

HALİD ZİYA ROMANLARINDA KİMLİK ve AYNA*

Zuhâl EROĞLU KOŞAN**

Gönderim Tarihi: Eylül 2017

Kabul Tarihi: Ekim 2017

ÖZET

Ayna, insanın kendini bütünüyle görebilmesini sağlayan, böylece insanın kendisini keşfetmesine aracılık eden bir nesnedir. Ayna, öznenin kendini kurmasıyla yakından ilişkili olduğu için bireyin hikâyesini anlatan romanlarda gerçek birer nesne ya da metafor olarak çokça kullanılmıştır. Halid Ziya Uşaklıgil’in romanlarında da aynalar, özellikle romanın ana karakteri konumunda olan kadınların kişiliklerini açığa çıkarma noktasında son derece önemli rol oynar. Kadın karakterler aynada daha önce farkında olmadıkları ya da yadsıdıkları benliklerini keşfeder ve kabul eder; böylece kendilerini bu görüntü aracılığıyla yeniden tanımlamaya başlar. Dolayısıyla aynada oluşan görüntünün tasviri aynaya bakan kişinin kendini nasıl gördüğüyle veya görmek istediğiyle ilgili ipuçları verir. Bu çalışmada, Halid Ziya’nın ilk romanından başlayarak Halid Ziya külliyyatında ayna sahnesinin zirvesi kabul edilebilecek olan Aşk-ı Memnu’ya kadar olan romanlar kadın-ayna ilişkisi açısından incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Halid Ziya Uşaklıgil, ayna, roman, birey, kadın*

* Arş. Gör., Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, zuhaleroğlu@uludag.edu.tr

** Bu çalışma, 22-23 Nisan 2014 tarihlerinde Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü tarafından düzenlenen “Yazıdan Söze” başlıklı sempozyumda “Ayna, Ayna Söyle Bana... : Halid Ziya Romanlarında Ayna” başlıklı bildirinin doktora tez çalışmaları doğrultusunda genişletilmesiyle makale haline getirilmiştir.

Identity and Mirror in Halid Ziya Novels

ABSTRACT

Mirrors are such objects that enable people to see themselves fully, thus mediating their self-discovery. Since the mirror is closely related to the self-establishment, it is often used as a real object or as a metaphor in novels that tell the story of an individual. The mirrors in Halid Ziya novels play a very crucial role to reveal the personalities of female protagonists. The female characters discover their identities that they have never realized or that they denied before. After then, they redefine themselves through their images in the mirrors. Therefore, the description of the image in the mirror gives some clues as to how the character looking in the mirrors sees herself or how she imagines herself. In this study, the novels starting from Halid Ziya's first novel Sefile to Aşk-ı Memnu that is the summit of mirror stage in his corpus are examined in terms of women-mirror relation.

Key words: *Halid Ziya Uşaklıgil, mirror, novel, individual, woman*

Hem içe dönük, hem de yansıtmacı ikili (iki katmanlı) bir bakışla birey, 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. (Melchior-Bonnet, 2002: 156)

“Kendini tanımak”, kişinin kendisini dışarıdan bir gözle görebilmesini, kendi kendisiyle karşılaşmasını gerektirir; çünkü insan taşıdığı bedeni aslında göremez, dolayısıyla bedeninin içinde taşıdığı ruhu da görebilmesi mümkün değildir.¹ Özellikle insanın iç dünyasını yansıttığına inanılan yüz, insanın ayna olmaksızın göremediği ve belki de bu yüzden aynaya baktığında en çok odaklandığı bedensel kısımdır. İnsanoğlunun aynaya düşkünlüğünün sebebi tam da burada yatar;

¹ “Ruh” kelimesini “fiziksel yapımızın dışında kalan, ancak bedenimiz aracılığıyla varlığını hissettiğimiz düşüncelerimiz, duygularımız, hatta özümüz” anlamında kullanıyorum.

kendini tanımak isteyen insan, bunun için kendini görmek ister, nasıl göründüğünü görmek ister; 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 nesnelere ya da metafor olarak çokça kullanılmıştır.

Halid Ziya Uşaklıgil'in romanlarında da aynalar, özellikle başta kadınlar olmak üzere yansıttıkları kişilerin karakterlerini açığa vurmada önemli bir araç olarak konumlandırılır. Aynaya bakan karakter kendi yansıması sayesinde daha önce keşfetmediği benliğini fark eder ve kendini bu görüntü aracılığıyla tanımlamaya başlar. Bu noktada aynada oluşan görüntünün tasviri aynaya bakan kişinin kendini nasıl gördüğüyle veya görmek istediğiyle ilgili karaktere dair önemli ipuçları verir. Öncelikle aynada kendini fark eden karakterin hissettiği “tekinsizlik (*uncanny/unheimlich*)” hissi önemlidir; çünkü aynaya baktığında gördüğü şey hem kendisidir hem de daha önce fark etmediği yeni birisidir². Bu aynı zamanda karakterin kendisiyle ilgili bir uyanışa, bir aydınlanmaya da işaret eder. Kendi bedeniyle, kendi cinselliğiyle ve kendi bireyselliğiyle karakterin yaşadığı *epifanik* bir andır³. Bu anda, kadın birey olduğunu ve ne olmak istediğini fark eder; arzuların üzerindeki örtüler kalkar, çelişkiler ve çatışmalar ortaya çıkar, daha önce farkında olmadığı karakter özellikleri ya da şartlarla birlikte değişen arzuları gün yüzüne çıkararak bu andan sonra karakter yeni birine dönüşür. Ancak bu noktadan sonra birey, kendi yıkımını hazırlayan bir sürece de girmiş olur. Bu açıdan aynalar, öncesi ve sonrası olmak üzere romanlarda adeta bir dönüm noktası teşkil eder. Dolayısıyla karakterin

² “Tekinsizlik” kavramı konusunda daha geniş bilgi için bkz: Royle 2003.

³ *Epifani*, aydınlanma, ani bir uyanışla farkına varma anlamına gelmektedir. “Epifani” kavramı konusunda daha geniş bilgi için bkz: Beja, 1972.

yaşadığı bu değişim/dönüşüm anlatının gidişatında da işlevseldir ve olayların akışını değiştiren önemli bir etkidir.

Bununla birlikte *epifani*'nin daha çok kadınlarda gerçekleştiği, erkeklerin aynaya baktıkları sahnelerin ya hiç olmadığı ya da erkeklerin aynaya baktıkları sahnelerde böyle bir tezahürün gerçekleşmediği dikkat çekmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada da kadının bireyselleşmesi ön plandadır, yine de romanlar elverdiği ölçüde erkekler de gündeme getirilecektir. Ayrıca, bu çalışmada aynalara metaforik olarak değil, birer nesne olarak yaklaşılacak ve karakterlerin aynaya baktıkları sahnelere odaklanılacaktır. Bu sahnelerin yakın okumasının yapılması hedeflenen bu çalışmada, romanlar kronolojik olarak ele alınacak, böylece Halid Ziya romanlarında önemli bir motif olan aynaların benzerlikler ve farklılıklar açısından zamanla nasıl değiştiği/geliştiği, ayna-birey arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğu ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Bu nedenle romanlardaki bütün aynalar dikkate alınacak, aynaların romanların nerelerinde, ne şekilde kullanıldığına, karakterler üzerindeki etkilerinin ne zaman, nasıl ortaya çıktığına bakılacaktır. Bununla birlikte, yalnızca söz konusu değişimin gerçekleştiği anlar için “ayna sahnesi” tabiri kullanılacaktır.

Aynadaki görüntü üzerinden bireyselliğini kuran kadının, bireyselliğini kabul ettirmeye çalıştığı dış dünyayla çatışmaları ve bu çatışmaların kendini nasıl bir yıkıma sürüklediği bu çalışmanın ana kaygısını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, tasvirler önem kazanmaktadır. Ayrıca aynaya bakan kadın karakterle diğer kadın karakterler arasında ve nihayet kadınlarla erkekler arasında karşılaştırma yapılacaktır. Dolayısıyla özellikle romanların kapanışları, bu karşılaştırmalar üzerinden ayna-birey olmak ilişkisine dair önemli ipuçları verecektir.

Aynaya Yansıyan Yıkım: *Sefile* ve *Nemide*

Halid Ziya Uşaklıgil'in ilk iki romanı *Sefile* ve *Nedime*, iki genç kadın ana karakterin nasıl yıkıma sürüklendiklerini anlatır. İlkinde daha çok toplumsal koşulların ailesiz bir genç kızı nasıl kötülöklere, Halid

Ziya'nın sıkça kullandığı tabirle “pislige” sürüklediği, böylece trajik sonun kaçınılmazlığı vurgulanır. İkincisindeyse annesiz bir genç kızın, babasının tüm çabalarına rağmen nasıl zayıf ve hastalıklı kaldığı ve toplumsal koşullardan ziyade psikolojik nedenlere dayanan bu narin yapıyla yine trajik bir sona mahkûm olduğu gösterilir. Her iki romanda da ana olaylar iki kadın-bir erkek üçgeni etrafında döner. Bu üçgen, tahmin edilebileceği gibi bir aşk üçgenidir ve ana karakterin sonunu hazırlamada önemlidir.

Her iki romanda da aynalar, benzer bir işlevde kullanılır: *Sefile*'nin sonlarına doğru, ana karakter Mazlume koşullarla birlikte kendisinin de ne kadar değiştiğini aynadaki görüntüsünde *fark eder*. Değişimi ve yıkımı artık kabullenmesiyle kendi yıkım sürecini de hızlandırır, ancak böylece eskisinden daha güçlü bir karakter ortaya çıkar. Burada ayna sahnelerinden önce de aynaların romanlarda geçtiğini belirtmek gerekir⁴. Bununla birlikte ana karakterlerin psikolojik özellikleri öncesi ve sonrası olmak üzere ayna sahneleriyle açık bir şekilde bölünmekte ya da diğer bir deyişle ayna sahneleri karakterlerdeki değişimleri hem karakterin kendisi hem de okur için gün yüzüne çıkarmaktadır. Ayna sahnelerine kadar iki romanın da başlarında ana karakterler için ısrarla narinlik, incelik ve hastalıklı bir bünye vurgulanmaktadır. Aşağıdaki pasaj *Sefile*'nin ana karakteri Mazlume'nin defalarca vurgulanan karakteristik yapısına işaret etmektedir:

Genç kız, bahar-ı nev-zuhura [yeni gelen bahara] karşı şiir ve letafetten [güzellikten] mürekkep bir levha [tablo] teşkil etmekteydi.

Mazlume şu esnada şebabının [gençliğinin] en güşayışlı [açılıp gelişmeye elverişli], en revnaklı [parlak] bir zamanında bulunuyordu. Müşaşa' [parıltılı] mavi gözlerinde hissiyat-ı masumane [temiz duygular] ile efkâr-ı şairaneden [şairce fikirlerden] müteşekkil bir letafet-i ruh-perverâne [ruh besleyici tatlılık] görülüyordu.

⁴ *Sefile*'de bu yalnızca bir kez olmakla birlikte Nemide'de bunun sayısı artmaktadır. Sonraki romanlarda da sayıda git gide artma görülmektedir.

Mazlume son derece bir nezaket-i cismaniyeye [ince bir vücut yapısına], güzellikten ziyade letafete [hoşluğa] malik bir kızdı. Azasında lâtif bir nahafet [hoş bir zayıflık], cildinde nîm bir şetafet [yarı şeffaflık] tevessü-i bünyevisinin [beden gelişiminin] kuvvetsizliğini göstermekte; simasında zaaftan mütevellit [zayıflıktan ileri gelen] bir halâvet-i nazikane [ince bir hoşluk] görülmekteydi.

Bir kızcağız hilkatin [yaratılışın] hayata narin bir vediası [emaneti] hükmünde telakki olunabilirdi [görülebilirdi]. (Uşaklıgil, 2006: 57)

Mazlume, o kadar ince, o kadar narindir ki anlatıcı nihayet onu “hayata narin bir emanet” olarak sunmaktadır. Mazlume’nin yıkımını hazırlayan da tam da budur: Hayat, bu narin emanete sahip çıkmamıştır; onu hırpalamış, incitmiş ve yaralamıştır. İlk önce babasını, sonra annesini, sonra dadısını kaybeden bu hassas kız, nihayet kimsesiz kalınca sokaklara düşmüş, dilenmek zorunda kalmıştır. Üstelik mevsim kıştır ve sığınacak bir yeri yoktur. Bu koşullar altındayken Mihriban isminde kendisine el uzatan yaşlı bir kadının elini hiç güvenmediği ve istemediği halde geri çeviremez. Geldiği evde bu yaşlı kadından başka bir de İkbâl isminde genç bir kız vardır. Kendisinin bu eve bir nevi hizmetçi olarak geldiğini anlar; ancak sıkıntı burada değildir, sorun yaklaşık bir hafta sonra eve gelen yabancı bir erkekten burasının bir fuhuş yuvası olduğu düşüncesinin kafasında uyanmasıyla başlar. Gitmek ister, ama gidemez; çünkü dışarısoğuk ve tekinsizdir. Geldiği yere dönmeye cesareti yoktur. Aslında kendisini böyle bir şey için zorlayan da yoktur, yalnızca böyle bir yerde bulunmak onu tiksindirir. Bununla birlikte bir gece, diğer odadan gelen sesler nedeniyle uyanan merakını yenemeyip kapı deliğinden İkbâl’in odasını gözler. Bu merak aslında onun ilk cinsel uyanışlarına da işaret eder, nitekim bu geceden sonra gerçekten de Mazlume artık cinselliğin alanına dâhil olur.

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 ölümü ve İhsan’ın kendisine ilan-ı aşkından sonra onunla birlikte olmaya başlayan Mazlume’nin mutluluğu çok uzun sürmez. İhsan’ın annesi, ölüm döşeginde kendisine birlikte olduğu kadınlar yüzünden oğluna onu evlatlıktan reddettiğini

söyler. İhsan, İkbâl'in de annesinin de ölümlerinden kendisini sorumlu tutmalarından dolayı bunalıma girer. Bu süreçte İhsan Mazlume'yi ihmal eder, ona da soğuk davranır. Mazlume buna dayanamayarak intikam için İhsan'ı aldatır; ancak bunun vicdan azabından kendisini kurtaramaz. Yine de bir gün çocuğu olacağını öğrendiğinde İhsan'ın kendisini Mihriban'la birlikte kapı dışarı etmesine kadar iyi kötü bir çatı altında yaşamaktadır. Şimdiyse 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 vurgulanmaktadır. Bu süreçte nihayet çocuğunu da kaybetmesi onda travmatik bir etki bırakır ve onu nihai sona iyice yaklaştırır. Çocuğunu kaybettikten sonra günlerce hasta yatan Mazlume, ayağa kalktığı anda aynaya bakar:

Mazlume bir akşam uyandığı zaman odasında hiç kimse görmedi.

Mihriban artık hastayı muhtac-ı iane [yardıma muhtaç] bulmuyordu.

Mazlume yalnız olduğunu anladığı zaman gürlüğü etmekten korkanlara mahsus bir ihtiyat-ı muhterizane ile [çekingen bir ihtiyatla] yatağında doğruldu. Yorganları üzerinden attı. Hafif bir hareketle yatağından indi. Genç kız kendisini ayakta bulduğu zaman, omuzlarının üzerinden gömleği sıyrılarak ayaklarının dibine düştü. Mazlume aynanın karşısında tamamen uryan [çıplak] bulunuyordu.

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

Genç kız, bir fikr-i ilhamîye [ilham gibi gelen bir fikre] tebaiyet eden sair fi'l-menamlar [boyun eğen uyurgezerler] gibi çekmesini çekti. Bir sür'at-i fevkalâde ile giyindi. Beş dakika zarfında tamamen hazır bulunuyordu. (Uşaklıgil, 2006: 169)

Mazlume, roman boyunca 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 taşıyan biri vardır; hâlâ güzeldir, hâlâ gençtir. Bu durum, sürekli ve hızlı bir “düşüş” içerisinde geçirdiği değişimleri fark etmemesinden kaynaklanmaktadır. Aynaya bakarken birkaç günde bedeninin bu kadar değişimine şaşsa da aslında değişim çok daha öncesinden başlamıştır, karakter bunu kendisi fark etmese de anlatıcı okura fark ettirir. Okur olarak Mazlume’nin de içten içe bu değişimin farkında olduğunu biliriz; çünkü tam da bu sahneden sonra kalan on beş sayfa boyunca romana yalnızca pislik, kötülük ve çirkinlik hâkimdir. Mazlume’de ise bu andan sonra yalnızca tiksinti ve nefret duyguları kalmıştır. Aynada bedeninde fark ettiği gerileme, esasında iç dünyasındaki bir gerilemenin işaretidir. Vücudundaki pembelikler yerini sarıya bırakmıştır, diğer bir deyişle tazeliğin ve güzelliğin yerini hastalık ve çirkinlik almıştır artık. Bunu tam da o zaman fark etmesi, maneviyatındaki çöküşe işaret eder; çünkü bu yıkım romanda bir süreç olarak anlatılmaktadır. Çocuğunu kaybetmesiyle Mazlume, “dibi görmüştür”. Bu noktada 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: O gençliğe, tazeliğe, el değmemişliğe yakışan bir saf ve temiz bir ruh değil; o pis, çirkin ve ahlaksız toplumun yarattığı bu çürük bedene yaraşır, 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. Mazlume, bu anda yıkımı kabul eder ve sonunu net bir şekilde görür. Bu nedenle İhsan’ı gördüğünde onun boynunu, vahşi bir şekilde parçalar. Böylece hem kendisini bu hale getiren adamı hem de aynada gördüğü bu yeni kadını öldürür. Bu, toplumun kendine biçtiği rolü ve toplumun kendisine gösterdiği yeri reddetmektir; bu reddediş de, toplumun yaratmak istediği ve bir şekilde yarattığı bu yeni kadını öldürmekten geçer.

Nemide romanının ana karakteri Nemide de Mazlume’yle başlarda aynı karakter özellikleriyle çizilir. O da son derece narindir ve tıpkı onun gibi hayata adeta bir hediyedir:

Nahafet-i vücudu [Vücudunun zayıflığı], şefafet-i cildi [cildinin şeffaflığı] Nemide'yi nem-nâk [nemli] bir yerde açmış sarı bir çiçeğe yahut bir bahar bulutuna benzetirdi.

[...]

Nemide mermerden masnu' [yapılmış] gibi kollara, bir safha-i sîmin [gümüş levha] gibi bir sineye malik değildi. Fakat Nemide'nin nahif [zayıf] vücudu; genç kıza narin bir bedia-i hilkat [yaratılış güzelliği] şeklini veriyordu. (Uşaklıgil, 2013c: 23)

Görüldüğü gibi Nemide'nin tarifi Mazlume'ninkiyle neredeyse örtüşmektedir. Her ikisi de zayıf, ince, narin ve kırılığandır. Nemide'nin bu hassaslığı ise daha doğum sırasında annesini kaybettiği andan itibaren başlar, daha doğarken bir bakıma eksik ve korumasız kalmıştır. Babasına da doktor tarafından, onun kendisine bir hediye, “Allah'tan bir lütuf” (Uşaklıgil, 2013c: 42) olduğu ve daima korunmaya muhtaç olduğu söylenir.

Bu noktada Mazlume ve Nemide arasında renkler açısından kurulan benzerlikten de bahsetmek gerekir. Öncelikle her ikisi de şeffaf pembe bir cilde sahiptir. Ayrıca Nemide roman boyunca pembe güller arasındadır. Babası her gün özenle güllerle ve kızıyla ilgilenir. Babası için o da güllerden farklı değildir. Bu, onun tazeliğine, narinliğine ve saflığına yapılan bir vurgudur. Bununla birlikte *Sefile*'de olduğu gibi, romanın sonunda birazdan *Nemide*'nin ayna sahnesinde de görüleceği gibi bu pembe renk sarıya döner. Bu renk değişimi anlamlıdır; çünkü Halid Ziya 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; karakterin kendisi bunu ancak ayna sahnesinde fark eder.

Nemide'de ayna sahnesi ikiye bölünmüş gibidir, ilk ayna sahnesi babasına Nail'den nefret ettiğini söyleyerek ortaya çıkardığı aşka dair duygularından hemen sonra gelmektedir:

Nemide tahammül edemediği bu zayıf ziyayı [ışığı] 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. (Uşaklıgil, 2013c: 100-101)

Nemide aynaya baktığında sarılıkları fark edip ürker, ancak yine de aynada gördüğü kişiyi henüz kabul etmeyecek, ertesi gün zoraki de olsa tebessümle babasına “Bugün güllerinizden memnun musunuz?” diye sorarak direnmek isteyecektir. 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 sıkça tekrar edilir ve sarılık daima reddedilir. Ancak karakterin bunu kabul etmesiyle romanın gidişatı bir anda değişir.

Romanın gidişatının değiştiği bu ayna sahnesine geçmeden önce her iki genç kızın laciverde kaçan mavi gözlü oluşlarına da 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 adeta bu sonsuz ve engin denizde kendi kendini boğar. Deniz ve gökle birlikte mavi, uzayıp gider; gittikçe koyulaşır, derinleşir, önce laciverde 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:

Ertesi gün Nemide biraz rahatladı. Sabahleyin kalktığı zaman vücudunda bir hafiflik hissetti. Yatağından kalkarak Nergis'in yardımıyla yüzünü yıkadı. Aynanın karşısında bir hayli meşgul oldu. İhtimam ile [özenle] saçlarını taramaya başladı. [...]

Saçları örüldükten sonra iskemlesinden kalkmadı, aynanın içinde inikâs eden [yansıyan] hazin resmini temaşaya [seyre] daldı. Çehresi sapsarı kesilmiş, dudaklarının rengi uçmuş, gözlerinin etrafını siyah bir daire çevirmişti, birkaç defalar aynasına yaklaşıp uzaklaşarak çehresini muayene etti. Bir aralık Nergis'i çağırıldı:

-Bak!

Nergis yaklaştı. Gözlerini aynadan ayırmayarak parmağını yanağına bastı, kaldırdığı zaman yerinde donuk bir eserden başka bir şey görülmedi, “Hiç kan yok!” dedi. (Uşaklıgil, 2013c: 165-166)

Nemide, bu kez aynaya baktığında sarının ve siyahın temsil ettiklerini kabul eder. Bundan sonra kendisini muayene eden doktorlara (nişanlısı Nail başta olmak üzere) ilk kez öleceğinden bahseder. Tıpkı Mazlume gibi, bu kabullenişte bir rahatlama vardır. Hazindir, ama iki karakter de kendilerinde aynı zamanda bir hafiflik hisseder. Bu durum, yaşadıklarının *epifanik* bir an olmasıyla alakalıdır; çünkü karakterler, en başından beri okura anlatıcı tarafından çeşitli şekillerde ima edilen sonu, ilk kez 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, onların ilişkilerini herkesin içinde dile getirerek içten içe gizlice intikam alan bir kızdır. Kendi ölümünü hızlandırarak kendini ölüme terk eden bir kız... Nail ve Nahit'in arasından çekiliyormuş gibi yaparken aslında hep aralarında sessizce kalacağını bilerek intikam alan bir kız... Nemide, intikamını tıpkı Mazlume'nin kendi ölümü pahasına aldığı gibi alır. Gerçekten de roman Nemide'nin, ölümünden sonra Nail'le Nahit'in evliliklerinin arasında bir gölge olarak kaldığını okura bildirerek biter. Burada şu noktanın altını çizmek gerekir: 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 nihai noktada kaderlerini kendi çizerek kendi ölümlerini kendilerinin tayin etmelerini sağlamaları açısından

önemlidir. Aynada, okurun en baştan gördükleri şeyi görürler: Kendi sonlarını. Ancak bu son, romanın o ana kadarki anlatılanlarına dayanmaktadır, her iki karakterin de aynada değişimi görmelerinin nedeni budur. Hayat onların kırılmalarına, saflıklarının ellerinden alınmasına yol açmıştır. Bu yüzden iki karakter de aynaya “hazin” bir şekilde bakar. Yitirdiklerini ve bu yitirilmişlerin 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 ilerlemektedir. Romanın başından beri okunan, tanınan karakterler artık okur için de şaşırtıcı şeyler yapabilmektedir. Bu yeni kişilikleri hem tanırız, hem tanımayız. Ayna sahneleri bu kırılmanın ayırt edilmesi noktasında okur için de önemlidir bu yüzden.

Aynaya Yansıyan Güzellik ve Gurur: *Ferdi ve Şürekâsı*

Ferdi ve Şürekâsı'nda ana karakter, önceki iki romanın aksine bir erkektir: İsmail Tayfur. Bununla birlikte aynaya bakan erkek değil, yine kadın bir 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 düşünmektedir; oysa 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 olması ve babasının hayatta olması nedeniyle el bebek-gül bebek büyütülmüş bir kız olması bakımından Nemide'yle paralellikler taşımaktadır. Bu noktalarda onlar için söylenenler Hacer için de geçerlidir. Bununla birlikte Hacer'i, diğer ikisinden ayıran çok temel bir özellik nedeniyle onlarla birlikte değil, ayrı bir başlıkta incelenmektedir. Hacer'in aynaya baktığında gördüğü şey yıkımı değil, aksine ne kadar güzel olduğudur, arzularıdır ve bunun üzerine kurduğu geleceğidir. Bu açıdan bir sonraki bölümde incelenecek olan *Aşk-ı Memnu*'daki Bihter'le de paralellikler taşımaktadır. Bu nedenle *Ferdi ve Şürekâsı*, Halid Ziya'nın önceki romanlarıyla sonraki romanı arasında bir geçiş özelliği taşır.

Halid Ziya, *Ferdi ve Şürekâsı*'nda Hacer'in odasını çok incelikli bir ayrıntıyla tasvir eder. Nemide'nin odasını anlatırken görülen, babasının kızı için kurduğu özel ve maddi dünya burada daha uç bir noktaya gelmiştir. Zeynep Kerman'ın deyişiyle, “ Adeta bir biblocu veya mobilyacı mağazasını andıran bu oda, Nihal'in veya Nemide'nin Avrupaî tarzda, pahalı eşyayla döşenmiş fakat sade odalarıyla bir tezat teşkil eder.” (2008: 153) Oda adeta bir sergi yeri gibidir, her yer eşyayla doludur ve bütün eşyalar tek tek anlatıcı tarafından özenle betimlenir. Yeni burjuva sınıfının bir özelliği olarak nesnelere düşkünlük, zenginliğin nesnelere sahip olmaktan geçtiği düşüncesi anlatıcı tarafından itina ile canlandırılır. Hatta Ferdi Bey için kızı Hacer de zamanla bu zenginliğin bir göstereni haline 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 halini anlamak açısından önemlidir.

Hacer'in aynada kendine bakışı, romanda birkaç kez geçer; ancak bunların hiçbiri birer ayna sahnesi değildir. Yine de bu kısa geçişlerde Hacer'in aynaya hep güzel ve gururla baktığı anlaşılır. Zira asıl ayna sahnesinde bu durum açıkça kendisini ortaya koyar:

Burası Hacer'in bütün hayat-ı tıflânesine [çocukluk hayatının] cây-ı gücariş [geçtiği yer], bütün genç kızlara mahsus âmâl [istekler] ve hissiyatına perverişgâh [duyguların kaynağı] olan yatak odasıydı. Hacer, henüz giyiniyordu.

Bu hab-gâh-ı latif-i şebab [yatak odası], artık genç kıza bir nigâh-ı hazin-i veda ile [ayrılığın hüznünlü bakışlarıyla] bakıyor gibiydi. Hacer'in ayaklarının altına sürüklenen kaplanların, hücrenin [odacığın] üzerinde kırmızı dili uzanan zencinin, yatağın üzerinde kanatları gerinen güvercinlerin, genç kızın hayat-ı masumânesine [masum hayatına] refakat [eşlik] eden bütün eşyanın gözlerinde Hacer'e karşı son bir nigah-ı veda [veda bakışı], son bir mana-yı selam [selam anlamı] vardı.

Hacer, bir nefes-i itminan ile [kendine güvenle] “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 [kadınlara has gururlu bir bakışla] genç kız, vücudunu bir irtisam-ı latif [hoş bir görünüş] içinde sıkarak dökülüp giden elbiseyi, saçlarının teşkil ettiği [meydana getirdiği] tâc-ı zerrin [altından yapılmış taç] üzerinde parlayan mücevherati [mücevheleri], omuzlarının üzerine dökülen uzun duvağı, sonra bu gelin heyeti [görünüşü] içinde bir reng-i itminan [tam bir renk uyumu] ile lemean eden [ışıldayan] çehresini seyretti; herkes de onu seyrediyor, bir vücud-ı fevka'l-beşer [insanüstü bir varlık] gibi ona baht ve hürmetten [sevgi ve saygıdan] mürekkebe bir hisle nasb-ı nigah ediyordu [bakıyordu]. (Uşaklıgil, 2011: 208-09)

Hacer'in çocukluğuyla birlikte ilk gençlik duygularını ve arzularını hissettiği odasına bakarken gördüğü şey onun sınıfını temsil eden nesnelere. Bu durum, özellikle İsmail Tayfur'un ve Sâniha'nın neredeyse boş evinin tasviriyle birlikte daha açık bir hal alır. İsmail Tayfur'un eksik mobilyalarına karşı bu ev, tasvir sırasında okurun başını döndürecek kadar, adeta bir eşya yığını gibidir. Bu noktada Melchior-Bonnet'in aynalarla “züppe” arasında kurduğu bağlantı anlamlıdır:

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

Aylak zenginlerin ulaşabildiği, güzelliğin ve zarafetin övüldüğü bir “aristokratik kod”u geri getirdiler. Ayna, işin toplumsal yükümlülüklerinden uzak ve kırılğan bir yaşam sanatını savundu. Ayna, kurtulmanın mümkün olmadığı yanılısamayı bir temsil olarak sundu. (Melchior-Bonnet, 2002: 178)

Romanda birkaç kez Hacer’in ayna karşısındaki duruşundan ve kendini seyredişinden söz edilir. Aynaya bakan Hacer, anlatıcının tasvirinden anlaşıldığı üzere aynada kendisini babasının kendisine 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. Kendisine muhtemelen istemeden alan bir baba, bu kez kızının tek bir kelimesiyle ona “güzel, yakışıklı, alımlı” bir koca almaktadır⁵. Hacer’in kendine büyük bir güven duyarak “Oh!” demesi, buna dayanır.

Ayna sahnesinde önemli bir nokta da ısrarla vurgulanan kelimelerdir: bakmak, seyretmek, bakışlar, gözler... Pasajda bu kelimelerin ne kadar yoğun 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. Nitekim Hacer bu ayna sahnesinde kendisine, güzelliğine dışarıdan bir gözle bakar; hemen ardında 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.

⁵ Zeynep Kerman’ın *Uşaklıgil’in Romanlarında Batılı Yaşayış* adlı kitabında da belirttiği gibi, “Ferdî Efendi, Tanzimat’tan sonra ticaret hayatına atılan Türklerin tipik bir numunesini teşkil eder. [...] Ferdî 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: 133) Daha fazla bilgi için bkz: Kerman, 2008.

Kendi güzelliğini, kendi dişiliğini diğerlerinden önce kendisi görür ve gururlanır. Bireyselliğini de aynaya baktığında gördüğü bu kişinin üzerine kurar.

Bu noktada Hacer'in ayna sahnesinin daha fazla detaylandırılmış ve geliştirilmiş hali *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in ayna sahnesinde karşımıza çıkacaktır. 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, arzularını aynaya yansıtır ve aynada görür; çünkü bu arzular bedeniyle doğrudan ilişkilidir. Nesnelere ilişkisi düşünüldüğünde bedeninin arzularla ilişkisi bu noktada daha anlamlı olmaktadır. Hacer, sınıfının bir özelliği olarak nesnelere düşkün olmakla kalmaz, nesneleştirmeye meyillidir de. Örneğin, düğün öncesi hazırlıklarda en önemli mesele ne giyeceğidir, çünkü düğünde kendisini görülecek bir nesne olarak sunacaktır. Aynaya bakarken kıyafetiyle, saçıyla, mücevherleriyle, duruşuyla "hazır" olduğunu düşünürken "görülme" için hazırdır.

Oysa daha sonra aynada güzel vücudunu seyrederken aldığı hazla birlikte hissettiği kadınlık gururu onun henüz orada göremediği yıkımın nedeni olacaktır. Sevilmemesini, dahası aldatıldığını anlayan kadın, kırılan gururunun karşılığı olarak her şeyi yakıp yıkmayı göze alacak kadar çılgına dönecektir; çünkü aynada gördüğü ve bunun üzerine kurduğu kişiliğini gerçekleştiremez. Bu noktada kişiliğin ayna üzerinden kurulduğuna dikkat çekmek gerekir, çünkü az önce bahsedilen merdivenlerden alkışlarla ve övgülerle inen Hacer, aynada kurduğu kişiliği yaşar bu esnada. Oysa birazdan, Sâniha, gelinin arkasından onu çekiştiren kişileri duyacaktır. Hacer'se bunların hiçbirini duymayacak ve fark etmeyecektir. Ne zamanki kocası gerdeğe geldiğinde bir kez bile kendisine "Seni seviyorum." demez, ancak o zaman ilk kez aynadaki yansıması zedelenmeye başlar. Etrafında sürekli kendisini öven kişilere bir yenisi, belki de en özelinin katılacağını ve onu o aynada gördüğü, o daima övülen "güzellik"le ödüllendireceğini düşündüğü kişi, kocası ona sevdiğini söylemez, yani onu takdir etmez.

Genç kızın takdiri ilk kez yarım kalmıştır, ilk kez beğenilmediğini hisseder. Bir süre sonra ise kendisini sevmeyen bu adamın başka bir kadını sevdiğini öğrenmesiyle aynadaki görüntü artık tamamen parçalanır. Hacer, bu yüzden isyan ederek, 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 [dayanılması mümkün olmayan] bir alev, vücutlarını yakıyordu. Pencerenin perdesi ateş içinde kıvrılarak düştü; ayna çatladı, hücreler [raflar] birer birer düşüyordu.” (Uşaklıgil, 2011: 250) Durdurulamayan bir alevin bedenini yakması ve aynanın çatlaması son derece anlamlıdır. Zira çatlayan aynayla birlikte, Hacer’in aynadaki görüntü üzerine inşa ettiği kişilik de onarılamaz bir hasar almıştır. Nitekim bedeni yanmaktan kurtulamaz ve ölür:

Bu vücut artık bir genç kız; bir hafta evvel aynasının karşısında bir tebessüm-i itminan ile [kendine güvenen bir gülümsemeyle] hilkatın nefsinde ibzal ettiği [Tanrı’nın kendinden esirgemediği] bedayii [güzellikleri] seyreden mavi gözlü, sarı saçlı, mini mini gelin değil, üzerinden bir nefesi mevt [ölüm rüzgârı] uçmuş, reng-i sâfi [temiz rengi] solmuş, pejmürde [perişan] bir çiçektir. (Uşaklıgil, 2011: 256)

Hacer’in ölümünü anlatıcının aynaya baktığı an üzerinden ilan etmesi, özellikle de aynaya bakarken güzelliğiyle gururlanarak kendine güvenen kadının ne hale geldiğini vurgulaması ayna sahnesinin önemini bir kez daha ortaya çıkarır. Hacer, Mazlume ve Nemide’nin aksine aynada yıkımını değil güzelliğini görür ve buna bağlı olarak güzel geleceğini görür. Narsistik bir bakıştır bu, 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 sevmek 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, görülmemekte; üstelik onu görmeyen bu 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 Narsizme 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 bu yeni bireyin inşa edildiği yer olarak ayna, işaret edildiği gibi birçok noktada önceki ve sonraki romanlarla ortaklıklar ve paralellikler sergilemektedir. Bu açıdan Halid Ziya 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 daha teferruatlı bir hale gelen ve gelişen ayna sahnesi, *Aşk-ı Memnu*'da zirveye ulaşacak ve kendini gerçekleştirmeye çalışan ama gerçekleştiremeyen kadın bireyin aynadaki imgesi üzerine kurduğu bireyselliğin trajik sonu çarpıcı bir biçimde işlenecektir.

Aynaya Yansıyan Arzular: *Aşk-ı Memnu*

Önceki üç romandaki on beş yaşlarındaki sarışın, mavi gözlü, öksüz ve doğuştan narin kızların yerini *Aşk-ı Memnu*'da yirmi iki yaşındaki siyah saçlı, yetim Bihter alır. Elli yaşlarında, iki çocuklu Adnan Bey'le evlenen Bihter, hayallerinin büyük bir kısmını gerçekleştirmiş olmakla birlikte birçok şeyin eksik kaldığını hisseder. Güzel ve pahalı eşyalara sahip olmak, büyük yalının hanımı olmak gibi daha maddiyata dayanan hayalleri gerçekleşmiştir, ancak bunlar henüz onu “tam” yapmaya yetmemiştir, bir şeyler eksiktir ya da olmamıştır. Tam bir yıl sonra evlilik yıl dönümleri için gittikleri Küçüksu'daki piknikte ilk kez cinselliğini yaşayamadığını hissetmeye başlar, özellikle Küçüksu dönüşü odasında aynaya bakarken hissettiği eksikliğin ne olduğunu fark eder: Bihter cinselliğini yaşayamamaktadır. O zamana kadar hiç hissetmediği bu eksiklik, aynada gördüğü o güzel vücudun hak etmediği bir şeydir. 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:

Bu suali irad ederken [söylerken] karanlıkta ellerini kavuşturarak siyahlıklara gömülen bu odanın isfendan takımlarından, atlas perdelerinden, bütün mutantan [şatafatlı] eşyadan bir cevap bekleyerek duruyordu. Sevmek, sevmek istiyordu. Hayatında bir bu eksikti; fakat hayatta her şey bundan ibaretti[.] [...] Sevmek istiyordu, hummalara içinde mecnunda [delice] bir aşk ile sevecek bir mesut olacaktı. İşte şimdi bu mutantan odanın servetleri içinde siyah mermerlerle örülmüş bu mezarda diri diri medfun [gömülmüş] gibiydi. Nefes alamıyor, boğuluyordu; bu mezardan çıkmak, yaşamak, sevmek istiyordu.

Yerinden fırladı. Artık bu karanlıklardan kurtulmak istiyordu. İşitilmemek için yavaşıca, iskemlenin üstüne çıkarak tavanda kandile, o eski mabetlere mahsus bir fenere benzeyen kandile uzandı, yaktı. [...] Eşyanın, duvarların, ta ötede gayet uzak bir resim şeklinde Bihter’i gösteren aynanın üstünden sakit birer şelale seyelan ediyordu [akıyordu].

Bihter karanlık bir rüyadan mülevven [renkli] bir rüyaya çıkmış gibiydi. Bu, perilere mahsus bir âlemi ihtar eden [hatırlatan] odasının müphem [belirsiz] ziyaları arasında ta ötede, uzakta sanki tabaka tabaka derinleşen bir yeşil mağaranın kaybolmuş ufuklarında, kendisine titrek bir hayal şeklinde takarrüp ediyor [yaklaşıyor] görünen Bihter’i, o aynanın Bihter’ini gördü; donuk bir gümüş levhaya yalnız beyazla tersim olunmuş [çizilmiş] bir 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 [çıplak], 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, kıvrırdı, bunların tam çıplaklığına nakısa [eksiklik] vermesini istemeyerek kaldırdı, ta başının üstüne, perişan bir küme şeklinde tutturdu. Böyle, büsbütün çıplak, kendisine baktı.

Uzun bir temaşa [seyrediş] ile bu levhaya [tabloya] bakıyordu. Hemen kendisini bu haliyle 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 teyyüt edecekti [ikizliği belli olacaktı]; 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 [tutulma] vardı. Bu vücut kendisininindi, ona hafif bir tebessümle bakıyordu. Aynanın içinde bu beyaz resim, ince gayet bellisiz [belirsiz], havaya benzer bir mavi çizgiyle zeminden ayrılmış gibiydi ve böyle etrafında açılan ince mavi halenin [ışık halkasının] arasında kabarıyor, bir cismaniyet kesp ediyor, levhasından ayrılarak Bihter'e, diğer Bihter'e yaklaşıyor; orada iki Bihter, bütün zapt olunmuş aşkları inkişaf ettirecek [açığa çıkaracak] ciğerleri yakan bir busenin lerzişleri içinde, mahv ve harap eden bir kucaklaşma ile birbirinin kollarına atılmaya müheyya [hazır] iki vücut peyda oluyordu. Şimdi bu aynanın donukları içinde derin bir mağaranın yeşil ufuklarından şeffaf tirşe gölgelere boyanarak gelen bu sevda hayaline bir recüli [erkeklikle ilgili] tasarruf emeliyle bakıyordu. Henüz dolgunlukları tamamiyet kesp etmemiş sinesinden çizgilerin hafif bir inhinasiyla [eğilmesiyle] daralarak inen müdevverliğinden [yuvarlaklığından] sonra gözleri titriyor, artık uzak beyaz bulutlardan dökülmüş sayelerle [gölge] örtülü görünen bu beyazlıkları daha ziyade soymaktan asabi bir tevahhuş [korku] hissediyordu. Omuzlarının genişliğinden sonra biraz uzunca gövdesini lüzumundan fazla incelte incelte nihayet belinde nispetsiz [oransız] bir darlık yapmış olmaktan korkan hilkat [yaratılış] oraya kadar bu tiraşide [yontulmuş] eseri darlaştıran hutut imsakini [çizgilerin cimriliğini] affettirecek bir semahat [cömertlik] göstermek istemiş, bir kısmı genç kız kalmaya mahkûm bir vücut tersimine başlamışken diğer kısmı tazeliğinin bütün münkeşif [açılmış] servetiyle bir kadın vücuda getirmiş idi.

Bihter şimdi kendisinden başka bir vücut hükmüyle seyrettiği bu hayali ufak bir hareketiyle kaçırmaktan ihtiraz ederek [çekinerek] hareket etmeden duruyor, onu tutmak, ona sarılmak için ellerini, dudaklarını uzatacak olursa ikisi birden orada ölüverecekler, delice bir busenin hummaları arasında can verecek zannediyorlardı. Lakin onun böyle, ruhu sarsan bir visal [ulaşma] humması içinde ölmeye, can vermeye ihtiyacı vardı. İşte bu ihtiyaç şimdi bir iştika enini [şikayet inlemesi] ile bütün hüviyetinde feryat ediyor, cismaniyetinde ıstırap veren bir ateş oluyordu. Evet, şu dakikada bu vücut, güya bir kaza anı içinde gasp olunan bıkının [kızlığının], küçük bir tesliyet lütfu, hafif bir neşve bakiyesi [kalıntısı] bırakmazsınız verilmeyerek alınan buselerin, asabını isyan ettirecek derin bir ıstırap ile sızlanan muanakaların [sarılmaların],

evet, bütün izdivaç hayatına ait o çirkin, sefil muaşaka hatıratının ıstıraplarını duyuyor; bunlar kendisinden alındıktan sonra o asıl ruhunun, sevda ruhunun bıkırını, o asıl dudaklarının, kadınlığına ait dudaklarının busesini verememekten inliyordu. Öyle bir muanaka düşünüyordu ki onu ta hüviyetinin amakına [derinliklerine] kadar titretsin, hırpalasın, ezsin; öyle bir aşk istiyordu ki onun ruhunda mest eden baygınlıklar bıraksın... Şimdi bu hayalin, o kendi hayalinin karşısında ıstırabından kıvrınmamak için nefisini zapt ediyordu. Kendisini hiç bu haliyle görmemişti. Bu hayalin kendisinden başka bir şey olmadığından şüphe edecekti. Onu güzel, pek güzel buluyor ve bu güzelliğe ağlamak istiyordu. (Uşaklıgil, 2013a: 213-15)

Görüldüğü gibi ayna sahnesi, önceki romanlara nispeten oldukça uzamıştır.⁶ Artan ayrıntı ve tahlillerle karakterin ruh hali ve hissettikleri daha da açığa çıkarılmıştır. Bu sahnede kendini aynadaki yansıması üzerinden kuran ya da içindeki asıl Bihter'i nihayet aynaya, dış dünyaya yansıtan bir karakter vardır. Her iki durumda da bu sahne, uzun süren bir hazırlık aşamasından sonra gelen ani bir aydınlanma, bir uyanma hali olmasından dolayı *epifanik* bir andır. Bihter evlilikten belediklerini gerçekleştirir; fakat çok önemli bir şeyi atladığını ancak evliliğinden bir yıl sonra fark eder. Özellikle ailecek gidilen piknikte, Behlül'ün Peyker'e yaptığı kurdan etkilenir, kendisi de genç bir erkek tarafından sevilme ister. Alıntıda da görüldüğü gibi kendisini bu evde ölü gibi hissetmektedir, çünkü cinselliği ölüdür. Taze, güzel ve alımlı bedeni kimseyi etkileyememektedir, kimse tarafından dokunulmamakta ve hep bakir kalmaya mahkûm hissetmektedir. Bir kocası vardır; ama genç bir kadın olarak yaşlı bir erkekle cinsel arzularını tatmin edemeyeceğini anlar. Dolayısıyla arzuladığı cinsel doyuma ulaşamadığı müddetçe yaşadığını hissedemeyeceğini fark eder.⁷ Nurdan Gürbilek'in de dikkat çektiği gibi, "Bir eksiksizlik arzusuyla kendini seyrediyor,

⁶ Esasında yaklaşık 23 sayfa sürmektedir.

⁷ Bu açıdan, Halid Ziya'nın ilk romanı *Şefile*'deki yaşlı bir erkekle evlendiği için cinsel arzularını başkalarında gerçekleştirmek isteyen İkbâl, Bihter'in bir çeşit prototipidir denilebilir, ancak Halid Ziya ayna sahnesini daha sonra üzerinde durulacağı gibi İkbâl için değil Mazlume için kurgular.

aynadaki kusursuz ikizine kavuşup bir kendine yeterlilik, bir ihtiyaçsızlık haline kavuşmak istiyordur Bihter. Aşkın nesnesi birkaç sayfa sonra kollarına atılacağı Behlül değil, aynada hayranlıkla seyrettiği kendi kusursuz hayalidir.” (2007: 145)

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 seyreder; orada gördüğü yeni, bambaşka bir vücuttur ve onu beğenir. Onu başkalarının da beğenmesini ister. Aynadaki görüntüsüne bir erkek gözüyle bakar, onu arzular, onun arzulamasını ister. Bihter’in aynadaki yansımasına âşık olduğu bu sahne, Bihter’in yıkımına neden olacak narsistik bir tablodur:

Narcissus’un asıl günahı kendi tekilliğini tercih etmesinde yatar. Toplumsal uyuma meydan okuyarak birliği bozdu. Bu şekilde o, dalkavuklardan daha yıkıcıdır, çünkü “kendini pohpohlamak başkalarını pohpohlamaktan çok daha tehlikelidir.” Ayna, ona karşılıklı hayranlığı net bir şekilde sunmak yerine tek bir arzusu olan karanlık eşini yansıttı: tekbenci kapatılmadan ibaret bir baloncuk[.] (Melchior-Bonnet, 2002: 148)

Bihter’in, içindeki cinsel arzuları fark etmesi ve bedenine hayranlığı arasındaki eşzamanlılık onu tam bir Narcissus yapar. Bu güzelliği değerlendirmek ve cinsel arzularını tatmin etmek için önünde hiçbir engel tanımaz, her ne kadar ahlaki bir takım 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 yeredir. Nitekim Behlül’ü elde eder, mutludur ve aynada gördüğü tamlığa ulaşmış hisseder.

Bu noktada Jacques Lacan’ın “ayna evresi” teorisi, bu tamlık duygusunu anlamak için oldukça faydalı olacaktır. 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 etkileyecek derecede etkilenir, “ben”liğini, kişiliğini, Ego’sunu bunun üzerine kurar. Bundan sonra aynadaki o görüntüyü gerçekleştirmek için çabalar. Bu yüzden ayna, bireysel farkındalık ve kendini gerçekleştirmede son derece önemli bir yerde durmaktadır. 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, eşgüdümsüz beden (Lacan’a göre Hieronymus Bosch’un resimlerinde oldukça iyi resmedilmiş olan) vardır. Bu yüzden ego, bütünün 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 oluşturarak 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 kertesini sayılmalıdır.

Yukarıda anılan o sevinç anı/gösterisinin aynı zamanda depresif bir tepkiyi de beraberinde sürüklediğini vurgulamalı. O coşkulu sevinç anı kendi iflasını, bir hüsrana karşılaşılabilecek olmasını sezdiren bir bağlamda belirir çünkü. Ayna evresinde ortaya çıkan her imgesel bütünlük, giderilmesi mümkün olmayan bir yarıklık/gedik (gap) üzerine kurulmuştur. (Özmen, 2002)

Bihter de aynaya bakarken kendini tanıdığı görüntüde yabancı birini görür; arzuları bu ikilik arasında ortaya çıkarken mutlu ve ümitlidir, çünkü arzuların ortaya çıkması bir bakıma onların zaten gerçekleşmeye çoktan başladığına işaret eder. Bununla birlikte gerçekten de o coşku, aynı zamanda içinde hüsrana da barındırır. Bihter, özellikle ahlaki nedenlerle kendisini sorgularken, toplumsal bir duvara

çarpacağına içten içe sezer, dolayısıyla “ben”i “tam”amlayamayacağını hisseder. Yine de arzularını gerçekleştirmekten vazgeçmeyecektir; çünkü tamlık imgesi çoktan kurulmuştur.

Bu nedenle Bihter Narcissus gibi güzelliğinin heba olacağına hayıflanır, ancak bu güzelliğin heba olmasına izin vermez. Behlül’le birlikteliği bu arzuların gerçekleşmesi üzerine kuruludur; kendisini Behlül’e delice âşık hisseder, çünkü aynadaki imge delice sevmek istiyordu, öyle bir aşk istiyordu 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 olur hem kölesi ve bu şekilde arzularını tatmin ederken ölümsüzlüğü hisseder.

Narcissus 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. (Kochhar-Lindgren, 1993: 23)

Bihter de tıpkı Narcissus gibi, ölümsüzlüğü hissettiği müddetçe başkasının varlığını, Nihal’i tanımaz. Annesi Fidevs Hanım, Nihal’le Behlül’ün arasını yapmaya çalışırken başlarda hoşlanmasa da hiç ciddiye almaz, Nihal’i rakip olarak dahi görmez. Nihal’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, kendisini en başından hissettiği yarım kalma korkusu sarar. Aynadaki o güzellik, sonsuza dek devam etmesi arzulanan takdirden, beğeniden, değerden mahrum kalacaktır; çünkü o güzellikten başka bir şey için vazgeçilmektedir, demek ki kendisinden daha güzeli de vardır. Bihter de tıpkı Narcissus gibi ölümüne gider.

Bihter’in ölümüyle ilgili birey olmanın sancılarında da bahsetmek gerekir. Bihter, arzularını gerçekleştirmek isteyen bir bireydir, ancak toplumsal normlar onun kendini gerçekleştirmesine izin vermez. Bihter, Mazlume gibi evlilik sözleşmesini ihlal eder. Bunun toplumun nazarında savunulacak herhangi bir yanı yoktur. Oysa

Bihter'e yüzyıllardır anlatılan yaşlı erkek-geç 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, Foucault'nun dikkat çektiği gibi bedenini de kontrol altında tutmaya, yönlendirmeye çalışır. Ahlak kuralları, bu noktada önemli bir yerde durmaktadır. Beden, ahlak kuralları ve tıp bilimi gibi yollarla denetlenir, yönlendirilir. Bihter, tüm çatışmalarına ve sorgulamalarına rağmen nihayetinde buna uymadığı için, toplumsal olan yerine bireysel olanı tercih ettiği için, tıpkı tecavüzle olsa da bekâretini nikâh olmaksızın kaybeden ve sevdiği adamla evlilik sözleşmesi olmadan birlikte olan Mazlume gibi, ölmek zorundadır.

Aynaya Bakmayan Diğer Kadın Karakterler

Aynalar, her romanda ayna sahnelerinden başka yerlerde de geçmektedir. *Sefile*'de söz konusu sahneye kadar daha önce bir kez aynanın varlığından söz edilir, o da İkbâl'in odasını tarif ederken geçmektedir. O 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. Anlattıkları bir bakıma Bihter'i anımsatır. Onu da bir bakıma bu hayat öldürür. Bununla birlikte ayna sahnesi onun için değil, Mazlume için kurgulanır.

Nemide'de de Nahit bir kez, *Nemide*'nin odasına girdiği zaman, aynanın önünden geçerken aynaya bakmak ister, bunun için perdeyi kaldırarak biraz ışık oluşturur, ancak aynaya bakmayı unuttur. (Uşaklıgil, 2013c: 115) Neden anlatıcı Nahit'in aynaya bakmasına izin vermez, ya da böyle bir ayrıntıyı verir? Nahit aynaya baksaydı ne görecekti? O sırada *Nemide*'yi farkında olmadan da olsa öldürmek isteyen, o zamana kadarkinden başka bir Nahit mi görecekti? Anlatıcının bu ayrıntıları vermesi önemlidir, çünkü bu iki romanda yalnızca ana karakterler aynaya bakar ve ayna üzerinden bir farkına

varma ve aydınlanma hali yaşarlar. Bu sahnelerde, her iki karakter de arzularının gerçekleştirilmesinin imkânsızlığını, bunun yüzünden yıprandıklarını, hatta çürüdüklerini (sararma) fark ederler. İki kadın da sevilme isterken sevilmemektedir, korunmaya muhtaçken korunamamıştır,⁸ sevdiği adam tarafından suiistimal edilmiştir. Buna ek olarak Mazlume toplum tarafından “çirkef”e itilmiş, kimsesiz bir kadın olarak ayakları üstünde durmasına müsaade edilmemiştir.⁹

Ayna sahnelerinin karakterlerin, birer birey olarak ortaya çıkmasında etkili oldukları düşünürse yazarın her romanda yalnızca bir kadın için böyle bir tasarıya gitmiş olması romanın merkezine yalnızca birini almak istemesinden kaynaklanıyor olabilir. Zira İkbâl iç çatışmaları olmadığı gibi arzularını yaşamak uğruna toplumla savaşımayı göze almayı gerektirecek bir karakter olarak çizilmez. Yine de aynaların erkekler için değil, ayna sahneleri olmasalar bile kadın karakterlerle ilişkili olarak kullanıldığı dikkat çeker.

Ferdi ve Şürekâsı'nda ise 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 bu aynalarda kendi yansımasını görmez Sâniha, yalnızca zaten büyülenmiş olduğu evin sonsuza dek tekerrür eden yansımasını görür. Bu aynalar da aslında Hacer'e aittir ve Hacer'in daha önce bahsedilen gururuna dair bir ipucu verir. Bununla birlikte, Sâniha'nın bunun karşısındaki tavrı da önemlidir. Sâniha, tıpkı ayna karşısında nasıl uyuşur kalırsa Hacer'e karşı da hiçbir zaman savaşımaz. Zengin ve güzel Hacer, onun gözünde kendisinin erişemeyeceği yüksekliktedir.

⁸ Nemide, Nahit'le Nail'in ilişkisini öğrendikten sonra babasına kendisini korumak ve mutlu etmek isterken başarısız olduğunu söyler. Bkz: Uşaklıgil, *Nemide*, 156.

⁹ Romanda bu açıkça dile getirilmez, ancak sokakta kendisine bakan erkeklerin imalarından ısrarla söz edilir. Bu şekilde, kimsesiz bir kadının tek başına bir çıkış yolu olmadığı ima edilir.

Aşk-ı Memnu'da ise Nihal ve Firdevs Hanım'ın aynaya baktıklarından birkaç kez söz edilir, ancak buralarda ayna yalnızca süslenmek için kullanılır. Ayna, bu romanda asıl Bihter'le özdeşleşmiştir ve sayfalarca süren bir ayna sahnesiyle önceki romanlardan çok daha ayrıntılı ve başarılı bir şekilde kurgulanmıştır. Bu nedenle Bihter, tüm bu karakterler arasında okurun ruhuna daha çok dokunabildiği, dolayısıyla da bireyselliğini en fazla hissettiren karakter olarak yer almaktadır.

Aynaya Bakan Erkekler

Şimdiye kadarki dört roman arasında görüldüğü gibi aynaya bakan erkek karakter yoktur. Bununla birlikte ana karakteri erkek olan *Mai ve Siyah* ile *Kırık Hayatlar*'dan da kısaca söz etmek, neden ayna sahnelerinin hep kadınlarla birlikte kurulduğunu anlamak açısından faydalı olacaktır. Öncelikle her iki romanda da Ahmet Cemil ve Ömer Behiç, aynaya bakarken görülmekle birlikte bunların hiçbiri birer ayna sahnesi değildir. Kadınlarla aynalar arasındaki ilişkiyi çalışan Jeniyo La Belle, kadınlarla erkeklerin bu noktada farklılaştıklarını söyler. La Belle'e göre erkekler aynada yalnızca yüzlerine bakarlar, ne oldukları başka bir konudur. Kadınlarsa aynada ne olduklarını, kim olduklarını araştırır. La Belle aynaların ortadan kaldırılması durumunda kadınların bir kimlikleri olmayacaklarını sandığını söyler. (Tucker, 1987: 1, La Belle'den)

La Belle, kadınların kimliklerini kurması konusunda aynalara ciddi bir önem atfederken erkeklerin aynaya baktıklarında aynadaki yansımalarından başka bir şeyi nadiren gördüklerini söyleyerek ekler:

Erkeklerin aynalarla pek fazla sahnesi yoktur. Genellikle bir şeyi ortadan kaldırmak için aynaya bakarlar - saçlarını, sakallarını ya da bıyıklarını kesmek ya da yüzlerindeki kiri temizlemek için. Kadınlarsa kendilerinin ne olduklarını görmek için aynanın ulaşabildiği yeri arar. Kadınlar, erkeklerden çok daha fazla, varlıklarının özü olan benliklerini aynadaki imgeyle tanımlamaya meyillidirler. (Barber, 1987)

Gerçekten de söz konusu romanlarda erkekler yalnızca bunun için aynaya bakarlar. Oysa kadınların aynaya yaklaşırken bile

tavırlarının değiştiği ve genelde tekinsizlik hissettikleri gözlemlenir. Burada John Berger’in kadın ve erkek için “görünmek” ve “davranmak” üzerinden kurduğu ayırım onların aynaya yaklaşımlarını anlamakta yardımcı olacaktır:

[K]adın içindeki gözleyen ve gözlenen kişilikleri bir kadın olarak kimliğini yapan ama birbirinden ayrı iki öğe olarak görmeye başlar. Kadın olduğu ve yaptığı her şeyi gözlemek zorundadır. Erkeklere nasıl görüldüğu, yaşamın başarısı sayılan şey açısından son derece önemlidir. Kendi içindeki varlığı algılaması, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme arzusuyla tamamlanır.

[...]

Bunu şöyle yalınlaştırabiliriz: Erkekler davranırlar, kadınlar görünürler. Erkekler kadınları seyreder. Kadınlar seyredilişlerini seyrederler. Bu yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkektir; gözlenense kadın. (Berger, 1880z: 47-8)

Bu durum, Hacer’le Bihter’in aynaya bakarken hissettiklerini de anlamlı kılmaktadır. Aynı şekilde erkeklerin aynaya bakmaları da romanlarda yalnızca aynaya bakmış olmakla ilgilidir; fiziksel görüntülerinden başka bir şey görmedikleri gibi, aynayla ilişkileri ayna sahnesi olmayan kadınlardan da farklıdır, erkeler aynayı fark etmezler bile.

Bu noktada, Halid Ziya romanlarında kadınların genelde rakip pozisyondayken erkeklerin arkadaş olmalarına dikkat çekmekte fayda var. Ahmet Cemil’in de Ömer Behiç’in de arzularının ortaya çıkmalarına neden olan yakın arkadaşları vardır. Erkekler, kendilerini metaforik ayna olarak da düşünölebilecek arkadaşları üzerinden yansıtarak görürler ve kişiliklerini bu sayede tanımlarlar. Oysa kadınlar için gerçek birer aynaya ihtiyaçları vardır. Bu çalışmanın sınırlarını aşmakla birlikte burada en azından şu kadarını söylemek gerekir: Erkeklerle kadınların hem birbirleri arasındaki hem kendi aralarındaki hem de nesnelere üzerindeki ilişkileri farklı işlemektedir ve aynaların kullanımları ve işlevleri de bunu doğrulamaktadır. Erkekler daha sosyal ilişkiler üzerinden kendilerine aynalar yaratırken kadınlar bizzat

kendilerini görmek istemekte, doğrudan kendi imgeleri üzerinden kendilerini inşa etmektedirler. Kadınlarla erkeklerin bireyselliklerini ortaya koyma biçimleri de bu noktada farklılıklar sergileyebilmektedir.

Sonuç

Halid Ziya Uşaklıgil romanlarında yalnızca metafor olarak değil, nesne olarak da aynanın izini sürmek, yazı boyunca gösterilmeye çalışıldığı gibi ilginç sonuçlar vermektedir. Halid Ziya, aynayı adeta kadınlarla özdeşleştirerek kadınların bireyselliklerini ve öznelliklerini kurmada önemli bir araç olarak kullanmaktadır. Jenijoy La Belle'nin iddia ettiği gibi, kadın karakterlerin bireysellikleri ayna olmaksızın neredeyse ortaya çıkamamaktadır. Özellikle *Mai ve Siyah* ile *Kırık Hayatlar* düşünüldüğünde erkek ana karakterin dışında kadın karakterlerin birey olarak var olamadıkları gözlemlenir. Oysa *Ferdi ve Şürekâsi*'nda olduğu gibi ana karakter erkek olmasına rağmen, iki yan kadın karakterden biri olan Hacer, ayna sahnesi aracılığıyla romanın sonlarında da olsa bir birey olarak var olabilmektedir. Bu durum, ayna sahnesine kadar olan Hacer'le ayna sahnesinden sonraki Hacer arasındaki farka bakıldığında daha da açıklık kazanmaktadır. Hacer, diğer kadın karakter olan Sâniha'dan bu noktada ayrılır; aynadaki imgesini gerçekmişçesine hissederken gerçek olmadığını anladığında çok büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Hacer, aynadaki imgesiyle kendisi arasındaki boşluğu dolduramaz ve aynadaki imgesini gerçekleştiremediği için ölmeye mahkûm olur.

Benzer bir durum, *Aşk-ı Memnu*'da Bihter için de söz konusudur. Aynadaki imgesine narsistik bir aşkla tutulan Bihter, ilk kez uyanmaya başlayan cinsel arzularını aynadaki görüntüsü aracılığıyla, bedenini tanımaya başlayarak hissederek toplumsal normlar gereği bir yandan bastırmak ister, ancak öte yandan bireysel ihtirasları ağır basar. Aynaya bakarken aradığı doyumunu ancak toplumsal normların dışına çıkarak, evlilik sözleşmesini 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 aynaya bakan diğerkadın karakterler gibi o da kendi kendini yok etmeye mahkûmdur.

Bununla birlikte, *Ferdi ve Şürekâsı* ve *Aşk-ı Memnu*'dan önceki iki romanı *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 almaktadır. Mazlume de Nemide de aynada çökmüş yüzlerini ve kaçınılmaz sonlarını görürler; ancak bu andan sonra karakterlerin tutum ve eylemlerinde ani bir değişiklik olur. Aynada o zamana kadar sandıklarından başka birini bulurlar ve bu yeni imge üzerine kurarlar yeni kimliklerini. Saflığın yerini çürümüşlük, tazeliğin yerini tükenmişlik alır. Böylece kabul ettikleri bu yeni kimlik, yine kendi elleriyle sonunu hazırlayan kadınlar yaratır.

Kadınların kendilerini aynadaki imgeleri üzerinden fark etmeleri ve bunun üzerinden kendilerini inşa etmeleri onların bireyselliklerini ortaya koymaları açısından son derece önemli bir noktadır. Bu kadınların hepsi, bir şekilde 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). Bunların dışında kalan kadınlar, arzularıyla ve arzuları için toplumla çatışmalarıyla bireysellikleri için savaşıyan kadınlar değildir. Bu doğrultuda, özellikle Halid Ziya romanları için, ayna ve kadın birey arasında doğrudan bir ilişki kurmak mümkündür. Bu çalışma, yalnızca nesne olarak aynaları incelediğinden metaforik aynalar bu çalışmanın sınırları aşmaktadır; ancak metaforik aynalar üzerinden yapılacak yeni okumalar, kadınlar için yeni ve farklı noktaların yakalanmasını sağlamaya yardımcı olacaktır. Ayrıca böyle bir çalışma, erkeklerin bireyselliklerini nasıl kurduklarına dair önemli ipuçları verecektir.

KAYNAKLAR

Barber, Mary (1987). "Study on Literature and the Looking Glass : Scholar Reflects on Women and Mirrors." *Los Angeles Times*.

Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi
Uludağ University Faculty of Arts and Sciences Journal of Social Sciences
Cilt: 19 Sayı: 34 / Volume: 19 Issue: 34

http://articles.latimes.com/1987-11-15/news/we-20725_1_la-belle

(Erişim tarihi: 06.09.2017)

Beja, Morris (1972). *Epiphany in the Modern Novel*. Seattle: University of Washington Press.

Berger, John (1980z). *Görme Biçimleri*. s.l.: Yankı Yayınları.

Berman, Marshall (1994). “Goethe’nin Faust’u: Gelişmenin Trajedisi.” *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Cline, Erin M. (2008) “Mirrors, Minds, and Metaphors.” *Philosophy East and West* 58/3: 337-357.

Foucault, Michel (1984). *The Foucault Reader*. Ed. Paul Robinow. New York: Pantheon Books.

Gürbilek, Nurdan (2004). “Müebbet Çocukluk: Her Zaman Eksik, Her Zaman Muhtaç, Her Zaman Çocuk” *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis.

İleri, Selim (2004). “*Aşk-ı Memnu* ya da Uzun Bir Kışın Siyah Günleri”, *Kamelyasız Kadınlar*. İstanbul: Doğan Kitap.

Izenberg, Gerld N. (1992) “Two concepts of Individuality.” *Impossible Individuality: Romanticism, Revolution, and the Origins of Modern Selfhood, 1787-1802*. Princeton: Princeton Univ. Press.

Kerman, Zeynep (2008). *Uşaklıgil’in Romanlarında Batılı Yaşayış*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kochhar-Lindgren, Gray (1993). *Narcissus Transformed: The Textual Subject in Psychoanalysis and Literature*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.

Koçak, Orhan (1996). “Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme” *Toplum ve Bilim*.

Melchior-Bonnet, Sabine (2002). *The Mirror: A History*. London: Routledge.

Özmen, Erdoğan. “Lacan, Ayna Evresi ve Marx,” *Birikim* 156. <http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=143&dyid=337&dergiyazi=Lacan,%20Ayna%20Evresi%20ve%20Marx> (Erişim Tarihi: 06.09.2017)

Pendergrast, Mark (2007). “Mirror Mirror: 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.

Royle, Nicholas (2003). *The Uncanny*. New York: Routledge.

Tucker, Chandra (2002). “Women, Mirrors and Literature,” *The California Tech*, 20 Kasım 1987 Melchior-Bonnet, Sabine. *The Mirror: A History*. London: Routledge.

Uşaklıgil, Halid Ziya (2013a). *Aşk-ı Memnu*. Haz. Muharrem Kaya, İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, Halid Ziya (2011). *Ferdi ve Şürekâsı*. Haz. Samet Öz, İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, Halid Ziya (2012). *Kırık Hayatlar*. Haz. Seval Karadeniz, İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, Halid Ziya (2013b). *Mai ve Siyah*. Haz. Enfel Doğan, İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, Halid Ziya (2013c). *Nemide*. Haz. Berna Sağıroğlu, İstanbul: Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, Halid Ziya (2006). *Sefile*. Haz. Ö. Faruk Huyugüzel, İstanbul: Özgür Yayınları.