

# Murathan Mungan, Angela Carter ve Jabra İbrahim Jabra'nın Anlatılarında Ayna\*

ARŞ. GÖR. DR. ZEYNEP ANGIN\*\*

PROF. DR. MEDİNE SİVRİ\*\*\*

## Öz

Yaşantımızın bir parçası olan ayna, insanlık tarihi kadar eski bir geçmişe sahiptir ve tarihsel süreçte insanlığın hem somut anlamda hem de simgesel anlamda hep dikkatini çekmiştir. Antik kalıntılarda yapılan arkeolojik kazılar, aynanın bazı medeniyetlerde bir süs eşyası olarak bazılarında ise yeniden dünyaya gelebilmek için kullanılacak bir nesne olarak mezarlarda ölünün yanına bırakıldığını göstermiştir. Aynaya yüklenen bu simgesel anlam nedeniyle de ayna; tarih, kültür, mitler ve edebiyat için zengin bir kaynak oluşturmaktadır. Bu bağlamda bu çalışmanın konusunu Türk Edebiyatı'ndan Murathan Mungan'ın *Aynalı Pastane*, İngiliz Edebiyatı'ndan Angela Carter'ın *Flesh and Mirror* adlı anlatısı ve Arap Edebiyatı'ndan Jabra İbrahim Jabra'nın *The Journals of Sarab Affan* adlı anlatısında aynanın arketip ve simge olarak kullanımı oluşturmaktadır. Çalışmanın sonucunda, üç farklı edebiyata ve kültüre ait olan *Aynalı Pastane*, *Flesh and Mirror* ve *The Journals of Sarab Affan* kurgularında Jung'un yapmış olduğu arketipsel ayrımlardan persona, self, gölge, animus, anne ve yaşlı bilge arketipi hepsinde bütünüyle açığa çıkmasa da ayna, geçmişten gelen arketipsel yapıların temsil edildiği nesne olmuştur. Ele alınan anlatılarda aynanın aynı zamanda simgesel bağlamda da kullanıldığı görülmüştür.

**Anahtar sözcükler:** Ayna, arketip, simge, Murathan Mungan, Angela Carter, Jabra İbrahim Jabra, karşılaştırmalı edebiyat

## MIRROR IN THE NARRATIVES OF MURATHAN MUNGAN, ANGELA CARTER AND JABRA İBRAHİM JABRA

### Abstract

Mirror, which is a part of our life, has a past as old as human history and has always attracted the attention of human beings both in concrete and symbolic terms in the historical process. Archeological excavations in ancient ruins have shown that the mirror was left next to the deceased in graves as an ornament in some civilizations and as an object to be used to be reborn in others. Because of this symbolic meaning attributed to the mirror; it provides a rich resource for history, culture, myths and literature. In the study; Murathan Mungan's *Aynalı Pastane* from Turkish Literature, Angela Carter's *Flesh and Mirror* from English Literature, and Jabra İbrahim Jabra's *The*

\* Bu makale, 2019 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Prof. Dr. Medine SİVRİ danışmanlığında tamamlanan "Mit, Tarih, Kültür ve Edebiyat Ekseninde Ayna" başlıklı doktora tez çalışmasından üretilmiştir.

\*\* Eskişehir Osmangazi Fen Edebiyat Fak. Karşılaştırmalı Edebiyat Böl. orhan.zeynep@gmail.com, orcid: 0000-0002-2083-004x

\*\*\* Eskişehir Osmangazi Fen Edebiyat Fak. Karşılaştırmalı Edebiyat Böl. medinesivri@gmail.com, orcid: 0000-0002-9407-9308

Gönderim tarihi: 14.07.2020

Kabul tarihi: 18.12.2020

*Journals of Sarab Affan* from Arabic Literature have been examined for the use of mirror as an archetype and a symbol.

As a result of the study; even though “persona, self, shadow, animus, mother and old wise archetypes” of Jung’s archetypal distinctions have not completely been revealed in *Aynalı Pastane*, *Flesh and Mirror*, and *The Journals of Sarab Affan* which belong to three different literatures and cultures, the mirror has been the object representing archetypal structures from the past. In the narratives discussed, it was seen that the mirror was also used in a symbolic context.

**Keywords:** Mirror, archetype, symbol, Murathan Mungan, Angela Carter, Jabra Ibrahim Jabra, comparative literature.

## GİRİŞ

**A**yna, insanlığın kadim tarihinde yer alan oldukça önemli bir nesnedir. Yazılan arkeolojik çalışmalar, aynanın tarihinin M.Ö. 7 bin yılına ait olduğunu göstermektedir. İnsanoğlunun kullandığı ilk ayna, Çatalhöyük’te bulunan parlak obsidyenden yapılmış olan aynadır. Bu aynanın ardından insanoğlu, M.Ö. 3 bin yılında ilk defa Mısırlılar tarafından madenlerin parlatılmasıyla yapılan aynaları 19. yüzyıla kadar kullanmıştır. Bu nedenle günümüzde sıradan bir nesne gözüyle bakılan aynaların, gerçek anlamda ayna olması aslında sadece iki yüzyılı kapsayan bir süreçtir. Bundan öncesine ait zamanlarda hâlâ, eski yöntemlerle yapılan aynalar kullanılmıştır.

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

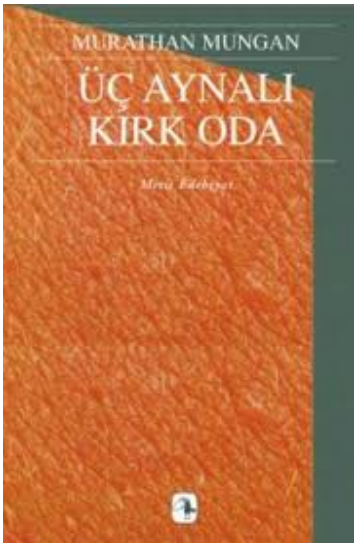
Felsefi boyutuyla ayna, kişinin benlik inşasında çok önemli bir yere sahiptir. Özellikle Lacan’ın geliştirmiş olduğu ayna evresi teorisine göre ayna, kişiliğin oluşması ve bireyleşme yolundaki ilk basamağı oluşturmaktadır. Bu teoriye göre, doğduğu andan itibaren kendisi ile annesinin bir bütün olduğunu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

Aynanın edebî anlamda kullanımına ilk olarak mitlerde rastlanmaktadır. Bilindiği üzere mitler, dünyayı algılama sistemlerini oluşturmaktadır ve bu bağlamda mitlerde aynanın kullanılması insanın yansıtıcı yüzey olarak ayna ile varlığını ve soyut dünya ile arasındaki ilişkiyi anlamlandırmayı amaçlamaktadır.

## AYNALI PASTANE’DE AYNA

Murat Mungan’ın *Aynalı Pastane* anlatısı, aynanın ve ayna gibi yansıtma özelliği gösteren su, kuyu, deniz gibi öğelerin sıklıkla arkaik bir anlam taşıdığı ve bu anlamların simgeleşen kullanımları

üzerine kurulu çok katmanlı kurguya sahip ve yine farklı bakış açılarıyla farklı okumalara açık olan bir anlatıdır. Bu anlatı, duvarlarında yer alan büyük aynalar nedeniyle müşterileri arasında *Aynalı Pastane* adını alan bir pastanede çalışan Aliye'nin hikâyesini anlatmaktadır. Mungan, Aliye'nin o dönemki Beyoğlu'nun meşhur kadın satıcısı Muştik ile birlikte çalıştığı pastanedeki aynanın içinden geçerek yeni bir hayata başlamasını ve yaşadıklarını kullandığı arketip ve simgelerle okura aktarmaktadır. *Aynalı Pastane*'de kullanılan arkaik yapıları; anne arketipi, yaşlı bilge arketipi, dönüşüm arketipi, gölge arketipi ve self arketipi olarak kategorilere ayırmak mümkündür. Bu kategorilere bakıldığında ayna ve ayna gibi yansıtma özelliğine sahip olan su, kuyu, tünel ve kan'ın anne arketipi bağlamında kullanılmış olduğu görülmektedir. Yine anlatıda kullanılan ayna, dönüşüm ve self arketiplerinde kullanılmakta; Aliye'nin yol arkadaşı Muştik, gölge arketipini temsil ederken, yaşlı bilge arketipi de Yazar karakteri ile yer almaktadır.



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

Kederli bir oturuşu var kasanın başında. Büyük bir garda kaybolmuş da oturduğu tahta sırada bulunmayı bekler gibi...

Ürkmeyi bile unutmuş, sahiplerini bekleyen dalgın bir kız çocuğu gibi...

Bir zamandır gözlerinin ışığı sönmüş, bakışları matlaşmış, hırkasının gevşemiş ilikleri düğme tutmamaya başlamış, omuzları çökkün, öylece oturuyor kasanın başında; yüzünde sevincin gölgesi tamamen silinmek üzere... (Mungan, 2010, s. 122)

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

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

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

Muştik, anlatının çok katmanlı yapısı içerisinde metinlerarasılık bağlamında bir okuma yapıldığında Lewis Carroll'un 1865 yılında kaleme almış olduğu ünlü eseri *Alice Harikalar Diyarında*

yer alan, Alice'i harikalar diyarına götüren beyaz tavşanı anıştırmaktadır. *Aynalı Pastane'*de Muştik, okura şu cümlelerle tanıtılmaktadır:

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

Muştik, Aliye'nin gerçekleştirmek istediği bireysel yolculuğun ilk olarak gerekliliğini ona hatırlatması ve bu yolculuk süresince onun yanında olacağını ifade etmesi açısından anlatıda, gölge arketipini temsil etmektedir. İnsanın isteyip elde edemediği ya da bu istekleri gerçekleştiremediği durumlarda hissettiği duygular gölge arketipini oluşturur. Fordham, gölge arketipi ile ilgili şu ifadeleri kullanmaktadır:

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

Muştik, önce Aliye'nin zihnine yaşadığı hayatın sıkıcılığını ve bu hayatın içinde solup gideceği fikrini sokmuştur. Bu Aliye'nin kendi yaşamını ilk olarak sorgulamaya başladığı dönemi yaşamasının önünü açmıştır.

Çalışmanın bir gelecek demek olmadığına iyiden iyiye inanmaya başladığı günlerin birinde yeniden rastladı o beyaz takım elbiseli, parlak kırmızı yelekli, köstekli saatli muhabbet tellalına. Birdenbire adını hatırladı. Adı Muştik'ti. Hiçbir anlamı yoktu. Belki bir addan bozularak türetilmişti, belki yalnızca bir yakıştırma... Belli ki, adamın da işine gelmiş; bu lakap, asıl kimliğini saklamada kendine bir kolaylık sağlamıştı. Ne zamandır görmüyordu onu. Neredeyse unutmuştu bile. O akşamdan sonra, birkaç kez daha pastaneye gelmiş, aynı şeyleri ismarlamış, Aliye'ye yakın davranmış, onunla konuşmaya çalışmış, yüz bulamayınca çekip gitmiş, bir daha da ortalarda görünmemişti. Onca zaman sonra bir anda arkasında bitivermiş hem korkutmuş hem Aliye'nin içine düştüğü o zor durum düşünülürse, sevindirmişti de... (Mungan, 2010, s. 127).

Gölge arketipi, kişinin yaşamak isteyip de toplum kurallarına uymadığı için yaşayamadığı istek ve duygularının bütününü oluşturmaktadır. Muştik, Aliye'nin hayalini kurduğu yaşamı, toplum baskısı karşısındaki korkularını yok ederek ona sunmaya çalışmaktadır. Bunun için ilk iş olarak Muştik, Aliye'nin çok zor bir anında onu içinde bulunduğu durumdan kurtararak Aliye'nin koşulsuz güvenini kazanmıştır. İzin gününde Beyoğlu'nda hayranı olduğu parfümeri dükkânına gidip alışveriş yaptığı sırada kendine hâkim olamayarak çaldığı bir parfüm şişesiyle dükkân sahibi

ve çırağı tarafından suçüstü yakalanan Aliye'nin yardımına yetişen Muştik, Aliye'yi içine düştüğü korkunç utanç duygusundan kurtarmıştır.

(...) İşte tam bu sırada, neredeyse bir film hilesi gibi, ansızın dükkânın kapısında belirmişti Muştik, ilkin Aliye'yi, genç irisi tezgâhtarın kalın pençelerinden kurtarmış, ardından, ortada ciddi bir yanlış anlama olduğuna, aslında hayli varlıklı olan genç hanımın



Murathan Mungan

dalgınlığına karşılık, ona büyük ayıp edildiğine dair uzun ve ağdalı cümlelerle dükkân sahibini inandırmış, sonra da o kış beyazı ceketinin iç cebinden çıkardığı domuz derisinden yapılmış, kalın, tok cüzdanındaki mor banknotları, sihirbaz parmağı hareketlerle göstere göstere çekip çıkararak, o şişenin parasını ödemediği yetmiyormuş gibi, Aliye'ye, iki şişe koku daha almış, kendine de bir tüp "Necip Bey" briyantiniyle, erkekler için bir kutu pirinç pudrası ve bir şişe yüz kremi sardırmıştı (Mungan, 2010, s. 132).

Anlatıda gölge arketipinin temsilcisi olan Muştik, anlatı kahramanı olan Aliye'yi içine düştüğü zor ve utanç verici durumdan çekip çıkarmıştır. Kadın satıcısı olan Muştik, Aliye'yi yaşadığı bu sıkıcı ve parasız hayattan kurtulmasının çaresi olarak gördüğü hayat kadını olma fikrine alıştırmaya çalışmaktadır. *Tüm arketiplerin olumlu, yararlı, aydınlık, yukarıya işaret eden bir yanı olduğu gibi, aşağıya işaret eden, kısmen olumsuz ve düşmanca, kısmen de yeraltına özgü, ama genellikle nötr bir tarafları vardır* (Jung, 2015, s. 95). Bu bağlamda düşünüldüğünde Muştik'in Aliye'nin bilinçaltında yatan bu yaşam için kılavuzluk görevini üstlendiğini söylemek mümkündür. Muştik, kahramana kılavuzluk eden bir gölge olarak, kahramanı aslında genel düşüncenin kanısı olan kötü yola doğru yönlendirmektedir. Her ne kadar Aliye'ye önerdiği bu yeni hayat, toplumun kötü ve ahlaksız olarak nitelendirdiği bir hayat olsa da Aliye, Muştik'in kılavuzluğunda çıkmış olduğu bu yeni hayatın kendisine getirdiklerinden başlangıçta çok memnundur. Öyle ki bütün gün kasa başında oturup, pastaneye gelen müşterileri izlediği eski günlerini hiç aramamaktadır.

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

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

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

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

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

Ertesi gün için el sıkışıp sözleştiler.

İlk o gece karışık, uzun, heyecan ve macera dolu, iyi mi kötü olduğuna karar veremediği bir rüya gördü Aliye.

Rüyasında, rüyasında kaybolmuş bir kız çocuğunun rüyasını görüyor, uyanmak istediğindeyse, o kayıp kız çocuğu bir türlü bulunamadığı için, kilitli kaldığı onun rüyasından bir türlü dışarı çıkamıyordu.

Her uyanışında, uyanışının, aslında sürmekte olan rüyanın bir parçası olduğunu anlayarak yeniden umutsuzluğa kapılıyordu.

Rüya içinde rüya içinde rüya içinde rüyaların sabahında uyandığında, nasıl uyandığını hatırlamıyordu.

Yüzünde kendinin olmayan bir mahmurluk vardı (Mungan, 2010, s. 151).

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

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

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

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

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

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

Aliye'nin hayatının büyük bir bölümünü bu pastane ve bütün gün kendisini izlediği pastanenin büyük aynası oluşturuyordu. *Kimi zaman aynadaki paslı beneklerle uçsuzlaşan kendi derinliğine dalar giderdi. Dudaklarını kıpırdatmadan uzun uzun konuşurdu, kendiyile konuşurdu* (Mungan, 2010, s. 111-112). Aliye'nin kendi yansıması karşısında dalıp kendisi ile konuşması Narkissos mitine olan bir anıştırmadır. Bu mit, suyun yansıyan yüzeyinde kendi yüzünü ilk kez gören Narkissos'un kendini hayranlıkla izlemesini ve hayran olduğu görüntüye bir türlü kavuşamaması sonucunda ölüp geriye içi mor, dışı beyaz yapraklarla çevrili nergis çiçeğinin kalışını anlatmaktadır. Simgesel anlamlarla çevrili olan Narkissos mitinin ayna tarihi içerisinde de önemli bir yeri vardır. Eski çağlara dönüp bakıldığında, *suyun yansıtma özelliği ile aynanın ilk örneği (prototype)* (İşler, 2004, s. 199) olduğu görülür. Narkissos miti de bu düşüncenin kanıtını teşkil etmektedir. Mitin başında yer alan pınarın özellikleri, ayna işlevi gören su yüzeyinin özelliklerini anlatır: Suyu gümüş gibi tertemizdir, çobanların sürülerini getirmedikleri, dağ keçilerinin uğramadığı, orman sakinlerinin kullanmadığı, üzerine ne yaprak ne de dal düşmeyen, ama etrafında yemyeşil otların bitip kayaların gölgesini düşürdüğü bir pınar. Anlatıdaki pınarın, mükemmel yansıtma gücü bu şekilde tasvir edilmiştir. Pınar, böylesine yüksek ve mükemmel yansıtma gücüne sahip olduğu için de Narkissos, su ve dağ perilerini kendine âşık eden güzel yüzünü, güçlü bedenini ilk kez ve oldukça net bir biçimde görebilmiştir.

İlk yansıtıcı yüzey olarak kullanılan su yüzeyleri, ilk doğal yansıtıcılar olarak aynanın işlevini üstlenmişlerdir. Su aynı zamanda anlatıda ayna görevi ile anne arketipini de temsil etmektedir. Aliye de pastanenin paslı beneklerle kaplı aynasında gördüğü yüzüne uzun uzun bakarak, kendi kendisiyle konuşmaktadır.

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

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

Kuyular bilinmeyenlerin, karanlıkların dünyasıdır. İnsanın göremediği, çoğu zaman sadece psişik edim ve sezgileriyle anlayabileceği bir bilinmezlik alanıdır. Bu normal sınırların ötesinde bilinçten bilinçdışına yapılan bir yolculuktur. Jung'a göre "bilinçlilik bilinçdışının bir fonksiyonu olan temel psişik aktivitenin üzerine inşa edilmiş ikincil bir olgudur" (Jacobi, 2002, s. 25). Yaşamın büyük bir bölümü aslında bilinçdışında uyunarak veya hayal kurarak geçirilir. Bilinçdışı bir yönüyle bireyin uğraşmak, yüzleşmek veya mücadele etmek zorunda olduğu korku / kaygılarının taşıdığı giz ve bu gizi ördüğü kalın duvarlarla çevrili, türlü düşmanların olduğu bir yerdir (Balkaya, 2014, s. 56-57).

Kuyular, arkaik yapı özelliği gösteren mekânlardan biridir. Bu mekânlar tıpkı mağaralar gibi Yer Ana'nın rahmi olarak düşünülmüştür. Beydili'ye göre, Yer Ana, Türk mitolojisinde yeri yaratan, hayat veren ve koruyucu başlangıç gibi işlevlere sahip olan bolluk ve bereketin koruyucusu ve toprağın iyisi olup, doğanın başlangıcını da temsil eden mitolojik bir bütüncüdür (bkz. Beydili, 2005, s. 611). Bu bağlamda düşünüldüğünde kuyu, anlatıda anne arketipini temsil etmektedir. Jung'un *Dört Arketip* adlı eserinde ifade ettiği gibi büyük ana kavramı, insanlığa ait en eski kavramlardan bir tanesidir. Büyük ana, anne arketipinin başlangıç kavramı olarak kabul edilebilir ve kavram kullanılmaya başlandığı zamanlarda psikolojik bakış açısına sahip değildir. Daha çok dünyanın yaratılışı ile ilişkilendirilmektedir. Anne arketipi ise; kişisel anne ve büyük anne, üvey anne, kayınvalide, ilişki içinde olunan herhangi bir kadın; geniş anlamda kent, gök, toprak, orman, deniz, yeraltı dünyası, ay; dar anlamda doğum ve dölleme yeri olarak tarla, bahçe, mağara, ağaç, kuyu, daha dar anlamda ise rahim, her tür oyuk biçimi ifade eder (bkz. Jung, 2015, s. 21-22). Aliye'nin *Aynalı Pastane*'yi bir kuyuya benzetmesi de, anlatıda pastanenin de anne arketipini temsil ettiğini söylemeyi mümkün kılar. Jung, anne arketipinin özellikleri ile ilgili olarak şunları dile getirir:

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

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



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

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

Gaston Bachelard'a göre suyu seyretmek akıp gitmektir, eriyip gitmektir, ölüp gitmektir (Bachelard, 2006, s. 58). Aliye ve Muştık suyun bu kendilerini esir alan, onları adeta içine çeken girdabına kapılarak, hayatlarını gözden geçirmektedir. Haliç, durgun haliyle üzerine düşen her şeyi yansıtan bir ayna gibidir. Burada Haliç'in sularının durgun olması özelliği önemlidir, çünkü bu durgunluk sayesinde bu sular daha iyi yansıtılabilir gücü kazandığı için ayna olarak düşünülmektedirler. Alıntının devamında ise ayna özelliğini taşıyan bu suların, aynanın başka zamanlara ve başka mekânlara açılan bir geçiş kapısı olduğu yönündeki düşüncenin anlatıda simgeleştirilmiş olduğu görülmektedir. Ayna, hemen hemen tüm inanışlarda boyutlar arası yolculuklar için bir eşik, bir kapı olarak düşünülmüştür. Bu alıntıda da başka bir tarihin sularına çıkmak için kaybolabilirdi ifadesi ayna ile ilgili bu inanışın simge olarak kullanılmasıdır. Suyu ya da aynaya girip, bilinmeyen başka bir zamanın içine çıkılabilir inanışını ifade etmektedir.

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

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

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

Bu alıntı, anlatıda hem anne arketipinin hem de bir dönüşüm içerdiği için yeniden doğuş arketipinin ayna görevi gören kan ile temsil edildiğini ve bekâretin kaybedilmesinin ölümle bağdaştırılması açısından simgesel bir kullanım olduğunu ifade etmektedir. *Annenin üç önemli özelliği, bakıp büyüten, besleyen iyiliği, arzu dolu duygusallığı ve yeraltına özgü karanlığıdır* (Jung, 2015, s. 22). Bekâretin sona erdiğinin temsili olarak kan, anne arketipinin yer altına özgü karanlığını işaret etmektedir. Bu durum aynı zamanda, anne arketipinin en büyük özelliklerinden olan doğurganlığın başlangıcını da ifade etmektedir. Bekâretin sona ermesi, yeni bir başlangıç ve dönüşüm içerdiği için

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

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

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

Burada tasvir edilen tünel yağlı olması nedeniyle yine yansıtma özelliğine sahip ayna temsili olarak anne arketipinin yer altını işaret eden olumsuz yönlerini içinde barındırmaktadır. Tünel; insan ruhunu yoran renklerle kaplı, karanlık, kirli, yağlı ve kötü kokularla dolu bir şekilde anne arketipinin karanlık yüzünü temsil etmektedir. Yine burada simgesel bir anlatım da söz konusudur. Aliye'nin yürümekte olduğu yolun karanlığı ve Aliye'yi saran boğucu havası ve Aliye'nin yolun sonunda gördüğü beyaz ışık, hayat ile ölüm arasındaki yakınlığı simgelemektedir. Ölümün kıyısından dönen pek çok insanın yaşadıkları deneyim sonrası ortak bir şekilde dile getirdikleri şey, gördükleri beyaz ışıktır. Aliye de yürüdüğü ölümü andıran tünelin sonunda beyaz bir ışık görmüştür. Bu ışığa doğru yürüdüğünde ise Aynalı Pastane'nin duvarında asılı olan büyük aynanın arkasında olduğunu fark etmiş, yine aynadan geçerek eski hayatına dönmek istese de bu sefer ayna onun içinden geçmesine izin vermemiştir. Bu simgesel anlatım Aliye'nin ölümü olarak da yorumlanabilir. Hayatın işareti olarak beliren beyaz ışığa varmak yani yaşamak istese de içinde olduğu karanlık tünelden çıkamayarak ölümü yaşamaktadır.

*Aynalı Pastane*'de Mungan'ın aynayı arketipsel olarak kullanmasının bir başka örneği de Muştık ve Aliye'nin aynanın içinden geçerek yeni bir hayata adım atmalarını içeren yeniden doğuş

arketipi ile olmuştur. Yeniden doğuş arketipi, Jung'un tanımladığı diğer tüm arketipler gibi mit, efsane ve edebî eserlerde sıklıkla kullanılan bir arketiptir. Arketipleri, kahramanın bireyselleşme süreci içerisinde gerekli olan yapılar olarak değerlendiren Jung'a göre bu süreç genellikle bir yolculuğa çıkma, bu yolculuk esnasında yaşananlar sonrası sağlanan olgunluk ve nihayetinde yolculuğun sona ermesinden meydana gelmektedir. Yeniden doğuşu, insanlığın ilk ifadelerinden biri olarak tanımlayan Jung, sözlerine şöyle devam etmektedir:

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

Aliye ile yapacakları yolculuğun zamanı yaklaşıncı Muştik, Aynalı Pastane'nin büyük aynasına doğru hızlı adımlarla yürümeye başlamış ve Aliye'ye başıyla aynaya doğru hafif bir hareket yaparak gidiyoruz manasına gelen bir işaret vermiştir. Muştik'in bu kararlı ve kendinden emin hareketlerine karşın Aliye çok tedirgin ve etraftakilerin onları görmesinden oldukça heyecanlıdır.

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

Muştik, aynanın içinden kolayca geçmiş, Aliye'nin de onu takip etmesini bekliyordu. Aliye'nin çıktığı yolculuktaki en zorlu süreç, aynanın içinden geçme sürecidir ve bu zorlu süreçten çıkmasını kolaylaştıran kişi de yolculuğunda ona kılavuzluk eden Muştik'tir. Aynanın içinden seslenen Muştik, Aliye'ye eşliğinde durduğu yerin onun için nasıl büyük bir dönüm noktası olduğunu hatırlatıp, aynanın içinden hemen geçmesi gerektiğini söylemektedir.

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

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

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

Aliye'nin aynanın içinden geçerek yaptığı bu yolculukta yine anne arketipinin temsili olan kuyu yer almaktadır. Kuyunun olumsuz ve insanı boğan havasından kurtulan Aliye, taze, temiz kır havasını solumaya başladığı bir iklime çıkmıştır. Aliye'nin bu yeni hayatı onun yolculuğunun da tamamlandığı noktadır. Bireyleşme sürecini tamamlamasıyla self arketipi de kullanılmış olur. Self (öz), Jung psikolojisinde bilinç ve bilinçdışını düzenleyen, adeta bir bütünlük arketipi konumundadır. İnsanda var olan bilinç ve bilinçaltı yapıları arasındaki dengeyi oluşturma çabası, Jung'un bireyleşme dediği kahramanın yolculuğunu tamamladıktan sonraki süreçte gerçekleşmektedir. Yine burada aynanın simgesel kullanımı söz konusudur. Ayna, başka âlemlere, boyutlara açılan kapı olarak simgeleşmiştir.

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

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

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

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

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

Çok katmanlı bir kurguya sahip olması nedeniyle, farklı okumalara açık olduğu belirtilen *Aynalı Pastane*'de Muştık'ın *Alice Harikalar Diyarında* adlı anlatıda yer alan tavşan ile olan benzerliğine dikkat çekmiştik. Aliye de bu hikâyede yer alan Alice ile benzerlikler taşımaktadır. *Alice Harikalar Diyarında* şu paragraf ile başlar:

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

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

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

*Alice Harikalar Diyarında*, Alice'nin tavşanın peşine takılıp gitmeden önceki zamanlarına gönderme yapılan bu sahnede gözlerinde tavşan kırmızısı çakımlar cümlesinde yer alan yine yansıtma özelliğinden dolayı ayna işlevine sahip olan gözler simge olarak kullanılmıştır. Gözün simgesel anlamı ile ilgili olarak Gardin ve vd. gözü; bilginin, gücün ve isteğin kaynağı olarak değerlendirmektedirler. Göz diğer tüm organlardan farklı olarak insanı dış dünyaya bağladığı için onun sembolik temsili ile dışsallaşma işi gücünü kontrol etmesinin bir biçimidir. Örneğin Eski Mısır'da göz resmi gözü ve aynı zamanda da yapmak fiilini işaret etmektedir (bkz. Gardin, vd. 2014, s. 238).

Yine, tavşan kırmızı çakımlar şehvet duygusunun simgesel ifadesidir. Tavşan, memeli hayvanlar içerisinde bir batında oldukça fazla yavru doğurmasıyla, her zaman dişiliğin ve anneliğin temsili olmuştur. Mit araştırmacısı Levi-Strauss'a göre de tavşan mitlerde hep cinsellik, doğum ve

dişilikle ön planda yer almaktadır. Kızılderili'lere ait bir mitte yer alan tavşanı, araştırmacı şu şekilde açıklamaktadır:

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

Bilindiği üzere, belirli bir nesneyi ya da öğeyi tanıtmaya, anlaşılmasını sağlama ve özelliklerini temsil etme gibi işlevlere sahip olan simgeler; yaşamın içerisinde çok farklı alanlarda var olmakta ve yoğun bir şekilde kullanılmaktadırlar. En basit ifade ile simge; *benzerlik ya da uzlaşma ilişkisi içinde soyut ve sayılamayan bir gösterilen için kullanılır* (İşeri, 2017, s. 12). *Aynalı Pastane*'de aynanın simge olarak en yoğun şekilde kullanımı farklı hayatlara geçmeyi sağlayan eşığı, kapıyı temsil etmesidir. Geleneksel inanç sistemi içinde ayna, bu kapı ve eşik olma özelliği nedeniyle insanların korkuyla yaklaştıkları bir nesnedir. Bu nedenle özellikle geceleri aynanın üzeri bir örtüyle kapatılmış ya da aynalar ters çevrilmiştir. Farklı zaman ve boyutlarda da bu dünyaya aynalar aracılığıyla geçiş yapılmasından korkulduğu için bunu önlemek adına birtakım tedbirler alınmıştır.

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

Bu alıntı, Lacan'ın ayna evresini akıllara getirmektedir. Lacan, bu evrenin insanın bebeklik aşamasında kendini ilk tanıdığı ve bu sayede bireysel kişiliğini oluşturmaya başladığı anın, kendini aynada fark ettiği ve annesinden ayrı bir varlık olduğunu idrak ettiği an olduğunu ifade eder. Ayna teorisine göre, aynaya bakıp, cam yüzeyin yansıtma gücü sayesinde kendi görüntüsünü gören çocuk, aynadan yansıyan görüntü sayesinde bir benlik algısı kazanmaya başlar (bkz. Felski, 2013, s. 41). Burada da Muştık, Aliye'ye simgesel bir anlatımla her insanın kendine yaptığı ilk yolculuk, ayna yoluyla olmuştur demektedir. Bu, ayna evresinde insanın kendini tanıma ve bireyselleşme yolunda ilk adımın atıldığı anı anlatmaktadır. Ve yine burada aynanın zamanları birbirine bağlayan en iyi yol olma özelliği ile de aynanın simge olarak kullanıldığı görülmektedir.

### **FLESH AND MIRROR'DA AYNA**

İncelememizde yer alan ikinci eser Angela Carter'ın *Flesh and Mirror* adlı anlatısı, aileden birinin vefatı üzerine İngiltere'ye giden bir kadının, Tokyo'ya tekrar geri döndüğünde sevgilisinin kendisini karşılamaya gelmemesi üzerine, onu bir buçuk gün arayarak geçirdiği bir otobiyografik anlatımı içerir.

Angela Carter'ın *Flesh and Mirror* adlı anlatısı, yazarın Japonya'da yaşadığı dönem sonrası yazılmıştır ve anlatıda bu dönemin izleri gözlenmektedir. *Flesh and Mirror*'da hastalıklı bir ruh



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

Kalabalık, gözleri olan dalgalar gibi etrafımı sarıyordu- ta ki ben Orta Çağ filozoflarının derinlerin ülkelerine insan yerleştirmesi gibi dilsiz ve el-kol hareketleri ile konuşan sakinleri bulunan bir okyanusa konuşuyordum gibi hissedene kadar ve bu kuru topraktaki sakinlerin sistemli tersyüz olması ya da ayna görüntüleri idi (Carter, 1995, s. 68).

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

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



Sanrılı bir zihinsel süreç içerisinde olan kadın kahramanının yaşadıkları yazar tarafından aynanın persona arketipinin temsili olarak kullanılmasıyla anlatılmaktadır. Persona, bireyin gerçek karakteri dışında gelişen, toplum tarafından bireye yüklenen roller ve bireysel davranışların birleşimi olarak varlık gösteren maskelerdir. Persona; dış, topluma karşı olan kişiliği yönlendirir ve kişinin gerçekte olmadığı halde kendisinin ve diğerlerinin o zannettiği şeyi temsil eder. Kadın kahraman ayna vasıtasıyla kendisine karşıdan bakarak fakat ben kendimi aynanın diğer tarafında gayet mükemmel bir şekilde görebiliyordum, der ve gördüğü şey, iplerini hep kendisinin çektiği bir kukladır. Ayna aracılığıyla gördüğü iplerini kendisinin oynattığı kukla, onun toplum karşısında kendi kişiliğine taktığı maskedir. Bu maske sayesinde sosyal bir varlık olarak toplum içerisinde yaşayabilmekte ve onun getirdiği kurallara uymaktadır. İplerini kendinin kontrol ettiği kukla da toplum içerisinde yaşayan bireylerin simgesi olarak kullanılmaktadır.

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

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

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

Carter'ın simgeler ve arkaik yapılarla dolu anlatımının en belirgin örneklerinden biri de bu alıntıdır. Kadın kahramanın yabancı bir adam ile birlikte olduğu oda, yazar tarafından yağmur ekosuyla dolu yağlı bir kâğıt kutu olarak tasvir edilmiştir. Burada öncelikle yansıtma özelliğine sahip olması nedeniyle ayna görevi gören yağlı kutu anne arketipinin temsilidir. İçinde yağmur ekosunun bulunduğu bu kutu, kadın rahmine benzemektedir. Dünyanın varoluşu ve devamı açısından vazgeçilmez koşul olan kadın rahmi, tüm varoluş mitlerinin ana konusunu teşkil eder.



Bedendeki en güçlü organlardan biri olan kadın rahmi, dişiliği ve doğumu temsil etmektedir. Hiç tanımadığı bir adamla tavanı ayna kaplı bir odada birlikte olan kadın kahraman bir dönüşüm yaşamaktadır. Aynada gördüğü kendisi, otele girmeden önceki haliyle aynı değildir. Kadın rahmini simgeleyen bir odada yaşanan birliktelik de insanın yaşadığı döngüsel dönüşümleri simgelemektedir. Kadın rahminde başlayan bu varoluşsal dönüşümlerinin bir benzerini, yine kadın rahmine benzeyen bir odanın tavanında kendini izleyen kadın kahraman yaşamaktadır. Sevgilisini aldatarak, hiç tanımadığı bir adam ile birliktelik yaşayan kadın kahraman, ahlaksal açıdan bir dönüşüm yaşamaktadır.

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

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

selfin de meydana çıktığını belirtmektedir. Ancak sanrılı bir ruh haline sahip olan kadın kahraman, kendini izlemeye başladıkça hissettiği bütünlük hali de ortadan kaybolmaya başlamaktadır:

Teni ve aynayı gördüm ama görüntüyü kabullenemedim. Buna ilk tepkim karakter dışı olduğumu hissetmek oldu. Şehre uygun hale gelmek için giydiğim süslü elbise ile kılık değiştirmem bana ihanet etmiş ve beni tadilat edilmiş bir benlik ile bir odaya ve oradaki yatağa sürüklemişti, fakat bu benliğin benim kendimi izlediğim hayattaki benlik ile hiçbir alakası yoktu (Carter, 1995s, s. 71).

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

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

Kadın kahraman, gölgenin yani kendi bilinçaltının karanlık yönünü gösteren aynadan uzaklaştığında, kendini sorgulamaya devam etmektedir. Hiç tanımadığı bir yabancıyla birlikte olarak sevgilisine ihanet etmiş olmasını, kendine karşı kurulmuş bir tuzak olarak düşünmekte ve aynanın kendisine yansıttığı görüntüsüyle bir ders vermek istediğine inanmaktadır. Ayna, ona bilinçaltının derinliklerinde yatan ihaneti göstererek onun kendi bilinçaltıyla yüzleşmesine yardımcı olmuştur. Kadın kahramanın yaşadığı yüzleşme aynı zamanda Apollon-Dionysos dikotomisi, akıl-duygu çatışmasını da içermektedir. *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde Nietzsche, Apollon-Dionysos dikotomisini sanatın doğuşunu açıklamak üzere kullanmaktadır. Nietzsche'ye göre sanat; aklın temsilcisi olan Apollon ve duygunun temsilcisi olan Dionysos'un ikiliğinden doğmaktadır ve salt mantıksal kavrayışın değil, görüşün dolaysız kesinliğine de varıldığı zaman estetik bilimi için çok şey kazanılacaktır (bkz: Nietzsche, 2011, s. 17). Nietzsche'nin Apollon-Dionysos dikotomisi adını verdiği çatışmaya Camille Paglia kültür-doğa ikiliği, çatışması adını vermektedir. *Cinsel Kimlikler* adlı eserinde Paglia, Nietzsche'nin Apollon olarak adlandırdığı aklın hâkimiyetini kültür, Dionysos olarak adlandırdığı duygunun hâkimiyetini de doğa olarak belirtmektedir. Paglia'ya göre, uygar insan doğaya karşı olan bağımlılıklarını kültürün yarattığı muazzam etki nedeniyle görmezden gelmektedir. Ancak doğa azıcık bir silkelenişle her şeyi yerle bir edebilme gücüne sahiptir (bkz. Paglia, 2014, s. 13). Kadın kahramanın yaşadığı çatışmada bunlara benzemekte, akli ile duyguları arasında gidip gelmektedir. Yaşadığı yüzleşmenin ardından kadın kahraman hızla giyinerek yine Tokyo sokaklarında sevgilisini aramaya başlamıştır. Sevgilisinin sürekli değiştirdiği kiralık odalar nedeniyle adresini tam olarak bilmiyordur. Ama arayışını sürdürmektedir:

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

Uzun aramaları sonrasında bulunduğu sevgilisiyle gittikleri otel odasında hararetle bir şekilde kavga ettikten sonra, kadın kahraman sevgilisine karşı da bir yabancılaşma yaşamaya başlamaktadır. Sevgilisinin yüzü yabancılaşırken, bir şekilde “kendi yüzümle ilgili algımla uyuyor gibiydi” şeklinde düşünmeye başladığı bu yüz aslında onun kendi bilinçaltında yarattığı erkek tarafını oluşturuyordu. Burada kadın kahramanın gözleri yansıtma özelliğine sahip olduğu için aynanın temsili olmaktadır. Kadın, kendi bilinçaltında oluşturmuş olduğu karşı cins sevgilisini sorgularken gerçeği de fark etmeye başlamaktadır. Alıntının başında yer alan “kendime empoze ettiğim kaderimi, yani sevgilimi” ifadesi kadının yaratmış olduğu bir karşı cins sevgili modelini doğrulamaktadır. İnsanların bilinçaltında karşı cins arketipi yer almaktadır ve öncesinde de belirtildiği gibi Jung bu arketiplerin erkeklerde kadınlara yönelik olanını anima, kadınlarda erkeklere yönelik olanını da animus olarak adlandırır. Anima ve animus her iki cinsin bilinçaltında erkeğin kadınlığa, kadının da erkeklığe ait olan yönünü temsil eden zıt eşler olarak faaliyet gösterirler. Carter, bu anlatısında kurguladığı kadın karakter üzerinde animusu olan erkek sevgilisi ile birlikte okura sunmaktadır.

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

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

yaşamayı ve sonrasında sevgilisine ihanet etmiş olmanın verdiği huzursuzluk, anlatının başından beri hissedilen sanrılı durumun zirve noktasına çıkmasına neden olmuştur.

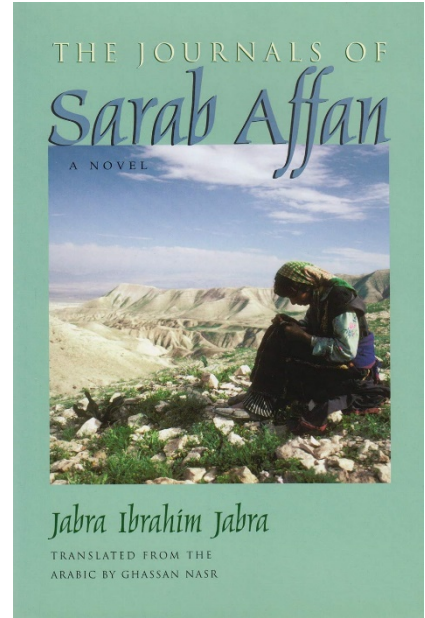
Kafam karışmıştı. Artık kendi performansımın mantığını anlamıyordum. Senaryom arkamda karıştırılmıştı. Kameraman sarhoştı. Yönetmen sinir krizi geçirdi ve bir sanatoryuma götürüldü. Ve yardımcı yıldızım (parçalara ayırıp incelediği sevdiği adam) kendini ameliyat masasından aldı ve kendi tasarımına göre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

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

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

### THE JOURNALS OF SARAB AFFAN'DA AYNA

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ancak tanımlanmadığında ve etrafımızda her yerde bulunan hava gibi, kandırmaca, kılık değiştirme ve tuzağa düşürmeden başka yol yoktur, "vur ve kaç"tan başka, tekrar vurmak için kaçmaktan başka yol yoktur. Çatışma, kurtuluş gerçekleşinceye kadar kendini diğerinin iradesine karşı ortaya çıkararak kurnazlık gerektirebilir. Bazıları unutmaya

çalışarak kurtarılır. Unutmak için içki içenler ve kafalarını kuma gömenler vardır (Jabra, 2007, s. 1).

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

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

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

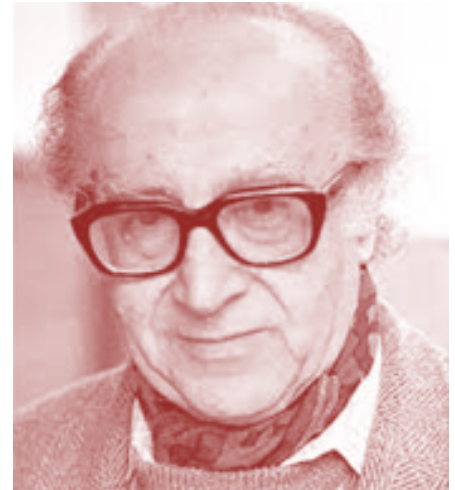
Bu satırları yazdıktan sonra durdum, tekrar okudum ve "Zavallı Randa al-Jouzy, diğer kendim. O'na günlük problemlerimi yüklüyorum. Sen, Randa, trajik maskem, çizgi romanım ve maskem. Neden henüz bana düşman olmadın?"

Yazmaya devam ettim (Jabra, 2007, s. 2).

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

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

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



Jabra İbrahim Jabra

farklı yaşama sahip olur. Randa'nın hayali yaşamı, Sarab'ın yapmak istedikleri üzerine kurulmuştur.

Hakikaten, kimim ben? Haydi bakalım.

Randa, canım, maskeyi bir süreliğine tekrar çıkarmama müsaade et.

Ben genç bir kadını, üniversite eğitimine dört yıl harcamış, bitirdiği bölümü işe yaramaz bulan yirmi altı yaşına girmiş bir kadın. Bir şirkette çalışıyor ama bu iş hiçbir şekilde ilgi alanlarıyla bağdaşmıyor. Bütün bunların kimliğim meselesiyle ne ilgisi var? Hiçbir ilgisi yok.

Kimliğimin benim adımda olduğunu söylemeli miyim? Benim adım Sarab Affan. Peki sonra? Kimliğim şu ki, bazen şarapnel içine patlamak istiyorum çünkü artık yaşadığım yaşam tarzına dayanamıyorum (Jabra, 2007, s. 5).

Sarab'ın bu mutsuz hayatında, nefes alabildiği tek zaman daktilosunun başına oturup günlüklerini yazdığı zamandır. Günlükleriyle o kadar çok zaman geçirip, hayal ve gerçeği zaman zaman karıştırmaya başladığında günlüklerini ikiye ayırmaya karar verir. Hayal ve hakikat olarak ayırdığı günlüklerinden hayal olana A, hakikat olana B ismini koyar. Ancak her iki günlüğe de yazmaya başladıktan sonra ikisinin birbirine çok benzediğini fark eder.

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

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

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

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

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



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

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

Aynalara Giriş’i yazmaya başladığım gün Siham’ın ölümünden sonra beni aylarca boğan umutsuz bir keder içindeydim. Çamurda sürünmemi ve ne yaparsam yapayım kurtulamamamı izlemiştim.

Aynalara girdiğimde, şekillerin rekabet ettiği, parçalandığı, dalgalanıp, küçüldüğü ve yeniden şekil aldığı ki tamamı bir ritimle ve bana rağmen kelimelerim tarafından yaratılan gerçek eylem ve gerçek hareketi tecrübe ettim (Jabra, 2007, s. 46).

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

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

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

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

Altı ay sanki gerçekliği maskelenmiş güzel bir fantezi yaşadığımı hissettim, beni aynalarının içine çeken, Sarab böyle derdi, daha sonra beni fantezi ya da maskelerin olmadığı bir yere fırlatan, burada tek bildiğim bu kadının hayatıma daha önce bilmediğim bir tür sevgi ile fırtına gibi girdiği idi. Ve beni bir kalenin muhteşem bir hükümdara düşmesi ve sonra kapıları açık, terasları mahvolmuş, ıssız mahallelerinde özgürce oynayan vahşi rüzgârların merhametine bırakılmış şekilde hükümdarın kaleyi terk etmesi gibi beni geride bıraktı (Jabra, 2007, s. 146).

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

"Sarab, sen Sarab Affan değil misin?" diye sordum Arapça olarak.

Etrafındaki insanlara özür diler gibi baktı, sonra tekrar bana baktı, Arapça cevap verdi,

"Sarab Affan? Üzgünüm. Hayal ediyor olmalısınız" (Jabra, 2007, s. 170).

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

## SONUÇ

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

Çalışmada ele alınan anlatılara bakıldığında ilk olarak ortaya çıkan benzerlik, tüm anlatılardaki kahramanların psikolojik açıdan marazlı yönlerinin olmasıdır. *Aynalı Pastane*'de Aliye, bu marazlı yönleri en az olan kahraman olmasına rağmen onun da yaşadığı hayattan sıkılması söz

konusudur. *Flesh and Mirror*'daki kadın kahraman ise yazarın anlatı içerisinde belirtmiş olduğu gibi fuj hastalığına sahiptir. *The Journals of Sarab Affan*'nda ise Sarab, hayal ile gerçekler arasında yaşadığı karışıklıklar sonrası her ikisini birbirine karıştırır hale gelmiştir. Üç anlatıda da kahramanların yolculuğa çıkmaları için gerekli olan neden onların yaşadıkları psikolojik buhranlardır. Bu psikolojik buhranlar onların yolculuğa çıkması için adeta bir tetikleyici olmuş ve kahramanların erginleşme süreci böylelikle başlamıştır.

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

Anne arketipi: kuyu, su, kan, tünel, ayna: *Aynalı Pastane*, *Flesh and Mirror*'da anne arketipi olumlu ve olumsuz özellikleri ile birlikte yer almaktadır.

Gölge arketipi: Muştık, ayna, günlük: *Aynalı Pastane*'de, Aliye'yi kötü yola sürükleyen Muştık; *Flesh and Mirror*'da aynadan yansıyan görüntü; *The Journals of Sarab Affan*'da Sarab'ın yazdığı günlüklerdeki Randa gölge arketipini temsil etmektedir.

Animus arketipi: ayna: *Flesh and Mirror*'da, sevgilisinin yüzü kadın kahramana yabancılaşırken, "bir şekilde kendi yüzümle ilgili algımla uyuyor gibiydi" şeklinde düşünmeye başladığı bu yüz aslında onun kendi bilinçaltında yarattığı erkek tarafını oluşturmaktadır.

Self arketipi: ayna: *Aynalı Pastane*'de Aliye'nin aynanın içinden geçerek başladığı yeni hayatı onun yolculuğunun tamamlandığı noktadır. Bireyleşme sürecini tamamlamasıyla self arketipi de ayna temsili ile kullanılmış olur. *Flesh and Mirror*'da kadın kahramanın "aynaya yansıyan davranış ile tanımlanmışım" ifadesi de kişinin tümünü temsil eden ve tam bir bütünleşmeye ulaşmaya çabalayan selfin de meydana çıktığını belirtmektedir. *The Journals of Sarab Affan*'da Sarab'ın günlüklerinde farklı bir karaktere bürünerek kendini tamamlaması ile self arketipi açığa çıkmaktadır. Yine Sarab'ın Selva olarak hayatında hedeflediği noktaya gelmesi self arketipini işaret etmektedir.

Persona arketipi: ayna: *Flesh and Mirror*'da, sanrılı bir zihinsel süreç içerisinde olan kadın kahramanının yaşadıkları yazar tarafından aynanın persona arketipinin temsili olarak kullanılmasıyla anlatılmaktadır. Kadın kahraman ayna vasıtasıyla kendisine karşıdan bakarak "fakat ben kendimi aynanın diğer tarafında gayet mükemmel bir şekilde görebiliyordum", der. Ve gördüğü şey, iplerini hep kendisinin çektiği bir kukladır. Ayna aracılığıyla gördüğü iplerini kendisinin oynattığı kukla, onun toplum karşısında kendi kişiliğine taktığı maskedir. *The Journals of Sarab Affan*'da Sarab'ın tuttuğu günlükler, onun dış dünyaya karşı geliştirdiği maskeleri olarak da değerlendirilmek mümkündür.

Yaşlı bilge arketipi: Yazar: *Aynalı Pastane*'de Yazar yaşlı bilge arketipini temsil etmektedir. Simge: ayna: *Aynalı Pastane*'de, ayna özelliğini taşıyan suların, aynanın başka zamanlara ve başka mekânlara açılan bir geçiş kapısı olduğu yönündeki düşüncenin anlatıda simgeleştirilmesi görülmektedir. *Flesh and Mirror*'da, yazar insan bedenini, ayna gibi bir yansıtıcı olarak simgeleştirmektedir. Bu simgeleştirme aynı zamanda insan bedeninin aynaya yansıyan

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

### KAYNAKÇA

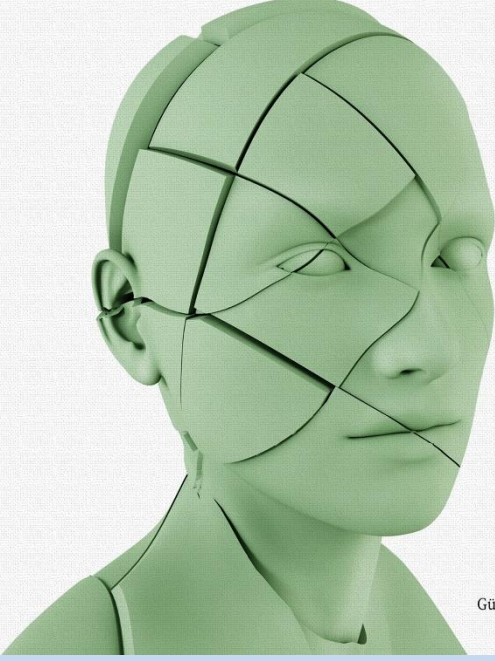
- Balkaya, Adem (2014). "Halk Anlatılarında Kuyunun İşlevselliği Üzerine Bir Okuma". Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi, Yaz 2014, Sayı 102, 53-64.
- Beydili, Celal (2005). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt Kitap- Yayın.
- Carter, Angela (1995). *Burning Your Boats Collected Short Stories*. Londra: Vintage.
- Carroll, Lewis (2011). *Alice Harikalar Diyarında*. Çeviren: Sinan Ezber, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eagleton, Terry (2017). *Edebiyat Kuramı*. Çeviren: Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, Umberto (2016). *Ortaçağ Düşlemek*. Çeviren: Şadan Karadeniz, İstanbul: Can Yayınları.
- Felski, Rita (2013). *Edebiyat Ne İşe Yarar?* Çeviren: Emine Ayhan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Fordham, Frieda (2015). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. Çeviren: Aslan Yalçın, İstanbul: Say Yayınları.
- Gardin, Nanon, vd. *Larousse Semboller Sözlüğü* (2014). Çeviren: Beyza Akşit, İstanbul: Bilgi KültürSanat Yayınları.
- Jabra, IbrahimJabra (2007). *The Journals of Sarab Affan*. New York: Syracuse University Press.
- Jung, Carl Gustav (2015). *Dört Arketip*. Çeviren: Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Metis Yayınları.
- İşeri, Kamil (2017). *Sözden Yazıya Dilden Gelen Metin*. Ankara: Pegem Akademi.
- İşler, Ertuğrul (2004). *Andre Gide'i Mitlerle Okumak*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kanter, Beyhan (2019). *Kurmaca Bedenler*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kara, Zülküf (2011). "Beden Sosyolojisinden Ölüm Sosyolojisine: İnter Disipliner Bir Yaklaşım", edt. Kadir Canatan, *Beden Sosyolojisi, Açılım Kitap*, İstanbul, ss. 23-43.
- Levi-Strauss, Claude (2013). *Mit ve Anlam*. Çeviren: Gökhan Yavuz Demir, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Mungan, Murathan (2010). *Üç Aynalı Kırk Oda*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (2011). *Tragedyanın Doğuşu*. Çeviren: Mustafa Tüzel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Paglia, Camille (2014). *Cinsel Kimlikler Neferti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans*. Çeviren: Didem Atay, Anahid Hazaryan, Ankara: Epos Yayınları.
- Sezer, Melek Özlem (2010). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Stevens Anthony (1999). *Jung*. Çeviren: Ayda Çayır, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

### İNTERNET KAYNAKLARI

Unutkanlık ve Fúj: (<https://www.ppd.com.tr/unutkanlik-ve-fuj/>) (Erişim Tarihi:04.05.2019).

# TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

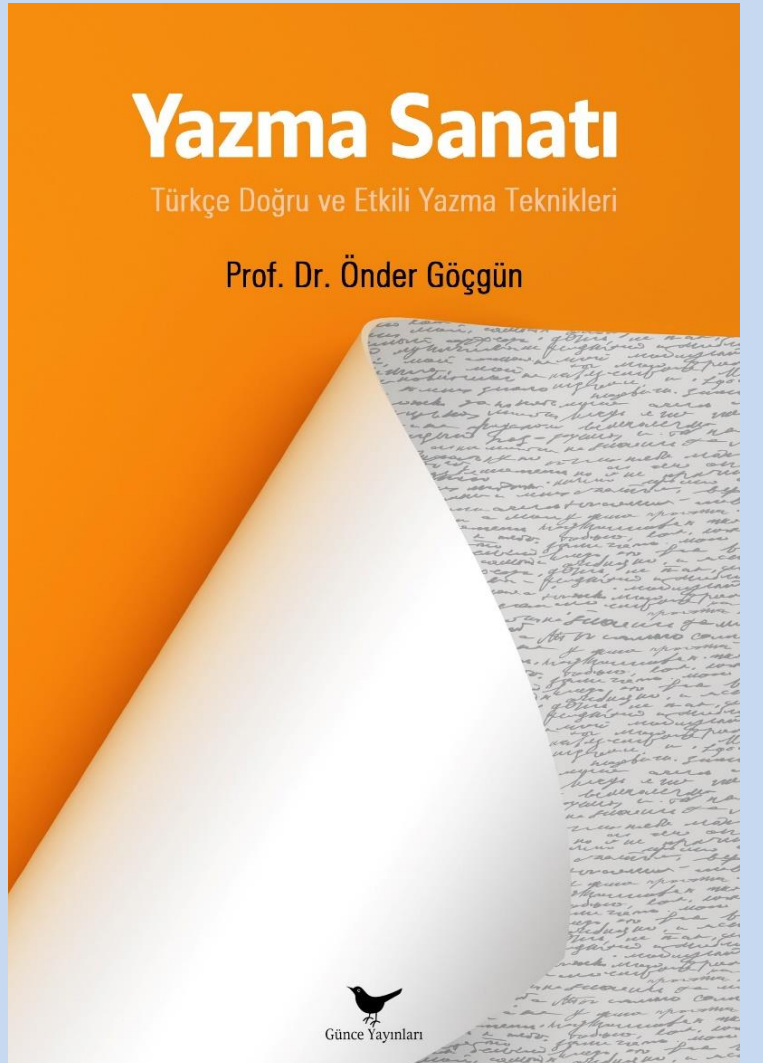


Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları