmek için mekândan çıkarken kendisine çeki düzen verir: “*Fatma, kapıdaki aynada beresini giydi, saçlarını düzeltti. Yüzü şimdi daha iyiydi. Allıklarını silmişti. Gözleri parlıyordu.*” (2. Cilt, s. 47) İsteddiği kadar güçlü olamasa da öyle görünme arzusu, gerekli düzenlemeleri yapması için Fatma'yı aynaya sevk eder.

Romanda Fatma'nın aynaya hep bu şekilde bakıp bakmadığı sadece bu iki alıntıya dayandırılarak kesinlikle söylenemese de Fatma'nın çocukluktan beri koruduğu kişilik özelliklerinin ısrarla vurgulanması bu bakışın baki olduğunu, aynadaki yansımasıyla barışık olmadığını ya da aynaya çok fazla önem atfetmemeye çalıştığını gösterir. Bununla birlikte Fatma, geçmiş günleri hatırlarken Mehmed'le evliliklerinin son zamanlarında “*artık banyoda aynada kendini çıplak seyretmekten utanm[adığını]*” düşünür (2. Cilt, s. 34). Mehmed'in ilgisi ve sevgisiyle kendisini iyi hissetmiş, Mehmed'in onun vücudunu beğenmesi sayesinde kendi vücudunu yeniden keşfetmiştir. Ne var ki bu günler geride kalmıştır; Fatma'nın aynaya bakışı, Mehmed'in onu başka bir kadın için terk etmesiyle eski hâline dönmüştür. Ayna, ruhundaki acıyı yansıtan bedenini kontrol etmek için kullandığı bir nesnedir.

Üç kardeşten en küçükleri olan Renan, ablalarından farklı olarak aynaya sadece iki kez kısacık bakarken tasvir edilir. Bunlardan ilkinde, hoşlandığı erkekle Paris'e

giden Renan, kısa sürede parasını tüketmiştir, üstelik hoşlandığı erkeğin ilgisini de Paris'e gittikten sonra kaybetmiş olduğunu düşünmektedir. Kendisini çok rezil bir hâlde hisseden Renan, Paris'ten ayrılmak üzere olan ve gitmeden önce görüşmek isteyen Mithat Erem'in davetini kabul ettiği için pişmandır: "*Aynanın önünde durup baktı. Yüzü sapsarıydı. Gözleri korku doluydu. Kendi kendinden utandı. 'Bumuyum, ben bumuyum, gebereyim daha iyi!'*" (2. Cilt, s. 74) Renan, ruh hâlinin bedenine aksettiğini aynadan öğrenir; ancak tam bu esnada ona seslenen Madam Bray ile acıktığının farkına vararak "*giyinmek, kahvaltı masasına koşmak için aynanın önünden uzaklaş[ır].*" (2. Cilt, s. 75) Renan'ın bu tavrı, onun yaşamayı seven, hayata tutunan, zaman zaman kederlense de aslında umursamaz yapısını yansıtır.

Renan, aynaya baktığı ikinci sahnede, tiyatroya gittiği bir akşam çıkışta denk geldiği aynalarda kendisini inceler: "*Yüzü fazla solgundu. Dudaklarının boyası silinmişti. Müsteşarın karısının sarışın çarpıcı güzelliği yanında silik kaldığı muhakkaktı. Küçük bir dikişçi kızı andırıyordu. Bütün bu düşünceler bir bir bıçak gibi içine girip çıkıyordu. Gene de başını eğmedi. Hep öyle mağrur yürüdü.*" (2. Cilt, s. 128) Paris'te parasız kalan Renan, hiç kimseye belli etmeden zengin biri gibi yaşamaya çalışır. Bulunduğu koşullar nedeniyle canı sıkındır. Aynaya bakınca kendisini yanındaki güzel ve varlıklı bir kadınla kıyaslar; bu açıdan Peride Celâl'in tipik bir kadın ana karakteridir. Renan, aynaya bakınca güzelliğinden ziyade yoksulluğunu görür. "*Küçük bir dikişçi kızı andıran*" bakımsızlığı canını sıkırsa da gururundan ödün vermez. Romanın sonunda Paris'in onun olduğunu düşünüp "*Yenilmedim!*" diyerek (2. Cilt, s. 206) yeni erkek arkadaşı Martin'le birlikte geleceğe ümitle bakar.

Romanda aynaya bakan kadınlardan biri Belkis'in arkadaşı Seniha'dır. Seniha, hiçbir derinliği olmayan, sadece süsten ibaret olan bir kadındır. Romanda görüldüğü neredeyse her sahnede aynaya bakarken tasvir edilir:

*Seniha aynanın önünde tavus kuşları gibi kabarmış, moda uyularak beyazlaştırılmış iki küçük büklümü alnının üzerinde düzeltiyor, kaşının yanındaki küçük beni hafifçe tükürükleyerek pudrasını alıyordu. Aynanın içinden Belkis'e gülümseyerek:  
-Baban nasıl? dedi. (1. Cilt, s 212)*

Seniha'nın aynaya bakışı, diğer üç kadından tamamen ayrılır. Üç kadın da karmaşık ruh hâllerine sahip oldukları için aynaya baktıklarında güzelliklerini olduğu kadar çirkinliklerini, yalnızlıklarını, acılarını, başkalarını görürler; bu yüzden bakışları



nispeten karmaşık ve derindir. Seniha ise aynayı sadece kendisine makyajdan bir maske yaratmak ve süslenmek için kullanır. Kendisini beğenen Seniha, iç dünyadan yoksunmuşçasına aynaya bakar. Belkis’le konuşurken onu görmek için de aynadan faydalanır; aynadan bakışını ayıramayacak kadar aynaya meftundur. Belkis’in ve kardeşi Fatma’nın başlarından geçen talihsiz olaylardan umursamaz bir tavırla söz eden Seniha, tam anlamıyla olumsuz kadın tipi olarak çizilir. Bu durum, anlatıcının onu tasvir ederken seçtiği kelimelerde de kendisini gösterir: “*tavus kuşları gibi kabarmış*”, “*modaya uyularak beyazlaştırılmış*”.

#### 4. *Gecenin Ucundaki Işık* (1963)

Peride Celâl’in, 1996 yılından itibaren *Gecenin Ucunda* adıyla basılan *Gecenin Ucundaki Işık* romanı, ilk kez 1963’te yayımlanır.<sup>532</sup> Roman, orta-alt sınıf bir aileden gelen Macide’nin ülkenin “*kaymak takımı*” olarak adlandırdığı burjuva sınıfından insanların arasına karışmasını hem onun ruhsal yapısını hem de “*kaymak takımının*” yaşam tarzını aynı anda ön plana alarak işler.<sup>533</sup> Macide, otuz yaşlarında bir avukattır. Babası ölmüştür, annesiyle birlikte Ankara’da yaşamaktadır. Onu sevmediklerine inandığı annesiyle ve babasıyla arası hiçbir zaman iyi olmamıştır. Macide, yaz tatili dolayısıyla İstanbul’a giderken trende Ahmet Işık’la tanışır. Ondan etkilense de ona âşık olmaz; Ahmet’in kurlarına olumlu cevap vermesinin nedeni hem Ahmet’in varlıklı bir aileden olması hem de “*evde kalmış kız*” yaftasından kurtulma isteğidir. Ahmet’in evlilik teklifini aynı nedenlerle kabul eden Macide, onun ailesiyle tanışmaya gittiğinde ailede asıl söz sahibi olan ağabey Kâzım Işık tarafından beğenilir ve ilgi görür. Bu ilgiye de olumlu karşılık veren Macide, Kâzım Işık evli olmasına rağmen onunla birlikte olur. Kâzım Işık’ın karısı Nermin’in ölümü, onların evlenmesini kolaylaştırır. Başta onlardan biri olmak istese de “*kaymak takımı*”nın hayat tarzına bir türlü alışamaz. Nermin’in kaza sonucu değil, intihar ederek öldüğünü ve intihar edeceğini Kâzım Işık’a önceden bildirdiğini öğrenen Macide, karnında iki aylık bebeğiyle evi terk ederek Ankara’ya annesinin yanına döner.

<sup>532</sup> Peride Celâl, *Gecenin Ucundaki Işık*, 1. b., İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1963. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>533</sup> Selim İleri, *Gecenin Ucundaki Işık*’ı “*27 Mayıs öncesinin güçlü yarı-kentsoylusunu irdeleyen hemen hemen tek roman*” olarak niteler (Selim İleri, “Roman Yazan Romancı”, *Peride Celal’e Armağan*, ed. Selim İleri, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1996, s. 144.).

*Gecenin Ucundaki Işık*, olay örgüsü açısından ilgi çekici olmakla birlikte asıl karakter çizimiyle öne çıkar. Üstelik sadece ana karakter değil, romanda yer alan neredeyse tüm kişiler son derece canlıdır. Kişilerin söylemleri ve eylemleri, içinde buldukları mekânlarla bütünlük arz eder. Bilhassa ana karakter Macide'nin - çocukluğundan yetişkinliğine taşıdığı sorunlarla birlikte bir türlü düzelmeyen- psikolojisi, romanın bel kemiğini teşkil eder. Romanda anlatıcı Macide'dir. Yaklaşık yedi aylık bir zaman diliminde geçen roman, Macide'nin geçmişe takılı kalan bilinci nedeniyle sürekli geriye dönüşlerle ilerler. Çocukluğundan itibaren neredeyse tüm yaşamını gözden geçiren ve kimseyi sevedemediği anlaşılan Macide'nin psikolojisinin ortaya konulmasında ayna işlevsel bir rol üstlenir.

Macide romanın daha ilk sayfasında aynaya bakarken görülür. Anlatının şimdiki zamanına ait olan bu sahnede Macide, mevcut hâliyle geçmişteki hâli arasında karşılaştırma yapar:

*Dönmek mi? Ölmek daha iyi! Yüreğim hınç dolu, yüreğim dönmemeye kararlı.*

*Annem, Handan, Hüsnü bey, onun çocuğunu karnımda taşıdığımı bilmiş olsalar!... Onların bilmedikleri daha öyle çok şeyler var ki zaten!... Büyük bir fırtınada nesi var nesi yoksa bırakıp yalnız canını kurtarmış biri gibi şaşkın, ne yapacağını bilmiyen bu kadın ben miyim? İki üç yıl evvelki Macide mi aynadaki bu soluk yüz, bu umutsuz gözler! (s. 7)*

Roman henüz başlamıştır, okur Macide'nin kim olduğunu ve onun yaşadıklarını bilmemektedir. Böyle bir başlangıç, okurda merak duygusunu harekete geçirir; çünkü iki-üç yıl gibi kısa bir zaman diliminde Macide'nin iyi hâlden tam aksine kötü hâle hızlıca nasıl geçtiği, üstelik hamile olduğu göz önüne alındığında, son derece merak uyandırıcıdır. Biraz sonra yeniden aynaya bakan Macide, kendisini çok daha vahim bir durumda tarif eder: “*Kupkuru, inançsız bir kadın! Canavar mısın sen? Aynada yüzüme bakıyorum. Gözlerim kin dolu, yanaklarım solgun, çökmüş, hastayım... Doktora gitmem gerek benim.*” (s. 8) Macide'nin aynada kendisini fark edişi, onun geçmişi hatırlamasını, böylece onun zihninden geçen hatıralar ve düşünceler sayesinde okurun da onun başından geçenleri öğrenmesini sağlar.

Macide, geçmişi hatırlamaya başlayınca hatırlayabildiği kadar geriye, çocukluğuna kadar gider. Mutsuz bir çocukluk geçirdiğini, anne babasıyla olan problemlili ilişkisini öne çıkararak anlatır. Geçmişte aynaya baktığını hatırladığı ilk sahnede de mutlu bir Macide görülmez. Otuzlu yaşlarına gelmiş, annesiyle yaşayan ve

yine mutsuz olan Macide, çocukluğunu geçirdiği İstanbul'a trenle giderken, “[k]ompartımanda dolabın küçük aynasında saçları[n]ı düzeltirken gülmeyen yüzü[n]e, durgun, kaygulu gözleri[n]e bakıp, öfkeyle dili[n]i çıkarıver[ir].” (s. 25) Mutluluk, hâlâ Macide'den uzaktadır, aynaya gülen gözlerle bakamaz. Arkadaşı Hüsnü Bey'in onu zorla evlendirme çabalarına karşı, “Beni kışkırtmak, kızdırmak, kandırmak için diye gülerdim aynalara bakıp.” (s. 32) diyerek hatırladığı anlarda da gerçekten gülen bir Macide yoktur. Okur, Macide'nin aynaya baktığı ilk iki kısımda nasıl olup da mevcut hâlini inkâr ederek geçmişi yücelttiğini düşünmeye başlar. Macide'nin mutlu olduğunu hayal ederek özlem duyduğu altın çağ ne zaman yaşanmıştır?

Aynaya bakarken karamsar ve öfkeli olmadığı ilk sahne, trende tanıştığı zengin iş adamı Kâzım Işık'ın kardeşi Ahmet Işık'ın ilgisi sayesinde. Macide, zengin ve yakışıklı biri tarafından beğenildiği düşüncesiyle gururlanır. İstanbul'da tuttuğu pansiyonda kaldığı esnada aynalarda kendisini seyrederken içten içe kibir duyar: “Aynalarda kendime bakıyordum. Güneşten yanmış yüzümü, çıplak omuzlarımı kurumlu seyrediyordum.” (s. 45) Macide, normalde kendisini beğenen biri değildir, hatta güzel kadınların karşısında çoğu zaman aşağılık duygusuna bile kapılır. Erkek çocuk beklemediklerini ona açıkça söyleyen anne ve babasının onu fizikî olarak da güzel bulmadıklarını bilen Macide, birbirilerine sürekli sevgi gösteren, ancak onu bilinçli olarak önemsemeyip ihmal eden anne-babasının yüzünden çirkin olduğuna ve sevmeye lâyık olmadığına inanır. Oysa roman boyunca ona çirkin olduğunu söyleyen ya da ima eden kimse yoktur. Peride Celâl'in romanları üzerine yüksek lisans tezi hazırlayan Burcu Karahan da, “Peride Celâl romanlarında “çirkinlik” son derece çelişkili bir konudur. Kadın karakterlerin kendilerini çirkin bulmalarının, metinlerde belirgin olan ipuçları bağlamında, hiçbir mantıksal altyapısı yoktur. Ancak yine de bu sözde çirkinlik, hem karakter hem de anlatıcı tarafından ısrarla vurgulanır.” diyerek bu duruma dikkati çeker.<sup>534</sup> D. W. Winnicott'a göre, “[b]ireyin duygusal gelişiminde aynanın ön biçimi annenin yüzüdür.”<sup>535</sup> Bebeğin kendisini çevreden ayıramadığı dönemde, anneye bakan bebek annenin yüzünde kendisini görür; yani, “anne bebeğe

---

<sup>534</sup> Burcu Karahan, *Peride Celâl'in Romanlarında Kadın Kimlikleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2002, s. 33.

<sup>535</sup> D. W. Winnicott, *Oyun ve Gerçeklik*, 4. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2019, s. 151. (Vurgu yazara aittir.)

*bakmaktadır ve nasıl görüldüğü orada ne gördüğüyle bağlantılıdır.*<sup>536</sup> Sevgisiz ve ilgisiz büyüdüğünü söyleyen Macide, belli ki annesinin yüzüne baktığında annesinden tepki alamaz, annesinin yüzünde kendisini göremez. Annesinin, ona ayna görevi görüp kişiliğini sağlıklı şekilde oluşturmasını sağlayacak yüzünü ondan esirgemesi, Macide'nin yetişkin biri olduğunda fiziksel aynalara ve diğer insanlara bağımlı olmasına yol açar. Bebekliğinde ve çocukluğunda yaşadıkları ve hissettikleri onun ruhsal yapısını belirler. Tahir Zorkul, Macide'nin çocukluğunun geçtiği Kızıltoprak'taki evin şartları ile onun psikolojisi arasında bağlantı kurar: Evin otlar arasında kalan, bakımsız bahçesi, çocukluğunda yaşadığı yoksunluğun simgesidir; çünkü bakımsız bahçeler mutsuz yaşamların sembolik ifadesidir.<sup>537</sup> Macide'nin yetişkin psikolojisini anlayabilmek için çocukluğunu anlayabilmek gerekir. Macide de anlatmak istediği dönem hayatının son birkaç yılı olmasına rağmen hikâyesini anlatmaya en baştan başladığına göre bunun farkındadır. Kişiliğinin ve yaptıklarının layıkıyla anlaşılabilmesi için hatırlayabildiği kadar eski zamanlara döner.

Birçok anne-babanın bebeğin hiçbir şey anlamadığını düşündüğü, bu yüzden önemsemediği bebeklik ve çocukluk çağları, aslında kişide ömür boyu taşıyacağı kalıcı izler bırakır. Melanie Klein, yetişkin psikolojisini anlamak için bebeğin zihnini anlamak, dolayısıyla bebekliğin nasıl geçtiğini bilmek gerektiğini söyleyerek bu süreci Freud'dan çok daha önceye götürür: Bebekliğin ilk yılına. Diğer bir deyişle insan dünyaya gelir gelmez kişiliği şekillenmeye başlar. Bu nedenle bebeğin anneye ilişkisi son derece önemlidir; çünkü anne -bilhassa memesiyle- bebeğin hayatındaki ilk nesnedir. Memeye ilk ilişki çok önemlidir, onu yeterince içselleştirip içselleştiremediği yaşamının geri kalanını etkiler. Meme, dünyayı “iyi” ve “kötü” olarak bölen bebeğin gözünde “iyi” olursa anne de iyiliğinin, tükenmez sabrın, cömertliğin ve yaratıcılığın ilk örneği olur; bu durumda anne umudu, güveni ve iyiliğe inancı simgeleyerek kişinin hayatında kalıcı olur. Ayrıca süt emme dönemi “*sonraki bütün mutlulukların temelini oluşturur ve bir başka insanla bütünleşme duygusunu mümkün kılar. Böyle bir bütünleşme, kişinin gerçekten anlaşıldığı anlamına gelir ki, her türlü aşk ya da dostluk*

---

<sup>536</sup> Winnicott, s. 151. (Vurgu yazara aittir.)

<sup>537</sup> Tahir Zorkul, *Peride Celal'in Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2006, s. 377.

*ilişkinin koşuludur.”<sup>538</sup> Macide, süt emme dönemini hatırlamaz, ama annesinin tüm ilgisini ona değil, babasına yönelttiğini ve bunun onda onulmaz yaralar açtığını söyler. “Onların bana verdikleri, sevdalarının küçük artığından başka bir şey değildi.” (s. 10) diyerek anne-baba sevgisinin yoksunluğunu derinde sızlayan bir acı şeklinde hissettiğini söyleyerek okura içini açar. Ayrıca anne-babasının maddi ihtiyaçlarını yeterince karşılayamaması da başka türlü yoksunluklar yaşamasına neden olur.*

Roman boyunca zaman zaman sevdadan baş döndürücü bir mutluluk hissettiğini ifade etse de genel olarak karamsar olan Macide, kimseyi içtenlikle sevmeyi; sevdalandığını söylediği ve başlarda da olsa birlikte olmaktan çok mutlu olduğuna inandığı kocasıyla bile hiçbir zaman tam anlamıyla bütünleşemez. Dahası, ona karşı hislerinin samimiyetini bile içten içe sorgular; gerçekte Kâzım Işık’ın maddi ve manevi gücünden etkilendiğini, onun vadettiği hayatı arzuladığını ve en önemlisi böylesine güçlü biri tarafından sevilip el üstünde tutulmanın gururunu okşadığını açıkça itiraf edemese de sezer. Kâzım Işık’tan önce kardeşinin ilgisine bu sebeple olumlu cevap verdiğini ise açıkça dile getirir. Romandan yapılan yukarıdaki alıntıda Macide, benzer şekilde, Ahmet Işık’ın ilgisinin sonucu olarak kendisini beğenir; çünkü birisi onu beğenmiştir. Dolayısıyla Macide’nin kendisiyle ilgili algısı dışarıya bağımlıdır. Buna bağlı olarak insanlara da içten gelen bir sevgiyle değil, karşı tarafın özellikleri ve ona olan ilgisi ve tavrıyla hayatında yer verir. Beğenilmek gururunu okşar, apartmanın içinde aynalarda kendisini seyrede seyrede gezerken otuzunu aştığı hâlde hâlâ biriyle birlikte olmadığı için onu eleştirenleri susturacağını ve onlara karşı daha güçlü görünebileceğini düşünür.

Macide için güçlü görünmek son derece önemlidir. Aynaya bakmasının nedenleri arasında, kendisini zayıf ve kırılğan hissettiği anlarda iç dünyasını gizleme ve güçlü görünme arzusu vardır. Bu sahnelerde saçlarını düzeltip yüzünü pudralar. Macide, kadınların genellikle güzel görünme amacıyla gerçekleştirdiği eylemleri duygularını saklamak amacıyla yapar. İkisinin ortak noktası ayna karşısında yüzün maske ile örtünmesidir, yine de arada önemli bir fark vardır: Süslenen kadınlar, çoğu zaman içlerindeki boşluğu gizleyip karşı tarafa güzel görünerek kendilerini değerli bir nesne gibi sunmak isterken Macide içindeki boşluğu değil, acıyı gizlemeye ve olduğundan

---

<sup>538</sup> Melanie Klein, *Haset ve Şükran*, çev. Orhan Koçak, Yavuz Erten, 6. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2020, s. 34.

değerli değil, güçlü görünmeye çabalar. Bunun Macide de bilincindedir. Bakışlarını bile aynalardan kontrol eder: “*Korkusuz, ateşli, tasasız gözlerim gülerdi kötü kötü aynalarda. Cigara içer, yeni öğrendiğim şarkıları mırıldanır, dünyayı umursamazdım. Umursamaz görünürdüm daha doğrusu!*” (s. 245) Macide, görünüşün önemli olduğu bir dünyada ayakta kalmanın yolunu, acı çektiğini kimseye göstermemekte bulur. Aynalar bu noktada onun için stratejik bir öneme sahip olur, nasıl görüldüğünü sürekli kontrol etme ihtiyacı duyar.

Sadece acısını gizlemek için değil, daha önce yapmadığı bir şeye cesaret etmeden önce de aynaya bakarak kendisine yarattığı imgeden güç alır. Örnek olarak, Kâzım Işık’tan kaçarak İstanbul’dan Ankara’ya dönmek üzere bindiği trende Kâzım Işık’la karşılaşınca ona tamamen teslim olmaya karar verir ve bunun sembolü olarak bekaletini ona sunar. Bundan hemen önce aynada yüzünü pudralayarak hazırlanır. Bu hazırlık, fizikî olmaktan çok psikolojiktir. Zira, “[b]ir başka Macide aynadan [ona] bakar. Gözleri kara, tasalı, yangınlı bir kadındı[r] [karşısındaki].” (s. 214) Kaygılarından kurtulamamıştır, ama gözü kararmış bir hâldedir. Aklına güvenen ve ona göre hareket ettiğini söyleyen Macide bu kez aklıyla değil, duygularının etkisiyle karar verir. Kendisinden beklemediği şeyler yaparken yaşadığı duygusal coşkuyu ani kararlarla eyleme geçirirken aynaya bakarak kendisine yabancı bulduğu yansımaları içselleştirir ve böylece aynadaki imgesine dönüşmüş olur. Diğer bir deyişle, ayna birdenbire ortaya çıkmış görünen ve henüz benimsememiş olduğu duygularını kısa sürede özümsemesini ve yeni imgesinden güç alarak kendinden emin hâlde hareket etmesini sağlar.

Macide’nin güç takıntısı, bebekliğinde ve çocukluğunda sevgi ve ilgiden yoksun bırakıldığı inancına dayanır. Klein’e göre, ben, doğumdan itibaren zulmedilme kaygısı taşır, kendisini bundan korumak için çeşitli savunma mekanizmaları geliştirir. Kötü nesneye karşı haset, benin kaygıdan sakınmak için başvurduğu temel savunma biçimidir. Klein, bebeğin anneyi tümgüçlü olarak gördüğünü,<sup>539</sup> anne eğer gücünü

---

<sup>539</sup> Psikolojide kullanılan terimlerden biri olan “tümgüçlü”, “*kişinin dünyayı denetimi altında tuttuğu fantezisi*”dir. Bebek, doğumundan itibaren kendisini bir süre tümgüçlü hisseder, bu algı zamanla bakıcısı için geçerli olmaya başlar. Çocuk olgunlaştıkça, “*kimsenin gücünün sınırsız olmadığı tatsız gerçeğini kabullenenecektir.*” (Nancy McWilliams, *Psikanalitik Tanı: Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak /İkinci Edisyon*, çev. Erkan Kalem, 1. b., İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2020, s. 138.)

bebeğin fizikî ve psikolojik ihtiyaçlarını karşılamak için kullanmazsa bebeğin zulme uğrama kaygısıyla kırgınlık ve nefret hissederek anneye karşı haset geliştirdiğini söyler. Annesine (ve babasına) şiddetli derecede haset duygusu besleyen Macide kendisini maddi ve manevi açılardan tatmin edecek tümgüçlü birini arar. Ahmet Işık'ın bunu sağlayacağını düşündüğü için onun evlilik teklifini kabul eder; ama her anlamda güçlü olanın ağabeyi Kâzım Işık olduğunu anladığında, üstelik onun ilgisine de mazhar olunca, tercihini -tereddüt ediyormuş gibi yapsa da- kararlılıkla Kâzım Işık'tan yana kullanır. Macide, bir bebeğin annesiyle ilişkisini andırırçasına, ona sevgi veren, onu koruyup kollayan ve onun ihtiyaçlarını temin eden Kâzım Işık'ın yanında kendisini güvende hissederken ondan uzaklaşınca korkmaya başlar. Annesinin yüzünde kendisini göremeyen Macide, Kâzım Işık'ı kendisine ayna edinir, onun gözlerinde kendisini güzel ve değerli bulur. Dolayısıyla, o olmadığında gerçek aynalardaki aksi, tam tersi bir görüntü sunar. Macide'nin kendisini değerli hissettiren birine ihtiyacı vardır. Bebekliğinde ve çocukluğunda sağlıklı bir kişilik geliştiremediği için başkalarına bağımlı hâle gelmiştir. Erkek çocuk bekledikleri için onu sevmediklerini düşündüğü anne-babasının gözüne girebilmek için erkek gibi davranan ve çok çalışarak başarılı bir öğrencilik hayatından sonra avukat olan Macide, şimdi de Kâzım Işık'ın ilgisini kaybetmekten korkarak onun istediği gibi biri olmaya çabalar. Aynalar, ona gerekli değişimi gerçekleştirmesi için yardımcı olur: *“Küfretsem bile ne çıkardı! İsteklerine boyun eğdikten sonra! ‘İçki iç, seversin’ diyordu, içip seviyordum. Sigaraya daha çok onun hoşuna gittiği için alışmıştım. ‘Saçını kestir’ diyordu, hemen kestirip, aynanın karşısında güzelleştigiime inanıp kırıtıyordum.”* (s. 121) Macide, tümgüçlü olduğuna inandığı Kâzım Işık'ın karşısında zavallılık duygusuna kapılmadan ona tamamen teslim olur. Onun istediği şekle isteyerek girer, aynada kendisine onun gözünden bakar. Onun himayesi altında olmak ona güç verir, ama aynı zamanda içten içe onun ilgisini ve sevgisini kaybetmekten çok korkar. Bu yüzden kimi zaman *“[a]ynada sevdıyla dolu, bakışları korkulu, yanık bir hayal”* (s. 136) görür, kimi zaman tüm korkularından sıyrılırcasına -daha doğrusu sıyrılmaya çalışırcasına- *“aynadaki bütün hayalleri, dünyayı silip yalnız kendi[n]i seyred[er]”* (s. 239).

Macide'nin aynayla ilişkisi şimdiye kadar görüldüğü gibi karmaşıktır; aynaya sabit bir bakışla bakmaz, çünkü beni en baştan itibaren sağlıklı şekilde işlememektedir. Macide'nin tümgüçlü kişi arayışı sona erse de baştan beri duyduğu yitirme ya da

zulmedilme korkusu şiddetlenerek devam eder. Bebekliğinden beri hissettiği değersizlik duygusuyla kendisini Kâzım Işık'ın hayatındaki kadınlarla kıyaslar: “*Uzunca baktım aynaya. Hiçbir zaman ne Nermin hanım, ne de Serra gibi hoş, ince bir kadın olamayacağımı tasayla kabullendim bir kere daha. Biraz bohem, biraz yoksul, biraz savruk genç kız rolünü sonuna kadar oynamaktan başka çarem yoktu.*” (s. 135) Bir dönem Ahmet Işık'ın nişanlısı olan Serra, teyzesinin kızı olarak Kâzım Işık'ın etrafından ayrılmayan isimlerin başında gelir. Birçok erkekle cinsel ilişkiye giren Serra, Macide'nin yakın arkadaşlarından biri olur. Macide, Serra'nın Kâzım Işık'la ilişkisinden şüphelense de onu kıskanmaz. Nermin Hanım ise Macide, Kâzım Işık'la tanıştığında onun karısıdır; güzelliği ve nezaketiyle sosyetenin gözdesidir. Macide, defalarca aynaya Nermin Hanım'ı düşünerek bakar. Onun kadar güzel olmadığını inanır, nezaket kurallarını da onun kadar içselleştirememiş olduğunun farkındadır. Bu yüzden kendisini başka bakımlardan özel kılması gerektiğini düşünür. Gerçi Kâzım Işık'ın beğenisini kazanarak onu böyle bir kadının “elinden almak”, gururunu okşayıp kendisini güçlü hissetmesini sağlar, ama Nermin Hanım'a sahip olduğu nitelikler nedeniyle haset duymaktan kendisini alamaz. Nermin Hanım, onun gözünde “ideal” kadını temsil eder. Bu yüzden Nermin Hanım öldükten ve Kâzım Işık'la evlendikten sonra bile aynaya bakarken kendisini Nermin Hanım'la karşılaştırır. Kocasının “[a]ldığı mücevherleri, elbiseleri odamda gizlice giyip kuşanıp peri padişahının karısı gibi ‘Nermin Hanım mı güzel, ben mi?’ diye, aynalara sor[ar.]” (s. 402) Macide, *Küçük Pamuk Prenses* masalındaki kraliçe gibi aynalara bakıp kimin daha güzel olduğunu sorup durur. Kraliçenin kızını öldürmek pahasına en güzel olma çabasına benzer şekilde Macide de, arzularını gerçekleştirebilmek ve daha güçlü olabilmek adına Nermin Hanım'ın ölümüne sebep olur.

Macide aşağılık duygusunu, onu sevip koruyan Kâzım Işık'ın ona olan ilgisinin azalmasına yol açacak herkese karşı hisseder. Kâzım Işık'ın etrafını saran diğer kadınların arasında nedense kendisini hep çirkin addeder:

*Kendimi, çıplaklığımı seyre daldırdım. Sevdiğimin gözlerine nasıl göründüğümü, nasıl görünmem gerektiğini kurup dururdum. Hiç bir zaman ne Serra, ne de onun ahbabları, o Süzan, o Nedime Hanımlar gibi güzel olamayacağımı bilirdim. Hiç olmazsa genç, taze, canlı ve istekli bulmalıydı beni. Kollarıma, omuzlarıma, yüzüme, bakışlarıma, gençliğimi, kadınlığımı, gücümü toplamağa çabalardım. (s. 240)*



Macide, aynaya baktığında kendisini, tümgüçlü olarak gördüğü Kâzım Işık'ın gözlerinden görmeye çalışır; onun arzuladığı şekilde görünmek ister. Kâzım Işık'ın neyi arzuladığını anlamak için onun daima yanında bulunan kadınları inceler. Zira Kâzım Işık'ın onları beğendiğini düşünür. Aslında bu kadınların gerçekte ne kadar güzel olduğu önemli değildir. Kendilerine öz güven duydukları hareketlerinden ve söylemlerinden belli olan bu kadınların erkeklerle ilişkilerindeki rahatlık Macide'yi rahatsız eder. Zira, Kâzım Işık'la kurdukları samimi ilişkilerin hangi raddede olduğundan emin olamaz. Kâzım Işık'ın ilgisi sayesinde kendisini nasıl güzel görüyorsa onun ilgi gösterdiği diğer kadınları da güzel bulur. Bu durumda yine onlarda olmayıp kendisinde olanı (gençlik, tazelik, canlılık ve isteklilik) öne çıkararak kendince zayıflığını örtmek ister. Ne var ki bunların onda kalıcı olmadığını bildiği için Kâzım Işık'ın sevgisini hiçbir zaman kaybetmeyeceğinden bir türlü emin olamaz. Bu yüzden aynaya baktığında gördüğü gençliği ve tazeliği onun kaygılarını tamamen ortadan kaldırmaya yetmez: *“İhtiyarlayınca benden nefret edeceğini düşünürdüm onun. Aramızdaki yaş farkına, benden önce çöküp çirkinleşeceğine sevinirdim gizliden. Aynanın karşısında ağzımın kenarında başlayan ince bir çizgi, saçlarımda bulduğum iki tel beyaz korku salardı içime. Zaman mı kaldı sevmeye, beklemeye, ölmeye! diye tasalara düşerdim.”* (s. 320) Kâzım Işık'ın ilgisini kaybetmek Macide için zulümdür. Bu yüzden onun kendisinden uzaklaşması -sadece psikolojik açıdan değil, aynı zamanda fizikî olarak-, hatta uzaklaştığı düşüncesi Macide'yi çıldırtmaya yeter. Nitekim, korktuğu başına gelir. Kocasını, sekreteriyle birlikte Nadia'nın pansiyonundan samimi şekilde çıkarken görür. Bundan sonra aynaya bakarken kendisini karşılaştırdıklarının arasına sekreter de girer: *“Kalkıp taranıyor, dudaklarımı boyuyordum. Aynada soluk yüzümü görünce Alman kırmasının genç, pembe beyaz yüzünü hatırlıyor, telâşla pudralar geçiriyordum yanaklarımın üzerinden.”* (s. 386) Macide, evlendikten sonra işine fazla zaman ayırarak onu ihmal etmeye başlamış olan kocasının ilgisini iyice kaybettiğinden artık emindir. Kocasının -sevgi ve ilgi açılarından- kudretinin yettiğinden çok daha azını sunduğunu düşündüğü için kocası tarafından zulmedilmiş duygusuna gark olur. Zulme uğrama kaygısı onda kıskançlığa ve hasede yol açar.

Macide, bebeklikten kalan baskın bir duygu olan ve ilişkilerini belirleyen zulmedilme kaygısını aslında aldatıldığını öğrenmeden çok önce hissetmeye başlar. Evlenmeden önce, Kâzım Işık'ın, buluşma yerleri olan pansiyona gelmediği bir gece

içinde hemen terk edildiği korkusu belirir. Telefon edip haber vermeye çalışan Kâzım Işık'ı düzgün şekilde dinleyip anlamadan kafasında çeşitli senaryolar kurar. Bu esnada karşısında bulunan aynada gördüğü yüzü de felaket senaryolarına göre şekil almıştır: “*Karşımda bir ayna vardı, yüzümü yarım görüyordum aynada. Korkunçtu görünüşüm. Nasıl da öyle bir anda değiştim, sevilmeyen, istenmeyen, geçkin, çirkin kadın oluverdim! Kül yağmıştı üzerime. İslî, paslı, toza bulanmış pis bir şeydim. Havasızlık soluğumu tıkıyordu.*” (s. 249) Macide aynadaki yansımasını fark ettiğinde görünüşünün aniden değiştiğini düşünür. Esasında aynaya yansıyan ruhsal durumudur, görüntüsünü tarif ederken önce “*sevimli, istenmeyen*” kelimelerini kullanır. Duygusal değişim fizikî görünüşünü belirlediği için Macide'nin kendisini Külkedisi'ne benzetmesi anlamlıdır. Külkedisi de ani değişimler yaşar. Kendi evinde sığıntı gibi yaşayan Külkedisi, annesinin mezarı başında dilediklerini gerçekleştiren beyaz bir kuşun sayesinde kralın düzenlediği şenliğe göz alıcı kıyafetlerle gider, ancak eve dönünce isli, paslı ve toza bulanmış kıyafetlerini yeniden giymek zorunda kalır. Macide de Kâzım Işık'la birlikte olduğu süre boyunca hem ilgi görmüş hem de ekonomik kaygı gütmekten rahat içinde yaşamıştır, ondan ayrılmak ise eski hayatına, dolayısıyla eski kaygılarına (maddî olduğu kadar manevî de) geri dönmek demektir. Bu ihtimalin gerçekleşmesi tümgüçlü kişi olan Kâzım Işık'tan zulüm görme anlamına gelir.

Macide, evlendikten sonra Nermin Hanım'ın hikâyesini Serra'dan dinler ve onun trajik şekilde adım adım sona gidişinden etkilenir. Kâzım Işık'ın istediği şekle dönüşmekten kimi zaman memnun olsa da -aklından çıkaramadığı Nermin Hanım'la kendisini güzellik açısından olduğu gibi yazgıları açısından da karşılaştırınca- Kâzım Işık'ın ilgisinin kaynağının sevda değil, bir çeşit Pygmalion oyunu<sup>540</sup> oynama arzusu olduğunu düşünüp kaygılanır:

---

<sup>540</sup> Pygmalion: Eski Yunan ve Roma mitolojisinde geçen isimlerden biri olan Pygmalion hakkında en ayrıntılı bilgi Ovid'in *Metamorfozlar/Dönüşümler* başlıklı eserinde yer alır. Pygmalion, heykeltıraştır ve kendi yonttuğu bir kadın heykele âşık olur. Fildişinden yapılan heykel son derece güzel olup ideal kadını temsil eder. Afrodit (Venüs), Pygmalion'un dualarına karşılık vererek heykele can verir. Pygmalion, bu kadınla evlenir ve ondan bir çocuğu olur. Kadın, canlandıktan sonra eski hâlden pek ayırt edilmez; sessizdir, kendine ait düşünceleri yoktur, sadece Pygmalion'a hizmet eder. Metnin tamamı için bkz: Ovid, “Pygmalion (as sung by Orpheus)”, 10. Kitap, *Metamorphoses*, çev. Stanley Lombardo, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2010, ss. 266-331. Kadının adı Ovid'in metninde geçmez, ancak bugün Galatea adıyla bilinmektedir. Galatea isminin ortaya çıkışını araştıran bir yazı için bkz: Helen H. Law, “The Name Galatea in the Pygmalion Myth”, *The Classical Journal*, C. 27, S. 5 (1932), ss. 337-42.

*Ertesi gün elimden tutup bildiği mağazalara sürükledi beni. Dağa göre giyinmem gerekiyordu. Akşam üzeri trene binmeye hazırlanırken aynada hiç tanımadığım bir Macide gördüm. Rüzgâr yanaklarımı yemişti. Kırmızı benekler, hafif morartılarla doluydu yüzüm. Gözlerim yorgun, oyuklarına çekilmişti. Tasalı, kuşkulu kolluyorlardı beni aynanın içinden. Sırtımda kıvrır kıvrır beyaz dağ kürkümü pek sporcu, gösterişli bir Macide olmuşum. Aynada kendime bakarken, onu da bir zamanlar böyle gezdirip bu aç, alaycı bakışlarla seyretti mi benim gibi diye Nermin hanımı düşünüyordum. Şimdi nasıl anneme yalandan gülümsüyorsam ona da öyle gülümsüyordum. İkimizin karşılıklı o pek bilinen Pygmalion oyununu oynayıp oynamadığımızı soruyordum kendi kendime. Hattâ beni yalnız bunun için sevip sevmediğini düşünüyordum gizliden. (s. 260)*

Macide, bir kez daha Kâzım Işık'a güzel görünmek ve onu memnun etmek adına giyinip kuşanmıştır. Aynada kendisini gördüğünde içten içe hem mutlu olur hem de özünde olmadığı birine dönüştüğü endişesine kapılır. Nermin Hanım da vaktiyle benzer bir süreçten geçmiştir, dolayısıyla benzer bir sonla karşılaşması muhtemeldir. Kâzım Işık'ın Nermin Hanım'dan kolayca vazgeçip yerine başka birini koyduğunu düşününce, benzer bir durumun kendi başına gelme ihtimali karşısında Kâzım Işık, Macide için bir anda zulmedici birine dönüşür. Kâzım Işık'ın sevgisi samimiyetini yitirir, bakışları alaycı görünür. Macide'nin aynaya yansıyan bakışları da -çoğu zaman olduğu gibi- tasalı ve kuşkulu bir hâl alır. Böylece Klein'in ileri sürdüğü gibi, Kâzım Işık iyi nesneden kötü nesneye dönüşür ve Macide ona karşı haset duymaya başlar. Tüm güçlü oluşuyla ikame anne gibi gördüğü Kâzım Işık'a, annesine yalandan nasıl gülümserse öyle gülümser.

Macide'nin psikolojisinin sağlıklı olmadığı açıktır. Evlendikten sonra ihmal edilme, terk edilme, aldatılma gibi korkuları şiddetlenerek artar. Korkularını hayata geçirircesine kocasının evinde önceden beri süregiden hayat tarzına tam olarak uyum sağlayamaz. Vaktiyle özendiği hayat tarzı, ona beklediği mutluluğu getirmez; çünkü akli her an Külkedisi'ne dönüşme ihtimalindedir. Külkedisi'nin mutlu sonu yerine şölenin geçiciliğini düşünür ve nihayetinde şölen bitince geceyi yine ocak başında küllerin arasında geçirme olasılığını gerçekleştirmeye yakın bulur. Bu düşünceler onun aynaya bakışını etkiler. Ondaki giyinip kuşanması beklendiğinde ne yapacağına karar veremez hâlde odada dolaşmaya başlar. “*Aynanın önünde sallanır durur, ağlamaklı gözlerle kendi[n]e bakar.*” (s. 292) Güzelliği ve nezaketiyle herkesin takdirini toplayan Nermin Hanım'ın sonu onu ürkütmüştür. Üstelik kendisini Nermin Hanım kadar değerli bulmadığı için kendi sonunun daha acı olacağından korkar. Klein'a göre, hasede karşı geliştirilen savunma mekanizmalarından biri değersizleştirilmedir. Değersizleştirilen nesne, haset duyulacak nesne olmaktan çıkar. Depresif tipler ise karşı tarafı değil, kendi

benliklerini değersizleştirirler. Yeteneklerini değersizleştirerek hem haset duygusunu inkâr ederler hem de kendilerini cezalandırırlar. Başka bir savunma yolu, karşı tarafta haset duygusunu kışkırtmaktır. Bununla birlikte, bu durum suçluluk duygusuna yol açacağı için kişinin sahip olduklarından ve yaşadıklarından zevk almasını zorlaştırıp hasedin artmasına neden olur. Başka bir yol, nefretin arttırılması ya da insanlarla temastan kaçınmadır.<sup>541</sup> Macide, haset dolu biridir, bu yüzden kimseyi sevemez. Daima korkularla yaşar ve nihayet zulme uğrayacağından içten içe emindir. Ona sevgi gösterenlerin mutlaka çıkarı olduğunu ya da sevgisinden bir gün vazgeçeceğini düşünür. Örnek olarak, Macide'ye göre, en yakın arkadaşı Handan onunla başarılı biri olduğu için arkadaşlık yapar, Kâzım Işık -Pygmalion imişçesine- istediği gibi şekillendirebildiği için ona ilgi gösterir, Serra ve Cihangir Kâzım Işık'tan maddi destek görmek için onunla yakınlaşmış gibi yaparlar, Kâzım Işık'ın meclisindekiler ona sırf Kâzım Işık'ın karısı olduğu için iltifat ederler, Nadia rahata erdiği yalıda kalabilmek için ona samimi davranır. Annesi bile ancak babası öldükten sonra onunla yakınlaşmıştır. İlişkilerinde karşı tarafa asla güven duymaz ve herkes için kendince bir açıklaması vardır. Bu yüzden hasetten sakınmak için yukarıda sözü edilen savunma mekanizmalarına başvurur. Nermin'in karşısında kendisini değersizleştirirken Handan'da haset duygusunu kışkırtır. Kâzım Işık'ın etrafındaki herkes değersizleşirken Kâzım Işık'ın kendisi sevgisini ve ilgisini ondan uzaklaştırarak zalim birine dönüşür. Tüm bunların sonucunda insanlarla münasebetini gittikçe azaltır. Bu da doğal olarak insanların ona karşı tavırlarının değişmesine yol açar. Klein'a göre, “[h]aset ağır bir mutsuzluk kaynağıdır.”<sup>542</sup> Haset, kişide iyiye hiçbir zaman erişemeyeceği düşüncesinin oluşmasına, böylece hiçbir zaman tatmin olmamasına yol açar. Hasedi şiddetlendiren bu durum kişiyi kısır bir döngüye sokar.<sup>543</sup> Macide, içinden çıkamadığı bu kısır döngüye hapsolmuştur.

Macide, ekonomik kaygılarından kurtulmuş, duygusal boşluğunu doldurmuş gibi görünse de içinde büyüyen hasede engel olamadığı için, gittikçe şiddetlenen haset duygusu yüzünden kendisine ve çevresindekilere zarar vermeye başlar. Mutsuzluğu ve hırçınlığıyla iletişim kurmaktan çekinilen birine dönüşür. Kocasıyla ilişkisi de iyice

---

<sup>541</sup> Klein, *Haset ve Şükran*, ss. 74-76.

<sup>542</sup> Klein, *Haset ve Şükran*, s. 55.

<sup>543</sup> Klein, *Haset ve Şükran*, s. 56.

dengesizleşir. Aynalara bakışı da buna paralel olarak şekillenir. Kimi zaman “aynaların önünden dans eder gibi sallanarak geç[erken]” (s. 327) kimi zaman aynaların karşısında ağlamış gözlerinin izlerini silmeye çalışır (s. 363), kimi zamansa “aynalarda titreyip sendeleyeyen bozgun gölge[sine] çevir[ir] sırtı[n.]” (s. 379) Klein, hasedi harekete geçiren unsurlardan birinin hırs olduğunu söyler (s. 49). Çocukluğundan beri annesinin varlıklı hayatını bir masal gibi dinleyen Macide, annesine beslediği hasedin bir sonucu olarak annesinin masalını gerçekleştirmek ister.<sup>544</sup> Çocukluğunda ve gençliğinde, sevmediği hâlde derslerine hırsla çalışırken bir gün başarılı olacağına inanan Macide, tüm güçlükleri aşip güzel günlere kavuşacağını hayal eder. Nitekim Kâzım Işık sayesinde, annesinin aksine, kocası yüzünden yoksullaşmamış, varlıklı bir hayata kavuşmuştur.

Macide, onu arzularına kavuşturduğu için başta idealleştirdiği kocasına haset duygusuyla zarar vermekte gecikmez.<sup>545</sup> Evlenmeden önce işini, eşini, dostlarını bırakıp neredeyse tüm zamanını ona hasreden Kâzım Işık, evlendikten sonra onu ihmal etmeye başlar. Macide, bir yandan kocasının ona sunduğu imkânlar karşısında şükran duysa da -sonunun Nermin Hanım gibi olacağından emin olduğundan dolayı- son kertede haset duygusuyla ona zarar verme arzusunun engelleyemez. Ayrıca istediğini elde etmiş olmanın getirdiği bir doymuşluk hissi de söz konusudur. Klein, kadının, erkeğe başka bir kadına karşı kazanacağı zafer yüzünden değer verirse, zaferden sonra ilgisini yitirebileceğini söyler.<sup>546</sup> Macide, annesinin vaktiyle yitirmiş olduğu serveti Kâzım Işık sayesinde elde etmiş, Nermin Hanım gibi son derece güzel ve nazik bir kadının yerine geçmiş; böylece başkalarında olup kendisinde eksikliğini duyduğu, hakkı olduğu hâlde kendisinden esirgendiğine inandığı şeyleri tamamlayarak emeline ulaşmıştır. Kâzım Işık bu yüzden değerini yavaş yavaş yitirir. Macide, bunun bilincinde olduğu için vicdanî olarak rahatsızlık duyar. Akli ve duyguları çatışır. Kâzım Işık’ı terk etmesini sağlayacak bir gerekçesi vardır; bir yandan onu kullanıp kocasını cezalandırmak ister, öte yandan onun sayesinde elde ettiği imkânlardan vazgeçmek istemez. Bu noktada ayna, gözleri

---

<sup>544</sup> Klein’a göre haset, kişide hem karşı cinsin özelliklerini koparma hem de kendi cinsinden olan ebeveynin özelliklerine sahip olma ya da onları bozma isteği uyandırır. (Klein, *Haset ve Şükran*, s. 53.)

<sup>545</sup> Klein, bazı insanların hasetten dolayı iyi nesne edinmemeye başa çıkmanın bir yolu olarak idealleştirmeyi gösterir. Ne var ki idealleşmeye dayanan ilişki de uzun soluklu olamaz, çünkü hiç kimse beklentileri tam anlamıyla karşılayamayacağı için idealleştirilen nesne sürekli değişmek zorundadır. (Klein, *Haset ve Şükran*, ss. 41-42.) Bu durum Macide’nin Ahmet Işık’tan, daha güçlü gördüğü ağabeyi Kâzım Işık’a kolayca geçişini açıklar.

<sup>546</sup> Klein, *Haset ve Şükran*, s. 51.

aracılığıyla ona vicdanını yansıtarak kendisinden kaçmasına engel olur: “*Aynaların içinde gözlerimden yakalıyordu beni.*” (ss. 407-408). Nihayetinde dayanamayıp Cihangir’in sözünü ettiği, Nermin’in kocasına bıraktığı mektubu bulunca kocasını terk eder. Doğan Hızlan, “*Peride Celal’in romanlarındaki kadın, idealize edilmiş değildir. [...] Yaşamdaki bütün defoları, isyanları, cinsel tutkuları, toplumsal saplantıları aşar. Bilinçle biliçaltının amansız savaşının meydanı, onun roman sayfalarıdır.*” diyerek<sup>547</sup> Peride Celâl’in romanlarındaki kadınların iç dünyalarının çalkantılı oluşuna, -onun romanları hakkında yazan birçok kişi gibi- işaret eder. Mutluluk, Macide için uzun süre hissedebildiği bir duygu değildir.

Macide, bu kısır döngüden çıkabileceğine dair umudu bebeği sayesinde hissetmeye başlar. Gerçi roman doğumla bittiği için okur, Macide’nin bunu gerçekten başarıp başaramadığını bilemez; ama yine de karamsar başlayıp karamsar ilerleyen romanın umutla sona ermesi dikkati çeker. Macide’nin aynaya bakışı da bu aşamada artık değişir: “*Ayna istedim annemden. Yanaklarıma düşen saçlarımı toparladım. Bembeyaz kansızdım. Burnum incelmışti. Dudaklarım solup çatlamıştı yer yer. Gözlerim, aynada tekrar buluşmanın sevinci içinde seyre daldı yüzümü. Kapı açıldı sonra. Ayna elimden örtülerin üzerine düştü. Annem atıldı hastabakıcıya doğru. Kızın kucağında küçük beyaz bir çıkıncık vardı.*” (s. 426). Macide aynada kendisini görünce bu kez sevinir, yüzünü seyredir. Gerçi yüzü yine kansızdır, kendisini yine beğenmez; ama başka bir ruh hâli içinde olduğu bellidir. Oğluyla ilk kez karşılaşacağı an gelip çattığında ayna elinden kendiliğinden düşer; takıntılı derecede sürekli aynalara bakan Macide için ayna önemini bebeğini gördüğü anda yitirir. Romanda hep bilinçli şekilde aynaya bakan ya da bakmayı reddeden Macide, aynanın varlığını ilk kez unuttur. Bu, kendisini unutmak anlamına gelir. Oğluna bakarken belki de hayatı boyunca aradığı tümgüçlü varlığın artık kendisi olduğunu düşünmektedir.<sup>548</sup>

Görüldüğü gibi Macide’nin aynaya bakışı onun ruh hâliyle yakından ilişkilidir; annesinin yüzünde kendisini göremeyen Macide, aynalara bağımlı hâle gelerek sürekli aynalara bakıp kendisini aynadaki yansımalarına dayanarak değerlendirir. Bu nedenle

---

<sup>547</sup> Doğan Hızlan, “Çelişkileri Yaşayan Kadınlar...”, *Çok Katmanlı Duyarlıklar Yazarı: Peride Celal*, ed. Alpay Kabacalı, İstanbul: Tüm Fuarçılık Yapım A.Ş., 1996, s. 21.

<sup>548</sup> Macide, açıkça dile getirmese de annesi gibi olmayacağını, tüm gücünü çocuğuna severek adayacağını hissettirir. Böylece annesinin tam tersi bir karakter profili çizmeyi arzular. Bu da yine annesine duyduğu hasetle ilişkilidir.

annesiyile çapraşık olan ilişkisi gibi aynayla olan ilişkisi de karışıktır. Okurun onu layıkıyla anlayabilmesi için aynaya baktığı sahnelere dikkat etmesi gerekir. Macide için bu kadar izlemsel kullanılan ayna, diğer karakterler için yaygın kanı olan kadının aynaya bakıp süslenmesini besleyecek şekilde sadece birer kez kullanılır.<sup>549</sup> Handan, Macide'ye “[a]ynanın önünde gül[er], gözlerini kurulayıp pudralanı[r], nikâh için yaptırdığı elbiseyi anlatı[r]” (s. 349); Serra, her zaman her türlü kaygıdan uzak görünüşüyle “[a]ynanın karşısında saçlarını tar[ar]” (s. 384). Bu sahneler, karakterlerin sığlığını ortaya koymaya yarar. Sadece Nermin Hanım'ın Kâzım Işık'a yazdığı mektupta aynaya baktığında zihninden geçenleri anlattığı kısım diğerlerine kıyasla nispeten farklıdır:

*Benim içimde her şey bozuldu, bitti, çürüdü. Bugün giyinirken aynada kendime baktım. Yukarıdan aşağı, ayaklarıma doğru kaydı gözlerim. Bacaklarım, kollarım da ne kadar incelmış! Sahiden ürkütücü görünüşüm. Eskilerin hayali fener dedikleri şey olmuşum âdeta. Neye benzettim kendimi biliyor musun? Londrada seninle beraber gidip gördüğümüz Madam Tesso'nun balmumu mankenlerine! Ne kadar gülmüştük o mankenlerin karşısına geçip beraberce!*  
(s. 413)

Nermin Hanım'ın aynada kendisine yukarıdan aşağıya doğru bakışı, onun düşüşüne işaret eder. Vaktiyle gayet sağlıklı ve güzelken artık yaşayan bir ölüye dönüşmüştür. Kocasıyla birlikte bakıp güldükleri balmumu heykellerini andıran yeni görüntüsüyle kocasının karşısında azametini kaybetmiştir. Yalnız beden olarak değil, ruhsal olarak da ölüme yaklaştığını hisseden Nermin Hanım, nitekim bu mektubuyla kocasına intihar edeceğini bildirir. Handan'ın ve Serra'nın aynaya bakışından farklı olsa bile Nermin Hanım da aynada yıllarca yatırım yaptığı fizikî görünüşüne odaklanarak kocası için cazibesini artık kaybettiğini kabullenir; iinin çürümüşlüğünün dışarıya yansımaları canını daha çok acıtır.

---

<sup>549</sup> Kadının aynayla doğal bir bağı olduğunun kabulü, Macide'nin doğumunun yaklaşması sonucu, annesinin telaşla girdiği Macide'nin odasından onu aynaya bakıp saçlarını toplarken ve taranırken görünce sakinleşerek çıkmasında da kendisini gösterir. Kızını ayna karşısında hazırlanırken görünce her şeyin “normal” olduğunu düşünür.

## 5. Güz Şarkısı (1966)

*Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilen roman 1966 yılında kitaplaştırılır.<sup>550</sup> İki çocuğuyla İstanbul'da yaşayan Nuriye Hanım, çocuklarının ısrarı üzerine Venedik'te diplomat olan kocası Nihat Selen'in yanına gitmek için vapurla yola çıkar. Yolculuk sırasında gençlik aşkı, ünlü yazar Sahir Kırtay'la karşılaşır. Nuriye Hanım ve Sahir Kırtay, büyük bir kırgınlıkla ayrılmış olmalarına rağmen konuştuğunda tekrar yakınlaşırlar. Birbirlerine hiç ayrılmayacaklarına dair söz verirler. Nuriye Hanım, Venedik'e gitmekten vazgeçer, ancak vapur tam Venedik'e yaklaşırken Sahir Kırtay ölür. Nuriye Hanım, programına kaldığı yerden devam ederek kocasıyla buluşmak üzere vapurdan ayrılır.

Peride Celâl'in her romanında fark edilir derecede önem kazanan ayna, bu romanda ana karakterin bağımlı olduğu bir nesnedir; dahası Nuriye Hanım'ın ayna bağımlılığı Sahir Kırtay tarafından dile getirilerek aynanın romanın temel motiflerinden biri olduğu açıkça ortaya konur. Nuriye Hanım, yolculuk boyunca iç muhasebe yapar. Yaşlılık psikolojisini derinden hisseden Nuriye Hanım'ın düşünceleri başta çocuklarıyla olan ilişkileri ekseninde ilerler. Sahir Kırtay'la karşılaşmasıyla yeniden alevlenen aşkın verdiği olumlu duygularla aynadan zaman zaman uzaklaşsa da şüphenin ya da karamsarlığın etkisine girdiği anda ilk fırsatta aynaya koşar. Ayna, karakterin kişiliğini ve psikolojisini ortaya çıkarmak için etkin şekilde kullanılır. Romandaki ilk ayna sahnesi romanın temel meselesi ve gidişatı hakkında okura ipucu verir:

*[Kocas] da öbürleri gibi yaşlandığımı, hem de bir şeye yaramadan yaşlandığımı söylemek istiyordu! İşi ele almak, işi sağlama bağlamak yaşı! Bağırarak gelmişti içinden Nuriye hanımın: Daha değil, daha değil! diye. Aynada gördüğüm o dökülmüş, yorgun kadına öylesine yabancıydım ki! Bir başkasına bakar gibi baktığım, öğrendiğim oluyor ondan. "Seni sevmiyorum! demek geldi içinden, seni hiç sevmedim Nihat, hiç, hiç ama!" İçim sıcak, içim genç, içim bekliyor! Ama neyi, neyi? (s. 18)*

Anlatıcının Nuriye Hanım'ın zihnine girerek aktardığı bu kısımda Nuriye Hanım bir yandan geçmişi düşünürken bir yandan duygularının tazeliğini koruduğunu ve hâlâ geçerli olduğunu hisseder. Yaşayamadıkları içinde ukde olarak kalır, bu yüzden hem kendisini olduğundan yaşlı hisseder hem de hâlâ gerçekleştirme ümidiyle yaşlılığı, yorgunluğu ve buna bağlı olarak ümitsizliği kabul etmez. Onda ikiliğe neden olan bu

<sup>550</sup> Peride Celâl, *Güz Şarkısı*, 1. b., İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1966. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)



durum, Nuriye Hanım'ın aynadaki yansımasına bakarken zaman zaman tiksinti duyacak kadar rahatsız olmasına yol açar. Jenijoy La Belle, aynaya bakmanın gençlikte ve yaşlılıkta farklı sonuçlar verdiğine dikkati çeker; La Belle'e göre, "*kadın yaşlandıkça aynadaki ötekilik korkutucu hâle gelmeye başlar, çünkü değişimin/farkın bilincinde olmasına rağmen aynadakinin kendisi olduğunu hisseder. [...] Aynadaki görüntü artık bir nefret nesnesidir ve kadın bu imgenin kendisi olduğu fikrine direnerek oksimoronun [aynı anda "o" ve "öteki"] yarısını inkâr etmeye çalışır.*"<sup>551</sup> Nuriye Hanım, aynadaki görüntünün hem kendisine ait olduğunu bilir hem de onu kabul etmek istemeyip kendisini aynadaki yansımasına göre tanımlamak istemez. Gençliğinde aynadaki yansımasıyla özdeşleşmeyi çok daha kolaylıkla kabul ederken aynadaki yaşlı sureti benimsemekte zorlanır.

Nuriye Hanım, yaşlılığı reddetmek için hem görünüşünü gençliğine benzetmeye çalışır hem de uzun yıllar bastırıldığı arzularını gerçekleştirmeyi düşünür. Zira sadece görünüşünü değil, ruhunu da gençleştirilmesi gerektiğinin farkındadır. Gençlikteki arzularının peşinden gitmeye hazırdır, ama bunu tek başına yapacak kadar güçlü değildir. Bu yüzden onu harekete geçirecek bir şeyi/birini bekler. Nuriye Hanım'ın beklentisi yersiz değildir. Ayna, romanın ilerleyen sayfalarında *prolepsis* (ileriye atıf) işlevi yüklenerek olacakları haber verir: "*Aşağı inip yemekten önce biraz yüzünü gözünü onarmak istiyordu. Ellerim kirli, saçlarım dağılıp karıştı. Aynada görmek istiyordu kendini bir an önce. Bir başkasını, hiç beklemediği bir müjdeyi bulacakmışçasına her defasında yüreği oynuyordu ayna önünde bir süreden beri. Bir mucize mi bekliyorum, olmayacak şeyi, gençliğimi bulacağımı sanıyorum yeniden!*" (s. 23) Nuriye Hanım, ilk alıntıdaakinin aksine aynadaki imgesinden rahatsız olmaz; hatta aksine kirli ellerine, dağınık saçlarına rağmen kendisini bir an önce görmek ister. Aynada yine bir başkasını görmesi söz konusudur, ama bu kez arzulu ve heyecanlıdır. Beklediği bir müjde vardır; müjdenin ne olduğu açıklanmaz, ama aynada gençliğini bulmayı umduğuna göre gençlikte tamamlayamadığı arzularının gerçekleşeceği ümidini içinde gizlice beslemektedir. Önceki alıntıda geçmişi hatırlarken burada anlatı zamanında aynaya bakma arzusundan ve gençliğini geri getireceğini umduğu birinden söz eder.

---

<sup>551</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, ss. 44-45.

Beklediği kişiyle vapurda karşılaşan Nuriye Hanım, gençlik aşkından başta kaçmaya çalışır, ama son kertede yıllardır beklediği bu fırsatı kaçırmak istemez. Toplumsal kodları aşmaktan çekinse de nihayetinde bu kodları aşmak gerekliliğini savunan çocuklarının onu anlayacağını, kocasıyla arasında resmî bir rabıttan başka bir şey olmadığı için kocasının bunu çok önemsemeyeceğini düşünür. Gençliğine dönme arzusu onu sürekli aynaya yönlendirir. Ruhundaki çalkantılar fiziksel olarak da onda gençleşme arzusu uyandırır. Süslendikten sonra vapurda kendisini görebileceği bir kapı camına denk gelince göz ucuyla cama bakar, kendisini güzel ve on yıl gençleşmiş bulur. Yine de roman boyunca kafasındaki düşüncelerden tamamen bir türlü kurtulamaz, kendisiyle hesaplaşmasını tamamlayamaz. Bu anlar çoğu zaman kamarasındaki odasında yalnızken aynanın karşısında gerçekleşir. Bunlardan birinde kocasının onu sevip sevmediğini düşünürken aynada gözlerine bakar, gözleri acılı ve inançsızdır; kocasının onu başta sevse de artık sevmediğini düşünür. Düşünceleri kocasından kızına kayar, kızıyla da arasının kötü olduğunu düşünürken anlatıcı aynanın dumanlandığına dikkati çeker: “*Ayna dumanlanmıştı Nuriye hanımın soluğundan. Ta içinden, yüreğinden gelen bir sıcaklık, gözpınarlarında inceden bir yanış. Yüzünü yaklaştırmış bakıyordu. Ağlayacak mıyım sonunda? Ağlıyor muyum! Çekiliverdi aynanın önünden. Sabahlığını kavuşturdu, gidip yuvarlak camın perdesini açtı öfkeyle.*” (s. 36) Ayna, Nuriye Hanım’ın çektiği acının derecesini ve onun samimiyetini göstermek için uygun bir ortam sağlar. Aynanın dumanlanmasına neden olacak kadar aynaya yaklaşan Nuriye Hanım belli ki o esnada aynaya bakmamaktadır. Ancak ağlamaya başladığında kendisine gelerek yeniden aynada kendisini incelemeye başlar. Ayrıca anlatıcı, zaman zaman Nuriye Hanım’ın zihnine girerek okurun doğrudan onun dünyasına girmesine olanak verir. Nuriye Hanım’ın zihninden geçen, “*Ağlayacak mıyım sonunda? Ağlıyor muyum!*” cümleleri onun yıllarca güçlü görünmek için çabaladığını, nihayet gerçeklerle yüzleştiğini ortaya koyar. Onun kendisini olduğu gibi görmesinde ayna önemli bir vasıtadır. Süslenmek için aynaya baktığı zamanlarda bile oğluyula ve kızıyla vaktiyle aralarında geçmiş olan diyaloglar kafasında dönmeye devam eder. Bir yandan onlara kızarken öte yandan onları anlamaya çalışır. Bu anlarda aynadaki imgesi bir yabancıya dönüşür, yüzü ise durgun ve kapalı bir hâl alır (ss. 42-43), çocuklarına ve kocasına karşı ödevleri olduğunu düşünerek yüzüne bakmaktan utanır (s. 68). Sahir Kırtay’ın

karşısında duyduğu heyecanla aynaya baktığında ise “parlayan gözler, kızarmış yanaklar” ile yine kendisini yabancılar (s. 66).

Nuriye Hanım, aynaya baktığında daima kafasında birileri vardır. Sahir Kırtaç’la görüştüğünden sonra odasında bir süre aynanın karşısında kalarak düşünmeye başladığında onun için önemli olan herkes kafasına üşüşür:

*Kamarada aynanın karşısında saçlarını tarayıp toplarken annesini lânetle anmaktan kendini alamadı. Ondaki kalma etkileri, izleri araştırırcasına ürker bakıyordu yüzüne. Sözcüklerden korkan, insanlardan korkan, kendinden korkan gidi tabansız seni! Anasının kızı! Bütün işi gücü çıkarını düşünmek, çıkarını korumak olan o kadın, öylesine doğrucu, iyilik meleği görünürdü ki dışarıya! İki yüzünün biriydi aslında. Babamı bile gösterdiği kadar sevdiğini sanmam. Bütün işi başta yürütmek, beğenilmek, o güzelim dikiş kutusuna sıraladığı makaralar gibi duygularını da bir arada, gerektiği kadar elinin altında tutmak! Annem gibi bencilin biri miyim ben de? Ağlayacağı geldi Nuriye hanımın.*

[...]

*Oğlunun elâ gözleri parlıyordu aynanın içinde alaylı:*

*“-Babamdan beter gelenekçisin sen aslında anacığım! Küçük, küçücük ölçülerin, birbirine sıkı sıkıya. Yasaklarla çevrili bir çenberin ortasına kapanmışın, bizi de kapamık istiyorsun üstelik!”*

*Kızkardeşini korumak içindi bu sözler. Kendini de.. Belki beni bile!*

*“-Sen ne yapıyorsun anacığım bu kapalı odalarda? Sen neyi, kimi bekliyorsun kitaplarının, hayallerinin ortasında?”*

*O kadar korktuğum ölümü! diye düşünüyordu şimdi aynanın karşısında Nuriye hanım. Çocuklarsa güneşe çıkmak, gökyüzüne, yıldızlara, insanlara korkusuz bakmak, yaşamak, sevişmek, istiyordular. Engel bendim onlara.*

*“-Yalnız bize mi? Kendine, ya kendine ettiklerin?”*

[...]

*Yanakları kızarmış tutkulu, öfkeli bakıyordu kendine aynada. Bu da başka türlü bir sevda değil miydi? Kendi gölgesine, kendine vurulmak gibi bir şey. Bir çeşit öğünme! Oğlanla öylesine benzeyen yanları vardı ki! Ateşli, tutkulu o da benim gibi. Korkusuzluğu ayırıyor onu benden. [...]*

[...]

*Birdenbire karyolanın kenarında buldu kendini Nuriye hanım. Oturmuş elleri yüzünde! Ne zaman yıkandım, ne zaman oturdum buraya! Saçlarını yokluyordu. Taranmayı unutmuşum! [...]*

*Aynanın önünde saçlarını toplayıp, pudrayla yaşların pembeleştirdiği yorgun göz altlarını kapatırken ikinci kampana sesini duydu. [...]*

*İnanmıyordu söylediklerine gerçekte. Yüreği çarparak bakıyordu aynaya. Yola çıkmadan saçlarını boyattığı için seviniyordu. Tatlı bir sarışnılık, pudranın, allığın verdiği tazeliği ince bir maske gibi taşıyan alımlı bir yüz! Gençlikteki inceliğini kaybetmediğini biliyordu. [...]* (ss. 54-57)

Romadaki en uzun ayna sahnesi olan bu bölüm, Nuriye Hanım’ın aynaya bakarken zihninin roman boyunca nelerle meşgul olduğunu derli toplu olarak gösterir. Saçlarını tarayıp toplamak için ayna karşısına geçmiş olmasına rağmen aynada gördüğü fiziksel görünüşü değildir, zihnini bir bakıma işgal eden kişilerdir: annesi, oğlu, oğlunun kız

arkadaşı Nilüfer, kızı, Sahir Kırtay. Zihni o kadar doludur ki aynanın önünden çekilip karyolanın kenarına oturduğunu bir süre fark etmez. Sonra makyajını tamamlamak üzere tekrar aynanın karşısına geçer. Zira kamarasından çıktıktan sonra ister istemez insanların arasına karışacaktır; genç, güzel ve alımlı görünmenin iç dünyasındaki çalkantıları saklamanın en iyi yolu olduğunu düşünür. Sosyal ilişkilerinde kendisini gizlemesini sağlayan maskeyi aynaya bakarak kontrol eder ve kendisinden emin olur. Bu noktada Nuriye Hanım'ın annesine ne kadar kızarsa kızsın onun aynasına bakmaktan kendisini alamadığı görülür. Burcu Karahan, Peride Celâl'in romanlarında, *“kadın karakterler anlatının bir noktasında muhakkak çocukluklarına ait bir anıyla anlatı zamanından uzaklaşırlar”* diyerek ekler: *“anlatının bir noktada neden annenin ezici varlığının ya da tamamen yokluğunun damgasını vurduğu bu imgeleme odaklandığı önemlidir. Bu bağlamda bir diğer önemli konu da kadın karakterlerin çocukluklarıyla ilgili hatırladıklarının neden görülme-görülme ya da güzellik-çirkinlik kıstaslarıyla sınırlı kötü deneyimler olarak aktarıldığıdır.”*<sup>552</sup> Peride Celâl'in bu çalışmada incelenen tüm romanlarında ana karakterler kadındır ve anneleriyle ilişkileri, karakterlerin hayatlarını derinden etkileyen en temel unsurlardan biri olarak göze çarpar.<sup>553</sup> Anne, varlığıyla Nuriye Hanım'ın kişiliğinin şekillenmesinde en önemli etkendir. Nuriye Hanım, aynaya bakarken çocukluğunu, özellikle annesinin üzerindeki yıkıcı etkisini kin ve öfkeyle hatırlar; olmak istediği kişi olamayışının en temel nedeni olarak annesini görür. Annesi gibi olmak istemediği hâlde onun etkisini üzerinden atamadığının farkındadır. Çocuklarıyla arasının istediği gibi iyi olmayışı başta olmak üzere mutsuzluğunun kaynağı annesidir.

Annesinin karakteri, onunla kurduğu ilişki çocukluğundan itibaren Nuriye Hanım'da kalıcı izler bırakmıştır. Arzularını sürekli dizginlemek, ona biçilen rollere ve verilen görevlere göre yaşamak zorunda hisseder. İçinde durmaksızın süregiden, görevleri ve arzuları arasındaki çatışma aynaya da yansır. Kimi zaman arzuları kimi zaman görevleri daha ağır basar. Bu nedenle aynada sabit bir imge olmadığı gibi aynaya baktığı esnadaki yansıması da ruhunu aksettirircesine çok yönlüdür: yanakları kızarmış, tutkulu, öfkeli, yorgun, yüreği çarpan, sevinçli, alımlı, ince, oğlunu kıskanan, kızını

---

<sup>552</sup> Karahan, *Peride Celâl'in Romanlarında Kadın Kimlikleri*, ss. 29-30.

<sup>553</sup> *Dar Yol*'da Cenân, annesiyle ilişkisi düzelince hatalarını anlayıp olgunlaşır ve ruhsal açıdan dengeye ulaşır.

gerektiği gibi sevmeyen, iki yüzlü... Tüm bu karmaşık özellikler, Nuriye Hanım'ı derinlikli bir karaktere dönüştürür. Annesinin onun üzerindeki olumsuz etkisinin farkında olan Nuriye Hanım, annesinin ona yaptığını çocuklarına yapmak istemez; ama içinde kök salmış olan terbiye ve yaşam biçimi onun hayata başka türlü bakmasına engel olur.

Nuriye Hanım'ın parçalanmışlık hissi ve kendisini tamamlama veya yeniden tanımlama arzusu, onun çocukluğunda kırdığı aynaya dayanır:

*Benim o anneye göre yetişmem, ona yaraşık biri olmam gerekirdi, öyle de oldu. Evin büyük balkonunu hatırlıyordu şimdi yattığı yerde. Sokakta oynayan çocuklara bakardı o balkondan. Başka dünyanın insanlarıydı onlar. Küçük, siyah ve kirliydiler kaldırımlarda. Gülerек oradan oraya koşarlardı, küfreder, sataşarlardı birbirlerine. Beni görünce dil çıkarırlardı. Ben de dil çıkarınca güzel bir dayak yerdim dadılarımdan. Salondaki büyük aynaya taşı attığım gün!.. Kendi kendisiyle oynamak için belki de! Bir yıldın bin parçaya bölünmüştü kocaman aynanın içinde. Yüzüm parça parçaydı taşın vurduğu yerde. Babamdan sakladılar aynayı kırdığımı. (ss. 86-87)*

Nuriye Hanım, annesinin sıkı terbiyesi altında boğulur; sokakta gülerек oradan oraya koşup oynayan çocukların aksine o eve kapatılmıştır. Onlar kirli görünüşlerine rağmen alabildiğine özgürdürler; oysa Nuriye Hanım, annesinin baskısı yetmezmiş gibi dadılarının da daima kontrol ettiği dar bir çevrede belli davranış kalıplarına mahkûm edilmiştir. Sokaktaki onca çocuğa rağmen hiç arkadaşı yoktur; oysa oyun için arkadaş, birilerine ihtiyacı vardır. Ayna, onun yalnızlığını paylaşır.<sup>554</sup> Anlatıcıya göre, sokaktaki çocuklar gibi taş atarak oynamak ister; oynayacak kimsesi olmayınca aynadaki yansımaya taş atar. Bununla birlikte burada çocukça bir oyundan fazlası söz konusudur; “aynaya taş atmak” burada metaforik anlamda da düşünülmelidir. Karahan da Nuriye Hanım'ın aynayı taşlamasını, “*annesi tarafından biçimlendirilen görüntüsünü yıkmaya çalıştığını gösteren en anlamlı simgesel davranış*” olarak yorumlar; ancak daha sonra “*zaman içinde, annesinin onayladığı imgesini yıkmaktan vazgeç[tiğini]*” söyler.<sup>555</sup> Oysa Nuriye Hanım, barışmış görüldüğü imgesinden rahatsızlık duymaya devam eder,

<sup>554</sup> Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerinde de ayna, yalnızca bedeni değil, iç dünyayı da yansıtan eşya olarak önemli bir yere sahiptir. Tarancı'nın şiirlerinde, yalnızlık duygusuyla sarmalanmış olan şiir kişileri sık sık aynaya bakar, bilhassa kendilerini yalnız hissettikleri zamanlarda aynayı sığınabilecek bir nesne olarak görürler. Tarancı'nın şiirlerinde aynayı inceleyen bir makale ve tez için bkz: Servet Tiken, “Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirlerindeki ‘Ayna’ İmgesine Psikanalitik Bir Yaklaşım”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 41 (2009), ss. 47-60; Yağmur Şengök, *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirinde Ana Motifi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, 2015.

<sup>555</sup> Karahan, *Peride Celâl'in Romanlarında Kadın Kimlikleri*, s 31.

onun takıntılı derecede aynaya sık sık bakması, bakarken sürekli aynı insanları düşünmesi bunu kanıtlar. Nuriye Hanım, sadece arzularını bastırmayı öğrenir. Kendisini kurtaracak birini bekleyişinin nedeni budur; nitekim beklediği kişi geldiğinde -tereddüt etse de- arzularını gerçekleştirmeyi dener. Ayrıca Nuriye Hanım, aynada yansımasının parçalanmasından çok etkilenir; imge tam da taşın aynaya çarptığı yerden dağılmış, yüzü parça parça olmuştur. Yüzün, edebiyatta genellikle ruhu temsil ettiği düşünülürse Nuriye Hanım'ın ruhunda kapanması mümkün olmayan bir gedik açılmıştır. Nuriye Hanım, aynaya taş atarak ona çizilen alanın dışına çıkmak ister, zira annesinin oluşturmak istediği suretten, yani aynada gördüğü imgeden memnun değildir; ancak annesinin onun için tasarladığı imgeden kurtulmaya çalışırken olanı da kaybetmiş, ne olduğu belli olmayan, parçalı ve dağınık birçok imgenin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dışarıdan bakıldığında tutarlı ve bütünlüklü bir yapı sergilemesine rağmen Nuriye Hanım'ın zihni ve kalbi arasında derin bir bölünme söz konusudur, bu da aynaya yansır. Yazarın aynayı romanda yoğunlukla kullanmasının nedeni bu olmalıdır.

Nuriye Hanım, bütünlüğe yeniden ulaşma arzusundadır, ancak bunu nasıl yapacağını bir türlü bilemez. Annesinin onu şekillendirdiği gibi başka birinin de onu başka türlü şekillendirebileceğine inanır; bu gücü kendi içinde hissetmediğinden dışarıdan bir müdahale bekler. Bununla birlikte her ne kadar değişime hazır olsa da annesinin kökleşmiş etkisinden kolay kurtulamaz. Bu yüzden aynaya bakmaktan korktuğu da olur; Sahir Kırtaç'dan, daha doğrusu onun etkisinden, anılardan kaçmak için aynadan kaçır. Yine de kısa bir süre sonra aynaya bakmadan, düşünmeden edemez. Sahir Kırtaç'ın sözlerini ayna karşısında düşünür:

*Ah nasıl yalnızım, nasıl nasıl! Yataktan inip, örtüler arkasında sürükleyerek, yarı çıplak aynanın önüne yürüdü. Durup baktı dikkatle dağılmış saçlarına, boyasız yorgun yüzüne, çıplak omuzlarına! Sonra birdenbire yazarın sesini duyar gibi oldu.*

*-Kaç türlü yüzü var insanın?*

*Benim kaç türlü yüzüm var? Herkesin bildiği Nuriye hanımın yüzü, Nihat beyin karısı, Alinin, Fatoşun annesi Nuriye hanımın yüzü, sabahları pencereleri açan, elbiseleri güneşe çıkararak, çocukların yataklarını yapıp gizliden kâğıtlarını karıştıran kötümser, yorgun, meraklı bir başka kadının yüzü! Nuriye hanım, işte şu bildiğimiz Nuriye hanım! Güliyordu hafiften aynadaki yabancıya. Sonra çocuklarını seven, çocuklarına yakın Nuriye hanım, çocuklarına kızan, küfreden, onlardan kilometrelerce uzak Nuriye Hanım, insanlardan kaçan, onları umursamayan, kaçıkça korkan Nuriye hanım! Kaç taneydi bunlar kaç tane! Saymakla bitmezdi belki de! Bir hayal sevdanın anıları ile gençliğini yitiren, sevdalısını bulunca koynunda ağlayan Nuri hanım!*

*Aynanın karşısında elleriyle yüzünü kapadı, ağlamaya koyuldu. Oysa giyinmek gerekiyordu. Sahir Kırtayın yanına gitmek, kalabalığın arasına çıkmak gerekiyordu. Korkuyorum! diye mırıldandı, korkuyorum! Kamaranın ortasında o zavallı çıplaklığı ile kendini görmekten, sevdadan, insanlardan iğreniyordu. Biraz sonra sarışın, yumuşak bakişli bir kadın geçecekti koridorlardan. Biraz sonra onun yüzüne mutlu, sevda dolu gözlerle bakması gerekecekti. Hepsi inanacaklardı Nuriye hanımı gördüklerine. O da inanacak, o da gözlerimde sevdayı görecek, gördüğünü sanacak! Seviyorum onu! diye, yüksek sesle tekrarlardı kendi kendine. Sesinde inançtan çok öfke vardı. İçinde bir ses: Sen ne istediğini bilmiyorsun kızım! diye, bağırıverdi birdenbire. Aynadaki yüzünden korkup geri çekildi hemen.*

[...]

*Kamaradan çıkmadan önce bir baktı kendine. Beni beğenecek mi, yeniden sevecek mi? Ne karışık duygular bunlar, neden korkuyorum onu kaybetmekten! Belki kadınların bir türlü kurtulamadığı o beğenilme, öğülmeye düşkünlüğü! Aynada boyalarla cilâlanmış parlayan, sarışın, alımlı bir kadın gülüyordu. Kötülemedim, daha kötülemedim! (ss. 118-120)*

Hayatındaki insanların, üzerinde yaratmış olduğu baskılardan bunalan Nuriye Hanım, Sahir Kırtay'ın sorusuyla içine sıkışmış olduğu çemberi bir kez daha sorgulamaya başlar. Her yüz bir ruh, bir kimlik demekse kimdir Nuriye Hanım? Onu o yapan değerler nelerdir? Görevleri mi arzuları mı onu daha doğru tanımlar? Hangi kimliği onun özüdür? Nuriye Hanım romanda defalarca aynaya bakar, ancak bu kadar derin bir bakış diğerlerinde söz konusu değildir. Onun böyle bir sahnede aynanın karşısına yarı çıplak vaziyette çıkması son derece anlamlıdır. Nuriye Hanım, bir yandan özünü, gerçek kimliğini ararken acımasızca eleştireldir -elbiselerinden soyunur-, öte yandan kendisini tamamen bırakıp onu tanımlayacak gerçek bir "anlam"a ulaşamaz, bu güçten yoksundur -tamamen soyunamaz. Nitekim kısa bir süre sonra ağlamaya başlar ve giyinmenin gerekli olduğu kanaatine varır; yani ona biçilen toplumsal rolleri, verilen ödevleri kabul eder. Zira korkar; arzularını herkesten önce o kabul edemediği için, toplumsal rolleri içtenlikle benimsediği için aynada kendisini çıplak görmekten hoşlanmaz. Sonuçta, nefret ettiği annesinin rolünü oynamaya devam eder. Olduğu gibi değil, "olması gerektiğine inandığı gibi" görünerek kamarasından çıkacağından ve rolünü gayet iyi yapacağından emindir. Diğerlerinden önce kendisini ikna etmesi gerektiği için aynaya bakarak, yani kendisine seslenerek "Seviyorum onu!" diye bağıırır. Sesindeki öfke -aynı zamanda inançsızlık- kendisini hiçbir kimlik altında doğru düzgün tanımlayamamasından kaynaklanır. Sahip olduklarıyla yerleşmiş düzenini terk etmekten korkar. Arzuları ve alışkanlıkları arasında gidip gelirken aynanın karşısından korkuyla bir anda geri çekilir. Bir yandan düşünmeye devam etse de banyo yapıp hazırlanır;

kamarasından çıkmadan önce aynada tekrar kendisine bakar. Süslenmiş hâliyle kendisini genç ve alımlı hisseder, beğenileceğinden emin adımlarla kamarasından çıkar. Kamarasında kaldığı süre boyunca ayna karşısında onu yıpratın düşüncelerle boğuşsa da insanların arasına karışacağı zaman, maskesini takarak hiçbir şey yokmuş, her şey normalmiş gibi “göstermek” amacıyla aynadan faydalanır. Dolayısıyla hem hayatını sorgulamak, kendisini tanımak ve yeniden tanımlamak için hem de tüm bunlar olmuyormuşçasına, sadece “genç ve güzel” görünmek için aynaya başvurur. Bir süre aynayı yalnızca süslenmek maksadıyla kullanır. Kendisini sevdiğine inandığı dönemde her fırsatta aynada kendisini seyrederek, kırışık yüzünden ve ışık dolu gözlerinden memnundur, mutludur; arada pudralanıp saçlarını düzeltir. Ne var ki saplanıp kaldığı düşüncelerden tamamen kurtulması mümkün değildir. Aynaya yine onun zihnini meşgul eden isimler yansır; çocuklarını düşünmeye başladığında aynadaki imgesi yeniden yaşlı ve yorgun bir kadına dönüşür: “*Boyaları uçmuş, solgun yüzünü seyrediyordu Nuriye hanım aynada. Eski hikâyelerdi bunlar. Neden düşünüyorum neden anıyorum yeniden!*” (s. 188) Nuriye Hanım’ın kendisini bir genç bir yaşlı hissetmesi tamamen duygusal değişimine bağlıdır. Aynadaki imgesi de buna göre değişir. Aynadaki hiçbir imgesini tam anlamıyla benimseyemediği için aynada sürekli yabancı birini görür:

*Onlar için yaşadım! Dedi, Nuriye hanım yüksek sesle. Aynadaki o solgun yüzün değişmesini, bir şeyler söylemesini bekledi. Yalan söylediğini bile bile tekrar etti: Onlar için yaşadım, yalnız onlar için!... Onlar çok daha önce anlamış olmalıydılar. Hiçbir şey için yaşamadığımı, yalnızca yaşar gibi yaptığımı! Oyalandırdım. Evle, onlarla, kitaplarla... Kozasının içinde ipeğini örüyordu usanmadan. Yumağı sarıyordu kime vereceğini ne yapacağını bilmeden... Kalbim sınımsız ve kimsem yoktu verecek, bunu düşünüyormusun sen! Aynadaki yüzde şaşkınlık, korku vardı şimdi. Uyanmıştı gözler iyicene. (ss. 188-189)*

Kendisini çocuklarına adanmış gibi gösteren Nuriye Hanım, aslında böyle olmadığını, arzularını bastırıldıkça yitirdiği anlamı yeniden bulmak için onlara sarıldığını itiraf eder. Yine yüksek sesle kendi kendine konuşurken çocuklarının bile inanmadığı bu duruma inanmaya çalışır. Çocuklarının gerçeği ondan daha önce anladıklarını düşünür. Kendisiyle yüzleştikçe, iç dünyasını açığa çıkardıkça hem şaşırır hem de korkar. Ayna, onun kendisini tanıması için bu noktada elzemdir. Nuriye Hanım, ruhundaki çalkantıları somut olarak aynadan takip eder; zira ruhunda olan biten her şey bedenine de yansır.



Aynaya baktıkça kendisine daha çok hâkim olmaya başlar ya da öyle olduğunu zanneder. Bunda arzularının peşinden gitme kararı almasının da payı vardır; nihayet bir karara varmış olmanın verdiği rahatlıkla çocuklarının yüzleri aynadan silinmeye başlar:

*Ali ile Fatoşun genç yüzleri uzaklaşıyor, siliniyordu yavaştan. Nuriye Hanım, aynada bütün dikkatini kaşlarına vermiş onları boyuyordu. Çocukken, yıpranmış okuma kitaplarında boyayıp renklendirdiği resimlere benzetti yüzünü. Çizgiler kalınlaşıyor, renkler parlamaya başlıyordu aynada. Güliyordu Nuriye hanım. Kozanın içindeki böcek! Kızmiyordu çocuklara artık. Onları oldukları gibi kabullenmeye çabalıyordu. Doğru, suçun çoğu bende, yalnızlığımı unutmak için araç oldular elimde. Yatırtmaya çalışıyordu içindeki kuşkuları. Bir şeyleri unutmuş gibiyim, önemli işlerim varmış da başaramamış gibi! Ödevini yerine getirememiş yeteneksiz bir insan. İşte buyum! Onlardan korktuğumdan kaçıyorum biraz da, bu yolculuk kurtulmak için kötülüklerden, her yandan saran boşluklardan, karanlıklardan!...*

*Aynada süslü püslü bir kadın güliyordu zorlayarak kendini. Bir çok kusurlar kremlerin, pudraların altına saklanmış, yok olmuştu. Gözlerde umut parlıyordu hafiften. Çok değiştim yola çıktığımdan beri! Yıllardanberi ilk defa sağlam ve güvençli basıyordu yere. Yüreğim hafif, yüreğim korkusuz! Sevinç rüzgarı inceden uçuverdi başının üzerinden. Aradığı şeyi iyi biliyordu artık. Uzakta değildi hem de. Sevmek gerekiyordu dünyayı, insanları! (ss. 190-191)*

Alıntıda dikkat çeken en önemli husus, karakterin hareketleriyle anlatıcının söylediklerinin uyuşmamasıdır. Karakter, kendisini tamamlamak üzere olduğunu hisseder; romanın başında aradığı ve beklediği şeyi/kişiyi nihayet bulmuştur. Oysa anlatıcı bazı ayrıntılarla işin özünde tam olarak böyle olmadığını, Nuriye Hanım'ın duygusal bir yanılsama içinde olduğuna işaret eder: Nuriye Hanım'ın zorla gülüşü, kremlerin altına saklanan kusurlar... Buna bağlı olarak Nuriye Hanım'ın nihayet ona musallat olan insanları aynada görmekten yavaş yavaş kurtulmaya, sadece kendisini görmeye başlaması da yanılgıdan ibarettir; zira bu durum geçicidir, bir süre sonra diğer insanların yüzleri yine aynada belirmeye başlar. Nuriye Hanım, “[a]ynada kül rengi yanaklarına, çekilip, incelmış burnuna, hafiften şişmiş gözlerine korku ile bak[ar]” ve ihtiyarladığını düşünüp üzülür (s. 264). Bu yanılgıda aynanın payı önemlidir; Nuriye Hanım bütün dikkatini aynadaki yansımasına verir, özenle boyanıp süslenerek aslından uzaklaşır. Sonra da aynadaki yansımasını esas alır. Nihayet bir karar vermiş olmanın, yıllarca ertelemiş olduğu bir kararı gerçekleştirmeye yaklaşmanın sağladığı huzurla doludur. Kamarasından çıkmadan önce aynaya güvenle ve inançla bakar, kendisini beğenir. “Bir genç kız gibi taze” ve “güzel” olduğunu düşünür (s. 192). Nuriye Hanım'ın ne zaman güvensizliğe düşse hemen aynada süslenmeye koyulması bu bağlamda tesadüf değildir:

*Tam teslim olduğunu kabullendi kendikendine. Gene de onun kolundan çıkacak gücü bulabildi. Gözlerinde yüzünde, yürüyüşünde yaşını vuruyordu açığa olduğu gibi. Holde, aynanın önünden geçerken gördü bunu. Yıldızları dökülmüş eski bir eşya gibi! diye düşündü. Bir yaştan sonra yorgunluk, sarsıntı yıkıyordu insanı.*

*Masaya oturduğunda pudrierini çıkardı, pudralanmaya koyuldu hemen. Saçlarını düzene koydu telaşlı. (s. 200)*

Ayna, Nuriye Hanım için gençlik iksiri gibidir, gençlik arzularını canlı tutmak ve onları yaşadığına emin olmak için sık sık aynaya bakmak zorundadır. Bununla birlikte ayna, ona aynı zamanda çoktan yaşlandığını da söyler. Ne maddi ne de manevi açıdan yıprandığını kabul etmek istemeyen Nuriye Hanım, aynayı sustururcasına ya da aynanın gözlerini bağlarcasına yine ona sığınarak gençleşmeye çalışır. La Belle'e göre, kadın "gençliğin araçlarını kullanarak dış görünüşünü ruhsal imgesine biraz daha yaklaştırabilir."<sup>556</sup> Nuriye Hanım da gençliğe yaklaşma arzusuyla maskesini telaşla yeniler. Ne durumda olduğunu içten içe bilse de -tıpkı annesi gibi- olduğundan farklı görünme arzusunu yenemez. Buna benzer sahneler romanda birkaç kez yinelenir. Sahir Kırtay'ın ani ölümünden sonra bile acısını gizlemek ve hayatının kaldığı yerden devam ettiğini göstermek için de aynayı benzer şekilde kullanır, vapurdan inmeden önce "kızarmış gözlerinde pudra pomponunu dolaştır[ır]." (s. 342) Aynanın böyle birbirine tamamen zıt çift taraflı işlevlerle kullanımı karaktere derinlik katar; Nuriye Hanım, tipik bir yaşlılık krizindeki kadın ya da basitçe kocasını aldatan kadın olmaktan öte, arzularıyla ödevleri arasında sıkışan, çelişkilerinin ve iç çatışmalarının farkında olan, hapsediği dünyanın sınırlarını aşmaya çabalayan, korkuyu ve mutluluğu aynı anda hissedebilen çok boyutlu bir kişiliktir. Bu durum, romanda defalarca birbirine benzer şekilde tekrarlanan ayna sahnelerinin sayısının fazlalığını açıklar.

Romanda aynanın çok önemli bir rolü olduğu, Sahir Kırtay'ın Nuriye Hanım'ı aynadan kopamamakla itham etmesiyle tamamen aşık kılınır:

*-O zamanlar söyledim sana şu aynayı kır, kurtul diye Nur! Yapamadın bir türlü! Gene de öylesin. Aynanın önünde kendine çeki düzen vermek, duygularını, düşüncelerini, sevdanı onarmak için. Çocukların, kocan, hatta ben bile o aynanın içinden geçerek sana vuruyoruz. Sevdiklerini istediğin gibi göstermeyen, çarpık çurpuk keserek, bölerek yansıtan aynayla uğraşı dur! Bir insanın mutluluğa erişebilmesi için aynaya bakacak zamanı olmamalı Nur! Aynadan geçirmeden, parlatmadan biçimlemeden sevmeli çevresindekileri, oldukları gibi. Yaşayabilmeli aralarında, çatışmalarının, kavgalarının, gürültüsünde. Belki o zaman ihtiyarlığı, ölümü unutmak kolaylaşır. Kendini*

<sup>556</sup> La Belle, *Herself Beheld*, s. 96.

*unuttuğun kadar dünyanın hiçliğini, kötülüğünü de unutu[r]sun. Bu ayrı konu, ama gene de bizim konumuz sayılır. Senin kendine dönük yanın beni sana düşman etti çabucak belki, yoksa insan o kadar sevdiği birini koparıp atar mı zorla kendinden... (s. 295)*

Nuriye Hanım, hayata sadece aynadan bakacak derecede aynaya bağımlıdır. Burada metaforik bir anlam söz konusu olmakla birlikte Nuriye Hanım aynaya fiziksel olarak da müpteladır. Dolayısıyla aynayı hem gerçek hem de metaforik açıdan değerlendirmek gerekir. Yukarıda uzun uzun açıklanmaya çalışıldığı gibi Nuriye Hanım, aynada sadece kendisini görmez; hayatında mühim bir yeri olan herkes onunla birlikte aynaya yansır. Hatta Sahir Kırıtay'ın da dikkat çektiği gibi, Nuriye Hanım insanları önce aynada görür. Üstelik bu ayna, doğru yansıtan bir ayna değildir; “*sevdiklerini istediği gibi göstermeyen, çarpık çarpuk keserek, bölerek yansıtan*” bir aynadır. Nuriye Hanım, etrafındaki insanları kafasındaki belli süzgeçlerden geçirerek değerlendirir, onlarla ilişkileri de bu çerçevede belirlenir. Sahir Kırıtay'a göre, Nuriye Hanım hayata aynadan baktığı için doğrudan hayatın içine karışamaz, insanları aynadan seyrettiği için onlara gerçekten temas edemez. Kimseyi kendi hâlinde göremez, çünkü önce kendisi vardır. Bu yüzden, bir türlü gerçekten mutlu olamaz; yaşlılık ve ölüm endişesinden kurtulamaz.

Sahir Kırıtay'ı dinledikten sonra aynanın kendisi için önemini ilk kez düşünmeye başlayan Nuriye Hanım, “[*kendini*] *seyredip beğenerek, dünyayı kötöleyerek*” aynanın karşısından ayrılmadığı ithamı karşısında sarsılıp ağlamaya başlar (s. 295).<sup>557</sup> Sahir Kırıtay, Nuriye Hanım'ı “*aynanın önünden koparıp alabil[eceği]*”ni, ancak onu kurtarmak yerine ondan kaçtığını söyler (s. 295). Demek ki Nuriye Hanım'ın kurtarılmasının gerekliliği sadece Nuriye Hanım'ın düşüncesi değildir. Nuriye Hanım'ın roman boyunca beklediği kurtarıcının Sahir Kırıtay olduğu zaten bellidir, ancak onu neyden kurtaracağı da böylece ortaya çıkmış olur. Nuriye Hanım hayatındaki sorunların neden kaynaklandığını, insanların ondan neden kaçtığını bir anda idrak etmiş gibi

<sup>557</sup> Sürekli aynaya bakmak Nuriye Hanım için olumsuz bir anlam taşır. Zira kızı Fatoş'la ilgili düşüncelerinde kızını çoğu zaman ayna karşısındaki hâlleriyle hatırlayan Nuriye Hanım, aynaya bakarak “*güzel sarı saçlarını çekiştire çekiştire tarayıp kabart[an]*” (s. 74) kızını küçümsemek ve kötölemek için onun çok küçük yaştan beri aynaya düşkün olduğunu, kendisini pek beğendiğini söyleyerek “*Kişiliği var mıydı kızın gerçekten?*” diye sorar (s. 158) Nuriye Hanım'ın gözünde kızı kişiliksizdir ve görünüşten ibarettir: “*Aynanın önünde kırtan, Parise kaçıp gitmek için fırsat gözleyen şu toplumcu küçük hanıma bakın hele siz! Şu Memonun küçük papağanına bakın!*” (s. 22) Oğlunu överken kızını sürekli yeren Nuriye Hanım için kızının aynaya bakış şekli ve sıklığı, onun kofluğunun en önemli işaretlerinden biridir. Fatoş, sadece Nuriye Hanım'ın düşünceleri vasıtasıyla tanıtıldığı için onun aynaya bakışında hiçbir derinlik bulunmaz. Peride Celâl'in tezde incelenen diğer romanlarında olduğu gibi burada da, ayna ana kadın karakterlere derinlik katmak için ne kadar önemli bir rol oynuyorsa aynı derecede de romanlardaki diğer kadınların kofluğunu ve değersizliğini göstermek için kullanılır.

hisseder. Ne var ki bu *epifanik* an, Nuriye Hanım'ın değişmesini sağlayacak kadar güçlü değildir. Sahir Kırtay'la konuşmaya devam ederken bir ara çantasından cep aynasını çıkarır:

*Çantasını açtı, önemli bir şey yaparcasına, pudralanmaya koyuldu. Ağlamaktan kızarmış gözlerinin üzerinden ellerini geçirdi yavaşça. Gülmeye çalışarak,  
-Gene de aynaya bakıyorum! dedi.  
-Seni yaraladım! dedi yazar yavaşça. Kızdın bana biliyorum...  
-Yok canım! (s. 296)*

Nuriye Hanım yorgunluğunu, yaşlılığını, üzüntüsünü saklamak için nasıl daha önce defalarca aynaya bakarak hazırladığı bir maskenin arkasına gizlendiyse yine acısını gizlemek için aynadan medet umar. Aynaya bağımlılığından, bunun ona ve sevdiklerine verdiği zarardan konuşulurken yapılan bu davranış Nuriye Hanım'ın kolay kolay değişmeyeceğinin göstergesidir. Her ne kadar Nuriye Hanım, “*Aynayı kıralım beraber Sahir... Biliyorum, ancak seninle olabilir bu... Her şeyi bırakacağım.*” (s. 296) diyerek Sahir Kırtay'dan açıkça yardım istese de, “*aynaya bakmadan yaşayacağım, kendimi görmeye vaktim olmadan*” (s. 318) düşüncesiyle buna bir süre gerçekten inansa da arzuladığı değişim gerçekleşmez. Sahir Kırtay'ın ani ölümü, Nuriye Hanım'ın umutlarının sönmesine ve hayatına eskisi gibi devam etmesine neden olur.

## Ş. ATTİLÂ İLHAN

### 1. *Sokaktaki Adam* (1953)

Attilâ İlhan'ın ilk romanı olan *Sokaktaki Adam*,<sup>558</sup> sonraki romanlarında karşılaşılan imgelemin, anlatım tekniklerinin, dil ve üslup özelliklerinin prototiplerini barındırır. Bu durum İlhan'ın kadın karakterleri için de geçerlidir. Romanda ana karakter Hasan'ın etrafında bulunan üç kadın -Meryem, Ayhan, Hrisula-, İlhan'ın sonraki romanlarında yer alan kadınlarla birçok noktada benzer özellikler taşır. Daha çok cinsellikleri ile öne çıkan kadınların aynaya bakışları da bu doğrultuda benzerdir. İlhan'ın romanlarında ideal kadınlar zihinlerinin işleyişi, iletişim kurdukları kişilerle ilgili seçimleri, belli bir ülkeye bağlanışları ya da en azından bağlanma çabaları sayesinde belli bir noktaya kadar derinlik kazansalar da cinselliğiyle ön plana çıkan

<sup>558</sup> Attilâ İlhan, *Sokaktaki Adam*, 1. b., Ankara: Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Kitapları, 1953. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

kadınlarla görselliğe önem vermeleri itibarıyla aynı zeminde buluşurlar; bu da kadınların genel olarak aynayı kullanımında edebiyatta yaygın olarak karşılaşılan tipik ayna-kadın ilişkisinin yeniden kurulmasına neden olur.<sup>559</sup> *Sokaktaki Adam*'daki üç kadının da aynayı kullanış amacı birbirine çok yakın olup bu yakınlık, *Kurtlar Sofrası* romanındaki kadınların aynayı kullanma nedenlerinde de gözlemlenir.<sup>560</sup>

*Sokaktaki Adam* romanının etkin kişilerinden olup aynaya bakanlardan biri fahişlikle geçimini sağlayan Meryem'dir: “*Meryem büyük kristal aynanın önüne oturmuş kaşlarını alıyor. Ayna buzlu ve soğuk. Kadının bir bacağı kalçalarına kadar sabahlığından dışarıya çıkmış. Şehvetli, küstah obur bir bacak. Yağmur yağıyor ve Meryem mühim işine devam ediyor; ikide bir yüzünü buruşturuyor; kaşlarını çatıyor, yahut bir şeye şaşmış gibi hayretle kaldırıyor.*” (s. 105) Meryem, aynayı kişisel bakımını ve makyajını yapmak için kullanır. Bunu büyük bir ciddiyetle ve özenle yapar. Meryem'in geçimini temin etmesi için bedeninin görünüşü son derece önemli olduğundan ayna karşısında geçirdiği vakit aslında işinin bir gereğidir. Onun gibi fahişe olan arkadaşı Hrisula da, “*aynanın karşısında, saçlarını tara[yarak]*” (s. 111) aynayı aynı maksatla kullanır. Amaç, kendilerini erkeklere beğendirmektir, çünkü geçinmeleri için gerekli olan ekonomik imkânları onlara erkekler sağlamaktadır.

Romanda aynaya bakan kadınlardan biri Hasan'ın âşık olduğu, eski sevgilisi Ayhan'dır. Ayhan, kendisinin anlatıcı olduğu bölümde Hasan'ı göreceği zaman yaptığı hazırlığı şöyle anlatır:

*Bir görseydin halimi, yukarda: bir kere saçlarımla dert oldum, ortadan ayırıyorum, olmuyor, yandan ayırıyorum, olmuyor; bir gün evvel de yıkanmıştım, cadaloz gibi kabarıyorlar mı sana? Ah Yarabbi deli olacağım! Halbuki mutlaka Hasan'ın beni düşündüğü gibi olmak istiyorum: tıpkı onun düşündüğü gibi. Eskiden bana ne derdi biliyor musun, Hasan: -İstirap çekmiş bir hâlin var, derdi, bombardıman yaşamış bir çocuğa benziyorsun. Hep böyle garip sözlerini hatırlarım. Daha neler söyledin. Sustuğu, dargın baktığı*

<sup>559</sup> Attilâ İlhan'ın romanlarında erkek karakterler de aynaya çok sık bakar, ancak –“Aynaya Bakan Erkekler” bölümünde de görüleceği gibi- kadınların ve erkeklerin aynaya bakışları birbirlerinden belirgin çizgilerle ayrılır.

<sup>560</sup> Attilâ İlhan'ın ikinci romanı *Zenciler Birbirine Benzemez*'de aynaya bakan kadın karaktere rastlanmaz. Bununla birlikte *Kurtlar Sofrası* romanındaki kişilerin çok büyük kısmı, aynı zamanda yazarın daha sonra “Aynanın İçindekiler” başlığı altında yayımlayacağı roman serisinin karakterleridir; yani, yazar *Kurtlar Sofrası*'ndaki kişileri sonraki romanlarında işlemeye devam etmiştir. Buna bağlı olarak, Attilâ İlhan'ın -zaman açısından tezin kapsamı dışında kalması nedeniyle bu çalışmada incelenmeyen- 1972'den sonra yazdığı romanlardaki kadın karakterler öz itibarıyla büyük oranda birbirlerine benzemeye devam ederler. Yeni eklenen kişiler için de bu yargı kapsayıcılığını önemli oranda korur.

*zamanlar bile hep birşeyler söylerdi. Saçlarımı tekrar ıslatıyorum, yeniden aynanın karşısına geçiyorum. Elimde tarak. Bir kulağım hep kapıda. Şimdi zil çalacak. Sonra hayalimden onunla karşılaşıyorum. Geçen defa ki, o kadar âni oldu ki. Şimdi kendimi hazırlamalıyım. Zil çalmıyor ve saçlarım bu defa tel tel alınma yapıyorlar. Ay çıldıracağım! (ss. 189-190)*

Ayhan, yaşadıklarını ve duygularını okurla konuşuyormuşçasına dile getirir. Hasan'la uzun bir aradan sonra yeniden karşılaştığı zaman heyecanlanmıştı, tekrar görüşmek için sözleşince bu kez özenle hazırlanmak, ona güzel görünmek ister. Bir önceki karşılaşmalarında hazırlıksız yakalandığını düşünür ve Hasan'ın onu beğenmeme riskini ortadan kaldırmak için buluşmadan önce itinayla hazırlıklarını tamamlamaya çalışır. Bu hazırlık görsel bir sunumdan ibarettir. Bu nedenle saçlarına istediği şekli vermek için ayna karşısında epey uzun zaman harcar. Ayhan, sosyoekonomik ve kültürel açıdan Meryem ve Hrisula'dan farklı bir sınıfa aittir, ancak onun kendisini bir erkeğe beğendirip erkeği kendisine bağlama (aynı zamanda erkeğe bağlanma) çabası ve buna koşut olarak aynayı kullanma amacı onlarla ortaktır. Hasan'ın, Ayhan'ı terk etme gerekçesi olarak onun toplumsal değerlere ve geleneksel yaşam tarzına bağlılığını ileri sürdüğü düşünülürse Ayhan'ın karakteri en nihayetinde hayattaki asıl amacı evlenip barklanmak olan, bu yüzden süslenip kendisini hoş göstermeye çabalayan "tipik bir kadın" olarak çizilmiştir. Hakan Sazyek de Ayhan'ı, Hasan'ın bakış açısına göre "*geneli temsil eden sevgili tipi*" olarak tanımlar.<sup>561</sup> Kadının zihinsel açıdan boş ve yalnızca görsel bir objeye indirgenerek karakterize edilmesi İlhan'ın romanlarında sıklıkla karşılaşılan bir durumdur.

## **2. Kurtlar Sofrası (1963)**

Attilâ İlhan, üçüncü romanı *Kurtlar Sofrası*'nı 1954-1961 yılları arasında yazar, 1963 yılında iki cilt olarak yayımlar.<sup>562</sup> *Kurtlar Sofrası*, önceki iki romandan birçok açıdan ayrılır. Öncelikle ilk iki romanda konu daha bireysel bir düzlemde işlenirken *Kurtlar Sofrası*'nin merkezinde toplumsal meseleler vardır.<sup>563</sup> Buna bağlı olarak farklı

<sup>561</sup> Hakan Sazyek, "Atilla İlhan'ın Sokaktaki Adam'ı: Hasan", *Kitap-lık*, S. 133 (Aralık 2009), s. 96.

<sup>562</sup> Attilâ İlhan, *Kurtlar Sofrası*, 1. b., İstanbul: Ataç Kitabevi, 1963; Attilâ İlhan, *Kurtlar Sofrası* (2. Cilt), 2. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1975. (Alıntılar bu baskıdan olup cilt ve sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>563</sup> Bu durum, Attilâ İlhan'ın edebiyat anlayışındaki değişimden kaynaklanır. İlhan, Batılı ve yerel kaynaklardan beslenerek kendine özgü bir "toplumcu gerçekçilik" anlayışı geliştirir. Buna göre

kesimlerin temsil edilmesi bağlamında karakter kadrosunun genişliği ve yan olaylar açısından *Kurtlar Sofrası* daha zengin bir görüntü sergiler. Ayrıca önceki iki romanda ana karakterler erkek olup psikolojik açıdan yerini tam olarak bulamama nedeniyle arayış içindeyken bu romanda ana karakter Ümit, bir kadındır ve arayış içinde değildir. Zihni Keleşoğlu isminde zengin bir işadamının tek çocuğu olan Ümit, içinde yetiştiği aile çevresinin yaşam tarzıyla sevgilisi Mahmud'un hayat görüşleri ve politik duruşu arasında bir süre bocalar, politik açıdan kimliğini belli bir yörüngeye oturtmaya çalıştığı için kişiliği fikrî olarak oluşum aşamasındadır. Bu bakımdan, *-Sokaktaki Adam* romanında kurulan ayna-kadın ilişkisi devam etmekle birlikte- Ümit'in aynaya bakışı diğer kadınlardan bu süreçte bir yerde farklılaşır. Nişanlısı olarak saydığı Mahmud'un zalimce öldürülüşü,<sup>564</sup> onu derinden sarsar. Zengin bir iş adamı olan babasının ona sağladığı maddi imkânları geride bırakmaya karar vererek Mahmud'un hayata bakışını sahiplenip onun kitap çalışmalarına devam etme kararı alır ve kendisine yeni bir yaşam biçimi belirlemeye çalışır. Bu kararı verebilmesinin arkasında, daha önce Fransa'da kaldığı dönemde benimsediği hayat tarzı ve orada tanıştığı arkadaşları Gianna ve Gerda'nın onda yol açtıkları fikrî dönüşümün etkisi vardır. Yine de Ümit'in,

---

sanatçı, eserlerinde toplumsal sorunlara işaret etmeli ve onlara çözümler önermelidir. (Attilâ İlhan'ın benimsediği toplumcu gerçekçi anlayış için bkz: Bilgin Güngör, "Attilâ İlhan'ın Özgün Toplumcu- Gerçekçilik Anlayışı: 'Sosyal Realizm'", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C. 12, S. 25 (2019), ss. 188-202; Attilâ İlhan, *Gerçekçilik Savaşı*, 1. b., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.) İlhan, *Kurtlar Sofrası* ile nüvesini oluşturduğu bu anlayış çerçevesinde sonraki eserlerinde daha sistemli şekilde Türk toplumunun sosyal, siyasal ve ekonomik meselelerini işlemeye başlar, ancak bireyi hiçbir zaman arka plana atmaz. Yakup Çelik'in İlhan'ın şiirleri için yaptığı değerlendirme romanları için de geçerlidir: "*Toplumcu gerekçi yapıyı, ferde yüklediği fonksiyonlarla sezdirmek yoluna gitmiştir. Bu estetik endişenin ön plana çıkmasına da zemin hazırlamıştır.*" (Yakup Çelik, *Şubat Yolcusu: Attilâ İlhan'ın Şiiri*, 2. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2007, s. 28.) İlhan, bireyi toplumun içindeki konumu itibarıyla ele alarak toplumsal koşulları da gündeme getirmiş olur. Turgut Gögebakan, "Aynanın İçindekiler" serisinde yer alan karakterler için şu tespitte bulunur: "*İlhan, dizide roman kişilerini iki ayrı düzlemde okurun karşısına çıkarır. Roman kişileri, her şeyden önce bir birey olma nitelikleriyle olay örgüsünde yer alırlar. Yazar, roman kişilerinin, üyesi buldukları toplumsal kesim içerisindeki konumunu belirledikten sonra, onların bireysel diyalektiklerini sergilemeye çalışır. Başka bir deyişle, İlhan'ın roman kişileri çift boyutlu bir işlev üstlenirler.*" (Turgut Gögebakan, "Attilâ İlhan'ın Dumanlı Aynasından Yakın Dönem Manzaraları", *Attilâ İlhan Armağanı: Kaptan'a Saygı İle...*, ed. Yakup Çelik, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014, s. 393.) "Aynanın İçindekiler" serisinin öncülü sayılan *Kurtlar Sofrası*'ndaki karakterler de önce birey, sonra toplumsal birer unsur olarak romanda var olurlar. Bu yüzden karakterlerin bireysel ilişkileri, şahsî duygu ve düşünceleri, olaylara verdikleri kişisel tepkiler ile bir yandan iç dünyaları okura sunulurken diğer yandan siyasî görüşleriyle bağlantılı olarak sosyal ilişkileri ve toplum içindeki konumları ile varoluşları tamamlanır. Bununla birlikte İlhan'ın romanlarında karakterlerin *Kurtlar Sofrası*'ndan itibaren belli siyasal ve toplumsal konumları temsil edecek şekilde seçildikleri görülür. Bu da karakterlerin belli kutuplar etrafında toplanmasına yol açar.

<sup>564</sup> *Birlik* gazetesi muharriri olan Mahmud, yolsuzlukla ilgili bir haberin aslını ortaya çıkarmaya çalışırken söz konusu yolsuzluğu yapanlar tarafından tehdit olarak görülüp öldürülür. Mahmud, başı kesik olarak denizde bulunur.

Mahmud'un ölümüyle aldığı yeniden değişme kararı öncekinden çok farklı olup bu kez geri dönüşü olmayan, zor bir sürece girecek olmanın getirdiği kaygıları barındırır. Ayna bu sürece tanıklık eder: "*Aynada yüzünü gördü. Gözleri lüzumundan fazla açılmıştı. Gri sabahın bozuk aydınlığında hem her zamankinden daha büyük ve ciddi, hem daha parlak duruyorlardı. Yine ne renk oldukları doğru dürüst anlaşılmıyordu.*" (2. Cilt, ss. 384-385) Bir eşikte olduğunu bilen Ümit, geleceğe dair planını yaparken geçmişten güç almaya çalışır. İç sesiyle konuşup kendisini ikna etmeye çalışırken aynada yüzünü, daha doğrusu gözlerini görür. İç dünyayı yansıttığına inanılan gözler, Ümit'in o anki psikolojisini olduğu gibi ortaya koyar. "*Gri sabahın bozuk aydınlığı*" ile kastedildiği üzere, ülkenin kötü gidişatı içinde Ümit, aldığı kararlar hayatının mühim bir dönemecinde olduğunu bilincindedir; bu yüzden normalden fazla açılan, ciddi ve parlak gözleri, altına gireceği yükü kaldırmaya hazırlanır. Gözlerinin ne renk olduğunu anlamaması, henüz tam anlamıyla eyleme dönüşmemiş tasavvurlarına ve dinginliğe ulaşamamış ruhundaki çalkantıya işaret eder. Dolayısıyla, hâlâ karar aşamasındadır. Ayrıca, Attilâ İlhan'ın romanları üzerine doktora tezi hazırlamış olan Sema Özher'in de işaret ettiği gibi, Ümit'in gözlerinin renginin belirsiz oluşu, onun gelişimini henüz tamamlamamış olmasından da kaynaklanır.<sup>565</sup> Roman, birçok yan olaya rağmen temelde Ümit'in, Mahmud'un adımlarını takip ederek ülke siyaseti hakkında bilinçlenme ve buna bağlı olarak olgunlaşma sürecini işler. Mahmud'un bakışını yansıtan Ümit'in gözlerinin renginin belirsiz oluşunun ya da gözlerinin renginden habersiz oluşunun romanda birkaç kez vurgulanmasıyla fikirlerden etkilenme aşamasından tam olarak eyleyen aşamasına geçemediğinin altı çizilmiş olur. Yukarıdaki sahnede Ümit'in kendisi de aynaya baktığında gözlerinin rengini açıkça seçemez. Aynaya bakarken kendisini Mahmud'un gözünden görüp ona hak vererek safını artık açıkça belirlemesi ve ona göre yaşaması gerektiğini düşünür.

Ümit, hayatına başka bir yön verme şeklinde aldığı kararın sorumluluğunu ömür boyu üstlenmesi gerektiğinin bilinciyle ailesini ve çevresini, onlar sayesinde elde ettiği imkânları terk edip neyle karşılaşacağını tam kestiremediği bir yolda, bambaşka bir benlikle yola devam etmek zorunda kalacağı için zihnini ve kalbini tek bir hedefe, yeni

---

<sup>565</sup> Sema Özher, *Kaptan'ın Aynasından Yansıyanlar: Romancı Yönüyle Attilâ İlhan*, 1. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2009, s. 147. Özher, Ümit'in gözlerinin renginin *Yaraya Tuz Basmak* romanında belli olacağını söyler.



hayatına odaklamaya çalışır; ancak bu kolay değildir. Birileriyle konuşma ihtiyacı duyar, ama etrafında onu anlayacak kimse yoktur. Bu yüzden ona vaktiyle “*güzelliğin, her şeyden önce bir iç kuruluş meselesi*” (1. Cilt, s. 18) olduğunu telkin eden Gianna’ya mektup yazmaya niyetlenir. Mektubu yazmak amacıyla girdiği birahane “*duvardaki aynalarda binlerce defa çoğalarak*” yazmaya koyulur (2. Cilt, s. 410). Attilâ İlhan’ın, ilk iki romanında erkeklerin zihinlerinin karışıklığını ya da bulanıklığını göstermek, böylece onlara derinlik katmak için başvurduğu aynada çoğalan suretler, bu kez Ümit’in zihninin karışıklığına ve “*iç gerginliğine*” (2. Cilt, s. 409) işaret eder.<sup>566</sup> Ümit’in parçalanmış ruh hâli ile aynalarda çoğalan yansımalar birbirine paraleldir, sanki aynalardaki her bir yansıma onun benliğinin birbiriyle çarpışmakta olan kısımlarından birini açığa çıkarır. Aynanın bu iki kullanımı, Ümit’in diğer kadınlardan ayrı bir anlam taşıdığını ve adının da belli ettiği gibi yazarın gelecek için ona dair ümitler beslediğini ortaya koyar. Böylece Ümit, romanın sonunda Tülin Arseven’in de ifade ettiği gibi, “*varlıklı bir ailenin şımarık ve yaşadığı topluma yabancı olan genç kıızı tipinden vatansever ve şuurlu bir gazeteci tipine ulaşır.*”<sup>567</sup> Ümit’in siyasî tercihi, bir olgunlaşma olarak okura sunulur ve okurdan da benzer bir yolu takip etmesi beklenir.<sup>568</sup>

Ümit her ne kadar ideal bir kişiliğe sahip olarak anlatılsa da anlatıcı, Ümit’i soyut bir düzlemde idealleştirmeden, bir kadın olarak onun da aynayı kullanım açısından belli reflekslere ve alışkanlıklara sahip olduğuna dikkat çekip onu diğer

---

<sup>566</sup> İlk iki romandaki aynaya bakan erkeklerin ortak özelliği ikisinin de ana karakter olmasıdır. Ümit’in de ana karakter oluşu dikkate alındığında, karşılıklı aynalarda kişinin bedeninin değil, zihninin çoğalarak yansımaları, yazarın -cinsiyetlerinden bağımsız olarak- ana karakterlerin zihinlerindeki ve ruhlarındaki karmaşıklığı öne çıkararak onlara derinlik kazandırmak istediğini gösterir. Ana karakterlere, diğer karakterlerden ayırt edici bir özellik olarak kazandırılan bu durum, onları daha canlı kılar.

<sup>567</sup> Tülin Arseven, “Attilâ İlhan’ın Romanları ve Romancılığı”, *Attilâ İlhan Armağanı: Kaptan’a Saygı İle...*, ed. Yakup Çelik, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014, s. 326.

<sup>568</sup> *Kurtlar Sofrası*, bu özelliği nedeniyle tezli romandır:

*Tezli roman iyi bilinen bir doktrin ya da düşünce sistemiyle kendini özdeşleştiren bir ideolojik söylem içerir. Bir tezli roman gerçekçi tarzda yazılmış ve bir politik, felsefi ya da dinsel doktrinin geçerliliğini sergileme hedefi doğrultusunda, kendisini okuruna didaktik bir niyetle sunan bir romandır. Tezli romanın en önemli özelliği, açıklamayı hedeflediği tez ya da tezleri ısrarlı, tutarlı ve açık seçik bir biçimde ortaya koymasındır. Böyle bir romandaki öykünün “doğru” yorumu öylesine altı çizilerek verilir ki, bunu kaçırmanın imkânı yoktur.* (Susan Rubin Suleiman’dan çeviren: Erol Köroğlu, “‘Millî Hakikat’ Üzerine Tezler: Attilâ İlhan’ın *Gazi Paşa*’sında Tarihyazımı ile Tarihsel Roman Arasında Sınır İhlalleri”, *Toplum ve Bilim*, S. 109 (2007), s. 169.)

Tezli roman hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel As a Literary Genre*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993. *Kurtlar Sofrası*’nın tezi, Mahmud’un düşünceleriyle verilir. İdeal okurun kendisini Ümit’le özdeşleştirmesi ve Mahmud’un düşüncelerinden etkilenip onun gittiği yolu takip etmesi beklenir.

kadınlarla ortak bir paydada buluşturur. Buna bağlı olarak Ümit'in aynaya bakışı, yukarıdaki sahneler dışında bilinçsizce gerçekleşir ve diğer kadınların bakışlarına benzer: Evden çıkmadan önce hazırlanırken “[a]ynada saçlarını tar[ar]” (s. 391), “[s]açlarını başka bir berber aynasında kestirip, gelişi güzel tar[ar]” (2. Cilt, s. 409). Bu iki sahnede de Ümit, aynaya bakarak saçlarını -”gelişigüzel” bile olsa güzelleştirmeye çalışır.

Romanda Ümit dışındaki diğer kadınların aynaya bakışında, tipik ayna-kadın ilişkisi farklı şekillerde yeniden kurgulanarak kadınlar, zihinlerinden çok bedenleriyle var olan varlıklar olarak sunulur. Çok kalabalık bir karakter kadrosuna sahip olan romanda kadınların çoğunlukla benzer bir portre çizmeleri, kadınlarla ilgili -toplumda yaygın kabul gören, İlhan'ın da benimsediği- bir algıyı yansıtır: Kadınlar için “görünmek” önceliklidir, bu yüzden aynaları sık kullanırlar. Romandaki kadın karakterlerden biri olan Aysel, Ümit gibi karşılıklı konmuş aynalar arasında kalır; ancak Aysel'in aynalarda çoğalan yansımaları, Ümit'te olduğu gibi ona romanda ideal bir konum kazandırmaz:

*Aysel tuvaletin ve gardrobun karşılıklı aynaları arasında binlerce idi. Saçları dağılmış, bacakları çıplaktı. Cildinin her yerinde gizli gizli parlıyan ayışıği mavisini baldırlarında daha sıhhatli bir gök mavisine dönüyordu. Uyanır uyanmaz Dünder'ı görüp gününe kötü bir film gibi başlamış; başlar başlamaz da daha kendine yakın, daha iç açıcı bir şeyler yaşamak için onu, pırlıtsız siyah gözlerinin camından adeta kazıyordu. İki aynada kendisini binlerce çoğaltması yoksa bundan mı? En küçük uzay, en küçük zaman parçasını bile kendine ait bir görüntüyle tıkabasa doldurmak; onu, hınzırca vuran ellerini, durmadan şüphelenen beynini çıkarıp atmak! (2. Cilt, s. 492)*

Eski güzellik kraliçesi olan Aysel, güzelliği sayesinde el üstünde tutulacağını ve lüks bir hayat yaşayacağını umarken fuhşa aracılık eden Dürnev'in ve kıskançlıktan onu sürekli döven eski futbolcu Dünder'ın ellerine düşer. Akı, hep güzelliğinin heba oluşundadır. Alıntıda da görüldüğü gibi, karşılıklı aynalarda çoğalan yansımalar onun kendisini ne kadar sevdiğini ve kendisiyle ne kadar meşgul olduğunu gösterir. Kendisi dışında hiçbir şeyin -bilhassa onu zelil edenlerin- zihnini doldurmasını istemez, ama Aysel'in çoğalan suretleri onun zihnini ya da ruhunu değil, sadece bedenini yansıtır. Nitekim, sık sık güzellik kraliçesi olduğunu hatırlayarak yaşadıklarını hak etmediğini düşünüp kahrolur. Bedenini arzuladığı gibi metalaştıramamış olmasına üzülen Aysel, çok sığ bir kadın profili çizer, bu hâliyle ideal bir kadın olabilme potansiyeli taşımaz. Dünder'ı sevmediği hâlde ona duyduğu cinsel arzuları bastıramadığı için kendisinden ve aynalardan

utandığını söylediği zaman (1. Cilt, s. 126) bile aynaya bakamayışı ona derinlik kazandırmaz; çünkü iç dünyasında hiçbir çatışma yoktur, sadece maddi ve cinsî arzular vardır. Eskiden “[m]akyajına dikkat ede[n], yalnız kirpiklerinin rimelini istediğince sürebilmek için uzun uzun aynalara eğilmekten yorulmak nedir bilme[yen]” (1. Cilt, s. 125) Aysel, eskisi gibi özenli ve bakımlı olmasa da, Dünder’la birlikte olduktan sonra aynalardan utandığını söylese de İbrahim’le dışarı çıkacağı zaman hemen “*elinde saç fırçasıyla, aynanın karşısına geç[erek]*” (2. Cilt, s. 571) esasen hiç değişmediğini gözler önüne serer.

Romanda yer alan diğer fahişeler de Aysel’e benzer şekilde, makyaj yapıp süslenmek, dışarı çıkmadan önce hazırlanmak veya güzelliklerini seyretmek için ayna karşısına geçmeleriyle göze çarparlar. Amerikalı Lehman Tractor’s Company şirketinin Türkiye temsilcisi Freddy Mills ve Seyit Sabri’nin oğlu Akın’la birlikte olan Güner, ayna karşısından bir türlü ayrılamaz:

*Güner tuvalet aynasına eğilmiş kaşlarını çizmeğe uğraşiyor. Birinci defa, ikinci defa, üçüncü defa. Dişleriyle kendi dilini hafifçe ısırılmış, gözlerini büyük büyük açmış. Aynaya girecek. Düpedüz girecek. Bütün makyajı tamamlanmış, yalnız kaşları olmıyan yüzü, yatak odasının ılık aydınlığında parlıyor. Dürnev’i duymadan önemli işine devam ediyor:*

*- . . . aa, sert tütüne bayılırım, şekerim!*

*Bir yandan iç hesaplarını: - ... Aysel gelsin görsün. Şaşmışım onun aklına ! Bak bir kere, beş oda, banyo, mutfak! Üstelik kaloriferli de. Mobilyası düzeni takanı, ayrı. Akıllı kız bu Güner, ortaya çıkalı ne kadar oldu, daha dün bir bugün iki: baksana iyice tüyü düzmüş.*

*Güner kırık bir sesle biraz kendine, biraz ona:*

*- Olmadı, diyor. Çok yukardan çizdim bu sefer. Yüzüme bir şaşkınlık ifadesi verdi. Üff, bir terslik var bu sabah.*

*Dürnev: - Dön, diyor, bakayım!*

*Güner’in açık renk gözlerinin çevresinde lácivert rimelli kirpikleri tel tel ayrılmış. Dudakları buğulu ve ağır. Saçları toz toz omuzlarına ve sırtına doğru uçuşuyor. Evet, yukardan çizilmiş biraz kaşları. Dürnev paldır küldür gençlik yıllarına gidiyor: Işıkları ustaca gizlenmiş bir salonda bir tek ve büyük boy aynasının önünde, o ve Clara kaşlarını çiziyorlar. O zamanın modası, incecik, ip gibi çekilmiş kaşlar. Clara ayrıca Japon kaşlarına benzetiyor kaşlarını: hafif çekik.*

*İçerde, salonda bir yerde, radyo ‘dinleyici istekleri’ni çalıyor. Biraz uğultulu, biraz mağdenî bir ses. Sık sık, birbirine eklenen küçük fakat fevkalâde rahatsız edici parazitler. Pencereerde yarı geceden itibaren mutlaka yağmura dönecek bir lodos. Güner, pamukla siliyor alnını, büsbütün ve çırılçıplak kaşsız kalıyor. Yarı yarıya boşalıyor yüzü: yarı anlamını ve güzelliğini kaybediyor sanki.*

*- . . . bu defa da olmazsa eh artık . . .*

*Dürnev, yatağın üstüne oturmuş. Yatak geniş. Tertemiz. Yastık örtüsü, çarşaflar dantelli. Gözlerini kısıyor, yeni ve iyice ayarlanmış bir nefes düğümlüyor yaprak sigarasından, yeniden iç hesaplarına bulaşıyor:*

- . . . ev müsait, yatak müsait, her şey müsait. Güner'i de nasıl olsa razı ederim, etmesine! Bu kadar zamandır tanışırız. İş, o Aykut edepsizini razı etmekte. İster misin gelmem diye tuttursun. Yoo, fazla olur bu kadarı doğrusu.  
Güner bu defa kaşlarını istediği şekilde çizdi. (1. Cilt, ss. 212-213)

Güner, bedeni sayesinde para kazandığı için bedeninin nasıl görüldüğünü önemser. Makyaj, dış görünüşünü istediği şekle sokabilmesini sağladığından ayna önünde uzun vakitler harcamaktan çekinmez. Yukarıda alıntılanan sahnede daha önce tamamen aldırılmış olduğu kaşlarını aynaya bakarak kalemle çizmeye çalışır. Anlatıcı, onun makyajını ne kadar ciddiyetle yaptığını ironik bir dille anlatır. Neredeyse aynanın içine girecek kadar aynaya sokulan, o an sadece makyajını dilediğince tamamlamaya odaklanan Güner için kaşlarını güzel çizebilmekten daha önemli bir şey yoktur. Bu yüzden kaşlarını defalarca silip yeniden çizer. Güner'in ayna düşkünlüğü romanın ilerleyen kısımlarında yine vurgulanır:

*Güner ne yapsın? Saçlarının plâtin tozunu ufak ufak sağına döküyor, olmuyor; soluna döküyor, olmuyor; kendisini, alnında incecik gerilmiş kalem çizgisi kaşları, tek tek ayrılmış lâcivert rimelli kirpikleriyle hangi hayal kurma anında Freddy Mills'in karısı yerine koysa, yerleştiği yerleşeceği bütün amerikan evlerinin renkli amerikan filmlerinde kullanılmış olduğunu görüp şaşırıyor. Yeni ışıklar düşünüyor, durup dinlenmeksizin: Kaşlarını, Freddy'nin hoşlandığı gibi daha sivri uçlu daha ince kalemlerle daha kavisli çizmeyi; kauçuk sütyen kullanmayı, takma kirpik edinmeyi! Sabahları bir türlü kopamıyor aynalardan. Her saat başında yeni bir elbise diktirmeğe başlıyor. Kar yağıyor öyle mi? Kalın, nefli yünlüden bir pantolon giyiyor ayağına, amerikan botlarını geçiriyor; sırtına kürk dökarını, başına yeşil başlığını; bir de yapma incili siyah kar gözlüklerini takındı mı, oldu artık. Beyoğlu'nda onu kim görse:*

- . . . aaa, diyecek. Güner mi o? Ayol ne şık?

*Şık tabii ya! Madam Atina'ya gidiyor. Madam Atina işten anlar gözleri ile dalgalanıp duran kalçalarına bakıp bakıp:*

- . . . bu ne sıklık bole, diyor, Güner?

*O buğulu dudaklarının olgun kızılığını aynalara uzatıyor:*

- . . . bir amerikalıyla, diyor, sevişiyoruz da. (2. Cilt, s. 666-667)

Freddy Mills'le evlilik hayalleri kuran Güner, görünüşüne eskisinden de fazla önem verir, dolayısıyla aynayla bağı daha da güçlenir. Zira, ayna karşısında harcadığı vaktin, özenin meyvesini almıştır. Freddy'le evlendikten sonra kaşlarına onun beğendiği şekli vereceğini, giyim tarzını değiştireceğini, bir sürü şık elbiseler diktireceğini hayal eder. Öz güveni artmıştır. Madam Atina'yla konuşurken dudaklarını şehvetle aynaya uzatıp "bir Amerikalıyla seviştiğini" söylerken, filmlere özenerek düşlediği hayattan bir kesiti canlandırırçasına rol yapar. Ayna, yalnızca makyajını yapmasına olanak sağlayarak kendisine yeni bir görünüş kazanmasını sağlamaz, aynı zamanda ona hayallerini yansıtan camdan bir perde olur.

Güner'in aynaya baktığı ilk sahnede yer alan Clara ve Dürnev de romanda aynaya bakan diğer fahişelerdir. Mavi Dalya Barı'nın sahibi Kâzım'ın âşık olduğu ve kıskançlıktan öldürdüğü Clara, anlatı zamanında hayatta değildir. Romandaki kişilerin hatıralarında adı geçer. Güner gibi makyaja önem veren, bu nedenle aynaya düşkün olduğu belli olan Clara, bu anıların birinde “*durup durup el aynasına eğili[r], parmaklarının ucuyla saçlarını düzelti[r].*” (2. Cilt, s. 610) Clara'nın aynayı kullanışı Güner'le maksadı taşır.

Aysel'in ve Güner'in tanıdığı olan Dürnev, fahişelere aracılık eder. Güzelliğine aşırı derecede düşkündür. Bu yüzden aynalarda kendisini seyretmeye bayılır. Dürnev'i “*ilkın güzelliği ve dosta düşmana karşı güzel olmakta devam etmesi ilgilendiriyor. Ondan sonra yine aynı şey ilgilendiriyor. Daha sonra yine aynı şey. Başka bir şey de ilgilendirmiyor. Önce muhakkak ki güzellik merakı gelir, arkasından da erkek düşkünlüğü ve paraya olan hoyrat sevgisi. Fakat önce güzellik!*” (2. Cilt, s. 424) Dürnev, aynaya baktığında illa güzelliğini görmelidir, ne var ki saçlarını her zamankinden farklı bir renge boyattıktan sonra aynaya baktığında kendisini yadırgar. Saçlarının yeni rengine bir türlü alışamayan Dürnev, aynaya bakıp hem saçlarını üzümlere inceler hem de düşüncelere dalar. Her fırsatta aynaya koşup saçlarına bakar, “*onları başında peruka gibi hissettikçe, huzursuzluğu art[ar].*” (2. Cilt, s. 443) Nihayet genç sevgilisi Aykut'un Dürnev'in gönlünü almak için saçlarını beğendiğini söylemesiyle neşelenir. Aykut'u dinlerken bir yandan “[u]ydurma bir genç kız mahcupluğuyla yarı gözleri aynada” kendisini seyrederek (2. Cilt, s. 444). Her şey yeniden yerli yerine oturur, güzeldir, daha da önemlisi genç bir delikanlı tarafından güzel bulunmaktadır. Ne var ki yaşlanmıştır, genç biri tarafından beğeniliyor olsa da yaşlılık psikolojisinden tamamen çıkamaz. Dürnev, anı yaşamayı seven bir kadındır, geçmiş ve geleceği düşünmekten kaçınır. Aynaya baktığında sadece güzelliğini görür/görmek ister. Zira hatıralar zihnine düştüğünde bilincinden uzaklaştırdığı yaşlılık düşüncesi de kendisini göstermeye başlar. Hatırlamak, geçmişe gitmek demek olduğundan kendisi de dâhil herkesin gençliği gözlerinin önüne gelir. Bu durumda aynadaki aksinin gözüne artık genç görünme ihtimali ortadan kalkar. Bu da onun kendisiyle ilgili güzellik algısına zarar verir. Dürnev sadece fizikî güzele odaklanmaktadır, yaşlılık onun için bedeninin yıpranması, dolayısıyla gözden düşmesi anlamına geldiği için üzücü ve yaralayıcıdır.

Romanda yer alan kadınların bir kısmı Mavi Dalya Barı'nda çalışan şarkıcı ve dansçılardır. Burada Gilda dışındaki diğer kadınlar aynayı öncelikle makyaj yapmak ve süslenmek için kullanır. Asıl adı Ayperi olan ve Gilda karakterini canlandıran Rita Haywort'a benzerliği sayesinde film yıldızı olmak için teklif alan Gilda, anlatı zamanı boyunca aynaya bakmaz. Oysa onunla aynı barda çalışan diğer kadınlar aynayla fazla haşır neşirken o ısrarla vurgulanan güzelliğine ve ifa ettiği mesleğe rağmen aynaya bakarken tasvir edilmez. Barda çalışmaya başlamadan önce, bebeğini sokaklara terk ettiği sabah kendisini aynadaki yansımasından hatırlar. Aynaya yansıyan “*morarmış dudakları*” ve “*üç numaraya vurulmuş saçları*” (1. Cilt, s. 270) ile, bir besleme olarak ne kadar zor şartlar altında yaşadığını, arkadaşı Zehra'ya anlatmaya çalışır. Burada ayna, kişinin kendisini görebilmesini, böylece başkalarına tarif edebilmesini sağlar.

Mavi Dalya Barı'nda çalışan kadınlardan biri olan Athena, film yıldızı olmak isteyen bir dansçıdır. Athena, işi gereği sahne almadan önce ayna önünde makyaj yaparak hazırlanır. Sevgilisi Kılçık Nazım'ın onu bir yönetmenle tanıştıracaklarını öğrenir öğrenmez heyecanla “[ç]antasını aranı[r]. Burnunu pudral[ar]. Küçük el aynasını çıkarıp içine gir[er].” (1. Cilt, s. 96) Heyecanla makyajını tazeler, çünkü kendisini yönetmene mutlaka beğendirmeli ve ondan filmde oynamak üzere teklif alabilmelidir. Bu açıdan makyaj ve ayna, onun güzelliğini tamamlamasına ve kendisini daha iyi hissetmesine yardımcı olur. Anlatıcının tasviri, bir yandan Athena'nın heyecanını ortaya koyması öte yandan karakter hakkında olumsuz bir imada bulunması itibarıyla önemlidir. Anlatıcı, kısa kısa cümleler ve “aynanın içine girmek” ifadesi ile, karakterin yaşadığı duygusal yoğunluğu okura başarılı bir şekilde iletmış olur. Bununla birlikte, makyaj üstüne makyaj yapan Athena'nın bir de “aynanın içine girmesi”, onun aynı zamanda hareketlerinin ölçsüzlüğüne işaret eder ve okurun karakter hakkında olumsuz fikirler edinmesini sağlar.

Mavi Dalya Barı'nda çalışan kadınlardan biri de Zehra'dır. Arap lakabıyla bilinen Zehra, son derece etkileyici sesiyle herkesi büyüler. Vaktiyle güzel bir kadın olsa da yaşlanmış olması onu erkekler için artık çekici olmaktan çıkarır. Yüklü miktarda para biriktirmiş olan Zehra, sevdiği adamla baş başa yaşayacağı, sakin bir ömür düşler. Genç ve yakışıklı Bekir'e âşık olur. Bekir'in Athena'yı sevdiğini bilmesine rağmen yalnız kalmak korkusu nedeniyle ondan ayrılamaz, parası sayesinde onun yanında

kalmasını sağlar. Zehra, anlatı zamanı boyunca görmüş geçirmiş bir kadın olarak, bardaki diğer kadınlara nispeten -yaşına uygun bir şekilde- ağırbaşlıdır. Diğerlerinin aksine Zehra, aynayı işi gereği kullanır.

Gençliğinde güzel ve alımlı olup erkekleri peşinden koşturduğu belirtilen Zehra'nın sonu hazindir. Bekir'in paraları alıp gittiğini öğrenen Zehra, onun Athena'yla kaçtığını düşünüp cinnet geçirerek intihar eder: “*Banyonun aynasından kendi suratı soluk siyah bir tokat gibi kendi gözlerine çarptı. Kesilmiş bileklerinden sızan kan, lâvabodaki sıcak suyu bulut bulut kırmızıya döndürüyordu. Jilet meydanlarda yoktu.*” (2. Cilt, s. 687) Zehra'nın cinnet hâli, zihin akışı tekniğiyle verilir. Başta birbiriyle alakalı görünmeyen düşünceler zihninde dönerken sonunda düşünceleri ölüm etrafında dolaşmaya başlar; ancak Zehra'nın sadece düşüncelerini aktaran anlatıcı, eylemlerinden okuru haberdar etmez. Bir anda Zehra, ayna karşısında yüzünü seyrederken bulunur, bileklerini kesmiştir. Sema Özher, Zehra'nın intiharının diğerlerinin de sonuna işaret ettiğini söyler: “*Gençliğinde kimsenin aklını çeilemediği Zehra yaşlandıkça çevresindeki ilginin azaldığını görmüştür. Yılların yorgunluğu ile yalnız ölme/yalnız kalma korkusu gelişen Zehra, yaşamına son vermekle genç ve güzel Gilda'nın, Athena ve diğer kadınların da yaşayacağı muhtemel sonu göstermiştir. Kapitalizmin kullan-at kültürü metalaştırdığı kadını da kullandıktan sonra atmıştır.*”<sup>569</sup> Zehra'nın aynaya bakarak intiharı, hemen öncesinde tüm yaşamını çeşitli kesitlerle hatırladığı göz önüne alındığında, ölümlerinde kendi kendisiyle yüzleştirdiğini ve hesaplaştığını gösterir. Bekir'le bir aşk oyunu oynamış, herkes onu uyarmasına ve o da gerçeği içten içe bilmesine rağmen bile bile aldanmıştır.

Son olarak, iyi ve güzel özelliklere sahip olmasıyla dikkat çeken Selma da arkadaşıyla telefonda konuşurken hoşlandığı erkeğin lafı geçince telefonu kapattıktan sonra “[h]iç sırası değilken, gi[dip] geyikli aynada, kendini görmeden saçlarını düzelt[ir].” (2. Cilt, s. 640) Arkadaşından Türkân'ın İbrahim'le buluşmak istediğini, hatta randevulaştıklarını öğrenince üzülür, “*içinde bir kapı kapan[ır]*” (2. Cilt, s. 640). Bunun üzerine Selma'nın aynaya bakışı refleks gibidir. Selma aynaya gerçekten bakmaz, bakışları düşüncelidir. Aynada kendisini görmediği söylenir, ama ne gördüğü ya da ne düşündüğü bildirilmez. Yine de aşkta arzuladığını bir türlü elde edemeyeceği

---

<sup>569</sup> Özher, *Kaptan'ın Aynasından Yansıyanlar: Romancı Yönüyle Atilla İlhan*, s. 164.

düşüncesiyle öz güven kaybı hissettiği, aynada saçlarına çeki düzen vererek duygusal açıdan eski dinginliğine kavuşmak istediği bellidir. Keza, aynaya baktıktan hemen sonra “*Beyaz ve siyah tuşların parlak sertliğini, parmak uçlarında hissederek, mevcut olmayan bir piyanoda, III. Selim'in Suz-i-dil-ara Saz Semaisi'nden, yarım notların ağ gibi örüldüğü, fevkalade hareketli bir kısmı tekrarlar[r]. Mustafa Kemal'in, Hüsnü Faik'e imzaladığı resim, duvardaki yerinde çarpılmıştı. Doğrultu[r].*” (2. Cilt, s. 640) Zihninde piyanoda çaldığı semaî, çarpıldığı için doğrulttuğu resim de düzelttiği saçları gibi bir şeyleri toplama gereksinimi duyduğunu gösterir, çünkü bir şeyler ters gitmiştir. Selma'nın aynaya istemsizce yönelmesi onun kadın oluşuyla ilgili olsa da geyikli aynaya bakan<sup>570</sup> ve III. Selim'in Suz-i-dil-ara Saz Semaisi'ni -hayalî de olsa- çalarak tekrar sükunete kavuşmaya çalışan Selma, bu hâliyle -tam anlamıyla ideal kadını temsil etmese de- ulvî bir ruha sahip oluşuyla romanda özel bir yere sahip olur.

## T. YAŞAR KEMAL

### 1. *İnce Memed* (1955)

Yaşar Kemal'in *İnce Memed* roman serisinde ağalık düzenine başkaldırışın hikâyesi işlenir.<sup>571</sup> Aşk, Seyran'ın kendisi ile ilgili algılarının değişmesine neden olur,

---

<sup>570</sup> Romanda sadece Selma'nın baktığı aynanın çerçevesinin özellikleri belirtilir. Öyleyse çerçeve de önemlidir ve bakana dair bir ipucu verir. Söz konusu aynanın çerçevesi geyiklidir. Türk mitolojisi hakkında ansiklopedi hazırlayan Bahaeddin Ögel, geyiğin kutsal oluşuna dikkati çeker, Türk mitolojisinde geyiğin hangi anlamları kazandığını efsanelerden yola çıkarak ayrıntılarıyla açıklar. (Bahaeddin Ögel, “Türk Mitolojisinde Geyik”, *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993, C. 1, ss. 569-583; Bahaeddin Ögel, “Geyik ve Türkler”, *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995, C. 2, ss. 101-109.) Geyiğin efsanelerden günümüze dek edebiyattaki yerini değerlendiren bir yazısında Nur Gürani Arslan'ın bildirdiğine göre geyik, “[b]irçok farklı coğrafyada, gerek çok tanrılı, gerekse tek tanrılı dinlerde kutsal hayvan olarak karşımıza çıkar.” (Nur Gürani Arslan, “Efsaneden Günümüz Edebiyatına: Geyikler ve Lanetleri”, *Geyik Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali, Erkan Demir, İstanbul: Kitabevi, 2013, s. 189.) Gürani Arslan aynı çalışmasında, çok çekici bir hayvan olduğunu ifade ettiği geyiğin, anlatılardan hareketle “bazan kendisini avlamak isteyen avcıyı beladan kurtar[dığına], kimi zaman sevgilisine ya da kutsal bir mekana götür[düğüne]” de dikkati çeker (s. 190). Selma'nın da geyikli aynaya bakıp kendisini hiç görmeden saçlarını düzeltmesi, -aynaya baktığında İbrahim'le görüştüğü anların zihninde canlanmış olabileceği düşünüldüğünde- İbrahim'in yanına ruhsal açıdan gidip geldiğine bir işaret sayılabilir. Ayrıca, geyiğin kutsal sayılması, geyikli aynaya bakan Selma'ya da kutsallık atfedilmesini sağlar. Gerçekten de Selma, ağırbaşlı ve olgun tavırlarıyla romanda diğer kadınlardan ayrı bir yerde durur. Kendisi için yepyeni ve tertemiz bir hayat arzulayan İbrahim de onun bu yönünü fark eder ve romanın sonunda Türkân'dan ve Aysel'den vazgeçerek Selma'ya yönelir.

<sup>571</sup> Yaşar Kemal, *İnce Memed I*, 2. b., İstanbul: Ant Yayınları, 1969; Yaşar Kemal, *İnce Memed II*, 1. b., İstanbul: Ant Yayınları, 1969; Yaşar Kemal, *İnce Memed III*, 1. b., İstanbul: Toros Yayınları,



bu da onun ayna ile olan ilişkisinin farklılaşmasına yol açar. Serinin ikinci kitabında Seyran, İnce Memed'i görüp ona âşık olunca sandıktan en sevdiği kıyafetini çıkarıp giyer, altın bileziklerini takar, uzun uzun aynaya bakar (*İnce Memed II*, s. 460). Bu hâlini pek beğenir. Bu hâliyle köyün içine çıkar. Aşk, onda güzel duygular uyandırmış, kendisini her zamankinden daha güzel görmek ve göstermek istemiştir. Onun aynayla ilişkisi, dolayısıyla kendisiyle olan ilişkisi sevdiğiyle olan ilişkisine bağlı olarak değişir. Sevilme duygusu Seyran'ın kendisini güzel hissetmesini sağlar, güzellik hissi onda aynada kendisini seyretme arzusu uyandırır. Buna, serinin dördüncü kitabında yeniden vurgu yapılır. Seyran son zamanlarda sevinçlidir, sevinçten daha da güzelleşmekte, bu hisle aynaya daha çok yönelmektedir. (*İnce Memed IV*, s. 248) Seyran, normalde aynaya sıklıkla bakan bir kadın değildir. Anlatıcı, onun aynaya bakışını “*kötü bir huy*” olarak betimler. Demek ki Seyran aynaya karşı bilinçli bir tavırla mesafeli durur. Bunun açıklaması romanda yapılmasa da kadınların sürekli aynaya bakmalarının pek makbul sayılmadığı, Seyran'ın da âşık olana dek bunu benimsediği ve aynalardan çoğu zaman uzak durduğu söylenebilir. Seyran, çok özel zamanlarda süslenir.

Özel günler için kıyafet saklama *İnce Memed* serisinin üçüncü kitabında Hürü Ana karakterinde de görülür. Hürü Ana, oğlu saydığı İnce Memed'in yaşadığını öğrenince Seyran gibi yıllardır giymediği kıyafetlerini sandıktan çıkarıp özenle hazırlanır (*İnce Memed III*, s. 386). Hürü Ana, günlük hayatında kullanmadığı bütün aksesuarlarını İnce Memed'in dönüşünü kutlamak amacıyla özenle hazırlandığı bir günde, özel kıyafetiyle birlikte kullanır. Anlatıcı hazırlığın her bir aşamasını özellikle belirtir, çünkü bu ayrıntıların her biri aslında Hürü Ana'nın odaklandığı nesnelere içerir. Okur böylece Hürü Ana'nın romanın genelinde görülmeyen bir kılığa girişine adım adım şahit olur. Bu, okurun karakterin sevincinin büyüklüğünü anlayabilmesi açısından önemlidir. Hürü Ana da Seyran gibi süslenmeyi günlük hayatının bir parçası hâline getiren kadınlardan değildir, bu nedenle o da aynalara belli bir tavırla bakar. Bu tavır iki kadının aynı kategoride değerlendirilmesini sağlar, ikisi de aynı toplumsal normlara tâbidir, aynı “kadın” algısına sahiptirler. İkisi de kadının görsel bir objeye dönüş(türül)mesine karşıdır, aynayla ilişkileri de bu çerçevede belirlenir. Elbette bu iki kadın özel anlar dışında da aynaya bakarlar, fakat özel anlardaki bakışları diğer

---

1984; Yaşar Kemal, *İnce Memed IV*, 1. b., İstanbul: Toros Yayınları, 1987. (Alıntılar bu baskılardan olup kitap ve sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.) Serinin son iki kitabı

zamanlardakilerden farklıdır. Bu açıdan bu özel anlar, onların normalde tasvip etmedikleri diğer kadınlarla ortak noktada buluştukları anlardır. İkisi de bu anlarda aynalardaki imgelerinde diğerlerinin bakışlarının varlığını hisseder. Hazırlıklarında bu bakışların etkisi büyüktür. Güzellik algıları, içinde yaşadıkları toplumun değer yargılarından bağımsız değildir. Süslenip köy yerine gitmelerinin altında yatan neden budur. Bununla birlikte Seyran'ın ve Hürü Ana'nın süslenmesi her ne kadar onları bu anlarda diğer kadınlarla ortak bir noktada buluştursa da ikisi diğerlerinden ayrılır; çünkü aynayla mesafelerini ayarlama şekilleri onları özel kılar. Seyran ve Hürü Ana toplumsal değerleri yadsımayıp toplumdan kendilerini soyutlamazlar, daha da önemlisi ideal sınırlarda kalarak örnek kadını temsil ederler. İdeal kadın, sürekli aynaya bakmayacağı gibi, aynayla bağını da tamamen koparmaz; çünkü aynaya hiç bakmayan kadın da toplum nezdinde makbul değildir. İdeal kadın her şeyde olduğu gibi aynayla ilişkisinde de ölçülü olmalıdır. Bu açıdan ayna, bir ölçü nesnesi işlevi görmektedir.

## U. CENGİZ DAĞCI

### 1. *Ölüm ve Korku Günleri* (1962)

II. Dünya Savaşı sırasında Alman işgali altındaki Varşova'yı merkeze alan *Ölüm ve Korku Günleri*,<sup>572</sup> genç bir kadın olan Teresa Zaromb'un savaş koşullarında yaşama nasıl tutunduğunu anlatır. Teresa, babası I. Dünya Savaşı'nda o doğmadan öldüğü için babasını hiç görmemiş, annesinin yanında büyümüştür. Babasızlığı nedeniyle annesini suçladığı için annesiyle ilişkisi iyi değildir; ancak annesinin yaşamının son zamanlarında yakınlaşırlar. Teresa, roman boyunca kendini hep yalnız hisseder; ama savaş yüzünden ölümle burun buruna olduğu dönemde bile yaşama sevincini kaybetmez. Roman, Teresa'nın akrabalarının Almanlar tarafından öldürülmek üzere evlerinden alınmasıyla açılır; o esnada evde bulunmadığı için hayatı kurtulan Teresa, yaşama sevincinden akrabalarının üzüntüsünü bile yaşayamaz. Benzer sahneler romanda çokça yer alır; Alev Sınar Uğurlu'nun da ifade ettiği gibi, bu durum "*savaşın insana has duyguları nasıl yok ettiğini*" ve "*çaresizliğin yol açtığı şartları*

---

<sup>572</sup> Cengiz Dağcı, *Ölüm ve Korku Günleri*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınevi, 1962. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

*kabullenmeyi*” göstermesi bakımından önemlidir.<sup>573</sup> Böyle bir ortamda ayna, Teresa’ya umut veren en önemli nesnedir. Teresa, aynayı süslenmek için kullanan annesinin aksine kendisine aynada sanal bir gerçeklik yaratır.<sup>574</sup>

Teresa’nın aynaya baktığı ilk sahne, onun roman boyunca nasıl bir ruh hâline sahip olduğunu ortaya koymasına sebebiyle önemlidir:

*Pencereden çekildim. Yalnızım. Kerevetime doğru yürürken, ceviz dolabın açık kalmış kapısındaki aynada kendimi görüyorum. Güzel bir kızım. İpek geceliğimin içinde, güzel bir kızım âdeta. Dönüyorum. Dolgun omuzlarıma, kalçalarıma bakıyorum. Ellerim göğüslerime kayıyor. Gözlerimi göğüslerimin üstünde gezdiriyorum. Güzelim tabii... Soyunsam mı acaba? Hava sıcak... Annem Karbonski'lerde. Soyunsam mı? Çırılçıplak... Ah benim Mihal'im! İçim burkuluyor. Kulaklarımda bir uğultu var. Yüreğim çarpıyor. Ellerim titriyor. Kalbimdeki çarpıntıyla ellerim daha da garip titriyorlar... Omuzlarım sarsılıyor. Sarsıntılar omuzlarımdan dalga dalga ayaklarımda dibine iniyor. Güzelim ya, sevgi değil bu! Ama sevgi! Değil! Ah, Meryem Anacığım, inan bana, sevgidir bu! Mihal beni bu halde görmedi. Ateş içindeyim. Kendimden geçmişim galiba. Bütün vücudum, bütün varlığımla soğuk aynaya saylanarak ağlıyor, ağlıyorum. (ss. 9-10)*

Teresa, yolda sevgilisi Mihal’le karşılaşır, buluşmak üzere sözleşirler. Eve, sevdiği adamı görmeyen coşkusuyla döner. Odasındaki gardırobun aynasında kendisini görünce sevmeyen ve sevilmenin verdiği heyecanla durup kendisini alıcı gözle incelemeye başlar. Güzeldir. Aynadaki imgesi, onda şehvet duygusu uyandırır; içinden soyunmak ve kendisini çıplak seyretmek arzusu geçer. Sevgilisi Mihal’in onu bu hâlde görmesini diler. Sevgi ve şehvetin birbirine karıştığı o anda duygu yoğunluğu onu kendinden geçirecek kadar fazladır. Teresa’nın aynayla bu sahnede kurduğu ilişki, onun romanın geri kalanında kendisiyle ve hayatla kurduğu ilişkiyi belirler. Savaş tüm ağırlığıyla her tarafı kuşatmış olmasına rağmen Teresa sevmeye ve tutkuyla yaşamaya devam edecek

<sup>573</sup> Alev Snar [Uğurlu], *Türk Roman ve Hikâyesinde İkinci Dünya Savaşı*, 1. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003, s. 203.

<sup>574</sup> Teresa’nın annesinin aynaya baktığı iki yerde de sahne, kadının süslenmesi bilgisi dışında ayrıntılandırılmamıştır. Dağcı’nın *Badem Dalına Asılı Bebekler* romanında Zöhre Hanım da iki kez aynaya bakıp hazırlanırken tasvir edilir, ama fazla ayrıntılandırılmaz. İlkinde Zöhre Hanım, sevdiği adam gelmeden hemen önce endam aynası karşısında giyinir ve saçlarını düzeltir (Cengiz Dağcı, *Badem Dalına Asılı Bebekler*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınevi, 1970, ss. 226-227). İkincisinde aynaya bakarak saçlarını alır (s. 259). Bu sahnelerde ayna, gerçeklik etkisini arttıran bir unsur olarak kullanılır ve kadınlar ayna karşısındaki hareketleri ve tavırları nedeniyle birçok romanda olduğu gibi olumsuz kişiler olarak gösterilmezler. Benzer şekilde *O Topraklar Bizimdi* romanında ana karakter Selim’in sevgilisi ve aynı zamanda köy öğretmeni olan Natalya, çamaşır yıkadıktan sonra duvardaki küçük aynaya bakarak yüzünün terini siler, şakaklarındaki saçları arkaya doğru tarar. Bu esnada, az önce acil bir durum varmışçasına Salavat Morcan tarafından çağırılan Selim’i camdan gözetler (Cengiz Dağcı, *O Topraklar Bizimdi: Kolhozda Hayat*, 1. b., İstanbul: Kağan Kitabevi, 1966, s. 169.). Bu sahnede de aynaya kişinin iç dünyasıyla ilgisi açısından özel bir önem atfedilmez.

gücü bu anı hatırlayarak kendisinde bulur ya da tam tersine geleceğe dair umutsuzluğa kapılır.

Mihal, Teresa ile buluşmaya gelmez. Onu aylarca bekleyen Teresa, ondan haber bile alamaz, Mihal'in yaşadığından emin değildir. Bu sürede yaşama sevincini kaybeder, aynaya küser, aynada kendisine denk gelmemeye çalışır. Teresa, Mihal'i ancak aylar sonra Almanlar tarafından öldürülmüş olarak bulur. Mihal'in öldürülmesine üzülmeyeceği gibi içten içe sevindiğini hisseder. Esasında Teresa her yanını saran ölümden bir kez daha kurtulmuş olmanın verdiği bir rahatlama içindedir ve yaşama büyük bir tutkuyla sarılır. Ölüm onun için sıradanlaşır, “*anlamı olmayan ölü bir söz*”e dönüşür (s. 105). Aslında sadece Teresa için değil, Teresa'nın yaşadığı yerde “*ölüm artık sıradan herhangi bir vaka olarak karşılanır. Böylece yüzyıllardır trajik kabul gören bir olay itibarsızlaşarak aşılmış olur.*”<sup>575</sup> Akrabalarının Almanlar tarafından hapishaneye götürüldüğü zaman olduğu gibi Mihal'in ölüsü karşısında soğukkanlılığını koruyabilmesi bu sayededir. Salim Çonoğlu, bu durumu bir “*ruh felci*” olarak açıklar: “*Felç, organların işlevini yerine getirmeye engel bir durumsa, ruh felci de bütün duyu organlarının hissizleşmesi, korkunun ehlileştirilmesine ve duyarsızlaşmaya işaret etmektedir. Bir geri çekilme durumudur bu. Zihin, bütün çıkışların kapatıldığı bir ortamda -Varşova'da da bütün çıkışlar kapatılmıştır ve Teresa romanın son bölümlerinde yaşamını bir bodrumda geçirmek zorunda kalır- geri çekilmeyi öğrenir.*”<sup>576</sup> Teresa, ölümlerle her an burun buruna olmanın bir sonucu olarak hayatta kalabilmek adına ölüme karşı duyarsızlaşmayı tercih ederek ruhunu felce uğratar. Yine de yaşama sevincini yaşatma çabasına rağmen kalbinin derinliklerinde hayatla ölüm arasında sıkışmış hissetmekten kendisini kurtaramaz. Aynaya baktığı bir sonraki sahne, onun tüm çabasına rağmen ölüm korkusunu yok saymadığını gösterir:

*Derken avlunun tam orta yerinde Paplawski duruyor ve otomatik tüfeğini başının üstünde sallıyarak sesinin bütün gücüyle bağırtıyor:  
- İsyaaan! İsyaaan! .. İniniz.. İsyaaan!  
Odama koşuyorum. Niçin bilmem dolabı açıyorum. Dolabın üst katında Mihal'in hediyesi lâcivert renkli şapka, canlı bir şeymiş gibi bana üzgün*

<sup>575</sup> Cafer Şen, “İnsana Yas Yaraşır: Cengiz Dağcı'da Trajik Olan”, *Vatan Dilinde Cengiz Dağcı Kitabı*, ed. İbrahim Şahin, Salim Çonoğlu, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2017, s. 195.

<sup>576</sup> Salim Çonoğlu, “Cengiz Dağcı'nın Korkunç Yıllar ve Ölüm ve Korku Günleri Romanlarında Korkunun Görünümü”, *Doğumunun 100. Yılında Cengiz Dağcı'ya Armağan*, ed. Alev Sınar Uğurlu, Selçuk Kırılı, Ankara: Bengü Yayınları, 2019, s. 215.

*üzgün bakıyor. Dolabın kapısındaki aynada kendimi görüyorum. Şakaklarıma düşen dağınık saçlarıma, beyaz, kansız dudaklarıma bakıyorum ve içimden:  
- Teresa Zaromb, diyorum. Evet, Teresa Zaromb! Dudaklarıma ucuma garip bir gülümseme takılıyor. Gencim. Güzelim. Güzel bir kızım âdeta... Ve dışarıda beni ölüm bekliyor. Ölüm. Yaşlı ölüm, dünya kadar ihtiyar ve köhne ölüm; çirkin ve rezil ölüm, beni bekliyor dışarıda! (s. 83)*

Varşova, Alman istilacılara karşı isyan başlatınca Teresa, kısa bir şaşkınlık geçirse de diğer insanların yanına gitmeden hemen önce odasına koşup gardırobunu açar. Bu esnada yine aynada yansımasını görür. Saçları dağınık, dudakları heyecan ve korkunun etkisiyle beyaz ve kansızdır. Kim olduğunu hatırlamaya/unutmamaya çalışarak ilk sahnedeki imgesini korumaya gayret eder: Gençtir, güzeldir. Bu noktada Teresa'nın olduğu ile görüldüğü arasında ciddi bir fark olduğuna dikkat etmek gerekir. Teresa, aynada dağınık saçları ve uçmuş rengini görmeye birlikte o anki yansımasını adeta reddederek romanda aynaya ilk kez baktığı zaman kafasında oluşturduğu imgeyi tekrar aynaya yansıtır; çünkü çok mutlu olduğu bir anda aynada gördüğü imgesi ona mutluluk ve yaşama inancı vermeye devam eder. Bu imge, etrafını kuşatan ölümlere karşı kayıtsız kalabilmesi için direnmesini sağlayan gücün kaynağıdır. Nitekim bu imgeyi ne kadar kafasında canlı tutmaya çalışırsa çalışsın ölüm düşüncesini kafasından tamamen atamaz, zira “ölüm” her yerdedir. Roman boyunca “ölüm”ü ölenleri görmezden gelerek ve kendisini daima “ölüm”den uzakta, “yaşam”a yakın bularak yenmeye çalışır. Aynadaki imgesine o kadar sıkı sarılır ki onun için “Teresa Zaromb” olmak demek “*Gencim. Güzelim.*” demektir. Teresa, “*Gencim. Güzelim.*” diye düşünürken kesinlikle narsist bir tavır taşımaz; “gençlik ve güzellik” burada “yaşam”ı temsil eder. Böylece Teresa “yaşam”ı bir bakıma varlığıyla, özüyle hemhâl kılmış olur. Herkesin birbirini acımasızca öldürdüğü bir ortamda Teresa, “ölüm” karşısında mücadele verir, bu mücadeleyi kazandığını ya da henüz kazanmamış olsa da kesinlikle kazanacağını yine ayna karşısında kendi kendisine ilan eder:

*Avluda bir grup genç savaşçı birikmişti. Çoğu, yaralıydı. Dehlizde duvar dibinde yatanların yalnız ayaklarını görebiliyordum. Ölüydü onlar. Paplawski, bodruma doğru ilerliyordu. Ağır ağır. Başı göğsünde. O, bodrumun merdivenleri üstünde durduğu zaman ben geri çekildim. Dolabın açık kalmış kapısındaki ayna karşısında durdum. Kendime baktım. Gençtim. Güzeldim. Güzeldim tabii. Sevmemeğe, sevilmeğe hiçbir sebep yoktu ortada. İçimdeki fırtınalar dinmişti. İki Teresa yoktu artık. Aynadaki o güzel Teresa başka bir Teresa değildi, aynı Teresa Zaromb'tu. (s. 106)*

Teresa, bir kez daha, aynada kurmuş olduğu imgeye sığınarak, yaşamdan soğuması için bir neden göremez/nedenleri görmeyi reddeder. Karamsarlığa düşmemeye kararlıdır. Bu

kararlılıkla, önce evini temizler; böylece bir bakıma kendisine yeni bir sayfa açıp savaşa gözlerini kapatır, kulaklarını tıkar, ölüm karşısında yeniden hissizleşir. Ölüm sahneleri filme benzer, bombardıman sesleri korku salmaz. Bombardımanın etkisiyle toz toprak ve cam kırıntıları içinde kalan odası, beklenenin aksine Teresa'nın içinde inadına sonsuz bir sevginin doğmasına yol açar. Teresa, bu duyguyla aynaya yönelip zaman zaman engel olamadığı korkularını yenerek içindeki ikiliğe son verir. Aynadaki imgesi, onu savaşın gerçeklerinden uzak tutabilen güçlü bir motivasyondur.

Teresa, yaşam enerjisiyle dolduktan kısa bir süre sonra avluda kuyu kazanlar arasında daha önce görmediği bir erkeği fark eder, ismi Melekof olmasına rağmen "Asya" olarak çağırılan bu adama âşık olur. Teresa, aşkın da etkisiyle maddi açıdan olmasa da manevi açıdan savaşın bir süre dışında kalmayı başarır. Bununla birlikte savaş, yıkıcı etkisini göstermeye devam eder ve Teresa ne kadar kaçmaya çalışırsa çalışsın onu olumsuz yönde etkiler. Almanların istilasının sonucunda, bulunduğu bölgeyi terk etmek zorunda kalan Teresa, her zaman yardımını gördüğü Karbonski'nin ona karşı uzun zamandır beslediği duygularını ilan etmesinin de etkisiyle yeniden kötüleşerek hissizleşir:

*Kısa bir süre hissiz ve düşüncesiz durduktan sonra içimden kendi kendime: "Ne oluyorsun? Kimsin sen Teresa?" diye sordum. İçimin bu sesi cesur, azimli bir sestir ve gerçeğin, ne kadar çirkin ve iğrenç olursa olsun, önümde dikilmiş duran gerçeğin yüzüne bakmam, onu tanımam gerektiğini hissettim. Karbonski hâlâ öylece duruyordu ve ben şimdi onun yüzüne bakıyordum. Baktıkça da sinirlerim gerginleşiyor, gözbebeklerim büyüyor, soluğum tutuluyor, içim bulanıyor, kafam dönüyor, içinde bulunduğum bütün bina ile birlikte derin bir uçurumun dibine yuvarlandığımı sanıyordum. Karşımda duran Karbonski miydi, Asya mı, pek farkında değildim. Belki ne Karbonski, ne de Asya! Ömrümde hiç görmediğim ve tanımadığım bir insan... Belki insan da değil, sadece bir eşya. Açık dolabın kapısındaki aynaya baktım. Ben miyim aynadaki bu kız? Teresa mı? Nasıl geldi buraya? Kim getirdi? Varşova'da mı o? Savaş mı oldu Varşova'da? Bitti mi savaş? Henüz mü başladı? Burası Varşova değil mi yoksa?..*

*Yanağımı soğuk aynaya dayadım, öylece ne zamana dek durdum bilmiyorum, kirpiklerimin arasından kurtulup yanaklarımdan aşağı boncuk boncuk yuvarlanan gözyaşlarımla kendime geldim.*

*Bu gözyaşlarımı kendim için, kendime acıyarak döküyordum. Yıkılmış olan Karbonski değildi; bendim. Batan bendim, günahkâr bendim, hayatın dışında kalmış olan bendim! Fakat yıkılmış da olsam yaşayacak ve hayatı sevecektim. (ss. 139-140)*

Teresa, roman boyunca hayata tutunmak için aynadaki yansımasında güzelliğine ve gençliğine odaklanır, kendisini hayatı temsil eden bu iki nitelikle tanımlar. Gerçeklerden

ne kadar kaçarsa kaçsın nihayetinde savaşın yok edici sonuçları onda toplumsal hayal kırıklığına, kendisini o zamana dek koruyup kollayan Karbonski'nin ona farklı bir gözle baktığını öğrenmesi ise kişisel hayal kırıklığına neden olur. Hayal kırıklıklarıyla sarsıldığı an kim olduğunu sorgulamaya başlar. Bu, onun için aynı zamanda hayatın kendisini de sorgulamak anlamına gelir. Savaşın gerçekliğini bir bütün olarak görmeyi reddeden ve savaşın içinde olduğunu bir türlü kabul etmeyen Teresa, sürekli bastırıldığı iç sesini yeniden duymaya başlar. Böylece tekrar ikilik oluşur: Şartları tüm olumsuzluklarıyla birlikte gören, karamsar Teresa ile her şeye rağmen hayatın devam ettiğine, yaşanacak güzelliklerin hâlâ bulunduğu inanan iyimser ve hayat dolu Teresa. Bu sahnede karamsar olan tarafı baskındır; kendisini “yıkılmış,” “batmış,” “günahkâr” ve “hayatın dışında” hisseder. Bu, ölümün varlığını ve gücünü kabul etmek demektir. Bu duygu karmaşasında Teresa, kendisini tanıyabilmek için yeniden aynaya bakmak ister: “Karbonski boğulur gibi birdenbire sustu. Gözlerini yumdu. Sonra suçlu bir çocuk gibi açtığı gözlerini benim yüzüme dikti. Ben, niçin bilmem, aynaya bakıp kendimi görmek ve bir kere daha kendimi tanımak ihtiyacını hissettim ve dönerek dolabın kapısındaki aynaya baktım. Yüzüm süzölmüş, rengim sararmıştı. Ellerim hafifçe titriyorlardı. Gözlerimin içinde bir ürküntü vardı.” (s. 141) Teresa, bundan sonra aynada gençliğini ve güzelliğini göremez; süzölmüş yüzü, sararmış rengi, gözlerindeki ürküntü inkâr edemeyeceği kadar gerçekliğin kendisi olarak aynadadır. Roman başından sonuna dek savaşın insanları ne kadar acımasız ve duyarsız hâle getirdiğini gösteren sahnelerle doludur; ama Teresa roman boyunca hissizleşmek pahasına bunlardan uzak kalmayı kısmen de olsa başarır, yaşama dair umudunu yitirmez. Ölümü benliğinde yoğun biçimde hissetse de savaşın yıkıcı gücüne karşı ısrarlı direnci romanın sonunda kırılır, Teresa dayanamadığı bir noktaya gelmiştir. Bu noktada kendisini tanıyamaz, çünkü ilk ayna sahnesinde tanımladığı benliğinden eser kalmamıştır. İbrahim Şahin, Dağcı'nın *Dönüş* romanına kadar olan romanlarını ilk dönem romanları olarak gruplandırır ve bu dönem romanlarının dilinin “‘delil’ arayan bir dil” olduğunu,<sup>577</sup> buna bağlı olarak *Ölüm ve Korku Günleri*'nde “[s]avaş, ölümler ve hayata ilişkin bir yığın ‘neden’ soru zamiri[nin] devreye gir[diğini]” belirtir.<sup>578</sup> Gerçekten de Teresa, geriye dönük olarak yazdığı hayatının bu dönemini belli ki unutmamakta, etkisinden

<sup>577</sup> İbrahim Şahin, “Cengiz Dağcı'nın Eserlerinde Neden/Nedensizlik Dili”, *Bellek-İnsan-Eser: Cengiz Dağcı*, ed. Emel Kefeli, Nesrin Sarıahmetoğlu, İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2011, s. 144.

<sup>578</sup> Şahin, “Cengiz Dağcı'nın Eserlerinde Neden/Nedensizlik Dili”, s. 147.

kurtulamamaktadır; demek ki kafasındaki soru işaretlerini kaldıramamakta, “neden” sorusuna cevap aramaya devam etmektedir.

Teresa, savaşın içinde küçük de olsa kendisine nefes alabileceği hayat alanı açmaya çalışır. Bu yüzden gördüklerine değil, hayatla özdeşleştirdiği aynadaki imgesine tutunur. Sanal gerçekliği, fizikî gerçekliğin önüne koyarak savaşa karşı duyurgalarını bir bakıma felce uğratar. Bununla birlikte savaşın koşulları o kadar ağırdır ki Teresa, bunu uzun süre başarmakta zorlanır, sık sık aynaya bakarak ya da aynadaki imgesini hatırlayarak inancını tazeleme ihtiyacı duyar. Yukarıdaki son alıntıda da yine aynadan imdat umar; ancak bu kez beklediği gibi olmaz, ölüme rağmen hayatın varlığını hatırlatan imgesi çoktan kaybolmuştur. Gençliğin ve güzelliğin yerini ölümü çağrıştıran sarılık, süzgülük ve ürküntü almıştır. Teresa bunun üzerine vakit kaybetmeden kaçmak ister. Nitekim savaş artık ruhsal açıdan da fiziksel açıdan da saklanamayacağı bir raddeye gelmiştir.

## Ü. H. ERHAN BENER

### 1. *Yalnızlar* (1956)

1956 yılında *Gordium* adıyla yayımlanan *Yalnızlar*,<sup>579</sup> iki kadın arasında sıkışmış olan Nevzat’ın içinde bulunduğu durumdan kurtulma arzusunu anlatır. Bu iki kadından karısı Macide romanda neredeyse bir hayalet gibidir, onun duygu ve düşünceleri okura pek fazla aktarılmaz. Sevgilisi Nermin ise romanın ana kadın karakteri denilebilecek kadar ayrıntıyla işlenir. Roman, ağırlıklı olarak Nevzat’ın ve Nermin’in bakış açılarından ilerler. Onların dışında ayrıca Necati isminde bir erkek karakterin varlığı da roman ilerledikçe, bilhassa romanın sonlarına doğru önem kazanır. Bunların dışında Terzi Nuri’nin Adalet ismindeki kızı da romanın genelinde rolü çok fazla olmamakla birlikte yaşadıklarıyla akılda kalan kadın karakterlerden biridir. Adalet

---

<sup>579</sup> 1956 yılında *Gordium* adıyla ilk baskısı yapılan romanın ikinci cildinin dağıtımı matbaayı su bastığı için gerçekleşmemiştir. (H. Erhan Bener, *Gordium*, 1. b., Ankara: Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Kitapları, 1956.) Romanı daha önce okumuş olan ve romanın arka kapak yazısını yazmış olan Bülent Ecevit, romanın tefrika olarak basılmasını teklif eder. Bunun üzerine Erhan Bener, romanı yeniden yazılmış denilecek kadar baştan sona gözden geçirir. (Feridun Andaç, *Erhan Bener’in Dünyasına Yolculuk*, İstanbul: Dünya Kitapları, 2004, s. 56.) Bu nedenle bu tezde kitabın *Yalnızlar* adıyla yapılan ikinci baskısı esas alınacaktır. Alıntılar da bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir: Erhan Bener, *Yalnızlar*, 2. b., İstanbul: Milliyet Yayınları, 1977.



de Macide gibi okura iç dünyasıyla tanıtılmaz, okur onu olaylar içindeki yeri kadar bilir. Necati'nin cinsel bir nesne olarak kullandığı Adalet, evlilik vaadine kanarak taleplerine boyun eğer. Bu sırada üvey annesinin oğlu Dilsiz Musa'nın tecavüzlerine karşı koyamaz. Adalet'i korumaya çalışırken tecavüze uğrayan, bunu hazmedemediği için intihar etmeye karar veren Necati, intihar etmeden önce Adalet'le bir kez daha birlikte olmak ister. Adalet, "müstakbel kocası" olarak gördüğü Necati'nin isteğini geri çevirmez. Necati'yle seviştikten sonra aynaya bakmaya yeltenir, ama Necati buna engel olur. Anlatıcı Adalet'in aynaya bakma arzusunu "[s]açlarını taramak istiyordu herhalde" (s. 529) diyerek açıklar. Bu açıklama, kadının o anki ruhsal yapısını anlamaya yarayan bir ipucu vermektir. Yine de Adalet'in aynaya bakma arzusunun mutlu olmasından ve her şeyin yolunda olduğunu zannetmesinden kaynaklandığı tahmin edilebilir. Necati'nin gerçek duygularından ve düşüncelerinden habersiz, onu müstakbel kocası addederek, yakalanmaktan ya da kovulmaktan korkmadan, odadan çıkmadan önce keyfini çıkara çıkara hazırlanıp toparlanmak ister. Zira Dilsiz Musa'nın tecavüzüne uğrayan Adalet, ilk kez biriyle kendi rızasıyla birlikte olmuş ve kadınlığını da ilk kez bu esnada hissetmiştir. Daha önce etrafındaki herkes tarafından aşağılanmış, kötü muamele görmüş olsa da kaderinin değiştiğini, sevdiği/sevebileceği bir adamla evlenip kendi yuvasını kurabileceğini hayal eder. Mutluluk ve geleceğe duyduğu inanç, onda ayna önünde hazırlanma isteği uyandırır. Dağılmış saçlarını aynaya bakıp tarayarak, hem aynada kaderini yenmiş Adalet'i görmek hem de muhtemelen aynada göreceği "müstakbel kocasına" sevilen ve arzulanan bir kadın duygusuyla nazlanmak ister. Ne var ki Adalet, aynaya bakamaz; Necati, gerçeklere işaret edercesine onu aynanın önünden uzaklaştırır. Zira Necati, Adalet'le evlenmeyecektir, Adalet'in akıbeti belirsizdir. Adalet, henüz durumun farkında olmadığı için "müstakbel kocasının" bu talebini de hiçbir şeyden şüphelenmeden, memnuniyetle yerine getirir ve aynanın önünden çekilerek odayı terk eder.

Adalet'in bakışının Necati tarafından engellendiği romanda, aynaya bakan tek kadın Nermin'dir. Bu da romandaki kadınlar arasında Nermin'in okur tarafından daha yakından tanınmasını sağlar ve onu birey olarak öne çıkarır. Yine de Nevzat ve Necati için ayna son derece önemliyken Nermin, aynaya yalnızca bir kez gerçekten bakarken görülür:

*İsteksizce kalktı, tuvalet aynasının önüne oturdu. Gaz lambasının ışığında yüzünde öyle koyu bir yorgunluk anlamı var.*

*Yavaş yavaş saçlarını fırçalamağa koyuldu. Tırnakları uzun, ama ojesiz. Okulda oje sürmek yasak. “Kızlara kötü örnek vermemek gerek” der okul müdürü. Oje sürmek, kötü örnekmiş. İpek çorap giyilmesinden de hoşlanmaz.*

*Fırçayı masanın üstüne bırakarak yüzünü inceliyor yeniden. Gözlerinin altı çökmüş. Kaşlarını da alması gerek biraz. (s. 71)*

Nevzat’la aşklarını gizli yaşayan, bunu dert etmediğini söylemesine rağmen içten içe bu yüzden çürüyen Nermin, bunu düşünürken kederlenir. Dikkatini dağıtmak için evde iş yapmak ister, ama elektriklerin kesik olması buna engel olunca isteksizce de olsa tuvalet aynasının önüne oturur. Aynaya baktığında tek gördüğü, yüzüne sinmiş olan yorgunluktur. Gaz lambasının ışığının etkisiyle durum, olduğundan daha vahim görünse de anlatıcı karakterin ruh hâlini bu şekilde daha iyi ortaya koymuş olur. Nermin, saçlarını tararken büyük olasılıkla aynaya bakmaya devam eder, ancak anlatıcı bu ayrıntıları okura bildirmedikçe göre önemli olan sadece onun ruhunun yüzüne yansması ve Nermin’in bunu fark etmesidir. Diğer bir deyişle, Nermin normalde sevdiği adamla ne kadar mutlu olduğunu ve ilişkisini gözlerden uzak yaşamasının mühim olmadığını düşünse de aynaya bakınca aslında yıprandığını anlar. Keza, saçlarını taramayı bırakınca yine yüzüne odaklanır, gözlerinin altı çökmüştür. Üzerinde durmayıp kaşlarını alması gerektiğini düşünse de bilinç dışında var olan duyguları çoktan bilinç düzeyine gelmiştir. Nitekim Nevzat’ı çok sevmesine rağmen ani bir kararla ona haber vermeden onu terk etmeye niyetlenir. Bu yüzden ayna, onun kendisini yakından ve daha doğru olarak tanımasına olanak sağlar. Gerçi bastırmaya çalıştığı duygularını ve düşüncelerini yine bastırmaya devam etmek için uğraşır, bu yüzden Nermin’in aynadaki yüzünü nasıl yorumladığı okura bildirilmez; yani Nermin, yüzündeki yorgunluk ve çöküntü izlerini içten içe anlamasına rağmen -durumunu reddedercesine- anlamamış gibi günlük hayatına devam ettiği için anlatıcı yalnızca Nermin’in gördüklerini aktarır.

Nermin, bu sahneden biraz sonra, kafasında dolaşan düşüncelerden dolayı ağlamaya başlar, düşüncelerinin yüzüne aksettiğinden emin olduğu için aynaya bakmaya korkar. Zira o anda Macide’nin ölümünü arzulamaktadır: “*Ancak o ölüirse düzeler her şey!*” (ss. 72-73) Nermin, Nevzat’a âşıktır ve onunla yaşadığı gayrimeşru ilişkiyi en başta kabul etmiştir. Roman boyunca Nevzat’ın karşısında bu duruşunu sonuna kadar korumaya çalışır, bunun doğru olduğuna da inanır. Ne var ki duygusal açıdan bambaşka beklentiler içinde olmaktan kendini kurtaramaz. Nevzat’a karısı

Macide'den boşanmamasını söylemesine rağmen onun karısını boşayıp kendisiyle evlenmesini ona belli etmemeye çalışarak ister ve bekler, çünkü Nevzat'ın o istediği için değil, kendi arzusuyla hareket etmesini önemser. Bunun olmayacağını anladığı noktada tek çözümü Macide'nin ölümünde görür. Bu bir plan değildir, sadece gizli bir arzudur. Yine de Macide'nin ölümünü arzuladığı, bunu kendileri için bir kurtuluş olarak gördüğü için aynada kendisine bakamayacak kadar utanır, sıkılır. Ayna Nermin'e gerçekleri olduğu gibi söyleyen nesnedir, onun ruhunu ona reddedemeyeceği şekilde açık eder. Bu yüzden ilk sahnede yüzündeki anlamı görmezden gelse de aslında durumunun farkındadır. Şimdi de yüzünün, içindeki çalkantıları aksettirdiğini bildiği için aynadan kaçır, çünkü gerçeklerle yüzleşmekten korkar.

Nermin, roman boyunca aynaya bakarken bir daha görülme de problemlerinden kaçmak ve güven tazelemek için Nermin'in hayatında aynanın önemli bir yeri olduğuna dikkat çekilir:

*Öldürücü bir yalnızlıktı bu. Oysa, kendini yalnız kalacağı günler için hazırlamış olduğunu sanırdı. En zayıf anlarında, küçük bir çocuk gibi, aynanın karşısına geçerek dilini çıkardı mı, bütün aşkların, dostlukların üstünde, sınırsız bir güven dolardı içine.*

*Şimdi bu güven duygusu alt üst olmuştu. Ne yapabiliirdi bundan sonra? (s. 135)*

Nermin'in, aynayı kendini güçsüz ve çaresiz hissettiği anlarda aslında öyle olmadığını, aksine güçlü olduğunu kendisine kanıtlamak ve dışarıya karşı yeniden güçlü görünmek için kullandığı belirtilir. Her ne kadar Nermin'in öz güveni yüksek bir kadın olduğu geçmiş yaşantısı verilerek gösterilse de roman boyunca bir kez bile bu şekilde öz güven tazelediği görülmez. Zira Nermin, anlatının geçtiği zaman diliminde -yukarıdaki ilk alıntıda anlaşıldığı gibi- kendi arzularına göre yaşamış olsa da nihayet yorgun düşmüştür. Zayıflığı, diğer insanlardan değil, kendi iç dünyasındaki çalkantılardan kaynaklanır. Aynaya bakıp kime dil çıkaracaktır, kime baş kaldıracaktır, güçlü olduğunu kime kanıtlayacaktır? Kendisine mi? Nermin, kendi tercihleri doğrultusunda yaşar, ama ideal olarak doğru bulduğu düşünceleri ile hükmedemediği duygularının çatışmasına engel olamaz. Diğer insanlar karşısında ne kadar güçlü durursa dursun söz konusu kendi duygularıyla içindeki çatışmalar olduğunda, yani karşısındaki yine kendisi olduğunda aynı kuvvetli duruşu sergileyemez, kırılma ve çöküş nihayetinde kaçınılmaz olur. Bu nedenle ona normalde güç veren ayna, böyle bir durumda yardımcı olamaz. Hatta aksine ilk sahnede görüldüğü gibi, ona ne kadar zayıfladığını gösterir. Nermin,

aynaya arasındaki ilişkiden de anlaşılacağı üzere, içindeki çatışmalara son veremez; nihayet Nevzat'ı terk etmenin en doğrusu olduğuna hükmeder.

## 2. *Loş Ayna* (1960)

*Loş Ayna*,<sup>580</sup> nemfoman bir kadın olan Mahide'nin öldürülüşü üzerine onu tanıyanların dâhil oldukları hem adlî hem de içsel sorgulamayı anlatır. Mahide, romanın tek kadın karakteridir, olaylar onun etrafında gelişir, yine de iç dünyası hakkında pek fazla bilgi verilmez. Onun ruhsal durumu, daha çok aynaya baktığı esnada ortaya çıkarılır. İki kez aynaya bakan Mahide, aynada doymak bilmeyen cinsel arzularından dolayı kendisinden memnun olmayan birini görür. Romanın başında komşu apartmanın kapıcısıyla yattıktan sonra aynada kendisine bakar: “*Olduğum yerde, aynanın önünde durup bekliyorum sokak kapısının kapanışını. Evin içini dinliyorum. Şimdi yine yalnızım. Daha doğrusu bir ben, bir de loş aynadan bana bakan öteki kadın.*” (s. 16) Mahide, kapıcı gittikten sonra aynanın önünde bir süre bekler, yalnızlık duygusu onu yeniden kuşatır. Aynada gördüğü kadın, ona kendisi olamayacak kadar yabancısıdır, “öteki”dir. Onun, kendisine hiç yakıştıramasa da bir kapıcıyla yaşadığı cinsel birlikteliğin yalnızca nemfomaninin bir sonucu olmadığı ya da nemfomaninin kaynaklarından birinin yalnızlık korkusu olduğu onun aynaya bakışından çıkarılabilir. Gerçi romanın ikinci baskısında Mahide tam bir *femme fatale* olarak tasvir edilir; ama ilk baskısında erkekleri zarara uğratan, onları ölüme sürükleyen bir kadın olsa da kontrol altına alamadığı arzuları yüzünden acı çeken bir kadın söz konusudur. Nitekim onun aynadaki yansımasını kendisiyle eşleştirmemesi, duygusal sorunlarına işaret eder.

Güzel ve alımlı olduğu romandaki her erkek tarafından vurgulanan, İlhan dışındaki hiçbir erkeğin karşı koyamadığı Mahide, aynaya baktığında güzel ve alımlı bir kadın görmez, cinsel arzularını aynaya aksettirmez. Erkeklerin peşinden koşmasına, istediği her erkekle birlikte olabilmesine rağmen aynadaki bakışı gurur ve şehvet dolu değildir. Tam tersine aynada gördüğü “öteki”nden adeta kaçarcasına kendisini yatağa atar, uzun uzun ağlarken uyuyakalır. Gözlerini açtıktan sonra yine aynada kendisine

---

<sup>580</sup> Erhan Bener, *Loş Ayna*, 2. b., İstanbul: Cem Yayınevi, 1989. (Romanın birinci baskısı 1960 yılında Varlık Yayınları'ndan çıkar [H. Erhan Bener, *Loş Ayna*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1960.]; ancak yazar romanı ikinci baskıda epey genişlettiği için tezde ikinci baskısı esas alınmıştır. Alıntılar da bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

denk gelir: “Birden açtı gözlerini. Telefon hâlâ çalıyordu. Kalktı, oturdu yatağın kenarına. Şaşkın şaşkın çevresine bakındı. Önce nerede olduğunu anımsayamadı. Sonra gözleri aynaya ilişti. Darmadağın saçlarını, yastığın işlemelerinden kızarmış, nakışlanmış yüzünü gördü. Bütün vücudu ağrılar içinde, yüreği hızlı hızlı çarpıyor.” (s. 17) Mahide, kendi kendisini yönetememenin sıkıntısı içindedir ve bu durumdan kurtulabilmeyi ihtimal dâhilinde görmez. İntihar etmek ister, ama bunu yapamayacağını bilir. Zaman zaman ölümü arzulasa da, daha doğrusu bunu hak ettiğini düşünse de hayatı kendi iradesiyle terk edemeyecek kadar sever. Erkeklerle karşı zaafını yenemeyen Mahide, ancak seviştikten sonra kendisine gelir ve nasıl bir durumda olduğunu idrak eder. Yaşadığı hayat, onu yıpratmakta, ölüme doğru götürmektedir; keza sarı renk hastalığa ve ölümün yakın olduğuna işaret eder. Aynaya baktığında yüzünde gördüğü sarılık, -hastalıktan ölmeyip cinayete kurban gitse de- ölümün yakın olduğunun sinyalini verir. Bedeninde bir sağlık sorunu olmadığı bilinen Mahide’nin saçlarının perişanlığı ve yüzünün aldığı hâl, onun duygusal açıdan çöktüğünü gösterir. Diğer insanlarla olan ilişkilerinde ortaya çıkmayan bu durum, sadece aynada kendisine bakan Mahide’ye, -dolayısıyla da okura- aşikârdır. Romandaki hiç kimse Mahide’nin iç dünyasından haberdar değildir. Bu yüzden onun aynaya bakışı, okur tarafından çok boyutlu olarak tanınmasına olanak vermesi nedeniyle önemlidir.

## V. LEYLA ERBİL

### 1. *Tuhaf Bir Kadın* (1971)

Leyla Erbil, kendisini ve dâhil olduğu toplumun kurallarını yarattığı karakterler vasıtasıyla sorgular. Onun kadın karakterleri, yaşadıkları toplumun yerleşmiş algılarıyla ve bireyi baskı altına alan, kişiye şahsî alan tanımayan normlarıyla hiçbir zaman barışamayan yerleşik yabancılardır, bu yabancılık aynadan yararlanılarak ortaya konulur. Bu doğrultuda “Ayna” adlı bir öyküsü de bulunan Erbil’in öykü ve romanlarında ayna çok önemli bir nesne olarak sık sık okurun karşısına çıkar.<sup>581</sup>

---

<sup>581</sup> Erbil’in 1985’te yayımlanan *Karanlığın Günü*, 2002’de yayımlanan *Cüce* ve 2011’de yayımlanan *Kalan* romanlarında da ayna, önemli birer nesne olarak yer alır, ancak yayımlanma tarihleri nedeniyle bu tezde incelenmeyeceklerdir. *Karanlığın Günü*’nde ana karakter Neslihan ayna işlevi görebilen balkon camının önünde oturur, hem dışarıyı hem de kendisini seyreder. (Leyla Erbil, *Karanlığın Günü*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.) *Cüce*’de ana karakter Zenîme,

“Ayna,” yaşlanmış bir kadının muhtemelen aynaya bakarken zihninden geçen düşünceleri çağrışımlar zinciri hâlinde -bilinç akışı tekniğiyle- okura aktarır.<sup>582</sup> 1971’de yayımlanan ilk romanı *Tuhaf Bir Kadın*’da<sup>583</sup> da ayna, benzer bir işlevle ana karakter Nermin’in bilinçdışını harekete geçirir; onun geçmişle hesaplaşmasına ve bugünü değerlendirmesine imkân tanırken aynı anda geçmişle bugünün çatışmasına da yol açar. Bu da Nermin’in zihninin konudan konuya atlamasına, bilincinin onu bunaltan siyasal ve cinsel meseleler arasında gidip gelmesine neden olur.

*Tuhaf Bir Kadın*, “Kız,” “Baba,” “Ana,” “Kadın” başlıklarını içeren dört bölümden oluşur. İlk bölümde genç kız olan Nermin’in düzensiz aralıklarla tuttuğu günlüğü okunur. Annesiyle daima çatışma hâlinde bulunan Nermin, evde mutlu değildir, ev dışında da bir türlü beklediği gibi bir hayat yaşayamaz. Şiirlerini okuttuğu şairler tarafından anlaşılmaz ve beğenilmez. Ataerkil dünyanın kuralları ona duvarlar örerek onu dar bir alana kapatır. Nermin bu duvarlardan kurtuluşu duvarları kabul etmekte, yani ataerkil çemberi kırmadan çemberin içinde kendine bir alan açmakta görür. Dolayısıyla evlilik kurumuna karşı olmasına rağmen annesinin baskısından kurtulabilmek için sevmediği bir adamla evlenir. İkinci bölümde anlatıcı, Nermin’in

---

aynalardan bahseder, aynalara bakar; Zenîme’nin aynayla ilişkisi onun psikolojisini anlamak açısından son derece önemlidir. (Leyla Erbil, *Cüce*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.) *Kalan*’da Lahzen, aynaya baktığında annesini görür. (Leyla Erbil, *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.) Erbil’in romanları, özellikle aynalar açısından düşünüldüğünde psikanalitik bir incelemeye olanak sağlar. Bu romanlarla ilgili ayrıntılı bilgi için Leylâ Erbil’in metinleri üzerine hazırlanmış üç teze bkz: Şerife Seda Yücekurt Ünlü, “*Tuhaf* Kadınların Yazma Uğraşısı: Leylâ Erbil’in Romanlarında Yazar Kadın Başkışiler”, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2014; Uğur Çalışkan, *Travmatik Poetika: Leylâ Erbil’in Son Metinlerinde Tanıklık ve Ufukları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2018; Nagihan Kunduz, *Leylâ Erbil’in Romanlarında Yapı ve İzlek*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, 2012.

<sup>582</sup> Öykünün başlığı “Ayna” olmasına rağmen metin içinde ayna somut olarak yer almaz, hatta “ayna” kelimesi öyküde başlık haricinde bir kez bile geçmez. Bu yüzden ayna daha çok metaforik düzlemde ele alınmalıdır. (Leyla Erbil, “Ayna”, *Gecede*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, ss. 33-38.) Şeyda Başlı, Leylâ Erbil’in metinlerindeki nesnelere uzam ve mekân açısından ele aldığı “Leylâ Erbil’de Aykırı Mekânlar, ‘Tuhaf’ Kadınlar” başlıklı yazısında bu öyküyle ilgili değerlendirme yaptığı kısımda aynayı zihinsel bir mekân olarak yorumlar: “*Yaşlı bir kadının bilinç akışına sahne olan ‘Ayna’ öyküsü [...] kadınlık sorgulamasından oluşmaktadır. Aynanın, gençlikten yaşlılığa uzanan kadınlık deneyiminin sorgulanmasına ait bu konuşmayı içine aldığı, hacim kazanarak zihinsel bir mekâna dönüştüğü söylenebilir.*” (Şeyda Başlı, “Leylâ Erbil’de Aykırı Mekânlar, ‘Tuhaf’ Kadınlar”, *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*, ed. Süha Oğuzertem, İstanbul: Kanat Kitap, 2007, ss. 52-52) Başlı, “[y]atacak, ayna, koltuk gibi nesnelere temsil edilen bilinç akışı[nın], dilde ve bilinçte gerçekleşen bir dönüşüm imle[diğini]” belirtir (s. 60). Sadece başlıkta yer alan ayna, böylece kadının iç monoloğundan oluşan bütün öyküyü içine alır ve onun zihninin mekânına dönüşür. Ayna, yazarın *Tuhaf Bir Kadın* romanında da benzer bir işlevle ana kadın karakterin zihninin açığa çıkmasını sağlar.

<sup>583</sup> Leyla Erbil, *Tuhaf Bir Kadın*, 12. b., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

ölmek üzere olan babasıdır. Nermin, annesinin baskısından kurtulmak için arkadaşı Meral'in ağabeyi Bedri ile evlenmiştir. Üçüncü bölüm, babanın ölümü nedeniyle eve gelen akrabalarla Nermin arasındaki gerginliği odağa alır. Nermin, "halk"ım dediği, içinde yaşadığı toplumla bütünleşmeye çalışmasına rağmen halkı temsil eden akrabalarıyla asla anlaşamaz. Son bölüm olan "Kadın," kırk yaşına gelmiş olan Nermin'in içe dönük bir bakışla kendisini değerlendirdiğini anlatır. *Heterodiegetik* anlatımın hâkim olduğu bu bölümde anlatı çoğunlukla Nermin'in zihninden ve odağından kurulur. Bunun için de ayna işlevsel bir nesne olarak bu bölümde ön plana çıkar.

*Tuhaf Bir Kadın*'daki ayna ilk kez, kitabın ilk bölümünde ("Kız") Nermin'in intiharı düşündüğü sahnede kısacık geçer. Annesinin, ona gelen mektubu zorla elinden alması ve ona duygusal şiddet uygulaması sonucu, kendisini odasına kilitleyen Nermin, jileti eline alıp bir an için de olsa intiharı düşünür, ama yapamaz; aynaya bakar: "*tıpkı yırtıcı bir hayvan gibi[dir.]*" (s. 66) Anlatıcı-karakter Nermin, aynadaki görüntüsüyle ilgili ayrıntılı bilgi vermese de görüntüsünden etkilenmiştir. Nitekim aynadaki hâli onu durdurmuştur, o anda aklına annesinin yırttığı mektup gelir; tamamı elinde olmasa da mektubun kalan parçasını çıkarıp okumaya başlar ve yarım cümleleri anlamlandırmaya uğraşır. Zihni böylece intihar fikrinden başka bir yöne kaymış olur. Bu, bir bakıma onun hayata tutunma çabasıdır; çünkü annesi onun hayatına müdahale ederek ona kişisel bir alan bırakmasa da o, mektubun varlığına ve mektupta yazılanlara tutunarak intihar fikrine teslim olmaz.

Romanın son bölümünde ("Kadın") sonlara doğru yer alan ikinci ayna sahnesi, ilkinin aksine epey uzundur; beklemediği bir anda fark ettiği aynadaki yansıması, Nermin'in zihnini canlandırır:

*Pencereyi kapattı, perdeleri çekti, ışığı yaktı yatağa doğru yürürken, boy aynasında kendine rastladı yarı çıplak. İyice incelmışti son günler, beğendi. Aynadan kendisini izleyen ve zaman zaman ahlak konusunda bir deli kadar titizlik gösteren, şu zorlu kadınla göz göze gelmekten kaçınarak karşısında durdu, boynunu büktü, gözlerini Fedai'nin yaptığıncaya ayaklarının ucuna indirdi, ellerini karnı üzerinde topladı, titrek bir sesle, "Doğru yolda mıyım, halkıma yaklaşabiliyor muyum?" diye sordu. Kadın küçümser bakışlarla süzdü Nermin'i ardından ellerini uzatarak çıplak bedenini okşadı, inceden belini, yarım yuvarlaklar biçiminde üst üste düşen karnını, boynunu, kollarını, küçülüp sarkan memelerini. Vaktiyle Bedri'nin o memelere yapışıp emdiğini, öpüp kokladığını ürpertiyle anımsadı.*

[...]

Bayan Nermin, “Yoksa ben yaşamımı heder eden biri miyim?” diye sordu aynaya içi sızıldayarak. “Yoksa ben, anamın dediğince ne kiliseye, ne camiye yarayan biri miyim? Ben yoksa, boşu boşuna başını sivri kayalara vuran, her vuruşta onulmaz yaralar alan, her yaralanışta, ‘İşte, bakın beni gene bu toplum yaraladı’ diye kanlarını akıta akıta dolaşan ve toplumun o kanları görüp de hastasını anlayacağını uman, yarasından dolayı göğsü kabaran, her başarısızlığında, ‘Var mı benim gibi toplumuyla uyuşmayan, yüce bir insan?’ diye, kendine güveni artan, ‘İşte ben dünyayı ileriye doğru değiştirmekte emeği geçenlerden biriyim’ diye için için devleşen ve durmadan yeni yeni yaralar arayan, yaralarından ve devliğinden kimsenin haberi olmayan, emeği eline verilmiş biri miyim ben yoksa? Acaba seviyor muyduk birbirimizi?” diye sızlandı yeniden bakarak sol memesinin ucuna, bu memesi sağ memesinden daha büyüktü ve Bedri keşfetmişti böyle olduğunu. Acaba aramıza gerçekten de halk mı girmişti, yoksa Bedri düpedüz bıkmış mıydı benden? Kardeşiyle arasında geçen o olayı bilmemin verdiği eziklik miydi aslında onu kaçıran, yoksa artık memelerinin diriliğini yitirisi miydi tek neden? Bayan Nermin, bu nedeni “halk” olarak göstermenin sapıklık olduğunu söyleyen aynadaki kadına “Sen delinin birisin,” diye dilini çıkardı. “Nedenlerle vaktim yok benim zaten, yeniden gidiyorum halkıma o beni karlı bir dağ başında yapayalnız bıraktı bir daha da arayıp sormadı, pahalı yerlerde sarışın kadınlarla düşüp kalktığını söylediler Bedri’nin. Halktan sarışınlarla...” Dirseğini aynaya dayadı, “Olacağı buydu o eski boksör bozuntusu, halk düşmanı, pipolu domuzun,” dedi. Yüzü kızarmıştı, bir yıldır başka bir erkek düşünmekten kaçıyor, kaçtıkça da büsbütün halkının kucağına düşüyordu; kendine yediremediği, hazmedemediği şeyse erkek olarak kocasını; sadece onu istediği, onu özlediği. Bu düşüncüyü tiksintiyle kovdu aklından. “Halkıma adadım ben kendimi, canımı verebilirim onlar için, özel sorunların hiç yeri olmayacak artık yaşamımda, öylesine seviyorum bu halkı...” dedi, sevgi sözüyle durgunlaştı bir an, arsız arsız gözünü kırptı aynaya, ardından iyice yanaşıp bütün gövdesini yapıştırdı ona. Memelerini, karnını, baldırlarını ezen camın soğukluğu hoşuna gitti, bacaklarından yukarıya doğru dağılan sıcaklığı iyice duydu, yüzünü dayayıp kadını dudaklarından öptü, gözlerini aralayarak “Sen bir meleksin, seni çok seviyorum, beni bırakma,” diye yakardı, ardından yere oda kapısının önüne düşmüş bluzu gördü, elleriyle külotunu dizlerine doğru sıyırdı, birkaç bacak hareketiyle yere inen külotu sağ ayağının ucuna takarak tavana doğru fırlattı, don havada ince bir denizanası gibi döndü ve yalpalayarak karyolanın dibine düştü. (ss. 179-182)

Ev özel alandır; pencere de evin, dışarıyla iletişimini sağlayan açıklıktır. 19. yüzyıl Fransız romanında ev içi alanı doktora tezi olarak çalışan Emily Pace pencerenin kapılar gibi hareket ve iletişim alanı olduğunu belirtir. Pace, Gustave Flaubert’in *Madame Bovary* romanının ana karakteri Emma’nın pencereyle ilişkisini incelediği bölümde onun ve sevgilisi Rodolphe’ün pencereyi bir iletişim aracı olarak nasıl kullandıklarını anlatır. Önce, Emma, Rodolphe’e gelmesi için pencere vasıtasıyla işaret verir. Daha sonra, Rodolphe, Emma ile ilişkisini bitirmek istediğinde, onu dışarıda bırakmak ve



uzak geçmişe göndermek istercesine pencereyi kapatır.<sup>584</sup> Bu açıdan pencere iki kişi arasındaki iletişimi sağlar; ilişkiyi başlayıp bitiren nesne olarak pencere içeriği ve dışarıyı birbirinden ayırırken duvar kadar kesin sınırlar koymayıp giriş çıkışlara izin veren bir alan yaratır. Bu noktada, pencerenin açık ya da kapalı oluşu, hatta duvarda bir pencerenin varlığı belli anlamlara gelebilir. Catherine Liu, özel yaşam/mahremiyet/yalnızlık (*privacy*) hakkında konuşurken duvarla ilgili metaforlara ve imgelere başvurmanın kaçınılmaz olduğunu, dolayısıyla duvarın ister ışık veren pencereyle ister barınak sağlayan oyukla olsun kesintiye uğramasının güvenlik ve özerklik kavramlarını destekleyen ve mahremiyet ve özel yaşamın keşfi için vazgeçilmez hâle gelen tarihî/teorik kavramlar kümesine kavramsal bir form verdiğini söyler. Bununla ilişkili olarak Liu, “*Duvar sessizdir. Kapı konuşur.*” diyen Georg Simmel’in 20. yüzyılın başlarında kapıları ve köprüleri, farklı alan ve bölgeleri birbirine bağlayan ve birbirinden ayıran mimarî unsurlar olarak ayrıcalıklı kıldığını, ancak benzer bir işleve sahip olan pencereleri görmezden geldiğini ileri sürer.<sup>585</sup> Pencere, çerçeveye takılan cam sayesinde içeriğinin ve dışarının karşılıklı görünmesini sağlayarak kamusal alanla özel alanın birbirinden hem ayrı hem de iletişim hâlinde kalmasına imkân tanır. Tam da bu noktada perde, içeriden dışarıyı görmeye izin verirken dışarıdan içeriğinin görünmesini engellemesi nedeniyle pencereyle birlikte önem kazanır. Nitekim “perde” sözcük anlamı olarak Türk Dil Kurumu’nun *Güncel Türkçe Sözlük*’ünde “*Görüşü, ışığı engellemek, bir şeyi gizlemek için pencereye veya bir açıklığın önüne gerilen örtü*” şeklinde tanımlanır.<sup>586</sup> Bu doğrultuda pencereyi kapatmak ve perdeyi çekmek, kişinin içinde yaşadığı toplumla arasına sembolik düzlemde set çekmesi ve hakimiyetin tamamen kendisinde olduğu özel alanında bir bakıma kabuğuna çekilmesi demektir. Ayrıca perdenin kapanmasıyla pencereden giren doğal ışık engellenmiş olur, bu da kişinin kendisini toplumdan gelen etkilere tamamen kapatması anlamına gelir. Nermin, “halkım” dediği insanlara ne kadar yaklaşılmaya çalışırsa çalışsın “halkı” ile arasındaki mesafeyi bir türlü aşamaz. Keza bu sahne de halkıyla yakınlaşmak için yerleştiği Tarlabası’ndan hayal kırıklıklarıyla döndükten sonra bir kış mevsiminde otel odasında

---

<sup>584</sup> Emily Pace, *From Shell to Center: Gaston Bachelard and the Transformation of Domestic Space in the Nineteenth Century French Novel*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Knoxville: University of Tennessee, 2013, s. 69.

<sup>585</sup> Catherine Liu, “The Wall, the Window and the Alcove: Visualizing Privacy”, *Surveillance & Society*, C. 9, S. 1/2 (2011), s. 203.

<sup>586</sup> “Perde”, *Güncel Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, (25.11.2020), sozluk.gov.tr.

geçer. Nermin, romanda genelde dışarıya açılmak istemesine rağmen bu sahnede kendi içine döner, kendi sesini dinler, normalde kabul etmediği gerçekleri -kabul edecek gücü hâlâ tam olarak kendisinde bulamasa da- soru formunda dile getirmeye cesaret eder. Bu noktada ayna, onun kendi içine dönmesini sağlayan tetikleyici bir nesnedir.<sup>587</sup>

Nermin, yarı çıplak bir hâlde odada yürürken aynadaki yansımalarını fark edip kendisini incelemeye başlar. Başta bedenine odaklansa da “halk”ına yaklaşma konusu zihnini daima meşgul ettiği için zihni çabucak yine aynı meseleye kayar. Doğru yolda olup olmadığını soran aynadaki görüntüsü esasında kimin yansımasıdır? Baskısı nedeniyle değerlerini reddettiği, ama ondan bir türlü kaçamadığı annesinin mi; özgürlüğüne düşkün görünen, ama kendini belli sınırlara mahkûm eden kendi benliğinin mi; yoksa ona ne yapması gerektiğini sürekli dikte eden süper egosunun mu? Aynadaki imgesi Nermin üzerinde o kadar etkilidir ki Nermin, aynada gördüğü kişinin karşısında utanıp sıkılır, mahcup bir edayla gözlerini indirir. Bu sahne, anlatıda yer almayan üçüncü bir şahıs (*heterodiegetik* anlatıcı) tarafından anlatılır, ancak aynaya bakış Nermin’in zihninden verilir.<sup>588</sup> Nermin, aynaya baktığında oradaki imgesine başka bir kadın gibi davranır, ona sorular sorar, cevaplar verir. Aynadaki imgesi de buna paralel olarak pasif değildir, Nermin’i küçümser bakışlarla süzer. Aynadaki imge, Nermin’in bastırmaya çalıştığı bilinçdışının yansımasıdır. Nermin, yerleşmiş toplumsal normlara karşı çıkar; ama normları oluşturan insanları kendi idealleri doğrultusunda değiştirmek/dönüştürmek istediği için onlara yaklaşmaya çalışarak onların arasına karışır. Bunda başarılı olamaz. Bunu içten içe bilse de başarısızlığı kabul etmez, hedeflediği noktaya tam olarak ulaşamasa da bilinç düzeyinde hep bir öncekinden daha iyi bir noktaya geldiğini düşünerek “devam” fikrini kendi kendisine aşlar. Ayna ise

---

<sup>587</sup> Işığın aynayı aktif hâle getirmesi dikkatlerden kaçmamalıdır. Nermin, perdeleri çektikten sonra egemen olan karanlığı dağıtmak için ışığı yakar, hemen sonrasında aynada kendisini fark eder. Işığın aynanın işlevini yerine getirmesindeki rolü, Tanpınar’ın *Huzur* romanında da vurgulanır. Bununla birlikte burada farklı olarak Nermin, dışarıdan gelen doğal ışığı engelleyip yapay bir ışığı özellikle tercih eder; bu da onun toplumsal etkiye kendisini kapatma arzusuyla açıklanabilir.

<sup>588</sup> Süha Oğuzertem, “*Erbil’de anlatıcıların sesi, karakterleriyle yer yer özdeşleşse de, bu konular[ın] aynulaşma[diğini]; anlatıcı ile karakter[in] örtüşme[diğini]; sesler[in], etik bakımdan nötrleşme[diğini]*” belirtir (Süha Oğuzertem, “Kaybolmayan Yazar: Leylâ Erbil’in Özgünlüğü, Özgürlüğü”, *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*, ed. Süha Oğuzertem, İstanbul: Kanat Kitap, 2007, s. 167.). Anlatıcı, Nermin’in zihnine girip bu bölümü onun bakışından odağına alsa da onu her konuda onaylamaz ve okura sempatik göstermez. Hatta aksine onaylamadığı durumları belli ipuçlarıyla okura açık eder. Anlatıcının karaktere eleştirel mesafe kazandığı noktaların hangi anlatım teknikleriyle yapıldığını anlatan bir tez için bkz: Şerife Seda Yücekurt Ünlü, “*Tuhaf*” *Kadınların Yazma Uğraşı: Leylâ Erbil’in Romanlarında Yazar Kadın Başkışiler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2014, ss. 28-72.

bilincin hâkimiyetini kırar ve bilinçdışının sesinin duyulmasını sağlar. Nermin, bizzat yaşadığı veya gözlemlediği haksızlıklara karşı çıkararak, insanlara “doğru yol”u göstermek ister, ama hayat onun kafasındaki hesaplara göre işlemez. Peki, nerede yanlışlık yapmaktadır? Nermin, hayatındaki yanlışlığı aynadaki imgesinde bulmayı umar, sanki “iki resim arasındaki farkları bulma” oyununu oynar gibi gerçekte olanla olmasını arzuladığını fizikî yansımasından hareketle karşılaştırır.

Sayfalar süren bu uzun alıntıda Nermin’in zihni bilinçle bilinçdışı arasında mekik dokur. O, aynada “halk”ını görmek ister, “halk”ına/ideallerine ulaşmaya çalışırken yaşadıklarını gözden geçirdiği sırada ise bir anda kocasının cinsel açıdan onu rahatsız ettiği zamanlar gözünün önüne gelir. Böylece zihni “halk”ı ile cinsel yaşamı arasında çalkalanır. Hayatının çok büyük bir kısmını dolduran “halk” ve kocası, onu mutlu etmemektedir, ancak Nermin bunu açıkça dile getiremez. Nermin, daima olması gerekenlere odaklandığı için özel hayatını da sosyal hayatını da gerçekleştirilmesi gereken birtakım görevlerle doldurur. Onun için “halkıyla bütünleşmek” bir görevden ibarettir. Keza kocasını cinsel açıdan tatmin etmek de onun için çoğu zaman tamamlanması gereken işlerden biridir. Bu yüzden kocasıyla seviştikten sonra “*Bu iş de bitti.*” diye düşünür, kocasıyla aralarındaki soğukluğun nedenini düşünürken aralarına girenin “*halk işi*” olduğunu belirtir (s. 181).

Olayları Nermin’in zihninden, onun bakış açısıyla anlatan anlatıcı, Nermin’in halka yaklaşma çabasının onun için adeta takıntıya dönüştüğünü ve kocasıyla ilişkisinin de neredeyse mekanikleştiğini yine onun zihnini okura göstererek anlatır. Bunun için aynaya bakıp kendi kendine sızlanması aktarılır: “*Var mı benim gibi toplumuyla uyuşmayan, yüce bir insan?’ diye, kendine güveni artan, ‘İşte ben dünyayı ileriye doğru değiştirmekte emeği geçenlerden biriyim’ diye için için devleşen ve durmadan yeni yeni yaralar arayan, yaralarından ve devliğinden kimsenin haberi olmayan, emeği eline verilmiş biri miyim ben? Acaba seviyor muyduk birbirimizi?*” Bu kısımda görüldüğü gibi dil ironiktir, Nermin’in idealleriyle gerçeklerin nasıl çatıştığını gösterir. Nermin, sevilme ve onaylanma arzusunu roman boyunca hiçbir zaman tatmin edemez. Şiir yazar, ama şiirde otorite kabul edilen şairler tarafından beğenilmez; kadın olmakla ilgili görüşleri onu yetiştiren ve toplumsal normları temsil eden kadın (annesi) tarafından eleştirilir; kendisine görev edindiği insanları aydınlatma projesi tam da o insanlar

tarafından sukutuhayale uğratılır. Nermin, içten içe yaptıkları bilinsin ve takdir edilsin, el üstünde tutulsun ve yüceltilsin ister; ancak bu hâli tüm çabasını anlamsızlaştırır, çünkü hedefleriyle çelişir. Bununla birlikte bu, son derece insanî bir arzudur. Ayna, bu noktada onun muhtemelen diğer insanlara sezdirmediği, ama derinden hissettiği takdir edilme arzusunun yüzeye çıkararak aşikâr kılar; çünkü bilinçdışını devreye sokar. Bu da onun kendisini daha yakından tanımasını sağlar.

Aynadaki imgesiyle olan ilişkisine bakılırsa Nermin de arzularını gerçekleştiremediğinin, mutsuzluğunun, yalnızlığının farkındadır, ama bunu yüksek sesle dile getiremez. Onun “*Halkıma yaklaşabiliyor muyum?*” sorusu öncelikle kendisiyle “halk”ı arasındaki çatışmanın en başta onun tarafından kurulduğunu imler. Dahası soru, yakınlaşmanın imkânsızlığını ortaya koyduğu gibi (Keza alıntının ilerleyen kısımlarında “*halkının kucağına düşmek*” diyerek yaklaşmak istediğini söylediği halka bakışını açığa çıkarır.), aradaki mesafenin gittikçe arttığını da ima eder; son olarak Nermin’in yalnızlığını gözler önüne serer. Nermin annesine, kocasına ve arkadaşlarına rağmen yalnızdır, sesini kimseye duyuramaz. Annesiyle ilişkisi baştan beri kötüdür, bir türlü iyileşmez. Kocasıyla ilişkisi iyi görünmesine rağmen derinde büyük yarıklar barındırır. Nermin, bu nedenle kocasıyla birçok mevzuyu konuştuğunu söylese de en nihayetinde aralarında sağlıklı bir iletişim kurulamadığını da belirtir. Bu yüzden Nermin’in aynadaki imgesine yabancı bir kadın muamelesi yaparak onunla konuşmaya çalışması son derece anlamlıdır. Nermin, bireyselliğini istediği gibi hiçbir zaman yaşayamaz; onun kaygılarını, arzularını ve amaçlarını anlayan kimseyi bulamaz. Aynı amacı taşıdığını, aynı ilkeleri paylaştığını düşündüğü kişilerle bile ortak bir zeminde buluşamadığını görmek onu hayal kırıklığına uğratır. Tüm bunlar onu sonunda kendisine yöneltir, ayna bu noktada ona yardımcı olur. Nermin, ayna sayesinde kendisini (imgesi vasıtasıyla) çoğaltır, böylece kendisine mesafe alarak yaşadıklarını ve iç dünyasını merceğe altına alır.

Ayna, Nermin’in bilinçdışının dile gelmesini sağladığında serbest kalan düşünceler iki ana mevzu etrafında toplanır: “halk”ı ve cinsel yaşamı. Nermin’in zihni onu derinden derine etkileyen bu iki konu etrafında gidip gelir, bir türlü birinde sabitlenip bir çözüme ulaşmaz. Kocasıyla olan ilişkisinde zaman zaman kendisini, zaman zaman kocasını, zaman zaman “*halk işini*” suçlar. Çok sevdiğini ve kendisini

adadığını söylediği halkla, “*halkının kucağına düşmek,*” “*bu halk*” gibi ifadelerde de görüldüğü gibi, dil düzleminde bile yakınlaşamaz. “Halk”a tepeden bakmayı bırakamaz, onu nesneleştirir. “*Yeniden halkına giden*” Nermin halkın içinde yer alamaz, oysa “*halktan sarışınlarla düşüp kalkan*” kocası Bedri halktan biri gibi davranabilmektedir(!) Zihni bu düşünceler arasında salınırken bir ara kocasını özlediğini anlar, ama kocası yanında değildir.

Kendisini halkına adadığını ve halkını çok sevdiğini düşünerek zihnini başka bir yöne çevirmek ister, ancak bu kez “sevgi” sözcüğü onun zihnini karıştırır. Sevgi, onun zayıf noktasıdır. Sevilme arzusunu bir türlü tatmin edemeyen Nermin, nihayet aynadaki imgesine bir kez daha başka bir kadın gibi yaklaşır cinsel haz duymak arzusuyla otoerotizme başvurur. Bu sahnede aynadaki imgesi Nermin, kendisi de kocası rolündedir; aynadaki imgesine kocasının daha önce ona söylediği sözleri fısıldar. Bu, sevmeye ve sevilmeye aç bir kadının çırpınışıdır. Aynadaki imge, Nermin’e eksikliğini duyduğu sevginin bir anlık da olsa tamamlandığı hissini verir. Richard Sennett, Michel Foucault ile birlikte yazdığı “Cinsellik ve Yalnızlık” başlıklı makalesinde Tisso’nun otoerotizmle ilgili üç tespitine yer verir: “*Bir, yalnızlıkta yaşanan cinsellik hat safhada uyarıcıdır; iki, oto-erotizm insanın kendi bilincine en çok vardığı durumdur. Ve üç, aynı anda hem cinsel açıdan uyarılmış hem de kendi kendinin bilincinde olmak, başlı başına tehlikelidir: bedenin deliliğe götüren yola, ruhun da azap yoluna girdiğinin resmidir.*”<sup>589</sup> Tisso’nun üç tespiti de Nermin’in ayna karşısında başvurduğu otoerotizmi anlamaya yardımcı olması nedeniyle önemlidir. İlk olarak, aynada kendisini yarı çıplak bir hâlde seyretmeye başlayan Nermin, bedenini güzel bulup ondan etkilense de bu durum çok uzun sürmez; kafasını meşgul eden diğer meselelere odaklanır. Roman boyunca cinselliğini gönlünce yaşayamadığı belirtilen Nermin, hayal kırıklıklarının da etkisiyle ayna sahnesinin sonunda cinselliğini yalnız yaşama noktasına gelir. Bu durum, esasında onun cinselliğini tatmin etme arzusundan değil, yalnızlığını giderme ihtiyacının hat safhaya ulaşmasından kaynaklanır. Bir süredir aynadaki imgesiyle konuşarak geçmişini değerlendiren Nermin, bu noktada artık kendisini daha yakından

---

<sup>589</sup> Red Sennett, Michel Foucault, “‘Cinsellik ve Yalnızlık’: Cinselliğin Hükümlerliği, ve Kimliği Belirlemesi Üzerine II”, *Skop*, çev. Elçin Gen, (13.11.2013), <https://www.eskop.com/skopbulten/cinsellik-ve-yalnizlik-cinselligin-hukumranligi-ve-kimligi-belirlemesi-uzerine-ii/1639>. (Yazının orijinali için bkz: Richard Sennett, Michel Foucault, “Sexuality and Solitude”, *London Review of Books*, (21.05.1981).)

tanımaktadır. Son olarak, Tisso'nun da işaret ettiği gibi bu hâl tehlikelidir. Gençliğinden beri “tuhaf” bir kadın olarak tanınan Nermin toplumsal normlara ne kadar itiraz ederse etsin nihayetinde tamamen dışarıda kalmak yerine uzlaşmayı tercih ederek eşikte bir pozisyon almıştır, üstelik baştaki sertliği gittikçe kırılmıştır. Bu ayna sahnesinin sonunda ise otoerotizm ile “tuhaf”lığını zayıf da olsa yeniden “kazanır,” bundan sonra “halk” ile iletişimini düzeltereğine inanarak kararlılıkla kaldığı yerden devam eder. Bununla birlikte Nermin'in çelişkilerinin ve hatalarının roman boyunca gösterilmesiyle dramatik ironi oluşturulduğu için, metin okura aynı inancı aşılamaz. Dahası Nermin'in başarısızlığı adeta kaçınılmaz sondur. Seda Yücekurt da Leyla Erbil'in romanlarında yazar/yazan kadınları incelediği yüksek lisans tezinde “*Nermin[’in], her ne kadar bir ‘ötekileştirme’ yolu olarak kendisine yakıştırılan ‘deliliği’, temelde edebiyat dünyasının ve aile kurumunun dayatmalarına karşı çıkmak için bir başkaldırı yolu olarak üzerine giyse de isyanında ve toplumla uyum sağlama konusunda başarılı olama[dığını]*” belirtir.<sup>590</sup> Nermin, genç kızlığından beri ahlâkî normlara, ekonomik ve sosyal meselelere, edebiyatı kuşatan erkek egemenliğine vd. anlatı döneminin şartları açısından düşünüldüğünde radikal yollarla itiraz ettiği için zaten yeterince “tuhaftır,” ama gittikçe normalleşir; bu ayna sahnesi ise ona bir an için gücünü yeniden sağladığı inancını verdiğinden Nermin, yenilgiyi kabul etmeyip eskisinden daha büyük bir hırsla eyleme geçer. Bu da onun toplumsal düzen açısından tekrar tehlikeli hâle gelmesi anlamına gelir.

Nermin için sevgi tek taraflı bir mesele değildir. Her ne kadar karşı taraftan umduğu sevgiyi ve ilgiyi bulamamaktan yakınsa bile o da aslında insanlara bekledikleri gibi yaklaşmaz. Ayna sahnesinde yaşadıklarını iç dünyasını ve beklentilerini merkeze alarak değerlendiren Nermin, aynada kendi hatalarını da görür. Bu sahneden hemen sonra, insanlığı sevdiğini iddia etmenin sahtekarlık olduğunu, çünkü insanın tanımadığı bir yığın kalabalığı, tanıdığı birini sever gibi sevemeyeceğini söyler. Yine de Nermin'e göre, bu, insanın kendisini insanlığın iyiliği için adamasına engel değildir, çünkü kurtuluş ancak hep birlikte mümkündür (s. 184). Nermin'in “halk”a ulaşma ve “halk”ı bilinçlendirme arzusu, annesinin ve toplumun onu sıkıştırdıkları alandan kurtulmak için

---

<sup>590</sup> Şerife Seda Yücekurt Ünlü, “*Tuhaf*” Kadınların Yazma Uğraşı: *Leylâ Erbil'in Romanlarında Yazar Kadın Başkışiler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2014, s. 72. (Vurgular yazara aittir.)

annesinin onayladığı Bedri’yle evlenmesi gibi, sığınma ihtiyacından kaynaklanır. Nermin, aynaya baktığı bu uzun sahnede ona çıkış yolu sağlayacağını umduğu, ama umduğunu bulamadığı için kafasında birer soruna dönüştürdüğü bu iki mevzuyu çözmeye çalışırken ikisi arasında gidip gelen bilincini kontrol edemez hâle gelir. Buna bağlı olarak Nermin’in zihnini doğru temsil edebilmek adına bilinç akışı tekniğinden faydalanılır.<sup>591</sup> Bilinç akışının ayna karşısında gerçekleşmesi Nermin’in iç monoloğunun aynadaki imgesiyle arasında bir diyaloga dönüşmesine olanak sağlar. Böylelikle ayna hem yardımcı teknik unsur olarak biçim açısından hem de karakterin zihninin açığa çıkması noktasında içerik açısından önemli bir nesne olur. Nermin, ayna sayesinde kendisini tanır.<sup>592</sup>

Romanın sonuna gelindiğinde Nermin kendisini daha içten tanıyan, ne istediğini daha çok bilen bir kadın profili çizer. Romanın kapanışı da buna uygun bir ayna sahnesiyle gerçekleştirilir: “*Bayan Nermin Taşlıtarla dönüşü anasının evine taşıdığı valizine dolaptaki giysilerini çekip çekip yerleştirmeye başladı ince süslü olanları Fedai’ye ayırıyordu. Bunları artık giymeyeceğim Joseph içerilere daha derinlere yeniden halkıma gideceğim. Doğrudu. Gülümseyerek aynaya baktı. Kendinden hoşnuttu. İNSANLARI SEVİYOR MUSUN ACABA SEN dedi karşısındakine.*” (s. 188) “[Y]eniden halkıma gideceğim.” diyen Nermin, -sözcükler aynen tekrarlınsa da- bir önceki ayna sahnesindeki Nermin değildir. O, artık hatalarının farkındadır ve daha inançlıdır. Bunun ilk kanıtı da bundan bir önceki sahnede Nermin’in Fedai’yle (Medain) konuşurken kullandığı dilin ve üslubun amaçlarını gerçekleştirmek uğruna inanmadığı bir şekilde bürünmesinde ortaya çıkar. Nermin, samimiyetini yitirmek pahasına hareket etmeye karar verir, biraz önce eleştirdiği insanlardan olmayı kabul eder. Aynaya

---

<sup>591</sup> “Bilinç akışı”, William James tarafından iç deneyimlerin akışını ifade etmek için üretilen bir terimdir. Edebiyat eleştirilerinin vazgeçilmez terimlerinden biri hâline gelen “bilinç akışı”, zihinden geçen çok yönlü düşünce ve duyguları tasvir etmeye çalışır. Laurence Sterne’ün *Tristram Shandy* romanı başta olmak üzere bazı romanlarda iç konuşmaya yer veren uzun bölümler bulunsada bu tekniği bilinçli olarak kusursuz şekilde ilk kez James Joyce’un *Ulysses* romanında kullandığı kabul edilir. (J. A. Cuddon, “Stream of Consciousness”, *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, ed. M. A. R. Habib, London: Penguin Books, 2013, ss. 682-83.) “İç monolog” gibi farklı terimlerle de anılan “bilinç akışı” hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sumumu*, çev. Ferit Burak Aydar, 1. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

<sup>592</sup> Leyla Erbil’in “Yatak” öyküsünde de anlatıcı, paslı çivisi olan bir aynaya, öncelikle kadınlığını merak ettiği için, sonra diğerlerinin onu gördükleri gibi görebilmek için baktığını söyler. O da *Tuhaf Bir Kadın*’daki Nermin gibi hiç sevilmediğini, dahası kendisinin de hiç kimseyi sevmediğini düşünür. Bu açıdan aynanın, Leyla Erbil’in anlatılarında kadının kendisini -başta cinsel kimliğiyle olmak üzere- tanması, kendisini başkalarının gözünden görebilmesi gibi belli işlevlerle donatıldığı söylenebilir. (Leyla Erbil, “Yatak”, *Hallaç*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, s. 3.)

bakarken gülümsemesi kendisinin, durumunun farkında olduğunun göstergesidir. Yeni kararları, buna dayanarak yeniden şekillendirdiği karakteri onu o an için acıyla karışık da olsa memnun eder; çünkü hayata tutunmak ister. Artık sonuç odaklı düşünerek stratejik davranacaktır. Bu doğrultuda “*İNSANLARI SEVİYOR MUSUN ACABA SEN?*” sorusunun cevabı Nermin için hâlâ değişmemiş olsa da, yani insanları sevmese de, Nermin’in onları sevmekten başka çaresi yoktur. Romanın kapanışının böyle bir sahneyle yapılması, okura Nermin’in bundan sonraki hayatı hakkında fikir verir, Nermin hayalleri/idealleri hayal kırıklıkları ile sonuçlanmaya mahkumdur, Nermin’in çelişkilerini aşmadan tutunmakta ısrar ettiği amaçları, onu kısır bir döngüye hapseder.

## Y. SEVGİ SOYSAL

### 1. *Yürüme* (1970)

1970 yılında yayımlanan *Yürüme*,<sup>593</sup> Elâ’nın ve Memet’in çocukluklarından itibaren, kişiliklerini belirleyen kadınlık ve erkeklikle ilgili seçilmiş anlarını, araya doğadan kesitler de alarak hikâye eder. Anlatı kronolojik ilerlese de Elâ’nın ve Memet’in hikâyeleri, onlar birbirleriyle tanışana kadar tamamen birbirinden ayrı seyreder. Elâ ve Memet, bir gün postanede karşılaşır tanışır ve sevgili olurlar. Romanın çok büyük bir kısmı onların tanışmalarından önceki dönemlerini ele alır; böylece roman bu ikisinin birlikteliğinden çok onların birer “kadın” ve “erkek” olarak kişiliklerinin gelişim süreçlerine odaklanır. Buldukları yaşa gelene dek başlarından geçenler, onları belli noktalarda ortak bir paydayı paylaşabileceklerine inandırır. Ne var ki insanlarla olan ilişkilerinde birçok kez hayal kırıklığı yaşamış olan Elâ, Memet’le olan ilişkisinde de beklediğini bulamaz ve bir “yol” olarak düşündüğü hayatı yalnız yürümenin en doğrusu olduğuna karar verir.

Ayna, öncelikle Elâ’nın çocuklukta genç kızlığa adım atarken değişen vücudunu tanımaya yardım eder. Kendisini tanımak için bedenindeki değişimi görmek ister, çünkü bedendeki değişimle ruhsal değişim bu dönemde iç içe geçmiştir. Toplumu ve dini temsil ettiğine inandığı “yasa koyucu” annesi, cinsellikle ilgilenmesini yasaklamıştır. Bu yüzden “*Aynaya, göğüslerinin nice büyüdüğünü anlamak için*

<sup>593</sup> Sevgi Sabuncu [Soysal], *Yürüme*, 1. b., Ankara: Doğan Yayınevi, 1970. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)



*bakarken yakalanmak*” (s. 26) Elâ'nın en büyük korkularından biridir. Elâ, kendi bedenini tanımaktan korkan ve arzularını bastıran birine dönüşür. Arkadaşlarının ailelerinde farklı anne modelleriyle karşılaşsa da annesinin üzerinde yarattığı etkiden kurtulamaz, kendisini kuşatan toplumsal ve kültürel çemberin içinde debelenip durur. Dolayısıyla bütün hayatını etkileyen, benliğinin şekillendiği bu dönem annesinin yasaklarından dolayı travmatik yaralarla doludur.

Cinselliğini istediği gibi yaşayamayan Elâ, sınırlarını zaman zaman esnetse de toplumun belirlediği hududun içinde kalır ve kurallara uyar. Ona bir “kadın” olarak biçilen toplumsal cinsiyet rolünü uzun zaman benimser. Ahlâk yasalarını çiğnemez. Hakkı isminde varlıklı bir avukatla toplumsal değerlere ve geleneklere göre evlenir. Balayına gittiği zaman, yaşadıklarını ve benliğini gözden geçirdiğinde ayna, bu kez nasıl bir psikolojiye sahip olduğunu anlamasında ona yardımcı olur. Elâ, kendisinden beklenildiği gibi davranır, ancak buna rağmen mutlu değildir. Evlenmeden önce kimseyle cinsî bir münasebet kurmamıştır. Düğünden sonra balayını, pek çok gencin hayallerini süsleyen Hilton Oteli'nde geçirir. Evlenmelerinin üstünden bir hafta geçmiştir, ama umduğunu bulamamıştır. Zorla evlendirilmemiştir, ama bedenini evlendiği erkek için saklamasına rağmen sonunda beklediği doyuma ulaşamamıştır. Bedenini onca zaman bunun için mi koruduğunu düşünür. “*Aynada yüzüne baktı. Küçük yüzüne. Bu yüze, bu küçük aile kızı yüzüne. Bu hep birlikte ufalttıkları, bu ufalttığı. Neye karşılık? Niçin? Kim zorladı beni? Bir haftadır, aralıksız Hakkı'yla yatmağa kim zorluyor beni? Herşey bilerek ve karşılığını ödeyerek. Nikâh-Hilton-yatak. Paralar ödeyerek deniz kıyısına gelenlerin hep denize girmek zorunda olduklarını sanmaları gibi.*” (s. 87) Gamze Somuncuoğlu, “*Elâ'nın çocukluğundan beri gördüğü baskılar[ın] onu cinsellikten soğut[tuğunu]*”<sup>594</sup> ifade eder. Elâ'nın, evlenmeden önce kimseyle cinsel bir ilişkiye girmemiş olması, onun cinsellikle ilgili beklentilerini belirler. Kocasıyla sevişmek onun için zorunluluk hâlini alır. O zamana dek gönül rızasıyla uyduğu ahlâkî normlar, bu noktada anlamını yitirmeye başlar. Aynaya baktığında gördüğü yüz, denileni yapan, uysal “*küçük aile kızı*”na aittir. Üzerinde baskı olduğunu bilse de yaptıkları için hiç kimsenin onu zorlamadığı gerçeği, daha doğrusu onun her şeyi bilerek ve isteyerek kabul edip uyduğu hakikati canını acıtır. Gerçekten tüm bunları

<sup>594</sup> Gamze Somuncuoğlu, *Sevgi Soysal'ın Yapıtlarında Kadın Kimliği (Tutkulu Perçem, Tante Rosa, Yürümek)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2002, s. 64.

istemmiş midir, yoksa çocukluğundan beri içinde olduğu sistemin bir parçası olarak istediğini mi düşünmüştür? Kendisinden istenildiği gibi davranmaktan mutlu değildir, ama öyle yapmazsa karşılaşacağı cezadan da korkmaktadır. Sevgi Soysal'ın romanları üzerine yüksek lisans tezi hazırlamış olan Egem Atik, Elâ'nın eylemlerinin arkasında yatan nedeni Althusser ve Foucault'nun "iktidar" kavramlarından yola çıkarak açıklar:

*[O]na küçüklüğünden beri dayatılmış olan iyi bir aile kızının uygun bir damat adayı bulup bunu evlilikle tamamlaması gerektiği fikri zihninin bir yerinde olduğu için bunu istediğini, bu evliliğin doğal olduğunu mu düşünmüştür? Görünürde bunun sebebi ailesi tarafından iyi bir eş bulup iyi bir aile kurmak üzere yetiştirilmiş olmasıdır; ancak bunun arkasında da iktidarı arayabiliriz. İktidar, ailevi normlar ve cinsel kimlikler yoluyla Elâ'yı verimli ve uysal kılmıştır.<sup>595</sup>*

Elâ, o zamana dek ailesi ve okul aracılığıyla kuşatıldığı sistemin gerekliliklerini yerine getirirse de buna içtenlikle uymadığının farkındadır. Evlilik nedir, neden gereklidir, ondan ne beklenir, gibi sorular kafasını kurcalamaktadır. Uysallığının karşılığını alamamıştır, mutlu değildir.

Farkındalık onu önce sorgulamaya, sonra yavaş yavaş eyleme geçme konusunda dürter. Bir gün çantası yere düşer, içindeki "[p]aralar, tarak, ayna, mendil, kalemler, kartvizitler, birkaç fotoğraf, bir mektup, bir gözlük, ayna, tokalar, ruj, gazeteden kesilmiş bir yazı, kibrit, sigara paketi, sigaralardan çantanın içine dökülmüş tütün" (s. 133) yere saçılır. Elâ, bunları toplayıp toplamamak arasında kısa bir süre kararsız kalsa da bunların vazgeçilmez olmadıklarına kanaat getirerek bu eşyaları çantasına geri koymamaya karar verir. Bu, onu neleri geride bırakabileceğini düşünmeye sevk eder. Fatih Altuğ'un ifadesiyle, "çanta çanta olmakla beraber çantayı aşan simgeselliğe de sahip[tir.]"<sup>596</sup> Çantasındaki her bir eşya, bir şeyi temsil eder. Örnek olarak, paralar ihtiyaçlarını gidermek ve arzularını gerçekleştirmek için mevcut sistemde olmazsa olmazdır. Ayna ise toplumun kadına cinsiyet rolleriyle ilgili yüklediği görevlerle ilişkilidir: Süslenmek, kendisini görsel açıdan her daim hazır bulundurmak... Bu yüzden kadın çantalarında ayna bulunması -birçok romanda da işlenmesine bakılırsa- normal karşılanan, hatta beklenen sıradan bir durumdur. Üstelik Elâ'nın çantasında iki

---

<sup>595</sup> Egem Atik, *Sevgi Soysal'ın Romanlarında Özne ve İktidar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2014, ss. 29-30.

<sup>596</sup> Fatih Altuğ, "Sevgi Soysal'da Karar Anları, Eşikler ve Yeni Başlangıçlar", "Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!" *Sevgi Soysal İçin Yazılar*, ed. Seval Şahin, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s. 174.

ayna bulunur.<sup>597</sup> Elâ'nın çantasından düşenler, çantanın bir kadına ait olduğunu açıkça ortaya koyar: Aynalar, tarak, ruj, tokalar. Elâ, bunları tekrar çantasına yerleştirmeyi reddederek onların toplum için taşıdığı anlamı da reddetmiş olur.

Elâ, toplumun değer yargılarından bağımsız, aynaya başka anlamlar da yükler. Daha önce görüldüğü gibi, aynada kendisini seyrederek sistemi ve bu sistemin içindeki yerini sorgular. Soru sormaya ve düşünmeye başlasa da eyleme geçme konusunda acele etmez; çünkü tüm bunları terk etmenin sonucunda, yalnızlığa mahkûm olduğunu düşünür. Yine de hayattan ve insanlardan umudunu kesmez. Zira aynada uzun süre kendisini seyredecek gücü henüz yoktur, ancak bir gün bunu başarabileceğinin umudunu taşır: “*Kim aynadaki görüntüsünü usanmadan seyredebilir? Kim kendi sesini dinleyebilir saatlerce çıldırmadan? Postahaneye vardı. Yine de aynaya bakmak, yine de sesimi dinlemek zorundayım.*” (s. 131) Ankara’da postaneye doğru yürürken zihninden geçen bu düşünceler, Elâ'nın ruhsal açıdan yorgun hissettiğini ortaya koyar. İnsanlarla olan bağını koparmak ister, ama onlarsız olamayacağını da bilir. Bir süre uzak kalmayı başarsa bile nihayetinde onların arasına tekrar karışmak isteyeceğinden emindir; çünkü insan toplumsal bir varlıktır ve hiç kimse aynadaki görüntüsünü usanmadan seyredebilecek kadar, yani etrafında kimse olmadan yaşayabilecek kadar dirençli değildir. Elâ, kaçmak istediği ile kaçınılmaz olan arasında sıkışıp kalır. Hem insan olarak diğer insanlara mahkûmdur hem de insanlardan kaçmak, kendi iç dünyasına kapanmak, dolayısıyla aynaya bakmak, insanlara tahammül edemediği aşamada onun için bir zorunluluk hâlini alır. Aynaya bakmak, kendini görmek, kendini tanımak, ne istediğini ve ne istemediğini bilmek, en nihayetinde buna göre hareket etmek demektir.<sup>598</sup> Elâ, aynaya bakmanın dayanılmaz olduğunu düşünse de son kertede buna

---

<sup>597</sup> Çantadan düşenler sayılırken, ayna ayrı ayrı iki kez yazılmıştır. Birden fazla olan nesnelere çoğul ifadeyle yer alırken aynanın iki kez yazılması ya yanlışlıktır ya da vurgu maksadı taşımaktadır. İlkine göre, aynanın yazıldığı unutulmuş olarak tekrar yazılması, aynanın bu çantanın olmazsa olmaz bir nesnesi olduğunu gösterir. İkincisine göre, iki farklı ayna olduğuna dikkat çekilmek istenmiş olabilir. Her iki durumda da ayna, bir kadın çantasında bulunması gereken son derece önemli bir eşya olarak göze çarpar.

<sup>598</sup> Tahsin Yücel’in “Ayna” başlıklı öyküsünde “aynaya bakmak” öykünün çıkış noktasını oluşturur. Profesör Tarık Uysal, bir gün karşılaştığı neredeyse herkes tarafından birilerine benzetilir. Bütün gün ne olduğunu anlayamayan Uysal, günü sonunda liseden arkadaşı Rıza Güngör (Tutkal Rıza)’ün “*Aynaya bakmasını bilmek gerek.*” sözünden etkilenir. (Tahsin Yücel, *Ayna*, 1. b., İstanbul: Can Yayınları, 2005, s. 55.) Sabah aynaya baktığında kaygılarının dağıldığını hatırlar, eve gidince tekrar aynaya bakarak kendisini iyi hissetmek ister. Ne var ki eve gidince aynaya bakmayı unuttur. Aslında Uysal, arkadaşının sözünü doğru anlayamamıştır; zira aynaya bakarken ne kendisini ne de hayatı sorgular. Dolayısıyla onun aynaya bakışı, içgöründen uzaktır. Uysal’ın karaktersizliğinin ironi yoluyla gösterilmeye

mecbur olduğuna inanır; çünkü zihninde dolaşan soru işaretlerine cevap bulmak, ünlemleri susturmak ve artık kendi inandığı ahlâk kurallarına göre “yaşamak” için bundan başka bir yol yoktur ve gidişatın da bu yönde olduğu açıktır.

Elâ, onun gibi orta sınıf “iyi” bir aileden gelen ve toplumsal normlara uymakta zorlanan Memet’le postanede karşılaşınca başka biriyle birlikte ortak bir alanı paylaşmayı bir kez daha dener. Memet, romanın aslî erkek karakteridir, Elâ gibi toplumsal cinsiyet rollerinin ve normların kıskacında bunalmıştır. Egem Atik, “[b]u iki karakterin büyüme hikâyeleri yan yana ilerlerken, ikisinin de kendilerine dayatılan bu [orta sınıf ahlakı] katı öğretiyeye uyum sağlamakta sıkıntı çektikleri[ni], ancak bunun ötesine geçmek, buna karşı çıkmak konusunda da büyük adımlar atamadıkları[ni]”<sup>599</sup> belirtir. Elâ da Memet de son kertede isyankâr değildir, içinde buldukları düzeni sorgulasalar da onu yıkmak için radikal bir eylemde bulunmazlar. Bununla birlikte Elâ, bu konuda Memet’e göre biraz daha cesurdur. Bir süre birlikte yaşadktan sonra Elâ, onunla bile aynı paydada tam olarak buluşamadıklarını, Memet’in toplumsal, politik ve beşerî konularda ona göre daha kaygısız olduğunu fark eder. Bu noktadan sonra, A. Ömer Türkeş’in dediği gibi, “[k]endisini tamamlayacak parçanın bir başkası olmadığını anladığında, yürüyecektir Elâ...”<sup>600</sup> Elâ, romanın sonunda yalnız yürümeyi göze alır; bu, aynaya usanmadan bakmayı, kendisiyle ve toplumla yüzleşmeyi, yalnız kalmayı en azından denemek demektir.

Elâ’nın, Memet’i de geride bırakarak yalnız yürümeye karar vermesi, anlatı döneminin toplumsal koşulları göz önüne alındığında, bir kadın olarak son derece önemli bir adımdır. Romanın kadın meselelerine önemli bir bakış açısı getirdiği açıktır. Reyhan Tutumlu’ya göre, “Yürümek romanında ataerkil sisteme, bu kalıpları yıkmak için çabalama sadece Elâ için vardır. Diğer kadınlar ise ya bu sistemin temsilcileridir ya da kendilerini anlatmalarına izin verilmeden ataerkil sistem içinden eleştirilen kadınlardır.”<sup>601</sup> Gerçekten Elâ, romanda yer alan diğer kadınlardan çok kesin çizgilerle

---

çalışıldığı öyküde yazar, Uysal’dan hareketle maddi değerlerin ön plana çıkması, riyakarlığın ve dalkavukluğun makbul sayılması gibi açılardan toplumsal bir eleştiri yapar.

<sup>599</sup> Egem Atik, *Sevgi Soysal’ın Romanlarında Özne ve İktidar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2014, s. 18.

<sup>600</sup> A. Ömer Türkeş, “Sevgi Soysal 68’liydi”, “*Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!*” *Sevgi Soysal İçin Yazılar*, ed. Seval Şahin, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s. 74.

<sup>601</sup> Reyhan Tutumlu, “Elâ’nın Yürüyüşü”, *İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı*, ed. Seval Şahin, İpek Şahbenderoğlu, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 9.5

ayrılır. Elâ dışındaki kadınlar, Elâ'nın bakış açısından -ancak anlatıcının da aynı düşünceleri paylaştığı hissedilecek şekilde- ataerkil sisteme bilinçsizce uyum sağladıkları için eleştirilirler, bu eleştirilerde yazarın kadın meselelerinde hangi konularda toplumsal değişimi arzuladığı ortaya çıkar.<sup>602</sup> Bu açıdan aynaya yüklenen anlamlar ve işlevler de metinde görüldüğü gibi iki boyutludur: Ayna, bir yandan kalıplaşmış kullanımıyla kadının vazgeçilmez nesnesi olup kadının derinlikten uzak, satıhta kalmasına ya da yüzeysel görünmesine yol açtığı için Elâ'nın terk etmeyi arzuladığı bir nesnedir; öte yandan Elâ'ya özgü olarak bireysel düzlemde kendini tanımanın ve bunun sonucunda eyleme geçmenin bir zorunluluğa dönüşmesine yol açar.

## 2. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* (1973)

1973 yılında yayımlanan *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*,<sup>603</sup> Ankara'da bir öğle vakti devrilen bir kavağın etrafında bulunan bir grup insanın hikâyesini konu edinir. Romana dâhil olan insanları bir arada tutan, ortak bir hikâyeye sahip olmalarından çok aynı coğrafyayı ve zamanı paylaşıyor olmalarıdır.<sup>604</sup> Her biri ayrı birer hikâye gibi görünen bölümlerden oluşan roman, birbirleriyle çeşitli bağlantıları bulunan karakterler vasıtasıyla bütünlük arz eder. Her bir karakter, 12 Mart döneminden önce Türkiye'de yaşayan belli bir kesimi temsil etmektedir. Bu nedenle kişi kadrosu epey kalabalıktır, buna paralel olarak karakterlere romanda ayrılan yer azdır.

Ayna, *Yürümek* romanının aksine *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nde çok önemli bir yer teşkil etmez. Aynaya bakan iki kişi vardır. Bu karakterlerden Şükran, alt sınıfa mensup olup Spor Toto'da çalışır. Tezkan Mağazası'nda tezgahtar olarak çalışan

---

<sup>602</sup> Sevgi Soysal'ın *Yürümek* romanı dâhil anlatılarında kadın meselelerini nasıl işlediğini metinlerden hareketle ele alan bir yazı için bkz: Tamer Kütükçü, "Sevgi Soysal'da Cinselliğin Yazımı", *İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı*, ed. Seval Şahin, İpek Şahbenderoğlu, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, ss. 425-457.

<sup>603</sup> Sevgi Soysal, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, 1. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1973. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>604</sup> Roman, Ankara'da geçer. Ankara, Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti olduktan sonra özel bir önem kazanmış, şehir bu itibarla Türkiye'nin belli başlı kesimlerinden insanlarını -romanda da işlendiği gibi- bir araya toplamıştır. Sevgi Soysal'ın hayatı ve eserleri üzerine yaptığı doktora çalışmasını *Sevgi Soysal: Hayatı, Sanatı, Eserleri* başlığıyla kitaplaştıran Sefa Yüce, "*Yakup Kadri'den sonra, eserlerinde en çok Ankara'ya yer veren yazarlardan biri[nin] de Soysal*" olduğuna dikkati çeker. Yüce'ye göre Soysal, "*Ankara'daki değişimin gerçek tanığı olur. 'Yürümek' ve 'Yenişehir'de Bir Öğle Vakti' romanları bu tanıklığın birer ürünüdür.*" (Sefa Yüce, *Sevgi Soysal: Hayatı, Sanatı, Eserleri*, 1. b., Ankara: Ebabel Yayınları, 2016, s. 338.)

sevgilisi Ahmet’le evlenmeyi hayal eder, ancak Ahmet’in onunla evlenme düşüncesi olmadığını sezer. Şükran’ın yakışıklı ve “fiyakalı” bulduğu Ahmet, modernleşmek için modayı takip etmek gerektiğine inanır. Benzer şekilde Şükran da modayı modern görünmek ve Ahmet’i etkileyebilmek için önemser, bu uğurda istemediği şeyleri yapmayı bile göze alır. Şükran’ın aynayı kullanma amacında tipik kadın-ayna ilişkisi göze çarpar. Şükran, aynayı modanın belirlediği “güzel” kriterlerini sağlayabilmek için kullanır, aynaya iç dünyasını yansıtmaz. Bu da edebiyatta genelde karakterin sığ bir kişiliğe sahip olduğuna işaret eder. Geleneksel bir ailede yetişen Şükran, sırf moda olduğu için kaşlarını inceltir. Bunun aslında onu çirkinleştirdiğini düşünür, yaptığı işleminden rahatsızdır; ama modayı takip ettiğini göstermek onun için çok daha önemlidir. Ait olduğu sınıfın değer yargılarını sorgulamaksızın içselleştirmiştir. Dolayısıyla, Ahmet’e âşık olmasına ve ondan etkilenmesine rağmen evlilik öncesi cinsel birlikteliği doğru bulmaz, bunun evlenmesine engel olacağına inanır. Onun için bekaret de moda gibi erkeği etkileyip evlenmeye ikna etmeye yarayacak bir çeşit silahtır.

Şükran’ın aynaya ikinci bakışı, arkadaşı Günseli’den dinlediği bekaretle ilgili bir anıyı Ahmet’e anlatırken gerçekleşir. Ahmet tarafından üzgün bir hâlde aynaya bakarken tasvir edilen Şükran, aslında o an bulunduğu ortamdan zihnen uzaklaşmış ve düşüncelere dalmıştır, dolayısıyla tam olarak kendisine bakmamaktadır. Bu esnada, köylüler tarafından evlenmeden önce bekaretini kaybettiği için öldürüleseye dayak diyen Döndü’nün başına gelenleri acı içinde düşünür. O an dayak yiyen köylü kızın kaderini paylaşma ihtimali kafasında belirmiş olmalıdır, bu da onu aynada yüzüne bakmaya sevk etmiştir. Yüzünün üzgün olmasına bakılırsa aynaya bakarak yüzünün dayaktan yaralanmış hâlini tasavvur etmektedir. Ahmet’e fark ettirmemeye çalışsa da endişelidir. Anlatıcı, Şükran’ın aynada ne gördüğünü okura bildirmez, çünkü anlatıcının amacı Şükran’ın zihnine girmek değil, onun kaygılarını ve korkularını okura göstermektir. Her ne kadar fiziksel olarak Şükran’ın hemen yanında bulunan Ahmet onun düşüncelerini anlayamasa da Şükran’ın ne düşündüğünü okurun çıkarması böyle bir bağlamda zor değildir. Şükran, bir yandan Ahmet’in cinsellikle ilgili taleplerine olumlu karşılık vermek istemekte, öte yandan toplumsal normları çiğneyememektedir. Zira Döndü’nün başına gelenleri yaşamaktan korkar. Ahmet’in onunla evlenme niyetinin olmadığını bilir; ona güvenemediği için bekaretini, yani namusunu korumak zorunda hisseder.

Sevgi Soysal'ın anlatılarında cinselliğin, “*anlatıcının öznel bir deneyimini’ yansıtmaktan çok, anlatı kişilerinin (hatta ikinci kişilerin) öyküleri olarak anlatıya dahil edil[diğini]*” ifade eden Tamer Kütükçü, bu anlatılarda “*bireyin öznel mağduriyetinden’ çok, kuramsal (ve aynı zamanda kitlesel) bir başkaldırı ile ‘kadınların genelini mağdur eden olgulara’ karşı bir tepki[nin] hedeflen[diğine]*”<sup>605</sup> dikkati çeker. Arkadaşı Günseli'den duyduğu olaydan aynada kendisine bakışı değişecek kadar etkilenen Şükran'ın tavrı, içinde bulunduğu toplumdaki kadınların yaşadığı yaygın bir korkuyu temsil eder. Dolayısıyla kadın okur da benzer şekilde Şükran'ın korkusunu paylaşacak, Döndü'ye yapılanlara itiraz edecektir. Bu noktada romanın, okuru da aynada kendisine başka bir gözle bakmaya teşvik ettiği düşünülebilir.

Tipik kadın-ayna ilişkisi, Olcay'ın aynaya bakışında da kurulur. Olcay, içinde buldukları toplum şartlarına göre hâli vakti yerinde olan, orta sınıftan bir ailenin ikinci çocuğudur. Ekonomik sıkıntı çekmeden, iyi okullarda eğitim almıştır. Bununla birlikte baba ve anne sevgisinden mahrum büyümüştür. Bilhassa annesinin otoriter tavrı ve ağabeyi Doğan'ı sırf erkek olduğu için her zaman kayırması, onu annesinden duygusal açıdan uzaklaştırmıştır. Olcay, alt sınıfa mensup, solcu olan sevgilisi Ali ile tanıştıktan sonra onun düşüncelerinden etkilenir. Hayata karşı bakışını ve duruşunu değiştirmeye çalışır. Ali'nin savunduğu dünya görüşünü savunmaya başlar, ama yaşam tarzını savunduğu görüşlere uygun hâle getiremez. Bir gün annesi Mevhibe Hanım'la hastanede bakılamadığı için ölen çocukların durumunu tartışır, evden çıkmadan hemen önce ise “*antredeki boy aynasına göz atmayı unutma[z]*” (s.132). Bu sahnede Olcay'ın duyguları ya da düşünceleri aynaya yansıtılmamıştır. Bu açıdan ayna, ilk bakışta karakter derinliği yaratmak amacıyla değil, yalnızca anlatıma gerçekçi bir etki katmak için kullanılmış gibi görünmektedir. Bununla birlikte Sevgi Soysal, Olcay'ın, sevgilisi Ali'nin etkisiyle, ait olduğu sınıfsal, toplumsal ve kültürel değerleri yadsımak istemesine rağmen sahip olduğu avantajlardan ve değerlerden kolayca vazgeçememesini bu çok ince ayrıntıyla okura hissettirir. Olcay, okuduğu kitaplardaki kuramsal bilgiden ve sevgilisi Ali'nin pratikte işaret ettiği uygulamalardan etkilenir, bu yaşama yönelmek ister; ama ailesinin imkânlarından ve evin sağladığı rahatlıktan kolayca vazgeçemez. Yine de gerçek bir umutla çabalar. Annesini bilinçlendirerek değiştirmek, böylece

---

<sup>605</sup> Tamer Kütükçü, “Sevgi Soysal'da Cinselliğin Yazımı”, *İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı*, ed. Seval Şahin, İpek Şahbenderoğlu, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 426.

dünyayı değiştirmek ister. Oysa kendisi bile arzuladığı değişimi tam anlamıyla geçirmemiştir. Onun aynayla olan ilişkisi, yani kamusal alana çıkmadan önce aynaya kısa bir bakışla da olsa alışkanlıkla göz atarak kendisini kontrol etmesi, onun iki kutup arasında yaşadığı bocalamayı gösterir. Olcay, *Yürümek* romanında, çantasından düşen aynaları almaktan vazgeçerek sistem karşısında küçük de olsa bir direniş göstermeye çalışan Elâ'nın aksine toplumda ayna-kadın arasında kurulan normatif bağı kırabilecek olgunlukta henüz değildir, yine de anlatıcının gelecek için umut beslediği karakterlerden biridir.

## Z. ADALET AĞAOĞLU

### 1. *Ölmeye Yatmak* (1973)

Adalet Ağaoğlu'nun "Dar Zamanlar" üçlemesinin ilk kitabı olan *Ölmeye Yatmak* romanında Aysel isminde bir kadının, intihar düşüncesiyle kendisini bir otel odasına kapatıp perdeleri çekerek geçmiş ve bugün ekseninde tüm hayatını ve benliğini sorgulayışı işlenir.<sup>606</sup> Jale Parla'nın ifadesiyle, "[i]ntihar düşüncesinin egemen olduğu an, açıkça kriz ânıdır; yaşamla ölüm arasındaki eşikte son bir hesaplaşma olarak değerlendirir bu kriz anını Ağaoğlu."<sup>607</sup> Aysel, kendisi gibi akademisyen olan kocası Ömer'i, öğrencisi Engin'le aldatır. Vicdanı onu rahatsız eder; bu rahatsızlık kendisini suçlamak yerine onu kendisinin de dâhil olduğu topyekûn bir sorgulamaya iter. İntihar etmeye karar verir, kendisini bir otel odasına kapatıp, perdeleri çeker ve çıplak hâlde yatağa uzanır. Perdeleri, "dışarıyla ilgi[sin]in yenilenmesinden" korktuğu için açmadığını özellikle belirtir (s. 113). Burada kaldığı yaklaşık bir buçuk saat boyunca tüm hayatını baştan sona sorgulayan Aysel, o zamana dek hep görev bilinciyle hareket ettiği için kendi benliğine yabancılaştığını anlar. Benliğinde hissettiği parçalanmışlık zihninin işleyişinde, dolayısıyla metnin düzenlenişinde de kendisini gösterir.

Aysel, tüm yaşamını sorgularken ve kendisiyle hesaplaşırken bir ara midesi bulanıp banyoya koşar; önce kusup rahatlar, sonra banyodaki aynaları fark eder, en son

---

<sup>606</sup> Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1973. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>607</sup> Jale Parla, "Kaygan Zaman Parçalarında Kriz Anlatıları: *Dar Zamanlar*", *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, 8. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 305.



“[a]ynaların içinde çıplaklığı[n]ı” görür (s. 106). Çıplaklık burada öncelikle fiziksel olarak, ama asıl metaforik düzlemde iki türlü düşünülmelidir. “*Aysel’in ölmeye yatarken çıplak olmayı seçişi [...] onun bedeniyle, cinselliğiyle barışma; ruhu ve bedeni arasındaki parçalanmışlığı sonlandırma isteğini yansıttığı için dikkat çekicidir.*”<sup>608</sup> Kendisini hep toplumsal kodlara ve normlara göre tanımlayan, hayatını verilen görevleri tamamlamak üzerine kuran Aysel, aynalara baktığında onu o yapan ve onu o olmaktan uzaklaştıran her şeyi tüm çıplaklığıyla görür. Aynalarda kendisine rastlamadan hemen önce kusması yıllarca içinde biriktirdiklerini dışarıya atması, kurtulması, rahatlaması anlamına gelir; ancak yüklerinden tam anlamıyla kurtulmuş değildir. Zira hemen peşinden kendisini gördüğü aynaların çokluğunun vurgulanması, üstelik bu aynalarda kendisini çıplak hâlde seyretmesi benliğindeki parçalanmayı açıkça ortaya koyar. Tüm bunlar Aysel’in psikolojik bir krizin eşiğinde olduğunun, hayatının geri kalanını etkileyecek bilinç düzeyinde bir dönüşüm geçirdiğinin işaretleridir. Keza, Aysel’in intihar girişimini otorite kurmaya yönelik bir eylem olarak değerlendiren Sibel Irzık’ın ifadesiyle, Aysel “*bir otel odasının kimliksizliği ve bedeninin çıplaklığı içinde hem toplumsal seneryolarca biçilmiş rollerden, yakıştırılmış kimliklerden, hem de sesini bastıran ya da çarpıtan, çatalaştıran söylemlerden geri çekilme girişiminde bulunur.*”<sup>609</sup> Aysel, mevcut kamusal kimliklerinden sıyrılmak üzere “geri çekilir”, “ölmeye yatar”.

Aysel, aynalara baktığında ilk önce “*Her şey göçüyor. Yarım yamalıklık ayakta sallanmaktan cayıyor sanki.*” (s. 106) diye düşünmeye devam eder. Geçmişle hesaplaşırken bir yandan vücudunu inceler, zira bedenini tanıyamamış, tanımaktan utanmıştır. Kendini tanımanın bedenini tanımakla başladığını anlayan Aysel, ilk defa aynalara başka bir bilinçle ve başka bir iradeyle bakar. Yine de bu esnada kendini tanımak için izlediği yol en başta eylemlerini anlamlandırmaya çalışmaktır. Yıllarca benimsemiş olduğu normların kafesinden kolayca çıkamaz, Engin’le birlikte olmasının nedenini gençleşme arzusuna bağlar: “*Doygunluğa benzer bir duyguyu uzatmak.*” (s. 107)

---

<sup>608</sup> Derya Şenol, *Adalet Ağaoğlu’nun Dar Zamanları’nda Yabancılaşan Birey*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2009, ss. 39-40.

<sup>609</sup> Sibel Irzık, “*Ölmeye Yatmak, Anlatı ve Otorite*”, *Hayata Bakan Edebiyat: Adalet Ağaoğlu’nun Yapıtlarına Eleştirel Yaklaşımlar*, ed. Nüket Esen, Erol Köroğlu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, 2003, s. 46.

Aysel, aynalara bakarken en son yüzüne odaklanır. Hatalarının sorumluluğunu üstlenecek kadar cesurdur. Bunu kendisine kanıtlamak istercesine “[a]ynaya omuz silk[er].” (s. 109) Burada dikkati çeken ilk nokta, Aysel’in banyoya girdiğinde çoğul olarak bahsettiği aynaların yerine artık tek bir aynadan söz etmesidir. Bu durum, Aysel’in benliğindeki parçalanmışlığın, dağılmışlığın, çoğulluğun yavaş yavaş tekilleştiğine işaret eder. Ayna, -üzerine yansıyanlar nedeniyle- Aysel’in tüm hayatı, benliği, bilinçdışıdır. Aysel’in, hiçbir şeyden kaçmadığını, her şeyi olduğu gibi kabul ettiğini düşünerek yaptığı aynaya bakarak silkinme hareketi, o zamana dek sahip olmak istediği, ancak bir türlü olamadığı asıl kişiliğin başlangıcına işaret eder. Aysel, ölmek için geldiği otel odasından yeniden doğarak çıkar (Aysel’in hamile oluşundan şüphelenişi de bu bağlamda son derece anlamlıdır.). Bu, ancak kendisiyle yüzleşerek mümkün olur.

Aysel, geçmişe gittiğinde, Engin’le seviştikten sonra aynaya koşuşunu da önemli bir an olarak hatırlar. Kendisini yenilenmiş gibi hissetmektedir, bu duygunun bedeniyle alakası olmadığını düşünmekle birlikte aynaya bakmak ister. Fiziksel açıdan bir değişimle karşılaşmayı beklemediği için şaşırır: “Gözlerim yanaklarıma ışıklar yağdırıyordu. Bu aydınlık altında burnumun iki kanadından aşağı inen iki ince çizginin; o her zaman, yorgun günlerin akşamlarında bakıp görmeye bile fırsat olmadan banyoda, dişlerimi fırçalarken gözüme şöyle bir çarpıveren iki çizginin bana bu derece anlamlı bir yüz verişini kıvançla seyrettim. Kendimi kovalamakta bir adım daha attım: Topuzumu çözüp saçlarımı uzun uzun fırçaladım.” (s. 183) Aysel, uzun zamandır evli olmasına ve cinsel bir hayatı olmasına rağmen ilk kez bedeninin “elle tutulur, bakılıp görülür somut bir şey olduğunu anla[r].” (s. 184) Kendisini aynada çıplak görmeyi arzular, ancak “aynadaki görüntü[sünü] azarlayarak” bu arzusunu bastırır (s. 184). Bu aşamada kendisini bağlı olduğu geleneklere göre kontrol etmeye devam etmektedir. Aysel, geçmişteki bu hâlini değerlendirirken o zamana dek bedeninin “hep bir fikir yığını hâline gelmiş” olduğunu düşünerek hayıflanır (s. 184). Aynanın önünde soyunmaya cesareti olmaması bu bağlamda son derece anlamlıdır. Anlatı anında aynanın önünde çıplak hâlde bedenini seyreden Aysel artık “kendi” olmak istemektedir; “kendini” bundan böyle başkalarına göre değil, arzularına göre tanımlayacaktır. Bedenini “hep bir fikir yığını hâline gelmiş” olmaktan kurtaracaktır, yani soyut düzlemde “var olan”, ancak “kendisinden kopuk” bedenini bundan böyle olduğu gibi

benimseyecektir. Bu, kendisiyle barışmanın, kendini tanımanın ve diğer insanların karşısına olduğu gibi çıkma cesaretini göstermenin ilk adımıdır.

Aynanın Aysel için kendini hem cinsel hem de sosyal bir varlık olarak tanımasında kritik bir rolü olduğu ortadadır. Aysel de Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın* romanındaki Nermin gibi bastırıldığı arzularını aynada görür, benimsemiş olduğu kimlikleri sorgular, kendisiyle hesaplaşır; bilinçdışının açığa çıkmasını sağlayan ayna, kendisini toplumsal kodlara göre değil, kendi arzularına göre yeniden tanımlamasına yardımcı olur.<sup>610</sup> Aysel, Sevgi Soysal'ın *Yürümek* romanındaki Elâ ve Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın* romanındaki Nermin gibi, romanın sonunda, aynada yeniden inşa ettiği kimliğini yaşamak üzere “dışarı” çıkar.

---

<sup>610</sup> Adalet Ağaoğlu'nun romanlarında ayna, kişilerin iç dünyalarının ortaya çıkması açısından önemli bir nesnedir. Ağaoğlu, *Gece Hayatım*'a yazdığı girişte, *Üç Beş Kişi*'deki Kısmet'in “*alttan alta, aynalara dağılmış bir kimliğin bütünlük arayışı*” içinde olduğunu söyler. (Adalet Ağaoğlu, “Giriş”, *Gece Hayatım*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1995, s. 20.) Demek ki yazar, aynayı belli işlevlerle bilinçli olarak donatmaktadır.

### III. BÖLÜM

#### AYNAYA BAKAN ERKEKLER

##### A. ŞEMSETTİN SAMİ

###### 1. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* (1872)

Erkeklerin aynayı kadınlardan farklı amaçlarla kullandıkları, aynadaki imgeleriyle farklı bir ilişki kurdukları yaygın bir kanıdır. Türk Edebiyatındaki romanlar bu bakımdan incelendiklerinde bu kanıyı doğrular birçok veri sunar. İlk romanlarda ayna, aynada kendi özünün, diğer insanların mevcudiyetinin, hatta toplumunun yansımalarını gören bireyler açısından değil, kimi zaman edebî geleneğin sınırlarında metaforik bir referansla, kimi zamansa daha gerçekçi bir anlatımı sağlamak amacıyla ya bir dekor unsuru ya da kişinin kılık-kıyafetini kontrol ettiği bir nesne olarak yer almıştır. Telif ilk Türkçe roman olarak kabul edilen *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ta ayna, ana karakter Talat'a kılığını değiştirirken yardımcı olur:<sup>611</sup>

*Evveldi gün bir dükkânda bıraktığı bohçayı gider alır. Oradan Şehzadebaşı'na gider. Söylediğimiz dar sokağa girer. Evin kapısını açar. İçeri girer. Bir dolapta kırık bir ayna bulur. Bu aynayı önüne alıp bohçayı açar. Evvela modist matmazelin tarifi üzerine saçlarını uydurur. Rubaları giyer. Güzel bir kız kıyafetine girer. Çocuk olduğu hiç belli olmaz. Talat Bey sevincinden çıldırarak. Aynaya bakarak kendi kendine:*

*-Kimse fark edemeyecek. Ah. İşte aynı kız gibi. Ben de bir kız olaydım, güzel bir kız olacaktım. (s. 99)*

Cumhuriyet dönemine Türk toplumunda kadar aynı aileden olmayan kadınların ve erkeklerin birbirleriyle görüşmeleri sınırlı alanlarda belli normlara bağlıydı, aksi taktirde hoş karşılanmazdı. Talat, bu sebeple sevdiği kadınla görüşebilmek için kadın kılığına girer. Bunun için gerekli kıyafeti önceden hazırlar. Hazırlığın en önemli unsurlarından biri aynadır, eve gider gitmez önce aynayı hazır eder. Gerekli işlemleri ayna karşısında kontrol ederek yaptıktan sonra bir bütün hâlinde kendisini inceleyip nihayetinde

<sup>611</sup> Ş. [Şemsettin] S. [Sami], *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, 1. b., İstanbul: El-Cevaib Matbaası, 1289 [1872]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

hedeflediği değişimin gerçekleştiğine hükmeder. İnsanların kendisini tanımayacağına inanır ve kendisine güvenir. Ancak bundan sonra dışarıya insanların arasına çıkar.<sup>612</sup>

Ayna karşısında prova, yalnızca kıyafetle ilgili değildir. Kişi, içine girdiği kıyafeti taşıyıp taşıyamadığını, o kıyafete uygun hâl ve tavırları sağlayıp sağlayamadığını da görmek ister. Ayna, üçüncü bir göz işlevi görür. Diğer insanların kendisini nasıl gördüğü, kişinin kendi otokontrol mekanizmasını nasıl yönettiğini belirleyen unsurlardan biridir. Kılık değiştirmek basit bir giysi değişimi değildir; aksine kılıkla beraber cinsiyet, meslek, toplumsal statü gibi kişinin diğer insanların nezdinde değerini belirleyen birçok parametre de bir anda değişebilir.<sup>613</sup> Talat, kılığını değiştirerek diğer insanların kendisini kadın olarak algılamasını ister, çünkü içinde yaşadığı toplum sevdiği kadınla evlilik öncesi doğrudan görüşmesine izin vermemektedir. Talat, üvey babası tarafından eve adeta hapsedilen Fitnat'la bizzat görüşebilmenin tek yolunu Fitnat'ın odasına girmek olarak görür. Bu, Mehmet Kaplan'ın da vurguladığı gibi, anlatı zamanı olan 19. yüzyıl sonu Osmanlı örf ve âdetlerine aykırı bir çözümdür;<sup>614</sup> ancak anlatıcının romanın ana karakterini böyle bir yola sevk etmesi tesadüf değildir. Türk Edebiyatının ilk romanlarındaki anlam katmanlarını incelediği *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine* başlıklı kitabında Şeyda Başlı, bu durumu Osmanlı kimliğinin değişmesi olarak değerlendirir:

*Fitnat'ın eğitime evde devam etmek istemesinin, kılık değiştirerek Râgibe adını alan Tal'at'ın, Hacı Mustafa'nın evine girmesini sağlayarak Fitnat'ın ev içi yaşamının merkezine, dikiş nakış yerine Tal'at Bey'e duyduğu aşkı yerleştiren*

---

<sup>612</sup> Ahmet Mithat Efendi'nin *Süleyman Muslî* romanında ana karakter Süleyman Muslî de kılık değiştirdikten sonra ayna gibi bir dereye bakarak kendisini inceler; tanınmayacak derecede değiştiğine hükmederek sonuçtan memnun olur. (Ahmet Mithat, *Süleyman Muslî*, 1. b., İstanbul: Kırk Ambar, 1294, s. 120) Mehmet Rauf'un *Define* (1927) isimli romanındaki Şakir Feyzi de benzer şekilde bir yerde gizlice kılık değiştirir, ancak Talat'ın aksine Şakir Feyzi, kılık değiştirdiği sırada aynası olmadığı için kendisini kontrol edemez. Şakir Feyzi, ilk kez bir hoca gibi giyindiği için kıyafetlerini yadırgar, bu nedenle de kendisini görmek için aynaya ihtiyaç duyar. Aynada kendini dışarıdan bir gözle görebilecek, kendisini kılık kıyafet, hâl ve tavırlar açısından kontrol ederek insanların karşısında alacağı tavır için prova edebilecektir. Ne var ki bunu gerçekleştiremediği için, insanların karşısına çıkmakta bir süre tereddüt eder. Çıkmayı başardığında bile korkmaya devam eder. (Mehmet Rauf, *Define*, 1. b., İstanbul: Kanaat Kitaphanesi, 1927, s. 55.)

<sup>613</sup> Mehmet Rauf'un *Define*'sinde Batılı tarzda giyinen Şakir Feyzi, hoca kıyafetlerinin içine girerek kendi yaşam tarzına tam zıt bir tipe dönüşür; kendisince makbul olmayan, dolayısıyla kendisinden beklenmeyen bir kılığa girerek saklandığı kişilerin onu tanınamalarını sağlamaya çalışır, böylece onların ellerinden kurtulacaktır.

<sup>614</sup> Konuyu ayrıntılı olarak tartışan bir makale için bkz: Mehmet Kaplan, "Taaşuk-ı Talat ve Fitnat," *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-2*, 10. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, ss. 74-91.

*kökten değişimin başlamasına neden olması da geleneksel Osmanlı kimliğinin değişimi ile eğitim arasındaki ilişkinin göstergelerinden biri sayılabilir.*<sup>615</sup>

*Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*'ta geleneksel değerlerden kopuş, modernliğin bir şartı olarak öne sürülmektedir. Talat'ın kadın kılığına girip, kadının kamusal alandaki konumunu tecrübe etmeye çalışması dönemin toplumsal yapısı göz önüne alındığında zaten yeterince cesur bir eylemdir; fakat anlatıcı bununla yetinmez, Talat'ın bakış açısından odaklanarak bu tecrübeleri aktarırken, her ne kadar derin analizlere girişmese de, kadın-erkek ilişkilerinde birtakım yaklaşımların terk edilmesini paradigmatik bir değişimin gerekliliği olarak savunur. Yazar bu savunma için metnini, “*görücü usulü ve Talât'ın kadın kılığına girişi üstüne*”<sup>616</sup> kurar ve “*değişik kuşakların bir karşılaştırmasını yapmayı başarır.*”<sup>617</sup> Bununla birlikte, alıntıda da görüldüğü gibi kıyafet değiştirerek görsel açıdan adeta cinsiyet değiştiren Talat, aynaya baktığında bu değişim üzerine düşünmez. Oysa sokağa çıktığında kendisini sırf “kadın” olduğu için rahatsız eden erkekleri eleştirecek, kadının özel alan olan ev içinden çıkması meselesini yüzeysel de olsa gündeme getirecektir. Bu açıdan Ahmet Evin'in dediği gibi, “*bütün kitabın naipliği, büyük ölçüde anlatının yalnızca insanların ne yaptıklarını yansıtmayı becerip, niçin öyle hareket ettiklerinin sebeplerini ortaya koyamamasından kaynaklanır.*”<sup>618</sup> Talat'ın eylemleri, bu nedenle, psikolojik tahlillerle desteklenmez.

## **B. AHMET MİTHAT EFENDİ**

### **1. Felâtn Bey ile Rakım Efendi (1875)**

Ahmet Mithat'ın 1875 yılında yayımlanan romanı *Felâtn Bey ile Rakım Efendi*,<sup>619</sup> Türk Edebiyatının ilk romanlarından biri olması itibarıyla önemlidir. Roman, Felâtn Bey ve Rakım Efendi isimli iki akran gencin hayat tarzlarının kıyaslanması üzerine kuruludur. Rakım Efendi, yoksul bir aileden gelmiş ve anne-babasını çok küçük

<sup>615</sup> Şeyda Başlı, *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine: İlk Romanlarda Çok Katmanlı Anlatı Yapısı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s. 239.

<sup>616</sup> Robert P. Finn, *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900*, çev. Tomris Uyar, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003, s. 12.

<sup>617</sup> Finn, *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900*, s. 16.

<sup>618</sup> Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004, s. 74.

<sup>619</sup> Ahmet Mithat, *Felâtn Bey ile Rakım Efendi*, 1. b., İstanbul: Kırk Anbar Matbaası, 1292 [1875]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

yaşta kaybetmiş olmasına rağmen kendisini iyi yetiştirmiş, Fransızca öğrenmiş, çalışkanlığı sayesinde yabancılara Türkçe özel dersler vererek geçimini rahatça sağlar hâle gelmiştir. Felâton Bey ise varlıklı bir aileye mensuptur, babasından kalan mirası lüks içinde yaşamak arzusuyla fütursuzca tüketir. Batı hayranıdır, ancak Batılı olmak onun için giyim-kuşamdan ve Fransızca konuşmaktan ibarettir. Roman boyunca gülünç bir durumda tasvir edilen Felâton Bey, aylak bir yaşamın ardından beş parasız kalır. Rakım Efendi ise ekonomik ve sosyal olarak daha iyi bir konuma ulaşır.

Rakım Efendi, başta cariye olarak alıp sonradan evlendiği Canan'a döşediği odaya ve salona birer ayna koydurmuş olsa da bu evden kimse bu aynalara bakarken görülmez. Felâton Bey ise bir kez de olsa ayna karşısında betimlenir:

*Felâton Bey'in kıyafetini sorarsanız tariften izhar-ı acz ederiz. Şu kadar diyelim ki hani ya Beyoğlu'nda elbiseci ve terzi dükkânlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde birçok resimler vardır ya? İşte bunlardan birkaç yüz tanesi Felâton Bey'de mevcut olup elinde resim endam ayinesinin karşısına geçer ve kendisini resme benzetinceye kadar mutlaka çalışırdı. Binaenaleyh kendisini iki gün bir kıyafette gören olmazdı ki "Felâton Bey'in kıyafeti şudur" demek mümkün olsun. (s. 8)*

Romanın henüz başlarında yer alan bu kısımda anlatıcı, Felâton Bey'i blok tanıtımla okura sunar, böylece okurun Felâton Bey'le ilgili fikirlerinin en baştan oluşmasını sağlamaya çalışır. Mehmet Kaplan'ın dediği gibi, Ahmet Mithat “[o]bjektif olmaktan ziyade subjektiftir. Kahramanlarına karşı aldığı tavrı belli eder. Felâton Bey'le Rakım Efendi'yi okurken açıkça hissederiz ki, yazar, Felâton Bey'e karşı alaycı, küçümseyici; Rakım'a ve diğer şahıslara karşı yüksek, takdirkâr ve ulvî duygularla doludur.”<sup>620</sup> Anlatıcı, gerçekten de Felâton Bey'i hemen her hareketiyle gülünç bir durumda betimler. Felâton Bey'in etrafındaki karakterlerin tepkileri de anlatıcının anlatımını onaylar niteliktedir.<sup>621</sup> Felâton Bey'in züppe olduğunu kanıtlamak için onun yerli yersiz Fransızca konuştuğunu ve abartılı derecede moda düşkününü olduğunu öne sürer.<sup>622</sup>

<sup>620</sup> Mehmet Kaplan, "Felâton Beyle Rakım Efendi", *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-2*, 10. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, ss. 92-93.

<sup>621</sup> Ahmet Mithat'ın Felâton Bey'i olumsuz bir tip olarak ortaya koymak için başvurduğu anlatım tekniklerinden, özellikle hangi gülünç unsurlardan faydalandığına dair bir yazı için bkz: Şerife (Baş) Çağın, "Felâton Bey ile Rakım Efendi Hakkında", *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, İstanbul: Özgür Yayınları, 2016, ss. 7-22.

<sup>622</sup> Berna Moran, *Felâton Bey ile Rakım Efendi* romanının Batılılaşma sorununu “alafranga züppe tipi” meselesi açısından ele alan ilk roman olduğuna, Felâton Bey'in bundan sonra Türk edebiyatında işlenmeye devam edilen züppe tipinin prototipi olması nedeniyle önemine dikkati çeker. (Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, 20. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 48.) Robert P. Finn, bu tipin özelliklerini şöyle sıralar: “Düzmece bir Batılılaşma düşkünlüğü, Avrupa kültürünün yalnızca

Felâton Bey, Beyoğlu mağazalarının vitrinlerindeki modellere benzeyen birçok resmi biriktirir ve bunlara benzeme çabasıyla ayna karşısında uzun vakitler harcar. Beyoğlu mağazalarına yapılan vurgu, romanın yazılış tarihinde ve anlatı zamanında Beyoğlu'nun Batılılaşmanın merkezi olarak kabul edilmesinden kaynaklanır. Nüket Esen, “*Ahmet Mithat[’ın] romanlarında Batı tarzı bir hayatı anlatacaksa veya geleneksel İslami ölçütler dışında kalan aykırı veya ahlak dışı ama ilgi çekici ve renkli olaylardan söz edecekse İstanbul’da mekân olarak her zaman Beyoğlu’nu kullan[dığını]*” belirtir.<sup>623</sup> Romanda Beyoğlu herkes için cazip bir yer değildir, romanın ideal karakteri Rakım Efendi Batılılaşmaya karşı olmamakla birlikte buranın surette kalan modernleşmesinden etkilenmez. Felâton Bey’in Beyoğlu mağazalarındaki vitrin mankenleri gibi giyinmeye özenmesi, Modernleşmeyi Fransızca konuşup Batılılar gibi giyinmekten ibaret zannetmesinden ileri gelir. Batılılığı temsil eden modellerin giyimlerine benzer giyinmeye çalışarak kendisinin de Batılı, yani modern olduğunu “göstermeye” çalışır. Bu açıdan Felâton, suretini birtakım resimlere benzetmek dışında aynayı kullanmaz. Bu durumda Felâton, Platon’un “idealar öğretisi”ni hatırlatırcasına kopyanın kopyası olmuş olur. Buna göre “medeniyet” kavram olarak idenin kendisidir, medeniyeti temsil eden Batı, medeniyetin vücut bulduğu yerdir. Bu romanda Rakım Efendi, Batı’nın basit bir kopyası olmak istemeyip doğrudan medeniyet kavramını temsil etmek isterken Felâton, medeniyete doğrudan ulaşmak şöyle dursun, medeniyeti temsil eden Batı’yı da öze bakmaksızın yalnızca sureta kopya eder. Dolayısıyla özden birkaç adım uzaklaşmış olur.<sup>624</sup> Bu da anlatıcının açıkça dile getirdiği gibi, anlatıcının ve hedef okur kitlesinin gözünde Felâton’un olumsuz bir tip olarak ortaya çıkmasına yol açar. Felâton, yalnızca görünüşten ibarettir. Üstelik bu görünüş bile kalıcı değildir, bir kıyafeti iki gün giydiği görülmez. Demek ki sıklıkla ayna karşısında uzun vakitler harcamaktadır. Bu, onun oturmamış kişiliğinin işaretidir. İç dünyası yok denecek kadar sığ biridir. Nitekim Felâton aynaya baktığında iç dünyasını görmez, çünkü karakter

---

*cilasıyla yetinmek, para konularında beceriksizlik, çalışma hevesinin eksikliği”*. (Robert P. Finn, *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900*, çev. Tomris Uyar, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003, s. 28.) Türk edebiyatındaki züppe tipini Felâton Bey’den yakın döneme kadar ele alan bir diğer çalışma için bkz: Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, 2. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2007. Türk romanında aylıklığı ele alan bir tez için bkz: Deniz Aktan Küçük, *Türk Romanında Aylıklık (1875-1960)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2007.

<sup>623</sup> Nüket Esen, *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 60.

<sup>624</sup> Platon’un “idealar kuramı” hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Ahmet Cevizci, “Platon”, *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Say Yayınları, 2010, ss. 82-110; Plato, *Complete Works*, ed. John M. Cooper, D. S. Hutchinson, Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997.



olarak derinlikten yoksundur. Kendini yalnızca görsel olarak inşa ettiği için sadece bakışa hitap eder.

Romanın ideal karakteri olarak Rakım Efendi'nin aynayla olan ilişkisi de karakter çiziminde genel olarak önemli bir duruma işaret eder. Rakım Efendi'nin yeni evinde salonda ve Canan'ın odasında ayna mevcuttur, ancak ikisi de bu aynalara bakarken görülmezler. Bu durum, Tanzimat dönemi romanlarında ayna kullanımının ya gerçekçi bir betimleme sağlamak için odanın eşyalarından biri olarak ya kişinin kendisiyle ilgili farkında olmadığı bir durumu ona göstermek için kanıt olarak ya da Felâton Bey'de olduğu gibi aşırı ayna düşkünlüğü üzerinden züppeliğin bir belirtisi olarak kullanılmasıyla açıklanabilir.<sup>625</sup> Hatta, Rakım Efendi'nin odasında ayna bulunmayıp yalnızca Canan'ın odasında bulunması, aynanın kadın olmakla ilişkilendirildiğini de gösterir. Bu da Felâton Bey'in aynayla olan bağını toplumsal açıdan daha kabul edilemez bir noktaya taşımakta, onu yalnızca Batılılaşma özentisi değil, aynı zamanda efemine bir tip hâline de getirmektedir.

## 2. *Paris'te Bir Türk (1876)*

*Paris'te Bir Türk*<sup>626</sup> romanı kendisini her açıdan yetiştirmiş bir genç olan Nasuh'un Batı'yı tanımak amacıyla gemiyle çıktığı yolculuğu anlatır. Gemide tanıştığı farklı milletten insanlara kendi milletini tanıtan, böylece kendi milletiyle ilgili ön yargıların ve olumsuz görüşlerin kırılmasını sağlayan Nasuh, o dönemde medeniyetin merkezi kabul edilen Fransa'ya gider, özellikle Paris'te uzun süre kalır. Batı hakkında çok okumuş olmasına rağmen bu yolculuk sayesinde Batı'yı ve Batılı insanları bizzat görmüş, hem onları yakından tanımış hem de kendi toplumunu ve değerlerini tanıştığı insanlara tanıtmıştır.<sup>627</sup> Ayna, Nasuh'un kullandığı bir nesne olarak romanın hiçbir

---

<sup>625</sup> Tüm bu kullanımlar, elbette Tanzimat sonrası dönemde de görülmeye devam eder; ancak karakterin psikolojik tahlili için aynadan yararlanılması bu dönemin eserlerinde karşımıza çıkmaz. Bunun için Halid Ziya'nın romanlarıyla Türk edebiyatında yarattığı kırılmayı beklemek gerekecektir.

<sup>626</sup> Ahmet Mithat, *Paris'te Bir Türk*, 1. b., İstanbul: Kırk Anbar Matbaası, 1293 [1876]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>627</sup> “Devrin birçok aydını için Paris bir ufuk zenginliğidir, bir ışıklı masal ülkesidir.” tespitini yapan Fatih Andı, Ahmet Mithat'ın “Batı uygarlığını yapan sosyo-kültürel öğelere, Batılı bilgiye, hatta zaman zaman teknolojiye bir Doğulu ihtiyatı ile ve hep bir tenkit süzgecinden geçirme cehti ile” baktığını söyler. (M. Fatih Andı, “Bir Medeniyet Algılaması Olarak Ahmet Mithat Efendi'nin Paris'i”, *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, ed. Nüket Esen, Erol Köroğlu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, 2006, s. 259 ve s. 262.)

yerinde geçmez, romanda sadece Batılıların aynaya baktıkları gözlemlenir. Örnek olarak, gemide tanıştığı kişilerden biri olan Herr Kaliksberg, arkadaşlarıyla konuşma esnasında bir anda ayağa kalkarak gitmeye hazırlanır, ayağa kalkar kalkmaz çok sıradan bir eylem olarak aynaya bakıp gerinir ve salonu terk eder (s. 32).<sup>628</sup>

Romanda ayna, en dikkat çekici biçimde, Nasuh'un bir tanıdık vasıtasıyla ulaştığı Alexandre tarafından kullanılır. Alexandre, bir Fransız köylüsüdür. Şehirli kültürünü edinmesi için Nasuh'un ona maddi-manevi destek olması sayesinde kendi çevresinden çıkıp Nasuh'la beraber onun Fransa'daki muhitine dâhil olur. Nasuh, ilk önce giyim ve temizlik açılarından bakımını yapması konusunda onu teşvik eder ve bunun için onu Madame de Trouville'in evine bırakır. Köylü olduğu vurgulanan Alexandre, tuvaletinin şehirli usulüyle gerçekleştirilmesi için kendisine tahsis edilen hizmetçi kız yardımıyla sıkı bir kişisel bakımdan geçirilir. Bu bakım sırasında kullanılan ürünlerin çeşitliliğine dikkat çekilerek şehirli ve köylü, alt ve orta/üst sınıf arasında tuvalet kültürünün farklı olduğu ima edilir. Özellikle bir buçuk saat kadar süren bakım, bir köylünün, yani bir şehirlinin gözüyle kişisel bakımını yıllarca ihmal etmiş birinin, değişmesi için ne kadar uzun zaman gerektiğini gösterir. Bu radikal değişim doğal olarak aynaya da yansır. Etrafındaki insanlar değişimin büyüklüğünü dile getirirler de asıl Alexandre'nın kendi kendisini tanıyamaması -kendisini görmek için aynaya ihtiyacı vardır- değişimin boyutunu çarpıcı bir şekilde ortaya koyar.

Romanda son olarak ayna, yine Alexandre tarafından kendisini tetkik etmek için, ancak bu kez Nasuh'un yanında bulunduğu bir mecliste, kendisiyle görgü kuralları

---

<sup>628</sup> Aynaya bakan bir diğer isim, Nasuh'un yine gemide tanıştığı Catherine'dir: "*Nasuh önde ve Cartrisse arkada olarak salona girdikleri zaman Catherine kendilerinden başka kimse bulunmayan o mükellef salon içinde ayak üzerinde bulunup her pencere arasını tezyin eden aynalara bakarak hüsnünü, letafetini bilmukayese gururunu arttırdıkça arttırırdı.*" (s. 78) Burada ayna, kadın ve gurur arasında bulunduğu varsayılan tipik ilişki kurulmakta, kadın aynada kendisini seyrederken kendisine duyduğu beğeniye bağlı olarak öz güveni de artmaktadır. Catherine'in baktığı aynalar, Nasuh Fransız kumpanyasına ait bir gemide gittiği için, aynı zamanda aynaların Batı'daki salonlarda dekor olarak kullanım şekline dair de bir fikir vermektedir. Batı'da 18. yüzyılda yaygınlaşan aynaların dekor olarak kullanımını hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Sabine Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, İng. çev. Katharina H. Jewet, New York, London: Routledge, 2001, ss. 79-84. Bu kısa alıntılarının tümünde anlatıcının, tamamen yabancı bir muhitte bulunan, dolayısıyla da etrafına büyük bir ilgiyle bakan Nasuh'un gözünden Batılı insanların sıradan davranışlarını okur için tanıtmak amacıyla betimlediği görülür. Anlatıcının romanda Paris başta olmak üzere Batı'ya ve Batılı insana bakışını ayrıntılı olarak ele alan iki çalışma için bkz: Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991; Fatih Andı, "Bir Medeniyet Algılaması Olarak Ahmet Mithat Efendi'nin Paris'i," Nüket Esen, Erol Köroğlu (ed.), *Merhaba Ey Muharrir! / Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2006, ss. 256-275.

bahanesiyle alay edilmesi üzerine gerekli cevabı vermek maksadıyla, gerçekte bakılmadan kullanılır:

*tamam Catherine'in kendisine pek bedaheten bir hazar-i imtihanla baktığı ve gülmek istediği hâlde naçar gülüyormuş gibi bir vaz'-ı garîble dıhklar ettiği anda Alexandre yerinden kalkıp endam aynasının önüne geçti ve her tarafını güzelce tetkik ve muayene eyledikten sonra, "üstümde başımda şayan-ı tekdir bir kusur yoktur. Belki şapka kusurdan addolunuyor ise bari onu bir yere terk edeyim de ortalığı bir meşguliyet-i nâ-becâdan kurtarayım" sözlerini güya kendi kendisine ve fakat herkese işittirebilecek bir surette bi'l-îrâd şapkayı bir konsol üzerine bıraktı. Geldi yerine oturdu. (s. 411)*

Alexandre'nın köylü olduğunu Nasuh'tan başka kimse bilmez, Alexandre her ne kadar belli bir terbiyeden geçmiş olsa da henüz tam anlamıyla bir centilmen olamamıştır. Romanda gururlu ve etrafını küçümseyen tavırları ile dikkati çeken Catherine, ilk kez tanıştığı Alexandre'nın davranışlarını yadırgayarak onu küçümseyen laflar söyler. Alexandre, başlarda bunu görmezlikten gelmeye çalışsa da nihayet dayanamayarak tepkisini gösterme gereği hisseder. Çabuk kavrayan zekasıyla ortama kolayca adapte olabilmekte, kendisinden bekleneni gerçekleştirmek adına ne yapması gerektiğine karar verebilmektedir. Adaba daha uygun olacağını düşünerek endam aynasının karşısına geçer ve kendisini incelemeye başlar. Aslında kendisini incelememekte, gerçekten bir kusur olup olmadığını araştırmamaktadır. Aynada kendisine bakarak bir kusuru olmadığını kanıtlayıp kendisine yapılan davranışı hak etmediğini kibarca ifade etmiş olur. Bu açıdan ayna kişiyi yansıtmaz; daha doğrusu kişi, aynayı yansımasını görmek için kullanmaz. İletişimi nezaket sınırlarında tutabilmek ve zekasının inceliğini gösterebilmek adına aynanın gerçekleri olduğu gibi göstermesi özelliğinden faydalanır.

### **3. Yeryüzünde Bir Melek (1879)**

*Yeryüzünde Bir Melek*<sup>629</sup> romanı 1879 yılında yayımlanır. Roman, Şefik ve Raziye'nin aşkını anlatır. Eğitim için yurtdışına giden Şefik, döndüğünde Raziye'nin babasının Raziye'yi başka biriyle evlendirdiğini öğrenir. Doktor olan Şefik, hastalarından Arife'nin kendisine yaptığı kurlara olumlu cevap vermeyince Arife, intikam almak için Şefik'le Raziye'yi bir evde buluşturup baskın yaptırır. Bu esnada birkaç kişiyi yaralayan Şefik, Vidin'e hapse gönderilir. Bu süreçte fiziksel ve ruhsal

<sup>629</sup> Ahmet Mithat, *Yeryüzünde Bir Melek*, 1. b., İstanbul: y.y., 1296 [1879]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

açından yıpranan Şefik, berber aynasında kendisini gördüğünde geçmiş ve gelecek açısından şartlarını değerlendirir:

*Şefik, Vidin'e vardığı zaman tıraş olmak üzere bir berbere gerdendâde-i teslîmiyyet olduğu sırada berberin ayinesinde yüzünü dahi görmeğe lüzum görmüş ve ayinede gördüğü çehre kendisini bayağı korkutmuştu. Vakıa bir hapisane berberinin ayinesi ol kadar sadık olmayıp rengi yerinde olan benizleri soluk ve tenasübü değerinde olan çehreleri eğri büğrü göstermek gibi maayibden hali olamayacağı derkâr ise de Şefik yalnız o ayinenin şهادetiyle değil, vücudunun kendi kendisine muayenesiyle dahi İstanbul'daki mevcûdiyyet-i cismâniyyesinden yüzde yetmiş beşi kaybolduğunu görmüştü. (ss. 722-723)*

Şefik, sağlığını çoktan kaybettiğini bilir; üstelik doktor olduğu için kendi kendisini muayene edebilmekte ve durumunu somut olarak tüm açıklığıyla ortaya koyabilmektedir. Yine de aynada yüzünü gördüğünde kendisini beklediğinden daha kötü bir hâlde bulup korkar. Sağlığının kötüye gittiğinin farkında olmasına, dolayısıyla aynanın hakikati gösterdiğini bilmesine rağmen aynayı nitelikleri açısından değerlendirir ve onu hakikati gösterme konusunda kusurlu bulur: Ayna, güzel ve sağlıklı insanı bile çirkin ve sağlıksız gösterebilecek kadar kalitesizdir. Şefik, bu aynaya güvenmek istemese de kendi tetkikleri de aynı sonucu verdiği için bir anda karamsarlığa kapılır ve geleceğinden endişe duymaya başlar. Ayna, iyi göstermemesine ve Şefik'in de kendi durumunu bilmesine rağmen yine de Şefik'te uyanışa yol açması nedeniyle burada önemli bir role sahiptir. Şefik, çehresini aynada gördükten sonra artık çok yaşayamayacak kadar vahim bir vaziyette olduğuna hükmederek endişelenir.

## C. NAMIK KEMAL

### 1. *Cezmi* (1880)

Namık Kemal'in *Cezmi* romanında Adil Giray, sevgilisi Perihan'a yazdığı bir mektupta, hasretin vücudunda yol açtığı tahribatı aynada görüp korktuğunu dile getirir: "*Firakin bu kadar şedit bir azap[,] intizarın bu kadar dil-suz bir ateş olduğunu bilmezdim!... Gözlerim temaşa-yı cemalinden dûr olalı sekiz gün olmadı[,] vücudum seksen sene mezarda kalmış da bütün bütün mahvolmaya yüz tutmuş meyyitlere beniyor. Ayinedeki aksime baktıkça kendi kendimden korkuyorum. Heyhat! Bu hâl ile bana nasıl muhabbetin devam edecek!"* (s. 234) Adil Giray, Perihan'dan uzakta geçirdiği birkaç günden sonra ayrılık acısıyla perişan olduğunu ifade etmek için

yüzünün aldığı hâli ölümlere benzetir. “Aynada kendine bakmaktan korkmak”,<sup>630</sup> -aynaya gerçekten bakıp bakmamasından bağımsız olarak- tamamen retorik amaçla kullanılmaktadır. Adil Giray, üzerine çöken perişanlık yüzünden, kendisini seilmeye layık bulmaz ve Perihan’ın onu eskisi kadar çekici bulmayacağını düşünüp muhabbetini kaybedeceğinden korkar. Bunu düşünmesine ayna yol açar.

## Ç. HÜSEYİN RAHİMİ GÜRPINAR

### 1. *Şık* (1889)

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın edebiyat dünyasına adım atmasını sağlayan romanı *Şık*,<sup>631</sup> 1887’de Ahmet Mithat’ın *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde *Ayine* adıyla tefrika edilir, 1889’da kitap olarak basılır.<sup>632</sup> Roman, yazıldığı dönemde gündemde olan Batılılaşma mevzusunu züppelerden hareketle anlatır. Şöhret Bey, alafrangalığa özenen, gösterişe düşkün bir tiptir. Alafrangalığın gereklerinden biri olarak gördüğü için Fransız bir fahişe olan Potiş ile birlikte olur. Yine aynı nedenden ötürü kendisine cins bir köpek olduğu söylenen bir sokak köpeğiyle sokaklarda gezer. Bu köpekle girdiği bir restoranda köpeğin etrafa hayli zarar vermesi, annesinden ve arkadaşı Maşuk Bey’den çeşitli eşyalar çalması nedeniyle romanın sonunda hapse girer. Şöhret Bey de metresi

---

<sup>630</sup> Sait Faik Abasıyanık’ın *Medar-ı Maişet Motoru* romanında Hikmet’in çalışması için adada yanına aldığı kişi kendisi için, “*Şu halime bakın! Bana kim bakar, kim iş verir? Aynada kendimden ben kendim korkuyorum.*” deyince anlatıcı onu onaylarcasına, “*Hakikaten bakılamayacak kadar it, külhanbey halli idi. Şaşı gözü keskin bir ışıkla yanıyordu. Üç numara ile kesik, az bir şey büyümüş, parça parça kabarmış, dikilmiş saçları; yüzüne korkunç, deli, hırsız manâlar veriyordu.*” şeklinde kendi görüşünü okura bildirir. (Sait Faik [Abasıyanık], *Medar-ı Maişet Motoru*, 1. b., İstanbul: Ahmet İhsan Basımevi, 1944, s. 175.) Kişinin aynaya bakmaktan korkması, genelde maddi ve/veya manevi zor koşullarda bulunduğunu, durumundan hoşnut olmadığını gösterir. Ahmet Mithat Efendi’nin *Çengi* romanında, Sünbül Hanım’ın eğlencelerinin tertip edildiği Safa Efendi’nin yerinde, iştret sonrası sarhoş erkeklerin “[h]içbirisinin çehresinde kan olmayıp çehreler ölü çehresine benzediği cihetle herkes birbirinden ve hele aynaya bakanlar kendi çehrelerinden dahi korkarlar.” (Ahmet Mithat, *Çengi*, 1. b., İstanbul: Kırk Anbar Matbaası, 1294 [1877], s. 118.) Kemal Tahir’in *Yorgun Savaşçı* romanında Yüzbaşı Cemil, giyim kuşamındaki pejmürdeliği boy aynasında görünce irkilir. (Kemal Tahir, *Yorgun Savaşçı*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1965, ss. 31-32.) Kemal Tahir’in *Devlet Ana* romanında kişinin ölümle pençeleşmesi aynada kendisini tanıyamayacak hâlde olmasıyla vurgulanır: “*Tebriz İlhanı dersin ölümle pençeleşmekte... Aynada yüzünü görse tanıyası kalmamış... Bana sorarsan, dün ölmediyse, yarına çıkacağı şüpheli...*” (Kemal Tahir, *Devlet Ana*, 1. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1967, s. 358.) Benzer şekilde, Kemal Tahir’in *Damağası* romanında da “*aynada kendini görse tanımaz bir derbeder*” ifadesi dikkati çeker. (Kemal Tahir, *Damağası*, 1. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1977, s. 302.)

<sup>631</sup> Hüseyin Rahmi, *Şık*, 1. b., İstanbul: Kırk Anbar Matbaası, 1305 [1889]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir.)

<sup>632</sup> Önder Göçgün, “Gürpınar, Hüseyin Rahmi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1996, C. 14, s. 324.

Potiş Hanım da şıklığa ve gösterişe son derece düşkün olmalarına rağmen romanda yalnızca bir kez aynaya bakarken tasvir edilirler:

*Akşam üzeri Şöhret'le metresi, ikisi birden ayinenin karşısına geçip tuvaletleriyle iştigale başladılar. Şık yağlandı, tarandı, pudralandı. Madam Potiş, Jupe relevée enpanier volumineux (kıçı kaba sepet şeklinde kabarık fistan) denilen biçimde bir fistan giydi. Koca memelerinin biçimsizliğini mahvetmek için karı korsayı o kadar sıkıştırdı ki, vücudundaki kan hep suratına hücum ederek çehresi mosmor kesildi. Zaten iri bulunan kıçının üzerine bir o kadar daha kıçlık ilave etti! (s. 23)*

Yazarın, ikisini de ayna karşısında bir kez göstermesinin nedeni, bu sahnenin onlar için çok tipik olması olabilir. Şöhret de Potiş de ayna karşısında dış görünüşlerini makyajlarlar, ancak estetik olmak bir yana süslenme esnasında ne kadar gülünçlerse makyaj sonrasında da o kadar gülünçtürler. Anlatıcının Şöhret'e "Şık" diye hitap etmesi tamamen ironiktir. Şöhret, kendisini şık bulur, fakat roman boyunca hiç kimse onu şık bulmadığı gibi herkes onunla alay eder. Bu ayna sahnesi de bu komedinin küçük bir parçasıdır.

Şöhret, roman boyunca farklı anlarda, farklı şekillerde anlatıldığı için ayna karşısında bir kez gösterilmekle yetinilir. Şöhret gibi bir tip olan, ancak yan karakter olduğu için etraflıca anlatılmayan Raik Bey'i ise blok anlatımla okura tanıtan anlatıcı, onu sadece en tipik özelliği olan ayna karşısından ayıramamakla takdim eder:

*Malumat ve şıklık cihetiyle ise Şöhret'le hem-'ayyâr gibidir. Vechen o kadar güzel olmadığı hâlde kendini ahsenü'l-insan zanneder. Kendi cemalinin meftunu, hayranı yine kendisidir. Çünkü hâlî zamanlarını ayine karşısında geçirir. Hatta sokaktaki parlak dükkân camlarının cümlesi Raik Beyefendi'nin ayineleridir. Çünkü her tesadüf ettiği camda endamını nizamını muayene etmeden geçmez. Evde ayine karşısından ayrılmadığı hâlde sokakta dahi herkesten ziyade kendine bakan yine kendidir. (s. 107)*

Ayna, burada narsistik bakışla ilgili olarak yer alır. Raik Bey, bir an olsun kendini seyretmekten alamaz. Yansıtıcı tüm nesnelere bu amaçla ayna olarak kullanır. Özel bir alan olan evde ve kamusal alan olan sokaklarda her fırsatta kendine bakma ihtiyacı hisseder. Bu bakış ve aynadan kopamayış hiçbir derinlik taşımaz, yalnızca karakterin züppeliğini ortaya koyar. Keza, anlatıcı, Raik'in karakterinin, adının kelime anlamıyla<sup>633</sup> örtüştüğünü özellikle belirtir; çünkü Raik aynaya baktığında yalnızca suretini görmektedir. Anlatıcı, üçüncü bir göz olarak Raik Bey için çok güzel

<sup>633</sup> Raik "sâde, sâf, hâlîs" anlamına gelmektedir. Ferit Devellioğlu (ed.), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 30. b., Ankara: Aydın Kitabevi, 2013, s. 1023.

olmadığını, ancak Raik Bey'in kendisini son derece güzel bulduğunu söyleyerek Raik Bey'in hem kendisiyle ilgili hem de diğer insanların Raik Bey'le ilgili algısını ortaya koyar. Raik Bey'in kendisiyle ilgili algısı anlatıcınıninkiyle uyuşmaz. Bu uyuşmazlık, Raik Bey'i okur nezdinde komik ve sevimsiz bir duruma düşürür. Raik Bey, romandaki diğer karakterler gibi düz bir karakter olarak çizilir, aynayla olan ilişkisi yalnızca kendisini seyretmek olarak verilir.

## 2. Mürebbiye (1899)

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1899'da yayımladığı romanı *Mürebbiye*, İstanbul'da bir konağa Fransız bir kadının mürebbiye olarak alınmasıyla konaktaki erkeklerin bu kadın yüzünden birbirlerine nasıl düştüklerini anlatır. Konaktaki erkeklerin hiçbiri ideal insanı yansıtmadığı gibi her biri anlatılan dönemde yozlaşmanın farklı birer örneğini temsil ederler. Bunlardan Amca Bey diye anılan Dehri Bey'in erkek kardeşi, her sabah hazırlanmak için ayna karşısında hayli zaman geçirir. Genelde kadınların ayna karşısında uzun vakit geçirdikleri kabul edilir, oysa Amca Bey'in de ayna karşısında uzun uzun hazırlandığı görülür. Amca Bey, kendisini tam bir "erkek güzeli" olarak göremese de beğenir. Kusurlarının kendince farkındadır, bunları örtmek için çabalar. Başarılı olup olmadığını görmek içinse aynaya ihtiyacı vardır. Kendisini aynada en ince ayrıntısına kadar inceler ve aynanın da yardımıyla kendisini "beğenilebilecek bir adam" hâline sokar. Anlatıcı, Amca Bey'in bu süreçteki hazırlıklarını adım adım okura aktarır. Önce kıyafetle ilgili titizliğinden bahseder. Doğru biçilmiş ve dikilmiş bir kıyafet, Amca Bey'in kendisinde gördüğü en önemli kusuru, kamburluğunu kapatmak için son derece önem arz eder. Bedenini güzel gösterecek bir elbise için elbisenin yapımına müdahale eder, gerekirse terzilerle tartışır. Nihayetinde hazırlattığı elbiselerle "*tümseğini yalnız enzâr-ı yâr u ağyârdan değil, kendi nazarından bile setre muvaffak*" (s. 132) olur. Diğer insanların onu nasıl gördüğü kadar onun kendisini nasıl gördüğü de önemlidir. Bu yüzden kendisini beğenecek noktaya gelene kadar aynanın karşısından ayrılamaz. Kendini beğendiği noktada diğer insanların da artık onu beğendiklerini farz eder.

Kendisini beğenme seviyesine gelene kadar, yalnızca kıyafetleriyle değil, yüzüyle de uğraşır. Anlatıcı, Amca Bey'in yüz tuvaletiyle ilgilenirken aynayla olan ilişkisinden açıkça bahsetmez; ancak tüm bu hazırlıklar sırasında aynanın oradaki

varlığı aşikârdır. Amca Bey'in "yüzüne bir ustura gezdirmek", "yarı göğsüne kadar kokulu sabunlarla yıkan[mak]", "pembe 'lüs' pudrasıyla yanaklarına renk ve nermi vermek", "bıyıklarını kozmetiklemek", "saçlarını türlü tuvalet sularıyla taramak" (s. 133) işlerini her gün büyük bir titizlikle yapması, ayna karşısında geçirdiği vakit ve ayna karşısındaki hâl ve tavrı hakkında okura önemli ipuçları verir. Üstelik sadece fesini bile hazırlaması yirmi dakikasını aldığına göre her sabah kalktığında ayna karşısında hazırlanma süresinin ne kadar uzun olduğu tahmin edilebilir. Nihayetinde hazırlandığında ise artık kendini "görülebilir" bir hâle getirdiğine inanarak "mürebbiyeye arz-ı cemal etmek üzere onun gözüne ilişecek yerlerde gezinmeye" (s. 134) başlar, çünkü ayna karşısında geçirdiği vakitte herkesten önce o, kendisini alıcı bir gözle inceler. Diğer bir deyişle, kendini "görünür kılmak" için öncelikle o "kendini görme" ihtiyacı hisseder.

Amca Bey'in Anjel'e görünmeden önce ayna önünde uzun uzun hazırlanışı, romanın ilerleyen kısımlarında tekrar edilerek vurgulanır: "*Sabah olunca pîş-i miratta arz-ı endam ile en cici esvabını giyinir. Açık renk bir pantolon, siyah bir bonjur, beyaz bir kravat, üstünde ok şeklinde bir pırlanta iğne, ellerinde beyaz güderi eldivenler, Amca Bey'i bazı komedyalarda âlemi güldürmek için "jön prömiye" rolüne çıkan ihtiyar kambur aktörlere benzetir.*" (ss. 142-143) Burada artık açıkça bir komedi oyuncusuna benzeten Amca Bey'in giyimine, yine onun uzun uğraşlarla ayna karşısında yaptığı hazırlıkla dikkat çekilir. Amca Bey, aynada kendisini görerek giyinmektedir, ancak onun kendisini gördüğü şekilde anlatıcının gördüğü arasında tezat vardır. Kişinin aynada gördüğü imgeyle anlatıcının ve diğer karakterlerin onun hakkındaki değerlendirmelerinin uyuşmaması, Hüseyin Rahmi'nin diğer romanlarında da sıkça uygulanan bir komikleştirme aracıdır. Amca Bey, kendisini şık bulur, oysa anlatıcı dışarıdan bir göz olarak onun adeta komedyadan fırlamış bir oyuncu gibi gülünç olduğunu söyler. Ayna, genelde doğruları gösteren bir nesne olarak kullanılırken Gürpınar'ın züppe erkekleri, Amca Bey'de olduğu gibi, aynaya baktıklarında yalnızca kendilerini kandırırlar. Ahlâkî yozlaşmanın bir belirtisi olarak "yalancı aynalar" bu nedenle Hüseyin Rahmi'de belli tipleri hicvetme vasıtasıdır. Anlatıcı bu eleştiriye açıkça yaptığı için yalancı aynalar sadece züppe karakterler için öyledir; yoksa anlatıcı ve okur, karakterlerin baktıkları aynalarda onların asıl hâllerini açıkça görür. Ayna sahnelerinin düzenlenmesinin nedeni de budur.



*Mürebbiye*'de aynaya bakan bir diğer karakter Dehri Bey'in oğlu Şemi'dir. Şemi, Anjel'i yalnız kendisinin sevmediğini, eniştesinin de Anjel'le ilişkisi olduğunu öğrenince hissettiği yoğun hayal kırıklığı ve acıyla önce kendisini pencereden denize atmayı düşünür. Hatta gövdesinin bir kısmını pencereden sarkıtır; ancak kendisini ölüme gerçekten yakın hissettiği anda vazgeçer, hisleri bu kez yoğun bir öfkeye dönüşür, intikam düşüncesiyle aynaya bakar:

*Ayinenin karşısına geçti. Kendini yukarıdan aşağıya kadar dikkatle süzdü. Kendinin bu karar-ı müthiş fa'le çıkarabilecek bir adam olup olmadığını anlamak, görmek istiyordu. Gözleri dönmüş, saçları ürpermiş, yüzü kıpkırmızı kesilmişti. Göğsünü şişirip indiren hava ciğerlerine o kadar şiddetle hücum ediyordu ki bunu ahz ü defe ne ağzı, ne burun delikleri kifayet etmiyor, artsız arsız bir şiddetle soluyordu. Kendinin mücessem bir intikam hâline girmiş olduğunu gördü. O dönük gözleri, kabarmış saçları, şiddet-i teneffüsüyle Anjel'i, Amca Bey'i, Sadri'yi korkutabileceğine kani oldu.*

*Ayineden çekildi. Kanepenin üzerine oturdu. İntikamını nasıl ve kimden alacaktı? İşte bu ciheti tefekküre başladı. (ss. 276-277)*

İntihar düşüncesi yokken kendini bir an pencereden atmaya ramak kala bulan Şemi, yaptığının farkına vardığında kendisini aynanın önüne atar. Kendisini görmek ister; çünkü o an kendisinden beklemediği, dönüşü olmayan bir eylemi gerçekleştirmeye teğet geçmiştir, buna teşebbüs eden kendisini tanıyamamaktadır. Şemi'nin intihardan vazgeçtiği anda duygu durumu da yönünü değiştirmiş, kendisini çaresiz bir acı içinde hissederken öfke ve öç duygusuyla sarmalanmıştır. İçinde hissettiği değişimi somut olarak görmek ister. Bu nedenle aynaya baktığında önce kendisini “*yukarıdan aşağıya kadar dikkatle*” inceler, az önceki eylemi belli ki daha önce hiç düşünmemiştir. İlk kez kendini intiharın kıyısında bulması, kendisini yeniden değerlendirmesine, tanımaya çalışmasına yol açar. İntihar fikrinden intikam fikrine geçişi ise oldukça sert olur. Ürpermiş saçlardan bir anda şiddetle soluyan birine dönüşür ve aynada kendisini intikamın cisimleşmiş hâli olarak görür.

Burada önemli noktalardan biri, Şemi'nin cisimleşmiş intikam hâlinin onun kendi bakışından başka bir şey olmadığıdır. Anlatıcı, “*O dönük gözleri, kabarmış saçları, şiddetli nefes alışı ile Anjel'i, Amca Bey'i, Sadri'yi korkutabileceğine inandı.*” diyerek Şemi'nin intikam alamayacağını, bunun Şemi'nin o anın şiddetiyle hissettiği yoğun bir duygu ve inançtan başka bir şey olmadığını ima eder; bu *prolepsis*

(*flashback*/ileriye atf)<sup>634</sup> ile romanın ilerleyen kısımlarına dair ipucu da vermiş olur. Erkek karakterlerin aynada gördükleriyle anlatıcı ve diğer karakterlerin gördükleri arasındaki uyumsuzluk burada da mevcuttur. Anlatıcı “*inandı*” ifadesiyle Şemi’nin aynadaki imgesi üzerinden kendisini kurduğunu ve bazı şeyleri buna dayalı olarak yapabileceğine inandığını belirtir. Nitekim sakinleşerek aynanın karşısından çekilir ve intikam planları kurmaya başlar. Düşündükçe Anjel’e karşı hırsı yavaş yavaş geçer, biraz önceki yoğun duygular da sönmeye başlar.

### 3. *Metres* (1889)

Hüseyin Rahmi’nin 1899’da basılan romanı *Metres*, Hami, Müştak ve Reyhan isimli üç kişinin Fransız bir fahişeye tutulmalarını ve onu elde etmek uğruna yaptıklarını anlatır. Ayna, hakikati dile getiren nesne olması itibarıyla romanda önem kazanır. Karakterler birbirlerini, gerçeği fark etmeleri için aynaya yönlendirirler. Bunun dışında günlük hazırlıklar için ayna karşısında geçen vaktin uzunluğuna dikkat çekilir. Reyhan’ın Parnas’a yazdığı mektubu okuyan Müştak, Reyhan’ın kadın için uzun uzun hazırlandığını onun ağzından okura şöyle aktarır:

*Ya tuvaletime ne kadar çekidüzen verdiğimi bilsen şaşarsın. Lavantaların, kolonyaların, hâsılı müteaddit itriyyatın içinde her gün banyo ediyorum. Bu revâ-yih-i latîfelerle vücudum o kadar iş[b]â’ geldi ki aksırsam etrafa “bin bir çiçek” lavantası saçılmış gibi oluyor. Geceleri yatarken bıyıklarımı “briyantın”leyip yukarı yukarı kıvrarak bağlıyorum. Sabahleyin kalkınca ayinenin karşısında bağı çözdüğüm vakit onları aynen teşhir-i halvete çıkan bir arslanın kuyruğu gibi birer letafet-i mehîbe almış bir şekilde buluyorum.*

[...]

*Fakat azizim, böyle itriyyata, pudralara bulanarak vizite elbiselerimi bi’l-iktisa ayinenin karşısında saatlerle güzelliğime, şıklığıma hayran olup da bu kadar iltizam-ı külfet ve helecan-ı muhabbetle intizar ettiğim o yevm-i takdimin saat-i vürudunu mübeşşir bir tezkireni alamayışım beni cidden mukavemet-sûz bir iştiyak-ı elîm içinde bırakıyor. (ss. 277-279)*

Tıpkı kadınların diğer insanlar tarafından beğenilmek amacıyla süslenmeleri gibi Müştak da Reyhan da kadınlara daha alımlı görünmek için uzun uzun hazırlanırlar. Bu

---

<sup>634</sup> *Prolepsis*, metinde ileriye doğru gönderme yapmak, ne olacağına dair önceden ipucu vermek demektir. Gerard Genette, *analepsis* (*flashback*/geriye atf) ve *prolepsis* (*flashforward*/ileriye atf) terimlerini, öznel çağrışımlardan kaçınmak ve daha nötr bir anlatım sağlayabilmek adına kullandığını belirtir. Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, New York: Cornell University Press, 1983, ss. 39-40.

nedenle bir aynaya ihtiyaç duyarlar. Aynada kendilerine diğer insanların gözünden bakarlar. Anlatıcı, Müştak'ın Reyhan'ın bir mektubundan okuduğu benzer bir sahneyi daha sonra bizzat eylem sırasında tekrar anlatır:

*Reyhan geçti tuvalet masasının önüne... Yüzünü perdaha, pudralamaya, ta'tire uğraşırken [...]*

*Sular karardı. Miat geldi. Reyhan ejderhadan biraz ürkerek, fakat bu tehâşini arkadaşına belli etmemeye uğraşarak 'âzim-i semt-i cânân olmak için evden çıktı.*

*Şimdi tuvalet masasının önüne Müştak geçti. Çünkü ne olur ne olmaz bila-mani'a hüsn-i kabul görürse kendine biraz çeki düzen vermiş bulunmayı ihtiyatlı bir hareket addetti. Tuvaletini bi'l-itmâm feneri, burguyu, maymuncuğu cebine koydu. Ucu çengelli ip merdiveni de beline sardı. O halde kendini ayinede temâşâ ederek:*

*-Şık bir hırsıza döndüm. (ss. 632-633)*

Parnas'ı kendilerinden çaldıklarına inandıkları Hami Bey'in annesini ve karısını kandırmayı planlayan Reyhan ve Müştak, Firuze Hanım ve Saffet Hanım'la planlarını gerçekleştirmek amacıyla görüşmeye gitmek için hazırlanmaktadırlar. Karşı cinsi etkilemenin önemli bir aracı olduğuna inanıldığı için fiziksel görünüşlerine çeki düzen verirler. Bu açıdan romanda kadınlarla erkekler arasında aynayla ilişki açısından bir ayırım gözetilmez. Hüseyin Rahmi'nin romanlarında ayna, çoğunlukla ahlâkî bozulmuşluğun bir belirtisi olarak kullanılır. Cinsiyetinden bağımsız olarak bir karakter aynayla ne kadar hemhâl olursa o kadar Batı özentisi, o kadar yozdur. Bu durum, karakterlerin ayna karşısındaki tasvirlerinde belirginlik kazanır; iki cins de diğer insanları etkilemek için ayna karşısına geçtiklerinde benzer ürünleri benzer şekillerde kullanırlar, benzer hâl ve tavırlarla kendilerine bakarlar.

Son olarak, Müştak Bey "zaman" hakkında düşünürken zamanın somutlaştığı bir nesne olarak aynadan bahseder: "*Ben gençliği bi-zevâl zannederek yaşamak isterim. Zamanın mürurunu ihbar için böyle guguklu saatler niçin icat etmişler? Kendi hükmümce saatleri parçalamalı, takvimleri yırtmalı, ayineleri de hep kırmalı. Vaktin güzerânını ihbara vesile olacak bir şey bırakmamalıdır. Fakat çehreler... onlar en teessür-aver birer mikyâs-ı zaman değil midir?"* (ss. 236-237) Müştak, bu sahnede aynaya bakmasa da yaşlılık ve ayna arasında kurduğu ilişki, onun aynaya baktığını, bakarken ne düşündüğünü gösterir. Jenijoy La Belle, aynanın mum, kum saati ve kafatasıyla birlikte zamanın geçişini gösteren, birbirinin yerine geçebilen semboller

olduğunu belirtir.<sup>635</sup> Müştak'a göre de ayna zamanın geçtiğini, buna bağlı olarak da bedenın yaşlandığını gösteren bir nesnedir. Özellikle çehrelerin, birer zaman ölçüsü olarak alınması, aynaları da kaçınılmaz olarak zamanı en doğru gösteren nesnelere yapmaktadır; çünkü insan, saatlerden ve takvimlerden kaçsa da kendisine ölümü hatırlatan yaşlanan bedenlerden ve onu olduğu gibi aşikâr eden aynalardan kaçamaz. Bu açıdan Firuze Hanımefendi gibi, Müştak da takvimlerden, saatlerden ve insanlardan kaçılrsa bile aynadan kaçılmadığını vurgular. Yine de ikisinin zaman hakkındaki değerlendirmeleri, aynaya bakışları tamamen aynı değildir. Firuze Hanım aynaya bakarken, daha çok suretini görmekte; gençliğini, buna bağlı olarak güzelliğini kaybetmeyi insanların, özellikle de erkeklerin ilgisini kaybetmek olarak değerlendirmektedir. Müştak'a göre ise yaşlılık daha çok diriliğin kaybı ve hayatın ellerinden kayıp gidişi nedeniyle korkutucudur.<sup>636</sup>

#### 4. *Ben Deli Miyim?* (1925)

*Ben Deli Miyim?* 1924'te *Son Telgraf* gazetesinde tefrika edilir, 1925'te kitaplaştırılır.<sup>637</sup> Roman, kendisinin deli olup olmadığını sorgulayan Şadan Bey'in hayatını anlatır. Babasını genç yaşta kaybeden Şadan, ondan kalan miras sayesinde çalışma gereği duymadan annesiyle birlikte varlık içinde yaşar. Yakın arkadaşı Kalender Nuri'nin sevdiği kadın olan Revan'ı önce Nuri ile birlikte kocasından ayırır, sonra Nuri'yi saf dışı bırakarak Revan'la evlenir. Nuri'nin kendisini ve eşini sürekli taciz etmesi nedeniyle Nuri'yi öldürür, ancak bu nedenle aklını tamamen kaybeder.

Şadan, roman boyunca insanlığın genelini ilgilendiren güncel politik, dinî, felsefî, ekonomik ve sosyal meseleleri kendi kendine konuşarak tartışır.<sup>638</sup> Özellikle

---

<sup>635</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 215.

<sup>636</sup> Müştak, Tanpınar'ın karakterlerinin tam anlamıyla öncülü sayılmasa da onları hatırlatır. Zamanı somutlaştıran nesnelere -saat, ayna ve takvim- aynı oluşu, zaman üzerine tefekkür, Müştak ve Tanpınar'ın karakterlerinde ortaktır. İkisinde de zaman üzerine düşünenler erkektir. Burada kısa bir paragraf kadar yer kaplayan ve romanın bütününe tesir etmeyen ayna-zaman ilişkisi, Tanpınar'da belli bir felsefeye dayandırılarak çok daha gelişmiş ve ayrıntılandırılmış olarak işlenir. Son olarak, Müştak'ın baktığı ayna zamanı biriktirmez, sadece zamanın geçtiğini ve hayatın sınırlı oluşunu haber verir.

<sup>637</sup> Hüseyin Rahmi [Gürpınar], *Ben Deli Miyim?*, 1. b., İstanbul: Kitabhane-i Hilmi, 1341 [1925]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>638</sup> Romanın gündeme getirdiği tartışmaları özellikle ahlâkî açıdan değerlendiren bir tez için bkz: Ali Serdar, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Ahlak Sorunsalı*, (Doktora Tezi Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2007. Roman, ahlâka aykırı bulunması gerekçesiyle Hüseyin Rahmi hakkında dava

söyledikleri ve üslubu nedeniyle kendisine deli dendiğine dikkat çekerek delilik-akıllılık konusunu kendisi ve diğerleri arasında kurduğu karşıtlık etrafında sürekli gündeme getirir. Şadan, güncel meselelerle ilgili çok ciddi eleştiriler ve yorumlarda bulunurken aynı zamanda çok dengesiz söylemlerde ve eylemlerde de bulunur. Aslında Şadan yalnızca aykırı söylemleri nedeniyle diğer insanlar tarafından “normal” görülmez; oysa konuşmaları ciddi eleştirilerini delilik kisvesi altına gizlemeye çalışan, bu nedenle de aksine gayet akıllıca davranan birinin varlığını okura hissettir. Bununla birlikte Şadan’ın yalnız kaldığında gerçekleştirdiği eylemler onu okurun gözünde de “normal” olmayan bir pozisyonda konumlandırır. Annesini yaşına uygun davranmadığı konusunda eleştirmek için aynaya bakmamakla itham eden Şadan, diğer insanların değer yargılarının farkındadır ve onları kısmen de olsa benimsemektedir. Annesinin yaptığı makyajı onun yaşına ve konumuna uygun bulmayan Şadan, annesinin bu uygunsuzluğu herkesten önce aynada fark etmesi gerektiğini düşünür. Bu bakımdan ayna, kişiye kendini kontrol etme imkânı sağlar.<sup>639</sup> Şadan, aynanın gerçekleri olduğu gibi yansıttığına sıklıkla dikkati çeker. Diğer insanlar yalan söyleyebilir, diğer insanlara yalan söylenebilir; ancak ayna yalan söylemediği gibi aynaya karşı da yalan söylenemez. Belki de bu yüzden Şadan, diğer insanlara karşı kendisini kontrol altında tutmayı başarır. Şadan diğerlerinin yanında hareketlerini kontrol edebilen biridir. Onu romandaki diğer insanların gözünde eylemleri değil, konuşmalarının içeriği “deli” konumuna koyarken okurun gözünde tam tersine Şadan’ın kendi başınayken gerçekleştirdiği eylemleri “normal” olarak değerlendirilmez. Şadan’ın bilhassa ayna karşısındaki tavırları “normal” bir insandan beklenmeyen niteliklere sahiptir ve onun sağlıklı bir psikolojiden uzak olduğunu gösterir.

---

açılmasına neden olmuştur. Romanı söz konusu dava çerçevesinde ele alan ve davanın aslında ahlâkî değil, politik nedenlere dayandığını iddia eden bir yazı için bkz: Nuri Sağlam, “Yazarını Yargılatan Roman: Ben Deli Miyim?”, *Ben Deli Miyim?*, yay. haz. Nuri Sağlam, İstanbul: Papersense Yayınları, 2015.

<sup>639</sup> Romanda aynanın gerçeği olduğu gibi yansıttığı, Şadan tarafından defalarca vurgulanır; ayna, farklı karakterler için de insanın kendisini güvenerek kontrol edebileceği önemli bir yardımcıdır. Örnek olarak, Nuri, Revan Hanım’ın yanına gitmek için iyice temizlendikten sonra aynaya bakar. Kendisini beğenir, hazırlığının tamamlandığı konusunda ikna olur: “*Gıcır gıcır temizlendim. Betim benim açıldı. Aynaya baktıkça kendi kendime imreniyorum. Tuvaletle bu kadar güzelleşeceğimi hiç ummazdım.*” (s. 331) Şadan, fuhuş ve uyuşturucu mekânı olan Madam Federovna’nın yerinde Nuri’yle birlikte geçirdiği bir geceden sonra uyandıığında aynaya bakma cesaretini kendisinde bulamaz, çünkü arkadaşının yüzüne çöken sıkıntı ve ekşiliğin kendisinde de oluştuğuna inanır. Aynanın sunduğu hakikatten kaçmadığını söyleyen Şadan, böylece hakikatten kaçmak için aynadan da kaçır: “*Kendim nasıldım acaba? İğreneceğimi bildiğim için aynada suratımı görmekten korkuyordum.*” (s. 207)

Şadan aynadaki imgesine baktıkça onu kendisinden ayırıştırır, ona başka biri gibi davranmaya başlar.<sup>640</sup> Aynadaki imgesiyle sanki karşısında gerçekten biri varmış gibi konuşur, ona karşı çeşitli hareketlerde bulunur. Bununla birlikte aynada kendisini görür görmez değil, gördükten bir süre sonra kendisini kaybeder; bu açıdan ayna karşısında kalma süresi önemlidir. Nitekim romanın başlarında nispeten daha akli başında konuşan ve hareket eden Şadan, roman ilerledikçe psikolojik dengesini koruyamaz ve romanın sonunda aklını tamamen kaybederek intihar eder. Bu yüzden Şadan'ın ayna karşısındaki tavırları, onun psikolojik rahatsızlığının da aşama aşama ne derece ilerlediğini göstermesi bakımından son derece önemlidir.

Romanda ayna ilk kez insanın yalnızken yaptıklarını aynanın karşısına geçip kendini seyretme ihtiyacını vurgulamak suretiyle geçer. Şadan romanın henüz çok başlarında yer alan bu kısımda sağlıklı düşünebilir durumdadır:

*Hey! Kendini akıllı sanan bîçare! Kira otomobillerine konan (taksi)ler gibi sana da her saatki hareketlerini kayda mahsus bir âlet raptetseler bazı bazı Darüşşifa'dakileri imrendirecek şeyler yaptığını belki biraz anlardın. Komşuda oyun havası çalınırken odanın kapısını örtüp de kendi kendine göbek altığın yok mudur? Aynanın karşısında "grimas" yaparak kendini zeklendiğin hiç vaki değil midir? Daha böyle yapmaktan hoşlandığımız, fakat kimseye göstermek istemediğimiz bir çok tumarhanelik hareketlerimiz vardır. Demek hepimiz birer parça gizli deliyiz. (ss. 3-4)*

Anlatıcı-karakter Şadan, hareketleri nedeniyle kendisini delilikle itham eden, böylece kendisini akıllı sınıfına koyanlara hitaben her insanın aslında benzer davranışlarda bulunduğunu, ancak bunu gizli yaptığını söyler. İnsanlar elbette bazı eylemlerini gizli gerçekleştirebilir; ancak bunları ayna karşısında yapmaları, kendilerinin nasıl göründüklerini merak etmelerinden, yani hem gizli kalmak hem de görünmek istemelerinden kaynaklanır. Ayna, üçüncü bir göz gibidir, kişiye diğer insanların kendisine bakışını görme şansı verir. Ayrıca ayna, üçüncü bir göz gibi davrandığından kişinin kendisini yalnız hissetmesine de engel olabilir. Aynadaki imge her ne kadar kendisinin yansımasından ibaret olsa da kişi karşısında birini görür. Şadan bunu herkesin yaptığından emindir, çünkü ona göre insanlar bunu yalnızca diğer insanlardan

---

<sup>640</sup> Şadan'ın ayna karşısındaki tavrı Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İnsan Önce Maymun Muydu?* romanındaki Baron adındaki maymunun aynaya bakarken yaptığı hareketleri hatırlatır. İnsanlarla maymunlar arasında ortak noktalar yakalamaya çalışan Filozof Mualla Lahuti Efendi, satın aldığı bir maymunun ayna karşısındaki tavırlarını gözlemler. Baron, aynadaki imgesiyle kendisi arasında özdeşlik kuramaz, onu başka bir hemicinsi zanneder. İmgesine dokunmaya, onu yakalamaya çalışır; bunu beceremeyince aynayı ve çerçevesini darmadağın eder.

gizlemektedir. Bu iddia, ilk başta kabul edilebilir bir açıklama olsa da Şadan'ın romanın ilerleyen kısımlarında sergilediği hareketler akli başında birinin yapacağı eylemlerden gittikçe uzaklaşır ve bu davranışların ruh sağlığı bozuk birine ait olduğu açıklık kazanır.

Aynadaki imgesiyle her fırsatta konuşan, onunla alay eden ya da dövüşen Şadan, aynadaki yansımaları tanımaya çalışmasıyla dikkati çeker:

*Ayna ... Oh, ayna benim için rü'yeti tehlikeli bir âleme açılan esrarlı bir penceredir. İlk bakışta orada kendimi görürüm. Bana benzer bir şahsın birden bire karşımda zuhuru beni şaşırır. Ne yapsam aynı çehre hareketleriyle mimiklerimi iade ederek beni zekleten bu müstehzî şekil ben miyim? Gülsem güler, ağlasam ağlar... Beni taklitte o kadar mahirdir ki bütün kusurlarımı insafsızca bir vuzûhla yüzüme çarpmaktan sıkılmaz. Sövsem söver. Haykırsam haykırır. Sesimi ağzımdan o kadar ustalıkla çalar ki ona sövmek isterken sövüldüğümü görürüm.*

*Yumruğumu kaldırırım. O da bana yumruğunu gösterir. Şu fark ile ki sağ elime soluyla mukabele eder. İşte karşımda bir boksör ki vuruşsak pata geleceğimize şüphe yok. Çünkü ben yaralansam o da aynı hâle uğrayacak...*

*Benden tamamıyla hariç fakat yine aynen benim kendim olan bu garip şekle gözlerimi dikerim. Ben bir iken nasıl ikileşiyorum? Ben kimim? O kim? Kendimde onu, onda kendimi ararım. Aklım karışır. Ayna bulanır. İkileşen birin sırrını ararken kendimi kaybeder gibi olurum. O da karşımdan silinir. Helecanla kendimi bulmaya uğraşırım. Az bir zaman seraba inkılab eden mevcudiyetim yavaş yavaş maddileşir. Karşımda derhâl o da peyda olmaya başlar. Yine göz göze geliriz. Hay Allah kahretsin... Aynanın karşısında durmak ve tek kalmak isterim. Onu yumruklarımın defetmeye uğraşırım. Oh, ne sırnaşıklık, o da beni kovar. Ben çekilmeyince aynadan gitmez. O zaman ben gazûb nazarımı onun göz bebeklerine dikerim. O da benim gözlerimin içine ateşler saçmaya başlar...*

*Hangimiz hangimizi ürkütecek? Şimdi gözden göze birbirimizi manyatizmalarız... Göz kır[ı]pmadan birbirimizi süzerken karşımdan kendi şeklim kaybolur. Yerine bir başkası gelir. Bu kim? Bana hiç benzemez kaşları o kadar çatık, bakışları o kadar vahşi ki... Beni öldürmek için atılmaya müheyya bir haydut! Bu benim bir mukallidim değildir. Hareketleri benimkilerden ayırır. Ben ona işaretler yaparım. O, sükûn ve sükût gösterir. Ben hiç kımıldamam. O korkunç vaziyetler alır.*

*Aynadaki hayalim şeklen benden nasıl ayrılabilir? Bu sima tebeddülü kendimde de vuku buldu mu? Vechen ben de böyle büsbütün değiştim mi? Bu hakikati bana aynadan başka kim söyleyebilir?*

*Terbiyesizce işaretlerle birbirimizi tahkire başlarız. Ben ona dilimi uzatırım. O bana mahrem aletini çıkarır. Dövüşen iki horoz gibi yine dik dik bakışırsınız. Yine ayna dumanlanır. Ben ve o, karşı karşıya yavaş yavaş erirken başka bir âleme intikal eder gibi olur, baygınlıktan sıyrılarak kendimi bulmaya uğraşırım. Bu sefer asıl ile hayalî, yani ikiyi birleşmiş görürüm. Hariçteki şekil aynadakiyle kaynar bir olur. İşte o zaman sıkılır, kendimi parçalamak isterim. Görürüm ki cinnetin hududundayım. Aynadakiler, yani kendime karışıp ayrılan o hâl ile biraz daha darlaşsam aklımı kaybedeceğim ve bir daha bulamayacağım...*

*O vakit çarpıntılar ve baygınlıklar içinde aynadan kaçırım. Benim bu cebânetimi görünce yine o arkamdan peyda olur. Onun takibinden kurtulup da*

*kendimi yalnız bulunca bir de bakarım ki dilim ve gizli uzvum hâlâ ikisi de dışarıda...* (ss. 44-47)

Bu uzun alıntı, aynanın romanda ne kadar önemli bir işlevi olduğunu göstermektedir. Her ne kadar Şadan aynanın öteki tarafına geçmese de “rü’yeti tehlikeli bir âleme açılan esrarlı bir pencere” olarak burada ayna, *Alice Harikalar Ülkesinde: Aynanın İçinden* romanında içinden başka bir âleme geçilen aynayı hatırlatır. Şadan, başka bir âleme geçmez, ancak zihni ayna karşısında bulanmaya başlar, kendisini tanıyamaz olur. Kendisiyle aynadaki yansıma arasında özdeşlik kuramaz, aynadaki görüntünün kendisine çok benzediğini fark etse de onu kendisine ait bir görüntü olarak kabul etmez. Daha doğrusu onu kendisine çok benzeyen bir ikizi gibi görür. Aynada kendi yansımasını tanımayanlar için konan atipik Capgras sendromunun Şadan’da da kısmen gözlemlendiği söylenebilir. Atipik Capgras sendromu şimdiye kadar dünyada üç kişide teşhis edilmiştir. Bunlardan 78 yaşındaki Bay B. banyodaki aynasında kendisini gördüğünde onun kendisine çok benzeyen başka birine ait olduğunu iddia eder. Aynı teşhis 61 ve 77 yaşlarındaki iki kadına da konur. Aynadaki imge görünüş, yaş, eğitim ve yetiştirme durumu açılarından kişiyle aynıdır; ancak imgenin kendilerine ait olmadığına, aynanın arkasına saklanmış kendilerine çok benzeyen başkasının varlığına inanılır.<sup>641</sup> Şadan da aynaya baktığında orada kendisine çok benzediğini düşündüğü, ancak nedense kendisi olmadığına inandığı birini görür; onun kim olduğunu sorgular. Bu sorgulama sırasında kullandığı zamirler (ben-o) ve “aynadakiler” tanımlaması kendisiyle aynadaki imgesi arasında özdeşlik kuramadığına işaret eder.

Şadan, yansımasının kim olduğunu sorgular, ancak bu soru aynı zamanda kendisine de yöneltilmiş bir sorudur. Aynaya baktığında kendisine “Ben kimim?” diye soran Şadan, belli ki kimliğini belli sınırlar dâhilinde tanımlayabilmiş ve içselleştirebilmiş değildir. Çocukken annesine hep “evet” dediğini düşünen Şadan kişilik geliştirmekte zorlanmış, zamanla bu kez tam aksi yönde hareket eden birine dönüşmüştür.<sup>642</sup> Şadan, insanların beklentilerinin ne olduğunu bilir ve benliğini bir

<sup>641</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Capucine Diard-Detoeuf vd., “A Case of Capgras Syndrome with One’s Own Reflected Image in a Mirror”, *Neurocase*, C. 22, S. 2 (2016), ss. 168-169.

<sup>642</sup> Şadan, kişilik bozukluğunun nedenlerinden biri olarak şunu öne sürer:

*İşte validem geliyor. Bu saf kadının kanaatine göre her şeye uymak, gayet uslu olmak, bu bozuk düzen dünya dolabının içine oturup bilâ-itirâz âlemlerle beraber dönmek hayatta refaha, ahirette cennete ermek için en emin bir yoldur. Vah zavallı anneciğim, ben senin huzûr-ı hamâkatinde her budalaca söze “evet, hay hay” diye sınırlarımı bozup bu hâle geldim... İnsan mürai, sinsî,*



bakıma buna göre kurgular. Ronald David Laing, benlik farkındalığının iki şeyi içerdiğini söyler: “*Kendi kendisinin farkında olma ve başka birinin gözleminin bir nesnesi olarak kendisinin farkında olma.*”<sup>643</sup> Şadan, diğer insanlar tarafından görüldüğünün bilincindedir. Aynada başka birini görmesinin altında yatan nedenlerden biri budur: etrafında insanlar varken yapamadığı/yapmaması gerektiğinin farkında olduğu davranışları ayna karşısında sergileyerek onların isteklerinin ötesinde, tamamen kendine has bir benlik geliştirmek. Ayna, ona kendisini özgür hissettiği bir alan sağlar. “Var olmak” ötekinin varlığına, yani öteki tarafından nesneleştirilmeye (onun tarafından görülmeye, duyulmaya, yani tanınmaya) ihtiyaç duyar. Ayna sayesinde Şadan hem eyleyen hem de gözleyen olabilmektedir, böylece diğer insanlardan gizlediği iç benliğini de ontolojik olarak ortaya koyabilmiş olur. Şadan, Laing’in tanımlamasına uygun şekilde, “[b]aşkalarıyla birlikteyken, bir ‘müphemlik’ ve ‘-miş gibi yapma’ oyunu oynar. Toplumsal benliğinin sahte ve faydasız olduğunu hisseder.”<sup>644</sup> Bu nedenle bir yandan toplumsal benliğini benimsemek istemez, öte yandan kendisini diğer insanların yanında kontrol etmeye çalışır. Bu da aynada kendi imgesini başka biri gibi algılamasına ve onunla çatışmasına yol açar. Aynada kendisini arar, ancak kendisini bir bütün olarak görmek yerine içindeki başka bir kişiliğin kendisinden ayrılarak (“ikileşerek”) aynaya yansıdığını görür. Bu yüzden aynada kimi zaman kendisini takip eden kimi zamansa aksi yönde hareket eden biri vardır. Aynadaki imgesini tanıyamamasının ya da tanımak istememesinin altında yatan neden, benliğindeki farklı kutupları temsil eden bölünme olabilir.<sup>645</sup>

Romanın sonlarında paranoid şizofrene dönüşen Şadan,<sup>646</sup> bu aşamada da hayal ve gerçeklik arasındaki sınırı zaman zaman koruyamadığının, cinnetin sınırında olduğunun farkındadır. Aslında kendisinin ve durumunun farkında olması, çok az

---

*hilekâr olmadıkça en yakın akrabasıyla bile hüsn-i imtizâc üzere yaşayamıyor. Mütemadiyen aldatmalı, aldanmalı... (ss. 10-11)*

Benzer bir vakanın analizi için bkz: Ronald David Laing, *Bölünmüş Benlik: Akıl Sağlığı ve Delilik Üzerine Varoluşsal Bir Çalışma*, çev. Ergün Akça, 2. b., Pinhan Yayıncılık, 2015, ss. 175-203.

<sup>643</sup> Laing, *Bölünmüş Benlik: Akıl Sağlığı ve Delilik Üzerine Varoluşsal Bir Çalışma*, s. 104. (Vurgu yazara aittir.)

<sup>644</sup> Laing, *Bölünmüş Benlik: Akıl Sağlığı ve Delilik Üzerine Varoluşsal Bir Çalışma*, s. 112.

<sup>645</sup> Şizoid ve şizofreni hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Laing, *Bölünmüş Benlik: Akıl Sağlığı ve Delilik Üzerine Varoluşsal Bir Çalışma*; Eve C. Johnstone vd. (ed.), *Companion to Psychiatric Studies*, 8. b., Edinburgh; New York: Churchill Livingstone, 2010.

<sup>646</sup> Şizoid kişilik bozukluğunun ilerleyen safhalarda şizofreniye dönüşmesi ihtimali mevcuttur (Eve C. Johnstone vd. (ed.), *Companion to Psychiatric Studies*, 8. b., Edinburgh; New York: Churchill Livingstone, 2010, s. 511.)

insanla iletişim kurması, kendisini tamamıyla açtığı bir yakınının olmaması, üstelik bunu dert edinmemesi gibi nedenlerle bu aşamada, -tam anlamıyla olmasa da- şizoid kişilik bozukluğu sergilediği söylenebilir. Şadan, ailesi de dâhil olmak üzere diğer insanlardan kendisini duygusal olarak uzak hisseder. Kendisini bir yere ait hissetmez,<sup>647</sup> yalnızdır. İnsanlarda kendini bir yere ait hissedememe durumunu şizoid kişilik bozukluğunun belirtilerinden biri olarak ortaya koyan Laing “şizoid”i şöyle açıklar: “Şizoid terimi, deneyiminin bütünlüğü iki ana tarzda yarılan bireye gönderme yapar: İlk bireyin dünyayla ilişkisinde bir yırtılma, ikincileyin bireyin kendisiyle ilişkisinde bir kopma olur. Böylesi bir kişi kendini bu dünyada “evinde” veya başkalarıyla “birlikte” olarak yaşantılayamaz, aksine kendini umutsuz bir yalnızlık ve yalıtılmışlık içinde yaşantılar.<sup>648</sup> Kendisini etrafındaki insanlarla bir türlü bütünleşmiş hissedemeyen Şadan, dahası kendi içinde de bir bütünlük kuramaz. Henüz gerçeklikle bağlantısı kopmamıştır, ama benlik algısının diğer insanlardaki gibi normal bir seyirde gelişmediğinin de farkındadır. Durumunun ilerleyen zamanlarda daha vahim bir hâl alacağını da öngörür:

—Of... Müstekreh mahluk, geri çekil... Delilik ne çirkin şey.... Taklidi böyle, acaba aslı nasıl?

—Hiç görmedin mi? Deli balkabağından olmaz. Senin benim gibi insanlardan olur... Deli görmek için tımarhaneye kadar yorulma! Senin öyle zamanların vardır ki o, nöbet esnalarında aynaya baksan bozuk dimağının intibalarını suratında görürsün. Benim bu deli mukallidliğimden bir zarar gelmez, fakat seninki tehlikelidir.

Nuri haklı söylüyordu. Ben aynada ruhumun hastalığını korkunç bir vuzûhla çok defa gördüm. Bu hakikat önünden titreyerek kaçtım... Ve zannediyorum ki cinnetin yüzümdeki derin kasvetli ifadesini okurken bir gün aynanın önünde büsbütün çıldıracağım. (ss. 308-309)

Romanın ortalarında yer alan bu sahnede Revan Hanım’a gizlice mektuplar yazan, böylece kocasının onu boşamasını sağlamaya çalışan Kalender Nuri ile Şadan’ın mektup göndermeyi kesip kesmemek konusundaki tartışmaları esnasında Nuri, bir tehlike anında gerekirse deli taklidi yaparak işin içinden çıkabileceğini iddia eder ve hemen peşinden deli taklidi yapar. Şadan’ın korkması üzerine Nuri’nin onu aynaya bakmaya yönlendirmesine bakılırsa, Nuri ya Şadan’ın ayna karşısında geçirdiği nöbetleri bilmekte ya da kendisi gibi kişilik bozukluğu olduğunu düşündüğü Şadan’ın

<sup>647</sup> Şadan, evinden başka bir yerde yatamaz; ilk kez kalacağı bir yeri sahiplenebilmek için bir köşeye gizlice işemesi gerektiğine inanır. (s. 43) Hayvanların da ilk kez gittikleri yerlere işeyerek orayı benimsedikleri bilinmektedir.

<sup>648</sup> Laing, *Bölünmüş Benlik: Akıl Sağlığı ve Delilik Üzerine Varoluşsal Bir Çalışma*, s. 15.

kimse yokken yapıp ettiklerini tahmin etmektedir. Şadan'ın ayna karşısında gizlice yaptığı hareketleri tahmin edebildiğine göre ruh sağlığı yerinde olmayan Nuri'nin de ayna karşısında benzer davranışlarda bulunduğu düşünülebilir. Kişilik bozukluğu olan iki karakterin de zihinsel süreçlerinin aynaya yansıdığı bilincinde olmaları önemlidir.

Nuri, ayna ve zihinsel süreçler arasındaki ilişkiye işaret ettikten hemen sonra ona hak veren Şadan'ın iç konuşması duyulur. Şimdiye dek ayna karşısındaki hâl ve hareketleri bir kez gözlemlenen Şadan, benzer durumların daha önce aslında defalarda gerçekleştiğinin altını çizer. Üstelik ayna herkesten gizlediği “*ruhu[n]un hastalığını*” ona açıkça gösterir; bunu herkesten gizlese de ayna karşısına geçtiği an kendisinden gizleyemez, kendisinden kaçamaz. Toplumun istediği gibi hareket etmek için kendisini ne kadar kontrol ederse etsin ayna, ona iç dünyasını ve zihnini olduğu gibi sunar. Şadan daha önce aynanın daima hakikati gösterdiğini söylemişti. Bu kez, bunun yanı sıra, önünden her geçerken yakalandığı, ancak nihayetinde kaçmayı başarabildiği aynadan günün birinde kaçamayacağını ve aynanın ortaya çıkardığı hakikatin onu büsbütün delirteceğini söyler. Şadan, diğer insanlarla iletişimini sağlamak amacıyla geliştirdiği benliğini gayet güzel idare ederken ayna, ona onun aslında başka biri olduğunu, hakikî benliğini hatırlatır. Olduğu ile olması gerektiği kişi arasında çıkan savaşta bilinci, yani olması gerektiğine inandığı benliği şimdiye dek galip gelmiş olsa da sahte benlik probleminin gün geçtikçe arttığının farkında olan Şadan, bilincini zamanla kaybetme tehlikesi olduğunu sezer. Bundan sonra aynaya baktığı sahnede ilkinde benzer bir durum vardır, ama bu kez aynadaki imgesini sorgulamaktan vazgeçmiştir. Aynadaki yansımanın başka birine ait olduğundan artık emindir:

*İstihzayı çok severim. Yiyip içmeden sonra o benim ikinci gıdamdır. Eğlenecek hiçbir şey bulamazsam aynanın karşısında kendi kendimi zeklenirim. Gözlerimi, dudaklarımı bozarak dilimi çıkarırım. Mücella satıhdaki aksim de bana aynı şeyi yapar. Yavaş yavaş onu kendimden ayrı bir şahıs yerine koyarak tahkirlerine kızmaya başlarım. Artık karşılıklı tü tü tü birbirimize tükürürüz. Bu salya mermileri iki hasmın suratına yapışmaz. Aradaki parlak cidarın sathında sallanıp kalır. Niçin ben muhakkirim bana karşı istihza ile buruşmuş yüzünü tükürüğümle ıslatamıyorum? Hiddetim artar. İş yumruğa, bazen de tekmeye biner. Babamın evinde bu tehevürle kaç tane ayna kırdım.*

*Karımın konağındaki aynalar ile de birkaç defa atıştım. Hele gardırobun kapısındaki endam aynası bütün vücut hareketlerimi gayet müstehzî bir tarzda iade ile beni çıldırtıyor... Onunla da birkaç tükürük düellosu yaptık. Tehdiden birbirimize yumruklarımızı gösterdik. Fakat mudârebe başlamazdan evvel odaya girdiler... Hele bir defasında aksimle birbirimizi tahkir ederken zevcem*

üzerimize geliverdi. Henüz birkaç fasla tükürük teati etmiştik. Bu iğrenç mayiler aynanın yüzünden yol yol akıyordu. Mendilimle silmeye vakit bulamamıştım. Hemen kaçtım. Kabahatli bir çocuk gibi koltuğa büzüldüm. Zevcem telaşından şüphelenerek geldi tâ önümde durdu:

—Ne var Şadan?

—Hiç bir şey...

—Nasıl hiç bir şey...

—Vallahi hiç bir şey yok...

—Kalkıp da bir kere aynaya baksan a...

—Ne var?

—Betin benzin kül kesilmiş...

Ayna sözü derin bir infial ile yüreğimi titretti. Beni bu defa ele vermiş olduğu için ona büsbütün kinlendim. Kalkıp baksam kendimi zapt edemeyerek belki karımın önünde aksim olacak o sulh kabul etmez hasmımla yine kavga edeceğim.

Benim, gizli bir tehevürle sinsi sinsi aynaya yan bakışlarımdan Revan da şüphelendi... Döndü. Gardırobun kapısındaki parmak gibi pis salyaları görünce haykırarak:

—Aa, bu ne? Ayna kirlenmiş... Fakat sen Şadan bir sıtmalı gibi titriyorsun...

Anlat bana, ne var?

Ben ne kadar akıllı bir deliyim. Zevcem bu suali karşısında derhâl zekâvetim imdadına yetişti. Şu cevabımla her şeyi tamir ettim:

—Karıcığım, nezle olmuşum. Nöbetten titriyorum. Aynada benzimin uçukluğuna bakarken birden bire şiddetle aksırdım. Salyalarım sıçradı. Mendilimle silmeye hazırlanırken sen içeriye giriverdin. Ben de suçlu bir çocuk gibi buraya büzüldüm...

—Şadan, hakikaten bazen mini mini çocuklara benzeyen hâllerin vardır. Bir iki aspirin kaşesi alsan... Söyleyeyim sana ıhlamurlu bir çay yapsınlar... Yat. Rahat et. Nöbetin geçmezse seni hamamda terletelim...

\*\*\*

İşte böyle bir iki akabe atlattık. Şimdi aynaların önlerinden geçerken onların içindeki müstehzîleri gülerek yan gözle süzüp yürüyorum. Onlar da bana tebessüm edip gidiyorlar. Bu namertlerin bir gün deliliğimin foyasını meydana çıkarmalarından korkuyorum...

Hasta zannıyla karım beni birkaç gün odada hiç yalnız bırakmadı. Ben, şuurla cinnetin arasında bir mahluk olduğumu artık iyice anladım. Evet iki hududun tamam arafındayım. Bir gün ya iki adım ileriye veya geriye yürüyerek ya akıllanacağım ya da büsbütün çıldıracağım... (ss. 431-434)

Şadan, henüz bilincini tam olarak kaybetmese de aynadaki imgesini düşman olarak tanımlar. Yansımasına tükürür, onu yumruklar; ancak tükürük aynada asılı kalır, yumruklar nedeniyle aynalar kırılır. Düşmanına temas edememenin getirdiği açık bir öfke vardır. Aynadaki kişinin kendisiyle alay ettiğini düşünür. Kendisine bu kadar benzeyen düşman kimdir, onun hangi benliğidir, neyi temsil eder? Bu tam açıklanmaz. Yine de aynadakinin, toplumsal benliğinin tam karşısında konumlandığı hakikî benliği olduğu söylenilebilir. Zira diğer insanların arasında benimsediği toplumsal benliğinin, aynada gördüğü an –asında hakikî olduğunu düşündüğü benliğiyle karşılaştığı an- tehlikeye düştüğünü hisseder. Toplumsal benliği sayesinde

evlenebilmiştir ve karısıyla nispeten mutlu bir hayat sürebilmektedir; ancak aynayla karşılaşma anlarının kendisinde yarattığı etkinin bilincinde olduğu için bunu çok uzun süre devam ettirebileceğinden emin değildir.

Bu aşamada hayalle gerçek arasındaki sınır bir öncekine göre biraz daha bulanıklaşmıştır. “*Zevcem üzerimize geliverdi.*” ifadesinde olduğu gibi, yansımasından çoğu zaman kendisinden bağımsız bir yabancı gibi bahsetse de ondan kimi zaman “aynadaki görüntüm” diye bahseder. Bu da bilincinin hâlâ tam olarak kaybolmadığını gösterir. Bilhassa aynaya tükürdükten sonra odaya birinin gireceğini anladığında derhal aynayı temizlemeye kalkması, onun diğer insanların değer yargılarının kendisi üzerinde hâlâ etkili olduğunu ortaya koyar. Psikolojik durumunu fark ederse karısını kaybedebileceğini düşünerek kendisini kontrol etmeye çalışır. Yine de durumu romanın başlarına göre fark edilir derecede ilerlemiş, özellikle Nuri’nin kendisine ve karısı Revan’a musallat olması nedeniyle paranoid şizofreni belirtileri göstermeye başlamıştır.

Nuri’nin evliliğine vereceği zararı düşündükçe aşırı yoğun bir stres altına giren Şadan, ondan kurtulmanın çaresini nihayet onu öldürmekte bulur. Nuri’yi ıssız bir mahzendeki kuyuya atar, kurtulma ihtimalini ortadan kaldırmak için onu taşıyarak öldüğünden iyice emin olur; fakat bu sırada aklını tamamen kaybeder. Eve döndüğünde önce karısıyla kutlama dansı yapmak ister, ancak hemen peşinden karısının Nuri’yi eve getirip sakladığını ileri sürer. Zaman zaman Nuri’nin ölmediğini söyler. Karısından şüphelenir, onu suçlar. Her yerde Nuri’yi görür, onun kendisini takip ettiğini iddia eder. Görsel ve işitsel halüsinasyonların ve delüzyonların şiddeti gittikçe artar. Saçmalamaya başlar, konuşmasını ve hareketlerini kontrol edemez hâle gelir. Öfkeli ve saldırgan birine dönüşür.<sup>649</sup> Öldürdüğü adamın seslerini duymaya, onu görmeye devam eder. Onun kendisine zarar vereceğinden emindir, bu nedenle şiddetli derecede endişelidir, Nuri’yi öldürmesiyle başlayan sanrılarından kurtulamaz. Gerçekle hayal arasındaki sınır artık kaybolmuştur. Uyurken gördükleri uyanınca da devam eder. Uyandığında Nuri’nin hemen aynaya kaçtığını ve aynadan kendisine alay eden bakışlarla rahatsız ettiğini ifade etmesi dikkat çekicidir. Bu durum, onun daha önce uyanık ve bilinci kısmen de olsa yerindeyken aynaya baktığında gördüğü yabancıyı hatırlatır. Aynada gördüğünü iddia

---

<sup>649</sup> Şizofreni ve onun bir alt türü olan paranoid şizofreni hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Stanley R. Kay, Serge Sevy, “Pyramidal Model of Schizophrenia”, *Schizophr Bull*, C. 16, S. 3 (1990), ss. 537-45; Wayne S. Fenton vd., “Symptoms, Subtype, and Suicidality in Patients with Schizophrenia Spectrum Disorders”, *American Journal of Psychiatry*, C. 154, S. 2 (1997), ss. 199-204.

ettiği yabancı daha önce tamamen kendisine benziyorken artık aynadaki yüz Nuri'ye aittir. Uyurken Nuri'yi etrafta dolaşırken görmesine rağmen uyandıktan sonra aynada görmesi, onun aynaya baktığını ve aslında kendisini görmesi gerektiğini gösterir. Aynadaki yansımadan zaten korkan Şadan, artık ona kendisini açıkça tehdit eden başka bir yüz (Nuri'nin yüzünü) bulmuştur. Bu tehdidi ortadan kaldırmak için silaha sarılmaya çalışan Şadan, kısa bir süre sonra kendisini öldürür.<sup>650</sup>

Önce karısına ateş eden, sonra kendisini öldüren Şadan'ın asıl amacının zihninden atamadığı Nuri'nin görsel ve işitsel imgesinden kurtulmak olduğu bellidir. Her ne kadar kendisini nasıl vurduğu karısının o anki şoku nedeniyle karısı tarafından tam olarak açıklanmasa da aynadaki imgesini vurmaya isterken kendisini vurma ihtimali son derece yüksektir; çünkü uyanıkken aynaya saklandığını düşündüğü Nuri'yi öldürmek için aslında kendisine nişan alması gerekir. Keza karısına “*Şimdi ikinizi birden...*” (s. 702) diyerek karısını ve sözde Nuri'yi öldürmek maksadıyla silaha sarılır. O hâlde neden kendisini vurmuştur? Şadan, Nuri yerine kendisini vurur; çünkü aynadaki aslında kendisidir. Ateş ettiği anda aynaya bakıp bakmadığı bilinmese de bilincini kontrol edebildiği zamanlarda ayna önünde kendisini kaybettiğini bilen, bu nedenle aklını tamamen kaybetmesinin ve bununla ilişkili olarak bir bakıma ölümünün ayna önünde gerçekleşeceğini söyleyen Şadan'ın zihin/iç dünya ve aynayla kurduğu tuhaf ilişkinin farkında olduğu göz önüne alınırsa yataktan bir hışımla kalktıktan sonra daha önce bahsettiği gardıroptaki endam aynanın önünde durması ihtimali son derece yüksektir. Aynaya baktığında yansımalarını artık tanımayan Şadan, onun Nuri olduğuna inanmaktadır. Dolayısıyla silahı kendi kafasına dayadığında aynada Nuri'nin kafasına dayanmış bir silah görüyor olmalıdır. Bu yüzden onu öldürmek için illa aynaya doğru nişan alması gerekmez; Şadan silahı aynaya da doğrultsa kendi başına da doğrultsa, aynada gördüğü yansımada silah Nuri'ye doğrultulmuş olacaktır. Ayrıca bu sahnede aklını tamamen kaybetmiş gibi görünse de roman boyunca olduğu gibi burada da belki aklı gidip gelmektedir. Bu durumda aynadaki imgeden kurtulmak için kendisinden kurtulması gerektiğini -aynayla en baştan beri kurduğu ilişkisi düşünülürse-, içten içe

---

<sup>650</sup> Paranoid şizofrenlerde genç yaşta intihar ederek ölme oranı epey yüksektir. Şadan'ın da genç yaşta, hastalığın şiddeti arttıktan kısa bir süre sonra intihar etmesi bu doğrultuda anlamlıdır. Paranoid şizofreni ve intihar arasındaki bağlantıyı inceleyen bir çalışma için bkz: Fenton vd., “Symptoms, Subtype, and Suicidality in Patients with Schizophrenia Spectrum Disorders”, ss. 199-204.

biliyor olmalıdır. Belki de Şadan'ın hep söylediği gibi, ayna ona hakikati bütün çıplaklığıyla son kez sunmuştur ve Şadan'ın buna dayanabilecek gücü kalmamıştır.

Sonuç olarak, aynayı kullanım şekli itibarıyla *Ben Deli Miyim?* Türk Edebiyatındaki diğer romanlardan ayrı bir yerde durur. Ana karakterin akıl sağlığı, roman boyunca onun aynayla kurduğu ilişkiden takip edilebilmektedir. Ana karakterin aynaya baktığı sahneleri onun ruh sağlığındaki değişimleri yansıtan üç aşamada değerlendirmek mümkündür. Aynaya baktığını anlattığı ilk uzun sahnede (ss. 44-49) Şadan, aynadaki yansımasının kendisine ait olup olmadığını, buradan hareketle kendisini sorgular. Şizoid kişilik bozukluğu belirtileri gösterdiği bu dönemde aklının - çalkantılar olsa bile- yerinde olduğu söylenilebilir. Bir sonraki ayna sahnesinde (ss. 431-434) aynadaki imgesiyle kendisi arasındaki bağlantının epeyce koptuğu gözlemlenir. Şizofreni belirtilerinin başladığı, ancak yine de akıl sağlığının kısmen de olsa hâlâ yerinde olduğu açıktır. Bu aşamada en önemli nokta, aynadaki yansımasının kesinlikle bir yabancıya ait olduğuna inanmasıdır. Nuri'yi öldürdükten sonra psikolojik dengesini tamamen kaybeden ve paranoid şizofreni belirtileri gösteren Şadan son aşamada aynada yabancı birine ait olarak gördüğü imgeyi Nuri'yle özdeşleştirir. Nuri'nin aynaya saklanarak kendisini takip ve tehdit ettiğini ileri süren Şadan, en nihayetinde onu ve karısını öldürmek amacıyla eline aldığı silahı -çok büyük olasılıkla aynada kendisine bakarak- kendi kafasına doğrultur ve kendisini öldürür. Aynanın hakikati ortaya çıkardığına inanan, bu nedenle diğer insanlardan sakladığı iç benliğini ona olduğu gibi sunduğunu düşündüğü aynadan kaçan Şadan, nihayet bir ayna önünde hayatına son verir. Şadan, Hüseyin Rahmi'nin "*romanlarının asıl merkezini farklı insanların farklı davranışları[nın] meydana getir[diğini]*"<sup>651</sup> söyleyen Alemdar Yalçın'ın tespitini haklı çıkarır niteliktedir. Ayna ile akıl sağlığı arasında doğrudan kurduğu ilişki ile *Ben Deli Miyim?* Türk Edebiyatında özel bir yere sahiptir.

---

<sup>651</sup> Alemdar Yalçın, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946*, 8. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2017, s. 151.

## D. HALİD ZİYA UŞAKLIGİL

### 1. *Bir Ölüünün Defteri* (1889)

Halid Ziya Uşaklıgil'in 1889 yılında İzmir'de yazdığı üçüncü romanı *Bir Ölüünün Defteri*,<sup>652</sup> iki erkek-bir kadın üçgeninde gelişen bir aşkı anlatır. Romanın ana karakteri Osman Vecdi, annesi ölüp babası görev nedeniyle şehir dışına çıkınca halasının evinde halası ve kuzeni Nigâr'la birlikte yaşamaya başlar. Yatılı okulda en yakın arkadaşı olan Hüsamettin de bu eve sık sık gelir. Kuzenine kardeş gözüyle bakan Vecdi, Hüsamettin'le Nigâr arasındaki yakınlaşmadan etkilense de bunu belli etmez. Bir gün halasının Nigar'la evlenip evlenmeyeceğini sormasıyla Nigar'a bakışı değişir, fakat Hüsamettin'le Nigâr'ın birbirlerinden hoşlandıklarından da şüphelenmektedir. İçten içe Nigâr'ın kendisini sevmesini istediği hâlde ölene kadar ona olan duygularını alenen ifade etmez. Her gün artan bir şiddetle onların aşkını kıskanmaya başlar, kendisine yapılan şakaları kaldıramaz olur ve kendisini dışlanmış hissederek onlardan uzaklaşır. Aşağıdaki alıntı, Vecdi'nin diğer ikisinin birbirlerine ve kendisine karşı hâl ve hareketlerini gözlemlediği ve Nigâr'ın Hüsamettin'i sevdiğini hissettiği önemli bir andır:

*Resim ikimizi de ayakta gösteriyordu. Mekteplilere mahsus sahte vakur bir vaziyet ile duruyorduk; ikimiz de gülünç idik. Nigâr yalnız benim gülünç halimi fark etti. En ziyade beğenmediği şey yeni çıkmaya başlayan bıyıkların ekserinde olduğu gibi benimkinde de mevcut olan perişanlık, daha doğrusu biçimsizlik idi. Resimde dudaklarımın üstünde bir leke var gibi görünüyordu. Bugün ihtimal birinci defa olarak sana dikkat ettim. Seni biraz ince, biraz uzunca endamın; nahif, solukça çehrenle zayıf buldum. O akşam odamıza çekilip de sen yattığın vakit yine ihtimal birinci defa olarak aynaya baktım. Kendimi çirkin bulmadım; aksine çehremde, gözlerimde garip bir halavet vardı; fakat bütün çehreme intişar etmiş derin bir hüznün bana kasvet veren bir hal getiriyor zannettim. Senin ise gözlerinde tabii bir neşve, dudaklarında hoş bir tebessüm var idi. (ss. 50-51)*

Çok ayrıntılandırılmış bir sahne olmamakla birlikte burada Halid Ziya, aynayı kişinin öz güvenini yitirdiği anda başvurduğu, kendisini inceleyerek “nesnel” bir sonuca ulaşmaya çalıştığı bir eşya olarak kullanmaktadır. Vecdi'nin aynaya bakma ihtiyacı, hoşlandığı kadının onun görünüşüyle alay etmesinden, üstelik aynı fotoğraftaki diğer erkeğin gülme konusu olmamasından kaynaklanmaktadır. Vecdi, kendisiyle birlikte

<sup>652</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Bir Ölüünün Defteri*, yay. haz. Rahim Tarım, 23. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2012. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)



Hüsamet'in de gülünç göründüğünü düşünür, oysa Nigâr yalnızca Vecdi'yi gülünç bulmaktadır. Bu, onun gururunu kırar ve kendisini Hüsamet'inle özellikle de fiziksel açıdan kıyaslamaya iter. Hüsamet'in'i ilk kez inceden inceye gözden geçirdiğinde onu soluk ve zayıf bulur. Bu durum, kendisini de ilk defa alıcı bir gözle inceleme ihtiyacı hissettirir, ancak yüzünü ve kendisini bir bütün olarak görememektedir. Bunun için aynaya bakar, kendisini çirkin bulmadığı gibi yüzünde onu çekici kılan bir tatlılık olduğunu düşünür; ancak “[a]yna, yansıttığı somut görüntünün arkasında insana ruh dünyasındaki derinlikleri gösteren bir araçtır. İnsan, aynaya bakarken sadece yüzünü görmez. Yüzündeki her detayın altında gizli kalan duygularını, çelişkilerini, çatışmalarını da görür. Ayna ve benlik arasındaki ilişkide özellikle yalnızlığın, iletişimsizliğin görünmesinin sebebi budur.”<sup>653</sup> Vecdi'nin de içinde çok derinlerde hissettiği “*derin bir hüznün*” yüzüne vurmuş, ona kasvetli bir hava vermiştir. Ayna, fiziksel özelliklerinin yanı sıra iç dünyasını da açığa çıkarır; dolayısıyla bir yandan fiziksel bakımdan kendisini yeterli ve iyi hissetmesini sağlarken öte yandan duygularının da artık saklanamayacak kadar ortada olduğunu gösterip çaresizliği ve ıstırapı daha şiddetli hissetmesine yol açar. Zeynep Uysal'a göre, bu anda “*kendini fark ediş, bir anlamda yine ötekinin, Hüsam'ın dolayısıyla gerçekleşir. Resimde başlayan yüzleşme aynada berraklaşır.*” Uysal, bu sahneden hareketle Halid Ziya'nın roman karakterlerinin aynaya bakışındaki ortak bir noktaya işaret eder: “*Vecdi'ni resme ve aynaya bakışı Halit Ziya romanında sıklıkla karşımıza çıkan içine dönme, kendiyle yüzleşme anlarından biridir. Sadece kendini fark etme anı değildir bu anlar, varlığını, sahip olduklarını, arzularını, nesnelere dünyasını fark ediş, aynı zamanda diğerinin, rakibin daha fazlasına sahip olduğunu bilmekle güçlenecek, duygular ve arzular ötekinin sahip olduklarını fark etmekle açıkça ortaya çıkacaktır.*”<sup>654</sup> Aynaya baktıktan hemen sonra Hüsamet'in yüzünde gördüğü tebessüm kendi yüzündeki ıstırapla karşıtlık oluşturup hikâyenin gidişatına dair ipucu verir. Vecdi roman boyunca acı içinde kıvrılır ve acı içinde ölür. Adeta alın yazısı gibi duran hüznün ve sıkıntı, aslında Vecdi'nin kendi yorumundan başka bir şey değildir:

---

<sup>653</sup> Şaziye Durukan, “Sait Faik'in Aynasından Benliğin Yansıması: ‘Plajdaki Ayna’”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S. 6/3 (2017), s. 1558.

<sup>654</sup> Zeynep Uysal, *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2014, s. 176.

*Yüz insana nasılsa öyle gözükmeyiz; aynaya bakan insan kendi yüzüne bir “görünüm” verir. Bunu yaparken de kendisinden önce var olan dile, simgesel ve kültürel kodlara başvurur. Bakış ancak dışardan geçerek içeriye dönebilir. Gözün, görüldüğünün farkına varması için dışarıya ihtiyacı vardır. Göz kendi bakışını ancak başka yüzlerde görebilir. Bunun sonucu olarak da göz, yüzünü ancak yorumlanmış biçimiyle görür.*<sup>655</sup>

Vecdi, Nigâr’ın kendisini hiçbir zaman sevmeyeceğini, dahası en yakın arkadaşı Hüsamettin’i sevdiğini anladığında içindeki acının dışarıya vurduğunu, yüzüne yansıdığını varsayar. Hüsamettin’in yüzünde tam da o anda tebessüm olduğunu görmesi, aslında onun yüzünü öyle yorumlamak istemesinden kaynaklanır; çünkü Hüsamettin, Nigâr tarafından sevilmektedir. Oysa okur, Hüsamettin’in bu sıralarda Nigâr’ın aşkından gerçekte emin olmadığını ileriki sayfalarda öğrenir. Dolayısıyla Hüsamettin’in yüzündeki tebessüm, Vecdi’nin bir yorumudur.

## 2. *Mai ve Siyah* (1898)

Halid Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* isimli romanını 1896-97 yıllarında *Servet-i Fünun* dergisinde tefrika eder, daha sonra 1898 yılında kitaplaştırır.<sup>656</sup> *Servet-i Fünun* döneminin basın hayatından bir kesit sunan *Mai ve Siyah*,<sup>657</sup> babası ölünce ekonomik sıkıntılar nedeniyle okulu bırakıp özel ders vererek, çeviriler yaparak ve matbaada çalışarak geçimini sağlayan Ahmet Cemil’in hayatını anlatır. Tanınmış bir şair olmak

<sup>655</sup> Ergun Kocabıyık, *Aynadaki Narkissos / Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz*, 3. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014, s. 117.

<sup>656</sup> Halid Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, yay. haz. Enfel Doğan, 18. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2013. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>657</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar *Mai ve Siyah* için, “*Bu kitap Türkiye’de nesli namına konuşan ilk eserdir*” tespitini yapar. (Ahmet Hamdi Tanpınar, “Hâlit Ziya Uşaklıgil (Mâi ve Siyah ve Aşk-ı Memnu)”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, ed. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 288.) Ahmet Cemil’i “*Servet-i Fünun neslinin sembolü*” olarak değerlendiren Ömer Faruk Huyugüzel de *Mai ve Siyah*’ı Türk edebiyatının “*ilk nesil romanı*” olarak tanımlar. (Ömer Faruk Huyugüzel, *Halit Ziya Uşaklıgil*, 2. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2010, s. 63.) Orhan Koçak ise Halit Ziya’nın romanları üzerine yapılan değerlendirmelerden hareketle incelediği *Mai ve Siyah*’la ilgili şu soruları sorar:

*Mai ve Siyah’ın ilk bulduğu okur topluluğu üzerindeki ani ve şiddetli etkisine işaret etmeyen eleştirmen ve edebiyat tarihçisi yok gibidir; ve bunların hemen hepsi de romanın yüzeysel, köksüz ve kendi tarihsel bağlamından kopuk olduğunu belirtme gereği duymuşlardır. -Çelişkiyi hiçbir fark etmemiş görünüyor: Bütün bir kuşak için model olmayı başarabilen, duyuş, düşünüş ve davranış tarzlarını etkileyebilen bir romanın belli bir “kök”e dokunmamış olması, bir toplumsal/kültürel ihtiyaca cevap vermemiş olması mümkün müdür? En azından belirtisel bir değer taşıyor mudur böyle bir yapıt? (Orhan Koçak, “Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme”, *Toplum ve Bilim*, Psikanalitik Bakmak, S. 70 (1996), s. 97.)*

Koçak, Batılılaşmanın “geçmişliğin kabullenilmesi anlamına gelen [...] büyük model kayması” olarak “[h]er türlü atılımı ve planlı çabayı daha en başından bir sürüklenişe, bir kapılmaya dönüştür[düğünü]” ileri sürer. (Koçak, “Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme”, s. 99. Vurgular yazara aittir.)

isteyen Ahmet Cemil için matbaada çalışmak, en azından sevdiği işi yapmak ve hayallerinden tamamen kopmamak demektir. Bu yüzden Ahmet Cemil'in matbaadaki hayatı ve oradaki arkadaşları, onun sosyal hayatını da özel hayatını da etkilediği gibi emellerine giden yolda çok kritik bir yerde durur.

Ahmet Cemil'in hayatını etkileyen isimlerin başında matbaadan iş arkadaşı olan Raci vardır. Raci, Yeni edebiyatı destekleyen Ahmet Cemil'in aksine eski edebiyatı savunan, sorumsuz, ukala, kıskanç ve çirkef birisidir. Raci'nin ailesini ihmal etmesi, matbaa çalışanlarının Raci'nin ailesine merhametle yaklaşmasına yol açar. Bu nedenle bir gün Raci'nin bütün parasını harcadığı Alman kadının çalıştığı Beyoğlu'ndaki eğlence mekânına gitmeye karar verirler. Amaçları ne evine ne matbaaya uğrayan Raci'yle konuşmaktır. Aşağıdaki bölümde, gitmeden önce matbaada hazırlık yapan Ahmet Şevki Efendi anlatılmaktadır:

*Ahmet Şevki Efendi akşam üstü bir aralık sahib-i imtiyazın [imtiyaz sahibinin] odasına girdi, aynanın karşısına geçti, arkasından takip eden Ahmet Cemil'e aynanın içinden lakırdı [söz] söyleyerek:*

*— On beş sene oluyor, evet tam on beş sene ki geceyi Beyoğlu'nda geçirdiğim vaki olmadı, diyordu. Biraz boyun bağırma, fesime, endamıma çeki düzen vereyim...*

*Ahmet Şevki Efendi kendi kendisine aynanın içinde sırtıyordu. Dolgun yanaklarına henüz giremeyen kırk şu kadar senenin tahrip çizgilerinden azade çehresini pek beğeniyordu. O akşam Beyoğlu'nda yaşlanmış bir adam halinde kendisini göstermeye lüzum yok ya! Biraz şu ince siyah boyun bağıni çekerek, fesini azıcık şöyle öne doğru eğerek, şişkin karnını biraz basmak için keten yeleşin arkadan tokasını biraz daha sıkarak — şu seyrek bıyıklara da biraz genç bir eda vere-bilse — yok, işte şöyle fena değil... (s. 151)*

Beyoğlu'na eğlenmek için gitmeseler de gençlik günlerini hatırlayan Ahmet Şevki Efendi, yaşından daha genç görünmek, en azından bakımlı görünmek için giyim kuşamını hazırlamak maksadıyla ayna karşısına geçer. Bu sırada anlatıcının, kıyafete dair verdiği bilgi Ahmet Şevki'nin karakteri hakkında fikir verir. Dönemine göre Batılı bir tarzda giyinen Ahmet Şevki, zihniyet olarak da Batı'dan gelen fikir ve düşüncelere açıktır. Fiziksel açıdan görünüşünde kusur kabul ettiği noktaları (şişkin karnı, seyrek bıyıkları, yaşlılık çizgileri vb.) elinden geldiğince gizlemeye çalışarak hiç değilse çökmüş gibi görünmemeye uğraşır. Ayna, bunun için önemli bir yardımcıdır, istediği gibi olup olmadığını ayna sayesinde kontrol eder. Nihayet kendisini şık bulduğunda gitmek için artık hazır olduğunu düşünür. Ahmet Şevki'nin ayna karşısındaki tavrı onun kendisine özen gösterdiğini, nasıl göründüğünü önemseydiğini ve hâlâ nispeten genç bir

ruha sahip olduğunu gösterir. Aynada kendisine sırtmasına bakılırsa eğlence amacıyla olmasa da Beyoğlu'na gitmek onu heyecandırır, içini kıpır kıpır yapar. Bu açıdan arkadaşı Ahmet Cemil gibi içe kapanık biri değildir.<sup>658</sup> Zira Ahmet Cemil, bu esnada aynaya bir kere bile bakma gereği duymaz, Beyoğlu'nun meşhur gece hayatı onun endişelerinden uzaklaşmasına zerre katkıda bulunmaz. Dolayısıyla ayna yalnızca Ahmet Şevki'nin değil, Ahmet Cemil'in de karakterine dair önemli bir ipucu verir.<sup>659</sup>

Ahmet Şevki aynaya bakmak için gazetenin imtiyaz sahibinin odasına gider, demek ki yalnızca onun odasında ayna bulunmaktadır. Bu durumda Ahmet Şevki'nin hazırlık gerekçesiyle aynaya bakmak için başka birinin odasına girmesi önemli bir ayrıntıdır; ancak aynı tavrı ve heyecanı Ahmet Cemil'in sergilememesi de aynı derecede önemlidir. Aynanın o dönemde pahalı bir nesne olup her yerde bulunmaması göz önüne alınırsa Ahmet Cemil'in aynaya bakma imkânı bulmuşken kısacık bir an için bile olsa bakmaması dikkat çekicidir. Normalde Ahmet Cemil'in de Ahmet Şevki gibi Beyoğlu'na gitmeden önce hazırlanması beklenir. Aynaya karşı alınan pozisyon iki karakterin zıt ruhlara sahip olduklarını ortaya koyar. Kırklı yaşlarındaki Ahmet Şevki'nin genç kalan ruhuna karşı henüz yirmili yaşlarında olan Ahmet Cemil'in ruhu dinamik değildir. Odadaki aynaya karşı Ahmet Cemil'in kayıtsız tavrı, onun roman boyunca sergilediği duygusal ve karamsar tutumuyla, en önemlisi hayalindeki ideale ulaşmadığı müddetçe mevcut olanla yetinmeyen karakteriyle örtüşür. Nitekim, Ahmet Cemil, matbaa sahibi olmayı çok ister ve bunun için çok ciddi teşebbüslerde bulunur: Kız kardeşini çalıştığı gazetenin ortaklarından Tevfik Efendi'nin oğlu Vehbi'yle evlendirir, matbaa için evinin ipotek edilmesine razı olur. Hayallerini gerçekleştirmek için çabalar; ancak karakteri itibarıyla hiçbir zaman hayalleri çoktan olmuş gibi davranmaz. Hatta karamsarlığa meyli yüzünden hayalleriyle arasına bir mesafe koymuş gibidir. Kardeşini Vehbi'yle evlendirir, ama buna güvenip asla matbaada hissesi olan biriymiş gibi böbürlenmez. Roman boyunca koruduğu çekingen ve tutuk duruşu, onun

---

<sup>658</sup> Ahmet Şevki Efendi, Ülkü Eliuz ve Elif Öksüz Güneş'in tespit ettiği gibi, tek boyutlu/kart karakterdir: “*Mirat-ı Şuun'da idare memuru olan kırklı yaşlarındaki Ahmet Şevki Efendi, Ahmet Cemil'e daima manevi bakımdan destek olan kişidir.*” (Ülkü Eliuz, Elif Öksüz Güneş, “Olması Gereken İle Olan Çatışmasının Anlatısı: Mai ve Siyah Romanında Yapı ve İzlek”, ed. Ülkü Eliuz, Gülşah Şişman, Burak Armağan, İstanbul: Kesit Yayınları, 2020, s. 94.)

<sup>659</sup> Bu alıntıda aynanın başka bir işlevi daha vardır: mekânı kontrol etmek. Ahmet Şevki, peşinden odaya giren Ahmet Cemil'i aynadan takip eder. Onunla konuşurken yüzüne bakma gereği hissetmez, çünkü ayna bunu dolaylı da olsa sağlar. Böylece hem kendisine bakmaya devam eder hem de Ahmet Cemil'le konuşurken sadece işitmeye değil, görmeye de dayalı bir iletişim kurmuş olur. Ayna sayesinde kişi hem kendisine hem de çevresine hâkim olur.

aynaya bakmayışını da etkiler; henüz aynada görmek istediği kişi olmamıştır ya da aynada göreceği kişiyi benimsemeyeceğini bilir. Dolayısıyla Ahmet Cemil'in tavırları yalnızca hayat şartlarından kaynaklanmaz; davranışları, kişiliğinin bir parçasıdır.<sup>660</sup>

Ahmet Cemil'in matbaadaki arkadaşlarıyla birlikte Raci'ye ulaşmak için gittikleri Beyoğlu'ndaki eğlence mekânında da aynalar dikkati çeker. Ahmet Cemil, birçok aynanın bulunduğu bu mekânda da aynaya kendisini görmek maksadıyla bakmaz. Raci'yi sahne arkasında gözlemlerken aynanın, kişinin görünmeyen kısımlarını görünür kılma özelliğinden faydalanır:

*İki refik nazarlarıyla Raci'yi takip ettiler. Ahmet Cemil'in tahmini doğru çıktı. Raci muganniyelerin dinlenme yeri yahut safderunların mezbahası olan hususi daireye girdi. Burası o kadar hususi bir dairedir ki kırk paralık şeye kırk kuruş vermek fedakârlığına katlanabilen herkes buraya girebilir. Ahmet Şevki Efendi arkadaşını kaldırdı. Yavaş yavaş, biraz mahcup, ilk defa girilen yerlerin iras ettiği tereddütle buraya girdiler. Şimdi gözlerinin önünde garip bir manzara vardı: Buldukları yer küçük denmeyecek kadar iki odanın birleşmesiyle hâsıl olmuş genişçe bir yerd. Üzerleri keten örtülü kanepelerin, kadife iskemlelerin, mermer masaların, olanca kuvvetiyle açılmış çiğ ziyalı lambaların, soluk aynaların miskin ahenginden terekkiip eden bu manzara, tek gözlüklü birisinin gözlüğünü sürmeli gözüne uydurmağa çalışarak şu tuhaflığına sahte kahkahalarla gülen bir Fransız karısı, kanepelerin birinde yanındaki yaşlıca efendinin müsait nazarı altında karşısında esneyen Türkçe bilmez galiba Romanyalı bir kızın güya parmaklarındaki yüzüklerini muayene etmekle meşgul, mahcup, muhteriz henüz çocuk denecek kadar genç bir bey; birkaç safderunun daha vüruduna intizaren ipekli esvaplarını sallaya sallaya piyasa eden, etrafta bulunanlara pek mühim ve tuhaf bir şeyden bahsediyorlarmış zannını vermek için bir dakikada beş kere gülen iki karı, ötede beride daha bazı zümrelerle tekemmül ediyordu. İki arkadaş bir kenara oturdular. Raci ta ileride, aynanın içinde sahnenin yorgunluğundan bozulan simasını tamir ile meşgul maşukasının arkasında, aynanın içindeki suratına gülerek duruyordu. O, hiç tebessüm etmiyor, Raci'nin orada bulunmasından dolayı sıkılıyormuş gibi duruyordu. Nihayet karı Raci'nin musır istirham karşı isyan ederek sert bir çehre ile döndü, bağırarak: "Ben istemez, git buradan!" dedi. O vakit Ahmet Cemil zavallı Raci'nin perişan halini, etrafına gezdirdiği melül nigâhı görmemek için gözlerini çevirdi; Raci bir kelime bile söyleyemedi, iskemlelerden birine yıkılmak nevinden düştü. (ss. 169-171)*

Ahmet Cemil ve arkadaşları, şarkıcının peşinden giden Raci'yi sahne arkasına kadar takip ederler. Kuliste sevgilisine sırnaşmaya çalışsan, ancak yüz bulamayan Raci'yi

<sup>660</sup> Ahmet Cemil'in içe dönük ve karamsar yapısı, aynı zamanda temsil ettiği Servet-i Fünun edebî topluluğuna bağlı yazar ve şairlerin genel ruh hâllerini ve kişiliklerini yansıtır. Söz konusu dönemde hâkim olan karamsarlık, hayal kırıklığı, can sıkıntısı, santimentalizm, çeşitli nedenlere dayanan korku gibi duygulara yatkınlık bu dönem hakkında yapılan çalışmalarda sıklıkla vurgulanır. Bkz: Zeynep Şener, *Servet-i Fünûn Romanında Karamsarlık*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi, 2016; Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

gözlemlerler. Aynada makyajını tazeleyen şarkıcı kadının hemen arkasında duran ve onu aynadan görebilen Raci, kadınla doğrudan kuramadığı iletişimi ancak ayna vasıtasıyla sağlamaya çalışır. Kadın onu görmek istememektedir, bu yüzden Raci'ye sırtı dönüktür; onu umursamaz bir şekilde aynada yalnızca kendisine bakar. Nitekim Raci'nin aynadan kendisini takip etmesine de müsaade etmeyerek onu yanından kovar, böylece iletişimi tamamen keser.

Bu tabloyu önemli kılan Raci'nin aynayla ilişkisinden daha çok, her ne kadar aynada kendisine bakmasa da, Ahmet Cemil'in kişiliğini ve ruhsal yapısını ortaya çıkarmasıdır. Gül Mete Yuva, Halid Ziya'nın romanlarında mekân betimlemelerinin karakterin ruhsal yapısıyla ilişkili olarak kurgulandığına dikkati çeker:

*Halid Ziya'da yeni bir anlayış kazanan betimleme, çoğu yerde renk ve ışık kullanımıyla şekillenen tablolardan oluşur. Betimleme, ilk romanlarda, anlatıda bağımsız bölümler olarak yer alırken artık [Mai ve Siyah'la birlikte] romanın dokusunda erir. Bir yer veya bir kişi üzerine bilgi verme işlevini ise romanın diğer unsurlarıyla paylaşır. Doğrudan bilgi kaynağı olma özelliği sınırlanırken, aynı zamanda betimleme kişilerin gözlemlerini, düşüncelerini, duygularını dolaylı olarak yansıtmaya başlar. Okuyucu, çoğu kez kişilerin içselliklerine, dış dünyaya ilişkin betimlemelerle ulaşır. Örneğin bir odayı anlatırken bile ışık, sıcaklık, renkler, odadaki kişilerle ilgili anlam yüklüdür.<sup>661</sup>*

Romandan alınan yukarıdaki tabloda anlatıcı, Ahmet Cemil'in bakış açısından odaklanarak etrafı anlatır; Ahmet Cemil'in karamsar bakışının da etkisiyle çok perişan bir tablo çizer. Sahnenin Ahmet Cemil'in odağından anlatılması son derece önemlidir. Erol Köroğlu, Gérard Genette'in *Anlatının Söylemi* kitabında “Kim anlatıyor?” ve “Kim görüyor, daha doğrusu algılıyor?” sorularını birbirinden ayırttığına dikkati çekerek, “sabit dahili odaklanma”nın *Mai ve Siyah*'ın anlam dünyasının ortaya çıkarılmasında kilit bir işleve sahip olduğunu ileri sürer.<sup>662</sup> Köroğlu'na göre, “Gerçek hayatta diğer zihne erişimimiz, dünyayı bilme kapasitemizi onunla sınırlasak bile fiziksel olarak olanaklı değildir. Ancak bu tür bir teknikle yazılan bir roman üzerinden empati ve algı keskinliğimizi geliştirmemiz mümkün olabilir. Dolayısıyla Halid Ziya, romanı değer

<sup>661</sup> Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 279.

<sup>662</sup> “Üçüncü tekil şahıs ve anlatıya dahil olmayan bir anlatı sesi; iç monolog, serbest dolaylı anlatım ve duygu aktarımı gibi araçlardan yararlanarak her şeyi tek bir anlatı karakterinin dünyayı algılaması üzerinden anlatmayı seçmişse, ‘sabit dahili odaklanma’ gerçekleşecektir.” (Erol Köroğlu, “*Mai ve Siyah*’ın Doğal Olmayan Odağı: Tanzimat Romanını Yeniden Yazmak”, *Notos Öykü*, S. 60 (2016), s. 36.) Köroğlu, aynı makalede, *Mai ve Siyah*’taki sabit dahili odaklanma biçiminin yalnızca Türk edebiyatında değil, Dünya Edebiyatında da erken bir örnek olduğunun altını çizer.

*biçen ve yargılayan konformist bir ideolojik silah olmaktan uzaklaştırıp anlamaya ve anlayış göstermeye dönük bir çağrıya dönüştürmektedir.”*<sup>663</sup> Tüm bunların ışığında, anlatı *heterodiegetik* olmasına rağmen sahne Ahmet Cemil’in bakışı odak alınarak anlatıldığı için okur sadece mekân değil, mekâna bakan gözün sahibi hakkında da önemli bilgiler edinir. Mekân bir kulis olduğu için beklendiği gibi aynalar göze çarpar, ancak ortamın karmaşıklığına ve adiliğine uygun olarak bu aynalar “soluk”tur ve “miskin bir ahenkle” yansıtır. Halbuki lambalar tam bir parlaklıkla yanar. Bununla birlikte ışık bile aşırı şiddetle etrafı aydınlatmakta, ortama yapay bir hava katmaktadır. Ayrıca ışık normalde aynanın daha iyi yansıtmasına yardımcı olurken burada böyle bir işlevi yoktur. Aynanın özellikleri, aynı zamanda mekâna ve o mekânın müdavimlerinin manevi taraflarına dair de önemli ipuçları verir; oraya gidenlerin manevi taraflarının zayıflığına, zevksizliğe, düşkünlüğe ve adiliğe işaret kabul edilir. Nitekim mekânın geri kalan tasviri de buna işaret eder. Bu acınılası mekân ve şahıslar arasında Ahmet Cemil, kendisini çok eğreti hisseder. Onun, başta mekânı, sonra Raci ve sevgilisini -kısmen de olsa- aynadan seyretmesinin nedenlerinden biri görüş açısı olduğu kadar biraz da buna dayanır; bakışlarının bile ortamdaki nesnelere ve insanlarla doğrudan temas etmesini istemez. Oysa etrafındaki insanlar, her zaman orada bulunmayanlar bile ortamdaki onun kadar tiksizmezler. Dolayısıyla onların bakış açısı hâkim olsaydı mekân muhtemelen başka türlü tasvir edilirdi. Ahmet Cemil, belki de bu yüzden oradaki aynalarda da kendisini görmez, onlara bakma gereği dahi hissetmez; çünkü bu aynalar kendisini doğru yansıtmayacaktır. Nasıl kendisini gazetenin imtiyaz sahibinin odasına ait hissetmiyorsa buraya da ait hissetmez; o yüzden bu mekânlardaki aynalara bakıp aynada kendisini mekânın bir parçası imiş gibi gösteren bir tablo oluşturmaktan kaçınır. Sabine Melchior-Bonnet, erkeklerin aynayla ilişkisini açıklayan şu tespiti yapar:

*Erkeğin aynayla ilişkisi çelişkilidir. Görüntüsünün aynaya girmesine izin vermek zorunda kaldığı zaman afişe olmuş olur -görünür, çıplak, savunmasız durumda, kendini diğerlerinin onu gördüğü gibi görür. Yüzünü kontrol etmek, davranışlarını ayarlamak, sırlarını saklamak zorundadır. Bu görüntüyü kucaklasa da reddetse de yanlış algılanmanın acısını çeker. Dahası yansıma kırılğan, geçici ve tutarsızdır – küçük bir bilinç zayıflığı ya da acımasız bir yan bakış onun tanıdık uyumunu kaybetmesine sebep olabilir. Daha kötüsü, beden*

38. <sup>663</sup> Köroğlu, “*Mai ve Siyah*’ın Doğal Olmayan Odağı: Tanzimat Romanını Yeniden Yazmak”, s.

*imgesini bilince taşıyarak ayna, hayalî tasarılar ve kimlikler için bir ekran hâline gelir.*<sup>664</sup>

Ahmet Cemil'in etrafındaki insanlar aynaya bakarken onun bakmayışı, Melchior-Bonnet'nin bahsettiği türden bir çelişkiden kaynaklanır.<sup>665</sup> Aynada kendisini diğerlerinin gördüğü gibi görecektir, oysa o hayalleri gerçekleşmiş hâlini görmek ister: başarılı, mutlu, güçlü... Dolayısıyla Ahmet Cemil bu sahnelerde aynaya baksa bile aynadaki imgesini benimsemeyecektir, çünkü henüz aynada görmek istediği adam olamamıştır. Roman boyunca sergilediği karakter özelliklerine bakılacak olursa aynadaki imgesini kucaklamak istemediği gibi onu reddedecek gücü de yoktur. Hayatını bir bütün olarak tasarlayan, dolayısıyla hayalleri domino taşları gibi birbirine bağlı olan Ahmet Cemil, iş hayatında ve özel hayatında arzularını istediği şekilde gerçekleştiremeyince toptan yeise kapılır. Uysal, onun "*kaderini belirleyen, eylemleri değil, dünyaya bakışı, hayatın sadmelerine verdiği dramatik tepkiler olacaktır.*" diyerek Ahmet Cemil'in mizacının kaderini tayin etmedeki rolüne işaret eder.<sup>666</sup> Dolayısıyla Ahmet Cemil'in "siyah/karanlık" sonu şaşırtıcı değildir. Zira Ahmet Cemil, roman boyunca "mai" ve "siyah" arasında salınır. Orhan Koçak bu karşıtlığı şu şekilde formüle eder: "*İdealin ve zafer sarhoşluğunun karşı kutbunda, utanç ve gülünç düşme korkusu durur.*"<sup>667</sup> Ahmet Cemil, ideale teğet bir noktadayken bir anda hızla uzaklaşır, çünkü utanç ve gülünç düşme korkusu çok daha ağır basar. Bununla birlikte Ahmet Cemil'deki suçluluk duygusu da sonunu hazırlayan bir unsur olarak göz ardı edilmemelidir. Bilhassa kız kardeşi İkbâl'in felaketine sebep oluşu onu yıkar. Bu bağlamda aynaya bakmak, aynadan uzakta iyi kötü sahip olduğu uyumu kaybetmek riskini taşır; çünkü aynaya bakmak, Halid Ziya'nın diğer romanlarında olduğu gibi bilinçdışında olanın bilince taşınmasını beraberinde getirir.

---

<sup>664</sup> Sabine Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, İng. çev. Katharina H. Jewet, New York, London: Routledge, 2001, ss. 247-248.

<sup>665</sup> Halid Ziya, anlatılarında ayrıntılara verdiği önemle tanınır. Romanlarında aynalara yüklediği işlevler göz önüne alındığında, aynaların bulunduğu mekânlarda ana karakterin aynalara hiç bakmaması dikkat çekicidir. Ahmet Cemil, Halid Ziya'nın hiçbir şekilde aynaya bakmayan tek ana karakteridir. Bu da elbette karakterin kişilik özelliğine dair önemli bir ipucu olarak değerlendirilmelidir.

<sup>666</sup> Uysal, *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, s. 201.

<sup>667</sup> Koçak, "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", s. 132.



### 3. *Kırık Hayatlar* (1924)

*Kırık Hayatlar*, 1901'de *Servet-i Fünun* dergisinde tefrika edilmeye başlanmış, ancak sansür nedeniyle yarım kalmış, talep üzerine 1922'de *Vakit* gazetesinde en baştan yeniden tefrika edilmiştir. 1924'te kitap olarak basılan roman, 1944'te yazarı Halid Ziya tarafından gözden geçirilerek tekrar basılmıştır. Aile kurumunun mercek altına alındığı romanda farklı türden çekirdek aileler, karı-koca ilişkilerinden hareketle anlatılır. Romanın ana karakteri Ömer Behiç, son derece içten benimsediği ve savunduğu görevleri ve onlarla çatışan arzuları arasında sıkışıp kalır. Çok sevdiği ve gönülden bağlı olduğu karısı ve iki çocuğundan, bizzat kendisinin de toplumsal normları onaylayarak yasak bulduğu bir ilişkiye bulaşmasıyla birlikte uzaklaşır. Yasak ilişki yaşadığı Neyyir'le münasebetine son vermek için harcadığı çaba, yaşadığı iç çatışma onu huzursuzluğa sevk eder. Ömer Behiç, Neyyir'le ilişkisini ağabey-kardeş olarak yeniden düzenlemek ister, ancak bunu başaramaz:

*Aynada boyun bağımlı düzeltirken, saçlarını fırçalarken kendi kendisine gülüyor ve derunî bir müşafefe tarzında nefesine:*

—Demek, onu kurtaracaktın, öyle mi? diyordu; kurtarmak? Pekâlâ! Ama neden, nereden kurtarmak? Seyranlardan, eğlencelerden, güzel tuvaletlerden, adada mevsimlerden, Kâğıthane'de seyranlardan, Göksu'da tenezzühlerden, bu israf ve ziyet hayatından kurtarmak?.. Lakin bu ateşten yaratılmış vücudu kendi alevlerinden nasıl kurtaracaktın? Sonra onun dişlerine kemirilecek serveti nereden getirecektin?..

*Birden hayalinde, Neyyir'in karşısında çenesi titreyen, gözleri bulanana, üstüne ölümün yeşil gölgesi düşmüş alnını soğuk ter damlaları ıslatan bir ihtiyar gördü ki titrek elleriyle şuraya, aynanın kenarına terzide terakküm etmiş bir hesabın tesviyesine memur bir deste kaime bırakıyordu. (ss. 233-234)*

Ömer Behiç, bu sahnede ayna karşısındadır, ama aynaya bakmaz. Düşüncelere boğulmuş olduğu için eylemlerini otomatik olarak gerçekleştirir, aynaya bakma gereği duymaz. Sadece toplumun onaylamadığı bir eylemi gerçekleştirmiş olduğu için terziden dışarı çıkmadan önce sanki hiçbir şey olmamış gibi üstünü başını özenle düzenleme ihtiyacı duyar. Bunun için de ayna karşısında giyinir. Özellikle kravatını aynaya bakarak itinayla bağlar ve saçlarını düzeltir, çünkü Ömer Behiç toplumsal normları önemser ve her şeye rağmen görünüşü kurtarmaya çalışır. Genellikle kadınların ayna karşısındaki hazırlıklarına dikkat çekilir, ancak *Kırık Hayatlar*'ın da gösterdiği gibi

romanlar, erkeklerin de diğler insanların görüşlerini önemsedini ve bu doğrultuda hazırlandıklarını gösterir.<sup>668</sup>

Ömer Behiç, Neyyir'e olan tutkusunu bir türlü dizginleyemez, yaşadığı gelgit ve vicdan azabıyla kıvrırır. Ömer Behiç'in azabının asıl kaynağı kendisini görmek istediği yerde görememesidir. Ömer Behiç, büyük bir azimle çalışarak doktor olmuş, kendi muayenehanesini açmış, paragöz ve kibirli olmayıp ihtiyacı olan herkesle ilgilenmiştir. Kendisine denk bir kadınla evlenmiş, iki çocuk babası olmuş, emeğiyle elde ettiği evinde "ideal" bir yuva kurmuştur. Bunların yanı sıra çalışkanlık, ahlâklılık, sevecenlik gibi olumlu kişilik özellikleriyle Ömer Behiç toplum tarafından sevilen ve sayılan bir konuma yükselmiştir. Ömer Behiç, idealleri olan bir gençtir, ancak Neyyir'le olan ilişkisi onun hem özel hem de kamusal alandaki konumunu ve ilişkilerini tehdit eder. Neyyir'le buluşabilmek için gittiği terzi kadının evi, onun ideallerindeki mekânlardan biri değildir. Bu evi, sahibiyile de ilişkilendirerek pis, bayağı ve yapmacık bulur. Bu evde ayna karşısında hazırlanırken daha önce de görüldüğü gibi daima düşüncelidir. Bu kez kendisine gülünç görünür, çünkü kendisini o an içinde bulunduğu mekâna ait hissetmez. Yüce bir konuma yakıştırdığı kendisi böyle sefil bir yerde iğreti durmaktadır. Kendisini, ideallerini sorgulamaya başlar: "*Böyle murdar [pis] bir terzi kadının, yanık soğan kokularıyla meşbu [dolu] evinde, saksıları yapma çiçeklerle bezenmiş aynasının karşısında giyinmeye çalışan gülünç vaziyete koymuştu. Gülünç ve iğrenç... Demek Ömer Behiç bu idi?*" (s. 321) Bu sorgulamanın ayna karşısında olması tesadüf değildir. Etrafını zaten görmektedir; fakat kendisini o mekânın içinde ancak aynada görür, o zaman kendisiyle mekânın bir zıtlık oluşturduğunu fark eder. Bu zıtlık ise onu kendisinin belki de sandığı kadar yüksek bir konumda olmadığını düşünmeye sevk eder: Gerçekten kimdir? İnkâr edilemez bir gerçekle yüzleşir: Ömer Behiç, "*şimdi bu kim bilir nasıl çiftlere telakki yeri olmaya alışkın murdar yatak odasının loşluğunda daha donuk görünen, sırları rutubetten bozulmuş aynada yakasının itaatte geciken düğmesini iliklemeyle meşgul adam, sedirin üstünde, biraz sonra mutasavver izdivacı için tecrübe edilecek elbisesini bekleyen yarı çıplak çocuğun âşıkıydı.*" (ss. 321-322) Aynanın normalde parlak olması beklenir, ancak evin pespayeliği aynaya da sinmiştir. Ev,

---

<sup>668</sup> *Sinekli Bakkal*'da Selim Paşa'nın oğlu Hilmi Bey'in yaptığı gibi birçok romanda erkekler diğler insanlarla görüşmelerinden hemen önce aynada kravatlarını ve saçlarıyla sakallarını düzeltirler. (Halide Edib Adıvar, *Sinekli Bakkal*, 1. b., İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi, 1936, s. 172.)

rutubetlidir; rutubet, çürümüşlüğe işaret eder. Bu çürümüşlük, maddi olduğu kadar manevidir de. Buna koştur olarak ayna da sırları bozulmuş olduğundan karşısındakini iyi yansıtamamaktadır. Ayrıca odadaki loş ışık aynadaki görüntünün bozulmasına yol açar. Aynaya bakan kişi ve yansıması arasında genellikle doğrudan bir bağlantı kurulur. Aynanın bulunduğu ortam, aldığı ışık, sırlarının durumu gibi maddi özellikler ona bakan kişinin manevi özelliklerini yansıtır. Rutubetli ortamda sırlarını kaybeden ayna gibi Ömer Behiç de ruhunun çürümeye başladığını ve değerlerini kaybettiğini hisseder. Aynanın loş ışıkta parlak ve iyi bir görüntü verememesi gibi Ömer Behiç de romanın başlarında olduğunun aksine etrafındaki insanlara ışık saçamaz hâle gelmiştir; çünkü kendisi ışıktan uzaklaşmaya başlamış, karanlığa doğru sürüklenmektedir.

Ayna ve aynadaki yansımasıyla kendisi arasında bağlantı kuran Ömer Behiç, zihninde yarattığı ideal Ömer Behiç imgesiyle aynadaki örtüşmediğini fark eder; hangisinin daha gerçek olduğunu düşünür. Bu uyumsuzluk, kendisinin “hasta” olduğu sonucuna varmasına yol açar: “*dahili emraz mütehassısı [iç hastalıkları uzmanı]... Fakat asıl hasta, asıl hüviyetinin en esrar ile dolu derinliklerinde bir illetin musabiyetiyle [salgınıyla] hasta olan asıl kendisiydi.*” (s. 321) İç hastalıkları doktoru olan Ömer Behiç, kendisine diğer insanlara yaklaştığı gibi yaklaşır. Kendi “iç”ini ancak bir ayna vasıtasıyla görmüştür. Neyyir’e olan tutkunluğu, yapmak istedikleriyle yaptıkları arasında ciddi bir farka yol açmakta, bu da onun özellikle ruhsal açıdan sağlıklı hissetmesini engellemektedir.<sup>669</sup>

Ömer Behiç’in yakın arkadaşı Bekir Servet, aynaya bakmaz, ama aynaya bakmanın nasıl bir ihtiyaçtan doğduğunu Ömer Behiç’e anlatır. Bekir Servet’e göre ayna gerçekleri söyleyen nesnedir:

*Biliyor musun, Behiç? Bana bir nevi gurur gelmeye başladı. Kadınlar nezdinde muvaffakiyetlerimi gördükçe nihayet hükmetmeye başladım ki bende kadınları teshir eden hususi bir cazibe var. Bu, elbet güzellik değil. O dereceye kadar*

<sup>669</sup> Türk Dil Kurumu, “hasta” için şu tanımlamaları yapmaktadır:

1. *sıfat Hastalık, kaza veya yaralanma dolayısıyla fizik veya ruh sağlığı bozulmuş ve tedavi edilmesi gereken kimse, rahatsız*  
“Annem o evin önü sofalı bir odasında hasta yatıyordu.” - Y. K. Beyatlı
2. *Aşırı düşkün, tutkun*  
“Maç hastası.”
3. *Parasız, züğürt*
4. *Zihinsel yetenekleri bozulmuş olan*

Buna göre Ömer Behiç kendisini “aşırı düşkün, tutkun” görmekte, hatta davranışlarını kontrol edemediğini düşünerek “zihinsel yetenekleri bozulmuş” birine dönüştüğünü düşünmektedir.

*nefsimi iğfale muktedir olamıyorum. Hatta aynanın karşısına geçmeye de lüzum yok, cılız vücudumun şöylece bir görülebilen kısımlarıyla istidlâl ederek kadınları bana cezbeden şeyin cismaniyetime ait meziyetlerden mütevellid olmadığına emniyet kesbediyorum. O halde nedir?.. (s. 198)*

Bekir Servet, kadınların kendisine olan ilgisinden yola çıkarak aynaya bakmaya gerek duymadığını ifade eder. Simon Blackburn'a göre, “*Gurur, normatif ya da değer biçen bir boyut içerir: Biz sadece bunu umduğumuzda değil, başkalarının hayranlığını hak ettiğimizi düşündüğümüzde hissederiz.*”<sup>670</sup> Bekir Servet de başkalarının hayranlığını fark ettikçe kendisine güvenmeye ve gururlanmaya başlar. Konuşmasından, aslında kendisini pek alımlı bulmadığı anlaşılır, yani aynaya baksa kendisini layıkıyla yakışıklı ve çekici bulmayacaktır. Dolayısıyla Bekir Servet'in aynaya bakmaması mevcut durumdan duyduğu memnuniyetin kaybolmasına dair bir korkudan kaynaklanır; çünkü ayna onun öz güvenini tazelemeyeceği gibi zedeleme ihtimalini taşır. Bu durumda ayna, kişinin diğer insanlarla olan ilişkilerinden ve onların değerlendirmelerinden bağımsız, hakikati söyler. Bekir Servet, gerçeği bildiğinden bunu doğrulatmak ya da reddetmek için aynaya ihtiyaç duymaz; ancak yine de aynayı, baksa aynı şeyleri söyleyecek bir tanık olarak arkadaşına sunar, çünkü diğer insanların kendisine yaklaşımı, onun aynada dış görünüşüne değil, sahip olduğu diğer meziyetlerine odaklanmasını sağlar.

#### **4. Nesl-i Ahîr (2009)**

*Nesl-i Ahîr*, 1908-1909 yıllarında *Sabah* gazetesinde tefrika edilir ve yazarın sağlığında kitap olarak yayımlanmaz.<sup>671</sup> II. Meşrutiyet döneminin siyasî bir portresinin çizildiği romanda ana karakter Süleyman Nüzhet, Paris'teki eğitiminin ardından birçok Avrupa şehrinde görev yapmış, nihayet memleketindeki politik koşullar nedeniyle İstanbul'a dönmüştür.<sup>672</sup> Süleyman Nüzhet'in İstanbul'daki hayatının büyük bir kısmını, yolculuk sırasında tanıştığı gençlerle ve bu gençler vasıtasıyla tanıdığı, “*nesl-i ahîr (en son nesil)*” olarak tanımladığı başka gençlerle kurduğu ilişkiler oluşturur. Genç

<sup>670</sup> Simon Blackburn, *Mirror, Mirror: The Uses and Abuses of Self-Love*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2014, s. 119.

<sup>671</sup> 1990 yılında Şemsettin Kutlu tarafından ilk kez Latin alfabesine aktarılan roman, birçok okuma hatası barındırmaktadır. Roman, 2009 yılında Alev Sınar Uğurlu tarafından titizlikle okunarak yeniden yayına hazırlanmıştır: Halid Ziya Uşaklıgil, *Nesl-i Ahîr*, ed. Alev Sınar Uğurlu, 1. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2009. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>672</sup> Ömer Faruk Huyugüzel, “*II. Meşrutiyet dönemi öncesindeki istibdat İstanbul'unun sosyal ve siyasî bir manzarasını ver[mesi]*” nedeniyle *Nesl-i Ahîr*'in “devir romanı” sayılabileceğini belirtir. (Huyugüzel, *Halit Ziya Uşaklıgil*, s. 75.)

arkadaşlarının yanı sıra Süleyman Nüzhet'in hayatını etkileyen asıl kişi Nüzhet'in bir daha evlenmemeye söz verdiği kızı Azra'dır. Karısını yıllar önce kaybeden Nüzhet, İstanbul'a döndükten sonra kızıyla birlikte yaşamaya başlar. Azra, babasına çok düşkündür ve onun başka bir kadınla evlenmesine izin vermez. Dolayısıyla Nüzhet, roman boyunca ilgi duyduğu kadınla, kızı nedeniyle evlenmeyi düşünemez bile. Süleyman Nüzhet, bu şartlar içinde sürekli koşuşturur; anlatıcı, onun bu koşurmaca esnasında birkaç kez aynaya baktığını, aynada içinde bulunduğu şartlar dâhilinde kendisini nasıl değerlendirdiğini, düşüncelerinin nasıl gelip gittiğini okura aktarır: *“Yüzünü yıkamış idi; telatin-i tuvalet çantasından çıkardığı gümüş kapaklı şişeden havlusunun bir kenarına kolonya döktükten sonra, aynanın karşısında ensesini, boynunu, alnını oğuşturuyor, bir yandan da kendi kendisine, kırk beş senenin gayr-ı kâbil-i ketm ifşaatını seyrederek boş geçen hayatı ve bir daha gayr-ı kâbil-i istirdad olan şebabı için derin bir acı duyuyordu.”* (s. 44) Alıntıda ilk dikkati çeken, Süleyman Nüzhet'in ne kadar bakımlı bir erkek olduğudur. Her şeyden önce, bugün için bile erkeklerin makyaj çantası sahibi olmaları çok yaygın değilken Nüzhet'in çantası üstüne üstlük güzel koku saçan bir deriden yapılmıştır. Bu çantadan çıkan gümüş kapaklı şişe de yine bu çantaya uygun bir nesnedir. Bu nesnelere, Nüzhet'in kendisine gösterdiği özenin bir parçasıdır. Tabloyu Nüzhet'in zarif hareketlerle ayna karşısında kendisine yaptığı bakım tamamlar. O dönemde erkeklerde bu tür bir kişisel bakım, Avrupa'da bulunmuş ve oranın kültüründen etkilendiği kabul edilmiş erkeklerde gözlemlenmekteydi.<sup>673</sup>

Alıntıyı önemli kılan asıl mesele ise Süleyman Nüzhet'in aynada gördükleridir. Nüzhet, Paris'ten yeni dönmüştür, İstanbul'a yerleşmeye çalışır, kızıyla birlikte kendisine yeni bir hayat kurma evresindedir. Bu açıdan bir dönemeçte olan Nüzhet, aynada hayatının kısa bir muhasebesini yapar. Kırk beş yıllık ömrü, her ne kadar romanda dolu dolu geçmiş gibi anlatılsa da, Nüzhet'e göre boş geçmiştir; üstelik bu yıllarla birlikte bir daha yaşayamayacağı gençliği de heba olmuştur. Nüzhet yalnızca kendi zamanı için değil, toplumsal olarak yaşanan zaman için de hayıflanır. Nitekim

---

<sup>673</sup> Cumhuriyet dönemine kadarki anlatılarda bakımlı/Avrupaî Türk erkeklerinin bu şekilde anlatılması çok yaygındır. Kendisi de kişisel bakıma gösterdiği özenle bilinen Halid Ziya Uşaklıgil, romanlarında bu erkekleri hiçbir zaman eleştirmemiştir; ancak Ahmet Mithat, Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi birçok yazar bu tabloları Avrupa özentisi erkekleri eleştirmek amacıyla romanlarına alırlar.

hemen peşinden, tanıştığı insanları aklından geçirir, oradan da düşünceleri toplumsal olarak elde edilmesi mümkünken kaçırılan- özellikle sanat alanındaki- değerleri düşünür. “Nesl-i ahîr” dediği gençlik bunu değiştirebilecek midir? Nüzhet’in zihni roman boyunca kendi hayatıyla toplum hayatı arasında gidip gelir. Bir karakterin kendi tarihini yaşadığı toplumun tarihiyle özdeşleştirmesi Halid Ziya Uşaklıgil’in romanları arasında yalnızca Süleyman Nüzhet karakteri için söz konusudur. Bunun açığa çıktığı yerin ayna olması ise, Halid Ziya’nın diğer romanlarında aynaya verdiği önem göz önüne alınırsa, tesadüf değildir. Zira bundan sonra Süleyman Nüzhet aynaya benzer şekilde bakmaya devam eder:

*Birden silkindi:*

*-Sen delisin, fesad-ı ahlâk ile malul ihtiyar bir delisin!  
dedi.*

*Giyinmesinde ikmal edilecek şeyler vardı. Aynasına gitti; yakalığını, kravatını çıkardı; bunları değiştirecekti; ceketini, yeleşini attı ve son hitab-ı nefsinin bir emare-i tezkibini arayan mütebessim gözlerle aynada kendisine baktı.*

*Sahih bir ihtiyar mıydı? Artık bundan sonra hayat-ı muaşşakatta son sahifeleri okumuş bir bedbahttan başka bir şey değil miydi? Biraz yüksekçe boyuna, onu tebdil-i kıyafet etmiş bir askere benzeten geniş omuzlarına; kabarıkça göğsüne, henüz dimdik duran, henüz daha pek çok senelerin sıkletine tahammül edecek bir metanetle ufak bir inhina mukaddimesi bile göstermeyen endamına baktı; bütünü heyet-i mecmuasında öyle zengin bir kuvve-i hayatiye, öyle mukavim bir cismaniyet-i recülane buldu ki teşekkülât-ı azmiye vü adalibesinin bu mebzuliyet-i bahadırnesinden bir hazz-ı itminan duydu.*

*Sonra başı, ancak şakaklarıyla tepesinde biraz seyrelmiş, fakat oldukça beyaz tellerle gümüşlenmiş, hâlâ kırkılarak kesilmeye mütehammil sert siyah saçlarıyla başı, güzel ve muntazam bir baştı. Süleyman Nüzhet başının her türlü ittıradsızlıklardan âzade teşekkülât-ı kâhfiyesinden müftehirdi. Biraz gürce kaşlarının altında çukur zannolunan koyu ela gözleri bu başın altında en cevval emare-i zekâsıydı. Onların içinde asla uyumayan bir şerare vardı ki insanın gözlerini bilâihtiyar kendine cezbederdi.*

*İşte Süleyman Nüzhet şimdi aynada yakalığını değiştirirken onlara bakıyordu. Hayat-ı sevdasında kaç kereler ona:*

*-Hele bakayım, gözlerine, ne var onların içinde?... diyen çapkın kızlara tesadüf etmişti. Bunları düşünürken biraz müftehırane gülümsüyor, güya yine kendi gözlerinin bir handesiyle o aynanın içinde fıkrıdayan şerare-i nazarına bir selam gönderiyordu. Artık kalbine ufak bir emniyet geliyordu. Fırçasını alarak yanaklarında ziyade kırıldıktan sonra çenesinde sivrice bırakılmış olan kıvrıkcık sakalını tarıyordu. Dağınık ve dolaşık duran, biraz askerane, bıyıklarını düzeltiyor ve kendi kendisine artık sarahaten latife şeklini alan fakat mana-yı latifeskârisinin altında kalbine tesliyet verecek teminat-ı samimiye ihtifa eden bir müşafehe-i deruniye ile:*

*-Hiç korkma, azizim; diyordu, sen hâlâ gençsin ve galiba pek de fena bir erkek değilsin. Bıyıkların, sakallarını elbette sebz-i bahardır diye iddia olunamaz; lakin Fransızların tuz ve biber tabiriyle ifade ettikleri bu rengiyle fena bir çerçeve de teşkil etmiyor.*

*Kravatını bağlamıştı, yeleğini giydi, ceketini taktı; artık hazırды; aynanın önünden fırçalarını, şişelerini toplarken düşünüyordu:*

*“Server!... Bu sadece kendine koca arayan yirmisini aşmış bir kız olabilirdi; yahut o âteşin vücutlardan biri olabilirdi ki onlar için ihtiyaç-ı aşk her türlü muhakemata tagallüb eder bir kuvvettir. Bu ikinci ihtimali düşünürken Süleyman Nüzhet biraz evvel hemşiresinin ağzından Server için çıkan mukaddime-i itirafı tahattur etti. Ne o devam edebilmiş, ne Nüzhet bir şey sorabilmiş idi. Daha evvel yine hemşiresinden Server’e müteallik söylenen sözler de hâtırında yaşıyordu. Hemşiresine bir şey sormak bütün bir gece onu meşgul eden ihtisasattan şüphe vermek demektir.*

*Kendi kendisine:*

*-Lakin hâlâ onunla meşgulsün, azizim!*

*Dedi. (ss. 217-219)*

Süleyman Nüzhet, odada yalnız kaldığı bir an yine kişisel ve toplumsal meselelerle ilgili düşünceler arasında gidip gelmeye başlar. Düşünceleri sevdiği kadın olan Server’e gelince birden silkinip kendisine gelir. Giyinme amacıyla aynanın karşısına geçer. Anlatıcı, daha önce aynanın karşısında Nüzhet’i kozmetik kullanırken anlatmıştı, bu kez onun giyim kuşamı hakkında okuru fikir sahibi yapar. Bu sırada Süleyman Nüzhet yine yaşından hareketle kendisini değerlendirmeye başlar. Halid Ziya’nın kadın ana karakterlerinin aynaya baktıklarında yaptıkları gibi kendisini öncelikle bir “beden” olarak ele alıp inceler; ancak kadınların aksine gençliğini değil, ihtiyarladığını görür. Aşk hayatının artık eskisi gibi olmayacağına esef eder; oysa hâlâ çok cazip bir bedene sahiptir. Yaşına rağmen vücudu hâlâ gayet dinç ve hayat doludur. Aynada önce bedeninin bütününe inceleyen Nüzhet, giderek daha dar bir alana odaklanır. Kırışmaya ve dökülmeye başlayan saçlarına rağmen başı da hâlâ güzel ve muntazamdır. Başından nihayet gözlerine geçen Nüzhet, ela gözlerini de beğenir; zekasını yansıttığını ve karşısındakini cezbedtiğini düşündüğü gözleri birçok kadından iltifat almasını, hatta kadınların ona bu yolla kur yapmasını sağlamıştır. Nüzhet bunları düşünürken hafiften gülümser, eski çapkınlık zamanlarını anımsadıkça öz güveni tazelenir. Ayna bu şekilde, kişisel değerlendirmenin yapıldığı ve öz güvenin tazelendiği bir yer olarak kurgulanmış olur.

Giysilerini özenle giydikten sonra, sakallarını ve bıyıklarını da büyük bir itinayla düzelten Nüzhet, uzun süren hazırlığına iç konuşmayla devam eder. Bu iç konuşmanın ayna karşısında gerçekleşmesinde, aynanın kişinin karşısında biri varmış izlenimi yaratmasının payı yadsınamaz. Her ne kadar Nüzhet başka zamanlarda da kendi kendine konuşsa da burada kendisine aynadaki imgesinden yola çıkarak hâlâ genç ve yakışıklı bir erkek olduğuna dair telkinde bulunur. Diğer bir deyişle, zihnindeki imgeyi aynada

gördüğü imgeyle değiştirir ve bu yeni imgeyi kendisine adeta başka birini ikna ediyormuş gibi telkin eder. Bu esnada aynadaki kendi imgesiyle arasına mesafe koyar, ona bir yabancı gibi seslenir. Sonra tekrar eski hâline döner; bir yandan ayna karşısında hazırlanmaya, öte yandan anlatıcı tarafından iç monolog şeklinde aktarılan düşünceler zihninden geçmeye devam eder. Ayna, her iki eylemin gerçekleşmesinde aslı bir unsurdur.

Anlatıcı, bu sahnede karakteri okura ayna sayesinde çok yönlü tanıtma şansı elde eder. Giyim tarzı, özellikle de anlatı zamanıyla birlikte kişi hakkında çok önemli bilgiler verir. Kravat, yelek ve ceket, -kozmetik ürünler gibi- onun Batılı bir giyim tarzına sahip olduğunu gösterir. Benzer şekilde anlatıcı, onun sakalına ve bıyığına gösterdiği özeni de bu çerçevede anlatır. Bedenine önem vermeyi kendisine bir saygı gösterme biçimi olarak gören Süleyman Nüzhet, bunu diğer insanlarla olan ilişkileri için de önemser. Özellikle kadınlarla ilişkilerini Nüzhet'in zihninden aktaran anlatıcı, onun çapkınlığına dikkati çeker; ancak bunu, abartısız ve kimseye zararı dokunmayan bir çapkınlık olarak sunar. Bunu da eski aşk ilişkilerini düşünürken bir yandan aynada kendisine bakan Nüzhet'in tavırlarına sevimli ve samimi bir hava katarak yapar. Nüzhet'in düşünceleri mimiklerine, mimikleri de aynaya yansır. Okur da Nüzhet'in mimiklerini aynadan takip eder; çünkü anlatıcı, Nüzhet'i ayna karşısındayken onun zihninden anlatmaya başlar. Dolayısıyla Nüzhet'in bedeni ve geçmişiyile ilgili verilen her bilgi, aslında Nüzhet'in kendisi hakkındaki düşüncelerinden başka bir şey değildir. Nüzhet ise bunları aynaya bakarak düşünür. Nüzhet'in aynaya baktığı anda anlatıcının onun zihnine girmesi ve onun bakış açısından anlatmaya başlaması bu iki sahnede olduğu gibi bundan sonraki iki sahnede de devam eder:

*Mumu yaktı. Aynaya baktı. Bugün kendisini biraz yorgun gördü:*

*-Biraz da yaşlısın, azizim; dedi, seni bu hâlinde bekleyen kızın ancak yirmi iki baharı olduğuna sevk-i fikretmekten hâli kaldığım dakika işte senin için bir devre-i cinnetin an-ı hulûlüdür.*

*Hayat-ı sevdasına ait hâtıratı içinde Server'le başlamak üzere bulunan şu serencâm-ı şiiir ü garam ile kâbil-i teşbih olanlarına tesadüf etmiyordu. Ve bu o kadar garip, hususuyla o derece cüretkârane, her iki tarafın fazla bir cesaretiyle başlamış bir şeydi ki bu vak'aya nasıl bir hatt-ı cereyan tersimi lazım geleceğine karar veremeyen bir tereddütle, fakat mukavemet edilemeyen bir kuvve-i cazibeye kendisini salıvermekle hissiyat ve efkârını gaşyeden bir zevk-i mestane duyarak, şu başlanan sergüzeşte devam etmekten başka bir çare tasavvur edemiyordu.*

*Bir silsile-i muttaride takip edemeyen bir zihinle; ağzını, dudaklarını kurutan bir hararetle, nihayet geçmek bilmeyen saatleri yolda yürüyerek geçirmek*



*arzusuyla, saatine baktı, ancak bir buçuk olmuştu. O en müsait saati ikiden sonraya talik ediyordu. Mumunu üf(le)yerek karanlıkta kapısına kadar gitti. (s. 422)*

Bu sahnede Süleyman Nüzhet, aynaya giyim kuşamını ya da kozmetiğini tamamlamak için bakmaz. Bu kez aynaya baktığında ilk gördüğü ne kadar yorgun olduğudur. Bu açıdan alıntıda mum, ayna ve saatin bir arada bir tablo oluşturması ayrıca dikkati çeker. Jenijoy La Belle, “ayna mum, kum saati ve kafatasıyla el ele gider: Zamanın geçişini gösteren eşdeğer semboller.”<sup>674</sup> der. Zira romanda üçüncü kez aynaya bakarken görülen Süleyman Nüzhet, üçünde de yaşını kendisine dert edinerek kederlenir, ancak daha önce kendisini aynada inceledikçe beğenirken ve diğer insanların da hâlâ beğenmeye devam edebileceğine inanırken ilk kez yaşlandığını kabul eder gibidir. Mumu aynaya bakmak için yakar, ama daha bakmadan ne göreceğini bilir. Diğer bir deyişle, aynaya zihnindeki imgeyi yansıtır ve bu kez o imgeyi aynadakiyle değiştirmek yerine iyice pekiştirir. Zihni daha önce olduğu gibi yine bir noktaya sabitlenmeden oradan oraya geçer; Nüzhet’in zihni roman boyunca genel olarak bu hâldedir, fakat düşünürken aynaya bakma ihtiyacını neden duyduğu sorusu önemlidir. Nüzhet’in aynaya bakmak için mumu yakması ve saatin geçtiğini fark ederek mumu söndürüp evden çıkması arasında geçen sürede Nüzhet’in asıl yaptığı aynadaki imgesine bakarak düşündürmektir. Dolayısıyla ayna burada düşüncelerin açığa çıkmasını sağlayan bir nesne olarak yer alır.

Süleyman Nüzhet, aynaya baktıkça yaşlandığını ve yorgunluğunu inkâr edemez bir hâle gelir. Özellikle romanın başında, yaşına rağmen dinç ve çekici olduğu vurgulanan vücudu romanın sonlarında diriliğini kaybetmeye başlamıştır: “*Kitabı fırlattı. Kalktı, aynasına kadar gitti. Ve tamamıyla aydınlığa maruz olmayan aynasının içinde kendisini bir karartı arasından öyle sararmış, öyle bozulmuş gördü ki ‘Yazık!’ dedi, ‘İnsanlar bütün bir ömürlük tecrübelerine rağmen nasıl sefil birtakım esbabın [sebeplerin] elinde miskin, aciz bir oyuncaktan ibaret...’*” (ss. 590-591) Süleyman Nüzhet, romanda aynaya baktığı bu son sahnede, artık kendisini sararmış ve bozulmuş görür. Aynaya ilk baktığında, gençliği geride kalsa da yaşlılığı henüz kabul etmez, ikincisinde kabul etmeye yaklaşmışken yine reddeder, üçüncüsünde artık bundan kaçamaz. Bu kez ise hastalık hâlini temsil eden sararma söz konusudur ve Süleyman Nüzhet bunu olduğu gibi kabul eder. Üstelik, üçüncü sahnede olduğu gibi, aynaya tam

<sup>674</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 215.

da bunu görmek için bakar. Yılgın ve çökmüştür. Halid Ziya'nın diğer romanlarında olduğu gibi burada da sarı renk, sona işaretir; ancak bu kez karakter bunun farkındadır. Aynaya bakma nedeni, bundan kaçmak değil, bununla yüzleşmektir.

Ayna o anda ışığı tam almaz, Süleyman Nüzhet kendisini yarı karanlıkta görür. Aynanın yeterince parlamaması kişinin zihinsel ve ruhsal durumuna bir işaret sayılır. Süleyman Nüzhet, içinde bulunduğu şartların iç açıcı olmadığını farkındadır. Öncelikle ülkenin politik şartları gün geçtikçe ağırlaşmaktadır. Romanın başında ülkeye döndüğü zamanki enerjisi de bu nedenle yavaş yavaş azalmakta, zihinsel yorgunluğu bedenine de yansımaktadır. Özel hayatındaki akış da istediği gibi seyretmemektedir. Sevdiği kadının başka bir adamla evlenmesine ön ayak olmuştur. Bunu ona herkesten önce kendisi söylemek ister; ama onun ayağına da gitmek istemez. Server'in kendisine mutlaka geleceğini düşünerek odasında beklemeye çalışır. Bu onda ciddi bir strese yol açar. Bir şeylerle oyalanmaya çabalasa da beceremez. Beceremediğini anladığında hemen aynaya bakar. Amacı yine kafasındaki imgeyi aynada görmektir, böylece zihnindeki imge aynada somutlaşacak, reddedilme ihtimali ortadan kalkacaktır. Nitekim Süleyman Nüzhet, aynaya baktıktan sonra odada beklemekten vazgeçip Server'in odasına gider. Bu açıdan ayna, bir karar verme yeridir ve kişinin eylemini belirleyen önemli bir nesnedir. Düşünceleri onu acele etmeye çağırırken o ısrarla odada kalmaya çalışır. Ne zaman ki odada daha fazla kalamayacağını anlar, elindeki kitabı fırlatıp aynaya koşar. Aynadaki imge, çoktan karar vermiştir; Süleyman Nüzhet aynadaki imgeyle özdeşleşerek harekete geçer. Aynadaki imge ise onun aynaya yansıttığı zihnindeki düşüncelerden ve korkulardan ibarettir.

## **E. MEHMET RAUF**

### **1. *Eylül* (1899)**

*Eylül* romanı ile tanınan ve bu romanı "*İlk eserim son üstadıma*" diyerek Halid Ziya'ya ithaf eden Mehmet Rauf,<sup>675</sup> ayna sahnesini, Halid Ziya gibi, karakterin iç dünyasını tanımak için kurgular. Arkadaşının karısı Suat'a âşık olduğu için iç çatışmalar yaşayan Necip, Suat'la ilgili duygusal tepkilerini ayna karşısında ölçerken ona dair

<sup>675</sup> Mehmet Rauf, *Eylül*, 1. b., İstanbul: Âlem Matbaası, 1317 [1899]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

duygularını tüm çıplaklığıyla fark edip kabul eder. Bu açıdan özne-birey ve ayna arasında Halid Ziya'nın romanlarında kurduğu ilişki Mehmet Rauf'un romanında devam eder.<sup>676</sup> Öyle ki *Eylül*, Türk Edebiyatında, karakterleri psikolojik analizlerle başarılı bir şekilde işleyen ilk roman olarak kabul edilir. Roman, Süreyya'nın karısı Suat'la birlikte bir yaz Boğaz'da kiraladıkları bir yalıda geçirdikleri zamanı anlatmaktadır. Yalıya, karı kocadan başka Süreyya'nın halasının oğlu Necip de sık sık gelmektedir. Yaşadığı hayattan ve çevresindeki insanlardan çok bunalmış olan Süreyya, yalıda arzuladığı gibi bir hayata kavuşunca kendi dünyasına dalar ve karısını ihmal eder. Kendisini yalnız hisseden Suat, bu süreçte “*ortak bir beğeni olan müziğin de etkisiyle*”<sup>677</sup> Necip'le yakınlaşır. Necip, romanın başlarında kadınları hakir gördüğü için evliliğe karşıdır; ancak Suat'ı yakından tanıdıktan sonra onun diğer kadınlardan bambaşka, yüce bir varlık olduğuna inanır. Çok yakın arkadaşı olduğu dayısının oğlunun karısı olması nedeniyle Suat'tan uzak kalmaya çalışsa da bunu bir türlü beceremez. Romanda aynaya bakan tek kişi, içten içe yaşadığı bu gelgiti hiçbir şekilde dindiremeyen Necip'tir:

*Odasına kapanyor, üzerine vazife olmadığı için ehemmiyet vermemesi lazım geldiğini düşünerek başka şeylerle meşgul olmak istiyordu; fakat bir fikir onu gelip zapt eden ve tatlı olduğu için terkedilemeyen, pek çok acı olduğu için o kadar tatlı gelen bir fikir vardı ki ona terk-i nefis etmemek elinden geleliyordu: O delikanlının nazarıyla kendilerini görüyordu; bu evvela o kadar kesif bir acılıkla kendini yaktı ki "Öldürürüm!" diye söylendi. Evet, kendinde o çocuğu öldürebilmek kabiliyetini görüyordu. Bazen bir avdet oluyordu, aynanın karşısına geçip elleriyle şakaklarını yumruklayarak, "Suat, Suat... Lakin bu nasıl mümkün olur? Oh, değildir. Ben fena, fena bir adamım..." dediği oluyordu. Fakat Suat'a dikkat ettikçe onu tanıdığı gibi değil, pek başka türlü bir kadın görüyordu. Onun sükûnunda, hilminde korkunç fırtınaların ra'd ü berkini görür gibi oluyordu; ve bu sinede sahiden müstesna bir kadın, bir fırtınalı kadın kalbi bulunup da böyle rastgele bir çocuğa teslim-i iradet edişini, onun için herkesi, her şeyi feda edecek bir hâle gelişini, etraftı kırmızı görmeden düşünemiyordu. (ss. 131-132)*

Necip, Suat'ın Süreyya'nın bir sorusuna verdiği cevaptan şüphelenerek onun kocasını aldattığını düşünmeye başlar. Kafasında çok yüksek bir makama yerleştiği ve adeta bir melek addettiği Suat'ın diğer kadınlardan farkı olmadığı düşüncesi, onda basit bir hayal kırıklığı yaratmaz. Suat kendi karısı olmamasına rağmen kendisini aldatılmış

<sup>676</sup> Bununla birlikte bu tespit, çok sayıda roman yazmış olan Mehmet Rauf'un diğer romanlarında geçerli değildir; diğer romanlarında ayna, ilginç şekilde, yok denecek kadar az geçer ya da önemsizdir.

<sup>677</sup> Rahim Tarım, *Mehmed Rauf (Hayatı, Sanatı, Eserleri)*, 1. b., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998, s. 70.

hissetmekte, Suat'ın ilişkisi olduğunu düşündüğü delikanlıyı öldürecek kadar şiddetini tayin edemediği bir kriz içinde boğulmaktadır. Necip, kendi üzerine vazife olmadığını bildiği için tam olarak açıklayamasa da bu kriz hâlini son kertede insanlığa bağlar. Necip'e göre, Suat'ın kocasına ihanet etmesi, yalnızca kocasını ilgilendirmez; onun gibi kocasına sadakatini kanıtlamış ulviyet sahibi bir kadının ihaneti Necip'in kadınlara olan inancını toptan sarsar. Bu nedenle bu aşamada Necip, Suat'ı bu pencereden görmeye çalışır. İsyân hâlinde aynada sorguladığı tek şey bu ihanetin gerçekten mümkün olup olmadığıdır. Böyle bir ihanetin söz konusu olmadığını öğrendiğinde ise Necip, müthiş bir rahatlama hisseder; bu rahatlama içindeki tüm duyguların açığa çıkmasına yol açar:

*Fakat Necip dinlemiyordu, nâgehanî bir tecavüzle başına hücum eden kandan boğuluyorum zannediyordu. Bu, tahammülünün fevkinde bir meserret oldu, o kadar ki yemekten kalkınca hemen odasına koştu, deli gibi söylenmeye başladı. Kalbini tutarak "Değilmiş... Değilmiş... Şükür Yarabbi!" diyordu. Kendi kendine, "Ah canavar! Ah haydut!" diyor, "Suat, Suat, ah beni affet. Fakat hayır etme; bilsen etmezsin, bilsen benden nefret edersin... Ben dünyanın en temiz meleğinden şüphelendim" diyordu.*

*Birdenbire karşıdaki aynada kendisini gördü. Mütegayyir çehresinde gözleri o kadar garip bir nazarla bakıyordu ki durdu. Bu gözler sanki aynadan kendine, "Niçin?" diye bakıyor gibi geldi. Evet, bütün bu ateşlerin, kıskançlıkların sebebi ne idi? Hem gayr-i müesses, gayr-i müsbet olarak? Sonra, onun ismini söylerken, böyle, sadece "Suat" diye söylerken bu zevk-i azim, bütün bu heyecanlar niçindi?*

*Gözleri câmid, karanlık, bakıyordu. Bir an oldu ki aynadan kendine bakan gözlerinden korkarak geri çekildi; sapsarı olmuştu. (ss. 136-137)*

Bu kısım, bir hareketinden yola çıkarak Suat'ın Süreyya'yı aldattığını düşünüp yıkılan Necip'in, Suat'ın kocasını aldatmadığı gerçeğini öğrendikten hemen sonraki zamanı anlatmaktadır. Necip, Suat hakkında yanlış bir hüküm verdiğini fark ettiğinde, yaptığı bu haksızlıkla ona daha önce vermiş olduğu değer kat kat arttığını hisseder. Dahası ona karşı olan duyguları artık saklanamayacak bir raddeye geldiği için bir anda açığa çıkar. Necip, Suat'a âşıktır; ancak bunu kendisini aynada hiç beklemediği bir anda gördüğünde fark eder. Hâl ve hareketlerini sorgularken hislerini inkâr edemeyecek bir noktaya gelir.

Bu sahne, Necip'in aşkını kabul ettiği anı göstermesinden başka romanın gidişatına dair bir ipucu verdiği için özellikle önemlidir. Necip, aynada kendisini görür görmez çok coşkulu bir sevinç halinden uzaklaşarak donuklaşır. Bir "kabul ediş/geçiş töreni" gibi aynada aşkını kabul edişinin hemen ardından "[b]ir an ol[ur] ki, aynadan kendine bakan gözlerinden korkarak geri çekil[ir]; sapsarı olmuştu[r]." İşte, tam da bu

anda Necip, aşkının peşinden gideceğini, ondan artık kaçamayacağını da fark eder. Kendisinden korkmasının, sapsarı kesilmesinin nedeni budur. İçinde taşıdığı tüm duygular, özellikle aşkla beraber ihtiras, gözlerinden aynaya yansımaktadır. Geri dönüşü olmayan bir yola çoktan girmiştir.

Romanda aynaya bakan tek kişinin Necip olması önemlidir. Üç ana karakterden Süreyya gamsız ve bencil biridir, kafasında çelişkiler, çatışmalar yoktur. Karısıyla tam anlamıyla ilgilenmediği için onun başka bir erkeğe yaklaşmasını hem fark etmez hem de çok önemsemez. Suat ise kocasından başka bir erkeğe yalnızca duygusal bir eksiklikten dolayı yönelir. Süreyya'nın evlendikten sonra Suat'ı özellikle duygusal açıdan ihmal etmesi ve Suat'la Necip arasındaki yaklaşmanın duygusal bir bağ aşmaması onun aynaya bakmamasını açıklayabilir. Ayrıca Suat'ın, romanın başlarında kocasından başka biriyle flört eden görünüşü Hacer'i savunması Suat'ın bu konudaki tavrına dair bir ipucudur. Suat'a göre, Hacer kıpır kıpır bir kızdır; kocası Fatih Bey ise *"ihtiyar memurlar arasında büyüyerek ihtiyarlaşmış, tembelleşmiş bir zevce"* (ss. 11-12) olarak onun yapısına hiç uygun değildir, Hacer'in genç kızlık ümitlerine ve emellerine cevap vermek şöyle dursun onu başkalarıyla flörtleşmeye iten asıl kişidir. Bu bakış açısı, daha sonra kocası tarafından duygusal bakımdan ihmal edilen Suat'ın başka bir erkeğe yönelmesindeki motivasyonun temelidir. Bu açıdan Suat, yoğun bir iç çatışma yaşamaz; onun bir ilişkiye bakışı bellidir.

Necip ise roman boyunca kafası en karışık olan kişidir. Necip, evli bir kadına âşık olmuştur. Üstelik bu kadın, akrabası ve yakın arkadaşı olan Süreyya'nın karısıdır. Necip'in Suat'a aşkı, toplumsal normlara göre yasaktır. Necip, Suat'ı beğenmesine rağmen ona olan duygusal bağlılığını "aşk" olarak tanımlayamaz. Duygularını bilinç düzeyinde bir süre bastırır da hâl ve hareketlerini anlamlandıramadığı noktada, ayna onun kendisine yakalanmasına neden olur. Davranışlarının kaynağı aşktır. Aşktan kaçmak, duygularını inkâr etmek aslında aşkın kendisini sevk edeceği yola sapmamak için direnmektir. Ayna, psikolojik açıdan gelecekte haber veren bir kâhin gibi davranmaktadır.<sup>678</sup> Aşkı kabul ettiği anda çoktan yoldan çıkmış olduğunu anlar. Aynada gördüğü kendi gözlerinden korkar, çünkü gözlerine yansıyan kalbi ve zihni birlik içinde geleceğin neler getireceğini sessizce dile getirirler. Bu nasıl gerçekleşir?

---

<sup>678</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 98.

Miranda Anderson'a göre, “[a]yna, izleyici ile izlenen arasında, orijinalin ve imgenin ayrılmasıyla paradoksal olarak üretilen öznenin kendisiyle ilgili daha fazla aşinalık sağlamasına olanak veren bir alan yaratır. Görüntülere yansıyan bu alan, eleştirel bir mesafenin oluşmasını sağlar.”<sup>679</sup> Kişi, aynaya baktığında hem gören hem görülen olur. Böylece hem göremediği kendisini (yüzünü) görür hem de aynı zamanda kendisini bir başkası gibi seyrederek. Aynadaki kişi bir açıdan hem kendisidir hem de değildir. Aynaya bakmak, kişinin aynadaki imgesiyle kendi arasında aynı anda hem aşinalık hem de yabancılaşma oluşmasına yol açar. Bu da kişinin kendisine eleştirel bir mesafeden bakabilmesini sağlar. Necip, kalbindekileri ve zihnindekileri reddetmeye çalışıp iç çatışmalarla boğuşurken aynada kendi imgesini gördüğü an, o imgeyi hem bastırmaya çalıştığı duygu ve düşünceleri açığa çıkmış bulduğu için tanıyamaz hem de onları bizzat kendi içinde taşıdığı için son derece yakından tanır. Dolayısıyla bu an, kabullenme, tanıma ve boyun eğme sahnesidir. Duygularını kabullenir, kendini tanır ve kaderine boyun eğer.

## F. HALİDE EDİB ADIVAR

### 1. *Heyula* (1908)

Halide Edib'in 1909 yılında *Musavver Muhit*'te tefrika olarak yayımlanan ilk romanı *Heyula*,<sup>680</sup> Ziya isimli bir erkeğin Selma adında psikolojisi bozulmuş bir kadına duyduğu platonik aşkı, Ziya'nın bakış açısından anlatır. Selma, Ziya'nın arkadaşı Haşim Bey'le evlidir. Ziya, Haşim Bey'in evine gide gele Selma'yla arkadaş olur ve zamanla onu bir heyulaya (korkunç bir hayale) dönüştüren sırrını öğrenir.<sup>681</sup> Selma, genç kızken

---

<sup>679</sup> Miranda Anderson, “Early Modern Mirrors,” Miranda Anderson (ed.), *The Book of the Mirror: An Interdisciplinary Collection Exploring the Cultural Story of the Mirror*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008, s. 117.

<sup>680</sup> *Heyula*, kitap olarak ilk kez 1974 yılında İnci Enginün tarafından sadeleştirilerek basılır. (Halide Edib Adıvar, *Kerim Ustamn Oğlu/Heyulâ*, yay. haz. İnci Enginün, 1. bs., İstanbul: Atlas Kitabevi, 1974.) Roman, Fatih Altuğ ve Meryem Gülteki Ayluçtarhan tarafından 2019 yılında tefrikaya dayanarak, tefrikada yer alan resimlerle birlikte, çevrimyazı sistemiyle tekrar yayına hazırlanmıştır: Halide Edib Adıvar, *Heyula*, yay. haz. Fatih Altuğ, Meryem Gülteki Ayluçtarhan, 1. b., İstanbul: Can Yayınları, 2019. (Bu nedenle alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>681</sup> Fatih Altuğ, “heyula'nın *Kubbealtı Lugatı*'na göre “ürkütücü hayal”, “ne olduğu anlaşılmayan şekli belirsiz büyük şey” ve “kendisinden her şeyin var edildiği, kendisinde varlıkların suretleri zahir olan ilk prensip, ilk cevher, ilk madde” anlamlarına geldiğini, bu üç tanımın “metnin değişik noktalarında Selma'nın Ziya açısından niteliklerini belirle[diğini]” ifade eder. (Fatih Altuğ, “Heyula Nerede Dolaşıyor?”, *Heyula*, İstanbul: Can Yayınları, 2019, s. 71.)

mustarip olduğu baş ağrısından kurtulmak için eniştesinin hipnotizma tedavisini kabul eder, ancak bu seanslar sırasında farkında olmadan eniştesinin her dediğini yapan bir zavallıya dđnüşür. Bu yüzden nişanlısını ve teyzesini kaybeden Selma, kendisini her anlamda suiistimal eden eniştesine istemsizce boyun eğmeye yıllarca devam eder. Bu, son derece ağır bir sırdır ve Selma'nın yaşadıklarının sır olarak kalmasını sağlayan Ziya'nın da ruhsal dengesini etkiler. Bir gün, uzun süredir göremediği ve haber alamadığı Selma'nın sekiz aylık doğan çocuğunun doğumdan iki gün sonra öldüğünü, Selma'nın ruh sağlığının tamamen bozulduğunu öğrenir:

*Düşünüyordum. Herkes de yine bana evvelki gibi lakırdı söylüyor, evvelki gibi bakıyor; fakat ben bunları tarz-ı telakkide değişmiştim. Mesela tiyatrodaki bundan bir sene evvelki hissimle oturmuyordum, aynı parçaların manası değişmişti. Bazen böyle bila-ıstırap saatlerce dalıp düşünürken aynayı alır gözlerime, kendime uzun müddet bakardım. Zevahir-i halde yine eski sarışın, basit Ziya fakat ben o iki mavinin orta yerinde şimdiye kadar görmediğim, tanımadığım bir şey, bir lema vardı ki ona isim vermek istediğim, onu tahlile çalıştığım vakit gözümün önünde kocaman bir istifham işareti görüyordum.*

*Niçin? Niçin? (s. 55)*

Ziya, Selma'yla âşık olduğu için ilgilenir, ancak kadının başına gelenleri öğrenmek onda her şeyden önce insanî bir yara açar. Hayata bakışı ve genel ruh hâli değişir. Bu değişiklik aynaya ilk bakışta yansımamış gibidir, çünkü değişim bedeninde değil, ruhunda gerçekteşir. Dışarıdan bakıldığında hâlâ eskisi gibi görünür. Oysa içi kanar, böyle vahim bir durumda elinden bir şey gelmemesi için daha da acıtır. Olanı, hayatı, her şeyi sorgulamaya başlar. Olayları değerlendirme şekli değişir. Ziya bu değişimi görmek için aynaya özellikle bakar; çünkü dışardan fark edilmeyen, ama içten içe onu çürüten bu acıyı somut şekilde görmek ister. Bunun için de aynada bilhassa gözlerine odaklanır, çünkü gözlerin insanın ruhunu yansıttığına inanılır. *Heyula, otodiegetik* bir anlatı yapısına sahip olduğu için, anlatıcı-karakter kendi iç dünyasını, yaşadığı değişimi okura ancak ayna vasıtasıyla sunma imkânı bulur. Eğer anlatıcı ve karakter farklı olsalardı anlatıcı, karakteri dışarıdan gözlemleyerek, hatta belki karakterin zihnine girerek anlatma şansı bulacaktı; fakat anlatıcı karakterin bizzat kendisi olunca kendi iç dünyasını somutlaştıracak bir nesne olarak aynaya başvurur.

## 2. Seviyye Talip (1910)

Romanın ana erkek karakteri Fahir, evli olan Seviyye'ye gittikçe artan bir tutkuyla âşık olur. Ondan karşılık bulamayacağını bilmesine rağmen ona duyduğu arzuyu bir türlü bastıramaz. Onun kendisini sevebilme ihtimalini büyük bir umutla düşünür:

*-Ne bileyim ben, ne kadar klasik İtalyanlar varsa Fahir'i ona benzetiyor. Siz gelmeden evvel, hep onun saçlarıyla gözlerinden bahsediyordu.*

*-Ooo! Fred bana ayneye bakmak için merak veriyorsun.*

*Filhakika odamda yalnız kalınca ayneye baktım. Acaba bir kadını düşündürecek bir çehrem varsa, Seviyye'nin hülyalarını biraz olsun işgal edebildim mi? (s. 122)*

Fahir, yakışıklı olduğuna dair kendisine gelen övgüleri, âşık olduğu kadının kendisine bakışını merak ederek fazla ciddiye alıp ilk fırsatta aynaya koşar. Diğer insanların kendisini beğendiği gibi acaba Seviyye de beğeniyor mudur? Önemli olan diğer insanların değil, Seviyye'nin düşünceleri ve hisleridir. Bu nedenle aynaya baktığında kendisini onun gözlerinden görmek ister.

## 3. Son Eseri (1919)

*Son Eseri*, romancı Feridun Hikmet ve ressam Kamuran arasındaki aşkı anlatır. Kamuran, ağabeyiyle yengesinin ayrılmasına neden olan Feridun Hikmet'i merak ederek ona yaklaşır, onun kızıyla birlikte tablosunu yapmak ister. Bu sırada aralarında beklenmedik bir aşk tezahür eder, bu yasak aşktan ikisi de ellerinden geldiğince kaçmaya çalışsa da yavaş yavaş kendilerini bu aşka kaptırırlar. Nihayet birlikte Almanya'da kısacık da olsa birlikte olurlar; ancak Feridun Hikmet, kızının hastalanıp ölmesi sonucu geri dönmek zorunda kalır. Bu sırada zatürreye yakalanan Kamuran acı bir şekilde vefat eder. Bu aşktan geriye ikisinin de son eserleri kalır. Romanda ayna, erkeğin daha çok baktığı bir nesnedir.<sup>682</sup> Feridun Hikmet, genç bir kadın tarafından resmi yapılmak istendiğinde aynaya bakma gereği hisseder:

*İlk defa bir ressam, hem de güzel genç bir kadın resmimi yapmak istiyor. Onun için aynaya bakıyorum. Bana bakıp biraz da müstehzi gülen çehre yaşına nisbeten fazla buruşuk, saçları kırışmış ve hattâ seyrekleşmiş. Gözleri çirkin denilecek kadar çukur, ağzı koskocaman. Başka hiç bir hususiyeti yok. At gibi*

<sup>682</sup> 1919'da yapılan ilk baskıda sadece Feridun Hikmet aynaya bakar.



*uzun bir yüz. Koca bir kafa. Herhalde yakışıklı denilecek bir adam değilim. Bundan dolayı müteessir değilim. Çünkü en çok sinirime dokunan şey güzel erkek denilen adamlardır. (ss. 37-38)<sup>683</sup>*

Bu alıntıda kişiyi aynaya bakmaya sevk eden, ikili karşıtlıklar arasında ortaya çıkan ilişkidir: kadın-erkek, genç- yaşlı, bekar-evli, güzel-çirkin.<sup>684</sup> Feridun Hikmet, Kamuran'ın yanında yaşlı kalmaktadır ve alıntıdan da anlaşılacağı gibi genç bir kadından böyle bir ilgiyi beklememektedir. Genç bir kadının kendisi gibi gençliğini kaybetmiş, çekici ve karizmatik olmayan bir adamın resmini yapma isteğinin nereden kaynaklandığını anlamak için aynaya bakar; aynayı kafasındaki düşünceyi doğrulama, kanıtlama vasıtası olarak görür. Aynada kendisini dış görünüşü açısından inceler, değerlendirir. Romanda anlatıcı da Feridun Hikmet'in kendisi olduğu (*otodiegetik* anlatı) için okur anlatıcı-karakter hakkında bu vesileyle bilgi sahibi olur. Feridun Hikmet, yalnızca genç bir kadının ilgisini çekmemiş, daha önce de bu kadının ağabeyinin karısını elinden almıştır. Dolayısıyla gerek karakteri gerekse dış görünüşü

<sup>683</sup> Bu sahne, 1919'da yapılan ilk baskıda aşağıdaki gibidir:

*Sabahleyin gezinirken aynada tevakkuf edip kendime baktım. Ruhumu önümde lime lime edip araştırdığım, karıştırdığım, tetkik ettiğim vakitler hayatımda pek çok olmuştur. Fakat maddiyetim için bunu düşünmedim; ne çirkinim diye müteessir ne de güzelim diye memnun olabilecek bir hâlt-i ruhiyeyi katiyen bilmem. Hayatımda iki defadan fazla ihtiyarımınla fotoğrafımı bile aldırmadım.*

*Bu sabah, sırf bir tecessüs ve biraz da alay hissi ile bir resm-i kanavasını üstünde nasıl olacağımı tahmine çalıştım. Zaten ne vakit olursa olsun olduğu yeri tezyin eder bir adam değilim. Eğer Kamuran acemi bir amatörse ne maskara ve acayip olacağım diye düşünüyorum. [...]*

*Yüzüme dikkatlice bakıyorum, bir muharrir nokta-i nazarından kendimi bir roman kahramanı gibi tarif etmeye çalışıyorum. Tabii olarak roman kahramanlarını muharrirler herkesten başka ve mümtaz göstermek isterler. [...]*

*Odada kimse yoktu. Masanın karşısında aynaya uzun uzun baktım. Ortadan büyücek, ince fakat adalâtı kuvvetli bir adam. Vaktiyle siyah olan saçlarım şimdi gümüşü; adam akıllı kesilmiş ve biraz alnımda, şakaklarımda seyrekleşmiş; alnımda pek çok buruşuk var. Gözlerim pek fazla parlak ve yeşil. Kusur teşkil edecek kadar içeri de çekik. Kaşlarım ince ve muntazam. Burnumun hiç hususiyeti yok., alelade! Ağzım pek büyük, fakat dişlerim ve simsiyah kalan bıyıklarım hepsi birden yine yüzümün en hususi azasını teşkil ediyorlar. En iyi yerim belki kafamın ve yanaklarımda iskeleti, zayıf ve çok hatlı yüzümde, çehremin medeni, uzun ve hiss-i fikr atfedilebilecek hutûtu var. Daha çok tevakkufa tahammül edemedim çekildim. (Halide Edib [Adıvar], *Son Eseri*, 1. b., İstanbul: Evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1919, ss. 46-48.)*

Bu uzun kısım yeni baskıda biraz kısaltılmıştır. Burada aynaya bakarken kendisini uzun uzun tetkik eden Feridun Hikmet, her ne kadar kendisini beğenmediğini doğrudan söylemese de kendisini beğendiğini de açıkça söyleyemez; bununla birlikte lafi dolandırmasından aslında kendisini pek de yakışıklı bulmadığı anlaşılır. Bilhassa Kamuran'ın gençliğini ve güzelliğini vurgulaması onun karşısında kendisini yaşlı ve çirkin (en azından yeterince yakışıklı olmayan) bir adam gibi hissettiğini ortaya koyar. Yazar, bu kısmı kısaltarak muhtemelen laf kalabalığını bertaraf etmek istemiştir. Bunda başarılı olduğu söylenilebilir; ancak bu düzeltmeyle karakterin ayna karşısında daha uzun süre kalarak objektiflik iddiasıyla kendisini bir nesne gibi değerlendirmeye çalışmasındaki ilginç taraf kaybolmuştur.

<sup>684</sup> Feridun Hikmet'in aynaya bakışı genelde bu çerçevede şekillenir. İlk baskıda olan, ancak daha sonra çıkarılan bir ayna sahnesinde Feridun Hikmet aynaya gözü iliştiğinde kendisini karısıyla kıyaslar; kendisinin yaşlanmasına rağmen karısının gençliğini muhafaza ettiğini düşünür. (Halide Edib [Adıvar], *Son Eseri*, 1919, s. 76.)

okurda merak uyandıracaktır. Romanda anlatıcının işlevi karakterleri gözlemlemek ve olanları okura aktarmaktır; fakat anlatıcı aynı zamanda karakterlerden biri olunca kişinin durup dururken kendisini tarif etmesi tuhaf olacağı için kendisini yansıtan bir nesnenin yardımına ihtiyaç duyar.

Feridun Hikmet, romandaki ilk ayna sahnesinde yaşadığı şaşkınlıkla aynaya öz güvensiz bakar, genç ve güzel bir kadının kendisini beğenmesi için bir neden bulamaz. Zira, kendisini diğer insanların güzellik algısı açısından değerlendirmektedir. Ayna bu bakımdan diğerlerini temsil eden üçüncü bir gözdür. Aynayı bu amaçla kullanan Feridun Hikmet, bir anda bakış açısını değiştirerek kendi perspektifinden kendisini değerlendirmeye başlar. Aynadaki yansımasının onu mutsuz etmesi *beklenir*; Feridun Hikmet ise aksine “müteessir” değildir, çünkü o zaten “*güzel erkek denilen adamlar*”dan hoşlanmaz, onlardan biri olmak istemez. Burada psikolojik bir savunma mekanizmasının işlediği söylenebilir, Feridun Hikmet sahip olmadığı ve hiçbir zaman da sahip olamayacağını bildiği özellikleri zaten o istemiyormuş gibi yapıyor olabilir. Zira roman ilerledikçe zihnini meşgul eden düşüncelerle birlikte odak noktası değişip aynaya yansıyanlar ilkinde göre farklılaşır:

*“Siz eğer kadın olaydınız, Rozeti için çok iyi bir model olurdunuz...,*

*Kâmuran bunu söylerken gözüm karşıdaki aynaya ilişti. Hakkı vardı. Kendimi sıkıyormuşum gibi yüzümde bir mâna var. Tıpkı bir Rozeti madonnası gibi yüzümde ağır çeken bir mâna var. Belki bu hakikat her san'atkâr ruhunun ifadesidir. San'atkâr da gebe kadın gibi içinden bir şey çıkarmaya uğraşıp durmaz mı? (s. 41)<sup>685</sup>*

Kâmuran, Feridun’u ve ailesini evinde ağırladığı bu anda, portresini yapma isteğini bizzat dile getirir ve ona daha önce yaptığı resimleri göstermek ister. Rosetti’nin bir tablosunun kopyasını gören Feridun, Rosetti’nin acı çeken kadınlarını neden kopyaladığını sorar. Daha önce Feridun’un sorularını cevapsız bırakan Kâmuran’ın bu kez de cevabı beklenildiği gibi değildir. Rosetti ve kendisi arasındaki ilişkiye dair gelen bir soruyu, soru soranla Rosetti arasındaki ilişkiye dikkat çekerek cevap verir. Nitekim cevabı karşısındakinde istediği tepkiye yol açar, Feridun hemen kendisini portredeki kadınlarla kıyaslamak için aynaya bakar ve Kâmuran’ı haklı bulur. Bu, daha önce fark etmediği bir tarafıdır. İçten içe yaşadığı duyguları dışarı vurduğunu, yüzüne aksettirdiğini ancak biri ona söyleyince fark eder, yine de bunu kabullenmesi için önce

<sup>685</sup> Romanın ilk baskısında bu bölümde Feridun Hikmet aynaya bakmaz.

aynaya bakmak, bizzat kendi gözleriyle görmek ister. Zaten bu o kadar ani gelişir ki daha Kâmuran konuşurken gözü bir anda aynaya “ilişir.” Bu da onun Kamuran’ı ne kadar ciddiye aldığı gösterir. Ayna, ona hakikati kanıtlarıyla sunar. Feridun bunu önce olduğu gibi kabul eder; fakat aynaya ilk baktığı sahnedeki gibi bir anda çark edercesine gördüklerini farklı yorumlamayı tercih eder. Buna göre, yüzüne yansıyan acı, bir sanatkârın yaratma sancılarının aksinden başka bir şey değildir. İki ayna sahnesinde de karşılaşılan bu tavır elbette tesadüf değildir ve karakter özelliğine işaret eder. Feridun, duygularını dışarı yansıtılmamaya çalışan, bencil ve kendisini üstün gören biridir. Aynaya önce hakikati gösteren bir nesne gibi yaklaşır, onun yansıttıklarını gerçek olarak kabul eder; sonra bir anda bilinci devreye girer, gördüklerine müdahale ederek, sanki başka bir bakış açısı sunuyormuşçasına, aynada gördüklerini reddetmeden, ama onu toplumun istediği gibi kabul de etmeden yeniden değerlendirir. İlkinde çirkin bir adam portresi çizdikten sonra bunun aslında onun hoşuna gittiğini söyleyerek aynadan ayrılırken bu kez, acı içinde olduğunu sanatkâr bir ruha sahip olmaya bağlayarak kendisini acılı değil, yaratıcı ve yüce bir pozisyona yerleştirmiş olur.

Kendini gizleyen ve dışarıya karşı daima güçlü bir duruş sergileyen Feridun’un aynaya baktığı son sahnede de bu durum bu açıdan değişmez, sadece başta değil, sonradan bilinciyle düzelttiği imgesini bu kez en baştan kurar: Kâmuran’la ilgili, kötü bir haber alacağını anladığında daha haberi almadan aynada kendisini kontrol ederek otokontrolünü sağlamaya çalışır: “*Karşımdaki aynada şakakları kırılmış, uzun ve tamamen kendisine sahip bir adam görüyorum. Kim der ki onun içinde “ayrılık” lâkirdisi hayatını top ateşi gibi esasından sarsıyor.*” (s. 139)<sup>686</sup> Feridun, romanın sonlarında yer alan bu kısımda, aynaya bakar bakmaz güçlü, “*tamamen kendisine sahip bir adam*” görür. Aynadaki imgeyi değiştirmeye çalışmadan, zihnindeki doğrudan görmesi bakımından Feridun’un romanın başında ve sonunda aynaya bakışı değişmiştir. Aynada yine saçları kırılmış bir adam görür, fakat başta çirkinlik addettiği özellikleri artık olağan sayıp olduğu gibi benimser. Yine de “*Kim der ki*” şeklinde özellikle belirttiğine göre özenle sakladığı iç dünyasının hâlâ aynaya yansıdığına inanmaz. Oysa bir önceki alıntıda Kâmuran, Feridun’un iç dünyasının yüzünden okunduğunu söylemiştir. Dolayısıyla bu üç alıntıdan hareketle, Feridun’un aynayla olan ilişkisinin hem kendisiyle hem de diğer insanlarla olan ilişkisini yansıttığı söylenebilir. Aynaya

---

<sup>686</sup> Romanın ilk baskısında bu bölümde Feridun Hikmet aynaya bakmaz.

baktığında aldığı tavır, kendisini yalnızca diğer insanlara karşı değil, kendisine karşı da gizlemekte olduğunu gösterir. Duygularını ve düşüncelerini bilinç düzeyinde bastıran Feridun, kendisine karşı bile samimi değildir.

#### **4. *Tatarcık* (1939)**

Toplumun farklı kesimlerini temsil eden karakterlerle temsilî bir dünyanın anlatıldığı *Tatarcık*, karakter özelliklerini ortaya çıkarmak için kimi zaman aynadan faydalanır. Romanın sonradan görme zengin sınıfını temsil eden Sungur Balta'nın yatak odasındaki eşyalar arasında önemli bir yerde duran aynalar, yalnızca sınıfsal bir gösterge olarak kalmaz, Sungur Balta'nın görünüşünü ve odadaki hareketlerini de okura gösterir: “*Bu akşam elektriklerin hepsini yaktı. Aynadan aynaya siyah smokinli, koca karınlı, kat kat çeneli bir adam aksetti. Maamafih gürültü etmeden soyunmaya çalıştı. Çünkü banyo odasının öbür tarafındaki odada yatan Suzandan bu akşam imkân dairesinde kaçmak istiyordu.*” (ss. 142-143) Anlatıcı, bu kısımda soyunma öncesi aynalara akseden Sungur'u tarif eder. İnsanlar genellikle soyunma/giyinme sahnelerinde aynaya bakıp kendilerini kontrol ederken Sungur, elektriklerin hepsini yakmış olmasına rağmen, böyle bir durumda aynaya bakmaz ya da baktığı söylenmez. Anlatıcı onu aynadan seyrederek okura aktarır. Anlatıcı, yalnızca Sungur'un “*koca karınlı, kat kat çeneli bir adam*” oluşuna dikkat çeker, onun zenginliğine ve zevkine düşkünlüğüne işaret eden bu özelliği aynı zamanda onun ilk kez de olsa karısını aldatmaya meyletmesiyle de ilişkilidir. Sungur Balta'nın sadece bu özelliğini aktaran anlatıcı belli ki onaylamadığı bu eylemi gerçekleştireni okurun gözünde çirkin ve biçimsiz bir hâle sokmak ister.

Bir diğer nokta, Sungur Bey aynadan aynaya akseden görüntülerle çoğalırken aynalardaki yansımalarını fark etmez. Kadınlarda da kullanılan bu yöntemle kişinin çoğalan kimliği ya da yönleri vurgulanır. Bu sahnede Sungur, çok düşkün olduğu karısını ilk kez aldatmaya meyletmektedir. Bu nedenle karısından kaçır. Bu durum, onun aynalara bakmayışını açıklar. Diğer bir deyişle, yalnızca karısından değil, kendisinden de kaçır.

## G. REFİK HALİT KARAY

### 1. *Sürgün* (1941)

Refik Halit Karay'ın 1941 yılında kitap olarak basılan romanı *Sürgün*,<sup>687</sup> karısını ve kızını geride bırakarak parasız hâlde Beyrut'a sürgüne giden Hilmi Efendi'nin hikâyesidir. “*Eser bütünüyle Hilmi Beyin korkunç ve kötü âkibete nasıl yuvarlandığını; önce sağlığını, sonra aklını, sonra da hayatını nasıl kaybettiğini anlatır.*”<sup>688</sup> Beyrut'ta karşılaştığı manzara, ona İstanbul'da gittiği berber dükkânının duvarında asılı duran bir tabloyu hatırlatır. Kendisini görmekten hoşlanmayan Hilmi Efendi, berber aynasında yüzünü görmemek için aynaya yansıyan tabloyu seyretmeyi yeğler: “*Kocamustafapaşadaki perükâr Salim'in aynası karşısında çiğ renkleri buna benzeyen çok süslü bir resim asılıydı ve Hilmi Efendi saç kestirir, tıraş olurken kendi yüzünü görmediğinden o levhanın aynadaki, büsbütün parlaklaşmış aksini yıllardanberi seyreder dururdu.*” (s. 9) Hilmi Efendi'nin gençliğinde nispeten yakışıklı biri olduğu söylenir, buna rağmen kendi yüzünü görmekten neden hazzetmediği açıklanmaz. Aynadan kaçışı, onunla ilgili bazı psikolojik sorunlara işaret etmekle birlikte romanda karakter psikolojik açıdan derinlikli olarak ele alınmaz. Yalnızca Hilmi Efendi'nin sürgün, yoksulluk, yalnızlık, sevdiklerinden kopma psikolojisi içinde olduğu vurgulanır. Oysa onun aynadan kaçışı tüm bunların ötesinde kişinin kendi içinde yaşadığı çatışmaların, benliğinin derinliklerinde yer alan yaraların, hatta belki birtakım travmaların vb. mevcut olduğunu gösterir. Hilmi Efendi'nin Beyrut'ta kendisine yabancılaşması da bununla ilişkilidir.

Hilmi Efendi, Beyrut'ta dilini bilmediği insanların arasında kendisini yadırgar. Üstelik parasız oluşu, onun hareket alanını epeyce daraltır. Nitekim tabiat güzelliği açısından bulunduğu coğrafyayı beğenmekle birlikte kendisini o bölgenin insanlarından biri olarak göremez. Orada zorunlu olarak bulunuşu, muhtemelen bütün hayatını gözden geçirmesine, kendisini sorgulamasına yol açmıştır. Zira Hilmi Efendi, Beyrut'a daha önce de geldiğini, ancak sürgün olmadığı dönemde gayet eğlendiğini belirtir. M. Fatih Kanter de Hilmi Efendi'deki bu değişimi sürgün psikolojisine bağlar:

---

<sup>687</sup> Refik Halit Karay, *Sürgün*, 1. b., İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi, 1941. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>688</sup> Şerif Aktaş, *Refik Halit Karay*, 1. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2004, s. 106.

*Meşrutiyet'in üçüncü senesinde taburuyla Yemen'e gönderilirken bir hafta eğlendiği Beyrut, Hilmi Efendi'nin muhayyilesinde "cennet gibi bir yer" olarak yer etmiştir. Beyrut'ta kaldığı bir hafta boyunca âdeta bakış estetiğini önceleyen bir turist gözüyle şehri gezmiş, Cebel köylerinde gezintiler yapmıştır. Ancak Beyrut'a bir sürgün olarak gidiyor oluşu, şehrin anlamını Hilmi Efendi için değiştirir ve yolda iken ölmeyi arzulayacak kadar huzursuz bir ruh hâli içine girmesine sebep olur.*<sup>689</sup>

Hilmi Efendi, karısını ve kızını parasız bir vaziyette geride bırakmıştır, kendisi de parasız hâlde yaban ellerde kendi geçimini bile rahatça temin etmekten uzak, perişan bir durumdadır. Sürgün nedeninin haklı gerekçelere dayanmayıp kişisel çatışmalardan kaynaklandığını, esasında suçsuz olduğunu dile getiren Hilmi Efendi, yaşadığı şartları hazmetmekte zorlanır. Zaten kendi kendisiyle -ne olduğu, neden kaynaklandığı tam açıklanmasa da- barışık biri olmadığı aynayla olan ilişkisinden belli olan Hilmi Bey, bu süreçte kendisine iyice yabancılaşır. Manevi bir yorgunluk altında ezilmektedir. Aynaya yine bakmaz; ama baktığı takdirde nasıl bir manzarayla karşılaşacağını tahmin eder, karşılaşacağı yüzün kendisine ait olmayacağından emindir. Ergun Kocabıyık'ın dediği gibi, "ayna, yüzümüzün tarafsız, nesnel bir görüntüsünü sunsa da gözümüzün gördüğü, yüzümüzün öznel bir görüntüsüdür."<sup>690</sup> Hilmi Efendi aynaya bakmadan orada ne göreceğini bilir. Üstelik yanılma ihtimali yoktur; çünkü belli bir inançla ve önyargıyla aynaya bakar, kendisini en başta koşullandırdığı için yüzünün hâli nasıl olursa olsun görünüşünü buna göre yorumlayacaktır. Aynalardan kaçışı bu bağlamda kafasında kendisiyle ilgili oluşturduğu imgelerin, kendisine dair verdiği hükümlerin etkisinden kaynaklanıyor olmalıdır.

## **2. Nilgün (1950-52)**

Refik Halit Karay, kısaca *Nilgün* olarak bilinen üçlemesi *Türk Prensesi Nilgün, Mapa Melikesi Nilgün* ve *Nilgün'ün Sonu* romanlarını 1950-52 yılları arasında yayımlar.<sup>691</sup> Roman *otodiegetiktir*, yani anlatıcı aynı zamanda karakterdir, olayları hem

---

<sup>689</sup> M. Fatih Kanter, "Refik Halit Karay'ın Sürgün Romanında Orta Doğu İzlenimleri", *Ortadoğu ve Göç*, C. 10, S. 20 (2020), s. 353.

<sup>690</sup> Ergun Kocabıyık, *Aynadaki Narkissos / Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz*, 3. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014, s. 23.

<sup>691</sup> Refik Halit Karay, *Türk Prensesi Nilgün*, 1. b., İstanbul: Nebioğlu Yayınevi, 1950; Refik Halit Karay, *Mapa Melikesi Nilgün*, 1. b., İstanbul: Nebioğlu Yayınevi, 1950; Refik Halit Karay, *Nilgün'ün Sonu*, 1. b., İstanbul: Nebioğlu Yayınevi, 1952. (Alıntılar bu baskılardan olup cilt ve sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

gözlemleyen hem de bizzat yaşayandır. Kırkını yeni aşmış olan anlatıcı-karakter Ömer<sup>692</sup> ve yirmili yaşlarındaki Nilgün arasında geçen inişli çıkışlı ilişki anlatılır. Ayna, öncelikle ikisinin birlikteliğinde çok mühim bir nesnedir, birbirlerine kavuşmalarını sağlayan bir kapı işlevi görür. Bu yüzden anlatıcı-karakter birlikte oldukları günleri “Ayna Masalı” olarak adlandırır.<sup>693</sup> Ayna, bunun dışında kendisinin çapkın bir erkek olduğunu ara ara vurgulayan Ömer’in kendisiyle ve kadınlarla ilgili düşüncelerini aktarmasına vesile olan nesne olarak da romanda sıklıkla geçer: “*Aynada zarif ve güzel bir erkek, asık suratla bana bakıyor. Ah, şu uzun siyah kirpiklerimle kadınımsı yeşil gözlerim! Bunlar değil mi beni maceracı yapan? Evet, bunlara kadınlar çarçabuk tutuluveriyorlardı; körpecik yaşımda bir "kadınlar sevgilisi" oldum. Hattâ bazen yaşlı kadınlar sevgilisi!*” (1. Cilt, ss. 103-104) Ömer, kadınlar tarafından gördüğü ilgiden memnundur. Çok genç yaşlarından beri süregeldiğini söylediği bu ilgi, onu kendiliğinden çapkın birine dönüştürmüş gibidir. Ayna, ona bu ilginin kaynağını gösteren nesnedir, Ömer aynaya baktığında kadınlara hak vererek kendisini zarif ve güzel bulur. “*Uzun siyah kirpikleri*”, “*kadınımsı yeşil gözleri*”, şık giyimi ve kibar tavırlarıyla Ömer, yakışıklı bir erkektir. Onun tek problemi, kendisini –bilhassa Nilgün’ün karşısında- yaşlanmış hissetmesi, bu yüzden eski gücünü kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya olduğu ihtimaliyle telaşlanmasıdır. Bu nedenle zaman zaman hırçınlaşabilmektedir:

*Kaba bir adam oldum, tekrar bir külhanbeyi... İngiliz kulübünde, smokinli, kibar insan şeklinde bir sabıkalı! Demin aynada kendime bakmıştım -Nil bahis mevzuu oldukça yaş farkından mı, nedir, aynadan medet umuyorum- iki buçuk sene evvelkinden daha iyiyim. Cava sıtması, geçmiyen hafif süzgülüğü ve renk karartmasıyla beni çok daha güzel bir erkek yapmış. O marazî esmerlik gözlerimin yeşilini derinleştiriyor ve uçları kalkık gür kaşlarımın mânasını asilleştiriyor. Belki aşta bedbahtlığın da cinsî cazibeyi arttıran bir tarafı var. -Tevekkeli değil, dedim, Atiye'ler, Zülma'lar, Zet'ler ve gayrihüm sapır sapır kucağıma döküldüler! (1. Cilt, s. 281)*

Ömer, daha önceki alıntıda gözleri ve kirpikleri nedeniyle kadınsı bir güzelliğe sahip olduğunu, ancak kadınların tam da buna rağbet ettiğini söylemişti. Bu durum yaşlanmasına rağmen değişmez. Normalde kadınlar, romanlarda da sıklıkla işlendiği gibi, yaşlandıkça tazeliklerini ve güzelliklerini kaybettikleri endişesi nedeniyle aynaya

<sup>692</sup> Üç cilt olan romanın ilk cildinde anlatıcı-karakterin ismi geçmezken ikinci ciltte, Nilgün’ün çocuğuna verilen Ömer isminin anlatıcı-karakterin küçük ismi olduğu bilgisi verilir, üçüncü ciltte de hastalık esnasında çevresindekiler ona kendi ismini sayıkladığını söyler.

<sup>693</sup> Ayrıntılı bilgi ve analiz için tezin “Tılsımlı ve Tasavvufi Aynalar” bölümünde Refik Halit Karay için ayrılan kısma bakınız.

bakmaktan çekinirler, hatta aynaya küserler. Ayna, çoğu zaman kadınlar için kriz nedenidir. Susan Sontag'ın dediği gibi, yaşlılık erkekler için de kadınlar için de hakikî bir sınavdır. Yine de kadınları toplumsal açıdan çok daha fazla etkilediğinden bu süreç onlar için daha zordur.<sup>694</sup> Erkekler alıntıda olduğu gibi yaşlandıkça değersiz değil, aksine cinsel açıdan daha da çekici bulunurlar. Buna rağmen anlatıcı-karakterin genç bir kız karşısında yaşı nedeniyle öz güvensizlik hissettiği ortadadır. Bunu ortadan kaldıran ise, -kadınlarda öz güvensizliğe yol açan- aynalardır. Ömer, Nilgün'ün gençliği karşısında aynaya sığınmakta, kendisini beğenen kadınların bakışıyla kendisine bakabilmek için sıklıkla aynaya bakma gereği duymaktadır. Nilgün'den ilgi gördüğünde sevincinden deliye dönen Ömer, yine aynaya bakarak kendisini yaşı açısından değerlendirir:

*Odamda, üstündeki elbiselerini koparırcasına, yırtarcasına soyunan, öteye beriye atan, hoplayıp sıçrayan bir deli var. Bu deli ikide bir aynaya koşuyor; şakaklarını dumanlandıran ak düşmüş saçlarına bakıp tekrar zıplıyor. Daha beğenilir, büsbütün erkek ve olgun, eskisinden fazla sevinecek bir adam olduğuna inanmaktadır.*

*Yaşı 42...*

*-Ey kadınlar, diyor, âşıklarınızı da, kocalarınızı da bu yaştakilerden seçiniz! Bu yaşa benim gibi kırkını aştığı halde otuzunda bulunanların dinçliği ile, dinamizmiyle kırçıl bir taç giydirmiş erkeklerden! Bu erkek aşk gemisinin baş süvarisidir. (1. Cilt, ss. 289-290)*

Ömer, tam anlamıyla bir yaşlılık krizi geçirmektedir. Gençliğini kaybetmenin getirdiği üzüntüyü ancak genciyle yaşlısıyla hâlâ kadınların beğenisini kazanmaya devam etmenin verdiği gururla aşabilmektedir. Genç, zeki, soylu ve alımlı bir kadından ilgi gördüğü anda yaşıyla ilgili değerlendirmesi bir anda yaşlandığı yönünden olgun bir erkek olduğu yönünde değişir. Bu ilgi sayesinde kendisini gençliğine nazaran daha alımlı bile bulur. Refik Halit Karay'ın *Kadınlar Tekkesi*, *Bugünün Saraylısı* gibi birçok romanında karşılaşılan yaşlı erkek-genç kadın ilişkisi burada da “taze” bir kadını elde ederek yaşlandığını inkâr etmeye çalışan, yani cazibesini kaybetmediğini, hatta aksine “olgunlaşarak” daha cazip hâle geldiğini kanıtlamak isteyen erkek açısından işlenir. Ayna, bu karakterler için kendilerini kadınların gözlerinden görmelerini sağlayan, bu sayede kendileriyle ilgili algılarını değiştirmeye yarayan mühim bir nesnedir.

Ömer için ayna, yakışıklı ve zarif görünümünü korumak için önemli bir yardımcıdır. Her ne kadar sevdiği kadından iltifatlar olsa da bunların devamlılığını

<sup>694</sup> Susan Sontag, “The Double Standard of Aging”, *Saturday Review*, 1972, s. 29.



sağlamak zorunda oluşu onu sık sık aynaya yöneltir. Nilgün'ü beklediği bir akşam, hem ona karşı beslediği sevgi ve saygıyı göstermek hem de çekiciliğini kaybetme riskini bertaraf etmek maksadıyla ayna karşısında hazırlanır:

*Hâlâ gelmesi ümidini kaybetmediğimden beni kolayca bulabilmesi için kamaramda bekliyorum; hem de giyimli olarak... ona saç baş dağılmış, itinasız görünmek istemiyorum. Karşısında zarif, monden, Klöbmen bir erkek bulmalıdır. Hattâ aynaya bakınca çok biçimli bağlanmış olduğuna dikkat ettiğim siyah papiyon kravatımı azıcık çarpıtıyor, gevşetiyor, yeni zengin ve yeni salon adamı gibi beni mankenleşmiş bir kıyafette bulunmasından çekiniyorum. (2. Cilt, ss. 54-55)*

Kravat, özellikle de iyi bağlanmış bir kravat, erkeklerin giyim kuşamında özen göstergesidir. Ömer, yaşının neden olabileceği olumsuz bir etkiyi ortadan kaldırmak için “zarif, monden, Klöbmen bir erkek” olmalıdır. Bu ise belli kalıplara göre hazırlanmayı zarurî kılar. Yalnız başına hazırlık ise ancak bir ayna yardımıyla mümkündür. Örnek olarak, kravatını gereği gibi bağlayabilmek ve takabilmek ayna olmaksızın çok zordur. Ömer, ayna sayesinde ideal görünüşünü ayarlayabilmektedir: Ne “yeni zengin ve yeni salon adamı” ne de aşırı salaş ve özensiz.

Ömer'in Nilgün'le ilişkisi onun aynayla olan ilişkisini roman boyunca belirler, Nilgün'le arası çetrefilleşince aynaya bakışı da farklılaşır, Nilgün'den uzaklaştıkça aynaya olan mesafesi de artar. Vaktiyle nişanlı olduğu Nilgün'ün başka bir adamla evlenmesi, bir süre sonra kendisini aniden bu yeni evli çiftin ortasında bulması, hatta Nilgün'ün dayısı sıfatıyla aralarında hiçbir şey olmamış gibi onlarla epeyce bir zaman geçirmesi Ömer'in ruhsal dengesini bozar, “kabına sığmaz”: “Yumruklarımı sıkarak, masama vurarak, arasına aynada yüzüme bakıp ökçelerimle yeri döverek, hattâ şu demir ve palamar atmış vapuru zorla koparıp yürütecek kudreti içimde bularak dünyaya çatmak arzusu, ihtiyacı!” (2. Cilt, s. 195) Aşağıdaki alıntıda da savaş sırasında yaşanan karmaşadan dolayı önce Nilgün'ü kaybeden, sonra hafızasını kaybetmiş bir Nilgün'le karşılaşan Ömer, bu sürecin verdiği yorgunluğu aynada görür: “Aynanın önünde durdum; çehrem azıcık yorgun... vakit varken bir havluyu lavabonun sıcak su akan musluğuna tuttum; ılık yüzüme kapattım. Sonra vaparizatörle kolonya buharından geçirdim kuruladım. Saçlarımı tarıyorum, tırnaklarımı fırça ile yıkıyorum.” (3. Cilt, s. 131) Orta yaş bunalımı geçiren Ömer, bunu kadınların kendisine olan ilgisi ve bu ilgiye bağlı olarak aynada kendisini “olgun” ve “zarif” bir erkek olarak görüp bu ilginin haklılığına olan inancı sayesinde atlatmıştır. Sevdği kadını kaybetmenin üzüntüsü,

Nilgün'ü bulmasına rağmen onun kendisi dâhil hiç kimseyi hatırlamaması nedeniyle buruk bir sevince dönüşür. Ayrıca o sırada devam eden II. Dünya Savaşı'nın zorlayıcı koşulları da Ömer'in aynaya baktığında artık fiziksel cazibesini değil, ruhsal yorgunluğunu görmesine yol açar.

Ömer, uzun yıllar yurtdışında derbeder bir hayat yaşar. Sürekli mekân değiştiren, birçok farklı kadınla kısa süreli ilişkiler kuran, kumar oynayan Ömer, sefahat içinde yaşamayı Nilgün'le tanıştıktan sonra da sürdürür. Yine de Nilgün'e olan aşkı onun önceliği olmuş, onunla birlikte olabileceğini umut ederek onun peşinden koşmaktan vazgeçmez. Nilgün'le macerasında sürekli gelgitler yaşamakta, ne ondan tamamen kopabilmekte ne de ona tam anlamıyla kavuşabilmektedir. Nilgün'den yine uzakta kaldığı bir dönemde, II. Dünya Savaşı'nın yarattığı karmaşanın da etkisiyle romanın başlarındakinden farklı bir mekânın, buna bağlı olarak farklı bir ruhsal durumun içine girer: *“Bir kır eğlencesi esnasında nahiye müdürünün izahatını dinler görünerek durgun, ayna kadar cilâlı pınara bakıyorum; gülümsüyorum. Suda beni seyreden babamdır. Kırçıl, frengâne kesilmiş sakalı ile tıpkı babam! Zira on yedi gündür traş etmekten vazgeçtiğim sakalım epeyce uzamış, babamın fazla büyümesine meydan vermediği zarif sakalına dönmüş.”* (3. Cilt, ss. 204) Ömer, “haydut” olarak tarif ettiği yanındaki adamlara benzeyerek roman boyunca sergilediği zarif ve centilmen tavrını bir kenara bırakıp bıçak atma konusunda onlarla yarışır, dövüşür... Bunları gerçekleştirirken içinden farklı bir benliğin çıktığını düşünür. Bu benlik, Ömer'e göre, hiç tanımadığı atalarından geliyor olmalıdır. Ayna işlevi gören bir suda kendisine rast geldiğinde uzamış sakalları nedeniyle babasını andıran çehresini görür ve babasının kendisini seyrettiği izlenimine kapılır. Jenijoy La Belle, aynada annesini gören kadınlardan hareketle benzeşimin kimliğin temeli olduğunu söyler. Kız, kısmen annenin genetik kopyası olduğu için zamanla/yaşlandıkça aynadaki imgesi annesini biyolojik olarak da yansıtır. Ayrıca gelişmiş birçok Batı medeniyetlerinde bile kızın annenin hayatını yenilediğine dair bir inancın yaygın olduğu göz önüne alınırsa, biyolojik olmanın ötesinde sosyolojik olarak da kız annesinin bir kopyasıdır.<sup>695</sup> La Belle'in anne-kız arasında kurduğu ilişkinin burada benzer bir şekilde baba-oğul arasında bulunduğu söylenebilir. Ömer sudaki yansımasında babasını gördüğünde kendisiyle babası

---

<sup>695</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, ss. 79-80.

arasındaki ilişkiyi, ortak ve farklı noktalar açısından düşünmeye başlar. Ona göre, babasından özellikle karakter açısından çok farklıdır. Fiziksel açıdansa kendisini ilk kez sakallı hâliyle babasına benzetir. Aslında babasının kendisinin aksine bütün ömrünü İstanbul'da geçirdiğini, içkiye düşkün olmadığını, hiç kumar oynamadığını, çapkın olmadığını, ilk çapkınlık denemesinde de başarısız olup içine kapandığını söylerken kendisinin tam zıttı bir portre çizdiği babasına bütünüyle benzemese de Nilgün'e aşkı yüzünden eski Ömer de olmadığını hisseder. Başlarda ayna sayesinde kendisini daha genç ve enerjik hissederken yansıması artık ona bu enerjiyi vermemektedir. Babasına benzemeye başladığı düşüncesi onu rahatsız eder.

Sudaki aksinde babasını gördükten kısa bir süre sonra aynada karşılaştığı yüze bu kez sinirlenir ve bir anda eski hâline dönme kararı alır: “*Duvara asılmış sedef çerçeveli aynada sakallı yüzümle karşılaşınca şaşaladım, kızdım, kendime küfür ettim. Bunu derhal atmak, tertemiz yıkanmak, yeni çamaşırlar giymek, adam kılığına girmek ihtiyacı içindeyim.*” (3. Cilt, s. 207) Romanda aynaya baktığı bu son sahne, onun ilk defa kendisine çeki düzen verme gereği hissettiği ana tekabül eder. Hep şık ve albenili olan Ömer, burada pespaye bir durumda değildir; yine de silkinmeye ihtiyaç duyar, bunu ona ayna söyler. Bundan sonra yeniden Nilgün'ün peşine düşen anlatıcı-karakter, Nilgün'ün bazı oyunlarına gelse de en nihayetinde onunla evlenir, karısı ve oğluyla İstanbul'da mutlu bir hayat kurar.

### **3. Bugünün Saraylısı (1954)**

Refik Halit Karay'ın romanlarında sık görülen kadını aynadan seyreden erkek karakter modeli *Bugünün Saraylısı*'nda da mevcuttur. Romanın ana erkek karakteri Ata Efendi, platonik aşk beslediği yeğeni Ayşen'i, kendisiyle birlikte aynadan seyrederek: “*Ata, yan taraftaki aynalara gözü ilişince kendisinin de başkalaştığını, dikleştiğini ve Sedefinci'nin edasıyla boyun adalelerini şişirdiğini gördü; Ayşen'i bir defa da aynada seyretti; gazino merdivenini çıkmaktan pek mesuttu! Güya imparator sarayına davet edilmiş; III. Napolyon ile dans şerefine nâil olacak.*” (s. 75) Kadın ve erkek bakışı arasına giren ayna, genelde erkeğin kadına duyduğu cinsel arzuya, ancak bu arzunun aşılması güç, sosyal bir mesafeyle engellendiğine işarettir. Nitekim Ata Efendi'nin evli oluşu, Ayşen'e göre fazlaca yaşlı kalışı, Ayşen'den yoksul, hatta ekonomik açıdan ona

bağımlı oluşu gibi nedenler ikisi arasında belli bir uzaklık olmasına yol açar. Ata Efendi'nin gazino girişindeki aynada Ayşen'i seyretmeden hemen önce kendisine bakması, yine bununla bağlantılıdır. Ata Efendi, her ne kadar çocukluğunda konak hayatını tanısa da romanın anlatıldığı zaman diliminde bir memur olarak maddi sıkıntılar çekmektedir. Ayşen'in maddi desteği sayesinde giyim kuşam açısından sınıf atlamış, yine bu sayede daha önce bulunmadığı sosyal ortamlara Ayşen'le birlikte girebilmeye başlamıştır. Bu nedenle mekânın girişinde karşılaştığı aynada kendisini, Ayşen'le yaşamaya başlamadan önceki hâlden bambaşka bir hâlde görür. Kendine güveni artmış, duruşu değişmiştir. Bulunduğu mekân içinde kendisini yadırgamaz.<sup>696</sup> Mekânın girişindeki aynalar gelen ziyaretçilere içeri girmeden önce kendilerini kontrol etmelerini sağlayan bir işlev taşımakta, Ata Efendi ve Ayşen bu aynalar sayesinde mekânla uyum içinde olup olmadıklarını yoklayarak birazdan görüşecekleri insanların karşısında takınacakları tavırları belirlemektedir. Yalnızca onlar değil, gazinoya giren kadın-erkek herkes birbirine benzeyen bir edayla, bir “*sinema yıldızı*” (s. 93) tavrıyla mekâna girmektedir. Bunda gazinonun girişindeki aynaların, Ata Efendi ve Ayşen'de olduğu gibi, önemli bir rolü olmalıdır.

#### 4. *İki Cisimli Kadın* (1955)

Refik Halit'in 1955 yılında yayımladığı romanı *İki Cisimli Kadın*,<sup>697</sup> Elvin'le yaşadığı birliktelik yüzünden ruhsal dengesi bozulan Reha'nın başından geçenleri konu edinir. Romandaki tek ayna sahnesi, Elvin'i görmek isteyen Reha'nın onun çalıştığı dükkâna girmek için arkadaşı Tom'u önden içeri gönderdiği, bu sırada dükkânın önünde beklerken vitrin camında kendisini incelediği kısımdır. Bu kısımda Reha, normalde öz güven sahibi biri olmasına rağmen heyecanından ne yapacağını şaşırır:

*Hatta başka bir çocukluk daha yaptım: geride, bir vitrin önünde durdum. Tom'a dedim ki:  
-Hele sen bir bak... Orada ise kal! Az sonra birbirimize randevu vermişiz gibi ben de gelirim.*

<sup>696</sup> Ayşen, babasının harp vurgunculuğu yapması sayesinde yakın zamanda geniş maddi olanaklara kavuşmuştur. Bununla birlikte Ayşen, kendisini bulunduğu lüks mekânlarda yadırgamaz, sanki bu ortamların içine doğmuş gibidir.

<sup>697</sup> Refik Halit Karay, *İki Cisimli Kadın*, 1. b., İstanbul: Çağlayan Yayınevi, 1955. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

*Arkadaşım itiraz etmedi; içeriye girdiğini gördüm ve hemen çıkmadığına memnun oldum. Ağır alıyorum, bulacağıma eminim ya... Vitrinin yan aynasında, eşyayı seyrederek gibi görünerek kendime de bakıyorum. Beyaz keten elbisem, güneşten yanmış ayrıca aslında esmer yüzümü açıyor. (s. 128)*

Reha, bir önceki gece tanıştığı kız için tekrar gelmiş izlenimi bırakmaktan çekinerek tesadüf etkisi yaratmak ister, camekânda eşyalara bakıyor gibi yaparak kendisini süzer ve hazır olup olmadığını kontrol eder. Böylece mağazanın vitrinini ayna gibi kullanmış olur. Vücudunun da giyiminin de görüşme için hazır olduğunu düşündüğünde kendisine duyduğu güven artar.

## **5. Kadınlar Tekkesi (1956)**

*Kadınlar Tekkesi'*nde, Bektaşî şeyhi olan Baki, birtakım tasavvufî bilgileri kullanarak etrafına topladığı kadınları kendi cinsel arzularını tatmin etmek için suiistimal eder. Ayna, bu açıdan tasavvufî göndermelerle kullanılır; ancak aynaya bakan kadın ve erkek karakterler de romanda mevcut olduğundan metaforik anlamın dışında insanların gerçek anlamda aynaya bakışı da işlenir. Kadınlar genelde güzellik ve gurur bağlamında ele alınırken erkeklerin aynayla ilişkisi, daha çok günlük alışkanlıklar çerçevesinde ya da kadını aynadan seyretmek suretiyle işlenir. İsteddiği her kadınla birlikte olduğu vurgulanan Şeyh Baki, roman boyunca ağına düşüremediği tek kadın olan Neşide'ye tekkeyi ve kocasını terk ettikten sonra bir süre hiç ulaşamaz, gönderdiği mektubu kabul ettiği haberiyle aynaya yönelir:

*-Hem de öncekilerle kıyas kabul etmiyen muazzam bir zafer! altmış altı yaşın zaferi! belki sonuncu zafer. Olsun! artık ölsem de gam yemem! zaferin asıl kıymeti şu noktada: tesirimi kaybetmemişim; hâlâ telkin kudretine sahibim; hâlâ Kadınlar Tekkesi şeyhiyim, hâlâ eski ben'im!"*

*Aynaya doğru yürüdü, ıslak derinliğinde kıvılcımlar kaynaşan gözleri o sihirli ışıkla olasıya parlıyordu.*

*-Her şey onlarda, diye söylendi, taze göğüsleri ahlar, eninlerle kabartıp indiren tılsım onların içinde! kim karşı koyabildi? ne ağır başlı Peryal, ne ukala taslağı Melâl, ne hoppa Memhure, ne de kıskanç dişî Fergün! nihayet şimdi de Gürcist[a]n ceylanı Neşide de dâmıma düştü. (2. Cilt, s 97)*

Şeyh Baki, evlenecek olmasına rağmen Neşide'nin aklının kendisinde olduğu şeklinde yorumladığı bir haber alır, bunu bir zafer telakki eder. Neşide'yi çok uzun süre uğraşmasına, hatta kimi zaman elde etmek üzere olduğuna inanmasına rağmen bir türlü kandıramamış, diğer kadınlarda yarattığı tesiri onun üzerinde bırakamamıştır. Çeşitli hilelerle bir süre yanında tutmayı başardığı Neşide'yi sonunda tamamen elden

kaçırmıştır. Dahası, Neşide, Şeyh Baki'nin kendisini taciz etmesine göz yuman kocasından da ayrılmıştır ve başka bir adamla evlenmek üzeredir. Şeyh'in ve kocasının çağrılarını -zaman zaman tereddüde düşse de- nihayetinde kesin bir kararlılıkla geri çevirir. Bu vaziyette şeyhin kendisine gönderdiği mektubu kabul etmesi, Baki'nin gözünde Neşide'nin aklının hâlâ kendisinde olduğunun göstergesidir. Neşide'den önce istediği tüm kadınlarla birlikte olan ve onlara istediğini yaptıran Şeyh Baki, Neşide'yi bir türlü ikna edemeyişini yaşına, artık eski cazibesini kaybetmiş olmasına bağlarken bu haber, onun kendisine olan güvenini tazelemesini sağlar. Bu -kendisince- zafer haberinden sonra aynaya gidip bir bakıma kendisini kutlar, gururlanır. Aynada gözlerine bakar: Gözlerinde hayatı simgeleyen ıslaklık, şehveti simgeleyen kıvılcımlar, gücünü simgeleyen derinlik ve sihir vardır. Bu bakışlar karşısında kimsenin karşı koyamadığını içten içe haykırırken muazzam bir güce sahip olduğunu hisseder. Bu bakımdan kadınlara karşı ilgisi yalnızca cinsel iştahla açıklanamaz; o, iktidarını kadınlar üzerinde uygulamakta, onları kendi arzuları doğrultusunda kullanarak gücünü perçinlemektedir. Bir Bektaşî şeyhi olmasına rağmen kendisini “Kadınlar Tekkesi” şeyhi olarak tanımlaması da bununla ilişkilidir. Baki'nin dili kullanmadaki ustalığının kadınları etkilemede büyük payı olsa bile yakışıklı, bakımlı, modern görünüşlü oluşuyla Baki ilk bakışta göze hitap eder. Özellikle bakışlarının, kadınlarla kurduğu iletişimde önemli bir rolü vardır. Bu nedenle iktidarını eskisi kadar hissedemeyen Baki'nin haberi aldıktan sonra aynaya bakması, özellikle de gözlerine odaklanması anlamlıdır. Aynaya bakarak kendi kendisiyle konuşur, bir bakıma kendisini tebrik edip kutsar; fazla gururlu bir adam için bu tören gereklidir. Bunu sağlayan ise aynadır.

Romanda aynada kendisine bakan bir diğer erkek, aynada kadınları hayal eden Süha Kalenderli'dir. Ayna, Süha'nın ne kadar özensiz giyindiğini göstermek için kullanılır:

*Şu meşhur lokantaya gelişinin bir sebebi de Unal'a rastlaması ihtimaliydi. "Velinimet" te ara sıra, öğle yemeğini burada yedi. Hem de mütevazı şekilde, aşağıda, bir yere ilişerek...*

*Gözü aynada kaydı; gömleği buruşuk, kirli idi; kırıvatı da hem fena bağlanmış, hem de ip gibi uzamış, ayrıca gevşemişti.*

*-Yahu, dedi, paraya kıyıp dört kravat alamıyorum. Tanınmış adam olmasam bu kıyafetle şu lokantaya giremezdim, girsem bir yolunu bulup deflerlerdi. Baki'yi hiç tanımazlar amma şimdi kapıdan görünürlerse derhal tesir yapar, garsonları koşturur. Herif doğrusu o cihetten düik dö Gal gibi, eski Avusturya arşidükleri gibi bir adamdır; ka'bına varılmaz." (1. Cilt, s. 122)*

Süha, biriyle görüşmek için gittiği bir lokantada gözü aynaya ilişince görünüşü dikkatini çeker, kendisini kılık kıyafet açısından ortama uygun bulmaz. Erkeğin şıklığında önemli bir aksesuar ve modern giyimin bir göstergesi olarak kabul edilen kravatının durumu son derece kötüdür. Süha belli ki kravatını takarken bu durumu önemsememiştir; fakat lokantaya girdikten sonra kendisini aynada mekânın bir parçası olarak gördüğü anda bu tabloyu yadırgar, çünkü diğer insanların yadırgayacağını bilir. Tam da bu sırada kendisini hemen Baki'yle kıyaslar; kendisi tanınan biri olduğu için kötü laf işitmezken Baki'nin tanınmasa bile saygı uyandıran görünüşü sayesinde daima iyi karşılandığını belirtir. Onu bu kıyaslamaya iten, bulunduğu mekânda açık bir tepkiyle karşılaşmasa da herkesten önce kendi kendisini yabancılmasına yol açan unsur aynadır. Girişte karşılaştığı ayna ona kendisi üzerinde düşünmesini sağlar. Nitekim romanın ilerleyen kısımlarında anlatıcı, onun bu özensizliğinin devam ettiğine yine ayna vasıtasıyla dikkati çeker:

*Kalenderli esasen çapaçul bir adam olduğundan dönüşte darmadağınık bıraktığı dün geceki elbisesini ve pavyonda terden ve sigara isinden giyilmez hale gelmiş buruşuk gömleğini acele sırtına geçirdi; kravatını aynaya bakmadan gelişi güzel, körlemeden bağlayıverdi. Tıraş olmak şöyle dursun, yüzünü bile yıkamağa lüzum görmedi; çıkmağa hazırды. (2. Cilt, s. 187)*

Anlatıcı, Süha'nın pasaklı hâlini tasvir etmek için önce neyi nasıl giydiğini anlatır, sonra aynaya bakmadan hazırlandığını vurgulayarak evden çıktığına dikkat çeker. Bu sahne, Süha'nın bir önceki alıntıdaki hâlinin nedenini ortaya koyar. Süha, aynaya bir kere bile bakmadan giyinir. Kravat takılırken aynaya bakmayı bir zaruret olarak gösteren anlatıcı, Süha'nın bunun için bile aynayı kullanmadığını belirtir. Bu, özensizliğin son raddesi gibidir. Edebî metinlerde, kadınlar için de erkekler için de hazırlığın genellikle en önemli unsurlarından biri olarak sunulan aynanın önemi burada da vurgulanır.<sup>698</sup>

<sup>698</sup> Birçok romanda erkeklerin, evden çıkarken ya da diğer insanlarla görüşmeden hemen önce aynaya bakarak kravatlarını takmak ya da saçlarını düzeltmek suretiyle hazırlandıkları yaygın bir alışkanlık olarak dikkati çeker. Samim Kocagöz'ün *On Binlerin Dönüşü* romanında İzmir vapuruna binen Necip, kamarasından çıkmadan önce “[s]açını aynanın önünde tara[r]. Kendine çekidiizen ver[ir].” (Samim Kocagöz, *On Binlerin Dönüşü*, 1. b., İstanbul: Yeditepe Yayınları, 1957, s. 138.) Yine aynı romanda Halit'in uzun bir hastalık sürecinden sonra evden çıkacağı zaman hazırlanırken aynaya bakmadığı ısrarla vurgulanır: “Aynanın karşısında kravatını bağlarken kendi yüzüne bakmak aklına gelmiyordu. Tıraş olurken de aynadan yüzünü görmek pek aklına gelmemişti.” (s. 326) Halit'in hazırlanırken aynada kendisine bakması beklenirken bakmaması, Halit'in çok keyifli ruh hâlini göstermek içindir. Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Çamlıcadaki Eniştemiz* romanında Hacı Vamık Bey'i, “[b]azı günler, sokağa çıkmağa hazırlanırken, fesini giymeden evvel, aynasının karşısında bir fırça ile incemiş saçlarını ve bir tarakla seyrekçe sakalını tararken” görür. (Abdülhak Şinasi Hisar, *Çamlıcadaki Eniştemiz*, 1. b., İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1944, s. 25.) Dolayısıyla hazırlanırken aynaya bakılmaması ya Süha'da olduğu

Hazırlık aşamasında ayna varken ondan faydalanmamak, yokluktan kaynaklanmadığı için doğrudan itinasızlık olarak değerlendirilmektedir. Bilhassa şehirli karakterlerin yer aldığı romanlarda kadınların ve erkeklerin özenli olmaları gerektiği hâlde özenmemeleri, burada olduğu gibi, genellikle ayna varken kullanılmamasıyla anlatılır ve çoğunlukla karakterlere yönelik eleştiri amacı taşır.

## Ğ. YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU

### 1. *Kiralık Konak* (1922)

Yakup Kadri'nin en tanınmış romanlarından biri olan *Kiralık Konak*'ta<sup>699</sup> Osmanlı'nın son demleri olan yozlaşmış ve çökmekte olan dönem, bu dönemde yaşayan yaşlı, orta yaşlı ve genç nesillerden hareketle anlatılır.<sup>700</sup> Devri çoktan geçmiş, çürük ve köhne nesli, konağın en yaşlı kişisi Naim Efendi temsil etmektedir. Gençlerin çok büyük bir kısmını, Naim Efendi'nin damadı Faik Bey ve torunları Seniha ve Cemil'de sembolleşen, aşırı Batı hayranı tutumlarıyla kendi özlerine yabancılaşan, züppe kadın ve erkekler oluşturur. Orta yaş kadınlarını, pasifliğiyle etkisiz eleman olmaktan öteye geçemeyen, Naim Efendi'nin kızı Sekine Hanım temsil ederken romanın önemli bir karakteri olan Naim Efendi'nin damadı Servet Bey ise, aşırı alafrangalaşmış karakteriyle orta yaşlı erkeklerin özelliklerini kendisinde yansıtır.

Servet Bey, romanın başında aşırı bir tip olarak çizilir. Anlatıcının daima eleştirel bir tonla inceden eğlenerek anlattığı Servet Bey, modernleşmeyi Batılılaşmakla eşdeğer görür ve Batılılaşmanın sınırını bilemez. Üstelik Batılılaşmaktan anladığı, tamamen fiziksel görünüş ve davranışlardan ibarettir. Anlatıcı, onun bu hâlini romanın başında, "*Daima muhayyel bir Avrupa seyahati için hazırlanmış bir bavulu vardı, bu bavulun yanısında bir de şapka kutusu dururdu. Bazı sıkıntılı saatlerinde bir aynanın karşısına geçip bu kutudan çıkardığı şapkaları birer birer tecrübe ederdi ve başını bu*

---

gibi özensizliği ya da Halit'te olduğu gibi çeşitli nedenlerden dolayı kişinin kendisinin farkında olmadığını bildiren özel bir duruma işaret eder.

<sup>699</sup> Yakup Kadri [Karaosmanoğlu], *Kiralık Konak*, 1. b., İstanbul: Evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1338 [1922]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>700</sup> *Kiralık Konak* romanında nesilleri alan çalışmalar için bkz: Sema Uğurcan, "'Kiralık Konak' ve 'Tatarcık' Romanlarında Nesiller," *Edebiyatımız II - Yazarlar, Meseleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012, ss. 318-335; Abdülkadir Hayber, *Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin Romanlarında Nesil Çatışmaları*, Ankara: Kurgan Edebiyat, 2011.



*serpuş ile örtülü görünce adeta kendinden geçerde.”* (s. 9) ifadeleriyle çarpıcı biçimde ortaya koyar. Romanda geçtiği bölümlerin ciddi bir kısmında aynaya bakan Servet Bey, sürekli fizikî görünüşünü kontrol eder. Niyazi Akı, Yakup Kadri'nin romanlarındaki tipleri canlandırmak için çeşitli materyal ve usulden faydalandığını belirtir:

*Vücut yapılarını, kıyafetlerini, günlük hayatlarını, itiyatlarını, hareket ve jestlerini, arzularını, fikirlerini, hislerini, karakter ve mizaçlarını inceler. Hayatta karşılaştığı şahısları eserlerine geçirirken, müşahedelerindeki teferruatı azaltmaya, onları bir veya birkaç noktada teksif etmeye, canlandıracağı tipte en karakteristik tarafı bulmaya, kısaca, söylemek lâzım gelirse, maddi ve mânevi bakımdan ifadeliliği ve en hayatî çizgiyi yakalamaya çalışır. Diyebiliriz ki tiplerini bir duyuştta, bir düşünüşte, bir hareket veya bir kıyafet itiyadında hulâsa ederek tasvire çalışır.*<sup>701</sup>

Akı'nın dikkati çektiği noktalar ışığında düşünüldüğünde, Servet Bey'in şapkaya düşkünlüğünün ve ayna karşısındaki hareketlerinin karakterini ortaya çıkardığı ortadadır. Genellikle kadınlara atfedilen ayna karşısında kıyafet provası burada bir erkek tarafından gerçekleştirilir, anlatıcı bu durumu Servet Bey'i -züppeleştirmek bağlamında- efemineleştiren bir unsur olarak aktarır. Susan Sontag, kadınların, erkeklerden daha çok aynaya baktıklarını, hatta bunun kadınlar için adeta bir göreve dönüştüğünü; zira narsist olmayan kadınların kadınsı bulunmadıklarını belirterek<sup>702</sup> “toplumda ‘kadınlık’ın normlarından birinin kişinin fiziksel görünüşüyle meşgul olması, dolayısıyla ‘erkeklik’in de kişinin görünüşüne önem vermemesi” olarak algılandığına dikkati çeker.<sup>703</sup> Ayna karşısında, Batılı şapka modellerini deneyerek kendisini seyreden, daha sonra bunlarla fotoğraf çektirip duvarına asan Servet Bey, toplumsal normların desteklediği bir “erkek” portresi çizmediği için olumlanan bir kişilik sergilemez.

Servet Bey'in romanda ayna karşısında günlük hazırlıklarını tamamlarken tasvir edildiği bir başka sahne de şöyledir: “*İşte, bu hâdisenin ve bu itiraflın ferdası günü idi ki, Madam Kronski, gayet resmî ve ciddi bir tavırla Servet Beyin odasına girdi. Servet Bey henüz tıraş olmuş, yüzü pudralı, aynanın önünde yakalığını takmakla meşguldü. Karısı, eğilmiş, gardırobun sürmesine birtakım beyaz çamaşırlar yerleştiriyordu.*” (s. 127) Sıradan bir gün tasvir edildiği için bu alıntıda Servet Bey'in günlük bir ritüel olarak

<sup>701</sup> Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu: İnsan-Eser-Fikir-Üslûp*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, ss. 156-157.

<sup>702</sup> Susan Sontag, “The Double Standard of Aging”, *Saturday Review*, 1972, s. 34.

<sup>703</sup> Sontag, “The Double Standard of Aging”, s. 35. (Vurgular yazara aittir.)

sabahları ayna karşısında tıraş olduğu, pudralanmak suretiyle makyaj yaptığı ve kılık-kıyafetini düzenlediği görülür. Görünüşüne özenir, kendisini görsel olarak belli bir forma sokar. Bunun için her sabah hatırı sayılabilecek bir zamanı ayna karşısında geçirir. Aynaya bakışıyla alafrangalığı ve mondenliği vurgulanan Servet Bey'in bu hâli, bu esnada çamaşırları düzenleyen ve romanda bir kez bile ayna karşısında görünmeyen karısıyla tam bir tezat teşkil eder.

Servet Bey, romanda aynaya bakan tek kişi değildir, bir diğeri yine aşırı alafrangalaşmasıyla dikkat çeken Faik Bey'dir. Servet Bey gibi, Batı'yı modernliğin ölçüsü olarak alıp oradaki hayata özenen, bu yüzden Batılı bir şekle bürünmeye çalışan Faik Bey de toplumsal kalıplara uymayan bir tiptir:

*Faik Bey, yine yirmi yaşında bir delikanlı idi ve yine böyle Cemil'in samimi dostu sıfatıyla konağın içinde dolaşırdı, laubali, çocukların yatak odalarına girer, çıkardı; bunun içindir ki Faik, bu sefer de Seniha'nın penyuvardan sıyrılarak yatağa atlarken ta kalçalarına kadar açılan mevzûn bacaklarına, ortası derin bir hatla ayrılmış ra'şedâr sırtına ve omuz başlarının fildişi rengindeki yuvarlaklarına dikkat bile etmedi; lenfavî, lakayt bir tavırla tuvalet masasının önüne yaklaştı. Uzun bir müddet aynada kendine baktı, sonra bir tırnak takımı içinden ince bir törpü aldı, şezlonga uzandı ve tırnaklarını yontmaya başladı. (ss. 18-19)*

Faik Bey, Seniha'nın yatak odasındadır, üstelik anlatıcıya göre Seniha da o sırada cinsel iştah uyandıracak bir hâlde odada bulunmaktadır; ancak Faik Bey, kendisinden beklenenin aksine Seniha'yla hiç ilgilenmemektedir. “Uzun bir müddet aynada kendine bak[an]” Faik Bey'i ilgilendiren tek şey kendisidir. Her ne kadar çapkınlığıyla bilinse ve romanda birçok kadınla birlikte olduğu sürekli vurgulansa da etrafındaki kadına kayıtsız bir şekilde aynada kendisine bakmaktan kendini alamaması, sonrasında şezlonga uzanıp tırnaklarını törpülemesi, anlatı zamanının toplumsal erkek algısını zedelemekte, onu geleneksel anlamda “erkeklikten” uzaklaştırıp feminenleştirmektedir. Böylece Faik Bey'in züppeliği ile okuru rahatsız etmesi hedeflenmektedir. Zira, davranışları onu okurun nezdinde küçülten ve okurun kendisiyle özdeşleşmek istemeyeceği bir karakter hâline koyar.

*Kiralık Konak*'ta ayna, asıl olarak züppeliği yansıtmak amacıyla kullanılmaktadır. Romanda şaşırtıcı şekilde aynaya bakan kadın karakter yoktur. Aşırı alafrangalaşmış erkek karakterlerin aynaya baktıkları anlar özellikle anlatılırken, züppe kadın karakterlerin, beklenenin aksine bir kez bile aynaya baktıkları sahneler tasvir

edilmez. Bununla birlikte Seniha'nın odasında aynanın varlığı sıklıkla vurgulanır. Faik Bey'den sonra Hakkı Celis de bu aynaya bakar, ancak Faik Bey'in aksine Hakkı Celis aynada kendisini değil, Seniha'yı seyrederek:<sup>704</sup>

*Seniha tekrar kahkaha ile güldü. O zaman Hakkı Celis, gözlerini onun çıplak omuzlarına çevirdi; zira, Seniha, şimdi, arkasında hafif bir ipekli kombinezonla tuvalet masasının önüne oturmuş, tekrar toplamak için saçlarını çözüyordu.*

*Seniha'nın Hakkı Celis önünde bu ilk soyunuşu değildi. Lakin Hakkı Celis bu haliyle onu ilk defa görüyorum sandı. Ne kadar narin ve aynı zamanda ne kadar yuvarlak ve dolgun kolları vardı; şimdi, bir yığın kızıl saç altında örtülü duran ensesi ve omuzları demincek ne harikulade, ne zarif hatût ile müteharrikti. Aynanın içinden vücudunun daha harîm ve daha ziyade baş döndürücü tarafları görünüyordu; saçlarına doğru kaldırdığı kolları göğsüne ve koltuklarına keskin bir ifade vermişti. Hakkı Celis, birden genç kızın aynadan kendisine gülerek baktığını gördü ve kabahat esnasında yakalanmış çocuklar gibi kızardı, ne yapacağını şaşırды, başını önüne eğdi. (ss. 276-277)*

Faik Bey'in bu odada daha önce tamamen kayıtsız kaldığı Seniha'nın yanında bu kez Hakkı Celis vardır. Hakkı Celis, onu çıplak gözle kendinden geçerek aynada seyrederek. Seniha'nın Hakkı Celis'e sırtı dönüktür, bu yüzden Hakkı Celis, Seniha'nın bedeninin ön kısmını aynadan görür ve bundan şiddetli ölçüde tahrik olur. Hakkı Celis, Seniha'yı aynadan seyrederken Seniha da onun bu hâlini aynadan takip eder. Bu açıdan ayna, iki kişi arasında bir iletişim aracı vazifesi görür. Bu durum, aynı zamanda söz konusu iki kişi arasındaki mesafeye ve iletişimsizliğe de işaret eder. Hakkı Celis, duygu ve düşüncelerini bir türlü tam anlamıyla Seniha'ya iletmez, kendisini bir "erkek" olarak onun ilgi alanına bir türlü sokamaz. Oysa bu sahnede görüldüğü gibi, aynada yalnızca kendisiyle ilgilenen Faik Bey'in aksine Hakkı Celis, bir "erkek"ten beklenen tavrı sergilemekte, yanındaki kadına kayıtsız kalmak bir yana onu şiddetle arzulamaktadır. Romanda savaşa katılarak da "erkeklğini kanıtlayan" Hakkı Celis,<sup>705</sup> yine de hiçbir zaman Seniha'nın aşkına mazhar olamaz. Seniha, ona daima tıpkı bu sahnede aynadan gülerek ve ilgisiz baktığı gibi bakar.

<sup>704</sup> Söz konusu sahnede Hakkı Celis ve Seniha aynada kendilerine değil, gizlice birbirlerine bakarlar. Bununla birlikte Hakkı Celis'in aynayı kullanış şekli, romandaki diğer erkeklerle bariz bir tezat oluşturduğu için erkek karakterlerin kişiliklerini belirginleştiren bir unsur olarak sahneyi burada değerlendirmek daha uygun görülmüştür.

<sup>705</sup> Zeynep Uysal'a göre "bireysel dönüşümlerini tamamlayamamış, bireyselleşememiş karakterlerden" olan "Hakkı Celis, geçmişin sağlam ve içine kapalı cennet-mekânın koruyuculuğundan ve sarsılmazlığından ancak Seniha'dan aşkına karşılık bulamadığında çıkar ve kendisine yeni bir ideal, yeni bir mekân arar. Kendi yalnızlığına, dehşet-mekânına, locus terribilis'ine çekilir, orada acısını çeker, ve sonra ancak yeni, başka bir mekân yaratma özlemini, ya da uzaklarda birilerinin kaybedilen mekânları geri kazanma özlemini kendi özlemine dönüştürerek yola koyulur." (Zeynep Uysal, "Sükûnetsiz Meskenler, Huzursuz Mekânlar: Kiralık Konak ve Sodom ve Gomore'de Mekânsızlaşma", *Journal of Turkish Studies*, C. 28, S. II (2004), s. 267)

Alıntıyla ilgili önemli noktalardan biri, görünmeyen kısımları görebilmek için aynadan faydalanılmasıdır. Seniha'nın sırtı Hakkı Celis'e, yüzü ise aynaya dönüktür. Hakkı Celis, ayna olmadan Seniha'nın sadece sırtını görebilmektedir. Bununla birlikte Seniha'nın pozisyonu ve aynayla yaptığı açı itibarıyla Hakkı Celis, Seniha'nın ön tarafını da gayet açık bir şekilde seçebilmektedir. Böylece Seniha, vücudunun her bölgesini delikanlıya sunmuş olur. Seniha bu şekilde “*arzu nesnesi hâline gelip erkeği (acınacak) bir nesneye dönüştürebilen bir özne olarak mevcudiyetini kazanır.*”<sup>706</sup> Seniha, Hakkı Celis dışında diğer erkeklere de roman boyunca benzer bir tavır sergiler; bu onun kendisini bir varlık olarak ortaya koyma biçimidir. Bu nedenle romanda Seniha aynaya bakarken görülmez; o aynayı, kendisine bakanları görmek için kullanır. Bu bakış, kişiye doğrudan bakmadığı için iletişimi, dolayısıyla kendisine ulaşmak isteyeniyi engelleyen bir bakıştır.

## 2. Ankara (1934)

Yakup Kadri, *Ankara* romanında, başkent Ankara'yı merkez alarak Cumhuriyet'in ilk yıllarını Selma Hanım'ın hayatından hareketle anlatır. Selma Hanım'ın yaptığı üç evlilik, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarındaki üç evreye tekabül eder. Bu sırada tanıştığı insanlar da Cumhuriyet'in kuruluşundaki insan tiplerini verir. Bu tiplerden bir grubu, millî mücadelede savaşmasına rağmen kendi çıkarlarını memleketin çıkarlarının önüne koyanlar, millî değerlerden uzaklaşıp Avrupaî bir yaşama özenenler oluşturur. Bu grubu temsil edenlerden biri Murat Bey'dir. Mebus olan Murat Bey, millî mücadele yıllarında Ankara'nın Etlik ilçesinde bir bağ evinde ailesiyle birlikte mütevazı bir hayat yaşarken mücadelenin kazanılmasından sonra mebusluğu bırakıp ticarete atılır, ülkenin sayılı zenginlerinin arasına girer. Modern olmayı Avrupaî olmakla aynı gören, Avrupaî giyim-kuşam konusunda birbirleriyle yarışan cenaha dâhil olur. Böylece yaşam tarzı epeyce değişir. Aşağıda yeni evinin banyosu tarif edilmektedir:

*Lakin, Murat Beyin banyosu bütün dillerde destandı. Yatak odasının yanbaşında bir büyük salon genişliğinde olan bu banyo yerden tavanına kadar mavi çinilerle kaplı idi. Teknesi, aynı renge çalar somaki mermerdendi. Aynı mermerden lavabonun bizote aynaları öyle bir teknikle yapılmıştı ki, banyonun neresine gitseniz, hep kendinizi onun içinde seyretmeniz mümkündü. Murat Bey, her sabah bu aynaların içinde, göbeğinin kaç santimetre indiğini gözleriyle*

<sup>706</sup> La Belle, *Herself Beheld*, s. 55.

*ölçebiliyordu. Berlin'den getirttiği türlü türlü friksiyon ve masaj âletlerinin ve daha bir sürü hidroterapik icatların birini bırakıp birini alıyor, bu suretle, çok defa öğlelere kadar banyoda kapanıp kaldığı oluyordu. (s. 109)*

Murat Bey'in yeni evinin banyosu, -alışılmışın dışında- bir salon kadar geniştir ve özenle döşenmiştir.<sup>707</sup> Bu özenin önemli bir parçası ise aynalardır. Aynalar, banyodaki kişinin banyonun her yanından kendisini görebileceği şekilde yapılmıştır. Bu durum ev sahibinin kendisini görme ve inceleme arzusundan kaynaklanır. Nitekim anlatıcı da bu bilginin hemen peşinden Murat Bey'in her sabah kendisini bu aynalarda uzun uzun incelediğini belirtir. Daha zayıf ve sağlıklı bir görünüme kavuşmaya çalışan Murat Bey, belli ki toplum içindeki statüsünü bedeni üzerinden de pekiştirmek ister. Bunun için yurt dışından getirdiği özel ürünlerle çoğu sabah banyoya kapanarak kendisine vakit ayırır. Murat Bey'in önceki hayatıyla/eviyle yeni hayatı/evi arasındaki tezadın vurgulanması, ayrıca Murat Bey'in dillere destan bir banyo yaptırıp her açıdan kendisini seyredebildiği bu banyoda çokça vakit geçirmesi, onun yaptıklarından ve sahip olduklarından dolayı duyduğu gururun göstergesidir. Aynaların oymalı ve kenarları süslü oluğu da bununla ilişkilidir. Bu aynalar, yalnızca karşısındakileri yansıtma işlevi taşımaz, sahibinin estetik açıdan zevkini ve ekonomik gücünü de eve gelen ziyaretçilere yansıtır, hatta ev sahibinin bizzat kendisine de sürekli hatırlatır. Romanın ilk kısmında çizilen portresinin aksine Murat Bey artık moda ve gösterişe düşkün, buna bağlı olarak daha mağrur bir adam imajı çizer.

## H. REŞAT NURİ GÜNTEKİN

### 1. *Çalıkuşu* (1922)

Bir anı defteri olarak kurgulanan *Çalıkuşu*, baştan sona Feride'yi merkeze alır. Romanda yalnızca bir sahnede aynaya bakan erkeğe rastlanır. Feride'nin çalıştığı okulun müdürü, önemli addettiği bir misafirini beklerken kendisine çeki düzen vermek için aynayı kullanır. Avrupa'dan gelen yabancı bir gazeteci nedeniyle gazeteye çıkma

---

<sup>707</sup> Murat Bey'in evi, dönemin mimarî anlayışını ve zevkini yansıtan bir örnek olarak romanda yer alır. Koray Üstün, *Ankara* romanında işlenen mimarî değişimi, "*Modernleşmenin hız kazanmasıyla birlikte şehrin de evlerin de çehresi değişir.*" diyerek açıklar (Koray Üstün, "Kentin Değişimi Bağlamında Ankara'yı İşleyen Üç Roman: *Ankara, Ölmeye Yatmak ve Her Temas İz Bırakır*", *Kültürel Mirasın İzinde: Ankara*, ed. Gonca Gökalp Alpaslan, Pelin şahin Tekinalp, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 2016, s. 469.)

ihtimali olduğunu düşünen müdür, odasını ve kendisini büyük bir özenle hazırlar. Bu esnada küçük bir el aynasında sık sık kendisine bakarak kravatını düzelttiği vurgulanır. Müdürün bu hareketi, telaşın ve kendisinden emin olmadığına göstergesidir. Anlatıcı-karakter Feride'nin aynaya bakıp süslenen kadınlarla ilgili olumsuz düşünceleri göz önüne alınacak olursa Feride'nin müdürün bu hareketini eleştirdiği ortadadır. Müdür, aynaya sık sık bakarak misafirine karşı kendisine uygun bir maske hazırlamakta, şık bir görünüşle karşısına çıkıp onu aldatmayı, böylece gazetede yazı dizisinde kendisinden güzel bahsettirmeyi planlamaktadır. Burada dikkat çekilmesi gereken bir husus, yazarın genel olarak “[t]anııtış ve gösterişinde bir tatlılık” olmasıdır; Reşat Nuri, “[g]erçekleri olduğu gibi gösterir ama, amacı yalnız bir taşlama, yermedir, bir göstermeyle eğitmedir.”<sup>708</sup> Burada da müdür, hâl ve hareketleriyle okura sadece gösterilir, anlatıcı kendi görüşlerini doğrudan okura bildirmez, sadece hissettirir.

## 2. Gizli El (1924)

Reşat Nuri Güntekin'in romanı *Gizli El*,<sup>709</sup> Gemlik'te maliye memuru olan Şeref'in kendisini hiç beklemediği olayların içinde bulmasını konu edinir. Şeref, bölgenin nüfuzlu kimselerinden Aziz Paşa'nın oğlu Adnan'a ve kızı Seniha'ya özel ders vermeye başlar, bu esnada Seniha'ya âşık olur. Âşık olduğunu gördüğü bir rüya üzerine anlayan Şeref, Aziz Paşa'nın evinde yalnızca bir çalışan olduğu için evin kızıyla evlenemeyeceğine inanır. Aynaya bakmanın “kendini bilmek” demek olduğunu düşünen Şeref, kendisini evin kızına âşık olup hayaller kuran uşaklarla kıyaslar: “*Benim gibi yarım pabuçlu bir dilenci ile onun arasında nasıl bir münasebet akla gelebilir? Hanımlarını sevmekten kendilerini alamıyan uşaklar herhalde çok olacaktır. Bunların arasında ıstırap çekenler, buhrana düşenler, hallerini bilmeyen, evin zengin aynaları içinde kendi zelil kılıklarını görüp utanmıyacak kadar iptidaî ve basit olanlardır... Onlardan farklı tarafım gururumdur.*” (s. 36) Ayna, bakan kişiye kendi şartları üzerinde düşünmesini sağlar, kendi konumunu hatırlatır; ancak bu durum herkes için geçerli olmaz. Birine gönül verip vermemek insanın elinde değildir, ama aşkın bir birlikteliğe

<sup>708</sup> İbrahim Zeki Burdurlu, *Romanlarıyla Reşat Nuri Güntekin*, 1. b., İzmir: İzmir Eğitim Enstitüsü Uyanış Dergisi Yayınları, 1971, s. 44.

<sup>709</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Gizli El*, 2. b., İstanbul: Çağlayan Yayınevi, 1954. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.) Tezde incelenen ayna sahneleri romanın birinci baskısında olmadığı için 1954'te yapılan ikinci baskısı esas alınmıştır.

dönüşmesi sevgiden başka ölçütlere ve koşullara da bağlıdır. Şeref, insanın aynaya bunun için bakması gerektiğini söyler. Bilhassa çalıştıkları evin aynalarıyla çalışanları arasındaki tezadın fark edilmemesinin mümkün olmadığını söyleyerek aynaların çerçeveleriyle ona bakan kişilerin giyim-kuşamları arasında kıyaslama yapar. Evin uşağının kıyafeti, evdeki aynaların çerçevesi kadar değerli değildir. Uşağın bu aynalara bakıp haddini bilmesi gerekir. Şeref, bu sahnede doğrudan aynaya bakmasa da -aynaya bakmış gibi ya da aynaya baktığı anları düşünerek- ait olduğu sınıfın bilincinde olup haddini aşmaması gerektiğini kendisine hatırlatır. Bu sebeple aşkını itiraf edemediği gibi, evden uzaklaşmayı uygun bulur. Şeref, romanın ilerleyen kısımlarında Seniha'yla evlenir; ancak *“karısıyla arasındaki sosyal sınıf farkını bir gurur sorunu hâline getiren romantik Şeref, kişiliğini tehdit eden bu ‘mesafe’yi kapatmak uğruna, aşkını ve evlilik bağlarını tehlikeye atmakla kalmaz; yükselme hırsını, yaşamasının temeli haline getirir. Rüşvet ve vurgunla yükselen savaş zenginlerinin kervanına katılır.”*<sup>710</sup> M. Fatih Kanter de ihtiras ve aşâğılık kompleksinin, buna bağlı olarak narsisizmin Şeref’in eylemlerinde belirleyici olduğuna dikkati çeker. Kanter’e göre, *“Paşa’nın damadı olmasının kendisi için yeterli bir statü sağlamayacağını düşünmesi ve evlendikten sonra eşi Seniha’ya değersizleştirme çabası da bunun bir göstergesi niteliğindedir.”*<sup>711</sup> Şeref, aynaya bakarken görülmez, ancak gururlu biri olduğunu vurgulayan Şeref’in aynaya baktığında ne düşündüğü yukarıda alıntılanan sahne dikkate alındığında bellidir. Bu bağlamda bu sahne, Şeref’in karakterine bağlı olarak gelişecek olaylara dair bir çeşit prolepsis işlevi görür.

### **3. Dudaktan Kalbe (1923)**

*Dudaktan Kalbe*, aşka inanmayan bir erkeğin âşık olup kendisini ve sevdiği kadını mutsuzluğa sürüklemesini anlatır. Ana karakter Hüseyin Kenan, yükselmek için fırsat olarak gördüğü Prenses Cavidan’la evlenir, ancak mutlu olamaz. Çok içmiş bir hâlde eve döndüğü bir gün karısı onu iğneleyici ve aşâğılayıcı sözlerle karşılar.

---

<sup>710</sup> Taylan Altuğ, *Bir Ruh Kimliği: Reşat Nuri Güntekin*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2005, s. 8.

<sup>711</sup> M. Fatih Kanter, *Bir Kültür Romancısı: Reşat Nuri Güntekin*, 1. b., İstanbul: Kesit Yayınları, 2019, s. 87.

Karısının sözleri altında kendisini ezilmiş hissederken aynada kendisini görmesiyle ruhsal durumu bir anda değişir:

*Cavidan beni baştan aşağı süzüyordu, acı bir istihza ile:*

— *Rikkat-i kalbiniz ve insanî hisleriniz için sizi tebrik ederim, dedi. “Cavidan bir zamandan beri bana siz diye hemen hemen resmî bir surette hitap ediyor” fakat arzu ederdim ki bu âtîfet ve keremden daha evvel kendi şahsınız müstefid olsun... Hâlinize bakınız Kenan Bey... Zannederim ki siz bu kıyafetinizle o biçareden daha acınacak bir haldesiniz... Köpeği lütfen Dilnüvaz Kalfa’ya bırakınız... Kendiniz doğru odanıza çıkarınız... Şimdi söylerim, size çamaşır getirirler...*

*Zevcemın ezici nazarları önünde mahcup ve mağlûp bir tavır ile yukarı çıkıyordum. Bir aynada kendi hayalim gözüme ilişti. O ne sefil kıyafet, ne zelilâne vaziyetti. Kendimden utanmam, başımı daha ziyade önüme eğmem lâzım geliyordu. Fakat bu mağlûp ve düşkün halim bana bilâkis garip bir hiddet ve cüret verdi. Biraz evvel sönen sarhoşluğum yeniden başımı döndürüyor, gözlerimi karartıyordu. (ss. 359-60)*

Hüseyin Kenan, karlı bir akşam sarhoş vaziyette, sokakta bulduğu bir köpek yavrusuyla birlikte eve döner. Dilnüvaz Kalfa ona misafirlerin gelmiş olduğunu söylemesine rağmen önemsemez ve mutfığa yönelir, ancak Cavidan onu yoldan çevirerek yatak odasına gidip hazırlanmasını adeta emreder. Hüseyin Kenan, karısına hak verir hâlde “mahcup ve mağlup”tur, karısının dediklerini derhâl uygulamaya başlayarak yatak odasına doğru yol alır. Bu sırada aynada kendisini görür. Gerçekten de zelil bir durumda olduğunu düşünür, fakat bu, onda daha da mahcup olmak yerine tam tersi bir etkiye yol açar ve hiddetlenir. Kendisine mi, karısına mı yoksa başka bir şeye mi kızdığı belli değildir. Tam o esnada misafirlere birinin sesini tanıyarak hiddeti şiddetlenir ve bir anda salona gitme kararı alır. Bu noktada ayna, Hüseyin Kenan’ın zihnindeki akışın yön değiştirmesini sağlamasıyla dikkati çeker. Hüseyin Kenan sefil bir hâlde olduğunu kabul eder, ama bu hâli romanın başlarındaki herkesin hayran olduğu Hüseyin Kenan imgesiyle örtüşmemektedir. Ne olmuştur da bu hâl düşmüştür? Bunda kimlerin payı vardır? Hüseyin Kenan’ın aynaya baktığında zihninden neler geçtiği aktarılmaz; ancak hareketlerindeki ani değişim, kendisini ve yaşadıklarını şimşek hızıyla zihninden geçirip değerlendirdiğini, istemediği bir hayatı ona yaşatmak isteyenlere karşı isyan etme arzusu duyduğunu gösterir.

Hüseyin Kenan, aynada tanıdık olmayan bir “ben” ile karşılaşır, daha doğrusu çocukluğunda sahip olduğu, ancak çoktan geride bıraktığına inandığı “mağlup ve acınılası” kimliğiyle yeniden karşı karşıya gelir. Birol Emil, Hüseyin Kenan’ın



çocukluğunda ve gençliğinde sahip olduğu statü ile şu anki arasındaki uçuruma işaret ederek onun bedbahtlığının bu iki uç arasında bocalamasından ileri geldiği söyler:

*Romanın birinci şahıs dairesinde merkezî bir yer işgal eden Kenan, çocukluğundan ölümüne kadar çeşitli sosyal tabakalara mensup şahısların meydana getirdiği sekiz çevre içinde görülür. Bu çevrelerin ortak özellikleri, çevre insanlarının tek tek davranış ve rolleri onun hayatında, şahsiyetinde ve kaderinde muayyen nispette tesirleri hâizdir. Bilhassa alt tabaka ile yüksek tabaka çevreleri, Kenan üzerinde kaderini tayin edici bir rol oynamıştır. Kenan çıktığı alt tabaka ile bir bir ara eriştiği yüksek tabaka arasında ömrü boyunca bocalamış, tam mânâsıyla ne birinden ne ötekenden olabilmıştır. İlk çocukluk ve gençlik yıllarını birinci tabakanın bütün bir maddi ve manevi mahrumiyet olan şartları içinde geçirdikten sonra birdenbire kavuştuğu şöhretle prens damatlığı derecesinde aristokrat bir yüksek tabaka adamı olmuş, fakat daima yarı yolda kalmanın dramını yaşamıştır.<sup>712</sup>*

Hüseyin Kenan yurt dışından döndüğünde bambaşka biri olduğuna inanır, çocukken kendisini “*hayatın mağlubu*” olarak kabul etmesine rağmen memleketine tanınmış bir müzisyen olarak dönmesinin etkisiyle içinde yenilmez bir güç hisseder. Hareketleri ve tavırları tamamen değişir. Çekingen biri olmaktan çıkar; hafif şımarık ve arsız birine dönüşür. Birçok kadınla aynı anda birlikte olur, hiçbirine karşı duygusal bir yakınlık hissetmez; üstelik bunu “aşkın dudaklarda kalması, kalbe inmemesi gerektiği” düşüncesiyle savunur. Eylemlerinin belirleyeni duyguları değil, mantığı olur. Prenses Cavidan’la evliliğinin nedeni kendisini daha güçlü ve yıkılmaz kılacağı düşüncesidir. Bu evlilik onun için bir çeşit başarıdır, çocukluğunda kendisinde travmatik bir etki bırakan ekonomik ve sosyal statüsünden sonsuza dek kurtulmanın garantisidir. Ne var ki işler istediği gibi gitmez; çünkü Hüseyin Kenan, “[b]u hayat dramının sahnesinde, kendi sosyal sınıfında kalamayacak kadar muhteris, yüksek sınıfın şartlarına intibak edemeyecek kadar da iradesiz[dir].”<sup>713</sup> Ayrıca “Kenan, aslında bir ‘hayal hastası’dır. Hemen her zaman uzak yerlerin dâüsilasını, elde edilmesine imkân olmayan saadetlerin hasretini çeken bir müzisyendir.”<sup>714</sup> Bu nedenle, Hüseyin Kenan mutsuzluğa en baştan mahkûmdur. Her ne kadar bambaşka biri olduğuna ve kaderini tersine çevirdiğine inansa da aynadaki görüntüsünde hiçbir şeyin aslında değişmediğini acı içinde fark eder. Hâlâ sefil bir hâldedir. Hatta belki kendisini eskisinden daha kötü hissetmektedir. Bu yüzden dışarıdan nasıl görüldüğünü başta yadırgasa da bu, ona

<sup>712</sup> Birol Emil, *Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Şahıslar Dünyası I (Harabelerin Çiçeği’nden Gökyüzü’ne)*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1984, s. 179.

<sup>713</sup> Emil, *Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Şahıslar Dünyası I*, s. 179.

<sup>714</sup> Bâki Asiltürk, *Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Hastalık*, İstanbul: İkaros Yayınları, 2009, s. 259.

cesaret verir; çünkü görünüşüyle duyguları arasındaki uyumu fark eder. Sanatçı inceliği kaybolmuş, vahşi birine dönüşmüştür. İç ve dış yavaş yavaş birbirini etkilemeye, hatta belirlemeye başlamıştır. Kendisindeki değişimin farkında olsa da ayna, bu değişimi ona somut olarak gösterir ve bunun üzerinde düşünmesini sağlar. Mademki artık zarif görünüşünü yitirmiştir, o hâlde bu görünüşe uygun, kaba ve saygısız hareketlerde bulunmakta bir sakınca görmez, zira içinden gelen budur. Bu, aynı zamanda psikolojik açıdan çökmekte olduğunun farkında olan Hüseyin Kenan'ın felakete sürüklenme arzusundan da kaynaklanır. O, kendisine çeki düzen vermek değil, daha da çökmek istemektedir. Nitekim bundan sonra hayatı iyi seyretmez, sonunda annesinin mezarı başında çocukken annesine söylediği “*hayatın mağlubu*” olduğuna dair sözlerini hatırlar ve nihayetinde intihar eder.

#### 4. *Yeşil Gece* (1928)

Reşat Nuri'nin 1928 yılında yayımladığı romanı *Yeşil Gece*,<sup>715</sup> idealist genç bir öğretmenin Anadolu'nun bir köyünde yobazlığa karşı modern eğitim sistemiyle savaştığını konu edinir. Ali Şahin, öğretmenlik okulundan mezun olduktan sonra Sarıova'da Emir Dede İlkokulu'na başöğretmen olarak atanır. Dinin yozlaştırılarak sömürüldüğü bu yerde çeşitli zorluklarla karşılaşır. Örnek olarak, kadın ve erkeğin aynı ortamda bulunması hoş karşılanmaz. Bu yüzden Şahin Efendi, kendisini görmeye gelen bir kadına karşı son derece mesafeli, hatta bir noktadan sonra kaba davranmak zorunda kalır. Bölge halkı onu zaten yadırgamakta ve açığını kollamaktadır. Kadının ziyaretlerinden duyduğu rahatsızlığı önce yakın arkadaşı Mühendis Deli Necip'e bildirir. Mühendis, kadının Şahin Efendi'ye olan ilgisini aşkla açıklar. Bununla birlikte Şahin Efendi'nin esasında çirkin olduğunu, onun yüzündeki ayrıntılara dikkat çekerek gündeme getirir. Eğer kadın ona tutulmuşsa bu, onun yakışıklılığı sayesinde değil, zekâsı sayesinde. Deli Necip bu konuda uzun uzun konuşurken Şahin Efendi onu gülerek ve alay ederek dinler. Oysa gece yalnız kaldığında aynaya bakma gereği duyar: *Mühendis uzun müddet bu tarz üzere söylendi. Şahin Efendi onu dinlerken tabii sinsi sinsi gülüyor, alay ediyordu. Mamafih Emir Dede başmuallimi o gece yatmadan evvel*

---

<sup>715</sup> Reşat Nuri [Güntekin], *Yeşil Gece*, 1. b., İstanbul: Sühulet Kütüphanesi, 1928. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

*Rasim'in masa üstünde duran aynasını aldı, yüzüne baktı.*” (s. 183) Şahin Efendi, arkadaşının dediklerine önem vermiyormuş gibi görünse de belli ki onu ciddiye almıştır. Onun yüzüyle ilgili söylediklerinin doğru olup olmadığını görmek; yüzünü bu kez arkadaşının gözleriyle, daha doğrusu arkadaşının anlattığı şekliyle, kadınların gözlerinden seyretmek ister.<sup>716</sup> Şahin Efendi'nin aynaya baktığında ne düşündüğü konusunda okura bilgi verilmese de o an kendisini diğer insanların gözünden değerlendirdiği tahmin edilebilir. O ana kadar aynada gördüğünden başka bir yüzle karşılaşmış olmalıdır. Zira yüzündeki uzuvlar ve ayrıntılar ona daha önce gördüklerinden çok farklı görünürler. Diğer insanların onu nasıl gördüklerini düşünür. Bilhassa kadınların düşüncelerini merak ediyor olmalıdır. Şahin Efendi'nin kadınlarla münasebeti son derece kısıtlıdır. Buna bağlı olarak Şahin Efendi'nin kadınları tanımadığı romanda sıklıkla vurgulanır. Kadınlarla olan ilişkisi, Şahin Efendi'den değil, toplumsal değerlerden kaynaklanır. Keza onu ziyarete gelen kimliği belli olmayan kadınla görüşmekten içten içe zevk duyar, ancak çevreden gelecek tepkilerden çekinir.

## **5. Acımak (1928)**

1928 yılında yayımlanan *Acımak*,<sup>717</sup> iyi bir öğretmen olan Zehra'nın acıma duygusundan yoksun oluşunu anlatırken bu duygunun insan olmanın temel şartı olduğu tezini savunur. Babasına beslediği nefretten dolayı acıma duygusunu tanımamış olan Zehra, babasının ölümünden sonra ondan kalan günlüğü okur. Babası Mürşit Efendi'nin aslında onu ne kadar sevdiğini, onunla ilgilenmek istediği hâlde annesi ve anneannesinin bunu engellediğini, babasının dürüst, ahlâklı ve çalışkan bir kişiliğe sahip olmasına rağmen sefil bir duruma düştüğünü bu günlük sayesinde öğrendiğinde babasına acır. Babasının yaşadıkları onun kalbini, duygularını harekete geçirir. Mürşit Efendi, karısının ve kayınvalidesinin taleplerini yerine getirmek için elinden geleni esirgememiş, hırsızlık yapmış, toplumsal saygınlığını yitirmiş, yine de ailesine

---

<sup>716</sup> Kişinin kendisine söylenilene aynaya bakmadan tam anlamıyla inanmaması, Kemal Tahir'in *Damağası*'nda şöyle geçer: “*Bir gün dediler ki: ‘Sana ne oldu Osman ağa, gün gündün kurumaktasın?’ Bir de aynaya bakayım ki ne göreyim, biz başlamışız zayıflamaya... Bizden et gider olmuş... Seksen okkalık babayığit, onbeş güne kalmadan yarıya inmişiz!*” (Kemal Tahir, *Damağası*, 1. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1977, s. 342.)

<sup>717</sup> Reşat Nuri [Güntekin], *Acımak*, 1. b., İstanbul: Semih Lütfü Sühulet Kütüphanesi, 1928. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

yanamamıştır. Büyük kızının ölümünü engelleyememiş, küçük kızını olsun korumak adına onun evle bağına tamamen koparak daima uzaktan takip etmiştir. Aşağıdaki kısımda evden ayrılan Mürşit Efendi'nin acınası durumu yer alır:

*Kıyafetim pek fena, pek süflidir. Onun için sokaklarda kadın-erkek birçok kimseler dönüp dönüp bana bakarlar. Kimi güler, kimi tiksinererek yüzünü buruşturur. Hatta bazen dükkân camekânlarındaki aynaların önünde durarak kendim de kendimi hayretle seyredirim. Yamalı, çamurlu elbiseler üstündeki bu baş cidden ibretle görülecek şeydir: Uzun, karışık, kirli bir saç ve sakal kümesi arasında yer yer morarmış damarlar, kan pıhtılarına benzeyen şişlerle dolu bir ayyaş çehresi... Hem feci, hem gülünç... (s. 149)*

Mürşit Efendi, vaktiyle sevilen ve sayılan bir adamken karısı ve kayınvalidesinin isteklerine boyun eğdikçe ekonomik ve ahlâkî açıdan çökmüş, zelil bir seviyeye düşmüştür.<sup>718</sup> Artık evi olmadığı için kendisini bütünüyle görebileceği bir boy aynası da yoktur. Kendisine bakabilmek için dükkânların camekânlarındaki aynaları kullanır. Mürşit Efendi'nin aynaya bakma ihtiyacı duyması önemlidir, çünkü içine düştüğü pozisyona alışabilmiş değildir. İnsanların bakışlarından rahatsızlık duyar, onların gördükleri kişiyi o da en az onlar kadar yadırgar. Aynada kendisini "hayretle" seyretmesinin nedeni budur.

## 6. Gökyüzü (1935)

Reşat Nuri Güntekin'in 1935 yılında yayımladığı romanı *Gökyüzü*, hiç evlenip yuva kurmamış anlatıcı-ana karakterin yıllar sonra yeğeni Sevim'i evlat edinmesini, bir ruh çağırma seansı sırasında hastalanıp çok uzun süre kendine gelemeyen Sevim'i akrabaların batıl inançlara dayanan çözüm yöntemleriyle iyileştirmeyi kabul etmesini anlatır. Sevim tıbbî yollarla değil, tütsüyle iyileşince ateist olan ve batıl inançlara inanmayan anlatıcı-karakterin kafası karışır. Sevim'in hastalık süreci anlatı-karakteri çok yıpratmıştır. Aynaya bakınca ne kadar çökmüş olduğunu görür:

*Sevim'in hastalığı zamanında aylarca alıcı gözile aynaya bakmamıştım. Şimdi sinema perdesi karşısına oturur gibi gardrobun aynası karşısına sandalye atıp oturuyorum, dakikalarca yüzümü seyrediyordum. Saçımındaki aklar çoğalmıştı. Fakat aradaki fark sade bundan ibaret değildi. Eskiden bunlar daha yumuşaktı; telleri daha inceydi gibi geliyor bana. Şimdi,*

<sup>718</sup> İnci Enginün, Mürşit'in adındaki isim sembolizasyonuna dikkati çeker: "O davranışlarıyla bir yol gösterici değil, fakat macerasıyla ibret alınacak bir mürşittir. Hatıra defteri bu hizmeti yerine getirmiştir." (İnci Enginün, "'Acımak' Romanı ve Sosyal Tenkit", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* 1, 7. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012, s. 243.)

adına misine mi derler, ne derler, balık oltası yapmak için kullanılan bir nevi at kulları vardır ya... saçlarım onlar gibi dikleşmiş görünüyordu.

Bunlar, üstelik seyrelmişti de. Aralarından dikkatle bakılacak olursa başımın eti farkediliyordu; yer yer sivilceler, sıyrıklar, belli belirsiz beyaz kabuklarla dolu, yeni doğmuş kedi yavrularının karnı gibi kızılı, mide bulandırıcı bir et...

Bıyık ve kaşlarımdaki aklar, saçlarımdakinden daha azdı. Fakat bunlar görünmeleri en lâzım olanlarmış gibi âdeta ötekileri örterek ön safa çıkıyorlar, üstelik te kendi başlarına ayrı ayrı istikametlere doğru tel tel uzuyorlardı.

Gözlerim küçülmüş ve hafifçe tekerlekleşmiş görünüyordu. Sağ gözkapacağımın sol gözkapığımdan daha düşük olduğunu ve bozuk bir stor gibi biraz güçlkle inip kalktığını fark ettim. Çok gariptir, fakat öteden beri bu böyledir de ben mi dikkat etmedim? Yoksa bu da yeni yılın hediyelerinden midir? Bunu söylemeye muktedir değilim.

Gözlerimin akında kırmızı damarlar, toplu iğne başı büyüklüğünde sarı lekeler belirmişti. Dikkat edilirse alt göz kapaklarımın su toplamış ölü deriler gibi hafifçe sarktığı görülüyordu. Daha aşağıya, yanakların başladığı yere görünmez bir kalem hafif bir kurşun tozu estompu geçirerek benimle eğlenmiş gibiydi.

Birçok akranlarım senelerden beri bana “seni kıskanıyoruz. Bu ne güzel cilt. Hiç ihtiyarlıyacağa benzemiyorsun” derler.

Bu, bir dereceye kadar doğruydü. Yüzümde çok az buruşuk ve çizgi vardı. Derim renkli ve gergindi. Adımın haksız yere çapkına çıkmasının bir sebebi de galiba cildimin bu mevsimsiz tazeliğidir. Fakat yakın zamanlara kadar bir imtiyaz, tabiatın bir iltiması gibi kalmış olan bu tazelik şimdi şiddetle aleyhime dönmeye başlamıştı.

Ben yaratılıştta bütün ihtiyarlarda olduğu gibi derim, yanık yahud yaralı etlerin sonradan bağladığı deriye benzer marazî bir incelik ve şeffaflık alıyor, âdeta turuncu renkte bir sulu kanın şurada hızlı hızlı aktığı, burada kümelenip kaldığı, daha aşağıda ince ince damarlara takılıp pıhtılaştığı, morardığı görülüyordu.

Tabiatta hiçbir şeyin sonbaharı insanınki kadar zengin ve parlak olmuyor. Sonbahar meraklısı şairler bilmem neden onu kuytu ormanlar, ıssız dereler na’şi evrak ile dolu lâflarda aramağa giderler de insanların yüzünde seyretmeği akletmezler.

Güzel yerlerimden biri de burnumdu. Eskiden “ihtiyarlık saçlarımı, gözlerimi filân bozabilir; fakat galiba bu buruna o da bir şey yapamıyacak” diye düşünürdüm. İhtiyarlık ne mucizelere kadir değildir?

Aynaya baktığım zaman burnumun gene o burun olduğunu görüyordum. Tabii şekil değiştirmesi için bir sebep te yok. Fakat yüzümün renge onun rengi arasında bir ayrılık belirmişti. Aynada ısrarla bakılacak olursa bu burun hemen hemen takma bir burun gibi gözüküyordu. Sonra yanaklarımdaki hafif çöküntü, onu bir parça irileştirmişti. Doğrusu aranırsa suç burunda değil çöken yanaklardaydı. Fakat bu onu mazur gösterecek bir sebep olabilir mi?

Nihayet ciltteki morlu, kırmızılı, incecik incecik damarlar azçok burnun üzerine de yürümeğe başlamıştı. Ancak bunların hepsinin fenası burun deliklerimin enfiye çekenlerde olduğu gibi hafifçe kızarıp kabarmağa, kanatların aşağı aşağı düşmeğe başlaması idi.

Gerçi bütün bunlar aylardan beri devam eden üzüntülerin, yorgunlukların, uykusuzlukların meydana getirdiği arızalardı. Sıkı bir istirahat, ustalıklı bir makyaj bu arızaları defedebilirdi. Fakat kaç ay, kaç sene için?

Sevim’in çok ağırlaştığı bir gece şaşkınlıktan doktor Hasana: “Acaba bunun hiçbir çaresi bulunamaz mı?” diye saçma bir sual sormuştum. Hasan da

ümitsizdi. Fakat bunu açıkça söylemeğe dili varmadığı için: “Tıb mutlaka ölümle bitmeğe mahkûm bir tek hastalık tanır: İhtiyarlık...” diye cevap vermişti. Arkadaşımın fena bir dakikada lâkırdı olsun diye söylediği bu söz, bana şimdi derin bir hikmet gibi görünüyordu.

Evet, ne yapsam, ne kadar uğraşsam boş... Hasan'ın dediği hastalığı artık hiçbir şey durduramayacaktı.

Aynada kendime bakmağa devam ederek beş sene, on sene sonraya ait tahminler yapmağa, o zamanki halimi görmeğe çalışıyorum.

Boy kısalacak, omuzlar çıkacak, uzamış gibi görünen kollarım yürürken ileriye doğru sallanacak. Gerdanım hindi kursağı gibi sarkacak. Yüzümdeki kıllardan her biri kendine göre bir ayrı yük haline gelerek derileri aşağı aşağı çekecek...

Burun gevşiyecek, çardağından kurtulmuş bir asma dalı gibi halsiz halsiz sallanacak. (ss. 247-251)

Bu uzun bölüm, bir erkeğin yaşlılık krizini göstermesi nedeniyle son derece önemlidir. Susan Sontag, yaşlanmanın kadın için de erkek için de esasında krize yol açtığını, ancak kadınlar ve erkekler üzerindeki toplumsal baskının farklı olması nedeniyle kadınların ve erkeklerin bu süreci aynı şekilde yaşamadıklarını ve atlatmadıklarını söyler. Kadınların aksine erkekler, genelde kendilerini güvende hissetmediklerinde, yaptıkları ödüllendirilmediğinde ya da başarısız olduklarında krize daha yatkındır.<sup>719</sup> Gökyüzü romanında anlatıcı-karakter, gençliğinde siyasî, akademik ve meslekî bir başarı elde edememiş, aile kuramamış, evlatlık olarak benimsediği Sevim'i yeterince koruyamamış, hastalığından onu kurtarıp sağlığına kavuşmasına yardımcı olamamıştır.<sup>720</sup> Aynaya bakıp yaşlandığını gören karakter, her ne kadar başarısızlıklarından ve yetersizliklerinden söz etmese de gençliğiyle bugünkü hâlini sürekli kıyaslaması göz önüne alınırsa yaşlılık krizinin Sontag'ın belirttiği gibi bunlarla ilişkisi bulunmaktadır.

Anlatıcı-karakter, aynaya hiç bakmayan biri değildir, ancak Sevim'in hastalığı onu aynadan uzaklaştırmış, kendisine aylarca “alıcı gözüyle” bakmamıştır. Demek ki kendisiyle ilgilenen, kendisine özenen ve bunları yaparken kendisine dışarıdan bir gözle bakabilen biridir. Bunun için “sinema perdesi karşısına oturur” gibi ayna karşısına geçip yabancı bir nesneyi incelercesine kendisini uzun uzun tetkik eder. Bu incelemede vaktiyle -tamamlamamış olsa da- tıp eğitimi almasının ve pozitivist bakışı benimsemiş olmasının payı olmalıdır. Gençliğinde beğenilen uzuvlarına sırayla dikkat çekerek

<sup>719</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Susan Sontag, “The Double Standard of Aging”, *Saturday Review*, 1972, ss. 29-38.

<sup>720</sup> M. Fatih Kanter, ana karakterin temsili özelliklerine işaret eder: “Osmanlı'nın son dönem aydın profiline özelliklerini taşıyan başkışı, onların çektiği inançsızlık buhranını da yakından hisseder.” “Çok fazla konuda bilgi edinmek isteyen insanın herhangi bir konuda uzmanlaşamaması, başkışı tarafından kendine ve kendi çağının aydınına dönük bir eleştiri olarak aktarılır.” (Kanter, *Bir Kültür Romansı: Reşat Nuri Güntekin*, s. 334.)

neredeysi her birini ayrıntılarla ayrı ayrı anlatır. Önce saçlarındaki aklarla başlar. Saçların beyazlaması, sertleşmesi ve seyrelmesi yaşlanmanın habercisidir. Seyrelen saçlar nedeniyle ten görünmeye, böylece sivilceler ve sıyrıklar da görünür olmaya başlamıştır. Bunu tiksindirici bulur. Kaşlarından ve bıyıklarından da aynı nedenlerden dolayı rahatsızlık duyar.

Daha sonra gözlerine odaklanan anlatıcı-karakter, gözlerini tarif ederken bozukluğa ve hastalığa işaret eden kelimeler seçer. Bilhassa iki göz arasındaki uyum ve paralellik bozulmuştur. Ayrıca gözlerindeki “*sarı lekeler*” açıkça hastalık belirtisidir. Dahası, aşağı doğru sarkan “*su toplamış ölü deriler*” ölümün yaklaştığını haber verir. Doktor arkadaşının kesin olarak “*ölümle biten hastalık*” şeklinde tanımladığı “ihtiyarlık” bütün uzuvlarına sirayet etmiştir. Oysa o şimdiye dek akranlarının kışkandıklarını ifade eden övgülerini benimsemiş, daha uzun zaman yaşlanmayacağına, yaşlansa bile albenisinden bir şey kaybetmeyeceğine inanmıştır. Özellikle burnunun güzelliğini ne olursa olsun koruyacağını düşünmüştür; ama burnu da diğer uzuvları gibi yaşlılığa boyun eğmiştir. Hatta burnunun diğerleriyle olan uyumu, takma bir burunmuşçasına doğallığını yitirecek kadar bozulmuştur, ona ait değilmiş gibi durmaktadır. Cildi de tüm bu bozulmalara paralel olarak tazeliğini ve diriliğini koruyamamış, damarlar yüzeye çıkmıştır.

Anlatıcı-karakter bundan sonra sağlığına dikkat ederek, bir vakit istirahat ederek, biraz da makyaj yaparak tüm bunları tamamen defedemese de epey savuşturabileceğini bilir. Onun canını sıkan asıl mesele, o zamana dek kendisinden çok uzakta gördüğü ihtiyarlığı, buna bağlı olarak ölümü artık yakınında hissetmesidir. İhtiyarlık belirtilerini bir süre daha geçiştirebilse de zihninden yaşlılık ve ölüm fikrini uzaklaştıramaz. Bu durum onda çoktan saplantı hâline gelmiştir; çünkü kendisi tüm bu ayrıntıların aynada “*ısrarla*” bakıldığında görüldüğünü belirtir. Anlatıcı-karakter kendisini mercek altına aldığını, dakikalarca kendisini bir nesne gibi incelediğini söyler. Bununla da yetinmez, aynayı bir kehanet aracı olarak kullanıp gelecekteki hâlini de düşünür. Daha vahim bir duruma geleceğini hesaplayarak hayıflanır. Onu bu kadar saplantılı hâle getiren nedenlerden biri, yaşlılarının onun hiç ihtiyarlamayacağını bir övgü olarak söylemeleri ve kendisinin de bu sözlere içtenlikle inanmasıdır. Bu yüzden alıntıda görüldüğü gibi, kendisini hep eski hâliyle karşılaştırarak anlatır. Eski hâliyle şimdiki hâli arasındaki

tezat, durumun vahametini arttırmakta, üstelik yeni hâline beklediğinden çok daha hızlı ve fark etmeden geçtiği için onda kısmen şok etkisine yol açmaktadır. Tüm bunlarla birlikte, M. Fatih Kanter'in de tespit ettiği gibi, “[y]aşlılık sürecini birdenbire algılayan ve içinde bulunduğu zamana nasıl büyük bir süratle geldiğini fak eden başkişi, inandığı değerlere sığınamamanın çaresizliğini de ruhunda barındırır.”<sup>721</sup> Anlatıcı-karakterin yaşlılık krizinin, Sevim'in ruhsal açıdan iyice daraldığı bir döneme denk gelmesi tesadüf değildir. Aynada kendisini pozitivist bir yaklaşımla incelerken, vaktiyle güvendiği bedeninin -somut olan varlığının- çökmekte olduğunu acı içinde idrak eder.

### 7. Ateş Gecesi (1942)

1942 yılında basılan *Ateş Gecesi*, heyecanlı ve coşkulu bir gencin bir dönem yaşadığı yoğun aşk duygularını anlatır. Romanın anlatıcı-karakteri Kemal Murat, 17 yaşındayken ne olduğunu anlamadan Milas'a sürgün edilince yolda tanıştığı adamların yardımıyla Milas'ta Varvar Dudu'nun evine yerleşir. Yola aniden çıkarıldığı için yanında yedek kıyafeti yoktur. Varvar Dudu, ona kendi giysilerinden verir. Tamamen geçici bir çözüm olarak bu kıyafetleri giyen Kemal Murat, aynada kendisini görünce içinde bulunduğu durumun vahametinden bir an sıyrılıp eski neşeli haline döner. Hatta dolaptan başka kadın aksesuarları da alarak kadın kılığına girer ve dudunun yanına gider. Amacı sadece eğlenmektir:

*Entarinin göğüs kısmı ince ince kırmalar, yaka ve kol ağızları enli siyah fistolarla süslenmişti. Ah çocukluk: Kendimi biraz sonra aynada, dudunun uzun boylu görünmesine rağmen benim diz kapaklarıma çıkan bu fistolu kadın tuvaleti içinde görünce biraz evvelki ümitsizliğimi unuttum ve deli gibi gülmeğe başladım. Sonra şeytan dürttü; aynalı elbise dolabının üst gözündeki siyah tüllü ve siyah kuşlu siyah hasır şapkayı başıma oturttum. Nihayet, son numara olarak da o kıyafetle aşağıya, dudunun sokak üstündeki odasına misafir indim. Hiçbir sürpriz, ihtiyar kızı bu kadar eğlendiremezdi. Hele tuvaletimin tek aksak tarafı olan çamurlu erkek potinlerime bakarken gözlerinden yaşlar geliyordu.*  
(s. 23)

Kemal Murat'ın aynayı kullanması bu sahnede son derece basit bir amaç taşır: Nasıl görüldüğünü kontrol etmek. Kendisi veya içinde bulunduğu şartları düşünmek şöyle dursun, bunları düşünürken aynada kendisini kadın kıyafetiyle gördüğü zaman bu

<sup>721</sup> Kanter, *Bir Kültür Romancısı: Reşat Nuri Güntekin*, s. 335.



düşüncelerden sıyrılır. Dolayısıyla ayna, çoğu zaman insanın kendisine odaklanmasını sağlarken burada aksine odağın dağılmasına yardımcı olur.

Romanın geri kalanında da aynaya bakan tek erkek, ana karakter Kemal Murat'tır. Kemal Murat, aynayı, yukarıdaki sahneye benzer şekilde bir çeşit prova amaçlı kullanır. Kemal Murat, âşık olduğu kadını görmeye can atmasına rağmen edep gereği kadının evine yerli yersiz gitmekten çekinir. Ancak Afife'nin ailesi tarafından davet edildikten sonra gitmeye cesaret eder. Davet karşısında heyecanlanan Kemal Murat, ayna karşısında provalar yapmaya başlar:

*Vücutumda garip bir hareket, bir çarpınıp çırpınma ihtiyacı uyanmıştı. Odanın içinde dolaşıyor, sofaya çıkıyor, Varvar Dudunun aynası karşısında durarak yarın onunla konuşurken alacağım sâf çocuk tavırlarının provasını yapıyordum.*

*Kulaklarımdaki uğultulara ve aynanın içinden bakan yaşla dolu gözlerimdeki ateşe göre, büyükçe bir nöbet geçirmekte olduğum muhakkaktı. Uzun süren uyusukluğumun bir reaksiyonuna benzeyen bu teheyyüç, beni bütün imkân kayıtlarının dışında garip bir âleme sürüklüyor, çılgın ümitler ve projeler ilham ediyordu. (s. 127)*

Kemal Murat, Afife'yle arasındaki yaş farkının ve kendisine “genç bir delikanlı” gözüyle bakıldığının farkındadır. Aynaya bakarak Selim Beylerin evinde nasıl davranması, nasıl konuşması gerektiğini düşünüp ona uygun bir davranış kalıbı benimsemeye çalışır ve aynaya bakarken heyecan dolayısıyla bir sinir nöbeti geçirmekte olduğunu anlar. Ruhsal durumu gözlerine yansımıştır, gözleri yaşadığı yoğun duygular nedeniyle yaşlı ve ateşlidir.<sup>722</sup> Bununla birlikte Kemal Murat, duygu ve düşüncelerini derin bir tahlile kalkışmaz, sadece ne derecede heyecanlı oluşu üzerinde durur.

Romanın ilerleyen kısımlarında Kemal Murat, aynayı yine prova amaçlı kullanmaya devam eder. Afife'ye kavuşamazsa intihar etmeye karar verir, bunun için ara sıra ayna karşısında intihar provası yapar:

*Bir mezattan iki altına bir küçük rovelver satın almıştım. Sedef saplı, oyuncak gibi bir şey. Bu revolver, sade şekliyle değil, vazifesi itibarıyla de bir oyuncak vazifesini görüyordu.*

*Kararımdaki ciddiyete kendimi inandırmak için araya onu kılıfından çıkarıyor, emniyet tetiğini kontrol ettikten sonra ayna karşısında gülünç intihar taklitleri yapıyordum. [...]*

<sup>722</sup> Bâki Asiltürk, Kemal Murat'ın “Afife'ye olan aşkının arzaları[nın] hastalık belirtileri gibi” olduğunu söyler. Ayrıntılı bilgi için bkz: Asiltürk, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Hastalık*, ss. 271-82.

*Fakat serseri gibi sokakları dolaşmak, yahut şakağında oyuncak rovelverimle ayna karşısında intihar provası yapmak yüzünden bu işleri tamamlıyamadığım için bu üç gün bir türlü tükenmiyordu. (ss. 164-165)*

Kemal Murat'ın gerçekten intihar etmek gibi bir niyeti yoktur, bu karar ve provalar romanın başından beri sergilediği çocukça hareketlerden başka bir şey değildir.<sup>723</sup> Ayrıca okuduğu romanlardan etkilenen Kemal Murat'ın intihar düşüncesi, Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* romanından da kaynaklanır. Nitekim kendisi de bunun farkındadır. Aşkın kendisine vermiş olduğu heyecanı sonuna dek yaşamak arzusuyla aşkına karşılık bulamayan âşıklar gibi intihar taklitleri yapar. İntiharın eğlenilecek bir tarafı olmamasına rağmen Kemal Murat, yaşının da etkisiyle “aşk uğruna ölen genç” rolünü oynamaktadır.<sup>724</sup>

Kemal Murat'ın aynaya yalnızca prova için bakması, onun kendisiyle ve diğer insanlarla olan ilişkilerine dair önemli bir ipucu verir. “Prova,” “*Bir şeyin amacına*

<sup>723</sup> Reşat Nuri'nin “Tehdit” başlıklı öyküsünde, Kemal Murat gibi Muvaffak Bey de gerçekten intihar etmeyi planlamaz, ancak onu ciddiye almayan insanları etkilemek için aynanın karşısında intihar ediyormuş gibi kendince bir oyun oynar:

*Odasına girip kapıyı kapadıktan sonra elektriği açtı ve bir zaman etrafı dinledi.*

*Muvaffak Beyin plâni çok sade idi: İpi alıp odasına çıktığını görmüşlerdi ya... Elbette boş bırakmayacaklar, arkasından gelip kapı deliğinden filân seyredeceklerdi. Nitekim sofada hafif ayak pırtılları oluyor, fısıltılar işitiliyordu. Hattâ daha iyisi dışarıdaki balkon kapısı gıcırdamıştı. Demek onu balkona açılan penceresinden daha iyi görmek için dışarıya çıkıyorlardı. Muvaffak Bey tavanın ortasındaki havagazı çengeline çamaşır ipini taktı, ucunu ilmikleyp hazırladı. Sonra bir sandalye getirip altına koydu.*

*Nihayet, caketini çıkardı. Aynanın önünde ayakta durarak birkaç satırlık bir veda mektubu yazdı. Tahmininin doğru çıktığını büyük bir heyecan ve sevinçle- aynanın içinde- görüyordu. (Reşat Nuri Güntekin, “Tehdit”, Olağan İşler, İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1930, ss. 21-22)*

Muvaffak Bey, istediklerini elde etmek için çocukluğundan beri insanları intiharla tehdit eden biridir. Bu alışkanlığıyla tanınır. Bir gün bir kadının yaptığı teklifi kabul etmemesi sonucu yine aynı tehdide başvurur, ancak ilk kez ciddiye alınmaz. Dahası kadın (Naciye) onunla alay eder, çevresine toplaşan insanlara da durumu gülerек anlatır. Tılsımın bozulduğunu, rezil olduğunu, bundan sonra bu tehdidin işe yaramayacağını düşünerek şöhretini kurtarmanın çaresini arar. Sözüden de dönemeyeceği için intihar ediyormuş gibi yapmaya karar verir, nasılsa insanların onu kurtaracaklarına inanır. Herkesin gözü önünde çamaşır ipini keserek odasına kapanır. Aynadan balkona çıkıp onu seyreden insanları seyrederek oyununu oynamaya devam eder. Nihayet boynuna ipi geçiren Muvaffak Bey, iskemleyi hafifçe sallar ve bu son hareketle intihar fikrinde ciddi olduğunu insanları inandırmak ister. Bundan sonra onu seyredenler dayanamayıp onu kurtaracaklardır; fakat beklediği gibi olmaz. Muvaffak Bey, ölür. Reşat Nuri'nin romanlarında ve öykülerinde aynayla ilgili ilginç bir husus, ayna ve intihar arasında fark edilir derecede bağ kurulmuş olmasıdır. Reşat Nuri'nin intihar eden ya da intiharı düşünen karakterleri, sayıca fazla olmasına rağmen ayna kişinin kendisinin farkına varmasını sağlayan bir nesne olarak öne çıkmaz. Bu sahnelerin genellikle ayrıntılandırılmadığını, karakterlerin aynaya bakarken ne düşündüklerinin üzerinde fazla durulmadığını ve en önemlisi felsefi bir düşünceye dayandırılmadığını belirtmek gerekir.

<sup>724</sup> Kemal Murat'ın çocuksu eylemlerini ve diğer insanlarla olan ilişkilerini psikolojik açıdan inceleyen bir çalışma için bkz: Burcu Karahan, “Bir Aşk Romanı Yanılsaması: Ateş Gecesi”, *Varlık*, S. 1162 (2004), ss. 32-34. Karahan, Kemal Murat'ın annesi ve babası ile olan ilişkisinden yola çıkarak başta Afife'ye duyduğu hisler olmak üzere kadınlarla yaşadığı aşk ilişkilerinin üzerinde durur. Elli yaşındaki Kemal Murat'ın geriye dönerek anlattığı hikâyesinde tutarlı bir karakter portresi çizmesinde çocukluğunun önemini vurgular.

uygun, istenilen düzeyde olup olmadığını anlamak için yapılan deneme”dir;<sup>725</sup> dolayısıyla gerçek değildir. Kemal Murat en baştan itibaren hiçbir zaman olgun biri gibi davranmaz. Varvar Dudu’nun aynasına bakıp kadın kıyafetine giren, bununla eğlenen Kemal Murat ile ayna karşısında oyuncak niyetine tuttuğu silahla prova yapan ya da aşk heyecanı ile nöbet geçiren Kemal arasında fark yoktur. Eylemlerinin çıkış noktası en temelde eğlenceye ve heyecana dayanır, hayattan kendisi için beklediği de başkalarında kendisiyle ilgili uyandırmak istediği duygular da bunlardır. Bu yüzden aynaya bunlardan başkası yansımaz.

## 8. Değirmen (1944)

Kısa bir roman olan *Değirmen*, 1944 yılında yayımlanır.<sup>726</sup> Sarıpınar’ın önde gelenlerinden Ömer Bey’in düzenlediği bir eğlence gecesinde mal müdürünün “Deprem oluyor.” diye bağırması üzerine çıkan velvelede ufak tefek yaralanmalar olur. Durum abartılarak önce yerel, sonra ulusal basında yer alınca ilçeye önce yardım heyeti, peşinden vali ve şehzade gelir, hatta durum dünya basınına yansır. İlçeye gidenlerden biri de Jandarma Komutanı İştihli Niyazi Efendi’dir. Niyazi Efendi, hürriyet kahramanlarından Niyazi Bey’e benzerliği dolayısıyla sık sık aynaya bakar: “*Hemen her gece kahramanın duvara asılı bir resmini indirerek ayna karşısında kendi çehresile karşılaştırır, Allahın hikmetine hayran olurdu.*” (s. 22) Niyazi Efendi, kendisini hürriyet kahramanı olarak sayılan ve sevilen Niyazi Bey’e ait bir fotoğrafla ayna karşısında karşılaştırarak suretlerindeki benzerliğe dayanıp kendine hayran olur. Niyazi Efendi, hiçbir bağlantı olmamasına rağmen aradaki fiziksel benzerliği manevi bir benzerliğe de yorar ve onun kahramanlığından kendisine pay çıkarır. Kendisini gerçekten kahraman olarak görmediği için geceleri aynaya fotoğrafla birlikte bakmaya ihtiyaç duyar, fotoğraftaki kişinin geçmişini kendisine mal ederek kendisini de fotoğraftaki kişiyle birlikte yüceltir. Bu durumda aynaya kişinin iç dünyası yansımamakta, başka birinin sahip olduğu nitelikler ve değerler ayna vasıtasıyla dolaylı olarak benimsenmektedir. Öyle ki Niyazi Efendi, kendisini zaman zaman Niyazi Bey’le karıştırarak Enver Paşa’dan “*Bizim Enver*” diye bahsedebilmektedir.

<sup>725</sup> “Prova”, *Güncel Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, (25.11.2020), sozluk.gov.tr.

<sup>726</sup> Reşat Nuri Güntekin, *Değirmen*, 1. b., İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi, 1944. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

## 9. Miskinler Tekkesi (1946)

*Miskinler Tekkesi*'nin anlatıcı-karakteri, Kocabaş Kazasker Şemseddin Molla'nın torunu olup varlıklı bir aileden gelir. Aileden geldiğine inandığı miskinliği ve koca başı kendisinin en büyük problemidir. Başından geçenleri büyük oranda bu miskinliğe bağlar. Sevdiği kadın tarafından reddedileceği korkusu da başının genelin aksine çok büyük olmasından kaynaklanır. Sevdiği kadına duygularını uzun süre açıklayamayan anlatıcı-karakter, tek tek uzuvlarını beğense de büyük bir kafanın bütün oranı bozduğunu, fizikî görünüşünün kendisi için kesinlikle bir dezavantaj olduğunu düşünür:

*Gülfidan bacı yangın gecesi şaşkınlıkla bir ayna yakalamış, sandığının bütün eşyasını bırakarak yalnız onu kurtarmıştı. Büyük annem bu vak'ayı kahaahalarla gülerek anlatır, hikâyeyi dâima "hangi yüzünü seyredecektin a akılsız fellâh?" diye bağlardı.*

*Bacının yeni konaktaki odamızın bir köşesine yerleştirdiği bu ayna karşısında ne hüznü saatler geçirmişimdir.*

*Fotoğraf karşısında titremiş gibi dağınık ve kararsız çizgilerim, ekseri zayıf iradeli kimselerde görüldüğü üzere yassı, yaygın ve gevşek bir burnum vardı. Bu burunun hafif bir çizgi ile ortadan ikiye bölünmüş ucunda büyücek bir et beni sivrilirdi. Süzme bal rengi gözlerime, ağzıma ve hele çene çukuruma çirkin denemezdi. Ancak ne çare ki alımda, kalın çatık kaşlarımın üstünde hafif bir çıkıntı yaptıktan sonra birdenbire üfürülüp şişen başım hepsinin üzerine tüy dikiyordu.*

*Aynanın karşısında saçlarımı sağa, sola, öne, arkaya tarayarak yaptığım tecrübeler korkunç neticeler verirdi. Bir türlü yola gelmiyen bu baş karşısında bazan deniz tutmuş gibi saframın kabardığını ve vücudümün bütün azalarına soğuk bir titreme yapıştığını hissederdim. (s. 17)*

Alıntı, evin kalfasının yangın sırasında kurtardığı tek nesne olarak aynaya dikkat çekmekle başlar. Burada kadın ve ayna arasında sıkı bir ilişki olduğuna dair yaygın kabul görmüş bir yargıya vurgu vardır. Evin büyük hanımı ise kalfanın çirkinliğine gönderme yaparak aynanın onun için gereksiz bir nesne olduğunu alaylı bir ifadeyle söyler. Büyük annesinin bu tavrı, kendisini sevdiği kadının karşısına uzun süre çıkamayacak kadar çirkin bulan anlatıcı-karakterin aynalarla ilişkisini belirlemesinde önemli bir role sahiptir. Nitekim bu aynaya bakanın Gülfidan Bacı'dan ziyade anlatıcı-karakter olduğu bizzat anlatıcı-karakterin kendisi tarafından dile getirilir. Çirkinliğinin en önemli sebebini başının büyüklüğüne bağlayan anlatıcı-karakter için aynaya bakmak "hüznü" bir eylemdir; buna rağmen bakmaya devam eder, çünkü birtakım çözümler

tasarlayarak uygulamaya çalışır. Zira gözlerinde, ağzında ve çenesinde bir sorun görmez. Saçlarıyla uğraşarak kafasının büyüklüğünü biraz da olsa dikkatlerden uzak tutmaya, çirkinliğini saklamaya çalışır; ama bir türlü istediği gibi bir sonuç elde edemez. Herkesin ilk önce kafasına baktığını farz eden anlatıcı-karakter, sevdiği kadın olan Mesrur'e'nin de tanıştıkları zaman hemen kafasına bakacağına, o andan sonra onu başka türlü etkileyemeyeceğine emindir. Bu nedenle ayna ona öz güvenini kaybettirir.

## I. NAHİT SIRRI ÖRİK

### 1. *Sultan Hamid Düşerken* (1957)

*Sultan Hamid Düşerken*'de uzun yıllar askerî, siyasî ve ekonomik açılardan güçlü bir konumda kaldıktan sonra çöküşe geçen Osmanlı Devlet'inin son dönemi ele alınır. Her alanda değişimler/dönüşümler yaşanan bu dönemde rejim bile sabit kalmamakta, bu yüzden siyasetçiler ve askerlerin pozisyonları şartlara göre sürekli değişmektedir. Romanda erkek karakterlerden biri olan Mehmet Şahabettin Paşa, devlette önemli görevlerde bulunur; ancak II. Meşrutiyet ilan edildikten sonra devlet işlerinden bir süre uzaklaşmak zorunda kalır. Böyle bir dönemde meclislerin açılacağı haberiyle göreve çağırılan Mehmet Şahabettin Paşa, sabah erkenden uyanıp uzun zamandır giymediği üniformasını ayna karşısında özenerek giyer:

*Kaç gün, kaç hafta, hattâ kaç ay, bunların ebediyen saklı, metruk kalacaklarını, bu üniformayı bir daha giyemeyeceğini, artık bu nişanları, bu madalyaları göğsüne, bu kılıcı beline takamayacağını sanmıştı!. Ve şimdi bunlara o derece iştiyakla ve âdeta aşkla kavuşmuştu ki, muayyen vakitte mecliste bulunması için yola çıkması icap eden saatten çok evvel aynanın önünde, etrafında karısı, kızı, kâhyanın bu mühim merasime İzzet Hanımca hassaten çağrılmış karısı Zeynep Hanım ve kalfalar bulunduğu halde, giyindi, aynada kendisini seyrede ede, bu gün o kadar çökük olmıyan göğsüne Osmanlı imparatorluğunun en yüksek ve ancak ecnebi hükümdarlarla en mühim ricale verilen murassa, imtiyaz nişanından en mütevazi madalyalarına, gümüş İmtiyazla Girid madalyasına kadar tek mil nişan ve madalyalarını taktırdı. (ss. 166-167)*

Mehmet Şahabettin Paşa, uzun süredir giymediği üniformasını giyme şansı elde edince davetten saatler önce aynanın karşısına geçerek hazırlanmaya başlar. Hazırlığı adeta resmî bir merasim gibidir. Mehmet Şahabettin Paşa ev ahalisini bu merasim için çağırır, madalyalarını ve nişanlarını üniformasına tören havasıyla taktırırken aynada kendisini seyreder. Bu noktada ayna, Mehmet Şahabettin Paşa'nın gayriresmî törenine seyirci

sağlamış olur. Öncelikle Mehmet Şahabettin Paşa'nın bizzat kendisi töreni izleme şansı bulur. Ayrıca aynanın görüntüyü çoğaltması sayesinde kişi sayısı ikiye katlanmış olur, bu da üniforma giymeyi törene çeviren Mehmet Şahabettin Paşa için kalabalık bir seyirci anlamına gelir. Böylelikle aslında daha önce takılmış olan nişan ve madalyalar sanki ilk kez takılıyormuşçasına kalabalık bir seyirci önünde yeniden üniformaya özenle yerleştirilir.

Üniforma giymenin törene dönüştürülmesi, Mehmet Şahabettin Paşa'nın gururuyla yakından ilişkilidir. Çoğunluğun aksine Mehmet Şahabettin Paşa, güzelliği nedeniyle değil, askerî ve siyasî geçmişi nedeniyle kendisiyle gurur duyar. Bütün o nişanlar ve madalyalar, siyasî ve askerî birer başarıyı temsil etmektedir. Onları üzerinde taşımak, söz konusu başarıları kanıtlarıyla karşısındakine göstermek anlamına gelir, bu da ona güç sağlar ve öz güven verir. Bununla birlikte bu gücü kendisi de görmek, kendisinden emin olmak istediği için aynada kendisini seyrederek hazırlanır. Zira, madalyaları ve nişanları uzun süredir takmadığından kuvvetten düştüğüne hükmetmiştir; ayna, ona güvenini yeniden teslim eder.

## İ. PEYAMİ SAFA

### 1. *Şimşek* (1923)

1923 yılında yazılan *Şimşek*,<sup>727</sup> üç ana karakter etrafında döner: Müfid, karısı Pervin ve dayısı Sacid. Duygusal ve zayıf karakterli Müfid'in aksine Sacid duygusuz ve gaddardır. Pervin'le ilişkisi olan Sacid, biraz da Pervin'i etrafında tutabilmek için Müfid'le evlenmesine göz yumar. Müfid'in ise aralarındaki ilişkiden haberi yoktur. Evlendikten bir süre sonra karısından ve dayısından şüphelenmeye başlar, ama bunu bir türlü kanıtlayamaz; üstelik zaten hastalıklı olan bünyesi bu kuşku yüzünden iyice hastalanıp yatağa düşer. O sırada Pervin, vicdan azabı çekip Sacid'den ayrılmaya çalışsa da beceremez. Nihayet Müfid, bir gece hasta yatağında yatarken, şimşeğin etkisiyle uyanır ve şimşeğin yarattığı ışık sayesinde başında bekleyen Pervin'i Sacid'e sarılmış vaziyette görür. Gördüklerinin etkisiyle yataktan fırlayan Müfid, eline geçirdiği bir

---

<sup>727</sup> Peyami Safa, *Şimşek*, 2. b., İstanbul: Semih Lütfü Sühulet Kütüphanesi, [1927]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

bıçakla Sacid'i öldürür, kendisi de hemen orada ölür. Pervin ise olanlar karşısında aklını yitirir.<sup>728</sup>

Romanda Müfid de Pervin de tereddütler içindedir, ama sadece Müfid aynaya bakarken görülür. Aynaya baktığında yalnızca ne kadar hasta olduğunu gören Müfid için ayna, ona kendi durumunu bildiren bir nesnedir:

*Ve bir müddet, fikir silsilelerinin bütün mecraları tıkanarak, şuurlu hiçbir şey düşünmeden, başı âtil kaldı. Rüyalı bir halet içinde idi. Kulağı vınlıyor, gözlerinin önünde küçük siyah ve beyaz noktalar, incecik ve kırık şekiller uçuyordu. Bir kuş civıltısı, bir vapur düdüğü, bir rüzgâr esişi gibi hakiki seslere garip uğultular, kulağının içinde bir çalgı teli gerili imiş de üstüne ince bir demirle dokunuluyormuş gibi uzun ve ihtizazlı bir çınlayış karışıyor, sonra kulağının ta içinden, başının tepesine kadar ince bir sancı yürüyordu.*

*Aynayı eline aldı ve yüzüne baktı. Kıpırmızıydı. Sonra avucunu başına koydu ve anladı: Nöbeti var. (s. 265)*

Müfid, romanın başından beri hasta olarak tarif edilir, fakat karısının kendisini aldattığına dair şüpheleri kesinliğe dönüşmeye başlayınca evi terk edip teyzesinin yanına yerleşir. Artık yataktan kalkamayacak kadar hastadır. Alıntıda aynanın önemli bir nesne olmasını sağlayan neden şudur: Anlatıcı, Müfid'in durumunu tasvir ederek okuru bilgilendirir; ancak Müfid hâlimden sanki haberdar değildir. Zira, alıntıya göre Müfid durumunu aynaya bakınca “anlar.” Böylece ayna, karakterin kendisinin henüz bilmediği durumunu bizzat fark etmesini sağlar. Müfid, anlatıcının tarif ettiği belirtileri her ne kadar bizzat yaşıyorsa da ayna ona durumunu somut olarak gösterir.

Benzer bir durum, bir sonraki ayna sahnesinde de söz konusudur. Anlatıcı, önce hastanın hâlini betimler. Müfid, daha sonra aynayı eline alıp kendisini kontrol ederek hissettiği durumunun somut olarak dışarıya da yansıdığını görür. Üstelik bu kez durumu daha da vahimdir:

*Her sabah ilk düşündüğü şey bu: “Nasılım?” Ve kuvvetini ölçmek ihtiyacıyla başını bir karış kadar yastıktan kaldırıyor. Sabahın ilk sükûtu hayali: Mecal yok. Baş yastığa düşüyor. Evvelki sabahla mukayese neticesi: İyi değil. Her gün, kuvvet biraz eksiliyor. Sonra avucunu başına koyuyor; aynı sıcaklık.*

---

<sup>728</sup> Alemdar Yalçın, romanın “kadın-erkek ilişkisinin yasak ilişki, zaaf, irade kavramları arasında gidiş-gelişini, psiko-sosyal gerçekleri ile başarılı bir şekilde sun[duğunu]” söyleyerek ekler: “Peyami Safa, romanında gelişen unsurları bir aile içi entrika unsuruna dayandırmakla birlikte, ilişkilerdeki titiz gözlemiyle, İstanbul'un kendince seçkin bir grubunda değer yargılarındaki değişme ile eğitimi, anne ve babadan gelen kalıtım unsurlarının karakterlere yansımaları iç içe, başarılı bir şekilde işler.” (Alemdar Yalçın, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946*, 8. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2017, s. 294.)

*Baş ucundan aynayı alıyor: Yüzde fark yok. Olamaz ki. Hasta bir insan yüzü, ne kadar zayıflayabilirse Müfid'in yüzü de öyle. Yanaklarının ucundaki hafif pembelik de olmasa, bunun bir ölü yüzünden farkı yoktu. Bir de gözler. Müfid biliyordu ki bu türlü hastaların gözlerinde ucu bucağı olmayan bir derinlik vardı. Akrabasında, bu illetten ölen bir iki kişinin gözlerini hatırlıyordu. Öyle derin gözlerdi ki insan onlara bakarken içlerine dalyordu. Sanki o gözler bir dünyayı içine alacak kadar büyüyorlar ve insanı içeriye çekiyorlar ve nihayetsiz boşluklarda savuruyorlar ve geriye dönülmeyecek bir yolda uçuruyorlar. Onlara bakar gibi insana bir anda gelen bir his bu. Müfid bunu aynada, kendi gözleri karşısında da duyuyordu. Hatta fazlasını hissediyor. Bir anda kendi gözlerinin içinde, hayatının şuarsuz bütün izlerini, hafızasının zaptettiği en ince intibaları, bütün temayüllerini, sevinçlerini ve sükûthayallerini görüyordu. Bu hastalık, bakışla gayrişuur arasındaki hailleri kırıyormuş gibi gözlerin aynasına ruhun bütün saklı cevherlerini aksettiriyor. Aynayı elinden bırakınca yoruluyor ve tahayyüle başlıyordu. Her gün, sabahtan akşama kadar, başını en çok oyalayan mevzu o idi: Pervin. (ss. 271-272)*

Müfid, hastalığının farkında olmakla birlikte derecesini aynadan takip eder. Bu sefer aynaya baktığında kendisini ölüme çok yakın hisseder. Yüzü aynadır, ama gözlerinde artık ölüm vardır. Daha önce bu hastalıktan ölen tanıdıklarını düşünür, onların gözlerindeki derinlik artık kendi gözlerine de yerleşmiştir. Müfid'in ölümü bu kadar yakın hissetmesinde aynanın önemli bir rolü vardır; çünkü insan kendi yüzünü göremez. Müfid, hastalığının farkında olsa da gözlerine sinen ölüm haberini aynaya baktığında alır. Peyami Safa'nın romanlarında göz, insanın ruhunun ve bilincinin aksettği bir aynaya sıklıkla benzetilir.<sup>729</sup> Ergun Kocabıyık'a göre, "Gözün aynalı yapısı, onu idealizmin ve mistisizmin merkezî simgesi durumuna getirecektir."<sup>730</sup> Peyami Safa'nın daha ilk romanından başlayarak derecesi gittikçe artan bir önemle, ruhu temsil eden erkek karakterlerin aynaya bakarken özellikle gözlerine odaklandıkları ve bu karşılıklı duran aynalarda ruhun ortaya çıktığına inandıkları görülür. İç dünyalarını tüm çıplaklığıyla gören karakterler, bu esnada geleceklerini belirleyen yolu da görürler/seçerler.

Müfid, aynaya benzettiği gözlerini aynada gördüğünde karşılıklı iki aynanın sonsuzluk efektinin oluştuğunu hisseder. Bu esnada gözlerinde bütün hayatını, arzuları ve hayal kırıklarıyla birlikte görür. Hastalığın etkisiyle bilinçdışı harekete geçer,

---

<sup>729</sup> Örnek olarak, Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romani*'nda buradakiyle neredeyse aynı denilebilecek bir betimleme bulunur: "Aynaya bakarken, bir anda, kendi gözlerinin içinde, hayatının şuarsuz bütün izlerini görüyordu. Bu hastalık, bakışla gayrişuur arasındaki duvarı yıkmış gibi gözlerin aynasına ruhun bütün saklı cevherlerini aksettiriyor." (s. 76)

<sup>730</sup> Ergun Kocabıyık, *Aynadaki Narkissos / Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz*, 3. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014, s. 146.



karşılıklı aynalarda çoğalan görüntüler gibi Müfid'in zihnindeki anılar gözlerinden aynaya çoğalarak yansır. Bu yüzden aynaya bakmak Müfid'i daha da yorar; ancak çoktan harekete geçmiş olan zihni tahayyüle devam eder. Bu durum, Müfid'in iyileşmesine engel olur, hatta daha da kötüleşmesine yol açar; çünkü açıkça söylenmese de Müfid aynada sonunu görür, bunun kaçınılmaz olduğunu kabul eder. Karısının ihanetinden emin olmasına rağmen bir türlü kanıt bulamadığı için harekete geçemeyen Müfid,<sup>731</sup> bu şüpheyle kıvranırken nihayet aradığı kanıtı bulduğu an, bir süredir beklediği ölümün de eline düşmüş olur.

## 2. *Mahşer* (1924)

Peyami Safa'nın üçüncü romanı *Mahşer*, Çanakkale gazisi Nihad'ın, İstanbul'a döndükten sonra yaşadıklarını anlatır. Nihad, büyük bir ümitle döndüğü İstanbul'da daha ilk geceden teyzesinin öldüğünü öğrenir ve sokakta kalır. İstanbul, bu dönemde mahşer yeri gibidir.<sup>732</sup> Daha sonra sığınmak için rastgele çaldığı bir kapıyı eski bir arkadaşının açmasıyla, arkadaşının evinde bir süre kalarak iş arar. Savaşa gitmeden önce öğretmenlik yapan Nihad, bir süre iş bulamasa da sonunda zengin bir kadın olan Seniha Hanım'la tanışır ve onun çocuğuna özel ders vermek için aileyle anlaşır; ancak kısa bir süre sonra öğretmenlik değil, Seniha Hanım'ın isteği üzerine ev sahiplerinin hesaplarını tutmaya başlar. Özel hayatlarında olduğu gibi iş hayatında da ahlâksız olan karı koca sayesinde içine sinmese de iyi gelir elde eden Nihad, Seniha Hanım'ın kocası Mahir Bey'in yeğeni Muazzez'e âşık olur. İşsiz kalmak pahasına Muazzez'le evlenir. Evlendikten sonra çok zor bir dönem geçirirler. Muazzez, dayısını ve yengesini birkaç ay sonra ziyaret etmek isteyince Nihad, bunu terk ediş olarak algılar ve o da evden taşınır. Bunalıma giren ve intihara teşebbüs eden Nihad, nihayet hayata tekrar tutunarak karısıyla barışır.

---

<sup>731</sup> Kanıt bulamadığı için bir türlü eyleme geçemeyen Müfid, Hamlet'i hatırlatır. O da annesinin ve amcasının ihanetinden içten içe emin olmasına rağmen kanıt bulamadığı için uzun bir süre şüpheyle kıvranır durur, ancak anlatının sonunda intikamını almayı başarır.

<sup>732</sup> Alemdar Yalçın, "*Yazar harp yıllarındaki İstanbul'u bir mahşer yerine benzetmektedir. Aynı konuyu ele alan romanların bu güzel şehri Sodom ve Gomora ve Bâbil'e benzetmeleri bir tesadüf değildir.*" diyerek romanda çizilen İstanbul tablosunda gerçeklik payının önemli olduğuna dikkati çeker. (Alemdar Yalçın, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946*, s 125.)

Nihad, sık sık aynaya bakmasıyla dikkati çeker. Nasıl göründüğüne önem veren Nihad, durumu iyi de olsa kötü de olsa kendisini görüp kontrol etmek ister. Daha romanın en başlarında askerden döndükten sonra çektiği uzun uykudan uyanır uyanmaz hemen aynaya bakma ihtiyacı duyar:

*-Aman sus? Ben on iki saattir uyku mu çekiyorum?*

*-Tabii... Harpteki uykusuzlukların acısını çıkarıyorsun. Allah aşkına yat! Rahatsız olma.*

*Arkadaşının dışarı çıktığını görünce Nihad kalktı, en çok merak ettiği şeyi görmek için aynaya koştı, yüzüne baktı. Kendi kendisine bu kadar az benzediğini hiç hatırlamıyordu. İki gün evvelki Nihad'la o günkü arasında bir baba oğul farkı vardı. (s. 13)*

Nihad, askerden döndükten sonra ilk kez kendisini görür. Aslında İstanbul'a gelirken psikolojik açıdan kendisini iyi hissetmektedir, umutludur; ancak İstanbul'a ayak basar basmaz umutları bir anda sönmüştür. Kendisini çaresiz hisseden Nihad, sığınacak bir ev bulmuş olsa da savaşın getirdiği yorgunlukla birlikte beklenmedik bir hızla çöker. Bunu içten içe hissetse bile aynaya bakıp somut olarak görmek ister. Nitekim haklıdır, aynadaki yansımaları kendisine neredeyse hiç benzetemez.<sup>733</sup> Zira, askerden dönüşte kendisini güçlü ve umutlu hisseden Nihad, kısa bir süre bocalasa da romanın ilerleyen kısımlarında yine uzun bir dönem güçlü ve umutlu hâline geri döner. Buna göre "güçlü ve umutlu olmak" onun karakteristik vasıflarındandır. Burada ise hayal kırıklığı yaşadığı için fiziksel ve ruhsal gücünü yitirdiğini hisseden bir adam vardır. Bu da Nihad'ın aynadaki imgesiyle zihnindeki benliğinin örtüşmemesinin nedenidir.

Sonraki alıntılarda da görüleceği gibi, Nihad görünüşüne çok önem vermekte; ayna sayesinde diğer insanların onu nasıl gördüğünü ve buna dayanarak nasıl değerlendireceğini tespit etmeye çalışmaktadır. Bu yüzden sadece tahminlerine güvenerek hareket etmez, özellikle hassas olduğunu düşündüğü zamanlarda mutlaka aynaya bakıp kendinden emin olmak ister. İlk alıntıda Nihad, ne göreceğini tahmin etmesine rağmen emin olmak arzusuyla ilk fırsatta aynaya bakar. Tahmininde haklıdır. Bundan sonra da aynayı hep benzer bir işlevle kullanır. Seniha Hanım'ın evine gittiği ilk gün de fırsatını bulunca kendisini kontrol eder:

---

<sup>733</sup> Benzer bir sahne, Reşat Nuri Güntekin'in *Kan Davası* romanında da görülür. Anlatıcı-karakter Ömer, Kurtuluş Savaşı'nda yaralanmıştır. Kendisine gelince aynaya bakar: "*O günden üç, dört ay sonra... Belki de daha fazla... Bir asker hastahanesindeyim. Yaralıyım. Günün birinde güçlüklerle oynayan erimiş kollarıma, sonra da bir el aynasında yüzüme bakınca uzun zamandan beri kendimi bilmeden yatmış olduğumu anlıyorum.*" (Reşat Nuri Güntekin, *Kan Dâvası*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1960, s. 19)

*Nihad da kızın arkasından biraz yürüdü, elbise askısının önünde, ayakta bekledi. Onun uzaklaştığını görünce, sağında parlayan portmantonun aynasına döndü ve kendini gözden geçirdi: Yüzü, büyük heyecanlardan sonra olduğu gibi, azıcık solmuştu. Üç gece, on saatlik bir uyku uyumuş olmakla beraber, harp yorgunluğunun hâlâ derin izlerini taşıyan sönük ışıklı gözlerinin dibinden yanaklarının ortasına doğru, yilankavî bir çizgi uzanıyor, ve bu, elmacık kemiklerinin sivri uçlarını biraz daha fazla belirterek yüzünün zayıflığını çoğaltıyordu. İyi ki sabahleyin kendi usturasıyla tıraş olabilmış ve uzamış bir sakalın çehrelere verdiği zavallılıktan kurtulmuştu. Dik yakalı askerî kaputu da pek fena değil, yalnız, apartmana gelir gelmez bunu çıkarmak lâzım geldiğini unutmuş olmasına kızdı. Kaputunun eteklerine eğilerek baktı: Çamur yok... Fakat kihterleri (?), kunduraları boyasızdı. Perizad'ın yüzünden evvel ayaklarına baktığını hatırladı. Belki de çocuk, o zamana kadar, apartmanda bu derece boyasız kundura görmemişti. Haydi ötekiler neyse, fakat bu mütecessis insan yavrusunun, harpten gelen bir ihtiyat zabitini, kıyafetsizliği için kolay kolay mazur görmeyeceğini düşünürken, gülümsedi... Nihad'ı en ziyade korkutan bu çocuktü. Bütün şu birkaç aylık istikbalinin ona, Perizad'ın şanlı albayrağını okuyup okumamak arzusuna bağlı olduğunu anlıyordu.*

*Dudaklarının kenarında fazla uzanamayan kırık bir tebessümle ayinenin kenarından çekildi, koltuğa oturdu. Sayı saymayı bile unutmuştu. (ss. 44-45)*

Nihad, her ne kadar kıyafetine kendince dikkat etmeye çalışmış olsa da sivil hayattan uzun bir süre uzak kalmanın etkisiyle bazı noktaları gözden kaçırmış olduğunu, diğer insanların arasına girip onları gözlemleyince anlar. Seniha Hanım'ın evine girince kendisini bulunduğu mekânda yadırgar ve yadırgandığını sezer. Bu nedenle yine aynaya bakma ihtiyacı doğar. Aynaya bakınca askerliğin izlerinin devam ettiğini fark eder; heyecanının etkisinin yüzüne yansıdığının farkındadır. Bir önceki alıntıda olduğu kadar kendisini zavallı görmez, daha iyi hâldedir; ancak aynada kendisine baktıkça evde kendisini yadırgatan nedenleri bulmaya başlar. Askerî kaputunu eve girince çıkarmadığını fark eder, kaputun eteklerinde çamur olup olmadığını daha önce kontrol etmediği aklına gelir, ayakkabılarının boyasız oluşuna içerler... Öz güveni kırılmış vaziyette aynanın karşısından çekilir.

Sabine Melchior-Bonnet, 17. yüzyılda insanların ilk izlenime çok önem verdiklerine, bu nedenle insanların giysiyi giydikleri kadar giysilerin de insanları giydiğine dikkati çeker. Bilen gözler için, kıyafet, insanın sınıfını ve durumunu aşikâr eder. En önemlisi, görünüşüne özen gösteren insan, başkaları için saygınlığını da ortaya koyar. Beden insanları ayırırken giyim kuşam insanları birleştirir.<sup>734</sup> Nihad, Melchior-Bonnet'nin tespitlerinin adeta bilincinde gibidir; kendini diğer insanlara sevdirmenin,

<sup>734</sup> Sabine Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, İng. çev. Katharina H. Jewet, New York, London: Routledge, 2001, s. 146.

ama özellikle de saydırmanın iyi bir görünüşten geçtiğinin farkındadır. Nihad, zekidir ve iyi bir gözlemcidir; etrafında olup bitenleri iyi analiz edebilmekte ve nasıl bir yol izlemesi gerektiği konusunda kendisine bir yol haritası çizerek ilerlemektedir. Bu yüzden eve bir sonraki gelişinden önce, aynada fark ettiği ayrıntılara göre kendisine çeki düzen verir. Nasıl giyinmesi, nelere dikkat etmesi gerektiği konusunda kendince gerekeni yapar; fakat nihayetinde öz güvenini tazelemesi için yine aynanın karşısına geçerek kendisini kontrol etme zorunluluğu duyar:

*Faik'in siyah elbisesi ona tam gelmişti. Öteki teferruatı da kolayca buldu. Ne zamandır asker elbisesi içinde hırpanî, yakışsız duran vücudu, bu yeni tuvaletle ansızın güzelleşmişti.*

*Apartmana vaktinde yetişmek için Beyoğlu Caddesinden hızlı hızlı geçerken, büyük mağazaların aynalı camekânları önünde biraz durmaktan kendini alamıyor, bazı eşyalara göz gezdiriyormuş gibi yaparak, aynada kendisine bakıyor, sokak ortasında olduğunu unutarak boyun bağı düzeltiyordu.*

*Yoldan geçen iki kadın ona güldükleri için, genç adam bir cep ayinesi aldı.*

*Apartmanın merdivenlerini çıkarken durarak tepeden turnağa kadar kendisini bir daha yoklamış, boyun bağı düzeltmişti, rugan iskarpinlerini sildi ve kaba mizahı tutarak söylendi:*

*-Muazzez Hanım beni bu kıyafetle de beğenemezse... halleder! (ss. 49-50)*

Nihad, herkesten önce kendisine saygı duyan biridir ve eğitimi, ailesi, ahlâkı, terbiyesi, görgüsü ve zekâsıyla bu saygıyı hak ettiğini düşünür. Bu saygının zedelenmesini göze alamaz, bunun için neyin gerekli olduğunu bilir ve eksiklerini kapatarak, hatalarını telafi ederek bu saygıyı yeniden temin etmenin yollarını arar. Seniha Hanım'ın evinde açıkça bir saygısızlıkla karşılaşmamıştır, ama arzuladığı gibi el üstünde de tutulmamıştır; bunda kıyafetinin büyük payı olduğunu düşünür. O yüzden ilk işi kıyafetini arzulandığı şekle sokmaktır. Keza görsellik, diğer insanlar için olduğu kadar onun için de önemlidir. Tanınmak ve saygı görmek için “tuvaletine” özen gösterir.

Alıntıda dikkati çeken noktalardan biri genellikle kadınlarla özdeşleştirilen kelimelerin bir erkekle birlikte kullanılmasıdır: “tuvalet, güzelleşmek, cep aynası...” Bununla birlikte bu kelimelere, Nihad'ı efemine kılmak için değil, onun özenini göstermek için başvurulur. Askerlik ve sivil hayat iki farklı uçta yer almaktadır.<sup>735</sup> Askerlik her ne kadar yüce olsa da Nihad asker kıyafeti içinde kendisini yıpranmış bulur. Siyah takım elbise ve yeni tuvaletiyle güzelleştiğini hisseden Nihad'ın sivil hayatı özlediği açıktır.

<sup>735</sup> Askerî ve sivil giyim arasındaki fark, Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* romanında da vurgulanır. Üniformaya alışkın Yüzbaşı Cemil, Nihad'ın aksine, aynada kendisini sivil kıyafetler içerisinde hâlini yadırgar. (Kemal Tahir, *Yorgun Savaşçı*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1965, s. 32.)

Nihad, yeni hâlini beğenir, yine de mağazaların aynalarında kendisini defalarca uzun uzun seyrettikten sonra kendisinden emin olur. Sonunda Muazzez Hanım'ın artık kendisini beğenmeme ihtimali kalmadığına inanır. Nihad'ın bu andan sonra bu nedenden dolayı bir öz güven problemi yaşadığı roman boyunca görülmez. Nitekim Muazzez Hanım'dan da beklediği ilgiyi görür. Bundan sonra aynaya baktığı ilk sahnede artık yalnız değildir, yanında Muazzez Hanım vardır: *“İkisinin [Nihad ve Muazzez] de gözleri, karşıdaki aynelerden birindeki yanyana akislerine ilişti. Bu, fazla gölgede çektirilmiş bir fotoğrafa benziyordu: ikisi de, oturdukları zaman aldıkları tavru değiştiremeyecek kadar yorgun, sabit, hareketsiz duruyorlardı. Nihad, o zaman genç kızın üstüne fazla eğilmiş olduğunu görebildi.”* (s. 67) Aynadaki yansımalarına iki kişi baksa da burada Nihad'ın bakış açısı söz konusudur. Anlatıcı, sahneyi ana karakter Nihad'ın gözünden odaklayarak anlatmaktadır. Romanın başında aynada kendisini çok harap bir hâlde görürken, gittikçe daha iyi bir pozisyonda kendisini görmeye başlayan Nihad, artık bu sahnede âşık olduğu ve evlenmek istediği kadınla birlikte aynaya bakar. Üstelik bir fotoğraf karesini andıran yansımalarında, kendisini onun yanına gayet yakıştırır. Bu kare, aynı zamanda romanın ilerisine dair bir işarettir. Nihad'ın zihnindeki imge, bir süre sonra onların karı koca olmasıyla gerçekleşir.

Bu sahnede önemli olan bir diğer nokta, Nihad'ın yakınlaştığını hissettiği kadınla arasındaki fiziksel mesafeyi ancak aynada görünce fark etmesidir. Henüz aralarında resmî bir bağ olmadığı için toplumsal normlar gereği birbirlerine belli bir mesafeden fazla yaklaşmamaları beklenir. Nihad'ın bu mesafeyi fark etmesi iki konuda fikir verir: Toplumsal değerlere önem veren bir karakterdir ve buna dikkat etmesine rağmen bu sınırı istemeden de olsa aştığına göre kadına karşı koyamadığı bir ilgisi vardır.

Nihad'ın romanın başından bu noktaya kadar hep artan bir öz güvenle ve gururla baktığı ayna, bundan sonra tam tersi bir yönde düşüşe geçer; zira Muazzez'le evlendiği için işini bırakmak zorunda kalır ve dayanılması güç ekonomik zorluklarla boğuşmaya başlar. Muazzez'in hastalanmasıyla iyice çöken Nihad, kendisini başarısız hisseder. Üstelik karısı hasta yatağındaiken karıştığı siyasi eylemlerden dolayı tutuklanınca karısını, ellerinden kurtardığı (!) ailenin ellerine yeniden bırakmıştır. Muazzez, iyileşince terk ettiği ailesine yeniden ılımlı duygular beslemeye başlar. Nihad,

Muazzez'in onlarla görüşmesine izin vermeyince Muazzez kısa süreliğine de olsa evi terk eder. İşte bu anda Nihad, uzun bir zaman sonra ilk kez yeniden aynaya koşar: “*Odaya girince, lâmbayı yakarak aynaya koştu. Çok heyecan zamanlarında aynaya bakmak âdetidir: Orada ikinci bir adam görünür! Yine öyle, aynanın içinde başka bir insan var. Nihad'a pek az benzeyen ikinci bir adam ki, saçları dikilmiş, gözleri haykırıyor, her nefeste yüzünün derileri, üflenmiş bir su gibi kat kat buruşuyor, açılıyor, ihtilâç içinde. Korkunç.*” (s. 323) Nihad, şiddetli derecede aynaya bakma ihtiyacı duyar; çünkü içindeki fırtınanın ve bu fırtınanın kendisinde yaratacağı sonuçların farkındadır. Değişimi aynada yakalamak ister.<sup>736</sup> Nitekim aynaya baktığında “*ikinci bir adam*” görür. Bu ikinci adam kimdir? Sorunun cevabı açıkça verilmemekle birlikte “*aynaya baktığında orada kendisine benzemeyen ya da çok az benzeyen başka birini gören karakterler*” Peyami Safa'nın romanlarında sıklıkla görülür. Bunlar romanlarda genelde kriz anlarına ve belli dönemeçlere işaret eder. Burada da Nihad'in nasıl aşacağını bilemediği bir kriz anı söz konusudur. Nihad, aynada, ne yapmak istediğini bilen, ancak bunu gerçekleştiremeyen birini görür. Olmak istenilenle olunan, yaşamak istenilenle yaşanan birbiriyle bir türlü uyuşmaz. Romanın başlarındaki hedeflerine odaklanıp, buna göre emin adımlarla ilerleyen Nihad tökezlemekte, nasıl toparlanacağını bilememektedir. Bu belirsizlik ve çaresizlik onu intiharı düşünmeye sevk eder. Bundan kısa bir süre kendisini ayna karşısında intihar ederken hayal eder:

*Et, iptidâ, keskin demirin hafif dokunuşu altında ürperir. Biraz dur. Kolda ve bilekte bütün kuvveti biriktirmek lâzım. Titreme. Aynaya bak ve usturayı derinin*

<sup>736</sup> Değişimi aynada yakalama arzusu, bilhassa intihar fikriyle ilgili olarak, Reşat Nuri'nin “Ahret Dönüşü” öyküsünde de göze çarpar:

*On dakika sonra bir başka arkadaş tramvaydan atladı:*

— *Şevki, seni görmek istiyordum. Nasılsın?*

— *Demir gibi!*

*O, hazin hazin yüzüme baktı:*

— *Hiç zannetmiyorum zavallı kardeşim... Sen kendini öldüreceksin... Biliyorum.. Saklama..*

*Bu ne işti yarabbi!? Bir berber dükânının kapısındaki aynaya baktım. Acaba vereceğim karar, ben farkında olmadan yüzümde bir fevkalâde değişiklik mi vücuda getirmişti?*

*Fakat hayır! Çehrem, her zamankinden daha sakın ve renkli idi. (Reşat Nuri Güntekin, “Ahret Dönüşü”, Olağan İşler, İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1930, s. 11)*

Hikâyenin ana karakteri Şevki, yakın bir akrabasının karısına âşık olur. Akrabasının başka bir şehre tayininin çıkmasıyla kadından ayrılan Şevki, bir süre sonra intihar etmeye karar verir. Kararında ciddidir, tarih ve yeri belirler, ölmeden önceki hazırlıklarını yapar. Son gün bazı tanıdıklarının onu yoldan çevirip intihar edeceğini bildiklerini söylemeleri üzerine çok şaşırır ve zihnindekilerin yüzüne yansıyor yansımadığını kontrol etmek için hemen en yakındaki aynaya koşar. Korktuğu durumla karşılaşmaz, ancak bundan sonra sakinleşir ve işin iç yüzünü öğrenmeye çalışır. Arkadaşlarından, başka bir kadının kendisi hakkında çıkardığı dedikoduyu öğrenir. Bu tesadüf, onu intiharın eşliğinden kurtarmış olur.

*üstüne bastıra bastıra, birdenbire, bütün hızıyla çek! Bir acı. Hiç duymadığın, nev'ini bilmediğin bir acı. Ve kan. Ve karanlıklar. Kara gece, yapayalnız, sefil bir odanın ortasında, bembeyaz yatakta başın, kıpkırmızı büyük bir ateş parçasıdır. Bu cidden korkunç ve güzel. (s. 336)*

Nihad, farklı şekillerde intihar etmeyi düşünürken bunlardan birini, üstelik en acılı olanını ayna karşısında gerçekleştirdiğini tahayyül eder. Usturayı aynaya baka baka çekme düşüncesi, yani kendi ölümünü seyretme arzusu Nihad'ın içinde bulunduğu psikolojik şartların ne kadar ağır olduğunu gösterir. Öncelikle değişimi aynada takip etmek isteyen Nihad için böyle bir arzu şartırtıcı değildir, hayatındaki son dönemeci de görmek, bundan emin olmak, hatta belki de bunu kontrol etmek istemektedir.

Görülme en baştan beri önem verdiği bilinen Nihad'ın ölürken bile görülme arzusu, onun kendisine verdiği değer ve diğer insanlardan almak istediği intikam duygusuyla da yakından ilgilidir. Nihad, kendisine çok değer verir ve her eylemi bu doğrultuda değerlidir, dolayısıyla görülmelidir. Eğer görülmek, tanınmak demekse ayna ona intiharının da boşa olmadığını, gören kendisi de olsa bir bakışın hedefi olmayı başardığını hissettirir. Bu “*korkunç ve güzel*” intihar, görülmeyecek ve takdir edilmeyecekse anlamsızdır.

Bu ortamda üç renk vardır: siyah, beyaz ve kırmızı. Gecenin karanlığıyla beyaz yatağın oluşturduğu tezadı kanın kırmızılığı adeta vahşice tamamlar. Kendisini her daim güçlü hisseden Nihad, hedeflerini gerçekleştiremediği ve başarısızlıklarından bir çıkış yolu bulamadığı için bu hayatı terk etmeyi düşünürken bile geride gücünü gösteren böyle bir sahne hayal eder. Diğer bir deyişle, Nihad intihar ederek bu hayattan sessizce çekip gitmek istemez; aslında intiharıyla diğer insanlardan intikam almak ister, bu yüzden intiharının asıl amacı onlara seslenmektir. Bununla birlikte başka bir bakışın, yani başka birinin buna izin vermeyeceğini bilir, bu nedenle kendi bakışına, yani aynaya başvurmak zorundadır.

Nihad, intihar düşüncesini romanın bu kısmında gerçekleştirmez. Bir süre daha direnmeye karar verir; ancak bu süreçte yıpranmaya devam eder, sağlığı daha da kötüleşir. Bir sabah uyandığında yüzünde bir ağırlık hissedince ilk yaptığı yine aynaya koşmaktır:

*Ertesi gün öğleyin uyandı. Başını kaldırırken, garip bir ağırlık sol yanağını aşağıya çekiyordu.*

*Aynaya koştı: yüzünün sol tarafı şişmiş. Yanak, bir kese gibi aşağıya sarkıyor. Sol göz, daralmış, kısılmış, birbirlerine yaklaşan ıslak ve uzun kirpikler arasında, bir çıban gibi sulu ve kanlı. Artık hissi afetlere, daima, ruhtan fazla tevekkül gösteren uzviyet bile isyân ediyor. Bir insanın en aziz yerine, yüzüne ve gözüne, bu ne savlet! (ss. 342-343)*

Nihad, değişimi yakalamak için hemen aynaya bakar. Hissettikleriyle gördükleri örtüşür, içten olduğu gibi dıştan da çökmüştür. İçinde hissettiği her değişimde aynaya koşan Nihad, burada da fiziksel bir değişimin paralel olarak gerçekleştiğini görür. Özellikle “aziz” gördüğü yüzü, gözü bu çöküntüyü en fazla aksettiren uzuvlarıdır. Nihad, insanın içinin yüzüne, bilhassa gözlerine yansıdığı inancını paylaşır. Bu yüzden içinde bir farklılık hissettiği an aynaya koşar. Bu açıdan Nihad’ın aynaya koşmasının ardında iç dünyasının dışarıya nasıl yansıdığını merak etmesi ve buna göre eylemlerini belirleme amacı vardır. İç dünyasını kontrol edemese de görünüşünü düzenleyebilir; nitekim romanın başından beri yaptığı da budur. Bununla birlikte Nihad, görünüşündeki kontrolü de kaybetmeye başlamıştır. Yüzüne yansıyan çöküşü gizleyemez; onu kapatmaya çalışır, ama diğer insanların daha çok dikkatini çeker. Bu hâlde Muazzez’i görmek için onun gittiği eğlence yerine gider, onu pencereden gizlice görmeye çalışırken yakalanır. Tanınmayacak bir hâlde olduğundan, Muazzez’in bile güldüğü birine dönüşmüş olduğunu düşünür. Dayanamayacağı derecede acıya gark olur. İntihar etmeye karar verir, ama bu eylemi gerçekleştirmeden hemen önce aynada kendisini son kez görmek ister:

*Nihad odasına çıktı ve kapıyı kilitledi.  
Artık, tamamıyla yabancı bir kuvvetin kölesiydi. Hiçbir şey düşünemiyor,  
içinden gelen gizli bir telkin altında hareket ediyordu.  
Fesini başından attı, karanlıkta aynaya baktı: Hıh! O ne baş! Saçlar kalkmış;  
Her tel, canlı bir hayvan gibi, solucan gibi kıvıldıyor. Yanağı öyle şişmiş ki,  
bağdan dışarı fırlamış. (s. 353)*

Nihad, bir hışımla eve girip aynada kendisine bakar. Fesini başından atma eylemi, onun isyanının ve telaşının bir işaretidir. Bu hâlde aynaya *koşması* önemlidir: İntihar etmeye karar verdiği için mi aynaya koşar yoksa intihara hazır olup olmadığını görmek, buna göre karar vermek için mi? Bu kesin olmamakla birlikte, aynada gördüğü şeyin ya da şeylerin, bir insan olmadığı ya da insana ait uzuvlar olmadığı kesindir. Saçları, yanağı normal bir durumda değildir. Özellikle solucana benzeyen saçlar, toprağın altını, yani ölümü hatırlatır. Bu bakımdan ayna, ölüme çoktan yaklaşmış olduğunu, intihara hazır



olduğunu bildirir. Ergun Kocabıyık, insanın aynaya baktığında orada hem kendisini gördüğünü hem de görmediğini söyler:

*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. Yüz insana nasılsa öyle gözükmüyor; aynaya bakan insan kendi yüzüne bir “görünüm” verir. Bunu yaparken de kendisinden önce var olan dile, simgesel ve kültürel kodlara başvurur.<sup>737</sup>*

Nihad’ın (ve neredeyse Peyami Safa’nın diğer romanlarındaki tüm karakterlerin) aynaya her baktığında tahmin ettiği bir yüzle karşılaşması, aynaya daha bakmadan imgeleminin çoktan harekete geçtiğini ve algılarını önemli ölçüde belirlediğini gösterir. Nihad, psikolojik olarak kendisini ölüme yakın hissettiği anda fiziksel olarak da buna hazır olduğunu ayna vasıtasıyla *teyit eder*; çünkü “göz, yüzünü ancak yorumlanmış biçimiyle görür.”<sup>738</sup> Dolayısıyla Nihad’ın aynada ölüme hazır bir adam görmesi şaşırtıcı değildir. Nihad aynaya baktıktan hemen sonra eline kâğıt ve kalem alarak Muazzez’e veda notu bırakıp intihar etmek üzere evden çıkar. Bu, Nihad’ın romanda aynaya baktığı son sahnedir. Aslında her kritik dönemde aynaya koşan Nihad’ın, intihar teşebbüsüne rağmen son anda vazgeçerek kurtulmayı başardıktan sonra, yani yaşamaya yeniden karar verip giriştiği yaşam mücadelesinden sonra da mutlaka aynaya bakması beklenirdi. Bu da dışarıda intihar etmeye çalışan Nihad’ın gece vakti şartlar gereği bir aynaya ya da ayna işlevi olan bir nesneye ulaşamamasıyla açıklanabilir.

### 3. Cânân (1925)

*Cânân*, Lâmi’nin karısı Bedia’yı Cânân yüzünden boşayıp onunla evlenmesini konu alır. Cânân, son derece şuh bir kadındır, etrafındaki bütün erkekleri meftun kılarak kendisine köle yapmaktan hoşlanır ve kendi arzularını gerçekleştirmek için kullanır. Lâmi de bunlardan biridir. Lâmi gözü kör derecesinde Cânân’a tutkundur, o ne isterse düşünmeksizin yapar. Buna paralel olarak, aynaya bakışı her defasında Cânân’la ilişkilidir:

*Lâmi, can sıkıntısıyla başını silkeledi. Yürüdükçe salonun karşılıklı konsol aynalarında kendini görüyor, elleri pantolonunun cebinde, başı ağır*

<sup>737</sup> Kocabıyık, *Aynadaki Narkissos / Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz*, s. 117.

<sup>738</sup> Kocabıyık, *Aynadaki Narkissos / Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz*, s. 117.

*düşüncelerin sıkletini hissetmiş gibi öne düşük, üzüntü ile dolaşan adama şaşıyor: Kim bu? Kendisi mi? Ne az benzeyiş!*

*Aynalardan birinin önünde durdu, yukarıdan aşağı kendine baktı: Kıyafeti iyi. Göze çarpmayan gizli bir itinası var. Üstünde sıcak bir kadın nefesi dolaşıyor gibi. Hayatına yeni bir kadın giren her gencin kıyafetinde nesevî izler nasıl belli olur; saçlarını tarayan, boyun bağını bağlayan, elbise üstünde dolaşan ele nasıl bir merhamet gelir; parmaklara taze bir heyecanın inceliği ve kıvraklığı nasıl girer; el, bilek ve kol, gizli bir kuvvetin nazik hareketleriyle nasıl işler ve ne mükemmel çalışır! Bunu erkeğe kadın verir, kadına da erkek. İyi giyinmek, iki cinsin birbirine güzel görünebilmek için yapabildiği en bedî eserdir. Bedia'nın bu kıyafetine bir göz gezdirerek: "Her şey anlaşılıyor!" demesi, Lâmi'nin aklına geldi. Ne kadar gizli olsa, bu itinanın bir kadın gözünden kaçmamasından daha tabî ne var?*

*Lâmi aynanın karşısından çekilirken, kapı açılmıştı. (s. 35)*

Lâmi'nin aynaların karşısındaki tavırları daha bu ilk alıntıda değişkenlik gösterir. İlk paragrafta aynalara tesadüf eder, burada hazırlıksız bir yakalanma söz konusudur. Aynalara yakalanan Lâmi, aynalarda ruh hâlini görür. Peyami Safa'nın romanlarında aynada kendisine benzemeyen başka birini gören erkeklere sık rastlanır. Burada da karakter, aynadaki imgesiyle kendisi arasında özdeşlik kuramaz, her zaman sahip olduğunu düşündüğü benliğinin aynaya aksetmediğini hisseder. Kendisini "elleri pantolonunun cebinde" yakaladığına bakılırsa düşünceli ve kaygılı bir ruh hâli içindedir. Bu durum, hayatındaki birtakım değişikliklerle yakından ilgilidir. Lâmi bunu içten içe bilir, ancak aynada kendisine tesadüf ettiğinde ilk bakışta bağlantıyı kuramaz. Hayatının önemli bir dönemecindedir. Karısını terk etmenin ve başka bir kadınla evlenmenin arifesindedir. Her ne kadar romanda genel olarak gamsız bir portre çizse de aynada kendini gördüğü anda verdiği tepki onun, durumu o kadar da hafife almadığını gösterir.

İkinci paragrafta bilinçli olarak ayna karşısına geçer ve kendisini farklı bir gözle süzer. Az önce tanıyamadığı adam şimdi hoşuna gitmektedir; çünkü kendisini âşık olduğu kadınla birlikte görmektedir. İlk baktığında kendisini karısının etkisi altında görürken ikinci bakış, taze aşkının izlerini üstünde taşır. İlk bakışta dikkatini çeken duruşu ("elleri pantolonunun cebinde, başı ağır düşüncelerin sıkletini hissetmiş gibi öne düşük, üzüntü ile dolaşan adam") yeni aşkını düşünmeye başladığında bir anda kaybolup yerini özenli giyimine odaklanan bir bakışa bırakır.<sup>739</sup> Lâmi'nin giyimini beğenmesi ve bunu âşık olduğu kadına bağlaması, onun daha önce karısı için

<sup>739</sup> İkinci paragrafta, anlatıcının ve karakterin bakış açıları iç içe geçmiştir. Hatta Peyami Safa'nın diğer romanları göz önüne alındığında ortak bir üst sesin varlığından söz etmek mümkündür. Bu açıdan paragraf boyunca sadece Lâmi'nin iç sesinin duyulduğu söylenemez.

özenmediğini gösterir. Nitekim Bedia da bu duruma dikkati çeker, kocasının giyim kuşamına yeni yeni göstermeye başladığı özeni onun başka bir kadına olan ilgisine bağlar. Lâmi, giyimine özenen Cânân'a layık olma arzusuyla bambaşka birine dönüşür.

Lâmi'deki bu değişim romanda uzun süre devam eder. Yeni karısı Cânân hakkında kulağına gelen dedikoduları, hatta güvenilir bilgileri kulak ardı eder; fakat sonunda karısından şüphelenmeye başlar. Bu şüphe, onda yine değişime yol açar. Peyami Safa'nın romanlarında karakterdeki değişimin aynaya yansması ve karakterin bunu aynada görmesi, Lâmi'nin aynaya bakışında da gözlemlenir. Lâmi, Cânân'ın kendisini aldattığı düşüncesiyle hışımla eve giderken vapurda bir aynada kendisine rastlar:

*Sokağa çıkınca bir de şiddetli yağmur başlamıştı. Galata'da şemsiyesizler bir yangından kurtulan ahali gibi telâşla kaçıyorlar. Lâmi ıslanmaya ehemmiyet vermeden, birçok adamlara çarparak, ihtiyar bir kadının elini tutup yürüyen üç dört yaşında bir çocuğu yere düşürerek vapura koştu, geç kalmadı, atladı.*

*Hiç kimseye rastlamamak için bir yan kamaraya girdi. Otururken aynada yüzünü gördü: Korkunç! Bir kaatile benziyordu. Gözleri kanlanmış, üst dudağının iki yanında kalın iki çizgi, bıçakla yarılmış gibi keskin iki buruşuk var, çenesi gerilmiş, dudaklarının rengi yoktu. (s. 156)*

Lâmi, karısı Cânân'ın onu aldattığını öğrendikten, daha doğrusu kabul ettikten sonra romanda o zamana kadar çizdiğinden farklı bir Lâmi portresi çizmeye başlar. Aşkının gözü kör bir kölesi iken bir anda gözü dönmüş bir katile dönüşür. Bir katil nasıl bir şeye benzer? Karakter bunu nasıl anlar? Burada elbette karakterin içindeki hislerin dışarı vurması söz konusudur. Öfke tam anlamıyla Lâmi'nin yüzüne vurmuştur, o esnada aklında karısını öldürmek vardır. Zihnindeki öldürme düşüncesi, onun kendisini aynada katile benzetmesine yol açar.<sup>740</sup> Bununla birlikte eve gidip karısını gördüğünde onun cazibesine yeniden kapılmaktan kendisini alamaz. Bu kez aynayı kendisini görmek için değil, karısını takip etmek için kullanır:

*Lâmi odanın ortasına yürüdü, biraz durdu, hiç birşey söylemedi, biraz şaşırdı, sonra aynanın önüne giderek ceketini düzeltir gibi yaptı. Aynanın içinden hep zevcesine bakıyordu. Cânân daima öyle, mindere sarılmış, baygın gibi*

<sup>740</sup> Ömer Seyfettin'in "Miras" başlıklı öyküsünde anlatıcı-karakter, amcasını mirasını elde etmek amacıyla öldürmeye niyetlenir, gece odasında cinayet planı tasarlarlarken gözü dolap aynasında kendisine denk gelir: "Orada kendi hayalimi gördüm. Bana dik dik bakıyordu. Saçları ürpermişti. Gözleri kanlıydı. Bir sırtlanın gözleri gibi kanlıydı. Bu hayal bendim. Görmemek için yüzümü çevirdim." (Ömer Seyfettin, "Miras", *Hikâyeler 4*, yay. haz. Hülya Argunşah, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, ss. 123.) Aynada kendisini bir sırtlana benzeten anlatıcı-karakter, gecenin geri kalanında bir daha aynaya bakamaz. Ertesi gün amcasına gidip mirasını ona bırakmamasını, daha sağlığında millî müesseselere vermesini ister.

*hareketsiz, rahat, sakin kitabını okuyor. Eleni yanı başında, hanımının altın saçlarını, yüzünü, dirseklerinden bileklerine kadar çıplak, ince sarı tüyleriyle cilâli, pembe kollarını yelpazeliyordu. Lâmi, Cânân'ı kucaklamak hırsıyla herşeyi unuttu.*

*Genç kadın da, bir aralık, yorgun gözlerini kitabın üstünden kaldırarak Lâmi'ye bakıyordu. Zevci aynanın önünden çekilince o da gözlerini çekti. (s. 160)*

Lâmi, karısının çekim alanına girdiğinde her zaman olduğu gibi kendisini kaybeder. Aynanın önüne geldiğinde kendisini görmez bile, ceketini düzeltme bahanesiyle aynayı karısını görmek için kullanır. O anda karısıyla doğrudan iletişim kuramadığı için ayna ona temas edebilmenin o an tek yolu olarak gözükür. Karısını aynadan seyrederken ona karşı hissettiği şehvî duygular canlanır ve onu kucaklamak isteğiyle aynanın karşısından çekilir.

Romanda üç kez aynaya bakarken görülen Lâmi'nin roman boyunca gittikçe kendisini kaybetmesi, aynalarla olan ilişkilerinde de gözlemlenebilir. Başta karısının etkisinden çıkıp başka bir kadının etkisi altına girmesiyle duygularındaki değişimi giyim kuşamına aksettiren bir Lâmi vardır. Aynada önceki ve yeni hâli arasında karşılaştırma yapacak kadar akli başındadır. Buna paralel olarak aynaya en uzun baktığı yer de burasıdır. Cânân'ın aşkıyla yeniden yarattığı kendisini ikinci aynaya bakışında ise kaybeder, yine de bir süre kendisini inceleyecek kadar aynaya bakar. Son kez ayna karşısında görüldüğünde ise artık aynada kendisini hiçbir şekilde göremeyecek kadar körleşmiş, benliğini yitirmiştir.

#### **4. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu (1949)**

Peyami Safa'nın 1949 yılında yayımladığı romanı *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, Ferit'in yaşadığı felsefi bunalımı anlatır. Romanın başlarında bir pansiyonda kalan Ferit, orada farklı birçok insan tanır; daha sonra kardeşinin rahatsızlığı nedeniyle Ada'da bir ev kiralar. Matmazel Noraliya'nın bu evinde manevi bir aydınlanma yaşayarak bunalımdan kurtulur. Romanın yalnızca bir bölümünde geçen ayna, Ferit'in bunalımıyla yakından alakalı olduğu için önemlidir:

*Alt katta bıraktığı paltosunu ve şapkasını giyerken aynaya bir göz attı. Berberde saçlarını kestirmek için bu sabah evde traş olmamıştı. Birdenbire yüzü ona kirli göründü. Kaşları gözlerinin üstüne düşmüştü, yerlerinden kopmuş gibi; ve esmer yüzünden büyük bir renk farkıyla ayrılan açık gri gözlerinin her zamanki aydınlığı azalmıştı. Derisinde yabancı buruşukluklar vardı ve yüzünün bütün*

*ifade sistemi yıkılmış gibi düzeni bozulmuş çizgilerinde bir mana harabesi görünüyordu. Başını çevirdi, hava güzel olduğu halde, paltosunun yakasını kaldırıp yüzünü içeri doğru çekti ve yürüdü.*

*Küllüğün önünden geçerken, hiç bir üniversitelile konuşmaya mecbur olmamak için koşuyordu. Aynada gördüğü yüzle demin başka birinin ve kendi kendinin huzurunda bu kadar vuzuhla krokisini çizdiği iç portresinin benzerliği ve kendi hüviyetinin üzerine birdenbire kendi içinden boşalan bu aydınlık onu sersemletti. Muhtar'dan kaçıp bu hüviyetle baş başa kalmak, yağmurdan kaçıp doluya tutulmaktı. Bu muyum ben?*

*Yüzü ile içi arasındaki münasebetin ışığında ve onların bu kendiliklerinden soyunma anlarında her ikisini de çıplak yakalamak için, berberin aynası önüne hemen oturmalıydı. İkisi de gururun düzgününü sürmeden evvel, hemen, şimdi, çabucak; etrafına baktı ve en yakın berberi aradı. Fakat o kadar heyecanlıydı ki, hayatta bir çok defalar berberin koltuğunda onu bastıran ve bir defasında yalnız bir yanağının traşile sokağa fırlamasına sebep olan krizlerden birine yakalanabilirdi. Kapalı çarşıya doğru yürüdü. Kalbi çarpıyordu. Kriz başlamıştı bile. (ss. 57-58)*

[...]

*Ferit, ihtiyarın yüzüne, sonra önüne baktı. Bir an, gururunun kaçışını durdurmak için yaptığı son dayanma hamlesine karışan ve belirmesiyle kaybolan bir istihzanın yerine, boşluk korkusunun vekiline benzeyen ve belki, telkin edilmeye en müsait ruh anı içinde Ferit'in ihtiyardan aldığı tesire, onu memnun etmek ihtiyacile de biraz karışan ve dibinde hangi büyük değişme hazırlıklarının bulunduğu anlaşılmayan otomatik bir itaat arzusu geçti. Kendini bıraktı. Gözlerini yumdu, içeri çekti ve göğsü nefesiyle dolunca, yüreğinin durur gibi olduğunu ve varlığın sınırına dayanmış gibi bütün boyutların aşılma üzere bulunduğunu sandığı bir anda içinden "Allahım" dedikten sonra nefesini bıraktı. Şaşırdı ve tekrar ihtiyarın yüzüne baktı. Birdenbire içinde bir dağ başı ferahlığı duymuştu. Elini göğsüne götürdü ve mırıldandı: "Hayret!". İhtiyar hayret etmiyor, gülümseyordu. Ferit sağa doğru bir adım attı ve karşısındaki aynaya baktı. Kaşları yerine gelmişti. Gözlerinde, dükkânın loşluğuna ve yüzünün kararmış esmerliğine inat, yeni ve başka bir aydınlık vardı. Dükkândan çıkarken ihtiyara içinden selam verdi. Anlamalıydı o. (s. 60)*

Henüz romanın başlarında yer alan bu uzun kısım, Ferit'in gidiş-gelişlerini, huzursuzluklarını, kafa karışıklığını gösterir. Aynaya göz atan Ferit, dışarıya çıkmak için hazırlanmaktadır; aynaya bakmak otomatik bir eylemin parçası olmaktan ibarettir. Bununla birlikte başlangıçta otomatik bir eylem olmasına rağmen bir anda kendisine odaklanır. Tıraş olmadığı için yüzü ona beklediğinden kirlî görünür. Kendisini önceki zamanlarındaki hâliyle kıyaslar ("gözlerinin her zamanki aydınlığı azalmıştı") ve durumunu pek de iyi bulmaz. Derisinde fark ettiği "yabancı buruşukluklar" belli ki ilk kez dikkatini çekmiştir, bu nedenle onları yabancı bulur. Ferit, kendisindeki bu değişimin nedenleri üzerinde şimdilik durmaz. Değişimi hiç beklemediği bir anda ayna vasıtasıyla görmüş olsa da kısa bir şaşkınlıktan sonra adeta kabuğuna çekilerek ("hava güzel olduğu halde, paltosunun yakasını kaldırıp yüzünü içeri doğru çekti") eylemine kaldığı yerden devam eder.

Yürümeye devam etmekle birlikte, aklı az önce aynada gördüğü yüzde kalır. Demin gördüğü yüzü sorgulamaya başlar, çünkü orada iç dünyasının yansımasını da görmüştür. Miranda Anderson'ın da ifade ettiği gibi, “*Aynı anda içeriden ve dışardan eş zamanlı olarak çift bir bakış sağladığı için aynada, potansiyel olarak fiziğimizi bir bütün hâlinde (parçalanmış vücut parçalarından ziyade), yüzümüzü ve yüzümüzdeki ifadeleri dıştan içe ve içten dışa görebiliriz.*”<sup>741</sup> Ayna, kişinin kendisini hem fiziksel açıdan görmesine hem de yüze yansıyan iç dünyasını değerlendirmesine imkân verir. Ferit, öncelikle dış görünüşünü kontrol etmek için aynaya bakmış olsa da aynı anda ruhunu da yüzüne, dolayısıyla aynaya aksetmiş bulur. Burada elbette iç dünyanın yüze yansıdığı inancı söz konusudur. Ferit, içi ve dışı arasındaki uyuma hayret eder. Bu uyum, onun kendisini sorgulamasına yol açar: “*Bu muyum ben?*” Demin, çoğu zaman olduğu gibi dışarı çıkmadan önce öylesine baktığı aynada hiç beklemediği bir anda kendisini çıplakmışçasına bütün açıklığıyla olduğu gibi nasıl bulduysa tekrar bulmak arzusuyla yeniden ayna karşısına geçmek için can atar. Zaten berbere gidecektir, daha da hızlanır. Bu telaşın altında kişinin kendisini tanıma arzusu yatar; çünkü içi ve yüzü ona her zaman çıplak bir surette görünmemektedir. “*Ruhun mekânı yüz, içinde olduğumuz kadar içimizdedir de. Yüz insanı yok olup gitmekten koruyan ruhsal mekândır.*”<sup>742</sup> Ferit, bu yüzden kendisini yakalamak ister. Demek ki kendisini tam olarak tanıyamadığını düşünür, kendisine bile her zaman yeterince açık değildir.

Ferit, acil bir şekilde aynaya ulaşmaya çalışırken, bununla ilgisi olup olmadığı kesin olmamakla birlikte, bir anda yakalanma ihtimali olan bir krizden söz eder. Bu ne krizidir? Bu krizin kaynağı nedir? Bunları açıklamaz, sadece onu berber koltuğundayken çok kez yakaladığını söyler. Bu da krizin aynayla bir ilgisi olabileceğini düşündürür, ayna bu durumda çıplak ve savunmasız yakalandığı yerdir. Dolayısıyla, krizin Ferit'in kendisini sorgulamaya başladığı zamanlarda ortaya çıktığı düşünülebilir.

Ferit'in bu krizden daha önceleri nasıl çıktığı bilinmez, ama bu kez kurtuluşu, bir muhallebici dükkânında karşılaştığı bir ihtiyar sayesinde olur. Her ne kadar dükkâna girer girmez iki tane sakinleştirici ilaç olsa da krizi ihtiyarın telkiniyle atlattığına inanır.

---

<sup>741</sup> Miranda Anderson, “Early Modern Mirrors,” Miranda Anderson (ed.), *The Book of the Mirror: An Interdisciplinary Collection Exploring the Cultural Story of the Mirror*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008, s. 106.

<sup>742</sup> Kocabıyık, *Aynadaki Narkissos*, s. 105.

İhtiyarın “*Yüreğinden bir kere ‘Allahım’ deyiver, sonra nefesini birden koyuver*” (s. 65) sözünü uyguladığı an rahatladığını hisseder, kurtulmuştur. Hemen aynaya bakma gereği duyar, içindeki rahatlamının yüzüne de yansıdığını görür: Yüzü artık sabahki gibi değildir; kaşı düzelmiş, gözleri yeni bir aydınlığa kavuşmuştur. Fiziksel iyileşme, -Ferit henüz o anda farkında olmasa da- ruhsal bir iyileşmenin de işaretidir.

Yürümeye devam eden Ferit, yaşadıklarını düşünmeye başlar. Telkinin etkisini daha önce kabul etmediği için ihtiyarla arasında geçen olaya anlam vermeye çalışır. Önce, romanın ilk bölümünde bu tür olaylara verdiği tepkiyi yineler. Mehmet Tekin’in deyişiyle, “[b]u tür olayları, materyalist ve pozitivist yapısı gereğince reddeden Ferit, septik mizacından gelen etkiyle de reddini mantıklı temeller üzerine oturtmaya gayret eder. Meseleler ve olaylar karşısında kesin redde veya kesin kabule gitmeyişi, onu arayışın adamı yapar.”<sup>743</sup> Başından geçen her olayı pozitivist bir mantık çerçevesine yerleştirmeye çalışan Ferit, yine de kuşkuculuktan vazgeçmez, sorgulamaya devam eder. Berberde tıraş sonrası gençleşen yüzüyle ihtiyar amcanın telkini sonrasında aydınlanan yüzü arasında kıyaslama yapar. Berberin aynasındaki yüzünün bir açıklaması vardır; ancak muhallebicideki aynaya yansıyan yüzü bir türlü izah edemez, daha doğrusu bunun anlamını kabul etmeye çekinir. Zira iki ayna arasında şöyle bir tezatlık vardır: Berberin aynası, onu yetiştiren ve düşüncelerinin oluşmasını sağlayan babasının aynasıdır; bu aynaya yansıyan her şeyin bilimsel bir izahı vardır. Berber koltuğundan kalktıktan sonra kendisini daha genç hissetmesinin nedeni ortadadır: tıraş. Zamanın geçişini gösteren sakallardan kurtulmak, bir bakıma az da olsa zamanda geriye gitmek, en azından zamanı yavaşlatmak gibidir. Ferit’e göre, bu vesileyle “*iç kemirişlerinin belli başlı izleri kaybolur*” (s. 61) yani iç sıkıntısı son bulmaz, sadece yüzüne vuran akisleri görünmez olur. Oysa muhallebicideki aynaya yansıyan gözlerindeki aydınlık “*yeni ve başka*” türlüdür, berberdeki gibi değildir. Muhallebicideki ayna, imanı tam olan ihtiyarındır; bu aynaya yansıyanlar ancak manevi güçlerle açıklanabilir, bu da belli bir inancı gerektirir. Ferit, ailesinin etkisiyle dinî inançları olmayan biridir; ancak inançsızlık, ona yaşadığı buhrandan kurtulmasına yardım etmediği gibi onun daha da derin bir bunalıma sürüklenmesine yol açar. Berber koltuğunda kendisini yakalayan ve aniden dışarı fırlamasına yol açan krizlerin, berber aynalarında kendisini yakalayan çıplak benliğinin bu aynalarda bir türlü anlam

<sup>743</sup> Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, 2. b., İstanbul: Ötügen Neşriyat, 2014, s. 269.

kazanamamasıyla bir ilgisi olmalıdır.<sup>744</sup> Berber aynasında çoğu zaman fiziksel olarak gençleştiğini gören Ferit, iç dünyasının bu aynalara yansması durumunda alıntının başlarında olduğu gibi şaşkınlıkla ne yapacağını bilememiş olabilir. İhtiyarın telkininden sonra baktığı aynada gördüğü aydınlığı, hissettiği iç huzuru o ana dek o aynalarda belli ki bulamamıştır.

Bu bölüm, romanın sonuna dair ipucu taşıması itibarıyla ayrıca önemlidir. Sonunda manevi bir güce teslim olan Ferit, burada henüz reddetmeye devam ettiği manevi gücün varlığını ilk kez hisseder. Babası başta olmak üzere ailesinin ona empoze ettiği mantalite ve hayat tarzı üzerine düşünür; onları açıkça sorgulaması da bir terslik olduğunu sezer. Bu sezinin, beklemediği bir anda aynada kendisini fark etmesiyle başlaması önemlidir. Ferit, önce kendisinin kim olduğunu sorgular, buradan yola çıkarak benimsediği Materyalist ve Pozitivist felsefeyi yeniden değerlendirir. Nihayetinde etkisi altından çıkmaya başladığı Materyalizmi ve Pozitivizmi, Matmazel Noraliya'nın evinde hissettiği yoğun bir manevi güç karşısında tamamen terk eder. Böylece, yaşadığı iç çatışmalardan kurtulup huzura ve dinginliğe kavuşur.<sup>745</sup>

## 5. Biz İnsanlar (1959)

1959 yılında yayımlanan *Biz İnsanlar*,<sup>746</sup> Peyami Safa'nın son romanıdır. Mütareke sonrası İstanbul'daki hayatı farklı kesimlerden hareketle ele alan roman, özel

---

<sup>744</sup> Oktay Akbal'ın "Berber Aynası" isimli öyküsündeki anlatıcı-karakter, ne zaman berbere gitse aynada yansımalarını gördüğü zaman kendisini yabancılar; yaşamını, kararlarını, eylemlerini sorgulamaya başlar. Berber aynasının karşısında zarurî olarak geçirdiği vakitte aksini seyredirken kendisiyle baş başa kalır; çocukluğunu, babasını, "hayatın anlamsız boşluğunu" berber aynasında görür, kendisini aynaya bakarken tanır. "Berber Aynası"ndaki karakterin aynayla ilişkisi, Ferit'le tamamen aynı değildir; bununla birlikte ikisinin de zorunlu olarak aynaya baktıkları anlar, onların benliklerinin oluşumunu belirler. Bu açıdan berber aynaları iki anlatıda da benlik oluşumunda etken bir unsurdur. (Oktay Akbal, "Berber Aynası", *Berber Aynası*, İstanbul: Yenilik Yayınları, 1958, ss. 5-11.)

<sup>745</sup> *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Ferit'in iki felsefi kutup arasındaki geçişi ve bu süreçteki bocalaması, sıklıkla Peyami Safa'nın çeşitli felsefi ve politik görüşler arasındaki gidiş-gelişleri, tereddütleri, hayata bakışı vb. açılarından değerlendirilerek yazarın, diğer romanlarında olduğu gibi burada da kendi hayatından ve görüşlerinden derin izler taşıdığına işaret edilir. Elbette yazarın hayatı metin analizlerinde önemli ipuçları sunar; ancak bu tezde, metin, yazarın biyografisi doğrultusunda ele alınmaktan ziyade öncelikle kendi iç dinamikleri açısından incelenmektedir. Yazarın biyografisini ve görüşlerini, romanları ve diğer metinleriyle birlikte tetkik eden iki önemli çalışma için bkz: Beşir Ayvazoğlu, *Peyami: Hayatı, Sanatı, Felsefesi, Dramı*, 2. b., Kapı Yayınları, 2017; Süreyya Elif Aksoy, *Peyami Safa'nın Romanlarında Modernleşme ve Mekân*, (Doktora Tezi Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2009.

<sup>746</sup> Peyami Safa, *Biz İnsanlar*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1959. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.) "*Roman*, *Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilir (26 Şubat*



bir okulda öğretmen olan Orhan'ın hayatını anlatır. Okulda nöbetçi olduğu bir gün iki öğrenci arasında arbede yaşanır. Tahir, ona “eşek Türk” diyen Cemil'e taş atar. Orhan, Cemil'i yaralı olduğu için önce hastaneye, sonra evine götürür. Sonrasında da Tahir'i savunarak istifa eder. Bir süre işsiz kalınca, kış ortasında açlıkla ve soğukla mücadele etmeye çalışır. Orhan, roman boyunca yalnızca bir kez aynaya bakarken görülür, o da bu mücadele sırasında gerçekleşir:

*Pencereden baktı. Fırtına ile savrulan ince bir kar yağıyordu. Sonra ev sahibine ait eski bir lâvabonun aynası önünde durdu. Boyu uzun olduğu için eğilmeğe mecbur kalmıştı. Sağ taraftaki pencereden gelerek yüzünün yarısını açan kuru ve mat bir ışık altında gördüğü renk onu şaşırttı: Soğuktan kızardığını zannettiği halde sapsarıydı. Yüzünün eb'adına göre küçük gözleri irileşmişti ve dağınık saçları altında hemen, dehşete düşmüş bir adam intibasını veriyordu. Kaşlarını çattığı ve gözlerini kısıttığı halde bu intibai değiştirmeye muvaffak olamadı. Daima soluk gösteren bu eski aynanın içinde eşyanın akisleri de korkunçtu. Karyolanın yanındaki duvara asılı hal ve pencerenin bir perde kanadı, renkleri belli olmadığı için simsiyah görünüyor, aralarında, boşluğa mihli, bulanık parıltılar sarkıyordu. Odanın içindeki hafif aydınlık donmuş ve katılaştığı gibiydi.*

*Orhan hemen arkasına döndü ve kollarını birkaç defa yukarı kaldırıp indirdi. Vücudü kışımadan ceketini çıkarmağa ve gömleğini giymeğe hali yoktu. Daha fazla ısınmak için karyolanın ot minderini sırtladı, yere indirdi, bir yangın telâşile katladı, tekrar açtı kapıya doğru çekti, tekrar katladı ve sırtına alarak yerine taşıdı. Bu hareketleri o kadar şiddetli yapmıştı ki, ot minderini bırakır bırakmaz, yatakta tutulan omuzlarından kollarına doğru bir kesiklik yürüdü. Dizkapakları da karla uğuluyormuş gibi üşüyor ve üşüyordu. Göğsünde gene bir darlık peyda oldu. Ot minderine oturmuştu, fakat başına kar suyu damladığı için ayağa kalktı. Birdenbire titremeğe başlamıştı ve yemek ihtiyacını duyuyordu. Kapıdan dışarıya baktı ve biraz evvel içinden çıktığı yatağı görünce ürperdi. Başını çevirdi. Gözleri dışarda yağın kara iliştiikten sonra karşıki evlerin damlarındaki beyazlığa dalmıştı. Titremesi arttı ve bütün vücudünde yere uzanmak istidadile beraber derin bir uyuşukluk peyda oldu. Tekrar aynaya koştu ve yüzünü daha sarı gördü. Bu sefer kollarını açıp kapamak istediği halde bir elini göğsüne kadar getirebilmek için büyük bir gayret sarf etmeğe mecbur olduğunu anlayınca şaşırdı ve telâşa düştü. (ss. 65-66)*

Orhan, öğretmenliği bıraktıktan sonra son derece sefil bir hâle düşer. Yukarıdaki sahne Orhan'ın roman boyunca düştüğü en zavallı vaziyettir. Karakterin aynaya baktığı tek sahnenin böyle bir ana denk düşmesi tesadüf değildir. Orhan, işsizlik nedeniyle kötü şartlardaki bir evde açlıkla boğuşarak yaşamaktadır. İş bulma çabaları sonuç vermeyince, dargın olmasına rağmen gururunu hiçe sayarak amcasına mektup yazacak kadar vahim bir durumdadır. Anlatıcı, Orhan'ın içinde bulunduğu şartları anlatmak için

---

1937, nr. 4592- 27 Haziran 1937, nr. 4713). [...] 1959'da Biz İnsanlar kitap halinde yayımlanırken, Peyami Safa, çeşitli bölümlere rastlayan bazı parçaları çıkarır. Çıkarmalar, romanın genel yapısına gölge düşürmeyecek şekilde gerçekleştirilir.” (Tekin, Romancı Yönüyle Peyami Safa, s. 2018.)

onu evindeki eşyalarla birlikte tasvir eder. Mehmet Tekin, eşyanın Peyami Safa'nın romanlarındaki önemini şöyle açıklar:

*Peyami Safa'nın romanlarındaki mekân tablosunu belirlerken, ihmal edilmemesi gereken bir yön de 'eşyâ' ögesinin, bu tabloda aldığı yer ve üstlendiği işlevdir. Hemen belirtmek gerekir ki, Peyami Safa'nın romanlarının mekân tablosu, "eşyâ" bakımından pek zengin değildir. Ancak sınırlı sayıda kullanılan eşyanın da, mutlaka bir işlevi vardır. Yazar, 'eşyâ' ögesinden, ya hayat standardını, hayat tarzını, mizaç ve felsefeyi göstermek, veyahut kullanımları eleştirmek için yararlanmaya çalışır.<sup>747</sup>*

Peyami Safa'nın romanları incelendiğinde eşya tasvirinin gayet az olduğu göze çarpar. Bu nedenle eşyaların özelliklerine dikkat çekilen bu sahne önemlidir. Orhan'ın kiracısı olduğu ev de eşyalar da kendisine ait değildir. Buna bağlı olarak eşyalarla arasında uyumsuzluk söz konusudur. Boyu uzun olduğu için aynaya eğilerek bakmak zorunda kalır. Bu durum, onun o evle olan eğreti bağının yanı sıra aynaya çok sık bakmadığını gösterir. Orhan, kendisini ait hissetmediği bu tablonun belki de ilk kez bir parçası olduğunu zihninden geçirir. Nitekim mobilyanın perişan hâli gibi kendisi de perişan bir hâldedir: iri gözler, dağınık saçlar, sararmış yüz...

Orhan'ın kendisini normalde bu tabloya ait hissetmediğinin bir diğer göstergesi, dışarıdaki fırtınaya çoktan teslim olmuş evin aksine fırtınaya meydan okurcasına hayatta kalmak için direnmesidir. Her ne kadar evin eşyasına sinen zavallılık onun hâlini o an için temsil etse de Orhan'ın öncesinde ve sonrasında gösterdiği dirençle uyuşmaz. Orhan, hiçbir zaman pes etmez, şartların ağırlığının farkında olup aşmak için sürekli çabalar. Bu sahnede de donmamak için hareket ederek ısınmaya uğraşır. Aynaya bakması bu çabadan ayrı düşünülemez, çünkü aynaya bakarken hâlâ direnebilen, nispeten güçlü bir adam göreceğini umar. Oysa yalnızca soğuktan kızardığını zannederken aynaya bakınca yüzünü sapsarı görüp şaşırır. Kırmızı, kanın rengidir, hayatı temsil eder; sarı ise hastalığın rengidir, ölümü çağırır. Yüzünde hiç kan kalmamıştır; böylece, durumunun sandığından daha vahim olduğunu anlar. Ayrıca yüzüne göre irileşen gözleri dağınık saçlarıyla birlikte normal olmayan bir vaziyete işaret eder.<sup>748</sup> Direnme gayretiyle gözlerini kısarak kendisini daha normal görmek ister,

<sup>747</sup> Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, s. 329.

<sup>748</sup> Sait Faik'in *Medar-ı Maişet Motoru* romanında bütün gece uyuyamayan Fahri, sabah zorla yataktan kalkınca başı döner. Durumunu anlamak için aynaya bakma ihtiyacı duyar:

*Aynaya koşup yüzüne baktı; sarı değildi. Dilini çıkarıp ona da baktı. Dili paslıydı. Gözlerinde sıtma geleceği günlerde olduğu gibi bir parlaklık vardı. Uyumadığı zamanki gibi bir üzüntü hissetti.*

ancak başaramaz. Bu kez “*eski aynanın*” zaten “*daima soluk gösterdiğini*” düşünerek etrafa bakar; ayna yalnızca kendisini değil, eşyayı da “*korkunç*” göstermektedir. Bununla birlikte anlatıcı, eşyayı Orhan’ın zihninden tasvir ettikçe korkunçluğun aslında aynadan değil, yine eşyadan kaynaklandığı anlaşılır. Öyle ki aynanın eski olması itibarıyla soluk göstermesi bile bu tablonun bir parçasıdır. Bu durumda aynanın durumunu da içinde bulunulan fiziksel ve ruhsal durumla birlikte değerlendirmek gerekir.

Tasavvufî gelenek ve halk inanışlarına göre ayna, kendisine bakanın özelliklerini paylaşır.<sup>749</sup> Orhan’ın, öğretmenlikten istifa etmeden önce bu kadar kötü şartlarda yaşadığı bilinmemektedir, bu sahneden sonra da bahtı açılan Orhan’ın bu derecede zor şartlarla karşılaştığı bir daha görülmez. O hâlde daima soluk gösteren bir aynanın varlığı en çok bu sahnede anlamlıdır. Orhan maddi ve manevi bir çöküş içindeyken ayna onun özellikleriyle uyumlu olarak bu çöküşü hem eskiliğiyle hem de kötü yüzeyiyle yansıtır. Parlak yüzeyli ve mükemmel yansıtan yeni bir ayna, böyle bir sahnede uyumsuz kalırdı. Yine de aynanın hâlâ olanı yansıttığına dikkati çekmek gerekir, aynanın şartları kötü olsa bile karşısındakini olduğu gibi gösterebilecek kapasitesi mevcuttur. Zira odadaki eşyaların ve özellikle Orhan’ın durumunu yansıtırken gerçekliği başka türlü göstermez. Nitekim Orhan, aynada sarı yüzünü gördükten sonra üşümeye direnmek için ısınma hareketleri yapıp tekrar aynaya koşar ve yüzünü daha da sarı görür. Bu da aynanın derece farkını yansıtacak kadar iyi gösterebildiğinin kanıtıdır. Bunu reddetmeye çalışsa da içten içe bilen Orhan, durumunun ağırlığını kabul edip yardım almak için telaşla sokağa çıkar.

Sokağa çıktıktan sonra kahveciye kadar gelen, ancak orada yığılıp kalan Orhan, etraftaki insanların yardımlarıyla ölmekten kurtulur. Kendisine geldikten sonra arkadaşı Necati’yi ziyaret eder, bundan sonra bu derecede bir sefalete düşmez. Necati, Orhan’a iş bulur; durumu düzelmeye başlayan Orhan, bir gün Cemil’in evinde tanışmış olduğu Vedia ile karşılaşır ve aralarında arkadaşlık başlar. Orhan ve Vedia, zamanla daha da

---

*Kafasının içinden: ‘Bende bir gayri tabiiyet var, anlayamıyorum, nedir?’ diye sorduğu halde dilinin ucunda bir rumca şarkı vardı.*” (Said Faik [Abasıyanık], *Medarı Maişet Motoru*, 1. b., İstanbul: Ahmet İhsan Basımevi, 1944, ss. 127-128)

Fahri de hasta olduğunu tahmin etse de aynaya bakarak hâlini somut şekilde görmek ister. Fiziksel belirtileri aynaya bakarak kontrol eder.

<sup>749</sup> Tasavvufî ve halk inanışlarında aynaya nasıl yaklaşıldığını ayrıntılı olarak ele alan bir kitap için bkz: Yusuf Çetindağ, *Ayna Kitabı*, 2. b., İstanbul: Kitabevi, 2011.

yakınlaşır. Bu esnada amcasından kendisine miras kaldığını öğrenen Orhan, Vedia'nın beklentileri doğrultusunda kılık kıyafetine daha çok dikkat emesi gerektiğini düşünür. Geleceğe dair düşünceli düşünceli, “[a]ğır ağır yürürken kendini bir aynada görmek ist[er].” (s. 232) Orhan'ın eline para henüz geçmemiştir, ancak Vedia'yı yalnızca duruşu ve fikirleriyle etkilemenin yetmediğini anlar ve kıyafetine çeki düzen verme gereği duyar. Özellikle rakiplerinden Rüştü Bey'in karşısında bu açıdan zayıf kaldığının farkındadır. Her ne kadar rakibi olarak gördüğü Rüştü'yü onun kendisine gösterdiği özen nedeniyle eleştirmiş olsa da en nihayetinde sevdiği kadının yalnızca kalbini değil, aklını da cezbetmenin yolunun bu özenden geçtiğini kabul eder. Yine de eline para geçer geçmez bunu bir zorunluluk olarak telakki etmez, aksine içten gelen bir şevkle tasarlamaya başlar. Bu yüzden kıyafetini, mirası elde eder etmez halletmesi gereken ilk meselelerden biri olarak görür. Buna karar verdiği anda henüz kıyafetlerini değiştirmemiş olsa da aynada kendisine bakmak ister. Etrafta ayna olmadığı için bakamaz, ancak zaten olsaydı aynada kendisini hayalindeki yeni kıyafetleriyle birlikte görecekti. Diğer bir deyişle, aynaya bu kez “olan” değil, “gelecekte olacağını tasavvur ettiği Orhan” yansıyacaktı. Bu yeni Orhan ise aynada görünmez, mirası elde ettikten sonra muhtemel yeni kıyafetiyle anlatıcı tarafından tarif edilir. Bu da Orhan'ın içindeki değişimi, kıyafetleri giydiği zaman değil, kıyafetleri giymeye karar verdiği zaman hissettiğini gösterir. Değişime karar verdiği an aynaya bakmak ister, ancak değişim gerçekleştiğinde aynaya bakarken görülmez. Elbette yeni kıyafetini giydikten sonra da aynaya baktığı tahmin edilebilir, ancak anlatıcının onu kıyafetlerle ayna karşısında anlatmaması, anlatıdaki vurguyla alakalıdır. Ayna sayesinde değişim hissi vurgulanmış olur. Ayrıca kendisini daha iyi bir konumda hayal ettiği anda aynaya bakma arzusu, karakterin öz güvenini tazelemek istemesinden de kaynaklanır. Yeni kıyafetlerle bir eksikliğini kapatmış olarak kendisini daha güçlü hissedeceğini bilir, ancak bunu içten içe bilmenin ötesinde bizzat görmek de ister.

## J. AHMET HAMDİ TANPINAR

### 1. *Sahnenin Dışındakiler* (1973)

1950 yılında tefrika edilen, kitap olarak ancak 1973'te basılan *Sahnenin Dışındakiler*,<sup>750</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Kurtuluş Savaşı döneminde İstanbul'daki koşulları anlattığı romanıdır. Anadolu, millî mücadele için asıl savaşılan yer olarak "sahne" kabul edilirken İstanbul'da kalıp Anadolu'ya gitmeyenler "sahnenin dışındakiler" şeklinde tanımlanmıştır. Yazar, İstanbul'daki çalkantılı atmosferi verirken İstanbul'da da memleket için farklı yollardan mücadele edenlerin bulunduğunu göstermeye çalışmıştır. *Mahur Beste* ve *Huzur* romanlarındaki karakterlerin yaşamaya devam ettiği romanda ayna, bu romanlarda olduğu gibi en başta tılsımlı oluşuyla dikkat çeker. Bununla birlikte bu durum daha çok ana karakterin sahip olduğu ya da baktığı aynalar için söz konusuysen yan karakterler sıradan aynalara bakarlar. Bunlardan biri aynalara takıntılı olan Kudret Bey'dir. Kudret Bey'in romanda aynaya baktığı ilk sahnede, aynanın Behçet Bey'in hediyesi olduğu özellikle belirtilir:

*Odadan çıktık. Dostumuz odamda kaldığı müddetçe, bu odanın tek aynasında – Behçet Bey'in bana hediyesi idi.- kendisini seyretmek fırsatını hiç kaybetmemişti. Sofaya çıkınca pansiyonumuzun sahibi Madam Elekcayan'ın gelinlik çeyizi olan, fakat şimdi belki de beraber yaşadığı Salih Kaptan'a şahit olduğu o hararetli muaşakaları anlatır korkusuyla bu sofaya atılan geniş aynada, plâstronunu düzeltti. Aşağıda kapının aralığında portmantonun aynasında şık fesini biraz sağa eğdi. Bütün yol boyunca hiçbir aynayı veya bu işi görecekt hiçbir parlak, kendi içinden cilâlı nesneyi ihmal etmiyor, hepsinden gecikmiş, icra kararı çoktan alınmış bir borç gibi kendi hayalini istiyor, onunla karşılaşmadan bir türlü yürümüyordu. (s. 97)*

Kudret Bey, romanın ana karakteri Cemal'in pansiyondaki odasına onu alıp birlikte dışarı çıkmak için gelir. Odada kaldığı süre boyunca, hatta salondan çıktıktan sonra sofada, kapıda ve yol boyunca ayna işlevi gören her nesnede sürekli kendisine bakar. Bu hâl, genel bir kanı olup romanlarda da öyle işlenen, kadınların aynayla kurdukları bağı hatırlatmaktadır. Narsistik bir tavırla Kudret Bey, kendine bakmaktan kendisini alamaz. Bununla birlikte bu tavrın yüzeyde kaldığını, mitolojik bir derinliğe ve trajik bir sona sahip olmadığını belirtmek gerekir. Ayrıca Kudret Bey'in aynaya bakışında, Tanpınar'ın diğer karakterlerinde görülen psikolojik zamanı hissetme asla

<sup>750</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, 1. b., İstanbul: Nakışlar Yayınevi, 1973. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

gözlemlenmez. Kudret Bey'in ayna düşkünlüğü kendi burnuna takıntılı olmasından iler gelir:

*Burada da burnunuz hakikati sizden evvel keşfetti. Aksi takdirde, sabahleyin onu bu ziyarete razı etmek için o kadar sıkıntı çekmez, o kadar yalvarmazdınız. Gelirken her aynanın önünde duruşunuzun sebebi biraz da bu değil mi idi? Acaba ne yapıyor? Ne hâldedir? Yine itiraz mı ediyor? Bana verdiği sözü tutacak mı? Yoksa beni yine herkesin karşısında maskara mı edecek? diye merak ettiğiniz için o aynalara bakmıyor muydunuz? (s. 119)*

Kudret Bey'in bu takıntısı anlatıcı tarafından alaylı bir dille anlatılır ve ikisi arasında mistik bir bağ kurulmaz. Kudret Bey'in baktığı aynalar -Tanpınar'ın aynalarının genel bir özelliği olan- tılsımlı değildir, günlük hayatta kullanılan sıradan nesnelere. Bu, karakterin de sıradanlığını ortaya koyar. Tanpınar'da her karakter başlı başına bir birey olmakla birlikte herkes “kendisini her gün en aşağı otuz aynada seyrede[n]” (s. 134) Behçet Bey ve Mümtaz gibi aynanın boşluğunda kaybolacak, en azından Nuran gibi aynanın çekim gücünü hissedip korkacak kadar derin birer karaktere sahip değildir.<sup>751</sup> Seval Şahin'e göre, Kudret Bey için, “*asıl hayat, kafasında kurguladığı dünyadır, yaşadığı dünyaya da oradan bakar.*”<sup>752</sup> Anlatıcı tahminlerini belirtmekle birlikte, Kudret Bey'in aynaya baktığında ne gördüğünü, ne düşündüğünü ya da hissettiğini tam olarak açıklamaz. Karakteri itibarıyla Kudret Bey'in aynaya bakışının gerçekçi bir zeminden uzak olduğu söylenebilir.

## 2. *Aydaki Kadın* (1987)

Tanpınar, ısrarla kurduğu ayna-zaman birlikteliğini *Aydaki Kadın*'da birdenbire zayıflatır. Romanın ana karakteri Selim, aynayı günlük amaçlarla kullanır. Selim, romanın başlarında yataktan kalktıktan sonra aynaya bakar, ancak bu günlük davranışların ötesine geçmez: “*Bornozunun kuşağını sıkıştırarak aynanın önünde durdu. Sirtında hiç sevmediği bir kızışma, ikinci terin gelmekte olduğunu haber veriyordu. Terlemek en korktuğu, sinirlendiği şeydi. ‘Çürümenin başlangıcı gibi bir şey.’ Biraz geciktirmek için yüzünü soğuk suyla yıkadı.*” (s. 23) Selim, insanların genelde yaptığı gibi yataktan kalkar kalkmaz yüzünü yıkamak için lavaboya gittiğinde

<sup>751</sup> Behçet Bey ve Mümtaz'ın aynaya bakışı hakkında ayrıntılı bilgi için tezin “Tılsımlı ve Tasavvufi Aynalar” bölümünde yazara ayrılan kısma bakınız.

<sup>752</sup> Seval Şahin, *Modernizmin Oyunu/Oyunun Modernizmi: Tanpınar'da Oyun*, 1. b., İstanbul: Kapı Yayınları, 2013, s. 189.

aynanın önünde durur, ancak aynaya bakmaz bile. Selim, aynanın gücünü hissetmek şöyle dursun aynaya karşı tamamen kayıtsızdır.

Günlük kullanımıyla ayna, kişinin kendisinde fark etmediği değişimi fark etmesini sağlar. Selim, ilk cinsel deneyiminden sonra okulda hocasının kendisiyle sinik bir tavırla dalga geçmesinin ardından aynaya koşar: “[V]aziyeti anlattıktan sonra musluğa koşmuş ve aynada yüzüne bakmıştı. Ancak o zaman boynunda, gömleğinin yakasının yarı örttüğü çürüğü görmüş ve kendisinden bir daha iğrenmişti. Kirke’nin adasına uğrayanlar hiç de öyle rahat dönmüyorlardı.” (s. 64) O anda hocasından nefret eden Selim, bunu herkesin gördüğünü düşünerek utanır. Buradaki değişim, ilk bakışta fiziksel gibi dursa da aynı zamanda psikolojiktir. Selim, ilk cinsel deneyiminden sonra kendisinde birtakım psikolojik değişiklikler hisseder, ancak bunu insanların fark edip etmediğinden emin değildir. Bu deneyimden kalan boynundaki iz, insanlara anlamları için ipucu olur. Selim ise insanların, vaziyetini fark ettiklerini ancak aynada kendisini gördükten sonra anlar. Bu açıdan ayna, diğer insanların kendisi hakkındaki görüşlerini öğrenmesini sağlayan bir araçtır.

Selim, kendisinde hissettiği ruhsal değişimleri teyit etmek için de aynayı kullanır. Leyla’nın partisine giderken daldığı anılardan bir anda sıyrılıp aynada yüzünü kontrol etme ihtiyacı duyar: “Leylâ beni kurtardı. Leylâ’nın büyükannesini. Sonra şoförün aynasında kendi yüzünü aradı. ‘Gittikçe zalim oluyorum... Korkunç şey... Ama bugünkü tesadüfler de.’ Ve tekrar kendisiyle alay etti. ‘Bir dahaki tesadüflerimi de hazırlarım. Eğer mesele yalnız tesadüflerdeyse.’” (s. 45) Selim, kendisinde, kendisine ait olmayan birtakım şeyler fark ettiğinde onu doğrulamak için aynada kendi yüzünü arar. Ruhun yüze, özellikle de gözlere yansıdığına inanıldığı için insanın aynada yüzünü araması, incelemesi kendi ruhuna dair bir meraktan kaynaklanır. Selim de duygusal dünyasındaki değişimini somut olarak görmek ister, çünkü içinde hissettiği zalimliğin yüzüne yansıdığına inanır. İç dünyanın dışarı yansıması durumu romanda bir kez daha görülür:

*Arzu kıskançlığın hemen yanı başında... Fakat arzusun ötesi var. O kendiliğinden sayısız dehlizlere açılır. Selim böyle anların sonunu hatırlayarak âdeta utarıyor. Kendini evvelâ telefon başında, sonra kulağı sabırsızlıkla kapının zilinde görür gibi oluyor. Sonra bir yığın çılgınlık. Ah bu insan denen bu cezir ve med halindeki hayvan. Sonra birdenbire başlayan o iğrenme hissi... Biraz evvel haşrüneşir olduğu vücudu kendine ilelebet yabancı bulmanın azabı. Bütün o tecritler ve umumileştirmeler... Allah ısmarladık şekerim. Güle güle*

*yavrum... Kapının arkasında ve aynanın önünde ellerine o tanımadan bakış.  
Ben mi idim bu? Şüphesiz ki değil. (s. 123)*

Kendisini ve çevresini düşünürken daldığı bu kısımda Selim, değerlendirmenin sonunda kendisini sorgular ve kendisine yabancılaştığını anlar. Selim, kapı arkasında ve ayna önünde ellerine bakar; “kapı arkası” bir gizlenmeyi ima eder, “ayna öni” ise kişinin kendisini, özellikle de ruhunun izlerini taşıyan yüzünü inceleyebildiği yerdir. Bu noktada Selim’in iç dünyasının çatışmalar ve çalkantılarla dolu olduğunu, ayrıca kendisini diğer insanların iletişimine kapattığı söylenebilir. Burada önemli bir diğer nokta, Selim’in aynanın önünde kendisine değil, ellerine bakmasıdır.<sup>753</sup> Romanın başında aynanın önünde duran ve kendisine bakmayan Selim, yine aynanın önünde durmaktadır; ancak bu kez ellerine bakmaktadır. Elleri aynanın önünde bakıyor oluşu, genellikle yüze yüklenen anlamları Selim’in ellerine yüklediğini gösterir. Bir yazar olarak Selim için elleri ayrıca önemlidir; zaman, Selim’in kaleminden akmakta ve adeta ellerinde birikmektedir. Bununla birlikte zamanına, dolayısıyla çevresine ve kendisine yabancılaşan Selim, ellerini tanımaz; “Bu ben değilim.” diyerek gördüğü kişiyi reddeder.

Selim, Tanpınar’ın önceki romanlarında olduğu gibi zamanı bir bütün olarak hisseder, ancak öncekilerin aksine karakterin derinliği ayna vasıtasıyla verilmez. Karakter oluşturmada bu açıdan ani bir kopuş sezilir. Ayna vasıtasıyla adeta başka bir boyuta geçen karakterler bu romanda yoktur. Buna bağlı olarak aynayla hep yan yana kullanılan ışık, sedef, zaman, billûr, tılsım, su vb. kelime ağına bu romanda rastlanmaz. Tüm bunlar romanın tamamlanamamış olmasıyla ilgili olabilir.

---

<sup>753</sup> Tanpınar, “Zaman Kırıntıları” başlıklı şiirinde de geçmişi hatırlayan uzvu eller olarak verir: *Neye yarar hatırlamak, / Neye yarar bu cılız ışıklı bahçelerde / Hatırlamak geçmiş şeyleri, / Bu beyhude akşam bahçesinde / Kapanırken üstümüze böyle / Zaman çemberi / Hatırlıyor yetmez mi / Güneşe uzanan ellerimiz!*  
*Aynalar sonsuz boşluğa / Çoktan salıverdi çehremizi, / Yüzüyoruz, / İpi kopmuş uçurtmalar gibi. / Biz uzak seyircisi bu aydınlık oyunun, / Birdenbire bulanlar içlerinde / Güllüncün sırrını, / Ne kadar benziyoruz şimdi,*  
*Aynı tezgâhtan çıkmış testilere / Bir şey, bir şey kaldırdı bütün ayrılıkları!*  
*Baksak aynalara / Tanır mıyız kendimizi, / Tanır mıyız bu kaskatı / Bu zalim inkârın arasından / Sevdiklerimizi. (Ahmet Hamdi Tanpınar, Bütün Şiirleri, ss. 73-74.)*

Şiir kişisi, elleri kişileştirerek onların daima hatırladığını, bu nedenle aynaya bakmanın beyhude olduğunu söyler. Belli imgelerin Tanpınar’ın bütün eserlerinde süreklilik arz ettiği düşünüldüğünde Selim’in aynanın önünde yüzüne değil, ellerine bakması bu açıdan anlam kazanır.



## K. SUAT DERVİŞ

### 1. *Ankara Mahpusu* (1968)

1944-45 yıllarında *Zeynep İçin* başlığıyla tefrika edilen ve 1957 yılında *Le Prisoner d'Ankara* ismiyle Fransızca basılan roman, 1968 yılında *Ankara Mahpusu* ismiyle yayımlanır.<sup>754</sup> Ana karakter Vasfi, yeni komşularının kızları Zeynep'e âşık olur, onunla belli bir seviyede arkadaşlık eder; ancak Zeynep'in tavırlarından korktuğu için duygularını tam olarak ilan edemez. Bir gün Zeynep'in, amcasıyla evleneceği haberini alınca yıkılır, uğraşmasına rağmen Zeynep'i evlilikten vazgeçiremez. Zeynep'in paraya olan düşkünlüğü bu evlilikte temel bir role sahipse de Vasfi, Zeynep'i hayalinde yerleştirdiği yüce mertebeden indirmez. Onun hakkında çıkan dedikodulara dayanamayarak akrabalarından bir genci öldürünce hapse düşer. Romanda esasında Vasfi'nin hapisaneden sonraki hayatı anlatılsa da geriye dönüşlerle (*flashback/analepsis*) Vasfi'nin hapse düşmesine neden olan olaylar da okura aktarılır. Ayna, çok duygusal olan ve eylemlerini duygularına göre belirleyen Vasfi'nin içinde bulunduğu durumun ve ruh hâlinin farkına varmasını sağlar. Hapishaneden çıktıktan sonra gittiği otel odasında aynada durumunu görür:

*“Ben artık bütün diğer insanlara benzemiyorum” diye düşündü, sonra kendini temine çabaladı, “Neden benzeyecekmişim, yakın bir zamanda hür bir insan olmağa alışacağım ve hayata intibak edeceğim...”*  
*Halbuki benliğinin ta derinliklerindeki bir başka Vasfi başını sallıyordu:*  
*“Hayır, hayır... Her şey bitmiş... Sen artık bir daha eski Vasfi olamayacaksın.”*  
*diyordu...*  
*Ağır ağır yerinden kalktı, lavaboya kadar gitti... Lavabonun üstünde asılı duran aynada şakakları ağarmış, bakışları ölgün, yüzü solgun bir erkek gördü.*  
*“Mezardan çıkmış bir cesede benziyorum. Kalbimde ve sırtımda hep o hapishaneyi mi taşıyacağım... Artık hiç bir zaman eski Vasfi olmayacak mıyım?”*  
*(ss. 17-18)*

Vasfi, bir süre karyolanın üstünde oturup bekledikten sonra hiçbir şeyin, bilhassa kendisinin artık eskisi gibi olmayacağını düşünür.<sup>755</sup> Bunu kanıtlamak istercesine kalkıp

<sup>754</sup> Suat Derviş, *Ankara Mahpusu*, 1. b., İstanbul: May Yayınları, 1968. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>755</sup> Mahpusluğun kişiyi fiziksel ve ruhsal anlamda değiştirdiği inancı, Kemal Tahir'in *Kadınlar Koşusu* romanında da benzer şekilde işlenir:

*Mahpusluk, demek ki, yavaş yavaş kendisini değiştirmişti. Dört sene evvelin uçarı zamparası yerine yorgun, üşenmiş, utangaç bir ihtiyar mı kaldı? İstanbul'un en kirli sokaklarına, bol bol*

aynada yüzünü inceler. Gençliğini kaybettiğini gösteren şakaklarındaki beyazlık, yorgunluğunun işareti olan ölgün bakışlar ve solgun yüz onu geleceğe dair umutsuzluğa sevk eder. İçine çöreklenen geçmişin yükünün yüzünde acı izler bıraktığına, yaşadığı tecrübelerin onu diğer insanlardan gözle görünür derecede ayırdığına inanır. Ayna, ona beklediği kanıtları sunar. Bu noktada onun ön kabullerinin aynada gördüklerini belirleyen önemli bir unsur olduğu gözden kaçmamalıdır.

Romanın ilerleyen kısımlarında Vasfi, hapishaneye düşmesine neden olan olayları hatırlar. Aşk acısıyla kıvrandığı dönemde annesinin ona merhametle bakışının nedenini ancak aynaya baktığında anlar:

*Annesinin gözleri muhabbet ve merhametle dolu idi...  
Odasına girince Vasfi duvarda asılı duran küçük aynada yüzünü görünce  
annesinin kendine niçin merhametle bakmış olduğunu anlamıştı...  
Öyle yorgun, öyle bitkin bir hali vardı ki, hakikaten acınacak bir durumda idi...  
(s. 89)*

Vasfi, kendisine dışarıdan bir gözle bakabilen, içinde bulunduğu şartları duygularından bağımsız değerlendirebilen biri değildir. Nasıl ilk sahnede yaşadığı ruhsal sıkıntının fizikî olarak görünür olduğunu baştan kabul etmişse, burada tam tersine hislerinin dışarıya aksetmediğini düşünür. Hapishaneden çıktıktan sonra hatırladığı bu sahne, belki de onun bilinçdışında insanın içinin dışarıya yansıdığı inancının yerleşmesine neden olmuştur. Genç Vasfi, annesinin bakışlarından hemen sonra aynaya baktığında

---

*romantik aşklar (..) götüren oradaki zavallı kızları, hiç farketmedikleri halde, az vakitte değiştiren -kurtaran değil- sadece değiştiren çapraz delikanlı nerde? [...]  
Duvardaki küçük aynada yüzünü dikkatle tetkik etti. Şu halde, kendi yüzüne, pek alıştığı için değişimin farkına varmamıştı. En fenası, hâlâ da hiç bir başkalık göremiyordu. Gözlerinin kenarında ufacık buruşuklar... Tepesinde saçlar pek seyrek... Şakakları iyice kırçıl. Ama gözlerinin içi, bıyıkları, ağzı ve çenesi hâlâ eski zampara... Öyleyse?... Sahi... Bir kitapta, vaktiyle bir şey okumuştum. "Mahpuslar, mahpushaneden çıktıktan sonra dahi, uzun müddet insanların yüzüne dik dik bakamazlar." (Kemal Tahir, *Karılar Koşusu*, 1. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1974, ss. 126-127)*

İstanbullu Murat, on beş yıl hapse mahkûm edilmiştir. Hapishanede geçirdiği dört yıldan sonra aynaya baktığında "çapraz delikanlı" yerine "yorgun, üşenmiş, utangaç bir ihtiyar" görür. Bu değişim süreci içinde yavaş yavaş gerçekleştiği için daha önce fark etmemiştir, yaşadığı bir olay üzerine kendisini değerlendirdiğinde değişimi önce içte hisseder. Bunun üzerine aynaya bakarak kendisini inceler. Mahpuslarla ilgili okuduğu bir yazı aklına gelir, hapishanenin onda sebep olduğu değişimi böylece kabul eder.

Kemal Tahir'in *Kelleci Memet* romanında da Selim, "Adam, nerede usanır tatlı canından? Mahpus damında... Kendi suratına tüküresin gelir aynaya baksan..." (Kemal Tahir, *Kelleci Memet*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1962, s. 53) diyerek hapishane şartlarının çok zor olduğuna ve insanı olumsuz yönde değiştirdiğine vurgu yapar. Bu iki romanı II. Dünya Savaşı'nın koşullarını işlemesi bakımından inceleyen Alev Sınar Uğurlu'ya göre, "[b]u dönemdeki hapishane ortamını en canlı yansıtan eserler, bizzat bu tarihlerde aynı şartları yaşayan Kemal Tahir'e aittir." (Alev Sınar [Uğurlu], *Türk Roman ve Hikâyesinde İkinci Dünya Savaşı*, 1. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003, s. 231.)

kendisini annesinin gözleriyle görür. Farkında olmadan yaptığı bu eylem, onun bundan sonra iç dünyasını ve yaşadıklarını diğer insanlardan saklayamadığına inanmasına yol açar. Bu da onun hapishaneden çıktıktan sonra aynaya bakışını etkiler. Geriye dönme tekniğiyle (*analepsis/flashback*) Vasfi'nin erken gençlik dönemine gidilen bu sahne, onun hapishaneden sonraki eylemlerinin nedenlerini açıklaması nedeniyle önemlidir.

## **2. Aksaray'dan Bir Perihan (1968)**

*Aksaray'dan Bir Perihan*, Türk toplumunun geçirdiği toplumsal dönüşümü Perihan, Nuri ve Gülten karakterleri ekseninde işler. Perihan, sınıf atlama arzusuyla evlendiği Nuri'yi amacına ulaşabilmek için yönlendirir, Nuri karısının istediğini yapmak adına karakterinden ve değerlerinden ödün vererek adeta bir oyuncuğa dönüşür. Romanda ayna, dikkat çekici bir nesne değildir. Roman boyunca yalnızca iki kez geçen ayna, birinde olumlu bir karakter olarak sunulan Gülten'in özüne dönüşü nedeniyle yaşadığı sevincin aksettiği nesne olarak, diğerinde ise karısının taleplerini yerine getirmeye çalışan Nuri'nin kaybettiği değerlerin onda yarattığı tahribatı yansıtan nesne olarak yer alır. Nuri, işten eve döndüğünde misafir geldiğini öğrenince misafirin yanına gitmeden önce aynaya bakarak saçlarını düzeltir: “*Nuri ağır ağır paltosunu çıkardı, onu astı, sonra aynaya yaklaşarak saçlarının üstünden ellerini geçirdi ve şakaklarının beyazlaştığını bir kere daha görerek buna yeniden hayret etti.*” (s. 29) Nuri, misafire hürmeten yorgunluğunun izlerini kısmen de olsa silmek için aynaya bakar. Karısının taleplerinden ve eylemlerinden yorulmuş olmanın bir sonucu olarak şakaklarındaki beyazlıkların artmaya devam ettiğini görür. Zaten bildiği bir durum olsa da bunu aynada tekrar görmek onda şaşkınlığa yol açar, çünkü evlilikle birlikte değişen hayatına, karşılamakta zorlansa da karısının isteklerine nispeten alışmıştır. Böylece bedene akseden ruhsal durumunu, ayna nedeniyle bir kez daha hatırlar.

## L. SÂMİHA AYVERDİ

### 1. *İnsan ve Şeytan* (1942)

1942 yılında yayımlanan *İnsan ve Şeytan*,<sup>756</sup> Şevket isimli bir doktorun kendi ağzından anlattığı hayatını konu edinir. Roman başladığında Şevket elli yaşının üstündedir. Ünlü bir doktor olan ve bu uğurda çocukluğundan beri hep çok çalışan Şevket, gerek aile hayatında gerekse iş hayatında düzenini çoktan kurmuştur ve işleri gayet yolunda gitmektedir. Roman, Şevket'in aynada kendisine tesadüf etmesi sonucu birden kendisini incelemeye başlamasıyla ve o yaşına kadar ilk kez geçmişe dönük bir bakış açısı geliştirmesiyle başlar:

*Biraz evvel koridordan geçerken kendimi boy aynasında gördüm. Halbuki her gün birçok defa aynı yerden geçtiğim ve gene her gün bir ayna karşısında traş olduğum, giyindiğim halde, kendime alıcı gözü ile bakmamış, yahut gündelik ihtiyaçlarımın makineleşmiş teakubu içinde bu yüzü hemen görmeden geçmişim ki, çok zamandır karşılaşmadığım bu kimseye, yahut bir yabancıya bakar gibi, kendimi uzun uzun seyrettim.*

*Fakat itiraf edeyim ki, bu bembeyaz saçlar, bu yıpranmış, yorulmuş yüzden, içime, anlatamıyacağım bir eza bir yorgunluk geldi; kendimi yadırgadım. Demek ki arkamda uçup geçen seneler, yavaş fakat devamlı bir ısrarla bu köhne heykeli meydana getirmişti. Ve ben, laboratuvarından hastahaneye, muayeneden muayeneye, bir meslek delisi gibi koşup dururken, zaman denen söz dinlemez tezgâh ta, eserini insafsız bir sadakatla işlemekte imiş. Öyle bir sadakat ve itina ile ki, şu yıpratmıya, ihtiyarlatmıya azmettiği çehrede bir tek gençlik bakıyesi bırakmadan, hayatiyet ve taravet koymadan, yapacağını yapmış ve öteye geçmiş.*

*Yok, yok eksik ve yanlış söyledim. Yalnız gözler, şu viran manzaradan teferrüd etmiş, yalnız onlarda bilmediğim, tanımadığım bir şule var ki, zaman bunu söndürememiş. Onlar hayat dolu, yalnız onlar, daha uzun bir ömrün yüküne mütehammil görünüyor.*

*Tuhaf değil mi, şimdi de gözlerimdeki bu aşınası olmadığı parıltıya, bu bilmediğim, tanımadığım şuleye, daha koyu bir yadırgayı, hattâ biraz da korku ile bakıyorum. Evet korku ile. Zira şu karşımdaki adamı sanki yeni görüyor ve yeni tanıyor gibiyim. Ne garip... bugüne kadar yüzümü bile lâzım olduğu kadar tanıyamamışım; kendime herşeyden yakın olan yüzümü bile. Şu müteayyin hey'eime karşı olan cehlim gibi, acaba içimin de yabancı, feci bir cahili miyim? (ss. 3-4)*

[...]

*Ne tuhaf, insan çok defa arzusunun dışında olan bir şeyi farkında olmıyarak yapıyor. Şimdi elimdeki kalemin, gene hiç tasarlamadığım, meşgul ve meşbu olmadığım bu noktaya sekivermesi gibi. Halbuki biraz evvel aynada gördüğüm yaşlanmış adamın çocukluğuna ve gençliğine temas etmek, sade bu geçmiş hayat tablosunu çizmek, tek isteğimdi. (ss. 7-8)*

<sup>756</sup> Sâmiha Ayverdi, *İnsan ve Şeytan*, 1. b., İstanbul: Gayret Kitabevi, 1942. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

Romanda başlangıç önemlidir; çünkü bu bölümler romanın dünyasına girişi sağlayan kapılardır.<sup>757</sup> Okur, daha ilk cümleden romanın anlam ve biçim açısından nasıl kurulduğunu anlamaya, bunun için kendisine bir yol haritası çıkarmaya başlar. Şevket, aynada kendisini inceledikten hemen sonra hayatını yazmaya karar verir. Aynadaki imgesini yabancıladığı için kendisiyle imgesi arasında mesafe oluşmuş, bu da kendisine bir iç bakış (*introspection*) sağlama imkânı vermiştir. Bu bakış sonucunda hatırlanan anılar, okurun elindeki romanı oluşturur. Dolayısıyla bu başlangıç, romanın çıkış noktasını teşkil eder. Terry Eagleton, edebî eserin en önemli unsurunun dil olduğuna dikkati çeker: “‘Edebi’ eser derken kastettiğimiz şey, kısmen, ne söylediği nasıl söylediğine dayanarak alınması gereken eserdir. İçeriğin, içeriğin sunulduğu dilden ayrı düşünülmemeyeceği yazı türüdür. Edebi eserlerde dil, gerçekliğin yahut deneyimin basit bir aracı değil, esastır.”<sup>758</sup> Buna göre, edebî eserde konunun “nasıl” sunulduğu, neyin nasıl anlatıldığı son derece önem arz eder.

Romanı başlatan ayna sahnesi Şevket’in hayatında bir kırılma noktasıdır. Şevket’in o zamana dek belli bir çizgide ilerleyen hayatı bu andan sonra bambaşka bir evreye girer. Ayna, gizli kalan arzuları açığa çıkarır; arzu bir kez açığa çıktığında kişinin iradesini yavaş yavaş ele geçirip onu kontrol eden bir güce dönüşür. Üstelik uzun zaman bastırıldığı için tatmin edilmesi ve kontrol altına alınması neredeyse imkânsızdır. O yüzden hem kişinin içedönük bir bakış geliştirmeye başlaması hem de bundan sonra hayatının geri kalanında farklı bir dönemece girmesi nedeniyle bu ayna sahnesi romanı roman yapan bölümdür.

Şevket, her gün önünden geçerken baktığı, ancak günlük hayatın akışında önünde durup kendisini incelemeyeceği -demek ki buna o ana dek hiç ihtiyaç duymamıştır- bir aynanın önünde ilk kez bir anda durup kendisini baştan aşağıya tetkik eder, vücudunda fark ettiği değişimlerden yola çıkarak bütün ömrünü değerlendirir. Bir doktor olarak yıllardır insanları incelediği hâlde kendisine dönüp bakmamış, bedenindeki fiziksel değişimlerin bile farkında olmamıştır. İnsanın kendisine yönelik bir iç bakış geliştirmesinde bedeniyle olan ilişkisi önemli bir yer tutar. İç ve dış arasındaki uyum, yani iç dünyanın bedene yansması, kişinin çoğu zaman doğrudan erişemediği iç

---

<sup>757</sup> Romanda başlangıçların önemini anlatan bir yazı için bkz: Terry Eagleton, "Açılışlar", *Edebiyat Nasıl Okunur?*, çev. Elif Ersavcı, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, ss. 11-54.

<sup>758</sup> Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur?*, s. 13. (Vurgular yazara aittir.)

dünyasını anlamasını sağlar. Şevket, yıllarca hırsla, durmaksızın, yılmadan çalışmıştır; bu süreçte yorgunluğunu, yıpranmışlığını idrak etmesi ancak bedenini layıkıyla tanımaya başlamasıyla mümkün olur. Bu noktada kendisini içi ve dışıyla bir bütün olarak görebildiği aynanın bir boy aynası olması da ayrıca önemlidir. Sabine Melchior-Bonnet, Rabelais'nin henüz insan boyundaki aynalar icat edilmeden yüz elli yıl kadar önce bunu eserinde tasavvur ettiğini, böylece karakterin kendisini fiziksel açıdan baştan ayağa, ama buna paralel olarak ayrıca metaforik açıdan da içi ve dışıyla bir bütün hâlinde görebilmesini mümkün kıldığını söyler.<sup>759</sup> Benzer bir durum, *İnsan ve Şeytan* romanında Şevket için de geçerlidir. Yazar, romanını kendisini boy aynasında içi ve dışıyla bir bütün hâlinde gören ana karakterin kendisi üzerine düşünmesiyle açar. Emine Gözde Özgürel'in de tespit ettiği gibi, “*Yazarın bu tercihi, romanın başlangıcını oluşturan bu ilk sorgulamayı bir ‘vehim’den ‘gerçekçi bir yoklama’ya doğru çeken kurgusal bir hat oluşturur. Bu bağlamda kişinin kendisine, bir başkasına bakar gibi bakması, değerlendirmelerinin objektif bir etki kazanmasını sağlamaktadır.*”<sup>760</sup> Şevket, kendisinin de ifade ettiği gibi aslında çok sık aynaya bakan birisidir. Bununla birlikte aynayı genelde tıraş olmak ya da günlük hazırlıklarını tamamlamak için kullanmıştır.<sup>761</sup> Jenijoy La Belle, erkeklerin genellikle pratik amaçlar için aynaya baktıklarını söyler. Erkek, geçmişin yüzündeki izlerini incelerken bile kendisini nasıl gerçekleştirdiğini değil, şu anki varlığına geldiği tarihin fizyonomik kayıtlarını kontrol etmenin bir yolu

---

<sup>759</sup> Sabine Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, İng. çev. Katharina H. Jewet, New York, London: Routledge, 2001, s. 163.

<sup>760</sup> Emine Gözde Özgürel, *Samihâ Ayverdi'nin Romancılığı*, 1. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2012, s. 263.

<sup>761</sup> Türk edebiyatındaki romanlar incelendiğinde aynayı tıraş olmak amacıyla kullanan birçok örnek bulunur. Bunların çok büyük bir kısmı ne karaktere ne de mekâna hiçbir derinlik katmadığı için tezde incelenmemiştir. Aşağıdaki alıntı, erkeklerin genelde aynaya nasıl baktıklarını örnelemektedir:

*Yediçınar Yaylasının Padişahı Kara Abuzer'in Sülük Bey, “mebusan kesimi” avcı biçimi ceketini giydi. Konsolun üstünden para cüzdanını, bozukluk kesesini, kehribar ağızlığını, tırnak çakısını alıp ceplerine koydu. Aynada suratına baktı. Dün ikindiden sonra sinekkaydı tıraş olduğu halde kırmızı damarlı sarkık yanakları şimdiden kararmaya başlamıştı. “Ulan biz bu cenabet sakala tıraş dayandıramadık gitti” diyerek kendine yalandan çıkıştı.*

— *Deliii! Adam konuşur mu kendi başına, aynanın karşısına geçip?* (Kemal Tahir, *Büyük Mal*, 1. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1970, s. 17)

Sülük Bey, tıraşını kontrol etmek için aynaya bakar, sık sık tıraş olmaktan şikayetçidir. Şikayetini sesli dile getirdiğini fark edince aynaya bakarak kendi kendine konuşmasını yadırgar. Bu sahne, erkeğin tıraş olurken aynayı kullandığını, bu nedenle aslında aynaya sık sık baktığını, ancak aynaya içgörüyle yaklaşmadığını, üstelik ezkaza aynada kendisine bakarak konuştuğu zaman bile bunu normal karşılamadığını gösterir. Tıraş-ayna ilişkisi genelde romanlarda bu kadar ayrıntılı olarak verilmez, sadece tıraş olurken aynaya bakıldığı söylenir.

olarak aynaya bakar.<sup>762</sup> Şevket de her gün aynaya bakmasına rağmen yalnızca satıhta kalmış, maddi olanın ötesini düşünmek için kafa yormamış, iç dünyasını hiçbir zaman tam anlamıyla çözümlenmeye çalışmamıştır. Bu, onun hayatı boyunca hep maddi amaçlar edinmesiyle, maddi kaygıların peşine düşmesiyle ilgilidir. Saçlarındaki beyazlık, gözlerindeki yorgunluk gibi maddi gerçekleri ilk kez yalnızca fiziksel birer özellik olarak almayıp, ihmal ettiği ve bu yüzden de kaçırdığını düşündüğü gençliğinin işareti olarak değerlendirir. Gençliğini kaybetme korkusu genelde ya *-Aşk-ı Memnu*'da Bihter'de olduğu gibi- onu çok daha geç olmadan yakalamaya ya da -bu romanda olduğu gibi- genç bir âşık peşinden koşup hâlâ genç ve diri olduğunu kanıtlamaya çalışmakla sonuçlanır. Her ikisi de şehvete kapılmakla ve düzenini bozup kendisi dâhil yakın çevresinin huzurunu kaçırmakla neticelenir. Nitekim Şevket önce bedenindeki yorgunluğun yaşlanmaktan kaynaklandığını kabul eder. Bununla birlikte hemen ardından gözlerinin içine sinmiş bir parıltıyı fark etmekten de geri durmaz. Bu, bedeninin ihtiyarlamasına rağmen ruhunda gizli kalan arzuların hâlâ dipdiri yaşadığının göstergesidir.

Şevket, o zamana kadar karısını aldatmamıştır; fakat bu sahneden hemen sonra çocukluğuna dek gidip hayatını yazarak kendisini değerlendirmeye başladığında bunun nedeni ortaya çıkar. Şevket, o kadar çok meslekî hırsıyla donanmış, ekonomik ve sosyal statüsünü yükseltmeye odaklanmış ki ailesini, sosyal hayatını, ama en önemlisi kendisini duygusal açıdan hep ihmal etmiştir. Aynada kendisini fark ettiği noktada bunu anlar. Karısına sevgi beslemektedir, ancak ona sevgiden çok minnetle bağlıdır; çünkü ekonomik arzularını gerçekleştirmesinde karısının çok önemli bir rolü olduğunun farkındadır. Üstelik karısı onu her zaman her açıdan desteklemiş, hatalarını gayet uygun ve sakin bir dille düzeltmesi için teşvik etmiş, hayatta en çok manevi değerlere önem vermesine rağmen kocasının maddi arzularını gerçekleştirmesinde yardımcı olduğu gibi, onu manevi değerlere yönelmesi konusunda hiçbir zaman zorlamamıştır. Şevket, bunun karşılığında karısına sadık kalmıştır, ama aynada geçip giden gençliğini gördüğünde uyuyan arzularının uyandığını ve buradan geri dönüş olmadığını içten içe bilir, bunu anılarını yazarak okura bildirse de etrafındaki insanlardan saklar. Hatta, karısına yalan söyler: “*Belki karıma bir boy aynasının ikaz ve ihtarile düşündüğüm ve fiile koyduğum*

---

<sup>762</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 21.

*davayı söylememekte haklı idim; fakat hayret ettiğim nokta, hiç kızarmadan ve telâşlanmadan yalan söyleyebilmiş olmamdı.”* (s. 27) Şevket, aynada gözlerindeki parıltıyı fark ettiği anda aslında hayatının bundan sonra aynı çizgide devam edemeyeceğinin de farkına varır. Bu açıdan Şevket’in bu andan itibaren hayatını yazmaya başlaması, bir bakıma günah çıkarma gibidir; çünkü gözlerine yansıyan o parıltı gelecekte olacakların habercisidir ve o ana kadar belirlediği yoldan giden Şevket artık yoldan çıkacağını hisseder. Bunun nasıl gerçekleştiğini, o zamana dek güçlü bir iradeye sahip olmasına rağmen iradesini nasıl kaybettiğini anlatırken bir bakıma kendisini aklamaya, en azından günahlarını hafifletmeye çalışır. Ayrıca Şevket, yaptığı hataları başkalarının da yapmasını önlemek için kendi hayatını bir bakıma olumsuz bir örnek olarak sunar.<sup>763</sup>

Şevket, evlerine gelen kayınbiraderinin üvey kızı Lâle’yi başta arzulamasa da, hatta ondan ve ailesinden ciddi bir rahatsızlık duysa da onun kendisine olan ilgisini öğrendiği andan itibaren duruma içten içe memnun olur. Zira karısına durumu söylemeyi düşünse bile çeşitli bahanelerle bir türlü söyleyemez. Bir gün Lâle’nin kendisini öpmesiyle iyice kendisinden geçen Şevket, nihayet arzularına boyun eğer ve Lâle için evini terk eder. Şevket’in, Lâle’yle olan macerasını anlatırken başlangıca ve bitişe odaklanması, onun yazma motivasyonunda günah çıkarmanın önemli bir yerde durduğunu gösterir. Anılarında Lâle’nin evlerine gelişini, kendisine musallat oluşunu, ona zamanla teslimiyetini ayrıntılarıyla anlatır; bundan sonra Lâle’yle yaşadığı zevk ve sefa sürecini ise atlar ve nihayet pişman olup kurtulmak istediği, ancak bir türlü iradesine söz geçiremediği dönemi kaleme alır. Bu süreçteki kararsızlıklarını, iç dünyasında yaşadığı çalkantıları, Lâle’ye karşı direnişini, pişmanlıklarını anılarında bilhassa vurgular. Aşağıdaki bölümde Şevket, Lâle’ye teslim olacağını anladığı an yine aynaya koştüğünü anlatmaktadır:

*Acı, karışık, anlaşılmaz ve anlatılmaz bir hisle uzun uzun arkalarından baktıktan sonra yatağıma giremedim; ayaklarım garip bir duygu ile beni aynanın karşısına götürdü.*

*Evet, gittim. Defterime başlamadan evvel kendime baktığım gibi, gene yüzüme bakıyorum. Fakat o bakışla bunun arasında ne büyük mâna farkı var. O*

---

<sup>763</sup> Şevket’in hayatını olumsuz bir örnek olarak sunması, yazarın romanı yazma motivasyonu da örtüşür. Yazarın, manevi değerlere yönelmeyen bir ana karakterin yaşadıklarını kendisinin anlattığı, sonunda yaptıkları için pişmanlığını dile getirdiği bir anlatı kurması, okura açık bir mesaj verir. Şevket gibi maddi değerleri ön planda tutan, şehvet uğruna düzenini bozan okurların, Şevket’in sonunda kendi sonlarını görüp çok geç olmadan doğru yola dönmeleri beklenir.



*zamanki Şevket, en ince, en basit kusurlarına kadar kendini gören bir adamdı; bu ise en büyük kusurlarını bile görmemek, yahud hoş görmek isteyen bir başka adam. Beyaz saçlarında bir orijinalite, kırışmış göz uçlarında bir olgunluk cazibesi, nihayet bu yıpranmış, eskimış vücudün umumî görünüşünde bir genç kıızı kendine bağliyacık hususiyetler olduğuna mutlaka inanmak isteyen bir ısrar, bir inad mevcut...*

*Bundan, aşağı yukarı iki ay evvel bitaraf bir hassasiyetle kendimi tedkik ettiğim zaman gözlerimdeki yabancı ve tanımadığım şuleden korkmuştum. Kendimde yegâne yabancı bulduğum nokta, bu ehlileşmemiş insanlaşmamış beşerî parıltı idi. Şimdi ise o zamanki donuk ve kör ışık, vahşî hislerin, iftirasların, ihtiras ve inhimaklerin bir remzi gibi daha parıltılı, daha korkunç bir ısrarla bu gözlerden taşıp dökülüyor. Bu, avını kaçırmaktan korkan bir kaplanın telâşına, dişisi elinden alınmış bir horozun isyanına benziyor.*

*Keşki, keşki kendimi aynada ilk gördüğüm gün, o parıltıyı söndürmenin yolunu arasaydım. Bu elimden gelemese, gözlerimi oyup kör etseydim.*

*Fakat bundan da ne çıkar? Kabahat o gözlerde mi sanki? Ne varsa onları tutuşturan, besliyen ve yaşatan içte. İşte ben asıl bu gizli damarı bulup oymalıydım. Bu şehvet ateşi şimdiye kadar vücudümün hangi menhus köşesinde gizlenmiş? Niçin onu arayıp bulmamış, ezip kahretmemiştim? (ss. 157-158)*

Bu kısım, romandaki diğerk bir kırılmadır. Şevket, çok güvendiği iradesine yenik düşeceğini anlar ve geleceğinin o zamana kadar belirlemiş olduğu rotadan çıkacağını kabul eder. Bunu hissettiği an aynada yüzünü yeniden inceleme ihtiyacı duyması, onun henüz karar aşamasında olduğunu, bu nedenle kendisini iyice yoklamak istediğini, daha önceki ayna sahnesinde kaybettiğini düşündüğü diriliğini bu kez yeniden kazanabileceği konusunda kendisine güvendiğini gösterir. İki ay evvel ayna sayesinde kendisinde ilk kez fark ettiği arzularını bu zaman zarfında bastırmak şöyle dursun içten içe beslemiş, ilk fırsatta yaşamak üzere ertelemiştir. Bu arzuların yalnızca aynaya baktığında ortaya çıkması dikkat çekicidir, demek ki Şevket içe bakışı sadece aynaya bakarken gerçekleştirebilmektedir. Bunun nedeni açıktır. Şevket, somut olanla ilgilenmekte, soyut olan kavram ve meselelerle ilgili -toptan inkâr etmemekle birlikte- kafa yormayı gereksiz bulmaktadır. Bu durum, bir tıp doktoru olarak onun pozitivist bir bakış açısına sahip olmasıyla açıklanabilir.

Şevket'in o zamana dek hayatı boyunca önceliklerini belirleyen maddi kaygılar olmuştur. Varlıklı ve eğitimli bir aileden gelmediği için bunu bir eksiklik olarak görmüş, tamamlamak için var gücüyle çalışmış, bütün enerjisini daha yüksek standartlara sahip bir hayat için harcamıştır. Cinsî arzuları da dâhil olmak üzere heveslerini tatmin etmek uğruna odak noktasını kaybetmemiştir. Bu açıdan yıllarca gerçekten güçlü bir iradeye sahip biri gibi davranmıştır, kendisi de cinsel arzularına yenik düşene kadar bununla gurur duymuş, sonrasında bu iradeye yeniden sahip

olmadığı için hayıflanmıştır. Dolayısıyla Şevket için arzuların sonradan ortaya çıkması söz konusu değildir; o arzularını diğer öncelikleri uğruna bastırılmış, hedeflerine ulaştığı noktada bu kez bu arzuları yaşayamamış olmanın eksikliğini duymaya başlamıştır. Bu nedenle yıllardır önünden geçtiği aynada ilk kez kendisini içi ve dışıyla bir bütün olarak görmesinin kariyerini, sosyal hayatını ve aile düzenini rayına oturtuktan sonrasına denk gelmesi gayet anlamlıdır.

Şevket, ikinci kez aynaya baktığı bu sahnede arzularını yaşama şansını yakalamış olduğunun bilincindedir. Çok genç ve cinsel istekleri güçlü bir kadın onu arzulamaktadır. Hâlâ talep gören bir erkek olması, genç kadınlarda cinsî arzular uyandırması karşısında heyecanlanır, bu arzunun peşinden gitmeye karar verir. Lâle'nin peşinden koşan yeğeni Ferhat'ı gençliği ve yakışıklılığı yüzünden kıskanır ve Lâle'yi kendisinden alacağı endişesini taşır. Şevket, yaşlılık kriziyle hareket etmekte, Lâle'nin ilgisi sayesinde kendisini cazip, etkileyici ve güçlü hissedebilmektedir. Bu yüzden Lâle'ye olan ihtiyacı ona gerçekten âşık olmasından kaynaklanmaz. Lâle gençliği, tazeliği ve güzelliğiyle Şevket'e de gençlik ve tazelik aşılacaktır.

Şevket, iki ay önce aynada saçlarındaki beyazlığı görünce başta ihtiyarladığına inanmış, sonra gözlerinde kalan parıltıyı diriliğini tam olarak kaybetmediğine yormuştur. İlkinde bir uyanış söz konusuysen bu kez çoktan uyanmış, hatta bedene hükmetmeye başlamış olan arzuların yansımaları söz konusudur. Nitekim Şevket, romanın sonuna kadar Lâle'den kurtulmak istediğini söylese de Lâle bir kaza sonucu ölene dek Lâle'den ve arzularından kurtulamaz. Bu açıdan bu sahne, onun romanın gidişatına dair ileriye bir atıfta bulunmakta (*prolepsis*) ve romanın sonunu öncelemektedir.

## **M. KEMAL TAHİR**

### **1. Sağırdere (1955)**

Ayna, genellikle kadınlarla özdeşleştirilir; ancak toplumcu gerçekçi yazarların romanlarında ayna erkeklerin de sık kullandıkları ve önem verdikleri nesnelere

biridir.<sup>764</sup> Kemal Tahir'in romanlarında erkekler de en az kadınlar kadar aynayı farklı amaçlarla kullanır, hatta erkekler aynaya bakarken daha çok betimlenir. Bilhassa cep aynaları erkeklerin şahsî eşyaları arasında mühim bir yerdedir. Kemal Tahir'in, Mustafa ismindeki bir gencin sevdiği kıza kavuşamayınca köyden şehre gitmesini konu edinen romanı *Sağırdere*,<sup>765</sup> köy hayatından canlı kesitler sunar. Aşağıdaki kısımda, bir kadının “İyi bir şey olsa, benim de koltuğumun altında bitmezdi!” (s. 145) sözü üzerine “erkeklik” meselesi hakkında tartışmaya başlayan Topal İsmail, Mustafa ve Vahit, erkeklikle ilişkilendirdikleri bıyıklarını kontrol etmek için konuşma esnasında aynalarını çıkarırlar:

*Topal İsmail, kuşağının arasından yuvarlak bir ayna çıkardı. Yeşil boyalı teneke kapağını açtı. Zıpkasına sürüp parlattıktan sonra bıyıklarını biraz seyretti. Vahid de kuşağından tenekesi kırmızıya boyalı bir yuvarlak ayna çıkarmıştı. O da zıpkasına sürüp temizliyerek İsmailin yüzüne tuttu:*

— *Onu bırak topal ağa... Asıl ayna bu... Bizim aynamız, seninki gibi karı aynası değil, halis erkek aynası...*

*İsmail, başını nefretle çevirdi:*

— *Asıl seninki karı aynası... Karılar bunun kapağını kırarlar da kuşaklarına sokuverirler. Orada güneş vurdukça ışıldar, anladın mı?*

*Topal İsmail, Pehlivanın cevabını verdikten sonra, kendi aynasında, kasketini düzeltti. Şakağındaki saçları sıvazladı. Pehlivan Vahid, bir vuruşta kasketin cakalı duruşunu bozdu:*

— *Ulan Topal efendi... Bu nasıl şapka giymek.. Sok şu kâkili içeri. (s. 145)*

Alıntının gösterdiği gibi erkekler de kadınlar gibi yanlarında cep aynaları taşımakta, üstelik yine kadınlar gibi sık sık çıkarıp aynada kendilerine bakmaktadırlar.<sup>766</sup> Kadınların da erkeklerin de ayna taşıdıklarına vurgu yapılırken erkeklerin kadınlardan farklı tarzda aynalar tercih ettiklerine dikkat çekilir. Topal İsmail ve Vahit arasındaki diyaloga göre aynanın özellikleri, sahibinin diğerleri tarafından “kadınsı” olarak

---

<sup>764</sup> Özellikle Kemal Tahir ve Fakir Baykurt'un romanlarında aynaya bakan kadınlara neredeyse hiç rastlanmazken ayna, erkeklerin çoğu zaman ceplerinde taşıdıkları ve sık kullandıkları bir nesnedir. Kemal Tahir'in *Bozkırdaki Çekirdek* romanında okulda yapılan bir arama sonucunda öğrencilerin üstlerinden çıkan eşyaların okunduğu listede kızlarda dört yuvarlak cep aynası bulunduğu belirtilirken bu sayı erkek öğrencilerde on yedidir (Kemal Tahir, *Bozkırdaki Çekirdek*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967, ss. 227-228). Bu da erkeklerin en az kadınlar kadar aynayı kullandıklarını gösterir.

<sup>765</sup> Kemal Tahir, *Sağırdere*, 1. bs., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1955. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>766</sup> Kemal Tahir'in diğer romanlarında da aynaya, bilhassa cep aynasına bakarak bıyıklarını buran ya da saçlarını düzelterken erkekler çok sık rastlanır. Örnek olarak, *Kurt Kanunu* romanında “[c]ep aynasında bıyıklarını burmakla uğraşan Başçavuş” vardır. (Kemal Tahir, *Kurt Kanunu*, 1. b., İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1969, s. 336.) *Yol Ayrımı* romanında Öğretmen Ramiz Efendi'nin oğlu Kadir, okulda sık sık tuvalete giderek aynada saçlarını düzeltir. (Kemal Tahir, *Yol Ayrımı*, 1. b., İstanbul: Sander Yayınları, 1971, ss. 181-182.)

değerlendirilip değerlendirilmeyeceğini belirler. Topal İsmail'in yuvarlak yeşil aynasına karşılık Vahit'inkisi yuvarlak ve kırmızıdır; ikisi arasındaki fark açıkça ortaya konmamakla birlikte Vahit'in Topal İsmail'in aynasına dayanarak onun erkekliğini sorgulaması, Topal İsmail'in ona benzer bir tepkiyle karşılık vererek onu "kadın aynası" taşımakla "suçlaması," aynaların niteliklerinin insanların gözünde belli anlamlara işaret ettiğini gösterir.

Alıntılanan metin ayrıca erkeklerin aynaya neden baktıklarını da ortaya koyar. Erkekler için kıl, tüy, saç, sakal vb. son derece önemlidir; çünkü erkek kıl-tüy sayesinde toplumsal statü elde eder ya da onun eksikliği nedeniyle toplum tarafından dışlanmaya maruz kalır. Selçuk Çıkla, Servet-i Fünûn dönemindeki kültür değişimlerini incelediği kitabında, "Müslüman-Türk toplumunda sakal bırakmaya ve önemli bir mazeret olmadan kestirmemeye verilen değer"e dikkat çekerek sakalın toplumsal önemini açıklar:

*Osmanlı Devletinde bıyık gibi sakala da büyük önem verilir, ergenlik çağına geldikten, yüzünde sakal bırakmaya başladıktan sonra herkes sakal bırakırdı. Yalnız sakal bırakma dinî bir merasimle yapıldığı için, bu merasime kadar gençler bir süre yeni biten tüylerini tıraş ederler, ancak sakallar iyice belirince dualarla beraber merasim yapılır, artık kazanmadan, sadece -sünnet-i şerif üzere- kırarak, gerekli düzeltmeleri yaparak sakal bırakılırdı.*

[...]

*Osmanlı toplumunda sakal da bıyık gibi erkeklik alameti sayıldığından Avrupa tesirine rağmen daha uzun bir süre -istisnalar müstesna- kökünden tıraş edilmemiştir. Bıyık ve sakalı tıraş etme ancak Cumhuriyetten sonra yaygınlaşmıştır.<sup>767</sup>*

Her ne kadar Kemal Tahir'in romanları, zaman olarak Cumhuriyet dönemini baz alsa da Çıkla'nın bahsetmiş olduğu köklü anlayışın Anadolu insanının dünyasında hemen ve kolaylıkla değişmeyeceği açıktır. Sakal ve bıyık bırakmanın 1950'lere gelindiğinde normatif bir zorunluluk olmaktan çıktığı, ancak sakala ve bıyığa atfedilen önemin toplumda yaygın olarak sürdüğü bilinmektedir. Kurgusal dünyayı dış dünyanın gerçeklerine dayanarak inşa ettiği bilinen Kemal Tahir'in romanları, bu bağlamda geleneğin nasıl devam ettiğini gösterir. Alıntının hemen öncesinde kadınlardan birinin, erkeklik göstergesi olarak kabul edilen kıl hakkında söyledikleri karşısında erkekler alay etseler de kadının söylediklerini kendileri için içten içe tehdit olarak gördükleri sezilir. Bu yüzden konuşmanın hemen üzerine aynalarını çıkarıp bıyıklarını ve saçlarını kontrol

<sup>767</sup> Selçuk Çıkla, *Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişmeleri ve Servet-i Fünûn Romanı*, 1. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2004, ss. 167-168.

ederler. Bilhassa bıyık, “erkekliğin” alametifarikalarından kabul edilir. Bu inanış, *Sağırdere*’de epey işlenen bir konudur. Erkekler birbirlerini bıyıklarının niteliklerine ve niceliğine dayanarak eleştirirler. Kanıt olarak “*Sen hiç ayna görmedin mi?*” (s. 19) diye sorarlar.<sup>768</sup>

Aynanın erkekler tarafından kullanılma amaçlarından biri kendini aynada başkalarının gözünden görüp incelemektir, böylece ayna kişinin kendisiyle ilgili algılarını belirleme noktasında önemli bir rol kazanır. *Sağırdere* romanında Mustafa, aynaya sevdiği kadının gözünden bakıp kendisini beğenmez:

*[Mustafa] Yapacak bir işi olmadığından, aklı sık sık dağılıyor, giyinmesini bile unutmuş gibi arada sırada duruyordu. Küçük aynada yüzüne baktı: “Ulan! Böyle kara surat mı olur? Ayşe kahpesi haklı. Bizi beğenmedi!” dişlerini gösteriyor, gözlerini büyültüp küçültüyor, yüzünü çeşid çeşid çirkinleştiriyordu. Rüzgâr kapıyı gıcırdatınca kendi kendine yaptıklarını birisi gözetlemiş gibi utandı. Aynasını cebine atıverdi. (s. 175)*

Mustafa sevdiği kadının onu beğenmemesi üzerine aynaya bakar ve onu haklı çıkaracak kanıtlar bulur: karadır, çirkindir... Mustafa’nın aynaya bakışı başka birinin gözünden şekillenir. Yoksa o zamana kadar Mustafa’nın daha önce aynaya bakmadığı düşünülemez, muhtemelen sevdiği kadın tarafından reddedilene kadar aynaya baktığında kendisini çirkin biri olarak görmemiştir. Reddediliş, onun kendisiyle ilgili algısını değiştirir; bu algının aynada değişmesi önemlidir. Mustafa aynaya bakıp yüzündeki ayrıntılara odaklanır ve “*yüzünü çeşit çeşit çirkinleştirir*”, böylece kendisine bakışını o anda kadının bakışını hayal ederek değiştirir. Ayna, ona reddedilmesi konusunda kadın adına haklı gerekçeler sunar, daha doğrusu Mustafa buna inanır; çünkü onun aynaya bakışı kadının onu reddettiği anda çoktan belirlenmiştir. Mustafa’nın belirlenmiş bakışı daha sonra da devam eder:

*[Mustafa] Yürüyeceği sırada, camekânın içindeki kocaman aynada kendisini gördü. Ellerini arkasından çözüp iki yanına bıraktı. Yüzü hem kara, hem*

---

<sup>768</sup> Romanda geçen bir sahnede Vahit bıyıksız olduğu için hayıflanır. Öncelikle sevdiği kadının karşısında kendisini bir erkek olarak zayıf bulur. Bıyıksızlık onu yalnızca kadınlar karşısında değil, diğer erkeklerin arasında da güçsüz kılmış, hatta diğer erkeklerin onunla alay etmesine yol açmıştır. Bıyıkları gayet gür olan Topal İsmail, dudaklarının üstündeki ana tüyleriyle sanki bıyık bükücü gibi oynayan Vahit’e, yaptığının saçma olduğunu onunla biraz da eğlenerek söyler ve hiç aynaya bakıp bakmadığını sorar. Ayna, ona gerçekleri gösterecek ve kendini bilmesini sağlayacaktır. Topal İsmail’e göre Vahit aynaya bakmış olsaydı olmayan bıyıklarını bükmeye kalkmayacak, komik duruma düşmeyecekti. Bu durum bir erkek için son derece travmatiktir. Vahit, erkekliğini yaşayabilmek için önce onu kanıtlamak zorundadır, bıyık diğer insanların görebileceği bir kanıttır. Bıyıkların gürlüğü ya da azlığı/yokluğu, özellikle ataerkil geleneklere göre yaşayan erkek egemen toplumun nezdinde adeta erkekliğin derecesini belirler.

*küçüktü. Kaşları kalın, birbirine bitişik... Bıyıkları daha çıkmamıştı. Omuzları geniş göğsü kabarık olduğundan kafası ceviz kadar görünüyordu. Boyunun kısalığına göre kolları uzundu. Murat Ağasının “ceviz kafalı” diye takılması haksız değildi. “Şuna bak. Doğru bir laf! Ceviz kafa... Taş ocağı sahibi Ali Bey, kafamızın ufaklığından mı, boyumuzun kısalığından mı bizi küçük saydı?” Ellerini kuşağının üzerine kavuşturdu. Elleri de büyüktü. Adam eli gibi... Oysa köyde rençperlik yapmamıştı. Kısacası, Mustafa kendisinden hiç bir şey anlayamadı. “Yalanı yok”, adama benzemiyordu. Yere tükürdü.<sup>769</sup>*

Sevdiği kadın tarafından reddedilmek Mustafa’ya ağır geldiği için aynaya özellikle bakmayıp, rast geldiği zaman da aynı düşünceye dalar: Çirkindir. Bedeninin neredeyse hiçbir ayrıntısını beğenmez olmuştur. Burada önemli bir nokta, Mustafa’nın kendisini başka birinin gözünden değerlendirerek görsel açıdan beğenmemesini daha da ileri götürüp kendisini “adam” yerine koymamasıdır. Ayna ona başkasının bakışını verir, bu bakışın yaralayıcı etkisinin sonucu olarak isteklerinin peşinden koşmak yerine kendisini geri çeker.

## **2. Körduman (1957)**

*Sağırdere*’nin devamı olan *Körduman* romanında,<sup>770</sup> İsmail ve Mustafa arasında geçen bir konuşma, bıyıkların erkeklerin kadınlara karşı kendilerini güçlü hissetmeleri konusunda son derece elzem olduğunu ortaya koyar. Bıyıkların kesilmesi ihtimali korkuyla erkeği aynaya yöneltir. Mustafa, bıyıklarını düzelterek olan İsmail’e kısa kesmemesi konusunda uyarıda bulunur; çünkü bıyık, Mustafa ve onun temsil ettiği zihniyete göre bir erkek için karısı karşısındaki otoritesini koruması için gerekli unsurlardan biridir. Esasen İsmail de bu konuda Mustafa gibi düşünür. Bu yüzden Mustafa tıraşın yapılışını aynadan seyretmek amacıyla tıraş başlamadan cebinden aynasını çıkarır, böylece İsmail’in bıyıklarını nasıl kestiğini an be an görebilecektir. Ayna, durumu kontrol altına almasını sağlaması için ona yardımcı olur.

Ayna, kişinin psikolojik açıdan kendisini bir role hazırlanmak için faydalandığı önemli bir yardımcı olarak da kullanılır. Mustafa, babası tarafından kendisine verilen birini öldürme görevini hiç düşünmeden gönüllü olarak kabul eder, ancak ertesi sabah uyanınca içinde bulunduğu vaziyeti ciddi ciddi düşünür. Bu esnada aynaya bakarak

<sup>769</sup> Bu alıntı, romanın ilk baskısında yer almamaktadır, yazar tarafından ikinci baskıda romana eklenmiştir. (Kemal Tahir, *Sağırdere*, 2. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1971, s. 230.)

<sup>770</sup> Kemal Tahir, *Körduman*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1957. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

kendisine verilen göreve uygun bir şekilde girmeye, bu yolla o rolü benimsemeye çalışır: “Üst üste iki cıgara içti. Küçük aynada yüzüne baktı. Kaşlarını çatmağa, öfkeli ve kibirli durmağa gayret ediyor, buna rağmen yüzü gülüyordu. Ön dişleri hem sarı hem de seyrekli. Saatini çıkardı. Bakıncaya kadar evirip çevirdi. Sonra tabancasını uzun uzadıya kurcaladı. Saçlarına koku sürdü. Tıraş olup olmamağa bir türlü karar veremiyerek tekrar aynada suratını seyretti. Özenerek giyindi.” (s. 107) Mustafa’ya göre belli ki bir katil sert görünümlü, kibirli ve öfkeli olmalıdır. Mustafa, aynaya bakıp prova yaparak gerçekte sahip olmadığı bir kimliği bürünmek için çabalar. Ayna ona kendisini ruhsal açıdan hazırlamasına yardım eder. Babasının istediği kişiyi öldürüp ailedeki statüsünü bir “erkek” olarak daha da yükselteceğini, hatta ailenin en güvenilir ve güçlü erkeği konumuna geçeceğini hayal eder. Bu yüzden bu görev onun için bir fırsattır. Ne var ki aynaya bakışı, onun böyle bir görev için pek de hazır olmadığını gösterir. Mustafa, bu görevi yerine getirmek için gerekli olduğuna inandığı birtakım duyguların ve görünüşün kendisinde eksik olduğunu fark edip bunları ayna karşısında prova ederek gidermeye uğraşır. Olduğu gibi değil, görüldüğü gibi olmak zorundadır; bunun için de önce görünüşünü ayarlamalıdır. Bu, hem kabul ettiği kimliği benimsemek hem de görevini layıkıyla yerine getirmek için şarttır; çünkü bu yolla hayalindeki toplumsal statüyü elde edebilecektir.

### **3. Esir Şehrin Mahpusu (1961)**

Bir erk simgesi olarak bıyık burmanın aynaya bakarak gerçekleşmesi erkeğin kendi gücünü bizzat aynada görme arzusunun bir sonucudur. *Esir Şehrin Mahpusu* romanında<sup>771</sup> Osman Ağa, aynada yüzünü uzun uzun inceleyip bıyıklarını olanca gücüyle burar:

*Osman Ağa, her merhabaya gönülsüz gülümsemelerle karşılık veriyordu. Tıknaz omuzları, sırtındaki kara filtekoz fanilâyı yırtacak kadar germişti. Sarı tüylü kalın kollarındaki renkli dövmeleri bir zaman ayrı ayrı kaşdı. Kahveyi bir solukta bitirmiş, fincanı uzun uzadıya çevirerek telvesini iyice yalamıştı. Elini sallayıp Pandelinin baktığı küçük el aynasını istedi. Yüzünün her yanını, ayrı ayrı gözden geçirdi. Bir zaman açık kumral bıyıklarını var gücüyle kıvrırdı. Bunu yaparken gözünün birini iyice kısıp suratının bir*

---

<sup>771</sup> Kemal Tahir, *Esir Şehrin Mahpusu*, 1. bs., İstanbul: Düşün Yayınevi, 1961. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

yanını buruşturuyor, dudaklarını da parmaklarına uydurarak döndürmeye çalışıyordu. İşini bitirince aynada kendisini kasılarak süzdü, pek beğenmiş olmalı ki, kibirle öksürdü. Yatağın ayak ucuna diz çöken Fayrap Ömer, kehribar ağızlığın temizliğini bitirmişti:

“Buyur Ağa! Afiyetle kullan!”

Kâmil Bey, bu ağızlığı her görüşte, ağızlık biriktirmeğe meraklı, İspanya Elçisi Rıfka Beyefendiye hatırlıyordu. “Rıfka Bey, bunu eline geçirse, bir kaç hafta gözünün önünden ayırmaz. Oysa Rıfka Bey, tütün tiryakisi bile değil! Tütün içmeyen birinin ağızlık biriktirme tutkusu, ne kadar şaşılacak bir ruh çelişmesi...”

Paytoncu Osman Ağa, besili bir ev hayvanı gibi tatlı tatlı gerinerek esnedi.

—Serin gel!.. Ulan sen bugün..

—Buyur Ağa! Neymiş?

—Bu gece Bakırköy treni gibi işlediniz namussuzlar.

Hem konuşuyor, hem de aynada diline, kulaklarına, burnunun içine, dişlerine bakıyordu: —Haaa?.. Sabaha kadar durmadınız.” (ss. 140-141)

Osman Ağa hapishanenin koğuşunda sözü geçen birisidir. Onun koğuştaki birinden aynayı isterken ve aynada yüzüne bakarken yaptığı her hareket, kendisinde etrafına karşı duyduğu gücü sergileyen, hatta bunu pekiştiren jestler barındırır. Küçük bir el aynasında yüzünün ayrıntılarına göz attıktan sonra bıyığını kuvvetlice burarak çevresine karşı bir güç gösterisinde bulunur. Bu sırada yüzündeki mimikler de bu amaca hizmet eder. Bunları gerçekleştirirken aynada kendisini takip etmesinin altında yatan neden, etrafında uyandırdığı etkiyi bizzat gözleriyle de görmek istemesidir. Nitekim kendisini o kadar beğenir ki gururlanır, iyice büyüklenir. Koğuştakilerle konuşurken kullandığı dil, onun beden diliyle örtüşür; çoğunun üzerinde belli bir hakimiyeti olduğunu hisseder, bunu onlara da hissettirir. Hakimiyeti sadece kaba kuvvete dayanır. Aynada fiziksel ayrıntılara odaklanmasının, bilhassa bıyıklarının kuvvetle burmasının sebebi budur.<sup>772</sup>

---

<sup>772</sup> Toplumcu gerçekçi yazarların romanlarında erkeklerin aynaya bakıp bıyıklarıyla uğraşmaları yaygın olarak işlenir. Erkekler için saç, sakal ve bıyık o kadar önemlidir ki aynaya onları kontrol etmek ve düzeltmek için sık sık bakarlar. Bu sırada özellikle bıyıklarını burmaları da dikkat çekicidir. Yaşar Kemal’in *İnce Memed* roman serisinin dördüncü kitabında Murtaza Ağa ve Arif Saim Bey aynaya bakıp bıyıklarını burarlar (Yaşar Kemal, *İnce Memed IV*, 1. b., İstanbul: Toros Yayınları, 1987, s. 311 ve s. 419). Erk simgelerinden biri olan bıyıkla temas, kişinin kendisiyle ve çevresiyle olan ilişkisine dair ipucu verir. Bıyık burmak, kişinin onlarla gurur duyduğu, kendisini güçlü hissettiği ya da düşüncelere daldığı zamanlarda bilinçli veya bilinçsiz gerçekleştirdiği bir eylemdir. Murtaza Ağa da Arif Saim Bey de aynaya baktıklarında öz güvenlerini tazelerler; bu, onların bıyık burma eylemlerinde kendisini gösterir. İnce Memed’in onu öldüreceği korkusuyla yaşayan, ama kötülük yapmaktan da geri durmayan Murtaza Ağa, bu korkuyla uzun zaman aynaya bakamaz. Bu korkusu ortadan kalktığında yeniden eski günlerdeki gibi kendisini güvende ve güçlü hissederek aynaya bakıp bıyığını burar, özenle giyinip çarşıya çıkar. Arif Saim Bey de öz güveninin bir sonucu olarak aynaya bakıp bıyığını burarken kasılır. Nitekim ayakkabılarının çıkardığı tok ses bu durumu pekiştirir. Arif Saim Bey yaşadığı bölgedeki insanların karşısında kendisini maddi ve manevi açılarından kuvvetli biri olarak görür ve o insanlar tarafından da öyle görülür.



## N. ORHAN KEMAL

### 1. *Murtaza* (1952)

*Murtaza* romanında, Balkan Savaşı'nda şehit olan dayısı Kolağası Hasan Bey'i kendisine örnek alan Murtaza, dayısı gibi asker olup üniforma giymek ister. Asker olamasa da asker gibi üniforma giyebilmek için bekçi olur. Böylece subay giysisini andıran bir giysiye kavuşur. Ne var ki dayısına benzemek umuduyla büyük bir hevesle giydiği giysisi üstüne bol gelir. Bunun üzerine terziye gidip durumu anlatır; onun ne istediğini anlayan terzi, üniformayı onun isteklerine uygun şekle sokar. Giysilerini yeniden giyen Murtaza, hemen aynanın karşısına geçip kendisini kontrol eder:

*Murtaza urbasını giyip, kasketini başına geçirince coştı. O coşkunlukla geçti aynanın karşısına. Kendini öyle beğendi, öyle beğendi ki, terzinin boynuna heyecanla sarıldı:*

*-Yaşsa arslan yavrusu arslan! İşte şimdi tıpkı oldum Kolağası Şehit Hasan bey!*  
(s. 22)<sup>773</sup>

Murtaza'nın dayısına benzeme çabasının altında hem onun kahramanlıklarından kendisine pay çıkarma hem de güçlü ve saygın bir kişilik olarak gördüğü dayısı gibi toplumsal bir güce ve saygınlığa ulaşma arzusu yatar. Semiramis Yağcıoğlu, Lacancı bir bakış açısıyla Murtaza'nın dayısı Kolağası Hasan Bey arasındaki ilişkiyi inceler: "*Parçalanmış bedenini bütün olarak algılamasını sağlayan aynada Hasan Bey'e benzeyen görüntüye karşı duyduğu coşku neredeyse Narcissus'un kendi görüntüsüne karşı duyduğu erotik duyguları anımsatır. Hasan Bey'e benzeme fantezisi, içine düştüğü önüne geçilmez eksiklik duygusunu örtmeye yarar ve ona tam olduğu yanılımasını yaşatır.*"<sup>774</sup> Murtaza, roman boyunca dayısıyla akrabalık bağını dilinden düşürmeyerek onun kahramanlıkları sayesinde gururlanır. Dayısının yerinde olmak istediği için dayısına benzerliği hem kişilik hem de görüntü açısından sağlamaya çalışır. Kişiliklerinin benzediğinden emindir,<sup>775</sup> tek eksiği dayısınıninkisi gibi bir üniformadır.

---

<sup>773</sup>Orhan Kemal, *Murtaza*, 4. b., İstanbul: Cem Yayınevi, 1969. (Romanın ilk baskısında yer almayan bu sahne, dördüncü baskıda eklenmiştir.)

<sup>774</sup> Semiramis Yağcıoğlu, "Ayna Ayna Söyle Bana Ben Kimim?: Lacan'ın Aynasında Murtaza'yı Okumak," *Orhan Kemal*, ed. Ahmet Ümit, Işık Öğütçü, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 306.

<sup>775</sup> Murtaza, roman boyunca kişiliğinin dayısına benzerliğiyle övünür. Onun gibi subay değildir ve vatan uğruna savaşta şehit olmamıştır; ama vatan için çalışmakta, vatanını ve görevini, kendisi ve ailesi dâhil her şeyden üstün tutmaktadır. Bu uğurda kendi çocuklarını suç işlediklerini düşündükleri an cezalandırmaktan geri durmaz. Kardeşini de dayısına benzememekle suçlar.

Bekçilik sayesinde üniforma temin ettiğinde heyecanla giyer, ama memnun kalmayıp terziye koşar; çünkü bu benzerliği tam anlamıyla hâlâ kuramadığını düşünür. Bu yüzden kıyafeti ikinci kez giydiğinde aynaya yönelir; emelini gerçekleştirip gerçekleştirmediğinden emin olmak ister. Ayna, Murtaza'nın arzuladığı kişiliğe bürünmesi konusunda elzem bir nesnedir; çünkü Murtaza, bu üniforma sayesinde diğer insanlarla olan iletişimini ve ilişkisini belirleyecektir. Kim Johnson vd. kıyafetlerin, sembolik anlamları ve kıyafeti giymenin fiziksel deneyimi nedeniyle insanların psikolojilerini, dolayısıyla davranışlarını etkilediğini söyler.<sup>776</sup> Murtaza da üniformanın içinde kendisini devletin temsilcisi olarak vatandaşlardan üstün görür, onları kurallara uyup uymadıkları konusunda teftiş ederek gerektiğinde uyarıp kurallara uymaları konusunda emreder. Bu yüzden ayna, arzuladığı görüntüyü ona sunarak kimliğe girmesine olanak verir. Bol kıyafetleri beğenmeyip terziye gitmesinin nedeni de budur, belli ki daha önce aynada kendisine baktığında hedeflediği benzerliği görememiş, yani sahip olmak istediği kimliği inşa edememiştir. Terzinin düzenlemelerinden sonra heyecanla aynaya bakması, tatmin olup terziye teşekkür etmesi, onun görsel açıdan benzerliği yeterli bulduğunu gösterir. Dayısı gibi giyinmek; onun gibi görünmek ve en önemlisi onun gibi olmak demektir. Bu şekilde onun gibi bir geçmişe ve en önemlisi onun gibi bir şanlı bir benliğe sahip olmuş hisseder.

## 2. *Vukuat Var* (1958)

Orhan Kemal'in romanlarında ayna kadınlar için de erkekler için de kendilerini inşa etmeye yarayan önemli bir araçtır. Kadınlar elde etmek istedikleri güç için aynada güzelliklerine odaklanırlarken erkekler bıyıklarıyla uğraşırlar. *Hanımın Çiftliği* üçlemesinin ilk kitabı olan *Vukuat Var* romanı, bıyık ve güç arasındaki ilişkiye yapılan bir vurguyla açılır:

*Bir doksan boyunda, yüz kilo ağırlığında Cemşir, keyifli görünüyordu. Uçları kulaklarına varan simsiyah, pırıl pırıl koç bıyığıyla, ayna karşısına geçti. Kendini uzun uzun tetkik ettikten sonra Reşide döndü. Lâf olsun diye:*  
— *Keyfete hoşe? diye sordu.*  
*Kupkuru Reşit:*

---

<sup>776</sup> Kim Johnson, Sharron J. Lennon, Nancy Rudd, "Dress, Body and Self: Research in the Social Psychology of Dress", *Fashion and Textiles*, C. 1, S. 1 (2014), s. 20, <http://link.springer.com/10.1186/s40691-014-0020-7> (Son Erişim: 01.09.2020).

—Hoşе kurban, cevabını verdi.

— Hele ver şu zıknabutları...

Berber Reşit gitti çekmeceден el aynası, cımbız ve bıyık yağı kutusunu aldı, getirip Cemşire verdi.

Cemşir hasırlı iskemlelerden birine bağdaş kurarcasına oturdu, olmadı. Aynayı oraya koydu olmadı, buraya koydu olmadı. Birden sinirlenerek, icat edene söğüp, Reşidin “Ver ben tutayım ağa... “teklifini de reddettikten sonra, bir başka iskemle çekti, ayaklarını dayadı, yüzünü en iyi görebileceği şekilde aynayı dizleri arasına yerleştirdi ve bıyığını bura bura, yağı iyice yedire yedire yağlamaya başladı.

Berber Reşitse, elinde gözlük, Cemsiri hayranlıkla seyretmekteydi. (s. 5)

Elli yaşlarında olan Cemşir, fiziksel açıdan heybetli bir görünüşe sahip olması sayesinde kadınlar tarafından ilgi gören bir erkektir. Yalnızca kadınlar değil, en yakın arkadaşı Berber Reşit de onun heybetli görünüşünden etkilenir. Berber Reşit, Cemşir’in aksine nispeten cılız bir fiziğe sahiptir. Bu yüzden aynaya bakıp bıyıklarını yağlayan Cemşir’i hayranlıkla seyreder. Boyu posu kadar bıyıkları da Cemşir’in erkekliğinin kanıtı olarak öne sürülür. Anlatıcı, bunu vurgulamak için sahneyi Berber Reşit’in bakış açısından anlatır. Birçok kadınla evli olan ve başka kadınlardan da ilgi gördüğü belirtilen Cemşir’in erkekliğinin başka bir erkek gözünden yüceltilmesi ve onun ideal erkek konumuna getirilmesi, yaygın toplumsal bakışla örtüşür.<sup>777</sup> Bir erkeği toplumda güçlü kılan nedir? Cemşir, “endamıyla” ve “koç bıyığıyla” bu sorunun cevabını verir. Tüm şartlar eşitse bir erkek diğerinden bu özelliklerine göre daha güçlü ya da daha zayıf olarak konumlandırılır. Toplumdaki herkes gibi Cemşir de bunun farkındadır. Aynayı ayarlarken bıyıklarını görmeye odaklanır. Aynayı rahatça kullanamamasına rağmen vazgeçmeyip bakımını tamamlar; çünkü özenle yağlayıp bükerek “koç bıyığı” denilen şekle soktuğu bıyıkları ona yaşadığı toplumda itibar kazandırır. Aynanın önemi bu noktada hazırlık aşamasında ortaya çıkar. Cemşir fiziksel görünüşü sayesinde elde ettiği pozisyonu koruması için belli aralıklarla hazırlanmalıdır. Dolayısıyla aynayı düzgün yerleştiremediğinde, icat edene sövecek kadar sinirlenmesine rağmen hazırlanmakta ısrarcı olur. Romanın ilerleyen kısmında anlatıcı, Cemşir için, “*Ne zaman ayna karşısına geçip aynaya uzun uzun baksa, eski dirilikten eser kalmadığını görerek efkârlanır[.]*” (s. 10) der. Bu da Cemşir’in yaşlandıkça eski heybetini ve cazibesini

<sup>777</sup> Mehmet Nuri Gültekin, yukarıdaki alıntının devamında yer alan kısım için, Cemşir’in betimlenişinde çizilen tablonun, “*toplumsal ve kültürel bağlamı anlamamızın temel anahtarlarından biri*” olduğunu söyler. (Mehmet Nuri Gültekin, “Bir Anlatı Ustasının Penceresinden Toplum, İnsan, Dönem”, *Orhan Kemal*, ed. Ahmet Ümit, Işık Öğütçü, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, s. 53.) Cemşir’in özellikleri, bilhassa toplumsal konumu romanda işlenen toplumsal çerçeveyi özetler niteliktedir.

kaybettiğini, Cemşir'in ise bunu mümkün olduğunca korumak için çabaladığını gösterir. Bu yüzden ayna onun için olmazsa olmaz nesnelere biridir.

### 3. Hanımın Çiftliği (1961)

Bıyığın erkekler arasında hiyerarşik bir ilişki kurması, *Vukuat Var* romanının devamı olan *Hanımın Çiftliği*'nde diğer karakterler vasıtasıyla işlenmeye devam edilir. Muzaffer Bey, yeğeni Zaloğlu Ramazan'ın kılık kıyafetine, bilhassa bıyıklarına karışır, ona aynayla dargın olup olmadığını sorar; çünkü onun fiziksel açıdan küçük ve çirkin oluşuyla giyimini ve bıyıklarını bağdaştıramaz. Yeğenini azarlamakla kalmayıp Zaloğlu'nun bıyıklarını zorla keser. Bu durum Zaloğlu'nun gururuna dokunur, erkekliğinin zedelendiğini düşünür. Zaloğlu, daha aynaya bakmadan "heybetinin" kaybolduğuna inanır. Oysa onun heybetli bir görünüşten zaten çok uzak olduğu, bu yüzden de etrafındaki hemen herkes tarafından küçümsendiği romanda sıklıkla vurgulanır.

Zaloğlu Ramazan, dayısının heybetine özenir, onun gibi olmak ister; ama onun gibi olamadığının farkındadır. Dayısı kadar olamasa da en azından görünüşüyle korku ve saygı uyandırmaya çalışır. Giyinişine ve tavrına önem vermesinin nedeni budur. Bıyık, bu noktada son derece önemli bir yerde durur. Gür bıyıklar, erkekliğin ve iktidarın göstergesi kabul edildiği için yumruk kadar oluşuna müdahale edemese de bıyıklarını olabildiğince gür bırakır. Böylece boyu bosu heybetli görünmesine engel olsa bile bu eksikliğini/kusurunu gür bıyıkları ve giyinişiyi kapatmaya çalışır. Bu yolla diğer insanlar üzerinde nüfuz sahibi olabileceğini düşünür. Yine de sonuç değişmez, Zaloğlu başta dayısı olmak üzere diğer insanların gözünde daima zavallıdır. Dayısı bu durumu onun aynaya bakmadığını ima ederek dile getirir.<sup>778</sup> Onun aynayla dargın olup olmadığını sorması, kendisinden haberi olmadığını anlatmak içindir.<sup>779</sup> Zaloğlu, tüm

---

<sup>778</sup> Aynaya bakmanın, kişinin karşısındaki kişiyle ilgili görüşlerini kanıtlamak için tavsiye edilmesi romanlarda sıklıkla görülür. Örnek olarak, Kemal Tahir'in *Rahmet Yolları Kesti* romanında şöyle geçer: "Senden iyi namert mi olur? Bi kere aynada suratına sen hiç bakmaz mısın? El kadar kıza adam dolanır mı?" ve "Eşkiya he mi? Yavrum bir ayna olmalı ki suratına tutuvermeliyim. Sen bu kılıkla Çorum hamamına soyunmuş leblebici kalfasına dönmüşsün. Eşkiyalık sana ne kadar uzak. Elbiseleri kuruttun mu bari?.." (Kemal Tahir, *Rahmet Yolları Kesti*, 1. b., İstanbul: Düşün Yayınevi, 1957, s. 87 ve s. 257.)

<sup>779</sup> Birine "aynayla dargın olup olmadığını" sormak, kişinin kendinden haberdar olmadığını vurgulamak için sıklıkla kullanılan retorik bir sorudur.

çabalarına rağmen azametli bir görünüşe sahip olamamaktadır, olamayacaktır da. Oysa Zaloğlu yaptıklarının onu heybetli kıldığına inanır. Bu nedenle bıyıklarının kesilmesi tüm heybetini bozmuştur. Nasıl görüldüğüne bakmak için aynaya ihtiyaç duymaz, çünkü ne göreceğini zaten bilir. Bu da Muzaffer Bey'in ona yönelttiği “*Aynayla dargın mısın?*” sorusunun -bu soru retorik bir soru dahi olsa- cevabını verir. Zaloğlu belli ki aynaya çokça bakmakta, gür bıyıkları başta olmak üzere giyim kuşamıyla kendisini dayısı kadar olmasa da heybetli bulmaktadır. Bu durumda Zaloğlu'nun aynaya bakışı en baştan belirlidir. O aynada kendisini heybetli görüp muhtemelen beğenir, kendisiyle gurur duyar. Şimdi aynaya baksa göreceği heybetini kaybetmiş, acınacak bir adam imgesidir. Aslında metne bakıldığında Zaloğlu'nun insanların gözünde hiçbir zaman heybetli olmadığı anlaşılır. Dolayısıyla Zaloğlu'nun aynada gördüğü bir yanılsamadan ibarettir. Dayısının onun bıyıklarını kesmesi bu yanılsamayı ortadan kaldırır, onun kendisine dair içten içe hissettiği asıl duyguyu -zavallılığını- ortaya çıkarır. Zaloğlu bundan sonra zavallılığını açıkça yaşar, aynaya baktığında da artık heybetini değil, aczini görür:

— *Dayısı da kendi gibi mi?*

*Gülizar gene boş bulundu:*

— *Yok canım. Dayısı gibi erkek mi var? Dağlar gibi. Buna ne bakıyorsun. Kapma mıdır, nedir... Kurban olsun dayısına! Kendi yok, Allah'ı var, kapılardan sığmaz...*

*Güllünün gözleri daldı. Onun Kemâli de kapılardan sığmazdı. Dağ gibiydi.*

*İçini çekti.*

*Güllü devam etti:*

— *Çakal bu, çölfe!*

*O sırada Zaloğlu, Yâsin ağanın odasında, karyolaya yanlamış, elinde ayna, bıyıksız yüzüne bakıyor, “... ulan tam da çakala döndük!” diye düşünüyordu.*

*Bıyıkları olsa, daha heybetli görünürdü. Dayısı ne diye kestirmişti sanki?*

*Onunkine benziyor diye mi? Benziyorsa, Allahın işiydi. Kendi yaratmamıştı ya kendini!*

*Hem ne çıkardı? Dayısı değil miydi? Keşke her bakımdan dayısına benzese, onun gibi iriyarı, onun gibi heybetli olsa!*

*İçini çekti.*

*Onun gibi heybetli olsa... O zaman hiç kimse karşısında duramaz. İsteddiği kariyu çeker alabilirdi. Seve seve gelirlerdi zaten.*

*Niçin dayısı gibi değildi? Kız halaya, oğlan dayıya çeker derlerdi. Hani? Niye çekmemişti? Dayısı gibi olsaydı, ne Güllü, ne Yâsin ağa, ne Gülizar azarlıyamazlardı. Şimdi her önüne gelen tersleyiveriyordu. Sonra, dayısı.*

*Dayısı haydi neyse. Kız? Kız da neyse. Gülizar'la Yâsin ağaya ne oluyordu?*

*Aynayı karyolaya atıp kalktı. Elleri arkasında, köşeden köşeye gidip gelmiye başladı.*

*“Kel tavuğa döndük,” diye geçirdi. “Önüne gelen gagalıyor. Bizi töbe piyasaya alan yok. Bu gidişle avradın elinde oyuncak olacağız!” (ss. 24-25)*

Zaloğlu, Güllü ile evlenmeyi planlar; ancak Güllü'nün karşısında güçlü bir erkek profili çizemez. Dahası dayısının çiftliğindeki çalışanlar bile onu azarlayacak gücü kendilerinde bulurlar. Zaloğlu'na göre bunun en önemli nedenlerinden biri dayısının onun rızasına bakmadan bıyıklarını kestirmesidir. Aynaya bakıp giden bıyıklarına üzülen ve “*kel tavuğa*” döndüğünü düşünen Zaloğlu, bütün heybetini kaybettiğine, insanların gözünde hiçbir otoritesi kalmadığına inanıp hayıflanır. Aynaya bakarken kendisini dayısıyla kıyaslar, onunla tam bir tezat içindedir. Zaloğlu'nun bu kıyaslamayı bıyık üzerinden yapması tesadüf değildir. Dayısının onun bıyıklarını kestirmesini dayısına benzemesinden, dolayısıyla onu kendisine rakip olarak görmesinden kaynaklandığını düşünür. Belli ki bu benzerlik dayısı Muzaffer Bey'i rahatsız etmektedir. Zaloğlu ise aksine bu benzerlikten memnuniyet duyar, çünkü dayısının heybetinden, daha da önemlisi herkesin bu heybet karşısındaki aczinden etkilenmekte, dayısına özenmektedir. Aynada bu benzerliği kumaya çalışır; ancak giden bıyıklarla aralarındaki benzerlik tamamen kaybolmuştur. Ayna ona bunu kanıtlar, yetersizliği apaçık ortadadır. Romanda yaşananlar, Zaloğlu'nu haklı çıkarır. Zaloğlu'nun aynaya baktığı sırada başka bir yerde Gülizar, Güllü'ye Muzaffer Bey'in heybetinden bahsetmekte, onun karşısında Zaloğlu'nu yerin dibine batırıp çıkarmaktadır. Bu nedenle Zaloğlu'nun kaygıları yersiz değildir; bıyığını kaybedince bıyıksızlığı erksizlik olarak görüp aynada kendisini üzüntüyle incelemesi toplumsal algının onun üzerinde yarattığı baskıyı yansıtır.

## O. ATTİLÂ İLHAN

### 1. *Sokaktaki Adam* (1953)

Ayna genellikle kadınlarla ilişkilendirilir, erkeklerin ya hiç aynaya bakmadıkları ya da baksalar da yalnızca günlük amaçlarla aynayı kullandıkları varsayılır. Ayna üzerine çalışan araştırmacılar da bulgularının bu kanıyı pekiştirdiklerini ifade ederler. Bunlardan biri olan Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass (Kendini Gören: Aynanın Edebiyatı)* başlıklı kitabında kadınlarla erkeklerin aynaya bakışlarının farklı şekillendiğini söyler:

*Kadınların aynayla olan ilişkisi, daha çok faydacı amaçlarla aynayı kullanan erkeklerin ilişkisinden kesinlikle farklıdır ve fiziksel açıdan daha önemlidir.*

*Ayna sahnelerini araştırırken şu önemli sonuca ulaştım: Erkeklerin öz irdeleme (self-scrunity) için aynayı kullanmaları gerçekten çok enderdir. Erkekler yüzlerine ve vücutlarına bakarlar, ama ne oldukları tamamen başka bir meseledir –nihayetinde, benliğin aşkın bir anlayışıdır.*<sup>780</sup>

Türk Edebiyatındaki eserlere bakıldığında Jenijoy La Belle’i haksız çıkaracak sayıda günlük amaçların ötesinde aynada kendini inceleyen erkek karakter bulmak olası görünmemektedir. Yine de La Belle’in bahsettiği o çok az sayıdaki erkeğin izini sürmek mümkündür. Bunların başında Attilâ İlhan’ın ve Yusuf Atılgan’ın romanları gelir. İlhan’ın ve Atılgan’ın romanlarında aynaya bakan erkekler, tezin bu bölümüne kadar incelenen erkek karakterlerin bakışından belirgin derecede ayrılır. Lacan’ın “ayna evresi” teorisinde, çocuğun parçalanmış benliğini aynaya baktığında bir bütün olarak görmesinin sonucunda kendisini bir bütün olarak algıladığına dair yaptığı açıklamanın 19. Yüzyıl Gerçekçiliğine bağlı metinlerde geçerli olduğu gözlemlenirken modernist metinlerde durumun farklı işlediği görülür. Kişi, kendisine dair oluşturmuş olduğu bütünlüklü benliğin aslında parçalanmış bir yapıya sahip olduğunu aynaya baktığında anlar. Dolayısıyla, kişi var olduğunu varsaydığı bütünlüklü kişiliğinin yerine kendisini yeniden inşa etmek zorunda kalır; ancak aynadaki imgeyle birlikte benlik çoktan parçalanmıştır ve edinilecek yeni kimlik bu parçalanmışlığın acısını çoktan tanımıştır. 19. Yüzyıl Gerçekçiliğine bağlı yazılan romanlardaki belli bir bütünlüğe ve tutarlılığa sahip karakterlerin aksine modernist metinlerde karakterler duygusal ve zihinsel olarak parçalanmış bir benlik imgesi taşırlar. İçgörü ve ayna arasındaki ilişki de bu bağlamda değişir. Toplumun ona belirlediği konumla uyuşmakta zorlanan kişi, kendisini anlamakta ve tanımlamakta güçlük çeker. Romanlarda bu bağlamda modern bireyin sancıları yansıtılmaya başlanır.

Attilâ İlhan’ın 1953 yılında basılan ilk romanı *Sokaktaki Adam*, topluma bir türlü uyum sağlayamayıp toplumsal normların yarattığı baskıdan kurtulmak için kurulu düzenini terk ederek bir gemide kamarot olan Hasan’ın hayatının son dönemini, özellikle onun psikolojisini ön plana çıkararak işler.<sup>781</sup> Olaylar, Hasan’ın çalıştığı

---

<sup>780</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 9. (Vurgu yazara aittir.)

<sup>781</sup> Yazar, hedefini gerçekleştirmek için biçimi içerikle uyumlu bir forma sokmuştur. Ahmet Oktay, “ilk sinematografik roman” olarak tanımladığı *Sokaktaki Adam*’ın Türk edebiyatı için teknik açıdan da yeni olduğuna dikkati çeker: “O yıllardaki gerçekçi Türk romancılığının büyük ölçüde zamandizinsel olay kurgusunun ve daha çok diyaloga dayalı biçiminin karşısına Attilâ özöyküsel ve çok zamanlı bir anlatım tekniği çıkarır. *Zenciler Birbirine Benzemez*’de geliştirdiği bu tekniği sonraki

geminin İstanbul'a geldiği bir zaman diliminde geçer. Onun gibi kamarot olan arkadaşı Yakup'la birlikte kaçak kürk ticareti yapan Hasan, İstanbul'da tanıştığı kişilerle bu ticareti gerçekleştirmek için epey uğraşır, hatta bu uğurda başını belaya sokmaktan çekinmez. Sonunda, -intihar edercesine- karıştığı bir kavgada can verir.

Romanın II. Dünya Savaşı'ndan sonra yazıldığı göz önüne alındığında, dönemin yarattığı psikolojik buhrana paralel olarak Hasan'ın ruhsal dengesinin pek sağlıklı olmadığı görülür. Üniversite yıllarına kadar çevresindeki insanlarla uyum içinde yaşarken bu yıllarda insanları ve hayatı sorgulamaya başlayan Hasan, kurallara ve geleneklere uygun yaşamayı reddederek insanlardan uzaklaşmak ister. Ayna, Hasan'ın bilincini okura göstermek için işlevsel olarak kullanılır. Hasan'ın, kürkleri satmak için konuştuğu Triyandafilos Ahmet'le görüştikleri esnada etrafta bulunan aynalar, Hasan'ın nasıl bir ruh hâli içinde olduğunu ortaya koyar. Aynaları hem kendisini seyretmek hem de Ahmet'i gözetlemek için kullanan Hasan, karşılıklı aynalarda çoğalan görüntüleri kendi yararına kullanmayı becermesine rağmen içten içe yansımalarından psikolojik açıdan etkilenmekten kendisini kurtaramaz. Hasan, öncelikle Ahmet'i dinlemiyor gibi yapar; ancak akli ondadır, belli etmeden onu aynalardan gözetler:

*Ben Ahmet'i dinlemiyor gibiyim. Buna kızdığımı hissediyorum. Fakat koz şimdilik bende. Gayet sâkin sordum:*

*— Neden?*

*“Sormağa ne hâcet?” der gibi bir hareket yaptı. Bunu karşı duvardaki aynadan gördüm. Yüzüne bakmıyor, karşılıklı aynalar sayesinde, yine de her hareketini görüyordum. İç içe bir sürü aynalar. Bir sürü Ahmet'ler. Uykusuz kalmış bir*

---

romanlarında zenginleştirir.” (Ahmet Oktay, “Yazıya Adanmış Ömür”, *Milliyet Sanat*, (01.09.1995), s. 5.) Hakan Sazyek de *Sokaktaki Adam* için benzer saptamaları yapar:

*Sokaktaki Adam figür profili, sorunsalı, anlatım düzeneği, anlatıcı kimliği ve kurgusu bakımından bütünüyle modernist sisteme özgü nitelikleri olan bir eserdir. Onun bu yönü, aynı zamanda, modernist Türk romanının ilk evresine ait birikim içinde de ayrı bir yere sahip olmasını sağlamıştır. Zira, Hisar ve Tanpınar'ın yukarıda anılan romanları [Fahim Bey ve Biz (1941), Çamlıcadaki Eniştemiz (1944) ve Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği (1952) ile Huzur (1949) ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü (1962)] ile Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam'ı (1959), daha yalın sayılabilecek bir mimari anlayışla inşa edilmişken Sokaktaki Adam oldukça genişik bir yapıyı barındırmaktadır. Dolayısıyla, Tutunamayanlar (1971) ile başlayan ikinci evrede başatlaşacak kimi modernist biçimsel öğeleri yaklaşık yirmi yıl önce kullanmış olması, İlhan'ın romanının özgünlüğünü biraz daha belirginleştirmektedir. Özellikle anlatım sisteminin 'çoklu anlatıcı'ya (multinarrator) dayanması, Türk romanında bir ilktir. (Hakan Sazyek, “Atilla İlhan'ın Sokaktaki Adam'ı: Hasan”, *Kitap-lık*, S. 133 (Aralık 2009), s. 92.)*

İlhan, modern bireyin iç çelişkilerini ve kalabalık içindeki yalnızlığını anlattığı *Sokaktaki Adam*'da romanını yazdığı dönemde Türk edebiyatında yaygın olarak kullanılan anlatım tekniklerinin dışına çıkarak Türkiye'de Modernist edebiyatın öncülerinden biri olur.



*sürü göz. Adam, diken üstündeymiş gibi sıkıntıyla kıpırdanıyor. Oysa yüzü düz ve şüpheli. Sesi hep kısık:*

— *Biliyorsun birader: herif, Filistine gitmeyi düşünüyor. Şimdi hiç yüzünden bir şey olursa! Ne yani? Üstelik neden hapse girsin? İhtiyatlı.*

— *Korkuyor, dedim.*

— *Korkuyor, diye tasdik etti, farzet ki korkuyor, ne değişir? Oraya gitmek şart mı? İcabeden tedbirleri alırız, olur biter.*

— *Sen de korkuyorsun, dedim.*

*Yüzü değişiverdi: — Ben yedi sene kodeste yatmış adamım. Korkmam. Korkmadığımı pekâlâ bilirsin.*

*İçeriye bir dilenci girdi. Garsonlar farketmediler. Tepemize dikildi. Kolsuz bir herif. Ağlamaklı bir sesle durmaksızın: “Allah” diyor “Allah size acısın.” Ben hep aynalarda Ahmet’leri seyrediyorum. Çirkin bir tik üst dudaklarını geriyor. Dilenci bir plâk gibi tekrarlıyor.: “Allah size acısın! Allah size acısın!” Para vermiyoruz. Allah bize acımıyor. Ahmet’ler sancı tutmuş gibi kıvranıyorlar. (s.42-43)*

Hasan, kürkleri alacak olan Leon’u aradan çıkarıp kendisi almak isteyen Ahmet’in kafasından geçen hesapları tahmin ederek rahat ve ilgisiz tavrıyla onu bilerek rahatsız eder. Ahmet’in onu aldatmaya çalıştığının farkındadır. Ahmet’e karşı ilgisiz görünebilmesinde aynaların rolü önemlidir. Ahmet’le göz teması kurmadığı, hatta ona doğrudan bakmadığı hâlde aynalardan onun yüzünü farklı açılardan görebilmekte, böylece iletişim esnasında işitme kadar önemli olan görme fonksiyonunu aynalar vasıtasıyla karşılayabilmektedir. Yaklaşık üç sayfa süren bu uzun kısımda Hasan ve Ahmet arasındaki ilişki bu şekilde devam eder; Hasan onu konuşma boyunca aynalardan takip ederek onun karşısında psikolojik üstünlük sağlar. Ahmet, Hasan’ın aynalardan faydalandığını fark etmediği için kendisinin nasıl görüldüğünden haberdar değildir, bu yüzden Hasan’ın sinir bozucu ve laf anlamaz hâli karşısında gittikçe hareketlerini kontrol edemediği bir noktaya gelir.

Hasan, her ne kadar aynalar sayesinde Ahmet’le tartışmasında üstünlük kazansa da onun durumu, Ahmet anlamasa bile, iç açıcı değildir. Karşılıklı aynaların görüntüyü çoğaltma özelliği nedeniyle Ahmet’i sonsuz sayıda görür. Bu da hoşlanmadığı Ahmet’ten birden fazla görmek, yaptığı her hareketi defalarca seyretmek anlamına gelir. Ahmet’e belli etmese bile onun da sınırları çoğalan görüntüler nedeniyle bozulur. Zira Ahmet’in aynada çoğalan yansımaları, Hasan’ın insanlardan kaçmak için kendisine bir gemide iş bulup insanlardan uzakta, denizde yaşamasına neden olan duyguyu körükler. Kalabalıktan kaçan Hasan, aynalar yüzünden “bir sürü Ahmet”le uğraşmak zorunda kalır. Bu durum, romanda epey yer teşkil edecek kadar Hasan’ın zihnini meşgul edip onu rahatsız eder.

Hasan, aynaya baktığında yalnızca Ahmet'i görmez, aynı zamanda kendisini de görür:

*Cıgarasını bir hamam böceği gibi cızırtıyla ezdi. Şimdi: "İkinci teklifin sırası geldi mi?" diye düşünüyor. Benim ısrar edeceğimi hesaba katmış olmalılar. Beni tanıyorlarsa!.. Ben hep aynalardayım. Aynalar parlak ve kalabalık. Bir çok Hasan'lar görüyorum: Pipoları ağızda ve itimadsız Hasan'lar. Sonra kolsuz dilencinin sesi: "Allah size acısın." Subay ve ablak yüzlü kadın kalkıp gittiler. Biz karşılıklı susuyoruz. Masanın üstünde bir sinek ellerini ovuşturuyor. Yeniden, ve gayet kötü boyanmış kadınlar geliyorlar.*

[...]

*Dostluk hatırı için fiyatı kıracak. Ben Kamarot Hasan, budala olmadığımı, aynalardan anlıyorum. Onu tekrar reddettim. Tik büsbütün hızlandı. Yüzü karardı. Dışsız ağız kuru bir incire benziyor: yumuk ve yumuşak.*

— *Lâf anlamıyorsun yahu! Vaziyet kritik. inatçılığın sırası mı? Başka zaman olsa anlarım. Düşün hele biraz.*

— *Düşünmem. Karar değiştirmek hoşuma gitmez. Malı Leon'a teslim edeceğim. Yahut da Polis'e.*

*Elimi tutuyor: — Polis'e mi? Çıldırдың mı sen?*

*İkinci defa suratına bakıyorum:*

— *Ben çıldırdım. Hikâye yeter. Yer ve saat söyleyin, yoksa alır dükkâna gelirim. O kadar.*

[...]

*Ahmet'ler hayretle bakıyor. "Sahiden çıldırmış" diye düşündüklerini seziyorum. (ss. 44-45)*

Aynadaki yansımasından kendisini bir yabancı gibi takip eden Hasan, bulunduğu ortamda sanki maddi olarak yoktur, sadece aynadaki yansıması vardır. Kendisi, orada bulunmayan ve kendisine ait olmayan, onu ve Ahmet'i gözlemleyen yabancı bir gözden ve olanları dinleyen bir kulaktan ibaret gibidir. Aynadaki yüzüne bakarak kendisiyle ilgili değerlendirmede bulunur, ona göre hareket eder. Bu durum, onun kendisi de dâhil tüm insanlara ne derecede yabancılaştığının göstergesidir. Hasan'ın, kendisinin hep aynalarda olduğunu belirtmesi de bununla alakalıdır. İnsanlarla iletişim kuramaması onu kendi iç dünyasına yöneltmemiş, aksine belki de iç dünyasındaki çalkantılar onu toplumdan önce kendisinden kaçmaya sevk etmiştir. Diğer insanlarla iletişim kuramaması ve onlardan kaçma isteği de bunun bir sonucudur. Bu yüzden "aynalar kalabalık"tır ve kalabalık onu daima rahatsız eder. Bu doğrultuda kendi yansımasının Ahmet'inkisi gibi karşılıklı aynalarda sonsuza dek çoğalarak bir sürü Hasan yaratması, her ne kadar kontrol etmeye çalışsa da onu huzursuz eder. Sadece toplumdan değil, kendisinden de kaçmaya çalışan Hasan, bu yansımalar karşısında tedirgin olduğunu başta dile getirmese de, hatta tam tersine sanki aynalar onun kontrolü altındaymışçasına

davranmaya çalışsa da, bunun onun zihnini meşgul eden önemli bir mesele oluşu, sonrasında iyice meydana çıkar:

*Radyoda ansızın bir çelo ortaya çıkıyor. Ve bir zaman, Meryem, ben, oda, kaplan benekli divan, pomponlar kayıplara karışıyoruz. Korkunç! Sadece kalın, ağlamaklı ve utanmaz bir ses. Muhakkak bir şeyden şikâyetçi. Neden ama? Burası bilinmiyor. Yalnız o merdiven merdiven açılıyor, kapanıyor; durmadan dinlenmeden kıvranıyor. Tek başına kıvranmıyor; bizi de, beni Kamarot Hasan'ı, fahişe Meryem'i de kıvrandırıyor. Tıpkı yanan kibrit çöpleri gibi kararıyor, kıvrılıyor bükülüyoruz. Bir aralık muhallebicideki karşılıklı aynalarda; eğri büğrü, çarpık çurpuk bir çok Ahmet'ler görür gibi oluyorum. Fakat derhal Ahmet yerini benim, sarı ve şüpheli çehreme terk ediyor. Yüzüme tükürüyorum. Yüzlerce Hasan birbirinin yüzüne tükürüyor. Korkunç! Korkunç ve bayağı! (ss. 78-79)*

Hasan, Ahmet'i aynalardan takip ederken son derece ustaca davranıp Ahmet üzerinde istediği tesiri bırakmasına rağmen sonsuza dek birbiri içinde yansıyan görüntüler, onu psikolojik açıdan olumsuz etkilemiştir. Nitekim Meryem'le bulunduğu muhallebicide de bulunan karşılıklı aynalarda aynı yansımalar sanki devam edercesine ona musallat olur. Aynalarda önce o an orada bulunmayan Ahmet'in yüzünü görür, sonra bu görüntülerin yerini kendi yüzü alır. Zihni, Ahmet'le görüşmeleri sırasında aynalara yansıyan akislerine takılıp kalmıştır. Aynalardaki kalabalık peşini bırakmaz. Üstelik bu kalabalık, sadece kaçtığı "diğerleri"nden oluşmaz, kendi akisleri de bu kalabalığı oluşturanlar arasındadır. Hasan, hep diğer insanlardan şikâyet eder, ama kendisiyle de barışık değildir. Hayattan, insanlardan ve kendisinden bir türlü tatmin olmaz; çünkü kafasındaki sorulara cevap bulamaz. Bu yüzden aynada kendi yüzünü gördüğünde aniden aynaya tükürür, bu eylem de karşılıklı aynalarda çoğalır ve aynalardaki her bir yansıma onu tekrar ederek "korkunç" bir manzara oluşturur. Bu dehşet verici ve tiksindirici manzara, Hasan'ın, kendisi dâhil tüm insanlara karşı genel olarak bakışını ortaya koyar.<sup>782</sup>

Hasan'ın kendisine yönelik hiddeti ve nefreti romanın ilerleyen kısımlarında daha da belirginleşir. Hasan, Meryem'le sinemaya gittikten sonra içkili bir mekâna gider, ancak onunla tartışıp Meryem onu terk edince orada kalıp içmeye devam eder. Bu sırada kaşıқта yüzünü inceler:

*Ben bir kaşığın parlak çukurunda kendimi seyrediyorum. Yüzüm acayip bir şekilde uzuyor, gözlerim kedi gözlerine benziyor ve birdenbire kayboluyor.*

<sup>782</sup> İnsanın kendisine karşı tiksinti duyması, buna bağlı olarak kendi yüzüne tükürme isteği, Kemal Tahir'in *Kelleci Memet* romanında da görülür: "Adam, nerede usanır tatlı canından? Mahpus damında... Kendi suratına tüküresin gelir aynaya baksan..." (Kemal Tahir, *Kelleci Memet*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1962, s. 53)

*İkinci defa başım bir üstüvane haline geliyor, çenem dışarıya fırlıyor, gözkapaklarım şişiyor. Kendimi kaşığın çukur aynasında seyrederken evvelce bir panayırda gördüğüm acayip şekilli aynalar aklıma geliyor. Ve hedefe isabet ettirince gözlerinde kırmızı ampuller yanan, kolları istakoz kolları gibi kimildiyan, nişan talim pavyonundaki zenci hedef levhası. Arka arkaya beş defa atıyorum. Her defasında kırmızı ampuller yanıyor ve arabın kolları sallanıyor. (s. 136)*

Hasan, yüzüne baktığında güzel bir çehre görmez. Elbette kaşığa yansıyan yüz, kaşığın çukur yapısı nedeniyle yansıttığı nesneyi çarpık çurpuk gösterir; ama burada Hasan'ın bakışı ve algılayışı daha çok öne çıkar. Hasan, muhtemelen birçok aynada kendisini görmektedir; ancak romanda sadece karşılıklı aynalardaki aksi ve bir kaşıktaki yansıması işlenir. Tesadüfle açıklanamayacak bu durumun, karakterin genel olarak ruhsal yapısına ve kendisiyle ilgili algısına dair okura ipucu vermek maksadıyla romanda yer aldığı aşıkardır. Hasan'ın kaşığın aynasında gördüğü aksi, ona daha önce bir panayırda gördüğü tuhaf aynaları hatırlatır. Bu aynalar hakkında ayrıntılı bilgi verilmez, fakat bunların karşısındakini olduğundan epey farklı gösterme özelliğine sahip oldukları kuvvetle muhtemeldir. Buna göre Hasan, söylemese de, panayırdaki aynaları hatırladığında aslında o aynalardaki yansımalarını hatırlamaktadır. Hasan'ın zihni çağrışımlarla buradan da “nişan talim pavyonundaki zenci hedef levhası”na gider. Bu çağrışımın panayırdaki aynalarda gördüğü yansımasıyla bir ilişkisi olmalıdır, büyük olasılıkla o aynalardaki görüntüsü bahsettiği hedef levhasına benzemektedir. Bu benzetmenin de rastgele seçilmediği düşünülürse Hasan kendisini hayat karşısında bir çeşit hedef levhası gibi görür. Hasan'ın bu levhaya arka arkaya ateş edişi de bu bağlamda karşılıklı aynalardaki aksine tüküren Hasan'ın ruhsal durumuyla ilişkilidir. Hasan'ın, romanda birkaç sayfa sonra görüldüğü gibi, yine aynı imgeye takılıp kalması, bu bağlantıyı daha da güçlendirir:

*Meryem'e gitmeden önce daha böyle bir bardak içebilirim. Beni çağıracağını tahmin etmiş miydiniz? Ben, hayır, etmemiştim. Aslına bakılırsa gitmek de istemiyorum. Ben de birtakım alışkanlıklar peydah ediyor. Bu da tahammül edilir şey değil. Fakat bu gece gideceğim. Kaşığın çukur aynasında yüzüm değırmileşiyor. Ve dişlerim hakiki canavar dişleri gibi uzuyorlar. Panayırdan yeniden üç el ateş ediyorum, arap yeniden kırmızı ampullerini yakıyor, kollarını oynatıyor. Siz, bütün ötekilerle beraber, aynı havaya kendinizi kapturdunuz: “Çarşambadır çarşamba!” Ne çarşambası ulan? Cumartesi dedik ya!.. (s. 139-140)*

Hasan'ın kendisine dâhil hiçbir şeye ve hiç kimseye tutunamayan,<sup>783</sup> uyumsuz yapısı kendisini burada da gösterir. Meryem'in davetine, alışkanlık yapar korkusuyla gitmek istemediğini, ancak içinden gitmek geldiği için gideceğini söyleyen Hasan, bu kararının ardından kaşığa bakıp kendisini seyretmeye devam eder. Yansıması bu kez bir canavarı andırır. Meryem'e gitme kararının hemen ardından bu benzetme, onun Meryem'e karşı tavrının niteliğini ortaya koyar: haşın, hoyrat, acımasız... Yine ardından herkesi -buna okur da dâhil- tek bir kefeye koyarak kendi karşısına alır: o ve "bütün ötekiler". Böylece Hasan, önce "bütün ötekiler"den kendisini ayırıştırır, onların değerlerini ve normlarını yadsır; sonra beklenenin aksine birtakım değerlere sarılmak yerine kendi kendisini hedef alır. Bu açıdan romanın sonunda Hasan'ın intihar edercesine bir kavgaya dalması ve bu kavgada ölmesi bir bakıma beklenen sondur. Hasan'ın aynadaki yansımasına karşı bakışı ve hareketleri, onun kendisine bakışını en baştan beri ortaya koymakta, kendisini dahi sevmeyen ve kendisine dahi tahammülü olmayan Hasan'ın ölümü çağırışındaki motivasyonu açıklamaktadır.

## ***2. Zenciler Birbirine Benzemez (1957)***

1951-52 yıllarında Paris'te yazılmaya başlanmış ve İstanbul'da bitirilmiş olan *Zenciler Birbirine Benzemez*,<sup>784</sup> Mehmed-Ali'nin bir bunalım sonucu İstanbul'u terk ederek Paris'e gidişini, orada hem kendi milletinden hem de farklı milletlerden tanıştığı insanlarla ilişkilerini, Mehmed-Ali'nin zihinsel akışını ön plana alarak okuyucuya nakleder. Romanda olaylardan ziyade Mehmed-Ali'nin Paris'teki ruhsal sürecine odaklanıldığı için aynalar, *Sokaktaki Adam* romanında olduğu gibi, onun, yaşadıklarına verdiği tepkiyi ortaya koymasını nedeniyle etkin bir rol üstlenir.

---

<sup>783</sup> Ortak noktalar barındırmakla birlikte burada Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanındaki Turgut Özben'in yaşadığından farklı bir tutunamama durumu söz konusudur. Ne istemediğini bilen, ancak ne istediğini bilmeyen Hasan, dayanılmaz bir iç sıkıntısıyla doludur. Ne yapacağını bilememek sonunda intihar edercesine karıştığı bir kavgada ölmesine yol açar. *Tutunamayanlar*'da ise Turgut Özben, ne istemediğini ve ne istediğini bilir. Buna göre eylemlerde bulunur. Selim Işık'ın izinden giderken sonuçta romanın başında sahip olduğundan bambaşka bir kişiliğe dönüşür. *Sokaktaki Adam*'ı modernist bir metin bağlamında, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* ve Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* romanlarıyla karşılaştırmalı olarak değerlendiren bir yazı için bkz: Sazyek, "Atilla İlhan'ın Sokaktaki Adam'ı: Hasan", ss. 92-104.

<sup>784</sup> Atilla İlhan, *Zenciler Birbirine Benzemez*, 1. b., Ankara: Dost Yayınları, 1957. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

Paris’te bir otele yerleşen Mehmed-Ali, otele varana kadar yorgunluktan perişan düştüğü için gider gitmez uyur, uyanınca da aynaya bakar: “*Kendini yeter derecede uyumuş bulmuyordu. Yüzü aynada çarpılmıştı: Gözleri örümcek örümcek, kanlı. Pencereyi açık bırakıp yattığı için bütün adaleleri açıkta yatmış gibi, kırık kırık. Eninde sonunda açıkta yatmış sayılırdı. Hem de elbiseleri ile.*” (s. 13) Mehmed-Ali, uyumasına rağmen dinlenememiştir. Zira büyük hayallerle geldiği Paris’e çok rahatsız edici bir yolculuktan sonra ulaşmış, vardığında İstanbul’daki iyi hâlimden eser kalmamıştır. Mehmed-Ali, durumunun farkındadır; bununla birlikte yüzünü aynada görmesiyle hem vaziyetini somut şekilde idrak eder hem de anlatıcı onu okura bir açıdan göstererek tanıtır. Onun kendisine yeni bir hayat öngördüğü bu şehirde başlangıç hiç de iç açıcı ve umut verici olmamıştır, aksine son derece kötüdür, üstelik gelecekte olacakların habercisi gibidir. Keza Mehmed-Ali’nin romanın henüz başında yer alan bu hâli, romanın sonuna dek sürer. Bu ayna sahnesi, bu açıdan romanın gidişatıyla ilgili okura ipucu vermiş olur.

Mehmed-Ali, hayallerini süsleyen şehre gelmiştir, ama bu yeni şehrin yaşayışına, kültürüne ve ekonomisine ayak uydurmaya çalışırken epey zorlanır. Başlarda ne yapacağını bilemez; hiçbir yeri bilmediği, kimseyi tanımadığı bu yerde her şeyi en baştan öğrenmek zorundadır. Yine de hiç zevk almadığı, geldiğine pişman olduğu söylenemez. Onun bu hâli de aynalara yansıyan aksiyel okura gösterilir. Otele yerleştikten sonra çıkıp karnını doyurmak ister, seçtiği mekânlardan birinde, “[d]uvar da ayna olduğu için kendi kendisiyle burun buruna oturu[r].” (s. 40) Yemeğini kendisini seyrederek yer:

*Biftek, Allah gibi bir patates yığını üzerinde. Ve hardal! Mehmed-Ali birden Paris’te yaşanabileceğine hükmediyor. Aynaya bakıyor. Aynadaki herifin bıyıkları, simsiyah; gözleri, ışıltılı ve yeni bir küfrün son hecesi gibi kımıldanıyor; ağzının iki ucu bıçak gibi çenesine doğru çekilmiş! İşte arkasında kontralto bir kadın sesi; ve işte öyle, o küfre benzeyen, ve en az onun kadar dokunaklı olan bir şarkı:*

[...]

*Yemeğini kendi kendisiyle bakışarak yedi. Ayna gayet parlaktı. Yüzünün her hareketini oradan rahatça takib edebiliyordu. Tuhaf! Ağzının iki ucundaki bu iki çizgi! Evvelce var mıydı bunlar? Yoksa yeni mi peydahlandı? (ss. 41-44)*

Yukarıdaki kısımda *heterodiegetik* anlatım hâkim olmakla birlikte anlatıcı, Mehmed-Ali’nin aynadaki yansımasını tarif ederken onun bakışından odaklanarak anlatır. Bu noktada “*aynadaki herif*” ifadesi, Mehmed-Ali’nin aynadaki aksine yabancı birine

aitmiş gibi bakıp incelediğine işaret eder. Nitekim anlatıcı, biraz sonra onun kendisiyle bakışarak yemek yediğine yeniden dikkati çeker. Otel odasındaki ölgün hâli gitmiş, canlanmıştır. Simsiyah bıyıkları; gençliğini, dinçliğini ve iktidarını simgeler. Aynanın parlaklığı bu doğrultuda o an içinde hissettiği gücün ve yaşama sevincinin gözlerine yansıyan ışıltısıyla uyumludur. Mehmed-Ali, fizikî ve manevi açılardan oteldeki aynada gördüğünün tam aksi bir hâldedir. Yine de ilk bakışta böyle görünse bile Mehmed-Ali'nin iç dünyasının daha karmaşık bir yapıya sahip olduğu gözden kaçmamalıdır.

Yukarıdaki sahnede dikkati çeken noktalardan biri, Mehmed-Ali'nin yemek yerken kendisini aynadan gözlemlemesidir. Böylece hem kendisini yabancı hissettiği bir mekânda hareketlerini kontrol ederek içinde gizlice yaşadığı korkuları ve endişeleri denetler hem de bakışlarını aynaya sabitleyerek kendisini etrafından soyutlar, bu şekilde yabancılığını ve yalnızlığını unuttur. Ne kadar mutlu olduğunu düşünse de kaygılarından kurtulamaz. Nitekim arkada şarkı söyleyen kadının sesini ve söylediği şarkıyı, içindeki küfre benzettir.

Aynalardaki bu zıt görüntüler, romanın gidişatı hakkında okura fikir verir. Mehmed-Ali, çalkantılı bir ruha sahiptir, parlak aynadaki imgesini zaman zaman ruhunda hisseder; ancak buradaki gibi parlak ve belirgin görüntü, romanın genel atmosferini yansıtmaz. Roman, geleceğini bir türlü iyi göremeyen, bu nedenle ne yaptığını tam olarak bilemeyen Mehmed-Ali'nin daha önce yürümediği bir yolda, adımlarından emin olmadan ilerlemeye çalışmasının hikâyesidir. Bu belirsizlik romanda, onun aynaya baktığı diğer sahnelerde de -bir kahvede bir kadınla aynada bakışarak iletişim kurduğu sahne hariç- göze çarpar. Bu belirsizlik, Türkiye'deki kurulu düzenini bunaldığı gerekçesiyle bir anda terk ederek Paris'e gelen Mehmed-Ali'nin ruhsal yapısından kaynaklanır. Mehmed-Ali, kendisini gerçekten ne kadar tanır? Onun aynaya bakışı, bu bakımdan da önemlidir. Aynaya bakarken kendisini ilk kez görüyor gibi inceler, fark ettiği ayrıntılar karşısında şaşırır. *Zenciler Birbirine Benzemez*, hiç kimsenin birbirine benzemediği dünyada Mehmed-Ali'nin de yalnızca başkalarına değil, kendisinin bir süre önceki hâline bile benzemediğini anlatır; roman tam olarak olmasa da onun kendisini dünyayla birlikte keşfetme macerasıdır.

Mehmed-Ali'nin kendini tanıma süreci, aynada kendisine her baktığında fark edilir. İstanbul'daki arkadaşı Mustafa'nın tavsiyesiyle tanıştığı Süreyya'nın ona kalacak

yer konusunda yardımcı olacağı vaadinin aslında dolandırıcılık amacı taşıdığını Fransa’da tanıştığı insanlardan öğrenince öfkelenir, zıt duygular arasında gidip gelmeye başlar: “*Mehmed-Ali karanlığı ve aydınlığı, öfkeyi ve sükûneti, saadeti ve ıstırabı, eveti ve hayırı; ayn[ı] zamanda, kırık ve parça parça, bütün ve yekpâre, sıfır ve milyon hâlinde yaşıyor. Paris’te geçmiş şu kadarcık günün dehşetini yaşıyor. Camlar, sanki bir cennete bakıyorlar, bir cehennem!*” (s. 144) Duygu yoğunluğundan kurtulmak için Mustafa’ya mektup yazmaya karar verir: “*İşığı yakıp zamandaki ikilikten kurtulmak istedi. Saat, sabahın biri filândı. Bozulmuş yatağı acınacak halde idi. Aynalar yüzüne yüzüne çarpıyorlardı. Masanın başına oturdu. Bir kağıt çekti. Mustafa’ya bir mektup yazdı: -... Mustafa ağbiy, diye başladı, senin bize benzettiğin bu Süreyya puştı, daha ilk günde...*” (s. 145) Mehmed-Ali, ışığı yaktıktan sonra önce etrafına, sonra aynaya bakar. Bu eylemler, bulunduğu mekâna ve kendisine hâkim olmaya yöneliktir; ama dağınık yatağı ve yüzüne çarpan aynalar, durumun ciddiyetini ortaya koyar. “*Buna rağmen ancak düşünerek ve sâkin, ve insançasına düşünerek bir lâbirentten çıkılabilir.*” (s. 144) diye düşünür, ama budala yerine konmanın yarattığı öfke o anda baskın duygudur. Ayna, duygu ve düşüncelerindeki karmaşayı, en çok da öfkeyi yüzüne çarparcasına ona gösterir.

İşler, Paris’te bir türlü güllük gülistanlık ilerlemez. Mehmed-Ali’nin Paris’te kaldığı otelde tanıştığı arkadaşlarından Milan Yankoviç’in öldürülmesi onu derinden sarsar. Yugoslav Bağımsız Demokrat Partisi’nden olup Paris’te siyasi mülteci olan Yankoviç, bir gece kim olduğu bilinmeyen kişiler tarafından öldürülür. Ölmeden hemen önce Mehmed-Ali’nin odasına doğru gelmeye çalışmış, hatta ona seslenmiş, ancak dayanamayıp koridorda can vermiştir. Mehmed-Ali, uykusunda onun sesini duyar gibi olmuş, ama uykusundan kalkıp ne olup bittiğine bakmamıştır; bu, onun vicdan azabı çekmesine yol açar: “*Lâvaboda suratını yıkıyor. Aynaya yabancı. Kim, bu herif? Kim bu gözleri kanlı, suratı çamur sarısı, ağzının iki yanında bıçak izi gibi çizgiler çekilmiş, herif? Bu, biz miyiz?*” (s. 204) Mehmed-Ali, bir kez daha aynaya sanki ilk kez bakıyormuş gibidir. Yüzü, ona yine öncekilerden farklı görünür, çünkü farklı duyguların etkisi altındadır. Gözleri, Paris’e geldiği zamanki gibi kanlıdır, suratı sağlıksız olduğuna işaret eden çamur sarısıdır, birahanedeki aynada ağzının kenarında gördüğü çizgiler onu yine ilk kez görmüşçesine rahatsız eder. Aynaya bakarken kim olduğunu, yaşadıklarını sorgular; hâliinden memnun değildir.



Mehmed-Ali, ruhsal dengesinin kötüleşmesine engel olamaz. Olumlu gelişmeler olsa bile belirsizlikten kurtulup kesinlik ve tamlık hâline bir türlü ulaşamaz. İnsanları güzel duygulara sevk eden, hatta coşkuya kaptıran aşk bile ona tam anlamıyla ilaç olmaz. Paris’te tanıştığı Hilde’ye karşı beslediği duygular, kimi zaman onu gelecekle ilgili cesaretlendirse de gerekli adımları bir türlü atamaz. Hilde’ye açamadığı duygularını, arkadaşı Nevzat’la paylaşır. Konuşmak için Nevzat’a gittiğinde ise her yeri aynalarla kaplı odada “*bütün aynalarda, sonsuz sayıda çoğalmış kendi surati*” (s. 237) ile karşılaşır, “*suratlarımızı karşılıklı aynalara çarpa çarpa, vicdanları[nı] ve bütün Paris halkının vicdanını -ön[lerine] almış[lar] gibi, alçak sesle, murıl murıl konuşur[lar].*” (s. 237) İçindeki mutsuzluk ve huzursuzluk, aynadaki yüzüne yansır; ama bu yansıma ona acı verir. Romanın başından beri üçüncü kez “ayna” ve “çarpma” kelimeleri bir arada kullanılmıştır. Bu, aynanın Mehmed-Ali üzerinde etkin ve rahatsız edici bir rolü olduğunu gösterir. Mehmed-Ali aynada kendisiyle karşılaşmaktan tedirgin olmaktadır.

Nevzat’ın odasındaki karşılıklı aynalar, *Sokaktaki Adam*’da sonsuza dek çoğalan yansımalarla Hasan’ın zihnini bulandırması gibi, Mehmed-Ali’nin rahatını kaçıır.<sup>785</sup> Nevzat’ın odasındayken kafasında Mustafa’nın sesi döndükçe sinirlenip hayalinde Mustafa’ya yumruk atar, yumruklar bir anda aynalarda yüzlerce olup ona doğru yapılmış gibi olur (s. 239). Çoğalan yansımalar, Mehmed-Ali’nin zihnini meşgul eden kişileri daha sonra da ortaya çıkarmaya devam eder: “*Üzülüyoruz. Elimizden bir şey gelmiyor. Odanın bütün duvarları ayna. Bütün aynalarda Ecvet ve Lâle. Ecvet’in kulakları tavşan gibi uzamış. Lâle’nin bacakları birbirine bitişmiş; kolları vücuduna bitişmiş; uzamış, incelmış! Aynalarda bir yılan gibi kıvranyor. Birinden ötekine atlıyor. Geliyor belimize dolanyor. Durmadan istifhamlar çıkarıyoruz. Durmadan sualler.*” (s. 289) Mehmed-Ali’nin sevmediği bu kişilerin hayalleri aynalara aksederek ona musallat olur. Kafasındaki sorular, sanki aynaya yansiyarak somutlaşır. Sonuç olarak, aynaların ona huzur vermediği bellidir. Bu yüzden romanın sonunda, aynalara bilinçli olarak bakmayı reddederek artık aynalardan kaçır. Bu, esasında kendinden kaçıştır. Arayış içinde olmaya, kendisiyle ilgili konuşmaya devam etse de kafasının içinde dönüp

---

<sup>785</sup> Jorge Luis Borges’in eserlerinde de ayna, karakterlerde benzer bir rahatsızlığa yol açır. Aynalar, Borges’in karakterlerinde tiksinti uyandırır, çünkü aynanın imgeyi çoğaltma özelliği, bakanda benlik duygusunun kaybolmasına neden olur. Çoğaltmanın tekinsizliği kimliklerin çoğalmasını, dolayısıyla, kendisine yabancılaşmasını tetikler.

dolaşan ve ona bir türlü dirlik vermeyen geçmişten, bugüne ait düşüncelerinden ve duygularından uzak kalmaya çalışır.<sup>786</sup>

Son olarak, romanda önemli bir yer tutan ayna önü ve arkası resimlere de değinmek gerekir.<sup>787</sup> İlki Mehmed-Ali'nin tıraş olurken aynaya bakıp kişisel ve toplumsal meselelerle ilgili düşüncelere daldığı bir esnada aynanın arkasında fark ettiği resmidir: “Aynanın arkasında bir resim görüyor. Nereden nereye! Aynanın arkasında çocukluğunun, ilk gençliğinin atölyesini görüyor. Orada da bir Mehmed-Ali durmuş: bıyıkları terlemiş bir Mehmed-Ali. Şadiye'yi düşünen, daha da neler düşünen bir Mehmed-Ali.” (s.281) Mehmed-Ali'nin bıyıklarının yeni yeni çıkmaya başladığı ergenlik dönemine ait fotoğrafı, geleceğe dair umutlu, aşk dolu günlerini hatırlatır. Mehmed-Ali'nin aynayı sıklıkla kullandığı düşünülürse bu fotoğrafın, Hilde'ye duygularını açıklamaya karar verdiği gün dikkatini çekmesi anlamlıdır. Tıraş olurken tükenmediğini, kaybetmesine rağmen hâlâ aramaya devam ettiğini söyleyerek kendisini Hilde'yle konuşmak konusunda isteklendirmeye çalışırken bir anda bu fotoğrafla ihtiyaç duyduğu cesareti ve umudu kazanır. Geleceğe dair hayalleri tazelenmiştir. Nitekim

---

<sup>786</sup> Sait Faik'in “Plajdaki Ayna” öyküsü, anlatıcının plajdaki aynayı kırdığını söyledikten sonra neden kırdığını bir türlü açıklamaması, dahası okurun kafasındaki tahminlerin hepsini teker teker sayarak olası tüm açıklamaları reddetmesi üzerine kuruludur. Bu arada o gün yaşadıklarını da anlatan anlatıcı, sabah tanıştığı bir çocuğun annesiyle, çocuğun gözü önünde para karşılığında seviştiğini, sonrasında kendisini denize attığını söyleyerek aynayı neden kırdığını okura aslında bildirmiş olur. Çocuğun gözlerini ve denizi de “ayna” olarak değerlendiren Şaziye Durukan, öykü hakkında yazdığı incelemede, anlatıcının denizde arzuladığı arınma duygusuna ulaşamayınca, denizden çıktıktan sonra plajdaki aynada kendisine rast gelmenin yarattığı huzursuzlukla kendisine tahammül edemeyip aynayı kırdığını söyler:

*Anlatıcı açıkça yaşadığı olayı yok saymaktadır. Çünkü yok saymadığı vakit, aynı buhranın içine tekrar düşecektir. Lakin alıntıda geçen “mesut bir adam gibi” ifadesi anlatıcının ruh halini, hayatını gözler önüne sermesi bakımından önemlidir. Çünkü anlatıcı aslında mesut değildir. Davranışından, yaşadıklarından ötürü mutsuzdur. Ama aynada kendisiyle yüzleşmek yerine “mutluymuş gibi” görünmeyi tercih eder. Nitekim ayna sadece görüntüyü yansıtmaz, ayna gerektiğinde saldırır, acımasızdır. İnsana ruhunun derinliklerini sunarak işkence edebilir. Böyle bir mutsuzluğu yaşamaktansa kaçarak “-miş gibi yapmak” anlatıcı için daha kolaydır. (Şaziye Durukan, “Sait Faik'in Aynasından Benliğin Yansıması: 'Plajdaki Ayna'”, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, C. 6, S. 3 (2017), ss. 1556-1563.)*

*Bu açıklama, anlatıcının aynayı kırmasına yol açan psikolojisini ortaya koyar. Kendinden kaçmak isteyen anlatıcı yaptıklarıyla yüzleşemez, bu nedenle yaptıklarının onda yol açtığı duygular aynaya bakınca dayanılmaz olur. Aynayı kırmak bu bağlamda geçmişinden, duygularından, benliğinden kaçma arzusundan kaynaklanır. Bu açıdan kim olduğunu yaşadıklarından hareketle sorgulayan ve nihayet aynadan kaçan Mehmed-Ali ile kısmen benzeşir.*

<sup>787</sup> Ayna önüne resim koyma geleneği romanlarda sıklıkla işlenir, ancak bunların çok büyük bir kısmı anlatılan hikâyelerde gerçeklik etkisinin artmasına yönelik eklenen ayrıntılar olduğu için teze dâhil edilmemiştir. Bu romanda ise resimler, okuma bittikten sonra akılda kalacak kadar önemli bir yer tutması ve kişinin aynaya bakışını etkilemesi bakımından diğerlerinden ayrılır.

fotoğraf üzerinde çok durmayarak Hilde'yle nasıl konuşacağını düşünmeye başlar. Böylece, aynanın arkasındaki fotoğraf onun aynaya bakışını etkilemiş olur.

Mehmed-Ali'nin oteldeki arkadaşı Yankoviç de aynanın önünde sürekli resim bulundurur. İntihar eden karısı Marija'nın ayna önündeki resmi, romanda birkaç kez gündeme gelecek kadar önemlidir. Marija'nın “*mahzun bakışlı*” resmi (s. 125 ve s. 167) odaya giren Mehmed-Ali'nin dikkatini çeker. Bu resim hakkında sorular sorar ve sonrasında da onu aynanın önündeki resim olarak hatırlar. Mehmed-Ali, Yankoviç'in “*aynaların ve resimlerin önünde*” (s. 207) öldürüldüğünü düşünür. Buna göre Yankoviç, hem karısının hem de kendi gözlerinin önünde öldürülmüştür. Bu, Mehmed-Ali için ve ona göre Yankoviç için son derece acı vericidir. Mehmed- Ali, Yankoviç'in öldükten sonra kapanmayan gözlerini Marija'yı yansıtan aynaya benzetecek kadar ayna ve resmi, hafızasında birlikte kodlamıştır. Aynanın önünde karısının resmini saklayan, aynanın, dolayısıyla resmin önünden ayrılmayacağını söyleyen Yankoviç'in gözleri ölünce kapanmayıp aynaya dönüşür ve bu aynada karısının resmi öylece durmaya devam eder. Buna göre, her ne kadar Yankoviç aynaya bakarken görülme de “Yankoviç, ayna ve resim” ilişkisine romanın ana karakteri Mehmed-Ali tarafından birçok kez dikkat çekilmesi, Yankoviç'in aynaya baktığını ve bu bakışın, aynanın önündeki resimle birlikte anlam kazandığını gösterir. Aynaya baktığında hem kendisini hem de ölen karısını gören Yankoviç, böylece ayna sayesinde karısıyla -onun suretiyle de olsa- yana durmaya devam eder. Aynadaki resim yine aynaya bakışı belirlemiş olur.

### **3. Kurtlar Sofrası (1963)**

Ayna, Attilâ İlhan'ın ilk iki romanında belli anlam örüntüleri etrafında kullanılır. Aynı anlam ilişkileri *Kurtlar Sofrası*'nda devam ettirilir. Bu iki romana göre gerek karakter kadrosu gerekse olaylar açısından daha hacimli olan *Kurtlar Sofrası*'nda<sup>788</sup>

---

<sup>788</sup> Hasan Bülent Kahraman, “*İlk iki romandan sonra gelen Kurtlar Sofrası, [Attilâ İlhan'ın] romancılığında bir dönüm noktasıdır.*” diyerek romanda sinematografik özellikleri çok daha belirgin şekilde kullandığını ve daha önemlisi “*romanı artık düşünsel iddialarının bir uzantısı olarak kurmakta*” olduğunu söyler. (Hasan Bülent Kahraman, “Attilâ İlhan: Bir Dünya”, *Varlık*, S. 1178 (2005), s. 51.) Bu iki özellik, karakter kadrosunun genişlemesine yol açar. Zira görselliği öne çıkarmak ayrıntıyı gerektirir. İlhan, benimsediği siyasi-edebî görüş (Toplumcu Gerçekçilik) gereği toplumun farklı kesimlerini temsil etmek için çeşitliliği sağlamak üzere romanında fazla karaktere yer verir.

buna paralel olarak ayna da daha fazla yer alır. Karakterlerin kişisel özellikleri ortaya konulurken aynadan faydalanılır.

Döviz karaborsacılığı ve kaçakçılığı yapan iş adamı Seyit Sabri; Batılı, bakımlı ve centilmen görünüşüne rağmen yaşam tarzı ve zevkleri açısından özü itibarıyla Doğulu kalmıştır. Onun arada kalmışlığı aynalarda sürekli kendisini arayışıyla ortaya konur:

*Seyit Sabri bakımlı ve sütbeyaz ellerini masanın camına yapıştırıyor. Onun içini bozan, yaşama sevincini puslandırان daha başka şeyler, daha değişik: bütün batılı centilmen görünüşüne, sürgündeki kral hallerine, buzlu ve buzsuz viskilerine ve röleve şapkalarına rağmen iyice doğulu bir adam, o:  
- . . . kadın dedin mi teni peynir beyazı olacak, saçları da topuklarında. Öyle güneşte yanmış kesik saçlı oğlan bozmalarına, ben kadın mı derim?*

*Hatta bir ara Hacca gidip geliyor. O gün bugündür az buçuk kır düşmüş ama müthiş hıristiyan, bir de çene sakalı. Otomobil pencerelerinde lokanta aynalarında hattâ yazıhanesinin camında gözucuyla kendini profilden görmeğe uğraşır durur. Akşam evine iş konuşmağa mı gidersiniz; geniş pencereleriyle bütün Halic'i kucaklıyan çalışma odasında sizi sürgündeki kral ağırlığıyla kabul eder. Sirtında küçük cebine marka işlenmiş lâciverd bir röpdoşambır. Boynunda kirli sarı eşarp. İnce ince kıyılmış gülümsemeler: (1. Cilt, s. 50)*

Anlatıcıya göre, Seyit Sabri görünüş itibarıyla kendisini Batılı bir şekle sokmayı başarsa da Doğulu zihniyete sahip olmayı sürdürür. Birbirinden tamamen farklı niteliklere sahip olan bu iki kültürü sentezleyerek kendine has bir nitelik hâline dönüştürememiştir. Bu nedenle de olumsuz bir kişilik olarak romanda yer alır.<sup>789</sup> Her fırsatta aynaya ya da ayna işlevi gören nesnelere bakıp kendisini görmeye çalışan Seyit Sabri'nin, aynaya baktığında ne gördüğü ya da ne düşündüğü okura bildirilmez. Bununla birlikte Batılı bir görünüş elde etmeye çalışıp kendisini görsel olarak inşa ettiği için aynaya baktığında bunu ne derecede başardığını görmek istediği bellidir. Anlatıcı, onun insan ilişkilerinde öz güveni yüksek bir profil çizdiğini, ancak tüm çabasına rağmen sonuçlardan içten içe memnun olmadığını onun aynalarda kendisini aramasıyla gözler önüne serer. Seyit Sabri, dürüstlüğüyle tanınmış Fahir Bergamalı'nın dostane yaklaşımla ticaret ahlâkı

---

<sup>789</sup> Attilâ İlhan, siyasî ve toplumsal görüşlerini romanlarında açıkça işleyen bir yazardır. Batı-emperyalizmine tamamen karşı çıksa da Batı'dan faydalanmayı reddetmez. Sırma Köksal, İlhan'ın millî kimliğe bakışını şu şekilde özetler: “Ulusal kültürün yabancı bileşenleri alma ve eritme yeteneği olmalıdır; yabancı bir kültürü taklit ne kadar kabul edilemezse, eritme ve faydalanma da o kadar kabul edilebilir yeteneklerdir.” (Sırma Köksal, “Attilâ İlhan”, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce*, ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, C. 2, s. 494.) Seyit Sabri'nin olumsuz bir karakter olması, Doğulu ve Batılı özelliklerin onda eğreti durmasından kaynaklanır. Batılılara özenerek sadece görünüşü taklit eden Seyit Sabri, Doğu’ya ait değerleri de gerektiği gibi taşıyamamasının sonucu olarak millî bir kişilikten uzak olup karakersizdir.

hakkında yaptığı uyarılara “*keskin profilini aynalarda camlarda araya araya*”, “*Ben [...] ancak kendi kurallarına inanırım*” (2. Cilt, s. 628) şeklinde verdiği cevapla, kimseye belli etmese bile öz güven eksikliği duyduğunu ortaya koyar. Kendisini görmek için uğraşıp durduğuna, buna rağmen bir türlü bulamamışçasına aramaya devam ettiğine göre iş yaparken ya da insanlarla iletişim kurarken, özenle inşa ettiği suretine bakarak cesaret alır. Nitekim oğlu Akın’ın kaçırıldığını düşündüğü sırada onunla bu konuda konuşmak için gelen Turgut’u karşılamadan hemen önce “*yenik görünmek istem[ez]. Bir bardak viski doldur[ur], yazıhane camında yüzünü arayıp yakalarına çeki düzen ver[ir].*” (s. 629) Seyit Sabri, oğlunu kaçıran adam(lar) karşısında güçlü durmak için kendisine çeki düzen verme ihtiyacı duyar. Sadece bu sahnede istemsizce gerçekleştirdiği ve bir alışkanlık hâline getirdiği aynalara ve camlara bakmayı, kısmen bilinçli bir eylem olarak gerçekleştirir. Önceki sahnelerde kendisini gururla seyredirken aynalardan/camlardan gizlice güç alırken bu kez zayıflığını kabul edip bilinçli olarak aynaya/cama başvurur.

Romanda aynayla çok yakın ilişki kuran diğer bir erkek karakter Seyit Sabri’nin yolsuz işlerini yıllarca yürütmüş olan İbrahim Cura’dır. İbrahim, roman başladığında Seyit Sabri’yle olan bağı koparmıştır. Roman boyunca, fakülteyken sevgilisi olan Türkân’ı arayarak onunla “*başka türlü yaşama*”yı denemek ister (2. Cilt, s. 539). Dolayısıyla o da kendisinden memnun olmayan biridir. Bu da onun aynayla ilişkisinin sorunlu olmasına yol açar. Anlatıcının, yüzünü “*buldog surat*” olarak tarif ettiği İbrahim, aldığı fazla kilolarla iyice çirkinleştiğini düşünür. Biraz daha kilo alırsa “*aynalardan, utana utana kaç[acak]*” (1. Cilt, s. 29) bir noktaya gelecektir.

İbrahim’in çirkinliği yerli yersiz daima dile getirilir. Türkân’a ulaşmaya çalışırken, kaldığı otelde tesadüf ettiği Aysel’den etkilenir; tıraş olurken aklında o vardır: “*İbrahim ise buldog suratını gri ve ölgün lâvabo aynasına zar zor sığdırmış elektrikli usturasını cızırdatarak hem tıraş oluyor, hem de sabahın en olmadık saatinde odasına girip kafasını altüst eden Aysel’i düşünüyor.*” (2. Cilt, ss. 538-39) İbrahim’in tıraş olurken düşünmesi önemlidir, çünkü Attilâ İlhan’ın önceki romanlarında da erkekler tıraş olurken aynaya bakıp düşüncelere dalar. Türk Edebiyatında tıraş olurken aynaya bakan erkeklerden sıklıkla söz edilse de bu, romana gerçekçilik etkisi katması amacıyla günlük bakımın bir parçası olarak anılır. İlhan’ın romanlarında ise ayna, tıraş

esnasında erkekleri düşünmeye sevk ederek onların iç dünyalarının okur tarafından bilinmesini sağlar. İbrahim, geride bıraktığı hayatından tanıdığı kadınlarla karşılaştırarak Aysel'in karakterini tahmin eder ve arzuladığı hayatı onunla yaşayamayacağını bilir. Bu yüzden hayatında ona daimî bir yer yoktur. Yine de onun cazibesine tamamen kayıtsız kalamaz. Bir akşam ona birlikte dışarı çıkmayı teklif eder. Onu beklerken etrafındaki aynaya bakmaya çekinir, çünkü “[b]aksa kendisini görecekti[r].” (2. Cilt, s. 571) Aysel'den uzak durmak istediği hâlde ona yaklaştığı için mutsuzdur. Aynalardan kaçmak, o an aldığı kararları uygulayamayan kendisinden kaçmaktır.

Gecenin sonunda geri döndüklerinde Aysel'in sevgilisi Dünder'in saldırmak için pusu kurmuş vaziyette onları beklediğini görürler. İbrahim, Aysel'i odasına gönderip Dünder'in saldırısına karşılık verir. Odaya döndüğünde önce Aysel'i bir yabancı olarak görür, sonra aynada kendisiyle karşılaşır: “[Aysel'i], kapının önünde bıraktığından beri yıllar geçmiş sanki. Kusuk siyah camların dibinde ışığı, ürkek baykuş gözleriyle karşılayan bu otel sarışını, bir yabancı. Başka bir yabancı lâvabonun loş aynasından büyük beyaz gözleriyle İbrahim'e bakıyor. Şakağı ipince sıyrılmış, kulak tozu derhal morarmış bulldog suratlı bir herif.” (2. Cilt, s. 602) Aysel'le dışarı çıkmadan önce aynalardan kaçan İbrahim, döndüğünde kaçamaz; beklediği gibi aynadaki yansıması onu rahatsız eder. Aynadaki imge sanki başkasına aitmiş gibi ona bakmaktadır. Kavgadan yeni çıkmış olan İbrahim aynada sadece fizikî yaralarını görür; ama İbrahim'in kendisine yabancılaşmasının nedeni bundan ziyade düşüncelerinin ve eylemlerinin uyum içinde olmamasıdır. İbrahim, arzuladığı hayata ulaşamadığı gibi, geçmişinden hâlâ kurtulamadığını hisseder.

Yeni ve başka türlü bir hayatı deneme konusunda ısrar eden, bu yüzden ne yapıp edip Türkân'a ulaşan İbrahim, onun evlendiğini öğrenince büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Yeni bir hayatla ilgili planları suya düşer. Ne var ki Türkân, evli olmasına rağmen onunla buluşmayı kabul eder. Buna bir anlam veremeyen, ümitlenip ümitlenmemek arasında gidip gelen İbrahim, sonuçta onunla görüşmeden hemen önce çoktan karamsarlığa gark olmuştur:

*Saat iki der demez kalktı. Az sonra müthiş bir matador karşısına çıkacak ihtiyar ve sarhoş bir boğanın korkunç yalnızlığı ve önüne geçilmez kötümserliği bütün ufuklarını kaplamıştı. Aynalı Pasaj'dan Galatasaray'a geçerken karşılıklı her iki*

*aynanın arasında en az iki yüz İbrahim'di. Kalabalığını sevmiyor, o ana kadar tanımadığı bir korkunun yeni bir nabız halinde içinde bir yerinde atmağa başladığını hissediyordu. Pasaj'ın çıkış kapısında durdu. Pürosunu yaktı. Saçlarını taramak istiyordu, galiba. Bunu yaparsa kendini hiç bir zaman ciddiye alamıyacağını ve affetmeyeceğini düşünerek, taramadı. (2. Cilt, s. 674)*

İbrahim, Türkân'la buluşmak için giderken yolda karşılıklı aynaların arasından geçer, bu esnada çoğalan suretlerini fark edip rahatsız olur. *Sokaktaki Adam*'daki Hasan ve *Zenciler Birbirine Benzemez*'deki Mehmed-Ali gibi, karşılıklı aynalarda kendisine denk gelen İbrahim de zihninin ve kalbinin aynalara yansıdığını görünce iç dünyasıyla karşılaşmaktan tedirgin olur. Nitekim hemen peşinden, daha önce duymadığı bir korkuyu, nabzında adeta somutlaşmış hâlde hisseder. Yalnızlık ve kötümserlik yerini coşkulu bir heyecana bırakır. Hem Türkân'a dair artık ümit beslememesi gerektiğini bildiği için hem de kendisiyle ilgili algısını yıkmamak için saçlarını tarama isteğini yok sayarak duygularını bastırır. Ayna, hem duygularını somut şekilde açığa çıkarmış hem de onun nasıl görüldüğünü ona hatırlatmış olduğundan İbrahim'in huzuru kaçmıştır.

Romanda Dünder'in da karşılıklı aynalarda çoğalan yansımaları görülür. Ankara'ya paraları almak için kimin gideceği hakkında Aysel'le tartıştıkları esnada, "Niye ben?" diye sorarken karşılıklı aynalar arasında binlerce çoğalır (2. Cilt, s. 493). Bu işlenmemiş sahnede, çoğalan yansımalar, Dünder'in Aysel'e takıntılı düşüncelerini yansıtır.

Romanda aynaya bakan erkeklerden biri, *Birlik* gazetesinin sahibi ve başyazarı Hüsnü Faik'tir. Bir gün aynada kendisini görünce yaşlandığını fark edip bir an için korkar:

*Hüsnü Faik dışarı çıkmak için hazırlanırken aynada çok yaşlı bir adama rastladı ve korktu. İhtiyarlık bir fikir olarak, bir kavram olarak belki o kadar yıldırılmıyordu onu, fakat böyle ağarmış saç, sarkmış deri ve bükülmüş bel halinde karşısına çıktı mı bütün dayanak noktalarını parçalıyor, iç dengesini tamamen bozuyordu. Sövdü düpedüz:*

*- İhtiyarladım be! dedi. (2. Cilt, s. 419)*

Hüsnü Faik, Kurtuluş Savaşı sırasında *Birlik*'te yayımlanan yazılarıyla mücadeleye verdiği destek, fikirleri, iş ve aile hayatı açılarından romanın ideal karakterlerinden biridir. Romanlarda genellikle ihtiyarlığı fikrî olarak reddedip bunalıma girenlerin aksine Hüsnü Faik, görünüşündeki değişimi aynada görünce yaşlandığını anlayıp kısa süreliğine şaşkınlık geçirse de durumunu kabul eder. Kavramsal düzlemde düşündüğünde olgunlukla karşıladığı ihtiyarlık karşısına kaçınılmaz bir gerçek olarak

çıkınca ufak çapta isyan eder, ama inkâra kalkışmaz. Yaşlılığını kabullenince gençliğine gider, Kazım Karabekir'le ilgili Kurtuluş Savaşı dönemindeki anılarını hatırlar. Hatıralarını yazması gerektiğini düşünür. Böylece, yaşlanmanın güzel tarafına odaklanır ve bu kabullenişle olgun bir tavır sergiler.

*Birlik* gazetesinin yazarlarından İrfan da aynaya baktığında olumlu düşünceler taşımaz. Çirkin olduğunu düşünen İrfan için ayna gerçekleri yüzüne açıkça söyleyen nesnedir:

*Otobüste, Atatürk Müzesi'nden dönerken, İrfan: - Bana, diyor, yeni ve bambaşka bir mesele lâzım. Bir hayal sukutunu yaşamaktan vazgeçmeliyim. Fakat, beni aşındıran yalnız bu mu?*

*Sonra sabahları traş olduğu kenefteki el aynasında, daha bilmem hangi öbür aynalarda, gözlüklerinden soyulmuş kemikli ve zayıf yüzünü bir daha ve insafsız bir açıklıkla görüyor:*

*- Ben çirkinim, diyor. Basbayağı çirkin. Çocukken de çirkindim. Hele lise'de okurken büsbütün: suratım silme sivilce, saçlarım üç numara, dizleri çıkmış lâcivert pantolonlar içerisinde derinlemesine kayıp.*

*İşin kötüsü, bir yanımla bedliğime rahatça yerleşmiş, onu dert edinmekten kurtulmuş mu görünüyorum; yalan! bir başka yanımla, onun beni mahkum ettiği çizgilerden çıkmak, başka çerçeveler arasındaki başka düzenlere ulaşmak isteğiyle kıvranıyorum. Beşeri bir kıvranma, bu: insanca bir zaaf! İnsanca olmıyan, ya da aksine öldüresiye insanca olan bunu gizlemek isteyişim. Bu yüzden hiç bir zaman ortaya çirkin bir erkeğin çirkinliğinden sızlanması şeklinde çıkmıyor kıvranışım; olsa olsa bir köşebaşında entelektüel bir saldırganlık, bir ötekisinde sosyal bir öfke olarak beliriyor. Bir bakıma inkâr keskinliklerini; insanın kendinden adeta bağımsız bir hale geldiği aksiyon hızını ve dehşetini seviyorum. Çünkü bir yerden itibaren yapılan işin, tamamlanan hareketin önemi ona katılan kişinin maddi görüşünü siliyor eritiyor: ne kalın camlı miyop gözlüklerinin arkasında yanlış çatılmış bir erkek surati kalıyor, ne de neticesiz iç tartışmalarından ve bayat çay kırmızılarında bozulmuş yarı gazeteci yarı üniversiteli İrfan. (2. Cilt, ss. 430-431)*

Attilâ İlhan'ın romanlarında yaygın kurulan bir bağlantı olarak tıraş olurken aynaya bakan erkeğin düşüncelere dalması, burada da söz konusudur. İrfan, tıraş olurken aynada gördüğü yüzü sevmez. Kendisini çocukluğundan beri hep çirkin bulur. Bu yüzü saklamak için aydın bir kimliğe bürünür, çirkinliğini sosyal bir öfke formunda gösterir. Çirkinliğini gizlemek isteyen kadınlar romanlarda çoğunlukla makyaja sığınırken İrfan, zihnini doldurmaya, bunları eyleme dökerek meşgul olmaya çalışır. Burada kadın-erkek karşıtlığı göze çarpar. Kadın, istenmeyen görünüşünü başka bir görüntüyle maskelerken erkek, düşünceyle ve eylemle örter. Bu durumda kadın surete takılıp kalmış olur,



erkekse çirkinliğini faydaya çevirerek soyut düzlemde güzelliğe dönüştürmüş olur.<sup>790</sup> Yine de İrfan, çirkinliğini dert edinmiyor görünmek istese de bundan duyduğu acıyı ortadan kaldıramaz. Bunun sonucu olarak gerçeği “*insafsız bir açıklıkla*” gösteren aynalar, İrfan’a acı verir.

Romanın ideal karakterlerinden biri olup anlatının başlarında cinayete kurban giden Mahmud da aynaya bakanlardan biridir.<sup>791</sup> Gazeteci arkadaşı Ragıp’la köftecide yemek yerken karşısındaki aynalarda kendisini görünce omuzlarının genişliğine şaşırır, ama konuşmasını sürdürür: “...*basını, [...] parayla soysuzlaştırmak istiyorlar.*” (2. Cilt, s. 702) Bu küçük sahne iki açıdan önemlidir. Birincisi, Mahmud’un, omuzlarının genişliğini gördüğünde şaşırmasına rağmen aldırılmaz bir tavırla konuşmasına devam etmesidir. Bu, Mahmud’a manevi bir büyüklük katar. İkincisi, Mahmud’un aynaya baktığı esnada söylediği cümledir. Romanın en etkili cümlelerinden biri, ideal karakterlerden birine söylenirken söyleyenin omuzlarının genişliğine yapılan vurgu,

---

<sup>790</sup> Attilâ İlhan’ın romanlarında kişilerin aynayla olan bağları, derinlikli veya sığ karakterlere sahip olmalarıyla ilişkilidir. Bunda aynaya düşkün olmak ya da aynadan kaçmak/rahatsız olmak önemli bir kriterdir. İdeal karakterlerin aynayla ilişkileri sorunlu olup yansımalarından rahatsızlık duyarlar; okurun kendisini özdeşleştirmek istemeyeceği kişiler ise tam tersine aynayı kullanırken hiçbir kaygı belirtisi göstermedikleri gibi çoğu müptela denilecek kadar aynayı çok kullanır. İlhan’ın kendisi de Zeynep Aliye’ye verdiği röportajda “*Böyle olmamak, öyle olmak’ mesajı romanımda da şiirimde de çok gerilerde verilir.*” diyerek karakterlerini olumlu ya da olumsuz özellikleriyle ayırt edici nitelikte oluşturduğunu belirtir. (Zeynep Aliye, “Attilâ İlhan’la Yazarlığı Üzerine”, *Cumhuriyet Kitap*, (12.05.1999), s. 8.) Ayna, İlhan tarafından romanlarında gerek karakterlerini yaratırken gerçek anlamıyla gerekse anlatının bütününi de kapsayacak şekilde, yansıtma işlevi dolayısıyla metaforik düzlemde bilinçli olarak kullanılır. Onun, “Aynanın İçindekiler” üst başlığıyla yayımladığı roman serisinde ayna, diziye adını verir. Aynanın bu serinin başlığında kazandığı anlam için bkz: Zuhâl Eroğlu, “*Tarihe Alternatif*” *Romanlar: İkinci Dünya Savaşı’nın Türkçe Çağ Romanlarında Temsili*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2013, ss. 138-140.

<sup>791</sup> Mahmud’u ideal karakter yapan, onun ideal bir Atatürkçü oluşudur; yani Mahmud, Atatürk’ü doğru anlayıp onun izini doğru takip ettiği gibi ilkelerinin layıkıyla anlaşılması için çabalar. Gönülden Esemeli, Attilâ İlhan’ın “kültür” ve “aydın” hakkındaki görüşlerini incelediği yazısında İlhan’ın Atatürk hayranlığını şu cümlelerle özetler: “*Batı’nın teknolojisinden ve kültüründen yararlanmak gerektiğine [Mustafa Kemal] inanır, fakat Türk aydınına, Batılaşırken temelini kendi içinden çıkartmayı tavsiye eder. Böyle olunca Osmanlı Batıcılığı Batı’yla iş birliği içindeyken, Mustafa Kemal Batıcılığı anti-empyeralisttir, uygarlık alanındaysa ilki taklitçi, ikincisi yaratıcı bir ulusal bileşimden yanadır.*” (Gönülden Esemeli, “Attilâ İlhan’da Kültür Krizi Sorunsalı”, *Attilâ İlhan Armağanı: Kaptan’a Saygı İle...*, ed. Yakup Çelik, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014, s. 383.) Mahmud da anti-empyeralist olup Batı’nın değerlerinden faydalanılan ulusal bir terkihi savunur. Gazetede birlikte çalıştığı arkadaşlarıyla görüşlerini paylaşan Mahmud, nişanlısı Ümit’e de görüşlerini empoze etmeye çalışır. Ölümü, Ümit’i derinden sarsınca onu düşüncelerinin peşinden götürmeyi başarır. Bu açıdan Ümit’e kılavuzluk eder.

söylenilenin önemini daha da artırır. Mahmud'un tam o esnada aynaya bakması, kendisinin de bunun farkında olduğunu ortaya koyar.<sup>792</sup>

Zengin kişilerle ilişki kurup onlardan para elde ederek yurt dışına gitmeye çalışan şair Turgut, Seyit Sabri'nin oğlu Akın'ın evden ayrıldığını öğrendiğinde bunu çıkarı için kullanabileceğini düşüncesiyle heyecanlanarak aynaya bakıp hayal kurar: “*Yatak odasındaki tuvaletin aynasına eğilmiş kalmıştı. Kafasının içindeki asfaltlarında kâğıtlar uçuşan, yahudileri ve zencileri tevat'tan çıkma Henry Miller New-York'unu, ışığı kötü ayarlanmış bir film gibi orada seyrediyordu.*” (2. Cilt, s. 624) Hayallerin yansıdığı bir perde işlevi gören ayna, Turgut'un zihnindeki hesapları okura gösterir. İlişkilerinin çıkara dayalı oluşu roman boyunca açıkça anlatılsa da bu sahne, düşüncelerini ve hayallerini doğrudan onun iç sesinden ortaya koyar. Bu sahnede Turgut, hemen harekete geçmeye karar verdiğiğinde Seyit Sabri'nin yanına gitmek üzere çıkarken Akın'a ve Seniha'ya not bırakmak için “*yağlı siyah bir kaş kalemi alıp aynanın yâni New-York'un üzerine bir başçavuş yazısıyla çiziktiri[r.]*” (2. Cilt, s. 625) Böylece aynayı not defteri olarak kullanır.

Son olarak, Ümit'in babası Zihni Keleşoğlu romanın sonunda polislerden kaçarken otomobilin camında kendisini fark eder: “*İki günlük seyrek bir sakal tilki suratını hafifçe ağartmıştı[r.]*” (Cilt 2, s. 688) Mahmud'u öldürmeye azmettirmek suçuyla polis tarafından aranır. Onu polise bildiren ise biricik çocuğu Ümit'tir. Kızının onu ihbar edişini içine bir türlü sindiremeyen Keleşoğlu, ne hâlde olduğunu görünce diline doladığı “*...mukadderat!*” (s.688) sözcüğünü yine tekrar eder. Kaçarken gördüğü yansıması, yaptıklarının cezasını çekmeye başladığını hem kendisine hem de okura gösterir. Görünüşü iki günde değişen Keleşoğlu, bu hâliyle güçten düşmüş bir adam profili çizer.

---

<sup>792</sup> *Kurtlar Sofrası*'nin en önemli gündemlerinden biri iktidar ve basın arasındaki ilişkidir. Anlatı zamanında iktidarda olan Demokrat Parti, basın özgürlüğüne müdahale ettiği, sansür uyguladığı, taraflı davrandığı gerekçeleriyle eleştirilir. Atatürkçülüğü benimsediği vurgulanan *Birlik* gazetesi ve çalışanları (Hüsnü Faik, Mahmud, İrfan, Necdet vd.) iktidarın baskısı nedeniyle zor günler geçirseler de direnerek işlerini yapmaya devam ederler. Söz konusu dönemin Türk romanındaki yansımalarını inceleyen bir makale için bkz: Ferhat Çetinkaya, “Türk Romanında 27 Mayıs Darbesi Sürecinde Basının Durumu”, *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 11, S. 22 (Nisan 2019), ss. 220-230.

## Ö. YUSUF ATILGAN

### 1. *Aylak Adam* (1959)

Yaşamı boyunca iki roman (*Aylak Adam* ve *Anayurt Otel*) ve bir öykü kitabı (*Bodur Minare*den Öte) yayımlamış olan Yusuf Atılgan'ın romanlarında yalnızca erkekler aynaya bakar. Ayna bu romanlarda erkeğin, varoluşsal sorunlarını yansıtan, onun içinde bulunduğu ruh hâlini ortaya koyan bir nesne olarak yer alır.<sup>793</sup> Hiçbir ekonomik kaygı gütmeyen C.'nin toplumsal normlardan ve değerlerden bağımsız yaşayabileceği bir dünya ve bu dünyada ona eşlik edebilecek bir kadın arayışının hikâyesi olan *Aylak Adam* romanının ana karakteri C. başta olmak üzere,<sup>794</sup> Atılgan'ın erkek karakterlerinde, La Belle'in ifade ettiği durumun yansıması görülür:

*Ayna, yalnızca “karakter” ya da “kişilik” olarak adlandırdığımız maddi olmayan varlığın somut kanutlarını görmek için bir araç olarak kullanılır. Yansımanın (hatta yüzün) karakter, kişilik veya ben olduğuna dair doğrudan bir belirti yoktur. Ayna tarafından kaydedilen dış görünüş, gerçekliğin bir işareti - bu işaretin hem içindedir hem de tür olarak ondan farklıdır- olmaktan daha fazlası olamaz.*<sup>795</sup>

Aynadaki imge, elbette gerçekliğin kendisi değildir, ancak insanlar gözle görülemeyen iç dünyalarını ve kişiliklerini/karakterlerini de görebilmek, onu somutlaştırmak isterler. Ayna bu işlevi yerine getirir. Aynaya bakarken çok fazla görülmeyen C. de kişiliğinin aynaya yansıdığını düşünür. Yaşadığı topluma yabancılaşan C. aynada kendi kişiliğini, psikolojisini ve toplumla bağını sorgular. C.'nin aynaya baktığı anlar ve mekânlar bu açıdan roman boyunca birtakım ortaklıklar taşır. C., romanda ilk kez bir berber dükkânında kendisine bakar:

*Dışarda sıra beklemeden koltuğuna oturabileceği bir berber dükkânı aradı. Tepebaşı'nda bir yere girdi. Oturur oturmaz aynadaki suratına baktı. İşte Güler'in gördüğü de buydu. Kolej'de boks yaptığı zamandan kalma, burnundaki belli belirsiz iz, sanki bugün daha kızarmış gibiydi.*

[...]

*Akşamüstü Fındıklı'da, önünde durduğu kunduracı vitrininin yarı-aynalaşan camında, kendini böyle pırıl pırıl görünce irkildi. Tüm bu traşlar, bu yıkanmalar, bu saç yatırma uğraşları salt bugün onunla konuşacağı için miydi? Bilinçsiz biri olduğundan başka görünme isteği miydi bu? Başkalarında en çok*

<sup>793</sup> Atılgan'ın romanlarında son derece önemli bir yerde duran aynaya, öykülerinde ilginç bir şekilde neredeyse hiç rastlanmaz.

<sup>794</sup> Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1959. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>795</sup> La Belle, *Herself Beheld*, s. 22.

*iğrendiğini yapmıştı. Elini yüzünde gezdirdi; kulağını kaşıdı. Belki bu da babadan kalmaydı. İnsanlara bütün çıkış kapıları kapalıydı.. Kişi bilmeden de yapıyordu. (s. 40)*

C. yaşadığı toplumla bir türlü uzlaşamadığı için sevgi üzerine kurulmuş iki kişilik bir toplum kurmayı düşler ve roman boyunca böyle bir birliktelik yaşayabileceği kadını arar. Bununla birlikte, “C.’nin arayışı basitçe bir sevgili arayışından ötedir. Bir yaşam biçimini, başka bir hayatı, ihtimal dâhilinde olmakla beraber erişilmesi imkânsız olanı arar.”<sup>796</sup> Bütün gün aylak aylak gezerek insanları gözlemler; kimisiyle sadece tanışır, kimisiyle uzun süreli ilişkiler kurar. Yine de hemen hepsi kendisi için birer yabancı olarak kalır; her birinde birtakım kusurlar bularak uzaklaşır. Bir türlü diğer insanlarla ortak bir paydada uzun süre kalamayan C. kendisini diğerlerinden hemen her konuda ayrı bir yerde tutmak ister. Kendisi dışındaki herkesi “eli paketliler” olarak tanımlar. Bununla birlikte insanlardan kaçmasına rağmen onlarsız yapamaz. Bu nedenle aynaya baktığında kendisini, geçmişiyle ve diğer insanlarla olan ilişkileriyle birlikte görür.

Öncelikle romanda aynaya baktığı ilk yerin berber dükkânı olması, onun topluma bağlılığını gösterir. Berber dükkânı yalnızca tıraş olunan bir yer değildir, aynı zamanda önemli bir sosyalleşme mekânıdır. Kendisini onlardan ayrı görse de diğer insanlarla birlikteyken ancak bir anlamı vardır, kendini tanımlamayabilmek için onlara ihtiyaç duyar. Aynada kendisini gördüğünde bu nedenle, diğerleri tarafından, özellikle de önemsedığı kişi tarafından nasıl görüldüğüne dikkat eder. Berbere gitmesinin nedeni de bununla ilişkilidir, kız arkadaşı Güler’in kendisini nasıl gördüğünü önemsedığı için görünüşünü düzeltmek ister. Tıraş olur, yıkanır, saçlarını yatırır. Berbere girer girmez aynaya bakan C. dükkândan çıkarken aynaya bakmaz. Bir kadın için görünüşüne önem vermiş ve süslenip hazırlanmıştır. Diğer insanlarda eleştirdiği bir davranışı yaparak onlardan biri gibi hareket ettiğini düşünür. Yine de biraz sonra bir ayakkabıcının vitrininin camında bir anda kendini görünce irkilir, bu kez yansımada berber dükkânındaki aynada gördüğü kişi yoktur. Bu, yalnızca fiziksel bir değişim değildir, C.’nin aynadaki yansımaları gördüğünde irkilmesinin nedeni görünüşü değil, psikolojik açıdan hissettiği değişimdir. Kendisini roman boyunca eleştirdiği “eli sepetliler” sınıfındaki insanlar gibi davranırken bulur. “Başkalarında en çok iğrendiğini” kendisi de yaptığı için o an kendisinden de öğrenir. Nitekim biraz sonra kendisine hoş görünmek

<sup>796</sup> Zeynep Uysal, “İhtimalin Kaybolduğu Anda Yusuf Atılgan Edebiyatı”, T24, 01.06.2017, <https://t24.com.tr/k24/yazi/aylak-adam,1250>.

adına tıraş olduğu Güler'in yanındaki sakallı erkeği sırf sakalı yüzünden kıskanır. C.'nin aynaya baktığında duyduğu rahatsızlık, La Belle'in de dikkat çektiği gibi genel olarak kadınlarda gözlemlenen rahatsızlıktan başka türlüdür: “*Bir kadın kendisiyle aynadaki görüntüsü arasında bir ayrılık sezdiğinde bu durum genellikle bir isyana ya da psikolojik bir çözülmeye işaret eder. Erkek içinse bölünme normatiftir.*”<sup>797</sup> C.'nin aynadaki görüntüsünden rahatsız olması onda, Halid Ziya'nın kadın karakterlerinde olduğu gibi, bir isyana ya da romanın gidişatını değiştirecek radikal değişime yol açmaz. C. eleştirdiği kitleye yaklaştığını hissettiğinde onlara daha da yaklaştırmadan, kendisini kontrol altına alıp hayatına kaldığı yerden devam eder. Böylece ayna, C. için bilinçli olarak uzak kaldığı toplumla arasındaki mesafeyi kontrol etmesini sağlayan bir nesneye dönüşür.

C.'nin aynadaki görüntüsüyle ilişkisi roman boyunca benzer şekilde devam eder. Kiraladığı yazlığa eşyalarını yerleştiren de aynadaki görüntüsüne alışılmışın aksine bir tepki verir:

*Terliydi. Denize girmek istiyordu. Soyundu. Mayosunu pantolonunu, gömleğini giydi. Ceketine uzanıp sigarayı, kibriti, anahtarını pantolon ceplerine aktardı. Paraları çıkarınca duraksadı. Birazını arka cebine koyup kalanını masadaki kitaplardan birinin arasına yaydı. Yaptığı işe aynadan pispis bakan görüntüsüne dilini çıkardı. Birden kaşlarını çatıp aynadaki adama eğildi.  
-Eyvallah, Bayan Naciye'nin sayın kiracısı, dedi. (s. 75)*

C., aynadaki görüntüsü adeta başka birine aitmişçesine onunla konuşur; yalnızca topluma değil, kendisine de yabancılaşmıştır. Anlatıcı, C.'nin aynadaki görüntüsünün C.'yi takip ettiğini söyleyerek kişi ile yansımasını birbirinden ayırır, ancak bu ayırım aslında karakterin bakış açısından kaynaklanır. C. aynada gördüğü kişiyle özdeşleşmek istemez. Orada toplumun yaratmak istediği kişiyi, geçmişini, reddettiği kişiyi görür. Lacan'ın, kişinin daha bebekken aynadaki görüntüsünden hareketle hissettiği, ancak bir türlü ulaşamadığı tamlık arzusu ile ilgili açıklamaları C. için de geçerlidir. C. kendisini roman boyunca eksik hissederek ve onu tamamlayacak bir kadın arar. Kendisindeki eksikliğin kaynağı babasına ve yaşadığı topluma dayanır. Bu nedenle ayna, C.'nin kendisini toplumdaki konumu açısından sorgulamasına neden olur. Ayna, ilk alıntıda, sevdiği kadın başta olmak üzere diğer insanlar tarafından nasıl görüldüğü, onlardan biri olup olmadığı hakkında düşünmesine yol açarken ikinci alıntıda bireyin daima üstünde

<sup>797</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 22.

hissettiği, gözetleyen ve denetleyen gözü temsil eder. Aynadaki “görüntü”, C.’nin “[y]aptığı işe pispis bak[maktadır]”. Bunu fark eden C. “aynadaki adama” eğilip ona “*Bayan Naciye’nin sayın kiracısı*” diye hitap ederek “cevap verir.” Bu hitap, aynadaki kişinin toplumdaki soyutlanmamış, toplumsal normlarla uyum hâlinde olduğunu gösterir. C. her ne kadar kendini toplumdaki ayırıp onun düzenini reddetse de içinde onları benimseyen bir taraf mevcuttur. C. bunun farkındadır, aynadaki görüntüsüne yabancılaşmasının ve kendisini ondan farklı görmek istemesinin altında yatan neden budur. Bu cevaptaki “*Eyvallah*”, toplumun yadırgayabileceği, ancak onun sahip olmak istediği kişiliğin söyleyebileceği bir ifadeyken “*Bayan Naciye’nin sayın kiracısı*”, toplumun arzu ettiği, ancak kendisinin reddettiği kişiliğinin etiketidir. C. romanın ilerleyen kısımlarında bir kez daha “[a]ynadan *Bayan Naciye’nin kiracısı[nın]* ona *sinsi sinsi bak[tığını]*” (s. 78) görür. C.’nin aynadaki görüntüsüne, yani kendisine yabancılaştığı ve kendisini diğer insanların gözünden tanımladığı bu anlarda anlatıcı, aynaya yansıyan bakışa da dikkati çeker. İlkinde “*pispis*” bakan “*Bayan Naciye’nin kiracısı*” bu kez “*sinsi sinsi*” bakmaktadır. Bu bakış, toplumdaki kendini soyutlayan C.’ye mi yoksa toplumla uzlaşmış, C.’nin aynaya yansıyan görüntüsüne mi aittir? C., toplumun geri kalan üyelerini her ne kadar roman boyunca eleştirip onlardan biri olmamak için ısrarla dirense de kendisine zaman zaman çeki düzen vermek durumunda kalır. İnsanların adının bile kendilerine ait olmadığını söyler. Anlatıcı bu nedenle onun adının tamamını okura vermez, yine de ona kendi koyduğu bir adı vermek yerine adını kısaltarak baş harfiyle niteler: C.. Bu durumda C., bir yandan toplumun kendisine dayattıklarını tanımamış olur, öte yandan ona göbekten bağlı olmayı sürdürür. Bu yüzden aynada toplumdaki kopamadığı o yanını görür.

Toplumsal ve kişisel olanın çatışması romanın ilerleyen kısımlarında ayna vasıtasıyla işlenmeye devam eder:

*“Ne vardı gidip o meyhanede içecek! En iyisi böyle yürümek değil mi? Bu yaz yürümeyi unuttum ben. Çok oturdum; hayır çok yattım. Terden, yorgunluktan korktum. Rahattım. Rahatına düşkünlerden, elipaketlilerden bir ayrılığım yoktu. Ona “ötekiler yok; ikimiz varız” diye bağırdığımda bile ötekiler gibiydim. Neden gülüyorsun? Bir ay akşamları eve üzüm taşımadım mı? Üzümü hep aynı manavdan almadım mı? O gün bu kalın kaşlı manav bana kocaman kesekâğıdını uzatıp, “-Razakı seversiniz siz. Bitecek gibiydi de ayırdım “deyinince sevinmedim mi? Adama parasını verirken kendimi dükkânın aynasında, kucağımda kesekâğıdıyla görünce utandım. Sanki aynadaki ben değildim. (s. 109)*

C. kendisini yine toplumun genelinin sahip olduğu alışkanlıkları benimsemiş hâlde bulur. Üstelik bu geçiş C.'nin bunu bir süre fark etmeyeceği kadar yumuşak bir şekilde olmuştur. Rast geldiği bir aynada kendisini görünce, reddettiği ancak bir türlü kaçamadığı içindeki çatışmalar gün yüzüne çıkar. Bu çatışmadan, yine toptan bir reddedişle kaçır. Üyesi olduğu toplumun düzenini benimsemeye ve diğerleri gibi olmaya başladığını fark etmesi, onda hayal kırıklığı yaratır, fakat yılmadan anında çark ederek yoluna devam eder.

Son olarak bu aynaların buldukları mekânlara özellikle dikkat etmek gerekir: ilkinde bir berberde, sonra bir ayakkabıcı dükkânında, sonra evinde ve bu kez de manavda. Yalnızca bir kez evindeki aynada kendisini gören C. bunun dışında hep toplumsal mekânlarda aynaya rastlar. Bu durum, C.'nin toplumla bir türlü uzlaşmasa da ondan kopamadığının bir göstergesidir. C. toplumsal düzenle ve bu düzenle uyumlu kişilerle sorun yaşar, ama hiçbir zaman onlardan kaçıp kendisini izole bir mekâna kapatmaz. C. içine kapanık biri değildir, aksine sosyal ve dışa dönük bir kişiliğe sahiptir. Bu nedenle roman boyunca kalabalığın ve hareketin egemen olduğu sokaklarda ve mekânlarda gezer durur. İnsanları gözlemler, onlara temas eder.<sup>798</sup> Onlardan farklı

---

<sup>798</sup> C., tam anlamıyla karşılama da “*flâneur*” kavramıyla birlikte düşünülebilir. “*Flâneur*”, bugün bilinen asıl anlamını Walter Benjamin’in Charles Baudelaire üzerine yaptığı çalışmadan alır. Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*’nda *flâneur*’ün özellikleri şöyle açıklar: “*Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa [flâneur de] kalabalıklarda yaşar. Aşk, işi gücü kalabalıklardır. Kusursuz flâneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak, ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözetlemek, ama dünyadan saklı kalmak[.]*” Baudelaire, bahsettiği gözlemci/*flâneur* için “*İşte gidiyor, koşuyor, arıyor. Peki ne arıyor?*” sorusunu sorar, cevabı “*modernite*”dir. *Flâneur*, gözlemleriyle “*geçici olandan ebedî olanı damıtmaktadır.*” (Charles Baudelaire, “Modern Hayatın Ressamı”, *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, ss. 210-214.) *Flâneur*, kalabalıkların adamıdır, şehir hayatının gözlemcisidir. “*Flâneur*’ün gözünde metropol, seyrine doyamadığı sonsuz bir gösteri; bir göz kamaştırıcı imgeler, baştan çıkaran düşler, fantasmalar âlemi[dir.]” (Ali Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, *Modern Hayatın Ressamı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, s. 35.) Şehrin herkesin akışına kapıldığı, büyü ve göz kamaştırıcı dünyasını anlamlandırmaya çalışır. *Flâneur*, 19. yüzyılda Paris’te sokaklarda/caddelerde gezerek etrafı seyreden adam, daha doğrusu sanatçı için kullanılmış olsa da bugün sosyal bilimlerde, hatta günlük hayatta çokça kullanılır oldu. *Flâneur*, metropolde yaşayan, kalabalıklar arasında dolaşarak insanları gözlemleyerek estetik bir anlam ve bir tür bireysel varoluşsal güvenlik elde eder. (Keith Tester, “Introduction”, *The Flâneur*, ed. Keith Tester, London, New York: Routledge, 2015, ss. 1-21.) *Aylak Adam*’ın C.’si bütün gün sokaklarda gezip insanları gözlemler, insanların günlük hayatta gözden kaçırdıkları ayrıntıları yakalamaya çalışır. Üstelik ne yaptığı konusunda son derece bilinçlidir, kendisini “aylak” olarak tanımlar, aylaklık onun için bir yaşam biçimidir. Türk romanında “aylaklık”ı inceleyen Deniz Aktan Küçük, *Aylak Adam*’ın “aylaklık anlatısının, aylaklığın olması gerekeni vurgulama yolunda değersizleştirildiği dıştan bir bakışla değil “içeriden” kurgulandığı ilk roman” olduğuna dikkat çekerek ekler: “*Aylaklığın başlı başına bir eyleme, bilinçli bir yaşam biçimine dönüştüğü roman, bu anlamda, kalabalıklar içinde aylak olmanın ilk gerçek manifestosunu yazar.*” (Deniz Aktan Küçük, *Türk Romanında Aylaklık (1875-1960)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi

olmayı da sürekli bu temas sayesinde yakalar. Onlara tam olarak karışmadan, onlardan kopmadan, yalnızca temas ederek kendisini sürekli dinamik kılmaya çalışır. Bu, onun kendisini tanımlama yoludur; “eli pakettiller” ne ise, C. o değildir. Bu bakımdan diğerlerine bağımlıdır. Önce diğerlerini tanımlar, bu ona kendisinin de tanımını verir. Bu nedenle sosyal mekânlar C. için vazgeçilmezdir. Benliğinin tanımına dair bir değişim, ancak sosyal mekânlarda ortaya çıkabilir. Zira kendisindeki değişimi bu mekânlardaki aynalarda aniden fark eder. Bu fark ediş ise daima uyanma hâlinde gerçekleşmekte, C. kendisini olmaktan korktuğu kişiye dönüşürken bulmaktadır. Romandaki son aynanın da berberde olması bu açıdan anlamlıdır: “*Dükkânın pudra lekeli aynasında, elindeki derginin yapraklarını karıştıran adamı görüyordu. Konuşmaya katılmadan tıraş sırasını bekleyen bu adamın, ötekilerin anlattıklarını dinlediğini biliyordu. ‘Yoksa o da benim gibi kadını suçlu bulamıyor mu?’*” (s. 117) C. bu kez kendisini değil, etrafını gözlemlemek için aynaya bakar. Aynada gözlemlediği kişiyi karakter bakımından kendisine benzetir; o da kendisi gibi etrafıyla ilgilenmiyormuş gibi görünmesine rağmen aslında ilgilenmektedir. C. aynadan takip ettiği adamla aynada göz göze gelir: “*Gözlerini açtı. ‘İnsaniyet borcu ha!’ Sıra bekleyen adamla aynada göz göze geldiler. Adam dergiye eğildi.*” (s. 117) C.’ye benzeyen bu kişi kimdir? Romanın son sayfaları olan bu kısma dek C.’nin aynadaki imgesine hep bir yabancı gibi yaklaştığı, onunla bir yabancıyla konuşur gibi konuştuğu düşünülürse burada yine bir yabancı gibi söz ettiği kişinin kendisi olma olasılığı yüksektir. Zira bu adamı, kendisini tanıdığı gibi tanıdığını ifade eder. Aynı düşünceleri paylaştığını, onun da kendisini özellikle toplumun dışında tuttuğunu, ancak insanları gözlemlemeye devam ettiğini, yani onlardan tamamen kopmadığını söyler. O da şu an berber dükkânındaki insanların gözünde tıpkı kendisi gibi “*sıra bekleyen adam*”dır. Dolayısıyla bu kişi gerçekten C.’den başka biri olabileceği gibi C.’nin kendisi de olabilir. İkinci duruma göre, romanın başından beri var olan kişinin kendisine de yabancılaşması, romanın sonlarında artmış, aynadaki imgenin başka birine mi yoksa kendisine mi ait olduğu artık anlaşılamayacak bir dereceye gelmiştir.

---

Üniversitesi, 2007, s. 148.) Aktan Küçük’e göre *Aylak Adam*, aylaklığın güzellemesini yapmayıp aksine bir varoluş hâlini anlatması nedeniyle Türk edebiyatında aylaklık anlatılarında bir kırılmadır.



## 2. Anayurt Otel (1973)

Yusuf Atılgan, *Anayurt Otel*'ni 1973 yılında yayımlar.<sup>799</sup> *Aylak Adam*'da gözlemlenen topluma ve kendine yabancılaşma bu romanda daha dramatik şekilde işlenir. Öyle ki Berna Moran, iki roman arasındaki benzerlikler nedeniyle, "*Atılgan'ın aynı konuyu, farklı roman anlayışlarının getirdiği yeni bir teknikle ikinci kez yazmak istediği sanısına kapılabili[neceğini]*" ileri sürer.<sup>800</sup> *Anayurt Otel*'nde de aynaya bakan hep erkektir. Romanın ana karakteri Zebercet, romanın daha ikinci sayfasından itibaren aynaya bakmaya başlar. Her bakışında başta bıyıkları olmak üzere kendini kontrol eder: "[...] karyola demirinde kadının unuttuğu havlu, sırma püsküllü vişneçürüğü perde, lavabonun üstünde duvara asılı iki ucu çiçekli değirmi ayna (da gördü kadının gittiği sabah yüzünü; her şey aşağıya çekikti yüzünde: kaşlarının uçları, ağzının iki kıyısı, burnu. Uzun süre baktı; oysa haftada üç kere tıraş da olurdu. Küçük, dört köşe bıyığı. Kadının baktığı işte bu yüzdü o gece [...]" (ss. 6-7) Romanda aynanın ilk kez geçtiği yer olan bu kısım, yazarın önceki romanı *Aylak Adam*'la önemli birtakım ortak özellikler taşır. Öncelikle her ikisinde de erkek karakter aynaya bakar ve aynada kendisini bir kadının gözünden görür. C. "*Oturur oturmaz aynadaki suratına baktı. İşte Güler'in gördüğü de buydu.*" diye içinden geçirirken Zebercet de aynaya bakarken "*Kadının baktığı işte bu yüzdü o gece[.]*" diye düşünür. Söz konusu alıntıda berberde olan ve sakallarını kestiren C. gibi Zebercet de daha sonra berbere gidip sakalını ve bıyığını kestirir. Sakal ve bıyık, ikisinde de kendi özlerine ait bir parça gibidir. C., sakallarını kestirmeyi özgürlüğüne yapılmış bir müdahale ve kişiliğinden verdiği bir ödün gibi görür. Zebercet de takıntılı bir hâlde bıyıklarını sürekli kontrol eder, hatta etrafındaki insanlara bıyıklarını sorar. Bıyık, Zebercet için başlı başına bir meseledir, adeta varoluşla ilgili bir sorundur. Özellikle bir erkek olarak Zebercet, kendisini muktedir konumuna bir türlü getiremediği gibi, bir "varlık" olarak bile mevcudiyetini açıkça hissedemez. Bunun için, bir kadına ihtiyaç duyar, çünkü "erkek" en temelde dil

<sup>799</sup> Yusuf Atılgan, *Anayurt Otel*, 1. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1973. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>800</sup> Berna Moran, "Aylak Adam'dan Anayurt Otel'ine", *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, 15. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 291. Bunun yanı sıra Moran, farklılıklara dayanarak "*Atılgan'ın Aylak Adam'ı bir roman olarak, Anayurt Otel'i ise bir tür antiroman olarak yazmış*" olduğunu söyler. (s. 294.)

düzleminde “kadın” olmadan tanımlanamaz.<sup>801</sup> Bununla ilişkili olarak Zebercet’in aynada kendisine kadının gözünden bakmasını, Özden Sözalın, şöyle açıklar:

*Metnin psikanalitik dinamiği içerisinde ayna aşamasıyla yakından ilişkili ayna imgesi bakan/bakılan karşıtlığına da işaret eder. Erkek/kadın karşıtlığına dayanan bakan/bakılan ilişkisinin, aynı zamanda biçimsel anlatı dokusunun da temel bir ögesi olarak kullanıldığı romanda, nesnellik iddiasındaki anlatıcının bakışı ile, bilinç akışı tekniği sayesinde kafasının içine girdiğimiz Zebercet’in öznel bakışı arasındaki işbirliği, kadınların yalnızca bakılan, seyredilen, gözlenen nesne konumunu vurgular. Ancak, Zebercet’in aynada kendine kadının gözüyle bakması bu karşıtlığı bozar ve kadını hayalî de olsa bakan özne konumuna yerleştirir. Erkeğin varlık, kadının yoklukla ilişkilendirildiği varlık/yokluk karşıtlığında, Zebercet’in varlık olma durumunu sürdürmesinin koşulu, yok olanın, bir yansıma hilesi yoluyla oyuna dahil edilmesidir. Dolayısıyla, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, odada bulunmadığı halde, geride bıraktığı izler sayesinde, Zebercet’in erkekliğini üzerine kuracağı karşıtlığın güçsüz, edilgen terimi olarak yerini almalıdır. Ancak, kadın, bu konuma direnerek, lavabonun üzerindeki aynaya baktığında gördüğü yüzün, kadının “o gece ve sabah gördüğü yüz” olduğunu anımsayan Zebercet’in ben-merkezli, bütüncül bir ‘erkek özne’ olarak kurulmasının koşulunu ortadan kaldırır.<sup>802</sup>*

Zebercet, bir erkeğin kendisini tanımlaması için son derece uygun olan, uysal, dilsiz, kendisinin her dediğini sorgusuz yerine getiren ve daima uyuyan hizmetçi kadının varlığıyla da kendisini istediği gibi bir özne olarak konumlandırılmaz; gecikmeli Ankara treniyle gelen kadından sonra bunun imkânsız oluşu artık aşikâr hâle gelir. İncecik ve eğreti duran bıyıklarıyla Zebercet, gür bıyıklarıyla iktidarını açıkça kanıtlayan erkeklerin karşısında yok gibidir.<sup>803</sup>

---

<sup>801</sup> Dilbilimci Ferdinand de Saussure, dilin farklılıklara dayanan göstergeler sisteminden oluşan bir yapı olduğunu söyler. Buna göre, bir şeyi, onun diğerlerinden farklılaşan özellikleri tanımlar. Ayrıntılı bilgi için bkz: Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, New York: McGraw-Hill, 1966. Daha sonra Jacques Derrida, bu farklılığı ikili karşıtlıklar çerçevesinde ele alarak, gece-gündüz, siyah-beyaz, kadın-erkek ikili karşıtlıklarında olduğu gibi, ilk kavramın olumsuz, ikinci kavramınsa olumlu anlamlar taşıdığını, ikincisinin ilki üzerinde hiyerarşik bir tahakküm kurduğunu söyler. Bu nedenle erkek, kendisini tanımlamak için kendisine karşıt kutup olarak konumlandığı kadına ihtiyaç duyar.

<sup>802</sup> Özden Sözalın, “Anayurt Oteli’nde Geceleyen Kadın”, *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, ed. Sibel Irzık ve Jale Parla, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, ss. 262–263.

<sup>803</sup> Roman boyunca Zebercet’in bakış açısından kişilere odaklanan anlatıcının Zebercet’in karşılaştığı erkekleri çoğunlukla bıyıklarıyla, özellikle de “siyah” bıyıklarıyla tasvir etmesi rastlantı değildir. Aynada kendisine “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”ın gözünden bakarken de bıyıklarına odaklanması, Zebercet’in bıyıkla iktidar arasında bir ilişki kurduğunu gösterir. Çilem Tercüman’ın da ifade ettiği gibi “sakal ve bıyık, Müslüman Türkler için erkekliğin ve saygıdeğerliğin simgesi olmuş, etrafta bıyıksız erkek görmenin neredeyse imkânsız olduğu zamanlarda sakala özel bir hürmet gösterilmiştir.” (Çilem Tercüman, *Türk Romanında Moda ve Toplumsal Değişim (1923-1940)*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, s. 106.) Toplumcu Gerçekçi yazarların romanlarında erkek karakterlerin aynayı kullanma nedenlerinin çok büyük oranda bıyıklarını kontrol etme ihtiyacına dayanması da bu bağlamda anlamlıdır. Kıl-iktidar ilişkisi, İncil ile Eski Ahit’te geçen Samson ve Delilah mitinde de işlenmektedir. Karşı konulamaz bir güce sahip İsraili Samson, Filistinli bir güzel olan Delilah’a aşık olur. Samson’un

Romanda sık sık aynaya bakan Zebercet, aynada neredeyse daima bıyığını yoklar. Bıyığın varlığı, öncelikle kendi varlığının kanıtıdır, ancak en az onun kadar önemli olarak erkekliğinin simgesel düzlemde ispatı için elzemdir:

*Sirtını kapıdan çekip yürüdü, resmin önünde durdu; bir süre baktı. Dönüp aynaya yaklaştığında o adamın kaldığı üstteki odadan tıkırtılar geliyordu. Dinledi: tahta gıcirtısı, su sesi. "Yüzünü yıkıyor olmalı. Kustu mu?" Sesler kesildi. Aynaya baktı: bıyığı yerindeydi; ama burnu biraz yukarı kalkmış gibiydi. (s. 10)*

\*\*\*

*Ayakyoluna girmeden gazocağına su koydu. Çıkınca yıkandı; kurulandı, havluya sarınıp odasına döndü. Sandıktan temiz çamaşır çıkardı, giyindi. Duvara asılı küçük aynada saçlarını taradı: Bıyığı yerindeydi. Saati yeleğinin cebine koyup pencereyi açtı. Yatağını düzeltti. (ss. 22-23)*

\*\*\*

*Kalan ekmeği alıp kalktı; yandaki odada bir tencereye koydu. Ağzını yıkadı; aynaya baktı. Dişlerini bir daha fırçaladı. (s. 47)*

Zebercet, işlerinin arasında, çoğu zaman belki kendisi bile farkında olmayarak aynaya bakar. Bıyığın yerinde olması, Zebercet'e geçici bir süre de olsa güven verip hayatına devam etmesini sağlar. Zebercet yine de bıyığını kesme kararı alır:

*Basımevi sokağının köşesindeki üç koltuklu berber salonunda koltuklardan ikisi boştu. İçeri girerken kır bıyıklı yaşlıca berber sandalyeden kalktı; 'Buyurun ' dedi. Adamın düzelttiği koltuğa oturdu; aynaya baktı. Kırpılmış, küçük, dörtköşe bıyığı oradaydı. Berber örtüyü boynuna sardı; saç tıraşına başladı.*

— Buralı mısınız?

— Hayır, bir iş için geldim.

— Saçınızı kısaltayım mı?

— Hayır.

*Yanında genç bir çırak tıraş seyrediyordu. Adam birşeyler söyledi ama Zebercet anlamadı. Sonra başı arkaya dayalı, yüzü sabunlanırken gözlerini kapadı. Ustura yanaklarında, boynunda, çenesinde gezindi; üst dudağına geldi.*

— Bıyığımı da kesiverin.

*Berber güldü.*

— Çok şakacısız - dedi.

*İki parmağıyla burnunu tutup üst dudağını iyice tıraş etti. Gözlerini açtı: bıyığı yoktu. Kaşlarının uçları, ağzının iki kıyısı, burnu yukarı kalkmış gibiydi. Berber önündeki muslukta yüzünü yıkadı, sildi; bir kutuya uzandı.*

---

gücünün kaynağının uzun saçları olduğunu öğrenen Delilah, Samson'un saçlarını o uyurken keser ve güçsüz kalan Samson'u Filistinlilere teslim eder. Tanrının, Samson'a intikamını alması için bir şans vermesiyle Samson kendisini hapseden sütunları yıkarak birçok Filistinliyi kendisiyle beraber öldürür. Bkz: The Editors of Britannica, "Samson", *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, inc., 24.05.2016, <https://www.britannica.com/biography/Samson>; The Editors of Britannica "Delilah", *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, inc., 28.05.2013, <https://www.britannica.com/biography/Delilah>. Diğer kadın ve erkeklerdeki kıllara sürekli dikkat çeken Zebercet, diğer erkeklerin karşısında "erkekliğini" istediği şekilde ortaya koymadığı gibi kadınlara karşı da "erkekliğini", gücünü ispatlayamaz. Yanında çalışan temizlikçi kadını öldürmesinin altında yatan asıl neden budur.

— Pudra istemem.

Kalktı. Çırak omuzlarını, yakasını fırçalıyordu. Ceketinin üst cebinden beşliği çıkardı, berbere verdi.

— Üstü kalsın - dedi.

Yarım saat sonra, erkek giysileri satan bir mağazada yakışıklı, genç bir satıcının biraz alaylı, gülümsemeli yardımıyla seçtiği bir kara pantolonu, yakası kapalı açık mavi kazağı, üç düğmeli kara ceketini paravanayla ayrılmış bir köşede duvara dayalı dar-uzun aynanın önünde giymiş, eski ceketinin ceplerindekileri yenisine aktarıyordu. (ss. 29-30)

Zebercet de C. gibi berbere girer girmez aynaya bakıp kendisini, daha doğrusu bıyıklarını kontrol eder. Bıyıklarının yerinde olması her şeyin yerli yerinde olması demektir. Bununla birlikte şaşırtıcı bir şekilde berbere bıyıklarını kesmesini söyler. Berberin tepkisinden Zebercet'in bıyıklarının zaten kesilmiş olduğu anlaşılır, o hâlde Zebercet'in sürekli kontrol ettiği ve orada gördüğünden emin olduğu bıyıklar başka bir şeyi temsil etmektedir. Seyit Battal Uğurlu, Zebercet'in bıyıklarını kesme niyetini psikanalitik açıdan inceler:

*Bıyık kesme, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının Zebercet'in ruhunda neden olduğu depremin ilk dışsal göstergesidir. Ulaşılmaz arzu nesnesi olarak görüntü alanına giren bu etkileyici kadının gidişinden üç gün sonra berbere giderek bıyığını kestirmek istemesi –bıyığı önceden kesilmiş olsa bile- önemlidir. İlk arzu nesnesi olan anneye dönüş isteğini anımsatan bir tür simgesel kastrasyon olarak yorumlanabilecek bu davranış, Zebercet'in fallusa sahip olmak ve olmamak temelinde belirlenen toplumsal/cinsel kimlik arayışında geriye dönük yolculuğu başlatır.<sup>804</sup>*

Psikanalizle ilgilendiği bilinen ve psikanalitik bir okumaya uygun eserler veren Atılğan'ın romanlarında bıyıklar babayı, baba da iktidarı temsil eder. Zebercet, bıyıkları “varmış gibi” hayal ederek ve öyle davranarak kendisine bir anlamda iktidar alanı yaratmaya çalışır. Ayna bu noktada kanıtlayıcı bir işleve sahiptir, gerçekleri olduğu gibi yansıttığına inanılan ayna, burada yine tam da bu inançla kullanılır. Zebercet, aynaya yansıyanın kendi imgelemi değil, hakikatin kendisi olduğuna inanır; yanılısamayı gerçek gibi yaşar. Ne var ki onun kendine kurduğu hayalî dünya ve iktidar alanı, çevresindeki hiçbir insan tarafından onaylanmadığı için sonunda yıkılmaya mahkûmdur.

Bıyıklarını kesmesi, Zebercet'te önemli bir değişimin söz konusu olduğunu gösterir. Zira o gün çok ender yaptığı şeylerden birini yapar: Otelden çıkıp çarşıya

<sup>804</sup> Seyit Battal Uğurlu, “Yusuf Atılğan'da Baba İmgesi: Psikanalitik bir Yaklaşım”, ed. Zeki Dilek vd., 38. ICANAS (Uluslararası Aysa ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) 10-15 Eylül 2007, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı, 2008, s. 1734.

gider. Berberde sakal tıraşı olur. Bir mağazadan kendisine yeni kıyafetler alır. Tüm bu değişimler, neredeyse hiç otelden çıkmayan, dolayısıyla müşteriler dışında insanlarla doğru düzgün iletişim kurmayan Zebercet için ilk bakışta güzel bir değişim gibi gelebilir. Zebercet'in bıyığını kestirmesi aslında açıkça bir vazgeçişdir. Bıyığından vazgeçen Zebercet, kendisinden vazgeçer. Bıyığı orada oldukça kendisi de oradadır, bıyığını kestirme kararı ise Zebercet'in hayattan vazgeçtiğinin ilk sinyalidir. Bundan sonra aynaya bakışında yüzündeki yaralara odaklanır: “*Merhaba, geldik biz.*’ Bir yakınına bakar gibiydi adam. Çekmecedan anahtarı alıp uzatmıştı: ‘Sizden sonra kimse kalmadı odanızda; iyi geceler.’ Kadın dönüp gülümsemişti çıkarlarken. Yataktan indi. Yüzünü sabunlamadan aynada sol kaşının üstündeki ufak sıyrığa baktı. Belli belirsiz bir kızartı vardı yerinde; kabuğunu dün koparmıştı.” (s. 94) Bu kez yüzünde baktığı yer bıyığı değil -zaten artık bıyığı yoktur-, kaşı başta olmak üzere göz çevresidir. Bıyıktan sonra kaşa dikkat etmesi, özellikle de kaşı hemen üstündeki yara ile birlikte görmesi varlığının ve erk(eklik)inin aldığı yaraya işaret eder. John Berger’e göre “*Kıl, cinsel güç ve tutkuyla ilgili görülmüştür.*”<sup>805</sup> Berger, bu nedenle “*Avrupa geleneğinde de kadın vücudundaki kılları genellikle resme geçirmeme alışkanlığı*”na dikkati çeker.<sup>806</sup> Bu durumda genelde erkekler gür kıllı, kadınlar ise tüysüz olarak tasvir edilirken *Anayurt Otel*’nde, bu durumun aksine, var olan kıllarını da kaybeden Zebercet’e karşı gür kıllı ortalıkçı kadın vardır.<sup>807</sup> Anlatıcı bu karşıtlığı kullanarak Zebercet’in iktidarsızlığının altını çizer. Zebercet, hem “kadın” olduğu için cinsî açıdan hem de “ortalıkçı” olduğu için sınıfsal açıdan kendisinden daha zayıf olması beklenen birinin karşısında bile iktidarını kuramaz. Dolayısıyla romanda “kıl” son derece önemlidir. Güven Turan da “*Yusuf Atılğan’ın en belirleyici izleği ya da onda bir izlek oluşturan imi öncelikle ‘bıyık’ sonra da saç, sakal, kıldır.*”<sup>808</sup> der. Turan, Atılğan’da bıyığın önemini şöyle açıklar:

*Nedir peki bu bıyık meselesinde önemli olan? Zebercet’in o zamana kadar kurgulanmış bir makine düzeniyle işleyen dünyasının teklemeye başladığının işaretidir bu. Ve bu teklemeyle bütün dengenin giderek hızlanarak onun sonunu hazırlayan noktaya doğru ilerlemesidir. [...] ‘Çarşamba’ günü, Zebercet, birdenbire, bir meyhanede içerken bir girişimde bulunmayı dener, çıkmak için içinden düştüğü burgacın: ‘Yarın sabah eskilerini giyse, bıyığını bıraksa...’ (s.*

<sup>805</sup> John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, 24. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2018, s. 55.

<sup>806</sup> Berger, *Görme Biçimleri*, s. 55.

<sup>807</sup> Atılğan, *Anayurt Otel*, ss. 15-16; s. 57.

<sup>808</sup> Güven Turan, “Yusuf Atılğan’da Kıl-Tüy”, *Kitaplık*, S. 41/Mayıs-Haziran (2000), s. 100.

58) *Zebercet'in burgaçtan çıkmak, yeniden eski, yerleşik, tıkr tıkr işleyen dünyasına dönmek için seçtiği öge, son derece açığı aslında: Yeniden bıyık bırakmak! Öyleyse bıyık Zebercet'in yetişkinler dünyasındaki yerini belirler; bu romanda da gücün, iktidarın sembolüdür. Çünkü Zebercet, bıyığını yitirdikten sonra her zaman hiç şaşmadan cinsel ilişki kurduğu gündelikçi kadınla yatmamaya başlamıştır.*<sup>809</sup>

Turan'ın, “Zebercet'in o zamana kadar kurgulanmış bir makine düzeniyle işleyen dünyası” yorumu sorunlu olmakla birlikte,<sup>810</sup> bıyığın Atılğan'ın metinlerindeki önemini, özellikle de bıyığı “*iktidarın sembolü*” olduğuna dair tespiti aynada bıyığına, bıyığını kestikten sonra da kaşındaki yaralarına odaklanan Zebercet'in kadınlarla ve diğer insanlarla iletişimini, daha doğrusu iletişimsizliğini açıklar. Çocukluğundan beri her ortamda sürekli dışlanan Zebercet, birileriyle ancak eğreti bir iletişim kurabilmektedir. Zebercet'in otel kâtibisi olması da bu açıdan şaşırtıcı değildir. Uzun süredir hayatına giren insanlar gelip geçici otel müşterileridir,<sup>811</sup> düzenli ilişki kurduğu otelin hizmetlisi kadınla ilişkisiyse canlı ve çift taraflı değildir. Diyalogları çok sınırlıdır, hatta tam anlamıyla diyalog tanımına da uymaz. Onunla kadın uyurken sevişir, kadın ona hemen hiç tepki vermez. Dolayısıyla onunla da gerçek anlamda bir iletişim kurduğundan bahsedilemez. Zebercet, kayıtlara göre yaşamaktadır, ancak onunkisi esasında “ölü” bir hayattır.

Tüm bunlardan sonra Zebercet'in intihar kararı alması şaşırtıcı değildir. 28 Kasım'da hayatına son verme kararı alır. Son Ankara treniyle gelen kadın bir daha gelmeyecektir. Yanında çalışan ve bedenini onun cinsel iştahına teslim eden kadını, ruhsuz olduğu için öldürmüştür. Suçludur. “*Yeryüzünde canlı kalmanın birbakıma suç işlemeyen olamayacağını bilmeyen, kendilerini suçsuz sanan insanlardan çekiniyor, utanıyor[dur].*” (s. 152) Bu nedenle otele kimseyi kabul etmez olur. İnsanlardan kaçar. Daha doğrusu insanlarla iletişim kuramayacağını, kısır bir yalnızlık döngüsüne saplanıp

<sup>809</sup> Turan, “Yusuf Atılğan'da Kıl-Tüy”, s. 103. Vurgu yazara aittir.

<sup>810</sup> Zebercet, çocukluğundan beri bir türlü dolduramadığı bir gediği içinde taşır, bu da onun diğer insanlarla iletişiminin sorunlu olmasına yol açar. Annesi Saide, otelin de sahibi olan Haşim Bey'in konağında bir beslemedir ve Haşim Bey'in tecavüzüne uğrar. Bu nedenle Zebercet, bir yandan Haşim Bey ailesinin bir üyesidir, öte yandan değildir. Onu ailenin bir üyesi olarak kabul etmezler; yine de Zebercet, hiçbir hak iddiasında bulunmasa da, kendisini bu ailenin son üyesi olarak görür. Onda daima arada kalmışlık, tam olamama, topluma dâhil olamama söz konusudur. Bu konuyu feminist yapıbozucu açıdan ayrıntılı bir şekilde ele alan Özden Sözüalan'ın yazısı için bkz: Sözüalan, “Anayurt Otelinde Geceleyen Kadın”, ss. 251–74.

<sup>811</sup> Otele gelen müşteriler, otel kâtibisi olan Zebercet'e gerçek isimlerini bile bildirmezler, hatta gecikmeli Anlara treniyle gelen kadın ismini hiç söylemez. Ayrıca emekli subay gibi kendilerini tanıttıklarından başka bir kimliğe sahip olmaları da söz konusudur. Böylece otele gelen müşterilerle iletişim de hiçbir şekilde sağlıklı gelişmez.

kaldığını fark eder. Varlığıyla yokluğu insanlar için birdir. Diğerleri nazarında “olmamak”, bir süre sonra kendi nazarında var olmayı anlamsız kılar. Kendisini ne ölü ne de sağ gibi hisseder. Bıyığını bu kadar dert edinmesinin, onu sürekli aynada kontrol etmekle yetinmeyip insanlara sormasının nedeni budur. Zebercet intihara karar verdikten sonra, anlatıcı bu bağlantıları daha açık hâle getirir:

*Bedeni, yüzü yana yana, düşlerle, karabasanlarla, çoğu uzaktan yüzüne saldıran kedinin uğultulu vınlamasıyla sıçrayarak, dingin, birşey yemeden, ara sıra birkaç adım ötedeki ayakyoluna gittiğinde bol bol su içerek, başı, ayakları büyüyerek yattığı uzun zamanın sadece iki gün olduğunu iyiliğe döndüğü, gene bir düşünle uyanıp alçak sesle ‘İyi ya, yirmi sekiz kasımda olsun’ dediği gecenin sabahı ağır ağır giyindikten sonra aynanın önünde “dört ya da beş günlük” sakalını dura dura, gücün kesip dokuzu on iki gece durmuş saatini cebine koyarak (kasanın üstündeki çalar saat on ikiye sekiz kala durmuştu) serin, kapalı neredeyse yağacak bir havada istasyona gidip aldığı gazetede ‘7 Kasım Perşembe’yi görünce anlamıştı. Kimi ayrıntılar ya da belli bir ayrıntı (28 Kasım gibi) önemsendiğinde, bir kesinlik arandığında (tam bir gün aynaya baktıkça yerinde gördüğü bıyığını bir uzmana götürüşü gibi) dolaylı da olsa başkalarının saptamı, tanıklığı gerekiyordu. İstasyonun büyük saati on biri on yedi geçeyi gösteriyordu. Saatini düzeltmiş, kurmuş; yakındaki bir aşevine gidip yemek yemişti. “... Ne ölüyüm ne sağım.” Aşevinin yanındaki kahvenin radyosunda kalın sesli bir erkeğin bağıra bağıra söylediği, çoğu sözleri pek anlaşılmayan bir türküden bu. (ss. 150-151)*

Zebercet, varlığı diğerleri tarafından fark edilmediği, tanınmadığı için intihar eder; çünkü “başkalarının saptamı, tanıklığı gerekli”dir. Zira aynada sürekli bıyığını, yani ontolojik bir varlık olarak kendisini kontrol etse de bir süre sonra bu onu tatmin etmemeye başlar, önce “tam bir gün aynaya baktıkça yerinde gördüğü bıyığını bir uzman” olarak gördüğü berbere giderek ondan bıyığını kesmesini ister. Böylece aynı zamanda başka birinin onun bıyığına açıkça tanıklık etmesini istemiş olur; ancak berberin “Çok şakacısınız[.]” cevabı onun istediği tanıklığı sağlamaz. Bu nedenle otele dönünce bıyığını müşterilere sorar (s. 34). Onlar da hatırlamazlar. Bu farkında olmayış, elbette yalnızca Zebercet’in bıyığıyla ilgili değildir, bizzat Zebercet’in kendisi epistemolojik olarak insanların bilgi alanına bir türlü tam anlamıyla girmez.

## **P. YAŞAR KEMAL**

### **1. *İnce Memed* (1955)**

Yaşar Kemal’in romanlarında ayna çok sıklıkla karşılaşılan bir nesne değildir. Sahnelerin birinde erkeğin de kadınlar gibi aynayı hazırlanmak ve süslenmek amacıyla

kullandığı görülür. Çukurova’da ağaların köylüler üzerindeki zulmünü anlatan *İnce Memed* serisinin birinci kitabı,<sup>812</sup> Abdi Ağa yüzünden bütün kış sefil olan İnce Memed ve annesi Döne’nin başından geçenlere yer verir. Köyden çıkıp ilk kez kasabaya gidecek olan İnce Memed, daha önce giymediği kıyafetlerini mutlulukla ve özenle giyerken ayna bu özenin bir parçasıdır:

*İnce Memed, bu sabah sevinçten taşmakta. Dışarı, güneşe çıkıyor. Güneşte dolaşiyor. İçeri giriyor. Kaçakçılardan alınmış, yeni ceketinin cebinde bir mendil sokulu. Mendili türlü şekillere koyuyor. Uğraşiyor. Bazı bir yaprak gibi açıp, bazı düriyor. Kasketi de yeni. Kasketi basına geçiriyor. Altından alına, kara, uzun perçemlerini çıkarıyor. Sonra geri koyuyor. Bir de böyle bakıyor aynaya. Beğenmiyor. Kara perçemlerini tekrar çıkarıp döküyor alına. Öyle bırakıyor. Şalvarı da yeni. Şalvarı iki yıl önce almıştır ya, giymemiştir. İlk olarak giyiyor. (ss. 77-78)*

İnce Memed, kıyafetlerini ilk kez giyecek olmanın heyecanı içindedir, saçlarını itinayla şekillendirir. Hazırlıklarını aynaya bakarak yapar, böylece kendisini kontrol etme imkânı bulur; çünkü hem ilk kez giydiği kıyafetleriyle bambaşka bir görünüşe büründüğünün farkındadır hem de kasabaya gitmeden önce sevgilisi Hatçe’ye görünmeyi planladığı için aynadan onun gözleriyle kendisine bakar. Böylece İnce Memed, umutları ve hayalleri olan, heyecanla dolu bir genç olarak çizilir. Yukarıdaki sahne, onun eşkıya olmasına, daha sonra Abdi Ağa’yı öldürmesine kadar geçen süreçte yaşadığı ruhsal dönüşümü göstermesi açısından önemlidir.

## 2. Ölmez Otu (1968)

Ayna, karakterin fiziksel görünüşünü okura aksettirmek için romanlarda bir anlatı tekniği olarak kullanılır. Yaşar Kemal’in, Çukurova’daki köylülerin zor yaşam koşullarını anlattığı ve halk söylencelerinin oluşumunu işlediği *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin sonuncusu olan *Ölmez Otu* romanında<sup>813</sup> anlatıcı, Memidik ve Hasan karakterlerinin görünüşlerini kuyuya baktıkları esnada verir:

*Kuyu karanlıktı. Memidik tâ dipte ayna gibi bir yuvarlak gördü. Yuvarlak, Memidik baktıkça büyüyordu. Yuvarlak aynanın tam ortasında sarkık bıyıklı, sapsarı kesilmiş iki de pörtlemiş cam göz. Aydınlığın içinde, tâ uzaklardan, kuyunun karanlığından ona bakıyordu. Memidik ürperdi.*

<sup>812</sup> Yaşar Kemal, *İnce Memed I*, 2. bs., İstanbul: Ant Yayınları, 1969. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>813</sup> Yaşar Kemal, *Ölmez Otu*, 1. b., İstanbul: Ant Yayınları, 1968. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)



*“İşte.” dedi, “kim bakarsa kuyunun dibine onu görür. Herkes de merak eder kör kuyuları... Kuyuların dibine bakmayan kimse yoktur. Hep yüzlerini seyredeler kuyuların dibinde. Kuyu dibi insan yüzünü aynalardan daha iyi, daha aydınlık gösterir.”*

*Memidik kuyunun dibindeki sarkık bıyıklı adamın başının yanındaki yüzüne baktı. Yüzü küçücük kalmış, kararmış, bir avuç olmuş, avurdu avurduna geçmiş, gözleri çukura kaçmış. Çenesi titrivor.*

*“Çok korkuyorum.” dedi Memidik kuyudaki adama. “Allah senin bin belanı versin, başıma bela oldun. Ben ne yapayım, nereye götürevim seni? Nereye götürsem seni bulurlar. Ne yapsam, seni benim öldürdüğümü bilirler. Ne yapayım seni, ne yapayım, söyle ne yapayım? Söyle nolursun?”*

*Ağlamağa başladı. Kuyunun dibindeki yansıma da dudaklarını çocuk gibi büzmüş, gözlerini kısmış ağlıyordu. Cam gözleri kocaman açılmış, sarkık bıyıklı kafa da ağlıyordu. (ss. 106-107)*

Memidik, tam anlamıyla sefil bir hâdedir. Zor şartlarda yaşar. Yalnızca maddi açıdan değil, manevi açıdan da yorulmuş, perişan düşmüştür; çünkü gizlice birini öldürmüştür, üstelik bu kişi asıl öldürmek istediği kişi değildir. Öldürdüğü kişiyi saklamak ister, ama doğru yeri bir türlü bulamaz. Onu kuyuya atar, fakat kuyuya baktığında öldürdüğü adamın yüzüyle kendi yüzünü yan yana görür. Kuyuya bakan insanların onu fark edeceğini, onu kimin öldürdüğünü anlayacaklarını ve yakalanacağını düşünüp ürker. Zira kuyu dipleri içlerindeki su nedeniyle ayna gibi yansıtıcıdır, insanlar da hem kuyu diplerini merak ettikleri için hem de kendilerini görmek istedikleri için denk geldikleri zaman kuyulara bakarlar. Memidik bunları düşünürken bir yandan adamı seyrettiği gibi öte yandan kuyudaki yansımasında kendisini inceler. Küçücük kalmış, gözleri çukurlaşmıştır; hâli acınılısıdır, durumunun farkında olan Memidik sudaki yansımasına bakarken ağlamaya başlar, ne yapacağını bilemez. Anlatıcı, Memidik’i kuyu başında kendisine bakarken tasvir ederek anlatının eylem düzenini bozmadan onun nasıl görüldüğünü okura estetik bir dille anlatmış olur. Kendi kendine nasıl görüldüğünü düşünürken bu bilgi okura da verilmiş olur. Romanın ana karakterlerinden biri olarak Memidik’in görünüşü, duygu ve düşüncelerini, onun eylemlerindeki motivasyonu anlamak noktasında önemlidir. Okur sadece onun kendisini nasıl bir çıkmazda hissettiğini görmez, ayrıca onun ve onun içinde bulunduğu topluluğun yaşam şartlarının sonuçlarını da onun bedeni üzerinden görür. Keza daha sonra Memidik’in kuyuya baktığını görüp merakla kuyuya yönelip kendisini gören Hasan da benzer bir vaziyettedir:

*Hasan kızdı:*

*“İstersen gelme,” diye onu [Ummuhan’ı] itti, kuyuya koştu. Vardı, Memidik gibi kuyunun başında kıpırdamadan bir süre durdu. Sonra Memidik gibi*

*kuyunun ağzına yattı, içeriye baktı. Kuyunun aynasında kendisini gördü. Dimdik, kirpi oku gibi olmuş, güneşten rengini yitirip kırmızıya çalmış saçlarını, yarılmış, kabuk bağlamış dudaklarını, iri gözlerini gördü. Şu suya dalsın mı Memidik gibi? Ne var ola içinde? Neden daldı Memidik? diye geçirdi içinden. Başı döndü. Kuyuya kayıp düşeceğini sandı, korktu. (s. 195)*

Hasan çocuk işçidir, ailesiyle birlikte yazın bunaltıcı sıcağında çok zor şartlarda çalışarak ailesine yardım eder. O, bir çocuktan beklendiği gibi körpe değil, aksine saçları “*dimdik, kirpi oku gibi olmuş, güneşten rengini yitirip kırmızıya çalmış,*” dudakları “*yarılmış kabuk bağlamış*”tır. Anlatıcının, Hasan’ı kuyunun başına getirip ona kendisini göstermesi aslında onu okura göstermek istemesinden kaynaklanır. Bu açıdan kuyunun aynası karakterleri onlardan daha çok okura gösterme işleviyle romanda yer alır.<sup>814</sup>

## R. CENGİZ DAĞCI

### 1. *Badem Dalına Asılı Bebekler* (1970)

Cengiz Dağcı 1970 yılında *Badem Dalına Asılı Bebekler* romanını, 1972 yılında da bu romanın devamı olan *Üşüyen Sokak* romanını yayımlar.<sup>815</sup> *Badem Dalına Asılı Bebekler*, Halûk’un çocukluk anılarını kaleme almasıyla teşekkül eder. Bakış açısı genelde çocuk Halûk’a aittir. Sandığın dibinde bulduğu eski bir fotoğrafa bakarken çocukluğuna dönen Halûk, annesiyle ve babasıyla birlikte olduğu zamanları hayal meyal hatırlar. Bu nedenle anlatımda kopukluklar mevcuttur. Bakış açısının çocuk

---

<sup>814</sup> Bu anlatı tekniği karakterin görünüşünü okura göstermek amacıyla başka romanlarda da kullanılır. Örnek olarak, Orhan Kemal’in *Cemile* romanında da karakterin görünüşü okura ayna vasıtasıyla verilir:

*Necati'nin başı çok fena ağrıyordu. Kulübe duvarında asılı el aynasını aldı yüzüne baktı. Yeni traşlı, tombul, kapkırımızı yanaklar.. Yandan ayrılmış briyantimli saçlar, inceltilmiş bıyık.. Favorileri uzun uzundu. Dilini çıkarıp baktı. Bozuk bir mideye delalet eden paslı bir dil.*

*Aynayı yerine asarken:*

*- Başım, dedi, çok fena ağrıyor! (Orhan Kemal, Cemile, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1952, s. 105.)*

Necati'nin aynaya baktığında yüzündeki ayrıntıları fark etmesi sayesinde okur da bu bilgiye ulaşmış olur, yani okur da karakterle beraber aynaya bakmış olur. Mehmet Narlı bu sahne için, “*Hızla akan bir zaman içerisinde anlatıcının bir durumu ayrıntılarıyla göstermek isteği, okuyucunun gösterilenlere katılmasını sağlar.*” (Mehmet Narlı, *Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 87.) açıklamasında bulunur. Bu noktada ayna, okuru anlatı zamanının içine çekmeye yarayan bir anlatı tekniğine dönüşmüştür. Birçok yazarın başvurduğu bu teknik, toplumcu gerçekçi yazarlarda çoğu zaman derinlik içermeyen, yalnızca karakteri görsel olarak okura tanıtmaya yarayan bir araçtır.

<sup>815</sup> Cengiz Dağcı, *Badem Dalına Asılı Bebekler*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınevi, 1970; Cengiz Dağcı, *Üşüyen Sokak*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1972. (Alıntılar bu baskılardan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

gözünden verilmesi yaşananların onun üzerinde çocukken bıraktığı etkiyi ortaya koyar. Nitekim *Üşüyen Sokak*'ta artık yetişkin olan Halûk bu anları hatırladığında kısmen farklı değerlendirir. Halûk, *Üşüyen Sokak*'ta üniversite ikinci sınıfta okuyan bir öğrencidir. Roman, II. Dünya Savaşı nedeniyle enstitünün kapanması sonucu askere çağırılacağı anı bekleyen Halûk'un birkaç günlük bir sürede yaşadığı psikolojik bunalımı anlatır. Halûk'un *Üşüyen Sokak* romanında *Badem Dalına Asılı Bebekler* romanını o günlerde yazıp bir küpte sakladığı düşünülürse *Badem Dalına Asılı Bebekler*'in anlatıcısının da yaşının 19-20 yaşlarında bir delikanlı olduğu tahmin edilebilir. Bu durum, anlatıcı iki anlatıda da aynı kişi olmasına rağmen, bir olaya ya da duruma bakış açısının yaşa bağlı olarak değişkenlik gösterdiğini ortaya koyar.

Halûk, *Badem Dalına Asılı Bebekler* romanında aynaya pek fazla bakmasa da aynanın onun için ayrı bir öneminin olduğu bellidir. Romanın başlarında, yeni evlerine taşındıkları dönemi anlattığı kısımda evin odalarından birini “aynalı oda” olarak tarif eder. Babasının berber olarak işlettiği oda, onun çocuk muhayyilesinde aynayla özdeşleşmiştir:

*Bir süre sonra eve fazla eşya taşındı. Pencereleri şoseye açılan büyük odaya iskemleler kondu, duvarlara aynalar asıldı ve eve, kimi köylü, kimi efendi kılığında, çeşitli kişiler uğramağa başladılar. Aynalı odada babam onların saçlarını kesiyor, sakallarını tıraş ediyor. Balkon öncesi kadar yabancı gelmiyor bana. Amcamın verandalı eski evini, kaleidoscope'u, kediyi, ceviz ağacını, kadınları unutuyorum yavaş yavaş. İçimde bir yerde yeni evimize yakın bir bağlılık duymağa başlıyorum. Koridorda babama saç ve sakallarını kestirmek için evimize gelen adamları gözetliyorum. Bu ilğim ve merakım gitgide artıyor. Koridora girenlerin önce bacaklarını görüyorum. Bacaklarda ütülü pantolonlar, bol şalvarlar; bazıları yeni, bazıları pörsük; biraz tedirgin, ya da sağlam ve güvenli bacaklar. Hele yağmurlu günlerde koridorun ucunda dizili kалоşlar daha bir acayip görünüyorlar. Kaloşlara yaklaşıyorum. Bu kалоşlar insanların ayaklarında uzak bir yerlere basıp yürüdüler; onlar benim görmediğim yerleri gördüler. Eski ve yeni. Yeniler canlı. Eskiler ezik. Adamlar da ayaklarından çıkardıkları kалоşlara benziyorlar; ama aynalı odadan canlı ve kıvançlı bir tavırla çıkıyorlar. Babamın yavaş yavaş önemli bir kişi olduğunu anlamağa başlıyorum.*

*Uzun bir süre aynalı odaya girmeye cesaret edemedim. Bir gün giriyordum; annemin gözüne iliştim. Annem kolumu tuttu, yüzüme sert sert baktı ve beni başka bir odaya götürdü. Annemin bu hoşgörüsüz davranışından sonra odaya girmek isteğim bir kat daha arttı. Ve günün birinde kendimi bu odada buldum. Duvardaki aynanın karşısında kocaman bir koltuk. Koltukta bir adam. Adamın çenesi sabun köpüğü içinde. Babam onunla meşgul oluyor. Duvar dibinde iskemlelerde başka birkaç kişi; alçak seslerle konuşuyorlar. Babam, onlara bakmaksızın, bir lâf söylüyor; iskemlelerde oturanlar babamı dinliyorlar. Arada gülüyorlar.*

*Ben odaya girince konuşma kesildi birden. Herkes bana bakıyor. Babamın bana çıkışacağını sanıyorum. Fakat ilgisi yüzüme bakmaktan öteye geçmiyor. Çenesi sabunlu adamın üstüne oturduğu koltuğa yaklaşıyorum. Babam yüzüme bakıp gülümsüyor; sonra, kolumu tuttuğu gibi, beni odanın köşesine götürerek parmak işareti ile uslu oturmamı emrediyor.*

*Babamın bu davranışı ve ötekilerin artık bakmayışları bana burada gereksizliğini gösteriyor. Gereksiz bir kişiyim ben burada. Odadakilerin ilgisizliği içime işliyor. Bütün varlığım tehlikede sanki. Aynanın karşısındaki koltuk boşalır boşalmaz ayağa atılıp koltuğa tırmanıyorum. Babam da, ötekiler de gülüyorlar., (ss. 22-24)*

Halûk, küçük bir çocuk olduğu için odaya uzun süre alınmaz, bu odayı duvarlara asılan aynalar yüzünden kafasında “aynalı oda” olarak işaretler ve hafızasına da bu adla yerleştirir. Yeni evlerine alıştıktan sonra bu odaya girmeyi kafasına koyar, uzun süre odaya girip çıkan adamları gözetler. Bir çocuk olarak boyu kısa olduğu için insanların önce bacaklarını görür, onları giyimlerinden hareketle değerlendirmeye başlar. Bu, anlatıcının bakış açısını göstermesi açısından önemli bir veri sağlar. Halûk, daha sonra bu odaya girmeyi başardığında aynalara boyu yetmediği için kendisini aynada göremez, dolayısıyla insanları incelemeye ve kendisini onların ona bakışı üzerinden değerlendirmeye devam eder. Odaya girdikten sonra etrafa göz atar; odayı tarif ederken odak nesne aynadır, diğer eşyaları ve insanları aynaya referansla konumlandırır. Demek ki odaya aynaları görmek isteyerek girmiş, bu yüzden de girer girmez hemen aynalara bakmıştır. Aynanın karşısındaki koltukta oturan adam kalktığı zaman hızlıca koltuğa tırmanarak aynanın karşısına geçer, ancak aynaya bakıp bakmadığı, baktıysa neler gördüğü, baktığında neler hissettiği hakkında bilgi verilmez. Bu kısımda Halûk, aynayı bilinçli şekilde kullanabilecek olgunlukta değildir, ama aynanın insan üzerindeki etkisini ve insan için önemini yavaş yavaş kavramaya başlamıştır. Erkeklerin bu odaya girerkenki hâlleri ne olursa olsun buradan “*canlı ve kıvançlı bir tavırla*” çıkmaları dikkatini çeker; “aynalı” odadan çıktıkları için Halûk bunda aynaların payı olduğunu düşünüyor olmalıdır, çünkü odayı, dolayısıyla içindeki insanları ayna ile ilişkilendirerek düşünür.

Halûk, daha sonra babasını da aynaya baktığı bir sırada gözlemler:

*Annemin sağlık durumu biraz iyileşmiş gibiydi; babamsa kılığına kıyafetine çok önem vermeye başlamıştı, evden çıkmadığı günler bile şık elbiseler giyiyor, ak gömleği yakasına kızıl benekli papiyon kıravat bağlıyordu. Günün birinde babamı pipo ile gördüm. Büyük odada aynanın karşısında durmuş, bir elinde pipo, öbür eli yanına sarkmış aynaya bakıyordu. Beni görünce döndü, piposunu arkasına sakladı. Fakat çabucak yatıştı; piposunu tekrar dişleri arasına*

*yerleştirdi, ve eli omuzumda, beraberce duvarları badanasız odaya girdik. (s. 68)*

Halûk, babasının giyiminin ve tavırlarının bir süredir belli bir yönde değiştiğini fark eder, babasının ayna karşısındaki duruşu bu değişimi Halûk'un zihninde perçinler. Halûk'un babası şirket kurduktan sonra giyim tarzını değiştirmiş, pipo içmeye başlamıştır. Bunlar, Haluk o anda anlamlandıramasa da, zenginlik alametleridir.<sup>816</sup> Baba, yeni kıyafeti içinde, elinde piposuyla ayna karşısında kendisini seyreder. Anlatıcı-karakter Halûk babasının zihnine giremediği için onun ne düşündüğünü ve ne hissettiğini bilemez, ancak -aynalı odaya giren insanların çıkarken takındıkları tavırlarla ilgili düşündüğü gibi- babasının bu yeni hâliyle ayna arasında da bir ilişki kurmuş olmalıdır, çünkü babasının onu görünce piposunu saklaması ve tavır değiştirmesi özellikle dikkatini çeker. Babası, ayna karşısında yalnızken ona karşı davrandığından başka biri gibi görünür. Halûk, tüm bunları o yaşta tam anlamıyla idrak edemese de durumlarda ve kişilerde gerçekleşen değişimleri ayırt edebilmektedir. Yukarıdaki alıntılarda kişilerin aynayla olan ilişkilerini de bu bağlamda gözlemlemekte, anlamlandırmaya çalışmaktadır.

Ayna, Halûk için önemli bir nesne hâline gelir, ancak bunun nedeni tam olarak romanda açıklanmaz. Halûk, annesi öldükten ve babası evden gittikten sonra yanında kaldığı Zöhre Hanım'ın ölen kardeşi Mansur'un odasında yatar. Bu odada bulunan bir aynanın yokluğunu, o anda lazım olmadığını söylemesine rağmen, kendisine dert edinir:

*Duvarda asılı küçük bir ayna vardı dün Mansur'un odasında. Şimdi yoktu.  
Bakışlarımı defterdekileri okuyan Zöhre hanıma yönelttim.  
— Duvarda küçük bir ayna vardı dün, dedim.  
— Yok mu? diye sordu Zöhre hanım, bakışlarını sayfadan kaldırmaksızın.  
— Yok.  
— Eee?  
— Dün vardı. Duvara asılıydı.  
— Ayna mı lâzım sana?  
Ses çıkarmadım.  
Zöhre hanım başını defterden kaldırdı.*

<sup>816</sup> Ünlü Sovyet yazar İlya Ehrenburg'un *On Üç Pipo* (1923) başlıklı öykü kitabındaki birinci öyküde ("Birinci Pipo") Rus diplomat Vissarion Aleksandroviç Dominantov, İngiliz özentiliğinin bir sonucu olarak saygın bir diplomat ve centilmen gibi görünmek için pipo içmeye başlar. Daha sonra piposunu ikinci sekreteri Nikolay İvanoviç Nevaşiyin'e verir. Nevaşiyin, Dominantov'u örnek aldığı için ona özenerek sigarayı bırakıp büyük bir memnuniyetle pipo kullanmaya ve pipo sayesinde "*kendisini Siyam ya da Habeşistan elçisi türünden zengin, güçlü biri gibi hissetmeye başla[r]*" (İlya Ehrenburg, *On Üç Pipo*, çev. Mehmet Özgül, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2001, ss. 11-28.). *Badem Dalına Asılı Bebekler* romanında Halûk'un babasının da ayna karşısında pipo içmesine bakılırsa onun da yeni ve şık kıyafetleri içerisinde pipo içerek prova yaptığı düşünülebilir, o da yeni kurdukları şirket dolayısıyla zenginleşmeye başlamıştır, üstelik daha da zenginleşeceğini ummaktadır.

— *Büyük odaya girip ara. Oraya götürmüşümdür belki.*  
*Mansur'un odasından iki, belki üç dakika sonra çıktım. Büyük odada aynayı bulamadım. Zöhre hanımın yatak odasına girdim. Bu odada da yoktu ayna. Odadan çıkıyordum ki, kerevetin ucundaki kürsüde mavi kiravatlı genç adamın fotoğrafı ilişti gözüme, durup odadaki eşyaları gözden geçirdim.*  
*Gardrobun kapısı yarı açıktı. Yaklaşarak sonuna dek açtım.*  
*Gardrobun endam aynası karşısında dururken bu odaya niçin girdiğimi, neyi aradığımı unuttum. Aynaya baktıkça korkum dağılıyordu. Dudaklarımın ucuna soğuk bir gülümseme takıldı; yavaş yavaş ısındı. Ne kadar büyümüşüm ben. Oysa geçen kış bir küçüktüm. Sevgil bu odaya girip şimdi beni endam aynasında görse tanıyamaz. Kollarım büyük; bacaklarım büyük; gövdem.. Sevgil beni görse.. Sünnetli yerimi göresim geldi. Pantolonumu çözmüş, sünnetli yerime bakıyordum ki, Zöhre hanımın sesi geldi kulağıma:*  
— *Halûk!*  
*Hemen önümü ilikleyip koridora çıktım.*  
*Mansur'un odası kapısında duruyordu Zöhre hanım:*  
— *Nerdesin? Buldun mu?*  
*Bulmuş muydum?*  
— *Söylesene, Halûk! Buldun mu?*  
— *Neyi buldun mu?*  
— *Küçük aynayı. Buldun mu?*  
— *Yok.*  
— *Ama bir gereği var mı sana şimdi aynanın?*  
— *Yok.*  
— *Odaya girip dersine çalış öyleyse.*  
*Mansur'un odasına girdim.*  
[...]  
*Mansur'un odasında uzun bir süre çarpım cetvelini ezberledim; sonra yorgun, kerevete uzanarak dün duvarda küçük aynanın asılı olduğu yere baka baka uyuyakaldım. (ss. 193-195)*

Halûk, Mansur'un odasındaki küçük aynanın yokluğunu fark ettiğinde bunu hemen Zöhre Hanım'a sorar, sözde aynaya ihtiyacı olmamasına rağmen onu aramaya koyulur. Bu esnada aynayı bulmak için Zöhre Hanım'ın da odasına girer, odada gardırobun endam aynasında kendisini görünce durup kendisini seyretmeye başlar. Ayna aramasına rağmen aynada kendisine rastladığında ne aradığını unutup verir. Daha sonra Zöhre Hanım'a kulaksız olup olmadığını sormasına bakılırsa kulaklarını kontrol etmek istemektedir, ancak nedense o esnada bu aklından tamamen çıkar. Aynaya başta donuk bir bakışla bakmasına rağmen büyümüş olduğunu fark edince mutlu olur. Kendisini geçen yılki hâliyle kıyaslaması, endam aynasına seyrek baktığını ya da aynaya kendisini değerlendiren bir gözle bakmadığını akla getirir. Odasında ayna vardır, ama bu küçük aynada vücudunun tamamını göremez. Zöhre Hanım'ın odasındaki ayna ise onun için - başkasına ait bir odada bulunması nedeniyle- her zaman kolayca erişebileceği bir yerde değildir. Nitekim odaya girdikten sonra fotoğraf gözüne ilişince bir an için durur, daha

önce görmüş olmasına rağmen etrafı inceleme şansı bulmuşçasına odadaki diğer eşyalara göz atar. Onun bu refleksi, odaya sık girip çıkmadığının göstergesidir.

Yukarıda alıntılanan kısım, Zöhre Hanım'ın Halûk'un yazdığı yazılara göz attığı esnada gerçekleşir. Zöhre Hanım, yazıları beğendiğini söylese de Halûk utanıp sıkılır. Bir anda Mansur'un odasındaki aynayı sorar; amacı -her ne kadar daha sonra kulaklarını kontrol etme niyetinde olduğu anlaşılrsa da- konuyu dağıtarak utancını gizlemektir. Gardırobun aynasında kendisine denk gelince korkuları dağılmaya başlar. Korkuların ne olduğu hakkında bilgi verilmez, ancak bunun Halûk'un yazarlık endişesiyle ilgili olduğu düşünülebilir. Halûk, aynada kendi yansımasına tesadüf edince odağı yazdıklarından ve Zöhre Hanım'dan kendisine kayar. Ayna, ona kendisini farklı bir gözle görme olanağı sağlamıştır. Büyümüş olmak onu daha önce aynalı odadan çıkan adamlarda olduğu gibi kıvançlı yapar. Gurur, onda kendisini başkalarına gösterme arzusu doğurur. En yakın arkadaşı olan Sevgil'i düşünür, bu hâlini onun da görmesini ister. Büyüklük duygusu ve Sevgil'i hatırlaması, onu erkeklik organına bakmaya yöneltir. Böylece ayna, Halûk'a ona sunduğu imgesiyle kendisini çocukluktan çıkmış bir "erkek" gibi hissettirir. Yine de bu sahnelerin hiçbirinde Halûk'un aynanın öneminin bilinç düzeyinde farkında olduğu söylenemez. O, yalnızca hatırladığı bazı anıları, çocukken hissettiklerine ve düşündüklerine dokunmamaya, yetişkin bir zihnin süzgecinden geçirmemeye özen göstererek olduğu gibi okura aktarır. Bu şekilde anlatı, olaylar arasında bağlantılar kurulmadan bırakıldığı için kopukluklar barındırır, anlatılanları anlamlı bir zemine oturtmak her zaman mümkün olmaz. Yine de anlatıcının neyi hatırladığı, bağlantılar kurulmasa da önemlidir. Belli ki çocukluğuna ait bazı olaylar, kişiler ve nesnelere anlatıcı-karakter üzerinde kurtulamadığı bir etki bırakmıştır.<sup>817</sup> Bunlardan biri de aynadır. Aynanın Halûk üzerindeki etkisi, Müsö MacMorton'un evindeki endam aynalarını düşsel bir atmosferde hatırlamasında da ortaya çıkar. Halûk'un evde onu etkileyen nesnelere sayıklarcasına sıraladığı nesnelere

---

<sup>817</sup> *Badem Dalına Asılı Bebekler* romanını, badem ağacından yola çıkarak bir travma anlatısı olarak değerlendiren bir yazı için bkz: Zuhale Eroğlu Koşan, "Travma Anlatısı Olarak *Badem Dalına Asılı Bebekler*", *Doğumunun 100. Yılında Cengiz Dağcı'ya Armağan*, ed. Alev Sınar Uğurlu, Selçuk Kırılı, Ankara: Bengü Yayınları, 2019, ss. 253-265. Cengiz Dağcı'nın romanlarını yazarın kendi yaşamındaki acılardan hareketle yazdığını söyleyerek travma açısından ele alan bir yazı için bkz: Alev Sınar Uğurlu, "Otobiyografi Olarak Roman: Bir Travmanın Kahramanı: Cengiz Dağcı", *Kardeş Kalemler Aylık Avrasya Edebiyat Dergisi*, C. 8, S. 88 (2014).

arasında endam aynaları da vardır. Halûk bu aynalarda kendisini görmez, bu aynalar düşsel hatıralarının mistik birer parçasıdır.

## 2. Üşüyen Sokak (1972)

Aynanın Halûk için önemi *Üşüyen Sokak* romanında daha da belirginleşir. Bu romanda anlatıcı-karakter Halûk'un *Badem Dalına Asılı Bebekler* romanında yer alan bir ayna sahnesine gönderme yapması, üstelik bu sahneyi yetişkin hâliyle yorumlaması aynanın, bilhassa söz konusu ayna sahnesinin önemini ortaya koyar:

*Merdiveni nasıl çıktığımı iyice hatırlamıyorum şimdi - gözlerimi açtığım zaman kendimi kanepede üstünde uzanmış bir halde buldum. Bir düş içindeydim galiba. Ama burası Galina Şubert'in apartmanıydı; bundan eminim. Küple avluya inmiş miydim gerçekten?*

*Bakışlarımı apartman kapısına yöneltiyorum. Apartımda ölümsü sessizlik sürüp gidiyor. Kapı deliğinden anahtar yitirmiş önceki anlamını. Dolap, küpler, pencere pervazı üstünde eski saksı, tıraş fırçası ve saç leğen yaşamdan kopuk; denizin kıyıya attığı değersiz süprüntüler gibi.*

*Ama ben yaşıyorum.*

*Yaşıyor muyum? Yaşıyorum elbet –*

*“İnanmıyorsan git, duvara asılı küçük aynaya bak! Ne gülünç adamsın-... Her zaman, herşeyden kuşkulandın. Annenden, kulaksız Alim Aydamak hikâyesini duyduğun gün kulaklı olduğuna emin olabilmen için gün boyunca odalarda aynayı aradın. Dolabın endam aynasında kol ve bacak kaslarının kalınlığını gördüğün gün, yetişkin bir kişi olduğuna emin olabilmen için pantolonunun önünü çözüp sünnetli yerine baktın. İşte, orda duvarda küçük ayna. İnanmıyorsan git, aynanın karşısında dur - sönük gözlerin gözçukurlarına kaçmış mı? Açık ağzına yeşil sinekler girip çıkıyorlar mı? Ölüysen eğer, yer tahtaları üstüne uzan boyun boyunca, üstünü kar akı bir çarşafla ört - Mansur'un odasında Mansur'un ruhuna yarenlik etti ruhun bir zamanlar; taptaze mezarı ucunda Molla Ereceb'in okuduğu telkin dualar sadece Mansur'a ait değildi.”*

*Değildi, diye düşünüyorum. (ss. 213-214)*

II. Dünya Savaşı'nın ölüm ve korku saçan günlerinde Halûk ölümü iliklerinde hissederek adeta uyuşur, etrafını bir düş atmosferinde görmeye başlar.<sup>818</sup> *Badem Dalına Asılı Bebekler*, onun çocukluğundaki anlara geri dönmesi nedeniyle düşsel bir ortama dönüşürken *Üşüyen Sokak*'ta anlatıcı-karakter anlattığı olayları yaşarken kaleme alır. Dolayısıyla buradaki rüya hâli, anlatı zamanıyla yazma zamanı arasındaki mesafeden

<sup>818</sup> II. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkilerinin yazarda yarattığı etkiyi yazarın hayatından ve eserlerinden hareketle inceleyen çalışmalar için bkz: Alev Sınar Uğurlu, “Arafta Bir Millet Cengiz Dağcı'nın Romanlarında Savaşın Farklı Yüzleri”, *Yeni Türk Edebiyatı*, S. 1 (2010), ss. 171-191; Alev Sınar Uğurlu, “Cengiz Dağcı'nın Romanlarında Savaşta Savrulan Hayatlar”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi (TEKE)*, C. 6, S. 1 (2017), ss. 238-255; Alev Sınar Uğurlu, “Cengiz Dağcı'nın Romanlarında Savaş Ortamında İnsan İlişkileri”, *Türk Yurdu*, C. 39, S. 387 (2019), ss. 26-37.



değil, anlatıcının zihninin bulanık olmasından kaynaklanır. Halûk, ölümle çocukluğundayken tanışmış, çevresindeki ölümler onda travmatik etkiler bırakmıştır. Zöhre Hanım'ın yanında kaldığı zaman zarfında onun ölen kardeşi Mansur'un odasında yaşarken Mansur'un ve kaybettiği diğer tanıdıklarının ölümlerini benliğinde acı şekilde hisseder. Yıllar geçmiş, Halûk etrafını çepeçevre saran ölümden bir türlü kurtulamamıştır. Savaş nedeniyle ölüm adeta kol gezmektedir. Nesnelerin bile hayattan uzak olduğu bu ortamda Halûk yaşadığını duyumsama ihtiyacı hisseder. Ayna, ona yaşayıp yaşamadığıyla ilgili kuşkularını gidermek için kanıt sunar. Elbette Halûk yaşadığını bilmektedir, ama öyle bir durumdadır ki yaşam belirtileri minimum seviyededir. Kendisine ait olmayan bir evde hapis gibidir, dışarıda “ölüm” vardır; ancak evde de “yaşam” olduğunu söylemek zordur. Evde yalnızdır, insanlar dışarıdadır; fakat dışarıya çıkıp insanlarla normal bir iletişim kurması pek mümkün görünmez. Yaşamla ölüm arasında çok ince bir çizgi vardır; sınırı ne zaman aşacağı, hatta aşıp aşmadığı belli değildir. Halûk, bu ruh hâli içinde yaşayıp yaşamadığını anlaması için aynaya bakması gerektiğini düşündüğünde aynada hayat değil, ölüm belirtisi arar. Diğer bir deyişle, “hayat” o kadar yok gibidir ki Halûk aynaya “hayat”ın yansımalarını düşünmez, “hayat”ın varlığını “ölüm”ün yansımamış olmasından çıkaracaktır.

Bu sahnenin bir diğer özelliği, *Badem Dalına Asılı Bebekler* romanındaki ayna sahnesinin tekrar gündeme gelmesidir. Halûk, yukarıdaki sahnede görüldüğü gibi annesinden Alim Aydamak'ın hikâyesini dinlediğinde çok etkilenir, etkisinden çok uzun süre kurtulamaz. Gerçi *Badem Dalına Asılı Bebekler*'de hikâyeyi dinlediği sahne yoktur, annesi öldükten sonra hikâyeyi annesine yeniden anlattırıldığını tahayyül ettiği bir sahne vardır, ama bundan sonra Halûk aynayı ararken anlatılmaz. Hayalinde annesine hikâyeyi yeniden anlattırıldığı sahneden hemen sonraki bölümde Zöhre Hanım, Halûk'un yazılarına yorum yapınca Halûk utanır ve sanki konuyu değiştirmek istiyormuşçasına ayna aramaya başlar.<sup>819</sup> Aynayı bulduğunda kulaklarına bakmaz, ama daha sonra Zöhre Hanım'a kulaksız olup olmadığını sorar. Böylece aynayı neden aradığı ortaya çıkmış olur, bunun üzerine Zöhre Hanım, Halûk uyurken aynayı getirip yorganın üstüne bırakır. Halûk ayna bulup da kendisini incelerken kulaklarını kontrol

---

<sup>819</sup> Anlatı yıllar öncesine dönülerek anlatıldığı için olaylar arasındaki geçişler ve zaman kullanımı çok muğlaktır. Bu açıdan Halûk'un bu sahneyi diğer romanda farklı hatırlaması anlaşılabilir bir durumdur.

etmez, ama genel olarak bedenindeki değişimi bir süre aynaya bakarak anlamaya çalışır. Halûk, bunları yeniden anımsayarak aynayı daha önce ne amaçla kullandığını kendisine hatırlatmakta, benzer bir nedenle aynaya şimdi de ihtiyacı olduğunu ve yaşadığını anlayabilmek için harekete geçmesi gerektiğini kendi kendisine söylemektedir. Halûk, bir önceki romanda yer alan ayna sahnesine gönderme yaparak aynanın onun hayatında mühim bir yer teşkil ettiğini göstermiş olur. Ayna ona daha önce yaptığı gibi gerçekleri somut kanıtlarla sunar. Halûk, aynaya güvenir, ona sığınır, ondan yardım umar. Yaşamla ölüm arasında nerede durduğunu tam idrak edemeyen Halûk için ayna, bu sınırın belirginleşmesini sağlar. Halûk yine de hemen kalkıp aynaya bakmaz, çocukluğuna giderek anılara gömülür. Onu daldığı düşüncelerden bir çığlık sesi uyandırır:

*Sessizliği acı bir çığlık yırttı. Birden ayağa fırladım. Ortalık karanlıklaşmıştı. Kulak kabarttım. Çığlık fazla duyulmadı ama, sessizlik dağılmıştı. Ter içindeydim. Elimin tersiyle alnımı sildim. Kriz'in geçtiğini hissediyordum. Gözlerimi odada gezdirdim. Bakışlarım duvardaki küçük aynaya takıldı. Aynaya gidip kendi yüzüme bakasım geldi. Oysa yaşadığımdan emindim; ve burası Galina Şubert'in apartmanıydı. Gene de yürüyerek duvardaki küçük aynanın karşısında durmaktan kendimi alamadım. (s. 215)*

Halûk çığlığı duyunca refleksle ayağa kalkar, kendisine gelir, gözü duvardaki aynaya takılır. Artık yaşadığından emin olsa da aynaya bakma arzusu devam eder, ancak aynada ne gördüğünü söylemez. Hatta kendisini görüp görmediği bile belli değildir. Biraz önce duyduğu çığlığı hatırlar; çocukluğunda duyduğu acı çığlıkları yeniden ruhunda hisseder. Halûk yaralıdır, yaraları kabuk bağlasa da bir türlü tamamen iyileşmez. Savaş, yaraların üstündeki kabukları koparmış, bilincinin parçalanmasına neden olmuştur.

Halûk, Almira'nın apartmanında kaldığı üç gün boyunca ruhsal bir krize girer, gerçeklikten bir süre kopar. Geçmiş ve bugün, yaşam ve ölüm birbirine karışır. Krizi büyük oranda atlattıktan sonra dışarı çıkmaya karar veren Halûk, çıkmadan hemen önce aynaya bakar: "*Paltomu sırtıma geçirdim. Bir kez daha eşyalar üzerine göz gezdirdim. Sonra gidip duvarda asılı küçük aynanın karşısında durdum. Yüzümün rengi öncesinden çok daha soluktu. Ama ben bendim. Değişmemiştim. Yalnız yürek, dalak, böbrek ve ciğerim üstüne yeni bir isim oymuştum: Almira.*" (s. 229) Nihayet aynaya gerçekten bakan Halûk, aynada ne gördüğünü bu kez okurla paylaşır. Zaten soluk olan yüzünü daha da soluk bulur, ama buna aldırılmaz; çünkü bu geçici bir durumdur, daha doğrusu

bedenle ilgili bir konudur. Halûk, asıl onu o yapan unsurlara odaklanır. Aynadaki imgesine bakarak benliğini pekiştirir: Bilincini saran yeni anılar, yeni yaralar olsa da özünde değişmemiştir. Bu, ona harekete geçmek için güç verir ve dışarı çıkmak için kapıya doğru yürümeye başlar. Dışarıya çıkmak, hayata geri dönmek demektir. Oysa dışarıda savaş vardır, ölüm hayattan daha çok kendisini hissettirmektedir. Halûk yine de dışarı çıkar. Sokakta kimse yoktur, hava kararmaktadır, yağmur yağmak üzeredir; ama o mutludur ya da mutlu olduğunu sanmaktadır. Tüm bu karamsar tabloya rağmen o, tıpkı Cengiz Dağcı'nın *Ölüm ve Korku Günleri* romanının ana karakteri Teresa gibi, hayatı içinde derinde bir yerde hisseder. İbrahim Şahin, Cengiz Dağcı üzerine hazırladığı *Cengiz Dağcı'nın Hayatı ve Eserleri* başlıklı kitabında Halûk ve Teresa arasında yalnızlıkları açısından bir benzerlik kurarak *Ölüm ve Korku Günleri*, *Badem Dalına Asılı Bebekler* ve *Üşüyen Sokak* romanlarını *Dönüş* romanıyla birlikte “Yalnızlığın Hikâyesi” adı altında gruplandırır ve gerekçe olarak “[b]u dört romanın da kahramanı[nın], hem fizikî hem de ruhî mânâda yalnız yaşamak zorunda kalan insanlar” olduğunu belirtir.<sup>820</sup> Gerçekten de bu dört romanın ana karakterleri, etraflarındaki az sayıdaki insanla sınırlı iletişim kurabilen, bu nedenle ruhsal açıdan kendilerini yalnız hisseden insanlardır. Ayna da bu bağlamda bu romanlarda bireyin iç dünyasını yansıtan nesne olarak yer alır. Bunu, Şahin'in aynı grupta değerlendirdiği *Dönüş* romanında sadece küçük bir sahnede yer alan ayna için de söylemek mümkündür. Bu romanda ayna, ana karakter Niyazi'ye hayata dair taşıdığı tasaları kolayca dağıtamayacağını gösterir.<sup>821</sup> Fazla ayrıntılandırılmamış olduğu için diğer üç romana nispetle önemsiz gözükse de burada da aynanın benzer bir işlevle kullanılması tesadüf değildir.<sup>822</sup>

---

<sup>820</sup> İbrahim Şahin, *Cengiz Dağcı'nın Hayatı ve Eserleri*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996, s. 177-178.

<sup>821</sup> Cengiz Dağcı, *Dönüş*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınevi, 1968, s. 54.

<sup>822</sup> Cengiz Dağcı'nın 1972'ye kadar yazdığı diğer romanlardan *Yurdunu Kaybeden Adam* ve *O Topraklar Bizimdi* romanlarında ayna, bireyin iç dünyasını yansıtmak amacıyla değil, günlük hazırlıkların bir parçası olarak bulunur. Bu sahneler, “ayna sahnesi” olarak nitelendirilmeyecek kadar romanda önemsiz bir yerde durur. *Yurdunu Kaybeden Adam*'da Muhan'ın arkadaşı Hasan, aynaya bakarak “yağlı, siyah saçlarını tara[r], şapkasını giy[er]” ve eğlenmek için yola çıkar. (Cengiz Dağcı, *Yurdunu Kaybeden Adam*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınevi, 1957, s. 13.). Onun bu hâli vatan sevgisini yürekten hisseden, savaşta yaralanan Muhan'la karşıtlık içindedir. *O Topraklar Bizimdi* romanında başlarda Komünist olan Selim Çilingir, Ruslar için savaşır, savaşta kolunu kaybedince hastaneye yatırılır. Hastaneden çıkmadan hemen önce camın buğusunu silerek camdaki yansımaları görmek, cama bakarak saçlarını taramak ister. Bir kolu olmadığı için bir eliyle aynayı tutup diğer eliyle tarağı tutamaz. Bu sırada odaya giren hemşire ona ayna tutarak saçlarını taramasına yardımcı olur. (Cengiz Dağcı, *O Topraklar*

## S. ERHAN BENER

### 1. *Kedi ve Ölüm* (1961)

*Kedi ve Ölüm*, 1961 yılındaki ilk baskısında *Ara Kapı* adıyla yayımlanır, 1965 yılında *Le Chat et la Mort* (*Kedi ve Ölüm*) başlığıyla Fransızcaya çevrilir.<sup>823</sup> Gençliğinde Brüksel'e resim eğitimi için giden, buna istinaden ressam ve resim öğretmeni olan altmış yaşındaki Zahit İloğlu, üç aylık ömrü kaldığını öğrenince bütün hayatını gözden geçirmeye ve sorgulamaya başlar. Brüksel'den ülkesine döndükten sonra büyük bir ressam olacağını hayal eden Zahit, yapmayı istediği dillere destan tabloyu hiçbir zaman yapamaz. Bu sürede iki kere evlenir; ilk karısından biri kız, biri erkek iki çocuğu olur. Kızı beş yaşındayken ölür. Yirmi beş yıldır evli olduğu karısının ölümünün ardından iki ay sonra bu kez tamamen cinsel arzularını doyumak için genç bir kadınla evlenir. Etrafındaki insanlar, yeni karısıyla oğlunun yaşlarının yakın olduğunu söyleyerek onu uyarsalar da Zahit, bu uyarıyı başta ciddiye almaz. Bununla birlikte ölümün yaklaştığı bilgisi, onu karısı ve oğluyla ilgili şüpheye düşürür. Sanrılardan kendisini kurtaramaz. Bundan kurtulmak adına, ölümün kendisini bulmasını beklememeye karar verir; ama intihar edemez. Bu süreçte önce ona musallat olduğuna inandığı kediyi -ona göre aslında kedi kılığına girmiş olan şeytanı- öldürür. Romanın sonlarında da çiftleştikten sonra erkeğini yiyen örümceğe benzettiği karısını öldürdüğünü düşünür, ancak olaylar gerçekte sanrıların iç içe geçtiği zihninden aktarıldığı için karısını gerçekten öldürüp öldürmediği belli değildir.

Zahit, çok çirkin olduğunu düşünüp bunu dert edinir. Çirkinliğini gizlemek için Van Gogh'a özenerek yüzüne bir çizik atar, ama bu, bir işe yaramaz. Ayna, ona çirkinliğini hatırlatmaya devam eder:

*Gözü karşısındaki cama ilişti oturur oturmaz. Gözkapaklarının yağlı derisi üstünde ter damlalarının kirliliğini, toparlak yüzünün biçimsiz şişkinliğini, çarpık sarı dişlerini, geriye kayan hasır şapkasının altından fırlayan ağarmış yağlı saçlarını dikkatle inceledi. "Çirkinim" diye mırıldandı*

---

*Bizimdi: Kolhozda Hayat*, 1. b., İstanbul: Kağan Kitabevi, 1966, s. 210.) Selim'in aynaya bakarken gördükleri ya da düşündükleri hakkında bilgi verilmez. Dolayısıyla bu sahnede ayna, Selim'in savaş nedeniyle kaybettiği kolunun onda işlevsel açıdan yarattığı eksikliğe vurgu yapmak amacıyla kullanılmıştır.

<sup>823</sup> Erhan Bener, *Kedi ve Ölüm (Ara Kapı)*, 2. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1965. (Yazar, ilk baskısından sonra romanda ufak da olsa değişiklikler yaptığı ve romanı -hâlen tanınan ismi olan- *Kedi ve Ölüm* başlığıyla yayımladığı için tezde ikinci baskısı esas alındı. Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

*hüzünle. Kaşları çatıldı. Bunu çok eskiden beri biliyordu ve ihtimal, Tanrının bağışlamadığı en büyük haksızlığı da buydu. Cama vuran yansımını seyrederken, yaşlı ve çirkin oluşundan utanır gibiydi. Korkuyordu belki de. Gerçi korkunç bir yüz değildi bu. Ama, kaç kez bu şiş ve ablak surat, bu yamrı yumru gövde yüzünden kendini ezilmiş, ilk adımda yenik düşmüş hissederek umutsuzluğa kapılmıştı. Zaman zaman, umulmadık yerlerde, beklenmedik zamanlarda küstahlaşırvermesinin sebebi de buydu ihtimal. Aslında, bunun basit bir biyolojik denge sorunu olduğunu biliyordu. Güzellik ve çirkinlik, birtakım canlı odacıkların, yağ ve kasların yığılışmasındaki dengenin sonucuydu. Doğruydum bu. Ama bu dengenin nasıl da önemli bir etkisi vardı insanın hayatı üstünde? Kaç kez aynadaki suratının üstüne beyaz boya çekip ona yeniden bir biçim vermek geçmişti içinden. Oysa, herşeyin bir iyi yanı olduğuna kendini kolayca kandırabilecek kadar geniş bir tabiatı olduğunu sanırdı. Çirkindi, çirkin olmasına; ama hiç değilse ilgi çekici, değişik bir yönü olsaydı... (s. 16)*

Zahit, yüzünde güzel olarak nitelendirebileceği hiçbir uzuv bulamaz. Bu yüzden zaman zaman dinî inanışının gerektirdiklerini yerine getiren bir dindar olsa da çirkinliği konusunda Tanrı'yı suçlayacak kadar içlenir. Ne dinî ne bilimsel açıklamalar onu rahatlatır. Yine de aynada ya da camda kendisini görmekten kaçınmaz, aksine yüzünü sanki ilk defa fark etmişçesine inceler. Aynaya baktığı zamanlarda bazen yüzünü yeniden şekillendirmek isteyecek kadar çirkin bulur. Makyaja başvurmaz, ama Belçika'da olduğu sırada yüzüne bakanların dikkatini dağıtmak için yüzünü çizer. Bir türlü değiştiremediği ve kurtulamadığı yüzü, onun karakterini, dolayısıyla kaderini belirleyen önemli bir etmen olur.<sup>824</sup>

Zahit, çirkinliği nedeniyle en baştan kaybetmiş bir insanın ruh hâli içindedir. Yine de bu durum, onu hayal kurmaktan alıkoymaz. Yaşına rağmen cinsel arzularının hâlâ canlı olduğunu sıklıkla vurgular. Sarı saçlı, küçük kırmızı dudaklı bir kızın, tablosuna, dolayısıyla ona da hayran olduğunu hayal eder. Ne var ki aynaya bakınca bu hayalin hiçbir zaman gerçekleşmeyeceğine acı içinde kanaat getirir: “İsteksiz isteksiz giyindi. Elbise dolabının aynasında yüzüne baktı. Traş uzamıştı. Karalı aklı benek

<sup>824</sup> Zahit, kaderini değiştirmek için zaman zaman çeşitli girişimlerde bulunur. Çirkin olan yüzünü en azından ilginç de kılmak için keser. Ölüm karşısında çaresizliğini kabul etse de şeytan/Azrail olarak gördüğü bir kediyi öldürerek ölümden kaçmaya çalışır. “Dişi örümceğin çiftleştikten sonra erkeğini yemesi hadisesini bu sefer kendisi tersinden yaşamak ister.” (Abdurrahman Kolcu, “Erhan Bener’in Kedi ve Ölüm, Böcek ve Dönüşler Adlı Romanlarında Dönüşüm/Metamorfoz İzleği ve Ortak Yönler”, *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 7, S. 1 (2012), s. 1546.) Bunun için eşini yiyen örümceğe benzettiği karısını öldürüp onun akan kanyla beslenerek ölümü yenmeye çalışır. Ayrıca, Murat Çıkla'nın belirttiği gibi, “Zahit'in ölüm gerçeğini kabul etmekte zorlandığı ve özgür iradesi ile kaderi sorguladığı” (s. 277) düşünülürse “kader ile özgür iradesi arasında kalan bir birey” (s. 276) olarak değerlendirilebilir (Murat Çıkla, “Erhan Bener'in Kedi ve Ölüm'üne Fatalist ve Psikanalitik Bir Yaklaşım ve Romandaki Ölüm Duygusunun Resimsel Okunması”, *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*, C. 2, S. 2 (2019), ss. 273-293.). Yine de Zahit, kaderin bir mahkûmuymuşçasına hayatında değiştirmek istediği hiçbir şeyi değiştiremez.

*benek sakalıyla, bu şiş, bu ablak yüz ne kadar da çirkin. Bu suratla mı aşk hayalleri kuruyordu? 'Altın saçlı kız,' dedi, acı acı gülümsedi. Bu katmer katmer yağlı gözkapakları, bu simetriğinden şaşmış löp, pörsük yanaklar, bu ufacık, şaşkın ve kararsız gözlerle..."* (ss. 43-44) Zahit, yüzüne baktığında hep aynı ayrıntılara odaklanır, bu ayrıntıların yüzünü beğenilmesine imkân tanımayacak derecede çirkinleştirdiğinden emindir. Hayatı boyunca yaşadığı tecrübeler de bu düşünceyi perçinlemiştir. İlk karısı güzel, ikinci karısı gençtir; ama o gençliğindeki deneyimlerin ve el âlemin sözlerinin etkisinden çıkamaz. İlk karısına, çirkin bir adamla evlendikleri için acırlar. İkinci karısının gençliği nedeniyle ona denk olmadığı, dahası aynı evde yaşadığı oğlunun gençliği nedeniyle evlilikleri için tehlike arz ettiği konusunda onu uyarırlar. Ayrıca roman boyunca çapkınlık yapmak istediği hâlde çirkinliğinden çekinerek buna bir türlü yeltenemez.

Zahit, çirkin olduğunu düşünüp bazen efkarlanır, bazen sinirlenir; onun çirkinliğini hatırına getirerek duygularını harekete geçiren ise aynalar ya da cam gibi yansıtma özelliği olan nesnelerdir. Ayna, onun zihnini harekete geçirir. Kendisini görmekten haz duymamasının ötesinde onun hayata, insanlara, Tanrı'ya vd. bakışı aynaya baktığında bir anda tam tersine dönebilmektedir:

*Aklına geldikçe hafakanlar basıyordu içine; Gençliğinde, bir vakitler Tanrıtanımazın biri olduğunu nasıl da unutuyordu? Koyu bir sofuluk devresinden sonraydı. Tanrı çok önemli bir dileğini mi yerine getirmemişti acaba? Şimdi pek hatırında değil. Bir gün aynada suratının çirkinliğini seyrederken başlamıştı herşey. Peşine düştüğü bir kızın yüz vermeyişinden gücenerek isyan etmiş olabilirdi. Ancak, çok ileri gittiğini, âdeta Tanrıya meydan okuduğunu gayet iyi hatırlıyor. (s. 74)*

Zahit, bir dönem dindar biriyken Tanrı'ya isyan ederek bir süre ateist gibi yaşar. Bunun sebebini tam olarak hatırlayamasa da aynada yüzünü görmenin kıskırtıcı bir neden olduğundan emindir. Zahit, kendisini görmese bu çatışmaları ve iki kutup arasında gidiş gelişleri belki hiç yaşamayacaktır, çünkü ayna onun için çirkinliğinin saklanamayacak ve unutulamayacak oluşunu hatırına getirmesine yol açar.

Zahit, romanın sonlarına doğru, hastalık ilerledikçe kendisini her gördüğünde çirkinliğine odaklanmayı istemsizce bırakır: “*Bir an, dalgın dalgın yüzüne baktı aynada. Eliyle uzayan sakallarını sıvazladı. Çatlak dudaklarını diliyle ıslatmağa çalıştı. Sonra gene aynı yavaş hareketlerle pencereye yaklaştı, dışarıya baktı.*” (s. 84) Ölüm yaklaştıkça, çirkinlik de önemini yitirmeye başlar; çünkü çirkinlik hayata dair bir

kaygıdır. Zahit'in bilinci zayıflamaya başladıkça, aynaya bakışı anlamsızlaşır. Sakalını sıvazlama hareketi, aslında aynaya bakmadığını, yani aynada kendisini gerçekten görmediğini anlatıp onun endişeli ruh hâlini ortaya koyar. Zahit, ölümü beklemektedir. Kurban Bayramı'nda geçen bu sahneden hemen sonra kurbanlık koyunun kesilişini hüzünle seyreder ve kendi sonunu düşünür. Beklenen son ise hiç de uzak değildir.

## 2. *Yalnızlar* (1956)

*Yalnızlar*, Nevzat başta olmak üzere Edremit'teki yakın çevresinin samimi görünen ilişkilerine rağmen kurtulamadıkları yalnızlığı, bu kişilerin yaşadıklarını ve yaşadıkları hakkında zihinlerinden geçenleri işler. Roman en temelde Nevzat ve Nermin arasındaki gayrimeşru ilişki ekseninde gelişse de Nevzat'ın karısı Macide'ye platonik aşk besleyen Necati'nin yaşadıkları da romanın ilerleyen kısımlarında öne çıkar. Bu iki erkek karakter, romanda aynayı en etkin kullanan kişilerdir. Roman, Akçay'dan İstanbul'a gitmek üzere hareket eden vapurda yolculuk yapan Nevzat'ın iç konuşmasıyla açılır. Nevzat, Akçay'a üç yıl önce sürgün olarak gelmiştir. Vapurda bu üç yıl boyunca yaşananları büyük bir kederle hatırlar ve olanlardaki rolünü düşünerek kendisini suçlar. Suçluluk ve kaçış psikolojisi içinde, vapurda birkaç kez aynaya bakar:

*"Yine aptallık yapmıyor musun?" dedi kendi kendisine. "Kaçış ve arayış... Ama neyi? Ve o, orada..."*

*İçi eziliyor.*

*"Belki en güçlümüz Necati'ydi" diyor. "En iyisi kesip atmak düğümü. Benim yaptığım onun davranışına benzetilebilir mi? Hasta yaşadıkça umut var deriz biz. Ama nasıl bir umut..."*

*Aynada yüzüne haktı. Ne kadar zayıflamış.*

*"Çocukluk bu benim yaptığım... (s. 6)*

Nevzat, kendi kendisine düşünürken bir anda aynada yüzüne bakar. Aynaya neden bakar, aynada ne arar? Aynaya bakmadan hemen önceki cümlenin son sözcüğüne bakılırsa, aradığı umuttur; ama umutlu olmaktan tamamen uzak, zayıflamış bir yüzle karşılaşır. Bu, öncelikle fiziksel olmakla birlikte aslında ruhsal bir zayıflıktır. Aynaya bakmadan hemen önce içlerindeki en güçlü kişinin Necati olduğunu düşünmesi tesadüf değildir. Nevzat, kişileri ve yaşananları geride bırakabileceğini sanarak Edremit'i terk eder; ama çocukluk olarak nitelediği bu eylemin gerçek bir çözüm olmadığını bilincindedir. İstanbul'a ailesinin yanına dönmek üzere yol alan Nevzat, sorunlar karşısında bir çocuk gibi ailesine sığınmak ister. Bir yetişkin gibi davranamaz;

kişiliğinin zayıflığı, yaşadıkları karşısında onun fiziksel olarak da zayıflamasına yol açar. Oğuz Öcal, Nevzat'ın bu zayıflığını, “*kişinin düşünmesi ama eyleme geçememesi, istemesi ama onları eyleme dönüştürememesi*” olarak açıkladığı “*irade felci*” kavramıyla tanımlar. Buna göre, “[v]arolanı, olması gereken istikamette değiştirmek isteyen, ancak bunu gerçekleştirecek iç gücü kendisinde bulamayan Nevzat, kendilik nefreti ile umut arasında salınır. Kendisine bir haklılık zemini arar, ancak bütünlüğünü yitirdiği ve bir karara ulaşmakta zorlandığı için kendisini aşamaz.”<sup>825</sup> Nevzat roman boyunca uyuşmuş bir hâlde oradan oraya savrulur, ne istediğini tam bilememesi ya da isteklerinin çelişkili olması nedeniyle iradesini istediği gibi kullanamaz.

Nevzat, genel olarak çevresindeki insanların etkisinde kalan, bu yüzden olayların içinde yer alırken inisiyatif olarak hareket edemeyen biridir. “Yeni doğmuş çocuk, bebek” anlamına gelen Nevzat, bu bakımdan ismiyle müsemmadır.<sup>826</sup> Edremit’e gittikten sonra edindiği arkadaş çevresinin tesiriyle sürekli içki içmeye, amaçsızca yaşamaya başlar.<sup>827</sup> Girdiği bu ortamdan kurtulmak için mutsuz olacağını bile bile evlenir, Macide’nin onun için bir kurtuluş vesilesi olacağına inanır. Evlilikte umduğunu bulamayınca bir süre sonra karısını, Nermin’le aldatmaya başlar. Nermin’e âşıktır, karısından boşanıp Nermin’le evlenmek istemesine rağmen bunu Nermin istemediği için eyleme bir türlü geçemez; ama bu durumdan azap duyar. Karısından neredeyse nefret etmektedir. Nihayet Nermin istemese de Macide’den boşanmaya karar verir, ancak bu sırada Macide dış gebelik sonucu gelişen bir reaksiyon sonucu rahatsızlanır ve Nevzat’tan yardım ister. Nevzat, onun yardım talebini bir oyun zannederek geri çevirir; gerçekten hasta olduğunu anladığında hemen müdahale edip onu hastaneye kaldırır, ama kurtaramaz. Hem ondan kurtulmak istediği için içten içe ölümüne sevinir hem de

---

<sup>825</sup> Oğuz Öcal, “Yalnızlar Romanında İrade Felci ve Kaçış”, *Turkish Studies - International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 5, S. 4 (2010), ss. 1385-6.

<sup>826</sup> Yazarın bu romanda çoğunlukla isim sembolizasyonuna başvurduğu söylenebilir. Sonunda intihar eden Necati, “kurtulmuş, selamete ermiş” anlamını taşır. Nermin’in adı, onun karakterini yansıtırçasına “yumuşak, merhametli” anlamına gelir. Macide’ninki ise yine onun kişiliğiyle uyumlu seçilmiştir: “şan ve şeref sahibi.”

<sup>827</sup> Nevzat, “*çevreleriyle uyum kuramamış*” insanların oluşturduğu bu ortamı boğucu, korkunç bir çember olarak görür. Ayrıca, bu ortamı karşılıklı aynalara benzeterek bu aynalarda sonsuza dek uzayan yansımalar gibi kendini tekrar eden, çözümsüz, içinden çıkılmayan vahim duruma işaret eder: “*Kendi dar dostluk çemberleri içinde, birbirine benzer sıkıntılarını karşılıklı aynalar gibi birbirlerine baka baka çoğaltarak, ne yapacaklarını bilememenin umutsuzluğu içinde, eriyip gittiklerini duyuyorlardı. Arada, içlerinden biri, çılgık çılgına kendini dışına atmağa çalışıyordu bu çemberin, ama ötekiler, hep birden eteğine sarılıyorlardı*”. (s. 8) Nevzat bu durumdan kurtuluşu önce evlilikte görür, ama işler daha da sarpa sarar. Sonunda bölgeyi tamamen terk etmenin tek çare olduğuna karar verir.



vicdan azabı duyar. Üstelik insanların kendisi hakkında ne düşüneceğini hesaba katınca Nermin’le görüşmeye devam edemez. Nihayet Necati’den Nermin’in onu zaten terk etmiş olduğunu öğrenir. Nermin kısa bir süre sonra geri dönse de bir çıkmaza girdiğini hisseden Nevzat çareyi her şeyi ve herkesi geride bırakmakta bulur.

Vapur yolculuğu boyunca bu üç yılın muhasebesini yapan Nevzat, yeniden aynaya bakar, aynadaki yansımasında üç yılda onda meydana gelen değişimi görüp değerlendirir, aynadaki yansımasıyla yabancı biri gibi konuşur, ona olanlarla ilgili hesap verir:

*Bir süre, küçücük kamaranın avuçiçi kadar lavabosunun önünde, sırtı dökülmüş, pırlıtsı gitmiş aynanın karşısında, kararsızca durdu. Dişlerini fırçalasa, ağzının pasını giderebilir miydi? Ya da traş olsa, sonra yüzünü bol bol kolonyalasa?*

*Aynadan yansıyan sanki yaşlı bir insanın yüzü. Düzgün, yarısaydam, uzun kirpikli gözkapaklarının aralığından, yumuşak, dolu dolu ve koyulaşmış bakışlarını, çeşitli sorunlardan kaçıp, belirli bir imge üzerinde derinleştirmek istercesine kıpırtısız tutmağa çalışıyordu.*

*Otuz dört yaşındaydı, ama kırılmış şakakları, kenarlarından açılmış hafif kabarık alnıyla, gözlerinin kenarında beliren kazayağı çizgiler ve hepsinden çok, yüzündeki tasalı sarılık ve iyice uzamış sakallarıyla çok daha yaşlı gösteriyordu. Dudakları şiş ve gergin, sigara içmekten kalınlaşmış; elmacık kemikleri çıkık; çenesi iri ve oyuntulu; gırtlığı fırlak; içlerinden sert kıllar fıskıran yayvan delikli burnunun üstü kemerli; dağınık, koyu kumral saçlarının arasına iri dişli bir tarak gibi soktuğu parmakları, küt, kalın, şiş ve kılıydı.*

*Bir an için bile olsa, eline geçen fırsattan yararlanmayı düşünmediğine kimseyi inandıramayacağını biliyordun, dedi, ansızın, yüksek sesle.*

*Nermin’le son karşılaştığından beri kafasını kurcalayan düşünce buydu. Ürperdi. Bu sözden korkuya düşmüş gibi, şaşkın şaşkın, aynadaki suratına baktı:*

*“Ne demek istiyorsun,” dedi. “Hangi fırsat?”*

*“O gece, çok daha erken davranamaz mıydın? Gerçekten yaptın mı yapılabilecek her şeyi?”*

*Başını salladı. Bir haftadan beri hep bu soruyu soruyordu kendi kendisine. Macide’den ayrılmağa karar verdiği gece, doğrusu, en kolay çözüm yolunun, Macide’nin, ansızın, sessizce ölüp gitmesi olduğunu aklından geçirmemiş değildi. Ama, işte hepsi o kadar. (ss. 27-28)*

Aynanın özellikleri, Nevzat’ın görünüşünün ve ruhunun özellikleriyle paraleldir.<sup>828</sup> Sırtı dökülmüş, pası gitmiş aynaya mukabil Nevzat’ın ağzında pas hissi bulunur, sakalları uzamıştır. Nevzat’ın aynanın karşısındaki kararsız duruşu, aynaya bakarak görünüşünü

<sup>828</sup> Adalet Ağaoğlu’nun *Bir Düğün Gecesi* isimli romanında Ömer, baktığı aynanın özellikleriyle ruh hâli ve geçmişi arasında sembolik bir bağlantı kurar. Aynadaki kirli su damlalarına defalarca dikkati çeken Ömer, “Kirli su damlaları arasında ellisine merdiven dayamış, o merdiveni dayarken temiz kalmaya fazla özen göstermiş yorgun yüzü[nü]” görür (Adalet Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1979, s. 278). Geçmişin hesabını yaptığı bu esnada aynanın üzerindeki kirli su damlaları, kendisinin ve karısı Aysel’in hayatındaki problemleri, kötü anıları, hataları ve yaraları temsil eder.

düzeltilme düşüncesinin bir işe yaramayacağına olan inancının bir sonucudur. Bir yandan son üç yılın izlerini silip atmaya ister öte yandan bunun mümkün olmadığını düşünür; çünkü ruhundaki yaralar çok tazedir ve iyileşmesine epey zaman vardır. Bu yüzden aynayı istediği gibi kullanamaz. Yine de aynaya bakıp yüzünü incelemeye devam eder. Aynadaki yüz, ona yabancıdır, kendisini onunla özdeşleştiremez. Onu, başka birine aitmiş gibi tetkik eder, onunla konuşur. Bir bakıma iç sesi, aynada somutlaşmıştır. Yüzünde gördüğü değişim, esasında ruhunda gerçekleşmiştir; Nevzat bunun farkındadır. Aynadaki yeni yüzden ve bu suretin altındaki özden memnun değildir.

Bakışlarını kısır tek bir noktaya odaklanmaya çalışarak yaşadıklarını düşünmekten kaçmak ister; ama başarılı olamaz. Yüzü, unutmak istediği yıllardan, kaçmak istediği insanlardan kalan bir mühür gibidir. Otuz dört yaşındadır, ama yaşına göre çok yaşlı görünür. “Kırlanmış şakakları, kenarlarından açılmış hafif kabarık alıyla, gözlerinin kenarında beliren kazayağı çizgiler”le ihtiyarlığın neredeyse bütün fiziksel alametlerini taşır; ama onu asıl endişelendiren hastalığa işaret eden belirtilerdir. Yüzündeki her bir ayrıntı üzerine düşünmeye çalışsa da zihni yaşananlardan bir türlü kopamaz. Macide’nin ölümünden sorumlu tutulacağını bildiği için kaçmıştır, zihnini alttan alta meşgul eden bu düşünce bir anda patlarcasına yüzeye çıkar. En güvendiği insan olan Nermin’in bile bu konudaki şüphelerini dile getirmesi onun içine düştüğü durumun vahametini açıkça ortaya koymuştur. Bununla birlikte herkesten önce Nevzat, Macide’nin ölümünde payı olduğu konusunda kendisinden şüphe eder. Onun ölümünü fırsat olarak gördüğünü inkâr edemez. Her ne kadar insanlara elinden geleni yaptığını söylese de yardım istediğinde geri çevirmek yerine Macide’ye el uzatarak onu kurtarabilme ihtimali olduğunu kendisine itiraf eder. Nevzat’ı en çok yıpratın olay esasen budur, yüzündeki tanımadığı izlerin asıl kaynağı bu azaptır.

Roman, Nevzat’ın vapur yolculuğuyla başlasa da bu kısım kronolojik olarak aslında olay örgüsünün son kısmını teşkil eder. Nevzat, yolculuğa çıkmadan önce de aynaya bakan biridir. Aynada Macide’nin ölümüyle başlayan psikolojik yıkımın izlerini seyretilse de yüzündeki anlam Macide’nin ölümünden önce yerleşmeye başlamıştır. Nevzat, karısının ölümünden önce aynaya bakarken iki kez görülür. İlkinde Nermin’in evinde yatak odasında yalnız bulunduğu bir esnada Nermin onu aynaya bakarken görür; fakat o esnada Nevzat’ın ne düşündüğü belli değildir. Sadece, onu aynaya bakarken

gözlemleyen Nermin, onun yüzünde “*yorgun, hızlı yaşanmış bir geceden sonraki durulmuş, belki de usançlı bir anlam*” (s. 67) sezer. Söylenmese de Nevzat da aynaya bakarken çok büyük olasılıkla benzer düşüncelere sahiptir. Zira, Nevzat’ın karakteri ve yaşadığı olayları yönetme konusundaki zayıflığı bizzat kendisini rahatsız eder.

İkincisinde Nevzat, Macide’nin öldüğü gece evdeki aynasına bakar: “*Duvardaki aynada yüzüne bakıyordu Doktor Nevzat. Gözleri yorgunluktan küçülmüş. Kenarlarından açılmaya başlamış altında derin çizgiler. Bakışları koyu. Tasalı. Dudaktan renksiz, gırtlakının çıkıntısı iyice fırlamış, saçları darmadağın.*” (s. 94) Nevzat’ın bahsettiği üç yılın son dönemeci olan bu gece Nevzat’ın gözleri, vapurdaki gibi yorgun ve tasalıdır; hâli perişandır. Edremit’e geldiğinden beri yaşadığı bohem hayat onu yormuşken, bundan kurtulma çabasının, hayatını bambaşka bir evreye sokması, ama bu kez iki kadın arasında kalıp ne yapacağını bilememesi onu beter bir hâle koyar. Nihayet karar verdiğinde bile ruh hâli değişmez, keza eyleme geçmeden karısını kaybeder. Bir doktor olarak karısını kaybetmenin acısı, onda travmatik izler bırakır: Gereken her şeyi *gerçekten* yapmış mıdır? Bir süre derbeder gibi ne yapacağını bilmeden yaşar. Terzi Nuri’nin dükkânına giderek arkadaşlarıyla kendinden geçene kadar içer. Ertesi gün uyandığında aynaya bakmaz, ama baksa ne göreceğini gayet iyi bilir: “*Hali berbattı gerçekten. Pantolonu buruşmuş, leke içinde. Ceketini ıslak, kırış kırış olmuş. Boyunbağının düğümünü gömleğinin altına kaymış. Göğsü bağı açık. Elini yüzünde dolaştırdı, sakalları adamakıllı uzamış. Macide öldüğü günden beri traş olmadığını anımsadı. Bir de aynada yüzünü görse. Sararmış, zayıflamış, bitkin.*” (s. 469) Nevzat, aynaya bundan sonra Edremit’le birlikte her şeyi geride bırakabilmeyi umduğu yolculukta bakar. Vapurdaki aynada kendisini yaşadıklarıyla birlikte analiz eder; yüzünü, olanların onun üzerindeki etkisi açısından ele alır. Aynada gördüğü yüz, burada baksa göreceğini bildiği yüzden başkası değildir: “*sararmış, zayıflamış, bitkin.*”

Romanda aynaya bakan diğer erkek Necati’dir. Nermin’le aynı okulda Fransızca öğretmeni olan Necati, kadınlara aşırı derecede düşkündür, kadınları cinsel birer obje olarak görür; sadece Nevzat’ın karısı Macide’ye âşık olduğu için kutsal bir paye verir. Şiirler yazar. Terzi Nuri’nin evinde kalır. Romanın son kısmında Necati’nin hikâyesine -Nevzat’ın hikâyesini biraz geri plana atacak kadar- bir anda beklenmedik derecede ağırlık verilir. Ayna açısından değerlendirildiğinde de aynı durum ortaya çıkar.

Romanın başta büyük bir bölümü Nevzat'ın ve Nermin'in ilişkisine odaklanırken, Macide'nin ölümüyle konu biraz daha Nevzat'a kayar. Bununla birlikte yirmi dört bölüm olan romanın yirmi birinci bölümünden son bölümüne kadar olan üç bölümü Necati'ye ayrılmıştır. Bu yoğun kısımda Necati, Nevzat'ın roman boyunca aynaya baktığı kadar aynaya bakar.<sup>829</sup> Böylece anlatıcı, onun iç dünyasını ortaya çıkarmak için aynayı etkin şekilde kullanır.

Nevzat, insanların hayattaki zorluklar ve sorunlar karşısında ruhsal açıdan yıkılmalarını, yaşam güçlerini kaybedip intihar etmelerini anlayamaz. İçinde bitmeyen bir yaşam enerjisi ve yaşama sevinci olduğuna inanır, bu nedenle bir gün intihar etse bile bunun asla hayata dair umudunu yitirdiği için olmayacağını söyler: “*Farkında olmadan yolun köşesini dönmüştü bile. Ulu çınar, Hükümet Konağı, Karakol, beklediği gibi, her zaman görmeğe alıştığı yerlerinde. Şaşırtıcı bir gerçek değildi bu. Ama insan kendisini her gün gördüğü halde, bir gün aynanın karşısında bambaşka bir insan haline dönüştüğünü farkedebilir. Bugün işte öyle. Tanıyamıyor kendisini. Evin önüne gelmiş de haberi yok.*” (s. 495) Necati'nin katettiği yol, sadece fizikî değildir. Farkında olmadan döndüğü köşe ile, maneviyatının da eskisi gibi olmadığını, değişime tabi olduğunu hisseder. Üstelik söz konusu değişimin, bugün aynaya baksa bambaşka bir insanla karşılaşma olasılığı olduğunu düşünecek kadar somut bir karşılığı vardır. Aynadaki yansıma, değişimin yadsınamayacak bir gerçeklik hâlini aldığını ortaya koyar. Necati'nin henüz hissî boyutta kalan içindeki bu kıpırdama, birazdan neredeyse olduğu gibi gerçekleşir.

Necati, evinde kiracısı olduğu Terzi Nuri'nin kızı Adalet'i cinsel arzularını tatmin etmek için uzun zaman ahlâksızca kullanır, sonunda ona evlilik vaat ederek kızın bekaretine göz diker; fakat Adalet'in bakire olmadığını öğrenir. Ondan durumu öğrenmek isterse de Adalet korkup anlatmaz. Nevzat'tan, hatta bir ara kızın babasından

---

<sup>829</sup> *Yalnızlar* romanında hangi karaktere ne kadar yer verildiği, hangi karakterin ne kadar öne çıkarıldığı ayna sahnelerine bakılarak anlaşılabilir. Yirmi dört bölüm olan romanın yirmi birinci bölümüne kadar Nevzat ve Nermin'in hikâyesi anlatılır, onların aynaya baktıkları yerler de bu kısımda bulunur. Nevzat, altı kere aynaya bakar ya da bakmak isterken bu sayı Nermin için üçtür. Necati, bu kısımlarda önemli bir karakter olmakla birlikte onun iç dünyası yeterince işlenmez; daha çok Nevzat'ın, biraz da Nermin'in gözünden anlatılır. Keza, onun bu kısımda aynayla herhangi bir ilişkisinden söz edilmez. Necati, romanın sonlarında bir anda sıklıkla aynaya bakmaya başlar (altı kere). Bu kısımda, Necati'nin romandaki rolü de beklenmedik derecede artar, onun iç dünyasına daha fazla yer verilir, böylece okurun da Necati'yi daha çok tanıması sağlanır. Sonuç olarak, karakterler arasındaki denge ile ayna sahneleri arasında yadsınamaz bir paralellik göze çarpar.

bile şüphelenen Necati, bir gün eve geldiğinde Adalet'in çılgınlığını duyar. Ne olduğunu anlamaya çalışırken Adalet'in üvey annesinin mutfak kapısından içeriyi gözetlediğini görür. Hışımla atılarak Adalet'e yardım etmek ister. Kapı kilitlidir, anahtarı kadından zorla alarak içeri girer. Adalet'in üvey annesinin önceki evliliğinden olan oğlu Dilsiz Musa, Adalet'e tecavüz etmektedir. Onun içeri girdiğini gören, dev gibi iri yapılı, güçlü Dilsiz Musa; Necati'yi önce döver, çaresiz bir hâle sokar, sonra ona da tecavüz eder. Bu esnada bilincini kaybeden Necati, ancak kendisine geldiğinde olanları idrak eder. Normale dönmeye çalışır, ama başaramaz:

*Ellerini yıkadı. Ama, her tarafı, şimdi artık pıhtılaşmış, kurumuş kanlarla vıcık vıcık. Yerden taşı aldı. Önce bir kova suyla çıkarmağa çalıştı kanları. Başaramadı. İkinci kova suyu da harcadı ama, şimdi eskisinden daha kirlenmiş hissediyordu kendisini. Yeniden kumağa başlamamak için güçlüğü direndi.*

*Ağır, yavaş, gürültüsüz, ama sürekli olarak yıkılan bir şeyler duyuyordu içinde. Ağzında bile pıhtılaşmış kan tadı. Bir de aynada seyretse kendini. Zavallı, buruşuk bir surat. Işığını yitirmiş bakışlar. Güçsüzlüğü açığa çıkmış, kuru, dal gibi kollar. Direnememiş sefil bir gövde... (s. 500)*

Necati, üzerine bulaşmış olan pisliği ve kanı suyla temizlemeye çalışır, ama nafi değildir; çünkü başına gelenler onda atlatması çok zor, belki de tedavisi mümkün olmayan travmatik bir yara açmıştır. Yıkandıkça daha çok kirlendiğini hisseder. Aynaya bakmaz, ama bakmış gibi aynada neyle karşılaşacağını bilir. Kendisinde bulunduğu daimî güçten eser kalmamıştır; zayıflığı artık inkâr edilemez bir noktadadır. Dilsiz Musa'ya karşı koyamamış, direnememiştir. Gözlerindeki ışığın gittiğini hisseder. Bu, ölümün habercisidir.

Necati, duygusal açıdan kısa bir dalgalanma yaşasa da kendi kendisini teskin etmek, eski hâline dönmek için uğraşır. Hayatın güzel ve yaşamaya değer olduğuna daima inanmıştır, bu inancın sarsılmasından korkar. Biraz önce fiziksel olarak bahsettiği köşe başına şimdi mecazî anlamda gelmiştir. İkidir bak(a)madığı aynaya nihayet bakar, yüzüne anlam vermeye çalışır:

*Şimdi tam köşebaşındaydı işte. Yolun öte yanını görebilecekti artık. Korkmadan. Eli titremeden. Bilerek... Ne korkunç bir mutluluktan bu. Yırtılmış gömleğini çıkarıp attı. Çile çekmiş gövdesini sarı duvarında, yazdan kalma, yarısı kopmuş bir tiyatro seyretti aynada. Yüzünü inceledi. Dağılmış, kendinden geçmiş, yılmış bir yüz değildi bu, hayır. "Hayır azizim," dedi. "Hayat yeni bir prensip kabul etmek için fazla kısa..." (s. 503)*

Köşebaşı, bu kez mecazî anlamla Necati'nin hayatında aldığı önemli bir karara işaret eder. Necati, yaşadıklarını kabul edemeyip intihara karar verir. Bu kararın arkasında hayata dair umutsuzluk, yenilgi, acı anlar olmadığına kendisini ikna etmek için geçmişteki güzel anları düşünür. Güzel düşüncelerle, güzel bir görünüşle hayata veda etmek ister. Bedenindeki hasarı görmez; yüzündeki dağılmayı, kendinden geçmişliği, yılmışlığı reddeder. İntihar fikrinin asıl kaynağı bu reddedişte yatar. Necati'nin aynada gördüğü, ancak kabul etmediği gerçeklerden kaçışın tek yolu bir daha aynaya bakmamak, yani onun yaşama olan inancını kaybetmesine neden olan olayı unutmaktır; ama bu mümkün değildir. Necati, “*Hayat yeni bir prensip kabul etmek için fazla kısa...*” diyerek hayat felsefesini değiştirmemek ve karamsar bir yaşama teslim olmamak uğruna ölümü tercih eder.

Necati, ölmeden önce son hazırlıklarını yaparken sık sık aynaya bakar. İntihar fikrini benimsedikten sonra aynadaki yansımalarını değerlendirmesi değişir. Kabulleniş ve teslim oluş hâli egemen olmaya başlar. Önce yüzündeki yaraları inceler: “*Aynaya baktı; alındaki şişliğe, yüzündeki yara izlerine. Gülmek istedi. Dudakları iki yanına gerilip kaldı. Alis Harikalar Diyarındaki kedinin gülüşünü andırıyordu bu gülüş. Sonra gözlerini kapatıp gülüşünü anımsamaya çalıştı.*” (s. 524) Gülmek, Necati için bir çeşit direniştir. Yaralarına bakınca beklenenin aksine üzülme değil, gülmeyi yeğler; ama beceremez, gülüşü yapay kalır. Yüzüne verdiği ifade ona ait bir gülüş olmaktan çok uzaktır, daha önce nasıl güldüğünü hatırlamak için gözlerini kapatır. Bu, onun duygusal bakımdan tecavüzden önceki hâlini korumakta ne kadar zorlandığını, ne kadar acı çektiğini gösterir. Yüzü, artık bambaşka bir ifadeyle nakşolunmuştur, demek ki o kabul etmese de çoktan başka birine dönüşmüştür. Ayna, olanı ona olduğu gibi sunar:

*Gözünü açıp yeniden aynaya baktı. Aynadaki adam o değildi. Kaş, gözü, suratının iki yanı, saçının çizgisi, yer değiştirmiş; ötekinden daha küçük olan sol gözü aynadaki adamın sağ gözü olmuş.*

*Aynadaki adam, düşünceleri, davranışları, alışkanlıkları ve duygularıyla da onun tam tersi değil miydi? Olamaz mıydı böyle bir şey? Kim aynadaki adam? Zaman zaman, kendi kendisiyle konuşurken hep düşündüklerinin tersini söylemek için direten kişi mi?*

*İşte, gerçekten gülünçtü bu. Şimdi de tutmuş nelerden yardım umuyor.*

*Ölüme giderken, bu dünyanın bütün nimetlerini, bütün güzelliklerini anımsayacağını vaatmişti kendisine. Yaşamın güzel bir şey olduğunu bile bile ölmeyi gerçek yiğitlik. Bütün bu güzellikleri bir yana iterek, ölüm ötesinin bilinmezliğine gözü kapalı atılmak, ancak çok güçlü insanların harcıydı. Kadınlar, içkiler, mevsimler, çiçekler, meyvalar ve şiiirler... Belki bir adam öldürmenin de kendine özgü büyük bir zevki vardı. Bugüne kadar tatmadığı bir*

zevki. Yeniden aynaya baktı. Aynadaki imge tam tersiydi onun. Güldü. Onu bir yabancı yerine koyabilir ve kendisini öldürürken bir başkasını öldürmenin zevkini de tadabilirdi.

Ne kadar kolay olacaktı bu iş. (s. 525)

Necati, gözlerini açıp aynaya baktığında aynadaki yansımasıyla kendisini özdeşleştiremez. Önce reddettiği, sonra yapay bir gülümsemeyle kabullenmeye çalıştığı yaraları, orada öylece durmaya devam ettikçe Necati, ne yapacağını bilemez vaziyette farklı tepkiler geliştirir. Bu kez aynadaki yansımanın onun her açıdan tam tersi olduğunu savunur. Roman boyunca kendi içinde nispeten tutarlı bir söylem üreten Necati, ilk kez bu sahnede aslında içinden bir sesin ona karşı çıktığını belirtir. İşte bu ses şimdi somutlaşmış olarak tam karşısındaki aynada durmaktadır. Şimdiye dek ustaca bastırılmış olduğu iç sesi artık kontrolünden çıkmıştır, Necati onun egemenliğine girmeden hayatına son vermek zorundadır. Aksi takdirde hayatını aynı şekilde sürdürmesi mümkün değildir, hayatı bambaşka bir evreye geçecektir. Necati bunu reddeder. Kendisine belirlemiş olduğu yolu, benimsediği prensipleri, o zamana dek devamlı kılabilmiştir, bunun bozulmasına ne olursa olsun izin vermeyecektir, bu nedenle ölüm onun için kaçınılmazdır.

Necati, ölüm fikrini bir yenilgi olarak kabul etmez. Her zaman güçlü görünen bir kabuğun içine gizlenen Necati,<sup>830</sup> intihar etmeyi bile aciz değil, güçlü olduğu için düşündüğü konusunda kendisini ikna eder. “Ölüme giderken, bu dünyanın bütün nimetlerini, bütün güzelliklerini anımsayacağını vadedmişti[r] kendisine.” Necati, ancak dünyanın bütün güzelliklerine doydğu zaman ölmeyi kabul eden Faust gibi bir ölüm arzulamaz;<sup>831</sup> o, hiçbir zaman doymayacaktır. Bu yüzden ölüm her türlü erkendir. Ne var ki bir ölümlüdür, malum sona giderken bu güzellikleri kutsamaktan vazgeçmeyeceğine söz vermiştir. Yaşadığı güzel ve zevkli anları düşünür. Ölümünü, “daha önce yapmadığı bir şeyi yapmanın vereceği zevk” olarak düşünmeye çalışır. Biraz önce aynadaki yansımasına yabancılaşmışken şimdi o adamı öldürmeyi tasavvur eder. Yıllarca bastırıldığı iç sesini böylece “sonsuz dek “susturabilecektir. Bunun için aynada somutlaşmış olan imgeyi hedef alır. Bu, esasında intihar fikrini daha kolay

---

<sup>830</sup> Necati, görüldüğü gibi olduğu konusunda çevresindeki insanları ikna etmiştir. Herkes onun güçlü bir psikolojiye sahip olduğuna inanır. Oysa tecavüz ve sonrasında yer alan ayna sahnesi, bunun böyle olmadığını ortaya çıkarır.

<sup>831</sup> Faust hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Ian Watt, *Modern Bireyciliğin Mitleri: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe*, çev. Mehmet Doğan, 2. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2016.

uygulanabilir hâle getirme çabasından başka bir şey değildir. Ayna, ona bu konuda yardım edecektir.<sup>832</sup>

Necati, ölüm korkusunu bastırmak ve ölmeden hemen önce zevk alarak yaşamaya olan inancını yitirmediğini kanıtlamak istemesinin bir sonucu olarak Adalet'i cinsel arzuları için kullanmaya devam eder. Belki de ölümü biraz daha geciktirmek, bu arada hayatın zevklerinden biri olarak gördüğü “kadınlar” ile biraz daha avunmak ister. Adalet, her zaman olduğu gibi bunun için hazırda beklemektedir, istifade etme fırsatını kaçırmayıp onu odasına alır:

*“Bu iş de burada biter” dedi içinden, gülümsedi. Daha birkaç dakika, kımıldamadan yattı, vücudunun rahatlığını bozmadan. Sonra, kalktı, masanın üstündeki kandili yaktı. Aynada yüzünü inceledi. Traşı ne çabuk uzamıştı? Önce yine traş olmayı düşündü, sonra vazgeçti bundan. Döndü, masanın başına geçip oturdu. Masanın gözünden bir kağıt çıkardı. Birkaç satır bırakmak gerekirdi. Kime, ne yazacağını düşündü. Savcıya mı? Adamın olayı öğrenince yüzünün ne hal alacağını düşünerek gülümsedi.*

*“— Yok canım,” dedi. “İşleri güçleri ne? Araştırsınlar, soruştursunlar. Nevzat'ı da sorguya çekerler belki de. Ne iyi...”*

*Yine gülmek istedi, ama bu kez istediği gibi gevşemedi yüzünün çizgileri. Farkına varmamış gibi, sinirlice çekmeceyi çekti. Tabancayı çıkararak masanın üstüne koydu. Elleri titriyordu. Duraksadı. Önce, öylece, çırpıplak yapmayı düşünmüştü bu işi. Sonra, vazgeçti, donunu, fanilesini giydi. Ceketinin cebinden sınav kâğıtlarını işaretlemek için kullandığı kırmızı kalemını çıkardı. Kalktı, yeniden aynanın karşısına geçti. Elini yüreğinin üstüne koydu. Hiç bir şeyden habersiz, belki biraz daha hızlı, ama, düzgün açılıp kapanışlarıyla görevini yapmağa devam ediyordu. Fanilesinin üstüne, yüreğinin çarptığını duyduğu noktanın üstüne, kırmızı kalemle küçücük bir çarpı işareti çizdi. Döndü, kapıyı kilitledi. Tabancayı eline aldı. Tabancayı çarpı işaretinin üstüne dayadığı sırada, gözü karyolanın altındaki bir bez parçasına takıldı. Merak etti, gitti aldı. İçi bir tuhaf oldu. Macide'nin öldüğü gün, Nevzat'ların evine gittiği zaman taşlıkta bulduğu eşarptı bu. Sarhoşluğu içinde yitirdiğini sanıyordu. Ne beklenmez bir rastlantıydı onu şimdi buluşu? Kendini öldürmeğe karar verdiğinden beri ilk kez içini bir hüznün kapladığını hissetti. Eşarpı boynuna doladı. Yine aynaya baktı. Ortalık biraz daha aydınlanmıştı. Yüzünü şimdi daha iyi görüyordu. Rengi sararmıştı. Yeni yeni, vücudu da inanmış olmalıydı öleceğine.*

*“— Ne güzel” diye mırıldandı. “Köşeyi dönmek için şu tetiği çekmem yetecek. Korkmuyorum. Ben hiç korkmadım.”*

*Aynadaki adam “korkuyorsun” der gibiydi. Bütün kanı beynine fırladı. Kulakları ateş gibi yanıyordu. Aynaya baktı yeniden, deminki sarılığın gitmişti. Yüreği deli gibi çarpıyordu.*

*Dişlerini sıktı. Namluyu küçük, kırmızı çarpı işaretinin ortasına dayadı.*

<sup>832</sup> Bu fikir, Peyami Safa'nın *Mahşer* romanında Nihad'ın aynaya bakarak intihar etme fikrinden farklıdır. Nihad, aynada ölümünü seyretme arzusu duyarken Necati, hem çok sevdiği yaşamdan kopmayı kendince kolaylaştırmaya çalışır hem de öldürmenin nasıl bir duygu olduğunu anlamak ister. Ölmeden önce heveslerini gerçekleştirmeyi arzular, ama adam öldürmeyi o an “*tatmadığı bir zevk*” olarak adlandırırsa da itiraf edemediği amacı ölüm korkusunu yenmektir.



“— Pişman mısın?” dedi yüksek sesle. “Acıyor musun kendine?”  
Karnı ağrıyordu galiba. Yavaşça çekti tetiği. (ss. 530-531)

Necati, Adalet’i gönderdikten sonra kısa bir süre yatakta rahatını bozmadı, ama yataktan kalkar kalkmaz önce aynaya bakar. Yüzünü incelerken her ne kadar tıraşını kontrol ediyor gibi görünse de ölüme hazır olup olmadığını görmek ister. Son hazırlıklarını gözden geçirip yeniden aynanın karşısına geçer. Kalbinin üstüne bir çarpı atıp son aşamaya geldiğinde de aynaya bakmaya devam eder. Ölüme yaklaştıkça yüzü sararır. Sarı, ölümün habercisidir. Tetiği çekmeden önce aynadaki yansımasını tekrar yabancı birine aitmiş gibi görmeye başlar, zira bir anda iç sesini duyar. Aynadaki yansımasında bu kez korkuyu görür. Bu esnada bakışları aynaya gidip gelir. Bu, korkuyla birlikte kararsızlık işaretidir. Yeniden aynaya bakar, yüzündeki sarılığın yerini kırmızılık almıştır. Kırmızı, onun heyecanını ve birazdan harekete geçeceğini gösterir. İçindeki sesi son kez duyar; üstelik iç sesi bu kez aynadaki gözlerinde somutlaşmaz, bizzat kendi sesinde canlanır. Kısacası, kendi kendisine soru sorar; ama cevap verecek gücü kalmamıştır, yalnızca tetiği çeker. İnsanın “bir gün aynanın karşısında bambaşka bir insan haline dönüştüğünü fark edebileceğine” inanan Necati, gerçekten de bir gün bambaşka birine dönüştüğünü aynada görür; bu, onun aşkla bağlı olduğu yaşama veda etmesine yol açacak kadar büyük ve sarsıcı bir değişimdir. Necati’nin, uzun bir roman olan *Yalnızlar*’ın çok küçük bir kısmında bir anda yoğunlukla aynaya bakmaya başlamasının nedeni budur.

### 3. Loş Ayna (1960)

*Loş Ayna* romanındaki kişilerden apartman kapıcısı, küçük bir rolü olmasına rağmen canlı bir kişilik sergiler.<sup>833</sup> Romanda çok az yer kapladığı hâlde onu iki kez ayna karşısında tasvir eden anlatıcı, böylece karakterin silik biri olmasını engelleyerek onu canlı biri hâline getirir.

*Gözlerini araladığını fark edince yüzündeki korkulu gerginlik yumuşadı adamın. Taburenin üstüne atılı duran yamalı, kirli mintanını avuçladı, ağır, beceriksiz hareketlerle sırtına geçirdi. Düğmelerini iliklemeye çalıştığı sırada, tuvaletin aynasına yansıyan gövdesinden ürktü, çocuk gibi. Odanın loşluğuna*

<sup>833</sup> Kapıcı, romanın birinci baskısında yalnızca başlangıçta, Mahide’yle seviştikten sonra evden çıkmadan hemen önce görülür, sonrasında suç üstüne kalsa da görünürde değildir. (H. Erhan Bener, *Loş Ayna*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1960.) Romanın ikinci baskısında kapıcının rolü artmamakla birlikte, anlatıcı onu daha belirgin hâle getirmek için kuyumcudaki hâl ve hareketleriyle biraz daha işler.)

*yabancı gelen çiğ bir görünümü vardı gövdesinin. Sonra aynadaki görüntünün kendisine ait olduğunu fark etti. İlk kez yayvan, hoşnut bir gülümseme çizildi suratına. İri elleriyle kulsuz göğsünü kaşdı. Gülümsemesi arttı. Kendini beğenmiş olmalıydı. Gözlerindeki yılgınlık silindi. Bir kendine güven, bir üstünlük ışıltısı parladı bakışlarında. (s. 13)*

Toplumsal normlar, kadınla kıyaslandığında erkeğe daha fazla güç atfetse de kapıcı, ekonomik ve sosyal konumunun bir sonucu olarak hizmet ettiği Mahide'nin karşısında pısrıktır. Bunun dışında karakter olarak mazlum biridir. Anlatıcının ısrarlarla vurguladığı beceriksizlik, ürkeklikle birlikte kapıcının en temel özelliklerinden biridir. Erkekliğin en önemli belirtisi sayılan, bir kadınla kurulan cinsel münasebet kapıcının çekingenliğini aşmasına engel olamaz. Kapıcı, Mahide gibi zengin ve güçlü bir kadının isteklerini yerine getirmiş olduğunu düşünür, onun isteklere karşılık vermek bir bakıma hizmetin bir parçasıdır. Gözlerindeki “yılgın anlam” bunun göstergelerinden biridir. Kapıcının öz güveni, ancak aynaya baktığında kısmen yerine gelir. Kapıcı, aynada kendisini görünce hemen tanıyamaz, şaşkınlıkla aynaya bakmaya devam eder, bir süre baktıktan sonra aynadaki yansımanın ona ait olduğunu idrak eder. Yüzünde “statüsüne uygun” yayvan bir gülümseme belirir, zira vücudunu beğenmiştir. Kendisini beğenmenin bir işareti olarak “*iri elleriyle yavaş yavaş göğsünü kaşır.*” Bakışlarındaki anlam, korkudan ve çöküntüden tam tersi bir yöne evrilir, eve girdiğinden beri ilk kez güven ve üstünlük hisseder. Onun ekonomik durumunu gösteren “*yamalı, kirli, buruşuk mintan*” önemsizleşir; bedeni beğenilmiş ve arzulanmış, böylece ona güç sağlamıştır. Bundan önce bedeninin normalde farkında olsa bile, hizmet ettiği insanların karşısında bunun önemsiz olduğunu düşündüğü bellidir. Ayna, kapıcının kendisiyle ilgili fikirlerinin değişmesine, böylece onların yanında genelde hissettiği hâkim duygunun kırılmasına yol açar.

Kapıcının kazandığı öz güven uzun sürmez. O esnada onu aynadan takip eden, yüzünü göremese de mücevherlere bakışını yakalayıp korkan Mahide'nin dengesiz hareketleri ve çıkardığı sesler yüzünden bu güveni çabucak yitirir, hatta iyice ürker. Yanlılıkla tabureye çarparak bir süre oturur. Tabureden kalktığında gözü yeniden aynaya ilişir, bu kez aynada sararmış yüzünü, kırışmış alnını görür; çünkü öz güvenini çoktan kaybetmiştir, aynadaki yansıması ona aynı gücü tekrar hissettiremez. Zihni kendisinden ve mücevherlerden uzaktadır, orayı bir an önce terk etmek ve içinde bulunduğu bunaltıcı durumdan kurtulmak ister.

Mahide'yle cinsî münasebet kurmak amacıyla onun yatak odasına girenlerden biri de Sahir'dir. Savcı yardımcısı olan Sahir, mesleğinin de bir getirisi olarak aynayı çok amaçlı kullanır. Kendisini dikkatle incelerken aynı zamanda etrafını da ayna sayesinde kontrol altında tutar. Öncelikle tuvalet aynasında kendisine bakar, çıkmadan hemen önce fark ettiği bağlamayı unuttuğu kravatını bu aynaya bakarak özenle bağlar. Tuvalet masasının üstündeki mücevherler onun da dikkatini çeker. Sonra, "*Herhangi bir iz kalıp kalmadığını anlamak için yaklaşp dikkatle bak[ar] aynadaki yüzüne. Yorgun, bulanık, şaşkın bir yüz. Sanki birkaç yaş birden yaşlanmış gibi. Geride, aynanın loşluğu ortasında, dağınık bir yatakta, kımıldamadan, ölü gibi yatan bir kadın.*" (s. 95) Sahir, Mahide'yle arasında yaşananların bir probleme yol açacağını içten içe bilir. Bu yüzden başta, orada bulunuşunun izlerini yüzünden kaldırdığından emin olmak için aynaya bakar, kanıtları yok etmelidir. Bu esnada, orada bulunduğu kısacık süre zarfında beklenmeyecek derecede yaşlandığını yüzündeki ifadeden çıkarır. Mahide'yi, kardeşiyle olan ilişkisini bozmak pahasına çok arzulayan, onunla birlikte olmaktan büyük bir haz duyan Sahir, aslında acı içindedir ve o ana dek reddettiği bu durum bütün açıklığıyla aynaya yansımaktadır. Nitekim Mahide'nin evinden çıktıktan sonra içindeki çatışmalar dinmez, efkârı devam eder.

Romanda aynada kendini inceleyen erkeklerden bir diğeri İlhan'dır. İlhan, mizojinist<sup>834</sup> ve homoseksüeldir. Kadınların sevimleyeceğine, çünkü onların sevgiyi hak etmediklerine inanır. Ona göre, kadınlar cinsel arzulardan ibarettir, bir erkeğin duygu ve düşüncelerini paylaşabilecek derinlikten yoksundur. Selçuk'a âşık olan İlhan; Selçuk'un, teyzesine âşık olması nedeniyle teyzesini sevdiği adamla arasındaki tek engel olarak görüp gözünü kırpmadan ilk fırsatta öldürecek kadar kadınlardan nefret eder. Romandaki kişiler İlhan'ın cinsel tercihini tahmin etseler de İlhan bunu açıkça dile getirmedığı için kesin olarak bilemezler. İlhan, Selçuk'a kadınlarla ilgili görüşlerini empoze etmeye çalışır; fakat Selçuk'tan bir türlü olumlu tepki alamaz. Duygularına da karşılık bulamayınca ona, ama öncelikle kendisine, kadınlardan gerçekten

---

<sup>834</sup> Kısaca "kadın düşmanlığı" olarak tanımlanan mizojini hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Jack Holland, *Mizojini: Dünyanın En Eski Önyargısı - Kadından Nefretin Evrensel Tarihi*, çev. Erdoğan Okyay, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 2016; "Misogyny vs. Sexism: Do You Know The Difference?", *Everything After Z by Dictionary.Com*, 09.04.2018, <https://www.dictionary.com/e/misogyny-vs-sexism/>; "What Is Misogyny?", *Blackburn Center Greensburg Anti-Violence Organization*, 14.08.2019, <https://www.blackburncenter.org/single-post/2019/08/14/What-Is-Misogyny>.

hoşlanmadığını kanıtlamak için bir geneleve gider, çabalamasına rağmen kadınla sevişemez. Kadın odadan çıktıktan sonra elini, yüzünü yıkamak için lavaboyu kullanmak istediğinde aynada yüzünü görür:

*Kapının bitişiğinde, duvarda lavabo ilişti gözüne. Musluğu bozulmuş olmalıydı. Durmadan su damlıyordu. Elini yüzünü bir yıkasa... Yer yer çizilmiş, sırtı paslanmış bir aynası vardı lavabonun. Ellerini yıkarken dikkatle yüzüne baktı. Kıpkırmızıydı suratı. Kulakları da [a]teş gibi yanıyordu. Gözlerinin altı morarmış. Gözlerini yumdu. Sevmiyordu aynaları. Yüreğinde, herkese, her şeye, dünyaya, insanlara ve en çok da kendisine karşı korkunç bir kin, bir öfke duyuyordu. Avazı çıktığı kadar bağırarak geçiyordu içinden. Gözlerini açtı. Acıyarak baktı şimdi birden en az on yıl yaşlanmış yüzüne. Bu bön bakışlar, bu çökük yüz onun muydu? Gülmeye çalıştı, gülümseyemedi bile. "Gerekli miydi bu?" diye mırıldandı. "Gerçekten gerekli miydi? Düşündüğünden farklı oldu mu? Ama düşünmek yetmezdi, öyle değil mi? İtiraf et. Kuşkudasin. Kendini bir şeylere inandırmak istiyorsun. Bu denemeye ihtiyacın olduğunu sanıyordun. Ya başarabilseydin, o zaman değişecek miydi her şey? Değişmeyecekti. Çünkü, gerçek sevgiyle gelen cinselliğin bambaşka bir şey olduğunu biliyorsun. Nasıl yadsıyabilirsin onun ellerine dokunduğun zaman bütün vücudunun hazla titreyişini? Söyle, nasıl yadsıyabilirsin?" Pantolonunun düğmelerini iyi ilikleyememişti. Elini uzattı. Hayretle, biraz da utanarak, bütün uğraşmalara karşın uyandıramamış olduğu erkekliğinin baş kaldırmış olduğunu fark etti. Titremeye başladı. Aynada tekrar yüzüne baktı. Bütün kanı birden çekilmişti suratından. Midesi bulandı. Güçlülükle eğildi lavaboya. Midesi acıyla kasılıyordu. Bütün gövdesi sarsıla sarsıla kustu. (ss. 152-153)*

Bu alıntı, öncesi ve sonrasıyla birlikte düşünüldüğünde, İlhan'ın daha önce hiç kimseyle cinsel ilişkiye girmemiş olduğunu gösterir. İlhan, düşüncelerinin ve duygularının gerçekteki karşılıklarını somut olarak görme ihtiyacı duyar, çünkü sevdiği kişi onun duygularına istediği şekilde karşılık vermediği gibi dahası bir kadına âşıktır. Karşılıksız aşkın yarattığı hezeyan içinde, kendisine yakıştırmadığı bir mekân olan geneleve gider. Aynalar, buldukları mekânların ve ona bakanların karakterlerini de yansıtırlar. Buradaki aynanın çizilmiş ve sırtının paslanmış yapısı, genelevin fiziksel ve ahlâkî açıdan kirli ortamına işaret eder. Dikkatle baktığı bu ayna, onu olduğu gibi gösteremez, aynadaki pas aynı zamanda İlhan'ın beden sağlığı ve ruh hâliyle de ilişkilidir. Ağır bir hastalık geçirmiş olan İlhan, tam iyileşmeden ayağa kalkar, yaşananlar yüzünden sağlığı daha da kötüleşir. Duygusal açıdan yaşadığı kırıklık, dindiremediği öfke ve moral bozukluğu bu doğrultuda değerlendirilebilir. Son dönemde yaşadıkları, duygusal bir ağırlığın altında ezilmesine neden olur.

Ruhun yüze aksettiğine inanılır. İlhan'ın yaşadığı bunalım onun yüzüne yansır, bu yüzden yüzünü aynada gördüğünde kendisini en az on yıl yaşlanmış bulur. İlhan,

aynada yüzüne çöken yorgunluğun dışında yüzünü kıpkırmızı görür. Kırmızı, çok çeşitli anlamlara gelebilmektedir. Yaşam ve cinsellikle ilgili olumlu çağrışımları olduğu gibi ölüm, tehlike, öfke gibi tam zıt yönde anlamları da temsil ettiğine inanılır. İkincisi, İlhan'ın roman boyunca öfke ve kin dolu sözleriyle ve eylemleriyle bu açıdan örtüşür. Bu arada hastalığının yüzüne yansıdığı unutulmamalıdır, bu sahneden hemen sonra yığılıp kalır, hastalığı daha da şiddetlenir. Dolayısıyla İlhan, aynada hastalığını da görür. Hiçbir açıdan sağlık belirtisi bulamadığı yüzünü görünce daha da hiddetlenir. Aynaları daha önce de sevmediğini hatırlar, çünkü o anki duyguları ve düşünceleri yeni değildir. Bilinçdışı duran kalbindekiler ve zihnindekiler, aynaya baktığında bilinç düzeyine çıkar; İlhan bu durumda onlardan kaçamaz, onlarla yüzleşmek zorunda kalır. Aynaya bakınca yaptıklarını ve içinde bulunduğu durumu sorgulamaya başlar. Cinsel yönelimi toplumsal normlarla uyuşmadığı için büyük bir sıkıntı içindedir. Bu sorunu çözmek adına toplumsal normların gerektirdiği gibi davranmaya çalışır; amacı normalleşmekten ziyade tercihinin keyfi değil, içten gelen bir zorunluluk olduğunu kanıtlamaktır.

Bu sahnede düşüştüğü durumu, arzulamadığı bir kadın, üstelik bir fahişe karşısında bulunmasına bağlar. Daha sonra, o kadınla birlikte olabilseydi bile durumun değişmeyeceğini düşünür, çünkü insanın sevdiği biriyle birlikte olmasının bambaşka sonuçlar yaratacağına inanır. Düşünce akışı, onu “sevdiği adamı”, Selçuk'u düşünmeye sevk eder. Selçuk'u düşünmeye başlayınca, demin uyanmayan arzularının canlandığını fark eder. Yeniden aynaya bakma ihtiyacı duyar, yüzündeki bütün kan çekilmiştir. Yüzündeki kırmızılığın kaybolması bu kez öfkenin geçmesinden ziyade sağlık kaybına işaret eder. İlhan'ın sağlık durumu bu andan itibaren hızlıca kötüleşir. Sonuç olarak ayna ona fiziksel ve ruhsal durumunu aynı anda gösterir ve düşüncelerini harekete geçirir. Bununla birlikte İlhan'ın aynada gördükleri, İlhan'dan çok onun nasıl bir durumda olduğunu okura göstermesi bakımından anlamlıdır; çünkü İlhan bu sahneden sonra belirgin bir değişim göstermez, ama okur onu bu sahneyle daha da yakından tanımış olur.

## Ş. SEVGİ SOYSAL

### 1. *Yürüme* (1970)

Sevgi Soysal'ın *Yürüme* romanı, Ela ve Memet'in çocukluklarından itibaren üzerlerinde hissettikleri toplumsal normların -özellikle cinsiyet rolleri açısından- yarattığı baskıyla baş etme süreçlerini, ayrı ayrı başlayıp sonunda kesişen hikâyeleri şeklinde anlatır. Elâ da Memet de kafalarındaki sorgulamaları ve içlerindeki arzuları çok uzun zaman bastırarak kendilerinden beklenenleri yapmaya, toplumun tanımlarına göre "iyi" ve "uysal" birer özne olmaya çabalar. Uzun zaman öyle de görünürler. Oysa bu durum, çocukluklarından kalan birçok yarayı yetişkin olduklarında içlerinde taşımaya devam etmelerine yol açar. Bu açıdan bu romanda aynalar, kadın da olsa erkek de olsa karakterlerin travmalarını yansıtır.

Erkeklerin kendi aralarındaki konuşmalara göre kadınlarla cinsel ilişki kurmak, bunun için geneleve gitmek "erkekliğin şanıdır." Daha küçük bir çocukken erkek arkadaşlarının hepsinin geneleve gittiğini öğrenen Memet, bir "erkek" olarak onun da bunu tecrübe etmesi gerektiğine inanır ve geneleve gidemedikçe bu inanç onda bir saplantıya dönüşür. Tamer Kütükçü, Memet'in bu saplantısını "*bir değer olarak 'çapkınlığın' erkek bilincini çok küçük yaşlarından beri kuşatmışlığı*" ile açıklar.<sup>835</sup> Arkadaşlarına geneleve gittiğini söylese de geneleve ilk kez lisede okurken gider, ancak bu tecrübe hiç de arkadaşlar arasında yapılan "erkek sohbetleri"ndeki gibi değildir.<sup>836</sup> Memet, geneleve daha varmadan utanıp sıkılmaya başlar, sanki oraya gitmek istemez:

*Tarlabaşı'nın dar sokaklarında, su birikintilerinden atlıya atlıya kaç saattir dolaşıyordu Memet. Çocukken çözdüğü bilmeceler: lâbirent. Bir dikdörtgen, dışında bir çocuk, elinde çanta, dikdörtgenin herhangi bir yerinde, bir okul resmi, çocuk lâbirentten geçip okula varacak. Bu bilmeceyi severdi Memet. Şimdiyse lâbirenti bilerek karmaşıktırıyor; resminin ortasındaki geneleve varamıyor bir türlü. Su birikintilerinin üstünden atlamaya geldi buraya. Bir su birikintisinden, ötekine. Bütün işportacılar onu seyrediyor; bütün işportacılar*

<sup>835</sup> Tamer Kütükçü, "Sevgi Soysal'da Cinselliğin Yazımı", *İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı*, ed. Seval Şahin, İpek Şahbenderoğlu, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 452.

<sup>836</sup> Çocukken arkadaşına geneleve gittiğini söyleyip anne-babasının yatak odasını genelev gibi çizerek çocukça bir saflıkla tarif eden Memet, arkadaşlarıyla konuşurken "gösterdiği" öz güveni hiçbir zaman kendi içinde aynı şiddette ve rahatlıkta hissetmez. Diğer erkeklerin yaptıkları şeyleri o da yapmış gibi anlatır, üstelik uydurduğu hikâyeleri kendisinden beklendiği gibi zevkle nakleder; oysa yaşarken ya da arkadaşlarının hikâyelerini dinlerken içinden kimi zaman tiksinti, kimi zaman korku duymuştur. Gerçekten yaşamadığı anları ve aslında hissetmediği duyguları uzun bir süre arkadaşlarına, yaşadığına ve hissettiğine ikna edici şekilde anlatsa da gerçeği bilmenin yükü altında ezilir, nihayet anlattıklarını gerçekleştirme zorundadır.

*onunla eğleniyor; nereye gidemediğini biliyor; bütün su birikintileri de. Çengelli iğne, lâstik, ayna, jilet, prezervatif satanlar, fındık fıstıkçılar. Üstünde babasının Stavro'nun dükkânında diktirdiği lâcivert - beyaz çizgili, kruvaze yakalı cumartesi giysileri, kendisini seyretti su birikintisinde. Giysisi büyük geliyor, babası küçüklüğündenberi hep büyük diktirmiştir elbiselerini; Memet hep küçük kalmıştır elbiselerinin içinde, hep bir şeyden küçük, bir lâcivert elbiseden bile. (ss. 48-49)*

Memet'in geneleve gidişi, daha doğrusu gidemeyişi onun nasıl bir ruh hâli içinde olduğunu anlamak için önemlidir. Gideceği yer belli olmasına rağmen bir türlü ilerleyemez, su birikintileriyle oyalanır. Sokaktaki insanların onun ne yapmak istediğini, ama yapamadığını anladıklarını bilmesi zaten acıyan canını daha da acıtır. Arkadaşlarına anlatırken yapmaktan gurur duyduğu gibi eylerken gurur duyamaz. Diğer erkeklere özenir; onlar gibi olmak, onlardan biri olmak ister. Bunun yolu ise onların yaptıklarını yapmaktan geçer, ama bu hiç kolay değildir. Geneleve giden yolda bulunan su birikintileri, aslında yapmak istemediği bir eylemi, en azından geciktirmesine yardımcı olur; çünkü utancından geneleve gidemeyen Memet, su birikintilerinden zıplarken aynı zamanda kendisini seyrederek. Babasının diktirdiği giysilerin içinde küçük kaldığını görür. Memet, babasının gölgesinde sinik kalmış bir çocuktur. Mühendis olan babası onun için rol-modeldir, babası gibi davranmaya ve görünmeye çalışır; ama onun gibi olamaz. Çocukken “babasından, ‘geneleve gittim’ diye yalan attığı için bir, Nuri’yle oynadığı için iki, tabancasını kaptırdığı için üç tokat” (s. 23) yiyen Memet, yalnızca babasının değil, diğer çocukların karşısında da acizdir.<sup>837</sup>

Memet, kendisini dilediğinde ifade edemez, insanların konuştuğu gibi olduklarına ve yaşadıklarına inandığı için kendisinden başka herkesin doğruyu söylediğini, tutarlı ve mutlu olduğunu düşünür sadece kendi eksikliğine odaklanır. Bu yüzden Memet'in su birikintilerinde kendini nasıl gördüğü önemlidir. Anlatıcı, Memet'in kendisini değil, giysilerini seyrettiğine dikkati çeker. Giysilerinin önce büyük geldiğini, sonra babasının giysilerini özellikle büyük diktirdiğini, en son Memet'in giysiler içinde hep küçük kaldığını söyleyerek Memet'in giysilerine bakışını üç kez üst üste farklı açılardan vurgular. Buna göre, önce giysilerde olan odak, daha sonra

---

<sup>837</sup> Babasının İstanbul'dan getirdiği tabancayla dışarıda oynarken tabancayı ondan izinsiz alan arkadaşı Nuri, Memet'in erkekliğini henüz çocuk yaşta zedeleyerek yıllarca kapatamayacağı bir yara bırakır. Memet, Nuri'nin tabancayı vermeyip “Erkeksen kendin al.” (s. 22) sözü karşısında ezilir, ağlayarak eve koşup annesinden yardım umar; ama geneleve gittiğini duyan annesinden tokat yiyip azar işitince dönüp yine Nuri'ye “sığınır” (s. 22). Nuri'den tabancasını alamayan Memet, erkekliğini ispat edemediği gibi annesinden sonra bir de babasından dayak yiyerek daha da zelil bir duruma düşer.

babasına kayar, en son Memet'in kendisine geçer. Sorun nerededir, kimdedir? Giyside mi, babasında mı, kendisinde mi? Giysi, metaforik anlamda “erkeklik” olarak düşünüldüğünde, Memet'in hangi açıdan bakarsa baksın erkekliğin şartlarını tam olarak bir türlü sağlayamadığı ortaya çıkar; çünkü “*gerçek bir erkek olmanın koşulu genelevi ziyaret etmiş olmaktan geçer ve bunu yapmamış olan Memet erkeklik kalıbına herkesten daha az uy[ar.]*”<sup>838</sup> Herkes gibi olabilmek için, kimsenin bilmediği bu gerçeği değiştirmek, herkesten sakladığı bu yarasını sarmak zorundadır. Ne var ki su birikintilerine rastlamak zaten zor olan işini daha da zorlaştırır, suda aksini görmek onu kendisiyle karşı karşıya getirir. Güzel Zeynep Tunçok'un da dile getirdiği gibi, “[d]uygu dünyasında hissettiği ezilmişlik duygusu gün yüzüne çıkar yine.”<sup>839</sup> İç dünyası, beklemediği bir zamanda somut şekilde suda beliriverir. Memet, çocukluğundan beri süregelen, bastırdığı ve -belki kendisi de dâhil- kimseye belli etmemeye çalıştığı korkularıyla, ezikliğiyle sudaki yansımada karşılaşınca onlarla başa çıkıp olduğu gibi değil, diğer insanlara görüldüğü gibi olabilmek adına -seke seke de olsa- yola devam eder.

Memet, nihayet geneleve gitmeyi “başarır,” ama genelevden içeri girebilmiş olması yetmez. Orada bulunma amacından dolayı utanıp birlikte olacağı kadının karşısında ufalır, küçücük kalır. Demin sudaki yansımada gördüğü giysileri o anda ona sanki muhafızlarıymış gibi gelir: “*Bu onca özenerek giyilen lâcivert giysiden, naylon gömlekten, kravattan soyunmak, onlara nankörlük etmek, onların koruyucu kanatlarından soyunmak.*” (s. 53) Babasının aldığı kıyafetler içinde, yani babasının gölgesinde ne kadar sinik kalırsa kalsın kendisini her zaman güvende hissettiğini anlar. Tekinsiz bir yerde, tekinsiz bir hâldedir; neyle karşılaşacağını bilmez, duruma hâkim değildir. Çocukken izlediği *Viva Zapata* filmindeki gibi birazdan kurşuna dizileceği duygusuna kapılır. Ne var ki bu anda ayna karşısında, on bir yaşında ve Zapata olmadığını hatırlar. Anlatıcı, Memet'in zihnine girerek ayna karşısında olmadığını düşündüğünü okura bildirir, ama bununla ne kastettiğini açıklamaz. Akla iki seçenek gelir: Memet, on bir yaşında ayna karşısında ya otoerotizme başvurarak cinsel arzularını tek başına tatmin eder ya da izlediği film(ler)in etkisiyle kahramanlık hayalleri kurarak -

---

<sup>838</sup> Egem Atik, *Sevgi Soysal'ın Romanlarında Özne ve İktidar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2014, s. 24-25.

<sup>839</sup> Güzel Zeynep Tunçok, “Sevgi Soysal'ın ‘Yürümek’ Adlı Romanını Bildungsroman ve Kadın Bildungsromanı Olarak Okumak”, *SÖYLEM Filoloji Dergisi*, C. 4, S. 1 (2019), s. 50.



muhtemelen tabancayla- çeşitli oyunlar oynar. Her iki durumda da Memet, ayna karşısında kendisine sanal bir gerçeklik yaratarak olmak istediği kişiliklere bürünür. Gaston Bachelard, *Su ve Düşler* kitabında suyun yansıtmasıyla aynaların yansıtması arasında önemli bir fark olduğuna işaret eder:

*Öncelikle sular aynasının ruhsal yararını anlamak gerek: 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. [...] [P]ınarın yansıtıcılığı bir açık imgelem fırsatı yaratır. Biraz belli belirsiz, biraz soluk yansıma bir ülküseliştirmeyi getirir. İmgesini yansıtan suyun karşısında Narkissos güzelliğinin sürdüğünü, daha tamamlanmadığını, tamamlanması gerektiğini hisseder. Camdan aynalar, içinde bulunulan odanın canlı ışıklarında fazla durağan bir imge verirler. Canlı ve doğal bir suya benzetilebildiklerinde, yeniden doğallaştırılmış imgelem kaynağın ve nehrin görünümünün katılımını kabul edebildiğinde canlı ve doğal olurlar.<sup>840</sup>*

Memet'in sosyal hayatta diğer insanlara gösteremediği bu kişilikler, sadece ayna karşısındayken ortaya çıkar. Etrafta kimsenin olmadığı, ayna sayesinde onu yalnızca kendisinin seyrettiği bu anlar onun mahremiyetidir. Her ne kadar ayna karşısında ne yaptığı açıklanmasa da metnin verdiği ipuçlarına göre bu anların önemli bir özelliği, Memet'in toplumca makbul sayılan erkek modelinin timsaliymişçesine davranışlar sergilemesidir. Zira genelevde aklına ne ayna karşısında ne de Meksikalı devrimci Emiliano Zapata olmadığı geldiğine göre aynaya bakarken kendisini bir kahraman gibi hayal etmektedir. Bu da, Bachelard'ın dikkat çektiği gibi, onun suda ve aynaya farklı gözlerle/ruh hâleriyle baktığını gösterir. Memet, camdan aynada kendisine toplumsal imgelem çerçevesinden bakar ve kendisinden beklenen imajı tamamlamış bir Memet görür, aynadaki imgeyi belirleyen ise kendisi değildir. Oysa, suda yansımaya denk geldiğinde kendisini henüz tamamlanmamış, en doğal ve masum hâliyle yakalar. Suda arzularını, korkularını ve heyecanlarını olduğu gibi yansırken bulur; bunların kaynağı ise toplum değil, ise sadece kendisidir. Memet, kendisini olduğu gibi gördüğü için suda yansımaları görür, ancak aynaya bakarken hayal gücünü devreye soktuğu için yansıma bir imgeye dönüşür. Memet, sudaki yansıması ve aynadaki imgesi arasında ikincisini tercih ederek genelevle ilgili "ödev"ini layıkıyla tamamlamaya gayret eder. Ne var ki artık ayna karşısında olduğu gibi rahat ve mutlu olamaz. Kendisine yarattığı özel alana

<sup>840</sup> Gaston Bachelard, *Su ve Düşler/Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, çev. Olcay Kunal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 31. (Vurgular yazara aittir.)

ilk kez başkasını dâhil edecektir; bu kez karşısında ayna değil, gerçek bir insan bulunacaktır. Gerçek biriyle yaşayacağı deneyim, onu mutlu etmek yerine huzursuz eder; çünkü orada, kendisinden beklenen bir eylemi gerçekleştirerek erkekliğini kanıtlama çabası içindedir. Tüm çabasına rağmen “istenen” sonucu alamaz; çünkü Memet’in istekleri ile diğer insanların ondan istedikleri bu noktada tam anlamıyla uyuşmaz. Kendisini çok daha aşağı bir konuma düşmüş gibi hissederken üstüne üstlük karşısına çıkan kadın da beklediğinin aksine bu tekinsizliğin içinde ona kol kanat gerercesine iyi ve yumuşak davranır; bu durum onun canını daha çok sıkar, çünkü kadının tavrı, onun hem kadının karşısında hem toplum nezdinde hem de kendi içinde daha çok ezilmesine ve ufalmasına yol açar. Sonuçta, geneleve gidiş, Memet’in hayatında toplumsal beklentileri karşılamak açısından tam bir kara leke olarak kalır. Çocukken büyük gelen giysilerin içinde fizikî olarak küçük kaldığı gibi, duygusal açıdan da hep küçük kalır, hatta -Elâ ile karşılaşana dek- gittikçe daha da küçülür.

## **T. OĞUZ ATAY**

### **1. *Tutunamayanlar* (1971)**

Modern çağda hayatın her alanında hissedilen kırılmalar, beraberinde bilincin parçalanmasını getirir. Bilincin parçalanması ise doğru temsili bulabilmek adına yalnızca edebî eserlerin içeriğini değiştirmekle kalmaz, buna uygun biçim arayışlarına da zemin hazırlar. Modernist metinler, bu doğrultuda yeni kalıplar oluşturmak yerine mevcut kalıpları yıkmayı daha çok tercih eder. Ayna bu metinlerde geleneksel kullanımını aşip daha çok zihnin parçalanışını yansıtmaya yarar bir araç haline gelir. Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanı bu parçalanışın Türk romanında ilk kez görüldüğü metinlerden biridir.<sup>841</sup> *Tutunamayanlar*’ın iki ana karakteri vardır: Turgut Özben ve Selim Işık. Turgut, arkadaşı Selim’in intiharıyla psikolojik olarak sarsılır ve ona ait belgeleri toplamaya, onu tanıyan insanlarla konuşmaya başlar. Bu sırada bağlı olduğu tüm değerleri sorgulayan Turgut, kendisine ve içinde bulunduğu topluma yabancılaşır, yeni bir benlik arayışına girer. Selim’in intiharının izini sürerken, bu süreç zamanla Turgut’un kendini anlamaya çalıştığı içsel bir yolculuğa dönüşür. Aşağıdaki

---

<sup>841</sup> Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, 40. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2007. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

kısımda görüldüğü gibi, Turgut aynaya baktığında kendisini inceler; ancak aynadaki “kendi” onun zihninin geçmiş ve bugün arasında konudan konuya, kişiden kişiye akıp giden benliğinden başka bir şey değildir:

*Nermin, salonda pazar gazetelerini okuyordu. Kanepeye giderken aynaya takıldı gözü Turgut'un. Kısa bir süre aynada kendini seyretti. “Şişmanlıyorum, diye geçirdi içinden. Mustafa Kemal gibi. Büyük mavi gözlerim yakında bu anlamsız yuvarlak surat içinde kaybolacak. Ya saçlar? Acele etmeliyim. Burun ve ağıza bir şey denemez doğrusu. Göz ucuyla karısına baktı: acaba bu incelemenin farkında mı? Kalın, etli dudaklarını uzattı, diliyle yaladı onları; pembeleştiler hemen, gerçek hacimlerini ortaya çıkardılar. Çok çatmamalıyım kaşlarımı, çok da gülmemeliyim: ikisi de zararlıymış. Parmaklarıyla, parmaklarının ucuyla, alnını, gözlerinin altını ovdu. Daha çok var, daha çok idare eder. Parmaklarıyla yaşını hesapladı. Aptal gibi hissiz bir maske takarsan yüzüne, o zaman hep genç görürsün. En genç görüldüğün zaman başlayacaksın ki buna... Bana bak ayna! Sana çok güveniyorum. Gözlerini kapadı, aynadan bir iki adım uzaklaştı. Turgut Özben ve eşi; ne kadar genç görünüyor resimde. Kim? Tabii Turgut, canım. Ya karısı? O görünmüyor. Nasıl görünmüyor? Çok makyaj yapmış işte; gerçek anlaşılıyor. Kiminle konuşuyorsun Turgut? Kendimle konuşuyorum Turgut. (ss. 84-85)*

Turgut, aynanın önünden geçerken gözünün bir anlık takılmasıyla “kısa” bir süre kendisini incelemeye başlar. Bu sahnede aynaya bakışın bilinçli bir eylem olarak başlamaması dikkat çekicidir. Turgut, aynaya ilk bakışında fizikî görünüşüne odaklanır. Bu kısımda bilinç henüz parçalanmamıştır. Karakter, yaşlanmanın getirdiği fiziksel değişimleri fark eder; ancak bu inceleme tez boyunca ele alınan romanlardakilerle aynı değildir. Turgut, şişmanladığına hayıflanır gibi görünür, ama asıl sorun mevcut sistemin birey üzerinde yaptığı baskıdır. Diğer bir ifadeyle, yaşlanmak ve kilo almak onu gerçekte korkutmaz. Kendisini aynada incelerken karısına bakıp karısının onun ne yaptığının farkında olup olmadığını kontrol etmesi bunun ilk göstergesidir, çünkü karısı onun için düzeni temsil eder. Sonrasında alnındaki kırışıklardan bahsederken kaşlarını çok çatmaması ve çok gülmemesi gerektiği konusunda kendi kendine yaptığı uyarı, ilk bakışta sisteme uyma çabasından kaynaklanıyor gibi görünse de kendisi dâhil olmak üzere sistemin içinde yer alan herkese getirdiği bir eleştiridir. Nitekim hemen sonrasında, “*aptal gibi bir maske*” takmanın kişiyi sözde genç gösterdiğini ironik bir tonla söyler. Turgut esasında ne kilolarını ne de yaşlanmasını kendisine dert edinir. Onu rahatsız eden, ona bunları dert edinmesi gerektiğini empoze eden toplumsal, kültürel vd. kodlardır; çünkü bu kodlar Selim’in intiharına yol açmıştır. Atilla Özkırımlı’nın ifadesiyle, “*Selim’in sonunu belirleyen içinden çıktığı toplumsal düzendir. Yani bu düzende aldığı eğitim, bu düzenin yargıları, bu düzenin kurumları, bürokrasi söz*

*gelimi... Ya da sevgilerinin, tutkularının yorumlanması.*”<sup>842</sup> Bu düşünce Turgut’un aynaya bakışını etkiler. Roman boyunca yaptığı eleştiriler göz önüne alınırsa aynadaki imgesini yorumlayışı değişmiştir.

Yukarıdaki bölümde, Turgut’un aynaya baktığı ilk andaki ile ilerleyen kısımlardaki bakışları arasında bile tam bir süreklilik söz konusu değildir. Turgut’un zihni alıntının ilerleyen kısımlarında yavaş yavaş bulanıklaşmaya başlar. Önce aynaya hitap eder, sonra aynadan biraz uzaklaşarak karısına ve kendisine kafasında oluşturduğu bir resim gibi bakar. Bunu yaparken artık kendisine yabancılaşmaya başlamıştır. Alıntının ilk kısmında aynaya herkes gibi bakan Turgut, bu aşamada zihninde oluşturduğu resme aynadaki imgesinin gözünden bakıyor gibidir. İlk kısımda Turgut’un gözünden odaklanarak düşünceleri *heterodiegetik* anlatıcı tarafından belli bir düzende aktarılırken ikinci kısımda anlatıcı, aradan çekilerek yerini tamamen Turgut’un iç monoloğuna bırakır. Bu geçişte önemli olan nokta, karakterin anlatıcının yerine geçmesidir. Turgut aynaya önce fizikî bir mesafe alır; ancak bu mesafe onun aynanın içine girmesine, böylelikle öteki benliğinin açığa çıkmasına yol açar. Turgut, aynaya bakarak oradaki imgesiyle sanki başka biriymiş gibi konuşur. Aynadaki imgesi, toplumsal normlara o zamana dek uyan “kendi”sine yabancılaşmasına yol açan öteki benliğidir, zira mevcut düzeni sorgular. Turgut’un normlara uyan benliği, karısını salonda pazar gazetelerini okurken görür; aynadaki sorgulayan ve eleştiren benlik imgesi ise karısını yüzündeki makyaj/maske nedeniyle “göremez.” Aynadaki imgesi, onun diğer benliklerinden biridir. Dolayısıyla ayna, Turgut’un benliklerinden birinin ansızın ortaya çıkmasına yol açar. Bu, kişinin kendine ve içinde bulunduğu topluma yabancılaşmaya başlamasının ilk adımıdır. Suna Ertuğrul, Turgut’un yabancılaşma sürecini şöyle açıklar:

*Ben kimim sorusu, aynı anda, aynı jestle, dünya nasıl bir dünyadır sorusunu açmıştır. İçinde durduğu bütün düzenler, kapalı, hesapçı küçük, akli karışık, hoyrat düzenler olarak göstermeye başlar kendilerini! Romanın sonunda Turgut’un içine atıldığı, onu yazan belirleyen tarihsel dünyayla, kendi zamanıyla ilişkisi dönüşür, onu yazan ve belirleyen zamanın kalıp ve kurallarına en iyi uyan ve uygulayan, dolayısıyla farkına varmadan kendisini belirleyen dünyayı yeniden üreten ve bunu bir başarı sanan Turgut, kendini etkin ilke, gerçek özne olarak gören Turgut, bütün dünyanın normal kabul edip olumladığı pratiklerden vazgeçtiğinde, şimdiye kadar bilmediği bir edilgenliğin,*

<sup>842</sup> Atilla Özkırımlı, “Tutunamayanlar”, *Oğuz Atay’a Armağan: Türk Edebiyatının “Oyun/Bozan”ı*, ed. Handan İnci, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, ss. 161-165.

*tutunamamanın halinde, aslında yeni bir dünya başlatma kapasitesine de açılır.*<sup>843</sup>

Turgut, Selim'in intiharıyla bir dönemeçten döner, hayatını içinde bulunduğu sisteme ait değerlere göre düzenlemek bir anda anlamsızlaşır. Kurallara uyan, bu sayede gayet "normal" biri olarak yaşayan Turgut, "norm"dan saparak her şeyin yolunda gittiği, en azından öyle görüldüğü düzenini alt üst eder. Bununla birlikte, bu sapma tamamen dışarıdan kaynaklanmaz; aynada kendisini gördüğü an açığa çıkan bastırılmış düşünceleri belli ki çoktandır Turgut'un zihninin karanlık köşelerinde uzun zaman sessizce yaşamıştır. Takılıp kaldığı aynalarda kendisini "seyrederken" bilinçdışı işlemeye başlar; o zamana dek bilincin yönettiği benliği eski hakimiyetini kaybeder, bilinçdışının yön verdiği yeni bir benlik/benlikler Turgut'u bitmeyen bir içsel yolculuğa sürükler. Turgut'un soyadının Özben oluşu bu açıdan tesadüf değildir. Turgut, bundan sonra öz benliğini aramaya romanın sonuna dek devam eder; çünkü "[s]omut olarak Selim'in ölüm nedeninin izindedir. Gerçekte aradığı ise, düşsel bir yol göstericinin ışığı altında, yitirmiş olduğu benliğidir."<sup>844</sup> Selim'in intiharının nedenlerini araştırırken kendisini de nedenlerden biri olarak hesaba katan Turgut, yapmakta çoktan geç kaldığı bir şeyi yapmaya başlar: Selim'i anlamaya çalışır. Bu süreçte Selim'in izinden giderken onu anlamamanın kendi benliğini kaybetmekten geçtiğini sezer.<sup>845</sup> Artık "Turgut'un

<sup>843</sup> Suna Ertuğrul, "Kanundışı: Tutunamayanlar", *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, ed. Handan İnci, Elif Türker, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, ss. 79-88.

<sup>844</sup> Yıldız Ecevit, *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989, s. 26.

<sup>845</sup> Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman* başlıklı kitabında Turgut Özben'in bu arayışı hakkında şu tespitte bulunur:

*Turgut Özben'in kitap boyunca yaptığı iş okumaktır. Selim'i kaybettikten sonra onunla ilgili her şeyi okumaya azmeden Turgut, bir sürü eksik metinle boğuşur. Boğuştuğu bu metinlerin tamamlanmamış bileşkesi elimizdeki Tutunamayanlar metnini oluşturur. Toplumda çok iyi tutunmuş olan Turgut Özben bu metinleri okuyarak tutunamamayı öğrenir. Kendiliğinden tutunamayanlar arasına, kasıtlı olarak, iradesiyle tutunamamayı seçen biri olarak katılır. Tutunamamak bir öğrenme süreci olabilir demek ki. Bu süreç okur için, Turgut'un bulup çıkardığı metinleri onunla birlikte okuyarak gerçekleştireceği bir süreçtir.* (s. 205)

Turgut, Selim'i anlamak için onun geride bıraktığı belgelere ulaşmaya çalışır, dolayısıyla ondan kalan ne varsa okumaya başlar. Onu anladıkça toplumun kendisine verdiği kimliği terk ederek onun gibi bir "tutunamayan"a dönüşür.

Birini kendine ayna edinerek başka bir benliği benimseme, başka birine dönüşme motifi, Orhan Pamuk'un romanlarında postmodern bağlamda işlenir. Orhan Pamuk'un 1985 yılında yayımladığı, ikiz motifi (*doppelgänger*) üzerine kurulu olan romanı *Beyaz Kale*'de (Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*, 1. b., İstanbul: Can Yayınları, 1985.) ayna, hem gerçek hem de metaforik olarak romanın tam merkezinde yer alır; çünkü başta fiziksel olarak birbirlerine benzeyen romanın iki ana karakteri, İstanbullu Hoca ve Venedikli Köle, birlikte yaşadıkça zihinsel ve ruhsal olarak benzeşirler. Evde bulunan aynanın varlığına bu süreçte sürekli dikkat çekilir ve birlikte aynaya bakma arzusundan bahsedilir. Bilhassa anlatıcı olan Köle, Hoca'yi ilk gördüğü andan itibaren aynaya bakıyor hissine kapıldığını söyleyerek roman boyunca aralarındaki ilişkiyi ikizlik ile açıklar. "Niye benim ben?" sorusuna takılıp kalan ve cevabı bulmak için Köle'den yardım isteyen Hoca; Köle'nin, geldiği yerde herkesin sürekli aynaya baktığını söylemesiyle

misyonu, Selim'in, yani topluma yabancılaşmış, yenik düşmüş ve bir anlamda nesli tükenmiş aydının 'ikinci gelişini' gerçekleştirmektir."<sup>846</sup> Her şeye karşı eleştirel bir tutum takınan Turgut, işe önce kendisinden başlar. Aşağıdaki bölümde gözü yine aynadaki imgesine takılıp kalan Turgut, kendisine benimsediği değerler açısından bakar:

*"Tanıdığım Selim'i göremiyorum bu karanlık içinde. Benimle konuşmuyor. Sorularıma cevap vermiyor. Beni suçluyor. Kendimi suçluyorum." Sustu. Beni yanlış anlayacak; sonra hiç konuşmayacak. Aceleden şaşırıyorum. Beklemesini bilmiyorum. Masanın yanındaki aynaya takıldı gözü. Orada zavallılığını gördü, "büyük ve güzel" şeylerin yokluğunu gördü yüzünde. Yıllarca yanbaşında yaşayan Selim'in, bu yüzü güzelleştirmesine nasıl izin vermediğini, sunulan zenginlikleri nasıl kör bir inatla geri ittiğini gördü. "Bir dostun varlığı güzel bir şeydir; fakat bir dosta ihtiyaç duymadan yaşayabilmektir önemli olan" sözünü söyleyen Turgut'un fakir suratını gördü. Aynalarla arası iyi değildi bugünlerde. Yanımda dururken, ona elimi uzatmak mesele değilken... farkında olmadığım bir varlığı sadece elimden kaçırdım diye peşinden... (ss. 110-111)*

Turgut'un, Selim'in ölümüyle başlayan içsel yolculuğunda ayna son derece önemli bir yer teşkil eder. Aynaların önünden geçerken sürekli "gözünün takılması", onun aynalarda imgesini gördüğü zaman kendisine yakalandığını, dolayısıyla aslında kendisinden kaçtığını gösterir. Keza alıntının ilerleyen kısımlarında aynalarla son dönemde arasının iyi olmadığını belirtir. Bu da ilk alıntıdaki benlik sorgulamalarının aynalar karşısında devam ettiği anlamına gelir. Turgut, aynalardan kaçır, ancak denk geldikçe bir ağa takılır gibi, Selim'in hayaleti onu aynada bekliyormuşçasına, aynadaki

---

aynaya yönelir. Aynaya bakarak düşünme fikrini birlikte yapılacak bir eylem olarak ona da şart koşar. Aynaya bakmayı, gerçek anlamda olduğu kadar mecazî anlamda da gerçekleştirmek isteyen Hoca, Köle'yle birlikte bir masanın başına oturup hayatlarını, duygularını, düşüncelerini, hayallerini, rüyalarını vb. yazmalarını ve birbirlerine okumalarını ister; böylece iç dünyanın ortaya çıkarılmasını yazarak yerine getirirler. Bu durumda "yazma edimi", metaforik bir ayna olmuş olur. Romanın sonunda Hoca ve Köle'nin birbirlerinin yerine geçmeleri, anlatıcıların birbirine karışması ile kimliklerin herçümercük olduğu *Beyaz Kale*'de aynaya bakarak kim olduğunu sorgulayan kişi, benliğini bulmaktan çok kaybeder, daha doğrusu özünü başka kimliklerle karışmış olarak bulur. Orhan Pamuk, benliğin başka bir benlikle kaybolması/yeniden belirmesi temasını 1990 yılında yayımladığı *Kara Kitap*'ta da işler (Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, 14. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020). "Kara Kitap'ın, her şeyin başka bir şeyi ima ettiği dünyasında aynaların da özel bir yeri vardır." (Darmin Hadzibegoviç (haz.), *Kara Kitap'ın Sırları: Orhan Pamuk'un Yazı ve Resimleri*yle, 2. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020, s. 33.) Pamuk, kaybolan yazar Celâl Salik'in yazılarını okuyarak izinden giden ve ona dönüşerek onun yerine yazmaya başlayan Galip'in hikâyesini anlatırken yine aynadan faydalanır. Aynaya bakıp yüzünü okuyan Galip için olmak istediği kişiye dönüşmesinde ayna son derece elzem bir nesnedir; bu yüzden ayna romanda kimlik meselesiyle ilişkili olarak önemli bir yerde durur. Aynanın yalnızca gerçek bir nesne olarak kullanılmadığı romanda, kişilerin birbirlerine ayna olmaları, metnin içindeki metinlerin birer ayna gibi birbirlerini yansıtmaları, böylece metnin kendisinin karşılıklı aynalarda sonsuza giden yansımalar gibi neredeyse her açıdan yansımalarından ibaret olması nedenleriyle ayna, metaforik olarak da anlatının anlamını belirleyen hassas bir konumda bulunur. Orhan Pamuk'un romanları üzerine yazılmış birçok çalışma bulunmaktadır. Kimlik meselesini ele alan yazıların da bulunduğu çalışmaları derleyen iki kitap için bkz: Engin Kılıç, *Orhan Pamuk'u Anlamak*, 3. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2006; Nüket Esen (ed.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, 3. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

<sup>846</sup> Yıldız Ecevit, *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, s. 31.

imgesine adeta yakalanır. Selim'in yokluğu, Turgut'un hayatındaki “büyük ve güzel” şeylerin yokluğuna sebep olduğu için onu psikolojik bir karanlığa sürükler. Dahası Turgut kendisini de Selim'in intiharına neden olan etkenlerden biri olarak görür; çünkü arkadaşı hayattayken ona hak ettiği ilgiyi ve değeri göstermemiştir. En kötüsü de Selim'in intiharından önce dostluğa yeteri kadar önem vermediği için aynaya baktığında gördüğü yüzü “fakir”dir. Bu noktada Selim'in intiharı, Turgut açısından bir dönüm noktasıdır. Toplumsal normlara gönül rızasıyla uyum gösteren, hayatını buna göre düzenleyen ve sürdüren Turgut, aynaya baktıkça bu hâlini görür ve bundan dolayı derin bir pişmanlık duyar; zira varoluşunu toplumsal zemin üzerine inşa ettiği dönemde dostsuz yaşayabilmeyi bir bakıma erdem olarak görmüştür. Dostlarından birinin kaybıysa onda beklemediği varoluşsal bir yarılmaya yol açar. Roman boyunca kapatmaya çalıştığı bu yarığı ayna sürekli gün ışığına çıkarır.

Ayna, Turgut için son derece önemli bir nesnedir. Selim Işık'a genelevde ne işi olduğunu sorarken onun oraya ait olmadığını ifade etmek için, “*Büfenin üstündeki aynada kendini hiç seyretmedin mi?*” (s. 263) diye sorar. Süleyman Kargı'ya, “*Yapamam Süleyman dost, de[r]. 'Onlara rezil olduğum gibi kendi yüzüme de bakmam aynada.'*” (s. 113) Turgut için aynaya bakmak kendini bilmeyi, kendini tanımayı beraberinde getirir. Nitekim yukarıdaki alıntılarda da görüldüğü gibi Turgut, aynaya gözü takıldığında aynadaki imgesinin çekimine kapılıp kendisini hayatın içindeki yeri açısından sorgular. Bu bakımdan ayna, ona kim olduğunu söyleyen/hatırlatan bir nesnedir. Selim'in ölümünden sonra yaşadığı ruhsal dönüşümde aynanın payı bu bakıma dikkat çekicidir. Turgut, adeta kabuk değiştirircesine eski benliğinden yavaş yavaş sıyrılır ve kendisini yeni bir benlikte bulur. Var olan her şeyi sorgular, tüm değerleri yerle bir eder; her şeyi parçalanmış ve dağılmış bir hâlde olduğu gibi bırakır ve romanın sonunda yeni bir değerler sistemi oluşturmak üzere bulunduğu konumu terk ederek yepyeni bir yolculuğa çıkar.<sup>847</sup>

---

<sup>847</sup> Oğuz Atay, bu içsel yolculuğu ve arayışı anlatabilmek adına Türk edebiyatında yeni kabul edilen anlatım tekniklerine başvurmuş, böylelikle Türk edebiyatının ilk modernist metinlerinden birini yazmıştır. *Tutunamayanlar*'ın türü ve anlatım teknikleriyle ilgili bazı yazılar için bkz: Berna Moran, "Tutunanlardan Tutunamayanlara Bir Yolculuk," *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, 20. bs., İstanbul: İletişim Yayınları, 2016, ss. 261-290; Jale Parla, "Takib-i macera-i metindir şiir: Tutunamayanlar," *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, 8. bs., İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, ss. 204-230; Yıldız Ecevit, “*Ben Buradayım...*”: *Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, 5. bs., İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

Ayna, yalnızca Turgut için değil, Selim için de önemli bir nesnedir. Selim'in aynalarla arası iyi değildir, aynadaki yansımından memnun olduğu görülmez. Sevgilisi Gülseli'nin aktardığına göre, bıyıkları çıkmaya başladığı sıralarda aynaya baktığı zaman babasının gençlik fotoğraflarını görünce korkar (s. 446).<sup>848</sup> Selim'in, babasından duyduğu rahatsızlık, esasında babanın temsil ettiği tüm değerlerden ve normlardan kaynaklanır. Babaya benzemek, altında ezildiği değerlerin devamlılığı anlamına gelir; hatta bir bakıma istemeden de olsa bu devamlılığın bizzat parçası olmak demektir. Ayna, bu bakımdan geleceği gösteren bir kehanet nesnesi muamelesi görür. Gerçi Selim daha sonra günlüklerinde aynaya baktığı zaman babasını bir daha görmez, korktuğu gibi babası olmamıştır; ama babasının sembolü olduğu toplumsal düzen karşısında yorulmuş, ihtiyarlamıştır:

*Bu yolculuğu neden yaptım bilmem ki? Otel odalarını eskiden beri sevmem. Evlerinden atılmış insanlar içindir oteller sanki. Kendim nereye atsam faydasız. Uçağa ilk defa bindim fırtınalı bir gecede. Uçak alanında da çok üşüdüm. Gene hastayım. İlaçlarımı banyodaki etajere dizdim. Boğazım ağrıyor: gargara yaptım. Nezleyim: burnuma ilaç damlattım. Aptalca bir çırpınış içindeyim. Hiç iyileşmeyeceğimi biliyorum. Aynada yüzüme baktım: yorgun bir yüz. İhtiyarlamaya başlamış. Gözlerimi kıstım: çizgiler belirdi olur olmaz yerlerde. Kafatasımın çok inceldiğini hissediyorum. (s. 603)*

Selim iş nedeniyle yolculuğa çıkmış, gittiği yerde bir otel odasına yerleşmiştir. Bu esnada yaptıklarını ve durumunu kısa cümlelerle not alır, sanki yapılması gerekenler listesini kontrol ediyor gibidir. Aynaya bakmak da ilk bakışta bu eylemlerden biri gibi görünür. Selim, aynaya neden bakar, aynada ne görmeyi beklemektedir? En basit ifadeyle, Selim aynada yüzüne bakar. Yüz, ruh ve beden buluştuğu yerdir; özellikle de gözler, ruhu yansıtır. Selim, aynada önce yüzüne, sonra gözlerine baktığını bilhassa vurgular. Yorgunluk ve ihtiyarlıktan başka bir şey görmez. Selim, bir süredir zaten hastadır; ama aynaya baktığında hastalığın belirtilerini değil, ruhundaki sıkışmışlığı görür. Ruhun çökmüş olduğu gibi bedenin de çökmüştür. Nitekim kısa bir süre sonra intihar eder. Selim'in aynalarla arasının hiç iyi olmadığı göz önüne alındığında, onun izinden giden Turgut'un da aynalarla arasının bozulması Turgut'taki dönüşümde aynanın çarpıcı bir rolü olduğunu ortaya koyar.

Selim ve Turgut'un aynaya bakışları bir bakıma benzerdir. İkisi de aynaya baktıklarında yüzlerine odaklanırlar ve orada kendilerini "diğerleri"yle birlikte

<sup>848</sup> Bu sahnede bıyık, babaya benzerlik açısından önemlidir. Bıyık, ataerkillik, güç arasındaki ilişki için tezin "Aynaya Bakan Erkekler" bölümünde yer alan Yusuf Atılğan'la ilgili kısma bakılabilir.



değerlendirirler. İki de kendisini diğer insanlardan/toplumdan soyutlayamaz, zaten bütün sorunları buradan kaynaklanır. Olmak istekleri ve oldukları arasında ciddi bir çatışma vardır, bunu bir türlü aşamazlar. Bu da onları yorgun, parçalanmış bir hayatın özneleri yapar. Yıldız Ecevit'e göre, "*Ellili yılların köy romanı döneminden ve altmışların toplumsal sorunlara çözüm arayan eğiliminden sonra, bireyi ve onun iç dünyasını odak alan ve bunu o güne değin Türk edebiyatının hiç tanımadığı biçim/kurgu teknikleriyle sergileyen Atay, bu romanıyla edebiyatımızda yeni bir dönemin başlangıcı olur.*"<sup>849</sup> Roman anlayışındaki değişim, beraberinde karakterlerin aynaya bakışını da değiştirmiştir. Onların aynaya bakışları da bu doğrultuda şekillenir, bu yeni bir bakıştır, modern öznenin sancılarını yansıtır. Birey aynaya baktığında bilinçdışı açığa çıkar, bilinç ve bilinçdışı çatışır; aynada, sorgulamaya başladığı varoluşsal, toplumsal, kültürel, ahlâkî, dinî vb. değerlerin içerisinde sıkışmışlığını, parçalanan benliğini görür. Ayna, bu noktada ortaya çıkan farklı benliklerin görünür olmasını sağlar. Bireyin bu handikaptan nasıl kurtulacağı sorusunun cevabı verilmez, ama öncelikli olan zaten önce bireyin kendisini tanımasıdır. Ayna, bireye bu konuda yardım eder. Turgut'un aynaların önünden geçerken gözünün aynaya "takılmasının," her türlü dizgenin bundan sonra sorgulanmaya başlamasının nedeni budur. Ayna, bu ilk adımın atılmasını birey istese de istemese de -eğer bilinçdışında buna hazırsa- sağlayan etkenlerden biridir.

---

<sup>849</sup> Yıldız Ecevit, "*Ben Buradayım...*": *Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, 5. bs., İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s. 237.

## IV. BÖLÜM

### BİREYİN HAYATINDA SOSYAL İŞLEVLERİYLE ÖNE ÇIKAN AYNALAR

#### A. HÜSEYİN RAHİMİ GÜRPINAR

##### 1. *İnsan Önce Maymun Muydu?* (1968)

Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İnsan Önce Maymun Muydu?* romanını 1934 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika olarak yayımlamıştır. Roman, yazarın ölümünden sonra 1968’te kitaplaştırılmıştır.<sup>850</sup> Romanda, isminden de anlaşılacağı üzere Charles Darwin’in biyolojik evrim teorisinin Türkiye’deki yansımaları işlenmiştir. Darwin, kabaca, tüm organizma türlerinin doğal seçim yoluyla daha ilkel türlerden geliştiğini/evrildiğini ileri sürer. Teorinin insanlarla maymunların ortak atalarından bahsettiği kısım dünya çapında büyük tartışmalara neden olmuştur. Filozof Mualla Lahuti Efendi, Darwin’in görüşlerini savunan bir makale yazar. Bu makale, insanın maymundan gelemeyeceğini, kendilerine hakaret edildiğini savunan bir grup insan tarafından eleştirilir. Aralarındaki husumet sürüp giderken bir gün Lahuti Efendi, gazetede gördüğü bir ilanın peşine düşüp bir maymun satın alır. Maymunun adı Baron’dur. Baron’u gözlemleyen Lahuti Efendi, bir gün onu evin beslemesi Rabia’nın ayna karşısındaki tavırlarını taklit ederken bulur:

*Ara sıra evin pencereleri, dış kapıları örtülür, biraz serbest gezinmesi için maymun zincirinden boş bırakılırdı. Böyle başıboş zamanlarda Rabia tuvalet yaparken kapı aralığından muzip bir insan gibi sinsi sinsi Baron onu dikkatle seyretmiş ve ayna karşısında bu işin taklidine merak sardırılmıştı.*

*Bir gün Rabia tuvalet yaparken bir işe çağrıldı. Boyanmayı yarı bırakarak odadan çıktı. Maymun hemen boş odaya daldı. Kızın pencere önüne dayanmış olduğu aynanın karşısına geçti. Ponponu, düzgünlü süngeri, dudak boyasını hepsini orada el altında buldu.*

*Önce ıslak süngerle yüzünü iyice nemlendirdi. Sonra ponponu pudraya bulayıp bulayıp bu rutubetli suratın üzerinde gezdirdi. Kaşlarını, burnunu kırmızıya*

<sup>850</sup> Roman, *İnsan Önce Maymun Mu İdi?* başlığıyla 27 Eylül 1934 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilmeye başlanmış, 1968’de Atlas Kitabevi tarafından sadeleştirilerek basılmıştır. Roman, Mustafa Çevikdoğan tarafından tefrikaya dayanarak yeniden hazırlanmış ve Everest Yayınları tarafından basılmıştır. Dolayısıyla tezde ilk baskı yerine aslına uygun basılan yayın tercih edilmiştir: Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İnsan Önce Maymun muydu?*, yay. haz. Mustafa Çevikdoğan, 1. b., İstanbul: Everest Yayınları, 2012. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

boyadı, öyle bir paskal oldu ki insan paskallıklarının tuhaflıkları bunun yanında halt etsin!

Tuvalet malzemesini yalnız bu suretle israf etmekle kalaydı Rabia'nın sinirleri hiddetten sapır sapır kopacak bir raddeye gelmezdi. Düzgün şişesinin tıpasını açtı. Bu beyaz sudan tatmak istedi. İlk yudumda bunun taami damağına hoş gelmedi. Şişeyi odanın ortasına fırlattı. Beyaz mayi tamamıyla tahtalara saçıldı. O öfkeyle ponponu yoldu, ditti, attı. Ruj kalemini makarna gibi ufak parçalara ayırdı.

Bütün ziyankârlıklara da kanmadı. Ayna onun en ziyade merakını çeken bir sırda. Anlamaya uğraştığı derin bir hadise... Baktığı çerçevenin ortasında gözlerine bir maymun görünüyordu. Bu gördüğü şekil kendisi miydi, yoksa kendi cinsinden diğer bir fert mi? Elini aynanın arkasına uzatarak bu görünen şekli tutmaya uğraşıyor, fakat hakikati arayan parmakları aynanın tersinden başka hiçbir şeyle temasa gelmiyordu. Aynanın yüzüyle arkası, araya böyle canlı koca bir mahlukun gizlenebilmesine müsaait olabilecek kadar kaim değildi. Bu küçük aynanın tersini yüzünü evirdi çevirdi, düşündü. Tabiatın anlaşılmasız bir muammasına zihnini kaptıran bir insan gibi dalıyordu. Nihayet aklınca karar verdi. Bu görünen ikinci maymun olsa olsa çerçevenin yüzdeki camıyla arka tahtası arasına saklanabilirdi. Çerçeveyi söktü, camı tahtadan ayırdı. Ara yere baktı. Boş... Ya bu görünen kendi tipindeki tüylü ırktaşı nereye gizleniyordu?

Baron'un bir müddet ortadan kaybolmasına meraka düşen filozof onu oda oda aramaya çıktı. Nihayet Rabia'nın odasında maymunu bu mühim sırda akıl erdirmeye uğraşmakla meşgul buldu.

Bir maymunun fizikî bir hadiseyle meşguliyetini seyretmek için kapının aralığına sindi.

Kendi kendine diyordu:

“Tabiatın sırlarını keşfe uğraşmak merakı meğerse hayvanlarda da varmış... Belki bizden sonra maymunlarda... Hey Allah'ım, insanların seni aramaları işte tıpkı bu maymunun ayna içindeki hayali tutmaya çabalamasına benzer. İnsanlar da her tecellide seni ararlar. Her şekilde seni gördüklerini zannederler. Daima sırla karşılaşan hislerini avutmak için bir mavera uydururlar. Maymunun aynadaki hayali tutabilmesi nasıl imkânsızsa kullarının seninle temasları da aynı istihalededir. Maymunun araştırma hadisesi ayna yüzünde mahdut kalıyor. İnsanlar sana kadar yükselmek davasına kalkıyorlar. Yarasayı, köstebeği halikâne kudretine hayran etmek için yaratmadığını bilmiyorlar mı?” (ss. 165-166)

Burada bir maymunun aynadaki görüntüsünü fark ettiğinde verdiği tepki gözlemlenmektedir.<sup>851</sup> Maymunun ayna karşısındaki her hareketinin belli bir anlama geldiği varsayılmakta, yalnızca o maymun özelinde değil, onun dâhil olduğu türün, hatta belki türler grubunun hareketlerini temsil ettiği kabul edilmektedir. Lahuti Efendi, Baron'u makalesinde savunduğu tezi kanıtlamak amacıyla satın almıştır, amacı bir maymunu müşahede altında tutmak ve maymunun hâl ve hareketlerine bizzat kendisi

<sup>851</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kuyruklu Yıldız Altında İzdivaç* romanında da maymunun ayna karşısındaki hareketlerinin dikkat çekici olduğundan söz edilir: “A, ben şebeği pek severim. Ne kadar maskaradır. Hele o al cepkenini, püsküllü takkesini giyip de ayineye baktığı vakit insanı gülmekten kırar geçirir.” (Hüseyin Rahmi [Gürpınar], *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, 1. b., İstanbul: Mihran Matbaası, 1328 [1912], s. 75.)

şahit olup savunduğu görüşleri, bu gözlemlerden hareketle somutlaştırmaktır. Bununla birlikte Lahuti Efendi'nin bu amacını layıkıyla yerine getirdiği söylenemez. Baron'u doğru düzgün incelediği tek yer ayna önünde ona tesadüf ettiği kısımda gerçekleşir. Bunun dışında Baron, bir inceleme nesnesi olarak pek ele alınmaz. Peki, anlatıcı neden aynaya bu kadar önem vermektedir? Mark Pendergrast, aynada kendini tanımanın önemini şöyle açıklar:

*Aynada kendini tanımanın anlamı tam olarak nedir? Gordon Gallup, kendini tanımanın kendinin farkında olmak demek olduğuna inanır. "Sen, kendi dikkatinin nesnesi olursun. Fark edildiğini fark edersin. Bu da beraberinde, diğerlerdeki farkındalıkların karşılaştırılabilir durumları hakkında çıkarımlar yapmanı sağlar." Gallup; köpekler, hatta sinekler gibi diğer hayvanların farklı şekillerde benlik algısı olabileceğini reddetmez; ancak beynin, kendimize baktığımızı bilmemizi sağlayan kapasitesinin bizi -ileri düzeydeki maymunlarla ve belki fillerle ve yunuslarla birlikte- benzersiz bir kategoride konumlandığı anlaşılmaktadır ve aynada kendimizi tanımayı sağlayan bu basit yeteneğin insan işletiminin temeli olduğu görünmektedir. Çocuğun dilini geliştirmeye ve "ben", "bana" ve "benimki" demeye başlamasının, aynada kendilerini tanımayı öğrendikleri zamanlara denk gelmesi bir tesadüf olabilir mi?<sup>852</sup>*

Anlatıcı, maymunun hareketlerini, özellikle aynadaki yansıması karşısındaki tavrını insanın ayna karşısındaki tavrıyla karşılaştırarak benzerlik kurar ve onun insanla aynı kategoriye ait olduğunu dile getirir. Baron'un hareketlerini ilk başta yalnızca anlatıcı gözlemleyerek okura aktarır. Daha sonra Filozof Lahuti Efendi'nin de odaya gelişiyle anlatıcı onun bakış açısından anlatmaya başlar.

Bu sahne, evrim teorisini savunan filozof için son derece önemlidir; çünkü maymunu evine alma nedeni onu gözlemlemek ve bu gözlemlerin evrimle ilgili görüşlerini destekleyip desteklemediğini tespit etmektir. Baron bu sahnede, zekâ belirtisi olarak sayılan başka birini taklit etmektedir. Uzun süre "bir insan gibi sinsi sinsi" Rabia'yı seyreden Baron, Rabia'nın eşyalarını ortada bıraktığı ilk fırsatta onun eşyalarını tıpkı sahibi gibi kullanmaya başlar. Öncelikle Rabia gibi hemen ayna karşısına geçer, ancak kendine bakmak yerine Rabia'nın makyaj malzemelerini tek tek dener, hepsini ziyan eder. Sonrasında anlatıcı, onun "en ziyade merakını çeken sır" olan aynayla nasıl uğraşmaya başladığını anlatır. Anlatıcı, maymunun aynaya ilgisini "Anlamaya uğraştığı derin bir hadise..." olarak değerlendirerek onun aynaya insan gibi

---

<sup>852</sup> Mark Pendergrast, *Mirror, Mirror: A History Of The Human Love Affair With Reflection*, New York: Basic Books, 2004, s. 365.

yaklaştığını ima eder. Keza hemen peşinden aynadaki yansımalarını, kendisi olmasa da bir hemcinsi olarak algıladığını belirtir. Bu kısımda anlatıcı Baron'un zihnine girmiş gibi, "Bu gördüğü şekil kendisi miydi, yoksa kendi cinsinden diğer bir fert mi?" sorusunu sorar. Bu soru, Baron'un da insanlar kadar olmasa bile belli bir seviyede düşünme kapasitesinin olduğu varsayımına dayanır. Hatta buna göre, maymun da insanlar gibi zihin karışıklığı yaşayabilmektedir. Bununla birlikte aynadaki kendisi olabileceğini düşünmeden onun başka bir maymun olduğu hükmüne varır ve aynadaki görüntüsüne dokunup onu yakalamaya, ona ulaşmaya çabalar. Anlatıcı, bu çabalamayı tasvir ederken maymunu hep insanla kıyaslar. Maymun, bir insan gibi "düşün[ür]", "[t]abiata anlaşılabilir bir muammasına zihnini kapıran bir insan gibi dal[ar]" ve "[n]ihayet aklınca karar ver[ir]." Verdiği karar, diğer maymunun saklandığı yere ulaşabilmektir, bunun için aynayı çerçevesinden söküp parçalar. Tüm bu kısımları anlatıcı, Baron'un zihninden aktarır. Peki, gerçekten Baron, aynadaki imgesine "tüylü ırkdaş"ı olarak mı bakmaktadır? Bu, elbette bilinemez, ancak anlatıcının burada yapmak istediği Allah'la temas etmek isteyen Müslüman okuru, bu çalışmasının beyhude olduğu konusunda ikna etmektir.

Bu uzun alıntı, romanın adında da açıkça dile getirilen bir soruya ("*İnsan Önce Maymun Muydu?*") cevap aramak amacıyla anlatılır. Hüseyin Rahmi Gürpınar, insanın kökeniyle ilgili tartışmalara bu romanıyla cevap vermiş, dinî ve batıl inançlardan kaynaklanan görüşlere karşı Pozitivizmi ve sosyal evrimciliği savunmuştur.<sup>853</sup> Romanda Baron'un yaptıkları şaşırtıcı değildir, çünkü dünyanın farklı coğrafyalarından benzer haberler alınmaktadır. Filozof, oğullarına terbiye edilmiş başka hayvanlar olduğunu çok doğal bir şey olarak anlatır: "*İnsani, medeni hayata alıştırmış maymunlar işitilmiyor değil... Konsül namını almış bir goril vardı. Zengin bir İngiliz gibi Londra'dan Amerika'ya birinci mevki vapur ve trenlerde seyahat eder ve yolculuğun bütün nizamlarına tabi tutulurdu.*" (s. 170) Çeşitli maymun cinslerinin zekâ seviyelerinin insanlarınkine yakın olduğu konusu romanda işlenmekle birlikte, bu durum yüceltilmez ve insanların atalarının maymun olduğu iddiasını tartışmakla birlikte daha çok insanları eleştirmek için kullanılır. Zira Baron, filozofun beklediğinin aksine mucizevî bir zekâ

---

<sup>853</sup> Pozitivizm, her türlü bilginin deneye ve/ya gözleme dayanması gerektiğini savunur. Tecrübeye dayanmayan bilgi kesinlikle batıldır, kabul edilemez. Sosyal evrimcilikse, Darwin'in teorisinin topluma uygulanmasıdır.

belirtisi taşımadığı gibi kısa zamanda böyle bir gelişim de sergilemez. Hatta anlatıcı bu durumu, biraz ironik bir dille anlatır. Yazar, bu noktada batıl inanışları eleştirdiği gibi evrenin tarihiyle eşdeğer bir evrim sürecini birkaç ayda gözlemlemek ve kanıtlamak isteyenleri de eleştiriyor gibidir. Kitabın başına Pascal'dan alıntılanan epigrafta açıkça dile getirildiği ve romanda filozofun ailesi arasında sıklıkla tartışıldığı gibi, yazarın asıl amacı evrim teorisini kanıtlamak değil, medenî açıdan hayvanlardan daha aşağı seviyede gördüğü insanları tenkit etmektir.

Son olarak alıntıda önemli bir diğer nokta, aynayla uğraşan Baron'u seyreden filozofun düşünceleridir. Filozof, tabiattaki her şeyde Allah'ın yansımaları gören tasavvufî görüşü, insanların bir “zan”ını, beyhude bir “çaba”sı, “ara”ması, hatta “uydur”ması olarak niteler. Yazar böylece alıntılanan bu kısım ile hem maymunu gözlemleyerek deneye dayalı bilgiyi savunur hem de karşı çıktığı görüşleri bu deney vasıtasıyla somut bir dille eleştirir. Maymun, insanlar gibi davranarak hem onlarla aynı atadan gelme ihtimalini kuvvetlendirmekte hem de onun aynadaki yansımasıyla ilişkisindeki benzerlik sayesinde insanın aynadaki imgesinde Tanrı'yı arayışını sorgulamaktadır. Nasıl “*maymunun araştırma hadisesi ayna yüzünde mahdut kalıyor*” ise insanın da tanrı arayışı hiçbir zaman somut delillerle kanıtlanamayacak, pozitif bir bilgi hâline gelemeyecektir.

## **B. HALİDE EDİB ADIVAR**

### **1. *Kalp Ağrısı* (1924)**

*Kalp Ağrısı* romanında, hemen hemen her kadın karakter aynaya sıklıkla bakarken erkeğin aynaya baktığı yalnızca bir kez görülür. Bu sahnede ana karakterlerden Hasan, âşık olduğu Zeyno'yu çok uzun süre sonra ilk kez görür; ancak odaya henüz girmeden onu aynada seyreder:

*Koridorda bir adım atınca durdu. Biraz ötede karşısında kapısı açık aydınlık bir yazı odası akseden aynaya baktı. Kendisinin aks sahasından haric kaldığı bu aynanın içindeki saraya benzeyen aydınlık odanın ortasında beyazlı bir kadın ayakta duruyordu. Demek Zeyno'yu hep aynada görmek mukadderdi; “Hey Zeyno, Zeyno...” Nasıl bu narin hayali kaba esvaplı bir askerle el ele aynada görüyordu.*

*Ah, işte sevgili yüz, nakadar yanakları incelmışti, fakat etrafı morarmış büyük gözleri olmuş meyva gibi açılan renkleri koyulaşan güzel dudakları, yanmış çıplak kollarının nermin ifadesi! kollarına sarılacak gibi aynanın rü'yeti sahasına giren bir uniformaya uzanıyor. Yıldırım gibi döndü, kapının üstünde zil aradı, buldu ve üç defa çaldı. (s. 258)*

Kadın karakterlerde olduğu gibi burada ayna, yine mekânı ve kişileri gizlice kontrol etmek için kullanılır.<sup>854</sup> Bu kez aynaya bakan kişi ise Hasan'dır. Hasan, daha önce de aynaya baktığını söyler, ancak okur onu ilk kez aynaya bakarken görür. Daha önceki aynalarda kadınlarla birlikte kendisinin de yansıması vardır, ancak bu sahneler kadınların bakış açılarından okunduğu için Hasan'ın aynaya bakıp bakmadığı fark edilmez; hatta Zeyno, Hasan'ın aynaya değil, kendisine baktığını bile söyler. Bu sahnede Hasan, o anı hatırlar, üstelik anılar aynaya yansıyan görüntüler şeklinde tezahür eder. Demek ki Hasan ve Zeyno'nun bakışları aynada buluşmamaktadır, ancak birbirlerini eskiden de aynadan takip etmektedirler. Nitekim bu sahnede de Hasan'ın kendisi "*akis sahasından hariç*"tir, ama ayna sayesinde mekâna dâhil olabilmıştır. O anda odada bulunmamasına rağmen oda onun görüş alanındadır, içerde olup biteni gözleyebilmektedir.

Hasan, aynada kendisine bakmaz; sadece onun içinde bulunmadığı, ancak ayna vasıtasıyla görebildiği odadaki Zeyno'ya bakar. Kadınlar aynada, etraflarını takip etseler bile aynı zamanda kendilerini seyrederken erkeğin aynayı sadece etrafını kontrol altında tutmak, yanındaki diğer insanları gözlemek için kullanması ilgi çekicidir. Hasan'ın zihni, Zeyno'yu incelerken bir anda geçmişe gider. Onunla aynaya yansıyan görüntüleri hatırına gelir. Geçmişle bugünü göz önünde bulundurduğunda onu hep aynada görmenin mukadder olduğunu düşünür. Onun da kendisini sevdiğine inandığı Zeyno'yla kavuşamamıştır, yalnızca aynalarda birlikte olabildikleri için birliktelikleri aynadaki imgeleri gibi hayali ve geçicidir. Bu nedenle ayna, onlar için adeta kadermişçesine yegâne kavuşma yeridir.

Romanda Azize'nin Zeyno'ya Hasan'la dansını anlattığı kısımda Azize'nin de insanları aynadan takip ettiği anlaşılır. Dolayısıyla ayna, insanın kendisini ve diğer insanları, mekânı kontrol etmek için kullandığı gizli bir araç gibidir. Araba kullanırken

---

<sup>854</sup> Hasan'ın odaya girmeden odayı ve içeridekileri aynadan seyretmesi gibi, *Çamlıcadaki Eniştemiz* romanında Hacı Vamık Bey de "*ziyarete geldiği haber verilince komşusu Şahin Paşanın yüzünü ekşittiğini, odada bulunan bir ayna sayesinde, dışarıdan görür.*" (Abdülhak Şinasi Hisar, *Çamlıcadaki Eniştemiz*, 1. b., İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1944, ss. 271-72.) Hacı Vamık Bey, odaya daha girmeden komşusunu görebildiği için aslında istenmediğini anlamıştır.

arabasının arka tarafını aynadan kontrol eden Dora da aynadan benzer şekilde faydalanır. Hasan'ın ve Azize'nin Viyana'daki arkadaşı Dora, arabanın arkasında oturan, dolayısıyla normalde görüş alanına girmeyen Hasan ve Azize'yi gizlice aynadan takip etmektedir.<sup>855</sup> Romanda aynaya bakan karakterler, aynayı kendilerini seyretmek için kullansalar bile aynı zamanda mutlaka etraflarını kontrol altında tutmak için çok işlevli olarak aynadan yararlanırlar. Aynayı en etkin kullanan kişi, romanda aynı zamanda en çok ağırlığa sahip olan kişidir. Bu kişi de şaşırtıcı olmayan bir şekilde romanın ana karakteri Zeyno'dur.

## C. REFİK HALİT KARAY

### 1. *Kadınlar Tekkesi* (1956)

Refik Halit'in *Kadınlar Tekkesi* isimli romanı, kadınların ve erkeklerin aynada kendilerine bakmalarının yanı sıra erkeklerin aynaya bakan kadınları seyretmeleri ya da tahayyül etmeleri itibarıyla dikkat çekicidir. Aşağıdaki alıntıda Baki, roman boyunca peşinden koştuğu ve bir türlü elde edemediği Neşide'yi uyurken bulur, onu cama vuran aksinden seyrederek:

*Neşide, karyolanın ayak ucundaki geniş koltukta, başı yana kaymış uyuyordu. Uyanmasın diye Baki elektrik düğmesini tekrar kapadı. Perdesi indirilmemiş olan balkon penceresi az sonra karanlıktan sıyrıldı. Lâkin camlar hem ağaran ufkun, hem de batmaya yüz tutan ayın şeffaflandırmaya kiyafetsiz ziyasile hamam aynaları gibi buğulu idi.*

*Koltuk tam pencerenin karşısına rastladığı için o buğulu ışık genç kadını filmlerde hayal şeklini alacak, kaybolacak bir tahayyül, bir geçmiş zaman mizansenini yapıyormuşçasına yarı duman halinde gösteriyordu. Sanki elle tutulmak, dokunulmak istense cismine temas etmek mümkün olmayacak ve temas edilen yer eksik kalacak, silinecekti. (1. Cilt, s. 113)*

Her ne kadar cama yansıyan Neşide'yi anlatan anlatıcı olsa da bu sahnede bakış açısı Baki'ye aittir. Neşide'nin aksinin camın buğulu olması nedeniyle silik ve dumanlı bir hâl alması hem sinematografik bir görüntü oluşturur hem de o ve onu seyreden karakter arasındaki psikolojik mesafeye işaret eder. Baki, Neşide'yi arzulamakta, bu arzusunun

---

<sup>855</sup> Arabalardaki aynaların görüş alanını genişletmek için kullanılması çeşitli romanlarda söz konusudur. Örnek olarak, Samim Kocagöz'ün *On Binlerin Dönüşü* romanında Halit, araba kullanırken, kendisini evhamlandıran iki adam görür, adamların yanından geçtikten sonra aynadan geriye bakarak onları kontrol eder. (Samim Kocagöz, *On Binlerin Dönüşü*, 1. b., İstanbul: Yeditepe Yayınları, 1957, s. 290.)



gerçekleştirebilmek için çevresindeki insanların da yardımıyla onu fiziksel olarak yakınında tutabilmekte, ancak onun rızasını bir türlü elde edemediği için aralarındaki mesafeyi daha fazla aşamamaktadır. Bu sahnede Neşide'ye dokunabilecek bir mesafede olmasına rağmen ona temas edemez. Hayali andıran bulanık aksi, Neşide'yi hayaletimsi bir varlığa bürümekte, Baki'nin ona dair beslediği heveslerin hiçbir zaman somut karşılığını bulamayacağına işaret etmektedir. Bu açıdan bu sahne, romanın sonuna dair bir ipucu verir.

Kadını aynadan seyretmek ya da kadını aynada seyrediyormuşçasına hayal etmek erkek imgelemine göstermek isteyen edebî metinlerde sıklıkla yer alır.<sup>856</sup> Jenijoy La Belle'e göre, kendilerini aynayla özdeşleştiren birçok kadın gibi birçok erkek de kadını aynadaki yansımasıyla düşünür. La Belle, Hardy ve Spackman'ın, aynadaki imgenin kadının bütünlüğünü bir arzu nesnesi olarak temsil ettiğine inanan erkek karakterler yarattığını belirtir.<sup>857</sup> Türk Edebiyatında da özellikle Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Refik Halit Karay'ın romanlarında kadını aynadaki yansımasından seyreden ya da bizzat görmese de bunu zihninde canlandırarak onu düşünen birçok erkek karakter mevcuttur.<sup>858</sup> Neşide'yi aynadaki yansımasından seyreden Baki gibi, Baki'yi tanıyan, onu ve tekkesini uzaktan takip eden Süha Kalenderli de aşağıdaki kısımda telefonda konuştuğu kadını yarı çıplak bir vaziyette, ayna karşısında tahayyül etmektedir:

*Baki'yi keşfetmenin coşkun sevinci içinde ne yapacağımı bilemiyordum; hele bu muvaffakiyetini birine söylemeden duramayacaktı. Telefonda Memhure'yi aradı. Saat henüz dört olmasına göre evinden çıkmamış olabilirdi; nitekim buldu. Galiba giyinmekle meşguldu ki makine başına geç geldi. Süha beklediği sırada o yarı giyinmiş haşmetli kadını hayalinde canlandırmaktan kendini alamamıştı.*

<sup>856</sup> Refik Halit'in romanlarında kadını aynanın önünde tahayyül eden erkeklere sık rastlanır. Özellikle *Nilgün* roman serisinde anlatıcı-ana karakterin sevdiği kadını defalarca ayna önünde seyrettiği ya da seyretmeyi arzuladığı ifade edilir. Aşağıdaki alıntıda, ana karakter, sevdiği kadını nasıl arzuladığını anlatır:

*Bir külhanbeyi ağzıyla böyle bağırarak mümkün olsa ferahlanacağım. Nilgün tutkunluğumun farkında mı? O, neyi fark etmez? İlk görüşte kendisine aşık olduğumu anlamıştır; anlamakta geciken benim. Evet, ayıp ama başka söz bulamıyorum: Yanıyorum. Nil'i istiyorum; uyuduğunu görmek istiyorum; soyunup giyindiğini, aynasının önüne oturup boyandığını, gezinip dolaştığını görmek istiyorum. İstiyorum ki saçlarını okşayayım; toparlak omuzlarını ve yuvarlacık diz kapaklarını öpeyim; gözlerinin gökyakut ışığına gömüleyim. (Refik Halit Karay, *Türk Prensesi Nilgün*, s. 95)*

Ana karakter, hayalini gerçekleştirerek Nilgün'ü ayna önünde birçok kez büyük bir zevkle seyreder.

<sup>857</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, ss. 66-67.

<sup>858</sup> Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak* romanında Faik Bey ve Hakkı Celis, Refik Halit'in *Bugünün Saraylısı* romanında Ata Efendi, *Nilgün* romanında anlatıcı-karakter Ömer bunlardan bazılarıdır.

*Evlenmemiş ve metres tutmamış erkekler için odasında giyinip soyunan, çıplak omuzları meydanda ayna karşısına oturup boyanan, pudralanan, hele çoraplarını geçiren kadın bir zevk kaynağıdır. Buna alışanlar için ise ekseriya bakmak lüzumunu duyurmayan manzaralardandır. (2. Cilt, ss. 46-47)*

Refik Halit'in romanlarında sıklıkla karşılaşılan, kadını aynadaki aksiyle hayal eden ve buna dayanan cinsel fanteziler üreten bir erkek söz konusudur. Anlatıcı, Süha'dan hareketle "evlenmemiş ve metres tutmamış erkekler için" genelleme yaparak bu tür erkeklerin kadınları aynadan seyretmekten müthiş bir haz duyduklarını dile getirir. Özellikle aynada süslenen yarı çıplak kadınlar, erkeklerde cinsel iştah uyandırır. Erkek, bizzat kadını seyrederse de hayalinde canlandırmak yoluyla aynı derecede zevk duyabilmektedir.

## Ç. YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU

### 1. *Sodom ve Gomore* (1928)

İlk basımı 1928 yılında yapılan *Sodome ve Gomore*,<sup>859</sup> işgal yılları altındaki İstanbul'un durumunu konu edinir. I. Dünya Savaşı'ndan sonra Anadolu'da insanlar vatan için mücadele etmeye devam ederken düşman kuvvetleri tarafından işgal edilen başkent İstanbul'da düşmanlarla işbirliği yapan bir zümre vardır. Sami Bey ve ailesi bu grubu temsil eder. Sami Bey ve kızı Leyla İngilizlerle yakınlaşır; hatta Leyla, dayısının oğlu Necdet'le nişanlı olmasına rağmen bir İngiliz subayıyla birlikte olur. Necdet, Leyla'nın hâl ve hareketlerinden rahatsızlık duysa da ondan romanın sonlarına dek kopamaz. Necdet, vatansever bir gençtir, ancak Leyla'ya olan aşkı onun Kurtuluş Savaşı'na katılmasına mâni olur. Necdet, millî mücadelede aktif olarak rol oynayan arkadaşı Cemil Kâmi'ye bu nedenle gıpta eder. Aşağıdaki sahnede Cemil Kâmi ve Necdet'in konuştukları sırada Cemil'in aynalara olan ilgisi dikkati çeker:

*Kahveyi olduğunun yüz misli geniş ve ferahlı gösteren aynalar geceyle beraber genişliyor, içlerinde lambalarla eşyanın ve insanların akisleri hep bir arada bir şehriyânın tezyinâtı gibi görünüyordu. Sokağın ve denizin müteharrik manzaraları da bunun içinde idi. Cemil Kâmi, bu aynalara bir çocuk bir sinema ekranını nasıl seyrederse öyle bakıyordu ve Necdet'in neler söylediğine artık kulak asmıyordu ve Necdet söylüyordu, söylüyordu; şimdiye kadar kalbinin içine ne kadar zehir birikmişse, onları alabildiğine döküyordu. (s. 309)*

<sup>859</sup> Yakup Kadri [Karaosmanoğlu], *Sodom ve Gomore*, 1. b., İstanbul: Hamîd Matbaası, 1928. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

Cemil Kâmi, roman boyunca iki kez görülür: İlki Beyoğlu'nda beraber geçirdikleri bir akşamdır. Burada Cemil, Anadolu'daki mücadeleye katılma arzusunu dile getirir. Cemil'in bundan sonra romanda yer aldığı diğer sahnede, bu görüşmeden sonra mücadeleye gerçekten katıldığı ve bunun bir parçası olarak bir haftalığına Ankara'dan İstanbul'a geldiği anlaşılır. Bu bir haftalık sürede Cemil ve Necdet tekrar buluşurlar. Arnavutköy'de Necdet'in "Aynalı Kahve" olarak tanımladığı bir mekânda otururlar. Yakında memleketin -İstanbul dâhil- tamamen kurtulacağını söyleyen Cemil'in keyfi yerindedir. Necdet ise millî mücadelede rol alamamış olmanın getirdiği bir acıyla kaplıdır, Cemil'e içini dökmeye başlar. Bu yüzden Cemil, içinde bulunduğu ruh hâlinin de etkisiyle aynaların mekâna genişlik ve ferahlık verdiğini düşünür. İstanbul hâlâ işgal altında olmasına rağmen aynalara akseden manzarayı -üstelik zaman gece olmasına karşın- kasvetli bulmak yerine iç açıcı bulur. Anlatıcı, Cemil'in aynalardaki yansımaları seyredişinde çocuk saflığı ve mutluluğu görür; gerçekten de Cemil, milletine/kendisine ait olanın yeniden milletine/kendisine döneceğini bilmenin sevinci içindedir. Oysa Necdet, millî mücadeleyi gönülden desteklemesine rağmen Cemil'in aksine aşkı yüzünden eli kolu bağlanmış hissetmekte, istediği aksiyonları gerçekleştirememekte, tüm bunlar onda kendisini aşağılık bir insan gibi hissetmesine ve kendisine saygını yitirmesine yol açmaktadır. Bu yüzden Necdet, buldukları mekânı ferah bulmaz, o kendi dertlerinde boğulmaktadır. Dolayısıyla aynaların yarattığı etki (aynalara yansıyan manzaranın bir filmi andırması, aynaların mekânı daha da genişletmesi vb.) onlara bakan kişinin psikolojik durumuyla doğrudan ilişkilidir. Zeynep Uysal, millî hareketin başladığı Anadolu ve düşman işgali altındaki İstanbul ile olan bağları nedeniyle Cemil ve Necdet'i karşıt kutuplardaki mekânların temsilcileri olarak görür.<sup>860</sup> Bu durum, Cemil ve Necdet'in bir mekânda aynı anda bulunmalarına rağmen mekânla ilgili neden tamamen zıt algılara sahip olmalarını açıklar.

---

<sup>860</sup> Uysal, "Sükûnetsiz Meskenler, Huzursuz Mekânlar: Kiralık Konak ve Sodom ve Gomora'da Mekânsızlaşma", s. 270.

## D. REŞAT NURİ GÜNTEKİN

### 1. *Gizli El* (1924)

Reşat Nuri Güntekin'in ilk romanı *Gizli El*, arkadaşı Sedat Simavî'nin çıkardığı *Dersaadet* isimli günlük gazetede Mütareke'nin ilk yılında (1918) tefrika edilir, 1924 yılında da kitap olarak yayımlanır. Roman, Gemlik'te maliye memuru olan Şeref'in kendisini elinde olmadan gelişen olayların içinde bulmasını konu edinir. Şeref, bölgenin nüfuzlu kimselerinden Aziz Paşa'nın oğlu Adnan'a ve kızı Seniha'ya özel ders vermeye başlar, bu esnada âşık olur.

Şeref, Aziz Paşa'nın çiftliğinde sevilip sayılan biridir. Aziz Paşa ve çocukları mutaassıp insanlar olmamalarına rağmen toplumsal normlara dikkat ederek Seniha'ya karşı hep çekingen ve temkinli davranır. Aziz Paşa ve çocuklarıyla gezintiye çıktıkları bir zaman, Aziz Paşa dinlenmek isteyerek çocukların Şeref'le birlikte gezintiye devam etmelerini ister. Şeref ve Seniha ilk kez bu sıralarda yakınlaşır:

*İhtiyar bir köylü ile beraber değirmeni gezdikten sonra başlarımızı eğerek küçük bir kapıdan geçtik ve yaprakları birbirine karışarak bir tünel şekli almış iki sıra bodur ağaçlar altında, dibi taş döşeli geniş bir su oluğunu takip ederek değirmencinin poyra dediği bir deliğin yanında durduk. Sular oraya gelinceye kadar bir ayna gibi durgun görünüyorlar, akışları ancak üstlerine dökülmüş yaprakların hareketlerinden belli oluyordu. Sonra poyranın ağzında birdenbire köpürüp çağlayarak aşağıdaki pervanenin üzerine dökülüyorlardı. Seniha poyranın biraz berisinde, avuçlarını oluğun yer yer çökmüş küçük taş korkuluğuna dayamış duruyor, arasına elini uzatarak önünden geçen yaprakları alıyordu. Ben biraz arkasından onun, suyun içinde görünüp kaybolan akislerini seyretmekteydim. Bir ara tepemizdeki ağaçtan gelen güneş ışığı suyu o şekilde parlattı ki onunla âdeta göz göze geldik. Ben ürkerek bir adım geri çekildim. O bilâkis geri dönerek benimle konuşmağa başladı. Bana öyle geldi ki, kendisinin de, suyun aynasında hırsızlamadan bana baktığını zannetmemden korkmuştur. O zamana kadar hemen hemen konuşmamıştık. Böylece aramızda bir arkadaşlık başlamış oldu. (ss. 31-32)<sup>861</sup>*

<sup>861</sup> Bu kısım ilk baskıda farklı yer almaktadır. Ayna sadece, “*Dar bir kanalın getirdiği sular ayine gibi durgun görünüyordu.*” cümlesinde geçmekte, karakterler bu suda birbirlerini seyretmemektedir. (Reşat Nuri [Güntekin], *Gizli El*, 1. b., Dersaadet: İkbal Kitaphanesi, 1343-1924, s. 37.) Romanın tefrikası ile kitap baskılarını karşılaştıran Özlem Nemutlu, eklenen bu sahneyi, “*Son baskının kanaatimizce en lirik kısımlarından birini, gizli gizli birbirlerinden hoşlanan Seniha'y[ı] Şeref'in yüz yüze geldikleri Subaşı'ndaki değirmen sahnesi*” olarak tanımlar ve “[t]efrika/Arap harfli metinde olmayan bu ilave ayrıntılar[in] hem daha estetik hem de daha işlevsel olmalarıyla dikkate değer” olduğunu ifade eder (Özlem Nemutlu, “Reşat Nuri Güntekin'in *Gizli El* Romanının Tefrikası ile Kitap Baskıları Arasındaki Farklılıklar”, *Hikmet - Akademik Edebiyat Dergisi*, S. Prof. Dr. M. Orhan Okay Özel Sayısı (2020), s. 437.). Bu sahne, iki kişinin arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğunu gösterdiği için metni zenginleştirmiştir.

Su, bu bölümde Şeref'in, Seniha'yı rahatsız etmeden seyretmesini sağlar, bu açıdan ayna gibi sosyal bir işlev taşır. İki kişinin doğrudan iletişim kuramaması, anlatı döneminin toplumsal koşullarıyla yakından alakalıdır. Birbiriyle akrabalık bağı olmayan kadınların ve erkeklerin birbirleriyle temas etmeleri, hatta birbirlerine doğrudan bakmaları devrin şartları doğrultusunda uygun bulunmadığı gibi, görüşmeleri ancak belli giyim-kuşam kuralları, belli görgü ilkeleri çerçevesinde mümkündür. Seniha, bu sosyal kuralı öncelikle yabancı bir erkeğin yanında kamusal alanda giymesi gereken kıyafeti çıkarıp ev kıyafetiyle gezintiye devam etmesiyle kırar. Ev kıyafetiyle küçük bir kız çocuğunu andırması, aralarındaki mesafeyi kısmen azaltsa da iletişimsizlik devam eder. Bunu asıl kıran ise ayna gibi etrafını yansıtarak kişilerin birbirlerine bakmalarını, dahası göz teması kurmalarını sağlayan sudur. Bu temas, ikisinin arasında kurulacak olan iletişimin ilk adımıdır. Şeref, Seniha'yla suda göz göze gelince yanlış anlaşılmaktan korkarak geri çekilir; ama Seniha -özel ders sırasında aralarında resmî konuşmalar geçse de- onunla ilk kez sohbet amaçlı konuşmaya başlar. Erkeğin, arzuladığı ama ilk adımı atmaktan çekindiği ilişki, ayna sayesinde başlamış olur.<sup>862</sup> Bu açıdan su/ayna, hem etrafı ve etraftaki kişileri gizlice seyretmeye, hem de kişiler arasında belli bir yakınlık kurarak mesafenin kapanmasına yardımcı olur.<sup>863</sup>

---

<sup>862</sup> Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında aşk, Muzaffer Uyguner'in de tespit ettiği gibi, "bir meyve gibi olgunlaşır". Bu ilk romanından itibaren, "[r]omanlarının hiçbirinde anî bir aşk fırtınası görülmez." (Muzaffer Uyguner, *Reşat Nuri Güntekin: Hayatı, Sanatı, Eseri*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1967, s. 10.) Kişiler birbirlerini gördükleri ilk andan itibaren aşka tutulmazlar. Kadın ya da erkekten biri ilk bakışta âşık olsa bile genelde aralarındaki ilişki yavaş yavaş kurulur ve her zaman bir birliktelikle sonuçlanmasa da (Bkz: Reşat Nuri Güntekin, *Dudaktan Kalbe*) adım adım sürekli gelişir.

<sup>863</sup> Sait Faik Abasıyanık'ın *Medar-ı Maişet Motoru* romanında Fahri ve Melek'in dostlukları da aynada başlar:

*Arkasında makas şıkırdıyor. Konuşmuyorlar... Tam iki buçuk saatte saçları kesilmişti. Sıra sakalına geldiği zaman başını kaldıran Fahri, aynada genç kızla göz göze geldi. Genç kız hafifçe güldü. Fahri de... Biraz sonra ikisi de kahkaha ile gülüyorlardı.*

*Fahri:*

*— Galiba akşam oldu Melek Hanım! dedi.*

*Genç kız — Hiç duymadık ama, dedi.*

*Dostlukları böylece başlamış oldu.* (Sait Faik [Abasıyanık], *Medar-ı Maişet Motoru*, 1. b., İstanbul: Ahmet İhsan Basımevi, 1944, s. 126)

Ahmet Mithat Efendi'nin *Paris'te Bir Türk* romanında Simon, Polini'ye karşılıksız aşk duyar. Su kenarında yürürlerken sudaki akislerini gören Simon, bunu Polini'ye de -aşkına karşılık bulamadığı için sitem ederek- gösterir:

*Orta yerdeki fevvârenin hâsıl eylediği dalgacıklar daire-i vüsatlerini tevessü ede ede kenara gelinceye kadar bütün bütün mahvoldukları cihetle tamam kenarda suyun sathı ayna gibi müstevî ve mücellâ olduğundan Simon kendilerinin suya akseden suretlerini görüp suda hâsıl olan bu latif levhanın ressamca bir noksanı var ise o da yalnız kızın erkekten biraz uzakça bulunması idüğünü derk ederek Polini'nin yanma biraz daha sokulduktan sonra:*

## E. SUAT DERVİŞ

### 1. *Çılgın Gibi* (1934)

Suat Derviş'in romanlarında ayna, kadınlar için son derece elzem bir nesneyken aynı durum erkek karakterler için pek geçerli sayılmaz. Bunun en önemli sebeplerinden biri, Suat Derviş'in romanlarının büyük bir kısmında ana karakterlerin kadın olmasıdır. Ayna, *Çılgın Gibi* romanında, öncelikli olarak Celile'nin kendisini tanımamasını sağlar, erkek karakterlerinse etraflarına hâkim olmalarına yardımcı olur. Ahmet, bir etkinlik dönüşü karısı Celile'yi aynadan seyrederek, onun ne kadar güzel olduğunu, onu refaha eriştirmek için ne kadar uğraştığını anlatırken ona aynadan bakar.

Ahmet gibi, Celile'yi aynadan takip eden diğer erkek karakter Muhsin'dir. Muhsin, Celile'den çok hoşlanmasına, onun cazibesine kendisini kaptırmasına rağmen onun evli bir kadın olduğu aklına geldikçe ona karşı bir anda öfkeyle dolar. Onunla birlikte olduğu günlerden birinde yine zıt duygular arasında gidip gelirken, aynadan izlediği Celile'nin önce elbisesine odaklanır; dikkati elbisesinden saçlarına, oradan da aynadan gördüğü yüzüne kayar:

*Celile aynanın karşısında saçlarını düzeltiyordu.  
Muhsin sedirin üzerine uzanmıştı.  
Onu seyrediyordu...  
Üzerinde eflâtun bir elbise vardı... Açık eflâtun etekleri büzgülü bir elbise...  
Kızıl bukleleri omuzlarına düşüyordu.  
Aynanın içinden solgun yüzü ve ateşli dudakları görünüyordu...  
Hicapsız kadın, biraz evvel âşıkının kollarına terkettiği varlığını şimdi lâkayt  
bir sükûn içinde kocasının evine taşımağa hazırlanıyordu.*

---

*Simon - Bak, Polini bak! Allah aşkına şu sudaki levhaya bak! Ressamlar böyle bahçelik içinde su kenarlarında âşık ile âşıkının diz dize, baş başa oturduklarını tasvir ederler. Lâkin şu ağaçların suya in'ikâsı kadar güzel ve tabii bir "peyzaj" ve bu peyzajın içinde bizim vaz'ımız kadar güzel bir vaz' resmedebilmişler mi? Etmek mümkün mü?*

*Polini - (Suya bakarak ve resm-i tabiînin letafetini bir türlü inkâr edemeyerek) Gerçek pek güzel!  
Simon - Pek güzel de ya a zalim niçin bu levhanın gerçekliğini itmam etmiyorsun? Vakti bunun suret-i zahiresince hiçbir kusvâ yoktur. Beni irae eden resim dahi kusursuzdur. Çünkü iliklerime, kemiklerime tesir etmiş olan âsâr-ı aşkın yüzümün mesâmâtından tereşşüh etmekte olup, bunu dahi ressam-ı hakikiyenin kalem-i kudreti işte şu levha-i simin üzerinde tamamıyla göstermiş. Dikkatlice bak. Sen de görürsün. Bir de kendine bak! Bu kadar hüsnün, bu kadar letafetin hep kalpazan mamulâtı gibi duruyor. Ama pardon! Hakikatte öyle değildir. Bu çehreye tavr-ı âşıkane yaraştığı ve âşık çehresi olmak için yaratıldığı hâlde, sen kendin hilkatın bu hükmü hilâfına isyan ediyorsun da onun için bambayağı görünüyorsun. İşte levhanın bu cihetinde ruh yok. Bunu ruhlandırmak da senin elinde. Şöyle bir levha-i mücessem tasni' eylesen de çeşm-i manevi-i ulûhiyyet taht-ı âlî-i arş-ı azamı üzerinden bizi takdis eylese fena mı olur idi? (Ahmet Mithat, Paris'te Bir Türk, 1. b., İstanbul: Kırk Anbar Matbaası, 1293 [1876], ss. 360-361.)*

*Ahmetle Muhsin arasında paylaştığı kadınlığından, varlığından, insanlığından utanmıyordu.*

*Muhsin birdenbire içinde, Celileye karşı umulmaz bir kin hissetti. Öyle müthiş bir kin ki... Onu içinde zapta muvaffak olamadı.*

*Daha başka bir terbiye almış olsaydı herhangi bir şeyi bahane ederek aynanın karşısında, sanki nereden çıkıp nereye gittiğini bilmezmiş gibi rahat ve sükûnla hazırlanan bu kadını döverdi.*

*Fakat Muhsin çocukluğundanberi aldığı sıkı terbiyeye rağmen, kendini zaptedemedi ve yattığı yerden konuştu:*

*- Celile!*

*- Ne var?..*

*- Daha ne kadar zaman, bana gelmeğe devam edeceksin...*

*- Senin istediğin, daha doğrusu istemediğin zamana kadar ...*

*- Ya ben, sana, bana, artık bir daha gelme, dersem; ne yaparsın?..*

*Celilenin gözleri hayretle açıldı...*

*Muhsin, şaka mı ediyordu?*

*Bu nasıl bir şaka idi?..*

*Yüzünü ona çevirmedi...*

*Hep aynanın içine bakarak:*

*- Bir daha gelmem, dedi.*

*- O halde bir daha gelme!..*

*Celilenin yüzü aynanın içinde evvelâ şaşkın, sonra muztarip bir mâna aldı. Ve Celile bu yüze bakmaktan korktu.*

*Başı dönmüştü.*

*Gözlerini kapadı.*

*Bir saniye, on saniye, bir dakika, belki de daha fazla gözleri kapalı, o vaziyette ve sessiz kaldı...*

*Muhsin, hep aynı yerde yatıyor, ve ona bakıyordu.*

*Birazdan ince kollarını kocasının boynuna dohyacak olan bir kadına ... (ss. 117-119)*

Muhsin, ayna sayesinde Celile'yi aynı anda önden ve arkadan çok yönlü olarak seyrederek; bu şekilde onu her açıdan hâkim bir bakışla izler. Bu durum, bu sahneye özel gibi görünse de Muhsin'in Celile'ye bakışı ve ona karşı yaklaşımı hep bu doğrultudadır. Muhsin, Celile'yi farklı açılardan görebildiğini, böylece onun duygu ve düşünce dünyasını -zaman zaman şüpheye düşse de- bildiğini varsayar. Bu yanılığın romanın sonuna dek sürdürür, Celile'ye gerçekten ne düşünüp ne hissettiğini sormaz. Celile de kendisini ifade etme gereği duymadığı için Celile'nin duyguları ona muamma kalır.

Muhsin, Celile'yi ön yargılarıyla değerlendirdiği için onu olduğu gibi göremez. Muhsin'in zihninden odaklanarak anlatan anlatıcı, Celile'nin aynaya yansıyan aksinde solgun yüzüne ve ateşli dudaklarına dikkati çeker; bu, onun ruhsal durumunun yüzüne yansımalarının işaretleridir, ancak Muhsin bu işaretleri doğru anlamlandıramaz. O sadece Celile'nin ateşli dudaklarını görür, Muhsin için Celile cinselliğini doyuramayan, kocasını ve âşğını aynı anda idare eden ahlâksız, utanmaz bir kadındır. Bunda

Celile'nin ayna karşısındaki rahat tavırları da etkilidir. Muhsin, onun utanıp sıkılmasını, ezilip büzülmesini ister; ama Celile tam tersine her şey normalmiş gibi davranır. Aynaya bakıp günlük hayatına kaldığı yerden devam edercesine hazırlanması Muhsin'in sınırlarını bozar. Dayanamayıp Celile'ye artık gelmemesini söyler, bu Celile'yi aşağılayıcı bir harekettir. Celile, Muhsin'den böyle bir söz ve tavır beklemediği için ilk tepkisi aynaya bakmaya devam etmek olur, o anki şokun etkisiyle yüzünü Muhsin'e çeviremez. Aynada kendisine mi bakmaya devam eder, aynadan Muhsin'e mi bakar yoksa aynaya bakar gibi görünürken aslında o an gözü hiçbir şey görmez mi, anlatıcı tarafından okura aşikâr edilmez. Diyalog esnasında ikisi de pozisyonlarını değiştirmezler: Celile aynanın karşısından ayrılmaz, Muhsin de olduğu yerde yatarak Celile'yi aynadan seyretmeye devam eder.

Konuşmanın devamında Celile'nin yüzü şaşkınlık ve acı içinde kalır; durumunun farkında olan Celile aynada kendi yüzüne rast gelmekten korkup yüzüne bakamaz, baş dönmesinin de etkisiyle gözlerini kapatır. Celile, romanın başlarında Muhsin için hissettiklerini fark ettiği zaman aynaya bakmaktan çekinmiş, yine de aynada kendisiyle karşılaştığı zaman yaşadığı duygusal değişimin yüzüne de aksettiğini anlayıp durumunu kabul etmiştir. Celile, şimdi de bulunduğu durumun, duygularının yüzüne aksettiğini içten içe bilir; bununla yüzleşmekten kaçındığı için aynadan da kaçır.

Bu sahnede, Celile ve Muhsin arasındaki iletişim yüz yüze değildir, kişiler birbirlerinin yüzlerine bakmadan birbirleriyle konuşurlar. Ayna, onların birbirlerini görmelerini sağlayan aracı vazifesi görür. Her ne kadar Muhsin'in Celile'yi aynadan seyrettiği kesirse de Celile'nin aynada yalnızca kendisine baktığı, hatta bir noktadan sonra aynaya hiç bakmadığı söylenir. Yine de Celile'nin aynayla olan ilişkisinin dinamik oluşu, yani aynaya sabit bir bakışla bakmadığı göz önüne alınırsa, ara ara göz ucuyla ya da arkada bir suret şeklinde de olsa, Muhsin'i aynada gördüğünden söz etmek mümkündür. Ayna, bu bakımdan odada aksiyonun gelişmesinde, kişilerin eylemlerinin şekillenmesinde yardımcı bir rol oynar. Celile'nin ayna karşısındaki hareketleri ve hareketlerindeki rahatlığı Muhsin'in düşüncelerini harekete geçirir. Muhsin, aynaya bakarak hazırlanan Celile'yi -gerçek hayatta ve buna istinaden edebiyatta yaygın bir kaniya dönüşmüş olan- aynaya bakıp süslenmekten başka bir şey bilmeyen, sığ, ahlâkî



açından zayıf kadınlardan biri olarak değerlendirerek kin dolu bir tavırla ona oraya bir daha gelmemesini söyler. Celile, Muhsin'in sözleri karşısında aynayla o an olan mesafesini yeniden düzenlemek zorunda kalır, zira rahatı bozulmuştur. Bir süre aynaya bakmamaya gayret eder, nihayetinde gözlerini tamamen kapar. Bir süre hareket etmeden, hiçbir söz söylemeden, gözyaşlarını göstermeden öylece kalan Celile, aynayla o anki bağı koparıp aslında rahat olmadığını, mutsuz olduğunu gösterdikten sonra Muhsin'in yeniden iltifatına mazhar olabilir. Celile'nin ayna karşısında her zaman aldırılmaz bir tavırla hareket ettiği daha önce vurgulanmıştı; roman boyunca onun aynadan iki kez kaçtığı görülür, ikisi de Muhsin nedeniyledir. İlkinde Muhsin'e olan ilgisi onu rahatsız etmiş, içgüdüsel bir hareketle aynaya bakmaktan çekinmişti. Bu kez ise Celile'nin rahatı, onu aynadan seyreden Muhsin tarafından bilinçli olarak bozulur. Celile'nin aynayla olan ilişkisi bu sahneyle sona erer, romanın sonuna dek bir daha ayna etrafında tasvir edilmez.

## F. KEMAL TAHİR

### 1. *Sağirdere (1955) ve Körduman (1957)*

1955 yılında yayımlanan *Sağirdere*, Kemal Tahir'in ilk romanıdır. Çankırı'nın Yamören köyünde yaşayan Mustafa'nın sevdiği kızı alamayınca köyü terk edip Ankara'ya çalışmaya gitmesini ve orada yaşadığı psikolojik dönüşümü anlatır. *Sağirdere*'nin devamı olan *Körduman*, taş ustası olduktan sonra köye dönen Mustafa'nın köyde yaşadığı ilişkileri konu edinir. Metinlerde ayna, hediye edilmek suretiyle diğer insanlarla ilişki başlatan ya da ilişkinin yönünü değiştiren nesnedir. Bu bağlamda iki romanda da aynanın hediye olarak toplumsal anlamı sık sık gündeme gelir.<sup>864</sup> Erkekler, kadınlara karşı besledikleri sevgiyi ve onlarla birlikte olma isteklerini ifade etmelerinin bir yolu olarak kadınlara kuru üzüm, incir, leblebi sakız ve benzeri nesnelere birlikte ayna da hediye ederler. Ayna, kadını etkilemenin ve sevgili olabilmek için ikna etmenin önemli bir aracıdır.<sup>865</sup> Hediyelerin kabulü erkeğe olumlu

<sup>864</sup> Aynanın bu işlevle kullanımı Fakir Baykurt'un *Yılanların Öcü* romanında da mevcuttur.

<sup>865</sup> Tarık Buğra'nın *Osmancık* romanında da ayna, erkeklerin kadınlara verdikleri hediyeler arasındadır: "Ve, artık kesenin bir gözünde Holofira'nın beğendiği tarak, öteki gözünde de, arkası boyalı teneke ile kaplı ve kabartmalı değirmi bir ayna vardır." (Tarık Buğra, *Osmancık: Cihân Devletini Kuran İrade, Şuûr ve Karakter*, 1. b., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1983, s. 343.)

karşılık vermek anlamına gelir, kadın hediyeleri kabul ederek ona bağlılık sözü vermiş olur. Bunun için romanlarda erkekler hediyeleri kabul etmeleri konusunda kadınlara ısrar ederler. Bu konuda önemli bir husus tüm bunların gizli gerçekleştirilmesidir. Erkek aynayı kadına kimseye göstermeden vermeye çalışır, kadın da hediye kabul ettiği takdirde bunu başta ailesi olmak üzere herkesten saklamak zorundadır. Böylece ayna, kadın ve erkek arasında bugün söz yüzüğü olarak kullanılan nesnenin yerini tutmuş olur.

## 2. Bozkırdaki Çekirdek (1967)

1965 yılında *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilen, 1967 yılında kitap olarak basılan *Bozkırdaki Çekirdek*'in konusu,<sup>866</sup> Dumanlı Boğaz Köy Enstitüsü'nün kuruluşu ve buna bağlı olarak köyde gelişen olaylardır. Enstitünün yararlı bir kuruluş olduğuna inananlarla zararlı olduğunu düşünenler arasındaki çatışma ekseninde ilerleyen roman, köy enstitülerinin toplumsal faydasını tartışmaya açmayı hedefler. Romanda ayna, karşı cinse kur yapma vasıtası olarak kullanılır. Köy enstitüsünün öğrencilerinden biri olan Bekir, bir gün birinin kendisine ayna tuttuğunu fark eder.<sup>867</sup> Ne olduğunu, bunu kimin, neden yaptığını anlamaya çalışır:

— *Birden anlattıklarından çok daha önemli bir şeyi hatırlamış gibi irkildi: —  
Başka bir iş oldu ağalar... Bir iş ki, benim aklım ermedi.*  
— *Neymiş?*  
— *Çalı kesip dururken, baktım, biri, gözüme ayna parlatmakta...*  
— *Bunda akıl erdirmeyecek ne var, sefil Bekir? “Şirin köyün karılarından birini yaktım” desene...*  
— *Biz senin gibi pelvan olmadığımızdan çalı toplarken yaban köyün karılarını yakabilemeyiz, Şevki Ağa! Böyle aynalı işler, bizden çok sana çatar. “Hadi işine oğlum Bekir” dedim, “Balkanda ne aynası?. Pelvan Şevki Ağa gibi hayallenme!” dedim. Geçtim şu yana...*

<sup>866</sup> Kemal Tahir, *Bozkırdaki Çekirdek*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>867</sup> Orhan Kemal'in *Eskici ve Oğulları* romanında “ayna oyunu,” “ışık oyunu” ve “ayna tutmak” adlarıyla anılan bu hareket, karşı cinsler arasında ilgi göstergesi olarak kabul edilir. Mehmet Rauf'un “Ayna” isimli öyküsünde anlatıcı-karakter, İtalyan bir kadının ilgisini çekmek için ona bir el aynasıyla ışık tutar ve amacına ulaşarak kadınla birlikte olur. Daha sonra arkadaşlarına kadını “ayna oyunu” ile etkilemeyi başardığını anlatır. (Mehmed Rauf, “Ayna”, *Seçme Hikâyeler*, yay. haz. Rahim Tarım, İstanbul: Özgür Yayınları, 2007, ss. 396-403.) Yaşar Kemal'in *Üç Anadolu Efsanesi*'nde yer alan “Karacaoğlan”da Elif'i seven Halil, ona olan ilgisini göstermek için kızın çadırının kapısına sabahtan akşama kadar kırık bir aynayla ışık tutar. Elif, obanın Halil'in ayna tuttuğunu bildiğinden şüphelenip Karacaoğlan'ın da duymasından korkar. (Yaşar Kemal, *Üç Anadolu Efsanesi*, 1. b., İstanbul: Ararat Yayınevi, 1967, ss. 165-167.)

— “Geçtim” ne demek, sefil Bekir? Yanına yörene bakmadan mı geçmekteisin?. Bekir Ozan, karı işlerine çok meraklı olan, elinden hiç bir iş gelmediği şişinmesinden anlaşılan Pelvan Şevkiye “kötü dedirme” anlamına, baktı:  
— Geçtim, evet, bakmadan geçtim, çalı kırmaktayım, canavar gibi... Derkeeen... Bu kez, hiç yanılması yok! Evet, ayna ışılatmakta gözümüze biri... Bildiğiniz ayna...  
Esef, Kastamonuluk gayretiyle bu kez gerçekten ilgilendi:  
— Ne aynasıymış, dağın başında?.  
— Önce, yalan mundar, bu Alevi, bir kuytuca sindi, bizimle zevklenmekte ayna tutaraktan, sandım. “Ulan karı mıyız biz? Hele şuna!” diyerek baktım dört yanına... Hayır... Bunlar, yumulmuşlar çalı kesmekte ki, dünyayı göresileri kalmamış...  
Ali Can, içini çekti:  
— Yüreğime sevinç damladıydı da, “Neden ki ola?” dedimdi. Yezidin biri günahımı aldı mı, benim yüreğime böyle bir sevinç damlar. “Tın” diye...  
Cengiz Uslu, keyifle gülerken sordu:  
— Aklına Kılıçlı Keşiş geldi de korktun mu yoksa, yüreksiz Bekir?  
— Yalan Mundar, Cengiz Ağa, Kılıçlı Keşiş geldi aklıma...  
[...]  
— Baktım, Esef Ağa, hayır, bu ayna oyunu, ölü eğlentisi değil, bildiğin diri eğlentisi... (ss. 215-217)

Bekir Ozan, Şevki Ağa’ya başına gelenleri anlatmaya başladığında aldığı ilk tepki bunu bir kadının ona olan ilgisini göstermek için yaptığı tahmini olur. Bu da toplumda aynanın bu şekilde yaygın bir kullanımı olduğunu gösterir. Oysa Bekir için bu olasılık dışıdır; çünkü kendisini kadınların ilgisini çekecek kadar alımlı bulmaz. Bekir Ozan’ın tahmini, bunu Alevî’nin onunla eğlenmek için yaptığı yönündedir. Burada önemli olan nokta, bunu bir erkek başka bir erkeğe yaptığında bunun bir sevgi ve ilgi göstermesi olmaktan çıkıp aksine hakarete dönüşmesidir. Bekir Ozan, Alevî’nin yaptığını farz ettiği bu hareketiyle kendisine kadın muamelesi yapıldığını düşünerek sinirlenir. Aynayı tutanın düşündüğü kişi olmadığını anladığında efsanevî ölülere bile aklından geçirir. Nihayet aynanın değirmenden ışıldadığını, bir topçu dürbününe ait olduğunu ve kendisine ilgi gösterilmekle ya da hakaret edilmekle alakası olmadığını anlar. Ayna, değirmene konuşlanmış Deli Derviş ya da Kara Derviş olarak tanınan karakterlerden birine aittir, bu kişi gelen geçeni dürbünüyle gözetlemesiyle bilinir. Bu durumda Bekir Ozan, ayna ışığını bir ilgi ya da hakaret göstergesi olarak algılamayı bırakır ve tamamen Deli Derviş’e odaklanmaya başlar. Bekir Ozan, aynayı kimin tuttuğunu bulana dek bunun ne anlama geldiğini bir türlü çözemeyip huzursuz olmuş, bunu kimin yaptığını bulduğu an, yapan kişinin varlığından rahatsızlık duysa da rahatlamıştır. Bu alıntıya göre ayna tutmanın anlamı, aynanın kim tarafından kime tutulduğu ve nasıl kullanıldığı ile belirlenmektedir.

## G. ORHAN KEMAL

### 1. *Vukuat Var* (1958)

Aynanın sosyal ilişkilerle bağlantılı olarak önemli bir işlevi kişinin kendisini seyretmek değil, etrafını kontrol etmek amacıyla kullanmasında ortaya çıkar. Kişi, göz ancak belli bir açı dâhilinde olanı algılayabildiği için arka tarafını göremez; bunun için aynanın yardımına ihtiyaç duyar. Ayna, kişiye gözün erişemediği noktalara erişim sağlayarak bulunduğu alana çok daha fazla hâkim olmasına imkân verir. Dikiz aynaları romanlarda bu işlevle yer alır. Orhan Kemal'in *Vukuat Var* romanında, şoförün arkada oturanları dikiz aynası vasıtasıyla gözetlemesi ihtimali gündeme getirilir.<sup>868</sup> Güllü, sevgilisi Kemal'le kaçış hayalleri kurarken, bindikleri otomobilde şoförün onları gözetlemeyeceğini, dolayısıyla mahrem kalması gerektiğine inanıldığı için kamusal alanda hoş karşılanmayacak olan eylemlerinin (sevgilisine sokulup sarılmasının) olması gerektiği gibi gözlerden uzak kalacağını düşünür.

### 2. *Hanımın Çiftliği* (1961)

*Hanımın Çiftliği* romanında ayna hem kendini hem de etrafı seyretmek maksadıyla çift işlevle kullanılır. Güllü, hem ayna karşısında saçlarını tarayıp kendisiyle ilgilenir hem de aynı zamanda çevresindeki insanların kendisine nasıl baktıklarını gözetler. Bununla birlikte Güllü, dalgın olduğu bir sahnede aynada makyajını yaparken içeri giren kocasını fark edemez. Bunun üzerine kocası, onun odaya girdiğini aynadan görmüş olması gerektiğini söyler. Muzaffer Bey'e göre bu o kadar kaçınılmazdır ki bu sayede karısının zihnen meşgul olduğunu anlayıp ne düşündüğünü sorar. Demek ki Muzaffer Bey, karısını bir süre aynadan takip etmiş, onun da kendisini aynadan fark etmesini beklemiş, diğer bir deyişle gözlerinin önce aynada buluşacaklarını zannetmiş, bu gerçekleşmeyince hayal kırıklığı yaşamıştır. Karısının onun odaya girişini fark etmeyecek kadar dalgın oluşunu, onunla ilgilenmediğinin bir göstergesi olarak sayar.

---

<sup>868</sup> Dikiz aynasından arkadaki insanları görmeye çalışmak Orhan Kemal'in *Gurbet Kuşları* romanında da işlenir. (Orhan Kemal, *Gurbet Kuşları*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1962, s. 43 ve s. 186.) Bu sahnelerde kişiler, etrafındaki kişilere belli etmeden onların yüzlerini dikiz aynası vasıtasıyla kontrol eder.

Aynada buluşamayan gözler, karı-koca olmaktan kaynaklanan, çoktan kurulmuş olması gereken bir bağın yeterince iyi kurulamadığını, hatta belki de böyle bir bağın hiç olmadığını ortaya çıkarır.

### 3. *Eskici ve Oğulları* (1962)

Orhan Kemal'in *Eskici ve Oğulları* isimli romanında,<sup>869</sup> aynanın güneşli günlerde iletişim kurulmak istenen kişinin üzerine tutulması ile aynaya sosyal bir işlev yüklenir. "Ayna oyunu," "ışık oyunu" ve "ayna tutmak" adlarıyla anılan bu hareket, ilgi göstergesi olarak kabul edilir. Eskicinin torunu Ayşe, pamuk tarlasında çalışmakta olan Zeynep'in üzerine, entarisinin cebinden çıkardığı aynasıyla uzaktan ışık tutar.<sup>870</sup> Bu davranışının nedeni kızı beğenmesidir, ancak bunun amcası Ali'nin hoşuna gittiğini fark etmesiyle oyunu uzattıkça uzatır, Zeynep'in de ilgisini çekmeyi başarıp kendisine tatlı bir tebessümle cevap vermesiyle oyun daha da uzar:

*Aynayı entarisinin cebine sokup dışarı çıktı. Babasıyla emmisi hâlâ alaçığın önünde oturmuş, tarlada canavar gibi çalışanlara bakıyorlardı. Emmisinin gözü o kızdaydı, anlıyordu. Emmisinden neydi ona? Onu ilgilendiren, kızın kocaman memeleri. Ne zaman onun kadar olacaktı? Onun kadar olsa, kocaman kocaman memeleriyle gelip geçerken lâf atsalar . . .*

*Mosmor, kalabalık bulutların arasından güneş olanca hızıyla tarlaya vurdu. Bir an ortalık sanki ısınıverdi. Ayşe emmisine baktı göz uciyle. Kıza dikmişti gözlerini. Kızdı. Emmisi kızı beğeniyor diye değil, kızın dikkati çekecek kadar güzel oluşuna. Onunla konuşmak, ona emmisinden söz açmak isterdi. Cebinden ayna kırığını yavaşça çıkardı, güneşe tuttu. Parlak güneş ayna kırığında şimşek gibi yansıtıyordu. Korktu. Avucunda sakladı. Sonra baktı ki kimsenin aldıracağı yok, tekrarlardı. Yansıyan güneş tarladaki pamuk kozalarının üzerinden hızla geçti, kızın mor çiçekli entarisinin sırtında bir an durdu. Emmisi ayna parçasını değil de, kızın mor çiçekli entarisinde bir an durup yiten güneş yuvarlağını görmüştü.*

*Döndü, ayna parçası. Kızacağına güldü. Emmisinin gülüşü, Ayşe'yi şımarttı. Sanki, "Bir daha yap!" demek istiyordu. Tekrarladı. Güneş yuvarlağı bu sefer her zamandan daha çok durdu mor çiçekli beyaz entarinin sırtında. Sonra tarlaya kaydı. Pamukların üzerinde dolaştı, kızın tam önüne geldi. Ancak o zaman yansıyan güneş yuvarlağını seçen kız döndü, arkaya baktı. Bakınca da gözleri kamaştı bir an. Her şeyi anlamıştı. Gülerek başını salladı Ayşe'ye.*

<sup>869</sup> Orhan Kemal, *Eskici ve Oğulları*, 1. b., İstanbul: Ak Kitabevi, 1962. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>870</sup> Ayşe, bu aynayı kardeşi Cavit'ten saklayarak aynaya gizli gizli bakar. Artık bir genç kız olduğunu düşünür, ama etrafındaki insanlar ona hâlâ çocuk muamelesi yapmaktadır. Aynaya baktığında güzel bir genç kız görmek ister, ama "gerçekleri olduğu gibi gösteren nesne" olarak ayna ona ne güzel ne de genç bir kız imgesi sunar. Ayşe, aynadaki görüntüsü karşısında üzgün, gerçekleri kabul etmediği için de kızgındır.

*Gülüşü yumuşacıktı, dosttu, içe akıcıydı. Testekerlek, bembeyaz yüzüne düşen kâhkülüyle büsbütün içe akıyordu. Acı bir güzellik. (ss. 263-264)*

Ayşe, Zeynep'i çok beğenir ve cep aynasında önce kendisiyle kıyaslar. Onun kadar güzel olmadığını düşünür. Sonrasında onu gözetlemek için dışarı çıkar, ancak ona yalnızca kendisinin ilgi göstermediğini, amcasının da gözlerini kızıdan ayırmadığını fark eder. Bunun üzerine cebindeki aynayı çıkarıp Zeynep'e doğru tutmaya başlar. Amcasının gözleri de Zeynep'in üzerinde olduğu için ona ışık tuttuğunu önce amcası anlar. Ayşe, amcasının kızmak bir yana aksine yaptığını onayladığını görünce cesaretle devam eder. Zeynep'in de dönüp kendisine tebessümle karşılık vermesi, cesaretini artırır ve bunu bir oyuna dönüştürür. Böylece, ayna, ışığı yansıtma özelliğinden faydalanılarak ışığın ulaştığı hedefte yer alan birisine karşı tutulduğunda o kişiye olan ilgiyi ve o kişiden de ilgi beklenildiğini göstermek için kullanılır. Zeynep, Ayşe'nin yaşı ve cinsiyeti nedeniyle kendisine olan ilginin ondan değil, yanındaki erkeklerden geldiğini düşünür. Nitekim haklıdır, her ne kadar oyunu Ayşe başlatmış olsa da devam ettirme gücünü aynı kıza ilgi gösteren amcasından alır ve bir bakıma bu noktadan sonra oyuna onun adına devam eder. Burada önemli olan nokta, ayna oyununun iletişim için bir çeşit davet göndermek olduğunu iki tarafın da kabul etmesidir. Zeynep, Ayşe'den değil, yanındaki erkeklerden rahatsızlık duyar ve bu oyunda onların da parmaklarının olduğunu düşünür. Ayşe de Cavit de hem oyunu oynarken hem Zeynep'le konuşurken bu oyunun ne anlama geldiklerinin farkındadır ve Zeynep'e bunu amcalarının yaptırdığını söyleyerek bu ilgiye aracılık etmeye çalışır.<sup>871</sup> Bu açıdan alıntıda ve devamında, kadınlarla erkekler arasındaki ilişkiler, anlatı zamanının toplumsal yapısı hakkında önemli bilgiler verir. Bekâr kadın ve erkeğin doğrudan iletişim kurmalarının hoş karşılanmadığı bir dönemde ve toplumda birbirlerine yabancı kadın ve erkek

<sup>871</sup> “Eskici Dükkanı”nda en kuvvetli duygu kuşkusuz aile duygusu” diye Berna Moran, romanın odağında aile bağlarının olduğunu vurgular:

*Ali olsun, ağabeyi olsun, anası babası olsun ileriye dönük tatlı hayallerinde “gümü gümü gümüleyen” bir konakta, oğullar, torunlar hep bir arada yaşarlar. Bu geniş aile özlemini torunlarda bile gözlemleriz. Cavit bir eniştesi olsun ister, ablası Ayşe, Zeynep'e yenge diyebilmek için onun amcasıyla evlenmesinden yanadır. Bu istekler ve özlemler bir bakıma gerçekleşmiş, toplumbilim terimleriyle iki “çekirdek aile” sonunda birleşmiş ve Ünal ile Zeynep'in de katılmalarıyla (zengin bir konakta değilse de) aynı hanede yaşayan bir ‘geniş aile’ oluşturmuşlardır. Meydana gelen yeni aile eskisine benzemez. Açıkça söylenmese de okur anlıyor ki bu ailede nefretin yerini sevgi, kavganın yerini barış almıştır. (Berna Moran, “Eskici ve Oğulları”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, ss. 99-100.)*

Moran'ın aile hakkında yaptığı tespit, çocukların ayna oyununu neden sürdürdüklerini açıklar. Sürekli kavga etmelerine rağmen aile bireyleri arasındaki sıkı bağ, onları bir arada tuttuğu gibi birbirlerini desteklemelerini de sağlar.

tanışmak için vasıtaya ihtiyaç duyarlar. Ayna kadınla erkeğin arasında toplumsal değerler tarafından inşa edilmiş olan mesafeyi gizlice ortadan kaldırır. Böylece erkek toplumsal normları aşarak kadına kur yapabilmekte, onun tepkisi doğrultusunda eylemlerinin yönünü (duygularını ona açmak ya da ondan uzaklaşmak) belirleyebilmektedir.

## Ğ. PERİDE CELÂL

### 1. *Gecenin Ucundaki Işık* (1963)

*Gecenin Ucundaki Işık* romanında, güce çok önem veren Macide hem anlatıcı hem de ana karakter olduğu için (*homodiegetik* anlatıcı), aynalar son derece önemli bir yerde durur. Zira, aynayı kendisini seyretmek için sıklıkla kullandığı gibi etrafındaki diğer insanları gözetlemek amacıyla da kullanır. Bilhassa Kâzım Işık'la tanışıp birlikte olduktan sonra ayna, çevresine hâkim olmasını sağlayan önemli bir yardımcı hâline gelir. Örnek olarak, Serra'nın, odasına geldiği bir gün aynanın önünde saçlarını tararken aynı zamanda Serra'yı da takip eder: “*Aynanın içinden onun, odanın dört bir köşesini izlediğini görüyorum. Dağınık oda. Tuberosa, uyku, güneş kokuyor. Elbiselerim, kitaplarım, pabuçlarım her şey bir yanda.. Ona, bütün buruşuklarım, tozlarım, düzensizliğimle görüdüğüm için utançlıyım biraz.*” (s. 182) Macide, herkesin birbirinin yüzüne güldüğü, ama arkasından kuyusunu kazdığı bir ortamda kendisi hakkında neler düşünüldüğü ve arkasından ne işler çevrildiği konusunda şüpheli ve kaygılıdır. Bu yüzden kocasının evinde herkes yüzüne gülse de bir türlü tam anlamıyla rahat edemez, kocası vasıtasıyla tanıştığı insanlarla iletişimde kendisini hep temkinli olmak zorunda hisseder. İçlerinde onu en çok seven kişi olduğuna inandığı Serra'ya karşı bile davranışlarında daima ölçülüdür. Onu diğerlerine göre daha samimi bulsa da en nihayetinde o çevrenin bir üyesi olarak içten pazarlıklı oluşunu birçok kez gözlemler. Yukarıdaki sahnede Serra'nın etrafa göz atışını iyi niyetli bulmaz, görünüşün önemli olduğu yüksek sosyete, dağınıklığı nedeniyle onun karşısında zayıf düşmüş olduğunu düşünür. Serra'nın gözlerini roman boyunca başka zamanlarda da aynadan takip eder. Onun gözlerine doğrudan değil, araya aynayı koyarak bakması ona güven duymamasından kaynaklanır. Nitekim gerçek duygu ve düşüncelerini herkesten olduğu gibi ondan da sakladığını, ona güvenmediğini okura açıkça söyler.

Kâzım Işık'ın evinde güvenmediği ve aynalardan takip ettiği insanlardan biri, evdeki özel işlerine bakan yardımcısı Nadia'dır. Nadia, İstanbul'a geldiğinde pansiyonunda kaldığı kişidir. Pansiyonda kalırken zamanla aralarında samimiyet oluşmasına rağmen evlenip onu yanına yardımcı olarak alınca aralarındaki ilişki yön değiştirmiştir. Evdeki erkeklerle gayrimeşru ilişkiler yaşayan Nadia, eve iyice yerleşmeye çalıştıkça Macide'nin canını sıkarak. Nadia, Macide'nin karşısında yer alan "kaymak takımı"nın adamlarından biri olmuştur. Onun aynadan yakaladığı bakışlarını "hınzırca" (s. 238) ya da "kıskaç" (s. 240) bulur. Her davranışı gözüne batan Nadia'yı gözaltında tutup ondan uzak kalmaya çalışır.

Macide'nin aynadan izlediği insanlardan biri ve en önemlisi kocası Kâzım Işık'tır. Kâzım Işık'ın ekonomik gücünden etkilendiği kadar öz güveninden de etkilenen Macide, onunla evlenmeden önce birlikte oldukları otelde onu tıraş olurken aynadan seyreder. Kâzım Işık, "aynanın içinden güvenli, üstün gülüyor[dur ona]" (s. 224). Kâzım Işık istediğini yine elde etmiş olmanın verdiği zevkle "[ı]şık alıyor, aynada göz kırıyor, şakalaşıyor, sevinç saçıyor çevresine. Gideceğimi, ne isterse onu yapacağımı, kulu kölesi olduğumu biliyor, bayramını ediyor utkusunun." (s. 224) Bu sahnede ilk bakışta sevgililerin gözlerini birbirlerinden ayıramadıkları, mutlu oldukları görülür. Oysa burada romanın anahtar sözcükleri olan "güvenli, üstün, utku" ile ikisi arasında yaşanan gizli savaşın haberi verilir. Macide için hayat, herkesle savaşmaktan ibarettir; çünkü çocukluğundan beri anne ve babası tarafından sevilmediğine ve ihmal edildiğine inanmış, buna bağlı olarak onlara beslediği haset duygusu genişleyerek diğer insanlarla olan ilişkilerinde de temel duygu hâline gelmiştir. Bu sahneler, Macide'nin kelimeleriyle ifade edildiği için, onun bu bakışları savaş literatürüne ait kelimelerle anlatmayı tercih etmesi bunu kanıtlar.

Kâzım Işık için de benzer bir durum söz konusudur, insanlara her istediğini elde etmeye alışmış bir insanın kurumuyla bakar. İstediklerini elde etmek için yapamayacağı şey yok gibidir. Her fırsatta gücünü kanıtlamak, diğer insanları nüfuzu altında tutmak ister ve bununla iftihar eder. Balayında Macide'yi giydirip kuşattıktan sonra bununla çirkin şekilde övünür: "Öyle kadınlar geçmiştir ki benim elimden!.' Öğünüyordu kadınlarıyla. Ekliyordu arkadan: 'Sen başkasın benim için. Metresim, arkadaşım, yoldaşım, herşeyimsin, inandığım tek insansın benim!.' Daha ne istersin? gibilerden



*aynanın içinden gözlerime gülüyordu.”* (s. 260) Kâzım Işık, gücünü yüceltmek adına Macide’yi açıkça aşağılar; ona böyle zamanlarda aynadan bakıp gülümsemesi aşağılamanın bir parçasıdır. Ona aynadan bakarak onu yeni kıyafetleriyle seyredilecek bir nesneye dönüştürmüş olur. Ayrıca ayna sayesinde hem Macide’yi hep göz altında tutmuş olur hem de araya belli bir mesafe koyar. Bu bakımdan Kâzım Işık’ın aynada kendisine bakarken değil, daima Macide’ye bakarken tasvir edilmesi tesadüf değildir. Macide’yi etkilemek ve kontrolü altına almak istediği için ayna, ona farklı bakış açıları sağlar. Aynada Macide’yi “kazanmış adam” psikolojisiyle seyrederek. Macide için de bu cephelerde savaşı Kâzım Işık kazanmıştır.

Anlatı *homodiegetik* olduğu için, Kâzım Işık’ın aynadan kendisine baktığını söyleyen Macide’dir; bu durumda Macide de Kâzım Işık’ı aynı anda aynadan seyretmiş olur. İkisinin de gözleri birbirinin üstündedir, teyakkuza geçmiş beklemektedirler. Nitekim, aldatıldığını öğrenip bunu ona söylediğinde dengeler değişir:

*Döndüğümde onu orada, balkonun önünde, bıraktığım yerde buldum. Sırtı odaya dönük, camdan dışarıya, bakıyordu. Ben yavaş yavaş toparlanıp giyinirken de yerinden kıpırdamadı. Neden sonra ıslak saçlarımı tararken aynanın içinden, bana doğru geldiğini gördüm. Biraz evvel kıpkırmızı olan yüzü bembeyazdı. Arkamda, omuz başımda durmuş, aynada beni seyrediyordu. Kıpırdıyan dudaklarından bir şeyler söylemekte olduğunu anladım. (s. 381)*

Birbirlerini yine aynadan izlerler, ancak bu kez aralarındaki savaş alenen hissedilir. Aralarındaki iletişim kopmuştur, yüz yüze bakmazlar. Macide, yataktan sıyrılıp banyoya geçer, kocası onun banyoya geçişini görmez. Banyodan çıkınca kocasını bıraktığı yerde bulur. Birbirlerine sırtları dönüktür. Bununla birlikte birbirlerine karşı ilgisiz değildirler. Önce Macide, onu aynadan takip eder, sonra kocasının da onu aynadan seyrettiğini görür. Macide, ilgisini göstermek istemediğinden, kocası mahcup davranması gerektiğini düşünüp stratejik hareket etmesi gerektiğini düşündüğünden aynayı diğerini izlemek için kullanır. Aralarına adeta duvar gibi bir ayna girmiştir. Bakışları doğrudan birleşmez. Macide, kocasının bir şeyler söylediğini bile duymaz, aynada dudaklarının kıpırdadığını fark edince anlar. Ayna, ikisi arasındaki bağlantıyı sağlar, ancak bağlantının şekli aralarındaki savaşı da gözler önüne serer. Kâzım Işık, roman boyunca sağladığı üstünlüğü kaybetmiştir. Yine de kendisini tamamen kaybetmez, suçunu kabul etse bile sonuçta yine kazanacağından emindir. Gerçekten de bir süre sonra araları tamamen düzelmese de barışırlar. Ne var ki Macide, Nermin’in ölümünün iç yüzünü öğrenince savaşı temelli kazandıracağına inandığı bir hamle olarak onu terk eder.

Melaine Klein, kadının erkeğe karşı duyduğu hasetle ilişkili olarak şunları söyler: “*Penis haseti ve hadım etme isteği çok güçlü olduğunda, haset duyulan nesne (penis) tahrip edilecek ve erkek de penisten yoksun bırakılacaktır.*”<sup>872</sup> Anne-babasının erkek çocuk beklentisi nedeniyle sağlıklı bir çocukluk dönemi geçirmeyen ve “erkek” gibi davrandığı romandaki karakterlerce de sıklıkla vurgulanan Macide’nin kocasına karşı duyduğu aşkın kaynağında güce duyduğu arzu vardır. Güce, arzuladığı derecede ulaşamayınca, diğer bir deyişle kocası gücünü onun emrine yeterince sunmayınca, bu kez kocasına karşı haset beslemeye başlar ve onu hadım etme isteği uyandırır. Kocasını terk ederek onun penisini işlevsiz bırakmış, böylece onu hadım etmiş gibi hisseder.

Macide’nin aynadan seyrettiği kişilerden biri de Handan’dır. Macide kocasını terk edip annesinin yanına yerleştikten sonra onu ziyarete gelen Handan, vaktiyle yaptığı hoppalıkları unutmuşçasına ayna önünde bir yandan hazırlanıp öte yandan ona “aklı başında bir kadın” gibi öğütler vermeye kalkarak Macide’ye ve annesine “*kendine, gücüne güvenli, gülüms[er] aynanın içinden.*” (s. 350) Handan, o esnada yüzü aynaya, sırtı diğer insanlara dönük olduğu için onlarla iletişimini ayna vasıtasıyla devam ettirir. Bununla birlikte onun araya aynayı koyuşu, konuşurken yüzünü insanlara dönme gereksinimi duymayışı da Macide’nin de dikkat çektiği gibi “kendine, gücüne güven”den kaynaklanır. Handan bu gücü müstakbel kocası Cezmi’den alır. Bir zamanlar hatalar yapmış olsa da artık akıllanmış olduğunu söyler. Karnında çocuğuyla kocasını terk ederek toplumsal normları hiçe sayan Macide’nin aksine Handan toplum tarafından saygı duyulan biriyle evlilik arifesinde olduğu için ondan bir adım öne geçmiştir. Bunun bilinciyle kendisine güvenir ve bu güvenle diğer insanlara tepeden bakarcasına onlara aynadan hitap ederek yine aynadan gülümser. Bu açıdan Handan’ın bakışı Kâzım Işık’ın bakışını andırır.

## H. ATTİLÂ İLHAN

### 1. *Zenciler Birbirine Benzemez* (1957)

*Zenciler Birbirine Benzemez* romanında aynayı yalnızca ana karakter Mehmed-Ali kullanır. Aynada çoğunlukla kendisine bakmakla birlikte iki kez iki farklı kadını

<sup>872</sup> Melanie Klein, *Haset ve Şükran*, çev. Orhan Koçak, Yavuz Erten, 6. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2020, s. 49.

seyreder. Bu kadınlardan ilki, Paris’te aynalarla kaplı bir kahvede İstanbul’da bıraktığı sevgilisi Sabiha’ya mektup yazarken kahveye giren, isminin Marie-Te (Marie-Théresa) olduğunu söyleyen kadındır. Mehmed-Ali, Marie-Te’yle birkaç kez bakışır. Bu bakışmalarla birbirlerine kur yaparlar. Mehmed-Ali, özellikle Marie-Te’nin çekinmeyen, cüretkâr tavırları karşısında şaşırır; Paris’te her şeyin başka olduğunu, kadınların erkekleri elde etmeye çalıştıklarını düşünür. Bu bakışmaların sonunda Mehmed-Ali ve Marie-Te, tanışıp bir süre birlikte vakit geçirirler.

Mehmed-Ali’nin aynadan seyrettiğini söylediği diğer kadın ise Paris’te âşık olup evlenmek istediği Hilde’dir: “*Onu pencerede camın benekli aynasında iyice görür.*” (s. 160) İşlenmemiş bu sahnede Mehmed-Ali, gerçekte orada bulunmayan Hilde’yi camda seçer. Diğer bir deyişle, hayalini cama aksettirir. Demek ki zihni Hilde’yle meşguldür. Keza, o esnada onunla konuşan Yankoviç’i yarı dinler yarı dinlemez vaziyettedir. Gerçeklerden uzaklaşıp kendi iç dünyasına dalması, Mehmed-Ali’nin genel bir özelliğidir. Gürsel Aytaç, hayalle gerçeğin birbirine karışmasının en çok Hilde’ye olan aşkın anlatıldığı sahnelerde ortaya çıktığını söyler: “*Romanda hayalle gerçeğin iç içe girmişliği, insanın kişisel gerçekliğinde hayalin de varlığı, Mehmet Ali’nin özellikle Hilde’ye aşkında dile gel[ir].*”<sup>873</sup> Mehmed-Ali’nin hayalini aynaya benzettiği cama aksettirmesi, hayali somutlaştırdığı için okurun hayalle gerçeği ayırt etmesini zorlaştırır.

## **2. Kurtlar Sofrası (1963)**

*Kurtlar Sofrası*’nda, yabancılarla ortak projeler yürüten iş adamı Seyit Sabri’nin adamlarından biri olan İbrahim, aynayı onu takip ettiğini düşündüğü insanları kontrol etmek için kullanır. Seyit Sabri adına yasa dışı işler yapan İbrahim, bu işi terk ederek hayatında yeniden “temiz” bir sayfa açmak ister; ama peşinde adamlar olduğu düşüncesi sürekli temkinli olmasına, dışarıda gezerken etrafını denetleme ihtiyacı duymasına yol açar. Ayna da bu doğrultuda, dışarıda bulunduğu zamanlarda çevresini görmesini sağlayan nesne olarak ona yardımcı olur:

*Kötü bir akşam oldu. İlk karanlıklarla beraber İbrahim bir iç paniğine uğradı. Düpedüz korkuyor; mutlaka saklanmak, başka bir yerlere kaçmak ihtiyacını duyuyordu. İşte şimdi beni tanıyacaklar, görecekler kuşkularına bulaşmış. İşte*

<sup>873</sup> Gürsel Aytaç, “Attilâ İlhan: Zenciler Birbirine Benzemez (1957)”, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2016, s. 126.

*şimdi şu fötr şapkası tüylü gölgenin demindenberi, dündenberi, kimbilir belki de yıllardanberi peşini kovaladığına hükmediyor. İşte bak! İbrahim nereye giderse, o da oraya! İbrahim nerede durursa o da orada. Geniş kenarlı, nefsiye çalar ortalama bir fötr şapka, şeridinin yanı başında renk renk boyalı ufacık bir tüy. İbrahim vitrin aynalarında, köşelerde yarım dönerek şapkayı ve altındaki çarpık adamı kollayıp duruyor. (1. Cilt, ss. 81-82)*

İbrahim, hukuka aykırı işleri bıraksa da onu bu işi nedeniyle tanıyanların, bilhassa polislerin peşini bırakmadığına emindir; bu yüzden daimî bir korkuya gark olmuştur. Kendisi dışındaki herkesi olası düşman olarak görüp düşmanlarını aynalardan gizlice izlemeye, böylece durumu kontrol altında tutmaya çalışır. Takip ediliyor olma ve yakalanma korkusuyla ruhsal dengesi bozulmuştur.<sup>874</sup> Biri onu gerçekten takip etmese de peşindeki kişiyi tüylü fötr şapkalı biri olarak tasavvur eder. Şüphelendiği insanlardan “bir gölgeden kaçır gibi” kaçır; çünkü ona göre takipten hiç kurtulamaz. Aslında peşini bırakmayan geçmiştir. Bununla birlikte bunun nedeni, İbrahim’in geçmişini sırtında bir yük olarak görmesi, geçmişinden dolayı pişmanlıklar duyması değildir. Onun geçmişe dair duyduğu tek pişmanlık eski sevgilisi Türkân’ı terk etmiş olmasıdır. Bu yüzden eski hayatının tam aksi yönde bir hayata yelken açmak isterken para kazanmak hırsı yüzünden ayrıldığı kız arkadaşı Türkân’ı aramaya başlar. Onun maddi kaygılardan uzak, idealist hayallerine sığınmayı umar, ama Türkân’ı bulduğunda büyük bir hayal kırıklığı yaşar. O, yıllar sonra Türkân’ın hayata bakışının daha doğru olduğunu düşünmeye başlamışken Türkân paraya verdiği değer konusunda İbrahim’i zamanla haklı bulduğunu dile getirir. İbrahim’in yeni bir hayat biçimi arayışı, bunun için bir kadına bağlanma ve onun tarafından çekidüzen verilme ihtiyacı bu nedenle sona ermez, arandığına ve takip edildiğine dair korkuları da buna paralel olarak devam eder. Romanın sonunda İbrahim, peşinde olduğuna inandığı kişileri hâlâ aynalarda aramaktadır:

*Kötü bir akşam oldu. İlk karanlıklarla beraber İbrahim bir iç paniği’ne uğradı. Düpedüz korkuyor; düpedüz saklanmak, başka bir yerlere kaçmak ihtiyacını duyuyordu. Bir anda şu fötr şapkası tüylü gölgenin demindenberi, dündenberi, kimbilir belki de yıllardanberi peşini kovaladığına hükmetmişti. İşte bak, yalan mı? İbrahim nereye giderse, o da oraya! Nerede durursa, o da orada! Geniş kenarlı nefsiye çalan alelâde bir fötr şapka, şeridin yanıbaşında boyalı ufacık*

<sup>874</sup> Aynaları, düşmanlarını gizlice gözetleyerek onlara karşı gardını almak maksadıyla kullanma, Attılâ İlhan’ın ilk romanı *Sokaktaki Adam*’da da söz konusudur. Hasan, Ahmet’i ona belli etmeksizin aynalardan izleyerek hareket eder ve bu sayede ona karşı psikolojik üstünlük sağlar. Bununla birlikte Hasan’ın da İbrahim gibi ruhsal dengesinin bozuk olduğu görülür. Bu açıdan İlhan’ın romanlarında aynaların başkalarını gözetlemek için kullanımı, söz konusu karakterlerde psikolojik sorunların varlığına işaret eder.

*bir tüy. İbrahim vitrin aynalarında, köşelerde yarım dönerek bu şapkayı, altındaki çarpık adamı kollayıp duruyor. (2. Cilt, s. 679)*

Alıntının ilk kısmı, ilk alıntının başıyla birebir aynıdır. Anlatıcının İbrahim'in durumunu aynı cümlelerle ifade etmesi, onun ruhsal açıdan sağlıklı olmadığını ve fasit bir dairenin içine sıkışıp kaldığını gösterir. Durumunun farkında olan İbrahim, bu dairenin dışına çıkabilmek, yani aynalarda tüylü fötr şapkalı kişiler aramayı bırakabilmek için son bir hamle daha yaparak Selma'yı arar.

Romanda aynayı etrafı seyretmek için kullanan kişilerden biri Dürnev'dir. Güzelliğe ve gösterişe düşkünlüğüyle dikkat çeken Dürnev, Güner'in evinde etrafı seyrederken arada gençlik yıllarını hatırlar. Clara'yla birlikte, Güner'in evi gibi gösterişli bir yerdedirler. Dürnev, büyük bir boy aynasının önünde, “*aynadan arkasındaki koltukları, ağır kadife perdeleri ve halıları gör[ür].*” (1. Cilt, s. 216). Aynada kendisini seyretmeye bayılan Dürnev, aynı zamanda çok beğendiği salonu da bu aynadan seyreder ve hafızasına bu görüntülerle kaydeder. Bu açıdan aynanın Dürnev için güzellikle yakın bir bağı vardır.

## I. FAKİR BAYKURT

### 1. *Irazcanın Dirliği* (1961)

*Yılanların Öcü* roman serisinin ikinci kitabı olan *Irazcanın Dirliği*'nde,<sup>875</sup> Deli Haceli'nin yeğeni Boz Ömer, Muhtar'ın oğlu Cemal'le birlikte kavgalı oldukları Irazca'nın torunu Ahmet'i taciz etmek suretiyle Irazca'nın ailesine zarar vermeye çalışır. Aynanın iki kişi arasında duygusal bağlılık sözünü temsil eden bir hediye olarak alınıp verilmesi ancak iki kişiden biri kadın diğeri erkek olduğunda geçerlidir. Bir erkeğin başka bir erkeğe ayna hediye etmesi, diğerrinin erkekliğinin sorgulanmasına yol açtığı için hakaret olarak kabul edilir. *Irazca'nın Dirliği* romanında Boz Ömer, düşman ailenin çocuğu Ahmet'e gizlice bıçak ve ayna hediye eder. Amacı, bıçak ve aynayı kabul eden Ahmet'i toplum önünde rezil etmek, böylece Haceli ağasının öcünü almaktır:

“*Bir de ayna ısmarlıyacam.*”

<sup>875</sup> Fakir Baykurt, *Irazcanın Dirliği*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1961. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

“Aynayı ne yapacan?”

“Amada... Bıçağı aldı... aynayı da verdim mi gönlü olur. Bu işi bir kere kafama goymuşum arkadaş. Goydum mu yaparım. Yapar, Haceli ağamın öcünü alırım...” (ss. 53-54)

Ayna, umumiyetle kadına hediye edilen bir nesne olarak görüldüğü için erkeğe hediye edilmesi hediye alan kişiyi toplum nezdinde küçük düşürme amacı taşır. Nitekim Irazca'nın ailesi bunu öğrendiğinde ailedeki herkes deliye döner. Bilhassa Irazca'nın oğlu Bayram, oğlunun hediyeleri kabul etme ihtimalini dahi hazmedemez; onun gözünde bunun açıklaması yoktur, çünkü bu durum, Ahmet'in, herkesin bildiği varsayılan bu kabulü ve erkeklerin nasıl davranması gerektiğini tam olarak bilmediğini gösterir. Bu yüzden aynanın kabul edilip edilmemesi namus meselesi hâline gelir. Evin kadınları, Ahmet'in bıçağı olsa da aynayı almadığını, Ahmet'in henüz çocuk olduğunu, bu nedenle bu hediyelerin ne anlama geldiğini tam olarak kavrayamadığını, Boz Ahmet tarafından kandırıldığını ileri sürerek çocuğu korumaya ve Bayram'ı sakinleştirmeye çalışırlar. Aynayı kabul etmenin hiçbir mazereti yoktur; hediye alanın hediye veren karşısında toplumun gözünde erilliğini yitirip dişil bir konuma düşmesine yol açar. Bu yüzden evdeki kadınlar Ahmet'in aynayı almadığı konusunda ısrar ederler. Ahmet'in bıçağı alıp Boz Ömer'e karşı kendisini koruduğunu, onun boynunu yaraladığını söyleyerek erkekliğine hâlel gelmesini engellemeye çalışırlar.

Sonunda Irazca torununa hediye etmek üzere bizzat kendisi bir ayna alır. Irazca'nın torununa hediyesi baştaki onur zedeleyici hareketin aksine masum bir sevginin işaretidir; çünkü hediyeleşme iki yabancı erkek arasında değil, babaanne ve torun arasında gerçekleşir. Adnan Binyazar, Baykurt'un köyde doğup büyümüş olmasına vurgu yaparak “*Kan damarları oranın insanların gerçeklerinden beslendiği için onları anlatmaktadır.*” der.<sup>876</sup> Baykurt; Kemal Tahir, Orhan Kemal vd. diğer toplumcu gerçekçi romancılar gibi yakından gözlemlediği insanları gerçekçilik anlayışına bağlı kalarak anlattığı için romanlarındaki karakterler, olaylar ve durumlar

---

<sup>876</sup> Adnan Binyazar, “Fakir Bakurt'ta İnsan Gerçeği,” *Anadolu Aydınlanmacısı: Fakir Baykurt*, ed. Feridun Andaç (İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2000), 164. Fakir Baykurt'un nasıl yazdığını açıkladığı bir yazı için ayrıca bkz: Fakir Baykurt, “Yazdıklarımın Öyküsü”, *Anadolu Aydınlanmacısı: Fakir Baykurt*, ed. Feridun Andaç, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2000, ss. 99-105.

anlattığı toplumdaki gelenekler, görenekler ve anlayışlarla ilgili fikir verir.<sup>877</sup> Buna göre ayna, hediye olarak kişiler arasındaki ilişkilerin yönünü tayin eden önemli bir nesnedir.

## 2. *Amerikan Sargısı* (1967)

Fakir Baykurt'un, 1948-51 yılları arasında Türkiye'de uygulanan Marshall Planı adlı ABD'den alınan ekonomik yardımı<sup>878</sup> eleştirmek amacıyla yazdığı *Amerikan Sargısı*, Ankara'nın Kızılöz köyünde geçer.<sup>879</sup> Romanda ayna, Marshall Planı'nın köyde uygulanması konusunda görevli olan Melih Dalyan'ın köye giderken arabada Şoför Kerim'le konuşmaları esnasında iletişimde göz temasını sağlayan bir araç olarak yer alır. Yaklaşık yirmi üç sayfa süren araba yolculuğunda Melih Dalyan'la Şoför Kerim'in gözleri konuşma esnasında defalarca dikiz aynasında buluşur (ss. 7-30). İki arasındaki konuşmalar yol boyunca verilirken aynada buluşan gözlerin ısrarla vurgulanması, aynanın iletişimde önemli bir rolü olduğunu gösterir. İletişimde ne kadar çok duyu çalışırsa iletişim o kadar sağlıklı olur. Bu bakımdan ayna, iletişimin işitsel seviyede kalmayıp görsel açıdan da zenginleşmesini sağlar. Melih Dalyan konuşmaya başlayınca Kerim, onun yüzünü aynada arayarak bulur. Onun bu hareketi, arkadan gelen sesi -kimden geldiğini bilse bile- görselleştirerek somutlaştırmaya gereksinim duyduğunu gösterir. Nitekim bundan sonra da konuşma esnasında gözler hep dikiz aynasında buluşur, hatta karakterler kimi zaman sessizce, yalnızca gözlerle anlaşır.

---

<sup>877</sup> Bununla birlikte Fakir Baykurt'un roman kişileri, -Orhan Kemal ve Kemal Tahir'in karakterlerinin aksine- "donuk" tiplerdir, dinamik değillerdir. Erkan Irmak'ın köy romanları hakkındaki tespiti Baykurt'un romanları için de geçerlidir: "*kahramanlar yaşadıkları karşısında kimyasal değil, ancak fiziksel bir değişime uğrarlar.*" (Erkan Irmak, *Eski Köye Yeni Roman: Köy Romanının Tarihi, Kökeni ve Sonu (1950-80)*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, s. 209.) Roman kişileri, sosyoekonomik statülerine göre belirlenmiş davranış biçimleri sergilerler ve roman boyunca yaşananlar karşısında değişmezler. Bu durum, romanlarında köy yaşamını öne çıkarmaya ve belli bir fikri vermeye odaklanmasının yanı sıra insanları başlı başına bir dünya olarak görmemesiyle açıklanabilir. Bu da Baykurt'un romanlarında aynaya bakan -kadın ya da erkek- karaktere neden rastlanmadığını açıklar. Kişilerin iç dünyaları ya da bireysel gelişim çizgileri yerine sosyal ve ekonomik ilişkiler Baykurt'un romanlarının odağında yer aldığı için ayna da sosyal ilişkiler bağlamında işlev kazanmaktadır.

<sup>878</sup> Marshall Planı, ABD'nin II. Dünya Savaşı sonrasında Türkiye'den başka 16 ülkeye yaptığı yardım paketidir. Asıl amacı, Sovyetler Birliği'nin Avrupa'daki üstünlüğünü kırmaktır. Bu yardımlar Türkiye'de kuvvetli bir Amerikan tesirisini kapısını açar.

<sup>879</sup> Fakir Baykurt, *Amerikan Sargısı*, 1. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1967. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

## İ. ERHAN BENER

### 1. *Loş Ayna* (1960)

Erhan Bener'in 1960 yılında yayımladığı romanı *Loş Ayna*, bir grup insan arasında yaşanan cinsel ilişkileri, cinaî roman ve polisiye roman türlerinden faydalanarak psikolojik çözümlenmelerle irdeler. Mahide, cinselliğini doyuramadığı için eş seçimi yapmadan birçok erkekle birlikte olan bir nemfomandır. Roman, onun komşu apartmanın kapıcısıyla girdiği cinsel ilişkienden sonra yaşananlar ile açılır. Onun cinsel arzularını kontrol edemeyen bir kadın olduğu ortaya konduktan sonra romanın geri kalanı onunla arkadaşlık, akrabalık ve cinsî ilişkileri olan üç erkek etrafında ilerler. Bunlardan İlhan, Mahide'nin kuzenidir; Selçuk, İlhan'ın arkadaşıdır; Sahir, Selçuk'un ağabeyidir. Selçuk, Mahide'yi sever, ancak Mahide, onunla arkadaşlık etse de onun ağabeyi Sahir ile cinsî bir münasebet kurar. Selçuk'a ilgi duyan ve onun Mahide'ye olan tutkusundan rahatsız olan İlhan, Mahide'nin Sahir'le ilişkisini öğrenen Selçuk'un Mahide'yi yaralamasını fırsat bilerek onu ölüme terk eder. Bu cinayet ekseninde dönen romanın bu karakterler kadar önemli bir ögesi de Mahide'nin yatak odasında bulunan tuvalet aynasıdır.

Romanın kilit olayları Mahide'nin yatak odasında geçer. Mahide, hayatının önemli bir kısmını oluşturan özel hayatını burada yaşar, bu odaya girip çıkan erkekleri tam olarak kontrol edemediği için nihayet bu odada cinayete kurban gider. Bununla birlikte Nesrin Mengi ve Ferhat Ergül'ün ifade ettiği gibi, “‘cinayet’, *Erhan Bener romanlarında salt ölüm değildir. Cinayet kavramının arkasına bireye yönelik pek çok sorgulama gizlenmiştir.*”<sup>880</sup> Romandaki kişilerin arasındaki ilişkilerin iç yüzleri bu cinayete birlikte ortaya çıkar. Kendilerini, yaşadıklarını, etraflarındaki insanları, toplumsal normları sorgulayan bu insanlar için farklı nedenlerle girdikleri bu oda, hayatlarındaki en keskin dönüm noktası olur. Gizlenen duygular ve düşünceler, bastırılan arzular, ertelenen tasavvurlar pimi çekilmiş bir bomba etkisiyle birbiri ardına kendini gösterir. Odadaki tuvalet aynası, olayların merkezi olan bu odanın merkezidir; romandaki -somut ve soyut- hemen her şey (olaylar, duygular, düşünceler vd.) bu

---

<sup>880</sup> Nesrin Mengi, Ferhat Ergül, “Erhan Bener'in Polisiye Kurgusunda ‘Birey’in Konumu”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 9, S. 3 (2014), s. 973.



aynaya yansır. Bu ayna, odaya giren herkesin dikkatini çeker, herkes kendisini ve/veya odadaki diğer kişileri bu aynadan seyreder.

Mahide, apartman kapıcısıyla ancak seviştikten sonra ne yaptığının farkına varır. Bilinci, yaşadıklarının gerçekliğini reddetmek ister, bir süre yataktan kalkamaz. İçinde bulunduğu durumu düşünürken “[b]ir yandan da adamın hareketlerini koll[ar]. Yüzünü görem[ez] aynadan, ama, masanın üstündeki mücevher kutusuna baktığını fark ed[er].” (s. 14)<sup>881</sup> Anlatıcı, Mahide’nin aynadan adamın yüzünü göremediğine, yani onu kısmen görebildiğine dikkat çekerek onun aynayı istediği gibi kullanamadığını göstermiş olur. Yine de Mahide, adamın mücevherlere olan ilgisini ayna sayesinde fark edip ona değerli yüzüklerinden birini hediye ederek ondan zarar görme olasılığının önüne geçmeye çalışır. Bununla birlikte Mahide, aynada insanın ruhunun yansıdığına inanılan, bu nedenle bedeninin en önemli bölümü sayılan yüzü göremediği için karşısındakine, dolayısıyla odasına yeterince hâkim olamaz. Mahide, bu odaya girip çıkanı kontrol edebilecek iktidara sahip değildir. Nitekim, tam da bu yüzden romanın ilerleyen kısmında odasına habersiz giren Selçuk tarafından yaralanır, yine odasına habersiz giren İlhan tarafından öldürülür.

Tuvalet aynası, yatak odasındaki olayların daima içindedir. Apartman kapıcısı ve İlhan dışında bu odaya giren herkes, aynada hem kendisini hem de etrafı seyreder. Bilhassa Sahir için bu ayna son derece önemlidir. Sahir, olay gecesi Mahide ile görüştüktan sonra evden çıkmadan hemen önce görünüşünü kontrol etmek için aynaya bakar. Bu esnada Mahide’yi de aynadan görür: “Herhangi bir iz kalıp kalmadığını anlamak için yaklaşıp dikkatle bak[ar] aynadaki yüzüne. Yorgun, bulanık, şaşkın bir yüz. Sanki birkaç yaş birden yaşlanmış gibi. Geride, aynanın loşluğu ortasında, dağınık bir yatakta, kıvıldamadan, ölü gibi yatan bir kadın.” (s. 95) Sahir, Mahideyi ve bu odayı aynadaki bu görüntüyle belleğine yerleştirir, sonrasında bu geceyi bu aynayla ve aynadaki görüntüyle hatırlar: “Dikkatle yüzüne baktı aynada. Mahide’nin yatak

---

<sup>881</sup> Bu kısım romanın birinci baskısında “farkında olmadan, adamın hareketlerini kolluyordu. Adamın yüzünü görüyordu aynadan.” şeklinde geçer (H. Erhan Bener, *Loş Ayna*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1960, s. 5.). İlk baskıda adamın yüzünü aynadan görüyorken ikinci baskıda tam tersine göremez. Bu tezat, dikkat çekicidir. Böylece Mahide ilkinde ayna sayesinde yattığı yerden odaya hâkim olur. Adamın tuvalet masasındaki mücevherlere bakışından korkan Mahide, ona değerli yüzüklerinden birini hediye olarak vermek ister. Daha önce tanımadığı ve esasen güvenmediği, dolayısıyla yatak odasına almaması gereken adamı kısmen de olsa kontrol altına alır. İkincisinde ise odasına tam olarak hâkim değildir. Bu değişiklik, romanın akışı ve Mahide’nin karakteri açısından mantıklı ve tutarlıdır.

odasındaki büyük aynayı anımsadı. Onun yatağa yüzükoyun kapanmış kımıldamadan yatışı canlandı gözlerinin önünde. Geçirdiği bunalımdan sonra genç kadını öylece bırakıp çıkmakla kabalık etmişti. Bir iki tatlı söz söylemesi gerekmez miydi?” (s. 102) Sahir, olay gecesinin ertesi günü muslukta yüzünü yıkarken aynada kendisini görünce Mahide'nin tuvalet aynası aklına gelir. Burada dikkati çeken nokta, aynadaki görüntüden önce aynanın hatırlanmasıdır. Sahir'in, geceyi ve Mahide'yi bu aynayla hatırlaması, aynanın odada aktif bir rolü olduğunu gösterir. Tuvalet aynası, bir fotoğraf makinesi gibi odada yaşananları insanların hafızasına kaydeder. Ayna büyük olduğuna göre, odayı tamamen olmasa bile büyük bir açıyla içine alır. Nitekim Sahir'in aynadan hatırladığı görüntünün sabit olması bir fotoğraf karesini andırır. Susan Sontag'ın *The Benefactor (Hayırsever)* romanında anlatıcı-karakter Hyppolyte, günlüğüne, “*Hayat bir filmidir. Ölüm bir fotoğraftır.*” notunu düşer.<sup>882</sup> *Loş Ayna*'da da dağınık yatak ve kımıldamadan yatan kadın, az ışık alan aynada net olmayan, durağan bir görüntü arz eder. Mahide henüz ölmemiştir, ancak neredeyse hiçbir hareket barındırmayan bu sahne ölümü çağrıştıran bir fotoğraf karesini andırarak olacaklara atıf yapar. Romanın en durağan sahnelerinin bu odada geçmesi bu açıdan tesadüf değildir. Sahir, aynada aynı zamanda kendisini de görür. Arkada Mahide'yi de içine alan yatak odası, önde kendi yüzü aynada yarı karanlık bir fotoğraf gibi Sahir'in hafızasında donup kalır. Romanda asıl olayların geçtiği yatak odası, bu aynayla kayıt altına alınmış olur. Ayna, odadaki gizli bir göz gibidir.

Sahir, olayın ertesi günü savcı yardımcısı sıfatıyla olay yerine geldiği zaman yine tuvalet aynasının önüne gidip odayı aynadan seyreder ve bir gece önce yaşananları bu aynaya bakarak hatırlar:

*Odadan çıkmadan önce ölüye ve odaya son bir göz attı. Tekrar tuvalet masasının önünde durdu. Odanın aynaya yansıyan görünümünde, kasvetli, sıkıntılı, ama daha çok gerçeküstü bir hava vardı. Bu ayna bu odada geçen bütün olayların tanığı olmuştu. Çirkin sevişmelerin ve iğrenç bir cinayetin... Bir gece önce bu aynadan, yatağın üstüne yüzükoyun uzanmış bulunan Mahide'ye bakışını anımsıyordu. Geceyi burada, onun yanında geçirmiş olsaydı, Mahide öldürülmüş olmayacaktı. Katil, Sahir'in evden çıkışını bir köşeye gizlenip beklemiş, arkadan sinsice içeri sokulmuş ve... (s. 111)*

Sahir, Mahide'yle bir gece önce birlikte olmasına olmasına rağmen onu aynadan görmüş olduğu hâliyle hatırlar. Yatak odasını incelerken de aynayı merkez almakta,

<sup>882</sup> Susan Sontag, *The Benefactor*, USA: Picador USA, 2002, s. 215.

oradan etrafı seyretmekte; ayrıca hafızasını aynaya yansıtarak aynaya projeksiyon işlevi kazandırmaktadır. Dolayısıyla odayı bir kez daha aynaya yansıyan görüntüyle hafızasına kaydeder. Odanın kasvetli, sıkıntılı görünümü, bir bakıma Sahir'in ruh hâlini de yansıtır; odayı aynadan seyretmesi oraya kendi duygularını aksettirmesiyle alakalıdır.

Aynanın loş oluşunun sık sık vurgulanması odanın, kişilerin ve yaşananların yarı karanlık tarafına işaret eder. Her ne kadar karakterlerin psikolojileri ortaya konmaya çalışılsa da, karakterler duygu ve düşünceleriyle tamamen aşikâr edilmez. Yakın ilişkilerine rağmen birbirlerine bile muamma olan iç dünyaları, karakterlerin arasındaki gerilimin tetikleyicisidir. Muzaffer Buyrukçu karakterlerin arasındaki bu gerilimi onların samimiyetsizliğine bağlar:

*Loş Ayna bir bakıma, kişisel savaşımın harman olduğu bir romandır. Ayrıca, içtenlikle içtensizlik el eledir. Hep bir aradadırlar, hep bir merkezin çevresinde varlıklarını saran kıpırdayışların takvim yapraklarını çevirmektedirler ama aynı zamanda birbirlerine karşıdırlar, birbirlerine dış bilerler de durum böyleyken gerçek kimliklerini, gerçek kişiliklerini açığa vurmaktan kaçınırlar. Yüzlerine, davranışlarına, konuşmalarına, gülmelerine taktıkları “dost, arkadaş, kardeş” maskeleriyle o yapay, o uçurum kenarında duran birlikteliklerini sürdürürler sahtekârca.<sup>883</sup>*

Karakterler birbirlerini koruyup kollar gibi görünürken, birbirlerinin kuyularını kazmaktan geri durmazlar; birbirlerine karşı gerçek duygularını açığa çıkarmazlar. Aile namına birbirlerinden başka kimseleri olmayan Sahir ve Selçuk arasında yüzeyde sorunsuz gibi görünen, ama alttan alta nefret ve öfkeye varan gizli duygular barındıran, patlamaya hazır bir bombayı andıran bir ağabey-kardeş ilişkisi vardır. İlişkileri neredeyse bir zorunluluğa dönüşmüştür; birbirlerine ekonomik ve duygusal açılardan muhtaç olup aynı zamanda vicdanî bir bağla bağlıdırlar. Benzer şekilde Selçuk ve İlhan'ın da dostluklarında su yüzüne çıkmayan sorunlar vardır. İlhan, Selçuk'a karşı arkadaşlıktan farklı duygular da besler, ama duygularını ona bir türlü açamaz. Eşcinsel olduğunu Selçuk'tan gizler. Onu yönlendirmeye çalışırken düşüncelerini ve duygularını hep arkadaşlık kisvesine büründürür. Romanda karakterlerin bilmediği, ancak okurun anladığı bu problemler loş aynaya yansır. Bu nedenle aynaya bakanlar aynada kendilerini iç dünyaları ve içinde buldukları koşullarla bir bütün olarak görürler. Diğer insanlara karanlık kalan yanları ve buna bağlı olarak yaşadıkları çetrefilli ilişkiler

---

<sup>883</sup> Muzaffer Buyrukçu'nun Haziran 1989 tarihinde *Cumhuriyet* gazetesinin *Çerçeve* ekinde yer alan “Loş Ayna'ya Yansıyanlar” başlıklı yazısından aktaran: Feridun Andaç, *Erhan Bener'in Dünyasına Yolculuk*, İstanbul: Dünya Kitapları, 2004, s. 96.

aynanın aydınlık olmasını engeller. Onların ve olayların karanlık tarafları aynayı da karartırken yarı karanlık bir aynadan kendilerini seyretmek zorunda kalırlar.

Loş ayna, karakterlerin olaylara bakışını etkileyecek kadar romanda etkindir. Bilhassa Sahir, bu aynaya özel bir önem atfeder. Sahir, cinayeti çözmeye çalışırken “[h]er şeyi, bulanık, loş bir aynadan seyrederek gibi, biraz belirli, ama bütünüyle kendinden uzak görür.” (s. 144) Bunda, cinayetin işlendiği yatak odasının görüntüsünü zihnine tuvalet aynasından nakşetmesinin rolü büyüktür. Mahide’nin evinden çıkmadan hemen önce de aynaya bakmayı ihmal etmediği göz önüne alınırsa ayna, Sahir için kendisini ve etrafını kontrol ettiği elzem bir nesnedir.<sup>884</sup> Sahir, aynayı bir bakıma göz ve kamera gibi kullanır; üstelik bunu bilinçli yapmaz, zihni otomatik olarak böyle işler. Bundan başka, daha soyut düzlemde, İlhan’ın ona ayna olduğunu düşünür: “*Hani insan aynaya baktığı zaman, camın loşluğuna yansıyan gölgesine bir kişilik yükler, onunla konuşur, onunla dertleşir, daha çok ona karşı kendi haklılığını savunmağa kalkışır ya, o da İlhan’la karşılaştığı zaman buna benzer bir duyguya kapılıyor.*” (s. 32) Romanda Sahir’in aynaya baktığında ne gördüğü, ne düşündüğü okura bildirilmez. Bu alıntı, onun aynaya neden bu kadar önem verdiğini, aynaya baktığında aklından neler geçirdiğini okurun tahmin etmesine yardımcı olur. Sahir’in aynaya olan yaklaşımından kendisini yalnız hissettiği anlaşılır. Sahir, aynadaki yansımalarını yabancı birine aitmiş gibi telakki eder, onunla başka biriymiş gibi konuşup dertleşmek suretiyle kendisini sorgular. Aynada yarattığı imgeye karşı kendisini savunması dikkate alındığında, onun kendini sosyal anlamda yeterince ifade edemeyen biri olarak gördüğü anlaşılır. Bu yüzden aynaya zaman zaman bir kişi gibi davranır, bu da onun neden aynaya olayları kaydeden bir göz gibi yaklaştığını açıklar. Susan Sontag, “*bir şeyin fotoğrafını çekmek, dünyayla, insanda bilgilenme -dolayısıyla, güçlenme-duygusu uyandıran bir şekilde ilişkiye girmektir*” diyerek fotoğraf çekmenin fotoğraf çeken kişiye etrafına karşı güç kazandırdığına dikkati çeker.<sup>885</sup> Sahir’in savcı yardımcısı olduğu göz önüne alındığında onun aynayı bu amaçla kullanışı, mesleğinin bir yan

---

<sup>884</sup> Sahir, romanın ilk baskısında Mahide’nin evinden çıktıktan sonra içinde hissettiği boşluğun etkisiyle Kanlıca’ya giderek içki içer. İçindeki boşluğun devam ettiğini fark eden Sahir, “[a]ynaya baksa kendini tanıyamayacak” (Bener, *Loş Ayna*, 1960, s. 52) bir hâlde olduğunu düşünür. Bu düşünce, Sahir’in, kendisini aynadaki yansımasıyla birlikte tasavvur ettiğini gösterir. İlk baskıda uzun yer kaplayan bu kısım ikinci baskıda tamamen kaldırılmıştır. Sahir, ikinci baskıda Mahide’nin evinden çıktıktan sonra sokakta biraz oyalansa da doğrudan evine gider.

<sup>885</sup> Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, çev. Osman Akinhay, 2. b., İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011, s. 3.

etkisi olarak da düşünülebilir. Fotoğrafın adli kanıt olarak önemli bir işlevi olması, onun böyle bir alışkanlık edinmesine yardımcı olmuş olabilir. Sahir, fotoğraf makinesi kullanmasa da bulunduğu mekânı belli ki fotografik imgelerle zihnine kaydetmekte, geçmiş ve mekânı bu görüntülere odaklanarak hatırlamaktadır. Mahide'nin yatak odasında yaşadığı tecrübe, daha öncekilerden çok farklıdır. Bulunduğu odada rahat değildir, tekinsiz bir hâldedir. Sontag'a göre, “[f]otoğraflar, insanların [...] kendilerini içinde güvende hissetmedikleri bir mekânı ellerinde tutmalarına da yardımcı olur.”<sup>886</sup> Bu durum, Sahir'in aynaya bakışını etkiler; ayna, gözün normalde olduğundan daha geniş bir açıyla görmesini sağladığı için aynayı önce geniş açılı bir göz gibi kullanır, sonra bu gözün algıladığı mekânı dondurup bir fotoğraf karesine dönüştürür.

Sahir'in ayna ve göz arasında kurduğu ilişki, Mahide'yi hayal ettiği zamanlarda da ortaya çıkar. Mahide'yi yatakta düşlerken bir noktadan sonra “[a]klının alaycılığı soğuk soğuk sırt[ır] yatağın gerisindeki aynada” (s. 42) ve daha ilerisini düşünemediğini fark eder. Sahir, bir aynadan devamlı kendisini seyrediyor gibidir. Düşlerini bile çeşitli nedenlerle sınırlayan, kendisini daima katı bir kontrol mekanizmasına tabi tutan Sahir'in hareketlerini kontrol altında tutmak için ne kadar uğraştığı sıklıkla vurgulanır.

Sahir kadar etkin olmasa da Mahide'nin yatak odasındaki tuvalet aynasını etrafı görmek için kullanan başka bir karakter Sahir'in kardeşi Selçuk'tur. Selçuk, ağabeyinin Mahide'nin evinden çıktığını gördüğü zaman, başta ağabeyinin Mahide'yle onun hakkında konuşmak için gittiğini zanneder; ama Sahir'in hemen peşinden Mahide'nin evine girince Mahide'nin üzerinde sadece sabahlık olduğunu fark edip her şeyi anlar. Ne yapacağını bilemez bir hâldeyken aynaya bakar, bu da romanın etrafına örüldüğü ana olayın -cinayetin- gerçekleşmesine yol açar: “Tuvalet masasının önünde duruyordum. Farkında olmadan kitap açacağıyla oynuyordum. İstersem, benimle de yatabileceğini söyledi o ara. Başımı çevirdim. Tuvalet masasının aynasındaki loş aydınlıkta bakışlarını yakaladım. Şehvetle koyulaşmış bakışlardı bunlar. Beni sevdiği yalandı. Beni istediği bile yalandı.” (s. 170) Mahide'nin Selçuk'u görünce korkup saçma sözler söylemeye başlamasıyla kendisini kaybeden Selçuk, tuvalet masasında bulunan kitap açacağıyla bilinçsizce oynamaya başlar. Mahide'nin onunla birlikte

---

<sup>886</sup> Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 10.

olabileceğini söylemesi, Selçuk'u hat safhada tahrik eder. Aynaya baktığında Mahide'nin gözleriyle karşılaşır, onun gözlerindeki samimiyetsizliği görür ve ani bir hareketle elindeki kitap açacağını ona saplar. Burada önemli olan nokta, Selçuk'un sevdiği kadının gerçek yüzünü fark etmesi ile onun yüzüne doğrudan bakamaz hâle gelip aynayı onu görmek için vasıta olarak kullanmasıdır. Ayna, iletişim kuramayan iki insanın arasında göz temasını kurar, böylece karakterlerin eylemlerinin yönünü, dolayısıyla hikâyenin gidişatını tayin eder.

İlhan da diğer insanları gözlemek için aynadan faydalanır. Teyzesi Mahide ve arkadaşı Selçuk'la birlikte sinemaya gittikleri gece, onları camdaki yansımalarından seyrederek:

*Mahide ile Selçuk yine fisil fisil konuşuyorlar. Duyulmuyor, anlaşılmıyor ne söyledikleri. İlhan cama bakıyor. Mahide'nin ışıltısını yitirmiş saçları görünüyor camdan, loş bir aynadan yansır gibi. Selçuk'un çıkıntılı, fırlak kafası görünüyor. Gözlerini görmek isterdi şimdi onların. Yanındaki adamla yer değiştirse görebilirdi. Adamı iterek tam karşısına geçiyor. Hâlâ farkında değil. Mahide'nin gözbebekleri titriyor. Sanki içinde çarpışan bir şeyler var. Hayret! İlk kez bu kadar bulanık görüyor onun bakışlarını. Bir şeylerden korkuyor gibi. (ss. 73-74)*

Ayna, karakterlerin kendilerini değerlendirmelerine ve kendilerine dair yeni bir bakış kazanmalarına yardım etmesinin yanı sıra etraflarındaki kişilerle iletişim kurmalarına zemin hazırlaması, etraflarını kontrol edip ortama hâkim olmalarını sağlaması ve bulunduğu mekânı hafızaya işleme açılarından romandaki karakterler kadar etkin bir role sahiptir. Gürsel Aytaç, Erhan Bener'in romanlarının önemli bir özelliğinin “*insancıl estetik*” olduğunu söyler. Buna göre, “[c]insellik dahil bütünüyle günlük yaşayışlarını izleme olanağı bulduğumuz roman kişileri, çok boyutlu- tam insan olarak karşımızdadır.”<sup>887</sup> *Loş Ayna*'da da kişilerin iç dünyalarında yaşadıkları çatışmalar, diğer insanlarla olan ilişkileri ekseninde ele alınarak her karaktere ayrı birer birey olarak varlık kazandırılır. Bu noktada ayna, kişinin iç ve dış dünya arasında kurduğu dengede, yaşadığı bocalamalarda durumu samimi ve gerçekçi şekilde ortaya koyar.

---

<sup>887</sup> Gürsel Aytaç, “‘Baharla Gelen’ ve Erhan Bener'in Roman Sanatı”, *Edebiyat Yazıları 1*, İstanbul: Gündoğan Yayınları, 2005, s. 41.

## V. BÖLÜM

### TILSIMLI VE TASAVVUFÎ AYNALAR

#### A. HALİDE EDİB ADIVAR

##### 1. *Sinekli Bakkal* (1936)

Doğu-Batı çatışmasının bir senteze dönüşebileceğini iddia eden ve bunun bir bakıma formülünü sunan *Sinekli Bakkal*'da ayna, önemli bir role sahiptir. Öyle ki roman, ayna ile başlar: “*Kâinatta ne varsa hepsi vehim ve hayal, yani aynalara vuran akisler veyahut gölgeler.*” (s. 5) Epigraflar, anlatının odaklandığı meselelere dair ipuçları veren alıntılardır. Bu yüzden yazarın, anlatı dünyasına okurun belli bir kapıdan giriş yapmasını istemesi önemlidir. Bu epigraf, romandaki her şeyin hem birer hayalden ibaret hem de var olanın yalnızca yansıması olduğunu anlatı daha başlamadan okura bildirir.

Nesrin Karaca, Halide Edib'i “[e]debî eser ile ideoloji sentezini başarılı bir şekilde oluşturan eserleri ve kimliği ile imparatorluktan millî devlete geçiş sürecinin yaşandığı travmatik süreçlerde kaosu aşma mücadelesi veren bir aydın” olarak görür,<sup>888</sup> *Sinekli Bakkal* romanı da bu bağlamda söz konusu kaosun nasıl aşılabacağı konusunda öneriler getiren bir metindir. Her ne kadar epigrafta reel olarak bir ayna mevcut değilse de hikâyeye başlamadan önce evrendeki her şeyin birer hayal olduğunun ayna metaforu vasıtasıyla vurgulanması, romanın anlam dünyasına giriş için son derece önemlidir. İnci Enginün'ün de ifade ettiği gibi, “*Bu cümle tezahürü bakımından çok farklı görünen fakat temelde birleşen hayal oyuncusu Teyfik ile mevlevî Vehbi Dede'nin ortak hayat görüşlerini aksettirir.*”<sup>889</sup> Vehbi Dede karakteriyle öne çıkarılan İslam tasavvufu, özellikle de Vahdet-i Vücut felsefesi daha en başta bu epigrafla ortaya konmuştur.

*Vahdet-i Vücut varlığın birliği anlamına gelir, bu görüşü benimseyen bazı mutasavvıflara göre âlemdaki tek varlık Allah'tır, yani “Lâ mevcûde illâ hû” ya da “Heme Ost”dur. Bu durumda kâinat baştan başa O'nun isim ve sıfatlarının*

<sup>888</sup> Nesrin Karaca, “Halide Edip Adıvar'ın Nasrettin Hoca Üzerinden İronik Çağ Eleştirisi: *Maske ve Ruh*”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, C. 20, S. 1 (2013), s. 14.

<sup>889</sup> İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 1*, 7. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012, s. 617.

*aynadaki yansıması konumundadır. Bizim gördüğünü zannettiğimiz şeyler, aynen Karagöz oyununda olduğu gibi, birer hayal ve gölgeden başkası değildir. Yani ortada bir gölge oyunu oynanmaktadır.*<sup>890</sup>

Bir Mevlevi dervişi olan Vehbi Dede, romanın sorun olarak ortaya koyduğu çatışmalara ve çıkmazlara İslam tasavvufuna dayalı çözüm önerileri sunar.<sup>891</sup> Romanda zıt güçlerin çarpışması olarak görülen savaşları Vehbi Dede, büyük bir olgunluk ve sakinlikle karşılar:

*Şeytan ve Allah diye kâinata iki kuvvet yoktur. Hepsi, her şey bir tek hakikatin, bir tek kudretin görünüşü. [...] Hepsinin arkasında, kendi kendini halk etmiş olan, ve mütemadiyen halketmekte olan bir kudret var... O, o.. Kâinat denilen perdeye, gölgelerini aksettirmek için yaratmak fiilinde devam eden Hâlik... (ss. 59-60)*

Okur, Vehbi Dede'nin sıklıkla, Tevfik'in de bir kez dile getirdikleri ve romanın hayata karşı benimsenmesi gereken duruş olarak sunduğu bu düşünceyle epigraf sayesinde romanın en başında karşılaşmış olur. “*Her şey birer gölge olduğuna göre ‘kötülük’ de gerçek değildir.*”<sup>892</sup> İyi de olsa kötü de olsa her şey birer yansımadan ibaret olduğu için geçicidir.

Bu düşünce, yalnızca İslam tasavvufundan beslenmez Batı’da önemli bir filozof olan Platon, “İdealar Kuramı”nda insanların yaşadığı evrenin, her şeyin ezeli olarak sabit ve değişmez olduğu ideaların yansımasından ibaret olduğunu söyler. İdea, somut bir nesne değil, nesnenin soyut özüdür; soyut kavramların da ideaları bulunmaktadır. Nesnelerin özellikleri duyuşal olarak değişebilirken idealar duyularla algılanamaz ve değişmez forma sahiptirler. Duyularımızla algıladığımız nesnelere, ideaların ancak kopyaları olabilir.<sup>893</sup> Yalnızca idealar gerçektir; insanlarsa ideaların değil, ideaların yansımalarının/gölgelerinin olduğu bir evrende yaşarlar. Platon bu evreni bir mağaraya benzetir, insanlar doğuştan ellerinden ve boyunlarından zincire vurulmuştur, bu nedenle yalnızca yanındakileri ve karşılarındaki duvarı görebirler. Duvarı, kukla oynatılan bir sahneye benzeten Platon, insanların arkalarındaki gerçek dünyanın yine arkalarında yanan ateşin ışığıyla bu duvara yansıdığını, insanlarınsa ancak bu duvara yansıyan gölgeleri görebildiklerini iddia eder. Buna göre, insanların yaşadıkları kâinat, duvara

<sup>890</sup> Yusuf Çetindağ, *Ayna Kitabı*, 2. b., İstanbul: Kitabevi, 2011, s. 289.

<sup>891</sup> Halide Edib’in eserlerinde Mevlevilik’in yeri için bkz: İnci Enginün, “Halide Edib ve Mevlevilik”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 1*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012, ss. 615-625.

<sup>892</sup> Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, 20. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 160.

<sup>893</sup> Ahmet Cevizci, “Platon”, *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Say Yayınları, 2010, ss. 82-110.



vuran “akisler veyahut gölgeler”den başka bir şey değildir.<sup>894</sup> Burada duvar, hem yansıtma işlevi nedeniyle bir ayna gibi çalışır hem de gölge oyununun oynandığı sahneyi andırır. Batı edebiyatını yakından tanıyan Halide Edib’in Platon’u ve öğretilerini bildiği ve onlardan etkilendiği, eserinin felsefî altyapısını oluştururken ondan faydalandığı şüphesizdir. Doğu ve Batı değerlerini kendi kültürünün potasında eritmeye çalışan Halide Edib ulaşmaya çalıştığı sentezin felsefî alt yapısını iki kültürden de beslenerek oluşturmuştur. Bir bakıma, birbirinden tamamen farklı görünen iki kültürün aslında aynı kaynaktan geldiğini söyleyerek aynadaki yansımalara aldanmamak gerektiğini göstermeye çalışır.

## **B. REFİK HALİT KARAY**

### **1. Nilgün (1950-52)**

Kırkını yeni aşmış anlatıcı-karakter Ömer ve yirmili yaşlarındaki Nilgün arasında geçen masalsi bir aşkı anlatan roman serisi, iki karakterin uluslararası yolculuk yapan bir gemide tanışmasıyla başlar. Osmanlı hanedanına mensup olduğunu iddia eden Nilgün ve teyzesi olduğunu söylediği Dilbeste, Cumhuriyet’in hanedanı sınır dışı etmesi ve ülkeye girişlerini yasaklaması nedeniyle Türkiye’ye sözde gelemezler.<sup>895</sup> Bu iki kadın bu nedenle yurt dışında farklı coğrafyalarda sürekli gezmekte, kaynağı belli olmayan gelirleriyle geçinmektedirler. Gemide tanıştıkları anlatıcı-karakter, başta bu iki kadının hanedan üyesi olduklarından şüphelense de onlarla görüşmeye devam eder. Nilgün’ü şımarık bulan Ömer, zamanla onun özellikle zekâsından ve enerjisinden etkilenecek gittikçe daha büyük bir tutkuyla ona bağlanır, onun peşinden sürüklenmeye başlar. Geçimini temin etmek için Mapa prensiyle evlenerek Mapa prensesi olan Nilgün, Ömer’le görüşmeye devam eder. O zamana dek aralarındaki yakınlaşmaya

---

<sup>894</sup> Platon (Eflatun), "Yedinci Kitap," *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, 20. b., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, ss. 231-365. Platon, *Devlet*’in onuncu kitabında aynanın gerçekliği olmayan varlıklar yaratmaktan öteye gidemediğini dile getirir. Ayna etrafa tutulduğunda etraftaki her şey olduğu gibi aynada akseder, ama aynadaki görüntünün gerçekliğin kendisi olmadığı, sadece bir kopya olduğu herkesçe kabul edilir. (Platon (Eflatun), *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, 20. b., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010, s. 336.)

<sup>895</sup> Şerif Aktaş’ın tespit ettiği gibi, “*Refik Halit’in birçok eserinde işlediği siyasî meselelerden biri de, yurt dışına çıkmaya mecbur edilen Osmanlı hânedanı mensuplarının âkıbetleri ve bu ailenin ismiyle, Müslüman memleketlerinde çevrilen oyunlardır.*” (Şerif Aktaş, *Refik Halit Karay*, 1. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2004, s. 116.)

rağmen cinsel bir birliktelik yaşamamış olan ikili, Nilgün'ün kaldığı sarayda kocasının olmadığı bir hafta masalları andıran yedi gün yaşarlar. Bu yedi günü masalsı kılan en önemli unsur ise aynadır. Nilgün, bir gece ansızın anlatıcının tılsımlı ayna olarak adlandırdığı gizli bir geçitten odasına gelir. “Tılsımlı ayna” ikisinin aşklarını kısa bir süre için de olsa mümkün kılan bir kapı olur.

Halk masallarında çeşitli tılsımlı aynalar bulunmaktadır, *Nilgün*'deki motif doğrudan bir halk masalına göndermede bulunmasa da *Binbir Gece Masalları*'ndan “Alaaddin'in Sihirli Lambası”nda sahibinin dileklerini yerine getiren lambayı, “Kırk Haramiler”in sihirli sözcüklerle açılan tılsımlı kapısını, *Küçük Pamuk Prenses*'teki konuşan aynayı ve *Alice Harikalar Diyarında: Aynanın İçinden* romanında aynanın içinden başka bir âleme geçmeyi sağlayan aynayı hatırlatır. *Nilgün* romanında ayna, gerçekten tılsımlı olmamakla birlikte karakterler üzerinde bıraktıkları etki nedeniyle onlar tarafından tılsımlı veya sihirli olarak tanımlanır, bu ayna sayesinde yaşadıkları macera da masallara benzetilerek “Ayna Masalı” olarak adlandırılır. Romanın anlatıcı-karakteri, âşık olduğu kadının evinde uzun bir süre sonra misafir olur. Kendisini karşılayan Dilbeste'nin ona ve odadaki aynaya imalı imalı bakmasına bir anlam veremez. Dilbeste'nin hareketi, yemek sırasında yeniden tekrarlanır. Nilgün, salondaki aynayı beğenip beğenmediğini sorarak Ömer'in dikkatini aynaya yöneltir. Ömer kendisine hazırlanan sürprizi henüz bilmediği için imaları anlamlandıramaz, yarı eğlenir vaziyette aynanın tılsımlı olup olmadığını sorar. Nilgün aynanın tılsımlı olduğunu belirtir ve aynaya bakıp dileklerini sesli dile getirirse bunların gerçek olacağını söyler. Ömer buna inanmaz, ama onun zihninin bir hayal dünyasında gezindiğini, kendisinin de neredeyse bir hayale dönüştüğünü düşünüp etkilenir:

*Akşam yemeğinde üç kişiyiz; memleket eşrafına büyük ziyafet yarına. Nilgün soruyor:*

*-Daireni beğendin mi? Oda hizmetçilerin güzel mi?*

*-Hepsi mükemmel.*

*-Salondaki ayna?*

*-Dikkat etmedim. Bir hususiyet mi var? Sihirli, tılsımlı mı?*

*Dilbeste ile birbirlerine bakıp gülümsüyorlar. Evet hatırlıyorum, teyze hanım odamda iken bir aralık o tarafa göz atmış, mânalı mânalı bir şeyler söylemişti.*

*-Evet, uykuya varmadan önce dua ederek içine bakarsan muradın ne ise olur.*

*Hem de tezi tezine... bazen dakikasında!*

*Böyle diyen Nilgün'ün gözleri alaycı değil... düşünceli. (2. Cilt, ss. 224-225)*

Çok uzun bir süre sonra sevdiği kadını yeniden görmenin heyecanı içinde olsa da anlatıcı-karakter, bulunduğu ortamdan rahatsızlık duyar. Nilgün bekârken bile ona tam anlamıyla ulaşamamışken şimdi evli bir kadın olarak kendisine çok daha ulaşılmaz görünür. Yine de onu arzulamanın, ancak birlikte olamamanın verdiği acıyla odada bir oraya bir buraya gidip gelirken dayanamayıp kendisine söylenileni -bunu saçma bularak- yerine getirir. Ayna, beklenmedik bir şekilde açılır ve içinden Nilgün çıkar:

*-Limanda bir kargo görmüştüm. Gitmediyse, ne günü, nereye gidecekse habersizce biner, sıvışırım.*

*Aynaya gözüm ilişti. Ellerimi belime dayamış, hiddetle kendime bakıyorum:*

*-Sihirli, tılsımlı imiş bu ayna! Önünde dua edersem dilediğimi yaparmış bu ayna! Ne lâflar! Ne soğuk, ne âdi şakalar! Ya teyze ile kızın birbirlerine gülümseyişleri? Tahammül edilmez, efendim, o hallere ben dayanamam!*

*[...]*

*Keşki ayna efsanesi doğru olsa... dua etsem, sonra yalvarsam:*

*-Bana Nil'i gönder! Nil'imi istiyorum!*

*Aynanın önündeyim; vaziyetimin komikliğine uymıyan bir ciddiyetle ve yüksek sesle tekrar ediyorum:*

*-Nil'i istiyorum! Nil'imi! Nilgün'ümü!*

*Tabiidir ki ayna, gülünç manzarayı aksettirmekten başka bir şey yapmıyor. Eğer teyze ile teyze kızı anahtar deliğinden bu sahneyi seyredebilseler gülmekten katılırlar. Daima maskara rolü bende...*

*-Maskara! Maskara!*

*Her "maskara" deyişte komütatörleri kırıp koparırcasına bir lâmba söndürerek yatağa girdim. Karyola başındaki gece kandilini söndürmek üzere elimi düğmeye götürüyordum, bir anda doğruldum: Ayna ağır ağır, sessizce yana kayıp odaya tatlı bir ışık vuruyor. Bu ışıklı yoldan Nilgün'ün içeriye nur gibi süzülüşünü görüyorum; konuşmıyorum. Biliyorum: Sihirbazlık değil. Yukarı kattan buraya gizli bir merdiven ve gizli bir kapı var. Niçin?*

*Bir şarklı sarayındayım; hepsi olabilir. (2. Cilt, ss. 227-228)*

Bundan sonra birlikte yedi gün geçirirler ve bu yedi günü “Tılsımlı Ayna” masalı olarak adlandırırılar.<sup>896</sup> Gerçekte bir masal olmamasına rağmen, olayları yaşayanlar için masalsı bir atmosfere sahiptir. Ömer ve Nilgün’ün gerçekten aynaya baktıkları sahneler olmakla birlikte ayna romanda en çarpıcı biçimde sözde de olsa “tılsımlı” oluşuyla ve bunun karakterler üzerinde bıraktığı etkiyle işlenir. Özellikle anlatıcı-karakter, aynayı daima “tılsımlı” olarak anar, Nilgün’ü de bir peri kızı varsayar. “Esrarlı bir şato muaşakasını düşündüren gizli merdiven ve bir şark mitolojisine benzeyen tılsımlı ayna masalı” (s. 621) onu büyülü bir dünyanın içine hapseder. Gündüz hayatlarına her zamanki gibi

<sup>896</sup> "-Yedi gecemizden birincisi bu, demişti, geriye daha altı gecemiz kalıyor; altı gece daha şu sihirli ayna, açılarak küçük sultanı kollarının arasına atacak. Bir masal yaşıyoruz değil mi sevgilim? 'Tılsımlı Ayna' masalı... 'Ayna içinden çıkan Nilgün Sultan' masalı! Güzel kızlar hep de turunç içinden çıkmaz a ..." (2. Cilt, s. 231)

devam ederken geceler birer “masal”a dönüşür; çünkü gece olanları onlardan ve Dilbeste’den başka kimse bilmez, anlatıcı-karakter için yaşadıkları olağanüstü bir olaydır, olmayacak olan olmuştur. Henüz bu yedi gece bitmeden masalın sonunda aynanın tılsımını kaybedeceğini ikisi de bilir:

*Üçüncü gece de geçti.*

*-Yedinci gece ne olacak? Ve daha sonraki geceler? Ayna tılsımını kaybedecek.*

*Nilgün de şaşkın, mahzun. Cevap veremiyor. Kalan üç gecenin tesellisiyle avunuyoruz. Biraz dalar gibi olunca sıçrayarak uyanıyoruz; saatlerimizin boşuna harcanmaması için yorgun argın konuşmaya başlıyoruz.*

*-Nil, dedim, artık seni bana kavuşturamayacağını bildiğim bu ayna karşısında duramam.*

*-Aynanın yukarı kattaki eşi de beni sana ulaştıramayacak. Ayrıca... (2. Cilt, ss. 235)*

Nitekim bu yedi gecedan sonra, -bir kez gündüz de beraber olmaları dışında- buna benzer gecelerin tekrarı olmaz. Yedinci gecenin sonunda tıpkı masallarda olduğu gibi ayna tılsımını kaybeder: “Peki, bu hayat içinde Nilgün ne oluyor? Öğle yemeklerimi köşkümde yediğim için onunla ancak akşamları karşılaşıyorum. Tılsımlı ayna sanki hiçbir zaman mevcut olmamış; "altı gece"yi rüyamda yaşamışım. Esas vazifesini yapmış bitirmiş, artık hikmet-i vücudu kalmamış bir adam vaziyetinde hissediyorum, kendimi! Haniya yanıma gelecekti? Onuncu güne bastık, semtime uğramadı.” (2. Cilt, ss. 242-43) Kimsenin bilmediği, yaşayanların bile bir rüya atmosferinde hatırladıkları bu yedi gece yaşandıktan sonra tam bir masala dönüşür. Bilhassa anlatıcı-karakter bu anları kafasında canlandırmaya devam ederek yaşar.<sup>897</sup> Bu, onun için neredeyse bir saplantıya dönüşecek derecede ruh hâlini olumsuz etkiler. Aynalar ona “Ayna Masalı”nı hatırlatır, aynaların “tılsımlı” olup olmadığından, birtakım geçitlere kapı aralayıp aralamadığından şüphelenmeye başlar. Ancak Nilgün’den uzakta geçirdiği bir dönemin sonunda eski sağlığına yeniden kavuşur:

*Nil'i hayatta bilmek tekrar yanımda görmek, ayrıca Lübnan köşkünde geçirdiğim uslu, efendice istirahat devresi sıhhatimi yoluna koydu; âdeta tekrar delikanlılaştım. Aynalarla aram düzeldi; yolda rastladığım köy kızlarının - düşündükleri gözlerinde okunuyormuş, ifşa ediyorlarmış gibi- utangaç bakışlarından hoşlanıyordum. Camalifer Kalfa'nın bir türlü önleyemediği kırılıp dökülüşleri ise nefsime güvenimi arttırmıştı. (3. Cilt, s. 65)*

<sup>897</sup> “Ah, kadrini bilmediğim güzel Mapa! Bütün gün burasını hasretle andım. Sihirli aynayı görüyorum: Tam ortasına bir misket isabet etmiş; çatlağının ardından gizli merdivenin loşluğuna bakıyorum. Bütün ömrüm böyle, artık sihir kalmamış çatlak bir aynaya aksetmiş gibi iğri büğrü, çarpık çurpuk, hatları bozulmuş, perişan halde... fikirlerimi bir türlü toplayamıyorum; hayatımı tabii manzarasına iade edemiyorum. Nilgün'ün yüzü de çatlak aynadan görünüyormuşçasına darmadağınık!” (2. Cilt, s. 278)

Anlatıcı-karakter, Nilgün'ün ve "Ayna Masalı"nın etkisinden kurtulup eski yaşamına, yani çapkınlık günlerine geri döner. Bununla birlikte "Ayna Masalı" geçmişten bir güzellik olarak içinde yaşamaya devam eder, hatta gelecekte bir gün tekrarlanma ümidini de barındırır. Masalın büyü, anlatıcı-karakterin Nilgün'ün başka erkeklerle de birlikte olduğunu öğrenmesiyle bozulur: "*İçtiğim Fernet'in serinliği birdenbire kesildi, kuranderini duymadıktan başka az evvel poyraz rüzgârı alan kalbim şimdi bir lav akıntısı altında! Nasıl ateş basmasın ki Nil, üç sene, bana sezdirmeden İtalyan Kontu ile muhabere etmiş. Hem beraberce Mapa'da bulunduğumuz sırada bile ... sihirli aynadan odama girdiği gecelerde bile ... hâmile iken bile!*" (3. Cilt, s. 171-72) Nilgün'ün kendisini hep onun için sakladığına inanan, yaşadığı masalı kendisine özel zanneden, böylece kendisinin de özel biri olduğunu düşünen anlatıcı-karakter, Nilgün için sıradan bir aşk macerası olduğunu anladığında onca zaman hayaliyle yaşadığı "masal"ın onu bir çocuk gibi oyaladığını idrak ederek gerçek dünyaya döner. Nilgün'le tekrar karşılaştığında ise yeniden umutlanır, aynalardan şüphelenmeye başlar:

*Ilık bir su dökündükten sonra -yine tahta veya maden kısımları görünmeyen, tamamiyle ipekli kumaş kaplı- karyolama yaklaştım. Karşısına tıpkı Mapa Sarayındaki gibi bir ayna tesadüf ediyor. Şüphelendim; Nil'den daima şüphelenmelidir.*

[...]

*Ayna, merakımı tahrikte devam ediyor.*

*Doğrusunu isterseniz bir ümit beslemiyor da değilim. Lakin Nil'in aynı sahneleri tekrar edecek kadar kifayetsiz muhayyileli olmadığını bildiğimden ümidim sönüktür. Mafatih aynayı muayene ediyorum: Sağa, sola ittim; aşağıya, yukarıya sürdüm; arkası boş mudur diye parmaklarımla üzerine vurdum. Şayet İspanyol kızı bir taraftan gözetliyorsa beni evhamlı, manyak bir adam sanacaktır.*

*Hayır, ayna sabittir, Nil de hastadır; yoksa tekrar kendi evinde bulduğumuz bu ilk gecemizin birlikte ta fecre kadar devam etmemesine razı olamazdı. Mahzun mahzun yatağa girdim.*

[...]

*"Aynalıyı muhakkak muayene etmişsinizdir. Henüz etmedinse yorulma. Güneş daima aynı yerden doğmaz. Güzel uykular sevgilim.*

**Kraliçen Nilgün "** (3. Cilt, ss. 241-243)

Ömer'in tüm ümitlerine rağmen "Ayna Masalı" çoktan bitmiştir. Nilgün artık ona oyunlar oynamaktan vazgeçmiştir; ama o, tanıştığı andan beri hep muziplik peşinde olan, heyecanı ve macerayı seven Nilgün'ün oyundan vazgeçtiğine bir türlü inanamaz. Aslında inanmadığı, Nilgün'ün ondan vazgeçmiş olduğudur; kendisinin Nilgün için basit bir gönül eğlencesi olduğunu kabul etmek istemez. Bu nedenle Nilgün, sihirli

aynanın bir daha açılmayacağını ona birkaç kez söylemek zorunda kalır. “Sihirli” ayna, gerçekten de bir daha açılmaz, yaşanılanlar bir “masal”a dönüşür.

## 2. *Kadınlar Tekkesi* (1956)

*Kadınlar Tekkesi*'nde ayna, romanın temel izleği olan Bektaşilikle ilişkili olarak tasavvuf çerçevesindeki anlamıyla kullanılır. Romanda aynanın tasavvuftaki yeri hakkında kısa bilgiler yer alır; ancak yazarın ayna unsurunu kullanmada asıl amacı tasavvufta aynanın yerini yansıtmak değil, tarikat ehlini eleştirmektir. Vahdet felsefesinde önemli bir metafor olan aynanın şeyh tarafından insanları kandırmak için nasıl kullanıldığı romanın temel meselelerinden biridir.<sup>898</sup>

Romanın ana karakteri Şeyh Baki, kadınları cinsel arzularını tatmin etmek için ikna etmeye çalışırken sıklıkla ayna metaforuna başvurur. Baki, romandaki en büyük tutkusu olarak gösterilen Neşide'yi ürkütmek için ilgisinin aslında ona olmadığını, bu ilginin mutlak aşkın yansımasından kaynaklandığını dile getirir: "*Ne emredersin de ben onu yapmam? Fakat asıl gönlümdekini merak etmen lazımdır, Neşide! Gönül aynama aksetmiş olan göz kamaştırıcı güneşini! Büyük sırrı... aşk sırrını!*" (1. Cilt, s. 84) Baki, Neşide'ye Neşide'nin Allah'ın nurundan kopmuş bir zerre olduğunu, bu yüzden ona tapmanın Allah'ı yalnızca hoşnut edeceğini söyler. Kendisini insan-ı kâmil mertebesinde gördüğü için gönül aynasına Neşide'nin aşkı, İlahî aşkın bir yansıması hâlinde tecelli etmektedir. "*Ayna, kendisinde yansıyan cisimler üzerinde nasıl ki tasarruf sahibi değil ise insan-ı kâmilin hali de böyledir.*"<sup>899</sup> Baki bu yüzden İlahî aşkın nurunu taşıdığını dile getirdiği Neşide'nin aşkıyla büyülenmenin elinde olmadığını vurgular. O, aslında yalnızca Allah aşkıyla yanıp tutuşmakta, Neşide'ye bu aşkı yansıttığı için tutulmaktadır.

Baki, gönül aynası vurgusu yaparak Neşide'yi basitçe beşerî arzularla sevmediğini, onda mutlak aşkı gördüğünü söyler. Ona olan tutkusuna ulvî bir anlam yükleyerek Neşide'nin asla kabul etmeyeceği bir ilişkiyi kabul edilebilir, hatta

---

<sup>898</sup> Yakup Kadri'nin *Nur Baba* romanı da benzer şekilde Bektaşilik tarikatını eleştirmek maksadıyla kaleme alınmıştır. Kadın-erkek ilişkileri benzer şekilde seyrederek *Nur Baba*'da tasavvufi göndermeler, kadın ve erkek karakterlerin aynaya baktıkları sahnelerde işlenir, ancak *Kadınlar Tekkesi*'nde olduğu gibi aynanın tasavvufi anlamına doğrudan yer verilmez.

<sup>899</sup> Yusuf Çetindağ, *Ayna Kitabı*, 2. b., İstanbul: Kitabevi, 2011, s. 396.

arzulanabilir kılmak ister. Bu, geleneklere ve dine önem veren Neşide'nin nazarında gerçekten işe yarar, Neşide şeyhe haksızlık edip etmediğini düşünür ve zamanla ona karşı yumuşar.

Şeyh Baki, tasavvuf felsefesini yalnızca Neşide'yi etkilemek için kullanmaz; o, etrafındaki herkesi büyülemek için daima tasavvufî meselelerden söz eder, çeşitli tasavvufî metaforlarla konuşmasını süsler, tasavvufî beyitler okur, mistik bir havaya bürünür. Aşağıdaki alıntıda yolculuk esnasında yanında kim olduğu sorulduğunda yine ayna metaforuna başvurduğu görülmektedir: “Öyle bir kadındı ki esrar-i ilâhînin nüshası, cemal-i Şahî'nin aynası idi; hüsn-i lemyezel onda tecelli etmişti. Yanlış söylemişler; yanımda değildi, canımda idi, canım o idi.” (2. Cilt, s. 42) Şeyh Baki, Prens Peryal'in, seyahati sırasında ona eşlik eden kadını sorması üzerine Allah'ın kendisini hiçbir zaman yalnız bırakmadığını belirtir ve aynayı yine tasavvufî bağlamda kullanır. Neşide'ye söylediklerinin tekrarı olan bu ifadeler, Baki'nin, aşkını mecazî bir düzlemde gösterme gayretini yansıtır. Kadınlara olan ilgisinin hiçbir zaman cismanî olmadığını iddia eden Baki, bu konuda tutarlı bir üslup geliştirmiştir. Neşide'den beklediği karşılığı bir türlü bulamayınca çok üzülür, ama kendisine kur yapan Nevsal'i görmezlikten gelmez, cinsel arzularını onunla tatmin etmeye çalışır. Nevsal de kendisine ilgi göstermiş olsa bile onun sevişmek konusunda nazlanması karşısında hemen ayna metaforuna başvurur:

-Siz kime, o sürü hanımdan hangisine âşıkınız, beyefendi?

-Bir bakıma hiç birine, bir bakıma hepsine, hele sana! Amma senden ziyade senin aynanda görünen pakize surete, ezeli kudretin güzelliğine!

-Benim aynam çantamda... siz buna hiç bakmadınız ki o dediklerinizi göresiniz...

-Aynadan maksat sensin, senin yüziün ve bütüün vücudun... Cenab-ı bâr kendi güzelliğini temaşa için bir aynaya lüzum görmüş, dünyaları ve insanları o maksatla yaratmıştır. Yani senin yüzünde o kendisini seyrederek, ben de onun zat-ı pakini! Anladın mı şimdi?

-Pek anlıyamadım. Demek siz bana baktıkça başka birini görüyorsunuz?

-Evet.

-Asıl sevdiğiniz o!

-İyi söyledin.

-Peki, beni öperken de onu mu öpüyor gibi oluyorsunuz?

-Tamamiyle! Şu var ki o ve sen ayrı ayrı mevcutlar değilsiniz; ben de değilim, üçümüz aynı nurdanız, sevişirken birbirimize mezcoluyoruz.

-Aklım karıştı. Üç kişi miyiz şimdi biz?

-Hayır biriz.

Baki, kapının vurulmadan açılmayacağına emin olduğundan Nevsal'ı kendine doğru çekti, dizlerinin üzerine oturması için hazırlandı. Hocahanımın kızı kapı

*tarafına göz attıktan sonra, aynı şeyi düşünmüştü ki ikramı reddetmedi; ancak iğreti bir vaziyet aldı ve çapkınca dedi ki:*

*-Ayna pek yaklaştı, size göreceklelerinizi daha iyi görüyorsunuz değil mi? yok, elinizi çekin! yalnız bakmanıza müsaade var, ötesi yasak! Gider ayak ev halkını başımıza üşüştürmiyelim. Çılgılığı bastırmayınız, bana!" (2. Cilt, ss. 100-101)*

Baki'nin aynayı tasavvufî göndermelerle kullanması, romanda Nevsal dışında herkesi etkiler. Neşide bile zamanla bu açıklamalar ve benzetmeler karşısında şeyhe karşı daha ılımlı yaklaşmaya başlar. Nevsal ise hem tasavvufa meyli olmadığı için hem de böylesi daha çok işine geldiği için ayna metaforundan etkilenmez. Baki'nin tasavvuf felsefesini kendince bir laf oyununa çevirmesinden etkilenmediği gibi, bu oyuna katılıp Baki'yle eğlenir. Baki, daha önce de Nevsal'i kandırmak için ayna metaforuna başvurmuş, başarılı olamamıştır:

*-Beni bir gece yine telefonda ararlarsa ve haberi yine sen getirirsen mânasını anlatırım.*

*-Gündüz anlatamaz mısınız? İlle gece olması mı lâzım; geceyi sevmem, ben!*

*-Sus! asıl günaha sen girdin şimdi! zira "tecelli" geceye mahsustur; miraç, mevlût, Kadir geceleyn olmadı mı? hem sen bir hilâlsin Nevsal... Sana gecelerin karanlığı içinde parlamak yaraşır; karanlıklar sana ayna olur. (2. Cilt, s. 60)*

Neşide'den sonra Nevsal'i de aydınlıkla/nurla özdeşleştiren Baki, ışığın geceyle oluşturduğu tezada ve ontolojik olarak birbirlerine olan bağlılıklarına dikkati çeker. Bu kısımda zıtlıklar ve ayna arasında ilişki kuran Baki'nin asıl amacı Nevsal'in gece odasına gelmesini sağlamaktır; ama Nevsal bunlara kanmaz. Romanın sonlarına doğru Neşide, "*İnşaallah İrfan tamamıyla iyileşmiştir; vücutça ve ahlakça... evlenmiştir de! Şeyh de yepyeni bir "İdris" ve bir "ayna" bulmuştur. ona diller döküyor, onun için yanıp tutuşuyordur.*" (2. Cilt, ss. 195-96) diyerek vaktinde şeyhin kendisine Nevsal'e davrandığından farklı davranmadığını anladığını gösterir. Yine de Neşide şeyhe karşı her zaman saygılı ve mesafeli olmuştur, şeyhe hiçbir zaman Nevsal gibi yanaşmamıştır.

Bunun bir sonucu olarak Baki, kendisini oyalamasına rağmen ona yüz veren Nevsal'i ciddiye almaz, onu vakit geçirecek bir oyuncak gibi görür. Buna paralel olarak romanda kimse Nevsal'in farkında değildir ya da Baki'nin Nevsal'le olan ilişkisini umursamaz. Baki'nin daha önceleri çok kişiyle birlikte olduğu vurgulansa da roman boyunca onun yalnızca Neşide'nin peşinden açıkça koştuğu, onu elde etmek için etrafındaki herkesi, hatta eski gözdelelerini bile kullandığı görülür. Bu durum, onu tanıyanlar için çok olağan kabul edilmekte, kimse -durumdan memnun olmasa bile- buna itiraz etmemekte, herkes büyülenmişçesine onun dediklerini tekrarlamakta ve onun



isteklerini yerine getirmek için adeta birbirleriyle yarışmaktadır. Aşağıdaki kısımda Şeyh Baki, bir süre ortadan kaybolduğu dönemde yanında bir kadın bulunduğu hakkında yerli yersiz konuşanları eleştirmek için yanındaki kadınlara kendisinin tasavvuf ehlinden olduğunu, nereye baksa daima yalnızca Allah'ı gördüğünü, bunun da ancak aşkla mümkün olduğunu anlatır. Buradan hareketle yine ayna metaforuna gelir:

*-İslam mutasavvıfı “hakiki fail Allah'tır, insan ancak Allah'ın tecelli ettiği bir aynadır” derler ve bu hikmeti bir ayete istinat ettirirler. Eğer bahsi geçen hanımda öyle bir aynanın berrak, musaffa, istigrak verici vasıflarını, müstesna hususiyetini bulsaydım birlikte gitmekte bir an tereddüt etmezdim.*

*Hanımefendiler hiçbirinin götürülmeyişini o vasıflardan mahrum oluşları şeklinde tefsir edip kederli bir yüz takınmak üzere idiler ki Baki vaziyeti kurtardı:*

*-Ancak benim bu yolculuğum, istediğimden daha mücella bir elmastraş aynada Hakkın tezahürüyle mest ve methuş olduğum bir saadet devresi sonuna rastlar, Ya ilâhî! ne bahtiyar kulun imişim ki hüsnünün lâhutî ayinedan günlerce karşımda neşr-i nur eyledi, zatinin aynasında siyret ve suretimi temaşa imkânını buldum!*

*Meclistekiler tereddüde düşmediler, Şeyh'in maksudu anlaşılmişti: bu lâhutî hüsnün, ayna ve aynayı tutan, üçü de Neşide idi. (2. Cilt, ss. 75-76)*

Baki kadınlara tasavvuf felsefesinde önemli bir yeri olan Allah'ın insanda tecelli etmesi meselesini anlatmaktadır. Buna göre, insan yaratılmışlar arasında Allah'ı yansıtmaya kapasitesi olan tek mahlûktur. Bu, insanı diğer varlıklar arasında üstün bir konuma getirir, ama aynı zamanda ona ciddi bir sorumluluk da yükler; çünkü insanın Allah'ı yansıtabilmesi için belli aşamalardan geçmiş, Allah'ın aksedeceği yer olan gönül aynasını layıkıyla temizlemiş olması gerekir.<sup>900</sup> Baki, bunun her insan için mümkün olmadığını altını çizerek kendisiyle birlikte olmak isteyen kadınları reddetmiş olur; ancak bunu öyle incelikle ve ustalıkla yapar ki bunun gerekçesini tasavvufa dayandırır. Konuştuğu kadınların hiçbirinde Allah tecelli etmemektedir. Bununla birlikte kadınları bu özellikten yoksun olmakla itham ettiği için onları üzdüğünü fark eden Baki, bu defa kadınların gönlünü almak için böyle bir kadın tanıdığını, ancak asıl sorunun kendisinin bu saadet devrinin sonuna gelmesinden kaynaklandığını ifade eder. Baki'nin gözünde Yaratan'ı mükemmel derecede yansıtan güzel, romanda herkesin tanıdığı Neşide'dir.

---

<sup>900</sup> Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* romanında Yusuf, Avukat Hulûsi Bey'in yazıhanesinin duvarlarında “güzel hatlarla yazılmış birçok levhalar” görür, bunlardan birinde şu beyit vardır: “Ayinedir bu âlem, her şey hak ile kaim / Mir'atı Muhammedden Allâh görünür daim.” Dipnotta beytin açıklaması olarak, “Her şeyin doğruluk (adalet) ile ayakta durduğu bu âlem bir aynadır, Muhammed'in aynasında daima Allah görünür.” ifadesi yer alır (Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf*, ed. Atilla Özkırmı, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997, s. 226). Tasavvufî düşünce, romanın temel mevzularından biri değildir; söz konusu levha sadece sahibinin kişiliği ve mesleği hakkında fikir verir.

Burada çok önemli bir nokta gözden kaçmamalıdır. Baki, Neşide'yi Hakk'ı yansıtan bir aynaya benzeter; ancak bu, tasavvufta Hakk'ı yansıtan kişinin sahip olması beklenen özellikleri taşıdığı için değil, onu tutkulu şekilde arzuladığı ve bu arzusunu bir türlü tatmin edemediği içindir. Neşide, tekkedeki diğer kadınlara benzemez; iyi kalpli, dürüst ve namusludur. Baki, Neşide'nin bu özelliklerini gerçek manada görmez, daha ilk görüşte onun bedenini arzulamış, onun manevi yönüyle hiç ilgilenmemiştir. Sonuç olarak, Baki, tasavvufi bilgileri açıkça kendi heveslerini gerçekleştirmek için kullanır. Etrafındaki kadınlar bunu içten içe bilseler de insanî bir zaaf olarak kendilerini yüce bir konumda görmekten haz alıp şeyhin söylediklerine inanmayı tercih ederler. Yukarıdaki diyalogda Baki'yi dinleyen, şeyhin müritlerinden Melâl ve Memhure daha sonra kendi aralarında bu konuyu konuşmaya devam eder. İkisi arasındaki diyalog, şeyhin konuşmalarının kadınlar cephesinde nasıl yankılandığını gösterir. Şeyhe çok düşkün olan Melâl, şeyhten öğrendiklerini yarım yamalak da olsa Memhure'ye izah etmeye çalışır:

*-Güzelim, bazen öyle sathî görür, zahirperest düşünürsün ki! Şeyh son zamanlarda temaşadan yoruldu; artık aynaya bakacak halde değil... Hüsinle meşhun. İçine çekildi.*

*-Ayna dediğin bizleriz yani! Bunu öğrenebildim. Bizler ve son zamanda Neşide! Melâl'in hocalık tarafı tutmuştu.*

*-İslam mistisizminde "ayna"nın çeşitli mefhumları ve "ayna" hakkında muhtelif izahlar vardı. Bazısına göre Hüda'nın vücudu bir aynadır, onun içinde kendisi görünür. Bazıları "Hüda'yı şu âlem dediğimiz aynada müşahede ederiz" derler. Tasavvuf edebiyatında yalnız Allah ve kâinat değil, kâinatın hülâsası ve ezeli kudretin mazharı olan "insan-ı Kâmil" de bir aynadır. Şehadet âleminde, yani göze görünen eşya arasında kısacası cihanda insandan daha mükemmel bir ayna bulunamaz.*

*-Aman, hemşire! İyi ki aynadan bahis açtın, bana öyle bir iyilik ettin ki... Aklıma geldi. Yine sen hatırlatıver: Beyoğluna çıkınca Aynalıçarşı'dan geçiverelim de Yorgi'nin dükkânından şapka iğnemi alayım... Ismarlayalı haftalar oldu. Ey, sonra? Demek, en mükemmel ayna insandır?*

*-Ciddi olamıyorsun Memhure! Bu sözler bir kulağından girip ötekenden çıkıyor.*

*-A, vallahi değil. Dinliyorum. Öyle görünürüm amma aklımda tutarım.*

*-Mademki âlem, insanın vücudu ile parlak bir aynadır, Allah bu aynada kendi suretini müşahede eder. Esrar Dede -meşhur Şeyh Galibin aziz dostu idi- pek güzel söylemiştir:*

**Gönül ayine-i veçh-i Hüdadır**

*-Peki, Şeyh'teki değişikliğin bu aynalarla alâkası?*

*-Ne aceleci kadınsın şekerim! Şimdi oraya geleceğim.*

*-Cicim! Yorma kendini. Aşık'ın bir hoş tarafı da monoton olmayışıdır. Değişken adam... farklı şeyler yapıyor; bir müddet öyle, bir müddet böyle, insanı oyalıyor. Demin söylemiştim ya, bakalım şu hali de ne kadar sürecek? Bir gün, hiç beklenmedik zamanda yine değişirir. Acaba Nevsal ile işi nereye kadar götürdü? Onun aynasını mı temaşadan yoruldu dersin?*

-“Rebubi” olamıyorsun, “riybi” bir ruhun var. ”  
-Bunlar da ne kelimeler! İlk defa işitiyorum. Kitabını bitirinceye kadar sen Arapça, Acemce de öğrenmiş olacaksın Allah gecinden versin, şeyhin postuna sen oturacaksın, "Kutüb" olacaksın Kutbülarifin!" (2. Cilt, ss. 113-114)

İki kadın, tasavvufun inceliklerini tam manasıyla çözemezler, zaten onlar için asıl önemli olan Şeyh Baki'nin hâl ve hareketleri, kendileri başta olmak üzere kadınlara karşı tavrıdır. Allah'ın kimde tecelli ettiği konusu, ancak kimin şeyhin gözdese olduğu veya olacağı konusunda ipucu verdiği müddetçe onları ilgilendirir. Baki'nin âşık olduğu kadını Allah'ı gösteren bir ayna gibi tanıtmayı, âşık olduğu kadınla birleşmeyi Allah'la bütünleşmek olarak göstermesi kadınlarda retorik bir etki yaratsa da Baki'nin beşerî arzularının farkındadırlar. Özellikle Memhure'nin tasavvufa yaklaşımı Nevsal'inkinden pek farklı değildir. Baki'nin Nevsal'le olan ilişkisinin derecesini merak edişi, diyalogu sürekli dedikodu seviyesinde tutuşu bu ilgisizlikten kaynaklanır. Nevsal'in şeyhin gözündeki değerinin Neşide'nin karşısında geçici olduğunu bilseler de -şeyhi uzun süredir tanıdıkları ve birçok ilişkisine tanıklık ettikleri için- son kertede Neşide'ye olan tutkusunun da sonsuza dek sürmeyeceğini düşünerek hevesinin azalıp azalmadığını tahmin etmeye çalışırlar. Baki, çok sık başvurduğu ayna metaforunu kadınlara olan ilgisini dinî açıdan meşru bir zemine çekmek için kullanır. Kadınlar şeyhin dediklerini olduğu gibi kabul etseler de aptal değildir. Aynanın, karşısında kim/ne varsa onu yansıttığını bilirler. Baki, hem âşık olduğu kadınlara ayna vasfını yükler hem de kendisini insan-ı kâmil mertebesinde bir insan olarak gördüğü ve gösterdiği için o da bir ayna işlevi görür. Diğer bir deyişle, Baki bir kadına Allah'ın tecellisini onda bulduğu için âşık olur, bu açıdan kadın aynadır; aynı zamanda mürşit de halka Hakk'ı gösteren bir ayna olduğu için o da âşık olduğu kadındaki tecelliyi sıradan insanlara yansıtan bir diğer ayna olmuş olur. Baki açıkça söylemese de herkesin gördüğü kadarıyla karşısında Neşide varken Neşide, Nevsal varken Nevsal'i yansıtır. Bu yüzden Memhure'nin Nevsal'in aynasına bakmaktan yorulup yorulmadığını sorması, Baki'nin tasavvufî açıklamalarından gerçek anlamda etkilenmediğini gösterir. Nitekim, romanın sonunda Baki'nin mezarını yaptırma konusu açıldığında Memhure, ironik bir tonla, Baki'nin bir türlü bakmaktan bıkmadığı ayna olarak Neşide'nin Baki'ye bir türbe yaptırması gerektiğini söyler: “En beğendiğine bir define kazandırdı! Cemal ve Kemalî seyrettiği aynayı purlanta işlemeli altın bir çerçeveye geçirdi; murassa bir çerçeve!” (2. Cilt, s. 209) Baki, Neşide'nin peşinden çok koşmuş, onu her yerde kendisine Hakk'ı gösteren

ayna olarak tanıtmış, ona diğer hiçbir kadının erişemediği bir yücelik atfetmiştir. Buna rağmen bu kadar yücelik atfettiği kadına esasında hiçbir zaman ram olmaz, aksine onu da diğerleri gibi kendisine ram ettirebilmek için etrafındaki herkesi adeta örgütler. Baki'nin isteklerini yerine getirerek buna aracı olan insanlarsa gerçekte Neşide'nin böyle bir makamda bulunmadığını bilirler. Onların amacı yalnızca Baki'yi memnun etmek ve onun iltifatına mazhar olabilmektir. Memhure de bu ilginin Neşide'yi hak ettiğinden çok daha değerli gösterdiğini, Neşide'nin bu sayede yoksul kocasından ayrılıp çok zengin bir adamla evlenebildiğini ima eder. Bu açıdan Memhure, Neşide'nin ayna olarak aslında pek de bir değerinin olmadığını, onu şeyhin “*pırlanta işlemeli altın bir çerçeveye*” koyarak değerli hâle getirdiğini söyler.

### C. AHMET HAMDİ TANPINAR

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirlerini, öykülerini ve romanlarını belli kavramlar etrafında ördüğü onun eserleriyle ilgili hemfikir olunan bir konudur. Ayna, rüya, zaman, saatler ve su sözcüklerinin her biri diğerine sıkıca bağlantılı şekilde hemen her eserinde Selahattin Hilav'ın deyimiyle adeta “mazmunlar” olarak okurun karşısına çıkar. Hilav, Tanpınar'daki mazmunlaşmanın “*tıpkı Divan edebiyatında görüldüğü ve daha sonra da süregeldiği gibi, belli birtakım imge, kavram ve kelimeler çevresinde bir çeşit ‘donup kalma’*”<sup>901</sup> şeklinde gerçekleştiğini söyler. Nurdan Gürbilek ise bu durumu şöyle açıklar:

*İmgenin içerikleri önemli, ama aynı imgenin bir üslup özelliğine, Tanpınar'ın değişiyile “sade üslup”a dönüşene kadar sürdürülmüş saplantılı tekrarında, dahası hep aynı imgeyi daha da kusursuzlaştırarak tekrar tekrar kurma ihtiyacının, bu şiddetli imge açlığının kendisinde aramalıyız belki de esas işaretleri. Özne, belli bir imgeyle olan bağına bir türlü çözemiyor, onun çekim alanından kurtulup yeni ve beklenmedik imgelere açılmıyordu. Ölü geçmişten kopup gelen imge cümleye, giderek tüm metne musallat olmuştur. Tanpınar'ın imgelerinin insanda çoğu zaman bir kamaşma ya da ürpermeden çok, bir ruhsal ya da zihinsel donup kalmışlık uyandırmasının, okur tarafından modern anlamda imgeden çok zihinsel bir kalıp, ne kadar kişisel olursa olsun yine de bir mazmun gibi algılanmasının nedeni de budur*<sup>902</sup>.

<sup>901</sup> Selahattin Hilav, “Tanpınar Üzerine Notlar”, Abdullah Uçman, Handan İnci (ed.), *Bir Gül Bu Karanlıklarda Tanpınar Üzerine Yazılar*, 2. bs., İstanbul: 3f Yayınları, 2008, ss. 196-197.

<sup>902</sup> Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, 2. bs., İstanbul: Metis Yayınları, 2007, ss. 125-126.

Tanpınar'ın imgeleri, ne kadar kişisel olursa olsun, yine de bütün eserlerini birbirine bağlayan karakterler, olaylar ve kavramlar örüntüsüne dâhildir ve buna bağlı olarak değerlendirilmelidir. Onun şiirden romana hemen her eseri kendini açıkça hissettiren bir felsefeye dayanmakta ve ortak bir anlama açılmaktadır. Bir “rüya estetiği” kurmak isteyen Tanpınar'ın<sup>903</sup> eserlerinde kurduğu edebi dünyaya layıkıyla girebilmek, onu tam anlamıyla anlayabilmek için onun örmüş olduğu bu anlamsal uzamı da doğru çözmek gerekir. Bu örüntünün içinde ayna, son derece önemlidir; çünkü Tanpınar'ın eserlerine hükmeden zaman felsefesinin çok kritik bir köşe taşı oluşturur. Bu nedenle Tanpınar'da “zaman” kavramının ne olduğu anlaşılmeden eserlerinde aynanın yeri de tam olarak tayin edilemez.

Ahmet Hamdi Tanpınar, hocası Yahya Kemal'den tarihe ve edebiyat başta olmak üzere sanata bakış noktalarında açık bir şekilde etkilenmiştir. Yahya Kemal, döneminde ülkesindeki baskın anlayışın aksine millî kimliği soyut uzak bir geçmişte değil, sınırları belli bir coğrafya ve zamanda aramak gerektiğini savunur. Bu da 1071 yılına dek uzanan Anadolu coğrafyasını kapsamaktadır. Bu nedenle tarihî bağları coğrafya temelinde kurmakta, buna bağlı olarak da Osmanlı ile bağların kopmasına karşı çıkmaktadır. Tanpınar'ın tarihe yaklaşımı Yahya Kemal'inkiyle uyumlu olmakla birlikte Elif Türkislamoğlu'nun da dikkat çektiği gibi tamamen aynı değildir:

*Ahmet Hamdi'nin Osmanlı geçmişini ele alışı [...] hocasından farklı bir biçimdedir. Yahya Kemal'in bu geçmişle ilişkisi 'Mohaç Türküsü' ya da 'Akıncılar' şiirinde dile geldiği gibi daha çok son iki yüzyıldır Batı karşısında gerileyen bir topluma geçmişteki güzel ve parlak günleri hatırlatmasını, ondan feyz almasını sağlamak içindir. Tanpınar ise daha ziyade Osmanlı döneminin*

---

<sup>903</sup> Mehmet Kaplan'ın da ifade ettiği gibi “Rüya ve hayallerde gizli mânalar bulan Tanpınar” (Mehmet Kaplan, *Yavaş Yavaş Aydınlanan Tanpınar*, Dergâh Yayınları, 2015, s. 201.) hemen her eserinde rüya hâli içeren bir atmosfer yaratmıştır. Onun zaman kavramı da bunun etrafında şekillenir; çünkü yekpare zamanı hissetmek, uykuda olduğu gibi saatin takip ettiği zamandan kopmayı gerektirir. Tanpınar'ın kendisi de “Şiir ve Rüya” başlıklı makalesinde sanat anlayışını şöyle açıklar:

*İster rüyayı anlatalım, ister realiteden bahsedelim; sanatta asıl olan bu havayı kurabilmek, bu duygu kesifliği altından eşyayı gösterebilmektir. Ancak bu surettedir ki, sanat adamı, ömrünün arızlarına, realitenin akislerine realitenin üstünde bir çehre verebilir. Herkes kendi varlığının karanlıklarında rüyalarının sırrını gizler. Bu demektir ki eserlerimizde, benliğimizin bir köşesinde bizim için bilinmeyen bir dip tabakada hapsedilmişlerdir. (Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, ed. Zeynep Kerman, 11. bs., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 37.)*

Bireyi ve bireyin içinde bulunduğu toplumu anlatmak isteyen Tanpınar, bunun ancak bireyin ve toplumun zamanını anlatmakla mümkün olduğunu düşünür. Söz konusu zamansa saatlerin ölçtüğü zaman değil, hafızalarda yaşayan, bilincin karanlık köşelerine sinen, dolayısıyla da adeta rüya hâlini alan iç zamandır.

*kültür yönüyle ilgilidir. Bir estetik olarak bu dönemin mimarisi, musikisi, şehir hayatı daha çok ilgisini çekmiştir.*<sup>904</sup>

Tarihî olan her şey, Tanpınar'da estetik değeriyle öncelik kazanır. Onun Osmanlı ve Selçuklu'ya ilgisi de Batı'yla olan münasebetleri de hep bu çerçevede şekillenir. Güzel olan değerlidir ve korunmalıdır. Bu açıdan Tanpınar'ın muhafazakârlıkla tanımlanmasına neden olan mazi savunuculuğu aslında geçmişe özlem duymasından ya da eskiyi devam ettirme arzusundan değil, geçmişteki güzelliklerin reddedilmesine karşı çıkmasından kaynaklanır. Tanpınar'ın geçmişe yaklaşımı, onun genel olarak zamana yaklaşımıyla yakından ilişkilidir. Bunun temelinde ise Tanpınar'ın düşünce dünyasını fazlasıyla etkilemiş bir düşünür olan Henri Bergson'un felsefesi yatar.<sup>905</sup>

19. ve 20. yüzyıllarda egemen olan Pozitivizme karşı çıkan Bergson'a göre bir bütün olan hayat, geçmiş-bugün-gelecek diye bölünemez. Bunu "süre" (*durée*) kavramıyla açıklayan Bergson, hakikate süreye dâhil olarak ulaşılabileceğini savunur. Madde daimî bir varoluş içindedir ve süreklidir. Bergson'a göre "evren olmuş bitmiş değil, tersine sürekli olmak üzere bulunan bir evrendir. Olmuş bitmiş olsaydı onu zekânın bilgisiyle anlamak mümkün olurdu. Ancak böyle olmadığına göre bu evreni içinden kavramak gerekir."<sup>906</sup> Bergson, saatlerle ölçülen zamanı "uzlaşmış/matematik zaman" olarak tanımlarken onu "süre"den ayırır. Süre, canlı, dinamik ve özgürdür. Süre, kişinin içsel zamanıdır; geçmiş ile hâl birliktedir. Kişinin kendi yaşadığı zaman olduğu için parçalanamaz bir bütünlük arz eder ve ancak kişinin bilincinde hissedilebilir. Bilinç ise hafızayla elde edilir, hafıza kişinin tüm geçmişinin muhafaza edildiği ve bilincin devamlılığını sağlayan yerdir. Hafıza, istenildiğinde kullanılan basit bir depo değildir, aksine hatırlanacak şeyi kişinin geçmişinden kendiliğinden getirir; geçmiş ile "an" bu şekilde bütünleşmiş olur. Böylece Bergson'a göre hafıza bilinci, bilinç ruhu, ruh da kişinin benliğini oluşturur:

<sup>904</sup> Elif Türkislamoğlu, *Türk Düşünce Dünyasında Tanpınar*, Ankara: Hece Yayınları, 2015, s. 34.

<sup>905</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Leonard Lawlor, Moulard Leonard, "Henri Bergson", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, ed. Edward N. Zalta, Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2016, <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/bergson/>; Levent Bayraktar, *Bergson*, Ankara: Aktif Düşünce Yayıncılık, 2016; Henri Bergson, *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017; Ali Osman Gündoğan, *Bergson / Madde ve Bellek, Gülme, Metafiziğe Giriş, Ahlak ve Dinin İki Kaynağı, Yaratıcı Tekamül / Fikir Mimarları Dizisi*, 3. bs., İstanbul: Say Yayınları, 2013; Nurettin Topçu, *Bergson*, 5. bs., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011; Henri Bergson, *Yaratıcı Tekamül*, çev. Mustafa Şekib Tunç, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017.

<sup>906</sup> Levent Bayraktar, *Bergson*, Ankara: Aktif Düşünce Yayıncılık, 2016, s. 37.

*Duyulardan gelen algı, sadece kendi cismimizle diğer cisimler arasındaki bir ilişki değildir. Bu ilişkiye bizden bir şey katıyoruz, yani geçmişi şimdide devam ettiren hafızadan bir şey katıyoruz. Hatıralar hareketlenip serbest kalınca da geçmiş, şimdiki halde, bilincin hizmetine sunuluyor. Bilinç incelendiğinde ise bilinçaltının bilince çıkmak için fırsat kollayan, sürekli, dinamik ve canlı istek, eğilim ve niyetlerle dolu olduğunu görürüz.*<sup>907</sup>

Bergson'un *hissedilen/psikolojik/soyut/iç zaman* olarak tanımladığı süre ile saatlerle ölçülen *uzlaşmış/mekanik/somut/dış zaman* ayrımı Tanpınar'ın eserlerinin yapılarını ve içeriklerini belirler.<sup>908</sup> Tanzim edilen dış zamana karşı iç zamanı asıl realite olarak öne süren Bergson gibi Tanpınar da hissedilen zamanı anlatmaya çalışarak realiteye ulaşmak istemiştir. Özellikle romanlarında tanzim kabul etmeyen bu zamanı nakledebilmek için en uygun anlatı yapısını arar. Çoğu zaman bir rüya hâlinde olan roman kişilerinin zihinleri de çağrışımlarla kişiden kişiye, nesneden nesneye, olaydan olaya geçer. Bu nedenle belli bir kökten çıkıp gittikçe dallanıp budaklanan bir anlatı yapısı dikkat çeker. Hatırlamalarla genişleyen ve derinleşen bu romanlarda geçmiş hâle taşıyarak açılışları ve geçişleri sağlayan nesnelere de bu açıdan özellikle önemlidir. Ayna, bunların başında gelir.<sup>909</sup>

## 1. *Mahur Beste* (1975)

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ilk romanı olan *Mahur Beste*, romanın ana karakteri Behçet Bey'in uykuyla uyanıklık arasındaki rüya hâliyle açılır. Anlatıcı, çeşitli düşünceler arasında gidip gelen Behçet Bey'in odasını tarif ederken Behçet Bey'in yeni satın aldığı bir sedef aynadan bahseder. Bütün roman adeta bu sedef aynadan açılıp

<sup>907</sup> Bayraktar, *Bergson*, ss. 87.

<sup>908</sup> "Ayna", "Eşik", "Zaman Kırıntıları" ve "Aynalar" şiirleri Tanpınar'ın zaman felsefesini doğrudan işlediği şiirlerdir. Bunların dışındaki şiirlerinde de sıkça geçen ayna, hemen her seferinde bir rüya hâlini aksettirir ve romanlarındaki gibi zamanı biriktiren eşyaların başında gelir. Şiirlerinde de aynalar tılsımlıdır ve daima su ve rüyayla birlikte anılır. Türk şiirinde aynayı inceleyen Şaziye Durukan'a göre, aynanın "[z]amanı içine alarak bir hafıza mekân olarak temsil kabiliyeti kazanması özellikle Yahya Kemal ve Tanpınar'ın şiirlerinde görülür." (Şaziye Durukan, *Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Türk Şiirinde Ayna*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Manisa: Manisa Celal Bayar Üniversitesi, 2017, s. 144.) Tanpınar'da "ayna"nın bir motif olarak nasıl kullanıldığı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Mehmet Kaplan, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, 6. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013; Ali İhsan Kolcu, *Zamana Düşen Çılgılık: Tanpınar'ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri & Tanpınar'ın Şiir Estetiği*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2002; Yunus Balcı, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde 'Ayna' Üzerine", *Araştırmalar-İnsan Bilimleri Araştırmaları*-, C. 6, S. 11 (2004), ss. 69-84. Şiirler için bkz: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, ed. İnci Enginün, 20. b., Dergâh Yayınları, 2017.

<sup>909</sup> Ahmet Ümit'in *Bab-ı Estrar* romanında, aynalara vuran ışığın duvarda oluşturduğu "buz mavisi kapı"lar, benzer şekilde farklı âlemlere geçişi mümkün kılar. Karakter, bu geçitlerden farklı bir zamana ve mekâna geçer. Bkz: Ahmet Ümit, *Bab-ı Estrar*, 2. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.

sonsuzluğa gider gibi sürekli genişler. Anlatıcı, bu aynanın hikâyesini anlatmakla başlar. Antikalara meraklı Behçet Bey’in en sevdiği şeylerden biri antikacılarda eski eşyalar arasında dolaşmak, “*aynaların derinliklerinde geçmiş zamanların ve bilinmeyen iklimlerin insanlarıyla konuş[maktır.]*” (s. 18). Behçet Bey için eşya, insanla münasebeti açısından değerlidir:

*Onun için eskilik ayrı bir şeydi; o zamanın takdisi idi; insan elinden geçmek ve insan hayatına girmekle eşya tabiatından ayrı bir sıcaklık kazanır, âdetâ insanileşirdi. Bunun dışında Behçet beye göre eskiliğin başka bir mânası olamazdı.*

[...]

*Hayır, Behçet bey ne bir sanat meraklısı, ne de koleksiyoncu idi. O, sadece, şairdi. Onun için orijinal, hattâ nadir eşyanın büyük bir mânası yoktu. Güzel inhinalı, yumuşak çizgiler, girift ve ince halezonlar birbirini kovalasın, iyi kabartılmış şekiller bu çizgi arabeskinin arasında birbirleriyle kucaklaşsın ve renkler gözlerinin önünde o sıcak ve sarhoş rakıslarını yapsınlar, onu oldukları yerden alsınlar, kendi yaşanmamış hayatından başka yere, ya eskiye, yahut uzağa götürsünler... Bu elverirdi. Onun bütün bu eşyadan istediği şey, hulyasına bir çerçeve olmaları, ona bir firar kapısı açmalarıydı. (ss. 19-20)*

Görüldüğü gibi ana karakterin eşyayla ve zamanla ilişkisi Bergson’un zaman ve maddeye yaklaşımının son derece yakınına düşer. Eşya hem estetik bir değere sahiptir hem de sahiplerinin zamanlarını bünyelerine sindirip bu zamanı kendileriyle beraber taşımaktadır.<sup>910</sup> Eşyanın sahipleriyle arasındaki ilişkiye Melanie Giles ve Jody Joy, nesnelerin sahiplerinin özelliklerini ve yaşantılarını kendilerinde biriktirdiklerini ve onların da insan gibi “canlı” olduklarını belirterek dikkati çeker:

*Antropolojideki son çalışma, sosyal ilişkilerin belli nesnelere etrafında toplandığını göstermektedir. Bazı eserlerin, insanların niteliklerini ya da kişiliklerini aldıkları görülebilir. Nesnelere, insanların hayat hikâyelerini anlatabilecekleri birer araç gibi davranabilirler. Nesnelere aynı zamanda bir yaşam öyküsüne veya biyografiye sahip oldukları da düşünülebilir. Nesnelere yapılırlar ya da “doğarlar.” Onların da, insanlar arasında el değiştirdikçe anlamlar ve ilişkiler biriktirdikleri ve belli durumlarda “hareket ettikleri” birer “yaşam”ı vardır. Bu anlamlar, nesnenin hayat hikâyesi boyunca “değişebilir” ve “yeniden müzakere edilebilir.” Nesnelere de insanlar gibi yaşlanır; zarar görebilir, kullanıldıkça eskiebilir ve kırıldıklarında ya da çöktüklerinde nihayet “ölebilirler.” Aynalar, biyografik nesnelere olma potansiyeline sahiptir; karmaşık ve dayanıklıdır, karışık bir yaşama yol açabilirler. Aynaların potansiyel yaşam yolları hakkında fiziksel biçimlerinden -kullanım, aşınma ve*

<sup>910</sup> Tanpınar’ın şiirlerinde de ayna, benzer işlevlere sahip bir nesne olarak geçer. Bunlardan özellikle “Aynalar” şiiri, Tanpınar’ın romanlarında adeta bir karakter gibi canlı bir şekilde kullandığı aynaya yüklediği anlamı, onun “zaman” kavramında oynadığı rolü açıkça ortaya koyar. “Aynalar” şiirinde anlatılan aynalar bilhassa *Mahur Beste*’deki sedef çerçeveli aynaya özellikleri bakımından son derece benzemektedir. (Bkz: Ahmet Hamdi Tanpınar, “Ayna”, *Bütün Şiirleri*, ed. İnci Enginün, 20. bs., Dergâh Yayınları, 2017, s. 119.)



onarım, üretim ve biriktirmeyi gösteren belirtiler aracılığıyla- bir şey çıkarmak mümkündür.<sup>911</sup>

Eşya, tıpkı insan gibi belli bir ömre sahiptir, bu ömürse sahibi tarafından şekillenir. Özellikle aynalar karmaşık ve dayanıklı olmaları itibarıyla sahiplerinin zamanlarını uzun zaman yaşatabilmektedir. Maddi kültür çalışmalarının çoğunun, insanların eşyaları yapması gibi eşyanın da insanları yaptığına dair kavrayışla ilgilendiğini söyleyen Christopher Tilley, öznelere nesnelere ayrılmaz şekilde birbirlerine bağlı olduklarını, birini düşünerek diğerini bulduğumuzu ileri sürer.<sup>912</sup> Eşyanın sahibinin, hatta devrinin ruhunu taşıdığını düşünen Tanpınar'ın eserlerinde de aynalar başta olmak üzere nesnelere, şahit oldukları zamana/geçmişe dair çok şey söyleyebilmektedir.<sup>913</sup> Eşyalar, Behçet Bey'in hayal dünyasını harekete geçirir; Behçet Bey eşyanın önceki sahiplerinin hayatlarını düşler.<sup>914</sup> Seçil Yiğit Özgenç'e göre, “[a]ntika bir nevi başkalarının

<sup>911</sup> Melanie Giles ve Jody Joy, “Mirrors in the British Iron Age: Performance, Revelation, and Power.” Miranda Anderson (ed.), *The Book of the Mirror: An Interdisciplinary Collection Exploring the Cultural Story of the Mirror*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008, s. 19.

<sup>912</sup> Christopher Tilley, “Introduction”, *Handbook of Material Culture*, ed. Christopher Tilley, London, Thousand Oaks, CA: SAGE Publications Ltd., 2009, s. 4.

<sup>913</sup> Türk romanında yazar ve başkalaşımı irdelediği çalışmasında Jale Parla, “*Tanpınar'ın metinlerinde başkalaşım[in], nesnelere gizli ya da açık öykülerine dönüş[tüğünü]*” ileri sürer, “*Bu yüzden tasvir ettiği bütün mekânlar da birer anlam müzesidir.*” (Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s. 109.)

<sup>914</sup> Aynanın eskiliğinin ona bakanın üzerinde bıraktığı tesir, Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Boğaziçi Yalıları*'nda da benzer şekilde gözlemlenir:

*Bu yuvarlak, kulpsuz, eski zaman aynaları, Boğaza bakan bir odadaki karşılıklı ve eş iki kerevetin kadife minderleri üstünde, yastıkların arkasına yahut aralarına saklanmış yatarlar, tembel kediler gibi uyuklardı. [...]*

*Arka taraflarında, kabartma, küçücük birçok gül şekilleri bulunan bu aynaları, çerçevelerinin altlarına doğru biraz uçuksamış olarak hatırlıyorum. Bu aynaları her görüşümde, sanki ta derinliklerinden taşıp gelen birtakım hisler duyuyordum. Ve benim ruhuma onların sükûtundan, gizli ve son derece içli duygularını karışırdı.*

*Hanımlar istikbali keşfetmek ister gibi, uzun müddet bu aynaları dikkatle seyrederek, aynaların içlerinde gelecek zamanları görürlerken, geçen zamanları duymuş gibi olurlardı. Geçmiş nice günler ve akşamlar, nice mevsimler ve seneler, nice gönüller ve nesiller hüznelerini bu eski aynalara aksettirmiş, kimbilir nice zamanlar onlara kâh yanan kâh ıslanan gözlerle bakmış ve belki kendilerinden bile gizlemek istedikleri sırları onlara aksettirmiş olacaktı. Bunun için o zamanlar bana bu aynaların parıltıları tılsımlı, âdeta esrarlı gelirdi. Ve bunun için şimdi onları bütün bir yalı eşyası içinde en esrarlı şeyler olarak anıyorum... (Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Yalıları*, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1954, ss. 75-76.)*

Nesrin Karaca'nın ifade ettiği gibi, yazarın “*aynalara dair müphem hatırlamalarını, benzetmelerle, sanatlarla yüklü olarak anlatması geçmiş zamana, anılara ve yazarın çocukluk dünyasına da ayrı bir cazibe kazandırmaktadır.*” (Nesrin Tağızade Karaca, *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Eserlerinde Geçmiş Zaman ve İstanbul*, 1. b., Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998, s. 239.) Hisar'ın, “*eski zaman aynaları*” olarak nitelediği aynaları, ona daha önce bakan kişilerin hikâyelerini düşünerek “*tılsımlı, esrarlı*” olarak değerlendirmesi Tanpınar'ın aynaya yaklaşımıyla benzerlik arz eder. Ayrıca aynaları uyuyan kedilere benzetmesi aynaların onlara bakan kimse olmadığında pasif şekilde durduklarını anlatır; demek ki aynalar kendilerine bakıldığında uyanmakta, canlanmaktadır. Böylece yazarın ona baktığında hissettiklerinin aynalardan kaynaklandığı düşünülebilir. Zira, aynaların çerçevelerinin özelliklerine dikkat

yaşanmışlıklarına şahitlik eden eşyalardır. Behçet Bey'in eşyaya sinen maziyi sevmesinin nedeni kendisine ait olmayan bir dünyayı yaşamayı tercih etmesinden kaynaklanır. Eşyalara kendisi ruh vermektense verilmiş olanı tercih ederek aslında hep başkalarının hayatını yaşamış ve hep o başkalarının hayatına hayranlıkla bakmış, onları hissetmiştir.”<sup>915</sup> Başkalarının hikâyelerini hayatının merkezine alan Behçet Bey için belki de bu bir bakıma kendinden kaçma yoludur. *Mahur Beste*'de anlatıcı, Behçet Bey'in eşyalarla ilişkisine bu kısa girişten hemen sonra onun biraz önce bahsi geçen aynaya sığışmasını anlatır:

*Behçet Bey, olduğu yerden biraz doğrularak, artık iyice karanlığa alışmış gözleriyle, odanın içinde, bir hafta evvel satın almış olduğu aynayı aradı. Aynanın, üzerinde güzel yontulmuş sede[[f]ten ince sarmaşıklar, filizli nebatlar dolaşan ve küçük, mavi kuşlar uçuşan sihirli bir Demirhindi ağacından geniş ve ağır çerçevesi, hapsettiği billûr sathına tecrit edilmiş bir zaman çehresi veren o çok dikkatli işçilik karanlıkta görünmüyordu. Fakat nereden geldiği belli olmıyan bir ışığı kendisinde toplıyarak saf ve cilâlı billûr, büyük ve uzak suların bazı mehtapsız gece saatlerindeki esmer maden parıltısıyla, tıpkı bilinmeyen bir kadere açılan bir yol gibi, müphem ve tılsımlı parıldıyordu.*

*Bu yeni aynanın epeyce evvel Necip Paşa veresesinden alındığını Behçet beye antikacı Hüseyin efendi söylemişti. Bukadarını bilmek bile ihtiyar adamın bu aynanın etrafında bütün bir hayal dünyasını toplamasına yeterdi. Çünkü çocukluğunun ve ilk gençliğinin büyük bir kısmını her yaz Boğaz'da geçiren Behçet beyin hayatına bu yalı garip bir şekilde karışmıştı. İsmail Molla bey ile Necip Paşa, yıllardan beri birbirine dargın olan iki komşu idiler. Bu itibarla yalıya hiç girmemiş, oradan kendisini her tesadüfünde hürmetle selâmlayan bir haremağası ile bir iki uşaktan başka hiç kimseyi tanımamıştı. Fakat muhayyelesi bütün bir ergenlik çağında hep bu yalının etrafında dolaşmıştı. (ss. 20-21)*

Anlatıcının Behçet Bey'in eşyaya bakışını ve eşyaya yaklaşımına bağlı olarak zamanla ilişkisini verdikten hemen sonra Behçet Bey'in ilk temas ettiği nesnenin ayna olması tesadüf değildir. Antikacılardaki eski aynalara bakıp o aynaların sahiplerinin yaşadıkları dönemlere giden ve onlarla konuşan Behçet Bey için zaman belli ki Bergson'un anlayışıyla örtüşmekte, aynada kesintisiz olarak devam eden hayat, geçmişi bugüne taşıyarak hâl ile bütünleşmektedir.<sup>916</sup> Anlatıcı, “hapsettiği billûr sathına tecrit edilmiş

---

çekilir ve yazardaki ruhsal değişimin aynalardan kaynaklandığı “aynaların sessizliğinden gizli ve içli duyguların yazarın ruhuna karıştığı”na yapılan vurguyla ortaya konur.

<sup>915</sup> Seçil Özyiğit Özgenç, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman ve Hikâyelerinde Ayna Motifi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 2019, s. 16.

<sup>916</sup> Mehmet Törenek, *Başka Hayatlar Peşinde: Tanpınar'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme* kitabında Tanpınar'da aynanın zamanı dondurmakta, saatlerinse saymakta olduğunu söyler (İstanbul: Kitabevi, 2009, s. 31.); ancak Tanpınar'da ayna, zamanı dondurmanın aksine zamanı geçmişten hâle taşıdığı için zamanın akışının bir bütün olarak hissedildiği yerdir. Bu açıdan Tanpınar'da saatin dış zamanla, aynanın ise iç zamanla ilgili kullanıldığına dikkat çeken Jale Parla'nın yorumu daha geçerlidir.

*bir zaman çehresi veren o çok dikkatli işçilik*” karanlıkta görünmemesine rağmen önce aynanın çerçevesini gayet ayrıntılı tasvir ederek okurun da adeta Behçet Bey’le birlikte aynaya dokunmasını sağlar. Son derece estetik bir çerçeveye sahip olan bu ayna, karanlığa rağmen esrarengiz ve tılsımlı bir şekilde “*bilinmeyen bir kadere açılan bir yol gibi*” parlamaktadır.<sup>917</sup> Murat Koç, aynanın “*sureti aksettirmekten çok açtığı geniş ve emsalsiz mazi koridoru*” ile öneminin altını çizer.<sup>918</sup> Bu yolda/koridorda, kişinin iç zamanı nesneye geçip oradan da diğer kişilere geçer; zaman romanda Behçet Bey’in kendisini de içine alan bu aynada akar, ayna kendisine dokunan her kişinin zamanını kendisinde toplamaya devam eder. “*Bilinmeyen bir kadere açılan bir yol*” ifadesi, ayrıca romanın yarım kalmışlığını daha en baştan haber verir; çünkü anlatıcının Behçet Bey’den başlayıp kişiden kişiye atlayarak durmaksızın uzattığı, böylece ulaşmaya çalıştığı sonsuz ve yekpare zaman, tam da böyle “*bilinmeyen bir kadere açılan bir yol*”dur. Jale Parla, Tanpınar’ın romanlarını bu açıdan bir “*talih anlatısı*” olarak tanımlar:

*Tanpınar’da roman talih anlatısıdır. Ama bu, Tanpınar’a özgü bir talih anlayışıdır. Bu anlayışa göre tarih de talihtir. Talih, bir boyutuyla bilinçaltında*

---

Ayrıntılı bilgi için bkz: “Taksim Kabul Etmiş Zamanın Aynası Roman: *Mahur Beste*”, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, 8. bs., İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

<sup>917</sup> Aynanın gizemli bir geçit oluşu, Murathan Mungan’ın 1999 yılında *Üç Aynalı Kırk Oda* başlığıyla yayımlanan üç uzun öyküsünden “Aynalı Pastane” ve “Gece Elbisesi” öykülerinde de karşımıza çıkar. Bu iki öykü tamamen ayna üzerine kurulmuştur (Murathan Mungan, *Üç Aynalı Kırk Oda*, 1. b., İstanbul: Metis Yayınları, 1999.). *Alice Harikalar Diyarında* roman serisine göndermeler yapılan öykülerde ayna, tılsımlı olmasının yanı sıra folklorik özellikleriyle dikkati çeker ve çok çeşitli açılardan işlenir. Özellikle “Gece Elbisesi”, tezde incelenen metinlere dayanarak tespit edildiği kadarıyla, aynanın en kapsamlı şekilde kullanıldığı anlatıdır; tezde farklı romanlarda ele alınan hemen her özellik bu öyküde bir aradadır. İlk öykünün ana karakteri Aliye, diğerkinkisi Ali’dir. İkisi de yaşadıkları hayattan ve kendilerine biçilen toplumsal rollerden memnun olmayıp sürekli aynaya bakarak arzuladıkları sosyal ve cinsel kimlikleri, buna bağlı hayalleri aynaya yansıtırlar. Kendilerini varoluşsal açıdan tamamlanmamış hisseden bu kişiler, özlemini çektikleri kimlikleri bir geçit işlevi gören aynanın öte yüzüne geçerek elde ederler. İlk öyküde aynadan bir kez geçtikten sonra geriye dönüş mümkün değilken ikincisinde karakter aynanın iki tarafı arasında gidiş geliş yapabilir; ama sonunda iki hikâye de hüsrarla biter. Aynanın öte yüzünde, yıllarca arzuladıkları kişi oldukları takdirde tüm sorunların biteceğine, dünyanın güzelleşeceğine dair inançlarının bir yanılmasından ibaret olduğunu anlarlar. Karakterlerin umutlarının kırılması *epifanik* birer an şeklinde işlenir, bekleyişin boşa olduğunu fark ettiklerinde öylece kalakalırlar ve her şey bir anda anlamsızlaşır. Bu iki öyküyü Carl Gustav Jung’un arketip kuramına dayanarak değerlendiren bir tez için bkz: Zeynep Angın, *Mit, Tarih, Kültür ve Edebiyat Ekseninde Ayna*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 2019. Merve Binbay, *Murathan Mungan’ın Öykü ve Romanlarında Fenomenolojik Öteki İncelemesi* başlıklı tezinin “Sırrında Eksik’i Besleyen Bir Metafor Olarak Ayna” başlıklı bölümünde, “Gece Elbisesi” öyküsünü Lacan’ın ayna evresi kavramından yola çıkarak inceler (Merve Binbay, *Murathan Mungan’ın Öykü ve Romanlarında Fenomenolojik Öteki İncelemesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mardin: Mardin Artuklu Üniversitesi, 2019.).

<sup>918</sup> Murat Koç, *Ahmet Hamdi Tanpınar Araştırmaları*, 1. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, s. 167.

*uyuyan kolektif belleğin tetiğini çeken rastlantılardır. Kişinin, insanlığın tarihiyle bağlantısını oluşturan zincirin tek tek halkalarına da benzetebiliriz Tanpınar'daki talih kavramını. Bireyin yaşamı demek olan talih, ancak onun değişmeyen psikolojik yapısını –Tanpınar kimi zaman da buna kader der-bilinçaltını ortaya çıkarır. Bu da, yaşamın ya da parçalanmış zamanın kişinin denetiminde olmadığını gösterir.<sup>919</sup>*

*Mahur Beste*, belli karakterler etrafında kronolojik sırayla serim-düğüm-çözüm formunda ilerleyen klasik roman örgüsünden çok uzakta sanki bir biyografiler kitabı gibidir. Behçet Bey'le başlayan anlatıcı, önce sedef aynanın taşıdığı tarihe geçip bu aynanın eski sahiplerinin zamanını anlatır. Bir kişinin hayatını anlayabilmek için onun hayatını etkilemiş kişilerin hayatlarını da bilmek gerekir. Hafıza, birini andığında diğerinin zamanını da beraberinde getirir, çünkü zaman yekparedir. Bu nedenle Behçet Bey aynayla temas ettiğinde hemen onun zamanına, çocukluktan tanıdığı eski sahiplerinin zamanına gider.

Behçet Bey, çocukluğunda hiç ziyaret etmediği komşu yalının sakinlerine ait olan sedef ayna sayesinde çocukluk ve ilk gençlik zamanlarına döner, o anları yeniden yaşar. Zihni komşu yalıdan kendi evine, özellikle babasına geçer. Bilinçdışından gelen anılarla meşgulken bir anda somut zamana geri gelen Behçet Bey, yine aynaya bakarak o yekpare, sonsuz zamanın içine gark olur:

*Behçet Bey, sanki donuk parıltısında geçmiş günlerden bir şey ister gibi tekrar aynasına döndü. Kimbilir, belki de orada, Târidil hanımefendinin her biri başka bir diyardan gelmiş, sarışın, esmer ve beyaz tenli cariyelerini, onların çıplak boyunlarını, dolgun göğüslerini, dağınık nerkisleri hatırlatan saçlarını, mahmur uyanışlarını arıyordu. Şüphesiz, bu genç kızların hepsi birçok defalar bu aynaya bakmışlar, orada, bu durgun ve katı aydınlıkta, çıplak veya giyinmiş hayallerde gülümseyerek saçlarını düzeltmişler, yüzlerine pudra sürmüşler, korselerini bağlamaya veya küçük çıtçıtların üzerine narin parmaklarını incite incite elbiselerini iliklemeye çalışmışlardı. Kadınların giyinip süslendikten sonra, çıkmadan evvel, aynalara son defa bir bakmaları kadar Behçet beyi eğlendiren ve düşündüren şey yoktu.*

*Behçet bey, büyülenmiş gibi, uzun uzun bu parıltıya daldı. Bu ürpertici boşluktan kendisine gelebilecek şeyleri düşündü. Bu sade kendisi olmakla kalan ve yekpare uykusu ne bir ağaç ve yosun, ne de bir kuş kanadı veya el kadar bir gök, hulâsa hiç bir arıza ile bozulmayan zaman parçasından birdenbire bütün bir mazi fıskırabileceği gibi, bin türlü ihtimalle yüklü bir istikbal de çıkabilirdi. Bu gece saatında mücerret ve gayri şahsî bir göz gibi genişleyen bu su okadar derin, okadar karanlıktı... Kimbilir, belki de oradan hiç bir şey çıkmaz, fakat kendisi, biraz sonra geleceğini bildiği uykusunda, hiç fark etmeden ona gidebilir, etrafındaki çerçevenin girift süslerine kadar her şeyi derinliğine yutan, hepsinin üzerine buzdan kilidini vuran bu donmuş zamana gömülebilirdi.*

<sup>919</sup> Jale Parla, "Taksim Kabul Etmiş Zamanın Aynası Roman: *Mahur Beste*", *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, 8. bs., İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 296. (Vurgular yazara aittir.)

*Evet, tıpkı ölülere gibi, babası İsmail Molla bey, annesi Şefika hanımefendi, karısı Atiye hanım gibi, hayatında kimi bir şimşek çabukluğuyla bir an çakıp sönmüş, kimi bir yıldız gibi makrekinde devrini tamamladıktan sonra çekilip gitmiş, kimi de vaktiyle bu eski aynanın sahibi olan Necip Paşa ailesi gibi sadece uzaktan, bir isim, bir şöhret ve bir yığın tadılmamış saadet halinde tanıldıktan sonra unutulmuş yüzlerce insan gibi, o da, orada, artık tehlikeli davetini görmemek için gözlerini sınımsız yumduğu bu derinlikte kaybolabilirdi. Hakikat şu ki Behçet bey aynaları hem sever, hem onlardan korkardı. Aydınlıkta her karşılaştıkları şeyi güler yüzle içlerine alan bu sevimli mevcutların bazan okadar haşin ve sert bir şekilde kendi üzerlerine kapanışları, sizi acı bir sükût içinde sarıp mumyalayışları vardı ki... Aynalar, istedikleri zaman, dört bir yana salıverdikleri bu sessizlikle taksim kabul etmiş bir zamanın timsali idiler. Halbuki Behçet bey, daha çok bizim olan zamanı, beraberimizde getirdiğimiz ve yine beraberimizde götürdüğümüz, her zerresine ayrı mâna ve şekiller, ayrı çehreler vererek sahip olduğumuz zamanı, kendi eliyle tamir ettiği, temizleyip ayarladığı bir yığın saatin, kâh telâşla, kâh büyük bir sabır ve dikkatle teker teker, küçük küçük, hiç yorulmadan, yanılmadan, şaşmadan saydıkları, nabızlarımızın munis kardeşi olan zamanı severdi. (ss. 25-27)*

Bu uzun alıntının tamamen nesne olan aynayla ilgili olduğu düşünüldüğünde yazarın aynaya ne kadar önem atfettiği açıkça görülür. Behçet Bey, aynadan geçmiş zamanı yine bugüne taşımasını ister ve vaktiyle bu aynaya bakan kadınları tekrar hayal etmeye başlar. Sanki eski sahipleri aynanın karşısında hazırlanırken ayna, bu esnada onları kaydetmiş de şimdi Behçet Bey'e seyrettiriyor gibidir. Alıntıda dikkat çeken önemli bir nokta, anlatıcının aynayı “mücerret ve gayri şahsi bir göz gibi genişleyen bu su” olarak tanımlamasıdır. Tanpınar'ın anahtar kavramlarından biri olan suyun aynayla ilişkisi onun zaman anlayışıyla yakından ilişkilidir. Gürbilek, su-göz-ayna arasındaki ilişkiyi Gaston Bachelard'a dayanarak açıklar:

*Su ve Rüyalarda hacmi ve kütlesi, kuşatıcılığı ve sarıcılığı, saflığı ve besleyiciliğiyle dişil unsurdur su. Beşik gibi sallanan, salınan unsur; uyutan, kendisi de uyuyan unsur. Hem Su ve Rüyalarda hem de Mekânın Poetikası'nda suyun bir “göz” olduğunu da söyler Bachelard. Işığı emip ondan bir dünya yaratan gölün kendisi büyük sakin bir gözdür: manzaranın gözü. Bu gözün aynı zamanda kökensel ayna olduğunu da söyler Bachelard. Sudaki manzara, evrenin kendini algıladığı ilk görüntüdür. Bir başka deyişle evrenin kendini seyrettiği kadim aynadır su; dünya kendini gölde görmek istemiş gibidir. Öyleyse duruluğu ve besleyiciliğiyle olduğu kadar, aynı anda hem gören (göz) hem de yansıtan (ayna) unsur olmasıyla da şairde [Tanpınar] bir kozmik narsizm yaratmış olmalıdır su. Yine de bu kozmik narsizm, kişisel deneyimin yabancı değil. İnsana ilk narsistik deneyimini, kendisini ilk kez annesinin gözünde gören insan yavrusunun ilksel mutluluk imgesini, bakanla aynalayanın ilksel birliğini de hatırlatıyordu su.<sup>920</sup>*

<sup>920</sup> Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, s. 106. Bachelard'ın su ve göz arasında kurduğu ilişki hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, ss. 38-41.

Gürbilek, görüldüğü gibi Tanpınar'ın şiirden romana her eserine sinen ve çoğu zaman birlikte, hatta bir terkip hâlinde kullanılan ayna ve suyu Bachelard'dan yola çıkarak mitik bir düzlemde açıklar.<sup>921</sup> Buradaki su, göl gibi derinliğe sahiptir ve kendisine bakını yansıtır. Bu yansıtmada kendisine bakını görmek ve gözlemek söz konusudur, tıpkı bir göz gibi ayna kendisine bakını hem görür hem de onu bizzat yine kendisine gösterir. Dolayısıyla ayna, hem su gibi durgun ve derinlikli hem de bir göz gibi canlı ve aktiftir.

Bachelard, aynaların “*canlı ve doğal bir suya benzetilebildiklerinde, yeniden doğallaştırılmış imgelem kaynağın ve nehrin görünümünün katılımını kabul edebildiğinde canlı ve doğal ol[duklarını]*” söyler.<sup>922</sup> Suyu ve aynayı sıklıkla aynı terkinin içinde kullanan Tanpınar'ın aynaları da Bachelard'ın bahsettiği aynalar gibi canlıdır. Zaman zaman Mümtaz'da olduğu gibi karakterler doğrudan suya aynaya bakıyor gibi bakarlar. Burada olduğu gibi camdan aynalarda ise aynanın yüzeyi suya benzetilmekte, aynalar adeta doğal su kaynağına dönüştürülmektedir. Her iki türlü de

---

<sup>921</sup> Nurdan Gürbilek ve Süha Oğuzertem, Tanpınar'da aynayı Narkisos'un yanı sıra Orfeus mitinden hareketle açıklarlar. Yunan mitolojisinde, Orfeus yılan ısırığıyla ölen karısını geri getirmek için ölümler ülkesine gider. Orfeus'un şarkıları o kadar güzeldir ki Hades, Orfeus'un karısını yaşayanlar ülkesine geri götürme isteğini kabul eder, ancak asla geriye bakmamalarını şart koşar. Orfeus tam yeryüzüne varacakları sırada karısının peşinde olup olmadığını kontrol edince karısı yeniden cehenneme döner. Orfeus ise bundan sonra günlük hayattan kendisini soyutlayacak ve müziğe sığınacaktır. (James Hunter, “Orpheus”, *Encyclopedia Mythica*, 26.05.1999, <http://www.pantheon.org/articles/o/orpheus.html>.) Gürbilek, Tanpınar'ın “Evin Sahibi” öyküsünden yola çıkarak Tanpınar'ın anlatıları için şöyle der: “*Tanpınar'ın sanat anlayışını anlatırken sık sık başvurduğu ‘Orpheus kompleksi’ de bu ölü anneyi ölümler ülkesinden, kapatıldığı yeraltı sarayından aynı zamanda özneyi tüm iç dünyasını işgal etmiş ölü anneden kurtarma izleğine bağlanacaktır.*” (Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, s. 120) Oğuzertem de benzer şekilde miti psikanalitik açıdan değerlendirir: “*‘Arkaik’ bir sevgiliyi karanlıklar dünyasından çıkarmaya, yaşama döndürmeye çalışmanın Tanpınar'da temel bir yeri olduğunu yazarın yer yer gönderme yaptığı bu mit aracılığıyla da fark edebiliyor ve bunu narsisist yaralanmayı giderme gayretinin özlü bir ifadesi sayabiliyoruz. Bu mit Tanpınar'da bütünlük, tamlık, devam, huzur, aynada ‘kendini’ görebilme özlem(ler)i yerine geçecek ya da yazarın lügatinde zaten doğrudan bunları dile getirecektir. [...] Yazarın özgül olarak seçtiği bu mitin yarattığı çağrışımların da devreye sokulmasıyla ‘ayna’ ve ‘anne’ simgeleştirmeleri birbirine bağlanmaktadır.*” (Süha Oğuzertem, “*Huzur'u Mazmunlarıyla Okumak*”, Handan İnci (ed.), *Tanpınar Zamanı - Son Bakışlar*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2012, s. 134.) Gürbilek de Oğuzertem de Orfeus mitinden hareketle Tanpınar'ın erkek ana karakterlerinin kadınlarla ve kendileriyle olan ilişkilerini narsist bir yaralanma ve ebedi bir kayıp olarak açıklar. Behçet Bey'den Selim'e kadar bütün erkek ana karakterler annelerini erken yaşta kaybetmiştir. Kendilerine ayna olarak gördükleri sevgiliyle bu kayıp annenin özlemini gidermeye ve onlarla tamlığa ulaşmaya çabalarlar. Hiçbir zaman tamlığa ulaşamayan bu karakterler, Orfeus gibi sanata sığınır, yekpare zamanı taşıyan aynanın davetine karşı koyamayarak kendilerini bu aynaların boşluğuna bırakırlar.

<sup>922</sup> Gaston Bachelard, *Su ve Düşler/Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, çev. Olcay Kunal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 31. (Vurgular yazarına aittir.)

aynalar, Narkisos'un kendini seyredirken kendinden geçtiği gölü andırırlar.<sup>923</sup> Narkissos'un suya bakarken onda kaybolması, suyun onu kendine çekmesinden kaynaklanır. Tanpınar'ın aynalarında da benzer bir çekim söz konusudur. Behçet Bey kendi imgesine kapılır ve oradan bütün bir tarihin içinde kaybolur.<sup>924</sup> Bachelard'ın işaret ettiği gibi, “*Narkissos’la birlikte, Narkissos için, bütün orman yansır suda, bütün gökyüzü görkemli imgesinin bilincine varır.*”<sup>925</sup> Bu da Tanpınar'da bireyin ve bireyin içinde bulunduğu toplumun yekpare zamanının suya/aynaya yansımalarıdır. Tanpınar'da “*seyretme durumu kendini seyretmeden bütün kainatı seyretmeye doğru genişler[.]*”<sup>926</sup> Kişi, bu aynalarda yalnızca geçmişi değil, geleceği de kapsayan bütün bir talihini görür. Bu durum, kişinin hassas kişilik özellikleri sergilemesine yol açar ve kendi talihinden kaçamayacağını bilmenin getirdiği bir sıkışmışlıkla hâlden de uzaklaşır.<sup>927</sup>

Behçet Bey, geçmişi kendisine getiren aynaya büyülenerek bakar, ancak aynanın parıltısı bu kez donuktur ve ondan korkar; çünkü mazi gibi gelecek de bugüne gelebilir. Zaman bir kez yekpare kabul edildiğinde, aynada görülen yalnızca mazi olmaz, bugün ve gelecek de aynı yerden göz kırpar. Diğer bir deyişle Behçet Bey, aynada kendisini görmekten korkar; çünkü zaman bir bütündür ve kişi onu bir bütün olarak yaşar. O yüzden “[*b*]u ürpertici boşluktan kendisine gelebilecek şeyler” yalnızca mazi değildir; daha doğrusu maziden gelebilecek şeyler yalnızca güzellikler değildir. Aynada babasını ve karısını da görme ihtimali olan Behçet Bey için geçmiş bir yükür, ilk arzularını

---

<sup>923</sup> Tanpınar, bazı eserinde Narkisos efsanesine doğrudan da gönderme yapar. “Ayna” şiiri bunlardan biridir. (Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, s. 48.)

<sup>924</sup> Tanpınar'ın romanlarında ayna, yalnızca kendisine bakan karakteri içine çekmez, okuru da içine çekerek bu yekpare anın bir parçası kılar. Bu açıdan Tanpınar'ın romanlarının kendileri de okur için yekpare anı hissedebilecekleri birer aynaya dönüşürler.

<sup>925</sup> Bachelard, *Su ve Düşler/Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, s. 34.

<sup>926</sup> Balcı, “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde ‘Ayna’ Üzerine”, s. 71.

<sup>927</sup> Bu noktada Behçet Bey'de olduğu gibi, Tanpınar'ın karakterleri, narsistik özellikler taşır:

*Onca kırılabilirlik ve narinlik, onca gerçekdışılık Narkissos’u şimdinin dışına iter. Narkissos’un seyri kaçınılmaz biçimde bir umuda bağlıdır. Narkissos güzelliği hakkında düşünürken derin derin, geleceği hakkında düşünür uzun uzun. Narsisizm doğal bir tür yansıma yoluyla ileriye görme (catoptromancie) durumunu gösterir öyleyse. Zaten suyla ileriye görme (hydromancie) ve yansıma yoluyla ileriye görme arasında örtüşen pek çok nokta vardır. Delatte suyun yansımalarıyla kaynağın üstüne tutulmuş bir aynanın yansımalarının bağdaştırıldığı bir uygulama getirir. [...] Suyla ileriye görme yönteminde durgun suya ikili bir görüş verilir herhalde, çünkü durgun su kişiliğimizin bir çiftini gösterir bize. (Bachelard, *Su ve Düşler/Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, ss. 33-34.)*

Falcıların suya bakarak geçmişi, bugünü ve geleceği, yani bütün bir zamanı görebilmeleri gibi Tanpınar'ın karakterleri de aynaya baktıklarında geçmişi hissederler, ancak aynı zamanda talihlerini de bu aynalarda görürler. Bugünle birleşen geçmiş, geleceğini de belirler; çünkü gelecek denilen şey henüz gelmemiş, dolayısıyla bilinemez olsa da zaman bir bütün olduğu ve bugünün nedenleri geçmişte yattığı için geleceğin kaynağı geçmiştir. Bu özelliklerinden dolayı aynalar, Tanpınar'da çoğunlukla tılsımlıdır.

şekillendiren Necip Paşa yalısı içinde bir yaradır. Dolayısıyla aynada gördüğü her şey kendisine vaktiyle az ya da çok temas ederek onun hafızasında yer edinmiş, böylece onun benliğinin oluşumunda önemli rol oynamış kimselerdir. “[G]ayri şahsi bir göz gibi” “karşılaştıkları her şeyi güler yüzle içlerine alan” ve içine aldığı her şeyi “derinliğinde” “acayip bir sükut içinde sarıp mumyalayan” aynalar, Behçet Bey’in hem zamanı bütün olarak hissetmesini, yani soyut zamanı yaşayabilmesini sağladığı için büyülemekte hem de bu yekpare zamanda kendisinden kaçmasını engellediği, dahası onu da her an kendi karanlığına, derinliğine çağırdığı için ürkütmektedir. Jale Parla, bu ikili durumu şöyle açıklar: “‘Nabızlarımızın munis kardeşi olan zaman,’ yani saatin tiktakları, Behçet Bey için anımsamak istemediği, taksim kabul etmemiş bir zamandan kaçıştır. Aynalarsa, onun nazarını kendisine çevirmesine neden oldukları için onu korkutan, ona yalnızlığını hatırlatan, narsist fantezilere sürükleyen, bastırduğu cinselliğiyle yüz yüze getiren nesnelere.”<sup>928</sup> Aynanın getirdiği mazi, Behçet Bey’in iç zamanından başka bir şey değildir; Behçet Bey, “süre”nin içine girince aynanın maziyle birlikte geleceği de getirme ihtimalini düşünüp korkar. Uykuyla uyanıklık arasında ayna karşısında bilinci gidip gelen Behçet Bey, nihayet aynanın boşluğuna kendisini kaptırır:

*Birdenbire her şey susar gibi oldu, karanlık ve sessizlik âdetâ kat’î bir iradeyle çatırdadı.[.] [...] Behçet bey artık eskisi gibi saat seslerini teker teker farketmiyordu; sadece içinde her şeklin, her rengin çalkandığı sıcak bir çağlayan durmadan akıyordu. Sonra bu şekiller ve renkler kayboldu, yerlerinde mahiyeti bilinmeyen bir altın parıltısı kaldı. Fakat ne kadar geniş ve kuvvetli, ne kadar çabuk akıyordu; etrafında ne varsa hepsini, Behçet bey de içinde olmak üzere, hepsini beraberinde alıp götürüyordu. Şimdi Behçet bey bütün bu âlemin aktığı yeri görüyordu. Bu, yeni satın aldığı aynanın karanlıkta bir uçurum gibi açılan boşluğu idi. Behçet bey, bu boşluğa düşmemek için çırpındı. Geniş çerçevenin kenarını süsleyen filizlere, sarmaşıklara yapışmak istedi. Fakat akış okadar kuvvetliydi ki hiç bir şey önüne geçemezdi. Nihayet Behçet bey, son gayretini de sarfettikten sonra, bu boşluktan içeriye düştü ve Cavide’nin kaç gündür kendisini okadar düşündüren ve eğlendiren o acı, çekik kaşlı, uzun çeneli, sivri vücutlu bebeklerinin dört yanını aldıkları, sarmaş dolaş kucakladıkları bir rüyada kendini kaybetti... (s. 30)*

Behçet Bey, saatin tiktaklarıyla irkilip daldığı düşüncelerden bir an için sıyrılmasına rağmen aynayla temas ettiği anda kendisini yine aynanın boşluğunda kaybeder.<sup>929</sup> Alice

<sup>928</sup> Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, s. 290.

<sup>929</sup> Tanpınar’ın diğer roman ve öykülerinde de karakterin aynada kaybolmasıyla sıkça karşılaşılır. Romanlarındaki gibi güçlü ve kendine çeken tılsımlı aynalar olmasa bile “Acıbadem’deki Köşk” öyküsünde de böyle bir ayna söz konusudur:

*O yıllarda bu evde misafir kaldığımız vakitler ben onun bol aynalı, ağır koyu perdeleri yarı inik, eşyası bir saray müşiri kadar yaldızlı ve kordonlu odalarında çocuk muhayyilemi bir sarhoşluk*



*Harikalar Diyarında: Aynanın İçinden* romanında Alice'in aynanın içinden başka bir zamana geçmesi gibi, Behçet Bey de aynanın içine doğru çekilir ve tüm direncine rağmen aynanın boşluğuna, yani soyut zamana geçmekten kendini kurtaramaz. Alıntıda iki şeye dikkat etmek gerekir. İlki Bergson'un zaman felsefesi doğrultusunda aynanın yine saatlerle birlikte anılması ve kişinin psikolojik zamanıyla yakından ilişkili olmasıdır. İkincisi Behçet Bey'in bilinçdışının harekete geçişinin yine Bergson felsefesine uyumlu olarak bir akış hâlinde tasvir edilmesidir. Hafıza ve bilindışı, Behçet Bey'in iradesi dışında canlanmakta ve onu "süre"nin içine çekmektedir. Roman tam da bundan sonra dallanıp budaklanmakta, Behçet Bey'in hayatından, onun hayatına değen diğer kişilerin hikâyelerine doğru bir daha kapanmamacasına açılmaktadır.<sup>930</sup>

*Mahur Beste*'de adeta bir roman karakteri gibi canlı ve etkin olan ayna, romanın sonunda bir kez daha okurun karşısına çıkar. Behçet Bey'in romanın yazarına sözde yazdığı bir mektuba cevap veren anlatıcı, bu mektupta kendi hikâyesinin anlatılacağı vadinin tutulmadığından şikayet eden Behçet Bey'e, "*Size kendinizi seyretmek için bir ayna tuttular: Bu aynanın karşısında etrafınızı, kendi içinizi, elbette başka başka şekillerde göreceksiniz.*" (ss. 193-94) şeklinde yanıt verir. Buradaki ayna, metaforik bir anlama da sahip olmakla birlikte romanın başında Behçet Bey'in büyülenerek boşluğunda kaybolduğu sedef aynadır. Behçet Bey, bu aynaya bakarak çocukluğunun zamanına dönüp somut zamana kısa bir geri dönüş yapmış ve direnmesine rağmen aynanın getirdiği soyut zamana bir rüyaya gark olurcasına teslim olmuştur. Roman, tam da bundan sonra başlar, Behçet Bey'in hayatına bir vesileyle değmiş pek çok kişi bu aynada görünür. Anlatıcının burada tüm bu kişileri, Behçet Bey'in etrafı ve kendi içi olarak tanımlaması dikkat çekicidir. Anlatıcı, Behçet Bey'e bu ayna sayesinde kendisini

---

*gibi saran ilk korku ürpertilerini, o her şeyin kendiliğinden bir masal olduğu anları tatmışım. [...] Sonra yengemin yarım baş ağrıları başladığı zaman yukarıya odalardan birine çıkar, evin bu saatlerde büründüğü o garip sessizlik içinde, büyük, ağır gölgeli, bazen derinliklerine Karacaahmet serviliklerinden sızan akşamların tortulandığı aynalara bakarak kendime masallar uydururdum. Aşağıdan ara sıra Derviş beni hatırlar, tatlı tatlı kişner, ben yukarda bu dostluğun hatırasıyla zengin, kendimi sonu bu aynalardan birinin içinde kaybolmağa benzeyen hülyalara bırakırdım. (Ahmet Hamdi Tanpınar, "Acıbademdeki Köşk," *Yaz Yağmuru*, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1955, ss. 75-76.)*

Karakter, aynaya bakarak hülyalara dalar, ancak burada tılsımlı bir çekim söz konusu değildir. Yine de ayna-rüya bağlantısının kurulması bakımından Tanpınar'daki sürekliliği gösterir.

<sup>930</sup> Tanpınar'ın "Ne İçindeyim Zamanın" başlıklı şiiri, *Mahur Beste*'de roman formuna sokulmak istenen zamanı anlatır. Behçet Bey de bu şiirdeki şiir kişisi gibi zamanın ne içinde ne dışındadır, yekpare bir anın ortasındadır. İki uyku arasında rüyalarla uyuşmuş bir haldedir. Son olarak "*Kökü bende bir sarmaşık/Olmuş dünya sezmekteyim*" dizeleri de adeta Behçet Bey'in hikâyesinden bir sarmaşık gibi uzayıp dünyaya yayılan romanı özetler niteliktedir.

tanıdığını, tesadüf sandığı her şeyin hayatında, benliğinde bir yeri olduğunu öğrendiğini söyleyerek ekler: “*Talih dediğiniz şey gözünüzde bir muayyeniyet kazandı. İçinizde işleyen bir yığın mekanizma ile karşılaştınız.*” (s. 194) Talih, Tanpınar’da bireyin yaşamıdır ve bu yaşamı, anlamak ve anlatmak için kişinin bilinçdışının açığa çıkması gerekmektedir; ancak bu şekilde asıl zaman olan iç zamana ulaşılabilir. Anlatıcının Behçet Bey’e bu aynada gördüğü şeylerin kendi iç mekanizmasına ait olduğunu, onları tanıyarak ancak kendisini tanımanın mümkün olduğunu söylemesinin nedeni budur.

Anlatıcı, mektubun biraz ilerisinde aynayı, Behçet Bey’in baktığı bir nesne olmanın bir adım daha ötesine taşıyarak Behçet Bey’in de geldiği yer olarak kurar: “*Nerden, nasıl gelmişsiniz? Aynadan mı, dolaptan mı çıkmıştınız! Yoksa oturduğum yerden gördüğüm, içindeki şeyleri o kadar merak ettiğim o ağır ceviz sandıktan mı bir anda fırlamıştınız?*” (s. 195) Her ne kadar hemen sonrasında maddi bir varlığa sahip olduğunu ve buna uygun olarak kapıdan girdiğini belirtse de böyle bir soru anlamsız değildir. Soru, karakterin, hatta anlatının anlatıcının zihninde nasıl oluştuğu sorusunun da cevabını verir. Buna göre anlatıcı, tüm hikâyeyi aynaya bakarak kurguladığını dile getirmiş olur. Anlatıcı, aynaya bakarak aynaya bakıp hayal eden bir adam hayal eder.

Anlatıcının Behçet Bey’in aynadan geldiğini düşünmesinin nedeni, onun kendine has “*bölünmezlerin bölünmezi, çekirdek hâlinde bir zaman*”a sahip olmasıdır. Bununla birlikte anlatıcı, mektubun sonlarına doğru, bunun aksini söyleyerek sandığının aksine onun “*tek bir zaman parçası*” olmadığını, “*bir bölünmezde yaşama[dığını]*” belirtir. Behçet Bey’i layıkıyla anlatabilmek için romanın yapısı, bireyin asıl hayatı olan iç zamanı ortaya çıkarmak üzere kurgulanmış, ancak bunda başarılı olunamamıştır. Tanpınar, iç zamana uygun bir form aradığı, ancak istediği gibi olmadığını fark ettiğinde yarım bırakıp bir mektupla sonlandırdığı *Mahur Beste*’den sonraki romanlarında da bireyin soyut zamanını anlatabilmek için uygun biçim arayışını sürdürür. Ayna, bu romanlarda *Mahur Beste*’deki kadar başat bir rol oynamasa da önemli bir konuma sahip olmaya devam eder.

## 2. Huzur (1949)

*Mahur Beste*'de ayna, az sayıda, ancak çok kilit konumlarda geçmekteyken *Huzur*'da ayna romanın hemen her yanına yayılmıştır. Ayrıca bu romanda ayna, nesne olarak kullanılmasının yanı sıra birçok kez yazarın zamanla ilgili görüşlerini dile getirmek amacıyla metaforik bir düzlemde çeşitli tamlamaların içinde yer alır.<sup>931</sup> Metaforik düzlemde işlenen aynalar, bu tezin belirlenen kapsamını aştığı için burada yalnızca nesne olanlar üzerinde durulacaktır. *Huzur*'da hemen her şey, hayatın kendisi aynalardan aksetmektedir. Bu ayna, bazen sudur:

*Bazan da daha ilerilere, denize çok yukarıdan bakan kayalıklara kadar gider, orada yosun bakışlı uçurumun kenarında, durulmuş suyun yeşil ve somaki bir ayna gibi akşamın son ganimetlerine açılışını, bir anne rahmi gibi bu ılık parçalarını alışını ve yavaş yavaş onların üstüne kapanışını, örtülüşünü seyredirdi. Tâ yerin altından, ilerleyen ve gerileyen dalgaların sağır gürültüsü, küçük piyanolar, aşk fısıltıları, kanat çırpışları, şıpırtılar, hulâsa bilinmeyen varlıkların, yalnız günün bu saati için yaşayan, akşamla gecenin arasındaki geçidi doldurduktan sonra kimbilir hangi sedef kabuğunda, balık pulunda, kaya çukurunda, ay ve yıldız aksinde uyuyan binlerce varlığın sesleriyle kenarları pul pul, akisleri renkli büyük davetler onu çağırırdı. Nereye çağırırlardı? Mümtaz bunu bilseydi, belki bu davete koşardı. Çünkü suyun sesi, aşkın, ihtirasın sesinden kuvvetlidir. Karanlıkta su sesi insanın içindeki ölüm mayasının dilini konuşur.*

*Mümtaz, bu karanlık aynada henüz başlangıçta olan ömrünün dost hayallerini, babasının altında yattığı ağacı, olduğu gibi bıraktığı mesut çocuk saatlerini, han odasında bâkir tenine çok derin bir aşı gibi yapışan köylü kızını, büyük siyah gözlerini her an bu uğultulu davete koşmağa hazır bir ürpermeyle arar, sonra onun sadece boşluğun aynası olduğunu görünce yerinden kalkar, kâbuslu bir rüyadan çıkar gibi kayaların dev gölgeleri arasında, her adımda sendeleyerek solumaya çalışırdı. (ss. 27-28)*

Mümtaz'ın çocukluğunu hatırladığı bölümden bir parça olan bu kısımda Mümtaz, Akdeniz'in kenarında kayalıklardan denize bakmaktadır. “*Tanpınar'ın 'bakma/seyretme, temâşâ ya da contemplation fikri neredeyse ayna kavramıyla*

<sup>931</sup> Romanda ayna, “güneşte kırılmış ayna”, “ümitsizliğin aynası”, “tılımlı ayna”, “maddesiz aynalarda bir sedef rüyası”, “uyuyan aynanın suları”, “koyu zümrüt ayna”, “sanatın ölmez aynası”, “sanatın en sadık aynası”, “erişilmez sırların aynası”, “mazi aynası”, “ümitsiz iştiyakların aynası”, “ümitsizliğin aynası” gibi terkiplerle kişinin iç zamanını ortaya koymak için bir metafor olarak kullanılır. Kişinin dış âlemde algıladığı hemen her şey, zamanı yansıtan birer nesneye dönüşür. Tanpınar'da aynanın mecazî düzlemde ele alınışını ayrıntılı ele alan çalışma için bkz: Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, ss. 97-138. Tanpınar'ın *Beş Şehir*'inde ayna metafor olarak defalarca kullanılır; coğrafya, şehir, insanlar, nesnelere vb. çeşitli tarihî dönemlerin, şehirlerin, insanların vb. ruhunu aksettiren tılımlı birer ayna şeklinde betimlenir. Tanpınar'ın kendisinin romanlarındaki karakterler gibi, coğrafya ve eşya karşısında nasıl büyüldüğünü göstermesi bakımından aynanın *Beş Şehir*'deki metaforik kullanımı önemlidir. Metindeki aynaların nasıl kullanıldığını görmek için bkz: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, 1. b., Ankara: Ülkü Kitabevi, 1946.

*özdeşleşmiş*<sup>932</sup> olduğundan, insanlığın ilk aynası olarak kabul edilen su, burada somut bir ayna gibi işlev kazanır. *Mahur Beste*'deki aynanın suya benzeyen sathının tersine burada suyun yüzeyi aynaya benzetilmektedir. Bununla birlikte Tanpınar'ın ayna ve su arasında kurduğu bağlantı olduğu gibi devam etmektedir. Keza sözcük seçimleri ve imgeler korunmaktadır. Öncelikle yine akşam vaktidir ve karanlıktır. Dahası deniz, karanlık bir aynaya benzetilmiştir. Bu kez deniz, ayna gibi ışık parçalarını içine alıp üstüne kapanır. Ayrıca sedef kabuğu ve balık pullarıyla suyun Mümtaz'ı davet etmesi, sedef çerçeveli aynanın Behçet Bey'i davet edişini hatırlatır. Mümtaz da Behçet Bey gibi bu aynaya bakarak hatırlama yoluyla geçmiş zamana gider. Yazar burada da kişiye ayna gibi kendisini gösteren, kendi iç zamanını hissetmesini sağlayan suyu “*boşluğun aynası*” olarak tanımlar. Nihayetinde bu aynanın karakterin üzerinde bıraktığı etki, Behçet Bey'deki gibi bir rüya hâlidir. Mümtaz, aynada geçmişini, yani kendisini görür. Bütün korkuları ve arzularıyla benliğini oluşturan her şeyin suya aksettiğini hisseder ve hipnotik bir halde geçmişini adeta yeniden yaşar. Bu nedenle hâle yeniden dönmeyi anlatıcı, “*kâbuslu bir rüyadan çıkmak*” olarak betimler.

Romanın ilerleyen sayfalarında Mümtaz yalnızca suda değil, ayna vazifesi yüklediği hemen her şeyde kendisini seyrederek. Örnek olarak, Nuran'ın tebessümünü “*kendisinin bu anlarda hiç anlamadığı taraflarını seyretsin diye tutulmuş bir aynaya*” (s. 56) benzetir. Bu durum, Mümtaz'ın geçmişi daima bugünde yaşatmaya devam etmesinden kaynaklanır. Tanpınar'ın romanlarında kişiler, soyut zamana geçmek için bir aynaya ihtiyaç duyar; bu, nesnel bir ayna olabileceği gibi etrafındaki kişi ve nesnelere de olabilir. Nuran'ın kendisi Mümtaz için bir aynadır,<sup>933</sup> Nuran'ın olmadığı zamanlarda

---

<sup>932</sup> Kolcu, *Zamana Düşen Çılgılık: Tanpınar'ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri & Tanpınar'ın Şiir Estetiği*, s. 245.

<sup>933</sup> Nuran'ın Mümtaz'a ayna olması, Tanpınar'da sık rastlanan kadının erkeğe ayna olmasıyla açıklanabilir. Tanpınar, bunu “*Âdem'le Havva*” öyküsünde şöyle işler:

*Kadının beyaz gül yaprağı yüzü, erkeğin göğsüne gömüldü ve erkeğin elleri onun kalçasına kapandı. Âdem tekrar eline ve elinin altında kımıldayan, ürperen bu şeye baktı.*

*O zaman ona sordu:*

*- Kimsin? .. dedi.*

*- Benim, senden bir parçayım, dedi.*

*- Evet, ama nesin?*

*Kadın cevap vermeden ona sokuldu. Fazla bilmek için büyük bir iştihası yoktu. Ondan bir parça idi.*

*Başlarının ucunda bir yığın kanat hışırtısı, aydınlığı üstlerine eleyen uçuş gördüler. Bunlar meleklerdi. Her türlü mücevher parıltısı içinde her an değişerek onları seyrediyorlardı. Hayretten hepsi Rabb'i tesbih ve tahmid etmeği unutmıştular.*

*Âdem onlara sordu:*

Mümtaz onu diğer nesnelere göre: “Bir yığın aynadan bir kâinat içinde yaşıyor ve hepsinde kendisinin bir başka çehresi olan Nuran’ı görüyordu. [...] Nuran alt kattaki sofanın aynasından birdenbire fıskırıyor, yahut bahçedeki erik ağacı birdenbire onun şeklini alıyor[.]” (ss. 125-126) Mümtaz, soyut zamana geçmek için çocukluğunda suya ayna işlevi yüklerken Nuran’la tanışmasından sonra Nuran’ın yüzünü kendisine ayna edinir. Tüm bunlarda fiziksel bir nesne mevcut olmakla birlikte çoğu mecazî bir anlama sahip olup ikisinin iç içe geçer.

Mümtaz’ın aynaya her bakışında Tanpınar’ın anahtar sözcükleri bir anda devreye girer ve Tanpınar’ın ayna-zaman-su-talih kavramları birlikte işler hâlde anlatıya belli bir felsefî zemin oluştururlar. *Huzur*’da Mümtaz gerçek bir aynaya bakarken çok seyrek görülür. Romanın sonlarına doğru İhsan’ın yeniden hastalanmasıyla doktor çağırarak için aceleyle evden çıkarken taşlıkta baktığı ayna sahnesi bunlardan biridir:

*Taşlığın lâmbasını yaktı ve her zaman yaptığı gibi aynaya baktı. Mümtaz hiçbir aynayı kaçırmazdı. Aynalar onun için insan talihinin remzi, zihnin gaibe doğru uzatılmış bir imkânı gibiydiler.*

*Bu sefer de aynaya baktı. Düz billûrda aydınlık, küçük bir sarsıntı ile yerine oturdu. Ve bütün taşlığı derhal içine aldı. Aynalar garipti; derhal işe başlarlardı. Henüz uykudan uyanmış bir hâli vardı. Taşlığın öbür ucunda dört ayakkabı vardı. Dördü de hastanındı. Acaba bunları tekrar kullanabilecek miydi? [...]*

*Hapsi onnu olmaktan çıkacaklardı. Meğer ki, hatırlıyan bir insan, bir hafıza bulunsun. Hakîkî tasarrufumuz yalnız insanla ve insanda idi. İnsan zekâsı, insan kalbi, insan ruhu, insan hafızası... İnsan çekilince orta yerde hiç bir şey kalmıyordu. “Vakıta bazı hayvanlar da sahiplerini ve yaşadıkları yeri unutmazlar...” Fakat bu da insandan kendilerine geçen bir şeydi. Elektriksi söndürdü. Dört ayakkabı, şemsiye, küçük masa üstüne konmuş, akşamdan alınmış öteberi, taşlığın ucuz cinsten maltızı her şey silindi. Aynanın billûru pencereden giren belirsiz ışık altında, kenarsız, hattâ şekilsiz bir takım gölgeler diyarı oldu. Her şey ne kadar çabuk silinmişti. Bir tecrübe yapan insan hâliyle*

---

- Yalnızlığının aynası, dediler.

Âdem, içinde hiçbir şey değişmemiş gibi onlara:

- Ben yalnız değilim ki. Sizlerle beraberim ... dedi.

- Şimdiden sonra bizden ayrısın ... Yalnızsın, diye cevap verdiler. Ve bu, yalnızlığının aynasıdır. Ve hepsi, Rabbin bir tasavvuru olmaktan çıkan bu son gelenlere hasetle güldüler.

O zaman Âdem yalnızlığının aynasına yeni baştan döndü. Onu kollarının arasına aldı. Uzun uzun baktı. Daha sonra, Serendip’te o kadar yorgunluktan sonra ilk rast geldiği kaynaktan nasıl içmişse şimdi de Havva’ya öyle doyamadan bakıyordu. (Tanpınar, “Âdem’le Havva,” *Yaz Yağmuru*, s. 103.)

Buna göre kadının erkeğe, özellikle de erkeğin yalnızlığına ayna olması daha ilk insanla birlikte başlar. Tanpınar’ın bu ilişkiyi kadın ve erkek arasında hemen her romanında kurduğu görülür. *Sahnenin Dışındakiler*’de de Cemal, Sabiha’yı; *Aydaki Kadın*’da Selim, Leylâ’yı kendisine ayna bilir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde Hayri İrdal, eski karısı Emine’yi sürekli aynalarda görür ve yeni karısının aksine kendi yalnızlığının aynası olarak eski karısını tanımaya devam eder.

*tekrar lambayı yaktı. Bir an için tekrar düz satıhta ve onun bir kısmını daha parlak bir tekrarla içine aldığı taşlıkta her şey bütün vüzuhiyle, kendi üstlerine toplanmış şekilleri ve hacimleriyle, birbiriyle olan sessiz alâkalarıyla, canlı, ahenkli, varlıklarını müdrik, hattâ var olmaktan, beraber bulunmaktan, herhangi bir bütünü tamamlamaktan âdeta memnun, canlandılar. “Bunlar bensiz de mevcut...” Bir ışığın olması kâfi. Işık, yani herhangi bir ihsaslar manzumesi ve onun emrinde, onunla işleyen bir şuur, bir hafıza... O hâlde ben lâzımım! Ben veyahut herhangi biri... İsterse en son insan.” (ss. 347-349)*

Alıntıda ilk dikkati çeken noktalardan biri belli sözcüklerin yine bir arada kullanışıdır: ayna, talih, aydınlık, ışık, billûr, uyku, hafıza... Dolayısıyla karakterin aynaya bakışı gerçek bir nesne olduğu durumda da değişmemekte, karakter etrafı yine yazarın zaman kavramına uygun bir şekilde aynada görmektedir.

Mümtaz’ın ayna takıntısının dile getirildiği alıntıda, hiçbir aynayı kaçırmadığı belirtilen Mümtaz önce kendisine bakar, ancak aynada gördüğü şeyle küçük bir sarsıntı geçirerek yerine oturur. Babası yerine koyduğu kişi ölümle pençeleşmekte, sevdiği kadın eski kocasıyla tekrar evlenmekte, Suat’ın intiharı hâlâ etkisini sürdürmekte ve tüm dünya bir savaşa doğru gitmektedir. Üstelik bütün bunlar anlık olaylar değildir; süreç içeren, bu yüzden de ağırlığı gittikçe artan, Mümtaz’ın omuzlarından bir türlü atamadığı yüklerdir.<sup>934</sup> Bu nedenle Mümtaz, aynaya baktığında yalnızca yüzünü görmez, orada tüm hayatını görür ve çöker. Bununla birlikte Mümtaz oturduğunda aynaya bakmaktan vazgeçmez; gözleri hâlâ aynadadır. Bu kez ayna, Mümtaz’ın yüzünü değil, ama içinde bulunduğu mekânı tamamıyla alır. Böylece Mümtaz, etrafına çıplak gözlerle değil, ayna vasıtasıyla bakar. Eşyaların aynadaki yansımalarından yola çıkarak daldığı düşünce zincirinde zaman ve hafıza üzerine düşünmeye başlar. Yazarın diğer eserlerinde de bu görüş açıkça egemen olduğu için Mümtaz’ın zihninden geçenlerin yazarın düşünceleri olduğu, diğer bir deyişle yazarın zamanla ilgili düşüncelerini Mümtaz aracılığıyla aktardığı söylenebilir. Buna göre hayat, ancak hafızayla anlamlı olmaktadır, hafıza ise insanda bulunur; ayna ise tüm evrenin zamanını, hafızasını toplayan ve içinde saklayan nesnedir. Alıntıda Mümtaz’ın ışıkla oynamasının nedeni budur. Mümtaz, ışığı kapattığında ayna, “*şekilsiz birtakım gölgeler diyarı*” olur.<sup>935</sup> Işık da bu durumda

<sup>934</sup> Romanın anlatı zamanında henüz başlamamış olan, ancak ağırlığını hissettiren II. Dünya Savaşı’nın Mümtaz’ın üzerinde yarattığı etkiyi ele alan bir çalışma için bkz: Alev Sınar [Uğurlu], *Türk Roman ve Hikâyesinde İkinci Dünya Savaşı*, 1. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003, ss 86-92.

<sup>935</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, romanında vurguladığı ışığın eşya üzerindeki etkisini “Şiir Hakkında II” makalesinde de açıklar:

*[B]ir odanın içindeki eşya, ayna ve dolaplar, sedir, kitaplar, her şey ruhumuza itiyatlarını veren asıl îzaî varlıklarını perdelerden süzülen veya lambadan dökülen ışıktadır bulur[.] bütün bu kapalı*

insanın hafızasıdır; ancak insan hafızasıyla nesnelere şekillenmekte ve birbirleriyle ilişkileri anlamlı hâle gelmektedir.

Sonuç olarak, ayna burada da ilk bakışta gerçek bir nesne olarak kullanılmakta, ancak yazarın tüm anahtar sözcüklerinin bir araya gelişleriyle birlikte yeniden metaforik bir düzlemde anlam kazanmaktadır. Mümtaz, bu aynaya daha sonra iki kez daha bakar; ancak gerçek anlamdan metaforik anlama geçiş aynı şekilde sağlanır: “*Küçük ahretlik, onlarla beraber yetişmiş ve lâmbayı yakmıştı. Mümtaz doktorun arkasından girer girmez aynanın aydınlığında bir saat evvel bıraktığı şeyleri aynı vaziyette, aynı kayıtsız sağlamlıkla, bir saat evvelki gibi yalnız kendileri olmakla memnun, kendi üstlerine toplanmış, parıldıyor, gördü.*” (s. 367) Mümtaz bir önceki alıntıdan bir saat sonra yine aynı mekâna aynadan bakmakta, aynayı adeta bir göz gibi kullanmaktadır. Bu üçüncü göz, her şeyi kayıt altına alan bir kamera gibidir. Mümtaz, doğrudan eşyanın kendisine bakmak yerine aynaya bakarak “*bir saat evvel bıraktığı şeyleri aynı vaziyette*” bulur; bu noktada zamanı koruyan ve onu hâle taşıyan aynadır. Mümtaz, bu aynaya son defa romanın son sahnesinde eve döndüğünde tekrar bakar ve eşyayı, zamanı ve kendini yine oradan kontrol eder: “*Kapıyı cebindeki anahtarla açtı. Taşlıktaki ayna, sabahla tabii halini bulmuştu. Bir lâhza kendi yüzünü seyretti. Sonra yavaş yavaş merdiveni çıktı.*” (s. 378) Böylece Mümtaz, evden çıkarken ve eve girerken bu ayna sayesinde eşyayla ve zamanla ilişki kurar. Yirmi dört saatlik bir zamanda geçen romanda bu süre Mümtaz’ın sınırlı sayıdaki evden çıkışı ve eve girişi hareketiyle geçmektedir; ev içi ve ev dışındaki zamansa sürekli ileri-geri dönüşlerle açılmakta, bir günlük süre içinde barındırdığı bir ömrü açığa çıkarmaktadır. Bu ömürde ise bir insan saklıdır: Mümtaz.

### **3. Sahnenin Dışındakiler (1973)**

*Sahnenin Dışındakiler* romanı, *Mahur Beste*’nin yarım kalmış hikâyesini ve *Huzur* romanını da içine alan, ayrıca diğer ikisinin ortasında kalan bir zamanda yeni

---

*mahremiyet o aydınlığın vaziyet, kuvvet ve cinsine göre ruh ve manzarasını değiştirir[.] [...] Ufak bir ışık değişikliği eşyayı [...] bir vehim, bir gölge ve bir korku hâline indirir[.] [...] Işığı büsbütün kaldırın, o zaman itiyatların kapalı zarfı olan odanın yerini münferit ve dağınık yaşayan eşya alır[.] (Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler, s. 19.)*

karakterleri anlatan bir romandır.<sup>936</sup> Bu nedenle Behçet Bey'in aynalarla münasebeti burada da sürdürülür. Behçet Bey'in komşu yalının aynasını satın alarak geçmişle kurduğu bağlantı bu romanda Behçet Bey'den diğer karakterlere hediye yoluyla gelen aynalarla kurulur. Dolayısıyla aynaların eskiliği, kullanılmışlığı; yani zamanı çoktandır biriktiriyor oluşu *Sahnenin Dışındakiler*'de işlenmeye devam eder.

Öncelikle romanın ana karakteri Cemal, pansiyondaki odasına gelip aynaya bakan Kudret Bey'i tarif ederken, ayna için "*Behçet Bey'in bana hediyesi idi.*" diyerek (s. 97) aynanın bu özelliğine dikkati çeker. Bu bilgi, anlatımın akışı esnasında ilk başta alakasız gibi dursa da anlatıya ve karaktere dair önemli bir ipucudur. Cemal, Kudret Bey'in sık sık aynaya baktığını anlatmak ister, ama onun baktığı aynayı gördüğünde aynanın Behçet Bey'in hediyesi olduğunu söylemeden edemez. Demek ki aynaya her baktığında aynanın bu özelliğini mutlaka zihninden geçirir. Dolayısıyla bu aynaya belli bir anlam atfettiği ortadadır: "*Behçet Bey, bana ayrıca Mahur Beste'nin sahibi Talât Bey'in kendisine hediye ettiği çok güzel bir ayna ile bir İngiliz koltuğu, bir de yazıhane hediye etmişti.*" (s. 273) Aynanın geçtiği diğer yerde de aynı vurgu göze çarpar:

*-Bu ayna çok güzel, burada bulunmasına şaşılacak kadar güzel... Sizin mi?  
Başımınla bir evet! işareti yaptım.  
-Akrabamızdan Talât Bey'in imiş. Bunu Behçet dayım hediye etti. (s. 339)*

Hemen her seferinde aynanın kime ait olduğu belirtildiğine göre bu önemli bir bilgidir. Zira ayna, sahiplerinin zamanını biriktirir. Dahası ayna, şahit olduğu anları yalnızca içinde hapsedmez; içine aldığı her "an" "süre"yi daha büyük ve güçlü kılar, dolayısıyla "süre"nin mekânı olan ve ona geçişi sağlayan ayna da güçlenir. Böylece ayna, eskidikçe tılsımlı bir hâle gelir ve kendisine bakana içine, boşluğuna alabilecek kadar kuvvetlenir. Bu, esasında "zaman"ın gücüdür. Behçet Bey'in, Mümtaz'ın ve Nuran'ın aynaya yaklaştıklarında kapılmaktan kendilerini alamadıkları aynaların gücü, bu tılsımdan kaynaklanır:

*Behçet Bey, sabahleyin bol zeytin yağında yüzdüğünü gördüğüm balıkların gözleriyle bakıyor. Ama, muhteşem yıldız çerçeve aynasının içinde Talât Bey'in*

---

<sup>936</sup> Bir romandaki karakterlerin diğer romanlarda devam etmesi, Tanpınar'ın zaman algısıyla ve romanı zaman anlayışını yansıtacak bir alan olarak görmesiyle yakından ilgilidir. Rıfat Günday bu durumu aynı zaman algısına sahip Proust'la karşılaştırarak açıklar: "*Zamanın akışını, varlığın devamlılığı ya da eşyanın durumu ile göstermek, süreyi insandaki değişiklikler veya kişilerin tekrar görünmeleri veya tarihsel olayların anlatımından yola çıkarak ölçmek Proust ve Tanpınar'ın romanlarında önemli bir rol oynamaktadır.*" (Rıfat Günday, "Proust ve Tanpınar'ın Zaman Algısı", *Toplumbilim/ Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*, S. 20 (2006), s. 147.)



*hiç görmediğim gözleri, bana bu aynayı hediye eden Behçet Bey'den çok başka türlü bakıyorlar. O da hayatın gözleriyle ve hayata bakıyor. Affettiği hayata bakıyor. Mahur Beste'nin ölümü yenen yarı akşam kızıllığı içinden bakıyordu. Çünkü hayat da ölüm de sevdin mi, affettin mi yenilebilir. (s. 314)*

Cemal'in, tanıdığı insanların bakışlarını düşündüğü bu kısımda Behçet Bey'i hatırladığı anda onun hediye ettiği aynayı da hatırlaması ve oradan onun daha eski sahibi olan Talât Bey'in bakışlarına geçmesi basit bir bilinç akışı değildir. Tanpınar'ın "süre" kavramıyla ilgili olarak, Cemal'in o an doğrudan aynaya bakmasa da nesnel zamandan uzaklaşmaya başladığı hissedilir. Cemal'in geçmişe doğru gittiği bu anda aynaya bakmadan yine de aynayı hayal ederek "süre"yi hissetmesi önemlidir; çünkü aynanın bu geçişteki rolü bir kez daha vurgulanmış olur. Ayna, Cemal'in hiç tanımadığı Talât Bey'in bakışlarını geçmişten hâle taşımakta, geçmişle hâl bütünleşmiş olarak süregitmektedir. Bu noktada aynanın yine tılsımlı olup bakını kendisine çektiği ve daha önceki bakışlarla bütünleştirdiği söylenebilir.

Cemal'in, Behçet Bey'in bakışlarını düşünürken aynayı da beraberinde düşünmesi, aslında Behçet Bey'i de aynalardaki yansımalarından hatırladığını, onun bakışlarını daha çok aynalarda yakaladığını hissettirir. Yalnızca Behçet Bey kendisini aynalarda görmemekte, diğer insanlar da onu bu aynalarda seyretmektedir. Bu durumda ayna, iki kişi arasındaki mesafeyi ve birbirine bakışı da ayarlayan bir nesne olmaktadır. Doğrudan göz teması yerine kişiler birbirlerine, ruhlarına ayna vasıtasıyla dokunmaktadır.

Alıntıda dikkat çeken bir diğer unsur, Behçet Bey'in aynalarının hep çerçeveleriyle birlikte anılmasıdır. Bu kez yaldız çerçeveli bir ayna söz konusudur. *Mahur Beste*'de sedef çerçeveye birlikte düşünüldüğünde çerçevelerin parlak yapısı dikkati çeker. Tanpınar'da ayna-ışık- zaman bağı böylece bir kez daha kurulmuş olur. Bachelard, "*Parlayan her şey görür.*"<sup>937</sup> der; aynaların çerçeveleri ve billûrları da bu bağlamda bir göz gibi kendisine bakını görür, dolayısıyla kendisine bakını içine alırken

---

<sup>937</sup> Gaston Bachelard, *Mekanın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, 2014, s. 65. Bachelard, "*Parlayan her şey görür.*" fikrini Rimbaud'dan alır: "*Sedef, görür.*" (Aktaran Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 65). Rimbaud, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın çok okuduğu ve etkilendiği isimlerden biridir. Tanpınar'ın aynayı çoğu zaman sedef ile birlikte düşünmesinin altında bu kaynağın olma ihtimali son derece yüksektir. Ahmet Hamdi, hiçbir zaman Rimbaud gibi doğrudan "*Sedef, görür.*" demez, sedefi sık kullanmakla birlikte orada kalmayıp Bachelard gibi yansıyan ve parlayan her şeyin gördüğünü, dahası gördüğünü kaydedip biriktirdiğini anlatır. Ayna ve ışıkla sıklıkla kurduğu bağlantı bunun rastlantısal olmadığını, Tanpınar'ın zaman kavramını daha en baştan sistemli bir şekilde belli bir örutü içine oturtmaya çalıştığını gösterir.

daima parlar. İbrahim Şahin'e göre, "Göz yoluyla bakar ve dıştakini içeri alırız. Hâlbuki seyretme/temaşa içte başlar. O iç bilinçtir; bilincin kendi kapsamını seyretmesidir. Bilinç, zaten şeylerin değil, şeylerin imgelerinin mekânıdır ve biz içe bakışta nesnelere değil, nesnelere imgelerini seyrediyoruz."<sup>938</sup> Buna göre ayna, zamanı biriktiren bir nesne olarak bilincin mekânıdır.<sup>939</sup> Tanpınar'ın karakterlerinin zamanın bilincine, yani "süre"ye erişmelerinin hep ayna vasıtasıyla olmasının sebebi budur.

Ayna ve göz arasındaki bu benzerlik, aynanın da göz gibi "bakış"a sahip olduğunu gösterir.<sup>940</sup> Bu noktada ayna, yalnızca pasif bir nesne değildir; bu bakışla karşısındakini etkileyebilmesi, ona nüfuz edebilmesi, onu kendi içine çekip kendi zamanına katmasıyla son derece aktiftir. Kişinin birinin gözlerine baktığında kurduğu temasla aynaya baktığında kendisiyle, kendi iç dünyasıyla kurduğu ilişki arasında bu açıdan benzerlik vardır. Aynalara karşı kayıtsız kalamayan Cemal'in, karşılaştığı insanların gözlerine de kayıtsız kalamayışının nedeni budur. Aynanın da insanların da bakışları Cemal'i kendilerine çeker. Tanıdığı insanların bakışlarını düşünmeye devam eden Cemal, Sabiha'nın bakışlarına geldiğinde yine aynayla ilişki kurar:

*Sabiha'nın bakışları, Mahur Beste'nin arasından, daha şimdiden Atiye Teyzenin, Talât Bey'in bakışlarıyla bakıyorlar. Bazan da bana ebediyen darılmış gibi bakıyor. Bir akşam üstü, yağmur altında yüzüme bakmadan baktığı gibi bakıyor. Fakat akşam mıydı, sabah mıydı! Ne çıkar? Bu aynada akşam, sabah, hepsi bir. Çünkü ben bir mazi aynasından, benim olmayan bir aynadan, benim olmayan bir yığın aynalardan hayata bakıyorum! Niçin bana o yıldız çerçeveli aynayı, Talât Bey'in aynasını hediye ettiler? Onu kırsam ne kadar iyi olacak! Onun hayatımı zehirleyeceğini biliyorum. Ona her baktıkça kendimi, bütün hayatıma tesadüf eden bir mâzinin bağlarıyla bağlanmış görüyorum.*

<sup>938</sup> İbrahim Şahin, *Ahmet Hamdi Tanpınar Haz ve Günah*, 1. bs., İstanbul: Kapı Yayınları, 2012, s. 87.

<sup>939</sup> İbrahim Şahin de *Ahmet Hamdi Tanpınar: Haz ve Günah* başlıklı çalışmasında aynı noktaya dikkati çeker:

*Bir ve tam kâinatın kendisidir ve bütünlük tüm zaman ve mekânları da kapsar. Bir adım daha ileriye gidersek; şeylerin hikâyesi onda gizlidir. Ancak "büyük bilinç" in keşfiyle mümkün olan bu durum, sadece "ayna" metaforuyla anlatılabilir. Tanpınar'ın aynası şiir ve romanlarında büyük oranda bilinçtir. Büyük bilinç bütün yorumlara, gören ve görülen öznenin bilincine yansır. (s. 171)*

<sup>940</sup> Tanpınar, bu ilişkiyi diğer eserlerinde tersten de kurar. Örnek olarak, "Yaz Yağmuru" öyküsünde göz, ruhu yansıtan bir aynaya benzetilir: "Ben de önce öyle sandım. Ama sonra üzerinde düşününce, hele gözlerini hatırlayınca. Göz korkunç bir şahit, değil mi? Yahut korkunç ayna... Her şeyi, ifşa ediyorlar. Hele hislerimizi gizlemek isteyince bakışlarımız nasıl değişir? Kaskatı olurlar. Ve biz gizledik sanırız." (Tanpınar, "Yaz Yağmuru," *Yaz Yağmuru*, s. 13.) Kadın kendisini şaka yoluyla suda boğmak isteyen kocasının asıl niyetini gözlerinden anladığını söyler; çünkü gözler insanın iç dünyasını dışarı yansıtan birer aynadır ve daima gerçeği gösterirler.

*Ben Talât Bey gibi olmak istemiyorum. Orada, misafirlerin ötesinde, çok uzaklarda, belki aç ve çıplak dövüşen kardeşlerim var. Kimi ölüyor, kimi yaralanıyor.*

*Fakat onlara gitmem için sadece, aradaki dağları, denizleri aşmak kâfi mi? İçimden de bir şeyleri aşmam lâzım. Kendimden sıyrılmam lâzım. Onlar gibi açlığın ve çıplaklığın içinde, ümit kaftanlarını giymem lâzım. Bir de kendime herkesi tercih etmem lâzım.*

*Biliyorum ki gidemeyeceğim, çünkü ben hayata çok yaldızlı bir mazi aynasından bakıyorum ve bir zaman başka aynalardan da bakmak istedim. Sabiha'nın gözlerinde onu seyrettim. Alâiyeli Ahmet'in türkülerinde onu dinledim. (ss. 315-16)*

Tanpınar, bu sahnede de aynayı nesnel ve metaforik düzlemlerde iç içe kullanmaktadır. Sabiha'nın bakışları, geçmişin izini taşır ve kendisine bakan Cemal'i bir ayna gibi içine çeker. Sabiha'nın bakışlarını kendisine ayna edinen Cemal, hayata bir yığın aynadan baktığını söylerken aynayı hem gerçek hem de mecazî anlamda kullanmaktadır. Mecazî anlamda, Cemal diğer insanların bakışlarını kendisine ayna edindiğini söyler. Yaklaşık beş sayfa boyunca karşılaştığı insanların bakışlarını değerlendiren Cemal, aslında hepsinde hayatın ve kendisinin birtakım yönlerini görür; hayatı ve kendisini bu bakışlardan tanır. Bu açıdan her bir bakış birer aynadır. Bu bakışlardan hemen sonraysa gerçek aynalara geçerek Behçet Bey'in kendisine hediye ettiği aynadan söz eder. Talât Bey'in olan yıldız çerçeveli ayna, sahibinin talihini geçmiş zamandan hâle taşır. Talât Bey, karısı tarafından seilmeyip terk edilmiş ve ömrünün sonuna dek mutsuzluğa mahkûm olmuş biridir. Ayna daha sonra Talât Bey'den Behçet Bey'e geçer. Behçet Bey de karısı tarafından seilmemiş ve karısını çok genç yaşta kaybetmiştir. Cemal bu nedenle aynanın kendisine geçmesini bir talihsizlik olarak görür. Ayna, sahip olduğu zamanı, talihi Cemal'e aktarmakta, onu adeta zehirlemektedir. Öyle ki onun elini ayağını bağlayan, hareketlerini belirleyen sanki bu aynadır. Cemal, Anadolu'daki mücadeleye katılamamasının gerekçesi olarak kendisini maziyle bağlayan bu aynayı öne sürer.

#### **4. Saatleri Ayarlama Enstitüsü (1961)**

Tılsımlı aynalar, yazarın 1954 yılında tefrika edilip 1961 yılında kitaplaştırılan bir sonraki romanı olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde de önemli bir yer işgal eder.<sup>941</sup>

<sup>941</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1961. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

Hayri İrdal, eski karısı Emine'nin babası yerinde olan Abdüsselam Bey'in evindeki bu aynalara rast gelir:

*Odaya o [Emine] girmedi. Onun yerine paketleri istemeye istemeye ben taşıdım. Karanlıkta adımlarım bütün bu eski, sahipsiz eşyaya takıla takıla, sofadan gelen ışıktan birdenbire canlanan büyük bir aynada hiç de bana benzemiyen silik bir hayali seyrede ede birkaç defa gidip geldim. İçimde garip, sebebini bilmediğim bir korku vardı.*

*Nereden geliyordu bu? Ve ne acayip şeydi? Durup dururken birdenbire nasıl kavramıştı bütün varlığını? Halbuki sevinç delisi olmam lâzım gelen günleri yaşıyordum. (s. 87)*

Tanpınar'ın dördüncü romanında, hâlâ ilk romanında kurduğu imgeyi sürdürdüğü görülür. Ayna, önünden geçen kişiyi, kişi doğrudan onunla ilgilenmese de kendisine çekmekte ve etkisi altına almaktadır. Çok yaşlı olan Abdüsselam Bey'in evi ve eşyaları da kendisi gibi çok yaşlıdır. Ev de sahibi de yeterince tuhaftır, ancak aynanın bulunduğu odanın tuhaflığı özellikle vurgulanır:

*[H]erkes evin kaybolmuş hayatının orada toplandığına inanmıştı. Orası birikmiş ayrılıkların, üst üste yığılmış ölümlerin, hâtıra ve unutulmaların odasıydı. Yaşayanlar bile orada kendi çocukluklarının, ilk gençliklerinin, ölümünü seyrediyorlardı. [...] Hulâsa bu oda Abdüsselâm Beyin kalbi gibi bir şeydi. Bu iyi ruhlu adamın yanında bizi o kadar huzursuz kılan şeyin ne olduğunu ancak bu odaya bir kere olsun girenler anlıyabilirdi. Çünkü bu üstüstelik, yarattığı zaman dışılıkta, eşyanın kayıtsızlığını yok etmişti." (s. 87)*

Kimsenin girmediği bu odada, eşyalar ve anılar üst üste yığılmıştır, saatlerin saydığı zamandan başka türlü bir zaman hâkimdir. Oda hem "hatırlamalar" hem "unutmalarla" doludur, yani bütün bir zaman bu odada "birikir." Bu zamandışılık, daha doğrusu saatlerin saymadığı yekpare zaman bu odadaki tüm eşyaya sinmiştir. Özellikle ayna, bu odanın ruhunu kendisinde toplar, tılsımlı bir güç taşır. Bu yüzden Hayri İrdal, odaya girdiğinde odanın havasıyla birlikte doğrudan bakmadığı aynadan etkilenir, her önünden geçişinde istemsizce aynadaki silik hayalini seyreder ve nihayetinde aynanın kendisine taşıdığı zamanı hisseder. Ayna gücünü ortaya koyabilmek için ışığa ihtiyaç duymaktadır. *Huzur*'da Mümtaz, ışığı kapatıp açarak aynanın gücünü ışıktan aldığını göstermiştir. Aynanın canlı oluşu Tanpınar'ın önceki romanlarında ima edilse de ilk kez burada açıkça dile getirilir.

Hayri İrdal, bu aynanın etkisine bir kez girdikten sonra bir daha çıkamaz. Adli Tıp'ta kaldığı son gece rüyasında bu odayı ve bu aynayı bir imbik olarak görür:

*Fakat burası hakikaten eczanenin lâboratuvarı mıydı, yoksa “çocukların odası”nda mıydık? Vakîâ bütün o aynalar, konsollar, beşikler, üst üste yığılmış eşyanın hiçbiri ortada yoktu. Bununla beraber onların hepsi orada idiler ve orası hem lâboratuvar, hem “çocukların odası” idi. Zaten benimle bulunanlar da ortada yoktu. Fakat orada olduklarını, hep beraber olduğumuzu biliyordum. Hep birden, bir akşam yarım aydınlıkta içeriye girdiğim zaman kendi yüzümü içinde gördüğüm için o kadar acayip şekilde şaşırıldığım ve korktuğum o büyük aynaya bakıyorduk. Çünkü imbik bu aynanın kendisi idi, yahut onun içinde kaynıyordu.*

[...]

*Birdenbire beyaz bulut değişti. Emine’in başı, saçları kükürtlü rüzgârda yarı tutuşmuş gibi dudakları solgun ve gözleri apaçık göründü. Bana “Kurtar beni!..” diye bağıyordu. Ben aynaya yahut inbiğe doğru atılmak için çirpiniyordum. Fakat bir türlü kimildanamıyordum[.]*

[...]

*Hepsi bana sarılmıştı. İnbiğin içinde Emine, gözleri korkudan açık, saçları alev alev tutuşmuş, yalvarıyordu. [...]*

*Ve hakikaten aynadaki hayal gittikçe değişiyordu. (ss. 122-123)*

İrdal’ın bilinçdışını açığa çıkardığı bu uzun rüya, Abdüsselam Bey’in aynası üzerine kuruludur. Bununla birlikte ayna burada hem kendisi olarak hem de imbik olarak yer almaktadır. Sıvıları damıtmak için kullanılan imbik, burada adeta İrdal’ın benliğini damıtır. Bu aynadan/imbikten karısı Emine’nin çıkması anlamlıdır. İrdal, karısını daha sonra kaybeder ve yeniden evlenir, ancak Emine’nin anısını içinde taşımaya hep devam eder. Rüyasında aynanın içine girecekmiş gibi hisseden İrdal, daha sonra bu rüyanın etkisinin hiç kaybolmadığını, bu aynada talihini hissettiğini söyler: “*Adlî Tıpta son gece gördüğün o acayip rüyadan beri biliyordum. Kader imbiği gözümün önünde kaynıyordu[.]*” (s. 142) Böylece ayna, bir kez daha talihi gösteren bir nesneye dönüşür; aynanın, içinden çok çeşitli renklerde dumanlar çıkaran bir imbik formunda olması ise falcılık aletlerini hatırlatır.

Hayri İrdal, bundan sonra aynaya kendini tanımak, kendini onaylamak için bakar:

*İçimde o zamana kadar duymadığım bir eziklik vardı. Bu korku değildi, acı değildi. Ancak kendisine ihanet eden insanların duyacağı bir azaptı. Bir ucu iğrenmede biten garip bir duygu. Böyle günlerden birinde idi. Bir ara gözüm karşıdaki aynada kendi hayalime erişti. İki yanına asılmış paltoların arasında kendi yüzümü o kadar memnun ve biçare, o kadar zelil ve her tarafa sürüklenebilir, her şeye mukavemetsiz ve her şeyden istifa etmiş gördüm ki, bir an billürün beni kusacağını, kendi suratımı ayaklarımın ucuna fırlatacağını sandım. Fakat hayır, hiç de böyle olmadı. İkinci, üçüncü bakışta bu hayale de alıştım. Her şey müsavi idi. (s. 143)*

İrdal, tesadüfen karşılaştığı aynada içinde kendisine dair hissettiği duyguların ve düşüncelerin birer yansımasını görür. Asıl önemli nokta, kendisinde kabul edemediği bu durumu, aynada kendini göre göre kabul etmesidir. Kendini bir bakıma aynada tanır. İçinde hissettiği şeyler aynaya yansınca somutlaşır ve inkâr edilemez bir hâle gelir. İrdal’ın kendini tanımak, olduğu hâli bilinç düzeyinde kabul etmek için aynaya ihtiyaç duyması metnin ilerleyen kısımlarında yine görülür: “*Ah Yârabbim o dakikada karşımda bir ayna bulunmadığına, kendimi doya doya seyredemediğime ne kadar müteessirdim. İlk defa, evet bütün ömrümde ilk defa böyle mühim bir cümle söylemiştim.*” (s. 242) Kendisini genellikle beğenmeyen, içinde hep bir zavallılık duygusu taşıyan İrdal, kendisini önemli hissettiği bu ender anda aynaya bakmak, hissettiği bu yeni kişiyi aynada da somut şekilde görmek ister. Bu anda nasıl görüldüğü, nasıl hissettiğinden daha önemlidir. Kendisini gördüğü an, yani diğerlerinin kendisini nasıl gördüğünü gördüğü an hissettiği şey gerçek olacaktır. İrdal etrafına uyum sağlamaya çalıştıkça aynaya duyduğu ihtiyaç da artar, kendisini şahsiyetsiz bir varlık olarak görmeye başladıkça aynadaki imgesi de ona göre şekil alır: “*Rüyamda eski evimizin sofasında idim. Geniş, büyük bir aynanın önünde durmuş, dikkatle çehremi seyrediyordum. Ve her defasında kendi kendime bu ben değilim ki... Bu ben miyim? İmkânı yok... diye söyleniyordum. Filhakika gördüğüm şey benim yüzüm değildi. Kaldı ki, her an değişiyordu. Âdeta görmek fırsatını bulamıyacak kadar değişiyordu.*” (s. 291) Etrafındaki insanların isteklerine ve eylemlerine uymaya, onlar gibi biri olmaya çabaladıkça kendi benliğinden uzaklaşan Hayri İrdal, bir gece yine kendisini aynaya bakarken gördüğü bu rüyada kişiliğini sorgular, olduğunu hissettiği yeni kişiyi reddeder. Bu yeni kişi, insanların kendisinden beklentilerine göre çeşitli maskeler takmaktadır: “*Onlar benim örneklerim, farkında olmadan yüzümde bulduğum maskelerimdi. Zaman zaman insanların arasına onlardan birisini benimseyerek çıktım. Hâlâ bile bâzan aynaya baktığım zaman, kendi çehremde onlardan birini tanır gibi oluyorum. [...] Belki de şahsiyet dediğimiz şey bu, yani hâfızanın ambarındaki maskelerin zenginliği ve tesadüfü, onların birbirleriyle yaptığı terkiplerin bizi benimsemesidir.*” (s. 54) İrdal’ın maskeleri, kendi hayatına bir vesileyle geçmiş tanıdıklarının karakterlerinden kendisine geçmiş olanlardan oluşmaktadır. İrdal, normalde insanlardan etkilendiğini, onların kendisine kattıklarını, kendi benliğini oluşturduklarını fark etmez; bunu fark etmesi için aynaya bakması gerekir. Bu açıdan ayna, kişinin kendisini tüm yönleriyle açık bir

şekilde görüp kabul etmesine yardımcı olur. Geçmişinden o ana dek yaşadığı, tanıdığı her şeyi aynada görür.

## Ç. SÂMIHA AYVERDİ

Sâmiha Ayverdi, tasavvuf çerçevesinde yazdığı romanlarıyla tanınır. Tasavvufu tek bir tanımla sınırlandırmak mümkün değildir.<sup>942</sup> “*Tasavvufun mânevî bir hayat tarzı*

---

<sup>942</sup> Bu yüzden tasavvufun edebiyatta işlenişi de yazarın anlayışına bağlı olarak değişebilmektedir. Necip Fazıl Kısakürek’in 1980 yılında basılan romanı *Aynadaki Yalan* (Necip Fazıl Kısakürek, *Aynadaki Yalan*, 1. b., İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 1980.), doçentlik tezi hazırlayan Naci’nin zamanla çeşitli sosyal çevrelerden olan arkadaşlarından uzaklaşmasını ve kendi iç dünyasına çekilerek tasavvufa yönelmesini anlatır. Ayna, romanın başlarında günlük hazırlıkların bir parçası olarak geçerken Naci’nin tasavvufi düşüncüyü benimsemesiyle birlikte mistik bir anlam kazanır. Aynaya yansıyan nedir? Hakikat mi yoksa sadece yanıltıcı bir yansıma mı? Romanda sık sık aynaya bakarak kendisini inceleyen Naci, hakikati aynada arar, aynadaki “ben”i kovalamak ister; ancak roman, aynanın hakikatten uzak olduğu ve asıl olana, yani Allah’a ulaşabilmek için aynadan uzak durulması gerektiği mesajıyla biter. Romandaki ayna-tasavvuf ilişkisi, geleneksel tasavvufi anlayıştan farklı olarak Platon’un “İdealar Kuramı”na dayanır. (Platon(Eflatun), *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, 20. b., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.)

Ayna, Necip Fazıl’ın şiirlerinde de son derece önemli bir yerde durur. (Necip Fazıl [Kısakürek], *Çile*, 94. b., İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2019.) “Aynalar Yolumu Kesti” ve “Aynadaki Hayalime” gibi doğrudan aynaları konu edinen şiirlerinin yanı sıra şiirlerinde aynayı sık kullanan Necip Fazıl, şiirlerinde aynadaki imgesine bakarak kendisini sorgulayan şiir kişilerine yer verir, ayrıca edebî anlayışı doğrultusunda aynaya tasavvufi bir anlam da yükler. Necip Fazıl’ın şiirlerinde ayna imgesini inceleyen bir makale için bkz: Adem Can, “Necip Fazıl’da ‘Ayna’ İmgesi”, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 34 (2010), ss. 167-85.

Aynayı tasavvufî bir bağlamda kullanmakla birlikte mistik bir atmosferin egemen olduğu şiirleriyle Necip Fazıl’ın şiirlerinden çok daha farklı bir imge dünyası yaratan Asaf Hâlet Çelebi de aynayı kullanım şekliyle Türk edebiyatında dikkat çeken isimlerden biridir (Asaf Hâlet Çelebi, *Bütün Şiirleri*, 4. b., İstanbul: Everest Yayınları, 2020.). Asaf Hâlet; “Ayna”, “Ayna”, “Nigâr-ı Çîn”, “Mariyya”, “Bedri Rahmi”, “Anlar”, ve “Rüyalar” şiirlerinde efsanelere, mitlere, dinî ve kültürel inanışlara göndermelerle aynayı farklı âlemler arasında bulunan tılsımlı bir geçit gibi işleyerek masalsi bir hava yaratır.

Celâl Silay’ın bilmeceleleri andıran şiirlerinde de önemli bir yerde duran ayna, felsefi ve mistik bir bağlamda kullanılarak hayatı, varlığı düşünmeye ve sorgulamaya sevk eder. (Celâl Silay, *Hüsran Filizleri - Toplu Şiirler*, ed. Hızlan Doğan, İhsan Yılmaz, 2. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.)

Eserlerini ağırlıklı olarak tasavvufa dayandıran yazarlardan biri Nazan Bekiroğlu’dur. Romanlarında, hikâyelerinde ve denemelerinde tasavvufun izlerini sürmek mümkündür. Ayna, Bekiroğlu’nun eserlerinde farklı bağlamlarda kendisine geniş yer bulmasının yanı sıra tasavvufi bir unsur olarak ayrıca dikkati çeker. Bkz: Nazan Bekiroğlu, *Lâ: Sonsuzluk Hecesi*, 1. b., İstanbul: Timaş Yayınları, 2008; Nazan Bekiroğlu, *Nar Ağacı*, 1. b., İstanbul: Timaş Yayınları, 2012; Nazan Bekiroğlu, *Cümle Kapısı*, 1. b., İstanbul: Timaş Yayınları, 2003; Nazan Bekiroğlu, *Nun Masalları*, 1. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997; Nazan Bekiroğlu, *Cem Irmağı Taş Gemi*, 1. b., İstanbul: Timaş Yayınları, 2006; Nazan Bekiroğlu, *Yûsuf ile Züleyha*, 1. b., İstanbul: Timaş Yayınları, 2000. Bekiroğlu’nun eserlerinde aynayı ve tasavvufu inceleyen çalışmalar için bkz: Gülyaşar Karakuş, *Nazan Bekiroğlu’nun Roman ve Hikâyelerinde Postmodernizm-Büyülü Gerçekçilik, Tasavvuf ve Psikanalitik*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu: Ordu Üniversitesi, 2018; Mehmet Celal Varışoğlu, Hakan Sönmez, “‘Lâ: Sonsuzluk Hecesi’ Adlı Romanda Ayna Metaforu”, *Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, C. 12, S. 1 (2017), ss. 185-93; Serhat Demirel, “Yusuf ile Züleyha Mesnevilerinde Ayna Sembolünün Kullanımı Üzerine”, *Kesit Akademi*, C. 3, S. 12 (2017), ss. 686-94; Selma Baş, “Türk

olarak özelliklerini, Kitap ve Sünnet'le irtibatını, kulun Allah'la ve mâsivâ ile ilişkilerini, kalp temizliği, nefis terbiyesi, güzel ahlâk gibi işlevlerini, sûfinin niteliklerini ve görevlerini belirten bu tariflerin 1000'e kadar çıktığı söylenmektedir.”<sup>943</sup> Sâmiha Ayverdi'nin kendisi tasavvuf anlayışını şöyle açıklar: “Bir kendi kendini arayış demek olan tasavvuf, insan idrâkinin şahsında merkûz olan ilâhî gerçeğe uzanışı ve ele geçirdiği hakikatle nafakalanışdır.”<sup>944</sup> Sâmiha Ayverdi'nin romanlarına bakıldığında, onun arayış içinde olan bireyleri anlattığı söylenebilir. Ayverdi'nin ana karakterleri, nefis terbiyesine yönelerek yavaş yavaş mâsivâdan el çekip hakikate ulaşmaya çalışırlar, bu süreçte tanıştıkları bir mürşit de mutlaka onlara yol gösterir. Ayverdi'nin romanlarındaki mürşit rolündeki karakterler toplumdan soyutlanmamıştır; aksine meslek sahibi olup toplumda belli bir saygınlığı bulunan kişilerdir, ayrıca insanlarla iç içedirler. Bu kişiler ayrıca Carl Gustav Jung'un “mana-kişilik” tanımlamasıyla da örtüşür: “Mana-kişilik kolektif bilinçdışının hakim karakteridir, kahraman, şef, büyücü, şifacı, aziz, insanların ve ruhların efendisi, Tanrının dostu şeklindeki iyi bilinen güçlü adam arketipidir. [...] Mana-kişilik, bir yanıyla üstün bilgelik, diğer yanıyla üstün irade sahibi bir varlıktır.”<sup>945</sup> Dinî kimliklerinden ziyade toplumsal kimlikleri ön plana çıkaran Ayverdi'nin mürşit/kılavuz karakterleri, yol gösterdikleri kişilere aradıkları mutlak aşkı yansıtan birer ayna görevi görürler. Bu nedenle mürit ve mürşit arasında ilahî aşka giden ve beşerî aşkı da kapsayan güçlü bir bağ kurulur. Ayverdi'nin romanlarının önemli bir özelliği, hakikate ancak aşkla erişilebileceğinin vurgulanmasıdır. Reşat Öngören'in bildirdiğine göre, “İlk sûfîler Allah sevgisini ifade ederken genellikle hub, muhabbet, habîb, mahbûb gibi kelimeleri tercih ettikleri halde daha sonrakiler yaygın biçimde aşk,

---

Öykücülüğünde Postmodernist Eğilimlere Bir Örnek: Nazan Bekiroğlu'nun Nun Masalları”, 38. ICANAS Uluslar Arası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Ankara/Türkiye, 2007, ss. 309-32.

Eserlerinde tasavvuftan beslenen diğer bir isim Hilmi Yavuz'dur. Hilmi Yavuz, şiirlerinde tasavvufî düşünceyi modern anlayışla yoğurarak bireyin iç dünyasını yansıtmaya çalışır, bu noktada ayna temel motiflerden biri olarak şiirlerde yer alır. Yavuz, *Ayna Şiirleri*'ni oluşturan otuz sonede “aynalara Tasavvuf'un ışığında bakar; Simurg'da kendilerini görerek Simurg'la bütünleşen, 'vahdet-i vücut'a erişen otuz kuş gibi orada kimliğinin, kentin ve aşkın kendi benliğinde kaybolarak azaldığını, teklediğini ve hepsinin birden tek ve büyük ayna Hilmi Yavuz'u oluşturduğunu görür.” (Dilek Doltaş, “Ayna Şiirleri”nde Gelenek ve Çağdaşlık”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış: Berna Moran'a Armağan*, ed. Nazan Aksoy, Bülent Aksoy, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s. 73.)

<sup>943</sup> Reşat Öngören, “Tasavvuf”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2011, C. 40, s. 119.

<sup>944</sup> Sâmiha Ayverdi, *Bağ Bozumu*, İstanbul: Hülbe Basımevi, 1987, s. 273.

<sup>945</sup> Carl Gustav Jung, “Mana-Kişilik”, *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme*, çev. İsmail Hakkı Yılmaz, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2016, ss. 255-270.



*âşık, mâşuk kelimelerini kullanmaya başlayınca ilâhî aşk kavramı doğmuştur.*<sup>946</sup> “Aşk” burada günlük hayattaki kullanımından farklı bir anlam kazanır. Secaattin Kural tasavvufî aşkı şöyle açıklar:

*[T]asavvufta “aşk” kavramı bu dünyayı aşan ve doğrudan mânâ âlemine yönelen bir duyguyu ifade etmek için kullanılır. Bu durum iki yönlü izah edilebilir. Birincisi insanların daha rahat kavramasını sağlamak için soyutu somutla ifade etme ihtiyacı, diğeri ise tasavvufî düşünceyle birçok yönden benzerlik taşıyan Platon’un “ideler dünyası” ile ilgili düşünceleridir. Platon’a göre bu dünyadaki her bir varlık ve kavramın aslı duyular âlemi ile algılayamayacağımız “ideler âlemi”nde mevcuttur. Bu dünyadaki her şey bir görüntüden ve yansımadan ibarettir.*<sup>947</sup>

Aşkın kaynağını ya da aslını bu yüzden bu dünyada aramak boşunadır. Yine de Tanrı’nın aşkının bir yansıması olduğu için insanlara duyulan sevgi ve aşk da değerlidir, yalnızca beşerî aşka kapılıp asıl olan ilahî aşkı unutmamak gerekir. Ayverdi’nin romanlarının verdiği mesajlardan biri bu doğrultuda kâinattaki her şeye sevgiyle yaklaşılması gerektiğidir, bu sevginin kaynağı ise Allah’a olan aşktır. Esas aşk, yalnızca Allah’a duyulabilir, çünkü mutlak olan odur, onun dışındaki varlıklara duyulan tüm duygular geçicidir ve ancak ilahî aşka ulaşmada bir geçiş vasıtası olabilir.<sup>948</sup>

<sup>946</sup> Öngören, “Tasavvuf”, s. 122.

<sup>947</sup> Secaattin Kural, *Türk Romanında Mevlânâ*, İstanbul: Yedirenk, 2011, s. 205.

<sup>948</sup> Sâmîha Ayverdi, Rifailik tekkesine mensuptur. “*Rifâilik, İslam’ı modern şartlara göre yorumlaması, tesettür konusunda esnekliği ve kadının toplum hayatında aktif olarak rol almasını öngören düşünce sistemiyle oldukça geniş kadın kitlelerine ulaşmıştır. Dergâhlarını birer kültür akademisi hâline getirmeyi amaçlayan Ken’an Rifâi’nin en önemli müridi ise Sâmîha Ayverdi’dir.*” (Yasemin Akdeniz, *Sâmîha Ayverdi’nin Eserlerinde Dini ve Dini ve Manevi Unsurlar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2010, s. 63.) Ayverdi’nin tasavvuf anlayışını belirleyen Rifâilik, onun aynı zamanda romanlarının düşünce yapısının temelini oluşturur. Sâmîha Ayverdi’nin romanlarını tasavvufî açıdan inceleyen çalışmalar için bkz: Sema Noyan, *Türk Romanında Mistisizm (1923-1980)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2013; Kadir Özköse, “Sâmîha Ayverdi’nin Eserlerinde Tasavvufî Hayatın Yansımaları”, *G.O.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. I, S. 1 (2013), ss. 3-30; Yasemin Alper, “Sâmîha Ayverdi’nin Aşk Budur! Romanında İnsanın Tekâmülü ve Dönüşümü: ‘Bireyleşme, Kendini Gerçekleştirme, Benötesi’”, *Turkish Studies-International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 12, S. 7 (t.y.), ss. 1-40; Mehmet Demirci, *Vatan Ana Sâmîha Ayverdi*, İstanbul: Nefes Yayınları, 2018.

Tasavvuf hakkında ayrıntılı bilgi için bkz: Hülya Küçük, *Anahatlarıyla Tasavvuf Tarihine Giriş*, 3. b., İstanbul: Ensar Neşriyat, 2011; Hülya Küçük, *Tasavvufta Giriş*, 1. b., İstanbul: Değerler Eğitimi Merkezi Yayınları, 2011; Mehmet Demirci, *Tarihten Günümüze Tasavvuf Kültürü: Makaleler*, 1. b., İstanbul: Vefa Yayınları, 2009; Hasan Kayıklık, *Tasavvuf Psikolojisi*, 2. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2011; Mustafa Kara, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, 10. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012; Osman Türer, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*, 5. b., İstanbul: Ataç Yayınları, 2018; Hasan Kamil Yılmaz, *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, 26. b., İstanbul: Ensar Neşriyat, 2018; Hasan Şahin, Seyfullah Sevim, *Tasavvuf*, 1. b., Ankara: İlahiyat, 2002; Reynold A. Nicholson, *The Mystics of Islam*, Londra: Arkana, 1989; Alexander D. Knysh, *Islamic Mysticism: A Short History*, Leiden, the Netherlands; Boston: Brill, 2000. Ayna ve tasavvuf ilişkisine yakından bakan bir çalışma için bkz: Ergun Kocabıyık, *Aynadaki Narkissos / Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz*, 3. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014.

## 1. *Aşk Budur!* (1938)

*Aşk Budur!*, Sâmiha Ayverdi'nin 1938 yılında yayımladığı ilk romanıdır.<sup>949</sup> Milattan Önce Arabistan'da Hayre döneminde yaşanan bir aşkın anlatıldığı romanda sarayın başhekimini Hamza, yine saraya mensup Zeyyad'ın kızı Meryem'e karşılıksız bir aşk beslemektedir. Meryem, Hamza'yı sevmemesine rağmen şartlar gereği evlenirler. Mısır hükümdarını iyileştirmek için görevlendirilen Hamza, bu sırada Ömer isimli bir esirle tanışır. Ömer'in konuşmasından çok etkilenir ve onun özgür kalmasını sağlar. Ayrıca Ömer'in düşünce dünyasını şekillendirdiğini öğrendiği Yusuf'la tanışır. Yusuf'un öğretilerinin etkisi altında kalsa da onun beşerî aşktan vazgeçip ilâhî aşka yönelmesi konusundaki telkinleri, Meryem'e olan aşkını bir türlü etkileyemez. Hamza, Meryem'i de Yusuf'la tanıştırır, ancak o zamana dek kimseye gönlünü kaptırmamış olan Meryem, Yusuf'a âşık olur. Bu aşk cismanî seviyeyi aşarak ilahî bir boyuta ulaşır. Ayna da bu bağlamda romanda tasavvufî göndermelerle kullanılır:

*Saraydan ne kadar uzaklaşmışlar, hep yürüyorlar, yürüyorlar... Meryem, dağların şurasında, burasında pırıldayan su birikintilerini görünce duruyor. Bunlar tıpkı kırılmış bir aynanın, şuraya buraya fırlatılmış parçaları gibi mücella ve durgun... Yaklaşan gecenin yağız çehresinde büsbütün parlak görünüyorlar... Meryem, hemen koşuyor, bunlardan birine eğilerek bakıyor. Kendi hayalini aynen tekrarlayan bu suya bakarken kız gülüyor. Meryem'in bu sıcak neş'esi Hamza'ya cüret veriyor, o da suya eğiliyor. Meryem, kendi hayalinin yanında beliren Hamza'nın başını görünce, elindeki taşları uyuyan suya şiddetle fırlatıyor ve baş başa duran bu iki gölgeyi karmakarışık edip bozarak hızlı hızlı yürümeye başlıyor. (s. 61)*

Romanda ayna ilk kez bir su birikintisinin ayna işlevi görmesi suretiyle geçer. Bu kısımda Meryem, henüz aşkı ilahî anlamda da mecazî anlamda da tatmamıştır. Bu açıdan oraya buraya dağılmış su birikintilerinin kırık ayna parçalarına benzetilmiş olması anlamlıdır. Meryem, kendisini yarım hissedip tamamlanmak için aşka ihtiyaç duyar. Bu aşkı hemen yanı başında duran ve onu delicesine seven, şartlar gereği evlenmek zorunda kaldığı amcasının oğlu Hamza'da bulamaz. Bu yüzden suda

---

Hristiyanlıkta tasavvuf ve ayna arasındaki ilişki için bkz: Sabine Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, İng. çev. Katharina H. Jewet, New York, London: Routledge, 2001; Mark Kauntze, "Seeing Through a Glass, Darkly: The Interpretation of a Biblical Verse in Augustine of Hippo," Miranda Anderson (ed.), *The Book of the Mirror: An Interdisciplinary Collection Exploring the Cultural Story of the Mirror*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.

<sup>949</sup> Sâmiha Ayverdi, *Aşk Budur!*, İstanbul: Marifet Basımevi, 1938. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

kendisine bakarken yanına yaklaşan Hamza'yla yan yana yansımamak için suya taş atarak suretlerinin çoğalmasına izin vermez. Kırık da olsa Meryem için ayna görevi gören “uyuyan su” Meryem'in attığı taşlarla “uyanır” ve görüntü tamamen bozulur. Meryem'in bu hareketi onun aynaya yansıyan suretin öneminin bilincinde olduğunu gösterir. Meryem'in aşk anlayışını anlatmak için romanda sıklıkla aşk ve ayna arasında ilişki kurulur. “Ayna görünenle görünmeyenin birliğini veya varsa ayrı yanlarını anlatmanın [...] en uygun simgesidir, çünkü öznenin ve nesnenin birliğini temsil eder.”<sup>950</sup> Meryem, daha romanın başlarında yer alan bu sahnede bile henüz tasavvufî düşünceyle tanışmamış olsa da çoğalmaktan değil, bütünleşmekten yanadır, aşkla birlikte “yekpare” olmayı arzulamaktadır. Hamza yanında durduğunda ise ikilik oluşur. Meryem, o an tasavvufî bir bilince sahip olmasa bile içten gelen bir arzuyla aşkta yücelik arar ve kendisini kaybedip bütünleşebileceği bir aşk ister.

Meryem, aradığı türde aşkı bulur. Bu da onun arayışının boşuna olmadığını gösterir. Bundan sonra geçen tüm aynalar doğrudan tasavvufî çerçevede ele alınır. Aslında bu sahnede bile romanın sonlarında yer alan başka bir sahneye atıf vardır:

*Yusuf'la Hamza, daha fazla konuşmadılar. Zira kahvecinin oğlu Cafer, kahve fincanlarını toplamak için elinde bir tepsi ile koşa koşa geliyordu. Çocuk fincanları, henüz parlatılmış olan bakır tepsiye yerleştirirken, bu mücella satıhta kendini görerek beyaz dişlerini gösteren bir tebessümle güldü ve hayaline selâm verdi.*

—Çocuğun bu tatlı hareketi herkesi güldürdü, yalnız Yusuf bir an düşündükten sonra:

—Bak Hamza, şu çocuğun hareketi ne manidar., dedi: Esasen her olan şeyde hisse alınacak bir mana ve keyfiyet vardır.

—Şimdi çocuk tepside kendini görerek, hayaline selâm verdi, değil mi? İnsan da Yaradanın aynasında kendi manasını görünce anlar ki, kendinin istediği ve taptığı yine kendi imiş.

—Demek oluyor ki, hakikatte o hakiki aynaya bakan, tapanla tapılanın, sevenle sevilenin kendi olduğunu anlar. Cafer'in ayna gibi olan tepsiye bakması, selâmı kendine vermesi gibi... (s. 266)

Yusuf ve Hamza arasında geçen bu konuşmada Yusuf, kendilerine kahve servisi yapan küçük bir çocuğun tepsinin parlayan yüzeyinde kendisini görünce refleks olarak verdiği tepki üzerinde durur ve bunu tasavvufî açıdan açıklar. Ergun Kocabıyık'ın aktardığına göre, “Kimi mistikler [...] İlahi Yüzü görmenin aynada kendi yüzüne bakmak gibi bir şey olduğunu söylemişlerdir. Buna göre Hakikat dışarıda değil, içeridedir. Tanrı'yu

<sup>950</sup> Yusuf Çetindağ, *Ayna Kitabı*, 2. b., İstanbul: Kitabevi, 2011, s. 298.

*görmenin yolu kendini görmektir.*”<sup>951</sup> Kendi yansımasını gören çocuğun içgüdüsel olarak gülümsemesi, aslında kendisini yaratana verdiği bir selamdan başka bir şey değildir; çünkü insan Yaratan’ın gölgesinden ibarettir. Seven ve sevilen, yaratana yaratılan aynıdır. Meryem’in sudaki yansımasını görür görmez gülümsemesi de çocuğun bilinçsizce bile olsa verdiği selama benzer. Keza Meryem’in, yanına yaklaşan Hamza’nın bu yansımayı bozmasına izin vermemesini de bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Hamza, Meryem’i ne kadar çok severse sevsin bu aşkı ilahî bir mertebeye yükseltmez. Ömer, daha sonra Yusuf’la tanıştıktan sonra belli bir aşama kaydetse bile Meryem’e olan aşkı mecazî seviyede kalır. Meryem içinse aşk daima ulvî bir mevkidedir. Hamza’nın da kendisine âşık olan diğerlerinin de aşkından etkilenmemesinde bunun rolü olmalıdır. Nitekim Yusuf’la daha tanışır tanışmaz ondan etkilenir, aradığı bütünlüğü ve manevi aşkı onda bulur; çünkü onun aşkı bütünlüştürücüdür. Meryem, bu aşkıta kendisini kaybederken aslında aşkın içinde erir, kesretten geçip tamlığa erişir ve hep arzuladığı mutlak aşka kavuşur.

Meryem, mutlak aşka kavuşmasında kendisine kılavuzluk eden Yusuf sayesinde önce cismanî aşkı tadar, buradan da ilahî aşka ulaşır. Yusuf’un müridi olan Meryem madde ve ruhu aşk sayesinde tek bir potada eritir: “*Cismi güzel gösteren ruh ve aşktır; aşkın taalluku ise ruha ve ruhla husule gelen güzelliğedir. Bütün güzelliklerin menba-ı aşktır; lâkin çok kimselere aşk mükevvenat aynalarından yüz göstermiştir. O, herkese vasıtasız ve üryan olarak yüz göstermez, meğer ki o kimse aşkın satvetinde kendini yok etmiş, aşk kesilmiş, yani onunla ölmüş, onunla dirilmiş olsun!*” (s. 116) Hakikî aşk, her şeyin kaynağıdır, kendisini yaratılmış olan ne varsa hepsinde mutlaka gösterir; ancak aşkla bütünleşmemiş insanlar onu çıplak hâlde göremezler. Bu yüzden aşkı görebilmek için bakmasını bilen gözlere sahip olmak gerekir, bunun için bir müridin yardımına ihtiyacı vardır. Yusuf, onun için bir aynadır. Cemâlnur Sargut, Sâmiha Ayverdi’nin tasavvuf ve aşk anlayışını şöyle açıklar: “*Mürîd mürşidinin aynasında kendisini seyreder. Çirkin taraflarını görür. Onlarla mücadele edip hocası gibi olma gayreti içine girer. Yani, insanın sülûka başlamasının sebebidir hocası. Tasavvufta sülûk tövbeyle başlar tevhidle biter.*”<sup>952</sup> Meryem, en başından beri aradığı aşka Yusuf’la tanışana dek

<sup>951</sup> Ergun Kocabıyık, *Aynadaki Narkissos / Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz*, 3. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014, s 85. (Vurgu yazara aittir.)

<sup>952</sup> Cemâlnur Sargut, *Sâmiha Ayverdi ile Sirra Yolculuk*, ed. Sadık Yalsızuçanlar, İstanbul: Nefes Yayınları, 2009.

bir türlü erişemez. Yusuf'un muhabbeti, ona yol gösterir. Romanda Yusuf'u tanıyanlar tarafından onun bu özelliğini ön plana çıkaran birçok anekdot anlatılır. Herkes tarafından sevilen ve sayılan Yusuf, yaşam tarzıyla ve konuşmalarıyla insanlar tarafından kılavuz olarak kabul edilir. Dolayısıyla Meryem'in Yusuf'a bağlanması tamamen Yusuf'un sahip olduğu özelliklerden kaynaklanır. Meryem, Hamza'da yalnızca kendisine karşı cinsî bir aşk bulurken Yusuf'ta her şeyi kapsayan mutlak aşkı hisseder.

Yusuf, yaratılmış olanı bir koşula gerek görmeden, olduğu gibi sever; onu Yaratan'dan bir parça olarak gördüğü için ona değer verir. Yaratılmış olan yaratanın aynasıdır; insan gördüğü her şeyde Tanrı'yı hissedebilir. Bunun için etrafına aynaya bakar gibi bakmalıdır. Panteist bir inançtan beslenen bu anlayışa göre kişi nereye bakarsa baksın orada Tanrı'nın bir suretini görür, çünkü kâinatta olan ne varsa Tanrı'nın yansımasından ibarettir. Tabiatta cisimleşmiş olarak karşımıza çıkan her şey aslında ruhun aynaya yansımış hâlidir. Ruh ve beden arasındaki ilişki, ayna metaforundan hareketle yine Yusuf'un ağzından izah edilir:

—İnsanın sair mevcudattan mümtaz olması da, onda Allah Teâlâ'yı görmeye kabiliyet olmasındandır. Binaenaleyh insan, Allah Teâlâ'yı görendir. Onu görmeyen göz, göz olmaz ve göz derecesine çıkmayan insan da insan olmaz.

—Ruhun cesede gelmesindeki faydayı sana bir misalle daha izah edeyim Meryem...

—Meselâ, safî billûrda, bakanın yüzü temessûl [benzeşme, cisimleşme, şekillenme; birşeyin bir yerde suret ve mâhiyetini aksettirmesi.] eder mi? Aynanın bir yüzüne kesafet gelmedikçe, o gösterici olmaz. Bunun gibi mücerred ve safî ruhlar da, aynanın arkasındaki kesafet gibi, cisimler kesafetiyle birleşmedikçe, onda, Yaradan'ın rabbani kemali görünmez.

—Demek oluyor ki, safî ruhlar ve görünmeyen İlahî vasıflar, insan cesedinde zuhura geldi ve bu vücud aynasında yüz gösterdi. (s. 234)

Tasavvufî inanışa göre, Allah kendisini görmek istedi ve insanı kendisine ayna olarak yarattı. İnsan, Allah'ı yansıtabilmesi, dolayısıyla onu görebilmesi nedeniyle kâinattaki diğer varlıklardan daha ayrıcalıklı bir konumdadır. İnsanın bedeni, bu açıdan beş duyuyla algılanamayan Allah'ın tecelli ettiği yerdir. Yine de bu, her insanın Allah'ı layıkıyla yansıttığı ve onu tam manasıyla görebildiği anlamına gelmez. Ruh bedende cisimleşmiştir, bu nedenle aynaya kesret hâlinde yansır; ancak bunun için aynanın arkasındaki sırtın olması şarttır. Diğer bir deyişle, her ne kadar insan diğer varlıklardan Allah'ı görebilme kapasitesine sahip olması itibarıyla ayrı bir yerde dursa da her insan Allah'ı göremez, bunun için hem aynanın varlığı hem de insanın belli bir mertebeye

ulaşması gerekir. Öncelikle ruh çıplak olarak görülemediği için görülmeyi sağlayan bir vücuda bürünür. Böylece vücut, ruhu görmeyi mümkün kılan ayna olmuş olur. Ayna, bir yüzü sırlı olduğu için diğer yüzü yansıtabilmektedir. Yani, aynanın kesafet olan sır kısmı ruhu, görüntüyü çoğaltan öteki yüzü ise bedeni temsil eder. İnsanlar için özellikle yüz, ruhu yansıtan kısımdır: “*Gizli olan manayı gammazlayan ayna, simadan başka ne olabilir?*” (s. 110) Mana, ruh gibi beş duyu ile bilinemeyendir, bu nedenle de gizlidir; onu aşık eden ise ruhun bedene aksettiği yer olan yüzdür. Aynanın sırrı ayrıca Cemâlnur Sargut’un da dikkat çektiği gibi kâmil insanla da ilişkilidir: “*Eğer aynada karşısındakini gösterme kabiliyeti yoksa, yani sırrı yoksa orada bir şey görmek mümkün olmaz. İşte bu sır, yani berzah kâmil insandır ki, halk Hakk’ı, Hak halkı, bu berzah denen kâmil insan vasıtasıyla seyreder.*”<sup>953</sup> Aynaya mükemmel yansıtma özelliğini veren, sıradır; yoksa aynanın sıradan bir camdan farkı kalmaz, yansıtma kabiliyeti çok büyük bir oranda düşer, iyi görüntü vermez. Kâmil insan da Hak ve beşer arasında onların birbirlerine yansımalarını sağlayan aynanın sırrı gibidir; sıradan insanın kendisini ve yaratana layıkıyla görebilmesi için kâmil insana ihtiyacı vardır. Sıradan insan, aynanın sırrına sahip değilken kâmil insan sıra sahip ve vakıf olmuş kişidir. Kâmil kişi, bu özelliğiyle beden ve ruh arasındaki dengeyi kurar.

Kişinin tasavvufî açıdan olgunlaşması için nefsinin sürekli terbiye etmesi, gönül aynasını kirlilerden ve paslardan temizlemesi gerekir. Bedeni gören göz, görmesini bilirse ruha da erişebilir. Bu da ancak şartsız bir sevgiyle mümkündür. Romanda sevginin önemi sıklıkla vurgulanarak aşka ulaşmanın tek yolu olarak sunulur:

*Aşk, üç isimle yad edilir. Seven, sevilen ve sevgi. Fakat hakikatte her üçü de bir şeyi ifade eder. Sevilen sevenin aynası, sevgi de mecmuudur. Aynaya bakan bir kimsenin karşısında gördüğü şahsın bir vücudu yoktur; bu, bakanın gölgesidir. Keza, sevenin de sevilene karşı incizab ve meftuniyeti gene suretine, kendi aşkıdır. Yekdiğerini seven iki şahıs, bunun esas ve mahiyetinden bigâne oldukları için bu muameleyi iki taraflı görürler. Hâlbuki seven, sevilen; sevilen de sevendir.*  
*İşte aşk budur Meryem! (s. 179)*

Sevgi, seven ve sevilenden oluşur. Aslında ikisi de aynı şeydir, çünkü sevilen sevenin aynasıdır. İlahî aşka ulaşan Meryem, Yusuf’a baktığında onu kendisinden ayrı saymaz, onda kendisini görür; çünkü ikisi de birbirlerinde Yaratana’ın aşkını bulurlar. Meryem’in ya da kahveci çocuğun, kendi yansımalarını gördüklerinde gülümsemelerinin nedeni de

<sup>953</sup> Sargut, *Sâmiha Ayverdi ile Sırra Yolculuk*, s. 141.

yalnızca kendi suretlerini görmeleri değildir, suretleri aynı zamanda onları Yaratan'ı yansıtır. Kainattaki her cisimde Yaratan'ın suretini görmek, iyiliğine ya da kötülüğüne bakmaksızın herkese karşı sevgi beslemeyi beraberinde getirir. Bu düşünceyi dile getirmek için ayna metaforuna sıklıkla başvurulur.

Romanda aynadan sadece bir bütünüün parçası olmayı anlatmak için yararlanılmaz, benzer unsurlar gibi zıt unsurların da birbirlerini tamamladıklarına dikkat çekmek için yine aynaya başvurulur: **“Yaradandan başka mevcut olmadığına göre, bizim acz ve yokluğumuz onun kudret ve birlik saltanatına arş ve taht olmuştur. Gece olmasa gündüz, nur olmasa zulmet bilinmediği gibi, her zıd da birbirine karşılıklı birer ayna olmuştur.”** (s. 269)<sup>954</sup> Evrendeki zıtlıklar birbirlerinin anlamlarını ortaya çıkarır. “Kötü” olmasa “iyi” olmazdı. İyinin varlığını, değerini anlamak için kötüye bakmak lazımdır. Bu nedenle karşıtlıklar birbirlerini ontolojik olarak anlamlı kılan aynalardır. Zaten evrendeki her madde yaratıcısının ruhunu taşıyan bir gölgeden ibaretse iyinin de kötünün de kaynağı aynıdır. Böylece romana göre tüm evren aynadan ibaret olmuş olur: *“Hülâsa yaptığın şey, iyilik olsun, fenalık olsun aslâ kaybolmadığı için zamanı gelir, seni bulur. Çünkü her taraf aynadır; her ne suret bağlarsan o suretin bu aynada belireceği aşikârdır. Aynaya karşı yumruk sıkarsan o da sana öyle yapar, gülersen o da güler. Mademki bütün cihan insanın fiillerine ayna gibidir, o halde aynanın önünden kaçmak elbette muhaldir.”* (s. 197) Her şeyin birer ayna olduğu kabul edildiğinde insanın baktığı her nesnede kendisini görmesi şaşırtıcı değildir. İnsan, diğer varlıklardan üstün bir konumda olduğu için insanın nasıl bir suret benimsediği önem arz eder. Aynaya baktığında kendisini nasıl olduğu gibi görürse, etrafına karşı davranışları da aynı tepkiyle kendisine dönecektir. Çetindağ'ın belirttiği gibi, *“varlığa herkes kendi aynasından baktığı için gördükleri de kendi aynasının parlaklığına veya kabiliyetine göre değişir.”*<sup>955</sup> Buna göre, kişi çevresindeki insanlardan rahatsızlık duyduğunda önce kendisine bakmalı, kendisini düzeltmeye çalışmalıdır. Zaten kişi yaratılmış olan her şeye karşı sevgi beslemeye başladığında önce çevresi, sonra tüm evren kendiliğinde güzelleşmeye başlayacaktır.<sup>956</sup>

---

<sup>954</sup> (Vurgu yazara aittir.)

<sup>955</sup> Çetindağ, *Ayna Kitabı*, s. 306.

<sup>956</sup> *Batmayan Gün* romanında Aliye, arkadaşı Feyzi üzerinde yarattığı olumlu etki sayesinde onun ailesiyle ilişkilerinin iyileşmesine yardımcı olur. Feyzi, daha ılımlı ve sevgi dolu birine dönüşür, bu dönüşüm önce kendisini, sonra da ailesini ve yakın çevresini mutlu kılar.

*Aşk Budur!* romanında ayna, soyut fikirleri somutlaştırmak amacıyla metafor olarak kullanılır. Aynanın yansıtma özelliği, özne olarak bakanın ve nesne olarak aynada gördüğü yansıması arasındaki hem çoğalmayı hem de birliği temsil etmek açısından kullanışlıdır. Böylece tüm kâinat Yaratan'ı yansıtan bir ayna gibi tasavvur edilir, bu durumda insanlar da hem Yaratan'ın hem de diğer insanların aksettiği birer ayna olmuş olur.

## 2. *Batmayan Gün* (1939)

*Batmayan Gün*, Aliye'nin, dedesi İrfan Paşa'nın notlarını okuyarak kendisine çizdiği mistik yolculuğu anlatır. Anne ve babasının aksine, dedesinin izinden giderek hayatın manasına ulaşmaya çalışan Aliye, bu süreçte ilk olarak Doktor Cevat'la tanışır. Daha sonra eğitim için gittiği Viyana'da İstanbul'daki komşuları Doktor Kerim Bey'in oğlu Feyzi ile yakın arkadaş olur, sonrasında daha önce merak ettiği Doktor Kerim'le tanışır. Bu üç kişi de onun mistik yolculuğu boyunca gelişmesinde önemli rollere sahiptir. Özellikle Doktor Kerim, dedesinin hem tablosunu yaptığı hem de notlarında "K." olarak geçen münevverdir ve Aliye'ye gerçek "mana"ya ulaşması konusunda kılavuzluk yapar. Bu doğrultuda ayna, öncelikle tasavvufi bir çerçevede işlenir:

*"Ruh, ceset âleti vâsıtası ile ya sâfileşmek suretiyle tekâmül eder, beşeriyetin üstüne çıkar; yahut toprağa mensup hayvâni vasıflarla kirlenip tabiat zindanında kalarak aslına erişmeye muktedir olamaz. İşte bu gibi kimseler kendilerini, yükselere çıkmış kimselerden zannetmek cehâletinde bulunurlarsa da o büyüklerin cilâlanmış gönülleri, bunların yalanını haber verir. Çünkü bu gönüller ayna gibidir. Eğer sen ayna ve terâziye iki yüz sene hizmet de etsen, böyle diye ki: Ey ayna benim çirkinliklerimi güzel göster, sen de ey terâzi, beni kötü hallerimi az göster, ben size bu kadar hizmet ettim, yalvarırım, bu hizmetim mukabilinde beni haddimden ziyâde gösterin noksanımı göstermeyin!*

*Ayna ve terâzi hiç kimsenin tehdit ve ricasından dolayı doğruyu göstermekten sükût eder mi? Onlar, ulu mihenklerdir, bu teklifinden dolayı sana derler ki: "Ey iz'ansız, kendini maskara etme... Hiç tasavvur olunur mu ki, ayna ve terâzi olsun da bunlarda hîle bulunsun? Fakat korkma, bu ayna gibi olan gönüller her gördüklerini söylemezler. Zîra onlara gayptan bir ses gelir: Sus ey sâfi söyleme, dudağını sözden bağlı tut ve denizin dibi gibi ol ki, gürültü ve dalga, derinliklerde yoktur. Denizin yüzünü buruşturan rüzgârın, derin sulara hükmü geçmez." (ss. 36-37)*

Ruh, bu romanda da bedende görünür hâle gelir; onun değer kazanması ya da kaybetmesi ise kişinin nasıl bir yol tercih ettiğine göre değişebilir. Ruhun temizlenmesi için ruhu temizlenmiş, gönülleri cilalanmış kişilerin rehberliğine ihtiyaç vardır. Gönül,



tıpkı ayna gibi ne kadar temizse, yani mâsivâdan ne kadar uzaksa Allah’a o kadar yakındır ve onu o kadar iyi yansıtır.

*[G]öz, güneşe, şu hepimizin tanıdığımız âteşin küreye bile bakmaya muktedir değildir. Bu sebeple ona isli bir camla bakarlar. Güneşin görünmesine mâni olan gene onun şiddetli ziyasıdır. Binâenaleyh birlik güneşine bakmak için de ya kâmil insan olmalıdır, yâhut da islenmiş cam gibi olan kâmil insanın varlığını siper ederek bakmalıdır.*

*“Benim vasıtaya ihtiyacım yok” demek hatâsına düşme, yüzünü görmek için aynaya, içini görmek için röntgen ışınlarına, ilim, mûsikî ve sanat öğrenmek için birer hocaya ihtiyâcı olan âciz bir insan, birlik esrârını görmek, mânâsını, hakikatini bulmak için neden bir öğreticiye muhtaç olmasın? (s. 116)*

İnsan, her ne kadar diğer varlıklardan üstün özelliklerle donatılmış olsa da her insan bir değildir. Hakikate herkes ulaşamaz, bu mertebe ancak kâmil insanlara mahsustur. Sıradan insanlar ise zahire aldanmayıp hakikati anlayabilen, yani yalnızca mutlak olana bağlanabilen insanların yardımına muhtaçtır; çünkü mutlak olanın ışığının kudreti sıradan insanın gücünü aşar. Kâmil insan, görünenin ötesindeki gizli olan anlamı sezebilen kişi olarak gönülleri henüz tam anlamıyla temizlenmemiş, yani gönül aynası kir ve pastan arınmamış kişilere ayna olup, onlara yolculuklarında rehberlik eder. Ayrıca insanın kendi yüzünü ayna olmaksızın görmesi mümkün değildir; insanın kendisi de Yaratan’ın bir sureti olduğundan, kendisinde Yaratan’ı görmesi için bir aynaya ihtiyacı vardır. Bu noktada aynanın özelliği son derece önemlidir. Aynanın temiz olması, doğru ve iyi göstermesi için elzemdir. “*Kâinat, Hakk’ın nurundan zuhur eder, ancak bu nur perdelerle örtülmüştür. Suretler bu nurun perdesidir. Bu perdeleri kaldırmanın yolu gönlü temizlemektir. Zira gönül temizlendikçe perdeler kalkacak, sırlar (nur) görünecektir.*”<sup>957</sup> Kişi, bunun için maddiyata kıymet vermekten vazgeçmeli, yalnızca hakikî anlamı aramalı, kalbini önce Allah’ın aşkıyla, insanlar için de -Allah’ı yansıttıkları için- sevgiyle doldurmalıdır. Bunlar aşama aşama gerçekleşir, kişinin ise tek başına bu aşamaları geçmesi çok zordur. *Batmayan Gün*’de Aliye, dedesinin notlarını okuyarak yolunu kendi kendisine bulmaya çalışır; ancak uzun süre ne yapacağını tam olarak bilemez. Notları anlamlandırmakta zorlandığı için arayışı belli bir alanla sınırlı kalır. Doktor Kerim’le tanıştığı an ise bir türlü aşamadığı alanı artık aşabileceğine inanır; çünkü Kerim Bey’in mutlak aşka ulaşması konusunda kendisine yol gösterecek mürşit olduğunu anlar.

<sup>957</sup> Çetindağ, *Ayna Kitabı*, ss. 334-35.

Doktor Kerim Bey, *Batmayan Gün*'de kâmil insanı temsil eder. *Aşk Budur!* romanındaki Yusuf gibi çevresindeki insanlara ilham veren, onlara "ideal" yaşam konusunda rol-model olan Kerim Bey, mutlak hakikate ulaşmak isteyen ve bu yolda kendilerini arayan insanların kendilerine rehber edindikleri münevver kişidir. Katolik kilisesi rahibi Martel, Kerim Bey'e şöyle der: "*Kemâlinizin aynasında ruhumun iptidâî çehresini görerek utaniyorum ve küçülüyorum.*" (s. 142) Kerim Bey, yaşam tarzı ve duruşu itibarıyla dünyanın her yerinde her dinden ve milletten insana esin kaynağı olmakta, özellikle manevi bir arayışta olan kişiler için ruhanî bir ayna görevi görmektedir. O, baştan aşağıya aşkla donatılmıştır, etrafındaki insanları aşkın ışıyla aydınlatarak onlara yol gösterir. Aliye de Kerim Bey'le tanıştıktan sonra aşkı tanımaya başladığına inanır. Kendisini de böyle bulmuştur: "*İnsanın şeklini aynen tekrarlayan bir ayna gibi aşk da beni bana gösterdi.*" (s. 235) Aşkla münevver kişi aynıdır; çünkü münevver kişi mâsivâdan sıyrılmış, vahdete erişmiştir. Vahdete erişmek isteyen, ancak yol-iz bilmeyen insanlara ayna tutarak onlara kendilerini gösterir. Kendini görebilen insan mutlak hakikate de temas edebilir, mecazî aşktan ilahî aşk mertebesine yükselebilir.

## VI. BÖLÜM

### EŞYA OLARAK AYNA

#### A. ŞEMSETTİN SAMİ

##### 1. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* (1872)

Batılı anlamda ilk roman denemelerinden biri olan *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ı önemli kılan temel unsurlardan biri, geleneksel anlatı yapılarından koparak gerçekçi bir anlatım benimsemeye çalışmasıdır.<sup>958</sup> Kişi ve mekân betimlemelerine önem verilmiştir. Anlatıcı, Fitnat'ın odasını tasvir ettikten hemen sonra odadaki eşyaların yorumunu okura “*Bu bir kız odasıdır*” diyerek bizzat takdim eder: “*Bu kapıların sağ koldaki açıldıkta, temizce döşenmiş bir oda görünür. Bu odanın bir köşesinde bir sepet sandık ve üzerinde daha bitmemiş, iğnesi üzerinde bir entari, ve diğer bir köşesinde, bir ince bez ile örtülmüş bir gergef, ve duvarın bir tarafında bir ayna ve diğer bazı böyle alametler görünmekle, vehle-i ûlâda bir kız odası olduğu fark olunur.*” (ss. 76-77) Çok fazla ayrıntı olmamakla birlikte alıntıda görüldüğü gibi, anlatıcı anlatılan odanın bir “kız odası” olduğuna dikkat çekecek eşyalara özellikle yer vermiştir. Böylece eşyalar ve sahipleri arasında doğrudan bağlantı kurulur. Ayna, bu açıdan önemlidir; çünkü günümüze dek yazılan birçok romanda ayna, odanın bir kadına ait olduğunu belirtmek için kullanılır. Böylelikle ayna-kadın eşleştirmesi daha ilk romanlardan başlayarak edebiyatta yerini alır. Yerleşmiş bir algıdan hareketle edebiyata girmiş olsa da, bu romanlar yerleşik algının devamını sağlamaktadır.<sup>959</sup>

---

<sup>958</sup> G. Gonca Gökalp Alpaslan, *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* romanından önce yazılmış beş eseri kaynaklarını ortaya koyarak inceler ve şu sonuca varır: “*Batılı anlamda Türk romanının başlangıç noktası olarak Ta'aşşuk-ı Tal'at ve Fitnat'ın alınması, Muhayyelat'ın, Müsamere'nin çerçeve kurguya dayanan masalsi yapısından, Hayalat-ı Dil'in Divan edebiyatının sembolik estetiğini ve secili üslubunu benimseyen anlatımından, Akabi Hikâyesi ve Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş'inse çok yakın tarihlere kadar tanınmamasından ve belki de yabancı yazarlar tarafından kaleme alındıkları için birer Türk romanı olarak kabul edilmemesinden kaynaklanmaktadır.*” (G. Gonca Gökalp Alpaslan, “Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (Özel Sayı)*, C. 16 (1999), s. 201.)

<sup>959</sup> Aynanın kadınların sıklıkla kullandıkları bir nesne olması, bu yüzden odalarının alametifarikalarından biri kabul edilmesi birçok romanda çeşitli şekillerde işlenir. Ahmet Mithat'ın *Henüz On Yedi Yaşında* romanında Ahmed Efendi'nin Kalyopi için hazırladığı odada “*bir genç kadına ne lâzımsa hepsi[nin] mükemmelen mevcut olaca[ğının]*” ayrı çizilir: “*Senin mini mini bir hanen olacak. Her*

## B. NAMIK KEMAL

### 1. *İntibah* (1876)

*İntibah*,<sup>960</sup> Türk Edebiyatının ilk romanlarından biridir. Bu nedenle aynanın bu romandaki kullanımı, geleneksellikten modernliğe geçiş sürecinde aynanın geçirdiği değişimi göstermesi açısından önemli bir yerde durur. Romanın ana karakteri Ali Bey, babasının ölümüyle sarsılınca Ali Bey'in annesi, baharın gelişiyle hava değişimi için Çamlıca'ya taşınmalarına karar verir. Burada Mehpeyker isimli bir kadınla tanışan ve ona âşık olan Ali Bey, bu kadının fahişe olduğunu öğrendiğinde ondan uzaklaşıp annesinin isteğiyle Dilâşûp ile evlenir. Kendisinden intikam almak için türlü entrikalar planlayan Mehpeyker'in tuzakları romanın sonunda kendisinin ve Dilâşûp'un ölmesine, Ali Bey'in ise hapse girmesine yol açar. *İntibah*'ta ayna, öncelikle aşağıda görüldüğü gibi geleneksel anlayış doğrultusunda kullanılır:

*Felek zümürütten dökülmüş bir ayneye benzedi.* (s. 14)

\*\*\*

*Dilaşub'un saçları sırma gibi parlak sarı, alni saffet-i vicdanının ayine-i initaftı denilecek surette duru beyaz* (s. 93)

Bu iki kısımda, tasviri edebî anlamda kuvvetlendirmek için aynanın yansıtma özelliğinden faydalanılarak benzetme yapılmıştır. Yusuf Çetindağ'ın ifadesiyle,

---

*takımı itmam kılınacak. Ama kudretimiz dâhilinde! Mesela güzelce döşenmiş bir salonun olacak. Onun bir tarafında bir büro bulunacak ki içinde bir genç kadına ne lazımsa hepsi mükemmelen mevcut olacak. Gömlekten çoraba, toplu iğneye varıncaya kadar! O büronun üzerinde güzel lambaların, şamdanların, büyücek bir de aynan, vazoların bulunacak. Yatak odanda mükemmel bir karyola ve her takımı ile yatağın ve tuvalet takımın olacak.”* (Ahmet Mithat Efendi, *Henüz On Yedi Yaşında*, ed. Müberra Bağcı, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020, s. 263) Alıntıda ilk dikkati çeken aynanın kadın odasının olmazsa olmaz eşyalarından biri olduğudur. Ayrıca, aynanın özelliklerinin, sahibinin ekonomik sınıfını yansıttığı da vurgulanır. Ahmed Efendi, Kalyopi için hazırlayacağı odayı anlatmaya başlamadan evvel bu odanın maddi imkânları dâhilinde eksiksiz ve en iyi şekilde donatılacağını ifade eder. Buna göre odaya büyücek bir ayna konulacağı bilgisi, odayı hazırlayanın kudretini ortaya koyar. Ayna, kocaman değildir, ama küçük de değildir. Ayna henüz alınmamış olsa da alabilecekleri ebat ve özellikler daha en baştan bellidir. Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* romanında Yusuf, Muazzez'le evleneceği zaman Yusuf'un odası, gelin-güvey odasına uygun olacak şekilde yeniden düzenlenir: “*Burası pembe atlas yorganlı bir yatakla ve sırmalı yastıklı minderlerle süslendi. Perdeler sırma işlemeli yağlıklar ile bağlandı, kapının karşısına gelen duvarın kenarına bir konsol, bir ayna, bir masa saati ve iki karpuzlu lâmba kondu.*” (Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf*, ed. Atilla Özkırımlı, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997, s. 192) Odaya eklenen eşyalar arasında ayna olması, Yusuf'un bu odada yalnız kalırken eksik olduğunu, odanın bir kadın tarafından paylaşılması durumunda ise bir ihtiyaç olarak eksikliğini fark edildiğini gösterir.

<sup>960</sup> Namık Kemal, *İntibah*, 1. b., [İstanbul]: y.y., [1291/1874]. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

“[a]ynanın bir benzetme unsuru olarak kullanılması klasik şiir geleneği çerçevesinde birtakım ilişkiler kurulması ile gerçekleşir.”<sup>961</sup> İlkinde Divan şiirinde yaygın bir benzetme olan ayna-felek ilişkisi göze çarpar. Gökyüzü zümrüdî bir aynayı andırmaktadır. Bu, baharın habercisidir. Kışın kararan gökyüzüne karşı mayıs ayıyla birlikte aydınlanan, parlak ve pürüzsüz bir hâl alan sema, iç açıcı ve harekete geçirici bir etki uyandırmaktadır. Ali Bey de babasının ölümünden sonra içine düştüğü bunalımlı durumdan baharın etkisiyle kurtulur, doğanın baharda uyanışı gibi, saf bir çocuktan içi kıpır kıpır bir delikanlıya dönüşür. İkincisinde ise tasavvufî bir ilişki söz konusudur. Aynanın parlaklığının artmasıyla yansıtma oranı da artar; benzer şekilde, insanın vicdanı ne kadar temiz olursa alnı o oranda ak olur. Şeklen de aynaya benzeyen alın, vicdanın temizliğinin insanın bedenine yansıdığı yerdir.<sup>962</sup>

Bunun yanı sıra, ayna doğayı daha gerçekçi ve canlı bir tablo hâlinde okurun gözünde canlandırmak maksadıyla da kullanılmıştır: “sema deryanın veya derya semanın ayinesi olmuş, bağlardaki çiçekler semaya veya ufuktaki bulutlar deryaya aksetmiş” (s. 6) Burada, ikisi de mavi olan ve zaman zaman ufuk çizgisinde gerçekten de birbiriyle bütünleşmiş bir görüntü sunabilen gök ve denizin oluşturduğu tabloyu tasvir etmek için aynadan yararlanılmıştır. Mehmet Kaplan’ın yerinde tespitiyle, “[h]ayaller bakımından, Namık Kemal, pek orijinal değildir. Divan edebiyatının imajlarını genişleterek tazeler.”<sup>963</sup> Bu bakımdan *İntibah*, yeninin kapılarını açarken eskiden tamamen kopamaz.

Bununla birlikte *İntibah*, Türk Edebiyatında başka bir evreye geçildiğini gösteren önemli özelliklere sahiptir. “İnsan portrelerinin, haricî âlemin ve kıyafetin reele yaklaşan tasvirleri edebiyatımızda ‘İntibah’ ile başlar.”<sup>964</sup> Gerçekçi anlatıma uygun olarak bir mekândaki nesnelere tanıtılması, temel düzeyde de olsa *İntibah*’ta

<sup>961</sup> Yusuf Çetindağ, *Ayna Kitabı*, 2. b., İstanbul: Kitabevi, 2011, s. 416.

<sup>962</sup> Namık Kemal’in eserlerinde geleneğin etkisini tartışan çalışmalar için bkz: Ahmet Ö Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004; Robert P. Finn, *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900*, çev. Tomris Uyar, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003; Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008; Jale Parla, *Babalar ve Oğullar/Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, 7. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2009; Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1995; İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat’tan Cumhuriyete (1839-1923)*, 3. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007; Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, ed. Abdullah Uçman, 6. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

<sup>963</sup> Mehmed Kaplan, *Namık Kemal: Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi, 1948, s. 229.

<sup>964</sup> Kaplan, *Namık Kemal: Hayatı ve Eserleri*, s. 229.

görülür. Anlatıcı; Ali Bey, Mehpeyker'in odasına geldiği ilk zaman odayı Ali Bey'in gözünden odaklanarak şöyle betimler:

*Kara tarafına olan duvarın vasatına ve binaenaleyh büyük pencerenin karşısına tesadüf eden kapıdan girildiği gibi pencereden halî olan sağ duvarın bahçe duvarındaki köşesinde ince beyaz tül ile örtülmüş yataklık, yataklıkta denize nazır olan pencerenin arasında birkaç sandalye, büyük pencerenin önünde endam ayinesiyle, çifte fanuslu çalar saatiyle bir muntazam çiçeklik, sola düşen ve bahçeye nazır iki penceresi olan duvarın deniz canibindeki köşesinde bir kanep ve beriye doğru yine birkaç sandalye ile kapı tarafındaki köşesinde bir ayineli dolap, kapının iki tarafında dahi bahçenin sokak kapısı tarafındaki cihetine nazır iki pencere görünürdü. Pencerelelerin beyaz bürümcük perdeleri yarı yerlerinden merbut ve binaenaleyh alt tarafları açık olduğundan endam ayinesiyle mestur olan büyük pencereden başka hem denize ve hem de bahçeye nezaret olunurdu. (ss. 77-78)*

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, “*Kemal, ancak evin içine girdikten sonra yaşadığı zaman ve realiteye döner. İtiraf etmeli ki bu oda ve yatak odası tasviri Türk nesrinde Ahmed Midhat Efendi'nin o esnada epeyce gelişmiş sanatına rağmen ilk ciddi denemedir.*”<sup>965</sup> şeklinde ifade ettiği gibi, bu yatak odası tasvirinde eşyaların tek tek sıralanması anlatımı gerçekçi kılan unsurlardan biridir. Bu tasvirle çizilen tabloda, eşyaların fazla ayrıntılandırılmadan, yalnızca ismen geçmesi Doğu resim geleneğinin devam ettiğini, ancak minyatürdeki kuş bakışının yerini mekânın içinden bir bakışın alması Batı resim geleneğinin tesirinin başladığını gösterir. Fatih Altuğ, bu etkilenmeyi şöyle açıklar: “*Rönesans'la birlikte yükselişe geçen bir imge anlayışı, Batı'nın kolonyal ve emperyal modernliğinin küreselleşmesiyle Batı dışındaki yerellikleri de kendine maruz bırakmıştır. Böylelikle her yerelliğin kendi imkânları ve çelişkileriyle dolu olan bakış biçimleri, yeni bakışla melezlenmiş, yeni imkânlar çıkarken bazı imkânlar susturulmuştur.*”<sup>966</sup> Romanın tür olarak ithal edilişi zihniyet değişiminin sonucunda gerçekleştiği için sosyal, sanatsal, bilimsel, teknik vd. birçok alandaki yenilikle daima el eledir; yeni imge anlayışı da bu bağlamda romanın yazılışını belirleyen önemli kriterlerden biri olur.

Odada mevcut olan eşyalar, özellikle tüller ve aynalar, bu odanın bir kadına ait olduğunu hissettirir.<sup>967</sup> Böylece ayna, geleneksel kullanımın yanı sıra gerçekçi bir

<sup>965</sup> Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 366.

<sup>966</sup> Fatih Altuğ, “‘Eksik Olma Kemal’: Namık Kemal'in Temsillerinde Örtük İktidar”, *Kritik, Tanzimat*, S. 1 (2008), ss. 36-37.

<sup>967</sup> Aynanın kadın odasına ait bir eşya olduğu vurgusu birçok romanda işlenir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şipsevdi* romanında kadınların makyajlarını sıklıkla kontrol etmek istedikleri için aynaya

anlatım oluşturabilmek için de romanda yer alır. Yine de Mehpeyker'in bir kez bile bu aynalara bakarken görülmemesi, aynanın yalnızca bir dekor olarak kalması metnin geleneksellikten henüz tam anlamıyla kopmadığını gösteren diğer bir husustur. Mehmet Kaplan, *İntibah*'ı “*ferdî bir hayat tecrübesini hikâye ve tahlil eden dramatik ve psikolojik bir eser*” olarak tanımlar;<sup>968</sup> Namık Kemal de *İntibah*'ın önsözünde, eserinde bunu gerçekleştirmek için çabaladığını belirtir,<sup>969</sup> ancak bunda tam anlamıyla başarılı olamamıştır. Romanda, aynanın geçtiği kısımlara bakıldığında da bu durum açıkça ortadadır. Türk Edebiyatındaki ilk romanlardan biri olarak *İntibah*'ın böyle bir arafta yer alması anlamlıdır.<sup>970</sup> Nitekim sonraki romanlarda geleneksel anlama zaman zaman modern bir yaklaşımla göndermelerde bulunulsa bile, kullanım olarak doğrudan gelenekle bağdaştırmak pek mümkün değildir.

## C. SAMİ PAŞAZADE SEZAI

### 1. *Sergüzeşt* (1889)

1889 yılında basılan *Sergüzeşt*, Türk Edebiyatının ilk roman denemelerinden olması itibarıyla ayrıcalıklı bir yere sahiptir.<sup>971</sup> Dokuz yaşında ailesinden kaçırılıp köle

---

bakma ihtiyacı duydukları, bu sebeple aynanın kadınlar için olmazsa olmaz eşyalardan biri olduğu vurgulanır: “*Bahçenin ta öbür ucundaki kameriyeye gidiyorlar. Ağabeyim oraya bir ayna, fener, tarak, pudra gibi şeyler koydurttu. Orası bu gecelik madamlara tuvalet odası hizmetini görüyor. Kadınlar oraya gidip gidip tuvalet tazeliyorlar.*” (Hüseyin Rahmi [Gürpınar], *Şıpsevdi*, 1. b., İstanbul: Mihran Matbaası, 1327 [1911], s. 824.) Romanda kadınların geçici bir zaman için bile olsa içerisinde ayna olan bir odaya gereksinimleri oldukları görülür. Birçok romanda kadın odası hazırlanırken odaya ayna konulduğu dikkati çeker. Örnek olarak, Ahmet Mithat Efendi'nin *Felatun Beyle Rakım Efendi* romanında Rakım Efendi'nin evi tasvir edilirken Rakım'ın odasında kütüphane ve karyoladan söz edilirken Canan'ın odasında “*ufak bir konsol üzerinde bir güzel ayine, yanında iki çiçeklik, kapı semtinde bir tuvalet takımı[;] [p]encereler semtinde dahi bir küçük masa ve üzerinde dikiş filân edevati*” (Ahmet Mithat, *Felatun Beyle Rakım Efendi*, 1. b., İstanbul: Kırk Anbar Matbaası, 1292, s. 31.) olduğu açıklanarak erkek ve kadın odalarının eşyaları arasında ilk bakışta fark edilir bir ayrıma işaret edilir.

<sup>968</sup> Mehmet Kaplan, “*İntibah*”, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-2*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 119.

<sup>969</sup> Namık Kemal'in önsözleri için bkz: Zeynep Kerman, İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4 / Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.

<sup>970</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar da *İntibah*'ın bir roman olarak zayıf kaldığı noktaları, eserin Türk edebiyatındaki ilk roman tecrübelerinden olmasına bağlar: “*Bu romanda Namık Kemal'in eski şiir dünyamızın hayalleriyle beslenmiş zengin, fakat çok acemi üslubunun haricî eşyaya ve ruh hâletlerine beceriksizce temaslarını dilimizin bu vâdideki ilk tecrübeleri addetmek lazım gelir.*” Ahmet Hamdi Tanpınar, “*Namık Kemal'in Hayatı ve Eserleri*”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, ed. Zeynep Kerman, 11. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, s. 242.

<sup>971</sup> Sami Paşazade Sezai, *Sergüzeşt*, 2. b., İstanbul: Kitabhane-i Sûdî, 1924. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

olarak satılan Dilber, çok zor şartlardan sonra Asaf Paşa'nın konağına satılır. Bu evde eskiye nispeten rahat bir yaşam süren Dilber, evin oğlu Celâl Bey'le birbirlerine âşık olunca evin hanımı tarafından bir tehlike addedilerek tekrar satılır. Gittiği yerde odalık olmayı reddedince hapsedilir. Harem ağasının yardımıyla kurtulsa da artık yaşama arzusunu kaybeden Dilber, intihar eder.

Asaf Paşa'nın konağında salonda bulunan büyük ayna, zenginlik göstergeleri arasında sayılan eşyalardan biridir: “*Bahçeye nazır cihetin alt katında bir salon, salonda mermerden büyük bir ocak, ocağın kenarları mermer üzerine işlenmiş tesâvir-i esatirden bellerinden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız, ocağın üstünde büyük bir ayine, önünde beyaz bir ayı pöstekisi, ortada On Dördüncü Lui zamanına mahsus âsâr-ı sinâ'iyye ve zarîfeden bir masa, etrafında ayakları ve arkaları yaldızlı iskemleler, [...]*” (ss. 45-46) Bir kısmı alınan alıntının tamamında herkesin kolayca sahip olamayacağı birçok eşya art arda sıralanır.<sup>972</sup> Sayılan nesnelere başlarında aynanın yer alması tesadüf değildir. Osmanlı döneminde 19. yüzyılda bile her evde ayna bulunmama ihtimali yüksektir. Zira ayna, gittikçe yaygınlaşmasına rağmen hâlâ pahalı bir nesnedir.<sup>973</sup> Geleneksel anlatımın aksine gerçeğe uygun tasvirler yapmaya çalışan ilk

<sup>972</sup> Zenginlik ve soyluluk vurgusu yapılmak istendiğinde eşyaların art arda sıralanması diğer romanlarda da görülür. Örnek olarak, Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı* romanında paşa konağı ve içinde bulunan eşyaların özellikleri arasında doğrudan bir ilişki kurulur: “*Burası, düpedüz, eski paşa konaklarındandı. Hem de öyle müflüsleyip, değerli eşyaları okutmuş da, eskici Yahudi'nin metelik vermediği eski püsküye, çula çaputa kalmış paşa konağı değil... Esaslı... Yol kilimlerinin kalınlığı bir parmak... Koltuklar, iskemleler, boy aynaları altın yaldıza kesmiş...*” (Kemal Tahir, *Yol Ayrımı*, 1. b., İstanbul: Sander Yayınları, 1971, s. 345)

<sup>973</sup> Aynanın kırılması bu nedenle büyük zarardan addedilir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* romanında, Şöhret Bey'in köpeğiyle birlikte girdiği lokantada, zapt edilemeyen köpeğin mekâna verdiği ziyandan sonucunda mekânın sahibi maddi kaybını sayıp dökerken başta lambayı ve aynayı söyler, kırılan tabak ve bardakları küçük zararlar olarak ekler. (Hüseyin Rahmi [Gürpınar], *Şık*, 1. b., İstanbul: Kırk Anbar Matbaası, 1305, s. 73.) Aynanın pahalı bir nesne olduğu için kırılmasından sakınılması Hüseyin Rahmi'nin *İnsan Önce Maymun Muydu?* romanında da işlenir. (Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İnsan Önce Maymun muydu?*, İstanbul: Everest Yayınları, 2012, s. 229.) Aynanın pahalı bir nesne oluşu dolayısıyla temininin belli bir ekonomik gücü gerektirmesi, Cumhuriyet dönemi romanlarında da dile getirilir. Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanında anlatıcı-karakter, aynalı dolabın masrafını aslında karşılayamayacak durumda olduğunu söyleyerek eşyanın pahalı, hatta gereksinim dışı/lüks olduğunu ima eder: “*Hele benim gibi daha işlerini şöyle bir nizama sokmamış bir adamın borç almak veya mahsul satmak suretiyle eline geçirdiği birkaç kuruşu aynalı dolapla banyoya verişi doğrudan doğruya delilikti.*” (Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*, 15. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 148.) Aynanın değerli bir nesne oluşu Memduh Şevket Esendal'ın *Ayaşlı ile Kiracıları* romanında da işlenir:

*Ayaşlı odaya, iki kişilik çok eski, çok mükellef bir ceviz karyola ile konsolu çok yüksek, gene cevizden çerçiveli bir endam aynası, bir de yuvarlak orta masası getirdi, koydu. Bu yüksek konsol ile aynası ancak bir çift merdivenin orta sahanlığına konulmak için yapılmış olabilir. Yoksa bir sandalye üstüne çıkmadıkça insan aynada yüzünü göremez.*

*Ayaşlı bir çok işleri arasında yukarı çarşıda da bir eski eşya satan dükkânda ortaktır. Bu karyola ve ayna, konsol oraya kelepirdi düşmüş. Meraklısına düşerse bunların tathı satılacağına*



Türk romanlarındaki betimlemelere bakıldığında aynanın, varlıklı ailelerin eşyaları arasında yer aldığı görülür. Fatma Aliye'nin *Refet* romanında vurgulandığı gibi çok yoksul bir ailenin hiç aynası yokken ekonomik durumu bir nebze daha iyi olan ailenin evinde küçük ve kırık da olsa ayna bulunmaktadır.<sup>974</sup> Bu dönemi anlatan romanların çoğunda ekonomik durumu iyi olan ailelerde genelde yatak odasında ve/ya salonda ayna bulunduğu dikkati çeker. Hatta zengin ailelerde boy aynaları dahi bulunabilmektedir. Bu açıdan ayna öncelikle varlık göstergesidir.<sup>975</sup> Batılı yaşamak da -giyim-kuşam, yeme-içme, alafrağa mobilya ve dekorasyon vd. açısından- söz konusu dönemde kısmen de olsa varlıklı olmayı gerektirir. Salondaki eşyaların yerel bir zevki yansıtmadığı ortadadır. Salona her biri özenle yerleştirildiği belli olan eşyaların anlatıcı tarafından bu özeni yansıtacak şekilde gayet ayrıntılı anlatılması, ev sahiplerinin maddi koşullarını olduğu kadar yaşam tarzlarını da ortaya koymayı hedeflemektedir.<sup>976</sup>

---

*inanın Ayaşlı işe tav vermek için eve getirmiş. Satıluncaya kadar da kendisi üstünde yatacak, ömründe bir keyif sürmüş olacak! Birini getirip aynanın çerçevesine, karyolanın tahtasına, masanın kenarlarına yıldız çektirdi, sonra uzağa çekilip baktı, beğendi.* (M[emduh] Ş[evket] [Esedal], *Ayaşlı ve Kiracıları*, [İstanbul]: Vakıf Matbaası, 1934, s. 38-39.)

Ayaşlı, eski eşya satan bir dükkândan değerinin çok altında bir fiyata aldığı konsollu bir endam aynasını evine yerleştirerek satana kadar bir süre kullanmak ister. “*Bir çifte merdivenin orta sahanlığına konulmak için yapılmış*” olduğunu düşündürten konsollu ayna, belli ki en az iki katlı, köşk tarzında evlere uygundur. Belli bir ekonomik ve sosyal statünün göstergesi olan bu ayna, Ayaşlı'nın evinde eğreti durmaktadır. Aynanın pahalı oluşu nedeniyle kırılmasının büyük zarardan addedilmesi *Ayaşlı ile Kiracıları*'nda da işlenir. Deli gibi etrafına saldıran Halide, aynalı dolaba tekme atıp aynayı kırınca Şefik Bey, “*Halide aynayı kırdı bana ziyan oldu!*” diye bağıır. (ss. 62-64) Aynanın değerli bir eşya olup herkesin sahip olamayacağı bir nesne olduğu vurgusu, Reşat Nuri'nin *Son Sığınak* romanında da dikkati çeker: “*Hoca, arasına zamanından kalma oda takımlarına, endam aynalarına, tavanlardaki avizelere bakarak ıslık çalıyor: “Yahu, bu adamın günahına giriyoruz galiba... Dedikleri gibi olsa bu kadar zamandan beri bunları okutmaz mıydı?” diyordu.*” (Reşat Nuri Güntekin, *Son Sığınak*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1961, s. 42) Reşat Nuri'nin “Tanrı Misafiri” isimli öyküsünde de pahalı nesnelere arasında ayna sayılır: “*Hacı Ali Efendi, merdivenin alt başından yüksek sesle mangal, kahve, tütün emrederken, Hâfız efendi de, ayna ve konsollara, duvarda asılı levhalarıyla kart postallara, uçurtma kâğıdından tırtıllar ve oymalarla süslenmiş raflara, guguklu saatlere hayran hayran bakıyor, bu ihtişam ve zıynetten korkmuş gibi, kendini gizliyecek bir köşe arıyordu.*” (Reşat Nuri Güntekin, “Tanrı Misafiri”, *Tanrı Misafiri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1960, s. 6.) Örnekler çoğaltılabilir.

<sup>974</sup> Ayrıntılı bilgi ve analiz için tezin “Aynaya Bakan Kadınlar” bölümünde Fatma Aliye'nin romanları için ayrılmış olan kısma bakınız.

<sup>975</sup> Osmanlı'da ayna hakkında kısa bir bilgi için bkz: Secda Saltuk, *Ayna: Geçmişten Günümüze, Her Alanda Her Anlamda*, İstanbul: Arkeoloji Ve Sanat Yayınları, 2010, ss. 82-97. Ayrıca tezin “Aynanın Tarihçesi ve Edebiyattaki Yeri” başlıklı birinci bölümünden de konuyla ilgili daha fazla bilgiye ulaşılabilir.

<sup>976</sup> Alıntıyla ilgili önemli bir husus bu bağlamda evin dekoruyla ilgilidir. Abide Doğan, evin son derece inceliklerle anlatılmasına dayanarak “[m]ekân tasvirlerinde yazardaki ressam gözünün varlığı[nın] hissedil[diğini]” söyler. (Abide Doğan, “Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Romanı”, *Tarih ve Mekân Odağında Türk Romanı İncelemeleri*, Ankara: Hece Yayınları, 2018, s. 61.) Mekânın bu kadar ayrıntılı işlenmesi, Batılı resim geleneğinin Türk edebiyatındaki etkisinin artmasıyla ve yazarların bağlı oldukları edebî anlayışla açıklanabilir. Zira, Doğu geleneğinin hâlâ önemli ölçüde devam ettiği *İntibah* romanındaki mekân tasvirlerinde minyatüre özgü tasvir yöntemi varlığını hissettirir. Mehpeyker'in

## Ç. HALİD ZİYA UŞAKLIĞIL

### 1. *Sefile* (1886-87)

*Sefile*'de ayna, ana karakter Mazlume'nin ayna sahnesinin dışında bir kez görülür; anlatıcının, İkbâl'in odasını tarif ederken saydığı eşyaların arasında ayna da bulunur:

*Mazlume ikinci kata indiği zaman İkbâl Hanım kapısını açtı, bir işareti üzerine çocuk içeriye girdi.*

*Bu oda pek küçük, fakat pek muntazamdı. Güzel, geniş bir yataklık, köşede beyaz örtüleriyle nazarı tezyin ediyordu. Yataklığın mukabilindeki köşede bir düzen masası, masanın üzerinde büyük bir ayna mualllak idi. Bu masa ile yataklığın arasında bir sedir, sedirin önünde müdevver bir diğer masa mevzu idi. (ss. 33-34)*

Bu aynanın romanda İkbâl'in makyajını yaptığı ayna olmaktan başka hiçbir işlevi yoktur. Oysa İkbâl, birkaç kez hayatını ve duygularını Mazlume'ye anlatır ve bu hayattan ne kadar rahatsızlık duyduğunu söyler. Anlattıklarıyla Bihter'i anımsatır. Onu da toplumsal sözleşmeye uymayı reddederek yaşamayı tercih ettiği hayat öldürür. Bununla birlikte ayna sahnesi onun için değil, Mazlume için kurgulanır. Peki, anlatıcı tüm bu ayrıntıları neden vermektedir? Halid Ziya'nın romanlarında yalnızca ana karakterler aynaya baktıklarında farkındalık ve aydınlanma hâli yaşarlar. Bu sahnelerde, karakterler arzularının gerçekleştirilmesinin imkânsızlığını, bunun yüzünden yıprandıklarını, hatta çürüdüklerini -genellikle aynada sarardıklarını görmelerinin nedeni budur- fark ederler. Bu kadınlar sevilme isterken sevilmemiş, korunmaya muhtaçken korunamamış,<sup>977</sup> sevdikleri adamlar tarafından suiistimal edilmişlerdir. Buna ek olarak Mazlume toplum tarafından "çirkef"e itilmiş, kimsesiz bir kadın olarak ayakları üstünde durmasına müsaade edilmemiştir.<sup>978</sup>

Ayna sahnelerinin karakterlerin, birer birey olarak ortaya çıkmasında etkili oldukları düşünürse yazarın her romanda yalnızca bir kadın için böyle bir tasarıya

---

odasındaki eşyalar, odadaki konumlarına göre sadece adlarıyla sıralanır, eşyaların özelliklerine fazla değinilmez. *Sergüzeşt*'te ise eşyalar, okurun sanki gerçekten görmüşçesine ayrıntılarıyla gözünde canlandırabileceği şekilde tarif edilir.

<sup>977</sup> Nemide, Nahit'le Nail'in ilişkisini öğrendikten sonra babasına kendisini korumak ve mutlu etmek isterken başarısız olduğunu söyler. Bkz: Uşaklıgil, *Nemide*, s. 156.

<sup>978</sup> Romanda bu açıkça dile getirilmez, ancak sokakta ona bakan erkeklerin imalarından ısrarla söz edilir. Bu şekilde, kimsesiz bir kadının tek başına bir çıkış yolu olmadığı dolaylı olarak anlatılır.

gitmiş olması romanın merkezine yalnızca birini almak istemesinden kaynaklanıyor olabilir. Zira İkbâl iç çatışmaları olmadığı gibi arzularını yaşamak uğruna toplumla savaşmayı göze almayı gerektirecek bir karakter değildir. Yine de aynaların erkekler için değil, ayna sahneleri olmasalar bile kadın karakterlerle ilişkili olarak kullanıldığı özellikle dikkati çeker.

## 2. *Ferdi ve Şürekâsı* (1894)

*Ferdi ve Şürekâsı*'nda Sâniha'nın, Hacer'in evindeki aynaların karşısındaki tepkisi okura şu şekilde sunulur:

*İki tarafında, odanın iki cihetini işgal eden iki cesîm ayna duvarların üzerinde iki levha-yı nurani gibi odanın in'ikas-ı tezyinatıyla parlayarak tavana yükselmişti. Sâniha, bu aynaların içinden yekdiğerine gönderdikleri elvah-ı müteselsile-i mün'akiseye baktı. Ömründe iki aynanın tekabülünden hâsıl olan garabat-i manzara-yı hiç görmemişti. Bu oda, heyet-i mecmuasiyle aksederek aynaların içinde birer levha teşkil ediyor, sonra bu levhaların içinde yine onun ayn-ı mün'askisi olarak bir diğér levha, onu müteakip bir üçüncüsü, bir dördüncüsü, gayr-ı mütenahi, gayr-ı mahdur bir silsile-i levha irtisam ediyor; bu odayı bi-pâyan, bînihaye bir dehliz layenkâtı temdid edip gidiyordu.*

*Sâniha'nın gözleri, iki tarafında açılan bu münazır-ı garibeden mürekkeb-i âlem-i seher-âmizin envar-ı in'ikasatıyla uyuşmuştu ki hafif bir hışıltı işitildi; kapının perdesi titredi. Sâniha, gözlerinin önünde bir bulut dökülmüş gibi etrafını bir bulanıklık içinde görerek, bir hiss-i gayr-i ihtiyari ile ayağa kalktı, yine bu bulanıklık içinde gözlerinin önünden maviden, beyazdan mürekkeb bir ebr-i bahar gibi hafif bir şey geçti. (ss. 159-160)*

Sâniha, Hacer'in evine ilk gittiğinde yansımaları iç içe geçen ve tavana kadar yükselen büyük aynalar görür ve bu aynaların içinde uzayıp giden görüntüden başı döner, adeta uyuşur; ancak Sâniha bu aynalarda kendi yansımalarını görmez, yalnızca büyülenmiş olduğu evin sonsuza dek tekerrür eden yansımalarını görür. Karşılıklı/paralel aynalar, insana Tanrı'nın, aşkın ve ölümün dile gelmeyen kutsallığını anımsatır; Sâniha, özellikle bu aynaların arasındayken mekân ve dolayısıyla bu mekânın sahibi ona onun ulaşamayacağı bir yücelikte görünür. Karşılıklı iki ayna, iki karşıt gücün çarpışmasını andırır. Savaşı bu düzeneğin sahibi kazanacaktır; çünkü bu düzenek bakanda illüzyon etkisi yaratır. Ayna, zaten tek başına kendisine bakmanı etkisi altına alan bir nesneyken karşılıklı iki ayna, kendisine bakanın kapana kısılmış hissetmesine yol açar. Evans Lansing Smith'in "puzzle etkisi" olarak tanımladığı bu durumda kişi kendisini, özellikle de ruhunu aynalarda hapsolmuş hisseder. Aynanın çoğaltan etkisi paralel aynalarda

katlanınca, sonsuza giden yansımalar kişide labirentte kaybolmuş duygusu uyandırır.<sup>979</sup> Sâniha, başını döndüren bu aynaların karşısında kaybı/mağlubiyeti kesin olarak kabul eder.

Anlatıcı, mekânı Sâniha'nın bakış açısından verir. Büyük bir oda ve bu odayı dolduran, zenginlik ifadesi olan eşyalar Sâniha'yı büyülerken aynı zamanda onu ister istemez kendi hayatıyla mukayese yapmaya iter. Çoğalan nesnelere ve uzayan mekân, Sâniha'nın zihninin işleyişini etkiler. Sanki çifte aynalardan biri geçmişini diğeri geleceğini yansıtıyor gibidir; Sâniha bu aynalarda geçmiş ve geleceğini aynı anda görür, geçmişle geleceğin çarpışmasında Sâniha'nın yoksulluğun ve kimsesizliğin hâkim olduğu geçmişini de belirleyen bir kadere dönüşür. Zira kendisini sıkışmış ve kaybolmuş hisseden Sâniha, bu eşyaların sahibinin gücü karşısında kendi aczini hisseder. Jenijoy La Belle, "*Çoklukta var olmak, bir bakıma, hiç var olmamak demektir, çünkü benlik algısı, kişinin varlığının tekilliğine dair inanç gerektirir.*"<sup>980</sup> der; aynalar eşyaları çoğalttıkça Sâniha, küçülür, küçülür ve kendisini tüm bu eşyaların ve elbette bu eşyaların sahibinin karşısında bir "hiç" gibi görür.

Aynalar, diğer eşyalarla birlikte Hacer'e aittir; bu da Hacer'in gücüne ve gururuna dair bir ipucu verir. Hacer kendisini bu dev aynalarda seyrederek. Her şeye sahip olabileceğine inanan Hacer için insanlarla eşyalar arasında bir fark yoktur, ikisine de istediği zaman babası sayesinde sahip olabilir. Bu açıdan bu eşyalar nasıl Hacer'in gururunu okşuyor, bu aynalar nasıl onun gücünü yansıtıyorsa İsmail Tayfur da Hacer'in istediği bir diğer nesne gibidir. Bu noktada, Sâniha'nın bu durum karşısındaki tavrı önemlidir. Sâniha, tıpkı ayna karşısında nasıl uyuşup kalırsa Hacer'e karşı da hiçbir zaman savaşılamaz. Zengin ve güzel Hacer, onun gözünde kendisinin erişemeyeceği bir yüksekliktedir. Bu yüzden İsmail Tayfur'dan vazgeçerek onu Hacer'le evlenmesi konusunda teşvik eder.

---

<sup>979</sup> Evans Lansing Smith, *The Hero Journey in Literature: Parables of Poesis*, Lanham: University Press of America, 1997, ss. 389-91.

<sup>980</sup> Jenijoy La Belle, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, s. 119.

## D. FATMA ALİYE

### 1. *Udi* (1899)

Fatma Aliye'nin üçüncü romanı olan *Udi*, bir kadının, anlatı zamanı için çok radikal bir eylem olarak, kocasının aldatmasına göz yummaması ve ona minnet etmeyip, namusuna hanel getirmeden çalışarak kendi ayakları üzerinde durmasını hikâye eder.<sup>981</sup> Romanda ayna gerçek bir nesne olarak yer almaz; ancak başlangıç sahnesinde havuz, yansıtma özelliği nedeniyle aynaya benzetilir:

*Mehtabın aksiyle bir ayine-yi mücella sureti alan havuza mermerden, somakiden masnu ve menkuş şadırvandan dökülen suları, kamerin ön dördüncü geceki envar ve eşiası, elektrikle ziyalandırılan fiskiyelerden daha latif bir hâlde tezhip ve tenvir eylemişti. Şam'ın en güzel binalarından biri olan bu konağın vasi mermer avlusu gündüze karip bir surette yahut şafaktan parlak bir hâldeydi. O vasi mermer zeminin ötesinde berisinde bahçe çimenleri arasında çiçek mahalleri gibi bırakılan yerlerdeki gül ve ful ağaçları bazı yerlerde gölgeler yahut beyaz zemin üzerine bulut gibi lekeler vermekte, arz semayı, sema zemini andırmakta, ağaçların diplerindeki bahçeciklerde bulunan çiçeklerin rayihaları, gül ve ful kokularına karışarak, gökten nurlar yağmakta, yerden revayih-i tabii intişar etmekteydi. Havuzun başında sandalye üzerine yaslanmış birkaç genç kadın hem şu letafete hayran hem de bezm-i sohbette güyan ederler. (s. 29)*

Bu alıntı, romanın ilk cümleleri olması dolayısıyla önemlidir. Burada gerçek anlamda ayna yoktur, ancak anlatıcı, havuzun mehtabın aksiyle parlak bir aynaya dönüştüğünü söyler. Durgun ve berrak suyun ayna olarak kullanımı en eski zamanlara dek gider, hatta su ilk ayna olarak kabul edilir. Böylece romanın başlangıcı, özel anlamlar atfedilen hem aynayla hem de suyla yapılmış olur. Roman, havuz ve çevresindeki bahçeyle başlar, oradan etrafında oturan kadınların konuşmalarına geçer. Havuz, ayna gibi parlak ve yansıtıcıdır; çevresindeki mermerler de parlaktır. Bahçe olmasına rağmen beklenenden aydınlıktır, yer yer bu aydınlığın üzerine gül ve ful ağaçlarının gölgeleri adeta birer leke gibi düşmektedir. Tüm bunlar karakterler ve romanın gidişatıyla ilgili birtakım ipuçları verir.

Öncelikle havuzlu bir bahçe olması, üstelik bu havuzun ve etrafındaki mermerin ayna gibi parlak olması, bu hane sahiplerinin varlıklı ve soylu olduklarını gösterir. Nitekim anlatıcı da bu konağın Şam'ın en güzel binalarından biri olduğunu söyler. Bu sahneyle ilişkili olan kişi, konağın sahibi değildir, ama bu konaktaki bir düğüne davetli

<sup>981</sup> Fatma Aliye, *Udi*, yay. haz. Şahika Karaca, İstanbul: Kesit Yayınları, 2012. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

olduğuna göre en azından belli bir ekonomik ve sosyal tabakadan geldiği tahmin edilebilir. Temiz ve parlak bir aynaya benzetilen havuz, ayrıca manevi zenginliğe işaret eder. Bunu yine ana karakter Bedia’yla ilişkilendirmek yanlış olmaz. Bedia, son derece namuslu ve haysiyetli bir kadındır. Toplum nezdinde alnı açık, yüzü ak bir kadın olarak tanınır.

Havuzun mermerlerine düşen gl ve ful yapraklarının gölgesi, elektrikle yapay olarak ışıklandırılanların aksine ayın ışığıyla doğal yolla aydınlanan bu tabloya halel vermektedir. Bununla birlikte bu lekeler, kalıcı olmadığı gibi aslında tiksindirici de değildir. Bedia, romanın başında katıldığı düğünde evde çekmecesinde zannettiği bileziklerini bir kadının kolunda görüp kocasının kendisini aldattığını anlayarak yıkılır. Bir süre sonra kocasından ayrılan Bedia, yanına sığındığı ağabeyinin vefatıyla geçimini kendi temin etmek zorunda kalır. Çok iyi ut çalan Bedia, kocasından ayrılmasına neden olan dansöz Helvila gibi insanları eğlendirerek para kazanmayı reddeder ve insanlara ut çalmayı öğreterek geçimini doğrultur. Bu süreçte, Helvila da Bedia’yı örnek alıp danszlğ bırakır, evlenip namuslu bir hayat yaşamaya başlar. Bedia’nın hayatı romanın başındaki havuz gibidir, hava hep karanlıktır, tertemiz olan hayatına roman boyunca gölgeler düşer, ancak ışığını gökten alan havuz gibi aydınlık kalmaya devam eder.<sup>982</sup>

## E. AHMET MİTHAT EFENDİ

### 1. *Jn Türk* (1910)

Ahmet Mithat’ın *Jn Türk* romanı, mekân tanıtımı ile başlar. Romanın ana karakterlerinden Fatma Ahdiye’nin babasına ait olan Gazanfer Bey’in konağı, konağın geçirdiği değişimlere vurgu yapılarak çok eski hâliyle karşılaştırılır. İ mekânda gerçekleştirilen değişimler arasında aynanın varlığı da göze çarpar:

*[Konağın yeni sahipleri] en evvelki inşasını tezyin eyleyen tepe camları, sofa setleri, musandıralar, çiçeklikler, raşlar, filnlar kaldırılarak binaya yeni*

---

<sup>982</sup> Tanzimat döneminde kadının iffetli kalarak geçim sıkıntısı sorununun üstesinden gelmesini ve kendi ayakları üzerinde kalabilmesini *di* romanından hareketle tartışıp yorumlayan bir yazı için bkz: Erol Köroğlu, “Kadının İffetli Geçim Sorunsalı: Fatma Aliye’nin Udi’sinde Hayatı, Toplumunu ve Cinselliği Yazmak”, *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 13, S. 15 (2018), ss. 293-306.

*binalar şekil ve sureti verilmeye gayret olunmuş. Vaki bu gayretteki yanlışlık böyle şeyleri anlayanlara, bilenlere hafî olamaz ise de bu hanenin ashabında o gustolar olmadığından hanelerini alafranga yapmak istemişler de bu arzu ile o canım eski letafet-i mimariyeyi zayi etmişler.*

*Bu tahriben tecdit gayreti mefruşatta dahi görülmüş. Eski divanlar, minderler kaldırılmış. Yerine köşeler, kanepeler, koltuklar, sandalyeler konulmuş. Yatak odaları karyolalar, komodlar, gece servisleri filânlar ile doldurulmuş. Aynalı dolaplar, lâvabolar dahi unutulmamış. Alaturkadan kâmilten çıkarılıp alafranga edilmiş vesselam. Yalnız binanın eski usul-i mimaride yapılmış olması hâlâ kaybolamayarak yeni iltizam olunan alafrangalık ile o usulün arasındaki nispetsizlik erbab-ı vukufun gözlerine batıp duruyordu. (ss. 3-4)*

Konak, vaktiyle geleneksel bir mimariye ve dekorasyona sahipken yeni sahipleri tarafından alafrangalaşmanın da etkisiyle iç ve dış mimarisi açısından epeyce tadil edilmiştir. Anlatıcının bu değişim karşısındaki düşüncesi, yenilik arzusunun zevksizlik nedeniyle tahribata ve uyumsuzluğa yol açtığı yönündedir. “Çok defa yenileşmenin ve yenilik taraftarlarının yanında olan Ahmed Midhat[’ın], bilhassa evin iç mimârisinde eskiyi tercih et[tiğini]” belirten Orhan Okay, dönemin mimarisindeki değişimi şöyle açıklar:

*Ahmed Midhat’ın pratik zekâsı her hususta olduğu gibi ev inşasında da önce sağlam ve kullanışlı oluşuna meyyaldir. Onun gusta tabiriyle sık sık kullandığı zevk de ikinci plânda gelir. Esasen Tanzimat’la berâber değişen birçok usûller arasında Türk ev mimârisinin husûsiyetini teşkil eden ahşap inşaat da yavaş yavaş terk edilmeye başlanmıştı. Herbiri İstanbul’un büyük bir kısmını silip süpüren yangınlardan sonra umumiyetle kârgir tipi inşaatla geçilmişti. Böylece İstanbul evlerinin mimâri özelliğinde nisbî bir değişme başlamıştı. Fakat birçok şeyde olduğu gibi tuğlanın da kötüsünden yapılan binâlar hem iktisadî bakımdan hem de zevk bakımından kötü birer örnek olup çıkıyordu.*

[...]

*Kullanıştaki kolaylık ve sağlamlığın dışında Ahmed Midhat mimârîdeki zevkte kaybettiğimiz değerlere hayıflanır. 1908 Meşrûtiyetinden sonra yazdığı Jön Türk romanına kadar, mimârimiz Avrupalılaşıma yoluyla iyice dejenere olmuştur. Alaturka konağın yerini yeni binâlar almağa başlamış hattâ eski konakların bir kısmı tamir vesilesiyle yenileşmeye uğramıştır.<sup>983</sup>*

Anlatıcının konağın eski ve yeni hâllerini karşılaştırması, yazılış ve anlatı zamanı arasındaki yakınlıktan kaynaklanır; bu da yazılış zamanının meselelerinin romanın da meseleleri olarak karşımıza çıkmasına neden olur. Ahmet Mithat, yenilik taraftarı olmasına rağmen ev mimarisindeki değişimi sırf yenilik adı altında gerçekleştirildiğinde doğru kabul etmemekte, zevk unsurunu önemli bir kriter olarak ileri sürmektedir. Bu yüzden konağın döşemelerinde ve mobilyasında yapılan değişikliklere neredeyse tek tek

<sup>983</sup> Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991, ss. 88-89.

değınmekte, eski ve yeni arasında belirgin sınırlar çizmektedir. Ayşe Saraçgil, Batı etkisinin ev içindeki yansımalarına işaret ederek bu dönemde “*İstanbullu seçkin ailelerin hayatında birçok geleneksel ev eşyası[nın], yerini Avrupa’dan gelen yeni eşyalara bırak[tığını]*” söyler.<sup>984</sup> Bu açıdan Gazanfer Bey’in konağında gerçekleşen söz konusu değişim, romanın yazıldığı dönemin gerçekleriyle uyusmaktadır.

Ayna, *Jön Türkler*’de alafrangalaşmayı gösteren bir nesne olarak kullanılır. Ayna dünyada 16. yüzyıldan sonra yaygınlaşmaya başlar. Ayna üzerine çalışmış Sabine Melchior-Bonnet, aynanın mobilyada yazı masalarının, köşe takımlarının, gardıropların ve şamdanların dekorasyonunun parçası olarak kullanıldığını, ayrıca hazırlık ve tıraşın vazgeçilmez tamamlayıcısı olduğunu belirtir. Yine de aynanın 17. yüzyılda Paris’te hâlâ çok yaygın olmadığını, ancak aynanın gittikçe yaygınlaşarak 18. yüzyıl boyunca ev dekorunu ve mobilyasını dönüştürdüğünü söyler.<sup>985</sup> Bu durum, Fransa’yı modernleşme konusunda kendisine örnek alan Osmanlı saray çevresi ve burjuvazisi için çok daha geç bir tarihe tekabül eder. 19. yüzyılda modernleşme çok yaygın olarak Batılılaşma ile eşdeğer görülmüş; Batılı tarzda giyim-kuşam, yeme-içme, ev tasarımı vd. modernleşmenin görünür yüzü olarak önemsenmiştir. Bu bakımdan, romanda da konağın yeni dekorasyonunda aynanın unutulmadığının vurgulanması anlatı döneminin bir özelliği olarak mühimdir.

## F. HALİDE EDİB ADIVAR

### 1. *Tatarcık* (1939)

1930’lar Türkiye’sinin anlatıldığı *Tatarcık*’ta, karakterlerin her biri dönemin belli bir kesimini temsilen bulunur. Yeni kurulmuş olan Türkiye Cumhuriyeti’nin modernleşme ve millileşme merkezli devrimleri gerçekleşmeye devam ederken toplumda yer alan farklı katmanlar arasındaki kalın çizgiler inceltilmeye çalışılır. Karakterlerden Sungur Balta, romanın geçtiği köyün hatırı sayılır bir zenginidir. Anlatıcı onun odasındaki eşyalara dikkat çekerek Sungur’un karakteri hakkında önemli ipuçları verir: “*Sungurun yatak odası beyaz atlas kapitone döşemesi, fil dişi takımları,*

<sup>984</sup> Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 92.

<sup>985</sup> Sabine Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, İng. çev. Katharina H. Jewet, New York, London: Routledge, 2001, ss. 79-81.



*kristalleri, çepeçevre aynaları ile bir erkekten ziyade bir kadın odasına benzer. Fakat bu süsün arkasında konfor da vardır.”* (s. 142) Burada söz konusu olan bir erkek odasıdır, ancak anlatıcıya göre odanın döşemesi, takımlar ve kristallerle birlikte aynalar, bu mekânın bir kadına ait olarak algılanmasına yol açar. Muhtemelen odada başka eşyalar da mevcuttur, fakat anlatıcı odanın tasvirinde belli eşyaları özel olarak vurgulamayı tercih eder. Söz konusu eşyaları erkeklerle bağdaştırmadığı açıktır, anlatıcının böyle bir ayrıntıyı bilhassa vermesi okurun zihninde karakterle ilgili oluşacak düşünceleri belirlemeye yöneliktir. Toplumsal olarak yaygın kabul gören bir anlayışa göre, bir erkeğin kadınlarla ilişkilendirilen eşyalara sahip olması, kadınlara mahsus olduğu varsayılan özellikler taşıdığına hükmedilerek olumsuz çağrışımlara neden olur. Türk toplumun bir üyesi olan yazar da zaten bunu hedefleyerek ayrıntıları kurgular; fakat hemen sonrasında kadın ve erkek arasında kesin çizgiler çeken bir anlayışla bu süsün kadın süsünden farklı olduğunu belirtip erkekle ilişkilendirilen başka bir unsuru öne çıkarır: konfor. Buna göre odadaki eşyalar, bir kadının yaptığı gibi güzellik amacıyla değil, bir erkeğin daha çok önceliği olduğu varsayılan konforu temin etmek amacıyla bir araya getirilmiştir. Zira romanın diğer kısımlarında kadınlar aynaya bakarken Sungur dâhil hiçbir erkek aynaya bakarken görülmez.

## **G. REFİK HALİT KARAY**

### **1. *Yezidin Kızı* (1939)**

*Yezidin Kızı*<sup>986</sup> romanında anlatıcı-karakter Hikmet Ali, Zeli Della Yezdi isminde Arjantinli bir kadınla tanışır, Yezidi olduğunu iddia eden bu kadınla beraber kuzey Suriye’ye gider.<sup>987</sup> Bu gezi sırasında bir köye giderek muhtarın evini ziyaret ederler. Hikmet Ali, muhtarın evinde kendilerine tahsis edilen odayı inceleyerek çeşitli tespitler yapar. Odadaki eşyalar arasında bilhassa demir karyola ve ayna dikkatini çekmiştir. Aynanın etiketinin hâlâ duruyor oluşunu garipsir: “*Ben başka şeylere de şaşıyorum: Aynalıdolaba ve aynası üzerine vaktile fabrika tarafından yapıştirilmiş olan*

---

<sup>986</sup> Refik Halit Karay, *Yezidin Kızı*, 2. b., İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi, 1939. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>987</sup> Romanda Yezidilik ve Yezidiler hakkında verilen bilgileri ele alan bir yazı için bkz: Mehmet Yazıcı, “Refik Halit Karay’ın *Yezidin Kızı* Romanında Yezidilik, Yezidiler ve Bazı Tespitler”, *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 7, S. 3 (2019), ss. 255–264.

*kâğıt markanın hâlâ yerinde durmasına... Onlarca, galiba, aynanın tılsımı odur; koparsa billûrun gösterici hassası kayboluverir!”* (s. 135) Odanın, ağanın medeniliğini göstermek maksadıyla döşenmeye çalışıldığını, ancak ortamın her şeyiyle eğreti durduğunu söyleyen anlatıcı-karakter, aynanın etiketinin sökülmemesini anlamlandırmaya çalışır. Etiket koparılırsa tılsımının kaybolacağına inanıldığını düşünür; oysa -biraz sonra parfüm şişelerinin etiketlerinin eskimiş olmasının da gösterdiği gibi- bu durum büyük olasılıkla bu odanın misafirler için hazırlanmasından, onun dışında kullanılmamasından kaynaklanır. Hikmet Ali, kendisini medeniyete çoktan dâhil olmuş, onu sindirmiş biri olarak görüp muhtarın evini modern görünmeye çalışmak, ama onu becerememekle eleştirerek yabancı olduğu bir kültüre karşı küçümseyici bir tavır takınır.

## **2. Sürgün (1941)**

*Sürgün* romanının ana karakteri Hilmi Efendi, Beyrut’a sürgüne gönderilir. Orada epeyce zorluk yaşadktan sonra Şehzade Kerametdin Efendi ile tanışır, onun Cebdel’deki köşkünde kalmaya başlar ve onun sayesinde bir süre kısmen rahata erer. Köşkteki kalfalardan biri olan Suzidil’e zamanla şehvetle, sevgiyle, merhametle karışık yakınlık duymaya başlar. Suzidil, Türk olup saray terbiyesi almıştır. İkisi de memleketlerine hasret içindedir. Birbirlerine dert ortağı olan ikili, Şehzadenin parası tükenip Şam’a kaçınca ayrı düşerler. Hilmi Efendi, saraylara yakıştırdığı Suzidil’i bundan sonra hayallerinde varlık ve ferahlık içinde yaşatır. Saray dekoru hayal eden Hilmi Efendi mekânda zenginlik göstergesi olarak heykeller, avizeler, adam boyu vazolar ve endam aynaları olduğunu düşünür. Söz konusu eşyaların mevcudiyeti zaten başlı başına belli bir ekonomik güç gerektirirken boyutlarının büyüklüğü, onların sahibine de misafirler karşısında azamet atfeder. Hilmi Efendi’nin sevdiği kadını böyle bir mekânda düşlemesi, ona verdiği değerin bir ifadesidir.

## **3. Nilgün (1950)**

*Nilgün* romanı, kendisini Osmanlı prensesi olarak tanıtan, Mapacahit Adaları Sultanı Ahmet Zülfikar ile evlenerek kraliçe statüsüne yükselen Nilgün’ün öyküsünü,

aşkla onun peşinden sürüklenen anlatıcı-karakter Ömer'in bakış açısından anlatır. Ömer, çok uzun bir aradan sonra nihayet bulduğu Nilgün'ü görmek için onun yaşadığı yere giderek onu ziyaret eder. Konağa ilk girişinde dekor onu çok etkilediği için mekânı saraya benzetir:

*Büyük ihtiramla karşılanarak konağın divanhanesine girdim. Fraklı, fakat çıplak ayaklı, başı sarıklı bir metrdotel önüme düştü. İki keçeli dizilmiş uşaklar arasından geçiyoruz, geçiyoruz. Zaten geniş olan binayı yerden tavana kadar yükselen aynalar, ucu bucağı bulunmaz, iç içe kilometrelerce yürünse sonuna varılmaz bir efsane sarayına, billûr köşke çevirmiş.*

*Çin küpleri, fildişi biblolar ve bizim sebil parmaklıkları, saray kapıları tarzında dantelâ gibi işlenmiş mermer sütunlar ve yarım bölmeler, sedef paravanalar... afallatıcı bir ihtişam!*

*Kalküta'da bir buçuk milyon nüfusun dörtte üçü -kara renklisinden daha korkunç olan- sarı bir sefalet içinde aç, bülâç, bambu kulübelerde flit sıkılmış sinekler gibi sapır sapır dökülürken bu servet âbidesini insan başka bir memlekette değil, başka bir dünyada kurulmuş sanacağı geliyor.*

*O sefalete ne kadar uzaktayız! Saray duvarları felâket sesine nasıl da sağır! Aynalar lüksten başka manzarayı aksettirmeyen nasıl da insafsız bir maddeden yapılmış! (I. Cilt, s. 291)*

Saray, dışarıdaki sefalete karşı içeride muazzam bir gösteriş sergilemekte, bu da onun azametinin etkisini arttırmaktadır. Mekândaki hemen her şey bu ihtişamın bir parçası olmakla birlikte özellikle aynalar, konağı efsanevî bir saraya dönüştürür. “Tavana kadar yükselen aynalar” büyümlü bir atmosfer yaratarak dışarıdan gelen kişinin hem kendisini olduğundan daha aciz durumda hissetmesine hem de uzayıp giden görüntülere paralel olarak mekânın sahibinin gücünün de kişinin gözünde büyümesine yol açar. Aynalarıyla meşhur Versailles Sarayı'nı görmeye gelen ziyaretçileri romancı Louis-Sebastien Mercier'in gözünden aktaran Sabine Melchior-Bonnet, Versailles'daki şatonun Saint-Louis bayramında halka açıldığı zaman, kötü giyimli bir yığın insanın kraliyet dairelerine akın ettiğini, insanların gözlerini şaşkınlıkla açarak etrafi seyrettiklerini söyler. Belli ki kişiyi baştan ayağa gösteren büyük aynalar 18. yüzyılın son dönemlerinde Paris'te bile hâlâ yaygın değildir. Sosyal statü göstergesi olan büyük aynalar, belli sınıfların ve mesleklerin sahip olabilecekleri belli bir hayat fikriyle ilişkilendirilmiştir.<sup>988</sup> Aynaların kullanımı ve sayısı soylulardan geniş kitlelere doğru gittikçe yayılsa da her yeri kaplayan devasa aynalara, bugün hâlâ sıradan evlerde pek rastlanmaz. Sarayın içindeki dev aynalar, yalnızca birbirlerini ve kendilerine bakanları

<sup>988</sup> Sabine Melchior-Bonnet, *The Mirror: A History*, İng. çev. Katharina H. Jewet, New York, London: Routledge, 2001, s. 87.

aksettirir. Bu da sonsuza dek çoğalan bir ihtişam demektir. Oysa anlatıcı-karakterin de dikkat çektiği gibi, sarayın dışında hayat bambaşkadır, dışarıda sefalet hüküm sürmektedir. Birbirlerine bakan aynalar, görüntüyü içeride sonsuza dek çoğaltırken dışarının içeriye aksetmesine izin vermezler. Bu aynaların sahipleri, sahip oldukları gücü aynalarda görüp gururlanırlar, dışarıdan gelen ziyaretçilerse bu gururun haklılığını teslim ederler. Aynanın büyüklüğü ve çokluğu, sahip olanla olmayan arasındaki sınıf farkının açık göstergelerinden biridir. *Nilgün*'de anlatıcı-karakter saraya mensup olmasa da çok farklı ortamlarda bulunmuş, görmüş geçirmiş biridir. Hem ekonomik hem de sosyal statüye işaret eden dev aynalar, bakanın kendisini sonsuzluğa uzanan bir mekânda hissetmesine neden olur. Anlatıcı-karakter, efsaneleri hatırlatan bu sarayda daha girişte yaşadığı büyülenmeyi oradan ayrılana dek sürdürecektir, âşık olduğu kadınla yaşayacağı ve ömrü boyunca unutamayacağı macerayı bu mekândaki aynalar sayesinde adeta bir “masal” addedecek, romanın sonuna dek bu masalın içine hapsolacaktır.

## Ğ. SELAHATTİN ENİS ATABEYOĞLU

### 1. *Endam Aynası* (1928)

Romanda genellikle kadınlarla ilişkilendirilen ayna, bunun dışında genel kullanıma açık, gücü temsil eden bir eşya olarak bulunur. İstanbul'un işgali sırasında burada bulunan yabancı askerlerden Mösyö Alfons'un tahayyülünde Osmanlı konağının önemli bir eşyasıdır:

*Mösyö Alfons'un Jale Hanım'ın veda'atiyle Nebahat Hanım'ın sosyetesine kabulü mutantan bir merasimle icra edildi. Mösyö Alfons yeni elbisesini giymiş, üstüne başına fevkalade itina etmişti. Çünkü bir Türk son Altes'inin kızına takdim edilecekti. İstanbul'a geleli henüz bir ay kadar vardı. Türk sosyetesini görmeyi çok arzu etmekteydi. Jale Hanım'la [Jülide] Affan Paşa'ların sosyetesinde tanışmışlardı. Mösyö Alfons bu muhitten memnun olmamıştı. Affan Paşa'ların muhitinin Paris'te gördüğü dömi monden aile muhitlerinden farkı yoktu. Hâlbuki Mösyö Alfons Türk muhiti olarak bambaşka bir şey tasavvur etmekte idi. Onun için Türk Son Altes'i Kasım Paşa'nın kızının muhitini ondan başka surette ümit etmekteydi. Bu herhalde kafesli bir muhit olacaktı. Sonra kalın demir kapı ile içeri girilecek, kapıda kendisini iki harem ağası karşılayacak ve orada kasketini çıkararak geniş endam aynasında üstünü başını muayene ettikten sonra köşelerinden amber, ut ağaçları rayihalarının taşıdığı, duvarlarının kenarları geniş divan ve sedirlerle örtülü bulunduğu kabul odasına girecekti, bu oda loş bir oda olacaktı ve güneş ziyası buraya ancak sık kafeslerden geçtikten sonra dâhil olacak ve kafeslerden geçen güneş parçaları divanların kenarlarında, sedirlerin yastıkları üstünde ve yeri kaplayan kalın*

*tüylü Şark halısının müzeyyen kabartma çiçekleri arasında dinlenecekti. (ss. 158-59)*

Mösyö Alfons, İstanbul'da bulunan işgal kuvvetlerinin askerlerini temsil eder. Oryantalist bir beklentiyle Türk hanedanlığına ait mekânlara ya da en azından İstanbul sosyetesine girmek ister. Romanda iki kez Türk sosyetesini olarak takdim edilen mecliste bulunmuş olmasına rağmen memnun kalmaz. Söz konusu iki meclise de saray eşrafını görmek için gider. Beklediği manzara Oryantalist bir imgedir: kafesli evler, haremağaları, ışığın bile zor girdiği loş odalar, Şark'a özgü halılar... Batı'nın Doğu'ya bakışı üzerine çalışan İrvin Cemil Schick, toplumların kendilerini diğerlerinden ayıştırmalarında hayalî karşıtlıkların önemli bir rolü olduğunu söyler:

*Gerek kadim, gerekse modern toplumlar kendilerine hikâyeler anlatarak kendilerini bilir ve anlamlandırır. Bu toplumsal anlatıların temel yapıtaşları ya da temel anlamlayımsal birimleri mitlerdir. Özelde, mekânsal mitler, modern çağ Avrupa'sında önemi gitgide artan bir rol oynamışlardır. Mekânsal mitlerin özü farklılıktır ya da, daha sarıh olunursa, coğrafi olarak yapılandırılmış farklılık. "Bura" ile "ora" arasında var oldukları hayal edilen karşıtlıklar çevresinde dönüp duran inançları somutlaştırır ve cinsellik işte bu karşıtlıkları kodlamak için önemli bir araç olagelmıştır.<sup>989</sup>*

Mösyö Alfons'un kendisini iki harem ağasının karşılayacağı beklentisi, onun geldiği yerdeki Doğu'yla ilgili mitleri açığa çıkarır. Mösyö Alfons, Batı'ya gizemli gelen, bu yüzden merak uyandıran "harem" dairesinde mutlaka bulunmak ister. Hareme girmek, Batı'nın Doğu'yu tam anlamıyla ele geçirmesi için şarttır. Bu, elbette Batılının kafasındaki Doğu algısından kaynaklanır. Henri Baudet, Avrupalıların Avrupalı olmayanlara yönelik tavrında psikolojik dürtülerin önemine işaret eder:

*Ayrı, ama bölünmez iki ilişki Avrupa bilincinde daima belirgindir. Biri - söylememde mahzur yoksa- en geniş anlamıyla, somut olmayan Avrupa ülkeleriyle, insanlarıyla ve dünyalarıyla somut ilişkilere ait bir atmosferde gelişen politik yaşam alanıdır. Bu genel olarak Batı direnişimizin ve yayılışımızın tarihini yazan tarihçilerin kalemlerine hâkim olan ilişkidir. Diğer ilişki, insanların zihninde hüküm sürer. Alanı, hayal gücümüzdür, kültürümüzde gelişen Batılı olmayan insanlara ve dünyalara ait her türlü imgenin görüntüsüdür – bu imgeler gözlem, deneyim ve algılanabilir gerçeklikten değil, psikolojik bir dürtüden kaynaklanır. Bu dürtü, ilk kategorideki kendi gerçeklerini yaratır; fakat mitin temel karakteristiği olan mutlak gerçeklik değerine sahip oldukları için güç ya da açıklık açısından hiçbir zaman ikinci derecede değillerdir.<sup>990</sup>*

<sup>989</sup> İrvin Cemil Schick, *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalkıç Söylemde Cinsellik ve Mekansallık*, çev. Savaş Kılıç, Gamze Sarı, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2001, s. 6.

<sup>990</sup> Henri Baudet, *Paradise on Earth: Some Thoughts on European Images of Non-European Man*, çev. Elizabeth Wentholt, New Haven ve Londra: Yale University Press, 1965, s. 6.

Yüzbaşının zihnindeki dünya da ülkeler arası siyasî ilişkilerden ayrı düşünülemez. I. Dünya Savaşı'ndan sonra Türk topraklarını işgal eden Avrupalı devletlerin askerleri, yalnızca siyasî ilişkiler nedeniyle gelmezler, kafalarında taşıdıkları Doğu imgesi de onları buraya çeker. Romanda, anlatıcının yüzbaşının kafasındaki Doğu imgesini açığa çıkarmasındaki asıl neden budur.

Oryantalist tablolardan ve metinlerden kaynaklanan bu imaj, olduğu gibi korunmakla birlikte bu tasvirin içinde yer alan bir nesne bu Oryantalist imgeyi bozmaktadır: ayna. Alıntıdaki betimleme daha çok geleneksel Osmanlı evine dayanmaktadır. Bununla birlikte söz konusu devirde hanedan ve çevresinde aynadan azade genel olarak böyle bir tablo kalmamış, saraylar Avrupa'daki saraylara benzer şekilde tasarlanmaya ve döşenmeye başlanmıştır.<sup>991</sup> Dolmabahçe Sarayı'nın "Misafir Bekleme Salonu", *Endam Aynası* romanındaki yabancı askerın beklentilerinin aksine ferah ve aydınlıktır, ünlü bir Rus ressamın tablosu ve altın varaklı aynayla dekore edilmiştir. Dolayısıyla askerın beklediği gibi bir ortam söz konusu değildir, bununla birlikte ihtişam ve güç göstergeleri, Avrupaî tarzda olmak suretiyle, yine mevcuttur.<sup>992</sup> 18. yüzyıldan itibaren, Batı estetiği Osmanlı'da yerleşmeye başlamış, saraylardaki aynaların özellikleri boyutları ve çerçeveleri itibarıyla değişmiştir. Endam aynalarının kullanılmaya başlanmasının Batı etkisinde gerçekleştiği düşünüldüğünde, Mösyö Alfons'un gösterişli bir endam aynası beklentisinin Oryantalist bir imgeden kaynaklanmadığı ortaya çıkar. Osmanlı'nın son dönemlerinde sarayda endam aynaları önemli bir yerde durmakla birlikte Fransız Yüzbaşı Alfons'un tahayyülü, Osmanlı'nın son döneminden değil, 18. yüzyıl öncesi dekorundan kaynaklanır. Uzun yıllar Osmanlı padişahlarının ikamet edip imparatorluğu yönettikleri yer olan Topkapı Sarayı üzerine çalışan Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı: Mimari, Tören ve İktidar* kitabının, sultanın ziyaretçilerini kabul edişini anılara, biyografilere, masraf defterlerine vb. dayanarak anlattığı "Sultanla Karşılaşma: Arz Odası ve Teşrifati" başlıklı kısmında ziyaretçilerin izlenimlerini de kendi ağızlarından aktarır, ancak bu kısımlarda ihtişam ve büyülenme etkileri hissedilse de *Endam Aynası*'ndakine benzer bir ayna kullanımından

<sup>991</sup> Osmanlı saray ve konutlarını iç mekân açısından inceleyen bir çalışma için bkz: Deniz Emirarslan, "Batılılaşma Sürecinde Barınma Kültürü Bağlamında İç Mekân Anlayışının Değişiminde Dolmabahçe Sarayı'nın Önemi", *150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyumu: Bildiriler*, Kemal Kahraman (ed.), İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2007.

<sup>992</sup> Selçuk Eracun, "Misafir Bekleme Salonu", *Osmanlı'nın Muhteşem Mirası: Dolmabahçe Sarayı [e-kitap]*, İstanbul: As Book, 2000.

söz edilmez.<sup>993</sup> Tüm bunların ışığında, romandaki gibi bir ayna kullanımı beklentisi, modern bir tahayyüldür.

Mösyö Alfons'un içeri girmeden hemen önce bakıp üstünü başını düzeltmeyi tasavvur ettiği endam aynası tüm bu nedenlerle Batı kaynaklı bir imgedir. Mösyö Alfons, aynaya bakar bakmaz önce şapkasını çıkaracak ve son hazırlıklarını yapacaktır. Keza son derece özenle giyinip hazırlanmıştır. Bu, bir saygı göstergesidir, kendisinden daha yüce bir varlığın huzuruna çıkacağını kabul etmektir. Nitekim bu dönemde hâlâ pahalı bir nesne olan aynalar, özellikle endam aynaları gibi hacimli ve gösterişli aynalar sınıf, güç ve ihtişam göstergesidir. Mekânın girişinde bir endam aynasının bulunması mekân sahibinin maddi ve manevi gücüne işaret eder. İçeri girmek isteyen kişi, bu aynada yalnızca kendisini görmez, içeriyi ve içerdeki insanı/insanları daha görmediği hâlde onun/onların varlığını ve otoritesini hisseder. Kendisine çeki düzen verme ihtiyacı da buradan gelir. Ne var ki bir Fransız zabiti olan Mösyö Alfons beklediğini bulamaz. Karşılaştığı manzara ve insanlar, onun gayet yakından tanıdığı Paris sosyetesini andırmaktadır. Diğer bir deyişle, İstanbul sosyetesini, adeta küçük bir Paris sosyetesidir. Bu muhit, onlara benzemeye çalışmakta, onları medeniyetin temsili olarak görmekte, o seviyeye ulaşabilmek için ne gerekiyorsa yapmaktan, gerekirse kendi değerlerinden vazgeçmekten çekinmemektedir. Bu durum anlatıcı tarafından karakterin gözünden küçümsenerek anlatılır. Mösyö Alfons, bu muhiti tam da kendilerine benzedikleri için beğenmez. Onun, kendi memleketinden çıkıp buralara kadar gelmesinin nedeni, kafasındaki Oryantal imgelere uygun mekânları bizzat görüp yerli insanlarla tanışmaktır. Bu nedenle geleneksel ve yöresel olanla karşılaşmak, Oryantal tablo ve metinlerdeki sahneleri yaşamak ister. Karşılaştığı sahneler ise geldiği yerdeki sosyeteden insanlara ait mekânlara, eşyalara ve onların davranış ve yaşam biçimlerine tıpa tıpa benzemektedir.<sup>994</sup> İstanbul'da bulunduğu muhitler son derece moderndir.

---

<sup>993</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz: Gülru Necipoğlu, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimarı, Tören ve İktidar*, çev. Ruşen Sezer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, ss. 135-151.

<sup>994</sup> Mösyö Alfons'un *dömi monden (demimondaine)* olarak tarif ettiği bu muhit Fransa'da "düşmüş kadınlar topluluğu" için kullanılmaktadır. Bu tanım, saygın toplumun kenarında/sınırında yaşayan, aristokratik, soylu, burjuva ve bohem erkeklerin sıklıkla ziyaret ettiği bütün hafif yollu (gevşek ahlaklı) kadınları kapsar. Sınır tanımaz bir tutum benimseyen *demimondaine*, en yeni ve en cesur tarza sahip olmak için dışarıdan biri olarak bütün servetini ve statüsünü kullanır. Gösterişli takımları dile düşen, merakla incelenen, orta ve üst sınıf kadınlar tarafından taklit edilen *demimondaine*, modanın önde gelen lideri olur. Ayrıntılı bilgi için bkz: Michele Majer, "Demimonde", *The Berg Companion to Fashion*, ed. Valerie Steele, Oxford: Bloomsbury Academic, 2010. Ayrıca bkz: Alain Corbin, *Women for*

Bununla birlikte bu alıntıda Mösyö Alfons'un zihnine giren anlatıcının varlığı gözden kaçmamalıdır. Anlatıcı, söz konusu muhite dair eleştirisini Batılı bir karaktere özellikle yaptırmaktadır. Bu şekilde eleştiri, eleştirilen muhitin tam da ulaşmayı arzuladığı kesimin bir temsilcisi tarafından yapılmış olur. Böylece Jülide Hanım'ın temsil ettiği Türk sosyetesine ne anlatıcının temsil ettiği millî değerleri koruyan Türkler tarafından ne de onların aralarında yer almak istedikleri Batılılar tarafından beğenilip saygı görür.<sup>995</sup>

## H. NAHİD SIRRI ÖRİK

### 1. *Sultan Hamid Düşerken* (1957)

Sevgisiz ve maddiyata düşkün insanlarla dolu olan *Sultan Hamid Düşerken*'nde eşyalar son derece önemlidir. İnsanlar eşyalara maddi değerine göre yaklaşmakta, eşyaların sahiplerine de bu oranda değer vermektedir. Romanın ana karakterlerinden biri olan Şefik, Mehmet Şehabettin Paşa'nın yalısına geldiği zaman yalının içindeki eşyalardan son derece etkilenir. Bu ihtişamın bir parçası olmak için Mehmet Şehabettin Paşa'nın kızı Nimet'le evlenir. Her ne kadar Nimet'in güzelliğinden ve zekasından da

---

*Hire: Prostitution and Sexuality in France after 1850*, çev. Alan Sheridan, Reissue edition Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1996, ss. 132-36.

<sup>995</sup> Endam aynası, romanın sonunda bir kez daha okurun karşısına çıkar. Bu kez gerçek bir ayna olarak değil, metaforik bir düzlemde yer almakla birlikte roman boyunca geçen aynalara da gönderme yapması bakımından önemlidir:

*Bu muhit, onun muhiti, onun mensup olduğu tabakanın muhiti, endam aynasında seyredilen bir vücut hâlinde tepeden tırnağa kadar Mahmut için malum ve mekşuf bir âlem. Ah, içi diz boyu çamura ve diz boyu levse müstağrik olan, fakat hakikati sema-resit apartman duvarlarıyla örtülen bu âlem bir darbede yıkılmalı ve göçertilmeli idi. (s. 352)*

Romanın sonu olması sebebiyle bu kısım son derece mühimdir. Zira, "genel olarak kurmaca anlatılarda ama özellikle gerçekçi olanlarında anlatının kapanışı, nasıl sonuçlandığı önemlidir. Hatta belirleyicidir, çünkü okur ulaştığı bu kapanışın sunduğu çözümler üzerinden tüm anlatıyı yeniden değerlendirir ve bütünsel anlama ulaşmış olur." (Erol Köroğlu, "Kurt Kanunu (Kötü) Bir Tarihsel Roman Mıdır?", *Notos Öykü*, S. 57 (2016), s. 44.) Alıntıda ana karakter Mahmut'un roman boyunca içinde bulunduğu bir muhiti endam aynasında gördüğü söylenmektedir. Bununla kasıt, Mahmut her ne kadar onların arasında yaşamış olsa da hiçbir zaman onlardan biri olmamış, onları adeta bir aynadan seyredencesine yalnızca gözlemlemiştir. Mahmut'un onları aynadan seyretmesi, hem Mahmut'la onlar arasında bir mesafe koyar hem de onları geçici birer surete dönüştürür. Onlar yalnızca seyredilendir. Seyretmek ise güç gerektirir; hatta burada seyreden, tanrısal bir konumu paylaşır. Onları gözlemleyen Mahmut ve onun temsil ettiği değerler ve muhit güçlüdür, daimidir. Mahmut'un onları bir endam aynasında seyretmesi bu güçle ilişkilidir; çünkü aynaya sahip olan Mahmut'tur. Mahmut onları "bir vücut hâlinde tepeden tırnağa kadar" seyreder, böylece onları olduğu gibi, her şeyleriyle tamamen görür. Onların bilgisine her şeyleriyle vakıf olan Mahmut bu özelliğiyle mutlak ve tanrısal bir pozisyonda yer alır. Yıkılması ve göçertilmesi gerekli görülen bu muhiti yıkacak olan bu nedenle Mahmut ve onun pozisyonunu paylaşan, diğer bir deyişle millî değerleri yaşayan ve yaşatan kesimdir.



etkilenmiş olsa bile yalının Şefik üzerinde bıraktığı etki, onun Nimet'e bakışını da etkiler. Şefik'i bu yalıda cezbeden nesnelere içinde aynalar önemli bir yer tutmaktadır:

*Hilmi Efendinin uzattığı eli bir tebessümle reddederek ıslak mermer basamaklara atlayan Şefik, zemini kum döşeli bir bahçeden geçirilip bir taşlığa sokuldu ve tavanında muazzam bir avize asılı bulunan bu taşlıktan sonra iki taraflı ve trabzanları billür bir merdivenden yukarı çıkarılarak bir salona alındı. Bu müddet esnasında bu debdebenin helâl para ile olamayacağını, (Serveti Fünun)a mektup yazan adamın hakikati söylemiş bulunması icap ettiğini düşündü. Fakat bu huzur vermiyen ve hemen kovulmazsa rahatsız etmesi mümkün düşüncüyü derhal zihninden kovmuş bir halde salona girmeğe muvaffak oldu. Alındığı bu salonda insana birden hayret verecek kadar büyük mermer bir masa, sağ tarafında da bir fukara evi büyüklüğünde açık tırşe rengi bir çini soba vardı. Ve ortadaki yuvarlak masa gibi kenarları ve ayakları yaldızlara garkedilen koltuklarla kanapeler, insanın arkasını dayamasına, rahat etmesine imkân vermeyecek kadar iri, cesim şeylerdi. Odanın iki tarafından hemen tavanlara kadar yükselen aynalar da o derecede geniş ve iri idiler ki, bir insan onların içinden kendini seyretmek istese bir huzursuzluk duyar, içlerinde nefsinin sanki kaybetmiş sanabilirdi.*

*Ve deniz bu salonun zaten müzeyyen ve kısmen ayna ile kaplı duvarları gibi tavanında da ışıklariyle yeni nakışlar vücuda getiriyor, açık camlardan çırpıntılarının sesini fasılasız gönderdiği için bir müddet geçince içeriye girmiş olduğu, zemini kapladığı vehmini veriyordu. (ss.107-108)*

Şefik, Rumelihisarı'ndaki yalıtı ziyaret ettiği zaman yalının görkemi karşısında hayrete düşer. Anlatıcı, Şefik'in alındığı salondaki eşyaları Şefik'in gözünden odaklanarak anlatır. Her biri alışılmışın dışında, rahatsızlık verecek kadar büyüktür. Bu eşyalar arasında tavana kadar yükselen büyük aynalar dikkati çeker. Aynalar o kadar büyüktür ki bakana kendisini, kişiliğini kaybettiği hissi verdiği için huzursuzluğa yol açar. Devasa eşyalar, ama bilhassa aynalar sahibinin heybetini yansıtır, bir bakıma güç gösterisidir; çünkü öncelikle insanda daha ilk bakışta karşı konulamaz bir şaşkınlık ve büyüklük karşısında kendini küçük görme duygularına neden olur. Karşılıklı aynaların yarattığı sonsuza dek çoğaltma efekti, bakan insanı -diğer romanlarda da işlendiği gibi- düşüncelere gark eder. Çoğalan suret, insanı beklenmedik bir zamanda karşılaştığında korkutabilir. Dolayısıyla ev sahibinin aksine bir misafir, bir anda kendisini karşılıklı aynaların ortasında bulduğunda heyecanlanabilir. Dahası, büyük aynalara sahip olmak aynı zamanda büyük masraf demektir, aynanın dev ve sayıca çok olması mekân sahibinin ekonomik gücüne işaret eder. Sonuçta bakanda mekânın ve eşyaların sahibine karşı saygı hissi uyandırır. Hülya Dünder da bu kısım ile ilgili olarak, “[y]alı için kullanılan bütün sıfatların zenginliği ve iktidarı çağrıştırdığı[nı] ve yalının Şefik

üzerinde ezici bir etki yaptığı[nı]” belirtir.<sup>996</sup> Şefik, bu mekânın gelip giden misafiri değil, daimî bir azası olmak ister. Bu, söz konusu iktidara ortak olma niyeti taşımak anlamına gelir. Yalının Şefik üzerinde bıraktığı etki, onun Nimet’le evlenme arzusunda büyük rol oynar.

## I. SÂMİHA AYVERDİ

### 1. *Batmayan Gün* (1939)

Aliye; en yakın arkadaşı Selma, Doktor Hüsnü ile evlenirken onlara düğün hediyesi olarak bir ayna hediye eder. Her ne kadar Selma ile evlense de Aliye’ye âşık olan Hüsnü, bu aşkı romanın sonuna kadar gizli tutmaya çalışır. Bu nedenle ayna hem Selma için hem de Hüsnü için sahibini hatırlatan bir nesne olması itibarıyla son derece kıymetlidir:

*Aliyeciğim, düğün hediyesi olarak getirdiğin tuvalet aynasına bakarken, içinde hep seni göreceğimi zannediyorum. Hüsnü ile her sabah onun önünde bir merâsimimiz vardır. Yâni paylaşamayız. Ben, sabah tuvâletimi ona bakarak yapmak isterim. O, bu aynanın karşısında tıraş olmak ister. Artık bu dâvâ, aramızda kökleşen bir hâdise ve âile arasında bir latîfe mevzûu oldu. Bizi gördükleri zaman “Bu sabah hanginiz galipdiniz?” diye soruyorlar. Maalesef ekseri zaman galebe Hüsnü’de kalıyor. Geçen gün babam: “Çocuklar, bu aynanın eşini bulursam bir tâne alacağım, o zaman mesele kalmaz!” dedi. Hüsnü’nün âdeta canı sıkıldı. “On tâne de olsa ben gene onu tercih ederim!” diye sert cevap verdi. (s. 134)*

Selma’nın Viyana’daki arkadaşı Aliye’ye yazdığı mektupta anlattığı bu kısımda Selma, Aliye’ye hediyesinin evde ne kadar değer gördüğünü anlatır. Böylece Aliye’ye olan sevgisini ve özlemine dile getirmiş olur. Bununla birlikte Selma, aynı zamanda kocası Hüsnü’nün aynaya olan ilgisini de ortaya çıkarmış olur. Selma’nın ve Hüsnü’nün aynaya verdikleri önem tamamen aynayı hediye eden kişiye verdikleri kıymetten kaynaklanır. İkisi de bu aynanın karşısında hazırlanmak ister, çünkü aynaya baktıklarında karşılarında Aliye’yi görmüş gibi olurlar. Bu nedenle aynı modelden olsa bile başka bir ayna, onları heyecanlandırmaz. Eşyalar anlamsız “şey”ler değildir, aksine kişiler arası ilişkileri, anıları, kimlikleri yansıtır. Selma’nın da Hüsnü’nün de aynaya düşkünlüğü, onu veren kişiye düşkünlüklerinden kaynaklanır. İkisi de sevdikleri bir

<sup>996</sup> Hülya Dünder, *Nahit Sırrı Örik’in Romanlarında Narsisist Entrikalar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2009, s 268.

insanı onun yokluğunda ondan kalan bir nesnede var etmeye devam ederler. Başka birinin varlığını temsil etme konusunda ayna gayet doğru bir tercihtir, çünkü aynanın görüntüyü çoğaltma özelliği sayesinde kişi kendisiyle birlikte özlediği kişiyi de aynada görmüş gibi hissedebilir.

Hüsnü'nün söz konusu aynaya tutkunluğu, Selma'nınkinden bir noktada farklılaşır. Hüsnü, Selma'yla evlenmeden önce Aliye'ye âşıktır, ancak ondan onun tasavvufî eğilimleri nedeniyle bilinçli olarak uzaklaşmıştır. Maddi hayatın da önemli olduğuna inanan, dünyadaki güzellikleri yaşamaya önem veren Hüsnü için Aliye tehlikelidir, ona bağlanmaktan korkar ve arzuladığı gibi bir hayat yaşayabileceğini düşündüğü Selma'yla evlenmeye karar verir. Hüsnü'nün Aliye'den kaçışı, ona ait olan ya da ondan gelen eşyalara aşırı düşkünlükle sonuçlanır. İnsana güvensizlik, kişileri eşyaya tutunmaya, insan yerine eşyaya bağlanmaya sevk edebilir.<sup>997</sup> Hüsnü de Aliye'nin içsel yolculuğundan korkup onun kendisini değiştireceği/değiştirmeye çalışacağı konusunda ona güvenmez. Buna rağmen ondan gelen bir eşya, böyle bir tehlike barındırmaz. Üstelik bu eşya ayna olduğu için her gün onun karşısında hazırlanırken, – yansıtma özelliğiyle bir ekranı andıran ayna, hem kişiyi ve çevresini yansıttığı için hem de hayal dünyasını harekete geçirdiği için (*Alice Harikalar Diyarı*'nda olduğu gibi)- belki de aynada kendisiyle birlikte Aliye'yi de görmektedir. Aliye'yle kuramadığı bağı onun aynasıyla kurmuş olur. Gerçi Selma, kocasının aynaya olan ilgisini onun Aliye'yle olan bağlantısını bilmediği için doğru yorumlayamaz; ama bu bağlantı anlatıcı tarafından okur için aşikâr kılınır.

## İ. ORHAN KEMAL

### 1. *Hanımın Çiftliği* (1961)

Romanlarda büyük aynaların berber dükkanlarında bulunduğu ve maliyetinin yüksek olduğu vurgulanır. Orhan Kemal de *Hanımın Çiftliği* romanında bu ilişkiye dikkati çeker: “[Yasin ağa] Kuruköprü'de berber Reşit'i buldu. Reşit, dükkânını badana ettirmekteydi. Kızın çiftliğe satışından hissesine düşenle, yeni usturalar, yeni peşkirler,

---

<sup>997</sup> Nesnelere bağlanmayı örnek çalışmalardan hareketle inceleyen bir makale için bkz: Lucas A. Kefeer, vd., “Attachment to Objects as Compensation for Close Others' Perceived Unreliability”, *Journal of Experimental Social Psychology*, C. 4, S. 48 (2012), ss. 912-17.

*büyük bir ayna satın almıştı.*” (s. 54) Muzaffer Bey’in çiftliğinde kahya olan Yasin Ağa, Güllü hakkında konuşmak maksadıyla Berber Reşit’in yanına gider. Anlatıcının, Berber Reşit’in dükkânında yaptığı tadilat hakkında verdiği ayrıntı, romanda işlenen zenginlik ve yoksulluk arasındaki farka dair önemli bir ipucu taşır. Berber Reşit, Güllü’nün çiftliğe gelin olarak gönderilmesi karşılığında alınan yüklüce paradan pay almış, bu sayede dükkânında maliyeti yüksek düzenlemelere girişebilmiştir. Dükkânındaki eski aynanın özellikleri belirtilmese de yeni aynanın büyük oluşunun özellikle söylenmesi, tedarik edilen diğer eşyalarla birlikte Berber Reşit’in eline Güllü’nün sayesinde gayet yüksek miktarda para geçtiğini kanıtlamak içindir. Bu da aynanın pahalı bir nesne olduğunu gösterir. Nitekim Muzaffer Bey’in evinde de ayna, kişilerin çokça kullandıkları nesnelere biridir.

## **2. *Gurbet Kuşları* (1962)**

Köyden kente göçü konu edinen *Gurbet Kuşları*, İstanbul’a çalışmaya gelen İflahsızın Memet’in tecrübelerini konu edinir.<sup>998</sup> Ayna, köydeki gençlerin gözünde şehirliliğin/olabilmenin bir getirisidir. Köyden İstanbul’a gidip gelen delikanlıların beraberlerinde “*arkaları çıplak kadın resimli cep aynaları*” (s. 3) getirip köydekilere caka yaptıklarından söz edilir. İstanbul’daki erkeklerin saçlarının taralı olup ellerinden ayna düşürmedikleri birkaç kez vurgulanır. Cep aynaları, kişiler için hem sık kullanılan hem de diğer insanlara “gösterilen,” dolayısıyla kişinin kendisini de “göstermesine vesile olan” bir nesne olması itibarıyla önemlidir.<sup>999</sup> Şahsî aynalar büyük çoğunlukla yuvarlak cep aynaları olup cepte veya kuşakta taşınır.<sup>1000</sup>

Ceplerde taşınan küçük aynaların yanı sıra evlerdeki sabit aynaların özellikleri de dikkat çekicidir. Yoksulların evlerindeki aynalar genellikle duvara asılı, küçük ve sade aynalarken zenginlerin evlerindeki aynalar çerçeveli, büyük ve gösterişlidir. Bir köşkte hizmetçi olarak çalışan Pervin, komşu köşkün hizmetçisi Ayşe’nin çalıştığı eve

<sup>998</sup> Orhan Kemal, *Gurbet Kuşları*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1962. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>999</sup> Kemal Tahir’in romanlarında aynaların tenekelerinin renklerine de dikkat çekilir; en çok mavi, kırmızı ve yeşil renkli aynalardan söz edilir. Karakterler birbirlerinin aynalarının özelliklerine dikkat ettiklerine göre bu, önemli bir meseledir.

<sup>1000</sup> Köylüler aynalarını ceplerinde veya kuşaklarında taşırken şehirliler genelde çantalarında taşır. Şehir hayatına odaklanan romanlarda özellikle kadın karakterler aynalarını sık sık çantalarından çıkarırken tasvir edilirler.

onu ziyarete gittiğinde evin sahibesinin yatak odasına gizlice girerek odadaki eşyaları inceler. Ayna dikkatini çeken eşyalardan biridir. Çok ayrıntı verilmese de öyle bir aynaya sahip olmadığı için, dahası olamayacağı için hayıflanır:

*Pervin yatak odasının kapısına geldi, durdu. Sarı pirinç demirlerinde panjurlardan çizgi izgi vuran güneşin yansıdığı süslü karyola karmakarışıktı. Pembe ipek yüzlü yorgan devetüyü, tiftik battaniye yere sarkıyordu. Pervin bunları gördü aldırmadı. Onu tuvalet masasıyla ayna, masa üzerindeki çeşitli, pahalı rujlar, kalemler, irili ufaklı kolonya, esans şişeleri ilgilendirmişti. Herşey, bir Beyoğlu parfümerisinin vitrini kadar bol ve çeşitliydi.  
[...]  
Bej renkli yürek biçimi möbleli aynanın karşısına geçti. Böyle bir tuvalet masası isterdi ama, nerde? (s. 91)*

Yoksullar da zenginler de aynaları kullansa bile aynaların özellikleri iki taraf için birçok açıdan farklıdır. Aynaların nitelikleri, sahiplerinin ekonomik ve sosyal açıdan hangi sınıfa mensup olduklarını gösterir. Köşkün sahibesinin aynasının aksine Pervin'in aynası yuvarlaktır. Pervin bunu zihninden üzüntüyle geçirir. Diğer romanlarda da yoksulların aynalarının yuvarlaklığı vurgulanır. Aynanın mobilyalı ve yürek biçiminde oluşu onun pahalılığına işarettir. Ayrıca burada Pervin'in baktığı aynaların asılı olduğu bildirilmemekle birlikte aynanın tuvalet masasıyla birlikteliğine dikkat çekilmesi, diğer romanlarda yoksulların evlerindeki duvara asılı aynaları akla getirir.

## **J. PERİDE CELÂL**

### **1. *Gecenin Ucundaki Işık* (1963)**

*Gecenin Ucundaki Işık* romanında Macide, yaşadıklarını geriye dönük bakış açısıyla anlatır. Varlıklı bir aileye mensup olan Ahmet Işık'la evlenme kararı aldıktan sonra daha önce hep annesinden dinlemiş olduğu zengin sınıfın hayatını bizzat yakından gözlemlene şansı bulur. Macide, önce Ahmet Işık, sonra onun ağabeyi Kazım Işık sayesinde girdiği mekânlardan çok etkilenir ve mekânların onu etkileyen özelliklerini okura da bildirir. Görüntü ve koku, onu etkileyen başlıca unsurlardır. Görüntüyü oluşturan nesnelere arasında “*duvarlardaki dantel dantel ince oymalı venis aynaları*” (s. 48) dikkati çeker. Macide, annesinin saraylara ve konaklara ait hatıralarıyla büyümüş, varlıklı hayatı ancak dinlediği bu hatıralardan tanımıştır. Yine de yaşadığı hayatla hiçbir benzerliği bulunmayan bu hatıralar onun için gerçeklikten uzak bir hayal

dünyası olarak kalmıştır. Ülkenin zengin iş adamlarından Kazım Işık'ın kardeşi Ahmet'in ailesiyle tanışmak için gittiği ev, zenginliğe işaret eden eşyalarıyla onu adeta büyüler. Hande Öğüt, Peride Celal'in romanlarındaki kadınların yaşadıkları evlerin özellikleriyle belli bir sosyoekonomik konumu temsil ettiklerini söyler: “[B]ahçeli evler ve kimi özel çiçekler, bahçe şölenleri, lüks mobilyalarla kaplı, duvarlarında doğa tablolarının asıldığı salonlar bir vitrin, bir statü timsalidir.”<sup>1001</sup> Macide, annesinden dinlerken masal gibi gelen ev içi tasvirlerinin aslında gerçek olduğunu Ahmet Işık'ın annesinin evini ziyaret ettiğinde anlar. Eşyalarıyla son derece görkemli olan bu evde avizelerden sonra gözüne ilk çarpan “duvarlardaki dantel dantel ince oymalı venis aynaları”dır. 15. yüzyıldan bu yana meşhur olan Venedik aynaları, sanatsal açıdan da çok değerli bulunan pahalı aynalardır. Bugün daha çok bir stile işaret etse de Venedik aynalarına sahip olmak hâlâ zenginlik, soyluluk ve zevk göstergesi olarak kabul edilir. Zira, bugün aynalar geçmişe göre çok daha kolay ulaşılabilir olsalar da büyük ve özel çerçeveli aynaları temin etmek belli bir ekonomik gücü gerektirir.<sup>1002</sup> Macide için güç, en önemli yaşama motivasyonu olduğundan bu güce ortak olma arzusuyla hareket eder.

Macide, “kaymak takımı”nın yaşam tarzına bir türlü uyum sağlayamadığı, daha doğrusu onların arasında kendisini eğreti bulduğu için, dâhil olduğu bu yeni hayat sayesinde girdiği evlerde gördüğü eşyalar arasında aynalar dikkatini çekmeye devam eder. Ahmet Işık'tan ayrılıp ağabeyi Kazım Işık'la birlikte olmaya başladıktan sonra onun evine misafir olarak gittiğinde ona tahsis edilen odada da aynaların varlığını onu şaşırtır:

*Duvarlar parlak yeşile boyalıydı, yatak örtüsü aynı yeşilden, ipekti. Yatağın başucundaki ince bacaklı kırmızı gece dolabından; iki güzel büyük koltuktan başka eşya görmedim ortalıkta. Şaşırdım biraz. Kadın dolap aradığımı anlamış olacak, eliyle yanda bir kapıyı işaret etti. Yürüdü o yana doğru. Kapıyı açtı önümde. Duvarları bütün ayna başka bir odaya girdik. Aynaların kenarına*

<sup>1001</sup> Hande Öğüt, “Yeni Bir Hayatın İzinde Hüzünlü Bir Sardunya: Peride Celal'in Yeşil Evreni”, *Varlık*, S. 1209 (2008), s. 42.

<sup>1002</sup> Josh, “The Rise of Venetian Mirrors”, *Inviting Home*, 13.09.2019, <https://www.invitinghome.com/the-rise-of-venetian-mirrors/>. Suat Derviş'in *Çılgın Gibi* romanının ana karakteri Celile'nin çocukluğu, anneannesinin yanında yalıda geçmiştir. Anneanesi vefat edince amcasının yanında kalan Celile, hiçbir zaman yoksulluk görmemiş, geçim kaygısı gütmemiştir. Yaşadığı mekânlardaki eşyaların değerli oluşu, Celile'nin ilerleyen zamanlarda değerli eşyalara özel bir önem atfetmemesine yol açar. Anlatıcı, Celile'nin roman boyunca sergilediği donuk tavrın anlaşılabilmesi için onun çocukken yaşadığı mekânları tasvir eder. Celile, çocukluğunda yaşadığı yalıtı düşünür. Bu esnada anlatıcı, bu evin eşyalarını tarif eder. Bu eşyalar arasında “salonlarının duvarlarını süsleyen Venedik aynaları” yalının görkemini önemli birer parçasıdır. (Suat Derviş, *Çılgın Gibi*, 1. b., İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi, 1945, s. 36 ve s. 41)

*dokundu Nafta hanım, rayların üzerinde kapaklar kayıp açıldı önümüzde. Odanın baştan başa dolap olduğunu gördüm.*

*-Soyunma odası, diye, kadın açıkladı, banyoya geçilir buradan. Banyonun ikinci kapısı başka bir yatak odasına açılır. (s. 133)*

Macide, odanın tasarımını karşısında hayrete düşer; oda, daha önce karşılaştıklarına benzemez. Odada hiçbir dolap yoktur. Odanın içinden duvarları aynayla kaplı başka bir odaya girerler. Aynalar arasında kaldığı yetmezmiş gibi dokununca kapıya dönüşen aynalarla tamamen dolaptan ibaret olan bir odada bulunduğunu anlar. “Soyunma odası” adı verilen bu oda da bu hâliyle Macide’yi etkiler.

Macide, Kazım Işık’la balayında kaldıkları oteldeki nesnelere karşısında da büyülenir: “*Otelden içeri girdiğimizde, şaşkın davranışlarım pek eğlendirdi onu. Kibar yüzlü, birbirinden nazik karşılayıcılara, aynalara, avizelere, goblenlere, yıldızlı, eski eşyalarla döşeli büyük salonlara bakışımı hiçbir zaman unutamiyacağımı söyler dururdu sonradan.*” (s. 262) Bu tür mekânlara çoktan alışmış olan Kazım Işık’ın diline dolanacak kadar hayrete düşen Macide, odalarına geçtiklerinde de şaşkınlığını sürdürür. Macide, hayatında hiç ayna görmemiş değildir, ama -özellikleri her seferinde belirtilmese de- gördüğü aynaların onun kolayca sahip olabileceği aynalardan olmadığı kesindir. İhtişamlı aynalar, buldukları mekânlara da ihtişam katmakta, orada bulunanlara kendilerini özel ve ayrıcalıklı hissettirmektedir.

Aynalara çok sık bakan biri olarak Macide’nin aynalara ayrı bir önem verdiği ortadadır. Nermin öldükten sonra Kazım Işık’la evlenerek onun evine yerleşen Macide, Nermin’in kapalı tutulan odasına girerek onun eşyalarını inceler, onlara dokunur. Bu eşyalar arasında aynalar, yine dikkatini cezbeder: “*Bir bir çekmeceleri açıp kapayarak başladım işe. Giyinme odasında beyaz büyük dolapların kapılarını aralardım yavaşça. Pembe mermerlerle, inceden oyulmuş güzel aynalarla süslü, banyo odasına girip muslukları açar, süslü oymalara dokunurdum.*” (s. 399) Ayna, çerçevesiyle Nermin’in inceliğine yakışır hususiyettedir, güzelliğini ve zarafetini sanki sahibinden almıştır. Macide, bu aynalara bakarken kendisine bakmamakta, Nermin’i düşünmektedir: “*Yatağından kalkışı[nı], aynaların önünde gezinip, bir yanından kırılmış, ince, fil dişi, küçük biblo gibi kendisini seyredişini gözleri[n]in önünde canlan[dırır].*” (s. 418) Nermin, orada bulunan eşyaları sayesinde sanki evde yaşamaya devam etmektedir.

Daha kötüsü, Macide, yerine geçmeyi arzuladığı Nermin'i zihninden bir türlü atamaz. Aynalara çoğu zaman onun kadar güzel ve zarif olamayacağı düşüncesiyle bakar.

## **K. YAŞAR KEMAL**

### **1. *İnce Memed I* (1955)**

Aynalar, Yaşar Kemal'in *İnce Memed I* romanında,<sup>1003</sup> yoksulların evlerinde - özellikle kadınlar için- bir ihtiyaç olarak temin edilir. İnce Memed, karısı Hatçe'yi ve onun hapisane arkadaşı Iraz'ı hapisane değişikliği sırasında kaçırmıştır. Üçü de zor şartlar altındadır. Hatçe, ev düzerken aynayı bulundurulması gereken ilk eşyalardan biri olarak görüp Memed'den almasını ister. Burada aynanın hiçbir özelliği belirtilmez, önemli olan ihtiyacı karşılamasıdır. Yine de Iraz, Hatçe'nin onca derdin arasında ayna sipariş etmesi karşısında, "*Hey gidi gençlik hey!*" diyerek güler (s. 496), onun ayna istemesini onun gençliğine verir. Dolayısıyla ayna, herkes için öncelikli bir nesne değildir, bilhassa genç kadınların temel gereksinimlerinden biri olarak sunulur.

## **L. FAKİR BAYKURT**

### **1. *Tırpan* (1970)**

Fakir Baykurt'un 1970 yılında yayımlanan, küçük kızlarla paraları ve nüfuzları sayesinde evlenen köy ağalarını eleştiren romanı *Tırpan*'da<sup>1004</sup> yaşlı bir ağa olan Kabak Musdu, küçük bir kız olan Dürü'yle zorla evlenmek ister.<sup>1005</sup> Köylüler, Kabak Musdu'ya doğrudan seslerini yükseltmeseler de Dürü'yü korurlar. Dürü, köylüler sayesinde bir gün ortadan kaybolur. Kabak Musdu, Dürü'yü bulmak için karakola gider. Karakolda Amerika'dan gelen bir tünel ve tünelin duvarını boydan boya kaplayan, insanın içini açığa çıkaran bir ayna bulunur. Aziz Bey aynayı bir anda ortadan kaybolan

---

<sup>1003</sup> Yaşar Kemal, *İnce Memed I*, 2. bs., İstanbul: Ant Yayınları, 1969. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>1004</sup> Fakir Baykurt, *Tırpan*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1970. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

<sup>1005</sup> Berna Moran'ın yerinde tespitiyle, "*Dürü ile Musdu çatışması kadın-erkek çatışması olarak feminist bir başkaldırıyı; yoksul-zengin çatışması olarak ise bir sınıfın başkaldırısını temsil eder.*" (Berna Moran, "Tırpan'da Cinsel Tecavüz ve Sınıf Kavgası", *Türk Romanna Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 257.)



Dürü'nün bulunması için arkadaşı Kabak Musdu'ya bir övgü kaynağı olarak gösterir. Bu ayna tılsımlı gibi görünmekle birlikte aynanın bilimsel bir çalışmanın ürünü olduğuna dikkat çekilir. Tam olarak nasıl bir cihaz olduğu ayrıntılarıyla verilmez. “*Yüksek İhtisas Hastanesi'nin büyük adamlara bakan röntgen aynasından daha iyi*” (s. 272) olduğu söylenen bu cihaz son derece özeldir. Tüm milletin içini dışını gösterir, ancak görüntülerin ne anlama geldiğini anlamak için uzman şarttır, o da henüz Türkiye’de olmadığı için Amerika’dan gelmektedir.<sup>1006</sup> Romanda bu ayna kullanılırken görülmez.

## 2. Köygöçüren (1973)

Aynanın pahalı bir eşya olması itibarıyla varlık göstergelerinden biri sayılmasına romanlarda genel olarak çok rastlanır. Bununla bağlantılı olarak Fakir Baykurt’un *Köygöçüren* romanında<sup>1007</sup> aynanın pahalı bir nesne oluşu, yoksulların durumlarını ortaya koymak amacıyla işlenir:

---

<sup>1006</sup> Karakoldaki ayna, romanda doğrudan bir gönderme olmasa da Fransız yazar Andre Maurois'nın 1937’de yayımlanan *Düşünceleri Okuyan Makine (La Machine a Lire Les Penses)* adlı eserindeki *psikograf* cihazını anımsatmaktadır. Karabina şeklinde olan cihazın namlusunun içi aynalarla kaplı olmakla birlikte *Tırpan*’da bahsedilen aletle şeklen bir benzerliği bulunmamaktadır. (Andre Maurois, *Düşünceleri Okuyan Makine*, çev. Ender Bedisel, 1. b., İstanbul: Pencere Yayınları, 2011, s. 38.) Ayrıca *Tırpan*’daki cihaz, düşünceleri okumasının ötesinde kişinin içini bütünüyle gösterme özelliğine sahiptir. Aradaki farklılıklara rağmen iki cihazın da kaydettiği verilerin ancak bir uzman tarafından deşifre edilebiliyor oluşu, iki cihazın da kaynağının Amerika olması ve dünyaya Amerika’dan yayılması önemli ortaklıklardır. Fakir Baykurt’un, Türkçeye birçok eseri çevrilen Andre Maurois’ı tanınması, 1938’de İngilizceye ve 1944’te Türkçeye çevrilen romanı okuması ihtimal dâhilindedir. Bunun dışında, düşünceleri okuyan bir makinenin icadıyla ilgili çalışmaların uzun süredir yürütüldüğü ve bu konuyla ilgili haberlerin zaman zaman gündeme geldiği bilinmektedir. *The Atlantic*’in yazarlarından Adrienne LaFrance’ın haberine göre, Columbia Üniversitesi profesörü Frederick Peterson 1908’de *Seattle Star*’da zihin okuma makinesi hakkında yayımladığı bir makalede “*Mükemmelleştirilmiş psikometrenin genel kullanıma girdiği gün sırlar artık gizlenmeyecek.*” der. Aynı habere göre, “*Peterson’un cihazı bir ayna, bir lamba, bir yatay cam cetvel ve bir galvanometreden - elektrik akımını ölçen bir alet- yapılmıştır.*” (Adrienne LaFrance, “The 120-Year-Old Mind-Reading Machine”, *The Atlantic*, (16.06.2014), blm. Technology, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2014/06/the-120-year-old-mind-reading-machine/372838/>.) Tam anlamıyla *Tırpan*’daki gibi olmasa bile Peterson’un cihazında da Maurois’nın romandaki gibi aynadan faydalanılmaktadır. Dolayısıyla aynanın zihin okuma aygıtlarının tasarımında rolü olduğu genel olarak varsayılmaktadır.

Benzer şekilde Cevat Fehmi Başkut’un *Ayna* isimli oyununda da insanların zihninden geçenleri olduğu gibi söylemelerini sağlayan bir ayna vardır. Müzede bekçilik yapan İsmail Bey, bir gün canlanan Cebecibaşı’nın mumyasının ona verdiği bir ayna sayesinde ailesinin iç yüzünü görmeye başlar. Gerçekleri öğrenmek İsmail Bey’i olduğundan daha da mutsuz eder. Kişiye doğruları söyleten bu ayna, esasında tılsımlı olup *Tırpan*’dakinin aksine bilimsel bir cihaz değildir.

<sup>1007</sup> Fakir Baykurt, *Köygöçüren*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1973. (Alıntılar bu baskıdan olup sayfa numaraları parantez içinde verilecektir.)

*Yürüdüler İstanbul Caddesi'nden biraz. Bir vitrin gördüler, yatak koymuşlar. Yorganlar kırmızı carseden. Karyolasını da akkavak ağacından yapmışlar. Belki de kaplamaydı, kimbilir? Yürüdüler. Halıcı, mobilyacı... Mobilyacının önünde durdular. Alçacık boylu koltuklar, divanlar, kanepeler, portmanto, komodinler, vestiyer çeşitleri, aynalar... Ve puflar, çek altına otur, ama Hıdır da, Musa da bilmiyorlardı çoğunu, çoğunun adını. Bunların döşendiği evlerden birini de görmemişler, girmemişlerdi kapısından. (ss. 117-118)*

Kantarma köyünden Muhtar Musa ve arkadaşı Hıdır, köyün su sıkıntısına çare bulmak için yetkililerle görüşmeye köyden şehre gelir. Şehirde mobilya mağazasının vitrininde gördükleri ev eşyalarından etkilenirler. Köydeki evlerin hiçbirinde görmedikleri bu eşyalar, her şeyden önce farklı bir kültürü temsil eder; ancak yalnızca sosyal değil, ekonomik açıdan da onların ait olmadığı bir sınıfa hitap eder. Aynalar da bunlar arasında yer alır. Karakterler elbette daha önce ayna görmüştür, fakat romanda açıkça belirtilmese de aynaların özellikleri (büyüklükleri, çerçeveleri vb.) onları şaşırtmış olmalıdır. Ayna, zenginlik göstergesi olarak romanın ilerleyen kısımlarında tekrar kullanılır:

*Genişçe bir bahçenin içinde, bahçenin ortasında, ağaçların, böğürtlenlerin, tâ Endonezya'dan, Japonya'dan gelme güllerin, türlü çimlerin çiçeklerin arasında, dışı derzli, içi plastik boyalı, doğramaları natürel cilâli, bazı duvarları lambri kaplama, bazı pencereleri vitraylı, fayansları, kiremitleri Avrupa, salonunun bir duvarı boydan boya kitaplık, bir duvarı ayna, ayrıca salonu sofası bir sürü antika eşya ile dolu evden yükselen çığlık tâ yollardan duyuldu. Müteahhit Sadık Çan'ın villası, Suadiye'de Bağdat Caddesi'ne otuz metre kadardı. Kadıköy'den gelirken sağ kolda, bakımlı bir sokağın içindeydi. (s. 163)*

Tülin, kocasıyla kavga etmiş, sonrasında babasının evine gelmiştir. Annesine boşanacağını söyleyince annesiyle de tartışır, nihayet annesi onu saçlarından tutup çekmeye başlar. Anlatıcının Tülin'le annesi arasında geçenleri aktarırken bir anda evle ilgili bu bilgileri vermesi düşündürücüdür. Bu ayrıntılar, Tülin'in kocasının görgüsüzlüğünden ve işinden dem vurduğu göz önüne alınırsa Tülin'in kendisini nasıl bir konumda gördüğünü anlamaya yarar. Tülin, babasının sahip olduklarıyla kendisini tanımlamaktadır. Bu nedenle evin ön plana çıkarılan özelliklerine bakılırsa hepsinin maddi değeri yüksek olduğu görülür. Bu noktada bir duvarın tamamen aynayla kaplı oluşu ekonomik sınıf göstergesi olarak kabul edilebilir. Bu da Tülin'in kendisini maddi değerler vasıtasıyla tanımladığını gösterir.

## SONUÇ

Ayna yüzyıllar boyunca özel ve kamusal alanda görüntüyü yansıtmak amacıyla kullanılan ve kendisine bu amacının çok ötesinde dinî, metafizik ve toplumsal anlamlar yüklenen bir nesne olmuştur. Su, yansıtma özelliği nedeniyle en eski ayna kabul edildiği için aynanın tarihini insanlığın tarihi kadar geçmişe götürmek mümkündür. İnsan yapımı aynaların tarihinin ise M.Ö. 6000 yıllarına dayandığı tahmin edilmektedir. Çatalhöyük'teki kazılarda bulunan bu aynalar obsidyenin parlatılmasıyla elde edilmiştir. Bu dönemde aynalar, kutsal ve tılsımlı olduğuna inanıldığı için dinle ve falcılıkla ilişkilendirilmiştir. Ayna, farklı toplumlarda dönemlere göre çeşitli anlamlar kazansa da aynaya atfedilen özel güçler ve verilen değer günümüze dek devam etmiştir.

Ayna, zamanla nitelik bakımından geliştiği gibi nicelik bakımından da sürekli artar, yine değerli olmakla birlikte kolaylıkla ulaşılabilen bir nesneye dönüşür. Kişisel eşya ve mekânların önemli bir nesnesi olarak ayna, genellikle kadınlarla özdeşleştirilir. İnsanlarda yüzyıllar boyunca ilgi uyandırmayı sürdüren ayna, edebî metinlerde çok farklı yönleriyle kullanılır. Efsanelerden romanlara uzanan geniş bir yelpazede aynaya yüklenen anlam da değişir. Aydınlanma Çağı sonrasında Tanrı-merkezli bir evren anlayışından insan-merkezli evren anlayışına geçişle ayna, dinle olan bağlantısı zayıflamış ve kutsallığını kaybetmiş olmakla birlikte, insan için önemini korur. Modern birey aynayı hem dış görünüşünü düzenlemek hem de iç dünyasını daha iyi anlamak için kullanır. Kişi, görüntüsüne ve aynaya aksettiğine inandığı ruhsal yaşantısına göre kendisine yeni bir kimlik inşa etmek için aynaya başvurabilir. Bununla birlikte ayna, daha çok kişiye ulaştıkça günlük işlerde daha fazla kullanılır hâle gelir, bu da onun bir yandan vazgeçilmez bir nesne olmasını sağlarken öte yandan sıradanlaşmasına ve buna bağlı olarak görünmez bir nesneye dönüşmesine yol açar. Bu oksimoron, insanların kendi görüntülerini seyretme arzularının durmaksızın devam etmesine ve kendilerini seyretmelerine rağmen, yani sürekli aynaya bakmalarına rağmen çoğu zaman aynayı bir varlık olarak fark etmemelerinden kaynaklanır. İnsanlar, yalnızca dış görünüşlerini kontrol edecekleri zaman aynaya bakıp geçerler; ancak aynaya iç dünyalarını yansıtmak ve kendilerini daha doğru tanımak için baktıkları zaman, daha bilinçli bir bakış söz konusu olduğu için, ayna varlık olarak da anlam kazanır. Bu durum edebî metinlerde de gözlemlenir. Roman, bireyin hayatını odağına aldığı için kişiler yaşadıkları çevre

içerisinde eylemleri, görünüşleri, duyguları, düşünceleri gibi birçok yönüyle işlenir. Buna bağlı olarak karakterlere ait ayrıntılar verilirken ayna, kimi zaman gerçekçilik etkisi yaratmak kimi zaman onları derinliği daha fazla olan karakterlere dönüştürmek için mühim bir yardımcı unsur olarak romanlarda yer alır. Ayrıca yazarların, romanlarının yeni baskılarında gerçekleştirdikleri değişimler incelendiğinde ayna sahnelerinin de çoğunlukla nicelik ve nitelik olarak değiştiği, yeni baskılarda aynaya daha fazla yer verildiği dikkati çeker. Üstelik metni sadece genişletmek ve ayrıntılandırmak için değil, Halide Edib'in *Son Eseri* romanında da gözlemlendiği gibi sadeleştirmek ve daha derli toplu bir hâle koymak için yapılan düzenlemelerde de aynadan daha fazla faydalanılabilmektedir. Demek ki ayna kimi zaman kişiyi ya da mekânı çok yönlü anlatmayı kimi zamansa daha öz bir anlatıma ulaşmayı sağladığı için yazarların, bilinçli olsun ya da olmasın, önem atfettikleri özel bir nesnedir. Aynanın kullanım şekli zamanla değişir, aynaya farklı anlamlar yüklenir; romanlarda kullanımı da bu doğrultuda tüm bu birikimi yansıtacak şekilde zengindir. Türk Edebiyatının kendi kaynaklarının yanı sıra Doğu ve Batı edebiyatları da yazarların aynayı romanlarında nasıl kullandığını belirler.

Her yazar daha önce yazılmış metinlerden etkilenir. Türk Edebiyatında aynanın izi takip edildiğinde anlatıların, dünyadaki birçok kültürden ve edebiyattan beslenen ve birbirlerini beslemeye devam eden zengin bir anlam örüntüsü oluşturduğu görülür. Tüm bunların ışığında değerlendirildiğinde, Türk Edebiyatında yazılan ilk romanlardan itibaren ayna çok çeşitli şekillerde okurun karşısına çıkmaktadır. Ayna, ona bakanlar hakkında bilgi ve fikir verdiği gibi başlı başına da metne anlam katar. Bunun dışında ender rastlanan bir durum olsa da aynanın, Tanpınar'ın romanlarında olduğu gibi neredeyse nesne olmaktan öteye geçip birer özne gibi davrandığı durumlar da söz konusudur; buna göre aynanın özne ve nesne olarak ayrıldığı söylenebilir. Bununla birlikte, aynanın romanın gidişatında bir eyleyen olarak aktif rol alması, elbette bir insanın davranışıyla aynı anlama gelmez. Bu noktada anlatıcının, aynanın karakterlerle ve çevresiyle olan ilişkilerini verirken seçtiği kelimeler büyük önem kazanmaktadır.

Ayna, genellikle kadınlarla özdeşleştirilerek kadınların aynalara düşkün oldukları ve kendilerini aynadaki görüntülerine göre var ettikleri edebiyat eserlerinde doğrudan ya da dolaylı olarak dile getirilir. Bu tür kadınlar, yanlarında taşıdıkları

aynalarda ya da herhangi bir yerde denk geldikleri bir aynada görünüşlerini kontrol edip saçlarını düzeltir, genellikle ruj sürmek ya da pudralanmak suretiyle makyaj yapar. Romanlarda derinliğı olmayıp sadece görünüştten ibaret olan kadın yan karakterlerin sıklıkla aynaya baktıkları sahneler bulunur, bu sahneler ayrıntılarla zenginleştirilmez. Hemen hemen her yazarın metninde görülebilen bu sahneler kadınlarla aynalar arasında doğal bir bağ olduğı varsayımına dayanır. Buna göre aynaya sık bakmak kadın olmakla yakından ilişkilidir. Ayrıca güzelliğinden gurur duyan bir kadını anlatmanın en pratik yollarından biri -birçok romanda bu şekilde işlenmesine bakılırsa- onu aynaya bakarken tasvir etmektir. Çoğı zaman gerçeklik etkisini artırmak amacıyla romanda yer alan bu tarz sahneler, gerçekçiliğın ötesinde, yazarın kadın ya da erkek olmasından bağımsız, kadını eleştirme maksadıyla kaleme alınır. Bununla birlikte yazarın cinsiyeti, eleştirinin hedefini belirleyen önemli bir unsurdur. Kadın yazarlar, edebî karakterler aracılığıyla hemcinslerini eleştirirken bütün kadınları aynı kefeye koymaz; ideal/makbul kadınların varlığına da işaret ederler. Örnek olarak, Fatma Aliye'nin romanlarında ayna ve kadın arasında, toplumdaki yaygın kanıyla uyumlu bir bakış açısı olduğı göze çarpar. Aynaya bakmak hodbin ve sığ kadınların işidir. Ayakları üzerinde durabilen, kendisine ve çevresine faydalı, ideal kadınların aynayla işi yoktur.

Erkek yazarlar ise aynaya çok fazla bakan kadınların ne kadar sığ karakterlere sahip oldukları, bilhassa toplumsal meselelerle ilgili düşünme ve analiz etme yeteneklerinden yoksun buldukları düşüncesiyle kadınları eleştirir. Bununla birlikte bu eleştirinin amacı kadınları değıştirerek toplumsal bir dönüşüme öncülük etmek değıildir, aksine yazarlar bu tarz sahnelerle kadınların erkeklerin yönlendirmelerine, himayelerine ve yönetimine muhtaç olduklarını ima ederek toplumsal kodları yeniden üretir. Kadınların toplumsal konumlarının ve kadınlara atfedilen rollerin sorgulanması ancak 1970'lerden itibaren kadın yazarlar tarafından yazılan romanlarda görölür.

Tezde incelenen popüler romanlarda aynaya bakan kişilerin neredeyse hepsi kadındır; bu kadınların büyük çoğunluğu ya güzelliklerini seyretmekten zevk duydukları için aynada bedenlerini inceler ya da sevdikleri erkeklere güzel görünmek için ayna karşısında özenle süslenir. Bu sahnelerin hiçbirinde karmaşık bir iç dünyadan söz edilemez, tipik bir kadın imajı tekrar tekrar üretilir. Ayna, kimi zaman roman

kişisinin iç dünyasını ortaya çıkarabilecek bir potansiyelle romanlarda yer almasına rağmen bu potansiyel son kertede işlenmeden bırakılır.

Aynayla bağımlılık derecesinde ilişki kuran kadınlar okura açıkça olumsuz örnekler olarak sunulurken aynadan tamamen uzak duran kadınlar da benzer şekilde onaylanmaz. Zira, aynaya bakmak kadınsılıkla ilgili görüldüğü için aynaya hiç bakmayan kadın, “erkeksi” bulunup toplumsal normların dışında kaldığı gerekçesiyle tuhaf karşılanır. Bilhassa “güzel” olarak değerlendirilen kadınların aynaya daha çok baktıklarına/bakmaları gerektiğine inanılır. Reşat Nuri Güntekin’in *Çalılıkusu* romanındaki ana karakter Feride’nin “güzel” bir kadın olmasına rağmen aynayla ülfetinin romanın başlarında son derece kısıtlı olduğu sıklıkla vurgulanarak dişil özellikleri tam anlamıyla taşımadığı bizzat karakterin kendisi tarafından dile getirilir. Roman ilerledikçe olgunlaşan Feride’nin aynayla ilişkisi “normalleştikçe” etrafındaki insanlarla ilişkileri de “normalleşir”, böylece romanın sonunda döneminin ideal kadın portrelerinden birine dönüşür. Dolayısıyla kadının aynayla olan bağının derecesi, onun “ideal kadın” konumuna mesafesini belirleyen önemli bir ölçüt olmuş olur. İdeal kadın, aynaya bağımlı olmayıp dişiliğini abartmadan sergileyebilmek için aynadan faydalanarak kendisini “güzel” olarak sunabilmelidir. Ayrıca aynaya bakarken, sadece görüntüsünü değil, duygu ve düşüncelerini de aynaya aksettirerek aynayı çok yönlü kullanabilmelidir. Attilâ İlhan’ın *Kurtlar Sofrası* romanındaki Ümit, aynayı hazırlanmak için kullanmasının yanı sıra muğlak düşüncelerini gözleri vasıtasıyla aynaya aksettirir; böylece okur onun karmaşık bir duygu ve düşünce dünyasına sahip olduğunu anlar. Ümit’in romanın sonunda iç dünyasındaki çatışmaları çözüme ulaştırması, benzer tereddütlere ve endişelere sahip okur için yol gösterici olur.

Kadının aynayı çok yönlü kullanması, onu otomatik olarak ideal kadın kategorisinde değerlendirmek için her zaman yeterli değildir. Halid Ziya Uşaklıgil’in romanlarındaki kadın ana karakterler, aynaya yalnızca görünüşlerini düzenlemek için bakmaz, gerçekleşmesi mümkün olmayan arzularını ve trajik sonlarını da aynada görürler. Bu hâllerleriyle tam anlamıyla ideal kadınlar olmasalar da okurun empati kurabildiği, derinliği olan karakter portreleri çizerler. Okur, kendisini bu karakterlerin yerine koymak istemez, ancak onların varlığını bireysel ve toplumsal düzlemde kabul eder. Suat Derviş’in *Fosforlu Cevriye* romanında Cevriye’nin aynaya bakışı, âşık

olduktan sonra diğer fahişe arkadaşlarının bakışlarından ayrılır. Cevriye hiçbir zaman ideal bir karakter olarak sunulmasa da iç dünyasını aynaya aksettiren Cevriye'nin aşkı yaşama şeklinin, sevecen ve acılı iç dünyasının okurun, toplumsal olarak dışlanmış bir kesim olan fahişelere karşı tutumunu etkileme ihtimali yüksektir.

Kadınların aynayı kullanma nedenleri ve şekilleri çok çeşitlidir. Bunların başında iç dünyada değişim hissedildiğinde aynaya koşmak ya da aynaya bakarak gelecekle ilgili kararlar almak vardır. Birçok yazarın romanında bu tür sahneler mevcuttur, kadın karakterler duygularında ve düşüncelerinde keskin dönüşler fark ettiklerinde bunu somut olarak görmek isteyerek aynaya yönelir. Aynada kendilerini inceleyen kadınlar genelde bekledikleri değişimi bedenlerine yansımış olarak bulurlar. Bekledikleri sonucu göremezlerse şaşırırlar; bu da onların belli bir niyetle aynaya baktıklarını, aynadaki yansımalarının çoktan bir imge olarak onlar daha aynaya bakmadan oraya yerleşmiş olduğunu gösterir. Bunun en tipik örneği, Peyami Safa'nın *Bir Akşamdı* romanında evden kaçan Meliha'nın aynayla kurduğu ilişkide görülür.

Kadınları aynaya bakmaya sevk eden nedenlerden biri, kendilerini diğer kadınlarla kıyaslamaktır. Aynaya bakarken kendilerine rakip olarak gördükleri kadınların özelliklerini düşünerek bilhassa güzellik, gençlik, dirilik gibi açılardan hangi tarafın daha üstün olduğuna karar vermeye çalışırlar. Çoğunlukla kendilerini daha iyi, en azından yeterli bulmalarıyla sonuçlanan bu sahnelerde aynaya bakarak kıyaslamaya giden kadınlar, aynada kendilerini erkeklerin bakış açılarından değerlendirir. Toplumda makbul sayılan kadın profiline uyup uymadıklarını inceleyip kendilerinin gayet uygun olduklarına karar verdikleri an öz güvenleri artar. Aksi durumda, hınçla dolar ve karşısındakine zarar vermeye meylederler.

Erkeklerin aynayı kullanışı, ilk bakışta dikkati çekecek kadar kadınlardan farklıdır ve kadınlarla kıyaslandığında sayıca -bilhassa popüler romanlarda neredeyse yok denecek kadar- azdır. Tezde incelenen romanlarda erkeklerin çok büyük oranda tıraş olmak, kravatını bağlamak veya düzeltmek, bıyıklarını düzeltmek ve/ya kontrol etmek gibi günlük hazırlıkları için aynayı kullandıkları gözlemlenmiştir. Bu sahnelerin çok büyük bir kısmı okurun gözünden kaçabilecek kadar küçüktür, sadece karakterin aynaya baktığından söz edilir. Gerçeklik etkisi katmaktan başka bir amacı olmayan bu sahneler, -romanlarda çok sık yer almasına bakılırsa- aslında erkeklerin de aynayı

kadınlar gibi çok fazla kullandıklarını gösterir. Ne var ki kadınların aynaya baktıkları sahneler genelde, okurun dikkatini çekecek kadar az çok ayrıntılandırılıp çeşitli şekillerde vurgulandığı için daha çok hatırdta kalırken erkeklerin aynaya baktıkları bu tarz anlar okur için bir anlam ifade etmez, çünkü karakter ya da olaylar hakkında bilgi vermez.

Erkeklerin aynayı kullandıkları sahnelerin az da olsa ayrıntılandırılması karakter hakkında okura bilgi vermek maksadıyla yapılır. Çoğu zaman ana karakterler için tasarlanan bu sahneler, karakterin görünüşü ve/ya ruhsal durumu hakkında okuru bilgilendirme maksadı taşır. Attilâ İlhan'ın romanlarındaki erkek karakterlerinin genelde tıraş olurken aynaya baktıkları farklı şekillerde vurgulanır; karakterlerin iç dünyalarını daha iyi tanıdıkları bu esnada okur da karakterlerle birlikte onları tanımış olur, üstelik bu teknik, karakteri daha samimi ve inandırıcı kılar. Yusuf Atılgan'ın romanları da erkek karakterlerin aynaya bakarken psikolojilerinin anlaşılmasını sağladığı için önemlidir. Berber aynalarında ya da denk geldikleri aynalarda yansımalarını görünce kendileri üzerine düşünen erkek karakterlerin aynaya bakışlarında yaşadıkları toplum içindeki konumlarından duydukları rahatsızlık ortaya çıkar. Modern şehirlerin bireylerin üzerinde oluşturduğu psikolojik baskının sonucunda bireylerin yaşadıkları buhranın işlendiği bu romanlarda erkek ana karakterlerin aynaya bakışı hem modern insanın sıkıntılarını aksettirmesi hem de erkeklerin aynaya baktıkları sahnelerin incelikle işlenmesi açısından Türk Edebiyatında yenidir.

Günlük alışkanlıklar dışında da aynanın erkekler tarafından kullanımı söz konusudur. Bağımlı derecede aynayı kullanan erkekler, ayna kadınlarla özdeşleştirildiği için “kadınsı” bulunarak yerleşik algılara göre pek makbul sayılmaz. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* romanında, Servet Bey ve Faik Bey'in bakımlı olmak adına sık sık aynaya bakmaları ve ayna karşısında uzun vakitler harcamaları anlatıcı tarafından eleştirel bir tutumla tasvir edilir. “Züppe” olarak tanımlanan bu grup erkek Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında da bolca görülür. Bunun tam aksine aynaya “erkekliğini” görmek için takıntılı derecede sık bakan erkekler de mevcuttur. Kemal Tahir'in ve Orhan Kemal'in romanlarındaki erkek karakterler, çoğunlukla bıyıklarına bakmak için aynayı kullanırlar. Erkekliğin en önemli simgelerinden biri



olarak kabul edilen bıyık ve sakal, erkeklere kendilerini güçlü hissetmelerini sağladığı için erkekler aynaya yansıyan bıyık ve sakallarından güç alırlar.

Erkekler aynaya kendilerini daha iyi tanımak için de bakarlar. Halid Ziya Uşaklıgil'in, Peyami Safa'nın, Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında kendilerini görmek için aynaya bilinçli olarak yönelen ya da aynada kendilerine rast geldiklerinde mevcut hâlleri üzerine düşünmeye başlayan erkekler bulunur. Bu sahnelerle ilgili dikkati çeken iki nokta var. Bunlardan ilki erkeklerin benliklerini sorguladıkları yerin çoğunlukla berber aynalarına bakarken olmasıdır. Tıraş olurken aynaya baktıkları romanlarda çok sık geçse de böyle bir içgörü söz konusu değildir. Demek ki berberde belli bir süre aynanın karşısından ayrılamadıkları için kendilerini uzun zaman seyretmek onları tefekküre yöneltir. İkinci nokta, bu sahnelerin genellikle karakterlerin hayatlarının kritik dönemeçlerine denk gelmesidir. Sâmiha Ayverdi'nin *İnsan ve Şeytan* romanında Şevket'in, hayatının kırılma noktalarında aynaya bakışı değişir, aynada kendisini içe dönük bir bakışla incelemeye başlar. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanında da ayna, içe dönük bir bakışı başlatır, ancak burada toplumsal normlar altında sıkışmış modern bireyin özneliğini dilediği gibi yaşayamamanın sancıları söz konusudur.

Halide Edib, Halid Ziya, Attilâ İlhan ve nispeten Peyami Safa dışında, yazarların kendi cinsiyetleri ile aynaya takıntılı derecede çok bakan ya da aynayı hayatında önemli bir yere koyan karakterlerin cinsiyetleri arasında genellikle bir paralellik fark edilir; yani yazar erkekse romanlarında çoğu zaman erkek karakterler, kadınsa kadın karakterler aynada kendini inceler ve kendini ayna vasıtasıyla tanırlar. Örnek olarak, Kemal Tahir'in romanlarında aynaya bakan kadınlara rastlanmaz, ama birçok erkek bulunur. Yine de bu, yazarların romanlarında aynaya bakan karakterlerin yalnızca kendi cinsiyetlerinden seçildiği anlamına gelmez; sadece çoğunluğun ve odağın yazarın cinsiyetine göre belirlendiğini gösterir. Bu durum, yazarların daha yakından tanıdıklarına inandıkları, dolayısıyla daha gerçekçi anlatabileceklerini düşündükleri karakterler yaratma arzusuyla açıklanabilir. Keza, ayrıntılı ve derin sahneler, yazarın ve karakterin cinsiyetinin uyduğu durumlarda daha çok gözlemlenir. Bununla ilişkili olarak, kadın ve erkek karakterlerin aynayı kullanım şekilleri, yazarların kadınlara ve erkeklere bakışlarıyla büyük oranda örtüşür.

Aynaya bakan kadınların ve erkeklerin aynada nereye baktıkları önemlidir. İncelenen eserlerde aynaya bakan kadın ve erkekler, yüzlerine genellikle iç dünyalarını görmeye çalıştıkları zaman yoğunlaşırken kendilerini suretlerine göre tanımladıkları zaman bedeninin bütünü önem kazanır. Kişiliğini iç dünyasına göre inşa eden karakterler aynada daha çok yüzlerindeki hatları ve değişimleri incelerken kendilerini görünüşleriyle var edenler, kamusal alanda kendilerine sosyal maskeler icat edebilmek için aynayı kullanır. Bununla birlikte sadece makyajlarını tazelemek için küçük cep aynalarında yüzlerine bakan kadınlar olduğu gibi az da olsa psikolojik nedenlerle bedenini bir bütün olarak görme ihtiyacı duyanlar mevcuttur.

Kişilerin kendilerini görmek için değil, etraflarını seyretmek için sosyal amaçlarla kullandıkları aynalar başka bir bölümü oluşturur. Kadın ve erkek karakterlerin doğrudan kendilerine bakmadan etraflarını kontrol etmek amacıyla aynayı kullandıkları sahnelerde kişiler ayna sayesinde güçlü bir pozisyon elde ederler. Aynalar, insanların bakışlarının birbirlerine tesadüf etmelerine olanak vererek insanların birbirleriyle ilişki kurmalarını sağlar. Reşat Nuri Güntekin'in *Gizli El* romanında, Şeref ve Seniha'nın arasındaki arkadaşlık suda birbirlerinin akislerini seyrederken başlar. Aynanın ilişki başlatması ayrıca birine ayna tutarak da mümkündür. Orhan Kemal'in *Eskici ve Oğulları* romanında küçük bir kız çocuğu olan Ayşe'nin, amcasının yanında Zeynep isimli genç bir kıza ayna tutması, genç kızda erkeğin onunla ilgilendiği düşüncesini doğurur. "Ayna oyunu" olarak adlandırılan bu hareket, Kemal Tahir'in *Bozkırdaki Çekirdek* romanında da görülür. Bekir Ozan, kendisine birinin ayna tutması nedeniyle tedirgin olur, çünkü önce bir kızın kendisine ayna tuttuğunu düşünse de bu ihtimali düşük bulur. Bir erkeğin ona ayna tutması ise ya gurur kırıcı ya da tehlikeli bir duruma işaret eder. Ayna, bunların dışında, Anadolu'da erkeklerin âşık oldukları kadınlara hediye olarak sundukları önemli bir nesnedir. Kadının aynayı kabul etmesi, erkeğe bağlılık sözü vermesi anlamına gelir. Fakir Baykurt'un *Irazca'nın Dirliği* romanında olduğu gibi bir erkeğin başka bir erkeğe ayna hediye etmek istemesi ise erkekliğe yapılan bir hakaret olarak değerlendirilir.

Tasavvufi bağlamda işlenen ya da tılsımlı olan aynalar da mevcuttur. Bu aynalar özelliklerini kendisine bakandan değil, tamamen sahip oldukları özden ya da bağlamdan alır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında aynalar çok büyük oranda mistik güçlere

sahiptir. Zamanı biriktirme özelliğine sahip olan aynalar, bakını içine çeker ve onları yekpare bir zamanda yolculuğa çıkarır. Kişinin kendi zamanı, söz konusu aynaya daha önce bakmış kişilerin zamanlarıyla karışır; böylece aynaya daha önce bakanların talihi sonrakilere aktarılır. Bergson'un felsefesinden etkilenerek "süre" kavramını romanlarında uygulamaya çalışan Tanpınar, bunun için aynadan faydalanır. Refik Halit Karay'ın *Nilgün* romanında masallardaki tılsımlı aynalara gönderme yapılarak gizli bir geçide açılan ayna-kapıdan bahsedilir ve karakter bu ayna-kapı nedeniyle yaşadıklarını "Ayna Masalı" olarak adlandırır. Ayna, tasavvufi bağlamda ise hem gerçek hem de mecazî anlamda romanlarda işlenir. Tasavvufî aynalar, yazarın düşünce sistemine, inanışına ya da politik görüşüne göre romanlarda yer alır. Rifâilîlik tarikatına bağlı olan Sâmiha Ayverdi'nin romanlarında ayna, tasavvufî çerçevede ele alınır. Vahdet-i Vücut felsefesi bağlamında her şey Allah'ın yansıması olduğu için gerçek bir aşkta âşık, sevgilide Allah'ın tecellisini görür. Gerçek aşk, dolayısıyla insanı tasavvufî mertebeye yükselten bir duygudur, gerçek aşkı hisseden kişinin gönlü parlak bir ayna gibidir. Maddi kaygılardan arınmayan aşk ise mecazî olup geçicidir. Mevlevîlik'in etkisi altında olan ve romanlarında onun düşünce ve inanç sistemini öne çıkaran Halide Edib Adıvar, *Sinekli Bakkal* romanının girişinde dünyanın aynaya yansıyan bir gölgeden ibaret olduğunu söyleyen bir epigrafa yer verir. Bu epigraf, romanın bütününün verdiği mesajı iletmesi nedeniyle önemlidir. Sâmiha Ayverdi ve Halide Edib, okuru tasavvufî düşünceye ikna etme amacı taşırken Refik Halit ve Yakup Kadri ise tasavvufî bilgileri kullanarak insanları kontrolü altında tutan Bektaşilik tarikatının "şeyh"lerini ve çevresindekileri eleştirmek maksadıyla birer roman kaleme alırlar.

Sadece eşya olması itibarıyla romanlarda bulunan aynalar da söz konusudur. İlk romanlardan beri mekân tasvirlerinde sıralanan eşyalardan biri olan ayna, yatak odalarının, bilhassa kadınlara ait yatak odalarının olmazsa olmazı olarak sayılır. Halide Edib'in *Tatarcık* romanında anlatıcı, Sungur Balta'nın odasını tarif ederken içeride bulunan eşyaların ve aynaların çerçevelerinin bir kadın odasına daha çok yakıştığını ifade eder. Evlerdeki aynaların özellikleri ev sahibinin sosyal ve ekonomik sınıfına dair önemli ipuçları verir. Varlıklı insanların evlerinde büyük ve gösterişli çerçevelere sahip çok sayıda endam aynası bulunurken yoksulların evinde genellikle küçük aynalar vardır. Hatta Fatma Aliye'nin *Refet* romanında olduğu gibi, evde bir aynanın bile bulunmayışı ile ev sahibinin yoksulluğunun derecesi çarpıcı şekilde dile getirilir. Aynanın ihtişamı,

mekânın sahibinin gücünün mekâna gelen misafirler karşısında sembolüdür. Misafirlerin, görkemli büyük aynalar karşısında hayranlıkları özellikle dile getirilir. Yatak odalarının dışında berber dükkânları da aynalarıyla dikkat çeken mekânlardan biridir. Birçok romanda berber dükkânlarında bulunan aynaların özellikleri, bilhassa büyük oluşları vurgulanır. Orhan Kemal'in romanlarında erkeklerin yanlarında taşıdıkları cep aynalarından söz edilir.

Ayna, romanlarda gerçekçilik etkisi yaratmak veya tasavvuf düşüncesini iletmek maksadıyla kullanılmasının dışında genellikle insana dair bilgi ve fikir vermesi itibarıyla yer alır. Yazarlar, kadın da olsa erkek de olsa aynaya bakan karakterler kurgulayarak onların öncelikle kendilerinin göremedikleri görünüşlerini görmelerini ya da kaçıttıkları duygusal değişimleriyle yüzleşmelerini sağlar. Bu sahneler, karakterlerin ya öz güven tazeleyerek hayatlarına olduğu gibi devam etmelerine ya da fiziksel ve/ya duygusal değişimi fark ettikleri anda bir uyanış yaşayarak kendilerine farklı bir gelecek tasarımlarına ve eylemlerinin yönünü değiştirmelerine yol açar. Bu sırada okur da karakterlerle aynı anda onların görünüşleri ve psikolojileri hakkında bilgi ve fikir edinmiş olur. Kişi aynada kendisine baktığında kendisiyle ilgili bilgiler ortaya çıkarken aynayı sosyal bir amaçla kullandığında, hem onun diğer insanlarla olan ilişkileri hem de toplumsal değerler hakkında okur bilgilendirilmiş olur. Tanpınar'ın tılsımlı aynaları da zamanı biriktirirken aslında insanların hikâyelerini biriktirir. Aynalar, kendilerine o an bakan kimse olmayıp sadece bir eşya olarak anıldığında bile çoğu zaman sahibiyile ilgili ayrıntıların ortaya çıkmasını sağlamasıyla dikkati çeker. Böylece ayna, yazarlar için insanı anlatmayı sağlayan mühim bir araç olarak birçok romanda kendisine yer bulur.

Aynanın romanlardaki kullanım şekilleri, kronolojik bir sırada incelendiğinde aynanın anlam dünyasının zaman içinde nasıl değiştiği gözlemlenebilir. Yazarların kendilerine has kullanım biçimleri olduğu gibi bazı yazarlarda benzerlikler göze çarpar. Bilhassa aynı dönemde yazanlar ya da aynı edebî anlayışa bağlı olanlar arasında dikkat çekici ortaklıklar söz konusudur. Dolayısıyla aynanın edebî metinlerde izini sürerken yazarları edebî dönemlere, geleneklere ve akımlara göre değerlendirmek mümkündür. Aynanın romanlarda kullanımı, edebî anlayışlara göre şu şekilde de tasnif edilebilir:

1. İlk romanlardan Halid Ziya Uşaklıgil'e kadar olan dönemde, genel kabul görmüş tanımlamayla Tanzimat döneminde, etkin olan Mimesis

2. Halid Ziya Uşaklıgil'in temsil ettiği, günümüze kadar devam eden dönemde hâkim anlayış olan 19. Yüzyıl Gerçekçiliği (Genelde kısaca Gerçekçilik/Realizm olarak anılır.)
3. 19. Yüzyıl Gerçekçiliği devam ederken ona bağlı bir alt kategori olarak ortaya çıkan, 1940'lardan başlayarak '70'lerin ortalarına dek süren Toplumcu Gerçekçilik
4. 1950'lerin ortalarından itibaren kendisini göstermeye başlayan Modernizm

Bu bölümlendirme, dikkat edilirse, Türk Edebiyatı tarihçilerinin genel kabul görmüş tasnifinden büyük sapmalar göstermemektedir. Bunun nedeni, aynanın kullanımının genelde dönemin, özelde yazarın edebî anlayışına bağlı olmasıdır. Diğer bir deyişle, romanlarda aynanın geçtiği sahneler incelendiğinde yazarın sanat anlayışı ortaya çıkmaktadır.

Türk Edebiyatına Modernleşme sürecinde giren roman, zihniyet değişikliğinin bir sonucudur. İlk roman yazarları roman, öykü ve oyunlarının önsözlerinde ve başka mecralarda romanın temel prensibi olarak gerçekçiliği vurgular. Söz konusu gerçekçilik, dış dünyanın temsili olarak kurmacalaştırılmasıdır; yani, sanatın hayatı taklit etmesi, yansıtmasıdır. Bu anlayışa göre, romanda mevcut dünyaya benzer olası dünyalar kurulur. Bu yüzden toplumda görülen insan tipleri, iç ve dış mekânlar, nesnelere vb. romanların aslî unsurlarıdır. Ayna da bu doğrultuda gerçek hayatta kullanılan bir nesne olması itibarıyla romanlarda yer alır. Her ne kadar Divan Edebiyatının ve Halk Edebiyatının etkisinin daha yoğun hissedildiği Tanzimat Dönemi'ndeki metinlerde ayna, bugünkü kullanımlarından uzak, çoğunlukla yerleşmiş kalıpların tekrarı ile, özellikle benzetmeler aracılığıyla gündeme gelse de bu metinler, aynanın gerçeklik etkisini arttırmak amacıyla kullanılması, ayrıca gerçekleri gösteren ve bir kişiye dair ileri sürülen iddiaları kanıtlayan bir araç olduğunun vurgulanması ile geleneksel metinlerden ayrılır. Kişilerin, kılık değiştirirken kendilerini görmelerini ve tanınmayacak hâlde olduklarından emin olmalarını sağlar. Aynanın gerçeklik etkisi yaratmak amacıyla kullanımı, mekân tasvirlerinde de görülür. Olayların geçtiği mekânların dekorunda, bilhassa kadına ait bir odaysa, aynanın varlığına dikkat çekilir. Genellikle kadınlara ait bir eşya olarak görülen ve kadınlıkla ilişkilendirilen ayna, çoğunlukla kadınların görünüşten ibaret, sığ karakterli olduklarını göstermek için

kullanılır. Buna bağlı olarak erkeklerin aynaya çok sık bakmaları ve ayna karşısında uzun zaman harcamaları da olumsuz karakterler yaratmak içindir. Bir erkeğin sadece tıraş olmak ya da kravat bağlamak gibi günlük hazırlıklarını tamamlamak için aynaya bakışı ise herhangi bir olumsuzluğa işaret etmez. Kadın ya da erkek fark etmeksizin karakterlerin i dünyaları ya da zihinleri aynaya yansımaz. Ayna bu bağlamda suretle ilgilidir. Bir karakterin başka bir karakteri aynaya bakmaya davet ederek onu kendisini bilmemekle itham etmesinde bile ie dönük bir tefekkür söz konusu değildir; kişinin güzelliğinin, çirkinliğinin ya da yaşlılığının farkında olmayışı bahis mevzusudur.

Dönemleri kesin çizgilerle ayırmak, bir yazarı sadece bir grupta değerlendirmek her zaman mümkün olmadığı gibi sağlıklı da değildir. Bazı yazarlar bazı eserleriyle kendisinden önceki ya da sonraki gelenekle temas edebilir. Dili itibarıyla Tanzimat edebiyatlarına yakın dursa da Nabizade Nazım, *Zehra* romanında, değişen ruh hâllerini aynada takip eden kadın karakterler ile 19. Yüzyıl Gerçekçiliğine dayanan romanlara epey yaklaşarak arada bir yerde kalır.

Romanlarını, mimetik bir anlayışla değil, 19. Yüzyıl Gerçekçiliğinin ilkelerini esas alarak yazan yazarlar, karakterlerini hayatta var olan insan tiplerinin ötesinde birer özne-birey olarak kurgulamıştır. Her insanı biricik kabul eden ve buna bağlı olarak insanı çok boyutlu anlatmayı edebiyatın bir işlevi olarak gören bu anlayış, insanı zaman ve uzam bağlamında sadece görünüşüyle değil, aynı zamanda sosyal ve ruhsal yönüyle de ortaya koyarak gerçekliğe ulaşılabileceğini savunur. Böylece sıradan insan da artık anlatılmaya değerdir. Sıradan insanın sıradan hâllerini anlatmak, asıl gerçekliği yakalamaktır. Olayların neden-sonuç ilişkisi içinde kronolojiye göre ilerlediği, her şeyi bilen tanrısal anlatıcıların bulunduğu bu anlatılar nesnelliği hedefleyerek insanı olduğu gibi anlatma iddiası taşır. Nesnelerin gerçeklik etkisi yaratmalarının ötesinde insanlara dair bilgi vermesi nedeniyle önem kazandığı bu anlayışta kişinin çevresiyle ve psikolojisiyle ilgili her bir ayrıntı, özne-bireyi daha doğru anlamayı sağlayacak bir ipucudur. Bu yüzden bir nesnenin romanda neden yer aldığı, hangi işlevlerle donatıldığı, karakterler tarafından nasıl kullanıldığı vb. okurun dikkatini cezbeder/cezbetmelidir. Yazarlar aynadan karakterlerin hem görünüşlerini hem de i dünyalarını okura göstermek için faydalanır.

Derinliği olan karakterler yaratmada başarılı olduğu Türk Edebiyatı tarihçileri ve eleştirilenlerince kabul edilen Halid Ziya Uşaklıgil, aynayı bu amaçla son derece etkin şekilde kullanan Türk Edebiyatındaki ilk yazardır. Halid Ziya, aynayı önceki romancılar gibi kadınlarla özdeşleştirmekle birlikte kadınların bireyselliklerini inşa etmede aynaya önemli bir görev yükleyerek kendisinden önceki yazarlardan ayrılır. Kadınların kendilerini aynaya bakarken tanımaları ve kendilerine aynadaki imgelerine dayanarak yeni birer kimlik inşa etmeleri, bireyselliklerinin ortaya çıkışı açısından son derece önemlidir. Aynada sonlarını gören, geleceğini buna göre tasarlayan ve eyleme geçen kadınların failliklerinin aynayla bağı Türk Edebiyatı için yeni ve yol açıcıdır. Az sayıdaki aynaya bakan erkek ana karakterler de aynayı içe dönük bir bakış açısı geliştirmek, kendilerini daha iyi tanımak için kullanır. Karakterlerin değişimlerinin/dönüşümlerinin ayna karşısında gerçekleşmesi ve geleceğe dair önemli kararları aynaya bakarak almaları, ayna sahnelerini olayların seyrinin değiştii önemli eşikler hâline getirir. Bu açıdan Halid Ziya, Türk Edebiyatında bir kırılma noktası yaratmıştır.

Edebî anlayışlarını, 19. Yüzyıl Gerçekçiliğinin ilkelerine paralel olarak oluşturan yazarlar, Halid Ziya kadar olmasa da, aynayı çoğunlukla özne-bireyler yaratmak için kullanırlar. Karakter yaratmada aynaya verdikleri önemle Halid Ziya'ya en çok yaklaşan yazarlar Peyami Safa, Suat Derviş, Peride Celâl, Cengiz Dağcı ve H. Erhan Bener'dir. Geleneksel kullanımın yok denecek kadar azaldığı bu dönemde ayna, karakterlerin günlük hazırlıklarını gerçekleştirirken kendilerini görme konusunda yardım aldıkları nesnedir; ancak daha da önemlisi, kadın ve erkek karakterler aynada görünüşlerini seyrederek, duygularını yakından tanır ve kimliklerini suretlerine ya da iç dünyalarına göre yeniden inşa ederler. Ayrıca kişiler arasında iletişim sağlayan, karakterlerin etraflarını kontrol altında tutmalarına, böylece kendilerini daha güçlü hissetmelerine olanak veren nesnedir; bir bakıma kişiler arasındaki savaşın ya da barışın yaşandığı yerdir.

Peyami Safa, Türk Edebiyatında romana biçim ve içerik açısından titizlikle yaklaşan, anlattığı dönemin meselelerini romanlarına taşıyan, psikolojik tahlillere önem veren bir yazar olarak tanınır. Bu açıdan romanlarında aynanın birçok kez karşımıza çıkması şaşırtıcı değildir. Ana karakterlerin sahip oldukları genel bir özellik, aynayı

Peyami Safa'nın romanlarında önemli bir nesne hâline getirir: “Şüphe ve kararsızlık.” Peyami Safa'nın karakterleri daha ilk bakışta fark edilecek kadar şiddetli bir kararsızlık içinde çizilirler. Öyle ki bu durum, onun romanlarının ortak bir şablon etrafında toplanmasını sağlar. Özellikle ana karakterlerin kendilerini tanımaları, iki seçenek arasında gidip gelirken bir karara varmaları açısından aynalar önemli bir işleve sahiptir. Aynaya bakan her karakter elbette şüphe ve kararsızlıktan muzdarip değildir, ancak ana karakterler için bu durum genellenebilir bir nitelik taşır. Ayna, Peyami Safa'nın romanlarında özne-bireyin iç dünyasını ortaya çıkaran, kendisini daha yakından tanımalarını sağlayan, geleceğini belirleyen kritik kararları alırken başvurduğu bir nesne olmakla birlikte yeterince işlenmeyen ayna sahneleri nedeniyle psikolojik tahliller son kertede yetersiz kalır.

Suat Derviş, kadın yazar olmasının bir getirisi olarak, aynaya bağımlı kadın karakterleri geleneksel çizgiye bağlı kalmadan, olumsuzluk atfetmeden çizer. Bu noktada kendisinden önceki kadın yazarlardan ayrılır. Ayna, onun romanlarında kadının psikolojisini ortaya çıkaran, bu açıdan okurun karakteri daha doğru tanımalarını sağlayan bir nesnedir.

Türk Edebiyatında kendine özgü bir yeri olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın aynayı kullanım şekli kendine hastır. Tanpınar, -her ne kadar *Aydaki Kadın*'da açıkça bir kırılma gözlense de- ilk romanından son romanına kadar aynayı romanının temel iletisini vermek amacıyla gerçek ve mecazî anlamlarda kullanır. Üstelik Tanpınar, daha ilk romanında aynanın etrafında ördüğü imgesel bağlantılarla aynayı son derece olgun bir şekilde işler, sonraki romanlarında da bunu sürdürür. Bergson'un “süre” felsefesinden etkilenen Tanpınar, romanı bireyin ve toplumun yekpare zamanını anlatabileceği bir alan olarak görür. Bu doğrultuda belli kavramları hep bir arada aynı amaca hizmet edecek şekilde kullanır. Aynanın suyla kurduğu ilişki bunların başında gelir. Tanpınar'da bireyin ve bireyin içinde bulunduğu toplumun yekpare zamanı suya/aynaya yansır. Kişi, bu aynalarda yalnızca geçmişi değil, geleceği de kapsayan bütün bir talihini görür. Bu durum, kişinin hassas kişilik özellikleri sergilemesine yol açar ve kendi talihinden kaçamayacağını bilmenin getirdiği bir sıkışmışlıkla hâlden de uzaklaşır. Bu noktada Tanpınar'ın karakterleri, narsistik özellikler taşır. Aynaya baktıklarında geçmiş



hisseden karakterler talihlerini de bu aynalarda görürler. Bu özelliklerinden dolayı aynalar, Tanpınar'da çoğunlukla tılsımlıdır, bakını kendisine çeker.

Peride Celâl'in romanlarında ayna, karaktere derinlik kazandırması ve onu bir özne-bireye dönüştürmesi bakımlarından önemlidir. Yazın hayatının başlarında popüler romanlar yazan Peride Celâl, yıllar geçtikçe roman tekniğini ve üslubunu geliştirmiş, estetik kaygıların daha çok hissedildiği romanlar kaleme almıştır; ayna sahnelerine bu doğrultuda gittikçe daha fazla önem verir. İlk romanı olan *Sönen Alev*'de, popüler romanlarda yaygın şekilde gözlemlendiği gibi, sevdiği erkeği düşünerek aynaya bakan kadın dikkati çeker. Derinliği olmayan bu sahnelerde kadın aynada dış görünüşüne odaklanır. Estetiğin ön plana çıktığı romanlarında ise kadınların sağlıksız psikolojilerinin nasıl işlediğini gösteren ayna, anlatılarda kritik bir role sahiptir. İnsanlarla ilişkilerinde sürekli savaş hâlinde bulunan ve dengesiz ruh hâline sahip olan karakterlerin iç dünyalarındaki çalkantılar, insan ilişkilerinde geliştirdikleri savunma mekanizmaları, kendilerine yarattıkları maskeler ve maskelerin arkasındaki asıl yüzleri aynaya akseder.

Cengiz Dağcı'nın romanlarında karakterler için ayna, savaşın neden olduğu acıdan ve bunalımdan kaçabilmek, yaşama tutunabilmek ve özünü koruyabilmek için sığınılan bir mekân gibidir. Dağcı'nın romanlarında ayna, kadın veya erkek olmaya bağlı olmanın çok ötesinde, karakterlerin travmalarıyla ilişkili olduğu için Türk Edebiyatında özel bir yerde durur.

Erhan Bener, romanlarında bireyin iç dünyasını olabildiğince çok boyutlu olarak ortaya koymaya çalışır, bu yüzden yalnızca ana karakterleri değil, ana karakterlerin çevresindeki karakterleri de onların zihnine girerek, ayrıntılı betimlemelerle farklı açılardan okura tanıtır. Yazar, bunu romanlarını daha sonra bu yönde eklediği ayrıntılarla zenginleştirerek genişletecek kadar önemser, karakterlerini çok boyutlu çizmek için onları ayna karşısında daha çok tasvir eder. Yazarın aynaya, bireyin ruhsal yaşamını ve zihnini bütünüyle ortaya çıkarmak için özel bir önem atfettiği bellidir. *Loş Ayna* romanında insanların birbirlerini takip etmelerini sağlayan, olayları kaydeden bir kamera ve kaydedilenlerin tekrar izlendiği bir ekran işlevleri kazanan ayna bu açılardan çok yönlü olarak kullanılmakla kalmaz, aynı zamanda romanın temel unsurlarından biri

hâline gelmiş olur. Aynanın aynı anda bu kadar çeşitli fonksiyon kazanması ve romanın neredeyse bir karakteri olarak yer alması, romanı Türk Edebiyatında özel bir yere koyar.

Sabahattin Ali, Reşat Enis Aygen, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Samim Kocagöz, Necati Cumalı, Faik Baysal, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt gibi sanatı toplumsal meselelerin gündeme getirilmesiyle okurun belli düşünceye ve eyleme yönelmesini sağlayabilecek güçlü bir alan olarak gören Toplumcu Gerçekçi yazarlar, romanlarının merkezine ezen-ezilen çatışmasını koyar. Bu bağlamda romanda bireylerin kendileri değil, diğer insanlarla olan ilişkileri ve mevcut düzendeki yerleri ön plana çıkar. Roman kişileri buna göre seçilerek kişilikleri ve eylemleri belirli bir çerçevede ele alınır. Ayna da kişilere kendilerini gösteren kişisel bir eşya olmaktan çok sosyo-ekonomik statünün göstergesi olması itibarıyla ve çeşitli sosyal işlevleriyle romanlarda yer alır. Aynanın büyük ve gösterişli çerçeveye sahip oluşu zenginliğe işaret ederken küçük, eski ve paslı olması gibi özellikleri yoksulluğun belirtisidir. Ayrıca sadece kadınların değil, erkeklerin de yanlarında taşıdıkları cep aynalarına dikkat çekilir. Erkekler sık sık aynaya bakıp bıyıklarını ve saçlarını kontrol eder. Bu açıdan, ayna-kadın arasında olduğu varsayılan tipik bağ kırılarak erkeklerin de en az kadınlar kadar, hatta kadınlardan daha çok aynayı kullandığı görülür. Kimliklerini görünüşlerinin üzerine kuran ve kendilerini daha kadınsı kılarak toplumsal statü elde eden kadınlar gibi erkekler de bıyıklarına ve saçlarına gösterdikleri özenle “erkekliklerini” aynada bizzat görmek isterler ve kimliklerini bunun üzerine inşa ederler. Kılların erkeklikle ve iktidarla yakından bir ilişkisi olduğu erkeklerin aralarında geçen konuşmalarda sıklıkla gündeme gelir; dolayısıyla aynaya bakmak erkek için iktidarını pekiştirme noktasında elzemdir. Sadece Orhan Kemal, bunları sağlamakla birlikte romanlarında kadınları da birey olarak ön plana çıkarması, bu nedenle onların aynaya bakışlarını çok yönlü ve derinlikli kılması ile diğer Toplumcu Gerçekçi yazarlardan ayrılır. Orhan Kemal’in romanlarında ayna, özne-bireyin hayatındaki yeri ile göze çarpar. Kadınlar, aynaya bakarak kendilerini rakip olarak gördükleri kadınlarla kıyaslar ve kendilerini erkek egemen toplumun değer yargılarına göre değerlendirirler. Aynayı kendilerine yeni bir kimlik inşa etmek için kullanırlar, aynada yaptıkları provalarla değişimi bizzat aynanın karşısında gerçekleştirirler. Sabahattin Ali’nin ise romanlarında aynaya çok fazla yer vermemesi, bir kadın karakterinin aynayı değişimi/dönüşümü görmek için kullanırken erkeklerin hazırlık amacıyla kullanmaları ve sahnelerin ayrıntılandırılmaması onu bir yandan diğer

Toplumcu Gerçekçi yazarlardan uzaklaştırırken diğeryandan ona, -Attilâ İlhan'da olduğu gibi- özel bir konum atfedilmesini engeller.

Sanat anlayışında toplumsal kaygıları olduğu kadar bireyin de eşit derecede ön plana çıkması gerektiğine inanan Attilâ İlhan kendisini Toplumcu Gerçekçi olarak tanımlasa da karakterleri çok yönlü işleme ve birer özne-bireye dönüştürme çabası nedeniyle onu farklı değerlendirmek gerekir. Toplumcu Gerçekçi yazarların aynı kümede toplanmasını sağlayan unsurlar onda bulunmaz. Aynaya özel bir önem verdiği belli olan Attilâ İlhan, aynayı o kadar çok kullanır ki romanlarındaki neredeyse her kişi en az bir kez aynaya bakar. Yan karakteri bile görünüşleri ve iç dünyalarıyla gerçek birer kişilik olarak yaratma arzusu, onu karakterleri ayna karşısında tasvir etmeye sevk eder. Nitekim, kadın karakterlerini çok boyutlu kılmak için aynaya çok fazla yer verir; her ne kadar son kertede tipik ayna-kadın ilişkisini yinelese de ve kadın karakterlerini derinleştirmede tam anlamıyla başarılı olamasa da, kişileriyle genel olarak birer özne-birey ortaya koyma gayretinde olduğu açıktır ve birçok yazara göre yine de daha başarılı sayılabilir. Burada asıl önemli olan nokta şudur: Attilâ İlhan'ın romanlarında yan karakterlerinin büyük bir kısmının aynaya baktığı sahneler 19. Yüzyıl Gerçekçiliğine daha uygunken ana karakterlerin aynaya bakışını Modernizm bağlamında değerlendirmek daha yerinde olur.

Cephe kavramının tamamen ortadan kalktığı, sivillerin de hedef alındığı, yıkıcılığıyla tüm insanlığı sarsan II. Dünya Savaşı, üstelik I. Dünya Savaşı'nın yaraları daha tam sarılmamışken, insanı psikolojik olarak büyük bir karamsarlığa sevk eder. Ayrıca tüm getirilerine rağmen, yaygınlaşan şehir kültürünün insanlar üzerindeki etkisi de psikolojik açıdan olumsuz yönde olmuştur. Mevcut düzen, toplumsal normlar, gelenekler, değerler sorgulanmaya başlanır; insanlığa olan inanç sarsılır. Modernitenin sonuçları insana acı verir. İnsan kendisini kalabalık içerisinde yalnız hisseder ve özünü ona şimdiye dek tanımlanmış olandan farklı şekilde bulmaya, kendisini yeniden tanımlamaya çalışır. Modern insanın kaygılarının anlatıldığı Modernist edebiyatın Türk Edebiyatındaki en iyi ilk temsilcisi, *Tutunamayanlar* romanıyla Oğuz Atay kabul edilir. Oğuz Atay'dan önce ise Attilâ İlhan, Yusuf Atılgan, Leyla Erbil ve Sevgi Soysal da modern bireyin toplumsal normlar altında sıkışmışlığını ve sancılarını anlattıkları romanlarında, tam teşekküllü olmasa da barındırdıkları modernist unsurlarla bu grupta

değerlendirilebilir. Aynanın kullanımı da bu bağlamda önceki gruptaki romanlardan ayrılır. Epistemolojik bir sorgulama içinde olan, benliğinde hissettiği yarılma nedeniyle kimliğini yeniden kendi özgür iradesine göre kurmaya çalışan bireyin aynaya bakışı bireyin bunalımını yansıtır. Ayna, bilinçdışını açığa çıkarır ve bireyin önce kendisiyle yüzleşmesine neden olur. Birey, kendisini, özellikle eylemlerini sorgular; zira toplumsal değerleri içten içe benimsememesine rağmen onlara uyum sağlayarak onaylamış ve bu değerlerin sürdürülmesine katkıda bulunmuştur. Aynaya bakmak bu nedenle rahatsız edici bir eylemdir, olanla olmak istenenin çarpışmasına neden olur. Benlikteki parçalanma aynadaki imgenin de parçalanmasına yol açar. Aynadaki yansımalar anlatıların başlarında açık seçikken anlatı ilerledikçe, yani kişi kendisini ve mevcut değerleri sorguladıkça çoğalır, bulanır, anlamlandırması zor bir şekle dönüşür. Kişi genelde romanın sonlarında bilinçdışındakilerle hesaplaşmış, kendisini yeniden tanımlamış, düşüncelerini ve duygularını belirginleştirmiş olarak bir çeşit yeniden doğum yaşar. Bu noktada aynaya ya artık bakılmaz ya da aynadaki imge yeniden belirginlik kazanmış olur. Ayrıca, kadın yazarların romanlarında ayna, bunların yanı sıra cinsiyet meselesi ekseninde işlenmesiyle göze çarpar. Toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulandığı romanlarda ayna, “kadın” olarak var olmanın zorluklarıyla birlikte işlenir.

Attilâ İlhan’ın romanlarında, kadın ya da erkek oluşuna bakılmaksızın ana karakterlerinin aynaya bakışı yan karakterlerinkinden açıkça ayrılır. Bilhassa ilk iki romandaki erkek ana karakterler, mevcut sistemin ağırlığı altında ezildiğini hisseden, kaçma arzusuyla buldukları konumları terk eden, yine de içlerindeki çelişkilerden ve çatışmalardan kurtulamayan modern bireylerdir. Karakterlerin zihinlerinin karışıklığı aynaya yansır. Aynadaki yansımalarından genelde hoşnut değillerdir. Karşılıklı aynalarda çoğalan yansımalarla daha da rahatsız olurlar; bilinçaltıları aynaya yansydıkça yansımalar bulanıklaşır, karmaşık bir hâl alır. Tüm bunlar aynalara yansydığı için romanlarda aynaların yeri son derece önemlidir. Yazılış tarihleri göz önüne alındığında, Türk Edebiyatında aynanın bu şekilde ilk kez kullanılmış olduğu dikkati çeker. Bu özelliğiyle bu romanlar Türk Edebiyatında öncüdür.

Yusuf Atılgan da Türk Edebiyatında aynayı kullanım biçimiyle ayrıcalıklı bir yere sahiptir. *Aylak Adam* romanında C., aynaya baktığında toplumsal düzenin bir parçası olarak eleştirdiği insanlardan biri olup olmadığını kontrol eder, onlara

yaklaştığını düşünüp kendisini toparlamaya çalışır. Eleştirdiği toplumsal unsurlardan ve insanlardan kopamadıkça kendisine olan inancını yitirir; arzuladığı gibi toplumdan uzaklaşamayınca aynadaki imgesine yabancılaşır, çünkü olmak istediğiyle olan bir türlü aynı olamamaktadır. *Anayurt Oteli* romanında Zebercet ise varoluşsal bir probleme işaret edercesine aynaya takıntılıdır, aynada sürekli bıyıklarını kontrol eder. Bıyık, Zebercet için sadece erk simgesi değildir, var olmanın kanıtıdır. Var olmakla yok olmak arasında onun için bir fark olmadığını anladığında intihar eden Zebercet'in aynaya olan ihtiyacı, toplumla bir türlü uzlaşmayan/uzlaşmak istemeyen C. gibi, modern bireyin endişelerinden ve bunalımından kaynaklanır. Ayna, kişiye yaşadığı toplumun, hatta dünyanın içinde nasıl bir konumda bulunduğunu, olmak istemediği kişiye dönüştüğünü, olmak istediği kişi olamadığını, yalnızlığını, çaresizliğini gösterir.

Leyla Erbil'in kadın karakterleri, yaşadıkları toplumun yerleşmiş algılarıyla ve bireyi baskı altına alan, kişiye özel alan tanımayan normlarıyla barışamaz, toplumsal kuralları daima sorgular. *Tuhaf Bir Kadın*'da ayna, ana karakter Nermin'in bilinçdışını harekete geçirir; Nermin, içe dönük bir bakışla aynaya bakarak hem geçmişle hesaplaşır hem de mevcut durumunu değerlendirir. Ayna, kendisine küçük de olsa bir alan açmasını olanaklı kılar. Nermin'in bilinci onu bunaltan siyasal ve cinsel meseleler arasında gidip geldiği için zihni konudan konuya atlar, anlatım parçalı ve dağınık bir hâl alır. Böylece anlatım içerikle uyumlu hâle gelmiş olur. Sevgi Soysal ve Adalet Ağaoğlu da tezde incelenen romanlarında aynayı benzer şekilde temelde cinsiyetle ve cinsellikle ilgili meselelerle ilişkilendirerek kullanır.

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanında ayna, *Tuhaf Bir Kadın*'da olduğu gibi, karakterin zihninin yansıdığı yerdir. Anlatıcı, aynada kendisine denk gelen Turgut'un kendisini incelediğini belirtir, ancak "kendisi" dediği, Turgut'un zihninin geçmiş ve bugün arasında konudan konuya, kişiden kişiye akıp giden benliğidir. Nitekim Turgut'un zihni giderek bulanıklaşır; anlatıcı yerini Turgut'un zihnine girerek, aynadaki imgesiyle konuşmasına bırakır. Aynadaki imgesi, benliklerinden biridir. Dolayısıyla ayna, Turgut'un benliklerinden birini ortaya çıkarmış olur. Ayna, kendisine ve içinde bulunduğu topluma yabancılaşan Turgut'a kim olduğunu söyler. Selim için de aynanın benzer bir işlevi olduğu düşünülürse ayna, modern bireyin bilinçdışının açığa çıkmasına sebep olup bireyin hem sıkışmışlığını yansıtan hem de kendisini bulmasını sağlayan bir

vasıtaadır. Bireyin parçalanmış benlikleri aynaya yansırken anlatım da parçalanır, muğlaklaşır, giriftleşir.

Sonuç olarak, 1872'deki ilk romanlardan 1973 yılına kadar tezde incelenen romanlara bakıldığında aynanın kullanımının, dönemin özelliklerine ve yazarın edebî anlayışlarına bağlı olarak şekillendiği görülür. Mimesisin hâkim olduğu dönemde ayna daha çok eşya olarak ve gerçekçilik etkisi katan bir unsur olarak yer alırken bireyin ön plana çıktığı Servet-i Fünûn döneminden itibaren günümüze dek baskın bir gelenek hâline gelen 19. Yüzyıl Gerçekçiliği ile ayna, bireyin iç dünyasını anlatmaya yarayan elzem bir nesne hâline gelir. Toplumcu Gerçekçi olarak nitelenen yazarlar, karakterleri çok boyutlu kılmak için aynadan faydalansalar da aynayı daha çok sosyal işlevlerini ön plana çıkararak ve sahibinin sınıfına işaret eden bir gösterge olarak kullanırlar. Her şeyin nispeten açık ve aydınlık olduğu bir dünyada birey de aynaya baktığında belirgin bir imge görür. 20. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise sivillerin acımasızca katledildiği, dünyayı yakıp kavuran büyük savaşlar ve insanı yalnızlığa iten şehir hayatı, bireyi var olan düzeni ve bu düzen içindeki kendi yerini sorgulamaya iter. Sıkışmışlık ve parçalanmışlık, bireyin aynaya bakışını belirler. Aynadaki imge de bakanın zihinsel ve ruhsal yapısına paralel olarak parçalanır, muğlaklaşır, çoğalıp dağılır. Yine de romanın sonunda, kişinin kendisine yeni bir kimlik inşa etmesiyle aynadaki imgesi ya açıklığa kavuşur ya da aynayla birlikte kaybolur. Yazdıkları zaman nedeniyle bu tezin kapsamı dışında kalmakla birlikte Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanında ve Murathan Mungan'ın *Üç Aynalı Kırk Oda* kitabındaki "Gece Elbisesi" öyküsünde olduğu gibi Postmodern anlatılarda ise aynadaki imge, romanın sonunda iyice çapraşıklaşır, içinden çıkılmaz bir hâl alır; zira tek bir öz yerine çoğulluk söz konusudur. Tüm bunların ışığında bir romanda aynanın kullanımına bakarak o metnin yazarının sanat anlayışına dair fikir edinmek mümkündür. Sanata ve estetiğe öncelik veren yazarların romanlarında ayna daha çok öne çıkar. Özne-birey başlı başına önemliyse ayna da o derece önemli olur, çünkü onun kendisini inşa etme sürecinde etkin rol oynar. Birey toplum içinde anlam kazanan bir varlıksa o zaman ayna da bireyin diğerleriyle ilişkisi çerçevesinde anlam kazanır. Bireyi toplum içindeki yerini ihmal etmeden anlatmaya çalışan Tanpınar'ın romanlarında aynanın öncelikle bireyi etkilemesi, bireyi içine çekerken onu toplumsal bir zamana götürmesi bu bağlamda son derece anlamlıdır. Bireyselden toplumsala açılan Tanpınar'ın romanlarında aynanın kullanımı da aynı

doğrultuda gerçekleşir. Sanatı deneysel/tecrübî bir alan olarak gören, eserlerinde farklı konulara, tekniklere vb. yer veren yazarların romanlarında aynanın kullanım şekli de çeşitlenir. Ahmet Mithat Efendi ve Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi yazarların metinlerinde aynanın farklı kullanımlarına rastlanması bu nedenle şaşırtıcı değildir. Çok farklı konularda roman yazan Hüseyin Rahmi'nin aynayı sadece kendisinden önceki değil, sonraki yazarlardan da ayırt edici kullanımları mevcuttur. *Ben Deli Miyim?*'de ayna ve delilik arasında kurduğu ilişki ve *İnsanlar Maymun Muydu?*'de aynaya bakan bir maymunun varlığı Türk Edebiyatında tespit edildiği kadarıyla tektir.

Tez, 1973'e kadar yazılmış olan romanları kapsadığı için bu tarihten sonraki eserlerin incelenmesi, aynanın Türk Edebiyatındaki yerinin tam anlamıyla ortaya çıkması için gereklidir. Ayrıca Dünya Edebiyatından örneklerle yapılacak olan karşılaştırmalı çalışmalar, çalışmanın evrensel bir düzeye ulaşmasını sağlayacaktır. Son olarak, bu tezde sınırlı ölçüde yer verilebilmiş olan aynanın metaforik ve simgesel olarak kullanımına daha geniş bir yelpazeden bakan çalışmalar, edebiyatta önemli bir yeri olduğu belli olan aynanın farklı açılardan nasıl işlendiğini gösterecektir.

## KAYNAKÇA

### İNCELENEN ESERLER

- [ABASIYANIK] Said Faik, *Medarı Maişet Motoru*, 1. b., İstanbul: Ahmet İhsan Basımevi, 1944.
- ADIVAR Halide Edib, *Âkile Hanım Sokağı*, 1. b., Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kağıtçılık T.L.Ş, 1958.
- , *Döner Ayna*, İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık ve Kağıtçılık T.L.Ş, 1954.
- , *Heyula*, yay. haz. Fatih Altuğ, Meryem Gülteki Ayluçtarhan, 1. b., İstanbul: Can Yayınları, 2019.
- , *Kalb Ağrısı*, İstanbul: Burhaneddin Matbaası, 1935.
- , *Kerim Ustanın Oğlu/Heyulâ*, yay. haz. İnci Enginün, 1. b., İstanbul: Atlas Kitabevi, 1974.
- , *Sinekli Bakkal*, 1. b., İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi, 1936.
- [ADIVAR] Halide Edib, *Son Eseri*, yay. haz. Mehmet Kalpaklı ve S. Yeşim Kalpaklı, 2. b., İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi, 1939.
- ADIVAR Halide Edib, *Tatarcık*, 1. b., İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi, 1939.
- [ADIVAR] Halide Edib, *Zeyno'nun Oğlu*, 1. b., İstanbul: İlhami-Fevzi Matbaası, 1928.
- [ADIVAR] Halide Edib, *Handan*, 1. b., [İstanbul]: [Orhaniye Matbaası], 1924.
- , *Mev'ud Hüküm*, 1. b., İstanbul: Ay Yıldız Matbaası, 1918.
- , *Son Eseri*, 1. b., İstanbul: Evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1919.
- [ADIVAR] Halide Salih [Edib], *Seviyye Talip*, 1. b., [Bursa]: Hüdavendigâr Vilayeti Matbaası, 1326.
- AĞAOĞLU Adalet, *Bir Düğün Gecesi*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1979.
- , *Ölmeye Yatmak*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1973.
- AHMET MİTHAT, *Çengi*, 1. b., İstanbul: Kırk Anbar Matbaası, 1294.
- , *Dürdane Hanım*, 1. b., İstanbul: Tercüman-ı Hakikat Gazetesi, 1299.
- , *Felatun Beyle Rakım Efendi*, 1. b., İstanbul: Kırk Anbar Matbaası, 1292.
- , *Jön Türk*, 1. b., İstanbul: [Tercüman-ı Hakikat Matbaası], 1326.
- , *Paris'te Bir Türk*, 1. b., İstanbul: Kırk Anbar Matbaası, 1293.
- , *Süleyman Muslî*, 1. b., İstanbul: Kırk Ambar, 1294.
- , *Yeryüzünde Bir Melek*, 1. b., İstanbul: y.y., 1296.
- AHMET MİTHAT EFENDİ, *Henüz On Yedi Yaşında*, yay. haz. Müberra Bağcı, Kazım Yetiş, M. Fatih Andı, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2020.



- AKBAL Oktay, "Berber Aynası", *Berber Aynası*, 1. b., İstanbul: Yenilik Yayınları, 1958, ss. 5-11.
- , *Garipler Sokağı*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1950.
- , *Suçumuz İnsan Olmak*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1957.
- AKSAL Sabahattin Kudret, *Bir Odada Üç Ayna*, 1. b., İstanbul: Yenilik Yayınları, 1956.
- ALİ Sabahattin, *İçimizdeki Şeytan*, 6. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- , *Kuyucaklı Yusuf*, yay. haz. Atilla Özkırımlı, İstanbul: Cem Yayınevi, 1997.
- , *Kürk Mantolu Madonna*, 15. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- ATAY Oğuz, *Tutunamayanlar*, 40. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- ATILGAN Yusuf, *Anayurt Otel*, 1. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1973.
- , *Aylak Adam*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1959.
- [AYGEN] Reşat Enis, *Afrodite Buhurdaında Bir Kadın*, 2. b., İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi, 1945.
- , *Sarı İt*, 1. b., İstanbul: Ararat Yayınevi, 1968.
- AYVERDİ Sâmiha, *Aşk Budur!*, 1. b., İstanbul: Marifet Basımevi, 1938.
- , *Batmıyan Gün*, 1. b., İstanbul: Marifet Basımevi, 1939.
- , *İnsan ve Şeytan*, 1. b., İstanbul: Gayret Kitabevi, 1942.
- BAŞKUT Cevat Fehmi, *Ayna*, 1. b., İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1972.
- BAYKURT Fakir, *Amerikan Sargısı*, 1. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1967.
- , *İrazcanın Dirliği*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1961.
- , *Köygöçüren*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1973.
- , *Tırpan*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1970.
- , *Yılanların Öcü*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1970.
- BAYSAL Faik, *Rezil Dünya*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1955.
- BEKİROĞLU Nazan, *Cem Irmağı Taş Gemi*, 1. b., İstanbul: Timaş Yayınları, 2006.
- , *Cümle Kapısı*, 1. b., İstanbul: Timaş Yayınları, 2003.
- , *Lâ: Sonsuzluk Hecesi*, 1. b., İstanbul: Timaş Yayınları, 2008.
- , *Nar Ağacı*, 1. b., İstanbul: Timaş Yayınları, 2012.
- , *Nun Masalları*, 1. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997.
- , *Yûsuf ile Züleyha*, 1. b., İstanbul: Timaş Yayınları, 2000.
- BENER [H.] Erhan, *Kedi ve Ölüm (Ara Kapı)*, 2. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1965.
- , *Loş Ayna*, 2. b., İstanbul: Cem Yayınevi, 1989.
- , *Yalnızlar*, 2. b., İstanbul: Milliyet Yayınları, 1977.

- , *Gordium*, 1. b., Ankara: Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Kitapları, 1956.
- , *Loş Ayna*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1960.
- [BERKAND] Muazzez Tahsin, *Aşk Fırtınası*, 1. b., İstanbul: Akşam Kitaphanesi, 1935.
- BERKAND Muazzez Tahsin, *Bulutlar Dağılınca*, 1. b., İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1966.
- , *Muallâ*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1941.
- , *Sarmaşık Gülleri*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1950.
- BİR KADIN (FATMA ALİYE HANIM) VE AHMET MİTHAT, *Hayal ve Hakikat*, yay. haz. Hülya Argunşah, 1. b., İstanbul: Kesit Yayınları, 2012.
- BUĞRA Tarık, *Küçük Ağa*, 1. b., İstanbul: Yağmur Yayınları, 1963.
- , *Osmancık: Cihân Devletini Kuran İrâde, Şuûr ve Karakter*, 1. b., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1983.
- CUMALI Necati, *Tütün Zamanı*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1959.
- ÇELEBİ Asaf Hâlet, *Bütün Şiirleri*, 4. b., İstanbul: Everest Yayınları, 2020.
- DAĞCI Cengiz, *Badem Dalına Asılı Bebekler*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınevi, 1970.
- , *Dönüş*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınevi, 1968.
- , *O Topraklar Bizimdi: Kolhozda Hayat*, 1. b., İstanbul: Kağan Kitabevi, 1966.
- , *Ölüm ve Korku Günleri*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınevi, 1962.
- , *Üşüyen Sokak*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1972.
- , *Yurdunu Kaybeden Adam*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınevi, 1957.
- DERVİŞ Suat, *Aksaray'dan Bir Perihan*, yay. haz. Zehra Toska, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1997.
- , *Ankara Mahpusu*, 1. b., İstanbul: May Yayınları, 1968.
- , *Çılgın Gibi*, 1. b., İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi, 1945.
- , *Fosforlu Cevriye*, 1. b., İstanbul: May Yayınları, 1968.
- , *Hepimiz Birbirimizin Örneğiyiz*, yay. haz. Zehra Toska, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1998.
- , *Hiç*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2013.
- , *Hiçbiri*, İstanbul: Doğan Kitap, 2004.
- ERBİL Leyla, “Ayna”, *Gecede*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, ss. 33-38.
- , *Cüce*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- , *Kalan*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.
- , *Karanlığın Günü*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- , *Tuhaf Bir Kadın*, 12. b., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

- , “Yatak”, *Hallaç*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, ss. 3-10.
- [ESENDAL] M[emduh] Ş[evket], *Ayaşlı ve Kiracıları*, 1. b., [İstanbul]: Vakıf Matbaası, 1934.
- FATMA ALİYE, *Enîn*, yay. haz. Tülay Gençtürk Demircioğlu, 2. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2015.
- , *Hayattan Sahneler (Levâyah-i Hayât)*, çev. Tülay Gençtürk Demircioğlu, 2. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2013.
- , *Muhadarat*, yay. haz. Fazıl Gökçek, 2. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2014.
- , *Refet*, yay. haz. Şahika Karaca, İstanbul: Kesit Yayınları, 2012.
- , *Udi*, yay. haz. Şahika Karaca, İstanbul: Kesit Yayınları, 2012.
- [GÜNTEKİN] Reşat Nuri, *Acımak*, 1. b., İstanbul: Semih Lütfü Sühulet Kütüphanesi, 1928.
- GÜNTEKİN Reşat Nuri, “Ahret Dönüşü”, *Olağan İşler*, 1. b., İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1930, ss. 7-15.
- , *Ateş Gecesi*, 2. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1958.
- , “Bir İntihar Şakası”, *Leylâ ile Mecnun*, 1. b., İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1962, ss. 42-48.
- [GÜNTEKİN] Reşat Nuri, *Çalıkluşu*, 1. b., Dersaadet [İstanbul]: İkbâl Kütüphanesi, 1338.
- GÜNTEKİN Reşat Nuri, *Çalıkluşu*, yay. haz. M. Fatih Kanter, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2017.
- , *Değirmen*, 1. b., İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi, 1944.
- [GÜNTEKİN] Reşat Nuri, *Dudaktan Kalbe*, 1. b., [İstanbul]: İkbâl Kütüphanesi, Orhaniye Matbaası, 1341.
- GÜNTEKİN Reşat Nuri, *Eski Hastalık*, 1. b., İstanbul: Kanaat Kita[b]evi, 1938.
- [GÜNTEKİN] Reşat Nuri, *Gizli El*, 1. b., Dersaadet: İkbâl Kitaphanesi, 1343.
- GÜNTEKİN Reşat Nuri, *Gizli El*, 2. b., İstanbul: Çağlayan Yayınevi, 1954.
- , *Gökyüzü*, 1. b., İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1935.
- , *Kan Dâvası*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1960.
- , *Miskinler Tekkesi*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1946.
- , *Son Sığınak*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1961.
- , “Tanrı Misafiri”, *Tanrı Misafiri*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1960, ss. 5-21.
- , “Tehdit”, *Olağan İşler*, 1. b., İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, 1930, ss. 16-23.
- , *Yaprak Dökümü*, yay. haz. M. Fatih Kanter, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2016.

- , “Yaseminli Yuva”, *Tanrı Misafiri*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1960, ss. 22-56.
- [GÜNTEKİN] Reşat Nuri, *Yeşil Gece*, 1. b., İstanbul: Sühulet Kütüphanesi, 1928.
- [GÜRPINAR] Hüseyin Rahmi, *Ben Deli Miyim?*, 1. b., İstanbul: Kitabhane-i Hilmi, 1341.
- , *Billur Kalp*, 1. b., İstanbul: Kitabhane-i Hilmi, 1926.
- GÜRPINAR Hüseyin Rahmi, *Dirilen İskelet*, 1. b., İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1946.
- [GÜRPINAR] Hüseyin Rahmi, *İffet*, 1. b., İstanbul: İkdâm Matbaası, 1314.
- GÜRPINAR Hüseyin Rahmi, *İnsan Önce Maymun muydu?*, yay. haz. Mustafa Çevikdoğan, 1. b., İstanbul: Everest Yayınları, 2012.
- [GÜRPINAR] Hüseyin Rahmi, *Kokotlar Mektebi*, İstanbul: Kitabhane-i Hilmi, 1929.
- , *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, 1. b., İstanbul: Mihran Matbaası, 1328.
- , *Metres*, 1. b., İstanbul: İkdâm Matbaası, 1316.
- , *Mutallaka*, 1. b., İstanbul: İkdâm Matbaası, 1314.
- , *Mürebbiye*, 1. b., İstanbul: İkdâm Matbaası, 1315.
- GÜRPINAR Hüseyin Rahmi, *Mürebbiye*, yay. haz. Kemal Bek, 2. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2015.
- [GÜRPINAR] Hüseyin Rahmi, *Şık*, 1. b., İstanbul: Kırk Anbar Matbaası, 1305.
- , *Şipsevdi*, 1. b., İstanbul: Mihran Matbaası, 1327.
- , *Tebessüm-i Elem*, 1. b., İstanbul: Kitabhane-i Hilmi, 1339.
- HALİKARNAS BALIKÇISI, *Aganta Burina Burinata!*, 8. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1997.
- , *Turgut Reis*, 5. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1988.
- , *Uluç Reis*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1962.
- HİSAR Abdülhak Şinasi, *Boğaziçi Yahıları*, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1954.
- , *Çamlıcadaki Eniştemiz*, 1. b., İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1944.
- , *Fahim Bey ve Biz*, 2. b., İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1942.
- İLHAN Attilâ, *Kurdlar Sofrası*, 1 cilt, 1. b., İstanbul: Ataç Kitabevi, 1963.
- , *Kurtlar Sofrası (2. Cilt)*, 2 cilt, 2. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1975.
- İLHAN Attila, *Sokaktaki Adam*, 1. b., Ankara: Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Kitapları, 1953.
- , *Zenciler Birbirine Benzemez*, 1. b., Ankara: Dost Yayınları, 1957.
- KÂMİL SU Mükerrrem, *Aynadaki Kız*, 1. b., İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1962.
- [KARAOŞMANOĞLU] Yakup Kadri, *Ankara*, 2. b., [Ankara]: Hakimiyeti Milliye Matbaası, 1934.
- , *Kiralık Konak*, 1. b., İstanbul: Evkaf-ı İslamiye Matbaası, 1338.

- , *Nur Baba*, 1. b., İstanbul: Akşam Matbaası, 1922.
- KARAOŞMANOĞLU Yakup Kadri, *Panorama I*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1953.
- , *Panorama II*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1954.
- [KARAOŞMANOĞLU] Yakup Kadri, *Sodom ve Gomora*, 1. b., İstanbul: Hamîd Matbaası, 1928.
- KARAY Refik Halit, *2000 Yılın Sevgilisi*, 1. b., İstanbul: Çağlayan Yayınevi, 1954.
- , *Bugünün Saraylısı*, 1. b., İstanbul: Çağlayan Yayınevi, 1954.
- , *İki Cisimli Kadın*, 1. b., İstanbul: Çağlayan Yayınevi, 1955.
- [KARAY] Refik Halit, *İstanbul'un İç Yüzü*, 1. b., İstanbul: Kitabhane-i Hilmi, 1920.
- KARAY Refik Halit, *Kadınlar Tekkesi - 1. Cilt*, 1. b., İstanbul: Çağlayan Yayınevi, 1956.
- , *Kadınlar Tekkesi - 2. Cilt*, 1. b., İstanbul: Tirkeş Yayınevi, 1956.
- , *Mapa Melikesi Nilgün*, 1. b., İstanbul: Nebioğlu Yayınevi, 1950.
- , *Nilgün'ün Sonu*, 1. b., İstanbul: Nebioğlu Yayınevi, 1952.
- , *Sürgün*, 1. b., İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi, 1941.
- , *Türk Prensesi Nilgün*, 1. b., İstanbul: Nebioğlu Yayınevi, 1950.
- , *Yezid'in Kızı*, 2. b., İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi, 1939.
- KEMAL TAHİR, *Bozkırdaki Çekirdek*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1967.
- , *Büyük Mal*, 1. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1970.
- , *Damağası*, 1. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1977.
- , *Devlet Ana*, 1. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1967.
- , *Esir Şehrin Mahpusu*, 1. b., İstanbul: Düşün Yayınevi, 1961.
- , *Karılar Koğuşu*, 1. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1974.
- , *Kelleci Memet*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1962.
- , *Körduman*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1957.
- , *Kurt Kanunu*, 1. b., İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1969.
- , *Rahmet Yolları Kesti*, 1. b., İstanbul: Düşün Yayınevi, 1957.
- , *Sağirdere*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1955.
- , *Sağirdere*, 2. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1971.
- , *Yol Ayrımı*, 1. b., İstanbul: Sander Yayınları, 1971.
- , *Yorgun Savaşçı*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1965.
- KERİME NADİR, *Dehşet Gecesi*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1958.
- KISAKÜREK Necip Fazıl, *Aynadaki Yalan*, 1. b., İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 1980.

- [KISAKÜREK] Necip Fazıl, *Çile*, 94. b., İstanbul: Büyük Doğu Yayınları, 2019.
- KOCAGÖZ Samim, *On Binlerin Dönüşü*, 1. b., İstanbul: Yeditepe Yayınları, 1957.
- MEHMET RAUF, “Ayna”, *Seçme Hikâyeler*, yay.haz. Rahim Tarım, 1. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2007, ss. 396-403.
- , *Define*, 1. b., İstanbul: Kanaat Kitaphanesi, 1927.
- , *Eylül*, yay. haz. Mehmet Kanar, 1. b., İstanbul: Âlem Matbaası, 1317.
- [MİZANCI] MEHMET MURAT, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı*, 1. b., İstanbul: Mahmutbey Matbaası, 1308.
- [MORKAYA] Burhan Cahit, *Gurbet Yolcusu*, 1. b., İstanbul: Kanaat Kütüphanesi, 1934.
- MUNGAN Murathan, *Üç Aynalı Kırk Oda*, 1. b., İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- NABİZADE NÂZİM, *Zehra: İnceleme-Metin*, yay. haz. Jale Gülgen Börklü, 1. b., İstanbul: Kesit Yayınları, 2016.
- NAMIK KEMAL, *Cezmi: Tarihe Müstenid Hikâye*, 1. b., [İstanbul]: [Matbaa-i Ebuzziya], 1297.
- , *İntibah*, 1. b., [İstanbul]: y.y., 1291.
- ORHAN KEMAL, *Cemile*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1952.
- , *Dünya Evi*, 1. b., Ankara: Dost Yayınevi, 1958.
- , *Eskici ve Oğulları*, 1. b., İstanbul: Ak Kitabevi, 1962.
- , *Gurbet Kuşları*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1962.
- , *Hanımın Çiftliği*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1961.
- , *Murtaza*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1952.
- , *Murtaza*, 4. b., İstanbul: Cem Yayınevi, 1969.
- , *Müfettişler Müfettişi*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınevi, 1966.
- , *Vukuat Var*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1958.
- ÖMER SEYFETTİN, “Eleğimsağma”, *Hikâyeler 2*, yay. haz. Hülya Argunşah, 3. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, ss. 81-89.
- , “Miras”, *Hikâyeler 4*, yay. haz. Hülya Argunşah, 3. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014, ss. 117-25.
- , “Yaşasın Dolap”, *Hikâyeler 1*, yay. haz. Hülya Argunşah, 1. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017, ss. 89-95.
- ÖRİK Nahid Sırrı, *Kıskanmak*, 1. b., İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1946.
- , *Sultan Hamid Düşerken*, 1. b., İstanbul: Kanaat Yayınları, 1957.
- PAMUK Orhan, *Beyaz Kale*, 1. b., İstanbul: Can Yayınları, 1985.
- , *Kara Kitap*, 14. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- PERİDE CELÂL, *Dar Yol*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1949.

- , *Gecenin Ucundaki Işık*, 1. b., İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1963.
- , *Güz Şarkısı*, 1. b., İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1966.
- , *Sönen Alev*, 2. b., İstanbul: Semih Lûtfi Kitabevi, 1942.
- , *Üç Kadının Romanı*, 2 cilt, 1. b., İstanbul: Çağlayan Yayınevi, 1954.
- RECAİZADE MAHMUT EKREM, *Araba Sevdası*, 1. b., İstanbul: Alem Matbaası, 1314.
- S. [SAMİ] Ş. [Şemsettin], *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, 1. b., İstanbul: El-Cevaib Matbaası, 1289.
- SABUNCU [SOYSAL] Sevgi, *Yürümek*, 1. b., Ankara: Doğan Yayınevi, 1970.
- SAFA Peyami, *Bir Akşamdı*, 21. b., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2016.
- , *Bir Tereddüdün Romanı*, 1. b., İstanbul: Sühulet Kütüphanesi, 1933.
- , *Biz İnsanlar*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1959.
- , *Cânân*, 25. b., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2016.
- , *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, 34. b., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2000.
- , *Fatih-Harbiye*, 1. b., İstanbul: Semih Lûtfü Sühulet Kütüphanesi, 1931.
- , *Mahşer*, 1. b., [İstanbul]: Orhaniye Matbaası, 1924.
- , *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, 1. b., İstanbul: Nebioğlu Yayınevi, 1949.
- , *Sözde Kızlar*, 1. b., [İstanbul]: Orhaniye Matbaası, 1341.
- , *Şimşek*, 2. b., İstanbul: Semih Lûtfü Sühulet Kütüphanesi, 1927.
- , *Yalnızız*, 38. b., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2016.
- SAİT FAİK, "Plajdaki Ayna", *Mahalle Kahvesi*, 1. b., İstanbul: Varlık Yayınları, 1950, ss. 9-18.
- SALAHADDİN ENİS, *Endam Aynası*, yay. haz. Celal Aslan, Ankara: Gece Kitaplığı, 2017.
- SAMİ PAŞAZADE SEZAI, *Sergüzeşt*, 2. b., İstanbul: Kitabhane-i Sûdî, 1924.
- SELAHATTİN ENİS, *Zaniyeler*, 1. b., İstanbul: Orhaniye Matbaası, 1342.
- SEYDA Mehmet, *Yanartaş*, 2 cilt, 1. b., İstanbul: Ararat Yayınevi, 1970.
- SILAY Celâl, *Hüsran Filizleri - Toplu Şiirler*, yay. haz. Hızlan Doğan, İhsan Yılmaz, 2. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- SOYSAL Sevgi, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, 1. b., Ankara: Bilgi Yayınevi, 1973.
- TANPINAR Ahmet Hamdi, *Aydaki Kadın*, yay. haz. Güler Güven, 1. b., İstanbul: Adam Yayınları, 1987.
- , *Beş Şehir*, 1. b., Ankara: Ülkü Kitabevi, 1946.
- , *Bütün Şiirleri*, yay. haz. İnci Enginün, 20. b., Dergâh Yayınları, 2017.
- , *Huzur*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1949.

- , *Mahur Beste*, 1. b., [İstanbul]: [Yol], 1975.
- , *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1961.
- , *Sahnenin Dışındakiler*, 1. b., İstanbul: Nakışlar Yayınevi, 1973.
- , *Yaz Yağmuru*, İstanbul: Varlık Yayınevi, 1955.
- UŞAKLIGİL Halid Ziya, *Aşk-ı Memnu*, yay. haz. Muharrem Kaya, 32. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2013.
- , *Bir Ölüünün Defteri*, yay. haz. Rahim Tarım, 23. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2012.
- , *Ferdi ve Şürekası*, yay. haz. Samet Öz, 1. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2011.
- , *Kırık Hayatlar*, yay. haz. Seval Karadeniz, 3. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2012.
- , *Mai ve Siyah*, yay. haz. Enfel Doğan, 18. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2013.
- , *Nemide*, yay. haz. Berna Sağıroğlu, 2. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2013.
- , *Nesl-i Ahîr*, yay. haz. Alev Sınar Uğurlu, 1. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2009.
- , *Sefile*, yay. haz. Ö. Faruk Huyugüzel, 1. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2006.
- ÜMİT Ahmet, *Bab-ı Esrar*, 2. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- YAŞAR KEMAL, *İnce Memed I*, 2. b., İstanbul: Ant Yayınları, 1969.
- , *İnce Memed II*, 1. b., İstanbul: Ant Yayınları, 1969.
- , *İnce Memed III*, 1. b., İstanbul: Toros Yayınları, 1984.
- , *İnce Memed IV*, 1. b., İstanbul: Toros Yayınları, 1987.
- , *Ölmez Otu*, 1. b., İstanbul: Ant Yayınları, 1968.
- , *Üç Anadolu Efsanesi*, 1. b., İstanbul: Ararat Yayınevi, 1967.
- YÜCEL Tahsin, *Ayna*, 1. b., İstanbul: Can Yayınları, 2005.
- [ZORLUTUNA] Halide Nusrat, *Gülün Babası Kim?*, 1. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1933.

## YARARLANILAN KAYNAKLAR

- ABİR Nihan, *Çalığışu'nun Hikâyesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2012.
- ABREVAYA Elda, *Aynadan Ötekine: Çocuk Öznelliğinin Oluşumu Üzerine Bir Çalışma*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2000.
- AĞAOĞLU Adalet, "Giriş", *Gece Hayatım*, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1995, ss. 11-23.
- AHMET HAŞİM, "Kürk", *Bütün Eserleri II (Bize Göre/İkdam'daki Diğer Yazıları)*, yay. haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991, s. 13



- AKÇAL Münire, *Sâmiha Ayverdi'nin Üç Eserinde (Hancı, Yusufçuk, Dile Gelen Taş) Dinî ve Tasavvufî Unsurlar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi, 2007.
- AKDAĞ Ayşe Bengisu, “Fikrî Bir Otobiyografik Roman Olarak Necip Fazıl'ın ‘Aynadaki Yalan’ında ‘O ve Ben’in Yansımaları”, *The Journal of Academic Social Sciences*, C. 7, S. 94 (Temmuz, 2019), ss. 517-39.
- AKDENİZ Yasemin, *Samiha Ayverdi'nin Eserlerinde Dini ve Manevi Unsurlar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2010.
- AKI Niyazi, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu: İnsan-Eser-Fikir-Üslûp*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- AKSOY Nazan, “Halide Edip Adıvar'ın Seviyye Talip'inde Kadın Kimliği”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış: Berna Morna'a Armağan*, ed. Nazan Aksoy, Bülent Aksoy, 3. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, ss. 41-52.
- AKSOY Süreyya Elif, *Peyami Safa'nın Romanlarında Modernleşme ve Mekân*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2009.
- AKTAN KÜÇÜK Deniz, “Aşırılıkların Kısılcında Bir Varoluş Hâli Olarak Aylaklık: Yakup Kadri”, *Kritik*, S. 1 (2008), ss. 233-63.
- , *Türk Romanında Aylaklık (1875-1960)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2007.
- AKTAŞ Şerif, “Namık Kemal ve İnsan”, *Doğumunun Yüzzellinci Yılında Namık Kemal*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1993.
- , *Refik Halit Karay*, 1. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.
- , *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, 2. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 1991.
- , *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.
- AKYÜZ Kenan, “Çalı Kuşu”, *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*, ed. Hilmi Yücebaş, İstanbul: Yeni Matbaa, 1957, ss. 90-96.
- , *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1995.
- ALBAYRAK Cem, “Cem”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1993, C. 7, ss. 279-80.
- ALİŞ Şehnaz, “Ahmet Mithat Efendi'de Akıl ve Batıl İnançlar”, *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, 1. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006, ss. 145-59.
- ALİYE Zeynep, “Attila İlhan'la Yazarlığı Üzerine”, *Cumhuriyet Kitap*, (05.1999).
- ALPER Yasemin, “Sâmiha Ayverdi'nin Aşk Budur! Romanında İnsanın Tekâmülü ve Dönüşümü: ‘Bireyleşme, Kendini Gerçekleştirme, Benötesi’”, *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 12, S. 7 (t.y.), ss. 1-40.

- ALTUĞ Fatih, “Eksik Olma Kemal’: Namık Kemal’in Temsillerinde Örtük İktidar”, *Kritik*, S. 1 (2008), ss. 35-87.
- , “Heyula Nerede Dolaşıyor?”, *Heyula*, 1. b., İstanbul: Can Yayınları, 2019, ss. 69-76.
- , “İstinat Duvarı Olarak Cezmi: ‘Tarihe Müstenit Hikâye’”, *Edebiyatın Omzundaki Melek: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar*, ed. Zeynep Uysal, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, ss. 149-206.
- , *Namık Kemal’in Edebiyat Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2007.
- , “Sevgi Soysal’da Karar Anları, Eşikler ve Yeni Başlangıçlar”, “*Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!*” *Sevgi Soysal İçin Yazılar*, ed. Seval Şahin, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, ss. 159-96.
- ALTUĞ Taylan, *Bir Ruh Kimliği: Reşat Nuri Güntekin*, 1. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2005.
- ALTUN Sezin Seda, *Romanda Bir Kent İmgesi Olarak Ankara (1920-1955)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2013.
- AMANNA Kate, “King Lear’s Mirros”, *The Journal of the Core Curriculum*, S. 8 (1999), ss. 53-58.
- ANDAÇ Feridun, (ed.), *Anadolu Aydınlanmacısı: Fakir Baykurt*, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2000.
- , *Erhan Bener’in Dünyasına Yolculuk*, İstanbul: Dünya Kitapları, 2004.
- , *Yaşar Kemal: Sözün Büyücüsü*, 1. b., İstanbul: Kavis Kitap, 2012.
- ANDERSEN Hans Christian, “The Snow Queen”, *Andersen’s Fairy Tales*, Great Britain: Wordsworth Editions, 1993, ss. 270-302.
- ANDERSON Miranda, (ed.), *The Book of the Mirror: An Interdisciplinary Collection Exploring the Cultural Story of the Mirror*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- ANDI M. Fatih, “Bir Medeniyet Algılaması Olarak Ahmet Mithat Efendi’nin Paris’i”, *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, ed. Nüket Esen, Erol Köroğlu, 1. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006, ss. 256-75.
- ANGIN Zeynep, *Mit, Tarih, Kültür ve Edebiyat Ekseninde Ayna*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, 2019.
- ARGUNŞAH Hülya, “Halide Edip’te Değişen Kadının Romandaki İzdüşümleri: Seviye Talip’ten Ateşten Gömlek’e”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, Bahar, S. 37 (2015), ss. 27-52.
- , “Servet-i Fünun Edebiyatı Hikâye ve Romanı”, *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış: Yeni Türk Edebiyatı*, ed. M. Kayahan Özgül, 2. b., Ankara: Kurgan Edebiyat, 2015, ss. 177-236.
- ARMSTRONG Nancy, *How Novels Think: The Limits of Individualism from 1719-1900*, New York: Columbia University Press, 2005.

- ARNOLD-SCERBO Madison, “Cats & Women: Why the Connection?”, *Biodiversity Heritage Library*, 26.07.2017, <https://blog.biodiversitylibrary.org/2017/07/cats-women-why-connection.html>.
- ARSEVEN Tülin, “Attilâ İlhan’ın Romanları ve Romancılığı”, *Attilâ İlhan Armağanı: Kaptan’a Saygı İle...*, ed. Yakup Çelik, 3. b., Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014, ss. 319-64.
- ARTUN Ali, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, *Modern Hayatın Ressamı*, 9. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, ss. 7-86.
- ARVAS Didem, “Gönüllü Kurbanlığın Cisim Hali: Sefile/Halit Ziya Uşaklıgil’in Sefile’sine Kurbanlık Mekanizmaları Açısından Bakmak”, *Siyah Endişe: Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı*, ed. Deniz Aktan Küçük, Murat Narcı, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2019, ss. 23-33.
- ASİLTÜRK Bâki, *Reşat Nuri Güntekin’in Romanlarında Hastalık*, İstanbul: İkaros Yayınları, 2009.
- ATASÜ Erendiz, “Suat Derviş’te Tutku ve Siyasal Bilinç: Fosforlu Cevriye ve Ankara Mahpusu Romanları Üstüne Bir İnceleme”, *Yıldızları Seyreden Kadın: Suat Derviş Edebiyatı*, ed. Günseli Sönmez İşçi, 1. b., İstanbul: İthaki Yayınları, 2015, ss. 31-43.
- ATİK Egem, *Sevgi Soysal’ın Romanlarında Özne ve İktidar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2014.
- AYDIN ÇOLAK İnci, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Resim ve Edebiyatta Paylaşılan Ortak Dil*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2017.
- AYTAÇ Gürsel, “Attilâ İlhan: Zenciler Birbirine Benzemez (1957)”, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, 4. b., Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2016, ss. 123-29.
- , “‘Baharla Gelen’ ve Erhan Bener’in Roman Sanatı”, *Edebiyat Yazuları 1*, İstanbul: Gündoğan Yayınları, 2005, ss. 39-46.
- AYVAZOĞLU Beşir, *Peyami: Hayatı, Sanatı, Felsefesi, Dramı*, 2. b., Kapı Yayınları, 2017.
- AYVERDİ Sâmiha, *Bağ Bozumu*, İstanbul: Hülbe Basımevi, 1987.
- BACHELARD Gaston, *Mekanın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları, 2014.
- , *Su ve Düşler/Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, çev. Olcay Kunal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.
- BAKIR Yasemin, *Sevgi Soysal’ın Romanlarındaki Kadın Kahramanlar Üzerine Taksonomik Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 2005.
- BALCI Yunus, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Şiirinde ‘Ayna’ Üzerine”, *Araştırmalar-İnsan Bilimleri Araştırmaları-*, C. 6, S. 11 (2004), ss. 69-84.

- BANARLI Nihad Sami, “Ayna Felsefesi”, *Tarih ve Tasavvuf Sohbetleri*, 4. b., İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2002, ss. 234-38.
- BANE Theresa, “Basilisk”, *Encyclopedia of Beasts and Monsters in Myth, Legend and Folklore*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc, Publishers, 2016ss. 55-56.
- , “Cockatrice”, *Encyclopedia of Beasts and Monsters in Myth, Legend and Folklore*, Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc, Publishers, 2016s. 89.
- BAQUEDANO Elizabeth, (ed.), *Tezcatlipoca: Trickster and Supreme Deity*, Boulder, Colorado: University Press of Colorado, 2014.
- BARBAROSOĞLU Fatma, *Moda ve Zihniyet*, 8. b., İstanbul: İz Yayıncılık, 2017.
- BARZİLAI Shuli, “Reading ‘Snow White’: The Mother’s Story”, *Signs*, C. 15, S. 3, The Ideology of Mothering: Disruption and Reproduction of Patriarchy (1990), ss. 531-33.
- (BAŞ) ÇAĞIN Şerife, “Felâton Bey ile Rakım Efendi Hakkında”, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, 8. b., İstanbul: Özgür Yayınları, 2016, ss. 7-22.
- BAŞ Selma, “Türk Öykücülüğünde Postmodernist Eğilimlere Bir Örnek: Nazan Bekiroğlu’nun Nun Masalları”, 38. ICANAS Uluslar Arası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Ankara/Türkiye, 2007, C. 1, ss. 309-32.
- BAŞLI Şeyda, “Leylâ Erbil’de Aykırı Mekânlar, ‘Tuhaf’ Kadınlar”, *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*, ed. Süha Oğuzertem, 1. b., İstanbul: Kanat Kitap, 2007, ss. 49-62.
- , *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine: İlk Romanlarda Çok Katmanlı Anlatı Yapısı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- BATUR Enis, “Tutkunun Negatif Çehresi Üzerine Kanlı Bir Divertimento”, *Kıskanmak*, 8. b., İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2016, ss. 7-12.
- BAUDELAİRE Charles, “Modern Hayatın Ressamı”, *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktaş, 9. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2017, ss. 199-251.
- BAUDET Henri, *Paradise on Earth: Some Thoughts on European Images of Non-European Man*, çev. Elizabeth Wentholt, New Haven ve Londra: Yale University Press, 1965.
- BAUDRİLLARD Jean, *Tüketim Toplumu*, çev. Ferda Keskin, Hazal Deliceçaylı, 3. b., İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2008.
- BAYDAR Mustafa, (ed.), “Reşat Nuri Güntekin”, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 133-38.
- BAYKURT Fakir vd., *Beş Romancı Tartışıyor*, [İstanbul]: Düşün Yayınevi, 1960.
- , “Yazdıklarımın Öyküsü”, *Anadolu Aydınlanmacısı: Fakir Baykurt*, ed. Feridun Andaç, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2000, ss. 99-105.
- BAYRAKTAR Levent, *Bergson*, Ankara: Aktif Düşünce Yayıncılık, 2016.
- BEJA Morris, *Epiphany in the Modern Novel*, Seattle: University of Washington Press, 1972.

- BELTING Hans, *Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi*, çev. Zehra Aksu Yılmazer, 2. b., İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2017.
- BERGER John, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, 24. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- BERGSON Henri, *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017.
- BIBERMAN Efrat, "On Narrativity in the Visual Field: A Psychoanalytic View of Velázquez's 'Las Meninas'", *Narrative*, C. 14, S. 3 (2006), ss. 237-53.
- BİLİCİ Selahattin, *Don Quijote Romanında Resimbetimin Poetikası*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2019.
- BİNBAY Merve, *Murathan Mungan'ın Öykü ve Romanlarında Fenomenolojik Öteki İncelemesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mardin: Mardin Artuklu Üniversitesi, 2019.
- BİNYAZAR Adnan, "Fakir Bakurt'ta İnsan Gerçeği", *Anadolu Aydınlanmacısı: Fakir Baykurt*, ed. Feridun Andaç, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2000, ss. 164-70.
- BLACKBURN Simon, *Mirror, Mirror: The Uses and Abuses of Self-Love*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2014.
- BLOOM Clive, *Bestsellers: Popular Fiction Since 1900*, 2. b., Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- "Boğaziçinin Beyaz İncisi: Beylerbeyi Sarayı", (16.01.2018), <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/4682/001581904010.pdf?sequence=3>.
- BRAKE Laurel, "The Serial and the Book in Nineteenth-Century Britain: Intersections, Extensions, Transformations", *Mémoires Du Livre*, C. 8, S. 2 (2017).
- BRANAGH Kenneth, *Hamlet*, Drama, Castle Rock Entertainment, Turner Pictures (I), Fishmonger Films, 1996.
- BREITHOFF Jennifer, *'Mirror Mirror in the Book, May I Have a Closer Look?': On Mirrors and Reflections in Contemporary Adolescent Fiction*, Mamer: [y.y.], 2013.
- BRITANNICA The Editors of Encyclopaedia, "Delilah", *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, inc., 28.05.2013, <https://www.britannica.com/biography/Delilah>.
- , "Samson", *Encyclopædia Britannica*, Encyclopædia Britannica, inc., 24.05.2016, <https://www.britannica.com/biography/Samson>.
- , "Vanitas", *Encyclopaedia Britannica*, Encyclopaedia Britannica, inc., 01.10.2019, <https://www.britannica.com/art/vanitas-art>.
- BROGAARD Berit, "12 Ways to Spot a Misogynist", *Psychology Today*, 18.02.2015, <https://www.psychologytoday.com/blog/the-mysteries-love/201502/12-ways-spot-misogynist>.

- BUDAK Ali, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı-Lale Devri'nden Tanzimat'a Yenileşme*, 2. b., Bilge Kültür Sanat, 2013.
- BURDURLU İbrahim Zeki, *Romanlarıyla Reşat Nuri Güntekin*, 1. b., İzmir: İzmir Eğitim Enstitüsü Uyanış Dergisi Yayınları, 1971.
- CAN Adem, "Necip Fazıl'da 'Ayna' İmgesi", *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 34 (2010), ss. 167-85.
- CANBAZ Firdevs, *Fatma Aliye: Fatma Aliye'nin Eserlerinde Kadın Sorunu*, 1. b., İstanbul: Timaş Yayınları, 2010.
- CAROLL Lewis, *Aynanın İçinden: Alice Harikalar Ülkesinde*, çev. Tomris Uyar, İstanbul: Can Yayınları, 2016.
- CEBECİOĞLU Ethem, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, İstanbul: Hiperlink, 2009.
- CEVİZCİ Ahmet, "Platon", *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Say Yayınları, 2010, ss. 82-110.
- CEYHAN Nesîme, "Millî Edebiyat Devrinde Hikâye ve Roman (1911-1923)", *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış: Yeni Türk Edebiyatı*, ed. M. Kayahan Özgül, 1. b., Ankara: Kurgan Edebiyat, 2015, ss. 333-66.
- CHİTTİCK William C., *İlahi Aşk*, Nefes Yayınları, 2018.
- CLARK Toby, *Sanat ve Propaganda: Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, çev. Esin Hoşsucu, 2. b., İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- COHN Dorrit, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, çev. Ferit Burak Aydar, 1. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- CORBİN Alain, *Women for Hire: Prostitution and Sexuality in France after 1850*, çev. Alan Sheridan, Reissue edition., Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1996.
- "Cosmetics and Skin", Blog, *Radioactive Cosmetics*, 26.07.2016, <https://cosmeticsandskin.com/aba/glowing-complexion.php>.
- CUDDON J. A., "Stream of Consciousness", *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, ed. M. A. R. Habib, London: Penguin Books, 2013, ss. 682-83.
- ÇAKMAK Fethiye, *Selahaddin Enis Atabeyoğlu'nun Romanları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Elazığ: Fırat Üniversitesi, 1995.
- ÇALIŞKAN Uğur, *Travmatik Poetika: Leylâ Erbil'in Son Metinlerinde Tanıklık ve Ufukları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2018.
- ÇELİK Yakup, "Atatürk Devri Türk Hikâye ve Romanı (1923-1940)", *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış: Yeni Türk Edebiyatı*, ed. M. Kayahan Özgül, 1. b., Ankara: Kurgan Edebiyat, 2015, ss. 447-98.
- , *Şubat Yolcusu: Attilâ İlhan'ın Şiiri*, 2. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2007.
- ÇERİ Bahriye, *Bir Cihan Kaynanası: Nahid Sırrı Örik*, 1. b., Ankara: Hece Yayınları, 2007.

- ÇETİN Nurullah, “Türk Hikâyesinde Sosyalist Realizm (Toplumcu Gerçekçilik)”, *Hece Öykü*, C. 1, S. 4 (2004), ss. 52-71.
- ÇETİNDAĞ Yusuf, *Ayna Kitabı*, 2. b., İstanbul: Kitabevi, 2011.
- ÇETİNDAŞ Dilek, “Pembe Roman Yazarı Olarak Peride Celâl”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 7, S. 97 (2019), ss. 33-52.
- ÇETİNKAYA Ferhat, “Türk Romanında 27 Mayıs Darbesi Sürecinde Basının Durumu”, *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 11, S. 22 (2019), ss. 220-30.
- ÇIKLA Murat, “Erhan Bener’in Kedi ve Ölüm’üne Fatalist ve Psikanalitik Bir Yaklaşım ve Romandaki Ölüm Duygusunun Resimsel Okunması”, *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*, C. 2, S. 2 (2019), ss. 273-93.
- ÇIKLA Selçuk, *Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişmeleri ve Servet-i Fünûn Romanı*, 1. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.
- ÇONOĞLU Salim, *Bir Hayat Hikâyesinin Kâğıttan Tanıkları: Hikâye ve Romanlarında Ahmet mithat Efendi*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2015.
- , “Cengiz Dağcı’nın Korkunç Yıllar ve Ölüm ve Korku Günleri Romanlarında Korkunun Görünümü”, *Doğumunun 100. Yılında Cengiz Dağcı’ya Armağan*, ed. Alev Sınar Uğurlu, Selçuk Kırılı, Ankara: Bengü Yayınları, 2019, ss. 207-16.
- , “Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beden Yapısı, Bedensel Davranışlar ve Kişilik İlişkileri Üzerine Bir Çözümleme -Halide Edip Adıvar ’Sinekli Bakkal’- Yakup Kadri Karaosmanoğlu ’Yaban’-Reşat Nuri Güntekin ’Yeşil Gece’-”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 6, S. 4 (2011), ss. 475-96.
- , “Servet-i Fünûn Romanında Beden Yapısı, Bedensel Davranışlar ve Kişilik İlişkileri Üzerine Bir Çözümleme”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 2 (2009), ss. 57-73.
- ÇÖRÜŞ Gül, *Aynadaki Yüzler: Kişilik Bozukluklarından Psikişik Travmalara Kısa Bir Psikoloji Serüveni*, İstanbul: Psikonet Yayınları, 2019.
- DAĞCI Cengiz, *Yansılar 1*, 2. b., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2012.
- , *Yansılar 2*, 2. b., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2012.
- , *Yansılar 3*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2012.
- , *Yansılar 4*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2012.
- DARNTON Robert, *Büyük Kedi Katliamı: Aydınlanma Fransa’sında Düşünceler, İnanışlar*, çev. Mustafa Yılmaz, 1. b., Koç Üniversitesi Yayınları, 2015.
- DE VOS Laurens, “To See or not to See: The Ambiguity of Medusa in Relation to Mulisch’s The Procedure”, *Image and Narrative*, (01.2003), <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/laurensdevos.htm>.
- DEFOE Daniel, *Robinson Crusoe*, ed. Michael Shinagel, 2. b., New York: W. W. Norton & Company, 1993.
- , *Robinson Crusoe*, çev. Akşit Göktürk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2019.

- DELANEY Carol, “Untangling the Meanings of Hair in Turkish Society”, *Off with Her Head!: The Denial of Women’s Identity in Myth, Religion, and Culture*, ed. Howard Eilberg-Schwartz, Wendy Doniger, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, ss. 53-75.
- DEMİRCİ Mehmet, *Tarihten Günümüze Tasavvuf Kültürü: Makaleler*, 1. b., İstanbul: Vefa Yayınları, 2009.
- , *Vatan Ana Sâmiha Ayverdi*, İstanbul: Nefes Yayınları, 2018.
- DEMİREL Serhat, “Yusuf ile Züleyha Mesnevilerinde Ayna Sembolünün Kullanımı Üzerine”, *Kesit Akademi*, C. 3, S. 12 (2017), ss. 686-94.
- DEVELLİOĞLU Ferit, (ed.), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 30. b., Ankara: Aydın Kitabevi, 2013.
- DIARD-DETOEUF Capucine vd., “A Case of Capgras Syndrome with One’s Own Reflected Image in a Mirror”, *Neurocase*, C. 22, S. 2 (2016), ss. 168-69.
- DİESEL Alleyn, “Felines and Female Divinities: The Association of Cats with Goddesses, Ancient and Contemporary”, *Journal for the Study of Religion*, C. 21, S. 1 (2008), ss. 71-94.
- DİNO Güzin, *Türk Romanının Doğuşu*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- DOĞAN Âbide, “1940-1960 Arası Türk Hikâye ve Romanı”, *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış: Yeni Türk Edebiyatı*, ed. M. Kayahan Özgül, 1. b., Ankara: Kurgan Edebiyat, 2015, ss. 585-615.
- , “Huzur’un Huzursuz Kadını: Nuran”, *Tarih ve Mekân Odağında Türk Romanı İncelemeleri*, 1. b., Ankara: Hece Yayınları, 2018, ss. 201-14.
- , “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Romanı”, *Tarih ve Mekân Odağında Türk Romanı İncelemeleri*, 1. b., Ankara: Hece Yayınları, 2018, ss. 11-66.
- DOLTAŞ Dilek, “Ayna Şiirleri’nde Gelenek ve Çağdaşlık”, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış: Berna Moran’a Armağan*, ed. Nazan Aksoy, Bülent Aksoy, 3. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, ss. 67-91.
- DORAN Gregory, *Hamlet*, Drama, BBC Wales, Illuminations, NHK Enterprises, 2009.
- DURAN Elif, *Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Kadın*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2009.
- DURMOİLE Camille, *Companion to Literary Myths, Heroes, and Archetypes*, ed. Pierre Brunel, London, New York: Routledge, 1992.
- DURUKAN Şaziye, *Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Türk Şiirinde Ayna*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Manisa: Manisa Celal Bayar Üniversitesi, 2017.
- , “Sait Faik’in Aynasından Benliğin Yansıması: ‘Plajdaki Ayna’”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, C. 6, S. 3 (2017), ss. 1556-63.
- DÜNDAR Hülya, *Nahit Sırrı Örik’in Romanlarında Narsisist Entrikalar*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2009.



- EAGLETON Terry, *Edebiyat Nasıl Okunur?*, çev. Elif Ersavcı, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- ECEVİT Hümeysra, *Selâhattin Enis'in Romanlarında Şahıslar Dünyası*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi, 2019.
- ECEVİT Yıldız, “Ben Buradayım...”: *Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, 5. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- , *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*, İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989.
- ECO Umberto, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay, 7. b., İstanbul: Can Yayınları, 2013.
- , *Popüler Roman Kahramanları*, İstanbul: Alfa Yayınları, 2017.
- EĞRİBEL Ertan, Ufuk ÖZCAN, (ed.), *Kemal Tahir'in 30. Ölüm Yıldönümü Anısına*, İstanbul: Kızılelma Yayıncılık, 2003.
- EHRENBURG İlya, *On Üç Pipo*, çev. Mehmet Özgül, İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2001.
- ELDOĞAN Dilay, “Hangi Narsizm? Büyükleme ve Kırılgan Narsizmin Karşılaştırılmasına İlişkin Bir Gözden Geçirme”, *Türk Psikoloji Yazıları*, C. 19, S. 37 (2016), ss. 1-10.
- ELİUZ Ülkü, “Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak”, *Yazmak, Kimlik ve Metin Odağında Türk Edebiyatında Kadın Yazarlar*, 1. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2018, ss. 723-34.
- ELİUZ Ülkü, Elif ÖKSÜZ GÜNEŞ, “Olması Gereken İle Olan Çatışmasının Anlatısı: Mai ve Siyah Romanında Yapı ve İzlek”, ed. Ülkü Eliuz, Gülşah Şişman, Burak Armağan, 1. b., İstanbul: Kesit Yayınları, 2020, ss. 71-104.
- EMİL Birol, “Edebiyatımızın Her Zaman Yaşayacak Adlarından Biri Reşat Nuri Güntekin”, *Hürriyet Gösteri*, S. 109 (1989), ss. 4-9.
- , “Mîzancı Murad Bey ve Romanına Dair”, *Türk Kültür ve Edebiyatından 2: Şahsiyetler*, Ankara: Akçağ Yayınları, 1997, ss. 90-110.
- , “Öğretmenler Romancısı Reşat Nuri Güntekin I”, *Türk Kültür ve Edebiyatından 2: Şahsiyetler*, Ankara: Akçağ Yayınları, 1997, ss. 311-35.
- , *Reşat Nuri Güntekin*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.
- , *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası I (Harabelerin Çiçeği'nden Gökyüzü'ne)*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1984.
- EMİRARSLAN Deniz, “Batılılaşma Sürecinde Barınma Kültürü Bağlamında İç Mekân Anlayışının Değişiminde Dolmabahçe Sarayı'nın Önemi”, *150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyumu: Bildiriler*, ed. Kemal Kahraman, İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2007, C. Cilt II: : Harem Binek Salonu.
- ENGİNÜN İnci, “Ahmet Mithat'ın Hâlâ Geçerli Öğüdü: Kızlarımızı Okutun”, *Merhaba Ey Muhrarrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, ed. Nüket Esen, Erol Köroğlu, 1. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006, ss. 193-200.

- , *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 10. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2009.
- , “Halide Edib Adıvar: Devirler ve Bir Hayat”, *Halide Edib Adıvar*, 1. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019, ss. 13-30.
- , *Halide Edib Adıvar’ın Eserlerinde Doğu Ve Batı Meselesi*, 3. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007.
- , “Halide Edib ve Halk Kültürü”, *Halide Edib Adıvar*, 1. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2019, ss. 119-39.
- , *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 1*, 7. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.
- , *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat’tan Cumhuriyete (1839-1923)*, 3. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007.
- ERACUN Selçuk, *Osmanlı’nın Muhteşem Mirası: Dolmabahçe Sarayı [e-kitap]*, İstanbul: As Book, 2000.
- ERASLAN Kemal, “Dîvân-ı Hikmet”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1994, C. 9, ss. 429-30.
- ERDAL Kelime, *Halide Edib Adıvar ve Eğitim*, 1. b., Bursa: Ezgi Kitabevi, 2008.
- , “Halide Edib Adıvar ve Üniversite Meselesi”, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 9, S. 15 (2008), ss. 409-28.
- , “Halide Edib Adıvar ve Üniversiteler”, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 8, S. 13 (2007), ss. 317-35.
- , “Halide Edib Adıvar’ın Bakış Açısıyla Kadının Çalışma Hayatı”, *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 7, S. 1 (2008), ss. 109-23.
- ERDİ ES Burçin, “Metafor Olarak Ayna”, *idil*, C. 7, S. 52 (2018), ss. 1473-1479.
- ERGİNSOY Ülker, “İslam Maden Sanatında Ayna”, *Sultanların Aynaları*, İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998, ss. 58-67.
- EROĞLU [KOŞAN] Zuhâl, “*Tarihe Alternatif*” Romanlar: *İkinci Dünya Savaşı’nın Türkçe Çağ Romanlarında Temsili*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2013.
- EROĞLU KOŞAN Zuhâl, “Travma Anlatısı Olarak Badem Dalına Asılı Bebekler”, *Doğumunun 100. Yılında Cengiz Dağcı’ya Armağan*, ed. Alev Sınar Uğurlu, Selçuk Kırılı, Ankara: Bengü Yayınları, 2019, ss. 253-65.
- ERTAN Umut Başar, *Refik Halit Karay’ın Romanlarında Kadın ve Kadın Eğitimi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 2010.
- ERTUĞRUL Suna, “Kanundışı: Tutunamayanlar”, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, ed. Handan İnci, Elif Türker, 2. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, ss. 79-88.
- ESEMENLİ Gönülden, “Attilâ İlhan’da Kültür Krizi Sorunsalı”, *Attilâ İlhan Armağanı: Kaptan’a Saygı İle...*, ed. Yakup Çelik, 3. b., Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014, ss. 365-87.
- ESEN Nüket, *Hikâye Anlatan Adam: Ahmet Mithat*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- , (ed.), *Kara Kitap Üzerine Yazılar*, 3. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

- , *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- , *Türk Romanında Aile Kurumu*, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı, 1991.
- EVİN Ahmet Ö., *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.
- EYİCE Semavi, “Aynalıkavak Sarayı”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1991, C. 4, ss. 264-66.
- , “III. Selim’in Tekniğe Feda Ettiği Eser: Aynalıkavak Sarayı”, *Sanat Dünyamız*, S. 37 (1988), ss. 24-31.
- FEDAİ Özlem, (ed.), *Romanı Konuştular*, İstanbul: Sütun Yayınları, 2011.
- FENTON Wayne S. vd., “Symptoms, Subtype, and Suicidality in Patients with Schizophrenia Spectrum Disorders”, *American Journal of Psychiatry*, C. 154, S. 2 (Şubat, 1997), ss. 199-204.
- FETHİ NACİ, “Çalığışu”, *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, 1. b., İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1995, ss. 41-76.
- , *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, 6. b., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.
- FİNN Robert P., *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900*, çev. Tomris Uyar, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003.
- FOUCAULT Michel, *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2015.
- , *Manet, Velázquez ve Estetik Modernizm*, çev. Savaş Kılıç, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- , *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow, New York: Pantheon, 1984.
- FREUD Sigmund, “Narsizm Üzerine”, *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*, çev. Banu Büyükkal, Saffet Murat Tura, 5. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2015.
- , *Psikanalize Giriş-2 Nevrozlar*, çev. Kamuran Şipal, 2. b., İstanbul: Say Yayınları, 2016.
- GARDİN Nanon, Robert OLORENSHAW, “Afrodit (Venüs)”, *Larousse Semboller Sözlüğü*, ed. Ömer Faruk Harman, İsmail Taşpınar, çev. Beyza Akşit, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2019s. 19.
- , “Ayna”, *Larousse Semboller Sözlüğü*, ed. Ömer Faruk Harman, İsmail Taşpınar, çev. Beyza Akşit, İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2019ss. 81-83.
- GENETTE Gérard, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, New York: Cornell University Press, 1983.
- GİLBERT Sandra, Susan GUBAR, *The Mad Woman in the Attic*, New Haven: Yale University Press, 1984.
- GİRARD Rene, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, çev. Arzu Etensel İldem, 1. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

- GÖÇGÜN Önder, “Gürpınar, Hüseyin Rahmi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 1996, C. 14, ss. 324-26.
- , *Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- , *Namık Kemal*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.
- GÖĞEBAKAN Turgut, “Attilâ İlhan’ın Dumanlı Aynasından Yakın Dönem Manzaraları”, *Attilâ İlhan Armağanı: Kaptan’a Saygı İle...*, ed. Yakup Çelik, 3. b., Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014, ss. 389-400.
- GÖKALP ALPASLAN G. Gonca, “Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (Özel Sayı)*, C. 16 (Ekim, 1999), ss. 185-202.
- GÖKÇEK Fazıl, “Tanzimat Dönemi Roman ve Hikâyelerinde Kadın-Erkek İlişkilerinin Düzenlenişi İle İlgili Bazı Tespitler”, *Türk Yurdu*, C. 20, S. 153-54 (Mayıs-Haziran, 2000), ss. 126-132.
- GÖLPINARLI Abdülbâki, *Mesnevi Tercemesi ve Şerhi I-II. Cilt*, 3. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1990.
- , *Mesnevi Tercemesi ve Şerhi III-IV. Cilt*, 3. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1983.
- , *Mesnevi Tercemesi ve Şerhi V-VI. Cilt*, 4. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2003.
- , “Ressamlık bilgisinde Rum ülkesi ressamlarıyla Çinli ressamların bahse girişmeleri”, *Mesnevi Tercemesi ve Şerhi I-II. Cilt*, 6 cilt, 3. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1990, C. 1, ss. 317-318.
- GRAY Emma, “Women In The Workplace: Most Women Look In The Mirror 8 Times A Day, Survey Shows”, *Huffington Post*, (14.05.2012), blm. Women, [https://www.huffingtonpost.com/2012/05/14/women-workplace-look-in-mirror-8-times-a-day-survey\\_n\\_1515316.html](https://www.huffingtonpost.com/2012/05/14/women-workplace-look-in-mirror-8-times-a-day-survey_n_1515316.html).
- GRAY Kochhar-Lindgren, *Narcissus Transformed: The Textual Subject in Psychoanalysis and Literature*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1993.
- GRIMM Jacob, Wilhelm GRİMM, “Little Snow White”, *The Original Folk and Fairy Tales of the Brothers Grimm: The Complete First Edition*, çev. Jack Zipes, Princeton: Princeton University Press, 2014, ss. 170-78.
- GÜLTEKİN Mehmet Nuri, “Bir Anlatı Ustasının Penceresinden Toplum, İnsan, Dönem”, *Orhan Kemal*, ed. Ahmet Ümit, Işık Öğütçü, 1. b., Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, ss. 39-65.
- , *Orhan Kemal’in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*, 2. b., İstanbul: Everest Yayınları, 2011.
- GÜNAY Çimen, *Toplumcu Gerçekçi Türk Edebiyatında Suat Derviş’in Yeri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2001.
- GÜNAYDIN Ayşegül Utku, *Kadınlık Daima Bir Muamma: Osmanlı Kadın Yazarlarının Romanlarında Modernleşme*, 2. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2018.

- , “Suat Derviş’in Hiçbiri ve Çılgın gibi Romanlarında Aşk ve Sevgisizlik Teması Üzerinden Cinsiyet İlişkilerine Bakış”, *Yıldızları Seyreden Kadın: Suat Derviş Edebiyatı*, ed. Günseli Sönmez İşçi, 1. b., İstanbul: İthaki Yayınları, 2015, ss. 171-83.
- Güncel Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu, [sozluk.gov.tr](http://sozluk.gov.tr).
- GÜNDAY Rıfat, “Proust ve Tanpınar’ın Zaman Algısı”, *Toplumbilim/ Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*, S. 20 (Ağustos, 2006), ss. 125-51.
- GÜNDOĞAN Ali Osman, *Bergson / Madde ve Bellek, Gülme, Metafiziğe Giriş, Ahlak ve Dinin İki Kaynağı, Yaratıcı Tekamül / Fikir Mimarları Dizisi*, 3. b., İstanbul: Say Yayınları, 2013.
- GÜNGÖR Bilgin, “Attilâ İlhan’ın Özgün Toplumcu-Gerçekçilik Anlayışı: ‘Sosyal Realizm’”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C. 12, S. 25 (2019), ss. 188-202.
- GÜRANİ ARSLAN Nur, “Efsaneden Günümüz Edebiyatına: Geyikler ve Lanetleri”, *Geyik Kitabı*, ed. Emine Gürsoy Naskali, Erkan Demir, 1. b., İstanbul: Kitabevi, 2013, ss. 189-208.
- , *Selahattin Enis’in Romanlarında Osmanlı İmparatorluğu’nun Son Yıllarına Bir Bakış*, 1. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003.
- GÜRBİLEK Nurdan, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, 2. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- , *Kötü Çocuk Türk*, 2. b., Metis Yayınları, 2004.
- GÜRÇAĞLAR Şehnaz Tahir, *The Politics and Poetics of Translation in Turkey, 1923-1960*, Amsterdam, New York: Rodopi, 2008.
- GÜRSEL Nedim, *Yaşar Kemal: Bir Geçiş Dönemi Romancısı*, 1. b., İstanbul: Everest Yayınları, 2000.
- GÜZELCE Ilgaz, *Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Kadın Tipleri ve Kadın Eğitimi Unsuru*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, 2006.
- HADZİBEGOVİÇ Darmin, (ed.), *Kara Kitap’ın Sırları: Orhan Pamuk’un Yazı ve Resimleri*, 2. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- HALES Shelley, “Aphrodite and Dionysus: Greek Role Models for Roman Homes?”, *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes*, C. 7 (2008), ss. 235-55.
- HANUSA Timothy P., “Radium”, *Encyclopedia Britannica*, Encyclopedia Britannica, inc., 20.01.2017, <https://www.britannica.com/science/radium>.
- HARVEY W. J., “Romanda Sosyal Ortam (The Human Context)”, *Roman Teorisi*, ed. Philip Stevick, çev. Sevim Kantarcıoğlu, 4. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2017, ss. 176-94.
- HAS-ER Melin, “Mehmed Murad/Turfanda mı Turfa mı?”, *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2000, ss. 294-334.

- HATİBOĞLU Canan, “Sunuş”, *Hiç*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2013, ss. 5-9.
- HAYBER Abdülkadir, *Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri'nin Romanlarında Nesil Çatışmaları*, Ankara: Kurgan Edebiyat, 2011.
- HEALY Paul F., Marc G. BLAİNEY, “Ancient Maya Mosaic Mirrors: Function, Symbolism, and Meaning”, *Ancient Mesoamerica*, C. 22, S. 2 (2011), ss. 229-44.
- HENGEN Shannon, “Psychoanalytic and Historical Contexts of Atwood’s Writing”, *Margaret Atwood’s Power: Mirrors, Reflections and Images in Select Fiction and Poetry*, Toronto, ON: Second Story Press, 1993, ss. 19-43.
- HIZLAN Doğan, “Çelişkileri Yaşayan Kadınlar...”, *Çok Katmanlı Duyarlıklar Yazarı: Peride Celal*, ed. Alpay Kabacalı, 1. b., İstanbul: Tüm Fuarçılık Yapım A.Ş., 1996, s. 21.
- HOCA AHMED YESEVÎ, *Dîvân-ı Hikmet*, ed. Mustafa Tatcı, Ankara: Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi, 2016.
- HOLLAND Jack, *Mizojini: Dünyanın En Eski Önyargısı - Kadından Nefretin Evrensel Tarihi*, çev. Erdoğan Okyay, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 2016.
- HORNEY Karen, *Kadının Ruhsal Yapısı*, çev. Nilgün Şarman, İstanbul: Payel Yayınları, 1998.
- HUNTER James, “Orpheus”, *Encyclopedia Mythica*, 26.05.1999, <http://www.pantheon.org/articles/o/orpheus.html>.
- HUYUGÜZEL Ömer Faruk, “Mektup Roman (Epistolary Novel)”, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018ss. 308-10.
- , *Halit Ziya Uşaklıgil*, 2. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2010.
- IRMAK Erkan, *Eski Köye Yeni Roman: Köy Romanının Tarihi, Kökeni ve Sonu (1950-80)*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- IRZİK Sibel, “Ölmeye Yatmak, Anlatı ve Otorite”, *Hayata Bakan Edebiyat: Adalet Ağaoğlu'nun Yapıtlarına Eleştirel Yaklaşımlar*, ed. Nüket Esen, Erol Köroğlu, 1. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2003, ss. 46-56.
- İBN SİNA, İBN TUFEYL, *Hay bin Yakzan*, ed. N. Ahmet Özalp, çev. M. Şerefeddin Yaltkaya, Babanzâde Reşid, 26. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.
- İLERİ Selim, (ed.), *Peride Celal'e Armağan*, 1. b., İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1996.
- , “Roman Yazan Romancı”, *Peride Celal'e Armağan*, ed. Selim İleri, 1. b., İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1996, ss. 139-47.
- İLHAN Attilâ, *Gerçekçilik Savaşı*, 1. b., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2004.
- İNCİ Handan, *Orpheus'un Şarkısı: Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın*, 1. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- , (ed.), *Tanpınar Zamanı - Son Bakışlar*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
- İZ Mahir, *Tasavvuf*, İstanbul: Rahle Yayınevi, 1969.

- JAHN Manfred, *Anlatıbilim*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu, 2. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.
- JOHNSON Kim, Sharron J. LENNON, Nancy RUDD, “Dress, Body and Self: Research in the Social Psychology of Dress”, *Fashion and Textiles*, C. 1, S. 1 (2014).
- JOHNSTONE Eve C. vd., (ed.), *Companion to Psychiatric Studies*, 8. b., Edinburgh; New York: Churchill Livingstone, 2010.
- JOSH, “The Rise of Venetian Mirrors”, *Inviting Home*, 13.09.2019, <https://www.invitinghome.com/the-rise-of-venetian-mirrors/>.
- JUNG Carl Gustav, “Mana-Kişilik”, *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme*, çev. İsmail Hakkı Yılmaz, İstanbul: Pinhan Yayıncılık, 2016, ss. 255-70.
- KABACALI Alpay, *Çok Katmanlı Duyarlıklar Yazarı: Peride Celal*, 1. b., İstanbul: Tüm Fuarçılık Yapım A.Ş., 1996.
- KACIROĞLU Murat, “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923–1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları”, *ETÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 1, S. 2 (Temmuz, 2016), ss. 27-71.
- KAHRAMAN Hasan Bülent, “Attilâ İlhan: Bir Dünya”, *Varlık*, S. 1178 (2005), ss. 45-54.
- KAHRAMAN Seyit Ali vd., (ed.), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 1. Kitap: İstanbul Topkapı Sarayı Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu-Dizini*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- KANTARCI Aslı, “Orhan Kemal’in Hikâyeciliğinde Toplumcu Gerçekçiliğin İzleri”, *Orhan Kemal*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, ss. 449-62.
- KANTER Beyhan, *“Kurmaca Bedenler”: Türk Romanında Bir Söylem Biçimi Olarak Beden (1923-1980)*, 1. b., İstanbul: Kesit Yayınları, 2019.
- , “Peyami Safa’nın Romanlarında Beden İmgesi”, *Peyami Safa*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015, s. 253-87.
- KANTER M. Fatih, *Bir Kültür Romancısı: Reşat Nuri Güntekin*, 1. b., İstanbul: Kesit Yayınları, 2019.
- , “Refik Halit Karay’ın Sürgün Romanında Orta Doğu İzlenimleri”, *Ortadoğu ve Göç*, C. 10, S. 20 (2020), ss. 349-77.
- KAPLAN Mehmet, *Namık Kemal: Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi, 1948.
- , “Felâton Beyle Rakım Efendi”, 10. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, ss. 92-118.
- , “İntibah”, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-2*, 10. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, ss. 119-36.
- , “Taaşuk-ı Talat ve Fıtnat”, 10. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, ss. 74-91.
- , *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*, 6. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.
- , *Yavaş Yavaş Aydınlanan Tanpınar*, Dergâh Yayınları, 2015.

- KARA Mustafa, *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*, 10. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.
- KARAHAN Burcu, “Bir Aşk Romanı Yanılsaması: Ateş Gecesi”, *Varlık*, S. 1162 (2004), ss. 32-34.
- , *Peride Celâl’in Romanlarında Kadın Kimlikleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2002.
- KARAKUŞ Gülyaşar, *Nazan Bekiroğlu’nun Roman ve Hikâyelerinde Postmodernizm-Büyülü Gerçekçilik, Tasavvuf ve Psikanalitik*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu: Ordu Üniversitesi, 2018.
- KARAÖREN Sami, “Peride Celal’i Tanımak..”, *Peride Celal’e Armağan*, ed. Selim İleri, 1. b., İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 1996, ss. 77-80.
- KASIMOĞLU Seval, *Binbir Gece Masalları’nda Kahraman İzleği: Şehriyar’ın Farkındalık Yolculuğu*, Ankara: Ürün Yayınları, 2017.
- KÂŞGARLI MAHMUD, *Dîvânu Lugâti’t-Türk: Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin*, yay. haz. Ahmet B. Ercilasun, Ziyat Akkoyunlu, 3. b., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2018.
- KAVCAR Cahit, *Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı*, 3. b., Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2016.
- KAY Stanley R., Abraham FISZBEIN, Lewis A. OPLER, “The Positive and Negative Syndrome Scale (PANSS) for Schizophrenia”, *Schizophrenia Bulletin*, C. 13, S. 2 (1987), ss. 261-76.
- KAY Stanley R., Serge SEVY, “Pyramidal Model of Schizophrenia”, *Schizophr Bull*, C. 16, S. 3 (1990), ss. 537-45.
- KAYIKLIK Hasan, *Tasavvuf Psikolojisi*, 2. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2011.
- KEFEER Lucas A., VD., “Attachment to Objects as Compensation for Close Others’ Perceived Unreliability”, *Journal of Experimental Social Psychology*, C. 4, S. 48 (2012), ss. 912-17.
- KELLY Philippa, “Surpassing Glass: Shakespeare’s Mirrors”, *Early Modern Literary Studies*, C. 8, S. 1 (2002).
- KEMAL TAHİR, *Notlar: Sanat Edebiyat*, ed. Cengiz Yazoğlu, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1989.
- KERMAN Zeynep, “Hüseyin Rahmi ve Halit Ziya’da Mürebbiye Meselesi”, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, 3. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2009, ss. 150-54.
- , *Uşaklıgil’in Romanlarında Batılı Yaşayış*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008.
- , “Zehra Romanı”, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, 3. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2009, ss. 174-85.
- KERMAN Zeynep, İnci ENGİNÜN, (ed.), *Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 4 / Eser Tanıtma ve Önsözler (1860-1923)*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.
- KILIÇ Engin, *Orhan Pamuk’u Anlamak*, 3. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.



- KLEIN Melanie, *Haset ve Şükran*, çev. Orhan Koçak, Yavuz Erten, 6. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2020.
- KNYSH Alexander D., *Islamic Mysticism: A Short History*, Leiden, the Netherlands ; Boston: Brill, 2000.
- KOCABIYIK Ergun, *Aynadaki Narkissos / Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz*, 3. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014.
- KOCAKAPLAN İsa, *Namık Kemal*, İstanbul: Timaş Yayınları, 1999.
- KOÇ Murat, *Ahmet Hamdi Tanpınar Araştırmaları*, 1. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.
- KOÇAK Orhan, “Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme”, *Toplum ve Bilim*, Psikanalizle Bakmak, S. 70 (Güz, 1996), ss. 94-152.
- KOLCU Abdurrahman, “Erhan Bener’in Kedi ve Ölüm, Böcek ve Dönüşler Adlı Romanlarında Dönüşüm/Metamorfoz İzleği ve Ortak Yönler”, *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 7, S. 1 (2012), ss. 1541-54.
- KOLCU Ali İhsan, *Zamana Düşen Çılgılık: Tanpınar’ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri & Tanpınar’ın Şiir Estetiği*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- KORKMAZ Ramazan, *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, 2. b., İstanbul: Kesit Yayınları, 2016.
- KÖKSAL Sırma, “Attilâ İlhan”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, C. 2, ss. 488-95.
- KÖROĞLU Erol, *Gidenle Gelmeyenin Eşiğinde: A. H. Tanpınar’ın Romanlarında Zaman Kavramı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 1996.
- , “Kadının İffetli Geçim Sorunsalı: Fatma Aliye’nin Udi’inde Hayatı, Toplumu ve Cinselliği Yazmak”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 13, S. 15 (Kış, 2018), ss. 293-306.
- , “Kurt Kanunu (Kötü) Bir Tarihsel Roman Mıdır?”, *Notos Öykü*, S. 57 (Nisan-Mayıs, 2016), ss. 42-45.
- , “Mai ve Siyah’ın Doğal Olmayan Odağı: Tanzimat Romanını Yeniden Yazmak”, *Notos Öykü*, S. 60 (Ekim-Kasım, 2016), ss. 35-39.
- , “‘Milli Hakikat’ Üzerine Tezler: Attila İlhan’ın Gazi Paşa’sında Tarihyazımı ile Tarihsel Roman Arasında Sınır İhlalleri”, *Toplum ve Bilim*, S. 109 (2007), ss. 149-80.
- KUNDERA Milan, *Roman Sanatı*, çev. Aysel Bora, 5. b., İstanbul: Can Yayınları, 2014.
- KUNDUZ Nagihan, *Leylâ Erbil’in Romanlarında Yapı ve İzlek*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi, 2012.

- KURNAZ Cemal, “Câm”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1993, C. 7, ss. 41-42.
- , “Gönül”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1991, C. 14, ss. 150-52.
- KUTLU Mustafa, *Sabahattin Ali*, İstanbul: Hareket Yayınları, 1972.
- KUTLUER İlhan, Hasan KATIPOĞLU, “Hay b. Yakzân”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Ankara: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1997, C. 16, ss. 551-54.
- KÜÇÜK Hülya, *Anahatlarıyla Tasavvuf Tarihine Giriş*, 3. b., İstanbul: Ensar Neşriyat, 2011.
- , *Tasavvufa Giriş*, 1. b., İstanbul: Değerler Eğitimi Merkezi Yayınları, 2011.
- KÜTÜKÇÜ Tamer, “Sevgi Soysal’da Cinselliğin Yazımı”, *İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı*, ed. Seval Şahin, İpek Şahbenderoğlu, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, ss. 425-57.
- , “Tanzimat Romanı, Kadın/Aşk ve Yeryüzünde Bir Melek”, *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, ed. Nüket Esen, Erol Köroğlu, 1. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006, ss. 163-82.
- LA BELLE Jenijoy, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- LAFRANCE Adrienne, “The 120-Year-Old Mind-Reading Machine”, *The Atlantic*, (16.06.2014), <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2014/06/the-120-year-old-mind-reading-machine/372838/>, blm. Technology,
- LAİNG Ronald David, *Bölünmüş Benlik: Akıl Sağlığı ve Delilik Üzerine Varoluşsal Bir Çalışma*, çev. Ergün Akça, 2. b., Pinhan Yayıncılık, 2015.
- LANSER Susan Sniader, “Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology”, *Narrative*, C. 3, S. 1 (1995), ss. 85-94.
- , *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton University Press, 1981.
- LAW Helen H., “The Name Galatea in the Pygmalion Myth”, *The Classical Journal*, C. 27, S. 5 (Şubat, 1932), ss. 337-42.
- LAWLOR Leonard, Moulard LEONARD, “Henri Bergson”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Yaz 2016 Baskısı)*, ed. Edward N. Zalta, Metaphysics Research Lab, Stanford University, Yaz, 2016, <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/bergson/>>.
- LE BON Gustave, *Kitleler Psikolojisi*, İstanbul: Hayat Yayıncılık, 1997.
- LIU Catherine, “The Wall, the Window and the Alcove: Visualizing Privacy”, *Surveillance & Society*, C. 9, S. 1/2 (2011), ss. 203-14.
- MAJER Michele, “Demimonde”, *The Berg Companion to Fashion*, ed. Valerie Steele, Oxford: Bloomsbury Academic, 2010, ss. 210-13.

- MAUROİS Andre, *Düşünceleri Okuyan Makine*, çev. Ender Bedisel, 1. b., İstanbul: Pencere Yayınları, 2011.
- MAZAK Mehmet, *Boğaziçi ve Kayık Kültürü*, 2. b., İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2010.
- MCCARTY Willard, “The Shape of the Mirror: Metaphorical Catoptrics in Classical Literature”, *Arethusa*, C. 22, S. 2 (1989), ss. 161-95.
- MCWILLIAMS Nancy, *Psikanalitik Tanı: Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak /İkinci Edisyon*, çev. Erkan Kalem, 1. b., İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2020.
- MELCHIOR-BONNET Sabine, *The Mirror: A History*, İng. çev. Katharina H. Jewet, New York, London: Routledge, 2001.
- MENGİ Nesrin, Ferhat ERGÜL, “Erhan Bener’in Polisiye Kurgusunda ‘Birey’in Konumu”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 9, S. 3 (Kış, 2014), ss. 969-84.
- METE YUVA Gül, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- , “Yaşasın Yeni Dünya!”, *Siyah Endişe: Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı*, ed. Deniz Aktan Küçük, Murat Narcı, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2019, ss. 83-96.
- “Misogyny vs. Sexism: Do You Know The Difference?”, *Everything After Z by Dictionary.Com*, 09.04.2018, <https://www.dictionary.com/e/misogyny-vs-sexism/>.
- [MİZANCI] MEHMET MURAT, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı*, 1. b., İstanbul: Mahmutbey Matbaası, 1308.
- MORAN Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat’tan A. H. Tanpınar’a*, 20. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- , *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali’den Yusuf Atılgan’a*, 15. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- , *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya*, 17. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- NARLI Mehmet, *Edebiyat ve Delilik*, İstanbul: İz Yayıncılık, 2009.
- , *Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- NAZLI Atiye, *Binbir Gece Masallarının Anadolu Türk Masallarına Etkileri Üzerine Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Konya: Selçuk Üniversitesi, 2011.
- NECATİGİL Behçet, “Peride Celâl”, *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016, ss. 320-21.
- NECIPOĞLU Gülru, *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimarî, Tören ve İktidar*, çev. Ruşen Sezer, 1. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

- NEMUTLU Özlem, “Reşat Nuri Güntekin’in Gizli El Romanın Tefriki ile Kitap Baskıları Arasındaki Farklılıklar”, *Hikmet - Akademik Edebiyat Dergisi*, S. Prof. Dr. M. Orhan Okay Özel Sayısı (2020), ss. 418-39.
- NİCHOLSON Reynold A., *The Mystics of Islam*, Londra: Arkana, 1989.
- NOYAN Sema, *Türk Romanında Mistisizm (1923-1980)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2013.
- NURDAN Gülçin Tuğba, “Peride Celal”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 12.11.2020, <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/peride-celal>.
- OĞUZERTEM Süha, “Kaybolmayan Yazar: Leylâ Erbil’in Özgünlüğü, Özgürlüğü”, *Leylâ Erbil’de Etik ve Estetik*, ed. Süha Oğuzertem, 1. b., İstanbul: Kanat Kitap, 2007, ss. 147-78.
- OKAY M. Orhan, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, 6. b., Dergâh Yayınları, 2016.
- , “İlk Romanlarımız Üzerine Bazı Dikkatler”, *Türk Yurdu*, C. 20, S. 153-54 (2000), ss. 80-82.
- , *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991.
- OKTAY Ahmet, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı: 1923-1950*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- , *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*, 3. b., İstanbul: Everest Yayınları, 2003.
- , “Yazıya Adanmış Ömür”, *Milliyet Sanat*, (01.09.1995).
- OKUMUŞ Salih, Beste Semiha BAHÇECİ, “Tanzimat Hikâye ve Romanlarında Mekân unsuru Olarak Deniz”, *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, C. 1, S. 1 (2015), ss. 149-66.
- ORTUÑO Marian, “Reading Las Meninas: An Ekphrastic Approach to Teaching Don Quijote”, *Hispania*, C. 95, S. 4 (2012), ss. 681-697.
- OVID, “Pygmalion (as sung by Orpheus)”, *Metamorphoses*, çev. Stanley Lombardo, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2010, C. 10, ss. 266-331.
- ÖCAL Oğuz, “Yalnızlar Romanında İrade Felci ve Kaçış”, *Turkish Studies - International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 5, S. 4 (2010), ss. 1379-89.
- ÖDEKAN Ayla, “Ayna”, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.
- ÖGEL Bahaeddin, “Geyik ve Türkler”, *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995, C. 2, ss. 101-9.
- , “Türk Mitolojisinde Geyik”, *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1993, C. 1, ss. 569-83.
- ÖĞÜT Hande, “Yeni Bir Hayatın İzinde Hüzünlü Bir Sardunya: Peride Celal’in Yeşil Evreni”, *Varlık*, S. 1209 (Haziran, 2008), ss. 36-42.

- ÖNGÖREN Reşat, “Tasavvuf”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2011, C. 40, ss. 119-26.
- ÖZGÜL M. Kayahan, “Ayna, Ayna, Güzel Ayna”, *Seke Seke Ben Geldim: Sekmeler-I*, Ankara: Çolpan Kitap, 2018, ss. 137-43.
- ÖZGÜREL Emine Gözde, *Samiha Ayverdi'nin Romancılığı*, 1. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2012.
- ÖZHER Sema, *Kaptan'ın Aynasından Yansıyanlar: Romancı Yönüyle Attila İlhan*, 1. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2009.
- , *Romancı Kimliğiyle Attila İlhan*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Elazığ: Fırat Üniversitesi, 2008.
- ÖZKIRIMLI Atilla, “Tutunamayanlar”, *Oğuz Atay'a Armağan: Türk Edebiyatının “Oyun/Bozan”ı*, ed. Handan İnci, 2. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, ss. 161-65.
- ÖZKÖSE Kadir, “Sâmiha Ayverdi'nin Eserlerinde Tasavvufî Hayatın Yansımaları”, *G.O.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. I, S. 1 (2013), ss. 3-30.
- ÖZMEN Erdoğan, “Lacan, Ayna Evresi ve Marx”, *Birikim*, S. 156 (Nisan, 2002), ss. 42-48.
- ÖZTAŞ Cemal, (ed.), *Dolmabahçe Sarayı*, İstanbul: TBMM Milli Saraylar, 2005.
- ÖZTUNA Yılmaz, “Boğaziçinin Beyaz İncisi: Beylerbeyi Sarayı”, *Hayat Tarih Mecmuası özel ilavesi*, t.y.
- ÖZYİĞİT ÖZGENÇ Seçil, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Roman ve Hikâyelerinde Ayna Motifi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Denizli: Pamukkale Üniversitesi, 2019.
- PACE Emily, *From Shell to Center: Gaston Bachelard and the Transformation of Domestic Space in the Nineteenth Century French Novel*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Knoxville: University of Tennessee, 2013.
- PAKER Saliha, Zehra TOSKA, “Yazan, Yazılan, Silinen ve Yeniden Yazılan Özne: Suat Derviş'in Kimlikleri”, *Toplumsal Tarih*, C. 7, S. 39 (Mart, 1997), ss. 11-22.
- PALA İskender, “Âyîne”, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2005, s. 47.
- , “Âyîne-i İskender”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1991, C. 4, s. 252.
- PARLA Jale, *Babalar ve Oğullar/Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, 7. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- , *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, 8. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.
- , *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- PENDERGRAST Mark, *Mirror, Mirror: A History Of The Human Love Affair With Reflection*, New York: Basic Books, 2004.

- PETERS Fiona, "Looking in the Mirror: Vampires, the Symbolic, and the Thing", *Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil*, ed. Peter Day, Amsterdam, New York: Rodopi, 2006, ss. 177-87.
- PLATO, *Complete Works*, ed. John M. Cooper, D. S. Hutchinson, Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997.
- PLATON (EFLATUN), *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, 20. b., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.
- REFİĞ Halit, *Gerçeğin Değişkenliği: Kemal Tahir*, İstanbul: Ufuk Kitapları, 2000.
- RIGNALL John, *Realist Fiction and the Strolling Spectator*, London, New York: Routledge, 1992.
- SAĞLAM Nuri, "Yazarını Yargılatan Roman: Ben Deli Miyim?", *Ben Deli Miyim?*, ed. Nuri Sağlam, İstanbul: Papersense Yayınları, 2015.
- SAĞLIK Şaban, *Popüler Roman Estetik Roman*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2010.
- SALTUK Secda, *Ayna: Geçmişten Günümüze, Her Alanda Her Anlamda*, İstanbul: Arkeoloji Ve Sanat Yayınları, 2010.
- SARAÇGİL Ayşe, *Bukalemun Erkek*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- SARGUT Cemâlur, *Sâmiha Ayverdi ile Sırta Yolculuk*, ed. Sadık Yalsızuçanlar, İstanbul: Nefes Yayınları, 2009.
- SARIÇİÇEK Mümtaz, *Romantik Bir Toplumcu Gerçekçi Öncü: Reşat Enis Aygen: Hayatı ve Eserleri*, 1. b., Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2009.
- SAUSSURE Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, New York: McGraw-Hill, 1966.
- SAZYEK Hakan, "Atilla İlhan'ın Sokaktaki Adam'ı: Hasan", *Kitap-lık*, S. 133 (Aralık, 2009), ss. 92-104.
- SCHICK Irvin Cemil, *Batının Cinsel Kıyısı: Başkalıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekansallık*, çev. Savaş Kılıç, Gamze Sarı, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2001.
- SCHMITTER Amy M., "Picturing Power: Representation and Las Meninas", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, C. 54, S. 3 (1996), ss. 255-268.
- SCHULER Robert M., "Magic Mirrors in 'Richard II'", *Comparative Drama*, C. 38, S. 2/3 (2004), ss. 151-81.
- SENNETT Red, Michel FOUCAULT, "'Cinsellik ve Yalnızlık': Cinselliğin Hükümrânlığı, ve Kimliği Belirlemesi Üzerine II", *Skop*, çev. Elçin Gen, (13.11.2013), <https://www.e-skop.com/skopbulten/cinsellik-ve-yalnizlik-cinselligin-hukumranligi-ve-kimligi-belirlemesi-uzerine-ii/1639>.
- SENNETT Richard, Michel FOUCAULT, "Sexuality and Solitude", *London Review of Books*, (21.05.1981).
- SERDAR Ali, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Ahlak Sorunsalı*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2007.

- SEVGİ H. Ahmet, “Mantıku’t-Tayr”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2003, C. 28, ss. 29-30.
- SEVİNÇ Kenan, “Freudyen Psikolojide Bilinçaltı ve Bilinçdışı Kavramları Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar”, *Kilitbahir*, S. 15 (Eylül, 2019), ss. 125-58.
- SHAKESPEARE William, *Hamlet*, New York: Washington Square Press, 2012.
- , *II. Richard*, New York: Washington Square Press, 2005.
- SHUGER Deborah, “The ‘I’ of the Beholder: Renaissance Mirror and the Reflexive Mind”, *Renaissance Culture and the Everyday*, ed. Patricia Fumerton, Simon Hunt, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999, ss. 21-41.
- SINAR UĞURLU Alev, “Arafta Bir Millet Cengiz Dağcı’nın Romanlarında Savaşın Farklı Yüzleri”, *Yeni Türk Edebiyatı*, S. 1 (Mart, 2010), ss. 171-91.
- , “Cengiz Dağcı’nın Romanlarında Savaş Ortamında İnsan İlişkileri”, *Türk Yurdu*, C. 39, S. 387 (2019), ss. 26-37.
- , “Cengiz Dağcı’nın Romanlarında Savaşta Savrulan Hayatlar”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi (TEKE)*, C. 6, S. 1 (2017), ss. 238-55.
- SINAR [UĞURLU] Alev, “Edebiyata Yansıyan Kriz: Sözde Kızlar ve Zaniyeler Örneği”, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 4, S. 4 (2003/1), ss. 139-56.
- SINAR UĞURLU Alev, “Ferdi ve Şürekâsı Romanında Yapı ve İzlek”, *Servet-i Fünûn Dönemi Roman Okumaları*, ed. Ülkü Eliuz, Gülşah Şişman, Burak Armağan, 1. b., İstanbul: Kesit Yayınları, 2020, ss. 49-70.
- , “Halkın Efsaneleştirdiği Roman Kahramanı: Feride”, *Prof. Dr. Birol Emil Armağanı*, ed. Bahtiyar Aslan vd., 1. b., İstanbul: TEDEV Yayınları, 2020, ss. 109-15.
- , “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Eserlerinde Adet ve Gelenekler”, *Türkiye Günlüğü*, S. 63 (Kasım-Aralık, 2000).
- , “Otobiyografi Olarak Roman: Bir Travmanın Kahramanı: Cengiz Dağcı”, *Kardeş Kalemler Aylık Avrasya Edebiyat Dergisi*, C. 8, S. 88 (Nisan, 2014).
- , “Panorama Romanında Aydın Meselesi”, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 1, S. 1 (1999), ss. 65-83.
- , *Türk Roman ve Hikâyesinde İkinci Dünya Savaşı*, 1. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003.
- SIMMEL Georg, “Fashion”, *On Individuality and Social Forms*, Chicago London: University of Chicago Press, 1971, ss. 294-323.
- SİNEMOĞLU Nermin, “Ayna”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1991, C. 4, ss. 259-60.
- SMITH Evans Lansing, *The Hero Journey in Literature: Parables of Poesis*, Lanham: University Press of America, 1997.

- SOMUNCUOĞLU Gamze, *Sevgi Soysal'ın Yapıtlarında Kadın Kimliği (Tutkulu Perçem, Tante Rosa, Yürümek)*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2002.
- SONTAG Susan, *Fotoğraf Üzerine*, çev. Osman Akınhay, 2. b., İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011.
- , *The Benefactor*, USA: Picador USA, 2002.
- , “The Double Standard of Aging”, *Saturday Review*, 1972, 29-38.
- SÖNMEZ Sevgül, (ed.), *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- SÖZALAN Özden, “Anayurt Oteli'nde Geceleyen Kadın”, *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, ed. Sibel Irzık ve Jale Parla, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, ss. 251-74.
- STEELE Valerie, (ed.), *The Berg Companion to Fashion*, Oxford: Bloomsbury Academic, 2010.
- STOKER, *Dracula*, Ware: Wordsworth Editions, 2000.
- SULEİMAN Susan Rubin, *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel As a Literary Genre*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.
- ŞAHİN Hasan, Seyfullah SEVİM, *Tasavvuf*, 1. b., Ankara: İlahiyat, 2002.
- ŞAHİN Hülya Dünder, *Narsisist Entrikalar Nahit Sırrı Örik'in Yapıtlarına Psikanalitik Bir Bakış*, Metis Yayınları, 2017.
- ŞAHİN İbrahim, *Ahmet Hamdi Tanpınar Haz ve Günah*, 1. b., İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
- , “Cengiz Dağcı'nın Eserlerinde Neden/Nedensizlik Dili”, *Bellek-İnsan-Eser: Cengiz Dağcı*, ed. Emel Kefeli, Nesrin Sarıahmetoğlu, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2011, ss. 137-57.
- , *Cengiz Dağcı'nın Hayatı ve Eserleri*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996.
- ŞAHİN Seval, *Modernizmin Oyunu/Oyunun Modernizmi: Tanpınar'da Oyun*, 1. b., İstanbul: Kapı Yayınları, 2013.
- ŞAHİN Veysel, “Peyami Safa'nın ‘Fatih-Harbiye’ Adlı Romanında Simgesel Değerler”, *bilig*, S. 55 (Güz, 2010), ss. 147-64.
- ŞEN Cafer, “İnsana Yas Yaraşır: Cengiz Dağcı'da Trajik Olan”, *Vatanı Dilinde Cengiz Dağcı Kitabı*, ed. İbrahim Şahin, Salim Çonoğlu, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2017, ss. 190-213.
- ŞENER Zeynep, *Servet-i Fünûn Romanında Karamsarlık*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi, 2016.
- ŞENGÖK Yağmur, *Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiirinde Ana Motifi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi, 2015.
- ŞENOL Derya, *Adalet Ağaoğlu'nun Dar Zamanları'nda Yabancılaşan Birey*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2009.



- TABUROĞLU Özgür, *Nazar: Başkası Nasıl Görür?*, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2017.
- TAĞIZADE KARACA Nesrin, *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Eserlerinde Geçmiş Zaman ve İstanbul*, 1. b., Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998.
- , *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Mûsiki*, 1. b., Ankara: Hece Yayınları, 2005.
- [TAĞIZADE] KARACA Nesrin, “Halide Edip Adıvar’ın Nasrettin Hoca Üzerinden İronik Çağ Eleştirisi: Maske ve Ruh”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, C. 20, S. 1 (2013), ss. 13-38.
- , *Yazmak, Kimlik ve Metin Odağında Türk Edebiyatında Kadın Yazarlar*, 1. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2018.
- TANE Vahit, *Selahattin Enis Atabeyoğlu'nun Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İzmir: Ege Üniversitesi, 2012.
- TANPINAR Ahmet Hamdi, “Hâlit Ziya Uşaklıgil (Mâi ve Siyah ve Aşk-ı Memnu)”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, ed. Zeynep Kerman, 11. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, ss. 288-90.
- , “Namık Kemal’in Doğuşunun Yüzüncü Yılı Münasebetiyle Cezmi’ye Dair”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, ed. Zeynep Kerman, 11. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, ss. 220-22.
- , “Namık Kemal’in Hayatı ve Eserleri”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, ed. Zeynep Kerman, 11. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, ss. 226-46.
- , “Sinekli Bakkal”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, ed. Zeynep Kerman, 11. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016, ss. 371-73.
- , *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, ed. Abdullah Uçman, 6. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- , *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.
- TARIM Rahim, *Mehmed Rauf (Hayatı, Sanatı, Eserleri)*, 1. b., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.
- TATCI Mustafa, *Yûnus Emre Dîvânı: Tenkitli Metin*, 1. b., İstanbul: H Yayınları, 2008.
- TEKİN Mehmet, *Roman Sanatı 1: Romanın Unsurları*, 16. b., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2018.
- , *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, 2. b., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2014.
- TERCÜMAN Çilem, *Türk Romanında Moda ve Toplumsal Değişim (1923-1940)*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- TESTER Keith, “Introduction”, *The Flaneur*, ed. Keith Tester, London, New York: Routledge, 2015, ss. 1-21.
- “The History of Physiognomy - About Physiognomy”, (09.02.2018), <http://physiognomy.history.qmul.ac.uk/aboutphys.html>.
- TİKEN Servet, “Cahit Sıtkı Tarancı’nın Şiirlerindeki ‘Ayna’ İmgesine Psikanalitik Bir Yaklaşım”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 41 (2009), ss. 47-60.

- TILLEY Christopher, "Introduction", *Handbook of Material Culture*, ed. Christopher Tilley, 2. b., London, Thousand Oaks, CA: SAGE Publications Ltd., 2009, ss. 1-6.
- TOPÇU Nurettin, *Bergson*, 5. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.
- TOSKA Zehra, "Klasik Şiirimizde Ayna", *Sultanların Aynaları*, İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1998, ss. 30-57.
- TÖRENEK Mehmet, *Başka Hayatlar Peşinde: Tanpınar'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme*, 1. b., İstanbul: Kitabevi, 2009.
- TUNÇOK Güzel Zeynep, "Sevgi Soysal'ın 'Yürümek' Adlı Romanını Bildungsroman ve Kadın Bildungsromanı Olarak Okumak", *SÖYLEM Filoloji Dergisi*, C. 4, S. 1 (Haziran, 2019), ss. 44-56.
- TURAL Sadık, "Tarihî Roman Geleneği veya *Cezmî*", *Doğumunun Yüzellinci Yılında Namık Kemal*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1993.
- TURAL Secaattin, *Türk Romanında Mevlânâ*, İstanbul: Yedirenk, 2011.
- TURAN Güven, "Yusuf Atılgan'da Kıl-Tüy", *Kitap-lık*, S. 41 (Mayıs-Haziran, 2000), ss. 100-104.
- TUTUMLU Reyhan, "Elâ'nın Yürüyüşü", *İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı*, ed. Seval Şahin, İpek Şahbenderoğlu, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, ss. 81-97.
- TÜRER Osman, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi*, 5. b., İstanbul: Ataç Yayınları, 2018.
- TÜRKEŞ A. Ömer, "Sevgi Soysal 68'liydi", "*Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!*" *Sevgi Soysal İçin Yazılar*, ed. Seval Şahin, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, ss. 75-88.
- TÜRKİSLAMOĞLU Elif, *Türk Düşünce Dünyasında Tanpınar*, Ankara: Hece Yayınları, 2015.
- UÇMAN Abdullah, Handan İNCİ, (ed.), *Bir Gül Bu Karanlıklarda Tanpınar Üzerine Yazılar*, 2. b., İstanbul: 3f Yayınları, 2008.
- UĞURCAN Sema, *Edebiyatımız II - Yazarlar, Meseleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.
- , "Zihniyetlerin Yansıma Alanı Olarak Peyami Safa'nın Romanları ve Şahıslar Dünyası", *Erdem*, S. 62 (2012), ss. 261-76.
- UĞURLU Seyit Battal, "Yusuf Atılgan'da Baba İmgesi: Psikanalitik bir Yaklaşım", ed. Zeki Dilek vd., 38. ICANAS (Uluslararası Aysa ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) 10-15 Eylül 2007, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Başkanlığı, 2008, C. 4, ss. 1719-42.
- ULUDAĞ Süleyman, "Ayna", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1991, C. 4, ss. 260-62.
- ULUĞTEKİN Melahat Gül, *İzlek ve Biçem İlişkisi Açısından Suat Derviş Romanlarının Türk Edebiyatındaki Yeri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2010.

- URAL Tülin, “Kahrolsun ‘Bağzi’ Kavaklar: Yenişehir, Yeni Bir Ülke Umudu ve Yazarlığın Politik Halleri Üzerine”, *İsyankâr Neşe: Sevgi Sosyal Kitabı*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, ss. 99-123.
- USLU Berna, *Peyami Safa'nın Romanlarında Mutsuzluğun Kaynakları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi, 2009.
- USLU Mehmet Fatih, “Tanzimat Romanlarında Melodramın İdeolojik İşlevleri”, *Kitaplık*, S. 120 (2008), ss. 88-90.
- UYGUN AYTEMİZ Beyhan, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Aşk İlişkileri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2005.
- UYGUNER Muzaffer, *Reşat Nuri Güntekin: Hayatı, Sanatı, Eseri*, İstanbul: Varlık Yayınları, 1967.
- UYSAL Zeynep, “İhtimalin Kaybolduğu Anda Yusuf Atılgan Edebiyatı”, *T24*, 01.06.2017, <https://t24.com.tr/k24/yazi/aylak-adam,1250>.
- , *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*, 1. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- , “Sükûnetsiz Meskenler, Huzursuz Mekânlar: *Kiralık Konak* ve *Sodom ve Gomore*'de Mekânsızlaşma”, *Journal of Turkish Studies*, C. 28, S. II (2004).
- , “Yakup Kadri ve Panorama”, *Varlık*, C. 68, S. 1122 (1 Mart 2001), ss. 31-34.
- UZUN Meral Sema, *Romancı Yönüyle Suat Derviş*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi, 2001.
- ÜSTÜN Koray, “Kentın Değişimi Bağlamında Ankara'yı İşleyen Üç Roman: *Ankara*, *Ölmeye Yatmak* ve *Her Temas İz Bırakır*”, *Kültürel Mirasın İzinde: Ankara*, ed. Gonca Gökalp Alpaslan, Pelin Şahin Tekinalp, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 2016, ss. 463-480.
- VARIŞOĞLU Mehmet Celal, Hakan SÖNMEZ, “‘Lâ: Sonsuzluk Hecesi’ Adlı Romanda Ayna Metaforu”, *Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, C. 12, S. 1 (Yaz, 2017), ss. 185-93.
- VOLK Mary Crawford, “On Velázquez and the Liberal Arts”, *The Art Bulletin*, C. 60, S. 1 (1978), ss. 69-86.
- WATT Ian, *Modern Bireyciliğin Mitleri: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe*, çev. Mehmet Doğan, 2. b., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2016.
- , *Romanın Yükselişi / Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*, İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- “What Is Misogyny?”, *Blackburn Center Greensburg Anti-Violence Organization*, 14.08.2019, <https://www.blackburncenter.org/single-post/2019/08/14/What-Is-Misogyny>.
- WHITE Alasdair, *From Comfort Zone to Performance Management*, Belgium: White & MacLean Publishing, 2009.

- WİLDE Oscar, *Dorian Gray'in Portresi*, çev. Ülker İnce, İstanbul: Everest Yayınları, 2016.
- WİNNİCOTT D. W., *Oyun ve Gerçeklik*, 4. b., İstanbul: Metis Yayınları, 2019.
- WRIGHT Elizabeth, *Psychoanalytic Criticism: A Reappraisal*, 2. b., Routledge, New York: Polity Press, 1998.
- YAĞCIOĞLU Semiramis, "Ayna Ayna Söyle Bana Ben Kimim?: Lacan'ın Aynasında Murtaza'yı Okumak", *Orhan Kemal*, ed. Ahmet Ümit, Işık Öğütçü, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012, ss. 302-10.
- , "Suat Derviş'in Suskun Kadınları: Aşkın Ömrü Ne Kadar Sürer?", *Roman Kahramanları*, S. 18 (2014), ss. 75-80.
- YALÇIN Alemdar, *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı (1946-2000)*, 3. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2011.
- , *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı 1920-1946*, 8. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2017.
- YAZICI Mehmet, "Refik Halit Karay'ın Yezidin Kızı Romanında Yezidilik, Yezidiler ve Bazı Tespitler", *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 7, S. 3 (2019), ss. 255-64.
- YAZICI Tahsin, "Câm-ı Cem", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1993, C. 7, s. 42.
- YILMAZ Hasan Kamil, *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, 26. b., İstanbul: Ensar Neşriyat, 2018.
- YOLAY Yasemin, *Nahid Sırrı Örik'in Romanlarında Bireyin Dramı ve Yapı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, 2017.
- YUSUF HAS HACİP, *Kutadgu Bilig I: Metin*, yay. haz. Reşit Rahmeti Arat, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007.
- YÜCE Sefa, *Sevgi Soysal: Hayatı, Sanatı, Eserleri*, 1. b., Ankara: Ebabil Yayınları, 2016.
- YÜCEKURT ÜNLÜ Şerife Seda, "Tuhaf" Kadınların Yazma Uğraşı: Leylâ Erbil'in Romanlarında Yazar Kadın Başkışiler, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2014.
- ZORKUL Tahir, *Peride Celal'in Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 2006.

ÖZGEÇMİŞ			
Adı-Soyadı	Zuhal		Eroğlu Koşan
Doğum Yeri ve Yılı			
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce (İleri Seviye)		Almanca (Orta Seviye)
Eğitim Durumu	Başlama - Bitirme Yılı		Kurum Adı
Lise	2001	2005	Ümraniye Lisesi (YDA)
Lisans	2005	2010	Boğaziçi Üni. - Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Lisans Çift Anadal	2008	2010	Boğaziçi Üni. - İngiliz Dili ve Edebiyatı Böl.
Yüksek Lisans	2010	2013	Boğaziçi Üni. - Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Doktora	2013	2016	Boğaziçi Üni. - Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Doktora	2016		Bursa Uludağ Üni. - Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Çalıştığı Kurum(lar)	Başlama - Ayrılma Yılı		Çalışılan Kurumun Adı
1.	2011	2016	Boğaziçi Üni. - Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
2.	2016		Bursa Uludağ Üni. - Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Üye Olduğu Bilimsel ve Meslekî Kuruluşlar			
Katıldığı Proje ve Toplantılar	<p>“Travma Anlatısı Olarak <i>Badem Dalına Asılı Bebekler</i>”, Her Yıl Bir Büyük Türk Bilgi Şölenleri 5 / Cengiz Dağcı, Uludağ Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü ve Türk Ocakları Bursa Şubesi, 05-06 Kasım 2018, Bursa.</p> <p>“Ütopyadan Distopyaya: <i>Gün Olur Asra Bedel</i>”, Her Yıl Bir Büyük Türk Bilgi Şölenleri 4 / Cengiz Aytmатов, Uludağ Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü ve Türk Ocakları Bursa Şubesi, 27-28 Kasım 2017, Bursa. (Bildiri kitabı olarak basıldı.)</p> <p>“What Do You Read? Novel, Memoir or Documentary? The Thin Line between Fact and Fiction”, ACLA Annual Meeting, American Comparative Literature Association ve Utrecht Üniversitesi, 6-9 Temmuz 2017, Utrecht/Hollanda.</p> <p>“Literature as a Marplot: Seeing the Discursive Formations of Modernity in Turkey through <i>The Time Regulation Institute</i>”, International Research Conference on Arts, Social Sciences and Humanities (RCASSH-17), Dignified Researches in Humanities and Social Sciences, 15-16 Mayıs 2017, İstanbul. (Bildiri kitabı olarak basıldı.)</p> <p>“Yahya Kemal’in İzinde Şehriyar”, Her Yıl Bir Büyük Türk Bilgi Şölenleri 3 / Muhammed Hüseyin Şehriyar, Uludağ Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü ve Türk Ocakları Bursa Şubesi, 07-08 Kasım 2016, Bursa. (Bildiri kitabı olarak basıldı.)</p> <p>“A Comparative Perspective on Women in the 19th Century Through Literature”, ISTEAC, Sakarya Üniversitesi ve TASET, 13-15 Temmuz 2016, Viyana/Avusturya. (Bildiri kitabı olarak basıldı.)</p> <p>“Cezalandıran ve Arındıran Su: <i>Amat ve Baba ve Piç</i>’te ‘Tufan’”, Edebiyatı Buluşma VII - “Edebiyatımızda Mitoloji” Sempozyumu, Yeditepe Üniversitesi, 3-4 Mayıs 2016, İstanbul.</p> <p>“Kadınlara Çifte Standart Her Yerde: Bir Kontrol Mekanizması Olarak Edebiyat Yine İş Başında”, Siyah Endişe: Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı, Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü &amp; Nâzım Hikmet</p>		

	<p>Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi, 28-29 Nisan 2016, İstanbul.</p> <p>“Tarih Yazan Romanlar: Türkçe Çağ Romanlarında II. Dünya Savaşı”, Hacı-i Evvel: Nüket Esen Sempozyumu, Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 18 Ocak 2016, İstanbul.</p> <p>“Tarihe Alternatif Çağ Romanları: II. Dünya Savaşı’nın Temsili”, Sakarya Üniversitesi Uluslararası Savaş ve Edebiyat Sempozyumu, 17 Aralık 2014, Sakarya. (Bildiri kitabı olarak basıldı.)</p> <p>“Ayna Ayna Söyle Bana: Halit Ziya Romanlarında Ayna”, Boğaziçi Üniversitesi Yazıdan Söze, 22-23 Mayıs 2014, İstanbul.</p>						
<b>Yayınlar:</b>	<p><b>Makaleler</b></p> <p>“Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatının ‘Yazı Makinesi’ Murat Sertoğlu’nun Popüler Edebiyattaki Yeri”, Alev Sınar Uğurlu ile birlikte, <i>Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi</i> 20/37 (2019): 689-709.</p> <p>“Görünenin Cazibesi: <i>Aşk-ı Memnu</i>’da Moda”, <i>Journal of Turkish Studies</i> 13/20 (2018): 451-62.</p> <p>“Halid Ziya Romanlarında Kimlik ve Ayna”, <i>Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi</i> 19 (2018): 41-72.</p> <p><b>Kitap Bölümleri</b></p> <p>“‘Kurumuş Ağaçlar’ Öyküsünde ‘Yeni Hayat’a Uygun ‘Yeni İnsan’ Modeli”, Vefatının 100. Yılında Ömer Seyfettin’e Armağan, Türk Ocakları Derneği Bursa Şubesi, Bursa, 2020, ss. 103-14.</p> <p>“Travma Anlatısı Olarak <i>Badem Dalına Asılı Bebekler</i>”, <i>Doğumunun 100. Yılında Cengiz Dağcı’ya Armağan</i>, Alev Sınar Uğurlu ve Selçuk Kırılı (ed.), Bengü Yayınları, Ankara, 2019, ss. 253-65.</p> <p>“Bir Kontrol Mekanizması Olarak Edebiyat İş Başında: <i>Aşk-ı Memnu</i>’da Kadına Karşılaştırmalı Bir Bakış”, <i>Siyah Endişe: Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halit Ziya Uşaklıgil Edebiyatı</i>, Deniz Aktan Küçük ve Murat Narcı (ed.), İletişim Yayınları, İstanbul, 2019, ss. 97-118.</p> <p><b>Ansiklopedi Maddesi</b></p> <p>“Fusun Çetinel”, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, Ahmet Yesevi Üniversitesi, 2018.</p>						
<b>Diğer:</b>							
<b>İletişim (e-posta):</b>							
	<table border="1"> <tr> <td><b>Tarih</b></td> <td>24.05.2021</td> </tr> <tr> <td><b>İmza</b></td> <td></td> </tr> <tr> <td><b>Adı-Soyadı</b></td> <td>Zuhal Eroğlu Koşan</td> </tr> </table>	<b>Tarih</b>	24.05.2021	<b>İmza</b>		<b>Adı-Soyadı</b>	Zuhal Eroğlu Koşan
<b>Tarih</b>	24.05.2021						
<b>İmza</b>							
<b>Adı-Soyadı</b>	Zuhal Eroğlu Koşan						