

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
(YENİ TÜRK EDEBİYATI)

DOKTORA TEZİ

TÜRK ROMAN KURGUSUNDA İKİLİ
KAHRAMANLAR

Gölsün NAKİBOĞLU

121101006

İSTANBUL, 2014

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
(YENİ TÜRK EDEBİYATI)

DOKTORA TEZİ

TÜRK ROMAN KURGUSUNDA İKİLİ
KAHRAMANLAR

Gülsün NAKİBOĞLU

121101006

Tez Danışmanı:
Prof. Dr. M. Fatih ANDI

İSTANBUL, 2014

T.C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
(YENİ TÜRK EDEBİYATI)

DOKTORATEZİ

TÜRK ROMAN KURGUSUNDA İKİLİ
KAHRAMANLAR

GÜLSÜN NAKİBOĞLU

1121101006

Enstitü Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı : Yeni Türk Edebiyatı

Bu tez 05./...!!.../ 2014 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.


Jüri Başkanı : Prof. Dr. M. Fatih AYOĞLU
Jüri Üyesi : Prof. Dr. Hazan AKAY
Jüri Üyesi : Prof. Dr. A. Emel KİTELİ
Jüri Üyesi : Yrd. Doç. Dr. Zeynep K. Zeynep DANIŞ
Jüri Üyesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlâk kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Gölsün Nakıboğlu

05.11.2014

ÖZ

TÜRK ROMAN KURGUSUNDA İKİLİ KAHRAMANLAR

GÜLSÜN NAKİBOĞLU

Bu çalışmada edebiyatın en eski konularından biri olan, hemen her edebî türde görülen ve her dönemde yenilenerek, değişerek, dönüşerek kullanılmaya devam eden ikili kahramanların Türk romanındaki macerasının; kimi kaynaklara göre Türk edebiyatında geleneksel tahkiyeden modern romana geçiş eseri kabul edilen **Muhayyelât-ı Azîz Efendi** (1796)'den başlayarak günümüze kadar olan yaklaşık yüz yirmi senelik dönemde seçilen örnekler üzerinden incelenmesi ve değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. İkili kahramanlar; ikiz kahramanlar, birbirine benzemeyen ikili kahramanlar ve üst ikililer temel başlıkları altında incelenmektedir. İkili kahramanlara öncelikle bir iç kurgu yapı olarak bir bütün hâlinde yaklaşılmakta ve Türk romanında ikili kahramanların gelenekle ilişkileri, kurguda görülme şekilleri, kurgu yapılarının nasıl, neden ve hangi dönemlerde değiştiği araştırılmaktadır. Bu iç ikili kurgu yapıdaki ikili kahramanların birbirleriyle ilişkileri, ben ve öteki ilişkisi bağlamında sosyolojik, psikolojik, felsefi, teolojik yaklaşımlarla değerlendirilmektedir. Söz konusu iç ikili yapının kendi dışındaki kurgu yapıyla ilişkileri de çalışmada ayrıca irdelenmektedir. Türk roman kurgusuna özgü ikili kahramanların genel ve hususi özellikleri üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk romanı, ikili kahramanlar, eşruh, ikiz, ben-öteki ilişkisi, öteki, kişilik bölünmesi, şizofreni, çoklu kişilik bozukluğu, Capgras sendromu, Otoskopik fenomen, gölge arketipi, ruh arketipi, yaşlı bilge arketipi, anima, animus, nefis.

ABSTRACT

DOUBLE IN TURKISH NOVEL

GÜLSÜN NAKİBOĞLU

In this study, it is aimed examining and evaluating double characters – as one of the oldest themes of literature, appeared in almost every literary genre with renewing, changing and mutating constituents – adventure in Turkish literature through selected works produced within approximately a hundred and twenty years since Muhayyelat-i Aziz Efendi (1796), which is accepted for some of the literary sources as a transitional literary work from traditional literature to modern novel. Double characters in literature is analyzed under three subtitles as twin characters, double characters that do not resemble each other, and meta-doubles. At first the doubles are discussed aggregately as an inner fictional structure and their relation between the tradition, their appearance in fiction, and the way, cause and the certain periods that change the fictional structure in Turkish novel are investigated. Relation of doubles at this inner structure is evaluated by the approaches of sociology, psychology, philosophy and theology in the context of relation between the self and the other. The inner double structure's relationship with the external fictional structure is also considered and analyzed in the study. There is special emphasis on the personal and general characteristics of the double characters, exclusive to Turkish literature.

Key words: Turkish novel, double characters, doppelganger, twins, self-other relationship, the other, division of personality, schizophrenia, multiple personality disorder, Capgras syndrome, Otoscopic phenomena, shadow archetype, soul archetype, old-wise archetype, anima, animus, desire.

ÖNSÖZ

Bir'den yola çıkan insanın dünyada tanıştığı her türlü ikiliği benzerlik ve zıtlık ilişkileri kurarak anlamlandırma gayesinin kişiliklerinde somutlaştırıldığı ikili kahramanlar, mitlerden başlayarak anlatım esasına dayalı tüm edebî türlerde görülürler. İkili kahramanlar, edebiyatın en eski ve vazgeçilmez konusudur. “Türk Roman Kurgusunda İkili Kahramanlar” başlığını taşıyan bu tezin amacı, Türk roman kurgusundaki ikili kahramanlara genel olarak yaklaşan, ikili kahramanları müstakil bir konu olarak ele alan daha önce bütünlüklü ve kuşatıcı bir tez ya da kitap olarak hakkında çalışma yapılmamış olan, genellikle bir yazarın tek eseri üzerinden makale boyutunda tartışılan ikili roman kahramanlarının Türk romanında gelenekteki şekillerini koruyup korumadıklarını, roman içindeki değişim, dönüşüm ve gelişimlerinin nasıl bir çizgi takip ettiğini, Türk romanına özgü ikili kahramanların özelliklerini tespit etmek ve Türk roman kurgusunda ikili kahramanları genel olarak ele almak, tanıtmak ve değerlendirmektir.

Çalışmada, ikili roman kahramanlarının daha iyi tanıtılmasını ve anlaşılmasını sağlamak için genel olarak roman kahramanları hakkında geliştirilen teorik yaklaşımlar hakkında bilgi verilmekte ve bu yaklaşımlardan çalışmanın teorik alt yapısının oluşturulmasında faydalanılmaktadır. Birinci Bölümde ikili roman kahramanlarının anlaşılmasını kolaylaştırabilmek ve konuya kurgu çerçevesinde daha ayrıntılı bakabilmek için roman kahramanlarını; romanda tanıtılışları, romandaki konumları ve işlevleri açısından ayrı başlıklar altında ele alırken roman kahramanlarına dair en çok bilinen teorik yaklaşımlara kısaca da olsa değinmeye gayret gösterdik.

İkinci Bölümde, ikili kahramanların kurguda çeşitli ben-öteki ilişkilerinin ele alınmasına imkân sağlayan özel bir yapısı olduğundan gelenekte, din ve tasavvufta, felsefede, psikolojide, sosyolojide ve sosyal ilişkiler alanlarında geliştirilen ben-öteki ilişkisine dair hâkim, temel teorik yaklaşımları tanıttık ve yine çalışmanın temel teorik alt yapısının oluşturulmasında ikili roman kahramanlarını anlama, inceleme ve değerlendirme noktasında bu teorik yaklaşımlardan faydalandık.

Üçüncü Bölümde genel olarak ikili kahramanları ayrıntılı olarak ele alırken dünyadaki konuya ilişkin yaklaşımlardan da bahsettik. Bu bölümde dünya edebiyatındaki önemli ikili kahraman örneklerine, Türkiye’de bu tür derli toplu Türkçe bir telif çalışma bulunmadığından detaylı olarak yer verdik. Çalışmanın teorik zeminini oluşturan bu bölüm üzerinde özellikle durduk ve titizlikle çalıştık. Bilhassa çevirileri yapmamız bir hayli zaman aldı. Çalışmanın bu bölümünde kullanılan çoğu kitap için yurtdışı kaynaklara başvurma mecburiyeti hasıl oldu. Bu bölümde ikili roman kahramanlarının gelenekle ilişkisi gözetilerek öncelikle mit, efsane, destan, masal ve halk hikâyesi gibi anlatım esasına dayalı edebî türlerde öne çıkan ve zaman içinde belirli motiflerle birlikte kullanıla kullanıla yüzyıllar içinde halk anlatılarının birinden diğerine aktarılarak kemikleşen yapısını ve motif özellikleri ile halk inançlarıyla söz konusu motiflerin ilişkisini ele aldık. Genel olarak dünya edebiyatında ve özellikle bir edebî tür olarak romanın ortaya çıktığı Batı edebiyatında ikili roman kahramanlarının mitlerden başlayarak çeşitli edebî türler içindeki gelişimi ve roman içinde farklı dönemlerde geçirdiği değişimler ve dönüşümler ile bu değişimlerin ve dönüşümlerin sebepleri hakkındaki tespitleri çalışmamıza dâhil ettik. Yurtdışında ikili roman kahramanları hakkında yapılan doktora tez çalışmalarının konuyu ele alma ve değerlendirme şekilleriyle ikili kahramanları tasnif yöntemlerine de bu bağlamda yer verdik. Hemen tamamı İngilizce olan ve kitaplaştırılan bu kaynaklardan daha önce Türkçeye çevrilen bulunmadığı için çalışmalardan kısaca bahsedilmekte ancak bu çalışmalardaki yöntem, tasnif ve inceleme şekilleri çalışmamızda olduğu gibi kullanılmayıp Türk romanının özgün yapısına uygun bir tasnif ve inceleme yöntemi geliştirilerek benimsenmektedir.

“Türk Roman Kurgusunda İkili Kahramanlar” başlığını taşıyan Dördüncü Bölümde Türk romanındaki ikili kahramanları “Türk Roman Kurgusunda Ben ve İkiz Öteki’den Oluşan İkili Kahramanlar”, “Türk Roman Kurgusunda Ben ve Ben’e Benzemeyen Öteki’den Oluşan İkili Kahramanlar” ve “Türk Roman Kurgusunda Üst İkililer” olmak üzere üç ana başlık altında ele aldık. Dördüncü Bölümdeki eser incelemelerini, diğer bölümlerde geliştirilen teorik yaklaşım ve tasnif şekillerini kullanarak gerçekleştirdik. İkili kahraman kurguları, her dilin kendine has ikili karşıtlıklarla örülü yapısının tebarüz ettiği önemli eserler olduğundan, eserlerin dil ve

anlatım özelliklerine, tıpkı şiir incelemelerinde olduğu gibi, dikkat edilmesi gerekmektedir. Söz konusu eserlerde yazarların ikili kahramanları kurgularken kullandıkları özgün dilin çalışmada örneklenmesine özellikle dikkat ettik. Türk roman kurgusunda ikili kahramanlara dair bu bölümde tespit ettiğimiz önemli noktaları, Sonuç bölümünde ayrıntılı olarak değerlendirdik. Bu konuda Türk edebiyatında bizden önce yapılan telif çalışma bulunmadığı için Sonuç bölümünü olabildiğince uzun tutarak ve elde ettiğimiz sonuçları birbirleriyle ilişkilendirerek burada aktarmaya gayret gösterdik ve konunun gölgede kalan yönlerini elden geldiğince açığa kavuşturmaya çalıştık.

Çalışmamızda Türk romanına özgü ikili kahramanların genel özellikleri, diğer edebiyatlardaki ikili kahramanlardan farkları ve günümüz romanında ikili kahramanların en son kurgulanma şekilleri üzerinde ayrıntılı olarak durduk. Türk edebiyatında romana geçiş süreci eserlerinden kabul edilen **Muhayyelât-ı Aziz Efendi**'nin yazıldığı 1796'dan 2014 yılına kadar ikili kahramanların kurgulandığı örnekler arasından aynı konunun benzer şekilde ele alındığı örnekleri seçip üst üste yığmak yerine konuya farklı açılardan yaklaşan; kurgu yapıları, yöntem ve teknikleriyle Türk romanı açısından önem arz eden; daha sonraki ikili kahraman kurguları açısından yol açıcı olma özelliği taşıyan ve yazıldığı dönemin ikili kahramanlara kurguda yaklaşımını yansıtan 56 eseri çalışmamızda incelemek üzere seçtik. Romanlar üzerine yapılan inceleme ve değerlendirmelerde ikili kahramanların Türk edebiyat geleneğindeki yerine ve önemine mutlaka dikkat çekmeye çalıştık. Geleneksel yapı gözetilerek mitlerdeki insanlığın ilk tasnif şekli olup görsel algıya dayanan temel tasnif yöntemini çalışmamızda Türk roman kurgusundaki ikili roman kahramanlarının tasnifinde kullandık. Bu tasnife romanın gelişimiyle eklenen yeni ikili kahraman türlerini değerlendirmeye yönelik çeşitli sınıflandırma basamaklarını da ekledik. Türk romanının başlangıcından günümüze kadar çeşitli dönemlerde genel olarak yazarların ikili kahramanları kurgulama şekilleri ve çeşitli amaçları doğrultusunda ikili kahramanları kullanma sebepleri, yazarların ikili kahramanları kurgulama aşamasında kullandıkları kurgu yöntem ve teknikleri, eserlerin ikili kahraman kurgusuna özgün katkıları, farklı dönemlerde ikili kahramanların roman türü içinde farklılaşmalarının sebepleri ile Türk yazarlarının kurgulamayı en çok tercih ettiği ikili kahraman türleri üzerinde durduk. Bu çalışma Türk roman

kurgusunda ikili kahramanlar konusunda yapılacak sonraki çalışmalar için fayda sağlarsa amacına ulaşmış olacaktır.

Bu çalışmanın nsöz'ünü tamamlarken doktora tez çalışmam boyunca anlayışını, sabrını, yardımını benden esirgemeyen ve bana değerli fikirleriyle daima yol gösteren danışmanım Prof. Dr. M. Fatih Andı'ya teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

BEYAN.....	iv
ÖZ.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İKİLİ ROMAN KAHRAMANLARINI ANLAMA YOLUNDA ROMAN KAHRAMANLARINA GENEL BİR BAKIŞ.....	6
1.1. ROMANDA TANITILIŞLARINA GÖRE KİŞİLER	21
1.2. ROMANDA KONUMLARINA GÖRE KİŞİLER.....	36
1.3. ROMANDA İŞLEVLERİNE GÖRE KİŞİLER	41

İKİNCİ BÖLÜM

2. İKİLİ ROMAN KAHRAMANLARINI ANLAMA YOLUNDA BEN VE ÖTEKİ İLİŞKİSİNE GENEL BİR BAKIŞ.....	44
2.1. MİTOLOJİ, ÖRF VE ÂDETLERDE BEN VE ÖTEKİ	44
2.2. İSLÂMDA VE TASAVVUFTA BEN VE ÖTEKİ	49
2.3. FELSEFEDE BEN VE ÖTEKİ.....	68
2.4. SOSYOLOJİDE BEN/BİZ VE ÖTEKİ	85
2.5. PSİKOLOJİDE BEN VE ÖTEKİ	89
2.6. SOSYAL İLİŞKİLERDE BEN VE ÖTEKİ	108
2.6.1. Bilişsel Tutarlılık Kuramları	109
2.6.2. Ödül ve Zararı Temel Olarak Alan Görüşler	110
2.6.3. Duygusal Kuramlar	113

2.6.4. Sevgi ve Hoşlanma Türlerine İlişkin Görüşler.....	113
2.6.5. İlişki Kuramları	114

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. İKİLİ ROMAN KAHRAMANLARINA GENEL BİR BAKIŞ.....	116
3.1. BEN VE İKİZ ÖTEKİ'DEN OLUŞAN İKİLİ ROMAN KAHRAMANLARI	116
3.1.1. İKİZ KAHRAMANLAR	116
3.1.2. EŞRUHLAR.....	138
3.2. BEN VE BEN'E BENZEMEYEN ÖTEKİ'DEN OLUŞAN İKİLİ ROMAN KAHRAMANLARI.....	217
3.3. ÜST İKİLİLER	239

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. TÜRK ROMAN KURGUSUNDA İKİLİ KAHRAMANLAR.....	246
4.1. TÜRK ROMAN KURGUSUNDA BEN VE İKİZ ÖTEKİ'DEN OLUŞAN İKİLİ KAHRAMANLAR.....	246
4.1.1. İKİZ KAHRAMANLAR	246
4.1.2. EŞRUHLAR.....	358
4.1.2.1. Mitolojide ve Diğer Halk Edebiyatı Ürünlerindeki Eşruh Motifinin Türk Romanına Yansımaları ve Eşruhun Mitik Formları	359
4.1.2.2. Somut Kişilerin Eşruhlar Olarak Kurgulanmaları: İkiz Kardeşler, Tıpatıp Benzerler, Kopya İkizler ve Maske Takarak ya da Kılığına Bürünerek İkizleşenler	412
4.1.2.3. Vücudun Bir Bölümünden veya Bir Uzuvdan İbaret Eşruhlar	502
4.1.2.4. Bir İç ya da Dış Sesten İbaret Eşruhlar	513
4.1.2.5. Yansıma İkiz Ötekiler Şeklinde Görülen Eşruhlar.....	564
4.2. TÜRK ROMAN KURGUSUNDA BEN VE BEN'E BENZEMEYEN ÖTEKİ'DEN OLUŞAN İKİLİ KAHRAMANLAR.....	814

4.3. TÜR K ROMAN KURGUSUNDA ÜST İKİLİLER	896
SONUÇ	941
KAYNAKÇA	968
ÖZGEÇMİŞ	1008

KISALTMALAR LİSTESİ

Adı geçen eser:	a.g.e.
Adı geçen makale:	a.g.m.
Ankara:	Ank.
Aynı eser:	a.e.
Aynı makale:	a.m.
Aynı yer:	a.y.
Bakınız:	bkz.
Basım tarihi yok:	t.y.
Basım yeri yok:	y.y.
Basım, baskı, basılış:	bs.
Cilt:	C.
Çeviren:	Çev.
Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler:	vd.
Derginin sayısı yok:	S.y.
Editör:	Ed.
Hazırlayan:	Haz.
Hazreti:	Hz.
İstanbul:	İst.
Sadeleştiren:	Sad.
Sayfa/sayfalar:	s.
Türk Dil Kurumu:	TDK
Ve benzeri:	vb.
Ve saire:	vs.
Yapı Kredi Bankası Yayınları:	YKY
Yayınevi, Yayınları:	Yay.

GİRİŞ

İkili kahramanlar, mitlerden hikâyelere, destanlara, masallara, mesnevîlere, tiyatroya, romanlara ve film senaryolarına sözlü ve yazılı edebiyatın hemen her türünde, tüm toplumların edebiyatlarında ortak olarak görülürler. İkili roman kahramanlarının, kökeni mitlere kadar dayanır. Mitler insanın dünyaya dair soyut algısının somutlaştırıldığı simgelerden oluşurlar. Yer ve gök, deniz ve kara, kadın ve erkek, siyah ve beyaz, kaos ve kozmos hemen tüm toplumların mitolojilerinde yer alan birbirine zıt ancak birbirini tamamlayan unsurlardır. Dünyayı benzerlik ve zıtlık ilişkileri kurarak anlamaya çalışan insanın görsel algıya dayanan ikizlik ve benzerlik ilişkisi vasıtasıyla bir takım eşitlikler oluşturmak suretiyle varlıklar âlemini, toplumu ve öteki'ni algılayışıyla çevresindekileri zıt kutuplardan ibaret bir şekilde algılayışı, sistemleştirerek kavramayı kolaylaştırma ihtiyacının ortak kaynaktan beslenen farklı tezahürleridir. Bu tutum dile de yansır. İyi-kötü, güzel-çirkin, doğru-yanlış, iç-dış, soğuk-sıcak gibi ikili karşıtlıklar söz konusu tutumun dil düzlemine yansıyan örnekleridir. Her dil bu temel karşıtlıkları ihtiva eder. Dil ağacının en özel meyvesi edebiyatın, benzerlik ve zıtlık ilişkilerini hep birlikte şahsında somutlaştırdığı edebî figürleri ikili kahramanlar özellikle ikiz kahramanlardır. İkizler insanlığın en eski edebî denekleridir. Keşfedilen benzerlik ardından sağlanan görünüşteki görece eşitlik, beden ardındaki ruhu keşfetmeye çalışmanın da bir göstergesidir ve yine aynı mitik deneyin devamı mahiyetindedir. Edebî eserlerdeki ikiz kahramanların görünüşleri, güçleri, yetiştikleri çevre, karakterleri birer birer değiştirilerek ben ile öteki arasındaki farkın tespiti uğraşıldığı görülür. Öteki'ni tanımak için geliştirilen ve kutsallık atfedilen bu mitik deneyde ikizlerin zamanla görünüşlerinin ve akrabalık bağlarının ortadan kaldırıldığı hatta ikizin kişinin içindeki kötüyü, gölgeyi temsil etmeye başladığı görülür. Her ne şekilde olursa olsun iki kişiyi –başlangıçta ikizler olarak- ben-öteki ilişkisi içinde görüp tanımak, anlamak ve anlamlandırmak ile tek başına görüp tanımak arasında çok önemli ve büyük bir fark vardır. Bu fark kısaca kişinin üzerinden tanımlanabileceği öteki ihtiyacının karşılanmasıyla açıklanabilir.

Öteki, ikilinin eserdeki bağlamıdır. Zaman, mekân, edebî tür, edebiyatın geliştiği kültür çevresi değişse de ikizler üzerinden başlatılan bu deney ara vermeden sürdürülür. Bu bir oyun değildir, bu insanın kendini öteki üzerinden tanıma sürecinin en özgün somutlaştırılma şekli ve edebiyata akseden yüzüdür. Mitoloji, sosyoloji, antropoloji, felsefe, sosyal ilişkiler, teoloji, psikoloji, psikiyatri ve hukuk gibi pek çok bilim dalı edebiyatla insanlığın bu nadide mirasında buluşurlar. Edebiyatın tarihi kadar eski ve her yeni edebî tür içinde yenilenme özelliğine sahip oluşuyla edebiyatın en yeni ve vazgeçilmez konusu olan ikili kahramanları anlamak, insanlık tarihini okumanın ve toplumların meydana gelişinin, kültürün şekillenişinin, insanın en temel meselesi olan kendisinin de okunması ve anlaşılması demektir.

Zihnin kuytu köşelerini, kör kuyularını anlatabilmek, bilincin gizemli salınımlarını kelimelere dökebilmek, her an değişen, dönüşen benliğin bin bir suratlı oyunbaz dilini uslandırmak; anlaşılamayan, tanımlanamayan, görülemeyen ruhun dile sığmayan okyanuslarını dile tutturmak, dil bu okyanusta doğup yaşadıkça imkânsızdır. Dil, ben'in dışındakileri anlatmakta zorluk çekmez, tanımlar, sınıflandırır, benzetir ve sonunda bulduğu en uygun yöntemle nesneyi, ötekini anlatır. Dilin insanın içindeki dünyanın sözcüsü yapılması; dilin beslendiği, ortaya çıktığı kaynağı anlatması ancak ortaya çıktığı zihnin kendi dışında yeniden konumlandırılmasıyla mümkündür. Ben'in afeti, kendini anlatabilecek kelimeleri seçmeye zorlanmasıdır. Öznenin kendisine yapabileceği en büyük zulüm kendini, kendi dışında bir nesne-özne olarak yeniden konumlandırmak ve artık dışında olduğu esas sistemin ifadesini sanki hâlâ kendi dışında yerleşmeye çağrılmamışçasına anlatmasını beklemektir. Ben yerleşik konumundayken bunu yapamaz, yerinden oynatıldığıdaysa kalesini terk eden muhafızın ilk kez kalesini dışarıdan gördüğünde yaşadığı uzaklaşmanın verdiği algısal değişikliğin sebep olduğu yanılısamaya muhafızın boyun eğmek zorunda kaldığı zaman kullandığı gibi benzetmelere yaslanmakta çareyi bulur. Özne konumundaki ben; dış dünyaya dair tespitlerini, gördüklerini ve duyduklarını anlamlandırma aşamalarından elde kalan tek mirası olan deneyimlerini dışında kaldığı ve nesneleştirmekte olduğu kendi ben'ini anlatmakta kullanır. Ben, kendi dışına ayna metaforuyla izah edilebilecek şekilde yansımaz, aslından kopartılarak dışarıda konumlandırıldığı andan itibaren öğrenilmiş dış dünyaya dair benzetmeleri kendini ifade etmek için yineler. Ben, kendini ancak

kendinden uzaklaşırsa anlatabilir fakat bu dışsal konumda anlatacağı ben değil sadece ben'in belleğe dair kopuk benzetim parçalarının asla bütünü teşkil edemeyecek kırıntıları, hayallere dair hatıraları, simgeleri, imgeleridir ve bunları dile eşsiz bir malzeme kılıfında öteki adıyla sunar. Edebiyat dışarıdakini zenginleştirerek betimlemekte, süslemekte, güzelleştirmekte dilin sunduğu sonsuz imkân dairesinin bitmek bilmeyen leziz meyvelerini iştahla tüketmekte mahirdir. Edebiyat bu şaşaalı üslupların oyunbaz işvelerinden sıyrılıp ruhun karanlık kuyusuna düştüğünde yabanlığın hayretten mühlüm mazur kekelemelerini tekellümün ayıbını ruhun şivesine öykünerek taklidî bir zemherinin hıçkırıkları arasından devşirilmiş bir üsluba kiralar. Bölünen, tamlığını kaybeden, yarılan ben biraz öteki'ne biraz ben'e çaresizce dağılır. Kendinden bir parça bıraktığı öteki'nde ben'ini, ben'de öteki'ni arar. Edebiyatın bu devasız derdi betimlediği simgeler topluluğu bir bütün olarak edebiyatın en özel, en eski, en yeni ve en zor konularından biri olan ikili kahramanları doğurur.

İnsanlık tarihinin pek çok sırrı, birikimi, kültürel kodları, tarihin en eski mirası ikili kahramanlar üzerinden geçmişten günümüze taşındığından ikili kahramanlar, tarihin her devrinde yüklendikleri yeni işlevlerle sürekli değişerek, dönüşerek, gelişerek edebî eserlerin ayrılmaz birer parçası hâline gelmişlerdir. İnsanoğlunun çeşitli ontolojik sorunları ikili kahramanların anlam dünyasının genişlemesine sebep olmakta, her yeni ikili kahraman anlatısı önceki örneklerle bir yandan bütünleşirken bir yandan da yeni açılımların aynı anlam dairesine eklenmesini sağlamaktadır. İkili kahraman anlatıları; bu sebeple okunması, anlaşılması, sırlarının çözülmesi, yapılarının aydınlatılması zor edebi ürünlerdir. Her bir anlam katmanı anlatıdaki farklı unsurlara kolay kolay fark edilemeyen özel kurgusal yapı taşlarıyla bağlıdır. Geleneksel anlatıların zaman içinde kemikleşmiş yapısı ikili kahraman anlatılarında dilden başlayarak pek çok edebî aygıtın, ikili kahramanın içine doğduğu toplumun en önemli kültürel mirasının ayakta kalmasını sağlayan bir kule gibi zarifçe üst üst yığılmasını sağlar. Bu zarif, dile dayanan yapının her bir unsuru ikili kahramanların ortaya çıkışını ayrıca hazırlar ve anlatının merkezine yerleşen bu özel iç ikili kurgu yapının anne karnındaymışçasına muhafazasını temine yardımcı olur. Bütün bu yardımcı unsurlar gelenek dairesinin tek merkeze dayanan temel yapısının yansıtıldığı bir ayna işlevi gören ikili

kahramanların anlatının sırlı kalıpları içinde parlatılmasını amaçlar ve temel yansıtıcı işlevinin zarar görmesine engel olur.

Geleneksel anlatılardan romanın dünyasına taşınan ikili kahramanların peşleri sıra sürükledikleri tüm kültürel kodların bu yeni edebî türe aktarılamadığı görülür. Değişen hayat koşullarının, toplum yapısının, düşünce ve inanç dinamiklerinin meyvesi olan romanın ikili kahramanların kendi bünyesine uygun olan özelliklerini alması tabii olduğu kadar bu geleneksel mirası yadsıması, kendi yapısına uygun bir hâle getirmeye çalışması da kaçınılmaz bir sonuçtur. Romanın karnavallara benzeyen çok sesli, çok katmanlı mayası ikili kahramanların yeni insanın temsilcisi kılınmasına hizmet eder. Modern romanın ilk örneği kabul edilen **Don Kişot**, aynı zamanda ikili kahramanlara ev sahipliği yapan bir eserdir. Bu ilk örneğinden başlayarak romanın vazgeçemediği başlıca izleklerden biri hâline gelen ikili kahramanlar; siyasi, kültürel, dinî, tarihî, ontolojik, felsefi, psikolojik, sosyolojik pek çok göndermenin temsilcisi olarak ben ve ötekinin kişisel ve toplumsal ilişkilerinin aydınlatılmasında romanlarda kullanılmışlardır. İnsanın hayal dünyasının genişliğini sergileyen fantastik kurgularda, maceraperestliğin mahsulü serüven romanlarında, sonsuz merakın ve öğrenme iştiağının tescili polisiye eserlerde, korkularıyla korunmasının nişanesi gotik romanlarda, yeni keşiflere doymazlığının simgesi bilim kurgularda, kendi içindeki sırrı çözme denemelerinin meyvesi psikolojik romanlarda, geçmişten ders almaya, geçmişi okumaya çalışmasının alameti tarihî romanlarda romanın baş ya da yan kahramanları olarak ikili kahramanlar yer alabilmekte, tüm roman çeşitleri içinde kişinin karşısındaki ya da içindeki ötekinin ben ile ilişkisine tercüman olmaktadır.

Dünya edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da ikili kahramanlar geleneksel anlatım esasına dayalı edebî türler içinde yüzyıllardır yaşatılmakta ve sağlam motiflerle korunmaktadırlar. Türk mitolojisinin dikotomik yapısının, Türk medeniyetinin şekillenmesinde önemli rolü olan inanç sistemlerinin, toplumun düşünce geliştirme, hayatı kavrama ve anlamlandırma pratiklerinin geleneksel anlatılardaki ikili kahramanların Türk edebiyatına özgü yapılarının ortaya çıkmasında önemli bir rolü vardır. Türk edebiyatının romanla ilk tanıştığı dönemden başlayarak Türk geleneğinin mirasçısı konumundaki ikili kahramanlar hızla değişmeye, dönüşmeye, gelişmeye başlarlar. İkili kahramanların Türk roman kurgusundaki maceraları, Türk toplumunun son yüz elli senelik hayatına da ışık

tutmakta; toplumun sanata, insana, bilime, kültüre, tarihe bakışının somutlaştırıldığı en nadide örnekler ikili kahramanlara ev sahipliği yapmaktadır. Türk romanının zgn kimliğini taşıyan ikili kahraman kurguları her geçen gün artmakta ve dünya edebiyat mirası içinde ikili kahraman kurguları arasındaki yerlerini almaktadırlar. Türk edebiyatındaki ikili kahraman kurguları, Türk insanının romana yansıyan kimliğini, Türk romanının insana yaklaşımlarını sergileyen bir tablo özelliği arz etmekte ve son yüz elli yıllık Türk tarihini aydınlatacak önemli bir ereve oluşturmaktadır.

1. İKİLİ ROMAN KAHRAMANLARINI ANLAMA YOLUNDA ROMAN KAHRAMANLARINA GENEL BİR BAKIŞ

Anlatım esasına dayalı edebî türlerde genel olarak anlatının merkezine oturan bir anlatı kahramanı bulunur. Bu kahraman başlangıçta gelenek dairesinin bu değer atıflarını yüklenen bir anlatı kişisidir. “Klasik mitte kahramanlar, insanüstü güçlere sahip, tanrılarla konuşabilen, hayatlarını kehanetlere göre düzenleyen varlıklardı[r].”¹ Mitlerin ardından destanlar dönemi gelir. Mitlerdeki yarı tanrı konumundaki kahramanların yerini destanlarda tanrısal vasıflarla donatılmış kahramanlar alır. Georg Lukács, kahramanlar döneminden **Roman Kuramı**’nda “Bütünlüklü Uygarlıklar” başlığı altında bahseder. Yazara göre ‘Bütünlüklü Uygarlıklar’da “[h]enüz bir dış olmadığı için bir iç de yoktur” dolayısıyla “ruh için bir ‘ötekilik’”² de söz konusu değildir. İç ile dış, ben ile öteki ayrımının bulunmadığı uygarlıklar felsefenin oluşmadığı uygarlıklardır.³ Bütünlüklü uygarlıklar dönemi destanlara geçiş çağıdır. Destan: “[y]iğitliği, tarihî kahramanlıkları, savaşları, zaferleri, vatan sevgisini, yurt duygulanmalarını coşkulu bir şekilde dile getiren manzumeler[dir].”⁴ Destanların doğduğu dünyayı ‘türdeş bir dünya’ olarak nitelendiren Lukács, insan ve öteki, insan ve dünya ayrımlarının dahi bu söz konusu türdeşliği bozmadığını vurgular. Destanın dünyası “Hayat nasıl özsel olur?” sorusunu yanıtlarken trajedinin dünyası ise “Öz nasıl canlanabilir?” sorusunu sorar ve trajedinin temel sorusu “özün içkinliğini[n] yitir[il]miş olduğunun” ispatıdır.⁵ Özün kaybıyla şekillenen yeni dünya artık trajedinin dünyasıdır. “Destan ve trajedide kahramanların varlığı, edebi bütünlüğü sağlamak içindir. Ancak kahraman, mitik konumundan kolaylıkla uzaklaştırılmaz” ve destanlarda kahramanlar, “edebi yapının birer ögesi haline

¹ Hasan Boynukara, **Modern Eleştiri Terimleri**, İst., Boğaziçi Yay., 1997, s. 105.

² Georg Lukács, **Roman Kuramı**, Çev.Cem Soydemir, 2. bs., İst., Metis Yay., 2007, s. 40.

³ A.e., s. 39.

⁴ Turan Karataş, **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, İst., Sütun Yay., 2011, s. 180.

⁵ Georg Lukács, a.g.e., s. 45.

gelirler.”⁶ Bahsi geçen ‘edebî bütünlüğü sağlama’nın sadece eserin geneli açısından anlaşılması gerekir. Lukács’ın ‘sanat’ı tanımlama şekli burada nasıl bir bütünlükten bahsedildiğini anlama konusunda yardımcı olacaktır. Destanın ardından gelen trajedinin dönemi bir ayrılıklar dönemidir ve bu ayrılıklar döneminde yeni bütünlüğü unsur olarak ‘sanat’ ortaya çıkmıştır, “sanat, yaratılmış bütünlüktür artık, çünkü metafizik alanların doğal bütünlüğü ebediyen yıkılmıştır.”⁷ Lukács’a göre sanat kaybedilmiş bütünlüğün yerini alarak, kendini bütünlüğün kendisi şeklinde konumlandırarak bütünlüğün yeniden kazanımı umudunu da ortadan kaldırmaktadır. Öze varmaya çalışan, öz neredeydi diye soran trajedi özü arayışı iddiasını kendinde yalanlar çünkü aranan özün ortaya çıkışı aslında kayboluşunu ifade etmektedir. Bu noktadan hareket eden yazara göre ortaya çıkan kahraman aslında özü ararken ya da arar görünürken hatta bulduğunu iddia ederken özden uzaklaşır yani görünen ve peşinde olunanla ardıl amaç çelişkilidir. Lukács, Yunan trajedisinden hareketle ortaya çıkmakta olan yeni kahramanın özelliklerini içinde bulunduğu kahramanlık koşullarından hareketle ele alır. “[G]örünüşte canlı varlıklardan” seçilen “kesin bir yazgı[ya]” bağlı insanların üzerindeki ağır sorumluluk onları kahramanlaştırırken bir taraftan da onları içinde buldukları ortamdan ve insanlıktan uzaklaştırır, böylece kahraman trajedideki yeni halini alır.⁸ İnsanî vasıflarından arındırılmış yeni bir kimlikle ödüllendirilmiş/cezalandırılmış kahramanın içinde bulunduğu durumun ifadesi olan ‘kahramanlık’ olgusu yeni bir tartışma doğurur. “[K]ahraman olmak artık özün alanında varoluşun doğal biçimi değildir, gerek etrafını kuşatan kitlede gerek kahramanın kendi içgüdülerine salt insani olan şeyin üzerine çıkma, yükselme edimidir”⁹ ve insani olanı aşma tutkusu da doğal olarak kahramanı insandan uzaklaştırarak farklı bir konuma yerleştirme çabasının (bilinçsizce de olsa) bir sonucu olarak tezahür eder.

“Bu yolla yapıta dayatılan genel planın genişliği ile kahramanın, kendisini kahraman olarak keşfetmesinden önce, ruhunda kat etmek zorunda olduğu yolun uzunluğu,

⁶ Hasan Boynukara, a.g.e. , s. 105.

⁷ Georg Lukács, a.g.e., s. 46.

⁸ A.e., s. 52.

⁹ A.y.

kurğuda dramatik biçimin gerektirdiği o çelimsizlikle tezat oluşturur ve onu epik biçimlere yaklaştırır; dolayısıyla, kahramanlık üzerindeki polemiğe vurgu (soyut trajedide bile) ister istemez sadece lirik bir lirizm aşırılığına yol açar.”¹⁰

Mehmet Kaplan, eski konumundan uzaklaşarak bu yeni konumuna doğru ilerlerken destan kahramanlarının tipleşme eğilimi gösterdikleri kanaatindedir. “[E]ski çağlara ait destanlar ile mesnevilerde, umumiyetle, karakterleri aynı kalan”, “bu basit ve sabit karakterli”, “küçük farklarla aynı devirde yazılan başka eserlerde de görül[en]” kişilere ‘tip’ denilmektedir.¹¹ Bu nitelemede “[r]oman öncesinde ‘anlatı’ sisteminde yer alan figürler[in], nitelik ve eylemleri itibariyle ‘beşerî’ olmaktan çok ‘menkabevi’ yahut ‘allegorik’ karakterde”¹² olmaları etkilidir. “Ortak yönleri olan tikel birtakım şeyler[...] yahut kişiler[...] ortak yönleriyle alı[nı]p, bir çeşit soyutlamaya gitmek suretiyle, onu temsil edecek bir tip yaratıl[ır].”¹³ Kahramanlara atfedilen genel özelliklerin önce ‘soyutlama’ yoluyla bir zihinsel kümede –kollektif bilinçaltı biriktirilip daha sonra tek bir kişinin şahsında somutlaştırıldığı görülür. Tipin o dönem insanının özelliklerine haiz bir sembol gibi düşünüldüğü, bu sembolün ideal, üstün özelliklerle bütünleştirilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır. Toplumlar kendi kültürlerinin iyi, doğru, güzel, cesur, ahlaklı, çalışkan, yiğit vb. benimsediği soyut pozitif özellikleri –ki bu özellikler çoğunlukla dünya genelinde kavramsal olarak ortaktır- şahsında birleştirebilecekleri kahramanı bir kukla gibi kullanır ve ona bu ortak soyut pozitif ideali üflerler. Kahramanlar toplumların gelecek nesillerinin kültürlenme sürecinde en önemli paya sahip masallarda da benzeri şekilde ortaya çıkarlar. Axel Olric “sage” genel başlığı altında topladığı mitlerin, destanların, masalların, halk hikâyelerinin ve türkülerin ortak kurallarını “halk anlatılarının epik kuralları” olarak tanımlar.¹⁴ Sagelerdeki kahramanların genel ortak özelliklerine dikkat çeken Axel Olric’in işaret ettiği şekilde genel bir ortak kahraman kalıbı oluşturmaya çalışan pek çok isim

¹⁰ A.e., s. 52-53.

¹¹ Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri: Türk Edebiyatında Tipler**, 7. bs., İst., Dergâh Yay., 2007, s. 5.

¹² Mehmet Tekin, **Romanın Sanatı 1: Romanın Unsurları**, 4. bs., İst., Ötüken Yay., 2004, s. 72.

¹³ Zeynep Karabey, “Soruşturma: Romanda Tip Olgusu ve Tip’in İşlevi Üzerine”, **Yazko Edebiyat**, C. 4, S. 24, İst., Ekim 1982, s. 95. (Berna Moran’la ‘tip’ kavramı üzerine söyleşi)

¹⁴ Axel Olric, “Halk Anlatılarının Epik Kuralları”, **Millî Folklor**, C. 3, S. 23, Güz 1994., s. 2.

bulunmaktadır. J. G. Von Hahn, Otto Rank, Lord Raglan, Eric Hobsbawm oluşturdukları kahraman kalıplarıyla tanınan isimler arasında yer almaktadırlar. Lord Raglan Batı geleneği dairesinde şekillenen anlatılardan yola çıkararak Batı anlatı geleneğindeki ‘‘Geleneksel Kahramanın Hikâyesi’’ni 22 maddede özetler:

1. ‘‘Kahramanın annesi soylu bir bakiredir.
2. Babası bir kraldır.
3. Baba çoğunlukla kahramanın annesinin yakın bir akrabasıdır.
4. Kahramanın anne rahmine düşü şartları olağandışıdır.
5. Kahraman aynı zamanda bir Tanrı’nın oğlu olarak kabul edilir.
6. Çoğunlukla baba tarafından, onu öldürme girişiminde bulunulur.
7. Kahraman gizli bir yere gönderilir.
8. Uzak bir ülkede evlt edinilen bir aile tarafından büyütülür.
9. Kahramanın ocukluğu hakkında bize hiçbir şey anlatılmaz.
10. Kahraman yetişkinlik çağındayken, gelecekte kral olacağı yere gider.
11. Kahraman; kral, dev, ejderha veya vahşi bir hayvana karşı bir zafer kazanır.
12. Çoğunlukla kendisinin selefının kızı olan bir prensesle evlenir.
13. Kral olur.
14. Bir süre herhangi bir hadise olmaksızın ülkeyi yönetir.
15. Kanunlar yazar.
16. Daha sonra kahraman Tanrıların ve/veya halkının sevgisini kaybeder.
17. Tahttan ve şehirden uzaklaştırılır.
18. Kahraman, esrarengiz bir şekilde ölümlü tanışır.
19. Çoğunlukla bir tepenin üzerinde ölür.
20. ocuklarından hiçbiri, eğer varsa, onun yerine tahta geçemez.
21. Kahramanın vücudu gömülmez.
22. Kahramanın gömülü olduğu kabul edilen bir veya daha fazla kutsal mezarı vardır.”¹⁵

Lord Raglan’ın geleneksel anlatılardaki kahramanın özelliklerini sıralarken Batıdaki hâkim inanç sistemi olan Hıristiyanlığa bağlı olarak anlatıya dâhil olan unsurları da

¹⁵ Lord Raglan, ‘‘Geleneksel Kahraman’’, ev. Metin Ekici, **Millî Folklor**, C. 5, S. 37, Bahar 1998, s. 124.

sıralamaya dâhil ettiği görülmektedir.¹⁶ İlerleyen dönemlerde geleneksel anlatılardaki kahraman değişime uğrar ve yukarıda sayılan özelliklerinin çoğunu geleneksel metinlerde bırakır.

Batıda geleneksel anlatılardaki sembolik anlatım zamanla değişir ve bu tür anlatılardaki tipik kahraman yerini ‘eşsiz (olma çabasında)’ olana, yeni bir anlatı kahramanına: roman karakterine bırakır. Ancak bu sancılı geçiş sürecinde Lukács’ın dikkat çektiği bir husus da kahramanlara bakışı doğru noktaya sevk etmesi açısından önem arz etmektedir. Epik ve trajik edebî türler nazımla söylenirken/yazılırken ardından gelen dönemde anlatıma dayalı türler nesri tercih etmişlerdir. Nesre doğru gidiş destan kahramanından roman kahramanına dönüşümün anahtarı niteliğindedir. Artık şiirin ritmik ve sınırlı/şartlı dünyasının anlatamayacağı yeni bir dünya düzenine geçilmektedir ve bu yeni dünya düzenine bağlı olarak şekillenen insanın dıştaki zaferlerinin yanında içindeki fırtınalarının da anlatabileceği daha “esnek” ve “ritmik olmayan” bir edebî türe ihtiyaç vardır.¹⁷ Lukács, bu değişimin sebebinin Batı dünyasında ortaya çıkan romanın “Tanrı’nın terk ettiği bir dünyanın epiği”¹⁸ olmasına bağlar. Gelenek dairesinde tüm toplumlarda merkezde yer alan; iyiyi, doğruyu ve güzeli belirleyen din olgusudur. Modernite dairesindeyse merkeze birey yerleşir. Roman, modernite dairesinde ortaya çıkan bir edebî türdür. Modernite dairesinde anonim geleneksel anlatının yerini bireyin yazdığı roman alırken geleneksel anlatının gelenek dairesinin merkezinde yer alan dine dayalı yapısı da ortadan kalkar, dolayısıyla dinin şekillendirdiği gelenek dairesinin kahramanının yerini bireyin şekillendirdiği modernite dairesinin şahsileşmeye başlayan dünyasındaki kahraman alır. Roman, kısacası ‘birey’in anlatısıdır. Roman kahramanı ‘arayan insan’dır. “Dolayısıyla, romanın temel biçim belirleme niyeti roman kahramanlarının psikolojisi olarak nesnelleştiril[mekte]”¹⁹, roman kahramanı her türlü anonim atıftan arındırılmakta, şahsileştirilmekte dolayısıyla da gelenek dairesinde şekillenen kahramandan git gide uzaklaştırılmaktadır.

¹⁶ Lord Raglan’ın geliştirdiği geleneksel kahraman kalıbı, onun başvurduğu ve incelediği anlatıların doğduğu gelenek dairesi itibarıyla o gelenek dairesine özgüdür ve başka inanç sistemleri dâhilinde şekillenen anlatılara söz konusu kahraman kalıbı uygulanırken gerçeğin tespitini zorlaştırabilecek ya da imkansız hâle getirecek bir takım maddeler içermektedir.

¹⁷ Georg Lukács, a.g.e., s. 66-67.

¹⁸ A.e., s. 94.

¹⁹ A.e., s. 68.

Başta roman olmak üzere geleneksel anlatılar döneminin ardından ortaya çıkan, anlatıma dayalı edebî türlerde de kahramanlar genel olarak merkezdeki yerlerini korurlar ancak destanlardakinin aksine insanî vasıflarıyla ön plandadırlar. Anlatıma dayalı metinlerin dört unsurundan (zaman, mekân, olay örgüsü ve kahraman) biri olan kahraman nitelikleri değişmiş olsa da anlatıdaki önemini korumaya devam eder. “Anlatı nitelikli eserler”de genel olarak “ağırlığın insan üzerinde yoğunlaşması, 18. yüzyıla tesadüf eder” çünkü “Bu yüzyıl aynı zamanda bireyci düşünce ve felsefenin başlangıç noktasıdır.”²⁰ Ardından gelen dönemde “[R]ealistlerin birey merkezli (bireyci değil!) sanat anlayışları sonucunda roman kahramanı [...] altın çağını yaşar” ve “gerçekçilik akımının klasik dönemi, gücünün doruğuna çıkmış roman kahramanlarının -adeta- ‘panteoun’u gibidir...”²¹ Müteakip dönemdeyse roman kahramanları yavaş yavaş geri plana itilmeye ve değersizleştirilmeye başlanır. Kısacası “Modernist (yenilikçi) dönemle birlikte bu durum tersine dön[er] ve karakterin psikolojik derinliği, bireyselliği, nevi şahsına münhasır oluşu gibi özellikler reddedil[ir]”.²² Önceki dönemin nevi şahsına münhasır roman karakterlerinin yerine “anonim, bireysellikten arındırılmış, hatları belirsiz ve genel olarak insanların tümünü temsil eden bir karakter anlayışı benimse[nir]”.²³ “Hele 1940’lı yıllardan itibaren gündeme gelen ‘Yeni Roman’ akımıyla birlikte, roman kahramanı denilen figürün konum ve kimliği iyiden iyiye değişecek[.]” trajik bir hâl alacaktır.²⁴ Sonraki dönemlerdeyse roman kahramanından kurtulma ve böylece kahramansız romanlar yazma girişimiyle karşılaşılır. “Sonuç olarak [anlatı kahramanına tüm bu farklı yaklaşımlara rağmen] edebiyat dışı veya edebiyat karşıtı imalarına rağmen kahramansız bir anlatım, sadece eleştirel bir kurgu olarak kalmaya mahkûmdur”²⁵ çünkü anlatıma dayalı eserlerin temelinde insan vardır. Sadece kahramanın kurgulanışı ya da adı değiştirilmiş veya kahraman merkezdeki yerinden oynatılmıştır ancak metnin insansızlaştırılması tüm bu çabalara rağmen mümkün olmamıştır. “Öz biçimi belirler” ancak “İnsan’ın kendisinin odak noktası olmadığı hiçbir öz yoktur” bu sebeptendir ki “Edebiyatın verileri [...] ne denli değişik olursa

²⁰ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı 1: Romanın Unsurları**, s. 72.

²¹ A.e., s. 74.

²² Bahar Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, İst., Dergâh Yay., 2014, s. 135.

²³ A.y.

²⁴ Mehmet Tekin, a.g.e., s. 75.

²⁵ Hasan Boynukara, a.g.e., s. 107.

olsun, temel soru hep şu olacaktır: İnsan nedir?”²⁶ Postmodern anlatıya insansız/insandan arındırılmış bir anlatı olarak yaklaşma eğiliminde olanlara James Wood’un verdiği cevap anlatı kahramanlarının günümüz edebiyatındaki konumunun belirlenmesi açısından da önem arz etmektedir:

“...aynı anda hem gerçek hem de gerçekdışı olan kahramanlarla karşı karşıya geldiğimiz postmodern romanları özellikle etkileyici buluyorum. Bu romanların her birinde yazar, romanlara adını veren kahramanların kurmaca karakteri üzerine düşünmemizi ister. Okurda bu kurmaca karakterlerini aslında yazar için ‘gerçek’ kılma isteği yaratan şeyin, tam da bu düşünce olması hoş bir paradokstur.”²⁷

Hangi edebî akıma bağlı olarak ya da hangi dönemde yazılmış bir romandan bahsedilirse bahsedilsin, -eski itibarını koruyamıyor da olsa- yine roman söz konusu olduğunda bir kahramandan bahsedilmesi çoğunlukla zorunludur. İnsan elinden çıkan bir metnin çelişkisizliğini savunmak kadar James Wood’un da değindiği gibi romanın insandan arındırıldığını ve insani bir takım vasıfları kurguda yüklenen kahramanın ortadan kalktığını savunmak da imkansızdır.

Edebiyat biliminin gelişmesiyle zaman içerisinde pek çok roman tipolojisi ortaya konulur. Bunların bazıları sistematik değildirler ve “içeriğe göre tanımlanırlar” (mektup roman, gelişim romanı vb).²⁸ Lukacs (soyut idealist, düş kırıklığı, sentez başlıkları altındaki tarihsel tipoloji), Stanzel (tanrısal, kişisel ve ben anlatım romanları), Kayser (olay, mekan, figür romanları), Müller (ufuk çizgisi, yan yana, bilinç akışı romanları), Lämmert (olayların genişliği, ağırlığı, gruplandırılması), Gelfert (gerçekçi, fantastik, ütöpik, satirik romanlar) ve Petersen gibi isimlerin yapmış oldukları sistematik sınıflandırmalar da bulunmaktadır.²⁹ Bu listeye daha pek çok isim eklenebilir. Bu sınıflandırmalar genelde kişi, zaman,

²⁶ Georg Lukács, **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Çev. Cevat Çapan, 5. bs., İst., Payel Yay., 2000, s. 23.

²⁷ James Wood, **Kurmaca Nasıl İşler**, Çev. Ekin Bodur, İst., Ayrıntı Yay., 2010, s. 76.

²⁸ Fatih Tepebaşı, **Roman İncelemesine Giriş: Notlar, Açıklamalar, Örnekler**, Konya, Çizgi Kitabevi, 2012, s. 227.

²⁹ A.e., s. 230-240.

mekân ve olay örgüsü olmak üzere romanın en önemli dört unsuru üzerinden yapılmaktadır. Bu unsurlar arasında kişilerin öne çıkarıldığı pek çok roman tipolojisi bulunur. Bugün de bu tipolojilerden faydalanılmaktadır.

Alâeddin Şenel, **Kemirgenlerden Sömürgenlere İnsanlık Tarihi**'nde “Tarih nedir, ne değildir?” tanımlamaya çalışırken şunları söyler:

“‘Kahramanlar tarihi’ tarih değildir (...) çağdaş bilimsel bir tarih anlayışı ‘kahramanlar tarihi’ biçiminde olmamalıdır. Tarih ‘ulusal tarih’ anlayışını benimseyenlerce pek tutulan ‘hanedanlar tarihi’, ‘savaşlar tarihi’, ‘kahramanlıklar tarihi’ de olmamalıdır. Elbette tarihin içinde yöneticilerden, hanedanlardan, kahramanlardan söz edilecektir. Ama onlar tarihin ekseni olarak görülmemelidir. Tarihin onların istenci (iradesi) çevresinde döndüğü sanılmamalıdır.”³⁰

Şenel’in bireysel tarih anlayışını yansıtan görüşlerinin aksine roman söz konusu olduğundaysa uzun bir süre tam tersini söylemek daha doğrudur. Edebiyat tarihi çalışmalarının ilk yıllarında roman kahramanlarının tarihi, romanın tarihi olarak okunur. Anlatıma dayalı edebî türlerin uzun bir süre, genel olarak yazarları ve yazarların anlatıya düşen gölgeleri olarak roman kahramanları üzerinden değerlendirildiği görülür. “Zira hikâyeye, roman ve tiyatrodaki insan eserin hem varlık sebebi ve biricik konusu, hem de bu konunun soyuttan somuta taşıyıcısıdır.”³¹ Roman kahramanı öyle bir şekilde kurgulanır ki “eserdeki kahramanın şahsında konu ve tema[...] somut bir biçimde algıla[nır]”.³² Çünkü “diğer kurucu unsurlara göre kişi unsuru okur açısından daha önemli [ve] gözle görülür[dür].”³³ Bu noktadan hareketle “figürler, epik ve dramatik eserlerde fikrin cisimlenişi için zorunlu ve önemli araçlar” hâline gelirler, bu yüzden de “eserlerin biçimlerinin birincil yanındır

³⁰ Alâeddin Şenel, **Kemirgenlerden Sömürgenlere İnsanlık Tarihi**, Ank., İmge Kitabevi Yay., 2006, s. 17.

³¹ İsmail Çetişli, **Metin Tahlillerine Giriş 2: Hikâyeye-Roman-Tiyatro**, Ank., Akçağ Yay., 2004, s. 66.

³² A.y.

³³ Fatih Tepebaşılı, a.g.e., s. 46.

figürler” ve “ayrıntılarının seçimini, dilsel araçları ve kompozisyonu da büyük ölçüde figürler belirle[rler].”³⁴

Roman kahramanlarının değerlendirilmelerinde kullanılan bir diğer ölçüt ise kurgulandıkları ve eleştirildikleri dönemin baskın olan sanat akım ve anlayışlarına eserin ve kahramanının uygunluğudur. Örneğin realizmin baskın olduğu dönemde romanın merkezinde yer alan roman kahramanları, romanın gerçekliği ne kadar yansıtılabildiğinin önemli bir göstergesi addedilmekteydiler. Romanlar, kahramanlarının gerçeğe uygunlukları nispetinde değer kazanıyor ve bu kıstas üzerinden değerlendirilip teveccühe mazhar oluyorlardı. Bugün ise roman kahramanlarının gerçeğe uygunlukları üzerinden romanı okuma girişimleri “safça bir görüş” olarak kabul edilmektedir.³⁵ Bunun sebebini Berna Moran felsefi, bilimsel, psikolojik tabanlı gerçeklik algısındaki değişimin roman kahramanlarının değerlendirilişini de etkilemesine bağlar ve bu söz konusu değişimin, roman kahramanlarının sadece değerlendirilişini değiştirmekle kalmayıp kurgulanışını da değiştirmekte olduğunu savunur:

“Böyle olunca da, romanda karakter meselesi ikinci plana atılır oldu. Karakter romanın en önemli öğesiyken, bir gözden düşmeye uğrayınca, ister istemez eski, klasik romandaki anlamıyla tip, ya ortadan kalkacak ya da şekil değiştirecekti.”³⁶

Nitekim Berna Moran’ın bu tespitinin üzerinden yirmi yıl gibi kısa bir süre geçtikten sonra günümüz postmodern tekniklerini kullanan romanlar hakkında Yıldız Ecevit şu tespiti yapar: “Artık kendilerine kahraman dememeye özen gösterdiğimiz anlatı kişileri” önceki dönem kahramanlarının aksine “metnin odağı ve anlamın taşıyıcısı olma görevlerini yitirmişler, [...] metnin imge dokusunun irice bir ilmeğine dönüşmüşlerdir.”³⁷ “Postmodern anlatının ana kişisi, bir figürden diğerine dönüşüp

³⁴ Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, Çev. Yılmaz Onay, 2. bs., İst., Evrensel Yay., 2005, s. 222.

³⁵ Zeynep Karabey, a.g.m., s. 98.

³⁶ A.y.

³⁷ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodern Açılımlar**, 6. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 77.

duran biridir, belirli bir kimliği yoktur”³⁸ yani roman merkezleştirilirken merkezdeki kahraman da yerinden edilmiş bir de üstüne üstlük kimliksizleştirilmiştir:

“Yeni deneysel metinlerde insan; anlatı kişisi düzleminde, onun yaşadığı evrensel sorunsallar aracılığıyla konusal bağlamda ortaya çıkmaz. Herkesi birbirine dönüştürerek bireyselliği yok eden bu metinlerde insanın sorunsalları, tek bir roman kişinin yaşadıkları olarak değil, tümüyle soyut bir düzlemde, biçim/kurgu/yapı özellikleri aracılığıyla [...] ‘gerçeğin buharı’nda ve onun okur düzleminde yeniden üretilmesi sırasında ortaya çıkar; metin kişinin değil, okurun sorunsalıdır. Bu insansız metinlerde insan, okurun tümüyle öznel düzlemde gerçekleştirdiği oyunsu bir okuma edimi aracılığıyla beden kazanır.”³⁹

Kahraman da oyunun bir parçası hâline gelmiş, ‘homo ludens’ kimliğiyle okuyucu, romanları ve kahramanları bir oyun olarak değerlendirir hâle ge/tiri/lmiştir. Ancak yukarıda da işaret edildiği gibi yine insandan uzaklaştırılamamıştır. Realizmin kahramanı değerlendirme kriterleri ise yerini kurgu kişinin oyuna dahli nispetinde gerilemiş ve değişmiştir. Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi roman kahramanları yazıldıkları dönemin kurgu şartlarına uygun olarak eleştirilebildikleri, ele alınabildikleri gibi dönemin teveccüh kazanan eleştiri yöntemine göre de farklı şekillerde değerlendirilebilmektedirler. Romanın yazıldığı dönemin sanat anlayışına eleştirinin yaklaşımı, eserin ele alındığı ve eleştirmenin bağlı olduğu dönemin sanat anlayışına göre de değiştiğinden her iki eleştiri türü de belirli açmazlar içermekte dolayısıyla hiçbir zaman öznel bir bakış açısından kaçınılamamaktadır. Bu sebeple roman kahramanlarının değerlendirilmesinde kati hükümlerden bahsetmek mümkün değildir. Roman kahramanlarının farklı dönemlerde farklı şekillerde ele alınıp incelenmelerinin edebiyatın zenginleşmesine vesile olarak kabul edilmesi en mantıklı yaklaşım gibi görünmektedir.

Anlatım esasına dayalı edebî türlerdeki kişilerin genel bir sınıflandırmaya dâhil edilebilmeleri için ortak adlandırmalardan faydalanılır. Genel olarak ise roman kişileri “şahıs kadrosu” başlığı altında incelenirler. “Şahıs kadrosu; hikâye, roman ve

³⁸ A.y.

³⁹ A.e., s. 78-79.

tiyatrodan anlatılan/sahnelenen olayları var eden ve yaşıyan insan ve insan hüviyetine büründürülmüş varlıklardır.”⁴⁰ “Epik ve dramatik eserlerde” insanlar, “kendilerine özgü davranış, tutum, dış görünüm ve dünya anlayışlarıyla ortaya getirilirler” ve bu bireylere: ‘karakter’, ‘eyleyen kişiler’, ‘eserin kahramanları’ ya da yalnızca ‘kişiler’ denmektedir.”⁴¹ Kahraman, karakter, figür ya da kişi tabirleri çoğunlukla birbirlerinin yerine kullanılmakta olup bir fikir birliğine varılamamış ve ortak kullanıma tam olarak ulaşılammıştır. Bu sebeple de incelemelerde yukarıda bahsi geçen ‘şahıs kadrosu’ başlığı yanlış anlamalara mahal vermemek için tercih edilmekte olup roman kahramanlarının genel başlıklar altında değerlendirilmelerinde yine kurgulandıkları dönemin kurguya yaklaşımı esas kabul edilmektedir.

Kahraman: “Savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlık gösteren kimse, alp, yiğit” ve “Bir olayda önemli yeri olan kimse” anlamlarından hareketle “Roman, hikâye, tiyatro ve benzeri edebiyat türlerinde en önemli kişi” olarak vasıflandırılır.⁴² Kahraman, “olayın üzerinde cereyan ettiği, başından önemli/önemsiz vakalar, maceralar geçen kimse”dir ve “Asıl kahramanlar eserin başından sonuna kadar var olan ve olayların birinci derecede içinde bulunan kişiler” olup “Esasında ‘kahraman’ adını hak eden de bunlar olmalıdır.”⁴³ Ancak genel bir adlandırmayla tüm roman kişileri için roman kahramanları tabiri kullanılmaktadır. Bugün dahi sözlüklerde, ders kitaplarında, “roman kahramanı” kavramı ortak adlandırma kolaylığı dolayısıyla tercih edilmektedir. “18.yy’da ‘kahraman’dan kurtulma[nın] adeta bir gereklilik hâline gel[diği]” düşünölmeye başlanır”, “kavramı alt etmek zordu[r]” “ancak edebi yapıların anlaşılmasının önünde bir engel” teşkil ettiği düşünöldüğü için yoldan kaldırılması gerektiğine inanılır.⁴⁴ Eleştirilenler bu dönemde yol açıcı bir çözüm olarak “kaypak ‘karakter’ terimini, kahraman kelimesine tercih e[derler] ve bununla ilgili sosyal ve sözel ayrıntıları çözümle[r]ler; retorik, aksiyon, geleneksel motifler vs. sistematik olarak yerleştirilmeye çalışıl[ır].”⁴⁵ Benzeri yaklaşım Türk edebiyat çevrelerine de akseder. Turan Karataş aynı konuyu şöyle tartışmaya açar:

⁴⁰ İsmail Çetişli, a.g.e., s. 67.

⁴¹ Gennadiy Pospelov, a.g.e., s. 221.

⁴² TDK, **Türkçe Sözlük**, C. II, 8. bs., Ank., TDK Yay., 1998, s. 1158.

⁴³ Turan Karataş, a.g.e., s. 315.

⁴⁴ Hasan Boynukara, a.g.e., s. 106.

⁴⁵ A.y.

“Doğruluğu tartışılır olmakla beraber karakter tabiri, genel insan tiplerinin rollerini, edebiyat eserinde üstlenen kişiler için ‘kahraman’ yerine de kullanılmaktadır. Ama ‘kahraman’ teriminin; sorun çözmesi, başarıya ulaşması, maceraya atılması gereken/beklenen kişiler için daha uygun bir tabir olduğu kanaatindeyiz.”⁴⁶

Roman kişileri için kahraman tabiri yeni bir adlandırma ihtiyacı hâsıl olduğunda da hemen ilk başvuru, ilk akla gelen genel ad olmaktadır. Örneğin “anti-kahraman” adlandırması yanında “anti-kışı” nitelemesi nadiren tercih edilmekte ve çoğunlukla aralarındaki fark göz ardı edilmektedir. Bu da “kahraman” kavramının hâlâ hafızalardaki yerini ve önemini korumakta olduğunu ancak zaman içinde romandaki değişimleri kapsayacak şekilde anlamının genişletildiğini göstermektedir. Pek çok edebiyat kuramcısının aynı paragrafta aynı şahsı karşılamak üzere hem ‘kahraman’ hem ‘karakter’ hem de ‘kışı’ kavramını kullanmakta olduğu görülür. E.M. Forster’dan alınan şu örnek parçada –eğer çeviride bir hata yoksa- roman kişisinin özellikleri tanıtılırken kişinin yerine bir anda kahraman denilmeye başlanması konuya ilişkin güzel bir örnektir:

“Roman karakterleri çağrıldıkları zaman hemen hizmete hazırdılar, fakat hemen elimizin altından kaçmaları da mümkündür. Çünkü onlar da, bizim gibi insanlara benzerler, kendi hayatlarını yaşamaya çalışırlar ve bunun sonucu olarak ekseriya romanın esas planına karşı isyan halindedirler. Roman kahramanları, romancının elinden kaçıp kurtulurlar, onlar eser içinde eserdiler ve içinde buldukları eserle uzlaşmaları zordur; eğer kendi başlarına bırakılırlarsa, eseri darmadağın ederler; eğer çok sıkı bir kontrol altında tutulurlarsa, ölecek intikamlarını alırlar ve içten çürüyerek romanı da yok ederler.”⁴⁷

⁴⁶ Turan Karataş, a.g.e., s. 322.

⁴⁷ E. M. Forster, “Düz ve Yuvarlak Karakterler”, **Roman Teorisi**, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Haz. Philip Stevick, , 2. Bs., Ank., Akçağ Yay., 2004, s. 163.

Bu ve benzeri örneklerden de anlaşılacağı gibi roman kişilerini anlatan kavramlar rahatlıkla birbirlerinin yerine kullanılmakta ve bunda bir sakınca görülmemektedir. Ancak konunun ayrıntısına inilmesi gerektiğinde çeşitlendirmeye ihtiyaç hissedilmektedir. Kahraman ise her zaman genel bir adlandırma olarak kullanılmaktadır. Bu sebeple de tez çalışmamızın genel başlığında tüm roman kişilerine işaret eder şekilde “kahraman” kavramı kullanılmıştır.

Roman kişileri için nasıl bir adlandırmanın tercih edilmesinin daha doğru olacağı konusunda Pospelov şunları dile getirir:

“Eserde oluşturulup sunulan bireyler söz konu olduğunda, çoklukla ‘kişi’ kavramını kullanıyoruz. ‘Karakter’ kavramıyla ise, sanatsal bilginin nesnesini, yani bir insan grubunun o bireylerde cisimleşmiş olan, toplumca koşullu, genel, asal niteliklerini söylemiş oluyoruz. Öteki iki kavrama gelince, ‘Kahraman’ sözcüğü, olumsuz çizgileri ağır basan kişilere pek yakışmıyor.”⁴⁸

Pospelov, “eyleyen kişi” tanımlamasından da rahatsızdır ve bu tabirin “olaylar ve eylemler içinde olmayıp da daha çok çevrelerini heyecansal olarak algılamalarıyla ve gördüklerine yönelik iç düşünmeleriyle kendilerini belli eden figürlere hiç uygun düşm[ediği]”⁴⁹ kanaatindedir.

‘Kişi’ adlandırması yakın dönemlerde kullanılmaya başlanan bir adlandırmadır. “‘Person’ (kişi) terimi Fransız dilinden alınmıştır ve kökeni Latince’dir.”⁵⁰ “‘Persona’, Latince sahne oyuncusunun kafasına geçirdiği bir maske anlamına geliyordu; sonradan aynı terim, sanat eserinde ortaya getirilen kişi (person) anlamında kullanılmaya başlandı.”⁵¹ Almanca ‘figur’ ve Latince ‘figura’ kelimeleri ‘şekil veya biçim’ karşılığında kullanılmakta olup köken itibarıyla Latince ‘fingere’ kelimesinden türetilmiştir ki ‘yanıltmak, uydurmak’ anlamlarında kullanılır.⁵²

⁴⁸ Gennadiy Pospelov, a.g.e., s. 221.

⁴⁹ A.e., s. 222.

⁵⁰ A.e., s. 221.

⁵¹ A.y.

⁵² Fatih Tepebaşı, a.g.e., s. 45.

“‘Figür’ (kişi) alan yazınında [Almancada] yaygın olarak kullanılmaktadır.”⁵³ Türk edebiyatı çalışmalarında ‘figür’ ve ‘person’ kavramlarının ortak karşılığı mahiyetinde ‘kişi’ kavramı kullanılır.

‘Karakter’ kavramı, roman incelemelerinin derinleştirilmeye başladığı dönemin ürünüdür. Turan Karataş, “hikâye, roman, tiyatro ve destan[!] gibi anlatma esasına bağlı eserlerde” kaydını koyduktan sonra karakteri, “diğer kişilere göre, ‘orijinal, belirtili, ayırt edilmiş’ olan şahıslar için kullanılan bir terim” olarak tanımlar.⁵⁴ Karakterlerin, “[a]nlatı içinde, diğer figürlerden farklı olarak, özel hayatları dışında, cemiyet içindeki hayatları ve fonksiyonları ile de okura tanıtılan, kendilerine özel bir önem atfedilen kişiler”⁵⁵ olduğunu belirtir. Karataş’a göre: “Bir roman kişinin karakter olabilmesi için bir farklılık kazanması, bir derinliğe ulaşması gerek[mektedir].”⁵⁶ Romandaki kişiye karakter diyebilmek için Karataş, ön koşul olarak bazı özelliklerin gerekliliğini şart koşar. Karakter okuyucuyu şaşırtmalı, ne yapacağı önceden tahmin edilememeli ve bir ‘karakter’e sahip olmalıdır.⁵⁷ Karakter tanımını yaparken karakter-tip zıtlığı tezinden hareket eden Karataş, roman karakterlerinin “komik, absürd bir yanları olmadığından tipler gibi akılda kalma[dıklarını] ama anılara, hislere, düşüncelere parça parça etki eder[ek] adeta zihne kazın[dıklarını]”⁵⁸ belirtir. Karakter incelemelerinde genel olarak ‘karakter’ hep ‘tip’in zıddı olarak konumlandırılır. Bu yüzden karakter tanımını yapabilmek için önce bir tip tanımını yapmak elzem hâle gelmektedir.

Genel kanı tipin, geleneksel metinlere ait olduğu ve buradan romana geçtiği yönündedir. Bilinenin aksine ‘tip’, modernitenin tanımıdır ve “Rasyonalist dünya görüşünün bir parçasıdır.”⁵⁹ Dolayısıyla geleneksel olana bağlanması hususunda çok dikkatli olunmalıdır. Kavramın ortaya atılış sebebi bu noktada göz önünde bulundurulmalıdır. Genel olarak hayatta “tipiklik arayışı” “18. yy’da akılcılık çağı ortaya çıktığında” başlar.⁶⁰ Murat Belge, Lukács’ın da böyle bir tipiklik anlayışından

⁵³ A.e., s. 45.

⁵⁴ Turan Karataş, a.g.e., s. 321.

⁵⁵ A.y.

⁵⁶ A.y..

⁵⁷ A.y.

⁵⁸ A.e., s. 321-322.

⁵⁹ Zeynep Karabey, “Soruşturma: Romanda Tip Olgusu ve Tip’in İşlevi Üzerine”, **Yazko Edebiyat**, C. 4, S. 24, İst., Ekim 1982, s. 110. (Murat Belge ile söyleşi)

⁶⁰ A.m., s. 108.

hareketle tarihsel bir tip tarifine gittiği kanaatindedir.⁶¹ Tip, genel olarak: “kendine has bireysel nitelikleri değil, herhangi bir sınıfın, grubun veya meslek mensuplarının ortak değer ve niteliklerini şahsında taşıyıp yaşayan kahraman”⁶² olarak tanımlanır. Tip ile karakter birbirinin tam zıttı addedilir ve çoğunlukla tip anlatılırken karakterden, karakter anlatılırken tiplerden dolayısıyla aralarındaki farklılıklardan yararlanır. Bu diyalektik düşünce üzerinden romanların değerlendirilmesine yönelik tipolojiler oluşturulur. “‘Tip’ kelimesi bir eleştiri terimi olarak ilk kullanıldığında Don Juan, Don Kişot, Faust, Hamlet gibi mitik boyutlara ulaşmış kişiler kastedil[irken]” “Zamanla bunlar için ‘arketip’ kelimesi tercih edilerek, ‘tip’, ‘toplumsal tip’ anlamında kullanıl[maya başlanır].”⁶³

Roman kahramanlarına dair tüm bu söylenenlere ek olarak Mihail Bahtin’in kahraman sınıflandırmalarına ve saptamalarına dair söylediklerini birebir aktarmak yerinde olacaktır:

“Tüm [...] kahraman sınıflandırmaları ve saptamaları düzenli ve birbirleriyle ilişkilerinde geçerli kılınmış değildir; aslında onları düzenlemek ve geçerli kılmak için tek bir kural bile yoktur. Üstelik bu sınıflandırmalar genellikle melez oluşumlar üretmek için eleştirel olmayan bir şekilde birleştirilir.”⁶⁴

Bahtin’in bahsettiği farklı sınıflandırmalardan en çok bilinen ve kullanılanlara aşağıda yer verildi ancak unutulmamalıdır ki bu sınıflandırmalar ne bir kesinlik ifade etmektedir ne de maalesef ki roman kahramanlarıyla ilgili soruları yeteri kadar cevaplamaya yetmektedir. Sadece oburca bir cinslere ayırma yarışının ve türleştirme idealinin çoğunlukla yansımaları olarak kalmaktadır.

⁶¹ A.m., s. 104.

⁶² İsmail Çetişli, a.g.e., s. 68.

⁶³ Murat Belge, **Edebiyat Üstüne Yazılar**, 4. bs., İst., İletişim Yay., 2012, s. 22.

⁶⁴ Mihail Bahtin, **Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler**, Çev. Cem Soydemir, İst., Ayrıntı Yay., 2005, s. 21.

1.1. ROMANDA TANITILIŞLARINA GÖRE KİŞİLER

Karakter kavramının ortaya atıldığı dönemde kavramı tanımlamak için daha önceki döneme ait olanı, daha sığ ve düz olanı belirtmek üzere ‘tip’ kavramından faydalanılmaya başlandığı görülür. Bu bağlamda da tip ve karakter ayrımına işaret eden sınıflandırmalar yapılır. Bunlardan en çok tanınanı E. M. Forster’ın “düz-yuvarlak” karakter ayrımıdır.

E. M. Forster, “[y]alınkat kişilere [...] kimi zaman ‘tip’, kimi zaman da ‘karikatür’ den[ildiğini]”⁶⁵ belirterek yalınkat karakterlerden ‘tip’i anladığını açıkça söyler. İsmail Çetişli de konuyu aynı şekilde açıklar, Çetişli’ye göre: “Düz karakterlerin ‘tip’i çağrıştırmaları gibi, yuvarlak kahramanlar da ‘karakter’i çağrışırlar.”⁶⁶ Bu noktada tip ve karakter kavramlarının iki farklı başlık altında değerlendirilmesi konunun açığa kavuşturulması açısından önem arz etmektedir.

On yedinci yüzyılda ‘düz karakterler’(humour)⁶⁷, “insan mizacındaki hâkim unsurları temsil eden tipler ve karikatürler olarak tanımlanmış”⁶⁸ olup E.M. Forster buradan hareketle “düz-yuvarlak karakter” ayrımına gider. E.M. Forster’ın **Roman Sanatı** adlı kitabının iki farklı çevirisinde ‘düz’ ve ‘yalınkat’ tabirlerinin birbirinin yerine kullanıldığı görülür. Manfred Jahn aynı kavramı karşılamak üzere ‘yalınkat karakter’ ya da ‘statik karakter’ tabirlerini tercih eder.⁶⁹ W. J. Harvey ise ‘stereotip’ tabirini yeğler.⁷⁰

E. M. Forster’ın ‘düz karakter’ olarak tanımladığı tip hakkında söyledikleri şu şekilde maddeler halinde sıralabilir:

1. “İki boyutlu roman karakterleri”dir.⁷¹
2. “Tek bir fikrin veya niteliğin sembolüdür.”⁷²
3. Okuyucuyu şaşırtmazlar.⁷³

⁶⁵ E. M. Forster, **Roman Sanatı**, Çev. Ünal Aytür, 2. bs., İst., Adam Yay., 1985, s. 108.

⁶⁶ İsmail Çetişli, a.g.e., s. 69.

⁶⁷ E. M. Forster, a.g.e., s. 108.

⁶⁸ E. M. Forster, “Düz ve Yuvarlak Karakterler”, **Roman Teorisi**, s. 164.

⁶⁹ Manfred Jahn, **Anlatıbilim**, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, İst., Dergâh Yay., 2012, s. 116.

⁷⁰ W.J. Harvey, “Romanda Sosyal Ortam”, **Roman Teorisi**, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Haz. Philip Stevick, 2. bs., Ank., Akçağ Yay., 2004, s. 171.

⁷¹ E. M. Forster, “Düz ve Yuvarlak Karakterler”, a.g.e., s. 167.

⁷² A.e., s. 164.

⁷³ A.e., s.169.

4. “[D]üz bir karakter [...] bir cümle ile tanımlanabilir” ve bu cümle düz karakteri “tanıtmaya yeter; onun bunun dışında hiçbir varlığı yoktur; ne hoşlandığı şeyler, ne de çok tutarlı bir şekilde yaratılmış olan bu” düz karakteri “karmaşık unsurlardan oluşmuş bir karakter yapan özel hırslar ve acılar vardır.”⁷⁴
5. “[O]nda bir fikrin sabit olarak yerleşeceği bir ortam yoktur” çünkü “O fikrin kendisidir ve sahip olduğu hayat, bu fikrin romanın diğer unsurlarıyla temasında yaydığı ışığa veya çıkardığı kıvılcıma bağlıdır.”⁷⁵
6. Romanda görüldüklerinde hemen tanınırlar,
7. Yazarın söyleyeceklerini kendisini uğraştırmadan ifade etmesine olanak sağlarlar,
8. Okuyucuya sürekli yeniden yeniden tanıtılmalarına gerek yoktur, okuyucunun aklında rahatça kalırlar,
9. Karakterlerinin geliştirilmeleri gerekmez,
10. Her zaman yazarın elinin altında olan roman karakterleridir, kendi doğal ortamlarını beraberlerinde kurguladıkları metne taşırlar,
11. “Romanda çeşitli amaçlara hizmet ederler”,
12. “[Ş]artlar tarafından değişikliğe uğratılma[ızlar]”,
13. Kurguladıkları roman ortadan kalksa da hayatîyetlerini sürdürürler,
14. “Kitaptaki zengin mizahın kaynağı,” düz karakterin mütemadiyen tekrarladığı cümle” olduğundan mizahi olmayan, “ciddi veya trajik bir düz karakter çok sıkıcıdır.”⁷⁶
15. Romanda ‘düz karakterler’ kadar ‘yuvarlak karakter’lere de ihtiyaç vardır, günlük hayatın yansıtılmasına bu durum daha uygun düşer.⁷⁷
16. Düz karakterler de yuvarlak karakterler kadar canlı kurgulanabilirler ancak kurgulama açısından ‘düz karakterler’, yuvarlak karakterler’ kadar büyük bir başarı timsali değildirler.⁷⁸
17. İnandırıcı olmayan bir yuvarlak karakter aslı itibariyle düz bir karakterdir.⁷⁹

⁷⁴ A.e., s. 164.

⁷⁵ A.y.

⁷⁶ A.e., s. 164-166.

⁷⁷ A.e., s. 165.

⁷⁸ A.e., s. 166.

Forster, tespitlerinde düz ve yuvarlak karakterleri kesin olarak birbirinden ayırmaya çalışmaktadır. Açık noktalara yer bırakmamak için olabirliklerin de yolunu kesmektedir. Forster'ın tanımlamasından tiplere ikinci derecede önemli ve işlevsel kişiler olarak yaklaştığı anlaşılmaktadır.

Tiple ilgili bu genel sınıflandırma pek çok tartışmayı da beraberinde getirir. Bu tartışmaları konuya yaklaşımları açısından ve 'tip' tarifleri üzerinden değerlendirmek fayda olacaktır:

- a. Tipi düz ve ikinci derecede roman kişileri (tip, stereotip) olarak ele alarak tip üzerine tartışanlar:

W. J. Harvey ve E. M. Forster hemen hemen aynı görüştedirler. Harvey de 'düz karakter' hakkında söylenenlere katılır ancak düz karakterlere 'tip' değil 'stereotip' adını verir. "Eğer roman karakteri, çeşitli boyutlara sahip değilse, ona gerçek olmayan bir stereotip"⁸⁰ denilebileceği tespitini yaparak 'gerçekçilik' ve boyutlu-karakter anlayışı üzerinden konuyu değerlendirdiğini dillendirir. Kısacası ona göre romanda 'gerçekçi' kurgulanan 'karakter' ise, 'gerçekçi' kurgulanmayan da 'stereotip'tir. Harvey için "[i]yi bir roman, çeşitli taktiklerle, stereotiplerimizi bozar ve onlara çeşitli boyutlar kazandırır"⁸¹ yani iyi bir roman tipik kabullerimizi yıkar. Forster ve onun görüşünü paylaşanlara Murat Belge de eklenir. Belge'ye göre:

"Tip'in bireysel özelliklerden çok genel nitelikleri yansıtan bir kişi olması, kolay kalıplaşmasına yol açıyor. Kuramsal tartışmalarda 'karakter'i savunanların bir bakıma haklı görünmelerinin nedeni budur. [...] Gelgelelim, bu kalıplaşmış, klişeleşmiş roman kişisi için ille 'tip' deyimini kullanmamız, böylelikle de bu kelimeye bütünüyle olumsuz bir anlam vermemiz hiç gerekli değil."⁸²

Aslında böylelikle Murat Belge, Forster'ın düz karakter diye tanımladığı tipi kendi içinde ayırtıran Harvey'nin görüşünü benimser. 'Stereotip'in, "klişeleşmiş roman

⁷⁹ A.e., s. 169.

⁸⁰ W. J. Harvey, "Romanda Sosyal Ortam", a.g.e., s. 171.

⁸¹ A.y.

⁸² Murat Belge, a.g.e., s. 24.

kişisini anlatacak en iyi kelime” olduğunu ve stereotipin ancak “iki-boyutlu” (yazının devamında ise tek-yanlı tabirini kullanır) karakter şeklinde nitelendirilebileceğini belirtir. Belge’ye göre: “‘Stereotip’, yazarın gerçek anlamda bir insan yaratmadığı, zaten yaratılmış, orta malı olmuş kişileri kopya ettiği zaman ortaya çıkan roman kişisidir”⁸³. Belge, edebiyatın bir “çoğaltma” değil “yaratma” ameliyesi olduğu görüşünden hareketle stereotiplerin mahkûm edilmesi gerektiği tezini savunur.⁸⁴ Ancak halk edebiyatı mahsulleri de bu anlayışa göre birer “çoğaltma” ürünü olarak nitelendirilip mahkûm edilmiş olurlar. Gelenek dairesindeki eserlerin ‘özgünlük’ kıstası üzerinden değerlendirilme zorunluluğu doğar. Bu durum ise moderniteye ait bir kavram olan ‘özgünlük’ kavramını ve anlayışını geleneksel metinlerin değerlendirilmesinde dayatılan bir kıstas hâline getirir. Geleneksel anlatıdan romana aktarılan kimi tiplerin değersiz addedilmelerine sebep olur.

Ana karakter (kahraman)-yan karakter (tip) ayırımına tepki gösteren pek çok isimle karşılaşılır. Bunların bazıları tip bazıları ise stereotip kavramını kullansalar da aynı roman kişisinden bahsettikleri aşikârdır. James Wood, bu tür bir ayırımın (Forster’in ayırımı) hatalı olduğu düşüncesindedir. James Wood’un bu tip bir tasnifte hatalı bulduğu noktalar şunlardır:

1. Okurlar, düz karakterlerden de yuvarlak karakterler kadar çok şey alabilirler.⁸⁵
2. İçten görünen ve düşünürken daha çok kurgulanan bir karakter, dıştan gösterilen ve düşünürken daha az gösterilen bir karakterden daha canlı değildir.⁸⁶
3. Düz karakterler, romanda kendilerine daha az yer de ayrılmış olsa, daha az üzerlerinde çalışılmış da olsa, yuvarlak karakterlerden daha az ilgi çekici veya daha az canlı değildirler. Forster’inkine benzer şekilde düz karakterlerin daha az ilgi çekici ve canlı olduğu yönündeki bir ön kabul pek çok düz karakteri doğrudan sınıflama dışında bırakmak anlamına gelmektedir.⁸⁷

⁸³ A.y.

⁸⁴ A.e., s. 25.

⁸⁵ James Wood, a.g.e., s. 70.

⁸⁶ A.e., s. 74-75.

⁸⁷ A.e., s. 75.

4. “Roman karakteri diye bir şey yoktur. Binlerce farklı insan çeşidi vardır: kimisi karmaşık, kimisi düz, kimisi derin, kimisi karikatürvari, kimisi gerçekçi bir şekilde resmedilmiş, kimisi de minör dokunuşlarla yaratılmıştır.”⁸⁸ Dolayısıyla bu tür sınıflandırmalar yapmak her biri ayrı ayrı özel olan roman karakterlerinin kurgusal hususiyetlerini yitirmelerine sebep olabilmektedir.
5. Forster düz karakterlerin “seviyesini aşağıya çekmek ister” çünkü “En üst kategoriye daha karmaşık ya da daha ayrıntılı karakterlere ayır[mak]” niyetindedir.⁸⁹ Açıkçası Forster, düz karakter dediği tipleri aşağılar. Harvey ise tiplerin tamamını değil, stereotip adını verdiği bir kısmını aşağılar.
6. “[E]ğer düzlükten kastımız bir karakterse ve bu her zaman olmasa da çoğu zaman bir yan karakterse, her zaman olmasa da çoğu zaman bu karakter komikse, temel bir insan gerçekliğini veya özelliğini aydınlatma işlevini görüyorsa, en ilginç karakterlerin çoğu düzdür.”⁹⁰ Konuya bu açıdan yaklaşıldığında yuvarlak karakterlerin daha ilginç olduğu iddiasının hatalı olduğu açıkça görülebilir.
7. “Kurmacada ‘karmaşıklık’ imkânsızdır çünkü her ne kadar kendilerince canlı da olsalar, kurmaca karakterler gerçek insanlarla aynı değildirler (gerçi gerçek hayatta da son derece düz olan, hiç de karmaşık gözükmeyen pek çok gerçek insan vardır...). Önemli olan ustalaktır; analiz, sorgulama, kaygı, hissedilen baskı ustalığıdır ve ustalık için ufak bir noktayı belirtmek yeterlidir”⁹¹ yani yapıyı ya da karakteri karmaşık hâle getirmek ustalık göstergesi değildir. Bu yüzden de tip kurgulayan romancılar daha az usta, karakter kurgulayanlar daha usta romancılar sayılamazlar.
8. Yuvarlak karakterler ilk bakışta okuyucuyu şaşırtırsalar da okuyucu onları tanıyıp kurgulandıkları sosyal ortam içerisinde onları okumaya alıştıkça yuvarlak karakterler de artık okuyucuyu şaşırtmamaya başlarlar. Bu sebeple Forster’in ‘yuvarlak karakterler’ her zaman şaşırtıcıdır ön kabulü hatalıdır.⁹²

⁸⁸ A.y.

⁸⁹ A.e., s. 86.

⁹⁰ A.y..

⁹¹ A.y.

⁹² A.e., s. 87.

James Wood'un Forster'ın tespitlerine gösterdiği tepki ve yukarıda sıralanan tespitleri çoğunlukla yerinde ve haklıdır. Forster'ın yaptığı sınıflandırma sadece kolaya kaçıştır.

b. Tarihsel-toplumsal işlevi açısından tipi tartışanlar:

'Tip' adlandırması ortaya atılışı itibariyle gerçekçi edebiyat geleneğinin bir mahsulüdür.⁹³ Lukács'ın Hegel'in "dünya tarihi açısından önemli birey"⁹⁴ tanımlamasından hareketle yaptığı "tip" tanımı, tarihi merkeze alan bir yaklaşımın ürünüdür. Lukács'a göre içinde yaşadıkları dönemin "tarihsel anlayışını ancak" "dönemin bütün tipik unsurlarını eksiksiz ve organik şekilde bünyelerinde barındır[an]", "yaşadıkları dünyanın tamlığını barındıran ve sergileyen karakterler" temsil edebilirler.⁹⁵ Zaten Lukács için "bir karakterin tüm özellikleri çağının rengini taşır."⁹⁶ Dolayısıyla tarihsel bir gerçekliğin simgesi olarak kurgulanan karakterler sadece tiplerdir. Yazara göre "Batı romanında bu ikinci derece karakterler, romancı romanı yoluyla bir şeyler söylemek istiyorsa, tezli bir roman yaratmak dileğindeyse" kullandığı tezini bağladığı karakterler hâlini almıştır.⁹⁷ Mehmet Kaplan da tip tahlillerini benzeri bir tezden hareketle gerçekleştirir. Kaplan'a göre:

"Tipler sosyal bakımdan manalıdır. Onlar muayyen bir devirde toplumun inandığı temel kıymetleri temsil ederler. Bunlar arasında toplumun sevmediği, küçük gördüğü, alay ettiği tipler de vardır."⁹⁸

Lukács'ın tipe tarihselci yaklaşımını devam ettiren genel görüşe mukabil Murat Belge, estetik açısından 'tip' kavramının roman eleştirisinde kullanılmasının, eleştiride "edebiyat dışı bir ölçü"nün kullanılması anlamına geldiğinin altını çizer. 'Tip'in toplumun tarihini yansıtan tipik karakter bağlamında ele alınması esasen

⁹³ Zeynep Karabey, a.g.m., s. 100. (Hilmi Yavuz ile 'tip' kavramı üzerine söyleşi)

⁹⁴ György Lukács, **Tarihsel Roman**, Çev. İsmail Doğan, Ank., Epos Yay., 2010, s. 149.

⁹⁵ A.e., s. 148.

⁹⁶ A.e., s. 147.

⁹⁷ Zeynep Karabey, a.g.m., s. 96. (Berna Moran'la 'tip' kavramı üzerine söyleşi)

⁹⁸ Mehmet Kaplan, a.g.e., s. 5.

roman dışı bir unsurun romana müdahil olmasına izin verilmesidir.⁹⁹ Belge'ye göre tipik olan tarihî olana uygun mu yargısı ise gerçek ile kurgu olanın birbirinden ayrı olmadığı bir estetik görüş için ancak kıymet arz edebilecektir. Belge, zamanla gerçek ve yerel olanı anlatmanın bir tip yaratma uğraşısı haline dönüştüğü tespitinde bulunurken bu kişilerin “yerli”, “gerçek” ve inandırıcı olmalarına çaba sarfedildiğine dikkat çeker.¹⁰⁰ Tip ve karakter ayrımının yapılmasının aslında gereksiz olduğunu belirten Murat Belge, Marksçı edebiyat kuramından hareketle bu konuyu izaha çalışır:

“Marxçı eleştirideki –ama Marxçı eleştirinin ölküsel gerçekliği değil, gerçek gerçekliği savunan dalındaki- kullanımına göre ‘tip’ bireyselliklerinden bir şey yitirmeksizin birtakım genel kategorilerin veya çağdaş özelliklerin de temsilciliğini yapabilen, yani ‘tipik’ olan roman kişilerini anlatır. İşte bu çeşitten tip, dünya edebiyatının en üstün örneklerinde gördüğümüz kişidir. Sorun ortaya böyle konunca da, ‘tip’ ve ‘karakter’ ayrımı ortadan kalkıyor, çünkü iki kavram birbiri içinde eriyor. En bireysel karakter bile ister istemez tipiktir çünkü.”¹⁰¹

Murat Belge, bireyselin tipik tarafını öne çıkararak tip meselesini çözüme kavuşturmaya çalışırken sadece stereotipleri mahkûm eder.

Hilmi Yavuz, Lukács'ı izleyerek ‘tip’i, “belirli bir tarihsel dönemin özgül çelişkileriyle belirlenmiş bir varoluş kipliği olarak”, Adornu’yu takip ederek ise “belirli bir dönemin ‘diyalektik imge’si olarak” tanımlar ve gerçekçi romanın tipler üzerinden kendisini tarihe bağladığını savunur.¹⁰² Yavuz, bahsi geçen ‘gerçekçilik’ kavramının karşısına ‘sahihlik’ kavramını çıkararak “yaşanmış” ve “verilmiş” olmak üzere iki farklı tip kavramından hareketle romanda tip konusunu ele alır. “Tipin, karakteristik insansal konumunun daha başından belirlenmiş olması, onun bireysel

⁹⁹ Zeynep Karabey, a.g.m., s. 104. (Murat Belge ile ‘tip’ kavramı üzerine söyleşi)

¹⁰⁰ Murat Belge, a.g.e., s. 20.

¹⁰¹ A.e., s. 25-26.

¹⁰² Zeynep Karabey, a.g.m., s. 100-101. (Hilmi Yavuz ile ‘tip’ kavramı üzerine söyleşi)

tarihini önceden ‘verilmiş’ kılar”¹⁰³ derken Yavuz, “‘verilmiş’ olmayı, varoluşçu anlamda, ‘özünün varlığından önce gelmesi’ anlamında kullan[maktadır]”.¹⁰⁴ Yavuz’a göre bu bağlamda:

“Tip’in ‘yaşanmış’ bir bireysel tarihe dayandırılması ise, belirli bir insansal yönsemeyi [...] son kertesine kadar yaşayacağını önceden ‘verilmemiş’ olmasıdır. Burada tipin temellendirilişi kadar, ama ondan da önemlisi, romanda, yaşanacak olan, gerçek yaşamdaki kadar değişik, şaşırtıcı ve çizgisel olmayan bir sahilik taşımasıdır. Tipin ‘verilmiş’ değil ama yaşanmış olduğu roman, belki de, belirli bir insansal yönsemenin son kertesine kadar gidecekmiş gibi görünürken buraya varmadığı, bir yerlerde takıldığı, giderek tersine dönüşümler gösterdiği bu tür bir sahilik kavrayışını içerir. Tiplerin ‘verilmiş’ ya da ‘yaşanmış’ olmasındaki ölçüt, tipin gerçeklik kavrayışı’nı değil ama, sahilik kavrayışı’nı getirmiş olmasıdır.”¹⁰⁵

Verilmiş bir karakterin daha en başından nasıl hareket edeceğinin belirlenişi asıl bu anlamıyla ‘tip’i insanlıktan uzaklaştırmaktadır.¹⁰⁶ Bu bakış açısıyla vücuda getirilen romanlardaki verilmiş kişileri gerçekçi olarak nitelemek ise bir felsefi kategori yanlışlığından kaynaklanmaktadır. Bahsi geçen “felsefi kategori yanlışlığı”, “iki düzlemde gerçekleşm[ekte olup]: Birincisi insanın özünü (essence), belirli ve abartılmış bir insansal yönsemeye (...) indirgemek; ikincisi, bu abartılmış insansal yönsemeyi, bütün durum ve edimlerde, son kertede belirleyici kılmak.”¹⁰⁷ Hatasının idrakine varan ya da hatasından dönen Batı romancısı, “Fransa’da felsefi düşünce, objektif idealizmden (özellikle, doğabilimleri ile insanbilimleri arasındaki ayrım belirginleştikçe) sezgici bir idealizme dönüşürken, ‘tip’ sorununu da dönüşüme uğratır.”¹⁰⁸ Sartre’a gelindiğindeyse artık tip sorunu ortadan kalkar. Çünkü Sartre

¹⁰³ Hilmi Yavuz, “Romanda Tip Sorunu Üzerine I”, **Yazın, Dil ve Sanat**, 3. bs., İst., Boyut Yay., 2005, s. 33.

¹⁰⁴ Hilmi Yavuz, “Romanda Tip Sorunu Üzerine III”, **Yazın, Dil ve Sanat**, 3. bs., İst., Boyut Yay., 2005, s. 40.

¹⁰⁵ Hilmi Yavuz, “Romanda Tip Sorunu Üzerine I”, s. 34.

¹⁰⁶ A.e., s. 34-35.

¹⁰⁷ Hilmi Yavuz, “Romanda Tip Sorunu Üzerine II”, **Yazın, Dil ve Sanat**, 3. bs., İst., Boyut Yay., 2005, s. 37.

¹⁰⁸ Hilmi Yavuz, “Romanda Tip Sorunu Üzerine II”, a.g.e., s. 38.

“insanın kendi özünü sürekli olarak yeniden kurduğunu düşünmektedir” dolayısıyla da “bu sürekli değişim içinde” tiplerden bahsedilemez.¹⁰⁹ Sartre’ın romanında artık sadece karakterlerden söz edilebilir.

c. Tıpe yazarın muhayyilesinin ürünü olarak kıymet atfedelenler:

Tahire Memmedova, “Tip: Sınıflandırılması ve Fonksiyonu” başlıklı makalesinde tipin “yazarın düşüncesinin, soyutlamasının ürünü” olduğunu dolayısıyla “yazarın yaratıcı düşüncüsüyle belirli özelliklere sahip fonksiyon taşıyıcısı olarak sanat eserine dâhil ettiği herhangi bir nesne, manzara, olgu, insan vb.”den tip olarak bahsedilebileceğini dillendirir.¹¹⁰ Tip olarak edebiyat incelemelerinde sadece insan tipleri ele alınmaktadır. Bu durum yukarıda bahsi geçen iki farklı görüşün ve sınıflandırmanın ortaya çıkmasına sebep olur. Bu duruma Memmedova tepkilidir:

“İnsanın dışında, sanat eserinde dâhil edilen öteki her türlü cansız varlıkların, bunun yanı sıra olay ve olguların da tip olup olmadıkları birinci derecede onların yerine getirdikleri sanatsal fonksiyona bağlıdır. Eğer yazarın tasvir yoluyla meydana getirdiği herhangi bir nesne, doğa veya hadise sanat eserinde bir insan tipi kadar müstakil edebî fonksiyon yerine getirirse o hâlde edebî tipe çevrilebilir.”¹¹¹

Edebî eserde tip olarak sadece insanın ele alınması Memmedova’ya göre Hegel ve Engels öğretilerinin tezahürüdür. Bu noktada Lukács’ın da kuramını Hegel’e dayandırdığı unutulmamalıdır. Memmedova’ya göre, Hegel’in ferdî olana umumîyi yükleyen görüşleri ve sanatı bunun üzerinden ifadelendirdiği, Engels’i ve ardından gelen “Marksist eğilimli araştırmacıları” “tipik şartlar ve tip meselesi”nde yoğunlaşmaya sevk eder. Bu sebeple de Engels’in ortaya attığı sıradan koşullarda tipleşen sıradan insan görüşü edebî eserlerin değerlendirilmesinde tek ölçüt hâlini alarak buradan da “Marksist-Leninist diyalektiğe dayanan ‘inkılabî-diyalektik’ metotlar teşekkül et[miş]”, “Bu metotlar ise yalnız değişen, inkılap eden karakterler

¹⁰⁹ A.y..

¹¹⁰ Tahire Memmedova, “Tip: Sınıflandırılması ve Fonksiyonu”, **Türk Kültürü**, S. 446, Yıl XXXVIII, Haziran 2000, s. 358.

¹¹¹ A.y.

ve onları devrimciye döndüren şartları arama[ya]” yaratmıştır.¹¹² Memmedova, Hegel’in görüşünün on dokuzuncu ve yirminci yüzyılların edebiyatına ve medeniyetlere açıklık kazandıramayacağı görüşünü savunan Khrapchenko’nun haklılığını savunur ve aslında Hegel’in görüşlerini genişleterek edebiyat teorilerine uygulayan hâkim edebiyat çevrelerinin tipi sadece evrimsel görüşü destekler mahiyette, devrimci tarafla ele almalarının edebiyat araştırmalarını hatalı bir yöne sevk ettiğini belirtir.¹¹³ Nitekim yazara göre Doğu edebiyatının hiçbir döneminde esas tip olarak sadece insanın alınmamış olmasının sebebi insanı yaratılmışların en şerefli olarak gören bir inanca bağlı olan Doğu toplumunun insanın etrafında yaratılmış olan diğer canlı ve cansızları da yaratılmışlıkları sebebiyle değersiz addedememeleridir. Memmedova bu sebeple doğulu sanatçının sadece insanı öne çıkartmadığı kanaatindedir.¹¹⁴ Marksçı-Leninci hümanizm anlayışı “aşırılığa kaçarak insan tipini ön planda götürmekle aslında tipi değil de onda kendisinin görmek istediği fikri tetkik etmek iste[rken]” romandaki tipe bakışı da yanlış yönlendirmekte ancak batıda Kafka ve sonrasında durum değişerek karaktere meyledilmeye başlanmaktadır.¹¹⁵ Günümüzde bazı yazarların Memmedova’nın işaret ettiği eksikliği tamamlar mahiyette eşyaları da figürleştirdikleri görülmektedir. Nurullah Çetin bu tür figürleri daha çok “fantastik bir unsur” olarak değerlendirir. Bu tarz figürasyonların yapılma sebebini yazarların “[g]eleneksel kişileştirmenin verdiği tekdüzeliği kırmak, okuyucunun dikkatini çekmek ve etkiyi arttırmak” istemelerine bağlar.¹¹⁶

ç. Tipi psikolojik temellendirmeler ışığında ele alanlar:

Mehmet Kaplan, ‘tip’i yukarıda bahsedilen edebiyat kuramcılarında ve eleştirmenlerinden farklı şekilde ele alır. Kaplan, “‘Tip’ kelimesini bazı psikologların kullandıkları manada muhtelif insanların hayat karşısında almış oldukları tavırlara ve hâkim temayüllere göre sokulabilecekleri grup ve nev’i mânasında kullan[dığını]”¹¹⁷ belirtir. Tipi bu türlü kavrayışın belli bir sıfatın göstergesi olan insanı yansıtan bir tip (cimri, uzun vb.) anlayışıyla tam olarak uzlaşamayacağı ortadadır. Psikolojik

¹¹² A.m., s. 359.

¹¹³ A.m., s. 359-360.

¹¹⁴ A.m., s. 360.

¹¹⁵ A.m., s. 360-361.

¹¹⁶ Nurullah Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, 4. bs., Ank., Edebiyat Otağı Yay., 2006, s. 170.

¹¹⁷ Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I**, 8. bs., İst., Dergâh Yay., 2006, s. 402.

temellendirmeden anlaşılan ancak şizofrenik, obsesif-kompulsif rahatsızlıkları olan ya da içe dönük, dışa dönük gibi tipik psikolojik sınıflandırmalar olabilir. Mehmet Kaplan'ın görüşü psikolojik perspektifi de tip değerlendirmesine dâhil etme duyarlılığının önemli bir gereklilik olduğunu savunan Pfister'in, Forster'ın "düz-yuvarlak karakter" sınıflamasına eklediği düz karakterleri "transpsikolojik", yuvarlak karakterleri ise "psikolojik" olarak ele alışını hatırlatır.¹¹⁸

Genel olarak tipin zıttı olarak konumlandırılan karakteri açıklamak için E.M. Forster, "yuvarlak karakter" tabirini kullanır. Forster'ın yuvarlak karakterlere genel yaklaşımı aşağıda maddeler hâlinde sıralanmaktadır:

1. Yuvarlak karakterler, "Tek bir cümle ile özetlenemez",
2. Kolayca hatırlanmaz,
3. "Roman içinde canlı bir insan gibi büyü[r] ve değiş[i][r]".¹¹⁹
4. "Sadece yuvarlak karakterler, trajik rolleri oynayabilirler ve bize gülünç ve uygun olandan başka her şeyi hissettirebilirler."¹²⁰
5. "...daha iyi bir şekilde geliştiril(irler)"¹²¹
6. Yuvarlak karakterlerden "eserin yapısı [...] daha çok şey talep etse bile bunu karşılayabilirler",
7. Romanın farklı bölümlerinde yuvarlak karakterler düz karakterlere dönüşebilirler.¹²²
8. "Eğer bir karakter inandırıcı bir şekilde bizi şaşırtabiliyorsa, ona 'yuvarlak karakter' diyebiliriz."¹²³
9. "Düz karakterlerin tamamıyla zıttı olan yuvarlak kahramanlar; psikoloji ve karakter bakımından büyük bir derinlik ve zenginliğe sahiptirler."¹²⁴
10. "Yuvarlak karakterler, düz karakterlere göre insan gerçeğine çok daha yakındırlar."¹²⁵

¹¹⁸ Fatih Tepebaşılı, a.g.e., s. 57.

¹¹⁹ E. M. Forster, "Düz ve Yuvarlak Karakterler", **Roman Teorisi**, s.165.

¹²⁰ A.e., s. 167.

¹²¹ A.e., s.166, 168.

¹²² A.e. s. 168.

¹²³ A.e., s. 169.

¹²⁴ İsmail Çetişli, a.g.e., s. 68.

¹²⁵ A.e., s. 69.

11. “Karakter; başkalarına benzemekten çok, başkalarından farklılıkları ve sadece kendine has değer ve nitelikleriyle belirginleşen kahramandır.”¹²⁶

12. Karakteri yücelterek kahraman vasıflarıyla donatılmasını beklemek kadar karakteri hepten inkâr etmek- ki bu “temel olarak romanı inkâr etmektir”¹²⁷ de anlamsızdır.¹²⁸

Karakter, Batı edebiyatında bugün romanın olmazsa olmazı olarak anlaşılmakta, yuvarlak karakterlere kısaca “karakter” denilmektedir. İyi romanların ise tiplerle değil karakterlerle kurgulanması gerektiği vurgulanmaktadır.

Pospelov, karakter kavramını E. M. Forster’inkine benzer şekilde açıklar. Karakterlerin kurgulanmasını “insanın sanatsal gösterim”de “ruhsallaştırılması” olarak anlar. Yazara göre “Bu kavram figürlerin ruhsal durumlarının ve ruhsal devinimlerinin bireyselleştirilmiş olarak ve karşılıklı ilişkiler içinde dinamik yansıtılışı anlamına” gelmektedir.¹²⁹ Bu ise edebî türlerin gelişim basamaklarını ifadelendirir bir durum olarak sunulmaktadır. Pospelov, 19. yüzyıl gerçekçi edebiyatında önem kazanmaya başlayan ‘ruhsallaştırma’ kavramının içeriğini doldurarak “ruhun diyalektiğini sanatçı olarak bütünlemesine kavramış” iki isimden bahseder: Tolstoy ve Dostoyevski.¹³⁰ 1920’lerde ruhsallaştırma kavramının burjuva edebiyatına uygun düştüğü yönündeki görüşler ortaya atılmaya başlanır ki bu dönemde tip öne çıkarılarak “proleterya” edebiyatının roman kişisi olması gerektiği savunulur. Pospelov, bu anlayışın yanlışlığını vurgulayarak o dönemde ‘ruhsallaştırılan’ karakterlerin de dönem Rus yazarları tarafından ideallerine hizmet edecek şekilde kurgulandıklarını savunur.¹³¹

Romanda karakter tabirinin içi, genel olarak canlı olan, sıradan olmayan gibi vasıflarla doldurulmaktadır. Kléber Haedens, herkesin öve öve göklere çıkardığı böyle bir canlı karakter kurgulamanın aslında çok da zor bir iş olmadığını esprili bir dille anlatır. Haedens’e göre: “‘Canlı şahıs’ harikulâde bir keşif, profesörlerin en nefis icadı[dır]” ve canlı addedilmesine karşın karakterler söylenegelenin aksine

¹²⁶ A.y.

¹²⁷ James Wood, a.g.e., s. 75.

¹²⁸ A.e., s. 72-74.

¹²⁹ Gennadiy Pospelov, a.g.e., s. 226.

¹³⁰ A.e., s. 228-229.

¹³¹ A.e., s. 230-231.

oldukça yüzeyseldir.¹³² Yazarın kendine benzemeyeni, ‘öteki’ni kurgulaması canlı karakter çizmek addedilmektedir. Bu karakter de gerçek hayattan alınmış unsurlarla donatılmışsa yazar artık ‘gerçekçi’ bir yazar olmakla övünebilecek, ‘objektiflik’ten dem vurabilecektir. Haedens böyle bir yaklaşımla insanlarla konuşmadan, sosyal ilişkiler ağına dâhil olmadan sadece insanları gözlemleyen realist romancıları popülizme sapmakla suçlar. Romancı realizm furyasına iştirak ederek hiç tanımadığı çevrelerden insanları romanında kurgulamayı maharet saymaktadır. Oysa romancının asıl yapması gereken kendi özünü yakalamaya çalışmaktır. Kısacası Haedens, ‘canlı karakter’in ancak insan kendini tanır ve kendinden yola çıkarak roman kişileri inşa ederse kurgulanabileceği kanaatindedir. Yine de gerek karikatürize edilen roman tiplerinin gerekse gerçek hayattan esinlenerek kurgulanan karakterlerin aslında hiçbir zaman tam anlamıyla canlı olamayacaklarını belirtmeden edemez.¹³³

Romancıların romanlarını kurguladıkları esnada karakterleştirme aşamasında baştaki planlarına riayet edemeyerek kurgu kişinin akıllarına gelen yeni fikirlerle yön değiştirdiğini fark etmeleri, yazarlar tarafından çoğunlukla kurguladıkları karakterlerin canlılığına dair bir işaret olarak kabul edilmektedir. Oysa bu durum Haedens’e göre sadece konuya ve kurgu kişilere uzaktan bakan romancının romanını yazmaya başladıktan sonra kişileri olay örgüsü içerisinde farklı şekilde yakından bakarak değiştirmesinden ibarettir ve karakterlerin canlılığına delalet etmez.¹³⁴ Hayatı aksettirdiğinin de ispatı sayılamaz. İnsanların farklı durumlarda farklı tepkiler vermesiyle başta planlanan roman kişinin sonradan değişikliğe uğratılması arasındaki fark aşikârdır. Genel kabulün aksine Haedens, ‘gerçek roman kahramanları’nın, ister canlı ister sönük olsun romanın dışına taşıklarını, olayların üstünde olduklarını ve sonuçta değişen duruma göre değişmediklerine inanır.¹³⁵ Haedens gerçek roman kahramanı olarak tipi tarif etmekte, karakterlerin ise sanıldığı kadar başarılı kurgulanmış roman kişileri olmadıkları savını öne sürmektedir.

Günümüzde Haedens’in kabulünün kıymet bulmadığı ortadadır. Roman kişilerinin karakter özelliği arz etmeleri gerektiği savunulmakta ve roman kişileri benzersizlikleri açısından değerlendirilmektedirler. Gerçi metinlerarası ilişkilerin bir

¹³² Kléber Haedens, **Roman Sanatı**, Çev. Yaşar Nabi, 2. bs., İst., Varlık Yay., 1961, s. 38.

¹³³ A.e., s. 39-42.

¹³⁴ A.e., s. 45-46.

¹³⁵ A.e., s. 52.

yöntem olarak kabulü benzerlikleri açıklamanın yolunu da bulur ve meşrulaştırırken bugünün postmodern tekniklerle kurgulanan romanlarının bir oyundan, bir oyunun parçası olmaktan ibaret roman karakterlerinin artık ne benzersizliği ne de tipik unsurlarla donatılmışlığı tartışma konusu edilebilmektedir.

James Wood ise bu tip bir tip-karakter, düz-yuvarlak karakter ayırımına tepki gösterir. Wood, roman karakterlerinin ancak saydam-opak ayırımıyla değerlendirildikleri takdirde doğru bir roman incelemesinin yapılabileceği kanaatindedir. Wood'a göre "Derinliğe, sığlığa, karmaşıklığa, düzlüğe dair uzamsal metaforlar yetersizdir", bu metaforların yetersizliği ise farklı bir sınıflandırmayı zorunlu kılar: "Mükemmel olmamakla birlikte daha iyi bir ayırım saydamlar (görece daha basit karakterler) ve opaklar (gizemliliğin göreceli dereceleri) arasında yapılabilir."¹³⁶ Aynı kavramı Hasan Boynukara karakteri anlatırken kullanır ve "ahlaki hayatın zorluğu ve karmaşıklığı, kişilerin opaklığı (şeffaf olmayışı)"nın günümüzde opak karakterler oluşturulmasına romancıları sevk ettiğini belirtir.¹³⁷ James Wood'un tezini savunurken söyledikleri farklı bir ayırım arayışının göstergesi mahiyetindedir:

"Roman karakteri diye bir şey yoktur. Binlerce farklı insan çeşidi vardır: kimisi karmaşık, kimisi düz, kimisi derin, kimisi karikatürvari, kimisi gerçekçi bir şekilde resmedilmiş, kimisi de minör dokunuşlarla yaratılmıştır."¹³⁸

Sartre'in **Varlık ve Hiçlik**'teki "opak karakter" tanımlamasının James Wood'unkiyle bir arada ele alınmasının roman karakterlerine dair yapılacak farklı incelemelere kapı aralması mümkündür:

"[E]ğer varlık kendinde-varlıksa, bu demektir ki varlık kendi(nin) bilinci gibi kendine göndermez: varlık bu 'kendi'dir. O denli ki 'kendi'yi oluşturan sürekli düşünüm eriyip

¹³⁶ James Wood, a.g.e., s. 87.

¹³⁷ Hasan Boynukara, a.g.e., s. 131.

¹³⁸ James Wood, a.g.e., s. 75.

bir özdeşlik kalıbına girer. Bu yüzden varlık temelde ‘kendi’ ötesindedir [...] Aslında varlık kendi kendisiyle dolu olduğu için kendi kendisine opaktır. Bunu da varlık ne ise ‘odur’ diyerek daha iyi ifade edebiliriz. [...] Özdeşlik ilkesi kendinde-varlığın opaklığını gösterir. Bu opaklık ‘dışarıda’ olduğumuz için ‘onu öğrenmek’ ve ‘onu gözlemek’ zorunda kalacağız anlamında, bizim kendindenin karşısındaki ‘konumumuza’ bağlı değildir. Kendinde-varlık bir ‘dışın’ karşıtı olan ve bir yargıya, yasaya, kendinin bilincine benzer hiçbir ‘içeriye’ sahip değildir. Kendindenin gizi yoktur: o som’dur (massif). Bir anlamda onu bir sentez gibi tanımlamak mümkündür. Ama o bütün sentezlerin en ayrılmazıdır: kendinin kendisiyle sentezidir.”¹³⁹

Sartre’ın tespitinin öteki’yle farklı ilişkiler içine dâhil edilen roman karakterinin durumunu ve opak karakterini anlamak hususunda yardımcı olması mümkündür.

Bir diğer sınıflandırma biçimi ise roman kişilerinin ‘tek-yanlı’ veya ‘çok-yanlı’ olarak ele alınmalarıdır. Murat Belge, “‘Tip’ ve ‘karakter’ kelimeleri kullanılmaksızın” yapılan bu sınıflandırmada da “aşağı yukarı aynı ayrımı[n]” yapıldığını belirtir.¹⁴⁰ Belge’ye göre: “[A]sıl önemli olan kişinin iki-boyutlu veya üç-boyutlu olması[dır].”¹⁴¹ Böylece Belge, farklı bir değerlendirme şekli daha tavsiye eder. Belge’ye göre, roman tiplerden oluşsa da bu tipler tek-yanlı olsa da üç boyutlu olabilmektedirler. Bu yüzden dünya çapında en çok sevilen ve beğenilen roman kişileri tek yanlı ve üç boyutlu tipler olabilmektedir. Dolayısıyla Belge’nin işaret ettiği şekilde tip tarifini tek yönlü bir inceleme tahtası olarak her zaman geçerli bir ölçüt gibi görmek roman kişinin tam olarak ele alınmasına mani dahi olabilmektedir.¹⁴²

Yukarıda zikredilen roman kahramanlarına dair tüm tasnifler eser incelemelerinde farklı yer ve zamanlarda kullanılabilir. Esasen roman kahramanının yazar tarafından donatılan şahsî ve mümtaz özelliklerinin tespitine engel teşkil edecek şekilde bu sınıflandırmaların kullanılması kimi zaman romanların biricikliğine zarar verebilmektedir.

¹³⁹ Jean-Paul Sartre, **Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi**, Çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen, 4. bs., İst., İthaki Yay., 2011, s. 43.

¹⁴⁰ Murat Belge, a.g.e., s. 24.

¹⁴¹ A.y.

¹⁴² A.y.

1.2. ROMANDA KONUMLARINA GÖRE KİŞİLER

Roman kişilerini W. J. Harvey, romandaki konumlarına göre dört grupta incelemeyi yeğler:

- a. “Baş kişi
- b. Norm karakter
- c. Kart karakter (hasım)
- ç. Fon karakter (dekoratif ve figüratif unsurlar)”¹⁴³

Bu ayırmadaki kişileri esasen iki ana başlık altında birinci ve ikinci derece roman kişileri olmak üzere toplamak mümkündür.

Romanda en çok vurgulanan, kurgulanması için en çok emek harcanan, olay örgüsünde hâkim bir yere sahip roman kişileri birinci derece roman kişileridir. Bu hemen tüm eserler için geçerli bir kaidedir. Bunlar romanın en önemli kişileridir. Başkahraman ya da protagonist olarak adlandırılırlar. Harvey’e göre başkahramanların hayatları en ince ayrıntısına kadar eserlerde verilmeye çalışılmakta en ufak detay dahi başkahramanın ruhsallaştırılmasında önem arz ettiğinden yazarlar bu detayları kaçırmamaya hatta bazen amaca ulaşmak için olağan ayrıntıları olduğundan bile fazla vurgulamaya çaba sarf etmektedirler. “Bunlar daha canlı olmasa da, daha karmaşık bir şekilde, hikâyenin akışı içinde çatışmalar ve değişim süreçleri yaşayan, tepkilerimizi sürekli ve tam olarak yönlendiren karakterlerdir.”¹⁴⁴ Romancı esas söylemek istediklerini başkahramanlar üzerinden söyler. Romanın başkahramanı, romancının iletmek istediği mesajı yüklediği roman kişisi olması hasebiyle “tematik güç” olarak da nitelendirilmektedir.¹⁴⁵ “Bu anlamda roman başkişileri, romancının esas ürünleri[.], romanın varoluş sebebi[.]” addedilmektedirler.¹⁴⁶ “Tabii ki, pek çok roman başkişisi, evrensel insanın temsilcisidir, fakat her şeyden önce bir bireydir” ve “evrensel değeri somutlaştıran kişidir.”¹⁴⁷ Sorulacak soruların cevapları da yine başkahramanlarda somut cevaplar

¹⁴³ Ramazan Çiftlikçi, “Türk Romanında Tip ve Karakter Problemi”, **Yedi İklim**, S. CXXIII, Haziran 2000, s. 48.

¹⁴⁴ W. J. Harvey, “Romanda Sosyal Ortam”, **Roman Teorisi**, s. 173.

¹⁴⁵ İsmail Çetişli, a.g.e., s. 70.

¹⁴⁶ W. J. Harvey, a.g.e., s. 173.

¹⁴⁷ A.e., s. 182.

hâline getirilmekte ve Harvey'e göre okuyucuyu meraka, inanca, şüpheyeye, bağlılığa sevk edenler de başkahramanlar olmaktadır. Harvey, romanın başkişisinin tıpkı insanlar gibi içinde yaşadığı çatışmanın bilincinde olduğunu ve onu diğer roman kişilerinden ayıran en önemli unsurlardan birinin de bu olduğunu söyler.¹⁴⁸ Ancak Harvey'e göre romanın başkahramanın "büyük bir temsili değerle donat[ılması]" yani tipleştirilmesi doğru değildir çünkü okuyucunun bir başkahramanda tek ve farklı bir macerayı keşfinden memnun olacağını yazar göz önünde bulundurmalıdır.¹⁴⁹ Başkahraman ya da diğer bir ifadeyle başkişi vakaya yön veren ya da üzerinden vakanın kurgulanması sebebiyle roman incelemelerinde üzerinde en çok durulan roman kişisidir. Ayrıca başkişilerin genel olarak özne, yardımcı kişilerin ise başkişiye göre nesne konumunda oldukları görülür.¹⁵⁰ Temel ilişkiler ağı da özne ile nesnelere arasındaki ilişkilere işaret eder.

Asıl kahramana yardımcı olacak şekilde yazar tarafından görevlendirilen roman kişileri ikinci derece roman kişileridir. Yardımcı olarak kurgulandıklarından kurgudaki görevlerinin icabını yerine getirirler. "Yan kişiler, birçok durumda süjenin işleyişini devindiren bir 'zemberek' işlevi de görürler" bazı durumlardaysa yan kişiler sadece "eserin fikrini geliştirmede büyük önem kazan[ırlar]".¹⁵¹ Ramazan Çiftlikçi'ye göre Batı romanında yan kişiler genellikle tiplerden seçilirken Türk romanında esas kişilerin özellikle romanın tanınmaya başladığı dönemden başlayarak uzunca bir süre tiplerden seçildiği görülür.¹⁵²

Norm karakterler, fon karakterlerden "daha boyutlu" olarak kurgulanan roman kişileridir. Norm karakter romanda kendine has bir kimlik kazanmıştır, "belli bir fonksiyonu icra eder" ve "[r]oman başkişisinin aksine, norm karakter, romanda amaç olmaktan çok [yazarın] bir amacı çizmekteki başarısı, bu karakterin iyice gizlenmiş olan fonksiyonundan ileri geldiği için kolayca gerçekleşebilir."¹⁵³ Harvey'e göre "[B]ir norm karakter de, hayatın bir taslaktan boyutlu bir karakter oluşturan canlılığından mahrum kalırsa, sadece belli bir fonksiyon icra etme durumuna düşebilir" ki "Sadece en büyük romancılar, disiplinle hürriyeti,

¹⁴⁸ A.e., s. 177.

¹⁴⁹ A.e., s. 182.

¹⁵⁰ Nurullah Çetin, **Roman Çözümleme Yöntemi**, s. 148.

¹⁵¹ Gennadiy Pospelov, a.g.e., s. 223.

¹⁵² Ramazan Çiftlikçi, a.g.m., s. 43.

¹⁵³ W. J. Harvey, "Romanda Sosyal Ortam", **Roman Teorisi**, s. 175.

yani [kart karakterle norm karakteri] birbiriyle öyle başarılı bir şekilde birleştir[ir]ler ki, bütün kategoriler onları tanımlamakta yetersiz kal[ır].”¹⁵⁴ Norm karakter, yazarın kurgulama tercihinine bağlı olarak, bir fon karaktere benzer şekilde, romanda sadece işlevsel bir rol üstlenebilmekte bazı durumlardaysa koronun işlevini yüklenerek başkişinin toplumla iletişim kurmasında bir vasıta olabilmektedir.¹⁵⁵ Harvey’e göre norm karakter aynı zamanda roman incelemeleri açısından önemli bir ölçüt niteliği de arz etmektedir:

“Norm karakter, pek çok şekilde ve özellikle derinliği olan perspektiflerle, roman başkişisinin kusurlarını yansıtan bir ayna gibi kullanılabilir. Bazen derinlemesine anladığı gerçekleri yansıtarak, bazen de sağduyunun ve akılı başında gerçeğin sözcüsü olarak roman başkişisinin moral körlüğünü ve hatalarını aydınlığa çıkarabilir. Norm karakter, eserin başkişisinin sahip olması gereken nitelikleriyle, yazarın tercihinin ifade edebilir.[...] Veya norm karakter, eserde roman kahramanının yaşadığı tecrübenin bir benzerini daha basit bir şekilde yaşayan bir karakterdir. [...] Norm karakter, öteki roman kişilerindeki sapmaları görüp yargulamamızı sağlayan ahlâki bir ölçü olabilir; basit ve statik bir yapıya sahip olduğu için, roman dünyasındaki değişme ve gelişmeleri değerlendirmede kullanılacak bir ölçü olabilir.”¹⁵⁶

Norm karakterler romanın başkahramanının kusurlarını göz önüne sermekle kalmaz onun kişilik özelliklerinin anlaşılmasına yardımcı olurlar ve romanın sağlam bir temel üzerine inşasını sağlarlar.¹⁵⁷

Kart karakterler ise “tek bir karakteristik özelliğin vücut bulmuş şeklidir.”¹⁵⁸ Bu özelliğin romanda somutlaştırılmasında kullanılırlar.¹⁵⁹ Bu sebeple de okuyucu tarafından kolaylıkla benimsenir, akılda kalır ve sevilirler. Genellikle bu kart karakterler romanın kahramanı olarak kurgulanmazlar. Ancak bu durumun istisnaları da vardır: Oblomov veya Babbit roman kahramanı olarak kart karakterlerin

¹⁵⁴ A.e., s. 178-179.

¹⁵⁵ A.e., s. 179.

¹⁵⁶ A.y.

¹⁵⁷ A.e., s. 179, 182, 183.

¹⁵⁸ A.e., s. 175.

¹⁵⁹ A.e., s. 177.

kullanıldıkları romanlardır.¹⁶⁰ Harvey bu tür romanların çoğunlukla büyük eserler sayılmadıklarını bu durumun tek istisnasınınsa Don Kişot olduğunu söyler.¹⁶¹ Kart karakterler bir taraftan oldukça esnek bir yapıya sahip olup kurguda yazara kolaylık sağlasalar da romanın başından sonuna kadar oldukları gibi “her zaman kendi[leri]” olarak kaldıklarından da sabit bir yapı özelliği gösterirler.¹⁶² Bir kart karakterin roman boyunca sabit karakter özelliği göstermesiye onun basit bir karakter olduğunu göstermez ve “Bu tip karakterlerin vereceği zevk, kısmen yedikleri darbelerle karşı muaf oluşlarından ileri gelir; her şeye rağmen tabiatlarındaki esas nitelikleri muhafaza ederler.”¹⁶³ Yazar, bir kart karakterin hem komik hem de merhamet uyandıran bir kişi olabileceğini söylerken bu özelliğinin özellikle okuyucu ile kurulan samimi ilişkide haklı bir payı olduğunu savunur.¹⁶⁴ Kart karakterler de aynı başkahramanlar gibi romanda büyüüp gelişebilmektedirler ve “Bir kart-karakter, esareti içinde hür olduğu için –veya aynı şekilde hürriyet içinde mahpus olduğu için– romancı sık sık onun hamuruna canlılık, enerji, bir roman başkişisinin karmaşık çizgilerini bulandıracak ve bozacak fazlalıklar katabil[mekte]” bu sebeple de kart karakterler genellikle çarpıcı karakterler olmaktadır.¹⁶⁵ “Kart-karakterler, tek, yoğun, canlı unsurları somutlaştırırlar; roman başkişileri ise, karmaşık, saf olmayan ve bir oluş süreci içinde olan unsurlardan oluşurlar.”¹⁶⁶ Yalnız dikkat edilmesi gereken husus norm ve kart karakterlerin romanda romanın başkişileri olarak kurgulanabilecekleridir. Yani her zaman ikinci dereceden kişiler olmak zorunda değildirler.

Sırdaş karakter, “başkahramanın konuşabileceği, fikir alış-verişinde bulunabileceği, sırlarını paylaşabileceği, güvенеbileceği biri, çoğunlukla da yakın bir arkadaşdır.”¹⁶⁷ Folyo karakter, folyo kelimesinin anlamıyla doğrudan ilişkili bir adlandırmadır. “Folyo gerçek anlamıyla ‘parlaklığını arttırmak için bir mücevher parçasının altına konan parlak metal yapraktır’; folyonun bir diğer anlamı da ‘tezat

¹⁶⁰ A.y.

¹⁶¹ A.y.

¹⁶² A.y.

¹⁶³ A.y.

¹⁶⁴ A.y.

¹⁶⁵ A.e., s. 178.

¹⁶⁶ A.y.

¹⁶⁷ Manfred Jahn, a.g.e., s.117.

yoluyla bir şeyin değerini arttırmak 'tır.'¹⁶⁸ Folyo karakter, başkahramana çoğunlukla zıt bir karakterdir ve onun karakterindeki zıtlık başkahramanın öne çıkarılmak istenen özelliklerinin vurgulanmasını sağlamaktadır. Örneğin Sherlock Holmes'un parlak zekâsı Dr. Watson'ın ona göre daha geride kalan karakteri sayesinde ön plana çıkmaktadır.¹⁶⁹ Dr. Watson aynı zamanda Sherlock Holmes'un sırdaş karakteridir.

Koro karakterin temeli Yunan tiyatrosuna dayanır. “Onu üreten tarihsel rastlantılar veya zorunluluklar ne olursa olsun, Yunan korosunun sanatsal anlamı, öze, hayatın tümüyle dışında ve ötesinde kalan öze, hayat ve doluluk bahşetmesine dayanı[r]”¹⁷⁰ ve “Yunan trajedisinde konuşmacı ve koro aynı temel özü paylaşır, tamamiyle türdeşirler.”¹⁷¹ Romanda koro karakter, olaylara dahil olmaz ve gelişen olaylar ve romandaki kişiler üzerine bilgece yorumlarını kısa ve öz bir şekilde dile getirir.¹⁷²

Olay örgüsünde doğrudan bir görevi olmayan ve “yazarın sözünü okuyucuya iletme ile görevlendirilmemiş” roman kişileri genel olarak figüranlar olarak değerlendirilirler ve “dekoratif unsur”, “fon karakter”, “figüran” olarak isimlendirilirler.¹⁷³ Romanın bazı bölümlerinde kurgu gereği derinlik kazansalar da çoğunlukla sessiz sedasız görevlerine devam ederler. “Fon karakterler, sadece, romanda yapıyı işleten çarkların dişleri gibidirler” ve “Bu karakterler romandaki olayları yorumlayan bir koro gibi görev yaparlar.”¹⁷⁴ Roman başkişisinin içinde bulunduğu ortamı somutlaştırmakta kullanılırlar ve kısacası bir fon işlevi görürler. “Bu karakterler olmaksızın romanda somut bir sosyal ortamın yaratılması mümkün değildir.”¹⁷⁵ Fon karakterler, “yerel nitelikli –‘mahalli rengi’- taşıyan ve bir kolektif kimlik hâlindeki kişiler olarak değerlendiril[irler].”¹⁷⁶

¹⁶⁸ A.y.

¹⁶⁹ A.e., s.117-118.

¹⁷⁰ Georg Lukács, **Roman Kuramı**, s. 51.

¹⁷¹ A.e., s. 53.

¹⁷² Manfred Jahn, a.g.e., s. 118.

¹⁷³ İsmail Çetişli, a.g.e., s. 71.

¹⁷⁴ W. J. Harvey, a.g.e., s. 173.

¹⁷⁵ A.e.

¹⁷⁶ Hakan Sazyek, **Roman Terimleri Sözlüğü: Roman Sanatından Yüz Terim**, İst., Hece Yay., 2013, s. 137.

1.3. ROMANDA İŞLEVLERİNE GÖRE KİŞİLER

Roman kişileri işlevlerine göre de farklı şekillerde sınıflandırılmaktadırlar. Etienne Souriau'nun sınıflaması şu şekildedir:

- a. “Asıl kahraman veya birinci derecedeki kahraman (Baş kahraman)
- b. Hasım veya karşı güç
- c. Arzu edilen ve korku duyulan nesne
- ç. Yönlendirici
- d. Alıcı
- e. Yardımcı”¹⁷⁷

Ramazan Çiftlikçi Etienne Sourieau'nun sınıflamasının “olay örgüsündeki fonksiyonlarına göre”¹⁷⁸ üçe indirebileceğini söyler. Asıl kahraman ve karşısındaki rakip güç ilk iki maddeyi oluştururlar:

“Asıl kahramanın karşısında çoğunlukla bir hasım/karşı güç bulunur. Olay örgüsünün teşekkülünde ihtiyaç duyulan çatışmanın hayat bulabilmesi, olayların düğümlenebilmesi, entrink atmosferin oluşabilmesi ve asıl kahramanın çok daha belirgin hâle gelebilmesi için böyle bir kahramana ihtiyaç vardır. Genelde okuyucu tarafından pek sevilmeyen bu kahraman, hemen her fırsatta asıl kahramanın karşısına çıkarak onun hedefine ulaşmasını engellemeye çalışır ve onunla çatışmaya girer.[...] İnsan dışı varlıklar (tabiat, hastalık) veya değerler de (gelenek, töre, fakirlik) zaman zaman karşı güç işlevini üstlenebilirler.”¹⁷⁹

Üçüncü madde ise yönlendirici kahramandır:

“[G]erek olay örgüsünü, gerek olay örgüsünün gidişatını, gerekse asıl kahramanın gelişmeler karşısındaki tavrını belirleme veya tesir etme güç ve kabiliyetini şahsında

¹⁷⁷ Ramazan Çiftlikçi, “Türk Romanında Tip ve Karakter Problemi”, s. 47.

¹⁷⁸ A.y.

¹⁷⁹ İsmail Çetişli, a.g.e., s. 70.

temsil eden yönlendirici kahraman yer alabilir. Söz konusu kahraman çok açık olmasa da olay örgüsü ve asıl kahramanı kontrol altında tutup bir gemi kaptanı gibi idare eder, yönlendirir.”¹⁸⁰

Yönlendirici kahraman romanlarda farklı şekil ve özelliklerde görülebilmektedir.

Greimas’ın roman kahramanlarını tasnif denemesine “Eyleyensel Model” adı verilmektedir. Greimas’ın geliştirdiği modelde kendisinden önce masal kahramanlarını yedi grupta sınıflandıran Vladimir Propp’un büyük etkisi vardır. Greimas, Propp’un söyledikleri üzerine modelini inşa eder. Bu modelde roman kişileri eyleme etken mi yoksa edilgen bir şekilde mi katıldıklarına göre tasnif edilmektedirler. Ancak “eyleyen”in kapsamı insan, hayvan, bitki hatta nesneyi kapsayabilmektedir. Greimas, genel olarak soyut düşünceleri dahi nesne kategorisine dâhil edebilmektedir. Modelini bir şemayla somutlaştırır.¹⁸¹ Bu şemada birbiriyle karşılıklı içinde bulunan gönderici, alıcı, nesne, özne, engelleyici, yardımcı olmak üzere altı tip eyleyen belirlenir ve bunların ilişkilerini “gönderici-nesne-alıcı”, “yardımcı-özne”, “engelleyici-özne”, “özne-nesne” şeklinde tanımlar. Greimas şemadaki eyleyenlerin etken mi edilgen mi olduklarına ve birbirleriyle girdikleri ilişkilere göre ayrı ayrı ya da üçlü ilişkiler ağı içerisinde onları inceler.

a. Özne ile nesne arasındaki ilişki (isteyim eksenini):

1. Bağlaşımsal Durum Sözcüğü¹⁸²
2. Ayrışımsal Durum Sözcüğü¹⁸³

b. Karşı Özne

1. “İki özne aynı nesnenin peşindedirler.”¹⁸⁴
2. “İki özne karşılıklı olarak birbirlerini nesne olarak kabul ederler.”¹⁸⁵
3. “Bir özne bir nesnenin peşinde olan başka bir özneyi nesne olarak alır.”¹⁸⁶

¹⁸⁰ A.y.

¹⁸¹ Zeynel Kıran ve Ayşe (Eziler) Kıran, **Yazınsal Okuma Süreçleri: Dilbilim, Göstergebilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler**, Ank., Seçkin Yayınevi, 2000, s. 147-148.

¹⁸² A.e., s. 150.

¹⁸³ A.e., s. 151.

¹⁸⁴ A.e., s. 152.

¹⁸⁵ A.e., s. 153.

¹⁸⁶ A.y.

c. Gönderici ile alıcı arasındaki ilişki (iletişim ekseni)

. Yardımcı ile engelleyici arasındaki ilişki (g-iktidar ekseni)

Farklı eksenlerdeki ilişkiler romanın btnlgn sağlarlar. Greimas'ın eyleyensel modelindeki eksenler roman içinde farklı durumlarda deęiŐebilmekte ve sabit kalmamaktadır. Roman içindeki tüm eksenlerin ve bu eksenlerdeki ilişkilerin tespiti yapılmadığı takdirde Greimas'ın ngrdg Şekilde ayrıntılı bir sonuca ulaŐılamamakta dolayısıyla ancak genel yargılardan bahsedilebilmektedir.

2. İKİLİ ROMAN KAHRAMANLARINI ANLAMA YOLUNDA BEN VE ÖTEKİ İLİŞKİSİNE GENEL BİR BAKIŞ

Ben ve öteki arasındaki ilişki insanın en temel meselesidir. Marcel Mauss'un belirttiği gibi "ben" kelimesinin bulunmadığı hiçbir dil yoktur.¹⁸⁷ Aynı şekilde "öteki" kelimesi de tüm dillerde kullanılır. Çünkü insan, tek başına var olan bir varlık değildir. İnsan, toplum içinde yaşayan ve bu yolla anlam kazanan bir varlıktır. Bebekliğinden itibaren başka bir insana bağımlı olan insanın bu hâli tüm hayatı boyunca devam eder. Hayatta karşısına çıkan çeşitli olay ve durumları anlama pratiklerini de genelde öteki'ni okuma işlemi üzerinden gerçekleştirir. Yine kendisini de ancak öteki'nin aynasında görüp öteki'yle ilişkisinde tanıyıp tanımlayabilir. İnsanın bu en temel meselesi geçmişten günümüze farklı farklı yüzlerle de olsa sürekli insanın karşısına çıktığı için insanla ilgili hemen tüm alanlarda bir ben ve öteki ilişkisinden bahsedilebilir.

2.1. MİTOLOJİ, ÖRF VE ÂDETLERDE BEN VE ÖTEKİ

Kozmogonik mitler çoğunlukla dikotomik özelliktedir. Dikotomi: "Nesnelerin, kavramların vb. birbirlerinden temel olarak çok farklı ve birbirlerine indirgenemez oldukları düşünülen iki temel parçaya bölünmesi" anlamına gelmektedir.¹⁸⁸ Dikotomi kozmogoni mitlerinde kaos ile kozmos arasında başlar. Kaos düzensizliğin kozmos ise düzenin simgesidir. Kutsal "Yer-Gök çifti" mitolojinin ana temalarından birini oluşturur.¹⁸⁹ Ezeli kabul edilen yer-gök çiftinden evrenin doğumu mitlerine Okyanusya adalarında, Afrika'da, Kuzey ve Güney Amerika'da, Hititlerde, Çin'de

¹⁸⁷ Marcel Mauss, **Sosyoloji ve Antropoloji: Claude-Lévi Strauss'un Önsözüyle**, Çev. Özcan Doğan, Ank., Doğu-Batı Yay., 2005, s. 431.

¹⁸⁸ Mircea Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, Çev. Lale Arslan, İst., Kabalcı Yay., 2003, s. 37.

¹⁸⁹ A.e., s. 244.

Japonya’da, Cermen halklarında, Mısır’da ve klasik Doğu mitolojilerinde rastlanmaktadır.¹⁹⁰ Türk mitolojisinde de benzer şekilde “iki evrensel nefesten” tüm sistemin oluştuğu kabul edilmektedir.¹⁹¹ Çinlilerin ve Türklerin dikotomik karakterli mitolojisi, İran mitolojisindeki iki temel zıt ilke üzerine kurulan düalist¹⁹² sistemden tamamıyla farklıdır.¹⁹³ İran mitolojisinde iki ilke birbirine düşman, birbirinin tam zıddı olarak anlatılmaktadır ve ilkelerden biri iyi diğeri ise kötü olarak kabul edilmektedir. Türk mitolojisinde ise bu iki unsurun ikisi de kutsal sayılmakta ve ikisine birden inanılmaktadır. Emel Esin’e göre: “Gerçekte, evrenselci dikotomi denen evrensel iki ilke düşüncesi, doğanın her yönünü kutsal biliyor ve doğa güçleriyle uyum içinde yaşamak ve bu güçlerin kut’unu kazanmakla iyilik haline varılacağını sanıyordu[r].”¹⁹⁴ Âdem Balkaya, “Kozmogoni Anlatılarında Dikotomik Algının Nedenselliği” başlıklı makalesinde yaratılış hikâyelerinin de kozmogoni mitlerini hatırlatır şekilde ikiz doğumlarla başladığı tespitinde bulunur.¹⁹⁵

Çin kozmogoni mitlerinde ilk varlık olan P’an-Ku’nun gök ile yerin yumurtaya benzeyen bir kaos hâlinde bir arada buldukları bir çağda doğduğu anlatılmaktadır. Onun ölmesiyle her bir organından doğanın farklı bir parçasının meydana geldiğine inanılır. Belirli bir mitik olayın ardından yer ile gök birbirinden ayrılırlar. Yerde kalan insanlar hep ayrı kaldıkları parçaya ulaşmaya yani gökyüzüne yükselmeye çaba gösterirler.¹⁹⁶ Çin düşüncesinde Yang ve Yin olarak bilinen bir türlü uzlaşamayan, birbirine zıt ancak birbirini tamamlayan bir “temel ilkeler

¹⁹⁰ A.e., s. 244-245.

¹⁹¹ Emel Esin, **Türk Kozmolojisine Giriş**, İst., Kabcacı Yay., 2001, s. 19.

¹⁹² İkicilik (düalizm): “Madde ve zihin, beden ve ruh gibi iki ayrı töz, varlık ya da gerçekliğin var olduğunu öne süren görüş. İkicilik deyince, madde ya da ruh gibi tek bir tözün varlığını öne süren birciliğe, çok sayıda tözün varlığını kabul eden çoğulculuğa karşıt bir öğreti olarak birbirine indirgenemez iki tözün varlığını öne süren tözsel ikicilik anlaşılır. Bununla birlikte ikiciliğin yegâne anlamı bundan ibaret değildir. Nitekim örneğin ahlaki hayatın iyi ve kötü gibi iki karşıt ilke karşısındaki duruş ve tutumumuzun eseri olduğunu ileri süren anlayışa ahlaki ikicilik adı verilir. Buna mukabil siyaset felsefesi alanında yürütmeye yargı arasındaki kuvvetler ayrılığına vurgu yapan yaklaşım politik ikicilik, bilgide özne veya gözlemleyen ile nesne ya da gözlemlenen dikotomisini temele alan görüş de epistemolojik ikicilik olarak geçer.” Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, İst., Say Yay., 2011, s. 229-230.

¹⁹³ A.e., s. 21.

¹⁹⁴ A.e., s. 22.

¹⁹⁵ Âdem Balkaya, “Kozmogoni Anlatılarında Dikotomik Algının Nedenselliği”, **Turkish Studies**, S. 7/4, Sonbahar, 2012, s. 990 (Çevrimiçi) http://www.turkishstudies.net/Makaleler/841526666_61_BalkayaAdem_S-987-994.pdf 27.10.2013.

¹⁹⁶ Mircea Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünce Tarihi: Gotama Budha’dan Hıristiyanlığın Doğuşuna**, Çev. Ali Berkay, C. 2, İst., Kabcacı Yay., 2003, s. 21-22.

döngüsü”nden bahsedilmektedir.¹⁹⁷ Yang-Yin döngüsüne dair sistem yazılı dönemlerden çok daha eskilerine ait kabul edilmektedir. Yang, güneşli havayı ve sıcaklığı, Yin ise soğuk havayı ve soğuğu çağrıştırmaktadır. Yang ve Yin, zamanın birbirine zıt iki tarafını tanımlamak için kullanılmaktadır. “Yang-Yin zıtlar çiftinin önemi, yalnızca bunun evrensel bir sınıflandırma modeli işlevi görmesinden değil, bir yandan birçok beden tekniğini ve ruh disiplini sistemleştirip geçerli kılarken, diğer yandan giderek katı kurallara, bağlanan ve sistemleştirilen felsefi spekülasyonlara kapı açan bir kozmoloji içinde geliştirilmesinden kaynaklanmaktadır.”¹⁹⁸ Bu ve benzeri sistemlerde önce zıt kutuplar olarak konumlandırılan unsurlar daha sonra birbirlerinin yerini alırlar:

“Kutuplaşma ve sırayla birbirinin yerini alma simgeselliği, [...] Şanglar dönemi tunçlarının ikonografisinde bol bol yansıtılmış; zıt kutup simgelerinin buluşmalarını öne çıkaracak biçimde düzenlenmiştir; örneğin baykuş veya karanlıkları simgeleyen bir başka figür ‘güneş gözleri’yle süslenirken, ışık amblemlerine birer ‘gece’ işareti konmuştur.”¹⁹⁹

Genellikle bu tip sistemlerde sırayla birbirinin yerini alma ilkesi genellikle zıtlık prensibinin üstüne çıkmaktadır.²⁰⁰ Tao’nun dış görünümü Yang ve Yin’in birbirinin yerini alması sayesinde ortaya çıkmaktadır. Yin dışı olanı Yang ise eril olanı temsil etmektedir. Bu ikisi arasındaki zıtlıktan da hayatın meydana geldiğine inanılmaktadır. Söz konusu inanç sisteminde evrenin kesintisiz döngüsünün bu iki unsurun sürekli birbirinin yerini alması sayesinde sağlandığına inanılmaktadır.²⁰¹

İran’da M.Ö. 1000’de ortaya çıkan Zerdüştlük, Zerdüş’tün monoteizm ile düalizmi birleştirmesiyle yeniden düzenlenir. Asıl yaratıcı olarak Ahura Mazda kabul edilmekte ve tüm zıtlıkları da onun yarattığına inanılmaktadır.²⁰² “Zerdüş’tün

¹⁹⁷ A.e., s. 25.

¹⁹⁸ A.y.

¹⁹⁹ A.y.

²⁰⁰ A.e., s. 25-26.

²⁰¹ A.e., s. 26.

²⁰² Mircea Eliade ve Ioan P. Couliano, **Dinler Tarihi Sözlüğü**, Çev. Ali Erbaş, İst, İnsan Yay., 1997, s. 303-305.

teolojisi terimin kesin anlamında düalist değildir, çünkü Ahura Mazda'nın karşısında bir karşı-tanrı" bulunmamaktadır.²⁰³ Manihaizm'e göre insanın ruhu iyiyi, bedeni ise kötüyü temsil etmektedir. Yaratılış esnasında karanlık ışığa karışmıştır, dinin amacı ışığa karışan karanlıktan kurtulmaktır.²⁰⁴ İkiye bölünmeler, kutuplaşmalar, ikilikler, zıt metafizik ikili fikirler ve "conincidentia oppositorum"lar (zıtların birliği) içeren farklı mitik öğeler daha önce çoğunlukla olumsuz olanı, kötüyü ortaya koyarken Eliade'nin tespitine göre Zerdüştlükte, bu sistem değiştirilmiştir ve "İyilik ve kötülük arasındaki başlangıç dönemine ait ayrılık, Ahura Mazda'nın başlattığı ve biri Aşa'yı (Adalet) diğeri Drug'u (Aldatma) seçen 'İkiz Ruhlar'ın da sürdürdüğü bir tercihin sonucudur."²⁰⁵

"Düalist dinler" tanımlaması 1700'lere dayanmaktadır ve başlangıçta İran dinlerini tanımlayabilmek için geliştirilmiş bir kavramdır. Düalizm kısaca "iki prensibin zıtlığı" olarak tanımlanır ve "Bu bir değer yargısını (iyi/kötü) ve kozmolojik, antropolojik, etik vs. bütün düzeylerde realitenin hiyerarşik bir kutuplaşmasını ihtiva eder."²⁰⁶ Manihaizm, Gnostisizm, Paulisianizm, Bogomilizm ve Katharizm gibi dinlerden düalist dinler olarak bahsedilmektedir.²⁰⁷

Manihaizm, Mani (216-276) isimli bir kişi tarafından kurulur. Altıncı yüzyılda Roma'dan Çin'e kadar yayılmış ve bazı Türk toplulukları tarafından da kabul edilmiştir. Uygur Türk Devleti'nin resmî devlet dini olarak tanınmaktadır. Manihaizm'de dünya, karanlık ile aydınlığın bir karışımı olarak görülmekte ancak dünyanın yaratılışı "Yaşayan Ruh" adı verilen bir iyi tanrıya bağlanmaktadır.²⁰⁸

İnanç sistemlerindeki ikili yapının kişinin günlük hayatını, olayları kavrayışını, toplumların yapısını ve bu toplumda yaşayan insanların ötekiyle kurduğu ilişkileri etkilediği muhakkaktır. Aristoteles, kişinin toplumdan ayrı kalmaması gerektiğine inanır. **Politika**'sında "toplum içinde yaşamayı beceremeyen ya da kendisine yettiği

²⁰³ Mircea Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına**, Çev. Ali Berktaş, C. 1, İst., Kabalıcı Yay., 2003, s. 382.

²⁰⁴ Yaşar Çoruhlu, **Türk Mitolojisinin ABC'si**, İst., Kabalıcı Yay., 1998, s. 233.

²⁰⁵ Mircea Eliade, **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına**, s. 383.

²⁰⁶ Mircea Eliade ve Ioan P. Couliano, a.g.e., s. 83.

²⁰⁷ A.e., s. 84.

²⁰⁸ A.e., s. 86-87.

için böyle bir ihtiyacı olmayan kişi, ya hayvan olmalı ya da tanrı” der.²⁰⁹ Yine “Yunanlar ve Yahudiler arasında, kişinin toplumdan dışlanması şahsi bir felakettir.”²¹⁰ Toplum içinde yaşayan ve kişiliğini bu toplumdaki genel kabuller üzerinden inşa eden insanın psikolojik antropoloji kapsamında temel kişilik yapısının içinde yaşadığı kültür üzerinden şekillendiğini açıklamaya çalışan Kardiner ve Linton’un ortaya attığı “Temel Kişilik Yapısı” tezi kısaca kültürün bir bütün olduğunu ve “bir toplumun tüm üyeleri[nin] kesinlikle tayin edilebilir bir kişilik yapısını meydana getiren belirli ilk yaşantıları paylaş[tığını]” ileri sürer.²¹¹ Dolayısıyla aynı kültüre sahip bireylerin toplumun kabul ettiği genel kurallar çerçevesinde en azından belli müşterek ve ideal toplumsal kimliğe işaret eden bir kişiliğe sahip olmaları beklenir. Bir toplum halinde yaşarken zamanla toplumda ortaya çıkan hiyerarşik kutuplaşmalar neticesinde kişilerin kendilerini üzerinden tanımlamak için toplumsal ötekiler keşfettikleri görülür. Ucubeler, deliler, çirkinler, kötüler, dinden sapanlar ve köleler ötekiler hâline getirilirler. Toplumların kendi varlıklarını korumak üzere savaş verdikleri toplumsal ötekiler olarak ise başka toplumlar kabul edilmekte böylece toplumlar arası farklı bir ben ve öteki ilişkisi de ortaya çıkmaktadır. Tarihsel süreçte tüm toplumların bir öteki kavramına, ideale ihtiyacı duyduğu görülür. Ötekinin genellikle düalist mitlerdeki iyinin zıddı olan kötüyle özdeşleştirilmesi eğilimi de ortak bir tutumdur. Ötekine bu türlü yaklaşım kültürün en önemli yansımaları olan halk deyişlerine, atasözlerine, masallara, hikâyelere, türkülere, ninnilere, fıkralara da yansır. Kötü addedilen öteki, topluma dair anlatılan fıkralarda toplumun kendi içinde ötekileştirdiklerine dair kullandığı müstehzi ve tahkirâmiz ifadeleri yinelemesi ötekilerin birbiri arasında özdeşleştirilmesinin açık bir göstergesidir. Ayrıca yine konuyla bağlantılı olarak, kişinin kendi içinde de bir öteki tanımlandığı bilinmektedir. “Bütün ciddi maneviyat geleneklerinde” insanın iki kutuplu olduğu kabul edilmekte olup kişinin içindeki

²⁰⁹ Aristoteles’in **Politika** adlı eserinin I. Kitap II. Bölümünden aktaran: Ian Watt, **Modern Bireyciliğin Mitleri: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe**, Çev. Mehmet Doğan, İst., Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2014, s. 162.

²¹⁰ A.y.

²¹¹ Philip K. Bock, **İnsan Davranışının Kültürel Temelleri (Psikolojik Antropoloji)**, Çev. N. Serpil Altuntek, İst., İmge Yay., 2001, s. 123

ulaşmak istediği öteki; Hinduizm’de “atman”, Tibet Budizm’inde “prabhasavra (ışık varlık)”, Taoizm’de “parlak inci” olarak ifade edilmektedir.²¹²

2.2. İSLÂMDA VE TASAVVUFTA BEN VE ÖTEKİ

Dinler birer inanç sistemi olarak ben ve öteki ilişkilerini esasen “ben ve Yaratıcı” arasındaki ilişkiler bağlamında ele alır. “Ben ve öteki” ilişkisi dinlerde dolaylı yoldan gerçekleşir ve doğrudan bir ilişki söz konusu değildir. Ben ve öteki arasındaki ilişki “ben-Yaratıcı-öteki” ilişkisi temeline dayanır. Din sadece bir kurallar manzumesi olarak görüldüğünde bu üçlü ilişkiyi anlamak mümkün değildir. Çünkü dinin bir kurallar manzumesi olarak algılanması aynı toplumsal kurallar gibi kişinin öteki’ne bakışını kurallara bağlarken ben-öteki ilişkisinin bu kurallar üzerinden gerçekleştirildiği yanılığını getirir. Tasavvufta insanın karşısına çıkan her şeyin Yaratıcıdan geldiği, dolayısıyla onun bir tezahürü olduğu (vahdet-i vücut nazariyesi) ya da O’nun emri neticesinde gerçekleşmesi sebebiyle bir “ben-öteki” ilişkisinden bahsetmek dahi mümkün değildir. Çünkü insan dinde öteki ya da ötekilere karşı değil sadece Yaratıcı’ya karşı sorumludur. Aynı şekilde kendisini öteki üzerinden değil, bildirilen ideal insan (ideal kul, peygamber) üzerinden tanımlar. Nitekim en geniş anlamıyla öteki’nin kabulünü ya da onayını beklemek şirktir çünkü Yaratıcıdan başka birinin rızasının gözetilmesi temelde muhatap olunanın konumunu değiştirir. Konuya farklı bir açıdan yaklaşan Ethem Cebecioğlu, Hegel’in diyalektik sistemine dayanan ve ben’i merkeze alarak onun karşısına, kendisini üzerinden tanımlayacağı bir öteki yerleştirme düşüncesinin ilişkiyi fasit bir daireye hapsettiği kanaatindedir. Cebecioğlu, bu tip bir ben-öteki ilişkisi düşüncesinin Yaratıcı ile ben ilişkisini de zamanla etkilediği ve ben’in Yaratıcıyı "öteki" olarak görmeye başlamasına sebep olduğu kanaatindedir. Cebecioğlu’na göre bu tip bir düşünce, zamanla insanların “ben’i Allah’a/öteki’ne göre değil, tersine Allah’ı/öteki’ni ben’e göre sınırla[yıp], tanımla[yıp] [...] ben’e mahkûm” etmeleri

²¹² Mustafa Merter, **Psikolojinin Üç Boyutu: Nefs Psikolojisi ve Rüyalarmın Dili**, İst., Kaknüs Yay., 2014, s. 146.

sonucunu doğurmaktadır.²¹³ İslâmiyet'te kişinin karşısındaki kişiyi yukarıda bahsedilen anlayışın da bir yansıması olarak ötekileştirmesi tasvip edilen bir durum değildir. İslâmiyet öteki'nin tanımını yapar ve öteki'ni kâfirler, küfre sapanlar olarak tanıtır ancak Müslümanın kendi kimliğini öteki'nin üzerinden tanımlamasına mani olur. Zaten küfrün sebebi de kişinin ötekine karşı eyleminden kaynaklanmayıp Allah'la ve peygamberle ilişkisinden kaynaklanmaktadır:

“Kur'an'da kâfirlerin Allah'ı inkâr etmeleri (en-Nisâ 4/136, 150; et-Tevbe 9/54; en-Nahl 16/106), O'na oğul isnat etmeleri (el-Mâide 5/72-73; et-Tevbe 9/30), yolundan yüz çevirmeleri (en-Nisâ 4/167), ulûhiyyetinde ortak tanıyarak şirke düşmeleri (Âl-i İmrân 3/151; el-Beyyine 98/1, 6) yanında O'nun âyetlerini (el-En'âm 6/39; el-Enfâl 8/31), peygamberlerini (en-Nisâ 4/42; Yûnus 10/2; er-Ra'd 13/42-43) inkâr ettikleri, bunlara ulûhiyyet pâyesi verdikleri (el-Mâide 5/17), Hz. Peygamber'in tebliğ ettiklerini, Kur'an'ı (el-İsrâ 17/41, 46; Meryem 19/73, 77; el-Enbiyâ 21/2-3), melekleri (en-Nisâ 4/136), öldükten sonra dirilmeyi (Yâsîn 36/78-79) ve âhireti (el-A'râf 7/45; Hüd 11/7, 19) reddettikleri belirtilmek suretiyle ferdi küfre götüren inançlara açıklık getirilmiştir. Öte yandan Kur'an-ı Kerim'de inanmak veya inkâr etmekte insanların irade hürriyetine sahip buldukları belirtilirken (el-Kehf 18/29) Allah'ın küfre rızâ göstermeyeceğine dikkat çekilmiştir (ez-Zümer 39/7). Kur'an'da, kâfirlerin inanmamaktaki ısrarlı tavırlarına rağmen inanacakmış gibi Resûl-i Ekrem'den defalarca mucize göstermesini istedikleri bildirilmiş (el-En'âm 6/37, 109; el-İsrâ 17/90-95), çeşitli âyetlerde, düşünüp ibret almak suretiyle inanmalarını sağlamak için kendilerine gösterilen misallerden bahsedilmiştir (el-En'âm 6/65; Yûnus 10/5-6, 67; Yûsuf 12/105; er-Ra'd 13/2-4; er-Rûm 30/20-28). Her şeye rağmen küfürde ısrarlı olanların amellerinin boşa çıkarılacağı (el-Mâide 5/5; el-A'râf 7/147; ez-Zümer 39/65; Muhammed 47/8), kâfir olarak ölenlerin âhirette hiçbir şekilde kurtulamayıp acıklı bir azapla karşılaşacakları (Âl-i İmrân 3/91; el-Mâide 5/36; el-Meâric 70/11-18), cehennemde ebedî olarak kalacakları ve azaplarının hafifletilmeyeceği belirtilmiştir (el-Bakara 2/161-162). Kur'an'da tohumu toprağa atıp gizleyen çiftçilerden (küffâr) bahsedilirken (el-Hadîd 57/20) ve Allah'a şükredip nankörlük edilmemesi emredilirken de (el-Bakara 2/152; er-Rûm 30/34) küfr kökünün türevlerinin sözlük anlamıyla kullanıldığı görülmektedir (Râgıb el-İsfahânî, el-Müfredât, “kfr” md.).”²¹⁴

²¹³ Ethem Cebecioğlu, “Allah-İnsan İlişkisi ve Din”, **Altınoluk**, S. 136, Haziran 1997, s. 7.

²¹⁴ Mustafa Sinanoğlu, “Küfür”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 26, 2002, s. 533-534.

Müslüman kendi kimliğini kendine bildirilen hükümler üzerinden tanımlar dolayısıyla kâfir olan üzerinden kendini tanımlamaz. Bir diğer önemli husus ise Müslümanın kâfiri kendisinin tanımlayamamasıdır. Kâfir olan kendisi bilinçli seçimini yapar ve bunu beyan eder. Dolayısıyla bir kişi Müslümanım diyorsa diğer bir kişi onu ötekileştirerek sen kâfirsın, zındıksın diyemez, bu türlü arkasından konuşamaz, iftira atamaz:

“Mümin olduğunu ikrar eden veya fiilleriyle bunu gösteren kişilere dünya hükümleri açısından mümin statüsü uygulanır. Söz ve fiilleriyle küfür alâmetleri olabilecek tavırlar içine giren insanlar hakkında araştırma yapmadan onların küfürlerine hükmetmenin (tekfir), gerek kul hakkı gerekse toplum huzuru ve düzeni açısından sakıncalı sonuçlara yol açabilecek bir tutum olduğuna dikkat edilmelidir.”²¹⁵

Hadislerde de aynı şekilde bir Müslümana kâfir, zındık diyen kınanmıştır. **Riyazussalihîn** 1736 nolu İbni Ömer’den rivayet edilen hadis şu şekildedir:

"Bir adam din kardeşine, ey kâfir derse, bu söz ikisinden birine döner. Eğer böyle denilen kişi söylenildiği gibi ise söz doğrudur; yerini bulmuş olur. Aksi takdirde bu söz söyleyene geri döner."²¹⁶

Yine **Riyazussalihîn**’de 1737 nolu Ebu Zer’den rivayet edilen hadiste de aynı konuya işaret edilmektedir:

²¹⁵ A.e., s. 536.

²¹⁶ <http://www.islamdahayat.com/riyaz/muslumana%20kafir%20demek326.html>, (Çevrimiçi), 08.08.2014.

"Kim bir adamı ey kâfir diye çağırır veya ona ey Allah'ın düşmanı derse, o adam da böyle değilse, bu söz, söyleyenin kendisine döner."²¹⁷

Bu tür bir ötekileştirme esasen kişinin nefesine tabi olduğunu ve ötekileştirdiği kişiyi önceden toplum içinde öteki: kâfir, zındık olarak tanımlayarak, ilan ederek ona yapacağı kötülükleri mazur göstermek ve böylece kendisini temize çıkarmak istediğini ve önceden bunun hazırlığını yapmaya çalıştığını gösterir. Kişinin Allah ile ilişkisini bırakarak bir tür ben-öteki ilişkisine dâhil olduğuna işaret eder.

Ruh ve beden ayrımı da genellikle kişinin kendi içindeki ötekiyle ilişkisi kapsamında değerlendirilir. İnsanda; ruhun Yaratıcı'ya yönelen, bedenine ise öteki'ne yönelen tarafı temsil ettiğine inanılmaktadır. Ruh sözlükte:

- “1. Dinlerin ve dinci felsefelerin insanda vücuttan ayrı bir varlık olarak kabul ettiği öz, tin.
2. Canlılık, duygu.
3. Bedeni etkin kılan canlılık ilkesi, bedeninin hayat gücü.”²¹⁸

olarak tanımlanmaktadır. “Geçmişten günümüze kadar genellikle ölümden sonra hayatın devam ettiğine, insanda maddî varlığından bağımsız bir cevherin mevcudiyetine inanıl[dığı]” görülür ve “bu cevher ruh veya can olarak adlandırıl[ır]”²¹⁹. Kadim dinî geleneklerde ruh ile nefesin ilişkili olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple ruh, “nefes ruhu” olarak da adlandırılır. Ayrıca insanı rüya esnasında terk eden ruha “gölge ruh” adı verilirken bedendeki ruha da “beden ruhu” denilmiş, gölge ruhun ölümsüz olarak düşünülmesine karşın beden ruhunun ölümlü olduğuna inanılmıştır.²²⁰ “Genellikle beden ve ruhun birbirinden ayrı olduğu, ruhun bedende sadece geçici bir süre ikamet ettiği düşünülmüş, tanrısal bir özden

²¹⁷ A.y.

²¹⁸ TDK, **Türkçe Sözlük 2: K-Z**, s. 1867.

²¹⁹ Ahmet Güç, “Ruh (Diğer Dinlerde)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 35, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2008, s. 197.

²²⁰ A.y.

gelen ve sürekli biçimde kendi uygun alanına tekrar dönmeye çalışmakla yükümlü olan ruhun bedende mahpus olduğuna inanılmıştır.”²²¹

Eski Yunanlılarda “ruh”, “pneuma” ve “psyche” kavramlarıyla karşılaşılır. Pneuma “insandaki ölümsüz prensip, tanrısal iz (spirit)”, psyche ise “insanlarda olduğu kadar bitki ve hayvanlarda da bulunan ve genellikle ‘can’ (soul) diye tercüme edilen özdür.”²²² Eski Mısırlılar bedenden ayrı olarak “ba” ve “ka” kavramlarıyla ruhu açıklamaya çalışırlar. “Ba, genelde ‘ruh’ diye tercüme edilen ve insan tabiatındaki gerçek bir unsur karşılığında kullanılan eski Mısır dilinde bir terimdir.”²²³ Eski Mezopotamya, Akad, Sümer ve Babil dönemlerinde de ruhun varlığının kabul edildiğine dair ele geçen metinlerde işaretler vardır. Yukarıda kısaca değinildiği gibi Çin halklarının dinlerinde insanın “hun” ve “p’o” denilen iki ruha sahip olduğuna inanılır. “Hun pozitif unsuru ifade eden ‘yang’dır (saf ve akıllı)”, p’o ise “negatif unsur olan ‘yin’dır (bulanık ve karanlık).”²²⁴

“Bunlar doğumda bir araya gelir, ölümden ayrılırlar. P’o şekle bağlı olan, duyulara anlama kabiliyeti veren hayvanî ruh, insanın hissi tabiatındaki idare edici unsurdur. Ana rahmine düşüşte insan tabiatının birleşimini meydana getirdiği için sperm ile irtibatlandırılmıştır. Ölümden sonra cesetle birlikte toprağa geri döner. Hun ise doğum anındaki ilk nefesle çocuğun bedenine girer ve sonunda buhar gibi yükselerek ruh (şen) olur. Şintoizm’de eski zamanlardan itibaren beden’in ‘tama’ denilen ruhun geçici ikamet yeri olduğuna inanılmıştır. Pek çok halk hikâyesinde tamanın sadece kısa bir süre için bedeni terk ettiğinden söz edilmiştir. Ruh inancını ifade eden bir diğer kavram ‘tamaşi’ (ruhun ruhu) olup muhtemelen tamanın daha yüksek bir tezahürüdür. Herkese beden öldükten sonra yaşayacak, hatta daha yüksek boyutlara ulaşabilecek olan kendi ruhunun ruhu verilmiştir.”²²⁵

Hint dinlerinde de beden ve ruhun birbirinden ayrı olarak kabul edildiği görülür. Ruh ise iki şekilde anlaşılır. Bir kısım ruhun “kendi başına ayrı bir ferdiyeti olmayan,

²²¹ A.y.

²²² A.y.

²²³ A.y.

²²⁴ A.y.

²²⁵ A.e., s. 197-198.

Tanrı ile özdeş bir cevher” olduğunu kabul ederken diğer kısım ruhu “bizâtihi ferdiyeti olan [...] saf, basit ve ezeli bir cevher” olarak ruhu görür.²²⁶ Tenasüh inancı da bu yaklaşımla ilişkilidir. Budizm’in ruha yaklaşımı ise oldukça farklıdır ve “anatman” öğretisi çerçevesindedir:

“Bu öğretiye göre fertte bir öz veya ruh, onun faaliyetlerinin fâili olan dâimi bir varlık mevcut değildir. İnsan tabiatı, bütünü oluşturan unsurlarla beş değişken faktörün kombinasyonunun bireysel şekilde görülmesinden ibarettir. Bunlar fizikî beden, his, akıl, irade ve şuurdan oluşmaktadır. İnsandaki her şey bu faktörlere bağlıdır. Budist metinlerine göre ruh veya nefis insan bedenini oluşturan faktörlerin kombinasyonu sonucu ortaya çıktığından insan hayatında statik ve ebedî bir ruha asla ihtiyaç yoktur. Buda’ya göre ruhlar bâki değildir.”²²⁷

Yahudilikte ruhu ifade etmek için “nefeş” (nefes) ve “ruah” (ruh) kelimeleri kullanılır. Yahudiliğin ruh kavramına yaklaşımı ise şu şekildedir:

“Eski Ahid’de 754 defa geçen nefes değişik bağlamlarda ‘nefis, ruh, hayat, öz’ gibi mânalara gelir. Asıl anlamı ‘hayat sahibi olmak’tır (Tekvîn, 2/7). Nefes ve ruah, ilk insan Âdem’in Tanrı’dan hayat soluğunu nasıl aldığı ve nasıl yaşayan bir ruh olduğunun anlatıldığı Tekvîn’de (2/7) birlikte kullanılmıştır. Diğer canlıların hayatı söz konusu olduğunda ruh bir tür maddî canlılık prensibi olup bedenün özünden, cevherinden ayrılabilir. Nefes ve ruah gibi kelimeler nefes almaya, hayatın canlılık veren dâhilî unsuruna işaret eder. Dolayısıyla ruh, bedenden ayrı bir tabiatı olan ve kendi kendine hayata sahip veya muktedir bulunan bir varlık olmayıp daha ziyade bedene hayat veren şeydir. Bu özelliğinden dolayı bedenün ruhu kanla özdeşleştirilmiştir (Levililer, 17/14). Ruh Tanrı’ya kavuşmayı arzu ettiğinde beden solar (Mezmurlar, 63/1). Ruh yaşayan varlıktır, beden hayatsız olabilir, fakat onun içindeki nefes canlıdır. Nitekim Âdem topraktan yaratılıp Tanrı ona nefes verdiği zaman o yaşayan bir varlık olmuştur (Tekvîn, 2/7). Genellikle İngilizce ‘spirit’ kelimesiyle karşılanan ruah, bedenün dışındaki güç ve faaliyetlere işaret eder, çok defa da ‘rüzgâr’ anlamına gelir. Ruah bedendeki tanrısal bir

²²⁶ A.e., s. 198.

²²⁷ A.y.

armağan olarak da kabul edilen gizemli bir canlılıktır. Bazan beden içindeki güç veya zihinsel yetenekleri tanımlar. Eski Ahid’de 378 defa geçen ruahın farklı anlamlarının en açık örneği Hezekiel’de (37/1-14) verilmiş, bazan ‘rüzgâr’, bazan ‘soluk’, bazan ‘ruh’ mânasında kullanılmıştır.²²⁸

Yahudilikte bir ahiret inancı bulunmamakta dolayısıyla da ölümden sonra ruhun ne olacağı konusu hakkında bir bilgi dini metinlerde yer almamaktadır. Hıristiyanlıkta ise:

“...ruh genellikle “psyche” ve “pneuma” terimleriyle ifade edilir. Yeni Ahid’de nefese tekabül eden terim psyche olup hem İbrânîce nefes hem ölümsüz ruh için kullanılmıştır. Her ikisi de “ruh” diye tercüme edilmiştir. Konuşma dili olarak Grekçe’nin esas alındığı Hristiyan teolojisinde psyche ölümsüz ruhları karşılamaktadır. Psyche sinoptik İnciller’de on bir yerde ölümden sonraki hayatı ifade etmektedir. Yeni Ahid’de psyche terimi hayatla ilişkilendirilmiştir (Matta, 16/26; Markos, 8/36-37). Tanrı’ya tamamen vakfedildiğinde özel bir karakter kazanır (Petrus’un Birinci Mektubu, 4/19). Bu vakfetme ile o Tanrı’da karar kılar ve ebedî hayata sahip olduğunun farkına varır (İbrânîler’e İkinci Mektup, 6/19). Böyle bir ruh veya öz İsa Mesih’in koruması altındadır. Yine psyche mânevî olduğundan bir kimsenin dünyevî bir şeyi koruması gibi korunamaz. Bundan dolayı İsa öğrencilerinden onu Tanrı’nın himayesine terketmelerini istemiştir (Matta, 16/25; Markos, 8/35; Luka, 9/24; Yuhanna, 12/25).

Pavlus’un mektuplarında psyche “hayat, arzu, duygu, şahıs” anlamlarında on iki defa geçer (Romalılar’a Mektup, 2/9; Korintoslular’a Birinci Mektup, 15/45; Filipililer, 1/27, Selânikliler’e Birinci Mektup, 2/8). Pavlus, sıradan insan hayatının en yüksek halini ve özellikle bir hıristiyanın yüksek tabiatını ifade etmek üzere “ölümsüz ruh” mânasında pneumayı kullanmıştır ki bu aynı zamanda insanın maddî olmayan yanını ifade etmektedir (Korintoslular’a Birinci Mektup, 5/3-5, 7/34; Korintoslular’a İkinci Mektup, 7/1; Koloseliler, 2/5; İbrânîler’e İkinci Mektup, 12/23). İnsan tabiatını tanrısal inâyetten ve ona sahip olmaktan ayırt etmek üzere ise “psychikos” ve “pneumatikos” kelimelerini tercih etmiş (Korintoslular’a Birinci Mektup, 2/14-15), insanın aynı anda hem maddî hem mânevî yanından bahsettiğinde psyche ile pneumayı birlikte kullanmıştır (Selânikliler’e Birinci Mektup, 5/23).

²²⁸ A.y.

Ruhun dengi olarak kullanılan pneuma Yeni Ahid metinlerinde 220 defa geçer. Bunların doksan birinde pneuma kutsal ruhtur. Terim, diğer zamanlarda ‘fizikî hayatın en yüksek seviyesi’ anlamına gelmesine rağmen bazan hayat prensibine işaret eder. Bir başka kullanıma göre ise pneuma insanın ölümden sonra devam eden yönünü ifade eder (Luka, 8/55, 23/46; Yuhanna, 19/30; Resullerin İşleri, 7/59; I. Petrus, 3/18-19; Vahiy, 11/11).”²²⁹

Genel olarak bakıldığında: “Yeni Ahid ruh ve beden birliğini vurgulamasına rağmen yaygın Hıristiyan inancı, daima onları birbirinden ayırma ve Tanrı ile münasebet kuran ve ölümü tadacak olanın insanın maddî olmayan kısmı olduğunu kabul etme eğiliminde olmuştur.”²³⁰

İslamiyette “ruh” genel olarak: “Ana rahminde oluşması sırasında melek tarafından insanın bedenine üflenen ve ölümü anında insan bedeninden çıkarılan idrak edici ve bilici hakikat” şeklinde tarif edilir.²³¹ Kur’an-ı Kerîm’de:

“...ruh kelimesi yirmi bir yerde geçer. Bunların dördü “er-rûh” şeklinde yalın olarak kullanılmış, on ikisi çeşitli terkiplerle Allah’a izâfe edilmiş, dördü “rûhu’l-kuds”, biri “er-rûhu’l-emîn” şeklinde yer almıştır [.]. Ebü’l-Ferec İbnü’l-Cevzî, Kur’an’da geçen ruh kelimelerinin sekiz mânaya geldiğini belirtir: Canlıların hayatiyetini sağlayan ruh, Cebrâil (rûhu’l-kuds, er-rûhu’l-emîn), büyük bir melek, vahiy, rahmet, emir, üflemeyle meydana gelen bir tür yel, hayat (Nüzhetü’l-a’yün, s. 322-324). Cenâb-ı Hakk’ın uyku halindeki insanın nefsini aldığı (ez-Zümer 39/42) ve ölümünden sonra ibret olması için Firavun’un bedenini geride bıraktığını (Yûnus 10/92) bildiren âyetlerde beden yanı sıra insanın nefsinin de bulunduğu belirtilerek ruh-beden ayırımına işaret edilmiş, âlimlerin çoğunluğu bu âyetlerdeki nefsin ruh anlamına geldiğini söylemiştir (Taberî, XI, 106; Mâtürîdî, Te’vîlâtü’l-Şur’ân, VII, 105). İnsanın yaratılışından söz eden âyetlerde bildirildiğine göre Allah, Âdem’i önce çamur halindeki topraktan şekillendirmiş, ardından ona “ruh”undan üflemiş (el-Hicr 15/28-30; Sâd 38/71-72), Âdem’in soyunu ise önemsenmeyen bir sıvıdan (sperm) üretip belli bir şekle soktukten sonra ana rahminde ona ruhundan üfleme suretiyle insan haline getirmiştir (es-Secde 32/7-9). İnsan türünün üreme mekanizmasına temas eden diğer bir yerde (el-Mü’minün

²²⁹ A.e., s. 198-199.

²³⁰ A.e., s. 199.

²³¹ Yusuf Şevki Yavuz, “Ruh”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 35, 2008, s. 187.

23/12-16) rahimde başlayıp devam eden merhalelerden sonra ‘başka bir yaratma’dan söz edilmiştir ki başta İbn Abbas olmak üzere birçok müfessire göre bu ruhandan üfleme yapılmış bir atıf olmalıdır (Taberî, XVIII, 10-11; Mâtürîdî, Te’vîlâtü Ehli’s-sünne, III, 396).”²³²

Allah’ın ana rahminde gelişen bebeğe ruhandan üflemesi hususuna da farklı yorumlar getirilmiştir:

“Bazı âyetlerde, Meryem’i İsâ’ya hamile bırakmak için Cenâb-ı Hakk’ın insan şekline bürünmüş olarak gönderdiği Cibrîl’den ‘ruhumuz’ diye söz etmesini ve, ‘Meryem’e ruhumuzdan üfledik’ meâlindeki beyanını (Meryem 19/17-19; el-Enbiyâ 21/91) dikkate alan âlimler Allah’ın ‘ruhum’ veya ‘ruhumuz’ tabirleriyle Cibrîl’i, ‘üfledim’ veya ‘üfledik’ tabirleriyle de Rûhulkudûs, Rûhulemîn, Rûh gibi isimleri bulunan Cibrîl vasıtasıyla insanda ruh yaratmasını murat ettiği sonucuna varmıştır. Hz. Âdem’in ve soyunun yaratılışı dile getirilirken kullanılan ‘ruhumdan üfledim’ ifadesine de aynı anlam verilmiştir. Bu tür beyanlarla Allah’ın zâtı veya zâtından bir parça değil Cibrîl kastedilmiştir. Şu farkla ki Hz. Âdem ile İsâ’nın yaratılmasında bizzat Cibrîl ilâhî buyruğu yerine getirmiş, insan soyunun yaratılmasında ise Cibrîl’in emrinde bulunan yardımcıları bu emri icra etmiştir. Önde gelen âlimlere göre sadece ‘er-rûh’ şeklinin geçtiği âyetlerle de (el-Meâric 70/3-4; en-Nebe’ 78/38; el-Kadr 87/4) Cibrîl kastedilmiştir. Nezdindeki yüksek mertebesini belirtmek için Allah Teâlâ, Cibrîl’den ‘ruhum’ veya ‘ruhumuz’ diye söz etmiştir (meselâ bk. Taberî, I, 404; III, 2; Mâtürîdî, Te’vîlâtü’l-Şur’ân, I, 173; VIII, 28; Fahreddin er-Râzî, Mefâtîhu’l-ğayb, XIX, 219-220; XXII, 218). Bazı âlimler ise bu âyetlerdeki ‘er-rûh’un Cibrîl dışında büyük bir melek olabileceği görüşündedir (Beyhakî, s. 462; İbn Kayyim el-Cevziyye, s. 251; Elmalılı, VII, 5546). Allah’ın insana ruh üflemesi ise onda bir ruh yaratıp varlıkları algılama ve bilme gücü vermesi olarak anlaşılmıştır (Fahreddin er-Râzî, Mefâtîhu’l-ğayb, XXII, 65). Mâtürîdî, ruhun bedene üflenmesini nefesin bir kabın içine üflenmesi halinde onun her tarafına nüfuz edip yayılmasına benzetir (Te’vîlâtü Ehli’s-sünne, V, 231, 312). Elmalılı Muhammed Hamdi ‘biyolojik canlılık’ anlamına gelen ruhun melek tarafından, ‘rabbın emri’ olan ve Kur’an’da nefis olarak da adlandırılan ruhun ise doğrudan doğruya Allah tarafından insana üflendiği görüşündedir (Hak Dini, V, 4129). ‘Ruh rabbimin emrindedir’ meâlindeki âyette geçen ‘er-rûh’u (el-İsrâ 17/85) bazı müfessirler, beden

²³² A.y.

hayat sahibi olmasını sağlayan ve Allah'ın yaratıklarından biri olan insan ruhu olarak yorumlarken bazıları buradaki ruh ile Cebrâil'in, başka bir grup da insanlara ruh üflemeyle görevlendirilen Rûh isimli büyük bir meleğin yahut Kur'an'ın kastedildiğini söylemiştir (Taberî, XV, 155-156; Mâtürîdî, Te'vilâtü'l-Şur'ân, VIII, 348-349; Beyhakî, s. 459; Fahreddin er-Râzî, Mefâtîhu'l-ğayb, XXI, 37-39).²³³

Çeşitli hadislerde ruh kelimesinin yerine “nefis” veya “nesime” kelimeleri de kullanılmaktadır.²³⁴ Aşabın ruhun varlığına inanıp ruh-beden ayırımı yaptığına dair kaynaklarda çeşitli bilgiler bulunmakta ve “Sahâbe neslinden sonra insanın ruh ve bedenden müteşekkil bir varlık olduğu inancı[nın] Hasan-ı Basrî ve diğer tâbiîn âlimlerince benimsenip devam ettiril[diği]” anlaşılmaktadır.²³⁵ Kelamcılarının ileri sürdükleri ruhun naklî delilleri kısaca şöyle özetlenebilir:

“Âyet ve hadislerde ruhun varlığına dair bilgiler mevcuttur. Hz. Peygamber ruh hakkındaki soruya onun Allah'ın bir işi (emr) olduğu cevabını vermiştir. Kur'an'da beden oluşumu belli bir aşamaya gelince başka bir yaratılışa kavuşturulduğu bildirilmiş, hadislerde bu yaratılış melek tarafından cenine ruhun üflenmesi şeklinde açıklanmış, uyku ve ölüm anında nefislerin bedenden alındığı ve bunun meleklerce Allah adına gerçekleştirildiği haber verilmiştir. Kur'an'da Allah'ın âdemoğullarının soyunu sırtlarından aldığı ve onlara, ‘Rabbimiz değil miyim?’ diye hitap edip ‘evet’ cevabını aldığı bildirilmiştir (el-A'râf 7/172); bu ise insanların bedenleriyle değil ruhlarıyla gerçekleşmiş bir olaydır (İbn Hazm, IV, 123-125; V, 204). Cenâb-ı Hakk'ın kendi zâtına nisbet ettiği ruhtan insan bedenine üflendiği ifade edilmiş, beden ölümünden sonra insanın akletmeye ve algılamaya devam ettiğine dikkat çekilmiş, yine insanın razı olan ve olunan bir unsurunun (nefs-i mutmainne) Allah'a döndüğü vurgulanmış (Fahreddin er-Râzî, el-Metâlibü'l-âliye, VII, 132-135; Mefâtîhu'l-ğayb, XXI, 41, 51-52), meleklerin ölüm anında insana hitap ettiğini, ölen kişinin de onlara cevap verdiğini bildiren âyetlerde (en-Nisâ 4/97; en-Nahl 16/28-29, 32) meleklerin muhatabının ruhlar olduğuna işaret edilmiş (Mâtürîdî, Te'vilâtü'l-Şur'ân, V, 146, 340), Hz. Peygamber'in ve müslümanların ölümlerine Allah'tan rahmet dilemesi, beden çürümesinden sonra kişinin rahmete konu olan bir unsurunun devam ettiğine kanıt

²³³ A.y.

²³⁴ A.e., s. 188.

²³⁵ A.y.

sayılmış ve rüyayı görenin de ruh olduğu belirtilmiştir (Fahredden er-Râzî, el-Metâlibü'l-âliye, VII, 131; İbn Kayyim el-Cevziyye, s. 8, 46; Seffârîni, II, 60-63).²³⁶

Aklî deliller ise şu şekilde tespit edilmektedir:

“Çocukluktan ölüme kadar insanın bedeni sürekli değişime uğrarken benlik şuurunun hiçbir değişikliğe uğramadan varlığını sürdürmesi insanın bedensel varlığından farklı bir unsurunun bulunduğu gösterir (Fahredden er-Râzî, el-Metâlibü'l-âliye, VII, 101). Varlıkları algılama, bilgi üretme ve Allah’a inanıp itaat etme kabiliyetinin sadece insanda bulunması da onun diğer canlılardan farklı bir unsura sahip olduğunu gösterir. Nitekim riyâzet yoluyla bedenlerini zayıflatan bazı insanlarda ruhî güçler gelişebilmekte ve daha ileri düzeyde bir kalbî derinleşme ve zihnî yoğunlaşma imkânı ortaya çıkmaktadır (Fahredden er-Râzî, Mefâtîhu'l-ğayb, XXI, 14-15).²³⁷

İslâm âlimleri genel olarak yukarıdaki bilgiler ışığında ruhun özellikleri hakkında şu tespitlerde bulunurlar:

“Ruhun cevheri meleklerin cevheri türünden olup nûrânî bir özelliğe ve bağımsız bir varlığa sahiptir, bedenine şekline bürünüp süratle hareket eder ve uzun mesafeleri kısa sürede alır, ilâhî mârifet ve muhabbet sayesinde gücü artar. Onun bedene konulmasının hikmeti imtihana tâbi tutulmasıdır. Bedenden çıkarılıp alındığında müminin ruhundan güzel koku, kâfirin ruhundan kötü koku yayılır (Hayyât, s. 34; Fahredden er-Râzî, Mefâtîhu'l-ğayb, XXI, 91; İbn Kayyim el-Cevziyye, s. 58-69; Bedreddin el-Aynî, XVII, 26). Allah’a iman ve itaat açısından ruhların özellikleri farklıdır. Bazılarında cismanî, bazılarında ruhanî taraf ağır basar. Bu anlamda en yüksek ruhlu insanlar peygamberlerdir, onları sâlihlerle âlimlerin ruhları izler (Fahredden er-Râzî, Mefâtîhu'l-ğayb, XXXI, 31; Bedreddin el-Aynî, IV, 48-51). Ruh veya nefis bilmek, akıl yürütmek gibi insanî niteliklerin kaynağını teşkil eder, beden ve duyu organları ise ruhun vasıtaları konumundadır (İbn Hazm, V, 198-203; Reşîd Rızâ, IX, 159-160).²³⁸

²³⁶ A.e., s. 189.

²³⁷ A.y.

²³⁸ A.y.

Ruhun mahiyeti hakkında ileri sürülen görüşler ise altı maddede toplanabilir:

1. “Ruhun mahiyetini bilmek mümkün değildir, çünkü ruh Rabbin emrinden olması itibarıyla gaybî bir konudur.”²³⁹
2. “Ruh bedenın şekline bürünen ve duyuyla algılanamayan madde dışı bir varlıktır.”²⁴⁰
3. “Ruh soyut, kutsal ve basit bir cevher olup bedenın bütününe yayılmıştır. Madde türünden bir cisim, cevher veya araz değil tek bir cevherdir, başlı başına vardır, zaman ve mekânla sınırlı değildir, duyuyla algılanamaz. Allah’ın ‘ol’ emriyle bedende yaratılmıştır, ruh bedenden alınınca insan ölür.”²⁴¹
4. “Ruh latif, nûrânî ve semavî bir cisimdir, gül suyunun gülün maddesine yayıldığı gibi bedene yayılmıştır. Ruh bedene ait bir araz olamaz, çünkü araz sürekli yok olup yeniden yaratılır. Eğer ruh araz olsaydı insanın her an farklı bir ruha, kimlik ve kişiliğe sahip olması gerekirdi. Naslarda ruhun ölümden sonra azap veya nimeti algılayacağını bildirilmesi de onun cisim olduğunu kanıtlar, ayrıca araz için böyle bir durumdan söz edilemez. Latif cisim olması duyuyla algılanmasını gerektirmez, sadece maddî cisimlere benzemeyen bir cisim olmasını zorunlu kılar. İnsanın düşünen, akıl yürüten ve bilen bir varlık olması da ruhun araz niteliği taşımasını imkânsız kılar. Latif cisim olan ruh ile insandaki “biyolojik canlılık” anlamına gelen ruh aynı şey değildir.”²⁴²
5. “Ruh bedenın canlı olmasını sağlayan bir arazdır. Onun yansımaları konumunda bulunan ilim, irade ve hayat gibi nitelikler bedenden bağımsız bir varlığa sahip değildir. Ruhun araz değil latif bir cisim veya soyut bir cevher olduğunu ileri sürmek tenâsüh sonucunu doğurur. Çünkü bu durumda ruhun âhirette diriltilecek olan yeni bir bedene gireceğini kabul etme mecburiyeti doğar.”²⁴³
6. “İnsan duyuyla algılanan bedenden ibaret olup onda ruh veya nefis diye anılan bir unsur mevcut değildir. İnsan nefes almak suretiyle canlı kalan bir varlıktır, nesnelere algılayan ve bilen şey onun canlı bünyesidir. Nitekim Kur’an’da Allah’ın insanı sperm ile aşılınmış yumurtadan veya topraktan yarattığı bildirilmiştir. Eğer insan beden ve ruhtan meydana gelen bir varlık olsaydı verilen cevapta buna temas edilirdi. Kur’an’da geçen ruh kavramı ise ‘melek’ yahut ‘vahiy’ anlamında kullanılmıştır. Hadislerde ruhun

²³⁹ A.y.

²⁴⁰ A.y.

²⁴¹ A.y.

²⁴² A.y.

²⁴³ A.y.

kuş olarak tasvir edilmesi ruh inancının Câhiliye Arapları'ndan intikal ettiği düşüncesini hatırlatır.²⁴⁴

Tasavvufun ruha yaklaşımı ise daha farklıdır. Mutasavvıfların ruh tanımları genel olarak kelamcılarla örtüşmekle birlikte “beşerî ruh-kadim ruh, nâsûtî ruh-lâhûtî ruh, avamın ruhu-havassın ruhu, değişen ruh-değişmeyen ruh ayırımı yapan, iki türlü ruhtan bahseden, her birinin farklı mahiyette olduğunu söyleyen sûfler de vardır”.²⁴⁵ Özellikle mutasavvıflar beden ile ruhu iki zıt kutba yerleştirirler:

“Ali b. Sehl ruh ve aklın birlikte şehvet ve hevâya karşı mücadele ettiğini söyler. İlim ve akıl ruhu besler, melekût âlemine yükseltir. Nurdan yaratılan ruh bedenlenmiştir. Beden karanlık, ruh aydınlıktır. Akılla güçlenen ruhun nuru artar. Bunun etkisiyle beden aydınlanır ve ruha boyun eğer. Ruh bedenden ayrılınca kendi asliyetine kavuşur. Ruh ve beden insan hakikatinin iki görünümünden ibarettir.”²⁴⁶

Ruhun batınî ve zahirî özellikler açısından değerlendirilmesi de mümkündür:

“Muhyiddin İbnü'l-Arabî'ye göre ruh ebedî ve ezeli-dâimî ilâhî tecelliyi kabul istidadının gerçekleşmesidir. Böylece ruh, tek ilâhî tecellideki farklılıkların kaynağı ve pek çok tecelli sûretinin zuhur etmesinin sebebidir. Bâtın olan ruh çeşitli varlık mertebelerinin hükmüne göre sûretler kazanarak zâhir olur. Şehâdet âleminde ruhun tecessüd ve teşahhus etmiş haline beden veya cisim denir. Beden ve cisim ruhun mazharı olduğundan âlemdeki canlı cansız her mazhar ruh sahibidir.”²⁴⁷

İbnü'l-Arabî ise ruh-beden ilişkisini “bâtın-zâhir,” “latif-kesif”, “sıl-fer”, “zâtî-izâfî” ilişkisi açısından ele alır. “Ona göre ruh-beden ilişkisi ruhun bedeni tasarruf ve

²⁴⁴ A.e., s. 189-190.

²⁴⁵ Süleyman Uludağ, “Ruh (tasavvuf)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 35, s. 192.

²⁴⁶ A.e., s. 193.

²⁴⁷ A.y.

tedbirinden ibarettir” ve “Tasarruf ve tedbir bedenin imkânları ölçüsünde olacağından ruh-beden ilişkisi birbirini gerektiren bir ilişkidir; bu anlamda ruh ve beden birbirinin bineğidir.”²⁴⁸ İsmail Hakkı Bursevî ise ruhu: zâtî, izafî ve hayvani olmak üzere üçe ayırır:

“Zâtî ruh bütün eşyanın varlık kazanmasını sağlayan tek bir ilâhî tecellidir. Ruhun bu tecellisine feyz-i akdes denir. İzâfî ruh âleme hayat bahşeden mânâdır. Bu ruhun zâhirinden cisimler âlemi, bâtınından melekût âlemi yaratılmıştır. ‘Ona ruhumdan üfledim’ âyeti gereğince (el-Hicr 15/29) Hakk’ın zâtına izâfe edilen bu ruh âlem mertebelerine göre muhtelif isimler alır: Akl-i evvel, akl-i kül, nefs-i kül, kalem-i a‘lâ, rûh-ı Muhammedî (rûh-ı menfûh), nokta-i kül, sırr-ı a‘zam, latife-i rabbâniyye, emr-i rabbânî, cevher-i rabbânî, aşk-ı ilâhî, mebde-i evvel, menşe-i ervâh, sırr-ı ilâhî. Hayvanî ruh, insan söz konusu olduğunda izâfî ruhun bedene taalluk etmesiyle bedene canlılık kazandıran ruhtur. Hayvanî ruha nefs-i emmâre adı da verilir.”²⁴⁹

Vahdet-i vücud anlayışında zâtî ve izafî ruh anlayışları evreni ve mahlûkatı anlama açısından farklı bir yaklaşımla değerlendirilir.

Vahdet-i vücud: “Varlığın birliği ve varlıkta birlik anlamında” bir tasavvuf terimi olup bu bağlamda “Tanrı, âlem ve insan ilişkilerini açıklayan [bir] düşünce sistemi[dir]”.²⁵⁰ Mâhir İz, vahdet-i vücud anlayışı hakkında genel olarak iki cereyandan bahsedebileceğini belirtir. İlki Hint, Mısır, Yunan gibi kadim dinlerden ve felsefeden yola çıkılarak ortaya atılmış ve “varlığın mâhiyeti ve başlangıcı etrafındaki” nazariyelerden ibaret olup panteizm olarak anlaşılmaktadır.²⁵¹ İkinci cereyan ise “İslâm’daki tasavvuf erbâbının Kur’ân-ı Kerim’e istinaden tervic ettikleri vahdet-i vücûd fikridir.”²⁵² İz, vahdet-i vücud nazariyesinin tasavvufla doğrudan bir ilişkisi olmadığı kanaatindedir.²⁵³ Ekrem Demirli’ye göre:

²⁴⁸ A.y.

²⁴⁹ A.y.

²⁵⁰ Ekrem Demirli, “Vahdet-i Vücûd”, C. 42, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2012, s. 431.

²⁵¹ Mâhir İz, **Tasavvuf: Mâhiyeti, Büyüklüğü ve Tarikatler**, Haz. M. Ertuğrul Düzdağ, 4. bs., İst., Kitabevi Yay., 2012, s. 132.

²⁵² A.y.

²⁵³ A.e., s. 133.

“Vahdet-i vücûd düşüncesi varlığı (vücûd), mümkün ve zorunlu kısımlarına ayrılmadan önce kendinde bir hakikat şeklinde ele alıp zorunlu ve mümkünü onun iki kutbu saymak suretiyle Hak ile halkı (yaratılmışlar) izâfet ilişkisiyle birbirine bağlar. Böylece Tanrı-insan ilişkileri başta olmak üzere birlik-çokluk sorunu, insan iradesi ve özgürlüğü, âlemdeki kötülük problemi, sebeplilik vb. metafizik konularla iman ve akîdenin anlamı, ahlâk konuları ve çeşitli dinî bahisler hakkında kapsamlı ve sistematik bir düşünce ortaya koyar. Bu düşünceyi kabul edenlere vahdet-i vücûd ehli, vücûdiyye denir.”²⁵⁴

Vahdet-i vücudu iki şekilde anlamak mümkündür: “Birincisi varlığın bir olması, ikincisi bu birliğin itibarî veya müşahedede değil dışta ve gerçekte bulunmasıdır.”²⁵⁵ Kısaca özetlenecek olursa biri “Heme ûst: Ne varsa odur” diğeri ise “Heme ez ûst: Ne varsa ondandır” anlamına gelir.²⁵⁶

“Vahdet-i vücûd, filozoflarla kelâmcıların varlık ve yaratılışla ilgili görüşlerine karşı geliştirilen bir varlık ve yaratılış görüşü ve buna bağlı olarak Tanrı-insan ilişkilerine dayanan bilgi teorisidir.”²⁵⁷ “İnsan tarafından açıkça idrak edilen, hiç kimsenin hakkında kuşkuya kapılamayacağı en nihaî gerçeklik olan varlık İslâm filozoflarının anlayışında metafizik ilminin konusudur” ve buradan hareketle “İbnü’l-Arabî ve takipçileri İbn Sînâ’nın metafiziğinin maksadı saydığı Tanrı’nın varlığını bu ilmin konusu kabul eder[ler]”.²⁵⁸ İbn Sina varlığı “kendinde varlık” veya “mutlak varlık” diye karşılanabilecek bir terim kabul ederek metafizik ilminin konusu yapmıştır. “Vahdet-i vücûd kavramı altında dile getirilen düşünceler” çerçevesinde “vahyin öngördüğü şekilde teşbih ve tenzih arasında bir Tanrı anlayışı ortaya koymaya çalışılır”.²⁵⁹ “Muhyiddin İbnü’l-Arabî’ye göre ‘Varlık birdir, o da Hakk’ın varlığıdır’”.²⁶⁰ Vahdet-i vücûd nazariyesini “ilk sûfîlerin fenâ-bekâ”

²⁵⁴ Ekrem Demirli, “Vahdet-i Vücûd”, s. 431.

²⁵⁵ A.y.

²⁵⁶ Mâhir İz, a.g.e., s. 135.

²⁵⁷ Ekrem Demirli, “Vahdet-i Vücûd”, s. 431.

²⁵⁸ A.y.

²⁵⁹ A.e., s. 432.

²⁶⁰ A.y.

anlayışından ayırarak “müstakil bir nazariyeye dönüştüren şey eşyanın ilâhî ilimdeki sabit hakikatleri bulunduğu dair ikinci bir ilkenin kabulüdür.”²⁶¹

“Bu durumda vahdet-i vücûd bir yandan, “Vücut Hak’tır” diyerek mutlak varlık kavramını benimsemiş, diğer yandan Tanrı-âlem irtibatını açıklamak üzere ‘a’yân-ı sâbite’ diye adlandırılan ve eşyanın ilâhî ilimdeki hakikatlerini ifade eden bir fikri kabul ederek birlik (vahdet) ve çokluk (kesret) sorununu çözmeye çalışmıştır. Sadreddin Konevî metafizik ilminin ana sorununun Tanrı-âlem irtibatı olduğunu belirtmişti. Bu durumda vahdet-i vücûd anlayışının asıl meselesi Tanrı-âlem irtibatını açıklamaktır. Diğer bir ifadeyle birlik ve çokluk ilişkisinin izahı ve bilhassa birlikten çokluğun nasıl çıktığı İbnü’l-Arabî ve takipçilerinin en önemli konusuydu. Birlik-çokluk problemi, âlemin Tanrı’dan nasıl çıktığı hususu başta olmak üzere Tanrı ile âlem arasındaki tesir-teessür, fiil-infiial ilişkileri, bilgi, kötülük, çokluk vb. sorunları ele almayı gerektirir. Sûfiler bu hususta, filozofların sudûr anlayışıyla kelâmcıların cevher-araz teorilerinden yararlanarak yeni bir yaratılış teorisi geliştirmeye çalışmışlardır. Teorinin temel hedefi birlikle çelişmeden çokluğu açıklamaktır. İbnü’l-Arabî, birlikten çokluğun nasıl çıktığını açıklarken Eş’arîler’in ilâhî sıfatlar teorisini yeniden yorumlar. Ona göre Tanrı-âlem irtibatı ancak ilâhî sıfatları kabul etmekle açıklanabilir. Bu tavrıyla İbnü’l-Arabî ve takipçileri metafizikte akılcı yaklaşımı esas alan filozoflardan ayrılır ve bilgi kaynağı olarak vahyi savunurlar. Çünkü Tanrı’nın birbirine zıt sıfatlara sahip olduğu bilgisini getiren kaynak vahiydir. Bu sebeple vahiy aklın metafizik alandaki hükümlerine karşıt hükümler verir ve Hakk’ı ‘câmiu’l-ezdâd’ diye tanıtır (Fusûsü’l-hikem, s. 92).”²⁶²

“Mutlak varlık olan Hak ile a’yân-ı sâbite arasındaki ilişki sûfilerin birlik-çokluk ilişkisini açıklamak üzere başvurdukları iki temel konudur.”²⁶³ Vahdet-kesret ilişkisi “bir buğday tanesinde bir harmanı, bir tek cevizde, ceviz ağacını görmek, vahdette kesreti müşahade etmek” anlamına gelmektedir.²⁶⁴ İkinci bir görüş ise Şûrâ Suresi 11. ayette geçen “O’na benzer bir şey yoktur” hükmünce her şeyin O’ndan olduğu şeklinde²⁶⁵ özetlenebilecek bir bakış açısıyla kesret meselesine yaklaşır. Vahdet-

²⁶¹ A.y.

²⁶² A.y.

²⁶³ A.e., s. 432-433.

²⁶⁴ Mâhir İz, a.g.e., s. 138.

²⁶⁵ A.y.

kesret ilişkisi ben-öteki ilişkisine yaklaşımın farklı bir boyutunu gündeme getirmekte ve Müslüman toplumlarda öteki'ni kesretin bir parçası olarak görme eğilimini açıklamaktadır.

İlk mutasavvıflar ruh yerine insanın bünyesinde birbiriyle çatışan iki unsur olarak “kalp” ve “nefis”ten bahsederler. Bu bağlamda kısaca nefisten bahsetmek de faydalı olacaktır. Nefis, **Türkçe Sözlük**'te: “Öz varlık, kişilik” ve “İnsanın yeme içme gibi ihtiyaçlarının bütünü” olarak tanımlanmaktadır.²⁶⁶ Dini literatürde nefis: “İnsanın özü, kendisi, ilâhî latife, kötü huyların ve süflî arzuların kaynağı anlamında bir terim” olarak kullanılır.²⁶⁷ Kur'an-ı Kerim'de “ruh” anlamında kullanıldığı gibi “zat, öz varlık” anlamına gelecek şekilde kullanıldığı da görülmektedir.²⁶⁸ Süleyman Uludağ nefsin tanımlanmasındaki zorlukların sebebini şöyle açıklar:

“İnsanı ilâhî hitaba muhatap kılarak onun sorumlu tutulmasına sebep olan nefse kötülüğü emretme (Yûsuf 12/53), nefsi ve yaptığı kötülükleri kınama (el-Kiyâmet 75/2), daha ileri bir aşamada huzura erme (el-Fecr 89/27) gibi birbirinden farklı görevler yüklenmiştir. Ruh anlamına gelmesi, Allah'ın “emr”inden olan ruh Hakkında çok az bilgiye sahip olunması (el-İsrâ 17/85) ve birçok zıt mâna içermesi nefsin tanımlanmasını zorlaştırmış; hayır-şer, sevap-günah, iyilik-kötülük gibi zıtlıkların konusu ve öznesi olarak görülmesi bazan olumlu yönünü, bazan da olumsuz yönünü öne çıkaran tanımların yapılmasına sebep olmuştur. Kur'an ve hadislerde nefsin çeşitli niteliklerinden söz edilir. Bu hususlar, nefsin ne olduğunu açıkça ifade etmese de birtakım ipuçları vermesi bakımından önemlidir. Nitekim nefse dair yapılan tanımlarda bu ipuçlarından faydalanılmıştır. Sahâbîler ve onları takip eden ilk iki nesil nefsin tarifini yapmaya ihtiyaç duymamıştır (İbn Kayyim el-Cevziyye, s. 178). Kur'an'da Allah'ın (Âl-i İmrân 3/28, 30; el-Mâide 5/116; el-En'âm 6/12, 54; Tâhâ 20/41) insanların ve cinlerin (el-En'âm 6/130), hatta cansız putların (el-Enbiyâ 21/43; el-Furkân 25/3) nefsinden bahsedilmiş, ancak meleklerin nefislerinden söz edilmemiştir. İnsan nefisle beden birlikteliğinden oluşan bir varlıktır; bedene hayatîyet veren nefistir. Nefse yüklenen zıt sıfatları dikkate alarak bir bedende üç, dört veya beş nefsin mevcut

²⁶⁶ **Türkçe Sözlük 2: K-Z**, s. 1642.

²⁶⁷ Süleyman Uludağ, “Nefis”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C.32, 2006, s. 526.

²⁶⁸ A.y.

olduğunu kabul edenler bulunmakla birlikte nefsin genellikle bölünmez ve parçalanmaz bir tek şey olduğu görüşü benimsenmiştir.”²⁶⁹

“Tasavvufta nefis denilince şer ve günahın kaynağı olan, ‘kötü huy ve süflî arzuların tamamı’ anlamına gelen ve kötülüğü emreden (Yûsuf Sûresi 12/53) nefis anlaşılır; bu bağlamda, “Sana gelen iyilik Allah’tan, başına gelen kötülük ise nefisindedir” gibi âyetlere (Nisâ Sûresi 4/79) ve, “Allahım! Nefislerimizin şerrinden sana sığınıyoruz” (Dârimî, “Nikâh”, 20; İbn Mâce, “Nikâh”, 19; Nesâî, “Cum’a”, 24); “Allahım! Nefsimizin şerrinden sana sığınırım” (İbn Mâce, “Tıb”, 36; Tirmizî, “Da’avât”, 14) gibi hadislere sıkça atıf yapılır.”²⁷⁰ Nefis genellikle insanın, şeytanla işbirliği yaptığına inanılan kısmıdır. İnsanın nefsiyle baş başa kalmasının birtakım kötülöklere müptela olmasına zemin hazırlayacağı inancı sebebiyle tasavvufi ıstıhlardan biri olarak “murakabe” benimsenmiştir: “Murâkabe, herkesin, nefsinin kontrol etmesinden ibarettir.”²⁷¹ Ancak kişinin tek başına bu yolda yürüyemeyeceği görüşü tasavvufi seyr-i sülûk anlayışıyla birleştirilerek kişinin manevî bir yardımcıya, yol göstericiye ihtiyacı olduğu kanaati hâkimdir. Manevî yolculukta nefsin çeşitli mertebelerinden bahsedilmektedir. Genel olarak yedi çeşit nefis mertebesi tanımlanmaktadır:

1. Nefs-i emmâre: “İnsanı kötülüğe sevk eden nefis”,
2. Nefs-i levvâme: “Yaptığı kötülükten pişman olan ve hayra yönelen nefis”
3. Nefs-i mülhimme: “Allah tarafından iyilik ilhâm edilen ve kötülöklere arınmış nefis”,
4. Nefs-i mutmainne: “İmanda hata yapamayacak derecede kötülöklere uzaklaşmış nefis”,
5. Nefs-i râziyye: “Allah’tan razı olan nefis”,
6. Nefs-i marziyye: “Allah’ın kendisinden razı olduğu ve rızasını verdiği nefis”,
7. Nefs-i sâfiyye veya Nefs-i zekiyye: “Kötülöklere tamamen arınmış olan nefis”.²⁷²

²⁶⁹ A.y.

²⁷⁰ A.e., s. 527.

²⁷¹ Mâhir İz, a.g.e., s. 120.

²⁷² İskender Pala, **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**, 5. bs., İst., Ötüken Yay., 1999, s. 313.

Manevi yolculuğa çıkan müridin uğradığı ilk makam “tövbe makamıdır”.²⁷³ Böylece tövbe kapısından geçerek tarikat yoluna giren müridin “başlıca görevi, nefsin heva ve heveslerine karşı koymaktır.”²⁷⁴ Pek çok tasavvufî hikâyede “nefsin bedeninin dışında da görülebildiğinden” bahsedilmektedir.²⁷⁵ Özellikle seyr-i sülûk esnasında nefsin bulunduğu mertebeye göre çeşitli hâller ortaya çıkmakta ve görülmektedir. Bu hikâyelerde insanın “iç öteki” olarak simgeleneni dışarıya yansıttığı görülür:

“Bazen yiyecek isteyen, ancak terbiye edilip uzaklaştırılması gereken siyah bir köpek biçimine girer; kimi mutasavvıflar da nefslerinin, sarı bir köpek ya da fare suretinde boğazlarından çıkıp gittiğini görmüşlerdir[.]. Zavallı saliki ayartmaya ve dolandırmaya çalışan söz dinlemez bir kadına da benzetilmiştir (nefs Arapçada dişil bir kelimedir!). Tekrar tekrar yinelenen bir imge de, binicisini hedefine götürmesi için aç bırakılıp riyazet ve terbiye ile yola getirilmesi gereken inatçı bir at ya da katırdır[.]. Bazen de söz dinlemez bir deveye benzetilir; Rûmî, aklın nefisle mücadelesini, Mecnun’un, devesini doğru yöne, sevgilisinin çadırına doğru yöneltmeye çalışmasına benzetir[.] ve Sindli Şah Abdüllatif gibi, çölün olduğu yerlerde şairlerin bu benzetmeden özellikle hoşlanmaları doğaldır. Nefsin domuza benzetilmesi de az rastlanan bir şey değildir. Özellikle Attâr’ın şiirinde görülür; kendisinden önceki Senâî gibi domuzunkine benzer tabiatlarına boyun eğenlerin domuza dönüşeceğini düşünmüştür.”²⁷⁶

Nefsin Musa’nın rakibi Firavun’a ve yılanı benzetildiği de görülür.²⁷⁷ Nefsin hep iyinin karşısındaki kötüyü temsil ettiği tasavvufî anlayışta nefis sahibi müridin seyr-i sülûk yolunda nefsinin öldürmesi değil onu eğitmesi beklenir.²⁷⁸

Nefis konusuna modern psikiyatri ve psikoloji kavram, terim ve anlayışları üzerinden yaklaşan isimler de bulunmaktadır. Mustafa Merter, **Psikolojinin Üçüncü Boyutu: Nefs Psikolojisi ve Rüyalarm Dili** adlı çalışmasında dini temelli nefis

²⁷³ Annemarie Schimmel, **İslamın Mistik Boyutları**, Çev. Ergun Kocabıyık, 3. bs., İst., Kabcacı Yay., 2012, s. 125.

²⁷⁴ A.e., s. 129.

²⁷⁵ Annemarie Schimmel, a.g.e., s. 129.

²⁷⁶ A.y.

²⁷⁷ A.y.

²⁷⁸ A.e., s. 130.

kavramı üzerinden psikolojiye ve psikiyatriye yeni yaklaşımlar önerir. Merter'e göre bilinçdışı: alt, orta ve üst olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır.²⁷⁹ Alt bilinçdışında gölge ve kompleksler bulunur. Orta bilinçdışını Merter, nefs-i emmâre olarak tanımlar ve burada persona tabir edilen alt kişiliklerin bulunduğunu düşünür. Nefs-i levvâmeden itibaren ise orta bilinçdışından üst bilinçdışına geçildiğini üst bilinçdışında ise nefs-i mülhimme, nefs-i mutmainne, nefs-i râziyye, nefs-i sâfiyye mertebelerinin bulunduğunu belirtir.²⁸⁰ Merter, Batı'daki psikiyatri alanındaki çalışmalarda genel olarak sadece alt bazen de orta bilinçdışının incelendiğini üst bilinçdışının ise bu çalışmalarda eksik bırakıldığını vurgular.²⁸¹ Üst bilinçdışının tepesine –şematik olarak düşünüldüğünde- “can” kavramının yerleştirilmesi gerektiğini belirten Merter, genel olarak çalışmasını can'la ilişki mesabesinde kişinin durumu açısından yürütür.

Sonuç olarak İslâmiyet açısından bakıldığında ben ile öteki'nin doğrudan ilişkisinden söz etmek mümkün değildir. Tasavvufi açıdan özellikle vahdet-i vücut nazariyesine bağlı olarak mutasavvıflarca geliştirilen çeşitli yaklaşımlarda öteki'nin kesretin bir parçası olduğu ve ben'in öteki'nden farklı kabul edilmediği görülür. Asıl ben ve öteki ilişkisi ise kişinin kendi içinde tanımlanmakta ve kişinin nefsiyle girdiği mücadele en büyük cihat olarak nitelendirilmektedir.

2.3. FELSEFEDE BEN VE ÖTEKİ

Felsefedeki ben ve öteki kavramlarının tam ve doğru olarak anlaşılabilmesi için öncelikle diyalektik kavramının anlaşılması gerekmektedir. Çünkü ben ve öteki ilişkisi diyalektik bir ilişki olarak tanımlanmaktadır. Felsefede özne ile nesne, ben ve öteki kavramlarının tanımlanışı diyalektiğin ortaya atılışıyla eşzamanlıdır, denilebilir. Diyalektikten hareketle türetilen, anlamı ve algıyı sınırlandıran ve düşüncüyü yönlendiren “özne-nesne”, “ben-öteki”, “kendi-diğer” karşıtlıklarının oluşturduğu kavram çiftleri bilim, felsefe, psikoloji, dil ve tarih gibi pek çok alanda etkin bir

²⁷⁹ Aşağıda psikolojide ben ve öteki ilişkisinden bahsedilirken tafsilatlı olarak bilinçdışı hakkında bilgi verilecektir.

²⁸⁰ Mustafa Merter, **Psikolojinin Üç Boyutu: Nefs Psikolojisi ve Rüyalarm Dili**, s. 123.

²⁸¹ A.e., s. 124.

şekilde kullanılır. Bu kavram çiftleri temel sınıflandırma kategorileri olarak değerlendirildiğinden diyalektiğe göre oluşturulan bir sisteme yerleştirilecek kavram, insan, toplum vb. ya özne ya da nesne olarak tanımlanmak zorundadır.

Yunanca “dialektikós: konuşma ve tartışmada usta”, “hê dialektikê: tartışma, akıl-yürütme, savlama, kanıtlama vb. sanatı veya ilmi” anlamlarına gelir.²⁸² İngilizce’de “dialectic”, Fransızca’da “dialectique”, Almanca’da “dialectisch” şeklinde kullanılan “diyalektik” kavramı Türkçe metinlerde “eytişim” olarak çevrilmektedir. “Genelde akıl yürütme yoluyla araştırma ve doğrulara ulaşma yöntemi”²⁸³ olarak açıklanan diyalektik farklı dönemlerde filozoflar tarafından farklı anlamları karşılayacak mahiyette kullanılır. Farklı kullanımları açısından diyalektiğin en genel anlamda altı tanımı bulunmaktadır:

- “1. Diyalektik her şeyden önce, bir tez ya da görüşü, onun mantıksal sonuçlarını incelemek yoluyla çürütme yöntemi.
2. Sofistik akıl yürütmeyi, cinsleri türlere bölmeyi ya da cinsleri türlerine ayırarak mantıksal bir biçimde analiz etme yöntemini gösterir.
3. En genel ve soyut fikirleri, tikel örnek ya da hipotezlerden hareket edip bu fikirlere götüren bir akıl yürütme süreciyle araştırma yöntemi olarak ortaya çıkar.
4. Daha olumsuz bir anlam içinde, yalnızca olası olan ya da genel olarak kabul edilmiş bulunan öncülleri kullanarak akıl yürütmeyi ya da tartışma yöntemini ifade eder.
5. Diyalektik yanılsama mantığının, aklın deneyime aşkın nesnelere konu alırken, deneyimin sınırlarını aştığı zaman düştüğü çelişkilerin gözler önüne serilmesi suretiyle, eleştirilmesi anlamına gelir.
6. Diyalektik, düşüncenin ve gerçekliğin bir tezle antitezden, söz konusu iki karşıtın bir sentezine varmak suretiyle gelişmesini gösteren varlık ve düşünce yasası olarak ortaya çıkar.”²⁸⁴

²⁸² Francis E. Peters, **Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü: Tarihsel Bir Okuma**, Çev. ve Haz. Hakkı Hünler, İst., Paradigma Yay., 2004, s. 65-66.

²⁸³ Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, 6. bs., İst., Paradigma Yay., 2005, s. 509.

²⁸⁴ A.y.

Bu tanımlardan bazıları zamanla kullanımdan düşer ve geçerliliğini yitirir. Günümüzde en yaygın bilinen ve kullanılan şekliyle diyalektik:

“[K]arşıtlıkların ortaya çıkışlarının, birbirlerini etkilemelerinin ve çatışmalarının, kendilerinin aşkın (daha üst) biçimleriyle daha tamamlanmış ve daha uygun düşünce tarzına ya da hayat biçimine sevk edilmesinde anahtar rol oynadığı az ya da çok karmaşık herhangi bir kavramsal ya da toplumsal gelişmeyi, karşılıklı bağlantıyı ve değişimi belirtmek için kullanılan bir kavramdır.”²⁸⁵

Yukarıdaki tanımda da işaret edilen ve diyalektiğin temeli sayılan “oluş” ve “değişme” kavramları diyalektik denilince akla gelen ilk isim olan Herakleitos tarafından da kullanılmaktadır. Herakleitos bu kavramlara ek olarak “çelişki” ve “bütünsellik” kavramlarını da felsefesine ekler.

Herakleitos, (M.Ö. 535-475) felsefesinin merkezine “Ben kendimi arıyorum” cümlesini yerleştirir ve “nesne” olarak tanımladığı evrenin karşısına “özne” olarak tanımladığı “insan bilinci”ni çıkaran ilk isim olur.²⁸⁶ Diyalektiğin başlangıcı görüldüğü gibi felsefedeki ben ve öteki ilişkisinin de başlangıcıdır. Herakleitos’un aynı nehirde iki kere yıkanılmayacağına dair meşhur görüşü sürekli oluşun ve bir oluşun kendi karşıtına dönüşebilirliğinin ispatı şeklinde diyalektik düşünce açısından benimsenir.²⁸⁷ Ona göre “[Ç]arpışma evrenin yasasıdır ve savaş her şeyin anası, bütün varlıkların kraliçesidir.”²⁸⁸ Herakleitos’un bu savı ise diyalektiğin özündeki, evrende her şeyin karşıtlıklardan ibaret olduğu ve karşıtlıklar arasında daimi bir savaşın, çatışmanın bulunduğu görüşüne bağlanır. Söz konusu karşıtlıklar tez ve antitez olarak iki kutuplu bir sistem içinde birbirinin zıddını ifade eder şekilde tanımlanırlar. Herakleitos’a göre birbirinin karşıtı olan her şey sonunda birleşecektir, “tez” ile “antitez” çatışması bir birleşmeyi beraberinde getirecek ve bu birleşme

²⁸⁵ William Outhwaite, **Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü**, Çev. Melih Pekdemir, İst., İletişim Yay., , 2008, s. 176.

²⁸⁶ Selahattin Hilav, **Diyalektik Düşüncenin Tarihi**, İst., YKY Yay., 2012, s. 32-34.

²⁸⁷ A.e., s. 34-35.

²⁸⁸ Herakleitos’tan aktaran: a.e., s. 35.

“sentez”i oluşturacaktır.²⁸⁹ Diyalektik düşünce evrenin ve evrendeki her şeyin ortaya çıkışını iki zıt kutubun çatışmasına bağlar. “Her şey karşıtların birliğinin sonucudur” dolayısıyla da “hiçbir tanrı ve insan tarafından yaratılmamıştır ve hep böyle süregelmış ve hep böyle süregidecek[tir].”²⁹⁰ Bu görüş daha sonra evrenin ortaya çıkışının yegâne sebebi olarak benimsenir ve pek çok bilim dalının tartışmasız kabul ettiği bilgiler arasına dâhil edilir.

Aristoteles, diyalektiğin babası olarak Zenon’u işaret eder. Zenon, diyalektiği muhatabının tezini çürütmek için onun savunduğu tezdeki mantıksal çelişkiyi ya da bu tezden hareketle vardığı sonucun kabul edilemez olduğunu ispat etmek için kullanır.²⁹¹ Aristoteles, diyalektiği daha çok bir olasılık hesabı olarak görüp bilimselliğin temeline oturtmaz. Platon ise “diyalektiği insan tarafından yaratılmış tüm sanatların en üstünü ve önemlisi olarak gör[ür].”²⁹²

Yeni Çağ felsefesinde, diyalektiği ilk kullanan isim olarak Kant’tan bahsetmek yerinde olur. Kant (1724-1804), diyalektiğe olumsuz bir anlam yükler. İdealist diyalektik felsefi görüşlerin ortaya çıkışı onun felsefi söylemini yanıt verme gayretinden doğar. Kant, insanı araç olmaktan çıkarıp amaç hâline getirir.

Günümüzdeki yaygın anlamını diyalektiğe ilk kazandıran isim ise Fichte’dir. Fichte, tez, antitez ve sentez kavramları üzerinden akıl yürütmeyi önerir. Fichte, diyalektik sistemin temel yasalarının ortaya konulması açısından görüşleri dikkate alınan önemli bir felsefecidir. Fichte, felsefesini oluştururken benlik kavramından hareket eder. Ona göre “ben” bir töz ya da şey değildir aksine yalın bir biçimde vardır ve insanın varlığı ben-bilinciyle anlam kazanır. Ben, ben olmayan ile ilişkisinde kendisini tanımlar ve ben bilinci de buradan doğar. “Başka bir deyişle, insandan bağımsız bir dış dünyanın bulunduğu görüşünü dogmatik bir görüş olarak tanımlayan Fichte, idealizmde dış dünyayı benliğin pratik yönelimine bağlı” kılmayı tercih eder.²⁹³ Fichte, Kant’ın düşününle düşünülen ayrımına karşı çıkar, ona göre hepsi de aynı aklın mahsulüdür ve birbirinden ayrılamaz. Ona göre, ben(akıl)’in

²⁸⁹ A.e., s. 35.

²⁹⁰ A.e., s. 35.

²⁹¹ Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, s. 509-510.

²⁹² A.e., s. 510.

²⁹³ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, s. 183.

dışındakilerin varlığı da ben'e bağlıdır, çünkü ben olmazsa bir ben-dışından da bahsedilemez. Akıl her şeyi yaratandır ve tek gerçek şey de 'eylemek'tir.²⁹⁴

Hegel ile diyalektiğin tarihinde bambaşka bir sayfa açılır. Hegel'in "saltık düşüncelilik" olarak bilinen öğretisinde diyalektik üzerine söylenebilecek her şeyi söylediği ancak yanlış söylediği kanaati hâkimdir.²⁹⁵ Hegel'in diyalektik idealist felsefesi, pek çok açıdan eleştirilmekle birlikte Hegel, diyalektiğin geniş çevrelerce kabulünü sağlar. Diyalektik düşünce, Hegel'de "yansıtıcı" ya da "analitik" düşünceden farklıdır. Ona göre: "Diyalektik düşünce, kavramsal biçimleri sadece belirlenmiş farklılıklarında değil, birbirleri arasındaki sistematik bağlantılarında kavrar; her gelişmeyi, daha önceki, daha az gelişmiş bir aşamasının ürünü olarak, o aşamaların zorunlu hakikat ya da tamamlanmışlığı olarak algılar."²⁹⁶ Oluş ve değişim yasalarına bağlı olarak işleyen Hegel diyalektiği, bir düşünce ya da nesneyi/şeyi (tez) karşıtına/zıddına (antitez) dönüştürüp ikisinin birleşmesiyle bir senteze gitmesi ve bu süreç olarak anlaşılabilir. Bu zorunlu bir değişme süreci olarak kabul edilir. Tez-antitez-sentez üçlüsüne benzer şekilde Hegel'in diyalektiğini anlamada bir kavram üçlüsünden daha bahsetmek gerekir ki bu kavram üçlüsü: tümel-tikel-bireysel olarak özetlenebilir. Bu üçlü sistemde Hegel, başlangıçta bir tümenden-bütünden-tekten yola çıkar. Yeni doğan bir bebek dünyaya dair kendinden başka hiçbir şey bilmez hatta kendi varlığını bile tam olarak kavrayamaz. Bebek için sadece kendisi vardır ve tümel bir yapıdadır. Tümel varlık, zamanla kendisi ile kendisi olmayanı ve arasındaki

²⁹⁴ Orhan Hançerlioğlu, **Düşünce Tarihi: Dört Bin Yıllık Düşünce, Sanat ve Bilim Tarihinin Klasik Yapıtları Üstüne Eleştirel İnceleme**, 9. bs., İst., Remzi Kitabevi Yay., 2002, s. 255-256.

²⁹⁵ Orhan Hançerlioğlu kendi bakış açısından Hegel'in hatalarını şöyle sıralar: "Öğretisi saltık düşüncelilik adıyla da anılır, çünkü öğretisinin temeli 'saltık düşünce' (Hegel'in deyiimiyle Absoluter Geist)'dir. Bununla beraber o, gene de 'nesnel bir düşüncelilik' geliştirmiştir. Denilebilir ki Hegel eytişim üstüne her şeyi söylemiştir ama yanlış söylemiştir. Hayranlıkla şaşkınlığı bir arada uyandırışının nedeni budur. Örneğin yapısı gereği sonsuz bir süreç olan eytişimle Hegel dünyanın ve bilginin gelişme bakımından bitmiş ve tamamlanmış olduğu sonucuna varmıştır. Hegel'in doğru koyduğu yasalardan çıkardığı yanlış sonuçlar bizzat kendi kendileriyle çelişir ve kendi kendilerini yalanlar. Hegelci mantık yan yana sıralanan doğrularla yanlışların ikiciliği ve çelişkileriyle doludur. Örneğin Hegel'de doğru olarak eytişimin özü sayılan çelişme, bunun tam tersine, tarihsel, dışsal ve devrimsel yönlerde işler. Örneğin Hegel'de doğru olarak eytişimin çelişkisel gücü sayılan karşıtlar, özdeştir; oysa karşıtlar, özdeş değil, toplumsal süreçte antagonist (uyuşturulamaz) biçimler de alarak bağımlı ve birlik hâlinindedir. Bunlara benzer pek çok örnekte de belirdiği gibi Hegelcilik bir düşçülüktür, çünkü kurgusal varsayımlara dayanır. Hegel'in bu ikiciliği ve çelişkili tutumu, sisteminin hemen her yanına yansır. Siyasal düşüncelerindeki devrimci yanlarla tutucu ve gerici yanlar, düşünceliliği tanıtlamak için özdekçi öğeler kullanması, sürekli devimi ileri sürerken değişmezliği savunması bu ikili tutumun en belli örnekleridir." Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, 11. bs., İst., Remzi Kitabevi, 1999, s. 154.

²⁹⁶ **Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü**, s. 177.

farkı kavramaya başlar. Tümel varlığın kendisi haricindeki varlığını kavraması, “öteki” ile ilk karşılaştığı ana denk gelir. Bu karşılaşma anı varlığın ilk bilinçli eylemi olarak dışarıdakini algılama anıdır ve kendi dışındakini tanımak tümel olanın parçalanmasına ve tikel olana dönüşmesine sebep olur. Böylece insanın kendini keşfettiği dünya yolculuğu başlar. Tümel varlığın kendini “özne” olarak tanımlaması “nesne”yi tanınmasıyla ve tanımlanmasıyla eş zamanlıdır ve tümel varlığın bu bireysel ilk eyleminin, keşfinin neticesinde bireyselleşme başlar. Özne farkındalığı bilincin gelişmesiyle ortaya çıkar ve aşama aşama gelişir. Özne nesne üzerinden kendini tanıyarak nesneyi ve kendisini tanımlayarak diyalektik döngüyü tamamlayıp yeniden kendine döner. Hegel²⁹⁷, insanlık tarihini de bu değişim ve bireyselleşme süreci üzerinden açıklamaya çalışır.²⁹⁸ Tarih diyalektik bir süreçtir ve bireyin kendi öznesini nesne üzerinden inşası gibi toplumlar da kendilerini öteki’ler, öteki toplumlar, öteki devletler, öteki ırklar üzerinden tanımlayarak diğer toplumlardan ayırır böylece özel ve farklı bir hüviyet kazanırlar. Hegel, diyalektik felsefesinden hareketle varlığı içinde bulunduğu aşamalar açısından üç şekilde tanımlar:

“Kendinde-varlık: Özdeşlik, tez, verilmiş-varlık, doğa

Kendi-için-varlık: Olumsuzluk, antitez, eylem, insan

Kendinde-ve-kendi-için-varlık: Bütünsellik, sentez, eser, tarih, hareket.”²⁹⁹

Hegel’e göre yukarıdaki üç aşamayı takip edecek “kendi”, “ne ise o olmayan, ne değilse o olan” bir yapıdır. “Kendinde-varlık” aşamasında bilinç kendi dışındakini kavrayamaz, her şeyi bir bütün olarak algılar. Ayrımlar, parçalanmalar söz konusu değildir çünkü parça, öteki anlamlı olarak tanımlanmamıştır. Bu durumdaki insan dolaysız varlık olarak adlandırılır. Dış ve iç ayrımı yoktur. Kendi dışındakilerden farklı değildir. Bu aşamada bir “ben” kavramından bahsedilemez çünkü kişinin “ben”

²⁹⁷ Hegel’in felsefesi hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: Tülin Bumin, **Hegel: Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi**, 5. bs., İst., YKY Yay., 2013.

²⁹⁸ Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, s. 510-511.

²⁹⁹ Mutluhan İzmir, **Öznenin Diyalektiği: Hegel, Sartre ve Lacan**, İst., İmge Kitabevi Yay., 2013, s. 86.

diyebilmesi için yukarıda da bahsedildiği gibi öncelikle kendi dışına çıkması gerekir.³⁰⁰

İkinci aşamaya geçildiğinde kişi “kendi” ile “kendi olmayan” arasındaki farkı algılamaya başlar. Böylece bir “aracı” devreye girmiş olur. İnsan toplumsallaşır. Bunu da “öteki” üzerinden yani “kendi olmayan” üzerinden sağlar. Kendisini, kendi olmayana karşıt bir konuma yerleştirerek bir taraftan da kendi dışından kendine bakmış olur. İnsan ancak bir topluluk içinde kendisinden “ben” diye bahsedebilir ve bu “ben” söylemi ayrıştırıcı bir söylem olarak karşımıza çıkar. “Ben”i “ben-olmayan”dan ayıran dolayısıyla “ben-olmayan” her şeye de antitez oluşturan bir “ben” görülür. Bu aşamaya da “kendi-için-varlık” aşaması denilir.³⁰¹ Bu aşamada bilinç ikileşir ve “[k]endisine dönüp kendini edimlerinde seyre[der].”³⁰² Hem özne hem de nesne hâline gelen bilinç kendisine bir başkasını izlemiş gibi bakmaya başlar. Yani “öteki”, bilincin içinde ortaya çıkar. Böylece bilinç kendisiyle çelişkiye düşer.³⁰³ “Bilincin başka bir bilinçte yansiyarak orada nesnel olarak nasıl tanındığını anlama çabası da bir zorunluluk hâline gelir.”³⁰⁴ Öte yandan “öteki”ne kendini kabul ettirmek “öteki” tarafından bilinmek, tanınmak ister. Başkaları tarafından kabul edilmek insan için hayati bir öneme sahiptir. Hegel’in “efendi-köle diyalektiği” ve Lacan’ın “öteki ile ilişkide olmak” şeklinde nitelediği durum aynı konuya dikkat çeker.

Üçüncü aşama “mutlak özne” aşaması olarak da bilinir. Önceki birbiriyle çelişen iki aşamanın özelliklerini de içinde barındıran bir aşamadır. İkinci aşamada kendini olumsuzlayan bilinç üçüncü aşamada kendine dönme ihtiyacı hisseder. Üçüncü aşama, ikinci aşamanın yani olumsuzlamanın olumsuzlanmasıdır:

“Üçüncü aşamada, bilinç, kendisini öz edimleri içinde görüp tanır. Böylece bilinçte ortaya çıkmış olan ‘öteki’ ortadan kaybolur.[...] Bilinç bu uğrağa varınca, kendini öz edimleriyle gerçekleştiren bir somut organizma niteliği kazanır. Başka bir deyişle özne hâline gelir ve edimlerinin her biri, bu öznenin birer yüklemidir artık. Mutlak öznedeki,

³⁰⁰ A.e., s. 37-41.

³⁰¹ A.e., s. 61-65.

³⁰² Selahattin Hilav, a.g.e., s. 103.

³⁰³ A.e., s. 103.

³⁰⁴ Mutluhan İzmir, a.g.e., s. 92.

bilinç ile dünya arasındaki çelişkinin yeni bir aşamaya, yani bir senteze ulaştığı görülür. Artık, kendinde-bilinç de, kendinde-nesne de yoktur.[...] Mutlak özne aşamasında, bilinç kendi nesnesinde, nesne de bilinçte gerçekleştirilmiştir. Bu somut bir gerçekliktir. Ayrıca, bu aşamada bilinç Tin (Geist) hâline ulaşmıştır.³⁰⁵

Üçüncü aşamaya ulaşan birey bunu tek bir alanda yapmaz, birey sürekli olarak bu aşamalardan farklı konular hakkında geçmeli ve hareketliliğini sürdürmelidir. Sartre ve Lacan, Hegel'den aldıkları varlığın bu üç görünümünü esas kabul etseler de üçüncü basamağı “başkası için varlık” olarak tanımlarlar. Gerek Hegel'in gerekse Sartre'in yaptıkları bu evresel tanımlamalar öznenin başkası, bir diğer, öteki tarafından dolayımlandırıldığını göstermesi açısından önemlidir.³⁰⁶ “Dolayımlemek: aracı kullanarak algılamak”³⁰⁷ anlamında kullanılmaktadır.

Hegel, meşhur efendi-köle diyalektiğini, ben-öteki ilişkisine dair yaklaşımını kişiler arası çatışmaya uyarlayarak geliştirir. Özne bir topluma girdiğinde tanınmak ve kabullenilmek ister. Kabullenilme isteği beraberinde kendisini nesnelikten edilgen özne konumundan etkin özne konumuna getiren ötekiyle çatışmayı doğurur çünkü her iki taraf da kabullenilmek istemektedirler. Özne ile nesne arasındaki bu çatışma ancak iki tarafın karşılıklı konumlandırıldığı bir toplulukta -medenî toplumda-mümkündür. Çatışma neticesinde iki tarafın da hayatta kalması durumunda birisi diğerinin hâkimiyetini (benliğini) koşulsuz kabul etmiş olur ve bu kabul için kendi kabullenilme isteğinden de vazgeçer. Kabul edilen, karşıdaki tarafından tanınan “efendi”, kabul eden, tanıyan ise “köle” olarak konumlarını kabullenirler. Tanınan efendi, tanınmayan köledir. Efendi hem kendisi hem de köle tarafından kabullenilirken köle efendi tarafından kabullenilmemekle, bir taraftan da efendi kabullenmediği tarafından kabullenilme çelişkisiyle karşı karşıyadır. Efendi başlangıçta kendisiyle eş konumdaki bir insan tarafından kabullenilmek isterken gelinen noktada kabullenilme eyleminin kifâyetsizliği ve dolayısıyla başarısızlığı olarak tanımlanacak bir durum ortaya çıksa da efendi kabullenilmişliğini sorgulamaz ve olduğu noktada sabitlenir, elde ettiği konumu korumaya çalışır. Efendi, başkaları

³⁰⁵ Selahattin Hilav, a.g.e., s. 104-105.

³⁰⁶ Mutluhan İzmir, a.g.e., s. 86.

³⁰⁷ A.e., s. 38.

tarafından bir köleye sahip olduğu için “efendi” olarak tanınır. Efendinin kendisini tanımlayacağı edilgin nesne olarak köle başlangıçta işlevsiz gibi görünse de köle efendinin aksine edilgen değil etken bir konumdadır. Efendiyi kabullenmek ve bu kabul etme üzerinden kendisini tanımaya çalışmak köleye farklı bir konum vadeder. Köle efendiyi tanımayı gerçekleştirerek başka birini kabul etme aşamasını geçmiş ancak özgürlüğünü kazanamamıştır. Özgürlüğüne kavuşması efendiyi olumsuzlamaktan geçer. Köle değişmeye hazır bir konumda kölelikten memnun olmayarak kendi-için-varlık ideali peşine düşer. Özgürlüğün anlamını özgür olmadığı için bilen köle, efendi tarafından çalışmaya-üretmeye zorlanarak da doğaya –doğa ile rekabet içinde bir insan anlayışından hareketle- üstün gelecektir. Sonuçta teknik sayesinde de efendi konumuna yükselecektir. Ancak kölenin kazandığı efendilik konumu ile efendinin efendilik konumu arasında önemli bir fark vardır ki bu fark da özgürlüğün kazanılma şekline kaynaklanır. Köle özgürleşirken çalışmayı ve kendi isteklerini bir başkasının istekleri doğrultusunda arka plana atmayı başararak kendi-için-kendinde-varlık konumuna ulaşmada önemli bir yol kat etmiş olur. Bundan sonra köle başlangıçta kaybettiği çatışmaya yeniden girecek ve bu sefer kazanacaktır.³⁰⁸ Ancak eski köle yeni efendi yine de diyalektik yapıdan kurtulamaz. Yeniden bir taraf efendi öbür taraf köle olur.

Hegel, Althusser, Spinoza ya da Kant, belki de hepsi Marx³⁰⁹,’ın diyalektiğini doğurur. Marx, diyalektiği insanlık tarihini birbirini takip eden dönemler hâlinde ele alıp bu dönemlerin üretim ilişkilerinin farklılığından kaynaklandığını göstermek için kullanır. Marx’a göre ilkel insan, sınıflı topluma geçerek tümellikten kopar ve zamanla ürettiklerine bile yabancı hâle gelir. Bu tikel dönemdir. Sonunda insanlar komünizme dönerek öz bilinçlerine kavuşacak yani bireysel döneme geçeceklerdir.³¹⁰ Marx, Hegel’in idealist diyalektiğinden farklı olarak materyalist bir diyalektik geliştirir. “Diyalektik materyalizm” tabiri ise ilk olarak Engels tarafından kullanılır. Diyalektik materyalizm, maddenin bilinç karşısında öncelikli bir yere sahip olduğu iddiasındadır. Kant, Fichte ve Hegel’in idealist diyalektiği bilinci ön plana çıkarmasıyla diyalektik materyalizmden farklıdır. Diyalektik materyalizm madde ve

³⁰⁸ Selahattin Hilav, a.g.e., s. 140-156.

³⁰⁹ Marx’ın diyalektiği kimden alıp geliştirdiği hakkında farklı yorumlar ve ayrıntılı bilgi için bkz: Henri Lefebvre, **Diyalektik Materyalizm**, Çev. Barış Yıldırım, İst., Kanat Yay., 2006.

³¹⁰ Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, s. 511.

bilincin birbirine indirgenemezliğini savunan “düalizm”e de maddeyi esas alması dolayısıyla karşıdır.³¹¹ Hegel’in efendi-köle diyalektiği Marksizmde emek ile sermaye arasındaki ilişkiye dönüşür.³¹²

Hegel, diyalektiğini genel toplum yapısını ve insan ilişkilerini tek bir boyuttan efendi-köle boyutundan bakarak geliştirir. Bu tek boyuttan bütün bir dünya tarihini açıklamaya çalışır. Hegel’in efendi-köle diyalektiğinin modernitenin temel dinamiklerinden biri olduğu görüşü yaygındır. Tabii bu arada diyalektiğe karşı çıkan isimler de bulunmaktadır. Diyalektiğe muhalif isimlerin başında Nietzsche gelir. Nietzsche, Deleuze’un açıklamalarına göre üç nedenden dolayı diyalektiğe karşıdır:

“-Diyalektik, güçlerin tabiatının yanlış bir yorumunu sunar.

-Güçler arasındaki ilişkinin mahiyetini yanlış yorumlar.

-Soyut terimler ve değişimlerle iştiğal ettiği için değişimi ve transformasyonu yanlış yorumlar.”³¹³

Hegel’in efendi-köle diyalektiği, Nietzsche’nin “efendi ahlakı-köle ahlakı” üzerinden eleştirilmektedir. Derya Küçükalp, “Efendi-Köle Ahlâkı vs., Efendi Köle Diyalektiği” başlıklı makalesinde eleştirisini Nietzsche’nin söz konusu ayırmada “postmodernist, çoğulcu ve farklılıkları onaylayıcı bir politik düşünceyi” besleyecek bir yaklaşım geliştirmesi üzerinden karşılaştırmalı bir şekilde gerçekleştirir. Küçükalp’e göre Nietzsche, efendi ve köleyi toplumda genel kabul gören anlamları dışında kullanmayı tercih eder. Nietzsche, efendi ve köle ahlâkında, toplumsal bir hiyerarşiden çok ruhsal boyuta dikkat çekerek 2500 yıllık Batı kültürünün hâkim ahlakını “köle ahlâkı” olarak nitelendirmektedir.³¹⁴ Efendi ahlâkına sahip olan toplumsal statüsü ne olursa olsun kendinden emin olandır. Köle geçmişteki acılarını yinelerken efendi unutmayı tercih eder, kendini acılarının üstünden durmaz. Köle

³¹¹ A.e., s. 513.

³¹² Ayrıntılı bilgi için bkz: Onur Bilge Kula, **Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı I**, İst., İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., 2010, s. 319-332.

³¹³ Derya Küçükalp, “Efendi-Köle Ahlâkı vs. Efendi Köle Diyalektiği”, **Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi**, C. XXIX, S.1, Bursa, 2010, s. 60.

³¹⁴ Konuya farklı bir yaklaşım için bakınız: Jale Parla, **Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik**, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2005.

sürekli hınçla yoğrulmuştur. Efendi ahlâkı kendi dışındakine “evet” demeyi gerektirirken köle ahlâkı hınçla yoğrulmuştur ve kendi-dışındakine “hayır” der. Kısacası Nietzsche için “iyi: efendi”dir, “kötü: köle”. Efendi, kendi iyisini karşındaki kötü üzerinden geliştirmez. Köle ise kötüyü iyiye muhalif olarak kurgular. Efendi karşısındakine bağlı hareket etmediğinden ona aldırılmaz bile. Köle, efendinin iyi dediğini olumsuzlama üzerinden kendini kurgular. Köle kendisini iyi olarak düşünebilmek için karşısında kötü olarak gördüğü bir efendiye ihtiyaç duyar. Küçükalp, Nietzsche’nin bu yaklaşımı eski kavram çifti: “iyi-kötü” (good-evil) yerine “soylu-kötü” (noble-bad) kavram çiftini getirmek için geliştirdiğini söyler. Yaşamı düşmanca görenle görmeyen böylece ayrılmış olacaktır.³¹⁵ Hegel’in diyalektiğinin ele almadığı boyutu Nietzsche, kendi açısından ele alır ancak Nietzsche diyalektik sistemin dışına çıkamaz sadece ikili kavram çiftini bozar.

Hegel ve Marx’tan sonra yirminci yüzyılda da diyalektik üzerinden farklı felsefi sistemler geliştiren isimler bulunmaktadır. Lukács’ın özne-nesne diyalektiği, Gramsci’nin teori-pratik diyalektiği, Marcuse’nin öz-varoluş diyalektiği, Walter Benjamin’in tarihin süreksizliğine getirdiği diyalektik yaklaşım, Jean Paul Sartre’ın ileri sürdüğü “bireyin kendi birlikli ve bütünleştirici etkinliğinin anlaşılabilirliği” ilkesi ve Lefebvre’nin “yabancılaşmış-yabancılaşmayı aşmış insan” diyalektiği hep aynı kaynaktan beslenir. Marx’ın çizgisini devam ettiren Theodor Adorno ile Hegel’in çizgisini devam ettiren Jacques Lacan –dolayısıyla Freud da- ismi zikredilmesi gerekenler arasındadır.³¹⁶ Post-yapısalcı akımın önde gelen ismi Derrida dile “ben”i “ben-olmayan”dan ayıran bir yapı olarak bakarken dilden önce var olduğu kabul edilen “ben” kavramının aslında dil sayesinde ortaya çıktığını vurgulayarak benzeri bir diyalektik temelli sistemden hareketle tezini ortaya koyar.³¹⁷ Günümüzde diyalektik mantıktan hareketle pek çok soruşturma mahiyetinde farklı okuma denemeleri yapılmaya devam etmektedir.³¹⁸

Varoluşçu felsefenin gerçek kurucusu kabul edilen Søren Kierkegaard (1813-1855), modernitenin etkisiyle gelişen akılcılığa, nesnelciliğe ve bilimciliğe

³¹⁵ Derya Küçükalp, a.g.m., s. 53-57.

³¹⁶ A.e., s. 511.

³¹⁷ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 16. bs., İst., İletişim Yay., 2007, s. 201.

³¹⁸ İki örnek: Bertell Ollman, **Diyalektik Soruşturmalar**, Çev. Cenk Saraçoğlu, İst., Yordam Kitap Basın ve Yay., 2011 ile Fusun Akatlı, **Niçin Diyalektik**, İst., Kırmızı Yay., 2007.

karşıdır.³¹⁹ “Ona göre “gerçek felsefe ancak varoluş felsefesi olabil[ir]” ve felsefenin “kişisel bir özellik taşıması gerek[ir]”.³²⁰ Çünkü insanın hayatında yaşadığı en önemli anlar, “bireyin bir özne olarak kendisinin bilincine vardığı kişisel anlardır.”³²¹ Kierkegaard’da ‘ben’, Descartes’in tanımladığı ‘ben’ gibi “kendini rasyonel mülahazalara” ya da Hegel’in tanımladığı “zihin” gibi kendini “nesnel düşünce ve incelemelere veren bir ben değildir” aksine Kierkegaard’da “ben, dışarıdan değil de içeriden bilinen egzistans, öznel filozoftur.”³²² “Kierkegaard’da bir egzistans, varolan bir birey olmak, kişinin kendisini verilmiş bir şey olarak değil fakat kendisi tarafından kendi başına yaratılması gereken bir şey anlamına gelir.”³²³ Kierkegaard’ın dıştaki bir öteki’den çok insanın içindeki bir ötekiye işaret ettiği ve bu yol üzerinden dıştaki öteki ile ilişkiyi tanımladığı görülür. Ona göre insanın içinde bir ulvî olana bir de dünyevî olana meyyal iki zıt kutup bulunur ve insanın “kendi doğasındaki bu farklı ve karşıt unsurların doğru ve uygun sentezine ulaşmak, insanın başkalarından bağımsız olarak, kendi başına, kendi ruhunun içselliğinde veya öznelliğinde gerçekleştirilemeyecek bir hedef ya da görevdir.”³²⁴ Bu noktada kişi ötekilere gereksinim duyar. Kişi kendi görevini gerçekleştirmek için başkalarına özellikle de Tanrı’ya ihtiyacı vardır ve doğrudan bir ilişki içinde bulunması gerekir.³²⁵

Teist bir varoluşçu düşünür olarak tanınan Gabriel Marcel (1889-1973), “bağlanma” (engagement) kuramında ben ve öteki ilişkisini önceki yaklaşımlardan farklı olarak ele alır. Felsefesinin temeline “aşk sırrı”nı yerleştiren Gabriel Marcel, var oluşun ancak birbiri için var olan iki kişi olursa söz konusu olabileceğini düşündüğü için ben ve seni “biz” kavramı içinde bütünleştirir. Kişinin kendini tam olarak ve derinden tanımasının yolu diğerini tanımasından geçer. Diğerini tanımayan kendisini de tanıyamaz. Ben ile sen arasındaki ilişkiyi ise bağlanma olarak

³¹⁹ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, s. 260.

³²⁰ A.e., s. 261.

³²¹ Ahmet Cevizci, **Felsefe Tarihi**, 4. bs., İst., Say Yay., 2012, s. 933.

³²² A.e., s. 937-938.

³²³ A.e., s. 938.

³²⁴ A.y.

³²⁵ A.y.

tanımlar.³²⁶ Gabriel Marcel, bağlanmanın şartlı bir şekilde olmaması ön koşul olarak getirir. Marcel, ben ile sen ilişkisini üç farklı başlık altında ele alır. “Ben-nesne (şey)” ilişkisinde ben, nesne ile sahip olma ilişkisi içindedir. Sahip olunan şey mutlaka ben’in dışındadır ve nesnenin kaybedilmesi kişinin varlığına zarar vermez.³²⁷ “Ben-o” ilişkisinden kişi bedeni vasıtasıyla tanıdığı öteki tarafından kendi bedeniyle tanınır. Arada bir ilişki olmadığı sürece kişi karşısındakine bir nesne(şey) gibi davranır. Öteki “o” konumunda kaldığı sürece arada bir ilişki olması söz konusu değildir. Buna sahip olma ya da köleleştirme tarzı bir ilişki de dâhildir.³²⁸ “Ben-sen” ilişkisinde artık “O” bir yakınlık kurma, bir ilişkiye girme, tanıma süreci sonucunda “sen”e dönüşür. “Sen” sadece kendisi için “ben” olmayıp “ben” için de bir “ben”dir.³²⁹ Ben kendisini ancak sen ile kurduğu ilişkide tam olarak fark edip, kavrayıp, tanıyıp tam bir ben olabilir.

“Bu bağlılık, bir insana yönelerek yaptığım bu bağlanma hareketi, hem o’nu benim için bir sen kılar, hem de aslında beni gerçek anlamda bir ben kılar. Çünkü varlığa katılımım ancak böyle bir ben-sen bağı içinde, bir bağlanma hareketi ile mümkündür. Bu noktada bağlanma, beni de sen için bir sen kılar ve böylece sen de bir ben olur. Bu bağlamda sen, kendim gibi bir ben olarak anlayıp, algıladığım bir varlıktır. Aracısız bir kavramayla kavrarım sen’i. Dolayısıyla sen, aslında ben’in kendisi sayesinde, kendisini aşığı bir ben’dir. Yani sen, ben’in aşkınlığıdır.”³³⁰

Kısacası Gabriel Marcel, iki tane bağlanmış ben tanımlar, ben-ben ilişkisinden bir biz oluşturur ve kişinin biz içindeki kimliğini asıl ben olarak vasıflandırır. Gabriel Marcel, bir de “ben-Sen” ilişkisi tanımlar. Buradaki Sen Yaratıcıyı ifade etmektedir. Kişinin Sen ile ilişkisini bir bağlanma ilişkisi olarak tanımlayan Marcel, aşkın zaten Mutlak Sen’e varmak için başlangıçtaki ben-sen ilişkisinden geçmesi gerektiği

³²⁶ Fulya Bayraktar, “Gabriel Marcel’de ‘Bağlanma’”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri (Felsefe Tarihi) Ana Bilim Dalı, Ank., 2004, s. 44-45 (yayımlanmamış doktora tezi).

³²⁷ A.e., s. 49.

³²⁸ A.e., s. 51-52.

³²⁹ A.e., s. 53.

³³⁰ A.e., s. 54.

kanaatindedir.³³¹ K. Jaspers'ın görüşleri de ben-sen ilişkisi bağlamında G. Marcel ile örtüşür.

Heidegger (1889-1976), varoluşçu felsefe akımına bağlıdır. **Varlık ve Zaman** adlı meşhur eserinde varoluşu, ontolojik bir açıdan ele alır ve varlığı zamanla birlikte değerlendirir. Ona göre varlık ancak zaman ile anlamlıdır. Heidegger felsefi görüşünü geliştirirken öncelikle “varolan” ile “varolanın varlığı” arasında bir ayrım yapar. Ona göre varlık “varolanların olması olayı[dır]”.³³² Heidegger, mutlak varlık olarak Tanrı fikrini de felsefesine yerleştirir. “Heidegger’ın tüm eserleri, zamanın, insan varoluşunun –veya varlığı anlamının benzer bir başka ediminin- içinde konumlandığı bir çerçeve olmadığını, fakat sahil biçimiyle zamanın ‘husule getirilişinin’ (Zeitigung) aslında bizatihi varlığı anlamak olduğunu göstermeye hizmet eder.”³³³ Heidegger kendinden önceki felsefelerde “Dasein” (şurada-olan) konumundaki insan hakkında “Dasein” (şurada-var-olmak) kavramını kullanır, böylece insanı “olan” konumundan “varolan” konumuna getirir. Varlık, Dasein’ence tanınan şeydir. Dasein kendi varoluşuyla ilgiliyken varoluşu kavrar.³³⁴ “Heidegger varlık yerine varolan terimini kullanarak, diyalektik devinim öncesinde varoluşmuş olan bir yapıyı temel almaktadır.”³³⁵

Jean Paul Sartre (1905-1980), dört kısımdan oluşan **Varlık ve Hiçlik**’in iki kısmını ben ve başkası sorununa ayırır. Sartre, önceden belirlenmiş bir özne kavramına karşı çıkar. Sartre’ın “kendinde-varlık” olarak tanımladığı dünya etkileşime kapalıdır, kendisiyle dopdoludur, bilinçten yoksundur, “varoluşu itibariyle sebepsiz, izahsız, ‘fazladan’ bir varlıktır”, insansa hem bir “kendinde-varlık” hem de bilinci sebebiyle “kendisi-için-varlık” özelliği taşır.³³⁶ Aynı özelliği taşıyan ben’lerin birbiriyle ilişkisi ise doğaldır ki ben ile dünya ilişkisinden farklıdır. İki somut varlık olarak insanın birbirini tanıması algıya bağlıdır. Bu algı ise görmeye bağlı olarak ortaya çıkar. Bakış, karşılıklı bakışmayı ifade eder ve tek taraflı değildir. İnsanın

³³¹ A.e., s. 57-58.

³³² Emmanuel Levinas, “Martin Heidegger ve Ontoloji”, Çev. Elis Simson, **Cogito: Heidegger Varlığın Çobanı** (Özel Sayı), , S. 64, Güz 2010, s. 25.

³³³ A.m., s. 27.

³³⁴ A.m., s. 28-30.

³³⁵ Mutluhan İzmir, a.g.e., s. 121.

³³⁶ Emel Koç, “Jean Paul Sartre Felsefesinde ‘Ben-Başkası-İletişim’ Problemi”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. XL, 1999, s. 334-336.

kendisine ait addettiği tüm nesnelere öteki'nin de bakışına tabi olduğunda bir anda varlık-başkası-için hâline gelir. Bu da ben ile başkasını, ötekini düşmanca bir ilişki içinde zıt konumlara yerleştirmektedir.³³⁷ Sartre bu durumu şöyle açıklar:

“Nitekim başkası sorununu numenal gerçeklikler sorunuyla aynılaştırmak tümüyle hatalı olacaktır. Elbette, eğer ‘başka’ları varsa ve eğer onlar bana benziyorlarsa, akıl yoluyla kavranabilir varoluşlarına ilişkin soru onlar için sorulabilir; tıpkı benim numenal varoluşuma ilişkin sorunun da benim için sorulabilmesi gibi; ve elbette aynı yanıt onlar için de benim için de geçerli olacaktır; bu numenal varoluş yalnızca düşünülebilir, kavranamaz. Ama başkasını gündelik deneyimim içinde hedef aldığımda, hedeflediğim şey hiçbir şekilde numenal bir gerçeklik değildir, tıpkı duyarlıklarımın (sensibilités) ya da ampirik düşüncelerimin bilgisine eriştiğimde, akıl yoluyla kavranabilir gerçekliğimi kavramanın ya da hedef almamın söz konusu olmaması gibi. Başkası, daha başka fenomenlere gönderen bir fenomendir: bana karşı hissettiği bir hiddet-fenomene gönderir, kendisine gizli anlamının fenomenleri olarak görünen bir dizi düşünceye gönderir; benim başkasında hedeflediğim şey kendi kendimde bulduğum şeyden fazlası değildir. Ne var ki bu fenomenler bütün başkalarından radikal bir biçimde farklıdır.”³³⁸

Ben'in sürekli öteki üzerinden kendine bakmaya mahkum oluşu ben'i sınırlandırır ve kendi kendisine yabancılaşmasına sebep olur. Öteki'nin ben'i nesne konumuna yerleştirmesi ben'in kendisini öteki'nin algısından sakınamayışı ve neticesinde onun algısına mahkum olarak kendine yabancılaşmasıyla kalmaz nihayetinde ben özgürlüğünü de kaybeder. Bu öteki-için-varlık konumu olarak adlandırılabilir. Bu durumdan kurtulmanın tek yolu ise aynı bakışı öteki'ne yöneltmektir. Kişi zaten bu durumda karşıdakini bir tehdit olarak algılama eğilimindedir ve ondan kaçmaya çalışır çünkü öteki'nin bakışı, ben'de öteki'nden farklı olmadığı için bir utanç duygusu ortaya çıkmasına sebep olur.³³⁹ Öteki ile ilişkideki ben ile öteki'nin sürekli

³³⁷ A.m., s. 336-339

³³⁸ Jean Paul Sartre, **Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi**, s. 312.

³³⁹ Sinan Kılıç, “Jean Paul Sartre’ın Felsefesinde Öteki Kavramı”, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Ana Bilim Dalı, Antalya, 2006, s. 56-58 (yayımlanmamış yüksek lisans tezi).

birbirinden kaçması, sakınması öteki'nin her zaman ele geçirilmez bir nesne olmasına sebep olur. Ulaşılmazlık ya da ele geçirilemezlik ben ile öteki arasında kin duygusunun ortaya çıkmasına sebep olur. Buradan da çatışma doğar.³⁴⁰ Kendinde-varlık aşamasından sonra ben kendisi-için-varlık aşamasına geçmektedir.³⁴¹ Bu çatışma aşaması da Sartre'a göre kendisi-için-varlık aşamasında bulunulduğunun önemli bir göstergesidir. Bir taraftan da bu aşama sadece bilinci olan insan için var olan bir aşamadır. Bu aşama kendinde-varlık aşaması olmadan anlaşılamayacağından doğrudan "hiçlik" anlamına gelir, "Bu anlamda hiçlik, insanın kendisindeki hiçlik, onda varolan ve eylemleri, düşünceleri ve algılarıyla doldurmaya çalıştığı boşluk olarak ortaya çıkar."³⁴² Sartre için kendisi-için-varlık aşaması doğrudan özgürlük anlamına gelmektedir.³⁴³ Kendisi-için-varlık olarak insan Hegel'in diyalektiğinde olduğu gibi kendinde-varlığın tam zıddıdır ve insan zıddıyla tamamlanmak ister.³⁴⁴

Emanuel Levinas (1906-1995), insanlığın kaynağını "başka"da bulur. Önceki felsefi ekol ve düşünürlerin aksine felsefi söylemini öteki/başka temeline oturtur. "Levinas'a göre Öteki'yle karşılaşma ile başlayan ilişki etik bir ilişkidir" ve "Tüm anlamlandırma ve dolayısıyla da tüm felsefe bu karşılaşma ile başla[makta]" olup "Öteki'yle kurulan etik ilişki, bilme (epistemoloji) ve var olma (ontoloji) ilişkisine önceldir".³⁴⁵ Kişi kendisini tanımlarken bir başkasına ihtiyaç duyar. Başkasını (ötekini) tanımlama başkasının ne olduğuna değil ne olmadığına dair yapılır. Neticede ben başkası üzerinden kendisini tanımlamak zorundadır. Levinas, kişinin dünyada karşısındakinin Sartre'da olduğu gibi görsel açıdan algılandığını bu sebeple de başka'nın tanımlanmasında ırkın önemli bir faktör hâline geldiği kanaatindedir. Bernasconi, "Levinas, yüz soyuttur 'ya da, daha kesin bir biçimde söylersek, mutlakdır' dediğinde, yüzün yalnızca ifşa olmanın ve anlamının ötesinde olmasını kastetmekle kalmaz, Ötekinin yüzünü dünyanın ufukları içine yerleştirmeksizin

³⁴⁰ A.e., s. 59-61.

³⁴¹ Ahmet Cevizci, **Felsefe Tarihi**, s. 1158.

³⁴² A.e., s. 1159.

³⁴³ Sinan Kılıç, a.g.e., s. 32-33.

³⁴⁴ A.e., s. 35.

³⁴⁵ Ebru Apaydın, "Levinas Felsefesinde Öznellik ve Öteki Problemi", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Tarihi Ana Bilim Dalı, Ank., 2006, s. 10 (yayımlanmamış yüksek lisans tezi).

içkinliği rahatsız ettiğini de anlatmaya çalışır.”³⁴⁶ Başkasının ben tarafından kabul görmesi ben’in başkası üzerinde kurabildiği tahakküm ve başkasının ben’e olan benzerliği nispetindedir. Oysa başka doğal olarak ben’den farklıdır. Başkası’nın ben’e benzemesi ona dönüşmeye başladığını gösterir. Bu da başkası’nın kendine, kendi ben’ine yabancılaştığının kanıtıdır. Ben’in olumlu başkası’nın ise olumsuz bir anlam ifade ettiği başkası’nın da başka bir ben olduğu göz önünde bulundurulursa ben başkasına doğru hareket ederken ya da dolaylı yolda başka ben, öteki ben’e doğru hareket ederken aslında bir tür olumsuzlama eylemi gerçekleştirmektedir. Başkası’nın başkalaşması ve ben’e yaklaşması güçlü olan ben tarafından tasvip edilirken güçlü ben’in yadsınması değerler sorununa göndermede bulunur. Sonuçta kişi kendi iyi’si, iyi seçimi doğrultusunda iyiyi seçerek kendi değer sistemine göre öznel bir hareket ile varoluşun üstüne geçmeye çalışır.³⁴⁷ Levinas, ben-öteki ilişkisinin içselleştirilmesini “aynı olandaki başkası” formülü üzerinden açıklar.³⁴⁸ Aynı-olan ile başkası arasındaki ilişkide entrika prensibini işletir. Entrika, mücadeleyi zorunlu kılar. Ona göre aynı ve başka arasındaki mücadele başkası’nın zaferiyle sonuçlanır:

“Başka’yla ilişki, yönelimselliğin yapısından farklı bir yapıya sahiptir. Başka, varlığa sadece yönelme eğilimi içerisinde değildir. Başlangıçta mutlak olarak başka, yönelimselliğin teklifsizliğine karşı direnir. Bu direniş karşısında başkası bilinç içeriğine bile dönüşemez ve başka’nın yönelimselliğin teklifsizliğine karşı direnişi aynı’nın egemenliğini yok eder. Bu durumda yönelinen ona yönelmekte olan yönelimselliği mat etmiş olur.”³⁴⁹

Bu bir taraftan da ben ile başkası arasındaki ilişkide farklılığın korunarak ancak ilişkinin devamlılığının söz konusu olabileceğine işaret eder. Levinas, öteki, başkası ile “yüz yüze” bir ilişkinin sevgi ve sorumluluk temelinde başkasını kabul ederek,

³⁴⁶ Robert Bernasconi, “Mısır Diyarındaki Yabancılar ve Köleler: Levinas ve Ötekilik Politikası”, **Levinas Okumaları**, Ed. Zeynep Direk, Çev. Zeynep Direk, İst., Pinhan Yay., 2011, s. 99.

³⁴⁷ Cemzade Kader, “E. Levinas Felsefesinde Başka’nın Görünümü”, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Ana Bilim Dalı, Ank., 2012, s. 5-18 (yayımlanmamış yüksek lisans tezi).

³⁴⁸ A.e., s. 45.

³⁴⁹ A.e., s. 49-50.

aynılaştırmadan kaçınarak gerçekleştirilebileceğini ileri sürer.³⁵⁰ “Öteki kişinin ötekiliğinin her türlü kavramasallaştırma ve dilin ötesinde kalacak şekilde olduğunu savunan Levinas, ötekinin yüzünün kişiyi, baskı ve tahakküm dışında alternatif duruş ve tutumları benimsemeye sevk edeceğinden emindi[r].”³⁵¹

Yukarıda kısaca bahsedilen farklı isimlerin felsefi görüşlerindeki ben-öteki ilişkisine daha başka isimler de eklemek mümkündür. Her filozofun farklı şekilde yaklaşırsa da ortak bir şekilde ben ile öteki arasındaki ilişkinin ben’i etkileyeceğine dair ortak tespitleri önemlidir. Bir edebî eserin incelenmesi esnasında yukarıdaki tüm felsefi yaklaşımların aynı anda kullanılamayacağı açıktır. Bir edebî eserde söz konusu tanımlanan felsefi ben-öteki ilişkilerinden bir ya da birkaçı kullanılmış olabilir. Dolayısıyla eserin incelenmesi esnasında o kuram ya da yaklaşım üzerinden incelemenin gerçekleştirilmesi de tabii ve gerekli olup aksi bir yaklaşım müellifin kariyi gönderdiği asıl daireden çıkılmasına sebep olabilir.

2.4. SOSYOLOJİDE BEN/BİZ VE ÖTEKİ

Sosyoloji, toplum bilimi anlamına gelmektedir. “Sosyoloji toplumsalın olduğu gibi düşünce konusu yapılmasını içerir; siyasal kurumların, hükümet biçimlerinin toplumsal üstyapıya indirgenmesini ya da toplumsal düzenin yapısal belirtilerinden çıkarsanmasını içermez.”³⁵² Sosyolojinin kurucuları Charles-Louis de Secondat Baron de Montesquieu, Auguste Comte, Karl Marx, Alexis de Tocqueville gibi isimlerdir. Sosyoloji altın çağına ise Emile Durkheim, Vilfredo Pareto, Max Weber gibi isimler sayesinde ulaşır. Sosyolojide, toplumsal olanı ya da toplumun içindeki bütünlük arz eden bir yapıyı ifade etmek üzere ben yerine “biz” kavramı kullanılmaktadır. Dolayısıyla sosyolojide geçerli olan araştırma konusu biz-öteki ilişkisidir. Zaten sosyolojinin temel inceleme konusu da aslında bu ilişkidir. Bu bağlamda toplumsal bölünmeler, toplumsal sınıf, toplumsal cinsiyet ilişkileri, ırk ve etnisite temelli ilişkiler, iktidar ve devletle ilişkiler, inanca bağlı ilişkiler, aile içi

³⁵⁰ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, s. 279.

³⁵¹ A.y.

³⁵² Raymond Aron, **Sosyolojik Düşüncenin Evreleri**, Çev. Korkmaz Alemdar, 4. bs., Ank., Bilgi Yay., 2000, s. 19.

ilişkiler gibi çok geniş bir alanda aynı konunun farklı yönleri ele alınmaktadır.³⁵³ Günümüzde natüralistik, yorumlayıcı ve değerlendirci temel başlıkları altında pek çok sosyoloji kuramı kullanılmaktadır.³⁵⁴ Dominique Schnapper, sosyolojideki öteki kavramının ortaya çıkışıyla ilgili şu açıklamaları yapar:

“Öteki ile ilişki ve başkalık üstüne düşünce modern toplumla birlikte doğmadı. Öteki’ni düşünme yolları Yunan Antik Çağı’ndan bu yana gelişerek bize miras kaldı; bu arada, Yeni Dünya’nın keşfedilmesi sonlu bir dünyada hakların, ülkelerin ve yaşam tarzlarının sonsuz çeşitlilik içinde olabileceğini hesaba katmayı dayattı. Daha sonra modern siyasal toplumun ortaya çıkması iki temel kırılmaya yol açtı.”³⁵⁵

Schnapper, öteki’nin tarihsel biçimlerinin iki farklı şekilde zuhur ettiği kanaatindedir. İlki farklı toplum çeşitlerine göre belirlenir ve her toplum kendi değerlerini yücelterek ve kutsayarak öteki’ni “kendisinin eksik hâli”³⁵⁶ gibi görme eğilimindedir.³⁵⁷

“Farkların olduğu gibi kabullenildiği, saptamadan norma ya da olgudan siyasete geçildiği koşullarda bu siyaset kaçınılmaz olarak çeşitli grupların varlığının billurlaşmasına veya onaylanmasına katkıda bulunurdu. Farklılaştırıcı tutum, saldırgan biçimiyle Öteki’nin reddini öneren özgün bir biçimde ortaya çıktı: Kendi ile Öteki arasındaki fark, farklı olanın çıkarılması, dışlanması ya da en uç durumda yok edilmesiyle sürdürülmeye çalışıldı. İrkçılığın mantığı budur ve Taguieff bu mantığı da temellerini kendi kendini ırklaştırılmadan alan farklılaştırıcı/miksofob olarak nitelendirir.”³⁵⁸

³⁵³ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Tony Bilton vd., **Sosyoloji**, 2. bs., Ank., Siyasal Kitabevi, 2009.

³⁵⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Margaret M. Poloma, **Çağdaş Sosyoloji Kuramı**, Çev. Hayriye Erbaş, 4. bs., Ank., Palme Yay., ©2011.

³⁵⁵ Dominique Schnapper, **Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki İle İlişki**, Çev. Ayşegül Sönmezay, İst., İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., 2005, s. 25.

³⁵⁶ A.e., s. 25-26.

³⁵⁷ “Bu tutum, çeşitli biçimlerde kendisini gösterir. En elverişli entelektüel ifadesini de Montaigne’de, Amerika’nın keşfiyle birlikte gelenek ve göreneklere ortaya çıkan çeşitlilik için onun gösterdiği hoşgöründe bulur; ne var ki bu hoşgörü az ya da çok, ama mutlak olarak aşağılayıcıdır.” A.e., s. 26.

³⁵⁸ A.e., s. 26.

Bu ilk eğilimin zıddı ise evrenselcilik olarak görülmektedir. Evrenselcilik genel olarak “insan türünün birliğini iddia eder”³⁵⁹. İnsanların eşit olduklarını savunur ve “Ötekinin bir başka kendi olduğunu öne sürer”.³⁶⁰ Evrenselcilik ilkesi ise asimilasyon tehlikesi taşır:

“Bu durumda, ‘Ben’ Öteki’yi, bütünlüğü olan, benle aynı hakları taşıyan insani bir varlık olarak görür. Ne var ki, başkasının özdeş olduğunu düşünmeden eşit olabileceğini tasarlamak zor olduğu için ‘Ben’ onu kendi özgürlüğü içinde algılamaz. Öteki, ‘Ben’ gibi olmak durumundadır. Evrensel olan, ‘Ben’in kültüründe asimile edilir. Böylelikle ‘Ben’ asimilasyoncu siyaseti uygulamaya koyabilir; sonunda Öteki’nin kültürünü kökten kazır ve kendinde soğurur. Bütün insanların kimliği eşit kabul edilse de ötekinin kimliği olduğu gibi kabul edilmez. Ve aynı zamanda hem eşitliği hem de farklı düşünme yoksunu olduğu için alt-insanlık ya da insan olmamadan söz edilerek bazılarını mahkûm etme tehlikesiyle karşı karşıya kalınır. En saldırgan siyasal biçimiyle bu, emperyalist/sömürgeci ya da asimilasyoncu ırkçılığın mantığıdır. Burada söz konusu olan Öteki’ni dışlamak değil, kendine benzetebildiği ölçüde onu inkâr ederek içine almaktır.”³⁶¹

Sonuçta ortaya çıkan sahte bir evrenselcilik anlayışıdır. Yukarıda bahsedilen her iki düşünce sistemi de “Öteki olarak Öteki’ni reddeder”³⁶². Sosyoloji bu iki durumun da üstesinden gelinebilmesi için çözüm yolları arar. Sosyolojinin babası sayılan Montesquieu aynı zamanda sosyolojideki evrenselci akımın da babasıdır. “Düşüncelerinde farklılık ile asimilasyonculuk arasındaki çatışmayı aşmaya, yani Öteki’ni özel tarihsel birey olma özgüllüğü içinde kabul etmeye çalışarak ve insanlar arası ilişkilerde evrensellik ufkunu koruyarak sosyolojinin zihinsel bakış açısını kur[ar]” ve çözüm yolu olarak da “kabul düşüncesi”ni teklif eder.³⁶³ Bu yaklaşımda insanların uluslar üstü ortak bütünlüğüne işaret eder. Biyolojik evrenselcilik

³⁵⁹ A.e., s. 27.

³⁶⁰ A.y.

³⁶¹ A.e., s. 27-28.

³⁶² A.e., s. 28.

³⁶³ A.e., s. 31.

kapsamında Batı'da hızla gelişen ırkçılığa karşı tepkilerin sosyolojinin önemli isimleri Weber ve Durkheim gelir. Weber bu bağlamda etnik ya da ırk temelli toplumlar arasındaki ilişkileri inceler. Weber ve Durkheim, “sosyoloji tasarısının esas olarak ırkçılık karşıtı özellik taşıdığını ortaya koy[arlar]”.³⁶⁴ İlerleyen dönemde “ırksız ırkçılık” ya da “‘kültür’ün yerine ‘ırk’ı koyarak ırkçı düşüncenin özünü muhafaza eden kültür belirlenimciliği” gelişir.³⁶⁵ Bir başka başlık konusu ise “doğuştan farklar” ile “öğrenilmiş farklar” üzerinden gündeme gelir.³⁶⁶ Tabii bu arada bir topluluğa karşı bir bireyin durumu ve itaat süreci, ötekileştirilmekten kurtulma çabası da önemli bir başlık olarak incelenmeye değer bulunur. Toplumdaki gruplar arasındaki ben-öteki ilişkisi bağlamında gerçekleştirilen ilişkilerin mahiyeti ve çatışma sebepleriyle sorunlarının belirlenmesine yönelik çalışmalar da yapılır. Sömürge sonrası toplumlarda ortaya çıkan kimlik bunalımlarının sebebi de yine aynı kapsamda değerlendirilen konu başlıklarıdır.

Yukarıda bahsedilen Batı'nın ötekileştirme yönteminin ifşa edilmesine yönelik olarak yazılan ve ülkemizde hakkında ve üzerinden çok söz söylenmiş bir eser olan **Oryantalizm/Şarkiyatçılık**, konunun farklı disiplinler açısından ele alınmasına ve yorumlanmasına zemin hazırlar ve bu çalışmalara kaynaklık eder. Edward Said, Batı'nın sömürgecilik anlayışı doğrultusunda gelişen oryantalizm savını “Şarkiyat”, “Doğubilim” isimleriyle de anar. Said'e göre oryantalizm, büyük bir uygarlık olan ve “fikirleri, hayalleri, kişiliği ve deneyleri ile kontrastlar yaratarak Avrupa'nın (yahut Batı'nın) tarifini kolaylaştır[an]” Doğu üzerine Batı tarafından geliştirilen ve Doğu'nun “kültürel ve ideolojik açıdan değişik bir anlatım şekli, kelime hazinesi, bir eğitim ve öğretim; kurumlar beraberliği, hayaller ve düşünceler toplamı, doktrinler ve hatta sömürge yönetimi için gerekli bürokrat kadrolar ve yerli yönetim elemanlarıdır”.³⁶⁷ Said çok geniş bir kapsamda tanımladığı oryantalizmi, Batı'nın Doğu'ya yaklaşımını ve onunla ilişkilerini belirleyen bu ilişkilerin temel paradigması olarak tanımlar. Said'e göre “Oryantalizm hitabetle birlikte düşünülmediği takdirde Avrupa kültürünü Doğu'yu yönetmek, hatta yeniden canlandırmak, siyaset, sosyoloji, askerlik, ideoloji, bilim ve hayal gücü alanlarında

³⁶⁴ A.e., s. 107.

³⁶⁵ A.y.

³⁶⁶ A.e., s. 122.

³⁶⁷ Edward Said, **Oryantalizm**, Çev. Nezih Uzel, 4. bs., İst., İrfan Yay., 1998, s. 12.

ona yön vermek için kullandığı ileri ölçülerde sistemleştirilmiş disiplini fark etmek imkânsızdır.”³⁶⁸ Bu açıdan ele alınan Batı’nın ortaya koyduğu eserlerin pek çoğundaki hâkim bakış açısı da budur. Batı’nın yüzyıllar içerisinde yavaş yavaş geliştirdiği öteki’yi/Doğu’yu tanıma, tanımlama, okuma şekli zaman içinde hâkim bakış açısı hâline gelmiş hatta Doğulu aydının da fark etmeden teslim olduğu ve zihninde yer açtığı bir düşünme şekli ve yaşam pratiği olmuştur. Bu anlamda Said’in dikkat çektiği husus yukarıda sosyoloji kapsamında ele alınan ve tanımlanan ben-öteki ilişkilerinden ikincisine dâhil olmakta ve ötekini silmek ya da kendine benzetmek, dönüştürmek şeklinde sömürgecilik anlayışının paralelinde gelişmektedir.

Tez çalışmasında temel olarak, konunun da yönlendirmesiyle ben-öteki ilişkisi üzerinden bir okuma şekli benimsendiğinden sosyoloji kapsamındaki biz-öteki ilişkilerinin ele alınması çalışmanın kapsamı dışında kalmakta ancak gerekli bölümlerde ben-öteki ilişkilerine etkileri bakımından ikinci derecede sosyolojinin konuya getirdiği farklı yaklaşımlardan faydalanılmaktadır.

2.5. PSİKOLOJİDE BEN VE ÖTEKİ

Psikanaliz çalışmaları, Freud’dan önce başlamış olsa da genel olarak psikanalizin kurucusu olarak -alanda yapılan çalışmaların ilerlemesiyle günümüzde görüşlerinin büyük bir bölümü eleştirilen ve psikiyatri çevrelerince benimsenmeyen-Freud bilinir. Genç bir doktor olan Freud’un birtakım hastaların herhangi bir patoloji olmaksızın rahatsızlanmalarına dönemin tıp çevrelerince bir açıklama bulunamayışı ilgisini çeker. Genel olarak Freud’un mesleğini icra ettiği 1885’li yıllarda doktorlar, bazı davranış bozuklukları görülen insanların rahatsızlıklarının, henüz tıp yeterince gelişmediği için keşfedilememiş nörolojik patolojilerden ibaret olduğu kanaatindeydiler. Bazıları ise durumu genetiğe bağlama çabasındaydılar. Ancak bu söz konusu durumlar dışında, herhangi bir fizyolojik rahatsızlığı olmayan kişilerin de bir takım sorunlar yaşadığını gören Freud, bu tip hastalıkların temelini psikolojide

³⁶⁸ A.e., s. 14.

aramaya başlar.³⁶⁹ Freud'un çalışmalarıyla psikoloji sahasında "psikanaliz" yeni bir kuram olarak ortaya çıkar. "[P]sikanaliz kuramına göre, günlük yaşamda olağan nitelikteki bazı engellemeler ve çatışmalar bazen kişiye aşılabilir görünmekte ve böyle bir kişi, içinde bulunduğu durumlara uyum sağlama çabalarında sağlıklı yollara başvurabilmektedir."³⁷⁰ Psikanaliz çalışmalarının başlangıcında geçmişte çok eskilere dayanan bir yöntem olan hipnozdan faydalanılır. Hipnoz ile ilgili çalışmaları başlatan isim Avusturyalı Doktor Franz Anton Mesmer (1734-1815)'dir. Telkin ve hipnoz yöntemiyle felçli hastaları dahi iyileştirebildiğini fark eden Mesmer, yöntem üzerinde çalışmalarını sürdürür. Mesmer'in ardından histerili hastalar üzerinde de farklı isimler on dokuzuncu yüzyılda tetkiklerini sürdürürler. Bu tetkiklere dâhil olan isimlerden Charcot ile Freud'un tanışması Freud'un geliştireceği psikanaliz çalışmalarının yöntemini belirlemesi açısından ufuk açıcı bir deneyim olur. Freud, bu yeni bilgiler ışığında histeri üzerinde çalışmaya başlar. Bu arada tanıştığı Bernheim'in normal dışı davranışlar sergileyen kişiler kadar normal davranışlar gösteren kişilerin de telkine açık olduklarını tespit etmesi Freud'u, insanların tipik davranışlarına, genel bir pencereden bakmaya sevk eder. 1889'da başladığı psikanaliz çalışmaları esnasında tanıştığı, dönemin tanınmış hekimlerinden Breuer'in hastalarını tedavi sırasında kullandığı hipnoz yönteminin kullanımıyla hastaların baskıdan uzak şekilde kendilerini rahatça ifade ederek içlerini dökmek suretiyle duygularını boşaltmalarına "katarsis" adını vermesi ve yöntemi kullanım şekli Freud'u çok etkiler, böylece Freud hipnoz temelli bir yeni kuram geliştirmeye hazır hâle gelir. Breuer ile Freud, "psikodinamik" kavramını birlikte ortaya koyarlar.³⁷¹ Psikodinamik, kısaca "bilinç dışı güçlerin davranışları yönlendirmesi olgusu" olarak tanımlanabilir.³⁷² Freud'un zaten psikolojiye en büyük katkısı "bilinç dışı güdü" kavramı olur.³⁷³

Freud'un amacı çağdaşlarının aksine sadece bilinci değil, bir buzdağının denizin altında kalan kısmına benzettiği bilinç dışını da incelemektir. Freud, normal dışı davranışların normal davranışların hastalık hâlini alacak derecede

³⁶⁹ Engin Geçtan, **Psikanaliz ve Sonrası**, 13. bs., İst., Metis Yay., 2008, s. 11-14.

³⁷⁰ A.e., s. 14.

³⁷¹ A.e., s. 14-18.

³⁷² A.e., s. 18.

³⁷³ Çare Sertelin Mercan, "Gelişim Psikolojisinde Kuramlar ve Araştırma Yöntemleri", **Gelişim Psikolojisi**, Ed. Hatice Ergin-Armağan Yıldız, 3. Bs., İst., Nobel Yay., 2012, s. 7.

abartılmış hâlleri olduğunu savunur. Bilinçdışına giden geçidin rüyalar olduğunu keşfetmesi Freud'un psikanalitik kuramını oluştururken rüyalar üzerinde yoğunlaşmasına sebep olur. Çalışmaları esnasında normal insanların rüyalarının normaldışı insanlardan pek de farklı olmadığını keşfeden Freud, normal ile normaldışı kabul edilen şahıslar arasındaki günlük hayattaki farklılığın “ego” adını verdiği baskılama sürecindeki farklılıklardan kaynaklandığı görüşünü ortaya atar. Freud'un ilerleyen çalışmaları esnasında günlük yaşantıların rüyaları etkilemesinin kaçınılmaz olduğunu fark etmesi kurmak istediği dinamik sistemi şekillendirmesinde etkili olur.³⁷⁴ Freud'a göre rüyalarda görülenler insanların geçmişte ya da günlük hayatta gördükleri, yaşadıkları şeylerin simgeleştirilmesinden, yön değiştirmesinden, daraltılmasından veya yansıtılmasından ibarettir.³⁷⁵ Geliştirdiği rüya yorumlama yöntemiyle rüyaları analiz etmeye çalışan Freud, rüyaların kaynağını çocuklukta ve bedende ararken rüya süreçleri üzerinde durur.³⁷⁶

1923'te Freud, **Ego ve İd** adlı kitabını yayımlar. Freud burada zihne yakınlığı açısından üç farklı bölge tespit eder. Bunlara: bilinçdışı, bilinçöncesi ve bilinç isimlerini verir. Freud'un bu üç saç ayağı üzerine inşa ettiği sistemsel sınıflandırmaya “Topografik Kişilik Kuramı” adı verilmektedir.³⁷⁷ Freud'a göre:

Bilinç: “Dış dünyadan ya da bedenin içinden gelen algıları fark edebilen zihin bölgesidir. Bedensel algıları, düşünce süreçlerini ve heyecanla ilgili durumları kapsar. Bilinç içeriği konuşma ya da davranışlarla çevreye iletilir.”³⁷⁸

Bilinçöncesi: “Dikkatin zorlanmasıyla bilinç düzeyinde algılanabilen zihinsel olayları ve süreçleri içerir. Bu içerikte, gerçekliğe ilişkin sorunları çözmeye çalışmak gibi gelişmiş düşünce biçimlerinin yanı sıra düş kurma gibi ilkel süreçler de bulunur.”³⁷⁹

Bilinçdışı: “[B]ilinçli algılamanın dışında kalan tüm zihinsel olayları, dolayısıyla bilinçöncelerini de içerir. Dinamik anlamda ise bilinçdışı, sansür mekanizmasının engeli

³⁷⁴ A.e., s. 21-23.

³⁷⁵ A.e., s. 24-25.

³⁷⁶ Sigmund Freud, **Rüyaların Yorumu (Tam Metin)**, Çev. Dilman Muradoğlu, İst., Say Yay., 2014, s. 193-304, 533-642.

³⁷⁷ A.g.e., s. 25.

³⁷⁸ A.e., s. 26.

³⁷⁹ A.y.

dolayısıyla bilinç düzeyine ulaşma olanağı olmayan zihinsel süreçleri içerir. Bu içerik gerçekliğe ve mantığa uymayan ve insanın içinden geldiğince doyurulmak istenen dürtülerden oluşur. Bu dürtüler kişinin bilinçli dünyasında geçerli olan ahlaki değerlere karşıt düşen isteklerden kaynaklanır ve ancak psikanalitik tedavide kişinin dirençleri kırıldığında bilinç düzeyine ulaşabilirler.”³⁸⁰

Daha sonraki çalışmalarının ışığında “Topografik Kişilik Kuramı”ndan vazgeçen Freud, “Yapısal Kişilik Kuramı”nı ortaya atar. Yapısal kişilik kuramının ortaya atılmasıyla psikanaliz açısından da yepyeni bir döneme geçilir. Freud’un geliştirdiği “Yapısal Kişilik Kuramı”na göre kişiliği oluşturan üç öge vardır: id, ego, süperego. İd: Kişiliğin temelini oluşturur. Ego ve süperego başlangıçta var olan temel yapı id’den ayrılarak gelişir. İd, kalıtımla taşınan içgüdüleri kapsar ve “doğuştan var olan psikolojik gizilgüçlerin tümüdür.”³⁸¹ Freud’a göre çocuk ilk doğduğunda sadece id’e sahiptir. Ego: “[O]rganizmanın gerçek nesnel dünyayla alışverişe geçme ihtiyacından varlık bulur” ve “gerçeklik ilkesinin egemenliğindedir.”³⁸² Kısacası ego, “[k]işiliğin yürütme organıdır.”³⁸³ İd ve süperego arasında iletişimi sağlar. Süperego: Çocuğun kültürlenme sürecine tabi olduğu gelişiminin ilk yıllarında öğrendiği bilgileri kapsar ki “kişiliğin vicdani ve ahlaki yönüdür.”³⁸⁴ “Vicdan kişiyi suçlu hissettirerek cezalandırır, ikinci alt sistem olan benlik ideali ise gurur ve kıvanç duygusu yaratarak ödüllendirir.”³⁸⁵ Süperego id’i baskılar, onun isteklerine boyun eğmemeye çalışır, ahlaki gayeyi hedefler, kusursuz bir insan olma çabasını aşlar. Bu zihinsel süreçler bir denge içinde çalışırlar ancak dengenin bozulması Freud’a göre psikolojik rahatsızlıkların ortaya çıkışına zemin hazırlamaktadır.³⁸⁶ “Çok geniş anlamda id kişiliğin biyolojik yönünü, ego psikolojik ve süperego toplumsal yönlerini oluşturur denilebilir.”³⁸⁷ Freud, kişiliğin gelişiminde zihinsel bu üç faaliyetin dengeli bir şekilde işlememesini özellikle çocukluk yıllarında yaşanan sıkıntılara bağlar. Bireyin

³⁸⁰ A.y.

³⁸¹ A.e., s. 42.

³⁸² A.e., s. 43.

³⁸³ A.e., s. 44.

³⁸⁴ A.e., s. 45.

³⁸⁵ A.e., s. 45.

³⁸⁶ A.e., s. 46.

³⁸⁷ A.e., s. 46.

gelişimini psikoseksüel gelişim evrelerine ayırarak inceler: oral dönem (0-1 yaş), anal dönem (1-3 yaş), fallik dönem (3-6 yaş), latent (gizli) dönem (7-11 yaş), genital dönem (12 yaş ve sonrası).³⁸⁸

Freud, çocuğun gelişimini her bir psikoseksüel dönemde ayrı ayrı genel cinsel dürtüler üzerinden açıklamaya çalışır. Fallik dönemde anne, baba ve çocuk arasındaki ilişkide yaşanan problemlerin çocuğun yetişkinlik döneminde ruhsal problemler olarak karşısına çıkacağı düşüncesindedir. Bu dönemde çocukların Oedipus Kompleksi geliştirdiklerini savlar. Oedipus Kompleksi erkek ve kız çocuklarda farklı şekillerde görülmektedir. Erkek çocuk annesine eğilim göstermekte, babasına karşı kin beslemeye başlamakta ancak beslediği kin ve nefretin baba tarafından fark edilerek kendisinin anneden ve bu duygularından mahrum edilip cezalandırılacağı korkusuyla yaşamaktadır. Freud bu duruma “kastasyon (hadım edilme) kompleksi” adını verir. Kız çocuğun ise kendisini eksik hissederek babasına yönelmesi şeklinde kısaca Oedipus Kompleksi özetlenebilir. Kız çocuklarında gelişen kompleks özel bir adla “Elektra Kompleksi” olarak adlandırılmaktadır. Çocukların Oedipus ya da Elektra komplekslerinden fallik dönem içinde kurtulmamaları, ileri yaşlarda bireylerde çeşitli nevrozların ortaya çıkmasına imkân hazırlamaktadır.³⁸⁹ Freud’un en çok eleştiri aldığı konulardan biri cinselliği her şeyin sebebi sayıp her türlü psikolojik rahatsızlığı cinsellikle ilişkilendirmesidir. Eleştirilere mukabil Freud’a farklı bilim dallarındaki araştırmacılardan da destek gelir. Bunlardan biri edebiyat teorisyeni ve araştırmacısı Terry Eagleton’dır. Eagleton, söz konusu eleştiriye yönelik Freud’u şöyle savunur: “Freud radikal olarak düalist bir düşünürdü ve her zaman cinsel dürtülerin karşısına, kendini korumaya yarayan ‘ego-içgüdüleri’ gibi cinsel olmayan güçleri çıkart[ır].”³⁹⁰ Eagleton, Freud’un her şeyde cinsellik görmesinin sebebinin cinselliği “bütün faaliyetlerimizin bir bileşeni” olarak merkeze yerleştirmiş olmasından kaynaklandığını savunurken bunun bir “indirgemecilik” olmadığı kanaatinde.³⁹¹ Ancak bir teorinin merkezine yerleştirilen unsurun, hâkim unsur olduğunu ve merkezine yerleştirilen tüm psikiyatri

³⁸⁸ A.e., s. 8-9.

³⁸⁹ A.g.e., s. 36-39.

³⁹⁰ Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı Giriş**, Çev. Tuncay Birkan, 2. bs., İst., Ayrıntı Yay., 2004, s. 201.

³⁹¹ A.e., s. 201.

dairesini açıklamak üzere kullanılmak zorunluluğunun doğacağı noktasını tespit etmek Freud'un tezine yöneltilen eleştirilerin haklılığını ispatlar.

Freud'un tezini ele alarak geliştiren isimler genel olarak ego-psikanalistleri olarak tanınırlar. Bunlar arasında Anna Freud, Erik Erikson, Heinz Hartmann, Edith Jacobson ve David Rapaport sayılabilir. Günümüzde psikanaliz çalışmaları çoğunlukla ego üzerinde yoğunlaşmış durumdadır. Bunun sebebi de id'in sonu gelmez isteklerini araştırmanın hastalıkların tedavisinde yeterli olmayacağı görüşünün psikanaliz sahasında hakim görüş olarak ortaya çıkmasıdır. Çünkü ego-psikanalistlerine göre esasen id'in isteklerine ve çevreden gelen dış kökenli etmenlere karşı zihin sistemini koruma altına alan ego'nun araştırılması gerekmektedir.³⁹²

Ego'nun savunma mekanizmaları "duyguları yadsıma", "olaylara duygusal katılımı azaltma" ve "tehlikeye karşı savaşıma" olarak özetlenebilir.³⁹³ Nevrotik vakalarda bu savunma mekanizmalarının fazla ya da az çalışması gibi durumlarla karşılaşılabılır. Bu noktadan hareketle pek çok kuram oluşturulmuştur.

Freud'un Psikanaliz Cemiyeti'ndeki çalışmalarına katılan Alfred Adler, bir süre sonra cemiyetten ayrılır ve bugün dahi etkisi devam eden yeni bir kuram geliştirir. Freud'un çocukluk dönemini sadece yetişkinlerdeki psikolojik rahatsızlıklar üzerinden ele alması ve cinselliğe yaklaşımı, Alfred'in tepkisine sebep olur. Kendisi esasen çocuklukta kardeşler arasında yaşanan problemlerin çocuğun hayatını daha fazla etkileyeceği görüşündedir ve sadece çocukluk yıllarının değil yetişkinlik döneminin de bir bütün hâlinde incelenmesi gerektiğine inanmaktadır.³⁹⁴ Bu anlamda Freud'un indirgemeci kuramına karşı bütüncü bir yaklaşım getirir.³⁹⁵ Bu yaklaşım Adler'in kuramının hızla farklı bir yönde gelişmesini sağlar. Adler, Freud'un biyolojik kökenli yaklaşımına tam zıt istikamette sosyal bir psikoloji kuramı ortaya koyar. Adler, kişiliğin toplum içinde çevre etkisiyle geliştiği dolayısıyla kişiliğin gelişiminin sadece id ya da egoya bağlanamayacağı kanaatinde. Bu yüzden de çocuğu sadece Oedipus Kompleksi üzerinden

³⁹² Engin Geçtan, a.g.e., s. 69.

³⁹³ A.e., s.70.

³⁹⁴ A.e., s.116.

³⁹⁵ A.e., s.151.

değerlendirmektense aileyi genel olarak bir grup hâlinde incelemeye çalışır.³⁹⁶ İnsan davranışları ancak kişinin iç dünyasına topyekûn bir bakışla anlaşılabilir.³⁹⁷ Bu sebeple insanın iç dünyasını, kişiliğini Freud gibi parçalara ayırmaktan kaçınan³⁹⁸ Adler, aynı zamanda “insanın en önemli ayırıcı niteliğinin, bütünlüğünü ve özgünlüğünü gerçekleştirme ve sürdürme eğilimi olduğu görüşünü savun[an] ilk araştırmacıdır.”³⁹⁹ Normal davranışlar sergileyen insanlar, sorunlarla karşılaştıklarında bunlarla baş etme yolunu tercih edip çeşitli yöntemler geliştirirken normal dışı davranışlar sergileyen kişiler bunları başaramazlar.⁴⁰⁰ Freud’un insanın “kötü” doğduğuna ilişkin tezine mukabil Adler, insanın “iyi” ya da “kötü” olmadığını kişinin içinde bulunduğu durumlara göre farklı seçimlerde bulunabileceğini ileri sürer.⁴⁰¹ Adler, insanları karakterlerine göre “saldırgan” ve “saldırgan olmayan” olmak üzere iki sınıfta ele alır.⁴⁰² Adler’in getirmiş olduğu fenomenolojik yaklaşımdan bugün de etkili bir şekilde faydalanılmaktadır.⁴⁰³

Adler gibi Freud’la bir süre çalıştıktan sonra ondan ayrılan Carl Gustav Jung’un psikanaliz yaklaşımının Freud ve Adler’den ayrılan yönlerini dile getirdiği eseri **Symbols of Transformation** (Dönüşümün Simgeleri) ilk kitabı olur. Jung, bu çalışmasında duygu ve düşünce arasındaki farklılıklara dikkat çeker.⁴⁰⁴ Ayrıca karakter tiplerini tanımlayarak onları sınıflandırmaya çalışır. Dışadönük ve içedönük tipler temel sınıflandırma kategorisini oluşturur. Bunlara genel olarak psikolojik tipler adını verir. Jung’un tip sınıflandırmasından edebiyatçıların roman karakterlerini kurgulama aşamasında faydalandığı kadar eleştirmenler de roman karakterlerini değerlendirme aşamasında faydalanırlar. Jung, sekiz tip insandan bahseder:

³⁹⁶ A.e., s. 152.

³⁹⁷ A.e., s. 117-119.

³⁹⁸ A.e., s. 151.

³⁹⁹ A.e., s. 120.

⁴⁰⁰ A.e., s. 137.

⁴⁰¹ A.e., s. 151.

⁴⁰² Ayrıntılı bilgi için bkz.: Alfred Adler, **İnsanı Tanıma Sanatı**, Çev. Kâmuran Şipal, 14. bs., İst., Say Yay., 2013, s. 221-286.

⁴⁰³ A.g.e., s.117.

⁴⁰⁴ A.e., s. 159.

- a. Dışadönük düşünen tip: Nesnel bir bakış açısıyla çevresini değerlendirip sürekli öğrenmeye açık olan insan tipidir. Bilim adamları bu tipe dâhil edilebilirler. Duygusal tarafları ön planda değildir.
- b. İçedönük düşünen tip: Filozoflar gibi sürekli kendi düşünceleri ya da düşünceler üzerinde yoğunlaşmış, düşünmeye kendini adanmış insan tipidir.
- c. Dışadönük duygusal tip: Duyguları düşüncelerine baskın olan tiptir. Dışadönük duygusal tipte insanların duyguları farklı durumlara göre çabucak değişebilir ve duygularını dışarıya kolayca yansıtabilirler. Kadınlar arasında örneklerine daha sık rastlanmaktadır.
- d. İçedönük duygusal tip: İçedönük, melankolik, duygularını yoğun yaşayan ancak içinde yaşadığı duyguları dışa yansıtmayan tipteki insanlardır. Kadınlarda sık görülen bir tip özelliğidir.
- e. Dışadönük duygusal tip: Duyguları yüzeysel, dış dünyayı seven ve onunla ilgilenen ancak onun üzerinde düşünmeyen, gerçekçi addedilen tiplerdir. Erkeklerde daha sık görülür.
- f. İçedönük duygusal tip: Bu tipteki insanlar, kendi iç dünyalarına ve duyularına odaklanmış dış dünyadan kopuk insanlardır.
- g. Dışadönük sezgili tip: Düşünce işlevleri kısır olduğundan sezgileriyle hareket eden yatağı olmayan bir dere misali oradan oraya akan tipteki insanlardır. Jung'a göre kadınlarda örneklerine daha sık rastlanmaktadır.
- h. İçedönük sezgili tip: Bir bilmeceye benzetilebilecek dış dünyadan uzak, anlaşılması ve çözülmesi zor tipteki kişilerdir (artist tipi vb.). Kendilerine ait bir hayal dünyasında yaşarlar.⁴⁰⁵

Jung ekolünde kişilik parçalı olarak ele alınmaz ve kişiliğe bir bütün olarak “psişe” adı verilir. “Psişe, bilinçli ya da bilinçdışı tüm duygu, düşünce ve davranışları” içerdiği gibi “İnsanın fiziksel ve toplumsal çevresine uyum göstermesini [de] sağlar.”⁴⁰⁶ Zihin, Jung'a göre bir bütündür. Jung, bu bütünün içinde yer alan “bilinç”, “ego” ve “bilinçdışı” olmak üzere üç unsurdan bahseder. Bilinçdışını “kişisel bilinçdışı” ve “ortak (kolektif) bilinçdışı” olmak üzere iki farklı

⁴⁰⁵ A.e., s. 187-189.

⁴⁰⁶ A.e., s. 161.

şekilde ele alır.⁴⁰⁷ Jung'a göre: "Kişisel bilinçdışının içeriğindeki bazı düşünce ve duygular, aralarında gruplaşarak 'kompleks' denilen durumları oluştururlar."⁴⁰⁸ Jung'un kompleks olarak tanımladığı problemler halk diline de geçmiştir: aşağılık kompleksi, vb. ve bugün anlamı tam olarak bilinmese de yaygın şekilde kullanılmaktadır. Jung, komplekslerin ortaya çıkışını Freud'un kuramındaki gibi çocukluk dönemine dayandırmanın yeterli olmayacağı görüşündedir.⁴⁰⁹ Çocukluktan daha geriye daha derine giden bir yapının varlığına inanan Jung, bu derindeki yapıyı "kolektif bilinçdışı" olarak tanımlar. Kalıtımın sadece fizyolojik değil aynı zamanda psikolojik bir etkisi olduğu tezini bu noktadan hareketle geliştirir. Kişi bütün bir insanlık geçmişiyle, farkında olmasa da sürekli bir ilişki içerisinde. İnsanlığın geçtiği tüm aşamalar insanın zihninin gelişimi ve dolayısıyla karakteri üzerinde de etkili olur. Kolektif bilinçdışı dairesinden kişiye aktarılan bilgi hep gizli bir şekilde zihinde yaşar. Bunlar "gizil imgeler topluluğu"ndan oluşan "birincil imgeler"dir ve Jung'a göre bu imgeler atalardan gelecek nesillere aktarılmaktadır.⁴¹⁰

Kolektif bilinçdışının içeriğini Jung, "arketipler" olarak tanımlar. İnsanın atalarının armağanı olarak kabul edilen arketiplerin sayısının "gerçek yaşam olaylarının ve objelerinin sayısına eşit" olduğunu savunan Jung, arketipleri film negatiflerine benzetir. Gerçek hayatta karşılıkları bulunduğu arketipler, insan zihninin derinliklerinden su yüzüne çıkarak yeni karşılaşılan nesne, durum ya da kişiyi tanımlamakta kullanılırlar (kahraman arketipi vb.). Ayrıca arketipler tüm insanlara hitap etmeleri açısından evrensel kabul edilirler. Jung, bazı arketiplerin kişiliğin gelişimindeki önemine binaen onları ayrı bir konuma yerleştirir.⁴¹¹

Persona: Tiyatroda oyuncuların rollerini sergilerken taktıkları "maske" anlamına gelmektedir.⁴¹² Persona, insanların dışadönük yüzüdür. Toplum tarafından kabul görmek, dışlanmamak ya da eleştirilmemek için kişinin büründüğü kişilik olarak tanımlanabilir. Her insan toplum içinde pek çok farklı personaya bürünebilir. Jung'un tehlikeli addettiği durum ise tek bir personanın insana yapışıp kalarak diğer personaları geri plana itmesidir. Kişiliğe yapışan persona, kişinin kendisine

⁴⁰⁷ A.e., s. 161-163.

⁴⁰⁸ A.e., s. 163.

⁴⁰⁹ A.e., s. 164.

⁴¹⁰ A.e., s. 164-166.

⁴¹¹ A.e., s. 166.

⁴¹² Roman kahramanları için de "persona" tabiri kullanılmaktadır. Bkz. Birinci Bölüm.

yabancılaşmasına sebep olur. Personanın çok gelişerek kişiliğin az gelişmiş bölümlerine yaptığı baskı neticesinde kişi kendisini sürekli bir çatışma ortamında hisseder. Egonun persona ile özdeşleşmesi durumu “ego şişmesi” olarak adlandırılmaktadır. Oynadığı rolün büyümesine kendini kaptıran kişi, etrafındaki kişilerin de aynı rolü oynamalarını bekler. Bu tip bir kişi bir grubun başına geldiğinde gruptaki diğer kişilerden de kendi personasına uygun davranışlar sergilemelerini beklediği için yıldırıcı bir tutum sergileyebilir. Öte yandan ego şişmesi, kişinin bu narsisistik davranışlarının ardında gizlediği aşağılık duygusunun da habercisidir.⁴¹³

Anima: Erkeklerin içedönük yüzünü yani içlerindeki saklı kadın tarafı temsil eder. Psişenin kadın tarafı erkeğin tarihsel süreçte kadınlarla birlikte yaşayarak geliştirdiği bir arketiptir. Karşı cinsin anlaşılmasına yardımcı olduğu kadar kişinin muvazenisini koruması açısından elzemdir. Bir erkeğin sadece erkek davranışlarını baskın bir şekilde sergilemesi onun kadın tarafının bilinçdışına itilmesine sebep olur ve bu sebeple de bu özellikler gelişemez. Erkeklerin beğendikleri kadına dair normlar animaya bağlı olarak ortaya çıkar. Animanın gelişmemesi durumu “anima sönmesi” olarak adlandırılır. Bazı durumlarda ise “anima başkaldırması” olarak nitelendirilebilecek bir durum ortaya çıkar ki erkeksi özellikler sergileyen bir kişi bir anda bir kadın gibi davranmaya başlayabilir.⁴¹⁴

Animus: Kadınların içedönük yüzünü yani saklı erkek taraflarını simgeler. Aynı animada olduğu gibi persona ile dengeli ilişkinin sağlanmasında önemli bir amildir. Animada olduğu gibi animusun gelişmemesi ya da animusun başkaldırması durumları söz konusu olabilir.⁴¹⁵

Gölge: “[İ]nsanın kendi cinsiyetini temsil eden ve kendi cinsinden kişilerle ilişkisini etkileyen arketip”tir.⁴¹⁶ Gölge arketipi, insanın hayvan yönünü içeren bölgedir. Jung, evrimsel sürecin çok gerilerinden beslendiği kanaatindedir. Arketiplerin, en güçlüsü ve en tehlikelisi olarak değerlendirilmektedir ve kişinin aynı cinsten kişilerle ilişkilerinde sergilediği iyi ve kötü yanlarının ortaya çıkmasının temel nedeni sayılmaktadır. Kişinin toplumda rahatça yaşayabilmesinin sırrı gölgesini

⁴¹³ A.g.e., s.166-167.

⁴¹⁴ A.e., s. 168-169.

⁴¹⁵ A.e., s.168.

⁴¹⁶ A.e., s.169.

evcilleştirmesinden geçmektedir. Kişi, gölgesini bastırabilmenin yolunu geliştirdiği personayı sağlamlaştırmakta bulur. Persona ne kadar güçlü olursa kişi gölgesine yani hayvani yönüne o kadar az teslim olur. Kişi böylece bir taraftan olgunlaşır ve medenileşirken öte yandan kişi, “kendiliğindenliğini, yaratıcılığını, duygusallığını ve içgörüsünü körletmek zorunda kalır.”⁴¹⁷ Bu sebeple de gölgeden yoksun bir yaşam ruhsuz bir yaşam gibi düşünülebilir. Gölgenin genelde ısrarcı bir özelliği vardır ve personanın baskısına mağlup olmak istemez. Gölgenin istekleri sürekli tekrarlanıp reddedildikçe gölge güçlenir ve çoğunlukla sonunda da personayı mağlup eder. Bu çatışma hâli persona ile işbirliğine dönüştürüldüğündeyse kişi bu denge hâlinden beslenir. Kişi bu denge sayesinde yaşama bağlanır, hayattan zevk almayı öğrenir. Ego, içgüdüsel dürtülerin ortaya çıkmasına engel olacağına onları yönlendirir ve sonuçta da kârlı çıkan birey olur.⁴¹⁸ Sanatçı kişiliklerin dehası gölgesinin gelişmesine bağlıdır ve deha ile çılgınlık arasındaki yakınlık da buradan kaynaklanır.⁴¹⁹ Bir travma ya da önemli kayıp veya yıkımın ardından bilinçdışına itilen gölge egonun zayıflamasıyla bilinçdışından bilinç seviyesine yükselerek ortaya çıkar. Kişinin hemcinsleriyle ilişkilerini düzenleyen gölge arketipi, bastırılmış gölgenin öteki olarak konumlandırılan psikolojik nesne’ye gösterdiği tepkileri açıklamakta kullanılır. Egosu gölgesini reddetmiş bir erkek, kendi gölgesini nesneye yansıtabilir. Nesne ile özne arasında ortaya çıkan çatışma gölgenin ego ile çatışmasının dışa yansıtılmasından ibarettir.⁴²⁰ Gölge aynı zamanda yaşam için gerekli içgüdüleri de içermektedir. Bu içgüdüler insan hayatının devamlılığı açısından çok önemlidir. Baskılanmamış gölge ani tehlike durumlarında harekete geçerek kişinin muhafazasını temin edecek hareketleri gerçekleştirmesini sağlarken baskılanmış bir gölge bu işlevini gerçekleştiremez.⁴²¹

Ben: “Kişiliği örgütleyen öğedir”, kollektif bilinçdışının merkezi konumundadır ve ben arketipi, “bilinçdışındaki diğer arketipleri ve onların bilinç düzeyinde ortaya çıkış biçimlerini düzenler ve örgütler, kişiliğin bütünleşmesini sağlar.”⁴²² Kişinin kendisini parçalanmış hissetmesi, ben arketipinin işlevini gerektiği gibi icra

⁴¹⁷ A.y.

⁴¹⁸ A.y.

⁴¹⁹ A.e., s. 170.

⁴²⁰ A.e., s. 170.

⁴²¹ A.y.

⁴²² A.e., s.171.

edememesi durumunun bir sonucudur. “İnsanın kendini gerçekleştirme ideali” ben arketipinin sağlıklı çalışmasına bağlıdır ve bu idealin gerçekleşmesi meşakkatli bir sürece tahammülü zorunlu kılar.⁴²³ Bu arketip ancak insanın ilerleyen yaşlarında ortaya çıkmakta ve insanın idealindeki bütünleşmiş kimliğe kavuşmasına aracılık etmektedir. “Eğer ego ben arketipinin çağrılarına uymaz ve bilinç içeriğinin bene ulaşmasına fırsat vermezse, insan kendini tanıyabilme olanağından yoksun kalır.”⁴²⁴ Jung’a göre kişinin kendini tanıması kendini gerçekleştirme çabasından daha önemli ve önceliklidir. Zaten kişinin kendini gerçekleştirme kendini tanımasına bağlıdır. Kişinin yaşamını anlamlı kılmasının yolu buradan geçer. Kişi bilinçdışı benliğiyle uyuşmazsa bu hoşlanmadığı tarafını dış dünyaya yansıtır ve karşısındaki kişileri eleştirir, kınar. Oysa aslında bu eleştiriler, baskıladığı ve hoşlanmadığı benliğine yöneliktir. Ben arketipinin kabulü, kişinin kendini tanıması açısından çok önemlidir.⁴²⁵ Jung’un arketiplerle ilgili yaklaşımı, doktora tez çalışmamızda sadece Batılı kaynakların özellikle eşruhların açıklanmasında arketipleri kullanması sebebiyle ağırlıklı olarak kullanılmamakta aynı zamanda Mustafa Merter’in yukarıda bahsedilen **Nefis Psikolojisi** adlı çalışmasında Doğu anlatı geleneğinin merkezinde yer alan İslam inanç dairesinin nefse yaklaşımını Jung’un arketipleri üzerinden ele alan çalışmasının da konunun detaylı bir şekilde incelenmesini kolaylaştırması sebebiyle tercih edilmekte ve pek çok eserin incelenmesini arketiplere dayalı yaklaşım kolaylaştırdığı için benimsenmektedir. Ancak bu noktada Mustafa Merter’in Jung’un insanlığın kolektif bilinçaltında zamanla ortaya çıkan ruh arketipinin din olgusunu doğurduğuna yönelik yaklaşımını benimsemediğini ve arketipleri sadece alt bilinçdışı içerisinde değerlendirirken, tasavvufî açıdan nefsin ilk basamağı ardından gelen basamaklarını ise üst bilinçdışına dâhil ederek aslında yeni bir tez ortaya attığını belirtmekte de fayda vardır.⁴²⁶

Psikiyatri kuramı geliştiren diğer bir önemli isim: Otto Rank, bir doktor olmayıp geliştirdiği kuram felsefidir ve çoğunlukla bu sebepten ötürü kuramı bilimsel bir yaklaşım olarak kabul görmez. Otto Rank, kendisi bir doktor olmadığı için geliştirdiği tedavi tekniğine “psikanaliz” yerine “psikoterapi” adını verir.

⁴²³ A.y.

⁴²⁴ A.y.

⁴²⁵ A.y.

⁴²⁶ Mustafa Merter, **Nefis Psikolojisi**, s. 123-124.

Psikoterapi kavramı literatürde Otto Rank'ten sonra kullanılmaya başlanır. Otto Rank'in yazdığı eserler felsefi olduğu için söz konusu felsefi yaklaşımın gereği olarak ağır bir dille kaleme alınmışlardır. Otto Rank'in felsefi yaklaşımı farklı sahalarda yol açıcı bir isim olarak anılmasını sağlar. Çalışmaları sayesinde, “psikiyatrik sosyal hizmet”, “psikoterapi”, “danışmanlık” ve eğitim alanlarında gelişmeler kaydedilir. Otto Rank'in alandaki ilk çalışması Jung'un “içe dönük sezgili tip” olarak tanımladığı “artist tip” üzerinedir.⁴²⁷

Otto Rank'e göre bireyin kişiliğinin sadece çevre etkisiyle oluşması imkânsızdır çünkü kişinin rastgele olduğu kabul edilen olaylarla karşılaşması onun kişiliğini belirleyemez. Bu bakış açısına göre insan doğuştan getirdikleriyle, duygu ve düşünceleriyle davranışlarını belirler ve yönetir. Dolayısıyla davranışları yönlendiren dış bir etmen olmayıp davranışlar içten kaynaklanır. İnsanlar hangi olaylara nasıl tepkiler vereceklerini kendileri belirlerler. Verecekleri tepkilere uygun çevreleri de kendileri oluştururlar. Ortaya çıkan yeni durumlara ise insan uyum sağlamaya çalışır. Uyumun sağlanamaması probleme işarettir.⁴²⁸

Otto Rank'in geliştirdiği “doğum travması” kavramı en sağlıklı kişilerin bile rahat anne karnından dünyaya gelirken çektiği sıkıntıların hayatlarını etkileyeceği görüşünü savunur. Doğum anının bebeğe yaşattığı travma, unutulmak istenir ve bu sebeple bilinçdışına geriletilir. İnsan hayatı boyunca anne karnındaki korunaklı ilk güzel yaşamını hatırlar ve bu sebeple de anne karnına tekrar dönmek ister ancak bir taraftan da aynı sıkıntıyı tekrar çekeceği, travma anını yeniden yaşayacağı korkusuyla bu isteğinin önüne geçmeye çalışır. Bu ise kişinin kendi içinde bir çatışma yaşamasına sebep olur. Freud da benzeri bir çatışmayı araştırır ancak bu ilk sıkıntının ardından gelen tüm sıkıntıların cinsel kökenleri olduğunu iddia eder. Rank ise insanın yaşadığı çoğu sıkıntının doğumda çektiği bu ilk sıkıntılara bağlanması gerektiği kanaatinde. Doğum insanın ilk ayrılışı, ilk kaybıdır.⁴²⁹

Karen Horney, 1940-1960 arasında yaptığı çalışmalarla psikoterapi alanında popülerlik kazanan bir isimdir. “[N]evrotik davranış örüntülerinin karmaşıklığına

⁴²⁷ A.g.e., s. 201-202.

⁴²⁸ A.e., s. 202-204.

⁴²⁹ A.e., s. 204-205.

açıklık getiren kavramları ve tedavi tekniği konusundaki önerileri”⁴³⁰ geniş halk kitlelerince benimsenir, edebiyatı da etkiler. Freud’un biyolojik kökenli yaklaşımına karşılık sosyal bir psikoterapi kuramı oluşturan Horney, insanı kültürün ve toplumun ayrılmaz bir parçası olarak görür.⁴³¹

Horney, insanın davranışlarındaki problemlerin en küçük topluluk olarak ailede çevre etkisine bağlı olarak ortaya çıktığı görüşündedir. Davranışların ortaya çıkış sebebini ise tek bir zaman dilimine özgülememek gerektiğini vurgular. Geniş bir zaman diliminde kişinin farklı davranışları değerlendirilmelidir.⁴³² 1937’de yayımladığı **The Neurotic Personality of Our Time** (Çağımızın Nevrotik İnsanı) adlı kitabında günümüz insanının “kültürel etmenler ve bozuk insan ilişkileriyle” nasıl nevrozlaştırıldığını dillendirir.⁴³³

Freud ve Karl Marks’ın görüşlerini kıyaslamalı bir şekilde ele alan Erich Fromm, ikisinin görüşlerinden de etkilenecek yeni bir kuram oluşturur. Fromm, eserlerinde genellikle insanın doğadan ve toplumdan kopuk yalnızlaşmış hâlini konu edinir. İnsanın özgürlüğün bedelini yalnız kalarak ödediği kanaatindedir. Tarihin başlangıcından bu yana özgürlükler artmış buna paralel olarak da insanlar daha fazla yalnızlaşmışlardır. Fromm, insanların özgürlükten kaçarak otoriter rejimlere sığınma eğilimlerini yalnızlaşmalarına bir çözüm olarak görmelerine bağlar. İnsanların hep zulme karşı özgürlük adına savaşsalar da özgürleşen insanların daha sonra zulmedenlere benzemeye başlamalarının sebebi Fromm’a göre bu temel eğilimlerinin bir yansımasıdır. Fromm, sınıfsal yapıların oluşumunu da bu teoriden hareketle açıklamaktadır.⁴³⁴

Freud’dan psikanalizin amacı konusunda ayrılan Erich Fromm, Freud’un psikanalizi biyolojik kökene indirgemesine karşıdır. O, psikanalizin toplum içindeki insanın ilişkilerini incelemesi gerektiğini savunur. İnsanı “iyi” eden de “kötü” eden de yaşadığı toplum ve bu toplumdaki insanlarla kurduğu ilişkilerdir. Bunda ise o toplumun “tarih”i en önemli etkidir. Ancak Fromm’a göre, bu sıkı bağlarla topluma bağlanan insan hiçbir zaman özgür olamaz. Özgürleşmek bu bağlardan kurtulmaktır.

⁴³⁰ A.e., s. 220.

⁴³¹ A.y.

⁴³² A.e., s. 222-223.

⁴³³ A.e., s. 221.

⁴³⁴ A.g.e., s.283-284.

Bireyleşme de özgürleşmektir. Özgürlük ise yalnızlıktır. Tüm modern dönem toplum modelleri insanın yaşadığı bu çatışmaya çözüm önerileriyle birlikte yola çıkarlar. Bu süreçte bir çatışma yaşanmamasının tek yolu ise tıpkı doğayla ilişkisinde insanın bir örneğini yaşadığı gibi insanın toplumda kendi bireyselliğini muhafaza eden bir yapıyı inşa edebilmesinden geçmektedir. Fromm, böyle bir toplumdaki ideal toplum olarak bahseder.⁴³⁵

Fromm, insanın bütün yaşamı boyunca kökenini aradığını ve bir yere, bir topluluğa ait olmak istediğini savunur. Bu ben'in biz içinde bulunma ve tanımlanma isteği olarak değerlendirilebilir. İnsan, kendisini ait hissettiği toplulukla bir arada, o toplulukla bütünleşerek yaşamak ister. Ancak bu durum Fromm'a göre özdeşleşme hâlini alırsa sakıncalı bir durum özelliği arz etmeye başlar. Çünkü insan kendini unutup bağlı olduğuyla kendini özdeşleştirir ki bu da bilinçsiz bir kölelik hâlidir ve sonuçta insanın kimlik algısını yitirmesine sebep olur.⁴³⁶ Fromm, bu durumu evrimsel süreçlerin bir sonucu olarak değerlendirir. Fromm'a göre, insan "tarihsel evrimi içinde", "yaşama anlam katma konusunda güçlerini yanlış yolda kullan[ır]."⁴³⁷ Avrupalı ve Amerikalı insan maddi değeriyle ölçülen nesnelere dünyasında yaşar. Bu ise geri kalan bütün değerlerin anlamsızlaşmasını doğurur. Anlam yitimi, beraberinde insanın da anlamını kaybederek hiçliğe sürüklenmesini getirir. İnsanın yapması gereken modern dünyada kendisinin nesnelere ve diğer insanlarla nasıl bir iletişim kurması gerektiğine dair cevaplar üretmesinden geçmektedir. Bunun yolu ise Fromm'a göre insanları oldukları gibi kabul ederek onları sevmeyi öğrenmektir. Bu üretken bir yaklaşım olarak tanımlanır. Üretken olmayan insan tiplerini Fromm altı farklı tip olarak belirler:

1. Alıcı yönelimli kişiler (açık ağız): Çevrelerindeki insanların sürekli desteğine ve yardımına ihtiyaç duyan kişilerdir. Tek başlarına kalmak onlar için yalnızlık ve çaresizliktir. Yaşama dair sıkıntılarını yiyip içerek geçirmeye, unutmaya çalışırlar. Fromm'a göre kölelik düzeninin hüküm sürdüğü toplumlarda bir grup insanın öbürlerini sömürmesi insanları alıcı

⁴³⁵ A.e., s. 284-286.

⁴³⁶ A.e., s. 286-289.

⁴³⁷ A.e., s. 289.

yönelimli kişiler hâline getirmektedir. Bu tip kişilerin sınıflandırıldığı grup Freud'un "oral-edilgin karakter"ini andırır.⁴³⁸

2. Sömürücü karakter (ısıran ağız): Freud'un "oral-saldırgan karakter"ini çağrıştırır. Her istediğini elde etmek peşindedir. Diğer insanlardan zorla aldıkları onlar için anlamlıdır. Kendi yaptıkları ise kıymetli değildir. Yani gözleri hep başkalarının sahip olduğundadır.⁴³⁹
3. İstifçi yönelim: Freud'un "anal karakter"ine benzer. Bu tip insanların kendilerini güvende hissetmelerinin yolu biriktirip saklamalarıdır.⁴⁴⁰
4. Pazarlayıcı yönelim: Modern dünyanın insanı pazarlanabilen nesnelere dönüştürmesiyle ortaya çıkarlar. Kişinin kimliği değil pazarlanabilirlik oranı açısından paketi kıymetlidir. Bu tip insanlar kendilerinin reklamını yaparak pazarlamak ve böylece kazanç elde etmek peşindedirler.⁴⁴¹
5. Nekrofil karakterler: "Ölümü çekici bulan" kişilerdir.⁴⁴²
6. Biyofil karakterler: "Yaşama âşık olan" kişilerdir.⁴⁴³

Erich Fromm'un kişileri iktisadi bir düzene göre tasnifi dikkat çekmektedir.

Varoluşçu psikiyatri, insanın hayatta bulunduğu süre içerisinde kendisini "var edebileceği" görüşündedir. Bu kuramda kişi geçmiş tarihsel süreçlerle, toplumdan kazandıklarıyla ya da biyolojik dürtüleriyle sınırlanmaz ve tanımlanamaz. "Kişi tanımlanması gereken bir nesne değil, bir varoluştur."⁴⁴⁴ Varoluşçu psikiyatri, varoluşçuluk felsefesinden temellenir. Bu ekole bağlı olarak çalışan psikiyatristlerin tedaviye yaklaşımları da diğer ekollerden oldukça farklıdır. Modern insanın özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaşadığı bunalımın insanları sevk ettiği yalnızlık ve yabancılaşma olgusunun farklı bir insan tipinin ortaya çıkmasına sebebiyet verdiği görüşünde uzlaşan varoluşçular bu sürecin insan için nasıl olumlu bir süreç evrilebileceği üzerine kafa yorarlar. Varoluşçu psikiyatri, insanın sınıflandırılabilir bir nesne olarak değerlendirildiği diğer yaklaşımlardan farklı olması açısından talep

⁴³⁸ A.e., s. 291.

⁴³⁹ A.e., s. 291-292.

⁴⁴⁰ A.e., s. 292.

⁴⁴¹ A.y.

⁴⁴² A.e., s. 293.

⁴⁴³ A.y.

⁴⁴⁴ A.e., s. 297.

görür. Varoluşçu psikiyatrinin kurucuları Ludwig Binswanger ve Medard Boss kabul edilmektedir.⁴⁴⁵

Varoluşçu psikiyatrinin temel ilkeleri şu şekilde maddeleştirilebilir:

1. İnsanın varoluşu bir neden-sonuç ilişkisine indirgenemez. Bu ancak doğa bilimlerine özgü bir yaklaşım olabilir.⁴⁴⁶
2. “Özne (zihin)” ve “nesne (beden, çevre)” ayrımına karşıdır. Bu ikili sistem anlayışı insanı incelemede kullanılamaz. İnsan bir bütündür.⁴⁴⁷
3. “İnsan varoluşu, ego ya da bilinçdışı, ruhsal ya da fizik enerji, içgüdüler ve arketipler gibi kavramlarla açıklanamaz.”⁴⁴⁸
4. İnsan bir nesne gibi ele alınıp onun hakkında değerlendirme yapılamaz.⁴⁴⁹
5. “Evrende kendi varlığını yaratan tek varlık insandır. İnsan dışında tüm varlıklar varoluşlarından önce yaratılmışlardır.”⁴⁵⁰

Varoluşçu psikiyatri bir tedavi yöntemi olmayıp psikanalize yeni bir bakış açısı kazandırır. Varoluşçu psikiyatrinin “Bağımsız bir tedavi ekolü olarak nitelendirilmemesinin nedeni sistematik bir kişilik kuramı” içermemesinden kaynaklanmaktadır, bu yüzden varoluşçu ekole bağlı olan psikiyatristler psikanilitik kökenli kuramlardan faydalanmaktadırlar.⁴⁵¹

“Ayna Evresi Kuramı (Le stade du miroir)”nı 1936’da henüz 35 yaşındayken psikanalize hediye eden⁴⁵² Lacan’ın kuramı kısaca “ben’in, bir kendilik imgesiyle özdeşleşme aracılığıyla biçimlenmesi konusuyula ilgilidir.”⁴⁵³ Lacan, “ben”i “özne”den ayırır ve “bölünmüş ya da yabancılaşmış bir şey olarak öznellik kavramını belirleme[ye]” çalışır.⁴⁵⁴

Bebek doğduğu andan itibaren belirli bir farkındalık seviyesine ulaşınca kadar dünyanın merkezindedir. Ayırt etmekten yoksundur. Oysa büyümeye

⁴⁴⁵ A.e., s. 297-301.

⁴⁴⁶ A.e., s. 303.

⁴⁴⁷ A.y.

⁴⁴⁸ A.e., s. 304.

⁴⁴⁹ A.y.

⁴⁵⁰ A.e., s. 305.

⁴⁵¹ Engin Geçtan, **Varoluş ve Psikiyatri**, 7. bs., İst. Metis Yay., 2007, s. 26.

⁴⁵² Sean Homer, **Jacques Lacan**, Çev. Abdurrahman Aydın, Ank., Phoenix Yay., 2013, s. 31.

⁴⁵³ A.e., s. 33.

⁴⁵⁴ A.e., s. 34.

başlarken kendisinin farkına varmaya başlar ve böylece bir “öz-farkındalık” geliştirir. Çevresi ile kendi arasındaki farka vâkıf olur. “[B]ir kimsenin, kendisini özerk ve tutarlı bir ‘ben’ olarak tanımlayabilmesi için, ilk olarak kendisini başkalarından ve kendi toplumsal çevresinden ayırabilmesi” gerekli bir ön koşul olarak ortaya çıkar⁴⁵⁵. Lacan’ın Ayna Evresi Kuramı’nı onun fikirleri doğrultusunda geliştirdiği psikanalist Henri Wallon’a göre bebeğin aynadaki yansımaları keşfi yansımayla kendisi arasındaki farkı keşfine tekabül eder. Kendi dışında kendisine ait görüntüyü keşfi bebeğin bir ikileme düşmesine de sebep olur. Sonunda bu yansımayı/imgeyi kabullenir. Lacan, Henri Wallon’un bıraktığı noktadan konuyu devralır. Yansımanın rolü üzerine düşünür.⁴⁵⁶ Lacan’ın ‘Ayna Evresi’nde öncekilerden farklı olarak “özne ile ben arasındaki fenomenolojik ayrımı, imgelerin rolüne ilişkin psikolojik bir anlayışla ve ben’in –felsefi bir kategori olarak- diyalektik aracılığıyla inşa edilmiş doğasıyla birleştir[erek]”⁴⁵⁷ felsefe ve psikolojinin ortak bakışını aynı noktaya “ben”e ve dolaylı yoldan öteki’ne yönlendirir.

Lacan, Saussure’ün yapısalcı anlayışındaki dilin gösteren ile gösterilen arasındaki işleyişini tersine çevirir. Ona göre her gösteren başka bir gösterene gönderir ve böylece de bir takım “demir atma nokta”ları hariç sonsuz ilerler.⁴⁵⁸ Roman Jakobson’ın mecaz ile mecaz-ı mürsel ile ilgili yapısal modeliyle Lacan Feud’un rüya yorumlarını yeniden ele alır. Freud’un rüya analizlerini incelerken rüyalarda “yoğunlaşma” ve “yerinden etme” arasında dolaylı olmayan bir karşılıklık hâli tespit eder:

“Yoğunlaşma, bir rüyadaki iki ya da daha fazla gösterge veya imgenin, birleşik bir imge oluşturmak üzere bir araya gelmesidir. Böylelikle ortaya çıkan birleşik imge, kendisinin kurucu öğelerinin ikisinin birden anlamıyla yüklenir.”⁴⁵⁹

“Yer değiştirme ise anlamın bir göstergeden bir başkasına aktarıldığı bir süreçtir.”⁴⁶⁰

⁴⁵⁵ A.e., s. 37.

⁴⁵⁶ A.y.

⁴⁵⁷ A.e., s. 38.

⁴⁵⁸ A.e., s. 64.

⁴⁵⁹ A.e., s. 65.

⁴⁶⁰ A.e., s. 65-66.

Yoğunlaşma ve yer değiştirmeden hareketle Lacan tıpkı rüyalarda olduğu gibi bilinçdışının da mecaz ile mecaz-ı mürselin kurallarına uygun şekilde hareket ettiğini ileri sürer. “Freud’a göre bilinçdışı, varoluşumuzun bizden kaçan ve üzerinde hiçbir denetime sahip olamadığımız parçasıydı, fakat aynı zamanda düşünce ve arzularımızı yöneten de oydu.”⁴⁶¹

“Lacan’a göre ise bilinçdışı göstergesel malzemeden oluşur. Bilinçdışı, denetimimizin dışında kalan bir anlamlama süreci; konuştuğumuz dil değil, bizim aracılığımızla konuşan dildir.”⁴⁶²

Bu yüzden de Lacan, bilinçdışını bize ait olmayan anlamında ya da bizden uzak olan anlamında “Öteki’nin söylemi” olarak nitelendirir. Büyük Öteki, dildir. İnsan dilin içine doğar ve bu anlamda dil, öznenin –insandan- önce gelir. “Bu Öteki hiçbir zaman bir öznenin içinde asimile edilemez. O her şeye karşın, bilinçdışımızın çekirdeğini oluşturan radikal ötekiliktir.”⁴⁶³ Kısacası insanın içine doğduğu söylem dairesinden kaçışı imkânsızdır. Dil insandan önce de vardır, insandan sonra da varlığını sürdürür. Lacan’a göre “ben”, “öznenin kendi bedeniyle ilişkisi aracılığıyla biçimlenen ‘imgesel bir işlev’dir.”⁴⁶⁴ Özne, sembolik düzen içinde oluşup onun tarafından belirlenir.⁴⁶⁵ Lacan’a göre “söz içindeki ‘Ben’in dil içinde istikrara sahip hiçbir şeye gönderim” yapmaz.⁴⁶⁶ Söz içinde ben bazen egoya, bazense özneye denk gelir ancak bazen de anlamsız olabilir dolayısıyla aslında “Ben”, “ben” değildir.⁴⁶⁷ Lacan, imgesel, sembolik ve gerçek arasında bir ilişki öngörür.⁴⁶⁸

Psikiyatri ve psikoloji alanında yukarıda kısaca özetlenen kuram ve yaklaşımlarda, ben ve öteki ile ben ile kişinin içinde tanımlanan bir öteki arasındaki

⁴⁶¹ A.e., s. 66.

⁴⁶² A.e., s. 66.

⁴⁶³ A.e., s. 66-67.

⁴⁶⁴ A.e., s. 67.

⁴⁶⁵ A.y.

⁴⁶⁶ A.e., s. 68.

⁴⁶⁷ A.y.

⁴⁶⁸ A.e., s. 71.

sürekli bir çatışmadan ve bu çatışmanın neticelerinden bahsedilmektedir. Yaklaşımlar sadece ben ya da öteki'ni değerlendirme biçimleri açısından birbirlerinden ayrılmaktadırlar.

2.6. SOSYAL İLİŞKİLERDE BEN VE ÖTEKİ

Sosyal Psikoloji alanında insanlararası ilişkiler ile ilgili çalışmalar 1950'lerden beri sürdürülmektedir. Bu alanda başlangıçta çalışmalar "kişilerarası çekicilik" adı altında yürütülmekteyken ilerleyen yıllarda bu kapsamda yapılan çalışmaların eksikleri fark edilir. 1970'lerde söz konusu eksikliklerin giderilmesine yönelik çalışmalar başlatılır. Laboratuvar ortamındaki basit deneylerin ve sınırlı yaklaşımların ötesinde hayata daha yakın yeni kuramların geliştirilmeye başlandığı görülür. “İnsanlararası İlişkiler” kavramıyla konuya dair çalışmaların kapsamı genişler. Önceki çalışmalardan farklı olarak ‘ilişki’ noktasından konuya yaklaşılır. İnsanların birbirleriyle ilişkileri kadar ikili ilişki içinde bulunan insanların kendi dışındaki ilişkiler açısından etkilenişleri de değerlendirilmeye başlanır. İnsanlararası ilişkilerin durağan, sabit bir yapı içermeyip aksine sürekli değişen bir yapısı vardır. İnsanlararası ilişkilerde kişilerin sergilediği davranışlar, art arda sıralanan bir dizi oluşturmazlar. Söz konusu ilişkiler, çeşitli etkileşimlerin meyvesi olarak ortaya çıkar. İnsanlararası ilişkiler alanının çetrefilli bir ilişkiler yumağının çözümüne yönelik çalışmaları neticesinde alanda yapılan çalışmalar Sosyal Psikoloji ve Gelişim Psikolojisi olmak üzere iki farklı alanda konunun farklı boyutlarını ele almak üzere geliştirilir.⁴⁶⁹ Sosyal psikoloji kuramları ben ve öteki arasındaki ilişkilerin değerlendirilmesinde edebiyat, felsefe ve psikoloji alanındaki çalışmalarda rehber mahiyetinde kullanılacak önemli ipuçları sunmaktadır. Sosyal psikoloji sahasında günümüze kadar geliştirilen kuramları: “Bilişsel Tutarlılık Kuramları”, “Ödül ve Zararı Temel Alan Görüşler”, “Duygusal Kuramlar” ve “İlişki Kuramları” başlıkları altında toplamak mümkündür.

⁴⁶⁹ Nuran Hortaçsu, **İnsan İlişkileri**, 4. bs., Ank., İmge Kitabevi Yay., 2012, s. 11-15.

2.6.1. Bilişsel Tutarlılık Kuramları

Bilişsel tutarlılık kuramları genel olarak kişilerin düşüncelerini temel alan bilişsel kuramlardır. Bu kuramlar çevreyi değerlendirmeye katmaksızın bireyin düşüncesine odaklandıklarından insan ilişkileri, insanın düşüncesine yön verdiği kadarıyla değerlendirmelere dâhil edilir. Bilişsel kuramlar insan ilişkilerinin tümünü aynı tip ilişkiler olarak kabul ederler. Temelde insanın düşüncesinden hareket ettiklerinden insanın düşünceleri arasında çelişki bulunmaması yönünde düşüncelerini geliştirdiği ön kabulüne dayanarak kuramlarını geliştirirler. İnsanın düşünceleri ya da davranışları arasında bir çelişki fark ettiğinde dengeyi sağlamak için düşüncelerini ya da davranışlarını değiştireceği böylece çelişkiden kurtulmuş olacağı temel kabulü bu başlık altındaki tüm kuramların genel ve ortak görüşüdür.⁴⁷⁰

“Heider’in Denge Kuramı”:⁴⁷¹ İki kişi ile bu iki kişinin dışındaki üçüncü bir kişi veya nesne arasındaki ilişkilerin temel bağıntısını olumlu örnekler üzerinden doğru bir şekilde açıkladığı konusunda hemfikir olunan bir kuramdır. Bu üç kişiden ikisi kendi arasında bir grup oluştururlar. Aynı grupta yer alan iki kişinin karşılıklı olarak olumlu yaklaşımları dengeye işaret eder. Aynı grubun içindikilerden birinin sevdiği üçüncü kişiyi grubun diğer üyesinin de sevdiği görülür. Denge Kuramı aynı görüşü paylaşan kişilerin birbirlerinden hoşlanmalarını da aynı denge unsurundan hareketle açıklar.⁴⁷¹

“Newcomb’un Simetri Eğilimi Kuramı”:⁴⁷² Üçten fazla sayıdaki kişi arasındaki ilişkilerin denge kuramına benzer şekilde ilişkilerinin ele alındığı bir kuramdır. Kalabalık bir grupta ‘tutum benzerliği’ ile ‘hoşlanma’ arasında doğrudan ve anlamlı bir ilişki olduğu kabul edilir. Grubun bir arada kalma süresi uzadıkça ilişkinin de anlamlı şekilde olumlu yönde geliştiği tespit edilir. Kuram çerçevesinde tutum

⁴⁷⁰ A.e., s. 21.

⁴⁷¹ A.e., s. 22.

benzerliğine dair kişilerin edindikleri izlenimlere göre –bu izlenimler hatalı da olsa- grubun diğer üyelerinden hoşlandıkları sonucuna varılmıştır.⁴⁷²

“Festinger’in Bilişsel Çelişki Kuramı”⁴⁷³: Sosyal Psikolojinin en çelişkili kuramlarından biridir. Festinger’in Bilişsel Çelişki Kuramı’nda insanın özgür iradesiyle ortaya koyduğu bir davranışın, sergilediği bir tutumun düşüncesiyle çelişmesi durumunda insanın psikolojisinin olumsuz etkileneceğinin bu sebeple de insanın bilinçsiz de olsa sergilediği tutum ya da davranışla çelişmeyecek bir düşünceye sahip olduğuna kendisini inandıracığı veya kişinin bir davranışı yapmasının düşüncesiyle çelişki içinde olsa da beklediği ödülü elde etmek için yaptığına kendisini ikna etmeye çalışacağını ileri sürer. İnsanların başlarına gelen fenalıkları hak ettikleri yönünde bir açıklamayla kişilerin olumsuz yönde başkalarını değerlendirmeleri de Bilişsel Çelişki Kuramı içinde açıklanır. Nuran Hortaçsu Festinger’in Bilişsel Çelişki Kuramı’nı, Ferhat’ın Şirin’i dağı deldikten sonra daha çok sevmesi gerektiğini ya da Şirin’i sırf bu sebeple sevdiğini söyleyerek açıklar.⁴⁷³

2.6.2. Ödül ve Zararı Temel Olarak Alan Görüşler

İnsanların hayatı ödül üzerinden anlamlandırdıklarını ileri süren kuramlardır. İnsanların temel amaçlarının kazandıkları ödülleri arttırmak ve uğradıkları zararları azaltmak olduğu kabul edilir. Bu başlık altında değerlendirilen kuramlar, Hedonist-Bilişsel Kuramlar olarak da nitelenebilirler.⁴⁷⁴

“Lott ve Lott’un Klasik Şartlanmaya Dayanan Kuramı”⁴⁷⁵: İnsanlar, mutlu oldukları zamanlarda çevrelerinde bulunan kişileri onlarla yeniden karşılaştıklarında daha önceki mutlu anlarını hatırlattıklarından severler ya da onlara karşı olumlu bir tutum sergilerler.⁴⁷⁵

⁴⁷² A.e., s. 23-24.

⁴⁷³ A.e., s. 24-25.

⁴⁷⁴ A.e., s. 26.

⁴⁷⁵ A.y.

“Byrne’in Tutum Benzerliği ve Kişiler Arası Çekicilik Kuramı”: Bir kişinin karşısındakinden hoşlanması kişinin karşısındakıyla, ben’in öteki’yle ortak tutumları ile doğrudan ilişkilidir. Görüş tam olarak ispatlanmamıştır.⁴⁷⁶

“Aronson ve Linder’in Kazanç-Zarar Modeli”: Birbirleriyle dört farklı kısa görüşme yapan kişilerin bu görüşmelere dair olumlu ya da olumsuz değerlendirmelerini belirtmeleri istenir. Kendisi hakkında karşıdakinin değerlendirmelerini dinleyen kişi en çok iki olumsuz değerlendirmenin ardından iki olumlu değerlendirme yapan kişiden hoşlandığını belirtmektedir. Bunun sebebi ise kişinin olumsuz görüş belirtebilecek kadar seçici olduğunun farkına varılması ardından iki olumsuz bakış açısını kişinin kendi çabasıyla olumluya çevirdiğini düşünmesi olarak kısaca açıklanabilir. Bu sadece ‘sosyal ödül mekanizmasıyla açıklanamayacak bir durumdur. Ancak değerlendirmeleri yapan ilk kişinin objektif bir bakış açısı sergileyemeyeceği açık olduğundan kuram da tartışmaya açıktır. Model tek bir olgu üstüne açıklama getiren tarafıyla ve ilişkilerin sadece başlangıç aşamalarını değerlendirmesiyle de zayıftır.⁴⁷⁷

“Homans’ın Toplumsal Değiş-Tokuş Kuramı”: Kişilerin, aynı Skinner’ın öğrenme kuramında olduğu gibi, ödülü hayat gayeleri hâline getirdiklerini savunur. Kişiler kendilerini ödüllendirebilecek kişilerden hoşlanırlar. Ödül sayısı ile hoşlanma doğru orantılı bir ilişki içindedir. Kişilerin ilişkiye katkıları oranında ödül de artar ya da azalır, Homans bu durumu “adil paylaşım” ilkesi olarak açıklar. Hedonist-bilişsel bir kuramdır.⁴⁷⁸

“Hakkaniyet Kuramı”: Adams tarafından 1965’te ortaya atılan kuram, Homans’ın “Adil Paylaşım” ilkesiyle “Bilişsel Çelişki” kuramını birleştirir. İlişki içindeki iki kişinin ilişkiye sarf ettiklerinin eşit olması gerekir. “Hakkaniyet kavramı, ilişkideki kişilerin girdi-çıkıtı oranlarının kıyaslamalı bir değerlendirilişi olarak ortaya çıkmakla birlikte, hakkaniyetin bireylerin öznel değerlendirmelerine göre değişmesi kuramın en önemli sorunudur.”⁴⁷⁹

“Thibaut ve Kelley’nin Değiş-Tokuş Kuramı”: Kişilerarası ilişkilerin en önemli kuramlarından biridir. Ödüle dayanan bir kuramdır. Kişi her zaman bir ilişki

⁴⁷⁶ A.e., s. 26-27.

⁴⁷⁷ A.e., s. 27-28.

⁴⁷⁸ A.e., s. 28-29.

⁴⁷⁹ A.e., s. 29.

için ödediği bedeli daha önce kurduğu ya da daha sonra kuracağı ilişkilerle karşılaştırır, bazense başkalarının benzeri ilişkiye sarf ettiği bedelle kendi ödeyeceğini kıyaslar. Bu durumda kazandığı ödül verdiği emeğe göre görece fazlaysa kendisini kazançlı sayar. Kazanılan ödüllerin kişiyi memnun etme oranı kıyaslaması “doyum” olarak nitelendirilirken farklı seçeneklerin kıyaslanması “bağımlılık” olarak adlandırılmaktadır. İki kişinin bu iki kavram üzerinden farklı tutumlar, davranışlar sergileyebilecekleri matematiksel olarak sabittir. Kuram, farklı seçenek kadar farklı ilişki tanımlar ve zaman içinde gelişebilecek değişikliklere açık olması açısından diğer kuramlardan ayrılır. Ancak ödül ve bedel kavramları kişiden kişiye hatta aynı kişi için farklı zamanlarda farklılık arz ettiğinden insanların ilişkilerinin matematiksel bir formüle indirgenmesinin güçlüğü bu kuram için de bağlayıcıdır.⁴⁸⁰

“Altman’ın Sosyal Nüfuz Kuramı”:
Kişiler arasındaki ilişki ilerledikçe insanların kendileri hakkında daha özel bilgileri karşılardakiyle paylaşmaya başladıkları tezinden hareket eder. Altman, Lewin’in iç içe geçen katmanlar şeklinde tanımladığı kişilik yapısından hareket eder ve kişiliğin en içteki katmanlarının ancak insanların ilişkide bulunduğu ve en yakın kabul ettiklerinin bilmesine izin vereceği sonucuna varır. Ben’in öteki’ne vereceği en büyük ödül, ben’in kendisine sakladığı özel bilgilerdir.⁴⁸¹

“Huesman ve Levinger’in Çoğalan Değiş-Tokuş Kuramı”:
Bilişsel-hedonist bir kuram olup kişinin ilişkiye bugünkü girdilerine gelecekte alacağını varsaydığı ödüller sebebiyle katlandığı tezine dayanır. Kısacası ilişkiye yapılan yatırım yine ödül beklentisiyledir. İlişkinin farklı devrelerini, kişilik ve ilişki türü gibi başlıkları hep birlikte ele alması açısından öncekilerden ayrılan kapsamlı bir kuramdır.⁴⁸²

⁴⁸⁰ A.e., s. 30-32.

⁴⁸¹ A.e., s. 33-34.

⁴⁸² A.e., s. 34-35.

2.6.3. Duygusal Kuramlar

Duygusal kuramlar, kişilerin duygularını anlama ve değerlendirme gayesiyle ileri sürülen kuramlardır. Söz konusu kuramlar, insanların duygularının sebeplerini anlamaya çalıştıklarını herhangi bir ilişkiye girerken de bu noktadan hareket ettikleri tezine dayanır.⁴⁸³

“Schacter’in Birlikte Olma İsteğini Açıklaması”: Başka insanları insanın kendini ve duygularını anlamasında bir bilgi kaynağı olarak gördüğünü kanıtlamaya çalışan kuram, insanların içinde buldukları durumu anlayabilecek kişilerle bir arada bulunmayı tercih edeceklerini aksi takdirde anlaşılacakları ilişkilere girmektense yalnız kalmayı tercih edeceklerini söyler. Ancak ilişkilerin başlangıcını açıklayabilen kuram ilişkilerin devamı hakkında söz sahibi değildir.⁴⁸⁴

“Walster’in Romantik Aşk Kuramı”: İnsanların çevre koşullarının etkisiyle duygularını farklı şekilde anlamlandırabildiklerini söyler. Kişi âşık olmayı daha önceki dinlediklerinden öğrenir ve benzeri durumu yaşadığını sandığında âşık olduğunu söyler. Tehlikede bulunan kişi o anki durumdan kaynaklanan heyecanını karşısındaki kişiye yükleyerek âşık olduğunu düşünmeye başlar böylece çevresel koşul önceki öğrendiklerini kendisine hatırlattığında kişi duygu aktarımında bulunur. Bir duygusunu başka duyguya aktarır.⁴⁸⁵

2.6.4. Sevgi ve Hoşlanma Türlerine İlişkin Görüşler

Kişilerarası çekicilik kavramının yetersizliğinden hareketle 1970’lerden sonra ortaya atılan ve insan ilişkilerini derinlemesine ele almayı amaçlayan kuramlardır. Konuya ilişkin kapsamlı çalışmalar yapabilmek için de sınırlı konuları ele alan kuramlar olarak ortaya çıkarlar.⁴⁸⁶

⁴⁸³ A.e., s. 35.

⁴⁸⁴ A.e., s. 35-36.

⁴⁸⁵ A.e., s. 36-37.

⁴⁸⁶ A.e., s. 37.

“Zick Rubin’in Sevgi-Hoşlanma Ayrımı”: Arkadaşların birbirlerinden hoşlanmalarıyla eşlerin birbirlerini sevmeleri arasındaki farkı tespitte gayret eder. Bu tip ilişkilerin başlangıç ve bitiş evreleriyle ilgiliyse söz söylemez.⁴⁸⁷

“Hendrick ve Hendrick’in Sevgi Türleri”: Aşkın farklı altı türü olduğu iddiasındadır. Kişilerin farklı durumlarda farklı sevgi tipleri gösterebileceği belirtilir. Tek bir insan modeli üzerinden çalışmaların geliştirilmemesi kuramın kapsayıcılığını arttırmaktadır.⁴⁸⁸

“Üçgen Sevgi Kuramı”: “Bu kuramda, sevginin yakınlık-samimiyet, ihtiras ile fiziksel sevgi ve kararlılık-bağıtlılık olarak adlandırılan üç ögesi bulunduğu savunulmaktadır.”⁴⁸⁹ Bu üç öge üzerinden farklı insan ilişkilerinin, ilişkilerin zaman içinde değişimlerinin açıklanması öncekilere göre daha kapsamlı bir kuram olmasını sağlarken tek bir insan tipi üzerinden hareket etmemesi ise kuramı ayrıca önemli kılmaktadır.⁴⁹⁰

2.6.5. İlişki Kuramları

“Levinger ve Snoek’un İlişki Düzeyleri Görüşü”: Sıfırdan başlayarak kademelendirilen dört ilişki modelini esas alır. Sıfır ilişki düzeyi kişilerin henüz tanışmadıkları durumlar için kullanılır. Ardından “fark etme” süreci gelir. “Yüzeysel ilişki” dönemindeyse artık kişiler bir ilişki içine girmişlerdir. İlişkinin ilerlemesi ve devam etmesi durumu ise “karşılıklı ilişki” dönemi olarak adlandırılmaktadır. İlişkiler bu basamaklar arasında hareket eden dinamik bir yapı özelliği arz ederler.⁴⁹¹

“Hinde’nin Kişiler Arası İlişkiler Görüşü”: Bu görüşün temel dayanağı birey olarak kişiler değil kişilerin birbirleri üzerindeki etkileridir. İlişkiler insanların karşılıklı olarak etkilenmelerinden meydana gelirler ve her ilişki başka bir ilişkiler yumağı içinde sarmalanmış hâlde bulunur. Böylece ilişkiler sürekli başka ilişkilerle de ilişki içinde yer alırlar. İlişkilerin farklı basamakları, farklı ilişki türleri, ilişkilerin

⁴⁸⁷ A.e., s. 37-38.

⁴⁸⁸ A.e., s. 38-40.

⁴⁸⁹ A.e., s. 40.

⁴⁹⁰ A.e., s. 41.

⁴⁹¹ A.e., s. 42.

ortaya çıkışı, ilişki içindeki kişilerin kişiliklerinden, başka etkileri ilişkiye taşımalarından etkilenişleri vb. pek çok başlığı aynı anda değerlendirmeye dâhil etmesi açısından önemlidir. İkili etkileşimleri gözleme yoluyla hareket edebilecek bir modeldir.⁴⁹²

“Duck’un İlişkilerin Gelişmeleri ve Çözümlerine İlişkin Görüşü”: İlişkilerin gelişmesi ve sona erışı üzerine araştırmaları temel alan bir görüş olup kişilerin ilişkiyi nihayetlendirme kararlarını nasıl verdikleri noktasına daha çok odaklanır. Bu noktadan kişilerin vereceği kararların tipik taraflarını bulmaya çalışır. Kişi içinde bulunduğu ilişkiyi sonlandırdığında yine üyesi bulunduğu bir dış ilişki dairesi içinde kalır. Yani çevreyle daimi ilişkisini idameye memurdur.⁴⁹³

“Sevginin Evrim Kuramı Çerçevesinde Açıklanması”: Sevgiyi, insanın üç temel içgüdü olduğu belirtilen koruma, korunma ve cinsel dürtü üzerinden açıklamaya çalışır. İnsan sadece bu üç içgüdüünün peşi sıra hareket eden basit bir varlık olarak ele alınır. Sosyal çevre, kişilik, bilinç gibi önemli unsurlar ise dikkate bile alınmazlar.⁴⁹⁴

Yukarıda kısaca haklarında bilgi verilen ve sosyal ilişkiler başlığı altında değerlendirilen söz konusu tezlerin ben ve öteki ilişkilerinin aydınlatılmasına yardımcı olacağı açıktır. Ancak tek bir tezin tüm örneklere uygulanması çalışmamızın amacı ve hedefiyle bağdaşmadığından eser incelemeleri esnasında incelenen eserin sevkiyle, konunun icaplarına binaen sosyal ilişkiler kuramlarının bir ya da birkaçından faydalanılarak eserdeki ben ve öteki ilişkisi ikili kahramanlar açısından aydınlatılmaya çalışılacaktır.

⁴⁹² A.e., s. 43.

⁴⁹³ A.e., s. 43-45.

⁴⁹⁴ A.e., s. 45,47.

3. İKİLİ ROMAN KAHRAMANLARINA GENEL BİR BAKIŞ

İkili kahramanlar, mitlerden, hikâyelere, destanlara, masallara, mesnevîlere, tiyatroya, romanlara ve film senaryolarına sözlü ve yazılı edebiyatın hemen her türünde tüm kültürlerde ortak olarak görülürler. İkili roman kahramanlarının, aşağıda ayrıntılı olarak ifade edileceği gibi, kökeni mitlere kadar dayanır. Mitlerde genellikle ikiz kardeşler şeklinde başlangıçta görülürler.

3.1. BEN VE İKİZ ÖTEKİ'DEN OLUŞAN İKİLİ ROMAN KAHRAMANLARI

İkiz kahramanların görünüşteki tıpatıp benzerliği, ikizliği; edebî eserlerde bir araya getirilen iki birbiriyle ilişki içindeki insanın görüntüdeki bağlılığını ve bağımlılığını ifade eder. İkizlik her gören kişinin ilk anda fark edeceği bir olgudur. Ancak görüntüdeki ikizliği fark eden kişinin ilk soracağı soru da: “Birbirlerinden farkları ne?” sorusu olacak ve bu merakla soruyu soran kişi ikizler arasındaki farklılıkları araştırmaya başlayacaktır. İkiz kahramanlar, bu sorunun peşi sıra akla gelen insana dair tüm soruların ben-öteki farklılığı ve ilişkisi üzerinden tanımlanmasına yardımcı olacak şekilde ortaya çıkmış, zamanla gelenekte kalıplaşmış ve devirden devire aktarılarak günümüze kadar ulaşmışlardır. Zamanla kişinin ikizinin, kişinin kendi içindeki ötekini tanımlamak üzere kullanıldığı örnekler de edebiyat sahnesine çıkmaya başlamıştır.

3.1.1. İKİZ KAHRAMANLAR

Benzerlikler ve benzerliğin en yoğun anlamıyla ikizlikler insanın algı dünyasına bağlı olarak üretilen gerçeklik yanılsamalarıdır. Dünyada birbirinin tam

olarak aynıysa olan hiçbir şey yoktur. İkizlik de algısal ve görme duyusuyla ilişkilidir. Göremeyen bir insan için görünüşe bağlı bir ikizlikten bahsetmek imkansızdır, böyle bir insan için ikizlik sadece aynı anda aynı nedenden doğmayı ifade eder ve görünüşteki ikizlik, benzerlik algılanmadığından anlamsızlaşır.

Batı sanatının her zaman en önemli kaynağı olan Batı mitolojisinde, özellikle Yunan mitolojisinde, ikiz mitlerinin özel ve önemli bir yeri vardır. İkizlere toplumda nadiren rastlanmasına rağmen ikiz mitleri çok yaygındır. Düalist Yunan mitolojisi temel zıtlıkların çatışmasıyla oluşu açıklamaya çalıştığı için ikizler mitinin en sık rastlandığı mitolojilerden biridir. Aynı aileden gelmesi dolayısıyla ikiz kardeşler eşit koşullardaki çatışmanın temsilcisidirler. Kaos-kozmos, eril-dişil, büyük-küçük, iyi-kötü, güzel-çirkin yerli-yabancı gibi pek çok zıt anlam çifti kadar benzer ya da yakın anlam çiftleri de ikizler vasıtasıyla mitlere taşınırlar. İkizlerin, dış çevreden soyutlanan özel ilişkileri diyalogların kurulmasında ve diyalektik zeminin teşkilinde kolaylıklar sağlamaktadır. Pek çok farklılığın ortadan kaldırılmasına yardımcı olan ikizlik motifi genel olarak temel ve tek tip zıtlık üzerinden mitlerde ilerler. Efsanelerde ve masalarda da yaygın bir motif olarak kullanılan ikiz kardeşler mitolojik unsurları içerisinde yoğun bir şekilde barındırırlar. Kozmogoni, teogoni, eskatoloji, antropogoni ve etioloji mitlerinin çoğunda ikiz kardeşlerle karşılaşılır. Farklı ikiz mitlerine bakmak konunun anlaşılmasını kolaylaştıracaktır:

-Agenor ve Belos: Libye ile Poseidon'un ikiz çocuklarıdır. Kız kardeşleri Europe, boğa kılığına giren Zeus tarafından kaçırılınca kardeşlerini bulmak üzere ikizler yola koyulurlar ve kendi adlarıyla anılan pek çok şehir kurarlar.⁴⁹⁵ Birbirlerine yardımcı ikiz kardeş mitlerine önemli bir örnektir.

-Aiolos ve Boiotos: Poseidon ile Melanippe'nin ikiz çocuklarıdır. Anneleri dedeleri tarafından gözleri kör edilip hapse atılarak cezalandırılan çocukların önce çobanlar elinde daha sonra da çocuğu olmayan Metapontos ve Theano tarafından büyütülmelerinin anlatıldığı mitin kahramanlarıdır. Ancak Theano'nun daha sonra iki oğlu olunca eşine kendi oğulları olarak tanıttığı Aiolos ve Boiotos'tan Theano rahatsız olmaya başlar. Oğullarından onları öldürmelerini ister. Ancak Poseidon'un

⁴⁹⁵ Pierre Grimal, **Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma**, Çev. Sevgi Tamgüç, İst., Sosyal Yay., 1997, s. 16, 119-120.

da yardımıyla ikizler ölümden kurtulur ve babalarının Poseidon olduğunu öğrenip sonunda dedelerinin de annelerini bağışlamasını sağlarlar.⁴⁹⁶

-Apollo ve Artemis: Yunan mitolojisinin en tanınmış ikiz kardeşleridir. Babaları Zeus'tur. Apollo erkek, Artemis ise dişi bir tanrıça olarak mitlerde tanıtılır. İkiz kardeşlerin zıtlığı cinsiyet temelinde daha doğumlarıyla başlar. İki kardeş hem birbirlerine çok bağlılardır hem de birbirlerine zıt karakter özelliklerine sahiplerdir. Apollo güneşi temsil ederken Artemis ayın temsilcisidir. Gündüz ve gece bu iki kardeşin birlikteliği ile tanımlanır. Ancak bu birliktelik kardeşler arasındaki sürekli bir çekişmeyi de beraberinde getirir. Apollo bir erkek olarak şiirin, müziğin ve tıbbın tanrısı olarak simgeleştirilirken Artemis, avcı bir tanrıça olarak resmedilir. Cinsiyetlerinin gerektirdiği düşünülen özelliklerin yerine karşı cinsin özelliklerini taşırlar. Psikiyatride benzeri vakaların aydınlatılmasında birer arketip olarak Apollo ve Artemis mitinden faydalanılmaktadır.⁴⁹⁷

-Amphion ve Zethos: Amphion ve Zethos farklı cinsiyette olmasalar da Apollo ve Artemis benzeri zıt karakterli Yunan mitolojisi kahramanlarıdır. Birisi savaşçı ruhlu diğeri yumuşak tabiatlıdır.⁴⁹⁸ Alfabenin baş ve son harflerini de temsilen daha en baştan isimleriyle dikkatleri üzerlerine toplayan ikizler Zeus ile Antiope'nin oğullarıdır. Kardeşler amcaları tarafından henüz bebekken dağa bırakılırlar. Bir çoban tarafından bulunan bebekler onun elinde büyürler. Zethos, zanaat ve sporla, Amphion ise sanat ve özellikle de müzikle ilgilenir. İki kardeş yaptıkları işler ve zevkleri yüzünden sürekli tartışırlar. Sonunda kurdukları şehrin hizmetinde zanaatle sanatı ve sporu bir arada kullanmayı öğrenirler. Böylece baştaki kavga sonunda bir uyum sürecini getirir.⁴⁹⁹

-Atreus ile Thyestes: Pelops ile Hippodameia'nın ikiz oğullarıdır. İki kardeş birbirlerine düşman olurlar. Mit kardeşlerin birbirlerinden aldıkları intikamları anlatır.⁵⁰⁰

-Autolykos ile Philammon: Khione'nin aynı batında dünyaya gelen biri Hermes'ten diğeri Apollon'dan olan ikiz oğullarıdır.⁵⁰¹

⁴⁹⁶ A.e., s. 31-32.

⁴⁹⁷ Murat Kemaloğlu, "Çözümlemeci Süreçte Kültüre Yabancı Söylenceler", **Cogito: Yüz Yılın Psikanalizi**, S. 9, Güz 1996, İst., YKY. Yay., s. 207-208.

⁴⁹⁸ Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, İst., Remzi Kitabevi Yay., 1984, s. 37.

⁴⁹⁹ Pierre Grimal, a.g.e., s. 64-65.

⁵⁰⁰ A.e., s. 801.

-Dioskurlar: Zeus'un çocukları olarak onlara genelde "iki efendi" ya da "iki tanrı" adı verilir. Kuğu kılığındaki Zeus'un Sparta kralı ve Tyndareos'un karısı Leda'dan olan çifte ikiz çocuklardır. Aynı batında Leda, Tyndareos'un ikiz çocukları Kastor ve Klytaimnestra ile Zeus'un ikiz çocukları Polydeukes ve Helene'yi dünyaya getirir.⁵⁰² İnsanın soyunu devam ettireceğine inanılan Tyndareos'un oğlu Kastor ile tanrı soyunun devamını sağlayacağına inanılan Zeus'un oğlu Polluks birbirleriyle başlangıçta çok iyi anlaşır. İkizler birbirlerine çok bağlıdır. Ancak birbirlerinden apayrı özelliklere sahiptirler. İkiz kardeşlerin zıt özellikleri mitte özellikle vurgulanır. Zıt özellikler, zıt karakterlerin timsali olarak ardı ardına sıralanır, mit kahramanları bu anlamda tipik özelliklerle donatılır. Kastor ölümlü, Polluks ise ölümsüzdür. Kastor savaşmayı severken Polluks boks yapmaktan hoşlanır. Kastor atla avlanırken Polluks köpek sürüleriyle ava çıkar. Birbirini çok seven bu ikizleri ölüm de ayıramaz. Bu yüzden Kastor ölünce Polluks, Zeus'tan kendisinin ölümsüzlüğünü kardeşiyle arasında paylaşmasını talep eder. Zeus kabul edince de bir gün yaşayıp diğer gün ölümlü olarak sürdürmeye başlarlar. Dioskurlar'ın "İkizler Burcu"nu oluşturduğuna inanılır. Yine Venüs'ün iki farklı tarafını oluşturduklarını iddia edenler de vardır. Ayrıca Sabah Yıldızı ve Akşam Yıldızı'nın Dioskurlar olduğu, biri doğarken/yaşama başlarken diğerinin battığı/öldüğü açıklamasıyla gündüz ve geceye ait iki sembolik anlatımın bütünleştirici bir şekilde bir araya getirilmeye çalışıldığı görülür. İkizler arasındaki zıtlık bu mitte ayrıştırıcı değil bütünleştirici, tamamlayıcı bir unsur olarak öne çıkmaktadır. İkizler motifinde düşman olmayan ikiz kardeşlerin ancak farklı vasıflarıyla birbirlerini tamamlamak suretiyle bütünleştiklerine dikkat edilmelidir.⁵⁰³

-Eurysthenes ile Prokles: Aristodemos ile Argia'nın ikiz oğullarıdır. Kleonai kralının iki kızıyla evlenirler.⁵⁰⁴

-Eurytos ve Kteatos: Elis kralı Augias'ın erkek kardeşi Aktor'un ikiz oğullarıdır. "Molionidler" olarak anılırlar.⁵⁰⁵

⁵⁰¹ A.e., s. 643-644.

⁵⁰² A.e., s. 159-160.

⁵⁰³ Yves Bonnefoy, **Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü**, Yay. Haz. Levent Yılmaz, C.I, Ank., Dost Kitabevi Yay., 2000, s. 179.

⁵⁰⁴ A.g.e., s. 692.

⁵⁰⁵ A.e., s. 513.

-Herakles ve İphikles: İkiz ve kılığına bürünme motiflerinin bir arada yer aldığı bu mitte Zeus'un Amphityron'un kılığına girerek onun eşini gebe bırakması anlatılır. Alkmene doğum yaptığıında ikizlerini dünyaya getirir. Herakles Zeus'un, İphikles ise Amphityron'un oğludur.⁵⁰⁶

-İnakhos ve ikizi: Dionysos'un âşık olduğu ve delirmesine sebep olduğu Aura'nın ikiz çocuklarıdır.⁵⁰⁷

-Kassandra ve Helenos: Priamos ile Hekabe'nin ikiz çocuklarıdır. Helenos erkek, Cassandra ise kızdır. Çocukluklarında bir ayinin ardından tapınakta unutulmuş ikizlerin yılanlar tarafından arındırılarak onlara kehanet yeteneği kazandırıldığına inanılmaktadır.⁵⁰⁸

-Lykasthos ile Tyliphos: Phylonome'nin Ares'ten olan ikiz çocuklarıdır. Babasının korkusundan Phylonome, çocuklarını dağa bırakır. Orada çocukları bulan bir dişi kurt onları emzirir. Mit bu yönüyle Remus ile Romulus efsanesine çok benzer.⁵⁰⁹

-Narkissos ile İkiz Kız Kardeşi: Narkissos efsanesinin farklı bir şekli de Narkissos'un ölen ve kendisine çok benzeyen güzeller güzeli ikiz kız kardeşi üzerinden anlatılır. Narkissos, aslında pınarın yüzünde suya akseden görüntüyü ilk başta ikiz kız kardeşinin görüntüsü sanır. Aslında sudaki yansımanın pekâlâ ikiz kardeşinin görüntüsü olmadığını farkındadır ancak kardeşinin acısına böyle teselli bulduğuna inanır. Zamanla pınarlarda kendini kardeşi yerine seyretmeye başlar. Grimal, miti akılcılaştırma teşebbüsü olarak ikiz kız kardeşin ortaya atıldığı kanaatindedir.⁵¹⁰ Özellikle kişilik bölünmesi yaşayan kişilerin ve eşruh örneklerinin kurgusunda mitin bu versiyonundan da faydalanıldığı görülmektedir.

-Palikoi: Sicilya asıllı ikiz tanrıların ikisini de nitelendirmek için kullanılan çoğul bir addır. Hepaistos'un kızı Thaleia ile Zeus'un ya da Atina'nın ikiz oğulları kabul edilirler. Hera'nın kıskançlığından korktuğu için Thaleia, çocuklarını doğuma kadar yeraltında saklar. Zamanı gelince çocuklar yeraltından çıkarlar. Bu yüzden de kendilerine verilen Palikoi adı "yerden gelenler" anlamını taşımaktadır. Korkunç

⁵⁰⁶ A.e., s. 55.

⁵⁰⁷ A.e., s. 114.

⁵⁰⁸ A.e., s. 364-365.

⁵⁰⁹ A.e., s. 609.

⁵¹⁰ A.e., s. 528.

tanrılar olarak anılırlar. Sicilyalılar resmi yeminlerini yaparken mutlaka onların adını anarlar.⁵¹¹

-Pelias ve Neleus: Bir ırmak tanrısı kabul edilen Enipeus ile Tyro birbirlerine âşıklardır. Ancak Poseidon da Tyro'ya âşık olur. Enipeus'un kılığına bürünen Poseidon'dan hamile kalan Tyro dünyaya getirdiği ikizlerine Pelias ile Neleus adlarını verir.⁵¹² Tyro, çocuklarını Poseidon'dan gizler ve onları ıssız bir yere terk eder. Terk edilen çocukları at tüccarları bulur. Bir kısrak Pelias'ı tekmeleyince çocuğun yüzünde mor bir yara izi oluşur. Mitin farklı versiyonlardaysa çocukların bir kısrak tarafından bulunup beslendikleri anlatılır. İkizler sonunda iktidar hırsıyla birbirlerine düşerler.⁵¹³ Başlanıçta ikizlerden birinin yüzünde oluşan yara izi daha sonraki çatışmanın, ayrılmanın ve zıtlığın habercisidir.

-Proitos ve Akrisios: Lygkeus ile Hypermestra'nın ikiz oğullarıdır. Mitin ilginç tarafı daha anne karnındayken ikizlerin dedeleri arasındaki husumeti sahiplenip birbirlerine düşman olmalarıdır. Düşman ikiz kardeşler motifinin en güzel örneklerinden birini teşkil eden mitte anlatıldığına göre büyüdüklerinde de birbirlerine olan kinleri azalmayan ikizler, babalarından miras kalan topraklarda taht kavgasına tutuşurlar. Sonunda Akrisios galip gelerek kardeşini ülkeden kovar.⁵¹⁴

-Remus ile Romulus: Romulus efsanesi olarak da bilinen mit çok meşhurdur. Silvia ikizleri Remus ile Romulus'u dünyaya getirdiğinde babası Kral Numitor torunlarını düşmanlarından korumak için Silvia'nın ikizlerini başka ikizlerle değiştirir. Remus ile Romulus'u da çoban Faustulus'a emanet eder. Remus ve Romulus, Faustulus'un yanında yetişirler. İkizlerin karıştığı bir kavga esnasında Faustulus öldürülür.⁵¹⁵ Remus ile Romulus efsanesinin farklı varyantlarında Aventius'un oğulları ya da torunları olarak ikiz kardeşlerden bahsedilir. Babalarından kalan ülkede tahta biri çıkarken hazineyi ikizi devralır.⁵¹⁶ Remus'tan mitlerde oldukça ağır hareket etmesi dolayısıyla ve "kardeşinin talihsiz bir kopyası" olarak bahsedilmesi dikkat çekicidir. Mitin sonunda Remus'un saygısızlığı yüzünden, Romulus kendisinin karakter olarak

⁵¹¹ A.e., s. 592.

⁵¹² A.e., s. 171.

⁵¹³ A.e., s. 621.

⁵¹⁴ A.e., s. 49.

⁵¹⁵ A.e., s. 202-203.

⁵¹⁶ A.e., s. 547.

tam zıddı olan ikiz kardeşi Remus'u öldürür.⁵¹⁷ Zıt ikizlerin çatışması mitleri kahraman-rakip ayrımının ilk ortaya çıktığı örnekler gibi görünmektedir.

-Thanatos ve Hypnos: Hypnos 'uyku'yu, Thanatos ise 'ölüm'ü sembolize eder. Gece ile Erebus'un ikiz oğullarıdır. Ölüm ile uykunun ikiz kardeşler olarak sembolleştirilmesi uyku ile ölümün insanlarca birbirine benzetilmesinden de kaynaklanır. Nitekim Vergilius'a göre soyut bir varlık olarak nitelendirilen Hypnos, yer altına ölüm ülkesine yerleşir.⁵¹⁸

Yukarıda kısaca özetlenen mitler incelendiğinde ikiz motifinin daha çok ikiz erkek kardeşler için kullanıldığı görülür. Nadiren ikiz çocukların biri kız biri de erkek olabilmektedir. Çoğunlukla ikizlerin ikisi birden evlerinden uzaklaştırılırlar. Evlerinden uzakta büyüyen bu çocuklar birbirleriyle iyi anlaşır evlerine geri dönmeye çalışırlar. Bu anlamda birbirine yardımcı karakterlerdir. İkizler arasındaki zıtlıkların özellikle vurgulandığı mitlerde ya bir kardeş kavgası ya da zıt özelliklerin tamamlayıcılığı konu edilir. İkiz kardeşlerin çoğunlukla somut kardeşler olarak mitlerde işlenmeleri, mitlerin soyut unsurları, kavramları somutlaştırmak için insanlar tarafından üretilen boyutuyla ilişkilidir. Sadece mitolojide değil efsane, masal, destan ve halk hikâyelerinde de ikiz kardeşler motifi sık sık kullanılır.

İkizler miti zamanla Batı edebiyatının en çok kullandığı, ben ve öteki ilişkisinin farklı örneklerini kurgulama şansı veren tarafıyla özel modern edebiyat izleklerinden biri hâline gelir. Mitolojideki oluşu, yaratılışı, insanı ve olayları anlamlandırma çabasının bir neticesi olarak üretilen ikiz mitleri, modern edebiyatta değişir. İkizler kimi zaman bir komedi unsuru kimi zaman ise bir korku unsuru olarak kullanılırlar.

İkizlerin karakterlerindeki ufak tefek farklılıklar ya da birbirlerinin yerlerine geçebilmeleri ya da benzerliğin sebep olduğu karışıklıklar bir komedi unsuru olarak da izleğin kullanılmasını sağlamıştır. Shakespeare (1564-1616), **On İkinci Gece** ve **Yanlışlıklar Komedyası** adlı oyunlarında bu ikiz kardeşler motifinden komedi unsuru olarak faydalanır. Bu anlamda yeni edebi eserlerin mitlerden ayrıldığı görülmektedir.

⁵¹⁷ A.e., s. 712-713.

⁵¹⁸ A.e., s. 306.

Shakespeare'in Noel döneminde kutlanan On İkinci Gece Şenlikleri için yazdığı düşünülen **On İkinci Gece** adlı oyununda Viola ve Sebastian ikiz kardeşlerdir. Viola, erkek kılığına bürünerek Cesario adını alır. Kılık değiştirmeler gittikçe artar. Sebastian, ikiz kız kardeşini erkek kılığında tanıyamaz. Onun öldüğünü sanmaktadır. İkiz kardeşinin ölümünü Sebastian şöyle anlatır:

“Size adım Roderigo demiştim. Ama asıl adım Sebastian. Babam Messinalı Sebastian'dır. Bu adı duyduğunuzu biliyorum. Ardında benimle aynı saatte doğan kız kardeşimi bıraktı. Tanrı lütfetseydi, yaşamlarımız birlikte başladığı gibi birlikte sona ererdi. Ama siz bunu değiştirdiniz. Beni denizin azgın dalgalarından kurtarmadan birkaç saat önce kız kardeşim boğulmuştu.[...] Bana çok benzediğini söylerlerdi.[...]Pek çokları güzelliğini öve öve bitiremezdi. Ben kendisini o denli göz alıcı bulmasam da, hiç çekinmeden şunu söyleyebilirim: En kıskanç kişi bile kardeşimdeki ruh güzelliğini yadsıyamazdı. Zavallı tuzlu sularda boğuldu. Ben kendisini andıkça gözümden tuzlu sular akar.”⁵¹⁹

Özdemir Nutku, **On İkinci Gece** çevrisine yazdığı önsözde “birbirlerine çok benzeyen ikizlerle karıştırma motifi” dediği yöntemin Shakespeare tarafından Plautus'un **Menaechmi** (İkizler) komedyasından alındığını, aynı motifi Plautus'un da antik Yunan tiyatrosundan almış olduğunu belirtir ve Antik Yunan tiyatrosunda benzeri motifle yazılmış altı tane oyunun tespit edildiğini kaydeder. Oyunun üç ana kaynağı olarak ise Rich'in yazmış olduğu **Historie of Apolonius and Silla** (1581), yazarı bilinmeyen bir İtalyan komedisi **GI'ngannati** (1531) ve **Gonzaga'nın GI'nganni** oyununu gösterir.⁵²⁰

Shakespeare'in bir başka oyunu **Yanlışlar Komedyası** da ikiz kardeşlerin neden olduğu bir dizi karışıklığın anlatıldığı eğlenceli bir komedidir. Bütün karışıklıkların çözümlendiği ve küçük yaşta birbirinden ayrı düşen ikiz kardeşlerin

⁵¹⁹ William Shakespeare, **On İkinci Gece ya da Gönlünüzce**, Çev. Sevgi Sanlı, 2. bs., İst., Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2010, s. 29-30.

⁵²⁰ William Shakespeare, **On İkinci Gece**, Çev. Bülent Bozkurt, 3. bs., İst., Remzi Kitabevi, 1998, s. 5-22.

nihayet karşılaştıkları anda gerçekleştirdikleri diyalog, benzeri tarzda yazılan pek çok tiyatro eseri, hikâye ve romanda yüzyıllarca tekrarlanacaktır:

“EFESLİ DROMİO: Sanki kardeşim değil de aynammışsın,
Yüzüne bakınca yakışıklı olduğumu anlıyorum.
Hadi içeriye girip biz de sohbetlerini dinleyelim.
SİRAKUZALI DROMİO: Buyur, sen benim büyüğümsün.
EFESLİ DROMİO: Sahi, bu bir sorun nasıl çözeceğiz?
SİRAKUZALI DROMİO: Kura çekeriz, o zamana kadar sen önden buyur.
EFESLİ DROMİO: Hayır şöyle yapalım: Madem kardeş kardeş geldik
dünyaya,
Önde arkada değil, gidelim el ele, yan yana.”⁵²¹

İkiz kardeşlerin uşaklarının da ikiz olması dörtlü bir karışıklık sağlar ve karmaşanın derecesini arttırır ve karışıklığı bir komedi unsuru olarak daha cazip bir hâle getirir. İkizler motifinin üst üste yığılma özelliği Shakespeare’in oyunlarında belirginleşir. Shakespeare’in bu iki oyunun günümüz Hollywood sinemasında pek çok versiyonu bulunmakta, ikizlerin sevimli karışıklığı tekrar tekrar yedinci sanat seyircilerine sunulmaktadır.

Romancılar tarafından tek yumurta ikizleri, ayrı yumurta ikizleri, Siyam ikizleri, dekstrokaldiryak ayna ikizler defalarca kullanılmıştır. Estetik romanlardan popüler romanlara, gotik, fantastik kurgulardan, polisiyelere ikiz kardeşler teminin işlenmediği roman türü yok gibidir. Felsefi ben-öteki okumalarına farklı bir perspektif kazandırması, psikanalitik yorumları derinleştirebilmeye müsait bir inceleme zemini oluşturması, ikizlerin özel ilişkisi ve bağlılıkları, ikizlerin doğuştan gelen özgün ilişkisinin tıbbi ve manevi boyutu, toplumların ikizlere yaklaşımı hatta ikizlerin taşıdığı potansiyel uygun denek profili -Einstein bile görelilik kuramını açıklamak için ikiz kardeşlerden faydalanır- edebiyatta olduğu kadar farklı alanlarda da ikizler üzerinde yoğunlaşan çalışmaların sadece birkaç sebebidir. Romancılar

⁵²¹ William Shakespeare, **Yanlışlıklar Komedyası**, Çev. Özdemir Nutku, Türkiye İş Bankası Yay., 2. bs., İst., 2011, s. 83.

toplumun ilgisini farklı fonksiyonel ilişkiler üzerinden kurgu dünyaya aktarırken toplumun ilgisini yeniden aynı noktaya çekip ikizlerin ikiliğini ikiz bir yansıtmayla topluma yöneltir. Böylece ikizlerin gizemli dünyası bıkmadan okunur, araştırılır. İkizlerin dış görünüşlerindeki benzerlik karakterlerindeki tıpatıp bir benzerliği getirmez genellikle romanlarda ikiz kardeşler görünüşleri aynı olsa da karakterleri birbirinin tamamen zıddı olarak kurgulanırlar. Karakter zıtlığının ikizleri bir çatışmaya sürüklemesi durumunda birbirinden nefret edebilecekleri (**Demir Maskeli Adam**) gibi, karakterleri arasındaki ufak zıtlıklar farklı kişiliklerinin göstergesi olarak da şekillenip birbirlerini tamamlayacak şekilde de hareket edebilirler. Bu iki tür farklı ikiz miti mitolojiden geleneksel anlatıya oradan da romanlara geçmiştir. Ancak çoğunlukla birbirinin tam zıddı olarak kurgulanan ikizler, benzerliklerinin sadece dış görünüş boyutunda kaldığını ispata soyunmuş gibi roman meydanlarında çarpışmaya girişirler. İkizlerin dış dünyadaki bu çatışması aslında çoğunlukla insanın kendi içinde kendisine karşı vermiş olduğu amansız savaşın da bir yansıması mahiyetindedir. Zamanla ikizlerin çatıştığı meydan insanın içine taşınmış ve roman tekniklerinin de gelişmesiyle insan ruhu bir savaş meydanı şeklinde anlatılmaya başlanmıştır.

İkiz kahramanlar üzerine yaptığımız incelemelerde gerek geleneksel anlatılar gerekse romanlarda ikiz kahramanların on iki tip kurgulanma şeklini tespit ettik:

1. Karakterleri farklı veya güçleri eşit olmayan ikizlerden anlatım esasına dayalı edebî türlerde kahramanlık yasaları gereği biri öne geçerken diğeri onun yardımcıları olarak geri plana çekilir. İkizlerden biri kahraman olurken diğeri onun yardımcıları, uşağı, danışmanı hâline getirilerek geleneksel anlatının tek kahraman yasası korunmaya çalışılır.
2. Eşit güçteki ve benzer karakterdeki, aynı görünümdeki ikizler arasında çatışma olmazsa veya aralarında çok basit farklılıklar ya da çatışmalar varsa ve ikizler rakipler hâline de gelmiyorlarsa Axel Olric'in epik yasaları gereği esas kahramanın yanında ikinci planda kalırlar ve onun yardımcıları konumuna düşerler çünkü kahramanlık kurguda genellikle bölüştürülmez ve kahramanlık açısından anlatım esasına dayanan edebî türlerde eşit bölüştürülmüş konumlara çoğunlukla yer yoktur.

3. Karakterleri ve güçleri eşit olan ikizler kurguda birbirlerinden ayrılarak kurgunun kendilerine ayrılan bölümlerinde her biri ayrı birer kahraman olur. Kurgu böyle durumlarda ikizlerin her birinin macerasını anlatmak üzere ikiye bölünür yani ikizleşir. İkizler daha sonra bir araya geldiklerindeyse yine ikizlerden biri kahraman diğeri onun yardımcısı hâline gelir.
4. Zıt karakterli ikizler birbirlerinin yerlerine geçerek öteki'nin hayatını yaşamaya başlayabilirler. Her biri diğerinin dünyasında kahraman olabileceği gibi sadece ikizlerden birinin özellikle iyi ve doğru addedilenin kahraman oluşu da anlatılabilir. İkizinin yerine onun hayatı, çevresi ve alışkanlıklarıyla ikizi yerine yaşamaya başlayan ikiz için çatışma bu sefer yerine geçilen ikizin gölgesi gibi anlatıya bıraktığı, temsil ettiği konumuyla ve alışkanlıklarıyla onun yerine geçen ikiz arasındadır. İkizlerin yer değiştirmesi motifi edebiyatta yaygın olarak kullanılır. Bu durumda da ikizler birbirlerinden ayırdırlar. İkizlerin birbirleriyle karıştırılması da aynı madde kapsamında değerlendirilmektedir.
5. Benzer karakterli ikizler birbirlerinin yerine geçerek öteki'nin hayatını yaşamaya başlarlar. Her biri diğerinin dünyasında kahraman olur. Karakterleri benzer olduğu için değişen sadece çevredir ve anlatı boyunca değişmeyen sabit karakterler üzerinde değişen çevrenin yıkıcı bir etkisi çoğunlukla olmaz.
6. Karakterleri birbirlerine zıt olan ikizlerin düşman olmaları durumunda kurguda ikizlerden biri rakip diğeri kahraman hâline gelir. Mitlerde sıklıkla karşılaşılan bu durumun daha sonra ikizlerin ikizliğine yapılan vurgu anlatılardan düşürülerek kahraman ve rakip olarak kurgulanmaya başladıkları düşünülebilir. Böyle bir durumda kurguda diğ anlatılarda da olduğu gibi kahraman ile rakip arasındaki ilişki aynen geçerli olur. Düşman kardeşler/ikizler motifi de buradan doğar. Kahraman ile rakibi savaş meydanında çoğunlukla karşılaşır, onun haricinde ayırdırlar. Genelde ikili kahramanlar özelde ise ikiz kahramanlar zıt karakterlerle donatılıp rakip konumuna getirildiklerinde geleneksel anlatım esasına dayalı türlerde tek bir merkeze işaret ederler. İyi ile kötü, doğru ile yanlış, haklı ile haksız, güzel ile çirkin arasındaki savaş; sonunda hep iyi, doğru, haklı, güzel lehine

sonuçlanır. İki zıt kutbun çatışması her daim bu iki zıt kutbun ortak çıkış noktasına yani merkeze işaret etmekte sonunda merkezin baskın karakteri iyi, doğru, güzel öne çıkmaktadır.

7. Karakterleri zıt olan ikizler bir arada bulunurlar ve çatışmalar ancak bu çatışmalar ikizlerin birbirlerinden ayrılmalarını gerektirmeyen küçük çatışmalar mahiyetindedir ve ikizlerin birbirlerini tamamlamalarını sağlayan bir vasıta özelliği arz eder. Genellikle bu tür ikizler komedi unsuru olarak kullanılmaktadır.
8. İkiz kahraman anlatılarında karakter zıtlığına bazen ikiz olmalarına rağmen görünüşteki zıtlıklar da (uzun-kısa, zayıf-şişman, iri-ufak, güzel-çirkin vb.) eklenebilmekte ve çatışma ortamı görünüşteki zıtlığın eklenmesiyle hararetlendirilebilmektedir. Ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanların anlatıldığı geleneksel anlatılarda da görünüşteki zıtlık ve aradaki kavgaya dönüşmeyen çatışma unsurları aynı şekilde tekrarlanmaktadır.
9. Zıt karakterli ikizler birbirleriyle ontolojik çatışmalar içine girseler de birbirlerinden ayrılmazlar ve hep bir arada bulunurlar. Çoğunlukla ikizlerden biri diğersinin gölgesini temsil eder. Bu tip ikiz kahramanların kurgulandığı anlatılar daha çok eşruh anlatıdır. Bu tip ikizler çatışarak bir arada kalırlar.
10. İkizlerin anlatılarda birbirlerinden ayırt edilmesini sağlayacak bir ya da birkaç özelliğinden mutlaka bahsedilir. Bu farklılıkların olmaması tam olarak birbirinin aynısı olan iki kişinin anlatıda işlevsiz bir şekilde yan yana bulunması anlamına gelecektir ki geleneksel anlatılarda yukarıdaki maddelerden de anlaşılabilceği gibi bu tür bir durumla karşılaşılmaz. Postmodern anlatılarda ise her türlü farklılığın ortadan kaldırıldığı sentetik kopya ikizler görülür. Eşruhların ve ikiz kahramanların bir arada üst üste yığıldığı ve geleneksel işlevlerini kaybettikleri postmodern anlatılarda ikili kahramanlar "üst ikili" başlığı altında değerlendirilirler. Bu tip kopya ikizler çoğunlukla parodileştirmenin unsuru olarak kullanılmaktadırlar ve ikizlerin karakterlerinden anlatıda bahsetmek güçtür.
11. Maske takarak ya da kılığına bürünerek ikizleşen karakterler için de aynı kurallar geçerlidir. İkiz kahramanların kullanıldığı edebî eserlerde genelde

karşılaşılan birbirinin yerine geçme motifine bağlı olarak ortaya çıkan ve bir ikizleştirici unsur olarak görülen don değiştirme, kılık değiştirme ve maske takma uygulamalarının insanlığın karanlık dönemlerine kadar uzanan bir geçmişi vardır.

12. Romanda aslında ikiz oldukları ya da görünüşteki tıpatıp benzerlikleri belirtilmeyen roman kişileri kurmaca düzleminde ikiz kahramanlar gibi kurgulanabilirler. Bu tür kurgularda ikizleştirme için ikiz kahraman anlatılarının genel kurgu tekniklerinden faydalanılır.

Bunlardan 8, 9 ve 10. maddelerde sayılanlar günümüz romanlarında farklı ikili kahraman türleri olarak değerlendirilmektedir. Maske takarak ya da kılığına bürünerek ikizleşen karakterler için de aynı kurallar geçerlidir.

İkiz kahramanların kullanıldığı edebî eserlerde genelde karşılaşılan birbirinin yerine geçme motifine bağlı olarak ortaya çıkan ve bir ikizleştirici unsur olarak görülen kılık değiştirme ve maske takma uygulamalarının insanlığın karanlık dönemlerine kadar uzanan bir geçmişi vardır. İnsanın tanımaya, keşfetmeye çalıştığı ilk cisim, ilk tuvali bedenidir. Beden, ruhun taşıyıcısı kabul edilir. Kişinin dış dünyayla maddi ilişkisini sağlayan beden, insanın ilk deneylerini gerçekleştirdiği laboratuvarı, ilk atölyesi, ilk sanat eseridir. Beden kişinin toplumda tanınmasını ve kabulünü sağlar. Başkaları tarafından bilinir ve tanınır olma başta yüzle birlikte bir bedene sahip olma ile ilişkilidir. Beden, kişinin kendi sosyal kimliğini kazanmasında da önemlidir. İnsan kendi bedenini hiçbir zaman bir bütün olarak algılayamaz. Bedeninin ancak belli parçalarını görebilir. Özellikle yüzüyle başka bir nesnenin – ayna, su yüzeyi gibi yansıtıcı yüzey, karşısında kendisine bakanın gözleri vb.- yardımı olmadan tanışamaz. Lacan'ın ayna evresi kuramında da bahsettiği gibi bebek ilk kez kendisini annesinin bakışlarındaki veya bir aynadaki yansımından tanır. Ben'in kendini tanıma sürecinde yansıtıcı bir ötekinin işlevi yadsınamaz ve önemli bir gerçektir. Böylece kendini bir suret vesilesiyle tanımaya başlayan ben'in toplumsal açıdan kabulü ayrıca önem kazanır. Kimlik kabulünün tescillendiği topluma, kişi bu kabul/ret ilişkisi bağlamında sıkı bir bağla bağlanır. Kişi nezdinde, kendisini kabul eden toplum pozitif bir değer kazanır. Diğerlerinden farklı olmak, diğerlerine benzememek öteki sayılmaya, toplumsal dışlanmaya sebep olur. Aksine bedenin toplumca kabulü, toplumun beğenisi kişinin kimliğinin gelişim aşamalarında

özgüvenini yükseltir. Bir taraftan da kişiyi başkalarının bakışlarına muhtaç kılar. Toplumsal beden algısıyla kimlik algısı çoğunlukla örtüşür, en azından çakışır. Bu durum kişinin toplum içinde önce bedeniyle yani maddi tarafıyla varlığının kabulü esasına dayanır. Ötekinin algısı beden üzerinden değil esasen görüntü üzerinden gelişir. Öteki konumundaki algılayıcıların değişimi görüntünün de değişmesi anlamına gelir. Kişinin bedenini gören, algılayan sayısı kadar farklı görüntü ortaya çıkar. Görüntü algılarının toplamı ise yine de kişinin bedenini vermez. Öyleyse asıl olan yine de beden değil kişinin bedeninin algılanışı ya da başkaları üzerinde bırakmak istediği izlenime yönelik bir görüntü algısını kurma girişiminin başarılı addedilip kabul görmesi ya da görmemesidir.

Kişinin ilk tuvalinin bedeni olduğu eski toplumlardan günümüze kadar öteki'yle ilişki içinde bulunmak kişinin kendisini öteki'yle karşılaştırdığı bir ilişkiye kişiyi sevk eder. Kişi kendisi ile öteki arasında yaptığı karşılaştırmalar neticesinde bazı sonuçlara varır, bu sonuçlardan bazı çıkarımlar elde eder. Bu çıkarımlar, kişiyi kendi bedeni üzerinde değişiklikler yapmaya böylece beğeni toplamanın yolunu keşfe sevk eder. Kişi bedenini boyar, dövmelemlerle süslemeye çalışır. Avladığı hayvanların postundan, tüylerinden faydalanarak kendi tuvalini: bedenini beğenilir kılmaya çaba sarf eder. Ancak amaç sadece güzel görünmek değildir. Kendinde hissettiği eksik gücü tamamlayıp korku salacak bir bedene sahip olma tutkusu da kişinin kendisine uygun bulduğu, idealleştirdiği toplumsal kimliğin inşasında gerekli olabilir. Bu da kişiye yine gücüne itaati dolayısıyla takdiri ve hayranlığı yani beğeniye getirecektir. Böylece örtünme kastıyla giyinme, kişinin toplumsal kimlik algısının inşasında yerini bir tür maskeye zamanla bırakır.

Kişinin yüzü bedeninin diğer parçaları arasında özel bir yere sahiptir. Yüz kişinin tanınmasını sağlayan en önemli parçasıdır. Yüz, uzuvlarının toplamından ibaret olmayıp esasen diğer insanları selamlayan bir metin, bir “işaretler dizgesi”, ötekinin bize dair sorularına bir cevap ve asıl içteki yüzün bir izidir.⁵²² Bu işaretler dizgesinin değiştirilmesi, kişinin istediği görüntü algısına sahip olmaya çalışmasının bir sonucudur. Maske de böyle doğar. Kişinin yüzünü değiştirmesi (bozması) ya da yerine yenisini koymaya çalışması “maske”nin tarihiyle özdeşdir. Maske:

⁵²² Ergun Kocabıyık, **Aynadaki Narkissos: Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz**, 2. bs. (genişletilmiş yeni basım), İst, Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2010, s. 20.

- “1. Boyalı karton, kumaş, plastikten yapılmış olan ve başkalarınca tanınmamış olmak için yüze geçirilerek kullanılan yapma yüz.
- 2.Korunmak için, özel olarak yapılmış, yüze geçirilen şey.
- 3.Yüz ve boyun güzelliği için cilde sürülen krem, macun vb.
- 4.Gerçek duyguları veya bir şeyin gerçek görünüşünü gizleyen aldatıcı görünüş, davranış.
- 5.Kişinin oynadığı rol veya hem kendisine hem de çevresine karşı takındığı davranış.”⁵²³

Maskenin kazandığı tüm bu anlamlar tarihsel süreçte kişinin bedenine ve yüzüne dair algısının ruhuyla da örtüştüğü düşüncesinin bir yansıması olduğu kadar başlangıçta maskenin ortaya çıkışının ilk örneklerinde rastlanan dini ayinlerdeki maskenin işlevinin kişinin beden algısını değiştirme ihtiyacıyla bütünleşerek genişlemesinden de kaynaklanır.

Maske, yüze dair tüm boyamalar ve yüze geçirilen yeni bir yüz olarak algılanmalıdır. Yıldız Güner, hazırlamış olduğu “Maskede İfade: Dünya Maske Geleneklerine İfadeye Katkıları Açısından Bir Bakış” adlı yayımlanmamış yüksek lisans tezinde maskenin tarihinin hayalin tarihiyle örtüştüğü dolayısıyla insanlık tarihi kadar eski olduğu gerçeğinden hareketle kişinin ifadesinin maske suretiyle değişikliğe uğratılmasının pek çok eski medeniyette başta dini ayinler olmak üzere kullanıldığını ve maskelerin ortaya çıkışı itibarıyla iki ana başlık altında incelenebileceğini belirtir. Anthropomorfik (insan biçimli) ve theriomorfik (hayvan biçimli) maskeler insanın farklı görüntü algıları oluşturmak için kullanılırlar.⁵²⁴ Hayvan maskeleri, kılık değiştirme motifinin mitik yansımaları olarak ya da mitlerdeki temel bir motifin -insanın hayvana dönüşme ihtiyacının, tutkusunun- tezahürü olarak da değerlendirilebilir.

⁵²³ TDK, **Türkçe Sözlük**, C. II, 8. bs., Ank., TDK Yay., 1998, s. 1511.

⁵²⁴ Yıldız Güner, “Maskede İfade: Dünya Maske Geleneklerine İfadeye Katkıları Açısından Bir Bakış”, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı Heykel Programı, İst., 2006, s. 3-5 (yayımlanmamış yüksek lisans tezi).

İnsanlar buldukları coğrafyada ellerindeki çeşitli malzemeleri kullanarak farklı maskeler oluştururlar. En fazla ve farklı malzemenin bir arada kullanıldığı maskelere Okyanusya adalarındaki toplumların maskelerinde rastlanılmaktadır.⁵²⁵ İlkel kabile dinlerinde belli bir olgunluğa ve yeterliliğe sahip kişilerin dini ayinler esnasında takmalarına izin verilen maskeler, özel ve imtiyazlı bir güce işaret eder. Doğüstü güçleri temsilen yapılan dehşet verici bu maskelerin esasen bu güçlerle ilişkiyi sağladığına inanılmaktadır. Bu sebeple de toplumun ancak özel bireylerinin bu sorumluluğu üzerlerine alabileceği inancı zamanla yerleşik bir kanı olarak toplumun tüm fertleri tarafından kabul gören bir inanç hâline gelir. Yine aynı sebeple bu maskeleri yapan kişilerin bu güçlerin etkisi altında bu maskeleri şekillendirdiklerine inanılmaktadır.⁵²⁶ Zamanla maskeler tiyatronun da bir parçası, önemli unsurlarından biri hâline gelir. Mihail Bahtin, **Rabelais ve Dünyası**'nda halk kültürünün en karmaşık temalarından biri olan 'maske'yi şöyle yorumlar:

“Maske, değişim ve dirilişin sevinciyle neşeli bir görecelilikle, bir örnekliliğin ve benzerliğin şen şakrak bir reddiyle ilintilidir; kendine benzeyişi reddeder. Maske, geçişle, metamorfozla, doğal sınırların ihlaliyle, alayla ve bildik takma adlarla ilişkilidir. Hayatın oyunsu unsurlarını barındırır; gerçeklik ile imgenin karşılıklı özgül bir ilişkisine dayanır, ki bu da, en eski ritüellerin ve gösterilen en temel özelliğidir. Elbette maskenin biçimden biçime giren karışık sembolizmini tüketmek mümkün değildir. Sadece şunu söyleyeyim: Parodi, karikatür, yüz şekilleri, eksantrik duruşlar ve komik jestler maskenin ta kendisinden gelmiştir. Maske, groteskin özünü ifşa eder.”⁵²⁷

Böylece kişinin kendi tuvali üzerindeki izler bütünlüğünün sanatın simgesel doğasının barındırdığı insan imgesini dönüştüren, bozan, irdeleyen, hayaldekine yaklaştıran ya da ondan uzaklaştıran boyutu, maske vasıtasıyla ortaya çıkar. Kişinin kendi ben'ini tanıma süreci ve kişinin toplumsal kazanılmış kimliği tiyatrodan en baştan şekillendirilir. Takılan her bir maske yeni bir kimliğin inşası ve öncekinin

⁵²⁵ A.e., s. 5.

⁵²⁶ A.e., s. 6-7.

⁵²⁷ Mihail Bahtin, **Rabelais ve Dünyası**, Çev. Çiçek Özbek, İst., Ayrıntı Yay., 2005, s. 68.

yıkımı yollu yeni kimlik algılarına kapı aralar. Toplumun hali hazırdaki kabullenilmiş kimlik algısının değişmesinde ve bu dönüşümün görüntü algısındaki değişiklikle kimlik algısındaki dönüşümün aynılığını kabulüne de zemin hazırlar.

İlk olarak avcıların hayvanlar arasında tanınıp ayırt edilmesine engel teşkil ederek avlanmalarını kolaylaştıran hayvan postlarının ya da başlıklarının daha sonra dinî ayinlerde din adamları ya da büyücüler tarafından kullanımı maskeye olan saygıyı arttırmakla kalmıyor, kendini bir maske ardında gizleyen o maskenin ruhuna büründüğü inancını da peşi sıra getiriyordu. Değişimin, dönüşümün ruhu yakalanmaya çalışılıyor, maske toplum içindeki kimlik algısını sağlamlaştıran en önemli etkenlerden biri hâline geliyordu. Bu inancın izlerine mitolojide belirgin bir şekilde rastlanmaktadır.

Şaman maskeleri tüm maskeler içinde en teferruatlı olanlardır. Şamanların ardındansa maskelerin teferruatlılığı konusunda ikinci sırada Hindular ve Budistler gelir.⁵²⁸ Kaduveo yerlilerinin yüzlerine çizdikleri “imago mundi” adını verdikleri mikro-kozmosun temsilcisi resimler ya da Batı Afrikalı Bambaraların “komo kû” dedikleri kozmogoniyi temsil eden “Komo Baş” maskları özel bir evren anlayışının surette mask formunda bedenleştirilme girişimleri olarak değerlendirilebilir.⁵²⁹ Mısırlılarda ise maske, ölülerin mumyalanarak konuldukları lahitlerin baş kapak kısımlarıdır ve kişilerin tekrar hayata döndüklerinde yüzlerinin kaybolmasına karşı alınan bir tedbir olarak görüldükleri anlaşılmaktadır.⁵³⁰ Kolombiya’daki Kızılderililerin “potlach” adı verilen seremonileri esnasında “kadınlar, erkekler ve klanlar en güzel ilahilerini söyler, maskelerini sergilerler.”⁵³¹

Maskelerin bir eğlence unsuru olarak çoğunlukla karnavallarda öne çıktığı görülür. İlk olarak “Deliler Bayramı”, kilise çatısı altında kutlanmaya başlasa da bayramın daha sonra maskelerle sokağa çıkan insanlarca Ortaçağ Fransa’sında sokakta kutlanmaya başladığı anlaşılmaktadır. “Bu yortu aslında, içerdiği maskeli balolar ve açık saçık danslarla resmi kültürün bir parodisi ve taklidi” özelliğini

⁵²⁸ Yıldız Güner, a.g.e., s.10.

⁵²⁹ Ergun Kocabıyık, a.g.e., s. 71.

⁵³⁰ Yıldız Güner, a.g.e., s.14.

⁵³¹ Johan Huizinga, **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 4. Bs., İst., Ayrıntı Yay., 2013, s. 85.

taşır.⁵³² Ortaçağ insanların “resmi yaşam” ve “karnaval yaşamı” içinde ikili bir hayat yaşadıklarını düşünen Bakhtin⁵³³, zamanla saray eğlencelerine de maskeli baloların etki ettiği kanaatindedir.⁵³⁴ İnsanların, toplumsal kimlik kabulünün zorunlu unsuru maskelerle yaşamak zorunda kaldıkları resmi yaşamın dışında farklı bir dünyanın keşfine kapı aralayan maskeli balolar, popüler kültür içinde bozularak çıkış noktalarından uzaklaşır ve Bakhtin’in deyimiyile “şatafatlı ve soyut alegorilerin yabancı öğeleriyle dolar”.⁵³⁵

Maske ya da kılık değiştirmenin dönüşümden farkı geri dönüşlü olmasıdır. Kısa bir süre için bu kılıkta kalınarak tekrar eski hâle dönülebilir. Oysa başkalaşım ve değişim, geri dönüşümsüz olarak gerçekleşir. Kişi kılığına büründüğü karakterin belli dış özelliklerini öncelikle taşır ancak kılık değiştirme uzun bir zaman için tekrarlanan bir hareket hâlindeyse kılığına bürünülen kişinin kimliğinden etkilenilmesi de kaçınılmaz hâle gelir.

Maske ile kılık değiştirme beden farklı bölgelerinde değişikliği temsil etmeleri sebebiyle sadece birbirlerinden ayrılırlar. “Fetişist olmayan bir kültürde [...] beden, bizim kabullerimizde ifade bakımından zengin olan ve bakma yetisi taşıyan tek bölgenin, yani yüzün karşıtı değildir: Bedenin kendisi yüzdür ve size bakar.”⁵³⁶ İşte bu sebeple yüz bedenden, maske kılık değiştirmeden ayrı düşünülemez. Kılık değiştirme ve maske takmanın bir hayvanın donuna (kalıbına) girme ya da başka bir insanın bedenini kullanma mitlerinin bir kalıntısı, tezahürü olarak değerlendirilmesi mümkündür. Yüzün uzuvların toplamından ibaret olmayan kısmı yani yüzün ardındaki asıl yüzü saklama isteği de maske ve kılık değiştirme ritüellerinin karanlık arka, sırlı kısmında ayrıca yer alır. Korunma amaçlı maske ve kılık değiştirme böylece aslı örten, değiştiren, dönüştüren bir mertebeye yükseltilir.

Maske ve kılık değiştirmenin mitik anlamı zamanla unutulmuş toplumun “normal” kabul ettikleri arasında yerini alır. Bedene bağlı görüntü algısının dayanılmaz cazibesi kişinin kendisini bir sanat eseri hâline dönüştürme çabasına dönüşür. Güzelliğin peşinde koşan insan, kendi güzelliğine meftun olur, narsisizme

⁵³² Mikhail Bakhtin, **Karnavaldan Romana**, Çev. Cem Soydemir, İst., Ayrıntı Yay., 2001, s. 94-95.

⁵³³ A.e., s. 116.

⁵³⁴ A.e., s. 122.

⁵³⁵ A.e., s. 123.

⁵³⁶ Jean Baudrillard, **Baştan Çıkarma Üzerine**, Çev. Ayşegül Sönmezay, 3. bs., İst., Ayrıntı Yay., 2011, s. 46.

avlanır. Bu esnada kendini dönüştürmeye çalıştığı sanat abidesi bir putlaştırma eğilimine kişiyi sevk eder ve kişinin kendi üzerinde kendi dinini tesisi boyutuna kadar varabilir. Dandizm akımı ve buna bağlı olarak ortaya çıkan dandy tipinin beslendiği temel hayat damarı da budur.

Kral Alfred, Kral VIII. Henry⁵³⁷, Sezar, Catilina ve Alkibiades gibi tarihi örnekleriyle⁵³⁸, kibrin temsilcisi⁵³⁹, güzelliğin düşkünü, narsisizmin pençesinde kıvranan, giyim kuşam heveslisi, kimliğini giydikleriyle tesise çabalayan züppe insan tipi olarak tanımlanır. Ellen Moyers, dandy’i “Dış görünüşte mükemmel olan, dış görünüşün altındaki herhangi bir şeye kayıtsız kalan ve bir beğeni (ya da zevk) ayini aracılığıyla kendi mükemmelliğine adayan bir adam olarak tarif e[der]”.⁵⁴⁰ Dandizmin kuralları takılan ortak maskenin ipuçlarını ve beraberinde getirdiği sosyal, psikolojik, dini algıyı gözler önüne serer: “Yapmacıklı olmak, yalan söylemek, zevk sahibi olmak”, “sivil sahibi olmak, egoist olmak, kendini sevmek, kendini evrenin merkezinde görmek”, “hedonist olmak, aşırı zevklerle eğlenmek”, “lüks, sefahat, müsriflik hayatını sürdürmek”, “züppelik ve insanları hor görmek”, “yukarı doğru hareketlilik, kendi aristokratik sivilini yaratmak”, başkaldırı, “kendini bir sanat eseri olarak görmek”, “modayı takip etmeksizin moda oluşturmak”, “kendi kendisinin dini olmak”.⁵⁴¹ Maskenin görünümü değişirken maskenin büyümlü işlevi - eskisinden de daha fazla toplumun ortak bilinçaltında kabul görmenin yollarının keşfedilmesiyle- daha da etkili bir şekilde devam ettirilir, eski maske yapımcılarının doğaüstü güçleri, maskeyi takanın sahip olduğu güçler tek bir elde –dandyde- toplanır ve eski dini içerik dönüştürülerek tek bir elde insan-tanrıda toplanır. Kişi, bedeninin sanatsal kurgusunun ihtişamına bakanlar nezdinde göz kamaştırmak ister. Kıskanç bakışların ilgisine sonsuz bir aşkla bedenini sunarak kazandığı ilginin getirdiği özgüven, kişinin kendisini kendi dininin yapıcısı olarak daha bir gururla taktığı maskenin ardından, ilgilerine muhtaç olduğu diğerlerinin bakışlarını takibe

⁵³⁷ Abdurrahman Kolcu, **Dandizm ve Türk Edebiyatında Dandy**, Erzurum, Salkımsöğüt Yay., 2012, s. 19.

⁵³⁸ A.e., s. 22.

⁵³⁹ A.e., s. 23.

⁵⁴⁰ Ellen Moyers’tan aktaran: Abdurrahman Kolcu, **Dandizm ve Türk Edebiyatında Dandy**, s. 39-40.

⁵⁴¹ Abdurrahman Kolcu, a.e., s. 61-62.

zorlar. Takılan maske maddî boyutunun ötesinde bir işlev kazanarak bir kimlik maskesi hâline dönüşür.

Dandizmin bir akım olarak ortaya çıktığı dönemin –kökenleri çok eskiye dayansa da- on dokuzuncu yüzyılın başları olması şaşırtıcı değildir. Biyolojinin ilerlemeye başlamasıyla birlikte ruhun geri plana itilerek bedenın bir cisim olarak incelemeye açılması, antropolojinin odaklandığı beden, doğal olarak beden algısının değişmesini de beraberinde getirir. Modernleşmeyle birlikte ortaya çıkan pek çok algı değişiminin arasında beden algısının değişmesi de vardır.

Kartezyen anlayışın diyalektik zemininde tez ve anti tez olarak sunulan beden ve ruh birbirinden yeni gelişen bilim dallarının etkisiyle hızla ayrılmaya başlar ve beden biyoloji, antropoloji gibi bilim dallarında sadece bir cisim olarak ele alınmaya başlanır. Bedenin sosyolojinin alanına girmesi Turner'ın deyişıyla toplumdaki “rasyonel ekonomik eyleyici” vasfıyladır.⁵⁴² Fenomenolojinin sahasına giren beden ise artık Husserl'in deyişıyla “canlı beden” olarak anlamlandırılmaya, canlılığın kaynağı olarak görülmeye başlanır. Husserl'a göre beden: “Descartes'ın dediği gibi, basit bir algı taşıyıcısı olmaktan çok, algılanan şeyin içeriğine doğrudan katkıda bulunan bir şeydir”⁵⁴³ ya da daha açık ifadesiyle “kendimiz[in] ve dünyamızın objeleri arasında etkileşim hâlinde gidip gelen psiko-fiziksel bir şeydir”⁵⁴⁴ yani beden kendisi sadece bir eyleyen değil tecrübeler dâhilinde “bir hareket sistemi belirleyecek ölçüde eylemin odağında”⁵⁴⁵ olan ‘canlı’ bedendir. Fenomenoloji, “sübjektif beden” olarak yaşayan ve deneyimleyen bedeni, bilimsel olarak incelenen “objektif beden”den ayırır.⁵⁴⁶ Fenomonolojiden hareketle “göstergebilimsel (semitoic) beden” kavramı da ortaya atılır. Thomas Csordas'ın ortaya attığı bu yeni beden kavramı, Paul de Mann ve Jacques Derrida gibi düşünürlerin ortaya attığı bedenın bir “metın” gibi okunabileceği ve bizzat “söylem tarafından inşa edildiği”

⁵⁴² Zülküf Kara, **Toplumla “Yüzleşme”**: Yüz Nakli Üzerine Fenomenolojik Bir Çözümleme, İst., Ayrıntı Yay., 2013, s. 27-28.

⁵⁴³ A.e., s. 31.

⁵⁴⁴ A.e., s.32.

⁵⁴⁵ A.e., s. 32.

⁵⁴⁶ A.e., s. 40.

görüşünü takip eder.⁵⁴⁷ Csordas geliştirdiği beden kavramını “bedenileştirme” (embodiment) yaklaşımı üzerinden açıklar. Bedeni kültürün devamı ve varoluşun vazgeçilmez unsuru addeder. Kısacası “bedenli benlik” kavramıyla, bir canlı organizma olarak kabul edilen bedenin ruhla olan ilişkisinin ve zaman içinde kazandığı deneyimlerin, benlikle olan ilişkisi üzerine yaklaşımını inşa eder.⁵⁴⁸ Bedene dair farklı yaklaşımların oluşmasının temelinde toplumun temel dinamiklerinin ve beden algısının değişimi sorunsalı yatar.

Tüketim toplumunun ortaya çıkışıyla birlikte insan bedeni “aşırı derecede tüketen obur yaratık”⁵⁴⁹ olarak anlamlandırılmaya, tanımlanmaya başlanır. Ortaçağda aşığılanan beden modern dünyada küreselleşmeyle birlikte yüceltmeye başlanır ve “bedenin haz almasına dayalı” küreselleşme kültürü “cinsel, midesel ve fiziksel egzersizden alınan hazları” öne çıkarır.⁵⁵⁰ Asıl olan bedenin tüketilmesidir ve her türlü nesneyle birlikte bedenini de tüketen insan en iyi, en ideal tüketici adaydır. Mike Feathersone’un tabiriyle “hayallerin, imajların ve hazların tüketilmesi”⁵⁵¹ beden üzerinden gerçekleştirilen tüketimin, bedenin tüketiminin emareleri olarak ortaya çıkar. Bedeni tüketen kültür çıplaklığı da görünmez bir maske gibi kullanmayı öğrenir. Jean Baudrillard’ın “porno simülasyon” adını verdiği durumda “çıplaklık, işaretlerin bir fazlası olmaktan başka bir şey değildir”.⁵⁵² Böylece çıplaklık dahi bir maske hüviyetine bürünür.

“Küreselleşmenin yeniden şekillendirdiği toplumlarda bireyler, bedenlerini zevk üretmek ve bedenlerinin yüzeyini bir cinsel sembolizm sistemi olarak geliştirmek için denetim altında tutmaktadırlar. Bireyler, özellikle bedeni, cinsellik üretmek için kontrol etmeye başlamışlardır. Bu çerçevede, küreselleşmenin kültürel kodları,

⁵⁴⁷ Ceren Aksoy Sugiyama, “Antropolojide Beden Sorunsalına Bedenileştirme Teorisinin Katkısı”, **Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi**, S. 24, s. 76, (Çevrimiçi) <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/71/1760/18662.pdf>, 23.11.2013.

⁵⁴⁸ A.m., s. 78-79.

⁵⁴⁹ Sezgin Kızılcıkelik, **Zalimler ve Mazlumlar: Küreselleşmenin İnsanı Olmayan Doğası**, Ank., Anı Yay., 2004, s. 53.

⁵⁵⁰ A.e., s. 54.

⁵⁵¹ A.e., s. 48.

⁵⁵² Jean Baudrillard, **Baştan Çıkarma Üzerine**, s. 45.

doğrudan tüketimi ve üretilen nesnelere tüketimini sağlayacak bedenleri esas almaktadır.”⁵⁵³

Amaçlanan tüketen insanı “beden[in]den başka hiçbir sermayesi olmayan insan tipi[ne]” dönüştürmektir.⁵⁵⁴ Bedeni hedef alan tüketim kültürü bedenle o kadar çok uğraşmış ve merkeze bedeni öyle sağlam yerleştirmiştir ki bu durum tüketim toplumunda insanın adeta bir şizofren gibi gerçeği algılayışının önünde büyük ve aşılmaz bir duvar gibi durmaktadır.⁵⁵⁵ İşte gerçeği örten bu maske, beden maskesidir. Beden ilkel toplumlarda maske takılarak değiştirilir. Maskenin takılması değişikliği, görüntü algısındaki farklılığı temine yaramaktadır. Oysa yeni tüketim toplumunda bedenin kendisi gerçeğe takılan bir maske hâline getirilmekte ve dolayısıyla maddeleşen beden gerçeklik algısını değiştiren maske yerine kullanılmaktadır. Bu durum maskenin yüzyıllar içinde bedenle özdeşleşmesinden kaynaklandığı kadar beden algısının modern toplumlarda değişmesinden de kaynaklanmaktadır. Sonuçta artık maskeyi takan insan ortada yoktur, bedenini gerçeğin önüne bir maske olarak takan insan vardır. Maske bedenle özdeşleşerek ortadan kalkar. Ya da artık maskesiz bir beden ya da kimlikten tam olarak bahsedilemez. Jean Baudrillard’ın bir karnavala benzettiği yeni dünya toplumunu eleştirirken söyledikleri “maske” algısındaki değişimin boyutunu kanıtlar niteliktedir:

“Oysa asıl sorulması gereken soru işveren, polis, general gibi beyaz ‘kökenli’ insanların bizzat kendilerinin birer maskara, kendi kendilerinin birer karikatürüne benzeyip benzemedikleridir. Çünkü onlara bakıldığında görülen şeyin kendi yüz hatları mı yoksa maske mi olduğu kolay kolay anlaşılammaktadır.”⁵⁵⁶

⁵⁵³ Sezgin Kızılcılık, a.e., s. 57.

⁵⁵⁴ A.e., s. 58.

⁵⁵⁵ A.e., s. 60.

⁵⁵⁶ Jean Baudrillard, **Karnaval ve Yamyam**, Çev. Oğuz Adanır, İst., Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2012, s. 7.

Nitekim artık maskesiz insan olmak mümkün değildir. Jung'un "persona" olarak tanımladığı maske benlik kavramı, modern dünyada farklı ortam ve durumlarda kişinin takındığı maske kimlikleri karşılar. Jung, persona'yı: "[İ]nsanın gerçekte olduğu şey değil, başkalarının ve kendisinin olduğunu düşündüğü şey" şeklinde tanımlar ve persona adını verdiği bu maske kimliklerin kişiye yapışması durumunun esasen tehlikeli olduğu ve günümüz dünyasının çoğunlukla parayla satın alınan maske kimlikleriyle kişinin gerçek kimliğinin örtüşmediği kanaatindedir.⁵⁵⁷ Artık maske cisimli ve ayrı simgesel yapısından sıyrılarak yapıştırma kimlikler hâlinde bedeni değil ruhu örten bir sahte imge hâlinindedir.

Pek çok kültürde olduğu gibi geleneksel halk hikâye, masal ve tiyatrolarında kılık değiştirme motifi donuna girme motifinin değişmesiyle ortaya çıkar. Romanlarda kişilerin ikizleştirilmesinde maske takmak ya da kılık değiştirmekten faydalanılır. Bu yolla sun'î ikizler hâline getirilen roman kişilerine günümüzde kurguda sık sık yer verilmektedir.

3.1.2. EŞRUHLAR

İkili kahramanlar içinde en çok tanınan, bilinen, en ilgi çeken, en çok kurgulanan, üzerinde en fazla araştırma yapılanlardır. Batı edebiyatında doppelgänger olarak tanınırlar. Doppelgänger, Almancada "birlikte yürüyen" anlamına gelir ve edebî olarak "birlikte yolculuk edenler" (birlikte yol alanlar) şeklinde literatüre girer. Kelimenin ilk ortaya çıktığı Almancada "doppel": "ikiz" anlamına gelen ya da ikilik ifade etmek için kullanılan bir önektir.⁵⁵⁸ İngilizcede olduğu gibi Fransızcada da "double": "kopya", "tıpatıp benzeri"⁵⁵⁹ anlamına gelmekte ve "doppelgänger" yerine kullanılmaktadır. **Folklor ve Mitoloji Sözlüğü**'ne göre doppelgänger: "Almanca 'çift yürüyen' anlamına gelen, insana eşlik ettiğine inanılan bir gölge veya hayaletin adıdır" ve sadece kediler, köpekler ve

⁵⁵⁷ Carl Gustav Jung, **Dört Arketip**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, 3. bs., İst., Metis Yay., 2012, s. 55-56.

⁵⁵⁸ **Fono Universal Sözlük: Türkçe-Almanca**, Haz. Holder Knudsen vd., İst., Özal Matbaası, 2003, s. 344-345.

⁵⁵⁹ Tahsin Saraç, **Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük**, C.1, Ank., Bilgi Basımevi, 1976, s. 420.

sahipleri tarafından görülebileceğine inanılır.⁵⁶⁰ Halk arasında, insanları dinlemeye her an hazır bir arkadaş olarak değerlendirilse de kızdırıldıkları takdirde zarar verebilecekleri düşünülür.⁵⁶¹

Edebiyatta bir terim olarak ilk kez romancı Jean Paul Richter tarafından kullanılır. Terim, yazarın 1796'da eserindeki bir cümlenin dipnotunda geçer ve Richter tarafından "kendilerini gören kişiler" şeklinde tanımlanır.⁵⁶² Edward Quinn, "doppelgänger"ı **A Dictionary of Literary And Thematic Terms** (Tematik Edebiyat Sözlüğü)'de kişiliği ya da zihni bölünmüş bir karakterin iki kişi şeklinde edebi eserde kurgulanmasını karşılayan kavram olarak nitelendirilir.⁵⁶³ **The Oxford Dictionary of Phrase and Fable** (Oxford Fabl ve Deyişler Sözlüğü)'da terim yaşayan bir insanın ikizi ya da hayaleti olarak tanımlanır.⁵⁶⁴ **Dictionary of Literary Terms and Motifs** (Edebiyat Terimleri ve Motifler Sözlüğü)'de "doppelgänger" yerine aynı anlamı karşılayacak şekilde 'ikili', 'gizli benlik', 'ikinci benlik', 'zıt benlik', 'alter ego (öteki benlik)', 'gölge', 'ayna yansıması', 'bölünmüş kişilik', 'çoklu kişilik' kavramlarının da kullanıldığı belirtilir.⁵⁶⁵ Berman'a göre kavramların hepsi kişinin bölünmüş benliğine, çoklu kişiliğine ve bu bölünmüş birimler arasındaki çatışmaya işaret eder. Aradaki bu çatışmanın meydana getirdiği muvazene kaybı neticesinde çatışan taraflardan biri diğerinin üzerinde hakimiyet kurmaya başlar. Sonuçta bir bölünme, dağılma, ikizleşme, kimlik kaybı ve iç çatışma meydana gelir. Berman'ın da belirttiği gibi bir edebiyat motifi olarak çift kişilikli olma hâli insan doğasının temel ikili yapısından kaynaklanan sosyal açıdan daha üst seviyedeki tarafıyla daha aşağıdaki/ilkel tarafı arasındaki veya kişiliğin Apollon ile Dionysos'u temsil eden yönlerinin ya da Freud'un deyişiyle id ile süperegonun zıtlığını ifade için

⁵⁶⁰ Özhan Öztürk, **Folklor ve Mitoloji Sözlüğü**, Ank., Phoenix Yay., 2009, s. 309.

⁵⁶¹ A.y.

⁵⁶² Milica Živkovič, "The Double As The 'Unseen' Of Culture: Toward A Definition Of Doppelgänger" **University Of Niš The Scientific Journal Facta Universitatis Series: Linguistics and Literature** S. 2, No 7, 2000, s. 122, (Çevrimiçi), <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2000/lal2000-05.pdf>, 27.07.2011.

⁵⁶³ Edward Quinn, **A Dictionary of Literature and Thematic Terms**, Second Edition., New York, Facts On File Publishing, 2006, s. 126.

⁵⁶⁴ Elisabeth Knowless, **The Oxford Dictionary of Phrase and Fable**, Second Edition, Oxford, Oxford University Press, 2006, (Çevrimiçi), <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198609810.001.0001/acref-9780198609810-e-2217?rskey=Bgrmr3&result=2208> 03.04.2014.

⁵⁶⁵ Jeffrey Berman, "Personality (Double-Split-Multiple), **Dictionary of Literary Themes and Motifs: L-Z**, Ed. Jean-Charles Seugneuret, C. 2, New York, Greenwood Press, 1988, s. 963.

biçilmiş kaftandır.⁵⁶⁶ Çift kişilikli olma durumunda iki birbirinden özerk birimin güç bela aynı bedende yaşadığı görülür ve tüm çok kişilikli örnekler aslında ikili bir yapı içerirler. Berman, edebiyatın bu iki zıt kutup arasındaki çatışmayı inandırıcı bir şekilde betimlemeye başlayana kadar bir çözüm önermektense bu kadim savaşı her zaman bir tarafın diğerine galip gelmesi ile sonuçlandırmayı ya da en iyisinden bir uzlaşmazlık veya çözümsüzlük içinde çatışmanın sürdüğünü belirterek sonuçsuz bırakmayı tercih ettiği tespitini yapar.⁵⁶⁷

Eşruh⁵⁶⁸ kurgularında kişiler birbirini tamamlayan iyi-kötü, beden-ruh, akıl-duygu gibi iki zıt olguyu temsil edebilirler. Kurgu içinde mutlaka “Ben aslında sen'im” şeklinde üstü örtülü de olsa eşruh ile sahibi arasında bir konuşma geçer.⁵⁶⁹ Bununla birlikte Jung'un anima ya da animus şeklinde ifadelendirdiği kişinin kendi cinsiyetine zıt özellikler taşıyan özerk ve ikincil cinsiyetinin bedenlenmesi de eşruhların karakterleştirilmesinde kullanılabilir.⁵⁷⁰ Benzeri şekilde kişinin aynadaki

⁵⁶⁶ A.y.

⁵⁶⁷ A.y.

⁵⁶⁸ Bundan sonra “doppelgänger” yerine Türkçe karşılığı olarak tespit edilen “eşruh” kullanılacaktır. Yaptığımız araştırmalar neticesinde terimin Türkçe karşılığı üzerinde bir uzlaş sağlanmadığını gördük. Pek çok farklı kaynaktan farklı isimlendirmeler kullanılmaktaydı. Örneğin;

1. Gürsel Aytaç terimi “eş insanlar” şeklinde çevirir. Gürsel Aytaç, **Yeni Alman Edebiyatı Tarihi: 16. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Kadar**, Ank., Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1983, s. 242.
2. Todorov'un **Fantastik**'ini çeviren Nedret Öztokat ise terim yerine “eş”, “ikiz” demeyi tercih eder. Tzevatan Todorov, **Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**, Çev. Nedret Öztokat, İst., Metis Yay., 2004, s. 140.
3. Freud'un “Tekinsiz” adlı makalesini çeviren Emre Kapkın ile Ayşen Tekşen Kapkın terim için “çift” karşılığını kullanırlar.
4. Jale Parla, “çiftillik” karşılığını kullanmayı tercih eder. Jale Parla, “Kara Kitap Neden Kara?” **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Der. Nüket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 102.
5. Dostoyevski'nin romanını çeviren Sabri Gürses “ikiz”i kullanır. Fyodor Dostoyevski, **İkiz**, Çev. Sabri Gürses, İst., Can Yay., 2010.
6. Dostoyevski'nin aynı romanını çeviren Tansu Akgün ise “öteki” başlığını kullanır. Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, **Öteki**, Çev. Tansu Akgün, 3. bs., İst., Türkiye İş Bankası Yay., 2012.
7. Şenay Kırgız tezinde “eşruh” tabirini teklif eder ancak bileşik kelime olarak kullanmaz. Şenay Kırgız, “E.T.A. Hoffmann'ın Eserlerinde Fantastik Ögeler”, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2010, Erzurum (yayımlanmamış yüksek lisans tezi).

Tespit edebildiğimiz farklı kullanımlardan sadece birer örnek vermekle yetindik. Gerek inceleme, gerek okuma, anlama ve sınıflandırmadaki karışıklıkların önüne geçilmesi için ortak bir terimin Türk edebiyatında artık kabul edilip kullanılması gerekmektedir. Bu sebeple Anadolu'da da bilinen Yakutlarca “ija kıl”, Kırgız ve Kazaklar tarafından “eş-arvağ” denilen “eşruh”ların Türk kültüründeki yeri ve geçmişi de gözetilerek Batı'da kelimenin ortaya çıkış ve tarihi kullanımı da göz önünde bulundurularak terimin Türk edebiyatındaki tam karşılığı olarak bileşik bir kelime olan “eşruh”u kullanmayı tercih ettik.

⁵⁶⁹ Şenay Kırgız Kazak, “Ernst Theodor Amedeus Hoffmann'ın Eserlerinde İncelenen Fantastik Bir Motif: Eşruh”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 6, S. 24, Kış 2013, s. 238.

⁵⁷⁰ A.y.

yansıması halinde biyolojik ikizi, tıpatıp benzeri ya da kendi dışındaki hayali görüntüsü kişiliğin iki farklı tarafını simgeleyebilir.⁵⁷¹

Jean-Luc Steinmetz, “kan dökücü ikiz” olarak tanımladığı eşruhların “insanların psişik hayatlarındaki tuhaflikları anlama çabalarının bir parçası olarak ortaya çık[tığını]” ve “gördükleri düşlerden şaşkınlığa düşen ilkeller[in]” eşruhları “hayatta kalmalarını garanti eden bir ‘alter-ego’” olarak ürettikleri kanaatindedir.⁵⁷² Steinmetz’in de belirttiği gibi eşruhların ikizliği komedideki “tıpatıp benzer”, “ikiz” motifinden farklıdır. Ona göre özellikle eşruh, “günümüzde oldukça kaygı verici bir niteliğe bürünmüş[.]” ve geçmişteki koruyucu kimliğinden sıyrılarak “kötücül ve sapkın bir nitelik kazanmıştır”.⁵⁷³ Eşruhların çevirdiği entrikalar kişiyi zorlu bir sınamadan geçirir. Terk edilme, yalnız başına kalma gibi durumlarda ortaya çıkabilen eşruhlar bölünmüş benliğin bir kısmını teşkil ederek bir gölge veya yansıma şeklinde görülebileceği gibi “cani veya adalet dağıtıcısı bir üst-benlik kimliğine bürün[erek] yabancılaşma derecesine egemenlik sağlayıp kişiyi ölüme” atabilirler.⁵⁷⁴ Yazara göre fantastik romanda eşruh algısı, “çoğu kez fantastik yazarının anlatıcı bir kişiliği yetkili kıldığı ama sonunda kendisine anlatılmasını uygun bulduğu özel bir deneyimi aktarır.”⁵⁷⁵

Tzevatan Todorov, eşruh imgesinin çokanlamlılığına dikkat çekerek eşruh izleğinin kurguda bir arada bulunduğu diğer izleklere göre farklı anlamlar ifade edebileceğini bu sebeple de bu anlamların birbirleriyle çelişebileceğini belirtir.⁵⁷⁶ Örnek olarak da Hoffmann ve Maupassant’ın eşruh kurgularını verir. Hoffmann’da eşruhun ortaya çıkışı neşe verici bir durum olarak “ruhun maddeyi yenmesini” temsil ederken Maupassant’ta kaygı vericidir.⁵⁷⁷ Çünkü Maupassant’ın kurgusunda eşruh sahibini tehdit etmekte, tehlike ve korku salmaktadır. Nerval’in **Aurélia**’sında eşruh yalnızlaşmanın, Potocki’nin **Elyazması**’nda ise ikizleşerek başkalarıyla bütünleşmenin sembolüdür.⁵⁷⁸

⁵⁷¹ A.y.

⁵⁷² Jean-Luc Steinmetz, **Fantastik Edebiyat**, Çev. Hasan Fehmi Nemli, Ank., Dost Yay., 2006, s. 35.

⁵⁷³ A.e., s. 35-36.

⁵⁷⁴ A.e., s. 36.

⁵⁷⁵ A.y.

⁵⁷⁶ Tzevatan Todorov, **Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**, s. 140.

⁵⁷⁷ A.y.

⁵⁷⁸ A.e., s. 140-141.

Konuya daha farklı bir açıdan yaklaşan Baudrillard, eşruh izleğinin yapısındaki ikizliğı Möbius şeridine benzetir. Baudrillard, bu benzetmesinin sebebini şöyle açıklar: Eşruh izleğinde ikiliye dair tüm mecazlar ve ikilik tek olanı işaret etmektedir. Matematiksel olarak ikiliden birinin diğlerinden ayrılması mümkün değildir çünkü ona göre zaten bu ayrımı sağlayacak müşahhas sınırlar söz konusu değildir. Bu kesinsizlik hâlinin üzerine bir de eşruhların tekinsizliğı eklenince parçalanmaz, tek, bütün addedilen özne olarak insan, ikili seçim, ikiye ayrılma, tasfiye, yansıma, ayırma, kutuplaşma, yenilenme, kopyalama ve/veya sanatsal ilkah vasıtasıyla çoğaltılmaktadır. Bu ortaya çıkan kopya ise Baudrillard nezdinde diğlerinin ne tam anlamıyla aynısı ne de tamamen aslından farklıdır. Ancak yine de nasıl olduğı tam olarak anlaşılammakla birlikte bu ortaya çıkan yansıma ikiz diğlerinin tam zıddı olarak konumlandırılmasına rağmen aynı anda bir özdeşliğı de belirtmektedir. Tüm bu belirsizlikler sebebiyle Baudrillard, aldatici cazibenin tahtına kurulmuş eşruh anlatılarını sonu geldiğinde sürekli başa dönerek tekrarlanan aldatici oyunlara, illüzyon gösterilerine benzetir.⁵⁷⁹

Webber, başı sonu, sınırları belli olmayan anlatılardaki eşruhların ortak özelliklerini genel olarak konuya bir giriş mahiyetinde dokuz maddede toplar:

1. Görünüşteki benzerlik baskın ve ön plandadır.⁵⁸⁰ (Bu madde her zaman geçerli olamayabilir. Webber'in bu maddeyi yazarken Berman'ın yukarıda alıntılanan ve eşruhların kaynağı belli olmayan iç ya da dış ses şeklinde de tezahür edebileceklerine dair tespitini göz önünde bulundurmadığı anlaşılmaktadır.)
2. Rutin ve sürekli tekrarlanan eşruh ile sahibi arasındaki diyalog eşruh kurgularının en temel özelliğidir. Bu konuşma eşruhunun sınırlarını da genellikle çizer, bu anlamda belirleyicidir.⁵⁸¹ (İkiz kahramanların, romanda efsane, destan ve masal geleneğinin devamı mahiyetinde, karakterleri arasındaki fark öne çıkarılmadığı durumlarda 'kahramanın tek olması kuralı'na istinaden anlatı içerisinde birbirlerinden ayrılır ve her biri ikizleşen

⁵⁷⁹ Mike Gane, "Disappearance", **The Baudrillard Dictionary**, Ed. Richard G. Smith, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010, s. 55.

⁵⁸⁰ Andrew J. Webber, **The Doppelgänger: Double Visions in German Literature**, Oxford, Clarendon Press, 1996, s. 3.

⁵⁸¹ A.y.

anlatının kendine ait kısmında müstakil birer kahraman olarak ortaya çıkar. Genellikle bir karşılıklı diyalog içerisine girmezler. Eşruhlarda ise diyalog esastır.)

3. Eşruh mutlaka sahibinin aksine ancak onun her zaman içinde gizlediği ve gerçekleştirmek istediği eylemleri gerçekleştirir. Bu anlamda mutlaka faaldir ve eşruhun eyleme geçişi esastır.⁵⁸²
4. Eşruhlara her zaman bir meydan okumayla ortaya çıkarlar ve bu çoğunlukla beden ile akıl arasındaki bir çatışmaya delalet eder. Ego ve alter-ego çatışması olarak da bu çatışma değerlendirilebilir. Beden cinselliğe dayalı göndermeleriyle birlikte ele alındığında cinsel tercihlerdeki kararsızlıklar da eşruh kurgularının bünyesine dâhil olur.⁵⁸³ (Berman'ın farklı bir eşruh tipi olarak tespit ettiği kopya ikizler/eşruhlara özellikle kopyalanmanın altı çizilip aslını hatırlatır şekilde kurgulanırlar. Webber'in bu maddeyi yazarken bu durumu göz önünde bulundurmadığı anlaşılmaktadır.)
5. Eşruhlara dair kurgulanan eserlerde mutlaka bir yer değiştirme söz konusudur. Bu yer değiştirme vesayet, vekalet ve halefiyyet-selefiyyet ilişkileri şeklinde olabilir.⁵⁸⁴ (İkiz kahramanların birer komedi unsuru olarak kullanıldıkları eserlerde de aynı yer değiştirme motifi kullanılmaktadır.)
6. Eşruh uzam dışı bir yapıyla beklenmedik bir anda ortaya çıkıp evsahibini yerinden etmeye çalışan bir konuğa benzer. Ortaya çıkışı bir karnaval anını anımsatır. Bahtin'in diyalojizm kavramı eşruh anlatılarında hep akılda tutulmalıdır çünkü eşruh kurguları teksesli değil aksine ancak çoksesli bir karnaval ortamında hayatiyet şansı yakalarlar.⁵⁸⁵ Eşruh kurguları sürekli birbirleriyle dirsek temasındadır.
7. Eşruh anlatılarında sürekli bir yinleme ve geriye dönüş motifi ön plana çıkar. Bu yinleme ve geriye dönüşler ile belirsizlikler kurguların Freud'un "tekinsiz" olarak belirttiği dairenin içine girmelerine sebep olur.⁵⁸⁶

⁵⁸² A.y.

⁵⁸³ A.e., s. 3-4.

⁵⁸⁴ A.e., s. 4.

⁵⁸⁵ A.y.

⁵⁸⁶ A.y.

8. Genellikle eşruh kurgularında eşruha ev sahipliği yaparak bedenini açan asıl kişi ile ziyaretçi eşruh erkektir. Bir kadın kurgu karakter ikizleştiğinde ise çoğunlukla ortaya çıkan eşruh zıddına bir erkek figürdür.⁵⁸⁷
9. Eşruh kurguları dağılmış bir yuvaya, bozulmuş bir evliliğe benzerler. Eşruhlar, sağlam temeller üzerine kurulmuş bir ailedeki görevini yerine getirmeyen birey timsalidirler ve tekinsizliğin hâkim olduğu bir evi işaret ederler.⁵⁸⁸

Eşruh kurgularının sayısı arttıkça her geçen gün eşruh izleğinin sınırları genişlemekte ve kurgulanma oranları ve teknikleri gittikçe artmaktadır. Bu artışla birlikte her bir yeni kurgu, eşruh kurgularına yeni bir özellik ekleyebilmekte ve bu sebeple eşruh kurgularını sınıflandırmak gittikçe daha da zor bir hâle gelmektedir.

Eşruhların ele avuca sığmaz yapısı sebebiyle eşruh kurgularının tasnifi oldukça büyük bir problemdir. Bu tasnifi farklı şekillerde yapmayı tavsiye edenler çıkmış ancak tasnifte kullanılan bir özellik bazen başka bir alt başlığa dahil olabildiğinden tutarlı olmaktan uzak kalmıştır. Keppler ikinci benliği: ikiz kardeşler, takipçi, baştan çıkarıcı, dehşet verici görüntü, kurtarıcı (halaskâr) ve sevgili başlıkları altında ele alır.⁵⁸⁹ Diğer bir ayırım ise insan olan ve olmayan şeklinde yapılabilir, bu durumda insani olmayanlar da: gölge, canavar, bedeni olmayan bir ses ya da ayna görüntüsü halüsinasyonu (otoskopik fenomene bağlı halüsinasyon) şeklinde tasnif edilebilir.⁵⁹⁰ Genel olarak tüm eşruh çeşitleri kopya (taklit) ve antitez olmak üzere iki sınıfta da toplanabilir.⁵⁹¹ Berman'ın bahsettiği buraya kadar alıntılanan tasniflere alternatif olarak Steinmetz, günümüz yazarlarının eşruh kurgularının üç ana başlık altında değerlendirilebileceğini belirtir. Bu başlıklar amaçlarına göre: ontolojik (Dostoyevski), ezoterik (Meyrink) ve psikolojik (James) şeklindedir ve hepsi de kişiliğin karanlık yönlerini irdeleme gayretindedirler.⁵⁹² Andrew J. Webber, **The Doppelgänger: Double Visions in German Literature** (Eşruh: Alman Edebiyatındaki İkili Görünümler) başlıklı çalışmasında eşruhların tasnif sıkıntısının pratik ile teorinin birbirinden ayrılamamasından kaynaklandığını belirtir ve durumu

⁵⁸⁷ A.y.

⁵⁸⁸ A.e., s. 5.

⁵⁸⁹ Berman, a.g.e., s. 963.

⁵⁹⁰ A.y.

⁵⁹¹ A.y.

⁵⁹² Steinmetz, a.g.e., s. 36.

açıklamak için meşhur tavuk-yumurta ilişkisi örneğini verir. Webber'e göre pratikteki her yeni yapıt teoriye yeni bir parça eklemekte dolayısıyla eşruhların zaten güç olan tasnifi gittikçe anlamsız, içinden çıkılmaz ve kaotik bir hâl almaktadır.⁵⁹³ Konuya bütünleyici bir şekilde yaklaşan Gordon E. Slethaug, **The Play of The Double in Postmodern American Fiction** (Postmodern Amerikan Romanında Eşruhların Rolü) adlı çalışmasında eşruh izleğinin romanların kurgulandıkları döneme göre sürekli değişebileceği noktasından hareketle eşruh kurgularının yalnızca ortak üç temel özelliğinin tespit edebileceğini savunur:

1. Eşruh kurguları zıtlıklar üzerine kurulur.
2. Sınıflandırma girişimlerine karşı koyarlar.
3. Açıklamak, farklılıkları çözümlmek, iyi dengelenmiş örnekler üzerinden geçerli kategoriler oluşturmak her zaman aldatıcı ve görecedir.⁵⁹⁴

İncelenen örnekler de göz önünde bulundurulduğunda bu tespitler ışığında bir tasnif yapmanın konunun anlaşılmasını kolaylaştıracağına tüm alt kategoriler sürekli birbiriyle yer değiştirme eğiliminde olduklarından beyhude bir çaba olduğu anlaşılmaktadır. En makul yaklaşımın Slethaug'un tasnife gitmemek yolundaki yaklaşımı olduğu kabul edilmelidir.

Çalışmamızda –eşruh türlerinin kesin şekilde birbirlerinden ayıramayacağımı da göz önünde bulundurarak- eşruhların kurguda görülme şekillerine göre yapılacak olan bir tasnifin edebiyat sahasında benzeri örneklerin birlikte değerlendirilmesine ve tarihi süreçte kurgudaki görülme şekillerinin oranlarının değişiminin takibine yardımcı olacağı kanaatiyle tercih edilmiştir. Eşruhların kurguda şu şekillerde ortaya çıktığını tespit ettik:

1. Somut kişilerin eşruhlar olarak kurgulandığı örnekler
2. Bedenin bir kısmının ya da bir uzvun eşruh olarak kurgulandığı örnekler
3. Bir iç ya da dış sesin eşruhlar olarak kurgulandığı örnekler
4. Bir yansıma öteki'den, hayali bir görüntüden ibaret olup psikolojik bir rahatsızlığa bağlı olarak ya da rüyalarda, gündüz düşlerinde, hayallerde, çocuk oyunlarında görülebilen eşruhların kurgulandığı örnekler.

⁵⁹³ Andrew J. Webber, a.g.e., s. 2.

⁵⁹⁴ Gordon E. Slethaug, **The Play of The Double in Postmodern American Fiction**, Southern Illinois, Southern Illinois University Press, 1993, s. 8.

Bu maddelerde sayılan eşruh türleri dışında eşruhların henüz tam olarak şekillenmediği ya da mitik özelliklerini korudukları çeşitli örneklerle de romanlarda karşılaşılmaktadır. Böyle bir tasnifin sadece yakın örneklerin bir araya getirilerek aralarındaki benzerlik ya da farklılıkların tespitini kolaylaştıracağı kanaatiyle kullanılmasının daha uygun olduğu kanaatindeyiz. Ancak yine de her bir başlığın altındaki bir örneğin kurgudaki kısacık bir cümleyle bir anda tasnifteki diğer başlığın altına kayabilmesi Türk edebiyatındaki genel yaklaşımı yakalamak için bu tasnifin yapıldığını söylememizi gerekli kılmaktadır.

Eşruhların sınıflandırılması güç olduğu kadar ortaya çıkış sebeplerini, gelişim süreçlerini ve yayılma kapasitelerini tespit etmek de o kadar zordur. Evrensel ikiz/gölge arketipine bağlı olmaları dolayısıyla tüm medeniyetlerin ikili karşıtlıklar üzerinden kurdukları ve toplumun genel inanç sisteminin iyi/kötü, doğru/yanlış, ben/öteki gibi kabullerini yansıtması sebebiyle eşruh kurguları edebiyatçılar kadar psikoloji, sosyoloji, siyaset bilimi, felsefe, din ve folklor alanında çalışma yapan pek çok bilim insanının da ilgisini çekmiş ve bu sebeple eşruh kurguları üzerinde çok geniş ve önemli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmaların hepsi edebiyat sahasında ortaya çıkan bir motiften hareket ettikleri için yapısı itibariyle disiplinler arası çalışmalardır. Konunun daha iyi kavranabilmesi için bu farklı alanlardaki araştırmalardan ve bu bilim dallarının eşruh motifine yaklaşımlarından ayrı ayrı bahsetmek yerinde olur.

-Mitoloji, Halkbilimi ve Teoloji Açısından Eşruhlar

Milica Živkovič, “The Double As The ‘Unseen’ Of Culture: Toward A Definition Of Doppelganger” (Kültürün Görünmeyen Yüzü İkili: Eşruhun Bir Tanımına Doğru) başlıklı makalesinde, Batı haricindeki toplumların mitolojilerini göz ardı ederek, kavramın Batı kökenli olduğunu ve eşruhların pek çok farklı kaynaktan beslendiğini belirtir. Eşruhlar Živkovič’e göre evrensel ikiz arketipine bağlıdır ve eski mitlerden, mistisizmden, folklordan, peri hikâyelerinden ve romanslardan beslenirler.⁵⁹⁵ Otto Rank, Ralph Tymms, Robert Rogers, Carl Keppler

⁵⁹⁵Milica Živkovič, a.g.m., s. 122.

ve Clifford Hallam gibi pek çok edebiyat eleştirmeni eşruhların edebiyatın yüzyıllardır kullandığı en eski motiflerden biri olan ikiz kardeşler motifine bağlı olduğu kanaatindedirler.⁵⁹⁶ Živkovič ikiz arketipinin (Jung gölge arketipi olarak da bahseder) pagan inançlarındaki baskın ve arkaik ikili yapıyı ve kutsalın çokluluğunu (çok tanrılılığı) yansıttığının altını çizerken tarihsel süreçte ikiz arketipinin aldığı pek çok şeklin bölünmez “ilahi” olanın yaratıcı ve yıkıcı farklı görünüşlerinin doğaya akseden tarafının sembolleştirilmesinden kaynaklandığı kanaatindedir.⁵⁹⁷ Yazar, söz konusu ikili sistemin çalışmasını sağlayanın kutsal gücün dönüşümlü olarak düzeni ya da düzensizliği tesis eden, iyileştirici bir taraftan da yaralayıcı gücünün insanlar üzerindeki etkisine bağlar. Eski mitlerdeki ikiz motifi bilindiği gibi iyi ile kötü, güçlü ile güçsüz, güzel ile çirkin, ruh ile beden, doğa ile insan gibi pek çok ikili karşıtlık zemininde şekillenir. Yazara göre tüm bu ikili karşıtlıkları bünyesinde taşıyan arketipin şaşırtıcı gücü onun müphemliğinde ve çözülemeyen çelişki/tezat ihtiva eden yapısında yatmaktadır.⁵⁹⁸

İkiz mitleri dünyanın tüm mitolojilerinde yaygın bir şekilde görülür. Kuzey Amerika, Hindistan, Avrupa, Afrika ve Asya’da hemen her kültürden topladığı ikiz öyküleri üzerine araştırmalar yapan Dr. James G. Frazer, toplumlarda ikizlerin bu kadar çok ilgi görmesinin en önemli sebebinin ender rastlanmaları olduğunu, nadiren de olsa bazı toplumlarda toplumun ikizleri kendilerine iyi şans getiren birer armağan gibi kabul ettiklerini ancak pek çok toplumun ikizlerin, doğaüstü güçleri bulunan metafizik birer canavar ya da tahammül dahi edilemez yaratıklar olduğuna inandığını belirtir.⁵⁹⁹ Bazı topluluklardaysa ikizlerin normal insanların aksine noksansız/eksiksiz/tam kabul edilerek özel ruhani ilişkiler kurma yeteneğine sahip olduklarına inanılmaktadır. Örneğin Platon’un, **Şölen** adlı eserinde mükemmel insanı tarif ederken söyledikleri eşruhun ortaya çıkışı ve neden kabul gördüğüyle de ilgili önemli ipuçları vermektedir:

⁵⁹⁶ Gordon E. Slethaug, a.g.e., s. 8.

⁵⁹⁷ A.g.m., s. 122.

⁵⁹⁸ A.y.

⁵⁹⁹ A.y.

"İnsan, aslında neydi, ne oldu; önce bunu bilmemiz gerek. Çünkü, bir zamanlar insan soyu şimdiki gibi sadece erkek ve dişi olarak ikiye ayrılmıyordu; her ikisini de içine alan bir üçüncü tür daha vardı. Bu türün kendisi kayboldu, ama adı kaldı; androgynos denilen bu türün adı gibi, cinsiyeti de hem erkek, hem dişiydi; bugün bundan söz etmek bile ayıp sayılır. İşte, bu insanlar yuvarlak sırtları ve göğüsleri ile tostoparlak bir şeydi. Her birinin dört eli, bir o kadar da bacağı vardı; yuvarlak boyunları üzerinde birbirine tıpatıp eşit, ama ters yöne bakan iki yüz bulunan bir kafaları, dört tane de kulakları vardı; edep yerleri gibi her şeyleri bu yapıya göre hep ikişer ikişerdi. Yürürken, istedikleri yöne doğru, bizim gibi adım atabilir, koşmak istedikleri zaman da tepetaklak havaya kaldırdıkları bacakları ile bir tekerlek olur, dört kol, dört bacak üzerinde döne döne uçar giderlerdi. Peki, ama insanlar neden -dediğim gibi- böyle üç türdü? Çünkü aslında erkekler güneşten, dişiler yeryüzünden gelmeydi, ikisinin karışımı olan tür ise aydan; ay, hem güneşe hem dünyaya bağlıdır. Toparlık olmaları, döne döne gitmeleri de aya benzedikleri içindir. Homeros'un anlattığı, göğe tırmanıp tanrılara karşı koymaya çalışan Ephialtes ile Otos da bu türden olmalılar."⁶⁰⁰

Platon'un bahsettiği bu dört kollu, dört bacaklı, iki kafalı ve çift cinsiyetli ilk insanlar anlatının devamında Zeus tarafından ikiye bölünürler. Bölünen ve ayrıldığı öbür yarısına özlem duyan, kavuşamadığı yarısının peşinde koşan insanın zamanla bu kayıp yarısının yerine geçecek bir ikiz yansıma, ikiz hayalet ürettiği ve eşruhların da bu eksikliği tamamlama ihtiyacının neticesinde ortaya çıktığına uzun bir süre inanılır. Öte yandan ikizlerin birbirlerinin doğal hasımları olarak kabul edilebildikleri gibi erkek ve dişi ikizlerin fazla yakınlığı sebebiyle ensesti de çağrıştırdığının altı çizilmektedir.⁶⁰¹

Otto Rank, **The Double: A Psychoanalytic Study** (Eşruh: Psikoanalitik Bir Çalışma) adlı eserinde -eserin asıl Almanca adı **Der Doppelgänger**'dir- eşruh motifinin ortaya çıkışını araştırırken mitolojide ve halk inanışları arasında eşruh motifinin ortaya çıkmasında etkili olduğunu düşündüğü gölge, yansıma, isim, ayna, fotoğraf, portre, kılığına bürünme gibi nesnelere ve kavramlara dikkat çeker.

1. Gölge:

⁶⁰⁰ Platon, **Şölen**, Çev. Cüneyt Çetinkaya, İst., Bordo Siyah Yay., 2010, s. 33.

⁶⁰¹ A.g.m, s. 122.

“[B]elirli bir kaynaktan gelen ışığı engelleyen bir cismin arkasında kalan bölgenin hiç ışık almayan kesimi[dir].”⁶⁰² Gölgenin insanlık tarihinin çok eski dönemlerinden beri insanın gizemli takipçisi olarak tasavvur edildiği bilinmektedir. Pek çok kültürde gölge, genellikle kişinin ayrılmaz bir parçası addedilmektedir. Farklı toplumlarda gölge etrafında oluşturulmuş pek çok halk inancıyla karşılaşmak mümkündür. Otto Rank çalışmasında gölge ile eşruh motifinin arasındaki ilişkiyi tespit etmek için yaptığı araştırmalar neticesinde farklı kültürlerde konuya ilişkin pek çok örnekle karşılaştığını belirtir. Çalışmaları neticesinde Otto Rank, gölge ile ölüm, korku ve tekinsizlik arasında insanların bir bağ kurduklarını fark eder. Rank’ın tespitlerinden birkaç örnek vermek söz konusu ilişkinin daha net anlaşılmasına hizmet edecektir. Almanya, Avusturya ve Yugoslavya’da Noel kutlamaları esnasında oynanan bir oyunda lamba ışığında gölgesini duvara düşüremeyen ya da gölgesi başsız olan kişinin bir yıl içerisinde öleceğine inanılmaktadır. Musevilerde de benzeri bir gelenek bulunmakta ve özel günlerde ay ışığında gölgesi yere düşmeyen kişilerin aynı şekilde o sene içinde öleceği düşünülmektedir. Almanya’nın bazı yörelerinde, benzer şekilde, birinin gölgesinin üzerine basılması o kişinin ölümüne delalet eder. İkel pek çok kavimde ölü defnedilirken bir kişinin gölgesinin mezara düşmesinin de o kişinin yakın bir zamanda öleceğine dair bir işaret olarak kabul edildiği bilinmektedir. Ayrıca kişinin gölgesinin kendine yardımcı olarak verildiği inancıyla da pek çok toplulukta karşılaşmakta, gölgenin çocukla birlikte dünyaya geldiğine ve onun koruyucusu olduğuna inanılmaktadır. Hindistan’da hamile kadınların üzerine yabancı bir adamın gölgesi düşerse çocuğun o adama benzemesinden ya da kadınların gölgeden hamile kalabileceklerinden korkulmaktadır. Aslında buradan hareketle gölgenin erkek olarak düşünüldüğü kanaatine de varılabilir.⁶⁰³ Yukarıda Webber’in eşruhun cinsiyetsiz bir kelime olmasına rağmen eşruhların erkek olarak düşünüldüğüne dair tespitleri aktarılmıştı. Gölge ve eşruhların erkek addedilmeleri, gölge ve eşruh arasındaki sıkı ilişkinin bir delilidir. Gölgele ilgili bahsedilen inançların edebi eserlere de yansıdığı görülür. Rank, Lenau’nun “Anna” baladındaki gölgeden hamile kalma motifini de söz konusu inanca bağlar. Ona göre

⁶⁰² **Ana Britannica**, C.14, 15. bs., İst., Ana Yay., 1994, s. 4.

⁶⁰³ Otto Rank, a.g.e., s. 49-55.

doğurganlıkla ilişkili tarafı gölgenin bu yönüyle iyi şans getirdiğine inanılmasını sağlamaktadır.⁶⁰⁴

Gölge, her kültür için ayrı ayrı önemlidir ve kişinin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilmektedir. Gölgenin ruhla da bağlantısı olduğuna inanılmakta ve Avustralya'da ruhun kalple değil gölgeyle ilişkilendirildiği görülmektedir. Yeni Gine'de ruh zaten gölge ya da yansımanın kendisi addedilmekte bu yüzden de insanlar birbirlerinin gölgelerine bakmaktan çekinmektedirler. Fiji Adası yerlileri ise insanın iki ruhu olduğuna inanmaktadırlar. Bunlardan kötü olan kişinin gölgesidir ve Hades'e bağlıdır, iyi olan ise kişinin sudaki ya da camdaki yansımasıdır ve ölene dek kişinin yanında kalır.⁶⁰⁵

Mitlerde ve halk inançlarında sık karşılaşılan eşruh motifiyle erken dönem masallarında da karşılaşılmaktadır. Otto Rank, eşruhlar üzerine yaptığı çalışmasında kullandığı ilk yazılı örnekleri masallar arasından seçer. İlk ele aldığı masallar Andersen masallarıdır. Andersen'in peri masalları içinde yer alan **Gölge** (The Shadow) adlı masalda bir adamın serbest kalan gölgesinin sahibinden kaçışı anlatılmaktadır. Serbest kalan gölge dünyanın sıcak bölgelerine gidip birkaç yıl sonra geri dönüp sahibiyile buluşur. Bu süre zarfında başlangıçta gölgesinin olmamasından rahatsız olmayan adam yeni bir gölgeye sahip olmak istediğinde karşısında duran seçenekler oldukça mütevazıdır. Adam, gölgesiyle yeniden buluştuğunda gölge sahibinin bedeninde hızla güçlenmeye başlar. Başlangıçta gölge, sahibinden sadece sessiz bir şekilde arka planda kalmasını talep eder ancak zamanla cüretkârlığı artar ve sahibinin yapacaklarını önceden tahmin edebildiğinden sonunda sahibini kendi bedenine hapseder. Kendisini ayrı bir birey gibi hissetmeye başlar. Bu esnada saygın bir hanımla evlenmek üzere olan adam müstakbel eşini gölgesinin delirdiğine ikna etmeye uğraşır. Bir taraftan da evlendikten sonra geline zarar verebilecek gölgeyi bedeninden uzaklaştırmaya çalışır.⁶⁰⁶ Toplumların gölgeye verdikleri özel önemi belgeler mahiyette bu masal örneğinde gölgesini kaybetme korkusu ve gölgenin zamanla ayrı bir ruh gibi gemiyi ele geçiren muzaffer kaptan edasıyla eski kaptanı geminin ambarına hapsedermişçesine kişinin ben'ini kendi bedenine hapsederek

⁶⁰⁴ A.e., s. 55.

⁶⁰⁵ A.e., s. 58-59.

⁶⁰⁶ A.e., s. 10-11.

yönetimi ele geçirdiği anlaşılmaktadır. Sahibinden izinsiz hareket eden devingen gölgelerin hikâyelerine tekinsiz ve fantastik edebiyat içinde sıkça rastlanır. Ev sahibini evinden eden huzursuz konuk olarak eşruhların tanımlanması biraz da bu tip örneklerden kaynaklanmaktadır.

2. İsim:

Otto Rank, insanların isimleriyle hayatları ve karakterleri arasında sıkı bir bağ olduğuna dair inancın eşruh motifiyle ilişkisine dikkat çeker. Otto Rank'ın belirttiğine göre babanın çocuğunda tekrar doğacağı ya da yaşayacağı inancının bulunduğu topluluklarda insanların çocuklarına babalarıyla aynı ismi vermeleri sık karşılaşılan bir durumdur. Aynı inancın devamı mahiyetinde bu topluluklarda, babasıyla aynı adı taşıyan çocuğun babasının silüetine bürünmeden önce babanın öleceği yönünde yerleşik bir inançla da karşılaşılmaktadır. İsim insanın kişiliği ile yakından ilişkili olduğu için Avrupa kültüründe bir ailede aynı ad iki çocuğa birden verilirse o çocuklardan birinin öleceğine dair de yaygın bir kabul bulunmaktadır.⁶⁰⁷ Edebi eserlerde karşılaşılan eşruhların isimlerinin asıl sahipleriyle aynı ya da onu çağrıştırır şekilde verilmesinin altında bu yerleşik kabulün yattığı da söylenebilir.

3. Kılığına Bürünme, Don Değiştirme:

“Amphytrion motifi” olarak da bilinen “kılığına bürünme motifi” eşruhların oluşumunda etkili olduğu kabul edilen en önemli motiflerden biridir ve en az gölge motifi kadar etkilidir. Bahsi geçen motif bir kişinin başka bir kişinin bedenine girerek ya da tıpkı onun gibi görünerek kılığına girdiği kişinin yakınlarını ya da sevenlerini aldatması temeline dayanmaktadır. Motif adını Yunan mitolojisindeki Amphityron mitinden almaktadır. Zeus, Amphityron evinden uzaktayken onun kılığına bürünerek eşini hamile bırakır. Amphityron ile Zeus'un oğulları birer gün arayla dünyaya gelen ikizlerdir. Amphityron hangisinin kendi oğlu olduğunu bir türlü öğrenemez ve ikizleri bir arada büyütür.⁶⁰⁸ Zeus'un Amphityron'un kılığına girerek onunla ikizleşmesini ikiz çocukların doğumunun takibi ikizlerin babalarının farklılığına ve doğalarındaki zıtlığa işaret eder. Otto Rank, Amphityron motifinin edebiyata da

⁶⁰⁷ A.e., s. 53.

⁶⁰⁸ Azra Erhat, a.g.e., s. 38.

sızdığını söyler ve örnek olarak Théophile Gautier'nin “The Soul Exchange” (Ruh Değişimi) öyküsünü verir. Octave başka bir adamın eşine deliler gibi âşıktır. Sonunda kadının eşi onu düelloya davet eder. Octave adamı öldürür ancak daha sonra vicdanen rahatsız olur ve yaşlı bir doktora giderek kendi ruhunu adamın bedenine aktarmasını söyler. Benzeri motif Jules Renard'ın **Doctor Lerne** adlı grotesk romanında da işlenir.⁶⁰⁹ Ancak burada basit bir kılık değiştirmeden ziyade ruhun başka bir bedene aktarıldığı tekinsiz sahasına giren örneklerden bahsedildiği görülmektedir ve söz konusu örneklerin Ampithyron mitiyle ilişkisi aşıkardır.

Eşruhların mitik kaynakları arasında don değiştirme motifine paralel olarak ruh göçü motifi de yer alır. Özellikle gotik romanlarda ruh göçü motifi tekinsiz ortamın gereği olarak daha sık kullanılmaktadır. Zaten donuna girme motifinin ve onun devamı mahiyetinde ortaya çıkan kılığa bürünme motifinin temelinde de ruh göçü motifi yatar. Ruh göçü, bir kişinin ruhunun bedeninden ayrılarak başka bir bedene misafir olarak yerleşmesidir. Ruhun canlı, bedenine ise cansız bir geçici ev olarak düşünülmesi ve ruh ile bedenin birbirinden ayrı olduğu inancı pek çok dinde yer alır. Ruhun ölümlerle bedenden ayrılarak başka bir bedene geçmesi, başka bir bedenle yeniden doğması, ya da canlı kişinin ruhunun karşıdakinin bedenini kullanması gibi durumlar ruh göçü, ruh göçüşmesi, beden değiştirme ya da don değiştirme, tenasüh, ruh sıçraması, reenkarnasyon gibi adlarla anılır.

Yunan mitolojisinde beden değiştirme motifinin ayrı ve özel bir yeri vardır. Oğlunu kör ederek cezalandıran Adonis'i yabandomuzu kılığına girerek öldüren Apollon miti⁶¹⁰, Olimposlu bir tanrı olarak kendisinden mitolojide bahsedilen Kronos'un bir at kılığına girerek sahip olduğu oğlu Kherion'un çift yapılı doğuşuna dair mit⁶¹¹, Poseidon'dan “istediği kılığa girme yeteneğini elde” eden Mestra⁶¹² miti, Artemis'in Zeus'tan korumak istediği Taygete'yi dişi geyik şekline sokarak saklaması miti⁶¹³, Zeus'un sürekli farklı kılıklara bürünerek çocuk sahibi oluşuyla ilgili mitler örneğin Zeus'un “Europe'yle boğa, Leda'yla kuğu, Danae'yle altın

⁶⁰⁹ A.g.e., s. 56.

⁶¹⁰ Pierre Grimal, **Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma**, s. 180.

⁶¹¹ A.e., s. 370.

⁶¹² A.e., s. 487.

⁶¹³ A.e., s. 746.

yağmuru şekli altında birleş[mesi]ni anlatan mitler”⁶¹⁴ Yunan mitolojisindeki sayısız beden değiştirme mitlerinden sadece ilk akla gelen birkaçıdır. Yunan mitolojisinde genel olarak yeniden doğumla değil kılık değiştirir gibi başka bir bedene geçilip -ki bu bir hayvan bedeni ya da başka bir insanın bedeni olabilir- sonra ruhun asıl bedenine dönüşüyle ilgili mitler yer almaktadır.

Carl Gustav Jung, **Dört Arketip** adlı çalışmasının “Yeniden Doğuş” başlıklı bölümünde canlı kişilerin beden değiştirmelerinden bahsetmez. Yeniden doğuşu, ölüm ekseninde ele alarak yeniden bedenlenişi belirli ana başlıklar altında toplar. Bu başlıklardan dördü ruh göçünü ve beden değiştirmeyi açıklar:

-Ruh Göçü (metempsychosis): Yaşamın farklı bedenlerde devamlılığı esasına dayanmaktadır. Ancak süreklilik arz eden yaşam reenkarnasyonlarla da kesintiye uğrayabilmektedir. Budizmde önemli bir yere sahiptir. Ancak kişiliğin sürekliliğine dair bir görüş bulunmaz.⁶¹⁵

-Reenkarnasyon: Kişiliğin farklı bedende hayatına devam etmesidir. Kişi anılarını ve eski bedenleriyle yaşadıklarını hatırlar.⁶¹⁶

-Diriliş (resurrectio): “İnsan varoluşunun ölümden sonra yeniden ortaya çıkması”dır ve “dönüşüm, transmutasyon ve varlık değişimi” şekillerinde olduğuna inanılmaktadır. Bu üç diriliş şekline göre kişi farklı bir varlık haline dönüşmüş olabileceği gibi kısmen bir değişime de uğramış olabilir ya da tamamen ayrı bir varlık hâlinde ortaya çıkabilir.⁶¹⁷

-Yeniden Doğuş (renovatio): “Bireysel yaşam süreci içinde yeniden doğmak” anlamına gelir. Büyü etkisiyle iyileşme, eksikliklerin giderilmesi manasında da kullanılır ve ölümle ilişkili değildir. Transmutasyon ise yaşam devam ederken meydana gelen dönüşüm olarak da kabul edilmektedir:

“Yeniden doğuşun bir başka biçimi ise gerçek dönüşümdür, yani bireyin tümüyle yeniden doğuşudur. Buradaki yenilenme, transmutasyon diye nitelendirebileceğimiz bir

⁶¹⁴ A.e., s. 805.

⁶¹⁵ Carl Gustav Jung, **Dört Arketip**, s. 47.

⁶¹⁶ A.y.

⁶¹⁷ A.y.

varlık değişimidir; ölümlü varlığın ölümsüz varlığa, bedensel varlığın ruhsal varlığa, insanın tanrısal varlığa dönüşmesi söz konusudur.”⁶¹⁸

Ruhu göçü motifinin eşlik ettiği eşruh kurgularında genellikle ikiz kardeşlerin birbirlerinin bedenlerine girerek yer değiştirdikleri görülmekte böylece yer değiştirme motifiyle ruh göçüşmesi motifi eşruh kurgularında bir arada kullanılmaktadır. Audrey Niffenegger’in **İmkânsız Aşklar Evi**⁶¹⁹ adlı romanında dekstrokal kardiyak ikizler Edie ve Elspeth, hayattayken tanışmadıkları teyzelerinin kendilerine miras kalan Londra’daki evine gittiklerinde mezarlığa bakan eski evin gotik atmosferi içinde yaşamaya başladıklarında her şey karışır. Edie ve Elspeth’in teyzelerinin hayaleti ikizlere ruhlarını bedenlerinden nasıl ayıracaklarını öğretir. Asıl amacı ikizlerden birinin bedenine yerleşmektir. Sonunda ikizlerden biri bedenine dönmeden teyzelerinin ruhu onun bedenine girer. Bu arada ikiz kardeşini bedenine döndürmeye çalışan teki aradaki farkı keşfeder. Bir taraftan da teyzelerinin aslında anneleri olduğunu ancak daha sonra anneleri ile teyzelerinin de yer değiştirdiklerini öğrenirler. Roman böylece eşruh izleğinin hemen tüm motiflerini üzerinde toplayan ilginç bir örnek hâline gelir.

4. Ayna:

“Optikte, bir ışık ışınını, yansıma yasasına uygun biçimde saptıran parlak yüzey” olarak tanımlanmaktadır.⁶²⁰ Aynalar yerine geçmişte parlak yüzeyli cisimlerin de yansıtıcı işlevleri dolayısıyla kullanıldıkları bilinmektedir. Antik Çağ’da, arkalarına süslemeler işli disk şeklinde metal cisimler kullanılırken zamanla günümüzdeki aynaların ilk örnekleri olan el aynaları yapılmaya başlanmış, boy aynaları ise ancak M.S. 1. yüzyılda yapılabilmıştır. Keltler tarafından Romalılarından öğrenilerek Avrupa’nın hemen her tarafına taşınmaya başlayan aynalar zamanla en paha biçilmez nesnelere arasına girerler. Aynaların paha biçilmez hâle gelmesinde etraflarının makbul taşlarla süslenmesinin ya da fildişinden yapılmasının büyük payı

⁶¹⁸ A.e., s. 48.

⁶¹⁹ Audrey Niffenegger, **İmkânsız Aşklar Evi**, Çev. Sibel Akyel Eraltan, İst., Epsilon Yay., 2010.

⁶²⁰ **Ana Britannica**, C. 4, 15. Bs., İst., Ana Yay., 1993, s. 55.

olduğu yadsınamaz. Başlangıçta Venedik ardından da Londra ve Paris gibi büyük şehirler Avrupa'nın gözde ayna üretim merkezleri hâline gelirler. Aynanın kullanımının yaygınlaşması ancak on dokuzuncu yüzyıla tekabül eder.⁶²¹

Aynaların eşruh kurgularında önemli bir yeri vardır. Yazarlar anlaşmışçasına durmadan aynalardan, ayna görüntülerinden bahsederler. Aynadaki yansımalarıyla konuşan karakterlerin sayısı romanlarda inkar edilemeyecek kadar fazladır. Genel olarak insanın aynadaki yansımalarının kendisiyle bir bütün teşkil ettiği kanaatinin hâkim olduğu görülmektedir. Bu noktada Lacan'ın çocukların kendilerini birer özne olarak keşfi için aynadaki yansımalarını -ya da ayna gibi kullandıklarını ebeveynlerini- ilk gördükleri döneme dair geliştirdiği ayna evresi kuramı ben'in bir öteki üzerinden tanımlanışının felsefi ve psikolojik olarak zorunlu olduğu noktasından hareket eder. Otto Rank, konuya ilişkin örnekler ararken Almanya ve Fransa'da ölen kişinin yansımalarının aynaya sıkışıp kalmaması için aynaların üzerlerinin örtülmesi geleneğiyle karşılaştığını söyler. Özellikle Doğu Prusya'da bir kişinin gölgesinin gece aynaya düşmesinin kişinin kendi yansımalarını kaybetmesine sebep olacağına dair yaygın inancı ve aynanın karşısında on üç kişi oturduğunda mutlaka öleceklerine dair kabulü tespit eder.⁶²² Aynanın ölümle ilişkisi günümüz romanlarında da tekrarlanan bir motiftir. Örneğin **Ulysses**'te annesi ölen roman kişisi odadaki aynanın üstünün kapatıldığını söylemeden geçemez.⁶²³

Aynalara yansıyan sureti hatırlatır şekilde Narkissos mitine bağlı pek çok masal, efsane, memorat ve halk hikâyesinden bahsetmek mümkündür. Sudaki yansımanın kişiyle özdeşleştirildiği örneklerin eşruh motifinin ortaya çıkışında etkili olmuş olabileceği düşünülmektedir. Otto Rank'e göre Narkissos mitinin yeşerdiği inanç sistemine bağlı olan Yunanlıların kişinin sudaki kendi yansımalarına bakmasının şahsın ölümüne sebep olacağına inandıkları için sudaki yansımalarına bakmamalarının ve rüyasında sudaki kendi yansımalarına baktığını gören kişinin öleceğine dair bir haber almış olduğuna dair inancın mitle ilişkisini su götürmez bir gerçek olarak kabul eder.⁶²⁴ Narkissos mitindeki temel motif 'yansıma ikiz motifi' olarak da adlandırılabilir. Nergis çiçeğine adını verdiği düşünülen Narkissos,

⁶²¹ A.y.

⁶²² Otto Rank, a.g.e., s. 63-64.

⁶²³ James Joyce, **Ulysses**, Çev. Nevzat Erkmen, 13. bs., İst., YKY, 2011, s. 229.

⁶²⁴ A.g.e., s. 66.

şairlerin yüzyıllarca dillerinden düşürmedikleri ve tekrar tekrar anlatmaktan bıkmış ve usanmadıkları cazip bir öyküdür. Bu anlatıcılardan biri de Ovidius'tur. Ovidius, Narkissos ile Ekho'nun hikâyesini birleştirerek anlatır. Hikâye kısaca şöyledir: Ekho, Narkissos'a daha ilk görüşte âşık olur. Hep onun peşinde olsa da cesaretini toplayıp bir türlü Narkissos'la konuşup ona aşkını anlatmayı başaramaz. Sonunda Narkissos, birilerinin kendisini takip ettiğinin farkına varıp peşinde olduğunu fark ettiği kişiye seslenir, kim olduğunu sorar: "Orada kim var?" Yankı: "Var" diye cevap verir. Ekho Narkissos'un her söylediği cümlenin son kelimesini aynen tekrarlar.⁶²⁵ Ekho'nun tabiatı gereği elinden gelen sadece budur: tekrarlamak, karşındakine kendi sözlerini iletme. Ormanda koşup yorulan Narkissos, su içmek için nehre eğildiğinde ilk kez kendini görür. Bir anda suyun yüzeyi görkemli bir aynaya dönüşmüştür. Narkissos'un su içtikçe susuzluğu, kendine baktıkça da güzelliğine olan hayranlığı artmaktadır.⁶²⁶ Ovidius, mısralarında Narkissos'un içine düştüğü amansız aşkı ve tutkuyu anlatır:

"Bilmeden kendini arzuluyor, severken onu kendini seviyor, isterken kendini istiyordu, içini yakan ateşi tutuşturan da kendiydi. Kaç kere faydasız öpücükler sundu aldatan pınara... Ellerini kaç kere daldırdı, boşa kavuştu kolları sularda. Neyi gördüğünü bilmiyor fakat yanıyordu onunla, gözleri aldatan hayal onu coşturuyordu."⁶²⁷

Sonunda başına gelenlerin farkına varan Narkissos: "Anlıyorum o benim, aldatmıyor artık beni hayalim" diyerek kendisine olan aşkını fark ve itiraf eder.⁶²⁸ Narkissos'un hikâyesinde karşısına çıkan yansıma ikiz ile Narkissos arasındaki ilişki, psikanalitik yorumlara, felsefî öteki yorumlarına özel bir zemin oluşturması açısından caziptir. Edebiyatçılar bu kaynaktan beslenerek kendine âşık kahramanlar kurgulamakla kalmayıp insanlara Narkissos'un pınarı olma iddiasındaki romanlar ve hikâyeler de

⁶²⁵ Eşruh kurgularındaki eşruhun bir sestem ibaret şekilde görülmesinin Narkissos mitindeki Ekho'nun Narkissos'u tekrarlayan, onunla ikizleşen (ses tekrarıyla ikizleşme) ve gölgesi gibi sürekli onu takip eden bir ilk örnek olarak okunması mümkündür.

⁶²⁶ Azra Erhat, a.g.e., s. 229.

⁶²⁷ A.e., s. 230.

⁶²⁸ A.y.

sunarlar. Otto Rank, Narkissos mitinin esasının Narkissos'un gözü kara aşkına ve ölüm korkusuna dayandığı noktasını önemle vurgular. Kendi güzelliğine ve gençliğine âşık olan Narkissos aslında bir taraftan da bu aşkını kaybetme endişesindedir. Bu sebeple kendi görüntüsünden bir saniye bile gözünü alamaz, o görüntünün güzelliğinden ayrılmak istemez. Her geçen saniye değişimi beraberinde getirirken Narkissos bilinçaltındaki ölüm korkusuyla âşık olduğu görüntüsünün yiteceğine dair korkularını biriktirir, birleştirir ve aşkın kaybedileceğine dair korkuyla güzelliğin ve hayatın kaybedileceğine dair korkular üst üste eklenerek çoğalır. Korku aşkı, aşk ise korkuyu besler. Sonunda Narcissus, kendine âşık tüm insanların sembolü ve bu hastalığı en şiddetli yaşayan kişi olarak kendi adıyla anılan hastalığa yakalanır. Narsisizm illeti Narkissos'un sonunda ölümüne sebep olur.⁶²⁹

5. Fotoğraf, Resim:

Aynalara benzer şekilde fotoğraf ve portrelerin de eşruh motifinin tekinsiz yönüne katkıları malumdur. Bir kişinin kendi portresi ya da fotoğrafıyla olan dehşet verici benzerlik insanları ürkütmektedir. Bazı insanlar kendi fotoğraflarının çekildiği takdirde öleceklerini düşünerek korkmakta bazılarıysa fotoğraftaki görüntünün kişinin ruhunun görüntüsü olduğunu düşünerek bu yabancı ruhun kendilerine zarar vermesinden endişelenmektedirler. Bu tür korku ve endişelerin altında genellikle bir kişinin ruhunun görüntüsüyle özdeşleştiğine dair inanç yatmaktadır.⁶³⁰

Otto Rank'in eşruhların kaynağını tespit için ele aldığı bu beş madde aynı zamanda eşruh kurgularının müşterek, belirleyici ve ayırt edici unsurlarıdır. Bir altıncı madde olarak ise eşruhların bazen kaynağı belirsiz iç ya da dış sesler (eko vb. de dâhil olmak üzere) olarak tezahürü dolayısıyla ve eşruh ile sahibinin arasındaki daimi diyalog sebebiyle "iç ses" olmalıdır. Jung, **Dört Arketip**'te insanın bir iç ses duyması için deli olmasının gerekmediğini aksine bunun çok doğal bir durum olduğunu söyler. İç ses ile konuşma çoğunlukla bir karşılıklı konuşma hâline gelmekte biri sorarken öbürü cevap vermektedir. Jung, bu konuşmanın sürekliliğine "çağrışımı sürdürme" ya da "kendi kendine konuşma" denildiğini belirtir. Kişinin

⁶²⁹ Otto Rank, a.g.e., s. 69-70.

⁶³⁰ A.e., s. 65-66.

“içte olan bir tür öteki” olarak tanımlanan ve eski simyacılar tarafından “aliquem alium internum” şeklinde tabir edilen “konuşma partneri” ile diyalogu bir tür meditasyon olarak yorumlanmaktadır.⁶³¹ Jung’a göre: İç sesin dile getirdikleri aslında insanın kendi düşünceleri değil hiçbir zaman dikkate almadığı ve düşünmedikleridir, iç sesin, genel olarak yapıldığı gibi, inkarıyla bu sesin söylediklerinin “bilincin üstünlüğü korunarak, bilinçdışında çözümlenmesinin” önüne geçilir.⁶³² “Eğer bilinçdışı, bazı anlamsız düşünceleri bir saplantı haline getirmeye ya da insanın kesinlikle sorumluluğunu üstlenmek istemediği başka semptomlar yaratmaya karar verirse, bilinç acınası bir biçimde çöker.”⁶³³ Jung hep inkar edilen iç ses ile insanın kendi sesinin çatışmasından “gerçeklik ve anlam” çıkabileceğini ancak bunun için öncelikle ben’in öteki’ne “adil davranıp onun da bir kişiliği olduğunu teslim ve kabul etmeye razı olması gerek[tiğini]” savunur.⁶³⁴ İç ses aslında bir dost olsa da bastırılıp geri plana itilmeye başladıkça bir düşmana dönüşmeye başlamaktadır. Eşruhların ortaya çıkışının bu geri plana itilen sesin baskılanamaz ve kontrol edilemez bir şekilde sürekli konuşmaya başlamasıyla bir kimlik kazanması neticesinde doğduğu edebi eserlerde açıkça görülmektedir.

İkiz mitlerinden doğan eşruh motifi kutsal dinlerin kabulünden sonra da kullanılmaya devam eder. Yeni kabul edilen dinin çeşitli unsurlarıyla birleşerek geçirdiği dönüşümün ardından farklı şekillerde motif yeniden halk anlatılarında ortaya çıkar. Živkovič’e göre genel anlamda ikililerin, özelde ikizlerin ve eşruhların yeni inanç sistemlerine uyum sağlaması konuyu daha da karışık hâle getirmektedir. Varoluşsal süreçte başlangıçta mitik karakter taşıyan ikililer, artan ideolojik kutuplaşmalar neticesinde iki uzlaşmaz kutuptan -beden ve ruh, hayat ve ölüm, erkek ve kadın, iyi ve kötü- birini temsil edecek şekilde ayrışmak zorunda kalmakta ve sonuçta Hıristiyanlıkta gerek karakter gerekse konum itibarıyla değişikliklere uğramaktadır.⁶³⁵ Mitlerde canlı veya ruhun kendisi, parça olarak ya da bütün hâlinde vücuttan ayrılıp onun yerine ikincil bir varlığa geçer. Bu konuk varlık bir taraftan eğlenirken öte yandan ev sahibi üzerinde bir etki uygulamayı da sürdürmektedir. Bu

⁶³¹ Carl Gustav Jung, **Dört Arketip**, s. 63.

⁶³² A.y.

⁶³³ A.e., s. 63-64.

⁶³⁴ A.e., s. 64.

⁶³⁵ Milica Živkovič, a.g.m., s. 123.

tip mitlerin Hıristiyanlıktaki kötü ruh veya insanın vücudunu ele geçiren şeytan inancıyla birleştiği anlaşılmaktadır. Živkovič eşruhların eski mitlerdeki iyi koruyucu ruh vasfını yitirerek özellikle Ortodoks Hıristiyan inancında görülen kötü ruha dönüştüğünü, yeni inanç sistemi içinde bu kötü ruhların da üç başlık altında sınıflandırıldığını belirtir: günahkâr ruh, habis ruh, cehennemlik ruh ve bu kötü ruhları şu üç kavramla: bela, kötülük, ölüm birlikte ele alır.⁶³⁶ Eski mitlerde insanı korumak için onun yanında bulunan ya da kişinin ruhunu ele geçiren öteki ruh böylece yeni inanç sistemi içinde şeytani bir varlığa dönüşmektedir.⁶³⁷ Freud, ikililerin “tıpkı dinlerinin çöküşünden sonra şeytanlara dönüşen tanrılar gibi bir dehşet malzemesine dönüştüklerini” savunur.⁶³⁸ İnanç sistemlerinin değişiminin neticesinde eski mitlere dayanan malzemenin yeni inanç sistemi içinde ötekileştirildiği ya da yeni kötü ile özdeşleştirildiği anlaşılmaktadır.

Kutsal kitaplara dayanan dinlerde halk, eski inanç sisteminden ya da mitlerden taşıdığı eşruhları yeni dinin anlattığı cinlerle ve şeytanlarla özdeşleştirir. Zamanla halk inanışlarının Yahudi kutsal kitabında olduğu gibi kutsal metni de etkisi altına alması mümkün olabilmektedir. Örneğin Yahudi kutsal kitabında görülen “şedim” (kötü ruhlar, Tesniye, 32 / 17) veya “lilit” (İşaya, 34 / 14) gibi deyimlerin halkın eski inanç sistemlerinden geldiği düşünülmektedir.⁶³⁹ Yahudiler arasında meşhur Bâbil sürgünü ardından eşruhların yeni temsilcisi demonik varlıklar sayılan cinler hakkında farklı inançların ortaya çıktığı da bilinmektedir.⁶⁴⁰ Anlaşıldığına göre

⁶³⁶ A.y.

⁶³⁷ A.y.

⁶³⁸ Sigmund Freud, “Tekinsiz”, s. 343.

⁶³⁹ “Bunlardan şedim putperestlerin tanrıları Seirim ile (Levililer, 17 / 7), Lilit ise Mezopotamyalılar’ın Lilitus’u ile bir tutulur. Bu putperest tanrıları satir (yarı insan, yarı keçi) ve tüylü olarak tasvir edilmekteydi (İşaya, 13 / 21). Bunlar Yahudilerce harabelerde bulunduğu inanılan cinnî varlıklar haline dönüştürülmüştür. Ayrıca yine önemli iki cinnî şahsiyet de Kippur denilen, kefarete günü günah geçişinin salıverildiği çöllük yerlerde yaşayan ve Levililer’de (16 / 8) adı geçen Azazel ile [...] kutsal kitap sonrası Yahudi menkıbelerinde geçen, çocuklara saldırması ve Âdem’in ilk karısı olmasıyla bilinen dişi cin Lilith’tir (lilit’in müennesi). Eski Ahid veya Yahudi kutsal kitabında ağır ve felâket veren (II. Samuel, 1 / 9), kan emici (Süleyman’ın Meselleri, 30 / 15) cinlerden de bahsedilir.”⁶³⁹ M. Süreyya Şahin, “Cin”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C.8, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., s. 7.

⁶⁴⁰ “Sonraki kutsal metinlerde, apokrif eserlerde ve halk menkıbelerinde, özellikle kabala denilen mistik geleneğe şekilsiz ve gölge gibi cinler, adları, özel görevleri bulunan birçok önde gelen cinlerle birlikte tasvir edilmekte; yarı melek, yarı insan olarak ıssız yerlerde yaşayan, geceleri hünerlerini gösteren varlıklar kabul edilmekteydi. Bunlar, bedenî ve malî felâket ve musibetlerle insanları ziyaret edip onları Allah’ın yolundan saptıran varlıklar olarak düşünüldü. Böylece İran etkisiyle cinler sadece rahatsızlık, hastalık veren değil aynı zamanda kötülüğe sevk eden kötülüğün başı şeytanın emrindeki

daha sonraki dönemde Hıristiyanlığı kabul eden halkların inanç sistemlerindeki eşruhların aynı Yahudilikte olduğu gibi yeni inanç sisteminde bazı dönüşümler geçirerek cinlere ve şeytana eklenmiştir.⁶⁴¹ Özellikle eşruhların cinlerle yeni inanç sisteminde özdeşleştirilmesinin altında “Yahudilik, Maniheizm, gnostisizm, Greko-Romen düşüncesi, Yahudi apokrif ve apokaliptik gelenekleri” yatmaktadır.⁶⁴² Mitolojik anlatılardaki koruyucu melek inancı Hıristiyanlıkta şeytani eşruha dönüşür. Bu dönüşümün temel sebebi Živkovič’e göre arkaik inançtaki yaşamın, ölümün ve insanla doğa arasındaki değiş tokuşun yeni inanç sisteminde bir anda değişmesi, bu değişimin insanın kendi istek, arzu ve korkularına yabancılaşmasına sebep olması, nihayetinde de ölüme, çılgınlığa ve deliliğe yol açan bir süreksizlik algısını

varlıklar olarak düşünölmeye başlandı. Bu temayöl özellikle apokrif metinlerde görölmektedir. Aggada ile ilgili gelenekte cinlerin kaynağı hakkında çeşitli varsayımlar ileri sürölmüştür. Buna göre cinler ilk sebt gününün akşamının alaca karanlığında Allah tarafından yaratılmıştır veya Âdem’in lilithten zürriyetidir, ya da kadınlarla cinsî yakınlığa giren kovulmuş meleklerin zürriyetidir (Tekvîn, 6/1-4); başka bir anlayışa göre de şeytanın başkanlığı altında Tanrı’ya isyan eden kovulmuş meleklerdir. Klasik Yahudilik’teki cin kavramının genel mahiyetini en iyi Leviathan örneklendirebilir. Leviathan, Habeşliler’in yedi başlı dişi deniz canavarı, daha eski kökeniyle Bâbilliler’in Tiamat’ı ya da Ken’ânîler’in Lotan’ı ile eş tutulabilen bir kötölük kaynağıdır; cinnî bir çöl varlığı olan Behemoth (Eyub, 40/15) ve Rahab ile de (İşaya, 51/9; Eyub, 9/13; 89/10) yakından ilgilidir. Ortaçağ Yahudiliğinde ve kabalist gelenekte cinler önemli bir yer işgal etmişse de XVII. yüzyıldan sonra bu literatürde geçmeyen dibbuk denilen ayrı bir cinnî varlık anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu varlık günahları dolayısıyla yeryüzünde dolaşmayıp yaşayan bir insana girerek onu saptırır. Dibbuku uzaklaştırmak özel dinî âyinleri gerektirir. Yahudilik’te şeytanın cennetten kovulması (Eyub, 1/2), cinlerin başına geçmesi, sonunda Mihael ve semavî ordu tarafından mağlûp edilmesi (Vahiy, 12/7 vd.) önemli bir olaydır. Hz. İsâ dönemi yahudilerinin kabul ettiği diğere bir cin de Beelzebul’dur. O cinlerin prensi idi (Matta, 10/25).” A.y.

⁶⁴¹ “Ancak Hıristiyan cin telakkisi daha çok milâttan önce II ve I. yüzyıllardaki Yahudi apokrif ve apokaliptik literatüründen etkilenmiş, meleklerle birlikte yaşayan insan kızlarından yasak ilişki sonucu bir dev sınıfı oluşup (Tekvîn, 6/2-4; Le Livre d’Hénoch, Bâb 6-7) bunların da zamanla bir kötü ruhlar zümresine dönüştüğü konusu, Yeni Ahid yazarlarınca şeytan ve emrindeki cinnî topluluk haline getirilmiştir. Aslında şeytan (satan) apokrif Yahudi metinlerinde tedricî olarak kötölüğün kaynağı haline getirilmekle beraber Tekvîn’in 3. bâbındaki yılanla bir tutulması, Eden bahçesinde ilk insan çiftine günah işleterek buradan kovulmalarına yol açması ve kendisinin de kovulması Yeni Ahid devresindedir. Yeni Ahid, cinlerin putperestlerin tanrıları olduğunu bildirmekteyse de (Resullerin İşleri, 17/18; I. Korintoslular’a Mektup, 10/20; Yuhanna’nın Vahyi, 9/20) onların bedenî ve ruhî hastalıkların kaynağı olduğunu da açıklamaktadır (Matta, 12/28; Luka, 11 / 20). Yeni Ahid’e göre cinler insanın içine girip hastalık yaparlar; onlar ancak Tanrı’nın adı anılarak bedenden çıkarılabilir (Matta, 7/22). Pavlus, şeytan ve kötü güçlerin kozmik bir tiyatroda, havada, yeryüzünde ve yer altında iş gördüklerini, şeytanın İsâ Mesîh’in ikinci gelişinde kötölüğün krallığını yapacağını yazmıştı (Efesoslular’a Mektup, 2/2). Vahiy kitabında Armageddon Savaşı’nda iyi ve kötünün nihaî mücadelesi anlatılır. Bununla beraber Origen, ilk kilisenin cinler ve melekler konusunda ciddi bir doktrin geliştirememesinden yakınmaktaydı. Tatian cinlerin tabiatı üzerinde dururken İrenaeus cin ve meleklerin insanla Tanrı arasındaki durumunu tartışıyordu. Bütün bunlara rağmen ilk Hıristiyanlık’ta daha fazla melek ve ruh üzerinde durulduğu, cin konusuna pek el atılmadığı görölmektedir.” A.y.

⁶⁴² A.y.

körüklemesidir.⁶⁴³ Koruyucu meleklerin demonik varlıklar olarak diyalektik sistemin boşalan kefesini doldurmak üzere somutlaştırılmaları genel ontolojik bir tavrın sonucudur. Živkovič, bu dönüşümün Batı toplumunun tarihindeki özel bir döneme işaret ettiği kanaatindedir. Bu inanç üzere doğan eşruh motifinin merkezi tematik rol üstlendiği öyküler, dinî öykülerden modern romanlara, “ben ve ben-olmayan”, “ben ve öteki” arasındaki karşılıklı ilişkiyi yeni inanç sistemlerine göre açıklamaya ve açığa çıkartmaya gayret eden eserler olurlar.⁶⁴⁴

Toplumun öteki ve dolayısıyla kötü kabulü eşruhların yeni şekilleriyle demonik varlıklar olarak edebî eserlere de yansır. Orta Çağ’ın sonlarına doğru demonik kötü eşruhlar, şeytanın ordusu olduğu düşünülen gece ruhları, kurt adamlar ve büyücüler Avrupa’da hâkim inanç sistemi içinde Meryem mitoslarının yanında şeytan mitosları arasında işlenmeye devam edilirler ve Püritenler vasıtasıyla Plymouth Rock’a ve New England’a taşınırlar.⁶⁴⁵ Bu dönem anlatılarında şeytan mitosları Cehennem anlatılarıyla birleşir ve edebî metinlerde de sürekli yinelenir.⁶⁴⁶

-Psikoloji ve Psikiyatri Açısından Eşruhlar:

Freud, Ernst Jenstsch’in 1906 tarihli “On The Psychology of The Uncanny” (Tekinsizin Psikolojisi Üzerine) denemesinden esinlenerek “tekinsiz” kavramını irdelediği 1919 tarihli “The Uncanny” (Tekinsiz) adlı makalesinde tekinsiz kavramını: insan zihninde zaman içinde bastırılmış yabancılaşmış eski ya da tanıdık şey olarak tanımlar.⁶⁴⁷ Tekinsiz kelimesinin çeşitli dillerdeki karşılıkları üzerinden kelimenin tekin addedilenle hep aynı kökenden geldiği tespitinin yapıldığı yazının uzun giriş kısmı, kelimenin etimolojisinin psikodinamik süreçlerin birer göstergesi olarak incelenmesine ilginç bir örnek teşkil eder.

⁶⁴³ Milica Živkovič, a.g.m., s. 124

⁶⁴⁴ A.y.

⁶⁴⁵ Joseph Campbell, **Yaratıcı Mitolojileri: Tanrının Maskeleri**, Çev. Kudret Emiroğlu, İst., İmge Kitabevi Yay., 1994, s. 57-58.

⁶⁴⁶ A.e., s. 58-62.

⁶⁴⁷ Sigmund Freud, “Tekinsiz”, **Sanat ve Edebiyat**, Çev. Emre Kapkın ve Aysen Tekşen Kapkın, İst., Payel Yay., 1999, s. 354.

Freud'a göre eşruhun tekinsizlik vasfı çok eski bir zihinsel evrenin göstergesidir.⁶⁴⁸ Eşruhlar için her zaman bir arada kalmışlık hâli söz konusudur. İşte tekinsizliği ortaya çıkararak da bu hâldir. İkili (ben ve eşruh) iyi ile kötünün, ben ile ötekinin, bilinç ile bilinçaltının arasında bir konumda tanımlanmakta, kabul ile inkâr arasındaki tüm gelgitleri kapsayan geniş bir deryadaki tekinsizliklerin somutlaştırıldığı ve sergilendiği sahnenin temel direklerini temsil eden simgelere dönüştürülmektedir. Freud'a göre eşruh inancı ve anlatıları, aynı yerde bulunanın ve bir bütün olanın parçalanıp birbirinden uzaklaştıkça kutuplaşarak açıp genişlettiği perdedeki izdüşümlerin çatışmasının sahnesidir.

Freud'a göre insan aslında inanmadığı fakat halk arasında duyduğu bazı korkutucu hadiseler başına geldiğinde tekinsiz bir duyguya kendini kaptırır.⁶⁴⁹ Freud bu hâli şöyle tanımlamaktadır:

“[D]üşgücü ile gerçek arasındaki ayrım silindiğinde, şimdiye dek düşsel olarak değerlendirdiğimiz bir şey önümüzde gerçek olarak ortaya çıktığında ya da bir simge simgeleştirdiği şeyin tüm işlevlerini üstlendiğinde sık sık ve kolaylıkla bir tekinsiz etkinin ortaya çıkmasıdır. [...] Bu etmende yer alan ve nevrotiklerin aklına da egemen olan çocuksu öge, maddi gerçekliğe kıyasla ruhsal gerçekliğin aşırı vurgulanmasıdır – düşüncelerin her şeye gücü yeterliği inancına yakın olan bir özellik.”⁶⁵⁰

Freud, ruhsal gerçekliğin aşırı vurgulanmasının sonucunda insanın içine düştüğü tekinsiz durumdan kurtulmak için bir somutlaştırmaya giderek belirsizliği tanımlamaya böylece de korkunun kaynağını bertaraf etmeye çalıştığı kanaatindedir.⁶⁵¹ Bu sebeple eşruhların ortaya çıkışını insanların tekinsizi tekinsiz olmayana dönüştürme temayüllerine bağlar. Tekinsizin temelinde korku yatmaktadır. Bu korku ise açıkça ölüm korkusudur.⁶⁵² Ölüm korkusu çok eski dönemlerden beri değişmeden günümüze kadar kalabilmiş ender korkulardan biridir

⁶⁴⁸ A.e., s. 341.

⁶⁴⁹ A.e., s. 354.

⁶⁵⁰ A.e., s. 351.

⁶⁵¹ A.y.

⁶⁵² A.e., s. 348.

ve Freud'a göre "terk edilen biçimlerin ince bir kılık değiştirme altında bu denli eksiksiz korunduğu başka bir konu güç bulunur."⁶⁵³ Freud, bu tekinsiz korkunun özellikle "ölü bedenlerle, ölünün geri gelişiyle ve de ruhlar ve hayaletlerle", ölen kişinin ruhunun yakınlarının peşini bırakmayacağına dair inançla bağlantısı olduğu kanaatinde-dir.⁶⁵⁴ Tıpkı ölümler gibi canlı insanların da kötü güçlerle birleşerek insana zarar vereceği akla geldiği andan itibaren hayattaki insanlar da tekinsiz olarak nitelendirilebilmektedirler.⁶⁵⁵ Bu sefer ortaya çıkarsa kişinin öldürüleceğine dair korkusudur. Daha pek çok sıralanabilecek örneklerin animistik evren kavramıyla ilişkili olduğu kanaatindeki Freud tekinsiz kavramının:

"[D]ünyanın insanoğlunun ruhlarıyla; özenin kendi zihinsel süreçlerini narsistik abartmasıyla; düşüncelerin her Şeye gücü-yeterliliği inancıyla ve bu inanca dayalı büyü tekniğiyle; çeşitli dünyadışı insan ve Şeylere özenle sınıflandırılmış büyü güçler ya da 'mana' yüklemekle; bu gelişim evresinin sınırsız narsisizmi içindeki insanın, gerçekliğin açık yasaklamalarını uzaklaştırmaya çalışmasına yardımcı olan diğer yaratılarla dolu olduğu düşüncesiyle belirlen[diğini belirtir]. Sanki her birimiz ilkel insanın bu animistik evresine denk düşen bir bireysel gelişim döneminden geçmiş gibiyiz ve hiçbirimiz kendilerini hâlâ ortaya koyma yetisinde bulunan belli kalıntıları ve izleri korumaksızın bu evreden geçemeyiz bu animistik zihinsel kalıntılara değinme ve onlara anlatım kazandırma koşulunu gerçekteştirmektedir."⁶⁵⁶

Nihayetinde Freud, tekinsiz kavramına dair incelemeleri neticesinde tekinsizin "bastırılmış çocukluk karmaşaları bazı izlenimlerle bir kez daha canlandırıldığında ya da aşılmış olan ilkel inançlar bir kez daha doğrulanmış görüldüğünde" ortaya çıktığı tespitini yapar.⁶⁵⁷

Kişinin gerçekte hayattaki tekinsiz deneyimleriyle edebiyattaki tekinsiz algısına bağlı olarak kurgulanan metinler arasında büyük bir fark vardır. Örneğin günlük hayatta tekinsiz olarak nitelendirilebilecek olayların Freud, masallarda tekinsizliğe

⁶⁵³ A.y.

⁶⁵⁴ A.e., s. 348-349.

⁶⁵⁵ A.e., s. 349.

⁶⁵⁶ A.e., s. 347.

⁶⁵⁷ A.e., s. 356.

işaret etmediklerini hayretle tespit eder.⁶⁵⁸ Bu ve benzeri örnekler Freud’a “gerçekten yaşadığımız tekinsiz ile yalnızca izlediğimiz ve okuduğumuz tekinsiz arasında bir ayırım yapması” gerektiğini düşündürür.⁶⁵⁹ “Edebiyat, her şeyin ötesinde gerçek yaşamdaki tekinsizden daha bereketli bir alan” oluşturmakta, gerçek yaşamın tamamını kapsamakla kalmayıp düşleri de kurgu dünyasına devşirmekte, kurgu dünyanın uygun koşullarının da etkisiyle gerçek yaşamdaki tekinsiz, kurgu dünyada tekinsiz olmayana tekabül edebildiği gibi tekinsizin kurgu dünyanın teknikleriyle kat be kat arttırılabildiği örneklere de rastlamak mümkün hâle gelmektedir.⁶⁶⁰ Bu durum kurgunun özel yapısal hususiyetlerinden kaynaklanmaktadır. Masallardaki gibi tekinsizi zıddına dönüştüren örneklerin yanında kurgunun “şeytani ruhlar ya da ölülerin hayaletleri gibi üstün ruhsal varlıkları” bir tür dekor malzemesi olarak kullandığı durumlarda bu tip figürlerin “sahip olabilecekleri tekinsizlikten hiçbir şey yitirme[dikleri]” de vakidir.⁶⁶¹ Böyle durumlarda “yargımızı yazarların bize dayattığı imgesel gerçekliğe uyar[ar] ve ruhları, hayaletleri sanki varlıkları bizim maddi gerçeklikteki varlığımız kadar geçerliymiş gibi kabul ed[eriz].”⁶⁶² Yazar, gerçek dünyanın koşullarını benimsediğindeyse dış dünyadaki tekinsizi kurgusunda da aynen yineler ve “gerçekte asla gerçekleşmeyen ya da son derece ender gerçekleşen olayları ortaya koyarak etkisini gerçekte olabileceğinden çok ötesine yükseltir ya da çoğaltır.”⁶⁶³ Yazar, “tutarlı gerçeği göstermeyi vadederek ve sonra da bunu çığneyerek” okuyucusunu “aldatır”.⁶⁶⁴ Freud’un eşruhlara yaklaşımını edebiyat sahasında tekinsizin sınırlarıyla sınırlandırdığı görülmekte, edebiyatın geleneksel kültürel taşıyıcılık vasfını atladığı anlaşılmakta ve psikolojik açıdan varlığını kabul etmediği eşruhların sadece anlamsızlığını ispat etmeye çalıştığı açıkça ortaya çıkmaktadır. Freud’un felsefi ben ve öteki ilişkilerinin ve toplumun genel ikili zıtlıklar arasında ördüğü kültürel yapının yansıtıldığı bir edebi motif olarak eşruhları değerlendirmedeği açıktır.

⁶⁵⁸ A.e., s. 353.

⁶⁵⁹ A.e., s. 354-355.

⁶⁶⁰ A.e., s. 356.

⁶⁶¹ A.e., s. 357.

⁶⁶² A.y.

⁶⁶³ A.y.

⁶⁶⁴ A.y.

Otto Rank'in eşruhlar hakkındaki yukarıda genel hatlarıyla bahsedilen yol açıcı çalışmasını Freud, "Tekinsiz" (The Uncanny) adlı makalesinde eleştirir. Eleştirisinin temeli tanınmış bir psikiyatrist olan Otto Rank'in çalışmasında, eşruh motifinin kökenini araştırırken eşruhları çoğunlukla yansımalar üzerinden ele almasıdır. Freud'a göre Otto Rank'in eserinde aynaya yansıyan suretler, gölgeler, koruyucu ruhlar, ruh inancı ve ölüm korkusu bağlamında ele alınmakta ve eşruh, egonun yok olmasına karşı bir sigorta ya da ölümün gücüne ayak direyen bir yapı olarak anlatılmaktadır. Böylece insan neslinin tükenişine karşı duran bir yapı olarak ikililer/eşruhlar tanımlanmaktadır. Otto Rank, ilk eşruhun ruhun ölümsüzlüğü inancından kaynakladığını söylerken Freud eşruhların kökenini rüyalarda arar. İnceleme alanları ve konuya yaklaşımları açısından Otto Rank'in çalışmasının özellikle kökene yönelik inceleme bölümü halkbilimi çalışmalarına daha yakın olup Freud'unki ise psikoloji temellidir.⁶⁶⁵ Otto Rank, psikolojik açıdan çocuğun baba figürünün parçalanarak çoğalması gibi kişinin kendi içinde de çoğalabileceğini ve eşruh izleğinin ortaya çıkışında bu psikolojik temelin yattığına dair tespitleri ise tamamıyla psikiyatri temeline dayanır.⁶⁶⁶

Freud eşruhları narsisizm duygusuyla ilişkilendirmeyi yeğler ve eski kültürlerde ölümsüzlüğün sigortası olarak görülen ikililerin ölümün dehşet verici birer habercisi hâline dönüştüğünü ispat yolunu seçer. Freud, "Ego İdeali" kapsamında ele aldığı narsisizmi çocuğun bir kez haz aldığı nesneyi bir daha bırakmak istemeyişiyle ilişkilendirir. Çocukluk dönemi çocuk için narsisistik bir mükemmeliyet dönemidir ve çocuk bu dönemi aşmayı dolayısıyla da kendisine yönelen tüm ilgiyi ve sevgiyi kaybetmek istememekte ve hayatının ilerleyen evrelerinde kopmak zorunda kaldığı bu mükemmeliyet hâlini ego ideali olarak yeniden inşa çabasına girişmektedir. Egonun gelişmesi, Freud'a göre bu birincil narsisizm evresinden ayrılmanın bir sonucudur.⁶⁶⁷ "Bu ayrılma, libidonun dışarıdan dayatılan bir ego idealine yer değiştirmesi yoluyla ortaya çıkar ve doyum bu idealin

⁶⁶⁵ A.e., s. 341.

⁶⁶⁶ Otto Rank'ten aktaran: Oğuz Cebeci, **Psikanalitik Edebiyat Kuramı**, Genişletilmiş 2. bs., İst., İthaki Yay., 2009, s. 133.

⁶⁶⁷ Raşit Tükel, "Freud'un Metinlerinde Ego İdeali", **Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası**, Çev. Banu Büyükkal ve Saffet Murat Tura, 4. bs., İst., Metis Yay., 2012, s. 13.

gerçekleştirilmesinden elde edilir.”⁶⁶⁸ Freud, yukarıda da belirtildiği gibi, “Tekinsiz” adlı makalesinde “ilkel narsisizm döneminin tamamlanmasından sonra” da kişinin kendi yansıması olan ikiz yansımasına, çiftine dair “düşüncesinin ortadan yok olmasının zorunlu” olmadığı kanaatindedir “çünkü ego gelişiminin daha sonraki evrelerinde” söz konusu çift/ikiz “yeni bir anlam” kazanabilmektedir.⁶⁶⁹ Freud, kişinin bu çiftten/ikiz yansımadan zamanla kişinin kendi benliğini “gözleme ve eleştirme ve aklın içinde bir sansür uygulama işlevi olan” vicdanının doğduğu kanaatindedir.⁶⁷⁰ “Egonun geri kalanına bir nesne gibi davranabilen bu türden bir ögenin varlığı –yani insanın gözlem yapma yeteneğinin olması- eski ‘çift’ görüşünü yeni bir anlamla kuşatmayı ve ona bir dizi şey yüklemeyi olası kılar –her şeyin ötesinde özeleştiriyi, ilk zamanların eski alışılmış narsisizmine aitmiş gibi gösteren şeyler-.”⁶⁷¹ Böylece insanın kendi dışındaki yansımasının zamanla kendi içine dönerek ama yine de farklılığını belirginleştirerek ve koruyarak kişinin egosundan ayrı bir işlev üstlendiği ve eski, baskın konumunu koruyacak bir iç unsura dönüştürüldüğü kabul edilmiş olur. Freud’un da belirttiği gibi “patolojik gözlenme sanrıları” vicdanın tamamıyla ayrışıp yalıtıldığı durumlarda söz konusu olmakta ve ciddi psikolojik rahatsızlıkların varlığına işaret etmektedir.⁶⁷² Freud, esasen egonun gelişim evrelerinin ileri aşamaları esnasında yeni anlamlar kazanan eşruhların egonun kendi kendisini keşfine ve eleştirmesine olanak sağlayan bir yapı olarak da değerlendirilebileceği görüşündedir. Çünkü eşruhlar ya da ikililer zihnin sansür mekanizması olarak çalışırken bilincin farkındalığını da gündeme getirir. İşte bu keşif süreci yani egonun kendini keşif basamakları eski dönem anlatılarında ikili/eşruh motifi içerisinde verilmektedir. Freud’a göre bu sebeple ikililer, özeleştirinin bir şekli olarak da görülebilirler ancak hiçbir zaman asla sadece narsisizmin basit bir yansıması olarak anlamlandırılmazlar.⁶⁷³

Freud’un tezindense Otto Rank’in çalışmasındaki tespitlerine, eşruhları mitlere ve arketiplere bağlamasıyla yaklaşan Carl Gustave Jung, **Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi**’nde on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkarak hızla

⁶⁶⁸ A.y.

⁶⁶⁹ Sigmund Freud, a.g.e., s. 342.

⁶⁷⁰ A.y.

⁶⁷¹ A.y.

⁶⁷² A.y.

⁶⁷³ A.y.

gelişen ve “ruhsuz bir ruhbilim”⁶⁷⁴ olarak nitelendirdiği psikanaliz alanındaki çalışmaları ruhu ele alma biçimleri açısından eleştirir. İnsanın tarihsel deneylerine verdiği adların önemli olduğunu belirten Jung, Almanca “seele” (ruh), İngilizce “soul” (ruh), Got dilinde “saiwala”, eski Almancada “saiwola”, eski Yunancada “aiolos” (hareketli, alacalı, parıldayan) ve “psyche” (kelebek) kelimelerinin hep “ruh” karşılığı olarak kullanıldığını belirtir. Bu sözcükler eski Slavcadaki “sila” (güç) kelimelerinden türediği için ruh “hareketli bir güç, hayat veren bir güç” olarak tanımlanır. Latince “animus” (tin) ve “anima” (ruh) kelimeleri eski Yunancadaki “anemos” (rüzgâr) sözcüğü hep aynı kaynaktan gelmektedir. Ayrıca eski Yunanca “pneuma” sözcüğü de tin anlamına gelmekte olup eski Yunancadaki “psycho” (üfleme), “psychos” (serin), “psychros” (soğuk) kelimeleri hep “psyhe” köküyle ilişkilidir. Jung’un verdiği örneklerde de görüldüğü gibi, Latince ve eski Yunancada ruha verilen adların hep hareketli rüzgâr ya da “tinlerin dondurucu soluğu” gibi anlamlarının ilkel toplulukların ruhu görünmeyen bir soluktan ibaret saymalarından kaynaklandığı anlaşılmaktadır.⁶⁷⁵

İnsan ruhunun bir bütünlük arz etmediği kanaatindeki Jung, kişinin bireyleşme sürecinde ilk olarak karşılaştığı arketipin “gölge arketipi” olduğunu söyler. Basel Üniversitesi’ndeki çalışmaları esnasında Jung, gördüğü rüyada kendisinin peşi sıra gelen bir karaltının sürekli takibinden korksa da elinde taşıdığı ışık sayesinde kendini güvende hisseder. Rüyasında gördüğü bu karaltıyı Broken Hayaleti olarak tanımlar ve onun kendi gölgesi olduğuna inanır. Elinde tuttuğu ışık ise koruyucu bilincini temsil etmektedir. Böylece gördüğü rüya üstüne Jung kişiliğin iki farklı tarafını “gölge arketipi” üzerinden tanımlamaya başlar. Jung’a göre gölge, kişiliğin ayrılmaz bir parçasıdır. Bir çocuğun kişiliği henüz gelişmediği için bir gölgesi yoktur. Ancak kişi büyüyüp kişiliği gelişmeye, karakterinin bazı yönlerini öne çıkartarak yaşamaya başladıkça bazı karakter özelliklerini de geri plana iter. Bu geri plana ittiği karakter özelliklerinin gerektirdiği deneyimleri yaşamaktan kendini alıkoyar. Böylece kişinin kendi yaşadığı hayatına mukabil bir de yaşamadıklarından mürekkep bir hayat daha oluşur, bu da kendisinin “karanlık kardeşinin” ya da “gölgesinin” hayatıdır. Gölgenin gelişimiyle ben’in gelişimi bu

⁶⁷⁴ C. G. Jung, **Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi**, Çev. Engin Büyükinal, İst., Say Yay., 1962, s. 21.

⁶⁷⁵ A.e., s. 30.

sebeple birbirine paraleldir ve eşzamanlıdır. Zaman ilerledikçe kişinin bu geri plana ittiği ve baskıladığı karakter özellikleriyle ani karşılaşmaları bu karakter özelliklerini karşısındakine, öteki'ne yansıtmasına ve böylece kendini temize çıkartmaya çalışmasına sebep olur. Gölge böylece bilinçdışına hapsedilmeye çalışılır.⁶⁷⁶

Jung, gölge arketipini, “kişisel gölge” ve “kolektif gölge” olmak üzere iki şekilde ele alır. “Kişisel gölge”, kişinin yaşamının başından beri yaşamadıklarını ya da yüzleşmediklerini ifade eder, “kolektif gölge” ise “kolektif bilinçdışının diğer figürleriyle birlikte yer alır[...]. Sanki hüküm süren ‘Zeitgeist’ (zamanın ruhunun) arkasını, onun gizli antitezini simgeler.”⁶⁷⁷ Jung, ‘Ego ve Gölge’ ikilisinin çok iyi bilinen ve edebi eserlere de sık sık yansıyan bir arketip olduğunu belirtir. Faust’un genç arkadaşı Wagner gibi karşıt bir karakteri temsilen kurgulanabildiği gibi ikiz kardeş ya da yakın arkadaş hâlinde de karşılaşılabilir. **İlahi Komedya**’da Cehennemde Dante’ye eşlik eden Virgil ya da Gılgameş destanında Gılgameş’in dostu Enkidu bu tip ikililere örnektir. Jung, ben ve ben’e benzemeyen ötekilerin de böylece gölge arketipine uygun olarak kurgulanabileceklerini belirtmiş olur. Bu noktada “gölge” karakterin mutlaka kötü bir özellik taşıması gerekmediği de açıkça görülür. Bazen kişinin baskıladığı ya da ortaya çıkarmayı ihmal ettiği kişilik özelliklerinin yansıdığı karakter rolünü de gölgesi, üstlenebilir. Gölge arketipi, bireysel yönüyle kişinin kendi karanlık yönlerini, kolektif yönüyle ise insanlığın evrensel karanlık yönünü ifade eder.⁶⁷⁸ Gölge arketipi eşruh anlatılarının psikanalitik açıdan incelenmesinde en çok faydalanılan tezlerden biridir. Ayrıca Mustafa Merter’in **Nefis Psikolojisi** adlı çalışmasında Jung’un arketiplerinden yola çıkarak tasavvuftaki nefis mertebelerini ele alması çalışmanın esasını teşkil eden Türk romanlarının incelendiği bölümde Türk romanının Türk-İslâm geleneği dairesindeki önemli bir ayağının aydınlatılmasına da yardımcı olabilecek bilgiler sunmakta böylece Jung’un arketiplere dair yaklaşımıyla Mustafa Merter’in yaklaşımı beraberce Türk romanı incelemelerinde kullanılabilir.

⁶⁷⁶ Abdülkerim Bahadır, **Jung ve Din**, İst., İz Yay., 2007, s. 170-172.

⁶⁷⁷ Jolande Jacobi, **C. G. Jung’un Psikolojisi: C. G. Jung’un Önsözünü**, Çev. Mehmet Arap, İst., İlhan Yay., 2002, s. 151.

⁶⁷⁸ A.e., s. 151-152.

Eşruh motifinin ortaya çıkışının psikolojik açıdan izahını J. Chasseguet ile Smirgel, **Ben İdeali** adlı çalışmalarına göre yorumlamak da mümkündür. Ben ideali kısaca kişinin ulaşmayı hedeflediği tasarımsal, ideal ben tasavvurlarının bütünü olarak açıklanabilir. Ben ideali sahip olunmayan bir ben tasavvurudur. Planlanan, arzulanan ben ile gerçek ben'in yüzleştirilmesinin herhangi geçerli bir yolu yoktur ve bu noktada ruhsal ben'in karşısına aynalara benzer şekilde simgesel aynalar yerleştirilir.⁶⁷⁹ Eşruhların da bu şekilde ortaya çıktığı düşünülebilir. Bu ruhsal aynaları oluşturmanın üç tip yolu vardır:

“-Benimizin kopyalarını oluşturacak yapıtlar yaratabiliriz.

-Ruhsal benimizi bedensel benimize yansıtabiliriz[...], bedensel benimizin kendisi de yansıtılabilir ve uç noktada etkileme makinesinin oluşmasına yol açar.

-Nihayet, ötekiler, benzerlerimiz, öteki ben'lerimiz, eşcinselleşmiş kopyalarımız, ruhsal benimiz için ayna işlevi görebilirler.”⁶⁸⁰

Kişinin kendi kopyalarını oluşturduğu sanat eserleri olarak özelde romanlar da bu izahı hareketle birer eşruh olarak görülebilirler. Hatta yazarın postmodern kurguda kendi gölgesi olan karakterin karşısına kendisini çıkarması da aynı oyunun bir parçası olarak okura sunulmaktadır. Ruhsal ben'in bedensel ben olarak dışarı yansıtılması tam olarak eşruh motifine uyumlu bir yansıma ötekinin varlığının ortaya çıkışını açıklar. Kendi müşahhas kopyalarını üreterek bulanık çoklu aynalarda kendisini temaşaya yönelen insanın edebiyatta yegâne tercih edeceği motif hiç şüphesiz eşruh motifi olacaktır.

Tüm bu psikiyatrik yaklaşımların yanı sıra 1923'te tanımlanan Capgras Sendromu, eşruhların varlığına psikiyatrik açıdan anlamlı ve farklı bir açıklama getirir. Capgras Sendromu: “[H]astanın genellikle yakın akraba olduğu kişinin tıpatıp benzerleriyle yer değiştirdiğine inandığı az rastlanır, renkli bir

⁶⁷⁹ J. Chasseguet ve Smirgel, **Ben İdeali: İdeal Hastalığı Üzerine Bir Psikanaliz Denemesi**, Çev. Nesrin Tura, İst., Metis Yay., 2005, s. 186.

⁶⁸⁰ A.e., s. 186.

sendromdur.”⁶⁸¹ Bu sendromun ortaya çıkışında patolojik bir algı bozukluğu değil “sanrısız bir inanış” yer alır ve sendrom kısaca “benzerler sanrısı” olarak adlandırılabilir. Capgras Sendromu, “sanrısız yanlış tanıma sendromları” arasında en iyi bilinen ve en çok karşılaşılanıdır.⁶⁸² **Models of Madness: Psychological, Social and Biological Approaches to Schizophrenia** (Deliliğin Türleri: Şizofreniye Psikolojik, Sosyal ve Biyolojik Yaklaşımlar)’da Capgras sendromu yaşayan kişilerin halk arasında eşruhlar gördükleri şeklinde hastalıklarının tanımlanmaya çalışıldığı belirtilmektedir.⁶⁸³ Daha sonra bulunan iki sendromla birlikte Capgras sendromu “Özel Benzer Sendromu” (Kendinin Benzeri) başlığı altında birlikte değerlendirilmektedir. Özel Benzer Sendromunun üç tipi vardır:

1. Capgras tipi’nde “hastanın çevresinde görünmez benzerler vardır.”⁶⁸⁴
2. Otokopik tip’te hasta, “kendisinin benzerlerini, diğer insanlara veya nesnelere ‘yansıtılmış’ olarak görür.”⁶⁸⁵
3. Ters Tip’te “hasta kendisinin başka birinin yerine geçtiğine veya yer değiştirme sürecinde olduğuna inanır.”⁶⁸⁶

Capgras sendromunun genellikle tanısı konulmuş başka bir psikotik rahatsızlığa eşlik ettiği tespit edilmiştir.⁶⁸⁷

Eşruhların ortaya çıkışıyla ilişkilendirilebilecek “Özel Benzer Sendromu” başlığı altında değerlendirilen “Otokopik Fenomen” kısaca kişinin vücudunun tamamını ya da bir bölümünü ayna yansıması şeklinde görüldüğü bir halüsinasyonla tanımlanan bir fenomendir:

“Bu hayal genellikle renkli ve berraktır. Bununla birlikte birdenbire görülür ve kişinin hareketlerini taklit eder, ilaveten görme idrakleri, işitme diğer alanlarda halüsinasyonlar olabilir. Kişi genellikle idraklerin gerçek olmadığını şaşkınlık ve üzüntü ile ifade eder.

⁶⁸¹ M. David Enoch ve Hadrian N. Ball, **İlginç Psikiyatrik Sendromlar**, Çev. Banu Büyükkal, İst., Okyanus Yay., 2013, s. 19.

⁶⁸² A.e., s. 20.

⁶⁸³ John Read, Loren R. Mosher ve Richard P. Bentall, **Models of Madness: Psychological, Social and Biological Approaches to Schizophrenia**, Hove, England, Brunner-Routledge Press, 2004, s. 200.

⁶⁸⁴ A.g.e., s. 20.

⁶⁸⁵ A.e., s. 21.

⁶⁸⁶ A.y.

⁶⁸⁷ A.e., s. 28.

Bu durum nadirdir. Migren veya epilepsi ile birlikte görülebilir. Fakat herhangi bir mental bozukluğun özel bir semptomu değildir. Bu durumun sebebi bilinmiyor. Bir görüşe göre temporo-parietallobdaki alanların irritasyonunu yansıtan fenomen olduğuna inanılır. Diğer bir görüş özellikle gelişmiş hafıza traselerinin projeksiyonunu gösterdiğine inanır. Bu durum bazı kişilerin hayatlarında bir kere meydana gelebilir, fakat tekrarlayan şekillerde de bulunabilir.”⁶⁸⁸

Zusne ve Jones, otoskopik halüsinasyon gören kişinin karşısında gördüğü yansıma ikizini tam anlamıyla gerçek bir kişi gibi algıladığını belirtirler. Kişinin kendinden farklı ve oldukça renkli bir kıyafet içinde yansıma ikizini görmesinin yansıma ikizi daha da gerçekçi kıldığını belirtirler.⁶⁸⁹ **The Oxford Companion to the Mind** (Oxford Zihin Rehberi) adlı çalışmada ise bu otoskopik yansıma ikizinin hareketlerini, jest ve mimiklerini aynen taklit ettiği ve genellikle gece yarısı ya da seher vakti ortaya çıkıp sanılanın aksine şeffaf bir görüntüye sahip olduğu belirtilmektedir.⁶⁹⁰ Todd E. Feinberg, **Altered Egos: How the Brain Creates the Self** (Ötekileşen Egolar: Beyin Benliği Nasıl Üretir) adlı çalışmada otoskopik halüsinasyonlar sebebiyle kendisini kendi dışında ayna yansıması şeklinde gören kişileri edebiyatta eşruhlarıyla karşılaşan kişilere benzetir. Hatta Dostoyevski'nin aşağıda örnek romanlar kısmında da ele alınacak **İkiz** romanındaki Bay Golyadkin karakterini örnek verir. Feinberg, **İkiz**'in yazarı Dostoyevski'nin epilepsi hastası olduğunu ve bu tip otoskopik halüsinasyonlar görmüş olabileceğini dolayısıyla Bay Golyadkin'in otobiyografik bir karakter özelliği de taşıdığını söyler.⁶⁹¹ Zusne ve Jones, Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Alfred de Musset, D'Annunzio ve Dostoyevski gibi yazarların eşruh izleği dâhilinde kurguladıkları eserlerin tümünde otoskopik halüsinasyonlardan faydalandıklarını belirtirler.⁶⁹²

⁶⁸⁸ Salih Yaşar Özden, “Halüsinasyonlar”, **Kartal Devlet Hastanesi Tıp Dergisi**, C. 1, S. 3, 1990, s. 180.

⁶⁸⁹ Leonard Zusne and Warren H. Jones, **Anomalistic Psychology: A Study of Magical Thinking**, Second Edition, Hillsdale, Nj, Lawrence Erlbaum Associates, 1989, s. 121.

⁶⁹⁰ Richard L. Gregory ve O. L. Zangwill, **The Oxford Companion to the Mind**, Oxford, Oxford University Press, 1998, s. 200.

⁶⁹¹ Todd E. Feinberg, **Altered Egos: How the Brain Creates the Self**, Oxford, Oxford University Press, 2001, s. 80-81.

⁶⁹² Leonard Zusne ve Warren H. Jones, a.g.e., s. 122.

Eşruhların ortaya çıkışına benzer bir yolu taklit ederek belli hastalıkların sebeplerini araştırmak için gerçekleştirilen bir psikoterapi yönteminin de kullanıldığı bilinmektedir. Bu yöntem “öteki ben aktarımı veya ikizlik” olarak isimlendirilmektedir. Yöntemin nasıl çalıştığını kısaca özetlemek gerekirse: “Büyükleme kendiliğin canlandığı [...] narsistik olarak yatırım yapılmış nesne, büyükleme kendilik gibi ya da onun çok benzeriymiş gibi algılanır” ve bu duruma da kısaca “öteki ben aktarımı” veya “ikizlik” adı verilir ki söz konusu şekilde ortaya çıkan bir öteki ben veya ikizle kurulan ilişkinin ifadesi olan rüyalar, kâbuslar, hayaller, fanteziler narsistik kişiliğin analizinde kullanılabilir.⁶⁹³ “Patognomonik⁶⁹⁴ terapi amaçlı gerilemenin özelliği, hastanın analistin (veya onun psikolojik yapısının) kendisi(ninki) gibi olduğunu, ya da ona çok benzediğini varsaymasıdır.”⁶⁹⁵ Hasta terapisti yansıma bir ikizi gibi görmeye başladıktan sonra kendi yansıma ikiziyle kurduğuna benzer bir ilişkiyi terapistle kurabilmekte bu ilişki de kişinin psikolojik rahatsızlığının dışarıdan bir göz tarafından tespitini kolaylaştıracak işe yarar bir yöntem olarak kullanılmaktadır.

Ego ya da ben, “her türlü ruhsal-bedensel olayın merkezi olarak” kabul edilen bilinçli varlıktır ve klasik psikanalizde yukarıda da belirtildiği gibi “ruhsal aygıtın üç ana parçasından biri[dir]”.⁶⁹⁶ Benlik kavramı bilinen ancak tam olarak kavranamayan psikolojideki farklı anlayışların sonucunda gittikçe daha karmaşık hâle gelen bir kavramdır. “Benlik” psikolojide en genel ve geniş anlamıyla: “[K]işinin kendini başka herkesten ve her şeyden ayrı, eşsiz bir bütünlük olarak hissetmesi, bunun bilincinde olması ve bu şekilde bilincinde olunan tümel varlık” şeklinde tanımlanabilir.⁶⁹⁷ Felsefi olarak da kullanılması anlamının ve kullanımının kısmen değişmesine sebep olsa da genel olarak “kendi varlığının bilincinde olma ve iradi eylem yetisi” benlik’e dair ortak özellikler olarak kabul edilmektedir.⁶⁹⁸

Psikolojik rahatsızlıklar, kişinin “normal” kabul edilen psikolojik özellikler dışında özellikler sergilemesi olarak tanımlanmaktadır. Bu çok geniş çerçeve

⁶⁹³ Heinz Kohut, **Kendiliğin Çözülmesi: Narsistik Kişilik Bozukluklarının Psikanalitik Tedavisine Sistemli Bir Yaklaşım**, Çev. Cem Atbaşoğlu vd., 2. bs., İst., Metis Yay., 2004, s. 111.

⁶⁹⁴ Hastalık için tanı koydurucu belirtir.

⁶⁹⁵ Heinz Kohut, a.g.e., s. 111.

⁶⁹⁶ Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, Ank., Bilim ve Sanat Yay., 2009, s. 238.

⁶⁹⁷ A.e., s. 118.

⁶⁹⁸ A.y.

içindeki bazı rahatsızlıklar ise psikolojinin gelişmesiyle birlikte farklı başlıklar altında değerlendirilmeye başlanır.

Psikolojide önemli psikolojik bozukluklara “psikoz” adı verilmektedir. Psikozlar “organik” ve “fonksiyonel” olmak üzere iki grupta değerlendirilirler. Organik psikozlar herhangi bir yaralanma, hatalı ameliyat, beyin tümörü, beyin hasarı gibi sebeplerle ortaya çıkar. Benzeri bir etken olmaksızın ortaya çıkan psikozlara ise fonksiyonel psikozlar adı verilir. Bu tip rahatsızlıkların temelinde beynin tam ve doğru şekilde çalışmamasının yattığı düşünülmektedir.

Şizofreni pek çok belirtiyi birden verilen bir isimdir. Şizofreninin en önemli belirtisi düşünce bozukluklarıdır. Düşünce bozuklukları “varsanı, halüsinasyon, delüzyon ve tuhaf konuşma biçiminde” ortaya çıkar.⁶⁹⁹ Halüsinasyon, her şizofreni vakasında görülmez bu anlamda hastalık için tipik bir ayırt edici, tanı koydurucu vasfı yoktur. Esas önemli belirti ise sanrılardır. Şizofrenlerde genel olarak doğru olmayan şeylere gerçekten doğruymuş gibi inanma anlamında “sanrı”larla sıklıkla karşılaşılır. Sanrılar, şizofreni hastasını adeta ele geçirir. Bu sanrılar genellikle karakteristiktir:

-Kişinin baskı altına alındığına dair sanrılar (persecution)

-Kişinin muhteşemliğine dair sanrılar (grandiosity)

-Kişinin bile isteye hakkının yendiğine dair düşünceler (reference).⁷⁰⁰

Ancak insanın hayatını tamamıyla ele geçiren bu sanrılar da şizofreni tanısı için tek ve yeterli bir belirti olarak kabul edilmemektedir. Çünkü bazı şizofrenler sanrı görmezler.

Şizofrenler için asıl tipik belirti ise konuşma problemidir. Konuşma o kadar bozuktur ki kişinin hiçbir mantık silsilesine uymayan mantık dışı cümleler kurduğu işitilir. Bu cümleler kişinin kendi düşünce bozukluklarının yansımalarıdır.

⁶⁹⁹ Doğan Cüceloğlu, **İnsan ve Davranışı: Psikolojinin Temel Kavramları**, 24. bs., İst., Remzi Kitabevi Yay., 2012, s. 448.

⁷⁰⁰ A.e., s. 448.

Şizofrenlerin bir diğere tipik özelliğı ise “duygusal yalınlık” (flattening of affect) adı verilen “donuk yüz ifadesi, monoton bir konuşma, monoton bir duygusallık ve hiçbir heyecan belirtisi olmadan yapılan davranışlar” gibi özelliklerle ortaya çıkan bir durumdur.⁷⁰¹ Bu kişiler tarafından “Hiçbir şey yapılmaya değere görünmez, ilgi ölür, dünya gerçekdışı görünür, ben kendine yabancılaşır.”⁷⁰²

Şizofrenler, insanlardan kaçarak kendi içlerine dönerler ve çevrelerindeki insanlarla ilişki kurmaktan hoşlanmazlar. Bu durum şizofreni hastaları için tipiktir. Esas psikolojik sorun bu içe dönüşle, içe kapanmayla başlamaktadır. Kendisiyle sürekli baş başa kalan ve kendi içine yönelen şizofren dış dünyaya tüm çıkış yollarını kapatarak kendi ördüğü kozasına çekilmekte ve dış dünyanın normal kabul ettikleri onun için hiçbir anlam ifade etmemeye başlamaktadır. Şizofren, normale anormal arasındaki ayrımı yitirmekte, toplum içinde uygunsuz hareketler sergilemeye başlamaktadır.⁷⁰³ Karşısındaki arzu duyduğu nesnelere⁷⁰⁴ elde edemediğinde önce müthiş ve önüne geçilemez bir açlık hisseder. Bu açlık yerini bir anda iştahsızlığa bırakır. Şizoid belirtilerin açıkça görülmeye başladığı bu dönemde hasta az yemek yemeye, ilişki kurabileceğı herkesten uzaklaşmaya, dış dünyadaki kişi, nesne ve olaylara karşı ilgisini kaybetmeye başlar, nihayetinde de dış dünyadan tamamıyla kopuk bir hayat yaşar hâle gelirken dış dünyadan ve insanlardan korkar, kendisini geri çekerek kendi ördüğü kozasına kapanır.⁷⁰⁵ Şizofrenlerin genellikle yeme ve yutma eylemlerini sembolleştirerek kendi iç dünyalarında bu kavramlar üzerinden gösterdikleri reddi cevaplar da şizoid belirtiler arasında önemli bir yer tutar. Şizofrenler, kendilerini sevmelerini istedikleri kişilerin sevgilerine sahip olamadıklarında yani talepleri ve beklentileri karşılıksız kaldığında, karşısındaki kişinin kendilerini yutacağına dair bir korkuya kaptırırlar. Bu durum “beni yutan nesne” korkusu olarak adlandırılır. Esasen kişinin kendisini geri çekmesinin asıl sebebi de bu yutulma korkusudur.⁷⁰⁶ Yutulma korkusu iki şekilde tepkinin ortaya

⁷⁰¹ A.e., s. 448-449.

⁷⁰² Harry Guntrip, **Şizoid Görünüşü Nesne İlişkileri ve Kendilik**, Çev. İpek Babacan, 2. bs., İst., Metis Yay., 2013, s. 35.

⁷⁰³ Doğan Cüceloğlu, a.g.e., s. 449.

⁷⁰⁴ Nesne, psikolojide özne yani bireyin kendisi dışındaki kişileri ya da çevresini nitelendirmek için kullanılır.

⁷⁰⁵ Harry Guntrip, a.g.e., s. 23.

⁷⁰⁶ A.e., s. 30.

çıkışını hazırlar. Kişi, “özdeşleşerek” karşıdaki tarafından yutulur ya da dışarıdaki nesneyi içine alarak kendisi o nesneyi bağlamsal olarak yutar. Bu iki durum “içinde ve dışında izlencesi” olarak bir bütünün farklı yönlerini bağlamsal olarak kavramlaştırır ve aynı merkeze bağlı yörüngesel hareketler olarak kabul edilir.⁷⁰⁷

Şizoid belirtilerin en önemlilerinden biri de narsisizmdir. Freud, 1914’te yayımladığı konu üzerine çalışmasının girişinde kendisinden önce geliştirilen narsisizm kavramı ve bu kavram etrafında eldeki verilerle tanımlanan hastalık tablosu hakkında şu bilgileri verir:

“Narsizm terimi klinik tarihten türemiş ve Paul Näcke tarafından 1899’da, kendi bedenine genellikle cinsel bir nesnenin bedenine davranıldığı gibi davranan, yani kendi bedenine tam bir tatmin elde edene kadar bakan, onu okşayan, seven bir insanın tutumunu tanımlamak üzere seçilmiştir. Bu dereceye varmış narsizm, öznenin tüm cinsel yaşamını içine alan bir sapkınlık anlamı taşır; sonuç olarak da tüm sapkınlıkları incelerken karşılaşmayı beklediğimiz temel özellikleri sergiler.”⁷⁰⁸

Freud, 1914’te yayımladığı metinde “birincil ve ikincil narsizm”⁷⁰⁹ kavramlarından bahseder. Yukarıda da belirtildiği gibi Freud’a göre insan çocukluğunda narsistik bir evre yaşamakta ve ilginin, sevginin, şefkatin merkezi olma durumu çocuğun kendine olan aşkını körüklemektedir. “[İ]nsanı çocukluğunun narsisistik mükemmellik durumundan kopartan şey, ‘ötekilerin uyarılarının’ ve ‘kendi eleştirel yargılama yetisinin uyanışının’ toplamıdır.”⁷¹⁰ Şizofrenide ise ikincil tip narsisizmle karşılaşılır. Freud, şizoid belirtilerden biri olan narsisizmin şizofrenlerdeki görülme şeklinin ve yapısının bir turnusol kâğıdı gibi ayırt edici vasfıyla öne çıktığını vurgular:

⁷⁰⁷ A.e., s. 32.

⁷⁰⁸ Sigmund Freud, **Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası**, Çev. Banu Büyükkal ve Saffet Murat Tura, 4. bs., İst., Metis Yay., 2012, s. 23.

⁷⁰⁹ Freud, “narsisizm” yerine “narsizm” demeyi tercih etmektedir.

⁷¹⁰ J. Chasseguet ve Smirgel, **Ben İdeali: İdeal Hastalığı Üzerine Bir Psikanaliz Denemesi**, s. 24.

“Şu soru ortaya çıkıyor: Şizofrenide dış nesnelere geri çekilmiş olan libidoya ne olur? Bu durumların ayırt edici özelliği olan megalomani bize yol gösterir. Kuşkusuz bu megalomani nesne libidosunu ortadan kaldırarak var olur. Dış dünyadan çekilen libido bene yöneltilir ve böylece narsizm adı verilebilecek tutuma yol açar. Ama megalomaninin kendisi yeni bir yaratı değildir; tersine, bildiği gibi daha önce zaten var olan bir durumun büyümesi ve daha basit bir biçimde ortaya çıkmasıdır. Bu bizi nesne yatırımının çekilmesiyle ortaya çıkan narsizme, çok sayıda farklı etkinin gölgede bıraktığı birincil bir narsizmin üstüne eklenmiş ikincil bir narsizm gözüyle bakmaya yöneltilir.”⁷¹¹

Freud’un, geliştirdiği ikincil narsisizm evresine dair yaklaşım ile narsisizm ve mazoşizm arasındaki ilişki üzerine bina ettiği kuramının Edith Jacobson hatalı bir yaklaşım olduğu kanaatindedir. Çünkü “İkincil narsisizm ve mazoşizm ben sisteminin libidinal ve saldırgan nitelikleriyle özdeş değildir; libido ve saldırganlık yatırılarak sevgi ve nefret nesnelere dönüşen şey, ben oluşumu sırasında kurulan ruhsal kendilik temsilleridir.”⁷¹² Asıl sorun şizoid kişinin tüm sevgi nesnelere kendi içinde bulmasından kaynaklanır. Melanie Klein’a göre şizofrenik birey adeta bir yutma işlevi ardından dış dünyadaki tüm sevgi nesnelere kendi içinde toplayarak yeni ve dışa kapalı sevgi nesnelere dolu bir dünya icat etmektedir. Klein’a göre “Narsisizm kılık değiştirmiş bir içselleştirilmiş nesne ilişkisidir.”⁷¹³

Bilimsel araştırmalar neticesinde şizofreninin farklı tipleri olduğu ortaya çıkmıştır. En çok karşılaşılan şizofreni tipleri şunlardır:

1. Dağınık/deorganize tip: Kendi iç dünyalarına kapanmış, dış dünyayla ilişkilerini tamamıyla bitirmiş şizofreni hastalarıdır. Kendi günlük ihtiyaçlarını karşılamaktan acizdirler.⁷¹⁴
2. Katatonik tip: Bu tip şizofrenler bazen çok hareketli olabilecekleri gibi bazen de aşırı derecede durgunlardır. Adeta yapma bir bebek gibi aldıkları konumda uzun süre

⁷¹¹ Sigmund Freud, a.g.e., s. 24.

⁷¹² Edith Jacobson, **Kendilik ve Nesne Dünyası**, Çev. Selim Yazgan, İst., Metis Yay., 2004, s. 27.

⁷¹³ Harry Guntrip, a.g.e., s. 39.

⁷¹⁴ Doğan Cüceloğlu, **İnsan ve Davranış: Psikolojinin Temel Kavramları**, s. 449.

kalırlar. Ancak bir kişi el ya da kollarını hareket ettirdiğinde tepki göstermez yeni verilen pozisyonda durmaya devam ederler.⁷¹⁵

3. Paranoid tip: Bu tip kişilerde sanrılı düşünceler kişinin tüm hayatını kaplar. Normal konuşup davranırlarken bir anda sanrılarının odaklandığı noktaya konu geldiğinde bambaşka bir hâl alırlar. Takıntılarının boyutu normal bir insandan oldukça ileridir. Örneğin tüm dünya liderlerinin kendilerine tuzak kurduğunu ya da yiyeceklerine zehir karıştırıldığını düşünürler.⁷¹⁶

4. Ayrışmamış tip: Yukarıdaki üç tipin başlangıç durumunda birbirinden ayrılamadığı şizofreni tipidir.

5. Rezidüel tip: Yukarıdaki dört tipe girmeyen şizofreni tiplerini sınıflandırmak için kullanılır.⁷¹⁷

Şizofren kişi kendisini diğer insanlara karşı korunmasız, yara almaya diğer insanlardan daha açık hisseder. Eğer bir şizofren kendisinin camdan yapılmış olduğunu ve başkalarının bakışlarıyla darmadağın olacağını düşünüyorsa bu şizofrenin dünyasında gerçekten yaşadığı durumun ifadesidir.⁷¹⁸ Şizofren sakladığı gerçek kimliğini ortaya çıkardığında bir anda bir Napolyon ya da Sezar'la karşılaşılabilir. Kierkegaard'ın da belirttiği gibi şizofreni “umutsuzluk” kavramıyla yakından ilişkilidir. Tanrı ya da herhangi bir kişi tarafından sevildiğini söyleyen bir kişi şizofren olamaz. Umutsuz şizofren kendisini Tanrı ya da şeytan olarak konumlandırır.⁷¹⁹ Bu durum tam anlamıyla ontolojik bir güvensizlik durumudur. Şizofreninin ortaya çıkışında biyolojik, psikolojik nedenler kadar öğrenme etkisiyle ortaya çıkan nedenlerle aile yapısı ve kalıtım gibi etkenler de etkili olabilmektedir.

R.D. Laing, şizofreni tiplerini varoluşçu psikanaliz açısından incelediği çalışmasında cisimleşmiş ve cisimleşmemiş benliği, kişinin kendisini bedenine bağlı hissetmesi açısından ayırır. Şizofren, kendi bedenine hiçbir zararın gelmeyeceğine

⁷¹⁵ A.y.

⁷¹⁶ A.e., s. 450.

⁷¹⁷ A.y.

⁷¹⁸ R.D. Laing, **Bölünmüş Benlik: Akıl Sağlığı ve Delilik Üzerine Varoluşsal Bir Çalışma**, Çev. Ergün Akça, İst., Pinhan Yay., 2012, s. 35.

⁷¹⁹ A.e., s. 36.

inanır. Adeta bedeninden kopabilir. Şizofrenlerin benliği, cisimleşmemiş benlik kategorisinde yer alır. Şizofrenin benliği istediği zaman bedeninden ayrılabilir.⁷²⁰

“Benliğin bedenden [...] ayrılması cisimleşmemiş benliği dünya yaşamının tamamıyla beden algılarıyla, hisleriyle ve devinimleriyle (ifadeler, çalımlar, sözcükler, eylemler vb.) dolaymlanan veçhelerine doğrudan katılmaktan yoksun bırakır. Cisimleşmemiş benlik, beden yaptığı her şeyin bir seyircisi olarak, doğrudan hiçbir şeye bağlanmaz. İşlevleri gözlem, kontrol ve beden yaşantıladığı ve yaptıklarına ilişkin eleştiri ve genellikle tamamen ‘zihinsel’ olduğu söylenen işlemlerdir.”⁷²¹

Ancak bu tip bir cisimleşmemiş benlik vakasında kişinin bedeninden ayrılabilmesine dair bir inanç gözlene de başka bir bedene kişinin ruhunun geçişiyle ilgili herhangi bir veri yoktur.

Şizofren bir kişinin benliği zamanla “hakiki” ve “sahte” benlikler şeklinde yarılr. Hakiki ve sahte benlikler zamanla gerçekliklerini yitirir hatta “alt dizgelere bölünürler”.⁷²² Alt dizgelerden biri de ikincil bir bölünme şeklinde karakteristik olarak belirir: kişi kendi iç beniyile girdiği ilişkide bir de sadomazoşistik ikinci bir ikili ilişkiye daha girer. Böylece bölünmelerin sayısı gittikçe artar. Fantezilerinde kişi bambaşka bir kimliğe bürünür, yeni büründüğü kimlikle bu iç dünyada yaşar. Zaten dış dünyadaki gerçeklik yitirildiği için fantezi tüm hayatın merkezine yerleşir. Gerçek dünyanın yerini fantezi dünyası aldığı için bu yeni dünyada insanlar uçar, hayaletler sokaklarda dolaşır. Şizoid fantastik kurgu sınırsızca tüm dünyayı kendisine dönüştürerek yutar ve gerçeğin yerine geçen fantastik değil gerçek olan fantastik kalır ve dolayısıyla bu dünyada kurgulanan hayal değil gerçektir.⁷²³ Şizofrenin dışarıda sergilediği “sahte kimlik” bir ideal insan portresidir. Sahte benlik ya da benlikler, kısa ve aralıklı bir şekilde ortaya çıkabildiği gibi bir süreklilik içinde de kişi tarafından deneyimlenebilir. Sahte benlik bazen bir özdeşleşme sebebiyle de ortaya çıkabilir. Örneğin annesi ölen bir çocuk kendisini annesinin yerine koyarak onun gibi davranmaya onun işlerini yapmaya başlar ve annesinin kimliğine bürünür.

⁷²⁰ A.e., s. 65-66.

⁷²¹ A.e., s. 67.

⁷²² A.e., s. 81-83.

⁷²³ A.e., s. 81-83.

Aynaya baktığında göreceği yüzün annesine ait olduğunu sanır. Laing'in verdiği örnekteki gibi benzer pek çok vaka öyküsü şizofrenlerin karmaşık bir persona dizgesi içinde kıvrandıklarını ortaya koyar.⁷²⁴ “Herkes gibi olma, kendisinden başka biri olma, rol yapma, kılık değiştirerek başka bir kimliğe bürünme, ismi meçhul olma (psikotik olarak bedeni yokmuş gibi yapma) belli şizoid ve şizofrenik koşullar içinde mükemmel bir şekilde yürütülen savunmalardır.”⁷²⁵ Ancak çoğu şizofrende benlik-beden bölünmesi temel bölünmeyi teşkil eder ve bu bölünmeye iç benlik bölünmesi gibi diğer benlik bölünmeleri etki etmez.⁷²⁶ James F. Masterson, psikodinamik yaklaşıma göre şizoid kendilik bozukluğunda kendilik ve nesne temsillerinin bozulmasıyla kişinin iki intrapsişik yapıya sahip hâle geldiği görüşündedir. Bunlardan ilki “savunmacı efendi köle birimi” diğeryse “sadistik nesne birimi”dir.⁷²⁷ Efendi birim her şeye hükmetmek ister, sadistik birim ise “sürgündeki kendilik, sadist, yönlendirmeci, düşman, saldırgan ve kullanan bir nesne temsiline, yabancı ve soyutlanmış fakat kendiliği kısıtlayan varlığın parça kendilik temsiline sahiptir.”⁷²⁸ Eşruh kurgularında genellikle bu efendi birimin eşruh olarak sahibini bir köle hâline getirdiği görülür.

Şizoid kişilik bozukluğu ile şizotip kişilik bozukluğu, şizofreniden farklıdır. “Şizoid kişilik bozukluğu”: “Utangaçlık, sosyal yaşama ilgisizlik, sık sık hayal kurma, yakın ilişkilerden veya rekabetten kaçınma, duygusal soğukluk, eleştiriye, övgüye ve başkalarının duygularına kayıtsızlık gibi davranışlar sergileyen ancak şizotip kişilik bozukluğunda gözlenen konuşma, davranış veya düşünce tuhaflıkları bulunmayan bir kişilik bozukluğu.”⁷²⁹ “Şizotip kişilik bozukluğu”: “Şizofreni teşhisi için gerekli kriterlere uyacak kadar şiddetli olmayan çeşitli düşünce, algı, iletişim ve davranış tuhaflıklarıyla tanımlanan bir kişilik bozukluğu[dur].”⁷³⁰

⁷²⁴ A.e., s. 95-101.

⁷²⁵ A.e., s. 109.

⁷²⁶ A.e., s. 159.

⁷²⁷ James F. Masterson, **Gelişimsel Kendilik ve Nesne İlişkileri Yaklaşımına Yeni Bir Bakış, Kişilik Bozuklukları: Teori Teşhis Tedavi**, Çev. Betül Taylan Bozkurt ve Tuğrul Veli Soylu, İst., Litera Yay., 2013, s. 105.

⁷²⁸ A.e., s. 106.

⁷²⁹ Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, s. 691.

⁷³⁰ A.y.

Şizofrenideki “bölünmüş benlik”ten farklı olarak önceleri şizofreninin bir tipi şeklinde değerlendirilen ancak daha sonra şizofreniden ayrı olarak değerlendirilmeye başlanan çok yönlü kişilik bozukluğu da denilen “Dissosiyatif Kimlik Bozukluğu”nda ikinci benlik’le karşılaşılır. İkinci benlik, “ikincil kişilik”, “çoklu kişilik” ve “alter ego” olarak da anılmaktadır. Çoklu kişilik, “davranış denetiminde birbirini izleyen birden çok kimlik ya da kişiliğe sahip bir bireyde görülür.”⁷³¹ Ancak bahsedilen kişilik bölünmesi dissosiyatif kimlik bozukluğu yaşayan hastaların sadece özel bir bölümünde görülmektedir. Dissosiyatif kişilik bozukluklarını üç tipte sınıflandırmak mümkündür:

1. Psikojenik Amnezi: Amnezi bellek kaybıdır. Bellek kaybı beyindeki bazı hastalıklardan kaynaklanabileceği gibi psikolojik kökenli de olabilir. Psikojenik amnezi bellek kaybının psikolojik bir sebebe bağlı olduğu durumlar için kullanılır. Genellikle geçici bir durumdur ve kişi sadece bazı olayları ya da durumları hatırlayamaz.⁷³²

2. Psikojenik Füg (Tüm Bellek Kaybı): Kişinin belleğini bir anda kaybetmesi durumudur. Bu durum birkaç gün kadar kısa bir süre olabileceği gibi birkaç yıl da ender olarak devam edebilir. Bu tip hastalarda bellek bilinç düzeyine çıkamaz ancak hasta daha sonra bir anda her şeyi hatırlamaya başlar.⁷³³

3. Birden Fazla Kişilik: Genellikle kadınlarda görülür. Erkeklerde nadiren karşılaşılır. Kişi, kendisinin birden fazla kişiliği olduğunun farkında değildir. Farklı kişilikler tamamıyla zıt karakter özellikleri gösterirler. Toplumda nadiren rastlanan bir rahatsızlıktır. Filmler ve romanlar dolayısıyla toplumda tanınan bir hastalık hâline gelmiştir.⁷³⁴

Çoklu kişilik bozukluğu yaşayan hastalarda, temel ve bastırılmış kişiliğe eşlik eden birinci kimliğe zıt başka bir kişilik bulunur. Bu temel zıtlık büyük bir çatışmayı da beraberinde getirir. Birinci kimlik, diğer kimliklerin farkında değildir. “Açıklanamayan amnezi dönemleri, her hafta saatlerce ya da günlerce süren hafıza

⁷³¹ Rita L. Atkinson vd., **Psikolojiye Giriş**, Çev. Yavuz Alogan, 2. bs., Ank., Arkadaş Yay., 2002, s. 194.

⁷³² Doğan Cüceloğlu, **İnsan ve Davranış: Psikolojinin Temel Kavramları**, s. 446-447.

⁷³³ A.e., s. 447.

⁷³⁴ A.y.

kaybı, dissosiyatif kimlik bozukluğunun varlığına ilişkin bir ipucu olabilir.”⁷³⁵ Dissosiyatif kimlik bozukluğunda genel olarak hafıza, kimlik ve bilinç arasında bir bütünleşme sorunu vardır. Aynı bedende farklı kimlikler aradaki bağlantı sağlanamadığından rahatça ayrı ayrı hayatlarını idame ettirirler. Bir kimlikten diğerine geçişte ses, mimik ve beden hareketlerinde gözle görülür farklılıklar ortaya çıkar. Çocukluklarında tacize uğrayan kişilerin bu rahatsızlıktan daha fazla mustarip oldukları tespit edilmiş olup duygusal travma anlarında kendilerini olumsuz yönde etkileyecek durumlara karşı verilen bir tepki mahiyetinde ikinci ya da üçüncü hatta dördüncü kimliklerini ortaya sürebilirler.⁷³⁶

“Sosyal şizofreni” ise Nevzat Tarhan’a göre bir toplumun temel dinamikleri olan tarih, kimlik ve ideallerinin bir şizofreninkine benzer şekilde kaybedilmesiyle ortaya çıkar. Ortak ideal, kimlik ya da dinamiklerin olmayışı toplumun farklı kesimlerinin bir şizofrenin benliğindeki bölünmelere benzer şekilde bölünmesine ve sonuçta sosyal şizofreninin ortaya çıkmasına sebep olur.⁷³⁷ Mike Featherson, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü** adlı çalışmasında postmodern durumda insanların ve toplumların şizofreni belirtileri sergilemesine işaret ederken sıraladığı belirtiler şunlardır: “grupsal katarsis, uyuşturucular ve öbür vasıtalar yardımıyla [şizofrenik deneyimlere benzer şekilde] erişilen benzer berrak yoğunluklar nosyonunun” toplumun geniş bir kesimi tarafından kabulü⁷³⁸ ve “dış denetimlerin içselleştirilmesi”⁷³⁹ yani “denetimli bir denetimsizlik”⁷⁴⁰ hâlinin ortaya çıkışı beraberinde postmodernizmin ortaya çıkardığı izlenme düşkünlüğünü de arttırmakta ve şizofrenik bireye benzer şekilde toplum postmodernizm sürecinde toplumsal bir şizofreniye sevk edilmektedir. Özellikle postmodern kurgu tekniklerini kullanan romancılar, postmodernizmin doğasındaki bu şizofreni hâlini roman karakterlerinin sürekli değişen dönüşen parçalı bölünmüş yapıları üzerinden dile getirmektedirler.

⁷³⁵ Rita L. Atkinson vd., **Psikolojiye Giriş**, s. 195.

⁷³⁶ A.e., s. 196.

⁷³⁷ Nevzat Tarhan, **Toplum Psikolojisi: Sosyal Şizofreniden Toplumsal Empatiye**, Haz. Fatma Özten, 5. bs., İst., Timaş Yay., 2012, s.39.

⁷³⁸ Mike Featherson, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Çev. Mehmet Küçük, 2. bs., İst., Ayrıntı Yay., 2005, s. 103.

⁷³⁹ A.e., s. 104.

⁷⁴⁰ A.e., s. 105.

-Felsefe Açısından Eşruhlar

Dimitris Vardoulakis, eşruh motifi etrafında şekillenerek gelişen ve zaman içinde farklı pek çok alana ait özellikleri bünyesinde toplamaya başlayan ikilileri edebiyatın felsefesi olarak tanımlar. Kişi, toplumsal ve siyasi konumunun ve bu konuma bağlı olarak şekillenen kimliğinin doğal bir neticesi olarak tıpkı toplumlar gibi temel bir ben ve öteki ilişkisi içinde bulunmak, diyalektik sistemin hep bir tarafını teşkil etmek zorundadır. Eşruh kurguları bu tip felsefi, toplumsal ve siyasi kutupluluk hâllerinin bir arada yansıtılmasına elverişli örnekler sunmaları açısından kıymetlidir. Yazar, **The Doppelgänger: Literature's Philosophy** (Doppelgänger: Edebiyatın Felsefesi) başlıklı çalışmasında kişinin modernite öncesi ve sonrası sosyal, psikolojik ve felsefi düzlemde değişiminin eşruhlara yansımaları üzerinden bir toplum ve insan analizi yapar. Vardoulakis, konuyu ele alırken kişinin benliğini kazanma sürecinden işe başlar. Kişinin toplum içerisindeki tanınma sürecinde yaşanan herhangi bir problem doğrudan kişilik bozukluklarına yol açabilmektedir ancak bu psikolojik düzlemin yanında söz konusu durumun eşruhları tartışan felsefi bir perspektiften de incelenmesi mümkündür.⁷⁴¹ Dimitris Vardoulakis, felsefi ben ve öteki ilişkisini eşruhlar üzerinden incelerken iki kutup arasındaki ilişkiyi diyalektik açıdan ilk ele alan Hegel'in 'efendi-köle diyalektiği'nden başlar pek çok felsefi ben ve öteki ilişkisi yaklaşımlarına değinir. Yukarıda ilgili bölümde işaret edildiği gibi ben ve öteki ilişkisi felsefenin önemli problemlerinden biridir.⁷⁴² Felsefe ötekini genellikle dışarıda arar. Önce dışarıda tanımladığı ötekinin sonra ben üzerine etkilerini tartışır, bu anlamda da hem iç hem dış ötekiyi tanımlayan psikolojiden ben'i ele alış şekliyle ayrılır.

Eşruhlar toplumun tüm "öteki" kabullerini üzerine yüklediği bir simge olarak edebî eserlerde kurgulanırlar. Öteki: kötü, çirkin, yabancı, ahlâksız, sapkın, dinsiz ya da başka dinden, başka ırktan, başka mezhepten, farklı siyasi görüşten, farklı gruptan biri olarak hep ben olmayana işaret etmektedir. Felsefe ben ve öteki ilişkilerinde bu sebeple önce 'öteki'ni tanımlamanın peşindedir. Ötekini tanımlamak aslında dolaylı

⁷⁴¹ Dimitris Vardoulakis, **The Doppelgänger: Literature's Philosophy**, Fordham University Press, New York, 2010.

⁷⁴² Yukarıda ilgili bölümde felsefede ben ve öteki ilişkileri kapsamında efendi-köle diyalektiğinden bahsedildiğinden burada ayrıntılı olarak yeniden anlatılmasına gerek görülmedi.

yoldan ben'i tanımlamak anlamına gelir. Ben'in sınırlarını belirlemenin en kolay yolu ben'in öteki tanımını keşfetmektir çünkü ben, ben olmayandan bu 'öteki' sınırıyla ayrılmaktadır. Ben'in kendini üzerinden tanımladığı, kendisinde bulunmayan özellikleri taşıdığına inandığı ve hiçbir zaman uzlaşamayacağını belirttiği öteki, ben'in kendini tanımlama ihtiyacının neticesinde peşini hiç bırakmaz. Ben'in felsefi anlamda varoluşu zaten öteki üzerinden gerçekleşmektedir. Dış dünyada sosyal ve toplumsal sınırlarla ben'den ayrı tutulan öteki, inkarı ve kendinden kaçılması mümkün olmayan bir gölgeye dönüştüğünde büyük bir felsefi çatışmanın habercisidir. Ben'in kendisini üzerinden tanımladığı bu yüzden de bir sınırla kendinden uzaklaştırdığı öteki ile yüzleşme anı ontolojik kaygıların depreştiği varoluşsal bir zeminde gerçekleşmektedir. Çatışmanın kazananı ve kaybedeni öngörülebilir olsa dahi bizatihi sosyolojik, toplumsal ve felsefi insan kimliği açısından önem arz etmektedir.

Vardoulakis, eşruhların öznenin ontolojisini mümkün kıldığı görüşünü savunur. Bu sebeple varlığı konu edinen felsefe ve edebiyat gibi iki alanın en önemli kesişim noktasında yer alan eşruhlar, edebiyat ve felsefe ilişkisinin aydınlatılmasında olduğu kadar varolmaya gösterdiği dirençle de iki alanın birbirini bütünleyen taraflarının ortaya konulmasını sağlarlar.⁷⁴³ Vardoulakis'e göre, eşruhların varlığa/varolmaya karşı gösterdiği direnç basit bir karşıtlık ya da reddetme değildir. Varolan tarafıyla ben ve ben-olmayan tarafıyla eşruh, hem varlığa hem de yokluğa direnç göstermekte ve iki alanın tartışmalarını da birleştirmektedir. Eşruh, öznenin varlığı ile yokluğunun arasındaki karşıtlıkta öznenin sınırlarını ve inceleme alanını genişletmektedir. Almancada erkek kökenli bir kelime olsa da aslında yapısı itibariyle cinsiyetten uzaktır, bu sebeple de cinsiyete bağlı toplumsal düzlemi tartışan Queer benzeri teoriler için de uygun tartışma ortamı sağlar.⁷⁴⁴

Eşruh, ben-öteki ilişkilerinin ne başladığı noktada ne de sonuçlandığı noktadadır. Hep aradadır. İkili sistemlerin ne bir tarafına ne de öteki tarafına dâhil edilebilir. Kutupluluk ihtiva eden eşruh izleğini Vardoulakis, toplum içinde kendi kimliğini kazanarak birey olma sürecinden geçen insanın bir kutba dâhil olmasıyla dâhil olmadığı tarafı da bünyesinde barındırması olarak da ifadelendirilebilecek

⁷⁴³ A.g.e., s. 1.

⁷⁴⁴ A.e., s. 1-2.

şekilde açar. Böylece özne olarak beliren kişi toplumdan uzaklaşarak yalnızlığa yönelir. Bu durum kişide eksiklik duygusunun ortaya çıkışını körükler ve gerek kişisel gerekse toplumsal travmaların hem çıkış hem de başlangıç noktasını teşkil eder.⁷⁴⁵

İkililer ve özelde eşruhlar toplumun inanç, algı ve felsefi sistemlerini oluşturmada kilit bir işleve ve öneme sahiptir. Bu önem eşruhun toplumsal, psikolojik ve sosyolojik ‘insan kimliği’nin tanımlanmasında, ‘gerçek’in yerleşik kabulünün tartışılmasında, kendi’nin konumu ve gerçek arasındaki ilişkiyi sınıflandırma problemlerinin ortaya çıkarılmasında oynadıkları belirleyici role dayanmakta ve eşruhun her zaman kültürün sınırlarının ipuçlarını vermesinden kaynaklanmaktadır.⁷⁴⁶ Çünkü kültürün tanımladığı öteki, kendi ben’ini tanımlamasını da sağlamakta dolayısıyla kendi dışındakini tanımlarken kültür aslında kendi sınırlarını da belirlemektedir.

Eşruh kurgularında Hegel’in efendi-köle diyalektiğine benzer bir yapının çoğunlukla kullanıldığı görülmektedir. Şaşırtıcı bir şekilde eşruh ortaya çıktıktan sonra sahibiyile bir tür efendilik mücadelesine girmekte ve çoğunlukla bu mücadeleden galip çıkan taraf olmaktadır. Eşruh, sahibinin tüm hayatını bir efendi gibi ele geçirip onu köleleştirmekte, her istediğini ona yaptırmakta, adeta gaddar ve zalim bir efendi gibi kölesine emirler vermekte, ona eziyet etmekte, tüm hayatını karartmakta, canından bezdirmekte, kendi varlığını ötekini yok etme üzerine inşa etmeye çalışmakta ancak yine de ötekinin varlığına bağlı olan kendi varlığı ötekinin kabulüne bağlanmakta, ötekinin efendi eşruhu reddi eşruhun hayali varlığına da son vermektedir. Efendi-köle diyalektiğindeki gibi kölenin efendiyi kendisinin ortaya çıkardığı görülmekte, efendi reddi köleliği de son vermektedir.

Eşruh anlatılarında iyi ile kötünün karşılıklı kadim savaşı yinelenirse de genellikle aynı kişinin kendi yansımasıyla savaşı ele alındığından ceza ve ödül mekanizması tartışmalı hâle gelmektedir. Ceza ve ödül tüm kadim sistemlerin temelinde yer alır. Özellikle inanç sistemleri ödül ve ceza mekanizmasını insanlara uzun uzun anlatarak tercihi yine de sonunda insanlara bırakırlar. Ancak eşruh motifinin kullanıldığı bir anlatıda kişi kendi yansımasının yaptığı kötülükler

⁷⁴⁵ A.e., s.11-15.

⁷⁴⁶ Milica Živkovič, a.g.m., s. 124.

üzerinden cezalandırılmayacağı ya da yansıma ikizinin yaptığı iyilikler üzerinden - zaten meleklerle özdeşleştirilen eski eşruhlara yeni inanç sistemlerinde rastlanmaz- ödüllendirilemeyeceği için bir karmaşa hâli ortaya çıkar. Konuya çoklu kişilik bozukluklarında hastanın hukuki sorumlulukları ve cezalandırılması açısından yaklaşan Walter Sinnott Armstrong ve Stephen Behnke, hastanın kişiliklerinden birinin kişinin kendisini bağlayabilmesi için hukuk önünde bunun gerçek bir kişilik olarak görülmesi gerektiği kanaatinin hakim olduğunu belirtirler.⁷⁴⁷ Dolayısıyla konu aynı anda hem psikiyatri hem felsefe hem de hukuk alanına girmekte dolayısıyla disiplinlerarası arası bir çalışmayı zorunlu hâle getirmektedir. Tabii hukuk felsefesini de ayrıca ilgilendirmektedir. Kişinin yapmak istediği veya yaptığı kötülük tabiri caizse kişinin aklının başında olmadığı ve kendi yansımasını kendi dışında somut bir şekilde gördüğü bir dönemde ortaya çıktığı için de kişi suçlu sayılamayabileceği gibi tüm kişiliklere aynı kişi sahip olduğu için kişiliklerden birini cezalandırmak için kişiliğin sahibi kişinin cezalandırılması gerektiği de ileri sürülebilir. Bu durumdaki kişi ceza ve ödül mekanizmasının dışında konumlandırılan bir deli olarak da addedilebilir. İş edebiyata gelinde bu delilik hâli üzerinden anlatılan hikâyeden kendini akıllı sayanlar, egoları yara almaksızın ders çıkarma şansına sahip olabilmektedir. Bu anlamda eşruh anlatıları evrensel kurgunun didaktik yönünü beslerler. İnsan hayatı boyunca hep bir tercih hâli üzere yaşar. Ya iyiyi ya da kötüyü seçer. Bu seçim bir taraftan da zaman ve mekân kaydında kişiyi bağlar. Çünkü kişinin aynı ana tekrar dönüp tercihini değiştirme ve başka bir tercihte başına geleceklere görebilme şansı yoktur. Eşruh anlatıları iki tercihin çoğunlukla aynı anda sunularak kişilerin kendi tercihlerini sorgulamalarını sağlama amacını da taşırlar. Dikkat edilmesi gereken husus toplumun temel ikili karşıtlıklar üzerine inşa ettiği sistemin temel dinamiklerini yansıtacak şekilde kurgulanan eşruhlara toplumsal düzenin ve sistemlerin değişimini belgeler mahiyette değişmesi hatta başlangıçtaki diyalektik sistemi bugün yansıtmamaya başladığı noktasıdır. Bu değişimde diyalektik felsefeden uzaklaşan günümüz felsefe sistemlerinin etkisi olduğu açıktır.

⁷⁴⁷ Walter Sinnott Armstrong ve Stephen Behnke, “Criminal Law And Multiple Personality Disorder: The Vexing Problems Of Personhood And Responsibility”, **Southern California Interdisciplinary Law Journal**, Vol. 10/2, 2001, s. 277-296.

-Eşruh İzleğinin Edebiyatta İzlediği Yol Haritası ve Dünya Edebiyatında Eşruh İzleğinin Kullanıldığı Edebi Eserlerden Örnekler:

İkilerin ve özel ikililer olarak eşruhların felsefe, psikoloji, sosyoloji alanlarındaki insanlık tarihinin tüm birikimini arketipsel karakterleriyle birleştirerek edebiyat sahasında kullanıma açan çok özel ve tipik örnekler teşkil etmesi sebebiyle pek çok yazar tarafından önemli bir izlek olarak kabul edilip kurguda tercih edildikleri görülmektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi eşruh (doppelgänger) edebi bir kavram olarak ilk kez 1796'da Jean Paul Richter tarafından **Siebenkäs** adlı romanda kullanılır. Eşruh motifinin modern roman, hikâye ve şiirde popüler bir motif hâline gelip ayırt edici özelliklerinin oluşmaya başladığı dönem on sekizinci yüzyılın sonlarıdır.⁷⁴⁸ Romantizm akımının revaçta olduğu dönem, eşruh izleğinin en parlak dönemidir ve bu dönemde müphem, ayrıksı, aykırı ve acayip yapısı sebebiyle eşruh izleği oldukça dikkat çekici hâle gelir ve Alman romantikleri peri masalları, gotik eserleri ve romanslarıyla izleği meşhur ederler.⁷⁴⁹ Dönemin romantik sanatçılarının doğuya bir masal diyarı gibi yaklaşmalarının altında da aynı gizem arayışı yatar. Aynı eşruhlar gibi romantikler için “Doğu bir tezatlar ülkesidir” ve “Orada en korkunç suçlarla en arı bir masumiyet, en affetmez tabularla en çıldırtıcı duyusalılık ve yasak zevkler, efendilikle kölelik, kişiliklerde yoğun çelişkiler (çiftkişiliklilik) birlikte bulunur.”⁷⁵⁰ Eşruh motifinin bir anda parlamasında romantizm akımının coşkuluğu ve tezatları çağıran yapısı kadar Doğu'ya olan temayülünün de etkisi olduğu kanaatindeyiz. Hatırlanacağı gibi Antoine Galland tarafından Bin Bir Gece Masalları'nın Avrupa'daki ilk modern tercümesi 1704-1717 yılları arasında Fransızca olarak yapılır ve dönem yazarlarını ve özellikle romantikleri çok etkiler. Romantiklerin Doğu'nun gizeminin peşine düşmelerinin altında biraz da bu çeviriler yatar. Bin Bir Gece Masalları eşruh motifini akla getirebilecek örneklerle doludur. Dönem edebiyatında eşruhların Batılı kaynaklar yanında Doğulu kaynaklardan da beslenerek ortaya çıktığını savunmak özellikle dönem şart ve temayülleri göz önünde bulundurulduğunda abesle iştigal olmasa gerek.

⁷⁴⁸ Jean-Charles Seigneuret, a.g.e., s. 964.

⁷⁴⁹ A.y.

⁷⁵⁰ Jale Parla, **Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik**, s. 25.

Romantizm akımının önemli fantastik öykü yazarlarından Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822)'in eserlerinde daima kişinin kendisine tıpatıp benzeyen ikiz hayaletler dolaşır.⁷⁵¹ Otto Rank, çalışmasında Hoffmann'ın kullandığı kayıp gölge, aynadaki kayıp yansıma motiflerine eşruh izleği açısından özellikle dikkat çeker ve gölge, ayna, yansıma gibi unsurlar üzerinden eşruhların somutlaştırılarak kurgulanmalarının kolaylaştığını savunur.⁷⁵² Andersen'in masallarındakine benzer bir gölgesini kaybetme motifi E.T.A. Hoffmann'ın **Fantastik Öyküler** (Fantastic Tales) adlı öykü kitabının ikinci kısmı olan "Yeni Yıl Kutlaması Maceraları" (Adventures on New Year's Eve) arasındaki "Yitik Yansımanın Öyküsü" (The Story of the Lost Reflection)'nde bulunmaktadır. Otto Rank'in özetlediğine göre öyküde Erasmus Spikher adındaki evli ve çocuklu bir Alman'ın Floransa'ya seyahati esnasında tanıştığı güzeller güzeli bir hayat kadınına gönlünü kaptırıp onun aşkına mukabil aynadaki yansımasını şeytana satması anlatılmaktadır. Ancak âşık olduğu kadın kendisini terk edip aynadaki yansımasını da böyle bir macerada şeytani bir ruha kaptıran Erasmus perneperişan evine döner. Evine döndüğünde de durumu fark edilince ailesi tarafından istenmez. Karısının tehditleriyle aynadaki yansımasını aramak için uzun bir yolculuğa çıkar. Bu esnada gölgesini şeytana satan Peter Schlemihl'le karşılaşır.⁷⁵³ Schlemil karakteri ilk olarak Adalbert Von Chamisso'nun 1815 yılında yazdığı **Peter Schlemihl's Wunderbare Geschichte** (Peter Schlemil'in Olağanüstü Öyküsü)'nde gölgesini şeytana satan bir adam olarak kurgulanır. Chamisso'nun eserinde Schlemil, gölgesini yaşlı bir adama satar. Chamisso'nun eserinden ödünçlenen Schlemil ile Erasmus yeni kurguda yansıması ya da gölgesi olmayan insanların kınanmadan yaşayabilecekleri bir diyarı birlikte ararlar. Antal Szerb, **Dünya Yazın Tarihi**'nde Schlemihl karakteri hakkında şunları kaydeder:

"Eleştiri yüz yılı aşkın bir süredir Peter Schlemil'in anlamı üzerine kafa yormaktadır. En anlaşılır olanı, yaşamöyküsel açıklamadır: Fransız doğumlu, ama kendisini Alman gibi duyumsayan Chamisso, Almanlar arasında her zaman yabancı kalmıştır, onda bir şey eksiktir, gölgesi. Ama okuyucu daha derin bir açıklama bekler ve uygun karşılıkları

⁷⁵¹ Antal Szerb, **Dünya Yazın Tarihi**, Çev. Vural Yıldırım, Ank., Dost Yay., 2008, s. 429.

⁷⁵² Otto Rank, a.g.e., s. 9.

⁷⁵³ A.e., s. 9-10.

bulamazsa, yine de, bu iki ustalıklı yapıtta, **Schlemihl**'de ve **Undine**'de romantik insanın temel yaşantısının, izlenimi Yunan mitolojisini anımsatan bir plastisiteyle en güzel açıklamasının yapıldığını duyumsar: Bu izlenim her yerde yabancı olduğu izlenimdir. Bu iki öykünün anlamının çözümlenmesi, simgenin alegori olmayacağı konusu, olsa olsa bu iki kısa, görkemli yapıtın değerini arttırır.”⁷⁵⁴

E. T. A. Hoffmann'ın hikâyelerindeki fantastik öğeler üzerine bir yüksek lisans tezi hazırlayan Şenay Kırgız, Hoffmann'ın diğer hikâyelerinden farklı olarak bu hikâyesinde insanın yansımasının ve gölgesinin eşruhu olarak değerlendirilmesinin önemine Otto Rank'ten hareketle işaret etmektedir.⁷⁵⁵ Otto Rank, kişinin kendisine olan benzerliği sebebiyle gölgesinin ve yansımasının kendisine olan denkliği üzerinde durur.⁷⁵⁶ Gölgenin ve yansımasının kişiye ait ve kişinin bütünlüğü dairesinde ele alınışı aslında 'ben' kavramının algılanışını belgeler. Ben, gölgesiyle ve yansımasıyla bir bütün addedilmektedir. Nitekim Otto Rank, Chamisso'nun, Andersen'in ve Hoffmann'ın öykülerinde kullanılan izleğin basit bir eksiklik ya da kayıptan bahsetmediğini aksine eşruhunu: ikilisini, gölgesini, yansımasını arayış izleği gibi önemli bir kurgu alanına dikkat çektiğini belirtir.⁷⁵⁷ Kişiden bağımsız özgür bir varlık hâline gelen yansıma, gölge, suret kaçarken ben kovalayan, onu arayan kahraman konumundadır. Öteki olarak gölge ya da yansıma ise her yerde ve her zaman aslıyla inatlaşan ayrı bir varlıktır.⁷⁵⁸ Jung'un gölge arketipi üzerinden de değerlendirilebilecek bu izleğin kullanıldığı söz konusu örneklerde eşruh kurgularının arayış motifinin günümüze en yakın örnekleri bulunur.

Eşruh izleği ile sadece masal, hikâye ya da romanlarda değil dönem şiirlerinde de romantizm akımının etkisiyle karşılaşmak mümkündür. Leanu'nun "Anna" isimli şiirinde, İsveçli çok güzel ve güzelliğini kaybetme endişesindeki bir genç kız düğün arifesinde ömür boyu güzel kalabilmesi karşılığında yaşlı bir adama doğacak yedi çocuğunu vermeyi kabul eder. Evliliğin yedi yılı boyunca aynı güzelliğini koruyan genç kızdan şüphelenen eşi, bir gece ay ışığında Anna'nın

⁷⁵⁴ Antal Szerb, a.g.e., s. 428.

⁷⁵⁵ Şenay Kırgız, "E.T.A. Hoffmann'ın Eserlerinde Fantastik Öğeler", s. 125.

⁷⁵⁶ Otto Rank, a.g.e., s. 10.

⁷⁵⁷ A.e., s. 11.

⁷⁵⁸ A.y.

gölgesinin olmadığını fark eder. Eşinin sorularına mukabil genç kız suçunu itiraf eder. Sonunda karşılaştığı münzevi bir kişi vesilesiyle tövbe eden Anna, ölümünün ardından Tanrı tarafından bağışlanır ve doğmamış yedi çocuğunun gölgesi bir şapelde görünür hâle gelir.⁷⁵⁹ Lenau, “Anna”da sık sık yedi sayısından bahseder ki okültizmde yedi sayısı hipnozla karşısındakini etkisi altına alabilmenin alametidir.⁷⁶⁰

Otto Rank, aynı gölge motifini Goethe’nin (1749-1832), **Fairy Tale** (Peri Masalları)’nda kullandığını tespit eder. Eserde, nehir kıyısında yaşayan ve geceleri gücünü kaybetmekte olan bir devin gündüzleri güneş ışığının etkisiyle gölgesi güçlenmektedir. Herhangi biri gölgesinin boynuna oturacak olsa aynı anda gölge adamı gölün karşısına taşıyabilecek kadar güçlü bir hâle gelmektedir. Dev bir sabah uyandığında yumruklarının gölgesinin tüm hayvan ve insanları yere serebilecek kadar güçlendiğinin farkına varır. Mörike’nin “The Shadow” (Gölge) ve Richard Dehmel’in “The Shadow” (Gölge) adlı şiirlerinde benzeri gölge motifleriyle karşılaşılmaktadır. Bu ve benzeri sayılan tüm örneklerde Otto Rank, benliğin müstakil ve görünür şekilde gölge ya da yansıma hâlinde bölünmesiyle karşılaştığını ve ‘tekinsiz’ ikilinin (eşruhun) net bir şekilde ayrılmasının tespit edilebileceğini söyler.⁷⁶¹

Gölge ya da yansıma hâlinde bölünerek oluşan eşruhların yanı sıra fiziksel bedenleriyle birbirleriyle yüz yüze gelen fiziki açıdan birbirlerine tıpatıp benzeyen ikiz görünümlü ikililerle de karşılaşılabilmektedir. Bu tıpatıp benzerler de eşruh izleğine dâhil edilmektedir. Bu tip ikizler arasındaki ilişki ikiz kahramanlardan farklı olarak mutlaka tekinsizin sahasına girer ve tıpatıp benzerler birbirleriyle sürekli ilişki hâlinindedirler. Zaten eşruh izleğini doğuran da ben ile öteki yani eşruh arasındaki sürekli ilişki ve diyalogdur.

Goethe’nin **Faust** (1808) adlı eseri eşruhun bir baştan çıkarıcı hüviyetinde ilk görüldüğü yapıtlardan biridir.⁷⁶² Görünüşünün Faust’a benzemeysi ile ben ve ben’e benzemeyen öteki’den meydana gelen ikili kahramanlara da dâhil edilebilecek kurguda Mephistopheles, Faust’a tam anlamıyla zıt karakterde bir eşruh olmayıp ikisinin doğaları arasındaki zıtlık şeytani olanın gücü açısından bir tezat teşkil

⁷⁵⁹ A.e., s. 11-12.

⁷⁶⁰ Şenay Kırgız, a.g.e., s. 87.

⁷⁶¹ Otto Rank, a.g.e., s. 12.

⁷⁶² Jean-Charles Seigneuret, a.g.e., s. 964.

eder.⁷⁶³ Ian Watt, **Modern Bireyciliğin Mitleri**'nde Faust ile İblis arasındaki ilişkiyi Yeni Ahit'teki bir diyalog üzerinden okur. Bu diyalogda en çarpıcı cümle şüphesiz İblis'in yeryüzündeki güzellikleri Hz. İsa'ya göstererek söylediği: “Eğer yere kapanıp bana tapınırsan bunların tümünü sana veririm” cümlesidir.⁷⁶⁴ Faust ile Mephistopheles arasındaki ilişki kadim bir mücadelenin tezahürü olduğu kadar bir ilki de içerir. Modern bir mit olarak Faust mitinin ortaya çıkışına hizmet eden ve Goethe'nin eserinden önce yazılan **Faustbuch**'a kadar şeytani uşak ya da yardımcıların ya da baştan çıkarıcı, yoldan saptırıcı figürlerin eserlerde çok nadiren betimlendiği görülür.⁷⁶⁵ Bu ikili arasındaki çatışma bir birey olarak Faust'un Goethe'nin eserindeki zaferine kadar devam eder. Marlowe'un Goethe'den önce kurguladığı Faust tipinin hizmetkârı konumundaki Mephistopheles Goethe'nin eserinde Faust'un baştan çıkarıcısı hâline gelir. Franco Moretti'ye göre Goethe'nin eserinde “köken ile işlev arasında” bir süreksizlik bulunur bunun sebebi de Mephistopheles'in aslında eyleme yardımcı işlevsel bir tabiattan uzak olmasından kaynaklanır hatta Moretti'ye göre Mephistopheles olmasa da eser pekâlâ ilerleyebilir ve aynı şekilde neticelenebilir. Ancak gökteki konuşma kısmındaki Mephistopheles'in görevi eserin **Faust** hâlini almasını sağlar, Mephistopheles bu anlamda işlevseldir. Eşruh kurgularına da bu sebeple dâhil edilir. Yani önceki Faust anlatılarındaki işlevi değişmiştir.⁷⁶⁶ Mephistopheles'in dönüşümü eşruhların da dönüşümünün izlenmesi açısından önemlidir. Franco Moretti, Mephistopheles'in dönüşümünü şu satırlarla izaha çalışır:

“Edebi evrimin motoru olarak yaptak [brikolaj]. Epik yaptak'ın anahtarı olarak Mefistofeles. Oysa Mefistofeles, orada şans eseri bulunur, çünkü Goethe, herhangi bir dramatik zorunluluk olmadan bildik ayartma trajedilerinin (**Emillie Galotti**'deki Marinelli'ler, **Aşk ve Entrika**'daki Wrum'lar gibi) kötü avukatından vazgeçmekte ve onu Şeytan'la değiştirmekte karar kılar. Yıllarca iki figür arasındaki fark önemsiz görünür. Sonra, birden ortaya çıkar. Müşavirin aksine, Mefistofeles pek çok şey

⁷⁶³ A.y.

⁷⁶⁴ Ian Watt, **Modern Bireyciliğin Mitleri: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe**, s. 33.

⁷⁶⁵ A.e., s. 46.

⁷⁶⁶ Franco Moretti, **Modern Epik: Goethe'den Garcia Márquez'e Dünya Sistemi**, Çev. Nurçin İleri ve Mehmet Murat Şahin, İst., Agora Kitaplığı, 2005, s. 19-20.

yapabilir: başka bir deyişle, 'işlev değiştirmeye' müsaittir. Ve bu, önemli bir özelliktir. Edebi evrim normalde yokluktan yeni temalar veya yeni yöntemler icat ederek değil, ancak tersine, tam da şimdi elimizde olanlar için yeni işlevler bularak ilerler.”⁷⁶⁷

Franco Moretti'nin Mephistopheles'in dönüşümü ve Faust'un Ian Watt'ın tabiriyle modern bireyciliğin mitlerinden biri hâline gelmesi hakkında söyledikleri göz önünde bulundurulduğunda söz konusu eser eşruh mitlerinin romantizm akımı içinde edebi eserlerde bir izlek olarak kullanımı yaygınlaşırken bir taraftan da içten içe değişerek eşruhun geleneksel yapısının değişmesini, bozulmasını, dönüşümünü belgeler. Mephistopheles, Bulgakov'un **Usta ile Margarita**'sında ikiliğin bozulduğu bir yapı içinde artık bir rakibe dönüşmüştür. İkili kahramanların modern edebiyatta öncülleri ve en önemli örnekleri sayılan **Don Quihote, Faust, Don Juan ve Robinson Crusoe** Ian Watt'ın tespitleri ışığında bir taraftan da modern bireyciliğin mitleridir. Bu eserleri, esasen ikili geleneksel yapının değişmeye başladığı bir ara dönemin eserleri olarak tespit etmek gerekir. İkili yapıdan bireyin sıyrılarak modern bireyselleşmenin dairesine girmesini temsil eden bu eserlerin, modern edebiyatta ikili kurguyu tespit ve inceleme ile bireyselleşmeyi tespit ve inceleme açısından iki farklı şekilde ancak birbirine paralel okunması mümkündür. Bu iki farklı okumanın kıyaslanması modern insanın da hikâyesini verecektir. Modern insanın birey/sel/leşme kavşağındaki imtihanını temsil eden bu dönüşümden ikili kahramanların etkilenmemesi düşünülemez. Bilindiği gibi toplumlar edebi eserlerine dönemlerinin ortamını, insanını, inançlarını ve kültürünü taşırlar. Pek çok toplumun hali hazırda geleneksel edebiyatları içinde bulunan eşruh motifinden uzaklaşarak Batı edebiyat sahasında modern bireyin bireyselleşme serüveninde gelenekten kopuşunu temsil eden ikilileri modern edebiyatları içinde kullanmaya başlamaları ikililerin modern macerasında Batı edebiyatının rolünü belirgin hâle getirir ve bu sahada yeniden üretilen motif tüm dünya edebiyatlarına metinlerarası düzlemde aktarılırken içindeki gizli ve mütemmim birey/sel/leşme idealini de taşırlar.

The Devil's Elixirs (Şeytan'ın İksirleri), E.T.A. Hoffmann'ın 1815'te yayımlanan ilk romanıdır. İki ciltlik bir eserdir. Gürsel Aytaç, **Yeni Alman**

⁷⁶⁷ A.e., s. 21-22.

Edebiyatı Tarihi'nde, Hoffmann'ın eserini yazarken Bamberg'de gezdiği bir "kapüsen manastırı"ndan etkilendiğini söyler. Eserin konusu şu şekildedir:

"Kapüsen rahibi Medardus, bir zamanlar şeytanın Aziz Antonius'a getirdiği ve onun da insanlardan sakladığı iksirden bir şişe içer ve onun büyüünün esiri olur. Güzel bir yabancı kadına tutulur, manastırdan kaçmak ister, fakat Roma'ya gönderilir. Ayırt edilemeyecek kadar kendisine benzeyen bir prensin uçuruma yuvarlanmış olduğunu yolda görünce, onun kıyafetine girerek, güzel barones Aurelie'ye yaklaşır ve onun gayrimeşru yaşantısını ölen prensin rolünde devam ettirir. Kadın ondan kocasını öldürmesini ister; isteği yerine getirilmeyince onu zehirlemeye kalkar, fakat Medardus bunu fark ederek zehirli içkiyi, kadının içmesini sağlar. İşlediği cinayetten sonra kıyafet değiştirerek kaçır. Yolda karşısına çıkan bir korucu evinde deli bir kapüsen rahibi görür. Bu rahip de aynen kendisine benzemektedir ve manastırdan kaçan Medardus sanılmaktadır. Bundan faydalanarak saraya gider orada da türlü maceralara adı karışır: Babasının sarayın nefretini üstünde toplayan bir cani olduğunu öğrenir, kendisi de Aurelie'nin emriyle idam edilmek üzereyken, benzeri deli rahip bulunur, Medardus böylece kurtulduğu gibi baronesle evlenir, ona sırrını açar; geçirdiği bunalım sırasında kadını öldürmeye kalkar ve kaçır. Daha başka maceralar da yaşandıktan sonra kendi manastırına döner, ömrünün sonuna kadar tövbe ederek ve başından geçenlerin tablolarını yaparak bu manastırda yaşır. Medardus, babasının günahı yüzünden lânetlenmiş ve huzursuz bir hayat sürmeye mahkûm olmuş bir insan olarak işlenmiştir. Bu yapıyla roman bir kader trajedisini andırır."⁷⁶⁸

Sürekli birbirine ve kendisine benzeyen insanlarla karşılaşan roman kahramanının karşılaştığı benzerlerinin yerine geçerek onların hayatlarını sürdürmeye başlaması sonuçta tüm bu farklı yaşamları kabul etmeyen bilincinin acılarını sanatla hafifletmeye çalışması oldukça önemli bir metaforun ortaya çıktığı ve insan bilincine dair irdelemelerin, yalnızlaşma ve yabancılaşmanın edebiyata aksetmeye başladığı önemli kavşaklardan birini teşkil etmektedir. Otto Rank bu durumdan genel olarak 'paranoyak yansımalar' olarak bahseder. Çünkü Medardus, kendi konuşmalarını kendi dışında duyduğuna inanmakta, iç sesinin ve düşüncelerinin dıştaki bir ses tarafından kendine aktarıldığını söylemektedir. Eşruhlar, yukarıda belirtildiği gibi romanlarda dış ya da içteki yabancı sesler olarak da kurgulanabilmektedirler. Bu tip

⁷⁶⁸ Gürsel Aytaç, **Yeni Alman Edebiyatı Tarihi: 16. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Kadar**, s. 241-242.

seslerin de kurgusunda yer alması açısından ayrıca önemli olan eser hakkında Otto Rank'ın önemle üzerinde durduğu noktalardan bir tanesi de babasından kalma genetik bir psikolojik rahatsızlığı olan Viktorin'in bir zaman sonra delirerek kendisini Medardus sanmaya başlamasıdır. Bu tablo Medardus'un cinsel saplantılarıyla da zenginleştirilir. Benzeri pek çok öyküde de eşruhunun delirdiğine hükmeden pek çok roman kahramanıyla karşılaşılabılır.⁷⁶⁹ Hoffmann, eşruh izleğini sürekli kullanmasıyla dikkat çeken bir edebiyatçıdır. Tanınmış eşruh kurguları arasında en önemlileri **Princess Brambilla** (Prensese Brambilla), **The Heart of Stone** (Taşın Kalbi), **The Choice of a Bride** (Gelinin Seçimi), **The Sandman** (Kum Adam) sayılabilir.

E.T.A. Hoffmann, **Kum Adam**'da Nathanael'in öyküsünü anlatmaya "Yaşamıma dehşet verici bir şey karıştı!" diyerek başlar.⁷⁷⁰ Nathanael'in babası evdeki çalışma odasında geceleri avukatları Coppelius ile simya deneyleri yapmaktadır. Çocukların deneylerden haberi olmaması için Nathanael ve kız kardeşi akşam erkenden anneleri tarafından "Kum Adam geliyor" bahanesiyle yatırılırlar. Ancak dadı tarafından anlatılan öyküyle Kum Adam, Nathanael'in hayatının kâbusu olur.

"Çocuklar yatmak istemezse gelen kötü bir adamdır o, çocukların gözlerine avuç avuç kum attığı için kanla dolan gözleri başlarından fırlayıp çıkar. O gözleri toplayıp torbasına doldurur ve yarımaydaki bir yuvada oturan çocuklarını onlarla besler. Kum Adam'ın çocuklarının yaramaz insan çocuklarını gagalamak için baykuş gibi kıvrık gagaları vardır."⁷⁷¹

Bir süre sonra Nathanael, kâbuslarındaki Kum Adam'la eve geceleri gizlice gelen Avukat Coppelius'u özdeşleştirir. Bir gece Nathanael, babasının yaptığı deneyleri izlerken babasının misafirini de görür:

⁷⁶⁹ Otto Rank, a.g.e., s. 12-14.

⁷⁷⁰ E.T.A. Hoffmann, "Kum Adam", **Seçme Masallar**, Çev. İris Kantemir, İst., Türkiye İş Bankası Yay., 2008, s. 99.

⁷⁷¹ A.e., s. 101.

“Ocağın çevresinde bir sürü garip alet vardı. Tanrım! Yaşlı babam ocağa eğildiğinde görünümü değişmişti. Acı veren ürkünç bir kasılmayla, yumuşak, dürüst yüzü iğrenç ve ürkünç olmuş, şeytansı bir görüntü almıştı. Coppelius’u andırıyordu. Coppelius kızgın bir maşayla kalın duman tabakasının içinden kor gibi parçalar çıkarıp onlara var gücüyle çekiçle vurmaya başlamıştı. Bana her yönden gözleri olmayan, gözlerinin yerinde ürkünç derin siyah oyuklar olan insan yüzleri ortaya çıkar gibi geldi. ‘Gözleri getir! Gözleri getir!’ diye bağıyordu Coppelius çınlayan bir sesle. Korkudan kendimi kaybedip bir çılgılık attım ve saklandığım yerden fırlayıp kendimi dışarıya attım. Coppelius, dişlerini gıcırdatarak meler gibi bir sesle, ‘Küçük canavar!’ diye bağırarak beni yakalayıp ayağa kaldırdı ve ocağa doğru fırlattı, alevler saçlarımı dağladı. ‘Artık gözümüz var –gözümüz- güzel bir çift çocuk gözümüz.’ diye fısıldayarak elini alevlerin arasına sokup, kor gibi kömür parçaları çıkarıp gözüme sokmak üzereyken babam, ‘Efendim! Efendim! Nathanael’in gözleri kalsın! Bırakın ona kalsın!’ diye bağırdı, ellerini ona engel olmak istercesine kaldırarak. Coppelius insanın içine işleyen bir gülüşle, ‘Pekâlâ, çocuğun gözleri kalsın ve derslerinde zorlayıp dursun, ama bakalım elleriyle ayaklarının mekanizması nasılmış.’ diye bağırarak beni öylesine sıkı yakaladı ki kemiklerim çatırdadı.[...] Gözlerimin önünde her şey karardı, tüm bedenimi sınırlarıma kadar bir titreme sardı ve artık hiçbir şey hissetmez oldum.”⁷⁷²

Bundan sonra Nathanael, günlerce baygın kalır. Freud’un “Tekinsiz” adlı çalışmasının büyük bir bölümü **Kum Adam** hikâyesi üzerinedir. Freud, Nathanael’in yaşadığı ilk panik sonucu geçirdiği hezeyanın bahsi geçen gece ortaya çıktığına işaret eder. O gecedan sonra Kum Adam çocuğun hayatında fantezilerinin ötesinde asla gerçekçi bir hâl alamayacaktır.⁷⁷³ Aradan bir yıl geçtikten sonra bir gece babaları bir simya deneyi sırasında meydana gelen patlamada hayatını kaybedince Nathanael, o sırada babasının yanında bulunan Bay Coppelius’u babasının ölümünden sorumlu tutar. Coppelius’un şeytan olduğunu düşünmeye başlar. Nathanael’in öğrenciliği sırasında bir gün odasına gelen barometre satıcısı tıpkı Coppelius’a benzemektedir. Bu benzerlik Nathanael’in hayatını alt üst eder çünkü çocukluk kâbusu geri dönmüştür. Barometre satıcısının Coppelius’un ta kendisi olduğu kanaatindeki

⁷⁷² A.e., s. 105.

⁷⁷³ Sigmund Freud, “Tekinsiz, a.g.e., s. 334.

Nathanael: “Giuseppe Coppola adında Piemonteli bir usta olduğunu iddia ettiğini kulağı[yla]”⁷⁷⁴ işitse de karşısındaki adamın Coppelius olduğuna inanmayı tercih eder. Sonunda Coppelius sandığı adamdan babasının intikamını almaya karar verir. Nathanael’in arkadaşı Klara, onu bu yaşadıklarının kendi bilinçaltının bir oyunu olduğuna dair ikna etmeye çalışır. Eşruh motifinin nasıl ortaya çıktığını yazarın açık açık anlattığı kısım Klara’nın ağzından yazılan satırlardır ve eşruh motifinin ortaya çıkışının bir yazarın ağzından açıkça betimlenmesi açısından çok önemlidir.

“İçimize bizi tutmak ve başka zaman ayak basmayacağımız bir yola çekmek için kötü ve haince bir iplik yerleştiren karanlık bir güç varsa, o gücün de bizimle aynı biçime girmesi, benliğimizle bütünleşmesi gerekir, ancak o zaman ona inanır ve gizli görevini yerine getirebilmesi için ona gereksinimi olan alanı sağlarız. Oysa neşeli bir yaşamla güçlenen zihinlerimiz yabancı ve kötü etkilerin niteliklerini tanıyabilecek kararlılığa ulaşmışsa ve eğilimlerimizin ve işlerimizin bizi yönelttiği yolda soğukkanlılıkla ilerlersek, o kötü güç aslında bizim aynadaki yansımamız olan biçimini oluşturmaya çabalarken yitip gider. [...] Bir kez bu karanlık güce teslim olursak, dış dünyanın yolumuza rastlantı sonucu çıkardığı tanımadığımız varlıkların görüntüsünü içimize çeker ve biz kendimiz bu tür görüntüler yoluyla bize seslendiğine bizi inandıran olağandışı bir ruha can vermiş oluruz [...] Benliğimizin yarattığı bir hayalettir bu ve bizimle olan yakın ilişkisi ve zihnimizde yarattığı derin etkiyle bizi ya cehenneme iter ya da cennete yükseltir.”⁷⁷⁵

Nitekim Klara bir koruyucu melek olarak düşünülmekte ve Nathanael tarafından da kendisine böyle hitap edilmektedir. Aydın Ertekin’e göre:

“Coppelius, Coppola ve Kum Adam tarafından simgelenen şeytanın karşısında meleksel bir varlık rolü üstlenir. Nathanael bir ‘psychomachie’nin bahsi yani insan tinindeki iyi ve kötü arasındaki kavganın dramatikleştirilmiş sunumu olur. İyi ve kötünün alegorileri olarak Klara ve Kum Adam, Tanrı ve şeytan arasındaki mücadelenin somut örnekleri olurlar. Ortaya konulan bahis ise Nathanael’in tinidir. Gözlerin tinin aynası olduğu

⁷⁷⁴ E.T.A. Hoffmann, a.g.e., s. 108.

⁷⁷⁵ A.e., s. 111.

sözünü düşündüğümüzde, Kum Adam'ın tüm çabalarının Nathanael'e cehennem azabı yaşatmak olduğunu savlayabiliriz: satın almak/satmak, günaha sokmak ve yanılısma ile baştan çıkarmak. Yapıtın **Faust**'sal boyutlarından biri de budur.”⁷⁷⁶

Hoffmann adeta bir psikiyatrist gibi konuya yaklaşmaktadır ancak bakış açısının dini temelli olduğu da dikkati çekmekte, bu yönüyle Hofmann'ın Batı gelenek dairesinden uzaklaşmadığını söylemek de mümkün olmaktadır. Nathanael'in yazdırdığı satırlar, Coppelius ile Coppola'yı özdeşleştirme sürecine ışık tutmaktadır:

“Ama cesur bir ressam gibi içinde oluşturduğun bir resmi birkaç özensiz fırça darbesiyle çizmişsen, buna giderek daha parlak renkler eklemekte zorluk çekmemişsindir ve çoğul biçimlerden oluşan bu canlı keşmekeş arkadaşlarının düş gücüne eklenmiş ve onlar da senin gibi kendilerini senin zihninin ürettiği resmin içinde bulmuşlardır!”⁷⁷⁷

Nathanael, tüm yaşananların bilincinde gibidir. Coppola'nın ziyaretinin ardından “herkes Nathanael'in kişiliğinin tümüyle değiştiğini açıkça gözlemleyebil[mektedir].”⁷⁷⁸ Nathanael ailesini ziyaret edip döndüğünde kaldığı öğrenci evinin yanmış olduğunu görür. Yeni taşındığı binada kendisinden ders almakta olduğu Profesör Splanzani de oturmaktadır. Profesörün güzel, sessiz ve hareketsiz kızı Olympia'yı görünce ona âşık olur. Saatlerce hareket etmeden duran kız her geçen gün daha da fazla ilgisini çekmektedir. Yeni taşındığı binada Profesör Splanzani'nin de senelerdir tanıdığı Coppola, bir gün Nathanael'in de yanına uğrar ve ona dürbün, gözlük, barometre satmaya çalışır. Bu karşılaşma anı Nathanael'i çileden çıkartmaya yeter de artar bile. Ancak yine de kendisine hâkim olur. Sonunda “Coppola'nın Coppelius'un ikizi ya da hayaleti olamayacak kadar dürüst bir

⁷⁷⁶ Aydın Ertekin, “Fantastik Metinlere Kişi-Görüngü Bağlamında Psikanalitik Bir Yaklaşım: ‘Kum Adam’ Örneği”, **Edebiyat ve Bilim I: Ankara Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü II. Uluslararası Edebiyat ve Bilim Sempozyumu-I Bildirileri**, Ank., Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yay., 2011, s. 184.

⁷⁷⁷ E.T.A. Hoffmann, a.g.e., s. 115.

⁷⁷⁸ A.e., s. 118.

zanaatkâr ve gözlükçü olduğuna karar verir.”⁷⁷⁹ Nathanael ondan bir de cep dürbünü satın alır. Bu dürbünle uzaktan baktığı Olimpia’yı artık daha iyi görebilmektedir. Sonunda Profesör Splanzani’nin evinde profesörün kızı Olimpia’yı konuklarına tanıştıracığı bir baloya katılır. Olimpia’nın piyano çalmasını büyük bir zevkle dinler ve onunla dans etmeyi başarır. Balonun ardından arkadaşı Nathanael’in Olimpia’yı beğenmesine şaşırılmış gibidir. “Balmumundan yapılmış yüzü, tahtadan yapılmış bir kuklaya” benzettiği kızla ilgili endişeleri vardır. Her hareketinin mekanik oluşu arkadaşlarına tekinsizlik telkin eder. İlerleyen günlerde sık sık ziyaretine giderek Olimpia’nın yanında saatlerce oturur. Sadece kendisini dinleyen ve konuşmayan Olimpia’ya kendisini anlayan tek kişi gözüyle bakmaya başlayan Nathanael artık ondan vazgeçemeyecek bir hâle gelir. Tam da Olimpia’ya evlenme teklif edeceği gün Profesör Splanzani’nin evinde bir boğuşmaya şahit olur. Bu esnada Splanzani ile Coppola Olimpia’nın tahta bedenini çekiştirmektedirler. Nathanael, gözleri yerinden çıkarılmış Olimpia’yı en son Coppola sırtında taşıırken görür ve dehşet verici bu görüntü onun gerçeklikten kopmasına sebep olarak ona çocukluğunda yaşadığı travmanın bir benzerini yaşatır. Çılgına dönen Nathanael ancak eli ve ayakları bağlanarak zapt edilebilir ve sonunda da bir akıl hastanesine gönderilir. Kendisine geldiğinde evinde ailesinin yanındadır. Her şey nişanlısı Klara ile Pazar yerindeki kulede Nathanael cebindeki dürbünü çıkarana dek yolunda gibidir. Klara’ya bu dürbünle bakan Nathanael bir kriz daha geçirir. Klara’yı kuleden aşağı atmaya çalışır. Son anda Klara’nın kardeşi Lothar yetişerek onu kurtarır. Tek başına kalan Nathanael, kulenin balkonunun kenarında dururken bir anda aşağıda Avukat Coppelius belirir ve gülererek Nathanael’in birazdan kendiliğinden ineceğini söyler. Bu sözler Nathanael’in intiharını tetikler. Hoffmann, hikâyenin sonunda Nathanael için “kişiliği bölünmüş”⁷⁸⁰ hükmünü verecektir. Bu hikâye eşruh izleğinin kişilik bölünmesini en ilginç şekilde anlatan örneklerinden biridir. Nitekim Freud, bir şeylerin “tekinsiz” olduğu düşüncesinin doğrudan Kum Adam figürüyle ilişkisi olduğu görüşündedir. Gözlerini kaybetme korkusu çok büyük bir çocukluk korkusu hâlini alır. Bu duruma tüm çocuklarda rastlanır. Rüyalar, fanteziler ve mitler göstermiştir ki gözlerini kaybetme, kör olma korkusu insanlar arasında yerleşik bir

⁷⁷⁹ A.e., s. 124.

⁷⁸⁰ A.e., s. 138.

korkudur. Freud bu durumu kastrasyon kompleksiyle ilişkilendirir. Freud babanın ölümüyle gözlerini kaybetme korkusunun **Kum Adam**'da birlikte zikredilmesinin sebepsiz olmadığı kanaatindedir. Kum Adam, Nathanael tam da âşık olduğu sırada ortaya çıkmaktadır. Freud, Kum Adam'ın esasen korkulan baba figürüne karşılık geldiğini düşünmektedir. Coppelius ile Nathanael'in babası aslında baba imajının iki zıt tarafını simgelerler. Yine Profesör Splanzani de sonuçta bir baba figürüdür. O da Coppola ile baba imajının iki zıt tarafını temsil etmektedirler. Çocukluğunda simya deneyi sırasında Nathanael korkunca kendisini tutan, elini ve ayağını yakalayıp zarar görmesin diye gözlerini kapatan Coppelius, Nathanael'in kendisini tıpkı bir oyuncak bebek gibi hissetmesine sebep olur. Olimpia bu anlamda Nathanael'in kendini özdeşleştirdiği bir figür olarak hikâyeye yerleştirilmiştir. Olimpia'ya olan obsesif aşkı da anlamak böylece kolaylaşacaktır. Coppola'nın sattığı göz/lük/lerin Olimpia'ya takıldığı zannına kapılan Nathanael bir anda çileden çıkar. Aslında Olimpia'ya aşkı narsistik özellikler de barındırmaktadır. Freud ayrıca Jentsch'in üzerinde durduğu cansız bir nesnenin, oyuncakın canlı olduğu zannının doğurduğu tekinsiz atmosferin sebep olduğu sanrı değerlendirmesine de çalışmasında yer verir. Oyuncaklar çoğunlukla çocukluk dönemiyle bağlantı kurulmasına vesile olmakta, yetişkinlerin canlı cansız ayrımının farkında olmayan çocukların oyuncaklarından gerçek insanlarmışçasına korktukları döneme geri dönmelerini sağlayabilmektedir. Ancak Freud bu durumun bir korku değil bir istek ya da hayal olduğu kanaatindedir. Sonuçta Freud tüm korku ve düşüncelerin temelini görünüş açısından benzer "ikili"lere yani ikizlere ve ikizliğe dayandığı kanaatindedir. Hoffmann burada telepati denilebilecek bir durumu vurgulamak ister gibidir. Telepati söz konusu olduğunda bir kişinin duygu ve düşüncelerini karşısındakine aktararak kendisini başka biriyle özdeşleştirebileceği bir durumdan bahsedilmektedir. Bu durumda kişi öteki'nde kendini yedekler diğer bir ifadeyle ikizleşir, bölünür, kendini değiştirir. Sonuçta Freud'a göre benzer durumlar, benzer bir yüz, benzer bir suç, birbirini andıran tekrarlayan benzer ya da aynı isimlerle karşılaşılır.⁷⁸¹ Eşruh kurgularının burada önemli bir özelliği daha ortaya çıkar. İleride Türk edebiyatındaki örneklerinde de görüleceği gibi eşruh ile sahibi arasında mutlaka bir isim benzerliği, yakınlığı söz

⁷⁸¹ Sigmund Freud, , **Sanat ve Edebiyat**, s. 334-340.

konusudur. Eserin bir diğerk önemli özelliği ise kişinin kendi eşruhunu değil farklı kişiler arasında tesis ettiği bir ikizlik ilişkisi dâhilinde başkalarının eşruhlarının görülebilmesini örneklemesidir.

Şenay Kırgız'ın da belirttiği gibi Hoffmann'ın eşruhları kurgularken kullandığı önemli nesnelere vardır. Bunlar ayna, gözlük ve maske olarak sıralanabilir. Ayrıca kurgularında eşruh motifinden en çok yararlanan yazarlardan biri olan Hoffmann'ın, gölge ve yansıma en önemli yardımcılarıdır.⁷⁸²

Edebiyatta eşruh izleğini kullanan ilk isimlerden biri de Hölderlin (1770-1843)'dir. Antal Szerb, Hölderlin'in eserlerindeki eşruhların "romantik bilinç yarılması"ndan beslendiğini belirtir.⁷⁸³ Hölderlin'in eserlerinde görülen 'romantik bilinç yarılması' örnekleri henüz psikanalizin ortaya çıkmadığı dönemin mitik eşruh karakterleridir.

Théophile Gautier'in yazdığı **Öteki Şövalye** (1840)'deki küçük Oluf ise her gün ruh hâli değişen bir çocuktur. Bir gün meleğe bir gün şeytana özenir. İçinde yaşadığı bu sürekli savaşın her gün farklı bir galibi vardır. Sonunda bir gün içindeki kötü dışarı çıkar. Onunla kavga ederken aslında kendisini yaraladığını, ona baktığında sanki aynada kendisine baktığını fark eder. Sonunda kendi hayaletiyle savaşından galip çıkan Oluf'un hayaleti korkuyla kaçar ve ortadan bir daha dönmemesine kaybolur.⁷⁸⁴

Romantizm akımının küçük kent-soylu eşruhları ise ikincil romantizm döneminde Rückert (1788-1866) ve Platen (1796-1835)'in şiirlerinde görülür.⁷⁸⁵ Heine (1797-1856) de romantik bir şairdir ve eşruh tasvirleriyle herkesi şaşırtmayı başarmış bir isimdir. Bu gücünü Goethe'den ve **Faust**'tan aldığını da söylemek mümkündür.⁷⁸⁶ Yine bir romantik şair olan William Blake (1757-1827) eserlerinde eşruhlardan bahseder. Özellikle **Cennet ve Cehennem**in **Evliliği** adlı eseri eşruh izleğinin ikilinin bölünerek değil kopyalanarak oluşması açısından farklı bir örneğini sunar.⁷⁸⁷

⁷⁸² Şenay Kırgız, "E.T.A. Hoffmann'ın Eserlerinde Fantastik Ögeler", s. 126-138.

⁷⁸³ Antal Szerb, a.g.e., s. 422.

⁷⁸⁴ Umberto Eco, **Çirkinliğin Tarihi**, Çev. Anaca Uysal vd., İst., Doğan Egmont Yay., 2009, s. 324.

⁷⁸⁵ Antal Szerb, a.g.e., s.431.

⁷⁸⁶ A.e., s. 556.

⁷⁸⁷ Edward J. Rose, "Blake and The Double: The Spectre as Doppelganger", **Colby Library Quartetly**, S. 13, No.2, Haziran 1977, s. 127-139.

İlk örnekler arasında sayılabilecek William Goldwin (1756-1836)'in **Caleb Williams** (1794) hikâyesi ve Mary Shelley (1797-1851)'nin **Frankenstein** hikâyeleri kültürel eşruh mitini insani boyutta ele alan ilk isimler arasında yer almaktadırlar.⁷⁸⁸ Mary Shelley (1797-1851)'nin fantastik unsurlar içeren en tanınmış eseri **Frankenstein** (1818), bilim kurgu türünün ilk örneklerinden sayılmaktadır. Roman, genç ve hevesli bir bilim adamının “insan bedeninin doğal çürüme ve bozulmasını incele[diği]”⁷⁸⁹ esnada canlılara hayat vermenin yolunu keşfetmesiyle başlar. Dr. Frankenstein yaptığı ucubeyi kendisi dahi anlatmakta, tanımlamakta zorlanır:

“Bacakları orantılıydı ve dış görünümünü güzel olarak seçmiştim. Güzel mi! Yüce Tanrım! Sarı derisi kas ve damarlarını güçlkle örtüyordu; saçları parlak siyah ve düzdü; inci beyazlığında dişleri vardı; ancak bu güzel görünüm, yerleştirildikleri boz beyaz renk yuvalarla neredeyse aynı renkteymiş gibi görünen şeffaf gözleri, büzülmüş cildi ve kapkara dudaklarıyla daha iğrenç bir karşıtlık oluşturmaya yarıyordu yalnızca.”⁷⁹⁰

Roman, cansız bir beden bir canlıya, bir ucubeye dönüşümünün ve ortaya çıkan ucubenin sebep olduğu önü alınamaz olayların anlatımıdır.

Sigmund Freud, genel olarak eşruh izleğinin ortaya çıkmasına sebep olan tekinsiz durumları incelediği makalesi “Tekinsiz”de “Bedenden ayrılmış uzuvlar[in], kesilmiş bir baş[in], Hauff’un bir masalındaki gibi bilekten kesilmiş bir el[in]”, “kendi başına dans eden ayaklar[in]” tekinsizliğe işaret ettiğini, söz konusu tekinsizliğin ise kesik uzuvların “bağımsız devinim gücüne sahip olduklarını kanıtla[malarından]” kaynaklandığını belirtir.⁷⁹¹ Freud, vücudun bir parçasının kendisinden ayrılmasının iğdiş edilme dolayısıyla da Oedipus kompleksiyle ilişkili olduğu kanaatindedir. Dostoyevski'nin eşruh izleğinin en tanınmış örneği olarak kabul edilen **İkiz**'i kurgularken Gogol'un “Burun” adlı hikâyesinden faydalandığı bilinmektedir. **İkiz**'i Türkçeye çeviren Sabri Gürses de iki eser arasındaki ilişkiye

⁷⁸⁸ Milica Živkovič, a.g.m., s. 121 – 128.

⁷⁸⁹ Mary Shelley, **Frankenstein**, Çev. Orhan Yılmaz, 4. bs., İst., İthaki Yay., 2012, s. 46.

⁷⁹⁰ A.e., s. 52.

⁷⁹¹ Sigmund Freud, “Tekinsiz”, s. 350.

dikkat çeker. “Burun’daki o şaşkınlık verici imge; bir organın bedenden ayrılıp bağımsız bir karakter olarak yaşaması, **İkiz**’de zihnin ya da iç dünyanın bedenden ayrılıp karakterleşmesine dönüşmüştür.”⁷⁹² Gogol’un “Burun” (1836) adlı hikâyesi **Petersburg Öyküleri** arasında yer almaktadır. Hikâye, Voznesenski Bulvarı’nda berberlik yapan İvan Yakovleviç’in kahvaltılı sofrasında ekmeğinin içinden kesik bir burnun çıkmasıyla başlar. İvan Yakovleviç, “Bu burnun, her Çarşamba ve Pazar tıraş ettiği sekizinci dereceden devlet memuru Kovalev’den başkasının burnu olamayacağını anlamıştı[r]”.⁷⁹³ Polislerin kesik burnu evinde bulup kendisini suçlayacaklarından endişelenen İvan Yakovleviç, İsakiyev Köprüsü’ne gidip bir bez parçasına sardığı burnu köprüden aşağı atar ancak bu sırada kendisini izleyen polis memuruna yakalandığının daha sonra farkına varacaktır. Kovalev ise sabah uyandığında bir gün önce burnunun üzerinde çıkan sivilceyi görmek için eline aynayı alıp baktığında “burnunun olması gereken yerin dümdüz olduğunu gör[ür]”.⁷⁹⁴ “Oldukça biçimli burnunun yerinde son derece aptal bir düzlüğün olduğunu gördüğü anda” binbaşı dehşete kapılır, ilk önce aynada yanlış gördüğünü düşünür ancak daha sonra acı gerçeği kabullenmek zorunda kalır.⁷⁹⁵ Sokağa çıkıp kimseye görünmek istemediği için saklanarak yolda gezinirken bir evin kapısında duran bir arabadan bir beyefendinin indiğini görür. Bu üniformalı beyefendi kendi burnudur. Burnunu takip eden Kovalev, onu kilisede yakalar. Ona durumu izaha çalışır ancak burun söylediklerinden hiçbir şey anlamadığını belirtir. Ona kendi burnu olduğunu söylediğindeyse burun:

“Yanıyorsunuz beyefendi. Ben kendimim. Ayrıca, aramızda böyle sıkı bir ilişki de olamaz. Üniformanızın düğmelerinden anlaşıldığı kadarıyla, siz başka bir devlet dairesinde çalışıyorsunuz.”⁷⁹⁶

⁷⁹² Sabri Gürses, “İkiz ve ‘Öteki’ler”, **İkiz**, Çev. Sabri Gürses, İst., Can Yay., 2010, s. 11-12.

⁷⁹³ Nikolay Gogol, “Burun”, **Petersburg Öyküleri**, Çev. Ergin Altay, İst., İletişim Yay., 2011, s. 52.

⁷⁹⁴ A.e., s. 55.

⁷⁹⁵ A.e., s. 57.

⁷⁹⁶ A.e., s. 60.

cevabını verir. Burnuna onun bir sahtekar olduğunu söylemek için geri döndüğünde ise dua ederken bıraktığı burnunun yerinde olmadığını görür. Önce karakola gider ancak başkomiserin çıktığını öğrenince oradan ayrılıp gazeteye koşar. Burnunun kayıp olduğuna ve burnunu getirene yüklüce bir miktar para vereceğine dair bir ilan yayımlatmak istediğini söyler. Gazeteci Kovalev'in şaka yaptığını düşünüp ilanı yayımlayamayacaklarını belirtip konuyu kapatmaya çalışır. Bir sonuç alamayan Kovalev bu sefer de başkomiserin evine gider. Sonunda İvan Yakovleviç'i köprüde gören polis memuru Kovalev'e burnunun bulunduğunu bildirip cebindeki beze sarılı burnu sahibine teslim eder. "Gelgelelim, sanki tahtadandı[r] burnu, Kovalev onu yerine koyduğunda, mantardanmış gibi tuhaf bir ses çıkararak masaya düşüyordu[r]".⁷⁹⁷ Doktor da burnu yerine koymak için bir çare bulamaz. Yirmi gün kadar sonraysa burun kendiliğinden eski yerine döner ve Kovalev bundan sonra neşesi hep yerinde mutlu ve kendisiyle barışık bir insan olarak yaşamını sürdürür. Gogol'ün "Burun" hikâyesini Freud'un Oedipus Kompleksi açısından inceleyen Mustafa Şahin, hikâyedeki burnun kesilmiş olmasının iğdiş edilmeye dolayısıyla da Oedipus kompleksiyle ilişkisi olduğu görüşündedir. Şahin'e göre: "Sokakta, Danıştay üyesi kılığında gezen kesilmiş bir burun, açıkça iğdiş edilmiş bir fallusun simgesel yerdeşi konumundadır."⁷⁹⁸ Eşruh kurguları açısından bakıldığında burun imgesi bir eşruh imgesidir ve kişinin kendi içinde bölünmüş hâlini temsil etmektedir. Eşruh kurgularında kişinin kendi dışında kendisini bedenlenmiş olarak görmesi gibi kişi kendi dışında kendi vücuduna ait bir parçayı bednelenmiş olarak görmektedir. Aralarında geçen diyalog ve burnunun sahtekarlığa dair Kovalev'in verdiği hüküm eşruh anlatıları için gelenekseldir. Kişinin bedenine ait bir parçasının kişileştirilerek kişinin karşısına çıkarılması iç dünyadaki bir çatışmanın dış dünyaya taşınmasını ifade eder. Benzer imgeler edebiyatta Gogol'den sonra da kullanılmaya devam eder. Örneğin "Ulysses 'bedenin epiği' olarak tanımlanmıştır ve gerçekten de değişik insan uzuvları etrafında yapılaşan bir romandır."⁷⁹⁹

⁷⁹⁷ A.e., s. 73.

⁷⁹⁸ Mustafa Şahin, "Freudcu Ruhçözümsel Eleştiri Yöntemi ve Bu Yönteme göre Nikolay Gogol'ün 'Bir Delinin Hatıra Defteri' ve 'Burun' Adlı Yapıtlarının Çözümlemesi", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Isparta, 2010, s. 80. (yayımlanmamış yüksek lisans tezi)

⁷⁹⁹ Terry Eagleton, **İngiliz Romanı**, Çev. Barış Özkul, İst., Sözcükler Yay., 2012, s. 358.

Charles Baudelaire'in çağının en güçlü yazarı diye övdüğü Amerikan romantizminin önemli ismi Edgar Allan Poe şiir ve hikâye türünde eserler verir (1809-1849). "Sessizlik" adlı sonesinde ikiz kimlik olarak gövde ve ruha işaret eder.

SESSİZLİK

"Kimi nitelikler vardır-ikili bir yaşamı olan
Bazı bileşik şeyler ki böyle yapılmıştır
Bu ikiz kimliğin bir türlü
Işık ve maddeden fıskıran,
Gölgede ve katıda görülen."⁸⁰⁰

Edgar Allan Poe, **William Wilson** (1839) hikâyesi de bir eşruh kurgusudur. Kim olduğu bilinmeyen anlatıcı hikâyenin başında kendisini William Wilson olarak tanıtır ancak bunun kendisinin asıl ismi olmadığını söyler. William Wilson, hikâyede çocukluk döneminde gittiği okulda kendisiyle aynı adı taşıyan, aynı tarihte doğduğunu öğrendiği ve kendisine ikizi kadar benzeyen öteki William Wilson'la karşılaşmasının hayatını nasıl mahvettiğini anlatmaktadır. Öteki Wilson kendisiyle her alanda yarışmaktadır. Bu sonsuz rekabet onu çileden çıkartır. Hatta ötekinin kendisinden daha iyi olduğunu düşündüğü zamanlar dahi olur. Kendisine kopyası kadar benzeyen öteki Wilson'un tek farkı fısıltıyla konuşmasıdır. Gizlice odasına girdiği adaşının yüzünde kendi yüzünü gören Wilson dehşete kapılarak okuldan ayrılır. Avrupa'da çeşitli okullara giderek kendisiyle aynı gün okuldan ayrılan ve hep peşinden gelen adaşından kaçmaya başlar. Oysa adaşı o her kötülük yaptığında ortaya çıkarak çevresindekilere onun yaptığı kötülükleri fısıldar. Sonunda Roma'daki bir maskeli baloda omzunda hissettiği el yine adaşının elidir. William Wilson adaşını bir odaya çağırarak düelloya davet eder. Hiç acımadan bıçağını adaşına saplar. Bir anda adaşı ortadan kaybolan William Wilson karşısında durduğu geniş aynada kendisinin kanlar içindeki görüntüsüyle karşılaşır. Ancak öteki Wilson'a dönüşmüştür ama artık fısıltıyla konuşmamaktadır. Öteki Wilson, ona şunları söyler:

⁸⁰⁰ Edgar Allan Poe, **Bütün Şiirleri**, Çev. Oğuz Cebeci, 5. bs., İst., İthaki Yay., 2010, s. 95.

“Sen kazandın. Boyun eğiyorum. Ama artık sen de ölüsün –dünya, cennet ve umut için ölüsün! Sen bende var oluyordun. Ben ölürken bu görüntüye, kendi görüntüne bak ve kendini nasıl tamamen öldürdüğünü gör.”⁸⁰¹

Edgar Allan Poe’nun **William Wilson** hikâyesiyle daha önce ele alınanlardan farklı bir eşruh örneği ortaya koyar ve onun açtığı yolda daha sonra benzeri pek çok örnek verilir.⁸⁰² İsmail Bağcıbaşı, Edgar Allan Poe’nun öykülerindeki çeşitli semboller üzerine psikanalitik incelemeler yaptığı yüksek lisans tezinde Freud’un id ve süper ego ayrımı üzerinden hikâyenin okunması durumunda çocukluk döneminde kişiliğinin henüz yeni gelişmeye başladığı sırada kendi görüntüsünü sembolleştirerek ayıran asıl William Wilson’ın id’i öteki Wilson’ın ise süper egoyu temsil ettiğini belirtir. Öteki Wilson’ın yani William Wilson’ın baskıladığı kişiliğinin, tam da o suç işlediği esnada ortaya çıkışı çok güçlü bir süper egonun göstergesi, kimlik kazanması olarak yorumlandığı takdirde ortaya çıkan durumun id ile süper egonun muazzam savaşının somutlaştırılmasının kurguya eşruh izleğiyle taşındığı anlaşılır. Bağcıbaşı tezinde Lacan’ın ayna evresi kuramı açısından da hikâyeyi değerlendirir.⁸⁰³ Hikâyenin sonu eşruh izleğinin alışıldık sonlarıyla uyumludur ve ölümle noktlanır. Edgar Allan Poe, eşruh izleğine ivme kazandırıp yeni bir şekle dönüştürse de hikâyenin sonunun ölümle neticelenmesi geleneğine uymaktan kendini alamaz.

Rus edebiyatının tanınmış yazarı Dostoyevski’nin **İkiz** adlı romanı eşruh izleğinin dünya çapında en iyi bilinen ve tanınan örneğidir denilebilir. Dostoyevski’nin kardeşine yazdığı 1 Şubat 1846 tarihli mektubunda ikinci romanı **İkiz** (1846) hakkında kaleme aldığı satırlar eserinin başarısından emin bir yazarın satırlarıdır:

⁸⁰¹ Edgar Allan Poe, “William Wilson”, **Bütün Hikâyeleri**, Çev. Dost Körpe, 7. bs., İst., İthaki Yay., 2013, s. 365.

⁸⁰² Otto Rank, a.g.e., s. 25.

⁸⁰³ İsmail Bağcıbaşı, “Psychoanalysis of Repetition: Return of the Symbolic and The Real in Edgar Allan Poe’s Tales”, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bilim Dalı, İzmir, 2010, s. 10-20 (yayımlanmamış yüksek lisans tezi).

“Golyadkin, **İnsancıklar**’dan bin kat üstündür. Bizimkiler, **Ölü Canlar**’dan bu yana Rusya’da buna benzer hiçbir şeyin yazılmadığını söylüyorlar. Bunun bir dev yapıt olduğu kanısındalar...”⁸⁰⁴

Roman Türkçeye beş defa çevrilir. Üç kez **Öteki**, bir kez **Öteki Ben** ve son olarak da **İkiz** adlarıyla yapılan çevirilerde yaşanan sıkıntı eserin Rusça adının “Dvoynik” olmasından kaynaklanmaktadır. “Dvoynik” eşruhun Rusça karşılığıdır ve Türkçede karşılığı tam olarak belirlenememiş bir kelime olduğu için çevirmenler romanın adını bir tamlamayla karşılamaktansa genel kabul görmüş ismi kullanmayı tercih ederler.⁸⁰⁵

İkiz, yazarın diğer romanlarında da sürdüreceği ikizleşme izleğinin müstakil olarak işlendiği bir eserdir. Henri Troyat’a göre Dostoyevski **İkiz**’de yakaladığı ikizleşme motifini **Delikanlı**’da (Versilov: “Görüyor musunuz ikileştigiime kesin olarak inanıyorum... Evet, düşüncemde ikileşiyorum ve korkuyorum”), **Ecinniler**’de (Stavrogin: “Ben bir soytarıyım, ama sizin, benim en iyi ikinci yarım olan sizin bir soytarı olmanızı istemem”) ya da **Karamazov Kardeşler**’de (İvan Karamazov: “Sen, ‘ben’sin, ama başka bir yüz altında...”) farklı şekillerde tekrarlar.⁸⁰⁶ Dostoyevski’nin “İlk önce benim keşfettiğim ve ortaya koyduğum en büyük, en önemli tip”⁸⁰⁷ dediği **İkiz** karakterinde yakaladığı eşruh motifini ve dolayısıyla ikizleşmeyi bilinçli bir şekilde devam ettirdiği anlaşılmaktadır. Dostoyevski’nin geri planda kalan ve az bilinen romanı **İkiz**, eşruh izleğinin modern örneklerine yol açıcı mahiyette bir eserdir. Döneminde kadri bilinmemiş roman için Nabokov’un tespitleri eserin kıymetini ortaya çıkarmaya yöneliktir:

“Bana göre yazdığı en iyi şey **Öteki [İkiz]**’dir. Hikâyede bir memur, çalışma arkadaşının kendisinin kimliğini gasp ettiği fikrine saplanıp kalarak aklını kaybeder;

⁸⁰⁴ Henri Troyat, **Dostoyevski**, Çev. Leylâ Gürsel, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2010, s. 89.

⁸⁰⁵ Sabri Gürses, “İkiz ve Ötekiler”, **İkiz**, s. 18-19.

⁸⁰⁶ Henri Troyat, a.g.e., s. 92.

⁸⁰⁷ Edward Hallett Carr, **Dostoyevski**, Çev. Ayhan Gerçekler, 7. bs., İst., İletişim Yay., 2010, s. 41.

metin çok özenli, muhteşem, [...] adeta Joyce tarzı ayrıntılarla yazılmıştır; üslup doygun bir sesçil ve ritmik ifade gücü taşır. Mükemmel bir sanat eseridir bu hikâye, fakat 1840'larda, yazarın büyük roman tabir edilen eserlerinden çok önce yazıldığı için, Peygamber Dostoyevski'nin takipçilerinin nazarında yok gibidir adeta. Dahası kitaptaki Gogol taklitçiliği, zaman zaman parodi gibi görünecek ölçüde dikkat çekicidir.”⁸⁰⁸

Nabokov'un Dostoyevski'nin diğer eserlerinden özellikle ayırdığı **İkiz**'de başkahraman Bay Golyadkin, bir sabah uyandığında her şey yolundadır hatta bir psikiyatrist olarak da nitelendirilebilecek bir doktora gider, iyi olduğunu düşünür ancak aynı günün akşamı kendisini rezil ettiği bir davetin ardından evine dönerken evini, işini ve hayatını paylaşmak zorunda kalacağı ikiziyle, eşruhuyla karşılaşır. Bahtin sürekli kendi içinde iki farklı sesle konuşan Golyadkin'in yaşadığı sıkıntının ardından “kişiliğindeki bölünme[nin] şiddetlendi[ğini]” ve kendisiyle bütünleşmesi imkânsız ikinci sesinin görünür hâle geldiğini, başlangıçta ona itaat eder görünen öteki Golyadkin'in zamanla baskın karakterinin ortaya çıkmaya başladığını tespit eder.⁸⁰⁹ Kendisi gibi çekingen bir insanın asla yapamayacağı şeyleri yapan tamamıyla kendisine zıt karakterdeki bu ikiz her yerde peşindedir. Hatta kendisiyle aynı adı taşımaktadır ve kendisine benzemektedir. Nereye gitse ondan kurtulamaz. Yatağını dahi onunla paylaşmak zorunda kalır. Patronu ona da aynı iş yerinde bir iş verir. Kendisinin aksine, iş bitirici karakteriyle herkes tarafından seilmekte ve takdir edilmektedir. Hatta sevdiği kızı bile elinden almaya çalışır. Bu arada Bay Golyadkin hırs ve öfkeyle ikizine saldırır, onu alt etmenin yollarını arar ancak bu yolu bir türlü bulamaz. Bahtin'e göre: “Golyadkin'in ötekisiyle çevirdiği entrika[...] öz-bilincin dramatikleşmiş krizi olarak, dramatik bir itiraf olarak” anlaşılmalıdır.⁸¹⁰ Sonunda Bay Golyadkin ikiziyle girdiği rekabette kaybettiğini itiraf ederek pes eder. Romanın sonunda Bay Golyadkin bir akıl hastanesine gönderilmek üzere bir ambulansa bindirilir. İkizi ise artık başına buyruk hareket edebilecektir. Yanılsama bir görüntü müdür, ikiz? Bay Golyadkin'in kafası karışıktır. Roman okuyucuları da buna tam

⁸⁰⁸ Vladimir Nabokov, **Rus Edebiyatı Dersleri**, Çev. Yiğit Yavuz, Fatih Özgüven ve Ayşe Nihal Akbulut, İst., İletişim Yay., 2013, s. 155-156.

⁸⁰⁹ Mihail M. Bahtin, **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, Çev. Cem Soydemir, İst., Metis Yay., 2004, s. 293.

⁸¹⁰ A.e., s. 295.

olarak bir anlam veremezler başlangıçta. Bay Golyadkin'in hazin durumunun farkına vardıklarında artık eşruh başkahramanı alt edip ön plana geçmiştir bile. Antal Szerb'e göre romanda:

“Düşüncenin büyüsel bir değeri vardır, Dostoyevski'nin doppelgänger karakterlerini bu açıklamaktadır. Doppelgänger'in görevi daha önce Alman romantizminde de kahramanın yapmaya cesaret edemediğini yapmaktır ve bu sırada sanki kahramanın özgür kalmış bilinçaltı gibidir. İlk doppelgänger romanı olan Bay Golyadkin henüz Gogol'ün etkisi altındadır; küçük memurun doppelgänger'i kariyer yapar; ama büyük romanların doppelgänger'leri artık cinayet işlemektedirler; çünkü ustalarında cinayet düşünceleri belirlemiştir: Smerdyakov, İvan Karamazov'un doppelgänger'idir, Verhovenski ise Stavrogin'in (Ecinniler).”⁸¹¹

Dostoyevski'nin eserinin Alman romantizminden ayrılan en önemli tarafı sadece eserin sıradan insanın kahramanlara özgü eşruh motifini yüklenmesi ve romanın sonunun cinayete bitmemesi değildir. Asıl önemli ve önceki örneklerden ayrılan özgün tarafı otoskopik fenomenin genel hatlarıyla eşruh izleğini ortaya çıkarmasının gözlenebildiği bir örnek olması kadar eşruhun önceki geleneksel anlatılardaki kötünün tipik temsilcisine has özelliklerinin yerine bir karakterin özelliklerinin geçmeye başlaması, eşruhun bir karakter olarak yuvarlaklaşma eğilimidir. **İkiz**, üç sesin sürekli diyalogundan ibarettir, Bay Golyadkin'in kendi içinde kendisiyle konuştuğu iki ses ve öteki Bay Golyadkin'in sesi.⁸¹² Romanın bir diğer önemli özelliği ise fantastiğin sahasındaki eşruh izleğinin psikolojik romanın sahasına adım atmış olmasıdır. Nitekim sonraki daha olgun örneklerin Dostoyevski'nin **İkiz**'inden etkilenmediklerini düşünmek eşruhların edebiyattaki kuşatıcı etkisini anlayamamak olacaktır. Ayrıca eşruhların çoğalma eğiliminde olduklarını da romandaki şu cümlelerden çıkarmak mümkün: “Bay Golyadkin'in kulakları çınlamaya başladı, gözleri karardı; upuzun bir tıpatıp benzeri Golyadkin dizisi odanın bütün kapılarını

⁸¹¹ Antal Szerb, a.g.e., s. 604.

⁸¹² Mihail M. Bahtin, a.g.e., s. 298.

gürültüyle zorluyormuş gibi geldi ona...”⁸¹³ Nitekim günümüz romancılarının hemen tamamında bu aynada çoğalma motifi sürekli yinelenmektedir.

Mikhail Bahtin, **Karnavaldan Romana**’da roman türünün kökenini epik, retorik ve karnaval geleneğine bağlar.⁸¹⁴ Bahtin, romanın karnavaleske bağlandığı türlerden biri olarak “menippea”ları (Menippos Yergisi) tespit eder.⁸¹⁵ Menippealar bünyelerinde her zaman komiği barındırırlar, fantastiği “sırf fikrinsel ve felsefi bir amaç tarafından gerekçelenip bu gerçeğe adanmış olması” dolayısıyla kucaklarlar.⁸¹⁶ Kahramanlar, Bahtin’e göre bütünlüklü ve kendi içinde çatışma yaşamayan değişmeyen efsane ve destan kişileridir. Menippeaların kişileri ise “ahlaki-psikolojik deney”lere benzerler.⁸¹⁷ “Bir insanın bütünlüğünün ve son şeklini almış olma niteliğinin bu şekilde yıkılması, menippea’da kişinin kendi benliğiyle kurulan (bölünmüş kişilik olasılığıyla dolu) diyalojik bir ilişki aracılığıyla kolaylaştırılır.”⁸¹⁸ Varro’nun “Çift Varro” ve “Varro Bölünmesi” olarak da bilinen **Bimarcus** (Çift Marcus) menippeası bölünmüş kişiliğin komiğin sınırlarında ele alınışıyla önemlidir.⁸¹⁹ İkinci Marcus, Marcus’un vicdanını temsil etmektedir. Bölünmüş kişilikle diyalojik bir ilişki vardır. İkinci Marcus, Marcus’un vicdanıdır. İkinci Marcus, Marcus’a sürekli verip yerine getirmedeği sözleri hatırlamaktadır. Vicdanı ile kişinin karşılıklı konuşmasının komik bir şekilde ele alındığı menippeada Marcus, vicdanının sesini dinlemeye çalışsa da bunu başaramaz.⁸²⁰ Bahtin, Dostoyevski’nin **İkiz** romanında da Varro’nun menippeasındakine benzer şekilde komik unsurların bulunduğu dikkat çeker. Bahtin’e göre menippeaların bünyesinin müsait olduğu “diyalojik söylem” Dostoyevski romanlarına da sızmıştır, adeta menippealar diyalojik bir karakter kazanarak Dostoyevski romanlarında yeniden canlanırlar.⁸²¹

Bahtin’in romanın bünyesinde tespit ettiği karnavalesk unsurlar arasında karnaval çiftleri de yer alır. Bu karnaval çiftleri kendi aralarındaki tezat dolayısıyla

⁸¹³ Fyodor Dostoyevski, **İkiz**, s. 215.

⁸¹⁴ Mihail Bahtin, **Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, İngilizceden çeviren Cem Soydemir, Der. Sibel Irzık, 2. bs., İst., Ayrıntı Yay., 2014, s. 207.

⁸¹⁵ A.y.

⁸¹⁶ A.e., s. 213.

⁸¹⁷ A.e., s. 216.

⁸¹⁸ A.e., s. 217.

⁸¹⁹ A.y.

⁸²⁰ A.y.

⁸²¹ A.e., s. 213-217.

içinde buldukları türü parodileştirirler. Romanın bünyesine dâhil olan eşruhlarn karnaval çiftlerindeki tezdı çağrıştırır biçimde romana karnavalı taşıdıkları da unutulmamalıdır. Özellikle efsane ve destan kahramanın tüm, bozulmamış ve kendi içinde çatışma barındırmayan doğasına karşın eşruh anlatıları her zaman kahramanın bölündüğü, parodileştirildiğı örneklerdir. Eşruh izleğı romanda Dostoyevski'den sonra tüm tezat unsurları bünyesinde beraberce bir karnaval ortamı içinde taşımaya başlar. Bahtin, Dostoyevski gibi Hoffmann'ın da fantastiğı menippealardakine benzer şekilde romana dâhil etmesi dolayısıyla romanın karnavallaşan yüzüne yakın bulur.⁸²²

Todorov'a göre olağanüstüne giden yolda eşruh izleğinin fantastikle bağılantısı da ayrıca ele alınmalıdır.⁸²³ Todorov, fantastik okumalarını "ben izlekleri" ve "sen izlekleri" üzerinden yürütür. Ben izlekleri: "insanın dünyayla, algılama ve bilinç sistemiyle ilişkisi"nden sen izlekleri ise: "insanın istekle, dolayısıyla kendi bilinçaltıyla ilişkisi"nden doğar.⁸²⁴ Eşruhlarn, ben ve sen izleklerinin tam orta noktasında durur ve iki alana da girer. Çünkü eşruh gibi "bir imge çok farklı yapılara ait olabilir ve birçok anlamı bulunabilir."⁸²⁵ Hem karşıdakiyle bir diyalog içerisinde bulunma ötekiyle buluşma noktasında sen izleklerine dâhil olur hem de kişinin kendi algısındaki farklılıktan ya da bozulmadan kaynaklanan örnekleriyle ben izleklerine dâhil olur.⁸²⁶ Özellikle Dostoyevski'nin romanıyla birlikte eşruh izleğinin çoğunlukla fantastikten çok psikanaliz açasından incelenmeye başladığı görölür. Todorov'un tabiriyle "doğüstü edebiyatının en önemli dönemi olan Gotik roman"⁸²⁷ da tekinsizlikten beslenmesi kadar eşruh izleğini kullanmasıyla da doğüstü ile olağanüstü arasında salınan fantastiğe benzer. Gotik romanın temelinde yatan korku atmosferini oluşturmak için romancılar ikizlerden ve eşruhlardan da faydalanırlar.⁸²⁸ Todorov eşruh izleğinin çift kişilikli olma durumuna dair örneklerinin fantastiğın sahasından psikanalizin gelişmesiyle psikanalizin sahasına devredildiğini belirtir.⁸²⁹

⁸²² A.e., s. 266.

⁸²³ Tzevatan Todorov, **Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**, s. 122.

⁸²⁴ A.e. s. 136.

⁸²⁵ A.e., s. 141.

⁸²⁶ A.e., s. 155.

⁸²⁷ A.e., s. 47.

⁸²⁸ Çiğdem Pala Mull, **Gotik Romanın Kıtalararası Serüveni**, Ank., Ürün Yay., 2008, s. 54.

⁸²⁹ A.g.e., s. 47.

Tabii izleğin kurgu sahasının değişmesinde romantizm akımının yerini realizm ve natüralizme bırakmasının payı olduğu da unutulmamalıdır.

Melville (1819-1891)'in **Bartleby The Scrivener** hikâyesine benzer şekilde yazılan Stevenson (1850-1894)'in meşhur romanı **The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (Dr. Jekyll ve Bay Hyde'ın Garip Vakası) kişinin kendi içinde iki farklı parça şeklinde bölünmesinin güzel bir örneğini teşkil etmektedir. Dr. Jekyll, kendisini saf iyiye dönüştürmek isterken içindeki saf kötü serbest kalarak bedenlenir ve sonra bu iki zıt kişilik arasında amansız bir mücadele başlar. Okuyucular açısından 1886'da yayımlanan **The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (Dr. Jekyll ve Bay Hyde'ın Garip Vakası) oldukça ilgi çekicidir. Mina Urgan'ın eserde cazip olarak tespit ettiği nokta:

“[İ]lk kitapta iyi insanlarla kötü insanlar arasındaki çatışmayı gösterirken, ikinci kitapta bir tek insanın içindeki iyilik ile kötülük arasındaki çatışmayı göstermesidir. Dr. Jekyll ile Bay Hyde'ın öyküsü, doğüstü öğelerden yararlanan bir çeşit bilim kurgu romanı değil, okuyuculara simgesel bir öykü olarak sunulan psikolojik bir incelemedir aslında. Herkesin benliğinde –kimilerinde ayrıca belirgin biçimde- iyilikle kötülük arasında bir Dr. Jekyll-Bay Hyde bölünmesi bulunduğu yadsınılamaz bir gerçek olarak kabul edilmektedir artık. O kadar ki, R. L. Stevenson'ın romanındaki çifte kişilik XX. yüzyılın mitolojisine girmiştir çoktan.”⁸³⁰

Kişilik bölünmesinin bu denli büyük bir çatışma hâlinde ele alındığı çoğu örnekte olduğu gibi Dr. Jekyll, kendinden ayrılarak somutlaşan kötüden kurtulmak için sonunda ölümü seçer. Eserde eşruh ile sahibinin dış görünüşlerinin farklı olmaları noktasında **Faust**'takine benzer bir örnekle karşılaşılmakta, kötü açığa çıkıp bedenlenirken dış görünüşü de değişmektedir. Eşruh izleğinin dönüşüm aşamalarında geleneksel motifin benzerliği ön plana çıkaran yapısının geri plana itildiği örnekler izleğin kurgu potansiyelini genişletmektedir. Romanda ayrıca kötü ikiliden kurtulmanın tek yolunun kişinin kendini öldürmesi olarak tespit edilmesi eşruhlardan

⁸³⁰ Mina Urgan, **İngiliz Edebiyatı Tarihi**, 6. bs., İst., YKY Yay., 2010, s. 1277.

tedavinin ve kurtuluşun imkânsızlığını da kabullenme ve eşruhunu ortadan kaldıracı için kendisini öldürmesi gerektiğini düşünme ve bu kararını uygulama izleğe bu ve benzeri eserlerle birlikte eklenir. Eşruh kurgularının pek çoğunda bu ilk dönem eserlerinden sonra intihar kurgunun önemli bir parçası hâline gelecektir.

Oscar Wilde (1856-1900), “[H]ayatı birey ile toplum arasındaki, kavramsal ve algısal deneyim arasındaki gerilimin çarpıcı” bir tablosunu andıran ve “modernist öz bilinci tanımlayan gerilimler”den ibaret, “ikili kişilikle” toplumda yaşayan bir yazardır.⁸³¹ **Dorian Gray’in Portresi** (1891)’ndeki Dorian karakterinin Otto Rank birebir Narkissos olduğunu savunurken Dorian’ın narsisizm temelli sağlıksız ve kendine dönük aşkıyla ölüm korkusunun ortak bir noktada birleştiğini belirtir. Rank’e göre Dorian Gray örneği geleneksel eşruh motifinin ölümle ilişkisinin yerini aşka bırakması açısından ayrıcalıklıdır.⁸³² Romanda Dorian’ın gençliğinden ve yakışıklılığından etkilenen bir ressam onun güzelliğini tuvale aktarır ve kendisinin de ahabası olan Lord Henry’ye gururla portreyi gösterir. Lord Henry, Dorian’ın güzelliği kadar saflığından ve temizliğinden de etkilenir. Dorian’la aylar sonra tanıştığında onu kendi etkisi altına alır ve gencin daha önce hiç tanımadığı sefahat hayatıyla tanışmasına ve bu hayata alışmasına sebep olur. Dorian, yakışıklılığının da etkisiyle sosyete de gün geçtikçe daha çok tanınan ve hayran olunan bir isim hâline gelir. Ancak içine dâhil olduğu çevre ve yaşadıkları neticesinde saflığını kaybetmeye başlar. Bu esnada genç bir dansçı kıza âşık olur ve ondan hayranlığını gizlemez. Lord Henry, ressam ve yeni çevresindeki arkadaşları Dorian’ın aşkını tasvip etmeseler de o aşkının peşinden gider. Lord Henry’nin âşık olduğu kızın gösterisini beğenmemesi Dorian’ın da kıza bakışını değiştirir. Sonunda Dorian’a beslediği aşk yüzünden bu aşkı tasvip etmeyen ağabeyini bile karşısına alan kız, Dorian’a olan aşkını itiraf edip ona kavuşmak için işinden dahi vazgeçebileceğini söylediğinde Dorian kıza sırtını döner. Dorian’ın ihanetini hazmedemeyen genç kızın intiharına sebep olan Dorian, evdeki ressam tarafından yapılan meşhur portresine baktığında portrenin değişmeye ve saflığını kaybeden yüzünün portrede yerleşmeye başladığını fark eder. Bir taraftan hep genç, güzel ve masum görünüşünü koruma isteğinin gerçekleşmeye başladığının

⁸³¹ Elizabeth Hollander, “Sunuş”, **Oscar Wilde Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil Estetik ve Etik Üzerine**, Çev. Esin Soğancılar vd., 3. bs., İst., İletişim Yay., 2012, s. 12.

⁸³² Otto Rank, a.g.e., s. 70.

farkına varır ancak öte yandan aynadaki görüntüsü değişmese de portresi kendisinin yerine değişmeye başlamıştır. Portresinin kendisi yerine yaşlandığını ve çirkinleştiğini fark eden Dorian, portreyi kimsenin göremeyeceği bir yere gizler. Lord Henry vasıtasıyla tanıştığı çevreye geri döner ve daha önce aklına bile gelemeyecek bir sürü çirkin davranışı arkası arkasına sergiler. Adeta utanma duygusunu kaybetmiştir. Bir sürü insana zarar verse de yaşadığı hayat yüzüne yansımadağı için rahattır. Sonunda bir gün portresini yapan ressamı öldürür ve cesedini ortadan kaldırır. Âşık olup ortada bıraktığı kızın ağabeyiyle karşılaştığıdaysa gençliğinden dem vurarak kızın mahvına sebep olanın kendisi olmadığını söyleyebilecek kadar artık aslından uzaklaşmış olan Dorian sonunda bir gün yaşadıklarını hazmedemeyerek portredeki kendi asıl yüzüyle karşılaşma anında büyük bir buhran geçirir:

“Evet ama, suçunu açıkça söylemesi boynunun borcuydu. Herkesin önünde ayıbını kabul etmek, herkesin önünde günahının kefareti vermek. Tanrı vardı; Tanrı da, insanları öteki dünyada olduğu gibi bu dünyada da günahlarını açıkça söylemeye çağırıyordu. Günahını kendi ağzıyla söylemedikçe, ne yapsa temize çıkamazdı.

Günahını mı! Omuz silkti. Basil Hallward’un ölümü ona pek öyle önemli bir şey gibi gelmiyordu.[...] Çünkü haksız bir aynaydı bu... Şimdi bakmakta olduğu şu ‘ruhunun aynası’ Boş bir benlik duygusu mu? Merak mı? İkiyüzlülük mü Kötülük yapmaktan vazgeçişinde bunlardan başka bir şey yok muydu sanki? Daha başka bir şey vardı. Daha doğrusu, o öyle düşünüyordu.[....]

İyi ama, şu adam öldürme işi... Bütün ömrünce onu ardı sıra kovalayıp duracak mıydı? Geçmişinin yükünü hep omuzlarında mı taşıyacaktı? Gerçekten, suçunu açıkça söyleyecek miydi? Asla! Kendisini ele verecek tek ipucu vardı: Resim. İpucu buydu. Yok edecekti onu. Şimdiye kadar niye saklamıştı sanki? Bir zamanlar onun değişmesini, yaşlanmasını izlemek hoşuna gitmişti. Fakat son zamanlarda böyle bir zevk almaz olmuştu. Bu resim onu geceleri uyutmuyordu. Evden uzakta oldu mu, ‘Sakın başka gözler görmesin!’ diye ürküntüler geçiriyordu. Bu resim onun coşkularına üzüntü katmıştı. Aklına gelmesi bile nice sevinç anlarını mahvetmişti. Vicdanı gibi bir şey olup çıkmıştı. Evet, vicdan olmuştu. Dorian yok edecekti onu.”⁸³³

⁸³³ Oscar Wilde, **Dorian Gray’in Portresi**, Çev. Şimal Rondinelli, İst., Boyut Yay., t.y. , s. 315-316.

Ressam Basil Hallward'ı öldürdüğü bıçakla kendisinin yaptığı tüm hataların sorumlusu olduğuna inandığı ressamın portresini, son ipucunu, ortadan kaldırmaya niyetlenir. Evdeki hizmetçiler işitilen çığlığı duyup portrenin bulunduğu odaya çıktıklarında yerde yatan yaşlı ve çirkin adamın başlangıçta kim olduğunu bile anlayamazlar. Dorian'ın portreye saptığı, ressamı öldürmek için kullandığı bıçak Dorian'ın kalbindedir. Öldürdüğü sadece kendi çirkinleşmiş bedenidir. Portre ise ilk yapıldığı hâline geri dönmüştür. Dorian'ın kendine olan aşkının altında aslında genç ve güzel görüntüsünün bir gün kaybolup yaşlanacağı ve sonuçta da öleceğini bilmesinin yattığını savunan Otto Rank sonunda aşkın ölümle buluşmasının Narkissos mitinin **Dorian Gray'in Portresi**'nde yinlendiğinin en önemli kanıtı olduğu görüşündedir.⁸³⁴ Abraham H. Lass ise romanın "Faust efsanesinin, garip bir şekilde yeniden ele alınışı" olduğu kanaatindedir. Dorian Faust'u, Lord Henry ise Mefistoteles'i temsil etmektedir. Ancak Lass aradaki önemli farka da dikkat çeker:

"Faust, hayatın verebileceği bütün tecrübelerden geçmek ve diğerleri için bencil olmayan iyi işler de yapabilmek uğrunda ezeli gençlik peşinde giderken; Dorian, sadece kendisine hayranlık duyulması ve insan vücudunun bütün zevklerini tatmak için genç kalmak ister. Son derece bayağılaşmış bir Faust olarak, hayatı gayet yerinde olarak, sefil bir şekilde son bulur."⁸³⁵

Dorian Gray'in Portresi'nde Oscar Wilde eşruh izleğini geliştirirken Narkissos mitinden faydalanır. Portredeki görüntüyü Dorian'ın eşruhu yaparak yeni bir eşruh motifi ortaya çıkarır. Yaşlanan portreye mukabil genç kalan Dorian'ın ölümü esnasında portreye saptığı bıçağın kendi kalbine saptanmış olarak bulunması portre ile Dorian arasındaki bağın açık delilidir. "Paradoks, Oscar Wilde'nin başlıca edebî

⁸³⁴ Otto Rank, a.g.e., s. 71.

⁸³⁵ Abraham H. Lass, **Dünya Edebiyatının Şaheserleri: 100 Büyük Roman 2**, Çev. Nejat Muallimoğlu, 5. bs., Ank., Ötüken Yay., 2003, s. 193.

aracı ve felsefî silâhı[dır]”.⁸³⁶ Tablonun yaşlanırken Dorian’ın genç kalması paradoksu hazırlar ve tekinsizi çağırır. Gordon E. Slethaug, Dorian Gray’in Portresindeki Narkissos motifinin homoseksüellikle de ilgisi olduğu kanaatindedir ve romanı bir canavar parodisi olarak nitelendirir.⁸³⁷ Romanda Dorian’ın id’inin ortaya çıkışı heterojen bir zaman algısını da beraberinde getirmektedir. İkinci benlik zamanı kendisine doğru çekerek bozar ve değiştirir. Stephen Kern’e göre böylece özel zaman kamusal zamanla çelişir hâle gelmektedir:

“Oscar Wilde 1890 yılında, roman kahramanı Dorian Gray’in beden saati ile kamusal zaman arasında uğursuz bir uyumsuzluk hayal eder. O genç kalırken, portresi onun yerine yaşlanmaktadır. Dorian’ın portreye bıçak saplamasıyla büyü bozulur ve iki zaman da olması gerektiği hallerine döner: Portre masum gençliğe dönerken Dorian’ın yüzü portrenin sakladığı bozulmayı yaşar.”⁸³⁸

Tabii konuya Michel Foucault’nun bakış açısıyla yaklaşmak da mümkündür. Modern dönemde “temsil”in yegâne kabiliyetini kaybetmek üzerine yazdıkları ile birlikte zamanı ve Dorian’ın portresini okumak daha anlamlı hâle gelebilir. Foucault’ya göre:

“Temsil bizatihi bu olgudan ötürü, canlılar için, ihtiyaçlar için ve kelimeler için, onların kökenleri ve gerçekliklerinin ilkel makamı olma değerini taşımaya son vermişti; temsil artık onlara nazaran, onları kavrayan ve ihya eden bir bilincin içinde; onlara az çok bulanık bir şekilde karşılık veren bir etkiden başka bir şey değildir. Şeylere ilişkin temsil artık bağımsız bir tablonun içinde, onların düzene sokulmasının sergilenişi değildir; temsil artık insanın olduğu şu ampirik bireyin cephesinden, şimdi bizzat şeylerin kendine ve onların iç yasına ait olan bir düzenin olgusudur –belki de bundan az olmak üzere, görünüşüdür.”⁸³⁹

⁸³⁶ Murat Belge, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, İst., İletişim Yay., 2009, s. 371.

⁸³⁷ Gordon E. Slethaug, a.g.e., s. 13,159.

⁸³⁸ Stephen Kern, **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**, Çev. Ali Selman, İst., İletişim Yay., 2013, s. 54-55.

⁸³⁹ Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 4. bs., Ank., İmge Yay., 2013, s. 436.

Eşruh izleği, anlamını kaybetmiş zaman ve temsil kabiliyetini yitirmiş portre bağlamında dönüşümün adıdır. Yitirilmişlik olgusu ve insanın içine düştüğü ikilik, kişiliği ele geçirip ikizleştirirken zamanı, mekânı ve temsili de yakalayıp ikizleştirir. Batılı romancı, böylece eşruh izleğinde bütün modern yaşama dair ikilikleri yansıtabilecek çok elverişli bir alan bulur.

Geç on sekizinci ve erken on dokuzuncu yüzyıllarda devam eden düşünce sistemlerindeki hızlı değişim neticesinde insanın kendini algılayışındaki ve tanımlayışındaki dönüşüm/değişim, şeytani olanı, kötüyü isimlendirmesindeki, belirlemesindeki değişimi de beraberinde getirir.⁸⁴⁰ Živkovič'e göre bu periyotta "gerçeklik", "insan doğası", "bütünlük" kavramlarının bir sonucu olarak miras kalıpları yok edilip ortadan kaldırılır ve artık ikilinin doğaüstü yönü bertaraf edilerek yerine somut yönü ağır basan ve felsefi öteki kavramına yoğunlaşan dikkatlerin de tesiriyle hızla değişen bir eşruh tipi ortaya çıkar. Şeytani olan böylece ötekinde somutlaştırılırken bir taraftan da içselleştirilmekte ve şeytani olanın bu gelişen içselleştirilişi doğaüstü öykülerde kullanılan iyi ve kötü kavramlarının etkinliğini sona erdirmektedir.⁸⁴¹ Psikiyatri alanında yapılan çalışmaların edebiyata etkisiyle gotik ve fantastiğin en önemli izleklerinden birini oluşturan eşruhların kişilik bölünmesini ve çeşitli psikiyatrik rahatsızlıkları temsil eder şekilde psikolojik roman içinde kullanımı yaygınlaşmaktadır. Eşruh anlatıları zamanla ikizler, ikizleşenler arasındaki tüm felsefi, psikolojik, sosyolojik çatışma temelli ben ve öteki ilişkilerine dair anlatıların genelini kapsamaya başlarlar. Eşruh kurguları özellikle postmodernizmin ortaya çıktığı 1950'lerden sonra hızla değişmeye başlar. 1950'den sonra daha önce kurguda karşılaşılmayan dişi eşruhlarla Shirley Jackson'ın romanlarında ilk kez karşılaşılır.⁸⁴²

Eşruh izleği Batı edebiyatının, felsefesinin ve psikolojik yaklaşımının diğer kültürlerle taşınmasında önemli bir rol üstlenir. Modernitenin ulaştığı her yere modern romanın peşi sıra götürdüğü eşruh izleği gittiği yerdeki geleneksel eşruh mit ve inançlarıyla etkileşime girerek çoğalır ve dönüşüme uğrar. Ancak Dostoyevski

⁸⁴⁰ Milica Živkovič, a.g.m., s. 125.

⁸⁴¹ A.y.

⁸⁴² Esen Kara, "The Use of the Female Doppelganger in Shirley Jackson's The Bird's Nest, The Haunting of Hill House and We Have Always Lived in the Castle", Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları Ana Bilim Dalı Amerikan Kültür ve Edebiyatı Bilim Dalı, İzmir, 2009 (yayımlanmamış yüksek lisans tezi).

gibi yazarların izleği Batı romanı içinde getirdiği çizgi, eşruhun Batı romanı içinde kazandığı özel kimlik genellikle diğer ülke edebiyatları içinde korunur. Batı edebiyatının ikilileri kısa sürede tüm dünya edebiyatlarına taşınırlar, bu anlamda eşruh izleği evrensel bir yayılma potansiyeline sahiptir. Nitekim bugün Batı edebiyat sahasında yer almayan pek çok ülkede kültürel bir kimlik taşımasa da kültürdeki eşruh anlatılarıyla bütünleşerek yeni eşruh kurguları üretilmektedir. Bu romanlar ilk olarak eşruh motifinin ortaya çıktığı dünyanın tüm değerlerini ve ruhunu taşıyan örneklerdir. Aslına yakın adaptasyon ya da kopya mahiyetinde eserlerin yanı sıra bu temel izlek üzerine kurgulanan yeni ancak aslından kopmayan, aslını daima hatırlatır mahiyette eserler de bulunmaktadır. Modern İran edebiyatının kurucularından Sâdık Hidâyet'in Bombay'da 1936 yılında yayımladığı **Kör Baykuş** (Bûf-i Kûr) yazarın başyapıtı kabul edilmektedir. Roman daha ilk sayfasında: "Acaba bir gün bu metafizik olguların, ruhtaki bu kendinden geçme halinde ve uykuyla uyanıklık arasında beliren gölgeler yansımasının sırrı anlaşılacak mı?"⁸⁴³ sorusuyla başlar. Aynı kadına âşık ikiz amcası ve babası birbirleriyle yer değiştiren kendisi kişilik bölünmesi yaşayan gencin rüya ile gerçeğin iç içe geçtiği dünyasında gölgesiyle mücadelesi anlatılır. **Şehnâme** figürlerinin rüyalarla bütünleştiği oldukça başarılı kurguda ölüm, dehşet, korku ve tekinsiz bir aradadır. Gölgesiyle karşılaşan gencin hisleri romanda şöyle metne dökülür:

"Orada perdenin yanında korkunç bir karaltı vardı. Kımıldamıyordu, ne mahzundu, ne memnun. Ne zaman ondan yana dönsem, gözlerimin içine içine bakıyordu. Onu tanıyordum, çocukluğumda görmüş gibiydim. Nevruz'un 13. günü görmüştüm. Suren kıyısında öteki çocuklarla körebe oynarken görmüştüm, bana o zaman şaklaban, zararsız cüceler kılığında görünmüştü. Yüzü penceremin karşısındaki kasabın yüzüne benziyordu. Hayatıma karışmıştı sanki, onu pek çok görmüş gibiydim. Bu gölge benim benzerimdi âdeta, hayatımın sınırlı çemberi içinde o da vardı..."⁸⁴⁴

⁸⁴³ Sâdık Hidâyet, **Kör Baykuş**, Çev. Behçet Necatigil, 6. bs., İst., YKY, 2011, s. 15.

⁸⁴⁴ A.e., s. 65.

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi kurguda eşruh izleği İran'daki güncel inançlarla bütünleşmiş bir şekilde verilmektedir. Ancak yapısı itibariyle geleneksel Doğu edebiyatındaki ikiz kahramanlardansa Dostoyevski'nin **İkiz**'indeki eşruhları andırır. Batı edebiyatından tüm dünyaya roman içinde taşınan eşruh izleğinin yayılım sahası oldukça geniştir. Baryon Tensor Posadas', "Double Fictions and Double Visions of Japanese Modernity" (Japon Modernitesinin Eşruh Kurguları ve İkiz Görünümleri) isimli felsefe doktorası tezinde Japon kültürünün ve edebiyatının bu yeni izlek karşısında geliştirdiği tutumları tespiti çalışır. Posadas'ın çalışması modernleşmenin bir izlek üzerinden yayılım sahasının ve şeklinin tespiti açısından da kıymet arz etmektedir.⁸⁴⁵ Ayrıca postmodern bir teknik olarak kullanılan eşruhlar ortaya çıktıkları postmodern edebiyatın taşıyıcısı rolünü de üstlenirler. Benzeri çalışmaların bütün dünya edebiyatları üzerinden yapılması edebiyatın bir izlek üzerinden etki sahasının araştırılması ve taşıyıcı vasfının belirlenmesi açısından elzemdir.

3.2. BEN VE BEN'E BENZEMEYEN ÖTEKİ'DEN OLUŞAN İKİLİ ROMAN KAHRAMANLARI

Roman kahramanları kurguda yalnız değildir, diğer kurgu kişilere göre konumlandırılırlar ve onlarla sürekli ilişki içindedirler. Etienne Souriau, kurgudaki işlevlerine göre, Birinci Bölüm'de de bahsedildiği gibi, roman kişilerini altı başlıkta ["Asıl kahraman veya birinci derecedeki kahraman (Baş kahraman), hasım veya karşı güç, arzu edilen ve korku duyulan nesne, yönlendirici, alıcı, yardımcı"⁸⁴⁶] toplar. Souriau'nun ve Greimas'ın tasniflerinde, kurgu kişilerinin kurgudaki işlevleri dolayısıyla ilişki içerisinde buldukları kişiye veya kişilere göre konumları ve kurguda üstlendikleri rol inceleme konusu yapılmaktadır. Klasik romanda kurgu, kişiler arasındaki ilişkilerden doğar. Kurgunun en önemli unsurlarından biri olan vaka da bu ilişkiler neticesinde ortaya çıkar. Kişiler birbirleriyle kurdukları ilişki

⁸⁴⁵ Baryon Tensor Posadas, "Double Fictions and Double Visions of Japanese Modernity", Department of East Asian Studies University of Toronto, Toronto, 2010 (yayımlanmamış doktora tezi).

⁸⁴⁶ Ramazan Çiftlikçi, "Türk Romanında Tip ve Karakter Problemi", a.g.m., s. 47.

temelinde kurguda özerk ikili, üçlü veya dördlü vb. iç gruplar oluştururlar. İkili gruplara: “kadın-erkek (evlilik sorunları), baba-oğul veya anne-kız (kuşak çatışması), iyi-kötü kardeş veya arkadaş, zengin-fakir, köy-kent (toplumsal sınıflar), çatışan değerler (dini-politik-ideolojik ve düşünceler), iyi-kötü, dost-düşman, seven-sevilen veya nefret eden”⁸⁴⁷, efendi-uşak örnek verilebilir. İkili gruplar genellikle diyalektik bir yapıya sahiptir ve ikili gruba bağlı olan her bir kurgu kişi birbirlerine göre zıt konumlara yerleştirilirler. Kişilerin romandaki işlevleri de bu zıt konumlu ilişkideki özelliklerine göre belirlenir. İkili gruplardaki kurgu kişiler “temel ve yan kişi ilişkisine göre şu şekillerde düzenlenebilir”:

1. “Bir temel ve bir yan kişi
2. İki temel kişi
3. İki den fazla temel kişi
4. Temel kişi olmadan.”⁸⁴⁸

İster temel ister yan kişiler arasındaki bir ilişkiden bahsedilsin ilişki sosyal bir zeminde gerçekleştiğinde kurguda kişilerin birbirleriyle ilişkileri sosyal ilişkiler bağlamında da değerlendirilmelidir. Bourdieu, bu bağlamda ikili grupları: “Mal mülk”, “Kültürel mülkiyet olarak eğitim”, “Sosyal mülkiyet olarak ilişkiler”, “Sembolik mülkiyet olarak ilişkiler”, “Bedensel mülkiyet olarak güzellik” başlıkları altında ele alır.⁸⁴⁹ İkili grupları Greimas’ın “Eyleyensel Modeli”ndeki gibi kurgu işlevlerinin belirlediği konumlarına göre de ayrıca değerlendirmek mümkündür.

İkili gruplardan bazıları kurguda diğer ikili gruplardan farklılaşır ve özel bir yapı özelliği gösterirler. Hayatları bir vesileyle kesişen iki kişi yollarına/hayat yolculuklarına birlikte devam etmeye; dertlerini, sıkıntılarını paylaşmaya başlar. Mitler, destanlar, halk hikâyeleri incelendiğinde kahramanın yanında genellikle böyle bir yoldaşının bulunduğu görülür. Axel Olric’in tespit ettiği gibi geleneksel anlatıda iki kişi aynı anda kahraman olamayacağı için bunlardan biri öne geçerken diğeri onun gerisinde kalır ve kahramanın kişiliğinin parlatılmasına ve öne çıkarılmasına yardımcı olur.⁸⁵⁰ Karakterleri, sosyal statüleri, görünüşleri birbirinden oldukça farklıdır. Bu farklılık kimi zaman bir çatışma ortaya çıkarsa da bu çatışma

⁸⁴⁷ Fatih Tepebaşı, **Roman İncelemesine Giriş: Notlar, Açıklamalar, Örnekler**, s. 59.

⁸⁴⁸ A.y.

⁸⁴⁹ A.e., s. 59-60.

⁸⁵⁰ Axel Olric, “Halk Anlatılarının Epik Kuralları”, a.g.e., s. 5.

büyük bir kavgaya dönüşmeyip kahramanın kişiliğinin eksik unsurlarının tamamlanmasına vesile olur. Böyle bir ikiliye dair en eski destanlardan biri de **Gılgamış Destanı**'dir. James G. Keenan, Uruk kralı Gılgamış'ı, bir kahraman hâline gelmeden önce, kendi iktidarını korumanın ve çıkarlarının peşinde bir kişi olarak tanımlar ve onun ancak Enkidu'yla tanışmalarından sonra bir kahraman hâline geldiğini söyler. Keenan'a göre: "Uruk kültüründen uzaklarda, steplerde yaşayan Enkidu kahramanın farklılaşmış benliğidir".⁸⁵¹ Gılgamış destanının üzerine kazındığı birinci tabletin ikinci sütununda Gılgamış'ın yaptığı kötülüklerden bezen halkı onu Tanrı'ya şikâyet eder:

"Gökteki yerinden işitince bunları Anu,
Yaratışın büyük tanrıçası Aruru'ya dedi ki:
'insanları yaratan sensin; Gılgamış silüetinde birini
daha yarat; kalbi hızlı atsın onun gibi,
güçlü olsun darbeleri onun kadar;
böylece saldırırlar birbirlerine önce bırakırlar sonunda savaşmayı
ve barış içinde yaşar Uruk'un çocukları.
Bunları duyan Aruru düşündü. Sonra
ıslatıp yaratıcı parmaklarını, biçim verdi bir kayaya
fırlattı olabildiğince uzaktaki ormana.
Böylece babası oldu ormancı Enkidu'nun
dehşet ve korku içinde can verdi ona, hiç acı çekmeden
bir benzerini sürdü meydana savaş tanrısı Ninurta'nın.
Saçlarla kaplıydı bedeni ve kıvrımları
tahılları bahşeden Nisaba'nın hızla uzayan kumral saçları gibi
andırıyordu bir kız çocuğununkileri.
Ne bir klanı vardı. Enkidu'nun ne de ırkı.
İyi bir çoban gibi giyinmişti, ot yiyordu
suyundan içiyordu sürülerin
bir rüzgar gibi hızlıydı ya da durgun su gibi."⁸⁵²

⁸⁵¹ James G. Keenan, "Gılgamış: Bir Değerlendirme", **Gılgamış Destanı**, Çev. Ahmet Antmen, Haz. Danny P. Jackson vd., 3. bs., Ank., Arkadaş Yay., 2012, s. XLII.

⁸⁵² Danny P. Jackson vd., **Gılgamış Destanı**, Çev. Ahmet Antmen, 3. bs., Ank., Arkadaş Yay., 2012, s. 3-4.

Enkidu daha sonra Gılgamış'ın gücünü işittiğinde “İlk kez yalnızca bir dostu arzula[r]”⁸⁵³ ve onun da kendisinin “dostluğu[n]a içinde”⁸⁵⁴ yer açmasını ister. Gılgamış tarafından gönderilen Shamhat –animayı temsil etmektedir- Enkidu'ya Gılgamış'ı “diğer kişiliği” olarak tanıtır.⁸⁵⁵ Gılgamış da rüyasında Enkidu'nun gelmekte olduğunu görür. Annesi, rüyasında görüp kucakladığı bu yeni doğan yıldızın kendisinin gerçek dostu olduğunu ve ne yaparsa yapsın içinde ondan kaçamayacağını söyler. Enkidu'yu Gılgamış'a sadık bir dost, kendisini ve ailesini koruyan bir yardımcı olarak tanıtır. Destanın buraya kadar anlatılan kısmında öteki benliği olarak ve kendisine benzer bir silüette kendisi için yaratılan Enkidu'nun Gılgamış'ın eşruhu olarak tanıtıldığı görülür. Sevgilisi Shamhat, Gılgamış'ın sarayına doğru birlikte çıktıkları yolda, hayvanlar arasında büyüyen ve onlarla arkadaşlık eden Enkidu'ya insanların yaşam biçimlerini ve konuşmayı öğretir. Enkidu, yolda karşılaştıkları kişilerden Gılgamış'ın halkı tarafından sevilmediğini öğrenir. Uruk kentine vardıklarında destanda Gılgamış ile Enkidu'nun ilk karşılaşmalarında aralarındaki tıpatıp benzerlikten ya da ikiz görüntüden bahsedilmez sadece “denk ruhları” olduğu kaydedilir.⁸⁵⁶ Ortada tekinsiz bir durum da yoktur. İki var güçleriyle kavgaya tutuşurlar. Gece boyunca kavga ederler. Sonunda “Kavgayı bitirmeyi isteyen Enkidu ol[ur]” ve onunla kaderini birleştirmeye geldiğini Gılgamış'a söyler.⁸⁵⁷ Böylece de Gılgamış'ın efendiliğini tanımış olur.

Gılgamış destanı, mitlerden destanlara geçiş sürecinde, ikiz mitlerinin değişip dönüşmeye başladığı döneme ait bir örnek olması açısından çok önemlidir. Aynı anne ve babadan doğan ikiz kardeşlerin yerini destanda başlangıçta aynı silüette yaratılan iki kişi alır. Destanın ilerleyen bölümlerinde ikiz görüntüden bir daha bahsedilmeyip denk ruhlardan bahsedilerek ikizler mitinin devamı niteliğinde eşruh izleğine yakın olarak kişinin ikinci benliğinden bahsedilir. Mitlerdeki somutlaştırmaların ruhların denkliği, ikizliği söylemiyle soyuta doğru kaymaya başladığı destanda rahatlıkla gözlenebilir. Enkidu'nun ise henüz tam anlamıyla soyut bir yansıma öteki/eşruh şekline dönüşmeyip somut bir kişi olarak kalması ve

⁸⁵³ A.e., s. 19.

⁸⁵⁴ A.e., s. 10.

⁸⁵⁵ A.y.

⁸⁵⁶ A.e., s. 18.

⁸⁵⁷ A.y.

kahramanla başlangıçta çatışmalar da sonra bu çatışmanın birbirlerini bütünleyici bir özellik arz etmesi destanın, eşruhların başlangıçta kişinin koruyucusu olarak düşünülüp daha sonra şeytani bir kılığa bürünmezden önceki bir döneme ait olduğuna işaret eder. Enkidu'nun Gılgamış'la kavga ederken kavgayı önce bırakan ve dostluk elini uzatan olması Gılgamış'ı kahraman kılarken Enkidu'yu onun yanındaki sadık yardımcısına dönüştürür. Destanda bir eşruh anlatısındaki gibi büyük bir çatışma, kimlik bunalımı ve karşısındakiyle kendisini özdeşleştirme kısmen de olsa gerçekleşir. Destanın devamı da oldukça ilginçtir. Enkidu ile Gılgamış güçlerini birleştirip “kutsal bir dostlukla bağlan[ıp] sonra [...] ilahi bağlarını güçlendir[irler]”.⁸⁵⁸ Enkidu, birlikte uzun zaman geçirdiği dostu Gılgamış'ı yaklaştırmakta olan bir tehlikeye karşı uyarma ihtiyacı hisseder. Bu tehlikenin adı karanlık ormanda yaşayan Humbaba'dır ve o da Gılgamış'a benzemektedir.⁸⁵⁹ Düşman ikiz kardeşlerin zamanla ikizlik vasıflarını kaybederek anlatıda ikizlerden birinin kahraman diğerininse rakibe dönüşmeye başladığı ve zamanla ikizliklerinin anlatılarda ortadan kalktığını ispatlaması açısından Gılgamış Destanı önemli bir ara form ve örnektir. Gılgamış Destanı bu ara basamakların tamamını örnekler. Humbaba da bu ara basamağa uygun düşen bir tiptir. Enkidu, Humbaba'yı “şeytan”, “canavar”, “ateş ve ölüm bulamacı” olarak nitelendirir.⁸⁶⁰ Humbaba yedi ayrı biçime bürünebilmektedir.⁸⁶¹ Gılgamış Destanı'nda ayrıca İştar adlı kadın tanrıçanın da bir ikinci kişiliği olduğundan bahsedilir, onun adı ise İrnini'dir. Uruk kentinin yaşlıları Gılgamış'a Humbaba'yla savaşmak üzere çıkacağı yolculuğunda Enkidu'nun yardımcısı olmasını, ormanlarda yaşadığı için onun önden gidip yol göstermesini ve kendisini korumasını isterler. Enkidu, daha önce dost olarak hitap ettiği Gılgamış'a bir köle gibi “efendim” diye hitap etmeye başlar. Destanlarda sonraki dönem halk hikâyelerinde, romanslarda ve müteakiben ortaya çıkan romanlarda pek çok örneğine rastlanacak şekilde ikili bir tür efendi köle ilişkisi içinde birlikte yolculuğa çıkarlar. Enkidu Gılgamış'a şunları söyler:

“Beni izleyin, efendim, yabani yollarda

⁸⁵⁸ A.e., s. 20.

⁸⁵⁹ A.e., s. 21.

⁸⁶⁰ A.y.

⁸⁶¹ A.e., s. 27.

kayda değer bir düşman,
korkunç hayvan Humbaba,
sizle karşılaşmayı bekliyor
koruduğu karanlık ormanda.
Bu ürkütmesin sizi. Her konuda
güvenin bana ve izin verin
dikkatlice yol göstereyim en korkunç maceranızda.”⁸⁶²

Enkidu yakaladığı Humbaba’yı Gılgamış’a sunar, o da Humbaba’yı öldürür. Gılgamış’ın ilgisine karşılık vermediği İştar’ın babasının gönderdiği boğayı yakalayıp onu da öldürülmek üzere Gılgamış’a sunar. Özellikle kutsal boğanın öldürülmesinden rahatsız olan tanrılar Enkidu’nun ölmesi gerektiğine karar verirler. Bu karar Enkidu’ya rüyasında bildirilir. Enkidu, yatağında her geçen gün daha da zayıflayarak son nefesini verir. Gılgamış, en yakın dostu olarak gördüğü Enkidu’nun ölümü ardından ölümü sorgulamaya başlar. Destanın diğer bölümlerinde Gılgamış tek başınadır. Ölümsüzlük otunun peşinden giderken hâlâ Enkidu’yla konuşmaktadır.⁸⁶³ Destana sonradan eklendiği tahmin edilen on ikinci tablette ise Enkidu yeniden dirilir.

Gılgamış’ın Enkidu ile olan dostluklarının bütünleyici bir ilişki olduğu görülür. Enkidu, doğayı temsil ederken Gılgamış şehir hayatını ve medeniyeti temsil eder. Enkidu’nun ölümü doğadan koparak toplumsal bir hayata geçiş sürecinin de tamamlanmakta olduğunu gösterir. Ormanda doğup büyüyen, hayvanlarla konuşabilen Enkidu, doğal hayatından kopup şehir hayatına uyum sağlar. Gılgamış ile oluşturdukları ikili toplumun en küçük örneğidir. İkisinin birlikte “Enlil tarafından sedir ormanını korumakla görevlendirilen doğa tanrısı”⁸⁶⁴ Humbaba’yı öldürmeleri doğadan uzaklaşmanın da sembolüdür. Enkidu ile Gılgamış, görünüşte ikiz kadar benzerler ancak destan boyunca bu benzerlikten sadece bir yerde ve onlar henüz buluşmadan önce bahsedilir. Aynı zamanda da Enkidu, Gılgamış’ın ikinci benliği, eşruhu ve gölgesidir. Jung, Gılgamesh’in gölgesinin iki farklı yönüyle karşılaştığını

⁸⁶² A.e., s. 23.

⁸⁶³ A.e., s. 55.

⁸⁶⁴ A.e., s. 92.

söyler: “Birincisi Enkidu’nun canlandırdığı kişisel gölge, ötekisiyse, [H]umbaba’nın canlandırdığı toplumsal [kollektif] gölge.”⁸⁶⁵ Jung bu savını şöyle açıklar:

“[H]umbaba her ne olursa olsun yenilmesi gereken bir kişidir, Enkidu ile dost olunacaktır. Kahraman kişisel gölge figürünü, Ben’i ile bütünleştirdiğinde, yeni bir boyut kazanır, bir yandan bireyliği azalırken insanlığı artar. İnsanın gölgesi olmasaydı, gerçek olmazdı, çünkü ancak hayaletlerin gölgesi olmaz.”⁸⁶⁶

Enkidu ve Humbaba’nın ölümü Gilgamesh’in gölgesiz kalması anlamına gelir. Ölümsüzlüğü arayışı ve Utnapiştim’i bulmaya yönelişinin ardında biraz da hissettiği bu eksikliğin, gölgesini kaybetmesinin etkisi olduğu düşünülebilir. Enkidu, kişinin kendisine benzemeyen sadık dostu, kölesi, uşağı, arkadaşı, meslektaşı olup kahramanın yanında yer almaya başlarken en küçük toplumsal ilişkiyi örnekler ve iki farklı unsurdan, ben ve öteki’den müteşekkil “biz”i oluştururlar. Humbaba, kişinin gelişmiş, ilkel insani tarafını simgeleyen ve kendisiyle tam bir tezat teşkil eden ve sürekli çatışan gölgesine, eşruhuna dönüşür. Destanın ikizler mitinin anlatılarda bu iki kola ayrılmayı nasıl örneklediği böylece açıkça görülmüş olur. Başlangıçta mitlerdeki ikiz kardeşler zamanla tıpatıp benzerlere dönüşmüş hatta bunların benzerliği de göz ardı edilerek iki birbirine benzemeyen ancak birbirini tamamlayan, dengeleyen unsur olarak hayat yolculuklarına devam etmeleri neticesinde “ben ve ben’e benzemeyen öteki’den oluşan ikili kahramanlar” gölge arketipine bağlı olarak ortaya çıkarken öbür bir koldan da ikiz mitlerindeki ikizlerden birinin diğerinin – kahraman olacak olanın, burada Gilgamesh- çatıştığı gölgesine yani eşruhuna dönüştüğü görülür. Destan, bir ara form olarak tüm bu ikili kahramanları birlikte içerir, ben ve ben’e benzemeyen öteki’den oluşan ikili kahramanlarla eşruhların aynı ortak kaynaktan ikizler mitinden doğduğunu gösterir ve belgeler. Diğer bir ara form ise **Faust** mitinde görülür. Marlowe’un yazdığı eserde Mephistopheles, Faust’un

⁸⁶⁵ Carl Gustav Jung, **Analitik Psikoloji**, Çev. Ender Gürol, 2. bs., İst., Payel Yay., 2006, s. 70.

⁸⁶⁶ A.y.

uşağı iken Goethe'nin eserinde onun eşruhuna dönüşür.⁸⁶⁷ İki yazar ikizler mitinin iki ayrı kola ayrılışını böylece aynı miti yeniden kurgularken göstermiş ve örneklemiş olurlar.

İkili kahramanlar şeklinde ortaya çıkan ve ikiz kahramanlarla, eşruhlar gibi yine ikizler mitine bağlı olan bir ikili kahraman çeşidiyle daha sonuç olarak kurgu eserlerde karşılaşılmaktadır. Bunlar birbirine benzemeyen zıt görünüşlü ve karakterli ikiz kardeşlere benzerler. Birlikte yolculuk ederler. Birisi öne çıkarken diğeri geri planda kalır ve öne çıkanın karakterinin parlatılmasında rol alır. Bu tip birbirine benzemeyen ve birlikte yolculuk eden ikili kahramanlar da aynı eşruh kurgularında olduğu gibi kişi ve gölgesinden oluşurlar. Aynı eşruh ve ikiz kahramanlar gibi ikizler mitine bağlı olsalar da bu tip ikililerin görünüşlerindeki farklılık/zıtlık özellikle anlatıda vurgulanmaktadır. Birbirine benzemeyen ben ve öteki'den oluşan ikili kahramanlar da aynı ikiz kahramanlar ve eşruhlar gibi birbirlerine ayna olurlar. Sürekli birlikte olmaları ve gölge arketipine bağlı olmaları açısından eşruh kurgularına çok benzerler. Eşruh kurgularındaki görünüşteki benzerlik çoğunlukla tam bir zıtlık hâlini almıştır hatta görünüşteki zıtlık özellikle vurgulanmaktadır. Eşruh kurgularında eşruhun efendi, sahibin köle olması gibi çoğunlukla ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan kurgularda da taraflardan birisi efendi diğeri köle konumundadır. Eşruh kurgusunda arada çok büyük bir çatışma varken bu tip ikililer arasında büyük çatışmalarla karşılaşılmaz aksine küçük çatışmalar çoğunlukla ilişkiyi besler ya da esas kahramanın kişiliğini parlatır. Eşruh ile sahibi arasındaki ilişki bastırıldığı gölgesiyle çatışan kişinin ilişkisine, birbirine benzemeyen öteki'lerin ilişkisi ise gölgesiyle barışık olan ya da dengeli bir ilişki kurmaya çalışan kişinin ilişkisine benzer.

Ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanlar destanlar döneminin ardından da anlatılarda görülmeye devam ederler. Modern romanın ilk örneği sayılan **La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote**⁸⁶⁸, ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan bir ikiliye ev sahipliği yapar. Franco Moretti'nin modern epik olarak nitelendirdiği **Faust** ile **Don Juan** ve **Robinson Crusoe** da

⁸⁶⁷ Ian Watt, **Modern Bireyciliğin Mitleri: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe**, s. 21-49.

⁸⁶⁸ Bundan sonra eserden "**Don Kişot**" olarak bahsedilecektir.

benzeri ikili kahramanlar temel çatısı altında değerlendirilebilecek şekilde kurgulanan karakterlerdir.

Modern romanın ilk örneği olan **La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote**⁸⁶⁹ aslında sadece eserin başkişisi Don Kişot'un değil aynı zamanda Sancho Panza'nın da romanıdır. Nitekim romandaki kurgu yazar kurgu okuyucuya şunları söyler:

“...[U]zun yıllardır buralarda görülmüş en âşık ve cesur şövalye olan La Mancha'lı ünlü Don Quijote'nin hikâyesini böyle içten ve dolambaçsız bulduğum için ne kadar ferahlayacağımı göreceksin. Sana böyle soylu ve şerefli bir şövalyeyi tanıtmakla yaptığım iyiliği abartmak istemiyorum; ama silâhtarı meşhur Sancho Panza'yla tanışacağın için bana müteşekkir olmanı istiyorum; çünkü bence, bütün o kasıtlı şövalyelik kitapları güruhuna serpiştirilmiş olan silâhtarlık meziyetlerini, onun şahsında, özetlenmiş olarak sana veriyorum.”⁸⁷⁰

Kurgu yazar, romanın en başından gerek kurgu okuyucuyu gerekse okuyucuyu bir ikiliyle tanıştıracığını haber vermekte, birinin karakterinin anlaşılabilmesi için diğerine mutlaka ihtiyaç olduğunu, birlikte okunmaları gerektiğini ifade etmektedir. Felsefi okumalarda Don Kişot “Sancho'yla birlikte, idealizmle materyalizmin diyalektiğini simgele[yen]”⁸⁷¹ ikililer olarak değerlendirilirler. Wayne C. Booth'un tespitiyle çoğularının yanılgısıyla:

“Cervantes kederli şövalyesini kör (ama sevilen) bir budala olarak sunmaya çalıştığında, çabasını görmezden geliriz: Don Quijote gerçekte bir Hıristiyan azizidir, Cervantes'in kendisinin de tam olarak anlayamadığı büyük bir İronik Kahraman'dır.”⁸⁷²

⁸⁶⁹ Terry Eagleton, aslında romanın ilk örneğini tespitini beyhude bir çaba olduğunu ve “bir şeyin kökenini kesin biçimde saptamaya çalışma[nın] riskli” olduğunu belirtir. Eagleton'ın yaklaşımı edebî türlerin birbirleri içinde yavaş yavaş doğdukları düşünüldüğünde mantıklı bir yaklaşımdır ve yukarıdaki nitelendirme esasen sathî kalmakta ve görece bir yaklaşım içermekte olup yine de çoğu edebiyatçı tarafından benimsenmektedir. Terry Eagleton, **İngiliz Romanı**, s. 8.

⁸⁷⁰ Miguel de Cervantes Saavedra, **La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote**, Çev. Roza Hakmen, C. I, 14. bs., İst., YKY, 2011, s. 42.

⁸⁷¹ Jale Parla, “Sunuş”, **La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote**, s. 10.

⁸⁷² Wayne C. Booth, **Kurmacanın Retoriği**, Çev. Bülent O. Doğan, İst., Metis Yay., 2012, s. 383.

Bu yanılgının ortaya çıkışında, Cervantes'in geleneksel anlatılardan aldığı kahraman tipini ve onun dostunu, yoldaşını birlikte esere dahil etmesinin de payı vardır. İronik kahramanın parlatılışında ve okuyucunun ironiyi çabuk kavrayamamasında Sanço Panza'nın rolü yadsınamaz. Don Kişot denildiğinde akla doğrudan Sanço Panza gelmekte, karakterlerindeki zıtlık romanda bir iç denge oluşturmakta ve sürekli hareketliliğe sahip bir iç kapalı daire teşekkül etmesini sağlamaktadır. Jale Parla, Don Kişot ile Sanço Panza birlikteliğini diyalog ihtiyacına yorar.

“Cervantes'in, Don Kişot'a seyahatlerinde eşlik etmesi için Sanço Panza'ya ihtiyaç duymasının bir sebebi de şövalyenin yanında konuşabileceği birinin olması gerekliliğidir. Don Kişot, Sanço'yu Dulcinea'yı aramaya gönderdiğinde romanda ilk kez uzun bir süre tek başına kalır ve bugün anladığımız biçimiyle düşünme ediminde bulunmaz. Yüksek sesle konuşur, monolog yapar.”⁸⁷³

Don Kişot'un bahsedilen monologu, Sanço'nun eksikliğini ve gerekliliğini doğrudan okuyucunun aklına getirir ve onun romandaki önemini de vurgular. Toplum içinde yaşayan medenî insan, diyalogun insanıdır. Monologları bile diyalogu çağrıştırır. Kendini başkalarına anlatarak kurgular. “Ben buyum” demesi için bunu söyleyebileceği bir öteki'ne ihtiyaç hisseder. Düşüncelerini aktararak, ileterek var oluşunu ispata ihtiyaç duyar. Bunu da dil üzerinden ifade ederken öteki'ni tanımlar bu vasıtayla da kendi ben'ini keskinleştirir ve parlatır. Modern insan korodan ayrılan ben ve öteki'den mürekkep biz dairesini kendisini merkezine oturttuğu ben dairesine -ben tahtına- çeviren bireydir ve esasen yalnızdır. Michel Foucault, **Don Kişot**'un dil düzleminde işaret ettiği geleneksel anlatıdan ayrılan temeli tespitte çalışır:

⁸⁷³ James Wood, **Kurmaca Nasıl İşler**, s. 92.

“Don Quichote modern eserlerin ilkidir, çünkü burada özdeşliklerin ve farklılıkların gaddar kanıtının, işaretler ve benzerliklerin sonsuzuyla oynadığı görülmektedir; çünkü dil burada şeylerle olan eski akrabalığını bozarak; dobra varlığı içinde, ancak edebiyat haline geldikten sonra yeniden görülebileceği şu yalnız hükümrânlığın içine girmiştir; çünkü benzersizlik burada, onun için akıl bozukluğu ve hayal gücününki olan bir çağa girmektedir. Benzerlik ile işaretler arasındaki bağ bir kez çözüldükten sonra, iki deney oluşabilir ve iki kişi karşı karşıya ortaya çıkabilir hale gelmiştir. Hasta olarak değil de, oluşturulan ve sürdürülen sapma, vazgeçilmez kültürel işlev olarak anlaşılan deli, Batı deneyinin içinde, vahşi benzerliklerin insanı haline gelmiştir. Barok dönem romanlarında ve tiyatrosunda resmedildiği ve XIX. yüzyıl psikiyatrisine kadar yavaş yavaş kurumsallaştırıldığı haliyle, bu kişi kendini kıyas içinde ‘yabancılaştırmış’ olandır. Aynı ve Başka’nın dengesiz oyuncusudur.”⁸⁷⁴

Ben ve öteki diyalektiğinde Hegelci bir anlayışla kendi varlığını ispat çabasındaki modern insan, öteki’ne muhtaç ve öteki’ni kendisi için isteyen tarafıyla ‘biz’den uzak ‘ben’e yakın ancak öz’e yabancı ve diyaloga mahkum bir ikili hüviyetindedir. Don Kişot ve Sanço Panza bu tür bir bireyin içine doğacağı yeni dünyanın habercileri olarak da görülebilirler. Modern bireyin ilk yansıdığı metin olarak destanlardan alınarak aslına yabancılaştırılan, dönüştürülen –belki bozulan ama böylece insana yaklaştırılan- kahramanı parodinin dairesine iter. Fredric Jameson, **Modernizmin İdeolojisi: Edebiyat Yazıları**’nda: “Don Quijote, hiç de bir karakter değildir aslında; daha ziyade, Cervantes’e kitabını yazma olanağını veren düzenleyici bir aygıttır ve farklı türden birtakım anekdotları tek bir biçim içinde tutan bir ip işlevi görür”⁸⁷⁵ yorumunu yapar. “Kurmaca aslında, söylemi dil oyunu olarak bildiğimiz eylemi parodi aşırılığına varacak kadar kusursuzca iç içe geçmeye zorlar, çünkü kendi gerçekliği dilinin yansımından başka bir şey değildir.”⁸⁷⁶ Jameson’ın bahsettiği ip Don Kişot kadar Sanço Panza’nın da eline tutuşturulmuş dil düzlemindeki diyalogtan ibarettir. Anthony Giddens’in “mahremiyetin dönüşümü”

⁸⁷⁴ Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, s. 87.

⁸⁷⁵ Fredric Jameson, **Modernizmin İdeolojisi: Edebiyat Yazıları**, Çev. Kemal Atakay-Tuncay Birkan, İst., Metis Yay., 2008, s. 38-39.

⁸⁷⁶ Terry Eagleton, **Edebiyat Olayı**, Çev. Başak Yüce, İst., Sel Yay., 2012, s. 165.

olarak tanımladığı modern dönüşüm, “güven düzeneklerinin” dönüşümünü⁸⁷⁷ de beraberinde getirmiş ve insanı önce dil düzleminde yakalamıştır. “Roman, gündelik hayatı ele alırken değer yargılarının çok çeşitli ve çelişkili olabileceğini de gösterir”, modernite sürecinde “değer yargılarımız ve inançlarımız parçalı ve birbiriyle uyumsuzdur; roman da bu durumun bir yansımasıdır.”⁸⁷⁸ Bu çeşitlilik, parçalılık, çelişkililik, uyumsuzluk geleneksel anlatıdan alınan ikili kahramanların ilişkisinde romanda hâkim unsur hâline gelmekte ve ikili kahramanlar geleneksel anlatılardaki özelliklerinden uzaklaşmaya başlamakta ve farklılaşmaktadırlar.

Don Kişot ve Sanço Panza’nın, bir ikili olarak, dışlarındaki sistemle ilişkileri de dil düzleminde gerçekleşir. Terry Eagleton’ın “gülünç” bulduğu bir şekilde “Quijote ve Sancho Panza[.] romanda, yol boyunca onların serüvenlerinden haberdar olan birtakım insanlarla karşılaş[ırlar]”.⁸⁷⁹ Herkes onların bir ikili olarak çıktığı yolculuktan kurgunun gerçeğe garip bir şekilde söz düzleminde yansıtılmasıyla haberdardır. Karşılaştıkları bu insanlar onlara bir ayna gibi kendilerini yeniden yansıtırlar. Roman boyunca herkesin şöyle ya da böyle istemeden de olsa dâhil olduğu oyunda ikili yapı merkeze oturtulur. İki farklı unsurdan oluşan iç ikili yapı, geleneksel merkezin bölünmesine, yarılmasına işaret eder. Modern insanın bölünmüş benliğini temsil ettiği kadar karnavalın ikili yapısını da romana taşır:

“Karnaval edimlerinin ana arenasını meydan ve meydana bağlanan sokaklardır. Kuşkusuz karnaval evi de istila etmiştir; temelde yalnızca zaman açısından sınırlıdır, mekânla değil; karnaval ne sahne tanır ne sahne ışıklarını. Ama asıl arena yalnızca meydan olabilir; çünkü tam da tanımı gereği karnaval tüm insanlara aittir, evrenseldir, karnavalın teklifsiz, samimi temasına herkes katılmalıdır. [...] Karnavallaşmış edebiyatta meydan, olay örgüsünün geçtiği mekân olarak iki düzeyli ve zıt değerler barındıran bir nitelik kazanır: Sanki gerçek meydandan, özgür içli dışlı (teklifsiz) teması ve ortaklaşa tahta çıkarma/tahttan indirme edimlerini barındıran karnaval meydanı göz kırıyor gibidir.”⁸⁸⁰

⁸⁷⁷ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdili, 4. bs., İst., Ayrıntı Yay., 2010, s. 103-114.

⁸⁷⁸ Terry Eagleton, **İngiliz Romanı**, s.13.

⁸⁷⁹ A.e., s. 10.

⁸⁸⁰ Mikhaıl Bakhtin, **Karnavaldan Romana**, 2014, s. 231.

Karnavallar hep ara sokaklardan merkeze doğru ilerler ve şehrin tek merkezli yapısını ikiye böler, ikizleştirir. **Don Kişot**'ta da herkes karnavala katılıp merkezdeki bölünmüş yapıya doğru yol alır. Wayne C. Booth'un tespitiyle "Hepimiz (yani hemen hemen hepimiz) Don'a verdiğimiz farklı tepkilerden bağımsız olarak Sancho Panza'ya güleriz".⁸⁸¹ Okuyucu merkezdeki yapıyı destanlardaki gibi gölgesiyle, dostuyla, efendisiyle bir bütün teşkil eden "biz" şeklinde kavramayıp özellikle birbirinden farklılığı, birbiriyle uzlaşmazlığı ve bütünleşmezliği vurgulanan iki unsurdan mürekkep bir bölünmüş 'ben' olarak kavrar ve iki unsuru birbirinden her zaman ayrı tutar. Mikhail Bakhtin, romanda "karnavallaşmış edebiyatta" görülen "parodileştiren çiftler" -yukarıda eşruhlara dolayısıyla bahsedildiği gibi- kapsamına giren ikililerin yaygın olarak kullanıldığını belirtir:⁸⁸²

"Karnavallarda parodileştirme farklı biçim ve ölçülerde yaygın olarak kullanılır: Çeşitli imgeler (örneğin, çeşitli türlerde karnaval çiftleri) birbirlerini çeşitli şekillerde ve çeşitli bakış açılarından parodileştirirler; çeşitli yönlerde ve çeşitli ölçülerde uzatan, ufaltan, eğip büken, bütün bir bükük aynalar sistemine benzer."⁸⁸³

Karnavallaşmış edebiyatta gelişen "grotesk gerçekçilik", manevi değerlerin maddi kazanımlara, ulvi aşkların cinselliğe, fantazinin yemeğe ve kusmaya indirgenmesi[.], kısaca söylemlerin karnaval özgürlüğüyle bozulması[.], Don Kişot ile Sancho Panza'nın oluşturduğu muhteşem ikilide de görülmüştür.⁸⁸⁴ Bu ortamda Sancho Panza'yı okuyucu ilk olarak kendi ağzından tanıır. Romanın hemen başında yer alan soneler kısmında Sancho kendisini şöyle tanıtır:

"Ben Sancho Panza,
La Mancha'lı Don Quijote'nin silâhtarı,

⁸⁸¹ Wayne C. Booth, **Kurmacanın Retoriği**, s. 431.

⁸⁸² Mikhail Bakhtin, a.g.e., s. 230.

⁸⁸³ A.y.

⁸⁸⁴ Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, 7. bs., İst., İletişim Yay., 2007, s. 61.

Keyfime göre yaşamak için
Yağladım tabanları...⁸⁸⁵

Sancho Panza kendisini Don Quijote'yle ilişkisi üzerinden tanımlarken Gılgamış'la bütünleşmek için yola çıkan ve bütün hayatını bu birliğe adayan Enkidu'dan oldukça uzaktır. “Ben kimim?” sorusuna verdiği yanıt Don Kişot'un silahtarı olması açısından Enkidu ile Sancho Panza arasında benzerlik arz etse de onun esas ideali bütünleşmek, bölünmez bir dostluk tesis etmek değil aksine keyfine göre yaşamaktır. Okuyucu Sancho Panza'nın aksine Don Kişot'un kim olduğunu ve özelliklerini uzun bir süre hep bir anlatıcı ağzından dinler. Destan kahramanının doğuştan taşıdığı özellikleri sonradan kazanma yolunda Don Kişot, hayallerinin peşine düşmeye karar verir. Dededen kalma zırhlarını temizler. Önce atına sonra kendine bir ad koyar. Kendisine bir yurt edinir (La Mancha) ve özendiği şövalyeler gibi âşık olacağı bir kadın bulmaya karar verir. Sevgilisinin adını koyan da yine Don Kişot'tur. Hazırlıklarını tamamladığına kani olup şövalyelik unvanını almak üzere yola çıkar. Karşılaştığı insanlara, henüz tam olarak hazır olduğuna inanmasa da, kendisini yeni kimliğiyle tanıtır:

“Saygıdeğer hanımefendiler, atımın adı Rocinante, benim adım da La Mancha'lı Don Quijote'dir. Sizlerin hizmetinde, size yararlı kahramanlıklarım beni size tanıtmadan önce kimliğimi açıklamak istemezdim; ne var ki, Lancelot'un bu eski romansını şu andaki duruma uyarlamak uğruna, henüz vakti gelmediği halde adımları sizlere açıklamış oldum.”⁸⁸⁶

Zorla ve zorlamayla da olsa şövalyelik unvanını almayı başarır. Bir silâhtar bulması gerektiğini düşünüp Sancho Panza'yı silâhtarı olarak seçer. Silâhtarı Sancho Panza'yı seçmesi kendini bir şövalye olarak tanımlama girişiminin bireysel kısmının tamamlandığına işaret eder. O da tıpkı eski kahramanlar gibi bir yardımcı ister ancak bu yardımcı seçimi bir taklidin ötesine geçmez. Sancho'nun kendisine katılmasından

⁸⁸⁵ Miguel de Cervantes Saavedra, a.g.e., C. I., s. 47.

⁸⁸⁶ A.e., s. 59.

sonra artık sürekli bir tanıma ve tanıma süreci başlayacaktır. Sahip olduğu her şeyini satan Don Kişot, Sanço'yla birlikte yola çıkar. Aynı hayale birlikte inanmaya başlarlar. Başlangıçta kendisine vadedilen topraklar için Don Kişot'un yanında yola çıkan Sancho Panza zamanla toprak ve valilik vaadinden umudunu kesmeye başlasa da yola devam eder. Don Kişot'u tanıyanlar onun "ne kadar şursuz olduğunu" düşünseler de "Sancho Panza, efendisinin bütün söylediklerinin doğru olduğunu düşün[ür]".⁸⁸⁷ Sancho, "efendisinden etkilenip [...] onu örnek alıp aynı şeyi yap[ar]".⁸⁸⁸ Karşılıklı konuşmaları bazen iki arkadaşı bazense efendi-köleyi⁸⁸⁹ hatırlatır. Bazense Sanço hiç de bir köleden beklenmeyecek çıkışlar yapar.⁸⁹⁰ Don Kişot'un Sanço'ya hitabı tek başlarına kaldıklarında bir efendininkine benzemez: "Artık bana karşılık verme, arkadaşım Panza..."⁸⁹¹ diye ona hitap eden Don Kişot'a Sanço Panza da aynı üslupla karşılık verir. Don Kişot ve Sanço Panza, aynı şeyi farklı şekilde görüp algırlar. Farklı gördüklerini de birbirlerinden saklamazlar:

"Yolda bir han gördü ki, Sancho'ya rağmen, Don Quijote'nin arzusuyla şato olmak zorundaydı. Sancho han diye ısrar ediyordu; efendisi hayır, şato diye; tartışma o kadar uzun sürdü ki, bitirmeye vakit bulamadan kapısına vardılar."⁸⁹²

Yolculuğun belirli bir aşamasından sonra farklı görüp algılama sorununu kısmen de olsa bertaraf etmeyi başarırlar. Sürekli çatışma roman boyunca gerek ikilinin iç sisteminin gerekse romanın devamlılığını sağlar. Don Kişot için Sanço, bir "suç ortağı"dır.⁸⁹³ Sancho ona hiç inanmasa da ya da kendine ona inanmadığını söyleyip öte taraftan sonsuz bir inançla bağlı olsa da sonunda hayalleri gerçek olur. Abraham H. Lass, bu durumu şöyle yorumlar:

⁸⁸⁷ A.e., s. 115.

⁸⁸⁸ A.e., s. 128.

⁸⁸⁹ A.e., s. 128-129.

⁸⁹⁰ A.e., s.131.

⁸⁹¹ A.e., s. 132.

⁸⁹² A.y.

⁸⁹³ A.e., s. 154.

“Don Quixote’un realitesinin, kendisini, herkese kabul ettirmesi gerçekten hayret uyandırıyor. Meselâ, Don Quixote’un, kendisine sadakatle hizmet ettiği takdirde, Sancho’yu, bir adanın valiliği ile mükâfatlandıracağı vaadini ele alalım. Sancho, şüphesiz, pek inanmıyor, şüphe içinde; fakat gayet samimî bir şekilde yapılan bir teklifi de reddetmiyor, temkinli ve zarif hareket ediyor. Ardından, Sancho’nun bu hayali, inanılmayacak şekilde gerçekleşiyor. Gayet kötü bir başka şaka yapmayı düşünen Dük, çevresindekilere ve birkaç bin kişinin yaşadığı bir köy halkına, Don Quixote’ın çılgın hayalinin âdeta gerçekleşmişçesine hareket etmelerini emreder. Böylece Don Quixote, istediğini yapar ve diğerleri birer aptal rolünde görünürler. Sancho’ya gelince, görevini öylesine ciddiye alır ve ‘ada’sını o kadar iyi yönetir ki, mevkiini terkettikten sonra dahi, uzun müddet iyi bir insan olarak hatırlanır.”⁸⁹⁴

İkilinin ideallerine birlikte ulaşma çabaları önemlidir ancak idealleri Enkidu ve Gılgamış’ınki gibi bir değildir, ayrı ayrıdır. Bu iki zıt karakter, aynı yolda birlikte farklı ideallerine doğru yürürken birbirlerine bakarak, ben ile öteki arasındaki yapının farklı boyutlarının yazar tarafından dile getirilmesine vesile olurlar. Cervantes, ikilinin karakterlerinin zıtlığını eşruh kurgularındaki gibi tipik iyilik ya da kötülük temeline dayandırmaz. Cimrilik-cömertlik, maceracılık-macerayı göze alamamak gibi yan karakter özelliklerini öne çıkarır. İkilinin bir arada kalmasını ve yolculuklarına devam etmelerini böylece temin eder. Don Kişot ve Sanço Panza’nın dış görünüşlerindeki zıtlık yanında karakterlerinin farklılığı vurgulansa da asla biri iyi diğeri de kötü olarak doğrudan nitelendirilmez.

Eleştirmenlerin ikilinin en büyük zıtlığı olarak dikkat çektiği husus gerçeklik algılarındaki farklılıktır. Gerçeklik algısındaki farklılık destanlardaki ikiliyi romandakinden ayıran bir özelliktir. Antal Szerb, **Dünya Yazın Tarihi**’nde Cervantes’in “romanında iki gerçekli[ğin] birbiriyle savaş[tığını]” belirtirken bu iki farklı gerçeklik algısını “Don Quijote’nin gördüğü gerçeklik ve öteki insanların, en başta da Sancho Panza’nın gördüğü gerçeklik” olarak birbirinden ayırır.⁸⁹⁵ Szerb, yazarın tıpkı diğer insanlar gibi Panza’nın gerçekliğini paylaştığını, gerçeklik algısını belirleyenin de yazarın desteklediği Panza tarafından dile getirildiğini belirtir:

⁸⁹⁴ Abraham H. Lass, **Dünya Edebiyatının Şaheserleri 100 Büyük Roman I**, Çev. Nejat Muallimoğlu, 5. bs., Ank., Ötüken Yay., 2003, s. 31-32.

⁸⁹⁵ Antal Szerb, **Dünya Yazın Tarihi**, s. 292.

“Panza gerçekliğinin belli birtakım gerekçeleri vardır ve bunların yardımıyla gerçek olanın o olduğunu kanıtlayabilmektedir. Bu kanıtlar kaba ve köylü işidir. Don Quijote dosdoğru bu ayırımına varılmamış Panza-gerçeğinin üzerine gider ve başına işler açılır.[...] Ancak Quijote gerçekliğinin de gerekçesi vardır ve kendisinin haklı olduğunu dayak yese de kanıtlayabilmektedir. Bu gerekçe incelikli ve düşünseldir: Büyü kavramı.[...] Don Quijote her zaman bu [başına gelen] işlerde alçak bir büyücünün parmağı olduğundan ve kendisinin şövalyelik ününü yerle bir etmek istediğinden emindir. Don Quijote’nin gözünden bakıldığında Panza-gerçekliği büyücülerce canlandırılan sahte bir fantazmagoridir, imgedir. Don Quijote ve Sancho Panza dünyanın sonsuz iki yüzüdür. ‘İdealizm’ ve ‘gerçeklik’ çok soluk, basitleştirilmiş bir belirlemedir iki dünya olanağı adına.”⁸⁹⁶

Tüm bu sayılan farklı ve zıt yönleriyle ikili destanlardaki gibi bir bütüne işaret etmeyip romanın parçalı ve iki farklı unsurdan oluşan merkezine tekabül eder.

Romanda ikili arasında bir dolayımlayıcı ilişkiden söz etmek de mümkündür. René Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat** adlı eserinde Don Kişot’u Sancho Panza’nın dolayımlayıcısı olarak ele alır. Sancho’nun sahip olmak istediği ‘ada’yı ona telkin eden ve onun ideali hâline getiren Don Kişot’tur yani eserde onun dolayımlayıcılığı görevini üstlenmiştir. Bu ikiliyi üçgen arzu kuramı içerisinde değerlendiren Girard, iki kişide de üçgen arzunun aynı şekilde etkili olduğunu düşünür. Girard, gerçeklik kavramının yitirilişini de dolayımlayıcının etkisine bağlar.⁸⁹⁷ İkilinin ortak dolayımlayıcısı konumuna ise ünlü şövalye Amadis’i yerleştirir.

“Dolayımlayıcının etkisi Sancho’ya kıyasla Don Kişot’un durumunda daha derin ve daha sürekli olduğu için, romantik okuyucular romanda yalnızca ‘idealist’ Don Kişot’la ‘realist’ Sancho arasındaki karşıtlığı görmüşlerdir. Bu karşıtlık gerçekten vardır ama ikincil bir konumdadır; iki kişi arasındaki benzerliği bize unutturmaması gerekir.

⁸⁹⁶ A.y.

⁸⁹⁷ René Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki**, 2. bs., İst., Metis Yay., 2007, s. 25.

Şövalyelere özgü tutku ‘Öteki’ne göre bir arzuyu tanımlar, bu arzu çoğumuzun duymaktan övündüğü kendimize göre arzunun tersidir. Don Kişot ve Sanço öyle temel, öyle özgün bir hareketle ‘Öteki’nden arzularını ödünç alırlar ki bunu tümüyle ‘kendileri’ olma iradesiyle karıştırırlar.”⁸⁹⁸

Don Kişot ve Sancho Panza’nın oluşturdukları iç ikili sistemin ortak bir dolayımlayıcı tarafından dolayımlanması zaten ikiliklerine işaret etmektedir. Ayrıca Girard’ın işaret ettiği nokta, ikililerin temel vasfı olan zıtlıkların yanındaki benzerlik ilkesini de doğrular ve yakınlığı sağlayan bir unsur olarak ortak dolayımlayıcı öne çıkar. Girard, Don Kişot ve Sancho Panza’nın dolayımlanması şekillerinin de farklı olduğunu belirtir:

“Dolayımlayıcı ile arzulayan özne arasındaki uzaklık fiziksel alanla ölçülmemektedir doğal olarak. Coğrafi uzaklığın bir etken olabilmesine karşın ikisi arasındaki mesafe her şeyden önce ruhsaldır. Don Kişot ve Sanço fiziksel olarak her zaman birbirlerine yakındırlar ama onları ayıran sosyal ve zihinsel mesafe aşılamaz olarak kalacaktır. Uşak hiçbir zaman efendisinin arzuladığı bir şeyi arzulamaz. Sanço keşişler tarafından bırakılan yiyeceklere, yolda bulduğu bir kese altına ve Don Kişot’un ona hiç üzülmeyen bıraktığı başka birtakım nesnelere gözünü diker. Masalsı adaya gelince, Sanço onu, her şeye efendisi adına sahip olan bir ast olarak düşünmektedir. Dolayısıyla Sanço’nunki dışsal bir dolayım. Dolayımıcıyla arasında hiçbir rekabet mümkün değildir. İki yoldaş arasındaki uyum hiçbir zaman ciddi şekilde bozulmamıştır.”⁸⁹⁹

Girard’ın kitabındaki yaklaşıma göre Don Kişot ile Sanço Panza’nın birbirlerinin rakibi hâline gelmemelerinin yegâne sebebi ortak bir arzu nesnesine sahip olmamalarıdır çünkü ortak arzu nesnesine sahip olan kişiler romanda doğrudan romantik rakipler hâline gelmektedirler dolayısıyla da ikili kahramanlar olarak anılamazlar. Ayrıca kişinin iç dolayımlayıcı olarak karşısındakini kullanması durumunda da yine ikili kahramanlardan bahsedilemez çünkü iç dolayımlayıcı ilişki

⁸⁹⁸ A.y.

⁸⁹⁹ A.e., s. 29.

karşıdakine kin, nefret, haset gibi duygular beslenerek karşıdakinin yine rakip durumuna gelmesine sebep olmaktadır.

Don Kişot ve Sanço Panza'nın yukarıda sayılan tüm zıt ve benzer yönleri göz önünde bulundurularak Sanço Panza'nın Don Kişot'un kurgudaki gölgesi olduğu gerçeği ortaya çıkar. Jung'a göre kişi kendi gölgesini karşıdaki somut bir kişiye yansıtılabilmektedir. Kişinin gölgesinin sürekli yanında bir eşruh olarak bulunmasıyla arada yardımcıya yansıttığı gölgesinin yanında bulunması açısından kurguda büyük bir benzerlik vardır. Eşruh kurgularında anlatıcı efendi ve köle birim arasındaki ilişkide köle birimin yani eşruhun sahibinin yanında bulunurken tersine ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikililerde efendi birimin tarafındadır. Bu tip ikililerin erkeklerden meydana gelmesi de kişinin gölgesinin genellikle kendisiyle aynı cinsten ve erkek olması esasına riayet edildiğini gösterir. Kahramanlar zaten çok uzun bir süre romanlarda erkeklerdir ve erkeklerin yanındaki gölgelerini temsil eden arkadaşları ya da yardımcıları da yine erkekler olacaktır.

Ian Watt, **Modern Bireyciliğin Mitleri**'nde roman içinde geleneksel yapıdaki ikililerin artık bozulmakta olduğu tespitini yapar. **Don Kişot**, **Faust** ve **Don Juan**'ın yanlarında **Gılgamış Destanı**'nda Gılgamış'ın yanındaki Enkidu gibi birer arkadaş bulunmayıp birer uşağın bulunması ilgi çekicidir. Watt'a göre:

“... Faust, Don Quijote ve Don Juan zorlu ve talepkâr insanlardır. Onların nazarında, aile, hatta arkadaşlar bile bencil kişiliklerini tehdit ediyor olabilir; bunun aksineyse, bir uşak, kendilerinin ezindeki önemlerini artıracaktır. Ayrıca sürekli yolculuk halinde oldukları için işlerine de yaramaktadır: Yolculuğun tüm o zor ve sıkıcı angaryalarını yapmaya hazır birine her zaman ihtiyaç duyulur; ve bu kişi hem onlara boyun eğmeli hem de erkek olmalı[dır]”.⁹⁰⁰

Modern bireyciliğin bir yansıması olarak romanda kişiler dostlardan ve ailelerden azade olarak kurgulanmaya başlarken gelenekteki dostların ya da ikiz kardeşlerin

⁹⁰⁰ Ian Watt, **Modern Bireyciliğin Mitleri: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe**, s. 164-165.

beraber yolculuğunun yerini efendi ile uşağın yolculuğu alır ki efendi bu vesileyle yalnızlığını ve bireyci yönelimlerini koruyabilmektedir.

Batı romanının diğer zıt karakterli ikililerinden biri de Robinson Crusoe ve Cuma ikilisidir. Robinsonad roman yazarlarının Batı'daki ilk temsilcisi sayılan Daniel Defoe'nun eserini kaleme alırken İskoç denizci Alexander Selkirk'ün öyküsünden faydalandığı bilinmektedir.⁹⁰¹ Watt'a göre: "Defoe ve Richardson İngiliz edebiyatında olay örgülerini mitolojiden, tarihten, efsanelerden ya da geçmiş edebiyattan almayan ilk büyük yazarlardır."⁹⁰² Ian Watt için Robinson Crusoe, "homo economicus"un simgesidir ve ona göre Robinson Crusoe'nun "ekonomik bireyciliğin ete kemiğe bürünmüş hali olduğu neredeyse tartışmaya yer bırakmayacak kadar açıktır."⁹⁰³

"O tüm insanlara sahip oldukları meta değerlerine göre yaklaşır. Bunun en güzel örneği, Crusoe'ya kölelikten kurtulmasında yardımcı olan ve başka bir seferinde de canını feda ederek bağlılığını göstermek isteyen Mağripli çocuk Xury'dir (Ksuri). Crusoe bekleneceği üzere 'bundan sonra onu hep sevmeye karar verir ve onu 'büyük bir adam yapmaya' yemin eder. Ne ki kader onları Portekizli Kaptanla karşılaştırdı ve kaptan da kendisine altmış gümüş önerince –Yahuda'nın aldığı rakamın iki katı- teklifi geri çeviremez ve Xury'yi köle olarak satır."⁹⁰⁴

Robinson Crusoe'nun "adamım Cuma" diye hitap ettiği ikilisine davranışları da farklı değildir, der Ian Watt, Crusoe diğer tüm ilişkilerinde olduğu gibi bu ilişkisinde de "benmerkezcidir".⁹⁰⁵ Crusoe, bir Cuma günü kurtardığı ve yamyam olarak düşündüğü Cuma'ya İngilizce öğretir ve onu eski toplumundan nefret edecek şekilde yetiştirir. Cuma, efendisine çok bağlıdır ve ona otuz iki sene boyunca arkadaşlık

⁹⁰¹ Antal Szerb, **Dünya Yazın Tarihi**, s. 349.

⁹⁰² Ian Watt, **Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler**, Çev. Ferit Burak Aydar, İst., Metis Yay., 2007, s. 15.

⁹⁰³ A.e., s. 71.

⁹⁰⁴ A.e., s. 78.

⁹⁰⁵ A.y.

değil ama kölelik eder. Çünkü Crusoe, kendisini efendi olarak tanımlamayı tercih eder.⁹⁰⁶

“Gene de Crusoe bunu ideal bir ilişki telakki eder: ‘eğer ayın altındaki dünyada tam mutluluk diye bir şey varsa, ben tam anlamıyla mutluyum’ der Crusoe. Ara sıra ‘Hayır, Cuma’, ya da kölece bir ‘Evet, Efendim’ ile kesilen işlevsel bir sessizlik –işte Crusoe’nun ile joyeuse’sinin altın müziği budur. Görünen o ki, insanın toplumsal doğası, arkadaşlık ve anlayış ihtiyacı babacan ama talepkâr bir haminin adilane ihsanıyla doyurulabilmektedir.”⁹⁰⁷

Halis Çetin, “Çatışma ve Diyalog Tartışmaları Arasında İki İnsan İki Medeniyet (Hay Bin Yakzan-Doğu/Robinson Crusoe-Batı)” adlı makalesinde Robinson Crusoe ile Cuma’nın ilişkisinin Batı temelli efendi-köle diyalektiği bağlamında bir incelemesine yer verir.⁹⁰⁸ Bu ikilinin sessiz ilişkisinin tek bir düzlemde ele alındığı görülür, bu da dil temelli olmayan bir ilişkidir. Vefakâr ve vefasız iki zıt karakterden oluşan bir ikili olarak okuyucunun karşısına romanda çıkarılırlar. Efendinin kendisine köle edinişi ve kurulan ilişki tam anlamıyla Hegel’in efendi-köle diyalektiğine uymaktadır. Mina Urgan da bu kanaattedir: “Robinson, bir can dostu gibi değil, iyi yürekli bir köle sahibi gibi davranır ona”.⁹⁰⁹ İkilinin arasındaki ilişkinin şekli ve önceki eserlere göre ikilinin birbirlerinden uzaklaşmaya başlamaları da nazarı dikkate şayandır. Modern bireyin dünyasında ilişkilerin gelişim yönünü çıkarlar belirlemektedir.

Sherlock Holmes serisindeki romanlarda, Holmes’un hep yanında bulunan ve Sherlock Holmes denildiği anda akla ilk gelen isim Dr. Watson karakteridir. Bu ikili, bir dizi roman boyunca bir aradadırlar. Dr. Watson, Sherlock Holmes’un hem sırdaş karakteri hem de folyo karakteridir. Sırdaşlığı herkesin malumu olsa da bir

⁹⁰⁶ Abraham H. Lass, **Dünya Edebiyatının Şaheserleri 100 Büyük Roman I**, s. 37-38.

⁹⁰⁷ Ian Watt, a.g.e., s. 79.

⁹⁰⁸ Halis Çetin, “Çatışma ve Diyalog Tartışmaları Arasında İki İnsan İki Medeniyet (Hay Bin Yakzan-Doğu/Robinson Crusoe-Batı)”, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, S. 58-2, s. 30-53.

⁹⁰⁹ Mina Urgan, **İngiliz Edebiyatı Tarihi**, s. 766.

folyo karakter olarak Sherlock Holmes'un roman boyunca kişiliğinin parlatılıp öne çıkarılmasında etkili olan da yine Dr. Watson'dır. Manfred Jahn'ın tespitiyle, "Sherlock Holmes'un parlak zekâsı Dr. Watson'ın sönüklüğü sayesinde ön plana çıkar."⁹¹⁰ Ancak Dr. Watson basit bir yardımcı karakter olarak düşünülmemelidir. "[F]ilozofların dediği gibi, başkalarından farklı olan yanlarımızı göstermek için, başka insanlar var olmalıdırlar."⁹¹¹ İşte Dr. Watson da Sherlock Holmes'un hem ev arkadaşıdır hem de fikirlerini berraklaştırabilmesi için diyalog içinde bulunduğu isimdir. Bu açıdan da önemli bir ikili oluştururlar. Polisiye romanlarda bu tip ikililerle özellikle **Sherlock Holmes** serisinden sonra sık sık karşılaşılır. Ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanlara böylece polisiye romanlardaki dedektif ve yardımcısı da eklenmiş olur.

Sinema izleyicilerinin yakından tanıdığı Edi ile BÜdü, Laurel ve Hardy, Batman ve Robin, Nokta ve Virgöl, Yavru ile Katip gibi akıllarda yer eden ikili kahramanlardır. Bu filmlerin senaryolarında ve pek çok polisiye filmin senaryosunda hep yukarıda özellikleri anlatılan ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanlar yer almaktadırlar.

Ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanlar romanın gelişim süreciyle birlikte kişinin özellikle iç dünyasının romana yansıtılmaya başlanmasıyla romanlarda daha az yer bulmaya başlarlar. Bunda geleneksel anlatıları çağrıştırmalarının da payı kuşkusuz vardır. Çoğunlukla geleneksel bağlamından uzaklaşmış, ikili arasındaki dostluk gittikçe zayıflamış ve insanın dünyasının merkezine kendisini ve tutkularını yerleştirmesiyle başlangıçtaki dostluk daha sonra efendi köle ilişkisine dönüşmüş, daha sonra da kişinin uzaktan seyrettiği öteki'yle kurduğu ilişkinin azalmasını simgeler şekilde kaybolmaya yüz tutmuştur. Günümüz romanında daha çok modernitenin söz konusu bireyciliği destekleyen tutumunun eleştirisi için genellikle bir parodi unsuru olarak romanlarda bu tip ikililer kullanılmaktadırlar.

⁹¹⁰ Manfred Jahn, **Anlatıbilim**, s. 117-118.

⁹¹¹ W.J. Harvey, "Romanda Sosyal Ortam", **Roman Teorisi**, s. 170.

3.3. ÜST İKİLİLER

İkililer edebî yapı içinde geleneksel edebiyatta genellikle yığılma eğilimindedirler. Mitlerden itibaren bu eğilim geleneksel anlatılarda; ikiz yapının mitin kahramanlarından anlatının geneline sirayeti biçiminde gerçekleşmekte olup inanç dairesinde şekillenen ve genelde zıtlık temeline dayanan ikizliğin, ikiliğin doğal bir tezahürü biçiminde ortaya çıkmaktadır. İkizliklerin, ikiliklerin bu doğal yayılma ve yığılma eğilimi modernist ve postmodernist kurguda doğallığını yitirir. Kendi mitlerini inşa sürecinde mitik yapıdan amaçları doğrultusunda gerek bir yeniden üretim gerekse yıkım aşamasında yararlanan söz konusu kurgusal eğilimlerde, geleneksel anlatılardaki ikizliklerin, ikililerin ve ikiliklerin yığılması üst kurmaca düzleminde ikili kahramanların sentetik bir şekilde üst üste yığılmasıyla gelenekselin arızî taklit yoluyla parodileştirilmesini hedefler. Söz konusu kurgusal eğilimlerde arızî taklidin mahiyeti genel olarak geleneksel anlatılardaki ikili kahramanların edebî bir karakterleştirme aleti olarak yapısının sorgulanması ve sorunsallaştırılması, boşa düşürülmesi, anlatının merkezine yerleştirilen geleneksel yapısının bozulması ya da dıştaki yapı bozulup kurgusal iç ikili fonksiyonun sabit şekilde korunması suretiyle işlevsizleştirilmesi veyahut işaret ettiği değerler dünyasındaki karşılıklarının değiştirilmesi suretiyle parodileştirilmesi özelliğini taşımaktadır. İkililerin bu sentetik yığılma süreci özellikle postmodern kurguda parodinin önemli bir özelliği hâline geldiğinden ve geleneksel yapının zıddı bir özellik arz ettiğinden gerek geleneksel yapıdan kısmen de olsa akseden yönüyle ayrılması gerekse bu postmodern kurgulardaki ikililerin anlatı düzlemindeki sentetik yığılmanın itibari değerlendirmesinin yapılabilmesi açısından bu tip parodi mahiyetinde üst üste yığılan ikililerin ayrıca ele alınması gerekmektedir.

Postmodernizmin etkisiyle eşruhların, ikiz kahramanların, ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanların kurgudaki konumları, yapıları ve işlevleri değişir. Slethaug'a göre bağlamı içinde retorik bir figür olarak ikili sadece özel bir gösteren değil ama aynı zamanda bir söylem zemininde temellenen özel bir gösterendir ve bir gösteren olarak tarihi süreçte değişmemiştir. Modern öncesi ve modern döneme özgü epistemolojide ikili, Platoncu veya Freud-Jung düalizminde temellenerek birliğin söylemi şeklinde gelişir. İnsanın dış dünyası ve ruhuyla ilişkili

söylem birliği kişiyi eksiksizliği, bütünlüğü aramaya iter. Slethaug'un belirttiği gibi postmodernizm dönemiyle birlikte yazarlar önceki epistemolojiyi yıkıp darmadağın ederek roman formunu köklerinden koparırlar. Tükenmiş bir yapı olarak görülen eski formlar postmodernin kaos ortamına çekilirler. Realizm sonrası yazarlar geçerliliğine ve canlılığına inandıkları bu eski söylemi: ikilileri/eşruhları, eski söylemin altını kazarak yeniden gün ışığına çıkarırlar.⁹¹² İkililerin hâlâ hayatta olduğu yönündeki kanaatleri yazarların alegori ve realizm kozasını kırarak yeni ve güzel bir form olarak ikilileri ve eşruhları kullanmaya başlamalarını sağlar.⁹¹³ Ortaya çıkan yeni ikili, eski örneklerinden oldukça farklıdır. Slethaug, ortaya çıkan yeni ikililerin, eskilerinin tarihi gerçeklikten ve metafizikten temellenen kavranabilir yapısı içinde bütünleşmiş kendiliğinin tam karşısında konumlandığı kanaatindedir.⁹¹⁴ Görüşünü çalışmasını üzerine yaptığı postmodern Amerikan romanından örneklerle ispatlamaya çalışır. Slethaug'a göre, ilk postmodern roman yazarı kabul edilen Nabokov'un romanlarında kullandığı ikililer geleneksel yapının dışındadır. Slethaug'un tespitiyle Nabokov, herhangi iki kişinin fiziki, ahlaki, psikolojik veya metafizik duyarlılıklar açısından ikili teşkil etmesinin saçma olduğunu düşünür ve tüm ikililerin düzmece, sahte ikililer olduğuna inanır. İkililerin ikili olarak değerlendirilmesinin okuyucunun hatalı bakış açısından kaynaklandığını savunur. Buna aslında ikililerin içine doğduğu ve her şeyin asılsız bir hayal üzere birbirini andırıldığı teorisi üzerine kurulan yerleşik sistemin sebep olduğunu ileri sürer. Felsefedeki öteki temelli anlayışın ve idealizm felsefesinin bahsedilen hatanın ortaya çıkışında ona göre büyük payı vardır. Nabokov okurlarının; benzerlikler ve belirtici ilişkilerin nesnelere özlerinde içsel olarak bulunmadığını kurguda bilinçli ve kasıtlı yanışlar yaparak ve kurduğu metaforik bağlantılar vasıtasıyla algılamalarını sağlamaya çalışır.⁹¹⁵ Nabokov, idealistçe algılanan benzerlikleri anlamsızlaştırarak, kurgudaki ikilinin yapısından tutarlı mana ve anlamlılığı çekip çıkarır.⁹¹⁶ Nabokov bu yöntem üzere ikili kahramanları parodileştirir. Nabokov romanlarında ikili kahramanlar izleğinin tüm kurgu

⁹¹² Gordon E. Slethaug, a.g.e., s. 187.

⁹¹³ A.y.

⁹¹⁴ A.e., s. 187-188.

⁹¹⁵ A.e., s. 188.

⁹¹⁶ A.y.

oyunlarını: aynaları, yansımaları, hileleri ifşa eder.⁹¹⁷ **Ada, Lolita ve Solgun Ateş** hep bu tür parodileşmiş özelde eşruhar genelde ikili kahramanlarla doludur.⁹¹⁸ Postmodern anlatılarda ikili tezatlar üzerine kurulu düşünce ve dünya sistemini parodileştirme eğilimi ikili kahramanlar üzerinden gerçekleştirilmektedir.

Postmodern kurguda ikili kahramanlar (ikizler, eşruharlar) kopya olma vasıflarıyla öne çıkarlar. Baudrillard'a göre bugün de kurguda kullanılmaya devam eden ikili kahramanlar kendi kaderlerindeki ölü ikizlerini beraberlerinde taşırlar. Klonlanmayla ikili kahramanların en çok da eşruharların somutlandığını söyleyen Baudrillard, insanın kendi DNA zincirinden kopyalarının sayısız çoğaltılmasıyla insanlığın bu özleminin teknoloji vasıtasıyla karşılandığı kanaatindedir. "Kopyacı teknoloji" olarak nitelendirdiği modern teknoloji ona göre adi, müstehcen, noksan kopyalar üretir ve bu kopyaların hiçbir esrarı, büyüü ve aurası yoktur. Kopyalamayı kanserli hücrenin metastazına benzeten Baudrillard, kopyalamayla ikili kahramanların en çok da eşruharların cazibesini yitirdiği sonucuna varır.⁹¹⁹

Jean Baudrillard'ın **Simülakrlar ve Simülasyon**'da hipergerçeklik üzerine söyledikleri eşruharların postmodern anlatılardaki yeni konumunun anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Baudrillard'a göre:

"Günümüzdeki soyutlama biçimlerinin haritacılık, suret çıkarma, aynadan yansıma ya da kavramla bir ilişkisi kalmamıştır.[...] Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir."⁹²⁰

Artık ortada bir gerçek yoktur, gerçekle hipergerçeği birbirinin üstüne getirme, "çakıştırma" çalışması ise bir dayatmadan ibarettir.⁹²¹ "Ortadan kalkan şeyin adı

⁹¹⁷ Jean-Charles Seigneuret, a.g.e., s. 968.

⁹¹⁸ A.y.

⁹¹⁹ Mike Gane, "Disappearance", **The Baudrillard Dictionary**, s. 57.

⁹²⁰ Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adamır, 6. bs., Ank., Doğu Batı Yay., 2011, s. 13-14.

⁹²¹ Niall Lucy, Baudrillard, Acker ve Lyotard gibi düşünürlerin eserlerinde tekrarladıkları "tarihin artık gösterge, edebi metin ve bilgi anlayışları için meşrulaştırıcı bir arka plan olarak işlev görmesi fikrin"i "tarihin ölümü" olarak yorumlamalarının tarihin yokluğunda "göstergeler, edebi metinler ve

metafiziktir” ve “Bundan böyle bir varlıkla çeşitli görünümüleri; gerçekle gerçek kavramına özgü bir ayna/yansıma (metafizik) olmayacaktır.”⁹²² Artık gerçekle gerçek kavramı arasındaki “düşsel beraberlik” de ortadan kalkmıştır. Gerçek, simülasyon evrenine özgü minyatürleştirilmiş “hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından” sonsuz sayıda üretilirken Baudrillard’a göre artık insanların “gerçek”e ihtiyaçları yoktur.⁹²³ Ortadaki “işlemsel gerçek” kendisini sarıp sarmalayan bir “düşsellik”ten yoksun olduğu için gerçek değildir, bu üretilmiş sentetik bir gerçektir: hipergerçektir ve artık yeni bir uzam anlayışında “tüm gönderen sistemlerin tasfiye edildiği bir simülasyon çağına girilmiştir.”⁹²⁴ Bu yeni gerçeklik ortamında önceki sisteme ait tüm ikili karşıtlıklar üzerine kurulu sistem anlamını kaybetmektedir, kendisini yeniden üretecek anlamları bulamamaktadır.⁹²⁵ Baudrillard’ın burada işaret ettiği geleneksel anlamda “bir taklit, suret ya da parodi” olmayıp “aslı yerine konulmuş bir gerçek” veya daha açık ifadesiyle “her türlü gerçek süreç yerine işlemsel ikizini koyan bir caydırma olayı”dır.⁹²⁶ Bu yeni dünyada “bir distopya olarak roman, gerçekten daha gerçek olarak okunabilir.”⁹²⁷

Hayallere yer olmayan bu tasarlanmış yeni hipergerçeklik ortamında eşruhların hayali çağırın yapısının değişimini izlemek oldukça ilginçtir. Postmodern edebiyat dâhilinde yazılan romanlarda hipergerçeklik anlayışının da etkisiyle geçmişten geleni parodileştirmek suretiyle gelenekle ilişkisi aşikâr ikilileri köklerinden koparma hedefiyle yola çıkan bir anlayışın içinde “hiper ikililer” ya da “üst ikililer” hâline geldiklerini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu yeni ikili kahraman en çok da eşruh kurgularına postmodern ikili parodileridir de denilebilir. Bahtin’in yukarıda da bahsedildiği gibi ikililerin bünyesinde tespit ettiği karnaval geleneğinden gelen hali hazırdaki parodi unsuru uzun süre korunur. Ancak zaten parodi unsurunu bünyesinde taşıyan bir edebi aygıtın –ikilinin- postmodern dönemde tekrar parodileştirilmesi söz konusudur. Böylece parodinin temel izleklerinden biri

bilgiler köktenci bir biçimde yeniden tasarlanabil[sin]” diye “belirli bir sözce ya da dil-oyunu” şeklinde ortaya koydukları bir tasarı olduğunu belirtir. Niall Lucy, **Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş**, Çev. Aslıhan Aksoy, İst., Ayrıntı Yay., 2003, s.99-100.

⁹²² Jean Baudrillard, a.g.e., s. 14.

⁹²³ A.e., s. 14-15.

⁹²⁴ A.e., s. 15.

⁹²⁵ A.y.

⁹²⁶ A.y.

⁹²⁷ Niall Lucy, **Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş**, s. 87.

olan “gerçekle kurgusal olanın çatışması”⁹²⁸ tersine çevrilerek hipergerçeklikte üretilmiş kurguyla kurgunun çatışması noktasında parodileştirme unsuru kullanılmış olur ki meta-anlatıların yıkımında kullanılan mitik unsurlar da aynı işlev üzere postmodern romana dâhil edilirler.

“[T]üm mantık kategorilerinin dışında bir çizgi izle[yen], neden-sonuç ilişkisi[nin] ortadan kalk[tığı], uzam-zaman boyutu[nun] amorlaş[tığı], yabancı/fantastik/absürd bir düş mantığı[nın] metne egemen ol[duğu]”⁹²⁹ modernist metinlerde “köklerini 17. yüzyılın Kartezyen geleneğinden alan” efsaneleşmiş meta-anlatılar yıkılmaya uğraşılır.⁹³⁰ Böylece ortaya çıkan modernist metinler:

“İçerdiği tüm anlam katmanlarıyla birlikte, kendi varoluşu, kendi ruhu olan özgül bir varlıktır[...]; giderek ardından sürüklediği örtük anlamların da üstüne çıkar, dış dünyayla olan tüm bağlarını koparır, tümüyle bağımsızlaşır, daha önce hiç benzeri görülmemiş bir oluşuma dönüşür, türünün ilk örneği olur. Yalnızca estetik düzlemde soluk alabilen bu oluşumlar, modernist romanın mitleridir; bu dünyanın koşulları dışında bir yaşam sürdürdükleri için, geleneksel mitos figürleriyle benzerlik gösterirler.”⁹³¹

Postmodern edebiyat sahasında verilen eserlerde ise yazarlar metnin kendisine parodi ve pastiş gibi teknikleri kullanarak yaklaşırken modernistlerden farklı bir yol izlerler. Çünkü postmodern yazar yeni hipergerçeklik dairesinde ürünlerini verirken “metnin mimetik masumiyetini bozma[ya]” çabalar.⁹³² Postmodern anlatılarda roman kişisi “kimlikten kimliğe giren, devinim içinde bir yapı” özelliği gösterir ve “metnin odağı ve anlamın taşıyıcısı olma görevlerini yitir[erek] metnin imge dokusunun irice bir ilmeğine dönüş[ür].”⁹³³ Anlatı kişinin sürekli bir kimlikten başka bir kimliğe büründüğü bu tip postmodern anlatılarda ikililerin anlatım şekli, romanda üstlendikleri görev, beraberlerinde taşıdıkları tarihi ve genetik kurgusal kod da bir

⁹²⁸ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni**, İst., İthaki Yay., 2008, s.143.

⁹²⁹ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodern Açılımlar**, 6. bs., İst., İletişim Yay, 2009, s. 45.

⁹³⁰ A.e., s. 41.

⁹³¹ A.e., s. 53.

⁹³² A.e., s. 76.

⁹³³ A.e., s. 77.

parodi hâlini almaktan kurtulamaz. İkililer artık metindeki eski işlevine sahip değildir çünkü ortaya çıktığı ikili zıtlıklar üzerine kurulu olduğu sistemin tüm değerlerinin geride bırakıldığı yeni bir dünyada yeniden doğmaya zorlanmaktadır. Bu yeniden doğuş bile başlı başına parodi zeminini temin etmeye yeterlidir. Hatta ikililerin geleneksel sistemdeki diyalektik temelli oluşum zeminine zarar vermek için dahi ikililer/eşruhlar kullanılabilir en iyi malzemeyi bünyelerinde taşıdıklarından postmodern anlatı kişilerinin kurgu bünyelerine üst-kurmacadan damıtılarak katılıp sürekli kaos ortamının temininde aktif rol oynar hâle getirilmeye çalışılırlar ve bunun için özel olarak seçilirler denilebilir. Örnek vermek gerekirse: Slethaug, Nabokov'un **Cinnet**'te eşruh izleğini kullandığını ancak bunun eski anlatılardaki eşruhların kullanımından oldukça farklı olduğunu savunur. Nabokov eşruhları kurgularken Slethaug'a göre, edebiyat metinlerinin ve geleneğinin altında yatan pandeterminizm eğilimini yabancılaştırma vasıtası olarak kullanır. Yapısal çoğulculuğun peşindedir, ideolojik benzerlikten ve tekdüzelikten nefret eder.⁹³⁴ Nitekim Pynchon, Hawkes, Barth, Brautigan, Federman gibi postmodern yazarlar eşruhları karnavallaştırılmış parodi içinde anlamın geleneksel kategorilerini yıkarak yeni olanaklar keşfetmek ayrıca kültür, dil, kişilik sistemlerini yorumlamak hatta eleştirmek daha çok da bozmak için ve yapı-bozum oyununda elverişli bir aygıt olarak bazen gizli, üstü örtülü bir şekilde bazen de aleni parodi malzemesi ya da oyun olarak kullanırlar.⁹³⁵ Jale Parla özellikle son dönem romanındaki eşruhlar hakkında şu tespitleri yapar:

“Modern romanda kişiler ikiye bölünürdü, günümüz romanında maskelere bürünürler. Edgar Allan Poe'nun **William Wilson**'u iki kişiyken Paul Auster'in **New York Üçlemesi**'nde **William Wilson**, benim sayabildiğim kadarıyla beş kişiye kadar çoğalabilen anlatıcının yalnızca bir kimliği. Belki artık kimliği demek de doğru değil, karşıtını kavrayarak ikiye bölünmüş kişilikler yerine, bir simgeler sistemine, yani dile ya da edebiyat soyağaçlarındaki isimlere indirgenerek çoğaltılmış gölgeleri ya da maskeleri[dir].”⁹³⁶

⁹³⁴ Gordon E. Slethaug, a.g.e., s. 51.

⁹³⁵ A.e., s. 197.

⁹³⁶ Jale Parla, “Roman ve Kimlik: Beyaz Kale”, **Orhan Pamuk'u Anlamak**, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 87-88.

Jale Parla'nın da belirttiği gibi anlatıcının farklı görünümüleri olarak Paul Auster'ın **New York Üçlemesi**'nde artık bütün anlatı kişileri birbirine dönüşmekte, birbiriyle ikizleşmekte ancak bu ikizleşmede boş kopyalara dönüşme mahiyeti arz etmektedir. Bu yeni oyun-roman içinde anlamsızca tüm anlatı kişileri ikizleşirken ortada o kadar çok ikili, üçlü vardır ki bu çoğulluğun sürekli devamlılığı insanları yeni bir oyuna sevk etmektedir, ortada tam bir simülakr vardır ve ikizleşme üst kurmaca düzleminde gerçekleşmektedir. Ancak bu yeni hipergerçeklik ortamında ikilinin aslı ortada yoktur sadece kopyaları, simülasyonları vardır. Bunlar ikiliymiş gibi davranan basit bir oyunun söz parçalarıdır, sadece. Bu oyuncu eşruhlar, ikili kahramanlar görece ve çoğulcu bir dünyanın aygıtlarıdır.

Gordon E. Slethaug, söz konusu postmodern oyunun bir parçası hâline gelen, sentetik bir şekilde üst üste yığılan ve geleneksel bağlamlarından koparılan ikilileri “metadouble” yani “üst ikililer” olarak adlandırır.⁹³⁷ Slethaug'a göre bu tip postmodern kurgularda ikililer birbirlerini hükümsüz kılacak şekilde bir araya getirilmekte ve geleneksel düalist yapı bozulmaktadır.⁹³⁸ Biz tezde başlangıçta modern roman örnekleriyle postmodern roman örneklerindeki ikilileri yan yana ele alarak ikililerin birbiriyle karşılaştırılmasını kolaylaştırma yolunu seçtik. Okuyucunun klasik, modernist ve postmodern roman kurgularındaki ikilileri bir arada görmesinin, postmodern kurgudaki “üst ikililer” dediğimiz ikilileri anlamasını kolaylaştıracağını düşündük. Önce diğer başlıklar altında ele alınarak ve diğer örneklerle karşılaştırılarak iyice kavranıp anlaşılan üst ikililerin daha sonra da ayrı bir başlık altında müstakil bir şekilde değerlendirilmesinin uygun olacağı kanaatine vardık. Böylece ikili bir inceleme yöntemini kullanarak ikililerin günümüz edebiyatındaki yerini daha doğru bir şekilde tespit etmeyi gaye edindik.

⁹³⁷ Gordon E. Slethaug, a.g.e., s. 196.

⁹³⁸ A.e., s. 197.

4. TÜRK ROMAN KURGUSUNDA İKİLİ KAHRAMANLAR

Roman, modernite dairesine ait bir edebî tür olup Türk edebiyat sahasında doğmamış Batı tesiriyle Türk edebiyatında kullanılmaya başlanmıştır. Romanın bir edebî tür olarak kullanıldığı dünya edebiyatlarının hemen tamamında olduğu gibi Türk edebiyatında da ikili roman kahramanları kurgulanmaktadır. Yukarıda, doktora tez çalışmasının Üçüncü Bölümünde Batı roman kurgusundaki ikili kahramanlar hakkında gerekli teorik bilgiler verilmiş olup bu bölümde ikili roman kahramanlarının Türk edebiyatındaki macerası genel olarak mitlerden başlayarak günümüze kadar farklı örnekler üzerinden “Türk Roman Kurgusunda Ben ve İkiz Öteki’den Oluşan İkili Kahramanlar” ile “Türk Roman Kurgusunda Ben ve Ben’e Benzemeyen Öteki’den Oluşan İkili Kahramanlar” başlığında ele alınacaktır.

4.1. TÜRK ROMAN KURGUSUNDA BEN VE İKİZ ÖTEKİ’DEN OLUŞAN İKİLİ KAHRAMANLAR

Tüm dünya edebiyatlarının ortak kahramanları olan ikiz kahramanlar hakkında sayısız mit, destan, efsane, masal, halk hikâyesi bulunmaktadır. Geleneksel anlatının, anlatım üslubunun ve tekniklerinin ipuçları ikiz kahramanlara dair anlatılarda yüzyıllar sonrasına aktarılmakta ve bugün dahi romanlarda değişerek de olsa yaşatılmaktadır. Romanlarda görülen ben ve ikiz öteki’den oluşan ikili kahramanlar genel olarak “İkiz Kahramanlar” ve “Eşruhlar” başlığı altında değerlendirilecektir.

4.1.1. İKİZ KAHRAMANLAR

Anlatı türlerinin en eski örneklerinin mitler olduğu kabul edilmektedir. Mitler; bir toplumun hayatı, evreni ve insanı inanç esasına dayanan anlama ve

anlamlandırma şekil, yöntem ve pratiklerini yansıttığı, somutlaştırdığı ve örneklediği özel anlatı örnekleridir.

Türk kozmogoni mitleri, dikotomik⁹³⁹ bir yapıya sahiptir. Gök ve yer zıtlığı temel dikotomik unsur olarak belirleyicidir ve aynı kaynaktan ayrılmış kabul edilirler yani var oluşu ayrı, düalist bir yapıda değildir. Altay-Sayan Türklerinin yaratılış mitlerine göre Kayra Kan ile Erlik veya Ülgen ile Erlik Yakut Türklerine göre ise Yüryüng Ayı Toyon ve Şeytan arasındaki diyalektik ilişkiden dünya meydana gelir.⁹⁴⁰ Erlik ile Ülgen dikotomisi ikiz mitleri bağlamında ele alınmalıdır.⁹⁴¹ “İkizler miti bağlamında bu iki mitolojik tanrı, zamanla değişmelere maruz kalarak bağımlı-bağımsız, yöneten-yönetilen, iyi-kötü, yaşam-ölüm gibi ikili karşıtlıkları sembolize eden varlıklara çevrilmiş ve Türk kozmogonisinin temel kutsal varlıkları hâline gelmiştir.”⁹⁴² Çok ilginç bir şekilde birbirinin zıddına görevler icra ettikleri düşünülen bu iki mitolojik varlığın eski çağlarda aynı işlevi –dünyayı yaratma işlevi- yerine getirdiklerine inanıldığı yapılan araştırmalar neticesinde ortaya çıkmıştır. Fuzuli Bayat’a göre Erlik, mitte kaybeden, yenilen olarak tanımlansa da “eski ikizler mitinin vermiş olduğu eşitlik kuralı” mitte yine de bozulmamakta ve Erlik, Ülgen tarafından yaratılmış olarak veya onun tarafından öldürülebilecek bir varlık olarak tanımlanmamakta dolayısıyla da aralarındaki eşitlik ilkesi korunmaktadır.⁹⁴³ Söz konusu yaratılış mitlerinde Ülgen ile Erlik arasında daimi bir işbirliği de söz konusudur. “Bu paylaşım ve işbirliği de Ülgen’le Erlik’in zorunlu şekilde mitolojik zıtlık kuralına uygun bir biçimde gelişim gösterdiklerini” kanıtlamaktadır.⁹⁴⁴ Ayrıca pek çok Türk topluluğunun kahramanları ve yöneticileri soylarının ilk atası olarak Erlik’in ya da Ülgen’in oğullarını kabul ederler ve böylece ikizler mitini dolaylı yoldan devam ettirirler.⁹⁴⁵ “Şaman mitolojisinin güçlü etkisine uğramış Ülgen’le

⁹³⁹ Dikotomi: “İkileşim” **TDK Güncel Türkçe Sözlük**, (Çevrimiçi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=D%C4%B0KOTOM%C4%B0 03.02.2013.

⁹⁴⁰ Fuzuli Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi (Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi)**, C. 1, İst., Ötüken Yay., 2007, s. 82.

⁹⁴¹ A.e., s. 83.

⁹⁴² A.e., s. 328.

⁹⁴³ A.y.

⁹⁴⁴ A.e., s. 329.

⁹⁴⁵ A.y.

Erlık, demiurg⁹⁴⁶ ve anti-demiurg fonksiyonunu üstlenmişlerdir” yani zıt ikizler mitine bağlıdır.⁹⁴⁷ Gökle özdeşleştirilen Ülgen ile yerle özdeşleştirilen Erlık çatışan zıt ikizler mitinin birer parçasıdır. Erlık kötü ruh, Ülgen ise iyi ruh olarak vasıflandırılmaktadır. Erlık ve Ülgen’in zıt ikizler mitine bağlılığı Türk mitlerinde farklı şekillerde tezahür ve devam eder. İkizler mitinin etkisi Türklerin su kültüründe bile kendini gösterir. Anadolu’da suyun hep ikiz kaynaklardan beslenmesi ya da ikiz şekilde doğmasına dair inanç, masalarda ve efsanelerde günümüzde yaşamaya devam etmektedir.⁹⁴⁸ Türklerin devletlerini her zaman iki oğulları arasında doğu ve batı, kuzey ve güney ya da sağ ve sol olmak üzere ikiye ayırma geleneklerinin de ikiz mitleri ve ikizlerin eşit haklarının korunması gerektiği inancıyla ilişkisi olduğu muhakkaktır. Oğuz Destanı’nda adı geçen yirmi dört boy sağ ve sol olmak üzere iki kola ayrılırlar. Sağ kolu oluşturanlara Boz Oklar adı verilirken, sol kolu oluşturanlara Üç Oklar adı verilir.

Türk mitolojisindeki Umay Ana da dikotomik bir özellik arz etmekte ve hem gök hem de yer-su sistemi ile ilişki içerisinde bir mitolojik varlık olarak anlatılmaktadır.⁹⁴⁹ Sibirya Türk destanlarında dikotomik algı kahramanlar açısından ikiz mitleri içerisinde devam ettirilmektedir. Bahaeddin Ögel’in tespitlerine göre Büyük Hun Devleti ve Uygur Devleti’ni kuran Türklerin atalarındaki kurttan türeme motifini kullanan ve Sibirya’da yaşayan Kamçatka’lara ait bazı efsanelerde kurttan türeyiş motifi, bir kadının kurttan hamile kalması neticesinde doğurduğu ikiz çocuklara dayandırılmaktadır.⁹⁵⁰ Hurban Arığ destanında ise Mirgen Han’ın ikiz doğan kız ve erkek çocukları Erlık’in yardımcıları Kara Ninci ve Pora Ninci tarafından kaçırılarak yer altına götürülmektedir.⁹⁵¹ Köroğlu destanının Kazak anlatmalarında ise mitik karakter ağır basar. Köroğlu mezarda ikiz olarak doğar

⁹⁴⁶ Demiurg: Yaratıcı Tanrı anlamında kullanılmaktadır.

⁹⁴⁷ A.g.e., s. 330.

⁹⁴⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Kadriye Türkan, “Türk Dünyası Masallarında Su Kültü”, **Millî Folklor**, S. 93, 2012, s. 136.

⁹⁴⁹ Fuzuli Bayat, **Türk Mitolojik Sistemi (Kutsal Dişi, Mitolojik Ana, Umay Paradigmasında İlkel Mitolojik Kategoriler-İyeler ve Demonoloji)**, C. 2, İst., ÖtükenYay., 2007, s. 68.

⁹⁵⁰ Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanlar)**, C. 1, 2. bs., Ank., Türk Tarih Kurumu Yay., 1993, s. 44.

⁹⁵¹ İbrahim Dilek, “Sibirya Türk Destanlarında Kahramanın Yeraltı ve Gökyüzü Dünyalarıyla İlişkileri Üzerine Bazı Tespitler”, **Millî Folklor**, S. 85, 2010, s. 50.

ancak daha sonra ikizi uçup göğe gider.⁹⁵² Dikotomik Türk mitolojisindeki yer su ayrımı temsiline destanda da devam ettiği Köroğlu destanındaki bu örnekten anlaşılmaktadır.

Türk mitolojisinde ikizler mitinin devamı mahiyetinde pek çok örnekle karşılaşmak mümkündür. Bahaeddin Ögel **Türk Mitolojisi** adlı çalışmasında “Türkmenlerin Şeceresi”ni anlattığı bölümde Kara-Gazi Beg’in dört oğlundan biri olan Ögürçik’in altı oğlunu kaydeder. Çocukların “[h]er ikisi bir ikiz olup, üç defa birbiri arkasından ikiz olarak doğmuşlardı[r]”, bunların isimleri ise Berdi ile Buka, Avsar ile Kusar ve Yaycı ile Dingli şeklindedir.⁹⁵³ İran etkisiyle bünyesinde değişiklikler görülmeye başlanan Oğuz destanlarından biri olan **Han-nâme**’de Nuh’un üç oğlundan biri olan Yafes’in ikiz çocuklarından şöyle bahsedilmektedir:

“Yafes’in karısı ikiz doğurmuştu. Yafes çocukları görünce, baktı ki bunların yüzleri pek insana benzemiyor. Bunun üzerine hemen babasının kendisine yaptığı beddua aklına gelir. Çocukların adlarını da Ye’cuc ve Me’cuc koydular. Yafes hemen giderek babasına yalvardı. Babası da onun dileğini yerine getirip, bundan sonraki çocuklarını güzel yaptı...”⁹⁵⁴

Destanın devamında anlatıldığına göre Yafes’in ikiz çocukları Ye’cuc ve Me’cuc Yafes’in diğer on iki oğlunun güzelliğini görünce Karnülbakar dağına kaçarlar ve dünyayı yıkmak isterler, buna engel olmak isteyen Hürmüs-Han onları durdurmak için büyük bir set yaptırır. Ögel, destandaki İran etkisine özellikle dikkat çekmektedir. İkiz kahramanlara dair anlatıların İslamiyet’in kabulünden sonra İslâmî gelenekten de beslenmeye başladığı anlaşılmaktadır. Kur’an-ı Kerîm’de Ye’cuc ve Me’cuc hakkında Kehf Suresi 93 ile 97. ayetler arasında şu bilgiler verilmektedir:

⁹⁵² Metin Arıkan, “Kazak Köroğlu Anlatmaları (Anlatıcılara Bağlı Bazı Özellikler Üstüne)”, **Görogly Yordumy we Gündogar Edebiyaty Uluslararası Kongresi**, Daşoğuz-Türkmenistan, 23-25 Eylül 2009, s. 5, (Çevrimiçi) <http://metinarikan.com/wp-content/uploads/2014/04/Kazak-K%C3%B6ro%C4%9Flu-Anlatmalar%C4%B1-Anlat%C4%B1c%C4%B1lara-Ba%C4%9Fl%C4%B1-Baz%C4%B1-%C3%96zellikler-%C3%9Czerine.pdf>, 01.06.2014 (gözden geçirilmiş metin).

⁹⁵³ Bahaeddin Ögel, a.g.e., s. 260.

⁹⁵⁴ A.e., s. 381.

“İki dağ arasına ulaşınca, bunların önünde, neredeyse hiçbir sözü anlamayan bir halk buldu. Dediler ki: ‘Ey Zülkarneyn! Ye’cüc ve Me’cüc (adlı kavimler) yeryüzünde bozgunculuk yapmaktadırlar. Onlarla bizim aramızda bir engel yapman karşılığında sana bir vergi verelim mi?’ Zülkarneyn, ‘Rabbimin bana vereceği (imkân ve kudret sizin vereceğiniz vergiden) daha hayırlıdır. Şimdi siz bana yardım edin de, sizinle onların arasına bir engel yapayım’ dedi. ‘Bana (yeterince) demir madeni getirin’ dedi. İki yamacın arasındaki boşluğu (dağlarla) bir hizaya getirince ‘Körükleyin!’ dedi. Demiri eritip kor (gibi) yapınca da ‘Bana erimiş bakır getirin bunun üzerine boşaltayım’ dedi. Artık onu ne aşabildiler, ne de delebildiler.”⁹⁵⁵

Han-nâme’de Kehf Suresi’ndeki ayetlerden mülhem bir ikiz motifi geliştirildiği anlaşılmaktadır. İslamiyet’in Türkler tarafından kabulü ardından halk anlatılarında önceki dönemin ikiz motiflerinin kullanılmaya devam edilir ancak yeni inanç dairesinin ve bu dairede yer alan diğer medeniyetlerin edebiyatlarının etkisiyle ikiz motiflerinin bünyesinde değişiklikler görülür. Battal Gazi destanındaki üçüncü hikâyede Battal Gazi, kırk gecedir rüyasında Hz. Muhammed’i gören Kayser’in kızı Mehpeyruz ile evlenir. Mehpeyruz yolda karşılaştığı ikiz kardeşi Ramini’yi de İslam’a davet eder ve ikiz kardeşi de Müslüman olur. Böylece Mehpeyruz ile ikiz Ramini aynılaşırlar yani zıt ikizlik vasıfları dini açıdan bir’lenmeyle anlatıda ortadan kalkar.⁹⁵⁶ Türklerin İslamiyet’le ilk tanıştıkları dönemde ikizlere dair duymaları muhtemel ilk kıssanın Habil ile Kabil’in ikiz kız kardeşlerine dair anlatılan kıssa olması muhtemeldir. Kur’an-ı Kerîm’de Hâbil ile Kâbil’in isimleri zikredilmeyip sadece Hz. Âdem’in çocukları olarak kendilerinden bahsedilmektedir. Maide Suresi 27-31. ayetlerde iki kardeş arasında geçenler şöyle anlatılmaktadır:

⁹⁵⁵ Halil Altuntaş ve Muzaffer Şahin, Kur’an-ı Kerîm Meâli, Ank. Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2011, s. 326-327.

⁹⁵⁶ Necati Demir ve Mehmet Dursun Erdem, “Türk Kültüründe Destan ve Battal Gazi Destanı”, **Turkish Studies/Türkoloji Dergisi** I, S. 1, 2006, s. 108 (Çevrimiçi) <http://www.turkishstudies.net/dergi/cilt1/sayi1/makale/demirerdem.pdf> 27.12.2013.

“(Ey Muhammed!) Onlara, Âdem’in iki oğlunun haberini gerçek olarak oku. Hani ikisi de birer kurban sunmuşlardı da, birinden kabul edilmiş, ötekinden kabul edilmemişti. Kurbanı kabul edilmeyen, ‘Andolsun seni mutlaka öldüreceğim’ demişti. Öteki, ‘Allah ancak kendisine karşı gelmekten sakınanlardan kabul eder’ demişti. ‘Andolsun! Sen beni öldürmek için elini bana uzatsan da ben seni öldürmek için sana elimi uzatacak değilim. Çünkü ben âlemlerin Rabbi olan Allah’tan korkarım.’ ‘Ben istiyorum ki, sen benim günahımı da, kendi günahını da yüklenip cehennemliklerden olasın. İşte bu zalimlerin cezasıdır.’ Derken nefsi onu kardeşini öldürmeye itti de (nefsine uyararak) onu öldürdü ve böylece ziyan edenlerden oldu. Nihayet Allah, ona kardeşinin ölmüş cesedini nasıl örtüp gizleyeceğini göstermek için yeri eşeleyen bir karga gönderdi. ‘Yazıklar olsun bana! Şu karga kadar olup da kardeşimin cesedini örtmekten aciz miyim ben?’ dedi. Artık pişmanlık duyanlardan olmuştu.”⁹⁵⁷

Mevlânâ’nın **Mesnevî-i Şerîf**’te zikredilen ayetleri kıssalaştırdığı gibi⁹⁵⁸ klasik Türk edebiyatı boyunca pek çok şair de aynı ayetlere telmihte bulunur. Ömer Faruk Harman’a göre Habil kelimesinin, İbranice “soluk, nefes” anlamlarına gelen Hebel ya da Akkatça “oğul” anlamındaki “ablu/hablu” kelimelerinden geldiği düşünülmektedir. Kabil ise Tevrat’ta “Kain” olarak geçmektedir. Kelimenin Hami-Sami dilleri ailesinde bulunan Arapça, İbranice ya da Aramice köklerden türemiş olabileceği “döl, çocuk” ya da “madende çalışan, demirci” anlamlarına geldiği

⁹⁵⁷ Halil Altuntaş ve Muzaffer Şahin, Kur’an-ı Kerîm Meâli, s. 122-123.

⁹⁵⁸ “Kabil’in, kargadan mezar kazmasını öğrenmesi ki ondan evvel dünyada mezar ve mezar kazıcılık malûm değildi

Mezar kazmak, en hor bir sanattır; nihayet mahiyeti bir fikre bağlı değil!

Kabil, bunu bilmiş olsaydı Habil’i başında taşımazdı.

‘Bu kana, toprağa bulaşmış ölüyü nasıl gizlesem?’ diyordu.

Bir karganın, ölü bir kargayı ağzına almış geldiğini gördü.

Karga, havadan yere indi, sanki ona mezar kazmasını gösterdi!

Tırnaklarıyla yeri kazıp ölü kargayı oraya gömdü.

Onu görüp üzerine topraklar örttü. Böylece karga, Hak ilhâmıyla ilim sahibi oldu.

Bunu görünce Kabil, ‘Yazıklar olsun, benim aklım ne kadar da kıt! Bir karganın bile akli benden üstün?’ dedi.

Aklı-ı küll’ün vasfı, ‘Mâzâgal’l-basar’ akıldır, karga aklıysa ölülere mezar kazma ustadı!

Kılavuzu karga olan canın varacağı yer mezarlıktır!”

Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, **Mesnevî-i Şerîf (Tam Metin)**, Çev. Süleyman Nahîfî, Sad. Âmil Çelebioğlu, İst., Timaş Yay., 2007, s. 452, 1301-1329.

düşünülmektedir.⁹⁵⁹ İslâmî kaynaklarda Hz. Âdem ile ilgili anlatılan rivayetlerin çoğunun Tevrat kaynaklı olduğu anlaşılmaktadır.⁹⁶⁰

Tevrat'a dair yapılan tenkitli incelemeler neticesinde iki farklı kıssanın bir araya getirildiğinin anlaşıldığını belirten Ömer Faruk Harman, "Kenî klanının erken tarihiyle ilgili geleneğin bir parçası" olan hikâyenin Hâbil ile Kâbil kıssasına karıştığını belirtir.⁹⁶¹ Çiftçi Kâbil'in çoban Hâbil ile çatışmasının Sümer mitolojisinde ilk kez görüldüğünü ve Sümer mitolojisinde "çoban tanrı Dumuzi ile çiftçi tanrı Enkidu'nun tanrıça İştâr'ın sevgisini kazanabilmek için yarışa girdiklerini, armağanlar sunduklarını anlatan" mitolojik anlatıya benzediği tespitini yabancı kaynaklardan yola çıkarak yapar.⁹⁶² Kıssanın Tevrat'ta bu kadar uzun anlatılmasının esas kıssanın içine çeşitli anlatıların ve rivayetlerin dâhil edilmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir.⁹⁶³ Ömer Faruk Harman, Hıristiyanlıktaki Hâbil ile Kâbil kıssasına dair İncil'de Hâbil'e özel ve uzun bir bölüm ayrıldığı ve Hâbil ile Hz. İsa arasında özel bir ilişki kurulduğu tespitinde de bulunmaktadır.⁹⁶⁴ İslamiyette tefsir kitaplarında, kısas-ı enbiya türündeki eserlerde ise Hâbil ile Kâbil'den uzun uzun bahsedilmektedir. Bu tür kitaplarda rivayet edildiğine göre, Havva her batında ikiz çocuklar dünyaya getirmektedir. Hâbil ile Kâbil farklı batınlarda dünyaya gelirler. Her batında Havva bir kız bir de erkek çocuk dünyaya getirmekte ancak aynı batında

⁹⁵⁹ Ömer Faruk Harman, "Hâbil ile Kâbil", C. 14, İst., **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 1996, s. 376.

⁹⁶⁰ Tevrat'a göre Tekvîn 4/1-24'de Hâbil ile Kâbil kıssası şöyle anlatılmaktadır: "Kâbil Hz. Âdem ile Havva'nın ilk, Hâbil ise ikinci oğludur. Hâbil koyun çobanı, Kâbil ise çiftçi olmuş, bir müddet sonra Kâbil toprağın mahsulünden, Hâbil de sürünün ilk doğanlarından ve yağlarından rabbe takdime sunmuş, fakat [R]ab Hâbil'in takdimesini kabul etmiş, Kâbil'inkine bakmamıştır. Buna çok öfkelenen Kâbil, rabbin ikazına rağmen kardeşi Hâbil'i öldürmüştür. Bunun üzerine [R]ab Kâbil'in toprak tarafından lânetlendiğini, yeryüzünde kaçak ve serseri olarak yaşayacağını bildirmiş, ancak bu suç sebebiyle öldürülme ihtimaline karşılık kendisine güvence vermiştir. Bundan sonra Kâbil Aden'in doğusundaki Nod diyarında yaşamıştır." A.y.

⁹⁶¹ A.e., s. 377.

⁹⁶² A.e., s. 378.

⁹⁶³ A.y.

⁹⁶⁴ "Kâbil Ahd-i Cedid'de işleri kötü, şerirlerden olan (Yuhanna'nın I. Mektubu, 3/12), kötü insanların yolunda yürüdükleri kişi (Yahuda'nın Mektubu, 11), salih olmayan, samimiysiz bir insan (İbrânîler'e Mektup, 11/4) olarak gösterilmektedir. Kilise babaları Kâbil'i iyi insanlara zulmeden, Tanrı ülkesiyle mücadele eden ve kötülük sembolü olan Bâbil'in kurucusu sayarlar (DB, II/1, s. 40)." A.e., s. 377.

dünyaya gelen çocuklar birbirleriyle evlenememektedirler.⁹⁶⁵ Kâbil'in anlatım esasına dayalı edebî türlere ve romanlara çoğunlukla gelenekte bahsedilen kişilik özellikleriyle taşındığı görülmektedir. İkiz kardeşlerin birbirine olan aşkı sebebiyle iki kardeşin birbirine düşmelerine dair kısımların kıssaya sonradan eklendiği anlaşılmaktadır. Klasik Türk Edebiyatında genellikle geleneksel anlatının iki kutuplu anlatı biçimine uygun şekilde Kâbil kötülüğün Hâbil ise masumiyetin ve iyiliğin temsilcileri olarak anılmaktadırlar. Ben ve öteki ilişkisinin kutsal kitaplardaki ilk örneklerinden birinin Hâbil ile Kâbil kıssası olması dolayısıyla kıssa ayrı bir öneme sahiptir.

⁹⁶⁵“Evlilik çağına geldiklerinde Hz. Âdem Hâbil'in ikizi Lebûda'yı Kâbil'le, Kâbil'in ikizi Aklîmâ'yı da Hâbil'le evlendirme hususunda Allah'tan emir aldı. Aklîmâ çok güzeldi. Evlilik söz konusu olunca Kâbil buna itiraz etti; kendi ikizinin diğerinden daha güzel olduğunu, öte yandan kendilerinin cennette doğduklarını söyleyerek Hâbil'in kız kardeşiyle evlenmesine karşı çıktı. Bunun üzerine Hz. Âdem Hâbil ve Kâbil'den Tanrı'ya birer kurban takdim etmelerini, hangisinin kurbanı kabul edilirse onun haklı olacağını söyledi. O dönemlerde kurbanın kabul edildiğinin alâmeti semadan inen bir ateşin takdimi yok etmesiydi; kabul edilmeyen takdimi ise yırtıcı hayvanlar yiyordu. Kâbil, ziraat ürünlerinin en kötüsünden az bir miktar takdim etti. Ayrıca takdimenin kabul edilip edilmemesinin önemli olmadığını ve kız kardeşinin asla başkasıyla evlenemeyeceğini düşünüyordu. Hâbil ise sürüsünün en iyilerinden besili bir koç ile süt ve yağ takdim etti; içinden de Allah'ın emrine boyun eğmeyi ve rızasını kazanmayı arzu ediyordu. Her iki kardeş takdimelerini bir dağın tepesine koydular. Semadan bir ateş inerek Hâbil'in takdimelerini yedi; fakat Kâbil'in takdimelerine dokunmadı. Bunun üzerine Kâbil öfkeleni ve kardeşine kin duymaya başladı. Diğer taraftan Hz. Âdem Kabe'yi ziyaret için Mekke'ye gitmeyi düşünüyordu. Yola çıkmadan önce oğlu Hâbil'i (veya çocuklarını) semanın, yerin ve dağların himayesine bırakmak istedi; fakat onlar kabul etmediler. Bunun üzerine Hâbil'in korunmasını Kâbil'den isteyince o bunu kabul etti. Bu rivayeti nakledenler, 'Biz emaneti göklere, yere ve dağlara arzettik; onu yüklenmekten kaçındılar, sorumluluğundan korktular; fakat onu insan yükledi; çünkü o çok zalim, çok cahildir' (el-Ahzâb 33/72) meâlindeki âyetten maksadın bu hadise, emaneti yüklenen insanın ise Kâbil olduğunu söylerler.” Kıssanın devamında: “Hz. Âdem gidince Kâbil Hâbil'e, 'Seni öldüreceğim, çünkü Allah senin kurbanını kabul etti, benimkini kabul etmedi; üstelik sen benim güzel ikizimle de evleneceksin' dedi. Hâbil ise bunda kendisinin bir suçu olmadığını, Allah'ın ancak müttakilerin takdimesini kabul ettiğini, yine de öldürmeye kararlı ise kendisine karşılık vermeyeceğini söyledi ve kardeşinin yanından kaçtı. Kâbil onu aramaya koyuldu. Nihayet bir gün Hâbil uyurken Kâbil onu buldu ve bir taşla başına vurarak yirmi yaşındaki kardeşini öldürdü. Bir rivayete göre Kâbil kardeşini nasıl öldüreceğini bilemediğinden İblis bir kuşun başını taşla ezmek suretiyle ona yol gösterir. Ayrıca Kâbil, kardeşi ilk öldürülen insan olduğu için cesedi ne yapacağını bilemez; onu yırtıcı hayvanlardan korumak için bir torba içine koyarak bir yıl boyunca taşır. Sonunda Allah iki karga gönderir. Birbirine hücum eden iki kargadan biri diğerini öldürür ve toprağa gömer. Bunu gören Kâbil, 'Yazık bana, şu karga kadar olup da kardeşimin cesedini bile gömemedim!' der. Kâbil Hâbil'i öldürünce yeryüzü yedi gün boyunca sallanır ve daha sonra toprak Hâbil'in kanını emer. Allah Kâbil'e, 'Kardeşin Hâbil nerede?' diye sorar; Kâbil, 'Bilmiyorum, ben onun bekçisi değilim' der. Bunun üzerine Allah, 'Kardeşinin kanı topraktan bana sesleniyor; kardeşini niçin öldürdün?' der; Kâbil de, 'Eğer onu öldürdüysem kanı nerede?' diye karşılık verir. Bundan sonra Allah yeryüzüne kan emmeyi yasaklar.”⁹⁶⁵ Sa'lebi'den nakledildiğine göre Kâbil bundan sonra kız kardeşi Aklîmâ'yı da alarak Aden'e gider ve orada İblis'in sözlerine kanarak bir ateşkede yapar. Sonunda gözleri görmeyen oğlu tarafından öldürülür. Kâbil'in oğullarının yoldan çıktıkları ve sonunda da Tufan'da boğuldukları anlatılmaktadır. Bu ve benzeri anlatılar çoğunlukla İsrailiyat kabilindedir. A.y.

İslamiyet'in kabulünün ardından gelen dönemde destandan halk hikâyelerine geçilir. Halk hikâyelerinde de geleneksel anlatının devamı mahiyetinde ikiz kardeşler motifiyle karşılaşılır. Tanpınar'ın: "Büyüyü simya adıyla o kadar kolayca mubahın çerçevesi içine almasaydı, bu hikâyeye bizim eski kültürümüzün Faust hikâyesi olabilirdi"⁹⁶⁶ kaydını düştüğü toplumun oldukça severek dinlediği ve bin bir şeklini ürettiği, **Muhayyelât**'ta da bir örneği bulunan "Ebu Ali Sina Hikâyesi"nde İbn-i Sina ile ikiz kardeşi şöyle tasvir edilmektedir:

" H. 373'te, Buhara'nın Şeçî adlı kariyesinde ikiz iki kardeş doğmuştur ki, bunlar İbn Sînâ ile kardeşi Ebû'l-Hâris'tir. İbn Sînâ güzel, faal zekâlı ve hoş huyludur; Ebû'l-Hâris ise, yavaş tabiatlıdır. İki kardeş, küçük yaşta başlayan ciddî bir tahsilden sonra, seyahate çıkarlar ve Magrib'de gördükleri esrarlı bir mağaraya girip, içinde bir sene kalarak, simya ilmini mükemmel surette öğrenirler. Ancak İbn Sînâ, kardeşinden daha zeki olduğundan, daha çok şeyler öğrenmiştir. Bir sene sonra mağaradan çıkarlarken, halk onları cadı zannederek yakalar. İdam edilmelerine karar verilince, İbn Sînâ oradaki havuza atlar ve, 'simya' kuvveti ile, Mısır'a çıkar. Kardeşi Ebû'l-Hâris ise, ellerini bağlayan iplere tırmanarak, Bağdad'a gider. Eser, bundan sonra, bir müddet için, yalnız Ebû'l-Hâris'in maceralarını anlatır: O Bağdad'da 'simya' kuvveti ile yaptırdığı fevkalâde bir hamam ve başka şeyler sayesinde meşhur olarak, hükümdarın maiyetine girer; çok rahat ve zevk ve lezzet ile dolu bir hayata kavuşur."⁹⁶⁷

Bu halk hikâyesinde ikizlerin dış görünüşleri benzese de zıt karakterlerinin altı çizilmekte ancak bu zıt özellikler bir tartışmaya ya da çatışmaya sebebiyet vermemekte ve ikizlerin birbirini tamamlamasını sağlamaktadır. İkizlerden biri hikâyede öne çıkarılırken diğeri onun gerisinde kalmakta ve ikizinin karakterini parlatan bir yardımcı karakter hâline gelmeye başlamaktadır. İkizlerden biri yardımcı karakter hâline gelmeye başladığındaysa ikizlerin eşitliği ilkesinin zarar görmemesi için ikizlerin yollarına ayrı ayrı devam etmeleri sağlanmaktadır. Zıt ikiz kardeşler

⁹⁶⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 8. bs., İst., Çağlayan Yay., 1997, s. 26.

⁹⁶⁷ Seyyid Ziyaeddin Yahya'nın derlediği kitaptan İbn-i Sina hikâyesini özetleyerek aktaran: Ahmet Ateş, "Türk Halk Hikâyelerinde İbn-i Sina", **Türkiyat Mecmuası**, S. 11, İst., 1954, s. 36.

arasında bir çatışma olmaması durumunda ikizlerden birinin diğerinin gerisinde kalması ya da sadece işlevsiz bir yardımcı karakter hâline gelmesi söz konusudur. Bu durumda güç, zeka gibi unsurların zıtlığı öne çıkar ve güçsüz ya da daha az zeki olan ikiziyle çatışmaya girmeksizin onun yanında kalır. Eşitlik ilkesi bozulmak istenmezse ikizlerin her biri ikiye bölünen anlatının kendilerine ait kısımlarında birer kahramana dönüşürler. Bu motiften günümüz romanlarında da faydalanılmaktadır.

Yeni Türk edebiyatının daima beslendiği kaynaklar arasında Türk destan, efsane ve mitleri kadar Hint, Arap, Fars masal ve hikâyeleri de bulunmaktadır ve “Bu hikâyeler arasında en başta geleni **Bin Bir Gece Masalları**’dır.”⁹⁶⁸ **Bin Bir Gece Masalları**’nda Doğu geleneğindeki ikizler motifine uygun masallara rastlanmaktadır. **Bin Bir Gece Masalları**’ndan biri olan “Hasan El Basri’nin Serüvenleri” isimli masal ikiz motifinin geçtiği önemli bir örnektir.⁹⁶⁹ Masala İran ve Horasan şahları arasında Hint, Sint ve Çin diyarı ile daha pek çok uzak diyarları hâkimiyeti altında bulunduran Şah Kandemir’in hayatı anlatılarak başlanır. Kahramanlığıyla meşhur olan bu zatın sarayında devrin ileri gelen tüm şair ve âlimleri toplanmaktadır. Masallara meraklı Kandemir, öyle bir zaman gelir ki artık tek bir yeni masal dinleyemez olur çünkü ülkesinde kendisine anlatılabilecek tüm masalları dinlemiştir. Şah Kandemir, en iyi masal anlatıcısı addettiği Ebu Ali’yi yanına çağırarak yeni ve daha önce hiç duyulmamış bir masal anlattığı takdirde ona kendisini veziri yaparak istediği her türlü dünya nimetini onun ayakları altına sereceği vaadinde bulunur. Ancak Ebu Ali bu masalı bulup anlatamazsa Şah onu kazığa oturtarak cezalandıracaktır. Ebu Ali, Şah’tan kendisine daha önce hiç duyulmamış ve tüm masalların en güzeli sayılabilecek bu masalı bulabilmesi için bir sene süre tanınmasını ister. En çok güvendiği beş âlimi toplayarak onlara Hasan el-Basri’nin masalını diyar diyar dolaşıp bulmalarını ve kendisine getirmelerini tembihler. Beş âlimin her biri farklı yönere dağılır. İlk dördü hiçbir bilgiye ulaşmadan on birinci ayın sonunda ülkeye döner. Âlimlerin beşincisi: Mübarek, yeryüzünde Hasan el-Basri’nin masalını bilen tek kişi olan Şeyh İshak el-Münebbi’yi bulur. İshak el-Münebbi, anlatacağı masalın riyakârlara, okul hocalarına, cahillere, budalalara ve inançsızlara

⁹⁶⁸ İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)**, 3. bs., İst., Dergâh Yay., 2007, s. 165.

⁹⁶⁹ Masalın içinde düşülen kayda istinaden 576. gece Şehrazat’ın söz konusu masalı anlatmaya başladığı anlaşılmaktadır.

anlatılmayacağına dair Mübarek'ten kendisi ve hocası adına söz aldıktan sonra masalı yedi gün yedi gece boyunca Mübarek'e hocasına teslim edilmek üzere yazdırır. Ebu Ali'nin Şah'tan istediği sürenin dolmasına on gün kala saraya varan Mübarek, Ebu Ali tarafından kendi giysileri ona giydirilerek onurlandırılırken Ebu Ali de şahın aynı şekilde lütfuna mazhar olur. Burada kılık değiştirmenin amacı daha alt seviyede bulunanın üsttekinin makamına denk olduğunun belirtilmesini kanıtlama anlamına gelmektedir. İlerleyen sayfalarda bahsedileceği gibi bir ikizleşme unsuru olarak günümüz romanlarında da kullanılan, kökeni mitlere kadar dayanan kılık değiştirme motifinin bu hikâyede kullanılan farklı bir şeklidir. Örneğin aynı motiften Ahmet Hamdi Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde Hayri İrdal'in karakter çiziminde faydalanır. Şehrazat, kendisine Ebu Ali'nin yazıya geçirdiği nüsha vasıtasıyla ulaşan Hasan el-Basri'nin masalını böylece silsile isnat ederek anlatmaya başlar. Masalın başkahramanı olan Hasan, çok yakışıklı bir gençtir. Babasının ardından devrinin gençleriyle babasından kalan mirası çarçur etmeye başlayıp sonunda sermayesini tüketen Hasan'a annesi elindeki son parayla bir kuyumcu dükkânı açar. Bir gün dükkânın önünden geçen yaşlı bir adam, dükkâna girerek Hasan'a kendisini güzel yüzü ve yüzü kadar güzel kalbi sebebiyle sevdiğini, hiç çocuğu olmadığı için miras olarak ilmini öğretebileceği kimsesi olmadığını, Hasan kabul ederse kendisini evlat edinmek ve ilmini öğretmek istediğini söyler. Yaşlı adamın teklifini seve seve kabul eden Hasan, annesinin uyarılarına aldırmaz. Simya ilmini yaşlı adamdan öğrenmek hülyasındaki Hasan, adamın tatlısına kattığı iksirle derin bir uykuya dalınca adam tarafından bir sandığa konulur. Yaşlı adam, sandığı kendisini bekleyen gemiye yükletince gemi yola çıkar. Bu yaşlı adam, simya ilmiyle uğraşan bir Mecusi olan Behram'dır ve her sene Müslüman bir genci kaçırmaktadır. Hasan, kaçırdığı Müslüman gençlerin binincisidir. Behram, Hasan'ı dinini değiştirmeye zorlayınca Hasan tarafından öldürür. Hasan, Behram'ın kendisini götürdüğü bulutlar üstündeki dağın doruğunda Behram'ın ölümü ardından yedi kız kardeşin babaları tarafından hiçbir insan ya da cinle karşılaşmamaları için hapsedildiği sarayda yaşamaya başlayıp onların sarayda bulunmadığı bir gün kendisine yasaklanmış odadan geçerek vardığı bahçeden Ecinnistan padişahının kızı Görkem'i kuş kılığında soyduğunda görüp ona âşık olur. Kuş donuna girme motifinin bu masalda açıkça kılığın girme motifine dönüşmekte olduğu

görülebilmektedir. Kaldığı sarayda kızların yardımıyla Görkem'in kuş kılığına girdiği kıyafetini ele geçirip onu kendine bağlar ve sonunda Görkem ile evlenip annesinin yanına dönerler. Sonra da Bağdat'a taşınırlar. Burada Hasan'ın ikiz çocukları olur ve bunlara Nasır ile Mansur isimlerini verirler. Görkem, kuş kıyafetini tekrar ele geçirdiğinde ikiz yavrularını da alarak Vak Vak adasına kaçır. Annesinden eşinin Vak Vak adasına kaçtığını işiten Hasan hemen onun peşine düşer, meşakkatli bir yolculuk esnasında pek çok badireyi atlatarak geldiği Amazonların hâkimiyetindeki Vak Vak adasında tanıştığı yaşlı bir Amazon vasıtasıyla yedi Vak Vak adasından her birinde yaşayan şahın kızlarının en büyüğü olan Nurü'l-Hüdâ'nın huzuruna çıkmayı başarır. Nurü'l-Hüdâ onun başından geçenleri dinleyip eşini ve ikiz çocuklarını aradığını öğrenir ancak Hasan'a vereceği ceza konusunda kararsızdır. Hasan'ın irticalen gazel söylemekteki maharetini yaşlı Amazon'dan işitmesi fikrini değiştirmesine sebep olur. Hasan, Nurü'l-Hüdâ örtülü yüzünü açtığında bir anda çılgık atıp bayılıverir. Ayıldığında yaşlı kadına şaşkınlığının sebebini anlatmakta dahi güçlük çeker. Hasan, Sultan Nurü'l-Hüdâ'ya eşi Görkem'e ikizi kadar benzediğini ve bu yüzden kendisini görünce şaşırıldığını anlatır. Sultanın kendisinin henüz evlenmediğini ve Hasan'ı da tanımadığını söylemesi yaşlı kadın ile Hasan'ın şaşkınlığını bir kat daha artırır. Sultan, Hasan'ın kendisini eşine dış görünüş itibarıyla benzetse de aradaki farkı da izah etmesini ister. Hasan'ın, aradaki farkın dış görünüşten kaynaklanmayıp söze dökülemeyecek özel bir yön olduğunu belirtmesi anlatıda ikizliğin dil temelindeki zıtlıklarla beslenen yönünün bertaraf edilmesini sağlar. Böylece zıt ikizlerin dil temelinde anlatıda zıt kutuplara oturtulması geleneğinin daha **Bin Bir Gece Masalları**'nda ortadan kaldırılmaya başlamış olduğu düşünülebilir. Sultan, meylettği Hasan'ın kendisini değil de kız kardeşlerinden birini seçmiş olduğu için müteessir olsa da yaşlı Amazon'a, altı kız kardeşini kendi adasına davet etmek üzere yola çıkmasını salık verir. Altı kız kardeş, ablalarının sarayına vardıklarında tek tek huzura çıkarlar. Birbirine ikiz kadar benzeyen bu kız kardeşlerin hepsi Hasan'ın tanımlayamadığı bir şekilde Görkem'den farklıdır. Hasan, salona en son adı "Dünya Süsü" olan en küçük kız kardeş huzura çıkmak üzere davet edildiğinde bir çılgık atıp yine bayılır. Kardeşlerinin "Dünya Süsü" diye tanıdığı Görkem de eşini orada görünce kendine hâkim olamayarak bayılır. Kız kardeşinin evliliğinden haberi olmayan ve Hasan ile Görkem'i içten içe kıskanmakta

olan Nurü'l-Hüdâ'nın emriyle Hasan ülke dışına sürülürken Görkem de bir merdivene bağlanarak ailesini ve tüm cin tairesini utandırdığı için çekeceği cezayı beklemeye başlar. Hasan el-Basri bir vesileyle ele geçirdiği büyü bir başlıkla görünmez olmayı başarır ve karısını kurtarmak üzere onun hapsedildiği zindana kadar gelir. Eşini kurtarıp ikiz çocuklarını alır ve annesinin yanına döner. Bu masalda ikizlerin herhangi bir işlevi yokmuş gibi görülse de üst üste yığılmış ikizler bilinen ve genel kabul gören zıt ikizler motifinin dışındadır. Nurü'l-Hüdâ ile Görkem ve diğer altı kız kardeşin ikizliği önemlidir ve benzer ikizler motifi olarak değerlendirilebilir. Nurü'l-Hüdâ ile Görkem arasında bir karakter farklılığı ya da dil üzerinden tanımlanabilecek herhangi bir zıtlık yoktur. İki kardeşin aralarındaki tek anlaşmazlık sebebi Hasan'dır. Hasan'ın sevdiği kadının kendisine ikizi kadar benzemesi onu asıl çileden çıkararak nokta olur. Dışı benzese de Hasan'ın tanımlayamadığı bu farklılığın karakterle ilgili olduğu muhakkaktır. Karakterlerdeki bu farklılık dil temeline dökülmediği için bir zıtlık olarak tanımlanamaz. Diğer önemli bir nokta da bir ikizin bulunduğu yerde başka ikizlerin ve ikizliklerin anlatıda yığılmaya başlamasıdır. Benzeri yığılma örneklerinin farklı şekillerine romanlarda da sık sık rastlanmaktadır.⁹⁷⁰ Ayrıca birbirine ikizi kadar benzeme motifinin bir başka örneği de Türk edebiyatına tesiri açısından kaydedilmesi gereken “Kamerüzzaman ile Tüm Ayların İçinde En Güzeli Olan Budur Hatun Öyküsü”nde geçer.⁹⁷¹ **Bin Bir Gece Masalları**'nın anlatıcısı Şehrazat'ın da ikiz çocukları olduğunu hatırlatmakta fayda vardır. **Bin Bir Gece Masalları**, Anadolu masalları⁹⁷² ve halk hikâyeleri üzerinde etkili olduğu kadar anlatım esasına dayalı şiir türü olan mesnevîler üzerinde de etkili olmuştur.

Türk edebiyatı anlatım esasına dayalı türler açısından oldukça zengin ve köklü bir edebiyattır. Mustafa Nihat Özön, eski hikâyeleri beş grupta ele alır:

1. “Klasik edebiyat[ın] manzum hikâyeleri
2. Aynı edebiyatın mensur hikâyeleri
3. Halk arasında yazılışından okunan hikâyeler

⁹⁷⁰ **Bin Bir Gece Masalları**, Çev. Alim Şerif Onaran, C. 3/1, 4. bs., İst. YKY, 2007, s. 217-308.

⁹⁷¹ **Bin Bir Gece Masalları**, Çev. Alim Şerif Onaran, C. 5, İst., Afa Yay., 1992, s. 4-159.

⁹⁷² **Bin Bir Gece Masalları**'nın Anadolu Halk Hikâyeleri üzerine etkisi hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Atiye Nazlı, “Binbir Gece Masallarının Anadolu Türk Masallarına Etkileri Üzerine Bir Araştırma”, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, 2011 (yayımlanmamış doktora tezi).

4. Halk arasında ağızdan ağıza aktarılan hikâyeler

5. Zümrelerin kendi amaçlarına uygun şekle soktukları hikâyeler.”⁹⁷³

Bu hikâye türlerinin hepsi binlerce senelik Türk edebiyatının çok önemli bir bölümü ve her gelişmiş edebiyatta olduğu gibi halk muhayyilesinin mümtaz meyveleridir.

Klasik Türk edebiyatının manzum hikâyeleri addedilen mesneviler, masallardan, halk hikâyelerinden ve destanlardan etkilenmiştir. Bir masal atmosferi içinde geçen mesnevilerde, masal motifleriyle sık sık karşılaşılır.⁹⁷⁴ Yahya Kemal Beyatlı'nın “Türk zevkinin ve edebiyatının dört safhasını gösterecek dört eserden biri”⁹⁷⁵ saydığı Şeyh Galip'in **Hüsn ü Aşk** adlı eserinde de Doğu anlatı geleneğinin, masalların ve özellikle **Bin Bir Gece Masalları**'nın etkilerini görmek mümkündür. Masalların önemli motiflerinden biri olan ikizi kadar birbirine benzeyen iki kişinin masalda birbirine karıştırılması ve söz konusu karışıklığın sebep olduğu hadiseler üzerine kurulan masallar Doğu'da olduğu kadar Batı'da da sevilen ve masal dışındaki edebi türleri de etkileyen, mit kaynaklı, masala has yapılardır. **Bin Bir Gece Masalları**'nda ikizi kadar birbirine benzeme motifiyle birlikte değerlendirilebilecek benzeri bir durumu **Hüsn ü Aşk**'ın başkahramanı Aşk da yaşar. Şeyh Galip, Aşk'ın sevgilisi Hüsn'e kavuşmak için tabi tutulduğu imtihanın bir aşamasında Hüsn'e ikizi kadar benzeyen bir güzelle tanışmasını şöyle anlatır:

“Gönlü perişan Aşk bir de baktı ki, o bahçeye bir bölük huri gelmiş;
Bir ay yüzlü ile, bir bölüm güzel kız...
Sanki gezegenler içinde güneş parlamakta...
Melekler ordusu gibi, hepsi de tertemiz; çabuk kavrayışlı aklın askerleri sanki...
O ay yüzlü güzel, bu topluluğun, o peri ordusunun padişahıydı.
Huri bakışlı, ruh görünüşlü bir güzeldi. Tıpkı Hüsn'e benziyordu.
Yanağının gül bahçesi cennetler kuruyor; bakışının kılıcı ayrılıklar icat ediyordu.
Kaşı rahmet kitabının besmelesiydi; dudağı ise Kevser suresine işaret ediyordu.”⁹⁷⁶

⁹⁷³ Mustafa Nihat Özön, **Türkçede Roman**, Baskıya Haz. Alpay Kabacalı, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 46

⁹⁷⁴ Cem Dilçin, **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, 9. bs., Ank., TDK Yay., 2009, s. 177.

⁹⁷⁵ Beşir Ayvazoğlu, **Yahya Kemal: “Eve Dönen Adam”**, İst., Kapı Yay., 2008, s. 471.

⁹⁷⁶ Şeyh Galip, **Hüsn ü Aşk**, Haz. Muhammet Nur Doğan, 5. bs., İst., Yelkenli Yay., 2008, s. 333.

Hüsn ü Aşk'tan yukarıda yapılan alıntı dikkatle incelendiğinde “Hasan el-Basri Masalı” ile aradaki benzerlikler açıkça görülecektir. Hasan el-Basri'nin sevgilisi Görkem'i ilk kez görüşüyle Nurü'l-Hüdâ ile karşılaşmalarındaki olaylar aynen tekrarlanır ve Hüsn'e ikizi kadar benzeyen Çin şahının kızı Hûşrûba ile Aşk'ın karşılaştığı sahne Hasan el-Basri'nin Görkem ile karşılaşmasına çok benzeyen bir sahne şekilde anlatılır. Şeyh Galip Hûşrûba adındaki kız ile Hüsn'ün benzerliğini özellikle vurgular:

“Hâsılı, o dünyayı süsleyen güneş baştanbaşa güzel Hüsn'ün tıpkısıydı;

Ancak şu kadar ki; o güzel (Hüsn) konuşuyor; bu yasemin kokulu gül (Hûşrûba) ise susuyordu.

(Hûşrûba) bin nazla güzel yüzünü gösterdiğinde, Aşk duvardaki resim gibi dondu kaldı.

‘Acaba bu aya benzeyen güzel, Hüsn müdür ki, gönlümü (böyle) ateş hazinesi hâline getirdi?’

‘Yoksa bu yerlerin perisi midir; yanındakiler de peri askerleri mi?’⁹⁷⁷

“Hasan el-Basri Hikâyesi”nde ikizler arasındaki benzerlik dil temeline dökülmezken **Hüsn ü Aşk**'ta ikizlerin zıtlığı susmak ve konuşmak eylemlerine bağlanır. Susmak saklamak, konuşmak ise âyan etmek bağlamında zıt kavramlar olarak mesnevîde ele alınmaktadır. Ancak Aşk'ın kandırıldığını anlaması uzun sürmeyecektir. “Bir işret meclisinin ardından Aşk uyandığında gözü gibi sakladığı kılıcını bulamaz, o zaman Hûşrûba'nın kendisinin kılıcını alıp kaçtığını anlar.”⁹⁷⁸ Thompson'ın hazırladığı Masal Motifleri İndeksinde J1750-J1809 arasındaki motifler “Diğerlerine Yanlışlıkla Benzetilen Bir Şey” başlığını taşımakta ve bu başlıkta yanlışlıkla birbirine benzetilen kişiler J1760 numaralı motifler alt başlığı altında toplanmaktadır.⁹⁷⁹ İkizlerin birbiriyle karıştırılması bu başlık altında ele alınabileceği gibi entrika açısından da değerlendirilmesi mümkündür.

⁹⁷⁷ A.e., s. 335.

⁹⁷⁸ A.e., s. 343.

⁹⁷⁹S. Thompson, Thompson Motif Index, (Çevrimiçi), http://www.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Content/Thompson_Motif-Index.pdf 07.04.2013.

Osmanlı toplumu için yeni ve yabancı bir edebî tür olan romana geçiş sürecinde **Muhayyelât-ı Aziz Efendi** (1796), “eski hikâye ve masal türü ile roman özelliklerinin karıştığı bir kitap”⁹⁸⁰ olması açısından cazip bir örnektir. Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**’nde, **Muhayyelât-ı Aziz Efendi**’nin Abdülaziz devri şair ve yazarları tarafından matbaanın yaygınlaşmasının etkisiyle çok okunmuş bir kitap olmasına ve dönemin yazarlarını ve şairlerini çok fazla etkilemiş olmasına rağmen⁹⁸¹ eserin “dinî dâvalarla lüzumsuz yere ağırlaştır[ılmış]” bir **Bin Bir Gece** masalına benzediğini söyler.⁹⁸² Tanpınar, **Muhayyelât ile Bin Bir Gece Masalları**’nın benzerliğini şöyle açıklar:

“...**Muhayyelât, Bin Bir Gece**’de tipik numunesini veren şark hikâyeciliğinin bütün teferruat ve unsurları ile taklidinden başka bir şey değildir; birçok hikâyelerinin aynen yahut da bazı hususiyetleri ile **Bin Bir Gece**’ye yahut onun dairesine dâhil meşhur hikâyelere ircaı kabildir. Hattâ bu münasebet, bu cinsten diğer halk hikâyelerinin çoğunda olduğu gibi, bazen büyük Arap hikâyesinin muhtelif unsurlarını veren kadim kültürlerin izlerine kadar derinleştirilebilir.”⁹⁸³

Bin Bir Gece Masalları’ndaki hayal unsurlarına benzer pek çok hayal unsurunu içinde barındıran **Muhayyelât**, üç hayal bölümünden oluşmaktadır. Kitabın başındaki “Hayâl-i Evvel” bölümünde ikiz motifleri hâkimdir ve **Bin Bir Gece Masallarındaki** “Kamerüzzaman ile Tüm Ayların İçinde En Güzeli Olan Budur Hatun Öyküsü” ile konu ve motif açısından büyük bir benzerlik söz konusudur. Hikâyede anlatıldığına göre “Kadîmü’l-eyyâmda şehir-i İsfahan’da ferman-fermâ-yı iklim-i Fâris olan Harzemşah’ın hüsn-i melâhat ve cemâl-i letâfet ve kemâl-i

⁹⁸⁰ Enginün, a.g.e., s. 168.

⁹⁸¹ **Muhayyelât-ı Aziz Efendi**’nin yazarlar ve şairler üzerindeki büyük etkisine önemli bir örnek Muallim Naci’dir. “Muallim Naci, adını kendisine mahlas olarak **Muhayyelât-ı Aziz Efendi**’nin ‘Kıssa-i Naci Billah ve Şahide’ adlı hikâyesinden seçmiştir.” İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)**, s. 520.

⁹⁸² Tanpınar, a.g.e., s. 26.

⁹⁸³ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Haz. Zeynep Kerman, 8. bs., İst., Dergâh Yay., 2007, s. 182.

mârifette bir misli meşhûd-ı âlemiyân olmamış”⁹⁸⁴ Kamercan adındaki oğlunu, evlenmesi isteğini yerine getirmeyip kendisine karşı çıkınca kapattığı hapisanenin avlusundaki kuyuda yaşayan bir peri görür ve onun güzelliğine hayran olur. Peri derdini bir “peri-i galip”e arz ettiğinde o da kendisinin görüp hayran kaldığı Çin diyarının padişahı Şah Süca’nın “hatt ü hâl ve sâir ahvâl-i melâhat ve cemâlde şu rûy misli arzda halk olmamış” olan “duhter-i sa’d-ahteri”ni anlatır.⁹⁸⁵ Aralarındaki hangisinin daha güzel olduğuna dair iddia neticesinde iki peri bu iki güzelin “ikisini bir yere ba’del-cem” eylemeye ve böylece hangisinin daha güzel olduğuna beraberce karar vermeye niyet ederler.⁹⁸⁶ “Der-akab peri-i mağlup Çin’e azime ve nim saat mürûr etmeden hâb-âlûde olarak duhter-i şah-ı Çin’i getirip firâş-ı Şehzade’ye nihâde ve temyiz için rû-be-rû” eylediklerinde iki peri hayretler içerisinde kalır çünkü “ol kadar yekdiğere mûmâsil ve müşâbih ki yalnız tefrik ve temyizleri libâs-ı merdân ve zenândan”dır.⁹⁸⁷ İkiz kadar birbirine benzeyen bu iki güzel gencin aralarındaki tek farkın cinsiyetleri olması cinsiyetin hikâyede ikizler arasındaki zıtlık unsuru olarak tanımlandığını gösterir. Perilerin yaptığı büyü sebebiyle Kamercan güzel Gülruh’u, Gülruh da ikizi kadar kendine benzeyen Kamercan’ı ancak uykularındayken görebilirler. Bu durum iki gencin birbirlerine âşık olmalarına engel değildir. Birbirinden ayrı düşen iki âşık yemeden içmeden kesilip kara sevdaya düşerler. Gülruh’un aniden hastalanması üzerine yollara düşüp “duhter-i şah-ı Çin’in aynı vasfı üzere, müşârûn-ileyhin sûretine muvâfik ve zîbâyîş ve melâhati birbirine mutabık”⁹⁸⁸ olması sayesinde tanıdığı Kamercan’a Gülruh’tan haber getiren Gülruh’un sütkardeşi Saba ile Kamercan birlikte çıktıkları yolculuk ardından Gülruh’un derdine derman bulacak doktor olma iddiasıyla girdikleri sarayda Kamercan ile Gülruh nihayet buluşur ve Gülruh’un iyileştiğini gören babasının izniyle kızıyla evlenir. Eşinin sarayında geçirdikleri üç yılın ardından Kamercan, memleket hasretiyle yanıp tutuşmakta olduğundan eşiyile birlikte İsfahan yoluna koyulurlar. Yolda konakladıkları yerden Kamercan biraz uzaklaşınca uzaklaşınca Mecusilerin yaşadığı bir şehre düşer ve onların eline geçmemek için

⁹⁸⁴ Giridî Ali Aziz Efendi, **Muhayyelât-ı Aziz Efendi**, Haz. Hüseyin Alacatlı, Ank., Akçağ Yay., 1999, s. 2.

⁹⁸⁵ A.e., s. 3.

⁹⁸⁶ A.e., s. 4.

⁹⁸⁷ A.y.

⁹⁸⁸ A.e., s. 7.

kendisine yardımcı olan yaşlı bir adamın evinde gizlenmek zorunda kalır. Gülruh durumun farkına varıp maiyetindekilere tek başına kaldığını sezdirmemek için Kamercan'ın kılığına girer. İkizlerin birbirinin kılığına bürünerek yer değiştirmeleri motifi çok yaygın bir motif olarak masal ve hikâyelerde sürekli görülür, burada da bu motif aynen tekrarlanmaktadır. Harzemşah'ın şehzadesi Kamercan'ın babasının ülkesine giderken topraklarından geçeceğini işiten Basra hükümdarı Hüdâkulu, Kamercan sandıkları Gülruh'u büyük bir tören ile karşılarlar. Kamercan'ın evliliğinden haberi olmayan Hüdâkulu, kendisini damadı olarak görme isteğini Kamercan sandığı Gülruh'a aşikâr ettiğinde Gülruh durumunun vahametine binaen itiraz edemeyerek Hüdâkulu'nun kızı Ferruh ile Kamercan yerine evlenmek zorunda kalır. Evlendikleri gün durumunu Ferruh'a izah eden Gülruh'un hâline acıyan ve ona yoldaş olmaya karar veren Ferruh, Gülruh'un sırrını saklar. Kamercan, çeşitli badireler atlatarak Gülruh'un kendisi adına yönettiği ülkeye onun vesilesiyle intikal ettikten sonra Hüdâkulu'nun ricasını kıramayarak Ferruh'la da evlenir. Ferruh ile Gülruh'un karakterleri arasında hiçbir farklılık ya da zıtlık anlatıda göze çarpmaz. İkizler böylece birleşmiş olur. "Hikmet-i ilâhî ile beyinlerinde olan ittifak gibi ittifaka ikisi dahi hâmile olup inkızâmet-i hamel ile bir günde her birinden birer kamer-i tal'at Şehzade" doğar.⁹⁸⁹ Gülruh'un oğluna Asil, Ferruh'un oğluna ise Nesil adı verilir. Hikâyenin "Kıssa-i Şehzade Asil", "Kıssa-i Abdüssamed Padişah-ı Serendib" "Kıssa-i Şehzade Nesil Birader-i Şehriyar Asil" isimli sonraki bölümünde ayrı annelerden doğmakla birlikte hikâyede aynı gün doğmaları sebebiyle ikiz gibi değerlendirilen iki kardeşin kendilerini Basra'da istemeyen vezirin marifetiyle biri annesi Gülruh'un babası Çin hükümdarının yanına diğeri de Kamercan'ın babası Harzemşah'ın yanına gönderilerek birbirlerinden ayrılmaları anlatılır. İkiz kardeşlerin karakterleri hikâyelerde birbirlerine zıt olarak konumlandırılmadığında genellikle olduğu gibi kahramanlık vasıflarının önüne geçilmemesi için iki şehzade anlatının ikiz bir doğumla ikiye bölündüğü kendi anlatı kısımlarında kahramanlıklarını sergilerler. Tüm hikâyelerin sonunda şehzade Asil'in yardımıyla kurtulan şehzade Nesil olacak böylece Gülruh'tan doğan şehzade Asil'in önderliği

⁹⁸⁹ A.e., s. 19.

yine de anlatının tek kahramanla sonuçlanmasını sağlayacak ve hikâyenin sonunda tali ikizlik böylece ortadan kalkacaktır.

Gonca Gökalp-Aslan'ın modern Türk edebiyatının ilk piyeslerinden biri olarak tanıttığı, yazarı bilinmeyen ve 1774 ile 1789 yılları arasında yazıldığı tahmin edilen **Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmet** adlı oyun Shakespeare'in **Yanlışlıklar Komedyası**ndaki ikizlerin birbirlerine karıştırılması motifine dayanır.⁹⁹⁰ İkiz izleğinin modern Türk tiyatrosunun ilk örneğine Batı tiyatrosundan geçtiği aşikârdır. **Muhayyelât-ı Aziz Efendi** ile **Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmet**'ten sonra Türk roman ve tiyatrosu yaklaşık iki yüz sene boyunca ikizler izleğini farklı şekillerde kullanmaya devam eder.

Türk edebiyatında romanın ilk örneği kabul edilen **Taaşuk-ı Talat ve Fitnat** (1872)'ta “eski geleneksel Türk hikâyesinden gelen ve dönemin romanında sık rastlanacak bazı motifler”⁹⁹¹ kullanılır.⁹⁹² Bu motiflerden en önemlilerinden biri şüphesiz ikiz motiftir. Şemseddin Sami'nin romanında geleneksel örneklerden farklı bir ikiz motifi olan “eksik ikiz motifi” ile karşılaşmaktadır. Talat, âşık olduğu Fitnat ile tanışıp onun ve çevrenin karşı çıkmasına izin vermeden görüşüp buluşabilmek için kadın kılığına girer. Kendisini Fitnat'a Talat'ın bir yaş küçük, ona ikizi kadar benzeyen kız kardeşi Ragıbe olarak tanıtır. Mehmet Kaplan, Talat'ın kadın kılığına girmesini gerçeğe uygunluğu noktasından ele alarak tartışır:

“Kız kılığına giren Talat'ı o kadar yakından nakış hocasıyla Fitnat'ın onun erkek olduğunu fark etmemeleri imkânsızdır. Çok çekingen ve toy bir delikanlı olarak gösterilen Talat'ın da bu derece cesur ve pervasız olması, mizaç ve karakterine uymaz. Talat, Fitnat'ı sevdiğine göre devrin örf ve âdetlerine uyararak, annesi veya bir başkasını görücü olarak gönderebilirdi. Yazar, o devir için tabii bir teşebbüsü bir yana bırakarak, Talat'ı genç kız kılığında Fitnat'ın odasına sokuvermiştir. Bu suretle Talat, farkına

⁹⁹⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz.: G. Gonca Gökalp-Aslan, “İlk Türkçe Oyunlardan Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmet üzerine Bir İnceleme”, **Bilig**, S. 41, Bahar 2007, s. 45-68.

⁹⁹¹ Orhan Okay, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, İst., Dergâh Yay., 2005, s. 118.

⁹⁹² Orhan Okay'a göre: “**Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**'ın dili, üslûbu bozuk ve itinasızdır. Bu bakımdan çağdaşı olan Ahmed Mithat ve Emin Nihad'dan daha zayıftır. Tasvir ve tahkiye cümleleri dışında diyaloglarda nisbî bir sadelik dikkati çekerse de bu hususta da Ahmed Midhat ve Emin Nihad daha başarılı sayılmalıdır. Yalnız Ayşe Kadın'ın Arap şivesiyle, Muradpaşa mahallesindeki sakanın Orta Anadolu ağzıyla konuşması, Şinasi'nin tiyatrosundan sonra bir edebî türe mahallî ağızların ilk girişi sayılabilirse de burada da ortaoyunu ve karagözün tesiri muhakkaktır.” A.e., s. 119.

varıldığı takdirde, kendisinin ve sevgilisinin ne kadar kötü bir duruma düşebileceklerini aklına bile getirmez.”⁹⁹³

Kaplan, yazarın Fitnat’ın Ragıbe karşısında “çatallaşan” duygularından psikolojik cephede yeterince istifade edemediği kanaatindedir.⁹⁹⁴ Motifin mitlerle ya da halk hikâyeleriyle olan motif benzerliği noktasına ise değinmez. Mitlerdeki ve destanlardaki donuna girerek ikizleşme motifi ilerleyen dönemde halk hikâyelerinde kılığına bürünerek ikizleşme motifine yerini bırakmıştır. İkizler motifiyse romana “birbirine tıpatıp benzeme motifi” olarak ulaşmıştır. **Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**’ta ise “var olmayan bir ikizin kılığına bürünme motifi” şeklinde tezahür etmiştir. Romanda bu motif sadece Talat’ın Fitnat ile buluşmasını kolaylaştırıcı bir unsurdur. Böylece Türk edebiyatının daha ilk romanında kurgu bir eksik, var olmayan ikiz motifiyse geliştirilmekte, bu motif romandaki olayların düğüm noktasını teşkil etmektedir. İkiz hayalini üreten kişi ise baş erkek kahramandır.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “roman bünyesine uygun ilk Türk eseri”⁹⁹⁵ olarak nitelendirdiği **Araba Sevdası** (1896)’nın alafranga züppe tipi Bihruz Bey: “O, küçük mirasyedi borçlarının hesapları içine gark olmuş, tıpkı devri gibi, yeni bir mal satarak temin edeceği muvazenenin peşindedir.”⁹⁹⁶ Âşık olduğu Periveş Hanım’a aşkını itiraf için çektiği azabın katmerlenmesine sebep olan maşukunun vefat haberi ardından kendisini kaybeder.⁹⁹⁷ Keşfi Bey adındaki yalana müptelalığıyla meşhur arkadaşının verdiği sahte vefat haberine aldanan Bihruz Bey, vapurda Periveş Hanım’ı gördüğünde “beht-ü hayret içinde teşhisine muktedir olunca yüreği öyle bir şiddetle çarpıp başı öyle bir dehşetle dönmeye, gözleri öyle bir halde kararıp vücudu öyle bir derecede titremeye başla[r] ki bir gayret-i fevkalâde ile kendisini iki adam geriye almasa[.] hiç şüphe yok denize gidiverecek[tir].”⁹⁹⁸ Bihruz Bey, gözleriyle gördüğüne değil gönlündeki aşk azabını hararetlendirecek Keşfi Bey’in yalanlarına kanmayı yeğlediğinden Periveş Hanım’ı değil ona ikizi kadar benzeyen dul ablasını

⁹⁹³ Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar** 2, 4. bs., İst., Dergâh Yay., 2002, s. 67.

⁹⁹⁴ A.e., s. 76.

⁹⁹⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s. 491.

⁹⁹⁶ A.e., s. 492.

⁹⁹⁷ Recaizade Mahmut Ekrem, **Araba Sevdası**, İst., İnkılâp Yay., 1985, s. 144.

⁹⁹⁸ A.e., s. 155.

gördüğüne inanmayı tercih eder. Kendi kendini ikna hususundaki gayreti karşılıksız bir aşkın ıstırabına oranla teskin edicidir:

“Evet! Sarışın hanım ter-ü taze, pembe yanaklı, açık sarı saçlı olduğu halde benzeri olan hanım yaşlıca, donuk benizli, kumral saçlı değil mi idi? Sarışın hanımın yaşmağındaki, hotozundaki zarafet, halindeki, edasındaki letafet benzeri olan hanımda var mıydı? Demek ki bu defa Keşfi pek doğru söylüyordu...”⁹⁹⁹

Aynı **Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**'ta olduğu gibi burada da ikiz hayalini üreten bir erkek kahramandır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Recaizâde Mahmut Ekrem'in **Araba Sevdası**'nın kurgusunda kullandığı birbirine tıpatıp benzeyen kardeşler izleğinin Abdülhak Hâmid Tarhan'ın **Garam** adlı eserinde de bulunmasını “Hâmid ile şairin büyük dostlukları sırasında geçmiş bir vak'anın değiştirilmiş bir hikâyesi”ne bağlar.¹⁰⁰⁰ Tanpınar'a göre:

“**Garam**'da iki ahlâkî tez halinde karşılaşan iki hemşire, burada bir tek insandır. **Garam**'daki ölüm burada sadece kahramanın muhayyilesini zapteden bir yalandır. Böylece Hâmid'in eserindeki mezar bir nevi karikatür olarak bu esere girer.”¹⁰⁰¹

Tanpınar'ın Hâmid'in eserinden **Araba Sevdası**'na sirayet ettiğini söylediği “karikatür” kabir esasen eksik ikiz motifinin somutlaştırılma çabasının da bir ürünüdür.

Batılı örneklerden istifade ile geliştirilen modern Türk tiyatrosu eserlerinin ilk örneklerinde de ikiz motifinin kullanılması tesadüfi görünmemektedir. Namık Kemal'in **Celâleddin Harzemşah** (kısmen tefrika 1886, mukaddimesiz

⁹⁹⁹ A.e., s. 160.

¹⁰⁰⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, a.g.e., s. 490. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bu kanaate varma sebebi Süleyman Nazif'in düştüğü kayıt gibi görünmektedir: “Süleyman Nazif, **Garam**'a yazdığı ‘Bir Mukaddime’de o sene (1292-1875) Çamlıca'da oturan iki hemşirenin şaire bu eseri ilhâm etmesi ihtimalinden bahseder.” Ahmet Hamdi Tanpınar, a.e., s. 525.

¹⁰⁰¹ A.e., s. 492.

yayımlanması 1876, mukaddime ile birlikte 1897)¹⁰⁰² adlı tiyatro eserinde geleneksel ikiz motifi tekrarlanır: Celâleddin Harzemşah'ın ikinci eşi “Mihr-i Cihan ilk karısı Neyyire'ye tıpatıp benzer ve daima ölüyü hatırlatır.”¹⁰⁰³ Namık Kemal “Mukaddime-i Celâl”de bu benzerlik hakkında şunları söylemekle yetinir: “Neyyire ve Mihr-i Cihân arasında gösterilen ve oyunun muhabbete dâir bir türlü hissiyât-ı fâci'asını yekdiğerine rabt ile Celâleddin'in meşakk-ı rûhâniyyesini tahammül olunamayacak bir dereceye îsâl eden müşâbehet bütün bütün mahsûl-i hayâldir.”¹⁰⁰⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, Celâleddin Harzemşah'ın iki eşinin birbirine ikiz kadar tıpatıp benzemesini¹⁰⁰⁵, Namık Kemal tarafından “vak'aya [eklenen] oldukça lüzumsuz olan, ayrıca layıkıyla istifade ed[ilemeyen] bir fantastik unsur” olarak görür.¹⁰⁰⁶ Türk romanının ilk örneklerindeki andıran “eksik ikiz motifi” bu eserde farklı şekilde görülmektedir. Romanlardaki var olmayan ikiz izleğinin yerini tiyatrodaki bu sefer var olan benzerler üzerine kurulu bir izlek alır. Yalnız benzerlerin bir arada bulunmayışı ve biri ortaya çıktığında diğèrinin ölmüş olması yine bir eksik ikiz imajını akla getirir.

Abdülhak Hamid Tarhan'ın **Garam**'da **Araba Sevdası** ya da **Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat**'taki gibi bir ikiz motifi bulunmaz. Aksine eserde geleneksel anlatılardaki zıt ikiz motifine “iki ahlâkî tez halinde” hizmet eden¹⁰⁰⁷ gerçek kahramanlarla karşılaşılır. **Garam**'da bir genç, bir vesileyle gördüğü genç kız kardeşlerden birine âşık olur. Aşkına ulaşma çabaları karşılığını bulur ve iki genç aşklarını birbirlerine itiraf ederler. Bir gün sevgilisinin yanında yabancı bir erkeği gören genç çılgına döner ve sevgilisini öldürür. Ancak sevgilisi zannıyla öldürdüğü kız, sevgilisinin ona tıpatıp benzeyen kız kardeşidir. Genç, anlatılanların hiçbirine itibar etmez ve deli olduğu zannıyla bir tımarhaneye kapatılır. Sevgilisi varını yoğunu ortaya koyar, genci buradan kurtarır ancak genç yine de gördüklerine inanmamakta ısrarlıdır. Sonunda sevgilisinin ölüm döşeğinde olduğunu öğrenip

¹⁰⁰² Abdullah Uçman, “Namık Kemal Üzerine Bir Biyografi Denemesi”, **Tanzimat Edebiyatı**, Ank., Akçağ Yay., 2006, s. 253.

¹⁰⁰³ A.g.e., s. 390.

¹⁰⁰⁴ Nâmık Kemal, “Mukaddime-i Celâl”, **Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, Haz. Kâzım Yetiş, 2. bs., İst., Alfa Yay., 1996, s. 365.

¹⁰⁰⁵ A.g.e., s. 525.

¹⁰⁰⁶ A.e., s. 390.

¹⁰⁰⁷ A.e., s. 492.

yetişmeye çalıştığındaysa vuslat yolunda arabası devrilince yaralanır ve bir türlü inanmayıp tahkir ettiği sevgilisi de bu esnada hayata gözlerini yumar.¹⁰⁰⁸ Tanpınar, “[e]ski şark masalında sihir şeklinde rastlanan bu benzerlik motifinin” en son **Muhayyelat**’taki “Şapur ve Hüma” hikâyesinde bulunduğunu ancak Hâmid’in bu tercihinin ise bahsi geçen hikâyeye bağlanamayacağını belirtir.¹⁰⁰⁹ **Garam**’daki söz konusu ikiz motifi ve şiirin konusu hakkında Tanpınar’ın ders notları arasında şu bilgiler bulunur:

“**Garam**’da Hâmid iki kız kardeşi birden sever; fakat hangisi olduğunu seçemez. Buna ‘dublation’ (çift olma) denir ve romantizmden gelir. İkisini de sevip ikisinde de aldanır. Bu, Shakespeare’den beri mevcuttur. Hâmid’de böyle olmaz; birisini sevip diğerinden nefret eder. Kadını, Fatma Hanım’ı iki görür: Biri boş mezaradaki, diğeri yanındaki. Hâmid, bu ikisinde de kendini görür. O devirde cemiyet böyle muzlim şeylerden hoşlanırdı, çünkü kriz ânında idi. Tanzimat edebiyatı hissi ifadeye çalışır.”¹⁰¹⁰

Hâmid’in bir tiyatro eserinde yakaladığı motifi bilinçli bir şekilde devam ettirdiği bilinmektedir.¹⁰¹¹ “Hâmit’in şiir ve edebiyat görüşlerini yansıtan”¹⁰¹² **Garam**’daki¹⁰¹³ ikiz izleği için de aynı şey geçerlidir. Tanpınar’a göre “Hâmid, bu benzeyiş motifini aynı devirde başladığını söylediği **Zeynep**’te de kullanmakla

¹⁰⁰⁸ **Garam**’ın özeti için istifade edilen kaynak: Mehmet Kaplan, “Garam’daki İçtimaî ve Felsefi Fikirler”, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1**, s. 265-266.

¹⁰⁰⁹ A.e., s. 526.

¹⁰¹⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Dersleri: Gözde Sağnak, Ali F. Karamanlıoğlu ve Mehmed Çavuşoğlu’nun Ders Notları**, Haz. Abdullah Uçman, 3. bs., İst., YKY, 2004, s. 111.

¹⁰¹¹ Örneğin Hâmid **Turhan-Kambur**’da yakaladığı “Kambur tipini daha sonra yazdığı üç manzum dialogda **Tayflar Geçidi**, **Ruhlar** ve **Arziler**’de devam ettirir.” İnci Enginün, **Türkçede Shakespeare**, İst., Dergâh Yay., 2008, s. 197. Nitekim bu birlikteliğin başka ve önemli bir cephesi de muhakkak konu birliğidir: “Hâmit, konusunu İlhanlılar tarihinden alan oyunlarının hepsinin [Kambur] ad[ı] ile anılabileceğini söylemiştir.” İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)**, s. 691.

¹⁰¹² İnci Enginün, “Abdülhak Hâmit Tarhan”, **Tanzimat Edebiyatı**, Ank., Akçağ Yay., 2006, s. 462.

¹⁰¹³ Mehmet Kaplan, “Bu hikâyenin bir çok motifinin o devrin piyes ve romanlarında mevcut” olduğuna dikkat çeker. Ona göre “Hâmid’in kahramanı ile Nâmık Kemal’in **İntibah** romanındaki Ali Bey arasında benzerlikler vardır. Mehtapta sevgilisinin evini tavaf, ip ile pencereye tırmanma, verem, tımarhaneye kaldırılış, bir görüşte âşık olmak, yanılarak bir cinayet işlemek, bir delinin filozofça sözler söylemesi gibi motiflerin romantiklerden geldiği açıktır.” Mehmet Kaplan, a.g.e., s. 266.

kalmayacak, seneler sonra hayatında da arayacaktır.”¹⁰¹⁴ Tanpınar, “benzerlik motifinin” önemini **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**’nde ise şöyle vurgular:

“[B]ir medeniyet ve kültürden öbürüne geçtiğimiz bu devirde ayrı ahlâk kıymetleriyle de gelse bu birbirinin aynı şahısların üzerinde duruş, bu benzerlik merakı bize büsbütün başka şekilde mânâlı görünmektedir. Bu benzetme masalını yaratan insanlar hakikatte bir ‘eşler’ âleminde kendi şahsiyetlerinin gölgeleriyle cenkleşerek yaşıyorlardı.”¹⁰¹⁵

Ahmet Hamdi Tanpınar, psikolojik ve sosyolojik istinatla sağlamlaştırdığı tezini yazar ya da şairin iki dünya arasında sıkışmış, ikizleşmiş kimliğinin bir yansıması addetmekte ve geleneksel hikâyenin payını yadsımadan motifin önemine dikkat çekmekte ancak konuyu daha fazla da derinleştirmemektedir. Hâmid’in batılı tiyatro nev’ine temayülü yanında şiirindeki gelenekseli de kendine bağlayan yapısı göz önünde bulundurulduğunda eserlerindeki ikizler motifinin devamı mahiyetindeki benzerlik motifinin hem Shakespeare’e kadar uzanan Batılı kaynaklarını hem de Doğu anlatı geleneğini akla getirdiğini söylemek mümkündür. İkiz motifi ya da Tanpınar’ın deyişiyle “benzeme motifi”, nitekim piyesin bu zıt ikiz kahramanlardan beslenen konusundan eserin diline de yansır:

“Mey getir de benden öğren halveti,
Gör ikizlikten ibâret vahdeti!
Vasl ile hicrânı gel gör müttefik,
Sûret ile mânâyı seyret müfterik!”¹⁰¹⁶

Dönem eserlerinin eksik ikiz motifinin **Garam**’daki farklı tezahürü bir yanılıyla ikizlerden birinin yine ortadan kaldırılması neticesini doğurur. Bu ikiz figürü ortadan kaldıran yine bir erkek kahramandır.

¹⁰¹⁴ A.g.e., s. 525-526.

¹⁰¹⁵ A.e., s. 526.

¹⁰¹⁶ Abdülhak Hâmid Tarhan, **Bütün Şiirleri IV** (Garam), Haz. İnci Enginün, İst., Dergâh Yay., 2001, s. 157.

Eserlerin yazıldığı dönemin ruhunu aksettirdiği muhakkaktır. Tanpınar'ın tespitinden hareketle dönem eserlerinde bulunan ikiz motifinin ikiz bir yapı içinde Doğu ile Batı arasında sıkışmış toplumun tezahürü mahiyetinde kullanıldığını düşünmekte bir beis olmasa da kâfi görünmemektedir. İkiz motifinin geleneksel eserlerdeki daima tekrarlanan ve muhafaza olunan yapısının toplumsal durumu ifade için yeniden ve ihtiyaç hâsıl olduğunda kolektif bilinçaltından çıkarılarak yeni edebî türlerin bünyesinde yeni durumu karşılayacak şekilde değiştirilerek kullanılmaya başlandığı tespitini yapmak da gerekir. Doğu ile Batı arasında: zıt ikiz bir yapı içinde sıkışmış insanın ikizleşmiş hâlinin dönem eserlerine yansımaması mümkün değildir. Anlaşıldığı üzere roman, yabancı bir edebî tür olarak Türk edebiyatının kıyılarına ulaştığında beraberinde getirdiği yeni türün anlatım gerekliliklerine temayül, ikizler motifinin kullanımını geleneksel anlatı türleri içinde benimseyen ve oraya ait addeden yeni romancıların eserlerinin kurgusal tanziminde kendilerini geleneksel anlatıya değil romana bağlama çabaları, geleneksel anlatının ikizler motifinden kurtulma gayretini de peşi sıra getirmiştir. Hayalden kaçıp romana uygun gerçekçi üslubu yakalama çabasındaki ilk dönem romancılarının geleneksel metne bağlılığı söz konusu daireden uzaklaşma temayülündeki muvaffakiyetlerine mani olmuş ve yazarlar her ne kadar ikizler mitine bağlı geleneksel ikiz motifini terk etmeyi başarsalar da tıpatıp birbirine benzeyen roman kişileri kurgulamaktan kendilerini alamamışlardır. İkiz karakterler, bir roman kurgusu içine dâhil olduğunda mitik karakteri sebebiyle romanı hep gelenek dairesine doğru çeker, romanı yavaş yavaş ele geçirip kurgunun ikiz mitleriyle ilişkisini temine yazarı zorlar. Roman ile geleneksel anlatının çatışmasının yenileşme dönemi Türk edebiyatının ilk örneklerinde ikizler motifinin değişmesine sebep olduğu anlaşılmaktadır.

Yenileşme döneminde Türk romancılarının ilk olarak karşılaştıkları Batılı eserler, 1789 Fransız İhtilâli'nin bireyci ve özgürlükçü havasını teneffüs etmiş romantik yazarların eserleridir. “İngiliz edebiyatında 1798'den 1832'ye kadar uzanan zaman içinde en büyük eserlerini vermiş olan romantik akım ve bu akımın geliştirdiği eleştiri kavramları, bütün Batı edebiyatlarında modern edebiyatın ve

modern eleştirinin esasını oluşturmuştur.”¹⁰¹⁷ İngiliz edebiyatında “romantik akım” olarak adlandırılırken Amerikan edebiyatında “duyular ötesi idealizm” (Transcendental İdealizm) adıyla akım tanınmaktadır.¹⁰¹⁸ “XIX. yüzyılın radikal romantizmi, hem duygu okulunun¹⁰¹⁹ insan tecrübesine ve gerçeğine aldığı duygusal yaklaşımı, hem de neoklasisizmin kötü örneklerindeki duygudan yoksun didaktik yaklaşımını reddetmiş ve ‘Düşünüyorum ve hissediyorum, öyleyse varım’ hükmü ile özetlenebilecek kendi felsefesini oluşturmuştur.”¹⁰²⁰ Ancak romantizmin esas ortaya çıktığı yer: Almanya’dır. Ferde büyük önem ve değer verilen romantik eserlerde öne çıkan medenî dünyadan tabiata kaçış izleği zaman zaman Doğu’ya kaçış ve özlem ile de kendini gösterir.¹⁰²¹ “18. yy. şarkiyatçılığının bir uzantısı olan bu eserlerde Doğu bir ‘mit’tir; bir huzur beldesidir ve bir arayışın simgesidir.”¹⁰²² “Romantik mitkuruculuğu olağandışı bir estetik yaratmak için mitlerden yararlanı[r], ama bunu yaparken mitlerin oluşumuna ilişkin bütün tanımlamaları da çiğn[er].”¹⁰²³ Romantik mitkuruculuğun amacı, “mitik öyküler[in] korkutucu ve gizemli olanı insanlaştırarak ve evcilleştirerek daha az gizemli daha az korkulu hale getirme” amacının tersine “olağan, güncel ve açık olanı yadsımak, olağandışı, ilkel ve gizemli olanın peşinde koşmak; bunlar bulunduğu zaman bile orijinallik uğruna bunları bir kat daha yabancılaştırmak[tır]”¹⁰²⁴

Romantizm akımından ve bu akım çerçevesinde verilen eserlerden etkilenen ilk dönem Türk romancılarının eserlerinde gelenekteki zıt ikizler motifine bağlı tipik ikiz kahramanları –belki farkına bile varmadan- değiştirilmiştir. Bu tercihte romantiklerin olağan ve sıradan olanı değiştirme temayüllerinin payı olduğunun da tespiti gerekir. Ancak söz konusu “eksik ikiz kadın izleğinin” dönem eserlerinde

¹⁰¹⁷ Sevim Kantarcıoğlu, **Edebiyat Akımları: Platon’dan Derrida’ya**, İst., Paradigma Yay., 2009, s. 94-95.

¹⁰¹⁸ A.e., s. 95.

¹⁰¹⁹ “XIX. yüzyıl romantizmini klasik ve neoklasik akımlardan ayırt eden özellikleri ele almadan önce, onu hazırlayan duygu okulunu tanımakta fayda vardır. XVIII. yüzyılın başında neoklasik edebiyat akımına tepki olarak doan duygu okulunun kurucusu Anthony Ashley Cooper, aslında bir deisttir.[...] Cooper, birinci enemesinde Locke’ın ortaya attığı epistemolojiyi kabul etmektedir. Buna göre insan, dış dünya ile ilgili bilgilerini önce duyu organlarıyla edindiği izlenimlerine borçludur. Duyularötesi bir seviyede bilginin bu karmaşık hammaddesi insan akli (reason) tarafından sistemleştirilerek bilgiye dönüştürülmektedir.” A.e., s. 96.

¹⁰²⁰ A.e., s. 99.

¹⁰²¹ Emel Kefeli, **Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları**, İst., Ak Yay., 2009, s. 35.

¹⁰²² A.e., s. 36.

¹⁰²³ Jale Parla, **Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik**, s. 24.

¹⁰²⁴ A.y.

sürekli tekrarının tek sebebinin romantizm akımı olarak tespiti kolaycılığa kaçmak olacaktır. Gelenekselin karakterini içinde barındıran ikiz motifinin romantizmin etkisi yanında, eldeki örneklerden de yola çıkarak medeniyetin yönünü değiştirdiği, toplumun önemli ve sancılı değişim süreçlerine gebe olduğu dönemlerde karakter değiştirme eğiliminde olduğunu da tespit etmek gerekir. Ferdin öne çıkarıldığı romantizm akımı bile başlı başına eksik bir ikiz figürünün doğuşuna sebep olabilecekken Türk edebiyatının yüzünü döndüğü Batı edebiyatı dairesinin idealleştirilmesine sebep olan sürecin de eksik ve her zaman aranan, ulaşılmak istenen ideal ikiz figürünü doğurmuş olması açısından ikiz motifinin değişim süreci, dönem edebiyatının kültürel bilinçaltı kodlarının çözülmesi adına önemli ipuçları barındırmaktadır.

Yenileşme dönemi Türk edebiyatının ilk romanlarında ve tiyatro eserlerinde dönemin hazırlayıcısı mahiyetindeki **Muhayyelât**'ın "Hayal-i Evvel" hikâyesinde olduğu gibi ikizler -Gülruh ile Ferruh- bir araya gelip birleşmemekte aksine ikizlerden biri mutlaka eksik bırakılmaktadır. Önemli diğer bir husus ise ikizleşmenin hep kadına doğru olmasıdır. **Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**'ta Talat kadın kılığına girerek eksik ikiz kadın motifinin yolunu açar ve eksik ikiz kadın imajı Türk romanında daha ilk romandan itibaren tamamlanmaya çalışılır. İlk dönem romanlarında ve tiyatrolarında –**Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**, **Celâleddin Harzemşah**, **Araba Sevdası** ve **Garam**'da- hep eksik ikiz: kadınlardır. Ahmet Mithat Efendi'nin **Karı Koca Masalı**'ndaki tespiti eksik ikiz kadın motifinin kullanılması hakkında da ipuçları verir:

"Dikkat ediyor musun yeni yazarlar şimdi 'âşık (eril ve aktif) ile maşuka (dişil ve pasif)' demiyorlar. 'Aşık (eril ve aktif) ile aşika (dişil ve aktif)' diyorlar. Bunda hakları yok mudur dersin? Ben vardır derim. Zira eskilerin maşuka saydıkları dişil insan da âşık sayılan erkeğe âşık değil midir? O halde kendisi dişil olduğu için olsa olsa 'aşika' derler. Yok eğer âşık tarafından sevildiği ve âşık da aşika tarafından sevildiği için 'âşık aşika' deyişi beğenilmezse 'maşuk maşuka' deyişini kabul etmek lazım gelir."¹⁰²⁵

¹⁰²⁵ Ahmet Mithat, **Karı Koca Masalı**, İst., Afa Yay.,1999, s. 48'den aktaran: Nüket Esen, **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2010, s. 75-76.

Medeniyet değiştirmenin sebep olduğu ikilik hâlinin bünyelere nüfuzu kadar yeni edebî türlerde anlatılan ve sosyal hayatın yansıması olmayan ancak yabancı edebî türün gereklerine uymayı zorunlu kılan, yabancı romanlarda okunup tanışılmış faal kadın karakterin Türk edebiyatında aranma süreci, edebî eserlere eksik ikiz kadın motifi şeklinde yansıyor faal kadın karakterin inşası ve keşfi neticesinde maşukaların aşıklara dönüşmesiyle de ortadan kalkmaya başlamış görünmektedir. Romanın Türk edebiyatında yabancı bir edebi tür olarak kullanılmaya başladığı ilk dönemde romanlardaki eksik ikiz motifine ve faal kadın arayışına ek olarak kadın ile roman ilişkisinin de çok tartışılmış olması bu üç konunun birlikte ele alınmasını zorunlu kılar. O dönemde:

“Özellikle de kadınlar, romana ‘maruz kaldıklarında’ kendileri için mahzurlu bir durumun baş göstereceği bir kesim olarak görölmüşlerdir. Devrin edebiyatının Mehmed Salahî gibi, Mehmed Celâl gibi muhafazakâr diye nitelendirebileceğimiz, hâlâ süregelen edebiyat geleneğinin müdafii bazı isimlerinin yanında, Ahmed Mithat Efendi gibi, Tevfik Fikret gibi yenilikçi ve Batı’ya açık edebî simaları bile birtakım yazılarında romana öncelikle ve özellikle bu ahlâkîlik olgusunu öne çıkararak yaklaşmışlardır.”¹⁰²⁶

Kadınların roman okumalarına dair tartışmalar dönem romanlarındaki kadınların faal birer okuyucu olmasının önüne geçememiştir: Ahmet Mithat Efendi’nin **Diplomalı Kız**, Nabizâde Nâzım’ın **Zehrâ**, Sami Paşazade Sezai’nin **Sergüzeşt**, Mehmet Celâl’in **İsyân** ve **Elvâh-ı Sevdâ**, Halit Ziya Uşaklıgil’in **Aşk-ı Memnû**, Yakup Kadri’nin **Kiralık Konak**, Reşat Nuri Güntekin’in **Çalıkuşu** gibi dönem eserleri, roman okuyan kadın karakterlerle doludur.¹⁰²⁷ Zararı tartışılrsa da, yasaklansa da roman okumanın cazibesine kapılan kadınların gerçekleştirdikleri eylem, romanlardaki faal kadının habercisi addedilebilir. Nurdan Gürbilek’e göre ise bu

¹⁰²⁶ M. Fatih Andi, “Kadınlar, Romanlar ve Roman Kadınları I”, **Roman ve Hayat**, 2. bs., İst., Türk Edebiyatı Vakfı Yay., 2004, s. 47.

¹⁰²⁷ M. Fatih Andi, “Kadınlar, Roman ve Roman Kadınları III”, a.e., s. 63-71.

durum yani: “Nasıl rüyanın içeriği rüyada görülenden çok, rüyayı gören hakkında fikir verirse, romanlarda yutarcasına roman okuyan, okuduğu romandaki kahramanlara özenen, bu kapılma yüzünden gerçekle bağını yitirmiş kadının bu kadar çok karşımıza çıkıyor olması da gerçek kadınlardan çok, yazarın kendisi hakkında, bazen örtük bazense apaçık bir biçimde ‘kadın okur’ etrafında kümelendiği bir dizi endişe hakkında fikir verir.”¹⁰²⁸ Nurdan Gürbilek, Harold Bloom’dan ödünçlediği “etkilenme endişesi” kavramı üzerinden dönemin erkek yazarlarının yabancı hemcinslerinin eserlerinden etkilenme endişelerini millî ve dinî kimliğe yönelik bir tehlike addetmelerinin altında “ ‘ruh’u ya da ‘hars’ı” dışarıda tutarak Batı medeniyetinden alınacakları usul, teknik ve şekille sınırlandırmaya çalışan toplumun genel bakışını yansıtan tutumlarının yattığını belirterek açıklamaya çalışır.¹⁰²⁹ Toplumsal ölçekten birey ölçeğine inildiğinde bu tip endişeler yazarların gerçek hayattaki kadınlara dair endişelerinden çok, her zaman ulaşmayı hayal ettikleri kendi ideal kadın imajlarının –kendi geleneksel anlatılarından- değiştiğini fark etmelerinin verdiği endişe olarak da ele alınmalıdır. Türk romanının daha ilk romanlarında ortaya çıkan eksik ikiz kadın imajı yeni girilecek medeniyet dairesinin belirlediği ideal kadın imajıyla doldurulmaya müsait bir boşluk oluşturmaktadır. Aristoteles’in “Doğa boşluk kabul etmez”¹⁰³⁰ şeklinde formüle edilen görüşüne uygun şekilde romanın doğası da boşluk kabul etmemektedir. Eksik ikiz kadın imajı, toplumun aradığı yeni ideal kadının habercisi, öncülü olarak romanlarda beliren bir gölgedir. Tiyatro eserlerinde gerçek birer ikizden bahsedilirken romanlarda hayali birer ikiz üretilmiş, bu hayali ikizleri de hep romanlardaki erkek kahramanlar –Talat, Keşfi Bey- üretmiştir. Üretilen bu hayali gölgenin yerini zamanla romanlarda yeni kadın imajına uygun gölgenin sahipleri doldurmaya başlamıştır.

İlerleyen dönemde erkek öncülerinin izini takip eden kadın yazarlarca da ideal kadın imajı romanlarda işlenmeye başlayacaktır. Örneğin “Halide Edib II. Meşrutiyet’te yazdığı **Seviye Talib** (1910) ve **Handan** (1912) romanlarında

¹⁰²⁸ Nurdan Gürbilek, “Erkek Yazar, Kadın Okur”, **Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**, Der. Sibel Irzık ve Jale Parla, 4. Bs., İst., İletişim Yay., 2011, s. 280.

¹⁰²⁹ A.e., s. 286-288.

¹⁰³⁰ Aristoteles, **Fizik IV**’te tanımladığı iki tip deviniminde bir ortam içerisinde meydana gelmek zorunda olduğunu ve nedensellik ilkesi gereği her tür maddeden azade bir “boşluğun” mümkün olmadığını belirtmiştir. Aristoteles **Fizik IV**’ten aktaran: Hüseyin Gazi Topdemir, “Aristoteles’in Doğa-Fizik-Felsefesi”, **Felsefe Dünyası**, S. 39, 2004/1, s. 16.

canlandırdığı kültürlü kadınların, toplumdaki yerinin ne olacağı sorusunu sormuş ve cevabını onları mutsuzluğa/ölüme mahkûm ederek vermişti[r]”.¹⁰³¹ Oysa Adivar, Cumhuriyet dönemi romanlarında ürettiği kadın kahramanlarına aynı şekilde yaklaşmayacaktır. Kendi baktığı penceredense ikiz gibi birbirine benzeyen roman karakterleri bu sefer erkekler olacaktır. Yazarın **Sonsuz Panayır** (1946) romanında Tıngar ile Burhan ikiz kadar birbirlerine benzerler ancak dış görünüşleri açısından değil mizaçları açısından. Tıngar bu benzerliği şöyle açıklar:

“Yanılıyorsunuz Ayşe Hanım. Biz Burhan’la iki ikiz gibi birbirimize benzeriz. İkimizin de gayesi birdir... O da, ben de daha iyi bir dünya peşindeyiz.”¹⁰³²

İkizliği yazarların bu dönemden sonra daha çok dış görünüşleri değil ruh hallerini betimlemekte kullandıkları görülür.

Esasen Cumhuriyet dönemi edebiyatında da devam eden arayış nihai noktasını Ahmet Hamdi Tanpınar’ın **Huzur**’undaki Nuran karakteriyle bulur. Nuran, görünüşü, kültürü, eğitimi, manevî tecrübeye yatkın ve açık kimliğiyle, Batı’ya dönük yüzüyle ideali yakalama sürecinin nihai noktasıdır. René Girard, mimetik düzeneğin işleyişi hakkında şu bilgileri verir:

“Şayet arzu mimetik, bu nedenle de öykünmesel olursa, o zaman özne, modelinin sahip olduğu ya da arzuladığı nesneyi arzulamaktadır. Özne ya modeliyle aynı dünyada ya da farklı bir dünyada gelişir. Farklı bir dünyada olması durumunda, kuşkusuz modelinin nesnesini elde edemez, bununla ancak dış aracılık adını verdiğimiz bir olguyla ilişki kurabilir. [...] Buna karşılık, ben modelimle aynı ortamda yaşıyorsam [...] o zaman onun nesnelere ulaşabilirim. Bu tip mimetik ilişkiyi, kendi kendini sürekli güçlendiren iç aracılık olarak adlandırıyorum. Öznenin ve modelin fiziksel ve ruhsal yakınlığı yüzünden iç aracılık sürekli daha çok bakışım üretir: Özne modeline, modeli de özneye öykünür. Sonunda da özne kendi modelinin modeli olur, başka deyişle öykünücü kendi öykünücüsünün öykünücüsü durumuna gelir. Böylece daha çok karşı karşıya gelmelere, yani daha çok çatışmaya doğru bir gelişme sürecine girilir. Bunu ‘ikizler’in ilişkisi’ diye

¹⁰³¹ İnci Enginün, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, 4. bs., İst. Dergâh Yay., 2003, s. 254-255.

¹⁰³² Halide Edip Adivar, **Sonsuz Panayır**, İst., Remzi Kitabevi, 1946, s. 262.

adlandırıyorum. Nesne rekabet ateşi içinde kaybolur: iki rakip arasındaki tek saplantı, çok geçmeden nesneye sahip olmaktan çok, rakibi yenmek olur; kısacası nesneye sahip olmak gereksizleşerek salt çatışmanın kızışması yönünde bir bahane olur. Rakipler giderek daha çok benzeşirler, ikizler haline gelirler. Mimetik bunalım hep özne ile modelin rollerinin bu karşıtlığa indirgenmeleri durumunda ortaya çıkan ayrımsızlaşma bunalımıdır. Bu bunalımı olanaklı kılan nesnenin yok olmasıdır, yalnızca şiddetlenmekle kalmaz, bulaşıcı hastalıklar gibi çevreye de yayılır.”¹⁰³³

Batılı romanlarda tanıştığı nesnenin birer ikizini –ideal kadın imajını- kendi romanında yeniden inşa eden romancının sonunda nesnesiyle kendisini aynı ortamda –roman düzleminde- bir araya getirirken asıl olanın ulaşılan ideal nesne olmayıp ikizleştiği rakibi olduğunu en iyi ispatlayan örnek ideal kadın imajının tamamlandığı **Huzur**’dur. Mümtaz’ın roman düzlemindeki ideal kadın anlatımlarının somutlaşan hülyalı kimliği Nuran’a aşkı, Batı’nın temsilcisi konumundaki Suat ile rekabetini doğurur. Nuran aradan çekilse de Mümtaz’ın Suat’ın gölgesiyle rekabeti sürer. Sonunda Suat: “Ben benim” diye Mümtaz’a seslendiğinde artık ikizleşmiş iki karakterle karşılaşılır ki rakibin de âşığın da kimliği bu noktada tartışmalı bir hâle gelir. Eksik ikiz kadın imajının gölgesi esasen rakiple rekabetin yolunu açan bir gölgedir. Nitekim Suat’ın kendisi romandan ayrılrsa da gölgesi romandan ayrılmamaktadır. Tanpınar’ın dehası söz konusu bunalımı tespitle romanında ele almasında da açıkça görülür. Bu mimetik bunalımı hazırlayan Türk romanının daha ilk örneklerinden başlayarak önce eksik ikiz kadın imajının gölge kimliğiyle belirmesi, ardından özlenen ideal kadın imajının parça parça geliştirilmesiyle ideal kadın kimliğinin tamamlanması ve ideal kadın kimliği tamamlandığı anda ortaya çıkan –aslında en baştan beri var olan ancak rekabete hazır olunmadığı için görmezden gelinen- rakip ile rekabet ve onunla ikizleşme, yeni ideal kadın imajının değişmesine sebep olan medeniyet değişikliğinin toplumun yüzünü döndüğü yeni medeniyetle rekabetinin romanlardaki ilk izdüşümüdür ve bu amansız rekabet bir tür ikizleşmeyle neticelenmiştir. Sonuç olarak ilk dönem eserlerindeki ikizlik motifi hem siyasi, sosyal ve ilmî yeni yönelişin “eksik” yönünü temsil mahiyetiyle hem de

¹⁰³³ René Girard, **Kültürün Kökenleri**, Çev. Mükremin Yaman ve Ayten Er, Ank., Dost Yay., 2010, s. 48-49.

geleneksel olandan kopuş noktasındaki travmatik edebî sürecin burgacına kapılan yazarların ve şairlerin kolektif şuuraltının baskısıyla gerçekleştirdikleri edebî tercihlerin bilinç düzeyinde yeni edebî daireye meylin gerekleriyle çatışmasını yansıtan tarafıyla önemlidir.

Edebiyatta hassas bir geçiş süreci olan yenileşme döneminin ardından Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak nadiren yeni ikiz kurgu kişilerle romanlarda karşılaşılır. Özellikle romana geçiş sürecinin ardından romantizmin yerini realizme bırakmasıyla eserlerdeki hayale dayanan unsurlar azalır, muhayyile sınırlandırılır ve gerçek hayatta olamayacağı düşünülen her türlü temadan romanlarda kaçınılmaya çalışılır. Gerçekçi edebiyatın en karakteristik nitelikleri tarih bilinci, bilimsellik, olgu gerçekçiliği ve sosyal gerçekçilik olarak özetlenebilir.¹⁰³⁴ “[G]erçekçi edebiyat, sadece gotik romanları, macera romanlarını, alegorik ve sembolik ifade ve düşünce biçimlerini değil, klasik dengeyi, muhafazakâr ahlâkı da gerçek dışı saymış ve sanatta yepyeni bir gerçek anlayışının gerektiğini ifade etmiştir.”¹⁰³⁵ Bu yeni gerçeklik anlayışına bağlı olarak yazar sürekli gerçek hayatı gözlemleyerek aldığı notlara göre romanını inşaaya çalışır. Gerçekçi romanda “Romancının yorum yapmaya veya kendi fikirleri doğrultusunda kahramanlarına yol göstermeye hakkı yoktur.”¹⁰³⁶ “Türk edebiyatını yıllarca tutsak kılmış ana yanlışlığı da, Türk edebiyat dünyasının realizmi gerçekliğin tek anlatım yolu olarak görmesinden kaynaklanır.”¹⁰³⁷ Realizmin etkisiyle romanlardaki ikiz imajı geri plana çekilmeye başlar. Cumhuriyet döneminin ilk çeyreğinde ikiz kahraman kurguları oldukça azdır. Bu dönemin romanlarında ikiz kahramanlar izleği, sadece gerçekçi edebiyatın reddettiği polisiye, fantastik, gotik, tarihi romanlarla aşk romanlarında yani genel olarak popüler romanlarda görülür.

Cumhuriyet döneminde “ikiz” genel başlığını taşıyan ilk kurgular, aynı zamanda Türk edebiyatının ilk vampir romanlarıdır denilebilir: **Kan İçinde Hortlak**, **İnsan mı Canavar mı?**, **Canlı Kadavra**, **Esrar İçinde**, Cemil Cahit Cem'in C. Cahit adıyla 1931'de yayımladığı **İkiz Şeytanlar Dizisi**'nde yer alır ve dizinin adı

¹⁰³⁴ Sevim Kantarcıoğlu, a.g.e., s. 155.

¹⁰³⁵ A.y.

¹⁰³⁶ Emel Kefeli, a.g.e., s. 48.

¹⁰³⁷ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 30.

gerçek ikizlere değil bir nitelendirmeye dayanır.¹⁰³⁸ Polisiye romanlarında ikiz kardeşlerden bahsetmese de ikiz başlığını romanına isim olarak seçenlerden biri de Aydın Arıt'tır. Polisiye eserler arasında sağlam kurgusuyla **Siyamlı İkizler**¹⁰³⁹ (1959, tefrika, **Yeni İstanbul**) tefrika edildiği yıllarda en çok rağbet görenlerden olur. Müzehher Vâ-Nû takma adıyla da polisiye romanlar kaleme alan Nihal Karamağaralı'nın **Kök Salmış Ağaçlar**¹⁰⁴⁰ (1969, tefrika) romanında ikiz çocuklar romanın bir parçasıdır.

Popüler edebiyat sahasında Cumhuriyet döneminde ilk örneklerden biri olması dolayısıyla Peride Celâl'in "İkizler"¹⁰⁴¹ (1939) adlı öyküsünü de kaydetmek gerekir. Öyküde Zekiye'nin nişanlısı İbrahim'le aralarına girdiğini düşündüğü ikiz kız kardeşi Nazan'a beslediği kin ve nefret işlenir. "Zekiye, içine kapalı, ağır, sakın bir kızdı[r]" aksine Nazan ise "Zekiye'nin kalıbı içinde bambaşka bir ruh taşı[maktadır]", "şen şakrak ve kendisinden başka kimseyi düşünmeyen" mizaçtır.¹⁰⁴² Zekiye, tam da nişanlısıyla Nazan'ın birbirlerine olan aşklarını itiraf edeceklerini düşündüğü anda gerçeğin sandığı gibi olmadığını öğrenir. Nazan aslında Kemal adında bir genci sevmekte ancak ailesinin bu genci tasvip etmeyeceğini düşündüğü için de ikiz kardeşine ve ailesine sırrını açmaya çekinmekte bu sebeple de bir ağabey olarak gördüğü İbrahim'e danışmakta ve onun yardımını istemektedir. Sonunda ikiz kardeşler sevdikleri gençlerle evlenirler, Zekiye hiçbir zaman nişanlısından ve ikizinden şüphelendiğini onlara itiraf edemez. İkizini yeterince tanımadığını anlar ve onu sonunda sevmeye başlar. Zıt ikizler motifiyle başlayan öykü böylece bir mutabakatla son bulur. Dönemin popüler romanlarında yenileşme dönemi romanlarında sık sık kullanılan birbirine ikiz kadar benzeme motifinin de özellikle dönemin ilk yarısında kullanılmaya devam edildiği görülür. Örneğin henüz

¹⁰³⁸ Erol Üyepazarcı, dizi içindeki romanlar hakkında şu genel bilgiyi verir: "Ceymis ve Watson adlı iki Intelligence Service ajanının önemli bir belgeyi üniversite hocası Abdürezzak Bey'den çalmaya çalışmaları ve Abdürezzak Bey'in kızı Cavidan ve sevgilisi Azmi ile olan mücadelelerinin anlatıldığı öyküde ilginç olan vampir temasıdır. İki İngiliz ajanından Watson, Hindistan'da çalışırken cüzzam hastalığına yakalanmış, Tibetli rahipler tarafından tedavi edilmiş ve hastalık yayılmasını diye vücudunun etlerinin büyük kısmı kesilip alınmıştır ve Watson yaşamak için kan içmek zorundadır." Erol Üyepazarcı, **Korkmayınız Mister Sherlock Holmes!: Türkiye'de Polisiye Romanın 125 Yıllık Öyküsü (1881-2006)**, C. 1., İst., Maceraperest Yay., 2008, s. 204.

¹⁰³⁹ Aydın Arıt, **Siyamlı İkizler**, İst., İnkılâp Yay., 2005.

¹⁰⁴⁰ Nihal Karamağaralı, **Kök Salmış Ağaçlar**, **Cumhuriyet**, 5 Ağustos 1969, s. 4 (tefrika no:1).

¹⁰⁴¹ Peride Celâl, "İkizler", **Cumhuriyet**, 3 Ağustos 1939, s. 4.

¹⁰⁴² A.e.

Cumhuriyet dönemi romanı ilk örneklerini verirken Aka Gündüz'ün yazdığı **Onların Romani**¹⁰⁴³ (1930, tefrika)'nda Gülöz isimli genç kız, yaşlı bir kadınla onun kızına ikizi kadar benzemesi dolayısıyla tanışır. Kızı evde hasta yattığı için çok üzgün olan kadın, kızının içinde bulunduğu psikolojik rahatsızlığı atlatması için Gülöz'ü kendileriyle birlikte yaşamak üzere evlerine davet eder. Aynı yazarın **Üvey Ana**¹⁰⁴⁴ romanında ise Gül ve Lâle adındaki ikiz kız kardeşler verem sebebiyle annelerini kaybederler. Önce Gül verem olup hayata gözlerini yumar. Hayatta kalan Lâle ise kendisinin de verem olduğunu fark edip hayata tutunmaya çalışır. Dili, üslûbu ve tezli romanlar üretmesi dolayısıyla popüler romanlardan ayrılan Samiha Ayverdi'nin **Yolcu Nereye Gidiyorsun**¹⁰⁴⁵ (1944) adlı romanındaysa romanın başkişisi Adli'nin hep birbirini kollayan ikiz ağabeyi ve ablası yozlaşmış gençliğin temsilcileri olarak Adli'nin karakterinin olgunlaştırılması açısından onun zıddını temsilen romanda işlevsel bir öneme sahip roman kişileridir yani rakip konumundadırlar ve tipik vasıflar taşırlar. Roman, Tanzimat döneminden başlayarak Türk romanının omurgasını teşkil eden Doğu-Batı ekseninde, yozlaşmış tipler sorununun tartışıldığı ve bu duruma çözüm yolu aranan tezli bir eserdir.

Gerçekçi edebiyata meyil, romanlardaki ikiz doğumlarınsa önüne geçemez. Özellikle tarihî romanlarda ikiz doğumlarla, geleneğe selam kabilinden daha sık karşılaşılır. Millî Mücadele döneminin anlatıldığı Sıtkı Şükrü Pamirtan'ın **Toprak Mahkûmları**¹⁰⁴⁶ (1938) romanında ikiz çocuklardan biri askeri okula yazdırılırken diğeri köyünde kalır. Ancak askeri okuldaki Mehmet de Anadolu'ya geçerek mücadeleye sonunda iştirak edecektir. Kadircan Kafli'nin **Mahfiruz Sultan**¹⁰⁴⁷ (1939, tefrika) romanında Uzun Hüseyin'in karısı ikiz çocukları Çakır Ali ile Güllü'yü doğururken ölür. Feridun Fazıl Tülbentçi'nin **Hürrem Sultan**¹⁰⁴⁸ (1960) romanında Kara Süleyman'la evlenen Nazniyaz Kalfa'nın ikiz kız çocukları olur. Emine İşinsu'nun **Cumhuriyet Türküsü**¹⁰⁴⁹ (1994)'nde Mehmet Efendi'nin

¹⁰⁴³ Aka Gündüz, **Onların Romani**, **Cumhuriyet**, 25 Teşrinisani 1930, s. 3 (tefrika no:11).

¹⁰⁴⁴ Aka Gündüz, **Üvey Ana**, Ank., Hâkimiyet-i Milliye Matbaası, 1933.

¹⁰⁴⁵ Samiha Ayverdi, **Yolcu Nereye Gidiyorsun**, İst., Damla Yay., 1975.

¹⁰⁴⁶ Sıtkı Şükrü Pamirtan, **Toprak Mahkûmları**, İzmir, Meşher Basımevi, 1938.

¹⁰⁴⁷ Kadircan Kafli, **Mahfiruz Sultan** (tefrika roman), **Cumhuriyet**, 23.04.1939, s. 2 (tefrika no: 1).
23 Nisan 1939'dan itibaren **Cumhuriyet Gazetesi**'nde tefrika edilmeye başlanmıştır.

¹⁰⁴⁸ Feridun Fazıl Tülbentçi, **Hürrem Sultan**, İst., İnkılâp Kitabevi Yay., 2010.

¹⁰⁴⁹ Emine İşinsu, **Cumhuriyet Türküsü**, İst., Bilge Kültür Sanat Yay., 2013.

çocukluğunda kendisinden yaşça küçük ikiz kardeşleri olduğundan annesi kendisiyle ilgilenemediği için halasının ona bakması vesilesiyle ikizlerden bahsedilir. Yine bir tarihî roman olan Şemsettin Ünlü'nün **İsmet Paşa'nın Ağır Topları** (2003)¹⁰⁵⁰,nda da Yüzbaşı Aşır ile Akşit birer ikiz roman kahramanıdır. Emine Işınsu'nun **Bayram** (2005)¹⁰⁵¹ adlı romanında daha sonra Hacı Bayram Veli olarak anılacak Numan'ın doğan ikiz çocuklarından kız olan doğumunun hemen ardından ölür, hayatta kalan ikizine ise Ethem adı verilir. Tarihî romanlarda sayılabilecek daha pek çok ikiz doğum ikizler izleğine dâhil bile edilemeyecek kadar kısaca geçiştirilir. Bu şekilde pekâlâ daha pek çok örnek de sıralanabilir.

Fantastik romanlarda ikiz izleğinin kullanımı daha yaygındır. Sezgin Kaymaz **Zindankale**¹⁰⁵² (2004) adlı romanında Davut ve Çiğdem adındaki ayrı büyümüş ikiz kardeşleri anlatır. Fantastik kurguda popüler tarihi romanlardan farklı olarak ikiz doğumlar kurgu açısından işlevseldir. Saygın Ersin'in birbirinin devamı niteliğindeki romanları **Zülfikâr'ın Hükümü**¹⁰⁵³ (2005) ile **Erbain Fırtınası**¹⁰⁵⁴ (2006)'nda aynı mitlerde olduğu gibi kendisinden gelecek nesillerin türemesi dolayısıyla işlevsel ikiz roman kahramanlarıyla karşılaşılır. Kendilerinden nesillerin türediği ikizlerden biri kız diğeri erkektir. Gülten Dayıoğlu'nun **Mo'nun Gizemi 3: İkizler**¹⁰⁵⁵ (2011) biri kız biri erkek insanüstü ikiz kardeşlerin anlatıldığı bir romandır. Türk mitolojisinin dikotomik karakterinin simgesi durumundaki Ülgen ve Erlik'in konu edildikleri fantastik romanlarda söz konusu ikiz mitiyle ilişkilerine genelde dikkat çekilmeksizin kurgu kişiler olarak kullanıldıkları görülmektedir. Mehmet Mollaosmanoğlu'nun **Kaderler Tableti**¹⁰⁵⁶ (2011) günümüz dünyasıyla Türk mitolojisini birlikte ele alan ve Ülgen ile Erlik'ten haber getirici vasıflarıyla birer figür olarak bahseden roman örneklerinden biridir. İkiz çocuklar kadar ikiz taşlar sembolü ve ikiz taşların gizemi üzerine yazılan sayısız fantastik kurgudan biri de Aysun Pekşen'in **Aldorian: Kayıp**

¹⁰⁵⁰ Şemsettin Ünlü, **İsmet Paşa'nın Ağır Topları**, 2. bs., İst., Dünya Yay., 2006.

¹⁰⁵¹ Emine Işınsu, **Hacı Bayram**, İst., Bilge Kültür Sanat Yay., 2012.

¹⁰⁵² Sezgin Kaymaz, **Zindankale**, İst., İletişim Yay., 2004.

¹⁰⁵³ Saygın Ersin, **Zülfikâr'ın Hükümü**, İst., Karakutu Yay., 2005.

¹⁰⁵⁴ Saygın Ersin, **Erbain Fırtınası**, İst., Karakutu Yay., 2006.

¹⁰⁵⁵ Gülten Dayıoğlu, **Mo'nun Gizemi 3: İkizler**, İst., Altın Kitap Yay., 2011.

¹⁰⁵⁶ Mehmet Mollaosmanoğlu, **Kaderler Tableti**, İst., Galata Yay., 2011.

Ülke¹⁰⁵⁷ (2014)'dir. Benzeri motifi popüler edebiyat sahasında daha önce İskender Pala **Katre-i Matem**¹⁰⁵⁸ (2009) adlı romanında kullanmıştır.

Çocuk edebiyatı sahasında ikiz örneklerinin sayısı izleğin çocuklar açısından cazip olması dolayısıyla oldukça fazladır. Cumhuriyet dönemi çocuk romanlarında ikiz izleğinin ilk ele alındığı roman Cahit Uçuk'un **Türk İkizleri** (1937)'dir denilebilir. Yazar, 1973 yılındaysa **İran İkizleri**'ni kaleme alır. Muzaffer İzgü'nün **Çizmeli Osman**¹⁰⁵⁹ (1980)'ı ikizlerden birinin ötekini bir kutuya yerleştirmesi açısından ilginç bölümler de içerir. Mükerrerem Kamil Su'nun **Küçük Dünyalar**¹⁰⁶⁰ (1981) romanı anne ve babaları küçükken boşanan ikizlerin bir kampta karşılaşmalarıyla başlar. Hasan Kallımcı'nın Özbek Türklerine ait Erali Şirali destanını romanlaştırdığı kitabı **İkiz Kardeşler**¹⁰⁶¹ (2006) adını taşımakta ve geleneksel ikiz kurgusunu ihtiva etmesi açısından diğer örneklerden ayrılmaktadır. Betül Avunç'un **İkiz Gezinler**¹⁰⁶² (2007) adlı ilk kitabından sonra aynı isimle oluşturduğu roman serisinde de ikiz kahramanları Peri ve Ege'yi kullandığı görülür.

Cumhuriyet dönemi popüler romanlarında yukarıdaki örneklerde de görüleceği gibi aynı yumurta ikizlerinden çok farklı cinsiyetteki ayrı yumurta ikizlerini kurgulama eğiliminin önceki dönemlere göre bir anda artması dönemin cinsiyetlerin eşitliği bilincinin geliştirilmesine dair çalışmalarının romanlara yansımaları olarak görülebilir. İkiz kurguları toplumun düşünce yapısının ve genel karakterinin değişmeye başladığı zamanlarda bu örneklerde olduğu gibi toplumsal bilinçaltının yansıtıldığı aynalar işlevini görmektedir. Bu sebeple ikiz örneklerinin değişimi toplumların değişiminin üzerlerinden takip edilebileceği izleklerin başında gelmektedir.

Cahit Uçuk'un yazdığı **Türk İkizleri** (1937) bir çocuk romanıdır. Yazar, bu romanıyla Milletlerarası Çocuk Kitapları Birliği Hans Christian Andersen 1958 Yarışması'nda şeref listesine girmiştir. Eser, 1956 yılında Londra'da Jonathan Cape Müessesesi tarafından yayımlanarak meşhur ikizler serisine de dâhil edilmiştir. Roman, Fatma Bibi'nin ikiz çocukları Durak ve Parlak ile eşini kaybettikten sonra

¹⁰⁵⁷ Aysun Pekşen, **Aldorian: Kayıp Ülke**, İst., Final Kültür Sanat Yay., 2014.

¹⁰⁵⁸ İskender Pala, **Katre-i Matem**, İst., Kapı Yay., 2009.

¹⁰⁵⁹ Muzaffer İzgü, **Çizmeli Osman**, Ank., Bilgi Yay., 1980.

¹⁰⁶⁰ Mükerrerem Kamil Su, **Küçük Dünyalar**, İst., İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1981.

¹⁰⁶¹ Hasan Kallımcı, **İkiz Kardeşler**, İst. Hikmet Neşriyat, 2006.

¹⁰⁶² Betül Avunç, **İkiz Gezinler**, İst., İş Bankası Kültür Sanat Yay., 2007.

tek başına ayakta kalma mücadelesini anlatır.¹⁰⁶³ Roman Fatma Bibi ile çocuklarının Yayla Köyü'ndeki evlerine göçüyle başlar. Ailenin iki köpeği Ok ve Tok da ikiz kurgusunun bir parçasıdır. İkiz kardeşler motifi romanda işlevsizdir. Biri erkek öbürü kız ikiz çocukların karakterleri arasında bir farklılık ya da zıtlık görülmez. Roman vefat ettiğini sandıkları babalarının aradan geçen dokuz sene ardından köye gelmeleriyle son bulur. Didaktik amaçlı yazılan diğer çocuk romanları gibi duygusal yönü ağır basan romanda çocukların annelerine yardımcı olan vasıfları öne çıkarılır. İkizlerin erkek olanı Durak, ideal erkek çocuk, kız olanı Parlak ise ideal kız çocuk tipinde çizilmiştir. Masallar binlerce sene içinde yavaş yavaş oluşmuş ve bir toplumun kültürleme sürecinin bir parçası olarak ortaya çıkan, gelenek dairesinin tüm özelliklerini de içinde barındıran örtük motiflerle zenginleştirilmiş yapılardır. Masalların bu anlamda eğitimde önemli bir görevleri vardır.¹⁰⁶⁴ Özellikle zıt ikizler motifi toplumun iyi-kötü, doğru-yanlış, güzel-çirkin gibi zıt anlam çiftleri içinde ürettiği anlamın gelecek nesillere taşınması açısından kullanılırlar. Masallardaki zıt ikiz kardeşler motifinin çocuk romanlarında kullanılmayışı masalların söz konusu örtük işlevlerini çocuk romanlarının üstlenememesi neticesini doğurmaktadır. Öte yandan özellikle son elli senede dünyada gelişen yeni eğitim teorileri arasında toplumların çocuklarını bir kültürleme sürecine tabi tutmalarına karşı çıkan yaklaşımlarla da karşılaşıldığını ve bu tür yaklaşımların çocuk romanları üzerinde özellikle son otuz senede daha da etkili olduğunu hatırlatmakta fayda vardır.

“Tekrarların en güzel yanı, tanıdık olmalarıdır;
onların ortasındaiken,
kendini bildik bir mekânda,
kırk yıllık dostlarının arasındaymışçasına
güvende hisseder insan.”¹⁰⁶⁵

Elif Şafak'ın 2002 yılında yayımlanan romanı **Bit Palas**'ta Bonbon Palas Apartmanı'nın Bit Palas'a tevili esnasında apartmanda yaşayanlar ve yaşananlar

¹⁰⁶³ Cahit Uçuk, **Türk İkizleri**, 4. bs., İst., Bilge Kültür Sanat Yay., 2008.

¹⁰⁶⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Muhsine Helimoğlu Yavuz, **Masallar ve Eğitimsel İşlevleri**, Ank., Ürün Yay., 1997.

¹⁰⁶⁵ Elif Şafak, **Bit Palas**, İst., Metis Yay., 2002, s. 70.

üzerinden çöpleşen şehir olgusu irdelenir. Roman, Memduh Şevket Esendal'ın **Ayaşlı ve Kiracıları**'nı kalabalık kişi kadrosuyla andırmakla kalmaz, Ayaşlı'nın bir bölümünü kiraladığı apartmanın adeta seneler sonra eskimiş, yıpranmış, çöpleşmiş hâli gibidir. Eskiyerek antikalaşmak ya da klasikleşmek ile çöpleşmek arasındaki fark modern şehir algısının bozulma sürecini betimler. Haftalardır apartmanda önü alınamayan ve üst katlara çıkıldıkça artan çöp kokusunun tüm apartman sakinlerini rahatsız etmesiyle apartman sakinleri arasındaki ilişkiler bozulmaya başlar. Tüm apartman sakinleri nereden geldiği belli olmayan çöp kokusunun peşindeyken apartmanın yan bahçesinde varlığından kimsenin haberinin olmadığı bir evliya kabrinin bulunduğu söylentisinin çıkmasıyla işler iyice karışır. Apartmanın üç numaralı dairesindeki ikiz kardeşler Cemal ile Celal'in kuaför salonu aynı zamanda apartmandaki kadınların ortak buluşma noktası olması açısından kurguda işlevsel bir mekândır.

Cemal ile Celal, on yaşına gelinceye kadar Avustralya'da yaşayan babalarının sevgi ve ilgisinden mahrum büyümüş ikiz kardeşlerdir. Babaları bir gün çıkıp geldiğinde artık çok zengin olduğunu ve kendilerini Avustralya'ya götüreceğini söyler. Annesi gidiş hazırlıklarını yaparken babaları çocuklara Avustralya'daki evlerinin fotoğrafını ve orada kendilerini bekleyen yeni annelerini tanıtır. Çocuklar, annelerini almadan gideceklerini anlasalar da ona hiçbir şey söylemezler. Babaları ertesi gün annelerini bir bahaneyle evden uzaklaştırır. İkizleri arabaya yerleştirip kaçma hazırlığında Celal düşen ayakkabısının tekini almak için arabadan indiği esnada çocukların annelerinin eve doğru geldiğini fark eden baba ani bir hareketle arabayı çalıştırıp kaçar. “Celal köyde annesiyle kalmıştı[r] –boğucu ama sevgi dolu, sınırlı ama korunaklı bir rahmin içinde, hep ait olduğu yerde, kendi kökleriyle; Cemal ise babasıyla birlikte Avustralya'ya gitmişti[r] –özgür ama savunmasız, sonsuz ama yapayalnız bir evrende, yabancıladığı bir dilde, hep yarı yerleşik yarı göçebe yaşamak üzere.”¹⁰⁶⁶ Yıllarca ikizler birbirlerini göremezler ta ki Cemal, aniden yurda dönene kadar. “Tüm akrabalar onun memleket hasretinden döndüğüne hükmetmiş; bu suretle, yıllar evvel annesinin cenazesine gelmemekle gösterdiği

¹⁰⁶⁶ A.e., s. 66-67.

vefasızlığı bir nebze de olsa bağışlamışlardı[r]”.¹⁰⁶⁷ Ancak Celal, asıl yurdunu Avustralya olarak gören Cemal’i ilk gördüğü anda “derin bir sıkıntı duymuştu[r] içinde.”¹⁰⁶⁸ İkizini ilk gördüğü an aralarında daha önce büyüme dönemlerinde gerçekleşmemiş bir tür özel ayna evresi yaşanmaya başlar. Celal, ikizini ilk gördüğünde onun kendisinden farklı olan yönlerini bir bir içinden geçirirken aslında öteki üstünden kendini tanımlamaktadır:

“Havaalanının dış hatlar terminalinin yolcu bekleme bölümünde dikilirken, önce şaşkınlıkla, sonra utançla bakakalmıştı kollarını açmış, sevinç nidalarıyla kendisine doğru koşturan kıvrıkcık saçlı, koca burunlu, iri göbekli adama. Ne kadar acayip giyinmişti: üzerinde boy boy kanguru resimleri olan gayriciddi bir tişört, altında cırtlak yeşil bir şort ve en korkuncu da o kıllı, pembe, çirkin ayaklarını insanın gözüne gözüne sokan deri sandaletler. Ne kadar hareketliydi: bir kelime anlatmak için on tane el kol hareketi yapıyor, pata küte birilerine çarpıyor, bir şeyleri deviriyordu. Ne kadar çok konuşuyordu: gözyaşları içinde bir daha ayrılmayacaklarına dair okkalı yeminler ediyor; ipe sapa gelmez planlardan söz ediyor ve lanet olsun, hiç susmuyordu. Durmadan anlattıklarına bakılırsa, yanında getirdiği parayı sermaye edip, ortak bir işe girişmeye niyetliydi. Bavullarını taşıyan kardeşine sarılıp, yanaklarına vantuz gibi öpücükler yapıştırdıktan sonra, ipten düşmemek için dengesini sağlamaya çalışan acemi bir cambaz gibi kollarını sağa sola sallayarak, ‘işte muhteşem ikizler!’ diye bağırıyordu havaalanının ortasında. ‘İşin ne olduğu o kadar önemli değil. Yeter ki ayrılmayalım artık. Çıkarsak beraber çıkarız, batarsak da beraber batırız!’ Yerin dibine geçen Celal ise, daha şimdiden batmış gibiydi. Kesif bir endişeyle bakakalmıştı hiç mi hiç tanımadığı, yabancından daha yabancı olan yansımasına.”¹⁰⁶⁹

Celal, farklı ve kendisinin zıddına olan davranışları ve tutumu sebebiyle Cemal’den hoşlanmaz. İkizi, kendisinde olmayan ne kadar özellikle varsa hepsini kendisinde toplamış gibidir. İkizler kurgusu ikizlerin bir tür kurgu aynada birbirlerini seyrederek birbirleri üzerinden kendilerini tanımladıkları özel bir iç kurgu alan oluşturur. Celal ve Cemal de bu aynada ötekini tanımaya çalışırken aslında kendilerini tanıma fırsatı

¹⁰⁶⁷ A.e., s. 67.

¹⁰⁶⁸ A.e., s. 68.

¹⁰⁶⁹ A.y.

yakalamış olurlar. Lacan'ın ayna evresi kuramında kişinin bir ötekinin aynasında kendisini tanımlama süreci romanda ikizlerin anlatıldığı bölümlerde sürekli geliştirilerek kurguda karakterleştirme sürecinde kullanılır. Ancak romanda eşruh kurgularında olduğu gibi tekinsiz bir durum bulunmayıp ikizler arasındaki çatışma bir komedi unsuru olarak romana taşınır.

Seneler sonra birbirlerine kavuşan kardeşler birbirlerinin kuaför olduklarını öğrendiklerinde çok şaşırırlar. Celal, kadın kuaförüdür, Cemal ise “kadın-erkek ayrımının yapılmadığı bir kuaförde yıllarını geçirmişti[r]”.¹⁰⁷⁰ Cemal, ikisinin de kuaför olduklarını öğrendiğinde hemen kollarını sıvayıp birlikte bir kuaför dükkânı açmayı Celal'e teklif eder. Celal'e danışmadan tuttuğu dükkânı su basınca Cemal, Avustralya'dan getirdiği sermayenin bir kısmını kaybetse de yılmaz. Bu sefer Celal işe el atar:

“Bu sefer yeri Celal seçecekti. O da uzun uzun aradıktan, mevcut şartlardaki tüm seçeneklerini ince ince tarttıktan sonra, oldukça canlı bir semtte, işlek bir caddeye açılan ayakaltı bir sokak üzerinde, bir hayli eski ve bakımsız ama vaktiyle pek heybetli olduğu aşikâr, kül rengi bir apartmanın bahçe katındaki kiralık dairenin kendileri için en uygun yer olduğuna karar verdi. ‘Ne tuhaf, değil mi?’ dedi buradaki ilk iş günlerinde Cemal. ‘Ben gevezenin tekiyim ama gittim ıssız bir mahallede yer buldum. Sense hep suskunsun ama gidip gürültülü bir yer seçtin. Demek sadece birbirimize değil, kendimize de zıtmışız!’”¹⁰⁷¹

Birlikte geçirdikleri sürenin artışı kendilerinin olduklarını sandıkları kişiler olmadıklarını anlamalarına vesile olur. Kendi bünyelerinde taşıdıkları zıtlıklarla ikizlerinin kendilerinde olmadığını sandığı zıt yönleri örtüşür. Zıtlıklar böylece bir aynılaştırma unsuru olarak kurguda kullanılır.

¹⁰⁷⁰ A.e., s. 68.

¹⁰⁷¹ A.e., s. 69.

“Oysa bu zıtlık, bundan üç sene önce birlikte katıldıkları Marmara Bölgesi 19. Geleneksel Kuaförler Yarışması'nda çekilmiş; sonra da Cemal'in ısrarı üzerine büyütülüp çerçevelenerek girişte tam karşıya asılmış 50x60 cm fotoğraflarına yansımıyordu bütünüyle. Gerçi o gün Cemal üzerinde turuncu papağanlar olan bir tişört, Celal ise mat haki bir gömlek giymişti ama işte sonuçta, her ikisi de aynı saç modelini yaparak yarışmış ve finale kalamadan elenmişlerdi. En sevdikleri modeldi oysa: ensesinden bir tutam saç kıvrılan bakır kızılı, kalın örgülü, gevşekçe tutturulmuş topuz. İkisinin farklı farklı zamanlarda, başka başka mankenlere bu topuzu yaparken çekilmiş fotoğrafları arasındaki benzerlik şaşırtıcıydı. Müşteriler, fotoğraflara bakıp bakıp, aralarındaki farklılıkları tek tek ve tekrar tekrar bulmaya bayılırdı.”¹⁰⁷²

Celal ile Cemal'in yarışmada çektiikleri fotoğrafta, saçını yaptıkları mankenin arkasında duruşlarından, mankene doğru eğilmelerine, tarağı tutuşlarına kadar her şey birbirinin aynısıdır. Aradaki tek fark ise Cemal'in alt dudağını ısırmasıdır.

Aralarındaki benzerlikler kadar farklılıkların da anlatılması kurgunun Celal ile Cemal'e ayrılan kısmında ikizlerin karakterlerinin çizilmesinde özellikle vurgulanan ayrıntılardır. İkizlerin zıtlıkları uzun bir liste oluşturur: Celal'in en önemli özelliği suskunluğudur, Cemal ise onun zıddına çok konuşkandır ve “Dil konusunda şaşılacak bir maharete sahipti[r].”¹⁰⁷³ Celal, “Hayatında bir kez bile hazırcevap olamamış, katiyen kimseye laf yetiştirmeyi becerememiş[tir].”¹⁰⁷⁴ Celal oldukça “ağırkanlı”dır, Cemal ise “hoşuna giden bir fikir bulunca delifişekleş[ir].”¹⁰⁷⁵ Celal'e göre Cemal: “Mizacının ibresini ya ifrata ya tefrite ayarla[r].”¹⁰⁷⁶ “Türkiye'ye döndüğünden beri her türlü hamur işini hapur hapur götüren, boğazına hayli düşkün Cemal ile yemek denildiğinde hep çorba anlayan, neredeyse kuş kadar yiyen Celal'in cüsselerinin nasıl olup da aynı, hem de tıpatıp aynı kalabildiği, kuaför salonunun gediklilerinin bile çözebileceklerini sanmadıkları bir muamma[dır].”¹⁰⁷⁷ Celal kardeşine göre daha iyi bir kuafördür, Cemal'in bunun farkında oluşuysa onun salonda geri plana çekilmesine sebep olmaz. Celal daha ağır

¹⁰⁷² A.e., s. 69-70.

¹⁰⁷³ A.e., s. 78.

¹⁰⁷⁴ A.e., s. 111.

¹⁰⁷⁵ A.e., s. 68.

¹⁰⁷⁶ A.e., s. 314.

¹⁰⁷⁷ A.e., s. 71.

müşterilere hizmet verirken Cemal, kendi tabiatına uygun, konuşmayı seven, dedikodudan zevk alan müşterilerle ilgilenir. İkisinin ilgilendiği müşterilerin farklı oluşu onların meslekî açıdan rekabete girmelerine engel olur. “[K]endiliğinden oluşuveren rol dağılımı çiğnenmediği müddetçe kimse kimseye gocunm[az].”¹⁰⁷⁸

“Ekseriya, bir kadının kapıdan içen girmesini takip eden ilk iki dakika içinde, derdinin ne olduğunu şıp diye anlar ve karşılamayı ona göre yaparlardı. Gelen müşteri yüzünde çaresiz bir ifadeyle içeri dalıp, çingiraklar, paralayacak kadar sert açıtsa kapıyı, Celal yapmakta olduğu işi bırakıp, ağır adımlarla onu karşılar; bir yandan da, gözleri karşıdakinin saçında kendisini bekleyen sorunun büyüklüğünü kestirmeye çalışırdı. Telaşa mahal olmayan sıradan durumlarda ise, karşılama faslını yapmak Cemal'e düşerdi. O da, muhtemelen o esnada yapmakta olduğu konuşmayı kesip, dozunu bir türlü tutturamadığı bir nezaketle eğilip bükülerek müşteriyi karşılar ve eğer karşısındaki tanıdıksa son gelişinden bu yana arayış açtığı için sitem dolu birkaç laf sokuşturmayı da ihmal etmezdi. Cemal'e kalsa, her kadın her gün en az bir saatini kuaförde geçirmeliydi.”¹⁰⁷⁹

Cemal'in sadece onu tercih eden özel bir müşterisi olmasa da Celal'in böyle bir müşterisi vardır: on numarada oturan Madam Teyze. Ona beslediği sonsuz saygı ve onda gördüğü asalet sebebiyle onu kendine yakın hisseden Celal'i Madam Teyze de çok sever. Cemal: “Cins-i latifle sohbet geliştirmekte asla zorluk çekmeyen ama onları alttan alta hep küçümseyen pek çok gizli eşcinsel gibi o da, hemcinsleri tarafından yarı gıpta, yarı nefretle dışlanan kadınlara özel bir ilgi duy[ar]”.¹⁰⁸⁰

Celal ve Cemal, yaşadıkları bir olayı anlatırken bile birbirlerinden bahseder ve böylece kendilerinin ikizlerinden ne kadar farklı olduğunu mutlaka ispata koyulurlar. Örneğin Cemal, yediği yemekten bahsettikten sonra: “Hele Celal, gene kuş kadar gagaladı” demeyi ihmal etmez ya da tam konuşmanın ortasında Celal'e

¹⁰⁷⁸ A.e., s. 72.

¹⁰⁷⁹ A.y.

¹⁰⁸⁰ A.e., s. 75.

dönüp “Değil mi Celal?” sorusunu yöneltmeden edemez.¹⁰⁸¹ Cemal’in kendi ürettiği bir de teorisi vardır. Bu teoriye Cemal, “bulgur teorisi” adını vermiştir:

"Çok basit aslında, efendim Türkiye'de nüfus planlaması var mı? Yok! Oh Allah verdi, doğru doğru sal sokağa. Hadi saldın diyelim, peki nasıl besleyeceksin onca çocuğu? Bir kişiyi etle beslersin, beş kişiyi etli bulgurla, on kişiyi sadece bulgurla. Peki, bu bulgurun insan zekâsına bir katkısı var mı? Yok! Sonra istediğin kadar söyle dur kadına. 'Yahu kardeşim dökmesene çöpünü benim bahçeme!' diye bas bas bağıyorum. Alık alık bakıyor suratıma. Ertesi gün, aynı saatte, kurulmuş gibi gene geliyor, gene döküyor. Anlamıyor ki, nasıl anlasın, bulgur zekâsı."¹⁰⁸²

Yazar, yurtdışında yaşamış ve neredeyse bir yabancı olarak hem komşuları hem de kardeşi tarafından nitelendirilen Cemal üzerinden çeşitli kıyaslamalara gitme vesilesi bulur. Bir taraftan da Türkiye’de büyümüş Celal ile Avustralya’da büyümüş Cemal’in çevresel faktörlerle kişiliklerinin uğradığı değişikliklerin kıyaslanmasını sağlayan bir kurgu deney gerçekleştirir. Cemal, yabancı/öteki konumunda Türkiye’yi değerlendirmekten zevk alır. Zaten Türkiye’de olmaktan çok da hoşnut sayılmaz. “Gene de gitmeyişinin yegâne sebebi, ikizinin Türkiye’ye çakılmış olması[dır]”.¹⁰⁸³ Müşterileri de önce onların karakterlerindeki zıtlığı görür. Müşterilerden biri bu genel kanaati dile getirmekten kendini alamaz: “Sizin kadar zıt mizaçlı ikizler görülmemiştir herhalde” deyip ekler “Yani ilaç için bir tek ortak noktanız olsaydı bari.”¹⁰⁸⁴ Birbirlerini tanıdıktan sonra ikizlerin hayattaki anlık ikizleşmelerin farkına daha çok varmaya başladıkları, bu anlamda kendi ikizliklerini dünyayı algılamada referans olarak kullanmaya başladıkları da görülür. İkizini tanımak her birinde bir algı değişikliğine de sebep olur. Celal kuaför salonundaki aynada böyle bir algısal ikizliği hayretle keşfeder:

¹⁰⁸¹ A.e., s. 77.

¹⁰⁸² A.e., s. 85.

¹⁰⁸³ A.e., s. 67.

¹⁰⁸⁴ A.e., s. 292.

“Geniş uzun aynanın önünde, boyunlarında leopar desenli önlükler bağlanmış vaziyette yan yana oturmuş, iki minnacık kafadan ibaret kalmışken nasıl da bir, ne kadar da aynıydılar. Gerçi zamanın iki ayrı uçundaydılar -biri on birindeydi, diğeri yetmiş sekizinde- ama her ikisi de, insan ömrünün sınır boylarındaydılar. Çocuk yanılmıştı; yaşlı kadından uzun değildi aslında. Tam tamına aynı boydaydılar ve belki de aynı kiloda. Çok yaşlı birinin çeke çeke geldiği cüsse ile bir çocuğun büyüye büyüye vardığı cüssenin eşitlenmesi ne kadar da garip bir şeydi. Biri aşağı inen, diğeri yukarı çıkan iki asan- sörün kendi yollarında seyredirken bir an için, ama sadece o an için, yan yana gelip aynı hizada durmaları gibi bir şeydi bu. Bir saniye, bir saat, bir ay... Ama muhakkak belli bir zaman dilimi sonra, biri daha alçak, diğeri daha yüksekte kalacak ve hemen ardından büsbütün uzaklaşacaklardı birbirlerinden. Çok değil, sadece bir hamle sonra, yaşlı kadının kemikleri bir nebze daha eriyecek, küçük kızinkilerinse bir nebze daha gelişecekti. Garip olan, bu havai eşitlik anında birbirlerini bulmuş, burada bulunmuş olmalarıydı.”¹⁰⁸⁵

Ön ve arkalarındaki aynalar vasıtasıyla yaşlı kadın ve küçük kız Celal’e göre gittikçe daha çok benzeşir, ikizleşirler, suretleri katlanarak çoğalır, benzerlikleri “çoğalarak iç içe geç[er]”.¹⁰⁸⁶

Bütün gün kuaför salonunda birbirlerinin aynalarında kendilerini seyredip eleştiren Cemal ve Celal, ilk kez ayrı kaldıklarında farkına bile varmadan aynı hareketleri tekrarlarlar. Celal’in iki saat önce oturup üç bira içtiği masaya gelip Cemal de üç bira içip Celal’in hoşlanmadığı müşterilerden o da rahatsız olurken ikisi de aslında ne kadar benzediklerinin farkında bile değillerdir. İkisi de aynı masada oturup patateslerden şikâyet edip ikizinden ayrı çalışma kararı alıp masadan kalkar. Yazar, iki sayfa arayla aynı cümleleri Cemal yerine Celal hakkında yazıp sadece isimleri değiştirmekle kifayet ederek ikizlerin farkında olmadıkları benzerliklerini metin düzleminde dile getirir. Kurgudaki otokarakterleştirmenin olduğu tek bölüm bu kısımlardır. İkizler önceki bölümlerde yine tanrısal bakış açılı anlatıcı tarafından anlatılırlar ancak karakter özellikleri açık karakterleştirmeden faydalanılarak ortaya konulmaya çalışılır. Oysa yazar bu bölümde sadece aynı hareketleri aynı dil malzemesiyle yinelemek suretiyle dil malzemesini ikizleştirerek kurguyu farklı,

¹⁰⁸⁵ A.e., s. 111-112.

¹⁰⁸⁶ A.e., s. 116.

dildeki zıt sıfatlardan değil tekrarlardan beslenen bir ikizlik boyutuna daha taşır. Birbirlerini karanlıkta hırsız zannedip yaralamaları sonucu aslında kendi ikizlerine zarar verdiklerini fark etmeleri onların çocukluktan beri kimseye anlatamadan ve ne kendileriyle ne de ikizleriyle hesaplaşmadan geçmişten beri peşleri sıra sürükledikleri birikmiş öfkelerini dışa vurmalarına vesile olur. Cemal, paraya tamah ederek Avustralya'ya gitmeyi tercih ettiği için hep kendisinden nefret edip Celal'i kendisi gibi davranmadığı için senelerce gözünde büyütür. Sonunda “Ömrü boyunca babasının terk ettiği çocuk olmanın ezikliğini duymuş Celal ile ömrü boyunca annesini terk eden çocuk olmanın ezikliğini duymuş Cemal, yarı şaşkın, yarı mahzun” “birbirlerinin aynasında tersyüz edilmiş benliklerin[i]” seyrederler.¹⁰⁸⁷ Sonuçta ikizler ilk defa birbirlerine olan kızgınlıklarını unutup kendi durumlarının öteki'nden/ikizinden daha kötü olduğu sonucuna varırlar. Dükkânı kapatmaktan ve ayrılmaktan vazgeçerler. Cemal, Celal'in istediği gibi ağırbaşlı olmayı denese de başaramaz. Sonunda Celal onu kendisine benzetme isteğinden cayar. Her ikisi de kendi kişilikleriyle, zıtlıklarıyla birbirlerini tamamlayarak kuaför salonunu işletmeye devam eder, birlikte yaşamayı öğrenirler.

Geleneksel metinlerde ikizler destanlar döneminden itibaren bir metinden diğerine taşınarak güçlenip sabit bir yapı içinde muhafaza edilmeye başladıklarından tipik vasıflar taşırlar. İkizlerin geleneksel metinlerdeki birbirinin zıddı olan kavramları birer ikiz manken gibi üzerinde taşımakla görevli olanı o kavrama bürünürken öbürü de onun zıddını temsil etmek üzere diğer kılığa girer. Bu anlamda ikiz kurguları tipiktir. İkizler genellikle bir ya da birkaç tipin ortak temsilcisi konumundadırlar. Romandaysa ikizlerin karakterleştirilmesi oldukça zordur çünkü tipik vasıflarıyla birbirleri üzerinden tanımlanan ikizlerin karakterleştirilmesi çoğunlukla özgün özellikler taşımaları gerekliliği sorununu da beraberinde getirir. Eğer birbirlerine zıt anlam çiftleriyle tanımlanmazlarsa ikiz karakterlerin ikizlikleri belirginleşmez. Sadece birer sıfatın temsilcisi olarak kalıp tipikleşirlerse bu sefer birer roman kişisine dönüşemezler. Duygulanımları, olaylara karşı verdikleri tepkiler betimlenirse birer karakter vasfı kazanmaya başlarlar. Ancak birbirilerinin zıddına duygular, hayaller, tepkiler göstermeleri ikiz karakter

¹⁰⁸⁷ A.e., s. 313.

kurgusunun tipikleşme eğilimini de beraberinde getirir. Romanda karakteri tipten ayıran en önemli özellik roman içinde değişmesi ve tek boyutlu olmamasıdır. Romanda ikizlerin değişim ve gelişim süreçleri zıt istikametlerde olsa da paralellik arz eder. Bu anlamda ya değişerek birbirlerinden uzaklaşır ya da birbirlerine yaklaşırlar. Her anlamda ikiz karakterler arasındaki ilişki döngüsel, sürekli bir alışverişle beslenir. Ben ve öteki ilişkisinin kutupları biteviye yenilenecek oluşturulan çevrimsel iç kurgu evren kendi içinde sabit bir ikili fonksiyon üzerinden hareket etmesiyle roman içinde tipikleşmeye başlar. İkiz kurgularında, ikizler mitine bağlantısı sebebiyle ikiz karakterlerin kaderi bir arada buldukları sürece bu biteviye çizgiye mahkûm olmaktır. Yazarın başarısı bu kurgusal yazgıyı başarıyla yönetmek ve ikizleri birbirine ezdirmeden, birbiri içinde eritmeden, birbirlerinden ayrılan karakteristik unsurlarını muhafaza ederek birer ikiz karakter kurgulayabilmesinden geçer.

Romanlarda karakterin inşasında tutarlılığı sağlayan ilkeler: tekrar, benzerlik, tezat ve çıkarım/gerektirme olarak kabul edilmektedir.¹⁰⁸⁸ Yazar, ikiz karakterlerin inşasında ikizlerin her birinin sürekli yinelediği davranışlardan faydalanır. Karakterlerinin farklılığının altı çizilir, zıtlıkları özellikle vurgulanır. Karakterlerin geliştirilmesi noktasında sadece bir sıfatın tutucu dairesinde kısıtlı kalmayan ikizler kendi öznel bakış açılarına sahiplerdir. Ayrıca birbirlerinden farklı tarafları diğerinde zıddı bulunmayan ya da romanda özellikle belirtilmeyen kişilik özellikleri de bulunur. Örneğin Cemal'in eşcinsel eğilimi üstü kapalı olarak bile olsa vurgulanırken Celal'in cinsel tercihlerinden hiç bahsedilmez. Yazar böylelikle cinsel tercihi ikizlerin arasındaki bir sorun hâline getirmez. Onların sorunları geçmişte yaşananlarla, ikizleri ve kendileriyle ilgili anıların bugüne yansımalarından ibarettir ya da bu çatışmadan kaynaklanan günlük olaylarla ilgilidir. Yine de çoğunlukla birbirine zıt karakter özellikleri taşımanın ötesine de geçemezler. Karakterler roman boyunca sürekli değişir, kendileriyle çelişirler. Karakterlerin gelişimi bu çelişkiden doğar. İkiz kardeşlerin ben ve öteki ilişkisindeki kendilerine biçtikleri rol, takındıkları tavır ve geliştirdikleri tutumda belirleyicidir. İkizlerin kendi arasında kurdukları ilişkiyi dış dünyadaki ilişkilerini tanımlamakta da kullandıkları görülür.

¹⁰⁸⁸ Bahar Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 150-151.

Ancak ikizlerin ilişkisi kendi içinde kapalı değil dış ilişkilere açıktır. Bu tip ilişkiler genellikle ikizlerin kendi aralarında çatışmaya sebep olmaktadır. İkizlerin her biri kendisini ötekisi/ikizi üstünden tanımlar. Sonunda birbirlerinden uzaklaşmaya başladıkları noktada ikiz kurgusunun döngüsel iç evreni onları birbirlerine en yakın noktada buluşturur ve ötekini olduğu gibi kabul etme noktasına getirir. Bu değişim süreci Hegel'in öteki ile ilişkiyi özetlediği üç evreyi içerir. "Kendinde varlık" evresinde ikizlerin her biri senelerdir ikizlerinden ayrı birer hayat içinde kendi içinde bir tamlık, bütünlük yaşarlar. Cemal'in Avustralya'dan gelişiyle birlikte bu tamlık hâli sarsılır ve ikizler "kendi için varlık" aşamasına geçerler. Böylece her biri bir diğerrinin antitezi hâline gelirken aralarındaki ilişki de diyalektik bir yapıya bürünür. Hegel'e göre bilincin ikileştiği bu evrede kişi kendisini kendi dışında bir öteki üzerinden seyreder. Romanda ötekinin ikiz olması aynalaşmaya ve aynalaşmayla birlikte bu alana dolan tüm metaforlara da kapı aralar. Lacan'ın da ayna evresi kuramında belirttiği gibi bu evrede kişi öteki tarafından tanınmak bilinmek ve kabul edilmek ister. Cemal ile Celal, her ikisi de birbirlerini sürekli takip edip kendi karakterlerini karşılarındaki ikiz aynada okurken bu süreci yaşarlar. Üçüncü "mutlak özne" aşamasında olumsuzlama olumsuzlanarak kişi kendine döner. İşte Cemal ile Celal kendilerini ve birbirlerini oldukları gibi kabul edip, kabullenildiklerine dair özgüveni kazandıktan sonra bu evreye geçerek öteki ile ilişkide son evreye ulaşmış olurlar. Ancak romandaki simgesel mutlak özne hâli Lacan'a göre ötekiyle ilişkinin her bir basamağında yinelenmektedir. Cemal ile Celal, Alfred Adler'in kardeşler arasında çocuklukta yaşanan problemlerin tüm hayatı etkileyeceğine dair savını kişiliklerinde doğrularlar. Cemal, Jung'un "dışadönük duygusal tip" olarak tanımladığı karakter özelliklerini taşıırken Celal "içedönük duygusal tip"e ait özellikler taşımaktadır. İkiz karakterler yazarın karakterleştirme noktasında romanda üzerinde en fazla çalıştığı karakterlerdir. Yazarın diğer romanlarında kurguladığı ikizlere nazaran karakter özelliğine en fazla sahip olanlar Cemal ile Celal karakterleridir ve Shakespeare tiyatrosundaki komedi unsuru ikiz kardeşlere benzemektedirler.

“[K]undaktaki ikizler

evin kapı eşiğine bırakılmıştı.”¹⁰⁸⁹

İhsan Oktay Anar'ın **Suskunlar** (2007) adlı romanı yazarın ikiz kurgularının arasında gelenekteki ikiz kahramanların içyapısına en yakın olarak veya ikiz kahramanları bir iç yapıbozuma uğratmaksızın kullandığı ya da ikizlerin kendi arasındaki ben öteki ilişkisini bir parodi unsuru olarak kullanmadığı tek romanıdır denilebilir. Bilindiği üzere kurgu içinde ikizler kendi aralarındaki ayrı ve özel ilişkiye dayanan bir iç kurgu yapısını daha gerektirirler. Bu sebeple yazar iç ikili sistemle dıştaki yapı arasındaki muvazeneyi sağlamaya çalışır. Yazar, postmodern ikiz kurgularında ikizlerin içyapısından genelde bazı unsurları eksiltip bunların yerine yapıyı içten yıkmayı amaçlayan bazı başka unsurları bunların yerine yerleştirir. Bu romandaysa geleneksel iç kurgu yapısını, ikili sistemi sabit tutarak iç daireyi olması gerekenden daha fazla bir albeni merkezi hâline getirip dış yapıyı parodileştirir. Dış yapıda gerçekleştirdiği geleneksel yapının bozulmasına ya da parodileştirilmesine yönelik adımlar böylece içteki geleneksel yapının korunması sebebiyle algılanamaz hâle gelir. İkizlerin özgün yapısı, bu sefer dış yapıdaki bozulma sebebiyle deforme olur ve parodi unsuru hâline gelir. İkiz kurguları teknik ile tema uyumunu birlikte sağlamak zorundadır. Tematik yapının bozulması hâlinde tekniğin kurgu açıdan kusurlu olmaması ikiz kurgusunun sıhhatinin tartışmalı hâline gelmesinin önüne geçemez.

Romanın iki ana karakteri ikiz kardeşler Dâvut ve Eflâtun'dur. Goncagül adındaki bir Kıptî güzelinin Veysel Bey'den evlilik dışı çocukları olarak dünyaya gelen Dâvut ve Eflâtun, dayılarının zoruyla annelerinden ayrılarak babaları Veysel Bey'e bırakılırlar:

“Genç hatun iki kolunda iki bebek taşıyordu. Adam, kol kadar kasaturasını çıkarıp bir nara attıktan sonra, bütün mahalleyi ayağa kaldıracak kadar gür bir ses ile Veysel Bey'i, zavallı kerimesi Goncagül'ü kirletip hâmile bırakmakla ithâm etmişti. Adamın elindeki devasa kasaturayı gören beğçi ve mahallenin delikanlıları yetişmese, Kıptî eve girip

¹⁰⁸⁹ İhsan Oktay Anar, **Suskunlar**, İst., İletişim Yay., 2007, s. 24.

Veysel Bey'i kesebilirdi. Ama sonuçta olan olmuş, adam gitse de, kundaktaki ikizler evin kapı eşiğine bırakılmıştı. Babası Kalın Musa'nın, harama uçkur çözdüğünden ve kendi yetmiyormuş gibi eve fazladan iki boğaz daha getirdiğinden dolayı Veysel Bey'e ne kadar verip veriştiğini anlatmaya herhâlde gerek yok.”¹⁰⁹⁰

Böylece henüz bebekken anneleri tarafından terk edilen ve babalarıyla dedeleri tarafından da istenmeyen ikizlerin ihtiyaçlarının temini vazifesini Veysel Bey'in amcası Hüseyin Efendi üstlenir. İkizlerin dedeleri cimriliğiyle nam salmış bir adam olan Kalın Musa'dır, ne kendi yer ne de başkalarına yedirir. Oysa “Mehteranda kös döven Musa'nın tazminatlar, hakk-ı huzur ve fazla mesai ücretleriyle birlikte, hiç de azımsanmayacak bir geliri [vardır].”¹⁰⁹¹ Veysel Bey ise armudî kemeçe çalarak geçimini temin etmeye çabalayan bir adam olduğundan eline geçen para zaten sınırlıdır. Hüseyin Efendi, romandaki mazbut karakterli nadir kişilerden ayrıca Anar romanındaki bu tip nadir örneklerden de biridir. Ancak yazar yine de karakterin kötü itiyadını bir parodi unsuru hâline getirmekten de kendisini alamaz. Muhayyer Hüseyin Efendi “bu lâkabını, cemaat içinde kazâen yellenmesi sonucu” ve “bu kazadan sonra hem hayrete düşmesi hem de yellenirken çıkan sesin ‘muhayyer’ perdesinde olduğunun musiki üstatlarınca tespiti” sebebiyle almıştır.¹⁰⁹² Muhayyer Hüseyin Efendi, “Beyazıt'ta, tamburîlerden neyzenlere, kanûnîlerden kudümzenlere kadar bir alay musiki meraklısının gelip meşk ettiği bir çalgılı kahve” işletir.¹⁰⁹³

Belli bir yaşa gelen ikizlerin üzerlerinden Hüseyin Efendi'nin elini çekmesinden sonra dedelerinin yanında yaşamaya başlayan ikizler oldukça zor günler geçirirler. Hem karınlarını doyuracak tek lokma bulamazlar hem de üzerlerine geçirecek birer mintanları bile yoktur. Dedelerinin cimriliği sebebiyle mektebe bile ancak dönüşümlü bir şekilde gidebilirler:

“İşin aslı, hızla büyüdükleri için elbiseleri küçük gelen ikizler için, bir pazarından sadece bir tek yamalı gömlek ve bir tek de diz çakşırı alınmış olmasıydı. İşte çocuklar

¹⁰⁹⁰ A.e., s. 24.

¹⁰⁹¹ A.e., s. 26.

¹⁰⁹² A.e., s. 27.

¹⁰⁹³ A.e., s. 23.

bu elbiseyi nöbetleşe giyip mektebe devam edecekler ve böylece cahil cühelâ değil, âlim ulemâ olacaklardı. Ne var ki, bu obur veletlerin hüsnüniyetten anladıkları yoktu. Her kopil gibi onlar da nankör ve abur cubura düşkün olduklarından, bir akşam utanıp sıkılmadan dedelerinden helva bile istemişlerdi. Kalın Musa onları yine de kırmamış, anlayışlı bir aile büyüğü gibi şunları söylemişti: ‘Helva istemekte haklısınız. Ama biraz daha sabredin. Karşı komşumuz Hilmi Efendi’nin kayınpederi Rıza ölüm döşeğinde. Birkaç güne kalmaz son nefesini verir. Zavallı bizler de iftarda rahmetlinin helvasını yeriz.’”¹⁰⁹⁴

Çocuklar bin bir zorluk çekerek her türlü isteklerinden mahrum şekilde yetiştikleri bir sürecin ardından büyüüp serpilmeye başlarlar. “Yarı Kıptî olduğundan mıdır, öfkeli ve coşkulu Dâvut, meşhur bir üdfî olan Kamber Efendi’yle meşk edip üd çalmayı öğrenmişti[r].”¹⁰⁹⁵ Eflâtun Dâvut’a göre daha sakin tabiatlıdır ve Dâvut’un aksine başlangıçta musikiye pek de hevesli değildir. Dâvut’u ikizinden ayıran bir başka özelliği ise ikizine göre oldukça hırslı olmasıdır. Ayrıca “cesur ve atak bir çocuktu[r].”¹⁰⁹⁶ Eflâtun ise sürekli mahalledeki çocuklar tarafından itilip kakılır, “sessiz, dalgın ve içine kapanık[tır].”¹⁰⁹⁷ Evden dışarı çıkmak istemez, sürekli düşünceli ve hüznünlü bir hâli vardır. Henüz on yaşındayken bir gün kimseye haber vermeden evden çıkıp gider. Akşam olmasına rağmen eve dönmemesinden şüphelenen Dâvut ile Hüseyin Efendi, onu bir mezarlıkta annesinin mezarı başında bulurlar. Oysa çocuk annesinin adını dahi bilmemektedir. Eflâtun ertesi gün de ortadan kaybolur. Onu bulduklarında yine aynı mezarın başında beklemektedir. Çocuğun eski hâli gidip yerine “gözlerine ışık ve yüzüne nûr gelmiştir”¹⁰⁹⁸ ve her zamanki hâlinin aksine tebessüm etmektedir. Eflâtun, diğerlerinin duymadığı bir sesi işittiğini söyleyince herkesin kafası karışır. O, sürekli işittiği bu sesin cazibesine kapılıp çevresindeki her şeyi unutturken çocuğun hâlini beğenmeyen ev halkı onu cincilere, büyücülere, kurşunculara götürür, okutur üfletirlerse de durumunda bir değişiklik olmadığını görünce evin çatı katındaki sandık odasına hapsederler.

¹⁰⁹⁴ A.e., s. 25.

¹⁰⁹⁵ A.y.

¹⁰⁹⁶ A.e., s. 79.

¹⁰⁹⁷ A.y.

¹⁰⁹⁸ A.e., s. 81.

Eflâton, burada tam yedi sene kilitli tutulur. Bu esnada mahallede de adı deliye çıkmıştır. Bir gün Dâvut, mütemadiyen tebessüm eden Eflâton'a yemeğini verdikten sonra kapıyı kilitlemeyi unuttur. Eflâton'un kaçmaya hevesli olmadığını anladıklarında artık kapıyı kilitlemekten vazgeçerler. Günlerden bir gün Eflâton kendisini çağıran bir ses işittiğinde durum değişir. Evdekilere görünmeden dışarı çıkar ve kendisini çağıran sesin peşine düşer. Tasavvufi hikâyelerdeki arayış motifinin sembolik anlatımıyla İstanbul'un sokaklarında dolaşır. Dilencilikle suçlanır, deli ya da meczup diye kendisiyle dalga geçilir, eziyet görür, aşağılanır, tahkir edilir, yüzü gözü kan içinde kalır, vücudunda yaralanmadık yer bulunmaz olur. Yine de kendisini durmadan çağıran sesi takipten vazgeçmez. Sonunda Galata Mevlevihane'sindeki Cuma ayini esnasında sesin kaynağını bulduğunu anlayıp tam da secde perdesinde dergâha girer. Aslında bu Cuma ayinleri o dönemde şehirde bir doktorun evinde ikamet etmekte olan ve "bûselik ile dik buselik" arasındaki secde perdesindeki "sesi duymaya tahammül edemeyen" Tağut'u, -sırf Yaradan'ın hatırına incitmekten çekindikleri için- "kaba secde sesini üfleyerek" aralarına çağırarak amacıyla tertip edilmektedir.¹⁰⁹⁹ Ancak Tağut secde perdesine tahammül edememekteyken onunla zıt tabiatlı Eflâton koşa koşa bu sesin peşinden dergâha kadar gelmiştir:

"O perşembe günkü ihyâ gecesinde, akşam namazını müteakip dokuzyüzdoksanlık tespihle dergâhta hep birlikte 'Allah' adını zikredenlerden çıkagelen bu perişan delikanlıyı görünce İbrahim Dede, canlara seslenip kantaron yağı ve sargı bezi istemişti. Yaralarını tımar ettikten ve zavallıya ayıüzümü şerbeti içirdikten sonra 'hayırlı bir misâfir' olarak bellediği delikanlıyı kendi hücre sine götürüp burada farekulağı tütsüsü yaptırmıştı. Ama delikanlının, bir başka hücrede üflenen neyin sesini işittiği anda yüzünde peydâ olan sevinç de, dedenin gözünden kaçmış değildi. Nitekim elbette ailesine göndermeleri gerektiğinden dolayı ona Konstantiniye'nin neresinde oturduğunu sor[ar]...¹¹⁰⁰

¹⁰⁹⁹ A.e., s. 242.

¹¹⁰⁰ A.e., s. 142.

Eflâtun, dergâhta tanıştığı İbrahim Dede'den heyecanla ve biraz da endişeyle kendisine “ney üflemeği öğreteneğin[e]” dair söz aldıktan sonra adresini söyler. Ailesini temsilen Muhayyer Hüseyin Efendi ile Dâvut gelirler. Eflâtun dergâhta kalmak istediğini söyleyince Şeyh İbrahim Dede de rıza gösterir. Eflâtun, “üç gün boyunca saka postunda dizleri üzerinde oturup uyumadan, uyuklamadan, yemeden, içmeden, konuşmadan ve hattâ kımıldamadan çile doldur[ur]”¹¹⁰¹. Sonra sırasıyla “ayakçı”, “pazarıcı”, “somaççı”, “meydancı”, “kandilci” ve “tahmişçi” sıfatlarıyla dergâhta ilerler. Şeyh Neyzen İbrahim Dede, bir gün onu yanına çağırduğunda Eflâtun, İbrahim Dede'nin hücreinde duvarda asılı duran bir kız neyini hayran hayran seyretmeye başlar. İbrahim Dede'nin bu kız neyiyle “kaba rast” hatta “tiz nevâ” bile üfleyemeyeceğini söylemesine rağmen Eflâtun hayatında ilk defa elini neye sürse de:

“Neyi tıpkı neyzenler gibi tut[ar], başını biraz yana eğ[er] ve neyin yedi deliğine parmakları, dudakları ise başpâreye temâs eder etmez, nefesini gönülden üfle[r]. İbrahim Dede Hazretleri'nin yüzüne bir şaşkınlık ifâdesi işte o anda yerleşmişti[r]. Çünkü kendisinin değer vermediği bu neyden düpedüz, kaba rast üflenmişti[r]. İş bununla da kalma[z], Eflâtun'un dudakları daha da pes bir sesi bul[ur]. Bu ses azıcık daha pes olsa[.], neyden kaba geveşt üflenmiş olacaktı[r]. Hayretler içinde kalan İbrahim Dede durmadan, ‘Mâşallah! Mâşallah!’ diye söyleni[r]. Neden sonra delikanlıya, ‘Peki, en tiz sesi üfle bakalım!’ de[r]. Bunun üzerine Eflâtun, nefesinin derecesini değiştir[ir] ve üflediği neyden bir tez nevâ sesi işitil[r]. Bunla da kalma[z], ardından her biri gayet temiz olmak üzere sırayla, tiz hüseyinî, tiz âcem ve nihâyet tiz gerdâniyye üfle[r]. O kadar coşmuştu[r] ki, o anda elinden bir türlü bırakamadığı neyi üfleyerek bütün perdeleri tek tek bul[ur] ve hiçbirini unutma[z].”¹¹⁰²

Dede bu sefer kendisinden senelerce duyduğunu söylediği ıslık sesini neyden üflenmesini ister ve kapıyı kapatıp sabaha kadar Eflâtun'u dinler. Eflâtun önce bir Çargâh taksime başlar. Sonra bir Segâh taksim ardından düğâh ve sonunda da yegâh perdesine geçer. Şeyh İbrahim Dede'ye göre, Eflâtun: “yegâh perdesinde karar” edip

¹¹⁰¹ A.e., s. 143.

¹¹⁰² A.e., s. 144-145.

“Yaradan’la, yegâhta yekvücut” olup “O anda ‘Ene’l Hakk’ demeye bile gerek duy[maz]”¹¹⁰³. O sabah Eflâtun’u odadan çıkarken gören dedelerden biri sorusuna cevap alamayınca onun o gecenin etkisiyle hem sağır hem de dilsiz olduğunu zanneder. Şeyh İbrahim Dede, ona ney üflemeği öğretmez çünkü şehirde ondan daha iyi bir neyzen zaten yoktur ancak onu korumak için dergâhın mutfağında görevlendirir ve ona karşı muhabbeti de hiç eksilmez. Tâğut’un onun peşinde olduğunu bildiği için onu böylece ney üflemeden alıkoyarak korumuş olur. Onun yerine İstanbul’un en iyi neyzenlerinden biri olarak kendisini takdim etmek suretiyle İstanbul’daki en iyi yedi musiki üstadının öldürülmesi emrini veren Tağut’a kendini Eflâtun yerine yem olarak sunar.

Eflâtun’un dergâhta kaldığı esnada Dâvut’u Muhayyer Hüseyin Efendi, yanına çırak olarak alır. Dâvut daha sonra İstanbul’da en tanınmış müzisyenlerden biri hâline gelir. Bir gece evine dönerken girdiği tekinsiz sokakta Nevâ adındaki bir kızı görüp ona âşık olur ancak kızın annesinden öğrendiği kadarıyla kıza âşık olan Asım adındaki bir adam kızın peşini bırakmamaktadır. Aynı hayattayken bütün gününü Nevâ’nın peşinde geçirdiği gibi öldükten sonra da bir hayalet olarak sürekli kızın peşindedir. Kızın evine, ölümünün ardından bıraktığı tahmin edilen ebce hesaplı bir nota kâğıdında kıza olan aşkının simgesi telakki edilen bir eser kaydedilmiştir. Kızın annesi kâğıdı gösterdiği, konu hakkında bilgili kimselerden bu eserde kimsenin bilmediği bir hata bulunduğunu ve bu hata keşfedilip çözülmeye kadar kızın hayaletten kurtulamayacağını öğrendiğini Dâvut’a söyler ve ondan yardım ister. Dâvut, eserin hatasını keşfe çalışırken eseri her icra edişinde Asım’ın hayaletinin geldiğini de anlamış olur. Bir taraftan hayaletle mücadele ederken ki sonunda bu mücadelenin anlamsız bir mücadele olduğu anlaşılacaktır bir taraftan da Şeyh İbrahim Dede’den gösterdiği kâğıttaki eserin tek eksiğinin kusursuzluk olduğunu öğrendiği için kusursuzluğundan eseri kurtarmaya çalışır. Çünkü İbrahim Dede’ye göre: “[B]u eser Âsım tarafından yazıl[mış] ve musikide epeyce mahâretli biri, belki de kötü niyetle bu semâîyi değıştir[miştir].”¹¹⁰⁴ Dâvut’un eser üzerinde çalıştığı günlerde Veysel Efendi ve tüm ev halkı musikiyle iştilal ettikleri için mahalleye gelen Cüce Efendi lakaplı ve musikinin dinen mekruh olduğunu söyleyen

¹¹⁰³ A.e., s. 241.

¹¹⁰⁴ A.e., s. 158.

imamın etkisiyle mahalle halkı tarafından rahatsız edilmekte hatta evleri taşlanarak mahalleden kovulmak istendikleri için zor günler yaşamaktadırlar.

Cüce Efendi esasen esir olarak İstanbul'a getirilmiş ve burada senelerce Asım'a hizmet etmiş bir köledir. On iki parmaklıdır. Kendi ülkesinde kendisi için özel yazılmış on iki parmağıyla çalabileceği besteleri çembalo ile seslendirir. Cüce Efendi'nin asıl adı Alessandro Perevelli'dir. Daha sonra Asım'ın sevdiği Nevâ'yı görüp ona âşık olmuş ve onu Asım'dan kıskanmaya başlamıştır. Alessandro İstanbul'daki ismiyle Pereveli İskender ya da diğer adıyla Cüce Efendi, Asım'ın Nevâ için bestelediği şaheseri duyduğunda Nevâ'nın Asım'a daha fazla hayır demeyeceğini düşünerek Asım'ı öldürür ve onun eserinde çağıldayan aşkı pes perdelere çekerek hüznü bir beste hâline getirip kızın evine bırakır. Dâvut'un eserde aradığı kusur da zaten budur. Cüce Efendi, Nevâ'nın kendi aşkına hiçbir zaman karşılık vermeyeceğini anladığındaysa kitaplardan ezberlediği dinî bilgiler sayesinde mahalle camiine imam olmayı başarır. Ancak bu kuru bilgilerin ardında iman olmayıp Cüce Efendi, işlediği cinayeti örtmek ve toplumda saygın bir kimlik kazanmak için imamlığını kullanmaktadır. Bir taraftan da Tağut'un kendisine vadettiği ölümsüzlük sırrına erişmek için İstanbul'daki en iyi yedi müzisyenin öldürülmesi işinin sorumluluğunu üstlenmiş ve bir çeteye anlaşmıştır.

İstanbul'daki musiki üstatları sırasıyla öldürülmüş ve en son öldürülen de Şeyh Neyzen İbrahim Dede Efendi olmuştur. Ancak Tağut, Cüce Efendi'ye asıl öldürülmesi gerekenin Eflâtun olduğunu işaret ettiğinde Cüce Efendi, dergâha girerek Eflâtun'u kaçıtır. Bu sırada Dâvut, Tağut'la dövüşüp onun içindeki yılanı çıkarıp Eflâtun'un yardımına koşsa da Cüce Efendi'nin Eflâtun'a ateş etmesine engel olamaz. O da Cüce Efendi'yi öldürür. Ölmek üzere olan Eflâtun'un başında Dâvut ağlarken, bir anda arkasındaki kapıda "Bâtın'ın varlığını hisse[der ancak], dönüp bakmaya [korkar]".¹¹⁰⁵ Ayağa kalkıp bir köşeye gidip secde eder:

¹¹⁰⁵ A.e., s. 264.

“Çünkü bu bodrum, işitmemesi ve görülmemesi gereken bir duruma sahne olacaktı[r]. Ama elinde neyi ile Bâtın’ın kardeşinin yanı başında olduğuna, en büyük musiki üstâdı olan Eflâtun’a, Hayat Nefesi’ni üflediğine tüm kalbiyle inanmak iste[r] ve inan[ır]!”¹¹⁰⁶

Omzuna dokunan eli fark ettiğinde kendine gelen Dâvut, elin sahibinin sapaşağlam arkasında duran Eflâtun olduğunu fark eder. Böylece ikizler kurtulurlar. Romanın sonu bir masal atmosferiyle bitirilir. Dâvut Nevâ ile evlenir, Eflâtun ise her zaman olduğu gibi dergâhtaki mutfağına döner. Her zaman susan Eflâtun, seneler sonra dergâhın bahçesindeki Suskunlar Mezarlığı’na defnedilmeyi hak edecektir.

Her toplumun kendine has bir edebiyatı vardır ve her toplumun edebiyatı o toplumun manevî ve maddî hayatının yansımalarıdır. Gelenek dairesinde şekillenen edebiyatın özel motifleri başka toplumların edebiyatlarındaki motiflerle benzerlikler gösterebilir de esas itibarıyla o toplumun edebiyatı içinde şekillendirildiklerinden toplumun ve o toplumun, kültür dairesinin, edebiyatının hususi özelliklerini taşırlar. İkizler tüm dünya edebiyatlarında ortak olarak kullanılan bir motif olmakla birlikte dâhil oldukları edebiyat dairesinin bağlı bulunduğu toplumun değerleriyle şekillendirilirler. Bu sebeple de her toplumun ürettiği ikiz motifi tüm dünyadaki diğer örnekleriyle ortak özellikler taşıdıkları için benzeşirken içinde üretildikleri edebiyatın dolayısıyla içine doğdukları toplumun da hususi özelliklerini taşımaları sebebiyle birbirlerinden ayrılırlar. Örneğin **Muhayyelât**’taki yukarıda anlatılan ikiz motifine dair örnekler düşünüldüğünde İslâmî motiflerin ve inanç sisteminin öne çıktığı görülür çünkü ait oldukları edebiyatın ve dönemin birer ürünüdürler. Aynı şekilde Batı’daki özellikle ilk dönem ikiz motifiyle kurgulanan hikâyeler hatırlanacak olursa doğaldır ki bu hikâyeler içine doğdukları toplumun inanç sistemini, tarihini, kültürünü ve döneminin özelliklerini yansıtmaktadırlar. Genelde ikili kahramanlar özelde ikiz kahramanlar toplumun ben-öteki ilişkilerinin ve kabullerinin üzerine yansıtıldıkları anlatı türlerine mensuptur. Hem ikililerin kendi arasında hem de bir bütün olarak dış sistemle girdikleri ilişki toplumsal kabullerin birer yansımasıdır. Bu toplumsal kabuller yüzyıllar içinde yavaş yavaş oluşmuş, dine, millete, geleneğe göre şekillenmiştir ve tek bir merkeze işaret eder. Bu anlamda ikiz

¹¹⁰⁶ A.y.

kurgularında iyi ile kötü olan zıt ikizlerin çatışmasında geleneksel anlatıcı hep iyinin tarafındadır, iyi de hep aynı merkeze işaret ederken hep kazanan olur. Kaybedense kötü olandır. İkinci durumda ikizler birbirlerinden farklı olsalar da aralarında bir çatışma söz konusu değildir. Sonunda kendi yollarında her biri ayrı birer kahraman olarak savaşır, anlatı ikizleşir yani ikiye ayrılır. Bu sırada işaret edecekleri sistem yine sabittir ve ikisi birden, “iyiler kazanır” düsturu gereğince sonunda rakibi mağlup etmeyi başarıp galip gelirler. Üçüncü durumdaysa zıt ikizler arasındaki çatışma bir komedi unsuru olarak eserde kullanılır ve büyük bir çatışmaya işaret etmez. Yine tek merkeze işaret söz konusudur.

İhsan Oktay Anar, **Suskunlar**'da ikizlerin iç kurgu yapısını korur. İkiz kardeşler birbirlerinden farklı özellikler arz etseler de ikisi de iyinin temsilcisidir. Geleneksel örneklerinde olduğu gibi iki iyi kahraman yan yana olamayacağı için birbirlerinden vakti gelince ayrılırlar. Aralarında hiçbir çatışma olmadığı gibi ikizini öteki olarak görüp kendini üzerinden tanımlama çabası da görülmez. Sonunda iyiler galip gelirler ve kazanırlar. Yazar postmodern kurguda ikizlerin iç yapısını korurken dış yapıdaki temel göndergesel işlevi bozarak esas bağlamından çıkardığı ikizleri böylece parodileştirir. Örneğin iyilerin kazanması sonucunda gelenekteki gibi iyiyi işaret eden bir merkez bulunmadığından –ortadan kaldırılmış olduğundan- kazanılan savaş kendiliğinden anlamsız düşer. Çünkü merkez yoksa iyi de anlamsızdır. Bu merkezi yapının bozulması için de romanda bazı tekniklerden faydalanılır.

Roman, eski edebî türlerin pek çoğunu Bakthin'in tabiriyle bir karnaval atmosferinde parodileştirerek doğar. Parodi romanın her zaman en önemli unsurlarından biri olur. Postmodern kurguda ise parodinin postmodernin kaosa işaret eden yapısı, metinlerarası ilişkiler yöntemini temel bir kurgu tekniği olarak benimsemesi ve eleştirdiği tek merkezli tüm sistemlerin de kurgu özelliklerini cesurca bünyesine aktardığı için önemli bir yeri vardır. Parodi kısaca: “Bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam yüklemektir.”¹¹⁰⁷ Parodinin genel olarak on dokuzuncu yüzyıla kadar üç türünden bahsedilebilir. İlkinde “yazar bir metnin konusunu değiştirerek vermek istediği anlamı da saptırır”, ikincisinde “metnin konusuna dokunmadan salt biçimini bütünüyle değiştirerek biçimsel bir

¹¹⁰⁷ Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, 2. bs., Ank., Öteki Yay., 2000, s. 117.

dönüşüm uygular”, üçüncüsünde ise “metnin biçimini alır, onu yeni bir metinde, çoğunlukla karşı bir savla yeni bir konuya uygular”.¹¹⁰⁸ Daha sonraki dönemde sadece ilk tür parodi olarak kabul edilirken ikinci tür “alaycı dönüştürüm”, üçüncü tür ise “öykünme” olarak kabul edilmeye başlanır.¹¹⁰⁹

İhsan Oktay Anar, parodileştirmede pek çok yöntemden faydalanır. Anar romanlarında göze çarpan ilk unsur dilin parodileştirilmesidir. Bakhtin’e göre “parodinin verimli ve orijinal olabilmesi için parodik stilizasyonu kullanması” gerekir yani “parodisi yapılan dil kendi iç mantığı ve iç dünyasını yansıtacak biçimde yeniden kurulabilmelidir.”¹¹¹⁰ Anar, tarihî bir mekân ve zamanda yani Osmanlı devri İstanbul’unda –genelde- geçtiği izlenimini vermek istediği romanlarında dil üzerinde hassasiyetle durur. Osmanlı Türkçesi döneminde kullanılan Arapça ve Farsça kelimeleri özellikle üst üste yığarken bir taraftan da günümüz Türkçesinin bazı unsurlarını dile ilave eder. Burada Anar’ın kullandığı günümüz Türkçesi yani “parodi eden dil”, parodiye genellikle [olduğu gibi] dâhil olur” açıklamak gerekirse “parodi edilen dilin [Osmanlı Türkçesi] değerleri, parodi eden dil [günümüz Türkçesi] tarafından transpoze edilir; yani yeniden düzenlenir; bazı unsurlar alınırken bazıları gölgede bırakılır”.¹¹¹¹ Anar’ın dil konusundaki ısrarı tarihi bir gerçeklik algısı oluşturma gayesinden kaynaklanır. Böylece anlatılan tarihî zaman, mekân ve olaylara görece bir gerçeklik yüklenirken bir taraftan da okurun kurguya eklenen komik unsurlar vasıtasıyla bu yanılgıdan uzaklaşarak kurguda bir kargaşa olduğu izlenimi edinmesine çalışılır. Zaten parodinin amacı “okuyucunun metne karşı ‘mesafe kazanmasını’ sağla[maktır]” ancak aynı Anar’ın romanında olduğu gibi “daha önceden, bu mesafenin olmadığına ilişkin bir izlenimin, metnin iç mantığı ve dil özellikleri itibariyle, okuyucuya iletilmiş olması [da] gerekmektedir.”¹¹¹² Postmodernizmde parodinin Poirier’e göre en önemli işlevi: “her türlü inancın sorgulandığı epistemolojik bir görelilik ve yazının kendi kendisinin bilincini taşıması hallerini” yüklenmesidir.¹¹¹³

¹¹⁰⁸ A.e., s. 118.

¹¹⁰⁹ A.e., s. 118-119.

¹¹¹⁰ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni**, s. 134.

¹¹¹¹ A.e., s. 136.

¹¹¹² A.e., s. 135.

¹¹¹³ A.e., s. 145.

İnanç düzleminde parodileştirmeyi ise Anar, dinî göndermelerle bezeli roman kişilerini birer komedi unsuru hâline getirerek sağlamaya çalışır. Ancak unutulmamalıdır ki Jauss'un dile getirdiği gibi komik-kahraman doğrudan bir komedi unsurunu bünyesinde taşımak yani illa komik olmak zorunda değildir, komik-kahraman bazen de okuyucunun beklentilerini karşılamayan ya da beklentilerine uymayan kahramandır.¹¹¹⁴ Romanda postmodernizmin işaret ettiği şekilde farklı dinlere ait motifler birbiri üzerine tarihi ve dini bağlamlarından koparılıp yığılır. Aynı şey dinî referansları olan kişiler için de söz konusudur. Bâtın'ın roman okunurken önce bir roman kişisi olduğu zannedilir hatta Tağut onun oturduğu yeri tarif eder:

“Bâtın, Kancalıkçı Hanı'nın ikinci katında, merdivenin solundaki odada.[.] [S]öyle onlara, bir gün bir gece bekledikten sonra gerekeni yapınlar. Onun şu 'hayat nefesi' olmazsa, benim gibi ölümsüz olmana imkân yok. Bunu biliyorsun, değil mi? Ondan, istediğiniz her şeyi alın. Ama mutlaka bana getirin.”¹¹¹⁵

Yine romanda “Kusursuzluk, Muhteşem Neyzen Bâtın'a mahsustur”¹¹¹⁶ ya da “Kutsal nefesi üfleyen Bâtın”¹¹¹⁷ gibi ifadelerden Bâtın'dan kastın Yaratıcı olduğu anlaşılır. Romanda pek çok farklı dine ait unsur üst üste yığılır. Örneğin yaradılışın altı günü musikideki makamlar üzerinden betimlendikten sonra şu ifadeler yer verilir:

“Ve Yaradan Heftgâh makamında es eyleyip sustu. Çünkü sesini Yer ile Gök arasındakilere işte böyle duyurmuştu. Ve Yaradan, yedinci günü mübârek kılıp takdis eyledi ve dinlendi.”¹¹¹⁸

¹¹¹⁴ A.e., s. 149.

¹¹¹⁵ A.g.e., s. 190.

¹¹¹⁶ A.e., s. 141.

¹¹¹⁷ A.e., s. 200.

¹¹¹⁸ A.e., s. 139.

Kurulan cümleden de anlaşılacağı gibi üç kutsal dinin motifleri aynı cümlede çakıştırılmaktadır. Takdis etmek Hıristiyanlığa özgü bir kavram iken Allah'ın dünyayı altı günde yaratıp yedinci gün dinlendiği inancı Yahudiliğe ve cumartesi gününe işaret etmektedir. Ayrıca Bâtın'ın oturduğu söylenen yeri Bâtın'ı Tağut'a götürmek için onu yakalamak üzere gidenlerin yaşadıkları da farklı mitolojik bağlantılara işaret eder:

“Metruk Kancalıkapı Hanı'nda merdivenin sonundaki odadan gerçekten de ışık sızılmaktaydı. Ama asıl iş şimdi başlıyordu. Hana sessizce yaklaştılar. Ayrıca merdiveni, gürültü olmasın diye pabuçlarını ellerine alarak çıktılar. Üstelik yürekleri güm güm atıyordu. Etrafta tıs yoktu. Adamlardan birkaçı piştovlarının namlularına hohlayıp madenî aksamalarını güderiyle parlattı. Sonunda kapının önündeydiler. Altı demir şeridin ufkî olarak çakıldığı, kalın meşe kerestelerden yapılmış gömme kilitli bir kapıydı bu. Üstündeki küçük pencerenin yanı sıra, kapının kenarlarından da ışık sızıyordu. Bayram'ın bir işaretiyle çilingir hemen geldi. Maymuncuğu kilide sokup bir iki döndürdü ve kapı aralanır aralanmaz kaçıp sıvıştı. Önceden anlaştıkları gibi, Bayram ve Dokuzlar'ın en yamanları hemen içeri daldı. Etraf loştu. Sadece sehpanın üzerinde balık biçiminde bir kandil yanmaktaydı. Fital ve dolayısıyla alev balığın gözündeysen, kuyruğu da herhalde kulp olarak iş görüyordu. Hepsi önce sağa baktı ve ardından da günâhlarını yazan meleğin bulunduğu sol yanlarına bakmışlardı ki, bir ‘Püf!’ sesi duyuldu ve kandil söndü. Yakalayacakları kişi böylece kaçıp gittikten sonra zor belâ bir mum yakabildiler ve sehpa baktılar: Kandilin bulunduğu yerde şimdi, sudan yeni çıkmış gibi zıplayan sıçrayan, capcanlı bir balık vardı!”¹¹¹⁹

“Kutsal nefesi üfleyen Bâtın'ın oğlu Zâhir”¹¹²⁰in İstanbul'a gelişi ardından yaşanan hadiseler de ilginçtir. Zâhir bir hanendedir, bütün gün eşsiz sesiyle sokaklarda şarkılarını söyleyerek dolaşır, sarhoş olmayacak kadar rakı içer ve “Bu fevkalâde hanendenin tek kusuru, mükemmel olması[dır].”¹¹²¹ Zâhir'in romanda Hz. İsa'yla özdeşleştirildiği anlaşılmaktadır. İstanbul'a geldiğinde:

¹¹¹⁹ A.e., s. 206.

¹¹²⁰ A.e., s. 200.

¹¹²¹ A.e., s. 173.

“Zâhir kalabalığa, ‘Size neyi haber verdiğimi ve sizi neye dâvet ettiğimi bilin! Kulağı olan işitsin!’ diye Müslümanlara ve ‘Ho ekhôn hous akousatô ti to pneuma legei!’ diye Rumlara bağırırmaya başlamıştı ki, birdenbire etrafı, yedi kör adam tarafından kuşatıldı. Tek gözü gören ve vakur tavırlarına bakılırsa hakikatin sırrına ermiş biri onlara kılavuzluk ediyordu. İşte bu adam, ‘Kutsal nefesi üfleyen Bâtın’ın oğlu Zâhir misin?’ diye sordu. O ise ‘Evet!’ der demez, körlerin hepsi yere kapanarak ona secde etti.”¹¹²²

Zâhir’e secde edilmesi, Zâhir’in gerçekleştirdiği mucizeler hep farklı bağlamlardan kopartılan dinî kıssaların üst üste getirilerek oluşturulan kolaj bir kurgu dinî hikâye ortaya çıkmasına sebep olur. Ayrıca Hz. İsa’yı temsil eden Zâhir’in İsa peygamberin, peygamberliğini ilan ettiği zaman ve mekândan koparılarak Osmanlı İstanbul’una getirilişi anakroniktir. Böylece anakronizm de parodiyi doğurur. Kurguda Zâhir, Hz. İsa’nın mucizelerini İstanbul’da gerçekleştirir. Burada anlatılan mucizelerin çoğu Hıristiyan öğretisi içerisinde ele alındığı şekliyle romanda motifleştirilir. Zâhir, Tağut’un doktoru Rafael’in – Hıristiyanlıkta koruyucu melek kabul edilen İsrafil-senelerce evinde bin bir eziyeti reva gördüğü Lazar’ı sağlığına kavuşturur yani tekrar hayata döndürür¹¹²³, kötürüm kalan Kalın Musa’ya Zâhir’in dokunması ardından Musa yürümeye başlar. Zâhir, bir taraftan da peygamber olduğunu iddia etmekle suçlanır. Zâhir:

“İnsanlara neyi söylediğimi ve onları neye dâvet ettiğimi hemen hemen kimse anlamadı. Oysa onlara neyi ve ondan üflenmiş nefesi anlatmış, hepsini neye dâvet etmişim. Kulağı olan işitti.”¹¹²⁴

diyerek kendisinin sadece görevini yerine getirdiğini belirtir dolayısıyla da Hz. İsa’nın Markos 4:9 ve Matta 13:9’daki ifadesini yineler. İncil’de çevresine toplanan halka benzetmeler vasıtasıyla anlatmak istediklerini anlattığı bölümde kullandığı

¹¹²² A.e., s. 174.

¹¹²³ A.e., s. 214.

¹¹²⁴ A.e., s. 231.

ifade buradaki benzetme ve vazife düşünülduğünde zaten peygamberlik anlamı taşımaktadır. Romanda, son akşam yemeğinde havarilerine –on üç tanedir- :

“...Eliyle, çardağa asılı kafes içinde şakıyan kanaryayı gösterdi. ‘Beni iyi dinleyin!’ dedi. ‘şu kanarya nasıl şakıyorsa, sizlerden biri de onun gibi ötüp beni gammazlayacak!’”¹¹²⁵

“Alın bu kavunu yiyin! O benim etimdir! Rakıyı da için! O benim kanımdır!”¹¹²⁶

ifadelerini Zâhir’e söyleten yazar Hıristiyan öğretisindeki dinî metinlerin üslup özelliklerini korurken konuyu değiştirerek parodiyi yakalar. Hz. İsa’nın Batı ressamlarınca çokça resmedilmiş, şairlerince çokça dillendirilmiş mucizesini Zâhir böylece parodi tarih düzleminde tekrarlar. Tarihî bağlamından koparılıp başka bir döneme kurguda aktarılan tarihî hadise esas bağlamından uzaklaştırıldığından farklı bir sonuç doğurur. Hz. İsa, İsrailoğullarına gelmiş bir peygamberdir ve onları dine davet eder. Hıristiyanlar Hz. İsa’nın çarmıha gerildiğine ve onu çarmıha gerenlerin de İsrailoğulları olduğuna inanmaktadırlar. Ancak Zâhir, Hz. İsa’yı temsilen, Müslüman bir topluma romanda anakronik olarak kurguda gönderilmiştir. Bağlam değiştiği için Zâhir’i öldürenler kurguda Yahudiler yerine Müslümanlar hâline gelmiştir:

“ ‘Allahü Ekber!’ nidâlarıyla tomruğu hemen getirdiler. Bu işkence âleti, boynun ve her iki bileğin geçmesi için üzerinde üç delik bulunan, menteşeyle birbirine bağlı, açılıp kapanan, epeyce ağır uzunlamasına iki kalastan meydana geliyordu. Zâhir Hazretleri’nin boynunu tomruğa bastırdılar ve sağ elini de geçirdiler. Ama ne kadar dövülürse dövülsün, sol elini tomruğa uzatamadı. Çünkü kırılan kol kemiği, etinden dışarı fırlamıştı. Boynu ve omuzlarıyla taşımak zorunda olduğu işte bu tomrukla ayağa kalkabildi. Bütün vücudu kan revan içindeydi. Derken, artık kim ve nereden bulduysa, öküz sınırından örülme bir kırbaç da geldi. Edirne Kapısı’ndan çıkıp tâ Haliç’e kadar

¹¹²⁵ A.y.

¹¹²⁶ A.e., s. 232.

sırtına bu kırbaç defalarca indi. ‘Allahü Ekber!’ nidâlarıyla ilerleyen kalabalıktan birçok kişi bu kırbacı tekrar tekrar, kolu yoruluncaya dek onun sırtında şaklattı.[....]
Ona kaleme yazıya gelmez daha nice işkence ve eziyetler ettiler. Sopa yiye yiye Fener Kapısı’na geldiklerinde yere yığıldı. Çünkü kazma sapıyla indirilen bir darbe uyluk kemiğini kırmıştı. Ama o hâlâ gülümsüyor, hattâ gülüyordu. [...] [A]damın biri besmele çekti, sonra da bilek kalınlığındaki sopasını kafasına indirip Zâhir’in beynini dağıttı.”¹¹²⁷

Tüm bu üst üste dinî motifleri yığarak oluşturulan kolaj dinî hikâyedeki komedi unsuru kahramanlar vasıtasıyla oluşturulan parodi içerisinde geleneksel iç kurgu yapısı değiştirilmeden kalan sadece ikiz kahramanlar motifidir. İkiz kardeşler motifinden kurguda geleneğe bağlı imajın aynı din, dil ve tarihte olduğu gibi parodinin oluşturulmasında faydalanılır. Öbür taraftan iç yapısına dokunulmayan ikizler motifinin içine oturtulduğu bağlamın tamamıyla değiştirilmesi ve göndergesel özelliğinin bozulması ikiz motifinin de bozulmasına sebep olur. İhsan Oktay Anar, böylece ikiz kahramanları içten değil bağlı oldukları bağlamı ve işaret ettikleri merkezi bozarak yine yapıbozuma uğratmış olur. Bir taraftan da postmodernizmin temel karşıtlıklardan oluşan yapılara karşı eleştirel tavrı ikizler kurgusu üzerinden sağlanır. **Suskunlar** romanı postmodern anlatıda ikiz kurgusunun bağlamsal değişikliklerle yapıbozuma uğratılmasını örneklemesi açısından önemlidir. Bu romanda bağlamı değiştirilerek yapıbozuma uğratılmış, bağlamını kaybetmesi sebebiyle eksilteli postmodern bir ikiz kurgu tekniğinden faydalanılmakta olduğu söylenebilir. İkizler kurgusunun yapısal özelliklerinin tematik işlev ayağı koparılarak boş bir gönderge dairesine işaret etmesi sağlanarak ikizler kurgusu içten değil bu teknikle dıştan tematik ayağı yıkılarak gelenekten koparılır.

“İkisi de bir...
Yalnızca bir. Evet, tabi ki.”¹¹²⁸

¹¹²⁷ A.e., s. 234-235.

¹¹²⁸ Serdar Özkan, **Kayıp Gül**, 20. bs., İst., Timaş Yay., 2011, s. 13.

Serdar Özkan'ın ilk romanı olan **Kayıp Gül** (2009), ilk dönem Türk romanlarına, eksik ikiz izleğinin kullanılması dolayısıyla benzeyen popüler bir romandır. Romanın “Öndeyiş” bölümünden romanın bir ikiz kurgusu olduğu hemen anlaşılır:

“Efes! İkilikler şehri. Aynı anda hem Artemis’e, hem de Meryem Ana’ya ev sahipliği yapan şehir. İçinde hem egoyu, hem de ruhu barındıran, kibrin ve tevazuunun, esaretin ve özgürlüğün iç içe geçtiği şehir. Efes! Zıtların birbirine dolandığı, insan gibi bir şehir.”¹¹²⁹

Eserlerin dili ikili karşıtlıklar zemininde çok fazla gezinmeye başladığında yazar bu karşıtlıkları tam ve simetrik bir zemine dökmek için ikiz arayışına girecektir. Nitekim hemen sonraki sayfada Artemis ile Meryem Ana karşıtlığı Hıristiyanlık ve Yunan çok tanrılı inanç sistemi üzerinden kurulur ancak hemen ardından Meryem Ana ile Artemis’in ikizliği yani benzerliği vurgulanır:

“Artemis, Nam-ı diğer Diana. Okçu Tanrıça. Okunu ‘ansızın gelen bir tatlı ölüm’ sunmak için kullanırmış. Özgür ruhlu ama tutsak, bağımlı fakat yine de kibirli. Sancılarla kıvranan annesi Leto, bir zeytin ağacına yaslanarak doğurmuş onu ve [...] ikizini.”¹¹³⁰

Romanın daha ilk bölümünden itibaren ikizler motifinin kullanılacağı anlaşılmaktadır. İkizler izleğini anlatının söylem düzleminden ve tabii ki yazarın kendisinden saklamak zordur hatta imkânsızdır. Sonuçta yazarın bilinçaltı onu benzerlikler ve zıtlıklar üzerinden ilerleyen bir dille eseri kurgulamaya sevk eder. Serdar Özkan, ikizler izleğini metnin diline sürekli taşıma gayreti içerisinde:

¹¹²⁹ A.e., s. 9.

¹¹³⁰ A.e., s. 10.

“İkisi de bir...

Yalnızca bir. Evet, tabi ki. Tabi ki yalnızca bir şişe var.

Hayır, bu doğru değil. Gözlerim iki şişe görüyor.

Ama belki, belki de çift görüyorum, belki hâlâ sadece bir şişe olma şansı var?

Ne yazık ki hayır, o kadar sarhoş değilim, çift görüyor olamam. Gerçekten de iki şişe olmalı.

Tamam, peki, iki şişe var. Ama neden iki tane? Neden iki?

Ama tanrım, tıpatıp aynı görünüyorlar. Boyları, şekilleri, renkleri tamamen aynı, hatta kahrolası üretim tarihleri bile aynı! Evet, onlar... onlar ikiz şişeler!

Ama nasıl olur? Nasıl bir şişe bir anda iki oluverir? Nasıl?

Ve neden?

Haksızlık bu.”¹¹³¹

Romanın Birinci Bölümü bu satırlar ve ikiz imajıyla başlar tıpkı Öndeyiş bölümünde olduğu gibi.

Öndeyiş kısmında kendisinden bahsedilen Roma mitolojisinin tanrıçası Diana ile aynı ismi taşıyan genç kız bir ay önce vefat eden annesinden kendisine kalan son mektupta bir ikiz kardeşi olduğunu öğrenir. Mektupta anlatılanlara göre: Diana'nın babası annesinden ayrılırken Diana'nın ikiz kardeşini de birlikte götürmüştür. Annesi, babası tarafından terk edildiğini kabullenmesinin zor olacağını düşünerek ona babasının öldüğünü söylemeyi tercih etmiş, bu sebeple de gerçeği Diana'dan saklamıştır. İkizi Mary de aynı gerçeği yeni öğrenmiştir. Mary, annesine yazdığı mektuplarda ona kavuşamadığı takdirde intihar etmeyi düşündüğünü yazmaktadır. Mary, babasına bir veda mektubu bırakarak evden ayrılmıştır. Annesinin son ricası ikizinin intiharına engel olması için Mary'i bulup ona sahip çıkmasıdır. Diana, annesinin mektubu arkasından Mary'nin annesine yazdığı mektupları okumaya başlar. Okuduğu mektuplar neticesinde Mary'nin “psikoz semptomları” sergilediği ve halüsinasyonlar gördüğü kanaatine varır.¹¹³² Bu psikoz belirtilerini annesinin yönlendirmesi üzerine gittiği bir sarayın yanındaki bir bahçede güllerle konuşmasına bağlar. Zamanla Mary'nin mektuplarını okuyup onun annesine kavuşmak için nasıl

¹¹³¹ A.e., s. 13.

¹¹³² A.e., s. 58.

çaladığını görmesi hiç görmediği ikizine karşı kalbinin yumuşamasına sebep olur. Ani bir kararla İstanbul'a gitmeye karar verir.

İstanbul'da annesinin mektubunda bahsettiği Zeynep Hanım'ı bulur. Ona ikizini sorduğunda üç dört güne kadar yanına geleceğini öğrenir. Böylece Mary'i beklemek üzere Zeynep Hanım'ın otelinde kalmaya başlar. Zeynep Hanım'dan aynı Mary'e öğrettiği gibi kendisine de gülleri dinlemeyi öğretmesini ister. Zeynep Hanım ondan tek bir şey ister: "Gülleri duyabileceğine inanmayan canına kıyma[sı]nı."¹¹³³ "Böyle bir ölümü tatma[nın ona] gülleri duyabileceği[.] bir hayat ver[eceği]" tavsiyesinde bulunur.¹¹³⁴ Bir hidayet romanı¹¹³⁵ olan **Kayıp Gül**'de hidayet romanlarının "Arayış İçindeki İnsanlar"¹¹³⁶ başlığı altında yer alabilecek ve sık tekrarlanan bir izleği yinelenir. Romanda "gülleri duymayı öğrenme dersleri" metaforu irşat süreci anlamında kullanılır. Zeynep Hanım mürşit, Diana mürit konumundadırlar. Romanın geri kalanı irşat sürecinin basamaklarını temsil eden örtük cümlelerle geliştirilir:

"Bahçeye adım atarken amacın neyse, ancak onu elde edersin. Bahçede ne yaptığımız değil, yaptığımızı 'ne için' yaptığımız önemlidir. Yani senin bahçedeki niyetin, güllerle konuşarak başka insanlarda farklı olmasa, ne yazık ki sadece kibir kazanırsın."¹¹³⁷

"Gülleri duyamayanlara, gülleri duyamamaları ceza olarak yeter."¹¹³⁸

"Aklınla anlayamazsın."¹¹³⁹

¹¹³³ A.e., s. 115.

¹¹³⁴ A.e., s. 115-116.

¹¹³⁵ "Farklı kesimler tarafından 'İslami roman', 'dini roman' gibi adlarla da tanımlanan hidayet romanları, 1960'ların sonlarından itibaren Türk edebiyatında her geçen gün genişleyen bir yere sahip olmuştur. O tarihten günümüze kadar dini içerikli romanlar hayatı ve sosyal yaşamı çok farklı biçimlerde ele almıştır. Bunların içinde popüler romanı ilgilendiren kısım ise hidayet romanları adı verilen, sık tekrarlanan klişeleriyle seri üretime tâbi romanlardır. [...] [T]üm dinî romanlar popüler roman sınıfına girmemektedir. 1980'lerin sonundan itibaren giderek gelişen siyasal İslam beraberinde kültürel bir yapıyı da getirmiştir. Daha önceki dönemlerde de İslamcı bir çizgi var olmakla beraber, romanın, özellikle de hidayet romanlarının dini/siyasal mücadelenin bir parçası olması ancak 1980'li yıllarla birlikte olmuştur. Önceleri romanı bir mücadele aracı gibi benimsemeyen İslamcı hareket, bu tarihten itibaren romanı daha ciddiye almaya başlamıştır." Veli Uğur, **1980 Sonrası Türkiye'de Popüler Roman**, İst., Koç Üniversitesi Yay., 2013, s. 85.

¹¹³⁶ A.e., s. 88.

¹¹³⁷ A.g.e., s. 117.

¹¹³⁸ A.e., s. 119.

“Her insanın kalbi doğuştan bu yetiye sahiptir aslında. Ama kalpler zamanla sağır olur ve gülleri duyamaz hâle gelir.”¹¹⁴⁰

“[C]evabının ‘hayır’ olduğunu bilersen, bahçede yürümek zorunda kalmazsın; orada yaşayabileceğin zorluklara, hayal kırıklıklarına, başarısızlıklara katlanmak zorunda kalmazsın.”¹¹⁴¹

“Bahçedeki yolculuğumuz sırasında öğrenci de sensin, öğretmen de... Tüm soruların cevapları sende...”¹¹⁴²

“Tek yapman gereken, ya unuttuklarını hatırlamak ya da öğrendiklerini hatırlaman.”¹¹⁴³

“Bir gül, bir diğèrinin aynasıdır çünkü; biri diğèrine baktığında, ya kendi kokusunu ya da kendi kokusuzluğunu görür.”¹¹⁴⁴

Sonuçta söz konusu temsilî irşat sürecinde Diana, tüm hayatını ve kendisini üzerinden tanımladığı ötekiyle ilişkilerini sorgulamaya başlar:

“Annem, ‘Kendini özel hissetmek için ihtiyacın olan tek şey kendinsin,’ derdi. Ama ben bunu anlamak istemedim. Hep başka şeylere ihtiyaç duydum: İlgiye, övgüye, gösterişe... Kısacası kendimi özel hissetmemi sağlayan her şeye.”¹¹⁴⁵

“Beğenilmeden yaşayabilecek biri değildim ben. Şehrin gözdesi olmayı seviyordum. Başkalarının gözündeki ‘ben’i seviyordum. Belki de sırf bu yüzden, en büyük düşümden, yazar olmaktan vazgeçtim. Başarılı bir avukat olarak çevremden daha fazla takdir göreceğimi biliyordum çünkü.”¹¹⁴⁶

¹¹³⁹ A.e., s. 120.

¹¹⁴⁰ A.e., s. 123.

¹¹⁴¹ A.e., s. 125.

¹¹⁴² A.e., s. 130.

¹¹⁴³ A.y.

¹¹⁴⁴ A.e., s. 139.

¹¹⁴⁵ A.e., s. 161.

¹¹⁴⁶ A.y.

Mary’i bekleyişi sonuçsuz kalır, tam onunla buluşmayı planladığı gün Zeynep Hanım ona Mary’nin arayıp acilen San Francisco’ya yani Diana ve annesinin yaşadığı şehre gitmesi gerektiğini haber verdiğini söyler. Eve döndüğünde Mary’nin gelişini beklerken Mary’nin annesinin sevgisine kendisinden daha fazla ihtiyacı olduğu için babasının Mary yerine kendisini almasını istediğini bile düşünür. Böylece ilk kez tam anlamıyla bencilliğinden kurtulur. Öteki sayıp annesinin sevgisinden kıskandığı kız kardeşini kendi istek ve arzularının önüne geçirmeyi başarır. Evde annesinin kendisine son doğum gününde hediye ettiği bir çerçevenin ardındaki gizli bölme açıldığında orada çerçevenin arka iç yüzüne kazınmış bir mektup olduğunu fark eder. Bu mektupta annesi ona, aslında Mary diye bir ikizinin bulunmadığını, bebekken babasının onu Mary ismiyle çağırdığını, ikizi hakkında yalan söylemesinin sebebinin gül bahçesine onu çekmek için uydurulmuş bir bahane olduğunu, bu yolculuğa çıkmasını çok istediği için böyle bir oyun hazırladığını, onda başlayan ve onda biten yolculuktan asla vazgeçmemesi gerektiğini izaha çalışır. Mektubun sonuna eklenen Yunus Emre’nin “Bir Ben vardır bende, benden içeri...”¹¹⁴⁷ dizesi aynı zamanda romanın ikizler izleği üzerinden okuyucuya iletilmek istenen ana fikridir.

Romanda olmayan, eksik ya da öteki ikizin kişinin kendi içinde bulunduğu anlatılmaya çalışılır. Kişinin insan-ı kâmil olarak nitelenebilecek ideal ikizine ulaşma çabasıyla kendinden vazgeçmesi durumunda geride bıraktığı da kendisi değil başka bir ikizi olacaktır. Ayrıca romanda ikizler kesreti temsil etmekte, ikizlerin birleşmesi vahdete erişim simgelemektedir. Romanın sonunda bu da “İkisi de Bir”¹¹⁴⁸ cümlesiyle sloganlaştırılır. Romanın en son bölümü kitabın başındaki “Öndeyiş” bölümünün aynısıdır. Yazar, bunu da muhtemelen tasavvufî öğretilerdeki döngüsel hareketi taklit suretiyle romanın anlamını kuvvetlendirmek için yapmıştır.

“İkizim yok ise
bana var olmak ne hacetti.”¹¹⁴⁹

¹¹⁴⁷ A.e., s. 187.

¹¹⁴⁸ A.e., s. 202.

¹¹⁴⁹ İskender Pala, **Şah ve Sultan**, 2. bs., İst., Kapı Yay., 2010, s. 232.

İskender Pala'nın 2010 yılında yayımlanan **Şah ve Sultan** adlı tarihî romanında ana karakterler arasında ikiz kardeşler de bulunur. Romanda tarihî olaylar bir fon olarak kullanılmazlar. Romanın temel savı birbiriyle mezhep ayrılıkları sebebiyle savaşan Müslüman toplulukların nasıl basit yanlış anlamalar neticesinde bu tür savaflara sürüklendiklerini göstermek ve toplumda günümüzde de devam eden bir sorunun kökeninde yatan anlaşmazlıkları tarihî olayları anlatarak göstermektir. Ortada iyi ile kötünün, doğru ile yanlışın bulunmadığını ispat edecek şekilde eldeki tarihî verileri kullanan yazar, söz konusu dönem içinde yapılan hataları da dillendirir. Yazar, romanını ayrıştırıcı değil bütünleştirici ve kuşatıcı bir amaca hizmet edecek şekilde kurgular. Popüler tarihî romanlardaki iyi ve kötü ya da siyah ve beyazın savaşı ve keskin kutuplaşmalar İskender Pala'nın romanında yer almaz. Aksine romancı bu tür bir söylemden kaçınmaya ve oluşan sunî kutupların o dönemin tarihî atmosferi içinde bazı basit iktidar hesapları neticesinde ortaya çıktığını ispatlamaya çalışır, kısacası siyah ve beyazın birliği, bütünlüğü fikrini damıtır.

Edebiyat ile tarihin on dokuzuncu yüzyılda ayrılmaya başlayan yolları tarihî romanda yeniden kesişir. Tarihî romanlar “Kronolojiye dayalı gerçekçi tarihî romanlar” (popüler tarih romanları ve biyografik, anı tarzında tarihî romanlar), “Modernist kurgu ile kaleme alınan tarih romanları”, postmodern kurgu ile kaleme alınan tarih romanları” şeklinde tasnif edilirler.¹¹⁵⁰ Yeni Tarihselcilik terimi, 1980'lerin başında ilk olarak Greenblatt tarafından kullanılır ve “aynı tarihsel döneme ait edebî ve edebî olmayan metinlerin paralel okunuşuna dayanan bir eleştiri yöntemi” olarak tanımlanır.¹¹⁵¹ İskender Pala'nın tarihî gerçekliklere riayet etmeye itina eden bir yazar olarak daha önce tek tarafın hâkim bakış açısıyla gelenekte anlatılan olayların iki tarafın gözünden birden anlatılmasını hedefleyerek tarihi yorumlaması ve geliştirdiği yorumu edebî ve tarihî metinleri kurguda mezcetmek suretiyle yeni tarihselcilik kuramından faydalandığı görülür. Ancak tarih ve edebiyat alanlarındaki bilgisi dolayısıyla da postmodern tarih romanlarındaki çoğu eksikliklerden romanını azade kılmayı başarır. Ayrıca kullandığı birleştirici üslup ve tavır postmodern kurgulardan ayrılmasına sebep olan en önemli özellik olup biri,

¹¹⁵⁰ S. Dilek Yalçın-Çelik, **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**, Ank., Akçağ Yay., 2005, s. 76.

¹¹⁵¹ A.e., s. 29.

birleşmeyi hedefler. İskender Pala'nın romanı, iki farklı kutbun bakış açılarını birden yansıtırken postmodern çoğulculuğun kaotik ortama hizmet eden bir mozaik teşekkülü gayesiyle amaçsız ve sonuçsuz bir arada bulunuşundan uzaktır. Suni bir yanılısamaya dayanan yeni tarihselcilik kuramı çerçevesinde kurgulanan postmodern romanlardan bu sebeple ayrılmaktadır.

Romanda Şah İsmail ile Yavuz Sultan Selim arasındaki çekişmenin Anadolu'da yaşayan halkı bölmesi ve bunun sonucunda yaşanan savaşla savaş ardından mağlup ve galip tarafların yaşadıkları kurmaca kişiler üzerinden aktarılır. Roman genel olarak artzamanlı bir şekilde kurgulanmış olup olaylar Şah İsmail'in Tebriz'i ele geçirmesi ve hâkimiyetini ilanıya başlar. Bu esnada Yavuz Sultan Selim henüz bir şehzadedir ve Anadolu'daki halkın gidişata dair şikâyetleri sebebiyle Şah İsmail'e yönelmesi şehzadeyi rahatsız etmektedir. Gelişen olaylar yaklaşmakta olan bir savaşın habercisidir. Şah İsmail'in ve Sultan Selim'in saflarına, savaşmak için Anadolu'dan pek çok kişi katılmaktadır. "Ötede İsmail'in çağrısına koşanlar ile [...] Selim'in sancağı altına girenler aslında ayrı değillerdi[r]." ¹¹⁵² Yazar, Şah İsmail ile Sultan Selim'in farklılıklarına değil benzerliklerine dikkat çekmeye çalışır tıpkı kendilerine tabi insanlar gibi aslında onların da aynı kandan ve dinden gelişlerinin tefrikeye yol açmasının sebeplerini yorumlar. Yazara göre, son yıllarda yaşananlar "Selim ile İsmail'i birbirinin karşısına koymuştu[r]" oysa "İkisi de aynı dehaya sahipti[r] ve ikisi de cihangir olmak ist[emektedir]" bu sebeple "İkisinin de artık diğerine tahammülü yoktu[r] ve ikisi de kendi varlığını diğerinin yokluğunda görmeye başlamıştı[r]". ¹¹⁵³ "Her ikisi de büyük hükümdarlık kumaşından biçilmiş siyaset gömlekleri giyiyorlardı[r] ve her ikisinde de acımasızlık en belirgin vasıf[tır]". ¹¹⁵⁴ Söylem düzleminde Şah İsmail ve Sultan Selim'i ikizleştiren yazar bu ikizliğin roman boyunca devamlı olarak vurgulanabilmesi için kurguya biri Şah İsmail'in diğeri Sultan Selim'in yakın adamları olan ikiz kardeşler Hasan ile Hüseyin'i dâhil eder. İsimlerdeki telmih ve bağlı oldukları Sultan ve Şah'ın üstü örtülü ikizlikleri ikiz kardeşler üzerinden kardeş kavgasının sorgulanması için yazara uygun bir ortam hazırlar. Bahsi geçen dönemde "siyasi gerekçelerin iman bahisleri

¹¹⁵² A.g.e., s. 37.

¹¹⁵³ A.e., s. 61.

¹¹⁵⁴ A.y.

ile harmanlanmaya başlamasıyla” birlikte “Kısa zamanda Sünnilik, Şah için Batı Anadolu davasının, Kızılbaşlık da Şehzade için Doğu Anadolu siyasetinin adı” olmuştur.¹¹⁵⁵ Halk arasında yayılan dedikodular sebebiyle gittikçe daha da ipler gerilmekte, Anadolu insanı kimin tarafında yer alacağını bilememektedir. Aynı evden hem Sultan’ın ordusuna hem de Şah’ın ordusuna katılanlar olmakta, aileler hangi çocuğu için dua edeceklerini şaşırırmaktadırlar. Teke ilinden gelen Hüseyin, Sultan’ın şehzadeliğinden beri en sevdiği adamlarından biri olurken kendisinden önce evden ayrılan ikizi Hasan ise Şah’ın en çok güvendiği adamlarından biri hâline gelir. Hasan, çocukluğundan beri yetiştiği aile çevresinden öğrendikleri doğrultusunda seçimini yapar. Hüseyin ise Sultan’a hayrandır hatta henüz bir şehzade iken Yavuz Sultan Selim’e kalabalıklar içinde “Sultan” diye hitap eden ilk kişi de odur.

Yavuz Sultan Selim, Şah İsmail’i o kadar çok merak etmektedir ki dayanamayıp bir derviş kılığına girer ve yanına da Hüseyin’i alarak yola düşüp Tebriz’e kadar gider. Burada kaldıkları handa satrançtaki mahareti tüm şehirde bir anda işitilen derviş kılığındaki Şehzade Selim satranca merakıyla tanınan Şah İsmail’in huzuruna çağırılır. Şehzadenin peşinden saraya gitmek üzere yola düşen Hüseyin yolda kendisini ikizi Hasan ile karıştıran askerlere ikizini aradığını söyleyince saraya kabul edilir. İkizlerin karıştırılması motifi burada yinelenir. Hüseyin seneler sonra ilk kez gördüğü kardeşini şöyle anlatır:

“Hasan’ı çok uzaktan tanıdım. Üst dudağını tamamen örten gür bıyıkları vardı. Şah’ın alımlı ve süslü atının hemen sağ yanında heybetle yürüyordu. Alayın en yakışıklısı o idi. Bunu kardeşim olduğu için söylemiyorum, gerçekten şu hâli kendisiyle gurur duymamı sağlayacak kadar ihtişamlıydı. Bir an onun yerinde kendimi görür gibi oldum. Babamı ve beni bırakıp giderken söyledikleri hatırıma geldi. Onunla gelmiş olsam belki Şah’ın atının sol yanında ben yürüyor olurum. Şah’ın atının sağında ve solunda aynı adamın yürüyor olması müritlerin gözünde Şah’ın yeni bir mucizesi olarak değerlendirilirdi herhalde.”¹¹⁵⁶

¹¹⁵⁵ A.y.

¹¹⁵⁶ A.e., s. 83.

Hüseyin, ikizini bir öteki gibi kabul etmemekte, yaptığı tercihi yargılamamakta hatta Şehzade'nin en güvendiği adamlarından biri olmasına rağmen Şah'ın yanında olmayı da düşünebilmektedir. Şah ile Şehzade arasında herhangi bir fark görmemesi toplumun o dönemdeki simgesel devlet anlayışını yansıtmak için kurguya eklenmiştir. Geleneksel toplulukların hemen tamamında ikizler doğüstü bir alana ve esrara işaret ederler. Nitekim Hüseyin, Şah'ın sağ ve sol yanında kendilerinin bulunuşunun halk tarafından bir keramet olarak algılanacağına dair yorumunu yaparken bu geleneğe eklenir. İkizlerin madde ve manaya işaret ettiği şeklinde bir yorum da geleneğe uygun şekilde getirilebilir. Hasan'ın da kendisi gibi saray muhafızlarının gözdesi olduğunu öğrenen Hüseyin, ikizlerin ikiz konumlarını kadere bağlar, ona göre kader "İkiz kardeşleri iki rakip arasında eşit bölüştürmüştü[r]"¹¹⁵⁷ Hasan ile Hüseyin karşılaştıklarında birbirlerine sarılıp hasret giderirler. Hasan ile buluşan Hüseyin, ikizine Sultan Selim'le birlikte tebdil-i kıyafet Tebriz'e geldiklerini söyleyemeyeceği için Şah'ın kapısına kul olmak üzere saraya geldiği yalanını uydurur. Hasan, Hüseyin'i Şah'ı seyredebilmesi için bir perdenin arkasına yerleştirir bu esnada da derviş kılığındaki Şehzade Selim ile Şah İsmail de karşı karşıyadır. Yazarın ikiz kardeşler üzerinden Şah ve Şehzade'yi ikizleştirme gayreti açıkça metne yansır:

"Kardeşim Hasan ile içinde bulunduğumuz durumun garipliğine hayret ettim. Kader bizi nerede ve nasıl buluşturmuştu? Biz ikimiz perdenin arkasında; efendilerimiz perdenin önünde. Biz ikimiz düşman saflarında kardeş, o ikisi kardeşlik saflarında düşman. Perdenin önündekilerden birinin canını almaya, diğeri için can vermeye hazır iki fedai. Perdenin arkasındakilere can almak veya can vermeyi emredecek iki hükümdar."¹¹⁵⁸

Şah ve Sultan, sırf bu cümleleri söyleyebilmek için yazılmış bir romandır. İkizler kurgusunun değişmeceli ve pek çok anlamı barındırabilecek, göndermelere açık

¹¹⁵⁷ A.e., s. 82.

¹¹⁵⁸ A.e., s. 88.

yapısı da bu yüzden tercih edilmiştir. Romanın devamı da bu paragrafın ana fikri üzere devam eder. Hüseyin bir gün sonra şehirden sabah erkenden Hasan'la vedalaşmadan ayrılır. Hasan ve Hüseyin o günden sonra hep birbirlerini özlemekle günlerini geçirirler. Anne ve babasının artık Sultan olan şehzade tarafından sürüldüğünü gören ve bu durumun adaletsizliğini Sultan'ın yüzüne de söyleyen Hüseyin, Sultan'ın yanından ayrılıp Şah İsmail saflarına katılmaya karar verdiği esnada savaş başlar. Aynı günlerde Hasan da Şah ve Şah'ın kararlarını sorgulamaktadır. Bütün bu gelgitler içinde tarafı olmak zorunda kaldıkları Şah ve Sultan'ın ordularıyla Hasan ve Hüseyin savaşa katılırlar. Çaldıran Savaşı'nda Hüseyin arkadan Şah'ın tarafında olan bir adama saldırıp o adamı öldürür. Ancak öldürdüğü adamın ikiz kardeşi olduğunu öğrendiğinde iş işten geçmiştir. Şah'ın adamları onu Hasan zannedince Hasan'ın yerine geçerek onun kimliğine bürünür. Böylece eksilen ikizin kimliği diğer ikiz tarafından doldurulur. Sultan'a ya da Şah'a bağlılığın ikiz kardeşini öldürmek anlamına gelmesini sorgulayan Hüseyin'in hâli, Müslüman ve Türk kardeşlerini yani ikizlerini öldüren iki toplumunun durumunu temsilen uzun uzun anlatılır. Ancak bu anlatımlar psikolojik bir temellendirmeye dayanmamakta sadece yazarın istediği tezi daha da fazla vurgulama yöntemi olarak kullanılmaktadır. Ben ve öteki ilişkisinde yer değiştirme kişinin kendini sorgulama aşamasıdır. Hüseyin de bu sorgulamayı sayfalarca yinelese de yazarın tezinin dışına çıkamaz. Tabii eksilen ikizin yerini anlatılardaki ikizleşme kuralı gereği yeni bir temsili ikiz doldurur. Sultan'ın yeni yardımcısı yine aynı adı taşımaktadır: Hasan Can. İsim benzerliği de bu ikizleşmeyi destekler. Şah'ın yanındaki Hüseyin'i dengeleyecek şekilde ikizi Hasan böylece anlatıya yeniden dâhil edilmiş olur.

Şah ile Sultan'ın söylem düzleminde ikizleşmesini başka bir açıdan sağlamak için yazar Şah'ın nikâhlı ama hiçbir zaman kavuşamadığı ve âşık olduğu Taçlı'ya Sultan'ı âşık eder. Sultan da Şah gibi Taçlı'ya hiçbir zaman kavuşamaz. Taçlı'yı savaş meydanında bırakıp kaçan Şah daima onun hatırasıyla yaşar. Hayatının son demlerinde Hasan olarak benimsediği Hüseyin'i Taçlı'yı öldürmek üzere İstanbul'a bile gönderir. O İstanbul'a gittiğindeyse Sultan vefat etmiştir.

İkiz kurgusu bir teze hizmet etmek üzere seçildiğinde genellikle ikizler kendi kimlikleri dışında o tezin değer atıflarını üzerinde taşıyan birer alegorik nesne hâline dönüşürler. Söylem düzlemindeki metoniminin işaret ettiği ikiz kurguları tek tezin

sürekli tekrarına hizmet ettikleri için çoğunlukla kısır yapılar olarak ortaya çıkar, farklı anlam katmanlarındaki açılımlara müsaade edecek bir zeminde geliştirilmedikleri için de çabuk solarlar. Şah ile Sultan'ın, Kızılbaşlarla Sünnilerin, vb. ikizliği tezinin gölgesinde birer sembol olan Hasan ve Hüseyin hizmet etmek üzere kiralandıkları düzlemi geçici olarak doldurmakla vazifelendirilmiş eğreti yapılar olarak romanı popüler okumalara açma gayesinin hezimetine uğramış ikiz roman kişileridir.

“İkizlerin iki bedende ikamet eden
tek bir ruh olduğu söylenirmiş,
Ama onların yakınlığı bundan da öteymiş.”¹¹⁵⁹

Elif Şafak'ın 2011 yılında yayımlanan romanı **İskender**, ikiz karakterleriyle dikkat çeken ve bu karakterler sebebiyle çok tartışılan bir romandır.¹¹⁶⁰ Aslında romanda dört neslin hikâyesi anlatılmaktadır. **İskender** bu anlamda bir nesil romanıdır. Romanın başına eklenen soyağacı da bunu ispatlar mahiyettedir. Tüm nesiller birbirine romanın ikiz karakterleri üzerinden bağlanırlar. Özellikle ikiz kardeşlerden Pembe kurguda bir bağlantı kavşağıdır. Üçüncü kuşaktan olan İskender'in hikâyesini romanın temeline oturtmak isteyen yazar, kurguya yerleştirdiği ikiz izleği sebebiyle İskender'i ön plana çıkarmayı başaramaz. İskender'in yerine annesi Pembe ile ikizi Cemile kurgunun tahtına çıkarlar. Bu yüzden de başlıkla kurgu örtüşmemektedir. Romanın en çok eleştiri alan yönlerinden biri de zaten budur. Bir diğeri ise kurgudaki ikiz izleği ile ilgilidir. Romanın başarısız sayılmasının sebebini Pakize Barışta en fazla, kullanılan ikiz izleğine bağlar:

“İskender projesinin has edebi sulara ulaşamamasının ana nedenlerinden bir başkası da, bu romanın tasarım olarak bir trüğe (ikizler) sırtını dayamasıdır bana göre. İkizler

¹¹⁵⁹ Elif Şafak, **İskender**, Çev. Omca A. Korugan (Yazarla birlikte), İst., Doğan Kitap Yay., 2011, s. 65.

¹¹⁶⁰ Roman hakkında ayrıntılı bir değerlendirme için bkz.: Gülsün Nakıboğlu, “İskender'in Okyanusları”, **Türk Edebiyatı**, S. 462, Nisan 2012, s. 32-37.

fenomeni, yazıda her zaman prim yapabilir; ama bu prim, has edebiyattan ziyade, popüler metinler, polisiye romanlar, science fiction romanlar, dizi senaryoları, hatta pembe diziler için geçerli olabilir. İkizler fenomeninin bugüne kadar has edebiyatta (ana tema ya da metnin ana aksı olarak) pek itibar görmemesinin, başı çekmemesinin nedeni, bu konunun kolayca sömürülebilir olmasıdır bana göre; ikizler, spekülâtif değişik açılımlara kurgusal basit fırsatlar sağlar çünkü. Okuru etkileyebilir tabii ama bu etki, kalıcı olmayan değersiz bir etki olacaktır önünde sonunda. Bu yüzden de, yazarlar kaçınır bundan.”¹¹⁶¹

Bir ikiz kurgusunun alabileceği tüm eleştirileri alan **İskender**'de ikizler geleneksel metinlerdeki tipik özelliklerinin yanında karakterleştirmedeki psikolojik boyutun öne çıkarılmasıyla üç boyutlu birer roman kişisi hâline gelirler.

Romanın daha ilk cümlesi bir ikiz kurgusunun habercisidir: “Benim annem iki kez öldü.”¹¹⁶² İkizler Pembe ve Cemile, 1 Aralık 1946'da Dört Rüzgârın Evi adlı köyde dünyaya gelirler.¹¹⁶³ Önce Pembe üç dakika sonra da Cemile doğar. Cemile, doğduğunda Pembe'ye nazaran daha ufak ve çelimsizdir. Cemile ve Pembe isimlerini, ikizlere babaları koyar. Anneleri ise onlara Kader ve Yeter isimlerini verir.¹¹⁶⁴ Böylece ikizlerin ikişer adları olur. Romandaki isimler herhangi bir simgesel değer taşımamakta, romandaki olaylarla adların bir bağlantısı bulunmamaktadır. Sadece ikiz kurgularında genellikle olduğu gibi, ikizliği çağrıştırır şekilde kafiyeli isimlerdir.

Pembe ile Cemile dış görünüşleri açısından birbirinin ayna yansımalarıdır. Yazar ikizlerin zıtlığını bu yansıma motifi üzerinden vurgular:

“Pembe solaktı, Cemile değil. Pembe'nin gamzesi sağ yanağındaydı, Cemile'ninki solda. Pembe'nin beni alnının sağındaydı, Cemile'ninki beri yanda. Saçları ters taraftan ayırıyorlardı. Cemile iki santim daha boyluydu; kolları ve bacakları azıcık daha uzun,

¹¹⁶¹ Pakize Barışta, “Elif Şafak'ın İskender'i”, **Taraf**, 14 Ağustos 2011 (Pazar), (Çevrimiçi), <http://www.taraf.com.tr/yazilar/pakize-barista/elif-safak-in-iskender-i/17325/> 03.02.2012.

¹¹⁶² A.e., s. 9.

¹¹⁶³ A.e., s. 17.

¹¹⁶⁴ A.e., s. 19.

parmakları daha kemikliydi. [...] İkizlerde nadir rastlanan bir durumdu. Pembe'nin kalbi bedeninin solunda çarparken, Cemile'ninki sağ taraftaydı.”¹¹⁶⁵

Ayna yansıması görüntüsünün bedenlere de sirayet ettiği ikizlere “ayna ikizler” adı verilmektedir. Dekstrokardi, kalbin ters tarafta bulunması durumudur. Cemile dekstrokardiyak bir ikizdir. Ayna ikizlerde bazen tüm iç organlar birbirinin ayna yansıması şeklinde yerleşmişlerdir. Bu çok nadir karşılaşılan ve özel bir durumdur. Dekstrokardiyak ikizlerden kalbi ya da iç organları ters tarafta olan genellikle tıbbi tedaviye ihtiyaç duyar. Cemile’de ise böyle bir sağlık problemiyle karşılaşmaz.

İkizler özel bir ben-öteki ilişkisi içinde bulunurlar. Her insanın felsefi ve psikolojik olarak kendisini bir öteki üzerinden tanımlamaya ihtiyacı olduğu kabul edilmektedir. İkizler de birbirleriyle kurdukları müstesna ilişkide ikizlerini, kendilerini üzerinden tanımladıkları bir öteki olarak kullanırlar. Cemile hep kendisini bir öteki olarak Pembe üzerinden tanımlar, bu tanımlama günlük hayatta yaşadığı en basit hadiseler için bile geçerlidir. Bir ikizi olduğunu bilmeyenlere bile kendisinden bahsederken mutlaka ikizinden ve onun itiyatlarından da bahseder. Kendisinin ondan farkını ortaya koymaya ve böyle var olmaya çalışır (“Akıllıdır köpekler! Kız kardeşim pek sever. [...] Ben sevmem”¹¹⁶⁶). Aynı şeyi Pembe de Cemile için yapar. Uzun seneler ayrı kaldıktan sonra bile Pembe, Cemile ile kendisini karşılaştırmaktan geri duramaz:

“Tavrılarının altında çocuksu bir saflık vardı, bir sis tabakası gibi incecik bir masumiyet, sonsuz bir sevgi, biraz da kıskançlık. Bu sonucusu hep vardı aslında. Hep gıpta etmişti Cemile’ye. Birbirlerine ne kadar benzeseler de aynı değillerdi. Doğal bir cazibesi vardı Cemile’nin; çiçeğin arıyı çekişindeki gibi zahmetsiz bir albeniyle etkilerdi insanları. Pembe’den farklı olarak, hem hayat ve dirayet dolu, hem de kararlı ve soğukkanlıydı.”¹¹⁶⁷

¹¹⁶⁵ A.e., s. 406.

¹¹⁶⁶ A.e., s. 191.

¹¹⁶⁷ A.e., s. 411.

Anlatıcı Pembe yerine onun hislerine tercüman olurken aynı ben-öteki ilişkisini gündeme getirir: “Cemile hep saygıdeğerdi; iffetli, temiz, duru. Pembe onun gibi olamıyordu.”¹¹⁶⁸

Birbirlerini ötekileri olarak tanımlayan Pembe ve Cemile’nin bedenlerindeki zıtlık karakterleri için de söz konusudur. Pembe ile Cemile “her konuda aynı olmalarına rağmen” aralarındaki en büyük fark “hayalperestlik”tir: “Pembe, Fırat Nehri’nin ötesindeki dünyayı merak ed[er]” hep ve “Başkalarının onun hakkında ne düşündüğüne aldırmandan yüreğinin peşinden” gitmeye karardır.¹¹⁶⁹ Pembe “tutkuludur”, Cemile ise “tutkusuz”.¹¹⁷⁰ İkiz kurgularında genellikle toplumun genel kabullerinin yoğunlaştırıldığı zıt anlam çiftleri ile (iyi-kötü, doğru-yanlış, günah-sevap vb.) ikizler tanımlanırlar. Doğan Aksan Türkçedeki tersanamlılık ilişkilerini 5 maddede toplar:

1. İkili Karşıtlıklar (Kutupsal Tersanamlılık) : İyi/kötü, doğru/yanlış, güzel/çirkin, hafif/ağır, çok/az, erkek/dişi, somut/soyut, gündüz/gece, canlı/ölü...
2. Biçimsel İlişkili Karşıtlıklar: Türkçede aynı ya da aynı kökten türemiş sözcüklerin değişik ekler alarak oluşturdukları tersanamlı çiftlerdir. Sorumlu/sorumsuz, akıllı/akılsız, gerekli/gereksiz, eşitlik/eşitsizlik, beceriklilik/beceriksizlik...
3. İlişkisel Karşıtlıklar: Aynı konuya dair birbirleriyle ilgili kavramlar arasındaki karşıtlığı göstermekte kullanılan ters anlamlı çiftler. Satılık/kiralık, oyuncu/seyirci, almak/satmak, imam/cemaat, ısıtmak/kaynatmak...
4. Dereceli Karşıtlıklar: İkili ters anlamlıların arasına giren kimi ögelerle oluşturulan tersanamlılardan müteşekkil gruplar. Küçük/orta/büyük, sıcak/ılık/soğuk ya da kapalı/aralık/açık...
5. Yön Gösteren Karşıtlıklar: Doğu/batı, sağ/sol, ön/arka, ileri/geri, yukarı/aşağı...¹¹⁷¹

¹¹⁶⁸ A.e., s. 340.

¹¹⁶⁹ A.e., s. 45.

¹¹⁷⁰ A.y.

¹¹⁷¹ Doğan Aksan, **Anlambilim: Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi**, 5. bs., Ank., Engin Yay., 2009, s. 129-131.

İkiz kurgularında genellikle “İkili Karşıtlıklar” başlığı altında toplanan tersanamlılık ilişkileri üzerinden ikizler kurgunun söylem düzlemine dâhil edilirler. Kurgunun dili bu anlamda izleğe uyum göstermek zorundadır. İkizler bu sebeple ikili karşıtlıkları temsil eden birer tip olarak kurgulanırlar. Karakterleştirmeye çoğunlukla uyumlu değildirler. Elif Şafak, ikiz karakterlerini tipik olmaktan kurtarmak için bu tiplere özgü ikili karşıtlıklara dayanan zıt anlam çiftleriyle ikizleri tanımlamaktan kaçınmak ister. Bu sebeple de “Biçimsel İlişkili Karşıtlıklar” başlığı altındaki tersanamlı çiftleri kurgusunda kullanmayı tercih eder. Bunun temini için de “tutku” ve “hayal” gibi kavramları seçer. Tutku ve hayal kavramlarını Pembe’yi tanımlamak için kullandığından “tutkusuzluk”, “hayal kuramamak, hayalleri olmamak” gibi doğrudan zıt anlamlar barındırmayan biçimsel ilişkili karşıtlıklar içeren kavramlardan görece olumsuz olanları Cemile’ye yüklenmiş olur. Bu da kurguda Cemile’nin ikinci plana atılmasının sebeplerinden biridir. Yazar, zıt ikiz kurgusunda geleneksel zıtlıklardan kaçmaya çalışırken geleneksel anlatıdaki zıt ikizlerin karşıtlığı ilkesini zedeler. Çoğulcu söyleme ulaşma ve ikizlerin her birine tarafsız yaklaşma gayreti içerisindeki yazar, zıt ikiz kurgularının sabit, esnemeye müsait olmayan kurgu yapısına takılır. Kurgunun aksayan yönlerinin en önemlilerinden biri de budur. Geleneksel yapı postmodern çoğulcu söyleme direnir.¹¹⁷² Zıt ikiz kurgusu içinde çoğulcu söylem gerçekleştirilemediğinden anlatıcı dolayısıyla okur hep Pembe’nin tarafından olaylara bakar. Anlatının ve anlatıcının yüzü hep Pembe’ye dönüktür. Anlatıcının ikiz kurgularında tarafsız kalamayacağı söz konusu roman en iyi örneklerinden biridir.

¹¹⁷² “Postmodern düşünce kaynağını çoğulculuktan alır; onda tek ve mutlak olmaya yer yoktur. Postmodern sayı tablosunda bir sayısı yer almaz, tablo iki ile başlar. Postmodern sanat da çeşitli tarih kesitlerinden birden fazla sanat akımının, birden fazla biçimin birlikteliğinden oluşur; geleneksel akımlarda olduğu gibi, şemsiyesi altına aldığı yazarların her birinde yinelenen sanatsal ilkelere sahip bütünsel bir akım olmayıp, farklılıkların yan yana geldiği eklektik/çoğulcu bir yapının adıdır. Yelpazesi öylesine geniş bir çoğulculuktur ki bu, geleneksel anlayışın, bir ürünün sanat düzlemine çıkabilmesi için koyduğu önkoşulları yok sayarak, sanatsal olan ile olmayan arasındaki sınırları bile ortadan kaldırır; kurmaca ya da değil, tüm yazı ürünlerini kanatları altına alır. [...] Binyıllardır süregelen ana estetik ilkeler postmodernizmde köktenci bir biçimde değişime uğrar. [...] Geleneksel gözlüklerle bakıldığında ise, estetik bir anarşi ortamıdır içinde yaşanan. Postmodern edebiyatın ana ilkesidir çoğulculuk.” Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 68-69. Hasan Akay, postmodernizmin “sağlam bir birlik(vahdet)e karşı albenili, yapay ve sanal bir çokluk evrenini estetize ve politize” ettiğini söyler. Hasan Akay, “Postmodernizmin Kötü Huyulu Bir Virüs Olarak Portresi”, **Hiç Ferahlığı**, İst., Hat Yay., 2011, s. 155. Geleneksel metinlerde ikizler söylemde “ikili karşıtlıklar”dan hareket ettikleri için çokluğa değil birliğe hizmet ederler. Postmodern bir metinde ise çoğulculuk gereği ikizler çok anlamlılığa ve çoğulculuğa hizmet ederler.

“İkiz olmanın hem şans hem lanet olduğu[na]”¹¹⁷³ inanılan bir ailede yetişen Pembe ve Cemile, başlangıçta birbirlerine çok bağlı ve kişilikleri birbirine çok benzeyen ikizlerdir:

“İkizlerin iki bedende ikamet eden tek bir ruh olduğu söylenirmiş. Ama onların yakınlığı bundan da öteymiş. Onlar tek beden, tek ruh imişler. Pembe ve Cemile, Kader ve Yeter. Biri gözünü kapadı mı öbürü kör olurmuş. Biri yaralandı mı diğeri kanarmış. Ve ne zaman biri kâbus görecektir olsa diğerrinin yüreği göğsünü dövermiş delice.”¹¹⁷⁴

İkiz kardeşler aynı aile ortamında doğup büyüdükleri için yetiştikleri çevre aynıdır, dolayısıyla kişilikleri arasında bir farklılık başlangıçta gözlenmez. Karakterin gelişimi üzerinde çevrenin çok önemli bir etkisi olduğu bilinmektedir. Sosyal çevre değişiklikleri ikizlerin karakterlerinin de farklı şekillenmesine sebep olmaktadır. Hinde'nin Kişilerarası İlişkiler hakkında geliştirdiği görüşleri hatırlanacak olursa: Bir ilişki içinde bulunan iki kişi farklı ilişkiler de kurmakta ve bu diğer ilişkiler iki kişi arasındaki ilişkiyi de etkilemektedir. Dolayısıyla ikili ilişkinin taraflarından birisi farklı bir ilişki içine girdiğinde dahi ilk ilişki mutlaka bundan etkilenir. Pembe ile Cemile'nin birbirinden ilk ayrıldıkları günün romanda anlatıldığı bölüm karakter farklılıklarının ortaya çıkmaya başlaması açısından önemlidir. Pembe'yi sekiz yaşındayken bir köpek ısırır ve kuduz tehlikesine karşı babası tarafından şehre götürülür.¹¹⁷⁵ Şehre bu ilk yolculuk Pembe ile Cemile'nin karakterlerinin romanda birbirinden farklılaşmaya başladığı nokta olarak tespit edilmelidir. Şehirdeki hastanede kuduz aşısı yapılan Pembe'yi çok ağlayınca babası Pembe biraz teskin olsun diye sinemaya götürür. Sinemada izlediği film Pembe'nin tüm hayatını değiştirir. Köye dönmek için bindikleri minibüste, filmde dinlediği şarkıyı söylerken tüm yolcuların kendisini sevmesi, onu alkışlamaları farklı bir sosyal çevre içindeki ötekiler tarafından kabulü Pembe'nin eve bambaşka bir kız olarak dönmesine sebep olur. Cemile ise aile çevresi içinde sabit kalır. Hinde'nin yeni ilişkinin eski ilişkiyi

¹¹⁷³ Elif Şafak, **İskender**, s. 45.

¹¹⁷⁴ A.e., s. 65.

¹¹⁷⁵ A.e., s. 59.

etkileyeceğine dair tespitleri Pembe ile Cemile ilişkisi için de söz konusudur. Pembe'nin yeni kurduğu ilişkiler –bu ilişkiler isterse bir sefere mahsus bir tanışıklıktan ibaret olsun- Cemile ile ilişkisini etkiler. Pembe, Cemile'ye filmde gördüğü dans figürlerini taklit edip şehirde gördüklerini anlatırken Cemile sadece pasif bir dinleyici figür olarak kalır. Küçükken oynadıkları evcilik oyununda hep Cemile anne Pembe ise hep bebek rolünü alır.¹¹⁷⁶ Pembe'nin anlattıklarına kızan annesinin rolünü ikizlerin kendi aralarındaki ilişkilerinde sürdüren Cemile böylece evcilik oyunlarındaki rolünü benimser. Anne ile Pembe arasındaki çatışma¹¹⁷⁷ dolaylı olarak Pembe ile Cemile arasındaki ilişkiye de yansır. Karakterlerin hem birbirinden farklılaşmaya başlaması hem de ikiz ilişkisi içindeki temsili konumlarının belirmeye başlaması bu olayın ardından gerçekleşir. Çevre değişikliği ve buna bağlı olarak farklı ilişkiler kurulması ilk ilişkiyi etkileyen pek çok yeni olayın bir silsile şeklinde ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

Âdem, askerlik yapan ağabeyini ziyarete gittiğinde askeri birliğin yakınındaki Dört Rüzgârın Evi Köyü'ndeki babasının eski arkadaşının da gönlünü almak ister.¹¹⁷⁸ Köyde Cemile'yi gördüğünde ona âşık olur. Ancak Cemile'yi babasından istemeye gittiğinde Cemile'nin daha önce kaçırılmış olduğunu işitince Cemile ile evlenmekten vazgeçip Pembe ile evlenmeye karar verir. Pembe, Cemile'nin sevdiği Âdem onunla evlenmek istediğinde babasının isteğine karşı gelmez. Cemile'nin yerini almayı kabul etmesinin tek sebebi, “başka diyarlara” gidebilmektir.¹¹⁷⁹ Ancak Âdem'le evlendiği için hayatı boyunca pişman olur ve hep ikizine ihanet etmiş olmanın ıstırabını çeker. Cemile ise ona kızmaz. Pembe Âdem ile evlenip önce İstanbul'a ardından da Londra'ya yerleştiğinde bile onu hep özlemle yâd eder. “Eş ikizi, aynadaki yansıması, kalbinin yarısı, hayatta en çok sevdiği insan[ın]”¹¹⁸⁰ gidişi onu sadece derinden yaralar. Kin beslemez. Hatta Âdem'e bile kızgın değildir.

¹¹⁷⁶ A.g.e., s. 43-44.

¹¹⁷⁷ A.e., s. 67.

¹¹⁷⁸ A.e., s. 188.

¹¹⁷⁹ A.e., s. 119.

¹¹⁸⁰ A.e., s. 37.

Tüm aile bireylerini birer birer kaybeden Cemile köyde tek başına yaşamaya başlar. Köyde “Kız Ebe” olarak tanınmaktadır.¹¹⁸¹ Dindar bir kadındır. Yalnızlığından şikâyet etmese de yalnızlığını ikiziyle paylaşmanın hasreti içindedir:

“Giydiği kat kat giysilerin, takındığı katı hallerin altında bambaşka bir Cemile vardı – gülüşü gümüş bir çingırağın çınlamasını andıran, genç, güzel ve şen bir kadın. Ama nicedir ortalarda dolaşan o değildi; odun kıran, tarlaları tırpanlayan, su çeken, merhemler hazırlayan bir başkasıydı. Ruh sağlığı için endişeleniyordu bazen. Bu kadar yalnızlık belki de yapacağını yapmış, kemirmeye başlamıştı aklını.”¹¹⁸²

Köyde kendisine saygı duyulan Cemile’nin “Başka hiçbir kadının ayak basamayacağı yerlere girmesine izin verilir” ve “At, eşek, katır sırtında gezer bazen de at arabasıyla” gitmek istediği yerlere gider.¹¹⁸³ Kimsenin kendisine karışmasına izin vermez. Cemile, evinin altındaki mahzende bin bir nevi bitkiden ilaçlar hazırlar ve köydeki hastaları tedavi etmeye çalışır. Romanda Cemile geleneksel, tipik bir otacı kadın olarak çizilir.¹¹⁸⁴ Cemile’nin başına bu kadar senedir yalnız yaşamasına rağmen hiçbir olumsuz hadise gelmemiştir. Ancak Cemile’nin evine yaralı olarak getirilip tedavi ettiği bir kaçakçının¹¹⁸⁵ onun tek hazinesi olan elmasını alarak onu yaralamasının¹¹⁸⁶ ona telkin ettiği güvensizlik hâli köyden ayrılma kararı almasına sebep olur.

Önce İstanbul’da sonra ise Londra’da senelerce yaşayan Pembe’nin en belirgin karakter özelliği olarak batıl inançlara düşkünlüğü anlatılır. “Ailesi onun bu halini hayatın nice tuhaflıklarından biri olarak kabullenmişti[r]”, Pembe’nin bu durumu “Seneler içinde kademe kademe gelişmiş bir özellik” olmayıp “birdenbire” ilk oğlu İskender’in doğduğu gece “ortaya çıkmıştı[r]”.¹¹⁸⁷ Dokuzuncu kızını dünyaya getirirken vefat eden annesi Naze’nin hiç erkek çocuğu yokken kendisininin

¹¹⁸¹ A.e., s. 38.

¹¹⁸² A.e., s. 41.

¹¹⁸³ A.e., s. 42.

¹¹⁸⁴ A.e., s. 244.

¹¹⁸⁵ A.e., s. 261.

¹¹⁸⁶ A.e., s. 272.

¹¹⁸⁷ A.e., s. 101.

on yedi yaşında, ilk doğumunda bir erkek çocuk dünyaya getirmiş olması Pembe'nin annesinin kendisinden intikam almak için geri geleceği endişesine kapılmasına neden olur. Bu korkusunu yenmesi için Cemile, Pembe'ye onu cin çarpmış olabileceğini söyler ve ona bir takım batıl inançlar aşılar. Cemile'nin ona aşıladığı batıl inançların amacı Pembe'yi annesinin hayaletinden kurtarmaktır. Cemile böylece Pembe üzerinde tekrar söz sahibi olur, kendisine biçtiği annelik rolünü yeniden oynamaya başlar. Pembe, içine düştüğü durumdan ve korkusundan kurtulmak için Cemile ne derse onu yapmaya başlar, bu sonsuz bir itaat hâlidir.¹¹⁸⁸ Pembe sonunda tam bir obsesif hâline gelir.

Pembe ile Âdem'in arasında hep Cemile'nin gölgesi ve Cemile ile Âdem'in aşkı olduğundan ikisi bir türlü mutlu olamazlar. Pembe eşi Âdem evini Roksana adındaki bir kadın için terk ettikten sonra bir tesadüf eseri karşılaştığı aşçı Elias'a âşık olur, Elias onun ilk aşkıdır.¹¹⁸⁹ Pembe Elias'la tanıştıktan sonra bambaşka bir insan hâline gelir.¹¹⁹⁰ Bu değişimi yazarın karakterleştirme sürecinin bir parçası olarak görmek gerekir. Çünkü esas Pembe, Elias'la tanıştıktan sonra şekillenir. Pembe ile Elias kimsenin kendilerini görmemesi için her hafta şehrin farklı yerlerindeki sinemalarda buluşurlar. Bir gün sinemadan çıkarken İskender, annesi Pembe ile Elias'ı görür.¹¹⁹¹ Onları daha sonra da takip eder. Bu sırada köyden Cemile şehre gelmiş ve eve yerleşmiştir. Pembe'nin çocukları Esmâ ve Yunus teyzeleriyle tanışsalar da İskender eve geç saatlerde geldiği için bir türlü teyzesiyle tanışma ve görüşme fırsatı bulamamıştır.

Cemile, yeni geldiği Londra'da Pembe'nin kıyafetlerini giyer, onun gibi saçlarını tarar. İskender, Pembe'nin ilişkisini öğrenerek ona evden çıkmayı yasakladığı için onun yerine alışveriş yapmaya başlar.¹¹⁹² Cemile'yi dışarıda görüp annesi zanneden İskender, elindeki bıçakla ona saldırır, bu esnada Pembe olanları evin balkonundan seyretmektedir.¹¹⁹³ İskender, Cemile'nin bedeninin sağ tarafına bıçağı saplar. Kalbi sağda olan Cemile hemen yol ortasında can verir.¹¹⁹⁴ İskender'in

¹¹⁸⁸ A.e., s. 105.

¹¹⁸⁹ A.e., s. 154.

¹¹⁹⁰ A.e., s. 264.

¹¹⁹¹ A.e., s. 347.

¹¹⁹² A.e., s. 408.

¹¹⁹³ A.e., s. 412.

¹¹⁹⁴ A.e., s. 413.

yaptığı hatayı fark edip kendini bulmasından korkan Pembe olay yerinden hızla uzaklaşır. Aynı tehlikeye karşı uyanık davranan Pembe'nin kızı Esmâ da taziyeye gelenlere annesinin ölmediğini belli etmez. Pembe, çocuklarının ve dostlarının yardımıyla ülkeyi terk ederek köyüne döner ve Cemile'nin yaşadığı eve yerleşir. Cemile'nin kimliğine bürünür. Böylece kanunen Pembe ölmüş, yurtdışına kaçak olarak çıkan Cemile de köyünde yaşamaya devam eder görünür. Pembe, köyde Cemile kimliğinde on iki yıl daha yaşar.¹¹⁹⁵ Cemile'nin hayaleti arada bir İskender'e ve Pembe'ye görünür. Onu iyi görmek Pembe'ye moral verir.¹¹⁹⁶ Aralarında eşruh kurgularında geçen tekinsizliğe yol açan herhangi bir konuşmadan ise bahsedilmez. Sonunda Pembe yakalandığı bir bulaşıcı hastalıktan kurtulamayarak ölür.¹¹⁹⁷

Esmâ annesinin hikâyesinin unutulmasına izin vermeyeceğine dair kendi kendisine verdiği sözü tutmak ve onun hikâyesini “uzaklarda serbestçe salınacağı bir yere göndermek” için bir roman yazar.¹¹⁹⁸ Esmâ'nın da ikiz çocukları vardır. Esmâ, ikiz kızlarını birine emanet edeceği zaman sırf birinin fıstığa alerjisi olduğu için ikisine de fıstık vermemeleri gerektiği hususunda uyarır. Böylece kâr-zarar dengesi gözeterek ikizlerden birinin göreceği zararı önlemek için diğerinin kendi kârından feragat etmesi beklenir. Esmâ bunun bir haksızlık olduğunun farkındadır ancak kardeşler arasında böyle şeylerin olabileceğini söyleyerek kendini rahatlatmaya çalışırken hem anneannesinin hem de annesinin düştüğü hatayı tekrarlar. Buradaki anlatım tek bir yönüyle ikizlerden bahsettiği ve sadece aralarındaki ilişki kâr-zarar ilişkisine dayandığından Adams'ın “Hakkaniyet Kuramı” çerçevesinde değerlendirilmelidir. Söz konusu kurama göre ikili ilişkiye iki tarafın da eşit çaba sarf etmesi gerekmektedir. Oysa burada sadece ikizlerden biri feragat etmek durumunda bırakılmaktadır. İkizlerin aralarındaki görece kapalı özel ilişkiye eşit şekilde katkı sağlamamaları, ikizler arasındaki problemlerin ortaya çıkışının temel zeminini hazırlar. Pembe ile Cemile'nin ilişkisindeki sorun da aradaki hakkaniyetin gözetilmemiş olmasından kaynaklanmaktadır.

¹¹⁹⁵ A.e., s. 431.

¹¹⁹⁶ A.e., s. 441.

¹¹⁹⁷ A.e., s. 443.

¹¹⁹⁸ A.e., s. 9.

“Az dediğin küçücük bir kelime.
Sadece A ve Z. Sadece iki harf.
Ama aralarında koca bir alfabe var.”¹¹⁹⁹

Hakan Günday’ın 2011 yılında yayımlanan yedinci romanı **Az**, anlatı düzleminde ikizleşen iki ana karakterin Derdâ ile Derda’nın aşkını anlatan ve bu iki karakterin yansıma ikizler şeklinde kurgulandıkları bir romandır. Derda ile Derdâ’nın ikizleşen hayatlarının anlatıldığı roman, Cân u Cânân, Cemşîd ü Hurşîd, Hümâ vü Hümâyûn, Ferrûh u Gülrûh gibi iki âşğın çeşitli badireler atlatarak sonunda birbirlerine kavuşmalarını veren aşk konulu mesnevîlere isimlendirme açısından benzer. İki ana karakterin isimlerinin çoğu aşk mesnevisinde olduğu gibi birbirine uyumlu şekilde seçilmesi romanın kurgu tekniğini anlamak açısından da ipuçları verir. Nitekim mesnevîlere benzerlik isimlerde kalmayıp kurguda da kendisini gösterir. Yazar, romanın adını seçme sebebini ve isim sembolizasyonlarına verdiği önemi romanın sonunda iki âşğın kavuştuğu noktada açıklar:

“Sen de fark ettin mi? Az dediğin küçücük bir kelime. Sadece A ve Z. Sadece iki harf. Ama aralarında koca bir alfabe var. O alfabeyle yazılmış onbinlerce kelime ve yüzbinlerce cümle var.[...] Biri başlangıç diğeri son. Ama sanki birbirleri için yaratılmışlar. Yan yana gelip de birlikte okunmak için. Aralarındaki her harfî teker teker aşp birbirlerine kavuşmuş gibiler. Senin ve benim gibi.”¹²⁰⁰

Karakterleri söylem düzleminde ikizleşen **Az**, aynalı bir romandır ve üç ana bölümden oluşur. İlkinde Derdâ’nın ikincisinde ise Derda’nın hayatları kronolojik sıra gözetilerek dile getirilir. Bu iki bölüm arasındaki boşluğa, romanın ortasına bir ayna yerleştirilmiştir ve her iki karakter de bu aynada kendilerini ve kendi hayatlarını ikizlerinde seyredeler. İki karakter en uzak noktadan yola çıkıp birbirlerine yaklaşırlarken aslında simgesel bir aynadaki yansıma görüntülerine yani kendilerine doğru hareket ederler. Birbirlerini yalnızca bir kez bir iki dakikalığına –aşk konulu

¹¹⁹⁹ Hakan Günday, **Az**, İst., Doğan Kitap Yay., 2011, s. 349.

¹²⁰⁰ A.e., s. 349.

mesnevilere ve halk hikâyelerine benzer şekilde- henüz onbir yaşında gören iki âşık esasen âşık olduklarını da bilmezler, birbirlerine doğru gittiklerini de. Bu anlamda mesnevîlerdeki sevgilinin vuslatı uğruna çıkılan bir yolun neticesinde âşıklar buluşmazlar aksine hayatlarında başlarına gelen kötülükleri atlatma çabası fark etmeden âşıkları birbirlerine yaklaştırır. İkisinin de başından geçen tüm olaylar birbirini tekrarlar, bu anlamda da ikizleşirler. Üçüncü bölümde ise kavuşurlar.

Victoria Holbrook, “Alegorinin Ölümü, Hüsn-ü Aşk’ın Özgünlüğü” başlıklı makalesinde Osmanlı şirinin özgün yapısının on ikinci yüzyıldan başlayarak geliştirdiği alegorik yapısından kaynaklandığını söyler. Batıdaki muasırlarına rağmen daha gelişmiş bir alegorik yapı üzerine inşa edilen “divan şiirinin yapısal değişiminin tarihi”, “alegorinin tarihi” ile özdeştir.¹²⁰¹ Alegorik mesnevîlerin gerek üslup unsurlarından gerekse kahramanlarından modern romanın faydalandığı âşikâr olmakla birlikte romanın yabancı bir tekniğe ait unsurları bünyesine alırken ya tepkisel bir hareketle bir tür eleştiri metodundan faydalandığı ya da geleneksel metni yeniden üretme yöntemini seçtiği söylenebilir. **Az**, alegorinin içinde filizlendiği gelenek dairesine tepkisel bir yaklaşım geliştirerek mesnevîlerden faydalanırken **Kara Kitap**, mesnevîlerden aldığı temel alegoriyi yeniden yorumlayarak metnine taşır ve parodileştirir. Ancak her iki roman da mitolojik dönemden beri toplumsal bilinçaltında yer eden ikiz motifini farklı şekillerde kullanırken ister eleştirel bir yaklaşım getirsin isterse bir yeniden üretim metodunu uygulasin motifin temel unsurlarının bozulamayacağına dair temel kabulle çatışma, onu bozma ya da bu genel kabulü aşma isteği ön plana çıkar. **Kara Kitap**’ta da aynı **Az**’da olduğu gibi çocuk yaştan itibaren âdetâ birbiri için yetiştirilen iki gencin aşkı anlatılır. **Kara Kitap**’ta romanın başkişilerinden biri olan Galip, yaşadığı aşkın mesnevîlerdeki aşklara benzemesi dileğindedir. Galip, kuzeni Rüya ile kendisini bu sebeple ikiz kardeşler gibi görür¹²⁰², ikiz olmak birbirine tıpatıp benzemek, aynı kadere yazgılı olmak demektir. Daha sonra Rüya’yı arama yolculuğunda Rüya’nın bir arkadaşının “Hüsün ve Aşk adlı sevimli ikizleri[nin]”¹²⁰³ doğduğunu duyusu kendisi ile Rüya’nın ikiz kardeşliğine yineleme usulüyle bir göndermedir. Roman, ikiz motifini burada

¹²⁰¹ Victoria Holbrook, “Alegorinin Ölümü, Hüsn-ü Aşk’ın Özgünlüğü”, **Defter**, S. 27, Bahar 1996, s. 65.

¹²⁰² Orhan Pamuk, **Kara Kitap**, 27. bs., İst., İletişim Yay., 1999, s. 43.

¹²⁰³ A.e., s. 70.

mitolojideki gibi birbiri için yaratılmış olma bağlamında ele almaktadır, nitekim özellikle kozmogoni mitlerinde ikizler birden ayrılarak dünyayı oluşturur çoğunlukla yer ve gök ya da gök ve su olarak konumlandırılırlar. Konunun enestle bir ilişkisi olmayıp doğduğu andan itibaren birbirine yazgılı olmanın, bir öncül bütünü temsil etmenin alameti olarak kabulü söz konusudur. Bu bağlamda gerek **Az**'da gerekse **Kara Kitap**'ta ikizleşme unsuru farklı kurgusal tekniklerle temin edilse de araya hep kurgunun aynasının girmesi kurgusal ikizlik konusunun irdelenmesini kolaylaştırmaktadır.

Roman genel olarak incelendiğinde sözlü kültür ürünleri olan masal ve halk hikâyeleri ile bunlara benzer şekilde oluşturulan mesnevîlerle romanın benzerlikleri daha net bir şekilde görülebilir. Bu benzerlikleri göstermek için Axel Olrik'in "Epik Kuralları"nı kullanmak yerinde olur. Axel Olrik'in epik kurallarının günümüzde sadece sözlü eserlere değil aynı kurallardan faydalanan yazılı eserlere de uygulandığı bilinmektedir.¹²⁰⁴ Axel Olrik'in epik kurallarını tek tek vererek romana uyan ve uymayan yönlerini ele alma, hem epik kuralların açıkça görülmesi hem romana uygunluğunun tespiti hem de söylem düzeminde ikizleşmenin anlaşılması açısından önemlidir.

1.Giriş Kuralı ve Bitiriş Kuralı:

"Sage [anlatı] birdenbire başlamaz ve bitmez.[...] Sage durgunluktan coşkunluğa doğru giderek başlar ve çoğu zaman başlıca kişilerinden birinin başına gelen bir felâketi içeren sonuç olayından sonra coşkunluktan durgunluğa giderek biter."¹²⁰⁵

Az, iki kısım hâlinde ele alındığında hem *Derdâ*'nın hem de *Derda*'nın yaşam öykülerinin anlatıldığı iki ayrı bölümde giriş mahiyetindeki kısımlar, romanın diğer

¹²⁰⁴ Axel Olrik'in epik kurallarının romana uygulanmasına dair bir örnek için bkz.: Mahfuz Zariç, "Axel Olrik'in Epik Yasaları ve Lord Raglan'ın Kahraman Kalıbı Açısından Ağrı Dağı Efsanesi Romani", **Turkish Studies**, S. 7/4, Sonbahar 2012 (Çevrimiçi) http://www.turkishstudies.net/Makaleler/308345184_Zari%C3%A7%20Mahfuz_S-3337-3349.pdf 27.01.2014. Epik kuralların mesnevîlere uygulanmasına dair bir örnek için bkz.: Mehtap Erdoğan, "Yazma Kültürüne Ait Bir Metne Epik Yasaların Uygulanması Denemesi", **Turkish Studies**, S. 5/3, Yaz 2010 (Çevrimiçi) http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1494542986_58erdo%c4%9fan_mehtap.pdf 27.01.2014.

¹²⁰⁵ Axel Olrik, "Halk Anlatılarının Epik Kuralları", s. 2.

bölümlerine göre oldukça durgundur. İki ana karakterin iki ayrı hikâyesi birbirinden kopuk olarak anlatılmaktadır. Her iki hikâye de benzeri anlatım tekniklerinden faydalanılarak tacizkar ve olayların hızlı bir şekilde gelişimine imkan tanıyan bir yapıda kurgulanmaktadır. Yine romanın sonunda her iki karakterin birbirlerine kavuştukları, iki ayrı hikâyenin kesiştiği kısımla birlikte roman durgunlaşarak nihayet bulmaktadır. Romanın diğer kısımları ise sürekli acıyı emen ve çevresine kusan, nefret yüklü bireylerin korsan kitap çeteleri, suç örgütleri, uyuşturucu çeteleri arasında hayatta kalma maceralarını hareketli bir şekilde anlatır. Romanın sonunda olaylar zincirinden kopan başkarakterlerin hikâyelerinin birleştiği noktada kurgu durgunlaşır.

2.Yineleme Kuralı:

“Sage [anlatı] yapısının bir diğer önemli ilkesi de Yineleme Kuralıdır.[...] [H]alk anlatıları bu tam anlamıyla ayrıntılara inme tekniğinden yoksundur ve zaten pek ender olan tasvirler de çok kısa oldukları için konuya önem kazandıran etkili bir araç olamazlar. Geleneksel sözlü anlatımımızda yalnız bir seçenek vardır; yineleme.[...] Anlatıda ne zaman çarpıcı bir sahne ortaya çıksa durum olayın akışını kesmeyecek şekilde uygunsa, sahne yinelenir. Bu sadece gerilimi sağlamak için değil, aynı zamanda anlatının boşluklarını doldurmak için de geçerlidir. Yineleme bazen gerilimi artırıcı, bazen basittir. Ama önemli olan, Sage'nin [anlatının] yineleme olmadan tam olarak kendi biçimini kazanamayacağıdır.”¹²⁰⁶

Romanda başlangıçta Derdâ'nın sonra ise Derda'nın yaşam öyküleri altı yaşından itibaren anlatılır. İki kahraman da aynı yaşadılar. İkisi de babaları sağ olsa da onları tanımazlar ve annelerinin elinde yetişirler. Derdâ, bir yatılı okulda annesinden uzakta büyürken Derda'nın annesi göz kanseri olduğu için kendisiyle ilgilenemez. Derda'nın hikâyesi kaldığı yurttan istemeden bir arkadaşının ölümüne sebep olduğu gecenin anlatımıyla başlar. Ardından okuldaki genç bayan öğretmen de intihar eder. Derdâ'nın yolu o gün okuldan ayrılmasıyla farklı bir yönde gelişir,

¹²⁰⁶ A.g.m., s. 3.

değişir. Böylece yola çıkarken ardında iki ölü bırakır. Derda'nın yolu da benzeri şekildedir. Derda ise annesi vefat edince devletin kendisini bir yetiştirme yurduna yerleştireceğinden korkup annesini parçalara ayırarak yanında yaşadıkları mezarlıktaki mezarlara parça parça gömer. Derda'nın adı, babasının öldürdüğü kan kardeşi Arap Derda'dan gelmektedir.¹²⁰⁷ Derda böylece doğumuyla bir kefarete olur. Derda da çıktığı yolda ardında bu iki ölüyü bırakır. Roman boyunca olayların ikizleşerek her iki karakter için yinelenildiği görülür. Derdâ ve Derda'nın birbirine doğru ilerledikleri yolda yaşadıkları olaylar birbirleriyle pek çok noktada benzeşir ve yineleme kuralına uyum gösterir. İkisi de romanın ilerleyen bölümlerinde babalarıyla karşılaşır. Babalarıyla karşılaştıkları bölümlerde hep babaları uygunsuz bir durumdadır ve çocukları onların bu durumundan ötürü bedbaht olur. Derdâ'nın babası kızını tanımayarak kızıyla cinsel ilişkiye girmeye çalışır, Derda'nın babası ise hapisten çıkıp geldiği gün komşularının on üç yaşındaki kızıyla birlikteyken Derda'ya yakalanır. Aslında Derdâ da Derda da henüz başlarına pek çok felaket gelmeden önce on bir yaşında iken babalarıyla buluşup onların kendilerini içinde bulduklarını kötü durumdan kurtaracağını umut etmişlerse de ikisi de babalarının umursamazlığıyla karşılaşmışlardır. Derdâ, Londra'ya gelin olarak götürülmek istenir. Henüz dört aylık bebek iken kendisini ve annesini terk eden babasıyla evliliğine onay vermesi için buluşturulduğunda babasını da hayatında ilk kez görmüş olur. Ondan kendisini kurtarmasını ister ancak babası onun durumuyla ilgilenmez, Derda ise annesini parçalara ayırarak gömdüğü zaman annesinin ölümünü haber vermek için hapishaneye kendisini ziyarete gittiği babasıyla görüşemez bile, hapisten çıkıncaya kadar da babası bir daha kendisini arayıp sormaz, bir mektup olsun yazmaz. Yine hem Derdâ hem de Derda daha sonra babalarıyla karşılaştıklarında kurgusal adalet gereği onların yaptıklarının cezasını çekmelerine vasıta olurlar. Derdâ'nın babası Derdâ'nın kendi kızı olduğuna inanmayıp bunu doğrulamak için kızını kendisine bir uyuşturucu kuryesi olarak gönderen kişiyi aradığında kendisinin başında bulunduğu uyuşturucu çetesini çökertmek için telefonunu dinleyen polise yakalanır. Derda ise hapisten çıktığından haberi olmayan babasını eve gelip komşularının kızıyla birlikte görünce öldüresiye döver. İkisi de farklı şekillerde

¹²⁰⁷ A.g.e., s. 185.

kendilerine zarar veren ya da vermek isteyen farklı insanların ölümlerine neden olurlar. Derdâ da Derda da suç çetelerine bulaşırlar. Derdâ uyuşturucu çetesi için kuryelik yaparken Derda korsan kitap çetesi için çalışır. İkisi de hayatlarındaki eksik ebeveyni sonunda bulurlar. Derdâ uyuşturucu tedavisi gördüğü hastanede Anne'nin şahsında eksik anne figürünü tamamlayarak ödipal dönemdeki bir sıkıntıdan dolayı tamamlayamadığı gelişimini tamamlar. Derda ise eksik baba figürü olarak Oğuz Atay'ı bulur. Onun mezarı ve yazdıkları hayatındaki eksik baba figürünü tamamlamasını sağlar. Bu ve pek çok yineleme roman boyunca ikizleşerek devam eder. Yineleme kuralı romanda işlevsel bir şekilde ikizleşmenin temininde kullanılır. Romanın sonunda Derdâ ile Derda'nın buluştukları zaman birbirlerinden habersizce birbirlerine mektup yazdıkları ortaya çıkar ve böylece yineleme kuralı en son buluşma anında dahi işletilir. Ancak dikkat edilmesi gereken husus masalarda kahramanların başına gelen olaylar, masalın ilerleyen bölümlerinde kahramanların başına yeniden gelerek yinelenirken söz konusu romandaki iki başkahramanın yaşadıkları yinelenir ki yineleme kuralı böylece masalardaki özelliğinden uzaklaştırılarak ikilinin benzerliğini göstermek için ve ikizleşmesini temin amacıyla kullanılmış olur. Zaten bu sebeple **Az**, ikililer açısından önemli bir örnektir. Tek başkahraman adeta ortadan ikiye bölünmüştür ve her iki yarı aynı kaderi paylaşmakta, yinelemektedir. Bir diğer önemli nokta ise Hakan Günday'ın bu tekrarları, masalın biçimini kullanarak masallara inanan kişilerle ve masallar üreten anlayışla dalga geçmenin bir yöntemi olarak bilinçli bir şekilde bezdirici bir mahiyette kullanmasıdır ki bu noktada masalardaki konu yetersizliğinden yineleme zorunluluğu söz konusu değildir aksine bezdirici ve eleştirel bir unsur olarak yineleme kuralı sürekli tekrarlanarak her türlü geleneğe karşı bir tutum benimseyen yazarın sözlü geleneğe yönelttiği ve onu içten yıkmaya çalıştığı bir yöntem olarak kullandığı anlaşılır.

3. Axel Olrik'in "Üçler Kuralı" olarak bahsettiği, aynı durumun ya da olayın üç kez tekrarlanması yineleme kuralına benzer şekilde işler. Örneğin Derda, evlerinin yanı başındaki mezarlıkta içinde para bulduğu mezara üç kere gider. Derdâ'nın üç tane mazoşist müşterisinden bahsedilir (Stanley, Mitch, Steven), vb.

4. Bir Sahnede İki Kuralı:

“İki aynı zamanda ortaya çıkan en yüksek kişi sayısıdır. Aynı zamanda ortaya çıkan üç kişiden her birinin kendi kişilikleriyle rol alması geleneğin bozulması demektir. Bütün anlatı boyunca sadece iki kişi aynı sahnede ortaya çıkar. Bir Sahnede, İki Kuralı[...], katı bir kuraldır.”¹²⁰⁸

Genellikle roman boyunca aynı sahnede iki taraf bulunur. Kişi sayıları yükselse de ben ve öteki olmak üzere net bir şekilde karşı karşıya gelen iki taraf aynı sahnede buluşur. Yalnız roman kurgusu gereği bu kuralın dışına çıkan pek çok sahne de romanda bulunmaktadır.

5. Zıtlık Kuralı:

“Sage’de [anlatıda] her zaman kutuplaşma vardır. Bu temel zıtlık, epik yapısının önemli bir kuralıdır: Genç ve ihtiyar, büyük ve küçük, insan ve canavar, iyi ve kötü. Zıtlık kuralı, Sage’nin [anlatının] baş kahramanlarından, özellikleri ve eylemleri baş kahramana zıt olma gereksinimiyle belirlenen diğer bireylere kadar etkili olur.”¹²⁰⁹

İkililer dünya çapında mitolojilerin ilk ortaya çıktıkları dönemden beri kullanılan yapılardır ve genel olarak bir romanda bir ikili kurgulanırken yazar eski anlatı geleneklerine fark etmeden ya da bilinçli olarak bağlanır. Hakan Günday bu kuralı bilinçli olarak işleyen yazarlardan biridir. Ben ve öteki zıtlığı tüm kavramlarla belirginleşerek öne çıkar. Sadizm-mazoşizm, sevgi-nefret, doğu-batı, iyi-kötü hep aynı sahnede karşı karşıyadırlar. Ancak romanın ana karakterleri hep iyi olan değillerdir. Öldüren de olurlar, nefret eden de, sadist de olurlar, çete mensubu da. Okuyucunun romanın başkarakterlerinden biri olduğu için dolaylı yoldan desteklemeye zorlandığı Derda gözünü kırpmadan adam öldürür ancak okuyucu

¹²⁰⁸ Olrik, a.g.m., s. 4.

¹²⁰⁹ A.m., s. 4.

Derda'nın tarafını tutmak zorunda kalırken fark etmeden iyi ve kötü kavramlarını da sorgulamaya başlar. Her iki hikâye de mazlumların hikâyesi olarak başlayıp onların daha sonra zalimleşmelerini konu edindiğinden zalimlerin karşısındaki başka zalimlerin hikâyeleri romanda anlatılır. Okuyucu kurgusal yanlısamanın gereği anlatıcının tarafında olduğu zalimi iyi olarak algılar. Masallar, iyiyi, doğruyu, ahlâka uygun olanı öğretmek ve öğütlemekle görevliyen roman böyle bir mükellefiyetin altına girmez. Hakan Günday, masalın tekniğini taklit ederken masalarda kendisine iyilerin kazanacağı öğretilen bir toplumda büyüyen bireyin bilinçaltına işlemiş iyinin ve doğrunun tarafında olacağına dair temel inancı kurgu tekniği vasıtasıyla kötüyü desteklemesi için kullanır.

Hakan Günday, sokakların ve sokaklarda yaşayan kültürün yansımasını sözlü kültürün kalıplarıyla ifade etmeyi tercih eder. Romanın söylem düzleminde ikizleşen kahramanları da anti-kahramanlardır. Romanın sonunda kahramanların kötü taraflarından kurtularak masaldaki iyi kahramanlar hâline geldikleri düşünülürken Derda ve Derdâ birlikte geçirdikleri kırk yılın ardından intihar ederler. Bu romanın görece iyi sonudur, bir mutluluk tablosu ardına gizlenmiş ve masalların mutlu sonlarına tepki gösteren, eleştiren bir yaklaşımın mahsulüdür. **Az**, anti-kahramanlarla kurgulanmış bir anti-masaldır. Masalın biçemi anti-masalın içeriğini gizlemek için seçilmiştir.

6. İkizler Kuralı:

“İki kişi aynı rolde ortaya çıktığında, bunların ikisinin de küçük ve zayıf olarak betimlendiğini gözlemleyebiliriz. Bu iki tip yakından ilişkili iki kişi, Zıtlar Kuralından uzaklaşarak İkizler Kuralının[...] etkisi altına girer. ‘İkizler’ kelimesi burada geniş anlamda ele alınmalıdır. Bu hem gerçek ikizler hem de aynı rolde olan iki kişi anlamına gelebilir.[...] İkinci derecede gelen tipler çift olarak ortaya çıkmaktadır.[...] Eğer bu ikizlerden biri önemli bir role geçerse Zıtlık Kurallarıyla karşı karşıya gelmekte ve böylece diğeriyle zıtlasmaya başlamaktadır.”¹²¹⁰

¹²¹⁰ A.m., s. 5.

Hakan Günday, ikizler kuralını işletirken birbirinin yansıması, kader ikizi olan Derdâ ve Derda'yı roman boyunca sadece bir kez karşılaştırır ve bu karşılaşmaları esnasında da ikisi birbirinin varlığıyla bile ilgilenmezler. Ve tekrar ancak romanın sonunda buluşurlar. Bu ayrılık birbirlerine doğru bilinçsizce ilerlerken bir araya gelmemelerini temin ederek romanın iki ana karakterini teke ve başkişi konumundan yan kişiler konumuna düşürmemeye yarar. Elif Şafak, **İskender**'de romanın iki başkişisi olacak Pembe ve Cemile'yi bir araya getirdiği için mecburen birini iyi birini kötü bir karakter olarak kurgular, ikizlerin ilişkisi ikizlerden birinin evlenerek Londra'ya gelmesiyle bir süre koparılır ancak daha sonra tekrar buluştuklarında görece kötü ikiz karakter görece iyi bir karakter hâline geldiği için yazar ikizlerden birini öldürürerek ikisini bir bedende birleştirip hızla romanı sonlandırmak zorunda kalır. Hakan Günday'ın Derdâ ile Derda'nın buluşmalarını anlattığı son bölümü de romanın en kısa bölümüdür.

7. İlk ve Son Durumun Önemi:

“Bir sürü kişi veya nesne peşpeşe ortaya çıkınca en önemli kişi öne gelir. Buna rağmen sonuncu gelen kişi anlatının duygudaşlık doğurduğu kişidir.”¹²¹¹

Derdâ'nın üç mazoşist müşterisinden ilki Stanley'dir. Stanley, Derdâ'ya sadomazoşizmin kapılarını aralar. Ardından Mitch gelir ve üzerinde çok da durulmaz. En son gelen ise Steven'dır ve duygudaşlık kurulan isim de odur. Çünkü toplumdaki ötekiliği rahatça göğüsleyen isim olarak yazarın metnin arka planındaki tüm ben ve öteki hakkındaki felsefî görüşlerini üzerinde yoğunlaştırdığı isim Steven'dır.

8. Anlatımda Tek Çizgilik Kuralı:

¹²¹¹ Axel Olrik, “Halk Anlatılarının Epik Kuralları II”, **Millî Folklor**, C. 3, S. 24, Kış 1994, s. 4.

“Çağdaş edebiyat- bu terimi en geniş anlamıyla kullanıyorum- çeşitli entrika çizgilerini birbirine dolayıp karıştırmaktan hoşlanıyor. Buna karşılık, halk anlatısı bir olay çizgisini bir başkasıyla karıştırmaz; halk anlatıları her zaman tek çizgilidir.[...] Eksik kalan kısımları tamamlamak için geriye dönüş yapmaz. Eğer daha önceki olaylar hakkında bilgi vermek gerekiyorsa; bu bir diyalog veya konuşma içinde verilir. Tek olay çizgili halk anlatısında resim sanatının perspektif kavrayışı yoktur. Yapısı heykeltraşlık ve mimarlığın yapısı gibidir; bu nedenle sayılara ve diğer simetri gereksinimlerine sıkı sıkıya bağlıdır.”

Hakan Günday, doğal olarak bu kurala roman içinde uymaz, uyamaz. Zaten romanın yapısı da buna izin vermez. Aksine sürekli geriye dönüşlerle romanın şahıs kadrosundaki ikinci ya da üçüncü derece roman kişilerinin birbirleriyle ya da diğer ikinci ve üçüncü derece roman kişileriyle irtibatları ve yaşadıkları anlatılır ve böylece başta anlatılmayıp eksik bırakılan kısımların anlatılmasıyla okuyucu sürekli olarak şaşırtılmaya çalışılır, merak unsuru romanda böylece daima ayakta tutulur. Kurgu o kadar karmaşık bir şekilde anlatılmaktadır ki adeta bir örümcek ağını andırmakta her bir kısım başka bir kısımla ilişkilendirilmekte ve merkeze doğru çekilmektedir. Romanın merkezi ikizleşen Derda ile Derdâ'nın bulunduğu ayna noktasıdır. Takıldıkları bu ağda tüm yardımcı kişiler hep avlanırlar, ödüllendirilen yok gibidir. Bu sebeple de önce bir tarafı öğrenilen bir olayın daha sonra okuyucuyu şaşırtacak öbür yüzüyle mutlaka roman içerisinde karşılaşacağına dair okuyucu yazardan aldığı teminat üzere bekler. Romanda hiçbir yan öykü sonuçlandırılmadan, ucu açık bırakılmaz.

9.Kalıplaştırma Kuralı:

“Aynı çeşitten iki insan veya durum elverdiği ölçüde değişik değil, elverdiği ölçüde birbirine benzerdir. Hayatın böyle katı üsluplaştırılmasının kendine özgü bir estetik

değeri vardır. Gereksiz olan her şey atılmış ve sadece gerekli olanlar göze çarpıcı bir durumda ortaya çıkarılmıştır.”¹²¹²

Romanın elverdiği ölçüde başta Derda ve Derdâ olmak üzere tüm yan karakterler – çoğu folyo karakterlerden ve figüranlardan oluşur- bu kalıplaştırma kuralına uyarlar. Ancak Derda ve Derdâ birbirleriyle benzeşmeler de kalıplaştırma kuralının dışına çıkarak birer tip olmaktan uzaklaşarak birer karaktere dönüşürler.

10.Büyük Tablo Sahnesi Kuralı:

“Sage [anlatı] her zaman Büyük Tablo Sahneleri ile doruğa erişir. Bu sahnelerde Sage [anlatı] kahramanları yan yana getirir.[...] Büyük Tablo Sahnelerinin bir geçicilik duygusu değil bir çeşit zaman içinde süreklilik niteliği taşıdığı farkedil[mektedir].”¹²¹³

Az'ın en son Derda ile Derdâ'nın Oğuz Atay'ın mezarı başında buluştukları sahne de böyle bir büyük tablo sahnesi taklididir. Oğuz Atay'ın mezarında buluşma söylem düzlemindeki ikizleşmenin de önemli bir delilidir.

11.Anlatı Mantığı Kuralı:

“Sage'nin bir mantığı vardır. Ortaya konulan temaların konunun ana hatlarını etkilemesi gereklidir ve üstelik bu etki temaların anlatı içindeki ağırlığı ile doğru orantılı olmalıdır. Anlatının (sage) bu mantığı her zaman doğal dünyanın mantığı ile ölçülemez. Animizme ve hatta mucize ve büyüye olan eğilim, onun temel kuralıdır. Her şeyden önce onun kabul edilmesi büyük ölçüde olay örgüsünün iç tutarlılığına dayanır. Akla sığabilirlik pek seyrek olarak dış gerçeklikle ölçülür.”¹²¹⁴

¹²¹² A.m., s. 4.

¹²¹³ A.m., s. 4-5.

¹²¹⁴ A.m., s. 5.

Romandaki tüm ayrıntıların yukarıda da belirtildiği gibi konunun ana hatlarını belirleyecek şekilde kurgulandığı görülmektedir. Tüm tesadüfler bu kadar da tesadüf olamaz dedirtecek kadar çarpıcıdır. Kendi içinde kapalı bir kurgu dünyada tüm roman kişileri birbirlerine bağlanırlar ve aralarında geçen vaka onların mutlaka hesaplaşmaları sonucunu doğurur ya da işledikleri suçun cezasını farklı acılarla hatta ölümlerle çekerler ve cezasız kalan yok gibidir. Hiçbir ceza öteki dünyaya bırakılmaz. Romancı, bir bir her roman kişinin cezasını verir.

12. Tek Entrika Kuralı: Roman için işlevsizdir ancak hikâyeler için işletilebilecek bir kuraldır.

13. Epik Birlik Kuralı:

“Bütün anlatı öğelerinin, en baştan beri ortaya çıkma ihtimali görülen ve artık gözden uzak tutulamayan olaylar yaratması şeklinde gerçekleşmektedir.”¹²¹⁵ Bir olay meydana geliyorsa bu olay mutlaka gelecekteki bir sonuca bağlanmaktadır, ucu açık bırakılmamaktadır.¹²¹⁶ Hakan Günday, bu kuralı bilinçli ve abartılı bir şekilde kullanarak romanın anti-masal atmosferini sağlamlaştırır.

14. İdeal Epik Birlik Kuralı:

“Birçok anlatı öğeleri, kişiler arasındaki ilişkileri en iyi şekilde aydınlatmak için bir araya gelirler.”¹²¹⁷ Hakan Günday, *Az*'da anlatı öğelerini hedefe odaklı olarak bir araya getirdiği bir kurgusal yapıyı tercih ettiği için kişiliklerin vakadan bağımsız ya da doğrudan vakayı etkilemeyecek tarafları ya da kişinin karakterinin oluşumunda etkili olup da vakada işe yaramayacak önemli ayrıntıları göz ardı eder. Romanın bahsettiğimiz anti-masal tarafını besleyen de bu kurgu tekniğidir.

15. Dikkati Başkahraman Üzerine Toplama Kuralı:

¹²¹⁵ A.y.

¹²¹⁶ A.y.

¹²¹⁷ A.y.

“Halk [anlatı] geleneğinin en büyük kuralı ‘Dikkati Baş Kahraman Üzerine Toplama’dır. Tarihsel olaylar Sage’de (anlatıda) anlatılıyorsa dikkat kahraman üzerine toplanır. Sage’de (anlatıda) iki kahraman belirlediği zaman halk anlatısının nasıl geliştiğini görmek çok ilgi çekicidir. Bir tanesi her zaman gerçek baş kahramandır. Sage [anlatı] onun hikâyesiyle başlar ve bütün dış görünüşüyle o, en önemli karakterdir. Bir adam ve kadın beraber ortaya çıkarsa erkek en önemli kişidir. Ama ilginin büyük bölümü çoğu zaman kadına gider. [...] Halk anlatısı, biçim kısıtlamaları içinde bile daha özgür ve sanatkârane gelişmeler yapma yolu budur.”¹²¹⁸

İkiz anlatılarında ikiz kahramanların birbirlerinden ayrılarak ayrı ayrı kahramanlaştırılmaları en çok kullanılan yöntemlerden biridir. Derdâ ve Derda’nın bir araya geldikleri kısım sadece birkaç sayfalık bir bölüm hâlinde anlatıldığı için romanda ikizlerden biri ikinci dereceye düşmez.

Hakan Günday **Az**’da sözlü kültüre ait epik yasaların hemen tamamını romanına uygular. Epik yasalardan romanını bir anti-masala dönüştürmekte faydalanır.

Modernist edebiyatın mitleri, masalları ve halk hikâyelerini gerçekçi romanın ele almayan tavrını eleştiren ancak mitlerin asıl unsurlarını bozarak, değiştirerek yani özünden kopararak kullanımı ardından gelen postmodern dönem anlatılarında da mitlerden türev ilişkileri vasıtasıyla romanlarda faydalanılır. Hakan Günday aslında masal, destan ya da halk hikâyesi kalıplarını aynen kullanırken bir taraftan da masal ve halk hikâyelerinin yapısını içten yıkar. Hakan Günday’ın kullandığı metinlerarası ilişkilere dayanan kurgu tekniği “öykünme (pastiş)”dir. Pastiş’te bir metnin biçimi aynen taklit edilir ve “kesin bir göndergeyi zorunlu kılan öykünme ile iki metin arasında (öykünen ve öykünülen) bir taklit ilişkisi kurulur” ve öykünme genel olarak bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleştirilir.¹²¹⁹ Yazar, romanında sözlü geleneğe ait anlatıma dayalı türlerin biçimini taklit etmektedir. Hakan Günday, **Az**’da Tanrı inancını, ilâhî adaleti, toplum düzenini, öteki’ne yaklaşımı; masal, destan ve mesnevîlerin bilinen biçimi üzerinden sorgular. Edebî türler içine doğdukları edebî geleneğin hayata, insana, dine, topluma bakışını

¹²¹⁸ A.m., s. 5-6.

¹²¹⁹ Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s. 133.

yansıtarak toplumun kültürlene sürecine katkıda bulunurlar. Dolayısıyla biçem ile tema bir bütünlük arz eder. Temanın biçemden ayrılması dönem ruhunu yansıtmaya engel teşkil edeceği gibi biçemin ruhuna uygun olmayan bir temanın kullanılması da edebî türü yapıbozuma uğratma anlamına gelir.

Romanlarda başkarakter olmasalar da ikiz kardeşlerin yer aldığı kurguların özellikle 1980 sonrasında sayılarının artmaya başladığı görülmektedir.¹²²⁰ Genellikle bu dönemde ikizler romanlara yan hikâyeler olarak eklenir ya da kahramanın yanında ikinci sırada konumlandırılırlar. Elif Şafak'ın **Şehrin Aynaları**'nda ikiz kız kardeşleri yüzünden birbirine düşman olduklarına inanılan Hâbil ile Kâbil'in hikâyesi şöyle anlatılır:

“Ruhun ölümsüzlüğünü görmek istemeyenlerin başında şüphesiz ki, kardeş katili Kabil gelir. Kardeşi Habil'i öldürmeden önce onunla uzun uzun bu konuyu tartıştı. İçten içe Habil'in söylediklerinin ne kadar doğru olduğunu hissediyor ama ona hak vermeyi kendine yediremiyordu. İkna olmaktan korktuğu için kulaklarını tıkadı. O zaman kendi ruhunun uğultusunu duydu. Korktu. Korktuğu için korkutmaya karar verdi. Hiç tereddüt etmeden kardeşini öldürdü ve sonra eline bulaşan kanı toprakla yıkamaya çalıştı. Fakat toprak onu reddetti. Yürüdü; yeni topraklar buldu ama her seferinde reddedildi. Nereye giderse gitsin toprağın onu kabul etmeyeceğini anladığında, taşlardan bir mekân yaratmaya karar verdi. Böylelikle yeryüzündeki ilk şehir onun eseri olacak, onun ellerinde şekil alacaktı. Kendi şehrini yaratmak üzere uzaklara, çok uzaklara doğru yola çıktı. Bastığı topraklarda çiçekler soldu, otlar tutuştu, çeşmeler kurudu. Gözlerinin değdiği köprüler çöktü, ağaçlar çürüdü, ceylanlar öldü. Geçtiği yollara felâket tohumları saça saça, en az kendisi kadar hırsıyla, tutkuyla ve öfkeyle yoğrulmuş bir mekân kurabilmek için günler geceler, aylar mevsimler boyu yürüdü, yürüdü, yürüdü. Nihayet bir gün uçsuz bucaksız çölün ortasında parıldayan simsiyah, kocaman bir taş buldu. İlk

¹²²⁰ 1980 öncesinde kendilerinden en çok bahsedilen ikiz mit kahramanlarının Remus ve Romulus olmasının en büyük sebeplerinden biri Nazım Hikmet'in **Taranta Babu'ya Mektuplar** (1935)'da “Taranta Babu'ya Birinci Mektup'ta” İtalya'nın kökenlerine dair yaptığı göndermedir, denilebilir. Ahmet Hamdi Tanpınar ise Remus ve Romulus'tan **Edebiyat Dersleri**'nde edebiyatta kahramanların iki defa doğmaları vesilesiyle bahseder. Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Dersleri**, s. 121. Friedrich Dürrenmatt'ın **Romulus Der Grosse** (Büyük Romulus) adlı eseri 1949'da yazılıp 1952'de sahneye koyulur, dört perdelik bir tarihî komedidir. Nazım Hikmet gibi Dürrenmatt da mite hiciv vesilesiyle yaklaşır.

şehri oracıkta, o taşla inşa etti. Sonra alnından akan terleri silip, gururla gülümsedi. Eserine ‘ş-h-r’ ismini verdi.”¹²²¹

Elif Şafak romanda Hâbil ile Kâbil’in hikâyesini, medeniyetin kurucusu olarak kabul ettiği Kâbil dolayısıyla şehrin ilk günden beri adaletsizliğin yuvası olduğu fikrini temellendirmek için kullanır.¹²²² İhsan Oktay Anar’ın **Suskunlar** (2007) adlı romanında ise Kâbil bir roman kişisidir. Kâbil üzerinden dinî kıssaya telmihte bulunulur. Kabil’in öyküsünün insanlık tarihi üzerinden nasıl gelecek nesillere devredilerek bilinçaltı bir kan davası gibi taşındığını Anar, Kâbil karakteri üzerinden somutlaştırmaya çalışır. Kâbil adlı roman kişisi erkek kardeşini öldürmüştür, şimdi sıra onun oğlundadır:

“O yüzük Kabil’in işaretidir. Tak onu parmağına! [...] Çünkü ben nasıl ki kardeşimi, yani senin babanı öldürdüysem, sen de kendi kardeşini öldürdün. Kabil artık sensin! [...] Baban, onu öldürürken benden, yetim kalan çocuklarımı yani sizleri yetiştirmemi istemişti. Artık Kabil sen olduğuna göre, benim iki çocuğumu da sen yetiştireceksin. Ayrıca sen beni nasıl öldürdüysen, benim çocuklarımdan biri hem seni hem de kardeşini öldürecek ve Kabil o olacak! Lânet böylece, nesiller boyu sürüp gidecek!”¹²²³

¹²²¹ Elif Şafak, **Şehrin Aynaları**, 4. bs., İst. Metis Yay., 2002, s. 207.

¹²²² Elif Şafak’ın konuya yaklaşımından oldukça farklı, kendine has üslûbuyla konuya bambaşka bir şekilde yaklaşan Borges, “Söylence” adlı hikâyesinde Hâbil ile Kâbil’den şöyle bahseder: “Habil ve Kabil, Habil’in ölümünden sonra karşılaştılar. Çölde yürüyorlardı ve uzaktan birbirlerini tanıdılar, çünkü ikisi de çok uzun boyluydu. İki kardeş yere oturdular, bir ateş yaktılar ve yemek yediler. Günbatımında yorgun düşmüş insanlar gibi, sessizliği bozmadılar. Gökyüzünde, henüz adı konmamış birkaç yıldız belirdi. Yalazların ışığında, Kabil Habil’in alnında taşın izini gördü ve ağzına götürmekte olduğu ekmeği yere fırlatıp, suçunun bağışlanması için yalvardı. Habil yanıtladı:

- Sen mi beni öldürdün, yoksa ben mi seni? Anımsamıyorum; burada önceki gibi birlikteyiz yine.

- Şimdi biliyorum beni gerçekten bağışladığımı, dedi Kabil, çünkü unutmak bağışlamaktır. Ben de unutmaya çalışacağım.

Habil yavaşça konuştu: - Doğru. Pişmanlıklar sürdükçe, suç da sürer.”¹²²²

Jorge Luis Borges, “Söylence”, **Gölgeye Övgü**, Çev. Münir H. Göle, 2. bs., İst. İletişim Yay., 1992.

¹²²³ İhsan Oktay Anar, **Suskunlar**, s. 237.

Gülten Dayıoğlu ise Hâbil'in ikiz kız kardeşinin soyundan gelmeleriyle övünen Şimtilerin hikâyesini anlattığı **Kayıplara Karışmak**¹²²⁴ romanında Hâbil'in ikiz kız kardeşinden kurguyu geliştirmekte bir çıkış noktası olarak faydalanır.

Elif Şafak'ın **Şehrin Aynaları**'nda yer verdiği bir başka ikiz hikâyesi ise Tevrat'tan alınan Edom ile Yakup'un hikâyesidir. Romanda ikiz kardeşlerden kısaca bahsedilir:

“Tıpkı Sarah gibi Rebeka da kısrıdı. Sonunda duaları kabul oldu. Rebeka bir yerine iki oğlana hamile kaldı. Edom ve Yakup daha annelerinin rahmindeyken çatışmaya başladılar. İlk çatışmayı Edom kazandı çünkü önce o doğdu. Fakat sonunda babasının hayır duasını alan ve galip gelen Yakup oldu.”¹²²⁵

Hikâyenin zıt ikizler mitine bağlı olduğu, anne karnında başlayan mücadelenin anlatımından da kolayca anlaşılmaktadır. Zıt ikizler mitlerine bağlı olarak kurgulanan romanlarda genelde ikizler arasındaki rekabet doğumlarından itibaren başlar. **Şehrin Aynaları**'nda Yaşlı Kadın adındaki ebenin doğurduğu ikiz bebeklerden ilk doğanın ağlamaya bile cesareti yoktur. “İkinci bebek bu sessizlikten faydalanmaya karar vermiş olmalıydı ki, hemen çığlığı bas[ar].”¹²²⁶ İkinci doğanın çığlığı ilk doğanı da harekete geçirir ve “Az evvel cinlerin çığlığıyla akli karıştığı için dünyayı selâmlamayı unutan birinci bebek de telaşla ağlamaya başla[r].”¹²²⁷ Böylece ikinci doğan bebek ilk dünyaya gelenin hem önüne geçmiş hem de onun hakkını yemiştir.¹²²⁸ İkinci doğanın her zaman ilk doğanın önüne geçmesi, Edom ile Yakup hikâyesinde olduğu gibi, özellikle haksızlığın başlangıç noktasını belirlemek ve rakip kabul edilecek ikiz kardeşin doğasındaki rekabet duygusunu vurgulamak için kullanılan bir motiftir.

Elif Şafak'ın **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman**'da bir saman ayını esnasında bir samurla birlikte girdiği sepette dönüşüm süreci

¹²²⁴ Gülten Dayıoğlu, **Kayıplara Karışmak**, İst., Altın Kitaplar, 2014.

¹²²⁵ Elif Şafak, a.e., s. 208.

¹²²⁶ Elif Şafak, **Şehrin Aynaları**, s. 42.

¹²²⁷ A.y.

¹²²⁸ A.y.

tamamlanmadan sepetten dışarı çıkarılan Samur-Oğlan yarı samur yarı insan bir varlık hâline gelir. Samur-Oğlan'ı gösterilere çıkarıp onu seyre gelenlerden yüklü miktarda para kazananlar Samur-Oğlan'ın neslinin devamını sağlamak isterler:

“Aylar sonra, insan için erken, hayvan için geç bir zamanlamayla ikizlerini doğurdu fahişe. İlk doğan bebekte hiçbir tuhafılık yoktu. Dışarıda beklemeye tahammül edemediğinden, yatağın etrafında voltalar atan askeri vali suratını buruşturarak baktı bebeğe. Asabı bozulmuştu. Derken, ikinci bebek de geldi. Önce başını uzattı dışarı; başı bir insan başıydı. Sonra belden aşağısı ve en nihayetinde, ıslak, cılız kuyruğu çıktı ortaya. Vücudunun alt tarafı samurdu. Askeri vali sevinç çılgınlıkla atarak havaya kaldırdı samur-bebeği. Fahişenin eline birkaç altın sıkıştırdı. Onu ve ilk doğan bebeği orada bırakarak, kucagında yeni hazinesiyle birlikte evin yolunu tuttu.”¹²²⁹

Valinin soyundan gelenler senelerce Samur-Oğlan ve neslinden gelen samur-çocukları sömürürler. “Asırlar boyu bütün samur-çocukların ikizleri” olur ve “Her seferinde, ikizlerden biri insan, diğeri samur-insan olarak doğ[ar]”.¹²³⁰ İkizlerden bazıları dişi bazıları ise erkektir. Genellikle ikizlerden insan olan çok uzun ömürlü olmaz ve hayata hemen veda eder. İnsan olup hayatta kalanlarınsa sonlarıyla kimse ilgilenmez ancak:

“İkizlerden yarı insan yarı hayvan olanlara gelince, onlar yaşayacak ve önce askeri valinin, sonra da onun çocuklarının, torunlarının ve torunlarının torunlarının servetine servet katmayı sürdürecektirdi. İşte böylece, iğreti bir tesadüfle birbirlerinin yoluna çıkan iki arsız sarmaşık misali, kaderleri iç içe geçti iki soyağacının. Asırlar boyu, askeri valinin kanından gelenler ile Samur-Oğlan'ın kanından gelenler, birbirlerinden ayrılmadılar. Her kuşakta, askeri valinin soyadını taşıyan, teşhir eden oldu; Samur-Oğlan'ın illetini taşıyan ise teşhir edilen. Belki de bu iki silsilename ilelebed birbirlerinden kopmayacaktı.”¹²³¹

¹²²⁹ Elif Şafak, **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman**, 6. bs., İst., Metis Yay., 2003, s.

61.

¹²³⁰ A.y.

¹²³¹ A.y.

İnsan olan ikizler doğrudan bu sömürüye ortak olmasa da onların nevinden olanlar tarafından samur-çocukların sömürülmesi zıt ikizler mitlerini akla getirir. Ayrıca Samur-Oğlan'ın bünyesindeki ikizlik iki farklı ikizliğin üst üste binmesiyle gerçekleştirilir. Samur-Oğlan hakkında anlatılan hikâye Zeus'un kuğu kılığına girerek hamile bıraktığı Sparta kralı Tyndareos'un eşi Leda'dan doğan ikiz çocukları ve benzeri mitleri hatırlatır. Samur-Oğlan'ın insan dışı bir yaratık olarak tanımlanışı bu bağlantıyı güçlendirmektedir.

Mahrem'de eşinin yerine tablodaki bir gencin hayaletinden hamile kaldığına inanan Madam de Marelle'nin de ikiz çocukları olur:

“Bebeklerden birini annenin bir koluna, ötekini diğer koluna yatırdılar. Madame de Marelle önce ilk doğan bebeğe baktı. Öylesine çirkin ki bu bebek, bir insan yavrusundan ziyade, bir ifrit müsveddesini andınıyordu. Kadın şefkatle gülümsedi. Utanç verici bir birleşmenin meyvesinin böylesine çirkin olmasından daha tabîi ne olabilirdi ki? Neyse ki Tanrı işlediği günahı unutmamasına izin vermeyecekti. Bundan böyle son nefesini verene kadar, bu çocuğa her bakışında vicdanını sıkan mengene biraz daha daralacak, vebalinin kamburunu taşımak biraz daha zorlaşacaktı. Ölgün bir mutlulukla Tanrıya şükredip, şerha şerha dudaklarıyla kocaman bir öpücük kondurdu ilk bebeğinin buruş buruş yanağına. Sonra, başını öbür tarafa çevirdi ve ikinci bebeği gördü.

Bebeklerden ikincisi o kadar güzeldi ki, bir insan yavrusundan ziyade, yolunu şaşırılmış bir periyi andırıyordu. Şeker pembesi teninin üzerinde gonca gibi açılan minnacık dudakları, sanki her an dillenip konuşacakmış gibi sürekli kıpır kıpırdı. Madame de Marelle önce hayretle, sonra nefretle inceledi ikinci bebeğini. Ve, onu daha fazla görmek istemediğine karar verdiğinde, kolunu geri çekti. Ardından, sırtı ikinci bebeğine, yüzü birinci bebeğine dönük bir halde, derin mi derin bir uykuya yattı.”¹²³²

Ancak güzel olan bebek kadına hep tablodaki genci hatırlattığı için dışlanacak ve sonunda aileden uzaklaştırılacaktır. Bu romanda da Dioskurlar mitine benzer

¹²³² A.e., s. 113-114.

şekilde farklı babadan aynı batında doğan ikizler motifi kullanılmıştır. Buraya kadar bahsedilen, romanlarda sadece doğumları dolayısıyla ya da mitlere, dinî ya da tarihî kıssalara göndermeler dolayısıyla romanlarda kendilerinden bahsedilen ikiz çocukların ve kahramanların hiçbiri romana ait bir tip veya karakter özelliği sergilemez. Romanlarda ya okuyucunun bildiği bir kıssa dolayısıyla roman ile okuyucu arasındaki ilişkiyi sağlamlaştırmak ve alımlama düzeyini romancınıninkine yaklaştırmak için ya da temel izleğe bağlı tezin yan hikâyeler vasıtasıyla güçlendirilmesi açısından romancıların ikiz hikâyelerini kullandıkları görülmektedir. Ayrıca üst ikililerin kurgulandığı romanların parodi vasfının temininde üst üste biriken ikililerin arasında mutlaka ikiz karakterler kullanılır.

Postmodern kurgu tekniklerinin kullanıldığı romanlarda, ikizlerin mitik ve geleneksel yapılarının, postmodernizmin felsefesi gereği özellikle bozulmaya çalışıldığı görülür. Bu bozulumun sebeplerini anlamak ikiz kahramanların kurgudaki değişim öyküsünü de yakalamak anlamına gelecektir. Batı felsefesinin, medeniyetinin temeli düalizm ve meta-anlatılardır.¹²³³ Genel olarak “postmodernizm, düalizmin [...] yıkılışıyla bir tutulmaktadır.”¹²³⁴ Çünkü düalizmden kaynaklanan insansızlaştırmanın, postmodernizme doğru hareketi teşvik ettiği düşünülmektedir.¹²³⁵ Postmodernistler bu noktada en çok Kant’ın hayal gücüyle gerçekliği bir araya getiren görüşlerinden etkilenmişlerse de onlara göre “Kant’ın düalizmi reddi tam bir reddiye değildi[r]”¹²³⁶. “Anti-düalistik bir kültür anlayışı yönündeki en dramatik adım” ise Nietzsche’nin yolunu dine uygulayan teologlardan gelir.¹²³⁷ Böylece hayır ve şer, iyi ve kötü, doğru ve yanlış gibi zıt anlamlı çiftler toplumsal olarak sahip oldukları diyalektik anlamdan uzaklaştırılırlar. Postmodernitede her şey kişisel algıya bağlı kabul edilip “hakikat spekülâtif ve doğrulanamaz olduğu [sayıldığı] için düalizmin insani durumu savunulamaz hâle getirdiğine inanıl[makta]”¹²³⁸ ve Harold Bloom’un özetlediği gibi “Her durumda

¹²³³ A.e., s. 35.

¹²³⁴ John W. Murphy, **Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri**, Çev. Hüsamettin Aslan, İst., Eti Yay., 1995, s. 62.

¹²³⁵ A.e., s. 40.

¹²³⁶ A.e., s. 43-44.

¹²³⁷ A.e., s. 60.

¹²³⁸ A.e., s. 40.

yalnızca önyargı, eğilim, taraf tutma ve doğrudan sapma söz konusu”¹²³⁹ olduğuna inanıldığından mutlak gerçeklerden ve mutlak zıtlıklardan bahsedilmemektedir. Modernist sanat anlayışının bir devamı mahiyetinde ortaya çıkan postmodern sanat anlayışı bir başkaldırı özelliği taşır ve “Söz konusu başkaldırının hedefleri arasında; geleneksel/yansıtmacı sanat anlayışı, sosyal/kültürel modernizmin mutlak doğruları/söylemleri/efsaneleri ve estetik modernistlerin seçkinci ciddiyeti ilk sırada yer almaktadır.”¹²⁴⁰ Postmodern başkaldırının sahipleri kendilerinin karşı olduklarını belirttikleri tüm bu unsurlardan kendi amaçları doğrultusunda faydalanmaktadırlar.¹²⁴¹

“Tipik postmodernist sanat eseri keyfî, eklektik, melez, merkezsiz, akışkan, devamlılık arz etmeyen, pastiş benzeri niteliklere sahiptir. Postmodernliğin ilkelerine uygun olarak metafizik derinliği reddeder ve onun yerine bir tür tasarlanmış dipsizliği, oyunculluğu ve geçici yoğunluklar sanatını koyar.”¹²⁴²

Gerek gelenek dairesinde verilen geleneksel edebî eserler gerekse klasik edebiyatın realist ve natüralist özellik taşıyan edebiyat yapıtları kesin kurallar ve keskin karşıtlıklar içerirler ve dolayısıyla tek bir merkezi benimserler ve yapıtlar sürekli bu tek merkeze göndermede bulunur. Postmodernizmin merkezsiz yapısı gereği akım çerçevesinde verilen anlatı örneklerinde karşıt anlam çiftlerinin işaret ettiği tek merkezli yapı tercih edilmez. Bu sebeple de ikiz mitlerinin içinde bulunduğu tüm edebî eserlerdeki bu zıt anlam çiftlerine gönderme yapma ihtimali postmodern anlatının kendisiyle çelişme ihtimalini her zaman bünyesinde taşır ve bu tür metinlerde ikizler, geleneksel işleviyle kullanılmazlar. Her şeyin bir kopyadan ibaret olduğunun farz edildiği, tüketim toplumunun ihtiyaçlarına mukabil üretilmiş popüler sanatın temsilcisi konumundaki çoğulcu anlayışı benimsemiş postmodern bir anlatıda zıt ikizlerden değil ancak birbirinin üstüne yığılmış kopya ikizlerden bahsedilebilir.

¹²³⁹ Harold Bloom’dan aktaran: A.e., s. 63.

¹²⁴⁰ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 67.

¹²⁴¹ A.y.

¹²⁴² Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, s. 279-280.

Zıt ikiz roman kişilerinden bahsedildiğindeyse aradaki zıtlık geleneksel anlamda edebiyatın didaktik işlevine hizmet etmekten özellikle uzaklaştırılır ve merkezlessiz, anlamsız zıtlıkların sebep olduğu kaos hâlini vurgulamak için bireysel boyutuyla ele alınır, toplumsal sonuçların çıkarılmasının önüne bu şekilde geçilmeye çalışılır.

“Çünkü babaları
adab-ı muaşeretten ne kadar bihaberse,
Samur ve Yağmur Çelebiler de
o kadar nazik, terbiyeli kişilerdi.”¹²⁴³

Ustalar geleneksel olarak zanaatlarının, ilimlerinin devamı için çırak yetiştirirler. Osmanlı'nın lonca teşkilatı içinde yerini usta olarak alacak kişi çocukluğundan itibaren ahlâkına güvenilen bir ustanın yanında onun terbiyesi altında yetişir ancak kendisine ustalık beratı verildikten sonra zanaatını iyiye ve doğruya hizmet edecek şekilde kullanma bilinciyle göreve başlar, kendisi gibi çıraklar yetiştirirdi. Böylece çok disiplinli bir şekilde yetiştirilen çırak sözüne de ilmine de güvenilen toplumun mümtaz şahsiyetlerinden biri hâline gelirdi. İhsan Oktay Anar'ın **Kitab-ül Hiyele: Eski Zaman Mucitlerinin İnanılmaz Hayat Öyküleri** (1996) adlı romanında mesleğini ve bilgisini kötüye kullanan ustaların kendilerine benzer şekilde yetiştirdikleri çırakların hikâyesi anlatılmaktadır. Hırslarının doğruyu ve iyiyi gölgelemesine izin veren bu ustaların icatlarının sebep olduğu olayların hazin neticelerinin de ele alındığı romanda yoldan sapan ilk usta Yâfes Çelebi'dir ve ilmini kötüye kullanmasının neticesi başını kaybetmek olur. Tarihi olayların, postmodern kurgunun bağlamı dışına çıkardığı ve yapısını bozduğu geleneksel motiflerin fark edilmesini engelleyecek bir fon teşkil edecek şekilde kullanıldığı romanda Yâfes Çelebi'nin yerini onun çırağı Kara Calûd alır. “Zekâsı [...] ihtirasına yet[meyen]” Kara Calûd'un “Düşünebilen insanlara ihtiyacı vardı[r]”.¹²⁴⁴ Diyarbakirli iki meşhur hiyelkâr olan Samur ve Yağmur Çelebi'nin methini işiten Kara Calûd onlardan istifade etmek ister ve İstanbul'a gelmek için istedikleri bin dört yüz altını zindandaki bir tefecinin zindana girerken yanına aldığı kasasındaki paraları çalarak

¹²⁴³ İhsan Oktay Anar, **Kitab-ül Hiyele: Eski Zaman Mucitlerinin İnanılmaz Hayat Öyküleri**, 18. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 90.

¹²⁴⁴ A.e., s. 86.

temin eder ve kardeşlere gönderir. Samur ve Yağmur Çelebi, “usul erkân bilmez bir babanın ikiz oğulları[dır]”¹²⁴⁵. Yazar ikiz kurgusunu alt üst eden şu cümleyle tarif eder ikiz kardeşleri: “Huyu suyu, yüzü gözü, boyu boşu birbirlerine o kadar benziyordu ki, ayırdedemeyenlerin aslında özdeş olduğunu düşünen riyazatçılar onlara bakıp ikinin belli durumlarda bire eşit olacağına kanaat getirebilirlerdi.”¹²⁴⁶ Geleneksel metinlerde ikiz kardeşlerin düşman olmadıkları durumlarda anlatıda bir kişinin iki defa anlatılmasının önüne geçilebilmesi için mutlaka birbirini tamamlayacak farklı yönleri anlatılır ve birinin diğerinin önüne geçmesinin istenmediği için de kahramanlık vasıflarının zarar görmemesi adına ayrı yollara sevk edilirler ve geleneksel hikâyeye böylece ikiz kısımlara bölünür. **Muhayyelât**’taki Asil ve Nesil şehzadelerin hikâyeleri bu motife güzel bir örnektir. Asil ve Nesil iki zıt karakteri temsil etmedikleri için farklı yollarda kendi maceralarını yaşamak durumunda kalırlar. Oysa Anar, romanda ikiz kardeşleri postmodern kurgunun kopyalama tekniğine göre çoğalttığı için geleneksel anlatıdaki gibi birbirlerinden ayırmaz aksine bir arada kopyalar olarak muhafaza eder ve geleneksel motifi kopyalar üzerinden bozar. Postmodernist sanatın başlıca özellikleri: “belirsizlik, parçalanmışlık, kopukluk, erteleme, ironi, oyun ve kopya”dır.¹²⁴⁷ İşte Anar’ın da kullandığı teknik ikizleri birer postmodern kopya hâline dönüştürmekten ibarettir. İkizler tek bir bünye gibi davranıp tek tip hareket ettiklerinden yani kendi içinde iki eş parçadan oluşan bir bütün gibi davrandıklarından bu bütünün karşısındaki rakip babaları olarak tanımlanmak zorunda kalır:

“Çünkü babaları adab-ı muaşeretten ne kadar bihaberse, Samur ve Yağmur Çelebiler de o kadar nazik, terbiyeli kişilerdi. Ta gençliklerinden bu yana orman kaçkını babalarını konu komşu şikâyeti üzerine utana sıkıla gidip meyhaneden toplar, hürmetsiz adamı koydukları küfeyi sırtlayıp evlerine yollanırlar, küfedeki edepsiz ihtiyarın suskun geceyi inlete inlete savurduğu küfürlerden yerin dibine geçe geçe evlerine varırlardı. Medreseye başladıklarında ise ders çalışmak için arkadaşlarını evlerine davet etmeye utanırlardı. Çünkü onlar avluda çalışırken patavatsız adam açık saçık bir türküyeye

¹²⁴⁵ A.e., s. 90.

¹²⁴⁶ A.y.

¹²⁴⁷ Dilek Doltaş, **Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar/Uygulamalar**, Genişletilmiş 2. bs., İst., İnkılâp Yay., 2003, s. 90.

başlar, bu sırada bir şişe şarabı da bitirdiğinden yakası açılmadık küfürler savurarak onları kepaze ederdi. Ziyafete çağrıldıklarında babalarının üzüm salkımını olduğu gibi ağzına sokup sıyırarak çöpünü çıkaracağından, çiğ köfteye tek eliyle değil iki eliyle yumulacağından, ağzında pilav varken bağırıp çağırarak pirinçleri misafirlerin üstüne başına sıçratacağından o kadar eminlerdi ki, yıllardır düğün derneğe bile gitmez olmuşlardı.”¹²⁴⁸

Babalarından kurtulmak için, aslında birbirine benzemeyen ikililer başlığı altında değerlendirilen ikili roman kişileri gibi hareket ederek bir arada kalırlar ancak farkları eşit, özdeş ya da kopya olmalarıdır. İkizler, medresede “hiyel ilmi” tahsil ederler.¹²⁴⁹ Babaları evden ayrılmak isteyen ikizlerden, bebekliklerinden beri onlar için harcadığı bin dört yüz altını talep eder. Kara Calûd’un gönderdiği parayla babalarının isteğini karşılayan ikizler evden ayrılarak İstanbul’a giderler. Ancak babaları hesapta hata yaptığını söyleyerek peşlerinden İstanbul’a gelince istediği parayı verebilmek için Kara Calûd’a otuz yıl kendisiyle çalışma sözü vermek zorunda kalırlar.

Bir devri daim makinası yapmayı planlayan Kara Calûd, “Kendini daha fazla yorup iktidarını israf etmek istemediğinden makinanın hesaplarını Samur ve Yağmur Çelebiler’e yaptırı[p] zavallılar adeta nefes bile almadan çalışırken o, gün boyu Galata balozlarını dolaşip keyfine bak[maktadır]”.¹²⁵⁰ Babalarından kaçarken Kara Calûd’a tutulan ikizler, sürekli babalarıyla Calûd’u karşılaştırırlar. Ben ve öteki ilişkisi içinde birbirlerinden birer kopya olduğu için ayrılmazlar ve kopyalar bir bütün olarak ben kümesini teşkil eder, öteki ise doğal olarak baba figürüdür. Makineye dair ikizlerin yaptığı hesapların bir türlü kendi istediği gibi olmaması ve ikizlerin tüm uyarılarına rağmen bildiğini okuması Kara Calûd’un altı yılına mal olur. Sonunda ikizler onu planından vazgeçirmeyi başarırlar. Kara Calûd bu projesinin başarısız olmasının ardından yeni bir silah projesine girişir. “Tatavla delilerinin sonuncusu Divane Asım Efendi, onun bu silahı tam on yılda gerçekleştirdiğini, akıl almaz tasarılar ve onların hesaplarıyla kafaları adamakıllı

¹²⁴⁸ A.g.e., s. 90-92.

¹²⁴⁹ A.e., s. 94.

¹²⁵⁰ A.y.

zorlanan Samur ve Yağmur Çelebiler'in ise sonunda çıldırdığını rivayet" eder.¹²⁵¹ Sonunda Kara Calûd'un eziyetlerine dayanamayan ikizlerden küçük olan Yağmur Çelebi, önce ikizini vurup sonra da intihar eder.¹²⁵² Böylece ikizler ancak hikâyenin sonunda farklılaşabilirler. Yağmur Çelebi, ikizinin katili olurken, ikizi de ilk defa bir öteki olarak konumlandırılmış olmaktadır. İkizlerin romanda birer kopyadan ibaret oldukları izlenimi vermek ve bu izlenimi güçlendirmek için eserde özellikle ikizler sürekli birlikte anılırlar ve birbirlerinden farklı yönlerinin üzerinde hiç durulmaz. Bu tarafıyla da kopya ikizler ya da klon ikizler izleğine yaklaşırlar.

Romanlarda, geleneksel Türk masal, hikâye ve tiyatrosunda da sık sık kullanılan, bir ikizleşme unsuru maske takmak ve kılığına bürünmektir. Kılığına bürünme ve maske takma motifi mitolojideki donuna girme motifinin değişerek günümüze kadar ulaşmış şeklidir. İlk dönem romanlarında da bir ikizleşme unsuru olarak kullanıldığı görülür.

Maske bilindiği gibi çok eski dönemlerden beri başta dinî ayinler olmak üzere kişinin kendisini olduğundan daha güçlü, daha güzel, daha korkutucu, daha farklı göstermek ya da kendisine kutsiyet atfetmek için kullandığı özel bir giysi, "Yüzü olduğundan farklı gösteren yüz[dür]."¹²⁵³ Maske, ben ve öteki ilişkisinde ben'in ya da öteki'nin sabit konumunu değiştirir. Maske takmak, ötekiyle ikizleşmenin en kolay yöntemidir. İki tarafın birbirini algılayışlarının ve konumlandırışlarının cazip ikililer meydana getirmesi sebebiyle zamanla maskeyle ya da kılığına bürünerek ikizleşme örnekleri önceden haber verdiği oyun sebebiyle de sık sık tercih edilen, farklı kurgulara izin veren yapısıyla cazip bir izlek hâlini alıp özellikle postmodern tekniklerin kullanıldığı romanlarda alışık olduğumuz şekilde sadece ben'in penceresinden algının okuyucuya dayatılmasının kırılması için de uygun bir teknik olarak görüldüğü için tercih edilir. Romanların temel ikilik oluşturan bir unsuru, bir kimlik değiştirici anahtar olarak kullanılır hâle gelir. İkiz roman kişilerinin bütün romanı ele geçiren yapısının yerine anlık ikizleşmeler vasıtasıyla kurgu farklı açılımlar kazanma şansı yakalar. Kişinin bir ikizleşmeyi haber verecek şekilde taktığı maskenin kişinin psikolojik durumu üzerine etkisi ve toplumun genel öteki kabulünü

¹²⁵¹ A.e., s. 109.

¹²⁵² A.e., s. 114.

¹²⁵³ Elif Şafak, **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman**, s. 157.

ben'e aktarması kişinin kimlik bunalımının kapısını aralar. Kişinin taktığı maskeyle özdeşleşmesi ya da taktığı maskeye bağlı olarak bir tür kimlik değişimine ya da bunalımına sevki ben'in de kendi içinde bölünen yeni bir ikili yapıya ev sahipliği yapmasına sebep olur dolayısıyla da çifte ikili bir yapı ortaya çıkar. Ayrıca maskenin ya da kılık değiştirmenin kullanımının meydana getirdiği kimlik karmaşası temel çatışma unsuru olarak romanlarda kişinin günlük hayattaki parçalanmış benliğinin yansıtılması ve tartışılması için somut bir malzeme sunmakta ve kişinin ben bilincinin parçalanmış yapısını ele almayı kolaylaştırmaktadır. Maske ile oluşturulan ikizleşme örneklerinin tamamında önce ben ve öteki konumlandırılıp daha sonra ben'in öteki'nin yerine geçmesi durumuyla karşılaşılır. Öteki, ideal kabul edilir. Aynı izleğin ikizlerin yer değiştirmesi motifıyla benzerliği ortadadır. Bu noktada ben sabit konumdayken öteki ben'e doğru hareket eder, onun yerine geçer. Öteki'nin ben'in yerine geçme, ben olma, ben'in gözünden dünyaya bakma, kendisine hep özendiği ben gibi bakılması, ben gibi yaşama, girdiği ben'in kılığında ben olarak iktidara, güce kavuşma hayali, ben kimliğine sahip olma isteği bir maske ile gerçekleştirilmiş olur. Öteki'nin ben'in yerine geçişi bir "ideal ben yığılması" durumunun romanda ortaya çıkışına sebep olur. Öteki'nin ben'e dönüşmesi ya da onunla ikizleşmesi ama ben'in öteki'ne dönüşmeyişi kurguda öteki'siz bir boş enerji sahası oluşturur. Böylece öteki'nin varlığı değil yokluğu anlamlı hâle gelir. Bu tip ikizleşme örnekleri ben'in varlığına değil aksine öteki'nin yokluğuna odaklanırlar. Negatif bir kaynaktan beslenirler. Ancak burada söz konusu olan öteki'nin yokluğu durumu sadece konum itibarıyla ben olmaktan çekilme, öteki'ne dönüşme hâlinin oluşturduğu kavramsal bir boşluk hâlidir. Bu tip maske kullanımları paradigma değişimlerini de zorunlu kılar. Çoğunlukla da öteki'nin ben'in yerine geçmesinin öteki kimliğine olduğu kadar öteki'siz kalan ben'e de maliyetini tartışan ve bu tartışmanın farklı boyutlarını gündeme getiren eserler verilmektedir.

Kılık değiştirerek öteki'ne dönüşme, böylece öteki'nin gözünden hayata bakma, onun yerinde olma isteğinin romanlarda dile getirildiği sayısız istek listelemekle bitmez. Aynı Madam Bovary gibi okuduğu romanlardan etkilenen **Kıralık Konak**'ın Seniha'sı, o romanların kadın kahramanlarına benzemek peşindedir, onların kılığına girmek ister. Bütün hayatını öteki'nin yerine geçmek için harcar. **Sahnenin Dışındakiler**'in Sabiha'sı ise bir tiyatro oyuncusu olmak

istemektedir. Bu isteğinin sebebini ise şöyle açıklar: “Onda her şey, istediğin her şey olabilirsin! Her gün başka bir insan olabilirsin!”¹²⁵⁴ Sabiha, “erkek rollerine bile” çıkan Sarah Bernhardt gibi bir tiyatro oyuncusu olmak niyetindedir¹²⁵⁵ ve “Her gün bir başkası olmak” Sabiha’nın en büyük tutkusudur, “tıpkı bir kitaptaki gibi” “B[ir] akşam çok hasis bir insan”, “Yarın başka birisi” “Öbürsü gün daha bir başkası...” olmak böylece “Bütün insanları tanı[mak], hepsinin kılığına gir[mek]” ister.¹²⁵⁶ Sabiha’nın oyunculuk tutkusunun ardındaki daha derin ve gizli amaç ise insanları tanımaktır. Sabiha, insanları tanıyabilmek için onların kılığına girmesi gerektiğini düşünür çünkü ben gözünden öteki’ni tanıyabilmek mümkün değildir. İnsanların felsefi ve psikolojik olarak ben ve öteki şeklinde karşılıklı konumlarda yer almaları hiçbir zaman tam olarak birbirlerini anlayamayacakları anlamına gelir. Öteki’nin gözünden bakmanın en kolay yolunu Sabiha, çocuk aklıyla tiyatro oyuncusu olmakta bulur. Sabiha geçirdiği mutsuz çocukluk yıllarında mutsuzluğundan kurtulmak için hep bir başkası olma hülyasındadır: “Her gece uyumadan evvel başka türlü imiş[.], başka insanmış[.] gibi hülya kur[ar].”¹²⁵⁷ Sabiha’nın öteki’nin gözünden bakma tutkusu bazı romanlardaysa yerini zorunlu bir kimlik değişimi için kılık değiştirmeye bırakır. **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman**’da kendilerini sürekli eleştiren gözlerin ötekileştirmelerinden rahatsız oldukları için Şişman Kadın ve cüce sevgilisi Be-Ce birlikte dışarı çıkmaktan utanırlar ve kılık değiştirerek sokağa çıkarlar. Tüm amaçları toplumda kabul görebilecekleri bir ben’e dönüşmektir. Eşruh izleği ikiz arketipine bağlı olarak kurgulandığı için ikiz izleğiyle eşruh izleğinde kılık değiştirme/maske takma ortak bir motif olarak kullanılmaktadır. İki izleğin hangisine kılık değiştirme/maske takma motifinin dahil olduğunu belirlemenin en kolay yolu kılık değiştirmenin sadece Shakespeare’in faralarında olduğu gibi basit bir komedi unsuru olup olmadığına bakmaktan geçmektedir. İkizler izleği ile eşruh izleğinin tarihi süreçteki akrabalığı ve daimi ilişkisi özellikle ortak kullanılan motiflerin sayısını arttırmakta ve bazen arada kalan örnekler de bulunabilmektedir. Daha önce de zikredildiği gibi romanda ikizler ve eşruh izleğini ayırmanın imkansızlığı

¹²⁵⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, 9. bs., İst. Dergâh Yay., 2011, s. 121-122.

¹²⁵⁵ A.e., s. 122.

¹²⁵⁶ A.y.

¹²⁵⁷ A.y.

konunun çalışılmasını zorlaştırmaktadır. Kılık değiştirme ise basit örnekler dışında işlevsel bir motif olarak kullanıldığında tekinsizliği beslemektedir.

Maske ve kılık değiştirerek ikizleşmelerde genel olarak kılığına girilen ile yüzleşme gerçekleşmez ve romanın sonundaki buluşma Shakespeare tiyatrosunda olduğu gibi bir komedi unsurudur. İkiz kahramanlar romanlarda genelde birbirleri ile geleneksel metinlerdeki motifin devamı gereği birbirlerine mizaç itibariyle benzeşiyor ya da farklılıkları birbiriyle büyük savaşların devamı niteliğinde büyük çatışmalara sebep vermiyorsa ya birbirlerinden ayrılırlar ya da bir arada birbirlerini kabullenmek üzere bulundurulurlar. Kılık değiştirerek ya da maske takarak ikizleşmelerde ise genellikle iki durum söz konusudur. Kılık değiştirerek ikizleşenler bir arada bulunurlarsa ve bu bir arada bulunma hâli ben ve öteki ilişkisi kapsamında tekinsiz bir ortamda karşılıklı bir çatışmaya sebep oluyorsa bu tip ikizler eşruh izleğinin sınırlarına dâhil olurlar. Ancak kılık değiştirilerek kendisine benzene ortada yoksa ya da çok az karşılaşılıyorsa arada ‘ben ve öteki’ ilişkisi kapsamında değerlendirilebilecek bir ilişki söz konusu değilse ya da ortada tekinsiz bir durum söz konusu değilse o zaman ikiz kahramanlar grubuna dâhil edilmeleri gerekir. Eşruhlara dâhil edilebilmeleri için aradaki ilişkide mutlaka bir ‘tekinsizlik’ bulunmalı ve bu tekinsizlik durumundan ikizleşerek benzeşenlerin çevreleri kadar kendileri de etkilenmelidir.

Romanlarda ikiz kahramanlar sınıfına dahil olmamakla birlikte farklı ikizleşme tipleriyle de karşılaşmak mümkündür. Hilmi Yavuz’un **Üç Anlatı**’sı bu tip farklı ikizleşmelere ev sahipliği yapar. Kitabın ilk anlatısı **Taormina** adını taşımaktadır. Pek çok metinlerarası ilişkiye evsahipliği yapan anlatı adını anlatının yazarının bulunduğu ve “biricik büyü söz”ü olarak tanımladığı sözcükten alır.¹²⁵⁸ Önce sözcüğü bulan anlatının yazarı sonra bu sözcüğe dair imgeyi aramaya başlar yani her şey söz düzleminde başlar. Taormina, “Görme duyusuyla dokunma duyusu arasındaki ayrımın geçerli olmadığı”, “Sadece uzaktan görülebil[en]” bir imgedir.¹²⁵⁹ Bir kent imgesidir, Taormina. “Bir denizin iki kıyısına kurulmuştu[r]” ve ortadaki

¹²⁵⁸ Hilmi Yavuz, **Üç Anlatı: Taormina, Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri, Kuyu, İst., YKY, 2012, s. 9.**

¹²⁵⁹ A.e., s. 10.

deniz bir aynaya benzer: “İmgenin bir kıyısında ne varsa [...] öteki kıyıda da” aynısı vardır.¹²⁶⁰ Taormina “ikizler imgesi”dir.¹²⁶¹

“Daha açık söylemem gerekirse, ‘Taormina’nın bir yakasındaki (kıyısındaki) insanlar da, öte yanındaki (kıyısındaki) insanlara tıpatıp benziyorlardı. Elbette olanaklıdır bu – şaşmamak gerek! Bu da sanki imgenin bir yanı, öteki yanının imgesiymiş gibi; sanki imgenin bir yanı, öteki yanının aynadaki görüntüsüymiş gibi; bu kıyıdağilerin eylemlerinin, tastamam öteki kıyıdağilerin eylemlerinin, tastamam öteki kıyıdağilerin eylemlerine uyması anlamına geliyordu. İmge (‘Taormina’) aynayla çoğaltılmış gibiydi, ama öyle değildi gene de...”¹²⁶²

Ayna imgesi, Dilek Doltaş’ın da belirttiği gibi Hilmi Yavuz’un ismini de bir yazar imgesine dönüştürür.¹²⁶³ Aynada imgeleşen Hilmi Yavuz (H.Y.) anlatıda Yusuf Horoz (Y.H.) olur. **Fehmi K.’nin Acayip Serüvenleri**’nde ise Fehmi Kavkı, metinlerarası düzlemde Gregor Samsa’nın zıt ikizidir, gölgesidir. Samsa’nın aksine sabah aynaya baktığında böceğe dönüşmeyen ikizi Fehmi Kavkı, “bunalımlı bir tip olarak tasarlanmadığı için Tanrıya şükretmektedir.”¹²⁶⁴ “Anlatı kahramanlarının birbirlerinden ödünç gözlük almalarından daha doğal bir şey olamaz”¹²⁶⁵ ise iki anlatı kahramanının ikizliğinden daha doğal ne olabilir? Sonuçta “bir roman, gücünü dışarıda (romanın dışında) tutmayı başardığı romanlardan alır” ancak “hiçbir romancı” “kendilerinden önce yazılmış romanların tümünü ‘dışarıda bırakabilme’ gücünü gösterememişlerdir.”¹²⁶⁶ Hem “Fehmi K., Gregor Samsa’nın aynasından çıkmamış mıdır?”¹²⁶⁷ Onun ayna ikizi değil midir? “Anlatı kişilerinin kimlikleri son kertede daha önce üretilmiş olan yazınsal bağlamlar tarafından belirlenir” ve “Her anlatı kişisi, bağlamsal bir üstbelirlenimdir”.¹²⁶⁸ Öyleyse her anlatı kişisinin de bir

¹²⁶⁰ A.y.

¹²⁶¹ A.e., s. 11.

¹²⁶² A.y.

¹²⁶³ Dilek Doltaş, a.g.e., s. 144.

¹²⁶⁴ A.g.e., s. 82.

¹²⁶⁵ A.e., s. 86.

¹²⁶⁶ A.e., s. 89.

¹²⁶⁷ A.e., s. 125.

¹²⁶⁸ A.y.

ikizi vardır, olacaktır. “Eski harflerle ‘kaf’ harfinin karşısına yeni harflerle yazılmış ‘ka’” getirildiğinde elde edilen: “Kaf Ka, Kaf Ka, Kaf Ka”dır.¹²⁶⁹ Ka, ancak metin düzleminde Kaf’ın ikizidir. Fehmi K. ancak anlatıda Gregor Samsa’nın ikizidir. Fehmi K.’nın ikizi? İkizinin ikizi? Sayısız ikiz. Sonuçta Hilmi Yavuz’a göre “anlatılarda, olsa olsa bir öteki metinle (text) ilişki kurulabilir –bunun da adı [...] düpedüz ‘metinlerarası zina’dır.”¹²⁷⁰ **Kuyu**’da ise Hilmi Yavuz, otofiction tekniğini kullanarak kendisini anlatıya dahil eder. Anlatıyı yazan Hilmi Yavuz ile anlatıyı yazdığı anlatılan kurgu Hilmi Yavuz ikizleşir. Anlatının adı ile yazıldığı mekan özdeşleştirilir. Kendi ölümünü ölmeden deneyimlemek için babasının yükselme idealinin aksine kuyunun dibine –anlatıya- inen kurgu kişi Hilmi Yavuz, metnin dışındaki-üstündeki- Hilmi Yavuz’un metnin aynasından yansıyan ikiz imgesidir. Ya da bazen Nurdan Gürbilek’in Peyami Safa’da örneklediği gibi yazarlar “‘ideal yazar’ olabilmek için” “gizli ikiz”ini saf dışı bırakmak zorunda kalırlar ve bu “gizli, aynı zamanda gizlenmiş ikizi” romanda öldürmeye kadar işi vardırıabilirler.¹²⁷¹ Tanpınar’ın **Mahur Beste**’den **Sahnenin Dışındakiler**’e oradan **Huzur**’a her romanda bir öncekiyle ve diğer romanlardaki kendisiyle ikizleşen Behçet Bey’i ya da İhsan’ı veya İhsan Oktay Anar’ın, Nazlı Eray’ın ve daha pek çok yazarın bir romanından diğerine sıçrayan kurgu karakterleri yeni roman kurgusunda kendileriyle yeni bağlamda ikizleşirler. Nazlı Eray’ın pek çok romanında, Hasan Ali Toptaş’ın **Gölgesizler**’inde olduğu gibi çoklu evrenler teorisine ya da bilinen adıyla paralel evrenler teorisine uygun şekilde bir paralel evrenden diğerine hareket ederek zamansal ya da uzamsal ya da ikisinin birden değiştiği kurgularda paralel evrenler arasında kurgu kişiler ikizleşirler. Peyami Safa’nın **Yalnızız**’ında Samim tasarladığı ütopya evren Simerenya’da diğer ütopyalardaki gibi Samim kendisiyle ikizleşir, ütopya evreni yansıyan Samim’in ideal ikizidir. Roland Barthes’a göre “[S]öylem kişide kendi suç ortağını kışkırtır” çünkü “kişiler söylem türleridir ve tersine söylem ötekiler gibi bir kişidir”.¹²⁷² Okurdaki ikizini kışkırtan söylem de aslında bir söylemden ibaret olan okurun ikizidir. Dil söylenenlerle onların ikizi söylenmeyenlerden oluşan bir bütündür. Kısacası insan elinden çıkan her metin

¹²⁶⁹ A.e., s. 133.

¹²⁷⁰ A.e., s. 140.

¹²⁷¹ Nurdan Gürbilek, **Benden Önce Bir Başkası**, 2. bs., İst., Metis Yay., 2012, s. 152.

¹²⁷² Roland Barthes, **S/Z**, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, 3. bs., İst., YKY, 2006, s. 157.

kendisiyle, yazarıyla, okuruyla, başka metinlerle ve kendi içinde karakterleriyle ikizleşme eğilimindedir.

Peyami Safa'nın 1941'de ilk kez yayımlanan romanı **Yalnızız**'da Samim'in kurduğu ütopya ülkesi Simeranya'dan Samim ve hayatı algılayışının ütopyasına yansımaları dolayısıyla bahsedilir. Simeranya'da dünyaya özgü kutuplaşmalar yoktur. Simeranya'da insanın her şeyi diyalektik şekilde kavrayan zihninde tek kutba denk gelen neredeyse farklı bir sistem, bir cennet tasavvurudur:

“Simeranya'da yalan tamamiyle lüzumsuz bir hale gelmiştir; anlaşılmalıdır ki bu, tabiatın ve hayatın içindeki zıtlıkları barıştırmayan insanın bir görünüş ahengi yaratmak için kutuplardan birini örtmek ihtiyacıdır. Bu zıtlıklar ortadan kalkar veya uzaklaştırılırsa yalana lüzum kalmaz. Yani prensibinde kutuplaşma bulunan olmak dramına karşı âciz insanın elindeki geçici silâh, yalandır.”¹²⁷³

“İnsan fizik sahada müspet ve menfi arasındaki zıtlığı uzlaştırarak elektrik ışığını elde ediyor. Tabiatın bu yıkıcı kuvveti insanın elinde fayda vericidir. Fizik sahada böyle. Fakat içine insan ruhunun karıştığı sosyal hayat sahasında bütün zıtlıkların barışması mümkün olmuyor. Yalan o zaman müspet ve menfi kutuplardan birini muvakkat bir zaman için örtmek suretiyle zıtlığı ortadan kaldırır. Tabii muvakkat bir zaman için.”¹²⁷⁴

Samim, diyalektik sistemin tek kutbuna denk gelecek şekilde geliştirdiği sisteme eklediği “dip zıtlık” kavramını ise şöyle açıklar:

“...yıldırım misalini hatırla. Tabiatın elinde elektrik bazan kendi kendini yıkan bir tahrip aletidir. Ağaçları devirir ve yakar. İnsan elektrik ışığında olduğu gibi pozitif ve negatif hayırlı bir senteze kavuşturabilir. Bunu madde sahasında yapabilmiştir de mânevî sahada henüz kendi zıtlıklarının esiridir. Çünkü bilgisi ve kendi kendisi hakkındaki ölçüsü madde sahasını henüz aşamamıştır. ‘Madde’ derken bugünkü mânâsını alıyorum. Yoksa Simeranya'da maddenin katılmış bir ruh ve ruhun beş

¹²⁷³ Peyami Safa, **Yalnızız**, 14. bs., İst., Ötüken Yay., 1999, s. 61.

¹²⁷⁴ A.e., s. 61-62.

duyumuzla idraki mümkün olmayan ince bir madde olduğu kabul edilmiştir. Birisi bugünkü mânâsıyla maddeyi aşamayan insan...¹²⁷⁵

Samim diyalektik düzlemden geçtiği kavramlardan birini içinde bulunduğu kavram çifti ailesinden uzaklaştırarak bir cennet ülkesi hayali kurarken insanların da içlerindeki ikinci ben'lerini yenmeleri gerektiğini sürekli vurgular. Kişiler Simeranya'da kendi gölgelerinden azade kişiler olarak kendileriyle ikizleşirler. İkizleşme burada eksilteli bir biçimde gerçekleşmektedir. Roman, roman kişilerinden birinin bir ütopya ülkesinde kendisiyle ikizleşmesini göstermesi açısından önemli bir örnektir.

4.1.2. EŞRUHLAR

“Dilin anlam çoğaltmasına yaslanarak yapılan
akıl oyunları gibi geliyor değil mi
size şu söylediklerim?
Gerçek her zaman daha çıplak mıdır
sahiden?”¹²⁷⁶

Üçüncü Bölümde de belirtildiği gibi eşruhları tasnif etmeye çalışan pek çok yabancı edebiyat eleştirmeni ve tarihçesi tasnifte kullandıkları başlıklar altında yer verdikleri kurguların aynı zamanda başka başlıklar altında yer alabileceğini fark ettiklerinden eşruhlara dair tutarlı bir tasnif yapmanın imkansız olduğu sonucuna varmışlardır. Yurt dışında konu hakkında yazılan kitaplarda ve hazırlanan doktora tezlerinde günümüzde bu tip bir tasniften kaçınılmakta ve genel olarak müstakil örnekler üzerinden eşruh kurgusunun özellikleri ele alınıp incelenmektedir. Türk romanında eşruh kurgularını ele alırken aşağıda kullanılan başlıklar, sadece eşruh kurgusu açısından incelenen romanların öne çıkan özellikleri gözetilerek oluşturulmuştur ve konunun farklı yönlerinin ele alınmasına yardımcı olacak

¹²⁷⁵ A.e., s. 135.

¹²⁷⁶ Murathan Mungan, *Şairin Romanı*, İst., Metis Yay., 2011, s. 513.

şekilde bir seçime ve tasnife gidilmiştir. Bir başlığın altında yer alan romanlar eşruh kurgusunun karmaşık yapısı gereği doğaldır ki başka başlıklar altında da yeniden ilgili başlığa olan bağlantısına istinaden ele alınabilirler.

4.1.2.1. Mitolojide ve Diğer Halk Edebiyatı Ürünlerindeki Eşruh Motifinin Türk Romanına Yansımaları ve Eşruhun Mitik Formları

Eşruhların, Batı'da roman türünün fantastik örneklerinde görülmeye başlamadan önce anlatım esasına dayalı türler içerisinde geleneğe uygun şekilde yüzyıllardır kullanıldığı bilinmektedir. Roman türü içerisinde motif zamanla değişim ve dönüşümlere uğramıştır. Eşruhlar, romanda kimi zaman mit ve halk inanışlarındaki şekilleriyle de görünürler. Bu geleneksel eşruh motifinin romanlara taşındığı örnekler günümüzde oldukça sınırlıdır. Anlatı geleneği içinde kullanıldıkları şekilde romanlara aktarılmaları anlatı geleneğinin devamlılığını göstermesi açısından da ayrıca önemlidir. Ancak söz konusu örneklerin geleneksel kurgudaki işlevlerini yerine getirip getirmemeleri açısından da değerlendirilmeleri gerekir.

Tezin Üçüncü Bölümü'nde ayrıntılı şekilde anlatıldığı gibi, eşruhlar Batı edebiyatına Batı efsanelerinden ve mitlerinden sızarak gelmiş, başlangıçta melekler yerine kullanılırken daha sonra şeytani varlıkları temsil etmek üzere kullanılmış, insanın kendi dışında insanın zıddı olarak düşünülen varlıklar hâlini almıştır. Hıristiyanlık ve Yahudilik içinde çoğunlukla cinleri ya da demonik varlıkları ifade edecek şekilde bir dönüşüme uğradıkları anlaşılmaktadır. Batı geleneğindeki benzer şekilde Türk kültüründe de eşruhların cinlerle gelenek dairesi içerisinde özdeşleştirildikleri anlaşılmaktadır.

Tarih boyunca çeşitli topluluklar, iyi ve kötü ruhlu yaratıklardan, meleklerden, şeytanlardan ve cinlerden çeşitli isimler altında bahsederler. Sümerler, Eski Asurlular ve Babilliler, kötü ruh ve cinlere inanır bunlara “edimmu” gibi adlar verirler, öldükten sonra kendileri için yeterince dua edilmeyen, gerekli cenaze tören ve ayinleri gerçekleştirilmeyen kişilerin ruhlarının bir şekilde yeniden dünyaya

döndüklerine inanırlar.¹²⁷⁷ Asurlular ve Sami kökenli kavimlerde cinlerin farklı şekillerde kategorileştirildiği anlaşılmaktadır: İnsanlara çölde tuzak kurup dağda, denizde, mezarlıklarda yaşayanlara “utukku”, “görünüşte cinsiyetsiz” olanlara “gallu”, “gizlice dolaşıp insanlara tuzak” kuranlara “rabisu”, dişi cinlere “labartu” adı verilir.¹²⁷⁸ Ayrıca Sami kavimleri arasında yarı insan olarak düşünülen bir grup daha vardır ki bunlar: lili, lilitu, ardat lili adlarıyla tanınmaktadır.¹²⁷⁹ Eski Mısırlılar, yılan, kuş ve kertenkele şeklinde cinleri somutlaştırarak hayal ederlerken Eski Yunanlılarda ikinci derecede tanrılara “daimon” adı verilir, cinlere benzer şekilde anlatılan ve Tanrı tarafından yaratılmış “iyisi kötüsü bulunan varlıklar olarak” düşünülürler.¹²⁸⁰ “Batı dillerinde cin için kullanılan demon kelimesi”, “Homer tarafından “theos” ile eş anlamlı olarak kullanıl[ır]” ve “Tanrı ile insan arasında aracılık yapan yarı tanrı bir varlık anlamında Ortaçağ sonlarının Latincesi yoluyla Yunanca daimondan gel[diği]” kabul edilir.¹²⁸¹ Üçüncü Bölüm’de eşruhların Batı kültüründe ortaya çıkışlarıyla ilgili olarak ayrıntılı bilgiler verirken “demon”lardan kısaca bahsedildi. Demonlar:

“Greko - Romen devresinin sonlarında daimon Latince genius gibi genellikle yarı tanrı, yarı insan yahut ikinci dereceden ruhlar, özellikle çiftlik ve evleri, malı mülkü koruyan ruhlar için kullanıldı. Daha sonra kelimenin anlamı değişikliğe uğradı ve insanları tâciz eden, onları bedenî veya zihnî zarara uğratan, fenalığa iten kötü ruhları ifade etmeye başladı. “Yetmişler” çevirisinde, Ahd-i Cedîd’in ilk şeklinde ve kilise babalarının yazdıklarında bu kelime şeytanî tabiatlı şey, kötü ruhlar, Vulgat’ta ise kötü ruhlar yanında putperestlerin putları ya da tanrıları için kullanılmıştır. Eski Roma’da genius (müennesi juno) kelimesi uzun bir gelişmeden sonra bazan ruhu, bazan da ölülerin ruhlarını ifade etmeye başladı; nihayet bu kelime evi ya da yeri koruyan cin için kullanıl[ır hâle geldi].”¹²⁸²

¹²⁷⁷ M. Süreyya Şahin, “Cin”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 8, s. 5.

¹²⁷⁸ A.y.

¹²⁷⁹ A.y.

¹²⁸⁰ A.y.

¹²⁸¹ A.y.

¹²⁸² A.y.

Slavlar, Eski Germanler, Hintliler, Çinliler, Japonlar, Zerdüşter gibi eski Türklerde de benzeri bir cin anlatımıyla karşılaşmaktadır. Eski Türk inanç sisteminde tüm âlem ruhlarla doludur ve bu ruhların bazıları iyi bazılarıysa kötüdür. İyi olanlar “Yayık” olarak adlandırılmaktadır. Bunların Tanrı Ülgen’in yeryüzüne dair gerçekleştirilmesini istediği işleri yerine getirmekle vazifelendirildiğine inanıldığı anlaşılmaktadır. Altay Türklerinde “gök menşeli bu varlık”, “Umay motifine oldukça yakındır” ve Altaylar tarafından Ülgen’in oğlu, Teleutlar tarafından ise Ülgen’in kızı olarak inanç sistemine dâhil edilir.¹²⁸³ “Altayların inancına göre, Ülgen, varlığının bir parçası olan bu ruhu, insanoğlunu her türlü belâdan, şerden kurtarsın ve yeryüzündeki her şeye hayat versin diye bizzat gönder[ir].”¹²⁸⁴ Ülgen’in emrindeki iyilikle görevli bu varlıklara karşın bir de Erlik’in emrindeki kötü ruhlu varlıklardan bahsedilir ki bunlara “kara nemeler ve yekler” adı verilmekte, Uygur metinlerinde şeytan yerine kullanılmaktadır.¹²⁸⁵ Bu yaratıklar cinler şeklinde tasavvur edilmekte ve her türlü kötülüğün, hastalığın müsebbibi addedilmektedir.¹²⁸⁶

Celal Beydili’nin **Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük**’ünde verdiği bilgilere göre “albastı”, demonolojik açıdan Türk inanç sisteminde yer alan şeytani bir varlıktır. Yeraltı kötü ruhları ve sular âlemine ait bir yapı olduğu düşünülmekte olan albastı, kabusların müsebbibidir ve çirkin görünüşlüdür. Azerbaycan Türkleri ise onun iyi bir ruh olduğuna inanmakta ve onu “doğum ve bereketin koruyucusu” olarak kabul etmektedirler. Kazak Türklerinde, “cadı kadın” ve “küpegiren karı” olarak isimlendirilip “Ulu Ana”nın yeryüzündeki parçaları olarak düşünülmekte hem erkek hem kadın olarak tasavvur edilmektedir. Albastı, Türk lehçelerinde “korkulu ruh, eziyet verci ruh, ev cini ve doğum sırasında zarar veren kötü ruh” gibi anlamlarda kullanılmakta ve farklı Türk topluluklarında “al”, “albasılı”, “albıs”, “alvasti”, “olbosti”, “albarstı”, “abaahı”, “alpas”, “alpasta” gibi adlarla anılmaktadır. Çok ilginçtir ki albastı, hem koruyucu hem de kötü ruh olarak düşünülmekte aynı mitolojik varlık üzerinde farklı tasavvurlar birleştirilmektedir. “Ulu Ana” ya da “İlâhe Ana” gibi farklı Türk toplulukları arasında zamanla farklı şekiller aldığı

¹²⁸³ Celal Beydili, **Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük**, Çev. Eren Ercan, Ankara, Yurt Kitap Yay., 2005, s. 603.

¹²⁸⁴ A.e., s. 604.

¹²⁸⁵ M. Süreyya Şahin, a.g.e., s. 7.

¹²⁸⁶ A.e., s. 7.

görülmektedir. Şamanlar ya da din adamları tarafından bu tip kötü ruhların insanlardan uzaklaştırıldığına inanılmaktadır.¹²⁸⁷

“Albıs, “Alvız”, “Almas” ya da “Almıs”, Kumandiler gibi bazı Türk topluluklarında kötü ruhun temsilcisi, “Al” inanışına bağlı şeytani bir varlık olarak bilinmektedir.¹²⁸⁸ Köroğlu Destanı’nda karşılaşılan “Alı Kişi”nin de yine “Al” inancıyla ilişkisi olduğu düşünülmekte ve kör ve yaşlı bir “dağ ruhu” olarak tanınmaktadır. “Al” inancı her zaman güneş ve ışıkla ilişkilendirilir. Ulu Ana’nın dağları yani ülkeyi koruyan vasfıyla ışıkla ilişkisinin bağlantılı olduğu düşünülmektedir.¹²⁸⁹

“Yeg”, şeytan ya da kötü ruhu ifade edecek şekilde kullanılmakta ve hastalıkların sebebi olduğuna inanılmaktadır. “Çak-çek” olarak da bilinmektedir. Albastı ve Alkarısı’nda olduğu gibi Ulu Ana ile ilişkilendirilmekte ve onun aç gözlülüğünü temsil ettiklerine inanılmaktadır.

Bugün Anadolu’da da yaşayan Karakoncolos, Congolos, Kara-kura, Karakorşak, Kamos, Kayış Ayak, At Binen Cin, Çarşamba Karısı, Ağırılık gibi pek çok doğaüstü varlıklar hep cinlerle ilişkilendirilirler. Ayşe Duvarcı’nın “Türklerde Tabiat Üstü Varlıklar ve Bunlarla İlgili Kabuller, İnanmalar, Uygulamalar” adlı makalesinde verdiği bilgilere göre “Karakoncolos” özellikle Doğu Karadeniz yöresinde tanınan, Zemheri zamanı ortaya çıkıp insanlara korku veren bir kötü ruh veya cindir. “Congolos”un Yozgat civarında kışın en sert geçtiği ocak ayında evlere dadanan bir cin olduğu düşünülmektedir. “Kara-kura”, Erzurum ve Erzincan yöresinde Albastı’ya verilen isimdir. “Kara Korşak”, Erbil Türkmenlerinin hayvan kılığına girdiğine inandıkları bir cindir. Harput yöresinde geceleri dolaşarak insanların üstüne uykuda çöküp onların ölümüne bile sebep olabilen cine “Kamos” adı verilmektedir ve “Ağırılık”, “Karabasan” ile ilişkili görünmektedir. İç Anadolu’da bilinen “Enkebit” ise insanları ortası delik eliyle uykuda boğarak öldürmeye çalışır. “Çarşamba Karısı” çarşamba günleri gezip dolaştığına inanılan çok çirkin bir yaratık olarak anlatılmaktadır. Bigadiç dağlarında yaşayıp her kılığa girebildiğine inanılan “Demirkıynak” da benzeri bir doğaüstü yaratık olarak kaydedilmektedir. Cinlerin

¹²⁸⁷ Celal Beydili, a.g.e., s. 37-39.

¹²⁸⁸ A.e., s. 56.

¹²⁸⁹ A.e., s. 48-51.

çok güzel olduklarına inanılan dişilerine ise “peri” adı verilmektedir. Bu tip tekinsiz varlıkların evlerin merdivenaltı, ocakbaşı, eşik gibi kısımlarında bulunduğu ve insanı çarpabileceklerine inanılmaktadır. “İyi saatte olsunlar” olarak da bilinen doğaüstü varlıkların evlere küçük deliklerden, aralıklardan süzülerek girebildiklerine ve ölülerini çöplere gömdüklerine inanılmaktadır. Bu sebeple çöplere yaklaşılmamasına dair bir inanç Anadolu’da yaygındır. Cinlerin, kendilerine bir kötülük yapılmadıkça insanlara karışmadıkları sadece arada küçük şakalar yaptıkları da halk arasında sürekli anlatılır. Bazı insanların adlarını cinlerin sürekli tekrarladıkları, bu çağırma cevap verilmedikçe sorun çıkmayacağı ancak kızdırıldıklarında insanları kaçırabilecekleri yaygın bir inanıştır. Bu tip insanlar için “ecinnilere” karıştı tabirinin kullanıldığı da bilinmektedir. Cinlerin genellikle geceleri gezdikleri ve insanların karşısına onlar tek başlarıyken çıktıkları düşünülmektedir. Ayşe Duvarcı yukarıdaki bilgileri verdikten sonra adı geçen makalede bu tip tabiatüstü varlıkların eski Türk inanç sistemindeki iyi-kötü ruh yani “yir-sub”larla ilişkilendirilmesi gerektiğini belirtir.¹²⁹⁰

Ayşe Duvarcı, aynı makalede Batı’daki “doppelgänger” motifine benzer bir motiften bahseder. Türklerin de Batı mitolojisindeki benzer şekilde hayatı boyunca kişi ile birlikte yaşayan birer “eşruh”u olduğuna inandıklarını belirtir. Yakutlar, bu eşruhlara “ija kıl”, Kırgız ve Kazaklar “eş-arvağ” adını vermektedirler. Bu eşruhların karga ya da tilki donuna girebildiklerine de inanılmaktadır.¹²⁹¹ Eşruhların koruyucu vasıfları Umay ve Al inançlarını da akla getirmekte ve başlangıçta birer koruyucu ruh addedilmeleri bu yakınlığı doğrulamaktadır. Celal Beydili’nin verdiği bilgiye göre genel olarak Türk mitolojisinde koruyucu varlıklara “iye” adı verilmektedir.¹²⁹² Ayrıca yine eşruh motifiyle ilişkili olarak Yakutlarda yaygın olarak inanılan “ija kıl”: “Yakut Şamanizminde, şamanın öbür dünyadaki ruhuna verilen ‘iye kıl’ adında” bir iye yani koruyucu ruhtur.¹²⁹³ Ancak ilerleyen dönemlerde bu koruyucu ruhların tıpkı Batı mitolojilerinde olduğu gibi demonik kötü ruhları, kötü ikizleri ya da cinleri kapsayacak şekilde kullanılmaya başlandığı tahmin edilebilir.

¹²⁹⁰ Ayşe Duvarcı, “Türklerde Tabiatüstü Varlıklar ve Bunlarla İlgili Kabuller, İnanmalar, Uygulamalar”, **Bilig**, S. 32, Kış/2005, s. 125-136.

¹²⁹¹ A.m., s. 136.

¹²⁹² Celal Beydili, a.g.e., s. 274.

¹²⁹³ A.e., s. 276.

İslâmiyeti kabul eden Türk topluluklarının folklorundaki pek çok demonik varlığın veya ruhun zamanla Kur'an'daki cinlerle ilişkilendirildiği böylece halk arasında Kur'an'da bahsi geçen cin itikadının yapısından uzaklaştırılarak Türk mitolojisindeki ya da çeşitli mitolojilerdeki kötü ruhlarla özdeşleştirilmeye başlandıkları anlaşılmaktadır. M. Süreyya Şahin, **İslam Ansiklopedisi**'nde cinler hakkında genel olarak şu bilgileri vermektedir:

“Duyularla idrak edilemeyen ve insanlar gibi ilâhî emirlere uymakla yükümlü tutulan varlık türü. Sözlükte “örtmek, örtünmek, gizli kalmak” anlamındaki cenn kökünden türeyen bir isim olup tekili olan cinnî “örtülü ve gizli şey” mânasına gelir. Terim olarak “duyularla idrak edilemeyen, insanlar gibi şuur ve iradeye sahip bulunan, ilâhî emirlere uymakla yükümlü tutulan ve mümin ile kâfir gruplarından oluşan varlık türü” anlamına gelir. Cinlerin atalarına cân adı verilir. Gul, ifrit gibi çeşitli türlerden oluştuğu kabul edilen cinler eski Araplar'da bazan hin kelimesiyle ifade edilmiştir. Farsça'da cin karşılığında perî ve dîv kelimeleri kullanılır. Bazı şarkiyatçılar cinin Latince kökenli genie veya genius kelimelerinden Arapça'ya geçtiğini öne sürmüşlerse de İslâm âlimleri bu kelimenin Arapça asıllı olduğunda görüş birliği içindedir. Kök anlamı ve çeşitli türevleri dikkate alındığı takdirde bu görüşün daha isabetli olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim şarkiyatçıların bir kısmı da buna katılmaktadır [.]. Cin kelimesinin melekleri de kapsayacak şekilde insan türünün karşıtı olan görünmez varlıklar için kullanılan genel bir anlamı da vardır. Kur'an-ı Kerim'de İblis'in melekler arasında zikredilmesi (el-Bakara 2/34) bundan kaynaklanmaktadır. “Görünmeyen varlık” anlamında her melek cindir, fakat her cin melek değildir. Bununla birlikte İslâm âlimleri meleklerin cinlerden ayrı bir tür olduğunu belirterek cin kelimesinin insan ve melek dışındaki üçüncü bir varlık türünün adı olarak kullanılması gerektiğini belirtmişlerdir.”¹²⁹⁴

Ahmet Saim Kılavuz'a göre Kur'an-ı Kerim'de cinlerle ilgili verilen bilgiler genel olarak şu mahiyettedir:

¹²⁹⁴ M. Süreyya Şahin, “Cin”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 8, s. 5.

“...verilen bilgilere göre cinler de insanlar gibi Allah’a kulluk etmeleri için yaratılmıştır. Cân insan türünün mevcudiyetinden önce yakıcı ve her şeye nüfuz edici ateşten (nâr-ı semûm, mâric) halkedilmiştir. Cinlere de peygamber gönderilmiş, bir kısmı iman etmiş, bir kısmı kâfir olarak kalmıştır. Son peygamber Hz. Muhammed insanlara olduğu gibi cinlere de ilâhî emirleri tebliğ etmiştir. Cinler insanlara nisbetle daha üstün bir güce sahiptirler. Meselâ kısa sürede uzun mesafeleri katedebilir, insanlarca görülmedikleri halde onlar insanları görür, insanların bilmediği bazı hususları bilirler; fakat gaybı onlar da bilemezler. Gökteki meleklerin konuşmalarından gizlice haber almak isterlerse de buna imkân verilmez. Evlenip çoğalırlar. İblîs de cinlerdendir ve insanların yanı sıra cinlerden de yardımcıları vardır. Bazı cinler Hz. Süleyman’ın emrine girerek ordusunda hizmet görmüş, mâbed, heykel, büyük çanak, kazan gibi nesnelere yapımında insanlarla beraber çalışmışlardır.”¹²⁹⁵

Hadislerde ise cinler hakkında özet şekilde şu bilgiler bulunur:

“...cinlerle ilgili bazı bilgilere rastlanmaktadır. Her insanın yanında bir cin bulunduğunu, cinlerin müminlere vesvese vermeye çalıştıklarını, ancak Kur’an okunan yerde etkilerini kaybettiklerini ifade eden hadislerdeki cinler, Kur’ân-ı Kerîm’de “cin şeytanları” (el-En’âm 6 / 112) olarak kendilerinden söz edilen kötü cinler olmalıdır. Kulak hırsızlığı yapmak suretiyle gökten haber alan ve doğru yanlış öğrendiklerini arkadaşları vasıtasıyla sihirbaz veya kâhinlerin kalplerine ulaştıran cinler de aynı grupta mütalaa edilebilir. Hz. Peygamber cinlerle konuşmuş, hatta rivayete göre namazını bozmaya çalışan bir cini yakalamış ve onu ashaba göstermek için bir yere bağlamak istemişse de daha sonra bundan vazgeçip serbest bırakmıştır. Diğer bir rivayete göre Resûl-i Ekrem geceleyin bir grup cinle bir arada bulunmuş, onlara Kur’an okumuş, sabah olunca da durumu ashabına anlatıp yaktıkları ateşin kalıntılarını kendilerine göstermiştir (Müsned, VI, 153, 168; Buhârî, “Menâkıbü’l-ensâr”, 132, “Salât”, 75, “Ezân”, 105, “Tefsîr”, 72 / 1-2, “Tevhîd”, 7; Müslim, “Zühd”, 60, “Salât”, 149, 150, 260, “Zikr”, 67, “Mesâcid”, 39; Tirmizî, “Tefsîr”, 47).”¹²⁹⁶

¹²⁹⁵ Ahmet Saim Kılavuz, “Cin (Kelâm)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 8, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 1993, s. 8.

¹²⁹⁶ A.e., s. 8.

Zamanla, Müslüman toplumlardaki farklı unsurları da içine alarak cinlerle ilgili literatür genişlemiş, gelişmiş ve değişmiş görünmektedir.

Osmanlı Dönemi minyatürlerinde de şeytan ve cinlere dair çizimlere rastlanmaktadır. Bu çizimlerde şeytanlarla cinlerin birbirinden bariz şekilde ayırt edilemeyecek şekilde çizildikleri görülmektedir. Metin And'ın **Minyatürlerde Osmanlı-İslâm Mitologyası** adlı çalışmasında yer verdiği minyatürlerden biri **Da'vetnâme**'de yer alan ve bir kişinin bedeninin içinde çizilen otuz yedi başı gösteren minyatürdür. Söz konusu minyatür kitapta "37 yüzlü, cinlerin anası Şehretü'n-nâr" adıyla kayda geçirilir. Ayrıca kitapta Kur'an'daki tasvirine benzer şekilde Hz. Süleyman'ın sarayında çalışan cinlerin resmedildiği iki adet daha minyatür bulunmaktadır ki Osmanlı toplumunun cin algısını göstermesi açısından kıymetli örneklerdir.¹²⁹⁷

Osmanlı toplumunda "[C]inlere ve şeytanlara tesir edip onları itaat altına alma yollarını konu edinen ve "ilmü'l-azâim" adı verilen bir ilim dalı bile teşekkül etmiştir."¹²⁹⁸ Bu ve benzeri şekilde gelişen öğretilerden biri de "huddâm" geleneğidir. "Huddâm: hizmetçiler"¹²⁹⁹ anlamına gelmektedir. Cin sahibi anlamında kullanıldığı gibi hizmetçi cin anlamında da kullanıldığı anlaşılmaktadır.¹³⁰⁰ İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**'nde "huddâm" maddesinde konuya ilişkin şunları kaydeder:

"Hizmetkârlar. Bazı dua ve tılsımlar okuyarak cinlerin hizmetkâr edinilmesi mümkünmüş. İşte bu cinlere huddâm denir. Huddâmın iyi ve kötü olanları, yani müslüman ve gayr-i müslim olanları olurmuş."¹³⁰¹

İskender Pala, huddâm maddesinde Hâkanî'nin şu şiirini örnek olarak gösterir:

¹²⁹⁷ Metin And, **Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası**, 4. bs., İst., YKY, 2012, s. 285-294.

¹²⁹⁸ A.g.e., s. 8.

¹²⁹⁹ Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat: Eski ve Yeni Harflerle**, 10. bs., Ank., Aydın Kitabevi Yay., 1992, s. 452.

¹³⁰⁰ Ayşe Duvarcı, a.g.m., s. 135.

¹³⁰¹ İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**, s. 189-190.

“Kapısın hayl-i melek bekler idi
Cümle huddâmı ferîştehler idi”¹³⁰²

Cinleri kontrolü altında tutma ve onlara hükmetme geleneği memoralatlar başta olmak üzere pek çok halk hikâyesinde de olağan kabul edilenin ötesinde güçlere sahip olmak anlamını karşılayacak şekilde bir motif olarak kullanılır. **Muhayyelât-ı Aziz Efendi**’de halk hikâyesi ve masal geleneğinin devamı niteliğinde cinler, periler ve ifritlerle karşılaşmak mümkündür. Cinlerden çoğunlukla başlangıçta insanlara kötülükleri dokunup daha sonra onların emrine giren varlıklar olarak bahsedilmektedir. Örneğin **Muhayyelât-ı Aziz Efendi**’nin ilk hikâyesinin devamı olarak anlatılan “Şehzade Asil’in Maceraları”nda Asil, cinlerin padişahı tarafından yıllardır bir sarayda zorla tutulan prensesi parmağındaki Mühr-i Süleyman sayesinde kurtarır ve sonunda cinler padişahının da kendine itaatiyle tüm cinlerin ve insanların padişahı olur. Emrindeki cinler kendisine bir haftada dünyanın en muhteşem sarayını inşa ederler, gitmek istediği yerlere göz açıp kapayana kadar gidip dönebildiği gibi huzuruna getirmek istediği kişileri de bu sayede sarayına getirebilir. Asil’in yardımcısını dahi cinler padişahı kendisine tavsiye eder. Bu anlamda hikâyedeki olağan kabul edilen olayların dışındaki pek çok olayın gerçekleşmesinde ve hatta Asil’in anne ve babasının tanışmasında cinler önemli bir role sahiptir. Kahramanın cinlere hükmetmesi, hûddam geleneği ve Hz. Süleyman kıssasıyla ilişkilidir.

Aradan yüz elli sene geçtikten sonra bile Anadolu’da devam eden huddâm inancı romanlara hâlâ taşınmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar, **Huzur**’da bir huddâm ile sahibi arasındaki hikâyeyi eşruh motifi içinde Mümtaz’ın İhsan’ın tedavisi için eve kadar refakat ettiği doktorun ağzından aktarır. Bu huddâm hikâyesi Doktor’un, çocukluk yıllarından kalma bir anısıdır:

“-Küçükken bize bir deli hafız gelirdi. Huddam sahibi olduğunu söyleyen bir adam. Babam define aramağa koyulmuştu. Hafız bizim selamlıkta yatar kalkardı... Erkenden

¹³⁰² A.y.

kalkarlar, bilmem nerelere giderlerdi. Ben selamlığa girip çıktıkça onun define yerini aramasını bazen görürdüm. Gaiple konuşurdu. Duvara yüzünü döndürür, orada tıpkı telefonla konuşuyormuş gibi mevcut olmayanla, kendi ruhunun sakatlığıyla konuşurdu. Cevaplardan, suallerin şeklinden konuşmayı anlardım. Bir deli, görünüşte zararsız bir deliydi. Fakat delinin zararsızı yoktur. Delikanlı, deli daima zararlıdır. Cezbe korkunç bir şeydir.

Bir gün babam yokken yine duvarla konuşmuş. Definenin bulunması için küçük Arap ahretliğin bitişik arsada boğazlanması lazım geldiğini öğrenmiş. Evde birdenbire bir kıyamettir koşturmuş. Deli hafız mutfağa girmiş, bütün et bıçaklarını acayip dualarla okuyarak bilemeğe başlamış. Aşçı evvela gözlerindeki parıltıdan şüphelenmiş, sonra da huddamı ile konuşurken söylediği sözlerden... çünkü hem bıçakları biliyor, hem konuşuyormuş...¹³⁰³

Cin ile sahibinin, eşruh ile sahibi şeklinde değerlendirildiği ve eşruhun yukarıdaki parçada bir psikolojik rahatsızlığa işaret edecek şekilde kullanıldığı açıktır. Aynı şekilde Kemal Tahir'in **Körduman** adlı romanında huddâm marifetiyle değiştirilmek istenen bir gerçeklik hakkında konuşulurken de yine aynı gelenekten bahsedilir.¹³⁰⁴ Cemil Meriç, huddâm sahibi büyücülere özenen insandan **Jurnal**'de şöyle bahseder:

“Büyücü, tanrıların sırlarını çalan adam. Yaratıcı'nın, künhüne akıl erdiremediği ilmine, mahrem olmak suretiyle, tabiat denen hantal robotu hüddamlaştırın büyü, bilinmeyeni bilmek ve görülmeyen âlem yardımı ile görüleni susta durdurmak. Adem'den Faust'a, Faust'tan herhangi çağdaş ruhçuya kadar, insanoğlunun ezeli ihtirası. En büyük adam büyücü. Şiir büyü, sibernetik büyü. İlim, yüzbinlerce yıl görülmeyeni gösteren dürbün. İlim avama hitap eden büyü. Şiiriyetini kaybeden, orospulaşan büyü. Promete büyücü idi, Röntgen büyücüdür. Gerçeğin de, aşk tanrısı gibi, gözleri bağlı. Kimin kucağına niçin oturduğu bilinmez. Bilmek, yapabilmektir.”¹³⁰⁵

¹³⁰³ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Huzur**, 17. bs., İst., Dergâh Yay., 2009, s. 376-377.

¹³⁰⁴ Kemal Tahir, **Körduman**, İst., İthaki Yay., 2009, s. 132.

¹³⁰⁵ Cemil Meriç, **Jurnal: 1955-1965**, C. I, 17. bs., İst., İletişim Yay., 2007, s. 396.

Cemil Meriç'in satırları insanın bu iştıyakının gerçek hayattan romanlara sirâyet eden yönünün kavranmasını kolaylaştırır. İnsanın merakı, tutkusu, hevesi, buhranı hep aynı noktadan hareket ederek ürettiklerine yansır, tıpkı romanlarda olduğu gibi.

Cinleri Türk masal ve memoralarındakine benzer şekilde en fazla kullanan isimlerden biri Elif Şafak'tır. **Şehrin Aynaları** romanında anlatılan pek çok metafizik varlık arasında ilk karşılaşılanlar yerli eşruhlar olarak Eceg ve Gündüz'dür. Bilindiği gibi eşruhlar sahiplerinin aynadaki yansımaları kadar kendilerine benzerler ve kişinin sahip olduğu kişisel özelliklerin tam tersini taşırlar. Zaten ayna yansıması da kişinin yatay düzlemde tersine görüntüsünü verir, bu anlamda yansıma bir kopya görüntü değildir. Romandaki bu iki cinin, yazar insanların tam tersi olan yönlerinin altını özellikle çizer. Asıl ismi "Gece" olan cin, kendisine isminin tersten okunuşuyla yani "Eceg" olarak seslenilmesini isterken adı "Zündüg" olan ise kendisine yine isminin tersten okunuşuyla "Gündüz" olarak seslenilmesini ister.¹³⁰⁶ Eceg, bir erkek olsa da kadın gibi giyinmekte, Gündüz ise bir dişi cin olsa da erkek gibi giyinmektedir. Üst üste yığılan tüm bu normal kabulün zıddına anlatımların, cinlerin birer eşruh olarak insanın tersini, zıddını yansıttıklarının altını çizmek için özellikle seçildiği anlaşılmaktadır. Anadolu'da cinlerin insanın görüntüsüne birebir bürünebildikleri ancak sadece ayaklarının ters olduğu yaygın bir inançtır. Bu inanç kişinin yansıma görüntüsüne ve tam zıddı bir karakter özelliğine sahip eşruhların anlatımına birebir uyar. Bu anlamda Türk folklorundaki eşruh motifi, Batı'daki örnekleriyle benzeşir. Yazarın, bu zıtlığın altını özellikle çizmesi eşruhun insana zıt tarafı kadar benzer görünütüsünü de vurgulama gayesini taşır. Ayrıca iki cin kendi aralarında iki zıt unsurun tamamlayıcılığını ifade eden bir ikili de oluştururlar. Gündüz ve gecenin tamamlayıcılığı gibi bu iki cin de birbirlerini tamamlamaktadırlar. Güneşin genelde erkek ayın ise gece olarak tasavvur edildiği bilinmektedir. Oysa burada insanların genel inanışlarının yine tersine bir söylem kullanılmakta böylece insanoğlunun tam zıddı olarak iki cin konumlandırılmaktadır. Elif Şafak'ın **Pinhan** romanındaki Kepoz adlı cini bir çuvaldızla yakalayan İsmihan Kadın'a benzer şekilde bu romanda da Yaşlı Kadın, Eceg ve Gündüz'ü yine bir çuvaldız vasıtasıyla yakalar. Elif Şafak'ın romanlarında sürekli kullandığı yaşlı kadın

¹³⁰⁶ Elif Şafak, **Şehrin Aynaları**, s. 39.

tipinin Anadolu'daki otacı kadın tipiyle ilişkilendirildiği anlaşılmaktadır. Aynı otacı kadın motifini Elif Şafak **İskender**'de de kullanır. Elif Şafak romanda ikizler Pembe ve Cemile'yi otacı kadınlar olarak kurgular. **Şehrin Aynaları**'ndaki Yaşlı Kadın, bir ebedir ve doğum esnasında Eceg ve Gündüz ona yardım etmektedirler. Bu yönüyle Yaşlı Kadın'ın Ulu Ana, cinlerin de albastı motifiyle ilişkisi aşikârdır. Eceg ve Gündüz, Yaşlı Kadın doğum yaptırdığı esnada doğum yapan kadının ayaklarına oturarak Yaşlı Kadın'a yardımcı olurlar.¹³⁰⁷ İki cin de doğumları severler. Albastı'ya benzer şekilde doğum yapan kadınlara şaka kabilinden musallat oldukları ancak daha sonra Yaşlı Kadın tarafından cezalandırıldıkları da romanda ayrıntılı bir şekilde anlatılmaktadır. Yaşlı Kadın'ın onlara işledikleri kabahata karşılık verdiği ceza ise eşruhların birbiriyle döngüsel bir daire içinde hapsolmuş hâllerini en güzel ifade eden örneklerden biridir:

“... Yaşlı'nın verdiği cezayı pek hafif bulmuşlardı. Hiç nazlanmadan, ormanın ortasındaki asırlık ağacın kovuğuna girip, kendilerine uzatılan aynaları ellerine almışlardı. Gerisi kolaydı. Her ne olursa olsun, başı sonu belli bir felâket, ne idüğü belirsiz bir bekleyişten çok daha kolay olmalıydı. Topu topu üç gün, üç gece dişlerini sıkıp, bakını değil de berikini gösteren aynalarda birbirlerinin sûretini görmeye katlanacaklardı. O daracık kovukta yüzyüze oturacakları için, aynadan gözlerini kaçırdıkları her an gene birbirlerini görmek zorunda kalacaklardı. Eceg ve Gündüz bu cezayı küçümsemekle ne kadar yanıldıklarını çok geçmeden anlamışlardı. Daha ilk günden ikisinin de beti benzi atmış; dünyaları kararmıştı. İster aynaya baksınlar, ister aynadan kaçsınlar, devamlı karşılarında dikilen sûret her ikisine de o kadar korkunç gelmişti ki, daha evvel akıl ettikleri o tüyler ürpertici cezaların bile bundan çok daha insaflica olduğunu düşünmeye başlamışlardı. Zaman dolduğunda, Yaşlı onları kovuktan çıkarmıştı. Eceg ve Gündüz, hafızalarından bu kara lekeyi silebilmek için bir daha asla bu hadeiseden bahsetmemişlerdi. Fakat yaşananları unutmamış olmalıydılar ki, bundan sonra hiçbir doğumda patırtı koparmamış, mesele çıkarmamışlardı.”¹³⁰⁸

¹³⁰⁷ A.e., s. 41.

¹³⁰⁸ A.y.

Burada söz konusu edilen aynaların da insanların kullandığı aynaların tersine, bakını değil aynayı tutanı gösteriyor oluşu insanların tam zıddına bir yaşantıya sahip Eceg ve Gündüz'ü daha iyi betimlemek için işlevsel bir çözüm olarak kurguda kullanılmaktadır. Yazar, romanında Freud'un "Tekinsiz" başlıklı makalesinde tekinsizliğin ortaya çıkışını hazırlayan hemen tüm unsurları üst üste yığar: dirilen ölümler, eşruhlar, görünen şeytani varlıklar, büyücüler ve eşruhların içinde sayılan cinler. Eceg ve Gündüz kurguda tekinsiz ortamın oluşturulmasında sadece mitolojik işlevsiz birer dekor unsuru olmanın ötesine geçmez.

Şehrin Aynaları'nda olduğu gibi Alkarısı motifine Elif Şafak'ın **Siyah Süt: Yeni Başlayanlar İçin Postpartum Depresyon** romanında da yer verilir. Anadolu'da yüzyıllardır bilinen ve varlığına inanılan Alkarısı adlı dişi cinin loğusanın odasına gelmemesi için annenin yatağının başına çengelli iğneler asılıp başına kırmızı kuşaklar bağlanmaktadır.¹³⁰⁹ Yazarın öz yaşamöyküsünden kesitler içeren romanda yazar doğum yaptıktan sonra girdiği depresyondan kurtulmaya çalışırken gelenekteki "Alkarısı"nı hatırlar ve Alkarısı inancını geleneksel hayatta farklı isimlerle de olsa depresyonun varlığının bilindiğine dair bir işaret olarak kabul eder. Alkarısı'nı gözünün önünde canlandırmaya çalışır:

"Saçlar diken diken, kulaklar kepçe. Gözler yuvalarından fırlamış gibi, pörtlek. Dişler desen yarısı var yarısı yok mağara gibi oyuk ve karanlık ağzında. Sesi tiz, gülüşü çatal çatal. Rengi hastalıklı sarı. Parmakları incecik, upuzun ve kemikli. Tırnakları kıvrılmış içine. Ucube mi ucube."¹³¹⁰

Hatta daha sonra bu depresyonu atlatabilmek için kendisine modern bir alkarısı eşruh dahi tahayyül eder. Bu romanda eski inanç sistemindeki Alkarısı işlevsiz ancak onun modern bir şekilde yeniden tasarlanmış şekli işlevseldir ve kurguda önemli bir rol üstlenir.

¹³⁰⁹ Elif Şafak, **Siyah Süt: Yeni Başlayanlar İçin Postpartum Depresyon**, İst., Doğan Kitap Yay., 2007, s. 255.

¹³¹⁰ A.y.

Elif Şafak'ın **Pinhan** romanındaki İsmihan Kadın'ın cinleri ise olayların akışına etki eden birer tiptir. Bu üç cinden en çok adından bahsedilene Kepoz'dur. Diğerleri ise Karakura ile Kişniş adlarını taşımaktadırlar. Kepoz, farklı insanların kılıklarına girebilme yeteneğiyle mitik eşruh özelliği taşır. Ancak kimin kılığına girerse girsin tüm mahalleli "Kepoz'u sol bileğindeki çuvaldızdan rahatlıkla tanıyabil[mektedir]."¹³¹¹ İsmihan Kadın, Kepoz'u hapsediği bir enfiye kutusundan kurtarıp sol bileğine batırdığı çuvaldızla kendisine bağlamıştır.

"Bu sayede kötü kalpli Kepoz insanlara zerre kadar zarar veremediği gibi, İsmihan Kadın'ın sözünden dışarı çıkamamakta[dır]. Mahallede herkes Kepoz'u tanır ve hiç kimse onun sol bileğindeki çuvaldızı çıkarmayı aklından dahi geçirmez[.]. Kepoz da, insanları şaşırtmak için her Allah'ın günü başka bir kılığa girer[.]. Kimi zaman bir parmak traşlı, üstü başı dökülen hımbıl bir dilenci yahut elinde çiçek sepetiyle dolaşan bir Kıpti kadın, kimi zaman mâniler söyleyerek kâğıt, keten ve susam helvaları satan bir helvacı yahut samur kürklü bir beyzade olur[.]. Ama her ne kılığına girerse girsin sol bileğindeki çuvaldız hemen ele verir[.] kim olduğunu ve asıl maksadını."¹³¹²

Romadaki ruhunun yaralarını gözlerini şeytanın –Nakş-ı Nigâr- yumurtalarına rahim eyleyerek örtmeye çalışan kötü ruhlu kız çocuğu Nevres, bir gün İsmihan Kadın'ın ve dolayısıyla Kepoz'un yaşadığı mahalleye geldiğinde Kepoz'u siyahlar içinde bir derviş kılığında görür. Kepoz bu esnada romanın başkişisi Pinhan kılığındadır. Yani Pinhan'ın eşruhudur. Sonunda her zamanki kötülüklerine birini daha eklemekten çekinmeyen Nevres, büyük bir iştihakla günaha koşar:

"Ve sonra, öne doğru atılarak, bir hamlede, hâlâ şaşkınlıkla ona bakmakta olan Kepoz'un sol bileğindeki çuvaldızı çıkardı. Çünkü geçmiş dediğin bir rüya idi ve de gelecek... Onlar olmadığında ne günah vardı ne de kötülük... İsmihan Kadın'ın seneler evvel yakalayıp, bir çuvaldızla kötülüklerine son verdiği Kepoz, âzad edilir edilmez gülmeye başladı. Onun, kulakları tırmalayan tiz kahkahaları, çuvaldızın yere

¹³¹¹ Elif Şafak, **Pinhan**, 4. bs., İst., Metis Yay., 2003, s. 80.

¹³¹² A.e., s. 108.

düştüğünde çıkardığı sesi boğdu. İşte bu, Kepoz'un Akrep Arif mahallesindeki ilk intikam hamlesi oldu.”¹³¹³

Kepoz, eşruhların Batı anlatı geleneğinde olduğu kadar Doğu'da da bilinen en eski örneklerine benzer iyi, koruyucu ruh kimliğinden bir anda sıyrılarak kötü ve intikam peşinde koşmaya başlayan bir eşruh hâline dönüşür. İlk işi kendisini sol bileğine taktığı çuvaldızla kontrol altında tutan İsmihan Kadın'ın yani sahibinin evine gitmek olur. Kepoz'un yokluğundan şüphelenen İsmihan Kadın, başına gelecekleri sezer, olacaklara karşı tedbirini almaya çalışır ve Kepoz'la mücadelesinde yenik düşmemek için bütün metafizik güçlerini yardıma çağırır. Gereken yardımı rüzgarın getirdiği güçle bedeninde topladığına inandığında evinin tüm pencerelerini kapatarak Kepoz'u beklemeye başlar. Kepoz eve vardığında İsmihan Kadın'ın iki omzunda iki cini Karakura ve Kişniş oturmaktadır.¹³¹⁴ Kepoz, serbest kaldıktan sonra eskisine nazaran oldukça güçlenmiş bir şekilde İsmihan Kadın'ın karşısına çıkar. Eve geldiğinde tam bir eşruh olarak İsmihan Kadın'ın kılığındadır. İsmihan Kadın ve eşruhu Kepoz arasında yaşananlar, gotik roman örneklerindeki dehşet verici eşruhlar ile sahiplerinin ölümcül çatışma sahnelerinden birini andırır. Öldürücü gücüne sonuna kadar güvenen Kepoz'un, İsmihan Kadın kılığında İsmihan Kadın'dan tek farkı gözleridir:

“Hangisinin hakiki İsmihan Kadın olduğunu bir tek çivit mavisi eleveriyordu. Senelerin tutsaklığının hesabını sorup, intikam şarabını bir dikişte içmek için sabırsızlanan Kepoz, içlerine karınca ölülere, yıldız tozları ve kan pıhtıları dolmuş tırnaklarını çıkartıp, yürüdü. Attığı her adımda ahşap ev zangırdadı. İsmihan Kadın hiç kıpırdamadı. Bir külçe gibi yere yığılırken, çivit mavisi gözleri açık, aklı mahallesinde kaldı.”¹³¹⁵

¹³¹³ A.e., s. 186-187.

¹³¹⁴ A.e., s. 197.

¹³¹⁵ A.e., s. 198-199.

Dıştaki benzerlik ikili arasındaki çatışmayı körükler. Ölümçül savaşı, senelerin içinde biriktirdiği intikamını sonunda yavaş yavaş alarak İsmihan Kadın'ı hiç acımadan öldüren Kepoz kazanır. Eşruhların Orta Çağ Avrupa'sındaki öldürücü kimliklerinin gotik örnekleri de çağrıştıran şekilde bu sahnede kullanıldığı görülmektedir. Kendi sahibini öldüren eşruhlarla nadiren günümüz romanında karşılaşmaktadır. Bu tür örnekler çoğunlukla tekinsizin sahasından çıkarak fantastiğin ve gotiğin alanına girmektedir. Kepoz, İsmihan Kadın'ı öldürmekle mahalledeki pek çok felaketin başlatıcısı da olur. İsmihan Kadın'ın ölümü ardından daha önce başlayan küçük nişaneler yerini büyük kıyamete bırakır.

Şehrin Aynaları'nda Umay Hatun ya da Ulu Ana ile özdeşleştirilen Yaşlı Kadın, sadece doğum yapanlara yardımcı olmakla kalmaz. Romanda aynı zamanda Isabel Nuñez Alvarez'in koruyucu eşruhudur. Görüntüdeki farklılığın önemsendiği bir örnektir. Isabel, her anını Yaşlı'yı özlemekle geçirir, "ne vakit Yaşlı'yı düşünse gözlerinin dolmasına mâni olam[az]".¹³¹⁶ Endülüs müslümanlarından olan Yaşlı Kadın, Plasencia del Monte köyünde yaşamaktadır.¹³¹⁷ Köyde ebelik yapar, oğlan çocuklarını gizlice sünnet eder, gençlere okuma-yazma öğretir, Kur'an'dan ayetler okur ve köyünde birlikte yaşadığı herkesi çok sever.¹³¹⁸ Yaşlı Kadın ile Isabel çok küçük yaşta tanışırlar. **Pinhan**'da yaşlı bir otacı olan İsmihan Kadın'ın evinde yakalandığı öldürücü hastalıktan kurtulan Nakş-ı Nigâr gibi **Şehrin Aynaları**'nda da Isabel, Yaşlı Kadın'ın evine getirildiğinde henüz küçücük bir kızdır. Bir "converso" ailenin kızı olan Isabel'e Yaşlı Kadın, tam otuz gün bakar ve onun iyileşmesine yardımcı olur.¹³¹⁹ Otuz günün sonunda hiç ayılmadan baygın bir şekilde yatan Isabel birden ayılır ve ismini hiç işitmediği doktoruna "Yaşlı Kadın" diye hitap eder.¹³²⁰ Burada eşruh kurgularında genelde olduğu gibi telepatik iletişimin varlığı vurgulanmaktadır. Yaşlı Kadın, Engizisyon'un zulmünden kaçan Müslüman bir baba ile köle bir annenin kızıdır.¹³²¹ Henüz küçük bir çocuk iken bile herkes onu vefat eden annesinin bir kopyası olarak görür, annesinden tek farkı, **Pinhan**'ın İsmihan

¹³¹⁶ **Şehrin Aynaları**, s. 30.

¹³¹⁷ A.y.

¹³¹⁸ A.y.

¹³¹⁹ A.y.

¹³²⁰ A.e., s. 44.

¹³²¹ A.e., s. 89.

Kadın'ı gibi mavi gözlü oluşudur.¹³²² Yaşlı Kadın'ın ismi tekinsizle karşılaştığı anın hediyesidir. Henüz küçük bir çocukken onu babasını yakalamaya gelenlerden korumak isteyen köyün yaşlı kadınları bir kilere saklarlar. Bu kilerde küçük kızın saçları korkudan bembeyaz olur. Bu sebeple adı henüz çok küçük olduğu o günden itibaren Yaşlı Kadın kalır.¹³²³ Kilerde çocuğun kendisini güvende hissetmesini sağlayan tek şey babasının kendisine verdiği muskanın içindeki beyaz taştır.¹³²⁴ Yaşlı Kadın, bu taşı daha sonra İsaibel'e, İsaibel'se eşini aldattığı kayınbiraderi Miguel'e verir. Miguel, seneler sonra geldiği İstanbul'da evinde kaldığı Haham Yakup'un en yakın arkadaşı Şeyh Süleyman Sedef Efendi'nin bu taşı daha önce görmüş olduğunu öğrenir.¹³²⁵ **Pinhan**'daki tekkenin şeyhi Dürri Baba ile romandaki Şeyh Mehmet Sedef Efendi arasındaki isimlerinden başlayarak karakterlerine kadar yansıyan benzerlik, İsmihan Kadın ile Yaşlı Kadın arasındaki benzerliği çağrıştırır. **Şehrin Aynaları**, açıkça **Pinhan**'dan doğmuştur. Yaşlı Kadın da İsmihan Kadın gibi bitkilerle uğraşır. Gittiği her yere bitkilerin üzerindeki eşsiz güzellikteki kokusunu yayar.¹³²⁶ Baharın habercisi Ulu Ana, doğurganlığın da sembolüdür. Romanın sonunda Andres, İstanbul'a hasta olarak geldiğinde ona bakıp şifalı otlardan ilaçlar hazırlayan Zişan Kadın¹³²⁷ da Yaşlı Kadın'ın romandaki temel otacı kadın figürüne dolayısıyla evrensel anne arketipine eklenilebilecek bir isimdir. Yaşlı Kadın ve Zişan Kadın gibi İsmihan Kadın da C.G. Jung'un tanımladığı anne arketipine bağlı olarak kurgulanmışlardır. Elif Şafak'ın pek çok romanında karşılaşılan anne arketipine bağlı olarak kurgulanan ve Umay Ana'yı temsil eden yaşlı kadın tipleri, Türk kültüründeki kadın otacı, emici ve ebe vasıflarıyla toplumda kabul gören tiplerdir. Kadın otacıların Türk kadın şamanlarıyla da ilişkili olduğu bilinmektedir. Özellikle İsmihan Kadın ve Yaşlı Kadın karakterlerinin romanlarda, şamanlara özgü "insanlarla ruhlar arasında ilişki kurmak, görünen dünya ile görünmeyen âlem arasındaki dengeyi korumak, insanın dış dünyasıyla ruhsal âlemini vahdete götürmek"¹³²⁸ gibi vasıflara haiz oldukları görülmektedir. Romanda ruhlar âlemiyle

¹³²² A.y.

¹³²³ A.e., s. 90.

¹³²⁴ A.y.

¹³²⁵ A.e., s. 243.

¹³²⁶ A.e., s. 110.

¹³²⁷ A.e., s. 196.

¹³²⁸ Fuzuli Bayat, **Türk Kültüründe Kadın Şaman**, Ank., Ötüken Yay., 2012, s. 155.

ilişki kurulması özelliği cinlerle ilişki kurmak şeklinde tezahür etmekte, ruhları hâkimiyeti altına alma vasfı böylece huddâm geleneğiyle birleşerek öne çıkmaktadır. Türk kültüründeki Umay Ana ya da Ulu Ana'nın Albastı'yla ilişkisinin romanlarda otacı kadının cinlerle ilişkisine dönüştüğü anlaşılmaktadır. Kültürün sürekliliğini gösteren ilginç ve romanlarda nadiren rastlanan bir motif olması hasebiyle de önemli örneklerdir.

Halk edebiyatına bağlı tasavvuf edebiyatı sahasında vahdet-i vücûd nazariyesi çerçevesinde verilen çeşitli edebî eserlerin ve bu eserlerdeki tasavvufi terim, kavram ve alegorik şahsiyetlerin geleneksel bağlamından koparılıp aslına yabancılaştırılmış, bozulmuş ve eski dünyadaki anlam karşılıklarına işaret etmeyecek şekilde eşruhlara üretmek için kullanıldıkları roman örnekleriyle özellikle postmodern edebiyatta karşılaşılmaktadır. İslam'ın ben ve öteki ilişkilerine yaklaşımı dolayısıyla yukarıda bahsedilen vahdet-i vücûd nazariyesi, Yûnus Emre, Eşrefoğlu Rûmî, Niyâzî-i Mısırî gibi sûfî şairlerin eserlerinde çeşitli şekillerde yer almaktadır. Bu eserlerde genel olarak: “vahdet-i vücûdun insan görüşü, hakikat-i Muhammediyye fikri, insanın âlemin gayesi olması, fenâ-bekâ vb. hususlar vahdet-i vücûd ile irtibatlı şekilde açıklanmıştır.”¹³²⁹ Söz konusu eserlerde vahdet-i vücûd nazariyesinin çeşitli örneklerle ve sembollerle izahına gayret gösterilir:

“En çok verilen misaller arasında sayılardan ‘bir’ ile diğer sayıların, elif harfiyle diğer harflerin ve çizgilerde nokta ve diğer şekillerin ilişkisi zikredilebilir. Elif bütün sayıların veya ‘bir’ sayısı bütün sayıların ilkesi olduğu gibi mutlak varlık da bütün varlıkların ilkesidir. Her şey mutlak varlığın tecellî ve görünümünden ibarettir. Sûfîlerin bilgi anlayışında önemli yer tutan ayna benzetmesini bu kapsamda zikretmek gerekir. Aynadaki sûretler İbnü'l-Arabî'nin sıkça tekrarladığı örneklerden biridir. Buz-su-hava yahut çekirdek-ağaç da verilen örnekler arasındadır.”¹³³⁰

Feridüddin Attar'ın **Mantıku't-Tayr** adlı eserinde de vahdet-i vücûd nazariyesi alegorik olarak açıklanır. “Bütün dünyada, bilinen ve bilinmeyen, ne kadar kuş varsa

¹³²⁹ Ekrem Demirli, “Vahdet-i Vücûd”, a.g.e., s. 433.

¹³³⁰ A.e., s. 433-434.

bir araya gel[ip]” dünyadaki tüm ülkeler gibi kendi ülkelerinin de bir padişahı olması gerektiğini düşünerek bir padişah aramaya koyulurlar.¹³³¹ Hüthüt onlara yol gösterir. Önlerindeki yedi vadiyi (talep, aşk, marifet, istiğna, tevhit, hayret, fakru fenâ) aşmaya çok hasta ve yorgun olsalar da sadece otuz kuşun gücü yeter. Padişahları olan Simurg’u bulabilmek için bu meşakkatli yolculuğa katlanan otuz kuşa birer mektup verilir. Bu mektuplarda tüm yaptıkları yazılıdır. Simurg tecelli ettiğinde gördükleri kendilerinden başkası değildir:

“Cihan Sîmurg’unun yüzü onlara görünüp aksetti, onlara o nurun aksiyle de Sîmurg’un yüzünü gördüler. Fakat Simurg’a bakınca gördüler ki Sîmurg o otuz kuş idi. Bunda hiç şüpheye düşmeye gerek yoktu! Başları dönmeye başladı; öylece de şaşırıp kaldılar; ne olduklarını, nasıl olduklarını bir türlü anlayamadılar. Kendilerini Sîmurg olarak gördüler. Esasen sen Sîmurg’sun, Sîmurg da senden ibarettir. Kuşlar Sîmurg’a bakınca orada ancak kendilerini gördüler. Kendilerine bakınca da orada Sîmurg’u gördüler! Bir anda Sîmurg’a da baktılar, kendilerine de! Bu sefer de her iki bakışta da gördükleri, eksiksiz fazlasız bir Sîmurg’dan ibaretti.”¹³³²

Kuşlar önüne geldikleri kapıdan “Benlik ve senlik halini öğrenmek iste[r]ler”.¹³³³ Cevap şöyledir:

“Güneş’e benzeyen bu kapı, bir aynadır. Kim gelir, bakarsa orada kendini görür. Kendisi bir candan ve bir tenden ibarettir; orada da kendi canını, tenini seyrederek durur! Siz, buraya otuz kuş olarak geldiniz. Bu aynada da otuz suret meydana çıktı. Kırk, yahut elli kuş gelse kendilerinden varlık perdesi kalktı mı kırk, yahut elli kuş görürler! Daha çok kuş gelse yine kendilerini görür, kendilerini seyrederek! Yoksa kimde o göz var ki bizi görebilsin. Bir adamın gözü nasıl olur da ta Süreyya burcuna kadar ulaşabilir, o yıldız kümesini görür! [...] Bunca vadilerde, bu kadar adam gördünüz; nihayet otuzunuz da hayretlere dalıp kaldınız. Ne gönlünüz kaldı elinizde, ne sabrınız; hayran

¹³³¹ Feridüddin Attar, **Kuşların Dili: Mantık Al-Tayr**, Çev. Ahmet Metin Şahin, İst., Irmak Yay., 2011, s. 63.

¹³³² A.e., s. 314-315.

¹³³³ A.e., s. 315.

oldunuz, hayran kaldınız! Fakat asıl biz, Sîmurg olmaya lâıyız. Çünkü gerçekten Sîmurg'uz biz! Yüzlerce yüceliğe erdiniz, yüzlerce naz ve nimet elde ettiniz de bizde mahvolup gittiniz. Sonra da yine bizde kendinizi buldunuz!”¹³³⁴

Buradaki ayna simgesi vahdet-i vücud anlayışına dayanır. Kısaca özetlenecek olursa vahdet-i vücud anlayışında:

“İnsanın kâinata varlık halinde gördükleri, vücûd-ı mutlakın bir ayna hükmünde olan âdem-i mutlakla karşılaşmasından doğan çeşitli görünüşlerden ibarettir. Allah çeşitli şekillerde tecelli ettiğinden bütün eşya ve yaratıklar bir varlığa sahip gibi görünür. Aslında bu görünen şeylerin gerçek varlığı yoktur.”¹³³⁵

Mantıku't-Tayr'daki ayna metaforu “benlik-senlik hâlleri”nin ortadan kaldırıldığına işaret eder. Ayna metaforunu kullanması ve “ben-öteki” ilişkisini esas alması açısından eşruh izleği de tasavvufî hikâyedekine yakın bir motif özelliği gösterir. Ancak ilk bakıştaki bu benzerlik daha dikkatli bir bakışla tamamıyla ortadan kalkar. Mantıku't-Tayr'da bütünlüğü/mahvı/vahdeti simgeleyen ayna eşruh kurgularında bölücü ve ikizleştiricidir yani kesrete doğru gider. Bu anlamda iki anlatı ayna üzerinden iki farklı eyleme odaklanır. Mesnevî toplanma, birleşme, bütünleşme, Bir'de mahvolma/fenâ bulmaya odaklanır. Eşruh kurguları ise tam tersine birden ikiye, çokluğa, kesrete doğru dağılma, bölünme, parçalanma, parçalar arasında çatışma eylemlerine odaklanır. Biri bire-varma diğeri birden-dağılmanın anlatımıdır. İhsan Oktay Anar, **Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri** adlı romanında **Mantıku't-Tayr**'daki ayna metaforunu eşruh kurgusu içerisinde tersine çevirerek kullanır.

Romanda, Cezzar Dede ile birlikte dolaşan Ölüm birbirlerine hikâyeler anlatırlar. Cezzar Dede'nin anlattığı dinî hikâyenin ardından aralarındaki anlaşma gereği aynı türden bir hikâye anlatması gereken Ölüm, “Dünya Tarihi” isimli bir

¹³³⁴A.e., s. 315-316.

¹³³⁵H. Ahmet Sevgi, “Mantıku't-Tayr”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 28, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2003, s. 29.

hikâyeyi aktarır. “Bu ciddî ve ağırbaşlı”¹³³⁶ hikâyeye günümüz tüketim toplumunun alışveriş merkezlerini andıran “açgözlü birinin bile hemen hemen bütün ihtiyaçlarını karşılayabileceği kadar geniş, en azından üç asırlık”¹³³⁷ bir çarşıda başlar. Bu çarşıdaki Elem Sokağı’nda hepsi atadan zengin esnaflar atadan kalma ticarethanelerinde tüccarlığa devam etmektedirler. Bu sokaktaki esnaflardan biri olan Aptülzeyyat’a bir gün rüyasına giren Sâlih adında Acıpayam’da yaşayan bir aksakallı dede, tüm senetlerini borçlulara dağıtıp bunca yıl dünya işleriyle katılaştıran kalbini yumuşatmak üzere kendisini yaşadığı dağın tepesinde bulmasını salık verir. Asabi yaşlı bilge arketipini temsil eden aksakallı dedeye Aptülzeyyat, tüm malını mülkünü birlikte yemeyi teklif eder. Aksakallı dede tam öfkesinden küplere binip esasını adamın başına indireceği sırada adam uykudan uyanınca eylemini gerçekleştiremez. Aptülzeyyat’ın masalarda karşılaşılan aksakallı dedenin sözlerini masal formu içinde dinlemesi ve kendisine karşı yol gösterici olan bu şahsın söylediklerine itaat etmesi beklenir. Ancak adamda beklenen itaatin yerini isyan alır. Rüyanın ertesi günü işleri azalır hatta dükkânına ne yaparsa yapsın kimseler uğramaz olur. Ticarethane dışarıdan bakıldığında “bir hayal gibi gözden sil[inmeye]”¹³³⁸ başlar. Gidişatının kötü olduğunu anlayıp esnaf şeyhinin de fikrini alan Aptülzeyyat sonunda bütün malını mülkünü dağıtmaya karar verir. Çuvalda kalan son üç altını vereceği sırada sağ omzunda sevaplarını yazan melek, artık defterinde sevaplarını yazacak yer kalmadığını söyleyerek kalan son üç altını da kendine ayırmasını salık verir. Burada insanın sağ omzunda bulunan sevaplarını yazdığına inanılan meleğin fonksiyon değiştirdiği ve bir çeldirici rolünü üstlendiği görülür. Meleğin rolünün değişmesi de postmodern kurguda sık rastlanan gelenekteki ya da dinî yapıdaki bir unsurun fonksiyonunu değiştirmek suretiyle fiktif bozuma uğratmanın dolayısıyla parodileştirmenin bir örneğidir. Beklediği sadakayı alamayan yaşlı adam, Aptülzeyyat’a aradığı kişiyi asla bulamaması için beddua eder. Bedduanın tutmasından korksa da demir çarık demir asa yollara düşen Aptülzeyyat, masallardaki imtihan kabilinden pek çok badireyi –bu badirelerde de masal motifleri hep tersine işletilir- atlattıktan sonra Acıpayam’ın eteklerine varır. Burada Feyyuz

¹³³⁶ İhsan Oktay Anar, *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*, 17. bs., İst., İletişim Yay., 2007, s. 84.

¹³³⁷ A.e., s. 85.

¹³³⁸ A.e., s. 91.

namında bir adamın önce dört sefalet içindeki oğluyla sonra üç harami oğluyla en sonunda da yapışık ikizleriyle karşılaşır. Dağın eteklerinde, sefalet içinde, bir kulübede yaşayan dört genç Aptülzeyyat'ı, amcaları Salih zannedip evlerinde ağırlandılar. Onların evinde kaldıkları gece gençlerden biri bir kitabı yaktığında Aptülzeyyat'ın karşısında bir anda kendisine benzeyen bir hayalet belirir. Aptülzeyyat gördüğü kendisinin bir eşi olan hayaletin içine saldırdığı bir anlık korkudan kurtulunca hayaletin içine kaçıp saklandığı bir kitabı raftan alıp üstüne baktığında kitabın adının “Dünya Tarihi” olduğunu anlar. Dört kardeşin yanından ayrılıp üç kardeşle sonra da iki kardeşle karşılaştıktan sonra Salih'in kendisini beklediğini söylediği dağın zirvesindeki kulübeye varır. Bu metruk evde kimseler yoktur, uzun süredir de oralara kimsenin uğramadığı aşikârdır. Eve varıp aradığını bulamayan Aptülzeyyat dövünüp durmaya, ağlayıp figan etmeye başlar. Bu hal içindeyken bir anda üstüne oturduğu bir kapağı fark eder, ancak iki kulpu olan ağır kapağı kaldırması mümkün olmayan adam, çaresiz kulübede yaşamaya başlar. Evin önünde bulduğu bir buzağıyı kesmeyip yaklaşık bir sene boyunca besler. Tam bir derviş hayatı yaşar. Sonunda buzağı büyüyüp de kocaman bir öküz hâline geldiğinde kapağı kaldırmayı başarır. Kapağın altında bir kuyu vardır ve bu kuyunun içindeki suya akseden silüetini gördüğünde Salih'in kendisi olduğunu anlar. **Mantıku't-Tayr**'ı bu bölümüyle hatırlatan hikâyenin burada bu keşif anında bitmesi beklenirken hikâye devam eder. Her gün baktığı kuyuda dünyanın farklı farklı bin bir kötülüğünü görür. Sonunda içinde bulunduğu durumdan sıkılmaya başlar. Bir gün bir çarşıda yediği yemek ardından uyuklayan kendisini görür ve hikâyenin başında yaşananlar tekrar vuku bulur. Aptülzeyyat eski hâline özenmekte ve rahat içinde yaşayan hâlini kıskanmaktadır. Rüyasında artık ötekileşen, kendinden uzaklaşan, ikizleşen eski hâline malını mülkünü satıp savmasını söylemesinin tek sebebi de kıskançlığıdır. Böylece hikâye başladığı yerde biterken manevî bir yolculuğa çıkan dervişin, yaşlı bilge arketipinin, eşruhların geleneksel anlamlarının içleri boşaltılarak birer postmodern anlatı figürüne dönüşümleri temin edilmiş olur. Eşruh yine bir çatışma içindedir ve kötüyü temsil eder. Bir dervişin manevî yolculuğu ardından ulaşacağı manevî mertebenin geriye özlemi değil ileride varacağı mertebelerin cazibesini arttırması beklenirken tam tersi olmakta derviş eski hayatının daha iyi olduğuna karar vermektedir. Bu anlamda eşruh izleği içinde derviş eşruhu yani kötüyü temsil eder

şekilde gelenektekinin tersine bir yapı içerisine yerleştirilmektedir. Roman, tasavvufi bir mesnevideki ayna metaforunu eşruh kurgusunda tersine yerleştirerek toplayıcı, bütünleyici, birleyici fonksiyonunu bozarak dağıtıcı, bölücü, çoğaltıcı bir ayna imgesine dönüştürür. **Mantıku't-Tayr**'ın sonundaki vahdet Aptülzeyyat'ın kendisiyle aynada karşılaşmasından sonra aksine kesrete dönüşür.

Türk romanında, Batı mitolojisinin ve Hıristiyanlık çerçevesinde gelişen halk inancının eşruhlara benzer eşruhlar da görülür. Elif Şafak'ın **Şehrin Aynaları** (1999) romanında kadim anlatı geleneğinin eşruhları işlevsiz birer dekor malzemesi şeklinde üst üste yığılırlar. Roman, kurgu bakımından işlevsiz bir yığın eski eşruh kalıntısıyla dolu olsa da bir arkeolojik kazı merakıyla derinlemesine incelendiğinde bu kadar farklı arkaik eşruh tipini bir arada bulundurması açısından romanın ilgi çekici bir örnek olduğu ortaya çıkar. Romanın geneline tekinsiz bir atmosfer hâkimdir. Yer yer grotesk unsurları da ihtiva eden romanda tekinsiz duygusu romanın daha ilk sayfasında başlayan “koru”nun nasıl bir his olduğuna dair roman kahramanlarının deneyimleriyle pekiştirilir. **Şehrin Aynaları** genel olarak bir gotik roman parodisidir.

Roman, İspanya'da Madrid şehrinde yaşayan ve eşinin hatası sebebiyle çocuğunu kaybeden bir kadının, komşusunun çocuğunu kendi çocuğu gibi görmeye başlamasının ardından Andres isimli çocuğa tam anlamıyla sahip olabilmek için Andres'in “converso” yani Yahudilikten Hıristiyanlığa dönmüş ailesini –Pereira ailesini- Engizisyon'un başındaki Rahip Alonso Perez de Herrera'ya şikâyet etmesi sonucunda engizisyon girdabına saplanan aile fertlerinin dramları ve çeşitli vesilerle İstanbul'da uzun yıllar sonra kesişen hayatları anlatılır.

İsabel Pereira, çocukluğunda kendisine bakıp iyileştiren Müslüman Yaşlı Kadın'a aradan seneler geçip evlenip bir oğlu da olsa hep özlem duyar, bu özlemini eşinden ve kayınbiraderi Miguel'den gizlemez. Eşinin işi dolayısıyla uzun bir süre şehir dışında olacağını öğrendiğinde İsabel'in ondan tek isteği yalnız kalacağı bu süreyi Yaşlı Kadın'la birlikte geçirebilmesi için onu çağırmasıdır.¹³³⁹ Eşi bir Müslümanı evlerinde konuk etmenin Engizisyon'un dehşet saçtığı günlerde uygun

¹³³⁹ **Şehrin Aynaları**., s. 73.

olmayacağına dair görüşünde ısrar etse de İsaabel, kararından vazgeçmez.¹³⁴⁰ Yaşlı Kadın'la nihayet buluştuklarında, İsaabel onun kollarına bırakır kendini, ruhunun kanayan yaralarını ondaki huzurla onamaya çabalar. Komşularının şikayeti üzerine Engizisyon rahibinin görevlendirdiği kişiler kendilerini almak üzere eve geldiklerinde Yaşlı Kadın da yanlarındadır.¹³⁴¹ Evde bulunanlar cezalarını çekmek üzere Engizisyon görevlileri tarafından Casa Santa'ya yani Kutsal-ev'e götürülürler. Bir yanardağın ağzına kurulan bu korkunç mekânın kapısının iki kanadı üzerinde meleklerle şeytanlar bir arada resmedilmişlerdir.¹³⁴² Özellikle bu kapının ve iç mekanın anlatımı gotik atmosfere uyumludur. İsaabel, getirildiği Casa Santa'da günlerce hapis tutulur, pek çok kez sorgulanır. Yaşlı Kadın'ın akıbetini kendisini sorgulayan rahip Alonso Perez de Herrera'ya sorduğunda, oraya böyle bir kişinin hiç getirilmediğini öğrenir. Yaşlı Kadın, bir anda ortadan kaybolmuştur. Rahip ona aklının kendisine oyun oynuyor olabileceğini söylediğinde İsaabel artık gerçeklerden şüpheye düşmeye ve aklını yitirdiğini düşünmeye başlamıştır.¹³⁴³ Engizisyon'un yargılamasından kaçan Miguel de Yaşlı Kadın'ın varlığından haberdardır fakat Miguel ruhları da görebilmektedir. Dolayısıyla Yaşlı Kadın'ın varlığı gerçek ile hayal arasında sallantıda kalır. Miguel, Yaşlı Kadın ile İsaabel'in ilişkisi hakkında şunları söyler:

“Belki de bu sebepten sevmiştii Yaşlı'yı ve bir gün olsun yadırgamamıştı İsaabel'in ona olan bağlılığını. Ve gayet iyi anlamıştı İsaabel'in neden doğuma bir ay kala Yaşlı'yı ısrarla yanına çağırıldığını. Korkuyordu İsaabel. İşlediği günahtan ötürü cezalandırılmaktan, bebeğini doğururken ölmekten korkuyor; Yaşlı'nın fırtınalı sükûnetinde huzur bulmayı ümit ediyordu.”¹³⁴⁴

Yaşlı Kadın'ın varlığı tam bir muammaya dönüşerek tekinsiz bir durum ortaya çıkarır. Bir daha da roman boyunca varlığından bahsedilmez. Yaşlı Kadın'ın

¹³⁴⁰ A.y.

¹³⁴¹ A.e., s. 133.

¹³⁴² A.e., s. 139.

¹³⁴³ A.e., s. 154.

¹³⁴⁴ A.e., s. 164.

yukarıda bahsedilen cinlere hükmetme ve doğumla ilişkili özelliklerinin yanına böylece istediği zaman ortadan kaybolma özelliği de eklenmiş olur. Yaşlı Kadın, kurguda Ísabel'in içindeki anneyi temsil eder. Ísabel, onu koruyucu eşruhu olarak görür. Ísabel, Rahip Alonso Perez de Herrera'nın izniyle çıldırdığı gerekçesiyle bir manastıra gönderilir ve beş sene boyunca orada rahibelerle birlikte yaşar. Sonra da İstanbul'a gelir. O İstanbul'a geldiği sırada Sultan IV. Murat'ın tahttan indirilmesi ardından tahta çıkan oğlu Sultan İbrahim Han'ın annesi Kösem Sultan oğlunun bir şehzadesi olmasını çok istemektedir.¹³⁴⁵ Hayalindeki şehzadeye sahip olursa elinden gelecek hiçbir şeyi esirgemeyecek Kösem Sultan'a, ilmini Müslüman bir kadından öğrendiği anlaşılan Ísabel yardımcı olabileceği ümidiyle takdim edilir. Ísabel, Sultan İbrahim Han için bir iksir hazırlar ve bu iksire “Yaşlı'nın soluğunu üfle[r]”.¹³⁴⁶ Böylece Yaşlı Kadın'ın da Ísabel'in eşruhu gibi bir işlev gördüğü hatta Ísabel'in onunla bütünleştiği iyice anlaşılmış olur. Ancak bu bütünleşmenin içeriği hakkında hiçbir bilgi verilmez. Bu tutum geleneksel anlatılara özgüdür. Oysa roman içinde eşruhlar sahipleriyle çatışırlar ve aradaki diyalog kurguda esastır. Roman türü de zaten bu yönüyle geleneksel anlatılardan ayrılır.

Romadaki bir diğer eşruh ise ölen oğlu yerine Ísabel'in oğlu Andres'i sahiplenen Elena Rodriguez'in eşruhudur. Onu önce oğlu Diego'nun hayaleti olarak görür. Tam bir kötü ruh olarak romanda anlatılan bu eşruh, Diego'nun ölümü ardından eve dadanmıştır. Elena, oğlunun ruhunu şeytanın ele geçirdiğini düşünmektedir. Rüyasında oğlu Diego, mutfak masasının üstünde “zıp zıp” zıplamakta, “haşarı, neşeli, uçarı” davranmakta ve “hayvanî, vahşi, çocuksu” görünmektedir.¹³⁴⁷ Ancak Elena Rodriguez, sabah mutfakta uyandığında gece rüyasında gördüklerini gerçekten yaşadığını anlar. Tekinsiz atmosfer de buradan doğar. Gece yaşananlar romanda şöyle anlatılmaktadır:

“Şeytan, gece gelmişti. Karanlığın çökmesini, seslerin kesilmesini bekleyip sinsice sokulmuştu Elena Rodriguez'in yatak odasına. Usul usul, ılık ılık soluğunu vermişti kadının boynuna ve dudaklarına. Sonra, hızla çıkmıştı odadan; gölgesini ardında

¹³⁴⁵ A.e., s. 246-247.

¹³⁴⁶ A.e., s. 253.

¹³⁴⁷ A.e., s. 55.

bırakıp, mutfığa koşturmuştu. Telaşlı görünüyordu. Geç kalmıştı sanki, kötülüğe yetişebilmek için acele ediyordu. Önce kapıları zorlamış, duvarları sarsmış, pencereleri sökmüştü. Ardından, mutfaktaki kepçelere, tencerelere, tavalara vurmaya başlamıştı. Elena Rodriguez'in zihnini tarumar eden o korkunç gürültü sadece bir başlangıç, sadece bir ikazdı. Kadın yataktan fırlamış, güm güm atan kalbini yatıştırmaya çalışarak mutfığa yönelmişti. İşte o zaman görmüştü onu. İşte o an, tek hamlede koparmıştı geçmişi gelecekten, acıyı sevinçten, hafızayı hayalden. Öncesi ve sonrası vardı artık. İki ayrı resim; iki kopuk uçtan birbirini süzen iki düşman nazar.”¹³⁴⁸

Karşısına oğlunun bedeninde çıkan şeytanla Elena Rodriguez'un arasındaki düşmanlık bu gece yaşananlar ardından bitmez. Şeytan ve cinlerle özdeşleştirilen eşruhların en eski formlarından biri romana aktarılır. Eşruhla karşılaştıktan sonra Elena, Engizisyon rahibine giderek Pereira ailesini şikayet eder ve bin bir dalavereyle oğulları Andres'i ailenin elinden alır. Rahip Alonso Perez de Herrera'nın yanına giderken “konuşmaya çalıştığında pembe ve korkak bir et parçası sallanmıştı[r] dilinin ucundan.”¹³⁴⁹ Kadının dili tam anlamıyla bir yılanın diline dönüşmüştür. Yaşadıkları dilinin bir parçasını öteki parçasından ayırmış olsa da Elena gece yaşadıklarını anlatacağına komşu evde yaşayanları şikayet etmeyi onlara iftira atmayı tercih eder.¹³⁵⁰ Oğlu Diego kılığındaki kötünün temsilcisi şeytanla karşılaşmasının ardından bu hakkı kendinde görmesi bu karşılaşmanın onun ruhundaki kötülüğe meyli kuvvetlendirdiğini gösterir. Kadın kendi kendisine tek derdinin oğlu Diego'nun ruhuna giren şeytanı kovmak için Andres'i ailesinin elinden almak olduğunu söyleyip durur, kendini kandırmaya çalışır ancak vicdan azabı da kolay kolay peşini bırakmaz.¹³⁵¹ Kadının içindeki kötülüğe meyleden tarafı, oğlu kılığındaki şeytan olarak beliren eşruh temsil etmektedir. Diego'nun görüntüsündeki eşruhun ziyaretleri Andres'in eve gelmesinden sonra kesilir. Yukarıda da belirtildiği gibi eşruhlar kişinin kendisinin ikizi olmak zorunda değildir, başka bir kişinin ikizi, gölgesi olarak da belirebilirler.¹³⁵² Buradaki eşruh da Elena'nın oğlunun kötü

¹³⁴⁸ A.e., s. 55.

¹³⁴⁹ A.y.

¹³⁵⁰ A.e., s. 57.

¹³⁵¹ A.e., s. 131.

¹³⁵² Bkz.: Kum Adam örneği.

ikizidir. Elena'yı bu sefer de başka bir yaratık ziyaret eder. Bu yaratığın anlatımı da Batı anlatı geleneğindeki şeytan tasvirlerine uygundur. Özellikle gotik resmin şeytan tasvirlerini ve gotik mimaride kullanılan şeytan heykellerini andıran bir şekilde şeytanın romanda betimlendiği görülür. Bir gece yine mutfaktan sesler geldiğini işiten Elena Rodriguez, ortalığı kolaçan etmek için aşağı inip mutfığa girdiğinde her şeyin yerli yerinde olduğunu görür. Ancak tam mutfaktan çıkacağı esnada “hep bahsini işittiği ama hiç karşılaşmadığı, hizmetkârlarını ve alâmetlerini gördüğü ama neye benzediğini tasavvur edemediği yaratığı” görür.¹³⁵³

“Yaratık tavandan sarkan sarımsak demetlerinin arasında, baş aşağı sallanarak kadına bakıyordu[r]. İnsana benziyordu[r] ama insan değildi[r]. Hayvana benziyordu[r] ama hayvan değildi[r]. Yüzünde o kadar yumuşak, o kadar çocuksu bir ifade vardı[r] ki, sanki gece vakti paldır küldür geldiği için af dilemeye çalışıyordu[r]. Sözleri anlaşılmayan garip bir şarkı mırıldanıyor, şarkıya eşlik edebilmek için de durmadan sallanıyordu[r]. Nice sonra bitmek bilmeyen şarkıyı kesip mahçup bir şekilde gülümse[r]. İnci gibi[dir] dişleri. Bir müddet ne yapacağına karar verememiş gibi öylece asılı kal[ır]. Sonra aniden, havada peşpeşe taklalar atıp yere in[er]. Tekrar gülümse[r]. Elena Rodriguez yaratığın boyunun ne kadar uzun olduğunu ancak o zaman fark edebil[ir].”¹³⁵⁴

Elena Rodriguez, eline bir kepçe alıp hızla yaratığa doğru kepçeyi savurmaya başlar. Yaratık her seferinde kepçe darbelerinden kurtulmayı başarırken bir taraftan da “gülümsemeyi sürdürür”¹³⁵⁵. Yaratık ani bir hamleyle kadının bileğini yakaladığında Elena, yaratığın nefesinin ot koktuğunu fark eder. “Hani Madrid’e çuval çuval erzak, fiçı şarap getiren kervanların emektar tekerleklerinin kimi zaman yamyassı etmekle yetindiği, kimi zaman da toprağından kopartıp kendileriyle birlikte sessiz sedasız, gacırcı gucur şehre getirdiği şu yabancı otlardan.”¹³⁵⁶ Toprak ve yeraltının Hades mitlerinde olduğu gibi kötüyle ilişkilendirildiği inanç kalıntılarının bu tasavvurda

¹³⁵³ A.e., s. 218.

¹³⁵⁴ A.y.

¹³⁵⁵ A.y.

¹³⁵⁶ A.e., s. 218-219.

ortaya açığa çıktığı görülür. Romanın daha önceki bölümlerindeyse Yaşlı Kadın'ın da çevresine ot kokuları yaydığı belirtilmektedir.¹³⁵⁷ Türk mitlerinde Umay Ana'nın toprakla ilişkisi ve hem iyi hem de kötü özellikleri bünyesinde barındırabileceği bilinmektedir. Isabel'in koruyucu eşruhunun Elena'nın kötü, karanlık, şeytani eşruhu ile aynı kaynaktan geldiği anlaşılmaktadır (Umay Ana'nın hem kötü hem iyi tasavvur edilmesi gibi). Aradaki bağlantı ise ot kokusudur. Ayrıca Umay Ana, doğumla da ilişkilidir. Umay kelimesi halk arasında bebeğin ikizi olarak bilinen plasenta anlamı da taşımaktadır ve kendi içinde ikili bir yapı özelliği gösterdiği kelimenin halk arasındaki kullanımından da anlaşılmaktadır.¹³⁵⁸ Nitekim Elena Rodriguez, bir anda "toprakta çıkan solucanların ayak uçlarından yukarıya doğru tırmanmaya başladıklarını fark" eder ve "Solucanların bacak arasına girip, içinde ilerlemeye başlayacakları fikriyle dehşete kapıl[ır]."¹³⁵⁹ Yaratığın bir kuyruğu olduğunu görür. Kuyruk bir sıçanın kine benzemektedir: "ince, kaygan, ıslak".¹³⁶⁰ Kuyruk yaratığın kendi içinde bölünmüşlüğü simgeler. Kuyruk bir anda konuşmaya bir şeyler anlatmaya başlar daha lafını tamamlayamadan ortadan ikiye ayrılır. İçinden biraz daha küçük bir kuyruk daha çıkar. Daha sonra bu kuyruk da ortadan ikiye ayrılır ve içinden bir küçük kuyruk daha çıkar. Kadın bir anda bu kuyruğa saldırır:

"Küçüktü kuyruk, bir tırmık izi boyundaydı. Kanıyordu durmadan. Gecenin karanlığında / ormanın ortasında/ yaktığı devasa ateşin etrafında var olmamanın doygunluğunda/ kendinden geçerek/ bildiğinden vazgeçerek/ gölgesiyle dans ederek/ alevleri çembere/ zamanı hafife/ alan/ bir şaman/ gibi kuşatmıştı/ kadının etrafını. Dönüyordu durmadan. Yakaladı ve ısırıldı. Battı ve çıktı. Düştü ve kalktı. Haykırdı ve boşaldı. Geride gül dikenini yarası bıraktı. Ilık, köpüklü bir sıvı aktı yaranın tam ortasından. Kusuyordu durmadan."¹³⁶¹

¹³⁵⁷ A.e., s. 110.

¹³⁵⁸ Erhan Aydın, "S. Gerard Clauson'un Etimolojik Sözlüğünde Yenisey Yazıtlarıyla İlgili Veriler", **Turkish Studies**, S. 4/4, Yaz 2009, s. 114 (Çevrimiçi) http://www.turkishstudies.net/Makaleler/777563212_ayd%c4%b1nerhan.pdf 27.01.2014.

¹³⁵⁹ A.g.e., s. 219.

¹³⁶⁰ A.y.

¹³⁶¹ A.e., s. 220.

Elena Rodriguez, o gecenin ardından hamile kaldığını anlar. Yedi ay yedi gün sonra bir anda karnı şişmeye ve hızla büyümeye başlar. Elena, Casa Santa'ya koşup Engizisyon görevlilerine şeytanın bebeğine hamile olduğunu haykırır.¹³⁶² Şeytanın çocuğunu doğurma ya da şeytan çıkarma ayini motifi batılı örneklerine benzer şekilde romanda tekrarlanmaktadır. Türk mitolojisindeki Umay Ana figürüyle romanda Batı mitolojisindeki şeytan tasavvurunun birleştirildiği anlaşılmaktadır. Kadın içindeki şeytanın çıkarılması için Casa Santa'ya koşar. Burada gerçekleştirilen şeytan çıkarma ayini ise doğumla simgelenir. İki hafta sonra Elena eve döndüğünde karnındaki şişlik inmiştir. Casa Santa'da karnından tam yedi kova su çıkar, ortada bebek yoktur ve geride sadece yarattığın bitkilerle ilişkisini gösteren neftî bir leke kalır.¹³⁶³ Benzeri bir hamile kalış öyküsü **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman**'da geçer. Romanda tablodaki gencin gölgesinden hamile kalan kadının hikâyesi anlatılmaktadır. **İskender**'de ise romanın başkişisi İskender'in annesinin doğumdan hemen önce gördüğü rüya, Büyük İskender'in annesi Olympias'ın meşhur rüyasını anımsatır ve benzeri bir hamile kalış öyküsü içerir. Valerio Massimo Manfredi, **Büyük İskender: Makedonya'dan Anadolu'ya** kitabında Olympias'ın Büyük İskender'e hamile kalışını şöyle anlatır:

“Düşünde koridorlar boyunca usul usul süzüldükten sonra sessizce yatak odasına giren bir yılan görmüştü. Olympias onu görüyor, ama kımıldayamıyordu, bağırıyordu ve kaçamıyordu. İri sürüngenin bedeni taş zemin üzerinde saral sarmal kayarken pulları, ayın pencereden sızan ışıkları altında altın ve bakır yansımalarla parlıyordu. [...] hemen sonra bakışları drakon'a, bir hayalet, büyülü bir yaratık gibi ilerleyen, tanrıların keyifleri için yeryüzünün derinliklerinden çıkarıp yolladıklarına benzeyen o mucizevi hayvana çevrildi.[...] Yılan yorganların altına süzüldü [...] Olympias bu yaratığın[...] ona sahip olduğunu hissetti.”¹³⁶⁴

¹³⁶² A.e., s. 221.

¹³⁶³ A.e., s. 222.

¹³⁶⁴ Valerio Massimo Manfredi, **Büyük İskender: Makedonya'dan Anadolu'ya**, Çev. Eren Cendey, 3. bs., İst., Can Yay., 2000, s. 13.

Efsanede Dionyssos'un temsil ettiği şarap, zevk ve eğlenceye düşkün Olympias'nın gizli gece ayinlerine iştirak ettiğinden bahsedilir. Efsanedeki yılan Dionyssos ile genellikle özdeşleştirilir. Zaten Dionyssos'un sembollerinden biri de yılanıdır. Elif Şafak, **İskender**'de bu rüyayı örtük bir göndermeyle anar. İskender'in annesinin gördüğü rüya ise hamile kalmasıyla ilgili olmayıp doğumla ilgilidir. Annesinin hiç erkek çocuğu olmadığı için Pembe annesinin sırf intikam almak uğruna çocuğuna zarar verecek bir kötü ruha dönüştüğünü hatta Olympias'ın rüyasındaki yılan gibi o uyurken gece gizlice bebeğine zarar vermek için odasına geldiğini rüyasında görür. Bir kadının bir gölgeden, bir yaratıktan, cinlerden ya da şeytan veya yardımcılardan hamile kalması motifi özellikle memoralarda sık sık tekrarlanan bir motiftir.¹³⁶⁵ Mitlerde özellikle de Yunan mitlerinde pek çok örneğine rastlamak mümkündür. Tüm bu motiflerle yılan simgesel bir ilişki içindedir:

“Ayla bağlantısına paralel olarak yılan kadınla ve cinsellikle de ilişkilendirilmiştir (fallik sembol). Yılanın regl dönemlerini yönettiğine inanılmış, Pers ve Yahudi (Rabbânî) geleneklerinde ilk kadının yılan tarafından ayartıldıktan hemen sonra âdet görmeye başladığına yönelik efsaneler yer almıştır. Ayrıca eski Yunanlılar ve Romalılar arasında yaygın bir inanç olarak erkek veya yılan şekline giren ayın kadınlarla çiftleştiğine inanılmış, yarı-tanrı konumundaki Grek kahramanlarının annelerinin yılanla çiftleşmesinden dünyaya geldiği kabul edilmiştir. Benzer bir inanış kahramanların soyunu ejderhalara dayandıran Çin, Avustralya ve Endonezya mitolojilerinde de mevcuttur. Antik dünyada bâkire doğum mitlerinde kadınların yılan tarafından döllenmesine dair referans bu inancın uzantısıdır.”¹³⁶⁶

Özellikle yılan şeklinde tasavvur edilen demonik yaratıkların arkaik eşruh öykülerinde de görülür. Bu motif daha sonra Hıristiyanlıkta Hz. Âdem'i cennetten kovulmak için teşvik eden yılan motifiyle birleşmiştir. Yılan ve kadın arasındaki ilişki pek çok mitte benzer şekilde tekrarlanır. Elif Şafak romanda daha önce iyi ve

¹³⁶⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Özkul Çobanoğlu, **Türk Halk Kültüründe Memoralar ve Halk İnançları**, Ank. Akçağ Yay., 2003, s. 107-111.

¹³⁶⁶ Saime Leyla Gürkan, “Yılan”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 43, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 1993, s. 527.

yardımcı varlıklar olarak addedilen Umay Ana gibi figürlerin daha sonra şeytan ya da cinler şeklinde yeni dinin içinde görülmelerini eşruhlar üzerinden örnekler. Hıristiyanlık içindeki şeytanın insanın bedenini ele geçirmesi ve şeytan çıkarma motiflerini Umay Ana figürüyle birleştirdiği gibi Türk ve Batı mitolojisine ait mitik unsurları birleştirir. Eşruhların Hıristiyanlıktan sonra ortaya çıkan bedeni ele geçiren batılı eşruhlardan yukarıda bahsedildi. Romadaki eşruh motifi farklı mitlerden derlenmiş bir kolaj eşruh motifidir. Mitlerin sunî bir tertip içinde yeniden kurgulanmaları özellikle modernist romana özgü bir yaklaşımdır. Halk inancının romana olduğu gibi yansıtılması yönünde bir yaklaşım olmadığı ise açıktır. İhsan Oktay Anar'ın **Suskunlar** romanında Tağut Batı edebiyat geleneğine uygun şekilde anlatılır. Tağut, gotik romanların şeytani eşruh tasvirleriyle de uyumludur:

“İnsanların gözleri sağa sola, aşağıya yukarıya dönerken, Tağut'un gözleri önden arkaya ve arkadan öne dönüyordu. Ayrıca her bir gözünde, biri insaninkine benzeyen, diğeri ise yılaninkini andıran iki gözbebeği vardı. Öte yandan, nabızı her onbir saat ve altı dakikada bir atıyordu. Buna ek olarak, siyah elbisesi de belli yerlerden etine kaynamıştı. Elbisesi kesilse bile, kumaş tıpkı saç sakal gibi yeniden çıkıyordu.”¹³⁶⁷

Tağut'un gözlerinin içindeki ikili yapı onun kimliğindeki insani ve şeytani yönü temsil eder. Nitekim Tağut adlı kişinin bedeninde yaşayan bir yılan bulunmakta ve bu yılan Tağut'un ağzından çıkarak ona saldıranları sokmaya çalışmaktadır. Bu örnekte de **Şehrin Aynaları**'nda olduğu gibi zıt ikiz yapı yılan üzerinden anlatılmaktadır. Her iki romanda da şeytani yapı sonunda ortaya çıkmakta ve çevresindekilere zarar vermektedir.

Eski inanç sistemlerinde insanın koruyucusu olduğuna inanılan eşruhların birer hayalet şeklinde görüldüğü örnekler halk edebiyatı içinde saymakla bitmez. **Şehrin Aynaları**'nda eşruhu olan diğerk bir roman kişisi de Miguel Pereira'dır. Miguel Pereira'yı deliler gibi seven ve bu aşk uğruna sonunda idam edilen bir genç kız, büyücü La Barbuda'ya aşkına kavuşmak için büyü yaptırmaya gittiğinde,

¹³⁶⁷ **Suskunlar**, s. 188.

büyücü Miguel Pereira'nın "bir koruyucusu" olduğunu, bu koruyucunun "delikanlı henüz" bilmesede "yakınında dolaş[tığını]" söyler.¹³⁶⁸ Miguel, asıl aşkı Luna ya da diğer adıyla Isabel'i rüyalarında dehlizlerde ararken bir ikili gibi tanıtılan Harut ile Marut'la,¹³⁶⁹ kuyudaki Hz. Yusuf'la¹³⁷⁰, devlet kuşuyla¹³⁷¹ karşılaşır. Dehlizin sonundaysa herşeyin tersine işlediği bir dünyaya varır.¹³⁷² Miguel, rüyasından uyandığında öbür dünyadan geldiğini anladığı bir ruhla karşılaşır. Miguel'in bu esnada ilginç bir özelliği de ortaya çıkar: Miguel, "Çocukluğundan beri, yolunu şaşırana ya da can sıkıntısından patlayan ruhlarla ahbablık" etmektedir.¹³⁷³ Karşısında duran davetsiz misafirin kendisine verdiği garip selamı aynen tekrarlarlarken Miguel, rüyasında Harut ile Marut'un kendisine verdiği eflatun boş şişeyi elinde tutmaktadır. Rüyadan günlük hayata bu şekilde pek çok nesne romanın tekinsiz atmosferinde aktarılır. Ruh Miguel'e, yaklaşmakta olan büyük bir felakete karşı kendisini ikaz etmek üzere geldiğini söyler.¹³⁷⁴ Miguel'in karşısında duran ruhun Miguel'in eşruhu olduğu anlaşılmaktadır. Mitlerdeki eşruhlar daha önce ilgili bölümde de belirtildiği gibi önce bir koruyucu şeklinde addedilmekteydi. Romanda da arkaik bir koruyucu eşruh olduğu anlaşılan ruhun, Miguel'in sesini kullanması da bu durumun bir göstergesidir. Ses, buradaki ikizleşme unsurudur. Eşruh, Miguel'e kimseye kendisinden bahsetmemesi gerektiğini söyler aksi takdirde bir daha onun karşısına çıkmayacaktır. Miguel, eşruhun isteği üzerine ona bir efendi edasıyla Maggid adını verir. Eşruhların mitler döneminde insanın emrinde koruyucu birer varlık olarak olduğuna dair inanç ad koymayla tekrarlanır. Maggid, sahibinin ihtiyacı olan vasıflarla onun koyduğu isim doğrultusunda özdeşleşen bir varlık olarak tanıtılır. Maggid, bir taraftan da koruyucusu olduğu insanların öykülerini başkalarına nakletmektedir.¹³⁷⁵ Eşruh, kendi ismini her söyleyişinde farklı bir mananın kapısı ona açılmakta ve isminin gelmiş geçmiş tüm anlamlarını üzerinde toplamaya başlamaktadır. Maggid, Miguel'in isteği üzerine nakledici kılığına iyice büründükten

¹³⁶⁸ **Şehrin Aynaları** s. 65.

¹³⁶⁹ A.e., s. 104.

¹³⁷⁰ A.e., s. 105.

¹³⁷¹ A.e., s. 106.

¹³⁷² A.y.

¹³⁷³ A.e., s. 107.

¹³⁷⁴ A.y.

¹³⁷⁵ A.e., s. 108.

sonra Miguel'e asırlardır felaketleri anlatmaktan bıktığını, onun kendisine nakledilmek üzere farklı bir hayat hikâyesi sunmasını ister. Miguel, biraz da eşruhunun uyarısı üzerine Engizisyon'un idamından son anda kurtularak aynalar şehri: İstanbul'a gelir.¹³⁷⁶ Engizisyon'un verdiği ceza uyarınca yakılarak idam edilen arkadaşları ve tanıdıklarıyla birlikte Miguel'in yerine onun temsili maketi yakılır.¹³⁷⁷ Maket ile kişi arasındaki sembolik ilişki Orta Çağ Avrupa'sındaki kişinin bir nesne ile özdeşleştirildiği döneme ait bir ikizleşme unsuru olarak romanda belirir. Miguel'in abisi Antonio Pereira, Venedik'e kaçarak orada ismini değiştirip sünnet olur ve Yahudi geleneklerine göre yaşamaya başlar. Yeni ismi Abraham Pereira'dır.¹³⁷⁸ Miguel ise İstanbul'a geldikten sonra İsak Pereira adını alır.¹³⁷⁹ İstanbul'da Miguel'in karşısına yeniden bembeyaz siluetiyle eşruhu Maggid çıkar:

“Geceyi bir un çuvalında geçirmiş de sabah, silkelmeden yollara düşmüş gibi bir hali vardı. Beyazlığını bozan tek şey kömür parçası gibi kapkara olan iri gözleriydi. Boynunu sola yatırıp, sol elinin iki parmağını önce yanağına, sonra şakağına değdirerek selâm verdi. Hiç şüphe yok, bu Maggid'di.”¹³⁸⁰

Hatta Miguel, Maggid'in bedeninin dumandan yapıldığını unutarak ona sarılmaya bile çalışır ve eşruh hikâyelerinde genellikle görüldüğü gibi “Dumana sarıldığında kendi kendisini kucakla[r]”.¹³⁸¹ Maggid Miguel'in hikâyesini anlatabilmek için her bir ayrıntıyı tek tek hafızasına kaydeder. Miguel, bu arada kendisini Mesih ilan eder. Hep beklenen kişinin kendisi olduğunu iddia etmeye başlar, bunca acıyı boşuna yaşamadığını kendisinin diğer insanlardan daha fazla acı çekmesinin bir sebebi olması gerektiğini savunur.¹³⁸² Mehdiliğini şehirdeki küçük bir kızın gördüğü rüyaya dayandırmaya çalışan Miguel, aksini iddia edenlerin sözleriyle bir türlü ikna olmaz, durmadan hep aynı şeyleri tekrarlar durur. Sonunda akıllanmayan ve iddiasından

¹³⁷⁶ A.e., s. 157.

¹³⁷⁷ A.e., s. 181.

¹³⁷⁸ A.e., s. 204.

¹³⁷⁹ A.e., s. 234.

¹³⁸⁰ A.e., s. 236.

¹³⁸¹ A.y.

¹³⁸² A.e., s. 261.

vazgeçmeyen Miguel, bıçaklanır ancak kendisini vuramı göremez.¹³⁸³ Miguel'i kurtaransa Şeyh Sedef Efendi'nin çocuk yaşta yüzü yandığı için dışarıya hiç çıkmayan ancak o gece ilk defa evden kaçarak sokakların sırrını keşfetmeye çalışan küçük kızı Zülfe'dir.¹³⁸⁴ Zülfe ile Miguel birbirlerini tamamlarlar, birinin bedeninin eksiği diğerinin ruhunun açlığını örter ve beraberce ortadan kaybolurlar.¹³⁸⁵ Miguel'in eşruhu Maggid, Miguel ortadan kaybolduktan sonra bu sefer de komşularının ailesine attığı iftirayla ailesini tanımadan çocukluk yıllarını geçirmek zorunda kalan ve kim olduğunu öğrenmek için İstanbul'a gelen¹³⁸⁶ Andres'in karşısına çıkar. Görünüşü Miguel'in karşısına çıktığı zamankiyle aynıdır. Aynı Andres'in babası Miguel'e selam verdiği gibi Andres'e selam verir.¹³⁸⁷ Maggid, ona bir hikâye anlatmak için geldiğini söylese de Andres, onun anlatacağı hikâyeyi dinlemek istemez. Böylece Maggid görevini yerine getiremez. Anlatıcı, öyküyü aktaracak dinleyici bulamayınca ortadan kaybolur.

Üçüncü Bölümde "Eşruhlar" başlığı altında Otto Rank'in eşruhların çeşitli kültürlerde gölgeyle ilişkilendirildiklerine dair tespitlerinden bahsedilmişti. Çok eski çağlardan kalmış bir eşruh görünümü olan gölge, **Şehrin Aynaları**'nda da somutlaştırılıp kişileştirilerek kullanılmaktadır. Romanda bahsi geçen eşruh gölge, Osmanlı padişahı Dördüncü Murat'a ait olarak anlatılır. Sultan Murat, yakalandığı hastalığın ilk aşamasında kendi "ayak seslerinin yankısını" yitirir.¹³⁸⁸ İkinci aşamada "padişahın gölgesi rahatsızlan[ır]".¹³⁸⁹ Padişahın:

"...gölgesi aniden ikiye bölünmüştü[r]. Bölünen gölgelerden biri kendi içine, öteki kendi dışına doğru kıvrılmaya başlamıştı[r]. Her iki gölgenin arasındaki mesafe arttıkça padişah acı içinde kıvrılır olmuştı[r]. En nihayetinde gölgeler birbirlerinden tamamen ayrıldıklarında, Sultan Murad can havliyle ikisini de eteklerinden yakalamış ve sonra,

¹³⁸³ A.e., s. 265.

¹³⁸⁴ A.e., s. 269.

¹³⁸⁵ A.e., s. 270-271.

¹³⁸⁶ A.e., s. 5.

¹³⁸⁷ A.e., s. 277.

¹³⁸⁸ A.e., s. 209.

¹³⁸⁹ A.y.

her iki elinde birer parça gölgeyle gidenlerin arkalarından bakakalmıştı[r]. Elinde kalan gölgeler o kadar küçüktü[r] ki, bir enfiye kutusunda saklıyordu[r].”¹³⁹⁰

Gölgenin sahibine yabancılaşması, kişiliğin bölünerek kendine yabancılaşması olarak da anlaşılabilir daha pek çok ikilik durumunu çağrıştıran kalabalık bir metafor kümesini davet eder. Padişaha atfen anlatılan hikâye “gölgesini kaybeden adam” motifi üzerine kurgulanmıştır. E.T.A. Hofmann ve Chamisso başta olmak üzere Batı edebiyatında gölgesini kaybeden adam motifini kullanan pek çok anlatıyla karşılaşmak mümkündür. Gölgenin kendi başına buyruk hareket edişi, bir kişilik bölünmesini çağrıştıracak şekilde ikiye bölünüşü, sahibiyle çatışmaya girmesi, sahibinin önüne geçmesi, sahibinin bedenini ele geçirmesi geleneksel anlatılarda eşruh motifinin tamamlayıcı unsurlarıdır. Türkçede “Kendi gölgesinden korkmak” gibi deyimlerde de kişinin gölgesiyle ilişkisine dikkat çekildiği herkesin malumudur. Gölge edebiyatın her dönem konusu olmaya devam eder. Nietzsche’nin **Gezgin ve Gölgesi** adlı eseri yazarın kendi gölgesiyle musahabesidir. Borges’in **Gölgeye Övgü** (Elogio de la Sombra) adıyla 1969’da yayımlanan ve kısa hikâyelerinden oluşan küçük kitapçıkta öykülerinde diğer öykülerinde de olduğu gibi kendilerinin ve başkalarının gölgeleriyle boğuşan insanlar anlatılır.¹³⁹¹ Gölge oyunlarının temelinde de insanın gölgenin sırlı tarafını keşfetme tutkusu yatar. Gölge oyunlarının bilinen tarihi milattan önceki yıllara kadar dayanır ve ilk kez Çin hükümdarının eşi vefat edince onu eşinin hayaliyle avutmak isteyen Şav Wöng adlı bir Çinlinin, hükümdara perde ardına yerleştirdiği bir kadının gölgesini eşinin gölgesi olarak takdimiyle başlar.¹³⁹² Gölgeyle avunmak, insanı gölgeyle özdeşleştirmek, gölgeden kaçmak kadar gölgeyle savaşmak da hep eşruh anlatılarını çağrıştıır. **Şehrin Aynaları**’nda Sultan IV. Murad Han dışında gölgesinden ayrılabilen bir başka kişiye Şeyh Süleyman Sedef Efendi’dir.¹³⁹³ Ancak anlaşıldığı kadarıyla Şeyh Efendi gölgesinden kendi isteğiyle ayrılabilir yani gölgesi kendisinin kontrolündedir. “Zaten

¹³⁹⁰ A.y.

¹³⁹¹ Jorge Luis Borges, **Gölgeye Övgü**.

¹³⁹² Müzeyyen Buttancı, **Çeşitli Yönleriyle Tiyatro**, Eskişehir, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Basımevi Yay., 2011, s. 262.

¹³⁹³ **Şehrin Aynaları**, s. 186.

Sedef Efendi de, ara sıra, kendi hayatını hatırlatırken bir vücutta iki ayrı dem gördüğünü ifade ed[er].¹³⁹⁴ Gölgesine sahip olma, gölgesiyle baş edebilme kişinin kendi tamamlanmışlığının, kuvvetli iradesinin, kemal derecesinin temsili bir işareti addedilmekte ve böylece iki karakter gölgeleriyle ilişkileri üzerinden karşılaştırılabilecek iki zıt kutuba yerleştirilmektedir. Sultan IV. Murat'ın rahatsızlığının üçüncü aşamasındaysa sultan, “isminin harf harf dağıldığına, nokta nokta eridiğine tanık olur”.¹³⁹⁵ Padişahın kurguda anlatılan hastalığı maddi değil ruhi bir hastalıktır. Önce kendi ayak seslerinin yankısını, ardından gölgesini en sonunda da ismini kaybeder. Bu üç unsur kişiye kimliğini ve gerçekliğini kazandıran üç soyut unsurdur. Kişi bunları kaybettiğinde artık dünyada kendisine dair herhangi bir iz bırakamaz. İsmi yoksa yaptıkları kendisiyle ilişkisizdir, ayak sesleri yoksa yürüdüğü yollar anlamsızdır, gölgesi yoksa cisimsizdir. Hayatta olsa da bir ölüye adeta bir hayalet benzer. Nitekim Padişah da romanda hastalığının bu üç aşamasının ardından saltanatını kaybeder. İsim, gölge ve ayak sesi iktidarla ilişkilidir. Muktedir olanın gölgesinden, ayak seslerinden ve isminden korkulur, kendisinden değil. İktidarın bu üç esaslı unsurunu kaybeden Sultan sonunda tahtından da canından da olur. Eşruhların, gölge, ayak sesi, isim ve bedeni ele geçirerek kişinin iktidarını elinden alan simgesel varlıklar olarak da halk tarafından kabul edildiği bilinmektedir. Kaçıp giden gölge hem eşruhu hem de kişinin gölgesiyle ilişkilendirilen iktidarı temsil eder. Ya da Slavoj Žižek'in Shakespeare'nin **II. Richard** adlı eseri hakkında kurduğu cümlelerle ifade edilecek olursa: Romanda IV. Murat'a dair kurgulanan kısmın “[T]emel sorunu bir kralın histerikleşmesidir; yani kralın onu kral yapan ikinci, yüce bedeni yitirerek simgesel ‘kral’ unvanı dışında kendi öznelliğinin boşluğuyla karşı karşıya kaldığı ve bu yüzden de kendine acımaktan alaycı, soytarılara yaraşır bir deliliğe, çeşitli teatral, histerik fevevanlarda bulunmaya [başladığı] süreçtir.”¹³⁹⁶ Nazlı Eray'ın **Kayıp Gölge Kenti** de iktidar ile gölge ilişkisini farklı bir açıdan geçmişten güne yansıyan gölgeler bağlamında ele alır.¹³⁹⁷ Hasan Ali Toptaş'ın en çok kullandığı metaforlardan biri de “gölgesizlik”tir ve gölgesizlik hâli çoğunlukla

¹³⁹⁴ A.e., s. 214.

¹³⁹⁵ A.e., s. 210.

¹³⁹⁶ Slavoj Žižek, **Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş**, Çev. Tuncay Birkan, 5. bs., İst., Metis Yay., 2012, s. 24-25.

¹³⁹⁷ Nazlı Eray, **Kayıp Gölge Kenti**, İst., Turkuvaz Yay., 2008.

onun romanlarında iktidarla ilişkilidir.¹³⁹⁸ Hasan Ali Toptaş, **Gölgesizler**'de kişi ve gölgesini yani kişi ve sahip olduğu benlik iktidarını paralel evrenler köy ve kente dağıtarak gölgesiz bedenler ile bedensiz gölgeleri ikizleştirir. Örtük bir ikizlik, eşruh motifi ortaya çıkarır. Romanda kentte bir anda ortadan bir berber çırağı kaybolur eş zamanlı olarak köyde bir çırak ortaya çıkar. Benzeri olaylar başka insanların başına da gelir ve kaybolmaların sırrı bir türlü çözülemez. Köydeki bedenlerin gölgeleri şehirde, şehirdeki bedenlerin gölgeleri köyde aranır. Köy kent arasındaki gel-gitler eşruhlar arasındaki daimi diyalogun mesafenin ortadan kaldırılışı ve geçersiz kılmasıyla eyleme taşınması suretiyle yakalanır. Mesafenin olmayışı yolu anlamsız kılmakta geçersiz yol, ulaşılmazı temsil etmekte ve gölge ile sahibi bütünleşemez şekilde birbirinden ayrılmaktadır. Romanda bu bütünleşmezlik hâli kısaca şöyle özetlenir: “Kördüler üstelik kapılar gibi, sağırdılar duvarca, taşlılar ve buldukları yerden uzak mı uzaktılar”¹³⁹⁹. Gölgeler aynı zamanda faal birer roman kişisidirler. Kapıyı çalan sonra “hızla dönüp karanlığa karış[an]”¹⁴⁰⁰ gölgeler bazen de sahiplerinin iktidarına el koyarlar (“İmam bir an asıl yürüyenin o, kendisinin de gökyüzüne yansımış bir gölge olabileceğini düşündü”¹⁴⁰¹). Eşruhların ortaya çıkışında önemli bir etken olan “gölge”, ele alınan romanlarda **Şehrin Aynaları**'nda olduğu gibi genellikle iktidarla ilişkisi bağlamında değerlendirilmektedir ve “gölgesini kaybetme” motifi şeklinde kurguda görülmektedir.

Şehrin Aynaları'ndaki tüm arkaik eşruhlar kurguda işlevsizdir. Elif Şafak romanın en son bölümüne şu epigrafla başlar: “Modern insanın geri dönülmez biçimde tarih ve ilerlemeyle özdeşleştiği [...] ölçüde arketipler ve tekerrür cennetinin nihai olarak terk edilmesi anlamına gelmektedir bu.”¹⁴⁰² Epigraf, Mircea Eliade'nin **Ebedi Dönüş Mitosu**'ndan alınmıştır ve modern insanın arketiplerin önüne ördüğü yüksek duvarların gelenek dairesinden kopuşunun, bilinçli, tercihli ve kendini bağlarından kopararak özgürleşme gayretinin modern insanı hapsettiği modern vadinin katı kurallarına bir göndermedir. Bu göndermeyle ilişkili olarak romanda

¹³⁹⁸ Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında “gölgesizlik” metaforu üzerine ayrıntılı bir inceleme için bkz.: Çimen Günay, “Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında İktidar ve Gölgesiz Erkek”, **Efendime Söyleyeyim: Hasan Ali Toptaş Kitabı**, Haz. Mesut Varlık, İst., İletişim Yay., 2010, s. 204-223.

¹³⁹⁹ Hasan Ali Toptaş, **Gölgesizler**, 4. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 208.

¹⁴⁰⁰ A.e., s. 154.

¹⁴⁰¹ A.e., s. 127.

¹⁴⁰² **Şehrin Aynaları**, s. 275.

tüm arketipler yaşamayan, artık nefes almayan, yenilenmeyen, yeniden üretilmeyen arketiplerdir. Ölü arketiplerdir çünkü hem işlevsizlerdir, hem de boş bir adrese gönderme yaparlar. Kurgu içinde anlamsızca durur ve sonra hiçbir işe yaramadan kurgudan ayrılırlar. Elena Rodriguez, şeytanın çocuğunu taşıdığını söyler ancak sonunda karnından çocuk yerine yedi kova su çıkar. Yılandan döllenmiş bakire miti böylece boşa düşer, anlamsızlaşır. Ortada doğan bir çocuk olmadığına göre kadın taşıyıcılık vasfını da yitirmiştir. Yaşlı Kadın, bir anda ortadan kaybolur ve İsabel'e hiçbir yardımı olmaz, böylece evrensel anne arketipi de, Türk kültüründeki Ulu Ana motifi de bir kördüğümüne eli kolu bağlı saplanıp kalır, işlevsizleştirilir. Kendisinden beklenen yardımı yapamaz. Gölgelelerin sahibini terk etmesi gibi büyücülerin yaptığı büyüler de işlevsizdir. Haham Yakup'un da Şeyh Süleyman Sedef Efendi'nin de cemaatlerindeki tarafından sözleri dinlenmez. Miguel'in eşruhu Maggid, Miguel'in hikâyesinin nakledicisidir. Durmadan Miguel'i onun hikâyesini daha iyi nakledebilmek için takip etse de hikâyeyi nakletme sırası geldiğinde Miguel'in oğlu Andres, hikâyeyi dinlemez. Andres, Maggid'in şahsında köklü anlatı geleneğine dayalı tüm anlatıları elinin tersiyle itip modern insanın geleneksel metinleri reddeden tavrını yineler ve geleneksel halk anlatıcıları ve hikâyeciler (ve hikâyeci kimliğinin somutlaştırıldığı isim Şehrazat da) böylece işlevsizleştirilmiş olur. Andres; geleneksel anlatıları, arketipleri susturan modern insanın temsilcisi konumundadır. Ester adında bir kız sürekli rüyalarında siyah kıvrıkcık saçlı bir kişinin şehre geleceğinden bahsetmektedir. O beklenen kişi: modern insan: Andres geldiğindeyse her şey değişecektir. Modernitenin yön verdiği hayatta insanlar gelenek dairesinden uzaklaşırken modernist sanat kendi mitlerini üretir. Eski mitleri de birer kelebek koleksiyonu yapar gibi sayfaları arasına ekler. Ölü mitler koleksiyonu romanlar, modernist sanatın hediyesidir. Gelenek dairesinden kopartılmış işlevsiz arketiplerin eğlencelik değeri, modernist sanatın kendi müzesini kurarken koleksiyonlarını geliştirme girişiminin bir parçasıdır. Modernist romanda metnin kültürel açıdan yaşayan değerinin devamından bahsedilemez sadece arkeolojik buluntuların, kırık dökük mezar parçalarının vitrinler ardında meraklı gözlere teşhirinden bahsedilebilir. Romanda farklı kültürlere ait eşruhların ve daha pek çok arketipin üst üste yığılması romanın karnavalsı ortamını temin eder. Parodiyle karnavalın su götürmez ilişkisi bu romanda da görülür. Bir gotik roman parodisi olan **Şehrin Aynaları**'nda

parodileştirmenin gereği olarak gotik romanın korkutucu eşruhları tür içinde kendilerine biçilen görevi yerine getirmekten aciz birer parodi unsuru tiptir.

Otto Rank'ın eşruhların ortaya çıkışıyla ilgili olarak tespit ettiği nesnelere arasında fotoğraf ve resim de bulunmaktadır. Fotoğraf ve resmin kişinin görüntüsünün olduğu kadar ruhunun da bir parçasını taşıdığına dair halk arasındaki inancın eşruhların ilk örneklerinin ortaya çıkışında etkili olduğu kabul edilmektedir. Elif Şafak'ın **Mahrem** romanında, 1868 Fransa'sında geçtiği belirtilen Madam de Marelle'nin öyküsü Batı geleneğindeki fotoğraf ve resimle ikizleşerek ortaya çıkan eşruh motifi kullanılmıştır. Madam de Marelle, eşinin öldüğünü ve eşinden kalan evde tek başına yaşadığını sanmaktadır. Oysa kahya sandığı adam eşidir ve hayattadır. Şizofrenik özellikler sergileyen ve gerçek dünyadan koparak kendi hayal âleminde yaşayan Madam de Marelle, bir gün bir delikanlıyla karşılaşır ve bu delikanlıya âşık olur. Bu delikanlıyı "Tanrının kendisini sınamak" için gönderdiğine inanan Madam de Marelle¹⁴⁰³, delikanlıyı yakışıklılığı sebebiyle "vaazlarda" dinlediği şeytanın elçisine benzetir.¹⁴⁰⁴ Faust, göndermesini atlamaksızın metnin yapısı mitolojik unsurlarla süslenerek psikolojik bir rahatsızlığın arkasında tekinsiz bir ortamın oluşturulmasına hizmet edecek şekilde oluşturulmuştur. Sonunda nefesine yenilen Madam de Marelle, delikanlı ile birlikte olur.¹⁴⁰⁵ Bu birliktelikten Madam de Marelle'nin biri eşine biri de delikanlıya benzeyen ikiz bebekleri dünyaya gelir. Delikanlıya benzeyen çok güzel bir kızdır. Kocasına benzeyen ise çirkin bir erkek çocuk. Mitlerde de benzeri öyküler bulunur. Zeus'un kılığına girdiği Amphityron'un eşinin doğurduğu ikizlerinden Herakles Zeus'un, İphikles ise Amphityron'un oğludur. Ancak romanda anlatılan öyküde Zeus'unkinin tam tersine bir durum söz konusudur çünkü Madam de Marelle delikanlı sandığı eşiyile birlikte olmuş ancak psikolojik rahatsızlığı sebebiyle eşini delikanlı sanmıştır.¹⁴⁰⁶ Eşi de Madam de Marelle'nin durumunun vehametinin farkındadır:

¹⁴⁰³ Elif Şafak, **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman**, s. 108.

¹⁴⁰⁴ A.e., s. 109.

¹⁴⁰⁵ A.g.e., s. 112.

¹⁴⁰⁶ A.g.e., s. 115.

“...Monsieur de Marelle karısının kendisini tanıdığından şüphe duymaya başlamıştı[r]. Sanki... sanki onu bir başkasıyla karıştırıyordu[r], ortada olmayan biriyle. Ve sanki kimsenin görmediği birinden kaçıyordu[r], belki de bir hayaletten. Zaten bu yöre, porsuk ağaçlarından çok hayalet hikâyeleriyle nam salmıştı[r].”¹⁴⁰⁷

Ancak eşinin durumunun farkında olsa da ikiz bebeklerin birbirlerine hiç benzememesi Monsieur de Marelle'nin de kafasının karışmasına sebep olur. Bir gün kitaplığın bulunduğu odada annesi delikanlıyı hatırlattığı gerekçesiyle emzirmeyi reddettiği güzel bebeği emzirmekle görevlendirilen sütannenin ağzından duvardaki tablounun öyküsünü dinlediğinde şaşkınlığını gizleyemez:

“Bu tabloyu duymuştum. Köyde bütün kadınlar bilir. Hep anlatırlar. Vaktiyle burada bir delikanlı yaşarmış. Kâhyanın yanında çalışmış. O kadar güzel, o kadar güzelmiş ki, görenlerin aklını başından almış.

Malikânenin sahibi dul bir kadınmış; delikanlıya âşık olmuş. Ama delikanlı onu istememiş. Kadın çok acı çekmiş. Sonra bir gün delikanlı ortadan kaybolmuş. Ormanda ölüsünü bulmuşlar; bir porsukağacının dibinde. Kimse nasıl öldüğünü anlamamış. Dul kadın olayı duyar duymaz oraya koşturmuş. Ölüyü tek başına ta nehir kenarına kadar taşımış. Sonra da cesede sarılmış, bırakmamış. Günlerce orada gözyaşı dökmüş. Yanına yaklaşanları kovalıyormuş. Sonunda ölüyü gömebilmek için kadını yerlerde sürükleye sürükleye delikanlının cesedinden ayırmaya mecbur kalmışlar.[...] Dul kadın cenazeden evvel bir ressam tutmuş, delikanlının resmini yapsın diye. Bir de çerçeve yaptırmış. Çerçevenin üzerindeki oyuk tıpkı Masum Surat'ın ağzı gibiymiş. Sonra da resmi alıp başucuna asmış. Her gün bu resme baktıkça korkunç bir azap çekiyormuş. Delikanlıyı bu kadar arzuladığı için büyük günah işlemiş ya, onun da bu yüzden öldüğünü düşünüyormuş. Günahkâr olup olmadığını anlamak için her gece elini oyuğa sokuyormuş. Sonunda tamamen tırlatmış. Tablo da kaybolmuş. Köydeki bütün kadınlar bilir bu hikâyeyi. Resmin lanetli olduğunu söylerler. Çünkü çok güzelmiş delikanlı. Her kadını kendine âşık edebilirmiş. Bilhassa bakirelerin yüreğini çelermiş. Onu gören bakire aklını oynatmış. Örtmek lazım bu resmi. Ona bakmamak lazım.”¹⁴⁰⁸

¹⁴⁰⁷ A.y.

¹⁴⁰⁸ A.e., s. 117-118.

Kadının sevdiğinin ölüsünden ayrılmadan günlerce başında beklediği dere kenarı eşinin hamile kaldığı yerle örtüşünce Monsieur de Marelle, ikiz bebeklerden güzel olanını yatağından alıp kitaplığın duvarında asılı duran eşinin astığı tablonun yanına getirir. Aradaki benzerlik adamı şaşırtmakla kalmaz, romandaki tekinsiz ortamı da besler:

“Hiç şüphe yok, güzel bebeğin yüzü delikanlının yüzünün küçük bir kopyasıydı. Monsieur de Marelle bu benzerliği gördüğü an, güzel bebekten nefret etti. Bundan böyle onu görmek istemeyecekti. Zira ona her bakışında, karşısında karısının aklını başından alan erkeğin suretini bulacak ve nasıl ihanete uğradığını hatırlayacaktı.”¹⁴⁰⁹

Madam de Marelle'nin tablodaki delikanlıyla kendisini aldattığına eşinin inanması ancak bu durumun ortaya çıkışını açıklayamaması tekinsiz ortamın devamını temin eder, fantastiğe dönüşümünü engeller. Mantıkî açıklamalara açık bir kapı bırakır. Tablodaki eşruh temi en meşhur eşruh romanlarından biri olan Oscar Wilde'in **Dorian Gray'in Portresi**'nde de kullanılır. Elif Şafak'ın **Mahrem**'de kurguladığı eşruh belirsizliğiyle cazip bir örnek teşkil etse de doğan ikizlerden birinin eşruha benzemesi öykünün mitolojik öykülere eklemlenmesine de müsait bir yapı olarak yorumlanmasını sağlar. Eşruh bu romanda işlevsel bir şekilde kullanılır. Otto Rank'in eşruh motifinin ortaya çıkışıyla ilişkilendirdiği gölge ve “gölgeden hamile kalma” motifinin “tablodan hamile kalma” şekline dönüştüğü anlaşılmaktadır.

Eşruh izleğinin “don değiştirme” ve “kılığına bürünme” motifleriyle ilişkili olduğu bilinmektedir. Don değiştirme motifi Batı ve Türk mitolojileri ile halk edebiyatlarında ortak bir motiftir. Türk destanlarında en çok “kuş donuna girme” motifiyle karşılaşılır. Kuşlardan da en çok güvercin donuna girildiği görülür. Bahaeddin Ögel **Türk Mitolojisi 2** adlı çalışmasında güvercinlerin “aklı-göklü güvercin” şeklinde genellikle tanıtıldıklarını belirtir.¹⁴¹⁰ Güvercin donuna girmek Türk mitolojisinde Bahaeddin Ögel'in tespitlerine göre mutlaka bir ikili don

¹⁴⁰⁹ A.e., s. 118.

¹⁴¹⁰ Bahaeddin Ögel, **Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)**, C. 2, Ank., Türk Tarih Kurumu Yay., 1995, s. 550-551.

değiştirmenin habercisidir. Ögel, “Atmaca ve Güvercin Donlu İkिलiler” başlığı altında önce Hacı Bektaş Veli ile Tuğrul Baba’yı örnek gösterir. Hacı Bektaş Veli, “bir gökçe göğerçin” donuna girip Anadolu’ya geldiğinde Doğrul (Tuğrul) Baba da bir tuğrul veya atmaca donuna girerek onun peşinden gelir ve böylece av ile avcı arasındaki ikili ilişki donuna girme motifine yerleşir. Benzer ikiliye bir örnek de Ögel’in tespitine göre Molla Laçın ile öğrencisi arasındaki (molla bir atmaca donuna, öğrencisi ise güvercin donuna girer) ilişkide ortaya çıkar.¹⁴¹¹

“Hayvana dönmeler içerisinde en çok örneği görölen, kuş olmadır. Kuş olmalar ya bir kurtuluş, ya da cezalandırma sonucunda gerçekteşir. Hayvana dönmekle cezalandırılanlar veya kurtulanlar genellikle insanlardır. Başka yaratıkların veya varlıkların hayvana dönmesi pek görölmez.”¹⁴¹²

“Kuşun görünüşü veya bir özelliği, kuşa dönmeyi dileyen insanların o andaki durumuna uygundur.”¹⁴¹³ Türk Halk Edebiyatındaki kadar sık karşılaşılmasa da “donuna girme motifi” romanlarda da kullanılan bir motif olma özelliği gösterir. Yaşar Kemal’in **Ağrı Dağı Efsanesi**’nde bütün başına gelenlerden sonra Ahmet bir “ak kuş”a dönüşür ve bu yüzden cesedi bulunup gömülemez.¹⁴¹⁴ Elif şafak’ın **Pinhan** adlı romanında Dürri Baba, incili kuş donuna girer. Dürri Baba’nın şeyhi olduğu tekkede yıllardır yaşayan Dertli Hagopik memleketinden maşukuna kavuşamadığı için ayrılıp yollara düşmüş uzun uzun yollar aştıktan sonra varacağı, varması gereken yeri ararken Dürri Baba Tekkesini bulmuştur. Tekkenin kapısında onu kuş donuna girmiş Dürri Baba karşılar:

¹⁴¹¹ A.e., s. 558.

¹⁴¹² Metin Ergun, **Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi**, C. 1, Ank. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yay., 1997, s. 185.

¹⁴¹³ A.e., s. 186.

¹⁴¹⁴ Mahfuz Zariç, “Axel Olric’in Epik Yasaları ve Lord Raglan’ın Kahraman Kalıbı Açısından Ağrı Dağı Efsanesi Romanı”, **Turkish Studies**, S. 7/4, Sonbahar 2012, s. 3337-3349 (Çevrimiçi) http://www.turkishstudies.net/Makaleler/308345184_Zariç%20Mahfuz_S-3337-3349.pdf 27.01.2014.

“Dürri Baba tekkesine varana değin böyle kaç menzil tükettim, kaç diyarda konakladım bilemem. Buraya vardığımda bitap düşmüştüm. Kapı sırlıydı. Kapının tokmağında incili bir kuş durmaktaydı. Onu görünce anladım ki bunca zamandır aradığım yer işte burasıdır. İncili kuş gözlerimin içine baktı; sırlanmış kapı ardına kadar açıldı, beni içeri buyur etti.”¹⁴¹⁵

Benzeri şekilde Pinhan da tekkeye ilk geldiğinde incili kuşla karşılaşır ancak onun Dürri Baba olduğunu anlayamaz. Dürri Baba, Pinhan'ın yardımı ihtiyacı olduğunda onun yanına yine kuş donuna girerek gelir:

“Birden bir kuş şakıması işitildi. Elma ağacının dallarında kalbi korkuyla çarpan çocuk, elma ağacının altında yüreğini sorgulayan delikanlı aynı anda başlarını kaldırıp karşılarında duran kuşa baktılar. Oydu. Aynı kuştı. İncili kuş. Pinhan, bir kuşa baktı, bir toprağa; bir inciye baktı, bir noktaya. Gecenin karanlığından sıyrıldı, ayıldı. Halka içre noktanın bağına, her bir harfe ayrı bir itina göstererek, Dürri Baha'nın ismini kazıdı. O zaman incili kuşun gagasından bir damla kan aktı, kan noktayı caneviden vurdu. Kuşun kanı, topraktaki noktanın içine süzülüp, Pinhan'ın kanına karıştı. Pinhan, ömrü elverdiği sürece o geceyi yüreğinde saklayacaktı.”¹⁴¹⁶

Pinhan, Dürri Baba'nın verdiği inciye kaybedip kendi hikâyesini yaşayarak tekkeye tekrar döndüğünde tekkenin yıkıldığını görür. Tekkenin yanı başında son nefesini veren Pinhan'ın arkadaşı Karanfıl Yorgaki, Pinhan'ın incisini alıp ona getirdiğinde Pinhan çoktan ölmüştür. Pinhan'ın mezarının başına Dürri Baba'nın incisini koyan Yorgaki başının üstünde “siyahlı sarılı gövdesinin üstünde mavi şeritler ve şarabi lekeler”¹⁴¹⁷ olan bir kuşun uçmakta olduğunu görür. Kuşun gözleri aynı Dürri Baba'nın gözleri gibi masmaavidir ve gözlerinde yaşlar vardır. Romanda Pinhan ile Dürri Baba'nın Türk mitolojisindeki ikili don değiştirme motifine uydukları söylenebilir. Dürri Baba güvercin donuna girerken erdişi olarak dünyaya gelen

¹⁴¹⁵ Pinhan, s. 44.

¹⁴¹⁶ A.e., s. 33-34.

¹⁴¹⁷ A.e., s. 218.

Pinhan da bir kadına dönüşür. Hasan Ali Toptaş'ın **Gölgesizler** (2008) romanında motif benzer şekilde yinelenir. Romanda yukarıda da değinildiği gibi köy ve şehir arasında değişik bir paralel evren karmaşası söz konusudur. Bir boyuttan diğerine sürekli geçilir. İki paralel evren: köy ve kent arasında mekanlar, kişiler ve olaylar ikizleşmektedir. Burada ikizleşme çoklu evrenler kuramına istinaden gerçekleşir. Böylece evrenlerin paralelliliği ikizliği de kurguyu iki paralel düzleme dağıtır. İki paralel evren birbirlerinden koparılmış parçalarla her an yeniden inşa edilir. Bir anda tıpkı kaybolan insanlar gibi “kayıp bir kentten getirilmiş bir cadde” yeni paralel yapının bir parçası oluverir.¹⁴¹⁸ Romanda eşruh izleğiyle birlikte mitlerden beri kullanılan don değiştirme, kılığına bürünme motifi de kullanılır. Güvercin, köyün en güzel kızıdır¹⁴¹⁹ ve o da diğer pek çok kişi gibi aniden ortadan kaybolur. Güvercin’i dağda “Cennet’in oğlu” diye tanınan meczup bulup köye getirir.¹⁴²⁰ Güvercin köye getirildiğinde kendisine yardımcı olmaya çalışanlara hiçbir tepki vermez, tek kelime bile etmez.¹⁴²¹ Güvercin’e onu kimin kaçırdığını sorsalar da o hiçbir şey söylememekte ısrarlıdır. Sonunda köy halkının bin bir eziyetine maruz kalan Cennet’in oğlu, Güvercin’i dağda “bir ardıç kümesinin içinde” ağlarken bulduğunu ve başından geçenler hakkında hiçbir fikri olmadığını anlatmayı başarır.¹⁴²² Güvercin’in hamile olduğu da anlaşılınca köylüler Cennet’in oğlunun üzerine daha çok gitmeye başlarlar.¹⁴²³ Babası ise Güvercin’i kimden hamile olduğunu söyleyinceye kadar bırakmamak üzere ahıra kapatır.¹⁴²⁴ Adam kızını kimseyle görüştürmez. “[H]ep sus[ar] Güvercin, sustukça da ahırın karanlığına karşı[ır]”¹⁴²⁵. Güvercin doğum yaptığı esnada babası ve köyden birkaç kişi dağda bir ayıyı avlarlar. Köye döndüklerinde kızının tek başına doğurduğunu öğrenen adam ahırın kapısını açtığında kadınlar acayip bir yaratık görmüşçesine bir çığlık atarlar. Ardından gelen bölümde romanı kurgulayan yazarın dış çerçeve öyküde bir kızın ayı tarafından kaçırıldığı haberini gazetede okuduğu anlaşılır. Üstkurmaca metnin içinde

¹⁴¹⁸ **Gölgesizler**, s. 190.

¹⁴¹⁹ A.e., s. 196.

¹⁴²⁰ A.e., s. 175.

¹⁴²¹ A.e., s. 177.

¹⁴²² A.e., s. 180.

¹⁴²³ A.e., s. 187.

¹⁴²⁴ A.e., s. 202.

¹⁴²⁵ A.e., s. 218.

Güvercin'in doğumdan sonraki akıbeti baştan tayin edilmiş olarak anlatılır. Güvercin bir kuşa dönüşecektir:

“Demek Güvercin bir kız? Evet, bir kız... Kuş muş değil yani? Değil... Yani burası kesin; kuş değil! Değil! Ama, derdi o sırada bir başkası sanki bana kuşmuş gibi geliyor.”

Romanın örtük göndermesi Güvercin'in yaşadığı tüm sıkıntılardan sonra güvercin donuna girdiği yorumunun yapılmasına olanak sağlar. Güvercin çektiği sıkıntılar ardından Bahaeddin Ögel'in de belirttiği gibi bu sıkıntılardan kurtularak kuş donuna girecektir. Zaten romanın içinde de kuş mu insan mı olduğu gittikçe karıştırılmakta, ahırın karanlığında git gide kaybolmaktadır. Nazlı Eray'ın **Âşık Papağan Barı**'nda ise don değiştirme motifi yine bir kuş donuna girme şeklindedir. Romanın başkışisi ve anlatıcı konumundaki kadın yazarı etkilemek isteyen Cinci Kebir, papağanın ağzından konuşur.¹⁴²⁶ Yani papağan donuna girer. Diğer örneklerde kuş donuna girme bir sıkıntıdan kurtulmayı simgelerken **Âşık Papağan Barı**'nda bir aldatmaca vesilesidir.

Batıda başlangıçta insanın yanında daima bulunan birer koruyucu melek şeklinde düşünülen eşruhlar Hıristiyanlığın Avrupa'da yayılmasıyla şeytan figürlerine dönüşürler. Nazlı Eray, **Âşık Papağan Barı**'nda tersine bir yol izleyerek Hıristiyanlık öğretisi doğrultusunda yapılan dinî resimlerdeki melek figürlerini andıran bir eşruh kurgular. Bu anlamda da romandaki eşruh mitik yapılara yakındır. Yazılışını¹⁴²⁷ kendi içinde anlatan, okunuşunu¹⁴²⁸ kendi içinde örnekleyen, kendi sonunu fısıldayan¹⁴²⁹, kendi içinde kendine dair farklı kurguları¹⁴³⁰ da devşiren **Âşık Papağan Barı**'nda mekân¹⁴³¹, zaman, olaylar ve kişiler ikizleşir. Nazlı Eray'ın, Friglerce de ana tanrıça kabul edilen Kibele için yapılan tapınakların en

¹⁴²⁶ Nazlı Eray, **Âşık Papağan Barı**, İst., Merkez Yay., 2007, s. 72-73.

¹⁴²⁷ A.e., s. 143.

¹⁴²⁸ A.e., s. 108, 119.

¹⁴²⁹ A.e., s. 187.

¹⁴³⁰ A.e., s. 137.

¹⁴³¹ A.e., s. 90.

önemlilerinden biri sayılan, bugün Ankara- Eskişehir karayolu üzerindeki Sivrihisar yakınındaki Ballıhisar'da bulunan, Antik Pessinus Kenti harabesinde gördüğü “taş üstüne kabartma kapılar”, “mermer kalp”, “melek kabartması” gibi çeşitli kalıntılardan etkilenererek¹⁴³² kaleme aldığı romanda ana tanrıça Kibele ile özdeşleştirdiği¹⁴³³, kendi hayatına dair kesitlerle zenginleştirerek kurguladığı, -diğer romanlarında da olduğu gibi- bir kadın yazarın, geçirdiği kaza ardından kaldırıldığı hastanede ölümlle yüzleştiği dakikalarda gördüğü düşler anlatılır. Bu düşler, romanda temel bir merkeze bağlanıp dağılır. Romanın başkişisi kadın yazarın hayalinde ürettiği¹⁴³⁴, “kendi boyutunda [...] gerçek”¹⁴³⁵, bellekte, “insanın kalbinde” veya “ruhunda”¹⁴³⁶ nerede olduğu tam olarak bilinemeyen, “zamanın dışında[ki]”¹⁴³⁷ bu hayali merkez, romandaki tüm kişilerin “dev bir örümceğin ağına takılmış gibi dolan[dıkları]”¹⁴³⁸ Âşık Papağan Barı'dır. Bu bar, “Zamanın dışına itilmiş bir yer oluşu”, “lahitlerin üstündeki melek kabartmaları”, “hiçbir yere açılmayan taş kapılar” ve “mermer kalp” ile Pessinus antik kentine benzer.¹⁴³⁹

Âşık Papağan Barı'nda pagan mitlerinde ve daha sonra Hıristiyanlık dönemi dinî resim ve heykellerindeki meleklerle benzer şekilde “kıkırdaktan kanatlara”¹⁴⁴⁰ sahip, kişinin yanından hayatı boyunca hiç ayrılmayan bir koruyucu melek olarak tasavvur edilen, eşruhların en eski örneklerine benzer şekilde kurgulanan Melek Hasan karakterini, roman başkişisi kadın yazar çocukluğundan beri tanımaktadır ve koruyucu meleği o dünyaya geldiğinden beri onun yanındadır.¹⁴⁴¹ Kadın yazarın kaderi ölümsüz¹⁴⁴² Melek Hasan'ın alnında yazılıdır¹⁴⁴³, onun “alinyazısına karışmış[tır]”¹⁴⁴⁴. Kadın yazarı çok iyi tanıyan, onun “duygusallığı[n]ı, zaafı[n]ı, tez canlılığı[n]ı, iyimserliği[n]i, kısacası tüm huyları[n]ı bil[en]”¹⁴⁴⁵, kadın yazarla

¹⁴³² A.e., s. 174.

¹⁴³³ A.y.

¹⁴³⁴ A.e., s. 114.

¹⁴³⁵ A.e., s. 91.

¹⁴³⁶ A.e., s. 135.

¹⁴³⁷ A.e., s. 34.

¹⁴³⁸ A.e., s. 135.

¹⁴³⁹ A.e., s. 182.

¹⁴⁴⁰ A.e., s. 31.

¹⁴⁴¹ A.e., s. 16.

¹⁴⁴² A.e., s. 37.

¹⁴⁴³ A.e., s. 36.

¹⁴⁴⁴ A.e., s. 37.

¹⁴⁴⁵ A.e., s. 16-17.

“aynı yaşta[ki]”¹⁴⁴⁶ Melek Hasan, ana karakterin tam zıddı bir kişilik özelliğine sahip bir eşruh olarak kurgulanır ve kadın yazarla Melek Hasan’ın “birbirleri[ni] tamamladıkları”¹⁴⁴⁷ görülür. İkili arasındaki çatışma çoğunlukla Melek Hasan’ın kadın yazarın süper egosu gibi davranmasından kaynaklanır. Ana tanrıça Kibele’nin koruyucusuna benzer şekilde kurgulanan Melek Hasan, “herkes tarafından görülemez] ancak “o istediği zaman belirli kişilere görünür”.¹⁴⁴⁸ Melek Hasan, kadın yazara hatalarını gösteren, onun bir aynada olanları tam olarak görmesini sağlamaya çalışan, ona doğruları fısıldayan, onun “her şeyine karışan”¹⁴⁴⁹, onu seven¹⁴⁵⁰ ve koruyan bir norm karakterdir. Melek Hasan hep kanatlarıyla birlikte tasvir edilir, saflığından ve temizliğinden bahsedilir¹⁴⁵¹ ancak Melek Hasan’ı bir fon ya da kart karakter olmaktan kurtaran kendine has bir kişilik özelliğiyle kurgulanmış olmasıdır. Meleklik özelliklerinden taviz veren bir karakterin başkalaşımını neredeyse bir insana dönüşümünü anlatan bir metin olarak okunmaya müsait olan roman boyunca Melek Hasan gittikçe değişir, klasik Batı edebiyatının melek figürü olmaktan çıkar. Mitlerdeki eşruhlar tipiktir ve mit boyunca iyiyi ya da kötüyü temsil ederler. Romanlarda ise eşruhlar birer karakter hüviyeti kazanıp roman içinde değişip dönüşebilmekte mitlerdeki öncüllerinden de bu şekilde ayrılmaktadırlar. İnsanın kurguladığı melek, insani özelliklerden uzak kalmaz. Yalnızca kendini anlatabilen insanın elinden çıkan her kurgu, kurgulananları insanlaştırır. Bu muazzam dönüştürücüden payını almayan nesne, hayvan, melek yok gibidir. Kurgu, insanlaştırmaktır. Melek Hasan, içki içip “zil zurna sarhoş” olur¹⁴⁵², Amerikalı bir kıza âşık olur¹⁴⁵³. Saflığını yitirmeye başlar ve gittikçe kanatları küçülür.¹⁴⁵⁴ Kendisini bir erkek gibi hissetmeye ve görmeye başlar. Eşruhların genelde erkek olma kaidesi bu romanda da işletilir. İnsanlara ait zevkler edinir, onlar gibi yaşamaya başlar, egosunun okşanmasından zevk alır¹⁴⁵⁵, tıpkı insanlar gibi baba olacağı için

¹⁴⁴⁶ A.e., s. 17.

¹⁴⁴⁷ A.y.

¹⁴⁴⁸ A.y.

¹⁴⁴⁹ A.e., s. 44.

¹⁴⁵⁰ A.e., s. 68.

¹⁴⁵¹ A.e., s. 44.

¹⁴⁵² A.e., s. 48.

¹⁴⁵³ A.e., s. 68.

¹⁴⁵⁴ A.e., s. 61.

¹⁴⁵⁵ A.e., s. 69.

heyecanlanır.¹⁴⁵⁶ Kendi içinde insanlaşmanın bunalımını yaşayan Melek Hasan karakterini, özel kılan da roman içinde değişen ve insani özelliklere sahip bir karakter olmasıdır.

Romanda Âşık Papağan Barı, kendi içinde yeniden kurgulanarak ikizleşir, barın içinde ikiz bir bar daha vardır, tıpkı insanın kendi içinde taşıdığı ikizi gibi.¹⁴⁵⁷ İkizleşmeler roman boyunca sürer. Âşık Papağan Barı'nda yaşayan ve seneler önce ilk gördüğünde âşık olduğu Elisabeth'in gitmesi ardından bir daha kimseyle konuşmayan papağanın kadın yazarı gördüğünde konuşmaya başlaması yazarın Elisabeth'e ikizi kadar benzemesinden kaynaklanır.¹⁴⁵⁸ Papağan yazara da âşık olur. Olaylar böylece ikizleşir. Yıllardır bara gelmeyen Elisabeth'in bara gelmesiyle¹⁴⁵⁹ kadın yazar bara sürekli yerleştirilen bir aynada kendisiyle, geçmişiyle yüzleşmeye başlar. Elisabeth'le kadın yazarın birbirlerini eskiden tanıdıkları anlaşılmaktadır. Elisabeth, kadın yazarın geçmişteki hâlidir. Kadın yazar, hayatının bir kısmında yaşadıklarını başka bir kişilikle, Elisabeth kişiliğiyle, bir eşruh olarak dışa yansıtır ve görünür kılar:

“ ‘Hayretler içindeyim. Şu bara gelen kadın tıpkı sen! Ürkütücü bir benzerlik. Kızıl saçlarımı bile senin gibi taramış...’

Kadın içkisinden bir yudum aldı, dönüp bana baktı. Göz göze geldik. Birbirimizi yıllardık tanır gibiydik.

‘Üzgün görünüyorsun’ dedi bana. ‘Seni sıkıntılı gördüm.’

‘Evet sıkıntılıyım. Ben seni çok iyi gördüm ama. Rahatsız.’

‘Rahatım, çünkü hiçbir şeyi ciddiye almıyorum. Olayların dışında yaşamayı seçtim’ dedi.

‘Ama Elisabeth, ben yaşamın içindeyim her an. Tüm duygularıyla, etimle, kemiğimle, iliğimle, tüm ruhumla yaşamı içindeyim.’

‘Bu çok zor ve yorucu bir şey değil mi? Hele senin gibi duygu dolu bir insan için?’

‘Ben böyle yaşamayı seviyorum,’ dedim. ‘Başka türlüünü düşünemem. Arenada boğayla dövüşmeden yapamayan matadorlar gibi. Benim için yaşam her gün heyecan,

¹⁴⁵⁶ A.e., s. 87.

¹⁴⁵⁷ A.e., s. 90.

¹⁴⁵⁸ A.e., s. 51.

¹⁴⁵⁹ A.e., s. 66.

umut, coşku, macera, tutku, bazen korkunç acı, bunalım, mutluluk ve neşe dolu bir olay.’

‘Çok güzel,’ dedi Elisabeth. ‘şimdi ilgilendiğin kim? Böyle yaşayabilmen için birisinin olması gerek o yaşamın içinde. Oysa seni iyi tanırım, erkek seni on beş dakikada bile sıkabilir, en yakışıklısına bile üç hafta zor dayanırsın bazen. Sıradan birine ilgi duymazsın. Sıkılıverirsin.’¹⁴⁶⁰

Kişinin geçmişinin, geçmişteki hâlinin bir eşruh olarak karşısına çıkıp onunla diyaloga girmesi zaman ve mekan unsurlarının gerçeküstü bir şekilde kurguda ele alınmasını gerektirir. Elisabeth kadın yazarın eşruhudur. Geçmişe açılan bir kapı olmanın dışındaysa romanda bir işlevi olmayan Elisabeth, bir kopya olarak Âşık Papağan Barı’nda sürekli bekletilir. Yazarın düşlerini anlatmak ya da paylaşmak için elinde hazır bulundurduğu kartlardan biri gibidir, sırasının gelmesini ve oyuna dâhil olmayı bekler. Elisabeth gibi Cinci Kebir, barmen, papağan, kadın yazarın sevgilisi, Melek Hasan hepsi düşün bir kısmını tamamlamak için kurgulanmışlardır. Elisabeth, bir eşruhun dış görünüş benzerliği dışındaki özelliklerini taşımaz. Bu yönüyle de kurgunun eksik bırakıldığı izlenimini verir. Kadın yazar ile eşruhu arasında alışılmış bir çatışma unsuru yoktur. Kurgudaki Elisabeth’in işlevsizliği yazarı yeni ikizler dolayısıyla yeni çatışma unsurları aramaya sevk eder. Kadın yazarın çocukluğuyla karşılaşması geçmişe dair bir kesitin başka bir eşruh olarak tezahürüdür. Sevgilisinin yaşlılık dönemiyle kadın yazarın çocukluğunun karşılaşmaları ikizleşmenin farklı bir örneğini sunar:

“Melek Hasan, ‘İşler büsbütün karıştı. Neredeyse aklımı oynatacağım,’ diyordu. ‘Ondan iki tane vardı. Şimdi senden iki tane oldu. Hanginiz gerçeksiniz, ben hanginizi korumalıyım? Gel de çık işin içinden... Sen bu çocuk musun, yoksa bu kadın mısın?’

‘İkisi de benim...’ diye mırıldandım. Kimse duymadı.’¹⁴⁶¹

¹⁴⁶⁰ A.e., s. 67.

¹⁴⁶¹ A.e., s. 165.

Kadın yazarın ruhunu temsil eden çocuk eşruh, peşinden koşulan ama yakalanamayan bir görüntüden ibarettir.¹⁴⁶² Eşruh Hasan'ın ikisinin birden eşruhu olarak anılması ise bir eşruh karmaşası doğurur. Bir eşruhun kişinin başka bir eşruhunun eşruhu da olması ikili sabit mitik döngüsel dışı kapalı yapıyı kırar. Gösteren ile gösterilen ilişkisi birbirine bir üçgen içinde birbirinin üzerinden bağlanır. Nazlı Eray'ın bu romanında kurguladığı eşruhlar ile sahipleri arasında bir çatışma, kavga ya da benlik, iktidar kavgası görülmez. Bu özellikleriyle arkaik eşruhların devamıdır. Romanda eşruhlar ya koruyucudurlar ya da işlevsizdirler. Üçgen yapının ortaya çıkışı çatışmanın ortaya çıkmasını engeller çünkü temel diyalektik sistem bozulmuştur. Bu yönüyle roman ikili eşruh yapısını üçleştirerek bozar.

İran mitolojisinin ve Doğu masal geleneğinin bazı unsurlarından da Türk edebiyatında eşruh kurgularında zıt ikili yapılar ve eşruh izleşimine uygun motifler içermeleri sebebiyle faydalanılmaktadır. İhsan Oktay Anar'ın **Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri** romanında İran mitolojisinden ve Doğu anlatı geleneğinden faydalanılmaktadır. Erzurum'un Derman Mahallesi'nde yaşayan Selami Tuz'un iki oğlundan küçük olanı adamın hayatı boyunca biriktirdiği tüm parayı alıp "kara ilimleri" tahsil etmek üzere evden kaçır diğeri ise dünyaya meyli olmayan namazında niyazında bir çocuktur. Bir gün bu büyük oğul yanında çalıştığı saatçinin Ehriban ile Hürmüz adındaki kızlarından Hürmüz'e gönlünü kaptırır. İran mitolojisinde Zerdüş inancına bağlı olarak Ahuramazda hayrın Ehrimen ise şerrin temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Ahuramazda'nın -bizde bilinen adıyla Hürmüz- "nur ile çevrili ve sınırsız zaman" içinde yaşadığına inanılırken Ehrimen'in "karanlık ve sınırlı zaman içinde" yaşadığı kabul edilmektedir.¹⁴⁶³ Düalist bir mitoloji olan İran mitolojisinde Hürmüz ve Ehrimen birbirinin tam zıddı özelliklere sahip şekilde tasavvur edilirler. Ehrimen ve Hürmüz sırasıyla üç biner sene yeryüzünde hüküm sürerler. Mitolojide onların arasındaki çatışmanın ilk insanın ve ilk hayvanın temsilcisi ilk öküzün yaratılmasına vesile olduğu anlatılmaktadır.¹⁴⁶⁴ **Şehnâme**'de ve **Hudâyname**'de Ehrimen ile Hürmüz mitlerinin etkileri görülür. Klasik Türk

¹⁴⁶² A.e., s. 166.

¹⁴⁶³ Hellmut Ritter, **Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi: Karşılaştırmalı Edebiyat Metinleri**, Ed. Mehmet Kanar, İst., Ayrıntı Yay., 2011, s. 34.

¹⁴⁶⁴ A.e., s. 34-35.

Edebiyatında Ehrimen'in sözlük anlamıyla "şeytan, dev" şeklinde Hz. Süleyman ile birlikte şiirlerde anıldığı görülmektedir.¹⁴⁶⁵

Zıt ikizler mitine bağlanan Ehrimen ile Hürmüz'ün hikâyesi romanda kozmolojik boyutundan koparılarak insanlar üzerinden anlatılır. Ehriban ile Hürmüz'ün babası iki kızını aynı anda iki erkek kardeşle evlendirmek istediğinden büyük oğul aşk derdinden yataklara düşer çünkü küçük kardeşi ortalarda yoktur. Oğlunun günden güne eriyip tükendiğini gören baba küçük oğlu Feyyuz'a durumu bildiren bir mektup yazar. Gelen cevapta: "Feyyuz, doğrusu evlenmeyi hiç düşünmediğini, çünkü vaktinin yarısını ilme, diğer yarısını da aşüftelere harcadığını söylüyor, ama ağabeyinin vurulduğu kızın kardeşinin bir fotoğrafını ve ismini" istiyordur.¹⁴⁶⁶ Kendisine gönderilen mektuptan kızın adının Ehriban olduğunu öğrenen Feyyuz koşa koşa memleketine döner. Ehriban ile evlendikleri günün sabahı kara ilimle meşgul olduğu esnada eşinin aynadaki yansımasının bir anda bir erkeğe dönüşmesinin şaşırıldığı Feyyuz, aynadaki görüntünün Ehriban'ın erkek kardeşi Azazil'e ait olduğunu ve babası tarafından Acıpayam dağı eteklerine sürülen Azazil'in de aralarındaki nikâh akdinde aynı Feyyuz gibi mührü bulunması gerektiğini öğrenir. Azazil eşruh anlatılarında aynadaki yansımanın farklılaşması şeklinde tezahür etmektedir. Ayrıca eşruhların genelde erkek olarak kurgulanması kuralı burada da işletilir. Azazil, Jung'un arketipleri açısından Ehriban'ın gölgesidir. Eşinin kara ilimlere merakını fark eden Ehriban, Azazil'in kendisine bu ilimleri öğreteceğini söyleyerek Feyyuz'u erkek kardeşini bulmaya teşvik eder. Azazil'i yakalamanın tek yolu onun aynalara düşkünlüğünden istifadedir. Azazil, tıpkı Narkissos gibi aynalara bakmadan yapamaz. Azazil, Narkissos mitiyle narsisizm dolayısıyla özdeşleştirilir. Eşruh kurgularında Narkissos mitinden ve narsisizmden istifade edilmekte kişinin kendine aşkının yansımasıyla özdeşleşmesi dolayısıyla yansıma ile sahibinin sürekli ikiliği tekrarlanmaktadır. Freud, narsisizmi otoerotizm

¹⁴⁶⁵ İskender Pala, **Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü**'nde "Ehrimen" maddesinde şu beyitleri örnek verir:

"Mest olup uyurken öpmüş la'l-i cânânı rakîb
Ehrimenler hâtemi almış Süleyman bî-haber" (Bâkî)

"Lebleri mühr-i Süleymân iken ol gonca-femin
Ey Hisâlî nice hükmünde olur Ehrimen'in" (Hisâlî)

İskender Pala, **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**, s. 125.

¹⁴⁶⁶ İhsan Oktay Anar, a.g.e., s. 103.

kapsamında değerlendirir¹⁴⁶⁷ çünkü narsisizm insanın kendine odaklanan libidosunun bir yansıması sonucu ortaya çıkan kibirli ve koruyucu bir eylemdir. Azazil’de bu özelliklerin hepsi bulunur. Tam da Feyyuz’un planladığı gibi Azazil endam aynasında kendini temaşa uğruna tuzağın kurulduğu viraneye geldiğinde: “Üstüne görkemli bir lacivert takım elbise çekmiş, ipek gömleğinin yakasına da armut ve yıldırım desenli bir boyun bağı bağlamıştı[r] ki, bunlar da yasak meyva ile ilâhî gazabın timsali olsalar gerekti[r]”.¹⁴⁶⁸ Yasak elma sembolü romanda yerini yasak armuda bırakırken Azazil’in de genellikle Klasik Türk şiirinde çirkin bir devle özdeşleştirilen silueti yerini Faust’un yanına gelen Mephistopheles’in ya da **Usta ile Margarita**’nın kılıktan kılığa giren şeytani Woland’ın süslü imgesine bırakır. Romanda kullanılan Azazil figürü, postmodern kurgunun içine kattığı her bilgiyi her üslubu her kahramanı öğüterek oluşturduğu yeni dönem mitik roman kişilerinden biridir. Feyyuz, yakalamayı başardığı Azazil’den kendisine simya öğretmesini ve ölümsüzlüğün sırrını bağışlamasını ister. Feyyuz’un şartlarını kabul eden Azazil serbest kaldığında ona cebinden çıkardığı ve bilgelik meyvesi olduğunu söylediği bir meyve verir. Böylece ilk günah aşamasının da tamamlanmasının ardından Azazil aynı **Faust**’ta olduğu gibi zamanın geçmemesini istediği takdirde kendisinin efendiliğini kabul etmesi gerektiğini bildirir. Karanlık bir ormandan geçerek İnferno’yu seyreden Dante’nin cehennemde ceza çektiğini gördüğü akrabalarının yerini romanda Feyyuz’un kendi çocukları alır. Tanrı’yı görmek için yükseldiği Paradiso’da karşısına çıkan Azazil ona bilgelik meyvesini sunarak Tanrı’da yok olmaktansa Tanrı olmayı teklif eder. Bu teklifi kabul eden Feyyuz, yeniden bu sefer tüm atalarının işlediği günahları görerek Azazil ile birlikte buldukları viraneye döner. Gördüğü tüm kötülüklerden doyarsa zevk aldığını fark edip Goethe’nin Faust’undan uzaklaşıp Marlowe’un Dr. Faustus’una yaklaşır ve o sihirli cümleyi söyler: “Dur! Geçme! Ne kadar güzelsin!” ve bu kötülükler denizi içinde sonsuza kadar yaşamaya böylece mahkûm edilmiş olur. Hürmüz’ün aşkıyla, onunla evlense de yetinemeyen ve hep daha büyük bir aşk niyazında bulunan Feyyuz’un ağabeyi Salih, aşk ıstırapıyla yatağa düştüğünde Hürmüz’ün canı teninden alınıp göğe yükseltilir. Böylece ulaşılmayacak aşkın en büyük aşk olduğuna dair göndermenin

¹⁴⁶⁷ Sigmund Freud, “Narsisizm Üzerine Bir Giriş”, **Narsisizm Üzerine ve Schereber Vakası**, s. 26.

¹⁴⁶⁸ A.g.e., s. 107.

mahsulü bedbaht bir genç kalır geriye. Feyyuz'un ise Ehriban'dan yedi oğlu olur. Feyyuz, Azazil'e verdiği söz gereği cehenneme gidince Ehriban da dul kalır. Aile büyükleri Ehriban ile Salih'i evlendirme kararı alırlar. Kötülüğün simgesi durumundaki Ehriban'ın iyiliğin temsilcisi konumundaki yeni kocasından yapışık ikizleri olur. Kocasını ise evini terk ederek ermiş bir hâlde Acıpayam dağının zirvesine yerleşir. Kurguda mekân açısından Azazil'in yerleştiği Acıpayam'ın etekleriyle Feyyuz'un yerleştiği dağın zirvesi arasındaki zıtlık geleneksel ikili karşıtlıklara uygun şekilde tanzim edilmiştir. Ancak daha sonra Salih'in şehirdeki eski hayatını özleyerek oraya geri dönme düşleri kuran bir ikizi de ortaya çıkar.

Sonuç olarak örneklerden de görülebileceği gibi Türk edebiyatında eşruh kurgularında roman öncesi döneme ait gerek Batı gerekse Türk mitolojisinin eşruh motiflerinden faydalanılmaktadır. Eşruh motifinin henüz geleneksel yapısını kazanmadan önceki motifin hazırlayıcısı çeşitli unsurlar da gerek Batı gerekse Doğu edebiyatından faydalanılarak romanlara aktarılmaktadır. Motifler roman içerisinde genellikle eski işlevlerinden uzaklaştırılmış işlevsiz ya da mitlerdeki işlevinin tersine bir işlevle donatılmış olarak romanda ortaya çıkarlar. Özellikle postmodern anlatılarda genellikle birer parodi vasıtasındırlar. Parodileştirme dışındaysa Nazlı Eray'ın romanlarında olduğu gibi tek bir mitolojik temeli değil farklı mitolojilerin ve dini inançların eşruh motifleri bir araya getirilerek kurgulanırlar. Bu tip örneklerde roman içerisinde mitlerdeki tipik formlarından uzaklaştırılırlar ve karakter özellikleri yüklenerek birer roman kişisi hâline getirilirler. Postmodern örneklerde ise parodi unsuru olarak yazınsal sürecin bir parçası olup karakter özellikleri yüklenmek bir tarafa tipik özelliklerinden de uzaklaştırılırlar. Yazının asıl hedeflediği parodileştirmenin birer oyuncağı olarak ruhsuz, temelsiz ve işlevsiz bir hâlde kurgu içinde kullanılırlar.

4.1.2.2. Somut Kişilerin Eşruhlar Olarak Kurgulanmaları: İkiz Kardeşler, Tıpatıp Benzerler, Kopya İkizler ve Maske Takarak ya da Kılığına Bürünerek İkizleşenler

Modern Türk romanına geçiş sürecinde muhtemelen ilk eşruh izleğini Giritli Aziz Efendi **Muhayyelât**'taki "Kıssa-i Şapur Şah ve Hüma" adlı hikâyede kullanır. Hikâyenin anlatıcısı Turan hâkimi Keşnasb Han'ın kızı Hüma'dır. Babasının itinayla büyüttüğü göz bebeği Hüma, on beş yaşındadır. Bir gece Hüma'nın kedisi bileziklerini alıp kaçar. Kedinin peşine düşen Hüma, onun ardından mahzene iner. Mahzene girdiğindeyse bir anda kendisini çok güzel bir odada bulur. Arkasını dönüp kapıdan çıkmaya yeltendiğinde girdiği kapının yerinde olmadığını fark eder. Girdiği odada bir de on yedi on sekiz yaşlarında genç ve yakışıklı bir delikanlı oturmaktadır. Delikanlı, İsfahan şahı Küdriz Şah'ın oğlu Şapur'dur ve o da bir anda kendisini içinde bulunduğu bu odaya nasıl geldiğini anlayamamıştır. İçinde buldukları durumdan kurtulma ve buldukları yerin neresi olduğunu anlama maksadıyla odadan çıktıklarında yirmi otuz kadar kapının açıldığı çok geniş ve süslü bir salonda olduklarını anlarlar. On kadar odanın kapısını açtıklarında birlikte uyuyan kendileri gibi genç erkek ve kızları görürler. Başka bir odadaysa birbirleriyle sohbet eden bir delikanlıyla genç kız bulunmaktadır. Hüma ve Şapur'un bu gençlerden buldukları yer hakkında bilgi edinme şansları olur. Bu genç çiftten diğer odalarda yatanların da kendileri gibi hükümdar çocukları olduklarını ve içinde buldukları sarayın "bir sehre-i mekkârenin sarayı"¹⁴⁶⁹ olduğunu öğrenirler. Bu kadın her hafta bir gün gelip gençlerin ihtiyacı olan her şeyi tedarik edip onlarla birlikte gülüp eğlenir. Kadının bütün hükümdar çocuklarını sarayda toplamaktan maksadı: "inkıta-ı insâl-ı mülûk ile âleme bir fitne ve şûriş vermek[tir]".¹⁴⁷⁰ Ertesi gün odalarına kadın ve sarayda zorla tutulan otuz çift gelirler. Kadın onlara düzmece bir nikâh kıyar ve onları odada tek başlarına bırakıp çıkar. Bu düzmece nikâha kanmayan gençler dua ederek Allah'tan kendilerini kötülüklerden ve günahlardan koruyup büyücü kadının elinden kurtarmasını niyaz ederler. Kırk gün sürekli dua ederek günlerini geçirirler.

¹⁴⁶⁹ Giritli Ali Aziz Efendi, "Kıssa-i Şapur ve Hüma", **Muhayyelât-ı Aziz Efendi**, s. 153.

¹⁴⁷⁰ A.y.

Kırkıncı gün: “Sehhâre kâfresi, seyf-i bâtın-ı Kakhâr-ı Mutlak’a uğrayıp fecâat-i can-ı habisi süpürde-i nar-ı cahîm eyle[r].”¹⁴⁷¹ Kadının ölmesiyle birlikte gençler bir anda kendilerini tekrar babalarının saraylarında buluverirler. Hüma’yı unutamayan Şapur, onu babasından istetir ve evlenirler. Evlenmelerinin üzerinden iki sene kadar bir süre geçtikten sonra bir gece Hüma yatsı namazını kılıp yatmak üzere odaya girdiğinde Şapur’un yanında bir kadın görür:

“Ey o kimdir? diye çağır[ır]. Şah ve âğuşunda olan dönüp yüzü[n]e bak[ar]. [O] dahi dikkatle bak[ar] ki fıraş-ı Şah’a sarıl[ır]. Şah ve [Hüma] ve [ona] benzeyen, üçü[.] hayran ve sergerden birbir[lerine] bakakal[ırlar].”¹⁴⁷²

Eşruh izleğinin tekinsiz yönü burada başlar. Hüma karşısında, kendisinin yerinde, kendisine ikizi kadar benzeyen kadını gördüğünde tekinsizin ağına çekilir. Korku ve tedirginlik tam da Freud’un tekinsizin temelinde yattığını belirttiği gibi ortaya çıkar. Üçüncü Bölüm’de belirtildiği gibi eşruhlar bir anda believerler. Hüma’nın eşruhu da hiç beklemediği bir anda ve hiç beklemediği bir şekilde karşısına çıkar. Korkunun artmasının bir sebebi de mahremiyet dairesinin işgalidir. Odaya gelen cariyeler de Hüma’yı “ikilenmiş görüp” şaşırırlar.¹⁴⁷³ Hüma, Şapur’a yanındaki kadının kendisi olmadığını anlatmak için ne kadar dil dökse de kâr etmez. Şapur emin olmak için Hüma’nın sütannesini çağırır ona da fikrini danışır. Yaşlı kadın, gördüklerinin ikisinin de Hüma olduğunu söyler. Bir karar vermek zorunda kalan Şapur kararını şöyle açıklar:

“Bunun ikisinden biri elbette hayâldir ve bize bir güne mekr vardır, ancak vâzih olan oldur ki ben ayalimle yataarken sonradan gelen bâtıldır, bunu def eyleyin, lâkin tekdir eylemeyin, varsın gitsin...”¹⁴⁷⁴

¹⁴⁷¹ A.e., s. 155.

¹⁴⁷² A.e., s. 156.

¹⁴⁷³ A.e., s. 157.

¹⁴⁷⁴ A.y.

Hüma, ne kadar ağlayıp yalvarsa da Şapur'u ikna edemeyip kapının önüne koyulur. Şehrin dışında çok yaşlı bir çobanla karşılaşır ve onun evinde kalmaya başlar, on beş gün kadar yaşlı adama yardımcı olur. Kardeşi Gazanfer, Hüma'yı bulup yanına gelir. Onlar dertleşirken önlerinden çok süratli bir atlı geçer. Hüma, bir anda atın üstündeki adamın Şapur olduğunu fark eder. Ancak Şapur'u başka bir adamın kovaladığını anlayıp dikkatle baktıklarında kovalayanın da Şapur olduğunu görürler. Hayal mi gerçek mi gördüklerini bile anlayamazlar. Gazanfer durumun vahametini anlayıp atına atlar ve iki Şapur'un peşinden gider. Gazanfer, ilk atlının peşinden gidenin asıl Şapur olduğunu kendinden yardım istemesinden anlayıp çevik davranır ve öndeki atlıyı yakalayıp adamı yere yıkar. Şapur da yetişip adama kılıç çekince adam aman diler. Parmağındaki yüzüğü çıkardığında altmış yaşında beyaz saçlı bir adama dönüşür. Yaşlı adam, Şapur'un Hüma zannettiği Hüma'nın eşruhunun aslında gençliğinde uygunsuz hareketler sergileyen bir kadın olduğunu, müşterilerinden birinin de kendisi olduğunu ancak kadının kendisini diğer müşterilerinden ayrı tuttuğunu söyler. Kadın kendisiyle evlendiği takdirde birlikte rahatça yaşayabileceklerini ancak evlendikten sonra müşterilerine ses çıkarmaması şartıyla evliliği kabul edebileceğini belirtmiş, kadının teklifini kabul ederek onunla evlenen adam da kadının müşterilerinden kazandığı parayla geçinmeye başlamıştır. Kadın, yaşlanıp para kazanamaz hâle geldiğinde adama tanıdığı bir büyücüye giderek ondan yardım istemelerini önerir. Büyücü onlara parmaklarına taktıklarında her istedikleri zenginlik kılığına girebilecekleri bir çift yüzük verir. Hüma ile Şapur'un yerine geçmeyi kafalarına koyan yaşlı çift planlarını uygulamaya kadının Hüma'nın yerine geçmesiyle başlarlar. Nitekim planları tıkr tıkr işler ve Hüma saraydan kovulurken eşruhu sarayda Şapur'un yanında kalır. Yaşlı adamsa Şapur'un kılığına girerek o saraydan uzaklaşırken Hüma kılığındaki eşinin yanına gelir. Hüma'ya bir şey söylemesi gerektiğini hatırlayan Şapur, odaya döndüğünde eşinin yanında kendisine ikizi kadar benzeyen adamı, eşruhunu gördüğünde adama saldırmak ister. Fakat adam atik davranıp Şapur'un atına atlayarak kaçar.

Hüma'yı da alıp saraya döndüklerinde hiçbir şeyden haberi olmayan Hüma'nın eşruhunun yanına giden Şapur'u kocası zanneden kadın ona Şapur'u öldürüp öldüremediğini sorduğunda yaşlı çiftin planları tam olarak ortaya çıkar.

Şapur, kadının parmağındaki yüzüğü çıkarıp hapsedilmesini emir buyurur. Daha sonra da halkın huzurunda davaları görülür. Hikâyede eşruh izleği büyü marifetiyle ikizleşme şeklinde işletilir. Ayrıca Batı edebiyatındakinden farklı olarak kadının eşruhu da kadındır. Hikâyenin ikiz motifinden ayrılan yönü ise söz konusu tekinsizliktir. Hikâyenin sonunda tekinsizliğin sebebi açıklanarak hikâyeye fantastiğe dönüşür. Eşruhların tabiatlarının kötü olarak tasviri ahlâklı, iyi ve doğru olarak anlatılan Hüma ile Şapur'un tam zıddı karakter özelliklerine sahip olduklarını göstermek içindir. Şeytani planlar yapan ikiz motifi de hikâyede böylece tekrarlanır. Hikâyenin anlatıcısının Hüma oluşu, tek taraflı bir bakışı zorunlu kılar. İyi, doğru, güzel ve ahlâklının yanında olan geleneksel edebiyatın anlatıcı seçimi genel tutumun bir yansımasıdır. Batı romanında eşruhun bir edebiyat terimi olarak ilk kez kullanıldığı 1776'dan yirmi sene sonra Giritli Aziz Efendi, sonraki Batılı örneklerinden hiç de aşağı kalmayacak bir eşruh hikâyesine **Muhayyelât-ı Aziz Efendi**'de yer verir. Eşruh izleğinin Türk edebiyatına yabancı olmadığı tarih mukayesesi yapıldığında romana geçiş sürecinin bu ilk örneğinden de rahatça anlaşılabilir. Hikâyeye kişileri tipiktir ve hikâyeye boyunca kişiliklerinde hiçbir değişiklik olmaz. Giritli Aziz Efendi'nin motifi **Bin Bir Gece Masalları**'nın etkisiyle kullandığı anlaşılmaktadır.

“...sana baktıkça aynada kendimi görür gibi oluyorum.
Bu derece müşabehet
ikiz kardeşler arasında bile enderdir.
Bu benzerlikten sonra
askerlikte bir araya düşüşümüz de
garip tesadüf değil mi?
Ben bunda bir hikmet görüyorum.”¹⁴⁷⁵

İkiz roman kişilerinin yazıldığı dönemde romanda önemli roller üstlendikleri örnekler oldukça sınırlıdır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın **Mezarından Kalkan Şehit** romanında bu tip ikiz/ tıpatıp benzer roman kişileri eşruhlar olarak yer alırlar. Popüler roman türünde eserler veren, Ara Nesil romancılarından biri olan Hüseyin

¹⁴⁷⁵ Hüseyin Rahmi Gürpınar, **Mezarından Kalkan Şehit-Mutallaka (Mezarından Kalkan Şehit)**, İst., Everest Yay., 2012, s. 175.

Rahmi Gürpınar (1864-1944), Ahmet Mithat Efendi'nin roman anlayışını devam ettirir. Fransız natüralizminden etkilenen yazar tarz olarak “gözlem ve deneye dayalı roman”, çeşit olarak ise “töre romanı” türünde eserler verir.¹⁴⁷⁶ Fransız natüralizminin Türk romanındaki ilk büyük temsilcisi kabul edilmektedir.¹⁴⁷⁷ Emile Zola'nın roman anlayışını kendine şiar edinen Gürpınar, “fen ve hakikat adına insanlardan hiçbir şey gizlememeyi ve bütün iğrenç sosyal yaraları deşmeyi bir görev sayar.”¹⁴⁷⁸ Berna Moran, Gürpınar'ın dünya görüşünden hareketle hakkında şu tespitlerde bulunur:

“...Gürpınar II. Meşrutiyet döneminin ilerici akımlarına ayak uydurmuş ve Türkiye’de iktisat, ahlâk ve din alanlarında köklü değişiklikler öngören ama tutarlı olmayan birtakım düşünceler geliştirmişti. Aydınlanma felsefesi, Marksizm, Nietzsche ve Schopenhauer’ın bir arada yoğrulduğu bu ‘yüksek felsefe’ zamanla daha karamsar bir nitelik kazanmış ve Gürpınar sonunda dünyaya küserek kendi köşesine çekilmiştir.”¹⁴⁷⁹

Gürpınar, kendi dünya görüşü ve geliştirdiği “yüksek felsefe”ye uygun şekilde pek çok konuyu ele alır. Bu konular arasında: “Türkiye’nin yüz elli-iki yüz yıldan beri geçirdiği kültür ve medeniyet buhranı ile ilgili alafrangalık, badi, inanç, ahlâk ve geçim sıkıntısı arasında çatışma, aşk ve evlilikte anlaşmazlık, sosyal sefalet, eski ahlâk kaidelerine, örf ve âdetlere isyan” sayılabilir.¹⁴⁸⁰ Tanpınar’a göre Gürpınar romanlarındaki “halk sanatlarına bağlı” tiplerden “eskinin içinden çıkamayanlar gülünç ve biçare, yeniye doğru gidenler ise tabiatıyla sakat ve yarımdırlar.”¹⁴⁸¹ Romanlarında Mehmet Kaplan’ın tespitiyle genellikle düz karakterler kullanan Gürpınar, batıl inanç konusunu ele aldığı romanlarını “esrar romanı” şeklinde yazar

¹⁴⁷⁶ Kenan Akyüz, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)**, İst., Ana Kitabevi, 1995, s. 141.

¹⁴⁷⁷ A.e., s. 142.

¹⁴⁷⁸ İnci Enginün, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, s. 276.

¹⁴⁷⁹ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat’tan A.H. Tanpınar’a**, 19. bs., İst., İletişim Yay., 2007, s. 131.

¹⁴⁸⁰ Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1**, s. 399.

¹⁴⁸¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Türk Edebiyatında Cereyanlar”, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 122.

ve bu tür romanlarında tiplerden faydalanır, asıl vaka da “bu sırrın keşfi üzerine”dir.¹⁴⁸²

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın “esrar romanı”¹⁴⁸³ nev’inde yazdığı **Mezarından Kalkan Şehit** (1929), kendisini “garabetperest bir genç”¹⁴⁸⁴ olarak nitelendiren aynı zamanda kahraman-anlatıcı olan Şevki’nin eski arkadaşı Kadri’nin daveti üzerine gittiği İstanbul’un kır inzivası sayılan “Kartal ile Soğanlık arasındaki şimendifer mevkiğine”¹⁴⁸⁵ çok yakın olan köyde bir akşamüstü çıktığı gezintide şehrin kalabalığı ve keşmekeşi içinde benliğini unuttuğunu keşfetmesiyle başlar. Şevki’nin henüz ortada bir olay bile yokken söyledikleri ikiz yapının habercisidir:

“Kalbim; göklere, denizlere, dağlara renkler, yıldızlar, alevler saçarak ufka doğru inen ateş küreden başka samimiyetimi ısıtacak bir güneş hayatıyla hayatıma saadet aşılacak bir ikinci varlık, nasıl söyleyeyim, yaşamanın hikmetini, felsefesini itmam edecek bir mütemmim arıyordu. Buysa hem her gencin mefkûresini dolduran bir hayaldi ve daima hayal kalması itibarıyla insanı aldatarak oyalayabilen bir emel hülyasıydı. Tahakkuku halinde bir serap gibi her şey yok olacak, emelin, inanın, aşkın, muhabbetin vahiyâtı anlaşılacaktı.”¹⁴⁸⁶

Şevki’nin aradığı, özlediği tamamlayıcı ikiz Jung’un anima arketipini tanımlayışına uyar. Çıktığı gezintide bir evin yanından geçerken piyano çalındığını işiterek müziği dinlemekten kendini alamaz. Piyanonun susması ardından “tekbirsiz karmakarışık bir ezan sesi” ardından da “Gazilere hürmet/ Şehitlere rahmet/ Gel yavrum Şevket/ Hasret, hasret, hasret” nidalarını işitir.¹⁴⁸⁷ Oradan hızla uzaklaşan Şevki, eve döndüğünde yaşadığı garip olaydan ve bu olayın cereyan ettiği evden, misafir kaldığı ev ahalisine bahsettiğinde yörede evin cinli sayıldığını ve hiç kimsenin o tarafa akşam saatlerinde cinler tarafından çarpılmamak için yaklaşmadığını öğrenir. Evi kiralayanların başına gelen garip vakaları da dinleyen Şevki merakına mağlup olup

¹⁴⁸² A.g.e., s. 400.

¹⁴⁸³ Mehmet Kaplan romanın bir karakter romanı olmayıp bir sır romanı olduğunu belirtir. A.e., s. 409.

¹⁴⁸⁴ Hüseyin Rahmi Gürpınar, a.g.e., s. 4.

¹⁴⁸⁵ A.e., s. 9.

¹⁴⁸⁶ A.e., s. 17.

¹⁴⁸⁷ A.e., s. 18-19.

sürekli cinli köşke gider ve bir gün piyanoyu çalan evin kızı Şahika ile tanışmayı başarır. Aradığı tamamlayıcı ikiz sevgiliyi bulmuştur. Bu tanışıklık hemen evlilikle neticelenir ve böylece cinli köşke damat olur. Şevki, “Bu bedbaht köşkü yıllardan beri altında çürüyüp gittiği sû-i şöhretten kurtarmaya” karar verir.¹⁴⁸⁸ Gürpınar, romanda uzun uzun halk arasındaki batıl inançlardan bahseder. Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarındaki didaktik üsluba benzer bir üslupla okuyucularına “gölgesinden korkan, her işittiğine inanan, gözleriyle tetkik, elleriyle temas etmediği şeylere vücut veren, her garabet önünde şaşırın” kimselerden olmamalarını telkin eder.¹⁴⁸⁹

Gençliğinden beri isteri krizleri geçiren Şahika’nın büyükannesi Şahika’nın ağabeyi şehit olunca akli muvazenesini yitirmiş ve perilerle görüştüğünü söylemeye başlamıştır.¹⁴⁹⁰ Her yerde torununun hayaliyle birlikte olan yaşlı kadının Cuma geceleri şehit torunuyla görüştüğü halk arasında kulaktan kulağa yayılmış¹⁴⁹¹, evde çalışan dadılar da kadının torunuyla görüştüğüne tanıklık etmişlerdir.

Bir Cuma gecesi Şevki de Sarıkamış’ta şehit düşen Şevket’i “baş açık, göğüs bağı biraz derbeder, salondaki agrandisman fotoğrafisinin bütün ince tafsilâtı, insana vелеh getiren ayniyetiyle” bizzat görür.¹⁴⁹² Ancak tutulan fenerin ışığı Şevket’in ortadan kaybolmasına neden olur. Şevket’in köpeği onu tanıyarak peşinden gider. Köpeği takip eden Şevki ve kayınbiraderi Nüzhet’in Şevket’i ya da hayaletini arayışları tam bir dedektiflik macerası hâlini alır. Nüzhet ile Şevki, dedektiflik romanlarındaki dedektif ile yardımcısından oluşan bir ikiliye dönüşürler. Kurguda başkarakter olan Şevki’nin yardımcısı konumundaki Nüzhet’in kişilik özelliğinden, dış görünüşünden romanda hiç bahsedilmez. Sadece keman çaldığı bilinmektedir. Şevki ile birlikte çıktıkları yolda bir folyo karakter olarak Nüzhet’i kurgulayan yazar, diyaloglar vasıtasıyla heyecanın artmasını temine çalışır. Nüzhet, Şevki’nin fikirlerini açık açık anlatabileceği bir tip olarak Şevki’ye hiç itiraz etmez, onun her dediğini dinler ve ona izlerin peşine düşmesi noktasında yardımcı olur. Adeta Sherlock Holmes’un parlak zekâsını ispata yarayan suskun Dr. Watson gibidir.

¹⁴⁸⁸ A.e., s. 61.

¹⁴⁸⁹ A.y.

¹⁴⁹⁰ A.e., s. 65.

¹⁴⁹¹ A.e., s. 66.

¹⁴⁹² A.e., s. 76.

Romadaki tek işlevi de budur, zaten. Şevki ile Nüzhet'in takip ettiği köpeğin kazdığı bir mezardan çıkardığı kanlı fanilanın Şevket'in olduğunun anlaşılması olayların daha da karmaşık ve içinden çıkılmaz bir hâl almasına sebep olur.

Gürpınar'ın romanda yansıtıcı merkez olarak seçtiği Şevki, Şevket'in hayalini savaşılmaması gereken bir öteki, bir rakip veyahut bir düşman telakki eder ve tüm gününü Şevket hakkında ipuçları toplamaya ve yaşanan garip hadiseleri açıklığa kavuşturmaya harcamaya başlar:

“Mühim işler birinci, ikinci, üçüncü teşebbüslerde en zor ve meşakkatli gayretlere ram olmayanlardır. Esrar âleminde bu dünyaya rol oynamaya gelen bu esîrilerin peşlerini bırakmayacağım. Etiyle, kemiğiyle, o hazin, ince tebessümüyle bu gece bize gözüken merhum Şevket Bey, büyük validesine olan hürmetini teyiden elbette bu ziyaretlerini tekrar edecektir. Bundan sonra mümkünse kollarıma ki kanat takarak onu takip için her gece hazırlıklı bulunacağım. Mademki ruhlar arzu ettikleri zaman bizim aramıza iniyorlar. Burada onların arasına atılmaktan çekinmeyecek bir cüretkâr bulunduğunu ispat edeceğim.”¹⁴⁹³

Başlarından geçen olayı bir “Bin Bir Gece Masalı”na¹⁴⁹⁴ benzeten Şevki, sürekli olarak ruha inanmadığını yineleyip durur. Görülen şehidin ruhunun bulunmadığını dolayısıyla da ruhu olmayanın yeniden gelişinden bahsedilemeyeceğini dile getirir. Onun için “kan buharıyla işleyen [...] insan makinesinin içinde gayr-i maddî ve layemut bir kuş” olarak tabir ettiği ruh yoktur ve ruh hakkında anlatılanlar sadece “bilmem kaç bin senelik” bir efsaneden ibarettir.¹⁴⁹⁵ Romanda tüm ispata çalışılan da aslında Şevki'nin bu kanaatidir.

Şevket'in ziyaretinin üstünden aylar geçmesine rağmen ortada görünmemesi sebebiyle ev halkı tarafından sürekli tarizlere maruz kalan Şevki, bir gün evin köpeğinin boynunda kendilerine gönderilmiş bir mektup bulur. Mektupta yaşadıkları hadisenin görünmeyen yüzü anlatılmaktadır. Mektubu yazan, Şevket'in Sarıkamış'ta birlikte çarpıştığı, kendisine ikiz kadar benzeyen dostu Muzaffer'dir. Muzaffer

¹⁴⁹³ A.e., s. 115-116.

¹⁴⁹⁴ A.e., s. 146.

¹⁴⁹⁵ A.e., s. 148.

aralarındaki benzerliğin sadece cismen değil ruhen de olduğunu bu mektupta belirtmektedir.¹⁴⁹⁶ Şevket, bu benzerliği adeta bir hediye addetmiştir:

“Muzaffer, sana baktıkça aynada kendimi görür gibi oluyorum. Bu derece müşabehet ikiz kardeşler arasında bile enderdir. Bu benzerlikten sonra askerlikte bir araya düşüşümüz de garip tesadüf değil mi? Ben bunda bir hikmet görüyorum. Bakalım sonu neye çıkacak!”¹⁴⁹⁷

Enver Paşa'nın isabetsiz kararı ve bir hülya ile Sarıkamış'a getirdiği askerlerden biri olan Şevket, kendisinden geriye kalan defterde uzun uzun Paşa'ya olan kızgınlığını dile getirir. Gürpınar'ın romanlarında: “Romanlarının çatısı kuvvetli olmakla birlikte, okuyucuyu eğlendirmek, belki biraz da gazetede tefrika sayısını çoğaltmak için uzatılan taklitli konuşmalar, makale çeşnili felsefi düşünceler, vaka dışı bilgi vermeler yüzünden ana vakanın yürüyüşü aksamaktadır.”¹⁴⁹⁸ Enver Paşa hakkında yazılan sayfalar bu kabilden, özellikle yazarın konu hakkında görüşlerini belirtmekten de öte içinde ne var ne yok döktüğü satırlarla doludur. Savaşın sonunun mağlubiyet olacağını daha en baştan farkında olan Şevket, Muzaffer'e cephede: “Şahadet[lerin]den sonra aileleri[.] için bu müşabehetten bir teselli sureti bulma[yı]” teklif etmiştir.¹⁴⁹⁹ Bu akdin ardından birbirlerinden farklı alaylara sevk edilen Şevket ve Muzaffer bir daha birbirlerini görememişlerdir. Muzaffer sol kolundan vurulup revire kaldırılmış, aradan üç gün geçtikten sonra bir gece revir olarak kullanılan çadırın dışına çıktığında Şevket'in hayalini karşısında görmüş ve Şevket ona son vasiyetini iletmiştir:

“Ben şehit oldum, büyükannem beni çağırdı, görüştüm geldim. Mukavelemizi unutmadin ya, bundan sonra o zavallı kadını sen göreceksin, fakat dirilere mahsus bir ziyaret şeklinde değil. Allah cisimlerimizi eş yaratmış, ruhumu da sana iare ediyorum.

¹⁴⁹⁶ A.e., s. 175.

¹⁴⁹⁷ A.y.

¹⁴⁹⁸ Cevdet Kudret, **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I**, İst., İnkılâp Yay., 2009, s. 232.

¹⁴⁹⁹ A.g.e., s. 177.

Bundan sonra sende yaşayacağım. Büyükanneme bazı geceler benim kalıbımla, benim ruhumla tamamıyla Şevket olarak sırren gözükeceksin. Benim mezarımdan kalktığıma hükmettireceksin, Süleyman Çavuş'tan emanetleri al. Kanlı fanilamı ziyaret gecelerinde yanında bulundur, onu gömeceğin mezardan Panter gelip çıkaracaktır.”¹⁵⁰⁰

Muzaffer, daha sonra Şevket'in o gece kendisine görüldüğü saatte şehit düştüğünü öğrenir. Şevket'in bir eşruh olarak ortaya çıkışı romandaki tüm diğer olayların hazırlayıcısıdır. Sigmund Freud'un eşruhların ortaya çıkışıyla ilgili olarak tespit ettiği telepatik hadiseler sınıfına giren bu karşılaşma romandaki tekinsiz ortamın bir parçasıdır. Muzaffer, Şevket'in aynı kendisine söylediği gibi eşyalarını Süleyman Çavuş'a teslim ettiğini öğrendiğinde hayretini saklayamaz. Şevket, üzerindeki kanlı fanilanın da Muzaffer'e teslim edilmesini istemiştir. Muzaffer, bu olayın tesiriyle ve verdiği sözü tutmanın da gayreti içinde senelerce Şevket'in büyükannesini Şevket kılığında ziyaret etmiştir. Muzaffer artık bir bedende iki ruh taşıdığına inanmaktadır. Bunu da söz konusu mektupta belirtir. Şehide verdiği sözü tutabilmek için ev halkından kendisine karışılmamasını ister. Şevki, Muzaffer'in durumunu bir tür görme bozukluğuyla izaha çalışır:

“Mevsukiyeti iddia olunan bu nev hadiseler karşısında ben evvelden beri dediğimi tekrar edeceğim. Evet, gördüm diyen insanlardan bazılarının yalan söylemeyeceklerini kabul ediyorum. İhtimal filhal, görmüşlerdir. Lakin tekrar edeceğim nazariyem şudur: Fevkattabia hastalığı görünende değil görendedir. Bir misal söyleyeyim. Rüyet bozukluğu sebebiyle bazı kimseler biri iki görürler. Karşımızda duran cisim birdir. Çift görmek marazına müptela olan zat bunun iki olduğunu iddia ediyor. Yalan söylemiyor peki ama, onun bu galat-ı rüyeti haddizatında bir olan bir cismin hiçbir zeminde ikiliğini icap ettirmez.”¹⁵⁰¹

Ancak bu açıklama dışarıdan bir bakışın gördüğü ikizleşmiş bir görüntüyle ilişkilendirilemeyecek bir durum olduğundan havada kalır. Böylece yaşananlara tam

¹⁵⁰⁰ A.e., s. 179.

¹⁵⁰¹ A.e., s. 191.

bir açıklama getiremeyen ve aksini de ispatlayamayan Şevki, artık ev halkının “bu meselenin ledünniyâtını inceden inceye araştırma[larına]”¹⁵⁰² lüzum kalmadığını söyleyerek konuyu kapatmaya çalışır. Roman, Muzaffer’in tekrar büyükanneyi ziyaretiyle son bulur.

Birbirine tıpatıp benzeyen kişiler ikiz arketipine bağlıdırlar. İkiz arketipine bağlı olarak ikizlerin birbirinin yerine geçtiği örnekler sayıca oldukça fazladır ve hemen her kültürde benzeri örneklerle karşılaşılır. İkizlerin birbirinin yerine geçmesi motifi yukarıda işaret edildiği ve **Muhayyelât**’ta da örneklediği gibi halk hikâyelerinde de sık rastlanan bir motiftir. İkizler her zaman durumdan haberdardırlar ve çevrelerindeki şaşkınlıktan öte amaçlar için genelde bu yer değişikliğini gerçekleştirirler. Özellikle eşruh kurgularında ikizlerin, tıpatıp benzerlerin yer değiştirmesi kafa karıştırıcı bir şekilde ve tekinsizlik alameti olarak tezahür eder.

Yazar, kurguda eşruh izleğini, ruhun olmadığını ispat için kullanmaya çalışır. Bu ispatı kendisi adına yapmak üzere roman kahramanı Şevki’yi görevlendirir. Yazarın, yansıtıcı merkez olarak seçtiği Şevki ile anlatıcı arasındaki kinaye mesafesini koruyamadığı görülür. Şevki sürekli olarak batıl inançların yanına itikat dairesine giren ruh, cin, ahiret gibi kavramları da ekleyerek topyekûn bir hiçlemeye gitmeye çalışır. İnsanların birer ruhu bulunmadığı iddiasını ispatın en kolay yolunun İslamiyet’teki şehitlerin ölmediğine dair inancın doğru olmadığını ispattan geçtiğini düşünen yazar, şehidin geri dönmeyip sadece ona ikizi kadar benzeyen arkadaşının onun yerine geçtiğini belirterek kurguyu didaktik bir ispat metnine dönüştürmeye çalışırken eşruh kurgusuna mağlup olur. Şevket’in yerine Muzaffer’in geçtiğinin anlaşılması sadece büyükanneye ve ev halkına görünenin Şevket olmadığını ispata yarar. Oysa eşruh kurgusuna hâkim olamayan yazar, Şevket’in Muzaffer’e nasıl görüldüğünü, seneler sonra gerçekleşecek bir hadiseyi: Şevket’in Muzaffer’in yanında sürekli taşınmasını istediği kanlı fanilasını bir gün saklamak zorunda kalacağı bir mezardan köpeğinin çıkaracağını nasıl bildiğini, şehit düşerken eşyalarını emanet ettiği Süleyman Çavuş’un adını Muzaffer’e şehit düştükten sonra nasıl söylediğini

¹⁵⁰² A.y.

ispatlayamaz. Eşruh kurgusuyla ispata çalıştığı ruhun nâ-mevcudiyeti fikrini delillendiremeyen yazar romanı tezini ispatlayamadan bitirmek zoruna kalır.

Eşruh romanları, türün tüm örneklerine yapısal bağlılığı ile bağlayıcı ve kısıtlayıcı yönleri nedeniyle yazarların kurgulamakta en çok zorlandıkları türlerden biridir. Nitekim Hüseyin Rahmi Gürpınar da “en çok sevdiğim romanım” dediği **Mezarından Kalkan Şehit**'te ilk dönem romancılarına benzer şekilde bir eksik ikiz imajı kullanmayı dener ancak eşruh kurgusunun romanı ele geçirmesi yazarın kurgu karşısındaki mağlubiyetini hazırlar. Donuna girme, kılık değiştirme mitleriyle ikiz mitlerinin devamı niteliğindeki eşruh motifi yüzyıllardır işlenmektedir ve bu açıdan tutucudur. Aynı ikizler izleğinde olduğu gibi kurguda eşruh ve sahibi arasında daimi döngüsel ve telepatik bir ilişki mevcuttur. Bu döngüsel ilişki nedeniyle birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılması oldukça güç olan ve çoğu zaman iç içe geçmiş şekilde kurguda kullanılan ikizler ve eşruh izlekleri, kurguyu ikizlik içine hapseder. Döngüsel yapı kesin ispatlar için elverişli bir kurgu zemini hazırlamaz. Gelenek dairesinin en zor motifini amacına ulaşmak için kullanmaya çalışan yazar, eğer **Gulyabani**'deki gibi basit bir aldatmacadan faydalansaydı ispatlamaya çalıştığı konuya dair bir tez ileri sürebilirdi. Oysa roman eşruh motifi içine saplanıp kalır. Gürpınar'ın bu romanında kullandığı motif, realist ve natüralist romancıların reddettikleri gelenek dairesinin bir motifidir ve realist ya da natüralist romancılar tarafından çoğunlukla anlatıyı gelenekselin dairesine sokabileceği için tercih edilmemiştir. Ayrıca ikizler arasındaki özel telepatik ilişkinin romandaki tesisi ruhi bir bağı ve hususi bir ilişkiyi zorunlu kıldığından yazarın ispatına soyunduğu ruhun mevcut olmadığı tezi için kullanılamaz çünkü kurgunun çelişkili bir hâl almasına sebep olur. Kısaca ortaya çıkan bir paradokstur. Dil düzleminde ikilem ya da zıtlık (paradoks) :

“[Z]ıt iki düşünce ya da olayın birbiriyle çelişkili olarak kullanılmasıyla yapılır. Herhangi bir öge öncelenmiş gibi görünürken, ortaya tam anlamıyla zıt ikinci bir öge çıkar ve dinleyici ya da okuyucuyu şoka uğratar, ilk ögeyi geride bırakarak kendisi öncelenir. Sonuçta ilk öge ile getirilen anlam, zıt ikinci öge tarafından silinir gider.”¹⁵⁰³

¹⁵⁰³ Ünsal Özünlü, **Edebiyatta Dil Kullanımları**, İst., Multilingual Yay., 2001, s. 53.

Gürpınar'ın şiirde bir teknik olarak da istifade edilen ikilemi bilinçli bir şekilde kullanmadığı ortadadır. Çünkü varmak istediği sonucun tam tersine ulaşmıştır. İşte, Gürpınar'ın romanı bu ikileme mağluptur. Romanda ikizler ve eşruhar, hem bir kurgu tekniğı hem de izlek olarak kullanılmakta ve izlek kurgu tekniklerini yönlendirmektedir. Eşruh kurgularındaki izlek ve teknik arasındaki bağı ispatlaması açısından Gürpınar'ın romanı başarısızlığı sebebiyle önemli bir örnektir.

“İki cisimli bir tek kadın bu!
İkizlerden daha ikiz.
Zira yalnız vücutları değil, karakterleri de aynı.
Tek ruhlu, iki cisimli bir mahlûk karşısındayım.
O tabiat harikası cisminin birini kaybetti;
öteki duruyor,
dünyanın başka bir köşesinde
yaşamaya devam etmektedir.”¹⁵⁰⁴

Refik Halit Karay'ın 1955 yılında yayımlanan romanı **İki Cisimli Kadın**, ikiz kardeşlerden yola çıkan bir eşruh kurgusudur. Romanın ilk cümlesi tekinsiz olayların habercisidir: “Başımdan geçen vakalara, hele sonuncusuna şimdi zihnimden bir göz atınca, bana bunlar yaşanmıştan ziyade, hayal kuvveti yerinde fakat akıl muvazenesi bozuk biri tarafından uydurulmuş tesiri yapıyor.”¹⁵⁰⁵

Romanın başkişisi 1914 doğumlu¹⁵⁰⁶ Reha Falan, uzun süre yabancı ülkelerde çalışıp bir taraftan da bir gezgin hayatı yaşamış ve acı tecrübeler yaşayarak on sene sonra ülkesine dönmüştür. Ankara'da bir bankada müdür olarak görev yapan ziraat mühendisi dayısı Yaşar Kuloğlu hayattaki tek yakınıdır. Bankadaki mesai arkadaşları ve çevresindekiler onu babacan bir insan olarak tanır, sever ve ona saygı duyarlar. Ülkesine yeni dönen Reha, “Gaipten emir almış, canla başla itaat eden bir meczup gibi[.]”¹⁵⁰⁷ dayısına bir anda Abant'a gitmeyi teklif eder. Dayısı bunu neden istediğini sorunca:

¹⁵⁰⁴ Refik Halid Karay, **İki Cisimli Kadın**, İst., İnkılâp Yay., 2009, s. 86.

¹⁵⁰⁵ A.e., s. 7.

¹⁵⁰⁶ A.e., s. 8.

¹⁵⁰⁷ A.e., s. 25.

“Beni bir peri kızı bekliyor, göl perisi! Dün gece rüyamda randevu verdi. Tam sular kararırken, Nilüfer yatağı önünde, Çobanyıldızı dağ yatağında görününce!”¹⁵⁰⁸

şeklinde cevap verir. Dayısı onun ricasını kırmayarak çeşitli hazırlıklar yapar ve birlikte Abant’a gitmek üzere yola koyulurlar. Yolda dayısı Reha’ya geceleri onun Elvin adını sayıklayıp sürekli bağırdığını ve “buhran geçirdiğini”¹⁵⁰⁹ söylediğinde Reha başından elim bir vaka geçtiğini ancak vakanın ayrıntılarını daha sonra anlatacağını belirterek geçiştirir. Yaşar Bey, nüfuzunu kullanarak Abant’ta yeğeniyle birlikte kalmaları için devlete ait bir köşkte yer ayırtmıştır. Köşke yerleşen Reha ve Yaşar Bey, çıktıkları yürüyüşte yolda gelirken ciplerinin izlerini takip ettikleri, göl kenarına kamp kuran Amerikalıları görürler. Tam da Reha’nın gördüğü rüyada olduğu gibi akşamüstü göl kenarında bir kadın ve iki erkekten oluşan Amerikalı grubu uzaktan görürler. Rahatsız etmemek için yanlarına yaklaşmak istemezler. Akşam köşkün camlı kapısı bir anda vurulduğunda Reha, kapıyı açmak üzere yerinden kalkıp kapıya yönelir ve camın ardındaki yüzü gördüğünde bir anda çılgılık atarak bayılır. Ayıldığında dayısı başındadır ve o da ne olduğunu merak etmektedir. Reha’nın şaşkınlığı ise sürmektedir çünkü kapıyı çalan Reha’nın “ölmüş sevgili[sinin] ta kendisi[dir]”¹⁵¹⁰ Reha bu bir anlık korku ve şaşkınlık neticesinde bayılmıştır. Bahçeye çıkıp kimsenin olup olmadığını kontrol etmek istediklerinde yerde beyaz bir mendil bulurlar, mendil Reha’nın ölen sevgilisinin kullandığı parfümün kokusunu taşımaktadır. Reha iyice korkmaya ve hadiselere anlam verememeye başlar. Aradan bir süre geçtikten sonra kapı tekrar vurulur. Kapıda Reha’nın eski sevgilisi Elvin’e ikizi kadar benzeyen bir kadın ile yanındaki iki adam durmaktadır. Reha’nın hayreti ve korkusu devam etse de kendini teskin etmeyi başarır ve gelenlerin söylediklerini dinlemeye koyulur. Gelenler göl kıyısında kamp yapan Amerikalılardır ve fırtına çıkınca çadırlarında kalmaktan korktukları için köşke sığınmışlardır. Kadının adı Pervin’dir, yanındakilerden kısa boylu olanı eşi, genç olan kızıl saçlı ise eşinin teyzesadesidir. Anlatılanları dinlerken Reha’yı kadının

¹⁵⁰⁸ A.e., s. 27.

¹⁵⁰⁹ A.e., s. 32.

¹⁵¹⁰ A.e., s. 43.

sesindeki, jest ve mimiklerindeki, duruşundaki, bakışındaki Elvin'e benzerlikler daha da fazla hayrete düşürür. Tek fark gözlerinin rengidir. Reha'nın bu arada düşünüp hissettikleri psikolojik bir rahatsızlığın da göstergesidir:

“Kadın Elvin değil! Elvin olmadığına inanmıyorum... Öylesine benziyor ki! Yoksa benzemiyor mu? Ben mi böyle görüyorum? Çıldırıldım mı? Selamına cevap vermek için dudaklarım kımıldadı. Sesimi işitmediğime göre konuşamamıştım. Elini uzatıyor, benim elim hareketsiz.

Artık göremiyorum da... Odada kaç kişiyiz? Gelenler nasıl insanlar? Neredeyim? Her şey karıştı, her taraf dönüyor. Dayımın yüzünde de bir acayiplik, bir çarpıklık hâsıl oldu. Tombul çehresi uzuyor, uzuyor, dizkapaklarına iniyor! Hani filmlerde bayılmak üzere olan bir adamın ne haller geçirdiğini, nasıl karmakarışık, fırl fırl dönen şeyler, dumanlı ve baş döndürücü bir dünya gördüğünü anlatmak için malum sahne oyunları vardır... Ben de böyle bir âleme girmiştim; sinemacıların mübalağa etmediklerini anlamıştım.”¹⁵¹¹

Reha'da görülen belirtiler şizoid belirtilerdir. Halüsinasyonlar ya da gerçekte hayal arasındaki farkı kaybetme benzeri belirtiler Reha'nın yaşadığı hazin olaylar neticesinde ortaya çıkmış gibi görünmektedir. Pervin'in aslen Amerikalı olmayıp İskeçeli olduğunu öğrenen Reha, ölen sevgilisi Elvin'in ikiz kardeşi olup olmadığını bir taraftan sürekli sorgular. Pervin eşi ve yanlarındaki genç şehre dönünce birkaç gün daha Reha ve dayısıyla birlikte Abant'ta kalır. Pervin'in de Elvin gibi uyurgezer olduğunu öğrenmesi Reha'nın Pervin'e daha çok bağlanmasına sebep olur. Abant'ta kaldıkları süre zarfında Reha ve Pervin birbirlerine âşık olurlar. Pervin'i Elvin'in yeniden bedenlenmiş hâli gibi görmek isteyen Reha, onun Elvin'e olan benzerliğini ve başından geçenleri Pervin'e de anlatır. Bir taraftan da sürekli Pervin'i Elvin'e bir benzetip bir benzetemeyerek bu birkaç günü de geçiren Reha ile dayısı Ankara'ya dönerler. Reha dayısına Pervin'le evlenme kararı aldıklarını söyler. Bu arada daha önce anlatamadığı Elvin'in hikâyesini de anlatır. Olaylar sadece Reha'nın ağzından anlatıldığı ve başka kimsenin bakış açısından aktarılmadığı için sürekli bir belirsizlik

¹⁵¹¹ A.e., s. 54.

anlatıma hâkimdir. Hatta okuyucu Elvin'in nasıl yeniden bedenlendiğini sorgulamaya bile başlar.

1946'da Afrika'da "Natal eyaletinin büyük limanı ve dört yüz bin nüfuslu şehri Durban'da"¹⁵¹² Reha bir gece daha önce hayatını kurtararak dost olduğu İngiliz Tom ile birlikte gittikleri bir barda ilk kez Elvin'i görmüş ve görür görmez de âşık olmuştur. Elvin'le tanışıp onunla birlikte yaşamaya başlayan Reha, kızın şüpheli hareketlerinden kaygılanmakta ve sürekli kendinden habersiz görüştüğü Karl Van Hass adlı bir adamla münasebetinin derecesini öğrenmek istemektedir. Elvin, bu adamın kendisine zorla senetler imzalatıldığını, borçlarına mukabil kendisini zorla barda çalıştırdığını söyler. Elvin'in söylediklerine inanan Reha arkadaşı şehrin ileri gelen ailelerinden biri olan Tom'un nüfuzunu da kullanarak kızın borcunu kapatır. Ancak Elvin'in adamla görüşmeye devam ettiğinin de farkına vararak adamı izlemesi için bir dedektif tutar. Dedektif de Reha'nın şüphelerini doğrular. Elvin kendisini Karl Van Hass'ın Reha'yı öldürmekle tehdit ettiğini söyleyerek durumu açıklamaya çalışır. Reha tam anlamıyla polisiye bir vakanın içine böylece düşmüş olur. Yine de Elvin'den ve ona olan aşkıdan vazgeçmek istemez. Nişanlanacakları geceyse Elvin'in kendisinden sakladığı daha başka acı gerçekleri de öğrenir. Elvin, kendisini Durban'a getiren gemide Van Hass'ın bir arkadaşını kendisine tecavüz edince öldürdüğünü, Van Hass ve adamlarının adamın cesedini denize attıklarını ancak kendisinden işlediği cinayeti itiraf ettiği bir yazıyı zorla aldıklarını, bu sebeple de Van Hass'ın istediği her şeyi yapmak zorunda olduğunu açıklar. Reha, tüm öğrendiklerine rağmen Elvin'i yarı yolda bırakmak istemez ve nişanlanırlar. Yeni taşındıkları evin yanındaki pansiyona yerleşen Van Hass'ın kendilerini takip ettiğini anlayıp vaziyetten rahatsız olan Reha, Elvin'in bir gece evden kapıyı açık bırakıp kaçmasından şüphelenir. Sonunda bir ahbabının psikiyatrist amcasına danıştığında Elvin'in bir uyurgezer olduğunu ayrıca olmayan şeylerin hayalini kurup sonra bunların gerçekliğine inandığını öğrenir yine de söylenenlerin doğruluğuna inanmaktansa kendilerine bir tuzak kurulduğuna inanmayı tercih eder. Dayısına anlattığına göre Durban'dan ayrılıp başka bir şehre yerleştiklerinde Van Hass, peşlerini bırakmaz ve Elvin'i öldürür, Reha da bunun üzerine Van Hass'ı öldürür.

¹⁵¹² A.e., s. 156.

Reha, Pervin'i gördüğünde tüm bu olayları yeniden yaşamaya başlar. Ayrıca Pervin ile Elvin'in anlattıklarını birleştirerek onların benzerliklerinin sebebi üzerine bazı çıkarımlarda bulunur:

“Elvin ile Pervin'in kız kardeş, belki de ikiz olduklarını anlamadın mı? İkisi de Hacı İsa oğullarından Hacı Musa'nın çocuklarıdır. Garbi Trakya'da anaları öldü; baba Mısır'a yalnız Elvin ile gitmeye mecbur oldu. Sebebi de Pervin'in bir gün İskeçe'de kaybolması, sonra tütün eksperisi bir Amerikalı tarafından evlat edinilmesi, memleketten götürülmesidir. Hani bizim ressam Ruhi [...] Hoca Musa'nın mektuplarında ailesinden birini aradığını söylemişti, hatırladın zannederim.”¹⁵¹³

Reha'nın bu anlattıklarını dinleyen, daha önce anlatmadığı kısımları gittikçe hikâyesine ekleyerek Elvin ile Pervin'i ikiz kardeşler olarak tasavvur etmeye başladığını anlayan ve durumdan rahatsız olan dayısı bir doktor arkadaşına Reha'nın başından geçenleri anlatır. Doktor dinlediği hikâye ardından Reha'ya koyduğu teşhisi şöyle açıklar:

“Gayri tabiiiliklerle dolu. Hele son kısmı masal. Elvin de, Karl da öldürülmemiştir. Böyle bir şey vuku bulsaydı, Reha'yı polis muhakkak yakalardı. Zaten Karl gibi Elvin de bozuk bir muhayyilenin icadına benziyor, yahut mübalağa! Belki Durban'da bir kızla yaşadı, bazı münasebetsiz vakalar oldu; büyük bir hayal sukutuna uğradı, Abant'ta ise Pervin'e rastlaması bir şok yaptı, biraz benzeyiş yüzünden!”¹⁵¹⁴

Yaşar Bey, Elvin'deki olmayan şeyleri gerçekmiş gibi anlatma rahatsızlığının Reha'ya da sirayet ettiği kanaatindedir. Doktorun hastayı görmeden daha fazla bir şey söyleyemeyeceğini belirtmesiyle roman bir belirsizlik içinde nihayet bulur. Aynı ortamda yaşayan ve psikolojik rahatsızlığı olan kişilerin rahatsızlıklarının çevrelerinde de görülebildiği bilinen bir gerçektir. Reha'daki rahatsızlığın

¹⁵¹³ A.e., s. 268.

¹⁵¹⁴ A.e., s. 269.

ortaya çıkmasında Elvin'in rahatsızlığının payı olduğu da düşünülebilir. Daha önce de belirtildiği gibi Reha'da pek çok şizoid belirti görülmektedir. Reha'nın Elvin'e az da olsa benzeyen Pervin'i onun ikizi gibi görmesi de rahatsızlığının başka bir yönüdür. Reha'nın rahatsızlığı, özel benzer sendromundaki rahatsızlıkları andırmakta özellikle Capgras sendromuna uymaktadır. **Kum Adam** hikâyesindeki kişinin kendi dışındaki kişileri birbirinin eşruhu olarak görmesi eşruh izleğinin ilginç bir türüdür. Refik Halit Karay'ın **İki Cisimli Kadın** romanı da kişinin yaşadığı sıkıntılı bir süreç ardından ortaya çıkan psikolojik rahatsızlığı sebebiyle daha önce gördüğü bir kişiyle yeni karşılaştığı kişiyi özdeşleştirmesi esasına dayanan bir eşruh kurgusudur. Yazarın **İki Cisimli Kadın**'dan bir sene önce yayımlanan romanı **2000 Yılım Sevgilisi**¹⁵¹⁵,nde İskenderun tren istasyonunda karşılaşan Güldal ile Doktor Fahir, İstanbul'a kadar birlikte yolculuk edeceklerdir. Fahir, Güldal'a kendisini iki bin senedir tanıdığını ve bunun üçüncü karşılaşmaları olduğunu söyler. Daha önceki karşılaşmalarında Güldal'ın adının Pomona Sibel ve Tamara Zerrintaç olduğunda ısrarlıdır. Sürekli olarak yeniden bedenlendiklerini ve yeniden karşılaştıklarını bütün bir yolculuk boyunca anlatıp durur. Güldal, dinlediği hikâyelerden o kadar etkilenir ki Fahir'e âşık olur ve nişanlanmaya karar verir. Fahir'in tüm anlattıklarının hiçbir erkeği beğenmeyen kendisi gibi bir genç kız için düzenlenmiş bir oyun olduğu romanın sonunda anlaşılır. Yazarın bu romanındaki aynı kadının farklı zamanlarda ikizleşmesi izleğinin **İki Cisimli Kadın**'ı hazırladığı kanaatindeyiz.

“Şimdiyse her şey üç boyutlu, gerçek gölgeli,
baksana; en sıradan karınca bile gölgesini,
arkasında ikizini taşır gibi sabırla
katlanarak taşıyor.”¹⁵¹⁶

Orhan Pamuk'un 1985'te yayımlanan romanı **Beyaz Kale**, eşruh izleğinin ülkemizde en iyi bilinen, izleğe dair üzerinden en çok söz söylenen örneğidir. Roman, Yeni Tarihselcilik anlayışına yakın bir noktada durur ve resmî tarih

¹⁵¹⁵ Refik Halid Karay, **2000 Yılım Sevgilisi**, İst., İnkılâp Yay., 2009.

¹⁵¹⁶ Orhan Pamuk, **Beyaz Kale**, İst., YKY, 2013, s. 42.

söyleminden uzaklaşır. Bunu yaparken de ben ve öteki'nin ayrılığını değil aynılığını savunur ve üst kurmaca düzlemde bu sorunsalı tartışır. Bu yolda da eşruh izleğinden faydalanır. İkizler izleğinde olduğu gibi tıpatıp benzer iki kişinin birbirleri üzerinden ve yazar ile okuyucunun bu ikili üzerinden kendilerini tanımaları, sorgulamaları ve birbirlerine dönüşümleri romanda işlenir. Yazar, kitaba 1986 yılında eklediği “Sonsöz: **Beyaz Kale Üzerine**” bölümünde “Hikâye[sini], yalnızca tarihsel olarak uygun düştüğü ya da renkli ve civcivli bir dönem olduğu için değil, aynı zamanda kahramanları[.] Naima, Evliya Çelebi ve Kâtip Çelebi'nin yazdıklarından yararlanabilsinler diye 17. yüzyılın ortalarına oturtmaya karar ver[se de], daha önceki ve daha sonraki yüzyıllarda yaşanmış birçok hayat parçacığı[nın] da, seyahatnameler aracılığıyla kitabı[n]a sızdı[ğın]ı” belirtir.¹⁵¹⁷

Roman Venedik'ten Napoli'ye gitmekte olan üç gemiden birinin Türk denizciler tarafından ele geçirilmesiyle başlar. Ele geçirilen gemideki henüz yirmi üç yaşında olan, Floransa ve Venedik'te bilim ve sanat üzerine çalışmalar yapmış, astronomi, matematik, fizik alanlarında bilgi sahibi, aynı zamanda resim de yapan genç adam, kürek mahkûmu olarak köleleştirilmemek için hekim olduğunu söyler. Gemide hastaları kulaktan dolma bilgilerine dayanarak tedavi etmeye çalışır. Hastaların bazılarının iyileşmesi gemide ona olan güveni artırır. İstanbul'a geldiğinde de kaldığı zindanda hastaları tedavi eder. Gencin ününü duyan Paşa, onu öksürüğünü tedavi etmesi için çağırır ve yaptığı ilaç faydalı olunca da bir daha ondan vazgeçmez. Venedikli yine Paşa'nın kendisini konağa çağırdığı bir gün beklediği odanın kapısı açıldığında “içeri [kendisinden] beş altı yaş büyük biri gir[er]” ve bu kişiyle ilgili ilk hissettiği büyük bir korkudur.¹⁵¹⁸ Bu korkunun sebebi ise karşısındaki kişinin kendisine ikizi kadar benzemesidir. Freud, eşruh izleğinin doğasındaki tekinsizliğin korku duygusuyla birlikte ortaya çıktığını belirtir.¹⁵¹⁹ Romanda benzerlerin bu ilk karşılaşma sahnesinde tekinsiz durumu betimlemek için yazar iki kelime kullanır: “Korku” ve “şaşkınlık”. Her iki kelime de eşruhun anlatıldığı tüm romanlarda Freud'un da tespit ettiği gibi ortaya çıkar. Somut bir ikiz ya da tıpatıp benzer öteki kurguda söz konusu olduğunda eşruh izleği ile ikiz izleğini

¹⁵¹⁷ A.e., s. 148.

¹⁵¹⁸ A.e., s. 18.

¹⁵¹⁹ Sigmund Freud, “Tekinsiz”, a.g.e., s. 340-341.

birbirinden ayırmanın en kolay yolu “tekinsiz”in doğurduğu korku ve şaşkınlığın peşine düşmektir. **Muhayyelât**’taki “Kıssa-i Şapur Şah ve Hüma” hikâyesinde de hatırlanacağı gibi Hüma eşi Şapur’un yanında eşruhunu gördüğünde şaşırır ve korkar. Kişinin yaşadığı korku kendisini kendi dışında gördüğünü ya da aynada izlediğini düşünmesinden, bu durumun gerçek mi hayal mi olduğunu anlayamamasından yani tekinsizliğinden kaynaklanır. Venedikli Köle bu ilk karşılaşma anını şöyle anlatır:

“Odaya giren inanılmayacak kadar bana benziyordu. Ben oradaymışım! İlk anda böyle düşünmüştüm. Sanki bana oyun etmek isteyen biri, benim girdiğim kapının tam karşısındaki kapıdan içeri beni bir daha sokuyor ve şöyle diyordu: Bak, aslında böyle olmalıydın sen, kapıdan içeri böyle girmeliydin, elini kolunu böyle oynatmalı, odada oturan öteki sene böyle bakmalıydın! Göz göze gelince selamlaştık. Ama o şaşırma benzemiyordu pek. O zaman bana öyle çok benzemediğine karar verdim, sakalı vardı onun; hem kendi yüzümün de ben, neye benzediğini unutmuştum sanki. O karşımda otururken aklıma bir yıldır aynaya bakmadığım geldi.”¹⁵²⁰

Dikkat edilecek olursa kişinin kendisine çok benzeyen kişiyi, ikizini, eşruhunu ilk gördüğü anın getirdiği korku ve şaşkınlık duygusunu bir ayna imgesi izlemektedir. Ayna yanılması eşruh kurgularının vazgeçilmezidir. İlk andaki tedirginlik ben’in farklılığını hemen ortaya koymaya çalışmasına sebep olur. Ben kendisini öteki’nden farklı yönlerini sayarak ayırmaya başlar. Venedikli köle de aynı şeyi yapar. Benzerliği boşa düşürmek için karşısındakinin kendisinden farklı olarak sakallı olduğunu ve kendisi uzun süredir aynaya bakmadığı için kendi yüzünü hatırlayamadığından yanılmış olabileceğini düşünerek kendisini kandırmaya çalışır. “Bunun ustaca düzenlenmiş bir şaka değil, [onun] sıkıntılı aklı[n]in kurgusu olduğunu düşün[ür].”¹⁵²¹ Bu düşüncesini de o günlerde sürekli hayal görmesine bağlar. Kurguda eşruhun hayali bir yansıma olduğu düşüncesine de açık bir kapı

¹⁵²⁰ A.g.e., s. 19.

¹⁵²¹ A.y.

bırakılır. Peşi sıra gelen cümleler de tüm anlatılanların bir hayalden ibaret olduğu kanaatini uyandırmaya yöneliktir:

“O günlerde sürekli hayal görüyordum çünkü: Eve dönüyormuşum, herkes beni karşılıyormuş, beni hemen bırakıyorlarmış, aslında hâlâ gemide kamaramda uyuyormuşum, bütün bunlar bir rüyaymış türünden teselli masalları.”¹⁵²²

Aslında roman boyunca her şeyin bir hayalden ibaret olduğuna dair sürekli göndermeler bulunur. Bu göndermelere, Venedikli'nin kendisinden hayatını yazmasını isteyen Hoca'ya yazacaklarının yaşadıklarına dair düşlerden ibaret olduğunu söylemesi gibi roman içinde daha pek çok örnek bulunabilir.¹⁵²³ Tekinsiz ortamı biraz da bu belirsizlik hâli besler.

Paşa, Venedikli Köle ile Hoca'nın, her ikisi de daha önce konuyla ilgili çalıştıkları için, sünnet düğününde bir havai fişek gösterisini birlikte hazırlamalarını ister ve onlara birbirlerini tamamlayacaklarını söyler. Hoca, çok küçük yaşta babasını kaybetmiş, annesi daha sonra bir yorgancıyla evlenmiş, tüm kardeşleri arasında okumaya en hevesli olan olduğu için çalışarak Selimiye Medresesi'ne kabul edilmiş ancak daha sonra bir iftiraya uğrayarak medreseden uzaklaştırılmıştır.¹⁵²⁴ Venedikli Köle ile efendi konumundaki Hoca bu vesileyle birlikte Hoca'nın evinde çalışmaya başlarlar. Köle, Hoca'nın ne yaptığını öğrenmek için kendisini sürekli takip etmesinden ve aradaki benzerliğin farkında değilmiş gibi davranmasından rahatsızdır. Bu ilk çalışma esnasında aralarında herhangi bir iletişim kurulmaz. Venedikli ona “sıkıntı veren[in], evin içini boğucu yapan[ın aralarındaki] bu kopukluk[.]” olduğunu söylerken eşruhuyla ilişkiden rahatsızdır.¹⁵²⁵ Venedikli, Müslüman olmadığı için Hoca'nın kendisini küçümsediğini anlar ve buna öfkelenir. Bu küçümsemeye karşı o da Hoca'yı küçümser. Böylece ben ve öteki ilişkisi şaşkınlık ve korku duygularının ardından zorunlu ilişkiden rahatsız olma şeklinde

¹⁵²² A.y.

¹⁵²³ A.e., s. 53.

¹⁵²⁴ A.e., s. 55.

¹⁵²⁵ A.e., s. 21.

gelişir ve karşılıklı küçümseme noktasına varır. Özne ben'ini korumak için öteki'nden farklarını belirtmek zorundadır. Hegel'in tanımıyla söylenecek olursa karşısına eşruhu çıkana kadar Venedikli "kendinde varlık" konumundaki tez ise Venedikli için Hoca antitezdir ve ben'in "kendi için varlık" konumuna geçmesine sebep olur. Bu aşamada kişi öteki'nden farklı taraflarını tespit etmeye çalışır. Kendisini öteki'ne karşıt bir konuma yerleştirerek kendi konumunu belirlemek zorundadır. Yoksa tezin yani ben'in ortadan kalkması ihtimali söz konusu olur. Bu sebeple kişi kendisini öteki'ne sürekli antitez veren bir konuma getirir. Venedikli ile Hoca'nın ilişkisinde de bu benliği korumanın bir yolu olan antitez aşamasına geçilir. Aksi takdirde karşısındaki benzerin kendisi olduğunu ve kendisiyle aynı olduğunu kabul etmesi dolayısıyla da benliğinden vazgeçmesi gerekecektir. Venedikli'nin öfkelenmesi, içinde bulunduğu ben-öteki ilişkisinden rahatsız olması da bu sebeplerdir. Ancak düğün şenlikleri bitince Venedikli tekrar hapishaneye döner ve Hoca'yı göremez olur. İstanbul'da öteki konumuna yerleştirerek benliğini üzerinden tanımladığı Hoca ortada olmadığıdaysa bu sefer onu özlemeye başlar çünkü gerek Hegel gerekse Lacan'a göre kişinin kendisini üzerinden tanımlayacağı bir öteki'ne mutlaka ihtiyacı vardır.

Paşa, Venedikli'yi sürekli din değiştirmeye zorlar. Hatta birkaç tehditten sonra kafasının vurulmasını emreder. Paşa'nın adamları infazı gerçekleştirecekleri esnada Venedikli ölüm korkusuna hatta başının kesileceği kütüğün yanına kazılan çukura ölmeden gömüleceği korkusuna kapılır. Ölüm korkusunun ortaya çıktığı anda eşruh tekrar devreye girer:

"Hemen tutup götürdüler, çöktürdüler. Başımı kütüğe dayamadan önce ağaçların arasından uçar gibi geçen birini görerek şaşırđım: Ben, sakallarım uzamış, orada, ayaklarım toprağa değmeden sessizce yürüyormuşum. Ağaçlar arasından geçip giden kendi görüntüme sesleneyim dedim, sesim çıkmadı, başım kütüğe yaslanmıştı."¹⁵²⁶

Venedikli başının kesilmesinden son anda kurtulur. Onu kurtaransa eşruhu Hoca'dır. Venedikli, Paşa'dan kendisinin Hoca'ya hediye edildiğini, artık onun kölesi

¹⁵²⁶ A.e., s. 27.

olduğunu ve o isterse kendisini azat edebileceğini öğrenir. Hoca'nın Venedikli'yi kurtarması onun da bir öteki olarak kendisini Venedikli üzerinden tanımladığını ve bir öteki olarak ona ihtiyacı olduğunu gösterir. Romanın bundaki sonraki kısmında Hegel'in efendi-köle diyalektiğine sürekli göndermede bulunulur. Jale Parla ise yazarın "Saf mizah boyutunda daha çok komedinin efendi-uşak motiflerini yinele[diği] kanaatindedir ve ona göre "Uşak hem sırdaş, hem çilekeştir."¹⁵²⁷ Daha önce de bahsedildiği gibi efendi ile köle ben ile öteki arasındaki çatışma sonucunda ortaya çıkan konumlardır. Efendi hem köle hem de kendisi tarafından tanınırken köle yalnızca efendiyi tanımaktadır. **Beyaz Kale**'de de Venedikli Köle, Hoca tarafından kabullenilmediği için üzgündür. Kabullenilmek ister ancak Batı geleneğinden gelip hep öteki kabul edilen bir toplumun temsilcisi konumundaki Hoca tarafından kabullenilme isteği bir taraftan da kendisini rahatsız eder. Hoca, efendi olarak kabullenilmişliğini sorgulamazken köle sürekli olarak durumu sorgular. Bu anlamda efendi edilgen, köle ise etkindir. Hoca ise kölesinden onun astronomi, fizik gibi alanlardaki bilgilerini öğrenmek ister yani hoca iken öğrenci olmaya talip olur. Romanın sırrı da budur: Kişilerin ilişkideki konumları sabit değildir ve çoğunlukla tahmin edilenin tam tersine ve çok boyutludur. İlişkinin şekillenmesindeki tek bir noktadan hareketle aradaki ilişki değerlendirilemez, çünkü ilişkinin farklı yönleri ve boyutları ben ve öteki'nin konumlarının sürekli değişmesine sebep olur. "Levinger ve Snoek'un İlişki Düzeyleri Görüşü"ne göre Hoca ile Köle'nin ilişkisi üçüncü aşamaya yani "karşılıklı ilişki" aşamasına geçer ve bu aşamada ilişki sürekli dinamik bir yapı kazanır. "Schacter'in Birlikte Olma İsteğini Açıklayan Görüşü": Kişinin karşısındakini kendini ve duygularını tanımak için kullandığı noktadan hareket eden bir görüşür ve ilişkinin bu tanıma süreci ile ilişkili olarak ilerlediğini savunmaktadır. Hoca ile Venedikli'nin birlikte olma istekleri efendinin köleye ihtiyacı yanında bu kuramla birlikte açıklandığında daha anlamlı hâle gelmektedir ve anlaşılır olmaktadır. Hoca ile Venedikli'yi başlangıçta birbirlerine doğru çeken şey de bu tanıma isteğidir.

Hoca'nın Venedikli Köle'nin öğrencisi olmayı kabul ettiği ve birlikte öğrendikleri altı ayın sonunda Hoca artık öğrenci konumundan sıyrılır: "O

¹⁵²⁷ Jale Parla, "Roman ve Kimlik: Beyaz Kale", **Orhan Pamuk'u Anlamak**, s. 89.

düşünüyor, [köle] ise yalnızca, onun öyle yapması için bazı ayrıntıları ona hatırlatıyor, ya da bildiklerini yeniden gözden geçirmesine yardım ediyor[dur]”.¹⁵²⁸ Hoca bu süreçte faal olarak düşünen ve üreten bir konuma gelirken Köle, kendi düşünür kimliğini geride bırakarak edilgen bir konuma çekilir. Tartışmazlar bile, sadece Hoca söyler, o ise dinler. Birlikte çalışmaya başladıkları dönemde masanın iki tarafında karşı karşıya otururlar, bu da simgesel olarak tam zıt konumlarda yer aldıklarını gösterir. Köle, Hoca’nın kendisini hor gördüğünden şikâyet etse de onun bunu özellikle kendisinin “üstünlüğü[n]ü ve farklılığı[n]ı” anladığı için yaptığını da düşünmekten geri durmaz.¹⁵²⁹ Bu arada iki tarafın öteki’ne yaklaşımlarındaki farklılık da ortaya çıkar. Hoca, “Herkesin kendisine benzememesinden huzursuzluk duyuyordu[r]”¹⁵³⁰, köle ise herkesin kendisine benzeyeceğinden korkmaktadır.

Paşa’nın Hoca’dan yapmasını istediği silah konusunda birlikte çalışmazlar. Hoca odasında kendi başına çalışırken Venedikli: “Masanın başında çalışan[ın] Hoca değil” kendisi olduğunu ve istediği zaman özgürce istediği yere gidebileceğini hayal eder.¹⁵³¹ Bu kölenin efendilik hayalidir. Hegel’e göre köle efendilik hayali kurarken “kendi için varlık” idealinin peşindedir. Bu da Hegel’in ben ile öteki ilişkisinde bahsedilen antitez aşamasından geçer. Tam da hem Hoca’nın hem de Venedikli’nin bu ikinci aşamadayken birbirlerini tanıma ve ilişkilerinin gelişmesi neticesinde artık birbirlerine ihtiyaçları kalmadığında –gerçi Hoca sürekli yapmak istedikleri başkaları tarafından anlaşılınca kadar onu azat etmeyeceği bahanesiyle Venedikli’yi oyalıyor olsa da- birbirlerinden etkilenmeye ve yavaş yavaş eski konumlarından uzaklaşmaya başlarlar. Bu, senteze doğru bir gidiştir. Masanın iki ucundaki zıt kutupların bir tür çekim yasası uyarınca birbirlerine doğru çekilmesini andırır. İstanbul’a ilk geldiğinde din değiştirmemek için başını vermeye razı olan Köle’nin artık din değiştirmek umurunda bile değildir.¹⁵³² Hatta rüyasında Hoca’nın kendisinin yerine geçerek nişanlısıyla evlendiğini ve kimsenin Hoca’nın Venedikli olmadığını anlamadığını bile görür. Venedikli’nin bu rüyayı gördüğü dönem, Hoca’nın kişiliğine meyletmeye başladığı dönemdir. Yani dönüşümün başladığı

¹⁵²⁸ A.e., s. 29.

¹⁵²⁹ A.e., s. 30.

¹⁵³⁰ A.e., s. 33.

¹⁵³¹ A.e., s. 34.

¹⁵³² A.e., s. 35.

noktada görülen bir rüyadır. Rüyaların bilinçaltının yansımaları olduğu bilinen bir gerçektir. Köle'nin Hoca'ya meyli bilinçaltının benlik kaybına yönelik korkularını açığa çıkararak rüyalarına yansımaya sebep olmaktadır. Venedikli'nin Hoca'ya yakınlaşması biraz da ona olan benzerliği sebebiyle o hayatta oldukça tehlikeden uzak olduğuna inanmasından kaynaklanmaktadır.¹⁵³³ Hoca'nın tek başına yaptığı çalışmalar netice vermeyince Venedikli'den yardım istemesiyle ilişki eşit bir konumdan yeniden başlar. Venedikli ilişkinin bu yeni aşamasındaki Hoca'ya dair izlenimlerini şöyle somutlaştırır:

“Beni küçümseliyordun artık, ya da küçümser gibi yapmaya üşeniyordun. Bu yakınlığı, ne saraydan, ne de saraya yakın bir çevreden kimsenin onu aramamasına bağlıyordum. Bazan da, aramızdaki benzerliği benim kadar gördüğünü düşünürdüm, bana bakarken kendini görüyor artık, diye meraklanırdım: Neydi düşündüğü?”¹⁵³⁴

Venedikli, Hoca'nın kendisine olan yaklaşımını değiştirmek için onun kendisine olan güvenini yitirmesi gerektiğine inanır. Bu sebeple de Hoca'nın yaptıklarıyla ilgilenmez görünmeye başlar. Gerçekten de planı istediği sonucu verir ve Hoca özgüvenini kaybetmeye başlar. Venedikli, Hoca'nın düşündüklerine dair yorumlarına ihtiyacı olduğunu görmekten zevk alır. Sabırla bekler. Bu arada Hoca da değişmeye, saray ve çevresindekiler dâhil olmak üzere tüm tanıdıklarından farklı olduğunu düşünmeye başlar.¹⁵³⁵ Öteki'lerle ve öteki'siyle arasındaki sınırı belirginleştirmek isterken sürekli kulaklarında aynı sesi işitir: “Ben, benim, ben, benim, ah!”¹⁵³⁶ Bu ses, Venedikli'nin rüyasında gördüklerine benzer. Ses, değişimi kabul etmeyen bilinçaltının benliği korumak için bilinç düzeyine bir saldırısıdır. Aslında iki taraf da yavaş yavaş birbirlerinden etkilenerek birbirlerine benzemeye, birbirlerine dönüşmeye başladıklarının farkındadırlar. Venedikli'nin hâlâ içinde yetiştiği topluma bağlı olduğu Hoca'nın aynalar konusundaki istihzasına verdiği tepkiden rahatça

¹⁵³³ A.e., s. 38.

¹⁵³⁴ A.e., s. 44.

¹⁵³⁵ A.e., s. 49.

¹⁵³⁶ A.e., s. 50.

anlaşılabilir. Öteki'nin ben ile dalga geçmesi kışkırtıcı ve harekete geçiricidir. Hoca'nın Venedikli'den kim olduğunu anlatmasını ve anılarını yazmasını istemesi ikili arasındaki diyalogun metinlerarası boyutunun başlamasını sağlar. Venedikli'nin yazdıklarını okumaktan keyif alan Hoca: “Masanın iki ucuna oturup karşılıklı yazma[ları] gerektiğini söyle[r]”.¹⁵³⁷ Venedikli bu isteği Hoca'nın “Yalnız kalmaktan, düşünürken tek başına olduğunu hissetmekten” korkmasına bağlar.¹⁵³⁸ Hoca ilk başta çocukluğuna dair bir takım anılarını yazsa da daha sonra yazdıklarını sürekli yırtıp atmaya ve yeniden yazmaya başlar. Jale Parla'nın kolektif yazma süreci olarak bahsettiği bu süreç aslında tam bir uyum içerisinde gerçekleşmez.¹⁵³⁹ İkili kendi anılarını karşılıklı yazarken bir kütüphanede yan yana birbirlerinin yazdıklarından habersiz kişiler gibi çalışırlar. Hatta Hoca, Venedikli'nin “yazdıkları[n]a artık bir göz bile atm[amaya]”¹⁵⁴⁰ başlar. İlk aşama anıların, ikinci aşama rüyaların yazım aşamasıdır. Üçüncü aşamadaysa düşüncelerini yazmaya karar verirler. Dördüncü aşama bir günah çıkarma ayini şeklinde ilerler ve kendisini hep iyi, doğru, güzel olarak kabul eden ben'in kendi kötülüklerini anlatarak kendisiyle yüzleşmesinden ibarettir. Venedikli kötülüklerin yazıldığı günleri “kötülük günleri” olarak isimlendirir. Muallim Naci'nin **Ömer'in Çocukluğu**'nda Batı'da ortaya çıkan itiraf modasına uyarken yetiştiği toplumun günahları açığa vurmamayı öğütleyen yapısı gereği mahcup bir tavırlar ancak çocukluğundaki haylazlıklarını itiraf edebilmesi gibi Venedikli de çocukluğunun küçük hırsızlıklarını yazarak işe başlar, Hoca bunlardan tatmin olmayınca hayalinde uydurduğu pek çok kötülüğü sırf Hoca kızmasın diye kâğıda döker.¹⁵⁴¹ Venedikli'nin yazdığı kötülükleri okuyan Hoca ona “düpedüz vurmaya başla[r]”.¹⁵⁴² Freud'un insanın en temel güdülerinden biri olarak belirlediği şiddetin ve ona bağlı olarak ortaya çıkan saldırganlığın kişinin kötülüklerini yazmaya başlamasıyla birlikte bilinçaltından bilinç seviyesine ulaşarak gün yüzüne çıktığı anlaşılmaktadır. Daha sonra Hoca çeşitli vesilelerle pek çok insana şiddet uygular, işkence yapar. Hoca, bir seferinde Venedikli'nin canını çok

¹⁵³⁷ A.e., s. 54.

¹⁵³⁸ A.y.

¹⁵³⁹ Jale Parla, “Roman ve Kimlik: Beyaz Kale”, s. 90.

¹⁵⁴⁰ A.g.e., s. 55.

¹⁵⁴¹ A.e., s. 58.

¹⁵⁴² A.y.

yaktığını anlayınca ona karşı tikslenmeyle karışık bir acıma duygusu da geliştirir. Daha sonraki kurbanlarının hiçbirine ise acımayacaktır. Otto Kernberg'e göre:

“Nefret, saldırganlık dürtüsünün çevresinde kümelendiği birincil duygulanım olan öfkeden türer. Ağır psikopatolojide nefret, diğer insanlara olduğu kadar kendiliğin kendisine de yönelip, her şeyi kaplayacak kadar baskın olabilir. Nefret karmaşık bir duygulanımdır. Haset ya da iğrenme gibi, evrensel olarak var olan diğer saldırgan duyguları gölgede bırakarak, saldırganlık dürtüsünün başlıca bileşeni hâline gelebilir.”¹⁵⁴³

Hoca'nın yorgancı olan üvey babasına karşı geliştirdiği nefret, çevresindekilerin aptal oldukları ve kendisine benzemedikleri için onlara karşı geliştirdiği nefret ve sonunda eşruhuna yansıttığı nefret esasen kendine olan nefretine bağlıdır. Zaten eşruhuna dönüşmeye başlaması da bu nefretin öznesi ve nesnesi konumundaki kendisinden uzaklaşma eğilimini de göstermektedir ve bu yolda kötülüklerin yazımı bir tür arınma şekli olarak benimsenmektedir. Özellikle Hoca'nın kötülüklerini yazmaya başlamasıyla dönüşüm daha da belirgin hâle gelir. Venedikli, Hoca'nın “bütün günü[nü] yavaş yavaş başka bir insan oluşunu keyifle gözlemek için karşısında oturarak” geçirmeye başlar.¹⁵⁴⁴ Hoca'nın o güne kadar baskıladığı ve görmezden geldiği kötülüklerini yazması onun Jung'un gölge arketipiyle karşılaşma olarak bahsettiği bir evreye geçmesine sebep olur:

“Toplum yaşamında bir ölçüde baskı gerekli olduğu halde, gölgenin baskı altına alınma tehlikesi, gölgenin bilinçdışında güç kazanması ve şiddetinin artması şeklinde kendini gösterir. Öyle ki, ortaya çıkması gereken an geldiğinde (genellikle böyledir) daha tehlikeli olmakta ve normal durumda sağlam bir denetim sağlayabilecek olan kişiliğin geri kalan yönlerini ezme olasılığı artmaktadır. Bu olgu, toplu kitle isyanlarında,

¹⁵⁴³ Otto Kernberg, **Sapıklıklarda ve Kişilik Bozukluklarında Saldırganlık**, Çev. M. Banu Büyükkal, 2. bs., İst., Metis Yay., 2010, s. 42.

¹⁵⁴⁴ A.g.e., s. 59.

zararsız görünen insanların vahşi ve yıkıcı biçimdeki davranışlarında gözlenen gölgenin kolektif yönleri için gerçektir.”¹⁵⁴⁵

Venedikli, Hoca’ya “kötü olmaya alışacağını” söylerken aslında fitili ateşlenen gölgeyle çatışmanın devam edeceğini de pekâlâ bilmektedir.¹⁵⁴⁶ Kötülüklerini fark eden Hoca kendisini hor görmeye başladığı için Venedikli’yi hor göremez olur. Öteki’nde görüp kınadıklarını ben’in kendinde de görmeye başlaması ben’in kendinden uzaklaşarak öteki’ne yaklaşmasını kolaylaştırır. Venedikli sonunda “eşitlik duygusunu bulduğunu” düşünmeye başlar ancak eşitlik ona yetmez.¹⁵⁴⁷ Köle ile ötekinin dolayısıyla kötünün özdeşleştirildiği bir bakış açısından konuya yaklaşan Venedikli eşitliği bozarak Hoca’yı köleleştiririnin peşine düşer ve bu noktada Batı’nın köle ile kötüyü özdeşleştiren yaklaşımını yineler:

“Hoca’yı kendinden biraz daha şüpheye düşürebilirim, benden dikkatle sakladığı o itiraflarından birazını okuyup onu dikkatle aşağılasam, bana öyle geliyordu ki, artık köle ben değil de o, evin kötü insanı ben değil de o olacaktı.”¹⁵⁴⁸

Kölenin efendiyi köleleştirmesi Marx’ın diyalektiğinde son aşamadır. Hegel’de ise aynı aşamaların tekrarıyla ilerleyen bir sürecin başlangıcıdır. Venedikli, “Hoca’ya kendini iyice aşağılattıktan sonra, kendi üstünlüğü[n]ü hiç olmazsa, özgürlüğü[n]ü kabul ettire[rek]” azat edilmesini istemeyi planlar.¹⁵⁴⁹ Beşinci yazım aşamasıysa her ikisinin de neden “ben” olduklarını yazmaya uğraştıkları aşamadır. Fakat her ikisi de ben yerine öteki’ni ve öteki’nden farklarını yazarlar. Ben zaten ancak ben olmayan üzerinden tanımlanabilir. Aynı iyinin kötü üzerinden, güzelin çirkin, sıcakın soğuk üzerinden tanımlanması gibi. Altıncı aşamadaysa birlikte yarı çıplak bir vaziyette aynaya bakarlar. Aynaya birlikte bakma bir konum değişikliğini simgeler. Daha önce

¹⁵⁴⁵ Frieda Fordham, **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, Çev. Aslan Yalçınır, 8. bs., İst., Say Yay., 2011, s. 67.

¹⁵⁴⁶ A.g.e, s. 60.

¹⁵⁴⁷ A.y.

¹⁵⁴⁸ A.y.

¹⁵⁴⁹ A.e., s. 61.

masanın iki ucunda tam zıt iki kutupta oturan düşey eksenli konumlandırılış ikisinin birbirlerine doğru hareketiyle bir orta noktada buluşur. Aynaya birlikte bakmak “sıfır noktasına” varmaktır. Analitik düzlemde sıfır konum hareket başlangıcına işaret edecek şekilde görece olarak belirlenir yani sıfır noktası görece bir noktadır. Romanın sıfır noktası da dikey ekseninde farklı yönlerden birbirine doğru gelen iki öznenin buluştukları yerdir. Bundan sonraki hareket buluşma noktasından yine farklı yönlere olmak üzere ama bu sefer yatay düzlemde gerçekleşir. İlişki buluşma noktasından sonra birbirlerinin eski konumlarına dönmeyi hedeflemez çünkü Marcel’in “ben-sen” ilişkisinden doğan “biz” içinde tanımladığı “ben”in önceki ben’den farklı olması gibi artık Hoca da Venedikli de “biz” konumundan sonra ayrı ayrı biz üzerinden ben’i tanımlayan özneler hâline gelirler. Yani hareketin düzlemi değişir. Venedikli’nin bu ayna aşamasına dair söyledikleri de “biz” aşamasının varlığını ispatlar:

“ ‘Gel birlikte aynaya bakalım.’ Baktım ve lambanın çiğ ışığı altında, bir daha gördüm ne kadar çok benzeştığımızı. Sadık Paşa’nın kapısında beklerken onu ilk gördüğümde de bu duyguya kapılmıştım, hatırladım. O zaman, olmam gereken birini görmüştüm; şimdiyse, onun da benim gibi biri olması gerektiğini düşünüyordum. İkimiz birmişiz!’”¹⁵⁵⁰

İdealin normalleşmesi, ideal ben’in öteki’ne yaklaşması ve aynı konumda eşitlenmesini simgeleyen bu aşama anlık bir sıfırlanma noktasıdır. Nitekim bu birlik anının ardından ilk defa benzeştiklerini kabul eden Hoca birbirlerinin yerine geçmelerini teklif eder. Hoca, Venedikli’yi ikna etmek için, Venedikli’ye onun yerine geçtiğinde Venedikli’nin onu azat edebileceğini bile söyler. Ancak bu teklif önceki şekilde efendi-köle diyalektiğinin devam ettiğini göstermeyip aksine azat etmenin ve köle konumunun anlamsızlaştığına işaret eder. Hoca vücudundaki çıbanın veba hıyarcığı olduğunu düşündüğünde ölüm korkusuyla Venedikli’yle yer değiştirmeye karar verir. Bu karar ölümü yenmek için geliştirdiği bir tür çözümdür. Hoca kadar ölümden korkan Venedikli, veba şüphesi üstüne Hoca’nın yanından

¹⁵⁵⁰ A.e., s. 72.

gizlice ayrılarak Heybeliada'ya kaçar. Venedikli adada geçirdiği günlerde onu özlemeye başlar. Bu seferki özleyiş ilk sefer hapishaneye geri döndüğünde kendisinin antitezi olarak kimliğini tanımlamak üzere kullandığı öteki'ne özlem şeklinde değil “biz” öznesi içinde ben'ini tanımladığı “sen”e özlemdir. Hoca, Heybeliada'ya kendisini almaya geldiğinde artık ilişki içinde Venedikli, gönüllü kölelik pozisyonundadır.

Hoca'nın senelerdir özlemlerle beklediği an sonunda gelip de Padişah'ın müneccimbaşısı olduğunda Venedikli ile yeniden birbirlerinden uzaklaşmaya başlarlar. Venedikli ise Hoca'nın müneccimbaşılığa terfii hazırlayan veba raporunu kendisi hazırladığı için Hoca'nın yerinde olması gerektiğini düşünür. Kendisinin Hoca olduğuna inanmaya başlar. Hoca ile bütünleşme isteği saray istiaresindeki birbirlerine göre ağıyar konumundakilerin padişaha/maşukaya göre konumlarındaki aynılığı da simgeler ve Venedikli'nin sevgiyi artık Hoca'da aramayıp Padişah'ta aramasını, bu sebeple padişaha yakın olan Hoca'nın yerine geçmek istemesini de açıklar. Bir taraftan da Venedikli, Hoca'yı kıskanmaya başlar.¹⁵⁵¹ Padişah burada arzu nesnesi konumundadır. Bu durum ortadan kalktıyındaysa Venedikli artık “biz” öznesi içinde “ben”ini kaybetmeye başlar:

“Bazan hayallerimin sınırsızlığına kapılıp kendimi mutlulukla onun yerine koyup inandığım da olurdu. O zaman, onu ve kendimi, bizi daha çok sever, hoş bir masal dinleyen alık gibi ağzım açık, anlattıklarına dalıp giderken, gelecekteki o güzel günlerden ikimizin hedefiymiş gibi söz ettiğini sanırdım.”¹⁵⁵²

Venedikli arzu nesnesi olarak Padişah'ı aradan çıkarsa da Hoca bunu yapmaz. Venedikli, Hoca'nın Padişah'a yakın olduğu “yıllar boyunca, umutlarını kaybedip [kendisine] benzeyeceği günü bekl[er]”.¹⁵⁵³ Özne değişikliği Venedikli'nin ilişki içindeki konumunu da belirler. Anlatıcı konumundaki Venedikli anlatıya “Ben”

¹⁵⁵¹ A.e., s. 89.

¹⁵⁵² A.e., s. 91.

¹⁵⁵³ A.e., s. 92.

öznesiyle başlar. “Biz” öznesini önce Venedikli ardından da Hoca kullanırlar.¹⁵⁵⁴ Biz öznesinin kabulünü ben’in yıkımının sorgulanması aşaması izler. Venedikli, yıkımın “insanların ve inançların farkına varmadan değişmesi anlamına mı gel[diğini]” sorgularken yıkımın “ötekilerin üstünlüğünü görerek onlara benzemeye çalışmak demek” olduğu sonucuna varır.¹⁵⁵⁵ Padişahın huzuruna çağırıldığındaysa beğenilmek ve ilgilenilmek Venedikli’nin tekrar hoşuna gitmeye başlar. Padişah, Hoca’yı ve Venedikli’yi birbirinden ayırt etmeye çalışır. Tüm sorgulama “biz”de erimiş özneyi ayırmaya yöneliktir. Nitekim Padişah’ın huzuruna çağırıp Venedikli ile Hoca’yı taklit etmesini istediği mukallidin gösterisinin ardından Hoca bir daha saraya gitmemeye karar verir. Onun yerine bu sefer Venedikli saraya gitmeye başlayıp Hoca’nın yerine Padişah’a çalışmalarını izaha gayret gösterir. Kısa zamanda şişmanlayıp Hoca’ya daha çok benzemeye başlar. Böylece Venedikli ile Hoca’nın yer değiştirme aşaması başlamış olur. Venedikli saraya giderken Hoca da evde Venedikli ile birlikte ayna karşısındaki hallerinden ilham alarak yeni bir silah tasarlamaya başlar. Venedikli, Hoca’nın tasarımını yaptığı silahın çizimini incelediğinde silahın içinde bir siyah leke gördüğünü söyler. Bu silahla saldıracakları Doppio Kalesi ise silahın aksine bembeyazdır. Büyük beyaz ile küçük siyah lekenin buluşması, Yin ile Yang’ın bütünlüğünü resmeden Taoizm’in meşhur simgesine bir göndermedir. Ayrıca Yin ile Yang’ın Taoizm’de iki zıt kutbu temsilen bir arada bulunurken birbirlerine dönüşebileceklerine de inanıldığı unutulmamalıdır. Simgesel ikizlik kalesinde böylece dönüşüm tamamlanır. Kale’yi kendi silahıyla vurmaya girişmeden önce Venedikli artık ona “yakınlık duymadığı[n]ı, huzursuzluktan usandığı[n]ı düşün[meye]” başlamıştır bile.¹⁵⁵⁶ Hoca ise kaleyi ele geçirmekte silahının işe yaramayıp başının vurulacağından korkarak Venedikli’nin kimliğine bürünür ve onun hayatını bıraktığı yerden yaşamak üzere yola koyulur. İkilinin yolları bu şekilde ayrılır.

Üst-kurmaca bir metin olan **Beyaz Kale**’de iç roman yukarıda anlatıldığı şekilde biter. İç romandan sonra bir bölüm daha bulunmaktadır. Sonraki bölümü de iç romanla birlikte okuduğu anlaşılan Jale Parla, bu bölümü yazanın

¹⁵⁵⁴ A.e., s. 94.

¹⁵⁵⁵ A.e., s. 96.

¹⁵⁵⁶ A.e., s. 123.

“Venedikli/Hoca” olduğu kanaatindedir.¹⁵⁵⁷ Venedikli/Hoca öznesinden ne kastettiğini ise açıklamamaktadır. **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**’da ise önceki yazısında Venedikli/Hoca şeklinde bahsettiği özneyi “üçüncü kişi” olarak tanımlar. Venedikli ile Hoca’nın romanın sonundaki bölümde “birbirlerine dönüşerek tamamlanma[larının]” sonucunda bu “üçüncü kişiye vücut ver[dikleri]” kanaatindedir.¹⁵⁵⁸ Şara Sayın, romanın son kısmıyla iç roman dediğimiz kısmı aynı Jale Parla gibi birlikte okur ve şu yorumu yapar:

“Romanın sonunda aynı imge bir kez daha karşımıza çıkar. O da bir düşürüdür. Ama düşü gören artık İtalyan bilim adamı değil, eski kimliğini arkada bırakıp Hoca’nın kimliğiyle özdeşleşmiş biridir. Bu Müslüman kimliğiyle İstanbul’a yerleşmiş, orada evlenmiş, çoluk çocuğa karışmıştır. Padişahla çok iyi ilişkisi nedeniyle müneccimbaşılığa yükseltilmiş ve Ben-anlatıcısının ve yazarın sözlerine inanırsak, **Beyaz Kale** romanının el yazmasını kaleme almıştır.”¹⁵⁵⁹

Şara Sayın yazısının devamında iç romanın yer değiştirme motifi üzerinden son bölümü okur ve romanın sonundaki kısmı Hoca’nın yerine geçen Venedikli’nin anlattığını açıkça söyler.¹⁵⁶⁰ Ramazan Korkmaz da romanın son bölümündeki öznenin Hoca’nın yerine geçen Venedikli olduğunu belirtir.¹⁵⁶¹ Orhan Koçak da romanın bu son bölümünü romana dâhil ederek okur ve romanın son kısmında okuyucunun karşısında bulunduğu kişinin Hoca kılığına girmiş Venedikli olduğunu söyler.¹⁵⁶² Olcay Akyıldız ise konuya daha temkinli yaklaşarak “Hoca ve Venedikli

¹⁵⁵⁷ Jale Parla, a.g.e., s. 97.

¹⁵⁵⁸ Jale Parla, **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2012, s. 242.

¹⁵⁵⁹ Şara Sayın, “Beyaz Kale Bir Düş mü?”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 106.

¹⁵⁶⁰ A.y.

¹⁵⁶¹ Ramazan Korkmaz, “Metaforik Dönüştürme Biçimleri ve Efendi-Köle Diyalektiği Bakımından Beyaz Kale”, **Bilig**, S. 50, Yaz-2009, s. 128.

¹⁵⁶² Orhan Koçak, “Güzeldi Beyaz Kale!”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 151.

[...] yer değiştirirlerken, bizler onların yer değiştirip değiştirmediğinden bile emin olama[yız]” demekle yetinir.¹⁵⁶³ Özlem Öğüt Yazıcıoğlu’nun yaklaşımı kısaca:

“Romanın sonunda, anlatıcının Venedikli esir mi yoksa Hoca mı olduğu sorusunun yanıtlanamadığı, en doğru cevabın her ikisi, dolayısıyla hiçbirini olduğu göz önüne alınırsa daha önce bahsedilen komploların sadece ‘ben’ kavramına karşı geręekleřtięi söylenebilir.”¹⁵⁶⁴

Jay Parini de söz konusu yer değiştirme meselesinin geręekten olup olmadığına dair çeşitli ipucu mahiyetinde sorular sormakla yetinir.¹⁵⁶⁵

Aslında ortada bir muamma vs. yoktur. Her şey çok sıradan ve basittir. Üst kurmaca bir roman olan **Beyaz Kale**’deki iç roman bittikten sonra gelen son bölümde de önceki bölümlerde olduğu gibi “ben-anlatıcı” kullanılır. Okuyucu bütün roman boyunca “ben-anlatıcı” ağzından anlatılanları okumaya alıştığı için de iç romanın devam ettiğini zanneder. Romancının bu bölümün başına eklediği şu cümlelerin de bu yanılmada payı vardır tabii:

“Kitabımın sonuna geldim artık. Belki de akıllı okuyucularım aslında hikâyemin çoktan bittiğine karar vererek onu ellerinden atmışlardır bile.”¹⁵⁶⁶

Postmodern kurgu, bir oyundur. Günlük kabullerini ve korkularını roman düzlemine taşıyan okuyucu yazarın kendisiyle oyun oynadığından, aslında söylediğinin tam aksini kastettiğinden şüphelenerek kendisini “akıllı olmayanlar” kategorisine

¹⁵⁶³ Olcay Akyıldız, “ ‘İki Dünya Arasında Kararsız’: Orhan Pamuk’un Kitaplarında ‘Doğu-Batı’/ ‘Ben-Öteki’ Muğlaklığı, **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, Haz. Nükhet Esen ve Engin Kılıç, İst., İletişim Yay., 2008, s. 234.

¹⁵⁶⁴ Özlem Öğüt Yazıcıoğlu, “Orhan Pamuk’un Beyaz Kale’si ve Yeni Hayat’ında Ölümü Yazmak, ‘Ben’i Çizmek”, **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, Haz. Nükhet Esen ve Engin Kılıç, İst., İletişim Yay., 2008, s. 156.

¹⁵⁶⁵ Jay Parini, “Korsanlar, Paşalar ve Münecimbaşı”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 110-114.

¹⁵⁶⁶ A.g.e., s. 128.

sokmasından korktuğu için söylenenlerin alaycı bir ifade olduğunu zannedip romanın sürdüğü yanılsamasına kendisini kaptırır. Aslında bu çeldiriciden sonra da roman devam eder ancak beklendiği gibi değil. İç romanda Venedikli Köle'nin yerine geçen Hoca Venedik'te, Hoca'nın yerine geçen Venedikli ise İstanbul'da yaşayacaktır. İç romanın devam ettiğini sanan okuyucu ben anlatıcıyla özdeş ve İstanbul'daki olayları anlatmaya devam eden kişinin Venedikli olduğu zannına kapılır. Oysa roman bitmiştir ve iç romanın yazarı okuyucusuyla konuşmaya başlamıştır. İşte bu son bölüm okuyucuyla hasbihal kabilindedir. Anlatıcı aslında her şeyin doğrusunu anlatır. Venedikli bir kölesi vardır ve o savaştan sonra kaçarak ülkesine dönmüştür, Hoca ise kendi memleketinde kalmıştır. Birbirlerinin yerine geçmeleri iç romanın konusudur, bir üst-katmandaki kurmacanın görece gerçek ortamının konusu değil. Padişah da zaten sözleriyle bunu onaylar. Ancak yine kurnaz okuyucu tüm söylenenlerin bir aldatmacadan, söz oyunundan ibaret olduğunu sanıp gerçeği keşfetmesi gerektiğini düşünerek gözünün önündekine inanmaz. Yazarın her söylediğini sanki bir şiir okuyormuşçasına tevriyeli anlatımları keşif peşinde geçiren okurun romanı kavrayamaması sadece kendi algısından ve romanın zor olduğuna dair ön kabulünden kaynaklanır. İlk ve gerçek anlam nedense hiç akla gelmez. Bu bölümde anlatıldığına göre Hoca, Padişah'ın yanındaki müneccimbaşılık görevini tamamladıktan sonra Gebze'ye yerleşir ve burada geçirdiği günlere dair: “Çocukluğumdan beri içinde yaşadığım ülkemi, belki de en çok bu sırada tanıdım” tespitinde bulunur.¹⁵⁶⁷ Eğer iç roman devam etmiş olsaydı, kendi kendisine konuşan da Venedikli olsaydı neden çocukluğunu geçirdiği yer olarak Gebze'den bahsetsindi ki? Kölesi Venedik'e dönen Hoca, evlenir ve dört çocuğu olur. Onun kendisine ikizi kadar benzediği bile şüpheli olan kölesi ile kendisi hakkında kaleme aldığı iç romanı müneccimbaşılık görevinden ayrıldıktan sonra yerleştiği Gebze'de tanıştığı Evliya Çelebi'ye anlatırken ilk defa düşlediği de bu bölümde açıkça anlatılır.¹⁵⁶⁸ Evliya Çelebi, hikâyeyi dinledikten sonra Hoca'ya şunları söyler:

¹⁵⁶⁷ A.e., s. 133.

¹⁵⁶⁸ A.g.e., s. 135.

“ [T]uhaf ve şaşırtıcı olanı, dünyada aramalıymışız, kendi içimizde değil! Kendi içimizdekini aramak, kendi üzerimizde o kadar uzun boylu düşünmek umutsuz edermiş bizleri. Benim hikâyemde insanların başına gelen de buymuş işte: Bu yüzden kahramanlar kendileri olmaya bir türlü katlanamıyor, bu yüzden hep bir başkası olmak istiyorlarmış. Sonra, sordu bana: Bu hikâyede olup bitenin gerçek olduğunu düşünelim,’ dedi. Birbirlerinin yerine geçen o insanların yeni hayatlarında mutlu olabileceklerine, ben inanıyor muymuşum?”¹⁵⁶⁹

Görüldüğü gibi her şey çok açıktır. Romandaki kurgu kişilerden biri olarak Evliya Çelebi de aynı yukarıda yaptığımız tespitleri yineler ve yer değiştirenlerin iç romanda kaldığına dair bir ipucu daha verir. Hoca, Evliya Çelebi ayrıldıktan sonra oturup kitabını yazar. Kitabı hakkında da şu bilgileri verir:

“Belki de, geleceğin o korkunç dünyasının insanlarını daha iyi düşleyebilmek için, kitabıma kendimi ve kendimden ayıramadığım O’nu elimden geldiği kadar çok koydum. Ama elimden çok da gelmediğini, on altı yıl önce bir kenara atıverdiğim bu kitabı, bugünlerde yeniden okurken düşündüm. Bunun için, insanın kendisinden –hele duygu taşkınlıklarına kapılarak- söz etmesinden hoşlanmayan okuyucularımın özür dile[rim]...”¹⁵⁷⁰

Hoca, seneler sonra iç romana eklediği son bölümde de Venedikli’yi sadece ne kadar çok sevdiğini söyler. Roman da böylece seneler sonra yeniden tamamlanmış olur. Çok etkilendiği ve çok sevdiği Venedikli kölesi ve kendisi hakkında iç romanı yazan Hoca, kitabını on altı yıl sonra kendisini bitirmeye teşvik eden olaydan da bu kısımda bahseder. Seneler önce ülkesine dönen Venedikli’yi tanıyan bir adam ona kendisinden haber getirir. Bu yabancıyı anlattığına göre Venedikli, ülkesine döndükten sonra oryantalist bir anlayışla kaleme aldığı eserler sebebiyle meşhur olmuş, üniversitelerde dersler bile vermeye başlamıştır. Onun ününü duyan eski nişanlısı eşinden boşanarak onunla evlenmiş ve kölesi çocukluğunu geçirdiği evi

¹⁵⁶⁹ A.e., s. 135-136.

¹⁵⁷⁰ A.e., s. 136.

tekrar satın alarak onarımını yaptırmış ve oraya yerleşmiştir. Yabancı, Hoca'nın Venedikli bir ressamı yaptırdığı portresine bakıp Venedikli'ye hiç benzemediğini söyler. Ona göre: “Onca yıl birlikte yaşayan iki kişi nasıl olur da birbirine bu kadar benzemezmiş, anlayamıyormuş.”¹⁵⁷¹ Benzememelerinin sebebi açıktır. Hoca, kendine benzemeyen kölesinden yola çıkarak bir roman yazmıştır, bu romanda yani okuyucunun iç roman olarak okuduğu kısımda kölesi ile kendisini birbirine ikiz kadar benzeyen iki kişi olarak kurgulamıştır. Orhan Pamuk'un, romanla gerçek arasındaki farkı kavrayamayan okuyucunun yanılgısından yine faydalandığı aşikârdır. Yabancı'nın ikisinin ilişkisinden etkilendiğini gören Hoca, yazdığı iç romanı ona okutur ve tepkilerini izler. Yabancı okuyucu önce yukarıdaki yorumlardaki gibi Hoca ile Venedikli'nin yer değiştirdiklerine inanır ve onunla “boş yere İtalyanca konuşmaya bile kalk[ar].”¹⁵⁷² Ancak romanın sonuna geldiğinde Hoca'nın “sandığı kadar aptal”¹⁵⁷³ olmadığı için kitabın ilk sayfalarını karıştırır ve gerçeği anlar. Yazar örnek okuyucu vasıtasıyla romanı okumanın yolunu gösterir: “Beklediğim gibi, hırsıyla kitabımın sayfalarını çevirmeye başladı, arıyordu, ben de keyifle bulmasını bekliyordum, sonunda aradığını bulup okudu.”¹⁵⁷⁴ Örnek ve akıllı bir okuyucu olarak Hoca'nın yazdığı anlaşılabilir iç romanın başına dönüldüğünde iç romanın ben anlatıcısının anlatımına bir yerde ara verildiği ve burada üçüncü tekil şahıs anlatıcı kullanıldığı görülür:

“Kısaca sıradan bir gençti. Sevgilisiyle tutkuları, tasarıları, dünyayı ve bilimi konuşan, nişanlısının kendisine hayran olmasını doğal karşılayan bu gencin, sık sık yaptığım gibi, kendime bir geçmiş uydurmam gerektiği zamanlarda, ben olduğuna inanmak gücüme gidiyor. Ama, bir gün bu yazdıklarımı sabırla sonuna kadar okuyan birkaç kişi, o gencin ben olmadığımı anlayacaklardır.”¹⁵⁷⁵

¹⁵⁷¹ A.e., s. 140.

¹⁵⁷² A.y.

¹⁵⁷³ A.e., s. 141.

¹⁵⁷⁴ A.y.

¹⁵⁷⁵ A.e., s. 13.

Hoca, romanını Venedikli'nin ağzından yazmıştır. Eşruh kurgusu kurgu içindeki kurgudadır. Hoca ile Venedikli, metin düzleminde iki kez yer değiştirirler. İlki yazar olan Hoca'nın kendisi de bir roman kişisi olarak kurguladığı romandaki gölgesi Venedikli'nin ağzından olayları anlatırken ikincisi de iç romanın sonunda. Bu ikinci yer değiştirme asıl kimliğe dönüştür. Zaten iç roman da asıl kimliğe dönüşle biter. O yüzden son bölümde iç romanın nihayetinde asıl kimliğine kavuşan Hoca'nın ağzından romanın yazım aşamaları anlatılır. Her yazar alter egosunu yazar. Kendi kahramanı ile ikizleşir. Hoca iç romanda daha da ileriye giderek otofiction tekniğiyle kendisini romana dâhil etmiştir ancak yazar alter egosunun ağzından romanı anlatırken kendi alter egosunun eşruhu konumunu almıştır. Unutulmamalı ki sonradan ortaya çıkan Hoca'dır, Venedikli değil. Eşruh kurguları da eşruhun ağzından değil, sahibinin ağzından yazılır. İç romanın sonunda Hoca Venedikli ile yer değiştirince dıştaki yazarın alter egosu doğru pozisyona getirilmiş olur, ayrılmaları da bu sebeptir, gölge arketipi görevini tamamlamıştır. Yalnız bir ilginç noktadan daha bahsetmek gerekir, o da iç romanda Venedikli'nin bir portre yaptırdığından, şişmanladığından, çeşitli icatları Hoca yaparken onun evde oturup beklediğinden söz edilirken, kimseyi beğenmeyen Hoca olduğu iddia edilir. Oysa son bölümde Padişah kibirli olandan Venedikli olarak bahseder, gelen yabancı konuk da icatları yapanın Venedikli'nin kendisi olduğunu iddia ettiğini söyler ve Hoca portresini bir Venedikli'ye yaptırdığından bahseder. Bu bilgiler ışığında roman yeniden yorumlanacak olursa aslında her türlü işkenceyi yapan, kendini beğenmiş, herkese aptal muamelesi yapanın Hoca değil Venedikli olduğu ortaya çıkar. Öyleyse roman içinde Hoca'nın yaptığı işleri Venedikli üstlenmiştir, Venedikli'nin yaptıklarını Hoca. O zaman bir daha yorumlamak gerekirse Hoca, romanını yazarken kişilerin eylemlerini de değiştirmiş demektir ki bu da üçüncü bir yer değiştirme anlamına gelir.

Beyaz Kale, Orhan Pamuk'un **Sessiz Ev**'deki roman kişisi Faruk Darvinoğlu'nun "Giriş" yazısıyla başlar. Faruk Darvinoğlu böylece kurgu düzleminde ikizleşir. Bu yazıda Darvinoğlu, **Sessiz Ev** romanının geçtiği Gebze'de kaymakamlık arşivlerini karıştırırken rastladığı ve "Yorgancının Üvey Evladı" başlığının yabancı bir el tarafından eklendiği anlaşılan bir kitap bulur. Arşiv görevlilerine haber vermeden aldığı bu kitabı sadeleştirmek ya da günümüz diline

aktarmak gibi bir yöntem izlemeyip iki farklı odadaki iki farklı masada çalışarak kitabı hazırlar. Bir odadaki masada okuduğu metni diğer odada kendi anladığı şekilde yeniden yazar. Roman bu yeniden yazım aşamasından doğar. Hoca'nın yazdığı roman Faruk Darvinoğlu tarafından yeniden yazılmış olur. Elindeki kitabı tarihî gerçeklere uygunluk bağlamında değerlendiren Faruk Darvinoğlu, kitaptaki olay ve kişilerin tarihe uygun olmayan çeşitli yönlerini tek tek sayar. Faruk Darvinoğlu, tüm bu gerçeğe aykırı taraflara rağmen kendisinden istenen bir ansiklopedi maddesi şeklinde kitabı yazdığını ve kişi tarihî bir önem arz etmediği için maddenin yayımlanmadığını söyler. Romanın Darvinoğlu'nun giriş kısmındaki yazısından sonra gelen iç roman ise bir ansiklopedi maddesi şeklinde değil kurmaca bir metin şeklinde düzenlenmiştir ve Darvinoğlu'nun yeniden yazım aşamasında hangi noktalarda değişiklikler yaptığı da belli değildir. Romanın sonunda Orhan Pamuk'un roman hakkında bilgi verdiği ve aynı Hoca gibi romanın bitiminden sonra romanın sonuna eklediği bir de yazı bulunur. Bu ise üst kurmacanın üçüncü katmanıdır çünkü burada da Orhan Pamuk aynı Hoca ve Darvinoğlu gibi romanının yazım aşamalarını anlatır. Sonuç olarak üç katmanlı bir üst kurmaca mahiyetindeki bu romanın üçüncü ve en üst katmanında yazarın Darvinoğlu'nun hazırladığı ansiklopedi maddesine de müdahalesinin olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca Darvinoğlu romanın giriş kısmında, el yazısından kitabın yazarının “solak hattat”¹⁵⁷⁶ olduğunun anlaşıldığını belirtmektedir. İç romanda ise solak hattattan sadece bir yerde¹⁵⁷⁷, Venedikli Köle ile Hoca'nın birlikte padişahı kandırmak için uydurdukları hikâyeyi yazdırdıkları kişi olarak bahsedilir. Solak hattattan bahsedildiği yerde, solak hattatın Hoca'nın kendi el yazısıyla yazmakta olduğu “başı masal gibi çocuksu”, “ortası korkulu rüya gibi korkutucu sonu da ayrılıkla biten bir aşk hikâyesi gibi acıklı” yani iç romana benzer bir hikâyeyi temize çektiğinden bahsedilmektedir.¹⁵⁷⁸ Bu veriler ışığında kurgunun katmanlarına kısaca yeniden bakılacak olursa:

1. İç romanın içinde Hoca'nın romanının yazımının ve solak hattat tarafından temize çekilmesinin anlatımı.

¹⁵⁷⁶ A.e., s. 8.

¹⁵⁷⁷ A.e., s. 83.

¹⁵⁷⁸ A.y.

2. İç romanın yazımının iç roman bittikten sonra gelen son bölümde Hoca tarafından nasıl yazıldığı anlatılması.
3. Faruk Darvinoğlu'nun Hoca'nın iç romanını bulup yeniden ansiklopedi maddesi olarak yazması ve yazım aşamalarını anlatması.
4. Orhan Pamuk'un Darvinoğlu'nun ansiklopedi maddesini yeniden yazması ve romanının yazım aşamalarını anlatması.

Yazarın postmodern bir tavırla kendisini özgün bir eser veren değil sadece önceki metinleri yeniden yazan bir yazar olarak inşası kaçırılmaması gereken bir noktadır. Tüm bu metin katmanları göz önünde bulundurulduğunda **Beyaz Kale**'nin somut kişilerin eşruhlara olarak anlatıldığı bir kurgu olmayıp bir yazarın –Hoca- gölge arketipi bağlamında kendi gölgesi olarak gördüğü bir Venedikli'yi kurguda eşruhu olarak anlattığı romanının romanının ansiklopedi maddesinin romanı olduğu anlaşılacaktır. Borges'in yazdığı “Borges ve Ben” adlı kısa hikâye şöyle başlar: “Ötekinin, Borges'in başından geçiyor olaylar.”¹⁵⁷⁹ Ve şöyle sürdürür: “İlişkimizin düşmanca olduğunu söylemek abartılı olur; ben yaşıyorum, kendimi yaşamın akışına bırakıyorum ki öteki Borges edebiyatını örebilsin, bu edebiyat benim yaşam nedenim”.¹⁵⁸⁰ Gölgesini hikâyesine yansıtan Borges'in gölgesi hikâyenin sonunda şunları da ekler: “Ben Borges olarak kalmak istiyorum, kendim (tabii ki eğer birisiysem) olarak değil; her ne kadar kendimi onun kitaplarında öteki kitaplarda ya da bir gitarın tıngırtısında bulduğum kadar bulmasam da.”¹⁵⁸¹ Yazarların gölgeleri, romanlardaki eşruhlara kurguladıkları karakterlerdir, yazarlar roman aynasına yansır, orada ikizleşirler ve çoğalırlar.

Orhan Pamuk'un romanda genelde eşruh izleğinde kullanılan hemen tüm kurgu unsurlarını kullandığı görülür. Maddeleştirmek gerekirse:

1. Ölüm korkusu: Freud'un eşruh izleğinin ortaya çıkmasında en önemli etkenlerden biri olarak tespit ettiği ölüm korkusu iç roman boyunca sürekli tekrarlanır. Venedikli sürekli ölüm korkusu içindedir. Baş kesileceği zaman da aynı korkuyu yaşar. Hoca'nın isteği üzerine yazdığı notlarda çocukken yakın bir

¹⁵⁷⁹ Jorge Luis Borges, “Borges ve Ben”, **Yaratan**, Çev. Peral Ayaz Charum ve Ayşe Nihal Akbulut, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2012, s. 43.

¹⁵⁸⁰ A.y.

¹⁵⁸¹ A.y.

arkadaşının ölümü üzerine ölüm korkusunun ortaya çıktığı anlaşılmaktadır.¹⁵⁸² Hoca'nın vebaya yakalandığını düşündüğünde de aynı ölüm korkusuyla yüzleşir. Hoca'ya ölüm korkusunu yendiğini söylese de kendi içinden şunları düşünür: “Ölümden bunca korktuğuma göre, ben, cesaretle yazar görüdüğüm kötülüklerimin üstüne çıkmış değilim hiç.”¹⁵⁸³ Ölümden korkmadığını söyleyen Hoca ise Veba olduğundan şüphelendiğinde aslında ölümden korktuğunu itiraf eder.¹⁵⁸⁴

2. Telepati: Freud eşruhlar arasındaki iletişimin “telepati” yoluyla “bu kişiliklerin birinden diğerine atlayan zihinsel süreçlerle belirlen[diğini]” ve bu şekilde eşruhların “biri[nin] diğeriyle aynı bilgiye, duygulara ve deneyime sahip ol[abildiğini]” belirtir.¹⁵⁸⁵ Romanda Freud'un tespitlerine benzer şekilde eşruhların telepatik güçlere sahip olduğuna dair işaretler bulunmaktadır. Venedikli, Hoca ile ilgili olarak “Üstelik bilgilerimiz birbirini tutuyordu da”¹⁵⁸⁶ diyerek benzer yönlerini tespitte çalışırken Hoca'ya kendi istediklerini yazdırmaya “hazırlamak için çocukluğu[n]daki bazı deneyimlerimden söz e[der]: Hiç sonu gelmeyen uykusuz bir gecenin korkusunu, aynı anda aynı şeyleri düşünme alışkanlığımı geliştirdiği[.] bir gençlik arkadaşı[n]a duyduğu[.] yakınlığı, sonra, onun ölümünü ve [kendisinin] öldü sanılıp onunla birlikte diri diri gömülme korku[sunu] anlat[ır].”¹⁵⁸⁷ Telepati ile korkunun iç romanda birlikte geliştiği görülür. Venedikli romanın ilerleyen kısımlarında Hoca'nın da kendisiyle aynı anda “aynı şeyleri düşündüğünden hiç kuşku[su]”¹⁵⁸⁸ olmadığından bahseder. Hoca da Venedikli ile telepatik özel bir iletişim kurduklarına inanır. Aynanın karşısına birlikte geçtikten sonra Venedikli'nin anlattığı şu kısım bu özelliği daha iyi açıklar:

¹⁵⁸² A.g.e., s. 54.

¹⁵⁸³ A.e., s. 63.

¹⁵⁸⁴ A.e., s. 71.

¹⁵⁸⁵ Sigmund Freud, “Tekinsiz”, **Sanat ve Edebiyat**, s. 341.

¹⁵⁸⁶ A.e., s. 20.

¹⁵⁸⁷ A.e., s. 54.

¹⁵⁸⁸ A.e., s. 126.

“Ruhumu ele geçirdiğini söyledi sonra; tıpkı, az önce hareketlerimi taklit ederken yaptığı gibi, artık ne düşünüyorsam o biliyormuş, ne biliyorsam o düşünüyormuş! Sonra, o an ne düşündüğümü sordu bana, aklımda ondan başka bir şey yoktu, hiçbir şey düşünmediğimi söyledim, ama beni dinlemiyordu, öğrenmek için değil, yalnızca korkutmak için konuşuyordu çünkü, kendi korkusuyla oynamak için, o korkudan ben de payımı alayım diye.”¹⁵⁸⁹

Venedikli Hoca'nın kendisine söylediklerini şöyle aktarır: “Dünyayı benim gibi görebildiğini ileri sürdü; ‘onlar’ nasıl düşünüyor, duyuyor en sonunda anlıyormuş şimdi.”¹⁵⁹⁰

3. Rüya: Eşruh kurgularında rüyaların ayrı ve önemli bir yeri vardır. Eşruhlar bazen sadece rüyalarda da görülebilirler. Venedikli'nin ilk gördüğü rüyalardan biri şu şekildedir:

“Gördüğüm bir rüyayı o günlerdeki boşboğazlığımla ona anlatmıştım: Benim yerime geçip ülkeme gidiyor, nişanlımla evleniyor, düğünde kimse onun ben olmadığını fark etmiyordu, bense bir Türk kıyafetiyle bir köşeden seyrettiğim eğlencenin ortasında annem ve mutlu nişanlımla karşılaşılıyor, beni uykudan uyandıran gözyaşlarıma rağmen ikisi de kim olduğumu anlamadan bana sırtını dönüp uzaklaşıyorlardı.”¹⁵⁹¹

Romanda anlatılan rüyalarda genellikle yer değiştirme motifi hâkimdir. Venedikli bir başka rüyasını şöyle anlatır: “Gövdem benden ayrılarak, karanlıkta, yüzü gözükmeyen bir benzerimle anlaşıyor ve ikisi bana karşı işbirliğine gidiyorlardı.”¹⁵⁹² Diğer bir rüyasında ise: “Bir seferinde rüyamda, adaya gelirken sandala eşlik eden yunuslarla birlikte Hoca'yı görmüştüm, onlarla dosttu, beni soruyordu, peşime düşmüştü demek; başka seferindeyse annemle birlikteydiler, beni ayıplıyorlardı, neden geç kaldığımı

¹⁵⁸⁹ A.e., s. 73.

¹⁵⁹⁰ A.y.

¹⁵⁹¹ A.e., s. 38.

¹⁵⁹² A.e., s. 54.

soruyorlardı.”¹⁵⁹³ Rüyada eş ruhundan bir türlü kurtulamayan Venedikli'nin rüyaları önemlidir. Onun eşruhu konumundaki Hoca'nın önce yazdığı sonra gördüğünü söylediği rüyası Venedikli'nin rüyalarını andırır:

“Benim rüyalarımın özenerek bir rüya da o yazmıştı, ama görülmediği her şeyinden anlaşılacak uydurma bir rüyaydı bu: Biz kardeşmişiz! Kendine, bana ağabeylik etmeyi yakıştırmıştı; ben de uslu uslu onun bilimsel sözlerini dinliyordum.”¹⁵⁹⁴

4. Ben Sen'im İtirafı: İlgili bölümde de belirtildiği gibi eşruh kurgularının vazgeçilmezidir. “Niye benim ben?”¹⁵⁹⁵, “İkimiz birmişiz!”¹⁵⁹⁶, “Senin gibi oldum ben...”, “Nasıl korktuğunu biliyorum artık. Ben sen oldum!”¹⁵⁹⁷, “Hastalığı ve korkusunu bana bulaştırmaya çalışırken benim o, onun da ben olduğumu tekrarlayıp durdu.”¹⁵⁹⁸, “Ben orada olmalıydım, çünkü ben Hoca'nın kendisiydim!”¹⁵⁹⁹ gibi roman içerisinden daha pek çok örnek bulmak mümkündür.
5. Delilik: “[M]ahalleli, Hoca'nın düpedüz keçileri kaçırdığını söylüyormuş”¹⁶⁰⁰ ya da “Hoca'ya yoldan çıkmış, ama büsbütün umut kesilmeyecek bir hasta gözüyle bakıyorlardı; asıl tehlikeli olan, asıl suçlu, Hoca'yla Padişah'ı kandırarak bu uğursuzlukları tezgâhlayan bendim”¹⁶⁰¹ gibi Hoca'nın deliliği ve delirmiş olabileceğine dair şüphelere romanda yer verilir.
6. Şizofreni: Hoca küçüklüğünde annesiyle birlikte dedesini hastanede ziyaret ettiklerini anlatır. Buradaki huzurlu su sesinden bahseder. Venedikli hastaneye

¹⁵⁹³ A.e., s. 77.

¹⁵⁹⁴ A.e., s. 68.

¹⁵⁹⁵ A.e., s. 50, 56.

¹⁵⁹⁶ A.e., s. 72.

¹⁵⁹⁷ A.e., s. 73.

¹⁵⁹⁸ A.e., s. 75.

¹⁵⁹⁹ A.e., s. 86.

¹⁶⁰⁰ A.e., s. 67.

¹⁶⁰¹ A.e., s. 121.

gittiğinde burada kendisini bir başkası sanan delilerle karşılaşır. Şizofreninin genetik olduğu düşünüldüğünde Hoca'da da aynı durumun görülme ihtimaline göndermede bulunulur.

7. Homoerotizm: “[K]adınlardan değil, yalnızca oğlanlardan hoşlandığını, benim onun ikiz kardeşi olduğumu [...] söylüyormuş mahalleli.”¹⁶⁰² Jale Parla aynanın karşısına birlikte geçtiklerinde özellikle eşruh izleğindeki gizli homoerotizmin açığa çıktığını düşünür.¹⁶⁰³
8. Ayna: Eşruh izleğinin en çok tekrarlanan farklı anlam açılımları da sağlayan unsurlarından biridir. Romanda aynaya birlikte bakarlarken Venedikli yine bir korkuya kapılır. Aslında Hoca diye baktığı aynadaki kendi görüntüsüdür.

“Aceyle elimi saçlarımın içinde gezdirdim. Ama, o da yapıyordu aynı şeyi, üstelik ustalıkla, aynanın içindeki simetriyi hiç bozmadan. Bakışımı da taklit ediyordu, kafamın duruşunu, aynada görmeye katlanamadığım, ama korkunun merakıyla gözümü alamadığım dehşetimi de tekrarlıyordu: Arkadaşının sözlerini ve hareketlerini taklit ederek onu sınırlendiren bir çocuk gibi neşelendi sonra. Bağırıldı! Birlikte ölecektiniz! Ne saçma, diye düşündüm. Ama korktum da. Onunla geçirdiğim gecelerin en korkuncuydu.”¹⁶⁰⁴

9. Portre: Eşruh izleğinin sık kullanılan unsurlarından biridir.

“[G]özüm ressamdan o sabah alıp eve getirerek bir duvara dayadığım portreme takılmıştı; değişmiştim: Ziyafetlerde tıkmaktan şişmanlamış, gıdım sarkmış, etlerim gevşemiş, hareketlerim ağırlaşmıştı; daha da kötüsü yüzüm de bambaşkaydı; o âlemlerde içip öpüşmekten dudaklarımın kenarına bir arsızlık bulaşmış, yerli yersiz uyku çekmekten, sızıp kalmaktan gözlerim mâhmurlaşmış, hayatlarından, dünyadan ve

¹⁶⁰² A.e., s. 68.

¹⁶⁰³ Jale Parla, “Roman ve Kimlik: Beyaz Kale”, s. 95.

¹⁶⁰⁴ A.e., s. 72.

kendilerinden memnun o aptallar gibi, bakışına bayağı bir huzur sinmişti, ama biliyordum, yeni halimden memnundum: Sustum.”¹⁶⁰⁵

Oscar Wilde’ın **Dorian Gray**’indeki portre ile sahibi arasında kurulan eşruh ilişkisi burada da yinelenir. Aynı portrenin daha sonra Hoca’nın olduğu anlaşılacaktır.

10. İç ses: Eşruhlar bilindiği gibi sadece yansıma görüntüler hâlinde ortaya çıkmayıp iç ya da dış sesler olarak da roman kurgusunda görülebilirler. Hoca’nın iç sesi onun kulağına: “Ben, benim, ben, benim, ah!”¹⁶⁰⁶ diye sürekli tekrarlar. Hoca’nın babasının da ölmeden önce kulağına onun melekleri sürekli bir şeyler fısıldamışlardır. İç sesin ortaya çıkışının da Hoca’daki ölüm korkusuyla ilişkisi olduğu düşünülebilir.
11. Kişinin gençliğindeki hâlinin eşruh olarak ortaya çıkması: Venedikli sürekli olarak Hoca’nın şahsında kendi gençliğini görür. Rüyalarında bile Hoca’nın maskesinin altından dönüşümden önceki gençlik hâli çıkar.
12. Oedipus Kompleksinin Eşruha Yansıtılması: Hoca, üvey babası Yorgancı ile olan çatışmasını eşruhuna yansıtır. Bu çatışmanın bilinmesi romanda Hoca’nın psikolojik durumunun anlaşılmasını kolaylaştırır. Ayrıca romanın sonunda Venedik’ten gelen yabancı misafir Venedikli’nin kendisi hakkında evinde sürekli yorgan işlediğinden bahsettiğini dile getirir. Bu bilgiye istinaden Hoca’nın kendisinin bir vasfını romanına üvey babası olarak bir çatışma unsuru şeklinde yansıttığı ya da aslında bir öteki olarak üvey babasının hoşlanmadığı özelliklerini kendisinin de tekrarladığını ancak bu özelliklerinden hoşlanmadığı için kendi romanında bu özelliklerinden hiç bahsetmediği de düşünülebilir. Hoca’nın üvey babası ile karşılaştıklarında Venedikli kendisinin yorgancıya daha çok

¹⁶⁰⁵ A.e., s. 110.

¹⁶⁰⁶ A.e., s. 50.

benzediğini düşünür.¹⁶⁰⁷ Hoca'nın kendi romanını yazarken eşruhunu üvey babasıyla özdeşleştirdiği anlaşılmaktadır.

13. Otoskopik fenomen: Otoskopik fenomenin ortaya çıkışına en iyi örnek Freud'un da "Tekinsiz"de incelediği "Kum Adam" hikâyesidir. Kendini kendi dışında görmek olarak daha geniş bir bağlamda fenomen değerlendirildiğinde romanda bu durumun sayısız defalar tekrarlandığı rahatça kavranabilir. Venedikli Hoca'yı ilk gördüğünde, ardından başı kesilmek üzere kütüğe yatırıldığında hep kendi dışında kendisini gördüğünü düşünür. Aşağıdaki örnekleri de bu başlığa eklemek yerinde olur.

"Hastalığı ve korkusunu bana bulaştırmaya çalışırken benim o, onun da ben olduğumu tekrarlayıp durdu. Kendi dışına çıkıp kendisini seyretmenin zevkini alıyor da ondan, diye düşünüyordum, rüyadan uyanmak isteyen biri gibi kendi kendime tekrarlıyordum [...] bu oyun..."¹⁶⁰⁸

"Tıpkı sık sık gördüğüm korkulu rüyalarda olduğu gibi, dışarıdan gördüğüm kendimden ayrı düşmüştüm; kendimi dışarıdan gördüğüm kendimden ayrı düşmüştüm; kendimi dışarıdan gözleyebilmem için, demek ki, bir başkasıydım; kimliğine büründüğüm bu başkasının kim olduğunu öğrenmek bile istemiyor, önümden geçen kendime korkuyla bakarken, bir an önce katılmak istiyordum ona."¹⁶⁰⁹

"[Onun] hareketlerini, günlük davranışlarını izlerken, kimi zaman kendimi izliyormuş gibi bir duyguya kapılırdım."¹⁶¹⁰

"Odanın içinde [...] gezinenin Hoca değil de kendi gençliğim olduğunu düşünürdüm. Bir zamanlar, ben olan kişi, beni bırakıp gitmişti de, bir köşede pinekleyen ben, sanki kaybettiğim heyecanı yeniden bulmak için ona özeniyordum."¹⁶¹¹

¹⁶⁰⁷ A.e., s. 113.

¹⁶⁰⁸ A.e., s. 75.

¹⁶⁰⁹ A.e., s. 86.

¹⁶¹⁰ A.e., s. 90.

¹⁶¹¹ A.e., s. 94.

14. Dönüşüm: Eşruhlar arasındaki ilişki kişiyi eşruhuna dönüşmeye de sevk edebilmektedir aslında bu dönüşüm motifi baskıladığı gölgeye dönüşmek yani baskıladığı gölgenin ortaya çıkması ve kişiyi ele geçirmesi yani gölgenin şişmesi anlamına da gelmektedir. Jung'un gölge arketipiyle ilgili söylediklerinden yola çıkılarak: “Kişinin çok zayıf bir egosu varsa, gölgeden kaynaklanan görüntüler tarafından yutulması tehlikesi içinde olabil[ceği]” yorumu da getirilebilmektedir.¹⁶¹² Gölgenin bir başka özelliği ise rüyalarındaki gibi kişiyle aynı cinsiyetten olmasıdır.¹⁶¹³ Gölgesi kişinin benliğini bir anda yutabilir:

“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.”¹⁶¹⁴

Hoca'nın Venedikli'ye yansıttığı gölgesi baskın bir şekilde gelerek iç romanda onun benliğini yutar. Aynı şey Venedikli için de geçerlidir. Bu tekinsiz deneyim ardından Venedikli de hızla gölgesine dönüşmeye başlar ancak bunu kabul etmek istemez:

“Çok az konuşup çok sık hayallere daldığımız o kış gecelerinden birinde, Hoca, birden bana, çok değiştiğimi, artık bambaşka biri olduğumu söyleyiverdi. Midem acıyla yandı, sırtımı ter bastı; karşı koymak istedim ona, haksız olduğunu, eskisi gibi olduğumu, benzeştirmemizi, benimle eskiden olduğu gibi gene ilgilenmesi gerektiğini, konuşacak daha çok, çok şeyimiz olduğunu ona söylemek istedim, ama haklıydı...”¹⁶¹⁵

¹⁶¹² Ruth Snowden, **Jung Kilit Fikirler**, Çev. Kemal Atakay, 2. bs., İst., Optimist Yay., 2013, s. 84.

¹⁶¹³ A.y.

¹⁶¹⁴ Frieda Fordham, **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, s. 65.

¹⁶¹⁵ A.e., s. 110.

15. Maskeli Balo/Karnaval: Bahtin'in eşruhların karnavalı çağrıştırdığı tespiti de göz önünde bulundurulduğunda romanda Venedikli'nin gördüğü maskeli balo rüyası eşruh izleğinin farklı bir yönünün de romana örtük bir şekilde dâhil edildiğini gösterir:

“Karışıklığı İstanbul'daki eğlenceleri hatırlatan bir eğlencede, Venedik'te bir maskeli balodaymışız: Yüzlerindeki 'bayağı kadın' maskelerini indirince kalabalıkta gördüğüm annemle nişanlımı tanıyarak umutlanıyor, ben de, beni artık tanısinlar diye, kendi maskemi indiriyordum, ama onlar benim ben olduğumu anlamıyorlardı bir türlü, sapından tuttıkları maskeleriyle, arkamdaki birini gösteriyorlardı; dönüp baktığımda, benim ben olduğumu anlayacak bu adamın Hoca olduğunu görüyordum. Beni tanınması için bu sefer de ona umutla yaklaşınca, Hoca olan adam, bana hiçbir şey söylemeden maskesini indiriyor ve altından, beni suçluluk duygusuyla korkutarak rüyamdan uyandıran gençliğim çıkıyordu.”¹⁶¹⁶

16. Kılık değiştirme/Yer değiştirme/Birbirinin yerine geçme: Roman içinde yukarıda bahsedildiği gibi pek çok defa geçer. Sadece şu örneği vermek bile yeterli olacaktır:

“Bir ara, her şeye benim kaldığım yerden devam etmek istediğini söyledi. Hâlâ yarı çıplaktık ve aynanın karşısından çekilmemiştik. O benim yerime geçecekmiş, ben de onun, kıyafetlerimizi değiştirmemiz ve o sakalını keserken benim koyvermem yeterliymiş bunun için.”¹⁶¹⁷

17. İkizlik/Benzerlik: Paşa, Hoca'ya onu gördüğünde “insanların çift yaratıldığı[ndan]”, “bu konuda abartılmış örnekler[den]”, “annelerinin birbirlerine karıştırdığı ikiz kardeşlerden, birbirlerini görünce korkan, ama büyülenmiş gibi birbirlerinden bir daha ayrılamayan benzerlerden, suçsuzların

¹⁶¹⁶ A.e., s. 110.

¹⁶¹⁷ A.e., s. 74.

yerine geçen haydutlardan” bahseder.¹⁶¹⁸ İkizlik çevreleri tarafından olduğu kadar kendileri tarafından da sorgulanır.

“Hiçbir zaman bütünüyle inanamadığım o sihirli benzerlikle beni bütün gece korkutan aynanın küçüklüğüne şaşım.”¹⁶¹⁹

“...bana gerçekten anılarımdaki kadar benziyor muydu, yoksa kendimi aldatıyor muydum; sonra, bu on bir yılda bir kere olsun yüzüne doya doya bakmadığıma karar veriyordum; oysa çok yapmıştım bu işi. İçimden İstanbul’a yetişip cesedine son bir kere daha bakmak bile geldi. Özgürleşebilmek için aramızdaki benzerliğin yanlış hatırlanan bir anı, unutulması gereken tatsız bir yanılsama olduğuna kendimi inandırmam, buna alışmam gerektiğine karar verdim.”¹⁶²⁰

18. Alter Ego/Gölge: Padişahın çağırdığı mukallit önce birebir Hoca’yı sonra da Venedikli’yi taklit eder. Padişah ikisini birden taklit etmesini istediğindeyse Venedikli gözlerine inanamaz. Adam kendi içinde iki parçaya bölünür. Adamın yüzünün bir yarısı Venedikli bir yarısı ise Hoca olur. Hoca kitabından bahsederken de Venedikli hakkında şunları söyler: “O’nun adını çok da derine olmasa da gizleyerek gömdüğüm gölgemin kitabı”¹⁶²¹ Hocanın Venedikli’yi gölgesi olarak gördüğü açıktır.

19. İyi/Kötü, Şeytan/Melek: İkili arasında sürekli kötülük tartışması devam ederken Hoca, Padişah’la birlikte çıktıkları sefer esnasında ele geçirdikleri köylerde önüne gelene işkence etmeye başlar. Onlara önce Venedikli’nin günahlarını isim vermeden anlatır sonra da onlardan kendi günahlarını anlatmalarını ister.¹⁶²² Hoca Hıristiyan köylerindeki deneyini ve bu deney için kullandığı işkence metodunu Müslüman köylerinde de kullanır. İnsanın içindeki gizli kötülüğü açığa

¹⁶¹⁸ A.e., s. 32.

¹⁶¹⁹ A.e., s. 76.

¹⁶²⁰ A.e., s. 78.

¹⁶²¹ A.e., s. 137.

¹⁶²² A.e., s. 116.

çıkarma peşindedir.¹⁶²³ Hoca'ya Padişah'ın Venedikli hakkında söylediklerini şöyle aktarır: “[B]enim şeytanım, şimdi O'nunla birlikteymiş, O'nunla birlikte huzur bulacağını sandığı ülkeye gitmiş!”¹⁶²⁴ Eşruhun, gölgenin, şeytanî tarafın dönüşüm neticesinde Venedikli olduğuna göndermede bulunulur. Geleneksel anlatım esasına dayalı türlerin şeytan motifi havai fişek gösterisinde bir şeytan motifi şeklinde somutlaştırılır.

20. Tekinsiz ortam: Gotik şato resimleri tekinsiz atmosferi besleyen¹⁶²⁵ unsurlardır. Ayrıca Hoca'nın evinin loş ve karanlık atmosferi de tekinsiz ortamlar arasında yer alır. Tekinsizliği asıl besleyen ise sürekli yinelenen başta ölüm korkusu olmak üzere korkulardır.

Orhan Pamuk, romanında eşruh izleğinin tüm unsurlarını aynı roman içerisine yerleştirir. Eşruh romanlarının yazımını üst kurmaca düzlemde ele alan roman bütün bu farklı eşruh kurgu unsurlarını yapısında bulundurmasıyla da parodi özelliği arz eder. Eşruh kurgularında kişiler genellikle tipik özellikler gösterirler. Orhan Pamuk'un romanındaysa birer yuvarlak karakter ya da opak kişi olarak kurgulanmışlardır.

“İki kafalı bir dev,
elinde baltayla koskoca bir ağacı
kesmeye çalışıyordu.”¹⁶²⁶

Batı edebiyatında, daha önce de belirtildiği gibi, eşruh kavramı ilk kez 1776'da Jean Paul Richter tarafından **Siebenkäs** adlı eserde kullanılır. Jean Paul'ün, 1800 yılında yayımlanan **Die Doppelgänger** adlı eserinde kullandığı “koppezwillinge” (yapışık ikizler) ifadesi eşruh izleği açısından dikkat çekicidir.¹⁶²⁷

¹⁶²³ A.e., s. 119.

¹⁶²⁴ A.e., s. 132.

¹⁶²⁵ A.e., s. 120.

¹⁶²⁶ İhsan Oktay Anar, **Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri**, s. 127.

¹⁶²⁷ Şenay Kırgız Kazak, a.g.m., s. 240.

Mitolojide iki başlı dev, köpek ya da kartal şeklinde de geçen yapışık ikizleri kurgularken Jean Paul'un 1600'lü yıllarda İskoçya'da yirmi sekiz yaşına kadar yaşayan sarayın ilgisini çekip müzik, resim gibi pek çok alanda eğitim alan yapışık ikizlerden etkilendiği düşünülmektedir.¹⁶²⁸ Batı romanında eşruh izleğinin ikinci örneği kısacası yapışık ikizleri konu edinir. İhsan Oktay Anar, **Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri** (1998)'nde eşruh izleğinin bu ikinci örneğindeki yapışık ikiz motifini kullanır. Günlük hayatta insanların yapışık ikizlere bakışını Pierre Ancet, **Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi**'nde şöyle özetler:

“Gerçek ikizler hem görünüşlerinin, hem davranışlarının benzerliğiyle, kimi kez de psikolojik kaynaşmalarıyla karışıklık izlenimi doğururlar. Ancak ikiz ucubeler, bu gerçek yapışık ikizler bu ilişkiyi gerçek bir fiziki bağımlılık ilişkisine kadar götürürler. Ucube, bireysel fiziki özerkliğin maddi inkârıyla karşı karşıyadır. Her birimiz kendi içimizde ucubelerin somutlaştırdığı, gerçekleşmemiş, gerçekleşmesi mümkün olmayan bir ayrılma izlenimine sahip olabiliriz. Hepimizin uzamsal özerklik, başkasından ayırt edilme vasıtası olarak bedeninin kenarlarının sınırı üzerinde temellenen bir bireysellik fikri vardır: Ancak ikiz ucubelerin varlığı bu konuda kaygı verir.

İkiz ucubeler be kadar çok yapışıkça, bu izlenim de o kadar boğucu hale gelir. Özellikle de, hem çok nadir hem çok da meşhur durumlarda ucube ikizler hayata uyum sağlayabilir. Bu şekilde, belden yukarıları çift ve belden aşağıları tek olan ikiz ucubelerle [...] insan sanki bireylerden her biri ikiliğinin somut deneyimini yaşıyormuş, sanki gerçekten aynı anda kendisi ve öteki olabiliyormuş izlenimine kapılır. Aslında her biri yarım bir bedende yaşar, ama bir başkasının kine daimi olarak yapışık halde. Böyle bir çift beden karşısında bakışın beklediği normalliği tekrar oluşturmak için fazla bölümü kesmek isteriz. Gelgelelim ruhsal olarak ayrı olan bu iki kardeşin birbirleri olmadan fiziksel açıdan da biricik olmadıkları açıktır. Kendi bireysellikleri yoktur, ama bölünmez bir yapıdan oluşan bir ikilikleri yani bir bireysellikleri vardır. Alışıldık beden imgemizi bir kenara koyarak bunları organik ve hayati bakış açısından tek bir büyük beden olarak görmemiz gerekir.”¹⁶²⁹

¹⁶²⁸ A.y.

¹⁶²⁹ Pierre Ancet, **Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi**, Çev. Ersel Topraktepe, İst., YKY, 2010, s. 115.

İnsanların günlük hayattaki yapışik ikizlere dair tekinsiz algısı romanlara da yansımaktadır.

Romanda Abuzer ve Alemdar yapışik ikizlerdir. Romanda mitlerdekinin aksine ikizlerin karakterlerindeki zıtlık doğar doğmaz değil ancak büyüdüklerinde ortaya çıkar. Abuzer, babası iyiyi temsil eden Salih'e, Alemdar ise annesi, kötüyü temsil eden Ehriban'a benzemektedir. Ortak paylaşılan bedenın iki zıt karaktere ev sahipliği yapması ikizler mitinde dışta gerçekleşen ikizler arasındaki çatışmanın içte de devamını sağlar ve kurguyu bir eşruh kurgusuna dönüştürür.

Abuzer, namazında niyazında oldukça dindar bir genç iken zıddına Alemdar zevk ve sefa peşinde koşan içten pazarlıklı bir gençtir. İnsanın maddeye ve manaya yönelen tarafları böylece anne ve babalarından getirdikleri özellikler olarak iyi ve kötü şeklinde tanımlanır. Bu özellikler aynı bedende birlikte yaşamak zorunda kalan ikizler şeklinde romanda somutlaştırılır. Somutlaştırma genellikle mitlerde kullanılan bir yöntem olup insanın içindeki zıtlığı iki eşit zıt yapı üzerinden insanın dışında anlatmaya çalışmanın bir ürünüdür. Zıt ikiz kardeşlerin somut anlatımının bir sonraki basamağı zıt ikizlerden kötü olanın zamanla soyutlaşmasıyla eşruh anlatılarına dönüşür. Her hâlükârda yapışik ikizler bir geçiş formu özelliği göstermektedir.

Abuzer camiye gitmek isterken Alemdar bezm meclisine meyleder. Sadece fikrî ve ruhî yönelimleri değil bedenlerini istedikleri gibi kullanamamaları da aralarında sürekli bir çatışmaya sebep olur. Alemdar, Abuzer yüzünden camiye gitmek zorunda kalır. Abuzer de içki sofrasına oturmak zorundadır ancak bu durumdan rahatsız olur ve içki sofrasındakilere içkinin haram olduğunu ve cehennemde yanacaklarını söyleyip onların meclislerini bozmaya çalışır. Aynı bedeni paylaşan ikizi içmeye başladığında içkinin tesiri Abuzer'de de görülmeye başlar, Abuzer'in "nutuklarındaki uhrevî doz zaman ilerledikçe art[ar]"¹⁶³⁰ Abuzer'in zoruyla camiye gittiklerindeyse Abuzer secdeye kapandığı anda Abuzer'in içki sofrasında yaptıklarının intikamını almak adına Alemdar "bağıra çağıra açık saçık bir türkü tutturur, ya da daha kötüsü, cumaları imam vaaza başladığında adamın sözünü kesip ona terbiyesizce laflar eder"¹⁶³¹ Ramazan aylarında Abuzer'in oruç tuttuğunu bile bile tam iftara beş dakika kala Alemdar ağzına bir şeyler atıp

¹⁶³⁰ İhsan Oktay Anar, **Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri**, s. 128.

¹⁶³¹ A.y.

Abuzer'in orucunu bozduğu için durmadan tartışırlar ve ramazan ayları Abuzer'e zehir olur. Zıt ikizler mitine bağlı olarak kurgulanan yapışık ikizlerden: "Tam da beklenildiği gibi Abuzer'in başı ortak gövdelerinin sağında, Alemdar'ınki ise solunda[dır]".¹⁶³² İslami bir göndermeyle ikizlerin dindar olanı sağa yerleştirilir. Bu durum yapışık ikizlerin İslam geleneğine uygun bir anlatı olarak okuyucu nezdinde dinî referansı sebebiyle kabulünü kolaylaştırır. Yazar devamında ikizlerin ahirette defterlerini alacakları yönde başlarının gövdelerine yerleştirilmiş olmasını "kader seçmişti"¹⁶³³ diyerek ortak beden ahirette cezalandırılması meselesini gündeme getirir. Eşruh izleğinin yukarıda da bahsedildiği gibi ceza ve ödül mekanizmasını boşa düşüren ya da sorgulatan yapısı toplumsal, yasal ve dinî kabullerin politik açıdan sorgulandığı bir zemin olarak kullanılmasına olanak sağlar. Gövdenin sağ yanındaki kol Abuzer'in sol yanındaki ise Alemdar'ındır. Aralarındaki rekabetin eşit koşullarda olması zıt ikiz kardeşler mitinin temel unsurlarındadır. Yazar bu eşitlik ilkesini kurguda devam ettirir:

"Aralarında cereyan edebilecek bir kavga anında birincisi üstün sayılmazdı; çünkü solak olduğu için Alemdar'ın kolu da kardeşininki kadar güçlüydü. Zaten yumruklaşırken birbirilerine verdikleri acıyı, yapışık oldukları için iki taraf da tamam[ıyla] hissedirdi."¹⁶³⁴

İkizlerin bir kavga anında aslında öteki olarak kabul ettikleri kendilerini dövmeleri kişinin öteki ile ilişkisinde nesneyle öznenin bütünleşmesi durumunun ortaya çıkardığı döngüsel ilişkiyi temsil eder. Öteki ile ilişkiye mahkûm edilmiş insanın hâli yapışık ikiz formda simgeleştirilir. İd ve süper egonun çatışmasında ego hep arada kalır. Gerek dıştaki gerekse içteki baskılanmış öteki ile çatışma kişinin Hegel'e göre diyalektik sistemde "kendi için varlık" aşamasında olduğunu gösterir. Bir sonraki aşama bütünlüğün yeniden kazanıldığı aşamadır.

¹⁶³² A.y.

¹⁶³³ A.y.

¹⁶³⁴ A.y.

Alemdar, bir gün kötü huylarına bir yenisini ekleyip bir adamı öldürür. Maktulün babası oğlunu öldüreni ihbar edene 1000 altın bağışlayacağını ve onu evladının yerine koyacağını duyurur. Abuzer, görgü tanığı olduğu kardeşinin suçunu ihbar maksadıyla adamın yanına geldiğinde adam da ne yapacağını bilemez çünkü Alemdar'ı öldürmek Abuzer'i de öldürmek demek olacaktır. Ancak Abuzer'i evladının yerine koymak da onun katilini bağrına basmak anlamına gelecektir. İhtiyar heyetine danışan adam alınan karar üzere söz verdiği 1000 altını Abuzer'e verir ancak iki kardeş artık Acıpayam'ın eteklerinde yaşamak zorunda kalacaklardır. Bu dağın eteğinde kavga dövüş odunculuk yaparak yaşamlarını sürdürürler. Yazar genelde eşruh anlatılarında olduğu gibi taraflardan birini özellikle toplumun iyi ya da doğru kabul ettiğinin tarafını tutmaz. Anlatıcı, kinaye mesafesini korur. Çoğulcu bir anlatımı benimser. Dolayısıyla dildeki ikili karşıtlıklar üzerinden işleyen sisteme ait kavramlar kullanılsa da bu zıt kavramlar alışıldık anlamda işlevsel değildir. Postmodern kurgunun:

“[Y]abancılaştırma ortamında, modernizmde olduğu gibi yaşamın karşıtlıklarıyla oynar yazar. Çoğulculuğun doğal bir uzantısı olan bu yaklaşım, Bahtin'in 'diyalogsallaştırma/karnavallaştırma' ve Derrida'nın 'yapıbozumculuk' görüşleriyle koşutluk içinde bir yoruma açıktır. Ancak postmodern yazar, yarattığı karnaval ortamında, karşıtlıklardan üst-hiyerarşiye sahip olanın üstünlüğünü elinden alırken modernistler gibi ideolojik bir eşitlik yaratmak değildir amacı. O, çoğulcu yaklaşımın farklılıkları ortadan kaldırmak isteyen yapısına koşut bir eğilim gösterir; onun metninde tüm karşıtlıklar eşzamanlı bir ortamda huzurlu bir birliktelik sergilerler.”¹⁶³⁵

Ancak buradaki huzur postmodernin doğasındaki kaosun sıradanlığının kabulü olarak anlaşılmalıdır. Söz konusu romanda da yapışık ikizler sürekli bir didişmenin içine hapsedilmişlerdir ve bu didişmenin anlatının sonunda sıradanlığı vurgulanarak anlatı tamamlanmıştır. Eşruh anlatılarının sonunda genelde bir tarafın galip diğerinin mağlup olması durumu da çoğulculuğun gereği romanda söz konusu olmaz. Bu anlamda romanın içinde yapışık ikizlerin hikâyesi üst üste yığılmış geleneksel

¹⁶³⁵ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 73.

bağlamından koparılmış hikâyelerden biri olarak bağlamsız, işlevsiz bir hikâye olarak kalır. Sonuca götürmekten, ders vermekten uzaktır. Abuzer ve Alemdar birer tip olarak değişmezler ve kurgunun toplumsal ceza-ödül mekanizmasının parodileştirilmesinde kullanılırlar. Yazarın **Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri**'nde siyam ikizlerinden eşruh motifini bozmakta faydalandığı görülür. Romandaki yapışık ikizler Abuzer ile Alemdar, geleneksel zıt ikizler motifine bağlı eşruhların parodisidir. Geleneksel anlatılardaki gibi kazananı ya da kaybedeni olmayan bir çatışmanın neticesinde ikisi de görece olarak hem kazanmış hem de kaybetmiştir.

“Benim belleğim ve anılarım da onun beynine yüklenmişti.”¹⁶³⁶

Roman, her türlü yeniliği, bilimsel gelişmeyi, teoriyi bünyesine çabucak katabilen dolayısıyla gelişimini sürekli beslenerek sürdüren ve yenilenen de bir edebî türdür. Bilimsel gelişmelerin ışığında insana ait çeşitli dokuların yeniden üretimi yirminci yüzyılın son çeyreğinden itibaren bilim çevrelerince tartışılmaya başlanır. Genetik alanındaki gelişmeler neticesinde kopyalanmanın mümkün olup olmadığı araştırılmaya başlanmış sonunda nadir de olsa bir takım klonlama deneylerinde başarı kaydedilmiştir. Klonlamanın ruhun da kopyalanması anlamına gelip gelmeyeceği meselesi bilimsel olduğu kadar sosyal ve dinî boyutuyla da insanların yüzyıllardır sorduğu: “Ruh var mıdır?” sorusunun cevabı mahiyetinde düşünüldüğü gibi başta Hıristiyan dünyası olmak üzere Yahudi ve Müslüman din adamları tarafından da Yaratıcının yaratıcılığına müdahale kabul edilerek dinen caiz olmadığına dair fetvalar vermişlerdir. Aslının aynısı bir kopyanın aslıyla ikizleşmesi durumunda neler yaşanabileceği romancıların da konuyla ilgilenmelerine sebep olmuş ve henüz klonlanmış insanlar ortada bile yokken romanlarda klon yani kopya ikizler ile karşılaşılmaya başlanmıştır. Üçüncü Bölümde de bahsedildiği gibi kopya ikizlerin birbirleriyle girdikleri tekinsiz ben-öteki ilişkisi eşruhlar kapsamında değerlendirilmektedir.

¹⁶³⁶ Nazlı Eray, **Aşkî Giyinen Adam**, 5. bs., İst., Doğan Kitap Yay., 2011, s. 195.

Nazlı Eray, insanı tümel bir kavrayışla değil aksine belli parçalarıyla algılayarak romanında kişileştirir. Hiç şüphesiz düşü atmosferin itiraz kabul etmeyen yapısının temel taşlarından birini bu parçayı tümleyen, insandan koparıp yeniden insanın dışında kişileştiren kurgu tekniği oluşturur. Yazarın kendi belleğini ve hayallerini sevmenin farklı yollarını aradığı bir roman olarak **Aşkı Giyinen Adam** (2001)'da, yazar insanları bedenlerinden soyup zihinleriyle kişileştirir. Her yazar, kullandığı her kelimeyi günlük hayatta kullanılan anlamlarına yeni ayrıntılar ekleyerek, bazen farklılaştırarak kendi özel yazın dünyasına kabul eder. Sonuçta her insanın lûgati farklıdır. Bellek, Nazlı Eray için depolanan bilgidan ibaret olmayıp tüm bilişsel ve ruhsal faaliyetleri de kapsar, duygular ve düşünceler de belleğe eklenir. Romanın başkişisi kadın yazarın belleği, onun için “tüm yaşadıkları[nın]”, “anıları[nın]” ve “kısaca geçmişi[nin]” beyninde yüklendiği, beynin depoladığı tüm duyulara ait bilgilerin, vücudun tüm alışkanlıklarının, kişinin yeteneklerinin ve cinsiyetine has karakter özelliklerinin kopyalandığı özel bir alandır. Roman başkişisi ve anlatıcısı konumundaki kadın yazarın belleğinin kopyası “Pişmiş Kelle”¹⁶³⁷ Peyami, yazarla sürekli konuşarak onun anımsamakta zorlandığı zihninin derinliklerinde depolanmış anıların gün yüzüne çıkmasına vesile olur ve anıların ardında gizlendiği kapının anahtarı elinde bir nöbetçi gibi anıların başında bekler:

“Benim belleğim ve anılarım da onun beynine yüklenmişti. Açıyordum dolabı, konuşuyordu benimle. Kaç gündür, çocukluğum, ilk gençliğim, son evliliğim, hastanede geçirdiğim zamanlarla ilgili birçok unuttuğum bilgiyi tazeliyor; bir masal anlatır gibi, bana yaşamış olduğum şeyleri bir kez daha anımsatıyordu. Olağandışı bir şeydi bu. Terapi gibi. Geçende, yıllar önce gitmiş olduğum Hawaii Adaları'nı bile anlatı bana.”¹⁶³⁸

Bellek felsefecilerin, psikologların ve tarihçilerin olduğu kadar edebiyatçıların da irdeledikleri bir kavramdır.

¹⁶³⁷ A.e., s. 123.

¹⁶³⁸ A.e., s. 195.

Nöroloji alanında çalışma yapan bilim insanları, insan belleğini genellikle bir tür zihinsel kayıtları tutan bilgisayar olarak tanımlarlar ve belleği iki bölüme ayırırlar: “kavramsal ve olgusal bilgiler içeren” anlamsal bellek ve “alışkanlıklar kazanmamızı sağlayan” yöntemsel bellek.¹⁶³⁹ Ancak “erişilen bilginin bir anı olarak tecrübe edilebilmesi için, belirli bir zaman ve mekân bağlamında ve belli ölçüde kişinin kendisiyle –onun bizzat olayın içinde yer alması suretiyle- bağlantılı olarak anımsanması gerekmektedir.”¹⁶⁴⁰ Dolayısıyla kişinin öznel deneyimi için içine girmektedir. Ancak bilimsel çalışmalar genellikle öznel deneyimlerle ilişkili olan bellek kısmı üzerinde yürütülmemiş, bunun yerine nörolojik sistemin tüm insanlar için ortak olan şifrelerini çözmeye yönelmiştir. Sanat eserleri, öznel belleğin anımsatıcılar vasıtasıyla yaşadığı öznel deneyimleri yirminci yüzyılın başından beri, özellikle modernist sanat sahasında, gündeme taşırlar ve tartışılmasına vesile olurlar. Bilinç akımı tekniği de buradan doğar ve kısaca: “bireyin duygu ve düşüncelerinin, seri fakat düzensiz olarak şekillenen bir iç konuşma halinde verilmesi anlamına gel[ir]”.¹⁶⁴¹ Bilinç akımı tekniği başta olmak üzere anıların çağırılmasına ve öznel yorumlarına değer veren romancıların anımsatıcılardan romanlarında sıklıkla faydalandıkları görülür. Marcel Proust’un ünlü eseri **Kayıp Zamanın İzinde**’de belleği faaliyete geçiren, anıları çağıran anımsatıcı bir madlendir ve bu madlen aynı zamanda onun “tininin yapısını ele veren” bir maddedir.¹⁶⁴²

Nazlı Eray, belleğiyle baş başa kalmanın yolunu onu bir kopya olarak kendi dışında kişileştirmekte bulur. Böylece bellek ve yazar karşılıklı diyalog kurabilmektedirler. Bellekle yazarın konuşmaları ölümün bedensel kaybın ötesinde bellek kaybına sebep olan boyutuyla da tartışılmasına vesile olur. Yazar ölüm korkusunu açıkça dillendirmese de belleğinin ölümle yok olacağına inanmakta ve bu yok oluş onu endişeye sevk etmektedir.¹⁶⁴³ Gerçeklik düzlemindeki simbiyotik bir ilişkiyi çağrıştıran bellekle ikizleşen belleğin roman/tik dansı, dans eden ikiz bir çiftin aynadaki yansımalarını seyretmelerine benzer. İkizleşerek farklılaşan, kişileşen

¹⁶³⁹ Daniel L. Schacter, **Belleğin İzinde: Beyin, Zihin ve Geçmiş**, Çev. Eda Özgül, İst., YKY, 2010, s. 35.

¹⁶⁴⁰ A.e., s. 36.

¹⁶⁴¹ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı: Romanın Unsurları 1**, s. 269.

¹⁶⁴² Jonah Lehrer, **Proust Bir Sinirbilimciydi**, Çev. Ferit Burak Aydar, 2. bs., İst., Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2011, s. 87.

¹⁶⁴³ Nazlı Eray, **Aşkı Giyinen Adam**, s. 122-123.

belleğin öteki konumundan kendi ben'iyle girdiği kışkırtıcı diyaloglar, insanla belleği arasındaki sıkı ilişkide, ikiz belleğin yeniden kendi üstüne kapanıp farklılığını kaybetmeden önce aralanan küçük boşlukta şimşeğin anlık pırıltısıyla aydınlanan bellek muammasının geçici bir keşfini amaçlar. Her şeyin bir rüyadaki kadar somut olduğu romanda yazar, iç diyalogları bu anlık pırıltının dondurulan bir zaman kesitindeki donuk ışığında diyaloglara dönüştürür. Eray, böylece romanın düşü atmosferindeki hızlı hareketler zincirinin arasına iç diyaloglardan oluşan uzun ve kasvetli, kopuk parçalar döşemek zorunda kalmaz.

Bellekle insanı özdeşleştiren yazar, ölümün korkutucu bir şekilde belleğin yok olmasına sebep olduğu kanaatindedir ve bunun önüne geçmenin bir yolu olarak önerdiği ikizleşen bellekler fikrini romanın ilerleyen bölümlerinde bir aşama daha ileriye götürür ve insanların kopyalanması anlamına gelen insan klonlanması konusuna odaklanır, hayallerle kozaya aldığı bu odak fikri geliştirmeye çalışır ve tartışır. Bu konudan yazarı haberdar eden yazarın belleğinin kopyası Peyami'dir:

“Severino Antinori adlı bir İtalyan doktor, açık denizdeki bir gemide işe başlıyor.[...] Haberlerde söylediler, Dünya birbirine girecek, Amerika buna karşı; Papalık, Vatikan küplere biner ama Doktor Severino Antinori hiçbir ülkenin sınırına girmeyen bir açık denizde klonlama işlerine başladığını ilan etti.[...]Siyasi müdahaleleri engellemek için, uluslararası sularda seyreden bir gemide yapacak klonlama işlemi.”¹⁶⁴⁴

Genetik alanındaki hızlı gelişmeler roman sahasında da etkisini göstermiş klonlanmanın henüz ortaya atılıp ilk klon koyunlar ortaya çıkıp “İnsan klonlanabilir mi?” yeni yeni tartışılırken Nazlı Eray romanında klon ikizler tezini tartışmaya açmıştır bile. Farklı bir ikiz türü olması dolayısıyla üzerinde durulması gereken yeni bir izlektir: Klon ikizler.

Yazar ile kopya bellek Pişmiş Kelle Peyami arasında klonlanma uzun uzun tartışılan bir konu hâline gelir. Kadın yazar, klonlanan insanın ruhunun ve beyninin aynı olmayacağını dolayısıyla aynı insanın tam bir ikiz kopyasını yapmanın imkânsız

¹⁶⁴⁴ A.e, s. 203.

olduğunu savunur. Peyami ise bu insanlara bir takım zihin arşivlerinin yüklenebileceği ve böylece tam bir ikiz kopyaya ulaşılabilceği görüşündedir:

“Birtakım zihin arşivleri bulup bunları kullanmayacakları ne malum? [...] Bana kalırsa ellerinde bazı zihin arşivlerini hazır bulunduruyorlardır. Nasıl senin beynindeki düşüncelerin bir kısmı benim beynime yüklenmişse, nasıl Eddie Fisher’ın anıları ve düşünceleri İdris’in beynine yüklenmişse, başka insanların zihin arşivleri de birtakım değişik beyinlere aktarılmış olabilir.[...] Örneğin Doktor Severino Antinori tek bir hücreni alıp seni klonlayabilir ve bendeki zihin arşivini de bu yeni yarattığı insana yüklerse, senin eşini yaratmış olur. Tüm huyların, düşüncelerin, anıların, tutkuların, takıntılarının ve fiziksel bedeninin tıpatıp aynısıyla yepyeni bir insan ve o sensin!”¹⁶⁴⁵

Bu kopya insanın hukuki konumunun¹⁶⁴⁶ yaratacağı endişeli durum ve kaderinin nasıl olacağı konusu¹⁶⁴⁷ yazarın klonlamaya temkinli bir şekilde yaklaşmasına sebep olur. Yazar ısrarla ikiz bir kopyanın mümkün olmadığını savunur çünkü klonlanarak üretilmiş kişinin –yaratılmış denilemez çünkü yoktan var edilmesi söz konusu değildir- klonlandığı kişinin tıpatıp aynısı olması mümkün değildir. Klonlanan kişi sadece genetik bir kopya olacaktır ama yazar “bellek, düşünce, huy”un nasıl “insanın beynine” koyulacağı konusunda kararsızdır.¹⁶⁴⁸ Yazar, burada kopyalanmış insan üzerinden insanın biricikliğini de vurgular. Kişi kaderi, mizacı, ruhu, bilinciyle eşsizdir ve kopyalanması mümkün değildir. Romanın ölü ikilileri Hasbiye Anne ile Kâniye Anne de klonlama fikrini duyduklarında heyecanlanırlar ancak ruhlarının ne olacağı meselesi kafalarını karıştırır:

“Oluşturulan yeni insanların içinde camı da olacakmış.[...] O zaman, bu yeni baştan yaratılan insanlar biz olmayacağız ki.[...] Yani ruhumuz, düşüncelerimiz... Hay Allah bambaşka bir şey bu anlaşılan...”¹⁶⁴⁹

¹⁶⁴⁵ A.e., s. 204.

¹⁶⁴⁶ A.y.

¹⁶⁴⁷ A.e., s. 205.

¹⁶⁴⁸ A.y.

¹⁶⁴⁹ A.e., s. 227.

Ölmüş bu iki yaşlı kadının hayata dönüş için uygun görmedikleri bu yolu böylece yazar kapatır. Romanda klonlanmış kişilerle karşılaşılmayıp kopyalanmış ikiz belleklere yer verilir. Ayrıca romanda kendi zaman ve mekânlarından koparılarak Dürnev Abla isimli tarot falcısının salonunda ortaya çıkan kişilerle sürekli karşılaşılır. Bu farklı bir ikizleşme şeklidir çünkü kendi zamanından koparak gelen kişi bu yeni mekânda tanımadığı kişilerle ilişki içerisine girerek yeni bir tarih oluşturmaya başlar ve bu durum bu kişilere yeni bir hayat hakkı tanır. Böylece kişilerin kişisel tarihleri ikilileşir, ikizleşir. Romanın genelinde belleğin ölümsüzlüğünü bellek arşivleri, bellek kopyalarıyla temine gayret gösteren yazar, beden kopyalanmasını ise anlamsız bulur.

“Aynı anda iki yerde birden olmanız mı gerekiyor? Bizi Arayın!”¹⁶⁵⁰

Maskenin ben öteki ilişkisinde bir ikizleşme unsuru olarak kullanıldığı örneklerden “İkiz Kahramanlar” bölümünde bahsedildi. Kısaca hatırlatmak gerekirse bu tip romanlarda maske takarak ya da kılığına bürünerek bir başkasıyla ikizleşen kişi ya ikizleştiği kişiyle yüz yüze gelmez ya da bir araya gelmek roman boyunca devam eden komedinin nihayet bulmasını ve karışıklığın ortadan kaldırılmasını sağlar ve kişilerin kimlikleriyle ilgili bir sorgulama süreci yaşanmaz. Eşruh romanlarındaysa kılığına bürünme ve maske takarak ikizleşmenin temini ben-öteki ilişkisinde önemli bir soruna sebep olmaktadır. Bu tip romanlarda da diğer eşruh romanlarında olduğu gibi kişi ile onun kimliğine bürünen kişi “Ben sen’im” cümlesini defalarca kurarken yerine geçtiği kişiyle de özdeşleşmeye başlayabilmekte, ruhunu ele geçirmekte ya da bu değişim kişinin kendisini sorgulamasına vesile olabilmektedir. Maske takarak ya da kılığına bürünerek ikizleşen kişilerin kurguda eşruhlara olarak ele alındığı romanlardan biri de **Dublörün Dilemması**’dır. Murat

¹⁶⁵⁰ Murat Menteş, **Dublörün Dilemması**, 12. bs., İst., İletişim Yay., 2010, s. 41.

Menteş'in ilk romanı olup 2005 yılında yayımlanan **Dublörün Dilemması**, maske takarak ikizleşme izleği üzerine kuruludur. Almanca "doppelgänger" kelimesinin anlamlarından biri de "dublör"dür.¹⁶⁵¹ "Dilemma" da bilindiği gibi "ikilem"¹⁶⁵² anlamına gelmektedir. **Dublörün Dilemması**, maskenin özellikle kişinin kendini değiştirme tutkusunu gerçekleştirmesinin en kolay yöntemi olduğu noktasından hareket eder. Kısaca özetlemek gerekirse **Dublörün Dilemması**'nda romanın başkişisi konumundaki konservatuvar öğrencisi¹⁶⁵³ Nuh Tufan'ın taktığı maske yüzünden başına gelen trajikomik olaylar anlatılmaktadır.

"Upuzun bir surat, sipsivri bir burun, bembeyaz saçlar, kaşlar, kirpikler"¹⁶⁵⁴ romanın başkişisi Nuh Tufan'ın aynaya her baktığında ona bir albino olduğunu hatırlatan ve kendisini ne kadar çirkin bulduğunu bir daha tekrarlamasına sebep olan fizikî özellikleridir ve bir albino olması sebebiyle toplumda hep ötekileştirilir. Zenginlerden nefret eden¹⁶⁵⁵ Nuh Tufan'ın annesi onu doğururken ölmüş, babası da kayıp olduğundan Nuh Tufan, yetimhanede büyümüştür.¹⁶⁵⁶ Kendi ben'ini yetimhanede yaşadığı yıllarda sonsuz nefretini kazanan yetimhanenin dayakçı hocalarına duyduğu tiksinti ve nefret üzerinden inşa eder.¹⁶⁵⁷ Lakabını 1970'li yılların ünlü televizyon dizisinin sürekli kılık değiştiren dedektif karakterinden alan arkadaşı¹⁶⁵⁸ Baretta ile aynı evi paylaşır.¹⁶⁵⁹ Para kazanmanın kolay ancak akıllıca yöntemlerini keşfetmeyi ve "kimseyi öldürmemek için herkesin katil ve/ya da maktul gibi yaşadığı bir dünyada bulunmanın tadını çıkarmayı"¹⁶⁶⁰ deneyen bir kişi olarak tanıtılan Nuh Tufan, atipik şizofreni hastasıdır ve sürekli halüsinasyonlar görmektedir.¹⁶⁶¹ Vapuru balina¹⁶⁶², halıyı üzerindeki kişileri yutan bir bataklık,¹⁶⁶³

¹⁶⁵¹ Almanca

Sözlük

(Çevrimiçi)

<http://www.almancaozluk.web.tr/index.php?q=Doppelgänger&pg=0>, 20.12.2013.

¹⁶⁵² TDK, **Türkçe Sözlük 1: A-J**, s. 590.

¹⁶⁵³ A.g.e., s. 25.

¹⁶⁵⁴ A.e., s. 38.

¹⁶⁵⁵ A.e., s. 48.

¹⁶⁵⁶ A.e., s. 44.

¹⁶⁵⁷ A.e., s. 50.

¹⁶⁵⁸ A.e., s. 27.

¹⁶⁵⁹ A.e., s. 26.

¹⁶⁶⁰ A.e., s. 21.

¹⁶⁶¹ A.y.

¹⁶⁶² A.e., s. 92.

¹⁶⁶³ A.e., s. 74.

öğrenciliğinden beri gittikleri çay bahçesindeki çaycıyı tavşankulaklı¹⁶⁶⁴, şoförün parmağındaki yüzüğün taşında ilk görüşte âşık olup da kendine yüz vermeyen kızın yüzünü saklı¹⁶⁶⁵, dükkânların vitrinlerindeki mankenleri uçan halıya binip gezinir¹⁶⁶⁶, en yakın arkadaşı İbrahim Kurban'ı Kont Dracula¹⁶⁶⁷, Ortaköy Camii'ni suda yüzen bir gemi¹⁶⁶⁸, sevdiği Dilara Dilemma'yı kelebekler arasında¹⁶⁶⁹ gibi gören Nuh Tufan'ın ilginç halüsinasyonları hep çok heyecanlandığı, korktuğu, dehşete kapıldığı ya da zor durumda kaldığı zamanlarda ortaya çıkar ve bu halüsinasyonlar bir taraftan da romandaki algısal gerçeklik düzleminin kırılmasını sağlayan işlevsel bir rol üstlenir. Romandaki tekinsiz atmosferin oluşturulmasında da bu halüsinasyonlar önemli rol oynar çünkü okuyucu neyin düş neyin gerçek olduğunu anlayamaz.

Nuh Tufan ilk olarak “madrabazlara özgü yöntemlerle kamufle edilmiş bir cürüm ittifakı çağrısı” yapanlara merhem kabilinden “dürüst yalancı şahitler” bularak “sadık suç ortakları” olmayı teklif ettiği bir dedikodu şantajı ajansı kurar.¹⁶⁷⁰ Kurduğu ajansın adı da yaptığı işe uygun olarak Şant-Ajans'tır. Bu gayri-resmî kuruluşun çalışanları, çeşitli kılıklara bürünerek piyasada anlaştıkları firmaların rakipleri hakkında gerçekçi dedikodular çıkarmak suretiyle piyasadan kendileriyle anlaşılan şirketlerin rakiplerini silmeyi amaçlamaktadırlar.¹⁶⁷¹ Nitekim bu yöntemle bir meyve suyu firmasının da iflasına sebep olurlar.

Nuh Tufan'ın, devam ettiği ortaokulda tanıştığı, albino ve yetim olduğu için tüm sınıfça dışlanıp sürekli dayak yediği yıllarda kendisini savunan tek kişi olan¹⁶⁷² İbrahim Kurban çok zengin bir ailenin oğludur ve sürekli yeni icatların altına imzasını atmaktadır.¹⁶⁷³ İbrahim Kurban, Nuh Tufan'ın aksine dışarıdan bir göz olarak onu oldukça yakışıklı olarak tanımlar.¹⁶⁷⁴ İbrahim Kurban'ın ağzından anlatılan bölümde Nuh'un bambaşka bir yönüyle özellikle dalgacı, esprili, sözünü

¹⁶⁶⁴ A.e., s. 99.

¹⁶⁶⁵ A.e., s. 46. (Yalnız burada yüzüğün taşının akik olduğunun söylemesi kafa karıştırıcıdır. Çünkü bilindiği gibi akik belli zaman dilimlerinde karşısındaki görüntüyü bir süreliğine içinde hapsedebilmektedir. O yüzden bu bir şizofreni belirtisi olarak değerlendirilmeye de bilir.)

¹⁶⁶⁶ A.e., s. 105.

¹⁶⁶⁷ A.e., s. 114.

¹⁶⁶⁸ A.e., s. 115.

¹⁶⁶⁹ A.e., s. 118.

¹⁶⁷⁰ A.e., s. 20.

¹⁶⁷¹ A.e., s. 28.

¹⁶⁷² A.e., s. 126.

¹⁶⁷³ A.e., s. 22.

¹⁶⁷⁴ A.e., s. 125.

sakinmeyen yönüyle okuyucu tanışır. Ailesinin tepkilerine rağmen dindar bir hayat yaşamaya başlayan, namaz kılan, içkili toplantılara katılmayan, aynı zamanda ismi zikredilmeyen bir şeyhin de müridi¹⁶⁷⁵ olan İbrahim Kurban, kahramana sürekli doğru yolu gösteren, onu tehlikelere karşı koruyan yaşlı bilge arketipinin şeyhiyle birlikte romandaki temsilcisi konumundadır. Aşağıda da bahsedileceği gibi Türk edebiyatında ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanların kurgulanmasında gölge arketipinin yanında ruh arketipine bağlı olarak yaşlı bilge arketipi de kullanılabilir. Nuh Tufan ile İbrahim Kurban da bu açıdan değerlendirildiğinde kurguda okuyucunun karşılaştığı ilk ikili kahramanlardır. Nuh Tufan'ın sürekli gelgitlere meyyal kişiliği onun kıyılarında huzura varır. Nuh'un kendi beden ikliminde kendi kopardığı tufanlara mağlup olmaması için kendini kurban eden arkadaşı İbrahim Kurban, sessiz tabiatıyla Nuh Tufan'ın kimliğinin parlatılmasında kullanılan bir folyo ve sırdaş karakterdir. Bir arketipe de bağlandığı için genel olarak bu tipin tüm özelliklerine sahiptir. Değişmez, aşınmaz bir karakter olan İbrahim Kurban'ın romandaki karmaşalar yumağının başlamasında, çözümlenmesinde ve nihayet bulmasında işlevsel bir rol üstlendiği görülür. Bu sebeple de aynı zamanda bir norm karakterdir. Nuh Tufan ve İbrahim Kurban sevgi ilişkisiyle birbirine bağlı iki dosttur ve ikili kahramanlardır.

İbrahim Kurban, “diledikleri kişinin suratını kopyalayabilen”¹⁶⁷⁶ bir makine icat eder ve ilk deneyini de Nuh Tufan üzerinde gerçekleştirir. Romanda uzun uzun anlatılan bir takım teknik işlemler sonucunda Nuh Tufan'ın maskesini yaparak yüzüne takan İbrahim Kurban'ı gören Nuh Tufan, ikizini karşısında görünce korkar. Bu roman içindeki bir ben'in ben kılığına girmiş öteki'yle ilk karşılaşma anıdır. Kendisini yeniden aynada görmenin kışkırtıcı iticiliğinin yanı sıra Nuh Tufan'ın kendisiyle çetrefilli karşılaşma anının indirdiği yıkıcı darbe ona dayanılmaz bir acı verir ki Nuh Tufan, İbrahim Kurban'dan hemen maskeyi çıkartmasını ister.¹⁶⁷⁷ Burada öteki tam olarak ben'in aynası hâline dönüştürülmektedir.

İçine düştüğü her kötü durumu bir kâr aracı olarak lehine çevirmekte mahir Nuh Tufan, bu icattan da faydalanmayı kafasına koyar ve gazeteye bir ilan vererek

¹⁶⁷⁵ A.e., s. 121.

¹⁶⁷⁶ A.e., s. 22.

¹⁶⁷⁷ A.e., s. 40.

aynı anda iki yerde olmak isteyenlerin kendisine müracaat ettikleri takdirde onlara yardımcı olabileceğini duyurur.¹⁶⁷⁸ İlk müracaat ise bir çocuk bezi firması olan Mr. Tornado'nun sahibi Ferruh Ferman'dan gelir.¹⁶⁷⁹ Bir kekeme olan Ferruh Ferman, katılmak zorunda olduğu cenaze merasimlerinden, düğün törenlerinden, kutlama organizasyonlarından, tımarhanedeki kız kardeşiyle bakımevindeki annesini mecburî ziyaretlerinden sıkıldığı için katılmaktan, bulunmaktan rahatsız olduğu ancak yine de katılmaya, bulunmaya mecbur olduğu her tür törende ya da ziyarette kendisini temsilen bu törenlere katılacak, tören ve ziyaretlerde kendisinin yerine geçecek bir kişi aramaktadır ve Nuh Tufan tam da istediği şeyi kendisine sunmaktadır.¹⁶⁸⁰ Ferruh Ferman, ben kimliğini böylece bir öteki'ne devretmiş olur.

Ferruh Ferman'ın talebi üzerine onun toplumsal kimliği, kişiliği, özel hayatı, jest ve mimikleri dâhil tüm şahsî bilgilerini incelemeye alarak neredeyse yapılan maskeye ek olarak Ferruh Ferman'ın kimliğini de kopyalamaya çalışan İbrahim Kurban ve Nuh Tufan, sesi, kıyafeti, konuşma tarzı ve üslûbuyla Ferruh Ferman'ı taklit hususunda muvaffak olurlar. Ferruh Ferman'ın kendi maskesini takan dublörüyle karşılaştığı ilk an, daha önce kendisi de aynı deneyimi yaşayan dublörü Nuh Tufan tarafından şöyle anlatılır:

“Ben ona baktığımda Ferruh Ferman'ı görüyorum, fakat o bana baktığında kendini görüyor! Ayna karşısında bedenini seyretmenin çok ötesinde bir şey bu onun için, her halinden belli.”¹⁶⁸¹

Ferruh Ferman'ın Lacancı bir aynada kendini keşfinin altını deşmeyip psikolojik yorumların derinleştirilmesine izin vermeyecek şekilde geçiştiren yazarın bu üslûbu duygularını hep geri plana itmeye alışmış bir toplumun ortak bilincini yansıtmak için kullandığı düşünülebileceği gibi yazarın derin psikolojik tahlilleri bir polisiye kurgu

¹⁶⁷⁸ A.e., s. 41.

¹⁶⁷⁹ A.e., s. 46.

¹⁶⁸⁰ A.e., s. 55.

¹⁶⁸¹ A.e., s. 57.

içinde yavaşlatıcı, genel kurgunun hareketli yapısını hantallaştırıcı bir unsur olarak gördüğünden bu tip tahlillere yer vermediği de söylenebilir.

Nuh Tufan, kendi hayatından, kimliğinden, adından kaçmaya çalışan Ferruh Ferman'ın isteği üzerine görevine başlar ve pek çok kere onun yerine yaşar. Nuh Tufan, Ferruh Ferman'ın maskesiyle yaşamaya başladıktan sonra ikiz bir hayata da adım atar, bu ikiz hayat kendisine yeni kapılar açar. Bu yeni hayatında maskesinin ardında deneyimlediklerini maddeleştirmek maskenin kişilik üzerinde nasıl bir etki yaptığının daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır:

1. Nuh Tufan, hayatında ilk defa bir kişiye, Ferruh Ferman'ın kılığında onun annesine, “anne” der. Böylece maske kendisi için hayatındaki önemli bir eksikliğin giderilmesine yardımcı olur.¹⁶⁸² Çocuğun özellikle hayatının ilk yıllarını sıhhatle tamamlaması için bir anneye ihtiyacı vardır. Nuh Tufan'ın hayatındaki eksik olan anne figürü böylece tamamlanır. Romanda öteki'nin ben kimliğinde kendi eksiklerini yapay bir şekilde tamamladığı görülür. Maske ben'in eksiklerinin öteki'nde tamamlamasını sağlar.

2. Nuh Tufan, Ferruh Ferman'ın kılığındaiken çevresindeki insanların Ferruh Ferman'a yaklaşımlarını, onun hakkındaki düşüncelerini müşahade fırsatı bulur. Bütün hayatı boyunca tek bir pencereden tek bir kimlikle hayata bakan insan için bu ilginç ve besleyici bir deneyimdir. Böylece ben (Nuh Tufan), öteki kimliğine öbür öteki'lerin yaklaşımlarını, bakışlarını görerek, kendi algısını öbür algılarla kıyas imkânı da yakalamış olur.

3. Nuh Tufan, hayatında ilk defa, dış görünüşünü beğenmediği bir kişinin maskesini takmış olarak da olsa, toplum içinde albino olmamanın, ötekileştirilmemenin keyfini yaşar.¹⁶⁸³ Aslında Nuh Tufan, Ferruh Ferman'ın görünüşünü beğenmez, onun bedenini kendisi için ideal bir beden olarak görmez. Ancak albino olmak, bir topluluğa girildiğinde tüm bakışların albinoya yöneltilmesi anlamına gelmektedir. Ferruh Ferman'ın bedeninde Nuh Tufan bu tür bakışlardan kurtulur, sıradanlaşır.

¹⁶⁸² A.y.

¹⁶⁸³ A.e., s. 77.

Nuh Tufan insanların bilinçsizce de olsa sürekli bir öteki olarak kendisine bakmalarına tahammül edemeyerek duruma öfkelenmekte bu sebeple de sürekli kendisini çirkin bir öteki olarak algılamaktadır. Romanda bu yolla bir ötekinin gözünden kendisine yöneltilen bakışların anlamını okuyucu kavramaya sevk edilirken bir taraftan da farklı olanın diğerlerine, kendisini ötekileştirenlere benzeme tutkusunun kişinin tüm benliğini, hayatını ele geçiren bir ideale nasıl dönüştürüldüğü ortaya koyulur. Anlam odaklı olmayıp görünüş odaklı olan algının en somut şekilde toplumda oynadığı ayrıştırıcı rol de bu vesileyle irdelenir.

4. Birkaç gün Ferruh Ferman maskesiyle dolaşan Nuh Tufan'ın maskeyi çıkardığında aynada kendi yüzü yerine Ferruh Ferman'ın yüzünü görmeye başlaması¹⁶⁸⁴ yeni kimliğiyle görüntüsünün özdeşleşmeye başladığını gösterir. Eşruh kurgusu bu sahnede daha da belirgin bir hâl alır. Bu tam anlamıyla tekinsiz bir andır. Nuh Tufan, sürekli yaşadığı halüsinasyonlardan birini yaşamaktadır ancak her zaman yaşadığı halüsinasyonların farkında olan Nuh Tufan bu sefer “maskenin yüzüne kaydığı[nı]”¹⁶⁸⁵ düşünerek dehşete kapılır. Âdeta yüz nakli geçirmiş bir hastanın yaşadıklarını yaşar. Tıbbın çok hızlı ilerlemesi çeşitli protezleri ve organ nakillerini de beraberinde getirmektedir. Yüz nakli de son dönemin tıp açısından olduğu kadar psikolojik ve sosyolojik açıdan da tartışılan önemli konularından biridir. Açıkça söylenmese de akla gelen ilk soru “Yüz naklinin bir kimlik transferi” olup olmadığıdır. Bu soru konunun tıbbi boyutunun yanı sıra kişinin kimliğinin en önemli göstergesi olarak yüzün algılanması sebebiyle kafaları karıştırmaktadır. Nüfus cüzdanları, sınav belgeleri gibi resmi belgelerde ve toplum içinde hep yüzüyle tanınan insanın yüzünün nakli nasıl sonuçlar ve sorunlar doğurur? Zülküf Kara'nın yüz naklini fenomenolojik açıdan tartıştığı kitabı **Toplumla “Yüzleşme”**, yüz nakli geçirerek topluma katılan insanların yaşadıkları sürecin farklı boyutlarını gündeme getirmesi açısından oldukça önemli bir çalışmadır. Bu süreci yazar, “yüzün kimliği kabul etme” ve “kimliğin yüzü kabul etme” süreci olarak ikiye ayırır.¹⁶⁸⁶ Kartezyen anlayıştaki cansız beden yerine Ponty'nin ileri sürdüğü “canlı beden” fikri beden

¹⁶⁸⁴ A.e., s. 101.

¹⁶⁸⁵ A.e., s. 103.

¹⁶⁸⁶ Zülküf Kara, **Toplumla “Yüzleşme”: Yüz Nakli Üzerine Fenomenolojik Bir Çözümleme**, s. 100.

zihinle etkileşimiyle bilincin ortaya çıktığı noktadan hareket eder. Bu sebeple de yazar canlı bedenın nakledilen yüze uyum sağlamayacağı ve yeni yüzü kabullenemeyeceği görüşünü savunur. Çünkü beden ruhtan ayrı değildir.¹⁶⁸⁷ Antropolog Lock Margaret'a göre ise organlar cansız cisimler değildir ve karşısındakilere asıl sahibinden "kişilik parçacıkları" taşırlar.¹⁶⁸⁸ "Nihayetinde yüz naklini kabul eden kişi kendisinin bir başkası olabileceğine asla inanmaz fakat kendinde deneyimlediği yeni bilinç, kişisel kimlikteki değişimi de kaçınılmaz kılmaktadır."¹⁶⁸⁹ Yüz nakli maskenin tarihinde ayrı ve özel bir yere sahip bir konu olarak uzun ve derinlikli incelemeleri hak etmektedir. Nuh Tufan'ın yaşadıkları yüz nakli olmuş bir hastanın yaşadıklarından çok da farklı değildir.

5. Oynadığı rol benliğine, kimliğine yapışan Nuh Tufan rolünden zevk almaya başlar. Bir ötekinin, kendisinin hiçbir zaman sahip olamayacağı hayatını onun yerine oynarken/yaşarken bir taraftan da kendi üslubunu ve kimliğini bu maske altında korumaya gayret gösterir. Bu ben'in öteki'ne dönüşerek öteki'nde kaybolmaya karşı geliştirdiği bir tedbir mahiyetindedir. Ancak insanların toplumsal kimliği sadece yüz, ses ve mimiklerinden ibaret değildir, bir kişinin toplumsal kimliği ailesinden başlayarak onun iş ve özel hayatında çevresinin etkisiyle şekillenir. Harry S. Sullivan, 1939'da, geliştirdiği "İlişkiler Kuramı"ını açıkladığı çalışması **Conceptions of Modern Psychiatry** (Modern Psikiyatrinin Kavramları)'de insanların birbirleriyle ilişkilerindeki davranışlarını inceler. Davranış bozukluklarının temelini insanlar ile ilişkilerden kaynaklandığını savunur. Bu sebeple "iletişim" üzerinde durulması gereken, insanlar arası ilişkinin en önemli unsurudur.¹⁶⁹⁰ Nuh Tufan da ortak zaman, mekân ve insan ilişkileri ağında Ferruh Ferman'ın yerine yaşadıkça çevrenin kendisini de Ferruh Ferman'a dönüşmeye zorladığını fark eder. Sadece görüntü değil, sosyal konum açısından da bir ikizleşme örneği ortaya çıkar. Maskeyle ikizleşme, ikizlerin ya da birbirine ikiz kadar benzeyen kişilerin yer değiştirmesi izleğinin bir devamı niteliğinde görülen yer değiştirme bir kimlik bunalımını da beraberinde getirmekte ve böylelikle bir eşruh kurgusu hâlini almaktadır.

¹⁶⁸⁷ A.e., s. 101.

¹⁶⁸⁸ A.y.

¹⁶⁸⁹ A.e., s. 103.

¹⁶⁹⁰ Nuran Hortaçsu, **İnsan İlişkileri**, s. 253-255.

6. Nuh Tufan'ın otobüste ilk görüşte âşık olduğu ancak kendisine yüz vermeyen Dilara Dilemma, Ferruh Ferman'ın sevgilisidir ve onun kılığındaki Nuh Tufan'ın ilk görüşte boynuna atılır.¹⁶⁹¹ Nuh Tufan, bu durumdan hoşnut olsa da esasen kendisinin değil Ferruh Ferman'ın sevildiğini düşünmesi onu kahreder. Dilara Dilemma'ya Ferruh Ferman kılığında, Ferruh Ferman'ın kuzeninin düğününde eşlik eder. Dilara Dilemma ile tek taraflı bir aşk yaşamak zorunda kalır çünkü bir maskenin ardında sadece yüzü değil kimliği de gizlenmiştir. Bazen gerçek bir aşk yaşadıklarını bile düşünmeye başlar. Dilara Dilemma'nın Ferruh Ferman'ı aldattığını öğrendiğinde kendisi aldatılıyormuş gibi acı çekmesi ben'in öteki'yle özdeşleştiğinin bir göstergesidir.¹⁶⁹² Nuh Tufan zamanla kendisini “bir defolu gölge”¹⁶⁹³ olarak görmeye başlar, ihanetin sebebinin kendi karakteri olduğunu düşünür. Nuh Tufan'ın Dilara Dilemma'ya bu kadar rahat âşık olabilmesinin sebebi romanda Ferruh Ferman'ın kendisine Dilara Dilemma'yı istemediğini söylemesi olarak açıklanır.¹⁶⁹⁴ Nuh Tufan, aslında ancak Ferruh Ferman'ın istemediği bir kıza âşık olma hakkını kendinde bulur. Öteki'nin elinden sevgilisini alan rolünü de kabul etmek istemez.

7. Her zaman doğru ve açık sözlü olmasıyla övünen Nuh Tufan, maskeyi takmaya başladıktan sonra kendisini “ikiyüzlü” ve “riyakâr” olmakla suçlamaya başlar.¹⁶⁹⁵ “Yaptığı her şeyin sahte” oluşu ona acı verir.¹⁶⁹⁶ “Ruhunu da bedenini de kiraya vermiş”¹⁶⁹⁷ bir insan olarak içinde bulunduğu durumun, taktığı maskenin yavaş yavaş ona zarar vermeye başladığını idrak eder. Âşık olsa da “aşkı[n]ın her kelimesi yalandı[r] çünkü dilini rehin bırakmıştı[r]”.¹⁶⁹⁸ Her zaman keskin zekâsının tespitlerini, kullandığı dille aktarmaya alışık olan Nuh Tufan, dilini istediği gibi kullanamamaktan şikâyetçidir. Kullandığı maske toplum içinde saygın bir kişi olarak kabul görmesini sağlasa da taklit etmek zorunda olduğu Ferruh Ferman'ın

¹⁶⁹¹ **Dublörün Dilemması**, s. 85.

¹⁶⁹² A.e., s. 111.

¹⁶⁹³ A.y.

¹⁶⁹⁴ A.e., s. 103.

¹⁶⁹⁵ A.e., s. 112.

¹⁶⁹⁶ A.e., s. 117.

¹⁶⁹⁷ A.y.

¹⁶⁹⁸ A.y.

kekemeliği Nuh Tufan'ın en önemli silahını elinden alır. Maske kazandırdıklarının yanı sıra çok daha fazlasını da Nuh Tufan'a kaybettirir. Çünkü kişinin kendisini toplumda yegâne ifade etme aracı bedeni ve dilidir. Bedenin somut, dilin ise soyut unsuru, ruhu temsil ettiği açıktır. Böylece somut bedeni alarak yerine soyutu, ruhunun temsilcisi dilini veren Nuh Tufan'ın hikâyesi meşhur **Deniz Kızı Masalı**'na örtük bir göndermedir. Ancak dilini istediği gibi kullanmadıkça yaşayamayacağını anlayan Nuh Tufan, hipnoz tedavisi gördüğünü ve böylece kekeleyemektan kurtulduğu yalanını söyler. Düşüncelerini rahatça ifade edebildiği dilini bu yalanla kazansa da dilini yalandan koruyamaz. Maske, her zaman yalanı, oyunu peşi sıra sürükler. Bu durumsa ben'in kendine olan özgüvenini yitirmesine gittikçe kendine yabancılaşmasına sebep olur.

8. Nuh Tufan'ın Ferruh Ferman maskesi ardında yaşamaya başladığı kimlik bunalımı gittiği Cuma namazında¹⁶⁹⁹ daha da belirgin hâle gelir. Allah ile kul arasındaki ilişkinin ben'in öteki ile ilişkisinden kaynaklanan bir durumdan etkilenip etkilenmeyeceği sorusu ontolojik bir soru olarak karşımıza çıkar. Kulun Allah'ın huzuruna ancak O'nun kendisine bahşettiği görüntüsüyle çıkması gerektiği örtük olarak anlatılır. Burada bir Kur'an âyetine gönderme olduğu anlaşılmaktadır. Bakara Sûresi 138. ayet şöyledir:

“Biz Allah'ın boyasıyla boyanmışızdır. Boyası Allah'ınkinden daha güzel olan kimdir?
Biz ona ibadet edenleriz.”

İnsanın kendi suretine müdahalesi genelde bu ayete muhalefet olarak anlaşılmaktadır. İslamiyet'in beden algısı hakkında H. Bekir Karlığa şu bilgileri verir:

“Sözlükte ‘ceset, beden, gövde’ anlamlarına gelen cism (çoğulu ecsâm, cüsûm), terim olarak genellikle ‘boyu, eni ve derinliği olan şey’ diye tarif edilmiştir. Kur'an-ı

¹⁶⁹⁹ A.e., s. 114.

Kerîm’de ikisi de insan hakkında olmak üzere, biri ‘beden’ anlamında tekil (el-Bakara 2 / 247), diğeri ‘şekil, dış görünüş, cüsse’ anlamında çoğul (ecsâm) olarak (el-Münâfıkûn 63 / 4) iki âyette geçer. Ayrıca bir âyette beden (Yûnus 10 / 92), dört âyette de cesed (el-A‘râf 7 / 148; Tâhâ 20 / 88; el-Enbiyâ 21 / 8; Sâd 38 / 34) kelimeleri kullanılmıştır. Aynı kelimeler hadislerde de geçmektedir [...] Bundan başka İslâm literatüründe şahıs, cirm, hey’et, heykel, zât, ayn gibi daha başka kavramlar da tamamen veya kısmen cisim anlamını ifade edecek tarzda kullanılmıştır. Kaynaklarda söz konusu kavramlar arasındaki anlam farkları üzerinde de durulmuştur. Buna göre beden büyüklüğü bakımından, ceset ise rengi bakımından cüsseyi ifade eder [...] Başka bir açıklamaya göre cisim organik yapının tamamı, beden ise baş, kollar ve bacaklar dışında kalan gövde için kullanılır [...]. Öte yandan dil âlimi Halîl b. Ahmed ceset kavramının cisimden daha özel bir anlam taşıdığını, nitekim su, hava gibi saydam nesnelere cisim sayılmasına karşılık beden mutlaka bir rengi (veya renkleri) bulunduğunu belirtmiştir. Bu bilgileri aktaran İbn Manzûr, ‘Biz onları (peygamberleri) yemek yemez birer ceset olarak yaratmadık’ (el-Enbiyâ 21 / 8) meâlindeki âyeti söz konusu görüşün doğruluğuna delil olarak gösterir [...] Aynı kaynaklarda şahıs kavramının da ‘cisim’ anlamına geldiği, ancak cisim ilgili nesnenin hem bütünü hem de parçaları (eczâ) için kullanılırken şahsın sadece bütünü ifade ettiği belirtilir.¹⁷⁰⁰

Bedene müdahalenin Yaratıcı ile yaratılan arasındaki ilişkiyi derinden sarstığı iddiası romanın da ana fikrini oluşturur. Nuh Tufan’ın dua ederken kurduğu aşağıdaki cümleler yazarın konuya yaklaşımının aydınlatılması açısından da önemlidir:

“Ya Rabbim, senin huzuruna bu kılıktaki çıktığım için beni bağışla. Haddimi aştığımı seziyorum Allah’ım. Kabalık ettiğimin farkındayım, üzgünüm. Sana bu yapay elleri açarak dua ediyorum, fakat bunu küstahlığının değil, acizliğimin bir delili say. Tarumar yüreğime bak Yâ Rabbim; senin lütfunla, (sanırım) hâlâ bana ait olan yüreğime bak...”¹⁷⁰¹

¹⁷⁰⁰ H. Bekir Karlığa, “Cisim”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 8, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 1993, s. 28.

¹⁷⁰¹ Murat Mentuş, **Dublörün Dilemması**, s. 114.

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi beden ile ruhun temsilcisi “yürek” arasında bir ilişki bulunduğuna dair inanç burada da tekrarlanmakta ve kişinin gönlünün, kişinin dış görünüşünün değişimiyle elde edeceği yeni kimliğinden zarar göreceği kanaati duaya hâkim olmaktadır.

9. Nuh Tufan’ın, Ferruh Ferman kılığında yaşamaya alıştıktan sonra tıpkı onun gibi kekelemeye başladığı düşünülür.¹⁷⁰² Oysa romanın ilerleyen bölümlerinde Nuh Tufan’ın çok fazla kekelemeye başladığı anlarda¹⁷⁰³ aslında Ferruh Ferman’ın, Ferruh Ferman maskesini üzerinde taşıyan Nuh Tufan gibi İbrahim Kurban’ın karşısına çıktığı anlaşılır.¹⁷⁰⁴ Böylece kendi konumunu öteki’ne devreden ben de ben’in kimliğine bürünür ancak maskenin sağladığı ikizlik Ferruh Ferman’ın kendi yüzünü maske gibi kullanmasına sebep olmaktadır. Böylece ben ve ötekinin karşılıklı olarak yer değiştirmeleri romanda maskenin iki taraflı bir etki ortaya çıkarmasını sağlar. Ferruh Ferman kendi yüzünü ve kimliğini ancak bir maske olarak taşıyabilir hâle gelir.

Benzer bir deneyim daha önce Türk romanında maske vasıtasıyla ikizleşmeye dair en ilginç örneklerden birini veren Elif Şafak, **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman**’ında bulunur. İnsanların alıştıkları ve günlük hayatta sürekli kullandıkları maskelerin ardında saklı bir yüzün mutlaka bulunduğu dair ön kabullerini yazar bu romanında parodileştirir. Bir gösteri çadırına gelen seyirciler, dünyanın dört bir yanından İstanbul’a getirilen ucube bedenleri temaya koyulurlar. Gösterilerin açılışını maskesi yüzüyle aynı olan bir kadın yapmakta, seyirciler bu durumu görerek hayrete düşmektedirler:

“Açılışı maskeli kadın yapardı. Alnında kıvrılan perçemi, badem gözleri, ok kirpikleri, hokka burnu, kiraz dudakları, gülücüğünde açmış gamzeleri ve yanaklarına yayılan lohusa şerbeti pembesiyle hakikaten muhteşemdi yüzüne taktığı maske. Kadın, hiçbir şey demeden, hiçbir şey yapmadan öylece dikilirdi sahnede. Sanki beklemesi söylenmişti de, o da itaat etmiş bekliyordu: neyi, niye bilmeden. Derken, hiç umulmadık

¹⁷⁰² A.e., s. 117.

¹⁷⁰³ A.e., s. 136.

¹⁷⁰⁴ A.e., s. 232.

bir anda, yüzündeki maskeyi indiriverdi. Bir hayret nidası yükselirdi seyircilerden. Şimdi gördükleri yüz, tıpatıp aynıydı bir öncekiyle [...] [Y]üzü maskesi, maskesi yüzü olan güzel kadın zarif bir edayla seyircileri selamlardı.”¹⁷⁰⁵

Seyirci sahnede duran “bir dehşet anının tanıklığında donakalmışçasına pörtlemiş gözleri, arı kovanında bala sövmüşçesine şişip sarkmış dili, ileriye doğru heybetle atıldıktan sonra nedense yön değiştirip alt dudağına kadar dümdüz uzanan kocaman burnu ve büklüm büklüm kıllarla kaplı sipsivri çenesiyle hakikaten korkunç” maskenin ardındaki yüzü merak eder.¹⁷⁰⁶ Maske, alışlagelmiş dizgeler sisteminde hep ardındaki yüze işaret eder ve görenlerde ardındaki yüze dair dayanılmaz bir merak uyandırır. Maskenin sakladığı yüze dair merak maskenin korkunçluğu, ilginçliği, cazipliği arttıkça artar. Romandan alıntılanan yukarıdaki parçada ise maskenin bir seyirlik nesne hâline getirildiği görülür ancak asıl sergilenenin maskenin olmadığı ise daha sonra anlaşılır. Seyirciyi şaşkırtan yüzün maskeyle örtüşmesidir. İkisinin de aynı şeyi göstermesidir, aynı şeye gönderme yapmasıdır. Korkutucu maske seyircide çıkarıldığında sahnedeki kadının kendisini temsil etmez. Seyirciler maskenin korkunçluğuna sadece biraz ürpermeyle bakarlar. Nasıl olsa sahnedeki kadın biraz sonra maskesini çıkararak “normal”e, toplumun alışık olduğu, kabul edebileceği bir yüze dönecektir. Oysa maskesini çıkardığında beklenenin aksine yüzünün de maskesiyle aynı olduğu görülür. Burada maskenin saklamak, örtmek görevi üzerine inşa edilen örtük işlevinin yerini, tam tersine, âyân etme, gizlenenini daha da öne çıkarma işlevi almaktadır. Gösteren ile gösterilenin örtüşmesi algısal bir karmaşaya yol açmakta bu karmaşa da hayret hissini körüklemektedir. Maskeli kimlik yani öteki kimliği ile maskenin altındaki ben’in kimliğinin özdeşleşmesi toplumsal ben-öteki ilişkisine dayanan genel kabulü yıkmak için kullanılmaktadır. Elif Şafak’ın bir ikizleşme unsuru olan maskenin işlevini değiştirerek giyinikken çıplak olma, maskeliyken de görülebilme ve kişiyi yine kendinde ikizleştirme hâline işaret eder mahiyette kullanması işlevsel bir bozum ameliyesidir. Bahtin’in belirttiği gibi karnavallarda “eşyaların tersyüz edilip

¹⁷⁰⁵ Elif Şafak, **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman**, s. 121.

¹⁷⁰⁶ A.e., s. 63.

giyilmesi (veya tersten giyilmesi), pantolonun kafaya geçirilmesi, başa şapka yerine tabak giyilmesi” gibi “karnavalesk tuhaflık” kategorisine girer ve “alışıldık, genel olarak kabul edilen durumların ihlal edilmesi, yaşamın alışıldık tekdüzeliğinden çekilip çıkarılması” amacını taşır.¹⁷⁰⁷ Romanda maskesi yüzüyle aynı kadının gösterisini sergilediği karnavalı çağrıştırır çadır ortamında maske ile beden in özdeşleşme, örtüşme durumu yani maske ile beden in ikizleşmesi genel kabulün zıddını temin ile maskenin bir parodi nesnesi hâlini almasını sağlar. “Parodileştirme tahttan indirici bir benzerin yaratılmasıdır; aynı dünyanın iç yüzünün ortaya çıkarılması, tersyüz edilmesidir” ve “Bu nedenle parodi ikirciklidir”.¹⁷⁰⁸ Buradaki tahttan indirici benzer: ikiz maskedir. Asıl yüzü, maske ikizliğiyle parodileştirir. Bahtin’e göre karnavallarda parodileştirme karnaval çiftleri vasıtasıyla sağlanır. Çiftler birbirlerini pek çok açıdan parodileştirirler. Parodileştirmede kullanılan karnaval çiftleri “çeşitli yönlerde ve çeşitli ölçülerde uzanan, ufaltan, eğip büken, bütün bir bükük aynalar sistemine benzer.”¹⁷⁰⁹

Şehrin Aynaları’nda felsefe profesörü ve tıp doktoru olan Antonio Pereira ise doğudan gelen bir geminin kaptanı tarafından kendisine hediye edilmek istenen maskeyi almadığı için büyük bir pişmanlık içerisinde. Çünkü “Antonio Pereira [...] kendi yüzünü, vaktiyle kenara ittiği” “yüzünün yarısı gülen, yarısı somurtan” bu maskeye benzetmektedir.¹⁷¹⁰ İçine düştüğü bunalımın sebebi eşiy le gün geçtikçe aralarının açılmasıdır:

“Yüzü, tıpkı o tuhaf maske gibi, ilk saldırıyı karşıdan bekleyen iki düşman kuvvetin karşılaştığı bir harp meydanına dönüşüvermişti. Üstelik bu iki ordu, parlak bir gelecek için değil, çoktan unutulmuş bir geçmiş için dövüşmeye hazırlanmaktaydı. Oysa Antonio Pereira’ya göre geçmişin ardından gözyaşı dökmek de mânâsızdı, adına dövüşmek de. Ve geçmişi sıla belleyenler ömür boyu gurbette yaşamaya mahkûm

¹⁷⁰⁷ Mihail Bahtin, **Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, 2. bs., s. 228.

¹⁷⁰⁸ A.e., s. 230.

¹⁷⁰⁹ A.y.

¹⁷¹⁰ Elif Şafak, **Şehrin Aynaları**, s. 32.

olduklarına göre, ya hafızayı hatıralardan uzaklaştırmak lâzımdı, ya da hatıraları ait oldukları zamandan.”¹⁷¹¹

Antonio Pereira, bir ötekiyle maske takarak ikizleşmemekte gördüğü bir maskeyle ikizleşmektedir. Maskenin işaret ettiği olmayan öteki’ne dönüşme roman açısından oldukça ilginç bir örnektir. Maskeyi kişinin kendi yüzüyle özdeşleştirmesinin tam tersine bir örnek de aynı romanda yer alır. Şeyh Süleyman Sedef Efendi’nin küçük kızı Zülfe’yi görenler onun yüzünü hep bir maskeye, çirkin bir maskeye benzetirler. Bu maske de iki tarafı birbirinden farklı birbirine zıt özellikler taşıyan bir maskedir:

“Ayışığı altında iki renkli bir maske, tuhaf bir yaratık, yalnız bir çocuk, çocuk bir kadın, alnına düşen saç tutamıyla oynuyordu. İsmi Zülfe idi. Çirkin olduğunu biliyordu bilmesine de, aynalarda kırılan cevapların uğursuzluk getirdiğini öğrendiği günden bu yana, ne kadar çirkin olduğundan da emin değildi, çirkinliğin ne olduğundan da.”¹⁷¹²

Zülfe’nin yüzünün bu hâle gelmesinin sebebi annesidir. Bir buhran geçiren kadın çamaşır kazanını kızının üstüne devirmiş¹⁷¹³ böylece de kızın yüzü sun’î bir maskeye dönüşmüştür. Maskenin kişinin yüzüyle özdeşleştirildiği örnekler maskenin esasen bir giysiden çok bir yeni yüz tasavvuruyla toplumda kabul gördüğü dönemlerin kalıntısıdır.

10. Dilara Dilemma’nın yaptığı portredeki¹⁷¹⁴ Ferruh Ferman’la Ferruh Ferman kılığında karşılaşan Nuh Tufan, Dorian Gray’in portresini seyrettiği gibi kendisine yabancı portreyi seyreder. Ancak Ferruh Ferman hiçbir zaman gülümsemeyen bir adam olmasına rağmen Dilara Dilemma, onu gülümserken resmetmiş dolayısıyla o da gerçeği resminde yansıtmamıştır. Bu portre Nuh Tufan’ın gülümseyişinin Ferruh Ferman’ın asik suratıyla birleştiği, ikiz öznenin iç içe geçtiği, birbirinde eridiği garip

¹⁷¹¹ A.e., s. 32.

¹⁷¹² A.e., s. 232.

¹⁷¹³ A.e., s. 256.

¹⁷¹⁴ A.g.e., s. 117.

bir tablodur. Nuh Tufan, bu garip karşılaşma anından, dönüşümün ara evresindeki bir kurbağa larvasını görmüşçesine korkar.

Nuh Tufan'a kendi kimliğini veren Ferruh Ferman'ın asıl çabası eşinin ölümünden dolayı eniştesinin kendisini kız kardeşinin katili olarak görmeye başlaması ve tüm zenginliğini sayesinde kazandığı bu adamın kendisini öldürtmesinden kurtulmaya yöneliktir. Ferruh Ferman'ın eniştesi ünlü mafya babası Rıza Silahlıpoda'dır. Ferruh Ferman kılığındaki Nuh Tufan'ın Ferruh Ferman yerine öldürülmesine engel olmak için başta arkadaşı İbrahim Kurban olmak üzere M.İ.T. görevlileri de ellerinden geleni yaparlar. En son sahnede Mr. Tornado firmasının onuncu kuruluş yıldönümünde Nuh Tufan, Ferruh Ferman maskesiyle sahnede konuşma yaparken salona Ferruh Ferman maskesi takan güvenlik güçlerinin girmeye başlamasıyla tam bir karnaval ortamı oluşur. Her yer Ferruh Ferman'ın yüzünü yansıtan aynalarla dolu gibidir. Yukarıda da bahsedildiği gibi özellikle postmodern anlatılarda kopya ikizler romanda hızla çoğalma eğilimi gösterirler. Bu esnada Ferruh Ferman ise bir rock müzik şarkıcısı kılığında salondadır yani o da öteki kılığındadır. Sonunda Rıza Silahlıpoda ve arkadaşları ile Nuh Tufan'a oyun hazırlayan Ferruh Ferman tutuklanırken Nuh Tufan'ın yanındaki Dilara Dilemma da maskesini çıkarınca onun kılığına giren kişinin Nuh Tufan'ın ortaokul sıralarında âşık olduğu kız olduğu ortaya çıkar. Böylece tüm maskelerin çıkarılması ve olayların çözümlenmesiyle polisiye roman son bulur. Maskenin gerçeğin bozulmasına sebep olan tarafıyla olduğu kadar gerçeğin görülenden ibaret addedildiği yirmi birinci yüzyılın genel algılama biçiminin örtük bir eleştiriye de tabi tutulduğu romanın kurgusundan anlaşılmaktadır. Bir taraftan maske bir taraftan da modern maskeli hayatlar eleştiri konusu edilmektedir. Son sahnedeki “öteki yığılması” izleğiyle özellikle postmodern roman içerisinde sık sık karşılaşılır. “Öteki yığılması” izleği modern hayatın insanı tek tipleşmeye sevk eden tavrını parodileştirme şeklinde –klon ikizlerde de olduğu gibi- görülse de “çoklu ayna metaforu” olarak da tanımlanabilecek “öteki yığılması” izleği çok eski dönemlerden beri kullanılmaktadır. Aradaki fark ise burada sentetik yığılmanın dikkat çekici bir boyuta varmasıdır.

“Onun kafasına gir
onun gibi ol
onu anla.
sonra geri dön.
gir kafasına onun.
ol onun gibi.
anla onu.
sonra geri dön.
bırak o orada kalsın.
parçanı kopar al ondan.
uzakta senden artık.
sen o değilsin.
değilsin sen o.
anladıktan sonra onu ne yapacaksın?
ne yapacaksın onu?
anlamak öldürmektir.
kurtulmak bilmediğinden.
etinden atacaksın.”¹⁷¹⁵

Murathan Mungan’ın 2011 yılında yayımlanan fantastik polisiye türündeki eseri **Şairin Romanı** ikili kahramanların tüm türlerine ev sahipliği yapan bir romandır. Olaylar Anakara adındaki fantastik bir ülkede geçmektedir. Roman elli yıl önce şiiri bırakan bilge şair Bendag’ın Anakara’ya dönüşüyle başlar. Bendag’ın seneler sonra ülkesine dönmesinin sebebi on üç dolunayın aynı anda görüldüğü tek ülke olan Anakara’daki Odragend’de her sene düzenlenmekte olan “Ay Şenlikleri”dir. Bu şenliklere şairler şiirleriyle katılmakta ve ülkenin en önemli ve güzide mesleği olan şairlikteki maharetlerini yarıştırmaktadırlar. Romanda Bendag’ın elli yıl önce şiiri bıraktığı günlerde Odragend’deki şiir yarışmasına katılmak üzere yola çıkan üç kişinin yolculuğu Bendag’ın elli yıl sonraki yolculuğuna paralel olarak anlatılmakta, zaman belirsiz olduğu için okuyucu romanın sonuna kadar bu iki yolculuğun aynı zaman diliminde gerçekleştirildiği zannıyla romanı okumaktadır.

Kırk yaşını geçen şiir filozofu Mootttah, ülke genelinde Ay Şenlikleri’ne kadar şehir şehir dolaşıp şiir ve hayat konusunda dersler verecektir. Yola çıkarken yanına iki de çırak alır. Çırakların:

¹⁷¹⁵ Murathan Mungan, **Şairin Romanı**, s. 338.

“Birinin adı Zeey, diğeriinki Tagan. İkisinin de öyküleri çok garip. Her ikisinin de aileleri çok şaşkın. Her ikisi de ikiz. Ve her ikisi de tıpatıp eşleri olan ikizlerine benziyorlar. Onları en yakınları bile ayırt edemiyor birbirlerinden. Gün günden tek bir bedenmiş gibi davranmaya başlayan ikizlerin, ikizlikleri kendileri için tehlikeli, başkaları için korkutucu bir beraberlik halini almaya başlayınca derin kaygılara kapılan aileleri, ikizleri birbirinden ayırmaya karar vermişler. Çünkü bu eşzamanlı duygu ve davranışları zamanla deliliğe varan bir beraberlik halini almaya başlamış. Aynı anda aynı şeyleri söylüyor olmaya başlamışlar. Başları bile aynı anda ağrıyor, çişleri bile aynı zamanda geliyormuş.”¹⁷¹⁶

İkizlerin birer tekini yanına alarak Moottah yola koyulur. Zeey ile Tagan ilk kez bir araya geldiklerinde birbirleriyle iletişim bile kurmak istemezler çünkü “Her ikisi de karşıda oturanı kendisini kardeşinden ayıran tehlikeli bir rakip olarak” görmektedir.¹⁷¹⁷ İkiz kardeşlerinden ayrılmalarının en önemli sebebi de bu başkalarıyla iletişimden kaçma şeklinde de ortaya çıkan özel ve bağımlı ilişkileridir. Doktorlar ikizlerin birbirlerinden ayrılmaları gerektiğini söylerler çünkü: “Böyle giderse birbirlerine köle olmuş ikizler haline gel[eceklerdir]” ve “Varlıkları birbirleri için tehdit halini al[acaktır]”.¹⁷¹⁸ Böyle ikizlerin hayatı doktorlara göre birbirlerini öldürmeleriyle son bulmaktadır. Doktorların ailelerine tavsiyesi şu şekildedir:

“Ayrılık başlangıçta zor gelir onlara, üzürlüler, dem çekerler ama bir süre sonra varlıkları acı bir özgürlük kazanır. Derin bir baş dönmesi yaşarlar. Her çeşit özgürlüğün sahibi için ağırlı bir baş dönmesi zamanı vardır. Bırakın başları dönsün kendilerinden. İki kişilik yalnızlıkları tek kişilik yalnızlığa inene kadar yalnız kalsınlar. Zamanla ruhlarını tek başlarına tımar etmeye öğrenirler. Büyümenin yaralarını sarmayı, iç kanamalarını tek başına dindirmeyi. Birbirlerinden sürgün edin onları. Birbirlerini görmesinler bir zaman. Kendi kendileriyle kalsınlar. Kendi bedenlerine yerleşsinler. Her biri diğeriinde görmesin kendini, aynasız kalsınlar, yalnızca kendi surlarıyla kaplansın suretleri. Yola düşen gölgelerini elinden tutup kaldırıp öğrensinler.”¹⁷¹⁹

¹⁷¹⁶A.e., s. 56.

¹⁷¹⁷A.y.

¹⁷¹⁸A.e., s. 57.

¹⁷¹⁹A.y.

Aileler doktorların tavsiyesine uyarak ikizleri aynalarından ayırmış ve Moottah'ın yanına çırak olarak vermişlerdir. Genelde yolculuklarında yanına kimseyi almayan Moottah'ın rüyasında bir çift kanatla uçtuğunu görüp kanatları ikizlere yorması onları çırak olarak kabul etmesinin yegâne sebebidir. Moottah, hiçbir zaman yanında uzun süre çırak tutmaz çünkü çırakları olan şairin kendisini tehlikeli bir şekilde çoğalttığını düşünmektedir. Moottah bu tutumunu şöyle açıklar:

“Yanlış yapıyor diğerleri. Kendilerini, başkalarını öldürerek çoğaltıyorlar. Her çırak bir süre sonra, ustasının kör bir gölgesi oluyor, bir gölgenin silik hayatını yaşamaya başlıyor. Ustayı yaşatan şey bu değildir aslında. Yalnızca kötü ustalar böyle sanırlar. Çırakların, ustaların sesiyle konuşmasından ömür yapılamaz ne ustaya, ne çırağa. Kimse benim suretimi alsın istemem, benim sesimle konuşsun istemem, bu yüzden hiçbir çırağı uzun süre tutmam yanımda. Başka eşiklere, başka ocaklara gönderirim.”¹⁷²⁰

“Moottah yaşamı boyunca bilginin, erdemin ardına düşmüş, güzelliğe değer veren ve ondan tat almayı bilen biri olarak yüksek duvarlar arasında saf bir yaşantı yaratmak [isteyen]” bilge bir kişidir.¹⁷²¹ İkizlerin tuhaf öyküsü dikkatini çeken Moottah ikizlerle “İki yarıdan yeni bir bütün yapmak gibi bilinmedik başkalıkta yepyeni bir hayat şiiri” yazabileceğine inanır.¹⁷²² Moottah'ın ikizlerin birer tekini yanına çırak olarak almasına onların aileleri de çok mutlu olur. Yeni çıraklar önce Moottah'ın evinde kalmaya başlarlar.

Zeey ile Tagan yavaş yavaş birbirlerine alışırken birbirleriyle iletişim kurmayı da öğrenirler. Konuştukça benzer tarafları daha da fazla ortaya çıkar. Zeey'in ikizinden bağımsız olarak yaptığı tek şey geceleri uykusunda konuşmasıdır. “Kilitli kaldığı[.] ikizliği[n]den ancak uyku[.]da konuşurken dışarı çıkabil[mektedir].”¹⁷²³ Zeey, uyku tutmadığı gecelerde uykuda konuşuyormuş numarası yapar böylece de ikizinden farklılaşmayı başarır, hayatında ilk kez bir sırrı

¹⁷²⁰ A.e., s. 59-60.

¹⁷²¹ A.e., s. 59.

¹⁷²² A.e., s. 60.

¹⁷²³ A.e., s. 61.

olur. Ailesi ise uykusundayken konuştuğu gibi konuşmadığı için durumun zaten farkındadır. Zeey, babasına uykusunda nasıl konuştuğunu sorar. Babasından aldığı cevap: “Şiir gibidir”.¹⁷²⁴ Zeey, bunun üstüne şiirle uğraşmaya karar verir. “Kelimelerden yapılmış başka bir ikizi olacaktı[r]”, ikizi şiiri olacaktır.¹⁷²⁵ Metin düzleminde bir ikizleşmedir bu. Herkes şiirine bakınca onun gölgesini, ona bakınca şiirine düşen gölgenin sahibini görecektir. Tagan’ın hikâyesi de Zeey’inkinden çok farklı değildir. Onu da ikizinden ayıran geceleri uykuda yürümesidir. O da uyku tutmayan gecelerde uyuyormuş gibi yapıp yürümektedir. Ailesi de peşinden koşmakta ancak onun uykuda olmadığını da bilmektedir. Ailesi ona da numara yaptığının farkında olduklarını söylediğinde aynı Zeey gibi çok utanır bir taraftan da yine onun gibi kendi başına ikizinden ayrı gerçekleştirdiği tek eylemin böyle sekteye uğratılmasından hoşlanmaz. O da babasına uykusunda nasıl yürüdüğünü sorduğunda aldığı cevap Zeey’in babasının verdiği gibi çok benzerdir: “Bir şiirin adımları gibi.”¹⁷²⁶ Zeey de Tagan da ailelerine yakalandıkları günden sonra bir daha hiç uykularında şiire bürünmezler. Moottah, ikisini birleştirenin uykuları olduğunu bu anlatıları dinlerken kavrar: “Kayıp ruhlarını birlikte arayacaklardır bundan böyle.”¹⁷²⁷

Moottah’ın evinde geçirdikleri günlerin ardından tüm şehir halkının onları uğurlamaya geldiği bir törenle yola çıkan Zeey ile Tagan, arkalarında bıraktıkları ikizlerini düşünerek üzülseler de çıktıkları yolculuğun önemini kavramışlardır. Tagan’a ikizi onu hep yanında hissetmesi için bir de toka verir ve o tokayı tuttuğunda yanında olacağına inanmasını da salık vermeyi ihmal etmez. Zeey ile Tagan çok iyi arkadaş olurlar ancak ikizleriyle olduğunun aksine birbirlerine ters düşmekten çekinmezler. Birbirlerine zıt ama birbirlerini tamamlayan bir bütünün parçaları olurlar.

Moottah yolculukları esnasında elim bir şekilde yitirdiği arkadaşı Serhenas’ın kayıp şiirlerinin bir başka şair tarafından kullanıldığını öğrenir. Bu şair Agabu’dur. Agabu’nun kendisinden sonra genç bir kıza âşık olduğunu öğrenen eşi Zeheyra, kocasının ihanetini hazmedemeyerek onun herkesten sır gibi sakladığı Serhenas’ın defterini Moottah’a verir ve On Üç Dolunaylı Yıl Şenlikleri’nde herkese Agabu’nun

¹⁷²⁴ A.e., s. 62.

¹⁷²⁵ A.y.

¹⁷²⁶ A.e., s. 63.

¹⁷²⁷ A.e., s. 64.

haksız kazandığı şöhretini Serhenas'ın şiirlerine borçlu olduğunu ilan etmesini ister. Seneler önce Serhenas'ı öldüren de yine Agabu'dur. Moottah, Zeheyra'nın kendisine verdiği şiirleri alarak şenlikte açıklamak üzere yoluna devam ederken içinde şiirlerin ve şenlikte yapacağı konuşmanın bulunduğu mühürlü zarfın bulunduğu çantayı da taşımaktadır.

“Moottah Samarakad'a vardığında, karşısına aldığı Zeey ile Tagan'a bu defterlerin önemini, olayın fazla ayrıntılarına girmeden, onların gözünü korkutmadan, dilinin döndüğünce anlatmaya çalıştı. Yalnızca yolun bundan sonrasında hayatları pahasına korumaları gereken gizli bir hazine taşıdıklarına gönülden inanmaları gerektiğini söyledi. Boynuna asılı bu çantadaki defterlerin varlığı şimdi yaşamının bütün anlamı olup çıkmıştı Moottah için. Şiirin, bir hakikat sanatı olduğunu biliyor ve eskiden olduğu gibi şimdi de yaşamda hakikatlerin ortaya çıkmasından daha büyük bir amaç olmadığına inanıyordu.”¹⁷²⁸

Senelerdir sakladığı sırrının ifşa olacağını öğrenen ve sırrını âyan ettiği için eşini de öldüren Agabu, adamlarından Moottah'ı öldürüp defterleri kendisine geri getirmelerini ister. “Yalnız bunun tasarlanmış bir cinayet olduğunun anlaşılması için, olaya meczup göçmenlerin, vahşi uğruların saldırısıymış izlenimi vermeleri gerekmekt[edir], bu nedenle de Moottah'ın tanınmayacak hale gelecek biçimde parça parça edilmesini, etlerinin sağa sola serpiştirilmesini iste[r].”¹⁷²⁹ Agabu'nun adamları büyük bir vahşete imza atarlar. Kimler tarafından vahşice öldürülüp parça parça edildikleri ve hatta parçalarının hangisine ait olduğu dahi anlaşılamayacak kadar birbirine karıştığı Moottah, Zeey ile Tagan'ın birer heykeli şenliklerin düzenlendiği şehrin girişine dikilir.

Aradan elli yıl geçtikten sonra şenliklere katılmak üzere Moottah'ın yolculuğunun bir benzerini gerçekleştirerek ülkeyi baştanbaşa geçen Bendag, tanınmamak için ismini saklamakta ve kaldığı yerlerde sürekli kimlik değiştirmektedir. Hatta sırf tanınmamak için kaldığı bir handaki oda arkadaşının

¹⁷²⁸ A.e., s. 412.

¹⁷²⁹ A.e., s. 413-414.

kimliğini dahi alıp kullanır. Moottah'ın öldürülmesiyle başlayan ve ülke genelinde elli senedir belirli aralıklarla sürekli işlenen şair cinayetleri en son meşhur ve genç bir şair olan Dehamar'ın katilin elinden kurtulmasının duyulmasıyla birlikte tekrar konuşlmaya başlar. Hatta bu şairle Bendag bile bir tesadüf eseri karşılaşır. Seri şair cinayetlerini incelemek ve katili yakalamak üzere polis müfettişi Gamenn ve ona bu görevde yardımcı olacak polis memuru Pepqemok vazifelendirilir. Gamenn, aynı günlerde arkadaşı, rüya yorumcusu ve şair Ümma'dan başka kimseye açıklayamadığı, özel bir deneyim yaşamaktadır. Gamenn, rüyalarında olayları şairleri öldüren katilin gözünden görmekte ve bu durum ona endişe vermektedir: “Nicedir, katilin gözlerinin, onun rüyalarını ele geçirdiğini düşünüyorsa da bundan söz etmekten kaçınıyor[dur].”¹⁷³⁰ Gamenn, içten içe katilin kendisinin eşruhu olduğunu hissetmekte ancak bu hissini kelimelere dökememektedir.

Gamenn ve ikilisi Pepqemok, araştırmaları neticesinde kayıp kimlikler listesindeki isimlerle katilin kullandığı kimliklerin örtüştüğünü tespit ederler. Bu kimliklerin çoğu Rüya Terbiyecileri tarikatının Sağlık Yurdu'ndaki kayıtlardaki isimlerle örtüşmektedir. Bunun üzerine Sağlık Yurdu'nu ziyaret eden ikili orada Pir ile görüşür. Pir, Gamenn'e yüzünün yabancı olmadığını söylese de kendisini nereden tanıdığını çıkaramaz. Gamenn, burada duyduğu çığlıkların sebebinin Pir'e sorduğunda Pir Kuyuhera, “yerine geçme ayinleri”nde bu durumla sık sık karşılaştıklarını belirtir:

“Anlattığına göre kadim oyunların temel motifi olan ‘yerine geçme ayinleri’ başlangıçta bir tören unsuru olarak ortaya çıkmış, zaman içinde bir ruh sağaltma yöntemi olarak kullanılır olmuş, bu alanda yetkinleşen uzmanlarını yetiştirmişti. Sahipsiz kalmış, kötü muamele görmüş çocuklar, saldırıya uğramış çaresiz kadınlar, savaş mecnunları ve çeşitli nedenlerle mağdur olmuş, ruhu hasar görmüş kişiler burada çoğu eskiden şamanlık yapmış deneyimli yöneticilerin gözetiminde sağaltılıyor, yeniden yaşamla barıştırılmaya çalışılıyordu[r].[...]

Bu ayinlerde kurban diye nitelendirilen kişinin korku, kaygı, sıkıntılarında arınmasını sağlamak için geliştirdikleri çeşitli tekniklerle kurbanı bir süreliğine saldırganın yerine

¹⁷³⁰ A.e., s. 137.

geçiriyor, böylelikle düşmanını tanimasını, anlamasını, hatta bağışlamasını sağlamaya çalışıyorlar[dır].”¹⁷³¹

Klinikte kalanların Sağlık Yurdu’ndaki ayinlerde gördükleri rüyalarını kaydettikleri birer rüya defteri bulunduğunu öğrenen Gamenn bu defterlerde katilin izini sürebileceğini düşünerek Pir’den defterleri incelemeleri için izin ister. Katilin kullandığı kimliklerden biri seneler önce Sağlık Yurdu’nda kalan Remzganın adına düzenlenmiştir ancak yaptıkları araştırmalar neticesinde Remzganın ölümünün üzerinden uzun yıllar geçtiğini anlarlar. Bu bilgi ikiliyi Remzganın ile aynı dönemde yurttan kalan bir kişinin onun kimliğini kullandığını düşünmeye sevk eder. Yurttaki görevlilerle konuştuklarında Remzganın yurttan kaldığı dönemde sağaltma çalışmalarında bazı vahim durumların ortaya çıktığını öğrenirler. O dönem eğitmenlerinden biri olan Khora, hastalar üzerinde yeni teknikler denemektedir. Khora, sağaltma ayinlerinde bazı kişileri geri getiremediği için hastalar katil ile maktul arasındaki bir noktada çakılı kalıp kendilerinin kim olduğunu hatırlayamamaktadırlar. Khora, ayrıca bir de “rüya havuzu” adını verdiği bir yöntem daha kullanmaktadır. Rüya havuzunda rüyalar hep birlikte görüldüğü için “herkes birbirinin rüyasına sız[ıp]” diğerlerinin rüyalarını yönetebilmektedir.¹⁷³² Khora, zarar verdiği hastaların duyulması üzerine yurttan ayrılırken delil mahiyetindeki rüya defterlerinin çoğunu da yanında götürür. Bu sebeple de yurt arşivinde o döneme ait pek çok defter eksiktir. Gamenn, daha önce tiyatrodaki katil eşruhunun gözlerini üzerinde hissetmiştir, ikinci defa ise Sağlık Yurdu’nda aynı gözleri üzerinde hisseder ancak nereden, nasıl, kim tarafından izlendiğini anlayamaz. Eşruhların özellikle göz şeklinde bedeninin bir uzvundan ibaret olarak da görülebildiğinden, hissedilebildiğinden yukarıda bahsedildi. Genelde bu tip kurgularda eşruhun sahibi her halükarda kendisinin gözetleyeni göremese de onun eşruhu olduğundan emindir. Bahçe kapısından çıkacakları sırada bir meczubun sürekli aynı kelimeleri tekrarladığını duyar: “Soğuk... sızlamak... Roasanayma... Roasanaayma...”¹⁷³³ Bu

¹⁷³¹ A.e., s. 206-207.

¹⁷³² A.e., s. 213.

¹⁷³³ A.e., s. 215.

kelime Gamenn'in dikkatini çeker. Onlar henüz bilmeseler de bu öldürülen şair Serhenas'ın kar kızağının adıdır. Moottah aynı kelimeyi Şairin Kuyusu'nu ziyaretinde de kuyudan işitmiş yanındaki çırakları da bu kelimeyi duymuşlardır.¹⁷³⁴

Gamenn, araştırmaları sürerken katil eşruhuna dair rüyalar görmeye de devam eder. Rüyaların tekinsiz ortamı, telepatik hadiselerin yaşanması, eşruh ile ilişkisinin devamlılığı Gamenn'in artık rahatını iyiden iyiye kaçırmaktadır. Freud'un tekinsiz tanımına uygun şekilde telepatik hadiseler bir eşruha işaret etmektedir. Gördüğü rüyalardan birinde şu sesleri işitir:

“Bu şehirde yazdığın defteri yok et ötekinde, bak ateşin yükseliyor kulakta tutuşan meşaleden. Başka şiiire git o şehirden. Bunları kimseye söyleme. Başka şehre. Seni yakalarlar. Senin duyduğun sesleri kimse duymasın, rüyalarında saklananları. Başka şehrin rüyası. [...] Yüzünün yarısında düşmanın oturuyor sağ yüzünle uyuyor sol yüzünle uyanıyorsun. Soldan sağa dönerken sağdan sola dönüyorsun. Yüzüne saldırdığında bıçağın parıltısı ölmek için her şeyi yapıyor. [...] Defterleri sen koru şairlerden. Sen çocuksun sen çocuksun sen çocuksun. Büyüklerini soranları hatırlamıyorsun. Sen çocuksun. Yoluna çıkanları yaşatmıyorsun. Sen kötü çocuksun iyi çocuksun kötü iyisin iyi kötüsün kötüsün iyisin bilmiyorsun başkalarının çantasının içinde iyi oluyorsun başkalarının defterlerinin içinde kötü buluyorsun.”¹⁷³⁵

Bilindiği gibi eşruhlar iç ya da dış ses olarak da nitelendirilmektedir. Gamenn rüyalarında sürekli katilin gözünden olayları görmeye kalmayıp onun kafasındaki sesleri de işitir. Aralarında çok güçlü bir bağ vardır. Gamenn'in arkadaşı Ümma da olaya ilişkin garip bir rüya görür. Ümma'nın rüyasında:

“Bıçağın çevresindeki karanlığın boşluğunda belli belirsiz varlığı hissedilen tekinsiz gölgeler içinde kimsenin yüzü görünmüyordu[r]. Az sonra bıçak tam havadayken aniden ortaya çıkan bir başka elin, bıçak tutan kişinin bileğini yakalayıp kavradığını gör[ür] ve bıçağı hareketsiz hale getirene kadar iki el, iki bilek arasında süren

¹⁷³⁴ A.e., s. 409.

¹⁷³⁵ A.e., s. 339.

boğuşmayı korkulu gözlerle izle[r] bir süre. Sonra bir başka el uzanıp bıçağın sahibinin yüzünü gizleyen başındaki kukuletayı aç[ar]. Tam o sırada karanlıkta parlayan bıçağın ışığında sahibinin yüzü gün gibi aydınlan[ır]. Bir eliyle parçalanmış yarısını saklamaya çalışan Gamenn'di[r] bu.”¹⁷³⁶

Ümma gördüğü rüya üzerine Gamenn'i uyarma ihtiyacı hisseder. O da rüyasındaki Gamenn'in eşruhu olduğunun farkındadır. Ümma'ya göre de “Önce gölgeler yola çıkar” “Sahipleri, sonuçları arkadan gelir.”¹⁷³⁷ Romanda benzerlik, ikizlik, rüya, tekinsizlik, telepati, gölge gibi eşruh kurgularının vazgeçilmez unsurları arka arkaya yerleştirilir. Ancak bunlar havada kalmaz birbirini bütünler bir özellikte mozaikteki yerlerini alan küçük taşlar gibi kurguda yerine oturur. Ancak ikisi de uyurgezer iki ikiz tekinin bir araya gelmesi, aynı romanda hem eşruh izleğinin hem de ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanların bir arada kullanılması parodiyi davet eder ve sentetik bir yığılmanın olduğunu gösterir. Murathan Mungan'ın başarısı uzun roman içinde bu sentetik yığılmayı başarıyla dağıtmasından kaynaklanır. Roman sanata odaklanan yönüyle modernist metinlere, polisiye yönüyle, sentetik ikili yığılmasıyla ve ihtiva ettiği parodi unsurlarıyla popüler postmodern metinlere de yakın bir noktada durur.

Gamenn ile Pepqemok araştırmaları devam ederken Remzganana'a ait tüm bilgilerin gizli bir el tarafından silindiğini hayretle öğrenirler ancak bunun sebebini bir türlü anlayamazlar. Katilin kurbanlarını neden ve nasıl seçtiğini anlayamazlar da “tüm olaylarda şairlerin söz konusu kentte yaptıkları bir konuşmadan sonra saldırıya uğradıkları” ortadadır.¹⁷³⁸ Konuşma yaptıkları gün öldürülenler olduğu gibi konuşmadan birkaç gün sonra öldürülenler de vardır. Çizimlerevi'nde inceledikleri suçluların resimleri arasında Pepqemok, “Gamenn'in gençliğini andıran birinin resmini gör[ür]” ancak bunu Gamenn'e söylemez, zamanı gelince kullanmak üzere bir kopyasını yaptırır yanına alır.¹⁷³⁹

¹⁷³⁶ A.e., s. 359.

¹⁷³⁷ A.e., s. 360.

¹⁷³⁸ A.e., s. 347.

¹⁷³⁹ A.e., s. 348.

Şair Bendag daha önce aynı handa kaldığı oda arkadaşının çantasındaki Remzganın'a ait kimliği kullandığı için güvenlik güçleri tarafından aranmaktadır. Bu sırada Bendag gibi daha pek çok şair ve Gamenn ile Pepqemok da şenliklerin yapılacağı Odragend'e gelmişlerdir. Gamenn burada çocuk yaşta öldürülen ve katilleri yakalanamayan kardeşinin mezarını da ziyaret eder. Yüz yaşındaki şair Bendag katil olduğu şüphesiyle güvenlik güçleri tarafından gözaltına alınır ancak bir arkadaşı onun meşhur şair Bendag olduğunu söyleyerek onu kurtarır. Bu esnada Remzganın'ın yakalandığını duyan şair Dehamar da karakola gelir. Kendisine saldıran kişinin Bendag olmadığını söyler. Dehamar kendisine saldıran katili Gamenn'e benzetir. Ancak katilin başında kukuleta ve yüzünde bir yara izi vardır, tıpkı Ümma'nın rüyasında gördüğü gibi. Gamenn'i gören herkes onun katile benzediği imasında bulunurlar. Pepqemok, Çizimlerevi'nde bir kopyasını yaptırarak yanına aldığı "zararsız meczup" olarak kayıtlı kişinin resmini ortaya çıkarınca işler iyice karışır. Tüm deliller katilin Gamenn olduğunu işaret etmektedir. Olaylar da şu ya da bu şekilde hep onun olduğu yerlerde gerçekleşmiştir. Hatta Gamenn bile çoklu kişilik bozukluğu yaşadığını düşünmekte ancak bu düşüncesini kimseye açmamaktadır. Güvenlik Sarayı'nın başındaki Tauro, Gamenn'in hem katil hem de katilin peşindeki polis olduğuna inanır. Kendisini ortak rüya havuzundaki rüyalardan birinden hatırladığını söyleyen Dynn adlı bir kişi Gamenn'in ortak rüya havuzu çalışmalarına odaklanmasına sebep olur. Sağlık Yurdu'nun eski görevlisi Khora ile ortak rüya havuzu hakkında Pepqemok görüşür. Khora'nın ülkenin her yerinden akın akın insanın geldiği ortak rüya havuzuna akıl hastalarını almaya başladığında işlerin karıştığı anlaşılmaktadır. Pepqemok Khora'nın evinde Gamenn'e ikizi kadar benzeyen Yasnura'yı gördüğünde dehşete kapılır. Khora'nın anlattığına göre, rüya terbiyeciliği yaptığı yıllarda Yasnura çapulcuların saldırısına uğrayıp hafızasını yitirmiş bir halde kendisine getirilmiş ve o günden beri yaşadıklarıyla ilgili hiçbir şey hatırlayamamıştır. Rüya terbiyecilerinin yanına getirildiğinde kendisini çocukları parça parça eden azılı bir katil zannetmektedir. Khora'ya göre Yasnura'nın rahatsızlığı çoklu kişilik bozukluğudur.¹⁷⁴⁰ Khora ortak rüya havuzunda Yasnura ile Remzganın'ı birlikte rüyaya yatırdığı gün Remzganın havuzda ölmüştür. Yasnura

¹⁷⁴⁰ A.e., s. 519.

onun bir katil olduğunu ve çok kötü bir şekilde uzun ve yavaş bir ölümlle dünyadan ayrıldığını söyler. Aynı rüyanın içerisinde o ölürken kendisi de bulunduğu ve yavaş, acılı ölüme şahit olmuştur.¹⁷⁴¹

Durumu öğrenen Gamenn, Yasnura'nın peşine düşer. Onu bulduğunda Yasnura, bir uçurumun kenarındadır. Gamenn, uçurumun kenarına yaklaşp elini Yasnura'nın omzuna koyduğunda Yasnura bir anda bıçağını çekip ardına döner. Göz göze geldiklerinde ikisi de ürker: “Kendilerini biraz farklı gösteren bir aynaya bakıyor gibi[lerdir]”.¹⁷⁴² Gamenn karşısındakinin ikizi Tagan olduğunu anlar. Elli yıl önce yaşadıkları saldırı esnasında “Çapulcular daha ilk hamlede omzuna indirdikleri kılıç darbesiyle Moottah'ın sağ kolunu kökünden koparıp almış, boşta kalan çantası Tagan'ın kucağına düşmüştü[r]”.¹⁷⁴³ Tagan çapulcuların saldırısında yaralanmış ancak kendisini uçurumdan aşağı atarak kurtulabilmiştir. Cesetler parça parça olduğu için herkes onun da öldüğünü düşünmüştür. Tagan, Yasnura'dan başkası değildir. Tagan, ikizinin kendisine yıllar önce verdiği tokayı ona geri verir. Bu tokayı yıllardır sakladığı anlaşılmaktadır. Boynunda asılı Moottah'ın emaneti çantayı da Gamenn'e veren Tagan: “ardına dönüp aynı zamanın içinde birlikte kalmaları imkânsızmış gibi çaresizce gülümse[r] kardeşine, sonra tutunup gökyüzüne tırmanacakmış gibi elinde tuttuğu uçurtmanın ipiyle boşluğa bırak[ır] kendini.”¹⁷⁴⁴ Katil şair Agabu şenliklerde onur ödülü alacağı sırada Bendag'ın Moottah tarafından seneler önce onun yaptıklarını açıklayan bir mektubu okumasıyla yaptıklarıyla topluluk önünde yüzleşmek zorunda kalır.

Romanda çoklu kişilik bozukluğu, rüya, telepati, telkin, gölge, ikiz kardeşler gibi eşruh kurgu unsurları bir arada ustaca kullanılmış olup polisiye türün gereği olarak psikolojik tahlillere çok fazla yer verilmemiştir. İkiz kardeşlerin birinin polis diğzerinin onun aradığı katil oluşu kurguyu cazip kılan yönlerden biridir. Romanın Türk edebiyatındaki ilginç eşruh kurgularından biri olmasının sebebi biraz da polisin eşruhunun katil çıkmasıdır. Ancak romanda sentetik bir şekilde ikiz, eşruh ve ben ile ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanların bir araya getirilmesi bir tür parodi zeminine işaret etmektedir.

¹⁷⁴¹ A.e., s. 552.

¹⁷⁴² A.e., s. 558.

¹⁷⁴³ A.e., s. 476.

¹⁷⁴⁴ A.e., s. 559.

“Bir DNA testiyle bunu size ispat edebilirim.
Böyle oldu. Genç çıktı.
Pek eski haline benzemiyor.”¹⁷⁴⁵

Nazlı Eray 2001 yılında yayımlanan **Aşkı Giyinen Adam**'da kullandığı klon ikizler izleğini, 2014 yılında yayımlanan **Farklı Rüyalarda Sokağı**'nda geliştirerek yeniden kullanır. Romanda hayatının son günlerini yaşamakta olan Mehmet Ali Bey'in ailesi, onun ölümden kurtulması için Güney Koreli bir hekim olan ve kök hücre üzerine çalışmalar yapan Prof. Dr. Wank Woo Suk¹⁷⁴⁶,tan yardım isterler.

¹⁷⁴⁵ Nazlı Eray, **Farklı Rüyalarda Sokağı**, İst., Doğan Kitap Yay., 2014, s. 24 (e-kitap).

¹⁷⁴⁶ Romanda Prof. Dr. Wank Woo Suk ismiyle anılan doktor Dr. Hwang Woo-Suk'tur. Başlangıçta bilim dünyasının el üstünde tuttuğu doktor daha sonra özellikle ABD'li bilim çevrelerince sahtekâr ilan edilir. Hakkında gazetede yayımlanan haberlerden biri doktor ve çalışmaları hakkında bilgilendirici olacaktır: “Klonlama alemi tuhaf bir olayla çalkalanıyor. Klonlama kralı olarak ünlenen Güney Koreli bilim adamı Hwang Woo-suk bir etik skandalı yüzünden hızla zemin kaybetmeye başladı. Geçen yıl ilk kez insan embriyonu kopyalayarak terapi amaçlı kök hücre elde etmeyi başaran Hwang'ın suçu, projede çalışan bir laborantın bağışladığı yumurtalarla deney yapmak. Suçlayan kişi ise Amerikalı ortağı Gerald Schatten. Şimdi bilim dünyası şöhretine leke sürülen Hwang'ın yanı sıra Schatten'dan da şüpheleniyor. Acaba Amerikalılar, Koreli'nin yıldızını söndürmek için entrika mı çeviriyor? Kök hücre merkezi olmaya soyunan California, Güney Kore'nin bu pazarı ele geçirmesini önlemek için kumpas mı kurdu? Yoksa embriyonik klonlamaya karşı çıkan Bush taraftarı muhafazakarların bir komplosu mu söz konusu? Hwang Woo-suk, bir süredir aynı pop yıldızları gibi şöhret muamelesi görüyordu. Amerikan Time dergisi tarafından 'Dünyanın en nüfuzlu adamları' listesinde A sınıfına alınıyor, onun eseri olan ilk klon köpek Snuppy 2005'in en müthiş icadı ilan ediliyordu. Geçen yılın şubat ayında Seul Ulusal Üniversitesi'ndeki ekibiyle birlikte ilk kez insan embriyonu klonlayıp terapi amaçlı kök hücre elde ettiklerini açıkladığında manşetlere çıktı. O günden sonra da klonlama aleminin kralı oldu Hwang. Gittiği her yerde çevresi bir hayran kitlesi tarafından sarılıyor, internette Hwang fan kulüpleri kuruluyor, Güney Kore Hükümeti'nden en iyi bilim adamı unvanıyla 260 bin dolarlık ödül alıyor ve pulu basılıyordu. Hwang baş döndürücü bir şekilde yükselirken, geçen hafta ansızın her şey değişiverdi. İnsan embriyonu klonlama projesinde Hwang'ın ortağı olan Pittsburgh Üniversitesi'nden Amerikalı kök hücre uzmanı Gerard Schatten, Washington Post gazetesine bir açıklama yaparak, Hwang'ın araştırmada tıp etiğine aykırı davrandığını, hem de bu konuda yalan söylediğini, bu nedenle Koreli ile bütün ilişkisini kestiğini ilan etti. Ortak çalışmaları sırasında yumurta bağışlarında bazı usulsüzlükler yapıldığına dair bilgiler aldığını, Hwang'ın kendisini büyük hayal kırıklığına uğrattığını söyledi. İki bilim adamı arasında olup bitenleri analiz etmek için bir buçuk yıl öncesine gitmek gerekiyor. O günlerde Hwang, hayvan klonlama alanında çalışmalar yapan adı sanı duyulmamış bir veteriner. Seul Üniversitesi'ndeki ekibi ve Gerard Schatten ile ortaklaşa kök hücre projesi başlatıyor, insan embriyonu klonluyor ve çalışmayı Şubat 2004'te **Science** dergisinde yayınlıyorlar. Bu noktada rakip bilim dergisi **Nature** devreye giriyor. Hwang'la birlikte projede çalışan bir asistan laborant, Nature dergisinin muhabirine şu açıklamayı yapıyor: 'Emriyon klonlama deneyinde ben de yumurta verdim.' Aslında Güney Kore'de o dönemde mevcut yasalara göre bunda anormal bir taraf yok. Ancak evrensel normlara göre bu etik dışı bir durum. Klonlama projesinde çalışan birinin yumurta bağışlaması doğru bulunmuyor. Yumurtaların para karşılığı alınması da yerleşik bilimsel kurallara aykırı. Çünkü deneylerde ticari bir kaygı, bir finansman ilişkisi bulunmaması gerekiyor. [...] Bu olayın ardından Güney Kore'de biyoetik yasası değişiyor ve deneylerde para karşılığı bağışlanmış yumurtaların kullanılması yasaklanıyor.[...] Böylece Hwang, Alzheimer'dan Parkinson'a birçok hastalığın tedavisi için umut olan kök hücre kralığının tahtından iniyor. Hwang Woo-suk ve ekibi geçen yıl 'Somatik hücre çekirdeği transferi' diye tanımladıkları ancak tedavi amaçlı klonlama olarak bilinen yöntemle ilk kez embriyodan kök hücre elde ettiklerini açıkladı. Geçen mayıs ayında ise çeşitli hastalar için kendi genetik şifrelerini taşıyan kök hücreler ürettiklerini açıklayarak dev bir adım attılar. Yeni yöntemle hastanın bağışıklık

Taksim’de bir ofisi olan ve kendi özel laboratuvarında kök hücrelerden insan klonlayan doktor, Mehmet Ali Bey’i de klonlamayı kabul eder. Doktorun vaadine göre hastayı: “Yeniden yaratacak. Ölümünden geri çekecek veya yeni bedene yerleştirecek[tir] [...] ruhunu.”¹⁷⁴⁷ Doktorun vaadine inanan aile doktorun eve kurduğu özel laboratuvarda işlemi gerçekleştirmesini beklerken kendilerini bekleyen sürprizden de habersizlerdir. Sadece eskisinin aynısı bir Mehmet Ali Bey beklemekte, onun ruhunun yeni bedene girip giremeyeceğini tartışmaktadırlar. Doktor bir süre hastayı görmelerine izin vermez ve beklemelerini ister, bu bekleyişin sebebini de şöyle açıklar:

“Ruhun yerine alışması gerek. [...] Yatışması, bütün tortuların dibe inmesi gerek. Yoksa ruhi problemler çıkabilir, kafa karışıklıkları olabilir. Tutkularının, arzularının, ihtiraslarının yerli yerine yerleşmesi gerek. Merhametinin oturması, korkularının alçaklarda seyretmesi gerek.”¹⁷⁴⁸

“Kök hücreden yeniden oluşturulmuş bir adam”, “Tekrar hayata döndürülen bir ölü”, “Klonlanmış bir insan”, “Belki havada yakalanıp bedene yönlendirilen bir ruh”, “Diriliş” ve “Yeniden yakalanmış bir yaşam şansı!” aileyi de büyülemiş gibidir.¹⁷⁴⁹ Sonunda uzun bir bekleyişin ardından kendilerine tanıtılan Mehmet Ali Bey’in beklentileriyle uzaktan yakından hiçbir ilgisi yoktur. Kendilerine bir cam bölmenin ardında gösterilen, Mehmet Ali Bey olarak tanıştırılan otuz bir yaşında genç bir adamdır ve Mehmet Ali Bey’in gençliğine de benzememektedir. Burada seçilen yaşın ahirette insanlığın yeniden yaratılacağı yaş olması özel ve manidar bir seçime işaret eder. Mehmet Ali Bey’in eşi bir anda çok büyük bir tuzağa düşürüldüklerini düşünerek perişan olur. Genç adam, konuşmaya başladığındaysa aslında kendilerini

sisteminin kendi genetik özelliklerini taşıyan bu kök hücreleri reddetme olasılığı ortadan kalkıyordu. Klonlamada kendine özgü teknikler geliştiren Hwang'ın ekibi 24 saat boyunca çalışmalarını sürdürüyor, deneyde kullanılan insan materyallerine saygı göstermek için kimi zaman çalışanlar nöbet tutuyor. Boyunda Buda'nın bir altın madalyonunu taşıyan Hwang, ‘Sevgi ve ruhunuzu ortaya koymalısınız, insani bir dokunuş olmalı’ diyor.”

“Klon Krallığının Yumurta İhtilafı”, **Hürriyet**, 26 Kasım 2005, (Çevrimiçi), <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=3563297&tarikh=2005-11-26> 03.06.2014.

¹⁷⁴⁷ Nazlı Eray, **Farklı Rüyalarda Sokağı**, s. 3 (e-kitap).

¹⁷⁴⁸ A.e., s. 17.

¹⁷⁴⁹ A.e., s. 20.

tanımadığını, kim olduğunu bilmediğini ve Mehmet Ali Bey'in ruhunu taşımadığını anlarlar. Ancak babalarının kök hücrelerinden oluştuğu ve aynı genetik yapıya sahip olduğu için bir taraftan da ailedekiler onu babaları olarak kabul etmek durumunda kalırlar. Bu yeni ikiz klon ailenin büyük servetinin üzerine de konmuştur ve ailenin bu konuda yapabileceği hiçbir şey yoktur. Doktora bu karışıklığın sebebini sorduklarında doktor, durumu sadece tıbbi açıdan ele alarak izaha çalışır ve onların yaşadığı duygusal travmayı anlamaktan oldukça uzaktır:

“Kolaylıkla alıacaksınız bu duruma. Çünkü yatakta yatan Mehmet Ali Bey'in ta kendisi. Bir DNA testiyle bunu size ispat edebilirim. Böyle oldu. Genç çıktı. Pek eski haline benzemiyor. Ama yaş ve fizik o kadar önemli mi sizler için? Şaşırdım doğrusu. Bir kişiyi ölümden geri döndürüyorum. Yok yüzü böyle, yok yaşı şöyle, diyorsunuz. Sizin için önemli olan onun geri gelmesi değil miydi? İşte karşınızda. Yaşıyor, nefes alıp veriyor. Yaşı, neye benzediği gerçekten bu kadar önemli mi? Olmaması gerek. Önemli olan, onun yeniden hayata dönmüş olması, yaşıyor olması. Sevdiğiniz insan, sizin kocanız, sizin de babanız. Önünüzde. Capcanlı, üstelik hiçbir sağlık sorunu olduğunu da sanmıyorum. Genç bir yaşta ve yepyeni.”¹⁷⁵⁰

Duruma alışmak için çaba sarfeden aile hiç tanımadıkları bir adamla sırf babalarının genetik kopyası olduğu için yaşamak zorunda kalırlar. Genç Mehmet Ali Bey de duruma alışmakta zorlanır. Hiç tanımadığı bir dünyaya otuz bir yaşında gelmiştir ve dünya hakkında hiçbir bilgisi yoktur. Para hırsı, çalışmak nedir bilmemekte, saf bir çocuğu andırmaktadır.

Ailede bu gelişmeler yaşanırken Mehmet Ali Bey'in ruhu Çiçek Pasajı'ndaki bir masada günlerce takılı kalır. Onu görüp işitebilen sadece romanın baş kahramanı yazarın romandaki temsilcisi kadın karakterdir. Mehmet Ali Bey, bir taraftan yaşamında kıymetini bilemediği günler ve değerlerin muhasebesini yaparken bir taraftan da genç klon ikizini görmek için sabırsızlanmakta ondan bedenini nasıl geri alabileceğini düşünmekte ancak bunun için de bir çare bulamamaktadır. Sonunda

¹⁷⁵⁰ A.e., s. 24.

kadın yazarla “Ruh ayrı, beden ayrı” ana fikrinde uzlaşırlar.¹⁷⁵¹ İlk kez genç klonunu gördüğünde Mehmet Ali Bey hislerini dile getirmekte bile zorlanır: “Demek benim dünya yüzündeki yeni halim bu” demekle yetinir¹⁷⁵² ve ikizini incelemeye devam eder. Ben ile öteki’nin karşılaşması sadece ben cephesinden anlamlıdır çünkü öteki yani kopya ikiz aslını, kopyalandığı kişiyi görememekte dolayısıyla da yeni dünyasına yeni bir ontolojik sorun eklenmemektedir.

Genç Mehmet Ali ise bir gün yürüyüşe çıkacağını söyleyerek evden ayrılır, bu tam anlamıyla bir kaçıştır:

“ ‘Kafesten kaçırdık onu. Bir daha dönmez. Girmez kafesin içine.’ ‘Kafes mi?’ ‘Kafes tabii’ dedi doktor. ‘Bir kafesin içindeydi. Tuhaf şey, çabuk farkına vardı.’ Düşüncelenmişim. ‘Nasıl bir kafes?’ diye sordum. ‘Yeni bir hayat verildi ona. Müthiş bir şans. Otuz iki yaşında hayata başlamak... Olağanüstü şeyler bunlar. Hırpalandığı bir çocukluğu yok. Geçmişle ilgili anıları yok. İtilip kakılmamış hayatta, aşkı bilmiyor, para hırsı oluşmamış...’ Durdum bir an. ‘Ama özgürlük kavramı gelişmiş demek’ diye söylendim. ‘Pek tabii, olaylar bunu gösteriyor’ dedi doktor. ‘İlk fırsatta kaçtı gitti. Onu içine yerleştirdiğim hayatı daha iyice tanımadan verdi kararını. Belki korktu.’ ‘Bir hayatın içine yerleştirildi, değil mi?’ ‘Evet, bir hayatın içine yerleştirdim onu. Birçok insanın hayatının uzun yıllarını verip, çalışıp çabalayıp girmeye çalıştığı bir düzenin içine yerleştirdim onu. Ama o hepsini tepti, kaçtı gitti işte’ dedi.”¹⁷⁵³

Kafes sembolü başkasına ait olduğu söylenen bir bedende ona ait bir hayatı yaşama zorunluluğunun dayatılmasını simgeler. Ruhun beden kafesindeki macerasının bedenle ilişkisizliğini yazar böylece sorgulamanın bir yolunu bulur ancak daha önceki romanlarında olduğu gibi konuyu sayfalarca tartışmaz. İkizin kendi hayatına doğru kafesten kaçısı ise ruhun özgürlüğüne kavuşması anlamında kullanılmaktadır. Böylece içine sıkıştırıldığı beden ve hayat cenderesinden kurtulan Mehmet Ali yine kendisi gibi klonlanan sarışın bir genç kadına âşık olur.

¹⁷⁵¹ A.e., s. 44.

¹⁷⁵² A.e., s. 62.

¹⁷⁵³ A.e., s. 81.

Genç Mehmet Ali Bey'in âşık olduğu klonlanmış sarışın genç kadının aslı, yaşlı bir adamın eşidir. Ancak klonlama sırasında bir karışıklık olup iki ayrı deney tüpündeki madde laboratuvarında birbirine eklenince bir yerine aslına tıpatıp benzeyen iki kopya ortaya çıkar. Bu durumdan haberi olmayan yaşlı adam eşinin klonunu alıp hastaneden ayırılır. Güney Koreli profesörün bu ikinci hatasıdır. Ancak doktor, yaşlı adamı durum hakkında bilgilendirmektense güzeller güzeli sarışın klonu karışıklığa sebep olan çalışanına verip gözünün önünden kaldırmasını istemekle yetinir. Yanında hediye klonla eve gelen adamın eşi kendisinden ayrılır. Adam da hiçbir şeyi bilmeyen bu sarışın kadına âşık olur ve tüm hayatını adeta ona adar. Sonunda bu genç kadın adamdan ayrılarak kendisi gibi klon bir ikiz olan genç Mehmet Ali'yi bulur.

Yazarın romanın ilk sayfalarından beri ele aldığı Eva Peron'a dair hikâye ise Nazlı Eray romanlarının belgesel büyümlü gerçekçilik akımına bağlı tekniğinin devamı mahiyetinde kurgulanır. Her gece romanın baş kişisi kadının odasına gelen bir melek ona Eva Peron ve hayatı hakkında bilgiler vermektedir. Peron, vefatı ardından Dr. Ara tarafından mumyalanmış ve senelerce bozulmadan saklanmıştır. Peron diktatörlük tahtından indirildiğinde onun eski eşinin mumyasının artık yeni idare için bir önemi kalmaz ve mumyanın ortadan kaldırılmasıyla General Moori Koenig, görevlendirilir. General kendisinden beklenen görevi yerine getirmeyerek mumyayı saklar. Daha sonraki yıllarda mumyanın beş tane daha kopyası olduğu ancak aslının generalde bulunduğu ortaya çıkar. General mumyayla baş başa geçirdiği seneler içinde mumyaya âşık olmaktan kendini alamaz. Sonunda bir tımarhaneye kapatılır.¹⁷⁵⁴ Eray'ın, Peron'un mumya ikizleriyle Güney Koreli profesörün klonladığı ikizleri aynı konumda gördüğü anlaşılmaktadır. Kişinin ruhsuz ikiz mumyasıyla başka ruhlar taşıyan klon ikizleri arasında kurguda herhangi bir fark gözetilmemektedir.

Nazlı Eray, **Farklı Rüyalara Sokağı**'nda kendine has üslubuyla klon ikizler meselesini ruh bağlamında ele almakta ve ruh ile beden farklı olduğunu ispat için kullanmaktadır. Romanda klon ikizler ilk ortaya çıktıklarında tipik özellikler taşırlar. Başlangıçtaki tipik özellikleri daha sonra bilinçli tercihler yapmaları dolayısıyla

¹⁷⁵⁴ A.e., s. 113.

karakteristik özelliklere yerini bırakır. Ancak gerek Mehmet Ali Bey'in gerekse zengin iş adamının eşinin çifte kopyası ile Eva Peron'un mumyaları birlikte sentetik bir kopya ikizler yığılması meydana getirir. Doğal olandan uzaklaşılın, aslının yerine kopyalarının konulabileceğine inanılan bu çağın eleştirisini yazar söz konusu sentetik kopya ikiz yığılmasından faydalanarak gerçekleştirir. Klon ikizler izleğinden romanlarında faydalanan başka yazarlar da bulunmaktadır. Bunlardan biri de Alev Alatlı'dır. Yazar, **Kâbus**¹⁷⁵⁵ adlı distopyasında kişilerin kopyalarını bir üreme ve insanları kontrol yöntemi olarak kullanan sistemi bir yenedünya düzeni olarak eleştirir. Kopya ikizler temi özellikle son yıllarda tek tiplenen insan olgusu eleştirisi için de kullanılmaktadır.

4.1.2.3. Vücutun Bir Bölümünden veya Bir Uzuvdan İbaret Eşruhlar

“Veyl o fânilere ki,
burunlarını sadece bir süs addederler.”¹⁷⁵⁶

Tanpınar, vücutun bir bölümünü ayrı bir kişilik gibi ele almayı seven bir yazardır. Roman kişileri üzerinden bu tip benzetmeleri sürekli yapar. Bir gece kaldığı otelde önce aynı odada kalan adamı bir parmaktan ibaret olarak tasavvur edip onu bir hamamböceğine benzeten roman kişisi bu tavra sadece bir örnektir:

“Evet, onu gözlerimin önünde olduğu gibi, boğum boğum, mafsal yerlerinin kir toplamış çetelesiyle, küt tırnağıyla, kıllarıyla, âni hareketiyle, arkasından gelen tiksintiyle görüyordum.”¹⁷⁵⁷

¹⁷⁵⁵ Alev Alatlı, **Schrödinger'in Kedisi 1. Kitap: Kâbus**, İst., Everest Yayıncılık, 2010.

¹⁷⁵⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler**, s. 96.

¹⁷⁵⁷ A.e., s. 242.

Üçüncü Bölümde Gogol’ün “Burun” hikâyesi vesilesiyle bahsedildiği gibi kurguda insan bedenine ait bir parça ya da insanın bir uzvu kişinin kendisinden bağımsız bir kimlik kazanıp tekinsiz bir şekilde kişinin eşruhuna dönüşebilmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar, **Sahnenin Dışındakiler** (1973) adlı romanında Gogol’ün “Burun” hikâyesiyle metinlerarası düzlemde ikizleşen bir iç hikâye olarak Kudret Bey ve burnunu anlatır. Tanpınar, hikâyeyi romanın içinde kendisi tanıtır Gogol’ün hikâyesiyle de bizzat karşılaştırır:

“Kudret Beyin burnundan şimdiye kadar bahsetmedim. Bu, bir ihmal değil, belki hikâye sanatında bir burundan müstakil bir şahsiyet gibi bahsetmenin âdet olmaması yüzünden düştüğümüz bir cesaretsizliktir. Vakıa Gogol’da müstakil denebilecek bir burun hikâyesi vardır. Fakat o burun sahibinden ayrılır. Kudret Beyin burnu ise kendisinden hiç ayrılmamış, bütün huysuzluğuna rağmen, belki de dostumuzun irade zaafından faydalanarak, tıpkı hiç anlaşmadan aynı çatı altında yaşayan iki karı koca gibi, çekişe çekişe olsa bile daima beraber yaşamışlardır.”¹⁷⁵⁸

Tanpınar, Kudret Bey ile Kudret Bey’in burnunu birbirinden ayrı kişiler hatta birbirine evlilik akdiyle bağlı bir karı koca gibi değerlendirerek eşruh kurgusunu romana çağırır ve ikili yapıyı daha baştan haber verir. Tanpınar, üzerinde ısrarla durduğu, çizmek için özel gayret sarf ettiği karakterlerin çoğunun kendileriyle birlikte gölge arketiplerine de yer verir. İbrahim Şahin’in de belirttiği gibi Tanpınar, Jung’un arketiplere dair tespitlerinden eserlerinde faydalanan bir yazardır.¹⁷⁵⁹ Tanpınar genellikle bu tür roman kişileri üzerinde bir heykeltıraş hassasiyetiyle çalışır ve çoğunlukla kişinin iç çatışmalarını, bölünmüş benliğini, çoklu kişiliğini imgeler vasıtasıyla okuyucuya sunar. Nitekim söz konusu romanda da Kudret Bey benzeri şekilde bölünmüş bir kişilik yapısına sahiptir. Tanpınar bunu açıkça söyler: “...Kudret Bey tek adam değildi[r]” çünkü “İçinde asıl Kudret Beyin hareketlerini,

¹⁷⁵⁸ A.e., s. 93.

¹⁷⁵⁹ İbrahim Şahin, **Ahmet Hamdi Tanpınar: Haz ve Günah, Bir Tanpınar Yorumu**, 2. bs., İst., Kapı Yay., 2012, s. 38.

sözlerini kollayan, tenkit eden bir ikinci Kudret Bey daha vardı[r].”¹⁷⁶⁰ Gölge arketipinin temsilcisi konumundaki burun da bu ikinci Kudret Bey’dir. Kudret Bey, kendi içinde ikizleşerek kendinden uzaklaştırdığı gölgesini burnuyla bütünleştirir. Ancak bu noktada belirtmek gerekir ki Gogol’ün hikâyesindeki gibi Oedipus kompleksine bağlı olarak ortaya çıkan bir iğdiş edilme korkusu yoktur aksine burnun müşahhas bir kimlik kazanmasında kişinin bastırmaya çalıştığı gölgesinin güç kazanarak fethettiği bir burun söz konusudur. Dolayısıyla Tanpınar ile Gogol’ün “burun”ları daha en baştan birbirlerinden ayrılırlar. Kudret Bey, evde otururken, evden çıkarken ya da sokakta sürekli kendisiyle ilgilidir. “Bütün yol boyunca hiçbir aynayı veya bu işi görececek hiçbir parlak, kendi içinden cilâlı nesneyi ihmal etm[ez], hepsinden gecikmiş, icra kararı çoktan alınmış bir borç gibi kendi hayalini ist[er], onunla karşılaşmadan bir türlü yürüm[ez].”¹⁷⁶¹ Kudret Bey, kendisine hayran, narsisistik özellikler sergileyen bir adamdır. Kendisine olan hayranlığı yüzünden sürekli ötekilerin görüşlerine odaklanır, nasıl görüldüğünü onlara sorar, çevrenin bakışlarıyla, ilgisiyle mutlu bir dandy’e benzer. Öyleyse Tanpınar’ın “burun imgesi” bir eşruh olarak narsisizm temelinde ortaya çıkar. İkinci Kudret Bey’in kurguda ortaya çıktığı zamanlar genellikle narsisizm ile ilişkilidir. Çünkü Kudret Bey, tüm bu kendisine hayran taraflarının yanında bir taraftan da sürekli “düştüğü tezatları düşün[er], kendisini ‘Ben niye böyleyim?’ diye sorguya çek[er].”¹⁷⁶² Sürekli sorgulamalar, kıvranımlar ardından benliğindeki “ikinci ve gizli Kudret Bey[.] ansızın uyan[ır]” ve ilkinin kendinden emin olmayan davranışları “bu düşmanı büsbütün azdır[ır], birincisi çekildiği inin kapısını aç[ar]sa, ikincisi ifriti zorla dışarıya çıkart[ır].”¹⁷⁶³ İkinci Kudret Bey, narsisizmin dairesine ilkinin çağırır, burun imgesiyle temsili de bu sebeptendir. Nitekim narsisizm kişide iki boyutlu olarak gelişir ve daha önce de belirtildiği aşırı güvensizlik ya da aşağılık kompleksi aşırı özgüveni çocukluk dönemindeki müthiş ilgi yığılmasının hatıralarını çağırır ve narsisizmi hazırlar. “Böylece Kudret Bey [.] kendisini vakit vakit o kadar harap eden, bir hiç için uykularını kaçırtan, en sevdiği insanların arasında bile onu, yalnızlığının ve nefesine güvensizliğinin içinde, tıpkı salıverdiği dumanla kendisini gizleyen bir harp

¹⁷⁶⁰ A.g.e., s. 79.

¹⁷⁶¹ A.e., s. 78.

¹⁷⁶² A.e., s. 81.

¹⁷⁶³ A.y.

gemisine benzeten hulâsa hayatla arasına birdenbire giren bu düşmanın eline düş[er].”¹⁷⁶⁴ Kudret Bey, çocukça bir mizaca sahip, dalgın, unutkan ve tahammülsüz bir adamdır. Ötekilere tanıttığı kendisiyle ötekilerin gözündeki Kudret Bey arasındaysa büyük farklar vardır. Aşırı mükemmeliyet tutkusu kendisinden gücünün yeteceğinden fazlasını istemesine sebep olur. İkinci Kudret Bey olarak burnu “Kudret Beye bir nevi *autrui*, yani gayr yahut öbürü imiş gibi düşman muamelesi yapar[.]”¹⁷⁶⁵ Eşruh ile sahibi arasındaki ilişkiye yazar özellikle dikkat çeker. Eşruhun/gölgesinin/ burnunun sahibini nasıl ele geçirdiğini Tanpınar şöyle anlatır:

“Bununla da kalmazdı, varlığını bütün etrafına ihsas ederdi. Bu belki de iyi bir psikolog olmadığı içindi. Şurasını da söyleyeyim ki Kudret Beyin burnu burada tamamiyle mazurdur. Çünkü hepimizin bildiği gibi, iyi psikoloji, derin tahlil Marcel Proust’la başlar, çünkü psikoloji *varlık* gibi kendiliğinden ve başlangıçtan mevcut bir şey değildir. O ancak muayyen kaynaklardan öğrenildikçe vardır. Hikâyemizin geçtiği zamanda ise bu büyük muharririn o kadar hayran olduğumuz eseri henüz tamamlanmış değildi.

Kudret Bey ve burnu olsa olsa Stendhal ve Dostoevski gibi ikinci derecede psikologları ve sathî tahlil adamlarını tanımış olabilirdi.

Kudret Beyin burnu bir muhalefet partisi gibi ebedî bir memnuniyetsizlik havası içinde yaşardı. O, tenkitten hoşlanan bir burundu. Beğenmemek, beğenmediğini göstermek, böylece ehemmiyet kazanmak isterdi. Diğer taraftan hodbin ve istilâcı idi. Yukarda yüzünün dörtte üçünü nasıl kapladığını söylemişim. Bununla da kalmamış, yaratılışından entrikacı olduğu için bir nevi mevziî anlaşmalarla bu çehrenin diğer uzuvlarını da peşinden sürüklemeye başlamıştı. Kudret Beyin bazı anlarda insana o kadar kederle bakan o büyük gözleri, hattâ hareketli ve gür kaşları hemen hemen onun emrinde idi.

Bununla beraber bir fil hortumu kadar zeki ve marifetli olan, bazı vaziyetlerde şaşılacak kadar intibak kabiliyeti gösteren, çehre ve mânâ değiştirmesini, icabında kendisini ve düşüncesini gizlemesini bilen bir burundu. Onun kendisine mahsus dikkatleri, iştihaları, tecessüsleri, sezışleri, dargınlıkları, nefret ve sevgileri vardı. Denilebilir ki yetiştiği ve şaşırtıcı bir bereketle büyüdüğü dar coğrafya içinde hiç mahpus kalmaz, her fırsatta hayatın sonsuzluğuna doğru uzanırdı.”¹⁷⁶⁶

¹⁷⁶⁴ A.e., s. 82.

¹⁷⁶⁵ A.e., s. 93-94.

¹⁷⁶⁶ A.e., s. 94.

Burnu Kudret Bey'e sürekli ihanet eden, onu yüz üstü bırakan, müşkül vaziyetlere sokan, başına buyruk hareket eden ve Kudret Bey'i sürekli aşağılayan yutan öznedir.¹⁷⁶⁷ Kudret Bey ile eşruhu burnu yani İkinci Kudret Bey arasındaki sürekli çatışma onun günlük hayatını da etkiler. Torino'dan dönüşünde, Talât Paşa'ya iş istemek için gittiğinde de burnuyla kavga ettiği için sefirlik bile elde edemez.¹⁷⁶⁸ Aradaki çatışma Kudret Bey'in hep mağlubiyetini hazırlar:

“Bakınız Kudret Bey, son İstanbul Meclis-i Mebusanı'ndaki hayatınız için bunu söyleyemem. Burada kabahat bir bakıma göre tamamıyla burnunuzundur. Onu iyiden iyiye darıltmıştınız. Onun için o kadar kibirli, etrafa aldırılmaz bir tavır takındı. Hemen hemen herkesi ve her şeyi tenkit etti. Sizi sevimsiz bir insan yaptı. Halbuki siz ağzınızı bile açmamıştınız. O kadar ki dışardan hayatınızı göz önünde tutanlar sizi birdenbire dilinizi yutmuş sandılar. Ne çıkar! Burnunuz sizin yerinize konuşuyordu. O kadar çok konuşuyordu ki siz ağzınızı açmadığınız hâlde etrafınız sizi âdeta bir geveze, bir lâf ebesi, her şeye itiraz eden bir adam addetmeye başlamıştı.”¹⁷⁶⁹

Aynı zamanda burnu Kudret Bey'den önce gerçekleri gören, onu korumaya uyardırmaya çalışan gölgesi olarak anlatılmakta birbirleriyle uyumlu geçindikleri nadir dönemlerde Kudret Bey'in herkesçe sevilen bir insan hâline geldiği gözlemlenmektedir. Ancak Kudret Bey gölgesini zamanında o kadar çok baskılamış ve onunla bütünleşmekten kaçınıp kendi başına kalmak istemiş ve onun dediklerini kulak ardı etmiştir ki sonunda burun özerkliğini ilan etmek durumunda kalmıştır. Yani baskıladığı gölgesi güçlenip kendisini ele geçirmiştir. Jung buna gölgenin şişmesi adını verir. Yazar, kişinin gölgesini baskılamasını; burnunu unutması, onu benimsememesi, ondan kaçmaya çalışması olarak tanımlar:

¹⁷⁶⁷ A.y.

¹⁷⁶⁸ A.y.

¹⁷⁶⁹ A.y.

“Bütün bunlar başınıza niçin geldi, biliyorsunuz değil mi? Çünkü burnunuza lâayık olduğu hürmeti ve itibarı göstermediniz. Onu beğenmediniz, gereği de benimsemediniz! Bir insan her şeyden evvel burnuyla anlaşmalıdır. Öbür işler çok sonraya kalır. Burun dışarı hayatın anahtarıdır. Dargın bir burun şahsiyeti dağıtır, yok eder. Halbuki siz burnunuzu kaba, çirkin, kibirli, kıskanç, dedikoducu ve fazla rahatsız edici buldunuz! Kaç defa yolda yürürken onu düşürmeye, hattâ yanlışlıkla bir yerde unutmaya çalıştınız.”¹⁷⁷⁰

Gölgenin kişinin baskısından, onu geri plana itmeye çalışmasından rahatsızlığı kişiyi yanlış yöne sevketmesine, aldatmasına sebep olmaktadır:

“Sizinki kadar zeki, görmüş geçirmiş, üstelik vesveseli bir burun bunu elbette farkeder. Elbette kendisini bu kadar istemeyen, estetik zevklerine uygun bulmayan, hor ve hakir gören, işlerden uzak tutmağa çalışan sahibine düşman olur. Hiç insan burnunu işlerinden uzak tutabilir mi? Yemek için kepçe ne ise, iş için de burun odur. Hattâ becerikli bir burun kend işlerini alelâcele gördükten sonra yedi mahalle ötesine yardıma bile gider. Bir burnu işe karışmaktan alıkoymağa çalışmak, tabiat kanunlarına isyandan başka nedir? Veyl o fanilere ki, burunlarını sadece bir süs addederler! İşte siz bunu yaptınız Kudret Bey! Onun için burnunuz hayatınızı alt üst etti, bazen size en münasebetsiz nasihatler verdi, bazen aldattı, bazen açıkça insanları düşman etti, hulâsa işlerinizi bozdu.”¹⁷⁷¹

Baskılanan gölge hakimiyetini ilan ettikten sonra artık sahibi onu ikna etmek zorunda kalacak ve gölgesi/eşruhu/burnu onu sürekli tedirgin edecektir:

“Burada da burnunuz hakikati sizden çok evvel keşfetti. Aksi takdirde, sabahleyin onu bu ziyarete razı etmek için o kadar sıkıntı çekmez, o kadar yalvarmazdınız. Gelirken her aynanın önünde duruşunuzun sebebi biraz da bu değil mi idi? Acaba ne yapıyor? Ne hâldedir? Yine itiraz mı ediyor? Bana verdiği sözü tutacak mı? Yoksa beni yine

¹⁷⁷⁰ A.e., s. 96.

¹⁷⁷¹ A.y.

herkesin karşısında maskara mı edecek? diye merak ettiğiniz için o aynalara bakmıyor muydunuz?”¹⁷⁷²

Olabilecek en erken dönemde verilmiş olmalarına rağmen günümüz örneklerinden daha da başarılı eşruh örnekleri olan Tanpınar’ın kurgularının Türk romanındaki eşruh kurguları arasında önemli ve özel bir yeri vardır. Tanpınar’ın eşruh kurguları özgündür ve onun üslubunun mührünü taşıyan örneklerdir. Bu üslubun en güzel ve müstesna temsilleri olarak Tanpınar’ın **Mahur Beste**’de Behçet Bey kimliğinde başlattığı iç çatışma ve kimlik bölünmesi daha sonra onun tüm roman kişilerine şu ya da bu şekilde sirayet eder ve “Abdullah Efendi’nin Rüyalari” ile Kudret Bey’in şahsında **Sahnenin Dışındakiler**’de müşahhas birer kimlik kazanır. **Huzur** ise onun eşruh kurgularındaki zirve noktayı temsil eder.

Dimitris Vardoulakis, eşruhların her zaman iki kutuplu politik bir yapının habercisi olmaları sebebiyle siyasi göndermeler için de kullanıldıklarını belirtir.¹⁷⁷³ Tanpınar’ın da Kudret Bey ve eşruhu üzerinden siyasi bir gönderme yapmayı tercih ettiği tespit edilmelidir. Tanpınar’ın romanın geçtiği dönem aydınının bir temsilcisi olarak Kudret Bey’i çizdiği rahatça anlaşılabilir:

“Pascal büyük adamdan bahsederken, sadece iki uçta birden bulunmaz, bu iki ucun ortasını da doldurur, der. Kudret Beyi anlamak için bu cümleyi hatırlamaya muhtacız. O, gülünç ile mâkulün sınırlarında beraberce bulunur, fakat aralarını dolduramazdı. Bizde son zamanlarda ve bilhassa umumî işlerde, karşılığı olmayan bir çeke benzeyen bu cins insanlar çok görülür. Kudret Beyin onlardan farkı, bu tezağı kendisini daima göz önünde bulundurmak suretiyle arttırmasıydı.”¹⁷⁷⁴

Dönem koşulları gereği Doğu ile Batı arasında sıkışmış, kendisini çevresindekilerden üstün gören bir aydın imajı toplumsal bir bölünmüşlüğün şahsında tebellür ettiği Kudret Bey’i Tanpınar’ın elinde bir tür Vodoo bebeğine dönüştürür:

¹⁷⁷² A.y.

¹⁷⁷³ Dimitris Vardoulakis, **The Doppelgänger: Literature’s Philosophy**, s. 11.

¹⁷⁷⁴ A.g.e., s. 82.

“Kudret Beyin kaşlarının arasından bir küçük kabarıklıkla başlayan ve gittikçe artan bir hırs ve iştiha ve üstünlük iddiasıyla çehresini evvelâ iki ayrı kısma ayıran –mütevazı bir burun daima birleştirir- ve sonra da sanki bu ikiliğe dayanarak bu çehrede mutlak bir hüküm süren bu burun, dudakların üstünde küt, bütün hayata ve her nevi yaşama isteğine dargın bir veto gibi birdenbire biterdi. Onun Kudret Beyin dudakları üzerindeki asılışını görüp de dostumuza acımamak mümkün değildi. Sanki ‘Ben varken sizin konuşmanıza lüzum yoktur...’ der gibiydi.”¹⁷⁷⁵

Kudret Bey’in dönem aydınını temsil ettiğine dair başka nişaneler de bulmak mümkündür. “İçindeki düşmanın, kendisini bir türlü olduğu gibi kabul etmesine, rahatça yaşamasına müsaade etmeyen yaratılışındaki zaafın karşısına her an olmak istediği kuvvetli insanı çıkartan, amansız mukayeseler yapan, ürpertici misaller gösteren, hükümler veren bu ikinci Kudret Beyin onu baştan aşağı zaptettiği yüzünden okunuyordu[r].”¹⁷⁷⁶ Gölgesi hiç durmadan ona telkinde bulunmakta, onunla çatışmakta, “Kudret Beye yılan ıslığı gibi batıcı bir dille ömrünün bütün hatalarını say[ıp], tek mesulü olduğu sıkıntıları hatırlatı[p], hayattaki mağlûbiyetlerin teşbihini kim bilir kaç yüzüncü defa yeni baştan dizerek bir lânet halkası gibi boynuna geçir[mektedir].”¹⁷⁷⁷ “Batıcı dil” tabiri burada önemli bir ipucu sunar okura. Yazarın Birinci Kudret Bey’i dönemin geleneği muhafaza cihetinden içinde bulunulan durumu kavrayan aydın tipine İkinci Kudret Bey’i ise yüzünü batıya çevirmiş ve her şeyi oradakine kopyalama iştiafındaki Osmanlı aydınına benzettiği anlaşılmaktadır. Bir bedende iki Kudret Bey’in çatışmaları dönem aydınlarının çatışmalarına teşbihtir. Doğu-Batı çatışması, beden ve ondan ayrılarak farklılaşan burun tezadı üzerinden Kudret Bey’in kimliğinde temsili olarak anlatılmaktadır. Kudret Bey’in bedeni Osmanlı’ya teşbihtir. Aydınları bölünmüş, ayrılmış, sürekli çatışan beden ülkesinde, Batı’nın temsilcisi aydının sembolü İkinci Kudret Bey sürekli konuşmakta ve ilkinin aşağılamaktadır:

¹⁷⁷⁵ A.e., s. 93.

¹⁷⁷⁶ A.g.e., s. 82.

¹⁷⁷⁷ A.y.

“Zayıfsın dostum, zayıfsın! Fakat sade zayıf mı? Dalgın, dikkatsiz, beceriksiz ve budalası. Ömrün boyunca mahkûm ettiğin her kusurun sende... Yaptığın işlerle düşüncelerinin arasında hiçbir münasebet yok! Hiç olmazsa biraz ağırbaşlı olsan! Bu çocuk hâllerini bıraksan! Belki bu kadar gülünç olmazsın. Ama ne gezer bunlar sende?”¹⁷⁷⁸

İkinci Kudret Bey ilkini hiçbir zaman beğenmez, onu sürekli eleştirir, tüm hatanın ona ait olduğunu söyleyip kendisini temize çıkarmak ister, haklılığını ispat gayesindedir. Birinci Kudret Bey’in ise İkinci’nin söylediklerine mukabil cevap vermeye bile takati yoktur:

“Bu konuşma böyle devam ettikçe Kudret Bey olduğu yerde küçülüyor, büzülüyor, kabahatli bir çocuk gibi dudakları titriyordu. Belki de ona ‘Sus! Sus! Allahaşkına biraz sus! Bana biraz nefes alacak bir nokta, bir pencere, bir şey bırak! Bütün hayatımı zehirliyorsun. Bütün ömrümce beni ezdin! Fakat sussan da bir şey çıkmaz. Daha iyisi bana bir yol göstermek, bir çare bulmak değil mi? Bana bir nasihat ver! Bir şeyler söyle. Kurtulamaz mıyım! Alçak söyle. Beni böyle zehirlemekten ne çıkar! Bir kelime söyle! Evet, bir kelime, ben her şeye yeniden başlamaya hazırım! Belki daha mahvolmamıştı!..”¹⁷⁷⁹

Ancak Kudret Bey’in tüm yalvarıp yakarmaları beyhudedir. İkincisi ilkinin ölüm fermanını imzalamıştır bile:

“İçindeki ısıklar bu sefer başka türlü başlıyordu: ‘kaç defa Kudret Beyciğim, kaç defa? Kaç defadır bana vadediyorsun, tövbeden kendine ev yapıyorsun? Hayır yok, hiçbir çare kalmadı. Sen hatalarının içinde öleceksin.’”¹⁷⁸⁰

¹⁷⁷⁸ A.g.e., s. 82-83.

¹⁷⁷⁹ A.g.e., s. 83.

¹⁷⁸⁰ A.y.

Tanpınar, Kudret Bey ile burnu arasındaki tezadı varoluşçuluk üzerinden de açıklar:

“Bilmem söylemeye hacet var mı? Kudret Beyin burnu hayatında bellibaşlı bir trajedi unsuruydu. Kudret Bey, okuyucularımızın anladığı gibi idealist bir insandı; burnu ise inadına realist, hatta daha büyük bir ihtimalle *existentialiste* bir burundu. Evet, bunu yanılmamızdan korkmayarak iddia edebiliriz ki bu burun *existentialiste* bir burundu. Çünkü *existence*, yani varlık başlangıcından beri mevcut olan bir şeydir. Bu itibarla Kudret Beyin Jean Paul Sartre, Jaspers, Gabriel Marcel gibi bu felsefe mektebinin muasır filozoflarından çok evvel doğmuş olması yahut Heidegger ve Kierkegaard gibi onlardan daha evvelkilerini tanımış olmaması, hattâ adlarını işitmiş bile olmaması burnunun tam bir *existentialiste* olmasına bir mâni teşkil etmez.”¹⁷⁸¹

Varoluşunu kendi sorgulamaları neticesinde kazanan burun imgesi siyasi olarak kullanılmakta ve yeni aydın tipinin izlediği yol ve yöntemleri esprili bir dille eşruh kurgusu içinde Tanpınar parodileştirdiği görülmektedir. “Bu ebedî düşmanın halkaları arasında Kudret Bey”¹⁷⁸², Mahur Beste’yi senfoni yapmayı da kafasına koyar.¹⁷⁸³ Yani tek sesli olanı kendine benzeterek çok sesli olana dönüştürmeye çalışırken bir taraftan da Batı ile Doğu arasında sıkışmış bir adam olarak eseri Batı’daki örneklerine benzetmek arzusundadır. Shakespeare’den yaptığı alıntılar da bu siyasi göndermeyi perçinler, Kudret Bey: “Danimarka kralığında çürümüş bir taraf var”¹⁷⁸⁴ deyip durmaktadır. Kudret Bey, ikincisinin/ötekisinin /gölgesinin/burnunun/eşruhunun etkisinde olduğu dönemlerde kadınlar üzerinde söz söyleme hakkı olduğunu zanneder. Eşruh, kafasındaki Batılı ideal kadın imajına uygun muhayyel bir kadını gerçek hayattaki kadınlar üzerine kumaş üstüne patronu yerleştirip kesme maharetine sahip bir terzi maharetiyle uygulama peşindedir. Kudret Bey, kafasındaki Batılı kadın imgesine uygun düşeceğini umduğu bir kadınla

¹⁷⁸¹ A.e., s. 93.

¹⁷⁸² A.e., s. 83.

¹⁷⁸³ A.y.

¹⁷⁸⁴ A.e., s. 84.

tanışmak için yanıp tutuşurken tanışmayı sabırsızlıkla beklediği kadın umduğu gibi çıkmayınca kişiliğindeki ikilik bariz bir şekilde dışarıdan da görülür:

“[D]ostum âdeta iki çehreli bir hilkat garibesine dönmüştü. Türkçede bir gözüyle ağlıyor, öbür gözüyle gülüyor, tâbiri vardır. [...] O kadar ki, tanıdığım Kudret Bey ortadan kaybolmuş, yerine aynı kafa hacminde birbirine ebediyen yabancı çizgileri mücadele hâlinde iki ayrı yüz taşıyan bir insan, bir nevi mitolojik mahlûk geçmişti.”¹⁷⁸⁵

Tanpınar, dönem aydınına dair politik eşruh kurgusuna Ahmet Haşim ve burnunu da ekleyerek eşruh kurgusuna edebiyatı da taşır:

“Bir gün Muhlis Bey, beni Ahmet Haşim’le tanıştırdı. Gül şairinin bir ucu kalkık kaşlarının altından insana çocukça bir neşe ile bakan gözleri, el işaretleri hoşuma gitti. Onun da burnu, Kudret Beyinki gibi marifetli bir burundu ve o da, başka şekilde olmakla beraber sözlerini burnunun hareketleriyle tamamlıyordu. Konuşması ise baştan aşağı sürprizdi.”¹⁷⁸⁶

Ahmet Haşim’e dair söyledikleri Tanpınar’ın roman içerisinde edebiyatçılara ve dönem edebiyatına dair göndermelerinden sadece en basitlerinden biridir.

Romanda, Kudret Bey ile eşruhu/burnu arasındaki ilişkiyi tespit eden üçüncü bir göz, bir dış anlatıcı olduğu için eşruh ile sahibi arasındaki diyaloglara romanda yer verilmez. Tüm konuşmalar tahayyülidir ve üçüncü kişiye, anlatıcıya aittir. Bu üçüncü göz de romanın başkişisi konumundaki Cemal’dır. Tüm bu yorumları getirenin Cemal oluşu, Cemal’in kendi bünyesindeki ikiliği, bölünmüşlüğü Kudret Bey üzerinden aktarmış olabileceği yorumuna da kapı aralamaktadır. Nitekim seneler sonra çocukluğunun geçtiği mahalleye dönen Cemal, eski ile yeni, Doğu ile Batı arasında sürekli gelgitler yaşamaktadır.

¹⁷⁸⁵ A.g.e., s. 86.

¹⁷⁸⁶ A.g.e., s. 226.

Romanlarında sahiplerinden ayrılarak kişileşmiş uzuvları birer roman kişisi olarak en çok ele alan yazar büyümlü gerçekçi üslubuyla tanınan Nazlı Eray, olsa gerek. Yukarıda klon ikizler dolayısıyla da bashedildiği gibi yazar **Aşkı Giyinen Adam** adlı romanında romanın başkışı konumundaki, yazarın romandaki temsilcisi kadın yazarın belleği pişmiş bir koyun kellesine kopyalanır. Peyami adını verdiği kendisinin bildiği her şeyi bilen ancak kendine has bir karakter sahibi de olan kelleye yazar sürekli konuşur, sohbet eder, ona fikir danışır. Kadın yazarın eşruhu Peyami ile sadece kendisi değil başkaları da konuşur. Pişmiş kelle kaybolduğunda kadın yazar onun peşinden koşar, çöpleri karıştırır ve onu bulur. Romanda ünlü kişilerin belleklerinin kopyası onların temsilcisi başka koyun kelleleri de faal birer roman kişisi olarak yerlerini alırlar. Yazarın **Âşık Papağan Barı** (1995) adlı romanındaki kişilerinden birisi de “dudak”tır. Dudak, romanda sadece konuşan, öpen ve içen¹⁷⁸⁷ bir kişinin simgesi konumundadır ve o kişinin bedeninden ayrılarak kendi başına bara gelip çevresindekilerle sohbet etmektedir. Dudak aynı özellikleri taşıyarak hayatı zevklerden ibaret görerek devam ettiren insanlara ironik simgesel atıfla kurgu hayata dâhil edilir. Dudak’ın sahibi ise belli değildir. O artık sahibinden iyice ayrılmış, özgürlüğünü kazanmış bir uzuv, bir eşruhtur. Orhan Pamuk’un **Kara Kitap**’ında ise eşruh bir göz şeklinde ortaya çıkmaktadır.

4.1.2.4. Bir İç ya da Dış Sesten İbaret Eşruhlar

Eşruhlar kurguda iç ya da dış bir sestem ibaret olarak da görülebilirler. Bu durumda yine kişi ile eşruh arasında bir ilişki ve sürekli diyalog söz konusudur ancak eşruh bir yansıma görüntüye sahip değildir. Normal bir iç konuşmadan ise sesin müstakil bir kişiliğe sahipmiş gibi kurgulanması sebebiyle ayrılırlar. Bazı durumlarda kişinin somut bir kişiye ait sesi kendi zihninde kurgulayarak kişiyi konuşturması söz konusu olabildiği gibi kişinin gölgesini konuşturması da mümkündür. Sesin sahibinin belli olmadığı ya da somut bir kişiye ait olmadığı durumlarla da karşılaşılabilir. Tıpkı somut kişilerin eşruhlar olarak kurgulandığı örneklerde olduğu gibi iç ya da dış sestem ibaret eşruh kurgularında da

¹⁷⁸⁷ Nazlı Eray, **Âşık Papağan Barı**, s. 184.

karşılıklı bir ben-öteki ilişkisi mevcuttur. Yansıma ya da somut eşruh kurgularında görüntü ve ses birlikte kullanılırken iç ya da dış sestten ibaret eşruh kurgularında sadece sesin kullanılması ilişkinin dil düzleminde gerçekleşmesini sağlamakta ancak özellikle bilinç akımının kullanıldığı örneklerde eşruhun tespiti somut ya da yansıma eşruhlardaki kadar kolay olmamaktadır. Yapı itibariyle daha kapalı ve çözümlenmesi zor örneklerdir.

“Olamaz Olric; niçin olmadığımı bulacağız.
Seslerin nerelerden geldiğini karanlıkta da sezeceğiz:
duyularımız gelişecek.”¹⁷⁸⁸

“Harflerin arasında
arkadaşının uzun parmaklarını seçer gibi oluyor,
okuduğu kelimelerle birlikte
onun kalın ve boğuk sesini
duyduğunu sanıyordu.”¹⁷⁸⁹

“Biz oldukça kalabalıklaşıyoruz.
Günseli bir, ben iki, Olric’i de sayarsak üç...”¹⁷⁹⁰

“Bütün bu yazıları Selim Amca mı yazmış baba?
Hayır çocuğum, ben yazdım.”¹⁷⁹¹

Oğuz Atay’ın **Tutunamayanlar** (1972) romanı, arayışlarını yarım bırakan ya da ararken aradıklarını unutup çıktıkları yolda kaybolmuş ancak bunun farkına varamamış insanlar arasında yaşayan ancak kendi arayışından vazgeçmeyerek diğerlerinden farklılaşan bireylerin genel hikâyesini özelde Selim Işık ve Turgut Özben karakterlerinde somutlaştırarak anlatır. “Cumhuriyet Türkiye’si’nin ruhen çökmüş ve toplumca anlaşılammış ülkücü (idealist) iki aydını ağzından bütün yönleriyle alayla karışık, acı, sert, ironik ve iğneleyici eleştirisi yapılan roman, kendi ‘ben’leri ve toplumla devamlı çatışarak ‘tutunamayan’ aydınların dramıyla son bulur.”¹⁷⁹² Selim Işık ve Turgut Özben, birlikte okudukları üniversiteden mezun

¹⁷⁸⁸ Oğuz Atay, **Tutunamayanlar**, 38. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 714.

¹⁷⁸⁹ A.e., s. 25.

¹⁷⁹⁰ A.e., s. 452.

¹⁷⁹¹ A.e., s. 558.

¹⁷⁹² Abdullah Uçman, “İnsanımızın Romanı: Tutunamayanlar”, **Oğuz Atay’a Armağan: Türk Edebiyatının “Oyun/Bozan”ı**, Yay. Haz. Handan İnci, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2008, s. 166.

olduktan sonra hayatlarını farklı istikametlerde sürdürürler. Turgut Özben, evlenir, düzenli maaş alabileceği bir işte çalışmaya başlar. Selim Işık'ın tabiriyle tam anlamıyla bir burjuva hayatı yaşar. Bu iki farklı hayatı seçen iki arkadaştan Nurdan Gürbilek'e göre: "Selim Işık **Tutunamayanlar**'ın Prensi'yse, Turgut Özben Yumuşakçalar Krallığı'nın hükümdarıdır."¹⁷⁹³ Turgut'un eşi onun arkadaşlarından rahatsız olduğu için Selim ile uzun süre görüşemezler. Turgut, Selim'in intihar haberini aldıktan sonra hayatını sorgulamaya başlar. Yaşadığı hayat anlamını kaybeder. Gençlik yıllarındaki ideallerinden nasıl bu kadar kolay vazgeçebildiğine ve bunu hiç sorgulamadığına kendisi bile hayret eder. Kaybettiği idealini, Selim'de olup da hayran olduğu ama kendisinin hiçbir zaman sahip olamadığı özellikleri yâd etmeye, arkadaşını anlamaya, yeniden tanımaya çalışır. Roman özetle kayıp Selim'i ararken Turgut'un kendi özben'ine doğru çıktığı yolculuğu anlatır. Kısacası bir arayış romanıdır.

Selim Işık, "arkasından bir de herkesin bu durumlarda yaptığı gibi, mektuba benzer bir şey bırakarak, bu dünyadan birkaç gün önce kendi isteğiyle ayrılıp gitmişti[r]."¹⁷⁹⁴ Evli ve iki çocuk babası olan Turgut Özben, arkadaşının hazin sonunu bir sabah gazetenin yedinci sayfasındaki cinayet haberleri sütunundan öğrenir.¹⁷⁹⁵ Selim'in mektubunun kendisine nasıl ve neden ulaştığı belli değildir. Selim ve Turgut, üniversite yıllarında iki samimi arkadaşdır ve Turgut, Selim'e yakın olmaktan, onunla arkadaş olmaktan, kendisini onun bir parçası gibi görmekten büyük keyif alır ve gurur duyar. Murat Belge, Turgut'un ego'yu Selim'in ise üst-ego'yu temsil ettiği kanaatindedir.¹⁷⁹⁶ Selim'in kişiliğinde kendisinin ulaşmak isteyip de asla ulaşamayacağına inandığı gölgesini bulur. Henüz okul yıllarındayken kendisini Selim'in "bilinçaltı karanlıklarına ittiği[.] ve gerçekleşmesinden korktuğu[.] kirli arzuları" yani gölgesi olarak tanımlar ve idealindeki Selim'in "bilinçaltı ormanlarının Tarzan'ı" olma payesiyle de olsa kendisini şerefendirir.¹⁷⁹⁷ Turgut, hayattan ayrılan Selim'i anılarından, dostlarıyla yaptığı sohbetlerden, metinlerden yola çıkarak kendi muhayyilesinde yeniden şekillendirmeye başlar.

¹⁷⁹³ Nurdan Gürbilek, **Yer Değiştiren Gölge**, 3. bs., İst., Metis Yay., 2010, s. 37.

¹⁷⁹⁴ A.g.e., s. 25.

¹⁷⁹⁵ A.y.

¹⁷⁹⁶ Murat Belge, "Tutunamayanlar", **Oğuz Atay'a Armağan: Türk Edebiyatının "Oyun/Bozan"ı**, Yay. Haz. Handan İnci, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2008, s. 152.

¹⁷⁹⁷ A.g.e., s. 29.

Tutunamayanlar, Turgut Özben'in Selim Işık'ın hayatına dair parçaları hayallerinden ve belleğinden seçtiği özel anılarla birleştirerek Selim idealini oluşturmasını anlatır. Turgut için Selim kendisinin gölge arketipini temsil etmektedir. Turgut için Selim'in yaşadığını bilmek, kendisinin bir parçası olarak gördüğü gölgesine kendisi ulaşmak için herhangi bir çaba harcamasa da, korunduğundan ve var olduğundan emin ve haberdar olmak anlamına gelmektedir. Oysa Selim Işık'ın intiharı simgesel olarak Turgut'un bir anda gölgesini kaybetmesi anlamına gelmektedir ve sabit konumundan ayrılan gölge Turgut'un psikolojik durumunun bozulmasına sebep olur. Turgut Özben sadece arkadaşını kaybetmenin verdiği acı ve kederle yas tutmaz. Aynı zamanda Turgut, ben'in eksilen parçasının, yitik ve elinden Selim tarafından dolaylı da olsa zorla alınan gölgesinin matemini yaşamak zorunda bırakılır. Jung'a göre "Eğer önemli bir ruhsal içerik bir insana yansıtılırsa, o bir 'mana' olur- yani olağandışı etkiler yaratma gücüyle donanır."¹⁷⁹⁸ Turgut Özben için de Selim Işık –isim sembolizasyonu da buna işaret eder- somut bir kişiden çok soyut bir mana, gölgesini kişiliğinde somutlaştırdığı bir kişi hükmündedir. Işık'ın olduğu yerde mutlaka gölge vardır. Jung'un arketiplerin yansıtılması teorisine göre:

"Aşırı şişirilmiş ego, çoğu zaman gölgeyi başka insanlara yansıtır. Yansıtma, kişiye ait bilinçdışı bir özelliğin, bir kusurun, hatta bir yeteneğin, başka bir kişi ya da nesneye aitmiş gibi görüldüğü bir süreçtir. Normal ve doğal bir süreç olup, olumlu ya da olumsuz olabilir. Yasıtmaya her zaman bir kişi, nesne ya da duruma yönelik güçlü bir duygu-heyecan tepkisi eşlik eder."¹⁷⁹⁹

Gölge sanıldığı gibi her zaman olumsuz bir anlam taşımayabilir ve "olumlu bir figür olarak da canlandırılabilir; örneğin bireyin kişileştirdiği 'öteki yanı', lâıyk olduğu düzeyin altında 'yaşıyorsa, gizli güçlerini gerçekleştiriyorsa, bu kez karanlık gölgede yaşayan olumlu niteliklerdir."¹⁸⁰⁰ Turgut da yaşayamadığı, gerçekleştiremediği, hep hasret kaldığı olumlu saydığı özellikleri bir gölge olarak

¹⁷⁹⁸ C. G. Jung, **Keşfedilmemiş Benlik**, Çev. Barış İlhan ve Canan Ener Sılay, 3. bs., İst., Barış İlhan Yay., 2013, s. 30.

¹⁷⁹⁹ Ruth Snowden, **Jung Kilit Fikirler**, s. 84-85.

¹⁸⁰⁰ C. G. Jung, **Analitik Psikoloji**, s. 71.

Selim Işık'a yansıtır. Selim Işık'ın intiharı Turgut Özben'in hayatında simgesel olarak ona yüklediği anlamlar dolayısıyla büyük bir boşluk meydana getirir. Bilindiği gibi ego ve gölge bir bütün gibi davranırlar. “Karşıt kutuplardan biri tamamiyle boşaldığı zaman, karşıtlar çifti parçalan[makta]” ve kişide basit nevroz vakalarından kişilik bölünmelerine kadar pek çok psikolojik rahatsızlığa sebep olabilmektedir.¹⁸⁰¹ Onun kaybı ardından yaşadığı matem süreci Turgut Özben'in eksilen idealini yeniden inşa etme, özben'ini ortaya çıkarma yolculuğunun hazırlayıcısıdır. Böylece Turgut büyük bir arayışa girer. Roman yukarıda da belirtildiği gibi bu söz konusu ‘özben’i arayış ve bulduğu yitik parçalardan özben’ine ulaşma yolculuğunun anlatımıdır. Turgut Özben, Selim Işık'ın ardında bıraktıklarını, kendisine tanıştırmadığı arkadaşlarıyla ilişkilerini ve yine hayattayken okumadığını söylediği yazılarını, önsözlerini, şarkılarını, tiyatro oyunlarını, günlüğünü arayıp, araştırıp, okuyup onun hakkındaki her şeyi öğrenmeye çalışır. Esasen kaybettiği samimi ama senelerdir görüşmediği arkadaşının hatırasının değil kendi özbenine ulaşmak için gölgesiyle bütünleşmenin peşindedir. Bir ideal kaybı olarak gölge kaybı Turgut'un hayatında önemli saydığı her şeyden vazgeçilebilecek kadar büyük bir anlam ifade etmektedir ve gölgenin kaybı bir travmaya sebep olmaktadır. Selim yaşasaydı Turgut asla idealini dolayısıyla gölgesini kaybetmeyecek ve özben'ini arayış yolculuğuna çıkmayacaktır çünkü idealine uzak olsa da aradaki mesafeyi koruyarak o idealden, gölgeden beslenecek, kendi psikolojik muvazenesini koruyacak (gölge dengeleyen unsurdur), merkezdeki ideale bağlı bir yörüngede düzenli ve sürekli hareketini devam ettirme şansı olacaktır.

Selim'in “Işık” olan soyadı Selim'in güneş sisteminde olduğu gibi ışığın kaynağını oluşturan güneşi ya da benzeri başka sistemlerdeki yıldızları temsil ettiğini gösterir. Nitekim bu sisteme “Tutunamayanlar” yıldız sistemi adı verilebilir. Selim Işık merkezdeki güneş ya da sistemdeki ışığın kaynağıdır. Bu anlamda Selim kolektif bir imgedir. Selim Işık ile Hz. İsa arasında kurgu boyunca kurulan analogik ilişki Selim'in kendi tuttuğu günlüklerde bariz şekilde ortaya çıkar. Selim Işık, Hz. İsa'nın hüviyetini şöyle kaydeder günlüğünün 9 Nisan tarihli sayfasına:

¹⁸⁰¹ A.e., s. 54.

“ADI: İsa SOYADI: Mesih ANASININ ADI: Meryem
BABASININ ADI: Tanrı DOĞUM YERİ: Nazaret
DOĞUM TARİHİ: 1 Ocak 0000 MEDENİ HALİ: Bekâr”¹⁸⁰²

Doğum tarihinin “0000” olması sistemin kuruluşunun onunla gerçekleştiği anlamına geldiği gibi romanda Selim Işık’ın doğduğu yer olarak gösterilen N. Kasabası¹⁸⁰³ roman içinde sürekli tekrarlanır, dikkat edilirse “N.” ile Hz. İsa’nın doğum yeri: “Nazaret” arasındaki ilişki de görülecektir. Selim Işık, günlüğünün tarih atmamaya başladığı kısmında bir “Türk Tutunamayanları Ansiklopedisi” tanzim eder. Bu ansiklopedide saydığı isimler sırasıyla: Ahmet Aykal, Ahmet Bahadır, Ahmet Çekingen, Hüsnü Ergeç, Nazmiye Eroğlu, Hüseyin Bezenel ve Süleyman Kargı’dır.¹⁸⁰⁴ Selim Işık, bu sekiz isimden sonra kendi adını en sona yerleştirir. Merkezdeyse Hz. İsa’nın temsil ettiği kolektif imge vardır. Berna Moran’a göre, “İsa tutunamayanların arketipidir”¹⁸⁰⁵. Selim sistemin merkezine yerleşmek yani güneşe, ışığa dönüşmek istemektedir. Diğer sekiz isim de bu vesileyle kendisinin tıpkı güneş sisteminde olduğu gibi onun gezegenleri olacaktır. Bu sekiz kişi, Selim’in kimliğinde bedenlenmiş bir ortak idealin çekimiyle yörüngelerinde kolektif bir hareket gerçekleştireceklerdir. Selim kendisine dair ansiklopedi maddesinin sonunda kendisiyle bu kişilerin konumunu şöyle özetler: “Bütün hayatınca konuştu. Sonunda tutunamayanlar diye bir söz çıkarabildi ortaya: bir tek kelime. Çoğul bir kelime. Unutamadığı bazı insanları birleştiren bir kelime.”¹⁸⁰⁶ Selim’in bu insanları birleştirdiği çoğul kelimeye dönüşmesi artık bedeninden kurtulmasını kengi gölgesi saydığı kolektif imge Hz. İsa’ya dönüşmesini gerekli kılar yani tikelden tümele, bireyselden kolektif olana doğru hareket etmesi gerektiğini düşünür. Hz. İsa, burada öz’ü temsil eder, Selim değil. Selim idealde erimek, öz’de kaybolmak gayesindedir. Tutunamayanları tam olarak temsil edemediğini düşünerek idealiyle

¹⁸⁰² **Tutunamayanlar**., s. 658.

¹⁸⁰³ A.e., s. 183, 370, 498, 512, 517, 574, 700.

¹⁸⁰⁴ A.e., s. 672-700.

¹⁸⁰⁵ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali’den Yusuf Atılgan’a**, 14. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 282.

¹⁸⁰⁶ A.g.e., s. 708.

bütünleşememenin verdiği ıstırabı her daim yaşamının eleme son satırlarında belirginleşir, bu da zaten kendisinin öz olmadığını gösterir. Tutunamayanların içinde eriyeyeceği öz, merkez, olumlu gölgelerini, ideallerini yansıttıkları kişi Hz. İsa'dır:

“Bütün hayatınca tutunamayanlardan kaçtığımı sezer gibi oldu. Kendisine de bulaşmalarından korktuğunu anladı. Onlara yapmış olduğu bu haksızlığın ıstırabıyla kıvrandı. Onların gerçek temsilcisi olmak için eline çok fırsat geçmiş olduğunu ve bu fırsatları kaçırdığımı anladı. Bu düşüncelerinden de kaçmaya çalıştı. Bütün hayatınca düşüncelerinden kaçmıştı.”¹⁸⁰⁷

Merkezinde bulunduğu sisteme, temsil ettiğine inandığı “değer” ve kişilere karşı tam olarak görevini ifa edememenin azabıyla kıvranan Selim, bu ideale ihanet eden, onu tam olarak kabullenip yaşayamayan kendi ben'ini ortadan kaldırır. Selim Işık günlüğünü “Adam kapıyı açtı, içeri girdi ve tabancasını çıkararak ateş etti” satırlarıyla bitirir.¹⁸⁰⁸ İntihar ettim demez, yabancı bir adamın tetiği çektiğini söyler. Selim'in yaşadığı kişilik bölünmesi birbirinden ayrı hareket eden iki kimliği doğurmuştur. Öldürülen ideale ihanet eden Selim, öldüren ise idealde erimek uğruna kendi bedenini ortadan kaldırmayı göze alan Selim'dir. Böylece ihanet eden Selim ortadan kaldırıldığında ihanetinden haberi olmayan kişiler için Selim –Selim günlüğüne zaten bu ihanetten sadece Süleyman Kargı'nın haberi olduğunu ve onun da kimseye söylemediğini yazar¹⁸⁰⁹ - efsaneleştirdikleri, ideal -tutunamama ideali- ile, idealin sembolü Hz. İsa ile özdeşleştirdikleri isim hâline gelir ve merkezdeki kolektif ışık simgesel olarak korunmuş olur. Selim, ölümünün ardından simgesel yeni bir hayata adım atar. Arzu Aygün'ün “Tutunamayanlar'da ‘Oyun’ Kavramı” adlı yüksek lisans tezinde Turgut Özben'in hikâyesi için tespit ettiği Hegel'in tarih kuramındaki tin'in hikâyesine uygunluk¹⁸¹⁰ her iki hayat için de yukarıda belirtildiği gibi ancak bir özdeşleşme hesaba katıldığında geçerli olacaktır.

¹⁸⁰⁷ A.y.

¹⁸⁰⁸ A.y.

¹⁸⁰⁹ A.y.

¹⁸¹⁰ Arzu Aygün, “Tutunamayanlar'da ‘Oyun’ Kavramı”, Bilkent Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2008, s. 99 (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi).

Turgut Özben, Selim'in günlüğünü okuduğunda "Türk Tutunamayanları Ansiklopedisi"nde Selim'in kendisine yer vermediğini öğrendiğinde artık yolculuğunun sonlarına yaklaşmış, ideale ulaşma yolunda evinden, ailesinden, işinden, sosyal çevresinden ve kimliğinden vazgeçmiştir. Selim'in intihar haberini aldığı günün ardından aylar geçmiştir. En nihayetinde Turgut, bir türlü kabul edemediği Selim'in ölümünü idrak etmiştir.¹⁸¹¹ Sonunda günlükleri okuduğunda "kendisi de fark etmeden Selim'le ortak bir biçime varmasının" yolunu keşfeder.¹⁸¹² Selim'in nefret ettiği burjuva hayatına dair yaşamında ne varsa terk etmeye çalışan Turgut, bankadaki son parasını da çekip arabasını "bir sokağın köşesinde"¹⁸¹³ bırakarak bir trene binip terk etmeye çalıştığı dünyadaki kimliğini öldürerek bir yerde Selim'in intiharına benzer bir şekilde ideale ihanet eden kimliğinden kurtulmuş olur. Turgut da idealde erimek, Selimleşmek, tutunamayanlaşmak, Işık'a dönüşmek ister. Tutunamayanlar Ansiklopedisi'nde yer alamayan Turgut Özben, "Selim beni, günlüğündeki ansiklopedide 'Süleyman Kargı'yla Hüseyin Bezenel arasında bir yere sıkıştırırsaydı mesele kalmayacaktı. Yapmadı, yapamazdı. Nasıl bahsedecekti benden?"¹⁸¹⁴ şeklinde Selim Işık'ın intiharından hemen önce yazdığı mektuba benzer şekilde yazdığı, romanın sonunda yer alan ve "Turgut Özben'in Mektubu" başlığını taşıyan bölümde kendisi farkında olmasa da en baştan beri gözünün Selim'in yerinde olduğunu Selim'e dönüşmek istediğini itiraf eder. Turgut Özben, eski hayatından tamamen kurtulduktan sonra Selim'e dair topladığı tüm bilgi ve belgeleri bir araya getirerek yazdığı romanın sonuna tıpkı Selim'in günlüğüne en son madde olarak kendisini sistemin merkezindeki isim olarak yerleştirmesi gibi kendi ansiklopedi maddesini yerleştirir. Böylece Selim'in yerine geçişi tamamlanmış olur ve bunu da açıkça yazar: "Bir mayıs günü, arkadaşı Selim Işık'ın hayattan kendi arzusuyla ayrılması üzerine onun yerine geçti."¹⁸¹⁵ Romanda ilgi çekici bir diğer unsur ise en baştan beri Selim tarafından yazıldığı zannedilen her şeyi kızına kendisinin yazdığını söylemesidir. Bu durum Selim'le tam bir bütünleşmenin ifadesi midir yoksa ortada en baştan beri Selim'e ait hiçbir metin olmayıp hepsini Selim kimliğinde kendisi mi

¹⁸¹¹ **Tutunamayanlar**, s. 709.

¹⁸¹² A.y.

¹⁸¹³ A.e., s. 713.

¹⁸¹⁴ A.e., s. 718.

¹⁸¹⁵ A.e., s. 722.

kurgulamıştır anlaşılabilir. Ancak bütün metinleri oturup kendisinin yazmış olma ihtimali dahi aslında en baştan beri Selim'e yansıttığı gölgesinin peşinde olduğunu ve gölgesine tekrar kavuşmak için bu metinleri kaleme aldığını gösterir.

Turgut, Selim'in intihar haberini aldıktan sonra kaybettiği idealini yerine koymak için bir Selim kimliği inşa etmeye başlar. Roman boyunca okuyucu gerçek Selim'le hiçbir zaman tanışamaz, sadece Turgut'un gerçek hayattaki bağlamından çıkardığı anılar, yazılar, bilgi ve belgelerden Dadaist bir tablo misali oluşturduğu Selim'i tanımaya çalışır. Gerçek Selim intihar etmiştir, romandaki Selim ise Turgut'un yeniden inşa ettiği bir Selim'dir. Yani ölen Selim'le Turgut'un ölümünden sonra eşruhu olarak kurguladığı Selim aynı kişi değildir. Turgut, kendi gölgesinin peşindedir. O, sadece bu gölgeye Selim adını vermektedir. İncelemede iki Selim birbirine karışmasın diye Turgut'un bir eşruh olarak kurguladığı gölge Selim: Selim(2) olarak ifade edilecektir.

Turgut Özben, kaybettiği dostunun kişiliğiyle özdeşleştirdiği gölge arketipini yansıtabileceği bir yenisini kendisi inşa etmeye girişir. Selim'in kendinde kalan yazılarını okuyarak işe başlar. Turgut'un iç sesiyle konuşmaya başlaması yani "kendi kendiyi konuşma" alışkanlığı Selim(2) ile yani eşruhu ile konuşmaya başladığı gece ortaya çıkar.¹⁸¹⁶ Selim(2), Turgut yazıları okumaya başladığı ilk gece doğar. Anıları arasından Turgut, Selim'in sürekli kullandığı ve "son heceyi basarak" söylediği "Efendim?" sözünü bulup çıkarır ve bundan sonra roman boyunca bu leitmotif Selim(2)'nin sahneye çıktığına işaret eder şekilde kullanılır. Turgut, anılarını o an yaşıyormuş gibi aynı canlılıkla hatırlar ve Selim'le aynı geçmişte olduğu gibi farklı karakterleri sebebiyle tartıştıkları anları Selim(2) ile yinelemeye yeniden yaşamaya ve böylece kaybettiği gölgesinin, kendinin zıddının, kişiliğinin gölgede kalan olumlu yönlerinin eksikliğini gidermeye başlar. Hatta Selim'in yerine onunla olan anılarından doğan eşruhu Selim(2)'yi evinin salonunda karşılıklı oturuyormuş gibi sohbe çeker. Selim'in davranışlarına uygun düşen sözleri bularak Selim(2)'nin ağzından söyletir, bir vantrolog gibi onu konuşturur. Bilinç akışı ve yer yer iç konuşma tekniği eşruhun konuşmalarıyla anılardaki Selim'in konuşmalarının ve Turgut'un onun hakkındaki düşüncelerinin karışmasına zemin hazırlar. Alıntıların

¹⁸¹⁶ A.e., s. 25-26.

daha iyi anlaşılabilmesi için Turgut'un söylediği cümleler: (T), Selim(2)'nin söylediği cümleler: (S2) ile gösterilecek ve birbirinden ayrılacaktır:

“(T):Evet; öyle oldu Selim; ne kötülük görüyorsun bu davranışında?

(S2): Bir şey dediğim yok, Turgut. Evlenirken de bir şey söyledim mi?

(T): Bize çok uğramadın evlendikten sonra.

(S2): Size mi? Siz kimsiniz?

(T): Ben, Nermin, çocuklar...

(S2): Ben sizi bilmiyorum, seni tanıyorum. Evinize alışmadım herhalde. Eşyalarınıza alışmadım, yadırgadım onları. Salon-salamanjeyi, deniz gibi büyük ve kauçuk köpüklü yatağı olan karyolayı, aynı takımın yaldızlı gardırobunu ve gene aynı takımın şifonyerini ve gene aynı takımın tuvaletini sevemedim. Evinizde Türkçe bir şey kalmamıştı. Bana anlayış gösterecek yerde büfeyi gösterdin.

(T): Kelime oyunu yapıyorsun Selim.

(S2): Benim bütün işim oyundu, bunu biliyorsun Turgut. Hayatım, ciddiye alınmasını istediğim bir oyundu. Sen evlendin ve oyunu bozdun.

(T): Bütün hayatımca nasıl oynayabilirdim? Sen de dayanabildin mi? Sen de ürkütücü bir gerçekle bozdun bu oyunu. Herkesin belirli bir işle uğraştığı bu kocaman dünyada yalnız başına oradan oraya sürüklendin canım kardeşim benim.”¹⁸¹⁷

Bu tip iç konuşmalar birbirlerinden ayırt edilmesi oldukça zor bir şekilde roman boyunca devam eder. Bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı kısımlardaysa zihnin hızlı akışı parçalı, anlamdan uzak farklı kişilere ait olabilecek cümlelerin iç içe geçtiği daha da zor bölümlerin ortaya çıkışını hazırlar. Turgut Özben, alıntıdakine benzer konuşmalarda eşruhu Selim(2)'yi sürekli yargılar, eleştirir ve onunla tıpkı Selim'le olduğu gibi tartışır. Selim(2)'nin tavrı da Turgut'unkinden farksızdır. Bu tartışmalar eşruh kurgularının vazgeçilmez tartışmalarıdır. Turgut, hayattayken kendisinin zıddı bir kişilik özelliği sergileyen Selim'i çok sevse de onunla sürekli tartışması ikisinin de zıt kutuplar olarak birbirlerini dengelemelerini sağlar.

Selim(2)'nin ortaya çıktığı gece, Turgut rüyasında Selim'in cenaze törenini görür. Selim'in gömüleceği mezar taşının üstündeyse kendi adı yazılıdır: “TURgUT

¹⁸¹⁷ A.e., s. 30-31.

ÖzBen 1933-1962”.¹⁸¹⁸ Selim ise hayattadır, üzölmeye de sevinmeye de fırsat bulamaz, sadece şaşırır. Selim’in mezarında kendi adını görmesi bahsettiğimiz kendi gölgesini Selim’le özdeşleştirme durumunun da apaçık delilidir. Eşruh kurgularında bu tip yer değiştirmelerin özellikle rüyalarda ortaya çıkabileceğinden daha önce bahsedildi. Bu rüyada Turgut kendi gölgesi, eşruhu olarak tahayyöl ettiği Selim(2) ile yer değiştirir. Bu ilk rüyanın ardından Turgut sürekli Selim’le buluştuğu, karşılaştığı, onun yerine geçtiği, onu aradığı, anlamaya çalıştığı, taklit ettiği rüyalar görür. Sadece rüyalar görmekle kalmaz gündüz düşleri de görür. Bunlar bazen gece gördüğü rüyaların etkisinde kalan gündüz düşleridir bazıları ise müstakil hüviyettedir. Selim’i düşünmek ona, “gizli ve hiçbir zaman gerçekleştiremeyeceği için hoş görölen bir günah gibi” gelmeye başlar.¹⁸¹⁹ Gizli olanın kışkırtıcı cazibesi Selim(2)’ye daha çok bağlanmasına sebep olur. Bir eşruh olarak Selim(2) güçlenmeye başladıkça daha çok ilgi bekler, ani huzursuzlukları artar, Turgut’u her an meşgul eder:

“Turgut aynı huzursuzluğun yaklaşmakta olduğunu hissetti. Kıskanç ve intikamcı bir duyguydu bu: biraz unutulmaya gelmiyordu. Gizlice büyüyor, eskisinden daha şiddetli bir biçimde ortaya çıkıyordu hiç beklemediği bir anda. Bir davranışta bulunmadan, onunla ilgili bir hareket yapmadan atlatılması imkânsız gibi görölen bir duyguydu. Hüzünlü bir biçimde ele alınmayınca daha zalim oluyordu sanki. Kendisine saygı duyulmasını istiyordu. Küçük bir fırsat bulunca da Turgut’un içini ezen bir rahatsızlık olarak ortaya çıkıyordu.”¹⁸²⁰

Öyle bir an gelir ki içinde büyüttüğü Selim(2) kendi dışında bedenlenir ve Turgut da onu görür. Artık kendi içinde büyüttüğü içsesi bilinen anlamda bir eşruha dönüşmüştür. Turgut, evinin salonunda tek başına otururken önce Selim(2)’yle konuşmaya başlar ardından da Selim(2)’i karşısında otururken bulur ancak aynı zamanda anılarındaki Selim’i konuşturmaktadır. Selim(2) ile birlikte Turgut’un biyografisini yazmaya karar verirler:

¹⁸¹⁸ A.e., s. 34.

¹⁸¹⁹ A.e., s. 48.

¹⁸²⁰ A.e., s. 50.

“Nermin’in yanında olmam gerekirdi şu anda. Selim, elini yanağına koyup bir süre düşündü. Sonra ayağa kalktı, kitaplığının önüne gidip kitaplara elini dayayarak bir heykel gibi hareketsiz ve boş bakışlarla onları seyretti. ‘Doluyorsun,’ diye bağırdı Turgut. Selim, karşılık vermedi. Ellerini göğsünde gezdirerek hafifçe kımıldadı. Boynunu, omuzlarını tuttu, çenesini sıktı ve sonunda hırsıyla kafasını kaşdı. ‘Tamam’ diye haykırdı Turgut. Gözleri yarı kapalı, kendinden geçmiş bir tavırla konuştu Selim: ‘Evet, sonunda doldum,’ dedi. ‘Sonunda doldum, Turgutçuğum Özben. Ayak tırnaklarımın ucundan saçlarımın tellerine kadar doluyum artık.’”¹⁸²¹

Turgut’un Selim’in geçmişte yazdıklarını yeniden okuduğu ve bu sırada yazdıkları anı hatırladığı söylenemez çünkü aralarında geçen ve hatalı biyografi yazımından yola çıkarak yazacakları metni tartıştıkları bölümün ardından Turgut, Selim(2)’e dönüp: “Sabret biraz Selim, eskisi gibi acelecilik etme. Giriş hazırlıklarını tamamla, ben geliyorum”¹⁸²² diyerek içinde bulunduğu ana ve mekâna işaret eder. Zaten Turgut daha sonra evden ayrılma kararı aldığı ancak ailesiyle geçirdiği son gece kızıyla konuşurken gerçeği söyler: “Bütün bu yazıları Selim Amca mı yazmış baba? Hayır çocuğum, ben yazdım.”¹⁸²³ Aslında tüm bu metinleri Selim(2) ile birlikte yazan kendisidir.

Fatih Özgüven de Selim Işık’ın Turgut Özben’in “ruh kardeşi”, “kaybettiği yarısı”, “öteki ben’i” olduğuna işaret eder.¹⁸²⁴ Selim(2) ile Selim Işık birbirine karıştırılmadığı sürece eşruh kolaylıkla anlaşılıp roman içinde takip edilebilir. Oğuz Atay’ın dehası bu iki Selim’i birbirine ustaca katmasından ve ikisini de Turgut’un konuşturmasındandır. Selim Işık’ın anılardaki konuşmalarının hatırlandığı bölümlerle Selim(2)’nin konuştuğu bölümler öyle iç içe geçmiştir ki bu karmaşık ağı çözmek çok dikkatli bir okumayı gerektirmektedir. Turgut Özben de Selim(2)’yi kendisinin konuşturduğunun farkındadır. Turgut: “Selim, kimin ağzından konuşursa

¹⁸²¹ A.e., s. 51-52.

¹⁸²² A.e., s. 52.

¹⁸²³ A.e., s. 558.

¹⁸²⁴ Fatih Özgüven, “Türk Edebiyatının Büyük Yolculuğu: Tutunamayanlar”, **Oğuz Atay’a Armağan: Türk Edebiyatının “Oyun/Bozan”ı**, Yay. Haz. Handan İnci, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2008, s. 209.

konuşsun, ne önemi var?”¹⁸²⁵ diye açıkça söyler. Oğuz Atay genelde Selim’in yazılardaki konuşmalarını “tartışma zabıtları”nda olduğu gibi ayırır,¹⁸²⁶ Selim(2)’nin sözleriye Turgut’a ait olduğu için onun iç konuşmalarının ya da bilinç akışı tekniğiyle yazılan bölümlerin içine yedirilir. Selim(2)’nin bedenlenerek tam bir eşruh şeklinde Turgut’un gözleri önünde belirlediği bu gece, Turgut yazdıkları metni okurken Selim(2), Selim Işık edasıyla metne müdahale eder, Turgut ona karşılık verir hatta yazıyı okuduğu masadan başını kaldıran Turgut onunla karşılaşmasına şaşırılmaz, metin üzerine biraz tartışmalar da sonunda Selim(2) Turgut’un ihtiyacı olan şefkati ona göstererek “Turgut’un yanağını okşa[r]”.¹⁸²⁷ Bu geceden sonra romanın dokusuna zarar vermeyecek örtük bir anlatımla Selim(2)’nin bir eşruh olarak varlığının tescillenmesinin ardından Selim(2)’nin açıkça görüldüğünden romanda bahsedilmez fakat Selim(2) sürekli Turgut’un yanındadır. Selim(2)’nin hayalî de olsa bir dış beden olarak kabulü iç konuşmayı tabiidir ki bir ben ve öteki arasındaki konuşmaya dönüştürür. Turgut, Selim(2) ile dış sesiyle de konuşmaya başlar. Hatta kimi zaman dış sesini kullandığını fark edip kendisini durdurmaya çalışır. Günlük hayattaki her konuşmasına Selim(2) de dâhil olur. Turgut’un dış sesiyle iç sesinin ayrılması için aşağıdaki örnekte bu iki ses birbirinden ayrıldı, Turgut’un dış sesi TD, iç sesi Tİ ile gösterildi:

“Nermin, durumunu değiştirmeden gülümsedi ve hemen sordu: ‘Sonu ‘k’ ile biten beş harfli bir hayvan ismi söyler misin?’

(TD): ‘Tavuk,’ dedi, içindeki sıkıntıyı bastırmaya çalışarak.

(Tİ): Bütün hayatımı şu andaki gibi yaşasaydım hayır kalmazdı bende.

(S2): Gececek, Turgut, geçecek. Öyle bir küçümserim ki ben onu...

‘Olmuyor,’ dedi Nermin mahzun bir sesle. ‘Baş harfi V.’

(TD): ‘Vaşak,’ dedi Turgut aceleyle.

(Tİ): Yerinde tepkiler gösterebildiğime göre, soğukkanlılığımı kaybetmedim daha. Kim bulabilir bir anda vaşak kelimesini? Milyonlarca insan bu hayvanın adını bile bilmiyordur. (S2): ‘İnek,’ dedi hayalindeki Selim, bir türlü aklından çıkmayan Selim.

‘Düşünmekten korkan; korkudan, düşünmesini unutan inek’ dedi.

¹⁸²⁵ A.g.e., s. 417.

¹⁸²⁶ A.e., s. 65-81.

¹⁸²⁷ A.e., s. 57.

(Tİ): Evlendi diye, oyunun her dakikasını kuralına göre oynamaktan başka bir şey düşünemeyen inek. Sevgi apartmanında her gün görevli inek. Ne pazarı ne tatili olmayan memur.

‘Neden benim aklıma gelmiyor bu kelimeler Turgut?’

(Tİ): Çünkü sen inek değilsin. Bana artık olgunluk yakışır Selim.

(S2): İnşallah arkasından çöküp gidersin Turgut.

(TD): ‘Bilmem, aklımda kalıyor işte,’ dedi, gevşek bir gururla.

(Tİ): Bir arkadaşın kötü durumda olduğunu biliyorsun, ona gitmek yardım etmek gerekiyor. Ne yapabilirim bu durumda Nermin? Benden utanmaz mısın sonra? Şu anda sana, ne gibi bir yardım beklediğini söyleyemem Selim’in. Bunu daha ben de bilemiyorum. Fakat bir şeyler yapabileceğimi hissediyorum, dürüst ve olumlu bir şeyler. Senden tek istediğim şimdilik beni bu meseleyle baş başa bırakman. Sonra bir gün oturup birlikte...”¹⁸²⁸

Dikkat edilecek olursa Turgut Selim’den hayatta olan ve yardım bekleyen bir kişi olarak bahseder zaten Selim(2)’nin ortaya çıkışı da Selim’in ölümü ardından yaşadığı travmayı atlatabilmek için geliştirdiği bir çözümdür. Zamanla bu konuşmalar öyle artar ki Turgut, dış sesiyle neler söyleyip neler söyleyemediğini denetleyemez bir hâle gelir. Zaten Turgut’un iç sesi yerine dış sesini kullanmaya başlaması da Selim(2)’nin eşruh olarak yani kendi dışında bir varlık olarak kabulünün bir sonucudur. Selim’in beklenmeyen ölümüyle kendi gölgesini, iç sisteminin dengesini kaybeden Turgut, psikolojide en sık rastlanan ruhsal yansıtma psikolojisini farklı bir şekilde geliştirir. Normalde kişi karşısındaki karakterde kendine ait ancak kabul etmediği bazı sevimsiz taraflar, özellikler, huylar bulur ve onları eleştirir böylece bir ruhsal yansıtma yaşar¹⁸²⁹. Turgut kendi içinde taşıdığı kendi karakterine zıt denge unsuru olarak gördüğü Selim’in kaybı, dışarıya yansıtılabileceği ve böylece eleştirebileceği somut kişinin ortadan kalkmasına sebep olduğunda, Selim(2) bir dış yansıtım nesnesi olur ve Turgut’un kaybettiği dengenin teminine yardımcı olarak zihin tarafından bir eşruh olarak üretilir. Turgut, Selim(2)’ye kendini ispatlamaya çalışır, ne kadar güçlü olduğunu ona göstermek ister.¹⁸³⁰ Selim(2)’yi inşa yolunda

¹⁸²⁸ A.e., s. 86.

¹⁸²⁹ C.G. Jung, **Keşfedilmemiş Benlik**, s. 27.

¹⁸³⁰ **Tutunamayanlar**, s. 90.

Selim'i tanımak isteyen Turgut, Selim'in evine gider. Selim(2), Turgut, Selim'in annesi Müzeyyen Hanım'dan izin alarak Selim'in odasına girip onun eşyalarını incelerken tekrar ortaya çıkar: "Efendim?"¹⁸³¹. Turgut'un tespitlerine karşı çıkan onun yorumlarını beğenmeyen ve sorgulayan bir "Efendim?"dir bu. Romanın ilerleyen bölümlerinde de hep Turgut'un fikirlerine müdahale eden Selim(2)'nin sesidir. Turgut da Selim'in evinde ne aradığını bilmez ve kendisini kandırma kabilinden bu ziyaretin "Onun iyiliği için" olduğunu söyler ancak sonra ekler: "Kime iyilik? Bilmiyorum."¹⁸³² Selim'e değil kendisine iyilik ettiğinin farkındadır. Vicdan azabı çekip odadan ayrılmak istese de Selim(2) buna engel olur, Turgut artık kendisi ile Selim(2)'yi "biz" olarak bir ikili şeklinde görmeye başlar. Burada geçen diyalogda anılardaki Selim ile Selim(2) rahatlıkla birbirinden ayrılır ve Selim(2) ile Turgut'un tartışmaları açıkça görülür:

"(S2): Efendim?"

(T): Hayır! Çıkıp gitmeliyim bu odadan. Gel bizde kal, dedim.

(S): Karın istemez, dedi.

(T): Karıyı boşver, dedim.

(S): Benim derdim başka, dedi.

(T): Bir gelseydi... Ben de fazla ısrar etmedim galiba. Böyle olacağını...

(S2): Efendim?"

(T): Batsın efendin senin! Ne olur çıkıp gidelim buradan. Biraz anlayışlı ol.

(S2): On bin peşin vereceğim bu günlerde, biraz dışımı sıkmam gerekiyor.

(T): Olmaz.

(S2): Bu işe tayin edildiniz. İstifası yoktur askerlik gibi. Bütün hayatımı ayaklarınız altına seriyorum: incele beni! Çürüğe çıkarırsın biraz insaflyısan.

(T): Peki, Allah canımı alsın kötü niyetim yok. Peki, anladık; okuyacağız."¹⁸³³

Turgut Selim'in odasında "Ne Yapmalı?"¹⁸³⁴ isimli bir metinle karşılaşır.¹⁸³⁵ Ardından Süleyman Kargı'nın evine gider, ondan söz konusu metin hakkında bilgi

¹⁸³¹ A.e., s. 91,92,93.

¹⁸³² A.e., s. 92.

¹⁸³³ A.e., s. 93.

alırken artık yavaş yavaş değişmeye de başladığı gözlenir. Hem Selim’i anlamaya hem de ona acımaya başlar, ona haksızlık yapıldığını düşünürken bir taraftan da ona yapılan haksızlığın önüne en azından ölümünden sonra geçebileceğine kendi kendini inandırır. Süleyman Kargı’dan aldığı dosyadaki¹⁸³⁶ “Açıklamalar” kısmında Selim’in kendisinden bahsetmemesi Selim’in kendisine haksızlık ettiğini düşünmesine sebep olur.¹⁸³⁷ Daha sonra Selim’in arkadaşı Metin’le buluştuklarında Selim(2) sürekli araya girer, konuşmalara müdahale etmeye çalışır. Turgut bu noktada Selim(2) ile olan ilişkisinin deşifre olacağından endişelenir, ona “Neden kendimizi ele verelim?” ki nasıl olsa anlamaz deyip “İkimize ait bir şeyi başkalarına neden duyuralım?” sorusuyla ikilinin özel ve gizli ilişkisine işaretle Selim(2)’ye kendisinin dışında somut bir kişiymiş gibi sessiz kalmasını telkin eder.¹⁸³⁸ İdealine doğru yol alan Turgut, Selim(2)’yi “Selim’in parça parça olmuş resmini yapıştırır” gibi istediği parçalardan ortadaki “birçok Selim”den¹⁸³⁹ oluşturmak için Selim’in diğer arkadaşlarıyla da görüşür, her birinden farklı bir Selim dinler. Aynı kendisi gibi her birinin ayrı bir Selim’i vardır: kendi Selim’leri, kendi gölgeleri. Selim(2) bu esnada hep yanındadır. Ancak Turgut, Selim(2)’nin değil Selim’in peşindedir ve rüyalarındaki Selim’den ayrılmak istemediği için Selim(2)’den Selim’in rüyalarında yanında olduğu gibi hep yanında olmasını, hemen alınıp kaybolmamasını ister.¹⁸⁴⁰ Turgut’un rüya ile gerçeği karıştırmaya başlaması anlatılanların düş mü yoksa kurgusal gerçek mi olduğunun anlaşılmasını daha da zorlaştırır:

¹⁸³⁴ Yıldız Ecevit, Oğuz Atay’ın “sol ideolojiyle ilk tanıştığı ellili yılların başlarından bu yana toplumsuluğu, alışılmadık bir biçimde bireysellik bütünlüştürmeye çalış[tığını] bu düşüncesini [de] ‘Ne Yapmalı?’ başlıklı metinde sistematize etmeyi dene[diğini]” ileri sürer. Yıldız Ecevit, “**Ben Buradayım...’**: Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası, 5. bs., İst., İletişim Yay., 2011, s. 275.

¹⁸³⁵ **Tutunamayanlar**, s. 93.

¹⁸³⁶ A.e., s. 113.

¹⁸³⁷ A.e., s. 247.

¹⁸³⁸ A.e., s. 259.

¹⁸³⁹ A.e., s. 379.

¹⁸⁴⁰ A.y.

“[B]u olayı gerçekten yaşadım mı, yoksa dün gece rüyada mı görmüştüm? Senin rüyalarını yeniden yaşamaya çalışıyorum Selim. Onun için, gerçeğe kaptırmamalıyım kendimi; sinirlenmemeliyim, gülümsemeliyim.”¹⁸⁴¹

Turgut her anını Selim’le öyle doldurmuştur ki ondan başka bir şey düşünemez. Selim hakkında bir doktora çalışması yapmaya dahi karar verir.¹⁸⁴² Bu arada yavaş yavaş Selim(2)’ye dönüşmektedir. Dönüşümün başlangıcında Selim’e “Selim baba”¹⁸⁴³ diye hitap eden Turgut, evinden ayrılmadan hemen önce yazdığı piyeste Selim’le birlikte çıktıkları sahnede kendisine Selim’in babası rolünü verir. Böylece başlangıçtaki eksikliğini giderir. Selim’le denk hâle gelir ve tam da dönüşümünün farklı bir aşamasına geldiği bu noktada evinden ayrılır. Yukarıda **Beyaz Kale** dolayısıyla bahsedildiği gibi eşruhların dönüşüm kısımlarında öncelikle bir görece eşitlik hissi ortaya çıkmakta ardından dönüşüm gerçekleşmektedir. Turgut’un da kendisini eşit hissettiği konum esasen dönüşümün gerçekleşmeye tam anlamıyla başladığı noktadır. Turgut bir yolculuğa çıkar, bu yolculukta Selim’in eline geçen yeni yazılarını okuyacaktır.¹⁸⁴⁴ Evden ayrılacağı gece Selim’in vefatından beri rüya görmediği ilk gecedir.¹⁸⁴⁵ Kızına Selim’in eline geçen yazılarını kendisinin yazdığını söylediği gece de bu gecedir.

Hız. İsa’nın dünyaya ikinci kez gelişine telmihle roman boyunca Selim’in dünyaya ikinci gelişinden bahsedilir. Romandaki “Şarkılar” kısmında:

“Yalnız bir korku kaldı kuşkuyla karışık;
Sonunda kötü bir şey olur korkusuyla yaşadı
Selim Işık
Her olayı. Eski bir yara izi içinde sızladı, her eğilişinde
İnsanlara. Dünyaya bir daha gelişinde
Çocuk ve korkusuz yaşamak ister sürekli.
Büyüme, yalnız tutunanlara gerekli.

¹⁸⁴¹ A.e., s. 389.

¹⁸⁴² A.e., s. 401.

¹⁸⁴³ A.e., s. 452.

¹⁸⁴⁴ A.e., s. 558-561.

¹⁸⁴⁵ A.e., s. 565.

İkinci gelişinde çırılçıplak dolaşacak.
Kelimenin bütün anlamıyla çırılçıplak”¹⁸⁴⁶

“Açıklamalar”da:

“İsa’nın ikinci gelişiyile durumu kurtaracağını sanıyorsun. Selim de ikinci kere gelirse görürsün.”¹⁸⁴⁷

Turgut ile Metin’in genelev ziyaretinde:

“Aramızda bulunması bizlere şeref verecek olan dostum, ülkemizin gerçek sahibidir. Bu dünyaya ikinci gelişinde, beyaz bir ata binmiş olarak aramızda görünecektir. İlk gençliğinde, bu sokaklarda çok dolaşmış, bazen bir türlü içeri giremeyerek dönüp gitmiştir. Bazen de, bu ve bunun gibi salonlarda saatlerce oturarak, onu anlayacak duygulu bir kalbi boş yere beklemiştir. İkinci gelişinde, bu sokak zafer taklarıyla donatılacaktır. Bütün kapılar defne dallarıyla süslenecektir. O gün resmî tatil olacak ve kızlar müşteri kabul etmeyerek, ellerinde bayraklar, pencerelerde, yarı bellerine kadar sarkmış, bekleyeceklerdir. Polisler, en iyi üniformalarını giyerek asayişî temin edeceklerdir. Çünkü, o kadar kalabalık olacak, o kadar kalabalık olacaktır ki üç gün öncesinden ayırtmaya kalksanız bile hiç yer bulunamayacaktır. Yalnız, karaborsacılar mûsamaha edilmeyecektir. Çünkü o, öyle isterdi. Sokak bir gün önceden süpürtülecek; çöpçüler de onu, ellerinde süpürge sopaları, hazırol vaziyetinde bekleyeceklerdir. Safter bile o gün için, terliklerini çıkararak ayakkabılarını giyecektir. Bütün müşteriler de, kapıların dışında, bayramlıklarını giymiş olarak elele tutuşacaklardır.”¹⁸⁴⁸

“İkinci gelişini size haber vereceğimi söylememiş miydim? Ayrıca, artık ülkesinin sınırları içinde kumar oynanmasını istemiyor. Hiçbir şeyin talihe bırakılmasına razı

¹⁸⁴⁶ A.e., s. 122.

¹⁸⁴⁷ A.e., s. 200.

¹⁸⁴⁸ A.e., s. 269.

değil artık. Kaderin ağlarını parçalamaya geldi. Onu anlatabilmem için bana içki verin. Boğazım kurudu.”¹⁸⁴⁹

“Kendisi, çatışmaya katıyen taraftar değildir. Bizler gibi intikamcı da değildir. İkinci gelişinin sebebi, ilk gelişinin öcünü almak değildir. Fakat istese de istemese de, önünde ona yol açmak için giden atlılar, kötülerini cezalandıracaklardır.”¹⁸⁵⁰

Turgut’un kendi idealini şekillendirirken ettiği yeminlerinde:

“Onu bir kere öldürdünüz. Buna bir daha fırsat bulamayacaksınız. Birinci ölümünden temizleyeceğim onu, ikinci gelişini sağlayacağım böylece.”¹⁸⁵¹

Turgut’un zihninde konuşan Selim imajının (S2) dilinde:

“Alacağınız olsun. Bu dünyaya bir daha gelişimde, ikinci gelişimde bütün borçlarımı ödeyeceğim.”¹⁸⁵²

Yine Selim’in günlüklerinde¹⁸⁵³ hep ikinci gelişten söz edilir. Turgut bu dünyaya ikinci gelişini iki şekilde sağlamaya çalışır. Öncelikle Selim(2)’yi oluşturur ve Selim’i onun kimliğinde ikinci kez doğurur. Daha sonra kendisi Selim’in yerine geçerek Selim’in dünyaya ikinci gelişini temine çalışır. Bu bir dönüşümdür. C.G. Jung’un **Dört Arketip** adlı eserinin “Yeniden Doğuş Başlıklı” bölümünde geçen “Doğal Dönüşüm” terimi kişinin içindeki öteki olarak tanımlanan “gölge”sine bağlı olarak yaşanan “içsel dönüşüm”ü ifadelendirmek için kullanılır. Gölge arketipi, içsel

¹⁸⁴⁹ A.e., s. 286.

¹⁸⁵⁰ A.e., s. 287.

¹⁸⁵¹ A.e., s. 417.

¹⁸⁵² A.e., s. 455.

¹⁸⁵³ A.e., s. 618.

dönüşümü başlatan en önemli unsurdur.¹⁸⁵⁴ Turgut, değişim, dönüşüm, başkalaşım durumunun farkındadır ve bu konu üzerinde uzun uzun kafa yorar:

“Hayatında ilk defa başka bir insan olma özlemini duydu. Hiç bilmediği bir içkinin susuzluğu gibi bir duygu. Değişebilmek. Kendinin bile tanıyamayacağı yeni bir varlık olmak. Bütün canlıların olanca güçleriyle karşı koydukları bir değişim, bir başkalaşım. Korkutucu ve aynı zamanda çekici bir eğilim. Hücreler bütün güçleriyle, dış etkenlere karşı koyar ve vücuda girmek isteyen yabancı unsurları dışarı atmaya çalışırken değişebileceğini, onların bu kör inadını yenebileceğini düşünmek, insan için ne kadar zordu. Değişmek, kendine yabancılaşmak demektir. Dışındaki küçük bir oyunun içine giren bir yemek artığına, dilim ne kadar şiddetle saldırıyor, o küçük oyuna giremeyeceğini bildiği halde, bütün yumuşaklığıyla kendini katı duvarlara vuruyor. Barınamazsın o kovukta yabancı, diyor. Tükürük bezleri, o küçük parçayı eritmek, boğmak için seller akıtıyor; dil, bir yılan gibi tekrar saldırıyor, küçük bir gedik bulup dalmaya çalışıyor. Boğazım yutkunuyor: büyük anaförler yaratıp yutmak istiyor bu bilinçsiz küçük parçayı. Hepsi el birliği ile uğraşıyorlar, kendilerini harap ediyorlar. Dilin ucu parçalanıyor, boğaz kuruyor. Amaç, canlının bütünlüğünü korumak, değişmesini önlemek. Yeni olan her şeye isyan ediyor vücut: dünyanın en rahat yatağında ilk yattığı gece uyuyamıyor. Beyin, vücudun o korkunç diktatörü de, tutucu bir derebeyi aslında. Gene de vücut kadar geleneklerine bağlı değil. Bazen vücudu, yeni maceralara, bilinmeyen yaşantılara sürüklemek istiyor ve cahil hücrelerin kör başkaldırmasıyla karşılaşılıyor. Emirlerini dinlemiyorlar yöneticinin: ayaklanıyorlar. Vücudum isyan ediyor. Ellere baktı: onları düşmanca gözlerle süzdü. Bir süre bakiştılar; sonra gözkapakları da karşı tarafa katıldı: yavaş yavaş kapandılar. Turgut silkindi, gözlerini açtı.”¹⁸⁵⁵

Bedeninin isyan ettiği dönüşüme Turgut’u sonunda Selim(2) ikna eder. Yani kendi isteğinin önüne bilincinin yığıdığı engelleri aşma azmini bilinçdışının ortaya çıkardığı gölgesi/eşruhu verir. Başlangıçta razı olmadığı dönüşüme sonunda cevaz vermesinin görünür tek sebebi Selim’e dönüşme idealidir:

¹⁸⁵⁴ C.G. Jung, **Dört Arketip**, s. 62-63.

¹⁸⁵⁵ A.g.e., s. 319-320.

“ ‘Kendimi bırakmalıyım,’ diye söylendi. Direnmekten vazgeçmeliyim. Yaşamalıyım ve görmeliyim. Bilmediğim bu ülkeye yolculuktan korkmamalıyım. Kimsenin ilgilenmediği bu silik insanların dünyasına girmeliyim. Selim’in yolculuğu yarıda kaldı, aklı da... Benim ne işim var onların arasında? Olur mu Selim? Ben onları ne yapayım? Onlar beni ne yaparlar? Öyle deme Turgut. Seni görünce nasıl sevinirler bilemezsin. Benden de selam söylersin. Kusura bakmayın işi çıktı gelemedi dersin. Onlar anlarlar. Rüya gibidir Turgut: aklınla karşı koymazsan birdenbire bir kapının önünde bulursun kendini. Hepsi kapının önüne birikmişler seni bekliyorlar. Onlar seni istiyorlar Selim: tutunamayanlar prensini istiyorlar. Öyle anlatmadık mı kerhanede? Sen anlattın Turgut. Kapının önünde fazla durma, hemen içeri gir Turgutçuğum Özben. Onların kahramanı sensin. Bir kahraman bekliyorlardı yüz yıllardır. Kendileri gibi olmayan, gene de onları anlayan bir masal kahramanı. Gir içeri, bekletme zavallıları canım kardeşim!”¹⁸⁵⁶

Turgut Özben, böylece idealindeki dönüşüme izin vermeyen bilincini Selim(2)’nin telkiniyle alt ederek Selim(2)’ye doğru hareket etme şansını yakalamış olur. Bir gündüz düşü esnasında gördükleri ardından uyanmaktan korkar, “Rüyadan gerçeğe geçmenin acılarını yaşama[k]” istemez ve kendi “özbenliğine”¹⁸⁵⁷, bilincinin baskısından kendini kurtarması için neredeyse yalvarır.¹⁸⁵⁸ Turgut, söz konusu dönüşümün bedensel bir dönüşüm olduğuna da inanır ve “Selim’le ortak bir biçime varma[ktan]” bahseder.¹⁸⁵⁹ Sonunda da Selim’in yerine geçer¹⁸⁶⁰ yani ona dönüşmeyi başarır. Ancak dönüştüğü Selim kendi gölgesi olarak inşa ettiği Selim(2)’dir.

Oğuz Atay, eşruha dönüşüm izleğini en başarılı ve özgün, sessiz sedasız kullanan yazarlardan biridir. Selim(2)’yi oluşturup önce kendi içinde onunla çatışan daha sonra yavaş yavaş Selim(2)’ye dönüşerek Selim’in yerine geçen Turgut Özben, kendisi ile Selim’in ilişkisinde kendisi Selim’e dönüşmeye başladığında kendi koltuğunu iç sesi Olric’e bırakır. Böylece ikili diyalektik yapıyı korumuş olur. Ahmet Hamdi Tanpınar, **Huzur**’da asıl roman kişisi Mümtaz’ın rakibi Suat’ın intiharı ardından onu eşruhu olarak kendi içinden dışarıya atıp bedenleştirerek kendi iç

¹⁸⁵⁶ A.e., s. 320.

¹⁸⁵⁷ A.e., s. 323.

¹⁸⁵⁸ A.e., s. 322.

¹⁸⁵⁹ A.e., s. 709.

¹⁸⁶⁰ A.e., s. 722.

dengeğini korumaya çalışır. Eşruh **Huzur**'da düşman gölge arketipini temsil eder. Oğuz Atay ise Selim Işık'ın intiharı ardından dost gölge arketipini Selim(2) olarak somutlaştırıp Selim'in simgesel yeniden doğuşunu temin ederken kendisi eşruhu Selim(2)'ye dönüşür ancak bu arada başlangıçtaki diyalektik sistemin korunması adına da Olric'i bir iç ses şeklinde üreterek dönüşümün ara basamaklarında tam bir mühendislik dehası örneği sergileyerek Lavosier Yasası'ndan ve Birleşik Kaplar Kanunu'ndan faydalanır. Ya da daha basit bir şekilde açıklamak gerekirse Selim(2) gölge arketipinin kolektif, Olric ise bireysel tarafının temsilcisidir. Turgut Özben istediği dönüşümü gerçekleştirme gücünü Olric ile temin edilen dengeden alır.

Turgut, Olric'in varlığının gerekliliğini bilinçdışının bilinç seviyesine yükseldiği rüyasında henüz Olric ortaya çıkmadan önce görür ve anlar. Turgut, Selim'le birlikte 1953 yılında yazdıkları "tartışma zabtı"nı okuduğu gece bir rüya görür ve bu rüyaya "Abdülhamit Rüyası" adını verir. Turgut rüyasında Abdülhamit Han'ı görür. Rüya simgesel değeri açısından oldukça önemlidir. Rüyasında Turgut Abdülhamit Han'ın tahtının altında bir adam daha olduğunu fark eder:

"Birden, Sultanın sarındığı örtüler kıvıldadı; ipek kumaşın arasından, Turgut'un o ana kadar fark etmediği bir adamın başı ve kolları yavaşça dışarı çıktı. Allah Allah, dedi Turgut içinden, bu ince örtülerin altında bir insan olduğunu nasıl fark etmedim. Yılışık, her an sırtan bir adamdı bu; Abdülhamit'in ciddi ve ağırkanlı duruşuna hiç uymuyordu. Sultan, Turgut'un aklından geçenleri anlamış gibi: 'Önceden belli olmaz,' dedi. 'Divanın ortasında onun için oyuk bir yer yapılmıştır. Hep orada yaşar.' Adam, örtülerin içinde yılan gibi kıvranıyor ve yüzündeki iğrenç gülümsemeye Turgut'a bakıyordu. 'Şimdi ne yapıyor?' diye sordu Turgut. Kayıtsız bir tavırla karşılık verdi Sultan: 'Bana sevgisini gösteriyor.' Turgut, bağlanmış gibi, iskemleden ayrılamıyordu. 'Ben isterseniz gideyim,' gibi bir şeyler mırıldandı. 'Lüzum yok,' dedi Sultan. 'Alışiktır kıvranmaya. Senin yüzünden değil.' Adam, gülüyor, kıvranıyor ve bir yandan da: 'Öyledir efendimiz, buyurduğunuz gibi,' diye tekrarlayıp duruyordu.[...] Adam kaybolmuştu. Sultan, eliyle örtünün altını yoklayarak: 'Yorulma artık sen Dilazer!' diye seslendi yatağın altına. Kıvrımların arasından Dilazer'in sesi geldi: 'Vazifem, efendim'."¹⁸⁶¹

¹⁸⁶¹ A.e., s. 82-83.

Turgut'un rüyasında Sultan, düşmalarının "Dilazer'in yerine koyacak" adamları olmadığı için, kendisinin ve Dilazer'in yenilemeyeceğini söylemektedir. Dilazer her kılığa girebilen bir "yılan adam" olarak tasvir edilir.¹⁸⁶² Rüya siyasi bir göndermeyle ilişkili gibi görünse de Sultan'ın tahtının altında gizlenen adam: Dilazer onun gölge arketipidir, Sultan'ı dengeleyendir. Sultan onunla kavga etmeyip dost gibi geçindiği ve böylece kendi kişiliğini dengede tuttuğu için yenilmezdir. Olric, Dilazer'in tam karşılığıdır ve aynı onun gibi konuşur. Sultan'ı yenilmez kılan Dilâzer'in varlığıysa Turgut'u yenilmez kılacak olan da Olric'tir.

Dönüşüm izleğinin kullandığı romanlarda genellikle dönüşen ile dönüşülen dönüşüm aşamasında bir arada iki unsuru da temsil edecek şekilde bulunmazlar. (Gregor Samsa'nın imgesel dönüşümü ardından okuyucu onunla doğrudan karşılaşır.) Dönüşümün basamaklarını iki unsuru da bir arada veren nadir örnekler, kişinin kendi eşruhuna/gölgesine dönüşmesi (gölge tarafından yutulması) izleğinin kullanıldığı romanlarda görülür. **Beyaz Kale**, dönüşüm basamaklarının izlenebilmesi açısından kıymetli bir örnektir. İki somut varlığın dönüşümü sabit bir sistem gerektirir. Dönüşüme uğrayan dönüşeceği varlığın sabit bir bulunuş hâli içinde bulunması durumunda ona dönüşebilir. Oysa ki canlı varlıklar için sabit kalmak mümkün değildir, her an ayrı bir hâle giren, değişen canlı sabitlenemediği için dönüşüm esasen imkânsızdır. Çünkü değişen varlığın bir önceki andaki hâline dönüşüm dahi dönüşümün başarısızlığının delilidir. Bu tip bir dönüşümün gerçekleşebilmesi için dönüşmekte olan dönüşeceği varlığın bir sonraki anını, hâlini bilmek zorundadır. Dönüşülen varlık kendi sabit hızıyla dönüşüme devam ederken dönüşecek varlığın dönüşülenin ilk konumundan uzak bulunuşu ondan daha hızlı hareket etmesini gerektirir ki söz konusu hız kendisini her zaman dönüşülecek varlığın ilerisine atacaktır. Dolayısıyla dönüşülecek varlığın dönüşüm basamağında bir sonraki hâlinde ondan önce bulunacağı için hem dönüşümü başarısız olmuş hem de dönüşen vasfından çıkarak dönüşülen vafına haiz olmuş olur ki bu da yine dönüşümün başarısızlığı anlamına gelir. Eşruh kişinin bir fikri sabit şeklinde muhayyilesinde ürettiği bir "gerçekte var olmayan yansıma öteki" olduğu için kişinin idealiyle sabitlenir. Bu sebeple de eşruha dönüşmek soyut sabit ideale dönüşmek

¹⁸⁶² A.e., s. 83.

anlamına geldiğinden mümkündür. Tüm bu anlatılanlar dolayısıyla dönüşümü kavrayabilmenin esas yolu eşruhun sahibinin eşruha dönüşümünü anlamaktan geçer. Yukarıda ayrıntılı şekilde anlatılan mit ve masal örneklerinde bu tip bir dönüşüm görülmez. Donuna girme motifinde anlık bir dönüşme söz konusudur ve dönüşümün basamaklarından bahsedilemez. Roman bu içsel dönüşümü en ayrıntılı şekilde insan ruhunun derinliklerinden yüzeye çıkarıp kurguya aktarabildiği için diğer türlerden ayrılır ve özgün konumunu hak eder.

Tutunamayanlar şöyle başlar:

“Olay, XX. yüzyılın ikinci yarısında, bir gece, Turgut’un evinde başlamıştı. O zamanlar daha Olric yoktu, daha o zamanlar Turgut’un kafası bu kadar karışık değildi.”¹⁸⁶³

Dönüşüm esnasında dengeyi sağlayıcı gölgenin Turgut’un özgüvenini besleyen kısmı ve onun ikinci eşruhu Olric, romanın başında henüz ortada yoktur ancak yazar onun ortaya çıkacağını daha en baştan haber verir. Olric uzun bir süre ortada görünmez. “Durum kötüye gidi[p]” “Turgut’a yardım edecek kimse” olmadığı bir dönemde Turgut henüz “Kendi kendine konuştuğunu sanı[rken]”, “Henüz basit bir ağrı sanı[rken] göğsündeki sıkışmayı” yalnızca “Kendine acımaya başlamıştı[r]” ve “Selim’e duyduğu acımayla karıştırıyordu[r] bu acımayı”.¹⁸⁶⁴ İşlerin içinden çıkamadıkça kafası daha da çok karışan Turgut, Selim’in bir arkadaşıyla birlikte geneleve gider. Burada buldukları esnada kızların söyledikleri şarkıyı dinlerken bir anda metnin içine garip bir ruh tasviri giriverir:

“Gözleri kapalı, Safter’in şarkısına katıldı. Sarhoşların şarkısı yavaş yavaş salona yayıldı. Sıcakla birlikte merdivenlere tırmandı, günah odalarının içine, kapı altlarından sızdı, kapağı açık kömür sobalarına girdi, kurum dolu bacadan gecenin ortasına süzüldü. Gecenin sıcaklığında buharlaştı, eridi; yoldan geçenlerin elbiselerine, ruhlarına sindi. Otomobillerin açık pencerelerinden girdi, şoförlerin derilerinin altına işledi. Şoförler,

¹⁸⁶³ A.e., s. 25.

¹⁸⁶⁴ A.e., s. 249.

ellerini radyolarının düğmelerine uzattılar, hafif müziği kapayıp Arap istasyonlarını aramaya başladılar. Şoför Emrullah, derisinin altına şarkının girdiği yeri, orta parmağının, direksiyon sallamaktan sertleşmiş eklemine, hafifçe kaşdı. Hafif bir zehirlenme. Aynı parmakla gözünü kaşdı; aynı parmakla başını kaşdı. Sarhoşların şarkısı, kelebek camından dışarı uçtu. İçerlemişti: beni Arap müziğiyle karıştırıyorlar, diye söylendi. Yayalar için yanan yeşil ışıktan yararlanarak karşıya geçti. Yükseldi. “Hastayım yalnızım...” oldu ve kapanmakta olan bir meyhanede, İstatistik Umum Müdürlüğü kaleminden emekli Niyazi Beyle, tombalacı Akif’in fasılındaki peltek güfteye karıştı. Kapanan kepengin paslı aralığından sıyrılarak asfalta çıktı. Elinde çanta-radyo taşıyan bir işçinin omuzuna kondu, yorulmuştu. Şehrin fakir mahallelerinden birine giden çamurlu bir otobüse bindiler. Eski otobüsün homurtuları arasında bir süre sesi duyulmadı. Işıklı yolları geride bıraktılar; sarsıla sarsıla tozlu yollarda ilerlemeye başladılar. Sesini biraz yükseltti işçinin radyosunda. Bu yollara, bu toza, bu sığağa başka türlü dayanılmazdı. İşçiden bir durak önce indi; ters taraftan gelen başka bir otobüse bindi. Biletçiyle oturup iktidara yaranmaya çalışan bir işçi gazetesini, ilanlarına varıncaya kadar okudular. Sonra hızlandı: apartmanlara girdi. Demokrat Ahmet Beyin evinde, bir senfoniyle bir popüler müzik arasında dinlendi. Bazen high fidelity oldu, bazen mono. Yetmiş sekiz devirli parlak kollu bir gramofonda bile çalındı bir kere; elle kurulanlardan. Bir ara yolunu kaybetti; sormak için bir karakola girdi. Sıcakta parmak izleri kötü kötü kokuyordu. İsteddiği şarkıyı çalmayan seyyar çalgıcı tamburî Arif’e sözle ve fiilen tecavüz ettiği iddiasıyla... daktilonun tıkırtısına kaptırdı kendini. Tuşların tıkırtısı, arzunun tıkırtısı, rahmetli Mehmet Akif, Seyfi Baba, sen bir garip çingenesin... Arif Baba... kendini sokağa attı. Peşine iki tane uzun saçlı, kırmızı ceketli genç takıldı. Armonize edilmemek için var kuvvetiyle kaçtı. Geceyarısı olduğundan kapalı duran demir kapının üstünden aştı. Üç numara, on iki numara, yirmi sekiz numara; kapıyı yumrukladı. Aceleden, muşambanın üstünde kaydı, duvara çarptı, sarhoşların arasından güçlükle yer açtı kendine. Sendeledi, yere düştü, telaşla kalktı. Turgut oradaydı: bir adım mesafede. Göğsüne yaslandı, başını omuzuna koydu. Bir kedi gibi süründü, yaltaklandı. Nefes nefese, ama emin ellerdeydi.”¹⁸⁶⁵

Alıntı kısmından da anlaşılacağı gibi bir hayalet ya da ruh ortada dolaşmakta, kapı altlarından geçebilmekte, hızla istediği yere ulaşabilmektedir. Sonunda da ulaşması gereken kişiye Turgut’a ulaşip onun omzuna başını koyarak kendisini rahat hissetmektedir. Hatta yolda kendisini takip edenler bile vardır. Aynı Selim(2)’nin

¹⁸⁶⁵ A.e., s. 272-274.

ortaya çıktığı ilk gece gibi, Olric'in ilk ortaya çıktığı gece de Olric, bedenlenmiş bir eşruh olarak kurguya dahil olup daha sonra sestem ibaret bir eşruh olarak kurguda yer almaya başlar. Çok sarhoş olan Turgut kişileri çoğullaşmış olarak görmeye, düşünememeye başlar ve ardından her zamanki iç sesine ve Selim(2)'ye benzemeyen bir iç hitap işitir: "Efendimiz!"¹⁸⁶⁶. Henüz adı olmayan iç ses Turgut'un konuşmaya mecali bile olmadığı anda sürekli konuşmaya başlar:

"Efendim, efendimiz, efendimiz. Efendimiz yorgunlar, efendimizin canları sıkılıyor. Sıcak efendimizi bunalttı. Efendimizin sağlığına içiyorum. Sarayımızın içine sokulmaya cüret eden bu menhus sıcak kanımızı kurutuyor, beynimizin suyunu buharlaştırıyor, kullarımıza istediğimiz gibi hizmet etmemizi engelliyor. Muhafızlar! Kim soktu onu buraya? Ülkesinde güneş doğmaz kralımızın odasına çıkan yorgun merdivenlerin mermerlerini hangi ışık kızdırdı? Bir zamanlar duvarlarının dibinde dalgaların oynadığı bu sarayı kim getirdi bu bozkırın ortasına? Kim icat etti sığacı? Efendimiz, efendimiz. Efendimizin başına güneş geçti galiba. Hayır, ışık istemiyorum: kapansın ağır kadife perdeler, kimse içeri alınmasın."¹⁸⁶⁷

Turgut'un sarayındaki uşağı edasıyla ortaya çıkan iç sesin varlığını sonunda Turgut da benimseyip onunla konuşmaya başlar ve ondan yardım ister: "Olric, Olric! Birşeyler yapmak gerek. Yoksa, bu yenilginin suçunu bana yükleyecekler."¹⁸⁶⁸ Gerçekten de Olric Turgut'un akli muvazenesini korumak için ürettiği bir eşruhtur: bir uşak, köle eşruh. Üzerinde kendi hakimiyetini hissedebileceği, efendiliğini üzerinden ilan edebileceği, Selim'e benzeyemeyişinin acısını çıkarabileceği, Selim(2) ile girip kaybettiği tartışmalara mukabil kazanabileceği baştan belli bir ilişkiyi kurabileceği bir uşaktır. Berna Moran da Olric'in Turgut Özben'in ikinci kişiliği olduğunu belirtir. Moran, Olric adının Charles Dickens'ın **Büyük Umutlar** romanındaki kötü karakter Olric ile **Hamlet**'teki soytarı Yorick tiplemesine bir

¹⁸⁶⁶ A.e., s. 274.

¹⁸⁶⁷ A.e., s. 274-275.

¹⁸⁶⁸ A.e., s. 276.

gönderme olduğu kanaatindedir.¹⁸⁶⁹ Turgut, ikinci benliğinin ismi konusunda kararsızdır:

“Olrıc ya da Osric gibi bir isimdi. [...] Bu düşüncelerle kendinizi yormayın efendimiz. Nasıl rahatsız olmam Olrıc? Yoksa Osric miydin?”¹⁸⁷⁰

Turgut, Olrıc’le korkularını, acılarını paylaşmaya daha ilk ortaya çıktığı andan itibaren başlar. Selim(2)’nin metinde konuşmaya başladığı zaman kullanılan leitmotif: “Efendim?” ile Olrıc için kullanılan leitmotif: “Efendimiz!” arasındaki ilişki önemlidir. Gölge arketipinin iki kutbunu oluşturan iki eşruh ses, farklı şekillerde işlevseldir. Yazarın bilinçli seçimi de bunu ortaya koyar. Kısa sürede Olrıc’e alışan Turgut, başkalarının sohbetinden hoşlanmaz olur.¹⁸⁷¹ Günlük hayatındaki sorunların müsebbibi olarak onu görür, başarısızlıklarından dolayı onu suçlar. Kendi herhangi bir şeyden korktuğunda Olrıc korkuyormuşçasına onu teskin eder. Onunla aile hayatını, Selim’in ölümünü konuşur. Onunla birlikte ailesini, işini ve tüm bağılıklarını geride bırakarak yeni bir hayata başlamanın hayallerini kurar. Yavaş yavaş “Bütün rüyalar [.] birbirine karışır”, “Düş ve gerçek arasındaki çizgi silini[r]”¹⁸⁷². Turgut halüsinasyonlar görmeye başlar. Jale Parla, Turgut’un Selim’in gittiği yoldan giderken “şizofreniye mahkum” olduğu kanaatindedir.¹⁸⁷³ Turgut’un Selim’in intiharı ardından yaşadığı travma göz önünde bulundurulduğunda şizoid belirtiler gösterdiğini söylemek mümkündür. Turgut’un bir ara aklına gölgesini sorgulamak gelir: “Yahu bu Olrıc de nereden çıktı?”¹⁸⁷⁴ Ancak kafası o kadar Selim(2)’yle meşguldür ki sorgulamak bir tarafa aklına gelen bu sorunun üzerinde bile durmaz. Olrıc’le konuşa konuşa zamanla “Düşüncelerini izleye[mez]”¹⁸⁷⁵ bir hale bile gelir. Kendine yabancılaşır:

¹⁸⁶⁹ Berna Moran, a.g.e., s. 286.

¹⁸⁷⁰ A.g.e., s. 277.

¹⁸⁷¹ A.e., s. 290.

¹⁸⁷² A.e., s. 389.

¹⁸⁷³ Jale Parla, **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, s. 207.

¹⁸⁷⁴ A.g.e., s. 401.

¹⁸⁷⁵ A.e., s. 404.

“Ayrıca Turgut, öyle zayıf anlar yaşıyordu ki neredeyse konuşacak gibi oluyordu. Fakat nereden başlamalıydı? Başlamadan yoruluyordu; bir kadın ilişkisini anlatmak, itiraf etmek daha kolaydı. Yok canım, böyle şey anlatılır mıydı? İnsana deli derlerdi sonra. Deli mi? Olric anlatabilirdi belki? Olric mi? Nasıl ayrı düştüm evimden böyle, Olric? Neden her istediğimi anlatamıyorum? Neden, aynı yaşantının içinde bulunan insanlarla hiçbir ilişki kuramaz oldum? Neden, neden, neden? Sorular, çengeller gibi, soru işaretleri gibi kafasına takılıyordu. Yalnız seninle mi konuşabileceğim Olric? Olric susuyordu. Olric, dış dünyayla konuşmazdı. Parçalanırdı, erirdi. Birdenbire uykudan, rüyadan çıkıp, kendini bir kadının yanında, bir yatakta buluyordu gece yarısı. Kendine gelemiyordu. Buraya nasıl geldim Olric? Yüz yıl uyuyan adam gibi yabancı gözlerle süzüyordu çevresini. Zamanı bulamıyordu. Kendini bulamıyordu. Uykunun rahatlığından şüursuzca fırlatılmış garip bir yaratıktı. Sus, diyordu, kendi kendine. Sus, kimse duymasın. Sonu kötü olacak. Sen Turgut’sun. Turgut Özben. Hiçbir şey hissetmiyordu. Ellerini sıkıyordu acıtırçasına. Sen bir saksı çiçeğisin Turgut Özben. Yapraklarını birbirine sürterek varlığını duyamazsın.”¹⁸⁷⁶

Olric’in ortaya çıkışında eşruh kurgularında tekinsiz ortamı oluşturan ölüm korkusu yine söz konusudur. Selim’in intiharı ardından Turgut hep ölümle ilgili rüyalar görmeye başlar. Ölümden korkar.

Romanın ilerleyen kısımlarında Turgut Selim’in kız arkadaşı Günseli ile tanışır ve onunla Selim hakkında sohbet eder. Günseli’yle sohbeti sırasında da Turgut’un kafası oldukça karışıktır. Daha sonra Selim(2)’yle yaptıkları sohbet, Turgut’un kendisinin konuştuğu kişilerin/iç seslerinin sayısının gittikçe artmakta olduğunu ve üçe çıktığını gösterir:

“[T]: Bunları yazmalıydın Selim.

[S2]: İnşallah bir dahaki sefere Turgut. Sen şimdi aklında kalanlarla idare ediver.

[T]: Bir daha gelecek misiniz?

¹⁸⁷⁶ A.e., s. 408.

[S2]: Biz oldukça kalabalıklaşıyoruz. Günseli bir, ben iki, Olric'i de sayarsak üç... Diğer isimler aklıma gelmiyor şimdi. Elbette daha kalabalığızdır da ben tanımıyorum. Henüz vaktim olmadı.¹⁸⁷⁷

Nitekim daha sonra noktalama işaretleri kullanmadan yazdığı Günseli'nin zannedilen aşk mektubunun hem Selim'in hem Günseli'nin hem de Turgut'un seslerini taşımasının sebebi de budur. Mektubu yazan Turgut'tur ve herkesi kendisi konuşturmaktadır. Jale Parla'ya göre “noktasız, virgülsüz, soluksuz ilerleyen bir aşk metnidir bu” ve metinde “kadın ve erkek sesleri birleş[erek] cinsiyetsizleş[mektedir]”.¹⁸⁷⁸ Jung'un arketipleri haricinde de konuyu izah mümkündür. Şizofrenik kimlik bölünmelerinde kimlik önce yukarıda da anlatıldığı gibi ikiye bölünür. Hakiki ben ile sahte ben olmak üzere, daha sonra oluşturulan sahte benlikler de bir üzüm salkımı gibi alt dizgelere bölünmeye başlar. Arketipler açısından söylenecek olursa özbene ulaşma sürecinde bilinçdışında kişinin karşısına çıkan ilk arketip gölge arketipidir. Selim(2) ve Olric Turgut'un gölgeleridir. Jung iki tip gölgeden bahseder: “kişisel gölge” ve “kollektif gölge”. Bu açıdan değerlendirildiğinde Olric kişisel gölgedir. Selim(2) ise tutunamayanların “kollektif gölge”sidir ve merkezdeki öz'ün İsa'nın gölgesidir. Gölge arketipinden sonra kişi erkek ise animasıyla karşılaşır. Burada Günseli animayı temsil etmektedir. Selim'e dönüşmek istediği için de Günseli ideal kadın olarak anima vazifesi görmektedir. Jung'un arketip yaklaşımına göre Turgut'un içinde bulunduğu durumu anlamakta:

“Amaca yaklaşmış oluyoruz, karanlık yarım, bilinç düzeyine çıkarılmıştır; içimizdeki karşıt cinsiyet ögesi ayrılmıştır; manevîlik ve ilksel doğa ile ilişkimiz açıklığa kavuşturulmuştur. Aslında iki yüzlü olan ruhsal derinlikler, tanıtılmış, manevî küstahlık bir yana itilmiştir. Bilinçdışının ülkelerine daldık ve içeriğinin büyük bölümünü aydınlığa çıkardık.

Bilinçdışındakiler, bilince yükseldiler, persona yok oldu; bilincin egemenliğinde azalma oldu; böylece ortaya bir dengesizlik çıktı. Bu dengesizlik, kişiliğin geniş çapta geliştirilmesinin önüne geçen bir engeli yok etmek içindi. Çünkü bu dengenin

¹⁸⁷⁷ A.e., s. 452.

¹⁸⁷⁸ Jale Parla, a.g.e., s. 217.

yitirilmesi, bilinçdışının özerk ve içgüdüsel etkinliğiyle yeni bir dengenin yaratılmasına yol açar, ancak bunun için, bilincin, bilinçdışından yükselen içeriği sindirmesi ve onu işleyebilmesi gerekir. Çünkü ancak ruha karşı kazanılacak zafer, gerçek değeri ortaya çıkarır.”¹⁸⁷⁹

Turgut bu yolu aynen anlatıldığı şekilde geçer. “Bilinçdışının içeriğini harekete” geçiren “Dengesini yitirmiş olan bir ruhun bütün tehlikelerden geçerek, sonunda ruhsal varlığı[nın] kaynağı ve son temeli olan merkeze, bireysel tamlığa, ÖZBEN’e varır.”¹⁸⁸⁰ Dolayısıyla Selim(2)’ye dönüşmek de geçici bir hevestir ve aslında bir ara aşamadır. Selim, intihar ederek bütünleştiği İsa’ya dönüşmek istemektedir ve İsa’nın gölgesini temsil ettiğinden Turgut’un asıl dönüşmek istediği de Selim değildir çünkü Selim de bir gölgedir. Turgut’un istediği özben’ine ulaşmak, İsa’ya dönüşmektir. İsa, özben’ine ulaşan kişidir. Turgut işte bunun için evini ailesini terkedip sonu belli olmayan bir yolculuğa çıkar.

Olric, Selim(2) ve Günseli’yi sestem ibaret birer eşruh olarak kurguda başarıyla kullanan Oğuz Atay’ın **Tutunamayanlar**’ı türün en zor ancak en cazip örneklerinden biridir. Birer eşruh olarak Selim(2) ve Olric folyo karakterler şeklinde kurgulanmışlardır. Süreç içerisinde değişmeyip sabit kalırlar. Görevleri Turgut’u dengelemek ve onun romandaki kişilik bunalımını, yaşadığı topluma, ailesine ve kendisine yabancılaşmasını daha kolay ifadelendirmek, özben’ine ulaşma yolculuğunda sembolik değerler taşımak olarak özetlenebilir. Tabii roman boyunca Doğu-Batı tezatı, modernleşen toplum bireyinin bölünmüş kişiliği, kimlik bunalımı gibi konular da ele alınmaktadır. Ancak bunlar içteki süreci başlatan yardımcı dış etkenlerdir. **Tutunamayanlar**’dakine benzer şekilde eşruh kurgularında iç seslerin kullanıldığından yukarıda farklı vesilelerle bahsedildi. Örneğin **Beyaz Kale**’de Hoca’nın babasının ölümünden önce bir meleğin sesi olarak değerlendirdiğine benzer şekilde sürekli “Ben, benim” diye tekrarlayan ve kulaklarında uğuldayan ses romanda birbiri üzerine sentetik bir şekilde yığılan eşruh imgelerinden biridir ve romanın içinde sadece birkaç cümle de olsa yer alır. Özellikle psikolojik muhtevaya

¹⁸⁷⁹ Carl Gustav Jung, **Analitik Psikoloji**, s. 75.

¹⁸⁸⁰ A.e., s. 68.

haiz romanlarda kişiye yabancılaşan ve müstakil bir hüviyet kazandırılarak eşruh şeklinde kurgulanan pek çok iç ya da dış sesle karşılaşmak mümkündür. 1990 sonrası dönemde Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay ile başlayan ekolün hız kazandığı görülmektedir.

“Alonso! Vakit geldi.
Sen ve ben kavuşmalıyız artık.”¹⁸⁸¹

“Sakın kekeleme Alonso.
Bir daha asla kekeleme.
Susma.
Avazın çıktığı kadar bağır,
takatten düşene kadar konuş.
Korkma,
çünkü bundan böyle senin ağzından ben konuşacağım.
Sesinden utanmayacaksın Alonso.
Sesinle var olacaksın.”¹⁸⁸²

Elif Şafak’ın 1999’da yayımlanan romanı **Şehrin Aynaları**’nda Engizisyon’un Başrahibi Alonso Perez de Herrera’nın bir dış sestten ibaret eşruhunun hikâyesi de yer alır. Rahip Herrera’nın evinin salonunda yemek masasının hemen yanındaki duvarın büyük bölümünü kaplayan ve rahibin ölüm döşeğinde tasvir edildiği gizemli bir tablo bulunmaktadır.¹⁸⁸³ Yemeklerini her gün bu resmin karşısında yiyen rahibin tabloyla ilginç bir ilişkisi vardır. Kendi geleceğini bugünden seyreden, öteki’nde kendini gören bir adamın tavrıyla her gün karanlık tablodaki sapsarı yüzünü seyreden rahip bir İtalyan ressama yaptırmış olduğu tablo evine geldiği gün tüm mobilyalarını değiştirerek resmin renklerine uygun yeni mobilyalarla salonunu döşemiştir. “Herrera, yemek esnasında kullandığı tüm tabak çanakları bir ustaya yaptırmak sûretiyle, ölümün yüzleriyle tezyin ettirmişti[r]”.¹⁸⁸⁴ Üzerinde bir yılan figürünün bulunduğu kadeh ise onun en çok sevdiği parçadır. Rahip Herrera, ölümden bahsetmeyi seven bir kişidir. Sürekli ölümlerle birlikte yaşar ve “Bu dünyadaki vazifesinin, insanları ölümün dehşetiyle, kendi ölümleriyle tanıştırmak

¹⁸⁸¹ Elif Şafak, **Şehrin Aynaları**, s. 18.

¹⁸⁸² A.e., s. 17.

¹⁸⁸³ A.e., s. 12.

¹⁸⁸⁴ A.e., s. 13.

olduğuna inanır”.¹⁸⁸⁵ Rahip Herrera, “Kan görmeye tahammül edemez[.]; her ne yerse yesin, her ne yaparsa yapsın, kan akmamalı[dır]” çünkü rahip “Ölümün ve hayatın resminde göz alıcı tek bir renk bile” olsun istemez.¹⁸⁸⁶ Gotik resmin karanlığı içinde merkezdeki kanın dehşet verici kızılılığına tahammülü yoktur.

Rahip Herrera, vaazları esnasında bambaşka bir insan hâline gelir, “sesin büyüüne kapılıp gid[er]”¹⁸⁸⁷. Vaazları esnasında “o sadece ağzını açıp kap[ar]”, “kelimeler bir başkasından, bir başka yerden sökün ed[er].”¹⁸⁸⁸ Vaazlarında yabancı bir kişinin sesi gibi işittiği bu ses eve döndüğünde, “kafesinden kurtulmuş bir kuş gibi telaşla uçup karşısındaki resmin içine gir[er]”.¹⁸⁸⁹ Resme giren “ses bu sefer de oradan konuşmaya başl[ar]”.¹⁸⁹⁰ Rahip Alonso Perez de Herrera’nın eşruhu olarak tasvir edilen ses, rahibin vücudunu terk ettiğinde rahip:

“[E]vvela bütün kanı çekilmiş gibi titreyip sararmaya başl[ar] ve ardından, sessizliğe gömülü[r]. İşte bu sebepten, dışarıda, şöreti bütün ülkeyi sarmış bir vaiz, bir dil üstadı; evinde ise bir ölü kadar suskun ve kıpırtısızdı[r]. Bu matem sessizliği evin her tarafını sarıp sarmal[ar].[...] Yemek odası, kimselerin dalgalandırmaya cesaret edemediği sisli, yosunlu, ağlamaklı bir göle benz[er].”¹⁸⁹¹

Bu yemek odasında resmin içindeki eşruhla sohbetlerinde vaaz sırasında insanları ne kadar çok korkuttuklarından keyifle bahsederken Rahip de başardığı işten dolayı sevinçli ve gururlu bir şekilde yemeğini yer. Rahip bu sesle küçük bir çocukken tanışır. Bir fırıncının beş oğlundan biridir. Kardeşlerinden ikisi çeşitli hastalıklardan ölmüş olan Herrera, kendisi de onlar gibi çelimsizdir. İçine kapanık bir çocuktur ve oldukça yoksul bir şehirde büyür. Herrera’nın babası hırçın ve yoksulluğunun acısını müşterilerinden ve çevresindekilerden çıkararak bir adamdır. Yoksulluktan kurtulmanın tek çaresinin çocuklarından birini okutmak olduğunu düşünen adam,

¹⁸⁸⁵ A.y.

¹⁸⁸⁶ A.e., s. 14.

¹⁸⁸⁷ A.y.

¹⁸⁸⁸ A.y.

¹⁸⁸⁹ A.y.

¹⁸⁹⁰ A.y.

¹⁸⁹¹ A.e., s. 15.

okutacağı çocuğunu da daha en baştan seçmiştir. Konuştuğunda sesi bile çıkmayan, sesinden neredeyse utanan ve kendisiyle alay edilmesin diye kolay kolay konuşmayan Alonso, henüz yedi yaşındayken kilise korosuna seçilmiş ve burada takdir edilmeye başlamıştır. Alonso'da geleceğini gören babası onun kilisede kalmasına izin verir. Alonso için burası çevresindekilerin alaylarından uzakta yaşayabileceği bir sığınak, bir yuva gibidir. Çocuk koro dağıldıktan sonra bir gün kendisine seslenildiğini işitir. Bu ses, ömür boyu kendisiyle olacağını söylemektedir. Sesin söylediklerine Alonso kulak verir:

“Sakin kekeleme Alonso. Bir daha asla kekeleme. Susma. Avazın çıktığı kadar bağır, takatten düşene kadar konuş. Korkma, çünkü bundan böyle senin ağzından ben konuşacağım. Sesinden utanmayacaksın Alonso. Sesinle var olacaksın.”¹⁸⁹²

Henüz küçük bir çocukken içindeki kendisini yüreklendiren sesi, gölgesini dinlemeye başlayan Herrera, hayatı boyunca bu sesin idaresinde yaşar. Bir daha sesinden hiç utanmaz. Hatta öteki sesinin varlığının imtiyazlı bir durum olduğunu küçücük yaşından itibaren düşünmeye başlar. Sesle tanışan ve onu kabullenen çocuk bir anda hiç olmadığı kadar özgüven sahibi olur. Bir süre bir dış ses olarak kalan eşruhu bir gün kilisede artık kavuşmaları gerektiğini söyler. Bu bütünleşme anı çocuğun hayatını değiştirir:

“Ses ona ağzını açıp, avazı çıktığı kadar bağırmasını söyledi. Çocuk o kadar heyecanlanmıştı ki, değil bağırarak bir inilti bile çıkaramadı. Bakışları ayaklarında, yüreği ağzında, öylece kalakaldı. Bir müddet sonra ses isteğini tekrarladı. Alonso bu sefer vargücüyle ıknarak bağırma çabaladı. Kulaklarına kadar kızarmış, terden sınırsızlık olmuştu. Ciğerlerinde nefes kalmayınca kadar zorladı, zorladı. Gairp bir şeyler oluyordu vücudunda. Ayaklarının yerden kesildiğini, göğe doğru yükseldiğini, damarlarında akan kanın hızla çekildiğini zannetti bir ara. Ağzından çıkan ses hem bıkip usanmadan düşüncelerini parçalıyor, hem de oraya buraya dağılan parçaları sabırla topluyordu. Bağırıyordu Alonso. Bağırabiliyordu. Sesi, incecik, kuş esi, doğduğu

¹⁸⁹² A.e., s. 17.

günden beri kulakları tırmalayan alay konusu olan sesi, kilisenin yaşlı, nemli duvarlarında, yaldızlı, cılız mumlarında yankılanıyordu.”¹⁸⁹³

Bütünleşme anı törensel bir şekilde daha küçük çapta da olsa Rahip’in her vaazından önce tekrarlanır. Ses, kendisine verdiği özgüvenin ve kudretli sesin karşılığında Alonso’nun kendisine itaatini bekler. Dediklerinin aksini yapmaya çalıştığında onu saçlarından tutup çeker ve çocuğun canı yanar. Ses, bu hırçın tavrıyla babasına benzemektedir. Ses, sadece kendi istediği zaman onun sesi olacaktır, bu da en büyük tehdit unsurudur. Eşruh kurgularında eşruhar genellikle konuk oldukları bedeninin asıl ruhunu köleleştirirler. Alonso’nun eşruhu da onu tehditleriyle köleleştirir. Şeytanla yapılan anlaşmalar Goethe’nin **Faust**’unda olduğu gibi kişiyi etkisi altına alan büyük bir güce işaret eder. Ses, Alonso’ya bu büyük güce uygun bir ideali işaret eder. Herrera, bir daha hiç sözünden çıkmadığı sesin yönlendirmesiyle “Şaşılacak kadar kısa bir zamanda ülkenin en ünlü vaizlerinden beri olup çıka[r]”.¹⁸⁹⁴ İpleri, eşruhu sesinin elindeki bir kuklaya benzeyen Rahip Herrera, vaazlarına hiç hazırlanmaz zaten ne söyleyeceğine de kendisi karar veremez. Ses istediği gibi onun bedenini kullanır ve vaazlar esnasında kalabalık üzerinde çok güçlü bir hipnotik etkiye sahiptir. Kalabalık onu dinlerken kendinden geçmekte, ağlamaktan gözleri kızarmakta, korkudan bedenlerine sığamayacak bir hâle gelmekte ve sesin dediklerini harfiyen yerine getirmek için kendilerini gönüllü birer köle gibi sesin dolayısıyla da Rahip’in emrine vermektedirler. Rahip, vaaz bitip eşruh bedenini terk ettiğinde kimseyle konuşmamaya özen göstererek sessiz sedasız salonu terk etmeyi âdet edinir. Ses, vaazlarında Türklere ve Yahudilere düşmanlık içeren söylemleriyle dikkat çeker. Alonso’nun Yahudilere düşmanlığı eşruhun telkiniyledir. Henüz sesle yeni tanıştığı günlerde ses ondan serçe parmağını kesmesini ister ve sonra kanın rengini işaret eder. Hıristiyanların kanı ona göre kırmızı renkte akarken Yahudilerin kanı siyah renkte akmaktadır çünkü onlar günahkar insanlardır. Alonso’ya kendi kanını bu söylediklerine göre incelemesini ve kanının yeterince kırmızı olup olmadığına karar vermesini ister. Alonso, kendi kanının kırmızı olduğunu söylese de

¹⁸⁹³ A.e., s. 19.

¹⁸⁹⁴ A.e., s. 20.

ses ona kanının içindeki birkaç damla siyahlığı işaret eder. Sese göre, bu siyah noktacıların sebebi Alonso'nun dedesinin Yahudi bir eş seçmesinden kaynaklanmaktadır. Rahip, bu sırrı hayatı boyunca saklar ancak git gide Yahudilere ve “Converso” tabir edilen din değiştirerek Hıristiyan olan Yahudilere karşı nefreti artar. Özellikle sonradan din değiştirenlerin hâlâ gizlice Yahudiliğe bağlı sahtekarlar olduğunu düşünmektedir. Rahip'e göre onlar: “Temizlenmesi gereken bir cerahat[tir]”¹⁸⁹⁵ ve kendi kanlarında boğulmayı hak etmektedirler. Toplumun öteki kabullerinin burada baskın bir şekilde öne çıktığı görülür. Topluma hükmeden ses de kendisindeki ötekiliği adeta kendisinden temizlemek için dışarıdaki ötekileri ortadan kaldırmaya, temizlemeye çalışmaktadır.

Rahip, Engizisyon'un başındaki isim hâline geldiğinde ses daha da hırçınlaşır. Şehirde onun emriyle tam anlamıyla bir cadı avı başlatılır. Herkes sevmediği, çekemediği insanları ve komşularını dinlerini değiştiren Yahudiler olmakla suçlamaya, Engizisyon'a ihbar etmeye başlar. Pek çok aile dağılır. Çocuklar başka ailelere verilir. Engizisyon'un düz bir yere inşa edilmesine rağmen yüksek bir dağın tepesine kurulmuş izlenimi veren binası “Casa Santa” yani “kut-sal-ev” adını taşımaktadır.¹⁸⁹⁶ Tekinsiz bir mekan olan bu binaya getirilenlere işkence edilmekte ve suçlarını itirafa zorlanmaktadır. İşkencelerin asıl amacı kişilerin bedenleri değil hafızalarıdır. Buraya getirilenlere içirilen ve özel bir ottan (pişmanlık otu) yapılan zehir yüzünden kişilerin hafızaları harekete geçmekte ve zehri içenler durmadan geçmişi hatırlamaya başlamaktadırlar. Hatırlama, zehrin etkisiyle pişmanlığı getirir. İşkenceden geçirilenler bir de kendilerine mutlu oldukları günleri bile pişmanlık olarak hatırlatan zehrin etkisinde kendilerinden ve anılarından nefret etmeye başlamaktadırlar. Böylece geçmişlerine yabancılaşan insanlar, kendi doğrularını da kaybederler. Bu korkunç eziyete dayanamayan zihinler de kendilerini ortadan kaldırırlar. Bu işkenceye maruz kalanların çoğu ya intihar etmekte ya da akli dengelerini yitirmektedirler. İntihara yeltenip bunu başaramayanlarsa ateşe atılarak yakılırlar. Kut-sal-ev'e kendileri gelenler ise bir şeyler anlatıp sonra tekrar evlerine dönerler ve orada zorla tutulmazlar. Buraya getirilenlerin sorgusunu mutlaka Rahip Herrera yapar ve onlara suçlu olduklarını söyletinceye kadar sözleriyle işkence eder.

¹⁸⁹⁵ A.e., s. 23.

¹⁸⁹⁶ A.e., s. 135.

Bir taraftan da onlara günahları ve şeytanları anlatır. Rahip korkuyla beslenir, karşılarındakilerin korkularından tarif edilmez bir haz duyar. Karşısındaki, öteki küçüldükçe kendisinin yüceldiği zannına kapılır. Bu da Rahip için oldukça keyif verici ve tatmin edicidir. Tüm bu sorgulamalar esnasında kendi kanındaki Yahudiliği ise tamamen unutmuş gibidir. Karşısında hafızası tüm yaşadıklarını yeniden ancak bu sefer pişmanlık üzerinden okuyan çoğu mağdur onun yüzünden onun gibi kişilik bölünmesi yaşamaya başlar.

Rahip, sesin müsaadesi olmadan bir kadını serbest bırakınca ses: “[Ö]fkeli bir nutuk atarak onu terk ettiğini, gidip kendine genç ve itaatkâr bir vücut bulacağını” söyleyerek ortadan kaybolur.¹⁸⁹⁷ Sesini kaybeden Rahip yemek odasındaki tablonun karşısında oturup beklemeye başlar. Üç gün sonra ses geri gelir. Sesin geri gelmesinin sebebi Rahip’i uyarmaktır. Akacak kanın kokusunu aldığı söyler. Sesin söylediklerinden tedirgin olan Rahip, evinden dışarı çıkmaz olur. Gecelerini zehir eden karabasanları da bu esnada görmeye başlayan Rahip’in kabuslarında gördükleri iyice kafasını karıştırmaya başlar. Kabusunda genç ve güler yüzlü bir delikanlı gelip kılıcıyla ikisinin de bileklerini kesmekte ve birlikte çırılçıplak birbirine karışan kanları içinde yüzmektedirler. Eşruh kurgularında homoerotizm unsurları yaygın bir şekilde görülür. Bu kabus da bu tip bir eğilime işaret etmektedir. Kan görmeye dayanamayan, Kut-sal-ev’de bile onca işkenceye rağmen kan akıtılmasına izin vermeyen Rahip’in her gece gördüğü kan deryası hayatını mahvetmeye, onu çıldırtmaya başlar. Sürekli insanları ölümle korkutan Rahip, bu sefer kendisi ölümden korkmaya başlar. İlk defa ötekileri anlar. Kendi ötekisi, gölgesi, eşruhuyla ilk defa tanıştıkları gün olduğu gibi kilisede dua ederken sol göğsünden kan akmakta olduğunu fark eder ancak henüz kalbine bıçak saplanmamıştır. Başını yana çevirdiğinde katilini elinde kılıçla görür. Bunu yapanın o olmaması için yalvarsa da karşısındaki yazarın “öteki” olarak adlandırdığı eşruhu tüm yalvarmalarına rağmen onu öldürür. Romanda şeytani bir dış ses olarak kurgulanan eşruh, Rahip’i köleleştirmekte ve sonunda onun itaatsizliğine tahammül göstermeyerek onu ölümle cezalandırmaktadır. Eşruh kurgularının özellikle ilk dönem gotik ve fantastik romanlarında olduğu gibi Rahip’in sonu da ölümdür. Şeytani eşruhun tarihi ve politik

¹⁸⁹⁷ A.e., s. 189.

bir mesaj için kullanılması eşruh kurgularına aykırı ya da yabancı bir durum değildir. Aksine eşruh kurguları çoğunlukla bu tip göndermeleri özellikle didaktik amaçlarla taşırlar. Irk ya da din temelli ötekileştirmenin neticesini Rahip'in bölünen kişiliği üzerinden anlatan yazar, sonunda Rahip'i gölgesine öldürterek bir tür kurgu adaleti de sağlamaya çalışır. Özellikle anlatım esasına dayalı geleneksel metinlerdeki ödül-ceza prensibi böylece romanda aynen tekrarlanır.

“İşte gerçek aşk:
kadın ve erkeğin
aynı zihinde aynı seste eriyip gitmeleri...
Hangimiz söyledik bunu?
Karşı karşıya duran iki ayna gibi...
Arada biri olmazsa...
Aynalar çıldırır...
Aynaların yalnızlığı korkunçtur...”¹⁸⁹⁸

“Bir kez olan tesadüftür, iki kez olansa...
İki kez olan değildir.
Zaman, Tanrı'nın her şeyin
bir kez olmasına izin vermesi için vardır.”¹⁸⁹⁹

Murat Gülsoy'un **Sevgilinin Geciken Ölümü** (2005) adlı romanında Serpil “yıllarca amaçsızca yaşa[yan]”¹⁹⁰⁰ eşi Cem'e bitkisel hayata girmesiyle bir ideal kazandırır. “Vejetatif durum” olarak adlandırılan bitkisel koma halindeki Serpil'e bakabilmek için Cem işinden ayrılır. Serpil'in vejetatif duruma girmesine geçirdiği trafik kazasından sonra hastaneye getirilirken kalbi kısa bir süre için durunca beynine yeterli oksijenin gitmemesi sebep olur. Bir gazeteci olan Cem, işinden ayrılmadan önce “Hayat Geçiyor” başlıklı bir sütunda yazılarını yayımlamaktadır. Serap'ın geçirdiği kaza ardından Cem, “ilk günlerin şokunu atlattıktan sonra Serap'ın durumunu yaşamının merkezine” yerleştirir.¹⁹⁰¹ Serap'ı ailesine bırakıp kendi hayatını yaşamaya bakmak yerine bütün hayatını ona adar. Serap'ın bitkisel hayattan

¹⁸⁹⁸ Murat Gülsoy, **Sevgilinin Geciken Ölümü**, 3. bs., İst., Can Yay., 2011, s. 88.

¹⁸⁹⁹ A.e., s. 54.

¹⁹⁰⁰ A.e., s. 20.

¹⁹⁰¹ A.e., s. 21.

çıkmasının doktorlar çok küçük bir ihtimal olduğunu söylese de o ümidini kaybetmemeye çalışır. Halk arasında tüple beslenme olarak bilinen yöntem sayesinde Cem, eşine kendi evlerinde bakar ve hiç evden dışarı çıkmaz. Onun altını temizler, günlük besinlerini saati saatine verir, düzenli olarak nefes alıp almadığını kontrol eder. Doktorların söylediğine göre Serap'ın dış dünyadaki sesleri duyma ihtimali de vardır çünkü yapılan tetkikler neticesinde zihinsel aktivitelerinin sınırlı da olsa devam ettiği anlaşılmaktadır ve bu sayede arada gözlerini de açabilmektedir.

Cem, Serap'ın kaza geçirdiğini duyduğunda kendisini kaybeder ve kendinden uzaklaşmaya başladığı hissine kapılır. Bir an “Kendi dışına çıkmış gibi” hisseder, sanki “Bedeninin içinde –o güne dek varlığından haberdar olmadığı- farklı bir birim kumandayı ele almıştı[r]”.¹⁹⁰² “Bu yeni iradenin etkisiyle” eşruh kurgularında genellikle karşılaşıldığı gibi Cem, “yaptığı hareketleri dışarıdan izliyordu[r]”.¹⁹⁰³ Otoskopik fenomen olarak nitelendirilen durum Cem'in psikolojik durumunu yansıtmakta kullanılır.

Cem evlilikleri boyunca hayatının kontrolünü tamamıyla Serap'ın ellerine bırakmıştır ve Serap'ın olmaması Cem'in kendi hayatını kontrol etmek zorunda kalmasına yol açar. Bir taraftan da Serap'ın ölümüne kendini hazırlayabilmek için onunla ilgili kötü anılarını hatırlayarak ondan uzaklaşmaya ve böylelikle “Kendini korumaya çalış[maktadır]”.¹⁹⁰⁴ Serap'ın yokluğunun hayatında meydana getirdiği boşluk ve yaşadığı travma ardından gelişen şizoid tablo Cem'in aynı annesini kaybeden bir çocuğun annesini sahte bir benlik olarak kendi zihninde üretmesi gibi Serap'ı da kendi zihninde kurgulamasına sebep olur. Serpil'e günlerce gazete okuyup, onunla duyacakmış gibi yüksek sesle konuştuğundan sonra Cem önce kendi iç sesini daha çok duymaya başlar. İç sesinin kendi söylediklerine sürekli itirazlarını, başkaldırıışlarını işitir. Henüz içinde bulunduğu durumun farkında bile değildir. Özellikle stajyeri Aslı ile ilgili düşünceleri Serap'ın sesini zihninde işitmeye başlamasına sebep olur:

¹⁹⁰² A.e., s. 47.

¹⁹⁰³ A.y.

¹⁹⁰⁴ A.e., s. 31.

“Aslı bile... Aslı bile kimi zaman onu sinirlendiriyordu. Gittikçe telefonları seyrekleşse de Cem’i hiç terk etmeyecekti. (Emin misin Cem? Aslı, kazadan sonra bu eve yalnızca bir kere geldi!) Cem Serap’ı, Aslı da Cem’i bırakmamıştı. (Gerçekten mi?) Kazadan önce olsa minik bir aşk üçgeni olarak nitelenecek bu durum (Serap bu konuda ısrarlıydı) şimdi bir ucu hayatta, bir ucu ölümden üç halkalı bir zincirdi. Serap ölüme dokunuyordu, Aslı hayata...”¹⁹⁰⁵

Bu sesi ilk işittiği dönemlerde Cem’in kendi iç sesiyle Serap’ın ortaya çıkmaya başlayan eşruhunun sesi birbirine karışır. Bu iç sesleri yazar, birer parantez içine alarak metinden ayırmayı tercih eder. Cem’in Serap’ı kendi içinde konuşturmasında “zihninde kazadan önceki varlığını koruduğu sürece”¹⁹⁰⁶ Serap’ın ölmeyeceğine dair inancı yatar.

Cem Serap’ın yanı başında evden hiç çıkmadan yaşadıkça değişmeye başlar ve kendisi de bu değişimin farkındadır ancak değişimin önüne geçmez, geçemez hatta geçmek istemez çünkü fedakârlığının zihnini yaşlandırmasının alameti yas düşüncesine tahakkümünün neticesi kırışıklıklarını fark etmekten son derece memnundur. Bir taraftan Serap olmadan yaşayamayacağını düşünürken öteki taraftan “ruhunun hiç tanımadığı karanlık bir köşesinden onu şaşırtan başka bir ses yüksel[meye]” başlar.¹⁹⁰⁷ Bu ses Cem’e Serap’ın ölümüyle yeniden doğacağını fısıldar. Tüm bu gelgitler Cem’i hırpalır. Dışarıdaki hareketsizlik ruhundaki dalgalanmaları arttırır. Herkes Serap’ın artık geri dönmeyeceğine inanır ve beyni çalışmadığı için bedenini “boş bir kabuğa” benzetir. Modern düşüncenin insan algısı insanı zihinden ibaret görmekten ibaret olduğu için kimse aksini düşünmez. Oysa Cem, “o boş kabuğu kendi[n]e yeni bir ev olarak seç[er]” ve Serap’ın bedenine yerleştiğine inanır.¹⁹⁰⁸ Cem’in söylediklerinin tam karşılığı ruh göçüşmesidir. Cem bu şekilde altı yıl geçirir. Bu süre zarfında “Cem kafasının içinde yankılanan sesin gerçekten de Serap’a ait olduğu yanılışına bile isteye teslim olmayı alışkanlık haline getir[rir]”¹⁹⁰⁹. Bu noktadan sonra artık Cem’in iç sesinden ayrılarak müstakil

¹⁹⁰⁵ A.e., s. 35.

¹⁹⁰⁶ A.e., s. 39-40.

¹⁹⁰⁷ A.e., s. 47-48.

¹⁹⁰⁸ A.e., s. 63.

¹⁹⁰⁹ A.e., s. 69.

bir hüviyet kazanan sesi Serap'ın eşruhuna dönüşür. Cem, Serap'ın eşruhuna animasını yansıtır. Eşruhun konuşmaları parantez içinde değil Cem'inkilerden ayrı olarak tırnak işaretleri içinde aktarılır. Metindeki iç sesin bu şekilde gösterilmesi dahi eşruhun ortaya çıkışını belgelemeye kâfidir. Serap'ın eşruhu bu konuşmalarda sürekli Cem'e muhalif bir tavır takınır ve konuşmalarına sürekli bir tartışma havası hâkimdir:

“‘Tamam Serap! Şurada şu durumda olmasan!...’

‘Olmasam... Evet, olmasam... ben olmasam her şey yolunda gidecekti Cem. Ne yazık ki durum bu. İcabıma bak, sen de kurtul! ben de...’

‘Saçmalama! İyileşeceksin. Bir gün geri döneceksin.’

‘Bunun gerçekleşmeyeceğini sen de pekâlâ biliyorsun. [...] Ben artık bitkiyim Cem. Gözlerimin açık olmasına aldanma. Ne seni duyabilirim ne Aslı'yı görebilirim. Ancak işte böyle kafanın içinde dır dır edip dururum. O da sen istediğin sürece.’”¹⁹¹⁰

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın **Huzur**'unda ölümünden sonra Mümtaz'ın karşısına çıkan Suat, Oğuz Atay'ın **Tutunamayanlar**'ında ölümünün ardından Turgut'a seslenen Selim gibi Serap da ölümle yaşam arasında asılı kaldığı uyku hâlinde bir eşruh olarak Cem'e seslenir. Söyledikleri o derece sahicidir ki Cem onun kendi zihninin bir mahsulü olduğunu bir türlü kabullenemez. “Bitkisel hayatta olmasına rağmen sadık kalmak için kendisiyle mücadele eden kocasını elinde tutmaya çalışan ve üstelik de bunu yapmak için onun zihinsel yetilerini kullanan biri[ne]” benzer¹⁹¹¹. Cem, kendisini, Serap'a ait bu sesin bir dış ses ya da telepatik bir ses olduğuna inandırmaya çalışsa da bazen isyan eder:

“Doğru değil bunlar. Sen böyle değildin. Zihnimin içinde seni konuşturan ben olduğum için böyle söylüyorsun. Kendi kendimi kandırmaya çalışıyorum.”¹⁹¹²

¹⁹¹⁰ A.y.

¹⁹¹¹ A.e., s. 70.

¹⁹¹² A.e., s. 73.

O, Serap'ın eşruhuyla olan konuşmalarında evliliklerini, onunla paylaştıklarını, uyanıkken ona söyleyemediklerini ve söyleyemeyeceklerini söyler. En büyük tartışma konusu Cem'in Aslı'ya olan ve bir türlü açıklayamadığı ilgisidir. Serap'ın eşruhu hep onu kışkırtır, Aslı'ya doğru iter ancak bunu pervasız ve küstahça bir tarzda yapar. Cem'in bilinçaltındaki Aslı'ya gitme isteğiyle Serap'a ihanet etme korkusunun kendisini engelleyişiyle iki zıt kutup arasında kalan Cem'in bulduğu çıkış noktası, bir eşruh üretmek ve onun ağzından Serap'ı konuşturarak gazetede çalıştığı dönemde asistanlığını yapan Aslı'ya gidişine izin vermesini sağlamaktır. Serap'ın eşruhu da bu gerçekliği tam da onun istediği gibi Cem'e haykırır:

“Boş versene Cem. Kendini oyalıyorsun. Sirk kuklasına çevirdiğin zavallı karını kullanarak başka biriyle yaşadığın güzel günlerin hayalini kuruyorsun. Bu yaptığın gerçekten de mide bulandırıcı. Hâlâ farkında değil misin bu hayal tiyatrosunun gerçekten neyi ifade ettiğini? Neden durmadan sustuğunu?”

‘...’

‘Zahmet etme Cem. Ben konuşurum. Ben zaten senin yerine konuşuyorum. Söylemek isteyip de yaşayamadıklarını, hatırlamak isteyip de beceremediğin şeyleri benim ağzımdan dinliyorsun. Bu seni rahatlatıyor. Eh, en azından benim de şu yattığım yerden sana bir yararım dokunuyor, sağlığım da dokunmadığı kadar. Bu arada yatağı durdurmayacak mısın? İçim dışıma çıktı.’

‘Nasıl yani, sen gerçekten konuşuyor musun?’

‘Yoruldu Cem. Kafan kaymaya başladı. Görmüyor usun nasıl mumya gibi yattığımı şurada. Sadece gerçeklik hissi yaratmak için bazı efektler bunlar.’¹⁹¹³

Cem, hayalindeki Serap'ın sesinin gittikçe değişmeye başladığını da fark eder. Ses bir süre sonra tanınmaz bir hâl almaya başlamıştır. Bunu fark ettiği anda bu konuşma oyununu durdurmaya karar verir çünkü korkmuştur. Ses ne kendisine ne de Serap'a aittir. Serap'ı kendisinin konuşturup istediklerini söyletmesi ya da Cem'in bilinçaltındakilerin Serap'ın eşruhunun sesine yansıması bir yabancılaşma şeklidir.

¹⁹¹³ A.e., s. 85.

Serap'ın eşruhu ise bunu "bir tür şiddet" olarak nitelendirir.¹⁹¹⁴ Gerçeklik algısı iyice bozulan Cem, sanrılar görmeye ve dehşet verici fikirler üretmeye başlar:

"Görüntü: Saçları tamamen beyazlanmış ve delirmiş olan yaşlı Cem, Serap'ın boyun damarlarını kesiyor. Elindeki dev et kesme bıçağı boynunu kıramayacağı için bir yerlerden satır bulmuş. Yo hayır, amacı Serap'ı öldürmek değil... Tam tersine: Amacı, Serap'ın başını derin dondurucuda saklamak. [...] Kafayı saklaması yeterliydi çünkü Serap beyinden ibaretti."¹⁹¹⁵

Serap'ın sadece beynini dondurup seneler sonra bir tedavi yöntemi bulunduğu çözdürmeyi düşünen Cem, Aslı'nın ise tüm vücudunu dondurmak niyetindedir. Serap ile Aslı'yı beden ve zihin olarak birbirine zihnindeki tabloya animası olarak kolajlayan Cem, ne istediğinin kendisi de farkında değildir.

Sürekli bir gündüz düşü içinde yaşayan, gerçeklik algısını yitiren Cem'in bilinçaltı Serap'tan kurtulmanın sürekli yeni yollarını dener. Cem, rüyasında Serap'ın bir erkeğe dönüştüğünü görür. Eşruhların, genelde erkekler olması burada da kurgu içinde işleyen bir kural hâlini alır. Serap'ın erkeğe dönüşmesi evliliklerinin bitmesi demek olacak o da böylece kendisini içine canlı canlı yerleştirdiği tabuttan kurtulabilecektir. Serap'ın babasının eve kızını ziyarete geldiği gün onun anlattıklarından bunalan Cem, Serap'ın yatağından kalkıp karşısında ayakta durduğunu zanneder. Serap'ın eşruhunun bedenlenmiş olarak görüldüğü tek yer romanda bu kısımdır. "Karnından çıkan otuz santimlik Peg hortumu" ile Serap Cem'e bir erkek gibi görünür.¹⁹¹⁶ Bu da bilinçaltında Serap'ı bir erkeğe dönüştürerek Aslı'ya giden yolu açma çabasının hâlâ var olduğunu gösterir. Babası orada olduğu sürece Serap'ın eşruhu bambaşka acıklı ve kısık bir sesle Cem'e yalvarır durur. Aslı'dan gelen mektup ise işleri değiştirir. Aslı'dan gelen uzun mektubu okumaya kendini kaptıran Cem, Serap'ın eşruhunun sesinden kurtulur. Cem'in kendi iç sesi

¹⁹¹⁴ A.e., s. 89.

¹⁹¹⁵ A.e., s. 99-100.

¹⁹¹⁶ A.e., s. 122.

metinde tekrar parantezler içine döner yani bölünmüş kişilik tekrar birlenmeye başlar.

“Ben de kayboldum desene,
dışarıdan bir kişi görüldüğüme bakmayın,
içimde nereli olduğunu bilmediğim
bir kocakarı var,
anlat her şeyi...”¹⁹¹⁷

Latife Tekin’in 2006 yılında yayımlanan romanı **Muinar**’da romanın başkışisi kadın karakter, “Geceleri uyku[su] derinleşince başucu[n]da biri[nin] el çırp[tığını]” sanır.¹⁹¹⁸ Bir gece “Duman mavisini bir gölge sıyrılıp kalk[ar] göğsü[n]den”¹⁹¹⁹ ve bir anda her şey değişir. Yabancı bir sesin kendisine ilişkilerinden bahsettiğini fark eder. “Göğsü[n]den sızıp içi[n]e yerleş[en]” bu sesin “yüzü yok[tur]” onun yüzünü kullanır tıpkı ellerini, ayaklarını kullandığı gibi; sesi yoktur onun sesini kullanır.¹⁹²⁰ Ses kendisini ona “içindeki kocakarı” Muinar olarak tanıtır.¹⁹²¹ Muinar, kendisinin Hadima, Suyla ve Fu isimleriyle de tanındığını söyler. Fu: “Boyundan alınıp verilen” ve “İçeride yayılışıyla bedeninin acı yollarını değiştiren soluk” anlamına gelmektedir.¹⁹²² Her kadının içinde uyuduğunu söyleyen “coğrafyası gizli bir kocakarı” olan Muinar’ın bir kadının içindeki uyanışı ise şans işidir.¹⁹²³ O, “kafese girip erkeğe cıvıldaayan kadınların içinde uyanm[az], uçuruma, çukura yürüyenlerin” içinde uyanır.¹⁹²⁴ Muinar’ın görevi içinde uyandırdığı kadını “yaşlılığa hazırlamak[tır]”.¹⁹²⁵ İçinde uyandırdığı bu kadınlarla ölüncüye kadar birlikte kalır.¹⁹²⁶ Muinar, henüz yirmi beş yaşında iken onun içindeki kocakarı da uyanmış ve Muinar ona şımarıklık etmiş ancak sonunda içindeki kocakarıyla inatlaşmasının anlamsızlığını fark ederek ona teslim olmuştur. İçinde uyuduğu bedenden çıkıp

¹⁹¹⁷ Latife Tekin, **Muinar**, İst., Everest Yay., 2006, s. 228.

¹⁹¹⁸ A.e., s. 3.

¹⁹¹⁹ A.e., s. 4.

¹⁹²⁰ A.e., s. 9.

¹⁹²¹ A.e., s. 10.

¹⁹²² A.e., s. 17.

¹⁹²³ A.e., s. 11.

¹⁹²⁴ A.e., s. 212.

¹⁹²⁵ A.e., s. 57.

¹⁹²⁶ A.e., s. 79.

Muinar, “daha üst varlıklarla” da buluşabilmektedir.¹⁹²⁷ Muinar’ın konuk olduğu bedenin “İçsel boşluğu[n]u nasıl organize edeceği[n]den [...] Cüce kızlar efsanesine kadar bilmediği şey yok[tur]”.¹⁹²⁸ Roman karakterinin tanımadığı pek çok kadının hikâyesini ona bir masalcı teyze gibi anlatmaya başlar. “Çağlar öncesinden hayata söz taşı[r].”¹⁹²⁹ Hikâyesini anlattığı kadınlar arasında kendisiyle inatlaşan, doksanında gelinlik bakmaya çıkan, edebiyatçı Faliha; kendisine dünyanın dilini öğreten Siyutu; kendisinden önce içinde uyandığı ve birlikte Rodin müzesine gittiği Belinur; içinde uyandığı boğularak öldürülen bir köle kız, bir Zerdüşt’e gönlünü kaptıran on kız doğurmuş Salvaşe ve Azize gibi pek çok isim vardır. Bu öykülerde yazar toplumsal eleştirilerini aktaracak zaman ve mekân üstü bir ruh olarak Muinar’ı kullanır. Romanda, her şeyi bilen bir eşruhun geleneksel metinlerden taşınan inandırıcılık vasfının yazarın söylemlerini aktarmasını kolaylaştırıcı bir rolü vardır:

“Ölümsüzüm, dayanamıyorum hayata, nükleer fal olsa, nükleer falına bakacağım memleketinizin, uçak hangarlarının altını oyuyorlar, size olan sevgisi bitmiş tükenmiş tükeniş ruhların, yorulduk hepimiz, İncirlik mahzenlerine doksan nükleer başlık soktular, daha da sokacaklarından başka, bin kepçeyle deşiyorlar toprağınızı, yurdunuz çökecek hafriyattan, gökten inip biz mi mühürleyeceğiz inşaatı, ah, olmayan gözleri kapanmıyor ki ruhların, görmeseydim gelecekte olacakları keşke Amerika bölünüp parçalanacak, Avrupa leblebi tozu... Puştbinnefret bin başlık sokup dalacaktı iç damarlarınıza, ruhlara dua edin, Balıkesir’e koş, Akıncı’ya koş, o bombalar patlarsa bize bir şey olmaz, yardıma gelin azıcık, perişan düştük topraklarınızda, başımı kaldıramıyorum, yakamı sıyırıp kendimi atabilirsem...”¹⁹³⁰

Muinar’ın konumu romanda yüceltilmiş bir konumdur ve bu konum yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi geleceği ve geçmişi bilebilen bir eşruhun bilgeliğine dayandırılır. Roman boyunca siyasi ve ideolojik bir söylem hâkimdir. En çok üzerinde durulan konu kadınlardır. Kadınların ezilmişliklerinden,

¹⁹²⁷ A.e., s. 11.

¹⁹²⁸ A.e., s. 12.

¹⁹²⁹ A.e., s. 39.

¹⁹³⁰ A.e., s. 85.

horlanmışlıklarından kurtulmaları için hayali çözüm yolları önerir. İronik bir dille Doğu-Batı eleştirisi de yapar:

“... Onlar bir kez yaşayıp ölüyor, Batılıların dirilmesi yok, darlık içindeler, ne yapsın zavallılar, zamanları sıkışık, kafalarında geçmiş, gelecek yaratıp gölgeyle, hayalle, hayatlarını olduğundan fazla göstermeye çalışıyorlar kendilerine, insanın yaşayacak tek bir ömrü olmasın, onu da saniyelere, saliselere bölmüşler ki, koklaya koklaya yaşasınlar işte, gözlerini kapadılar mı, ‘Senin doğumun kesin doğumdu, ölümün de kesin ölüm,’ diyorlar bunlara, ‘unut dünyayı...’ Ömürleri iki ucundan bıçakla kesilmiş gibi, az bile çıldırıyorlar, hırçınlıklarını, saldırganlıklarını ben hep buna yoruyorum Elime...”¹⁹³¹

“Doğulular ölüp diriliyor sürekli, yazlarının kışlarının bitip tükeneyeceği yok, onların da sıkıntısı zaman fazlalığı, bolluğu, ölümleri doğum, doğumları ölüm olmuş, yaşa yaşa sonuna gelmiyor, haydi bir daha, bir daha, sonsuz zaman, bitmez gerilim, yeni hayatlarında yılan mı olurlar artık ördek mi, hep yeniden doğma ödevi verilmiş onlara, çalış çalış hiçbir yere kadar, zaman, önlerinde, arkalarında uçurumlaşıyor, kafalarını kaldırmaya korkar olmuşlar, bitmez hayatın ağırlığı çökmüş üstlerine, ezilip yaprak olmuşlar, uçup havalanır yaprak dediğin, ‘uçuşumuzda böyle bir hal mi var yoksa? İyisi mi düşünmeyelim bunu, üstümüze ne ağırlık bindiyse, şimdiki bilelim yeter o bize, yüreğimiz çatlayacak yoksa,’ deyip öyle bulmuşlar çareyi.”¹⁹³²

Doğu ve Batı eleştirisinin yanında anti-kapitalist ve anti-Amerikancı söylemin Muinar’ın ağzından aktarılan hâkim görüş olduğunu da belirtmek gerekir.

Muinar, bedenine konuk olduğu kadın karakterin gözleriyle baksa da bir eşruh olarak onun algısı ev sahibinin algısından oldukça farklıdır. Kendi algısını tek ve sarsılmaz gerçek olarak görür. Her şeye hakkı olduğunu düşünür. Ev sahibinin adını tıpkı bir efendi gibi değiştirir ve ona yeni bir isim verir: “Elime”. Muinar tam anlamıyla müstakil bir kişi olarak romanda çizilir ve tipik vasıfları vardır. Bundan sonraki konuşmaları boyunca ona artık hep Elime olarak hitap eder ve ev sahibini sürekli küçümser. Muinar Elime ile başlangıçta, **Beyaz Kale**’deki efendi ve köle ilişkisine benzer bir ilişki kurar. Elime’yi “her şeye başka türlü bakmaya

¹⁹³¹ A.e., s. 99.

¹⁹³² A.e., s. 99-100.

zorl[ar].”¹⁹³³ Elime ondan kaçmaya çalışsa da nihayetinde bedeninde taşıdığı sestem kaçmayı başaramaz, uzaklaşamaz, ona isyan edemez, onu oyuna getiremez ve ona direnemez. Sesini kaptırmak umurunda bile değildir, artık hayatının tehlikede olduğunu düşünmeye başlamıştır. Aklından geçen her şeyi Muinar duyduğu için de çaresizce düşünmemeye çalışmak zorunda kalır:

“Doğasını sezdim sezmesine de, içimde tam olarak nereye yerleştiğini anlamaya uğraşıyorum; sesimin bana kalan yarısıyla duyar bilmez bir hayat sürebilir miyim onu araştırıyorum kafamda, yakalayıp bir düşünceye dönüştüremediğim ürpertilerin, hafif ışımların, yanmaların düzleminde titreşiyor, söyleyip gülsün istediği kadar, bu uyanışın yatıp uyması yokmuş... Perdeleyip bırakacağım orada onu, tümüyle ele geçiremeyecek beni.”¹⁹³⁴

Tam olarak bedenini ele geçirmesini istemediği Muinar, onun bedenine yerleştikten sonra Elime'nin kulağı hassaslaşır, “hiç öyle sıkıntıları[.] yokken, dünyanın bütün seslerine geç kaldığı[.] duygusuna kapılı[r]”.¹⁹³⁵ Muinar, Hattınar'ın cinlerini çağırıp Elime'nin içinde bulunduğu dünyada sorun olarak gördüğü şeyleri düzeltirmeye çalışır. Elime'nin hiç yargılamadan kendisini ona bırakmasını ister:

“[B]ırak kendini sözlerimin temposuna, nasıl bir sihir oluşuyor bak, ruhun göğe yükseliyor mu, biz Tanrılara söyledik söyleyeceğimizi, insan insana konuşmazdık sizin gibi.”¹⁹³⁶

Latife Tekin'in romanında bir eşruh olarak kurguladığı Muinar hem Elime'nin zıddına özellikleriyle onun gölgesini temsil eder hem de Ulu Ana arketipine bağlıdır. Muinar zaten Elime'nin gölgesi olmadığını söyler. “Dünyanın her yerinde insanların” fısıldaştığı söylenen “gölge ikizler” ile dalga geçer ve bu tip insanları

¹⁹³³ A.e., s. 30.

¹⁹³⁴ A.e., s. 39.

¹⁹³⁵ A.e., s. 31.

¹⁹³⁶ A.e., s. 33.

“Jung kurbanı” olmuş kişiler olarak nitelendirir. Cinlerle, büyüyle, enerjile ve doğayla ilişkisi ise kadın şamanları akla getirir.¹⁹³⁷ Muinar, Elime’nin “anlamadığı[.] bir dilde mırıldan[dığında], ağaç onun seslenişinin ritmine uy[up], dans ed[er]”.¹⁹³⁸ Muinar kendisini “sonsuz deneyim” ve “ölümsüz zekâ” olarak tanıtır ve üstünlüğünü her fırsatta Elime’ye hissettirir.¹⁹³⁹ Doğa ve ağaçlarla ilişkisi “bir tür anima mundi (dünyanın animası)” gibi düşünüldüğünü de akla getirmektedir.¹⁹⁴⁰ Meleklerden bile üstün bir varlık olduğuna Elime’yi ikna etmeye çalışır ve onu gücüyle korkutmak ister:

“Kaç kadınla hayat sürdürdüm, çenelerini bağlayıp indirdim toprağa, ağzında laf döndüren bir sen çıktık böyle, gözü mutlu canlılardan değilsin bak, etrafına duvar örüp giderim, soldururum ışığını, çözemedim neyin açlığını çekiyorsan, dilini bağlar bırakırım seni dağ başında, bin parçaya bölünürsün, meleklerden kaç kat gömlek üstün olduğumdan haberin yok, sayıklarım kulağına, külün havaya savrulur, ben istediğim zaman döneceğiz eve... Tanrılar ne kurbanlar görmüş, yedisinde oğlan, on üçünde kız istemez olmuşlar, seni ne yapsınlar, keyfimi çıkaramayacağımı ilk geceden anladım, delirmeyesi diye adım adım tanıtıyorum kendimi, boşlukta çarpıştık, olan bana oldu.”¹⁹⁴¹

Muinar, Elime’ye hayatı ve gerçekleri öğreten hocasıdır. Elime ise onun acemi çırağı. Elime, Muinar’ın isteğiyle kitaplar okur, bu kitaplardan biri de “Boşluk” adını taşımaktadır.¹⁹⁴² Bu kitaptan okudukları Muinar’ın ona öğretmek istediklerini aktarması için bir vesile olur. “Boşluğun Masalları”ndaysa Muinar, Elime’ye özellikle Müslüman toplumların kadınlarının öykülerini anlatarak bu toplumları eleştirir. Elime bir taraftan da öyküler yazmaktadır. Muinar ile ilişkisi onun yazdığı öyküleri de etkiler. Daha önce içinde uyandığı kadın yazarların kalemine de sahip olmuştur, bunlardan biri de Belinur’dur.¹⁹⁴³

¹⁹³⁷ A.e., s. 135-136.

¹⁹³⁸ A.e., s. 167.

¹⁹³⁹ A.e., s. 40.

¹⁹⁴⁰ Carl Gustav Jung, **Dört Arketip**, s. 104.

¹⁹⁴¹ A.g.e., s. 79.

¹⁹⁴² A.e., s. 51.

¹⁹⁴³ A.e., s. 224.

Muinar, ölümsüz bir görünmezdir. Elime, onu bir kez olsun görmek için ısrar ettiğinde onun kendisini “Sözleri[n]den düşle[mesi]” gerektiğini, kendisini göstermesinin “kurallara aykırı” olduğunu söyler.¹⁹⁴⁴ Elime, Muinar’ı “dişi dökülmüş, saçı ağarmış bir enerji yumağı” olarak hayal eder.¹⁹⁴⁵ Muinar gözlerindeki ifadeyi “Güneş yuvarlağı gibi ışıklı” bir ifade olarak anlatır.¹⁹⁴⁶ Ev sahibinin “kafa[sın]da uçuşan belli belirsiz soruları duyup işit[ebilmektedir]”.¹⁹⁴⁷

Muinar, çırağı Elime ile birlikte düşlerde dağ tepe dolaşır. Çokbilmiş bir Şehrazat gibidir Muinar ve kendi bakış açısına uygun masallar taşır Elime’ye. Anlattığı kadınlara dair masallar Hinduizm, Budizm ve Hıristiyan öğretileriyle Yunan mitolojisinden izler taşır. Birlikte geçirdikleri günlerin ardından aynı rüyayı ortaklaşa görmeye bile başlarlar. Elime, bir öteki olarak Muinar’ı bir milat olarak görür. Zamanı ve mekânı algılayışı değişen Elime, anılarını onun ortaya çıkışından önce ve sonra olarak tasnif etmeye başlar. Zaten Muinar ortaya çıktıktan sonra Elime’nin, diğer eşruh kurgularında da olduğu gibi, anılarının özel bir tarafı kalmaz çünkü yaşadığı her şeyi her an Muinar ile paylaşmak zorundadır. Mekânı ve zamanı onun gösterdiği şekilde algılamak zorundadır. Düşüncelerine bile hükmeden Muinar, onu yavaş yavaş değiştirir. Romanın sonunda Muinar’ın şizoid bir kimlik bölünmesine benzer şekilde rüyada ortaya çıkan bir sahte kişilik olduğu anlaşılır. Muinar bir şeyler okuduğunda herkes onun Elime’nin okudukları olduğunu sanmaktadır ve Elime ona müdahale etme ihtiyacı hissetmektedir. Şizoid bölünmelerdeki efendi ya da yutan birim Muinar ise köle birim, yutulan birim de Elime’dir. Romanın sonunda tüm bu yaşananların bir rüya olduğu izlenimini uyandıracak şekilde roman başladığı gibi bir rüyanın içinde biter. Elime, ilk kez Muinar’ı karşısında görür bu son rüyada ve Muinar ona “ışık dilini” öğretir.¹⁹⁴⁸ Elime ona yazacağı romanın başkişisinin, roman boyunca Muinar’ın hayatını anlattığı Güldin Gaşka olacağına dair söz verir. Muinar, bu en son rüyada kendisiyle “kimsenin olmayan bir sesle” konuşmaktadır¹⁹⁴⁹ yani artık ev sahibinden

¹⁹⁴⁴ A.e., s. 33.

¹⁹⁴⁵ A.e., s. 34.

¹⁹⁴⁶ A.y.

¹⁹⁴⁷ A.e., s. 19.

¹⁹⁴⁸ A.e., s. 261.

¹⁹⁴⁹ A.y.

ayrılmaktadır. Elime onunla vedalaştıktan sonra Muinar'dan “olmayan” ve “yaşamayan” şeklinde bahseder.¹⁹⁵⁰

Latife Tekin, **Muinar**'da eşruh izleğini bir rüya atmosferi içinde verir. Muinar'ın kadın ruhuna, cinselliğine ve kadını doğayla bütünleştirmeye dair göndermeleri özellikle ekofeminist bir yaklaşımın göstergesidir. Macit Balık, Latife Tekin'in romancılığı üzerine hazırladığı doktora tezinde ekofeminist yaklaşımın yanında eko-sosyalist bir yaklaşımın da romanda kullanıldığını belirtir.¹⁹⁵¹ Yazar, romanında Muinar'ı bir eşruh olarak kadına dair söylemek istediklerini on bin yıldır yaşayan bilge bir kadın ağzından aktarıp kolayca kabullenilmesini amaçladığı için kurgular. Geleneksel eşruh izleğini geleneksel amacının dışında ve geleneği eleştirmek için kullanan yazar modernist bir tavırla pek çok mitik ve dinî unsuru kendi söyleyeceklerine zemin hazırlayacak şekilde bağlamları dışında ve eleştirel bir şekilde kullanır. Bir dış kaynaklı ses gibi romanın başında anlatılan Muinar'ın romanın sonuna doğru okuyucu Elime'nin iç sesi olduğunu kavrar. Bir dış ya iç sestem ibaret eşruh kurgularında olduğu gibi Elime de Muinar'ı görememekten şikâyetçidir ve bu tip kurguların hepsinde olduğu gibi sonunda bir defaya mahsus olmak üzere onu görür. Görsel algının olmayışı tekinsiz ortamı oluşturmakta, ölüm korkusu diğer eşruh kurgularındakine benzer şekilde yine romanda görülmektedir. Eşruh izleğini yazarın kullanma amacı tamamıyla ideolojik ve siyasi sebeplere dayanmaktadır. Güncel siyasete dair konular hakkında söylemek istediklerini eşruha söyletmek için yazarın bu tür bir izleği seçtiği aşikârdır. Kurguda o kadar çok siyasi gönderme vardır ki okuyucunun yazarın eşruh izleğini bu sebeple kullandığını kavraması metnin inandırıcılığını sekteye uğratmaktadır.

“(İçinizden konuşma alışkanlığı da o zamandan mı kalma efendimissss?)
Sus Gollum, sus, sen Olric değilsin,
Sen pis bir Gollum'sun.”¹⁹⁵²

¹⁹⁵⁰ A.y.

¹⁹⁵¹ Macit Balık, “Latife Tekin'in Romancılığı”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Ank., 2011, s. 47. (yayımlanmış doktora tezi, yayımlanmış kitaba ulaşılamadı)

¹⁹⁵² Murat Gülsoy, **Baba, Oğul ve Kutsal Roman**, İst., Can Yay., 2012, s. 137-138.

Murat Gülsoy'un 2012 yılında yayımlanan romanı **Baba, Oğul ve Kutsal Roman**'da şizoid bir bölünme yaşayan romanın başkişisi yazar, iç sesine **Yüzüklerin Efendisi**'ndeki kötü karakterin ismiyle Gollum olarak hitap eder. Gollum, id'i temsil eder ve yazarın libidosuyla ilişkili olarak ortaya çıkar. Libido: "Psikanalizde kaynağını idden alan ruhsal enerji" şeklinde tanımlanmaktadır.¹⁹⁵³ Freud kavramı başlangıçta cinsellikle ilgili kullanmışsa da daha sonra "her türlü ruhsal enerjiyi içeren ve hem yaşam hem de ölüm içgüdüsünü kapsayan bir kavram olarak" kullanmayı tercih eder.¹⁹⁵⁴ Jung ise kavramın anlam dairesini daha da genişleterek "her türlü biyolojik, cinsel, sosyal, kültürel ve yaratıcı etkinliği güdüleyen genel bir yaşam gücü" şeklinde kavramı kullanır.¹⁹⁵⁵ Murat Gülsoy'un Freud'un kavramı başlangıçta kullandığı anlamıyla sınırlandırmadığı, yazarlıkta yetkinlik ve kendisini ispat, yazma eylemi ve etkilenme endişelerini de kavramın dairesine çektiği görülmektedir. Roman kişisi yazarın aklına ne zaman cinsellikle ilgili bir şeyler gelse hemen Gollum ortaya çıkar. Gollum, tam manasıyla id'in sese dönüşmüş hâli gibidir. Yazarın "Gollum-Olric" karışımı ses olarak nitelendirdiği eşruhu, Merve ile tanışıp Asena ile yıllar sonra yeniden karşılaşmasının ardından ortaya çıkar. İnançsız bir kişi olarak ruhun varlığını kabul edemese de eşruhun varlığını kabullenmek zorunda kalır:

"Sanki ruhum bedenimden ayrılmış, birkaç metre öteden olup bitenleri izliyor sakince. Bu, aslında benim gibi bir inançsıza yakışmayan bir düşünce. Ruh diye bir şeyin varlığına inanıyor olsaydım, ruhumun bedenimi özlediğini söyleyebilirdim. Oysa yok böyle bir şey. Zavalı maddeci madde."¹⁹⁵⁶

¹⁹⁵³ Selçuk Budak, a.g.e., s. 469.

¹⁹⁵⁴ A.y.

¹⁹⁵⁵ A.y.

¹⁹⁵⁶ A.g.e., s. 109.

Tutunamayanlar'ın yukarıda bahsedilen sestem ibaret eşruhu Olric, metinlerarası düzlemde ikizleşerek bu sefer başka bir romanda ortaya çıkar. Ancak Olric, bu romanda aslından uzaklaşmıştır. Koyu harflerle parantezler içinde konuşur, yazarın onun için seçtiği haberci laytmotif ise **Tutunamayanlar**'daki "efendimiz"den mülhem "efendimiss"tir. Oğuz Atay hatırlanacağı gibi bir uşak, köle şeklinde Olric'i kurgulayıp Turgut'un yardımı, dengelenmesi için romanına yerleştirirken Murat Gülsoy'un id'i, libidoyu temsilen kurguladığı Gollum-Olric karışımı eşruh kendi arzusunun peşinde roman kişisi yazarı kullanmak için ona sahte bir uşak gibi davranır. Aslında tüm çabası bedeninin cinsel arzularının tatminidir. Bu anlamda **Tutunamayanlar**'daki Olric gibi bir dost dinleyici, uşak özelliği göstermez. Sadece kendi odaklandığı hedefin peşindedir. Yazara, yardımı da çoğunlukla bu anlamdadır. Dış görünüşüne dair bir güven kaybı yaşadığında: "Kendinize haksızlık ediyorsunuz efendimiss"¹⁹⁵⁷ şeklinde moral vermeye çalışması bu güven kaybının kendi emeline ulaşmasının önüne geçen bir problem oluşturabilecek olmasındandır. Zaten yazar da onu: "Arsız arzuların sesi" olarak tanımlar.¹⁹⁵⁸ Gollum hep benzeri cümleleri tekrarlar: "Hele bir de ona dokunsanız efendimiss"¹⁹⁵⁹, "Tutmayın kendinizi efendimiss"¹⁹⁶⁰, "Uhuuu, müthişsiniss efendimiss"¹⁹⁶¹, "Merak etmeyiniss, efendimiss, birasss şarap, birasss öpüşş..."¹⁹⁶², "O sizin olacak efendimiss"¹⁹⁶³ vb. Yine libidoya bağlı olarak gelişen arzusunun yerini ölüm korkusu ya da korku aldığı yazar hayretle fark eder ki "Gollum gitmiş, yerine [...] ne idüğü belirsiz Stephen King parantezleri gelmiş[tir]."¹⁹⁶⁴ Yazar kendi iç konuşmalarının başka metinlerle akrabalığına sürekli dikkat çeker:

"Şu kendi kendime konuşan hallerimde ben-bunu-bir-yerde-görmüştüm duygusu yaratan bir aşinalık vardı. Karısı yaz boyunca Mersin'deki baba evine gitmiş olan **Yaz**

¹⁹⁵⁷ A.e., s. 28.

¹⁹⁵⁸ A.e., s. 31.

¹⁹⁵⁹ A.y.

¹⁹⁶⁰ A.e., s. 74.

¹⁹⁶¹ A.e., s. 75.

¹⁹⁶² A.e., s. 83.

¹⁹⁶³ A.e., s. 97.

¹⁹⁶⁴ A.e., s. 54.

Yağmuru'nun Sabri'sinin iç sesine benzer bir yan. Kafasının içinde konuştuğu Karagöz ve Hacivat. Bir yandan roman yazmaya çalışması.”¹⁹⁶⁵

Yazar, Gollum'u farklı metinlerdeki iç seslerle kıyaslar. Zaman zaman onu uyarmaktan da kendini alamaz: “Sus Gollum, sus, sen Olric değilsin, sen pis bir Gollum'sun.”¹⁹⁶⁶ Evliya Çelebi'nin **Seyahatname**'sindeki “Gallaf” ismini **Yüzüklerin Efendisi**'ndeki Gollum ile Gandalf'ın yani “En aşağılık arzularla bilgeliğin bir sözcüğün içinde erimesi”¹⁹⁶⁷ şeklinde yorumlar. Asena ve Merve, “İçi[n]deki Gollum'u uyandır[sa da]”, o Gandalf olmayı istemektedir.¹⁹⁶⁸ Gandalf süper egoyu temsil eder. Süper ego fazlaca baskın bir özellikte olduğu için id'i sürekli baskılamakta ve bu durum da psikolojik rahatsızlıklar şeklinde tezahür etmektedir. Konuşmaları sürekli parantez içinde verilen Gollum, parantezin dışına çıkmaya başladığında yazar hemen müdahale eder: “Sus Gollum. Ayrıca sen nasıl çıktın o parantezin içinden?”¹⁹⁶⁹ Süper egonun baskılayıcı bir karakter olarak oynadığı rol yazarın kendisini sürekli yaşlı hissetmesine sebep olur. Tanpınar'ın roman kahramanları gibi kendisini hep yaşlı hisseder, çocukken ve gençken bile. Toplum içinde sadece çocuk ve genç taklidi yapar, nitekim “başkası gibi yapmayı bıraktığı[.] anda ortaya çıkıveren gerçek sesi”, “Hastalıklı, uğursuz, öfke dolu[dur]” ve “Tanpınar'ın günlüklerindeki sese benziyordu[r]”.¹⁹⁷⁰

4.1.2.5. Yansıma İkiz Ötekiler Şeklinde Görülen Eşruhlar

Eşruhların en yaygın bilinen anlamıyla görüldüğü kurgular yansıma ötekiler şeklinde kurgulandıkları romanlardır. Eşruhların Türk edebiyatında Batı edebiyatında olduğu gibi en yaygın kurgulanma şekli yansıma ötekiler şeklinde kurgulanmalarıdır. Romanlarda eşruhların yansıma ötekiler olarak görülmesinin temelinde genel olarak

¹⁹⁶⁵ A.e., s. 66.

¹⁹⁶⁶ A.e., s. 138.

¹⁹⁶⁷ A.e., s. 121-122.

¹⁹⁶⁸ A.e., s. 123.

¹⁹⁶⁹ A.e., s. 139.

¹⁹⁷⁰ A.e., s. 126.

hayal vardır. Bu tip hayali bir görüntüden, bir yansımadan ibaret eşruhlar; rüyalarda, gündüzdüşlerinde, psikolojik bir rahatsızlığa bağlı olarak gerçek ile hayalin birbirinden ayırt edilemediği durumlarda görülebildikleri gibi çocukların hayali oyun arkadaşları olarak da kurguda yer alabilirler.

Psikiyatri alanındaki çalışmaların halk tarafından ilgiyle izlendiği on dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren, eşruh kurgularında romantizmin tesiriyle ortaya çıkan fantastik eğilimin yerini psikiyatrye yönelim alır. Alter ego, ikinci benlik, sahte benlik, bölünmüş kişilik, çoklu kişilik gibi kavramların her biri bu dönemde psikiyatrik bir anlam ile doldurulmuş ve dış gerçekliğin yanında sunulabilecek yegane iç gerçeklik, psikiyatrik gerçeklik olarak romanlarda işlenmiştir. Psikiyatrik gerçeklik insanın iç dünyasındaki muammaların birer psikiyatrik kavrama karşılık gelecek şekilde açıklanması olarak anlaşılır böylece soyut olanın bir kavram karşılığına yani yazılı olarak somut bir kelimeye tekabül etmesiyle gerçeklik sağlanmış olur ve bilimsel verilere dayandırıldığına inanılır. Psikolojik romanın gelişmesiyle gelenek dairesi içinde edebî motiflerle ruhunu ifadeye alışan toplum bu sefer psikiyatrik kavramlarla ruhunu ifade çabası içine girer. İnsanın psikolojisini uzun uzun anlatıp araştırabileceği ve bu tespitlerini aktarabileceği yegâne modern edebî tür romandır. Özellikle psikiyatrinin en zor ve edebiyat açısından en cazip konuları arasında şizoid bölünmeler ve çoklu kişilik bozuklukları gelir. Bu tip psikiyatrik rahatsızlıkların romanda birer vaka içinde ele alınışı bilim kurgu romanlarındaki gibi insanın kâşif tarafını, polisiye romanlardaki gibi bulmaca çözmeye meraklı gizemin peşindeki tarafını, doktorluğa meraklı teşhis koyma sevdalısı tarafını, ruhun bir bilinmeyen olarak sırrını ele geçirme peşindeki tarafını, bir antropolog gibi insanlığın gelişimini araştıran, bir sosyolog gibi insan ilişkilerini okumaya çalışan taraflarını beraberce romanı okumaya davet eder. Eşruh kurguları psikolojik romanın sıradanlaşan vakalarının yanında sürekli gizemli kişiliklerin sunulup okuyucunun ilgisinin ve merakının romanın sonuna kadar diri tutulmasını sağlayan kurgu örnekleri olarak en çok rağbet gören ve psikiyatriden de faydalanan eserler olmayı başarırlar.

Türk romanında “alter ego” kavramını en erken dönemde Mizancı Mehmed Murat **Turfanda mı Yoksa Turfa mı?** (1890-1891) adlı romanında kullanır. Romanın başkahramanı Doktor Mansur, idealist bir kişiliktir. Tezli bir roman olan

Turfanda mı Yoksa Turfa mı? idealist kahramana yüklenen tezin açılımlarıdır. Romanda köy kalkınma projelerinin ilk örnekleri yanında yeni bir devlet düzeni kurma temayülü de öne çıkar.¹⁹⁷¹ Mansur, yurtdışında eğitim gördükten sonra ülkesine döner ve ilk kez gördüğü İstanbul'da karşılaştığı tablo onu şaşırır. İnsanların Batı özentisi ile yozlaşmaya başlamalarından rahatsızdır. Duygu ve düşüncelerini kaydettiği “alter ego” adlı defterleri hakkında romanda şu bilgiler verilir:

“Mütalâa ettiği âsârın kenarlarını karmakarışık hşiyelerle doldururdu. Gazete bendlerini kısım kısım ayırıp her birini çekmecenin ayrı bir gözüne yerleştirirdi. Üzerinde Alter Ego, yani ‘Diğer Ben’ yazılmış olan büyük yazı defterleri muttasıl dolup sandığa konulurdu.

İşte o haşiyeler, o mütalâalar, tesirat-ı yevmiye defterleri manevî Mansur Bey’in gayet sahil bir resm-i mücessemiydi. İndinde onlar rehnüma-yı hayatı, hizmet-i din ve devlet için hazırlanmış akıl defterleriydi. Nazarında kıymeti çoktu. Hakikaten dahi kıymetsiz değildi.”¹⁹⁷²

Mansur, İstanbul’a ilk gelişi esnasında sandığının içindeki kıymetli defterinin akıbetinden oldukça endişelidir. Defterlerinin yerinde durduğunu gören Mansur, akıl defterlerinden en üstte duranı açtığında sayfanın tepesinde gördüğü “Salus imperii summa lex esto” ibaresini şöyle açıklar:

“Evet, Çiçeron’un hakkı vardır. ‘Selâmet-i devlet, kavaninin efdali bilinmelidir. Cennet-mekânın isbat-ı fiilisi meydandadır.’”¹⁹⁷³

Akıl defterlerinden birinde gördüğü bu ilk tespitinin tedavisi üzerine Mansur Bey, roman boyunca uğraşacaktır. “Alter ego” adlı defterler, Mansur Bey için aklının

¹⁹⁷¹ İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)**, s. 250.

¹⁹⁷² Mehmed Murad, **Turfanda mı Yoksa Turfa mı?**, 2. bs., Ank., Akçağ Yay., 2005, s. 41.

¹⁹⁷³ A.e., s. 42.

yansımasını ifade etmektedir. Alter ego adlı akıl defterleri, Mansur'un herkese açıp paylaşmadığı görüşlerini kaydettiği kendisine özel bir alanın yansımalarıdır. Yeni geldiği İstanbul'da onun en iyi dostu olurlar.

“Sözlerine hâkim de,
hareketlerine hâkim değil gibi bir şey.
İşte onun bu ikiliği
insanı şaşırtıyor ve cezbediyor.”¹⁹⁷⁴

Peyami Safa, Server Bedi takma adıyla yazdığı ve 1941'de yayımlanan romanı **Selma ve Gölgesi**'nde çoklu kişilik bozukluğu yaşayan Selma'nın çevresinde gelişen olayları anlatır. Polisiye romanın psikolojik muhtevaya el attığı ilginç örneklerden biri olan romanda Selma, bir “femme fatale” karakterdir. Babası, iki kocası ve evindeki besleme kız intihar ettiği için bu ölümlerle ilişkisi ispatlanamasa da herkes tarafından suçlanır. Selma, “İki kocasının da intiharına sarıh bir sebep gösterem[emektedir]” sadece bir tür “aşk buhranı” olduğunu söylemektedir.¹⁹⁷⁵ Selma'ya göre ölüm ve aşk bir bütündür. “Karanlığı ve siyah rengi seve[n]”, “Gürültüden ve yüksek sestten hoşlanma[yan]” ve “kulağa söylüyormuş gibi fısıltılarla konuş[an]” gizemli bir kadındır.¹⁹⁷⁶ Edirne'den İstanbul'a dört sene önce dönmüş olmasına rağmen tek başına yaşadığı Çubuklu'daki yalıdan çıkıp bir defa bile İstanbul'a inmez. Çocuklar onu hayalet ya da hortlak olarak çağırırlar ve ondan korkarlar.

Nevzat, bir tanıdığı vasıtasıyla tanışıp âşık olduğu ve evlenmeye karar verdiği Selma'yı arkadaşı Halim'le tanıştırmak ister. Selma'nın Çubuklu'da yaşadığı konağa gittiklerinde Halim, evin kasvetli havasından ve Selma'nın garip hareketlerinden rahatsız olur. İlk tanışmalarında:

¹⁹⁷⁴ Peyami Safa, **Selma ve Gölgesi**, 3. bs., İst., Alkım Yay., 2008, s. 24.

¹⁹⁷⁵ A.e., s. 7.

¹⁹⁷⁶ A.e., s. 8.

“Kadın bir somnambülün gayritabii uykusundan uyanışına benzer bir silkinişle kollarını açarak ve kesik nefesler alarak başının ve omuzlarının hafif bir sıçrayışından sonra, nerede bulunduğunu anlamak istiyormuş gibi etrafına bak[ar], gözleri Nevzat’ın üstünde dur[ur] ve dudaklarının iki ucunda birer tebessüm gölgesi peyda ol[ur].”¹⁹⁷⁷

Halim’e göre Selma, “derin tezatlarla dolu bir kadın[dır]”.¹⁹⁷⁸ “Hasta bir sevkitebi yığınınından ibarettir”¹⁹⁷⁹ ve “sözleriyle hareketleri birbirini tutm[amamaktadır]”¹⁹⁸⁰. “İşte onun bu ikiliği insanı şaşırt[makta] ve cezbe[tmektedir].”¹⁹⁸¹ Halim, bir “femme fatale”¹⁹⁸² olarak nitelendirdiği Selma’nın aynı zamanda da “nemfoman”¹⁹⁸³ olduğunu düşünmektedir. Ancak tüm bu nitelermelerine rağmen Halim de Selma’nın ağına düşmekten kurtulamaz ve ona âşık olur. Peyami Safa’nın tıp literatürüne dair bilgisini konuşturduğu bir polisiyesi olan romanda Halim’in intiharı iyice kafaları karıştırır. Selma, olay üzerine Venedik’e gider. Nevzat da arkadaşının intikamını almak için Selma’nın peşine düşer. Selma’yı Venedik’te bir tesadüf eseri bulan Nevzat, Selma’ya gerçeği bildiğini belli etmemeye çalışır. Selma, onu da tuzağına düşürdüğünü sanıp aynı Halim’den aldığına benzer bir intihar notu almayı başardıktan sonra Nevzat’ı öldürmek üzereyken Nevzat elinden silahı almayı başarır. Babasını kendisi öldürmemiştir ancak diğer tüm kurbanlarını öldürme sebebi de hayatta tek sevdiği kişi olan babasının ölümüdür. Babasının ölümü ardından tüm insanlardan ve özellikle erkeklerden nefret etmeye başlaması onu bir femme fatale olmaya itmiştir. Çoklu kişiliklerinden biri femme fatale bir karakter diğeri genç kızlığındaki saf ve masum kızdır. Ondaki tezat da bu ikilikten doğar. Selma, Nevzat’a işlediği cinayetleri bir bir anlatır. Sonunda intihar etmek için silahı Nevzat’tan alır ve Nevzat başını çevirdiğinde onu acımadan vurur. Nevzat’ın intihar notunu ve silahı yanına bırakıp odadan ayrılırken “Kapının kanadı üstünde, boylu boyunca kendi gölgesi[ni]” görür ve “Hemen geriye dönerek ışığı söndür[üp],

¹⁹⁷⁷ A.e., s. 10.

¹⁹⁷⁸ A.e., s. 13.

¹⁹⁷⁹ A.e., s. 22.

¹⁹⁸⁰ A.e., s. 24.

¹⁹⁸¹ A.y.

¹⁹⁸² A.y.

¹⁹⁸³ A.e., s. 26.

yavaşça odadan çık[ar]”.¹⁹⁸⁴ Selma'nın kendi gölgesiyle karşılaşma anı oldukça ilginçtir. Kendi gölgesinden kaçmaya çalışmaktadır. Bu durum roman içinde açıkça belirtilmese de Selma'nın bir tür çoklu kişilik bozukluğu yaşadığını okuyucuya düşündürür. Zaten romanın adı da bu tür bir yoruma müsaade eder. Türk romanındaki çoklu kişilik bozukluğu konusunun işlendiği ilk örneklerden biri olarak **Selma ve Gölgesi** oldukça başarılı bir eserdir. Bir polisiye roman olarak yazılmış olsa da psikolojik muhtevasıyla dikkat çekicidir.

“Tecrübeniz size mahsustur.
Dün geceyi yaşadınız.
Matmazel Noraliya
bir laboratuvara daveti kabul etmedikçe
ve her istiyen bilgine görünmedikçe
bugünkü beş duyunun ilmi ona inanmamakta
mazur olacaktır.
Böyle bir metot,
realitenin en kaba görünüşünden
daha fazlasına
inanmaya gücü yetmeyen
bir basitliktedir.
Ondan ilim değil,
teknik doğar.”¹⁹⁸⁵

Peyami Safa'nın 1949'da yayımlanan romanı **Matmazel Noraliya'nın Koltuğu**, Mehmet Tekin'in de belirttiği gibi bir gelişim romanı (bildungsroman)dır.¹⁹⁸⁶ Romanın başkışisi Ferit, tıp fakültesini bırakıp felsefe okumaya başlayan nihilist bir gençtir. Annesini ve iki kız kardeşini veremden kaybeden Ferit'in babası Londra'dadır ve kendisinden haber alınamamaktadır. Geriye kalan tek kız kardeşi de verem hastasıdır. Parasız kaldığı için Ferit Yüksekaldırım'da küçük ve ucuz bir pansiyonda kalmaktadır. Kaldığı pansiyondaki yaşadığı parapsikolojik hadiseler, Ferit'in ergenlik döneminden beri yaşadığı “çıldırma korkusu”nun gün yüzüne çıkmasına sebep olur.¹⁹⁸⁷ Ferit sürekli bir takım şiddetli krizler geçirmektedir. Babası ona: “[S]en akıl hekimliğinin ihmallerinden

¹⁹⁸⁴ A.e., s. 160.

¹⁹⁸⁵ Peyami Safa, **Matmazel Noraliya'nın Koltuğu**, 17. bs, İst., Ötüken Yay., 1999, s. 237.

¹⁹⁸⁶ Mehmet Tekin, **Romancı Yönüyle Peyami Safa**, İst., Ötüken Yay., 1999, s. 224.

¹⁹⁸⁷ A.g.e., s. 39.

istifade edip sokakta gezen bir delisin”¹⁹⁸⁸ demekte Ferit de içten içe ona inanmaktadır. Sürekli antidepresan ilaçlar kullanan Ferit’in kriz anlarında hızla kalbi çarpmakta ve çevresindeki görüntüler birbirine karışmaktadır. Ferit’in “On sene evveline kadar siyah bir köpek peşi[n]den gelir, yatak oda[sın]a ve yatağı[n]a girer[.]”, pansiyonda kaldığı günlerde bu köpeği yeniden görmeye başlar.¹⁹⁸⁹ Ferit, bu siyah köpeğin sürekli kendisini takip ettiğini düşünmekte ve bu durumdan hayli rahatsız olmaktadır. Bir taraftan da pansiyonda geceleri gördüğü bir takım hadiselerle psikiyatrik açıklamalar bularak kendisini rahatlatmaya, korkularından kurtulmaya çalışmaktadır. Tekinsiz vakalardan biri de gece merdivende çıplak kadınla karşılaşması ve daha sonra kadının kendisini boğmaya çalışmasıdır. Ferit, bu çıplak kadının bir halüsinasyon olduğuna inanmak ister. Pansiyonda gece gördüğü kadın ve kendisini sürekli takip eden köpek zaten bozuk olan psikolojisinin daha da bozulmasına sebep olur. Pansiyonu işleten ve dindar bir adam olan Vafî Bey, kendisini takip eden siyah köpek hakkında Ferit’i rahatlatmaya çalışan açıklamalar yapar:

“Sen Beyzavî tefsirine itimat et, dedi. Kıtırmir mağarada konuşmuştur. Surei Kehfi ezber okurum sana, fakat anlamazsın. Lüzum da yoktur. Yalnız şu kadarı malûmun ola ki Ashabı Kehfin köpeği mağarada konuşmuştur. Surede bu muzmerdir, ayan değildir, velâkin erbabına delildir. Vehim olamaz. Zinhar seninkini de vehim telâkki eyleme. Köpek uykunda koynuna da girmiş diyorsun. Kıtırmir’in ahfadındandır. Müfessirler Kur’an’da kelbin lâl olduğunu beyan ederler. Yanlıştır. Beyzavî’ye itimat et. Bir daha o köpeği görürsen korkma. Beşarettir. Ona doğru eğil. Meçhulattan sual et. Lisanı beşerle cevap alırsın. Havlarsa, üzerine saldırırsa korkma, imtihandır. Talebei umumdansın. Darûlfunundasın değil mi? Üniversite filân, neyse. İndimizde medresedir o. Hak Celle ve Elâ Hazretleri seni tecrübe etmektedir. Köpek imtihandır. Dün gece merdivende karşına çıkan üryan da öyledir. Engerek de gelir.”¹⁹⁹⁰

¹⁹⁸⁸ A.e., s. 49.

¹⁹⁸⁹ A.e., s. 59.

¹⁹⁹⁰ A.e., s. 92.

Vafi Bey, Ferit'e bir gece önce gördüğü çıplak kadının bir cin olduğunu, zaten kaldıkları pansiyonun da cinli bir yer olduğunu dolayısıyla gördüklerinin gerçek olduğunu söyler. Mr. Joe olarak tanınan Cevat Bey ise Ferit'in gördüklerini: "Sıkıntılı rüyalarda görülen hayaller bazan yarım uyanıklık içinde de canlı kalarak insana realite hissi veren bir parlaklıkla yaşamaya devam edebilirler ve buna 'Cauchema hallucinatoire' derler veya demek mümkündür" şeklinde yorumlar.¹⁹⁹¹ Her şeyi maddeci bir görüşle izaha gayret eden Ferit'in bir kriz anında sığındığı pastanede karşılaştığı yaşlı bir adamın onun ruhunu rahatlatmaya yönelik dinî telkinleri yaşadığı buhranı açıklamakta yetersiz kalan maddeci görüşten -ve onu temsil eden Mr. Joe'dan ve arkadaşlarından- uzaklaşmaya başlamasına sebep olur. Ferit, aynı pansiyonda kalan ve bir öğretmen olan Aziz Bey ile de aynı konu hakkında konuşur:

"Yahya Aziz, akıl hekimliğinin bir çok bahislerinde olduğu gibi, bir strüktür muamması önünde kalan ilmin, tarif yerine tasvirle yetindiğini ve Esquirol'dan beri, hallucination'un 'objesiz idrak' diye özetlenebilecek tasvirlerinden bir adım ileri gidilmediğini söylüyor ve her tarif kılıklı tasvirin peşinden sytmatique sınıflandırmalar geldiğini anlatıyor, böylece bir sensorielle, öteki psyhique iki büyük dala ayrılan hallucination'ların çeşitlerini saymak ve tasviri yapmaktan öteye geçilmediğini ilâve ediyordu. 'Beden-ruh' ikiliğini bütün gayretlerine rağmen ortadan kaldıramayanların bu strüktür problemi önünde klini müşahadeleri aşmaktan âciz kalmalarını tabiî bulan Yahya Aziz, hallucination bahsinde, bir şeyi bir kişiden fazla kimsenin görmemesinin o şeyin mevcut olmadığına yeter bir delil sayılamayacağını da söylüyordu. Bu takdirde, şimal kutbuna bir kâşiften başka hiç kimsenin gidemediği farz olunursa bu adamın deli olduğuna ve şimal kutbunun mevcut olmadığına hükmetmek lâzım gelecekti. Meselâ, Ferid'in o geceki krizinden sonra boynunda Yahya Aziz'in de gördüğü kırmızılık hangi parmakların eseri idi? Bu, Ferid'in kendi parmakları olabilirdi. Fakat o, aksini iddia ettiği müddetçe hiç kimse bu parmaklara bir sahip bulamazdı."¹⁹⁹²

¹⁹⁹¹ A.e., s. 138.

¹⁹⁹² A.e., s. 150.

Yahya Aziz Bey'in görüşü yaşadıkları neticesinde Ferit'e daha da anlamlı gelmeye başlar. Ferit'in yaşadıklarına parapsikolojik yorumlar getirmesinin kapısını aralar.

Ferit'in bir gece polislerin pansiyona gelmesiyle hayatı tamamen değişir. Polisler Ferit'e, teyzesi Necmiye Hanım'ın bir cinayete kurban gittiğini, o esnada evde bulunan Ferit'in kız kardeşi Nilüfer'in ise tek şüpheli olduğunu ancak hasta olduğu için ifade vermekte zorlandığını bildirirler. Teyzenin çekmecesinde yüklü bir miktarda para da alınmıştır. Ferit daha iki gün önce teyzesini öldürmek istediğini Nilüfer'e söylemiş ve kanlı ellerini onun yüzüne sürmenin hayaliyle yanıp tutuştuğunu anlatmıştır.¹⁹⁹³ Cinayetin aynı kendisinin hayalindeki gibi işlendiğini öğrenmesi Ferit'in kendisinin veya kız kardeşinin kaatil olabileceğine dair şüphelerin zihnine üşüşmesine sebep olur. Sokaktaki bekçi, evden elinde bavul olan ve yüzünü göremediği bir adamın çıktığına dair ifade vermiştir. "Fakat bavullu gölge, eğer Ferit'in uyurken vücudundan ayrılan ruhu (double'u) değilse, onun teyzeyi bıçakla ve kalbinden vurarak öldürmek istediğini, kanlı avuçlarıyla maktulün yüzünü kızıla boyamayı düşündüğünü"¹⁹⁹⁴ nereden bildiğini düşünen Ferit iyice korkmaya başlar. Eşruhunun varlığını sorgulayan Ferit, bir kişilik bölünmesi yaşadığından ilk kez sevdiği kızıdan (Selma) ayrıldığında şüphelenmeye başlamıştır ("Vücudum kaçtı ve içim orada kaldı: Kaldırımın köşesinde ve Selma'nın bastığı yerde" veya "ben bölündüm ve parçamın biri ötekinden kaçtı."¹⁹⁹⁵). Teyzesinin cinayetinin işlenme şeklini hatırladıkça kıvranmaya başlayan Ferit bu hayalini bir de pansiyondaki Tosun'a anlattığını hatırlar. Bir sonraki sabah pansiyona gelen Tosun, kendisinin 'Bursa canavarı' olarak bilinen ve seri cinayetler işleyen kaatil olduğunu ve Ferit'in teyzesini de aynı Ferit'in hayalindeki gibi onun anlattıklarından ilham alarak öldürdüğünü itiraf ederken teyzesinin evinden aldığı altınları da bir tanesine bile dokunmadan ona verir. Bavuldakileri alıp almama hususundaki kararsızlığı büyük bir iç çatışmanın habercisidir. Ferit, kendi içindeki sesleri dış dünyaya yansıtmaktadır. Eşruh kurgularında genelde eşruh ve sahibi arasındaki dışta gerçekleşen çatışma burada da yinelenmektedir:

¹⁹⁹³ A.e., s. 166.

¹⁹⁹⁴ A.e., s. 169.

¹⁹⁹⁵ A.e., s. 124.

“Ferit bavulun kulpuna elini uzatırken, arkasında, kapı tarafından gelen kalın bir ses: ‘Alma’ diye bağırdı. Tosun, karşıki kanepede, başını yukarıya dikmiş, sapsarı yüzünde şişkin ve küflü göz kapaklarının altından fırlayan simsiyah bir dikkatle ona bakıyordu. Yüzünde donmuş bir fırtına vardı. Bağıran kim? Tosun değildi. Ferit arkasına döndü. Kapı kapalıydı ve arkasında, sandalye duruyordu. Bu sefer bavulun bulunduğu taraftan Necmiye teyzenin sesini andıran ince bir haykırış geldi: ‘Al!’ Ferit hemen döndü. Bavul sallanıyordu. İçinden aynı ses tekrarladı. ‘Al!’ fakat kapı tarafından gelen kalın ses de ‘Alma!’ diye bağırdı. Odaya kırmızı bir sis doluyordu. Yüzünü bir kapıya, bir de bavula süratle çeviren Ferit, bu ikisinden başka hiçbir şey göremez oldu. Sesler çoğalıyordu. Tavan istikametinden, pencereler, döşeme, bavul, kapı, her taraftan, inceli kalınlı, bazen koro halinde, bazan çift çift ve bazan da ayrı ayrı, fakat birbirini fasilasız kovalayan sesler geliyordu: Al! Alma!- Al! Alma! –Al! Al! Alma! –Al! Alma! Alma! Alma! –Al! Al! Alma! –Al! Alma! Al! Alma! Al!’¹⁹⁹⁶

Ferit’in içindeki çatışmanın dış dünyaya yansıtılırken duyduğu seslerin müşahhas birer varlık gibi anlatılması, sesler arasındaki bu çatışma yaşanırken odaya dolan ve tekinsiz ortamın habercisi kırmızı sis ve Ferit’in bir eşruhunun bulunduğu dair kaygıları, Peyami Safa’nın eşruh kurgularından haberdar olduğunu ve kurguda eşruh izleğinin kullanıldığı romanların tekniklerinden istifade ettiğini gösterir. Yazar, eşruh kurgularından haberdar olsa da romandaki parapsikolojik hadiseler arasına bir eşruh vakasını doğrudan yerleştirmesiz daha doğrusu eşruh kurgularının anlatımını insanın içindeki çatışmanın var olduğu ve keskinleştiği bir merhalenin anlatımı olarak gördüğü için romanında hep eşruh kurgusunu aşmaya bir sonraki aşamaya geçmeye çalışır. Bu sebeple de eşruh kurgusuna dair ipuçları sunup sonra kurguda bunları alt etmeyi dener. Tosun’un cinayeti işleminin ortaya çıkışıyla aynı Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi eşruh hadisesine mantıkî bir izah getirmeye çalışır. Romanın bu ilk bölümündeki eşruh izleğine yaklaşan ve eşruhu mantık dairesinde izaha gayret gösteren anlayış ikinci bölümde yerini parapsikolojik ve tasavvufî izahlara bırakır.

Teyzesinden garip bir şekilde kendisine intikal eden mirasla Ada’da daha rahat bir pansiyona yerleşen Ferit, her an polisin kendisini yakalayacağı endişesiyle yaşamaya başlar. Psikanalizle ve maddeci görüşle her şeyin açıklanamayacağına dair

¹⁹⁹⁶ A.e., s. 184-185.

ilk bölümde geliştirdiği tezini yazar romanın ikinci bölümünde ispata gayret eder ve - Mehmet Tekin'in de tespit ettiği gibi¹⁹⁹⁷ - yazarın romanında “yansıtıcı merkez” olarak kullandığı Ferit'in yaşadığı parapsikolojik deneyim üzerinden tezini savunur ancak ikinci bölümde yazarın sözcülüğünü yapan daha çok Yahya Aziz'dir.¹⁹⁹⁸

Ferit, Fotika'nın işlettiği Ada'daki pansiyonda kaldığı ilk gece tekinsiz bir deneyim yaşar. Pansiyon olarak işletilen evin salonunda bulunan bir fotoğraf Ferit'in ilgisini çeker. Fotoğraf, “Siyah elbiseli, dar yakası ince boynuna yapışarak çenesinin altına uzanan, siyah saçları göze görünmeyen bir topuzla arkasından toplanmış, zayıf ve uzun yüzlü bir kadın[a]” aittir.¹⁹⁹⁹ Fotoğraftaki kadının “Geniş ve yüksek bir alnın altında[ki] çok iri gözleri [salondaki] fanusa doğru bak[maktadır]”.²⁰⁰⁰ Fotoğraftaki kadın, evin merhum sahibesi Matmazel Noraliya'dır. Fotoğrafa bir daha dikkatle bakan Ferit, “Fotoğrafın demin fanusa dönük gözleri[nin] şimdi dosdoğru [kendisine] bak[tığını]” fark eder.²⁰⁰¹ Fotoğraf, yukarıda ilgili bölümde de bahsedildiği gibi eşruh kurgularının tekinsiz ortamını besleyen nesnelere biridir. Cansız kabul edilen bir nesnenin canlılık emareleri göstermesi kişinin tekinsiz olaylar yaşayacağını ve genellikle bir eşruh kurgusunun habercisidir. Gece odasına çıktığında uykuya dalmak üzereyken Fotika'dan Matmazel Noraliya'nın odası olduğunu öğrendiği üst kattaki odadan bir takım ayak sesleri gelmeye başlar: “Ayak sesleri evvelâ boşlukta sallanıyor, istikametini gizliyor, sonra tavanın muayyen noktalarında yerleşiyordu[r].”²⁰⁰² Uykuyla uyanıklık arasında bir haldeyken oda kapısının hafifçe aralandığını fark eden Ferit, karanlıkta göremese de kapının ardında duran bir kişinin varlığından emindir. Bir ses kendisini çağırır: “Gel!” diye.²⁰⁰³ Davete icabet eden Ferit, yukarı kata çıkan merdivenlere yönelir. Takip ettiği küçük ışık “Boşlukta duran küçük bir el şamdanında bir mum alevi halini al[ır].”²⁰⁰⁴ Şamdanı takip eden Ferit, Matmazel Noraliya'nın odasına girer:

¹⁹⁹⁷ A.g.e., s. 227.

¹⁹⁹⁸ A.e., s. 230.

¹⁹⁹⁹ A.e., s. 214.

²⁰⁰⁰ A.y.

²⁰⁰¹ A.e., s. 216.

²⁰⁰² A.e., s. 219.

²⁰⁰³ A.y.

²⁰⁰⁴ A.e., s. 220.

“Bomboş bir oda. Pancurlar kapalı. Köşede, iki pencere arasında alçak ve ufarak bir koltuk. Mumum alevi ona yaklaştı. Bütün dikkatiyle bakıyordu. Siyah maroken kaplı, arkası yarım daire biçiminde, kolları geniş ve yassı, hiçbir stili olmayan koltuk bomboştu. Mum birden bire söndü. Gözlerini koltuktan ayıramıyordu. Odada çıt yoktu.

Nereden geldiğini anlamadığı ve başa çıkamayacağından emin olduğu bir bekleme arzusuyla gözlerini koltuk istikaametinden ayırmadı. Odayı dolduran havanın terkiibinde veya kesafetinde bir takım gizili istihaleler sezdirenen ve daha büyük anlayışlar vadedenen garip bir ruh hali içindeydi. Koltuktan yarım metre kadar yukarıda, yumurta biçiminde, soluk vetitrek bir ışık peydah oldu. Süratle büyüyor ve salkım gibi üst tarafı geniş ve alt tarafı gittikçe daralan bir şekil ahyordu. Bir kadın yüzü belirdi. Sofadaki fotoğrafa benziyordu. Biçiminde de fark olmayan elbisesinin rengi beyazdı. Üzerine kuvvetli bir ışık hüzmesi vurmuş sedef gibi parlayan yüzde iri gözler Ferid’e dikilmişti. Kenar çizgilerinin titrekliliği gittikçe kaybolarak billürleşen baş hafifçe arkaya doğru meyletmişti. Küçük burun belli belirsizdi ve ufacık ağzın etrafında, bakışların içe işleyen tatlı dikkatini tamam layan bir gülümseyiş vardı.”²⁰⁰⁵

Bu gülümseyiş Ferit’in korkusunu yenmesini sağlar. Karşısındakinin Matmazel Noraliya olduğunu anlar ve onunla konuşmaya başlar. Hayali görüntü önce kendisini “Nuriye” olarak tanıtır, sonra gece Ferit’in onun fotoğrafında gördüğü değişikliği doğrular. Fotoğraftan ona bakan kadının göz kapakları şimdi şeffaftır ve bu şekilde “Gözleri daha sisli ve güzel görün[mektedir]”.²⁰⁰⁶ Otuz iki sene boyunca aynı koltukta çatı katında oturan Nuriye, Ferit’e insanlardan kaçıp her şeyi sildiğini ve “Ruhu[n]un dibine in[ip]” “O’nu gördüğünü” söyler ve şimdi aynı deneyimi Ferit’in de yaşayacağını ona haber verir.²⁰⁰⁷ Bunları söyleyen “Hayalet birdenbire er[ir]” fakat varlığını Ferit hâlâ odada hissetmektedir.²⁰⁰⁸ Onu elinden tutup koltuğa oturtur:

“Koltuğa oturdu. Eli sıcak avucun içindeydi. İçine doğdu ve gözlerini kapadı. İçine doğru ve ondan kopmaya çalıştı. Hafızasını tıkadı. Kendisi olduğunu hatırlatacak idraklerin kırıntılarını da şuurun üstünden silmeye uğraşıyordu. Çok zordu bu. Şuurunu da

²⁰⁰⁵ A.e., s. 220-221.

²⁰⁰⁶ A.e., s. 221.

²⁰⁰⁷ A.y.

²⁰⁰⁸ A.y.

onlarla beraber silinecek gibi oluyordu. Kulağının tâ içinde ince bir ses: ‘Gayret!’ dedi. Ne ile, ne üzerine ve nasıl tesir ettiğini bilmeden uğraşıyordu. Elini tutan avucu hissetmez oldu. Nerede olduğunu da bilmiyordu. Arada bir şuurunda belirip kaybolan kaçak idrak anlarında ‘Ben kimim?’ diye kendi kendine sorarken kendi kendini tanıyordu. Bu anlar seyrekleşti. Gayret ediyordu. Bir daha gelmediler. Artık şuurunda kendi ben’ini değil, başka ve geniş ve her şeyle birleşmiş, sonsuz bir kendi vardı. Bu, kendinden çıkan ve onu aşan, her şeyi kavrayan ve her şeyle bir olan bir kendi şuuruydu. Bu bir mutlak birdi. Ansızın gözleri kör edecek kadar keskin bir ışığa benzeyen ve hududu görünmeyen büyük bir aydınlık parladı; ve ansızın her şeyi kavradı ve sonsuz derinliklere iner gibi bir duygu bütün ruhunu sardı.²⁰⁰⁹

Yazar, ben-öteki ilişkisine dayanan tekinsiz bir diyalogla bir eşruh kurgusu gibi geliştirdiği rüyayı ben ve öteki ayrımını ortadan kaldırarak bir anda ani bir manevrayla eşruh kurgusundan uzaklaştırır. İkililiği ve diyalektik yapının doğurduğu çatışmayı ortadan kaldırır. Daha sonra Yahya Aziz Bey’le Fotika’dan öğrendiklerine göre bir Osmanlı olan babasıyla yabancı bir hanım olan annesinin nikahsız beraberliklerinden dünyaya gelen bebeğe babası Nuriye adını koymuş ancak annesi dili dönmediği için ona “Noraliya” demiştir. Evin merhum sahibesi Matmazel Noraliya, çok çileli bir hayat yaşamış, nikahsız bir çiftin çocuğu olduğu için önce babasının ailesi tarafından kabul görmemiş ancak daha sonra babası ile annesinin nikahları kıyılınca babaannesinin yanında kalmaya başlamış, onun vefatı ardından annesinin yanına dönmüş, babası ile ikinci eşinin yanına taşınma planları yaparken babasını da kaybetmiş, sonunda Ada’daki evde annesiyle birlikte yaşamaya mecbur olmuştur. Sevdiği yabancı genç kendisinin intihar ettiği zannıyla canına kıyınca psikolojisi bozulan Nuriye Hanım, birkaç senelik psikolojik tedaviden sonra babaannesinin yanında kaldığı yıllarda öğrendiği ve annesinin ısrarlarına rağmen değiştirmedeği dinine dört elle sarılıp içine düştüğü buhrandan kurtulmayı başarmıştır. Ada’daki evde annesinin ölümü ardından tam bir uzlet hayatı yaşamaya başlayan Nuriye Hanım zamanla herkesin sevdiği, hastaları iyileştirmeye, açları doyurmaya çalışan ermiş bir kadın hâline gelmiştir. Hayatta hiçbir isteği gerçekleşmeyen kadın adının hep Nuriye olduğunu söylese de hayatındaki ikiliğe

²⁰⁰⁹ A.e., s. 221-222.

sürekli bir gönderme yapacak şekilde herkes ona Matmazel Noraliya olarak hitap etmeye devam etmiştir. Ferit ile Yahya Aziz, Fotika'nın kendilerine verdiği Matmazel Noraliya'nın defterlerinde okuduklarından çok etkilenirler. Ferit, rüyadaki birlik hâlimden günlük hayatta tekrar sıyrılmış gibidir. Kendi duygularını anlatmaya başlaması kurguyu tekrar bir eşruh kurgusuna yaklaştırır. O gece yaşadıklarından sonra Matmazel Noraliya ile aralarında telepatik bir bağ kurulduğu anlaşılmaktadır. Ferit, Matmazel Noraliya'nın hayatından parçaları gündüz kendi gözleriyle görmeye başlar, denize bakarken aynı onun gibi kendisini “Roma’ya giden bir vapurda san[ar]”.²⁰¹⁰ “Hep onunla doluyum” derken arada yine bir ben ve öteki ilişkisi, yine bir mesafe ve ortada yine bir eşruh kurgusu vardır.²⁰¹¹ Onun hakkında söyledikleri de bu savı doğrular: “Böyle bir ruh, oraya olmazsa şuraya buraya kendi ebediliğinin damgasını mutlaka basar, istediği gibi, işte şimdi benim içimde rüzgâr gibi esiyor.”²⁰¹² Yazar, rüyadaki birliği günlük hayattaki konuşmalarda aktarırken tekrar bir ikiliğe dönüştürerek anlatmakta dolayısıyla asıl ulaşılmak istenen Matmazel Noraliya'nın perdesi ardından sunulmaktadır. Ferit, eşruh kurgularının sürekli tekrarlanan cümlesini de ıskalamaz: “Bazen ben o imişim gibi geliyor bana.”²⁰¹³ Ferit'in etkisinde kaldığı Matmazel Noraliya ona göre daha yüce bir ruh olarak tarif edilirken Ferit'in konumuyla onunki eşruh kurgularındaki gibi ayrılmaktadır. Tefrikin devamı Matmazel'in şahsının efsaneleştirilmesiyle devam eder. Koltukta yaşadığı bir hipnoterapi seansını andıran deneyim ardından morfopsikolojiyle, bir vaka olarak Matmazel Noraliya'ya yaklaşan Ferit ile Yahya Aziz, onun ruh halini tasavvuf ve psikiyatri kavramlarını beraberce kullanmaya çalışarak açıklamaya girişirler:

“Morfopsikolojide, hiç şüphesiz, Corman haklıdır: Burada da şiddetli bir hyperexcitabilite eşliğinde Catabolisme'e çıkan garip bir intibak, daha doğrusu intibaksızlık görüyoruz. Yani uzviyet, muhtevası olan ruh gibi, içinde bulunduğu çevreye, intibak edemediği için geriye çekilmiş, büzülmüş, kurumuş bir haldedir. Bu

²⁰¹⁰ A.e., s. 271.

²⁰¹¹ A.y.

²⁰¹² A.y.

²⁰¹³ A.e., s. 272.

tiplerde ferdiyet ve intibak zıtladır. İntibak zorlaştıkça ferdiyet artar. Çünkü intibak daima ferdiyetten bir fedakârlık pahasına mümkündür. Onun hayatına bakınız: Ferdiyetle çevresi arasında keskin bir zıtlama var. Annesini istemiyor, fakat onunla beraber yaşıyor. Ailesi, devamlı ihtilâfların ve gizli dramların hazırlandığı bir felâket çevresidir. Dramlar bu intibaksızlığı ve intibaksızlık dramları devam ettiriyor. Burada ruhun ve uzviyetin cemiyet ve tabiat çevreleriyle mücadeleleri tek olgular serisi halinde mütalâa edilmek lâzımdır. İsyân şiddetli olduğu zaman işte böyle bir târiki dünya doğar. Birinci merhale bir ferdiyet kabarmasıdır. Fakat huzursuz ruh, Noraliya'nın 'temaşa' diye tercüme ettiği Contemplation devresine girip huzura kavuşunca, ben'in fırtınaları duracaktır. Çünkü inziva içinde, başka ben'ler tarafından fırcalanmayacak ve azdırılmayacaktır. Büyük hayal kırıklıklarından sonra, arzu etmekten ürken ve kendi kabuğu içine çekilen ben, bütün felâketlerin sebebini kendinde, kendi arzularında bulduğu için artık kendi kendini yemeğe başlar. Temaşa (Contemplation) merhalesinden fena (Mortification) merhalesine geçmek üzeredir. İskenderiye okulundan beri, katolik ve İslâm tasavvufunda, alâik'ten tecerrüd'den fena fillâh'a kadar giden mertebelerin türlü derece ve isimleri vardır. Noraliya'nın hayatında ve defterlerinde temaşa ve fena merhalelerini açıkça görüyoruz. Kendisini Allah'tan ayıran karanlık duvarların benlik olduğunu anlayınca, onu atıp kâinatın ruhiyle birleşmek özleyişini duyuyor. Muhiddini Arabî'nin Fütuhâtı Mekkiye'sinde tavrı salis dediği hal budur. Cüzûnin küllîye dâlışıdır. Bütün Philosophia Prensîs'in mevzuu da budur. Bize şimdi süblim bir karakter gibi görünen Matmazel Noraliya'nın koltuğu, onun yalnız kendi ben'ine değil, bütün ben'lere, mücerret Ben'e isyandır. Bütün dinlerin, fikirlerin ve politikaların tarihi bu isyanın tarihidir. Dinler, insanın –ıştah, şehvet, kazanç hırsı ve kibir halinde- kuduran ben'ini Allah'da eritmeye çalışmışlardır.²⁰¹⁴

Konu açısından önemine binaen uzun bir kısmı aktarılan konuşmanın ana fikri tefrikin ortadan kalkması noktasında düğümlenir. Eşruh kurgusunu yazarın romanda bilinçli bir şekilde başlangıçta kullandığı anlaşılmaktadır. Parapsikolojik bir hadisede ben ve öteki arasındaki tekinsiz ilişki, kişilik bölünmesi temi hep ayrılık makamını temsil etmektedir. Peyami Safa, tasavvufî bir açıdan konuya yaklaşır. Kişinin içine düştüğü tüm ayrılıkları birliğe kavuşturmanın yolunu tasavvufî açıdan fenâ makamı olarak özetler. Roman, ruhun bölünmesine, ben'in bir öteki olarak eşruhla ilişkisine İslamiyet'in ve tasavvufun yaklaşımını ele alması ve kurguda bu yaklaşımı

²⁰¹⁴ A.e., s. 272-273.

örnekleme açısından çok önemli bir örnektir. Yazarın, eşruh kurgusuna dair telepati, fotoğraf, ‘Ben benim’ diyaloglarını, kişilik bölünmesi (romanda yazar ‘double’ olarak bahseder) özellikle kullanıp daha sonra bunların hepsini “ben kuduzu”²⁰¹⁵’nin birer görünüşünden ibaret olarak ele alışı Türk romanında eşruh kurgularına Hüseyin Rahmi Gürpınar’dan sonraki ilk önemli tepkidir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, eşruhun var olmadığı savını ruhun yokluğuna delil olarak kullanıp özdekçi bir anlayışla konuyu ele alırken Peyami Safa aksine ruhun varlığını kabul ettiği ve ispata çalıştığı kurgu içine kişinin eşruhuyla çatışmasını tasavvufi açıdan aşağı bir mertebede bulunuşu olarak görüp kurgusunu kesretten vahdete doğru götürmeye çalışan bir yaklaşımı benimser. Peyami Safa’nın tepkisi eşruhun varlığına ya da yokluğuna yönelik olmayıp eşruh kurgularının tefriki ele alışına ve bu basamakta kalışınadır denilebilir. Bir eşruhun Batı romanında kadın olarak tasviri çok nadirdir. Yazarın, bir erkeği değil de kadını seçmesinin sebeplerinden biri de kurgusunu sıradan ve eleştirdiği eşruh kurgularından ayırmak olarak düşünülebilir. Zaten Matmazel Noraliya özellikle tam olarak bir eşruh olarak çizilmez. Ferit’in sadece bir süre bu ikizlik/ikilik makamında kalıp daha sonra buradan ayrıldığını anlatmak için eşruh kurgu tekniklerinden romanda faydalanılır.

“Hiç de Puget’in devlerine benzemiyor.
Onlar gerilmiş adalenin,
bütün vücuttan akan kudretin ifadesidirler.
Bu biçare ise sırtındaki yük tarafından yutulmuş!”²⁰¹⁶

“James Joyce’in M. Blom’u gibi,
kendi korkularımızın üstüne oturmuş,
felsefe ve şiir yapıyoruz.”²⁰¹⁷

“Yoksa bu benim çarmıh yolum mu?
Suat benim salıbm mi?”²⁰¹⁸

“Ferah-feza bir bahçe-i dil-ara ortasında
altından yapılmış bir saray
gördüm.”²⁰¹⁹

²⁰¹⁵ A.e., s. 274.

²⁰¹⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Huzur**, s. 339.

²⁰¹⁷ A.e., s. 343.

²⁰¹⁸ A.e., s. 342.

²⁰¹⁹ Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi, **A’mak-ı Hayal: “orijinal metin”**, Haz. Osman Gündüz, 6. Bs., Ank., Akçağ Yay., 2011, s. 86.

Eşruh kurgularında görülen yansıma ötekiler her zaman psikolojik bir rahatsızlığa işaret etmezler. Bazı romancılar fantastiğin alanına kaymamak için çoğunlukla eşruhları rüyalarda, gündüz düşlerinde ya da oyunlarda kurgularlar. Çocukların hayali oyun arkadaşları da gündüz düşleri kapsamında değerlendirilebilen eşruhlardır.

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında bir rüya atmosferi içinde gerçekleştirilen muhtemelen ilk eşruh kurgusunun müellifinin rüya estetiğinin ustası olması şaşırtıcı değildir. Tanpınar'ın kendisiyle yapılan mülakatlardan birinde 1935'de yazıldığını söylediği²⁰²⁰, 1941 yılında **Tasvir-i Efkar**'da yayımlanan "Abdullah Efendinin Rüyalari"²⁰²¹ adlı hikâyesinde Ahmet Hamdi Tanpınar, tüm olayları bir rüya atmosferi içinde anlatır. Lokantaya arkadaşlarıyla "Görölmeyen şeyleri gören, işitilmeyen şeyleri işiten ve bir hayalin, bir gölgenin içinde, yani bir tasavvurun imkânlarındaki hudutsuzlukla kâinatı idrâk eden bir insan sıfatıyla" eğlenmeye gelen Abdullah Efendi, gecenin sonunda lokantadan ayrılırken "kapıdan çıkmadan evvel oturduğu sandalyeye baktı[ğında]: kendisine çok benzeyen bir gölgenin orada uyduğunu gör[ür]"²⁰²² Garsona: "Aman uyandırmayın, sonra gelir alırım..."²⁰²³ diye tembih eden Abdullah Efendi, hayatının en ilginç maceralarından birine doğru ilerlemeye başlar. Gecenin ilerleyen saatlerinde:

"Sadece orada, küçük lokantada, masanın başında yapayalnız bıraktığı ilk varlığının – Yarabbim, buna nasıl isim vermeliydi?- asıl hüviyetinin yanında bulunmadığına müteessirdi. Birdenbire şu anda duyduğu hazzı ona da geçirmek istedi, asıl benliği o idi ve o da payını almalıydı. Bu şüphesiz çok kısa bir iş olacaktı; gözlerini kapayıp düşünmesi kâfiydi."²⁰²⁴

²⁰²⁰ Orhan Okay, **Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar**, İst., Dergâh Yay, 2010, s. 310.

²⁰²¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Abdullah Efendinin Rüyalari", **Hikâyeler**, 7. bs., İst., Dergâh Yay., 2007.

²⁰²² A.e., s. 23.

²⁰²³ A.y.

²⁰²⁴ A.e., s. 28.

Büyük mücadeleler ardından asıl benliğini geride bırakıp Abdullah Efendi, evine gitmeye karar verir:

“Evet, ilk önce demin çıktıkları meyhaneye uğrayıp orada masa başında bıraktığı hakiki varlığını bulacak ve beraberce eve dönecekti... Bu تنها ve tanımadığı sokaklarda yolunu bulmak da epeyce güçtü. Fakat sokaklar niçin bu kadar تنها idi? Birdenbire Abdullah Efendi bunun gecenin başından beri böyle olduğunu ve hiç kimseye rast gelmediğini hatırladı. Yavaş yavaş ona, bu تنهالığın sebebi kendisi olduğu, kendisi için bu sokakların boşaltılmış olduğu zannı geliyordu. Ah, ne kötü geceydi, ne uğursuz tesadüflerin gecesiydi bu! Bir kere ondan sıyrılabilseydi!..”²⁰²⁵

Abdullah Efendi'nin gölgesine kavuşma hayali gölgesini bıraktığı lokantanın yanmasıyla suya düşer. En değerli varlığını kaybettiğine inanan Abdullah Efendi: “Kendi cenazesini taşıyan otomobilin arkasından, hiç yetişmek ümidi olmadan, bir deli gibi, bir büyük orman yangınından kaçan yaralı bir hayvan gibi koş[ar].”²⁰²⁶ Abdullah Efendi, ruhunu “tıpkı bir evden öbürüne eşyayı nakleder gibi” naklettiği için hayatta kalabildiğine inanır.²⁰²⁷ Sahibi ölüp geriye kalan gölge, karşısındaki evde ve sokakta pek çok dehşet manzarasından oluşan garip bir eğlenceyle karşılaşır. “[B]u kalabalık arasında biraz evvel ölümüne ağladığı, nutuklar hazırladığı birinci varlığının da yanmış uzuvlarını sarsıla topallaya sürükleyerek, hengâmeye iştirak ettiğini gör[ür].”²⁰²⁸ Bu, gölgenin sahibiyle üçüncü karşılaşmasıdır. Gölge, sahibinin kendisini kandırdığını düşünür. Ona göre, kendisi ölen ilki için üzülürken, o aslında kendisini kandırmakla meşguldür. Abdullah Efendi, ilkinin de içinde bulunduğu kalabalıktan yükselen ve kendisini adeta ölüme davet eden seslerden kaçır. İkiliği sorgulamaya başlar. Rüyasının sonunda nihayet sabah olduğunda evinin penceresinden aşağıya baktığında sokağın köşesinden dönerek evden uzaklaşan

²⁰²⁵ A.e., s. 31.

²⁰²⁶ A.e., s. 32-33.

²⁰²⁷ A.e., s. 33.

²⁰²⁸ A.e., s. 41.

Abdullah Efendi olduğunu görür. İlk Abdullah Efendi de onu yani gölgesini evde bırakmış işe gidiyordur.

Hikâye yazıldığı dönem için olduğu kadar günümüz için de eşruh kurguları arasında çok özel bir konuma sahiptir. Tanpınar, eşruhu sahibinin önüne geçirecek kurguyu daha başından benzeri örneklerinden farklılaştırır. Sevim Kantarcıoğlu, “Her şeyi bilen ve yazarla aynı bakış açısını paylaşan gözlemci hikâyecinin”, “Abdullah’ın idealist kimliğini veya süper egosunu oluşturan değerleri ve bilinçaltını temsil eden benliğini aynı kinaye mesafesinden görme[sinin]” önemini vurgular.²⁰²⁹ Tanpınar’ın her iki kişiliğe –eşruha ve sahibine- aynı mesafede durması Türk edebiyatı için olduğu kadar dünya edebiyatı için de yenidir. Çünkü eşruh kurgularında genellikle yazar eşruhun sahibinin tarafındadır ve onu destekler. Hikâyedeki tekinsiz atmosfer ve ölümle ilgili endişeler eşruh kurgusunu kuvvetlendirmektedir. Kendisini sevmeyen Abdullah Efendi’nin çatıştığı ötekisinin müstakil bir kimlik kazanarak ondan ayrılması, bütün hayatı boyunca bütünlüğün peşinde olan Abdullah Efendi’nin azabıdır. Kişiliğinin bölünmesiyle baskıladığı gölgesi güçlenip kendisinin karşısına çıkar ve ipleri ele geçirir. Nermin Yazıcı da ortaya çıkan eşruhun “tek ama uzun bir geceyi kapsayan zaman diliminde başat olarak yer al[dığı]” kanaatindedir.²⁰³⁰ Hikâyenin en ilginç yönlerinden birisi Tanpınar’ın eşruhu ve sahibini de yeniden bölme girişimidir. “Abdullah Efendinin Rüyalari” Tanpınar’ın daha sonra yazacağı romanlarda şu ya da bu şekilde görülecek kişilik bölünmelerinin, ikizleşmelerin, eşruhların bir prototipi olması dolayısıyla çok önemli bir eserdir.

Tanpınar romanı, Türk romanının başlangıcından yazıldığı döneme kadar geçirdiği tüm evrelerin kurgusal özelliklerini bünyesinde taşıyan, bu kurgusal özellikleri derinlemesine tartışıp geliştiren, dönüştüren, teknik kadar muhtevaya da verdiği değerle benzerlerinin hep bir adım ötesinde giden, gelecek kurgular için yol açıcı ve yol gösterici, istikamet belirleyici, bu anlamda geçmiş ve gelecek Türk romanını kuşatıcı, ince ince işlenmiş, üzerinde düşünülmüş, Türk-İslam estetiğinden ve kültüründen olduğu kadar Batı estetiğinden ve düşünce yapısından da beslenen,

²⁰²⁹ Sevim Kantarcıoğlu, **Aahmet Hamdi Tanpınar: Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri**, Ank., Akçağ Yay., 2004, s. 140.

²⁰³⁰ Nermin Yazıcı, **Aahmet Hamdi Tanpınar’ın Hikâyelerinde Anlatıcı ve Kahramanlar**, 2. bs., Ank., Berikan Yay., 2012, s. 72.

hayatı dışlamayan, insanı içinden ve dışından kavramaya, yakalamaya çalışan, kudretli bir kalemin mahsulüdür. Küçük adamların küçük hayatlarının ince ayrıntılarından ilham alarak derinleştirdiği öyküleri bir temel çatıda birbirine bağlayan Tanpınar'ın roman kişileri psikolojik derinlikleriyle müstakil birer hikâye kişisi gibi ayrı ayrı oluşturulup günlük hayatın içinde akrabalık ilişkileri, arkadaşlıklar, yoldaşlıklar vesilesiyle birbirine bağlanan özenle çizilmiş karakterlerdir. Bu karakterler, kurgu dünyanın acımasız, unutturmayı seven yapısına mağlup olmayıp Tanpınar'ın farklı romanlarında iç dünyalarının karmaşık, bölünmüş, zaaflarıyla yüzleşip bunlara mağlup olmuş taraflarını birer tali yol gibi sürdürerek yeniden okuyucunun karşısına çıkarlar. Tanpınar'ın romanı bu tali yollardan mürekkep bir haritaya benzer. Tüm yollar ana bir eksene bağlanır. Tanpınar'ın yolları hep geçmişe çıkar. Aynaları hep geçmişe ve rüyaya bakar. Süha Oğuzertem, Tanpınar'ın eserlerinde bir mazmun gibi tekrarlanan “iç içe geçen, üst üste binen, halka halka yayılan” yapıların varlığına dikkat çeker.²⁰³¹ Nurdan Gürbilek, Tanpınar eserlerindeki bu birbiriyle iç içe geçen yapıları takip ettiği denemesinde “Tanpınar'ın gücünün de güçsüzlüğünün de aynı kaynaktan, aynı kurumuş pınardan beslendiğini”²⁰³² ispata çalışır. Gürbilek eserlerin gücünü Tanpınar'ın “tamlık takıntısı”nda bulur. Tanpınar'ın “Aynı imgeye, aynı hayale olan çözülmöz bağı” ise onun eserlerinin yarım kalmasına sebep olan güçsüz yanıdır.²⁰³³ Tamlanmak/tümlenmek için önce parçalanır Tanpınar'ın imgesi, dağılır sonra halka halka tüm eserlerine sirayet eder. Bu parçalanma çoğunlukla iki/z/leşme şeklinde Gürbilek'in de tespit ettiği gibi Narkissos mitinin unsurlarında (ayna, sudaki yansıma, vb.)²⁰³⁴ en somut örneklerini bulur. Aynalar ve dolayısıyla yansiyarak ikizleşmeler rüya estetiğinin mahir üstadının şiirine olduğu kadar hikâyesine de romanına da yansır. “Abdullah Efendi'nin Rüyaları”nda –yukarıda da bahsedildiği gibi- özne kendisinden ayrılıp kendisini kendi dışında temaşa eder, ikizleşir, kişi ve eşruhu hikâyenin başkişileridir hatta eşruh özellikle öne çıkarılır. Tanpınar'ın romanlarında ikizliği de kapsayacak şekilde ya da ikizlikten doğan bir tür ikilik hâli

²⁰³¹ Süha Oğuzertem, “**Huzur**’u Mazmunlarıyla Okumak, **Tanpınar Zamanı: Son Bakışlar**, Haz. Handan İnci, İst., Alfa Yay., 2012, s. 135.

²⁰³² Nurdan Gürbilek, **Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe**, 2. bs., İst., Metis Yay., 2007, s. 137.

²⁰³³ A.y.

²⁰³⁴ A.e., s. 124.

söz konusudur. Berkiz Berksoy, Tanpınar metinlerindeki söz konusu ikiliği Tanpınar'ın kendi yazılarında kullandığı “contrepoint” kavramıyla açıklamaya çalıştığı yazısında, Tanpınar'ın bu sözcüğü “hayatın kendisini yakalamak” anlamında kullandığını esasen bir müzik terimi olan kelimenin “karşıgörüş” ya da “tersgörüş” anlamlarının ışığında “kıskaçgörüş” olarak değerlendirildiğinde “Öteki görüşü ondan beslenerek tüketen ve bir başkasının/yenisinin ortaya konmasını sağlayan görüş” şeklinde anlaşılması gerektiğini belirtir.²⁰³⁵ Tanpınar'ın kullandığı farklı ikilik, ikizlik şekilleri sonuç olarak bir senteze odaklı ve bütünleşmeye, tamlığa meyyal bir arayışın mahsulüdürler.

Behçet Bey'in hayatının konu edildiği **Mahur Beste** (tefrika 1944)'de, Behçet Bey'in başından geçenler ve çevresindekiler muzip bir dille anlatılırken bir taraftan da içe dönük bir kişilik olan Behçet Bey'in sorunlu kişiliğinin oluşma sebepleri irdelenir. Tanpınar, romanında Behçet Bey'in hayatını “kendi ömrüyle bir taraftan bağlanan şeyler ve ona yabancı olanlar” olmak üzere iki kısma ayırır.²⁰³⁶ **Mahur Beste**'nin tamamlanamamış olduğu kanaati yaygındır ve çoğunlukla “bir roman olm[az] belki, ama kendini zevkle okutturan, bir yazı'nın varlığını duyurtan bir yazınsal alıştırma olu[r]”²⁰³⁷ ve “öteki romanları için bir hareket noktası”²⁰³⁸ teşkil eder. Tamlık uğrunda dağılmanın, ikiliğin, bölünmenin “Abdullah Efendi'nin Rüyaları” ardından **Mahur Beste**'ye de yansıdığı görülür. **Huzur**'a giden yolda **Mahur Beste** önemli bir ara duraktır.

Romanın baş kişisi Behçet Bey, seneler boyu antikacılardan, müzayedelerden, özel koleksiyonlardan satın aldığı antikalarla kendisine kurduğu özel ve dışa kapalı bir dünyada yaşamını devam ettirir. İnsanlardan uzakta, saatlerle zamanı, aynalarla mekânı genişletip değiştirerek kendi özel dünyasında hayalleriyle ömrünü geçiren Behçet Bey, “aynaların derinliklerinde geçmiş zamanların ve bilinmeyen iklimlerin insanlarıyla konuşur.”²⁰³⁹ Tanpınar'ın kahramanları aynalarda kendilerini hep farklı

²⁰³⁵ Berkiz Berksoy, “Tanpınar'da Eleştirel ve Karşılaştırmacı Düşüncenin Estetiği: Contrepoint”, **Hece: Arafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı**, Yıl: 6, S. 61, Ocak 2002, s. 43.

²⁰³⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mahur Beste**, 9. Bs., İst., Dergâh Yay., 2010, s. 13.

²⁰³⁷ Oğuz Demiralp, “Mahur Beste'nin Bitmemişliği”, “**Bir Gül Bu Karanlıklarda**”: **Tanpınar Üzerine Yazılar**, Haz. Abdullah Uçman ve Handan İnci, 2. bs., İst., 3F Yay., 2008, s. 259.

²⁰³⁸ İnci Enginün, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, s. 314.

²⁰³⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mahur Beste**, s. 16.

şekillerde görürler. **Huzur**'un Mümtaz'ı belki biraz Suat olarak, **Sahnenin Dışındakiler**'in Kudret Bey'i kendi özerk benliğini ilan etmiş denetleyemediği burnundan ibaret şekilde görür. Aynalarda hayran hayran kendisini seyreden bir Narkissos olmaktan hayli uzak Behçet Bey, aynalarda başka özel saydığı benliklerin hayallerini, görüntülerini arar. Kendisiyle yüzleşmekten, aynalarda “bir sükût içinde” “mumyalan[mış]” görüntüsüyle karşılaşmaktan kaçır.²⁰⁴⁰ “[İ]nsan elinden geçmek ve insan hayatına girmekle eşya tabiatından ayrı bir sıcaklık kazanır, âdetâ insanileşir”²⁰⁴¹ işte bu tip insanileşmiş eşya Behçet Bey için kıymetlidir. Odasında biriktirdiği eşyalarla, onların insanlardan kendisine taşıdıklarıyla yaşar. Bu nadide koleksiyonun en mühim parçaları aynalar ve saatlerdir. Evlense de iş güç sahibi olsa da çocukluğundan beri bir türlü kurtulamadığı mahcup tabiatı onu her seferinde günlük hayattan kopararak bir kez daha “sanki donuk parıltısında geçmiş günlerden bir şey ister gibi tekrar aynasına dön[dürür]”.²⁰⁴² Behçet Bey'e göre gerçek dünyada sahip olamadığı tüm nimetler, hazlar, kendisinin olduğunu itirafa dahi çekindiği hülyalar İstanbul'un meşhur konaklarından hatıralarıyla birlikte odasına taşınan aynalarda saklıdır:

“Kim bilir, belki de orada, Târidil Hanımefendinin her biri başka bir diyardan gelmiş, sarışın, esmer ve beyaz tenli cariyelerini, onların çıplak boyunlarını, dolgun göğüslerini, dağınık nergisleri hatırlatan saçlarını, mahmur uyanışlarını arıyordu. Şüphesiz, bu genç kızların hepsi birçok defalar bu aynaya bakmışlar, orada, bu durgun ve katı aydınlıkta, çıplak veya giyinmiş hayallerde gülümseyerek saçlarını düzeltmişler, yüzlerine pudra sürmüşler, korselerini bağlamaya veya küçük çıtçıtların üzerine narin parmaklarını incite incite, elbiselerini iliklemeye çalışmışlardı. Kadınların giyinip süslendikten sonra, çıkmadan evvel aynalara son bir defa bakmaları kadar Behçet Beyi eğlendiren ve düşündüren şey yoktu.”²⁰⁴³

²⁰⁴⁰ A.e., s. 22.

²⁰⁴¹ A.e., s. 16.

²⁰⁴² A.e., s. 21.

²⁰⁴³ A.e., s. 21-22.

Aynalar, birer Şehrazat gibi onun her meylinde en güzel masallarını ona anlatmak üzere emrine amade beklerler.

Behçet Bey'in kendisini göremediği aynalara baktığında gördüğü ürpertici boşluk bir anda bir hayal perdesine dönüşmekte ve aynalar sadece geçmişe açılan birer kapı olarak kalmayıp hayali çağırın birer nesne olarak da işlev görmektedirler. Aynalar, onu geçmiş hayatından çok geçmişte yaşamak istediği, hayalini kurduğu hayata yaklaşırlar. Geleceğin hülyalarını da üzerlerinde toplarlar. Proust'un madlenleri belleği geçmişe davet eden cüretkâr birer geçmiş zaman tellalıyken Tanpınar'ın aynaları zamanı üstünde toplar ancak gerçek geçmişe ve gerçek geleceğe değil, hayalî birçok muhtemel geçmişe ve geleceğe kahramanlarını çağırırlar. Geçmiş ve geleceği şimdiniz bir an'da, donmuş bir an'da toplarlar. Bu an ise şimdi'yi kapsamayan, geçmiş ve geleceğin paralel pek çok hayali zaman dilimini kapsayan bir an'dır. Behçet Bey, gerçek hayatta bedensel bir duruşun haricinde, tahayyüli bir âlemde, bir rüya âleminde ruhi bir oluş yaşar:

“Behçet Bey, büyülenmiş gibi, uzun uzun bu parıltıya daldı. Bu ürpertici boşluktan kendisine gelebilecek şeyleri düşündü. Bu sade kendisi olmakla kalan ve yekpare uykusu ne bir ağaç ve yosun, ne de bir kuş kanadı veya el kadar bir gök, hulâsa hiçbir arıza ile bozulmayan zaman parçasından birdenbire bütün bir mazi fıskırabileceği gibi, bin türlü ihtimalle yüklü bir istikbal de çıkabilirdi. Bu gece saatinde mücerret ve gayri şahsî bir göz gibi genişleyen bu su o kadar derin, o kadar karanlıktı... Kim bilir, belki de oradan hiçbir şey çıkmaz, fakat kendisi, biraz sonra geleceğini bildiği uykusunda, hiç fark etmeden ona gidebilir, etrafındaki çerçevenin girift süslerine kadar her şeyi derinliğine yutan, hepsinin üzerine buzdan kilidini vuran bu donmuş zamana gömülebilirdi. Evet, tıpkı ölüleri gibi...”²⁰⁴⁴

Ayna, Behçet Bey tarafından bu “donmuş zaman”dan, ölü an'dan düşlere açılan bir kapı olarak görülür. Ölümün “tehlikeli davetini görmemek için gözlerini sımsıkı yumduğu bu derinlikte kaybol[mak]” ve zaten ölü olan an'ı terketmek, bir paralel düş ülkesinde geçmiş ve geleceği bir anda kuşatmak ve adeta orada kendisiyle

²⁰⁴⁴ A.e., s. 22.

ikizleşmek ister. Bu ikiz kendisinin bastırıldığı ve yaşamadığı hayatının temsilcisi gölgesinden ibarettir. Ancak gölgesi de hayalleri gibi henüz dağınıktır. Behçet Bey’inki gölgesine ve zamana –hatta hayali pek çok zamana- hükmetme tutkusudur, aslında o hiçbir insanın sahip olamayacağı bir gücün peşindedir. “Yitik zaman”ın peşindedir ve ona sahip olmak ister. Acziyeti de hiçbir zaman sahip olamayacağı bu güce olan tutkusundan kaynaklanır.

Behçet Bey’in ayna tutkusu, aynaları bir tür muazzam, laf söz dinlemez, kendi başına buyruk, kendi zamanına sahip birer canlı gibi addetmesine sebep olur:

“Behçet Bey aynaları hem sever, hem onlardan korkardı. Aydınlıkta her karşılaştıkları şeyi güler yüzle içlerine alan bu sevimli mevcutların bazen o kadar haşin ve sert bir şekilde kendi üzerine kapanışları, sizi acayip bir sükût içinde sarıp mumyalayışları vardı ki... Aynalar, istedikleri zaman, dört bir yana salıverdikleri bu sessizlikle taksim kabul etmiş bir zamanın timsali idiler.”²⁰⁴⁵

Aynalar, “yek pâre geniş ânı” parçalamaya muvaffak olmuş yegâne güçlerini Tanpınar’ın romanlarına hediye ederler. “Maddesiz, dilsiz, insansız, bilinçsiz ‘yekpâre geniş zaman’la ‘taksim kabul etmiş zaman’ arasındaki bağlantıyı sanatının arayışı hâline getirmiş Ahmet Hamdi Tanpınar için roman ‘taksim kabul etmiş zaman’ın anlatısıdır.”²⁰⁴⁶ Tanpınar da Behçet Bey gibi zamanın peşindedir. Zamanı oluşu dışına çıkartabilmek, kırabilmek, değiştirebilmek, gizemine vâkıf olup çözmek, parçalarını bir saatin parçalarını söker gibi sökmek gayesindedir.

Behçet Bey, aynayı kendisini görmek için bir vasıta olarak görmez. Aynadaki görüntüsüyle ilk kez karşılaşan çocuğun ürkek bakışlarıyla kendini temaşa ve bu temaşanın bütünleştirici hazzını sayısız tecrübe için aynaya bakanlardan ayrılır. O, kendini daha önce bu aynalarda görmüş, yaşamış ve gördükleriyle mutlu olamamıştır. Özne’nin ben’e dönüşüm sürecinde kendi dışında bütünleştiği ayna imgesiyle bütünleşmekten korkar ve kaçınır. Bu anlamda bir öteki’nin varlığı onun hayatı için söz konusu değildir. Ayna imgesinde kendi dışında kendini tanıyarak

²⁰⁴⁵ A.e., s. 22-23.

²⁰⁴⁶ Jale Parla, **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, s. 282.

ben'ini kuran insan diğer insanları da bir öteki, bir yansıma telakkisiyle kendi ben'inin inşasında sürekli kullanmak zorundadır. Behçet Bey, kendi dışında kendi imgesiyle bütünleşmekten de başka insanlar –öteki'ler- üzerinden kendi ben'ini inşadan da kaçınır. **Huzur**'un Mümtaz'ının bu anlamda tam zıddıdır. Bu tarafıyla bir 'ben' değil ancak bir özne'dir. Kendi imgesiyle bütünleşerek kendine yabancılaşmayı seçmez. Aynalardaki imgeleriyle özdeşleşmekten kaçınır. Yaşadığı “ayna korkusu” ('spectrophobia' ya da 'catoptrophobia' ayna korkusudur, 'eisoptrophobia' ise kişinin kendi yansımasını aynada görmekten korkmasıdır) Behçet Bey tarafından aynada başka kişilere ait hayaller görerek bastırılıp yenilir. Bu korku onu bezgin bir ayna düşmanına tevîl etmez, her baktığı aynada kendisine acziyetini hatırlatan bir küçük adamla karşılaşır perişan olmaksızın aynalara baktığında masal âlemlerinin hülyalı güzellerini, yerinde olmak isteyeceği kahramanları seyri tercih eder. Kendi korkusunu baskılayan Behçet Bey, artık aynada kendi görüntüsüyle karşılaşmaz olur, aynaya baktığında hülyalara dalmadan önce gördüğü tek şey “ürpertici bir boşluk[tur]”²⁰⁴⁷. Behçet Bey, yaşadığı olumsuz tecrübeler neticesinde kendi ayna imgesini silerek öznesini ayna imgesiyle bütünlemediği için eksiktir. Behçet Bey'i anlatan bir roman zaten bu sebeple tamamlanamaz. Çünkü bu ötekisiz bir ben'in, ben'siz bir özne'nin hikâyesidir. Öteki'si varsa da aynadaki hayallerinden ibarettir. Yansıma öteki'nin bir ileri basamağı eşruh izleğine geçiştir. Kişi içindeki ötekini dışarıya müşahhas bir gölge olarak yansıttığında eşruh ortaya çıkar. Bu anlamda **Mahur Beste**'nin eşruh izleğine bir geçiş basamağı olduğu rahatlıkla anlaşılmaktadır. **Mahur Beste**, Tanpınar'ın öteki'siz bir roman yazma girişimidir. Roman bilindiği gibi ben ile öteki arasındaki tefrik ve çatışmadan doğar. Tanpınar'ın bu hamlesi klasik romanın bu özelliğini aşmaya yöneliktir. Bunu daha ilk romanında denemiş olması onun edebî hayatındaki arayışlarının habercisidir. Her roman kurgusunun tamamlanabilmesi ve basit bir olay anlatımı ya da psikolojik tahlil olmaktan kurtulabilmesi için ben'e tekabül eden bir öteki'ne ihtiyaç vardır. Bu öteki dışarıdaki bir rakip, kişinin kendi içinde çatışan iki unsur ya da kurgusal gerilimi sağlayan her hangi iki kutup veyahut eşruh ile sahibi olabilir. Behçet Bey'in daha önce baskın karakteri sebebiyle babasına karşı geliştirdiği Oedipus kompleksi

²⁰⁴⁷ Tanpınar, a.g.e., s. 22.

sebebiyle babası ya da Behçet Bey'in eşinin evlenmeden önce âşık olduğu kişi romanın anlatıldığı dönem için birer rakip olma özelliklerini çoktan yitirmişlerdir. Geriye kalan sadece Behçet Bey ve hayalleridir. Ancak bu hayaller henüz tek bir eşruh kimliğinde bütünleşmemiş ve dağınıklardır. Hatta bunun özellikle yapıldığını söylemek de mümkün görünmektedir. Özellikle **Huzur**'a bakıldığında Tanpınar'ın romanın sonunda vardığı nokta yine öteki'nden kurtulan bir ben'in anlatımı dolayısıyla başladığı nokta, **Mahur Beste** olacaktır.

Behçet Bey'in en kıymetli hazineleri yukarıda da bahsedildiği gibi saatler ve aynalardır. Zamanı yutan ve kendi yeni tahayyüli zamanlarına Behçet Bey'i davet eden aynalarla gerçek hayatın zamanını ona hatırlatan saatler zaman üzerinden bir çatışma unsuru yaratmak isteyen Tanpınar'ın dehasının mahsulü olarak bir araya getirilirler. Aynalar ve saatler romanın iki zıt kutbudur. Geçmiş ve geleceğin zamanını temsil eden aynalarla şimdiki zamana davet eden saatler romana iki kutuplu bir zaman algısını taşırlar. Özellikle romanlarını tefekkürle zenginleştiren yazarlar, 'zaman' mefhumunu sorgulayan roman ya da hikâye kahramanları kurgularlar. Oğuz Atay'ın "Korkuyu Beklerken" hikâyesinin ürkek kahramanı da tıpkı Behçet Bey'de olduğu gibi "elin[d]eki zamanla ne yapacağını" bilemez, "en önemli dertlerinden biri[dir] zaman meselesi" ve yine nesnelere onun dünyasında da zamanı parçalarlar ve toplarlar, değiştirirler, dönüştürürler.²⁰⁴⁸ Tanpınar'ın romanında zamanı kıran aynalarla, zamanı kuran saatler bir bütünü teşkil eden zıt kutuplar olarak Behçet Bey karakterini inşa için kullanılırlar. Tanpınar, Behçet Bey'in, saatlerle sembolleştirdiği şimdikiyi, an'ı daha çok sevdiğini belirtir:

"Halbuki Behçet Bey, daha çok bizim olan zamanı, beraberimizde getirdiğimiz ve yine beraberimizde götürdüğümüz, her zerresine ayrı mâna ve şekiller, ayrı çehreler vererek sahip olduğumuz zamanı, kendi eliyle tamir ettiği, temizleyip ayarladığı bir yığın saatin, kâh telaşla, kâh büyük bir sabır ve dikkatle teker teker, küçük küçük, hiç yorulmadan, yanılmadan, şaşmadan saydıkları, nabızlarımızın munis kardeşi olan zamanı severdi."²⁰⁴⁹

²⁰⁴⁸ Oğuz Atay, "Korkuyu Beklerken", **Korkuyu Beklerken**, 33. bs., İst., İletişim Yay., 2011, s. 57.

²⁰⁴⁹ A.g.e., s. 23.

Ancak burada Tanpınar'ın "bizim zamanımız" dediği zaman, Behçet Bey'in şahsî zamanı değildir. "Biz" zamiri, Behçet Bey'in dışında anıları ve hayalleriyle onların zamanlarını takip ettiği herkesi temsilen kullanılır. Bahsi geçen zaman, bu kişilerin Bergson'un kişiye ait iç zaman kavramıyla mekanik zamandan ayırdığı şahsî zamanlarının toplamıdır ancak bu zamana Behçet Bey'in zamanı dâhil değildir çünkü o sadece bir seyirci konumundadır ve "odasında şuraya buraya dağılmış, irili ufaklı bir yığın saatin sesini, tıpkı gizlendiği bir köşeden yetiştirdiği orkestrayı dinleyen bir orkestra şefi gibi"²⁰⁵⁰ dinlemekle yetinmektedir. "[B]u acayip konserin sazlarını hem bir bütün olarak tad[ar], hem de teker teker tanı[r]".²⁰⁵¹ Dikkat edilirse Behçet Bey'in odasındaki saatlerin hepsi başkalarına ait saatlerdir: Hüseyin Efendi'nin, Nuri Bey'in, Sâbire Hanım'ın, babasının saatleri. Behçet Bey; evet an'ı, şimdi'yi sever ancak bu seyirci olduğu bir an'dır, kendi anını, kendi şimdisini yaşayamaz, bu yüzden de hiç kendine ait bir saati olmaz. Kendi ayna imgesini reddeden Behçet Bey kendi zamanını da reddeder, ben olmaktan kaçıp zamansız ve uzamsız bir özne olmaya özenir. Romanın sonundaki "Mahur Beste Hakkında Behçet Bey'e Mektup" kısmında Behçet Bey'in, kendi romanının yazılmadığından şikayetçi olduğu belirtilir. Bunun sebebi açıktır: Behçet Bey'in şimdi'ye ait kendi anıları yoktur. Tanpınar, Behçet Bey'e hitap ederek yazdığı mektupta Behçet Bey'in bölünmüşlüğü'nün sebeplerini açıklar. Roman hakkında: "Size kendinizi seyretmek için bir ayna tuttular; bu aynanın karşısında etrafınızı, kendi içinizi, elbette başka başka şekillerde göreceksiniz" diyerek aynaların öteki'liğine işaret eden Tanpınar, Behçet Bey'in bölünmüşlüğü'nün "Olduğumuz gibi" ile "olmak istediğimiz gibi" arasında kalmasından kaynaklandığını belirtirken onun "bir terkip" olduğunu söyler.²⁰⁵² Bir terkipin oluşabilmesi için iki ayrı madde, iki ayrı unsur gerekir. Bir ilaç terkipinin en az iki hammadeden oluşması gibi, Behçet Bey'in terkipi de iki ayrı kısımdan oluşur: Olmak istediği öteki'ler ve olmak istemediği ama olduğu ben'i. Olmak istediği öteki ise henüz bir şekle bürünüp karşısına çıkmamıştır. Tanpınar'ın

²⁰⁵⁰ A.y.

²⁰⁵¹ A.y.

²⁰⁵² A.e., s. 146.

romanında öteki'nin kişiden bölünüp ayrılarak müşahassas bir kişilik, bir yansıma öteki olarak şekillenışı **Huzur**'da gerçekleşecektir.

Huzur, Türk edebiyat tarihinde hakkında en çok söz söylenmiş, üzerine en çok çalışma yapılmış ve yazarının adıyla en fazla özdeşleştirilmiş romanıdır denilebilir. 22 Şubat 1948 ile 2 Haziran 1948 arasında **Cumhuriyet** gazetesinde tefrika edilen roman 1949'da kitap olarak yayımlanır. Romanın başkişisi olan Mümtaz'ın çocukluğundan başlayarak hayatının İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasına kadar olan döneminin anlatıldığı roman dört ana bölümden oluşmaktadır. Bölümler romanın önemli kişilerinin Mümtaz da dahil olmak üzere isimlerini taşımaktadır. Tanpınar, romanında Mümtaz'ı "bir macerası olan adam" olarak tanıtır.²⁰⁵³ "Bir faciayı, bir roman gibi ve tesirleri daima taze kalacak bir yaşta yaşamış"²⁰⁵⁴ olan Mümtaz, henüz çocuk denilecek bir yaştan itibaren ailesini kaybının acısını "ağabey dediği amcasının oğlu İhsan"²⁰⁵⁵ ile telafiye çalışır. Mümtaz, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde öğretim üyesidir. Nuran'la "bir mayıs sabahı Ada vapurunda tanışmış[tır]"²⁰⁵⁶. O ilk tanıştığı günden sonra da Nuran hayatının bir parçası hâline gelmiştir. Bunun da belli sebepleri vardır:

"Mümtaz için kadın güzelliğinin iki büyük şartı vardı[r]. Biri İstanbullu olmak, öbürü de Boğaz'da yetişmek[tir]. Üçüncü ve belki en büyük şartının tıpkı tıpkısına Nuran'a benzemek, Türkçeyi onun gibi teganni edercesine konuşmak, karşısındakine onun gözlerinin ısrarıyla bakmak, kendisine hitap edildiği zaman kumral başını onun gibi sallayarak konuşana dönmek, elleriyle aynı jestleri yapmak, konuşurken bir müddet sonra kendi cesaretine şaşırarak öyle kızarma, hiçbir özentisiz, telaşsız, büyük ve geniş, suları, dibi görünecek kadar berrak, bir nehir gibi hayatın ortasında hep kendi kendisi olarak sakin, besleyici akmak[tır]..."²⁰⁵⁷

²⁰⁵³ **Huzur**, s. 41.

²⁰⁵⁴ A.y.

²⁰⁵⁵ A.e., s. 9.

²⁰⁵⁶ A.e., s. 73.

²⁰⁵⁷ A.e., s. 75.

Alıntıdan da rahatça anlaşılacağı gibi Nuran bir tamlık, bütünlük sembolüdür. Nuran, Türk romanının ilk örneklerinden itibaren görülen eksik ikiz kadın imgesinin şahsında tamamlandığı kurgu sembolik kadın imajıdır. Tanpınar'ın yukarıda bahsedilen tümleyen, tamlığın peşindeki tutkulu arayışı Nuran'ı kurgularken de ortaya çıkar. Tanpınar, kendisine kadar gelen romandaki eksik kadını ikiziyle birleştirir, bütünleştirir. Ancak bu bütünleştirmeyi öyle bir şekilde gerçekleştirir ki Nuran küçük küçük taşların bir araya geldiğinde anlamlı olduğu bir mozaığe benzemektedir. Farklı kadınlardan parça parça alınmış en güzel özelliklerin toplamıdır. Bir idealdir. Kolektif animadır. Onun ikizliği/kesreti kendi içinde daimidir çünkü yazarının ona biçtiği kader budur. Tanpınar, bu ideal kadın imgesinin/kolektif animanın parçalı yapısına özellikle dikkat çeker:

"Küçük ve çoğu, asıl fon ve rengini Mümtaz'ın ruhundaki arızalardan alan hadiselerin çizgi çizgi yaptığı, adeta etine yapıştırdığı bir yığın Nuran daha vardı[r] ki, hepsi mahpus olduğu derinliklerden kurtulup suyun yüzüne çıkmağa, oradan Mümtaz'ın hayatını idare etmeğe fırsat arıyorlardı[r]. Bunların hepsinin ayrı ayrı, bir Wagner operasının şahısları gibi, hususi havalarla gelişleri, onun içinde uyanışları vardı[r]. Hepsî uzviyetini, sınırlarını ayrı hadlerde çıldırtarak zaptederler[.]. Bazıları günlerce onu aynı haleti ruhiye içinde bunaltır, hiddetten kine, en siyah ölüme kadar götürüp getirir, sonra bir küçük çağrı, basit bir vesile ile yerini bir başkasına terkeder, o zaman kıskançlıktan kısılmış yüz, hiddetten bozulmuş nabız birdenbire değişir; dayanılmaz bir merhamet, içini parçalar, omuzları genç kadına karşı işlediğini sandığı günahların ağırlığıyla çöker, kendini zalim, anlayışsız, hodbin bulur, kendinden ve hayatından utanır[.]."²⁰⁵⁸

Bir mozaikte bütünlenen Nuran'ın bin bir parçası aynalara da aynen yansır. "Bir yığın aynadan bir kâinat içinde yaş[ayan]" Mümtaz, tüm aynalarda "kendisinin bir başka çehresi olan Nuran'ı gör[ür]."²⁰⁵⁹ Nuran aynalara yansıyan görüntüsü gibi bir terkipten ibarettir. İçinde birden çok kadın konuşur: "Nuran'ın içinde konuşan yalnız büyük annesinin sesi, veya hayatı değildi[r]" aslında "Daha derinden gelen, daha

²⁰⁵⁸ A.e., s. 60.

²⁰⁵⁹ A.e., s. 130.

koyu, daha karışık bir ikinci ses daha vardı[r]” “bu ikinci” ses “Nuran'ın kalbine ve uzviyetine hitap ediyordu[r]”²⁰⁶⁰. Nuran'ın içindeki sesler de farklı hayatlardan kesilmiş anılara gönderen, çağıran seslerden oluşmakta ve onun parçalı bir bütünlük içindeki yamalı ruh hâlini ortaya çıkarmaktadır.

Mümtaz, parçalardan mürekkep bir idealin temsilcisi Nuran'la yeni tanıştığı sıralarda, akrabası Suat ile uzun bir aradan sonra bir arkadaş toplantısında ilk kez karşılaşır. Tedavi gördüğü sanatoryumdan yeni çıkan Suat'ı Mümtaz'ın arkadaşları ata benzetirler.²⁰⁶¹ Suat ise kendisini şöyle anlatır:

“Ben sefil, maddi, ayyaş, vazifesinden kaçan bir adamım. Benim ömrüm biçare bir israftır. Su gibi akıyorum. Hastayım, içki içiyorum; evlat babasıyım, yüzlerini görmek istemiyorum. Kendi hayatımı bir tarafa bırakmışım, her an başka bir insanın derisinde yaşıyorum. Bir hırsız, bir katil, bacağına sürükliyerek yürüten bir zavallı, hepsi, her gördüğüm canlı mahluk, benim için ayrı ayrı davetler oluyor. Beni çağırıyorlar. Hepsinin peşlerinden koşuyorum. Bana kabuklarını açıyorlar, yahut ben onlara vücudumu açıyor, fark etmeden içime yerleşiyorlar, elimi, kolumu, düşüncemi zapt ediyorlar, korkuları, vehimleri, benim korkularım, vehimlerim oluyor, geceleyn onların rüyasını görüyorum. Onların azabıyla uyanıyorum. Sade bu mu? Bütün inkar edilenlerin azabını içimde yaşıyorum. Her düşüşü tecrübe etmek istiyorum. Bizim bankanın kasasını, bana emanet edilen kasayı kaç defa soydum biliyor musun?”²⁰⁶²

Lokantada Suat'ı inceleyen Mümtaz, “Denizde kırılan bütün ışıklar[ın] Suat'ın yüzünde toplan[dığı]” fark eder.²⁰⁶³ Suat da bir mozaiğe benzer. Mümtaz nezaketen Suat'ı gördüğüne memnun olmuş gibi davransa da “zekâsını, konuşmasını çok beğen[diği]” bu adamda “kendisini rahatsız eden bilmediği bir taraf” olduğunu hep düşündüğünü itiraf eder.²⁰⁶⁴ Suat ise “Eskiden Mümtaz'la çok rahat konuş[tuklarını]” ona önce “okuduğu muharriri sor[up]; sonra onun ağzıyla veya meseleleriyle

²⁰⁶⁰ A.e., s. 136.

²⁰⁶¹ A.e., s. 88.

²⁰⁶² A.e., s. 292.

²⁰⁶³ A.e., s. 89.

²⁰⁶⁴ A.y.

konuş[tuğunu]” hatırlamaktadır²⁰⁶⁵. ‘Suat’ın Mümtaz’ın ağzıyla konuşması’ meselesi romanın ilerleyen bölümlerinde Suat ile Mümtaz arasındaki ilişkinin belirleyici unsuru olacaktır. Suat, Nuran’ı Mümtaz’dan önce tanımış ve sevmiş ancak Nuran’ın Fahir’i tercih etmesi aşkının karşılıksız kalmasına sebep olmuştur.²⁰⁶⁶ Aradan geçen on senede Suat’ın söylediğine göre aşkından bir şey eksilmemiş gibi görünse de Nuran’la tekrar ilgilenmeye başlamasının yegâne sebebi Mümtaz’dır. Suat, Mümtaz ile Nuran’ın aşkından haberdar olsa da Nuran’a aşkını itiraf edip onu çağırdığı bir mektup yazmaktan kendini alıkoymaz:

“Fakat Suat’ın mektubu garipti. Bu evli adam, Mümtaz’la Nuran’ın seviştiklerini ve evleneceklerini bile bile, ona asktan bahsediyor, çağırıyor, gel! diyordu. Sanki delinen ciğerle beraber bu on senelik veya daha eski aşk da bir yanardağ gibi patlamış, Koch basili yerine bir yığın ateşli kelime, şikayet ve yalvarma savuruyordu. Evlilik hayatının mahremiyetlerini sayıyor, İstanbul’dan uzaktaki hayatının manasızlığını anlatıyor, Nuran’dan başka hiç kimse ile mesut olamayacağını üst üste söylüyordu. Ne karısı, ne çocukları gözündeydi. -Sana muhtacım... Sensiz harap olacağım... Hayatımda birçok şeyleri denedim. Fakat yanımda sen olmadığın için... Bugün işte bir sıfırım.-”²⁰⁶⁷

Suat, Mümtaz’ın “çocukluğundan beri karşısına çıkmakta” ve “Mümtaz’a bir türlü tahammül edeme[mekte]” ve onu “İhsan’dan kıskan[maktadır]”.²⁰⁶⁸ Mümtaz, Suat’ın kendisini bir gölge gibi takip ettiğini düşünür. Suat, Mümtaz’ı babasından kıskanan bir kardeşe benzer. Açıkça söylenmeyen aradaki kıskançlığın ilerleyen yaşlarda da devam ettiği anlaşılmaktadır. Mümtaz, Suat’ın “Kendisiyle muttasıl alay etmesine, onu şaşırtmaktan hoşlanmasına, bazen garip mizacıyla açıkça düşmanlık etmesine, onu içinden yıkmaya çalışmasına” alışıktır.²⁰⁶⁹ Suat’ın pervasızca tutumlarına alışık olduğu için Nuran’a seneler sonra yazdığı mektuba şaşırmasa da durumdan tedirgin olur. Suat’a karşı eli kolu bağlı kaldığını hissetmektedir. Bir türlü evlenemediği

²⁰⁶⁵ A.e., s. 90.

²⁰⁶⁶ A.e., s. 219.

²⁰⁶⁷ A.e., s. 219-220.

²⁰⁶⁸ A.e., s. 220.

²⁰⁶⁹ A.y.

Nuran'la aralarına bir kara kedi gibi Suat'ın girmesinden korkmaktadır. Mümtaz için "Suat'ın birdenbire pencereden düşen bir taş gibi hayatının ortasına düşmesi, Nuran'a o mektubu yazması, kendisinin bu hasta adamı şu anda hayatının ayrılmaz parçası imiş gibi hiç durmadan düşünmesi hepsi iğrençti[r]ler."²⁰⁷⁰ Suat'ın Nuran'a yazdığı mektup, Mümtaz'a adeta Nuran'ı unutturur. O gittiği, gördüğü, tanıştığı her yerde ve herkeste bu sefer de Suat'ı görmeye başlar. Ona olan nefretiyle beslenir:

"Düşüncesi, her an kutru biraz daha küçülen açıkta sifıra doğru giden bir diske benziyordu[r]. Herşey bu başdöndürücü dönüşte küçülüyor, ufalıyor, renk ve mahiyetini değiştiriyor, garip bir pelte, Suat'ın sefil ve bulaşık şahsiyetinin iğrenç hamuru haline geliyor ve bu hamur yol boyunca göze çarpan herşeyi içine alıyor, cıvık yığnında döne döne beraberce sifıra götürüyordu[r]."²⁰⁷¹

Mümtaz'ın Suat hakkında düşündükleri Nuran'la ilişkilerine de yansır. Suat'ın da katıldığı Nuranların evindeki davette Suat'la aralarındaki garip ilişkiyi Mümtaz sarıh bir şekilde anlar:

"Suat'ın Nuran'la arkadaş olması, onu sevmesi, çoktan beri tanıdığı, istihzasından, pervasızlığından ürküp sıkıldığı, laubali hallerini, küçük çılgınlıklarını sevdiği, zekasının düşüncesinin sıçrayışlarını beğendiği; fakat yolları ayrı olduğu için elinden geldiği kadar uzak yaşadığı bu adamı, birdenbire büsbütün başka bir plana çıkarmış, hayatının ıstıraplı bir parçası yapmıştı. O kadar ki, Nuran'a yazdığı mektuptan beri onu düşünmeden, onu merak etmeden üst üste üç saat vakit geçirmemişti. Mümtaz o günden beri Suat'a karşı içinde, farkında olmadan bütün zulüm görenlerin kendilerine zulmedene, serçenin atmacaya karşı duyduğu cazibeye benzer bir his duyuyordu. Bu da tabii idi; aralarında artık bir frenk şairinin dediği gibi -öldürücü şeylerin muzlim cazibesi- konuşuyordu; Nuran'ın aşkında karşılaşmamışlardı. Bu aşkta vaziyetleri ne olursa olsun aralarında bir nevi itisaf duygusu bulunacaktı."²⁰⁷²

²⁰⁷⁰ A.e., s. 224.

²⁰⁷¹ A.e., s. 226.

²⁰⁷² A.e., s. 274.

Mümtaz için Suat açıkça gölge arketipini temsil etmektedir. Secaattin Tural, Suat'ın Mümtaz'ın ikinci benliği olduğu kanaatindedir.²⁰⁷³ Mehmet Törenek de aynı fikirdedir:

“Savaşın ve İhsan'ın hastalığının oluşturduğu ne olacak endişeleri, bu türden iç sorgulamalarla bir krize dönüşür. Suad'ı bazen yanı başında hisseder, içindeki seslerini bastırmaya çalışır, bazen de ondan kaçıp kurtulmanın yollarını arar. O adeta kendisinden kurtulması mümkün olmayan bir fikr-i sabite, bir iç benliğe dönüşür.”²⁰⁷⁴

Romanda bir çoklu kişilik bozukluğundan bahsetmek güçtür. Kişinin gölgesinin dışarıdaki bir kişiye yansıtıldığı tespitini yapmak, eserin özelliği ve Mümtaz'ın yaşadıkları göz önünde bulundurulduğunda mümkün değildir ancak şizoid bir tabloda bahsedilebilir. Mümtaz'ın Suat'ı onsuz yaşayamayacağı, sürekli kendisini bağlı hissettiği ve sürekli çatıştığı gölgesi olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Jung'a göre: “Gölgesi tarafından ele geçirilen bir insan daima kendi ışığını keser ve kendi tuzağına düşer.”²⁰⁷⁵ Mümtaz da içindeki bir sihirbazın sebep olduğu başarısızlıklardan bahsetmektedir, hem zaten Suat onu ‘içten yıkağa’ çalışmaktadır.²⁰⁷⁶

“Sanki kafasının bir tarafında çok zalim, akla gelmedik işkencelerden hoşlanan bir sihirbaz vardı[r]. Birkaç saniye içinde, etrafındaki herşeyi değiştiriyor; mevcudu ortadan yok ediyor, mevcut olmayanları getiriyor, sade yaşadığı anın değil, bütün mazisinin, geçmiş günlerinin çehresini ve manasını bozuyor, yalnızlık saatlerinin lezzeti olan her hayalini tükenmez bir zulüm haline sokuyordu[r].”²⁰⁷⁷

²⁰⁷³ Secaattin Tural, “Huzur Romanında Nihilist Bir Karakter: Suad”, **Turkish Studies**, S. 5/4, Sonbahar 2010, s. 1490 (Çevrimiçi) https://www.academia.edu/5814015/Huzur_Romanında_Nihilist_Bir_Karakter_Suad 27.05.2014.

²⁰⁷⁴ Mehmet Törenek, **Başka Hayatlar Peşinde: Tanpınar'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme**, 2. bs., İst., Kitabevi Yay., 2012, s. 96.

²⁰⁷⁵ Carl Gustav Jung, **Dört Arketip**, s. 56.

²⁰⁷⁶ A.g.e., s. 220.

²⁰⁷⁷ A.e., s. 311.

Kendi gölgesini Suat'a yansıttığı anlaşılan Mümtaz, ondan kaçmak bir yana günbegün ona daha da bağımlı hâle gelmektedir. Nuran nasıl kollektif animayı temsil ediyorsa Suat da Mümtaz'ın çevresindekiler için kollektif gölgeyi temsil eder:

“Hakikatte istemeden, belki onun telkinleriyle belki içlerindeki korku yüzünden, hatta onu sevmedikleri için hep Suat'ın etrafında toplandıklarını ve onu daha şimdiden bir sürgün avında canının telaşına düşmüş hayvan haline soktuklarını sanıyordu. Bu bir vaziyeti azdırmaktan başka bir şey değildi.”²⁰⁷⁸

Suat'ın zihninde durmadan konuşan sesi yetmezmiş gibi bir de Suat, Nuran'la birlikte tuttıkları evin önüne adeta karargâh kurar.²⁰⁷⁹ Evlenme kararı aldıkları günün gecesi eve döndüklerinde Suat'ın cansız bedeniyle karşılaşılır. Suat, Nuran'ın kaybettiği anahtarını bulup eve girmiş ve intihar etmiştir. Nuran yaşanan bu tatsız hadisenin üstüne artık evlenemeyeceklerine dair bir mektup göndererek Mümtaz'dan ayrılır. Bir baba gibi sevdiği İhsan'ın hastalığı Mümtaz'ı daha da perişan eder. Psikolojisi gittikçe bozulan Mümtaz, yaşadığı anın içinde parçalanmaya başlar. Animasını temsil eden Nuran'ı ve gölgesini yansıttığı Suat'ı aynı anda kaybeden Mümtaz, içine düştüğü vahim durumun farkındadır. İbrahim Şahin de aynı kanaattedir:

“Suat, Mümtaz'ın düşünce dünyasının zıddıdır: Madde ve mânâyı veya ruh ve maddeyi temsil eden bu iki kahraman aynı zamanda kendilik durumunun da parçalanmış formudur. Suat'ın intiharı Mümtaz'ın kendilik/tamamlık/tamlık arzusunun da akamete uğradığını göstermektedir.”²⁰⁸⁰

²⁰⁷⁸ A.e., s. 284.

²⁰⁷⁹ A.e., s. 317.

²⁰⁸⁰ İbrahim Şahin, **Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu**, s. 374.

Nuran ve Suat'ın arketiplerin olumlu ve olumsuz özelliklerini kendilerinde beraberce taşıdıkları görülür. Nuran hem annedir hem sevgili, Suat hem özenilendir hem nefret edilen. Mümtaz'ın yaşadıkları ardından uykuları bozulur. Her gece kâbuslar görmeye başlar, zihnini toplamakta zorlanır. Kendi iç dünyasına çekilir, sürekli içindeki seslerle mücadeleye çalışır. Yolda yürürken “hiç istemediği [hâlde], kendi kendine birtakım el hareketleri yaptığının farkın[a]” varır.²⁰⁸¹ “Mümtaz'a o zamanlar tesadüf edenler ihtiyatsız yapılan işaretlerle, hatta kendi kendisine küçük ve kısa söylenişlerle, zıt birtakım düşünceleri kendisinden uzaklaştırmağa çalıştığını” fark ederler.²⁰⁸² Tüm bu yaşadıkları Mümtaz'ın ikiz bir hayata adım atmasına sebep olur:

“Hakikat şuydu. Mümtaz Bin Bir Gece'deki eskicinin hikayesine benzeyen ikiz bir ömrü yaşıyordu. Bir taraftan güzel günlerinin hatırası zihninden ayrılmıyor; fakat o güneş doğar doğmaz, ayrılığın gecesi bütün azaplarıyla içinde kuruluyordu. Hulasa hemen hemen muhayyilesinde yaşayan genç adam cennet ve cehennemini beraberinde gezdiriyordu. Bu iki haddin arasında, uçurum kenarlarında şiddetli uyanışlarla dolu bir somnambül hayatı vardı. Bu iki zıt ruh haletinin arasından etrafla konuşur, dersini verir, talebelerini dinler, yapacaklarını tarif eder, dostlarının işleriyle uğraşır, yakalandığı zaman münakaşa eder, hulasa kendi hayatını yaşardı.”²⁰⁸³

Bu “ikiz yaratılış” onu bir taraftan da korumaktadır.²⁰⁸⁴ “Onun için, bütün yıkılışına rağmen, dış tarafında zaman zaman olsa bile az çok kuvvetli ve velut görünüyordu[r].”²⁰⁸⁵ Nuran'ın Fahir'le barıştığı haberini alması kuvvetli görünmeye çalışan yanına daha da zarar verir.

Mümtaz, Suat'ın intiharı ardından onun yazdığı mektubu defalarca okur. Onu anlamaya çalıştığını zanneder oysa ondan vazgeçememektedir. Gölgesini yeniden inşa etmek ister. Gölge zaten mektupta, aradığı yerde hazır beklemektedir:

²⁰⁸¹ A.e., s. 52.

²⁰⁸² A.y.

²⁰⁸³ A.e., s. 62.

²⁰⁸⁴ A.e., s. 63.

²⁰⁸⁵ A.y.

“Bu herşeyle alay eden bir sinizm ile, iç benliğe maledilmiş azaplarla dolu uzun bir mektuptu[r]. Mümtaz onu okudukça Suat'ın kendisini çok derinden yakaladığını hissediyordu[r]. Fikirlerinden hiç birine iştirak etmiyordu[r]. Fakat azabını paylaşıyordu[r]. Nihayetinde Suat'ın da artık kendisini bırakmıyacağını, onun da realiteleri arasına girdiğini anla[r].”²⁰⁸⁶

Mümtaz, Suat'ı her an kendi içinde yaşatır. Dışarıdaki Suat'a yansıttığı gölgesini şimdi içinde Suat adıyla yeniden inşa etmektedir. “Nuran'ı ilk defa gördüğü gün onu sanatoryuma gitmek için vapura götürürken” ayrılacakları esnada Suat'ın dile getirdiği kehaneti şimdi gerçekleşmektedir:

“Yüzüme hakikaten ölmüşüm gibi öyle hüznle bakma! demişti. Bu dünyayı tek başına sana bırakmağa niyetim yok.”²⁰⁸⁷

Ancak Suat'ın bu şekilde kendisinin içinde yeniden doğarak sözünü tutması Mümtaz'ı rahatsız etmektedir. Artık kabullendiği üzere “Suat'ın düşüncesi de, Nuran'ın düşüncesi gibi, bütün öbürleri gibi onu bırakmıyacak, ve Mümtaz bütün ömrü boyunca onları beraberinde taşıyacağı için birkaç rüzgârda birden parçalanacaktı[r].”²⁰⁸⁸ Romanın dördüncü bölümünde Suat tam bir eşruh şeklinde Mümtaz'ın gölgesini, nefsinin temsilen onun karşısına çıkar. Önce Suat'a çok benzeyen bir kişiyi gördüğünü zanneden Mümtaz daha sonra gördüğünün Suat'ın hayali, kendisinin eşruhu olduğunu anlar. Eşruhların gölge arketipinin temsilcisi olarak romanlarda kullanıldığı ve kişinin akrabalarından birinin kendisinin eşruhu olabileceği bilinmektedir. **Huzur**'da Suat, yukarıda da bahsedildiği gibi Mümtaz'ın kardeşi neredeyse kötü ikizi gibi anlatılmaktadır. Mümtaz, gerçek hayatta gölgesini yansıttığı Suat'ı kaybedince onu kendi içinde nefsinin temsilen yeniden doğurmuş ve

²⁰⁸⁶ A.e., s. 336.

²⁰⁸⁷ A.y.

²⁰⁸⁸ A.y.

eşruhu olarak kendi dışında konumlandırmak suretiyle yeniden dengeyi temine çalışmıştır. Suat, romanın bu son bölümünde nefsi temsil eden bir eşruh olarak kurgulanmakta ve Türk edebiyatının özgün renk ve dokusunu taşımaktadır. Peyami Safa'nın **Matmazel Noraliya'nın Koltuğu** ve **Yalnızız** romanlarıyla Ahmet Hamdi Tanpınar'ın **Huzur** romanı Türk romanının kendi özgün kimliğinin damgasını taşıyan, eşruh izleğinin tartışıldığı ve insanın kişisel manevî yolculuğunda bir basamak olarak görüldüğü özel ve çok önemli romanlardır.

“Bu benim ‘İkinci’min yüzü.
Ah Samim ne kadar doğru anlıyor.”²⁰⁸⁹

Peyami Safa'nın 1951 yılında yayımlanan romanı **Yalnızız**'da olaylar Besim, Mefharet ve Samim adlarındaki üç kardeşin etrafında şekillenir. “Peyami Safa Batı-Doğu karşıtlığını madde ve ruh karşıtlığı olarak gördüğü için, tiplerin bu yönlerini belirtmek üzere, kahramanlarının özellikle aşk, para ve yurt sorunları karşısındaki tutumlarını ortaya koymaya yarayacak olaylar düzenler.”²⁰⁹⁰ **Yalnızız**'da da romandaki tipler madde ve mânâ zıtlığına işaret edilecek şekilde seçilirler.

Mefharet'in bir kızı ve bir de oğlu vardır. Mefharet'in kızı Selmin nişanlısı Ferhad'dan ayrılmıştır. Ferhad'ın kızkardeşi ise Samim'in sevgilisi Meral'dir. Meral ve Selmin aynı okulda okumuşlar ve arkadaşlardır. Aynı zamanda Meral'in annesi Samim'in eski sevgilisidir. Mefharet'in oğlu Aydın ve erkek kardeşi Besim romanda genel olarak işlevsiz tiplerdir. Besim hedonist²⁰⁹¹ bir kişiliktir. Aydın ise yazın fazla ders çalışıp kendini zorlayınca sürmenaj olmuştur.

Selmin'in hamile olduğunu düşünen annesi önce erkek kardeşi Samim'den şüphelenir ancak daha sonra Selmin, ev halkı tarafından bir dilenci olarak tanınan ve “Aç Adam” olarak bilinen Haydar'dan hamile olduğunu söyler. Sonunda Selmin'in

²⁰⁸⁹ Peyami Safa, **Yalnızız**, s. 166.

²⁰⁹⁰ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a**, s. 224.

²⁰⁹¹ A.e., s. 98.

sadece bir oyun oynadığı ve annesinin nişanlısıyla evliliklerine karışmaması için böyle bir oyuna müracaat ettiği anlaşılır.

Samim, Simerenya adlı bir ülkeyi anlattığı bir ütopya tasarlamaktadır. Günlük hayatta karşılaştığı şahsi ve toplumsal sorunlara bu ütopyada çözümler üretmeye çalışır. Simerenya tam bir düş ülkesidir. Oraya gitmek için Samim bir tür hayale yatar:

“Ne kadar zaman geçti, bilmiyorum. Kulede yeşil ışık yandı ve kısa bir zaman içinde yelkenlimiz iskeleye yanaştı. Burada bina yerine, hava meydanı gibi geniş bir saha vardır. Yer, asfalttan daha pürüzsüz, kauçuk gibi yumuşak bir maddedendi. Yeni ütülenmiş bir yatak çarşafı kadar düzgün ve temiz. Kılavuzumun hisli ve yere her temasının reaksiyonlarını zarif kıvrılışlarla belli eden çıplak ayakları bir dans neşesi içinde.”²⁰⁹²

Samim’in özel bir yolculuk neticesinde vardığı Simerenya’yı dört başı mamur bir ülke olarak tasarladığı anlaşılmaktadır. Samim, eğitim²⁰⁹³, maneviyat²⁰⁹⁴, ilim²⁰⁹⁵, tıp²⁰⁹⁶ gibi pek çok alan hakkında Simerenya’da düzenlemeler yapar. Simerenya, zıtlıkların ortadan kalktığı bir düş ülkedir:

“Simerenya’da yalan tamamiyle lüzumsuz bir hale gelmiştir; anlaşılmıştır ki bu, tabiatın ve hayatın içindeki zıtlıkları barıştıramayan insanın bir görünüş ahengi yaratmak için kutuplardan birini örtmek ihtiyacıdır. Bu zıtlıklar ortadan kalkar veya uzaklaştırılırsa yalana lüzum kalmaz. Yani prensibinde kutuplaşma bulunan olmak dramına karşı âciz insanın elindeki geçici silâh yalandır.”²⁰⁹⁷

²⁰⁹² Peyami Safa, **Yalnızız**, s. 44.

²⁰⁹³ A.e., s. 34.

²⁰⁹⁴ A.e., s. 37.

²⁰⁹⁵ A.e., s. 52.

²⁰⁹⁶ A.e., s. 62.

²⁰⁹⁷ A.e., s. 61.

Bu zıtlıklardan azade kılmaya çalıştığı düş ülkesinde Samim insanın içindeki ikili yapıdan rahatsızdır. Düş ülkesine kabul edeceği insanı adeta melekleştirerek oraya kabul etmek ister, onun hatalarını kabul etmek istemez. Düş ülkesine kabulün yegâne koşulunun insanüstü bir varlık olmaktan geçtiği anlaşılmaktadır. Besim'in Samim'e Simerenya'nın tanrısı olarak hitap etmesi biraz da bu sebeptir.²⁰⁹⁸

Samim, âşık olduğu Meral'in içinde "âsi [bir] 'İkinci'" bulunduğuna inanmaktadır.²⁰⁹⁹ Samim, Meral'in içindeki bu 'İkinci'nin "en az beş yüz yaşında olduğunu ve bugünkü soysuz cemiyette başkaldırmak fırsatını bulduğunu" söyler.²¹⁰⁰ Birinci Meral'i yani sevdiği kızı İkinci Meral'in elinden kurtarmaya çalışır.²¹⁰¹ Zaten İkinci'ye Simerenya'nın hiçbir şey ifade etmeyeceğini düşünmektedir. Meral ve Selmin'in okul arkadaşları evini terkedip zengin bir adamla Paris'e kaçan Ferah'ın onun içindeki "asi İkinci"yi harekete geçirdiğini düşündüğü için Ferah'tan hoşlanmayan Samim, Meral'in onunla görüşmesini istemez. Meral'in Ferah'la gizlice buluşup Samim'e yalan söylemesi onun Meral'e olan itimadını kaybetmesine sebep olur. Samim, içindeki "asi İkinci"nin özelliklerini Meral'e açıklayarak onu kendince doğruya teşvike çabalar. Meral'e içindeki İkinci'yi öldürmesi gerektiğini söyler. Meral ise insanın içindeki İkinci'ye ihtiyacı olduğunu Birinci'lerin onun sayesinde yaşadığını çünkü "her şeyin zıddıyla var olduğunu" söyler.²¹⁰² Samim bu konudaki fikirlerini şöyle açıklar:

"[İ]ki benliğimiz arasındaki iç diyalektik hareketinin tam üstüne bastın. Tabii. Biri olmadan öteki olmaz. Tabii. Hem ikincilerimizin kökleri tabiata ve içgüdülerimize bağlıdır. Onları yok edemeyiz. Öldürmekten maksadın hapsetmek ve ziyansız hale getirmektir. Elimiz ve ayağımız gibi o da mutlak emrimiz altına girebilir. Ve onun bizi tokatlamasını, yaralamasını, öldürmesini imkansız bir hale sokabiliriz. O zaman Feriha'nın daha iki sene evvel, mektepte iken, bütün ailesini ve cemiyetini teperek meçhule atılışındaki cüret, mahbus ikincisinin isyanı olduğu için, hayranlık değil, nefret uyandırır. Sende bu nefreti görmeyişimin beni ürkütüyor."²¹⁰³

²⁰⁹⁸ A.e., s. 74.

²⁰⁹⁹ A.e., s. 110.

²¹⁰⁰ A.y.

²¹⁰¹ A.e., s. 111.

²¹⁰² A.e., s. 147.

²¹⁰³ A.y.

Meral, Samim'in kendisine söylediklerine ve ona uyguladığı baskıya dayanamayarak: "Öldür beni, yeniden yarat ve kendi idealine göre bana bir ruh yapısı ver" diyecektir.²¹⁰⁴ Samim, Meral'i Simerenya'ya yerleştirdiği Birinci Meral olarak görüp sever. İkinci Meral'i kabul etmek istemez.

Samim, Meral'den yola çıkarak insanın içindeki "İkinci"yi "gıdıklayan[.] derin arzuların" da bir listesini yapar:

- “1. Bütün şansları denemek imkânını veren bir hürriyete kavuşmak arzusu,
2. Kendi kendisinin tam ölçüsünü bulmak arzusu,
3. Kendi kendisini değiştirmek arzusu,
4. Muhitini değiştirmek arzusu,
5. İnsan temaslarını zenginleştirmek arzusu,
6. Tecrübelerini zenginleştirmek arzusu (Hâdise olarak),
7. Kireçlenmiş itayatlara kırıp yeninin meçhulüne yönelen ruhta yaratıcı hamlelere serbest zemin hazırlamak arzusu,
8. En son haddinde iyi giyinip güzelliğinin âzamisini kendi kendisinin hayranlığına arz etmek arzusu (narsisizm)
9. Başkalarının hayranlığını son haddine vardırmak arzusu,
10. Kendi nefesine karşı bir şahsiyet ve irade zaferi kazanıp aşağılık duygusundan kurtulmak arzusu,
11. Bu zaferi başkalarına da göstermek arzusu,
12. Aşka ve benden gelen tesirlere isyan ve mukavemet imkânlarını çoğaltan yeni alâka ve cazibe merkezleri bulmak arzusu,
13. Bu uzaklaşmanın bende uyandıracığı ıstıraptan heyecan ve acı duymak arzusu,
14. Aynı zamanda benim ıstırabımdan keyif duymak arzusu (Sadizm),
15. Benimle mücadelesinde sırf mücadele zevki duymak arzusu,
16. Kendi nefsiyle mücadelesinde sırf mücadele zevki duymak arzusu.”²¹⁰⁵

²¹⁰⁴ A.y.

²¹⁰⁵ A.e., s. 151.

İnsanın içindeki zıtlıkların çatışmasının “varlaşma” ya da “yoklaşma” şeklinde tezahür edebileceğini söyleyen Samim, “varlaşma”nın insanın “Kendi fâni ve geçici benliğinin üstüne sıçramak, kendi kendini aşmak için yaptığı bütün fedakârlıklar (her türlü aşk ve kahramanlıklar)”dan doğacağı kanaatindedir.²¹⁰⁶ Yoklaşma hamlesini ise kısaca ikincisinin arzularına uyması olarak tanımlar. Samim’e göre “Bu iki zıt hamle insanda iki benlik yaratmıştır.”²¹⁰⁷ İkinci’yi halk arasındaki anlamıyla nefis, psikolojideki anlamıyla id şeklinde (“sefil yani biyolojik ve hayvanî menşe”e bağlar)²¹⁰⁸ yazarın tanımladığı anlaşılmaktadır. Yazarın yaşadığı dönemin tenkit ettiği insanların özelliklerini de İkinci ben’e eklediği görülmektedir. Samim’e göre: “Zamanımızda bu ikincinin birinciye baskın çıkışı bir tesadüf değildir, uzun bir tarih gelişinin neticesidir.”²¹⁰⁹ Yazar, eski Mısır’dan başlayarak Hindistan’a, Çin’e, felsefenin doğduğu eski Yunan’a kadar pek çok medeniyeti bu nazariyeyle değerlendirir. Samim, Meral’e geçirdiği tüm buhranların sebebinin “iki Meral arasındaki çarpışmalardan” kaynaklandığını sürekli tekrarlar. Romanda bilinen anlamda bir çoklu kişilik bozukluğu ya da kişilik bölünmesi yoktur. Yazarın, kişinin içindeki iki zıt yönden birini ikinci olarak kişiden ayırarak ele almaya çalışmasının bir neticesi olarak “İkinci Meral” olarak bir adlandırmaya gittiği görülmektedir. Samim’in söylediklerinin etkisiyle Meral, farklı ruh hâlleri içinde bulunduğu dönemlerde aynada “İkinci Meral”i gördüğünü söylese de bu yine bir kişilik bölünmesi anlamında değildir. Yazarın dinî açıdan konuya yaklaştığı anlaşılmaktadır.

“Acaba tanık var mı?”²¹¹⁰

Yeni Alman Sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olan Werner Herzog’un 1977’de yayımlanan **La Soufrière: Warten Auf Eine Unausweichliche**

²¹⁰⁶ A.e., s. 153.

²¹⁰⁷ A.e., s. 154.

²¹⁰⁸ A.e., s. 160.

²¹⁰⁹ A.y.

²¹¹⁰ Nazlı Eray, **Pasifik Günleri**, 2. bs., İst., Can Yay., 1989, s. 126.

Katastrophe adlı belgesel filmi²¹¹¹, yanardağ patlaması öncesinde boşaltılan Guadeloupe adasına yönetmenin bizzat giderek terkedilmiş adanın boş sokaklarını, yanardağdan çıkan zehirli gazların oluşturduğu bulutları, adanın dört bir yanına saçılan taşları, ıssızlığının hüznüyle ölümünü bekleyen adayı, adayı terketmeyi reddeden bir adamı ve onun ölümü sessizce kabullenişini başarıyla aktarır. Belgesel büyülü gerçekçilik türünde romanlar yazan Nazlı Eray, romanlarında sanat eserlerinden, belgesellerden, mitlerden, efsane ve destanlardan, gerçek yaşam öykülerinden faydalanır. Nazlı Eray'ın **Pasifik Günleri** (1981) romanında birbirinden kopuk parçalar hâlinde anlattığı öykülerden biri de Herzog'un bahsi geçen belgeselinden hareketle kurgulanır. Nazlı Eray, Werner Herzog'un "volkanik ada filmin[in]" çağrışımları üzerine kurguladığı öyküsünde kendi tanrısal bakış açılı anlatıcısının gördüklerinin yanına ikiz bir göz daha yerleştirir. Böylece kurgu ikili bir bakış açısıyla bölünürken kurgunun temelindeki tek tanrısal anlatıcı geleneksel konumundan uzaklaşarak kendi bakışını başka bir gözle değil ama Herzog'un kamerasıyla paylaşır. Herzog'un kamerasıyla anlatıcının bakışının bulunduğu noktalarda anlatı ikizleşerek dağıtılır, optik kaydırma sayesinde kurgu filizlenirken bünyesinde hem belgesel filmi hem de romanı yeşertir. Bazen anlatıcı Herzog'un kamerasının davetiyle anlatmaya başlar, bazense anlatıcı Herzog'un kamerasını davet eder. Modern insanın dünyaya dair algısındaki değişim insan gözünün yanına ustaca gizlenerek eklediği yeni görünmezlerle ilişkilidir. Modern dünyanın sadece gösterilmek istenenleri ifşa eden yanlı bakışı insan gözüyle kâh örtüşüp kâh kutuplaşarak optik algıdaki farklılığın metne bir ikilik unsuru olarak taşınmasını temin eder. Modernist romanlar, "Tek bir odak anlamın olmadığı metinlerdir" ve yazarlar "çeşitli tekniklerle anlamı/gerçekliği böler/çoğaltır/gizler[ler]".²¹¹² "Bu tekniklerden biri, geleneksel dokuyu delme yolundaki ilk girişimlerden olan çok yönlü optik tekniğidir" ve yazarlar bu tekniği kullanarak "tek bir olayı, düşünceyi, olguyu farklı kişiler aracılığıyla, farklı bakış açılarından birkaç kez odağa getirir[ler]".²¹¹³ Çok yönlü optik: "geleneksel karşıtlıkların ya da Bakhtin'in

²¹¹¹ Werner Herzog'un 1977'de yayımlanan **La Soufrière: Warten Auf Eine Unausweichliche Katastrophe** adlı belgesel filmi için bkz.: (Çevrimiçi) http://www.dailymotion.com/video/xjtdys_la-soufriere-1977-stfr-werner-herzog_news, , 03.04.2013.

²¹¹² Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 48.

²¹¹³ A.y.

diyaloğsallaştırma diye adlandırdığı olgunun, anlamı çoğaltarak göreceleştirmek ya da –geleneksel açıdan bakıldığında- nesnelleştirmek amacıyla kullanıldığı bir geçiş dönemi tekniğidir.”²¹¹⁴

Romanda ve filmde bakış açısı ortak kavramlardır. Odaklanma olarak da ifadelendirilen kavramın anlatı evreninde seçimle belirlediğı odak noktası kendi içinde ikili bir bakış ve iki bakışın doğurduğı iki soruyu bünyesinde taşır: Odaklananın kim olduğı ve odaklanılan nesneye -psikolojideki kişinin dışındaki herkesin nesne olarak da düşünöldüğü hatırlanmak kaydıyla- neden odaklanıldığı.²¹¹⁵ ‘Odaklanan kim?’ sorusu ‘Anlatan kim?’ sorusuyla bütünleşerek odaklaşma kavramını merkeze alan incelemelerin önünü açar. Gerard Genette, tanrısal bakış açısıyla anlatımı “sıfır odaklanma”, “gözlemci figürün bakış açısı[ndan]” anlatımı “dışsal odaklanma”, “öyküdeki bir figürün gözöyle” anlatımı ise “içsel odaklanma” olarak ele alır.²¹¹⁶ Nazlı Eray’ın romanında tanrısal bakış açısıyla olaylara odaklanan anlatıcı bir “sıfır odaklanma” konumundadır. Herzog’un kamerası ise ikinci bir sıfır odaklanma kaynağıdır. Dolayısıyla tıpkı bir kişilik bölünmesi gibi tanrısal bakış açısı yarılması da romanda kullanılmaktadır. Nazlı Eray, bunu öyle sessiz sedasız yapar ki seçtiğı yöntemle tanrısal bakış açılı anlatı geleneğine sessiz isyanı, modernist bir tavırla bu geleneksel yöntemi yıkma girişiminin ötesine geçerek metni ben ve öteki bağlamında bakış açıları noktasında da ikiliğe, ikizliğe sevk eder. Bütün roman farklı ikilik kulvarlarında yol alır. Özgün olansa yazarın aynı şeyi tanrısal anlatıcıyı da ben ve öteki olarak ikili bir bölünmeye tabi tutmayı başarmış olmasıdır. Kurgu kendi içinde kendi ikili yargısını verirken bu ikili yargının tekil sabit bakışı kamerayla ben ve öteki olarak iki zıt konum üzerinden bir kırılmayla gerçekteştirilmekte, bu ise esasen iki farklı algının kutupluluğuna da işaret etmektedir.

Sinematografik algıya mahkûm edilen insan gözü zamanla kendi bakış açısını kendi algısal yeteneğini kaybetmeye başlar ki bu durum modern dünyaya dair eleştirilerin özellikle son dönemde üzerinde yoğunlaştığı önemli noktalardan biridir. Orhan Pamuk, **Kara Kitap**’ta kendi görme yetisini kaybeden modern insana gazeteci Celâl’in bir makalesinde aynı eleştiriye bir parodi unsuru olarak yineletir: “Bir

²¹¹⁴ A.y.

²¹¹⁵ Mustafa Sözen, “Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözömler”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 20, 2008, s. 577-578.

²¹¹⁶ A.m., s. 579. (Gerard Genette’ten aktaran)

başkası elinde benzin tenekeleri, sinema girişinde yakalandığında kendisini tartaklayanlardan gözlerini geri istemişti; evet eski görüntüleri görebilen gözlerini...”²¹¹⁷ Yeni dünya düzeninde simülasyonlara bağlaşık algının insanın simgesel algısını öldürme pahasına onun yerini alması sonucunda “video aşaması ayna aşamasının yerini aldığından, görüntü artık sadece kendine atıfta bulunur.”²¹¹⁸ Sadece kendine atıfta bulunan görüntünün karşısında romandaki tanrısal bakış açılı anlatıcının odaklandığı görüntünün durumu ise kafa karıştıdır. Öteki’nin aynasal konumunun kendinde kapalı görüntü karşısında işlevsizleşmesi tanrısal bakış açılı anlatıcıyı ‘a priori’ konumundaki görüntüyü kırarak tüketmeye ve tüketirken de parçalayarak dağıttığı bağlamı işlevsizleştirdiği konumda yeniden üretmeye ve böylece bağlamlararası bozucu işlevle öteki’siz ben konumundaki kamera algısıyla şekillenen tanrısal bakış açılı, sadece kendine gönderen görüntünün kırılmasıyla zorunlu olarak ben’e tâbi kılınması, yazarın tanrısal bakış açısını bölerken kullandığı geleneksel anlatının anlatıcısını kırma anarşizmini yinelemek suretiyle, öteki konumunu metne taşınması sayesinde tanrısal bakış açısını kamerayla paylaşan, tanrısal konumlu anlatıcı kendini ben konumundan öteki konumuna kaydırmayı da başarır. Böylece anlatı geleneğinin ben konumlu anlatıcısı öteki konumlu anlatıcı hâlini alırken eleştirel bakışını kaydirdiği zeminin kutuplu ikili yapısından istifade ederek öteki’nin gözü, algısı, bakışı, dili olur. Tanrısal konumlu anlatıcılık görevi bu şekilde yazarın temsilcisi anlatıcı ile “o güçlü kamerasıyla her an her yerde olabil[en]”²¹¹⁹ ve “birtakım iç görüntüleri sapt[ayabilen]”²¹²⁰ Werner Herzog’un kamerası arasında pay edilir. Ayrıca ben diliyle olayları yaşayan başkişinin anlatıcılığı üstlendiği romanda tanrısal bir bakış açısıyla olayları anlatması da kendi içinde anlatıcı ve başkişi arasında da ayrıca bir ikilik meydana getirmekte böylece metnin ikili alt yapısı sağlamlaştırılmaktadır.

Nazlı Eray romanın kurgu aşamasında faydalandığı Herzog’un belgeselinde bahsettiği 1902 senesinde Karayipler’de Antil Denizindeki Martinique adasındaki volkanik Pelée dağının patlaması ardından adada yaşayanlardan hayatta kalan tek kişi, bir hapishanede cezasını çeken bir mahkumdur. Hapishanenin kalın duvarlarının

²¹¹⁷ Orhan Pamuk, **Kara Kitap**, s. 123.

²¹¹⁸ Daryush Shayegan, **Melez Bilinç**, Çev. Haldun Bayrı, İst., Metis Yay., 2013, s. 30.

²¹¹⁹ Nazlı Eray, **Pasifik Günleri**, s. 45.

²¹²⁰ A.e., s. 54.

üzerine çökmesi sonucunda diğer mahkumlardan ayrı olarak bir tecrit hücresinde tutulan bu mahkum, volkanik patlamanın ardından adadaki Saint Pierre şehrindeki tüm halkı diri diri yakan volkanik gazlardan kurtulmayı başarır. Patlama olmasa bir gün sonra tutuklu idam edilecektir. Nazlı Eray, **Pasifik Günleri**'nde 1902 senesinde volkanik patlamadan Saint Pierre şehrinde kurtulan mahkumla, 1976 senesinde Guadeloupe adasındaki La Soufrière volkanik dağının patlaması öncesinde doğduğu adayı terketmek istemeyen köylüyü ben ve öteki olarak öyküsünde karşılıklı konumlandırır. Belgesel büyülü gerçekçiliği romanlarında kullanan Nazlı Eray, iki farklı hikâyeyi belgeselden yola çıkarak birleştirir.

Romanda volkanik bir ada halkının lavlar püskürmeye başlayıp yanardağın patlaması tehlikesiyle yüz yüze kaldığı esnada doğduğu adayı terketmeyen sığır çobanının dışında Herzog'un kamerasının adada bir kişiyi daha tespit ettiğini belirten anlatıcı öbür adamın uzun bir süreden beri yer altında kalmış bir mahkum olduğunu söyler.²¹²¹ Adadaki herkes kaçınca mahkum adada kalan tek kişinin kendisi olduğunu düşünür:

“Hepsi gittiler. Bir tek ben kaldım bu adada. İşte bu yüzden de özgürüm. Yeraltından çıktım. Bu adada artık beni yargılayacak bir başka insan olmadığına göre de suçsuzum.”²¹²²

Yazarın, suç kavramını ben'in ötekiler tarafından yargılanmasına sebep olan eylem olarak değerlendirdiği anlaşılmaktadır. Suçlu için öteki yargıçtır. Ancak burada suçun kim tarafından tanımlandığı sorusu gündeme gelir. Nietzsche, **Gezgin ve Gölgesi**'nde “Suçlunun ve Yargıcın Yargılanışı Üzerine” başlığı altında şu tespitleri yapar:

“Koşulların tüm akışını bilen suçlu, kendi eylemini kendisini yargılayan ve kınayanlar kadar düzenin ve kavranabilirliğin dışında görmez; ne var ki ona verilecek ceza, tam da

²¹²¹ A.e., s. 15-16.

²¹²² A.e., s. 16.

bu kişilerin eylemin kavranılamazlığı karşısında kapıldıkları şaşkınlığa göre biçilir. –Bir suçluyu savunan kişinin olaya ve olayın geçmişine ait bilgisi yeterince kapsamlıysa, onun sırasıyla ortaya koyduğu hafifletici nedenlerin, sonunda suçun tümünü yumuşatarak yok etmesi gerekir. Ya da açıkçası: avukat, yargılayan ve cezayı biçen şaşkınlığı adım adım hafifletecek ve her dürüst dinleyici kendi kendisine içinde ‘suçlu nasıl davranması gerekiyordusa öyle davrandı; onu cezalandırırsak, bengi zorunluluğu cezalandırmış olacağız’ itirafında bulunmaya zorlayarak, sonunda tamamen ortadan kaldıracaktır. –Cezanın derecesini, bir suçun öyküsü hakkında sahip olunabilen bilginin derecesine göre ölçmek, -her türlü hakkaniyete aykırı değil midir?’”²¹²³

Nietzsche’nin bıraktığı noktadan devam edilecek olursa, insanın adil yargıçlığı suç kavrayışı oranında imkansızdır denilebilir. Bu noktadan hareketle insanın suç başkalarına karşı mı, kendisine karşı mı, yoksa Yartıcı’ya karşı mı işlediği sorusu ortaya çıkar. ‘Bir öteki olmasa da ben’in suçlu olabilmesi durumu sadece Yaratıcı’nın varlığıyla mı mümkündür?’ benzeri soruların yazarın metnine yön verdiği muhakkak. Nitekim romanın ilerleyen bölümlerinde yargıcın huzuruna çıkarılan bir tutuklunun suçunu nasıl işlediğini anlatmak üzere mahkeme salonuna bir Buda heykeli çağırılır. Buda heykelini “tanrı” olarak gören yargıca²¹²⁴ tanık şöyle takdim edilir: “Şimdi söz, olayın tek ve evrensel görgü tanığının.”²¹²⁵ Tanrısal konumun ise sadece şahitliğiyle yetinilir. Daha sonra yargıca hitap eden avukat konumundaki kişinin söyledikleri bu tanıklığın dahi kabul olmayacağını söyler:

“Sayın Yargıç, Çinli’nin bu cinayeti işlemiş olduğuna nasıl karar verebilirsiniz? Kendi kendini savunmaktan âciz durumda! Görgü tanıklarından biri Tanrı, öbürü hayvan! İnsanların yargılanıp hüküm giydiği Manila Yüksek Mahkemesi’nde dinlenen tanıkların seçilmesinde niçin biraz daha özen gösterilmiyor?”²¹²⁶

²¹²³ Friedrich Nietzsche, **Gezgin ve Gölgesi: İnsanca-Pek İnsanca 2**, Çev. Mustafa Tüzel, İst., Türkiye İş Bankası Yay., 2014, s. 23-24.

²¹²⁴ A.g.e., s. 123.

²¹²⁵ A.e., s. 122.

²¹²⁶ A.e., s. 124.

Elif Şafak da ben-öteki ilişkisi bağlamında ben-Tanrı ilişkisini suç, günah kavramları üzerinden ele alabileceği benzeri soruların peşindedir. **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman**'da Şişman Kadın, başkalarının görmediğini ve karanlıkta olanı Tanrı'nın da görmediğine inanır. Tanrı'nın neyi görüp görmediğini sorgulayabilmek için de gökyüzüne çıkabilecek kadar şişmanlayarak bir uçan balona dönüşmek ve yükseldiği gökyüzünden, tanrısal bir konumdan insanların işledikleri suçların, yaptıklarının görülüp görülmediğini kontrol etmek ister. Suç ve öteki ilişkisi insanın vicdanını ve dimağını yoran bir ilişkidir. Nitekim “yargıç” kavramı ilâhî adalet kavramını da esas yargılayanın kim olduğu sorusunu da beraberinde getirir. Romanda eski tutuklu “yer altından bir uğultu gel[diğinde]” bu sesin “yargıcın sesi” olduğunu düşünür.²¹²⁷ Ötekilerin olmaması hâlindeyse suç tartışmalı bir hâle gelmekte ve ortadan kalkmaktadır. Orhan Pamuk ise suçun işlenişinin gerçekleşmesini ben öteki ilişkisi bağlamında değerlendirir. Yazar, **Kara Kitap**'ta katlin psikolojik konumlandırılmayla ilgisine dair şu tespiti yapar: “İnsan, lobutu, kurbanının kafasına ancak kendisini bir başkasının yerine koyabilirse indirebilir. (Kimse kendini katil olarak görmeye dayanamaz çünkü.)”²¹²⁸

Nazlı Eray romanın sonunda yazarı temsil eden roman kişisi kadın yazara şunları söyler: “Suçlamanın ve yargılamanın ne denli güç, giderek olanaksız olduğunu yavaş yavaş anlıyorum.”²¹²⁹ Çünkü yargılamayı gerçekleştiren eski suçlu yeni yargıçtır. Eğer herkes suçluysa, bir insanın ötekini yargılama hakkı var mıdır? Bu paradoks romanın özünü teşkil eder. Ben ve öteki birbiriyle aynıysa bir farklılık yoksa aralarında, farklılık farklı konumlarda bulunmalarından kaynaklanmaktadır. Konumları değiştiren roller de değişmektedir.

Adada tek başına kaldığını düşünen eski mahkum²¹³⁰ oldukça sakindir, panik yapmadan adadan bir kurtuluş yolu bulabileceğine inanır. Tam da bu sırada, volkan patlamadan doğup büyüdükleri toprakları aceleyle terk edenlerin aksine doğduğu topraklara ihanet etmemek için geride kalan “peltek dilli, saçları ortadan ayırık, pantolonunun paçaları lime lime olan, hafif içkili sığır çobanı, rüzgârın uğultusu gibi

²¹²⁷ A.e., s. 27.

²¹²⁸ **Kara Kitap**, s. 236.

²¹²⁹ **Pasifik Günleri**, s. 120.

²¹³⁰ A.e., s. 17.

bir türkü tutturmuş, volkanik toprakların öte yanından beliriver[ir].”²¹³¹ İki adam, ben ve öteki, ıssız adada karşı karşıya geldiklerinde birbirlerine “şöyle bir bak[ar]lar.”²¹³² “Çobanın zararsız bir kişi olduğunu” anlayan eski tutuklu, sığır çobanına şu çarpıcı soruyu yöneltir:

“Ben eski bir tutukluyum [..], tüm insanlar, cellât, yargıç, gardiyan, adayı bırakıp gittiklerinde özgürlüğüme kavuştum. Şu adada benden başka kimse olmadığı sürece suçsuz sayılırım. Oysa şimdi sizinle karşılaştım. Acaba siz beni suçlu olarak mı göreceksiniz?”²¹³³

Öteki'nin bakışı ve yargılayışı ben'i derinden etkiler. Eski tutuklunun suçluluğu hakkında hüküm vermeye çalışan sığır çobanı doğrudan bu ilişkinin içine çekilmiş olur. Yargıç konumuna yükseltir kendini. Suçlu, bir öteki olarak yargıç konumunu seçen sığır çobanından kurtulmaya karar verir ve yerden aldığı bir taşla çobanın başını ezer.²¹³⁴ Böylece yeniden yalnız kalan eski tutuklu suçsuz olduğuna tekrar inanmaya başlar. Suçsuzluğunu bir ötekine bağlayan adam, adadan kurtulmak için topladığı tahta parçalarıyla bir taraftan kendisine hayatını kurtarabileceği bir sal hazırlamaya başlar²¹³⁵, öte taraftan da adalet sarayındaki suçluluğunun delili olan dosyasını ortadan kaldırmaya çalışır. Bu sırada yer altından, sürekli, yargıcın sesini andıran bir uğultu işitilmektedir. Ancak adliye sarayında orada çalışanlar olmadığı için dosyasını bulamaz.²¹³⁶

Adadan ayrılmadan önce “adada tüm giysi satan dükkânlar” kendisine açık olmasına rağmen ötekinin konumuna geçmeyi tercih eder ve yargıç kılığına girer.²¹³⁷ Suçlu değilse yargıç olmalıdır. Suçluluğundan kurtulmanın bir diğer yolunu ise onu “damgalayan” “tutuklu giysilerinden” kurtulmakta bulur. Kendisine en çok yakışan giysiyi seçmek ister:

²¹³¹ A.e., s. 17.

²¹³² A.e., s. 18.

²¹³³ A.e., s. 19.

²¹³⁴ A.e., s. 20.

²¹³⁵ A.e., s. 24.

²¹³⁶ A.e., s. 27.

²¹³⁷ A.e., s. 31.

“Eski Tutuklu bir an, yeni baştan Adliye Sarayı’na dönüp yargıcın cübbesini ve perukasını alıp almamayı düşündü. Terkedilmiş adada tüm giysi satan dükkânlar ona açıktı şimdi. İsterse spor bir kılık, bir golf pantolonu, bir iş adamının düzgün giysilerini, bir memurun kılığını, bir orchestra şefinin frağını, bir işçinin tulumunu, hatta kendisine en çok uyacak olan güzelim bir gemici kıyafetini bulup giyebilirdi. Ama onun akli yargıcın kılığına takılmıştı bir kez.”²¹³⁸

Sonunda aklına koyduğunu yapmaya karar veren Eski Tutuklu, üzerindeki bir kenara atarak “Ulu bir kapının ardında asılı kara yargıç cübbesini bulu[r]” çok büyük bir keyifle cübbeyi giyer, yargıcın perukasını takar ve sonra yeni yargıç Adliye Sarayı’ndan ayrılır. Yeni kılığıyla onu görececek kimsenin bulunmayışına üzölmeye başlar.²¹³⁹ Kılık değiştirmiş, kendini suçlayacak herkesten kurtulmuş, büründüğü yeni kılığın getirdiğı personayı büyük bir umutla üzerine geçirmiş olsa da tıpkı kıyafetler gibi toplumsal kimlikler de başkalarının görmesi içindir. Ben’in yerine geçen öteki büründüğü yeni personayla görölmek, takdir edilmek ve beğenilmek ister. Ancak öteki konumuna geçen ben öteki’ne olan ihtiyacını karşılayamaz çünkü ortada bir öteki yoktur öyleyse öteki’ler bulunmalı ve onu yeni payesiyle şereflendirmelidirler. Sonunda Eski Tutuklu adadan aldığı erzakla, celladın kendisini asmak için hazırladığı ipi kullanarak tahta parçalarını birbirine bağlamak suretiyle yaptığı sala binerek adadan volkanın patlamasından hemen önce uzaklaşır.²¹⁴⁰ Saldaki direğin üzerine adını kazıyan Eski Tutuklu tam anlamıyla yeni kimliğine bürünmeye başlar. Kazıdığı ad kendi adı değil yargıcın adıdır.²¹⁴¹ Bu dönüşüm tutuklunun tüm ruhunu ele geçirir artık kendisine sürekli yargıcın adıyla hitap etmeye başlar. Salı, Pasifik Okyanusu’nda yol alırken kendisini fark eden Narita Şilebi’nin salına yanaşmasını seyrederken hep insanlarla görüşmeyi umut ve sevinçle beklemektedir. “Tanrı’nın isteğiyle volkanik adadan kurtulabilmiş koskoca bir yargıç”, üstünde kara yargıç cübbesi, “başında beyaz bukleli peruka[sıyla]” salın

²¹³⁸ A.e., s. 31.

²¹³⁹ A.y.

²¹⁴⁰ A.e., s. 48.

²¹⁴¹ A.e., s. 55-56.

üzerinde kendinden emin bekler. Yeni kimliğiyle tanınmaya hazırdır. Bu koşullu dönüşüm süreci tutuklunun kendini ikna etme süreci olarak anlaşılmalıdır. Sonunda beklediği ve hazırlandığı oyunu oynamaya başlayan eski tutuklu -yeni yargıç- şilebin kaptanı tarafından izzet ve ikramla karşılanır. Geminin kaptanı bir yargıç kurtarmış olmanın verdiği sonsuz gururla yargıcın şerefine ziyafet verir, onu el üstünde tutar. Hatta kendi kamarasını bile yargıca tahsis eder.²¹⁴²

“Eski Tutuklu, yıllardır, ilk kez sabunla, ılık suyla yıkıyordu. Tüm kirlerinden arınıyordu sanki. Sonra kaptanın kendisi için hazırlattığı yatağın çine girip yattı. Yatak o kadar yumuşak ve rahattı ki, taş üstünde kıvrılıp yatmaya alışık olan Eski Tutuklu, bu rahatlığa bir türlü alışamıyordu. Tıraşını olmuş, beyaz buklemi perukasını yatağının başucuna koymuştu. Kara yargıç cübbesi yıkayıp ütülenmek üzere bu tayfaya verilmişti. Akşamki şölene hazır olacaktı. Eski Tutuklu, kaptanın kamarasındaki aynada şöyle bir yüzüne baktı. Yıllardır ayna görmemişti. Uzun uzun baktı yüzüne. Alnındaki değişik kırışıklıklar, güçlü bir kuşun gagasını andıran burnu, ince kıvrımlı azimli dudakları, sivri ve güçlü çenesi, irice kulakları, kırılmış saçları hoşuna gitmişti. Gözleri kapkaraydı. Azıcık çukura batmış, çevrelerindeki ufak çizgilerle büsbütün bir güç kazanmıştı.”²¹⁴³

Kılık değişiminin eski tutuklu hayretle ruhî bazı değişikliklere de yol açtığını müşahede eder. Önce adını değiştirir, ardından ruhunu yeni girdiği kılığa uydurmak üzere sürekli kendisine telkinde bulunur.

Tokyo'nun Yo Yogi tren istasyonunda roman başkışisi, tanrısal konumlu bakış açısından olayları anlatan anlatıcıyla özdeşleşen kadın yazar, adadan firar eden üzerinde yargıç cübbesi Eski Tutuklu ile karşılaşır: “Şaşırp kalmıştım. Eski Tutuklu, benim daha önce canlı olarak hiç görmediğim bu görüntü nasıl olup da canlanıvermiş, Tokyo'nun orta yerine gelmiş, benimle konuşuyordu?”²¹⁴⁴ Karşısında duran kişi Eski Tutuklu'nun yargıç cübbesi üzerindeki hâline bürünmüş Werner

²¹⁴² A.e., s. 95.

²¹⁴³ A.e., s. 95.

²¹⁴⁴ A.e. s. 44.

Herzog'tur.²¹⁴⁵ Kadın yazar şaşkınlığını bu noktada gizleyemez: “Acaba gördüğüm gerçek Werner Herzog muydu, yoksa onun yaratıverdiği Eski Tutuklu kılığındaki bir Herzog görüntüsü müydü?”²¹⁴⁶ Romanda böylece “ötekiyle ikizleşen ben'lerin yığılması” olarak tanımlanabilecek bir yığılma durumu ortaya çıkar. İdeal ben kimliği burada yargıçtır ve romanda herkes yargıca dönüşme eğilimindedir. Werner Herzog, eski tutuklunun yargıç kılığına girmesiyle suçlu-yargıç zıt ikilisinde boşalan diyalektik zemini doldurmak için suçlu kılığına girmiş gibi görünse de dikkat edilmesi gereken suçlunun yargıç kılığındaki hâline bürünmüş olmasıdır. Yani yansımanın yansıması hâlinindedir. Çoklu ayna kullanımına benzer bir durum bu romanda söz konusu karşılaşılan görüntü açısından geçerlidir ve ideal ben yığılmasını hazırlayıcı mahiyette kullanılır.

Öteki'nin dilinden anlatımı esas alan belgeselleriyle meşhur olan Werner Herzog'un kendisini yargıç kılığına bürünmüş tutuklu olarak tanıtması görüntünün mesnetsizliğini vurgularken yazarın daha önce belirtilen kameranın optik algısını – dolayısıyla yönetmenin kameraya yüklediği optik kamera algısı işlevini- kırma girişiminin devamı niteliğinde bir hamle olarak da algılanması gerekliliğini doğurur. Çünkü kameranın ardındaki yönetmenin kendisini gözlediğinin söylenmesi anlatının kendine ben-ben ilişkisi şeklinde kapandığını gösterir. Yazarın yönetmeni onun filmindeki kahramanının kimliğinde görmesiyle ikili kurgu çıldırtıcı bir hâl alır. Filmini çeken yönetmenin kendisine bakan gözün kendisi olduğunu bilmesi yönetmenin karşılıklı kameralar arasına yerleştirilmesi demektir. Karşılıklı ayna metaforundan bu durum oldukça farklıdır çünkü her bir kameranın kendi algısal görüntüsü yine kendi üstüne kapanır öyleyse filmi çeken yönetmenin kendine bakışının oluşturduğu kapalı döngü ile filme alınan yönetmenin kendisini film içinde yeniden filme alırken oluşturduğu kapalı döngü ilkinin ikincisini, ikincisinin ise ilkini kapsadığı imkânsız bir küme sistemini gerekli kılar ya da birbiriyle özdeşleşir. Birbiriyle özdeşleşme zamansal olarak birinin önceliğini zorunlu kıldığından sonuç her zaman anlamsızdır. Yani ben ve öteki ilişkisi izlenimi veren bu iki algının içinde bulunduğu durum hiçbir zaman ben ve öteki olarak konumlandırılmazlar. Buradaki ikilik ise ayrışık çifte paradoks sisteminde yatar. İkililiğe bir boyut daha ekleyen

²¹⁴⁵ A.e., s. 44-45.

²¹⁴⁶ A.e., s. 45.

yazar, roman başkişisi kadının gördüğü kişinin Werner Herzog mu yoksa Werner Herzog'un Eski Tutuklu kılığındaki bir görüntüsü mü olduğunu sorgular.²¹⁴⁷ Böylece ben ve öteki olarak kişi ve görüntüsü de eksik ikili unsuru tamamlamak üzere metne dâhil edilmiş olur. Yazarın kendi romanı içerisinde seyahati esnasında Werner Herzog ile yaptığı görüşmede de “otofiction” tekniğinin özgün bir şekliyle karşılaşılır. Metin kendi içinde kendi üstkurmacasını taşıırken yazar da kendi kendini ve diğer anlatıcı Herzog'u da kurgular. İki anlatıcı arasındaki konuşma oldukça ilginç ve ne yaptığının farkında olan yazarın ne derece zor bir işe giriştiğini metin içinde zikretmesi açısından önemlidir:

“Ben iyiyim Werner. Biliyorum ‘**Pasifik Günleri**’ ile uğraşıyorum. Yahu Werner, senin şu kamera ve mikrofon müthiş! Şaşırtıyorsun beni kardeşim. İnsan ruhunun derinliklerine kamera ile şakkadak iniveriyorsun. Tanrıların ağzına mikrofonu dayıyorsun. Korkunç belgeler topladın: ‘**Pasifik Günleri**’nde her şey derinleşti, bir başka türlü oldu. Bazen düşünüyorum da okur şaşırmasın?”²¹⁴⁸

Tüm bu ikilikler ideal ben yığılmasıyla öteki tarafında bir boş kurgu alanı ortaya çıkmasına sebep olarak romanın temel çıkış noktası olan çatışma unsurunu ben lehine bozduğunda hemen bir öteki temini gerekli olur. Romanın devamı ise “öteki yığılımı” olarak adlandırılabilir bölümleri ihtiva eder.

Tutuklu, sonunda kendisini beğenmeyi öğrenir, kendi söylediği yalanlara kendisi de inanmaya başlar. “Eski Tutuklu, aynada gördüğü, orta yaşlı, kişiliği çok güçlü, oldukça da yaşlı adamı beğenmişti[r].”²¹⁴⁹ Yeni kılığı yeni hayatı anlamına gelmektedir. Zamanla gemideki personele varlığını kabul ettiren yeni yargıç –eski tutuklu- “her sabah uyandığında ve gece yatmadan önce, aynaya derin derin bakmayı huy edinmişti[r].”²¹⁵⁰ Uzun gemi yolculuğunun ardından Manila adasına geldiklerinde Eski Tutuklu, bir otele yerleşir. Dönüşümü hâlâ devam etmektedir:

²¹⁴⁷ A.e., s. 45.

²¹⁴⁸ A.e., s. 96.

²¹⁴⁹ A.e., s. 95.

²¹⁵⁰ A.e., s. 100.

“Saçına yeni bir biçim vermeye başlamıştı. Tümünü arkaya tarıyor, iki yandan hafif kabartıyordu. Saçını taramak, dişlerini fırçalamak, giysilerini temiz tutmak, gece rahat bir döşekte uyumak, insanlar arasında yüksek mevkiden biri olarak dolaşmak, kolunda bir saat taşımak, canı istediği zaman yıkanmak, tuvalete işemek, aynaya bakmak, ne güzel şeylerdi... Yakında yağçılık görevine başlamaya niyetliydi.”²¹⁵¹

Bu otel odasının daha sonra bir mahkeme salonuna dönüştüğü anların anlatımı oldukça eğlencelidir ve öteki yığılımı hızla gerçekleştirilir. Eski Tutuklu, yargıç konumunda huzuruna iki jandarma eşliğinde getirilen ve roman içinde ayrı bir öykü hâlinde yaşamı anlatılan “kara pelerinli sihirbaz”ı sorgulamaya başlar. Sorgulama için hakim kürsüsü yerine odadaki “aynanın önündeki iskemleye” oturur.²¹⁵² Aynanın bir tarafında tutuklu aynadaki görüntüde ise yargıç sorguyu birlikte yürütürler. Böylece kişi eşruhuyla birlikte tutuklu ve yargıçtan ibaret bir ikili yapı hâline gelir. Eski Tutuklu Yeni Yargıç, Kara pelerinli sihirbazın suçunu ona büyük bir özgüvenle okur:

“Adam öldürmek suçundan Manila Yüksek Mahkemesi önüne getirilmiş bulunuyorsunuz... İdam istemiyle yargılanacaksınız.”²¹⁵³

Yargıcın görevine başlaması öteki'nin ideal ben konumunu tamamıyla doldurması anlamına gelir ki kurguda eksik kalan zıtlık ilkesi hemen doldurulur. İdeal ve büyük bir yargıç ben'e karşılık aynaya yansıyan tutuklu ve mahkeme salonuna getirilen tutuklular küçük birer öteki olarak ancak ideal ben'i dengeleyebilirler. Eski Tutuklu, kendi idamını beklediği suçtan dolayı şimdi birini yargılamaktadır. Eski Tutuklu'nun kurgudaki yerini ise kara pelerinli sihirbaz doldurur. Davasına baktığı diğer bir suçlu ise romanda öyküsü ayrıca anlatılan Mimci Kazuo Ono'dur.²¹⁵⁴ Kazuo Ono da

²¹⁵¹ A.e., s. 101-102.

²¹⁵² A.e.,s. 113.

²¹⁵³ A.e., s. 114.

²¹⁵⁴ A.e., s. 116.

“adam öldürmek suçundan” “idam istemi” ile yargılanmaktadır.²¹⁵⁵ Ayrıca romanın başka bir kişisi olan “Morfinman Çinli” de aynı suçtan idam istemiyle mahkeme huzuruna çıkarılır.²¹⁵⁶ Eline en son ulaşan dava dosyası ise “kendisini adam öldürme suçundan idama mahkûm eden dosya[dır].”²¹⁵⁷ Bu esnada yargıç Herzog’un kamerasının tek şahit olduğunu öğrenince ona kendisinin de suçlu olduğunu söyler. Kamera, hakkındaki suçlamayı yani suçunun suçluları mahkemeye getirmek ve şahitlik etmek olduğunu kabul eder. Sonuçta kimse suçlu da suçsuz da bulunmaz. Aynanın karşısındaki Eski Tutuklu’ya, aynadaki Yeni Yargıç kendi dava dosyasını okurken ben ve öteki konumlarından sıyrılarak birleşirler. Çünkü herkes yargıçtır, herkes de suçlu. ‘Öyleyse adalet ne işe yarar?’ sorusu varılan sonuçtur. Eski Tutuklu’nun kılık değişimi sadece basit bir ikizleşme unsuru olarak romanda ele alınmayıp tekinsiz bir psikolojik dönüşümün ve sağlım sürecinin de başlatıcısıdır.

Aynı roman içerisinde suçlununkine benzer başka kılık değiştiren kişilerle de karşılaşılır. Mimci Kazuo Ono, Tokyo’daki bir otel odasında “dilber dansöz Rozita”yı “yüzüne yataktaki yastıklardan birini kapatarak” öldürür.²¹⁵⁸ Bu sırada Kazuo Ono, henüz yirmi yaşındadır ve Rozita’yı çok sevmektedir. Ancak Rozita’nın kendisini bırakıp gideceğini öğrenince ve kendisiyle dalga geçtiğini zannedip bir gaflet anında onu öldürür.²¹⁵⁹ Yetmiş yaşına gelen Kazuo Ono, “Japon tiyatrosunun en ünlü mimcisi” olup La Argentina adlı bir dans gösterisi sergilemektedir.²¹⁶⁰ Bu gösteriyi henüz yirmi yaşındayken Buenos Aires’ten gelen Rozita’dan seyretmiş ve çok etkilenmiştir. “Elli yıl, bu görüntüyü içinde, beyninde, yüreğinde taşıyarak yaşa[mış]” sonunda yetmiş yaşına geldiğinde “La Argentina’yı kendi belleğinde yaşattığı gibi, kendi kopuk kopuk Japon çalgılarıyla çalınan İspanyol müziğiyle, elli yıl öncesinden anımsadığı gibi gerçekleştir[mekte]” ve böylece de “bu eski düşü; içinde yaşattığı, yıllarca içinde beslediği saplantıyı dansa çevir[mektedir]”.²¹⁶¹ Kazuo Ono, bütün bu geçirdiği yıllar boyunca içinde yaşattığı Rosita’yla ikizleşerek onun eşruhuna dönüşmüştür.

²¹⁵⁵ A.e., s. 116.

²¹⁵⁶ A.e., s. 122.

²¹⁵⁷ A.e., s. 126.

²¹⁵⁸ A.e., s. 117.

²¹⁵⁹ A.e., s. 118-119.

²¹⁶⁰ A.e., s. 20.

²¹⁶¹ A.e., s. 21.

Kazuo Ono, bu gösteriyi sadece bir dans gösterisi olarak görmez. O gösteride tanıyıp daha sonra âşık olduğu ve birliktelik de yaşadığı güzel dansözünü yaşatmak için her gece onun kılığına girer. Her gece aynanın karşısına geçip “ölü beyazı bir pat ile yüzünü, boynunu” boyar, siyah bir kalemle iki incecik kaş çizer, “siyah dantelli İspanyol elbisesi” ile “ipek dans pabuçları” sevgilisine onu gittikçe biraz daha benzettir ve sonunda vişneçürüğü rujunu sürdüğünde “İşveli İspanyol dilberi La Argentina, Kazuo Ono’nun önündeki aynada şekillenmeye başla[r].”²¹⁶² Kastenyetleri, başındaki gülü, eldivenleri, yelpazesini sevgilisine yaklaştırır.²¹⁶³ Sevgilisine kavuştuğu yer yani ötekiyle ikizleşerek tam olarak öteki’ne dönüştüğü yer ise sahnedir. Bir gece, Kazuo Ono tam sahneye çıkıp gösterisine başladığı anda sahnenin karşısındaki perdeye öldürdüğü İspanyol güzelinin yıllarca önce çekilmiş La Argentina gösterisi yansıtılmaya başlar. Böylece tıpkı suçlu ile yargıcın aynada birbirlerini seyretmesine benzer şekilde –ki ortada yargıç da yoktur İspanyol güzeli de- Kazuo Ono, sevgilisini seyreder. Yine hikâyede kılık değiştirmeye bağlı bir ikizleşme, ben’in öteki’yle ikizleşmesi olgusu kullanılır. Bu anlamda iki hikâyenin de aynı tip bir ben öteki ilişkisini gündeme getirdiğini tespit etmek gerekir. Romanda eşruh izleği kılık değiştirme motifine bağlı olarak kullanılmaktadır. Kılık değiştirme motifi dönüşüm izleğinin hazırlayıcısı olarak kurguya yerleştirilmekte öteki ile ikizleşen kişi tekinsiz bir ortamda öteki’yle yüzleşmek zorunda kalmaktadır. Ayrıca romandaki anlatıcının konumunu bölüşen kameranın sahibi Herzog’un dış dünyadan kurgu dünyaya bir eşruh olarak katılması romanın eşruh kurguları açısından oldukça cazip bir örnek olmasını sağlamaktadır. Romanda tutuklunun ikizleştiği yargıç bir simge olarak yer aldığı için ben ve öteki ilişkisinde tutuklu ile onun aynadaki yansıması, eşruhu yargıç arasındaki ilişkiden dolayı yansıma öteki bağlamında değerlendirilmesi de mümkündür. Aynı şekilde Mimci Kazuo Ono da ölmüş sevgilisinin kılığında onun perdedeki görüntüsüyle ikizleşir yani bir yansımayla ikizleşir. Eserin bu anlamda getirdiği bir diğer yenilik ise sinema perdesindeki bir görüntüyle ikizleşmeye yer vermesidir.

²¹⁶² A.e., s. 25.

²¹⁶³ A.e., s. 27.

“İçimdeki bazıları.
Kimseyle görüştüğüm yok.”²¹⁶⁴

Oğuz Atay’ın 1984 yılında yayımlanan romanı **Tehlikeli Oyunlar**, bir üstkurmaca metin özelliği taşımaktadır. Hayal ile gerçeğin birbiri içinde eridiği romanın başkışisi Hikmet’in kişilik bölünmesi neticesinde ortaya çıkan pek çok sahte kişiliği romanda hayat bulur. Hikmet, bir gecekonduda yaşamaktadır. Bu gecekonduda hayal ile gerçek arasında bir mekândır. Hikmet, bu gecekondunun içinde sürekli kendi kendisiyle konuşur. Başlangıçtaki bu konuşmalar daha sonra Hikmet II’nin ortaya çıkmasıyla zenginleşir. Yazar okuyucuya **Tutunamayanlar**’daki gibi birbirinin içinde eriyen farklı kişiliklerin konuşmasını bilinçakımı tekniğiyle romanın başında sunarken romanın sonlarına doğru yediye çıkan sahte benlikleri birbirinden ayırarak gösterir. Psikolojik açıdan bir iç sesin dışarıya taşınma sürecini metne bu yöntemle yazarın aktarmaya çalıştığı anlaşılmaktadır.

Gecekonduda kendisinin üst katında oturan Hüsamettin Albay haricinde Hikmet çok az insanla görüşür. Eşi Sevgi’den ayrılmıştır, zor günler yaşamakta ve kendisine yeni bir hayat kurmaya çalışmaktadır. Çocukluğuna dair anıları bir türlü peşini bırakmayan Hikmet, alay edilmekten korkan, ilgiye hasret, sürekli tekrarlamadığı şeyleri çabucak unutan, dalgın bir kişidir. Hikmet’in geç ergenlik döneminden beri psikolojik rahatsızlıkları vardır. “[H]ayatı[n]ı sürekli bir oyundan ibaret”²¹⁶⁵ olarak algılayan Hikmet, “Küçük oyunlara gelmemek için bu gecekonduya taşındı[ğımı], büyük oyunlar oyna[mak]” istediğini söyler.²¹⁶⁶ Bu “gecegeldi, geceoldu”²¹⁶⁷ “Gecekondu kıtasına, dar bir kara parçasıyla bağlı[dır].”²¹⁶⁸ Bu kıta, bir hayal adasına benzer. Adeta tüm istediklerini düşleyebileceği, gerçekleri istediği gibi değiştirip yeniden yazabileceği bir düş adasıdır. Hüsamettin Albay da bu oyunun bir parçasıdır hatta gerçek mi yoksa Hikmet’in sahte kimliklerinden biri mi olduğu bile tartışmalıdır (“[S]iz gerçek değilsiniz, albayım”²¹⁶⁹, “Bunca zaman nasıl

²¹⁶⁴ Oğuz Atay, **Tehlikeli Oyunlar**, 25. bs., İst., İletişim Yay., 2011, s. 141.

²¹⁶⁵ A.e., s. 63.

²¹⁶⁶ A.e., s. 71.

²¹⁶⁷ A.e., s. 456.

²¹⁶⁸ A.e., s. 138.

²¹⁶⁹ A.e., s. 351.

oldu da sizin, daha önce kafamda yaşadığım olaylar gibi bir hayalden ibaret olduğunuzu düşünemedim?”²¹⁷⁰). Hikmet, kendi varlığından bile kuşkuludur (“Ben kimdim ya da kimi canlandırıyordum?”²¹⁷¹), hangi oyunun parçası olduğunu hatta oyunu kurgulayanın kendisi olup olmadığını dahi bilememektedir. Şizofrenlerdeki gibi gerçek ile hayal arasındaki sınırı çoktan aştığı anlaşılan Hikmet, kendisine yabancılaşmıştır:

“Yolda bir vitrinin önünden geçerken gözüm camdaki görüntüme takıldı [...] Ben... ben demeğe dilim varmıyor öğretmenim. Ben kimdim? Hikmet. Hayır ben değilim; o, Hikmet’ti. Vitrine bakıyordu, gömleklere bakıyordu. Yanından geçen kadınların, başlarını çevirerek kendisine bakacağını sanıyordu. [...] Öteki elini de cebine soktu, kamburunu çıkardı. Hikmet oldu. Kadınlara bakmaktan vazgeçti.”²¹⁷²

Hikmet’in baskın süperegosunun onu içe dönük bir kişi olmaya ittiği ancak fazla baskıladığı id’inin geçirdiği kriz anlarında fütursuzca ortaya çıktığı görülür. Henüz kişiliği bölünmeden önce içinde durmadan susan sesi: “H.” olarak adlandırır.²¹⁷³ Onun hiçbir oyuna katılmamasından şikayet eder.²¹⁷⁴ Sonra bu sürekli susan H., bir anda konuşmaya ve yaşadığı tüm olayları kafasındaki Hikmet’e göre yeniden kurgulamaya başlar. Hüsamettin Albay’la oyunlar sahnelerler, yazarlar. Oyunlardaki kurgu kişiler üzerine konuşurlar. Yazdığı oyunlarda Hikmet, “Kahramanları birbirine yanlış tanıttığı[.] için herkes [onu] suçl[ar].”²¹⁷⁵ Kendi zihnindeki kurguya bile hâkim olamaz. Tüm bu kargaşa içinde “İki tane Hikmet var”²¹⁷⁶ diyebilecek noktaya gelir. Öncesinde “Hiçbir karışıklığım, meselâ Hikmetlerin falan farkında değildi[r]”²¹⁷⁷. Hangisinin hangi eylemi gerçekleştirdiğini bilmez. Karşısındakine sorma ihtiyacı

²¹⁷⁰ A.y.

²¹⁷¹ A.e., s. 107.

²¹⁷² A.e., s. 115.

²¹⁷³ A.e., s. 119.

²¹⁷⁴ A.e., s. 120.

²¹⁷⁵ A.e., s. 301.

²¹⁷⁶ A.e., s. 306.

²¹⁷⁷ A.e., s. 312.

hisseder: “Sen, iki Hikmet’ten hangisisin?” diye.²¹⁷⁸ Aslında “İki Hikmet olması durumu kurtarıyordu[r]: Kendini seyrediyordu[r] böylece” ve iki yerde aynı anda bulunabiliyordur.²¹⁷⁹ “Bir Hikmet rüyaları düşünürken, öteki de yaşantıların sorumluluğunu üstüne al[abilecektir]”.²¹⁸⁰ İkinci Hikmet’in ortaya çıkmasının en önemli sebebi de budur. Çocukların hayali oyun arkadaşlarının üzerine yaramazlıklarını yükleyerek sorumluluklarından kaçmaları gibi Hikmet de hatalarının sorumluluğunu yükleyebileceği bir Hikmet bulmaktan oldukça keyiflidir.

Hikmet’in asıl derdi soyadı “Benol” gibi ben’ini bulup o olmaktır, kısacası kendisi olmaktır. Hüsamettin Albay ise, soyadı “Tambay”a uygun şekilde bir tam/tüm idealdir. Ortaya çıkan Hikmetler ise onun işini zorlaştırır.

“Bütün güçlük, bir tane Hikmet olmasından doğdu. Dün gece rüyamda bu Hikmetler kalabalığını açıkça ilk defa gördüm. Sonra bir ansiklopedi yazmayı düşündüm. [...] ‘Hikmet Ansiklopedisi’ Artık ikimiz yazacağız bu ansiklopediyi, Hikmet’in bilinçaltını inceleyerek bir sonuca varacağız.”²¹⁸¹

Tüm Hikmetlerin yavaş yavaş ortaya çıkışını, “Bu ülkede eksikliği[n]i duyduğu[.] ‘insanın kendiyle hesaplaşma meselesi’ni bizzat kendi[n]e uygulayarak bu meselenin ilk kurbanlarından ol[masına]” bağlar.²¹⁸² Hikmetlerin sayısı arttıkça onlarla hesaplaşması imkansız hâle gelmekte, bir çemberin içindeki kobay faresi gibi dolaşıp durmaktadır. Kırkyama harikası bir bohça gibidir. Parça parça bir araya tutturulmuş, uydurulmuş bir bütünün parçalarından biri olarak kendi hâlini yaşadığı toplumun da hâline benzetir:

“Denildiğine göre bu parçalar, aynı yüzyılda yaşamış insanlardan da alınmamıştı; üstelik ırk, dil ve din ayrılıkları da vardı aralarında. Bu yüzden değişik duygu ve

²¹⁷⁸ A.e., s. 307.

²¹⁷⁹ A.e., s. 309.

²¹⁸⁰ A.e., s. 311.

²¹⁸¹ A.e., s. 332.

²¹⁸² A.y.

düşünceler arasında bocaladım, kaderin oyuncağı oldum. Ben dünya vatandaşıyım, hem de sembolik filan değil, resmen ha-ha. Şimdi anlıyorum doktor. Demek ki Doğudan alınan parçaların Batıya isyan ediyor...”²¹⁸³

Toplumsal bir yapının bireyin psikolojisine etkisi **Tutunamayanlar**’da olduğu gibi **Tehlikeli Oyunlar**’da da ayrıntılı olarak ele alınır. Hikmet, kendi bedenini bir ülkeye ve içindeki Hikmetleri de bir türlü “uyuşamayan” vatandaşlara teşbih eder.²¹⁸⁴ Yaşadığının gerçek bir kişilik bölünmesi olduğunu doktora ispata bile çalışır: “Siz beni sembolik yapıyorum sanıyorsunuz; kişiliğimin bölündüğüne inanmak için, kendimi Napolyon sanmamı bekliyorsunuz.”²¹⁸⁵ Albay’la yazdıkları metindeki doktorun da hastalığının tedavisine yardımcı olamadığı Hikmet’in konuşması ve yazısı şizofrenlerde olduğu gibi gittikçe bozulur ve anlaşılmaz bir hâl alır, sonunda akıl hastanesine yatırılır. Buradan da kaçar. Bu kaçış ardından Hikmetlerin sayısının dörde kadar yükseldiği anlaşılır:

“Artık beni dinlemezler. Aklın ve hastanenin boyunduruğundan bütünüyle kurtuldular artık. Kurtulduk, albayım. [...] Bu anlattığım Hikmet III, doktor. Onu arkadaşlarıyla kaptıkaçtının içinde bırakalım ve biraz da baka Hikmetleri anlatalım. Bir de Sevgi’yle evlenen Hikmet II var.

Hikmet IV de Bilge’nin sevgilisi. Aynı zamanda gecekondu kıralı ve oyun yazarı. Hikmet II evlendikten sonra. Hikmet IV’ü bir süre taşraya sürgüne gönderdi; Hikmet III’ü de akıl hastanesine kapatarak uzaktan işkence etti (Bak. Hikmet III ve De Gaulle). Hikmet III’ün hayatında Kafka’nın kardeşi olarak geçen kimse, aslında Hikmet II’dir. Hikmet II, Sevgi ile evlenince bütün Hikmetlerdedn kurtulduğunu sandı ve bunları evinden (ve aklından) kovdu. Saltanat sürececek yerde, kişiliğine bir bütünlük kazandırmak için gitti Sevgi’ye teslim oldu. İçkiyi bıraktı ve kendi adına para bastırdı. Paranın bir yüsünde Sevgi’nin resmi vardı.

Bir süre sonra Hikmet IV, bir yolunu bularak büyük şehre döndü ve taht üzerinde hak ileri sürdü. Dumrul’un da desteğiyle Hikmet II’nin durumunu sarstı. Sevgi, kocasına

²¹⁸³ A.e., s. 334.

²¹⁸⁴ A.e., s. 335.

²¹⁸⁵ A.y.

inanmadı ve bu olayları, o sırada akıl hastanesine kapatılmış bulunan Hikmet III'ün uydurduğunu söyledi. Bu yalanların bir işe yaramsını istiyorsa oturup roman yazmasını tavsiye etti kocasına. Bu arada bazı din ve ruhbilim kitaplarının etkisiyle Hikmet I, yeniden ortaya çıktı. Onu ölmüş sanıyorlardı (bir kuyuya atmışlardı). [...] Bazı tarihçilere göre Hikmet III aslında Hikmet I'in hastaneye yatırılmış şeklidir.”²¹⁸⁶

Hikmet, bir tarihî oyun içinde kendi sahte benliklerinin mücadelesini tarihî bir mücadele şeklinde anlatır. Hükümdarlık tahtına çıkacak benliğin diğerleriyle hükümranlık mücadelesi Hikmet'in kendi oyununda “ben ol”maya çalışırken daha da fazla kaybolduğunu gösterir. Hikmet I, II, III ve IV'ten sonra Hikmet V de ortaya çıkar. Hikmet V'ten “Düzmece Hikmet” olarak bahsedilir ve “şehvet düşkünü”dür.²¹⁸⁷ Bütün Hikmetlerin “ayrı bölgelerde hüküm sürmesi” “ülkenin bölünmezliği ilkesine aykırı olduğu için” kabul edilmez.²¹⁸⁸ Ayı bölgelerde hüküm sürmek çoklu kişilik bozukluğu, aynı bölgede birlikte bulunup bölünerek çatışmak ise şizoid kişilik bölünmesi olarak nitelendirilebilir. Hikmet, “Sonunda hepsi[nin]” birleşmesini ve “herkese birden tek bir oyun oyna[mayı]” hayal eder. Hikmetlerin başlangıçta birer persona olarak ortaya çıktıkları anlaşılmaktadır. Ancak daha sonra yüklenilen ya da yüklenilmek zorunda kalınan sayısız persona birer sahte benlik hâlini almış ve asıl Hikmet'in sorumluluklarını paylaşacağı özerk birer kimliğe dönüşmüştür. Ortaya çıkan Hikmet VI, diğerlerinden farklı olarak kendi kendisini tanıtırken bu duruma da açıklama getirir:

“Ben, Hikmet VI, zamanında –yani Hikmet I olduğum sıralarda- bu oyunu ciddiye almış ve bütün oyunları heyecanla seyretmişim. Sonunda, kendi oyunumu, bütün bu oyunların dışında ve gerçek olarak yaşamağa karar verdim. İnsanlarımız, aynı piyesi yıllardır aynı biçimde oynamanın yorgunluğu ve gerçeğe bir türlü benzetememenin bezginliği içindeyken ben, bizlere bugüne kadar hiç yararı dokunmamış olan aklın – daha doğrusu, akıl olduğunu sandığımız akıl taklidinin- zincirlerinden kurtularak, bütün

²¹⁸⁶ A.e., s. 345.

²¹⁸⁷ A.e., s. 346.

²¹⁸⁸ A.y.

ilkeleri ve onların gerçek kişilerini içine alan büyük oyunun heyecanı içinde bulunuyorum.”²¹⁸⁹

Hikmet VI'nın kendini tanıtmayla başlayan “Büyük Oyun” bölümünde Hikmet'in sesiyle Hikmet VI'nınki birbirine karışır. Hangisinin konuştuğu tam olarak belli değildir. Bu konuşan özne, Hüsamet'in Albay'a artık Hikmetlerden usandığını söyler ve onlardan şikayetçi olur: “Beni oyuna getirdiler; şimdi ellerinde beni mahkûm ettirebilecek bir sürü delil var.”²¹⁹⁰ Bu söylediklerinden konuşan öznenin, tüm Hikmetleri doğuran asıl Hikmet olduğu anlaşılır. Çevresindeki her şeyin kendi zihninin kurguları olduğunu fark etmeye başlar:

“Siz bir rüya kahramanısınız albayım. Beni çok ezdiler, çok horladılar albayım; onun için bir dul kadına, yani Nurhayat Hanıma ihtiyacım vardı. Ha-ha. Nerede görülmüş böyle dul bir kadın? Hem de adı Nurhayat. Oğlu askerde piyes yazıyor. Albay da tarihe meraklı; benim gibi karısından ayrılmış. İşte böyle bir Hüsamet'in Bey; yaşına, başına ve mevkiine geçmişe bakmadan beni anlıyor.”²¹⁹¹

Romanın kurgulanma şekli sebebiyle bu kişiler hem onun şizoid kişiliğinin gerçek ile hayali karıştıran yapısının birer mahsulü olarak hem de yazdığı oyunun kurgu kişilikleri olarak okunabilmektedir. Kurgu ile halüsinasyonların benzerliği ya da iç içeliği üstkurmaca düzlemde kurgunun da bir halüsinasyon, bir hayal, bir rüya olarak yorumlanmasına atıfta bulunur. Jung, rüyayı bir tiyatroya benzetmekte ve ona göre “Bu tiyatrodaki rüyayı gören, bütün rollere ve izleyicinin pozisyonuna da sahip olmaktadır.”²¹⁹² Hikmet'in bir uykuyla başlayıp yine uykuda biten macerası romanın bir rüyadan ibaret olduğu izlenimi uyandırır. Yıldız Ecevit de aynı fikirdedir hatta romanın sonunda gerçekleşen Hikmet'in ölümünün de “uyku simgeseli ile belirsizleştirildiği”ni dolayısıyla Oğuz Atay'ın “Romanını uyku parantezine al[dığı]”

²¹⁸⁹ A.e., s. 348.

²¹⁹⁰ A.e., s. 350.

²¹⁹¹ A.e., s. 351.

²¹⁹² Oğuz Cebeci, **Psikanalitik Edebiyat Kuramı**, s. 335.

yorumunu yapar.²¹⁹³ Bir rüyadan ibaret şekilde yorumlanabilecek romanın tiyatro eserlerine benzer şekilde kurgulanması Jung'un yorumunu haklı çıkaracak şekilde Oğuz Atay'ın romanını kurguladığını gösterir. Oğuz Atay, romanda Hikmet'in rüyasını bir tiyatro eseri gibi perde perde kurgulamıştır. Perdenin açılışı ve kapanışı arasındaki rüyada her şey mümkündür, rüyadaki kişiler (romanın tüm kişileri) sahneye sıraları gelince çıkarlar ve inerler. Rüya, bir tiyatronun özelliklerini andırır. Elle Sharpe, "dramanın rüyalarla aynı materyalden oluştuğu" kanaatindedir.²¹⁹⁴ Oğuz Atay, aynı kaynaktan beslenen bu iki farklı düzlemi üst kurmacayla birleştirir. "Oyun, kurmaca ve gerçek kavramlarının kaygan bir zeminde sürekli yer değiştirdikleri bu üstkurmaca metinde, roman kişilerinin yazma edimleri oyunla bütünleştirilir: Onlar oyun yazarlar/kurgularlar/düşlerler."²¹⁹⁵ Hikmet oyunun dışındakileri ise kendisine oyun oynayanlar sınıfına dahil eder.²¹⁹⁶ Eğer Oğuz Atay gerçekliği sorguladığı şu cümleleri romanına eklememiş olsaydı, **Tehlikeli Oyunlar**, sadece rüyalarda ortaya çıkan eşruhlara olarak Hikmet'lerin değerlendirilmesi mümkün olabilirdi:

"Gerçekle gerçek dışını ayıklamak eleştirmenlerin işiydi; bu sıkıcı görev onlara verilmişti. Ben zaten bu ayrımı pek iyi anlayamamıştım. Ayrıca, eşyanın ve insanın gerçekliğiyle değil, benimle olan ilişkileriyle ilgilidim. Hüsamettin Tambay, Hikmet için 'öteki ben'dir dedikleri zaman hiç çekinmeden 'öteki ben' senin babandır diye karşılık verebilirdim."²¹⁹⁷

Romanda her iki türlü okuma gerçek ve düşü birlikte çağırır. Sonuçta bir şizofrenin uyanırken gördüğü halüsinasyonlarla, bir kişinin düşleri, gündüz düşleri ve düşten mülhem edebî eserleri arasında düş ile gerçek düzleminin birleşip ayrıldığı noktada benzeri bir ilişki söz konusudur. Hepsinde de bilinçaltı bilinç seviyesine farklı şekillerde çıkmakta ve uyanıklık hâlinin baskın bilinç seviyesini aşmaktadır.

²¹⁹³ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 102.

²¹⁹⁴ Oğuz Cebeci, a.g.e., s. 335.

²¹⁹⁵ Yıldız Ecevit, a.g.e., s. 105.

²¹⁹⁶ A.g.e., s. 352.

²¹⁹⁷ A.g.e., s. 362.

Hikmetlerin hepsinin birlikte konuşmaya başladığı bölüm sahte benliklerin ilk defa bir araya farklı kişilikler olarak geldikleri bölümdür ve aralarındaki konuşmalar oldukça ilginç bir eşruh kurgusu şeklinde gelişir. Romanda bu kısım üçüncü bölümün sonunu teşkil eder. Yazarın sahte benlikleri konuşurma şeklinin ve bu sahte benliklerin aralarındaki çatışmanın anlaşılabilmesi için aktarmak uygun olacaktır:

“HEPSİ BİRDEN: Hayırdır inşallah!

HİKMET IV: Size davetiyeleri getirmek üzere yola çıktığımın ertesi günü nikâhlandım.

HEPSİ BİRDEN: Tebrik ederiz! Şampanya getirin! [...]

HİKMET IV: Teşekkür ederim. [...] Beni heyecanlandırdınız. Nikâhımı yeniden yaşıyormuş gibi oldum.

[...]

HİKMET IV (Heyecanla): İnsan korktuğu halde yaşıyor. Bir şeyler yapmak istediği için, korkunun gölgesinde kendini oradan oraya vuruyor. Çok acıklı durumlara düşüyor insan, dostlarım! Hikmet II de, başına gelecekleri sezdiği halde, yaşadığını görmek ve göstermek amacıyla evlendi işte; büyük korkular ve olumsuzluklar içinde çırpınan Hikmet I’i gördükten sonra bu karara vardı. Hikmet I’e hiç benzememek için ve herkese benzemek için evlendi. Bütün Hikmet I’i içinden söküp atmadığı için evlendi. Bütün Hikmet I’i içinden atmadığı halde, terzinin siyah elbisesini getirmesini heyecanla bekledi. HİKMET I: Yapamayacaksın, olmayacak. Terleyeceksin, ‘teşekküre derim’ yerine ‘bir şey değil’ diyeceksin. Gel, kendini rezil etme; insanlığın sana bağladığı ümitleri boşa çıkarma canım kardeşim. Kısa sürecek tesellilere kapılma. Hikmetleri sonu belirsiz yollara sürükleme. HİKMET IV: Bu yakarıları Hikmet II duymuyordu; bir kadının yumuşaklığına ve senkimsegibideğilsinciliğine ihtiyacı vardı. İyi romanların okuyucusu olmaktansa, kötü romanların kahramanı olmak istiyordu. Bütün ümidini buna bağlamıştı. HİKMET II: Çok zayıflamışım. Yüzüm ortaya çıksın diye uzun saçlarımı kestirmiştim. Bütün davetiyeleri hazırlamıştık. ‘Biz’ diye bir şey ortaya çıkmıştı. [...] HİKMET I: Ah ne olurdu her şeyi tamam hatırlasaydı! İnsanın ilk evliliği bir kere olurdu. Kimler gelmişti? Defteri nasıl imzalamıştı? Bu kadar heyecanlanacak ne vardı? Sonunda sadece hatıralar kalmayacak mıydı? Yoksa her şey unutulacak mıydı? Öyleyse bu işkencelere katlanmanın ne gereği vardı? Ah ah ah ahtı. HİKMET IV: Arabanın çiçeklerle süslenmemiş olması olumlu bir davranıştı. Çiçekler arasında babasıyla, sahte annesiyle - evet gerçek annesi gerçekten ölmüştü - kayınpederiyle ve kaynanasıyla çektirilen resimden kaçınılmazdı.[....]

HİKMET I: Canım herhalde çiçekler de arabaya yerleştirilmişti, bazılarına da bahşiş verilmişti. Canım nasıl olur da bunları hatırlamazsın Hikmet II'ciğim? [...] HİKMET II: Ne yaptığımı bilmiyordum. Evlendiğimi biliyordum. Resim çektirmiş olduğumu bile unutmuştum sonradan. Fakat bir takım resimler olduğunu ve bunları Sevgi'yle birlikte seyrettiğimizi hatırlıyorum. Şimdi Hikmet IV'in evinde böyle resimler bulunmadığına göre, bu hususta da yanlışmış olabilirim.”²¹⁹⁸

Buraya kadar Hikmetler arasında bir uzlaşma ortamında ilerleyen konuşma bir anda alevlenir ve büyük bir kavgaya dönüşür:

“ HİKMET IV: Hikmet V'ten bahsetmeye kimsenin hakkı yoktur. O alçak bir şehvet düşkünüdür, sapıktır. [...] Şimdi belasını bulmuştur. Şimdi ben hükümdarım. Bütün Hikmetler öldü, yaşasın Hikmet VI! HİKMET III: Susturun şu deliyi. Bütün Hikmetleri birbirine düşürecek. HİKMET VI: Yalan! Hepiniz bir olup beni küçümsediniz, bütün suçlarınızı benim üstüme attınız. İşkencelerden beni sorumlu tuttunuz. Beni serbest bırakın, sayın başhekim. Bu sapıkları yakalayın! Sorarım size! Beni heyecanlandırmayın. Ne soracağımı unuttum işte. Evet, Bilge'ye geçmiş günlerin acısını ben mi çektirdim? içinde yaşayamayacağım; bir gecekonduya ben mi girdim? Korkularınızdan ben mi sorumluyum? Bana baskı yaptınız benden utandınız. Beni kimsenin önüne, insan içine çıkarmadınız. Ha-ha. Fakat hepinizi gömdüm sonunda işte. Ha-ha. Sizin hiciv dolu, öldürücü, sahte ha-halarınız gibi değil, bütün dehşet vericiliğiyle ha-ha işte. Kara bir güneş gibi tepenize doğan ha-ha. Artık kimseyi dinlemiyorum, başıma buyruk oldum. Evlenmeseydiniz efendim, Bilge'ye aşık olmasaydınız, gecekondu hayalleri ve albay masalları kurmasaydınız, Yaşamasaydınız. Yaşamak, yaşlanmak demektir, ölmek demektir. Ben ebedi gençliğin sırrını buldum; artık hep genç kalacağım ben, ha-ha. Damarlarımdaki kanın verdiği hızla büyük girişimleri başaracağım, Fransa İhtilâli Büyük yapacağım. Bütün mesele kelimelerse, kelimelerle istediğim gibi oynayacağım. Kelimelerle yeni bir akıl kuracağım. (Sahnenin bir köşesi aydınlanır. Marat, Danton ve Jan Jacques Rousseau görünür.)”²¹⁹⁹

Hikmet tüm Hikmetlere “Yürüyün çocuklar!” emrini verir ve kendisini aklındaki yolda takip etmelerini ister. Konuşan sadece odur, ortada ondan başka Hikmet

²¹⁹⁸ A.e., s. 376-378.

²¹⁹⁹ A.e., s. 378-379.

kalmamıştır. Bir daha da Hikmet'in romanı/rüyayı/oyunu terk ettiği sahneye kadar ortada görülmezler. Albaya bağırdığı için onun da Hikmet'ten uzaklaştığı anlaşılır.²²⁰⁰

Tutunamayanlar'daki Selim gibi Hikmet de kendisini Hz. İsa ile özdeşleştirir. Gecekonuda kendisinin alt katında oturan dul kadın, albay ve kendisinden Hikmet "kutsal üçleme" diye bahseder.²²⁰¹ "Son Yemek" bölümünde Hikmet, oyunun tüm kahramanlarını sahneye toplar. Bir masa etrafında toplanan kalabalık, İsa'nın son akşam yemeğindeki gibi bir aradadır. Herkes çok olumludur, mutludur. Romantik bir iyilik havası doldurmuştur, Hikmet'in gecekonduğunu. Sahte bir iyilik rüzgârı eser. Herkes sohbet edip gülüp eğlenmektedir. Misafirler evinden ayrılırken Hikmet: "Yalan söylüyorsunuz, günlük işlerle oyalanıyorsunuz, gerçeklerden kaçınıyorsunuz" dese de "Onlar, daha önce alınmış olan gizli bir karar uyarınca, bu sözleri duymamış gibi yaparak, aynı biçimde ve hep birlikte gülüms[erler]."²²⁰²

Hikmetler, H.'nin geçirdiği değişim sürecinin bir basamağı, edindiği farklı personaların birer dönemlik hatırası olarak ortaya çıkıp geçmişle hesaplaşma derdindeki H.'nin geçmişten yaşadığı ve güne taşıdığı farklı kimliklerle birer eşruh olarak onun karşısına çıkarlar. Romanın sonlarına doğru kendisinden farklı şekilde hareket edilmesi beklendiğinde yeni bir sahte benlik ortaya çıkar. Hikmet VII sadece bir özlemin adı olur. Hikmet'inse artık yeni bir Hikmet'e tahammülü yoktur:

"Hangi Hikmet gibi? Hikmet VI gibi mi. VII gibi mi? Yapamam. Şaşırıyorum. Benden bir şey bekleniyor. İşte bir olay. İşte artık davranmalısın. Kusura bakmayın, kendi başınızın çaresine bakın. Bana acıyın. Kimseye bir şey olmaz. Bana olur. Bir şey söylemeyecek misin Hikmet? diyorlar sana. Kim diyor? Gerçekten duymuyorum. Ölüyorum."²²⁰³

²²⁰⁰ A.e., s. 384.

²²⁰¹ A.e., s. 455.

²²⁰² A.e., s. 445-446.

²²⁰³ A.e., s. 457.

Yine de suçunu üzerine atacağı bir Hikmet VII fikri ona cazip gelir. Yeni bir Hikmet'in varlığından şikayetçi olmaz:

“Hiç bir Hikmet gibi davranmadım. Alçak Hikmet VII! Geber! İşte balkondan kendimi atıyorum albayım, onu öldürüyorum. Ne dediniz? Biraz hava mı alayım dışarı çıkıp? Peki albayım.”²²⁰⁴

Hikmet VII, ölümün adı olur. Olayın nasıl gerçekleştiğini yalnızca Hüsamettin Albay görür.²²⁰⁵ Bir gazeteye gönderdiği yazısında elîm hadiseden “bir kaza” olarak bahseder ve “kaza mı cinayet mi intihar mı şeklinde gayrı ciddi beyanların da gazeteni[n] ağırbaşlılığı ile kabili telif olmayacağı kanaatinde[.]” olduğunu belirtir.²²⁰⁶ Hikmet'in götürüldüğünü annesine haber veren oğluna Nurhayat Hanım sadece “Pencerenin önünden çekilmelerini” söylemekle iktifa eder.²²⁰⁷ Hikmet'in yazdığı ve sonunda kendisini tıpkı Hz. İsa'ya ihanet eden Yahuda gibi intihar ederek cezalandırdığı oyunu bitince tedavi edilmek üzere hastaneye götürüldüğü bu yorumdan anlaşılabilceği gibi bir oyun kaleme aldığı rüyasında yazdığı oyunu bitince tedaviye götürülen kendisini gören uykudaki bir Hikmet'ten de bahsetmek mümkündür. Romanın oldukça karmaşık kurgusu içinde şizoid kişilik bölünmesine uygun şekilde sahte benliklerden bahsedilmekte ancak bunun kurgu gerçeklik düzleminde mi kurgu rüyada mı gerçekleştiği özellikle belirtilmemektedir. Çoklu kişilik bozukluklarından farklı olarak şizoid kişilik bölünmelerinde sahte benlikler bir üzüm salkımı gibi dağılabilmektedir. Nitekim yeni bir Hikmet'in ilk ortaya çıkışının ardından diğerleri ortaya çıkmakta ve hızla bir çatışma içine sürüklenmektedirler. Şizoid kişilik bölünmesinin Türk romanındaki en ilginç örneklerinden biri olan roman sahte benliklerin ortaya çıkış aşamalarını ve birbirleriyle çatışmalarını bir oyun şeklinde sunmaktadır.

²²⁰⁴ A.e., s. 459.

²²⁰⁵ A.e., s. 465.

²²⁰⁶ A.e., s. 468.

²²⁰⁷ A.e., s. 474.

“Uydurmaya başladın, diyor Su.
Böyle şeyler olmadı, atıyorsun.
Sen nereden bileceksin tatlısu balığı!
Sen hiçbir şey görmedin ki...
Yanımdaydım; olmadı.”²²⁰⁸

1944 doğumlu olan İnci Aral, roman ve hikâye türünde eserler vermektedir. İlk öyküsü “Haziranlarda” 1977’de **Türk Dili** dergisinde yayımlanan İnci Aral hikâye ve romanlarında kadın kimliğine ve kadın sorunlarına odaklanır.²²⁰⁹

Ölü Erkek Kuşlar, İnci Aral’ın ilk romanıdır. Yazarın, romanın sonunda belirttiğine göre **Sevgilinin Eşsiz Kışı** isimli öykü kitabındaki “Fırtına Kuşu” adlı öyküsünden hareketle kaleme aldığı roman 1991’de yayımlanır. 1992’de Yunus Nadi Roman Ödülü’nü kazanır.

Roman, küçük bir taşra kasabası sinemasında özel davetlilerin seyretmeleri için tek sefere mahsus olmak üzere gösterilecek “filmin yapımcısı[ı], yönetmen[i], kameraman[ı], kamera asistanı, sanat yönetmeni, ışıkçı[sı] ve [set] işçi[si]”²²¹⁰ sıfatıyla Na²²¹¹,’nin otobiyografik filminin, bir üstkurmacaya yakışır şekilde, çekim aşamalarını anlatmasıyla başlar. Roman boyunca anlatılanlar, Na’nın çektiği filmin kareleridir. Na, filmde oyuncu bulmakta sıkıntı yaşadığı için ricası üzerine emekleri karşılığında maddi bir beklentiye girmeyen iki kişiyle birlikte başrolü paylaşır. Kişiler, rollerini oynarken “iç[lerin]den geldiği gibi, kafa[larına] göre konuş[urlar], uydurur[lar] düpedüz”²²¹², böylece okur daha romanın en başından, romanda okuyacakları filmin Na’nın otobiyografisi değil Na’nın hayat hikâyesinden yola çıkarak doğaçlama ortaya konulan bir piyes, bir deneysel tiyatro tecrübesi olduğuna dair uyarılır ve roman içindeki filmin Na’nın hayatına uygunluğunu romanı okuduğu sürece tartışmak zorunda kalır. Na, filminin bu farklı kurgusal yönüyle “sinemamızda belki de hipergerçekçilik dalgası olarak tanımlanabilecek yeni bir

²²⁰⁸ İnci Aral, **Ölü Erkek Kuşlar**, 16. bs., İst., Epsilon Yay., 2003, s. 192.

²²⁰⁹ Murat Yalçın, **Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, C. I, 3. bs., İst., YKY, 2010, s. 112.

²²¹⁰ A.g.e., s. 13.

²²¹¹ A.e., s. 14.

²²¹² A.y.

dönemi başlatabileceği fantezisinin coşkısına kapıl[dığını]”²²¹³ söylerken de bahsi geçen gerçeklik algısının ve dolayısıyla kurmacanın da tartışılacağı filmin/romanın bu yönünü vurgulamaktadır. Roman, Na'nın yaşamını anlatmaz. Roman Na'nın önce kendisinin kurgulayarak –kurgunun dönüştüren, bozan yönü burada işin içine girer-senaryolaştırıp daha sonra oyuncuların müdahaleleriyle değiştirilmiş ve montaj sırasında belli kareleri atılmış yaşamına dair çektiği filmi anlatır. Daryush Shayegan'ın ifadesiyle artık dünyada gerçek hayatlardan bahsedilemez, Baudrillard'ın da ortaya koyduğu gibi “görüntünün mesnedi (support) yoktur artık; video aşaması ayna aşamasının yerini aldığından, görüntü artık sadece kendine atıfta bulunur; öyle ki simülasyon kendi kendinin reklamı, yaşam da sinema haline gelir.”²²¹⁴ Na'nın yaşamı da ortada yoktur, başkalarına aktardığı bir filmi vardır. Romanın sonunda sinema salonunda Na'nın tek başına oturmakta olduğu, salonda seyircilerin bulunmadığı, aslında ortada bir filmin de olmadığı anlaşılır. “Düşgüc[ü]nün yarattığı bu görüntülerin hiçbiri gerçek değil[dir]”²²¹⁵ ve Na, “Düşköy Yazlık Sineması'nın bahçesinde oturmuş, ay ışığı ile aydınlanmış perdeye”²²¹⁶ bakmaktadır. Slavoj Žižek'in deyişiyle: “fantezi mekânının boş bir yüzey olarak, arzuların yansıtılacağı bir tür perde olarak”²²¹⁷ kullanılması burada iki farklı anlamı bağlar. Yazlık Sinema hem çekilmek istenen filme dair bir hayalin içine yerleştirileceği mekândır, hem de filmin gösterilemediği boş perdesiyle ironiktir. Na tüm yaşananların bir düş olacak kadar saçma olduğunu²²¹⁸ düşünür, böylece hem otobiyografisini hem de kendi yaşamını ve bugünün dünyasında bu ikisinden oluşan kendi gerçeklik düzlemini ortadan kaldırır. “Sinema hâline gelen yaşam” da gerçek yaşam da böylece namevcutlar listesine eklenir, aynanın yerini alan sinema perdesiyse sadece ay ışığını yansıtarak²²¹⁹ hayatı yansıt/a/mamak noktasında işlevsizleştirilir. Kurgu içindeki kurgunun yokluğu romanın varlığını tartışılır hâle getirmek suretiyle bir yok'a dönüştürür. **Ölü Erkek Kuşlar**, yok/lamada yok'a talip bir metindir. Ancak bu oyun-yorum us-üstüçülükte belirlenen “eleştirel bir

²²¹³ A.y.

²²¹⁴ Drayush Shayegan, **Melez Bilinç**, s. 30.

²²¹⁵ İnci Aral, a.g.e., s. 400.

²²¹⁶ A.y.

²²¹⁷ Slavoj Žižek, **Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş**, s. 22.

²²¹⁸ İnci Aral, a.g.e., s. 400.

²²¹⁹ A.y.

nesnelleştirmenin, nesneden ancak eleştirdiğini alan bir nesnelliğin sonucu” ortaya atılan üst-nesnenin imgesel “yok-imge” konumuna benzer bir saptama noktasına bizi ulaştırır, sadece.²²²⁰

Na'nın anlatımıyla romanın/filmin konusu kısaca şöyledir:

“Bu film, bütün filmlerde olduğu gibi birtakım insanların başına gelmiş birtakım olayları anlatıyor. Birini, bir başkasını, bu iki kişiden bağımsız ya da onlarla şu ya da bu biçimde ilintili bir üçüncü kişiyi. Belki de tek görünüm altında iki kişiyi, ona yakın olanı ve bu üç kişiyle anlaşılması zor bir ilişki içinde olan tek, iki ya da üç insanı konu ediniyor.”²²²¹

Çerçeve öykü mahiyetindeki yok-filmin tanıtımı ardından zaman algısı bozulan ve “iç içe birkaç zamanı birden yaşaya[n]”²²²² Na'nın çocukluğundan itibaren kurgu yaşam öyküsü, zaman çizgisindeki sürekli sıçramalarla parça parça Na'nın ağzından aktarılmaya başlanır.

1945’lerde başlayan roman 1980 darbesi ardından gelen iki üç senelik zaman dilimini de içine almakta, arka plandaki toplumsal ve siyasi değişimler bireyin yaşamına olan doğrudan ve dolaylı etkileri sebebiyle romanda konu edilmektedir. İnci Aral, romanlarında “politikayı insan üzerinden kavrama[yı]”²²²³ tercih eder. Topluma bakışı da insan üzerindedir ve insan odaklı bir algıya dayalıdır. 1980 sonrasında değişen toplumun nabzını romanlarında yakalamaya çalışan²²²⁴ İnci Aral’ın romanlarında kadınlar özel ve önemli bir yere sahiplerdir ancak İnci Aral, ‘kadın yazar: kadını yazar’ cenderesine yerleştirilmekten hoşlanmamakta ve

²²²⁰ Gaston Bachelard, **Yok Felsefesi**, Çev. Alp Tümertekin, 2. bs., İst., YKY, 2006, s. 120.

²²²¹ İnci Aral, a.g.e., s. 12.

²²²² A.e., s. 10.

²²²³ İnci Aral, **Unutmak**, İst., Merkez Kitaplar, 2008, s. 212.

²²²⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz: Gülseren Özdemir, “1980 Sonrası Toplum Problemlerinin İnci Aral’ın Romanlarına Yansımaları”, TUDOK 2008, İstanbul Kültür Üniversitesi, “Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi”, (4-6 Ağustos 2008) (Çevrimiçi) http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/gulseren_ozdemir_1980_sonrasi_toplum_sorunlari_inci_aryl.pdf, 02.09.2013.

romanlarının sadece kadınlar ve kadın sorunları hakkında olmadığını belirtmektedir.²²²⁵

18.yüzyılda başlayan kadın hareketleri Mary Wollstonecraft ve Margaret Fuller gibi öncü isimlerin eserleriyle güç kazanarak gelişir.²²²⁶ Simone de Beauvoir, Hegel'in diyalektik ben-öteki ilişkisinin, toplumda öteki cins olarak nitelendirilen kadınlar için de bir şartlı öteki okuması halinde kadınlara dayatıldığı görüşündedir. Beauvoir'in eseri **Le Deuxième Sexe** (1949)²²²⁷ (İkinci Cins) kadın hareketleri içerisinde toplumsal kadın kimliği tartışmalarında yönlendirici bir eser olur.²²²⁸ Serpil Sancar'ın **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar** adlı çalışmasında yaptığı tespite göre: "Modern toplumlar hiyerarşik ayrımların ve eşitsizliklerin var olduğu toplumlar olarak özellikle cinsiyete dayalı eşitsizlikleri de üretir ve diğer toplumsal eşitsizliklerle iç içe sürdürür."²²²⁹ Modern toplumlarda cinsiyetlerin biyolojik açıdan farklılığı sürekli vurgulanmak suretiyle biyolojik farklılıklar üzerinden "toplumsal farklar" pekiştirilmektedir.²²³⁰ Kadın hareketlerinin 1960'larda yeniden hız kazanmasıyla doğan feminist eleştiri metinlere sızan bu tip cinsiyet temelli farkları ve metinlerdeki kurgu kadın kimliklerini sorgulamak ve "kadınlığın kuramı"nı²²³¹ ortaya koymak üzere özel eleştirel okumalar gerçekleştirir.²²³² "Edebiyat açısından bu 'bilinçlenme' pratiklerinin önemi, kadınlarca yazılan otobiyografik, biyografik ya da büyüme-bilinçlenme romanlarını (Bildungsroman) ortaya çıkarmış olmasındadır."²²³³ İnci Aral, **Ölü Erkek Kuşlar**'da bir otobiyografi kaleme almaz, kadın hareketlerinin etkisiyle

²²²⁵ Şebnem Atılğan, "İnci Aral'la Söyleşi: Kendimi Kadın Sorunları Yazarı Olarak Görmüyorum", **E Dergisi**, S. 22, Ocak 2001, s. 11.

²²²⁶ Jale Parla, "Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?", **Kadınlar Dile Düşünce**, Der. Sibel Irzık ve Jale Parla, 4. bs., İletişim Yay., 2011, s. 21-23.

²²²⁷ "Feminist hareketin çok şey borçlu olduğu [...] bu kitapta Simone de Beauvoir Marksçı bir yaklaşımla ataerkil toplumu eleştirirken Stendhal, D.H. Lawrence, Montherlant, Clodel, Breton gibi erkek yazarlarda kadının konumunu da incelemiş ve bu kültürün içinde kadının dışlandığını, marjinal konuma itildiğini göstermiştir. Marksçı terminolojiyle ifade edecek olursak diyebiliriz ki, Simone de Beauvoir kadının politik ve ekonomik alanda ezilmesini bir alt-yapı, kadını aşağılayan sanat ve edebiyatı da bu durumu yansıtan bir üst-yapı olarak saptamaktadır." Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 16. bs., İst., İletişim Yay., 2007, 251.

²²²⁸ Jale Parla, "Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?", a.g.e., s. 23-24.

²²²⁹ Serpil Sancar, **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar**, İst., İletişim Yay., 2012, s. 23.

²²³⁰ A.y.

²²³¹ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 259.

²²³² A.e., s. 249.

²²³³ Jale Parla, a.g.e., s. 25.

otobiyografik romanlar, senaryolar yazan kadın yazarların eleştirisini şahsında yapmasına olanak veren bir otobiyografik film yazarı ve yönetmeni olan Suna'yı romanın başkişisi olarak kurgular. Suna, bütün hayatını ve kimliğini baştanbaşa kadın hareketlerinin ortaya koyduğu temel düşüncelerden, savunmalardan, ve itirazlardan öğrendiği şekilde kurgulamaktadır:

“Şu sıralar geçmişim ek olarak öz geçmişim, özellikle de ayrıntılı özgeçmişim üzerinde yoğun olarak çalışmakta ve kendimle hesaplaşmaktayım. Bu yüzden de okuduğum ve kendimi muhatabı saydığım her türlü özgeçmiş istekli metin karşısında kaleme kâğıda sarılmaktan kendimi alamıyorum.”²²³⁴

Suna, otobiyografisini kurgularken öğrenilmiş bazı kalıpları ortak bir kadın mirası olarak sürekli romanlarında tekrarlayan kadın yazarlardan biridir. Benzeri metinlerde kadınların sorduğu ontolojik soruları o da tekrarlar:

“Amacım ne benim? Ne yapmak, ne olmak istiyorum? Belli bir hedefim, uğruna özverilerde bulunacağım adanmışlıklarım var mı?”²²³⁵

Na, hayatını bir klişeye uyarlayarak filminde aktarmaktan, kurgulamaktan çekinmez:

“Yavaş, diyor Ayhan. Sakin ol. Böyle olmuş olamaz.
Sanırım oldu. Annem çok öfkeliydi.
Olmadı, olmadığımı biliyorsun. Babanın tabancası yoktu çünkü.”²²³⁶

²²³⁴ İnci Aral, a.g.e., s. 37.

²²³⁵ A.e. s. 94.

²²³⁶ A.e., s. 59.

Hayatını ve yaşadıklarını roman içerisinde yukarıdaki alıntıda olduğu gibi filmlerden izlediği, romanlardan okuduğu kadın hikâyelerine benzer trajik sahnelerle kurgulamaya çalışan Suna'nın "kadın kimliği"ne dair saptamaları da aynı kaynaktan beslenir. İnci Aral, böylece kadınların kimlik inşası sırasında anılarını yorumlarken dahi feminist okumalardan etkilenme boyutlarını ve şekillerini de eleştirmektedir. Değiştirilip yorumlanmamış gerçek kadın kimlikleriyle ve yaşamlarıyla yazar, artık şehirlerde karşılaşılmasından dertlidir. Her kadın artık günümüz dünyasında öğrendiği kalıplarla hayatını yorumlamaktadır. Bu yorumlarsa daha önce okuduğu, duyduğu kadınlara dair okumalarından öğrenilmiş kalıp ifadelerden oluşmaktadır ki bu tip okumalar kadınların hayatları ve kimlikleri hakkında başlangıçta tespit kabiliyeti yüksek metinler iken zamanla öğrenilmiş çaresizliği fark etmeden aktaran ve kadınlarla onların hikâyelerini tek tipleştiren okumalar bütünü hâlini alır. Yazar, bu endişesini dolaylı yoldan roman kişi üzerinden dikkatlere sunmaktadır.

Kadının toplumsal konumu, çağdaş kadın kimliği, kadının toplumsal, ailevi, cinsel sorunları, erkeklerle ilişkileri ve kadın hareketleri içerisinde yer alan kadınların kafası karışmış, bocalayan hâli Suna'nın bölünmüş kişiliği üzerinden romanda dile getirilir.

John Berger, **Görme Biçimleri** adlı çalışmada kadınların toplumsal konumları gereği kendi kimlikleri içinde ikiye bölündükleri kanaatindedir:

"Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. [...] Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak hep kendi kendisini gözlemesi, bunun gerekli olduğu öğretilmiştir. Böylece kadın içindeki gözleyen ve gözlenen kişilikleri, kadın olarak onun kimliğini oluşturan ama birbirinden ayrı iki öge olarak görmeye başlar."²²³⁷

²²³⁷ John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 19. bs., İst., Metis Yay., 2013, s. 46.

Berger'in tespitlerindeki uygun biçimde romanlarda ikinci benlikleriyle kurgulanan kadınların sayısının fazlalığı ortadadır. İzlenen kadın özellikle son dönem romanlarında izleyen kadına baskın gelir. Murat Gülsoy'un **Sevgilinin Geciken Ölümü**'ndeki Aslı karakterinin söyledikleri izlenmek isteyen kadının düşüncelerini somutlaştırır:

“Bana da uzaktan bakıp beni birileri adlandırırsın istiyorum. Hatta uzaktan bakmakla yetinmesin. Gizlice fotoğraflarımı çeksin; filme alsın. Ben bu meçhul izleyicinin var olduğunu bilmezden gelerek yaşayayım. Zaman içinde onun varlığını unutacak kadar ileri götüreyim bu oyunu. Ve yalnızlıktan boğulmak üzereyken bir gün [...] elinde filmlerle, fotoğraflarla çıkıp gelsin. Buyurun Aslı Hanım, desin, işte hayatınız, ayrıntılı bir fotoroman.”²²³⁸

Bu izleyici bazen kadının kendi kimliğinden ayrılarak kurguya bir eşruh şeklinde dahil olmaktadır.

Suna, özgeçmişini psikolojiden ödünç aldığı kişilik bölünmesi üzerinden anlatmayı ve “yaşamın[ın] bütün [...] kırık dökük parçalarını”²²³⁹ bu kurgu etrafında yeniden toplamayı tercih eder. Su yarısı ve Na yarısı, bir bütünün bölünmüş parçalarıdır, Suna'nın kimliğinin farklı yönleri bu iki kişilikte simgeleştirilir:

“[Y]ıldırım düşüyor üstüme işte!
Tam ortamdan ikiye bölünüyorum.
Kolumdan çekip, gidelim buradan, diyor öteki yanım. Hayır, diyorum hayır, annemi istiyorum ben.”²²⁴⁰

Kişiliğinin iki farklı yönünü Suna ilk kez, babasının intiharı ardından ağlamak istediği zaman fark eder:

²²³⁸ Murat Gülsoy, **Sevgilinin Geciken Ölümü**, 3. bs., İst., Can Yay., 2011, s. 141.

²²³⁹ İnci Aral, a.g.e., s. 354.

²²⁴⁰ A.e., s. 75.

“Su’nun sesini ilk kez o zaman duydum işte. Ağlıyordu, içi katılıyordu ağlamaktan ama gözlerimde yaş yoktu. Sesim yoktu.”²²⁴¹

Su ve Na, bazen birbirlerine zıt düşmekte bazense eksiklerini birbirleriyle tamamlayan ya da birbiriyle iyi anlaşılan iki farklı kişilik özelliği arz etmektedir:

“Su da seviyor yeni düzenler kurmayı. Na ile en iyi anlaştıkları konu bu. Na’nın atılım gücü ile Su’nun evcilliği üst üste geliyor burada. Güzelce çakışıyor.”²²⁴²

Na’nın ağzından, onun yorumları ve bakış açısıyla anlatılan roman boyunca Na, Su’yu adeta bir günah keçisine dönüştürür. Na’nın Su’ya bakışı modern kadının geleneksel kadına bakışını da yansıtmaya açıktır. Tüm başarısızlıklarından, yolunda gitmeyen evliliklerinden, korkaklığından Suna’nın geleneksel kadın kimliği yönünü temsil eden Su, sorumlu tutulur. Suna, “ikiye bölünmüşlüğü’nün resmi olmayan tarihini bulmaya çabala[dığında]” Su ve Na olarak iki farklı kimlikle doğduğu kanaatine varır.²²⁴³ Büyük şehirlerin yalnız, geleneksel, evcimen bir yönü de bulunan modern kadının yaralı bilincinin öğrenilmiş bir suçlayıcı edayla hep içindeki geleneksel kadından her şeyin hesabını soran ve bunu fark etmeden yapan tavrını ve tarzını modern kadının bölünmüş kişiliği üzerinden yazar başarıyla aktarır. Romanda Na’nın Su’yu suçladığı farklı konulardan pek çok örnek bulmak mümkündür:

“Bu tutsaklığı Su istedi daha çok. Niye istedi bilmiyorum. Adam’ı ne kadar severse sevsin daha mantıklı olabilirdi. Onun sorunu yalnızlıktı belki de. Kendi kendini bildi

²²⁴¹ A.e., s. 58.

²²⁴² A.e., s. 66.

²²⁴³ A.e., s. 57.

bileli, sıcak, kalabalık bir aile çevresi özlediğini biliyorum çünkü. [...] Kuşkusuz Na sürekli olarak böylesine kalabalık, sıradan bir aile çevresinde yaşamayı düşünmüyordu.”²²⁴⁴

Freudcu bir okumayla Su'nun süperego, Na'nın ise id olarak anlamlandırılması da mümkündür. Örneğin Na'nın aşağıdaki yorumunun bir psikanalitik id-süperego tartışması ve id'in zaferi olarak anlamlandırılabilir:

“Seni teslim aldığım, Su olduğun dönemler çok kısa sürüyor Na. Kendi doğrularım içinde boyun eğiyorum, bağışlıyorum kendimi ben sürekli. Ama her seferinde sen ortaya çıkarak o huzuru yağmalıyorsun. Git, diyorum ona. Seni bir daha görmek istemiyorum. Hiç istemiyorum.”²²⁴⁵

Ya da Suna'nın şizoid bir kişilik bölünmesi yaşadığı da şu satırlara bakılarak pekâlâ söylenebilir:

“Senin gibi görünmez olmak istiyorum, diyor Su. O zaman yengeme yakalanmazdım. Konuk odasında tavan süpürgesinin sapıyla dövmezdi beni dayım. Saçlarımı avuç avuç yolmazdı. Niye senin suçlarının cezasını ben çekiyorum?”²²⁴⁶

Suna intihar eden babasından devraldığı genetik mirasın kendisinin şizofren olmasına sebep olacağından da endişelidir, bu satırlara bakarak Suna'nın şizofreniye yatkınlığı sonucu da çıkarılabilir:

“Şu da var, sağaltma yöntemleri yeterince gelişmemiştir o yıllarda. Hekimler zamanla geçer, deyip çıkıyorlardı işin içinden. Oysa mikrobu damarlarımda, iliklerimin içinde

²²⁴⁴ A.e., s. 68.

²²⁴⁵ A.e., s. 109-110.

²²⁴⁶ A.e., s. 151.

taşıyorum ben. Öncelikle bir kalıtım orunuydu bu, ama aynı zamanda aşırı derecede yatkın olmalıydım.”²²⁴⁷

Hatta eğer iki farklı kişilik: Su ve Na birbiriyle konuşmasa ve birbirilerinden haberdar olmasaydı, amneziler ardından farklı kişiliklerine bürünen ve iki farklı kişiliğinden haberi olmayan bir dissosiyatif kişilik bozukluğu hastası olarak da Suna nitelendirilebilirdi:

“Uydurmaya başladın, diyor Su. Böyle şeyler olmadı, atıyorsun.

Sen nereden bileceksin tatlısu balığı! Sen hiçbir şey görmedin ki...

Yanımdaydım; olmadı.

O gece olmamış olabilir ama birçok kez sevdiğim erkekler yüzünden oldu böyle şeyler ve ben bu çılgın kundaklama ve cinayet işleme isteğini birçok kereler duydum aslında. Önemli olan, senin kavrayamadığın bu işte.

Burada o geceden söz ediyoruz ama. Polis falan yoktu bence.

Sen o sırada uyuyordun. O sabah bir kadın arkadaşım geldi, seni botlarını giymiş olarak koltukta oturur buldu. Konuşmadınız. Anlamıştı bir şeyler döndüğünü. Seni sessizce soyup yatağına yatırdı. İki uyku hapi içirdi sanırım, çünkü on saat sürecektir bir uykuya daldın.

Sen şimdi ertesi sabaha atladın, diyor Su. Oysa şeytanın evinden çıktığımızda geceydi.

Bir karışıklık var bunda.[...]

Tamam peki, kızma. Ben uyudum, sen ne yaptın?

Ben dışarıya çıktım. Dedim ya biri bana engel olmalıydı.”²²⁴⁸

Ancak bütün bu psikolojik okumaların -doğru ya da yanlış- yapılabilmesi Suna'nın kendini ve anılarını öğrenilmiş bir psikolojik okumaya tabi tuttuğu gerçeğinin göz ardı edilmesi durumunda mümkündür. Sürekli kitap okuyan Suna'nın entelektüel birikimini kendi kişiliğini yorumlarken devreden çıkardığını düşünmek, yazarın kurgusunun dışına kurgunun gerçekmiş gibi çıkarılması anlamına gelmektedir. Yazarın, bilinçli bir tercihle simgesel kişilik bölünmesi kurgusunun, şizoid bir

²²⁴⁷ A.e., s. 55.

²²⁴⁸ A.e., s. 192-193.

bölünme ya da dissosiyatif kişilik bölünmesi olarak yanlış okunması neticesini doğurur. Nitekim yazar da Suna'nın zihnindeki kendi kurguladığı Suna imgesine dikkat çeker: “Yakında kafamdaki Suna imgesi paramparça olup dağılarak ortadan kalkacak.”²²⁴⁹ Yazarın asıl peşinde olduğunun, modern okumalarına istinaden kendi kimliğini kurgulayan bir kadın olan Suna'nın bu kimlik inşası aşamasında yaşadıklarını, gelgitlerini, ikiliğini ele almak olduğu unutulmamalıdır:

“Kimim ben? Hâlâ bir geleceğe sahip miyim? Bana söylenmiş son güzel sözcükler hangileri? Kimdim daha önce? Uslu, hanım hanımcık olmayı da becerip aynı zamanda bağışlanması güç bir serüvene atılveren; onca uğraşım düzene uydurduğu yaşamı dağıtmak, un ufak etmek için elinden geleni yapan; o kadar ağırbaşlı görünüp de kolayca ayartılan bu kadın kimdi? Kendimi, tüm değerlerin, değer taşımayan her şeyin, varlığın ve yokluğun, zamanın ve zaman dışılığın ortasında duyarken bu soruyu nasıl yanıtlayacağım? Suç, suçluluk, günah, ayıp, aldatma, bağlanmaların kutsallığı gibi yalancı kavramlarla doldurulmuş beynimi nasıl temizleyip arıtacağım ki kim olduğumu bileyim?”²²⁵⁰

Bu çerçevede yazarın kişilik bölünmesi temini toplumda dayatılan keskin hatlarla birbirinden ayrılan, ‘ya o ya bu olursun’ baskısının neticesinde tek tipleşen iki ayrı kadın kimliğini sorunsallaştırmak için seçtiğini ve kişilik bölünmesini bu amaç doğrultusunda diyalektik dış sistemi bireyin zihnine taşımakta bir araç olarak kullandığını belirtmek yerinde olur. “Bir yan[ıy]la özgür, dışa dönük [...] öteki yan[ıyla] eve bağımlı”²²⁵¹ kurgusal bir kişilik bölünmesi yaşayan bir kadını, yazarın seçme sebebi toplumsal şartlanmaları ortaya koyabilmektir. Bu tip bir kişilik bölünmesinin erkeklerin kurallarını belirlediği bir dünyanın koşullarına uymaktan kaynaklandığını dile getiren bir roman kahramanı da **Mahrem**'deki kadın kılığına giren erkek cüce Be-Ce'dir:

²²⁴⁹ A.e., s. 220.

²²⁵⁰ A.e., s. 221.

²²⁵¹ A.e., s. 50.

"Tabii ya. Evde, dört duvar arasında şen şakrak, oynak kıvrak, hatta ve hatta kahpe kaltak olmamızı beklersiniz ama dışarı çıkar çıkmaz hanım hanımcık, kuzu kuzucuk görünmeliyiz di mi? Görünüşümüzle oynarken gururumuzla oynuyosunuz da haberiniz yok. Erkek di misiniz? Topunuz aynısınız. Ulan bu ne sahtekârlıktır gidiyor ortalıkta. Artık bi karar verin ne istediğinize. Evde bizden istediklerinizin onda birini dışarıda yapmaya kalksak, anında kan çıkarırsınız. Yalan mı? Yeter be! Valla da billa da yeter artık. Kişilik bölünmesinden şikâyetçiyim."²²⁵²

Kadınların günlük hayatında evde ve işte, sosyal çevresinde yaşamak zorunda kaldığı iki farklı hayat, kadın kimliğinin bölünmesine sebep olmakta ve bölünme bürünülen birer kalıplı kimlik olarak dış görünüşte başlamaktadır:

"Mantomu çıkarıp banyoya giriyorum. Lavabonun aynasında yüzüme bakıyorum. Bir kâğıt mendille yüzümdeki boyları siliyorum ve bana benzemeyen o yüzü yeniden kendi yüzüm hâline getiriyorum. Biraz solgun ama daha doğal, daha güzel bir yüz bu."²²⁵³

Suna'nın bölünmüş kişiliği hayatındaki erkekler arasındaki gelgitlerinde de gün yüzüne çıkar. Suna, eşi akademisyen Ayhan'la sevgilisi "Yüreklerinin olduğu yerlerde mor gölgelerle" "ölü erkek kuşlar boy[ayan]"²²⁵⁴ Onur arasında sürekli savrulur. Su, Suna'nın eşinin yanında kalmasını isterken Na sevgilisi Onur'un peşinden gitmeye can atar. Bu anlamda da bir ikinci sahte kişiliğin varlığı Suna'nın sorumluluğunu paylaşarak onu rahatlatır:

"Su'nun ağırlı, yakınmacı sesi geliyor bir yerlerden. Kendine gel, diyor. Biliyorsun aşk yoktur. Düşüncelerinin onunla uyduğuna sanıyor, ondaki yaratıcılığın senin gelişmemiş bir yanını tamamladığını sanıyorsun. Kendini bir başkasının gözleriyle olumlayarak gerçek anlamda var etmeye çalışan benliğin, öteki gözleri bulduğunu

²²⁵² Elif Şafak, **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman**, s. 91-92.

²²⁵³ İnci Aral, a.g.e., s. 115.

²²⁵⁴ A.e., s. 97.

sandığı andaki şaşkınlığı bu. O esrikleştirci yanığı. İşte sonunda seni anlayan birini buldun, ne şans! Nasıl da benziyorsunuz birbirinize... Bunları daha önce de yaşamadık mı seninle Na? Nasıl oluyor da göremiyorsun şimdi?”²²⁵⁵

Suna, sevgilisi Onur’un kimliğini Na’nın idealindeki erkek kimliğine uygun olarak kurgular. Na, “Onur’u benim yaşamımda bugüne dek var olmamış bir kesinlik ve gerçeklikle yeniden oluşturup kavramaya çalışıyorum”²²⁵⁶ der. Onur’un hayatını çocukluğundan başlayarak kurgulayan Suna²²⁵⁷, ideal erkek tanımı içine yerleştirmeye çalıştığı Onur’un çocukluğundan itibaren farklı ve kadınları anlayan bir erkek olduğuna kendini inandırmaya çalışır:

“Onur, erkekler arasında kadınlardan ancak rezilce, aşağılayıcı bir dille söz edilebileceğini görüyordu. Bütün bunların kadının o hayran olduğu gizil gücünden, doğurganlığından yaratılmış bir korku olup olmadığını düşünmeye başladı erkenden. Çünkü erkeklerin kadınlara bakışı genel geçer uygunsuz önyargılara dayanıyordu ona göre.”²²⁵⁸

Onur da Suna’nın kendi zihninde kendisinden farklı bir Onur kurguladığının farkındadır ve buna itiraz eder:

“Kendince biçimlemişsin beni ve bu imgeye uyup uymadığımı anlamaya bile gerek görmüyorsun. Üstelik öngördüğün kişiye ters düşen her davranışımı seni çılgına döndürüyor. Bende var saydığın, hani derler ya ‘vehmettiğin’ değerlere sahip olup olmadığımı kendim de bilmiyorum. Oysa sen durmadan kafandaki Onur’u kanıtlamamı istiyorsun benden.”²²⁵⁹

²²⁵⁵ A.e., s. 190.

²²⁵⁶ A.e., s. 117.

²²⁵⁷ A.e., s. 352.

²²⁵⁸ A.e., s. 127.

²²⁵⁹ A.e., s. 95.

Suna tıpkı kendi kişiliğini kurguladığı gibi karşısındaki erkeğin kişiliğini de kurgulamaya çalışır. Esasen okuyucunun Suna'nın hayatında olduğunu varsaydığı Onur'a dair tüm bildikleri, Na'nın kurgularının filmin senaryosu yazılırken tekrar kurgulanıp filme aktarılmış hâlimden ibarettir, dolayısıyla okuyucu asıl Onur'u değil, kurgu Onur'un kurgulanmış hikâyesini dinler. Suna, zihnindeki kurgusal Onur'u, toplumsal kabullerin zıttı istikamette kendi istekleri, idealleri, tutkuları doğrultusunda şekillendirir. Eşi Ayhan'ın, ona sürekli müdahale ederek kişiliğini kendi isteklerine göre değiştirmeye çalışmasına ses çıkarmayan Suna, kendisinin Onur'a müdahalesine itirazla karşılık verilmesine anlam veremez. Erkek kimliği dokunulmaz bir yerde dururken kadın kimliği her an sorgulanmaya, değiştirilmeye müsait bir oyuncak hâline getirilip kadınlar da bu kimlik inşası oyununa bilinçsizce dâhil olmayı kabul ederek sadece kendi kişiliklerini değiştirmek zorunda bırakıldıklarının farkına oldukça geç varmaktadırlar. Suna da ancak Ayhan'la onun gibi bir kişiliğe sahip olarak baş edebileceğini fark eder. Ayhan kişiliğini değiştirmek istediği Suna'nın kendisinin "En küçük dileği[ni] bile kişilik bütünlüğüne yapılmış bir saldırı gibi görüp başkaldır[masından]"²²⁶⁰ bu sebeple rahatsız olur. Çağdaş erkeklerin kadın kimliğine dair bu sınırlayıcı, önyargılı ve ikircikli tavrı Suna'yı daha da çileden çıkartır ve öteki olarak konumlandığı ve kendisini üzerinden tanımladığı modern erkek kimliğini tartışmaya başlamasını sağlar. **Ölü Erkek Kuşlar** diğer kadın kimliğini ele alan romanlardan modern kadın ve erkek kimliği inşasını ele alması, doğru ve hatalı taraflarını göstermesi sebebiyle ayrılan özel ve eleştirel bir kurgudur. Suna'nın geleneksel kişiliğini temsil eden Su'yla Na eşruhu olarak karşılaşır. Na, Su'nun kendisine yabancılaşmasının da bir göstergesi olduğunun farkında bile değildir. Na, karşısında bedenlenmiş lacivert tayyörlü başında zarif şapkasıyla hanım hanımcık duran Su'yu²²⁶¹ uzun bir süre kim olduğunu fark etmeden süzer. Yolda kendisini takip etmesine anlam veremez. Su, takip ettiği Na'nın eşruhudur. Sonunda dayanamayarak kimliğini göstermesini istediğinde hayretten donakalır.²²⁶² Karşısındaki kendisidir. Romanda, fantastik kurgudan ödünç alınan eşruh motifi kurgusal bir araç olarak Suna'nın kişilik bölünmesini ve

²²⁶⁰ A.e., s. 339.

²²⁶¹ A.e., s. 355.

²²⁶² A.e., s. 358.

kendisine yabancılaşmasını göstermek için başarıyla bir rüya atmosferi içinde kullanılır.

Ölü Erkek Kuşlar, kadın ve erkek kimliği ve sorunları üzerinden bir modern insan okuması geçekleştiren İnci Aral'ın her türlü ikiliği, kişilik bölünmesini, eşruh imgesini başarıyla kullandığı ve yapayalnız metropol insanının ruhunda gezindiği; eleştirel, kapsayıcı, farkındalığı arttırıcı özgün bir romandır. Romanda yazar ikililerden, ele aldığı soyut konuyu detaylandırma ve konuyu somutlaştırma noktasında simgesel olarak faydalanmakta olup kişilik bozukluklarının pek çok türünden ve fantastik kurgunun eşruh imgesinden diyalektik zeminin ben ve öteki üzerinden inşası noktasında yararlanır. Eşruhlar bilindiği gibi genellikle erkektir. Yazar, Suna'nın karşısına bir dişi eşruh çıkararak Batı romanındaki geleneksel erkek egemen kültürün erkek eşruhlarının yerine yerleştirir. Dişi bir eşruhun kurguda kullanılması Türk geleneğine yabancı olmasa da feminist bir yaklaşımla yerleştirildiği anlaşılan dişi eşruhun Batı feminist romancılarının özellikle uyguladıkları bir yöntem olduklarını da belirtmek yerinde olacaktır.²²⁶³

“‘Ama Nazım bu!’ diye haykırdı.
‘Bu bizim Nazım!’”²²⁶⁴

Tahsin Yücel'in 1992'de kaleme aldığı **Peygamberin Son Beş Günü** farklı ikili kahraman örneklerinin üst üste yığıldığı bir romandır. Peygamber lakabıyla tanınan Rahmi Sönmez, gençliğinden beri komünizmin en ateşli savunucularından biridir ve hep devrim hayaliyle yaşamaktadır. Bütün arkadaşları en az bir kez hapse girmiş olsa da kendisi hapse girmediği -tüm çabalarına rağmen giremediği- için kendisini eksik ve suçlu hissetmektedir. Şiirleri gençlik yıllarında çok sevilse de daha sonra severek evlendiği eşini kaybedince bu çevreden kopmuş ve eşinin doğururken

²²⁶³ Dişi eşruhlar hakkında yapılan bir çalışma için bkz.: Esen Kara, “The Use of The Female Doppelganger In Shirley Jackson's **The Bird's Nest**, **The Haunting Of Hill House** and **We Have Always Live In The Castle**”, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları Ana Bilim Dalı Amerikan Kültür ve Edebiyatı Bilim Dalı, İzmir, 2009 (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi).

²²⁶⁴ Tahsin Yücel, **Peygamberin Son Beş Günü**, 12. bs., İst., Can Yay., 2011, s. 280.

vefat ettiği kızını büyötmeye çalışmıştır. Eşinin kaybını bin bir zahmetle yetiştirdiği kızının evini terk etmesi izlemiş ve tüm bu olanlara engel olamadığı için sürekli eylemsizlikten şikâyet eden Rahmi Sönmez yine bir şey yapamadığı için tıpkı çevresindekiler gibi kendisini suçlamıştır. Kızının evlilik dışı bir ilişkiden doğurduğu oğlunu kendisine emanet ederek Amerika'ya gitmesiyle hayata tutunmak için yeni bir umut yakalayan Rahmi Sönmez, kendi yetiştirdiği torununun da kızı gibi onun ideallerine uygun şekilde hareket etmeyip paranın ve rahatın peşinden koşması onun hayata olan bağlarının gittikçe zayıflamasına sebep olur.

Peygamber lakaplı Rahmi, hapis yatamayıp dışarıda kaldığı sürede de tıpkı diğer önemli ve hapis yatmış şairler gibi kendisini bir hapishanede hayal etmeye başlar: “okuya okuya, düşleye düşleye, voltalar, koğuşlar, ranzalar, tabutluklar, meydancılar, gardiyanlar, bitler ve tahtakuruları kafasında öylesine somutlaşmıştı[r] ki, hem bütün bu ozanlarla özdeşleştiğini duy[ar], hem de birinci kişi ağzından yüzlerce mahpusluk ve işkence şiiri yaz[ar]”.²²⁶⁵ Rahmi Sönmez, bu yazdığı şiirlerde de daha önce Marksist söylemi bir kadın bedeninde simgeleştirerek yazdığı şiirlerde olduğu gibi “bir kez daha yapayın sınırları içinde” kalır.²²⁶⁶ Çocukluk arkadaşı Fehmi Gülmez ise bu şiirleri Peygamber'in yazdığı ve son elli yıl içinde Nazım Hikmet'in şiirleri dışında yazılan tüm hapishane şiirlerinden daha güzel bulur ve bu şiirlerin hapisteki ozanlarla bir duygudaşlık kurmayı başaran şiirler olması dolayısıyla yapay sayılmayacaklarını düşünür.²²⁶⁷ Ancak hapisteki ozanlarla özdeşleşen Rahmi zamanla kendi yaşamına yabancılaşmaya başlar. Sonunda evinden hiç çıkmayan ve tam anlamıyla ev hapsi cezasına çarptırılmış bir adama dönüşür. Bu bireysel bir seçim olması dolayısıyla varoluşsal bir tercih gibi görünse de bunu kendi özünü gerçekleştirmek için değil öteki'lerle özdeşleşmek için yapması Rahmi'nin tercihini boşa düşürür ve anlamsızlaştırır. Kendi hayatına yabancılaşan Rahmi dış dünyaya dair tüm işleri torunu Nâzım'a devreder. Nâzım ise evi ve dışarıdaki hayatı kendi tercihlere göre yönetmeye başlar. Böylece Rahmi, kendi evinde kendi tercihi kabul ettiği hapis hayatında bile kendi tercihini yaşayamaz olur. Hep uzak durmak istediği kenter yaşamı evini bir kez daha Zarife, kızı ve Feride'den sonra torunu

²²⁶⁵ A.e., s. 102.

²²⁶⁶ A.y.

²²⁶⁷ A.y.

vasıtasıyla ele geçirmiştir. Rahmi, yine edilgenliği tercih eder ve torununun yaptıklarına ses çıkarmaz.²²⁶⁸ Rahmi, her girdiği ben ve öteki ilişkisinde kendisini bir tür efendi-köle diyalektiği içinde “köle” konumuna yerleştirir. Bu torunu ile olan ilişkisi için de geçerlidir. Peygamber, kızı Feride ile torunu Nâzım’ı birer komünist olarak yetiştirmeye çalışır, bunu neden başaramadığını sürekli sorgular, bu konuda torununa fikrini sorduğunda onun verdiği cevapla bir anda yıkılır. Torunu ona kendisine öğrettiği bütün o hayallerin aslında bir Amerikan düşü olduğunu, bu yüzden kendisine komünizmi öğretirken aslında bir Amerikan rüyasını tekrarladığının farkında bile olmadığını söylediğinde Rahmi’nin kafası iyice karışır.²²⁶⁹ Arkadaşı Mujik Necmi’nin cenazesi ardından aldığı karara istinaden davasına hizmet eden tüm yazar, şair ve akademisyenlerin cenazelerine gider. Bu cenazelerde de hep “öteki” konumundadır: “[D]evrimci ozanların dünyasına hep yabancı kalıyordu[r].”²²⁷⁰ Rahmi Sönmez ismiyle lakabı arasında hep bir ikilik yaşar ve ikiliği sürekli devam eder. Kimse bu ikiliği ortadan kaldırmak, parçaları bütünleştirmek istemez. Katıldığı cenazelerde gençliğine dair gösterdiği mevtayla birlikte çekilmiş fotoğrafları bu ikiliği sadece daha arttırmaya yarar:

“Ne var ki, Peygamber’i Rahmi Sönmez’le birleştirerek ozanlar dünyasına yeniden katılmasını sağlamak şöyle dursun, Peygamber/Rahmi Sönmez bölünmesine yeni bir bölünme daha ekliyordu bu fotoğraflar: üzerlerindeki yakışıklı genç adamla cami avlusundaki aksakallı adam arasındaki bölünmeyi. Bölünmeyi karıştırmaya dönüştürmek için küçücük bir çaba yeterdi belki, ama yıkılmış bir kentin üzerine kurulmuş yeni bir kentin insanları bastıkları toprakların altında bir zamanlar başka bir kent bulunduğunu uslarına getirmeden yaşadıkları gibi, Peygamber’in uzattığı fotoğraflara bakanlar da bu sararmış görüntülerin özdeksel düzeyini aşamıyorlardı.”²²⁷¹

Peygamber, adını aldıktan sonra hızla hayatı değişen Rahmi Sönmez’in dış görünüşü de zamanla bu isme uygun şekilde değişmeye başlar. Onu görenler Rahmi’yi Hz.

²²⁶⁸ A.e., s. 103.

²²⁶⁹ A.e., s. 106.

²²⁷⁰ A.e., s. 110.

²²⁷¹ A.e., s. 111.

İsa'ya benzetmeye başlarlar. Hatta romanı yazdığı söylenen beş yazardan biri de Peygamber'i gördüğünde herkesinkine benzer şeyler düşündüğünü söyler:

“Doğrusunu söylemek gerekirse, bu satırların yazarlarından biri de kuşağının bütün yazar ve ozanlarının yanılışına kapılmıştı [...] İlk işitildiğinde insanı şaşırtan takma adını da nedense İsa'yı düşündürten seyrek sakallarına, kimi zaman nerdeyse omuzlarına inen dümdüz ve ak saçlarına, uzun, zayıf yüzünün gerçekten garip bir uzaklık ve arılık havasında yüzen, güzel ve soylu çizgilerine, ince, uzun, uyumlu bedenine bağlamakla yetinmişti. Böylece, birçokları gibi o da, değişmez bir görünüşle üç beş tümceye indirgemmişti Peygamber'i.”²²⁷²

Gittiği cenazelerde sürekli aynı şeyleri virt gibi “Geleceği göremeden gitti” ve “Göğüyoğsun, sonunda biz de Samsun'da kağaç kıldık” tekrarlar.²²⁷³

Lakabıyla ismi arasında bölünen Rahmi Sönmez bir gece evine düzenlenen baskının kendisini yakalamak üzere olduğunu düşünerek sevinen, polislerin aslında torunu için eve geldiklerini öğrendiğinde önce yıkılır ancak daha sonra torununu kendisinin gerçekleştiremediği eylemleri gerçekleştiren bir ideal ben olarak görmeye ve kendini buna inandırmaya başlar. Kendisi bütün hayatı boyunca tutuklanamayan bir devrimcidir oysa torunu aynı yolda tutuklanmış önemli bir devrimci olarak bir ideal konumuna yükseltilmeyi hak etmektedir. Dede, torununa dair tüm anlatılanları kendince inandıkları doğrultusunda yorumlamayı seçer. Gerçekle hayali ayıramamaktadır. Geriatrik bir rahatsızlığı olduğu anlaşılan Rahmi Sönmez, gerçekle hayal arasında sıkışarak şizoid bir tablo sergilemeye başlar. Kendisinin senelerdir hatalı bir yol izlediğini zannedip torununun yolundan yani doğru yoldan gitmeyi öğrenmesi gerektiğine inanır. Devrime giden yolda torununu kendine yol gösterici, yol açıcı ve bir önder olarak görmeye başlayan dede, torununun odasında onun yatağında yatmaya başlar. Onun giysilerini giyer, onun düşüncelerine ayak uydurabilmek için onun gibi yaşamaya çalışır. Sigarasını değiştirir, onun gibi giyinir. Kırk senedir bin bir zahmetle biriktirdiği ve gözü gibi baktığı tüm kitaplarını satar.

²²⁷² A.y.

²²⁷³ A.e., s. 111-112.

Torununun yakalanması onu üzmez, her türlü tehlikeyi göze alarak hapishaneye ziyarete giderken yanında ona verilmek üzere bir silah bile götürür.

Bir gün devrimi gerçekleştirmek üzere evinden çıkıp trene biner ve hiç bilmediği bir istasyonda trenden iner. “Birdenbire, uzakta, gökle yerin birleştiği çizginin üzerinde, bir insan karaltısı görmese, İstanbul’a ya da Kurtalan’a dek yürü[yebilecektir] belki.”²²⁷⁴ Yanında devrimci bir yoldaşın eksikliğini hissedip yalnızlığından hayıflanan Rahmi Sönmez, hızla ve mekanik adımlarla yürüyen karaltıya doğru koşar. Biraz yaklaştığında karaltıya ait “dış çizgileri seçmeye başla[r]: o da tıpkı kendisi gibi bir Lenin kasketi giymişti[r], gene tıpkı kendisi gibi sol omzunda bir Samsonit çanta taşıyor, sağ elinde bir küçük tabanca tutuyordu[r]”²²⁷⁵. “Bunca benzerlik rastlantı olamaz” diye düşünüp adamın da kendisi gibi bir “devrim askeri” olduğuna karar verir.²²⁷⁶ Başlamak üzere olduğuna inandığı devrimin bir işaretini almış olmaktan son derece mutlu, adama bir kez daha seslenir yine cevap alamayınca onun komutan olduğuna dolayısıyla peşinden gitmesi gerektiğine karar verir. Karaltıya tam yaklaştığı anda ortadan kaybolması hayal gördüğünü düşünmesine sebep olsa da başını sola çevirdiğinde ilerdeki adamın yanında olduğunu fark eder. Asıl hayret ettiği takip ettiği adamın torunu Nazım olmasıdır. Rahmi Sönmez’in hayalinde canlandırdığı anlaşılan torunu eşruhu olarak karşısında durmaktadır. Yukarıda ilgili bölümde de bahsedildiği gibi eşruhlar genellikle kişinin yakın akrabalarından biri olarak kişiye görünebilmektedir. Rahmi Sönmez de idealleştirdiği torununa yansıttığı baskılanmış gölgesini onun görüntüsünde eşruhu olarak karşısında görür. Hatta torununun kendisine seslenmelerine cevap vermemesine bozular ve evdeki gibi yine kendisini aşağılayacağından korkar ancak torununun tepkisi hiç de beklediği gibi olmaz. Ona göre “Nazım’ın burada bulunması, yalnızca doğru yolda olduğunu kanıtlamakla kalmıyor, yolun sonunda kesin başarıya ulaşacaklarını da gösteriyordu[r]”²²⁷⁷ Torununun görüntüsünün kendi gölgesinin bir yansımasından ibaret olduğunun farkında bile değildir, torununun onca polisin arasından kaçıp kurtulduğunu düşünmektedir. “[G]enel kural kahramanın savaş kazanması, ozanın utkunun

²²⁷⁴ A.e., s. 278.

²²⁷⁵ A.e., s. 279.

²²⁷⁶ A.y.

²²⁷⁷ A.e., s. 281.

destanını yazması[dır].²²⁷⁸ Kendisi de bir ozan olarak torununun kahramanlıklarını yazmak için onun yanındadır. Torunu kod adı olarak kendisinin adını almıştır: Rahmi. Kendisi ise onun adını kod adı olarak seçer: Nâzım. Böylece ben ile öteki ilişkisinde bir yer değiştirme gerçekleşir. Dedesi eşruhu olarak karşısında duran, gerçekleştiremediklerini gerçekleştiren, yaşayamadıklarını yaşayan gölgesi olarak gördüğü Nâzım'ın kendisinin adını kod adı olarak seçmesini uygun bulmasa da torunu onu söyledikleriyle taltif eder:

“Büyükbaba, sen büyük bir ozansın, hem de bana devrimciliği öğrettin; ben de borcumun göstergesi olarak senin adını seçtim. Senin adını taşımak benim için büyük bir onurdur, büyükbaba.”²²⁷⁹

Böylece isimlerini değiştiren ikili birlikte karlar altında yol almaya başlarlar. Bir örnek giyinmişlerdir. Kendisi torununun peşinden gitmek istediğinde torunu bunu kabul etmez ve kendisinin komünizme dair her şeyi dedesinden öğrendiğini dolayısıyla önderin de, önde gitmesi gerekenin de dedesi olması gerektiğini düşündüğünü açıkça söyler. Hayatı boyunca edilgin bir karakter çizen, Peygamber lakaplı Rahi Sönmez, koltukları kabararak kendisi öne geçer, hayatı boyunca ilk defa beklediği fırsatı yakalamıştır. Sürekli aynı dairenin etrafında dönmeye başlar. Kendisi önde torunu arkada hayatı boyunca olduğu gibi aynı merkez etrafında dönerler. Torununu bir ışık huzmesi içinde gördüğünde torunu aslında bu ışığın kendisinden yayıldığını söyler. Torunuyla bütün konuşmaları boyunca Rahmi Sönmez, onun kendi hayatına dair bilmemesi gereken her şeyi bildiğini fark eder. Eşruhların sahiplerinin tüm hayatlarını bildiği kurguda genellikle belirtilir. Ayrıca eşruhu, Rahmi Sönmez'in hapse giremediği için tam bir devrimci olamadığına dair düşüncelerinin doğru olmadığını söyleyerek onun moralini düzeltir. Hatta tüm devrimcilerin ve “o mangalda kül bırakmayan kuramcılar[ın] en güzel arabalara binip gitti[klerini]” geriye devrim yolunda sadece ikisinin kaldığını söyleyerek

²²⁷⁸ A.y.

²²⁷⁹ A.e., s. 282.

devrimi gerçekleştirmek için onu cesaretlendirir.²²⁸⁰ Kendisiyle gurur duyduğunu söyleyen torununun her dediğini yapmaya hazırdır. İstanbul'a kadar makineleşmiş bacaklarıyla yürüyecekler ve orada devrimi gerçekleştireceklerdir. Rahmi Sönmez, hipnoz altındaymışçasına “Bilinci yalnızca Nazım'ın sesini duyduğu zaman uyan[arak]” yürümeye devam eder.²²⁸¹ “Ancak Nazım bilincini kullanmasını gerektirecek hiçbir şey söylemiyordu[r] artık, arada bir, adımları yavaşlar gibi olunca, ‘Yürü, büyükbaba, durma, yavaşlama, bu yolun dönüşü yok, biliyorsun,’ demekle yetiniyordu[r].”²²⁸² “[B]ir süre sonra torununun ayak seslerini işitmez ol[ur], kendisini bırakıp gitmiş olmasından kork[ar]”.²²⁸³ Eşruhuyla devrim üzerine uzun uzun sohbet eden Rahmi Sönmez'in daha fazla devam etmeye takati kalmaz. Karşısında bir anda eşruhununkinden daha büyük bir ışık kaynağı görür. Torununa sorduğunda o gördüğünün güneş olduğunu ve onu zapt etmeye gittiklerini dedesine söyler ve Nazım Hikmet'in mısralarını okur:

“Akın var
güneşe akın!
Güneşi zaaaaptedeceğiz
Güneşin zaptı yakın!”²²⁸⁴

Torun böylece adını aldığı Nazım Hikmet'le de bir taraftan özdeşleştirilirken, torununun adını kod adı olarak seçen Rahmi Sönmez de aynı özdeşleşmeyi yaşar. Peygamber “Yürüdükçe, yoğun ışık çizgisinin ardında, birtakım görüntüler, birtakım deviniler seçmeye başlar” ve fark ettiği bu görüntülerin çocukluk yıllarındaki mahallelerine ait olduğunu anlar.²²⁸⁵ Koşup “bu ışık odağına bir an önce dalmak iste[r]; ama ışık odağının önünde birdenbire bir insan karaltısı belir[ir]”.²²⁸⁶ Bu karaltının torununu aramak üzere gittiği karakoldaki polis memuru olduğunu fark

²²⁸⁰ A.e., s. 286.

²²⁸¹ A.e., s. 287.

²²⁸² A.y.

²²⁸³ A.e., s. 289.

²²⁸⁴ A.e., s. 292.

²²⁸⁵ A.y.

²²⁸⁶ A.e., s. 293.

eder. Torunu ondan polis memuruna ateş etmesini ister. O başlangıçta kendisine iyilik eden birine ateş edemeyeceğini söyleyerek buna karşı çıkar ancak sonunda torunu onu ikna etmeyi başarır. Önce polis memuru zannettiği, on iki yaşındaki bir çocuğun yüzüne sahip daha sonra değişen görüntüye nişan alır. Torununun söylediği gibi “tarihe son kurşunu sıkan adam olarak” geçmeye karar verir.²²⁸⁷ Tetiği çektiğinde “acı bir köpek havlamasını andıran çığlıklar duy[ar].”²²⁸⁸ Ardı ardına tetiğe basar ve sonra yıkılıp kalır.

Köylüler silah seslerini duyup yardımına koştuklarında Rahmi Sönmez donmak üzeredir. Saatlerce diz boyu karda aynı dairenin etrafında dönüp duran adamın bir köpeğe ateş ettiği anlaşılır. Rahmi Sönmez, köyde son nefesini verir. Eşruhu olarak torununu yanında gördüğü saatlerde torununun kaldığı hapisshaneden kaçmaya çalışırken düşerek öldüğü anlaşılır. Ölen torununun ruhunu karşısında eşruhu olarak gören Rahmi Sönmez’in eşruhıyla arasındaki telepatik ilişki Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanındaki benzer şekilde işlenmektedir. Hayatının sonunda torunun eşruh olarak karşısına çıktığı dakikalar Rahmi Sönmez’in hayatının en mutlu dakikalarıdır ve bütün hayatı boyunca ulaşmak için çabaladığı ideale bu sayede kavuştuğunu sanarak ölür. Eşruh kurguda kişinin gerçekleştiremediği ve baskıladığı gölgesinin yansıtıldığı somut bir kişinin hayalinden ibarettir.²²⁸⁹ Kendisinde eksik hissettiği eylemsizliği dede, torununun eşruhıyla tamamlar. Torunu Nâzım dedesine ikizi kadar benzerken Rahmi Sönmez’in vefat eden eşi Feride’nin aynı adı taşıyan kızı da kendisine tıpatıp benzemektedir. Bu benzerliklerin romanda özellikle sentetik bir şekilde üst üste yığıldığı görülmektedir. Tıpatıp benzerlik, ikizlik motifi eşruh kurgusunun önemli unsurlarından birini teşkil etmektedir. Roman da bu unsurdan haddinden fazla yararlanır.

²²⁸⁷ A.e., s. 295.

²²⁸⁸ A.y.

²²⁸⁹ Romanı “Somut Kişilerin Eşruhlar Şeklinde Kurgulanması” başlığı altında ele almamızın sebebi dede ile torun bir aradayken söz konusu ikizlikten bahsedilmemesidir. Peygamber, torunu polis tarafından tevkif edildikten sonra onunla ikizleşmeye başlamış ve bu ikizliği hayalinde tesis etmiştir. Örneğin Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın **Mezarından Kalkan Şehit** romanında gerçek hayatta daha önce ikiz kadar benzeyen iki kişinin eşruhlar hâline dönüşmeden önce bir araya gelmesi bu romanda söz konusu değildir. Romanda kişinin bastırılmış idealini, gölgesini bir yansıma öteki olarak dışarıya yansıttığı da açık olduğundan romanın söz konusu başlık altında değerlendirilmesinin daha uygun olacağına karar verilmiştir.

“Biri kıpırdasa, öteki de kıpırdıyor;
biri sussa, öteki de susuyordu.
Karşı karşıya durmuş iki ayna gibi,
birbirlerini çoğaltarak,
birbirlerine akarak
duruyorlardı.”²²⁹⁰

Elif Şafak’ın 1997’de yayımlanan romanı **Pinhan**’da, küçük yaşta babasını kaybeden ve bu sebeple de babasını hayal meyal hatırlayan²²⁹¹, bir erkek rol modelden mahrum yetişen bir çocuğun bir gün kuş avlamak için girdiği Dürri Baba Tekkesi’nin bahçesinde Dürri Baba ile tanışmasının ardından bu tekkede Pinhan ismini alarak çıktığı yolda kendini tanıma ve bulma yolculuğu anlatılır. Bu anlamda bir arayış romanı olduğu kadar gelişim romanıdır da **Pinhan**. Yola çıkarken “kendini bulmaktan, bulduğundan korkmaktan korkan”²²⁹² Pinhan’ın en büyük sıkıntısı “doğduğu günden bu yana kendisine musallat olan [...] ikibaşlı illet[tir]”.²²⁹³ Bu ikibaşlı illeti bir arada kalma hâli²²⁹⁴ olarak gören “ne erkek ne kadın”, “hem erkek hem kadın”²²⁹⁵ olan Pinhan’ın durumu rüyalarında eşikte kalmakla sembolleştirilir:

“Eşikler varacak yeri, gidecek yuvası olanlar, yüreğinde sıra hasreti taşıyanlar için yapılmıştı. Yeri yurdu olmayanlar, yönünü şaşırınlar içinse eşik dediğin, ne bir eksik ne bir fazla, tam bir azaptı[r].”²²⁹⁶

Pinhan yolculuğu boyunca bulunduğu eşikten hangi tarafa doğru gitmesi gerekiyorsa o tarafı bulma gayretini yineler. Arada kalmış olmak ona azap verir.

Pinhan’ın ikibaşlı illet dediği erdişiliktir. Erdişi: “Hem erkek hem dişi gametleri bulunan (birey), erselik, hünsa” olarak tanımlanmaktadır.²²⁹⁷ Ayrıca:

²²⁹⁰ Elif Şafak, **Pinhan**, s. 210.

²²⁹¹ A.e., s. 41.

²²⁹² A.e., s. 9.

²²⁹³ A.e., s. 12.

²²⁹⁴ A.e., s. 13.

²²⁹⁵ A.e., s. 51.

²²⁹⁶ A.e., s. 29-30.

“Hermafroditlik veya erseliklik olarak da bilinir, aynı bireyde erkek ve dişi üreme organlarının birlikte bulunması. Çiçekli bitkilerin çoğunda ve solucanlar, yosun hayvanları, Trematoda sınıfı, salyangozlar, sümüklüböcekler ve Cirripedia alt sınıfı gibi yavaş hareket eden, çoğunlukla başka bir hayvan ya da bitkiye yapışarak asalak olarak yaşayan omurgasızlarda erdişilik görülür.

İnsanlarda çok ender rastlanan bir bozukluk olan erdişilikte, vücutta erbezleri ve yumurtalıklar bulunur; dış üreme organlarının da her iki cinse ait özellikler taşımasından başka, hücrelerin kiminde erkek (XY) kiminde dişi (XX) kromozom çiftleri görülür. Cinsiyet seçimi dış üreme organlarında hangi cinse ait özellikler baskınsa o cins yönünde yapılır.[...] Dış görünüşleri bir cinsin özelliklerini gösterdiği halde kromozom yapısı ve üreme organları öteki cinsinkilere benzeyen kişilerde yalancı erdişilikten söz edilir.”²²⁹⁸

Yaratılıştan hem erkek hem de dişi özelliklerini taşımaları erdişilerin tüm toplumlarda farklı bir nazarla izlenmesine, toplum içinde farklı bir konuma sahip olmasına sebep olmuştur.

Mitolojide erdişilik bir bütünlüğe ya da tamlığa atıfla genellikle mitlerde anlatılan tanrılara özgü kabul edilen bir hususiyettir. Bir tanrının tam olması için iki cinsiyete ait özellikleri de bünyesinde taşıması gerektiğine inanılır. Mircea Eliade’ye göre kadınlar mitlerde aslında kadın vasıflarıyla değil herhangi bir kavramın sembolü olarak, “canlandırdığı kozmik bir ilkeyi temsil[en]” yer alırlar yani kadınlar mitlerde gerçek hayattaki kimliklerinin yansıması olarak “kadın” kimlikleriyle yer almazlar. Eliade, mit ve inanışlarda karşılaşılan erdişi tanrıların ise tıpkı kadın mit kahramanlarında olduğu gibi “kuramsal ve metafiziksel bir boyuta sahip” olduğunu ve “karşıtlıkların”, “kozmetik ilkelerin (eril ve dişil) bir tanrının bünyesinde bir arada var olmasını” ifade ettiğini düşünmektedir.²²⁹⁹ İki cinsiyetin simgesel birlikteliği olarak da düşünülebilecek erdişi motifleriyle Yunan, Çin, Mısır, Afrika, Amerika ve Okyanusya mitolojilerinde benzer şekilde karşılaşılmaktadır. Her iki cinsin

²²⁹⁷ TDK, **Türkçe Sözlük: A-J**, C. I, s. 718.

²²⁹⁸ **Ana Britannica**, C. 8, 15. bs., İst., Ana Yay., 1987, s. 239.

²²⁹⁹ Mircea Eliade, **Dinler Tarihine Giriş**, s. 401.

özelliklerine de aynı anda sahip olma, böylece eksikliklerinden kurtulma, tam olma gibi sembolik anlamları açısından yaklaşılabilir ve ritüel kaynaklı olduğu düşünülen mitler olarak addedilen erdişi mitleri bütünlüğün, tamlığın ve tamamlanmışlığın ihtiva ettiği iki zıt taraf/cins arasındaki sürekli geliş gidişleri anlatmakta kullanılır. Erdişi formu aynı zamanda da cinsiyetsiz kabul edilmektedir. Erdişi tanrılardan bahsedilen mitlerde “kozmetik bereket tanrılarının çoğunun hermafrodit ya da bir yıl dişi bir yıl erkek oldukları[na]” inanılır.²³⁰⁰ Attis, Adonis, Dionysos gibi pek çok bitki tanrısı ile Kybele gibi ulu tanrıçalar erdişidir. Yine Mısırlıların inandıkları ve mitlerine taşıdıkları çoğu tanrı erdişidir. Avustralya’da ve Hindistan’da da erdişi tanrılarla mitlerde sıklıkla karşılaşılır:

“Hint tanrıları arasında en önemli çift, Şiva-Kali’dir ve bu çift kimi zaman, tek bir varlık olarak betimlenir (ardhanarīṣvara). Tanrıci ikonografide tanrı Şiva’yı, bir dişi tanrıça (Kali) olarak betimlenen ‘güçlü’ Şakti’ye sınımsız sarılmış olarak gösteren pek çok tasvir vardır. Hintli tüm cinsel mistisizmde insanın kemale ermesinin, onun tanrısal eşiyle özdeşleşmesine bağlı olduğu inancı hâkimdir.”²³⁰¹

İskandinav mitolojisindeki Odin, Loki, Tuisko, Nerthus vb. tüm önemli tanrılar, İran mitolojisindeki sonsuz zaman tanrısı kabul edilen Zervan hep erdişidir. Zervan ikiz doğurur, doğurduğu ikizlerin biri iyilik tanrısı olarak kabul ettikleri Hürmüz, diğeri ise kötülük tanrısı olarak kabul ettikleri Ehrimen’dir. Böylece erdişilik bölünmüş olur. Çin mitolojisinde erdişi olan en önemli tanrının hem ışığın hem de karanlığın tanrısı olduğuna inanılır. Mircea Eliade, erdişi tanrı motifinden insanların zamanla “tek atalı” ya da “kendini doğuran” tanrı kavramını ürettiklerini belirtir.²³⁰²

Erdişi insan mitleriye, tanrısal erdişi mitlerinden üretilerek insanların mitlerde ürettikleri erdişi tanrıları taklidi mahiyetindedir. Eliade, Avusturya, Okyanusya gibi pek çok ilkel inanca bağlı kavimde ilk insanın erdişi olduğuna inanıldığını tespit ettiğini belirtmektedir. Ona göre bugün dahi bu inanca

²³⁰⁰ A.e., s. 402.

²³⁰¹ A.y.

²³⁰² A.e., s. 402-403.

rastlanılmaktadır. İlk insanın erdişi olduğunun anlatıldığı mitlerin ardından gelen dönemde ise “ilksel çiftler”den bahsedilmeye başlanır. Yama ile Yami, İranlı çift Yima ile Yimağ, Maşyağ ile Maşyanağ vb. ilksel çiftler erdişi motifinin yerini alır. Yahudi bazı hahamlar Hz. Âdem’in erdişi olduğunu ve onun bölünmesi suretiyle Hz. Havva’nın dişilik vasfıyla kendisinden ayrıldığı görüşünü ileri sürerler. Mitolojilerdeki “küresel form içindeki ezeli bir erdişi miti, kozmogoni yumurtası mitiyle örtüşür” ve birbirini tamamlayan özellikler bir yumurtada simgesel dairesel döngü içinde birlenmeye, birleştirilmeye çalışılır.²³⁰³ Erdişi mitlerinden doğan pek çok ritüelle de araştırmalar esnasında karşılaşılar. Kılık değiştirerek gerçekleştirilen törenlerdeki kılık değiştirmenin amaçları arasında eksikliğini giderme, olmadığına kavuşma ideali yattığından bu tip kılık değiştirmelerin erdişiliğe kavuşma ideali çerçevesinde gerçekleştirildiği de söylenebilir.²³⁰⁴

Yunan mitolojisinde erdişinin ortaya çıkışı Hermaphroditos adlı tanrı mitiyle izaha çalışılır. Hermaphroditos, Aphrodite ile Hermes’in çocuklarıdır ve ismini anne ve babasının adlarının birleşiminden alır. İsim sembolizmi, erdişiliğin mitolojik izahıyla uyumludur. Çok güzel bir çocuk olan Hermaphroditos henüz beş yaşındayken ailesinden ayrılarak dünyayı gezmeye başlar. Mitte anlatıldığına göre, genç ve yakışıklı bir delikanlı olduğu sırada bir gün Salmakis adındaki bir nymphe Hermaphroditos’a âşık olur ancak aşkına karşılık bulamaz. Delikanlı, bir gün dereye yüzmek için girdiğinde nympheaların sınırlarına girmiş olur. Delikanlının dereye yüzdüğünü gören Salmakis hızla Hermaphroditos’a bir daha ayrılmamacasına sıkı sıkı sarılır. Mitte anlatıldığı üzere Salmakis tanrılardan sonsuza dek onları birleştirmelerini ister. İsteği kabul olunan Salmakis ile Hermaphroditos’un bundan sonra tek bir bedende erdişi şeklinde bir araya geldikleri anlatılır.²³⁰⁵ Hermaphroditos’un zaman zaman Dionyssos’un oğlu Priapos ile özdeşleştirildiği de görülür.²³⁰⁶

Yunan mitolojisindeki en meşhur erdişi karakter Dionyssos, pek çok roman kahramanına analık/babalık eder. Dionyssos; gücün, doğurganlığın birleştiği ikili bir yapının sembolüdür. İsmi de zaten ikili bir yapıya işaret eder niteliktedir. Ayrıca

²³⁰³ A.e., s. 403-404.

²³⁰⁴ A.e., s. 404.

²³⁰⁵ Pierre Grimal, **Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma**, s. 274.

²³⁰⁶ A.e., s. 664.

Teiresias ya da Eon şövalyesi gibi iki cinsiyet arasında salınan kahramanlarla da karşılaşılır. Hatta şamanların yer ve gök arasındaki aracılık edişleri dahi erdişi vasıfları açıklanır.²³⁰⁷ Yunan mitolojisinde şarap tanrısı olarak bilinen Dionysos'un, Zeus'un oğlu olduğu kabul edilmektedir.²³⁰⁸ Hatta Nietzsche, Tanrı'nın oğlu kabul edilen Hz. İsa'yla Dionysos arasında bir karşılaştırma dahi yapar. Hz. İsa'ya tanrının oğlu olarak yaklaşılmasının sebeplerini Dionysos mitleri üzerinden inceler.²³⁰⁹ Carl Kerényi, **Dionysos: Yok Edilmez Yaşamın Arketip İmgesi** adlı kitabında bir "Dionysos dini"nin varlığından bahseder ve bu dinin sadece "düş", "bal", "şarap", "yılan", "boğa" ve "sarmaşık" simgeleri üzerinden kavranmasının mümkün olmadığını Dionysos'un şölenlerle birlikte hatırlanması gerektiğini, şölenlerin ruhunu taşıdığını ve kadınların tanrısı olduğunu belirtir.²³¹⁰ Hatta bu dinin mensuplarından Kerényi, Dionysosçular olarak bahseder. Histeri, hayal, haşhaş ve delilik Dionysos'a ilişkin ilk akla gelen motiflerdir. Dionysos aynı zamanda Apollo'nun üvey kardeşidir. Apollo ataerkil düzeni temsil ederken Dionysos çift cinsiyetliliği sebebiyle bu düzenin karşıtı bir konumda yer almaktadır. Anlatıldığına göre Dionysos ahlaki düzeni çökerten bir sembol olarak ilginç bir motiftir. Dionysos düşmanlarını, "alkolizm, uyuşturucu bağımlılığı, paranoya, kronik psikoz ve piromani" ile cezalandırır ve düşmanlarına verdiği vahşice ithamlarla onların en sevdikleri insanları öldürmelerine sebep olmaktadır. Bu yüzüyle karanlıktır, kötülüğün temsilcisidir.²³¹¹ Psikanalitik çözümlenelerde bu karanlık tarafın rüyalarda ortaya çıkan bir yüzü olduğu düşünülmekte ve Jung ekolü bu inanç üzere hastalıklara teşhis koymaya çalışmaktadır. Dionysos, köleliğe mahkûm edilişiyle²³¹² toplum bilimleri sahasında da sıkça sözü edilen bir mitik tanrıdır. Nitekim yine Zeus'un oğlu Prometheus'un insanlara özgürlüğü getirmesi sebebiyle bir arada

²³⁰⁷ Yves Bonnefoy, **Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü**, C.I, s. 217-220.

²³⁰⁸ Carl Kerényi, **Dionysos: Yok Edilmez Yaşamın Arketip İmgesi**, Çev. Bahar Çetiner, İst., Pinhan Yay., 2013, s. 19.

²³⁰⁹ A.e., s. 58.

²³¹⁰ A.e., s. 73-75.

²³¹¹ Murat Kemaloğlu, "Çözümlemeci Süreçte Kültüre Yabancı Söylenceler", **Cogito: Yüz Yıllık Psikanalizi**, s. 208.

²³¹² Carl Kerényi, **Prometheus: İnsan Varoluşunun Arketip İmgesi**, Çev. Tacibaht Türel, İst., Pinhan Yay., 2012, s. 32.

zikredilen iki zıt kardeş olarak Prometheus ve Dionysos'tan simgesel mitik değerleriyle istifade edilmektedir.

Erdişinin özel bir ikili yapısı vardır. Cinsiyet bağlamında erdişiyi üçüncü bir cinsiyet sayanlar da bulunmaktadır. Erdişinin bünyesinde taşıdığı iki cinsiyetin özelliklerinin bir arada bulunuşu cinsiyetlerin tek başlarına eksikliğinin tamamlanmışlığını ve öteki ile ben'in bir araya gelişinin farklı bir boyutunu da akla getirir. Aslında bu görece tamamlanmışlık hâli farklı bir eksikliği peşi sıra getirir: Sürekli çatışan iki yapıyı birlikte taşımanın azabı. Romancılar da çoğunlukla bu boyutuyla erdişiyi ele almakta ve erdişinin kendi içindeki ikiliğini oluşturan kadın ve erkeğin farklı cinsiyet özelliklerinin ve bakış açılarının aynı bireyde nasıl bir bilinç bölünmesine sebep olduğu noktasından yaklaşılarak temayı derinleştirmeye çalışmaktadırlar.

Başlangıçta mitolojik kahramanların ve mitolojik anlatılardaki tanrıların erdişilikleri bir ideal olarak sunulurken zamanla erdişi toplumun ötekileştirdikleri arasında yer almaya başlar. Erdişinin yaradılışında taşıdığı farklı yapı toplum dışına itilmesine sebep olur. Özellikle Batı toplumunda Orta Çağ panayırlarında sergilenen “ucube” ve “canavar”lar başlangıçta sıradan insanları eğlendirirken yeni sömürgelerden getirilen “canlı örnekler” zamanla saraylarda krallara sergilenmeye başlanır.²³¹³ Bu Batı'nın öteki saydıklarını sergileme tecrübelerinin on dördüncü yüzyıldaki ilk temrinleri addedilebilir. Ardından gelen süreç canavarın, eski toplumlardan -örneğin Yunanlılardan- farklı bir tanımının yapılmasını gerekli kılar ki “insandan noksan olmak veya bir eksik insanlık”, “barbarlık”, “yabanlık”, “doğaya, hayvanlığa yakınlık” olarak da anlaşılabilir bir öteki: canavar olarak sergilenen “ucube”ler üzerinden toplumun bilinçaltına işlenir.²³¹⁴ Bu dönemde “[b]eklenmedik karışımların vücut bulmuş hali olarak yapışık ikizler ve hermafroditler bedensel tasvirin dilini doğal ve doğaüstü (veya erkek ve kadın) gibi ikilikler üzerinden erken dönem Fransa'sında açıklanmaya muhtaç bir soru işareti”²³¹⁵ iken zamanla tanımlanmış öteki olarak hermafrodit canavar kategorisi içinde değerlendirilmeye

²³¹³ Sibel Yardımcı, “Canavar: Kültüralizm Ne zamandı?”, **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik**, Çev. Tuncay Birkan vd., Der. Ali Artun, İst., İletişim Yay., 2013, s. 110.

²³¹⁴ A.e., s. 120.

²³¹⁵ A.e., s. 107.

başlanır. Erdişi, Freud'un "çiftler" için söylediği gibi: "[T]ıpkı dinlerinin çöküşünden sonra şeytanlara dönüşen tanrılar gibi bir dehşet malzemesine dönüşmüştür."²³¹⁶

Fransa'da on dokuzuncu yüzyıl boyunca devam eden dekadanlığın önemli temsilcileri arasında Sade, Baudelaire, Oscar Wilde gibi tanınmış isimler yer almaktadır. Dandizmi kendilerine bir yaşam tarzı olarak çoğunlukla benimseyen sanatçılar hazzın öne çıkarıldığı bir edebi tarzda eserlerini verirler. Barbey d'Aurevilly, bir dekadan olan Brummell hakkında yazdığı kitapta şu tespitleri yapar:

"Kararsız entelektüel cinsellikli çift ve çoklu varlıklar. Dandy'lerin zarafeti güçlerinden yükselir ve onların gücü de zarafetleri sayesinde. Dandy'ler, masal ya da fablın değil, tarihin Hermaphroditeleridirler ki Alkibiades milletlerin en güzeli içinde bunun en güzel örneğiydi."²³¹⁷

Murat Belge, "dandi"nin Türkçe karşılığı "züppe"yi taşıdığı olumsuz anlam dolayısıyla Oscar Wilde hakkında kullanılmaktan imtina ettiğini söylerken dandi'nin: "burjuva çağının kendi özellikleri[ni]" taşıdığını ve Oscar Wilde gibi sanatçıların "özgür ruhlu bir insanın karşı çıkışının dandi'ce renk ve jestler taşımasını[n]" doğal olduğunu belirtir.²³¹⁸ Dandizmle birlikte denilebilir ki erdişi tekrar toplum gözünde kaybettiği itibarı kazanmaya başlar.

Erdişiliğin modern toplumda simgesel olarak algılanışına ek olarak Freud, sanatçının "biseksüelliğinin ve yaratım süreci içindeki pasif tutumunun yaratıma katkısı" üzerinde dururken yazarın "mutlak anlamda kadın ya da erkek olarak nitelendirileme[diğini]" söyler, bunun sebebi Freud'a göre yazarın her iki cinsiyetin de ruh durumlarını anlamaya çalışmasıdır.²³¹⁹ Yazar bu sebeple cinsiyetsiz bir konumdadır ya da her iki cinsi de anlayan bir tür sembolik erdişi özelliği taşımaktadır. Yazarın kazandığı bu erdişi kimliğinin altında yazar kimliğinin toplumsal olarak özel ve önemli tarafının yattığı kadar cinsiyetsiz ya da cinsiyet üstü

²³¹⁶ Sigmund Freud, **Sanat ve Edebiyat**, s. 343.

²³¹⁷ Barbey d'Aurevilly'den aktaran: Abdurrahman Kolcu, **Dandizm ve Türk Edebiyatında Dandy**, s. 75-76.

²³¹⁸ Murat Belge, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, s. 371.

²³¹⁹ Oğuz Cebeci, **Psikanalitik Edebiyat Kuramı**, s. 119.

bir şaman gibi ruhlar dünyasıyla kurguda kurduğu simgesel ilişkinin yattığı da düşünülebilir. Gaston Bachelard, C.G. Jung'un anima ve animus üzerine söylediklerinden hareketle “insan psişizminin kökeninde çift-cinsiyetli (erdişi)”²³²⁰ olduğu ve “bilinçdışının içimizde erdişiliğin güçlerini barındır[dığı]” kanaatine varır.²³²¹ Bachelard, erkeklerin bilinçdışında ortak bir erdişilik formunun bulunduğu ve düşlerde bu erdişiliğin dengesini yitirdiğini savunur.²³²² Bu gelgitlerin özel doğasını Bachelard şöyle açıklamaya çalışır:

“Evetler ile hayırlar arasındaki zavallı diyalektik gibi aynı düzeyde işleyen, gerçekten paralel bir diyalektik değildir bu zaten. Eril ile dişinin diyalektiği, derinliğin ritminde gelişir. Az derinden, hep daha az derinden (eril) daha derine, hep daha derine (dişi) yönelir.”²³²³

Bachelard, toplumun gündüzleri eril, geceleri düşlerde dişi karakterine doğru genel bir hareket gerçekleştirmesinin kişilerin erkek ya da kadın olsun bünyesindeki erdişi yapıdan kaynaklandığı görüşündedir.²³²⁴ Bu şahıs bazında yeni bir okuma olmasa da toplumun temel dinamiklerinin değerlendirilmesi açısından ilginç bir okuma biçimidir.

Modernist romanla birlikte sanatın sorgulamaya başladığı alanlardan biri de cinsel kimliklerdir. Virginia Woolf, zaman-uzam kaydını insani sınırları aşarak zorladığı **Orlando** romanında erkekken bir anda bir kadına dönüşen roman kahramanının öyküsünü anlatır. Esasen bu basit bir dönüşüm olmayıp cinsiyetleri sorgulamaya yöneliktir. Virginia Woolf (1881-1941), **Orlando**'da cinsiyetler hakkında şu tespitlerde bulunur:

²³²⁰ Gaston Bachelard, **Düşlemenin Poetikası**, Çen. Alp Tümertekin, İst., İthaki Yay., 2012, s. 63.

²³²¹ A.e., s. 64.

²³²² A.e., s. 65.

²³²³ A.y.

²³²⁴ A.e., s. 66.

“Cinsiyetler birbirlerinden farklı oldukları halde, birbirleriyle karışırlar. Her insan, bir cinsiyetle ötekisi arasında kararsızca sallanır. Çoğu zaman ancak giysiler erkek ya da dişi görüntüsünü korumaktadır. Oysa bu giysilerin altındaki cinsiyet, görünen cinsiyetin tam tersi olabilir.”²³²⁵

Erkeğin ve kadının cinsiyetlerinin sorgulanmaya başladığı bir dönemde Virginia Woolf’un tarif ettiği cinsiyet adeta simgesel bir erdişidir. Woolf’un söyledikleri Rozanov’un teorisini günlük cinsiyet bağlamına indirgeyerek tekrarlar gibidir. Rozanov (1856-1919) cinsiyetler arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar:

“İnsan yalnızca seksüel bir varlık değil, aynı zamanda erkeklik/maskülin ve dişilik/feminen ilkesini kendisinde farklı oranlarda ve genellikle şiddetli çatışma halinde bir arada bulunduran biseksüel bir varlıktır. Feminen ilkedan bütünüyle yoksun erkek soyut bir varlık olacaktır; kozmik elementten bütünüyle kopmuş bir varlık. Maskülin ilkedan tümüyle yoksun kadın kişilik olamayacaktır. Maskülin ilk aslında kişisel ve antropolojiktir. Feminen ilke aslında komünal ve kozmiktir. Tam bir insani varlığı oluşturan şey, bu iki ilkenin birliğidir.”²³²⁶

Cinsiyet ve cinsel kimliklerin sorgulandığı bir dönem olan yirminci yüzyılda ortaya çıkan Queer teori, cinsiyet rollerinin toplum tarafından bireye kültürlenme süreci esnasında zorla yüklendiğini ve kalıp cinsiyet kimliklerinin bireylere yüklenmesinin geleneksel cinsellik kalıplarının korunması için geliştirildiğini ileri sürer. Teori, edinilmiş cinsiyet ve cinsel kimlikleri sorgular. Freud’un cinsiyet kavramını irdelemesinin ardından pek çok araştırmacı, Foucault gibi cinsiyeti tercihlili bir konuma oturtan postmodern düşünürlerle yakın bir yerde durmaktadır.²³²⁷ Mitolojik simgesel özel anlamıyla erdişi günümüz cinsiyet tartışmalarının çok da uzağında durmamaktadır. Julia Kristeva ise “ikicinslilik fantezisi[ni] bir başkasıyla sözlü

²³²⁵ Mîna Urgan, **Virginia Woolf**, 6. bs., İst. YKY, 2009, s. 153.

²³²⁶ Nikolay Berdyaev, **İnsanın Yazgısı : Yasa Etiği, Kuruluş Etiği, Yaratıcılık/Özgürlük Etiği**, İst., Paradigma Yay., 2012, s.79.

²³²⁷ Yeşim Can, “Döl Vermeyen Cinsellik”, **Cinsiyet, Cinsel Kimlik ve Cinsellik**, Der. Deniz Arduman, İst., Bilgi Üniversitesi Yay., 2013, s. 62- 64.

iletişime karşı bir engel olarak” nitelendirir.²³²⁸ Kristeva’nın söyledikleri biyolojik kökenli olmayan düşünsel ve seçimli konuma tabi erdişiliğin dille ilişkisinin ortaya konulması açısından önemlidir. Elif Şafak’ın **Pinhan** romanının tüm bu bilgiler ışığında okunması Pinhan’ın kimliğinin bölünmüş addedilmesinin modern bir okumanın romana taşındığını göstermesi açısından önemlidir.

Pinhan: “gizli”²³²⁹ demektir. İnsanların isimlerini, isimlerin de sahiplerini beklediğine inanılır.²³³⁰ “Bir isimle ol ismi taşıyan, evvela hemnâm; bir zaman sonra hemsıfat ve hemmeşrep; derken hemdil, hemkadeh ve hemsohbet; en nihayetinde de hemsefer oluverirler.”²³³¹ Pinhan’ın herkesten sakladığı ikiliği, erdişiliği onun her hâlini etkiler, kendisine verilen isim de sürekli sakladığı sırrının göstergesidir. Bir gün çok etkilendiği bir rüyasını dereye anlatan Pinhan, derenin cevabıyla gönlünü rahatlatırsa da korkularından kurtulamaz her dem yakasına yapışan arada kalma hâli artık onun kimliğinin temel şekillendiricisi hâlini alır, bunun farkına zamanla varan Pinhan çıktığı simgesel yolculukta her insanın içinde olduğu gibi birbiriyle mücadele eden iki tarafın sabırla mücadelesini seyreder ve hâlinden de şikâyet etmez²³³². Amacı bu ikilikten bir tarafın mücadeleyi kazanarak savaş meydanını terk etmesiyle kurtulmak değil iki tarafın bir olmasını sağlamaktır. İçindeki ikiliği bir kılmasının gerekliliğini önce rüyasını anlattığı dere ona söyler. Pinhan’a “Akıl gözüyle iki parmağa denk düşenin”, “gönül gözüyle” “bir” ettiğini söyleyen derenin²³³³ gösterdiği yolu daha sonra başta şeyhi Dürri Baba olmak üzere pek çok kişiden de duyar:

“Madem ki adı Pinhan'dı, zahiride saydığını batınide tekrar tekrar hesaplamalıydı. Zira, eşiğin iki yanına serdiği, iki apayrı renkteki denizler, aslında tek ve hudutsuz bir ummandı. Hal böyle ise iki yürek tek bir vücutta pekâlâ bağdaşır, kucaklaşırdı. O vakit husumet gider, ayrı gayrı kalmaz, kâbuslar tutunacak dal, kurulacak taht bulamazlardı.

²³²⁸ Julia Kristeva, **Ruhun Yeni Hastalıkları**, Çev. Nilgün Tatal, İst., Ayrıntı Yay., 2007, s. 33.

²³²⁹ **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, s. 1038.

²³³⁰ **Pinhan**, s. 23.

²³³¹ A.e., s. 35.

²³³² A.e., s. 49.

²³³³ A.e., s. 32.

Ta kaalübeladan bu yana yazılan destanlar bunu anlatırdı. Canansız can, cansız canan olamazdı. Âşığın da maşuğun da gıdası, mayası aşktı. İki yürek bir çarpardı.”²³³⁴

Pinhan tekkede kaldığı süre içinde “iki başlılığı susturmaya, gerisin geri püskürtmeye” “muvaffak ol[ur].”²³³⁵ Zamanla büyür, “bakanların içi[ni] titretecek kadar güzelleş[ir]”²³³⁶ ancak kendisi güzelliğinin farkında bile değildir, “Hâlâ sulara aksini aramayı aklından dahi geçirmeden, içinde yüzdüğü şişeyi derya sanmakta”²³³⁷ bu sebeple tekkedekiler onun büyüdüğüne ikna olamamakta, bu tereddütleri sebebiyle de Pinhan’ın senede iki kez tertiplenen Rûz-ı Muhabbet’e katılmasına izin vermemektedirler. Bu durumsa Pinhan’ı daha büyük ıstırapların kucağına atmakta, çaresiz bekleyişi kendisini içinde yaşadığı tekkedekilere daha da yabancı kılmakta ve yapayalnız hissetmesine sebep olmaktadır. Herkesten sakladığı sırrının ortaya çıkacağı endişesi tüm gününü zehir etmekle kalmayıp rüyalarına da yansır. İkibaşlılık dediği erdişiliğinin tekkedeki Dertli Hagopik tarafından anlaşıldığını sanması Pinhan’ı bir anlık isyana, isyanı da onu tekkeden kaçmaya sevk eder. Kaçarken tekkede daha önce hiç rastlamadığı bir kapı görür ve bu kapıdan geçerek bir odaya girer. Arapça “bâb” olarak Klasik Türk şiirinde de sık sık kendisinden bahsedilen kapının Türk-İslâm tarihinde önemli bir yeri vardır. Bu oda kendisinin içinde bulunduğu ruh hâlinin ve yaşadığı karmaşanın bir yansımasıdır. Girdiği odanın iki kapısı vardır: giriş ve tam karşısındaki çıkış kapısı. Girdiği kapı “sade, saz benizli ve mütevazı” iken girdiği kapının tam karşısındaki çıkış kapısı iki kanatlıdır ve “pirinç tokmaklı” olup “beyitler ve minyatürlerle” süslüdür.²³³⁸ “Surlarla çevrili bir şehir, kaleye ya da büyük bir binaya girişi sağlayan kapılar çift kanatlı” olurlar, ev kapıları ya da oda kapıları gibi basit kapılarsa tek kanatlı olurlar.²³³⁹ Pinhan’ın karşısında duran çıkış kapısının iki kanatlı olup, giriş kapısının tek kanatlı oluşu Pinhan’ın seçeceği kapının önemini vurgular. Bu iki kapı “zıt yaradılışlı[dır]” tıpkı Pinhan’ın

²³³⁴ A.y.

²³³⁵ A.e., s. 49.

²³³⁶ A.e., s. 36.

²³³⁷ A.y.

²³³⁸ A.e., s. 47.

²³³⁹ Yaşar Çoruhlu, “Kapı”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 24, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2001, s. 341.

taşıdığı iki cinsiyet gibi.²³⁴⁰ Elif Şafak'ın roman boyunca yoğun bir şekilde kullandığı tasavvufi ve Osmanlı kültürüne dair göndermelerden biri de kapıya ilişkindir. Pinhan'ın kapılarla mücadelesi girdiği tasavvuf yolunda bir aşamanın daha geçilmesini temsil eder. Pinhan iki kanatlı kapıda geçmişini ve geleceğini görür:

“Pinhan kendisini içeri alıp, bu odada sıkışmasına sebep olan saz benizli kapıya sırtını dönüp, al yanaklı kapıya yaklaştı. Kanatlarındaki minyatürlere, beyitlere uzun uzun baktı. Kimisi o kadar silik, kimisi de o kadar karmaşıktı ki, onlardan bir şey çıkaramadı. Lâkin minyatürlerden birini gördüğünde donakaldı. Orada yedi çocuk, bir meyva bahçesi, sapanlar, dal üstüne tünemiş incili bir kuş ve yere dümüş bir elma resmedilmişti. [...] Yoksa, yoksa bütün bu beytiler onu mu anlatıyordu? Tekkeye gelişini, buradaki yaşadıklarını ve belki... belki bundan sonrasını? Daha fazla bakmak, daha fazlasını görmek fikrine tahammül edemedi. Öfkesinden zangır zangır titredi. Önceden yazılana harfiyyen uyan, varla yok arası bir mahlûk değildi ki. Bir sonraki adımını kendi başına hesap eder, kendi yolunu kendisi çizirdi. Hem, seneler evvel, daha ilk karşılaşmalarında, Dürri Baba da öyle dememiş miydi? Gönlün ne yöne akarsa dememiş miydi? Gönlü bu yöne aktığı için ağaçtan inmiş, tekkede yaşamakta karar kılmış değil miydi? Hal böyleyken, eğer bu minyatürler bugünden sonrasını da göstermeye cüret ediyorlarsa, bu düpedüz hakaretti. [...] Yine de, bir kez daha kapının kanatlarına eğilip fikirlerinin doğruluğundan, hakikaten sonrasının anlatılıp anlatılmadığından emin olmak istemedi. Göreceğini görmüş, dilini yeterince zehirlemişti.”²³⁴¹

Kapıdaki minyatürde kendi sırrının ifşa edildiğini gören Pinhan herkesten sakladığı sırrını zaten artık tekkeden ayrılmaya karar verdiği için kapıdan gizlemez. Genellikle Osmanlı medeniyetindeki kapılar:

“...nişinin etrafındaki bordürler dar veya geniş olmak üzere az ya da çok sayıda olabilir. Bazan bir kademedен diğerine geçişi teşkil eden ara bölümler yüzeysel veya kaval silmeler, zencirek bordürleri gibi unsurlarla doldurulur. Çerçeve oluşturan şeritlerin bir

²³⁴⁰ Pinhan, s. 48.

²³⁴¹ A.y.

kısmı yapının inşa edildiği devre göre kûfi, nesih gibi hatlarla bazan yapıyla ilgili, bazan da dinî ibareler veya âyetler içeren yazılarla doldurulmuştur. Bu bordürlerde ve diğer bordürlerde ya da pano olarak ayrılmış alanlarda yine dönemlerin üslûbuna göre geometrik, geometrik-bitkisel ağırlıklı süsleme kompozisyonları görülmüştür. Bunlar genellikle “sonsuzluk ilkesi”ne göre tasarlanmış süslemelerdir. Zaman zaman aralarında figürlere de yer verilebilir. Taçkapı yüzeylerindeki bezemeler bazan yüzeysel olmakla birlikte çok defa üst üste birkaç kat halinde tabakalandırılmıştır.”²³⁴²

Geleneksel kapılar şahıslara özel süsleme ya da yazılar içermezler, Pinhan’ın önünde durduğu kapının ona özel bir kapı olduğu buradan da anlaşılabilir. Tasavvufta kullanılan “Bâbu'l-ebvâb” tabiri Arapça’da kapılar kapısı anlamına gelmektedir ve “ilk makamı, yani tevbeyle ifade ede[r] ki kul, Allah'a yaklaştırmaya bu kapıdan başladığı için, ilk kapıyı ifade etmek üzere kullanılır” ve “Tasavvufî olgunluk yolunda yetmiş makam vardır: ilki tevbedir, sonuncusu kulluk (abdiyyet)tur.”²³⁴³ Esasen Farsça bir kelime olan dergâh da “eşik ve kapı” anlamlarına gelmektedir.²³⁴⁴ Pinhan’ın bahsi geçen kapının önüne gelmeden önce dereye anlattığı rüyasında o bir eşikte durmaktadır. Dürri Baba ile:

“Rüyasında Pinhan, üzerine ayak basılmaması lâzım gelen bir eşikte öylece durmakta[dır]. Eşik, uçsuz bucaksız bir denizin üzerindeki ufacık bir kara parçası[dır]. Orada duramayacağını, eşığe basmanın çığlık olduğunu gayet iyi bilmekte, lâkin suda batmaktan, boğulmaktan korktuğu için kıpırdayamamakta[dır]. Sanki, sakın sakın, doğru bellediği yolda yürürken, birdenbire her şeyi, kim olduğunu dahi unutmuş, hafızasını boşaltmış, yönünü şaşırılmıştı[r]. Şimdi, kuzeye ya da güneye mi, doğuya yahut batıya doğru mu adım atması gerektiğini bilemiyordu[r]. Bilemediği için de basmaması gereken eşığe olanca ağırlığıyla basıyordu[r]. ‘Büyük haksızlık bu’ diye düşün[ür]. Eşikler, varacak yeri, gidecek yuvası olanlar, yüreğinde sıla hasreti taşıyanlar için yapılmıştı[r]. Yeri yurdu olmayanlar, yönünü şaşırınlar içinse, eşik dediğin, ne bir

²³⁴² Yaşar Çoruhlu, a.g.e., s. 341.

²³⁴³ Ethem Cebecioğlu, **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**, s. 27, http://dosyalar.semazen.net/e_kitap/TASAVVUF_TERIMLERI_VE_DEYIMLERI_SOZLUGU.pdf, (Çevrimiçi), 01.03.2014.

²³⁴⁴ Mehmet Kanar, **Farsça Dilbilgisi, Konuşma, Çeviri Tekniği, Farsça-Türkçe, Türkçe-Farsça Sözlük**, İst., Say Yay., 2011, s. 497.

eksik ne bir fazla, tam bir azaptı[r]. Çaresizlik içinde kıvranırken, eşiğin her iki yanında, yakından tanıdığı, gönülden sevdiği iki dost yüzü belir[ir]. Onları gördüğüne sevin[ir].

Eşiğin bir yanında, en okkalı küfürleri, kulak çınlatan kahkahaları, itinayla burulmuş bıyıkları, kızıl siyah sakalı ile Dulhani Hasan duruyordu[r]. Her zamanki gibi gözü pek ve heybetli görünüyordu[r]. Denizin üzerine serdiği bir Acem halısında oturuyor; Pinhan'a el ediyor, göz kırpiyordu[r]. Afyon çubuğu, badesi, sagarı, mangalı, cezvesi ve nargilesi halının köşelerine özenle konulmuştu[r]. Eşiğin öte yanında, Dürri Baba vardı[r]. Mavi bulutlu gözleriyle, güleç ve ıslıl ıslıl yüzüyle, her zamanki gibi hayranlık uyandırıyor, soluk kesiyordu[r]. Dalgaların üzerine koyduğu işlemeli bir minderde bağdaş kurmuş, baş kesmiş, çıt çıkarmadan Pinhan'ı seyrediyordu[r]. Titrek alevli kandilleri, el yazması kitapları, toprak boyaları, tabirnameleri, kamış kalemleri ve mürekkep hokkaları, hemen arkasında, havada, rafta diziliymişçesine derli toplu durmakta[dırlar].²³⁴⁵

Pinhan'ın önce rüyasında ikili bir seçimle karşı karşıya kalmasının ardından aynı ikili tercih iki kapı olarak karşısına çıkar. Dergâh'ta bedenlen bulunsa da kendisine ait bir hikâyesi olmadığı için müridlerin arasına giremeyen Pinhan için bu kapı kendi hikâyesini bulma yolunda atacağı ilk adımı temsil etmektedir. Pinhan tövbe kapısından geçerek gerçek bir mürid hâline gelir ve önünde durduğu kendi hayatına dair minyatürlerle bezeli kapıyı açtırmanın bedeli olarak vücudundaki tüm tüyleri bir bir yolar, sadece başında bir tel saç kalır.²³⁴⁶ Bu tüyler onun tevbelere ve içindeki ikilikten kurtulma yoluna çıkışını temsil etmektedir. Mevlânâ, **Mesnevî-i Şerif**'te “canı çırılçıplak bırakanın süsü[nün] Hakk'ın tecellisi” olduğunu söyler ve “Ya çıplaklarla beraber oturma[mak] veya onlar gibi elbiseden vazgeç[mek]” gerektiğini söyler.²³⁴⁷ Pinhan'ın seçtiği yol bellidir. Çırılçıplak kaldığında sırrı fâş olur ve kapının açılmasıyla birlikte kendisini tekkenin o güne kadar hiç görmediği mezarlık kısmında bulur. Mezarlığın yanından geçerek girdiği bahçede tekkedeki ayini gizlice izler. Halka halka şeyhlerinin etrafında dizilmiş müritlerin ortasında Dürri Baba bulunmaktadır. Aylar önce gizlice bahçedeki elma ağacının altında kendi nefsinin timsali olarak serçe parmağını kanatıp toprağa damlatarak, aynı ayindeki gibi,

²³⁴⁵ Pinhan, s. 29-30.

²³⁴⁶ A.e., s. 50-51.

²³⁴⁷ Mevlânâ, **Mesnevî-i Şerif (Tam Metin)**, s. 256, No: 3563-3564.

etrafını halka halka toprakla çeviren Pinhan, aylar önce damlattığı kanı ayin esnasında Dürri Baba'nın alnında görünce²³⁴⁸ sırların Dürri Baba'dan saklanamayacağını anlar. Dürri Baba, Pinhan'a o gece, gitmeye meyleden kalbinin meylettiği yola düşmesi gerektiğini söyler ve kendisine iki hediye verir. İlki bir öğüttür: “kendinden utanma”, ikincisi ise Dürri Baba'nın kuş donuna girdiğinde boynunda taşıdığı “bembeyaz bir inci tanesi”dir.²³⁴⁹ Pinhan başındaki tek tel saçı inci tanesini koyduğu küçük kesenin ağzını dikmek için kullanıp yola çıkar.²³⁵⁰

Dergâhtan ayrılarak İstanbul'a gelen Pinhan, burada bakmak için kesesinden çıkardığı incisini çaldırır. İncisini çalan adamın peşinden girdiği Hüner Kahvehanesi'nde bir yılanbazın oynattığı yılanla göz göze gelir. Yılanın gözleri, “som yeşil, parıltılı, bî-perva[dır]” ve yılanın gözlerinde Pinhan, “yılanın acısını görmüş, o acıyı içinde hissetmişti[r]”.²³⁵¹ Yılanı kendisiyle –gölgesiyle- özdeşleştiren Pinhan, o günden sonra incisini çalan hırsızı bulabilmek umuduyla her gün aynı kahvehaneye gider ve sürekli olarak yılanın gösterisini izler. Yılan daha sonra kendi içine gerçekleştirdiği yolculukta içindeki ikiliğin sembolü olarak tekrar karşısına çıkacaktır. Mevlânâ, “şehvet hırsı yilandır” der²³⁵². Her insanın şehveti temsil eden nefsi tasavvufta yılanla benzetilir. İnsanın nefsiyle mücadelesi hayatın tamamını kapsar. Pinhan'ın karşılaştığı yılan da onun şehveti, nefsidir. Yılanın gözlerindeki acı, nefsinin çektiği acının timsalidir.

Pinhan'ın ikibaşlılığı/erdişiliği dünyadan seçilen pek çok ikilik arasına özenle yerleştirilir. Bu kadar çok ikilik arasında Pinhan'ın ikibaşlılığı göze batmaması, yaradılıştan getirdiği için yadırganmaması gereken bir husus olarak anlatılır. Yadırganan ve toplum tarafından ötekileştirilen erdişi, romanın sonunda toplumun küçük timsali kendisi gibi ikibaşlı bir mahallenin kurtulmasına vesile olur. Romandaki kurgu dünya, sürekli ikiliklerin altını çizecek şekilde tanzim edilmiş olup her bir ikili unsur Pinhan'ın ikibaşlılığına denk düşer. Örneğin Pinhan'ın “vücudu, şu koskoca varlık âleminin benzeridir”, “şehir-i şehir-i İstanbul'un benzeridir”.²³⁵³ Bunca ikiliğin arasında Pinhan'ın ikibaşlılığının yadırganmasını yadırgayan bir

²³⁴⁸ A.g.e., s. 58.

²³⁴⁹ A.e., s. 61.

²³⁵⁰ A.y.

²³⁵¹ A.e., s. 134.

²³⁵² **Mesnevî-i Şerîf (Tam Metinli)**, C. V, s. 541, No: 522.

²³⁵³ **Pinhan**, s. 205.

tavırla kaleme alınan romanda dünyanın algılanış şekli: “Ne safi kötülük; ne safi iyilik.../Her daim, her yerde,/İ-ki-baş-lı-lık...” şeklinde özetlenebilir.²³⁵⁴ Pinhan, İstanbul’a gelip insanları gözlemlemeye başlamasının ardından dünyadaki ikiliklerin farkına daha iyi varmaya başlar:

“Pinhan, Hırpani Baba tekkesindeki dervişlerin arasına karışıp, onlar gibi yalın ayak, baş açık, elinde keşkül, belinde zillerle dolaşmaya başladığında şehirlilerin ikibaşlıklarına yakından tanık olmuştu. Onlar, bu hırpani dervişlere hem kınayarak hem saygıyla, hem korku duyarak hem de merakla yaklaşmaktaydılar. Suratını buruşturup zemmederek bakan biri birdenbire hürmet göstermeye; adeta kötü bir hastalığın kendisine sirayet etmesinden korkar gibi uzak duran biri ise birdenbire yaklaşip keramet beklemeye başlayabiliyordu. Ne var ki, hangi tarafa meylederlerse etsinler, bunu son derece mübalağalı bir şekilde yaptıklarından, baktıklarında görmüyor, dokunduklarında hissetmiyorlardı. Onların nazarında, babayani kıyafetle dilenen bu dervişler, kâh alçalıp kendilerinden daha hakir, kâh yükselip kendilerinden daha büyük olmaktaydılar. Hal böyle olunca da hiçbir zaman bu dervişlerle aynı topraklan, aynı su ve hava ve ateşten yoğrulduklarını görmeye yanaşmıyorlardı.”²³⁵⁵

Bu ikiliği sonra sürekli seyretmeye ve kendisinin de tıpkı dış dünya gibi bir ikilikten ibaret olduğunu anlamaya başlar. Böylece kendindeki küçük âlemin dış âlemlerle eşleştiğini görür. Ancak Pinhan, bu yanılsamadan bu ikilikten kurtulmanın yolunu aramaktadır, halkanın ortasındaki nokta gibi bir olmanın peşindedir. Bu yüzden dış âlemdeki ikiliği görerek kendinden utanmamayı öğrense de yolundan dönmez, hedefe doğru ilerler.

Yılanbazın gösterisinin müdavimi hâline geldiği Hüner Kahvehanesi’nde bir gün incisini çalan Kayserili Kavanoz Bekir’i yakalamayı başarıp ondan incisinin akıbetini sual eden Pinhan, incisinin Cüce Cafer’e satıldığını öğrenince Kavanoz Bekir’den kendisini Cüce Cafer ile tanıştırmasını ister²³⁵⁶ ve sonunda Cüce Cafer ile tanışmayı başarır. Onun vesilesiyle Meyhaneci Manol’un sahibi olduğu meyhaneye

²³⁵⁴ A.e., s. 73.

²³⁵⁵ A.e., s. 132-133.

²³⁵⁶ A.e., s. 135-136.

giden Pinhan, meyhanede tanıştığı ateşoğlanı Karanfil Yorgaki'ye onu görür görmez âşık olur:

“Pinhan ona bakarken yüreğinin bekçi davulu gibi güm güm atmasına mâni olamıyordu[r]. Ateşoğlanının geçtiği her yer, onunla aydınlanıyor, ışığa kavuşuyordu[r]. O bu meyhanenin güneşi olmalı[dır]; ama dolunay kadar solgundu[r]. Küçük, narin, kınalı parmaklarında taşıdığı tılsımın aynındaymış gibi, ağır ağır hareket ediyor, insanların arasından, kimselere değmeden kayıp gidiyordu[r]. En son, saz heyetine yakınca kurulan sofraya doğru yaklaşı[r]. Pinhan onun attığı her bir adımın yankısını yüreğinde, ta derinlerde duyuyordu[r]. Şimdiye değin, bir tek Dürri Baba'nın mavi bulutlu gözlerini gördüğünde yaşamıştı[r] böylesi bir fırtınayı.”²³⁵⁷

Pinhan, Dürri Baba'nın verdiği öğüdü bilinçsizce de olsa tutup gönlünün aktığı yolda akmaya başlar. Bu aşk aslında onun içindeki ikilikten kurtulma yolunda attığı önemli bir adımdır. Erkek mi kadın mı olduğunu dahi bilmeyen Pinhan, âşık olunca esasen bir kadın ruhuna sahip olduğunu anlar ve bedenindeki ikiliği ruhundaki birlikle yenebileceğini, bütün meselenin aşka olduğunu kavrar. Asıl olan erdişi Pinhan için artık ruhunun takip ettiği yoldur. Bedeninde taşıdığı, herkesten sakladığı ikibaşlılığı Karanfil Yorgaki ile buluştuklarında eskisi gibi utanmadan açıkça ona anlatır. Yorgaki onu, o Yorgaki'yi anlar. O gece Karanfil Yorgaki'nin yanında daldığı uykuda rüyasında insanların düşüncelerine, bakışlarına aldırmaktan vazgeçerek ulaştığı yolu temsilen yer altında her tarafı binbir gözle kaplı dar bir dehlizden geçerek vardığı yol ağzında yolun tıpkı kendisinin ikibaşlılığı gibi çatallandığını görür. Yollardan birini seçip takip ettiğinde karşısına çıkan bir pencereden düştüğü boşluk onu önce korkuya sevk etse de ardından pencerenin pervazına takılan kızıl saçları sayesinde boşluğa düşmekten kurtulduğunu fark eder. Bu rüya artık Pinhan'ın seçimini yaptığının bir göstergesidir. Bedeni hâlâ erdişi özelliği taşısa da o rüyalarında bile kendisini bir kadın olarak görmeye başlamıştır.²³⁵⁸

²³⁵⁷ A.e., s. 148.

²³⁵⁸ A.e., s. 161.

Bâtînîde seçimini yapan Pinhan artık zahirî olarak da ikilikten kurtulması gerektiğini düşünür ancak bunun yolunu bilemez. Sınavının bu aşaması Akrep Ârif Mahallesi'ndedir. Akrep Ârif Mahallesi'nin adı, burada tedavi olmak üzere gelip mahalleli bir gence âşık olan çok zengin bir kızın mahallenin âdetlerine göre mahalle dışından biriyle evlenemeyen gencin vuslatını beklerken yaşadığı hâyâl kırıklığı ardından hayatını kaybedip vasiyeti üzerine mahalleye yaptırılan hamamın ismine hürmeten değiştirilerek Nakş-ı Nigâr olmasından sonra mahallede garip olaylar ortaya çıkmaya başlamıştır:

“Sittinseninin Akrep Arif mahallesinde işler böyleydi. Böyleydi ama mahallenin adı Nakş-ı Nigâr olalıberi ortada bir tuhafılık vardı. Ne Akrep Arif'in anlı şanlı adını terk etmeye, ne de Nakş-ı Nigâr'a olan minnet borçlarını inkâr etmeye yürekleri elveriyordu. İki taraftan çekiştirilmekte ve iki tarafı da memnun edememenin huzursuzluğunu duymaktaydılar. O eski mesut günlerine bir an evvel geri dönmeyi arzulamakta, fakat bunun nasıl mümkün olabileceğine dair en ufak bir hal çaresi bulamamaktaydılar.”²³⁵⁹

Güzellikleriyle meşhur mahallelinin çocukları sakat doğmaya, mahallede ölümün ve kıyametin habercisi ak karınca Erda kol gezmeye başlamış²³⁶⁰, tüm alınan tedbirlere rağmen gökten karınca yağmış, ak karıncanın ilk kez kendisine görüldüğü Nevres adındaki bir genç kızın ruhuna sızan Nakş-ı Nigâr'ın marifetiyle mahallelinin başına türlü belalalar gelmiştir.

Mahallelinin saygınlığını kazanan yedi yaşlı otacı kadın içine düştükleri bu vahim durumdan kurtulmanın tek yolunun mahallenin yaşadığı ikiliğe benzer bir ikiliği yaşayan birinin mahalleye gelmesidir. “[M]ahalleye öyle biri lâzımdı[r] ki, yaradılıştan parçalanmış olsun; içtekini dışa çıkarsın, dıştakini içine alsın” ve “Öyle biri olmalı[dır] ki halden anlasın, bu derdi daha evvel tatmış olsun; ve elini çabuk tutsun, tez vakitte gelsin.”²³⁶¹ Pinhan'ın doğuştan beri taşıdığı ikilikten bu mahallede kurtuluşu temsili olarak mahallenin de kurtuluşu olacaktır:

²³⁵⁹ A.e., s. 81.

²³⁶⁰ A.e., s. 100-101.

²³⁶¹ A.e., s. 197.

"Derdimizin dermanı sendedir. Çünkü yaradılıştan hüsnâ gelmişsin bu âleme. Mahalle de tıpkı senin gibi iki başlıdır. Hem Akrep Arif tir bir adımız, hem Nakş-ı Nigâr'dır. Bunda bir kötülük yok elbet. Lâkin ikisi de yekdiğerinden hazzetmez. Aralarında husumet var; adavet var. Başların kavgası dört hıta sirayet etti. Bilir misin o vakit ne olur? Dört hılt kavgaya tutuştüğında muhakkak biri galip gelir. O vakit ötekileri ezer geçer; keser doğrar. Kan ve barut kokar dört bir yan. Huzuru kaçır insanın. İşte bize böyle oldu. Artık çocuklarımız güzel doğmaz, serbazlarımız kaçacak delik arar. Küfrü bile unuttuk. Hüsn-i âdâb desen hak getire. Dört hıta bir haller oldu çünkü başlar birbirine girdi. Akrep Arif, Nakş-ı Nigâr'ı sevmez; Nakş-ı Nigâr, Akrep Arifi istemez. İkisi de hükümdar olmak ister bir başına. Hangisi gelse başa öteki kızır, darılır. İki ucu mülevves bir değnek..."²³⁶²

Tıpta kullanılan, kökeni eski Mısır'a kadar giden, Hipokrat tarafından geliştirilen, İslâm dünyasında da kabul gören "ahlât-ı erbaa" anlayışına göre insan bedeninde dört sıvı yani hılt yer almaktadır ve bunların tabiatları ayrı ayrıdır:

"Bedeni dolaşan kan akıcı ve sıcak, beyinde saklanan balgam akıcı ve soğuk, dalak ve midede bulunan kara safra (sevda) kuru ve soğuk, karaciğerde saklanan sarı safra ise kuru ve sıcak idi. Vücuda alınan besinler bu dört maddeye dönüşürdü ki eskilerin inancına göre ilkbahar kanı, yaz safrayı, sonbahar sevdayı, kış da balgamı harekete getirirdi. Hastalık ve sağlık bunlar arasındaki denge veya dengesizliğe bağlı olduğu gibi mizaçlar da bunların nisbetine bağlı idi. Böylece demevî, safravî ve melankolik gibi tipler de ayrılmış bulunuyordu."²³⁶³

Aynı dört hılt gibi mahallenin dört bir kapısından esen dört rüzgâr da birbirine karışmıştır. Elif Şafak, romanın her bir bölümünün başına yerleştirdiği anâsır-ı erbaanın özellikleriyle ahlât-ı erbaanın özellikleri de örtüşmektedir. Varlık âleminin ortaya çıkışında dört temel unsur olarak kabul edilen toprak, hava, su ve ateşe "çâr unsur" da denilmektedir ve bu unsurlar bir arada düşünüldüğünde "dünya ve

²³⁶² A.e., s. 203-204.

²³⁶³ Ayşegül Demirhan Erdemir, "Ahlât-ı Erbaa", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 2, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 1989, s. 24.

kâinattan kinayedir” ki “Eskilere göre dokuz gök, insana nazaran baba; anâsır-ı erbaa ise ana mesabesindedir.”²³⁶⁴ Mitlerde “dör[dün] bir bütünlük simgesi olduğu ve bütünlü[ğün] bilinçdışının imgeler dünyasında önemli bir rol oynadığı” da unutulmamalıdır.²³⁶⁵ Bu bütünlüğün simgesi olan romanın dördüncü ve son bölümü Pinhan’ın hamamdaki zahirî imtihanının anlatıldığı bölümdür ve başlığı sınavın hamamda gerçekleştiği de göz önünde bulundurularak anâsır-ı erbaanın son unsuru olan suya ayrılır: “Bu Bab Su Ahvalin Beyan Eder Ki Tabiatı Soğuk ve Rutubetlidir”.²³⁶⁶

Yaşadıkları tüm karışıklıklar bir hastalığa işarettir ve bu da ikilikten kaynaklanmaktadır. Bu ikilikten yani hastalıktan kurtulmak için dört gözle gelecek kişiyi bekleyen yaşlı otacı kadınlar sonunda Pinhan’ın gelişiyi sevinirler. Durumlarını ve kendisini neden beklediklerini Pinhan’a izah ettiklerinde o, Dürri Baba’nın “Vücudun şehrine gir, onu seyreyle”²³⁶⁷ öğüdünü hatırlayarak mahalle hamamında kadınların ön gördüğü şekilde bedeninin içindeki sınava girmeyi böylece ikiliğinden kurtulmayı ve mahallelenin kurtuluşuna da vesile olmayı kabul eder.

Pinhan’ın kendi “vücut şehrine” yolculuğu manevî yolculukların alegorik olarak anlatıldığı mesnevîlere benzer şekilde tanzim edilmiştir. Pinhan’ın yolculuğu bedeniyle ilgili olduğu kadar ruhuyla da ilgilidir. Bir kadın olmayı seçmesi ardından bedeniyle ruhu arasındaki ayırım hızla artan Pinhan, Dürri Baba’nın öğüdü üzere “nefsini silmek” için değil “bilmek için” bu yolculuğa çıkar.²³⁶⁸ Pinhan bu yolculuğun adını tıpkı rüyasında içine düştüğü gibi “boşluk” koyar. Kendi vücudunun içinde adım adım bir kandilin yol göstericiliğinde dolaşan Pinhan, anâsır-ı erbaanın her bir unsurunun temsil edildiği dört farklı yolla karşılaşır. Seçtiği en kısa yol olan ateş yolundaki badireleri orada bekleyen semenderin yardımıyla atlattıktan sonra tıpkı dergâhta gördüğü gibi “İki kanadına harfler hakkedilmiş heybetli bir kapıya”²³⁶⁹ dayanır ve ona daha önce hakkını verdiğini belirtince aralanan iki kanatlı ve aslında bir kitap olan kapıyı okumaya başlar. Kitabın üzerinde “Min-el-evvel İl-el-ezel” yazmaktadır. Bu kitap, türlü badireler atlattıktan sonra muhafaza etmesi için

²³⁶⁴ İskender Pala, *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*, s. 29.

²³⁶⁵ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, s. 102.

²³⁶⁶ **Pinhan**, s. 163.

²³⁶⁷ A.e., s. 205.

²³⁶⁸ A.y.

²³⁶⁹ A.e., s. 208.

Dürri Baba'ya dostu bir şeyh tarafından ulaştırılan Çelebi Şeyh tarafından yazılmış ve anasır-ı erbaanın hakikatının anlatıldığı bir kitaptır.

Pinhan'ın kendi vücut şehrine yolculuğu ilâhî aşkı konu edinen mesnevîlerdeki alegorik yolculuklara uygun bir yapı gösterir. Bu da bedendeki kesretten vahdete doğru bir yol alıştır. Pinhan, kendi içinde bir yolculuğa çıkar ve bu yolculukta pek çok sınavdan geçer. Sınava girdiği yerin hamam oluşu ateş ve suyun birlikteliğini, ikiliğini simgeler. Nida Hamamı'nda girdiği vücut şehrinde tabi tutulduğu sınavın aşamaları esasen bir dönüşümün de aşamalarıdır. Mesnevîlerdeki seyr-i süluk taliplisinin alegorik yolculuğunu çağrıştıran bir şekilde iç yolculuğu anlatılan Pinhan, beden şehrinde bir yılanla karşılaşır. Bu yılan kendisinin içindeki yüzleşmekten hep korktuğu öteki'nin simgesidir. İçindeki yılanla beden şehrinde Pinhan'ın karşılaşması romanda şu şekilde anlatılır:

“Yılan, zenci yılanbazın etrafında birkaç defa döndükten sonra Pinhan'ı fark etti. Garip bir mânâ geldi gözlerine; ona yaklaşmaya başladı sürüne sürüne. Kalabalıktan bir uğultu yükseldi; insanlar korku ile kaçıştılar. Pinhan belki de orada bulunan herkesten daha çok korkuyordu; ama ne öne ne geriye tek bir adım dahi atamıyordu. Yılan yaklaştı; Pinhan'ın ayaklarına dolanarak yukarıya doğru kıvrılmaya başladı. Kafasını geriye atarak, gözlerini Pinhan'ın gözlerine mıhladı; birbirlerine baktılar.

Biri kıpırdasa öteki de kıpırdıyor; biri sussa, öteki de susuyordu. Karşı karşıya durmuş iki ayna gibi, birbirlerini çoğaltarak, birbirlerine akarak duruyorlardı. Aniden, bir yerlerden gizli bir emir almışçasına, gölgeleri yavaş yavaş hareketlendi. Onlar da, yüz yüze durmuş iki ayna gibiydi; ayna içre ayna. Gölgeleri meydanda yakılan büyükçe bir ateşin etrafında raksettiler. Mor çiçekli bir yabani sarmaşık ve yaşlı, ulu bir ağaç meydana çıktı.

Sarmaşık, sürüne sürüne, kıvrıla kıvrıla ağacın etrafına dolandı-sardı sarmaladı onu – mor çiçekli samrşaik, ağacı tırmaladı.”²³⁷⁰

Birbirleriyle yüz yüze gelip birbirlerinin hareketlerini yansıtan ve birbirlerinin aynalarında çoğalan yılan ve Pinhan, ben ve öteki konumundadırlar. Yılan, Pinhan'ın içindeki öteki'ni temsil eden onun eşruhudur. Gölgeleri de birbirlerine ayna tutan

²³⁷⁰ A.e., s. 210.

Pinhan ile yılanın birbirlerine göre konumlarının ve yaklaşımlarının simgesel anlatımı oldukça ilginçtir. Pinhan ben olarak ağaç şeklinde simgeselleştirilirken yılan onun gövdesine sarılan ve evsahibinden beslenen bir sarmaşık olarak ifade edilmektedir. Divan şiirinde aşkın ışık'la ve ışıkla ilişkilendirilerek anlatımına uygun düşen sembolik anlatım ben ve öteki arasındaki ilişkinin boyutunu değiştirir. İki ayrı unsurun mitlerdeki gibi bir araya gelmesinden teşekkül eden bütünün, unsurların eşitsizliğiyle kendi içinde çatışan bir yapıya dönüştüğü görülür. Yılan, Pinhan'ı sokmak için ağzını açtığı anda Pinhan, yılanın ağzında ısırılmış bir elma bulur. Pinhan “elmanın dişlendiği an[ın], parçalanmışlığın anı[.]” olduğunu düşünür.²³⁷¹ Yukarıda da belirtildiği gibi Musevi inancına göre Hz. Âdem'in erdişi olduğu düşünülmekte ve dünyaya bölünerek geldiğine inanılmaktadır. Dünyaya geliş sebepleri olan elmanın ısırılışı ardından Hz. Âdem'in ısırıldığı elmayı ağzında taşıyan yılan şeytanı temsil etmektedir. Bilindiği gibi yasak elmanın cinselliği ifade ettiği de düşünülmektedir. Benzeri bir yaklaşımla Freud, rüyalarındaki yılanın çoğunlukla tenasül uzvunu simgelediğini söyler.²³⁷² Romanda da yılan cinsiyetin dolayısıyla cinselliğin sembolüdür:

“...Eski Ahid'de yer alan Aden Bahçesi hikâyesinden hareketle (Tekvîn, 2-3. bablar) insanın yılanın yönlendirmesiyle elde ettiği bilginin onun cennetten düşüşüne yol açan yanıltıcı bilgi (cinsellik) olduğu kabul edilmiştir. Bu geleneklerde yılan fiziksel anlamda zehirli ve tehlikeli, sembolik olarak da kurnaz ve ayartıcı bir yaratık diye görülmüş, bilhassa Hristiyan inancında bütün kötülüklerin kaynağı kabul edilen şeytanla ilişkilendirilmiştir[...]. İslâm geleneğinde de izleri görülen söz konusu anlayışta, yılanları kötülüğün ilkesi Ehrimen'in yarattığı kötü güçlerle irtibatlandıran Zerdüş inancının etkisi olduğu kabul edilmektedir.”²³⁷³

Pinhan, yılanın ağzındaki elmanın vedayı temsil ettiğini anladığında kendi bütünlüğünden, kendi cennetinden Karanfil Yorgaki için kovulmayı göze alırken

²³⁷¹ A.e., s. 211.

²³⁷² Sigmund Freud, **Rüyaların Yorumu (Tam Metin)**, s. 384.

²³⁷³ Salime Leyla Gürkan, “Yılan”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 43, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2013, s. 529.

yılanın ağzında Hz. Âdem'in elmasını buluşu ilk ayrılanın yolundan gitmeyi tercih etmiş olduğunu gösterir. Nitekim bu veda anına dair tek hissettiği hüzündür. Pinhan için “yılanın gözleri, som yeşil, parıltılı, bî-perva” bakışlarıyla “parçalanmışlığı, ayrılığı” ve “o dosttan ayrı düşmenin hüznünü anlatıyordu[r]”.²³⁷⁴ Yılan, Pinhan hüznüyle meşgulken onu bir anda sokar. Pinhan ise bedenindeki yolculukta içindeki erkekten kurtulur ve Dürri Baba Tekkesi'ne döner.

Tarumar olan tekkeden geriye kalan sandıktaki anâsır-ı erbaaya dair yazılan ve Dürri Baba'ya emanet edilen kitabı Pinhan içinde bulunduğu sandıkla birlikte dereye atar ve o esnada da vücut şehrinde kendisini sokan yılanın zehrine mağlup olarak ölür. Burada önemli olan husus Pinhan'ın hamamda su ateş birlikteliğinden kurtularak ateşin yolunu seçmesi ve böylece kendi içinde taşıdığı eşruhundan, yılanından, ötekinden kurtulması ve seçtiği yolun zıddına kitabı suya atması yani kendi seçimini uzaklaştırmasıdır.

Elif Şafak'ın simgesel bir anlatımla erdişiliği bir eşruh kurgusunun ikili yapısı içinde ele alması neticesinde Türk romanı için eşruh kurguları açısından ilginç bir örnek ortaya çıkar. Eşruh dışarıda bir somut kişi ya da bir yansıma öteki olarak ortaya çıkmayıp bir rüyada yılan hüviyetinde kişinin karşısına öteki konumunda çıkar. Yılanın bir hayvan olarak kişinin karşısına eşruhu olarak çıkarılması da ayrıca önemlidir. Yılan burada mitik karakteriyle de kötü olanın timsali olduğu kadar bütünleyen yönüyle de kullanılmakta ve gölge arketipine uygun düşmektedir. Elif Şafak'ın kişinin karşısına çıkaracağı gölgesini genelde olduğu gibi kendi cinsiyetinden bir kişi olarak seçmemesinin sebebi Pinhan'ın erdişiliğidir. Yılanın, cinsiyetsiz ancak mitik ve dini göndermeleriyle bir eşruh olarak kurgulanışı zekice bir yaklaşımdır ve yazarı eşruhlara kurgudaki cinsiyet cenderesinden kurtarır. Roman boyunca ikiliklerin sürekli vurgulanışı eşruh rüyasına bir hazırlık özelliği taşımaktadır. Eşruhun ortaya çıkışı yukarıda incelenen **Peygamberin Son Beş Günü**'nde olduğu gibi romanın sonunda ve bir rüya-hayal atmosferi içindedir. Eşruhlardan kurguyu sonuca ulaştırıcı bir şekilde her iki romanda da faydalanılmaktadır. Eşruh kurgularının genelinde görüldüğü gibi kişi romanın sonunda ölmekte, böylece yazar bu klişeden ise kendisini kurtaramamaktadır.

²³⁷⁴ **Pinhan**, s. 211.

“Az kaldı.
Bulutlar yakın.
Birkaç karış daha yükseldiğimde,
başım bulutlara değecek.
Sonra biraz daha yükseleceğim
ve işte o zaman,
yani nihayet,
merak ettiklerimin cevabını
öğrenebileceğim.”²³⁷⁵

Elif Şafak, 2000 yılında yayımlanan **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman**'da görmenin ve görülmenin sırrını aralama yolunda görülmekten hoşlanmayan bir başkarakterin mahremiyetinin pervasız bakışlarca delik deşik edilşinin öyküsünü tarihî, dinî, mitolojik öykülerle iç içe anlatır. Roman yine özellikle son dönem eşruh kurgularında olduğu gibi toplumun öteki kabul ettiklerinden birine dairdir. Bir üst kurmaca örneği olan romanda, Nazar Sözlüğü'nün yazım aşamalarına yer verilir ve sözlüğün yazılan kısımlarının parça parça metnin içine eklenmesiyle ve Şişman Kadın'ın yaşadığı Hayalifener Apartmanı'nın yerine yapıldığı Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'nin çadır sirkindeki kişilerin romanın içine yerleştirilen öyküleriyle farklı katmanlardan mürekkep bir metin hâline getirilir. Nazar Sözlüğü insanın tüm hayatının “görmek ve görülmek üzerine kurulu” olduğu ön kabulüne dayanır.²³⁷⁶

“Baksana, hayatımız görmek ve görülmek üzerine kurulu. Bütün dertlerimiz, tasalarımız, takıntılarımız, mutluluklarımız ve hatıralarımız... hatta şu dünyadaki varlığımız... hatta ve hatta bizim aşkımız... hepsi ama hepsi görmeye ve görülmeye dair. İşte Nazar Sözlüğü madde madde bunu gösterecek. Maddeler ilk bakışta birbirinden kopuk gibi görünecek ama aslında, hepsi görmek ve görülmekle bağlantılı olduğu için, her bir madde alttan alta bir diğeriyle bağlantılı olacak. Yani aslında hepsi aynı bütünün

²³⁷⁵ Elif Şafak, **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman**, s. 211.

²³⁷⁶ A.e., s. 81.

ayrı bir parçasını oluşturacak. Böylece Nazar Sözlüğü kırk yamalı tek iplikli şaman kisvesi gibi olacak.”²³⁷⁷

Nazar sözlüğü Allah’ın isimlerinden biri olan “Zahir” maddesiyle başlar²³⁷⁸ ve tekrar başladığı harfle “Zümrüdüanka” maddesiyle nihayet bulur.²³⁷⁹ Romandaki dış çerçeve hikâyedeki Şişman Kadın’ın öyküsünde olduğu gibi anlatılan iç öykülerdeki olaylar da Nazar Sözlüğü gibi başladığı noktada son bulur. Bu devir telakkisi metnin tamamına hâkimdir ve tıpkı bölüm başlıklarında olduğu gibi her hikâye başladığı yere vararak noktalanır. Samur-Kız’ın hikâyesi, Ana Bella’nın hikâyesi, Keramet Mumî Keşke Memiş Efendi’nin hikâyesi ve Şişman Kadın’ın hikâyesi hep başladıkları noktada görme ve görülme tecrübelerini romana armağan ederek biter. Devir içinde başlangıç ve bitiş, varlık ve yokluk birbirine karışır. Nitekim Samur-Kız gibi Ana Bella da bir anda var iken hikâyelerinin başladığı yerde farklı şekilde başlangıca dair bir bitişle yok olurlar. Zaman kırılarak farklılaşır ve paralel zamanlar ve bu paralel zamanlardaki var ya da yok olma muamması kesif bir sorun olarak kurguda ucu açık bırakılan bir soru işareti olarak kalır. “Zaman, illa da dünden bugüne, bugünden geleceğe uzanan dümdüz bir çizgide ilerlem[ez]” aksine roman boyunca “Zaman kâh ileriye, kâh geriye gidiyor; bazen yürüyor bazen duruyor; sarhoş yalpalıyordu[r].”²³⁸⁰

Şişman Kadın, yaşadığı dünyada gördükleriyle “olmadık” yerlerde uyuyakalıp²³⁸¹ gördüğü rüyaları birbirine karıştırır. Hayal ile gerçek şizoid bir tabloya uygun şekilde iç içe geçer. Temel şizoid özelliklerden biri “içe dönüklük”tür. Şizoid kişilik bozukluğu hastalarının içe dönüklüğe bağlı olarak gelişen zengin bir hayal dünyaları vardır.²³⁸² Roman esas olarak Şişman Kadın’ın bir minibüste daldığı uykusundan uyanmasıyla başlayıp sonra bir daha rüyaya dalıp uyanması arasındaki zaman dilimini anlatır.²³⁸³ Bu arada kalan zaman diliminde anlatılanların hangisinin

²³⁷⁷ A.y.

²³⁷⁸ A.e., s. 69.

²³⁷⁹ A.e., s. 212.

²³⁸⁰ A.e., s. 158.

²³⁸¹ A.e., s. 18.

²³⁸² Harry Guntrip, **Şizoid Görüngü: Nesne İlişkileri ve Kendilik**, s. 38.

²³⁸³ A.g.e., s. 212.

gerçek hangisinin hayal olduğu belli değildir. Anlatılan tüm zaman kesitleri gerçeğe ve rüyaya ait zamanların birbiri içine geçerek karışır. Bu sebeple rüyada görülenlerle gerçekte görülenler, rüyadaki zaman ile gerçekteki zaman, rüyasındaki uçan balonla gerçekteki Şişman Kadın roman dokusu içinde ikili bir algının husule gelmesine zemin hazırlayacak şekilde birlikte kurgulanır. Bu ikilik hâli romanın tamamına sirayet eder. Rüya çoğunlukla romanda hayalin öbür adıdır ve hayalin gerçekliğe sunuluş biçimi ve kabullenilmesini kolaylaştırıcı bir unsur olarak işlevseldir.

Rüya, tarihin çok eski dönemlerinden beri insanların üzerinde düşündüğü, anlamını keşfetmeye çalıştığı soyut ve tanımlanamaz bir kavramdır. Somut bir karşılığı yoktur. Somut gözlerle görülen somut olanın aksine soyut ama somut gözlerle görülen görüntülere benzer şekilde görüntülerden oluşan rüyaların nasıl ve neden ortaya çıktıklarını, anlamlarını, sırlarını çözmek için pek çok görüş tarih boyunca ileri sürülmüştür. Rüyalar ve yorumları antik Yunan felsefecilerinin, din adamlarının, rüya yorumcularının, kâhinlerin, psikiyatriyle uğraşanların, tarihçilerin, edebiyatçıların ilgisini çekmiş ve çekmeye de devam etmektedir. Rüyaların geleceğin habercisi, geçmişin yorumu, kişinin kendisini tamamlama sürecinin bir parçası, ilahi mesaj kapısı, psikolojik rahatsızlıkların sebeplerini ele veren bir laboratuvar malzemesi, tarihin şekillendiricisi olarak farklı şekillerde ele alınması rüya gerçeğini değiştirmez sadece rüyanın yorumlanış şeklini değiştirir.

Rüya hakkındaki çalışmalarıyla tanınan Sigmund Freud'un rüyalar hakkında dikkat çektiği ilk nokta kişinin dış uyaranlara kendisini kapatarak uykuya dalmasının rüya görmek için gerekli koşul olmasıdır. Dış dünyaya bakan gözlerin iç dünyaya, beden dışı dünyaya yönelmesi rüya için gerekli ve yeter koşul kabul edilir.²³⁸⁴ Bu hususta Freud kendisinden önce konuyla ilgili çalışan bilim adamlarıyla birleşir ancak kendisinden önce yapılan psikoloji sahasındaki tüm rüya yorum denemelerinin, “teorilerin[in] rüyayı ruhsal değil, varlığını ruhsal aygıtı bildiren somatik (bedensel) bir süreç olarak gör[düğünü]” belirtir.²³⁸⁵ Rüyaların “anlamsız” ya da “saçma” olduğunu ileri süren bu tip yaklaşımları kabul eden kişilerden rüyaların çözülmesi gereken anlamları olduğunu ileri sürmesiyle ayrıldığı altını

²³⁸⁴ Sigmund Freud, **Rüyaların Yorumu (Tam Metin)**, s. 46.

²³⁸⁵ A.e., s. 121.

çizer.²³⁸⁶ Freud, “Yazarların ürünü olan çoğu uydurma rüyanın görevi[nin] [...] sembolik bir yorumdan ibaret” olduğunu söyler çünkü bu rüyalar “yazarın düşüncelerini rüyanın bildiğimiz özelliklerine uygun bir kılıf içinde sunarlar bize.”²³⁸⁷ Freud’un dile getirdiği söz konusu durum bir kurgu rüyanın gerçek bir rüya gibi kişinin psikolojik tahlilinde kullanılamayacağını gösterir. Bir kurgu rüya, yazarın okuyucuya işaret ettiği bazı sembolleri ve gerçekle bağdaşmayan unsurları kurgunun içerisine yerleştirme yöntemidir. Kurgu rüyanın çözümü de ancak söz konusu kurgu rüyanın işaret ettiği sembollerin anlamlarının gerçek dünyada işaret ettikleri anlam dünyasındaki karşılıklarının aranmasıyla yorumlanabilir. Bir başkasının rüyalarının dilinin anlamlandırılması ya da bir başkasının rüyasının öteki kişi yerine görülmesi imkânsız olduğundan romanlardaki rüyaların öğrenilmiş ya da kurgulanmış rüyalar olması kurgu için kaçınılmazdır. Aksi takdirde kurgu kişinin rüyalarının yazarın rüyaları şeklinde yorumlanması hatasına düşülmesi kaçınılmaz olur. Sadece öz yaşam öyküsel bir roman bu özellikteki rüyalara ev sahipliği yapabilir ki yazar için günlük hayatta yaşadıklarının bilinmesinden kişiliğinin tüm eksik ve kusurlu yönlerinin ortaya dökülmesine izin veren rüyalarının anlatımı daha zordur ve rüyaların değiştirilerek anlatılma ihtimali bu sebeple daha yüksektir. Kurgu düşleri ele almanın en kolay ve akla yatkın yöntemini Carl Gustav Jung, **Dört Arketip** adlı çalışmasında açıklar. Jung, insanların bireysel düşlerini takip etmenin imkânsız olduğuna inanır. Bu noktadan hareket ederek genel olarak düşlerin ruhun yansıtılması noktasında masal ve mitlerle ortak kalıplar ve semboller taşıdığı dolayısıyla masallarla mitlerin rüyalarla taşıdığı ortak arketiplerden hareket etmek suretiyle rüyaların kurgulandığı metnin açıklanabileceği sonucuna varır.²³⁸⁸ Şişman Kadın’ın rüyası olarak anlatılan kurgu rüya, mitlere ve masallara benzer semboller taşımakta; bu semboller onun endişelerini, korkularını ve yüzleşmekten çekindiği gerçekleri kurguda yansıtmaktadır. Yine Nazar Sözlüğü de masal, mit ve halkbilimi motiflerini taşıyan ikinci bir metin düzlemi oluşturmaktadır. Romanda Şişman Kadın’a dair yapılacak psikolojik tahliller, bu sebeple onun rüyalarındaki motiflerin masal ve mitlerle benzerliği göz önünde bulundurularak gerçekleştirilebilecektir.

²³⁸⁶ A.y.

²³⁸⁷ A.e., s. 122.

²³⁸⁸ Carl Gustav Jung, **Dört Arketip**, s. 87.

Şişman Kadın'ın gerçekte karışan hayalleri de bir rüya atmosferi içinde anlatıldığından aynı kapsamda değerlendirilmeye uygun şekilde kurgulanmıştır.

Temel şizoid özelliklerin başında gelen içe dönüklük ve buna bağlı olarak gelişen hayal dünyasının baskın karakteri zamanla gerçekliği yutmaya başlamaktadır. İçe dönüklüğün neticesinde gerçek ile hayalin sınırlarının ortadan kalktığı tabloda kişinin “Beni bölünmüştür”.²³⁸⁹ Bu durum kişinin rüyalarına da akseder, yazdığı metinlere de. Melanie Klein, dış dünyadan kopan şizofrenin bir içsel dünyada yaşamaya başladığını söyler ve bu iç dünyayı “İçsel Nesnelere Dünyası” olarak tanımlar ki bu dünyada kişi tüm yaşadıklarını “ruhta sırasıyla bellek ve içsel nesnelere olarak” saklamaktadır.²³⁹⁰ “Bion'un deyişiyle kötü deneyimler sindirilemez ve özümlemez; ruhun yansıtmaya çalıştığı yabancı nesnelere olarak saklanır.”²³⁹¹ Böylece “içselleştirilen kötü nesne” kişinin içinde barışamadığı ayrı bir iç nesne hâline gelir.²³⁹² Şişman Kadın da aynı şeyi yapar.

Çocuk yaşta oral yolla tecavüze uğrayan ve kendisini rüyalarında kusan bir uçan balonla özdeşleştiren²³⁹³ Şişman Kadın'ın yaşadığı kişilik bölünmesi neticesinde ortaya çıkan ve yine ikili bir yapıdan oluşan sahte benliği Be-Ce'yi Şişman Kadın bir öteki olarak kendi kimliğinin inşasında kullanır. Kendi üstesinden gelemediği ya da gelemeyeceğine inandığı şeylerin üstesinden kendisinin yerine gelebilecek, yaşamak isteyip de yaşayamadıklarını yaşayacak, kendisinin yaptığını itiraf edemediği her şeyin sorumluluğunu üstlenecek cesarete, kendisinin tam zıddı bir karaktere sahip birini eşruhu olarak Be-Ce adıyla karşısında bulan Şişman Kadın, onun gerçekliğinden şüphe etmez. Sözlüğü kendisinin yazdığını kendine dahi itiraf edemeyen Şişman Kadın, Nazar Sözlüğü'nün yazarının da Be-Ce olduğuna inanır. Gözleri kapalıyken tecavüze uğradığı gün tecavüzcüsü kaçtıktan sonra gözlerini açtığında görmek ve görülmek onun için artık ıstırap, suçluluk, korku, acımasızlık gibi anlamlar taşımaya başlamıştır. Babaannesinin ona dinini anlatırken Tanrı'nın her yerde olup biten her şeyi gördüğünü açıklamak için Tanrı'nın bulunduğu mekân olarak gökyüzünü işaret etmesi yaşadıklarından kendisini sorumlu tutan çocuğun

²³⁸⁹ Harry Guntrip, a.g.e., s. 39.

²³⁹⁰ A.e., s. 15.

²³⁹¹ A.e., s. 16.

²³⁹² A.e., s. 16-17.

²³⁹³ **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman**, s. 7, 17.

Tanrı'nın bulutların üstünde tüm insanları izlediğine inandığı yere yükselerek oradan kendisini de görüp görmediğini kontrol etmek istemesine sebep olur. Görmekten ve görülmekten korkmaya başlar. Bu yüzden de onun görmekten korktuklarını görmeye cesaret eden Be-Ce'nin gözlerine kendi görme hakkını ve görmeye dair sözlüğün yazımını devreder. Onun gözleriyle görmeye başlamak kendi gördüklerinin sorumluluğundan kurtulmasını sağladığı için Be-Ce'ye gittikçe daha çok bağlanır. Şişman Kadın, görme hakkını ona devrettiğini de açık açık söyler: “Ben pencereden uzak durdum” ve “Gördüklerimi Be-Ce'nin gözünden gördüm.”²³⁹⁴ Romanın başında söylenmese de sonunda Be-Ce'nin gözünden gördüğünü belirttiği sahnenin aslında kendisinin gördüğü bir sahne olduğu açıkça anlaşılır.²³⁹⁵ Bu da Be-Ce'nin onu kişilik bölünmesi neticesinde ortaya çıkan sahte benliği olduğunu ispatlamaya yeter. Ancak tek bir gerçek zamandan ve rüyadaki diğer pek çok farklı rüya zaman dilimlerinden oluşan bir roman zamanıyla kurgulanan romanda Be-Ce'nin de bu düş ortamında kurgulanan bir kişilik olduğunu belirtmek yerinde olur. Be-Ce düşte ortaya çıktığı için Şişman Kadın'ın bir şizoid kişilik bölünmesi yaşadığını kesin olarak söyleyebilmek mümkün değildir, sadece günlük hayatına dair anlattıkları böyle bir tabloyu akla getirmektedir. Romanın asıl kısmı bir rüyanın anlatımı olduğundan gerçek bir kişilik bölünmesi tespitini yapmak yerine kişinin geçmişinin ve yaşadığı günün etkileriyle rüyasında ortaya çıkan bir yansıma öteki, eşruh olarak Be-Ce'yi kabul etmek ve kişinin kendi içindeki bilinç düzeyini ele geçirmemiş bir kişilik bölünmesinin rüyaya yansıdığını söylemek daha doğru olacaktır. Zaten “Şizoid bir durum baskın olduğunda, bilinçli ben iç ve dış olmak üzere iki dünya arasında asılı kalmış ve bu iki dünyayla da gerçek bir ilişki içinde değilmiş gibidir”.²³⁹⁶ İçselleştirilen kötü nesnenin simgesi Be-Ce, Şişman Kadın'a karşı, şizoid tablonun bir parçası olarak, sürekli “aldırmaz veya düşman kalır”²³⁹⁷. Tecavüzcü adam, küçük çocuğa bir oyun oynayacaklarını, üçe kadar saydığında çocuğun gözlerini açabileceğini söyler. Ancak tecavüzcü üç demeden kaçır ve çocuk üç sayısını takıntı hâline getirir. Bu takıntısı kişiliğinin bölünmesiyle Be-Ce'de ortaya çıkar. Be-Ce alfabenin “ikinci ve üçüncü harfi”dir ve bir'den geriye gidişin, sıfırlanışın, hiçliğin

²³⁹⁴ A.e., s. 8.

²³⁹⁵ A.e., s. 214.

²³⁹⁶ Harry Guntrip, a.g.e., s. 12.

²³⁹⁷ A.e., s. 17.

de dolaylı bir sembolüdür.²³⁹⁸ Şişman Kadın, kendisindeki tekliği ondaki ikilikle birleştirerek üç'e ulaşmayı böylece çocukken yarım kalan oyunu tamamlayarak yaşadıklarını geride bırakabilmeyi ister. Kurgu rüyada Şişman Kadın, Be-Ce'nin şahsında kişileştirdiği öteki kimliğini kendini tamamlama yolunda kullanır. Bu durum eşruhu Be-Ce'nin konuşmalarına da yansır: "Ben bir artı birim. Yani bir ve ikiyim"²³⁹⁹ diyen Be-Ce, Şişman Kadın'ın onsuz bir hiç olduğu mesajını verir. Sürekli birlik ile ikilik arasında gidip gelen Şişman Kadın: "Bir'i bir kenara kaldırmıştı[r], İki'yi bir kenara" ve "Habire savruluyordu[r] ikisinin arasında; eksiliyordu[r], toplamlarına varmadıkça."²⁴⁰⁰

Klasik Freud-Abraham ekolüne göre oral emme evresinde takılıp kalan kişilerde şizofreni görülmektedir.²⁴⁰¹ Oral yolla tecavüze uğrayan küçük kız çocuğunun da böyle bir evreye gerilediği ve orada takılıp kaldığı düşünülebilir. Zaten kız çocuğunda bu tecavüzün ardından özellikle yutmayla ilgili pek çok psikolojik rahatsızlık ortaya çıkar. Şişman Kadın'ın yutmayla ilgili sıkıntıları da yine şizofreniyi akla getirmektedir. Yediklerini "huzurla kus[an]"²⁴⁰² Şişman Kadın için kusmak bir nevi temizlenme biçimidir, bu sebeple de keyif vericidir:

"Gene de ne kadar uğraşırsam uğraşayım, yediğimden daha azını kusabiliyorum her zaman. Hep bir şeyler kalıyor geride, içimde, derinde. İster istemez, yediğim yaşpasteden en kalorili kısımlarının midemin derinliklerinden bana bakıp, kıs kıs güldüklerini düşünüyorum. Zorlamak fayda etmiyor. Acı sudan başka bir şey çıkmıyor bir süre sonra. Zamanı gelince, sifonu çekiyorum. Sular basıyor ortalığı, sular seller. Döne döne boğuluyor yaşpasta, bağıra çağıra kayboluyor tuvaletin deliğinde. Ortalığı iyice temizleyip, ağzımı çalkaladığımda artık yeniden bir şeyler yemeye hazır olduğumu düşünerek seviniyorum. Boğazımın acısına, midemin ağrısına, duyduğum pişmanlığa rağmen, ferahladığımı fark ediyorum. Belki de sırf bu sebepten... yani bozmak ve bozabilmek için yeniden. Yani belki de bir müddet sonra insan, kusursuz bir uyum ve nizam içinde kat kat yükselen yaşpasteden değil, çamurumsu enkazının müptelası olmaya başlıyor. Öylesine güzel ki yaşpasta, çirkinleştiği anın biricik şahidi olmanın

²³⁹⁸ A.g.e., s. 194.

²³⁹⁹ A.e., s. 21.

²⁴⁰⁰ A.e., s. 186.

²⁴⁰¹ A.e., s. 18.

²⁴⁰² A.e., s. 25.

hazı her şeyin önüne geçiyor. Dışındayken böylesine gözümü kamaştırmanın, sırf içimden kovulduğu için sersefil, perperişan olduğunu görmek, kavruk bir keyif veriyor. Kustuktan sonra fil gibi acıkıyorum.”²⁴⁰³

Şişman Kadın’ın kusmayı bir alışkanlık hâline getirmesinin altında yatan sebep çocuk yaşta uğradığı dehşetengiz olaydır. O bu küçük yaşında maruz kaldığı istismarın ardından kusmaya başlar.²⁴⁰⁴ Her kusmasının ardından yemeğe hücum eden çocuk sonunda şişman bir kadın hâline gelir. Tecavüzün ardından patlarcasına yediği ilk yemek esnasında televizyonda izlediği **Tom ve Jerry** adlı çizgi filmde Jerry içine düştüğü süt kazanındaki sütü içe içe şişmeye ve sonunda bir “balon olup yükselmeye başla[mıştır]”.²⁴⁰⁵ Yediği yemeklerle kendisi de şişerek bir balona dönüşmeyi, bulunduğu yerden uçarak kurtulmayı düşlemiş, bilinç dışında çocukluk yıllarında yaşadığı dehşetli travmayı yenmenin tek yolunun bir uçan balona dönüşmek olduğuna dair bir kabul geliştirmiş ve bu inancı kilo almasının ve sürekli yemek yemesinin başlıca sebebi olmuştur. Nitekim Şişman Kadın, rüyalarında sürekli bir uçan balon görmektedir. Şizoid tablonun en belirgin özelliklerinden birisi kişinin geliştirdiği karşılıklı yutucu ilişkilerdir. Kişi dışındaki arzu nesnelere karşı sürekli “oral-sadistik” bir içe-alıcı açlıkla yaklaşır ancak bir taraftan da nesnelere güvenliği bakımından bir kaygı yaşarken başkalarının da kendisini yutmasından korkar ve onları birer “beni yutan nesne” olarak algılar. Böylece karşılıklı yutucu ilişkiler geliştirmeye başlar.²⁴⁰⁶ Kişilik bölünmesi neticesinde ortaya çıkan sahte benlikler arasında da aynı karşılıklı yutucu ilişkiler söz konusudur. Yutulma korkusu iki şekilde tepkinin ortaya çıkışını hazırlar. Kişi, “özdeşleşerek” karşıdaki tarafından yutulur ya da dışarıdaki nesneyi içine alarak kendisi o nesneyi bağlamsal olarak yutar. Bu iki durum “içinde ve dışında izlencesi” olarak bir bütünün farklı yönlerini bağlamsal olarak kavramlaştırır ve aynı merkeze bağlı yörüngesel hareketler olarak

²⁴⁰³ A.e., s. 25-26.

²⁴⁰⁴ A.e., s. 183.

²⁴⁰⁵ A.e., s. 184-185.

²⁴⁰⁶ Harry Guntrip, a.g.e., s. 23-32.

kabul edilir.²⁴⁰⁷ Bu sebeple kişinin sahte benlikleri arasında da benzeri bir ilişki görülmektedir.²⁴⁰⁸

Şişman Kadın, bir şizofren gibi dış dünyaya karşı kayıtsız değildir. Şizoid tablonun bir parçası olarak görülen dış dünyaya kayıtsızlık onun kimliğinde bir maskedir. Şişman Kadın şişmanlığı sebebiyle sürekli kendisine yöneltilen rahatsız edici bakışlardan nefret eder. Bu tip bakışlardan kurtulmak için sokağa bile çıkmak istemez. Bu anlamda içe dönüklük söz konusu olsa da bu bakışlardan etkilenmediğini söylemek ise yanlış olur. Şişmanlığı sebebiyle sürekli kendisini suçlar. Rahatsız olduğu kilolarına yöneltilen alaycı ifadelerin üstesinden oldukça alışıldık bir yöntemle gelmeye çalışır:

“Oysa şişmanlık, bazı insanların başına geliveren talihsiz bir olay ya da "kader" değil, bizzat şişmanların eseridir. Her şişman, kendi şişmanlığının başlıca müsebbibidir. Bir insanın şişmanlığı onun pisboğazlığının, açgözlülüğünün, tamahkârlığının tescilidir. Körlük ne denli ciddiye alınacak bir şeyse, şişmanlık da o denli dalga geçilebilecek bir şeydir. Hal böyle olunca da, şişman birinin şişmanlığıyla dalga geçebilmesi, kör birinin körlüğüyle dalga geçebilmesinin bıraktığı etkiyi bırakamaz, uyandırdığı saygıyı uyandıramaz. Bu sebepten işte, ben şişmanlığımı başkalarına açarken son derece ciddi davranırım. Alay konusu olageleni, gayet ciddi bir mevzuya çevirerek, altın kuralı kendi şartlarıma göre yontarım.”²⁴⁰⁹

Takındığı alaycı tavır onun dış dünyaya tepkisi olarak değerlendirilmelidir. Oysa bir şizofrenin bu şekilde bir tepki vermesi genellikle hastalığın ilerlemiş bir evresi için doğal değildir. Şişmanlığına o kadar çok odaklanmıştır ki bütün gününü fazla kilolarını düşünmekle geçirir, kiloları adeta onun yaşadığı özerk ve onu dış

²⁴⁰⁷ A.e., s. 32.

²⁴⁰⁸ James F. Masterson, **Gelişimsel Kendilik ve Nesne İlişkileri Yaklaşımına Yeni Bir Bakış, Kişilik Bozuklukları: Teori Teşhis Tedavi**, s. 105-106.

²⁴⁰⁹ **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman**, s. 20.

dünyadan saklayan bir mekân hâlini alır.²⁴¹⁰ Bir taraftan kilolarından kurtulmaya çalışırken bir taraftan da başkalarının kendisine zarar vermesine engel olan, içinde yaralı ruhunu sakladığı mahfazası olan kilolarından kurtulmaktan korkar. Kişilik bölünmesinin bir diğer sebebi ise bu mahfaza içindeki yalnızlığını paylaşma ihtiyacıdır. Şişmanlığı sebebiyle kendisini minibüste bile iki kişilik yer parası²⁴¹¹ ödemek zorunda hissetmesinin altında başkalarını rahatsız etmeme arzusu kadar iki kişiyi kendi kişiliğinde taşıdığı inancının yer aldığı da düşünülebilir. Bu da aynı zamanda yine yutma sıkıntısıyla ilişkili olarak değerlendirilebilecek bir durumdur.

Eşruhlar bilindiği gibi sahiplerinin bildiği her şeyi bilir, gördükleri her şeyi görürler. Be-Ce bir eşruh olarak tüm bu özelliklere haizdir. Şişman Kadın, Be-Ce’yi kendi mahremiyetinin inşasında kullanır çünkü romanda ismi zikredilmeyen Şişman Kadın’ın inandığı ve hayatını üzerine kurduğu tek gerçek: “Mahremiyetin gitti mi elden, sen de gitmelisin tez elden!”²⁴¹² düsturudur. Kendi yazamadıklarını yazdığı için kendi kafasında ürettiği karaktere bir taraftan hayran kalırken kendi hikâyesini izinsiz yazdığı için de yine ona içerler ve kızar. Be-Ce, sinirli tavırlarıyla ona efendisi gibi davranmakta, Şişman Kadın’sa onu kaybetme korkusuyla onun yaptıklarına ve kendisine karşı olan tutum ve davranışlarına ses çıkarmamaktadır. Be-Ce, bölünmüş kişiliğin efendi, yutan unsurudur. Gölgesini temsil eden Be-Ce, iri yarı, hantal ve şişman olan kendisinin aksine hareketli, yerinde duramayan bir cücedir. Şişman Kadın ise suskun bir insandır. Eşruh Be-Ce onun “ebediyen konuşmak kısmını üstleni[r]”.²⁴¹³ Bu durum Şişman Kadın için keyif vericidir. Görmek ve görülmekle ilgili sıkıntısını ilk kez eşruhu Be-Ce’yi görerek yener:

“Karşımda oturan cüce ise alabildiğine rahat görünüyordu. Gözlerimi ondan ayıramıyordum. Her daim başkalarının bakışlarından rahatsız olan ben, hayatımda ilk defa birini seyretmekten keyif alıyordum. Seyrettikçe, kalkıp gitmesinden, küsüp

²⁴¹⁰ A.e., s. 145.

²⁴¹¹ A.e., s. 21.

²⁴¹² A.e., s. 13.

²⁴¹³ A.e., s. 135.

benden uzaklaşmasından endişe etmeye başlıyordum. Aslında galiba Be-Ce'yi gördüğüm an, onu bir daha görememekten korkmuştum.”²⁴¹⁴

Kendisi seyredilmekten hoşlanmazken Be-Ce bir atölyede çıplak olarak öğrencilere poz verebilecek kadar cüretkârdır.²⁴¹⁵ Kişiliğinin Be-Ce kısmı kendisini de poz vermeye teşvik etmeye çalışır ya da onu ressamalara poz verdiğini kabullenmeye davet eder:

“Madem her görenin ilgisini çekecek kadar şişmanmışım, madem seyirlikmişim, ben de inadına kendimi teşhir etmeliymişim. Çıkıp orada, onlarca gözün önünde, çıplak ve kıpırtısız durma düşüncesi bile kanımı dondurmaya yeterken, Be-Ce ısrarla tekrarlıyordu: ‘Madem öyle, inadına!’”²⁴¹⁶

Yüz otuz iki kiloluk Şişman Kadın, seksen santimlik²⁴¹⁷ Be-Ce’nin kişiliğinde hiçbir zaman sahip olamayacağı bir sevgiliye sahip olduğuna inanır.²⁴¹⁸ Be-Ce ve Şişman Kadın birbirlerinin görünüşleri hakkında konuşmazlar, birbirlerini eleştirmezler ancak zıtlıklarının farkındadırlar.²⁴¹⁹ Be-Ce ile Şişman Kadın sadece dış görünüş olarak değil ruhen de farklı özellikler taşırlar. Şişman Kadın, görüntüsü sebebiyle kendisini eleştirmeyen tek kişinin eşruhu Be-Ce olduğuna inansa da görünüşlerindeki zıtlık sebebiyle dışarıda birlikte görülmek istemedikleri için hiçbir zaman birlikte dışarıya çıkmadıklarını söylemektedir.²⁴²⁰ Sadece ayrı ayrı gittikleri sinemada ışıklar söndürüldüğünde yan yana gelirler.²⁴²¹ Kimsenin kendilerini birlikte görmeyişini Şişman Kadın böyle açıklar. Birlikte gezmenin çaresini ise farklı kılıklara girerek

²⁴¹⁴ A.e., s. 190.

²⁴¹⁵ A.e., s. 72.

²⁴¹⁶ A.e., s. 73.

²⁴¹⁷ A.e., s. 186.

²⁴¹⁸ A.e., s. 74.

²⁴¹⁹ A.e., s. 154.

²⁴²⁰ A.e., s. 77.

²⁴²¹ A.e., s. 79.

gezmekte bulurlar. Be-Ce'nin kişiliğinin ikili yapısı kılık değiştirdiğinde ortaya çıkmaya başlar.²⁴²²

Carl Gustav Jung, **Dört Arketip** adlı çalışmasında düşlerdeki “ruh faktörünü simgeleyen kişi[nin] çoğu kez yaşlı bir adam” olduğunu ancak bazen “cücemsi figürlerin” de ruhu temsil edebileceğini belirtir nitekim Jung, genellikle kadınların rüyalarında “cüce biçimler[in]” ruhu temsil ettiğini keşfettiğini kendi deneyimlerinden yola çıkarak belirtir.²⁴²³ Romanda anlatılan cüce Be-Ce'ye benzer cücelerle masallarda da sıklıkla karşılaşılır. Buzadamcıklar, Demiradamcıklar, prenseslere yardım eden cüceler, Kurşunadamcık, Anthroparion, “antikçağın hünerli Daktyller”i, “simyacıların ‘homunculi’si (küçük insan)”, İskoçların ‘brownie’lerinde hep aynı cüce motifinin farklı şekillerde tekrarlandığı görülmektedir. Goethe'nin “evi küçük bir kutunun içine sığan cüce prenses masalında da” aynı motifle karşılaşılır.²⁴²⁴ Türk mitolojisinde ve masallarında da benzeri cüce motifleri yer almaktadır. Türk ve Tatar mitolojisinde şarkı cini olarak bilinen dirsek boyunda bir cüce olan Çike²⁴²⁵, Türk ve Tatar inancındaki parmak boyunda bir insan olduğuna inanılan Erkenek²⁴²⁶, Adıge Nartlarının destanlarında geçen Yisp adındaki cüceler²⁴²⁷ cüce motifinin kullanıldığı mitolojik anlatılara ve masallara sadece birer örnek kabilindedir. Carl Gustav Jung, masallardaki ve rüyalardaki “küçültme eğiliminin, bir yandan aşırı büyütmeyle [.], bir yandan da, bilinçdışındaki zaman ve mekân kavramının garip belirsizliğiyle ilgili olma olasılığının” yüksek olduğunu belirtir.²⁴²⁸ Nitekim Jung, mikrofizik âlemdeki enerjinin yoğunluğunun ya da psikoloji araştırmalarında küçük olay ya da etkilerin ne kadar büyük sonuçlar doğurabileceğini ispat için yaşlı bilge arketipinin cüceye dönüşerek güç kaybetmeyip aksine güçlenmesini yeterli bir delil olarak gösterir.²⁴²⁹ Dolayısıyla sadece ruh ya da yaşlı bilge arketipinde değil tüm arketiplerde bir küçültme eğilimine gidilebileceğini ve bu

²⁴²² A.e., s. 92.

²⁴²³ **Dört Arketip**, s. 85.

²⁴²⁴ A.e., s. 92-93.

²⁴²⁵ Deniz Karakurt, **Türk Mitoloji Ansiklopedisi (Açıklamalı Resimli), Türk Söylence Sözlüğü (Türk Söylence Sözlüğünün Ansiklopedik Versiyonudur)**, s. 248, e-kitap, (Çevrimiçi), <http://www.bilinmeyenturktarihi.com/pdf/turk-mitoloji-ansiklopedisi.pdf>, 02.03.2014.

²⁴²⁶ A.e., s. 311.

²⁴²⁷ A.e., s. 558.

²⁴²⁸ Carl Gustav Jung, **Dört Arketip**, s. 93.

²⁴²⁹ A.e., s. 92-93.

küçültmenin aslında arketipin yoğunlaşmasına işaret ettiğini Jung'un söylediklerinden çıkarmak mümkündür. Be-Ce de Şişman Kadın'ın küçülterek yoğunlaştırdığı, baskılanmış gölgesinin sembolüdür. Elif Şafak, **Pinhan**'da da Cüce Cafer isminde bir karakterden kahramana yol gösterici bir tip olarak faydalanır. Yazar, yine **Siyah Süt** romanında eşruhları minyatürleştirir. Yukarıda **Tutunamayanlar** hakkındaki incelemede de bahsedildiği gibi Olric'in ortaya çıkmasından önce Turgut Özben'in rüyasında gördüğü Abdülhamit Han'ın tahtının altındaki onun dengeli bir güce sahip olmasını sağlayan barışık olduğu cüce gölgesi/eşruhu da aynı minyatürleştirme eğiliminin Türk romanındaki ilk örneklerinden biridir. Leyla Erbil'in **Cüce**²⁴³⁰ adlı romanında da minyatürleştirme kişiliğin bölünmesi aşamasında işlevseldir. Nurdan Gürbilek, Leylâ Erbil'in **Cüce**'ye kadar olan eserlerinde de aynı minyatürleştirme eğiliminin görüldüğünü tespit eder.²⁴³¹ Gölgenin yoğunlaşması, kişinin gölgesini bastırmak için harcadığı çabanın fazlalığına ve gücüne işaret etmekte ve eşruh minyatürleştikçe gücü roman örneklerinden de anlaşılabilceği kadarıyla artmaktadır. **Pinhan**'daki eşruh Be-Ce'nin cüceliği de onun gücünün bir göstergesidir.

Nazar Sözlüğü, Be-Ce'nin içine sığındığı sembolik bir kozadır²⁴³², bu kozanın içinde dönüşen, değişen Be-Ce sonunda bu kozayı içine girdiği noktadan, başladığı noktadan kırarak bir kelebek halinde ömrünün tırtıl devrini tamamlayarak uçar gider.²⁴³³ Dışarı çıktığında bambaşka bir insan hâline gelir. Yazar tam da bu değişimin anlatıldığı sayfalara denk gelen sözlük maddesi kozayı şöyle tanımlar: "Çirkin tırtılların güzelleşip ortaya çıkmadan evvel kimse görmeden içinde değişim geçirdikleri korunak."²⁴³⁴ Bu sırada etrafı yoğun bir sis tabakası kaplamaya başlar:

"Geceleri elektrik kesintileri yüzünden karanlıkta kalmamız yetmezmiş gibi, gündüzleri de göz gözü görmüyordu artık. Bir haftadır yoğun bir sis vardı şehirde. Bu arada yöneticimiz, elektrikten yana yüzü gülmeyen Hayalifener Apartmanının tepeden tırnağa yenilenmeye ihtiyacı olduğuna karar vermişti. Öncelikle daire daire dolaşıp, apartmanın

²⁴³⁰ Leyla Erbil, **Cüce**, İst., YKY, 2001.

²⁴³¹ Nurdan Gürbilek, **Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe**, s. 227.

²⁴³² **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman**, s. 149.

²⁴³³ A.y.

²⁴³⁴ A.y.

dış cephesinin şöyle canlı bir renge bürünmesiyle, gözümüzün gönlümüzün açılacağına bizleri ikna etmişti. Hem kim bilir, belki yenilediğimizde, Elektrik İdaresi'nin bize karşı tavrı da değişirdi. Sisin içinde harıl harıl çalışıyordu boyacılar. Be-Ce ise etrafında olup bitenlerin pek de farkında görünmüyordu. O zaten nicedir Nazar Sözlüğü'nden başka hiçbir şeyle ilgilenmiyordu. Artık ne tebdil geziyor, ne gün içinde tek başımıza yaptıklarımızı sanki ikimiz yapmışız gibi akşamları sil baştan anlatıyor, ne de birbirimize rüya ziyafetleri çekiyorduk. Her şeyden daha acil, her şeyden daha önemliydi Nazar Sözlüğü. Sanki sözlük yeni maddelerle semirdikçe, ilişkimiz de büyüyüp gelişmişti. Şimdi Nazar Sözlüğü'nün tıkanmaya başladığı yerde, sevgimizi açmaza giren.²⁴³⁵

Bu esnada Şişman Kadın da işten ayrılarak sürekli evde oturmaya başlar. Her yer yoğun bir sis tabakasıyla örtülür. Bahsi geçen koza esasen Şişman Kadın'ın kendisinin etrafına ördüğü kozadır. Kişiliğinin bir bölümü olan Be-Ce'yi Nazar Sözlüğü'nün kozasına hapsederek ondan uzaklaşmaya başlarken kendisini de ötekine denk bir kozaya hapseder. Ördüğü koza sayesinde “başkalarının gözleriyle boğuşmak zorunda kalm[az]. Kimse tarafından görülmemek” çok hoşuna gider.²⁴³⁶ Oturduğu apartmanın yerinde yüzyıllar önce hayal dünyasını bir çadıra sığdırmaya çalışan Keşke Memiş Efendi'nin çadırı bulunmaktadır. Kekiş Memiş Efendi ile Be-Ce arasında kurguda paralellikler görülür. Bu dönüşüm metinde ara ara sürekli tekrarlanarak okuyucunun bu yorumu çıkarması beklenir. Keşke Memiş Efendi'nin henüz yeni doğan bir bebekken yüzüne şekil veren halası gibi Şişman Kadın da Be-Ce'nin yüzüne şekil vermek ister:

“Ne zaman böyle baksa, acı çikolata karası gözleri, incecik suluboya fırçasıyla çizilmiş gölgelere dönüşüveriyordu. O nazenin çizgileri baştan çizmekle yükümlüymüşüm gibi titriyordu ellerim. Su fazla gelir, boya dağılır da, gözleri silinir diye ödüm patlıyordu. Böyle zamanlarda, gözlerinin acayıpliğinden alamıyordum gözlerimi.”²⁴³⁷

²⁴³⁵ A.y.

²⁴³⁶ A.e., s. 152.

²⁴³⁷ A.e., s. 81.

Şeklini verdiği düşü bir kozaya hapsederek ondan uzaklaşan Şişman Kadın ise Uçan Balon'a dönüşür. Esasen romanda tüm tasvir edilen kişiliklerin Şişman Kadın'ın hayalinin birer parçası olduğu düşünülürse kendi içinde biten ve başlayan birbirine bağlanan kopuk rüya parçalarının gevşek ipliklerle birbirine bağlandığı rüyalardakine benzer bir anlatımla okuyucunun karşı karşıya kaldığı da söylenebilir. Yazar, "elinde bir çomak, habire hikâyeleri karıştır[ır]; sonları başa, başları ortaya yerleştirir[r]."2438 Aynı durum mekânlar için de söz konusudur. Keşke Memiş Efendi'nin çadırının yerine yapılan Hayalifener Apartmanı'nda yaşamaktadır, Şişman Kadın. Be-Ce'nin gidişiyle kendini sıfırlayan kadın sonunda "kocaman bir Sıfır'a" dönüşür.2439 Böylece kendi benliğinden de benliğindeki diğer kimliklerden de kurtulur. "Madem ki saya saya Sıfır'a vardım, varmakla kalmayıp Sıfır oldum, artık rahatlıkla gökyüzüne yükselebilir, bulutların üzerine çıkabilirim"2440 diye düşünmeye başlar ve intihar eder. İntihar etmek içinse hava gazıyla kendisini bir uçan balona dönüştürür. Şişman Kadın'ın istediği içindeki zıt güçlerin birbirini dengelemesi değil sıfırlamasıdır. Sonunda çocukluğunda izlediği çizgi filmdeki gibi bir uçan balona dönüşen Şişman Kadın'ın bu tutkusunun bir tür özgürlük tutkusu olduğu anlaşılmaktadır. "Beni Yutan Nesne" olarak algıladığı nesnelere ilişkilerinde yutulacağı korkusu kişinin bir tür "kapalı yer fobisine" kapılmasına sebep olmakta ve sonunda kişi kendisini kapana kısılmış gibi hissetmekte bu yüzden de "özgürleşip bağımsızlığına yeniden kavuşmak istemektedir."2441 Şişman Kadın'ın hayali de böyle bir özgürleşme tutkusunun göstergesidir.

Romanda şizoid kişilik bölünmesi neticesinde ortaya çıkan cüce eşruh Be-Ce sahte benliğin kendi içinde yeniden bölünmeye başladığının da bir göstergesidir. Sahibiyle sürekli tartışması ve onun baskıladığı gölgesi gibi onun yaşayamadıklarını yaşaması eşruh kurgularının alışıldık unsurlarından biridir. Şizoid yapının romanda başarılı bir şekilde çizildiği görülmektedir. Romanda eşruh kurgularında genelde görüldüğü gibi Be-Ce ile Şişman Kadın kılık değiştirirler. Bu kılık değiştirmeler esnasında cinsiyet rollerini de değiştirirler. Şişman Kadın böylece tecavüzcüsüyle

2438 A.e, s.136.

2439 A.e., s. 207.

2440 A.e., s. 208.

2441 Harry Guntrip, a.g.e., s. 31.

aynı cinsiyette eşitlendiğinde Be-Ce'ye karşı hemen buyurgan bir edayla emretmeye başlar:

“Saatler sürdü. Be-Ce bir yandan, ben bir yandan korsenin iplerini çekiştire çekiştire, katman katman yağlarımı sıkıştırmayı başardık. Ter içinde kalmıştım. Her zaman sere serpe yayılmaya alışkın olan yağlarım, bu beklenmedik cendere karşısında ne yapacaklarını şaşırılmıştı. Bazıları hüngür hüngür ağlıyor, bazıları okkalı küfürler ediyor, bazıları da salya sümük yalvarıyordu. Çaktırmadan dışarı akmak için korsede bir delik ya da yırtık arayanlar çabucak pes etmek zorunda kalmıştı. Korse beni öyle sıkışmış, öyle sıkıştırmıştı ki, kıpırdamam bile bir mucizeydi. Dört bir yandan kısıtılmıştım. Kuzeyim, güneyim, doğum, batım kuşatılmıştı; hiçbir yere kaçamazdı yağlarım. Hazırlıkların geri kalanı çok kısa sürdü. Zaten onca uğraştan sonra ne takatim kalmıştı, ne sabrım. Bol bol kıl serpiştirdim her bir yanına. Ellerim, göğsüm, bacaklarım kıl içindeydi. Kömürlük karası saçlarımı arkaya tarayıp, kasketimin içinde topladım. Bıyığım pek gür sayılmazdı ama idare ediyordu. Ayrıca sakala lüzum yoktu. Bıçkın bir delikanlı olmuştum. Bir kaş işaretleriyle, "düş önüme!" dedim Be-Ce'ye.”²⁴⁴²

Be-Ce sürekli onun hoşlanmadığı şeyleri yapar ve tartışırlar. Be-Ce, bir eşruh olarak onunla çatışmaları esnasında onun gözlenmekten rahatsız olduğunu bile bile bunu ona karşı kullanır:

“Gözlerini gördüğümde hissetmişim kötü bir şeyler olacağını. Orada, teras kapısının eşliğinde durmuş, daha önce hiç bakmadığı gibi bakıyordu bana. Belki bir saat kadar bilgisayarın başında boş boş oturduktan sonra, bulamadığı kelimenin, kuramadığı cümlenin ya da bağlayamadığı hikâyenin acısını çıkarmak için bağırıp çağırmış, ortalığı birbirine katmıştı. Yaptığım çayı içmemiş, sakinleşsin diye sarf ettiğim sözlere burun kıvrırmıştı. Ben de tekrar terasa dönmüş ve bir daha onunla ilgilenmemiştim. Benim için hâlâ keyifli bir gündü. İçeri girip onunla beraber kendimi paralamaya niyetim yoktu. Mor güneşliğin kenarları, akşam rüzgârında tatlı tatlı oynaşyordu. Vakit epey ilerlemişti. Aniden, garip bir ürpertiyle başımı çevirdiğimde, Be-Ce oradaydı. Teras

²⁴⁴² **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman**, s. 87-88.

kapısının eşiğinde dikilmiş beni izliyordu. İzlenmekten nefret ettiğimi gayet iyi bildiği halde, kim bilir ne zamandan beri sabit gözlerle beni izliyordu.”²⁴⁴³

Eşruh kurgularının ortak unsurları romanda bu şekilde tekrarlanırken Be-Ce'nin Şişman Kadın'ın tam zıddı bir yapısı vardır: Zayıf ve boyu kısadır ayrıca erkektir. Ancak hatırlanacağı gibi kadınların eşruhları da erkekler şeklinde görülmektedir. Romanda bu genel kuralın Be-Ce için de işletildiği anlaşılmaktadır. Be-Ce'nin Şişman Kadın'ın sadece gölgesini değil ikili yapısı içinde animusunu da taşıdığı düşünülebilir ancak romanın hayalle gerçeğin ve farklı metin düzlemlerinin iç içe geçtiği karmaşık yapısı içinde verilen sınırlı bilgi kesin hükümler verilmesine mani olmaktadır.

Biz iki kişiyiz dünyada.
Sıraya girmiş olsak bile zamanında,
Satmışız yerlerimizi birkaç şişe votkaya.
Yan yana duruyoruz. Zihinlerimiz yatmış.
Ne ilk var.
Ne de son!
Ne denge var, ne de bir ajanda!”²⁴⁴⁴

Hakan Günday'ın 2000 yılında yayımlanan romanı **Kinyas ve Kayra**, “Kinyas, Kayra ve Hayat”, “Kayra'nın Yolu” ve “Kinyas'ın Yolu” adlı üç bölümden oluşmaktadır. Romanın iki başkişisi Kinyas ve Kayra, çok küçük yaşlarından beri arkadaşlardır. Kayra'nın bir ağabeyi, Kinyas'ın ise kendisinden altı yaş küçük bir kız kardeşi vardır. Kayra, ailesinin çok sevdiği ve üzerine titrediği, özel okullarda okuttuğu bir çocuktur. Kayra ailesinin yanında oldukça akıllı, ağır başlı ve mutlu bir çocuk gibi görünür. Kinyas çocukluğunda annesinin evden ayrılışıyla bir travma geçirip annesinin geri dönüşüyle bu travmayı bilinçaltına iter.²⁴⁴⁵ Ailesinde sorunların konuşulmaması onu derinden yaralar. Kinyas da Kayra gibi ailesi

²⁴⁴³ A.e., s. 153.

²⁴⁴⁴ Hakan Günday, **Kinyas ve Kayra**, 16. bs., İst., Doğan Kitap Yay., 2012, s. 187-188.

²⁴⁴⁵ A.e., s. 209.

tarafından sevilen ve uslu bir çocuktur. Kinyas'ın kız kardeşi hep Kayra gibi bir ağabeyi olmasını istemektedir.²⁴⁴⁶ Kinyas, biraz bu ilginin biraz da onun ailesinde kendi ailesine benzer sıkıntılar yaşanmamasının etkisiyle hep Kayra'ya benzemek ister, sürekli onun hareketlerini takip eder, onun tarafından onaylanmak en büyük tutkusudur. Kinyas ve Kayra'nın çocukluklarına dayanan dostlukları ilerleyen yıllarda evlerini terk ederek birlikte yolculuk eden iki gezgine dönüşmeleriyle perçinlenir. Kinyas ve Kayra gittikleri her yerde bir ikili olarak tanınmaya başlarlar. Abidjan'da "Jake ve Jack" olarak herkesin korktuğu bir ikili olarak bilinirler.²⁴⁴⁷ İsimleri ve lakapları dikkat edilecek olursa aynı kelimenin türevleridir. Batı Avrupa ülkelerindeki kasabalara gittiklerinde insanlar onlara "uzaktan bakarak, birbirlerine kasabaya şeytanların indiğini" söylemektedirler.²⁴⁴⁸ Kendileri gibi başkaları da onları yaşadıkları hayat sebebiyle şeytani bir ikili olarak tanımlamaktadır. Bir gemiyle kaçak olarak gittikleri Veracruz'da ise Michel Defleur ve Louis Perrot adlarını alırlar.²⁴⁴⁹ Romanın sonundaysa ikilinin gerçek isimlerinin Kinyas ve Kayra olmadığı anlaşılır. Bu isimler kendilerinin buldukları ve içlerindeki canavara uymaya başladıkları günden itibaren kullandıkları takma isimlerdir.

Erich Fromm'un ölümü çekici bulan karakterler dediği nekrofil karakterler tanımlamasına uyan²⁴⁵⁰ Kinyas ve Kayra, nihilist bir ikilidir. Bir arada bulunmalarının sebebi de yegâne ortak noktaları da hayatı anarşist bir bakış açısıyla kavramalarıdır. Roman pek çok felsefi söylemin buluşma noktasıdır. Felsefi bakış açısı genellikle Kayra'nın ağzından aktarılır, Kayra düşüncelerini şekillendiren felsefi temeli açıklamaktan imtina ederek her şeyi kendi deliliğine bağlasa da aktardıkları tanıdık felsefecilerin söylemlerinden derlenmiş bir demektir. Aşağıdaki alıntı, konuşmalardaki felsefi göndermelerden sadece bir örnektir:

"Tabii kurduğum düşünceler zinciri tamamen bir noktadan çıkan ve sadece zaman öldürmek için tarafımdan uydurulmuş bir fikirler bütünüdür. Kendi hastalığıma bulduğum bahanelerdir. Beynimin kemirilme seslerini bastırmaya yarayan

²⁴⁴⁶ A.e., s. 197.

²⁴⁴⁷ A.e., s. 29-30.

²⁴⁴⁸ A.e., s. 37.

²⁴⁴⁹ A.e., s. 101.

²⁴⁵⁰ Nuran Hortaçsu, **İnsan İlişkileri**, s. 293.

melodilerdir... Bütün bunlar sadece bir şey içindir. Anormal, normal, iyi, güzel, kötü, çirkin ve benzer sıfatların var olamayacaklarını kanıtlamak. Tabii böylesi bir kanıt sadece ben görüyorum. Ama belki bir gün başkaları da hisseder. Başka insanlar da benden sonra anlarlar, mevcut insan ırkının sakat olduğunu. Anlarlar belki de delilerin dünyanın gerçek efendileri olma ihtimalini...”²⁴⁵¹

Yazmaya değer bulduğu tek şey olaylar değil “olayların mantığı”²⁴⁵² olan Kayra, “anarşizmi ezberle[r]”²⁴⁵³ ancak anarşistler “daha gerçekçi olsalar ve kendilerini barışçılarla aynı görmeseler” kendisine “daha sempatik” geleceklerini düşünür. Anarşizmin bir kurum olarak devlete ve devlet kavramına yönelttiği eleştirilerin Kayra tarafından romanda tekrarlandığı görülür. Üç sene tıp fakültesinde okuduktan sonra okulu bırakan Kayra, bir daha “insanların yarattığı bir kurum” ile ilişkisi olmasını istemez.²⁴⁵⁴ Kendisinden “önce temeli atılmış hiçbir düzene dâhil” olmama gayretindedir.²⁴⁵⁵ “En büyük sosyal kurum” olarak nitelendirdiği din ile de ilişkisini keser.²⁴⁵⁶ “Annesiz, babasız, vatansız”²⁴⁵⁷, dinsiz ve kimliksiz bir hayatı arzuladığı ve kendisine verilmiş her türlü kimlik bilgisinden kurtulmayı denediği için Kinyas ile söz konusu yolculuğa çıkar. “Hatta verilmiş her şeyi reddetmek adına cinsiyeti[n]den de vazgeçebil[ceğini]” düşünür.²⁴⁵⁸ İkili, hayatın anlamsızlığından sürekli yakınır. Her olayın anlamını kavramaya çalışan Kayra, özellikle hayatın anlamını yakalayamadığı için bedbahttır:

“Konu bilinmeyenler, anlaşılamayanlar. Etrafımızda dönen görünmez dümenler. Belki Tanrı. Belki de daha insani bir teşkilat. Her şeyi düzenleyen. Kim bilir. Hayata ve ölüme hâkim olanlar bilir.”²⁴⁵⁹

²⁴⁵¹ **Kinyas ve Kayra**, s. 86.

²⁴⁵² A.e., s. 109.

²⁴⁵³ A.e., s. 64.

²⁴⁵⁴ A.e., s. 126.

²⁴⁵⁵ A.y.

²⁴⁵⁶ A.e., s. 127.

²⁴⁵⁷ A.y.

²⁴⁵⁸ A.y.

²⁴⁵⁹ A.e., s. 142.

Nihilizmi yaşayarak keşfeden bir ikili olarak kurgulanan Kinyas ve Kayra, nihilizmin açmazlarını da yaşayarak tespit ederler ve sorgularlar.

Nihilizm: “Genel olarak, insan düşüncesinin bazı veya bütün yönleriyle ilgili olumsuzlama, yadsıma veya inkâr felsefesi[dir]”.²⁴⁶⁰ Ahlaki nihilizm dünyada uyulmasını ve bağlı kalınmasını gerektiren amaçların ve değerlerin hiçbirinin anlamlı olmadığını dolayısıyla da etiğin felsefi ve toplumsal inkârının mümkün olduğu noktasından hareket eder. Ahlakın insanların asıl çıkarıcı yönlerini örtmek için ortaya atılmış bir tür yalanlar, saçmalıklar dizgesi olarak kabulü ‘ahlaki nihilizm’in çıkış noktasıdır. ‘Kozmik nihilizm’ ise “evrenin ya bütünüyle anlaşılmaz ve insani ilgilere tümüyle kayıtsız olduğunu ya da sadece bilimsel tasvir ve açıklamaya elverişli olmak anlamında bilinebilir olduğunu ileri sürer.”²⁴⁶¹ Ahlaki ve kozmik nihilizmin birlikteliğinin meyvesi “varoluşsal nihilizm”dir. Varoluşsal nihilizm, “insanın boşuna, amaçsız ve saçma olduğunu ileri sürdüğü hayatında anlam bulunmadığını dile getirir.”²⁴⁶² Kinyas ve Kayra, romanda varoluşsal nihilizmin temsilcisi karakterler olarak kurgulanırlar.

Ahlak (moral), “Bir kişinin, bir grubun, bir halkın, bir toplumsal sınıfın, bir ulusun, bir kültür çevresinin vb. belirli bir tarihsel dönemde yaşamına giren ve eylemlerini yönlendiren inanç, değer, norm, buyruk, yasak ve tasarımlar topluluğu ve ağı[nı]” temsil eder.²⁴⁶³ Etik ise “ahlak üzerine düşünme”, “ahlak üzerine felsefe yapma” anlamına gelmektedir²⁴⁶⁴ ve etik, ahlak fenomenini “ele alan, ahlak görüşlerini, öğretilerini irdeleyip sınıflandıran, aralarındaki benzerlik ve farklılıkları ortaya koyan, bunları karşılaştırıp eleştiren felsefe disiplininin adıdır”²⁴⁶⁵. Felsefe tarihinde Sofistlerle başlayan etik, iki kolda ilerler: Herkes tarafından ortak olarak kabul edilen bir etik anlayışını savunan “etik evrenselcilik (üniversalizm)” ile etiğin bir toplumdan başka bir topluma, bir dönemden başka bir döneme, bir inanç sisteminden başka bir inanç sistemine geçildiğinde hatta insandan insana bile değiştiğini savunan dolayısıyla ahlakın tümel bir tanımının imkânsızlığını savunan

²⁴⁶⁰ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, s. 319.

²⁴⁶¹ A.e., s. 320.

²⁴⁶² A.y.

²⁴⁶³ Doğan Özlem, **Etik: Ahlak Felsefesi**, 2. bs., İst., Say Yay., 2010, s. 23.

²⁴⁶⁴ A.e., s. 24.

²⁴⁶⁵ A.e., s. 28.

“etik görecilik (relativizm)”²⁴⁶⁶ Kinyas ve Kayra, ahlakı evrensel bir bütün olarak değerlendirir ve genel olarak bütün ahlaki değerlere toptan karşı çıkmaları açısından etik evrenselciliğin reddi noktasından ahlaki nihilizme ve ahlaki anarşizme varırlar. Afrika’ya, herhangi bir Avrupa ülkesine ya da Türkiye’ye geldiklerinde durum farklı değildir; tüm insanları, toplumları ve dinleri aynı şekilde ve bir bütün hâlinde değerlendirirler. İkili tarafından antropolojik, teolojik ve kozmolojik ahlak anlayışlarının tüm ahlaki kabullerinin genel olarak insanlar adına ve insanlar nezdinde reddinin insanın kurtuluşu adına düsturlaştırılması, ikilinin merkezi hareket noktalarını teşkil eder. Ahlakın genel kabullerini reddederek kurdukları sistemse onları bir anti-ahlak felsefesi içine hapseder. Bir normun reddinden yola çıkılarak oluşturulan her görüş ‘a priori’ bir şekilde yine de reddettiğine bağlı kalmak zorundadır, bu her türlü inkâr felsefesinin açmazıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar, **Huzur**’da Suat ile İhsan arasında geçen bir diyalogda cinayet, ahlâk ve ahlâkın üstüne çıkma ve özgürlük kavramlarını iki zıt bakış açısından ele alır:

“Hiçbir intikam hissi, hiçbir adalet duygusu ferde başkasını öldürmek hakkını vermez. Fakat farzedelim ki, bu hakkı kendinde görüyor ve öldürüyor. Değişme nasıl olur? Veliliğin yolu cinayetten geçmez ki... İnsan kanı daima korkunçtur. İnsanı küçültür, ezer. Cemiyetin adaletinde bile buna doğrudan doğruya vasita olana iyi gözle bakmıyoruz.

Cellat hiçbir zaman sevilmemiştir.

-Bizim ahlakımız için, evet, fakat onun üstüne çıkarak...

-Ahlakın üstüne çıkılmaz.

-Niçin olmasın? İyiliğin ve fenalığın üstünde yaşayan bir insan için... Sen velilikten bahsediyorsun; benim kahramanım velilik istemiyor. O hürriyet istiyor. Onu elde edince tanrılaşıyor.

-İnsan kanla hür olmaz... Kanla elde edilen hürriyet, hürriyet değildir; kirlenmiş bir şeydir. Bırak ki insan tanrılaşamaz. İnsan insandır. Ve bu da oldukça güç varılacak bir merhaledir.

-Bana hürriyeti tarif edebilir misin?²⁴⁶⁷

²⁴⁶⁶ A.e., s. 24-27.

²⁴⁶⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Huzur**, s. 288.

Kinyas ve Kayra, toplum karşısı kabul edilen davranışları ve hareketleri sergileyip Suat'ın idealini gerçekleştirircesine ahlâkın üstüne çıkarak özgürleşebileceklerini zannederler ve bu uğurda cinayet işlemekten de kaçınmazlar. Hatta bunu özgürleşmenin farklı bir yolu olarak görürler. Ancak İhsan'ın sorduğu soruda onlar da takılıp kalırlar ve özgürlüğü tanımlayamazlar hatta tüm bu söylenenleri gerçekleştirmek onları özgürleştirmek bir yana daha çok eylemlerine köleleştirir. İhsan hürriyete ilişkin kendi sorusunun cevabını başkaları için istediğini kendisi için de istemek formülüyle özetleyecektir. Kinyas ve Kayra, tersine bir yoldan aynı çözümü üretirler ve kendileri için istedikleri ölümü başkaları için de isterler ve bunun için de eyleme geçerler.

Aydınlanmanın geleneksel ahlakın yerine koymaya çalıştığı etik anlayış, Weber'in görüşlerinden mülhemdir.²⁴⁶⁸ Nietzsche, "The Gay Science" (Şen Bilim) adlı meşhur pasajında hem "Aydınlanmanın nesnel bir ahlaklılık için rasyonel temel bulma projesi[ni]" ve "hem de Aydınlanma-sonrası kültürdeki sıradan ahlâksal failinin söylem ve pratiğinin sağlam yapısına olan inancını [...] yerle bir eder."²⁴⁶⁹ Nietzsche'ye göre "On sekizinci yüzyılın rasyonel ve rasyonel olarak gerekçelendirilmiş özerk ahlâksal öznesi, bir yanılsamadır" dolayısıyla da aklın yerine "istenç" yerleştirilmelidir ve her birey artık kendi istenç sistemine göre kendi ahlak anlayışını kurgulayabilmelidir.²⁴⁷⁰ Stirner'in başını çektiği bireysel ahlaki anarşizm anlayışı da benzer bir düşünce pratiğine dayanır. İkilinin bir arada bulunmalarını sağlayan ideal aslında bir arada bulunuşlarına daha en baştan bireyselliğin yoluna duyulan özlem noktasından zaten ikilinin ortak deneyimine karşıdır. Dolayısıyla aynı kümede yer alamayacakların oluşturduğu boş bir küme olarak ikili bu romanda kullanılır. İkilinin şahsi deneyimleri onları ayrı yollara sevk eder ve modern insanın bireysel kalesiyle geleneğin surlarının serin, korunaklı ve harap gölgesi iki zıt istikamette ilerleyen ikiliyi ayrı ayrı kucaklar, kendi yöntemleriyle rehabilite eder. Kazananı olmayan bir savaşın ardından iki mağlubun, yanılıgılı, gösterişli zaferlerinin paranoyasıyla yiten hayatlarının trajik öyküsü kin,

²⁴⁶⁸ Alasdair MacIntyre, **Erdem Peşinde: Ahlâk Teorisi Üzerine Bir Çalışma**, Çev. Muttalip Özcan, İst., Ayrıntı Yay., 2001, s. 166.

²⁴⁶⁹ A.e., s. 173.

²⁴⁷⁰ A.y.

vahşet, acı, gözyaşı, ihanet, cinayet, tecavüz, uyuşturucu, sadist ve psikopat eğilimlerle donatılmış bir korku ve gerilim hikâyesine dönüşür. Hiçlenenler hiçlenmekle kalmayıp idealler ve hiçleyenler de hiçlendiğinde geriye kalan “her şey” ve “hiçbir şey”dir.

Roman, Kinyas ve Kayra'nın birlikte eve gelişleriyle başlar. Kinyas, 38 kalibrelik bir Smith Wesson'u²⁴⁷¹ arkadaşı Kayra'nın alınına dayar²⁴⁷² ve ondan kendilerinin hikâyesini, “Her şeyin sonuna geldi[klerin]in kanıtı olan kitabı yaz[masını]”²⁴⁷³ ister. Çok benzeri bir sahne **Dövüş Kulübü** adlı romanda da bulunmaktadır. Başkalarının yazdıklarını okuyarak yaşadıklarını anlayamayacağını, yaşadıklarının dil düzlemine aktarıldığı takdirde kavranamayacak bir hâl alacağını düşünen ve bu özel hikâyeyi yani bu ikilinin hikâyesini yazmanın kendisine büyük bir eziyet vereceğini belirten Kayra, daha önce bu konuda Kinyas'la konuşmuş olsalar da, yazmamak hususundaki fikrini değiştirmek istemez. Zihnini öldürerek ondan kurtulmaya çalışan Kayra, yazmanın kurtulmak istediği zihnini geri çağırmak anlamına geldiğini düşündüğü için yazmaya karşıdır²⁴⁷⁴. Kinyas'a göre Kayra, eğer ilk romanını henüz bitirdiği sırada evi yanmamış olsa yazmaya devam edebilir ve yazmaya devam etmiş olsa çok iyi bir yazar olabilecektir.²⁴⁷⁵ Kayra, evinin yanmasının ardından yazarlığı da bir evi olması fikrini de anlamsız bulmaya başlar.²⁴⁷⁶ Romanın ilerleyen bölümlerinde Kayra'nın içini döktüğü sayfalar okunduğunda Kayra'nın bir roman değil “elli iki sayfalık bir kitap” yazdığı anlaşılır, bu kitap yanmamıştır sadece kopyası alınmadan Fransa'daki bir yayınevine gönderilmiş ve yayınevinden gelecek yanıt dahi beklenmemiştir.²⁴⁷⁷ Zaten Kayra da “Yazmaya zamanı olsa” -**Tutunamayanlar**'ın Selim'i gibi- bir ansiklopedi yazmak istemektedir.²⁴⁷⁸ Yeniden yazmak onun tarafından iyileştirici bir adım olarak algılanır ve kendisi zihnini ortadan kaldırmanın çabası içinde olup iyileşmek istemediği için yazmaya da yanaşmaz.²⁴⁷⁹ Sonunda Kayra, Kinyas'ın ısrarlarına

²⁴⁷¹ A.e., s. 13.

²⁴⁷² A.e., s. 14.

²⁴⁷³ A.e., s. 15.

²⁴⁷⁴ A.e., s. 16.

²⁴⁷⁵ A.e., s. 47-48.

²⁴⁷⁶ A.e., s. 48.

²⁴⁷⁷ A.e., s. 84.

²⁴⁷⁸ A.e., s. 98.

²⁴⁷⁹ A.e., s. 54.

dayanamayarak onun teklifini kabul eder ve hatta kendisi Kinyas'ı da yazması için zorlar. **Beyaz Kale**'deki Hoca ile Venedikli Köle gibi karşılıklı olarak yazmaya başlarlar. Kayra, bu yazıların “yaşadı[klarına] dair bir kanıt yaratmak adına” yazıldığına inanır.²⁴⁸⁰ Böylece ikilinin her bir karakterinin ağzından zihinsel ölümlerine doğru birlikte yaptıkları yolculuğu anlatmaya başladıkları yazılar tamamlanıp birleştirildiğinde onların varlıklarına dair bir kanıt olan roman ortaya çıkmış olacaktır.

İkilinin ayrı ayrı kendi algı pencerelerinden seyrettikleri ötekinin anlatımı, tek taraflı bakış açısını kırar ve iki sesli bir roman meydana getirir. Bakhtin'in yukarıda da belirttiği eşruh kurgularındaki iki seslilik böylece temin edilir. Ancak iki sesin ve ikilinin varlığı diyalogu sürekli kılmaz. Uzun yıllardır birbirlerini tanısalar da aslında hemen hiç konuşmazlar, birbirlerini anlamaya çalışmazlar. Hatta yer yer birbirlerinden kurtulmak dahi isterler. Bireysel deneyime tutkun modern insanın geleneksel bir form olan ikilinin bünyesinde, ‘bizi’ oluşturanlardan biri olmayı kabul etmeyen sesi ayrı yollarda gidişi zaten zorunlu kılmaktadır. Bir kurguda bir ikili içerisinde zorunlu bulunuş ve ayrılık yollarının kapatılması modern hayatın acıklı bir parodisidir.

Kayra'nın, **Türk Dil Kurumu Kişi Adları Sözlüğü**'nde anlamı: “Büyük bir kimseden gelen iyilik, ihsan” olarak belirtilmektedir.²⁴⁸¹ “Tanrı kayrası”: “Tanrının dünya işlerinde beliren iyilik ve bilgeliği” anlamına gelmektedir.²⁴⁸² Yazar, romanda ismin anlamını “kader”²⁴⁸³ olarak verir. Dokuz yaşındayken kendi adını fısıltıyla söylemekten dahi korkan bir çocuk²⁴⁸⁴ olan Kayra, on dört yaşında iken kendi içindeki “duyulabilecek kadar yüksek” sesi dinlemeyi öğrenir²⁴⁸⁵ ve yalnızlığını paylaşacağı bir arkadaş olarak gördüğü bu sesin peşine düşer. Kendisini dış diyaloglara kapatan Kayra, sürekli bu tanıdık sesle iç diyaloglar kurar. Dışarıya yansıttığı sesiyle kurduğu diyalogların iç sesiyle kurduğu diyaloglardan farklılığının

²⁴⁸⁰ A.e., s. 29.

²⁴⁸¹ **Türk Dil Kurumu Kişi Adları Sözlüğü**, (Çevrimiçi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisidlari&arama=anlami&uid=4880&guid=TDK.GTS_53d9df2f7defe8.88286822, 05.03.2014.

²⁴⁸² TDK, **Türkçe Sözlük 2: K-Z**, s. 2133.

²⁴⁸³ A.e., s. 110.

²⁴⁸⁴ A.e., s. 53.

²⁴⁸⁵ A.e., s. 18.

yalanı doğurduğunu keşfeder.²⁴⁸⁶ Zamanla Kayra, çok kolay yalan söyleyebilen ve söylediklerine karşılarındakileri rahatça inandırabilen bir kişi hâline gelir. Diğer insanlardan çok farklı olduğunu düşünmekte ve bu farklılığın kendisine bir tür seçkinlik kazandırdığına inanmaktadır. Kayra, “içi[n]deki haykıran sesi daha da güçlendirerek onun” kendisinin “tek ruhsal denge kurucu[su]” olduğuna inanmaya başlar, “Birbirlerine gün ve gece kadar zıt olan iki sesin de aynı dudakların [kendi dudaklarının] arasından çıkıyor olmasından rahatsız değildi[r]”.²⁴⁸⁷ Aksine aklından geçenleri kelimelere olduğu gibi dökerse bunun kendisinin ölümü anlamına geleceği korkusuna kapılır. Kayra, sürekli hazzın peşindedir. Yasa koyucuya -süperego- itaat etmektense isteklerinin peşinde haz doyurucu iklimlerin yasasını kendi koymak, kendi iktidarına yaslanmak gayesindedir. Süperegonun gönderdiği emirleri id’i baskılamakta kullanan ego Kayra’nın kişiliğinde çoğunlukla işlevsizdir. Kayra da içinde taşıdığı ve sürekli baskıladığı, reddettiği ahlaki değerlerin işleticisi konumundaki süperegonun idaresindeki gerçek Kayra’nın “sadece ölümü için ortaya çıkaca[ğın]” söyler.²⁴⁸⁸ Kişiliği bölünmüştür. Bu durumun farkında olan Kinyas, Kayra’nın içinde “binlerce Kayra” olduğunu söyler.²⁴⁸⁹ Kayra da yaşadıklarının kısmen de olsa bilincindedir:

“Geri dönülemez bir noktadaydım o günden birkaç ay sonra. İki değişik Kayra’yı kabul etmiştim. Ve ikisiyle de başa çıkabileceğimi düşünüyordum. Tabii hayatımın ikinci büyük hatası da fazla nazlanmadı ortaya çıkmak için. Hesaba katmamıştım o her şeyi dışarıdan seyreden üçüncü Kayra’yı. Hiçbir duyguya fikre dâhil olmayan Kayra’yı unutmuşum. İçimde bir stadyum dolusu adam vardı. Ve ben saymaya daha yeni başlıyordum. Birinci Kayra, ikinci Kayra, üçüncü Kayra.”²⁴⁹⁰

Söz konusu bölünmüş kişilik yapısının yanında, sürekli sakladığı karakterini de çocukluk ve gençlik yıllarında düzgün ve sevilen bir kimlikle örten Kayra’nın dış

²⁴⁸⁶ A.y.

²⁴⁸⁷ A.e., s. 19.

²⁴⁸⁸ A.e., s. 20.

²⁴⁸⁹ A.e., s. 62.

²⁴⁹⁰ A.e., s. 201.

dünyadan sakladığı gerçek kimliğinin ergenlik çağında ortaya çıkmasıyla Kayra, yalnızlaşmaya başlar.²⁴⁹¹ Şizofrenlerin güvenilir, çalışkan ve ideal bir persona ardına gizlendikleri bilinmektedir. Kayra'nın da aynı tabloya bağlı olarak bir süre kendisini gizlediği anlaşılmaktadır. Kayra'nın zihni sürekli çok karışıktır. Bu karmaşadan kurtulabilmek için uzun yürüyüşlere çıkar, bazen günde on, on altı saat yürüdüğü olur. Kayra bu yürüyüşleri bedenini tüketerek zihnini disipline etmenin bir yöntemi olarak uygular.²⁴⁹² Kayra'nın sergilediği özellikler şizoid bir tabloya uygun düşmektedir. Şizoid tablonun diğer parçalarını şu özellikleri tamamlar:

1. Kayra'nın yemek yemeye ilgili sıkıntıları vardır:“Sadece üç günde bir yemek” yer²⁴⁹³.
2. Psikojenik amnezi ve psikojenik füğ olarak adlandırılacak sürekli unutmalar ve hafıza kayıpları yaşar.
3. Katatonik tip şizofreni tablosunun saatlerce bazen günlerce aynı şekilde bir manken gibi durma hâlinin artarak devam ettiği görülür.
4. Kendisine narsisizm olarak değerlendirilebilecek boyuttaki aşkı şizoid tablonun, yukarıda da belirtildiği gibi, tamamlayıcısıdır: Kayra içtiği “içkilerde, kıyafetleri[n]de, hareketleri[n]de daima barok bir asalet”²⁴⁹⁴ olduğunu, “Uzun saçları[n]ı geriye doğru taradığında, bıyığı[n]ı yanakları[n]a doğru genişleterek çene[sine] sarkıttığı[n]da [...] bir insandan çok bir resimli roman kahramanı[na]” benzediğine inanmaktadır²⁴⁹⁵.
5. İnsanların duygularına, acılarına ve özellikle kendi duygularına ve acılarına karşı kayıtsızdır: Geriye kalan tek dostu Kinyas'ın ölümünden dahi endişelenmez, nasılsa Kayra, sonunda diğer dostları gibi Kinyas'ı da unutacaktır²⁴⁹⁶.
6. Dış dünyayla ilişki kurmaktan kaçınması, sosyal hayattan uzak kalması, hayatı anlamsız ve boş bulması da aynı tablonun bir bileşenidir: Kayra, “bütün dünyanın anormal olduğuna” kendisini inandırır bu sebeple de bütün hayatı reddeder²⁴⁹⁷.

²⁴⁹¹ A.e., s. 108.

²⁴⁹² A.e., s. 125.

²⁴⁹³ A.y.

²⁴⁹⁴ A.e., s. 21.

²⁴⁹⁵ A.e., s. 21-22.

²⁴⁹⁶ A.e., s. 108.

²⁴⁹⁷ A.e., s. 39.

7. Hiçbir sebebi yokken acımasızca insanları öldürebilmesi, buldukları ülkenin liderine sadece zevk için bir suikast düzenlemeye karar verip günlerce suikastin en ince ayrıntısına kadar planlanmaya uğraşması²⁴⁹⁸ yine aynı tablonun bir parçası sayılabileceği, aşağıda bahsedilebileceği gibi ilerlemiş başka bir hastalığın belirtisi de olabilir.

8. Kayra'nın bahsedilen tabloda en baskın özelliği aşırı saldırganlığıdır. Kayra'nın saldırganlığının özellikle kadınları hedef aldığı görülür. Birlikte olduğu kadınlara önce tatlı sözler söyleyip ardından da onları dövmeye başlar. Kadınları dövmekten sadistçe bir zevk alır.

Kayra, narsisistik ve antisosyal (toplum karşıtı) kişilik bozukluğu özelliklerini bir arada sergiler. Narsisizm, yukarıda ayrıntılı şekilde ele alındığı gibi şizofreninin en önemli, belirgin ve ayırt edici özelliğidir. Otto Kernberg, bu tip kişiliklerin sergilediği saldırgan hareketlerin iki tip psikolojik rahatsızlığa denk düştüğünü ve “Temelde, toplum karşıtı kişilik bozukluğu olan tüm hastalarda, narsisistik kişilik bozukluğu için tipik özelliklere ek olarak, içselleştirilmiş ahlak sistemlerinde (üstben işlevleri) özgül bir patoloji bulunduğunu” belirtir.²⁴⁹⁹ Oldukça kötü seyreden bir tablo olan “sahte psikopatik şizofreni”de kronik şizofrenler görece “iyilik” dönemleri olan psikotik döneme geçtiklerinde toplum karşıtı davranışlarda bulunmaktan kurtulurlar.²⁵⁰⁰ “Narsisistik kişilik bozukluğu ile toplum karşıtı kişilik bozukluğu arasında” bir yerde seyreden vakaları Otto Kernberg, “habis narsisizm sendromu” olarak nitelendirir ve bu sendromun olmazsa olmaz belirtilerini şöyle sıralar:

“1. Narsisistik kişilik bozukluğu”,

“2. Toplum karşıtı davranış”,

“3. Özel bir zafer duygusunun eşlik ettiği, başkalarına veya kendine yönelik zarar verici davranışlarla ya da intihar girişimleriyle ifade edilen, ben ile bağdaşmış saldırganlık veya sadizm”,

“4. Güçlü paranoid bir yönelim”.²⁵⁰¹

²⁴⁹⁸ A.e., s. 117.

²⁴⁹⁹ Otto Kernberg, **Sapıklıklarda ve Kişilik Bozukluklarında Saldırganlık**, s. 89.

²⁵⁰⁰ A.y.

²⁵⁰¹ A.y.

Ancak “habis narsisizm sendromu” gösteren kişiler suçluluk duygularını kaybetmezler.²⁵⁰² Tipik olarak toplum karşıtı kişilik bozukluğu gösteren hastalar, narsisistik kişilik bozukluğu özellikleri de gösterirler:

“Patolojik kendini sevme alanında narsisistik kişiliğin temel semptomları, aşırı bir ben-merkezcilik ve kendine yönelme; büyüklenmecilik ve bundan üreyen teşhircilik, tepeden bakar bir tutum, pervasızlık ve aşırı hırslılık; beğenilmeye aşırı bağımlılık; coşkusal sığılık; ve büyüklenmecilikle dönüşümlü olarak ortaya çıkan aşırı güvensizlik ataklarıdır. [...] Bu hastaların temel ben durumu, kronik bir boşluk duygusu, öğrenme kapasitesinin yokluğu, yalıtılmışlık duygusu, uyarıcı açlığı ve yaygın bir ‘yaşamın anlamsızlığı’ duygusu ile kendini gösterir.”²⁵⁰³

Kayra’nın büyüklenmeci, ben-merkezci yapısına “üstben patolojisi” de eşlik eder. “Bu patoloji, üzüntüyü bunun üzerinde düşünerek yaşayamama, derin ruh hali dalgalanmaları” gibi özellikler gösterirken tıpkı Kayra’da olduğu gibi toplum karşıtı kişilik bozukluğundaki üstben patolojisi daha da ağır seyretmekte ve hastalarda baskın bir şekilde “ ‘edilgen-asalak’ tipte yalan söyleme, çalma, sahtekârlık, dolandırıcılık ve fuhuşu içerirken, ‘saldırgan tip’ için cinayet, saldırı ve silahlı soygun karakteristik[.]” bir şekilde görülmektedir.²⁵⁰⁴ Edilgen asalak tipteki rahatça yalan söyleyebilme özelliği Kayra’da oldukça gelişmiştir. Hatta Kinyas, Kayra’nın insanları her istediğine inandırmasına hayrandır.²⁵⁰⁵ Öte yandan Kinyas için: “görünmez bir tehlike” olan “Kayra çok hasta bir insandır. Bir psikiyatrlar ordusu bile onu iyileştiremez. Ne söylediklerine ne de anlattıklarına inan[ılmalıdır].”²⁵⁰⁶ Kayra, cinayet, saldırı, dolandırıcılık, yalan, fuhuş, cinsel saldırganlık, sadizm gibi özelliklerin hepsini birden taşır. Kinyas’a göre, Kayra “acıya önem vermeyen her adam gibi” “çok gaddar” olabilmektedir.²⁵⁰⁷ Kayra gibi “edilgen-asalak tipte toplum karşıtı davranış gösteren iyi bir sosyoekonomik ve kültürel çevreden gelen zeki

²⁵⁰² A.e., s. 100.

²⁵⁰³ A.e., s. 96.

²⁵⁰⁴ A.y.

²⁵⁰⁵ **Kinyas ve Kayra**, s. 91.

²⁵⁰⁶ A.e., s. 139.

²⁵⁰⁷ A.e., s. 71.

hastalarda bu tür bir davranışın çocukluktaki öncülleri, özellikle de ileri derecede patolojik olmakla birlikte toplumsal uyum gösteren bazı ailelerde dikkat çek[meyebilmektedir].”²⁵⁰⁸ Kayra’da başlangıçtaki edilgen-asalak tipteki toplum karşıtı davranış belli bir zaman sonra saldırgan tipte birlikte ortaya çıkıp daha sonra da yerini “suçluluk duygusu ve pişmanlığın” olmadığı toplum karşıtı kişilik bozukluğuna bırakmaktadır. Bu tip kişiler, “diğer insanlarla sömürücü olmayan ilişkilere yatırım” yapmazlar ve “geçici, yüzeysel ve kayıtsız ilişkiler” kurarlar.²⁵⁰⁹ Kayra ile Kinyas’ın ilişkileri de böyledir. Kayra ve Kinyas çoğunlukla konuşmazlar bile, jest ve mimiklerle anlaşılır. Kinyas, Kayra’nın düzelebileceğine dair tüm ümidini yitirmiştir:

“Onu düşünmemin nedeni benimle konuşmamasıydı. Benimle konuşmuyor ya da düşündüklerinin çok azını anlatıyordu. Ben inanmıyordum bir zamanlar zihnini gerçekten en üst noktasına ulaştırabilmiş olmasına. İnanmıyordum, kendini dünyanın en gerçek felsefecisi olarak hissetmesine. İnanmıyordum Kayra’ya ve yalanlarına. [...] Kimse durduramadı Kayra’yı. Ve artık imkânsız. Houdini’nin içlerinden çıktığı çelik kasalar kadar sağlam beyninin zarı. Değişmez artık içindekiler. Hayatın karşısındaki zayıflığı onu bir canavar haline getirdi. Bütün hikaye bundan ibaret. Gerisi bir çift güzel göz tarafından söylenenler. Ama başına gelen sıfatlar ne olursa olsun Kayra hep bildiğim o en ufak gündelik işleri yapabilmek için bile en az yarım saat düşünen Kayra olarak kalacak.”²⁵¹⁰

Kayra, birlikte yolculuk etseler de her türlü toplum karşıtı saldırgan eylemi birlikte gerçekleştirirler de Kinyas’ı ne zaman gördüğünü bile hatırlamaz, hatta bu durum onun da ilgisini çeker ancak o bu durumu her şeyi unutmasına bağlar:

“Kinyas’ı en son ne zaman gördüm. En son ne zaman ona bir şeyler anlattım. Bana en yakın olması gereken et yığınının en son ne zaman karşıma alıp kendimi ve olan biteni

²⁵⁰⁸ Otto Kernberg, a.g.e., s. 96-97.

²⁵⁰⁹ A.e., s. 97.

²⁵¹⁰ **Kinyas ve Kayra**, s. 240.

anlattım. Hiçbir fikrim yok. Hiçbir şey hatırlamıyorum.[...] Bir şeylerin oyunu olması gerek. Eğer ortada bir oyun yoksa çok kötü.”²⁵¹¹

Kayra için Kinyas’ın hiçbir değeri yoktur. Hatta Kayra, Kinyas’ı çok az tanıdığını ve kendisini onun “kullandığı arabada bir otostopçu gibi hissettiğini” söyler.²⁵¹² Kinyas’ın yanındaki kadının AİDS olduğunu bilse de ona söylemez, “Hatta bir ara ölmesini bile iste[r]”.²⁵¹³ Böyle düşünmesinin sebebini ise Kinyas’ın hep istediği ölüme kavuşmasını sağlamak olarak kendine açıklar. Sekiz yaşından beri Kinyas’la arkadaş olan Kayra, onunla sürekli aynı oyunu oynar. İşin ilginç yanı bu terapilerde oynanan bir oyundur:

“En kısa zamanda ne kadar uzunlukta düşünce zincirleri kurabildiğimizi birbirimize göstermemize yarıyordu. Genelde terapilerde, aptal röportajlarda oynanan bir oyun. Biri diğerine bir kelime söyler. Karşıdaki o kelimenin kendisine düşündürdüğü başka bir kelimeyi söyler. Ve yanıt olarak da ilk başlayan duyduğu kelimenin çağrıştırdığıyla devam eder. Ve böyle devam eder. Hafif bir değişikliğe uğratılmıştır oyun tarafımızdan. Normalde sürekli aynı kişi sorar ve diğeri yanıtlar.”²⁵¹⁴

Muhtemelen çok küçük yaşlardan beri tedavi gören Kayra, bu oyunu da gittiği terapilerden öğrenmiştir. Kayra, terapistle özdeşleşerek Kinyas’ı oyuncu, kendisini ise oyun kurucu konumuna yerleştirmiştir. Üç yıl tıp fakültesinde okuyan Kayra okulunu yarım bırakır²⁵¹⁵ ancak yarım doktorluğuyla özdeşleştiği terapist kimliğini tıpkı birlikte oynadıkları oyunlarda olduğu gibi Kinyas’a dair tespitlerinde de kullanır.²⁵¹⁶

²⁵¹¹ A.e., s. 144.

²⁵¹² A.e., s. 44.

²⁵¹³ A.e., s. 192.

²⁵¹⁴ A.e., s. 146.

²⁵¹⁵ A.e., s. 60.

²⁵¹⁶ A.e., s. 202.

Kayra ile Kinyas'ın ilişkileri Kayra'nın yönlendiriciliğinde gelişen ben-merkezli bir ilişkidir. Kayra ile Kinyas birlikte bir "acı ve zevk yolculuğu"na²⁵¹⁷ çıkmış olsalar da ikisinin bir arada bulunup tam bir ikili gibi hareket ettikleri süreler oldukça sınırlıdır. Kinyas hiç uyumaz, Kayra ise başlangıçta sürekli uymaktadır. Kinyas, bir şeyler yaparken Kayra ortada yoktur, Kayra ortaya çıktığında Kinyas görünmez. Bu durum çoğunlukla eşruh izleğinin kurguda başat rol oynadığı romanlarda çoklu kişilik bozukluğu olan hastaların durumunun izahında kullanılan psikolojik temeli de olan yaygın bir kurgu tekniğidir. Chuck Palahniuk'in aynı adla sinemaya uyarlanan **Dövüş Kulübü** adlı romanında, **Kinyas ve Kayra**'dakine benzer şekilde, Kinyas'ın Kayra'nın alınına dayadığı silahın bir benzeri Tyler Durden'in elindedir ve anlatıcı karakterin ağzına sokulmuştur.²⁵¹⁸ Anlatıcı karakter de tıpkı Kinyas gibi hiç uyuyamamaktan şikâyetçidir ancak uyuyamadığı zamanlarda neler yaptığını hatırlayamaz. Hakan Günday, "otofiction" yöntemini kullanarak kendisini romanın içine bir kurgu kişi olarak ekler. Kinyas ve Kayra ile romanın içinde tanışır ve ikisiyle de bizzat konuşur. Ancak onlarla konuşurken ya Kayra ortada yoktur ya da Kinyas. Kinyas'ın uykusuz günlerce dayanabilme hâlinin romanın ilerleyen bölümlerinde Kayra'ya sirayet ettiği görülür²⁵¹⁹, bu durum psikolojik temelli olduğu kadar kurguya da yardımcı ve işlevsel bir unsurdur. Çoklu kişilik bozukluğu olan bir çocuğun farklı kişiliklerinin farklı psikolojik rahatsızlıkları olduğu anlaşılmaktadır. Bu sebeple biri uyurken diğeri uyanıktır. Elli iki Meksikalıyla birlikte kaçak olarak bindikleri teknede Kinyas, sıtma nöbeti geçirdiği için aylarca durmadan uyur.²⁵²⁰ O, uyurken Kayra ön plandadır daha sonra ise Kayra'nın uyuduğu dönemlerde Kinyas kendi eylemlerini gerçekleştirir. Romanda şu gibi cümlelerle sıkça karşılaşılır: "Aslında Kayra'yı uyandırmak için bir ara yanına gittim ama öylesine dalmıştı ki yatağının derinlerinde vurgun yemesinden korkup vazgeçtim."²⁵²¹ Böylece birlikte yol alırken, ortak bir ideali paylaşır gibi görünürken aslında müstakil hareket eden aynı kişinin farklı kişilikleri oldukları da anlaşılır. Çoklu kişilik bozukluğunda kişiliklerden önce biri sonra diğeri ortaya çıkar ve

²⁵¹⁷ A.e., s. 420.

²⁵¹⁸ Chuck Palahniuk, **Dövüş Kulübü**, Çev. Elif Özsayar, 13. bs., İst., Ayrıntı Yay., 2013, s. 9.

²⁵¹⁹ **Kinyas ve Kayra**, s. 86.

²⁵²⁰ A.e., s. 99.

²⁵²¹ A.e., s. 160.

aslında farklı kişiliklerin birbirinden haberi yoktur ancak kurguda genellikle bu durum göz ardı edilmekte ve çoklu kişilik bozukluğu yaşayan kişinin farklı kişilikleri birbirleriyle irtibat kuracak şekilde kurgulanmaktadır. Çoklu kişiliklerden her birinin kendi anlatılarında bir diğerini eleştirirken kendisini kahramanlaştırması da iki sesli romanda iki ayrı ve zıt karakterli kahramanın bir ikili hâlinde bir arada bulunduğu intibai uyandırmaktadır. Eşruh kurgusu da buradan doğmaktadır.

Kinyas, adını, tıpkı bir efendinin kölesine verdiği gibi, “Bitmeyen bir öfke ve bitmeyen bir mutsuzluğun ifadesi” olarak kendisine verir.²⁵²² İsmi “Kin’in Yas’ı anlamına gelmektedir” ve “insandaki hayvanı” temsil etmektedir.²⁵²³ Kendi içindeki bu hayvani yönü ya da id’i kendinde taşımaya devam ettikçe onun için “hey yer aynıdır”.²⁵²⁴

“Ben Kinyas dünyaya düşünmeye geldim. Her şeyi hayal etmeye geldim. Çektiğim ve çektirdiğim bütün acılar beni havada tutan balonu şişirmeye yarıyor. Ben hiçbir şey bilmiyorum ve hissetmiyorum. Sadece hayalimde yaşıyorum dünyayı. Canlarını aldığım insanları tanımıyorum. Hatırlamıyorum. Yeni hayaller kurup unutup ölmeden önce attıkları o fisiltılı çığlığı. Ben uçurumdan aşağı yuvarlanan ve düşerken önüne gelen her şeyin varlığına son veren bir kar parçasıyım. Çığ olup düşünüyorum şehirlerin üstüne. Dünya yuvarlak değil. Dünya bir tarafı yukarıda olan oval bir tepsi. Hepimiz kayıyoruz. Gümüş bir tepside düşüp kırılan kristal bardaklarız. Ruhum kayıyor. Ayağım kayıyor.”²⁵²⁵

“İntihar eğilimleri fazlasıyla gelişmiş” ve “ölümü herkesten çok arzulayan” Kinyas²⁵²⁶, “bütün insanlara” “yaşadıkları için” kızgındır, “hayattan mide[si] bulanır”.²⁵²⁷ “Kendi[n]i ölümsüz olarak gör[en]” Kinyas, “mekândan ve zamandan kopalı yıllar” olmuştur.²⁵²⁸ Çoklu kişilik bozukluğu ve kişiliklerin farklı psikiyatrik rahatsızlıkları sebebiyle artık “gerçek adını” dahi hatırlayamayan, “çirkinleşmek için

²⁵²² A.e., s. 23.

²⁵²³ A.e., s. 49.

²⁵²⁴ A.e., s. 51.

²⁵²⁵ A.e., s. 162.

²⁵²⁶ A.e., s. 107.

²⁵²⁷ A.e., s. 23.

²⁵²⁸ A.y.

çok uğraş[an]”, “her şeyin farkına var[dığına]” inanan,²⁵²⁹ yaşadıklarından pişman olmadığını iddia eden, dünyayı kendisinden ibaret gören²⁵³⁰, “normal olmadığı[n]i düşünerek kendi[n]i meşrulaştır[an]”²⁵³¹, aynaya baktığında Kinyas’ın henüz ortaya çıkmadığı günlerdeki kendisini tanıyamayan, “kendi anıları[n]ı bir başkası yaşamış gibi anlat[an]”²⁵³², “dünyanın kendisi dâhil üzerindeki hiçbir şeye kayda değer bir varoluş nedeni” bulamayan²⁵³³, “kendi[n]e deliliği[n]den bir şato yap[ıp]” “tek yaptığı[.]” içinde “ölümü beklemek”²⁵³⁴ olan, ismi ve gerçek kimliği belirsiz kişi çoklu kimliklerinin birinden diğerine dolaşır. Kinyas, “Dünyada sadece” Kayra’nın “yanındayken kendi[n]i hâlâ yalnız hissedebildiği” için Kayra’yla dost olabilmıştır.²⁵³⁵ Kayra’yı sevmez, kimseyi sevmez çünkü duygularının olmadığına inanır ancak Kayra ile aralarında bir tür tanımlayamadığı bağımlılık vardır.²⁵³⁶ Bu bağımlılık da aynı zihnin kurguladığı kişilikler olmalarından kaynaklanmaktadır. Kinyas, gözünü kırpmadan ve hiçbir sebebi olmaksızın bir adamı öldürebilir. Kendisini, bir canı olarak tanımlar.²⁵³⁷ Kayra her gün yeni bir kimliğe büründükçe o da değişir.²⁵³⁸ Bir türlü uyuyamayan Kinyas, uyumadan dinlenmenin yolunu çok küçük yaşlarda hayal kurmakta bulmuştur.²⁵³⁹ Kinyas, uyuyamamasının nedenini şöyle açıklar:

“Uyumamamın nedeni uykuyu anlamamamdı. Kendinden geçmeyi tanımlayamıyordum. Sonra tekrar kendine gelmeyi. Belki de korkmuştum hep uyumaktan. Uyuyan insanların üzerine abanan acizlik de iğrendirmişti beni. Onlar gibi görünmek onlar kadar zayıf ve yalın olmaktan da korkmuştum. Uyuyan bir katil ile uyuyan bir azizin farkı olmadığından. Evet rüya görmüştüm. Kabuslar. Görüntüler. Sesler. Ama ayıkken umutsuz olan birinin uykusunda rahatlamayı beklemesi de gülünçtü. O an biraz daha uzaklaştım kendimden dünyadan. Uzaya fırlatılan köpek gibi. Denizin dibindeki dalgıç

²⁵²⁹ A.e., s. 24.

²⁵³⁰ A.e., s. 25.

²⁵³¹ A.e., s. 27.

²⁵³² A.y.

²⁵³³ A.y.

²⁵³⁴ A.e., s. 207.

²⁵³⁵ A.e., s. 28.

²⁵³⁶ A.y.

²⁵³⁷ A.e., s. 34.

²⁵³⁸ A.e., s. 62.

²⁵³⁹ A.e., s. 48.

gibi. Bir ölü kadar uzaklaştım hayattan. Kendimde nefret edecek yeni bir şey bulamıyordum uzun zamandır. Ama işte karşıma çıkmıştı. Ve ben nefret edilecek olanı kolayca tanırım. Bedenime hakim olamamıştım. Günlerce aç kalabilirdim. Ama uykusuzluk insan olduğumu zavallı olduğumu hatırlatmıştı bana. Ve midem bulandı. İçimde büyük patlamalar oldu. Tam olarak neye kızdığımı bilmiyordum. Ama çok sinirlenmiştim. Her şeyi yakmak istedim.”²⁵⁴⁰

Kinyas, uykunun kendisindeki “son insani yüz” olduğuna inanır ve bu eksikliğinden, onu basit bir insana benzeten hasletten kurtulmak ister.²⁵⁴¹ Uykuya mağlup olan bedeninin dünyayı temsil ettiğini düşünür ve bedeninden uzaklaşma çabasıdır.²⁵⁴² “Kavgaları[n]ın ve nedensiz şiddeti[n]in bir rüya olma ihtimalini beyni[n]de tutma[sı]”²⁵⁴³ gerektiğini kendine telkin eder aksi takdirde “gündüz yaşayama[z]”, “Kötülüğü[.] bir rüya olmalı[dır]”²⁵⁴⁴ ki yıllar önce annesine sarılan “Kinyas gerçek olsun”²⁵⁴⁵. Yaptığı her şeyi Kayra’nın gözüne girmek, onun takdirini kazanmak için yapan Kinyas, Kayra’nın Meksika devlet başkanına gerçekleştireceği suikaste gerekli parayı bulabilmeleri için soygun yapmayı teklif eder. Kayra’nın cinayetlerini ve tecavüzlerini tekrarlar, ondan öğrendiği ne varsa yineler. Sonunda tam anlamıyla Kayra’ya dönüşmeye başlar. Dönüşüm izleğiyle yukarıda da belirtildiği gibi eşruh kurgularında çok sık karşılaşılmaktadır. Dönüşmekte olduğu Kayra, Kinyas’ın içinde bulunduğu psikolojik durumu şöyle özetler:

“Son zamanlarda hareketleri normalde olduğundan daha da tuhaflaşmıştı. Şizoid yapısı daha da kemikleşmiş ve gözlerine yansımıştı. Aslında tam bir şizoid değildi. Ama tam anlamıyla bir şizofren olacak kadar da gerçekten ve dış dünyadan kopmamıştı. İki psikolojik vaka tanımı arasında duruyor ve çevresine bakıyordu. Kendisine böylesi sıfatlar taktığımı öğrense en iyi ihtimalle kollarımdan birini kırardı.”²⁵⁴⁶

²⁵⁴⁰ A.e., s. 89.

²⁵⁴¹ A.e., s. 90.

²⁵⁴² A.y.

²⁵⁴³ A.e., s. 137.

²⁵⁴⁴ A.y.

²⁵⁴⁵ A.e., s. 138.

²⁵⁴⁶ A.e., s. 202.

Obsesif bir kişiliği olduğunun kendisi de farkında²⁵⁴⁷ olan Kinyas, kendi rahatsızlığının “manic depression” olduğu kanaatindedir.²⁵⁴⁸ Ölmeyi o kadar çok ister ki ayağına gelen fırsatı kaçırmamak için HIV pozitif bir kadınla birlikte olur.²⁵⁴⁹ Kadına değil ama kadının “Hediye ettiği ölüme âşî[ktır]...”²⁵⁵⁰ Bu gecenin sabahında hayatının tek pozitif yönünü yakaladığını düşünerek bu başarısını kendisine hep hatırlatacak bir şeyler yapmayı ister, sonunda:

“... çanta[sın]dan ustura[sın]ı alıp sağ omzu[n]a bir çizgi çek[er]. Derin. Yatay bir çizgi. Beş santimlik çekecekti[r] ama eli[.] ayarsızdı[r] biraz daha uzun ol[ur]. Acıdan yüzü[.] buruş[ur]. Lavabo kırmızı ol[ur]. Nefesi[n]i tutup bir de dikine çiz[er]. Çok kan ak[ar].”²⁵⁵¹

Kinyas, hayatı boyunca hep başarısız olduğu için hayattaki tek başarısının ölümü olacağına inanmaktadır.²⁵⁵² Kayra'nın birlikte ölüme gitme daveti bu yüzden onu hayatta en fazla baştan çıkarıcı davet olur. Kendi ölümüne karar verme hakkını arayan bir varoluşçu gibi konuya yaklaşır.

Yolculuklarının sonuna doğru Kinyas ile Kayra'nın Meksika'daki bir mağarada yaşadıkları romanda, oldukça önemli ve simgesel değeri de bulunan bir bölümdür. Kayra, bu mağarada narsisizminden uzaklaşır. İlk defa Kinyas'a hayranlık duyar:

“Fazla uzun sürmedi bekleyişim. Önce elindeki çantalar ve plastik poşetler girdi mağaraya. Sonra da kendisi. Mağaranın girişinde öylece durmuş içeri bakıyordu. Güneş bütün vücudunun çevresinden taşmıştı. Altın bir zırhla sarılmış gibiydi. Kinyas simsiyah bir mağaranın ağzında altın sarısı bir ışığın içinde duruyordu. O saniye bu

²⁵⁴⁷ A.e., s. 186.

²⁵⁴⁸ A.e., s. 120.

²⁵⁴⁹ A.e., s. 183.

²⁵⁵⁰ A.e., s. 184.

²⁵⁵¹ A.e., s. 185.

²⁵⁵² A.e., s. 120.

görüntü bu manzara. Hiçbir fotoğrafçının yakalayamayacağı mucizevi sahne. Bana tek bir şey düşündürdü: Kinyas'ın kutsallığını. O bir azizdi. Gerçek bir aziz. Belki de bir melek. Benim için yollanmış koruyucu bir melek. Sonsuz gibi gelen saniyeler boyunca durdu o şekilde. Altın külçesinin ortasındaki siyah bir leke gibi. Sonra yavaşça hareketlendi siyah gölge. Sağ elinde bir ateş belirdi. Bir adım attı bana doğru. Çakmağını yakmış yürüyordu. Büyülenmiş gibiydi, sadece bir an için seçebildiğim gözleri. Ve mağaranın içine doğru yürüdü. Önümden geçti. Devam etti. Mağaranın karanlığına karıştı. Çakmağın ışığı duvarların siyahlığına fazla dayanamadı. Ve tünelin içinde yok oldu. Her şey bir hayal gibiydi. Neyin gerçek olduğunu anlayamıyordum.”²⁵⁵³

Kinyas'a başlayan hayranlığının ardından Kayra, ilk defa olmak üzere bir mekânda kendisini huzurlu hisseder. Kinyas ise hayatı boyunca ilk defa beğenilmenin coşkusunu yaşamaktadır:

“Kafamı kaldırdığımda gördüklerime kesinlikle inanmadım. Kalbimin atışı hızlandı. Birkaç ter damlası alınmdan çıkıp dünyayla tanıştı. Baktığım şey daire şeklinde yaklaşık yirmi metre yüksekliğinde duvarları olan ve her yeri tavandaki binlerce küçük delikten sızan binlerce ışık huzmesinin yarattığı binlerce sarı ufak noktayla dolu bir mağaraydı. Burası bir cami bir kilise bir sinagog değil, dünyanın en ilkel ve en doğal ibadethanesiydi. Dev mağaranın içine birkaç adım attım. Ve ışık noktalarının vücudumda gezmeye başladıklarını hissettim. Kafamı kaldırıp olduğum yerde dönmeye başladım. Binlerce ışık çizgisi havada asılı ışıklı sopalar. Ellerim çarpıyordu ama kırmıyordu onları. O kadar güçlü bir andı ki o kadar kendimden geçmişim ki o kadar uzun zamandır gördüğüm bir şeye şaşırıyordum ki beynimdeki düşüncelerin her biri volkanlar gibi patlamaya başladı. Olduğum yerde gözlerim tavandaki ışık bahçesinde dönerken kulaklarımdan ağızımdan burnumdan bütün zihnimin lavları akıyordu. İçimde patlayan her şey akıp gidiyordu. Başım dönmeye başladı. Sendeledim. Elimden düştü çakmağım. Ve ben de bıraktım kendimi peşinden. Bir şelalede yıkanmış kadar temiz hissediyordum. Kötülüğün dünyanın ne olduğuna dair en ufak bir fikri olmayan yeni doğmuş bir bebek gibi. Kinyas gelip ceketimin cebinden bir sigara alıp yaktı. İkimiz de hayatımızda gördüğümüz en bizi bizden alan yerdeydik. Hayalini daha kurmamış

²⁵⁵³ A.e., s. 173.

olduğumuz nadir yerlerden biri. Yattı sırtüstü yere ‘Ölene kadar burada kalacağız. Açlıktan ve susuzluktan ölene kadar. Burası filmin bitmesi için en uygun dekor.’”²⁵⁵⁴

İnsanı hayrete düşüren bu ücra ve üryan güzellik karşısında bir arınma anı yaşayan Kayra ve Kinyas, bir arada olmalarının sırrını burada fark ederler. Aslında birlikte temizlenmek, arınmak için yol almaktadırlar ve temizlenmek için bildikleri tek yol ölümdür. İkilinin bu ilginç deneyimi ardından her şey değişmeye başlar. Hep kaçtıkları bilinçaltı bu mağaranın karanlığında simgesel olarak açığa çıkmakta ve bastırılmış bilinçaltı kendini, yanındakinden aldığı güçle tedaviye başlamaktadır. İki kişiliğin birlikte yaşadıkları deneyim ikilinin romandaki işlevinin tamamlandığına da bir işarettir. İkilinin birbiriyle ilişkisi artık farklı şekilde gelişecektir. Kişiliklerden biri ortadan kalkarken diğeri asıl kimliğe dönüşecektir daha doğrusu iki farklı kişilik de farklı şekillerde ortadan kalkarak çoklu kişiliğin sahibi asıl kişi ortaya çıkacaktır.

İstanbul’a dönme fikrini ilk ortaya atan Kayra olur.²⁵⁵⁵ Birlikte geldikleri İstanbul’da Kinyas, Kayra’yı terk ederek evine ve ailesine döner. Artık bütün hayatını Kayra’nın etkisinde tükettiği nihilist yıllardan ve dolayısıyla Kayra’dan nefret ederek geçirmeye başlar. Tekrar normal bir insan olmanın gayreti içerisindeki Kinyas günlerini, zihninde sürekli vuran emanet bir gong gibi kendisini eski yaşantısına çağırın Kayra’nın emanet içselleştirilmiş sesinin –eşruhların alışılmış bir kurgu özelliği olarak ayrı kaldıkları dönemlerde kurdukları telepatik ilişki romanda tekrarlanır- gittikçe zayıflayan çağırısından, o vahşi sesin acımasız çınlayışlarından kurtulmaya çalışarak geçirmeye başlar. Kayra’nın her bir “Kinyas!” çağırısını kendi içinde bastırışı onu bir kez daha id’ine teslim olup hazzın ve vahşetin dolayısıyla ölümün peşinde geçirdiği günleri bu sefer hiçleyerek Nietzsche’nin “ezici” olarak nitelendirdiği ve “Eğer hiçbir şeyi aynı hayata mütemadiyen geri dönmekten daha çok arzu etmiyorsanız, hayatınızı ve dünyayı gözünüzü kırpmadan seve seve onaylamayı öğrenmişsiniz demektir”²⁵⁵⁶ şeklinde özetlenebilecek bir durum olarak tespit ettiği bir hâle düşer, önceki hâlinden kurtulur, görece normalleşir ya da

²⁵⁵⁴ A.e., s. 174.

²⁵⁵⁵ A.e., s. 196.

²⁵⁵⁶ Crispin Sartwell, **Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik**, Çev. Abdullah Yılmaz, İst., Ayrıntı Yay., 1999, s. 35.

yeniden bir ahlak anlayışına tutunarak yani hiçlediklerini hiçlediği süreci hiçleyerek kendisini sıfırlar.

Kayra, Kinyas'la ilişkilerini “duygusal olmaktan çok, düşünsel” olarak yorumlar.²⁵⁵⁷ Hayatla oynayabilmek için birbirlerine muhtaç olduklarına inanır.²⁵⁵⁸ İkilinin ayrılmalarının sebebini Kayra, artık “biz” kimliğinin ve paylaşımın ortadan kalkmasına bağlar:

“Düşünüyorum da Kinyas’la yıllar süren yazışmalarımızın yolculuğumuzun mantıklı bir açıklaması yok. Hiçbir zaman belki de baktığımız bir bardak suyu bile aynı görmedik. Belki de sadece muhtaçlık birbirimize, hayatımızla oynayabilmek için. Güçlü değildik yeterince ve ihtiyacımız vardı o iki ayrı sesin yaratacağı coşkuya, yaptığımız bütün kötülükleri duymazdan gelebilmemiz için. Ama artık çok geç. Çünkü geçmişte kendilerini akla gelmeyenleri yapmaya adanmış iki adam vardı. Birbirlerinden sigara isteyen, güç isteyen. Oysa bugün iki canavar var, kendilerine dünyayı dar gören. Değil aynı ipte durmak, aynı kıtaya bile sığmayacak kadar şişmiş iki beyin. Ama biliyorum düşünmemeliyim Kinyas’ı. O bana mükemmel yalnızlığı hediye etti.”²⁵⁵⁹

Aradaki bağımlılık ilişkisi Kinyas, Kayra’yı kendisine hayran bıraktığında, Kayra artık Kinyas’ı bir melek gibi görüp narsisistik kişiliğinden ödün verdiğinde tamamlanır. Artık iki ayrı şişkin ve bir arada duramayacak ego vardır. Her biri kendi yolunu seçer. Kayra, Abidjan’a döner, zihinsel ölümünün ardından bedenine bakacak bir hemşire ararken Anita ile tanışır. Ona da bir çıkar ilişkisiyle bağlıdır. Hayatının geri kalanında kendisine bakılması için gerekli parayı temin etmek için en yakın arkadaşlarına ihanet eder, daha sonra içine düştüğü durumdan kurtulmak içinse can dostunu öldürüp gözlerini çıkararak karşılığında bedenini kurtarır. Sonunda bir ev alır, Anita ile bu eve yerleşir ve ikisi birlikte Kayra’nın zihinsel ölümünün gerçekleşeceği günü kutsal bir gün gibi beklemeye başlarlar. Çatı katındaki siyah mağarada kendi zihnini durdurarak insanlığı kurtarmaya ve böylece kahramanlaşarak kutsal görevini ifa etmeye var gücüyle çalışan Kayra’nın katatonik tipteki şizofrenisi

²⁵⁵⁷ Kinyas ve Kayra, s. 245.

²⁵⁵⁸ A.e., s. 258.

²⁵⁵⁹ A.y.

de ilerler. Saatlerce hareketsiz, bırakıldığı yerde kalır. Her şeyi unutmaya başlar. Psikojenik füğ dönemleri artarak devam eder. Sesleri duymamaya başlar. Dış dünyayla ilişkisini tamamıyla keser. Son günlerinde Kinyas'ın tehdidiyle başladığı yazılarını tamamlar ve Kinyas'tan gelen kutudaki onun yazılarıyla birleştirerek Hakan Günday'a gönderir ve zihinsel ölüm olarak tabir ettiği sürece geçer. Kinyas ile Kayra'nın simgesel birliğini ifade eden metnin romandaki çoklu kişilik bozukluğunun ortadan kalktığını göstermesi açısından da simgesel bir değeri vardır. Romanın ortaya çıkması için nasıl iki farklı kişiliğin yazdıklarının birleşerek bir bütün meydana getirmesi gerekiyorsa aynı şekilde iki farklı kişiliğin de bir araya gelip bütünleşmesiyle sıfırlanmaları, bu iki farklı kişiliğin sahibinin ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

Kinyas, yolunu Kayra'dan ayırdıktan sonra Kayra'yı, onun davranışlarını ve yaptıklarını sürekli eleştirerek kendisinin ondan farkını ortaya koymaya çalışır, bu kendini tedavi etmenin başlangıcıdır. Böylece ben'in kendisinin antitez konumundaki öteki'nden farklarını göstererek ondan ayrılmak suretiyle kendisi tanımladığı bir aşamaya geçtiği görülür. Öteki daha önce ulaşmayı hedeflediği idealken artık zıtlıkları üzerinden kendisini tanımladığı yeni bir içsel nesne hâline gelir. Kinyas, Kayra'yı bir ayna gibi kullanmaya başlar. Ötekinin ayna işlevi psikolojik rahatsızlığını fark ve kabul etmesinde oldukça önemli bir rol oynar. Kinyas'ın bu tespitleri yukarıda bahsedilen Kayra'nın toplum karşıtı kişilik bozukluğu özelliklerini doğruladığı gibi kendisinin psikolojik durumunu da ortaya koyar:

“Sabit fikir halini almış üstünlüğü sadece zihinseldi. En azından o öyle düşünüyordu. Ben uğraşmıştım oysa! Normal olmak için çabalamıştım. Üretmeye uyumlu olmaya çalışmıştım. Dünyayla aynı hızda dönmeye. Yapabildiğim kadarıyla benim düşüşüm en üst noktadan değil, hiçbir yerdendi. Hiçbir zaman yükseldiğimi hayal etmediğim için – çünkü buna kanıt olacak herhangi bir şey yaratmamıştım– düşüşüm de bir boşlukta gerçekleşiyordu. Hiçbir yerden hiçbir yere düşüyordum. Kafamı kaldırdığımda ucundan atladığım bir trampelen göremiyordum. Ama Kayra dünyanın ve altı milyar insanın üzerine kurduğu tahta bir trampleden kendini boşluğa bıraktığını düşünüyordu. Benzemiyorduk birbirimize. Hem de hiç. Sevmiyordum onu. Bazen çok rahatsız ediyordu beni. İçinde yarattığı gereksiz şiddet canavarından, kadınları dövmesinden,

insanları kandırmasından çok uzaktaydım ben. Barok ve sahte bir kötülük yapıştırıyordu, suratına. Hiçbir zaman sahip olmadığı bir duyarsızlık. Ve bunu da bütün dünyadan arındığı için yaptığını söylüyordu. Oysa değil dünyadan, daha çocukluğundan bile arınmamıştı. Her şey hala aklında oturuyordu. Bütün insani tutkular, normal bir insanın başarısını yakalayamamanın ezikliği. Hepsi Oscar'a layık bir oyunculuk sergiliyordu. Hiçbir şeyi gerçek değildi. Acıyordum aslında Kayra'ya. Başarısızlığına, kaybetmesine üzülüyordum...

Ufak bir şans olsaydı. Birileri yazdıklarını bestelediklerini beğenseydi bu hale gelmezdi. Dünyayı küçük gördüğü için kendini büyük sanıyordu. Tabii büyük bir göz yanılması söz konusuydu. Eğer dünya sandığı kadar küçük olsaydı, kaybolmamak için bu kadar uğraşır mıydı sokaklarında?"²⁵⁶⁰

Kinyas, eve döndüğünde gerçek kimliğiyle ailesi tarafından karşılanır. Asıl ismi Tolga'dır. Çıktığı yolculuktan dönüşünde ailesinin yanında geçirdiği günlerde geçmiş hayatını bir hayvan gibi id'ine teslim yaşadığını yavaş yavaş fark etmeye başlar.²⁵⁶¹ "Deliliğiyle mücadele etme[ye]" karar verir.²⁵⁶² Kendisini Kayra'dan öğrendiği şekilde duygusuz sanmaktayken yavaş yavaş "Eskisi gibi duygusuz olmadığı[n]ı fark" eder.²⁵⁶³ Otto Kernberg, toplum karşıtı davranışların "çete kültürü" benzeri "ileri derecede patolojik toplumsal çevrelere normal ve patolojik uyumun bir sonucu" olabileceğini belirtir.²⁵⁶⁴ Kinyas'ın durumu da bu tarz bir uyum zorunluluğundan kaynaklanır ve Kayra'dan ayrıldıktan sonra -çoklu kişiliğin biri geri plana itildikten sonra- içinde bulunduğu ikili çeteden ayrılarak bireysel yolunda ilerlemeye başladığında, Kayra'yı taklit etmekten vazgeçtiğinde kendini keşfetmeye başlaması da Otto Kernberg'in tespitlerini doğrulamaktadır. Kinyas, Kayra'nın zihinsel ölüm fikrinin de bir saçmalık olduğunu fark eder.²⁵⁶⁵ Kayra'nın kötü bir arkadaş olarak içindeki "şeytanları uyandır"ması, Kinyas'ı Kayra'dan soğutur ve onun yanına dönmekten alıkoyar.²⁵⁶⁶ Ancak Kinyas kimliğinden soyunmaya

²⁵⁶⁰ **Kinyas ve Kayra**, s. 239.

²⁵⁶¹ A.e., s. 420-421.

²⁵⁶² A.e., s. 422.

²⁵⁶³ A.e., s. 423.

²⁵⁶⁴ Otto Kernberg, a.g.e., s. 94.

²⁵⁶⁵ **Kinyas ve Kayra**, s. 424.

²⁵⁶⁶ A.e., s. 425.

başlayan Tolga'yı bu sefer de Kayra'nın bir eşruh olarak peşine düşen sesi ve gölgesi yalnız bırakmaz:

“Ülkenin sorunlarıyla ilgilenmeye başlamanın zamanı gelmişti. Her şeyi bilmeliydim uzağında yıllarca yaşadığım toprak hakkında. Ama birden spikerin sesi değişti. Kalınlaştı. Ne yangın ne de toprak. Başka bir şey söylüyordu artık. Kinyas diyordu. Kayra insanları tehdit ederken yaptığı gibi fısıldayarak. Ve bir an için gerçekten arkamda duran hoparlörlerden ellerinin çıkıp boğazımı sıkacağına düşündüm. Ve tam şoföre durmasını söyleyecekken kaçmak için spiker yeniden başladı konuşmaya. Ekonomi haberlerine geçmişti. Hayal gücümün kendisini öldürmediğim için benden nefret eden zihnimin bir oyunuydu hepsi. Çok iyi biliyordum, o fısıltıyı. Çok iyi tanıyordum Kayra'nın sesini. İsmimi söylerken ilk harfini bastırıp sonuncusunu nasıl uzattığını çok iyi hatırlıyordum. Farkındaydım yaptığım tercihin bedelinin Kayra'nın fısıltısıydı unutması en zor olacak parçası geçmişimin.”²⁵⁶⁷

Kayra'nın sesini daha sonra kız kardeşiyle birlikte gittikleri bir barda hoparlörden işitir. “Hayali Kayra'nın hayali sesinden” korksa da içinden: “Bana kimse Kinyas demesin! Ben Kinyas değilim!” diye bağırır.²⁵⁶⁸ Bu ikrarın ardından bölünmüş kişiliğinin kendisini rahatsız eden tarafından azade yaşamaya başlar. Askerlikten muaf tutulabilmesi için gittiği askeri hastanedeki doktorla Tolga'yı ustaca buluşturan yazar, hastanın psikolojik durumu ve eve dönüşü hakkında şu tespitlerde bulunur:

“Uykusuzluk, halüsinasyonlar, gerçek dünyadan istemli kopma ve tek doğrunun kendininki olduğunu düşünmen Tabii bir de hiçbir zaman tıbbi yardım görmemiş olduğunu göz önüne alırsak bütün bunların katlanarak çevrende bir kabuk halini aldığını söyleyebiliriz Yalnız anlaşılamayan tek bir husus var. O da, kırılması imkânsız kabuğunu sen kendi başına nasıl deldin? Nasıl anlayabildin yaşadığın hayatın yanlışlığını? Aileni özlediğin için onlara döndüğünü sanmıyorum. Belki de korktun. O

²⁵⁶⁷ A.e., s. 430.

²⁵⁶⁸ A.e., s. 450.

şekilde yaşadığım sürece her an ölebileceğini anladım ve korktun. Küçük bir çocuk gibi sokağın ilerisindeki hayattan korkup evine döndün.”²⁵⁶⁹

Otto Rank, üç tip insan tanımlar: ortalama, nevrotik ve artist insan.

- a. Ortalama insan tipi: Toplum için yararlı, toplumun değerlerine bağlı insan tipidir.
- b. Artist tipi: Rank’in ideal insan tipidir. Bu herhangi sıradan görünen bir insan olabilir. Ortalama insandan ayrılan tarafı ise toplumun beklentilerine aldırılmayıp bu amaçla pek çok sıkıntıya katlanmaya da hazır olmalarıdır. Bu noktada insanın istediğinin doğruluğuna içten bir şekilde inanması önemli bir husustur.
- c. Nevrotik tip: Artist tipe toplum dışı tarafıyla benzese de ayrıldığı taraf toplumdan kopuk ve sürekli tepki gösteren bir kişiliğe sahip olmasıdır. Bu durum her türlü uzlaşma imkânını ortadan kaldırır. Sürekli suçluluk duygusuyla sarmalanmış bir hayat yaşar. Kendini eleştirmekten, kendini dinlemekten tabiri caizse kendini yiyip durmaktan bıkmaz. Her zaman sinirlidir.²⁵⁷⁰

Tolga’nın Kayra’nın etkisinden kurtulmaya başladıktan sonra nevrotik tipte bir kişilik özelliği sergilediği açıkça görülmeye başlanır. Doktorun kendisine koyduğu teşhisi açıkça söylemese de: “nevrotikle başlayan patolojikle gelişen, depresyonla biten uzun bir kelime çetesi” olarak hastalığından bahseder.²⁵⁷¹ Tolga’nın iyileşmesinde yazı büyük bir yardımcıdır. Tolga, yazarak kendisini tedavi eder. “Öldürmeye çalıştığı” zihnini şimdi yeniden “diriltmek için” hikâyesini yazar.²⁵⁷² Kendisini zamanla sevmeyi öğrenir. Eski alışkanlıklarını bir bir terk eder. Tolga, bir şizofrenin cümlelerine benzer kopuk kopuk cümlelerle ajandasını doldurduğunu, yazdığı işle ilgili cümlelerinin arasına bir türlü dizginleyemediği Kinyas’ın “İntihar et... İşlerinde geciken şoförlerin sağ ayak bileklerini kes...”²⁵⁷³ gibi cümleler

²⁵⁶⁹ A.e., s. 457.

²⁵⁷⁰ Nuran Hortaçsu, **İnsan İlişkileri**, s. 209-211.

²⁵⁷¹ **Kinyas ve Kayra**, s. 458.

²⁵⁷² A.e., s. 466.

²⁵⁷³ A.e., s. 498.

sıkıştırdığını fark eder. Pek çok personasından birini bazen bir ötekini takarak topluma karışır ve uyum sağlamaya, Kinyas'ın sesini baskılamaya çalışır. Bunun farkındadır, bu yüzden de aynada kendisini “yedi başlı bir adam” gibi görür.²⁵⁷⁴ Halüsinasyonları devam etse de gittikçe azalır. Çocukluk arkadaşı Salih'in yanında çalışmaya başladığında onun bir uyuşturucu bağımlısı olduğunu öğrenince Salih'e bağımlılığı yerine babasına olan nefretini koyması ve böylece uyuşturucudan kurtulabileceği önerisinde bulunur. Kendi kurtuluşunu Salih'in kurtuluşuna bağlar. Kendisi de Kinyas ve Kayra'ya bağımlıdır ve bu bağımlılığın yerine onlara olan nefretini koyarak bağımlılığını alt etmeyi denemektedir. Sonunda Salih kurtulunca Tolga da kurtulur. Böylece Kayra'yı tamamen hayatından silmiş olur. Kinyas, yazdıklarını Kayra'ya gönderir ve ortadan yavaş yavaş kaybolur. Geriye Tolga kalır.

Tolga'nın yaşadığı çoklu kişilik bozukluğu neticesinde ortaya çıkan iki anti-karakter hükmündeki kişiliğinin birbirlerine çıkar ilişkisiyle bağımlılığının oluşturduğu ikilinin anlatıldığı **Kinyas ve Kayra**, bir eşruh romanıdır. Kinyas'ın Kayra'yı üç ay bir bankta beklemesi,²⁵⁷⁵ Kinyas ve Kayra'nın dönüşümlü olarak uyku ve uyanıklık dönemlerinin değişmesi, Kinyas'ın Kayra'dan ayrıldıktan sonra Kayra'nın Abidjan'da bulunduğu okyanus kıyısının kokusunu hissetmesi ve okyanustaki dalgaların sesini işitmesi²⁵⁷⁶ vb. telepatik hadiseler çoklu kişilik yapısını ve Kinyas ile Kayra'nın Tolga'nın eşruhları olduğunu ispatlar. Ayrıca her bir farklı kişiliğin birer şizoid kişilik bölünmesi de yaşadığı sonuçta üzüm salkımı benzeri bir kişilikler manzumesi ortaya çıktığı görülür. Birlikte yola çıkan ve sayılan delillerle de ispatlandığı gibi iki farklı kişi zihinsel bir ikili oluştururlar ve sonuçta diğer ikili örneklerinin aksine yolun yarısında ayrılıp yollarına bireysel tercihleri üzere devam ederler. İkilinin arasındaki çıkar ilişkisi ortadan kalktığında ikililik de ortadan kalkmış olur. İkililerin bir kahraman ve yanındaki yardımcısının, dostunun, sırdaşının kadim bir tercihle doğru, iyi, güzel, adalet peşinde birlikte çıktıkları yolculuk bu örnekte beraberce kötüye, çirkine, adaletsizliğe, yalana, hatalıya iki anti-karakterin yolculuğu hâline dönüştürülmekte ancak ikilinin doğru yol üzere sonuna kadar birlikte ilerlediği örneklerdekinin aksine bir kopuş gerçekleşmekte ve istenen

²⁵⁷⁴ A.e., s. 502.

²⁵⁷⁵ A.e., s. 245.

²⁵⁷⁶ A.e., s. 500.

hedefe varılamamaktadır. Roman boyunca sürekli yinelenen kötülük eksik iyiliği diyalektik olarak sorgulatmaktadır. Hasan Ali Toptaş'ın **Bin Hüzünlü Haz** adlı romanında roman kahramanı Alaaddin'in iyinin yanındaki eksik kötüyü arayışı gibi romandaki kötünün yanındaki eksik iyi her daim eksikliğiyle öne çıkmaktadır. Romanın eksilteli göndergeler sisteminin varlığı sürekli aynı eksikliğe işaret eder. Diyalektik yapının eksik unsuru dengenin varlığı için görünmeyen ağırlığını gördüğü örneklere nazaran daha kuvvetle temsilen romanda hissettirmektedir. Kinyas ve Kayra'nın ortadan kalkmasıyla iyinin üstündeki kötü perdesi de kaldırılmakta yani eşruh kurgusu nihayetlenmektedir. Genel olarak Kinyas'ın romanın başındaki bölümde Tolga'nın temsilcisi olarak kabul edildiği anlaşılmaktadır. Kayra, Kinyas'ın bu kısımda eşruhu olarak anlatılmaktadır.

“İçimden üç kadın çıktı.[...] Biri Kâzime, benim öteki yarım. Sonra iki yaşlı kadın çıktılar içimden. Kâniye Anne ile Hasbiye Anne. Yaşama doğru delice koştular.”²⁵⁷⁷

Nazlı Eray, romanlarını bir rüya perdesi ardına gizler. Belleğin zaman çizgisindeki düzensiz hareketleri nesnel vasıtasıyla somutlaştırılmak suretiyle gerçeklik düzlemine öznel algılar ve düşlerle taşınır. Yazara 2002 Yunus Nadi Roman Ödülünü kazandıran **Aşkî Giyinen Adam**, 2001 yılında yayımlanır. Bir kadın yazarın Dürnev Abla adlı tarot falı bakan bir kadının tarot yorumlarıyla belleğine yaptığı düşü yolculuğun hikâyesini anlatan roman, oldukça karışık bir kurguya sahiptir. Romanın başkişisi kadın yazarın geçmişi, Nazlı Eray'ın hayat hikâyesiyle örtüşür daha doğrusu benzeşir. Kurgu kadın yazar, Nazlı Eray'ın romandaki temsilcisidir. Belgesel büyülmü gerçekçilik yöntemiyle romanlarını kaleme alan Nazlı Eray'ın romanında tarot kartları arasından Elizabeth Taylor, Eddie Fisher, Marilyn Monroe, Debbie Reynolds, Connie Stevens gibi pek çok ünlü isim Dürnev Abla'nın Mesnevi Sokağı'ndaki evinin salonuna gelmeye başlarlar.

²⁵⁷⁷ Nazlı Eray, **Aşkî Giyinen Adam**, s. 296.

Tüm bu garip olaylar kadın yazarın tarot falı bakılırken düşerek başını çarpması ardından gelişir:

“Kartı elimde tutuyordum, sandalyeyle birlikte arkaya yuvarlandım. Korkudan bir çılgılık atmıştım. Kırmızı örtü tortop olmuş, üstündeki kartlarla birlikte başıma geçmişti. Üstümü örten masa örtüsü, saçlarımın arasında, göğsümün üstünde, omuzlarımda tarot kartlarıyla yerde, halının üstüne yatıyordum. Örtü yüzümü kapatmıştı, çocukluğumda olduğu gibi koyu pembe bir filtrenin arasından seziyordum şimdi dış dünyayı; beni kaplayan bir plasenta gibiydi bu kırmızı örtü; dışarıdan Dürnev Abla'nın adımı haykırışını duyuyordum.”²⁵⁷⁸

Böylece romandaki gerçeküstü tüm olaylar bir baygınlık perdesi ardına gizlenmiş olur. Roman boyunca karşılaşılan pek çok garip olaydan biri de romanın başkişisi kadın yazarın eski şoförü Kâzım Efendi'nin başından geçen ilginç hikâyesidir. Sulakyurtlu Kâzım Efendi, “on yıla yakın bir zaman” yazarın yanında çalışır.²⁵⁷⁹ Yazarın sonsuz güvenini hiçe sayan Kâzım Efendi, yazara ihanet eder ve kendisine güvenerek teslim edilen işleri kendi çıkarına kullanır. Yazarın parasını çalar ancak sonunda tüm yaptıkları ortaya çıkar.²⁵⁸⁰ Dürnev Abla, onu “iki ruhlu bir adam” olarak tanımlar.²⁵⁸¹

“Ne yaparsın denize düşen yılanı sarılır; yaşlı adamla evlendiğinde, işlerini yürütmesi için Kâzım Efendi'ye güvenmiştin. Cahil adamdı, parayı görünce çalıp çırpmadan yapamamıştı işte. Kader o garip oyununu oynamasaydı sen hiçbir şeyin farkına varamayacaktın; Kâzım Efendi her şeyi büyük bir ustalıkla yapıyor, onu sana şikâyet edecek kişileri sana ulaştırmıyordu. Küçük paralardı kimi zaman çaldığı; işyerinden hava paraları, ufak haraçlar, senin cebine dokunmadan senin adına ondan bundan koparılmış paralar... On yıl çift yaşam yaşamıştı bu adam. Senin karşında uysal, tatlı dilli bir çalışan, babacan bir sürücü; diğer insanlara karşı ise bir yalancı, bir zorba,

²⁵⁷⁸ A.e., s. 14-15.

²⁵⁷⁹ A.e., s. 130.

²⁵⁸⁰ A.y.

²⁵⁸¹ A.y.

acımasız bir hırsız. İşte böyle bir adam on yıl boyunca çok yakınındaydı, yaşamın ona teslimdi bir yerde, arabanın direksiyonundaydı. Kâzım Efendi bir gün aniden hastalanmasa, apandisi patlamasaydı, belki onunla ilgili birtakım gerçekleri hiçbir zaman öğrenemeyecektin; bu tuhaf adam senin yanındaki yaşamını eskisi gibi sürdürmeye devam edecekti.”²⁵⁸²

Ölümün kıyısından dönen Kâzım Efendi, hastaneden çıkar çıkmaz koşup eski işverenin yanına gelir. Eski hâlinden eser kalmamış, gözlerine “[ö]lüme çok yaklaşmış bir kişinin ürkek bakışları gelmişti[r]”, senelerin şoförü “direksiyon korkusuna” müptela olmuştur.²⁵⁸³ “Yıllardır direksiyon sallamış adam arabanın yanına gidince ürküyor, rengi atıyor, bacakları titremeye başlıyordu[r]” ve “Tüm ruhunu derin bir evham, bir vesvese sarmıştı[r].”²⁵⁸⁴ Geçirdiği hastalık ardından ölümün kıyısından dönen Kâzım Efendi, tüm yaptığı kötülüklerle yüzleşip vicdan azabı çekmeye başlamıştır. Eşruh kurgularında genelde olduğu gibi yine ölüm korkusu ortaya çıkacak eşruhun habercisidir. Acıları gün geçtikçe artan Kâzım Efendi’nin ruhunu kasıp kavuran ateş, onun kişiliği üzerinde dönüştürücü bir etki gösterir. Gittikçe daha da değişen Kâzım Efendi’den zamanla bambaşka bir insan doğar:

“O göbekli, kara bıyıklı, yarma gibi adamın içinden bir kadın çıkıvermişti ortaya sanki. Bu kadını hemen fark etmiştin sen. Ürkek, evhamlı, nazlı ve kaprisli bir kadındı Kâzım Efendi’nin içinden çıkan. Bu kadının bir daha hiçbir zaman araba kullanamayacağını anlamıştın.”²⁵⁸⁵

Hızla hassas bir kadına dönüşmeye başlayan Kâzım Efendi’nin eski hâlinden eser kalmaz. Sürekli aynalarda kendisini seyredip, “kuşkucu, alıngan ve hülyalı bir

²⁵⁸² A.e., s.130-131.

²⁵⁸³ A.e., s. 131.

²⁵⁸⁴ A.y.

²⁵⁸⁵ A.e., s.132.

kadın[a]” dönüştüğünü gözlemlemekten başka elinden bir şey gelmez.²⁵⁸⁶ Geçirdiği “ruhsal yıkım ve deformasyon”²⁵⁸⁷ önemli bir dönüşümü başlatan etkidir. Jung’un sürekli erkeksi davranışlar sergileyerek dişi yanlarını bilinçdışına ittikleri için bu yönleri gelişemeyen erkeklerin animalarıyla yaşadıkları sorun Kâzım Efendi’deki gibi bilinçdışının bilince aksetmeye başladığı ani travma ardından pek çok kişilik değişikliğine sebep olabilmektedir. Zaten “çok erkeksi görünen ve davranan erkeklerin, bu görünümün gerisinde çoğu kez zayıf ve bağımlı bir yapıya sahip olmalarının”²⁵⁸⁸ nedeni de bu kişilerin animalarıyla barışık olmamalarından kaynaklanmaktadır. Daha önce de bahsedildiği gibi erkeksi davranışlarıyla öne çıkan bir kişinin aniden kadınsı hareketler sergilemesi Jung tarafından, anima başkaldırısı olarak nitelendirilmektedir.²⁵⁸⁹ Nitekim Kâzım Efendi, “Bıyıklarını da kesmişti[r] ameliyattan sonra. Bu da onun yüzüne alışılmadık bir yumuşaklık, dudaklarının kıvrımlarına dişice bir muziplik getirmişti[r].”²⁵⁹⁰ Bir anda hızla değişen Kâzım Efendi, Kâzıme olmuştur artık. Bu tip bir ruhsal dönüşümün, başlangıçta bir cinsiyet dönüşümünden çok eril ve dişi ruhlar genel kabulüne dayanandırıldığı görülmektedir. Akla hitap ettiği kabul edilen eril ruhun zıddı kabul edilen dişi ruh hislere dayanır. Kâzım Efendi’deki bu ani değişim de onun hayatı algılayışındaki ben merkezli, görece akılcı, özdekçi tavrından sıyrılarak ruhi yönelişini tetikler. Bütün hayatı boyunca duygularını örten, bıyıklı erkek kimliği ardında erke sığınan Kâzım Efendi’nin sahip olduğu erki kaybının ardından yaşadıkları onu daha önce inandığı ve yaşadığı hayat tarzının tam zıt istikametine fırlatır. Özenle koruduğu ve bir koza misali içinde yaşadığı mikro kozmosundaki mikro kaosta kaybolmuş benini yeniden inşa süreci onun cinsiyetinin değişmesiyle ifade edilmek istenmektedir. “Kâzıme olmuştu[r] o artık; evindeki kenarı dantelli yastıklı yatağında yattığı zamanlar karısı ona hizmet etmezse naz ediyor, ağrıya dayanamıyor, bütün gün ölümü düşünüyordu[r].”²⁵⁹¹ Dişi ruhun kaprisli, nazlı, hassas, duygusal şeklinde tanımlanması eril ruhun örtük bir şekilde yüceltildiğini de gösterir.

²⁵⁸⁶ A.e., s. 132-133.

²⁵⁸⁷ A.e., s. 133.

²⁵⁸⁸ Engin Geçtan, **Psikanaliz ve Sonrası**, s. 108.

²⁵⁸⁹ A.e., s. 169.

²⁵⁹⁰ A.g.e., s. 133.

²⁵⁹¹ A.e., s. 133.

Kâzım Efendi, geçirdiği ameliyatlardan sonra geceleri rüyasında Bodrum'a yürüyerek gidip dönmeye başlar.²⁵⁹² Rüyalarında da günlük hayatta olduğu gibi arabalardan uzak durur. Kendisini huzurlu hissettiği tek yer olan Bodrum'a her gece rüyasında yürür sonra da eve geri döner.²⁵⁹³ Hastalıktan sonra bir panik atak yaşa[yan]" Kâzım Efendi, "her gece Bodrum'a yürüyerek gidip gelerek sanki bir ruhsal bir yolculuk yap[maktadır]"²⁵⁹⁴ Bu temsilî hicretle temizlenir ve kendisini her gün biraz daha değiştirip dönüştüren bu yolculuklara uzun süre devam eder. Roman boyunca sık sık Kâzım Efendi'nin gece düşlerinde Bodrum'a yaptığı yolculuklardan ve bu yolculuklarda karşılaştığı enteresan olaylardan bahsedilir.

Kâzım Efendi, kolonya kokladığı zaman bir anda Kâzım'e'ye dönüştüğünü ilk olarak kadın yazar fark eder.²⁵⁹⁵ Bakışı, oturuşu, ifadesi, konuşması tümüyle değişmekte bambaşka bir insan hâlini almaktadır.²⁵⁹⁶ Bir gün malum Bodrum gezilerinden birinden dönerken, roman başkişisi kadın yazarı sık sık ziyarete tarot kartları arasından çıkararak gelen Eddie Fisher'la, Denizli'deki Batan Güneş Birahanesi'nde karşılaşır sohbet etmeye başladıklarında Kâzım Efendi, kendisinde meydana gelen bir takım değişikliklerin ve rahatsızlıkların da farkına varır:

"Baktım, bedenimde hafif bir zorlanma; göğüs kafesimde bir gerginlik, bir kıpırtı var. İlk ameliyat yerleri açılıyor sandım, çok korktum. Davul gibi şiştim; derim tef derisi gibi gerildi. Öyle, hamile gibi... İçimde kıpır kıpır bir şeyler oluyor. Eddie anlasın istemiyorum, ayıp olacak. Bira dokundu herhalde diyorum. İzin isteyip tuvalete gittim. Af buyurun, bir gaz çıkardım, sanki rahatladım biraz; derken arkasından, içimden bir şey çıkıverdi. Hela yarı karanlık, ufak; delik gibi bir yer. Ne oluyor, bağırsaklarım mı dışarıya fırlıyor, diye panik içindeyim. Yarı karanlıkta esmer, topluca bir kadın gördüm. Gözleri sürmeli, saçı kâküllü. Bu kadın neren çıktı? Ben helaya yalnız girdim. Şaşkın şaşkın bakıyorum ona. Hafif bir dekoltesi vardı, tombul görüşleri gözüküyordu elbisesinin açık yakasından. Kollarında şıkır şıkır bilezikler... Süslü taze."²⁵⁹⁷

²⁵⁹² A.e., s. 134.

²⁵⁹³ A.e., s. 135.

²⁵⁹⁴ A.e., s. 186.

²⁵⁹⁵ A.e., s. 136.

²⁵⁹⁶ A.y.

²⁵⁹⁷ A.e., s.154.

İlk karşılaşmanın şaşkınlığını üstünden atan Kâzım Efendi, karşısındaki kadına kim olduğunu sorduğunda aldığı cevap şaşkınlığının bir kat daha artmasına vesile olur çünkü kadın, Kâzım Efendi'nin içinden çıktığını söyler. Kâzım Efendi'yi, karşısındaki kadının vefat eden kız kardeşi Kebire'ye olan benzerliği daha da fazla hayrete düşürür. Eşruhların genelde erkek olarak kurgulandıkları ve kişinin birinci dereceden akrabaları arasından seçildikleri görülmektedir. Kız kardeşine tıpatıp benzerliği aslında eşruhunun kendisine olan benzerliğini ifade etmekte ancak Kâzım Efendi bunu kabul etmek istememektedir.

Kâzıme, Kâzım Efendi'nin dışı eşruhudur. Kâzım Efendi'nin "içindeki kadın[dır]"²⁵⁹⁸ ve Kâzım Efendi'ye, o hastalandıktan sonra ortaya çıktığını bizzat söyler.²⁵⁹⁹ Kâzım Efendi, içinden çıkan eşruhu Kâzıme ile birlikte Eddie Fisher'ın oturduğu masaya döner. "Sapına kadar erkek adam" olarak kendisini tanımlayan Kâzım Efendi, karşısındaki Eddie Fisher'a işveli, cilveli bir şekilde yaklaşan Kâzıme'nin hareketlerinden son derece rahatsızdır:

"Ben daha önce hiç böylesini görmemiştim. Oturduğu yerden şuh kahkahalar atıyor; kulağında halka küpeler, etine dolgun, elbisesi yırtmaçlı, ayakkabıları dekolte, tırnakları kırmızı... Bir şeyler anlatıp duruyor Eddie'ye; Eddie'nin de gözü onda. Bir bira daha söyledi. Kadın kara kirpikli gözlerini süzüyor; ağzı sanki bir gül koncası. Siklamen dudak boyası sürmüş. Rahmetli Kebire'ye çok benziyor ya, Kebire, nur içinde yatsın, sakindi, sessiz kadındı. Bu ateş topu gibi bir şey. İkisi derin bir sohbeta girdiler; bir türlü aralarına giremiyorum. Konuşulan konuların dışında kaldım. Eddie de çapkın, anladım. Kadından ayırmıyor gözünü."²⁶⁰⁰

Kâzım Efendi'nin ameliyat ardından geçirdiği dönüşüm, rüyasındaki gece yürüyüşlerinden birinde böylece tamamlanır. Yıllardır gizlediği farklı cinsel tercihi bir anda ortaya çıkar. Ancak toplum baskısından çekinen Kâzım Efendi, erkek kimliğinden ve bu kimliğin toplumda kendisine sağladığı avantajlı konumdan feragat

²⁵⁹⁸ A.y.

²⁵⁹⁹ A.e., s. 155.

²⁶⁰⁰ A.y.

etmek istemez. Duygularına da gem vuramaz. Eddie'yle karşılaştığı rüyada baskıladığı duygular bir anda farklı bir kimlik olarak içinden çıkar ve görünür bir kadın, bir eşruh hâline dönüşür. İçinde sakladığı, kaçtığı, baskıladığı kimliğinden onu Kâzime kimliğinde kendi dışına yansıtarak kurtulan ama erkek kimliğinden de taviz vermek zorunda kalmayan Kâzım Efendi neredeyse kendisinin simgesel olarak doğurduğu eşruhu Kâzime'ye âşık olur. Kâzım Efendi'nin narsisist kimliğinin, kendine olan aşkı, onu bir dişi eşruh keşfine yönlendirir. Bu bir tamamlanma, bütünlenme ihtiyacıdır. Gizli cinsel tercihin kurguda bir eşruh kimliğinde hayat bulmasının yazarın farklı cinsel tercihler meselesini ele almasını ve tartışmasını kolaylaştırıcı bir yöntem olarak gördüğünü gösterir.

Masadan ayrılan Kâzime'yi Eddie Fisher takip eder, aradan geçen zaman zarfında gittikçe daha fazla şüphelenmeye başlayan Kâzım Efendi, ikisinin birlikte olduklarını düşünerek masaya döndüklerinde Kâzime'yi hışımına çektiği masadan kaldırır ve dövmeye başlar. İdeal aşkı, ablası ve kendisinin hep olmak ya da sahip olmak istediği kadın kimliğini temsil eden eşruh Kâzime'yi kendi inandığı ahlâk değerlerine uymaya zorlar. Dişi eşruhunu yargılamaya başlar: “Benim içimdeki kadın orospu çıktı”²⁶⁰¹ diye yakını. Kâzime, onun “korkularını”, “zayıflıklarını” ve “endişelerini benliğinde toplamış olan kadını kısmı”dır.²⁶⁰² Her zaman kolayca yargıladığı, dalga geçtiği, küçük gördüğü ve faydalandığı kadın kimliğinin aslında Kâzım Efendi'nin kendisi oluşu, o kadını kendisinin simgesel olarak doğuruşu Kâzım Efendi'den yola çıkarak toplumsal cinsiyet meselesinde ben ve öteki kimliği arasındaki sınırı yazarın başarıyla aştığı ve çok da esprili bir dille okuyucunun da aynı konuyu sorgulamasına ve değerlendirmesine vesile olduğu söylenebilir. Erkeklerin, öteki olarak toplumda aşağıladıkları kadınlara dönüşmelerini yazarın büyük bir ceza telakki ettiği anlaşılmaktadır. Kurgudaki kadın yazara ihanet eden şoförünü cezalandırmak için böyle bir cezayı reva görmesi toplumsal cinsiyet sorununu aslında toplumun genel kabullerinden uzaklaşmadan değerlendirdiğini gösterir. Yazar, Kâzım Efendi'yi ve onun kimliğinde Türk erkeğini böyle terbiye etmeyi tercih eder. Türk romanında, toplumsal öteki olarak nitelendirilen kimliklerin sorgulanmaya başlaması 1980 sonrasında artmaya başlar. Özellikle toplumda

²⁶⁰¹ A.e., s. 156.

²⁶⁰² A.e., s. 186.

merkezi konumdaki erkeklerin “öteki” olarak kabul ettikleri kadına dair hâkim bakış açılarının kadın yazarlar tarafından sorgulanışının kadın hareketleri neticesinde artmaya başladığı bir dönemin mahsulü olan roman bu sorgulamayı bir eşruh deneyimiyle duygudaşlık kurma denemesine dönüştürür. Öteki olarak kabul ettiği, çektikleri acılara, katlandıkları çilelere aldırmadığı kadınlara ettiği hakaretlerin artık kendisine de edilecek olması Kâzım Efendi’yi tarifsiz korkulara sevk eder. Öteki olmayı öğrenmeye dayanamayacağı için de bir oklama tahtasına dönüştürdüğü eşruhu Kâzime’yi doğurmak zorunda kalır. Sembolik dönüşümünü kendi dışında ürettiği karakterle tamamlar. Aslında bu, başlangıçta cesaret edilemeyen bir dönüşümdür. Kendine bağlı bir öteki: dişi eşruh olarak ürettiği Kâzime üzerinden kendi benini Kâzım Efendi, yeniden inşa eder. Ameliyat sonrasındaki dönüşümün geriye dönüş yolunu ararken aradığı en kestirme çıkış yolunu, Kâzime’yi doğurmakta bulur. Nitekim kaybettiği özgüvenini üzerinden kazanabileceği bir ötekine ihtiyaç hissettiğinde Kâzime ortaya çıkar ve Kâzım Efendi yitik özgüvenini tekrar buluncaya kadar Kâzime’den ayrılmayı kabul etmez. Hegel’in efendi-köle diyalektiğindeki benzer bir şekilde Kâzım Efendi, kendisine bir köle üretir; bu köle kendisine efendi dedikçe ona daha çok bağlanır. Erkeklerle karşı hissettiği cinsel duyguları, arkadaşlarıyla bir araya geldiğinde yaptığı arkadaşlık dışı davranışları Kâzime yapıyormuş gibi düşünerek bir taraftan kendisini rahatlatır, bir taraftan da aslında kendisinin bir parçası olduğunu bildiği bu kadını acımasızca eleştirir. Ondan uzaklaşmak ister ancak bunu da başaramaz:

“Ben bu kadına tahammül edemiyorum! Daha fazla taşıyamayacağım onu. Kâzime’yi söylüyorum. Hafifmeşrep, oynak, erkek delisi çıktı. Gidip bir yere oturamıyorum, bir kadeh bir şey içemiyorum. Hemen çıkıyor içimden, başlıyor beraber içtiğim erkeklerle oynaşmaya. Dayanılır bir durum değil benimki. Nereden geldi başıma bu, anlayamıyorum! Artık yalnız kalmam da imkânsız. Tam kafamı dinleyeceğim, şöyle yatağıma uzanıp bir ‘Oh!’ diyeceğim; çıkıveriyor içimden. Bir alışveriş merakı, bir paçavra düşkünlüğü, anlatamam size! Ona para yetiştiremem mümkün değil. Vitrinlerin önünden ayrılmak bilmiyor; takıyor, takıştırıyor, ben bir erkek arkadaşımın birlikte olduğumda ‘Hop!’ diye içimden çıkıveriyor. Herkese onu nasıl anlatacağımı, ne

yapacağımı bilemiyorum. Bunaldım, çok bunaldım. Ne olur kurtarın beni! İntihar edeceğim.”²⁶⁰³

Kâzım Efendi'nin “yapmak istediği ve yapamadığı her şeyi yapa[cak bir] kadın”²⁶⁰⁴ olarak kurgulanan Kâzıme, Kâzım Efendi'nin fantezilerinin ürettiği bir köle kadın kimliğidir. Kâzıme'yi kendisinin gerçekleştiremediği hayallerini gerçekleştirdiği için Kâzım Efendi çok kıskanmakta ve kıskançlığını dışarıya öfke nöbetleriyle yansıtmaktadır. Kâzım Efendi'nin id'i dışarıya bir kadın olarak fıskırır. Kendinden bağımsız, ele avuca sığmayan id'ini baskılayamaz. Kâzıme, “Kâzım Efendi'nin can düşmanı, yıllardır konuşmadığı amcasının oğluyla birlikte”²⁶⁰⁵ ve bunu Kâzım Efendi'den saklar. Böylece Kâzım Efendi'ye simgesel olarak ihanet ederken aslında kendi hatasının farkında olan Kâzım Efendi, eşruhunu yani en sevdiğini düşmanına teslim ederek ondan örtük bir özür diler.

Sonunda Kâzım Efendi, Kâzıme'den kurtulmaya karar verir ve onu öldürmek için peşine düşer.²⁶⁰⁶ Genel eşruh kurgularının aksine eşruh ile sahibi arasındaki efendi ve köle birimin ve cinsiyetin değiştiği romanda sahibinin eşruhunu öldürme isteği tekrarlanır. Eşruh kurgularının hepsinde olduğu gibi Kâzım Efendi, Kâzıme'nin gerçekten yaşadığına ve varolduğuna inanır, Kâzıme'ye sorulduğunda o da: “[H]ayattayım sanıyorum. Yaşıyorum.” cevabını verir.²⁶⁰⁷ Kâzım Efendi'nin baskılarından rahatsız olan Kâzıme, ondan “kaçıp kurtulmak” ister.²⁶⁰⁸ Bu simgesel kaçış isteği Kâzım Efendi'nin yaşadığı bunalımın derinliğini vurgular. Yaşadığı bunalımdan kurtulma çabası dairesel bir geriye dönüş hareketiyle eskiden olduğu gibi duygularını yeniden bastırma girişimi ya da duygularından kurtulma girişimi olarak nitelendirilebilir. Kâzıme'nin söyledikleri Kâzım Efendi'nin kendi id'ini baskı altına almaya çalıştığını gösterir:

²⁶⁰³ A.e., s. 166.

²⁶⁰⁴ A.e., s. 167.

²⁶⁰⁵ A.e., s. 169.

²⁶⁰⁶ A.e., s. 171.

²⁶⁰⁷ A.e., s. 187.

²⁶⁰⁸ A.y.

“Zehir ediyor hayatı bana. Baskı, baskı. Onu yapma, bunu yapma! Kaçıp kurtulacağım ondan.”²⁶⁰⁹

Kâzım Efendi ile Kâzime'nin bir arada bulunuşu “kötü bir evlilik gibi” sürer çünkü Kâzime, Kâzım Efendi'nin “yaşamının”, “canlılığının” yarısıdır zaten, bu yüzden de Kâzım Efendi ondan vazgeçemez.²⁶¹⁰ Kâzime'yi öldüremez çünkü “öldürürse, kendini öldürmüş olacaktır.”²⁶¹¹ Kâzım Efendi, Kâzime'yi ortadan kaldırmak istemez sadece tehdit eder, Kâzime'nin onun korkularından beslendiğini anlamıştır:

“Ben arabaya binmeye başlarsam, sen yok olursun. [...] Yok olur gidersen, anladın mı? Benim korkularıyla birlikte meydana çıktın sen. Korkum geçtiği an, bitersin. Sus da, dediklerimi yap.”²⁶¹²

Aslında Kâzım Efendi tehditler savursa da içten içe Kâzime'nin ortaya çıkmasından da memnundur. Ona babası ya da ağabeyi gibi davranır:

“Sana bir zarar gelmesini istemiyorum. Hep seni korumaya çalışıyorum, anlamıyor musun? Erkeklerden korumaya çalışıyorum seni. Çünkü erkeği iyi tanırım ben.”²⁶¹³

Kâzım Efendi'nin hareketlerinde, kölesini başka bir efendiye kaptırmak istemeyen bir efendinin tavrı vardır.

Yansıma ötekiler şeklinde kurgulanan eşruhlar sadece kişinin kendisi tarafından görülebilmektedir. Bir eşruh olarak rüyada doğan Kâzime'nin rüya atmosferinde ilerleyen roman içerisinde diğer romanlardakilerden farklı olarak

²⁶⁰⁹ A.y.

²⁶¹⁰ A.e., s. 188.

²⁶¹¹ A.e., s. 189.

²⁶¹² A.e., s. 212.

²⁶¹³ A.e., s. 214.

günlük hayatta başkaları tarafından da görülmesi romanın eşruh kurguları açısından ilginç bir örnek olmasını sağlar. Kâzime, bağımsızca hareket edip istediği yere gidebilmekte ve yazar ile Dürnev Abla tarafından da görülebilmektedir. Dostoyevski'nin **İkiz**'inde İkinci Bay Golyadkin sahibinden bağımsız olarak hareket eder, başkalarıyla görüşür, konuşur ancak bunlar sadece Bay Golyadkin'in bir yanılısamasından ibarettir, esasen eşruhunu kendisinden başka kimse görmez ve tüm olayları anlatan Bay Golyadkin'dir. Oysa Nazlı Eray'ın romanında okuyucu hem Kâzım Efendi'nin ağzından hem de Kâzime'nin ağzından yaşananları dinler. Kâzime, hem bir dişi eşruh olması hem kendi bilincine sahip olması hem de romanda kendi söz hakkına sahip olması açısından Türk edebiyatında kurgulanan eşruhar arasında oldukça önemli ve farklı bir yere sahiptir.

Kâzım Efendi ve Kâzime hep birlikte dolaşırlar. Kâzım Efendi, yere dağılan tarot kartları arasından Dürnev Abla'nın salonunda ortaya çıktığında Kâzime hemen arkasındadır, Kâzım Efendi arkadaşlarının yanına gittiğinde de peşini bırakmaz. Bir eşruhun tüm zıt karakter özelliklerini taşıyan Kâzime sürekli Kâzım Efendi ile tartışır. Böylece Kâzım Efendi ile Kâzime roman içinde kendi içinde müstakil iki kutuplu özel bir iç kurgu dairesi oluştururlar.

Kâzım Efendi, bazen Kâzime'nin yaşadıklarıyla kendi yaşadıklarını birleştirir. Sakladığı gizli cinsel kimliğini kıyafetlerini değiştirerek ortaya koyduğu zamanlarda çektiği acıyı onun ağzından dile getirir aslında Kâzime'nin tüm yaşadıklarını kendisinin yaşadığını da sezdirir. Yüksek topuklu ayakkabılar giyerek yürümek zorunda olan kendisidir ve bu yüzden yorulan da. Ancak rüyalandaki bu birlik, günlük hayatta ikilikle karşılaşılır:

“Batan Güneş Birahanesi'nden geliyorum.[...] Denizli'den buraya yürürken biraz zorlandım, hava çok sıcak. Rutubet çok. Kâzime de yüksek topuklu ayakkabılar giymiş... Tıkır tıkır... Canım çıktı.”²⁶¹⁴

²⁶¹⁴ A.e., s. 212.

Birlikte geldikleri salonda Kâzime hemen ayrı bir kişilik olduğunu vurgular ve herkes arabayla giderken kendisi yürüyerek Bodrum'a gitmek istemediğini belirtir.²⁶¹⁵ Günlük hayattaki diyalog karşılıklı bir zıtlık temeline dayanır ve çoğunlukla geleneksel Türk Halk Tiyatrosundaki karşılıklı atışmalara benzer şekilde esprili bir şekilde kurgulanır. Roman boyunca tekrarlanan bu atışmalar eşruhun zıt karakterine uygun mahiyettedir. Ayrıca Nazlı Eray'ın romanı, eşruh kurgusunun tekinsiz atmosferinden Kâzime'nin korkutucu doğumuyla beslense de karşılıklı konuşmalar genel eşruh kurgularından farklı olarak korkudan, tekinsizlikten beslenmez aksine ikizlerin geleneksel tiyatrodaki komik atışmalarını andırır. Eray'ın romanı, eşruh kurgularının genel tekinsizlik ve korku atmosferinin yerini küçük atışmalara bırakmasıyla komedinin ikiz kurgularına yaklaşırken eşruh kurgularından uzaklaşmakta bir ara form örneği teşkil etmektedir.

Kâzime'nin, Eddie Fisher'dan hamile kalması simgesel bir kadınsı korkunun yansıması olarak romanda somutlaştırılır. Eddie Fisher'ı Batan Güneş Birahanesi'nde görünce gizlediği cinsel tercihini daha fazla saklayamayan Kâzım Efendi'nin Kâzime'yi içinden açığa çıkartması ardından hissettiği suçluluk onun hamile olduğu korkusunu yaşamaya başlamasına sebep olur. Kâzime'nin Eddie Fisher ile olan ilişkisini kaldıramaz.²⁶¹⁶ "Kâzime, Kâzım Efendi'nin benliğinin dışı kısmı olduğuna göre, bir yerde Kâzım Efendi hamile kalmış demektir[r]".²⁶¹⁷ Kâzım Efendi, Kâzime'nin namusunu temizlemeye karar verir bunun için bulduğu çözüm Eddie Fisher ile Kâzime'yi evlendirmektir.²⁶¹⁸ Kadın yazar, durumu Eddie Fisher'a anlattığında Eddie Fisher şaşkınlığını gizleyemez ve anlatılanlardan haberi olmadığını söyler. Kâzime'yi tanıyamayacağı açıktır çünkü Kâzime'nin ortaya çıktığı rüya Kâzım Efendi'nin rüyasıdır. Herkes kadın yazarın ortak rüyasına kendi rüyasından çıkarak girmektedir. Kadın yazar ise Kâzime'nin Kâzım Efendi'den ayrı bir kişi olduğunu özellikle vurgular ve Eddie Fisher'a kendisinin Kâzım Efendi ile değil Kâzime ile yattığını söyler. Eddie Fisher, Kâzime kendisine evlenmeleri gerektiğini söyleyip başından geçenleri anlattığında onun deli olduğunu düşünür ve

²⁶¹⁵ A.y.

²⁶¹⁶ A.e., s. 230.

²⁶¹⁷ A.e., s. 231.

²⁶¹⁸ A.y.

bunu da kendisine söyler.²⁶¹⁹ Kâzime sadece Dürnev Abla'nın salonunda bir de Kâzım Efendi'nin rüyalarında ve gündüz düşlerinde ortaya çıkar. Yazar ve Dürnev Abla başta olmak üzere salona diğer düşlerden gelen tüm karakterler de Kâzime'yi görebilirler.

Kâzım Efendi'nin ölümlerinin hayata dönmelerine vesile olan bir dönüş kapısı olduğunun ortaya çıkması Kâzime'nin kişiliğini daha da şüpheli hâle getirir:

“Ankara'dan Bodrum'a giderken Denizli'de Batan Güneş Birahanesi diye bir birahane varmış. Yol üstünede. O birahänenin tuvaletinde denk düşebilirsek, Kâzım Efendi adlı bir erkeğin karın zarının arasından kuvvetli bir gazla dışarıya fırlayıp orada ne bulursak ona sıkı sıkı tutunarak hayata bir geçiş yapabiliyoruz.”²⁶²⁰

Bir gece rüyasında yine Bodrum'a doğru giderken Batan Güneş Birahanesi'nin tuvaletinde iki ölü kadın: kadın yazarın da çocukluğundan tanıdığı Kâniye Anne ile Hasbiye Anne, Kâzım Efendi'nin bedenini kullanarak hayata dönerler. Kâzım Efendi onları görünce ödü kopar:

“Helada birileri var.[...] Git bir bakıver. Orada duruyorlar. Benden dışarı çıktılar. İçeride bir gaz sancısı yere yıktı beni, gazı çıkarırken, baktım peş peşe bunlar dışarı çıktılar. Tuhaf bir şeyler, tam anlayamadım ne olduklarını karanlıkta.”²⁶²¹

Kâzım Efendi'ye verilen simgesel doğurganlık onun ilginç bir şekilde kadınlık vasıflarıyla donatılmış olduğuna bir kez daha dikkat çeker. Kâzime, ilk doğurduğu kadındır ve kendi içindeki saklı kadını temsil eder. Daha sonra doğurduğu “iki yaşlı kadını” da aynı Kâzime'ye yaptığı gibi “evladı gibi koru[r]”.²⁶²² Onları Bodrum'a götürürken kendisi de onlarla birlikte otobüse biner. Böylece yürümekten vazgeçer

²⁶¹⁹ A.e., s. 245.

²⁶²⁰ A.e., s. 265.

²⁶²¹ A.e., s. 280-281.

²⁶²² A.e., s. 283.

ve vesaitine binme korkusunu da yener. Sonuçta Kâzime de ortadan kaybolur.²⁶²³

Kâzım Efendi yaşadıklarını şöyle özetler:

“İçimden üç kadın çıktı.[...] Biri Kâzime, benim öteki yarım. Sonra iki yaşlı kadın çıktılar içimden. Kâniye Anne ile Hasbiye Anne. Yaşama doğru delice koşular.”²⁶²⁴

İçindeki ötekilerden tamamıyla kurtulan ve doğurduğu öteki vasıtasıyla kendisine yeniden bir kimlik tanımlayan Kâzım Efendi artık kendisini özgür hissetmekte ve yıllardır işlediği tüm günahlarından arındığına inanmaktadır. İçindeki günahı doğurduğu kadınlar olarak dışarıya atması kadının günahla eş değer olarak görülmesine de örtük bir göndermedir. Günahı doğuranın ise erkek bir karakter olarak seçilmesi bu önyargının eleştirisinin başarılı bir seçimle yıkılma girişimi olarak algılanmalıdır. Sonunda içindeki tüm kadınlardan kurtulan Kâzım Efendi, Dürnev Abla'nın salonundaki Marilyn Monroe'ya âşık olur ve onunla birlikte olur.²⁶²⁵ Marilyn Monroe'nun dişilik timsali olarak seçilmesi ilginçtir. Nazlı Eray, daha sonra da romanlarında Marilyn Monroe'dan sık sık faydalanır, onun üzerine romanlar yazar. Kâzım Efendi, onunla birlikte hastalıktan sonra yitirdiği erkek yanına tekrar kavuşur.²⁶²⁶

Kâzime, gizlenen cinsel kimliğin toplumsal baskı ve korkular sebebiyle açığa vurulamadığı için bir eşruh olarak kişinin dışına bir kadın olarak yansıtılmasıyla oluşur. Kâzım Efendi tarafından doğurulan bir dişi eşruhtur. Onun animasını da temsil eder. Yazar, animanın şişmesiyle Kâzime'nin ortaya çıkışını ilişkilendirir. Kâzime, Kâzım Efendi'nin korkularını temsil eder. Kendisine tamamıyla zıt bir karakterdedir ancak kendi kimliğinden memnun olmayan Kâzım Efendi'nin ulaşmak istediği ideal kadını ve kimliği de aynı zamanda temsil etmektedir. Dişi eşruhların romanın ortaya çıktığı Batı edebiyatında nadiren kullanıldığı ve kullanımlarının

²⁶²³ A.e., s.284.

²⁶²⁴ A.e., s. 296.

²⁶²⁵ A.e., s. 297.

²⁶²⁶ A.y.

özellikle feminist hareketlerle başladığı bilinmektedir²⁶²⁷. Eşruhların daha çok erkeklerden oluşması genel kültürel kabullere dayanmaktadır. Nazlı Eray'ın kurguladığı eşruh Kâzime, eşruhun fantastik roman içinde gelenekselleşen özelliklerinin bazılarını ihtiva etse de genel olarak geleneksel özellikler taşımaktan uzaktır. Türk kültürüyle de bir ilişkisi bulunmamaktadır. Toplumsal kabulleri yenemeyen bir bireyin kendi içindeki cinsiyete dair problemlerini kendi dışında bir yansıma ötekine aktararak kendi bireysel sorunlarını bir öteki kimliğine öteleyerek, atarak, aktararak kurtulma girişiminin ve sonuçta kendini tanıma sürecinin bir unsuru olarak eşruh kurguda önemli bir işlevsel değere sahiptir.

“O halde sen Nur değilsin...
Yani sen...”²⁶²⁸

Osman Aysu'nun 2004 yılında yayımlanan romanı **Doğum Günü 15 Aralık**, koma halindeki bir kişinin hayalinde ortaya çıkan bir eşruhun anlatıldığı popüler bir romandır. Romanın başkişisi erkek karakter Murat, eşini iki sene önce kaybetmiştir ve sürekli insanları ve olayları birbirine benzetmekte, karıştırmakta ya da hatırlayamamaktadır. Murat, eşiyle bir trafik kazası sebebiyle tanışmış ve ondan doğum günü 15 Aralık'ta bir trafik kazası sebebiyle ayrılmıştır. Bir gün tanıştığı yaşlı bir balıkçı ile gittikleri meyhanede yaşlı adam kendisine Azrail olduğunu ve isterse kaybettiği karısı Sitem'e kavuşmasını sağlayabileceğini söyler. Yaşlı adama bunları söyledikten sonra bir anda ortadan kaybolur. Garsonlara adamın nereye gittiğini sorduğundaysa kendisine meyhaneye tek başına geldiğini söylerler. Psikolojik bir rahatsızlığı olduğunun farkında olsa da tedavi olmayan adam bu yaşadıklarının beyninin bir oyunu olduğunu ve psikolojik tedaviye ihtiyacı olduğunu düşünmeye başlar. Psikolojik rahatsızlığının temelinde eşi Sitem'in kaybını kabullenemeyişi yatmaktadır. Gördüğünün bir halüsinasyon olup olmadığını bir türlü anlayamaz. Bir gün önce yaşlı balıkçıyla karşılaştığı yerde bir gün sonra yine onun kıyafetleri içinde ancak genç bir adamla karşılaşır. Dün de aynı yerde balık tuttuğunu söyleyen adam

²⁶²⁷ Esen Kara, a.g.e., s. 15-23.

²⁶²⁸ Osman Aysu, **Doğum Günü 15 Aralık**, İst., İnkılâp Yay., 2004, s. 425.

yaşlı balıkçıyı dün gördüğünü ve adama benzeyen biriyle birlikte oradan ayrıldıklarını söyler. Meyhanedeki garsonla genç balıkçının söylediklerinin birbirini tutmaması adamın kafasının daha da çok karışmasına sebep olur. Geçirdiği nöbetler, gerçek ile düşü ayırmasına engel olmaktadır. Azrail'i ikinci kez, bir sabah üzerinde günlük kıyafetleriyle yatağında uyandığı zaman yatağının başında Sitem'in fotoğrafının bulunduğu çerçevede görür. Evinin salonunda da ihtiyar balıkçıyla karşılaşır. Sürekli bir rüyada olup olmadığını sorgular. Azrail ona duasının Tanrı tarafından kabul edildiğini ve eşine kavuşacağını haber vermek için geldiğini söyler. Adamın Sitem'e kavuşabilmesi için Azrail ile bir anlaşma yapması gerekmektedir. İlk şartıysa aralarındaki anlaşmanın ikisi arasında kalmasıdır. Şayet herhangi birisi anlaşmayı öğrenirse adam bu anlaşmayla kazandığı her şeyi kaybedecektir. İkinci şart ise Sitem'e karşılık hayatından on yılını vermeyi kabul etmesidir. Murat, Faustvari anlaşmayı kabul edip Azrail'e Sitem'i nerede bulacağını sorduğunda Azrail ona Sitem'le kader çizgilerinin buluştuğu ilk yeri işaret eder.

Oynayacağı yeni oyunun provalarına giden Murat, orada Ophelia rolünü oynayacak kız sahneye çıktığında “dehşete kapıl[ır]” çünkü karşısında duran Sitem'i “hatırlatan, ya da çok benzeri biri değil, aynıyla, bütünüyle Sitem'di[r]”.²⁶²⁹

“Hiçbir güç bana bunun bir benzerlik olduğunu söyleyemezdi. İnsanların birbirlerine benzediklerini, ikiz kardeşlerden bilirdim, ama Sitem'in ikizi yoktu ve olsa bile ikizler arasında dahi ufak tefek ayrılıklar olurdu. Kaldı ki, bu istisnai bir karşılaşma idi, tabiatüstü varlıkların ayarladığı, Tanrı'nın meleği Azrail tarafından anlaşma suretiyle düzenlenmiş bir buluşma.”²⁶³⁰

Adının Nur Çimen olduğunu öğrendiği kızın kendisini tanımamasıysa Murat'ın üzülmesine ve hayal kırıklığı yaşamasına sebep olur. Adam “Nur” adının ilahi ışığı yansıttığı için seçildiğine ve bir işaret olduğuna karar verir. Nur'un da doğum günü aynı Sitem'inki gibi 15 Aralık'tır. Gülümsemesi dahi aynıdır. Tek farkla Murat'a âşık değildir. Bu ilk bakıştaki benzerliklerin ardından Murat hayretle ikisinin

²⁶²⁹ A.e., s. 128.

²⁶³⁰ A.e., s. 132.

birbirinden ne kadar farklı olduğunu da anlamaya başlar. Nur, dik başlı ve küstah iken Sitem sadece çabuk sinirlenmektedir. “Nur, Sitem’e karşı daha fetan, daha oynak, daha cüretkâr, daha atak ve daha aktifti[r]”.²⁶³¹ Murat, Nur’u tanıdıkça ikisinin karakterlerinin birbirinin tam zıddı olduğunu fark eder. Nur, Sitem’in şeytani ikizi, eşruhudur. Nur, Murat’ın kendisini ölmüş sevgilisine benzettiğini anlayınca onunla bir daha ne görüşmek ne de konuşmak ister. Murat, tüm yaşadıklarından sonra Azrail’in kendisini oyuna getirdiğini düşünmeye başlar ancak ondan da vazgeçemez. Onu Sitem’in yerine koyar. Sonunda Nur’u ikna edip onunla buluşup konuşmaya başladığında Azrail yeniden ortaya çıkar ve ona daha fazla Sitem’den bahsetmemesi gerektiğini söyler. Nur’la ilişkileri devam ederken o ve öteki arasındaki kıyaslamalar romanda bezdirici tekrar cümleleriyle sayfalarca sonuçsuzca devam eder. Sonunda Nur ile Sitem’in aynı kişi mi farklı kişiler mi olduğunu hâlâ anlayamayan adam Sitem’in babasına Nur’un kendisini kızı olarak tanıttığından şüphelenmeye ve aklının kendisine bir oyun oynadığını yeniden düşünmeye başlamıştır ki Nur, Sitem’in babasına kendisinin kızı olmadığını ama iyi bir tiyatro oyuncusu olduğunu açıklar. Eşruh kurgularının yerine geçme motifini de bu şekilde harcayan yazar, Murat’ın yeniden Nur’un bir hediye olduğuna ikna olmasını sağlar ki yine gelgitler yaşayan adam Nur’dan tekrar vazgeçer. Nur’un ailesine ve akrabalarına dair verdiği bilgilerin doğru çıkmaması, Murat’ın Nur’un bir insan olmadığı bir melek olduğu zannına kapılmasına sebep olur. Bezdirici gelgitlerinin yinelenmesi ardından Azrail ile yaptığı anlaşmayı Nur’a ağızdan geçirir. Nur’un davranışlarına ve yalanlarına tahammül edemeyen Murat sonunda onu evden kovar. Son günlerde sürekli ağrıyan sağ omzunun farkındadır ancak bu ağrıya neyin sebep olduğunu bilememektedir. Azrail ile tekrar konuşur ve Azrail ona gerçekten istemediği bir hayalin peşinde olmasının anlamsızlığını anlatır. Uyandığında bir hastanede olduğunu fark eder. Yatağının başındaki Nur’u görünce bir kaza geçirdiğini anlar. Ancak yanındaki kadın kendisine neden Nur diye hitap ettiğini anlayamadığını söylediğinde yine şaşırır. Romanın sonunda Murat’ın geçirdiği kaza ardından iki gündür hastanede yattığı ve ağrılarını hissetmemesi için uyutulduğu bu esnada da

²⁶³¹ A.e., s. 223.

rüyasında Sitem'in eşruhu Nur'u gördüğü anlaşılır. Kazayı geçirdiği tarih 15 Aralık'tır. Sitem de ölmemiştir ve Nur diye birisi de yoktur:

“Demek her şey bir rüyaydı. Ya da ona benzer bir düş... Ruh hastalığı geçirmemiştım, Nur diye biri yoktu, pek tabiidir ki Azrail de. Zaten hayal âleminde yaşadıklarım inanılmaz şeylerdi, tüm sıkıntım başıma gelenleri mantık çerçevesinde açıklayamamamdan kaynaklanmıyor muydu?”²⁶³²

Yazar, aynı cümleyi Murat'a defalarca söyleterek okuyucunun Murat'ın gördüğü her şeyin bir kâbus olduğunu tekrar tekrar anlamasını ister, bu konuda oldukça ısrarlıdır.

Doğum Günü 15 Aralık, eşruh izleğini popüler bir aşk romanı içinde kullanırken yer değiştirme, ikizlik, zıt ikizler, fizikötesiyle irtibat gibi eşruh kurgu unsurlarından da faydalanır. Eşruh izleğini, okuyucu bir türlü kavrayamayacakmış gibi roman boyunca Murat sürekli Nur ile Sitem'i karıştırıp durur ve sonra aynı kişi olmadıkları yeniden ve yeniden vurgulanır. Yazar, amaçsızca okuyucusunu yorup sonra da okuyucuya daha önce roman içinde hiçbir alameti olmasa da tüm yaşananların bir kâbustan ibaret olduğunu zorla kabul ettirmek ister. Eşruh kurgusunu olabilecek en basit ve yapay şekilde kullanan yazarın romanı oldukça başarısız, dil ve üslubu özensiz, tekrarları ısrarcı ve gereksizdir. Sonuç olarak roman, Türk romanındaki örnekleri arasında en başarısız eşruh kurgularından biridir.

“... içinde bir başkasını taşırmış gibi, anlatılmaz bir ağırlık, bir bitkinlik vardı üstünde.”²⁶³³

“Gerçek miydi, düş müydü, bir miydi, iki miydi, üç müydü, bilemedim, hiç bilemedim.”²⁶³⁴

²⁶³² A.e., s. 427.

²⁶³³ Tahsin Yücel, **Kumru ile Kumru**, 14. bs., İst., Can Yay., 2012, s. 163.

²⁶³⁴ A.e., s. 302.

Tahsin Yücel, 2005 yılında yayımlanan **Kumru ile Kumru**'da diğer somut kişilerin eşruhlar olarak kurgulandığı romanlardan oldukça farklı ve gizli denebilecek bir eşruh imgesi kullanır. Eşruh kurguları günümüzde ilk ortaya çıktıkları dönemden oldukça farklı ve fantastik ya da gotik olarak nitelendirilen türlerin dışında özellikle psikolojik roman gibi pek çok roman türü içinde –Terry Eagleton'ın türlerin ayrımının mantıksızlığına dair söylediklerini ispatlar şekilde- aslında sessiz sedasız kullanılmakta, eşruh izleği bağlamında değerlendirilmediklerinden de esrarlarını muhafaza eden örnekler olarak kalmaya devam etmektedirler.

Romanın başkişisi Kumru, adını “kendisinin doğmasına üç ay kala, iki buçuk yaşında ölen bacısı[ndan]” devralır.²⁶³⁵ Kumru, kendi doğmadan ölen ve adını aldığı bu kızkardeşiyle bağlantısını sürekli sorgular hatta evlenene kadar hayatındaki en önemli sorunu bu isim meselesidir. Bu noktada Otto Rank'in eşruh kurgularında kardeşlerin birbirlerinden devraldıkları isimlerin ortaya çıkacak bir eşruha işaret ettiğini belirttiğini hatırlatmak yerinde olacaktır. Annesi biraz büyüdüğünde ölen kızının da aslında tıpkı kendisine benzediğini söyleyerek Kumru'yu teselliye çalışır. Kumru ise kendisine ait olmayan adıyla özdeşleşememe sıkıntısı yaşamakta, bu sıkıntı başka sorgulamalar yapmasına da sebep olmaktadır. Annesinin söyledikleri onu teselliden çok kendine yabancılaşmasına sebep olur:

“Anası, ‘O doğduğunda nasılsa sen de öyleydin, onun aynıydın. Ölmeseydi, o da tıpkı senin gibi olacaktı,’ diye açıklamıştı. Ama, o zaman, ölmüş bacısı ölmemiş, kendisi doğmamış olmuyor muydu? Bunun bir de öbür dünyası vardı ayrıca: o iki buçuk yaşında öldüğüne, kendisi şimdiden dokuzunu sürdüğüne göre, öbür dünyada kim kimin büyük bacısı olacaktı?’”²⁶³⁶

Meryem Ana adındaki her derdinde yanına koştuğu ebe kadın ise Kumru'yu: “Tanrı onu aldı, seni verdi işte, çünkü tıpkı sana benziyordu, tıpkı sendi” deyip ona: “sen iki kez doğdun” telkininde bulunur. Tüm bu söylenenler Kumru'nun benliğinin gelişim sürecinde etkilidir ve kendisini hep kendisinden önce doğan, adını taşıdığı, ölmüş

²⁶³⁵ A.e., s. 14.

²⁶³⁶ A.e., s. 14-15.

ikizine bağılı hissetmesine sebep olurken kendi ismi ve hayatını benimsemesine de engel teşkil eder. Kumru, ölen ikizini gölgesi olarak benliğinde yeniden kurgular. Jung'un, gölge arketipi kapsamında kişinin kendi içinde ya da dışında birini belirleyerek gölgesi olarak hayatı boyunca yanında/içinde taşıdığını ve kendi yaşadıklarıyla onun yaşamadıklarını bir bütün olarak değerlendirdiğini ileri süren yaklaşımından daha önce bahsedildi. Kumru'nun gölgesini, kendisinden önce doğan ve adını aldığı tıpatıp benzeri, eşruhu ablası olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Kişilik bölünmesinin en önemli sebeplerinden biri olarak aşağıda da anlatıldığı gibi ikiz kardeşin kaybı romanlarda sıklıkla işlenen bir olgudur. Kaybedilen ikiz çoğunlukla kişinin gölgesini temsil edecek şekilde kişinin hayatına dahil olmaktadır.

Kasabada Yarma Haydar olarak bilinen Pehlivan ile istemeye istemeye evlenip İstanbul'a gelen Kumru, eşiyile birlikte Günay Apartmanı'nın kapıcı dairesinde yaşamaya başlarlar. Evliliklerinin ilk yılında Kumru'nun ikiz çocukları olur. İkizlerin bir erkek biri kızdır. Pehlivan'ın daha önce senelerce yanında koruma olarak çalıştığı ancak daha sonra zarar vermek üzere olduğu bir adam kendisine yalvarınca tövbe ederek yanından ayrıldığı ama hâlâ çok sevdiği İsmail Bey, ikizlerin isimlerini koyar. İsmail Bey, oğlana Hakan, kıza ise Sultan adını verir.²⁶³⁷ Çocuklar üç yaşına geldiklerinde "Sultan kaşıyla, gözüyle, ağzıyla, burnuyla, her şeyiyle tıpatıp annesine benzediği gibi, gene onun gibi güzel konuş[makta], onun her söylediğini bir kez de kendisi söyl[emektedir]" oysa Hakan üç yaşına geldiğinde birkaç kelimeyi ancak söyleyebilmektedir.²⁶³⁸ Kumru'nun kızıyla olan benzerliği romandaki farklı bir ikiz imgesidir. İkizleri, aynı Kumru ile adaşı kendinden büyük ikizi (gölgesi) gibi apartman sakinleri, babaları ve çevredekiler de farklı şekilde birbirlerinden ayırır ya da birbirlerine bağlarlar. Pehlivan, oğlunu yere göğe sığdıramazken, komşular Sultan için: "Bu kız başka türlü bir şey hem melekler kadar güzel hem de akıl küpü ikizine hiç benzemiyor" diyerek onu göklere çıkarırlar.²⁶³⁹ Okul çağı geldiğindeyse Pehlivan'ı okula çağıran çocukların öğretmeni: "Sultan'ı okuldan alması gerektiğini, çünkü hiçbir şey öğrenmediğini, kendisine sorulan

²⁶³⁷ A.e., s. 27.

²⁶³⁸ A.e., s. 31.

²⁶³⁹ A.e., s. 32.

soruları yinelemekle yetindiğini” söyler.²⁶⁴⁰ Oysa Hakan “sınıfın en iyilerinden[dir], belki de en iyisi[dir]; okumayı çoktan sök[müştür] yazmasına da diyecek yok[tur]”.²⁶⁴¹ Sultan’ın durumunu öğrenen Pehlivan’ın anlattıklarına Kumru inanmak istemezken Pehlivan da artık göklere çıkardığı oğlunu Sultan’a haksızlık ettiğini düşünerek sevememeye başlar, onlardan bir bütün olarak “İkizler” şeklinde söz eder²⁶⁴² ve “ana karnında Sultan’ın küçücük beyninden aklının bir ilik gibi çekilip alın[dığına]” ve Hakan’a geçtiğine gittikçe daha çok inanır.²⁶⁴³ Kumru ise çocuklarının sadece diğer çocuklardan farklı olduğunu düşünür. Ona göre ikizlerin her biri farklı şekillerde diğer çocuklara benzemezler, ötekilerden farklılardır sadece. Hakan ve Sultan, zıt ikizler mitinin farklı şekilde tezahür ettiği kurgu kişilerdir. Sultan büyüdükçe herkes Kumru’yla aralarında bir ikizlik tesisine çalışmaya başlar, onları matruşkalara benzetirler.²⁶⁴⁴ Kumru’nun hayatındaki ikizlik kızkardeşinden sonra kızıyla olan ilişkisinde de karşısına çıkar. Kızına laf söyletmek istememesinin ya da onun hasta olduğuna inanmamasının en önemli sebeplerinden biri de ikizi kadar kendisine benzeyen kızının onun “öz”ünü temsil etmesinden kaynaklanmaktadır.

“Jung, ‘öz’ kavramının, gerçekte bilinçdışının bir başka adı olan bir çeşit evrensel bilinç kavramı olmadığını açıkça ortaya koyar. Bu kavram daha çok, bir yandan kendimize özgü yapımız konusunda bilgilenmemizden, öte yandan yaşamın tümüyle, yalnızca insanlarla değil, hayvanlar, bitkiler ve hatta inorganik madde ve evrenin kendisiyle olan yakın ilişkilerimizde oluşmaktadır. Bu, kişiye bir çeşit ‘tek başına olma’ duygusu verir ve olması gerektiği gibi değil olduğu gibi kabul ederek yaşamak arasında bir uzlaşma sağlar.”²⁶⁴⁵

“Jung’a göre ‘öz’ yalnızca merkez değil, aynı zamanda bilinç ve bilinçdışı çevreleyen bir çemberdir” ve “Egonun bilincin merkezi olması gibi, ‘öz’ de bilincin

²⁶⁴⁰ A.e., s. 32-33.

²⁶⁴¹ A.e., s. 33.

²⁶⁴² A.e., s. 35.

²⁶⁴³ A.e., s. 37.

²⁶⁴⁴ A.e., s. 39.

²⁶⁴⁵ Frieda Fordham, a.g.e., s. 81.

merkezidir.”²⁶⁴⁶ Öz ile ilgili deneyimlerin genellikle arketipe dayalı deneyimler olduğu düşünülmektedir. Jung’a göre: “Bazen Tanrısal ve büyülü bir çocuk, bazen sıradan hatta zavallı bir çocuk, ‘öz’ün sıkça rastlanan simgesidir.”²⁶⁴⁷ Romanda da otistik Sultan, Kumru’nun aynı şekilde öz’ünün simgesidir.

“Kumru İstanbul’a geldi geleli, İsmail Bey de içinde olmak üzere, tüm kentlileri başka bir insan türünün örnekleri gibi görüyor, onları herhangi bir eleştiri, öfke ya da imrenme konusu olamayacak ölçüde kendinden uzak buluyor[dur]”.²⁶⁴⁸ Eşine yardımcı olmak için mahalledeki evlere temizliğe giden Kumru’nun hayatı Şerefbey Apartmanı’nda oturan Tuna Hanım’a temizliğe gitmesiyle tamamen değişir. Şehirde sorguladığı ilk kişi Tuna Hanım’dır. Tuna Hanım onun için şehirdeki ilk öteki’dir. Onun diğer ev hanımlarına benzemeyen hâl ve davranışları Kumru’nun onunla ilgili çok fazla düşünmeye başlamasına sebep olur. Evinde çalışmaya başladığı daha ilk günün sonunda onu sevdiğini hisseder. Tuna Hanım’ın kendisine ne kadar güzel olduğunu söylemesi onu daha çok Tuna Hanım’a yaklaştırır. Tuna Hanım ile Kumru’nun “Levinger ve Snoek’un İlişki Düzeyleri Görüşü”ne göre “fark etme” ve “yüzeysel ilişki” dönemlerini aynı günde geçirdikleri söylenebilir. İlk defa Kumru temizliğe gittiği bir evde evin hanımıyla bir dostluk ilişkisi kurmaya başlar:

“Öğleyin, sofrada, evet, öbür evlerdeki gibi mutfağın bir köşesinde değil, salonun yemek masasında, mavi nakışlı bir örtü üstünde, Tuna hanımla karşı karşıya, bir konuk gibi yemek yediği sırada, bu izlenimi daha bir güçlenmişti. Öyle ki, tatlıdan sonra, Tuna hanım yemeğini nasıl bulduğunu sorunca, tüm içtenliğiyle ‘Cennet taaamı!’ diye yanıtlayarak kahkahalarla güldürmüştü onu. Ayrılırken de, ayrıldıktan sonra da hep ‘Cennet gibi bir ev!’ diye geçirmişti içinden. Ancak, çok güzel bir ev olduğunu yineleyip durmasına karşın, Pehlivan’a Tuna hanımın evinin neden güzel olduğunu bir türlü açıklayamadı.”²⁶⁴⁹

²⁶⁴⁶ A.e., s. 82.

²⁶⁴⁷ A.e., s. 83.

²⁶⁴⁸ A.g.e., s. 43.

²⁶⁴⁹ A.e., s. 48.

Bir sonraki sefer temizlik için gittiğinde Tuna Hanım, onu aynanın karşısına oturtup bürüğünü çıkarttırıp, örgülerini çözdürür ve onun saçlarında farklı saç modelleri dener. En sonunda Kumru için bir topuzu uygun görür. Evin camlarını temizlerken Kumru, “Arada bir, camda yüzünün yansımaları gördükçe birdenbire bir yabancıyla karşılaşmış gibi irkiliyor, onların da değişip değişmediğini anlamak istercesine, evin eşyalarına, özellikle de Tuna hanıma kaçamak bir göz atıyordu[r]”.²⁶⁵⁰ Lacan’ın bir çocuğun kendisini bir aynada ilk defa bir yansımada kendi dışında bir öteki üzerinden keşfettiğine dair yaklaşımından daha önce bahsedildi. Kumru da benzer şekilde yeni Kumru’yu ilk defa yansımada keşfeder. Bu bir keşif sürecini beraberinde getirir. Kumru’nun nesnenin değişmezliğiyle ve mekânın sürekliliği algısıyla kimliğin devamlılığını bir tutan bir yaklaşımı vardır. Kimliğin değişimi onda mekânın da değişimine kapı aralayan bir olgu izlenimi uyandırmaktadır.²⁶⁵¹ Kumru, mekânı dolduran maddelerle ilk ilişkisini bu evde kurar. Daha önce temizliğe gittiği evlerde de buzdolabı görmüş ancak kimse Tuna Hanım gibi ona canının istediğini oradan alabileceğini söylememiştir. Tuna Hanım, her hareketiyle Kumru’yu fark etmeden ve istemeden de olsa maddeler dünyasına çağırır. Kapağının nasıl açıldığını dahi merak etmediği buzdolabıyla tanışması Kumru’nun maddeyle ilk ilişkisi gibidir. Önce aynada somutlaşan yeni cismi ve ardından maddenin yeni hâli ona yeni bir dünyanın kapılarını açar. İlk kolasını da bu dolaptan içer. Buzdolabının dünyada gördüğü en güzel nesne olduğunu düşünür ve maddeyle kurduğu ilişki bir anda hayatının yönünü değiştirir ve hayatının odak noktası hâline gelir. Hatta Tuna Hanım’ın evine gelirken Tuna Hanım’a değil de buzdolabına geliyormuş gibi hissetmeye başlar.²⁶⁵² Sonunda kendisi de bir buzdolabı almaya karar verir. Sürekli Tuna Hanım’ın buzdolabının markasını: “Vestigos” diye bir virt gibi tekrarlar durur. Buzdolabını da bir ideal nesne konumuna yerleştirir. Kumru: “Tuna hanımın dolabının ikizini ist[er]”.²⁶⁵³ Kumru’nun değiştiğinin çevresindekiler de farkındadır ve “Bu Haydar’ın Kumru’ya bir şeyler oldu: dili açıldı; güzeldi, daha da güzelleşti;

²⁶⁵⁰ A.e., s. 55.

²⁶⁵¹ Romanda insan ile mekan ilişkisi hakkında bir çalışma için bkz.: Ali Tilbe ve Ertuğrul İşler, “Tahsin Yücel’in Kumru ile Kumru’sunda Kişi/Uzam İlişkisi”, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Anabilim Dalı Dilbilim Dergisi, S. 20, Cilt 2, 2008, s. 1-19.

²⁶⁵² A.g.e., s. 63.

²⁶⁵³ A.e., s. 68.

insan ne bakmaya doyabiliyor, ne dinlemeye” demekten kendilerini alamazlar.²⁶⁵⁴ Bu tam anlamıyla bir dönüşüm sürecidir ve “Kumru’nun dönüşümünden en çok etkilenen Pehlivan ol[ur].”²⁶⁵⁵ Kumru, idealine (“Vestigos’un kendisi bile Vestigos’un düşü kadar mutlu edemezdi Kumru’yu”²⁶⁵⁶) yaklaştıkça dönüşümü hızlanır. Kumru, sonunda bin bir çabaya katlanarak biriktirdiği paraya Tuna Hanım ve çevresindekilerin ekledikleriyle bir Vestigos almayı başarır. Vestigos’un etrafında dönüp durur, adeta onu her an tavaf eder. Tüm kazandıklarını buzdolabını doldurmaya harcar. “Vestigos canlı bir varlıktı[r] da onun burnunun dibinde aykırı bir edime girişmekten çekiniyordu[r] sanki.”²⁶⁵⁷ Kumru her an “uyuyan efendisini ya da korumasına bırakılmış avı bekleyen bir köpek gibi dolabını gözetl[er].”²⁶⁵⁸ Efendilik ve kölelik ilişkilerinin sadece görünümünü değiştirdiği bir çağda yazar insanın efendisini artık maddelerden seçmekte olduğunu ve kutsalın değişimini sürekli vurgular. “Dolabın[.] getirdiği bir özgüvenin, bir üstünlük duygusunun sonucu”²⁶⁵⁹ Kumru’nun yürüyüşü, konuşması bile değişir, “kendini bir gün öncesinden daha güçlü, daha akıllı, tek sözcükle, daha üstün bul[maya başlar]”²⁶⁶⁰ Kumru’nun ideali/yeni kutsalı, onun günah kavramını da yeniden sorgulamaya başlamasına sebep olur: “günahla günaha girerek bilgiye ulaşma arasındaki çelişki hep taş gibi dur[maktadır] içinde.”²⁶⁶¹ Artık tek ideali olarak “Tuna hanımın televizyonunun ikizini düşlemeye başla[mıştır]”²⁶⁶²

Kumru’nun dönüşümü iç çamaşırlarına kadar vardığında şehir hayatının, şehirli kadının sunduğu idealde kaybolur. Bu idealin yansıması Tuna Hanım’ın kimliği onun yeni personasıdır. Tuna Hanım’la birlikte onun iç çamaşırlarıyla aynanın karşısına geçtiklerinde Orhan Pamuk’un **Beyaz Kale**’de betimlediğine çok benzer bir dönüşüm anı yaşanır. Birlikte aynaya baktıklarında: “Önce kendini ya da Tuna hanımı çift gördüğünü san[ır], sonra, biraz daha dikkatli bakınca, Tuna hanımın imgesini öteki imgeden ayır[ır]; ama öteki imgede kendi imgesini tanımakta

²⁶⁵⁴ A.y.

²⁶⁵⁵ A.e., s. 69.

²⁶⁵⁶ A.e., s. 74.

²⁶⁵⁷ A.e., s. 83.

²⁶⁵⁸ A.e., s. 92.

²⁶⁵⁹ A.e., s. 106.

²⁶⁶⁰ A.y.

²⁶⁶¹ A.e., s. 115.

²⁶⁶² A.e., s. 171.

zorlan[ır]: doğru, yüzü de, bedeni de bayağı benziyordu[r] ya da bu görüntü tam olarak kendi görüntüsü değilmiş gibi geliyordu[r] ona.”²⁶⁶³ Aynadaki görüntüsünden kaçmaya çalıştığında Tuna Hanım onu durdurur ve kendisine iyice bakmasını ister. Yavaş yavaş görüntüye alışır. Aynadaki görüntüde öteki’yle kendini kıyaslamaya başlar: “Gerek yüzü, gerek bedeni, Tuna hanımın sonu gelmez övgülerine karşın, çok da güzel görünmüyordu[r] gözüne, neredeyse beline dek inen uzun saçlarının Tuna hanımın oğlan saçları gibi kısacık ama kıvrıkcık saçları yanında fazla ağır çekmediğini, onun bedeninin çok daha çekici olduğunu düşün[meye]” başlar.²⁶⁶⁴ Bundan sonra gördükleri ve düşündükleri homoerotizmi de çağrıştıran gizli bir ikizleşme anının betimlenmesinden başka bir şey değildir:

“Şu var ki, bu boy aynasının içinde, artık kendi imgesi olduğundan kuşku duymadığı imgeyi böyle dakikalar süresince, Tuna hanımın imgesiyle yan yana ve üç aşağı beş yukarı aynı memelik ve aynı donla gördükçe, suret olmaktan çıkarak yeniden gerçek olduğunu duyumsamakla kalmıyor, belki de yaşamında ilk kez, neredeyse onunla aynı düzeyde ve aynı türden bir kadın olduğunu da sezinlemeye baş[ıyordur].”²⁶⁶⁵

Tuna Hanım’ın sahip olduklarının ikizlerini istedikçe kendi ikiz gölgesinden uzaklaşan Kumru’nun bu yeni ikizleşme neticesinde personası Tuna Hanım’ınkine dönüşmeye başlar. Persona daha önce de bahsedildiği gibi kişinin toplum içindeki taktığı bir maskeye benzer. Personayla fazla özdeşleşme bilinçaltıyla ilişkinin kopmasına ve personanın kalıplaşmış bir hâl olarak kişiliğin diğer yönlerinin reddine sebep olabilmektedir.²⁶⁶⁶ Bu durum Jung’a göre bir tür “cinnnet” hâlidir. Jung, bu cinnnet hâlini dönüşümün bir türü saydığı “İçsel Yapının Değişimi” başlığı altında şu şekilde açıklar:

²⁶⁶³ A.e., s. 123.

²⁶⁶⁴ A.y.

²⁶⁶⁵ A.e., s. 123-124.

²⁶⁶⁶ Frieda Fordham, a.g.e., s. 64.

“Burada kişiliğin çoğalması ya da azalması değil, yapısal bir değişime uğraması söz konusudur. En önemli tezahürü, bir içeriğin, herhangi bir düşünce ya da kişilik unsurunun herhangi bir nedenden ötürü bireye hâkim olduğu ‘cinnet fenomeni’dir. Garip fikirler, tuhaf huylar, saplantılı planlar vs. biçiminde görülen baskın içerikler, genellikle hiçbir biçimde düzelmezler. İnsanın bu tür durumlarla baş edebilmeyi göze alabilmesi için, cinnet geçiren kişinin çok iyi dostu olması gerekir. Cinnet ile paranoya arasında kesin bir sınır çizmek istemiyorum. Cinnet, Ben-kişiliğinin bir kompleksle özdeşleşmesi olarak tanımlanabilir.”²⁶⁶⁷

Kumru hiç tanımadığı yeni bir Kumru imgesiyle: yeni personayla yüzleşir ve ona teslim olur. Tüm idealini bu kendisine gittikçe daha da yapışmaya başlayan persona üzerinden gerçekleştirmeye çalışır. Bu arada git gide gölge ikizinden daha da uzaklaşmaya başlar. Bilindiği gibi gölgenin içe döndürülmesi, baskılanması nevrozlara ve bazı psikolojik rahatsızlıklara sebep olabilmektedir.²⁶⁶⁸ Tuna Hanım’a göre Kumru’yu parmağında oynatan artık onun tutkusudur:

“ ‘Benim sevgilim mevgilim yoktu.’ ‘Yoktu, evet; ama daha büyük, daha yüce bir şey. Belki düşünüyordun, belki geçmişte yaşadığın. Nasıl söylesem? Hani şu koka-kola ve bira şişeleri ya da şu kuşlu köpekli plastik kutular. Buzdolabı onun yerini tutuyordu işte. Koka-kolayı, birayı, kutuları, dolabın bir bütünleyicisi olarak gördüğün gibi, dolabın kendisi de başka bir şeyin bütünleyicisi, daha doğrusu, bir yedeği gibi görüyordun. Belki geçmişte, belki bir düş olan ama onun, çok yukarılarda bulunan bir şeyin.”²⁶⁶⁹

Kumru’nun maddeye olan düşkünlüğü esasen personasını sağlamlaştırmanın enstrümanları olarak değerlendirilmelidir. Kumru, personasına kendisini öylesine kaptırır ki bu cinnet hâli içinde tövbe edip mafyadan ayrılan kocasını bile eski işine dönmeye ikna eder. Aynı apartmanda üst kattaki dairelerden birine taşınırlar. Sonunda sahip olmayı başardığı televizyonla birlikte Kumru’da “Güçlülük duygusu

²⁶⁶⁷ Carl Gustav Jung, **Dört Arketip**, s. 55.

²⁶⁶⁸ Ruth Snowden, **Jung Kilit Fikirler**, s. 104.

²⁶⁶⁹ A.g.e., s. 164.

daha da güçlen[ir], parmağını her bastırışında karşıda beliren görüntüleri kendisi yaratıp kendisi yönlendiriyormuş gibi bir izlenime kapıl[ır]”.²⁶⁷⁰ Onun için “televizyon bir komşu ya da bir arkadaş olmasa bile bir yoldaştı[r]”²⁶⁷¹. Bu basit mutluluğun dışında “Koca evin hanımı değil tutsağı[dır] sanki.”²⁶⁷² Yeni evindeki önceden sahip olmanın hayalini kurduğu her şey gözüne düşman gibi görünmeye başlar. Mahalledeki eski kapıcı ahabları da onlarla konuşmaz olurlar. Tam bir yalnızlık içine sürüklenen aile gittikçe içine kapanır. Ancak istediği tüm nesnelere sahip olduktan sonra Kumru, “en güzeli[nin] bu nesnelere düşlemek ol[duğunu]” fark ettiğinde gölge ikizinden uzaklaşmış olduğunu anlamaya başlar.²⁶⁷³ Bu durum evdeki tüm gereçlerden nefret etmesine yol açar, ona göre “insanların kollarını ahtapotları gibi çoğaltan bu araçlar aynı zamanda ahtapotlar gibi yerlerine mihliyordu[r] onları.”²⁶⁷⁴ Tüm bu yabancılaşma süreci neticesinde “Kumru’nun yalnızlığı ve bunalımı” daha da artar, “memleket, mahalle, Meryem ebe, anası, babası, kardeşleri, öteki Kumru, kafasının içinde daha bir sık dönmeye baş[ar]”.²⁶⁷⁵ Gölgesini bastırmak, görmezden gelmek ya da onun kendisini dengelemesine izin vermemek Jung’a göre kişinin yaşadığı çoğu sıkıntının temelinde yatar. İsteddiği her şeye sahip olsa da yine de bir şeylerin eksikliğini anlaması gölgesine hasretini artırır. Gölgesinin hasretini unutmak için Kumru bu sefer de bir araba istemeye başlar çünkü arabanın her istediğini karşılamasına bir vesile olacağına, kendisini yalnızlığından kurtaracağına inanır. Tüm bunlar yaşanırken otistik kızı Sultan, sadece bir eko gibi söylediklerini yineleyip onu tasdikleyen ikizidir. Sonunda Kumru, Tuna Hanım’ın arabasının ikizini de alır. Araba kullanmayı öğrenir. Ancak yolları bilmediği için süpermarkete gidip gelmekten başka bir şey yapamaz. Kapalı bir dairenin içinde dönüp durur. Tuna Hanım bile onun “Çok değişti[ğini], başka türlü bir şey oldu[ğunu]” hatta “belki şeytanın ta kendisi” olduğunu düşünmeye başlar.²⁶⁷⁶

Kumru, bir çatışmada kocasını kaybeder. Kocasının ölü bedeni bir tabutun içinde evin salonundaki yemek masasının üzerine yatırıldığında hiçbir şey hissetmez.

²⁶⁷⁰ A.e., s. 197.

²⁶⁷¹ A.e., s. 209.

²⁶⁷² A.e., s. 189.

²⁶⁷³ A.e., s. 219.

²⁶⁷⁴ A.e., s. 220.

²⁶⁷⁵ A.e., s. 231.

²⁶⁷⁶ A.e., s. 257.

Aklına ilk gelen ailesi ve öteki Kumru olur. Olduğu yerde kaskatı kesilip titremeye başlar. Pehlivan'ın öldüğüne ancak ona dokununca ikna olur. Kocasının naaşını eve getiren adamlar henüz salonda beklerken Kumru, “Televizyona şarkı söylemeye ya da gırgıra çıkmış oynak kadınlar gibi yüzünü gözünü iyice boyamış, saçlarını tarayıp kabartmış, kısacık etekli bir giysi giymişti[r], hiçbir şey olmamış gibi yaklaşıyordu[r]; Sultan da kendisi gibi süslenmişti[r], o da yüzünü boyamışa benziyordu[r].”²⁶⁷⁷ Kumru, kendisine yapışan personasına tutunarak ayakta kalma çabasındadır. Hakan'ı geride bırakarak ikizi Sultan'ı yanına alıp birkaç parça eşyasını bir çantaya yerleştirip arabaya atlayıp yola çıkar. Bilmedikleri bir yöne doğru sürekli ilerlerler. Kumru, İstanbul'dan kurtulduğuna sevinmiş memlekete dönme planları yapmaktadır. Ne zamandır içinde bastırıldığı memleket özlemine kendini kaptırır. Bu yolculuk, gölgesine doğru özüyle birlikte gerçekleştirdiği içsel bir yolculuğu simgeler. Arabayı son sürat kullanıp önüne çıkan her arabayı sollarken “sanki öç alıyordu[r] hepsinden, ne olduğunu kendisinin de bilmediği bir şeylerin öcünü alıyordu[r].”²⁶⁷⁸ Romanın bu bölümü tam bir tekinsizlik içinde sürer. “[Ö]lüm' sözcüğü ağzından çıkalı beri, içinde korkuya benzer bir şeyler kıpırdamaya başlamıştı[r]”²⁶⁷⁹. Gerçekle düş arasındadır. Cenazeyi gören Kumru'nun evde oturduğu koltukta mı bu yolculuğu düşlediği yoksa gerçekten mi bu yolculuğa çıktığı anlaşılmaz. Geçtikleri yoldaki bir genç kızın arabalarına bakıp söylediği, bir ipucu gibi değerlendirilebilecek cümle, metnin içine ustaca yerleştirilmiştir: “Herkes gerçek sanıyor ama değil, araba da, kadın da, çocuk da gerçek değil.”²⁶⁸⁰ Zaten evden çıktığından beri “hiçbir duygu, hiçbir düşünce sürekli biçimde barınamıyordu[r] benliğinde, kişiler, edimleri yerler karabataklar gibi şöyle bir belirip bir süre öylece kalıyor, sonra uçsuz bucaksız ve karanlık bir suyun içinde yitip gidiyorlardı[r].”²⁶⁸¹ Yol üzerindeki markette alışveriş yaparken Pehlivan'a da bir gömlek alır. Adeta onun öldüğünün farkında bile değildir. Yolda kendilerini durduran polis memuru aynı köyde büyüdüğü ve Kumru'ya olan aşkından kimseyle evlenmeyen Süleyman'dır. Biraz dinlenmek ve sohbet etmek için köylüsü Süleyman'la birlikte

²⁶⁷⁷ A.e., s. 281-282.

²⁶⁷⁸ A.e., s. 284.

²⁶⁷⁹ A.e., s. 286.

²⁶⁸⁰ A.e., s. 285.

²⁶⁸¹ A.e., s. 288.

oturdukları çay bahçesine bir anda köyden tanıdığı ne kadar insan varsa akın eder. Meryem ebe, bile oradadır. Anneyle kızının benzerliğine herkes hayret eder. Sultan ile Kumru'yu Meryem Ebe: “Bir dalda açmış iki gül[e]” benzetir.²⁶⁸² Tüm bu konuşmaları Kumru'nun zihninden geçirdiği gittikçe daha da netlik kazanmaya başlar. Pehlivan'ın tabutunu gördüğünde yaşadığı ani şok onun kendini, zihninde kendisini güvende hissedeceği bir yere götürmesini salık vermiş, bilinçaltının derinliklerinde sakladığı gölgesine doğru ilerlemeye başlamıştır. Bu derin uyku hâline benzer yolculukta öz'ünü de yanından ayırmaz. İstanbul'a karşı yakadan, Anadolu tarafından bakar, özüne dönmeye çalışır. Memleketinin onun özü olduğunu düşünür. Memleketin insanların yanına sığınmak ve onların bir topluluk hâlinde aldığı kararların bir benzerini de kendi durumu için almalarını böylece sorumluluklarından kurtulmayı, ben yerine yeniden biz olmayı düşler. Kendisine olan özgüvenini tazeledikten sonra kızını da alıp eve dönmesi gerektiğini söyleyerek oradan ayrılır. Kızının bedeninde arabanın arka koltuğunda: “Şimdi derin bir uykuya dalmış olan Sultan'ı değil de öteki Kumru'yu, ölmüş Kumru'yu görüyordu[r] gene.”²⁶⁸³ Sonunda hep baskıladığı, geri plana ittiği ikiziyle, gölgesiyle, eşruhıyla buluşur. İçine düştüğü durumdan kurtulmak için ona sığınır. Eşruhıyla konuşmaya başlar. Zaten gölge hep ilkel olanı burada geleneksel olanı temsil eder. Bu tam bir yüzleşme anıdır:

“ ‘Bacım, güzel bacım, beni bağışla,’ diye mırıldan[ır]. ‘Dolap dedim, televizyon dedim, araba dedim, mala taptım, unuttum seni, bağışla.’ Öteki Kumru önündeydi şimdi, önünde, ta ileride, gözleri hafiften aralık, dudaklarında belli belirsiz bir gülümseme. Belki de aralarındaki kopukluğa bir son vermek istiyordu. Ne olursa olsun, o anda Kumru'nun tüm varlığı ona doğru uzanmak, ona ulaşmak istiyordu. Arabayı hızlandırdı, beşinci vitese geçti, ancak aradaki uzaklık hiç değişmezken öteki Kumru o hızlandıkça soluklaşıyor, gittikçe küçülüyordu. Sonra tümünden siliniverdi ya da arka koltuktaki bedende gizlendi.”²⁶⁸⁴

²⁶⁸² A.e., s. 296.

²⁶⁸³ A.e., s. 306.

²⁶⁸⁴ A.y.

Artık tek bir ideali vardır Kumru'nun öteki Kumru'ya kavuşmak. Arada bir dikiz aynasından arabanın arkasında uyumakta olan Sultan'ı seyrederek ve ondaki öteki Kumru; heyecanını, ona kavuşma azmini arttırır. Sultan kendi zihninde yaşadığı tüm bu acının içinde kıvrılırken zihninin arka koltuğunda yani simgesel bilinçaltında oturan “öteki Kumru, Sultan'ın görünüşü altında” bir türkü tutturmuştur hem de kızının ilk öğrendiği ve bir daha da hiç söylemediği bir türküyü. Kumru, bilinçaltındaki öteki'sine kavuşabilmek için gaza basıp arabayı uçuruma doğru sürer ve “[İ]kinci cemre suya düş[er].”²⁶⁸⁵ İlki kendi doğmadan ölen adaşı, ablasıdır. Üçüncü cemre ise kızı Sultan'dır. Kumru kendi zihninde kendisini ortadan kaldırır, ikizi Sultan'la birlikte öbür ikizi Kumru'yla uçurumun dibindeki karanlıkta buluşur. Tuna Hanım'ın bulunduğu düzlemdeki sentetik ikizlikten böylece kurtulur. Özüne dönüp gölgesiyle barışır.

Genel olarak toparlanacak olursa romanda dört Kumru vardır, hepsi de birbirinin ikizidir. Öteki Kumru: Kumru ölmeden önce ölen, kendisine ikizi kadar benzeyen, onun ilkel yönünü simgeleyen gölge'sidir. Sultan: Kumru'ya ikizi kadar benzeyen hasta kızıdır ve öz'ü temsil eder. Tuna Hanım ise onun şehrili personasını temsil eden ikizidir. Kumru'nun kendisi ise ego'yu temsil etmekte bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışının bileşenleri arasında salınıp durmaktadır. Bu açıdan bakıldığında romandaki ikizliklerin psikolojik deruni yapıyı temsil eden birer eşruh olarak kurgulandıkları görülmektedir.

“M, heyecanla irkildi.
Edindiği hayalet karşısında mı duruyordu?
Bunu bilmiyordu,
ancak hayal meyal görebildiği uzunca hüznü yüzün,
boş belleğinin derinliklerinde yatan
belirsiz bir anıyı canlandırdığı açıklı.”²⁶⁸⁶

Mehmet Eroğlu'nun 2006 yılında yayımlanan romanı **Belleğin Kış Uykusu**, eşruhların rüya ortamında kurgulandığı bir eserdir. Roman, M adındaki roman

²⁶⁸⁵ A.e., s. 308.

²⁶⁸⁶ Mehmet Eroğlu, **Belleğin Kış Uykusu**, 4. bs., İst., Agora Yay., 2006, s. 10.

kişisinin bir akşamüstü “göğsündeki garip sızıyla geçmiş olmaya, ansız bir güne uyan[masıyla]”²⁶⁸⁷ başlar. “M, neden yatakta değil de oturma odasını andıran, ayrılık kokmayan bu odada, hem de rahatsız bir sandalyenin üstünde uyuyakaldığını” bilmemektedir.²⁶⁸⁸ Bu uyanış aslında rüyaya geçişi temsil etmektedir. M, uyandığında anılarını yitirmiş olduğunu fark eder. Kendi adını bile hatırlamamaktadır, ismine dair aklında kalan tek harf: “M”dir. “Belleğiyle zamanın arasındaki bağ kop[muş]” ve M, “Zamanın ıssızlığının ortasında[.] kalakalmıştır”.²⁶⁸⁹ Hangi günde olduklarını bile hatırlayamaz. Kendisini ne kadar zorlarsa zorlasın hayatına dair en ufak bir ipucu bile aklına gelmez. Amnezi, bellek yitimidir. Rüya ise bilinçaltının bilinç seviyesine ulaştığı özel bir süreçtir. Belleğin ortadan kalkması bilinçaltının baskın şekilde belleğe dair sembolleri rüyaya taşımasını sağlamaktadır. M, uyandığı evin koridorunda bir valiz ve üzerinde “ayın 14’ünde, saat 21’de kalkacak ekspres tren için alınmış bir bilet” olduğunu fark eder ve bir yolculuğa çıkmak üzere hazırlandığını anlar. Tanımadığı evde yapayalnız kalmaktansa bileti alıp istasyona giden M, istasyonda görevlilerden başka kimsenin olmamasına bir anlam veremez. Kopartımına yerleşip camdan baktığında sadece dışarıda yalnız başına duran bir adamı görür:

“Yalnız adam gençti; yirmi beş yaşlarında olmalıydı. Oldukça uzundu ve rengi solmuş bir takım elbise giymişti. M, heyecanla irkildi. Edindiği hayalet karşısında mı duruyordu? Bunu bilmiyordu, ancak hayal meyal görebildiği uzunca hüzünlü yüzün, boş belleğinin derinliklerinde yatan belirsiz bir anıyı canlandırdığı açıktı. Bir ara ayağa kalkıp yan kompartımana geçmeyi düşündü ama buna gerek kalmadı. Kambur duruşlu adam, birkaç adım atmış, pencerenin tam önüne gelmişti.

M, derin bir soluk alarak yutkundu; sevdiği birini uzaklara uğurlamaya gelmiş gibi hüzünle gözlerinin içine bakan bu adamı tanıdığına emindi. Ama nereye, hangi zamana uzanıyordu bu tanışıklık; hiçbir fikri yoktu.”²⁶⁹⁰

²⁶⁸⁷ A.e., s. 1.

²⁶⁸⁸ A.e., s. 1-2.

²⁶⁸⁹ A.e., s. 2.

²⁶⁹⁰ A.e., s. 10.

Bu genç adamla son karşılaşması olmayacak, tren yolculuğu boyunca bu genç adam sürekli karşısına çıkacaktır. Bulunduğu kompartımana gelen elli yaşındaki adam ve aynı Bay M gibi belleğini yitirmiş ve adına dair sadece “G” harfini hatırlayan adam ile “yaşı belirsiz, sirkten kaçmışa benzeyen garip bir adam[dan]” başka tren kalkarken ortada kimsecikler yoktur.²⁶⁹¹ Komik görünüşlü adam kendisini M’ye TD olarak tanıtır. TD, ikisi de belleğini yitirmiş Bay G ve Bay M’yi belleklerini yitirdikleri için günahsız iki yolcu olarak nitelendirir ve kompartımana girdiği andan itibaren “konuşmayı istediği biçimde yönlendir[meye]” başlar.²⁶⁹²

“TD, Bay G’nin aksine kılıksızdı[r]. Yıpranmış ceketin altından görünen gömleğinin önü leke içindeydi; pantolonuysa sanki aylardır ütülenmemiş gibi buruştu[r]. M, bakışlarını adamın ayaklarına doğru indirince şaşkınlıkla durakla[r]. TD’nin iki ayağında iki ayrı ayakkabı vardı[r]. Tuhaf, kendisinin icat ettiği hayatı yaşayan biri duruyordu[r] karşısında. M, bütün garipliğine karşın adamın gözlerinin parıltısına hayran olmaktan kendini alama[z].”²⁶⁹³

TD, “Trenin Delisi”nin kısaltılmışıdır. Sürekli aynı trende yolculuk yaptığı -daha doğrusu artık buna yaşamak denilmelidir-, yaşadığı için ona bu isim verilmiştir. TD, “Malum [der], çok gezen çok bilir; çok bilen de eninde sonunda delirir.”²⁶⁹⁴ TD’ye göre vicdan ile bilgi arasında önemli bir ilişki vardır, bunun delili de pek çok dilde vicdan ve bilgi kelimelerinin aynı anlamı karşılayacak şekilde kullanılmasıdır. M, onu trenin palyaçosu olarak çağırmanın daha uygun olduğunu düşünmüşse de onun bilgeliğinden ve konuşmalarından çok etkilenmiştir.

TD’nin tavsiyesiyle geçici bir süre için de olsa bir isim seçmeye karar veren Bay G kendisine Galip adını seçer. Bay M ise adının “M” olarak kalmasında ısrarcıdır. TD, kendisine Palyaço olarak hitap edilmesinde bir mahsur görmez. Bu oyunun başındaki bir anlaşmaya benzer. Oyunun başlayacağını işaretidir. Tren yolculuğu kurguda kuralları olan büyük bir oyun olarak tasarlanmıştır. Oyuna

²⁶⁹¹ A.e., s. 11.

²⁶⁹² A.e., s. 13.

²⁶⁹³ A.e., s. 14.

²⁶⁹⁴ A.y.

girenler bu oyundan vazifelerini tamamlamadıkça ayrılamazlar. Oyunu yöneten Palyaço'dur ve herkesi o idare eder, oyunun düzenini o sağlar.

M, trenin yola çıktığı ilk dakikalarda sohbet etmekten pek de zevk almadığı anlaşılan Bay G ile birlikte seyahat ettikleri kompartımanda gözlerini kapatıp uzak bir kompartımandan gelen keman sesini dinleyerek ve sürekli "Ben kimim" diye kendisine sorarak bir süre bekler. Trenin yavaşladığını fark edince kompartımandan çıkıp koridorda ilerlemeye başlar. Biraz ilerideki bir kompartımanda kucağındaki bebeğini emziren bir kadınla karşısındaki koltukta oturan beş yaşında bir çocuk görür. Çocuk keman çalmaktadır. M, dinlediği keman sesinin kaynağını bulmaktan mutlu bir süre onları seyrederek. Kompartımanda konuşulanları dinlerken çocuğun babasının öldüğünü ve babasına söz verdiği için her gün iki saat keman çaldığını öğrenir. Çocuğu ilk gördüğü andan itibaren istasyonda trenin dışında gördüğü adamın onun babası olduğunu düşünse de bu düşüncesine bir anlam veremez. Bay G ile aynı kompartımanda yolculuk etmek istemeyen Bay M, boş bir kompartımana geçer ve orada geçmişine dair belleğinde kalmış olabilecek ipuçlarını yakalamaya çalışır. Boş kompartımanda ilk olarak Bay M, çocukluğunun en acı gününü hatırlar. Aynı kompartımanda gördüğü çocuk gibi kendisi de küçükken keman çalmaktadır ve babası öldüğü gün henüz kardeşi annesinin karnındadır. Babası ve annesi aynı lisede çalışan öğretmenlerdir ve küçük bir şehirde yaşamaktadırlar. Babası müzik, annesi ise edebiyat öğretmenidir. Çocukken anne ve babasından öğrendiği edebiyat ve müzik bilgisi ve zevki rüyasında da devam eder. Kompartımanda gördüğü babalarını kaybeden ailenin aslında kendisi, annesi ve kardeşi olduğunu anlar. Tren yolculuğu onu ilk olarak çocukluğuna götürür. Bay M'nin geçmişine dair belleğindeki ipuçlarını yakalamak için uğraştığı bir saatin ardından Bay G'yi gören Bay M şaşkınlığını gizleyemez çünkü bu süre zarfında Bay G gençleşmeye başlamıştır. Palyaço Bay M'ye kendisinin de gençleşmekte olduğunu söyler. Tren zamanda Bay M ve Bay G için geriye doğru hareket etmektedir. Çocukluk anılarını hatırladığı için de gençleşmektedir. Bundan sonra yolculuk boyunca hatırladığı her bir anı onu biraz daha gençleştirir yani gerçek hayattaki yaşına yaklaştırır. Bay G de Bay M gibi hayatına dair bir şeyler hatırlamaya başlamıştır. Annesinin ve babasının adlarını hatırlamasa da bir erkek kardeşi olduğunu ve adının Ahmet olduğunu hatırlayabilmiştir. Bay M hayretle kendi erkek kardeşinin adının da Ahmet olduğunu

hatırlar. Trene bindiği andan itibaren hoşlanmadığı Bay G, onun eşruhudur ancak kendisi bunun farkında bile değildir. Palyaço'ya göre Bay G, “ölenleri unut[maktadır]... O sadece yaşamla ilgili[dir]”.²⁶⁹⁵ Bu yüzden anne ve babasını hatırlayamamaktadır.

Bay M, kendi yüzünü görmek ister ancak bir türlü bir ayna bulamaz sonunda bir ayna bulup baktığında aynadaki “garip ve yakışıklı yüzün sahibi” Bay G'dir.²⁶⁹⁶ Kendisinin aynaya bakma fırsatını Bay G elinden almıştır. M, yolculuk devam ettikçe Palyaço'nun Bay G'ye onun “başkalarından daha üstün olduğunu ima eden” bir şekilde Bay Galip demesinden rahatsız olmaya başlar, bu hitap karşısında kendisini eksik hisseder. Öteki'nin yüceltilmesi, kendisini kompartımandaki öteki üzerinden tanımlayan ben konumundaki Bay M'nin kendini ona göre daha aşağı bir konumda görmesine sebep olur. Öteki'nin üstünlüğü ben'i rahatsız eder. Sürekli hayran bir şekilde seyrettiği Bay G'nin kibirli tavırlarından hoşlanmaz. Onun, kendisinin daha önce bir şekilde hoşlandığı tüm kadınlara dair anılarını çalmakta olduğunu fark etmesi Bay M'yi çılgına çevirir. Bay M, id'ine teslim bir hayat yaşaması durumunda Bay G'ye dönüşecektir. Palyaço, Bay M'yi yolculuğun asıl anlamına ve yolculukta öğrenmesi gerektiği konulara odaklanması hususunda uyarır, onun süper egosu gibi hareket eder. Bay M ise id ile süpere arasında gidip gelen, bu gelgitlerden yorgun egoya benzer. Başlangıçtaki bu temsili durum yolculuk ilerleyip her bir eşruhun anıları biriktikçe değişmekte ve farklılıklar göstermekte yani eşruhlar sabit bir temsilin daimi sembolü olmamaktadırlar.

Palyaço ile uzun sohbetleri esnasında sabır, geçmiş, cesaret, korku, ölüm ve rüya gibi konulara eğilirler. Bay M, Palyaço'nun söylediklerinden gittikçe daha fazla etkilenmeye başladığını fark eder. Trende karşılaştığı hayran olduğu güzel oyuncu Sevgi Seval (SS)'in yaşlanmış olması trenin herkes için zamanda geriye doğru işlemediğini Bay M'nin fark etmesini sağlar. Nitekim Palyaço da yolculuk ilerledikçe yaşlanmaktadır. Trende daha sonra göreceği ve hayatına giren pek çok kadın gibi SS için de Bay G ile yarışa giren Bay M, sürekli olarak iktidarını ispat telaşı ve gayreti içindedir. Kendi gölgesiyle yarışan adamın bunun farkında olmayışı ironik bir tablo ortaya çıkarır.

²⁶⁹⁵ A.e., s. 28.

²⁶⁹⁶ A.e., s. 38.

Kompartıman sabit bir sahneye benzer ve sırası gelen oyuncular bu sahneye çıkıp Bay M'ye onun hayatına dair ipuçları verip sahneden inerler. Yolculuk esnasında oyunun farklı sahnelerinde karşılaştığı geçmişine dair kişilerden anılarını parça parça öğrenir. Bay M'nin, tüm bu geçmişinden çıkıp gelen insanlar ve garip olaylar ile karşılaşması içinde bulunduğu treni bir sirke benzetmesine sebep olur. Palyaço da bu sirki yönetmektedir. Bakhtin'in romanı tanımlarken kullandığı karnavalların bir benzeri yaşanmakta oyuncular maskeleri ardında kral Bay M'nin hayatına dair sahneleri canlandırmaktadırlar. Tam anlamıyla bir kurgunun içindedir ve bu kurgunun yönetmeninin ne yapmak istediğinden emin değildir.

Trenin koridorundaki patlama ardından koridor boyunca iri kayalar yuvarlanır. Patlamalar sürekli devam eder. Bay M, kendi hayatına dair tespitlerde buldukça bu patlamalar tıpkı belleğini unutarak uyandığı sabah trene kadar peşini bırakmayan göğsündeki ağrı gibi devam eder. Bir yapboza benzeyen belleğinin eksik parçaları bulunup tamamlandıkça ve kendisiyle hatırladığı parçalar üzerinden hesaplaşması tamamlandıkça trenin işi biten vagonları bu patlamalarla birlikte trenden ayrılmaktadır. Trenin geriye kalan bölümünde bir keşmekeş hâkimdir. Çarmıha gerilmiş bir adam; saçları yolunup ayaklarının dibine atılmış, kolu kırılmış bir halde ölüme terkedilmiştir, kendisini tüm bu yaşananlar karşısında bir böceğe benzetir. Çarmıha gerilmiş olarak gördüğü adamın kardeşi olduğunu çok sonra fark edecektir. Bu ölümden az da olsa Bay M'nin kendisini sorumlu tuttuğu anlaşılmaktadır. Bu bölümde yazar siyasi göndermeler için de Bay M'nin kardeşi Ahmet'i kullanır. Sağır ve dilsiz bir işkencecinin kendisine işkence ettiği Ahmet'in ölümü bireysel olduğu kadar toplumsal hafızanın parçalarının da bireyin hayatı üzerine etkisini gösterir.

Palyaço'nun tek kurtuluşu olduğunu düşünmeye başladığı sırada, Bay G'nin hep Palyaço ile birlikte ortaya çıktığını fark etmesi içinde bulunduğu trendeki oyunun yeni bir parçasını daha keşfetmesini sağlar. Bay G de aslında diğer oyuncular gibi Palyaço'nun yönlendirdiği bir oyuncudur ve tüm bu oyun kendisine bir şeyler anlatmak ve öğretmek için tasarlanmıştır. Öğrenmesi gerekenleri öğrenip bunun belleğiyle ilişkisini keşfettiğinde yolculuğunun sona ereceğinin Bay M de farkındadır. Belleğinin kayıp parçaları hep acılarla doludur. Hatırladığı her parça aslında unutmak, kurtulmak istediği ancak bir türlü kaçamadığı acı hatıralardan

ibarettir. Acılarını biriktirdikçe belleği tamamlanır. Yazar sürekli olarak ancak acılarıyla olgunlaşan insanın hayatın anlamını keşfedebileceğine dair yaklaşımını vurgular. Trendeki sohbetlerin çoğu acı üstünerdir. Trende görülen her bir hayal, aşka ya da sevgiye dair bile olsa acıyla ilişkilidir. Acının insanın kendisini tanımamasının, anlamamasının ve kendisi olmayı keşfinin varoluşsal bir süreç olarak değerlendirildiği görülür.

Palyaço oldukça garip bir figürdür ve “oynayacağı role göre kimlik değiştir[mektedir]”.²⁶⁹⁷ Bay M, onu kendisine karşı sert davranıp eleştirince “şeytansı bir tanrının merhametsiz peygamberi” olarak görür.²⁶⁹⁸ Hangisinin maske hangisinin gerçek Palyaço olduğunu bir türlü anlayamaz. Bay G, cebinde bulduğu bir zarfın üzerinde okuduğu harflerden isminin içinde “G, E, L ve E” harflerinin bulunduğunu fark eder.²⁶⁹⁹ Aynı şekilde Bay M de askerliğine dair bir anısında isminin harflerinden ikisini: “M” ve “A”yı hatırlar.²⁷⁰⁰ Bir bulmacanın parçaları yolculuk boyunca yavaş yavaş tamamlanmakta, bu da okuyucunun romana ilgisini arttırmaktadır.

Bir istasyona geldiklerinde Bay M, inmek istediğini söyler ancak trene döneceğinin de daha inerken bile farkındadır. Bay G de onunla birlikte trenden iner. Bay M trenden indiğinde peronda sıradan olmayan bir şeyler olduğunu fark eder. Perondaki herkes gülümsemekte ve sürekli boydan boya peronu arşınlamaktadır. Trene dışarıdan baktığında patlamalardan en ufak bir iz olmadığını fark eden Bay M, gördüklerinin bir yanılısına olduğuna inanmaya gayret eder. Kurtulduğuna inanır ancak bu peron da tıpkı tren gibi bir seraptan ibarettir. Kalabalığın içinde gülümsemeyen tek adam ise trenin geçtiği her istasyonda gördüğü adamdır. Onu takip etmeye başlayan Bay M, iki kat yukarıda bembeyaz ışıklarla süslü ve hiçbir gölgenin bulunmadığı bir yere çıkar. Burası “Sadece mutlu insanların yaşadığı, ağlamanın bilinmediği, gözyaşının arka bahçeye düşen meteor kadar şaşkınlık yarattığı, gölgesiz bir kent[tir]” ve bu kentte zaman işlememektedir.²⁷⁰¹ Burası “Mutluluk İstasyonu”dur. İnsanlar bu istasyonda bencilce zaman içinde sabitlenirler.

²⁶⁹⁷ A.e., s. 109.

²⁶⁹⁸ A.e., s. 108.

²⁶⁹⁹ A.e., s. 57.

²⁷⁰⁰ A.e., s. 93.

²⁷⁰¹ A.e., s. 125.

Acılarından kaçıp mutluluk yanılısamasına sığınan hafızasız insanlara benzemek istemediğini anlayan Bay M, trene döner. Palyaço, trende kendisini beklemektedir. Bay G de oradadır ve artık adının “Gelece” olarak değiştiğini söyler, bulmacanın bir parçası daha tamamlanınca yolculuğa tekrar başlanır.

Bay G, Bay M’nin “mutluluğa tapan” tarafıdır.²⁷⁰² Palyaço Bay G’yi, “hayatı yaşayan değil, taklit eden biri” olmakla suçlar.²⁷⁰³ O, Bay M’nin bütün hayallerini yaşayan adamdır. Onun gitmek istediği her yere gitmiş, tanışmak istediği her kadınla tanışmış bir adama Bay M tahammül edemez.²⁷⁰⁴ Ancak aralarında açıklayamadığı bir bağ olduğunun da farkındadır. İsimleri bile birlikte değişmektedir. Bu arada Bay M’nin adı da “Maz”a dönüşmüştür.²⁷⁰⁵ Trendeki garip olaylarsa devam etmektedir. Trende Bay M bir de ikiz bebekleriyle tek başına yolculuk eden, kocasının terk ettiği bir kadınla karşılaşmış, herkes gibi başını çevirdiğinde bu kadın da ortadan kaybolmuştur. Birkaç saat önce annelerinin kucağında gördüğü ikiz bebekler bir anda üç yaşına gelirler. İkizlerin isimleri Sevda ve Selma’dır. İkizlerden birinde tuhaf anlayamadığı bir taraf vardır ve sürekli ikiz kardeşini seyretmektedir. İkizlerin bu hâli Bay M ile Bay G’nin kompartımandaki hallerine benzer. İkizlerin babasının her istasyonda beklediğini gördüğü adam olduğunu anlar. Kızların onları terk eden babalarının yerini doldurmaya bile niyetlenir. İkizlerden biri öldüğünde hayatında ilk defa karşılıksız bir sevgi göstererek birine sarılır. Sonunda ikizi de kardeşini yalnız bırakmayarak ölür. Bay M’nin yaşadıkları sonunda “Her şeyi ikiye bölünmüştü[r]: yüreği, beyni, öfkesi ve matemi”.²⁷⁰⁶ Bu ikizler onun doğmamış ikiz çocuklarıdır.²⁷⁰⁷ İstasyonlarda sürekli gördüğü adam ise kendisinin başka bir eşruhudur.

Bay M, zamanın trenin farklı kompartımanlarında farklı hızlarla aktığını keşfeder. Kendisi gençleşirken tersine büyüyen ikizler ya da yaşlanan SS ve Palyaço bunun kanıtıdır. Bir kompartımana girip oturduğunda bir kadının yanında başka bir kadın daha olduğunu görür ancak bu iki kadın da birbirini görememektedir, “İki ayrı zaman diliminde, birbirinin varlığından habersiz iki ayrı kadınla” birlikte.²⁷⁰⁸

²⁷⁰² A.e., s. 113.

²⁷⁰³ A.y.

²⁷⁰⁴ A.e., s. 131.

²⁷⁰⁵ A.e., s. 132.

²⁷⁰⁶ A.e., s. 171.

²⁷⁰⁷ A.e., s. 215.

²⁷⁰⁸ A.e., s. 140.

Roman ilerledikçe zamanla farklı şekillerde oynayan yazar tren imgesinin zamana dair tüm açılımlarından birer kurgu oyun olarak faydalanır. Bay M, Palyaço'nun dikkatini çekmesiyle Bay G'nin **Dorian Gray**'den yaptığı alıntıyı fark eder. O hep alıntılarla konuşan bir adamdır. Özellikle zaman ilerlerken kendisinin gittikçe gençleşmesi ile Bay G'nin alıntı yaptığı eser Bay M'nin trende oynanan oyunu kavramaya başlamasına yardımcı olur. **Dorian Gray** göndermesi, Bay G'nin kendisinin eşruhu olduğuna dair önemli bir göndermedir. Trende kendisi dâhil hiç kimsenin gerçek olmadığını da bu sırada anlar.

Tren ilerledikçe hızla yaşlanmakta olan Palyaço, Bay M'ye trende olmasının sebebinin onun acısız yepyeni bir hayat isteği olduğunu ve acılarını yani belleğini vermesi karşılığında bu yeni hayata sahip olabileceğini söyler. Bulmacanın parçalarının tamamlanmasıyla Bay M'nin isminin "Mazi" ve Bay G'nin adının da "Gelecek" olduğu ortaya çıkar. Bay M, kararını anılarını sildirmekten yana verip trenden indiğinde tüm sevdiği kadınları yanında bulur, Palyaço'ya benzeyen bir adam da oradadır. Kendisini Palyaço'nun ikizi olarak tanıtır. Palyaço'nun ikizi paralel hayattaki Palyaço'nun yansımasını temsil eder ve onun eşruhudur. Palyaço'nun ikizi Palyaço'nun tam zıddı bir kişiliğe sahiptir. Burada herkes acılarından yani erdemlerinden arındırılmıştır. Bay M, bunu istemediğini fark eder. İç seslerinin arasına bu arada yazarın sesi de eklenir. Hayatın, sanatın ve insanın yegâne anlamının yaşadığı acılarla ortaya çıktığını sonunda anlayan Bay M, seçiminden vazgeçip Palyaço'yu aramaya koyulur. Onu bulduğunda renksiz, sade kıyafetler içindedir, eski hâlimden eser yoktur. Tıpkı Bay M ve Bay G gibi o da sürekli değişmektedir. Hızla yaşlanan Palyaço, onun hocasıdır ve onun öğrenmesi gerekenleri ona öğretmek için yanındadır. Yaşlı bilge arketipinin temsilcisidir. Trenden inmek üzereyken bütün gece boyunca aradığı yüzünü görebileceği aynayı sonunda bulur. Unuttuğu yüzü tam karşısında durmaktadır. Yirmi üç yaşındadır ve sevmediği yüzüne geri kavuşmuştur. İkizleri de hatırlar, yan komşusunun üç senedir büyümelerini izlediği ikizlerdir bunlar, kendi çocukları değildir. Tren yolculuğu boyunca herkesin arayıp durduğu Sadık'ın da kendisi olduğunu anlar.

“M, hortlakla karşılaşmış gibi art arda yutkundu; inanılması gücü ama karşısında – adının Sadık olduğu, önceki gece trene bindiği yaştaki- kendisi duruyordu. Ama artık aynı kişi değillerdi: Trenin yola çıktığı o ilk istasyondan beri ikisi de değişmiş, gece boyunca ters yönler doğru yolculuk yapmışlardı; M gençleşirken, o, yol boyunca her durakta biraz daha yaşlanmış, uzaklaşmıştı. Nesneyle yansıması arasında zaman farkı olan bir aynanın karşısında birbirlerine bakıyorlardı sanki.”²⁷⁰⁹

Bay M, Sadık’ı gördüğünde asıl istediğinin “Bay G olmak, yüzüne, bedenine ve şansına lanet etmeyen biri olarak yaşamak” olduğunu düşünür, Bay G “ile birleşmek, tek kişi olmak” istemektedir.²⁷¹⁰ Sadık ise onun vicdanıdır. Bay G’nin şeytani tarafını da bu sırada fark eder. Seçimini yapacağı anda Palyaço’nun kendisine gönderdiği kelebek bir dönüşümün habercisidir. Akşamüstü uyuyakaldığı koltukta uyandığında artık belleğinin kıymetini bilen biridir.

Romanda özellikle Sartre, Kafka ve Kierkegaard gibi yazarlara göndermelerde bulunulur. Mutluluk, bellek, vicdan, yaşlılık, edebiyat, yolculuk, arayış, vatan, soyluluk, insanın müsebbibi olduğu vahşet, hiçlik kişinin varoluşu bağlamında ele alınan kavramlardır. Genç yazar Sadık’ın rüyasında gördüğü Bay M, Bay G, Palyaço ve istasyonda sürekli bekleyen adam hepsi kendisinin eşruhlarıdır. Vicdanı, geleceği, mazisi, yol göstericisi ayrı ayrı kılıklarda düşsel yolculuğunda kendisine eşlik ederler. Eşruh kurgularında kişilerin kendi gençlikleriyle karşılaşmaları insanın hayat muhasebesinin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. **Beyaz Kale**’de Venedikli Köle, Hoca’ya her baktığında kendi gençliğini görmektedir. **Yedinci Gün** romanında kendisine ikizi kadar benzeyen oğluyla karşılaşan babanın duyguları da **Beyaz Kale**’dekinden ya da **Belleğin Kış Uykusu**’ndakinden farklı değildir. Sonuç hep ötekileştirmedir. Gençliğini ya da yaşlılığını karşısında eşruhu olarak gören kişi hayatını sorgulamaya başlamakta, günah ve sevaplarıyla yüzleşmekte hayatının geri kalanı için kurguda dolaylı bir seçime zorlanmaktadır. **Belleğin Kış Uykusu**’nda Sadık, sadece kendi mazisi ve geleceğiyle karşılaşmakla kalmaz, vicdanıyla da yüzleşir. Her bir soyut kavram kişinin farklı bir eşruhu şeklinde düş ortamında somutlaştırılmakta ve bu eşruhlar

²⁷⁰⁹ A.e., s. 256.

²⁷¹⁰ A.e., s. 257.

kişinin tercihlerinin sonuçlarını temsil etmektedirler. Kurgu, düş ortamında bir bulmacanın parçalarının teker teker tamamlanmasıyla ilerlerken kişinin aslında karşısındakilerin eşruhu olduğunu sadece sezmesi ancak romanın sonuna kadar tam olarak kendi eşruhları olduğunu anlayamaması kurgunun sürükleyiciliğini arttırmakta, alışıldık kalıplaşmış eşruh kurgularından romanı uzaklaştırmaktadır. Eşruhlara genelde tipik vasıflarla kurgulandıkları görülür. Oysa romanda her bir eşruhun temsili yolculuk içinde değişimlerinin ve karakter özelliklerinin ayrı ayrı ele alınışı eşruh kurgusu açısından kıymetli bir eser ortaya çıkmasını sağlar. Rüya atmosferinde kurgulanan eşruh romanlarının en önemli özelliği muhayyilenin gerçek dünyanın kalıplarıyla sınırlandırılmak zorunda kalmayıdır. Bu açıdan diğer eşruh kurgularından daha zengin örneklerin kurgulanmasına rüya atmosferi uygun bir zemin hazırlamaktadır.

“Bazılarımızı bazılarımıza üstün tutuyorsun.
Halbuki 'İyi' de 'Kötü' de sana ait,
senden bir parça.
Biz hepimiz senden yansımaları.
Yani bir bütünüz aslında.”²⁷¹¹

Elif Şafak'ın 2007 yılında yayımlanan romanı **Siyah Süt: Yeni Başlayanlar İçin Postpartum Depresyon**²⁷¹² öz yaşam öyküsel kesitler ihtiva etmektedir. Roman, yazarın henüz evlenme fikrini aklından geçirmediği bir dönemde başlayıp yazarın evlenip bebeğini dünyaya getirmesinin ardından girdiği postpartum depresyondan kurtulmaya çaba sarf ettiği günleri de anlatarak depresyondan çıktığına inandığı günlere kadar geçen bir dönemin anlatımıdır. Kitabın adı da buradan gelmektedir. Halk arasında loğusanın kırkının çıkması loğusalık sürecinin tamamlandığına dair bir işaret olarak kabul edilir. Ancak bazı kadınlar loğusalık döneminde yakalandıkları depresyonu atlatmazlar. Elif Şafak, romanının adını loğusanın kırkını çıkaramadığı takdirde önce sütünün koyulaşıp daha sonra “topak topak” katılaşıp siyaha dönüşeceğine dair inançtan alır.²⁷¹³ Yazar, bir kadının

²⁷¹¹ Elif Şafak, **Siyah Süt: Yeni Başlayanlar İçin Postpartum Depresyon**, s. 122.

²⁷¹² Bundan sonra **Siyah Süt** olarak anılacak.

²⁷¹³ A.e., s. 15.

hayatındaki değişikliklerin yazarlık serüvenini ve yazmakla ilişkisini nasıl değiştirdiğini romanında sorgular. Bir taraftan da tarihin sayfaları arasından tanınmış kadın yazarların hamilelik süreçlerini, annelik deneyimlerini, anne olmayı tercih etmemişlerse bunun sebeplerini, erkek yazarların gölgesinde kalmış kadınların devam ettiremedikleri yazın hayatlarını kendi yolunu çizmeye çalışırken romanda müstakil bölümler hâlinde anlatır. Tüm bu çerçevenin oluşturduğu romanın merkezinde Elif Şafak'ın iç dünyası yer alır. Elif Şafak'ın içinde bulunduğu ruh hâlini yansıtan çizimler, romanda ilgili kısımlar arasına yerleştirilir. Elif Şafak, okuyucuyu bu çizimlere Lewis Carroll'un **Alice Harikalar Diyarında** adlı eserinden alarak kitabın ilk epigrafı olarak kullandığı: "İçinde resimler ya da konuşmalar olmayan bir kitabın kime ne faydası var ki?" cümlesiyle hazırlar.²⁷¹⁴ Kitabın başındaki "Okuma Yöntemi" adlı bölümde kitabın adının nereden geldiği ve kadınların loğusalık dönemlerinde üstesinden gelmek zorunda oldukları depresyonun mahiyeti hakkında kısaca bilgi verilmektedir. Bu bölüm romanın dışında müstakil bir yazı olarak algılanmaya müsait olup okuyucunun okuyacağı kitabın türünü tespitini de zorlaştırmaktadır. Bu bölümün ardından ayrıca bir de "Önsöz" bölümü yer almaktadır. Romandaki olayların anlatımı bu bölümde başlar. Romanın sonundaki "Sonsöz" kısmındaysa kadının anne olma süreci esnasında bir öteki olarak eşinin yaşadıklarına dair bir paragraflık bir yazı yer almaktadır. Romanın içinde ayrıca yazarın postpartum depresyondan kurtulmak için kullandığı tedavi yöntemlerini maddeler hâlinde sıraladığı bir bölüm ile "Doğum sonrası depresyona yakalandınız da haberiniz mi yok testi"²⁷¹⁵ adında on üç soruluk bir testle "Cevap Anahtarı" da bulunmaktadır. Romanda diğer kadın yazarlara ya da kadınlara ilişkin bölümler birer deneme şeklinde yazılıp romanın içerisine yerleştirilmiştir. Romanda, yazarın doğmamış bebeğine yazdığı mektuplar ile anneliğini değerlendirdiği puan tablolarına da yer verilir. Tüm bu farklı özellikteki metinler romanı bir metinler resmigeçidine dönüştürürken yazarın eline kalem bile alamadığını belirttiği hamilelik ve loğusalık dönemi ardından yazın hayatına dönüşü de anlatılır. Roman, bir depresyon türünün romanın alt başlığı hâlinde kullanıldığı nadir örneklerden biridir.

²⁷¹⁴A.e., s. 9.

²⁷¹⁵A.e., s. 275.

Roman bir Ada vapurunda Elif Şafak'ın çocuklu bir kadının hâlini görünce "Evde Kalmış Kız Manifestosu"nu yazarken uzak bir kavram ve ilişki şekli olarak evlilik hakkında düşünmesiyle başlar. Daha sonra Adalet Ağaoğlu'nun evine gerçekleştirdiği bir ziyaret esnasında çocuk sahibi olma ve çocuklu kadın yazarlar hakkında aralarında geçen konuşma yazarın çocuk sahibi olma konusunu ilk defa düşünmeye başladığı dönemdir. Adalet Ağaoğlu'yla sohbet ederken ilk önce Elif Şafak'ın iç sesleri duyulmaya başlanır. Zihnindeki bu birbirinden farklı sürekli işittiği iç seslere Elif Şafak: "İçimden Sesler Korosu" adını verir.²⁷¹⁶ İçimden Sesler Korosu'nu yazar bir hareme benzetir:

"İçimde bir minyatür harem var. Birbirine laf anlatamayan, çelme takan, pusu kuran, fal bakan, nâme yazan, darılan birtakım dişi yaratıklar. Parmak kadarlar, minicik minicik. Boyları 10-12 cm, kiloları 300-400 g civarında. Akşamları içimden çıktıklarında gölgeleri vurur odamın duvarına. Olurlar kocaman... Kimi zaman ışınlanarak, kimi zaman bana yapışarak bir yerden bir yere gidebilirler. Ekseriya içimde ikamet ederler. Her birinin köşesi ayrı. Kimselere açamıyorum bu sırrı. Deli diye tıklarlar yoksa en yakın tımarhaneye."²⁷¹⁷

Her kişinin içinde bulunan kendine ait iç seslerinin sayısının yazarın zihnindeki karşılığı apayıdır. Bu iç seslerin her biri ayrı bir yöne yazarı yönlendirmek istemektedir ve aralarında amansız bir iktidar mücadelesi vardır:

"İçimden Sesler Korosu'nun her bir ferdi 'ben' olduğunu iddia eder. Kardeşirler aslında ama huyları başka başka. Fırsat bulsalar birbirlerinin gözünü oyarlar. Hemen hepsi de tahta çıkmak ister. Okumuş gibi Fatih kanunnamesini, korkarım her tahta çıkan kardeşlerini öldürmeye teşebbüs eder. Kronolojik olarak önce kim geldi, sonra hangileri takip etti bilemiyorum... Sorsanız bu parmak kadınlardan hangisi diğerlerinin ablası,

²⁷¹⁶ A.e., s. 47.

²⁷¹⁷ A.e., s. 48.

cevap veremem. Tek bildiğim çocukluğumdan beri bu böyle. Yaşıyorum ayaklı koro halinde.”²⁷¹⁸

Çocukluğundan beri içinde taşıdığı bu iç seslerle konuşmaya alışık olduğu anlaşılan yazarın iç seslerinin her biri kişiliğinin farklı bir yönünü temsil etmektedir. Yazar, iç seslerini birer bir minyatür eşruh olarak kendi dışında görüp onlarla konuşabilmektedir. Romanda şizoid kişilik bölünmesinde ya da çoklu kişilik bozukluğunda yansıma ötekiler şeklinde ortaya çıkan eşruhlara karşılaşılmaz. Yazar kendi iç seslerini kişileştirerek onları kendi dışında ve somut varlıklar şeklinde kurgulayarak zihninden geçenleri okuyucuya kolayca anlatmanın bir yolu olarak minyatür eşruhlardan kurguda faydalanmaktadır.

Yazarın anneliğin “dışa dönük”, bencilikten azade tabiatıyla yazarlığın “içe dönük”, bencil tarafını bağdaştıramaması içindeki seslerin yeniden ortaya çıkmasına sebep olmuştur.²⁷¹⁹ Elif Şafak, Benistan adını verdiği iç dünyasına dönmesini “içi[n]in tünellerine gir[mek]” şeklinde tanımlar.²⁷²⁰ Kendi iç dünyasına yolculuğunda önce Pratik Akıl Hanım’la karşılaşır.

Pratik Akıl Hanım, 12 cm boyunda 380 gr ağırlığında, “rahat, düz ve uyumlu” kıyafetler giyen, “fön çektirmekten hoşlanmayan” bir kadın olarak tarif edilirken yazarın “Önüne gelen meseleleri en kolay, en pratik yoldan halletmekte usta” tarafını temsil eder ve iç dünyasının “Batı Kapısı”nda oturur.²⁷²¹ Pratik Akıl Hanım, “düz mantığın yolunu” simgeler.²⁷²² Yazara verdiği tavsiyeler de bu yöndedir. Yazara “[Onun] için her şey[in] tutarlı, anlaşılır ve pratik olma[sı]” gerektiğini söyleyip durur.²⁷²³ Roman boyunca yazarın her karşılaşılan zorluktan pratik bir çözüm üreterek kurtulmaya çalıştığında Pratik Akıl Hanım’ın sözünü dinlemeyi tercih ettiği görülür.

²⁷¹⁸ A.y.

²⁷¹⁹ A.e., s. 63.

²⁷²⁰ A.e., s. 84.

²⁷²¹ A.e., s. 67.

²⁷²² A.e., s. 71.

²⁷²³ A.y.

Doğu Kapısı'nda bulunan yazarın kalbinde ise 400 gram ağırlığındaki²⁷²⁴ kızıl saçlı çilli Can Derviş Hanım oturmaktadır. Başında taşlı bir türbanla “üzerinde yerlere kadar uzanan yeşilimsi bir elbise, koyu yeşil bir hırka, ayağında renkli mestlerle” bağdaş kurup yerde oturan, sürekli dualar okuyan, tespih çeken, aza tamah edip gönlü temsil eden Can Derviş Hanım'a kadın yazar “Batını yanım” diye hitap eder.²⁷²⁵ Can Derviş Hanım çoğunlukla ayetlerden iktibaslar yaparak konuşur:

“‘Enam Suresi'ni hatırlar mısın?’ diyor o zaman. ‘Gaybın anahtarları O'nun katındadır, onları O'ndan başkası bilmez, karada ve denizde olanları O bilir ve bir yaprak düşmez ki, onu O bilmesin; ne toprağın karanlıklarında bir tane, ne de kuru ve yaş hiçbir şey yoktur ki, o her şeyi açıklayan Kitap'ta bulunmasın’.”²⁷²⁶

Can Derviş Hanım, yazarı “Hep BEN BEN BEN”²⁷²⁷ deyip duran iç seslerinden korumaya, onların yazarı yönlendireceği yolların boşluğuna dair yazarı uyarmaya çalışır.

Güney Kapısı'nda ise Hırs Nefs Hanım oturmaktadır. “İçimden Sesler Korosu'nun en cesurudur”.²⁷²⁸ Yazarın “iflah olmaz işkolik” tarafını temsil eder.²⁷²⁹ Hayat felsefesi: ‘Vakit nakittir’ şeklinde özetlenebilir. Yemek yapmak, bulaşık yıkamak, ev temizlemekle uğraşmak istemez. Hep işinin başında olmak gayretindedir. Hırslıdır, azimli ve kararlıdır. Yazarın, sadece kariyer planlarını nasıl yönlendireceğine kafa yorar. 11 cm boyunda ve diğer eşruhların en zayıfı olarak 300 gram ağırlığındadır. Yazarın, dış görünüşe çok dikkat eden ve yazarlık kariyerini yönlendiren tarafını temsil eder:

“Hırs Nefs Hanım'ın üzerinde dizlerine kadar dümdüz inen vişneçürüğü bir etek, aynı tonda ceket var. İçinde kemik rengi ipek bir gömlek. Kar beyaz tenine hafif bir

²⁷²⁴ A.e., s. 117.

²⁷²⁵ A.e., s. 73-74.

²⁷²⁶ A.e., s. 75.

²⁷²⁷ A.y.

²⁷²⁸ A.e., s. 168.

²⁷²⁹ A.e., s. 76.

fondöten, dudaklarına kırmızı bir ruj sürmüş. Koyu kestane saçları ise sımsıkı topuz. Öyle ki tek bir tel bile topuzdan dışarı çıkmamış. Boynunda iki sıra inci kolye, parmaklarında taşlı yüzükler. Her zamanki gibi kusursuz, her daim bakımlı. Porselen dişleri inci gibi muntazam, yapılı. Azimli, kararlı, çalışkandır kendisi. Fazlasıyla.”²⁷³⁰

Yazarın hırslarıyla hayata tutunmaya çalışan yönü Hırs Nefs Hanım’ın kuvvetli bir iç ses olarak ortaya çıkmasına sebep olmuş gibi görünmektedir. Yazarlığı bir yarış gibi algılaması da hırslarıyla ilgilidir.²⁷³¹ Yazarın anne olmasına ve böylece yazarlığını geri plana itmesine karşıdır.²⁷³² Can Derviş Hanım’la sürekli çatışmalar. Can Derviş Hanım’ın temsil ve telkin ettiği hayat tarzını eleştirir ve onun fikirleriyle çatışır. Sıradan kabul ettiği insanlardan farklı ve “özel” olmanın peşindedir.²⁷³³

Kuzey Kapısı’nda oturan Sinik Entel Hanım, beyni temsil eder. “İçimden Sesler Korosu’nun tüm üyeleri içinde şüphesiz en korkak, en vesveseli olan[dır]”.²⁷³⁴ Oturduğu yerin duvarları Che Guevara ve Marlon Brando posterleri ile kaplıdır ve burası kasvetli bir şatoyu andırmaktadır.²⁷³⁵ Vejetaryendir, sürekli sigara içer, hippiler gibi giyinir, “Raja yoga, reiki ve meditasyon yapar”²⁷³⁶, “alternatif beslenme yöntemlerine”²⁷³⁷ meraklıdır, evinin kütüphanesinden çıkmaz ve sürekli kitaplardan okuduğu düşünceler hakkında konuşur ve bu düşünceleri tartışır. Yazara tavsiye vermekten çok başkalarının felsefi düşüncelerini, aforizmalarını ya da fikirlerini tekrarlar. Her konu üzerinde uzun uzun düşünmek, konuyu enine boyuna tartışmak, farklı görüşlerle konuyu geniş bir açıdan değerlendirmeye çalışmak gayretindedir ancak fikirleri o kadar dağınıktır ki bir çözüm üretmeyi başaramaz. Varoluşçu bir bakış açısını temsil eder.²⁷³⁸ Pratik Akıl Hanım ve Sinik Entel Hanım birbirlerine düşmandır. İkisi de meseleleri akıl yoluyla çözmeye çalışsalar da aklın farklı kullanım şekillerini temsil ettikleri için bir türlü uzlaşamazlar:

²⁷³⁰ A.e., s. 76, 79.

²⁷³¹ A.e., s. 79.

²⁷³² A.y.

²⁷³³ A.e., s. 78.

²⁷³⁴ A.e., s. 167.

²⁷³⁵ A.e., s. 81.

²⁷³⁶ A.y.

²⁷³⁷ A.y.

²⁷³⁸ A.e., s. 83.

“Pratik Akıl Hanım ile Sinik Entel Hanım seneler var ki birbirine gıcık. İki de ‘akıl yoluyla’ meselelere yaklaşmayı sever aslında. Ama ortak paydaları bundan ibarettir yalnızca. Zira Pratik Akıl Hanım her meseleyi en pratik yoldan hemencecik çözmek üzere atar adımını. Sinik Entel Hanım ise pek ilgilenmez bu tür kolay çözümlerle. Hatta çoğu zaman çözümsüzlüğü yeğler. Pratik Akıl Hanım en kısa yoldan halletmek ister her şeyi, Sinik Entel Hanım ise derinlemesine incelemek. Biri anlaşılacak ister öteki anlaşılmamak. Biri cevapları sever, diğeri sualleri. Bu ikili kanlı bıçaklıdır oldum olası.”²⁷³⁹

Bu çatışma dış dünyanın yansımasıdır. Yazarın bedeni bir ülkeye, içinde yaşayanlarsa o ülkenin halkına teşbih edilir.

Yazarın Amerika’ya yolculuğu esnasında uçakta ortaya yeni bir eşruh daha çıkar. Anaç Sütlaç Hanım, geleneksel ev kadının, anne tipinin temsilcisidir. 10-12 cm uzunluğundaki 500 gram ağırlığındaki Anaç Sütlaç Hanım’ın saçları kızıl-kestane, “makyajsız, sadece gözlerine belli belirsiz bir kalem çekilmiş”²⁷⁴⁰, üzerinde “diz altına uzanan” “koyu mavi bir elbise”, ayaklarında ise “düz siyah ayakkabılar” vardır.²⁷⁴¹ “Sakin, utangaç” ve “sevecen”dir.²⁷⁴² İçinde böyle bir ses taşıdığına bile farkında olmayan yazar, hep derinlere itip baskıladığı bu sesin ortaya çıkışına kendisi de şaşırır. Anaç Sütlaç Hanım, yazarın kendisini: “Ta seneler evvel kişiliğinin deposuna kaldırdı[ğın]” ve diğer iç sesleri çok güçlü olduğu için onun konuşmasına izin vermediklerini bu yüzden de anneliği ve çocuk sahibi olmayı aklından geçirdiği döneme kadar kendisini duyamadığını söyler.²⁷⁴³ Yazarın, daha sonra Amerika’daki kampüste kaldığı günlerde fark ettiği gibi: “İstanbul’dan böyle apar topar uzaklaşma[sının] ardında içi[n]deki anaç sesten kaçmak arzusu vardı[r]”²⁷⁴⁴

“Tenselliği, cinselliği, kadınsılığı, aşkı, tutkuyu”²⁷⁴⁵ seven Saten Şehvet Hanım, “14-15 cm boyunda, 400-450 gram ağırlığında bir parmak kadın”dır.²⁷⁴⁶

²⁷³⁹ A.e., s. 94-95.

²⁷⁴⁰ A.e., s. 131.

²⁷⁴¹ A.e., s. 132.

²⁷⁴² A.y.

²⁷⁴³ A.e., s. 133.

²⁷⁴⁴ A.e., s. 170.

²⁷⁴⁵ A.e., s. 186.

²⁷⁴⁶ A.e., s. 183.

Romanda Saten Şehvet Hanım'ın görünüşünün anlatıldığı bölümlerde oryantalist tablolarla Hollywood filmlerindeki artistlerin birleştirildiği görülür:

“Bir elini destek yapmış başının altına, harem tablolarındaki kar beyaz cariyeler gibi uzanmış boylu boyunca. Saçlarını salmış dalga dalga beline kadar. Kıpırmızı bir rujla boyadığı dudaklarının üzerine bir ben kondurmuş kalemle. Dirseklerine kadar uzanan siyah eldivenler takmış. Eldivenli parmaklarının üzerinde iri iri tek taş yüzükler. Parlak, kaygan kumaştan kırmızı bir gece elbisesi giymiş. Göğüsleri meydanda. Yırtmacı da hayli derin elbisenin. Tek bacağına olduğu gibi gözler önüne seriyor. Ayaklarında sivri ve yüksek topuklu kırmızı ayakkabılar. Merak ediyorum nasıl o topukların üzerinde yürüyebiliyor.”²⁷⁴⁷

Yazarın bedeniyle barışmasının ardından ortaya çıkan Saten Şehvet Hanım, tıpkı Anaç Sütlaç Hanım'ın onu çocuk sahibi olmaya ikna etmek için yazarın bilinci tarafından üretildiği gibi, Saten Şehvet Hanım da yazarı evliliğe teşvik etmek için onun yanındadır. Eşruhların her biri birer tipin temsilcisidir ve tipik davranışlar sergilerler. Eşruhlar, genelde romanlarda ağırlıkları vs. belirtilerek kişinin farklı yönlerini kişileştirmek üzere kullanılmazlar. Romanda minyatürleştirilmiş eşruhlar aynı zamanda birer düşünce ekolünün ve hayat tarzının da simgesi durumundadırlar. Hırs Nefs Hanım, dünyaya bir defa ve “ezkaza” gelen insanın dünyadan ayrılmadan önce “kalıcı eserler” bırakması gerektiğine inanırken²⁷⁴⁸ Sinik Entel Hanım, varoluşçu felsefeyle hayatı algılar. Ona göre: “Eninde sonunda varoluş demek tatminsiz ve tamahkâr olmak demektir.”²⁷⁴⁹ Anaç Sütlaç Hanım ise “gayet sıradan”, “normal” bir insan olmanın asıl erdem olduğunu düşünür.²⁷⁵⁰

Elif Şafak farklı zamanlarda “İçimden Sesler Korosunun” elemanlarıyla günlük hayatta karşılaşır. Adalet Ağaoğlu'nun banyosunda, uçakta, evinin salonunda hep onlar vardır karşısında. Yazar eşruhlarının başkaları tarafından görülmesinden endişelendiği kadar görülmedikleri için kendi kendine konuşan bir deli olarak

²⁷⁴⁷ A.y.

²⁷⁴⁸ A.e., s. 78.

²⁷⁴⁹ A.e., s. 83.

²⁷⁵⁰ A.e., s. 134.

nitelendirilmekten de korkar.²⁷⁵¹ Deniz kenarında yürüyüş yaparken parktan avazı çıktığı kadar bağırarak kadına baktığında da bu kadının Sinik Entel Hanım olduğunu görür. Bağırmasının sebebi ise Pratik Akıl Hanım'ın onun saçlarını "tutam tutam" yolmasıdır.²⁷⁵² Yazar, ilk bakışta gördüklerini birer yabancı kişi gibi algılar bunun sebebini ise onlara uzaktan baktığı için boyutlarını fark edememesi olarak açıklar.²⁷⁵³

Eşruhlarının varlığını yadığamayan yazarın her bir eşruhu farklı bastırıldığı özelliklere tekabül etmekte dolayısıyla bir bütün olarak onun gölgesini oluşturmaktadırlar. Gölgenin parçalanması minyatür eşruhların ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Kadın yazar eşruhlarını omuzlarına birer çocuk gibi alır ve onlarla konuşur.²⁷⁵⁴ Onların arasında kendisini "iyi kalpli bir dev gibi" hisseder.²⁷⁵⁵ Minyatür eşruhlardan "parmak kadınlar" olarak da bahsedilmektedir.²⁷⁵⁶ "Minyatür, bir metafizik tazelik araştırmasıdır; küçük risklere girerek dünyalaştırmayı sağlar."²⁷⁵⁷ Kendi içindekini minyatür kalıplara dökerek somutlaştıran yazar doğum yapmadan önce bebeğini de bir parmak kadın gibi algılamaktan kendisini alamaz.²⁷⁵⁸ O kendisini dünyanın merkezindeki dev gibi algıladığı için çevresindekiler ona minyatürler gibi gelir. Bebeğini çocukları olarak gördüğü yazdığı kitaplarla, anneliği ise yazma süreciyle kıyaslayan Elif Şafak, bebeğiyle kitaplarının sadece bir noktada benzeştikleri kanaatine varır: postnatal depresyon. Çünkü kitabını bitiren yazarın içine düştüğü boşluğa benzer şekilde anne de çocuğunu doğurduktan sonra benzeri bir hâl yaşamaktadır.²⁷⁵⁹

Romanda, eşruhlar genel olarak aynı konuya farklı ve birbirine zıt yaklaşımlar getirirler. Pratik Akıl Hanım ile Sinik Entel Hanım'ın parktaki kavgalarında olduğu gibi aynı düşüncenin iki zıt yönünü temsil etmek üzere ikişer ikişer diyalektik birer kutup teşkil eden ikililer olarak gruplaştırılırlar. Aralarında devam eden sürekli bir tartışma vardır. Tartışmanın sebebi ise yazarın kararlarını belirleyen olma isteğidir. Çatışmaların sonunda hepsi bir araya toplanırlar. Bu bir

²⁷⁵¹ A.e., s. 97.

²⁷⁵² A.e., s. 94.

²⁷⁵³ A.y.

²⁷⁵⁴ A.e., s. 95.

²⁷⁵⁵ A.e., s. 119.

²⁷⁵⁶ A.e., s. 122.

²⁷⁵⁷ Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, s. 199.

²⁷⁵⁸ A.g.e., s. 216.

²⁷⁵⁹ A.e., s. 242-245.

arada bulunma dönemleri sükûnet anlarıdır. Bu kısa sessizlik anları yine bir çatışma ile sona ermekte ve bu şekilde yazarın dış dünyayla ilişkisi gittikçe azalmakta, tüm dikkatini eşruhlarına yönlendirmek zorunda kalmaktadır.

Eşruhlar şeklinde somutlaştırılan iç seslerin toplumdaki farklı kadın kimlikleriyle de örtüştüğü görülür. Elif Şafak kendi iç dünyasına dıştaki sisteme benzer şekilde bir ülke adı verir: Benistan. Benistan, siyasi rejim tartışmaları, iktidar mücadeleleriyle tam bir ülkeyi andırır. Yazarların kendi iç dünyalarını tanımlarken entelektüel birikimlerinin de yardımıyla çağlarının siyasi, toplumsal, tarihi ve estetik bilincinden faydalanmaları ve etkilenmeleri kaçınılmazdır. Dante'nin **İlahi Komedya**'da çağının tüm önemli siyasi, dini, sosyal ve felsefi sembollerini düşsel yolculuğuna eklediği herkesin malumudur. Dönemin siyasi merkezi otoritesinin temsilcisi tek merkezli yapının estetik zevkin simetrisiyle buluşması eseri klasikleştiren unsurların başında gelmektedir ve yazarların hayallerinin de dönemlerinin siyasi ve estetik atmosferinden etkilendikleri tezinin sağlaması durumundadır. Elif Şafak'ın iç sesleri de bir gece siyasi rejime el koyarak yani benliği ele geçirerek darbe yaparlar. Sinik Entel Hanım ve Hırs Nefs Hanım bir muhtırayla İçimden Sesler Korosu'nun yönetimini devraldıklarını bildirirler.²⁷⁶⁰ Yönetime el koyan baskın sesler yazarın kazandığı bir bursla annelik sevdasından vazgeçerek Amerika'ya gitmesine karar verdiklerini açıklarlar. Yazar, verdiği kararların sorumluluğunu içindeki seslere devredip içindeki seslerin yönlendirmesine boyun eğen ve kendi kararlarını alamayan bir kişi olarak kurgulanmaktadır. Birbirinden bağımsız hareket eden içindeki seslerin birinden diğerine koşturup aralarındaki çatışmadan bunalan yazar kurguda pasif bir özelliكتedir. Aksine eşruhları ise etkin ve yönlendiren konumundadır. Yazar darbeyi sadece izlemek ve üzerine yorum yapmakla yetinir:

“Duyduklarıma inanamıyorum. Ben İçimden Sesler Korosu'nun tüm görüş ayrılıklarına rağmen demokrasiye inanan varlıklar olduklarını sanırdım. Ne de olsa bir arada

²⁷⁶⁰ A.e., s. 113.

yaşayabilmek için çoğulculuğun ne denli elzem olduğunu biliyorlar. Ya da ben öyle sanırdım. Bunca senedir onları tanıyamamışım demek.”²⁷⁶¹

Darbe neticesinde tutuklanarak kelepçelenen ve “Pasifist Gandi yöntemi direniş” uygulamaya karar veren Can Derviş Hanım, “siyasi mahkûm kategorisine” koyulur.²⁷⁶² O, söz konusu Amerika yolculuğunu içsel bir yolculuk olarak nitelendirmektedir ve sahneyi diğer eşruhlara bırakarak geri çekilir.²⁷⁶³ İnsanın öteki’nde görüp eleştirdiği hırs ve şehvet gibi unsurların yanına böylece darbeye temayül gibi siyasi bir unsur daha eklenirken yazarın öteki’nde eleştirdiğini kendinde bulması içsel ben ve öteki ilişkisinin ona kazandırdığı deneyimlerin en önemlisidir.

Amerika’da burs kazandığı Mary Lyon’un kurduğu üniversitenin Mount Holyoke kampüsünde pek çok farklı kadın ve kadın kimliğiyle tanışan yazar²⁷⁶⁴, kendisini araştırmalarına ve yazılarına verir. Bir taraftan da kendini dinlemeye, düşünmeye vakit bulmuş olur. İçimden Sesler Korosu’ndaki her bir eşruhu yeterince sevip hepsini birden kabullenmediği için kafasının bu kadar karışık olduğunu anlayan yazar, bütün bu seslerin varlığını kabullenip hepsini birden sevmeyi henüz başaramayacağını farkındadır, sadece bu sesler içinden bazılarını ayıklamaya çalışmaktadır. Bu sesleri ikili bir sistem üzere tasnife çalışır: “İyi Ben’ ve ‘Kötü Ben’ olmak üzere. İç sesler bu tasnife tepki gösterirler:

“Bazılarımızı bazılarımıza üstün tutuyorsun. Halbuki 'İyi' de 'Kötü' de sana ait, senden bir parça. Biz hepimiz senden yansımaları. Yani bir bütünüz aslında.”²⁷⁶⁵

İç sesler her birinin aynı bütüne ait oldukları noktasında ısrarlıdırlar. Yazarın yaşadığı kurgusal kişilik bölünmesinin asıl sebebinin birliğin farkında olmamasından kaynaklandığının altı çizilir:

²⁷⁶¹ A.e., s. 116.

²⁷⁶² A.e., s. 117.

²⁷⁶³ A.e., s. 122.

²⁷⁶⁴ A.e., s. 147.

²⁷⁶⁵ A.e., s. 122.

“‘İyi’nin de ‘Kötü’nün de aynı çemberin parçası olduğuna kanaat getirinceye kadar bu bölünmeyi yaşamaya devam edeceksin. Sonra inşallah bir gün birleyeceksin hepimizi.”²⁷⁶⁶

Yazar Amerika’daki kampüste bulunan ve çok sevdiği Beyin Ağacı’nın altında şu yemini yazar:

“Az gittim uz gittim, hayatımın merkezine yazmayı koydum. En nihayetinde gele gele Beden ile Beyin arasında bir ikileme vardım dayandım. Bu bir dönüm noktası ömrü hayatımda. Ve and olsun ki ben, Beyin’i seçtim. Bundan böyle Beden değil, Beyin olmak istiyorum yalnızca. Kadınlıkta kadınsılıkta, ev hanımlığında, karılıkta, anaçlıkta doğurganlıkta yok gözüm. Ben sadece ve sadece yazar olmak ve öyle kalmak istiyorum.’ Heyecanla başlarımı sallıyor Sinik Entel Hanım ile Hırs Nefs Hanım. ‘Kurusun Beden, canlansın Beyin. Kalemime giden mürekkep, içimde büyüyen kitaplar olsun. Ant olsun!’ Üç kere tekrar ediyorum bu yemini. Bittiğinde yorgun hissediyorum kendimi.”²⁷⁶⁷

Bu yemini Amerika’dan dönüşünde artık miadının dolduğu gerekçesiyle bozar, hükümsüz sayar.²⁷⁶⁸ Evlenir ve yaklaşık bir buçuk sene sonra da hamile kalır.²⁷⁶⁹ Hamilelik sürecinde bu sefer Anaç Sütlaç Hanım, iktidarı ele geçirir ve kendi monarşi düzenini Benistan’da ilan eder:²⁷⁷⁰ “Je suis l’Etat...!” yani “Ben devletim” ilanı hamilelik sürecine el koyduğunun göstergesidir.²⁷⁷¹ Anaç Sütlaç Hanım, bu süreçte hızla kilo alır bir taraftan da boyu uzar, 14,5 cm’e ulaşır. Bir eşruhun boyunun uzaması romanda, o eşruhun benlik üzerinde baskın bir konuma ulaştığının göstergesidir. Hamilelik sürecinden en çok etkilenen ise Sinik Entel Hanım olur,

²⁷⁶⁶ A.y.

²⁷⁶⁷ A.e., s. 176.

²⁷⁶⁸ A.e., s. 182.

²⁷⁶⁹ A.e., s. 197.

²⁷⁷⁰ A.e., s. 201.

²⁷⁷¹ A.e., s. 202.

okuyup yazamaz, düşünemez.²⁷⁷² Bu sürecin bir an önce sona ermesini beklemeye koyulur. Eşruhların iktidar mücadelesi yoğun siyasi göndermelerle bezelidir. Darbe ve muhtırayı Anaç Sütlaç Hanım'ın ilan ettiği monarşi takip eder.²⁷⁷³

Doğumun ardından postnatal depresyona giren yazar, loğusalık döneminin zor günlerinde tüm iç seslerini bir yana bırakıp dinlenmeye çalışsa da onlar bir türlü susmazlar. Anadolu'daki Alkarısı inancının modern bir versiyonu olan Lord Poton ile yazar postnatal depresyon sırasında tanışır. Minyatür eşruhların zıddı olan Lord Poton, “iki metre boyunda” ve uzun, siyah “saçlarını atkuyruğu yapmış”, tek kulağı küpeli, “yuvarlak, metal çerçeveli gözlük” takan, “yüzü minnacık ama gözleri kor kor” yanan, bir incelip bir tavana kadar uzayan, “odanın orta yerinde puro dumanı gibi ha bire tüt[en]”, bir elinde şık bir baston öbüründe İngiliz asilzadelerinin taktığı bir fötr şapkayla yazarın karşısına çıkar.²⁷⁷⁴ Elif Şafak, Alkarısı'nı Lord Poton'a sorduğunda Lord Poton artık onun modasının geçtiğini söyleyerek Alkarısı'yla dalga geçer:

“O eskidendi. Alkarısı'nın modası çoktan geçti. Yaşlandı, emekliye ayrıldı. En son duyduğumda Şirret Cinler için tahsis edilen bir huzurevinden sepetlenmişti. Orada da çingar çıkarmış haspa. Şimdi başka bir huzurevinde kalıyor yanılmıyorsam. Senin anlayacağın bu işleri çoktan bıraktı. Loğusalara Dadanan Cinler Sıralamasında İlk On'a bile giremez artık. Modern çağda modern cinler türedi.”²⁷⁷⁵

Lord Poton'un bir dev olarak postnatal depresyonu simgeleyecek şekilde kişileştirilmesi ve cüce (minyatür) eşruhlarla tezat teşkil eden yapısı kişinin depresyon hâlinde tüm hayatını unutarak nasıl depresyona teslim olduğunu ifade etmek için romanda başvurulan bir yöntemdir. Postnatal depresyonun kişileştirilmiş hâli Lord Poton kadın yazarın diğer eşruhlarından farklı olarak erkektir.²⁷⁷⁶ Elif Şafak'ın eşruhu bir depresyonla özdeşleştirilmesi modern bir kabulün yansımasıdır.

²⁷⁷² A.e., s. 207.

²⁷⁷³ A.e., s. 201.

²⁷⁷⁴ A.e., s. 265.

²⁷⁷⁵ A.e., s. 265.

²⁷⁷⁶ A.e., s. 267.

Lord Poton, yanında getirdiği Pandora'nın kutusuna benzeyen "kızılımtırak kutuyu" açtığında içinden çıkan evhamlar, zanlar, kaygılar, korkular odayı doldurmayı başlar.²⁷⁷⁷ Kutunun açılışı fiili olarak depresyonun başladığının işaretidir. Ardından tüm cüce eşruhları yakalayıp bu kutuya hapseden Lord Poton, yazara artık yalnızca kendisini işiteceğini söyler.²⁷⁷⁸ Yazar Lord Poton'u bir eşruh gibi tasvir eder. Nereye gitse peşinden ayrılmaz. Bu durumun dayanılmaz bir hâl almasından yazar yakınıdır.²⁷⁷⁹ Doğumdan yaklaşık on ay sonra Lord Poton olarak kişileştirdiği postnatal depresyondan kurtulur.²⁷⁸⁰ Bu kurtuluşu önce bilinçaltının bilinç seviyesine ulaştığı rüyasında görür. Rüyasında, Lord Poton ve Alkarısı üzerinde İspanyolca şafak anlamına gelen "Aurora" yazan gemiye binip uzaklaşmaktadırlar.²⁷⁸¹ Yazar postnatal depresyonu yani Lord Poton'u içindeki seslerle baş edemediği için kendisinin çağırdığını fark ettiğini ve sonunda artık tüm iç seslerine eşit söz hakkı vererek iç dengesini koruyacağını söyler.²⁷⁸² İç seslerin kendi benliğini yönettiği rejimlerin sonunda en tutarlısına varır:

"Çıkaracağım onları o kutudan. Hepsine eşit söz hakkı vereceğim bundan sonra. Darbe bitti, monarşi bitti, anarşi bitti, faşizm bitti, nihayet demokrasi geldi içime."²⁷⁸³

İç seslerini iyiler ve kötüler olarak ayırmayı ve bir kısmını dışlamaya çalışmayı bırakan yazar, bölünmemenin, birliğin değil modern bir söylemle çoğulculuğun peşindedir:

"Bölmüyorum. Hayatımda ilk defa bütün parmak kadınları aynı anda aynı yoğunlukta özlediğimi fark ediyorum. Çünkü onları bir ve tek gibi algılıyorum. Aynı bütünün ayrılmaz parçaları. Biri incinse ötekinin canı acırmış meğer. Biri düşse öteki kanarmış. Aralarındaki iktidar mücadeleleri benim tek tek onlarla iktidar mücadelem bir

²⁷⁷⁷ A.e., s. 269.

²⁷⁷⁸ A.e., s. 270.

²⁷⁷⁹ A.e., s. 285.

²⁷⁸⁰ A.e., s. 292.

²⁷⁸¹ A.e., s. 295.

²⁷⁸² A.e., s. 297.

²⁷⁸³ A.y.

yansımasıymış sadece. Bunu nasıl göremedim daha evvel? Nasıl oldu da hep birilerini birileri pahasına bastırmam, susturmam, sansürlemem gerektiğini zannettim? Hırs Nefs Hanım ve Sinik Entel Hanım o gece darbe yapmaya kalktırsa sebebi benim bilinçaltımda kendi anaç yanımdan kurtulmaya çalışmamdı aslında. Hazır değildim o dönem Anaç Sütlaç Hanımla tanışmaya. Keza daha sonra Beyin Ağacı'nın altında edilen 'beyin yemini'nin sebebi 'bedenim'le barışık olmayışımı. Saten Şehvet Hanım'a açık değildi kapım. Tırsıyordum ondan. Ardından hamilelik boyunca Anaç Sütlaç Hanım monarşi getirmeye cüret edebildiyse, sebebi annelikle bağdaşmadığını sandığım 'öteki' yanlarımı bastırma arzumdur. Darbe günlerinin de monarşi günlerinin de, anarşi günlerinin de faşizm günlerinin de arkasında hep ama hep duruma göre parmak kadınların birini, ikisini ya da tümünü susturma isteğim yatıyordu.

Oysa hepsi bendim. Hepsi benim. Hataları ve sevapları, eksikleri ve meziyetleriyle. Ve şimdi anlıyorum ki içimden Sesler Korosu ancak yan yana olduklarında, bir aradalıklarında anlam taşıyorlar. Parmak kadınları ellerimin üzerine dizip, altısını birden kucaklıyorum. Önce şaşırıyorlar. Sonra da şekerci dükkânına dalmış çocuklar gibi kıkırdarak onlar da hem beni hem birbirlerini kucaklıyorlar.”²⁷⁸⁴

Eşruhların cüce olarak gösterilme sebebi sahibinin bu cücelerin temsil ettiği kişilik özelliklerini aşağılaması ya da yok saymak istemesidir. Sonunda yazar onların varlıklarından utanmamayı öğrenir.²⁷⁸⁵ Eşruhlar, kurguda kişinin kendini tanıma ve dengelemeyi öğrenme sürecindeki aşamalarla içsel yolculuğundaki çeşitli aşamaları temsil ettikleri kadar yazar tarafından siyasi rejim, devlet, halk, aydın ve toplumsal öteki göndermeleri için de kullanılırlar. Kişinin birden fazla eşruhunun olması, eşruhlardaki minyatürleştirme eğilimi, eşruhların bir psikiyatrik rahatsızlığın temsilcisi olarak görülmesi ve dişi eşruhların kurgulanması Elif Şafak'ın romanını yazdığı dönem için yeni değildir. Eşruhların siyasi öteki göndermeleri için kullanılmasıysa zaten kurguda yerlerini ilk almaya başladıkları dönemden beri tekrarlanmaktadır. Romanın postnatal depresyonu ve eşruhları eğlenceli bir şekilde ele almaya çalışması tekinsiz ortamın geri plana çekilmesini sağlamıştır. Nazlı Eray'ın **Aşkî Giyinen Adam**'da ve Elif Şafak'ın **Siyah Süt**'te benzeri şekilde eşruh kurgularını ikiz kahramanların arasındaki komik diyaloglara yaklaştırma girişimi atlanmaması gereken önemli bir noktadır. Elif Şafak'ın daha önceki romanlarında

²⁷⁸⁴ A.e., s. 301-302.

²⁷⁸⁵ A.e., s. 303.

eşruhların tekinsizle ve ölümlle olan ilişkisini özellikle vurgularken bu romanında kendi içinde bulunduğu psikolojinin de bir gereği olarak bundan kaçındığı görülmektedir.

“Sonra her hayalin sanki bir kardeşi varmış,
ya da güzel olan her hayal insanı
durup dururken borca sokarmış
ve işte bu borç da
insanın omuzlarından
ancak başka bir hayalin
ıstırabını yaşamakla
kalkarmış gibi...”²⁷⁸⁶

Hasan Ali Toptaş’ın 2009 yılında yayımlanan **Kayıp Hayaller Kitabı** adlı romanında bir çocuğun kendisine seçtiği hayali oyun arkadaşlarıyla kurgusal gerçek hayatı iç içe geçmiş bir şekilde anlatılır. “Küçük çocukların hayalinde yarattığı ve gerçekmiş gibi davrandığı” arkadaşlarına “hayali arkadaş” adı verilmektedir.²⁷⁸⁷ Hayali oyun arkadaşları bir insan, hayvan ya da nesne olabilmektedir. Çocuk hayali arkadaş ya da arkadaşlarına isimler verip onunla/onlarla konuşup duygularını paylaşıp oynayabilmektedir.²⁷⁸⁸ Hatta çocukların kendi kabahatlerini bu hayali oyun arkadaşının üstüne atmaları da mümkündür. Hayali oyun arkadaşları olan çocuklar genellikle yalnız çocuklardır. Oyun ihtiyaçlarını gidermek için hayali arkadaşlar tasavvuru zekâ göstergesi olarak da kabul edilmektedir.²⁷⁸⁹

Kayıp Hayaller Kitabı, Hasan ile onun hayali oyun arkadaşı, eşruhu Hamdi’nin birlikte ders çalıştıkları sırada Hamdi’nin sinemadan gelen seslere kulak kabartmasıyla başlar. Başlarındaki Dede, onlara susmalarını söylediğinde “kilimin üstünde tembel tembel uyuklayan gölgeler de hareketlen[irler]”.²⁷⁹⁰ Romanda hayalin kapıları sürekli açıktır. Hamdi’nin gölgesi tavana kadar yükselip orada uzun bir süre asılı kalır. Oradan dedesinin yüzüne bakar, durur. Dedesi akıllı akıllı ders çalışmalarını söylediğinde Hamdi tavandan ona bakıp hınzırca gülümserken Hasan:

²⁷⁸⁶ Hasan Ali Toptaş, **Kayıp Hayaller Kitabı**, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 212.

²⁷⁸⁷ Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, s. 343.

²⁷⁸⁸ A.y.

²⁷⁸⁹ A.y.

²⁷⁹⁰ A.g.e., s. 6.

“... sırttan[kendisiymiş] de sanki dede bunu az sonra görecekmış gibi telaşlan[ır]. Bir ara, telaşı[n]ın Hamdi’yi etkileyerek belki onu bu saçmalıktan vazgeçireceğini bile düşün[ür] ama, arsızlığına devam e[der] o, bacaklarını aşıya sarkıt[ır] ve usul usul oynamaya başla[r]. Anlaşılan bu hareketiyle hem dedeye hem de hayata karşı açıkça bir savaş ilan etmişti[r] de, ne pahasına olursa olsun sonuna kadar direneceğini belirtmeye çalışıyordu[r].”²⁷⁹¹

Hamdi, Hasan’ın kendisinin yapmak isteyip yapamadıklarını yapan, sahip olmak istediklerine sahip, göze alamadığı yaramazlıkları gerçekleştiren hayali oyun arkadaşıdır. Hasan’ın hayali bir oyun arkadaşıyla oynamasının en önemli sebebi Hasan’ın annesiyle babasının kavgalarından usanmış olması ve kendisini ebeveynleri arasındaki bu mücadelede yapayalnız hissetmesidir.²⁷⁹² Hasan’ın dedesi yıllar önce öldüğü için Hasan, onunla istediği gibi bir dede torun ilişkisi yaşayamamıştır. Hasan aile içi çatışmalardan kendisini koruyabilecek bir aile büyüğü istemektedir, bu yüzden hep bir dede hasreti içindedir. Hayatında gölgesini temsil eden Hamdi gibi bir arkadaş ile yaşlı bilge arketipini temsil eden bir dedenin eksikliğini hissetmektedir. Hasan, dedesini “yalnızca fotoğrafta görmüştü[r].”²⁷⁹³ Bu yüzden de hem Hamdi’yi hem de dedesini birer oyun arkadaşı olarak hayal eder ve hep hayali oyun arkadaşı Hamdi’nin dedesine davrandığı gibi kendi dedesine davranmak ister ancak bunun için hiçbir şansı yoktur. “Olup bitenler karşısında ben değildim de artık ben, biraz Hamdi, biraz dedeydim sanki” derken de hayalinde canlandırdığı karakterlerin canlılığından büyülenmiş bir hâli vardır.²⁷⁹⁴ Hasan, hayali oyun arkadaşı Hamdi’yi babaannesi ve dedesiyle birlikte yaşayan bir çocuk olarak düşler çünkü Hasan da annesi ile babasının olmadığı bir evde dedesi ve nenesiyle yaşamak istemektedir:

²⁷⁹¹ A.y.

²⁷⁹² A.e., s. 147.

²⁷⁹³ A.e., s. 101.

²⁷⁹⁴ A.e., s. 6.

“Tıpkı Hamdiler gibi üçümüz yaşasaydık yani ve ben görmeseydim annemle babamın kavgalarını, şak şak öten bu tokat sesleriyle hıçkırıkları duymasa ve bilmeseydim. Asık suratlı babamın yerine sözgelimi, akşamları asa tıktırtılarına yaslına yaslına dedem çıkıp gelseydi eve... Sonra, Kevser karşılasaydı onu merdivenin başında güller açan güleç bir yüzle ve dedem, onun pişirdiği bol acılı tarhana çorbasını hüpürdete hüpürdete içip keyifle şu köşedeki mindere çekilseydi...”²⁷⁹⁵

Anne ve babası arasındaki sıkıntılardan kurtulmaya çalışan Hasan, şımarıklık yapabileceği, yeri geldiğinde başkaldırabileceği bir dede özlemi içindedir. Hatta Hamdi ile yer değiştirdiğini, aslında onun annesiyle babasının kavga ettiğini kendisinin ise dedesi ve nenesiyle birlikte yaşadığını hayal eder. Yaşadığı sıkıntıları eşruhuna yansıtırken onun hayali hayatını da kendisi sahiplenmek ister.

Hamdi, Hasan’ı hep oyuna davet eder. Romanın başladığı gece de sinemaya gitmek ister ve Hasan’ı yükseldiği tavandan “elini yıldızlara çarpa çarpa” çağırır.²⁷⁹⁶ Hasan, Hamdi’yi “Gerçekte yaşamayan, ancak [onun] hayal edebildiği[.] acayip bir kuş[a]” benzetir, bakışları bu kuşu yönlendirmektedir.²⁷⁹⁷ Hamdi’nin davetine dayanamayan Hasan, Hamdi ile gizlice girdikleri sinemada “iki kişilik bir kişi gibi aynı anda, aynı yöne doğru yürü[meye]” başlarlar.²⁷⁹⁸ Perdedeki filmi izlerken Hamdi, Hasan’ın aklından geçip hiçbir zaman söyleyemeyeceklerini söyler. Film saçma bulduğunu Hamdi rahatlıkla onun yerine söylerken Hasan sesini bile çıkaramaz. Sadece perdede gördüğü büyülü dünyaya kendini kaptırıp filmi izlemeye devam eder. Eşruh Hamdi, onun aklından geçenleri birer birer söyler. Aralarında söylenmeyenleri duymalarını sağlayan özel bir telepatik ilişki olduğu anlaşılmaktadır. Yukarıda da bahsedildiği gibi telepatik ilişki eşruh kurgularının önemli bir unsurudur. Sinemacı Şerif, onları yakaladığında Hamdi’yi kapı dışarı ederken Hasan da onun peşinden koştuğunu anlatır. Hasan zaten başına gelen bütün kötü olayları sanki Hamdi yaşamış gibi aktarır. Böylece utanma, kaygı ve korku gibi duygularını Hamdi’ye yansıtarak kendi uysal bir çocuk olduğuna inanmaya devam edebilmektedir. Hamdi, hiçbir şey olmamışçasına sırtıırken Hasan bunu yapamaz,

²⁷⁹⁵ A.e., s. 147.

²⁷⁹⁶ A.e., s. 7.

²⁷⁹⁷ A.y.,

²⁷⁹⁸ A.e., s. 8.

“Hem, biri[ni]n sırtması iki[sine] de yet[mektedir].”²⁷⁹⁹ Hamdi, onun maskesi gibidir. Haylaz, sırtık maskesini taktığında istediklerini özgürce söyleyebileceğine inanan Hasan, yetiştiği çevredeki kendisine yöneltilen baskıyı ve aile içi sıkıntılarından kaynaklanan psikolojik sorunlarını bu şekilde aşmaya çalışmaktadır.

Hamdi'nin dedesinin de aynı Hamdi gibi Hasan'ın dedesinin eşruhu şeklinde Hasan tarafından hayal edildiği daha romanın ilk sayfalarından itibaren ortaya çıkar. Dede: “düşte patlayan kayıp bir mavzer uzaklığıyla köh köh öksür[ür]”, çocuklara ders çalışmalarını söylerken de “başka bir dünyadan seslenir[.]” gibidir.²⁸⁰⁰ Her sabah gittiği söylenen camide de durum farklı değildir:

“Kasabalılar birer gölge halinde tek tek avluya girmeye başlayınca sonra heyecanlanıp ayağa kalkıyordu[r] hemen, çok uzaklardan gelmişçesine hepsine gülümsüyor, selam veriyor, laf atıyor, hatta akranlarının yanına iyice sokulup belki bazı şeyleri anlatıyordu[r] ama, dönüp ona bakmadan herkes ayakkabısını çıkarıp alelacele camiye dalıyordu[r].”²⁸⁰¹

Bir hayalet şeklinde anlatılan dedenin çocukların safında namaza durması da Hasan'ın hayalinde yaşamasındandır. Hamdi'nin dedesi, kahveye gidip “tam da sandalyesini alıp üç beş kelime konuşmak için domino oynayanlara doğru sokulacakken gene sessizlik başlıyordu[r]”.²⁸⁰² “[K]apıdan çıkıp hızla sokaklara vuruyordu[r] kendini ve böylece, gün boyu dolaşıyordu[r] zamanın içinde zamandan kaçır gibi; hayaller kuruyordu[r] sözgelimi, okul bahçelerine girip çıkıyor, yok yere bazı dükkânlara uğruyor, vitrinlerde vitrinlere bakan kendini seyrediyor, kapı önlerinde çene çalan esnafın lakırdılarını dinliyor, sonunda da yorgun argın, içinde zonklayıp duran o tuhaf tedirginlikle eve dönüyordu[r]”.²⁸⁰³ Eve geldiğindeyse “adeta yaşamıyormuş gibi susuyor[dur]”.²⁸⁰⁴ Hamdi'nin hayalinde tıpkı dedesi gibi

²⁷⁹⁹ A.e., s. 31.

²⁸⁰⁰ A.e., s. 33.

²⁸⁰¹ A.e., s. 35.

²⁸⁰² A.e., s. 36.

²⁸⁰³ A.y.

²⁸⁰⁴ A.e., s. 37.

babaanesi de yaşamaktadır. Babaannesinin de ulu ana arketipini temsil ettiğini en azından hatırlattığını söylemek hatalı olamaz. Dedesini eve gelince karşılayan babaanne Hamdi'yi çorba içmeye teşvik etmekte, onun iyiliğini ve mutluluğunu düşünmekte, hayatta yara almasını istememektedir.

Hamdi'nin dedesinin, babaannesinin ve Hamdi'nin birer hayal, eşruh olarak kurgulandıklarına dair romanda pek çok ipucu verilir. Hamdi'nin dedesinin söyledikleri, kendisini bir eşruh olarak üreten zihne bağlılığını gösterir: “Hem de, ben aksakallı dede kılığında yaşayan bir çocukmuşum da, sen babaannemmişsin gibi baktın. Evet babaanne...”²⁸⁰⁵

Hamdi'nin dedesi gençliğinde bir kıza sevdalıdır ancak ona kavuşamaz. Dede, Hamdi'nin babaannesiyile kavuşamadığı kız arasında bir ikizlik tesis eder:

“Şimdi sana tuhaf gelecek belki ama, kimi zaman senin o olduğunu düşünürüm ben, ya da onun hemen hemen her şeyiyle sen olduğunu düşünür de bu yaşta şaşar kalırım. Boyun posun onunkidir sanki, merdivenleri çıkışın, çıkarkenki salınışın, son basamakta durup bana uzak uzak bakışın ve susuşun tıpkı onunkidir... Öyle ki, bir ona bir sana bakarım da bazen ben, bunların birisi var da acaba yok olan onun belleğine düşen yansısı mı derim. Ya da, ikisi de aynı anda aynı bedeni mi kullanıyorlar acaba derim.”²⁸⁰⁶

İkizliğin algısal ve tesis edilebilir bir durum olduğunu en güzel anlatan örneklerden biri yukarıdaki pasajdır. Dede, eşinin hareketlerini, tutum ve davranışlarını hiçbir zaman aynı evde yaşayamadığı sevgilisine yansıtır. Eşini seveceğine, eşinin hareketlerini yansıttığı sevgilisini sevmeye devam eder. Birinin ruhunu diğersinin bedenine yansıtarak ikisini birleştirir. Bu durumu da arada bir ikizlik tesis ederek kendine izaha çalışır. Yazarın Dede'nin ikizlik algısına dair yaklaşımını aktardığı kısım oldukça çarpıcıdır: “İnsanların aynı şeylere baka baka artık kör olduklarını düşünürüm bazen de ben gökçe gelin, aralarında yaşayıp gittiğimiz halde bizi bir türlü göremediklerini, görseler bile tanıyamadıklarını ya da ikimizi başka birileri

²⁸⁰⁵ A.e., s. 53.

²⁸⁰⁶ A.e., s. 38.

zannettiklerini düşünür de hepimiz için üzülürüm”.²⁸⁰⁷ Kişinin algısal ikizlik tesisi ilk olarak tanınan kişiye ikincinin benzetilmesiyle ortaya çıkmakta ve aslında ikincinin tam olarak hiçbir zaman tanınmamasına yol açmaktadır. Öteki’ne dair ben’in algısı da aynı şekilde bir toptancı algıdır. Her insanın hayatta birer zihinsel bağıntı olarak kurduğu ikizlik ilişkileri onun hayatı olduğu kadar öteki’ni de algılamakta kullandığı dar ve sınırlı tasnif şekilleridir. Bu anlamda hayat kişinin ikizlikleri üst üste yığılma deneyimleri hâline dönüşüp biricikliğini yitirdiği için anlamsızlaşmaktadır. İnsanın en önemli öğrenme şekli benzetmedir. Benzetmenin altında yatan gerçek anlamsa ikizlik tesisidir. Ancak bu ilk öğrenilene sonraki öğrenilenlerin sürekli bağlanması sebebiyle sonraki tanışılan nesne ya da kişilerin de biricikliğini zedeleyen bir durumdur. Hayatı sınıf/r/landırarak, ikizler üzerinden algılamak hayatta kişinin karşısına çıkan biriciği yakalamasına engel olmakta ve kişinin çokluktaki kaybını kolaylaştırmaktadır. Kişi aynı çevresindekileri ikizleştirerek algılamaya alıştığı gibi kendisini de ikizleştirmeye meyyaldır. Seçtiği bir personaya kendisini kopyalayarak ikizleşirken biricikliğini kaybeder. Yabancılaşma gerek toplumsal gerek bireysel ölçekte algısal ikizliğin dayatmacı, silici, yok edici, biricikliği ortadan kaldıracı, tahripkâr etkisinin bireye ve topluma nüfuz etmesinden ibarettir. Babaanne de dedenin sevgiliyle ikizleşme yolunun kendisine dedenin sevgisini kazandıracığını düşünmüştür. Dede ise eşini maşukuyla ikizleştirerek sevmiştir. İkisnin arasında ikizliklerden örülü bir duvar vardır:

“İçimdeki yaranın varlığından ta baştan beri pekâlâ haberliydin de, acımı hafifletmek için akıl almaz bir fedakârlığa girişerek zamanla bile isteye ona mı benzemişsindir pek bilemem ama, merdivenleri çıkarken düşünürüm bunu... Kimi zaman da köşedeki minderin üstüne gelip oturunca, onun hasretini çeke çeke artık seni o gibi görmeye başladığımı geçiririm aklımdan. Yaşlandım derim, gözlerimle birlikte işte bilincim de buluyor ağır ağır ve ben hiç benzemediği halde karımı ona benzetiyorum. Derken yarı uykulu bir ses ayağa kalkıp içimden, ya karın da karın değilse diye sorar bana; inatla sorar ama ben herhangi bir yanıt veremem. Hangi kendime inanacağımı o sırada bilemem yani. Aklımı kurcalayıp duran o şaşılabilir benzerliğiniz her gün tekrar yaratır çünkü beni, alıp bir kılıktan apar topar bir başkasına sokar... Üstelik öteki, kanadı kırık

²⁸⁰⁷ A.e., s. 39.

bir kelebek gibi sabahtan akşama dek gözlerimin önünde uçar durur gökçe gelin... Yani sen kılığında o çorba pişirirken evde, sen torbanı sürükleye sürükleye alır başını gidersen de sokaklara, ben hanginizin hanginiz olduğunu –ah ne yapsam da ne etsem- bir türlü ayıramam. Hep aranızda kalırım bu yüzden, birbirinde yankılanan iki yarım gülün arasında olanca çaresizliğim ve yalnızlığımla kalakalırım da, acaba ben bir hayalle mi evlendim derim bazen, bunca yıl bir hayalle mi yattım aynı yastıkta?”²⁸⁰⁸

Dede, sevip de kavuşamadığı gökçe geline her gün uzaktan bakıp seyretmekte, bütün gün onun karşısına çıkmanın yollarını aramaktadır. Aslında “Geciken hiçbir şey[in] kendisi [olmadığını] zaten, bilir[.]”²⁸⁰⁹ ancak yine de içindeki delikanlıya engel olamaz. Dede içindeki delikanlıyı da bir eşruh gibi anlatır:

“Sonra biz gene yürürüz birlikte ve o benim asama çelme takıp ansızın hızlanır de bazen, koşar arkasından yetişim ben; derken gene hızlanır o, gülmüş oralarda bir yerdeymiş de sanki varıp doyaya sarılacakmış gibi ve ben arkasından koşup gene yetişirim belki yetişmesine ya, sonunda artık adım atacak mecalim kalmaz... O da yorgundur içimde hiç kuşkusuz, o da soluk soluğadır...”²⁸¹⁰

Yukarıda da bahsedildiği gibi kişinin gençliğiyle bir eşruh şeklinde karşılaşması bir özlemin ya da hesaplaşmanın ifadesinin somut olarak anlatımı olarak kurguda görülebilmektedir. Dedenin içindeki delikanlının açığa çıkışı, maşukuna olan özleminin olduğu kadar henüz yeni yetme bir âşık olduğu gençlik günlerine özleminin de ifadesidir. Hamdi'nin dedesi, Hasan'ın dedesi gökçe geline âşık olduğu için ona düşman olduğunu söyler. Hasan'ı her gördüğünde Hasan'ın dedesini gördüğüne inanır. Dede, Hasan'a içindeki husumeti unutup onun dedesinin gözleriyle bakarken Hasan da dedesinin gözleriyle Hamdi'nin dedesine bakmaktadır. Zaten torunlarla dedelerin roman boyunca pek çok yerde özdeşleştirildikleri görülmektedir. Hamdi'nin dedesi, Hasan'ın dedesinin Hasan'ın içinde yeniden ortaya çıkışını ilahi

²⁸⁰⁸ A.e., s. 39-40.

²⁸⁰⁹ A.y.

²⁸¹⁰ A.e., s. 42.

bir hediye gibi görür. Onun nezdinde geçmişiyile hesaplaşır. Hasan'ın dedesinin gölgesi/eşruhu Hamdi'nin dedesi, anlatıda Hasan'dan ve Hasan'ın dedesinden daha gerçekçi bir üslupla anlatılır. Hayal ile gerçeğin sürekli iç içe geçtiği kurguda hayalin gerçeğin gerçekliğini elinden alışı yazında hâkim bir tavrın göstergesidir. Roman, postmodern anlatının hayal ile gerçek arasındaki sınırları ortadan kaldıran yapısını eşruhları gerçekçi bir şekilde kurgu hayata kurgu gerçek kişilerden daha gerçek bir şekilde taşıyarak sağlar. Postmodern kurgudaki metinden ibaret gerçeklik romanın her yerine taşınmıştır, Dede çocuklara baktığında “uçsuz bucaksız bir harf tarlasında yan yana” görür “okuyup durdukça” “birbirlerine benz[erler]”, “öyle çok benziyorlar[dır] ki [Dede] bir an ikisini aynı bedende görü[r]”.²⁸¹¹ Bir eşruh olarak Dede aslında her şeyin farkındadır. Bir hayalin ürünü olduğunun, kurgulandığını fark eden bir kurgu karakter gibi bilincindedir: “[Ç]ocuklar gaz lambasının sağır ışığı altında sayfaları çevirip çevirip hışırtıyla okumaya devam ediyorlar desem de sen sen ol, sakın inanma gökçe gelin, inanma”.²⁸¹² Hamdi'nin dedesi sürekli gerçekliğini sorgular, hep bir ölüm korkusu içindedir, bir eşruhun bir insan gibi ölüm korkusu yaşamasıysa gerçekliğin bozulmasının bir işaretidir:

“Yoksa çoktan öldüm de farkında mı değilim? Hemen her şeyiyle dünyaya benzeyen yalan bir dünyada mı yaşıyorum yani, yalan bir kasabanın sokaklarını mı dolaşıyorum her gün, varıp merdiven diye bir yalanın basamaklarından mı iniyorum söz gelimi, bir yalanın suyuyla mı ellerimi yıkıyorum tulumbanın başında? Belki, diyorum kimi zaman içimde gezinen içli bir sesle, ölmesine çok tan öldüm de ben bir gerçeğin saklısındayım şimdi... Tut ki, tozlu bir merteğin çürük bir buğda[y]ıyım da tavanda uğul uğul uğulduyordum kendi kendime konuşur gibi ve bu uğultularımı kelimelere çeviriyor da gayretkeş birisi, işte sen dinlemiyorsun...”²⁸¹³

Eşruhun sesini işitip onu aktaran yazardır. Dostoyevski'nin **İkiz**'inde ise klasik romanlarda olduğu gibi Bay Golyadkin kendi eşruhunun yaptıklarını ve

²⁸¹¹ A.e., s. 44.

²⁸¹² A.y.

²⁸¹³ A.e., s. 46.

söylediklerini aktarır. Eşruh ile sahibi arasında özel bir iç ilişki bulunmaktadır. Yazarlar bu iç ilişkiye müdahil olmayıp çoğunlukla iç kapalı dairenin kendi özerk görünümüne saygı gösterirler. İç özerk ikili yapının kendi içindeki kapalı bir döngüde gelişen ben-öteki ilişkisine yazarlar klasik roman örneklerinde müdahale etmezler. Postmodern kurgudaysa, Hasan Ali Toptaş'ın romanında olduğu gibi, iç özerk yapıya yazarın bilinçli ve tahripkâr bir müdahalesi söz konusudur. Eşruhun müstakil kişiliği ve hayalleri öne çıkarılarak eşruhun sahibinden koparılması hatta onun önüne geçirilmesiyle klasik romanların eşruh kurgusu yapıbozuma uğratılmakta ve parodileştirilmektedir. Eşruh Hamdi'nin dedesi sevgilisinin de bir hayal olmasından kuşulanır:

“...sen bile o yalanın bir parçası olamaz mısın? Yani o yalan gerçeğe daha çok benzesin de ben yaşadığıma pekâlâ inanayım diye seni getire getire getirip o yalanın en can alıcı notasına gök bir boncuk gibi iğnelemiş olamazlar mı? Olurlar, derim ben...”²⁸¹⁴

Her şey gibi o da kurgu kişinin hayalinden koparılan parçasının hayalidir. Hamdi'nin dedesi Hasan'ın dedesinin âşık olduğu kızı kendisinden önce istemesinden şikâyet edip dururken aslında sahibinden önce gökçe geline âşık olduğunu söyleyerek sahibinden daha gerçek olduğunu da ifade eder. Hasan'ın dedesi Ali'nin içinde Hamdi'nin dedesinin uyanışı şöyle anlatılır:

“Ali'de uyuyan başka bir Ali, gözlerini açıp yavaşça ayağa kalkıyor sanki ve ele avuca sığmayan asi bir ruhla gelip Ali'nin karşısına buğulu bir ayna gibi dikiliyor karanlıkta; hatta yalnızca dikilmekle de kalmayıp tepeden tırnağa o oluyor birden...”²⁸¹⁵

Ancak sonuçta ikisi de gökçe geline kavuşamazlar. Eşruh kurgularındaki düşman ikiz Hamdi'nin dedesidir ancak Hasan'ın dedesinin gölgesini temsil eden Hamdi'nin

²⁸¹⁴ A.e., s. 47.

²⁸¹⁵ A.e., s. 84.

dedesi eşruh kurgularında genelde olduğu gibi Hasan'ın dedesinin âşık olduğunu elinden alan değil, âşığı elinden alınmak istenendir. Bu durum eşruh kurgularının parodileştirilmesine de yardımcı olur. Öteki'nin bakış açısı ilk defa gerçek anlamıyla bir eşruh kurgusuna taşınır denilebilir ancak bu yorum eşruhun bir insan gibi yorumlanması yanılığına düşülmesi durumunda doğrudur. İzah etmek gerekirse **İkiz**'de Bay Golyadkin'in elinden sevdiği kızı almaya çalışan onun eşruhu öteki Bay Golyadkin'dir. **Kayıp Hayaller Kitabı**'nda ise tam tersine eşruhun elinden sevdiğini almaya çalışan eşruhun sahibidir. Yani gerçek hayalin elinden kendi istediğini almak istemektedir. Hayalin zaten sahip olmadığını, olamayacağını sahibinin ondan almaya çalışması beyhude bir çabadır. Tabii klasik eşruh kurgularındaki olaylar eşruhun sahibinin bakış açısıyla anlatılmaktadır. Oysa Toptaş'ın romanında olaylar eşruhun bakış açısından aktarıldığı için tüm anlatılanları eşruhun bir yalanı ya da kandırmacası gibi düşünmek de mümkündür. Bu şekilde olsa bile eşruhun algısının aktarılması kurgu için yenidir. Hayalin gerçeğin önüne geçmesini, onu ele geçirmesini sağlayan bir yenilik. Bir diğer yenilik ise eşruhun mağdur olarak takdimidir. Romandan örneklemek gerekirse:

“Derken, hızlılık kisvesine bürünerek başlangıçta beni epeyce şaşırtan rahmetlinin yavaşlığı, yavaş yavaş su yüzüne çıkıp aslına döndü. İşte o zaman ben harekete geçtim hemen, gel şu işi bırak diye Hasan'ın dedesine geceler boyu dil döktüm. Hiç tınmadı tabii o, yalvarıp yakarmalarımı kaale almadı; yatağa uzanıp tembel tembel baktı yüzüme öylece, kaşındı belki, çenesini ayırıp esnedi ve ısrarla uyumaya çalıştı ama ben başucunda durup dinlenmeden volta attım. Hatta zaman zaman ele avuca sığmayan asi bir ruhla burnunun dibine kadar sokulup bağırdım ona... Buğulu iki ayna gibi zaman zaman da karşılıklı durup horozlar ötene dek sessiz sedasız boğuştuk ya, sonuçta bir arpa boyu yol alamadık. Hasan'ın dedesi dediklerimi hiç mi hiç dinlemedi çünkü, her şeyi kendi uyuşukluğunun kahrolası seyrine bıraktı ve biliyorsun işte gülümüz de ziyan oldu gökçe gelin, el eline düşüp örselendi ve bunu gören rahmetli de gelip gelip benim omuzlarımda ağlamaya başladı. Öyle ki, gözlerim sanki ağlayan benmişim gibi bir çift kan çağına döndü o yıllarda ve omuzlarımda üstünde geniş kulaklı kocaman bir hıçkırık pınarı taşımaktan bıkip usandım da artık sonunda sırt çevirdim rahmetliye ben, düpedüz

küstüm ve ağlamasına izin vermedim. Hatta bir adım daha atıp uzaklaştım ondan ve böylece o, çaresizlik içinde tükenmeye başladı.”²⁸¹⁶

Sonunda Hasan’ın babası Hicabi henüz genç bir delikanlıyken Hasan’ın dedesi ölür. Hasan’ın dedesinin eşruhu ise onun yerine olanları anlatmakta, Hasan’ın dedesine olan nefretini seneler sonra bile sayıklayıp durmaktadır. Hamdi’nin dedesi hayalinde konuştuğu animası “gökçe gelin”e Hasan’ın dedesini kendisinin öldürdüğünü itiraf eder. Hasan’ın dedesiyle Hamdi’nin dedesi aynı öz’e bağlı olduklarından animaları da ortakır. Katil eşruh kurgusu ise Hamdi’nin dedesi üzerinden işletilirken önceki eşruh kurgularındaki görülmeyen bir şekilde eşruh pişmanlık içinde kıvrılmaktadır. Sahibi dünyadan ayrıldıktan sonra yaşamaya devam eden gölge/eşruh, bir insan gibi sahibini öldürdüğü için pişmanlık duymakta bir taraftan da senelerdir yenemediği kinini de sürdürmeye devam etmektedir. Eşruh, romanda opak ve yuvarlak bir karakter olarak çizilmiştir. Bir insanın ruhundaki tüm dalgalanmaları aynen yaşamaktadır. Bu anlamda da tip değil tam anlamıyla bir karakter özelliği gösterir. Hasan’ın dedesinin cenazesine gelen gökçe geline tüm yaşadıklarını, duygularını anlatmak için meylettiğinde gökçe gelinin kendisini duymadığını fark eder. Eşruhun var olmadığını, bir hayalden ibaret olduğunu anladığında yıkılışı bir insanın reddedildiğindeki yıkılışı gibi anlatılır:

“Ola ki bu yüzden o gün elimi uzatıp omzuna dokunmaya cesaret edemedim onun, uzatırım da parmaklarım üzüm salkımı gibi boşlukta sallanır kalır diye korktum. Korkunca da orada ilk kez belki yok olan benimdir, dedim kendi kendime; ve bunu o zamandan beri hep söylüyorum görüyorsun, hâlâ söyleyip söyleyip varlığımdan kuşkulaniyorum.”²⁸¹⁷

Hayal ile gerçeğin birbirinin yerini alışı roman boyunca defaatle vurgulanırken Hamdi’nin dedesi eşruhu olduğu Hasan’ın dedesinin mezarını bile ziyaret eder:

²⁸¹⁶ A.e., s. 48-49.

²⁸¹⁷ A.e., s. 52.

“Sonra, üzerinde ‘Ali Tektaş D. 1907- Ö. 1957, Ruhuna Fatiha’ yazılı taş; ‘Sen misin o?’ diye sordu bana ve ben hiç tereddüt etmeden, ‘Benim!’ dedim de sanki o başını alıp gidecekmiş gibi şöyle bir silkindi, belki gizlice ürperdi ve gene sordu, ‘Sen misin gerçekten?’

‘Evet,’ dedim olduğum yere çökerken, ‘Gerçekten benim.’

‘Hani gelmeyecektin bir daha, hani sondu?’

‘Son diye bir şey yoktur,’ dedim asamı dizlerimin üstüne yatırıp, ‘bunu daha önce de söylemiştim, anla artık.’

‘Yani gene geleceksin!’

‘Bilemem, belki de gelemem.’

Sustu bir süre, çevresinde kıpırdanıp duran zambakların ortasında artık bembeyaz bir melek değilmiş de yalnızca mezara bekçilik eden zavallı bir mermer parçasıymış gibi öylece hareketsiz ve dilsiz kalıp sustu sustu...^{»2818}

Dikkat edilecek olursa sonunda Hasan’ın dedesinin eşruhu Hamdi’nin dedesi kendisini hayal eden Hasan’ın dedesi öldükten sonra kurguda yaşamaya devam eder hatta o gerçek bir insan gibi Hasan’ın dedesinin mezarını ziyaret ederken, Hasan’ın dedesinin eşruhu Hamdi’nin dedesinin eşruhu Hasan’ın dedesi olarak onunla konuşur. Yani Hasan’ın dedesi dolaylı yoldan öldükten sonra kendisiyle konuşmaktadır. Kurguda ikinci dereceden bir fonksiyon gibi eşruh kurgularıyla oynanır. Yukarıdaki alıntıda ortaya çıkan da ikinci dereceden bir eşruhtur. Hamdi’nin dedesi mezar taşıyla konuşmakla kalmaz, kendi asasıyla da konuşur. Kendi gölgesini asasına da yansıtır, asaya yansıyan da gölgenin gölgesi olmuş olur: “...sanki ben ağzımı hiç açmamışım da asam dile gelip ansızın kendi kendine konuşmuş gibi gözlerimi ona diktim.”^{»2819} Asa da gözlerini dikip ona bakar. Aynı zamanda bir nesneye yansıtılan kişinin gölgesinin bir eşruh şeklinde görünmesine bu alıntı çok güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Dede’nin “gökçe gelin” olarak kendisinden bahsettiği Kevser, Hasanların evine gelip dedesinin tablosunun karşısında saatlerce oturup gitmekte ev ahalisi bu

²⁸¹⁸ A.e., s. 182-183.

²⁸¹⁹ A.e., s. 190.

durumu kanıksamış bir hâlde yaşamlarını sürdürmektedirler. Hasan, Kevser'in arada bir ölüp sonra yeniden dirilerek kasabaya döndüğüne inanır.²⁸²⁰ “Çocukların gözündeysen, Kevser, insanla köpek karışımından oluşmuş bulanık bir yaratıktı[r].”²⁸²¹ Hasan, “Kevser'in etek uçlarını koklayıp duran [.] ala köpeğin [.] onun yıllar önce öldürülen kocası olduğuna inan[maktadır].”²⁸²² Kasabanın sokaklarında üstü başı perperişan dolaşan Kevser yanından hiç ayırmadığı, kimsenin içinde ne olduğunu bilmediği bir de torba taşımaktadır. Kevser, gençliğinde Hasan'ın dedesi Ali'yi, Ali de onu sevmektedir. Kevser'in babası ise bugün yarın derken Ali'leri oyalarken seneler hızla geçer. “Sabretmesine sabrediyorlar[dır] ya, her zaman her yerde sabredemeyen birisinin bulunabileceğini unutuyorlar[dır] nedense ve o birisi –yani şimdiki ala köpek- atının terkisine atıp güpegündüz kaçırıyor[dur] Kevser'i...”²⁸²³ Hasan'ın dedesi ise sevdiği kaçırılırken kılını bile kıpırdatamaz sadece donar kalır. Kevser, kendisini alıp kaçırılan adamın nikâhlı karısı olur ve bir dağ köyünde yaşamaya başlarlar. Adamın adı Hidayet'tir. Kaçakçılık yapmaktadır. Bir gün iki oğlundan biri onun çantasındaki kâğıda sarılı esrarı şeker sanıp yiyince ölür. Kevser de bu durumu kaldıramayıp önce kendini dağlara taşlara vurur sonra da köyüne döner. Artık akli başında değildir. Sevdiği ve zorla ayrıldığı Ali'nin fotoğrafında ona olan hasretini gidermeye çalışmaktadır.

Hamdi'nin dedesi ile ala köpek donundaki Hidayet, “rakip iki pehlivan hırsıyla” sürekli dalaşır. Bir eşruh ile ala köpek donundaki insanın seneler sonra sevdikleri kadın için birbirlerine girmelerini yazar Hasan'ın ağzından şu kelimelerle anlatır:

“...yuvarlana yuvarlana güreştiler bir süre; bir oldu hırpaladılar, bir oldu hırpalandılar da artık birbirlerine dönüştüler boğuşa boğuşa, ya da köpeğin içinden başka bir adamın karaltısı çıktı da daha ben neler oluyor böyle diyemeden aksakallı adamın ümüğüne çöküverdi; ama aksakallı adam pek şaşırmadı buna tabii, şaşıracaktıysa bile erteledi şaşırmasını ve sakalını titrete titrete ölümün eşiğinde ayak diredi dakikalarca, direndi de silkinip doğruldu işte yerden ve hemen öteki adamın bağrına oturdu; oysa öteki adam

²⁸²⁰ A.e., s. 65.

²⁸²¹ A.e., s. 66-67.

²⁸²² A.e., s. 70.

²⁸²³ A.e., s. 91.

çıktığı yere, yani ala köpeğin içine girmişti gene ve ben az önce görmüştüm ve işte, aksakallı, köpeğin bağrındaydı şimdi...”²⁸²⁴

Don değiştirme halk anlatılarında sık kullanılan bir motiftir. Daha önce de bahsedildiği gibi roman yazarları da bazen bu motiften faydalanmaktadırlar. Yazar genellikle erkekleri köpek donuna giren kişiler olarak göstererek kadınlara zarar veren yönleriyle erkekleri eleştirmenin bir vasıtası olarak köpek donuna girme motifini kullanmaktadır.

Hamdi büyümeye başladıkça kendi hayalinde ürettiği eşruhlardan da uzaklaşmaya başlar. Önce Hamdi’yi sinemanın önünde yapayalnız bırakıp tek başına yoluna devam eder. Sonra da Hamdi’nin dedesiyle ilgili düşlerinden vazgeçmeye başlar:

“Hamdi’nin dedesini kısa sürede unutmuştu sözgelimi; bazen odasına çekilip sırtüstü yattığında onun sakalını, tespihini ve asasını düşünüyor, bunların kasabanın öteki ucunda var olduğunu biliyor, ama hiçbirini hiçbir haliyle gözlerinin önüne getiremiyordu. Nereye baksa bir sessizlik görüyordu artık, Nesime yengesinin tenine çarptıkça geriye yansıyor kendi kendine bir daha yürüyen, bembeyaz bir sessizlik...”²⁸²⁵

Sonunda ailesindeki huzursuzluğa dayanamayarak evden kaçmaya karar verir. Hamdi’yi de yanına almak niyetindedir. Hamdilerin evine onu çağırarak için gittiğinde evde annesini bulunca şaşırır. Annesine Hamdi’yi sorduğundaysa annesi “Hamdi de kim?” diye cevap verir kendisine.²⁸²⁶ Roman biterken Hasan ilk defa gerçekte yüzleşmiş olur.

Hasan Ali Toptaş’ın romanı hayali oyun arkadaşları olarak kurgulanan eşruhlardan anlatıldığı bir eserdir. Romanda pek çok farklı eşruh kurgu tekniklerinden ve türlerinden faydalanılmaktadır. Eşruhlardan, ilgili bölümde de anlatıldığı gibi kişinin yakın akrabaları da olabilmektedir. Özellikle eşruhun müstakil bir şahsiyet olarak

²⁸²⁴ A.e., s. 109.

²⁸²⁵ A.e., s. 238.

²⁸²⁶ A.e., s. 282.

sahibinin ölümünden sonra hayatiyetinin torunun hayallerinde devam ettirilmesi ve eşruhun sahibinin ölümünden sonra sahibinin mezarında kendi eşruhu şeklinde sahibiyile karşılaşması ikinci dereceden bir eşruh kurgusudur ki Türk edebiyatı için oldukça yeni ve özgündür. Çok başarılı bir kurgu içinde hayal ile gerçeğin birbirine karıştığı bir atmosferde anlatılan eşruhlar, Toptaş'ın romanında gerçekliği ele geçiren, yutan, bozan yapılarıyla klasik roman örneklerinden ayrılmakta ve kurgu oyununun bir parçası hâline dönüşmektedirler.

“Her şeyi unutmak istedim.
Hatırlayınca da sana ruhumu sundum,
kendi ruhun gibi kullan diye,
ama sendin bu ruhla yetinmeyen.
Bir hayalet olarak karşıma dikildin.
Eğer kıskansaydım,
senin kendi bedenimde
ikinci bir ruh olmanı ister miydim?”²⁸²⁷

1936 doğumlu olan Önay Sözer, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nden mezun olduktan sonra aynı üniversitenin Edebiyat Fakültesi Felsefe Tarihi Kürsüsünde asistan olarak göreve başlar. 1993 yılında aynı üniversitenin Felsefe Bölümü'nde Sistemik Felsefe ve Mantık Anabilim Dalında profesörlük ünvanını alır. Daha sonra Boğaziçi Üniversitesi Felsefe Bölümünde öğretim üyeliğini sürdürür. Deneme, eleştiri, şiir, hikâye ve roman türlerinde edebî eserler veren Sözer'in felsefe alanında pek çok akademik çalışması da bulunmaktadır.²⁸²⁸

İlk romanı **Öteki**, Yazko 1981 Roman Özel Ödüllendirme Ödülü'nü alır. Yazar bu ilk romanında bir yazar olmaya çalışan romanın başkişisinin İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde tanıştığı M.'nin bir melek ile bütünleşen imgesini M.'nin kendisine verdiği Almanca bir şiirinden hareketle arar. Başkişi yazdığı kitabın, dolayısıyla romanın, ana temasını şöyle anlatır:

²⁸²⁷ Önay Sözer, **Sonradan Yaşamak**, İst., YKY, 2009, s. 192.

²⁸²⁸ Murat Yalçın, **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, s. 929.

“‘Meleğin Kitabı’, yani yazılmış bir metinden ışılan, varlığı bu ışığa olan o meleğin yeniden metne, kitaba dönüşünün öyküsü, belki de bu dönüşün kendisi. Yazıdan yaşama, yaşamdan yazıya geçerek uzayan döngü.”²⁸²⁹

2009 yayımlanan romanı **Sonradan Yaşamak**’ta yazar **Öteki**’ndeki M. karakterine çok benzeyen çok güzel bir kızın hikâyesini anlatır.

Yazar Sermet Eser, annesinin vefatı ardından İstanbul’a gelerek annesinin ve kendisinin hatıralarıyla yüzleşmeye başlar. Annesinin evinin duvarlarında asılı duran ve onun senelerdir sakladığı el emeği çok özel tablolarını bir sanat eleştirmeninin değerlendirmesini isteyen Sermet Bey, birkaç yıldır tanıdığı, doğruyu söylemekten çekinmeyen Naci Zihin’i annesinin miras bıraktığı tabloları değerlendirmek üzere eve davet eder.²⁸³⁰ Annesinin yapmış olduğu bir nü tablonun özellikle eleştirisini dinlemek ister. Naci Zihin eve yanında bir arkadaşıyla birlikte gelir. Bu kişi Paris’te yaşayan “Cézanne, Matisse ve Duchamp çizgisinde” eserler veren modernist bir sanatçı olan Zefir isimli meşhur bir ressamdır.²⁸³¹ Nü tablonun çok ilginç bir şekilde resmedildiğini fark eden iki arkadaşı tablodan gözlerini alamazlar çünkü tablodaki kadının “Picasso’nun belli bir dönem kadın resimlerinde olduğu gibi profil karşıdan bakılan yüzü ikiye” bölünmüştür.²⁸³² Naci’nin tespitlerini ilk önce sadece dinlemekle yetinen Zefir, dakikalarca tabloyu incelese de hiçbir yorum yapmaz. Konuyu değiştirip evin tadilatı sırasında Sermet Bey’in de kendisiyle birlikte Beyoğlu’ndaki Bizans Oteli’nde kalmasını teklif eder.²⁸³³ Sermet Bey, Zefir’in bu tabloda görüp de söyleyemediği o farklı yönü, onu şaşırtan, hayrete düşüren tarafı görmek için tabloyu incelediğinde daha önce fark etmediği, yansımaya dayalı, dikkatli bakılmadıkça fark edilemeyen bir gerçekle karşılaşır:

“[B]irden bedenim içinden kabaran başka bir vücut gördüm. Sanki resmin bakışa sunduğu imgenin mahpusu, onunla tuval ve renkler arasına sıkışmış bir vücut. İlk

²⁸²⁹ Önay Sözer, **Öteki**, 2. bs., İst., Yazko Yay., 1983, s. 89.

²⁸³⁰ Önay Sözer, **Sonradan Yaşamak**, s. 15.

²⁸³¹ A.e., s. 16.

²⁸³² A.e., s. 17.

²⁸³³ A.e., s. 18.

görünen bedeninin formuyla kalıplanan, ama bütünüyle de kalıplanamayan bu vücut şimdi oradan taşıyordu. Gerçekten de orada gizli bir devinim balamıştı; gözlerimi arka-plan gibi duran bedeninin üst kısmına diktiğim anda omuzların darlığı iyice ortaya çıkarak memeler öne fırlıyor, arka-plan ön-plan oluyordu. Benzer bir şey sağ bacakla ilgili olarak da gerçekleşiyor, o da aynı zamanda öne fırlıyordu. Tablonun önünde bu kez yalnızca ortada kendiliğinden oluşan profilin böldüğü renkli bir taslak gibi olan yüze bakarak yürümeğe başladığımda ise daha önce fark etmediğim bir özelliğini bulguladım. Profilin biri aydınlık öbürü gölgeli iki yanındaki gözler nerede olursam olayım bana bakıyordu. Adeta beni izliyor, çağırıyor, mahkûmu olduğu suretinden kendisini kurtarmamı istiyordu.”²⁸³⁴

Sermet Bey, tablonun çağrısına uyarak “içi[n]de bir yolculuğa çık[ar]”, bu “bilinmeyene yapacağı[.] bir yolculuk[tur]”.²⁸³⁵

Zefir’in davetine uyarak evinin tadilatı esnasında otele taşınan Sermet Bey ile Zefir’in dostlukları kısa sürede ilerler. Otele taşındığı ilk gün Zefir’in atölye olarak kullandığı odayı ziyareti sırasında Sermet Bey, Zefir’in yeni bir resim tekniği üzerinde çalıştığını öğrenir. Daha önceki çalışmalarında “optimal ya da normal bakış açısını yık[an]”, “cisimleri tuhaf görünüşlerine indirge[yen]”, figürleri farklı tarzlarda yorumlayan bir sanat anlayışını benimseyen Zefir, artık “dönüşüm” anını yakalayıp resmetmenin peşindedir.²⁸³⁶ Zefir, “fantom” dediği çalışmasını Sermet Bey’e gösterdiğinde Sermet Bey hayretle bu nü çalışmanın annesinin nü tablosunun bir kopyası olduğunu fark eder. Ancak Zefir’in tablosunda Sermet Bey’in annesinin tablosundaki kadın figüründen farklı olarak figürün başına çok belirgin bir kadın yüzü yerleştirilmiştir.²⁸³⁷ Zefir, bunun bir kopya olmayıp bir “fantom” olduğunu söyler ve fantom olarak adlandırdığı tekniği ona kısaca anlatır. Zefir Duchamp’ın “yok ettiği yapıt”ın yerine sanatçıyı “yok ettiği” ve “fantom” adını verdiği resimlerde, sanatçının “çizmeyi reddettiği figür”ü bir hayalet olarak çizmektedir dolayısıyla bir model değil “anti-model” kullanmaktadır kısaca kişi yerine kişiye bakarak onun görünmeyen gölgesini resmetmektedir yani eşruhunu.²⁸³⁸ Sermet

²⁸³⁴ A.e., s. 20.

²⁸³⁵ A.e., s. 21.

²⁸³⁶ A.e., s. 26.

²⁸³⁷ A.e., s. 27.

²⁸³⁸ A.e., s. 97-98.

Bey'in evindeki esrarengiz tablodaki “kaçkın ruha bir vücut gerek[tiği]” için Zefir, evdeki tablonun bedenini kullanmıştır.²⁸³⁹ Zefir, tabloyu yaparken İstanbul'a ilk geldiği günlerde otelin lobisinde karşılaştığı ve çok etkilendiği, aynı yüzde hem genç hem de yaşlı birer kadının silüetlerini beraberce taşıdığını gördüğü genç kadını düşünerek yapar. “Genç kadının yüzüne sanki başka birinin ruhu damgasını basmıştı[r]”²⁸⁴⁰ ve otelin lobisinde onu gördüğü geceyi bir türlü aklından çıkaramaz. Sermet Bey'in annesinin tablosundaki kadın figürünün içindeki esrarlı öteki, lobide gördüğü kadının yüzünü andırmaktadır. Tabloda gördüğü “cehennem kaçkını ruh” için o, uygun bedendir.²⁸⁴¹ Çıplak modelin “öteki ruhu” böylece bariz bir şekilde ortaya çıkabilecektir.²⁸⁴²

Zefir, tablosunu yaptığı bu esrarengiz kadının otel kâtibinden adresini ve adını öğrenir. Nazire adındaki genç kadın, Ankara'da ikâmet etmektedir.²⁸⁴³ Zefir, kendisi Nazire'ye mektup yazıp derdini tam olarak anlatamayacağına inandığı için Nazire'yi tablosunu yapmak üzere İstanbul'a gelmeye ikna edecek mektupları yazma işini Sermet Bey'in kendi adına üstlenmesini ister.²⁸⁴⁴ Zefir'in ısrarlarına dayanamayarak ikna olan Sermet Bey, Nazire'ye 23 Ekim 2004 tarihli ilk mektubunu Zefir'in ağzından yazar.²⁸⁴⁵ Zefir ile Sermet Bey böylece Cyrano ile Christian'a benzer bir ikili olurlar.²⁸⁴⁶ Zefir'in yapıp Nazire'ye gönderdiği portresinde Nazire, kendisini göremediğini söyler. Nazire, tabloda gördüğü yüzün on altı yaşında intihar eden ikiz kız kardeşi Naz'a çok benzer çıktığı ve seneler önce çektiği bir fotoğrafa benzediği kanaatindedir.²⁸⁴⁷ Nazire, bu fotoğrafın aslında kendisine ait olduğunu ve o fotoğrafta aynı tablodaki gibi Naz'a benzediğini söylese de annesi fotoğrafın Naz'a ait olduğunda ısrarlıdır.²⁸⁴⁸ Zefir'in bunu nasıl başardığını anlamakta zorlanan Nazire, bir sonraki mektubunda tabloyla özdeşleşip, onu adeta bir ayna gibi

²⁸³⁹ A.e., s. 28.

²⁸⁴⁰ A.e., s. 31.

²⁸⁴¹ A.y.

²⁸⁴² A.y.

²⁸⁴³ A.e., s. 32.

²⁸⁴⁴ A.e., s. 33.

²⁸⁴⁵ A.e., s. 45-46.

²⁸⁴⁶ A.e., s. 48.

²⁸⁴⁷ A.e., s. 49.

²⁸⁴⁸ A.e., s. 52.

kullanmaya başladığını söyler.²⁸⁴⁹ Bir diğer mektubunda intihar eden kardeşinin ruhunu kendi bedenine gömdüğünü, resmin bu sebeple onun ruhunun aksettiği anlardan birine ait olduğunu anlatır.²⁸⁵⁰ Sermet Bey aralarındaki anlaşmaya istinaden Nazire'yle yazışmalarına dair Zefir'e hiçbir şey söylemez. Nazire'nin hikâyesini gittikçe daha fazla merak etmeye başladığı için mektuplaşmayı sürdürür.²⁸⁵¹

Nazire, Naz intihar ettiği gün her şeyi bir anda unuttuğunu, tabloyu gördükten sonraysa unutmak istediği gerçekleri bir anda hatırlamaya başladığını söylediği bir mektubunda Naz'ın defnedildiği gün mezarı başında gördüğü dayısı K.'nın tüm yaşananların müsebbibi olduğunu açıklar. Mektubunda anlattığına göre Naz'ın intiharı esnasında üç senedir İstanbul'da bir yatılı okulda bulunan Nazire, Naz'ın senelerden beri bambaşka bir insan hâline geldiğini ve değiştiğini gözlemleyerek kendisinden uzaklaştığını fark etmiş olsa da araya giren mesafe dolayısıyla bu uzaklaşmaya mani olamamıştır.

Naz'daki gelişme geriliği ailenin Naz'a olan ilgisinin artmasına sebep olunca Nazire çocukluğunu bu ilgisizlik sebebiyle bedbaht bir şekilde kıskançlıkla geçirmiştir. Annesi Naz'a “Deli Naz” kendisine ise “Akıllı Naz” olarak hitap edip bu kıskançlığın önüne geçmeye çalışsa da gayreti sonuçsuz kalmıştır.²⁸⁵² Çocukken Naz'la oynadıkları bir oyunda Nazire, aynanın arkasına geçen Naz'ı hayal ederek aynaya baktığında kendi yüzü yerine Naz'ın yüzünü görünce hayrete düşmüş ve bu korku, o oyunu oynadıkları günden sonra her aynaya baktığında Naz'ı gördüğünü sanmasına sebep olmuştur. Bu ayna oyunu Lacan'ın ayna evresi kuramını hatırlatır bir şekilde mektupta uzunca anlatılır. Aynada kendi görüntüsü yerine kızkardeşinin görüntüsünü gören Nazire, bu görüntüyle kendisini özdeşleştirmiştir. Mektupta Nazire ayrıca annesinin öz dayıları olmayan ancak dayıları olarak bildikleri K. için Naz'ı doğurduğundan bahseder.²⁸⁵³ K., Nazire'nin dedesinin ninesinden önceki ilk eşinden olan oğludur.²⁸⁵⁴ Naz'ın cenazesinde, “bir hayvan” olarak telakki ettiği K.'nin kendisine: “Artık, ikimiz kaldık” cümlesini söylemesinin hemen ardından, eski çalışma odasına giren Nazire, boya kokusunun tetiklediği bir dönüşüm hâli

²⁸⁴⁹ A.e., s. 51.

²⁸⁵⁰ A.e., s. 53.

²⁸⁵¹ A.e., s. 54.

²⁸⁵² A.e., s. 57.

²⁸⁵³ A.e., s. 58.

²⁸⁵⁴ A.e., s. 59.

yaşamıştır.²⁸⁵⁵ Nazire, mektubu burada yarı bırakır, bir sonraki mektubunda bu unuttuğu anıları hatırlamanın kendisine verdiği elem ve acıdan bahseder. Ancak tüm yaşananları yazıncaya kadar nasıl unutmuş olabileceğine kendisi de bir anlam verememektedir.²⁸⁵⁶ Nazire'nin sonraki mektuplarında konunun iç yüzü de aydınlığa kavuşmaya başlar.

Ressam olan K., Nazire'yi bir gün resmini yapmak bahanesiyle kandırır. Nazire utanacağını söyleyince çocukken Naz'la karşısına geçtikleri ve artık K.'nin atölyesinde duran aynanın karşısında durmasını teklif eder. K., Nazire'nin nü resmini aynaya bakarak çizmek ister. Nazire, kıyafetlerini çıkarıp aynaya baktığında aynadaki görüntünün kendisinin değil Naz'ın olduğunu düşünür. Böylece suçluluğundan kurtulmak ve kendi utancını ikizine yüklemek ister. Klasik psikanalizde “yansıtma”: “[K]işinin bilincini zorlayan kendi yasak, kabul edilemez itkilerini, duygularını, eğilimlerini, vb. başkalarına yansıttığı bir savunma mekanizması” olarak tanımlanmaktadır.²⁸⁵⁷ “Bastırmaya ve inkâra” hizmet eden bu mekanizma, aynı zamanda sorumluluktan kaçmak için de kullanılır.²⁸⁵⁸ Nazire de kendisine ait suçu (dayısını değil kendisini suçlamaktadır) aynada gördüğü Naz'a yansıtır:

“Evet, Naz bu. Aynanın dibinden yüzüne alaycı, pişkin, utanmayı bir yana bırakmış bir anlatımla, kayıtsız bana bakıyor, aman Yarabbi, nasıl böyle durabiliyor karşımda? Gözlerimi açıp kapıyorum, hiçbir şey değişmiyor. Yoksa K. da mı şu anda aynasa beni değil, onu görüyor? Şimdi de Naz'ın görüntüsünü çalmış ve üzerinde tam bir egemenlik kurmuş olarak onu K.ya teşhir etmekte olduğum duygusuna kapılıyorum. Kendim yerine onu. Yüzündeki sırtkan, çokbilmiş anlatım nereden geliyor?”²⁸⁵⁹

Nazire'nin on dört yaşında dayısının tecavüzüne uğradığı gün hayatının alt üst olmasına sebep olur. Tüm yaşadıklarını unutmaya çalışır ancak Naz'ın cenazesinde

²⁸⁵⁵ A.e., s. 61.

²⁸⁵⁶ A.e., s. 62.

²⁸⁵⁷ Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, s. 795.

²⁸⁵⁸ A.y.

²⁸⁵⁹ A.g.e., s. 67.

karşılaştığı ve hep kaçtığı K. onu rahat bırakmaz. Nazire mektubunda: “...ikimizin yerine aslında benim intihar etmiş olmam gerektiğini düşündüm” diyerek çektiği acıyı dillendirirken kurduğu cümle dikkat çekicidir. Nazire, bir daha mektup yazmaz.

Nazire, sürekli çıplaklıkla ilgili kâbuslar görmektedir hatta bu kâbuslar öyle gerçekçidir ki gördüğü kâbuslardan kurtulmak için tırnaklarını avucunun içine batırarak avucunu kanatmaktadır.²⁸⁶⁰ Rüyasında bazen ailesinin ortasında ya da caddede çıplak kendini gören Nazire’nin çocuklukta yaşadığı travmayı atlatamadığı ve pek çok ensest mağdurunda olduğu gibi kendisini suçladığı anlaşılmaktadır. Tecavüz travması sendromu olarak bilinen ve kişinin acı olayın ardından yaşadığı sürekli “kafa karışıklığı, korku, suçluluk, aşağılanmış olma, öfke ve utanç duygularından oluşan”²⁸⁶¹ semptomlar kümesi Nazire’de de aynen görülmekte ve yıllar sonra da devam etmektedir.

Nazire, sonunda İstanbul’a geldiğinde Sermet Bey aradan çekilir. Nazire, Zefir’in kendisine mektupları yazan kişi olmadığını anladığında Zefir’e kızgınlığını, küskünlüğünü ve kırgınlığını belirten kısa bir mektup yazar²⁸⁶² ancak Sermet Bey, Nazire’yle konuşarak ona kendini bağışlatmaya çalışıp bu mektubu Zefir’e vermeyip oyunu sürdürmelerini teklif eder.²⁸⁶³ Sermet Bey, Nazire’nin Zefir’le arasında geçenleri kendisine anlatmasını böylece onun geçmişiyile bugününü bir araya getireceği bir roman yazmayı ona teklif eder. “Canlı roman kahraman”lığı yapmasını istediği Nazire böylece bedeniyle Zefir’e, ruhuyla Sermet Bey’e modellik yapacaktır.²⁸⁶⁴ Sermet Bey’in karşılaştığı ve cazibesine kapıldığı genç kadını deneysel romanına malzeme olarak kullanmak istediği ortadadır. Nazire, sonunda Sermet Bey’in teklifini kabul ettiğinde iki yönlü bir oyun başlar.²⁸⁶⁵

Nazire’nin cenazeden sonra anlattıklarındaki eksikliği fark eden²⁸⁶⁶ Sermet Bey, onun hikâyesini dinledikçe hayatına dair bilmediği başka gerçekleri de öğrenir. Nazire, nişanlısı Zafer ile oturdukları nikâh masasında bir kriz geçirip aniden

²⁸⁶⁰ A.e., s. 102.

²⁸⁶¹ **Psikoloji Sözlüğü**, s. 702.

²⁸⁶² A.g.e., s. 82.

²⁸⁶³ A.e., s. 88.

²⁸⁶⁴ A.e., s. 89.

²⁸⁶⁵ A.e., s. 100.

²⁸⁶⁶ A.e., s. 103.

“Hayır!” cevabını vermiş ancak bunun sebebini kendisi dahi anlayamamıştır.²⁸⁶⁷ Her gece gördüğü kâbusları Sermet Bey’e anlatan Nazire, rüyasında ailesini, ikiz kız kardeşini, K.’yi, eski nişanlısını görür. Bu kâbusların çoğunlukla birleştiği nokta Nazire’nin sürekli kendisini ya da ikizini çıplak görmesidir. Nazire, bir de kendisinin Nazire olmadığına dair düşler görmektedir.²⁸⁶⁸ Sermet Bey, bir psikanalist konumundadır ve Nazire’nin düşlerini günü gününe kaydetmekte ancak bu düşler hakkında herhangi bir yorum yapmamaktadır. Sermet Bey her şeyi oynadıkları oyunun bir parçası ve kendisini de romanını yaşadıkça yazan bir romancı konumunda görmenin hazzını yaşarken Nazire de Zefir’e poz verirken eski korkularını yeniden yaşamaya başlar.²⁸⁶⁹ Dayısı K. ile arasında geçenlerin sebep olduğu travma Zefir’in atölyesinde yeniden canlandırılmış olur. Freud’un hastalarını tedavi etmekte aynı kullandığı travma tekrarı böylece romanda yinelenmiş olur. Nazire’nin gördüğü kâbusların artmasının sebebi de budur. Zefir, yaptığı tabloya “Çıplak ve Gölgesi” adını verir ancak bir serinin son parçası olan bu tablodan sonra benzeri tablolardan artık bir daha yapamayacağını çünkü gölgenin sahibinden ayrıldığını söyler.²⁸⁷⁰

Nazire, Sermet Bey’e bedeninde yaşamadığını ve bedeninin aslında ölü olduğunu söylerken bambaşka bir karaktere bürünmüştür. Aynada kendini göremediğini söylemektedir. Sermet Bey’in Nazire’nin anlatmadığı şeyler olduğuna dair şüpheleri Nazire’nin anlattığı bir çocukluk anısıyla doğrulanır. K., bir gece Naz ve Nazire henüz küçük birer çocukken yan yana yattıkları yatağa gelerek Nazire’ye tecavüz etmiştir.²⁸⁷¹ Sermet Bey’in tahminine göre K., küçük kızın yüzüne bir örtü örttüğü için kız, Naz’ın cenazesine kadar hiçbir şeyi hatırlamamış ve K.’nin tecavüz ettiğini Naz zannetmiştir.²⁸⁷²

Nazire, geçmişine dair bir şeyler anlatmadan hemen önce kulakları uğuldamaya başlar.²⁸⁷³ Ani bayılmaları bir karakter değişikliğini beraberinde getirir. Hatta daha sonra kendisi de baygınlığının ardından neler yaptığını, yaşadığını

²⁸⁶⁷ A.e., s. 107.

²⁸⁶⁸ A.e., s. 109-111.

²⁸⁶⁹ A.e., s. 124.

²⁸⁷⁰ A.e., s. 127.

²⁸⁷¹ A.e., s. 137.

²⁸⁷² A.e., s. 139.

²⁸⁷³ A.e., s. 144.

hatırlayamaz, bazen kendisine yabancı bir ses duyduğunu zanneder.²⁸⁷⁴ Nazire, yine birlikte çalıştıkları bir gün Zefir kendisini K.'nın verdiği poza benzer bir poz vermeye zorladığında Nazire'nin rahatsızlık belirtileri bariz şekilde ortaya çıkmaya başlar. Nazire, Sermet Bey'e Zefir'in kendisinden ona tecavüz etmesini istediğini söyler²⁸⁷⁵ ancak Sermet Bey, olayın üstünden yarım saat geçtikten sonra hastanede bir kalp spazmı geçiren Zefir'i ziyaret ettiğinde Nazire'nin anlattıklarının tersine Nazire'nin Zefir'e tecavüz etmeye çalıştığını öğrenir.²⁸⁷⁶ Nazire, gerçekte hayali ayırt edemeyecek bir vaziyette K.'nın kendisine tecavüz ettiği günkü pozunu tekrar vermek zorunda kaldığında aynı anı yeniden yaşayıp bu sefer kendisi K.'dan yani K.'nın konumundaki Zefir'den intikam almaya çalışıncasına Zefir'e saldırmış ancak yaşadığı kriz anında Zefir'in bunun kendisinden isteği olduğunu düşünmüştür. Zefir'in isteği üzerine atölyesine giden Sermet Bey, orada Nazire ile karşılaşır.²⁸⁷⁷ Nazire, bir anda tuvaldekinin kendisi değil Naz olduğunu ve hayatı boyunca Naz'ı kıskandığını, bu sebeple de onu taklit ettiğini söyler. Naz'ı şımartan babasının kendisinden esirgediği ilgi ve şefkati annesinde aramakla kalmayıp annesinin Naz üzerinde kurmayıp eksik bıraktığı otoritesini onu temsilen Naz üzerinde kurma hakkını kendinde görmesinin sebebini “onun ikizi”, “öteki çifti” olmasıyla haklı göstermeye çalışır.²⁸⁷⁸ Babasının kendisini küçükken 4-5 yaşlarında çok dövdüğünü ancak kendisinin bunu hatırlamadığını söyler. Bahsettiği dönem fallik dönemdir ve bu dönemde yaşadıklarını unutmaması normal değildir.

Fallik dönem, Oedipus kompleksinin geliştiği dönemdir. Jung'un Freud'a kız çocuklar için teklif ettiği ancak bugün kullanılmayan isimle Elektra Kompleksi, klasik psikanalize göre bu dönemde gelişir. Bu dönemde kız çocukların babalarıyla kurduğu ilişki erkek çocukların anneleriyle kurduğu ilişkiden oldukça farklıdır. Freud'dan sonra konu üzerinde çalışan pek çok psikanalist arasında Melanie Klein ve Lacan da yer alır. Kız çocuğun durumunun farklılığı söz konusu kuramda fallik dönemde bağlanılan Oedipal nesnenin farklılığından ileri gelmektedir. Erkek çocukların Oedipal nesnelere anneleridir ve fallik dönemde Oedipal nesnede bir

²⁸⁷⁴ A.e., s. 148.

²⁸⁷⁵ A.e., s. 161.

²⁸⁷⁶ A.e., s. 165.

²⁸⁷⁷ A.e., s. 166.

²⁸⁷⁸ A.e., s. 167.

değişiklik olmaz oysa kız çocuk fallik dönemde daha önce bağlandığı Oedipal nesne (anne) ile ilişkisini kesip babaya yönelmektedir. Oedipal nesne değişikliğinin kız çocuklarını nasıl etkileyeceğine dair pek çok teori ortaya atılmıştır. Hadım edilme kompleksinden kız çocuklarının etkilenmediği ileri sürülür. Bu evrede kız çocuklarının babalarından, annelerinden beklediklerinden daha fazla ilgi bekledikleri muhakkaktır. Bu yeterli ilgi ve sevgi karşılanmadığında çocuğun psikolojik gelişiminde sorunlar yaşanabilmektedir. Freud'un "fallik kadın" imajı da bu tip bir yoksunluğun abartılı durumlarının doğurduğu sonuçların çizdiği tabloyu simgelemektedir.²⁸⁷⁹

Nazire'nin fallik dönemde gerekli ilgi ve şefkatten yoksun ve sürekli dövülerek büyümesi onun gelişimini olumsuz etkiler. Babasının ilgisizliğini hatırlayan Nazire, annesini kıskanmak yerine kendi ikizini kıskanır. Oedipus kompleksinde annenin yerine geçmek isteyen ve bu sebeple babasını annesinden kıskanan Nazire, annesinin yerine babasının hastalığı sebebiyle itinayla yaklaştığı Naz'ı kıskanmaya başlar. İkizlerin böylece arasının açıldığı anlaşılmaktadır. Nazire'nin babasının ona uyguladığı şiddet ve onun bu şiddetten kaçamayışı daha sonra yaşadığı psikolojik rahatsızlıklarının ortaya çıkmasına uygun bir zemin hazırlar. Nazire bu dönemde babasından göremediği şefkati K.'da görebileceğini umarak ona yönelir.²⁸⁸⁰ Sonunda bütün sorunların kaynağının K. olduğunu fark eden Nazire, Sermet Bey'in telkiniyle K. ile yüzleşmek üzere onun yaşadığı eve gider.²⁸⁸¹ K.'nın evinde hastalığı sırasında K.'ya eşlik etmek üzere Ankara'dan gelen annesiyle karşılaşır. Annesiyle karşılaştığında aklından sadece annesinin çocukluğundan beri başına gelen her şeyi bildiği ve bilmesine rağmen sesini çıkarmadığına dair düşüncelerdir. Annesinin bilip de sesini çıkartmıyor oluşu belli ki Nazire'nin yaşadığı travmanın verdiği hasarı arttırmıştır. K.'nın hastalığı sebebiyle artık kendisine zarar veremeyeceğine dair inancı Nazire'nin K.'nın odasına girmesi için kendinde gereken cesareti bulmasını sağlar. K.'nın odasındaki dolabın aynasına bir an için gözü takılan Nazire, daha önce Sermet Bey'e de söylediği gibi yine aynada

²⁸⁷⁹ André Green, **Hadım Edilme Kompleksi**, Çev. Levent Kayaalp, İst., Metis Yay., 2004, s. 87-111.

²⁸⁸⁰ A.g.e., s. 168.

²⁸⁸¹ A.e., s. 172.

kendini göremez.²⁸⁸² K.'nın kendisine Naz diye hitap etmesi Nazire'nin kafasının karışmasına sebep olur. Daha önce duyduğu gibi yine orada bulunan bir kişiye ait olmayan bir ses duyar. Bu ses, bir çocuğa ait olabilecek kadar ürkek bir sestir.²⁸⁸³ K.'nın kendisine seslenişi bir anda unuttuğu hatıralarının gün yüzüne çıkmasına sebep olur. K.'nın aslında atölyesinde tecavüz ettiğinin kendisi olmadığını Naz'a tecavüz ederken K.'yı gördüğünü hatırlar. K.'nın Naz'a tecavüzünü çocukken Naz ile birlikte oynadıkları aynanın içinde gördüğü için Naz ile kendisinin yer değiştirme oyununu bilinçsizce tekrarlamıştır.²⁸⁸⁴ Naz'ın intihar ettiğinde üzerinde Nazire'nin elbiselerinin bulunuşu da aslında Naz'ın ona imalı bir mesajı gibi gelmektedir.²⁸⁸⁵ Akli süratle çalışmaya başlayan Nazire, K.'ya baktıkça yıllardır kurduğu cinayet planlarını da hatırlar.²⁸⁸⁶ Bu arada Naz'ın sesini duymaya başlar. Onunla konuşur. Eşruhu Naz, Nazire'yi kendisini kıskandığı için onu kendi ölünce gölgesini, aynadaki görüntüsünü ve anılarını çalmakla suçlar:

“[S]en hep ben olmak istedin. Bunun için de ben ölünce benim geçmişimi çaldın, fakat niçin ben ölünce geride bana hiçbir anı, hiçbir hayal bırakmamacasına beni dünyadan sildin? Evet, açıkça benim yaşadıklarımın senin başından geçmiş olduğuna kendini inandırdın, en özel ayrıntılarına kadar. Kendinden sözde bir kurban yarattın; böylece kendin neredeyse ilginç bir kişilik kazanırken bana hiçbir kimlik bırakmadın. Ruhlar dünyasında kimliği şüpheli bir ölü yaptın. Ben sonsuz acılarımdan, yalnız senin bildiğin, fakat işte o zaman bilmemezlikten geldiğin gizimden ötürü kendimi öldürmüştüm, fakat sen bunu inkâr ederek ikinci kez öldürdün beni. Haydi söyle artık inkâr etmedin mi?”²⁸⁸⁷

Nazire, bu konuşmanın da etkisiyle anılarındaki Naz'a ait parçaları kendi anılarından ayırmaya başlar. Henüz küçük bir çocukken K.'nın tacizine uğrayan kendisi değil

²⁸⁸² A.e., s. 178.

²⁸⁸³ A.e., s. 179.

²⁸⁸⁴ A.e., s. 182.

²⁸⁸⁵ A.e., s. 184.

²⁸⁸⁶ A.e., s. 185.

²⁸⁸⁷ A.e., s. 187.

Naz'dır.²⁸⁸⁸ Naz'ın kimliğine onun kılığına bürünür gibi bürünerek hayatına devam edişi esasında Nazire'nin kendisini korumak için geliştirdiği bir yöntemdir. Nazire, Naz'ın başına gelenleri annesine anlattığında Naz'ın kendisini ispiyonladığını düşüneceğinden korkarak olanları teyzesine anlatmıştır. Teyzesi K.'nın kimi taciz ettiğini sorduğunda ona kendisini taciz ettiğini söyler. Teyzesi olanları annesine anlatmaması gerektiğini söyleyerek onu evine gönderir.²⁸⁸⁹ Teyzesinin çocukken annesi yerine kendilerine ninni söylediğini hatırlayan Nazire, teyzesinin sesinin ve sakin görüntüsünün onun tüm olanları bilinçdışına itmesine sebep olduğunu fark eder. Böylece Nazire, Naz'ın küçükken uğradığı tacizi de kendisinininki gibi hatırlamasının sebebini çözer. Eksik anı parçalarını bir araya getirirken hatırlamadığı bir gerçekliği, özdeşlik kurduğu kardeşinin anılarını kendi anıları gibi hatırladığını fark eder.²⁸⁹⁰ K.'nın küçük bir çocukken kendisine tecavüz ettiği gece, yatakta kardeşiyle yer değiştirdiklerini hatırlar. Nazire, Naz'la yer değiştirdikleri için Naz'ın başına bunların geldiğini düşünerek tek suçlunun kendisi olduğuna inanmış ve bu sebeple de ortada olan bir suç varsa üstlenmesi ve daha sonra da unutulması gerektiğini sanmıştır.²⁸⁹¹ Nazire bir taraftan geçmişe dair hatıralarını yeniden anlamlandırmaya ve Naz'ın anılarından ayırmaya başladığı sırada eşruhu Naz'ın sesi de hiç durmadan ona bir şeyler fısıldar. Naz, Nazire sürekli kendisini kıskandığı için Zefir'in karşısında çıplak poz verdiğini söyler. Bunları aslında kendisine söyleyen yine kendisidir. Bilinçdışı ani travmanın tekrarı ardından bilinç düzeyine çıkarak her türlü kendinden bile gizlediği sırrı ifşa eder hâle gelir. Nazire, Naz'ın geçmişini yüklenerek kendi hayatını yaşayamaz hâle gelişi sebebiyle bu sefer Naz'ı suçlar ya da kendini haklı çıkartmak ister. Nazire, Naz'a hep sahip olma tutkusuyla bağlıdır. K.'nın Naz'ı tacizini, K.'nın Naz'ı, ikizini onun elinden alma girişimi olarak algılar. K.'nın onu elinden almasının kendisinin onun hayatını sahiplenerek Naz'ın gölgesine dönüşmesine sebep olduğuna inanır.²⁸⁹² Nazire bütün bu yaşadıklarını şöyle açıklar:

²⁸⁸⁸ A.e., s. 188.

²⁸⁸⁹ A.e., s. 190.

²⁸⁹⁰ A.y.

²⁸⁹¹ A.e., s. 191.

²⁸⁹² A.e., s. 192.

“Her şeyi unutmak istedim. Hatırlayınca da sana ruhumu sundum, kendi ruhun gibi kullan diye, ama sendin bu ruhla yetinmeyen. Bir hayalet olarak karşıma dikildin. Eğer kıskansaydım, senin kendi bedenimde ikinci bir ruh olmanı ister miydim?”²⁸⁹³

Nazire, yüksek sesle Naz olmadığını, Nazire olduğunu söylemeye başlar. Böylece kendini kimliğini, artık gerçek olduğuna inandığı anılarını sahiplenmeye çalışır. O esnada kapının eşiğinde duran annesi, teyzesi ve babası Nazire’nin durumunu fark ederler. K., son nefesini verirken hepsi başındadır. Nazire’nin annesi mevtanın başından ayrılıp salona geçtiklerinde Naz’ın intiharından bahseder ve onun intiharının sebebini bilmediğini, bir türlü öğrenemediğini bu yüzden de acı çektiğini kız kardeşine söyler. Kız kardeşi ona, kendisinin ameliyatları esnasında yanında olamadığı Naz’a doktorlar tarafından atipik psikoz teşhisi konulduğunu ve kızının sürekli kendisine tecavüz edildiğine ve tecavüzcülerin sürekli kendini takip ettiğine dair hezeyanları olduğunu, ilaçların başlangıçta iyileşmesine yardımcı olsa da daha sonra işe yaramadıklarını ve Naz’ın yakalandığı hastalığın bir sonucu olarak intihar ettiğini anlatır.²⁸⁹⁴ Nazire, anılarıyla bir daha yüzleştğinde Naz’ın bu hastalığının çok eskilere dayandığını fark eder:

“Yeniyetmezlik çağımızdaki fütursuzluğu, cinsel imalara aldırılmamazlığı sonradan hastalık haline gelerek gerçeklikle bağının kopmasına kafasının içindekinden gerçekmiş gibi korkmasına mı dönüşmüştü?”²⁸⁹⁵

Bu sorunun cevabını aslında bilen Nazire, vaktiyle Naz’a anlattığı hayalleriyle onun hastalığının ilerlemesine istemeden sebep olduğunu fark eder. Nazire daha önce yaşadıklarının Naz’ın cinnetinin kendisine yansması olduğunun böylece farkına varır. Tüm yaşananların sebebini ise kendilerinden uzak duran babaları olduğunu

²⁸⁹³ A.y.

²⁸⁹⁴ A.e., s. 197.

²⁸⁹⁵ A.y.

düşünmektedir. Nazire, koşup babasına sarıldığında artık eşruhu Naz'ın sesini duymamaya başlar ve kendisiyle konuşanın aslında kendisi olduğunu kavrar.²⁸⁹⁶

Roman detaylı olarak hem Nazire'nin hem de Naz'ın psikolojik tablosunu adım adım verir. Naz'a konan teşhis psikozdur. Psikoz, kişinin gerçeklikle ilişkisinin kopmasının, sosyal ilişkilerinin bozulmasının, kişilik değişmelerinin ve bozukluklarının eşlik ettiği ağır bir ruh hastalığı olup bu tip hastaların halüsinasyonlar görmeleri, konuşmalarındaki bariz tutarsızlıkları, zihin karışıklığı, tuhaf davranışları hastalık tablosunun yaygın belirtileri arasında yer almaktadır.²⁸⁹⁷ “Akut ve kronik olan psikozlar, çocukluk şizofrenisi” ve daha birçok hastalığın semptomu da olabilirler.²⁸⁹⁸ Naz'ın rahatsızlığının K.'nin tacizine dair gördüğü halüsinasyonla ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Naz'ın hastalığı çocukluk şizofrenisidir. Çocukluk şizofrenisine dair yapılan araştırmalar, beş yaş öncesinde bu rahatsızlığın ortaya çıkma oranlarının oldukça düşük olduğunu göstermektedir.²⁸⁹⁹ Yapılan araştırmalara göre tek yumurta ikizlerinde on beş yaşından önce genetik açıdan çocukluk şizofrenisine yatkınlık % 71 olarak tespit edilirken on beş yaşından sonra bu oran % 88'e ulaşmaktadır.²⁹⁰⁰ Romanda verilen ayrıntılara istinaden Naz'ın beş yaş civarında ortaya çıkan rahatsızlığının Nazire'de kendisine K.'nin tecavüz ettiğini sandığı on dört yaş civarında ortaya çıktığı tahmin edilebilir. Nazire'nin yaşadığı kafa karışıklıkları, farklı bir kimliği benimseyişi, gördüğü halüsinasyonlar Naz'ın intiharı ardından hastalığının şiddetlenerek devam ettiğini gösterir. Nazire, şizofrenlerde tipik olan sahte bir benlik -Naz benliği- kurgulayarak onun anılarını kendi yaşamış gibi hayatını sürdürmeye başlamıştır. Şizofrenide kaybedilen sevilenin yerine geçme ya da kendisini onun yerine koyma zaten tipik bir belirtidir. Bu tipik bir şizofreni öyküsüdür. Roman hastalığın çözülme aşamalarını safha safha ayrıntılı bir şekilde aktarmaktadır.

Naz ile Nazire'nin hazin öyküsü romanda merak unsurunu sürekli körükleyen bir üslupla anlatılır. Eski anlatı gelenekleri içerisinde, eşruh hakkında tezde bilgi

²⁸⁹⁶ A.e., s. 200.

²⁸⁹⁷ Selçuk Budak, **Psikoloji Sözlüğü**, s. 601.

²⁸⁹⁸ A.y.

²⁸⁹⁹ Işık Görken, “Çocukluk (Erken) Başlangıçlı Şizofreni: Tanısal Değerlendirmeler, Klinik Bulgular, Ayırıcı Tanı ve Tedavi Yaklaşımları”, **Düşünen Adam**, S. 15/1, 2002, s. 41.

²⁹⁰⁰ A.m., s. 43.

verilen bölümde ayrıntılı olarak anlatıldığı gibi, ikizlere eşruh kurgularında özel bir önem verilmektedir. İkizlerin zıt ve çatışan yönleri roman içerisinde psikolojik hususiyetleri de ele alınarak anlatılmaktadır. Ölen ikizin kişiliğinin hayatta kalanda dolaylı yoldan devamına dair imalar eski anlatı geleneğinin dayandığı inanç sistemleriyle dolaylı yoldan da olsa birleşmektedir. Romanda Naz, Nazire'nin sahte benliği ve onun eşruhudur. Psikolojik rahatsızlıkların aydınlatılmasında özellikle tek yumurta ikizleri üzerine yapılan çalışmaların haklı desteğiyle başarılı bir psikolojik roman yazan Sözer, hakiki benlik-sahte benlik ilişkisini ustaca öreerek kişinin içindeki gelgitlerin somutlaştırılmasında sanatın gücünden istifade eder. Bir taraftan Nazire'nin bedenini etkisi altına alan sahte benliğin şizofreni sebebiyle anlık değişmelerini Zefir tuvaline aktarırken Sermet Bey de yazdığı biyografik psikolojik roman örneğiyle Nazire ile olan ilişkisini deneysel bir sanat çalışmasına dönüştürür. Modernist resim tekniklerinin kişinin ruhunu yakalamaya hevesli yapısı özellikle kurguyu sadece bir hastalık tablosu anlatımı olmaktan çıkarmakta insanın sanata akseden yönünü de yakalamaktadır. Kurgu, sahte benliğin başarılı şekilde gizlenmesini sağlayacak şekilde oluşturulduğundan hakiki ben ile sahte ben ayrımı uzun süre farkedilememektedir. Nazire'nin ikili yapısının aktarımında özellikle resim sanatının somutlaştırıcı yönünden başarıyla faydalandığını ve romanın alışılanın dışında bir kurgu olduğunu belirtmek gerekir.

“‘İyi ki adını Ahmet koymuşlar!’ dedi.
‘Mehmet olsaydın yanmıştın.’”²⁹⁰¹

Zülfü Livaneli'nin 2013 yılında yayımlanan romanı **Kardeşimin Hikâyesi**, polisiye bir kurgudur. Roman “Ben” ve “Mehmet” adlı iki bölümden oluşmaktadır. Roman, ikiz kardeşlerin enteresan öyküsünü anlatır. Romanın, ikinci bölümünün on üçüncü alt bölümünde ikiz kardeşlerden biri olan Ahmet tarafından yazıldığı alt bölüme “Bu bölüm başlığını sara hastalığından mustarip Petersburglu bir yazardan ödünç aldığımı gizleyecek değilim, ama bu kıt yeteneğimle...” cümlesiyle başlayınca belli olur. Dolayısıyla romandaki yazarın temsilcisi tanrısal bakış açılı anlatıcı ile

²⁹⁰¹ Zülfü Livaneli, **Kardeşimin Hikâyesi**, 75. bs., İst., Doğan Kitap Yay., 2013, s. 277.

romanın başkişisi Ahmet özdeştir. Tüm olaylar, Ahmet'in ağzından anlatılır. Roman boyunca Ahmet'in anlatmasına yardımcı olması amacıyla kurguya yerleştirilen bir kart karakter olan gazeteci kız haricinde başka kimse adeta konuşmaz. Sadece Ahmet'in sesi duyulur, Ahmet'in gördükleri anlatılır. Ahmet, **Bin Bir Gece Masalları**'ndaki Şehrazat gibi her gece gazeteci kıza hayatının bir parçasını anlatır. Romanda bir taraftan katili bilinmeyen bir cinayet araştırılmakta öbür taraftan Ahmet'in hayat hikâyesi anlatılmaktadır. Onur Bilge Kula, yazarın romandaki kişileri, hayvanları, mekânları "Bertolt Brecht'in epik tiyatro öğretisinin mihenk taşı" olan "tuhaflaştırma veya ayıksılaştırma"dan faydalanarak kurgulamasının romanın en cazip yönlerinden biri olduğu tespitini yapar.²⁹⁰² Kula'ya göre roman, "yazarın başarıyla geliştirdiği bir yazınsal figürü öbüründe eritme ve yeniden diriltme yaklaşımıyla devingenlik kazandırılmış bir yapıttır."²⁹⁰³ Romanın sonunda ayrıca bir "Teşekkür" yazısıyla Zülfü Livaneli'nin roman hakkındaki soruları cevapladığı bir bölüm de bulunmaktadır. Bu bölümde yazar romanının bir eşruh kurgusu olduğunu açıkça söylemektedir.

İstanbul'dan metropol hayatının keşmekeşine dayanamayarak seneler önce Podima köyüne taşınan elli sekiz yaşındaki aynı zamanda bir yazar olan mühendis²⁹⁰⁴ Ahmet Arslan'ın evi çok sevdiği kitaplarıyla doludur. Evde ikiz kardeşi Mehmet'in de müstakil bir odası vardır. Ahmet, evinin her bir odasına ayrı isimler verir: intikam odası, kıskançlık odası, aşk odası, cinsellik odası, savaş odası, intihar odası, cinayet odası.²⁹⁰⁵ Ahmet'in anlatığına göre babasının kullandığı arabayla aile bir kaza geçirmiş ve Ahmet, henüz on yaşındayken anne ve babasını kaybetmiştir. Kazadan sadece Ahmet ve ikiz kardeşi kurtulmuştur.²⁹⁰⁶

Ahmet'in köyde yaşadığı zaman zarfında Mehmet, arkadaşı Arzu, kendisinin evinin işleriyle ilgilenen Hatice Hanım ve onun oğlundan başka hiçbir ziyaretçisi olmaz. Ahmet güne, aldığı cinayet haberiyle başlar.²⁹⁰⁷ Arzu'nun ölüm haberi, duyguları olmadığını söyleyen Ahmet'i sadece ölüm hakkında yeni okumalar

²⁹⁰² Onur Bilge Kula, **Brecht, Lukacs, Bloch: Sanat ve Edebiyat**, İst., Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2014, s. 709.

²⁹⁰³ A.e., s. 714.

²⁹⁰⁴ **Kardeşimin Hikâyesi**, s. 30.

²⁹⁰⁵ A.e., s. 19.

²⁹⁰⁶ A.e., s. 31-32.

²⁹⁰⁷ A.e., s. 20.

yapmaya sevk eder. Bu sırada cinayeti araştırmak için kasabaya gelen genç gazeteci, Arzu'nun arkadaşı olduğu için Ahmet'ten cinayet hakkında bilgi almak ister ve onunla görüşmek üzere evine gelir. Arzu ve işlenen cinayet hakkında ona sorular sormak ister. Arzu, üniversiteden hocası olan Ali ile evlenip kasabaya yerleştiğinde alışık olmadığı bu sessiz kasabada sürekli canı sıkılır, kendisine yapacak bir şeyler arar. Köyde başka arkadaşlık edecek kimseyi bulamadığı için Ahmet ile arkadaş olur. Arada onun evine kısa ziyaretler yapar. Kitaplar ve hayat üzerine konuşurlar. Cinayet hakkında bilgi alabileceği başka kimseyi bulamayan gazeteci kız, Ahmet'in koyduğu kuralları çaresiz kabul edince günler süren bir soru cevap faslı başlar. Romanda Ahmet'in anlattığı hikâyelerle birlikte köyde yaşayanlar, Ahmet ve Arzu hakkında pek çok bilgi bu röportajlar vesilesiyle aktarılır. Bir taraftan da Ahmet'in kapılarını kimseye açmadığı kapalı, esrarlı dünyası hakkında okuyucuya bilgi verilir. Bu röportajlar esnasında Ahmet, ikiz kardeşi hakkındaki soruları yanıtlamak istemez. Soruları ya ileriye atar ya da cevapsız bırakır.²⁹⁰⁸

Romanda ikizlik ve ikiz kardeşler özellikle öne çıkarılır. İkiz kardeş anlatılarının belirli özelliklerini bünyesinde taşıyan romanda Ahmet, ailesindeki ikizlerin hikâyesini uzun uzun anlatır. Anneanesi de annesi de ikiz doğurmuşlardır. Ancak annesinin ikizi yaşamamıştır. Annesinin genetik yatkınlığı düşünülduğünde ikiz doğurması ona göre beklenen bir durumdur. Ahmet, çocukken diğer çocukların neden ikizleri olmadığını sürekli sorgular. Onun için normal olan insanların birer ikiz kardeşlerinin olmasıdır. İkizi Mehmet, roman boyunca Ahmet'in ağzından anlatılır. Okuyucu sadece Ahmet'in anlattığı Mehmet'i tanıma fırsatı bulur. Ahmet kendisinden fazla onun karakteri, hayatı, davranışları, eğilimleri ve tercihleri hakkında bilgi verir. Tek yumurta ikizi olmalarına rağmen Mehmet ile “aynı şeyleri hisseden, neredeyse bütünleşmiş ikizlerden” değillerdir.²⁹⁰⁹ “Yine de hem fiziksel hem ruhsal olarak benzer” tarafları çoktur.²⁹¹⁰ Ahmet, Mehmet'in sürekli yaptığı şakalardan şikâyetçidir.²⁹¹¹ Mehmet, Ahmet'ten daha çalışkandır ve daha çok okur. Mehmet'in aşırı tutkulu bir kişiliği vardır. Ahmet ise daha dalgacıdır ve hayatı hafife

²⁹⁰⁸ A.e., s. 32.

²⁹⁰⁹ A.e., s. 120.

²⁹¹⁰ A.y.

²⁹¹¹ A.e., s. 121.

alır.²⁹¹² Mehmet, çoğunlukla hayatta Ahmet'in önüne geçer. Ahmet'e göre Mehmet, bencildir, düşüncesizdir ve takıntılıdır.²⁹¹³ Ahmet ile Mehmet'in siyasi görüşleri de farklıdır.²⁹¹⁴ Mehmet, duygularını "hafif bir alaycılık perdesi ardına gizler" ve belli etmekten hoşlanmaz.²⁹¹⁵ Tam anlamıyla zıt karakter özellikleri gösteren ikizler Ahmet ile Mehmet'in hikâyesi gazeteci kızın da ilgisini çeker ve cinayeti unutup Ahmet'ten ikizi Mehmet'in ve kendisinin ilginç hayat hikâyelerini anlatmasını ister.

Ahmet, anne ile babasını kaybettiği kaza esnasında çok büyük bir travma yaşar. Kazanın ardından hastanede gözlerini açtığında Mehmet'in kendisinin yanında yattığını görür.²⁹¹⁶ Bir gün sonra yeniden uyandığında anneannesini, dedesini ve Mehmet'i karşısında bulur. Mehmet, ona anne ve babasının öldüğünü söyler. Ahmet, onun söylediklerine inanmak istemez ve onların ölümlerini kabullenemez. Ahmet, o gece hastane odasında gecenin geç bir saatinde kazada kaybettiği babasını karşısında görür. Ahmet babasını görebildiğine göre onun ölmemiş olduğunu düşünür ve onunla konuşur. Babası onunla konuşarak Ahmet'i öldüğüne inandırmaya çalışır.²⁹¹⁷ Ahmet ise gördüğü hayalle yaşamak isteyecek kadar hayalinden memnundur ve babasının hayalinden ayrılmak istemez. Cenaze töreninin ardından Ahmet'in anlattığına göre çocuklar, anneanesi ve dedesiyle birlikte yaşamaya başlamışlar, ikisi de Ted Koleji'nde okumuş, sonra ikisi de ODTÜ'yü kazanmıştır. Ahmet inşaat mühendisi olurken, Mehmet elektrik mühendisi olmuştur.²⁹¹⁸ Ahmet'in anneanesiyle arası Mehmet'e göre daha iyidir. Üniversite yıllarında dedelerini kaybederler. Anneanesi Mehmet'i Ahmet'e emanet eder:

“ ‘Aslında senin için hiç korkmuyorum’ dedi. ‘Ama Mehmet'in akli pek başında değil. Kendisi belanın içine atmak için fırsat kolluyor. Maceraperest o çocuk, maceraperest, hayalhanesi de çok geniş, hayatta başına neler gelecek kim bilir? Ama sana vasiyetim,

²⁹¹² A.e., s. 123.

²⁹¹³ A.e., s. 125.

²⁹¹⁴ A.y.

²⁹¹⁵ A.e., s. 172.

²⁹¹⁶ A.e., s. 121.

²⁹¹⁷ A.e., s. 121-122.

²⁹¹⁸ A.e., s. 123.

ömür boyu ona göz kulak olman, kollayıp gözetmen. Çünkü içimde öyle uğursuz bir his var ki; başı çok derde girecek bu yavrumun.’ »²⁹¹⁹

Ahmet’in kendi yaşındaki ikiz kardeşinin sorumluluğunu üstlenmesi onun Mehmet’i sahiplenmesine sebep olur. Anneanesi bu son vasiyetini ilettikten birkaç ay sonra vefat eder. Hayatta yapayalnız kalan Ahmet okulu bitirince askere gider, Mehmet ise yabancı bir firmada çalışmaya başlar ve askerliğini tecil ettirir.²⁹²⁰ Daha sonra kısa dönem askerlik fırsatından yararlanıp işine geri döner. Ahmet Rusya’da bir iş bulup oraya gider. Mehmet’i de çalıştığı firmaya tavsiye ederek onun Rusya’ya gelmesini sağlar. İkizler yeniden Rusya’da buluşmuş olurlar. Mehmet, Rusya’da Olga adında çok güzel ve çarşıda tezgâh açıp bir şeyler satan bir subay kızıyla tanışır ve ona âşık olur.²⁹²¹ Ahmet ile birlikte gidip uzun araştırmalardan sonra kızı bulurlar. Ahmet gazeteciye, kızı öyle bir anlatır ki sanki Mehmet değil Ahmet ona âşık gibidir.²⁹²² Olga ile evlenmek isteyen Mehmet, babası ölen Olga’yla kız kardeşini Soçi’ye götürürken Şeremetyevo Havaalanı²⁹²³’nda geçiş izni alamayınca Olga’dan ayrılır. Bu arada KGB ajanları tarafından gözaltına alınır.²⁹²⁴ Bir daha da Mehmet’ten kimse haber alamaz. Mehmet, yalnızca Borisov’da tutuklanıp gözleri bağlı bir şekilde uçakla başka bir yere götürüldüğünü hatırlar.

Mehmet, hapisten çıktıktan sonra kendi kendisiyle konuşur gibi Ahmet’e sadece bir defaya mahsus olmak üzere tüm yaşadıklarını anlatmak istediğini söyler. Mehmet’in hikâyesini anlatmaya başladığı bölümde Ahmet’in kafasından geçen düşünceler metinde italik harflerle verilir. Mehmet ise normal harflerle konuşur. Mehmet’in anlattığına göre götürüldüğü yerde günlerce bir hücrede aç biilaç kalmıştır. Ahmet onu aramak için elinden gelen her şeyi yapmış ancak Mehmet’i bir türlü bulamamıştır. Falcılara bile gitmiş, bu falcılardan biri kardeşinin kör bir kuyuda olduğunu, “dünyanın bütün kör kuyularını arayıp onu bulma[sı] gerektiğini, yoksa

²⁹¹⁹ A.e., s. 127.

²⁹²⁰ A.e., s. 128.

²⁹²¹ A.e., s. 175.

²⁹²² A.e., s. 180.

²⁹²³ A.e., s. 260.

²⁹²⁴ A.e., s. 210.

ruhunun huzura kavuşamayacağını” söylemiştir.²⁹²⁵ Ahmet, bir türlü ulaşamadığı Mehmet’i unutmaya başladığı için kendini suçlarken Mehmet, kaldığı hücrede “günden güne hayvani özü[n]e doğru alçalma[y]ı sürdür[mektedir].”²⁹²⁶ Mehmet o hücrede yaşarken kendisine verilen tepside yüzüne bakar: “Görebildiği[.] soluk yüz, siyah sakalları göğsüne kadar uzamış bir hayalete aittir.”²⁹²⁷ Mehmet, hücrede bulunduğu esnada intiharı bile düşündüğünü anlatır. Kaldığı hücrede kendi varoluşunu ve gerçekliğini sorgulamaya başlamıştır:

“Benim adım ne, adım ne, adım ne; kimim ben? Olga diye bir sevgilim gerçekten var mı, yoksa hepsi yıllardır bu hücrede yatmış bir delinin hayali mi? Kurgu mu, gerçek mi? İstanbul’daki minareler kadar gerçek, evet evet, gerçek! Koşu bandındaki siyah at kadar gerçek. Ya öyle bir hayat olmamışsa, ya hepsi benim vurula vurula serseme dönmüş, bir zindanın dibinde yatan lanet olsay kafamdan çıkmışsa, ya Borisov, Olga, Ludmilla birer kurguysa...”²⁹²⁸

Çok ilginç bir şekilde, Mehmet’in anlattıklarının Ahmet’in gördüğü halüsinasyonlarla birleştiği görülür. Mehmet’in kaldığı hücreye bir Amerikalıyı attıklarında Mehmet, onun konuştuklarını anlayabildiği için tekrar hayvanlıktan insanlığa dönmeye başladığını hisseder. İlk kelimeleri ise “Ben bir insanım”²⁹²⁹ olur. Amerikalı Henri, hapisten kurtulduktan sonra Mehmet’e söz verdiği gibi Türk Konsoloslukuna başvurur. Türk Konsoloslukunda mahalli memur olan Nâzım, Mehmet’in yardımına koşar ve onu hapisten çıkarır. Mehmet’e bu kadar sene hapiste kalmasının sadece bir yanlışlıktan ibaret olduğunu açıklar. Ruslar, Çeçen komutan Muhammed Arslanov yerine yanlışlıkla onu tutuklamışlardır. Mehmet’in Muhammed Arslanov’a ikizi kadar benzemesi bu hatalı tutuklamaya sebep olmuştur. Havaalından alınıp sorgulanmak için Grozni’ye götürülen Mehmet’in tutuklanmasından bir hafta sonra asıl Muhammed Arslanov Ruslarca öldürülmüş, bu

²⁹²⁵ A.e., s. 243.

²⁹²⁶ A.e., s. 245.

²⁹²⁷ A.e., s. 246.

²⁹²⁸ A.y.

²⁹²⁹ A.e., s. 253.

yüzden de Mehmet sorguya alınmamış ancak bir karışıklık neticesinde hapisten çıkarılması gerekirken orada unutulmuştur. Mehmet, aynada kendisine baktığında Muhammed Arslanov'a hayretle ne kadar da benzediğini fark etmiştir. Yüzü, gözleri çökmüş ve hapiste unutulduğu yıllarda çok zayıflamıştır:

“Ama otelde aynaya baktığımda, o uzun saç ve sakalın beni ikonalarda görülen Hıristiyan azizlerine benzettiğini fark etmiştim. Sanki sırtıma bir çuval geçirsem, elime de bir asa alsam tarihten gelen birine benzeyecektim. ‘Belki bu halim, inançlı bir Ortodoks olan zavallı nişanlımın daha çok hoşuna gider.’”²⁹³⁰

Mehmet, hapisten çıkınca ilk iş kaldığı otelde telefona sarılır. Sevgilisinin adının Olga Pavlovna²⁹³¹ olduğunu okuyucu bu sırada öğrenir. Mehmet, kendisini Olga ile aralarında çevirmenlik yapan iş arkadaşı Ludmilla'nın ihbar ettiğini öğrenir. Borisov'a dönüp geldiğinde Olga'nın evine gider ama orada kimse Olga'yı tanımaz. Çalıştığı inşaatın şantiyesine de gider fakat artık şantiyenin yerinde koca bir şehir vardır. Şirketin Moskova'daki merkezine gidip oradan Ahmet'i arar ve ona yaşadığını haber verir. Bir taraftan da deliler gibi Olga'yı aramayı sürdürmektedir. Olga Pavlovna'nın Rusça'da “Pavel kızı Olga”²⁹³² demek olduğunu ve babasının adıyla sevgilisini aramasının anlamsız olduğunu öğrenip başka yollar dener ve sonunda Olga ile konuşmalarında çevirmenlik yapan iş arkadaşı Ludmilla'yı bulur. Ludmilla, Mehmet'i ihbar etmesinin sebebinin Olga'ya olan aşkıyla açıklar. Olga hakkında Mehmet'in bilmediği gerçekler vardır. Olga'nın annesinden kendisine geçen genetik ruhsal bir hastalığı vardır. Olga:

“Zaman zaman kendisinin bu dünyaya ait olmadığına, öteki dünyadan gönderilmiş bir mesajcı olduğuna inanıyor[dur]. [...] O anlarda transa geçiyor [...] Çevresinde uçuşan

²⁹³⁰ A.e., s. 269.

²⁹³¹ Olga Pavlovna ismi tarih meraklılarının yabancıları oldukları bir isim değildir. Rus Kralı I. Paul'un yedinci çocuğu ve beşinci kızı, çocuk yaşta ölen prenses de bu adı taşımaktadır ve adına yazılmış bir de şiir bulunmaktadır.

²⁹³² A.e., s. 278.

melekler gördüğünü, onlarla konuştuğunu öne sürüyor[dur]. Bu durumdan ayılınca da derin bir melankoliye sürükleniyor[dur].”²⁹³³

Bu gittikçe ilerleyen hastalık sebebiyle Olga'nın annesi bir akıl hastanesinde ölmüştür. Mehmet nihayet uzun arayışlar ardından seneler sonra onu bulduğunda Olga'nın durumu da annesininkinden farklı değildir ve çabucak akıl hastanesine yatırılması gerekmektedir. Olga, Mehmet'e aslında durumunu baş başa kaldıkları ilk gece anlatmış, onu uyarmaya çalışmış ancak Ludmilla iyi para kazandığı çevirmenlik işinin sona ermesini istemediği için Olga'nın söylediklerini Mehmet'e tercüme etmemiştir. Mehmet, Olga ile Ludmilla'nın bağlılığını ve Olga'nın artık kimseyi tanımaz bir vaziyette olduğunu gördükten sonra evden ayrılır. Oteline geri dönerken yolda iki atın üstünde iki kız çocuğu görür tam atlardan birinin başını okşamak için yaklaştığında at şaha kalkar ve Mehmet'i çifteler. Mehmet başından ağır bir darbe alır ve hastaneye kaldırılır. Ahmet, iki gün sonra Mehmet'in yanına ulaşabildiğini ve onu gördüğünde Mehmet'in beyin travması geçirdiği için hastanede olduğunu ve bir haftaya kadar hastaneden çıkacağını öğrenir. Hastanede kaldığı esnada Mehmet, halüsinasyonlar görmeye başlar. Çevresinde gezinen ve sürekli koşturan mor tavşanlardan bahseder.

Romanın ilerleyen kısımlarında aslında Ahmet'in anlattıklarının gerçeğin çarpıtılmış bir hâli olduğu ortaya çıkar:

“Bu karmaşık vakanın en çok dikkat çeken yönü ise, Rusya'da yaşadığı acı deneyimler sonunda, gerçeklerle yüzleşmeyi reddederek kendisini ölmüş olan kardeşi Ahmet ARSLAN yerine koyması ve o trajik olayları yaşayanın kendisi değil, kardeşi Mehmet ARSLAN olduğu konusunda bir yansıtma yapmış olmasıdır. Ona göre acınacak olan, zavallı duruma düşen kişi kendisi değil, ikiz kardeşidir. Burada ilginç olan; Mehmet ARSLAN'ın beyninin, ölmüş olan ikizi Ahmet'i canlandırmak suretiyle acılarını ona yansıtmak yerine, kendini ölmüş bir kişi yerine koyarak, kendi gerçek benliğine

²⁹³³ A.e., s. 292.

yabancılaşmış olmasıdır. Sonuç olarak ölü bulunan şahıs Mehmet ARSLAN'dır ve 1963'te vefat etmiş olan Ahmet ARSLAN mevcut değildir.”²⁹³⁴

Mehmet'in kişiliğinin bölünerek ikili bir hayat yaşamaya başladığının anlaşılması günlük hayattaki hastalık tablosunun bileşenleriyle uyumludur. Mehmet'in bulunduğu kör kuyuya benzetilen hapisane Mehmet'in bilinçdışını temsil etmektedir. Dikkat edilecek olursa Mehmet bu hapisanede insanlığından uzaklaştığını ve ilkelleşmeye başladığını söylemektedir. Bölünmüş bir kişilik yapısına sahip olan Mehmet'in benliğini ele geçiren Ahmet kişiliği, Mehmet'i ilkelliğin sembolü bir gölge olarak bilinçdışına itmiş, böylece Mehmet yaşadığı acılara yabancılaşmaya başlamıştır. Jung, gölge arketipinin “çok ilkel bir insan biçiminde” rüyalarda ortaya çıktığını belirtmektedir.²⁹³⁵ Mehmet'in hücrede kaldığı günlerde ilkel bir insan görünümüne bürünmesi onun bir gölgeye dönüşmeye başladığının göstergesidir. Ahmet bazen Mehmet'in gölgesi, eşruhu olarak gün yüzüne çıkmakta ve onun yaşadığını kabul etmek istemediklerinden kaçmak için bedenini kullandığı bir kuklayı andırmaktadır. Onunla konuşurken bir “maske”nin konuştuğunu düşünmesi bu sebeptir.²⁹³⁶ Kendi özelliklerini ona yansıttığı için Mehmet, eşruhu/ikizi Ahmet'te izlediği şizoid tabloyu açıkça betimler:

“Duyduklarımdan daha çok, Mehmet'in sesindeki tekdüzelik, yüzündeki ifadesizlik dehşete düşürüyor beni. Bir şeyler hissetme özelliği kaybolmuş bir insan görüyorum karşımda. Onu dinlerken duygularım ölüyor. Sözlerini tamamlayınca kalkıp gideceğini anlıyorum. Onu bir daha görme umudum yavaş yavaş yitiyor. Bunu düşünüyordum sadece, duygusuz bir şekilde düşünüyorum. Ben de onun gibi, artık bir şey hissetmemeye başlıyorum. Öylece dinliyorum. Mehmet'in sesini duyuyorum. Bir de meltem rüzgârıyla kabran Karadeniz'in hırçın hırçın kayalara vuruşunu, müezzinin okuduğu akşam ezanının yankılanmasını, Kerberos'un iniltilerini...”²⁹³⁷

²⁹³⁴ A.e., s. 319.

²⁹³⁵ Frieda Fordham, **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, s. 65.

²⁹³⁶ A.e., s. 240.

²⁹³⁷ A.e., s. 241-242.

Eşruh izleğinin sık tekrarlanan bir parçası olan yer değıştirme/ kimlik değıştirme motifi bu romanda da tekrarlanır. Ahmet ile Mehmet'in konuşmalarının italik harflerle birbirinden ayrılması aynı kişinin farklı benliklerinin birbirleriyle konuşmalarını gösterebilmek için romanda seçilen yöntemdir. Mehmet şizoid tablonun önemli bir parçası olan narsistik davranışlar da sergiler. Hayatını anlattığı gazeteci kız da Ahmet sandığı Mehmet'in narsisist tarafının farkına varır:

“[İ]nsanlardan bu kadar kaçtığınızda, bu kadar... ne bileyim iğrendiğimize göre, kendinizi çok mu yüksek bir yerde görüyorsunuz? En temiz, en dürüst, en akıllı sizsiniz, kalan herkes ise aptal ve cahil öyle mi?”²⁹³⁸

Mehmet'in içe dönük tabiatı ve insanlardan kaçması da şizoid tablonun diğerk tamamlayıcı unsurlarıdır. Gazeteci kıza Mehmet, insanlardan kaçmasının sebebini halkın mala mülke tamah etmesi ve kendisinin bu durumdan rahatsız olması olarak açıklamaya çalışır. Jung, insan tiplerini sekize ayırır. Bu tiplerden en sonuncusu da “içe dönük sezgisel tip”tir. Tezin İkinci Bölümü'nde de bahsedildiği gibi bu tip kişiler anlaşılması zor, dış dünyaya kapalı, sırlarını vermek istemeyen, sezgileriyle hareket eden insanlardır. Jung bu tipe “artist tip” adını da vermektedir. Mehmet, içe dönük sezgisel tipe uygun bir kişilik yapısı arz etmektedir. Konuşmaları ve tanrısal konumlu anlatıcının anlattıkları birleştirildiğinde –olayları anlatanın ve romanı yazanın gerçekte Ahmet kimliğini kullanan Mehmet olduğu göz önünde bulundurularak- Mehmet'in dışa yansıttığından çok farklı bir karakter özelliğine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Mehmet, dışarıdan son derece özgüven sahibi ve soğukkanlı bir kişi olarak görünür.²⁹³⁹ Adeta bir zırhla çevrilidir ve kendisine karşı yapılan en ağır hakaretlerde bile duruşundan ödün vermez. Mehmet, bir taraftan da kendi içinde korkuları olan bir insandır ve korkuları daha çok ikiz kardeşiyle ilgilidir. Mehmet'in korku kelimesi aklına ilk geldiğinde hemen ikiz kardeşini hatırladığı

²⁹³⁸ A.e., s. 249.

²⁹³⁹ A.e., s. 158.

görülür.²⁹⁴⁰ Mehmet'in bir eşruh olarak Ahmet'i ilk kez ailece kaza geçirdiklerinde görmesi ikizinin eşruh olarak ortaya çıkışında ölüm korkusunun etkili olduğunu gösterir. Daha önce tezde defaatle bahsedildiği gibi tekinsiz olan, ölüm korkusundan doğmakta ve eşruhlara da genellikle ölüm korkusundan doğan tekinsiz atmosferde ortaya çıkmaktadırlar.

Mehmet, obsessif-kompulsif bozukluktan da muzdarip bir kişiliktir. Obsessif kişiler, belli bir düşünceyi saplantı hâline getirirler. Eğer kişi bir davranışı yapmaya saplanıp kalmış ve bu davranışı sürekli tekrarlıyorsa bu kişiye kompulsif adı verilir. Kişi bu iki özelliği birlikte taşıyorsa kişinin rahatsızlığı obsessif-kompulsif bozukluk olarak adlandırılır.²⁹⁴¹ Mehmet kimseye dokunamaz, kendisine dokunulmasından da hoşlanmaz.²⁹⁴² Mehmet'in ikiz kardeşiyle ilgili de takıntılı düşünceleri, korkuları ve saplantıları vardır. Seneler sonra ilk defa birisi kendisine dokunduğunda bir anda başı dönmeye, damarları büzüşmeye, “yer ayaklarının altından” kaymaya başlar.²⁹⁴³ Aniden var gücüyle bağırır. Bağırıldığının kendisi dahi farkında olmayacak kadar kendinden geçebilir. Bu dokunuş onun ciddi bir travma yaşamasına sebep olur:

“Yıllar sonra ilk kez çok hafif bir temas da olsa, bir canlı bana dokunmuştu. Gerçi belli belirsizdi; ne olduğunu bile tam anlamamıştım ama yine de bir dokunuştu bu. Benim için bir devrim sayılırdı, ağır bir travma geçirmiştim. İyi ki gerçek bir dokunuş, bir sarılma, bir iç içe geçme hali değildi. Kendimi ikna etmeye, bütün olup biteni, beynimin, bilgileri değerlendirme filtresi olan frontal lobumdan geçirmeye, düşüncelerin daha derin noktalara gitmesine izin vermemeye çalıştım.”²⁹⁴⁴

Mehmet, senelerce kimseye dokunamadığı için birine sarılma ihtiyacını evinde bulunan, kendisi yaptığı ve adını “Sevgili” koyduğu makine ile giderir.²⁹⁴⁵ “Hug Machine” olarak bilinen makine 1965 yılında Amerikalı Temple Grandin tarafından

²⁹⁴⁰ A.e., s. 12.

²⁹⁴¹ Doğan Cüceloğlu, **İnsan ve Davranışı: Psikolojinin Temel Kavramları**, s. 443.

²⁹⁴² A.g.e., s. 46.

²⁹⁴³ A.e., s. 161.

²⁹⁴⁴ A.e., s. 163.

²⁹⁴⁵ A.e., s. 102.

icat edilmiştir.²⁹⁴⁶ Mehmet'te görülen katatonik tip şizofreninin en önemli alameti hastanın saatlerce girdiği pozisyonda bir manken gibi hiç hareket etmeden durabilmesidir. Mehmet de saatlerce “bir mumya gibi” durabilir.²⁹⁴⁷ Duyguları olmadığına inanan Mehmet, kendi duyguları ve egosuyla meşgul olmadığı için sürekli çevresindeki insanları gözlemlediğini söyler.²⁹⁴⁸ “İnsanları yöneten o diktatörü, yani egoyu yendi[ğini]” iddia eder.²⁹⁴⁹ Kendi içindeki çatışmadan böylece sıyrılır. Sürekli gerçekle hayali ve yalanı birbirine karıştırır.²⁹⁵⁰ Tüm hayatı hatta doğayı ve çevresindekileri bir roman gibi algılayan²⁹⁵¹ Mehmet, edebiyatı hayatı anlamının yegâne yolu olarak gördüğü için çevresindekilerin sürekli yalan olarak nitelendirdiklerinin aslında onların kurguladıklarından başka bir şey olmadığı hususunda ısrarlıdır.²⁹⁵² Onun için “hayat bir roman, herkes de roman kahramanı[dır].”²⁹⁵³ Kendi hayatına, yaşadıklarına ya da çevresindeki insanların hayatlarına, çeşitli olaylara dair senaryolar yazar. Hayatına dair anlattıklarının gerçek olmayıp bir kurgu olduğu sonucunun çıkarılmasına izin veren bu bilgiler bir üstkurmaca şeklinde yazılan romanda okuyucunun metni yorumlama alternatiflerini arttırmaktadır. Mehmet, şizoid tablonun bir parçası olan halüsinasyonları ve hayalleriyle birlikte yaşamaya alışmış, onları hayatının vazgeçilmez birer unsuru hâline getirmiştir. Rüyasında, gündüzdüşlerinde daima mor tavşanlarla uğraşır.²⁹⁵⁴ Gördüğü halüsinasyonlar mor tavşanlarla da sınırlı kalmaz. Ortaköy Camii'nin minarelerinin bir kuğu gibi eğildiğini ve karşı yakadaki tüm cami minarelerinin de onlara eşlik ettiğini büyük bir heyecan ve zevkle seyreder.²⁹⁵⁵ Bu halüsinasyonları genellikle sabahları görür. Bazen bir anda gözlerinin önüne simsiyah bir at gelir.²⁹⁵⁶ Birisi kendisine seneler sonra ilk defa dokunduğunda olduğu gibi büyük heyecanlar ya da korkular yaşadığında halüsinasyonların şekli de değişir:

²⁹⁴⁶ A.e., s. 319.

²⁹⁴⁷ A.e., s. 29.

²⁹⁴⁸ A.e., s. 53.

²⁹⁴⁹ A.e., s. 157.

²⁹⁵⁰ A.e., s. 82.

²⁹⁵¹ A.e., s. 154.

²⁹⁵² A.e., s. 84.

²⁹⁵³ A.e., s. 155.

²⁹⁵⁴ A.e., s. 98.

²⁹⁵⁵ A.e., s. 98-99.

²⁹⁵⁶ A.e., s. 99.

“O korkunç iri, müthiş adaleli, derisi pırıl pırıl yanan siyah aygır, devasa bir koşu bandının üstüne çıkmış, dörtnala gidiyordu. Koşu bandının ayarı en yüksek hıza getirilmiş olmalıydı ki, aygır modern lokomotifleri kışkandıracak bir süratle koşuyor, havayı ritmik olarak döven ayakları zorlukla görülebiliyordu. Sağrısı terden parlayan bu muhteşem yaratığı hayranlıkla seyrettim. Nallanmış ayakları koşu bandında o bildiğimiz dörtnal sesi çıkarıyordu. Ön ayaklarla arka ayaklar öyle bir armoni içindeydi ki, dünyada bundan daha uyumlu bir şey olamaz diye düşünüyordu insan. Müzik gibiydi, hatta daha mükemmeldi. Bu koşu, Ravel’in ‘Bolero’sunun aşırı hızlandırılmış bir icrası gibi geliyordu bana. Simsiyah aygırın burun deliklerinden cehennem dumanları çıkıyordu.”²⁹⁵⁷

Gerçek dünyadan koparak hayallerinin dünyasında yaşayan Mehmet’in gördüğü bu halüsinasyonlar, onun iç dengesini sağlamak için bilinçsizce kurduğu hayallerdir. Bu hayaller vasıtasıyla korkularının yani bilinçdışının açığa çıkmasına izin vermemeye çalışmakta ve hayalleri bir çeşit savunma mekanizması işlevi görmektedir. Yüzleşmek istemediği birtakım gerçekler de yine bu gündüzdüşlerinde karşısına çıkabilmekte ve onu endişeye sevk etmektedir. Gerçekle hayal arasındaki sınırı her zaman koruyamayan Mehmet, şizofrenlerdeki gibi kimsenin kendisine kötülük yapamayacağına inanır.²⁹⁵⁸ Çevresinde yaşananlara karşı tepkisizdir:

“Bugünle ve gelecekle ilgili en ufak bir kaygı duymuyordum, buna yeteneğim yoktu. Herkese, her şeye, her gelişmeye karşı derin bir kayıtsızlık içindeydim. İşte beni özetleyecek cümle ancak bu olabilirdi: Kayıtsızlık durumu, katıksız özgürleşme.”²⁹⁵⁹

Yaşadıklarını sürekli unuttur.²⁹⁶⁰ Arada adeta belleğini yitirir.²⁹⁶¹ Nietzsche’nin “aktif unutma tezi”ndeki unutma yetisi olan hayvanlara özenir çünkü ona göre

²⁹⁵⁷ A.e., s. 164.

²⁹⁵⁸ A.e., s. 159.

²⁹⁵⁹ A.e., s. 235.

²⁹⁶⁰ A.e., s. 70.

²⁹⁶¹ A.e., s. 101.

“Mutlu olabilmenin tek şartı ‘unutmayı’ başarabilmektir.”²⁹⁶² Eşruhu Ahmet’in yerine geçmesinin sebebi de untabilmektir. Eşruhu Ahmet şizoid tabloda yutan sahte benlik kısmını temsil etmektedir. Mehmet ile Ahmet’in karşılıklı konuştukları kısımlar eşruh kurgusuna uygun biçimde ilerlemektedir. Mehmet karşısında Mehmet sandığı eşruhunun arada kendisini ziyarete geldiğine inanmaktadır. Eşruhunu karşısında gördüğündeyse ona sarılmak istememesini takıntısına bağlar. Bu takıntısını hayallerinin gerçekliğini kaybetme korkusuyla geliştirdiği yorumu da pekâlâ yapılabilir. Olayların anlatımında Ahmet’in Mehmet’i anlattığı kısımların aslında Mehmet tarafından anlatıldığına ortaya çıkması eşruh kurgusundaki diyalogların ve tüm anlatılanların romanın sonunda yeniden gözden geçirilip bir araya getirilmesi zorunluluğunu doğurur. Kişinin kendi ürettiği öteki’nin konumundan kendisini anlatması dolayısıyla ben ile ötekinin konumlarının değişmesi romanı okuyucu için cazip kılan unsurlardan biridir. Eşruhuyla yer değiştirmenin farklı bir şeklini örnekleyen romanın sonunda romanın Mehmet tarafından yazıldığı söylenilmekte ve roman boyunca saklanan ve Ahmet olarak tanıtılan kişinin Mehmet olduğu söylenmekte böylece roman oldukça heyecanlı bir sonla nihayet bulmaktadır. İkiz kardeşlerden birinin kaybı geride kalan kardeşin, **Sonradan Yaşamak**’ta ve **Şah ve Sultan**’da da olduğu gibi, ikizini yitirmenin acısına katlanamayarak onun kimliğine bürünmesine sebep olabilmekte **Sonradan Yaşamak** ve **Kardeşimin Hikâyesi**’nde olduğu gibi kişi kendi benliğini bilinçdışına gölgesi olarak itmekte ve ikizinin yerine yaşamaya başlamakta, baskıladığı gölgesi, eşruh olarak karşısına çıkmaktadır. Kişinin ikiziyle ilişkisi bu şekilde devam ettirilmekte ve ikizlerin arasındaki özel ve dengeye dayalı yapı korunmaktadır.

²⁹⁶² A.e., s. 185.

4.2. TÜRK ROMAN KURGUSUNDA BEN VE BEN'E BENZEMEYEN ÖTEKİ'DEN OLUŞAN İKİLİ KAHRAMANLAR

Geleneksel anlatılarda, kahramanların yanında genellikle onların kahramanlık vasıflarını öne çıkarıp parlatacak bir arkadaşları, kardeşleri, yoldaşları, sırdaşları, uşakları, köleleri, yardımcıları bulunur. Kahramanın yanındaki bu kişilerin kahramana zıt olan ve onu tamamlayan tipik vasıflarının bir simgesi olarak dış görünüşleri kahramanın tam zıddı özellikler taşır. Geleneksel halk tiyatrosunun en tanınmış gösterilerinden biri olan Karagöz-Hacivat oyunu benzeri bir ikiliye ev sahipliği yapar. Karagöz oyunu olarak da tanınan oyunda “tipler, mensup oldukları kavimlerin karakter özellikleriyle, kılık ve kıyafetleri kuvvetli çizgilerle belirtilir”²⁹⁶³ ve dış görünüşün tasvirine özen gösterilir. Karagöz okumamış, cahil de olsa “ırfan sahibi”, “ahlâkı, davranışları, dili ile iyi ve güzel olandan hoşlan[an]”, “Yapmacık davrananlarla dile yabancılaşanlara karşı alaycı davran[an]” bir tipken Hacivat ise “tahsilli olup öğrendiği medreselilere özgü kelime, deyim ve birtakım kavramları günlük konuşma dilinde kullanan çıkarıcı, ukalâ bir tiptir”²⁹⁶⁴. Karagöz ile Hacivat’ın dış görünüşleri kadar kişilikleri arasındaki zıtlıkların da oyunda özellikle altı çizilir. İki tip birbiriyle sürekli bir çatışma hâlinindedir ancak bu çatışmalar büyük bir kavgaya dönüşmemekte ve iki tip rakip konumuna getirilmemektedir. Hacivat, tavır, davranış, dış görünüş ve konuşmalarıyla Karagöz’ün gölgesi olarak nitelendirilebilecek onun hem sahip olmadığı hem de kınadığı özelliklere sahip bir tiptir. Gösterideki diyalogların başlatıcısı olarak işlevsel olduğu kadar bir iç dengenin temininde de kişinin gölgesini temsil eden tiplerle olan ilişkisinden oyunda bu minvalde faydalanılmaktadır. Karagöz ve Hacivat bir araya geldiklerinde oyun başlar, ayrıldıklarında biter. Bazen de Karagöz, Hacivat’ı ya da Hacivat Karagöz’ü arar, durur.

²⁹⁶³ Müzeyyen Buttanrı, *Çeşitli Yönleriyle Tiyatro*, s. 267.

²⁹⁶⁴ A.y.

Geleneksel anlatılar arasında vaka anlatımına dayalı olan mesnevilerin ve halk hikâyelerinin önemli bir yeri vardır. Aşk konulu mesnevilerde ve halk hikâyelerinde ortak olarak görülen iki âşığın vuslat yolundaki maceralarının anlatılmasından dolayı edebî eserlere verilen ikili isimler, hatalı bir şekilde iki âşığın ikili olarak değerlendirilmesine sebep olmaktadır. Hüsn ü Aşk'taki gibi alegorik bir anlatımın benimsenerek tasavvufî göndermelerin ön plana çıkarıldığı mesneviler gibi aşk konulu mesnevîlerde de Leyla vü Mecnûn, Cân u Canân, Hüsrev ü Şirin, Hüma vü Hümayun, Yusuf u Züleyha vb. genel olarak iki âşığın hikâyesi anlatılır ve kalıp şeklinde bir isimlendirme tercih edilir. Mesnevilerde Arapçadan gelen “ve” bağlacıyla iki âşığın ismi bir araya getirilip kalıp bir ifadenin içine yerleştirilirken halk hikâyelerinde “ile” bağlacının genelde kalıp şeklinde kullanıldığı görülmektedir: Gül ile Ali Şîr, Leyla ile Mecnûn, Elif ile Mahmut, Derdiyok ile Zülfi Siyah, Ercişli Emrah ile Selvi Han, Hasan ile Mihrican, Kerem ile Aslı gibi.²⁹⁶⁵ Gerek mesnevîlerde gerekse halk hikâyelerinde iki âşığın isimleri birlikte zikredilse de esasen iki âşik ikili kahramanlar gibi bir arada bulunmazlar, cinsiyetleri farklıdır ve birlikte bir yolculuğa –hayat yolculuğu çerçevesinde de genişletilebilir- çıkmazlar. Birbirlerine kavuştuklarında mesnevî, halk hikâyesi ya da masal nihayet bulur ya da geleneksel anlatımın devamında yeniden ayrılırlar. Gazellerdeki genel ideal kadın imajının aksine “[M]esnevilerin[.] kadın kahramanları Hurşit, Hümayun, Züleyha, Şirin ve Leyla ideal bir sevgili tipi olmanın yanı sıra sevdikleri uğruna her şeyi göze alabilen cesur âşıklardır aynı zamanda” ve mesnevilerde çok canlı bir şekilde çizilirler çünkü “Kurgunun gereği olan olay örgüsü ve şahıslar kadrosunun birbiriyle ilişkisi sevgiliyi statik bir değer olmaktan çıkarıp olaylara karışan, etkileyen ve etkilenen, düşünen, hisseden, çatışmalar ve gerilimler yaşayan gerçek[çi] bir varlığa dönüştürmektedir”.²⁹⁶⁶ İki sevgilinin kavuşmalarına mani anlatıda bir takım engeller bulunur ve sevgililerin bazen biri bazen her ikisi de bu engelleri aşmaya çaba gösterirler. Jung'un tabiriyle söylenecek olursa sevgililer ulaşılması imkânsız animayı çoğunlukla temsil ederler. Masalarda da aynı şekilde kahraman sevgilisine ulaşmak için çeşitli imtihanlara tabi tutulmakta ve önüne çıkan engelleri aşmaya

²⁹⁶⁵ Perteve Naili Boratav, **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, Yay. Haz. M. Sabri Koz, 4. bs., Ank., Tarih Vakfı Yay., 2012, s. 18-19.

²⁹⁶⁶ Melike Gökcan Türkdoğan, “Aşk Mesnevileri ve Gazellerdeki Sevgili İmajına Dair Bir Karşılaştırma”, **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 29, Bahar 2011, s. 122-123.

çalışmakta, sevgilisine kavuştuğunda da masal bitmektedir. Mehmet Kaplan bu tipi Türk edebiyatında âşık tipi olarak adlandırmaktadır.²⁹⁶⁷

Türk edebiyatındaki önemli bir diğer ikili tipi bilge adamla gençten, usta ile çıraktan, hoca ile öğrenciden, mürşit ile müritten oluşmaktadır. Bu tip anlatılardaki bahsi geçen yaşça büyük kişi, kişisel özellikleri bakımından masallardaki kahramana yol gösteren yaşlı bilgeye ya da aksakallı dedeye benzer, Jung'un "yaşlı bilge" olarak değerlendirdiği kişiyi temsil eder ve esasen "ruh arketipine" bağlıdır. Jung, yaşlı bilge arketipinin ruhun simgesi olduğu kanaatindedir²⁹⁶⁸. Bu tezini şöyle açıklar:

"Ruhun düşlerde görülme sıklığı, masallardakiyle hemen hemen aynıdır. Kahraman, ancak sağlam bir düşünce ya da parlak bir fikir, yani ruhsal bir işlev ya da endopsişik otomatizm sayesinde kurtulabileceği umutsuz bir duruma ne zaman düşse, yaşlı adam görünür. Kahraman dışsal ya da içsel nedenlerden ötürü gerekeni yapamadığı için, gerekli bilgi, kişileştirilmiş bir düşünce, yani öğüt verip yardım eden yaşlı adam kılığında ortaya çıkar."²⁹⁶⁹

Genellikle kahramanın sürekli yanında değildir, ihtiyaç hâsıl olduğunda ortaya çıkar. Masallarda kahramana yaşlı bilge neden, nasıl, nereden, nereye, ne gibi sorular yöneltirken "insanın kendisi üzerine düşünmesini ve ahlaki güçlerin toplanmasını sağlar, sık sık da bunun için gereken büyümlü tılsımı, yani iyi ile kötünün birleştiği kişiliğin bir özelliğini temsil eden beklenmedik ve ihtimal dışı bir başarıya ulaşma gücü verir".²⁹⁷⁰ Yaşlı adam, "bilgi, idrak, düşünce, bilgelik, akıllılık ve sezgi, diğer yandan da iyi niyet ve yardımseverlik gibi ahlaki özellikleri temsil eder, ki bunlar onun 'ruhsal' karakterini yeterince ortaya koyar."²⁹⁷¹ Türk masal, destan ve halk hikâyelerinde ruh arketipinin temsilcisi yaşlı ve bilge kişilerle sık sık karşılaşılır. Dede Korkut böyle bir yaşlı bilge tiptir. Yine aynı şekilde dini temelli Hızır motifi anlatılarda benzer şekilde kullanılmaktadır. Mehmet Kaplan, İslamiyet'in

²⁹⁶⁷ Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3: Tip Tahlilleri**, s. 129.

²⁹⁶⁸ Carl Gustav Jung, **Dört Arketip**, s. 87.

²⁹⁶⁹ A.y.

²⁹⁷⁰ A.e., s. 89-90.

²⁹⁷¹ A.e., s. 91.

kabulünden önceki alp tipinin İslamiyet'in kabulü ardından veli tipine dönüştüğünü ve velilerin gazilerin sürekli yanında yer aldıklarını ve kendilerini esasen manevi makamları açısından daha yukarıda gördüklerini ve maddi makam sahipleriyle gerektiğinde hak uğrunda çatışabildiklerini söyler.²⁹⁷² Veli tipi geleneksel anlatılara yaşlı ve bilge kişi olarak taşınmaktadır. Mihr ü Vefâ mesnevisindeki Remmâlin²⁹⁷³, Hüsn ü Aşk'taki Mollâ-yı Cünûn gibi kişilerle romanlarda da karşılaşılmaktadır. Bu kişiler alegorik anlatımda simgesel özellikler de taşımaktadırlar. Martin Lings'e göre simgesel anlatımın doğduğu yer dinin sahasıdır ve Yaratıcı ile ilişkideki insanı temsil eden "kök-insan dinin simgeleşmesidir".²⁹⁷⁴ Ermiş kişi, ruhun Yaratıcı'ya en yakın hâlini temsil eden kök-insana benzeyen ve onun temsilcisi bir kişi olarak görülmekte olup Lings'e göre düşmüş insan; kök-insanın sahip olduğu özellikleri, Yaratıcı ile ilişkisinde sahip olduğu kanatları kaybeden kişidir.²⁹⁷⁵ Ermiş ile düşmüş insan arasındaki ilişki Lings'e göre bir ayine benzemekte olup, bu ayin:

"Gökler'den atılan bir hayat-çizgisi gibidir: bu, hayat-çizgisine yapışacak abid içindir; geri kalan Atan'ın ellerindedir. Bir ayin her zaman Tanrı'ya bir yöneliş ile icra edildiğine göre, simge ile Yüce Kökenörnek arasındaki bağlantının bir canlandırılışı, bu kopmamış fakat uykudaki çizginin ve her zaman ve her bir anda onu uykudan uyanışa geçirmek için titreme edimlerinin sürekli tekrarına ihtiyaç duyan bir titreyiştir anlamına gelir."²⁹⁷⁶

Lings'in deyişiyle ben ve sen'in birbirinden kopmaz ve her daim birbirini akla getiren ilişkisi doğrudan "O" yani Tanrı ile ilişkilidir.²⁹⁷⁷ Bahsedilen anlamda özel bir manevî yolculukta kişinin aynı gölgesi gibi sürekli ya da gerektiğinde yanında bulunan ve ruh arketipine bağlı olan yaşlı bilge kişinin temsilcisi konumundaki

²⁹⁷² Mehmet Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3: Tip Tahlilleri**, s. 109.

²⁹⁷³ Ayrıntılı bir inceleme için bkz.: Volkan Karagözlü, "Arketipsel Sembolizm Bağlamında Mihr ü Vefâ Mesnevisinin İncelenmesi", **Turkish Studies**, S. 7/1, Kış 2012, s. 1405-1421 (Çevrimiçi) http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1302067514_74_karag%c3%b6zl%c3%bcvolkan_t.pdf 27.09.2013.

²⁹⁷⁴ Martin Lings, **Simge ve Kökenörnek: Oluşum ve Anlamı Üzerine**, Çev. Süleyman Sahra, Ank., Hece Yay., 2003, s. 17.

²⁹⁷⁵ A.e., s. 17-18.

²⁹⁷⁶ A.e., s. 18.

²⁹⁷⁷ A.e., s. 34.

yüksek manevî şahsiyet sahibi olgun kişi ile yanındaki “düşmüş” ve henüz ham kişinin birlikteliği de bir ikili oluşturabilmektedir. İkili yine iki zıt görünüşe ve kişiliğe sahiplerdir. Genç adam ve yaşlı bilge adam arasındaki görünüşteki zıtlık kişiliklerindeki cahillik ve bilgelik vasıflarıyla pekiştirilir. Esas kahraman, romanın merkezine yerleştirilen genç, cahil ve “düşmüş” adam olurken ona manevî yolculuğunda yardımcı olan bilge arketipinin temsilcisi “ermiş” kişi hoca, mürşit, usta, psikiyatr vb. olabilmektedir. Aynı gölgesiyle barışarak kendi dengesini sağlayan kişi gibi yaşlı bilge kişi de özben’e doğru gerçekleştirilen yolculukta bir denge unsuru ve yardımcıdır. Çoğunlukla sevilen ve peşinden koşulan bir kişi hükmündedir. Kişinin gölgesiyle arasındaki çatışmalarına benzer şekilde çatışmalar da yaşayabildiği bilge kişi yine gölgesi gibi yolculuk boyunca kişinin çeşitli şekillerde fasıllarla da olsa yanındadır ve yolculuğunu tamamladığında kişinin yanından ayrılmaktadır. Bu şekilde kişinin yanında sürekli bulunan bilge kişilerle genç ve cahil çıraklarının oluşturduğu ikililerin dış görünüşlerindeki birbirine benzemeyen yönlerinin anlatıda özellikle altı çizilmektedir. Aynı kişinin gölgesinin temsilcisi yardımcısıyla olduğu gibi taraflardan biri dış dolayımlayıcıdır. Kişinin gölgesini temsil eden bir yolculukta asıl kahraman gölge konumundaki kişinin dolayımlayıcısı olurken bilge kişi yanındaki genç kahramanın dolayımlayıcısı olabilmektedir. Her iki durumda da dolayımlayıcı dış dolayımlayıcıdır.

Nüket Esen, birbirine benzemeyen ben ve öteki’den oluşan ikililerden müteşekkil, ikili kahramanların ana temanın şekillenmesinde belirleyici rol aldığı hikâyelere “ile hikâyeleri” adını vermektedir.²⁹⁷⁸ Esen, Levinas’ın ben ve öteki ilişkisinde temel kabul ettiği sevgi ve nefret ilişkisi temelinde bu tip hikâyelerin okunabileceğini belirtmektedir.²⁹⁷⁹ “İle hikâyeleri”ndeki ikili kahramanların Esen’in seçtiği örneklerde de erkekler olması şaşırtıcı değildir.²⁹⁸⁰ Geleneksel anlatılarda ve uzunca bir süre romanlarda ikili kahramanlar hep erkeklerden oluşur.

²⁹⁷⁸ Nüket Esen, bu tanımlamayı Murathan Mungan’ın hikâyeleri hakkında kullanır ancak geleneksel anlatılar da göz önünde bulundurulduğunda genel bir adlandırma olarak kabulünün mümkün olduğu kanaatindeyiz.

²⁹⁷⁹ Nüket Esen, **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, s. 172-173.

²⁹⁸⁰ Nüket Esen kahraman ile rakibini de bu tür hikâyelere dâhil etmektedir ki yukarıda da belirtildiği gibi başlangıçta ikiz kahramanlar olarak ortaya çıkmış olabilecek ve daha sonra aradaki çatışmanın büyük bir savaşa dönüştüğü ve ikizlerden birinin kahraman diğerinin rakip olarak anlatılmaya başlandığı anlatılarda artık kahraman ile rakibin bir arada bulunmadıkları açıkça görülmektedir. Bu

Yenileşme dönemi Türk edebiyatının ilk romanlarından biri olan **Felâton Bey ile Râkım Efendi**, adı sebebiyle ikili kahramanların yer aldığı bir roman gibi görülse de aslında durum bilinenden oldukça farklıdır. Ahmet Mithat Efendi'nin 1876 yılında kaleme aldığı romanda “müdahaleci yazar kimliği”²⁹⁸¹ hep ön plandadır ve yazar romanın kahramanı Râkım Efendi ile onun karşısına çıkardığı Felâton Bey tipini zorla bir ikili hâline getirmeye çalışmaktadır. Berna Moran romanı iki sebepten dolayı önemser. Bu sebeplerden ilki romanın daha sonra Türk romanında sürekli işlenecek “alafranga züppe tipi”nin ilk örneğini teşkil etmesi ve ikincisi ise “Batılılaşma sorununun Türk romanının kişilerini, kuruluşunu belirlemede nasıl bir rol oynadığına, aşırı da olsa iyi bir örnek oluşturması[dır]”.²⁹⁸² Moran'a göre romanda “Ahmet Mithat'ın ortaya koyduğu temel karşıtlık Felâton Bey ile Rakım Efendi'nin temsil ettikleri tembellik ve israf ile çalışkanlık ve tutumluluk arasındadır”, züppelik ise başta gelen bir alay ve yergi konusu değildir ve “Bu iki adamı karşılaştırmak amacı yapıtın kurgusunu da belirler.”²⁹⁸³ Ahmet Mithat Efendi, Felâton Bey'i aslında romanına katmış olmaktan çok da memnun değil gibidir ve onu sürekli dışlar. Hatta bu dışlamayı öyle bir noktaya vardırıır ki Râkım Efendi ile Felâton'u çekiştirmeye başlar:

“Felâton Bey'e!

Adam, bırak şu sefihi be!

Nasıl bırakırsınız? Hikâyemizin nısfına müşterek olan bir zatı nasıl terk ederiz?

O hoppayı bu hikâyeye hiç bile katmamalıydı.

Öyle lazımdı ama, nasılsa katmış bulunduk. Hem Felâton Bey'e bu buğz neden iktiza etti? Yoksa herifin şu alafrangalığını çekemez mi oldunuz? Eğer Felâton Bey olmamış olsaydı...”²⁹⁸⁴

sebeple de ben ve öteki ilişkisi kapsamında değerlendirilebilseler de kahraman ile rakibi ikililer olarak ele alınmamaktadırlar. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki aynı hikâyede kahraman ve rakibi aynı zamanda efendi-köle ilişkisi içindedirler. Dolayısıyla Nüket Esen'in, biz hikâyeleri değerlendirirken söz konusu efendi-köle ilişkisini ön plana aldığını düşünüyoruz.

²⁹⁸¹ Nüket Esen, a.g.e., s. 79.

²⁹⁸² Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a**, s. 48.

²⁹⁸³ A.e., s. 48-49.

²⁹⁸⁴ Ahmet Mithat Efendi, **Felâton Bey ile Râkım Efendi: “Orijinal Metin”**, Yay. Haz. Tacettin Şimşek, 8. bs., Ank., Akçağ Yay., 2011, s. 177.

Kendisinin kurgu bir karakter olduğunun farkındaki Râkım'ın kendisini kurgulayan yazarla başka bir kurgu karakterin romandaki kaderini belirlemeye çalışan bir sohbe te girişmesi üst kurmaca düzleminde ben ve öteki ilişkisindeki üçüncü kişi olarak yazarın kimliğinin ne kadar baskın bir rolde olduğunu da gösterir. Râkım Efendi'yle kıyaslamak için başta kurgulayıp onunla çekiştirip yerse de Ahmet Mithat Efendi, Felâton Bey'den daha sonraki eserlerinde de vazgeçemeyecektir. **Karı Koca Masalı**'nda bu sefer okuyucularıyla, bir meddah misali yine Felâton Bey'i çekiştirir:

“Dünyada hiç aldanmamak ister misin? Öyleyse şu söyleyeceğim söze iyi kulak kabart! Gerek eşyanın, gerek şahısların yalnız isimlerine aldanmamazlık etme. Onlar hakkında edilen tarif ve nitelermelere de aldanmamaya çalış! Aklın her neye ererse ona önem ver. Gerisini yalnız dinle! Mesela Felâton Bey'i işitesin ki âlimmiş, yazarmış, şairmiş, kısacası eşsizmiş diyorlar. Acele etme! Hemen inanırverme! Böyle şeylerde bir kere haberi veren adama bak. Âlim midir? Yazar mıdır? Şâir midir? Âlim, yazar, şair olan bir adamın niteliklerini ayırt etmeyi becerebilir mi? Bundan sonra da Felâton Bey'in ilim ve yazarlık ve şiirini kendisi mi imtihan etmiştir yoksa birinden mi işitmiştir? Birinden işitmişse o adamın özel durumu bu konuda doğru bilgi alınacak biri olmaya kâfi midir? Doğru bilgi alınacak biri olmak için yalancı olmamaya kadar lüzum vardır. Kanıt da ister. Bakalım Felâton Bey'in ilim ve yazarlık ve kalemine dair ne örnek, ne kanıt sunabilirler? O örnekler bir adama gerçekten âlim, yazar, şair dedirtmeye kâfi şey midir?”²⁹⁸⁵

Bu zorlama ikilinin arasında Ahmet Mithat Efendi hep olacak ve roman boyunca ikili karşılaştıkları anda dayanamayarak kendisini de bu ikili olmaya zorladığı iki kurgu kişinin arasına giren bir kara kedi misali kurguya dâhil edecektir.

Annesini çok küçük yaşta kaybeden Felâton Bey, babası Mustafa Merakî Efendi'nin isteğiyle Fransız bir hocanın terbiyesinde yetişir ve bir kalemde memur olarak çalışmaktadır. Babası vefat eden Felâton Bey, babasından kalan serveti hesapsızca harcamaya koyulur, cahildir ama kendisini bilgili göstermeye çalışırken

²⁹⁸⁵ Ahmet Mithat, **Beliyat-ı Mudhike ve Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Kaynakçası**, Haz. Nüket Esen, İst., İletişim Yay., 2011, s. 187.

komik durumlara düşer. Çok küçük yaşta babasını kaybeden Râkım Efendi ise yine Batılı bir eğitim almıştır. Kendi parasını kazanmaktadır, o da bir kalemde memurdur. Bir taraftan da ek gelir sağlamak için Fransızcadan çeviriler yapmaktadır. Râkım Efendi, Felâtun Bey'in aksine oldukça tutumlu, kendisini ağırdan satmayı bilen, lafi gediğine koyduğunu zannederek karşıdakini mahcup etmeyi hüner addeden bir adamdır. Annesini de kaybedince onun ve babasının emaneti dadısıyla birlikte yaşamaya başlar. Zamanla biriktirdiği paralardan kendisine bir de cariye satın alır. Cariyesine piyano çalmayı öğreten Fransız kadın, aynı zamanda kendisinin metresidir. İngiliz bir ailenin Can ve Margrit adındaki genç kızlarına Osmanlı Türkçesi dersleri verirken kızlardan biri de ona âşık olup verem illetine yakalanır. Râkım ise saf ve masum görünüşü altında her türlü badireden tereyağından kıl çeker gibi kolaylıkla sıyrılıp herkesi birden idare etmeyi başaran bir tiptir. Cariyesini, metresini, İngiliz kızı önce kendisine âşık edip sonra onların aşkından habersizmişçesine hepsini parmağında oynatır. Felâtun Bey ise İngiliz kızlar yerine İngilizlerin evindeki aşçıya yaklaşan hesapsız, şıpsavdi bir tiptir. Onun da bir metresi vardır ancak Râkım kadar uyanık olmadığı için metresi tüm parasını yer. Sonunda o sefil olurken Râkım metresini başından savıp bir de onun vasıtasıyla cariyesinin gönlünü yapacak ve kendisi buna isteksiz gibi görünüp üstüne de metresinin kendisini cariyesine itmesini sağlayacak kadar kurnaz bir adamdır.

Felâtun Bey ile Râkım Efendi'nin bir ikili olamamasının sebebi yazarın zorlaması ve müdahaleleri kadar dolayımlayıcı farklılığıdır da. İkiliden herhangi biri diğerinin dolayımlayıcısı değildir. Aslı Uçar da "Araba Sevdası ve Felâtun Bey ile Râkım Efendi Romanlarında Mimetik Arzu" adlı makalesinde Girard'ın yukarıda ilgili bölümde bahsedilen "mimetik arzu kuramı" üzerinden romanı inceler ve dışsal dolayımın daha baskın olduğunu söyler.²⁹⁸⁶ Dışsal dolayım baskın olsa da iki kurgu karakterin birbirine bir ikili şeklinde bağlanmasını sağlayan bir dolayım ilişkisi ortada yoktur. Zaten roman boyunca Felâtun Bey pek de ortalarda yoktur. Râkım Efendi'yle birlikte yol almazlar, ortak idealleri yoktur, ortak tanıdıkları ve ortak çevreleri dışında hiçbir ortak ilişkileri yoktur. Bu eksikliği yazar sürekli araya girerek

²⁹⁸⁶ Aslı Uçar, "Araba Sevdası ve Felâtun Bey ile Râkım Efendi Romanlarında Mimetik Arzu", **Pasaj**, S. 6, s. 172.

bertaraf etmeye çalışsa da geleneksel tiyatronun ikililerinin romanda yeniden ya da benzer şekilde tesis edilemediği ortadadır.

Ahmet Mithat Efendi bir ikili şeklinde kurgulayabileceği romandaki en önemli iki kurgu kişiden istifade edemez. Oysa buna yeltenmiştir de. Felâton Bey ile uşağı Mehmetçik romandaki bahsettiğimiz anlamdaki tek gerçek ikilidir. Geleneksel halk tiyatrosundaki ikili, bu ikilide tebarüz eder. Felâton Bey Hacivat'ın konumundadır, uşak Mehmetçik ise Karagöz'ün. Felâton Bey günlük hayatta her karşılaştığı kişiye güler yüzlü davranması gerektiğine inanır. Kastamonu'dan yeni gelen uşağı ise bu yapmacık alafranga özentisi tutumdan haberdar olmadığı için “kendi beyini bir adam ile gayet tatlı ve nazikâne ve tâzimekârane konuşuyor gördükte; ‘Bu efendi bizim beyin dostu olmalıdır’ itikadına düşer” ancak durumun zannettiği gibi olmayışı onu hayrete düşürür.²⁹⁸⁷ Çünkü Felâton Bey kucaklaştığı adamdan ayrıldıktan hemen sonra “hiddetinden çıldırmak derecesine gel[ir] ve hatta sövüp say[ar]”.²⁹⁸⁸ İçine düştüğü bu dünyayı yadırgasa da Mehmet “daha dünyayı öğrenmemiş, ayda yüz kuruşun meftunu, ensesine muhabbet ve âferin makamında bir tokat vurulmasının mecburu bir adam” olduğundan her gördüğüne, işittiğine alışmaya çalışır.²⁹⁸⁹ Felâton Bey'e “Pantolon Bey”, onun kız kardeşi Mihriban Hanım'a “Merdivan” Hanım, Mustafa Merakî Efendi'ye de “Meraklı Efendi” diye hitap eder. Söylenenleri yanlış anlaması ve buradan doğan komedi unsuru Karagöz oyununu doğrudan akla getirir. Merakî Efendi, alafrangalığa müptela olsa da Mehmet'i istediği gibi eğitebileceğine inandığı için onu köşkte tutmayı kabul eder. Felâton Bey'in bir numunesi olan Merakî Efendi ile Mehmet'in konuşmaları da Karagöz oyununun devamı gibidir:

“Bir gün, ‘Mehmet! Beyefendi ne yapıyor?’ deyip de, Mehmet'ten ‘Çorba içiyor’ cevabını alınca ‘Oğlan, öyle söyleme, ona alafrangada ‘supe yiyor’ derler’ demiş ve Mehmet, ‘Hayır efendim, Allah göstermesin! Sopa yediği yok, çorba içiyor’ dediği hâlde dahi Merakî Efendi meraklanmayıp ‘Oğlum! Alafrangada çorbanın ismi supedir.

²⁹⁸⁷ Ahmet Mithat Efendi, **Felâton Bey ile Râkım Efendi: “Orijinal Metin”**, s. 6-7.

²⁹⁸⁸ A.e., s. 7.

²⁹⁸⁹ A.y.

Bunları birer birer öğrenmeli' diye nasihat vermişti[r]. İşte anlayınız ki Mehmet dahi yavaş yavaş alafranga olacaktır.”²⁹⁹⁰

Mehmet ise Felâton Bey evde sürekli Fransızca konuşsa da söylenenleri anlamamakta ısrarlıdır. Roman Doğu-Batı tezadı ya da züppe tipi üzerinden okunacaksa oysaki devamı gelmeyen ve geliştirilmeyen bu ikilinin ilişkisi üzerinden en sarîh şekilde okunabilecektir.

Ahmet Mithat Efendi, ikililer adına başarısız bir deneme olan **Felâton Bey ile Râkım Efendi**'den sonra da benzeri ikili kurguları üzerinde çalışmaya devam eder. **Karnaval** (1881)'da Zekai Bey ile Resmi Bey, **Acaib-i Âlem** (1882)'de Subhi ve Hicabi, **Vah!** (1882)'da Behçet ile Necati Ahmet Mithat Efendi'nin farklı ikili kahraman kurgusu denemeleridir.

“Hep ikilik, birlik için,
Bak iki göz, bir görüyor!
Birlik ise, dirlik için,
Bak iki göz bir görüyor!
Ruh ve ceset, arş ve felek,
İns ve peri, cin ve melek!
Birlik için hep bu emek,
Bak iki göz bir görüyor!
Şirkten eyle hazer,
Vaktini boş etme güzer.
Aleme bir eyle nazar,
Bak iki göz bir görüyor!
Sende seni, sende seni,
Bile ki budur ‘allemeni’
Birleye gör can ve teni,
Bak iki göz bir görüyor!”²⁹⁹¹

Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi'nin ilk baskısı 1910'da yapıp bazı ilavelerle genişletilmiş ikinci baskısı 1925'te yapılan romanı **A'mak-ı Hayal**, Ahmet Raci adındaki genç ve hemen her alanda tahsilini geliştirmiş bir gençle Aynalı Baba adındaki mürşidin yollarının kesişmesiyle başlar. Ahmet Raci gördüğü tahsil ve

²⁹⁹⁰ A.e., s. 7-8.

²⁹⁹¹ Filibeli Ahmed Hilmi, **A'mak-ı Hayal: “orijinal metin”**, s. 98.

okuduğu kitaplar neticesinde "[K]üfür ile imandan! İkrar ile inkârdan mürekkep bir şey ol[muştur]".²⁹⁹² Aynalı Baba ile karşılaşması dindar olan annesinden öğrendiği sağlam dini bilginin yeniden canlanmasına vesile olur.

Arkadaşlarıyla birlikte gittikleri kasabada Ahmet Raci'nin gözlerinin önünde önce Buda Gavtama Şakyamunî sureten tebessüm eder.²⁹⁹³ Daha sonra kendisiyle Aynalı Baba'nın oluşturacağı gibi bir ikili olan iki dervişle karşılaşır. Bu iki dervişle karşılaştıklarında Ahmet Raci ve arkadaşları onlar hakkında: "İki serseri, iki dilenci, iki sarhoş, iki derviş" yorumunda bulunurlar.²⁹⁹⁴ Bu iki derviş yalnızca kendileriyle ilgilidirler, yanlarına gelen Ahmet Raci ve arkadaşlarından haberleri bile yokmuş gibi davranırlar. Ahmet Raci onların konuşmalarına kulak kabarttığına iki Derviş'ten birinin elli yaşlarında olduğunu, genelde onun konuşup yanındaki gencin dinlediğini fark eder. Böylece bu tip bir ikilide kimin konuşup kimin dinlediğini de örneğinden bizzat öğrenmiş olur. Bu iki derviş varlık ve hiçlik konusu üzerinde konuşmaktadırlar. Temel sorularından biri de "Ruh nedir?" sorusu olur.²⁹⁹⁵ Ahmet Raci'nin önce Buddha'yı hayalinde canlanmış görmesi, arkasından bir ikili örneği olan dervişlerle karşılaşması ve onların ruh kavramı üzerine sohbeti, romanda ruh arketipinin ortaya çıkacağı ileriki bölümlerin habercisidir. Nitekim bu dervişlerle karşılaşip onların kendilerini hayvan gibi gördüklerini söyleyip aşağılamalarına da şahit olduktan sonra üç gün bu kasabada kalıp tüm arkadaşlar şehre dönerler. Şehre geldiklerinin ikinci günü kahveye gitmek üzere Ahmet Raci evden çıkıp yolda gördüğü bir mezarlığın önünden geçerken içeriden adeta kendisini oraya bir şeylerin çağırdığını fark edip mezarlığa dalar ve olaylar hızla gelişmeye başlar. Burada küçük bir kulübe görür ve bu kulübenin içinde yaşayan garip kıyafetli bir adamla tanışır:

"Elli yaşlarında zannedilen bu adamın başında yeşil bir takke vardı ki elli kadar ayna parçaları yapıştırılarak tezyin edilmişti[r]. Birçok kumaş parçaları yamanarak elvan-ı alâimü's-semayı irae eden yırtık cübbesinde dahi ayna, teneke kabilinden şeyler dikilmiş, yapıştırılmıştı[r]. Bu halde ki bir adamı görüp de, daha doğrusu elbisesine

²⁹⁹² A.e., s. 20.

²⁹⁹³ A.e., s. 23.

²⁹⁹⁴ A.e., s. 24.

²⁹⁹⁵ A.e., s. 25.

bakıp da gülmemek elden gelmez[.]. Lakin üzeri[n]e attığı nazarında o kadar lâtif bir hilm ve tevazu, çehresinde o kadar hazin bir donukluk vardı[r] ki, [Ahmet Raci] gelmedikten maada kendisine doğru bir adım at[ar], kıyafetiyle tezaad-ı tam teşkil eden bir ciddiyetle, yavaş ve ahenkdar bir sesle [ona seslenir]."²⁹⁹⁶

Tanıştığı adamın fevkaladeliği daha çok ilgisini çeker ve hayretini körükler. Aynalı Baba, "beşeriyetin ismini gasp etmişsin" dediği Ahmet Raci'ye arzu ederse kendisine Adem Baba olarak da hitap edebileceğini söyleyerek kendisini tanıtır ve gittiği pek çok yerde farklı farklı pek çok isimle tanındığını söyler.²⁹⁹⁷ Onu tanıdıkça daha çok sevmeye başlayan Ahmet Raci onun elini öpüp bulduğu hazineden ayrılmak istemediğini ve yanında kalmasına izin vermesini ister. Tasavvufi sembollere yer verilen romanda el öpme sembolik olarak şeyh mürit ilişkisinin başlangıcını teşkil eder.

Tanıştıkları ilk gün Aynalı Baba, kulübesinden bir ney çıkarıp üflemeye başlar. Ahmet Raci'nin daha sonra "külbe-i ahzan" olarak nitelendirdiği bu kulübenin onun hayatında çok önemli bir yeri olacaktır. Neyi dinlerken Ahmet Raci kendinden geçerek derin hayallere dalar. Bir anda kendisini başka bir coğrafyada, başka bir iklimde bulur. Yanında yüzünü göremediği bir de "refiki" vardır.²⁹⁹⁸ Bu refik ona Hindistan'da bulduklarını söyler. Ona bir gümüşî derenin yanındaki kulübeye kadar eşlik edip kulübedekilere onu "Zirve-i Hiç'i'ye ziyarete getirdi[ğini]" ve ona rehber olmalarını ister.²⁹⁹⁹ Bundan sonraki yolculuklarında da hep Aynalı Baba kendisine yardımcı olacaktır. Bu ilk günkü ruhsal yolculukta Ahmet Raci, Buda Gavsama Şakyamuni ile karşılaşır. Ruh arketipinin ilk temsilcisi odur. Aynalı Baba'nın neyi vasıtasıyla ikinci gün çıkılan yolculukta ruh arketipinin temsilcisi Zerdüş'tür.³⁰⁰⁰ Zerdüş, Ahmet Raci'yi iyiliğin ve kötülüğün temsilcisi olarak Ehrimen ve Hürmüz'ü bir bütünün tamamlayıcıları, aynı bütünün farklı yönleri olarak tanıtır. Bu ikiliyle karşılaşacağının habercisi de başlangıçta kendisini Ahmet Raci'nin ikili bir yapı halinde hissetmeye başlamasıdır ("İki şahıstan

²⁹⁹⁶ A.e., s. 26.

²⁹⁹⁷ A.e., s. 27.

²⁹⁹⁸ A.e., s. 30-31.

²⁹⁹⁹ A.e., s. 31.

³⁰⁰⁰ A.e., s. 43.

mürekkep bir adamdım. Hem bendim hem binlerce sene akdem yaşayan bir pars[î].”³⁰⁰¹). Ahmet Raci'nin yolculukları esnasında gerek tasavvufi anlamda nefis terbiyesine gerekse vahdet-i vücud nazariyesinin ispatına ve her şeyin birliğine yönelik simgesel anlatımlara sıkça başvurulur. Ruh arketipinin temsilcisi olan ve her bir yolculukta farklı bir simgesel kişilik olarak Ahmet Raci'nin karşısına çıkan her bir kişi aslında her şeyin ve ruhların birliği fikrinin ve vahdet-i vücud nazariyesinin bir yansıması olarak anlaşılmalıdır. Bu durum bir taraftan da Jung'un ruh arketipinin kolektif bilinçdışındaki ortak arketiplerden biri olarak bilge arketipini yorumlamasına ve farklı anlatılarda farklı görünümde ancak ortak özelliklerle görüldüğüne yaptığı işaret üzerinden metnin okunmasına imkân sağlar. Esasen bu manevî yolculuklarda Ahmet Raci'nin karşılaştığı her bilge kişi Aynalı Baba'nın birer yansıması, sureti olarak addedilebilir. Çünkü hepsi aynı ortak yaşlı bilge arketipine dolayısıyla ruh arketipine bağlıdır. Ahmet Raci nefis terbiyesinin farklı basamaklarında ilerledikçe karşılaştığı kişiler de kendisinin bulunduğu mertebeye uygun özellikler arz etmektedir. Böylece nefis-i emmâreden başlayan yolculuğunda üçüncü gün kendisini on iki yaşında bir çocuk olan gören Ahmet Raci'ye babası kendisini Üstâd-ı Azam'a götüreceğini söyler. Bu yolculukta ruh arketipinin temsilcisi ise Brahma'dır. Gözlerini açtığı anda yine Aynalı Baba'nın yanında kendisini bulur. Dördüncü gün, Aynalı Baba'nın sözüne uyup gösterdiği mezarın üzerine uzanan Ahmet Raci, birden bir odada olduğunu fark eder. Gelen adam pederidir. Beşinci gün, şeyhlerin bir keramet olarak kuş donuna girmesinin ruh arketipiyle ilişkilerini hatırlattığı da göz önünde bulundurularak ve ruhun kuşla sembolleştirilmesini hatırlatır şekilde, Simurg kendisini kapıp götürür.³⁰⁰² Simurg ona korkmamasını ve arkasında kendisi gibi zahire yüklü elli tane daha Simurg bulunduğunu dolayısıyla da herhangi bir sıkıntı çekmeyeceğini söyler. Gözlerini açtığı anda karşısında yine Aynalı Baba'yı görür. Simurg kuş donundaki Aynalı Baba'nın bir temsili ve Ahmet Raci'nin ikilisidir. Aynı zamanda yine vahdet-i vücud nazariyesine göre kaleme alınan **Mantuku't-Tayr** da bir göndermedir. Altıncı gün kendisini on sekiz yaşında bir Hint prensi olarak gören Ahmet Raci'nin yanında ruh arketipinin temsilcisi olarak lalası vardır. Yolculuğun devamında Kaf Dağı'na

³⁰⁰¹ A.y.

³⁰⁰² A.e., s. 75.

doğru giderken ise kendisine arkadaşı Bahadır eşlik eder. Sonunda emellerine ulaşırp ülkelerine döndüklerinde Ahmet Raci, arkadaşını veziri yani yardımcısı ilan eder. Burada Bahadır ruh arketipinden çok gölge arketipinin temsilcisi olarak görülür. Yedinci gün yanına gittiğinde Ahmet Raci, Aynalı Baba'nın çok neşeli olduğunu görür. Neyin sesiyle yine müşahedeye daldığında tellalların Cabülsa³⁰⁰³ şehrine gidecek bir kervanı haber verdiklerini işitir ve o şehre giden kervana katılır. Buradaki ikilik kendi oturduğu Cablika şehriyle varacağı Cablisa arasındaki tezattan kaynaklanır. Yedi senede kervanla bu şehre varırlar. Bu şehir altındandır ve cennete teşbih edilir. Burada da ruh arketipinin temsilcisi bir rehber bulunur. Sekizinci gün Ahmet Raci, kendisini bir dershanede bir hocanın karşısında bulur, hocanın Bir Çinli olduğunu fark eder. Kendisine tavsiye edilen Brahman'ı bulur. Ruh arketipinin temsilcisi bu yolculuğunda Brahman'dır. Bir canlı cenaze gibidir, adam. Yedi sene boyunca onun kendisine öğrettiği "om" zikriyle bir halvethanede Ahmet Raci mahpus kalıp pek az gıdayla iktifa ederek yaşayıp beklenen dereceye ulaştığında oradan çıkarılır, Brahman'nın elini öpmek için eğildiğinde çevrelerindeki herkes hayretle ve heyecanla "om" diye zikretmeye başlar. Ahmet Raci yaşadıklarını şöyle anlatır:

"Brahman'la ben tavanla yer arasında, semada muallak duruyordum. Brahman'la elimden tuttu, semada yürüyerek duvara kadar geldik. Duvar bize hail olmadı. Yarıldı mı da geçtik, yoksa duvar mı kesafetini kaybetti, bilemiyorum."³⁰⁰⁴

Duvardan rahatça geçebilmesinin sebebinin ruhuna dönüş ve bedenine tevdi olduğunu öğrenir. Ruh arketipinin işaret ettiği ruha dönüşmeye başlar. Brahman'la aynı seviyeye yükselmesi de bunun nişanesidir. Ancak hâlâ ruhun tam olarak ne olduğunu anlayamamıştır. Brahman ona ruhu anlatabilmek için ölür, ruhu anlayıp anlamadığını Ahmet Raci'ye sorar, Ahmet Raci anlamadığını söyleyince bir kahkaha

³⁰⁰³ Metinde Cablisa (A.e., s. 95) ve Cabülsa (A.e., s. 96) iki şekilde geçmektedir.

³⁰⁰⁴ A.e., s. 101.

sesi işitilir, Brahman'ın ruhu tavanda durmaktadır. Bu yaşananları ve gördüklerini Ahmet Raci şöyle ifade eder:

"Gözlerini kapadı. Ben henüz 'Hayır' cevabını bitirmiştim ki dil-hırsı bir kahkaha koptu. Başımı kaldırdım. Brahman'ın bir ikinci aynı, tavanla yer arasında duruyordu."³⁰⁰⁵

Her seferinde Brahman ona ruhu anlayıp anlamadığını sorar. O anlamadım dedikçe karşısına farklı mekânlarda yeniden dirilerek çıkar. Tayy-i mekân eden Brahman'ın ona anlatmaya çalıştığı ruh gerçeğini öğrenmek için sonunda Ahmet Raci, canını fedaya razı olur. Dokuzuncu gün Aynalı Baba'nın yanına giden Ahmet Raci, onu çok üzgün bulur. Aynalı Baba, saz da çalabildiğini ve bugün saz çalmak istediğini Ahmet Raci'ye söyler. Aynı günün sonunda gözlerini açtığında Aynalı Baba'nın tekrar görüşme dileğini belirten bir veda pusulası bırakarak yanından ayrıldığını fark eder. İlk kitap burada biter.

İkinci kitapta Ahmet Raci'ye mektup yazan bir arkadaşının satırlarından Manisa Tımarhanesi'nde olduğu anlaşılır. Raci'nin tımarhaneye gelmesinin on beşinci günü delilerin yeni gelen bir deliyle "Aynalı, Aynalı ... Aynalı!" diye dalga geçmeye başladıklarını fark eden Raci ilk defa çevresiyle ilgilenir. Gelen Raci'nin bulmak ümidiyle tüm Anadolu'yu gezdiği ve bulamadığı Aynalı Baba'dır. İkili böylece yeniden kavuşmuş olurlar. Bundan sonra Ahmet Raci'nin tımarhanede tanıdığı deli tipleri tek tek anlatılır. Bunlar arasında "çifte deliler" lakaplı deliler de vardır ki Ahmet Raci'nin Aynalı Baba'yla tanışmadan önce karşılaştığı bir diğer ikiliden farklı ancak yeni konumlarına uygundurlar ve farkındalık noktasını simgelerler. Çifte hafızlar, birbirini taklit eden ikililerden meydana gelen deli bir çifttir. Bu ikiliden biri hafız, diğeri arabacıdır. İkisine birden hafız denmesinin sebebi, arabacının durmadan hafızı taklit etmesidir. Hafız her ne zaman kıraate başlasa arabacı da yanına oturup onu taklide başlar. Ona sorulduğunda zaten hafız dâhil kimsenin okunanların ruhuyla ilgili olmadığını dolayısıyla kimsenin de anlamadığını ve belki de kendisini dinleyenlerin hafızdan ziyade bir hafız olarak

³⁰⁰⁵ A.e., s. 102.

kendisini nitelendirdiklerini düşündüğünü söyler. Bu romandaki son örnek ikilidir. Romanın sonraki kısmı ise bir zeyl şeklinde daha sonra yazılmış olup vefat eden Aynalı Baba'nın Ahmet Raci'ye bıraktığı bir deftere yazdıklarından oluşmaktadır. İkili burada yoktur. Zaten romana sonradan dâhil edildiğinden ve ikilinin doğrudan yolculuğunu içermediğinden romanla doğrudan değil dolaylı bir bağlantısı olduğu aşikârdır.

Romanda gerek günlük hayatta kendi görünümüyle gerekse rüyalarda farklı tezahürleriyle ya da farklı ruhî mertebelerin tecessüm ettiği kişiliğiyle Aynalı Baba ile Ahmet Raci, bir şeyh ve müritten oluşan bir ikili olarak çizilirler. Söz konusu olan maddi değil manevî bir yolculuktur. Aynalı Baba ve manevî yolculuklardaki farklı rehberler ruh arketipinin farklı görünümüdür. Roman genel olarak Ahmet Raci ile Aynalı Baba ikilisinin birlikte çıktıkları manevi yolculuğun anlatımı olup bu yolculukta Ahmet Raci'nin Aynalı Baba'nın üflediği neyin tesiriyle daldığı derin hayallerde keşifleri esnasında yine onun temsil ettiği ruh arketipinin farklı temsilcileriyle yaptığı yolculuklar anlatılır. Tüm bu görünüşte farklı, aslında bir refakatçilerin, refiklerin asıl gayesi Ahmet Raci'nin nefis mertebelerini aşarak ölmeden önce ölmeyi başarıp insan-ı kâmil olma yolunda yürümesidir. **A'mak-ı Hayal**, Türk edebiyatında mesnevîlerde, halk hikâyelerinde ve masallarda farklı şekillerde görülen ruh arketipiyle kişinin oluşturduğu ikilinin romana başarıyla, tasavvufî neşvenin de korunarak taşındığı bir örnektir. Türk romanında ben ve ben'e benzemeyen ötekiden oluşan ikili kahramanlarının ruh arketipine uygun şekilde kullanıldığı, en özgün örneklerinden birini teşkil eden **A'mak-ı Hayal** boyunca ikili kahramanların romanın merkezine oturtulması açısından da roman ayrıca önemlidir. Romanda ben ve öteki ilişkisi saygı, sevgi ve dostluk çerçevesinde gerçekleşir. Levinas'ın öteki ile ilişkide çizdiği sevgi çerçevesine uygun bir ilişki şekli söz konusudur. İkili kahramanların kendileri haricindeki çevreyle ilişkilerinden romanda bahsetmek mümkün değildir. Byrne'in "tutum benzerliği ve kişiler arası çekicilik kuramı" çerçevesinde değerlendirildiğinde ruhun peşindeki iki kişinin benzer ilgileri ve tutumları sebebiyle birbirlerini çekici buldukları ve bir ikili hâline geldiklerini söylemek mümkündür. Schacter'in birlikte olma isteğini açıkladığı kuramına göre kişiler öteki'nin şahsında kendilerini tanıma şansı bulduklarında ilişkiye önem verirler. Bu ilişkide de Ahmet Raci, Aynalı Baba'nın vasıtasıyla kendini tanıma,

nefsini terbiye etme şansı yakalar. Dolayısıyla Aynalı Baba, Ahmet Raci'nin içinde bulunduğu durumu anlayan bir kişidir. Bu da ikilinin ilişkisini kolaylaştıran amildir. Gabriel Marcel'in "bağlanma kuramı"ndaki ben ve senin oluşturduğu biz şeklindeki bütünü romanda görmek mümkündür. Bu biz Marcel'in tanımladığı ve esas ilişki olarak gördüğü ben-Sen ilişkisi romanda, biz-Sen ilişkisi şeklinde de tezahür etmekte ve biz içindeki önce ben ile sen olan iki farklı özne zaman içinde sen'in ben'e dönüşmesiyle ben-ben ilişkisi hâline dönüşmekte; ben'in ben ile bütünleşerek oluşturduğu biz öznesi Sen'e yönelmekte ve ikilinin yolculuğunun esas temelini de bu yöneliş oluşturmaktadır.

"Ben Sokaktaki Adam"ım.[...]
Yalnızım belki.
Belki şaşkınum.
Belki ne yapacağımı bilmiyorum.
Fakat kötü değilim.[...]
Üstelik ben, Sokaktaki Adam'ım;
her zaman, her yerde varım.
Olmam gerek.
Çünkü:
Önüme gelen benim adıma konuşuyor."³⁰⁰⁶

Attila İlhan'ın yayımlanan ilk romanı olan **Sokaktaki Adam** (1953)'dir. Attila İlhan romanının önsözünde romanının sinematografik bir teknikle yazıldığını özellikle belirtirken "Türk romanında en eksik olanı[n], imgesel hareketi[n] ve eylemi gerçekleştirme[nin]" peşinde olduğunu söyler.³⁰⁰⁷

Romandaki ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanlar Kamarot Yakub ile Kamarot Hasan'dır. Romanda Hasan ile Yakub'un ağzından anlatılan bölümler münavebeli olarak değişir. Farklı roman kişileri de arada kendilerini tanıtır ve hayatlarını anlatırlar. Yakub, Hasan'ı çok sever, canını istese onun uğruna vermeye razıdır. Edebiyat Fakültesi'nde Fransız Filolojisi Bölümünde okuyan³⁰⁰⁸ Hasan sürekli bir bunalım ve sıkıntıdan mustarıptır ve kendisini "insan

³⁰⁰⁶ Attilâ İlhan, **Sokaktaki Adam**, 4. bs., İst., Türkiye İş Bankası Yay., 2012, s. 38-39.

³⁰⁰⁷ A.e., s. 10-11.

³⁰⁰⁸ A.e., s. 76.

haline gelmiş sıkıntı”³⁰⁰⁹ olarak tanımlar. İki kamarot birlikte çalıştıkları uluslararası seferler yapan gemi vasıtasıyla bir taraftan da Marsilya’dan kürk kaçakçılığı yapmaktadırlar. Hasan, Yakub ile ilişkilerini ve Yakup’u şöyle anlatır:

“Biz hiç konuşmadan içeriz. Âdet bu. Ağır ağır, heyecansız, hiç konuşmadan. Yakub dayanamaz, ara sıra bir fasıl geçer. Ama onu dinlemediğimi bilir. İyi çocuktur Yakub. Oysa ben, iyi bir adam olamam. Kendimi sevmiyorum. Başka türlü yaratılmayı ne kadar isterdim: Şu kalem şefi gibi olmayı. [...] Ya da, bir sinek olsaydım. Bütün ötekiler gibi bir sinek. Ufak tefek sıkıntılara rağmen, herkes mutlu olduğça, ben de olacaktım. [...] Mutlu olmak yakınmakla yetinmesini bilmek demektir. [...] Ben bunu bir türlü öğrenemedim. Belki öğrensem içim rahat edecek. Fakat nasıl öğrenmeli? Ne türlü? Bazı bazı, her genç adam gibi; bir ev, bir kadın, bir çocuk hülyasına kapılıyorum. Bütün öbür sinekler gibi, bir sinek olma hülyasına. Ve neden bu, hep bir rüya olarak kalıyor?”³⁰¹⁰

Yakub, Hasan’ın kendisinin sahip olduğu meziyetlerden farklı meziyetlere sahip olduğunu düşünür. Hasan, Yakub’un sahip olmadığı özelliklere sahip olmasıyla ve onun tam zıddı karakteriyle Hasan’ın bastırıldığı gölgesini temsil etmektedir. Hasan’ın genel olarak öteki’ne kendi hayatı algıladığı noktadan yaklaşır. Bir taraftan sineklere benzettiği ve kendisini ayırdığı ötekilere benzemediği için sıkıldığını düşünürken öte taraftan ötekiler olarak sınıflandırdığı kendi dışındakilerin hayatlarının bir çözüm olmayacağından emin gibidir ancak bunu itiraf da edememektedir ve kısaca “ben ötekilerden farklıyım” sloganıyla kendisini ulaşılmaz bir kafesin içinde ötekilerden yukarıda konumlandırmaya alışmıştır. Bu kafesin içine yegâne kabul ettiği öteki: gölgesi Yakup’tur. Bu kabulün sebebine kendisini de ikna etmeye çalışır. “Hasan hiçbir şeye aldırılmaz, ben de aldırman” gibi cümleler kurması biraz da bu duruma kani olduğunu göstermek içindir. İkisi de kendilerini sürekli öteki’nin üzerinden anlatır ve ötekini kendilerini ifade de bir vasıta olarak görürler. Bu anlamda zıtlıkları çoğunlukla ön plana çıkarır ve bu zıtlıkların kendilerindeki eksiklikleri tamamlayıcı

³⁰⁰⁹ A.e., s. 82.

³⁰¹⁰ A.e., s. 32-33.

bir rol üstlendiğini vurgulamak isterler. Hasan kendi zevklerinden bahsederken de aynı kıyasa başvurur:

“Benim babam saza bayılırdı. Ben onun için nefret ederim. Yakub sever.”³⁰¹¹

Bu kıyasta Hasan’ın kendisiyle çatışarak kişiliğini kazanmasını sağlayan babasıyla ortak zevki açısından benzettiği Yakub ile aralarındaki zıtlık ve çatışma açıkça görülür. Ancak aradaki bu çatışma, iki rakip hâline gelmelerine sebep olan bir çatışma değil aksine Hasan’ın ve Yakub’un kendisini üzerinden tanımladığı ötekiyle dengelerini yakalamaya yönelik bir çatışma mahiyetindedir. Hasan, daha bireycidir ve esasen “biz”e inanmaz ve Yakub’la yaşadıklarını ve paylaşımlarını sınırlandırmaya çalışır. İçinde bulunduğu iş ve arkadaşlık ilişkisinden sürekli sıyrılmaya çalışır gibidir:

“Yakub beni bekleyecekti. Yakub’a gitmedim. Beklesin Yakub! Ondan önce kendimle anlaşmalıyım. Düşünmek için ne yapmalı? Yürümek hoş.”³⁰¹²

Modern bireyci anlayışların da yansımasıyla kurguda ikili kahramanların gittikçe özerk iç kurgu yapısı bozulmaya başlar. Bireyleşmenin öne çıkmaya başlaması toplumun en küçük nüvesi ikililere de sirayet eder. Roman, yazıldığı dönemin ve varoluşçuluğun etkisiyle bireysel varoluşunu arayan ben’in öteki ile oluşturduğu ikiliden kopuş sürecinin önemli örneklerinden biridir. Hasan, Yakub’a sevgililerinden, ne yaptığından haber bile vermez. Yakub ise onu göremediğinde “Ulan acaba başına bir halt mı geldi?” diye düşünüp durmaktan kendisini alamaz.³⁰¹³ Hasan ise hiçbir şeyi umursamaz çevresindekilerden hatta her şeyden iğrenmektedir.

³⁰¹¹ A.e., s. 60.

³⁰¹² A.e., s. 84.

³⁰¹³ A.e., s. 108.

Çevresindeki tüm kalabalığa rağmen yalnız kalışına isyan eder. Yalnızlığı hem ister hem de yalnızlığa dayanamaz:

“Koskoca adamım, aşktan korkuyorum. Buna inanmayınız. Bendeki korku değil. Beni garip eden korku değil. Korku insanı mahvetmez, sadece bozar, değiştirir. Oysa ben insanlıktan çıktım, çünkü korkmuyorum. Ben sadece yadırgıyorum. Niçin her şey, daha başka türlü olmamış diye, kahroluyorum. Nasıl olmasını istediğim hakkında, bir fikrim var mı? Asla! Böyle bir fikir sahibi olamam. Nasıl bir oluştan sevineceğimi kestiremiyorum. O halde neden korkayım? Ben aşka değil, şefkate muhtacım. Hâlbuki ne kadar zamandır, herkes şefkatini kendine saklıyor.”³⁰¹⁴

Birbirlerinden uzaklaşmaya, yalnızlaşmaya ve yabancılaşmaya başlayan insanların hâlinden şikâyet ederken aslında Hasan, ötekilerin aynasında gördüğü kendinden şikâyet etmekte, hâlinden yakınmaktadır. Yakub’la paylaştıkları sadece kaçakçılıkla ilgili konulardır ve çoğunlukla Hasan onun yanında konuşurken bile kendi kendine yakını gibidir. Diyalog gibi görünen monologların yalnız sahibidir: Hasan. Hasan’a göre Yakub, Hasan’ın kendisini yükselttiği mertebedekileri ve onların düşüncelerini anlayamayacak bir yardımcıdır sadece, Hasan’ın gözünde. O kendince âlî düşüncelerini, sadece kendine açar. Hasan’ın sevgilisi Meryem, çevresindekiler ya da Yakub tarafından romanda anlatılan bölümler haricinde onu yakalamanın asıl yolu bu iç monologları yakalamaktan geçer. O bunu iç monologlar vasıtasıyla kendisini ayakta tutmaya ve güdülemeye çalışır:

“Kendi kendime bazen, Hasan diyorum, hiçbir şeye inanmamak sırrına erebilmek, daha önce bazı şeylere inanmış olmayı gerektirir. Bir değeri yoktur. Aslolan inanmayı, inanmamayı, hiç düşünmemektir. Bunu ancak gerçek cahiller, yâni köylüler ve büyük tüccarlar yapabilir. Keyiflerine dokunulmadıkça gerçekten mutludur bu adamlar. Biz genellikle acı içindeyiz. Mutluluk dediğimiz zaman bile, acıyla karışık bir şey anlıyoruz. Ben söz gelişi böyleyim.”³⁰¹⁵

³⁰¹⁴ A.e., s. 152.

³⁰¹⁵ A.e., s. 173.

Onun için aslolan arayışıdır, varoluşunun yolunu aramaktadır. Bu yolda: “Onda bir taraf var[dır] ki, herkesin bildiği halde bilmez görüldüğü, farkına varmamış gibi hareket etmeyi tercih ettiği kabahat ve günahları, çığ ve insafsız aydınlıklara çıkarmaktan hoşlan[masıdır].”³⁰¹⁶ Bu sivri eleştiri oklarını kendisine de yöneltir, bu ifşa edici tutumunu kendisini eleştirirken de sürdürür. Romanın belli bir yerinden sonra Hasan, Yakub’u adeta unuttur, kendi bireysel dairesinde yaşamaya başlar. Dünyanın merkezine kendisini ve üniversite yıllarından aşkı Ayhan’ı yerleştirir. Üniversiteyi yarım bırakmasında da Ayhan’ın payı vardır. Yakub’la buluştuklarında o kendi sevgilisini Hasan’a anlatmaya çalıştığında Hasan dinlemez bile.³⁰¹⁷

Gemileri İstanbul’dan ayrılacağı gün, gece sabaha kadar içip birlikte gezen Yakup ve Hasan, dönüş yolunda kavga eden birkaç kişiyi görürler. Yakup ona engel olmak istese de Hasan, onun sözünü dinlemeyip araya girip kavgayı durdurmak ve adamların birbirlerini öldürmesine engel olmak ister. Adamlardan biri Hasan’ı bıçaklar. Hasan kaldırıma yıkılıp kalır, Yakup başından ayrılmaz. Son dakikalarını yaşadığının farkında olan Hasan, günlerdir polis tarafından aranmalarına sebep olan kaçakçılığın tüm suçunu üzerine alır. Yakub o an, Hasan’ı ölmeden kendisini kurtarmaya çalışarak son nefesini harcayan bir babaya benzetir.³⁰¹⁸ Polise ifadesini veren Yakub, Hasan için üzölmüş olsa da hâlâ bir saat sonra kalkacak gemiye yetişmenin peşindedir. Yakub’un hâli, Enkidu’nun ardından gözyaşı döken Gılgames’tan oldukça uzaktır.

Bireyleşmenin ve insanların kendilerini hayatlarının merkezine yerleştirmelerinin neticesinde birbirlerine olan sevgi ve ilgileri azaldığı nispette narsisist eğilimleri de artmaya başlamıştır. Özellikle ben ve ben’e benzemeyen ötekiden mürekkep ikili kahramanların gittikçe romanlarda daha az görölmeye başlamalarının altında yatan en önemli etken kişinin bireyselleşme sürecidir. Bu sürecin etkisiyle romanlarda kurgulanan ikililerin de eski örneklerden oldukça uzak oldukları görölmektedir. İki kahraman yine birlikte yolculuk eder. Yalnız bu sefer

³⁰¹⁶ A.e., s. 192.

³⁰¹⁷ A.e., s. 233.

³⁰¹⁸ A.e., s. 239.

ikisi aynı konumdadır, kamarotturlar. Attila İlhan aralarındaki sınıfsal farkı böylece yenmeye çalışsa da ikiliden birinin yine bilgisiyle diğzerinin önüne çıkmasına mani olamaz ve bu yüzden de romanda tam bir denklik temin edilemez. Yakup tipik ve düz vasıflarıyla adeta Hasan'ın gizli uşağı gibidir. Kaçakçılıktaki ortaklıkları da buna mani değildir. İkiliden biri efendi birim olurken diğzeri yine köle birim olur. Bu gönüllü bir kölelik hâlini alır. Hasan ve Yakub kendilerini birbirleri üzerinden tanımlar ve eksikliklerini bu suretle kapatmaya gayret gösterirlerse de Yakub, Hasan'ın gölgesi ve folyo karakteri olarak Hasan'ın romandaki etki alanını arttırırken karakterinin parlatılmasına da yardımcı olur. Varoluşçu edebiyatın sürekli yinelenen klişelerinden biriyle, sürekli bir bunaltı hissiyle varoluşunu arayan Hasan'a mukabil Yakub sadece eğlenmenin, parasını kazanmanın peşindedir ve hayata yegâne bağlılığının Hasan olduğunu söyler. Onu sever, onun için endişelenir gibi görünür. Yakub ise çoğunlukla Hasan'ın umurunda bile değildir, modern bireyleşme mitlerindeki gibi kendi başının derindedir ve yanındakiyle zorunlu olmadıkça paylaşımından geri durur, ruhunun kapısını yol arkadaşına aralamaz ancak bir gölge gibi onu yanında taşımaktan da vazgeçemez. Hasan romanın sonunda gerçekleştirdiği eylemle, Sartre'ın varoluş felsefesindeki "sorumluluk" bilincini yerine getirme peşindedir. Söz konusu sorumluluk bilincini biraz açmak gerekirse:

"Sartre'ın söz konusu özgürlük, sorumluluk veya sahicilik etiğinde, insanlar, tam tamına kendilerinden yarattıkları şey oldukları için oldukları şeyden kendileri dışında hiç kimseyi sorumlu tutamazlar. Dahası onlar, kendilerini yaratma veya şekillendirme sürecinde, seçtikleri şey ya da eylem tarzını, sadece kendileri için değil, fakat bütün insanlar veya insanlık için seçerler. Bu yüzden onlar, Sartre'a göre, sadece kendilerinden, kendi bireyselliklerinden, fakat bütün insanlardan sorumlu olurlar."³⁰¹⁹

Hasan'ın kendi ölümünden sonra Yakub'un, arandıkları suçtan aklanmasını bu sorumluluk bilinci dâhilinde sağlamaya çalıştığı söylenebilir. Yakub'un uyarı ve itirazlarına aldırmayarak kendisini kavganın içine atmasının bilinçli bir intihar olarak

³⁰¹⁹ Ahmet Cevizci, **Felsefe Tarihi**, s. 1161.

okunması varoluşçu edebiyat okurları için sıradan ve alışıldık bir yorum olacaktır. Sartre'a göre: "İnsan, var olduktan sonra kendini kavradığı gibidir, varlaşmaya doğru yaptığı bu atılımdan (hamleden) sonra olmak istediği gibidir" yani "Kendini nasıl yaparsa öyledir" ve buna öznellik adı verilmektedir.³⁰²⁰ İnsanın bilinci bu noktada öne çıkar. Hasan'ı Yakub'tan ayıran da farklılaştıran da bu bilinçtir. Hasan'daki bulantılı bunaltının sebebi budur. Bunaltı sorumluluktan kaynaklanır Sartre'a göre, sorumluluk bunaltıyı doğurur ve bunaltı insanı eyleme sevk eder.³⁰²¹ Dünyaya atılan insan Sartre'a göre "özgür olmaya mahkûmdur", "Özgürdür, çünkü yeryüzüne geldi mi, dünyaya atıldı mı bir kez, artık tüm yaptıklarından sorumludur".³⁰²² "Bilir ki desteksizdir kişi, yardımsızdır, her an insanı bulmak (keşfetmek) zorundadır."³⁰²³ Öteki/"başkası", hem varoluşun gerçekleştirilmesi hem de kendini bilmek için gereklidir ve kişi ötekiyle ilişkisindeki bu "özneler arası" evrende kendisinin ve ötekinin ne olduğunu anlar.³⁰²⁴ Sorumluluğunun farkında ve bunaltının işaret ettiği yönde özgürce seçimlerini yaparken ötekiler nezdinde kendi varoluşuna doğru ilerler. Böylece de kendinde-varlık ve kendi-için-varlık aşamalarını geçerek kendisini simgesel olarak hiçler. Başkasının özgürlüğünü de kendisinininki gibi ister ve hatta kendisinin özgür tercihinin –romanda intihar denilebilir- yanına aynı minvalde başkasının özgürlüğünü de ekleyerek olumlama katsayısını arttırabilir. Nitekim Hasan da kendi intiharını Yakub'un özgürlüğüne vasıta nispetiyle olumlar. Yakub ise bunların bilincinde olsa da kendi yolunun peşinde olarak eyleme devam etse de Hasan'dan daha bireyci düşünür. Bu anlamda yazarın Yakub'a yüklediği eylem ironiktir. "Sartre, insanların zaman zaman başkalarının kendileri gibi eylemde bulunmayı istemeyecekleri rahatsız edici düşüncesine kapılabil[seler de] başkalarının aynı şekilde eylemde bulunmayacaklarını söylemek, ona göre, kendini aldatmanın tipik bir örneğini meydana getirir."³⁰²⁵ Hasan'ın düşünmediğini Yakup gerçekleştirmiştir yani bir taraftan da yok'u var etmiştir. İkili, Attila İlhan'ın eserinde modern bireyciliğin varoluşçu felsefi düzlemde Sartrevari bir söylemine göre şekillendirilir. Romanın içinde kimi zaman müstakil bir bölüm şeklinde okuyucuyla

³⁰²⁰ Jean-Paul Sartre, **Varoluşçuluk**, Çev. Asım Bezirci, 24. bs., İst., Say Yay., 2013, s. 39.

³⁰²¹ A.e., s. 45.

³⁰²² A.e., s. 47.

³⁰²³ A.e., s. 48.

³⁰²⁴ A.e., s. 61.

³⁰²⁵ Ahmet Cevizci, a.g.e., s. 1162.

tanışan, konuşan ve modernist edebiyatın etkisiyle isimsiz, genelleşmiş, belirsizleşmiş ve silikleşmiş bir kişilik olarak tabii yazıldığı dönemin siyasi göndermesiyle birlikte “Sokaktaki Adam” bu ikilinin kurgulanış biçimine dair belirsizliği ve genelliğiyle de ipuçları barındırır.

"İnsan yaratılışı tam bir eşitliğe razı olamaz.
Ufak tefek imtiyazların teşvikine de muhtaçtır.
Diyebilirim ki,
bizzat iyilik dahi,
ancak ceza görmesi ve ayıplanması icap eden
bir kötülüğün
bulunmasıyla kabildir."³⁰²⁶

"Hiçbir Don Kişot
bizim kadar cesaretle ve iç rahatı ile
yel değirmenlerine hücum etmemiştir."³⁰²⁷

"İnsanoğlu insanoğlunun
cehennemidir."³⁰²⁸

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın **Saatleri Ayarlama Enstitüsü (Yeni İstanbul**'da tefrika 1954, 1961) romanı diğer romanlarındaki gibi yine bir ikili kahramana ev sahipliği yapar. Bu romanda öne çıkan ikililer Hayri İrdal ve Halit Ayarcı'dır. Roman Halit Ayarcı'nın ölümü ardından hatıralarını yazmaya başlayan Hayri İrdal'ın ağzından anlatılır. Hayri İrdal'ın Halit Ayarcı ile tanışana kadar geçen hayatı çocukluğundan başlayarak anlatılırken dedesinin hatıraları da romana dolaylı olarak Hayri İrdal'ın kişiliğinin şekillendiği koşulların ifadesi bağlamında dâhil edilir. Roman genel olarak ikilinin Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü birlikte nasıl kurup geliştirdikleri noktasından hareket eder.

Hayri İrdal, kendisini tanıtırken ikili kahramanların kurgulandığı romanlarda genelde olduğu gibi kendisini Halit Ayarcı/ öteki ve ötekiyle ilişkisi üzerinden tanımlar ve tanıtır. Hayri İrdal; ötekisini/ikilisini kendi kendine konuşurken şöyle hatırlar:

³⁰²⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, 14. bs., İst., Dergâh Yay., 2009, s. 18.

³⁰²⁷ A.e., s. 74.

³⁰²⁸ A.e., s. 175.

"Hiçbir zaman ve hiçbir kuvvetin halledemeyeceği meselelerim halloldu. Bütün bunlar hep onun, Halit Ayarcı'nın sayesinde oldu. Seni mezbeleden o çekip çıkarttı. Hayatın için, düşüncen ve rahatın için hakiki düşman olan her şeyi ve herkesi o sana dost yaptı. Etrafında sadece çirkinlik, fakirlik, sefalet gören bir adam iken birdenbire insana lâıyk birtakım asil zevk ve saadetlerin bulunduğunu duydun ve insan ruhunun asilliğini anladın. Yakın sevgisini öğrendin. Karın Pakize'yi bile asil yüz ile o sana tanıttı..."³⁰²⁹

Hayri İrdal, çocuklarının kıymetini bile onun sayesinde anlar. Onun için Halit Ayarcı, "aziz velinimetî", "büyük dostu", onu "hiçten bugünkü şahsiyetine eriştiren" kişidir.³⁰³⁰ O, hayatına girdiği andan itibaren hayatı hızla değişmeye başlar. "Realitenin içinde yaşamağa, onunla mücadeleye alış[ır]."³⁰³¹ Kendisi hakkında kendisinin ve çevresinin önyargıları Halit Ayarcı'yı tanıdıktan sonra ortadan kalkar. Halit Ayarcı'yla tanışması onun hayatının dönüm noktasıdır ve kendisini onu tanıdığı için şanslı ve kıdemli hisseder. Bunu da her fırsatta dillendirmekten şeref duyar:

"...ben insanların en naçizi ve en mânâsız, karımın, vaktiyle enstitümüzün kurulmasından evvel hakkımda kullandığı dille, en sünepesi, hakikaten büyük, icat dehasıyla doğmuş bir adamı tanıdım. Yıllarca yanı başında yaşadım. Çalışma şeklini gördüm. Fikrin kafasında nasıl tuttuğuna, nasıl birdenbire büyüyen bir ağaç gibi dal budak salıp âdeta bütün vücudunu kavradığına ve oradan hayata yayıldığına şahit oldum."³⁰³²

Halit Ayarcı sayesinde hayatta ilk kez kendisine bir gaye edinir. Zaten hayatının yönünü değiştiren ve değer verdiği iki kişi vardır:

³⁰²⁹ A.e., s. 11.

³⁰³⁰ A.e., s. 8.

³⁰³¹ A.e., s. 51.

³⁰³² A.e., s. 10-11.

"Nuri Efendi ve Halit Ayarcı... İşte benim hayat mekiğim bu iki kutup arasında dolaştı. Birisini çok gençken, insanlara ve hayata gözlerim henüz açıldığı sırada tanıdım. Öbürü her şeyden ümit kestiğim, hattâ ömür defterimi tamamlanmış sandığım bir zamanda karşıma çıktı. Fakat bu ayrı meziyette, ayrı zihniyette insanlar bütün zaman ayrılıklarının üstünden hayatımda bir daha ayrılmamak şartıyla birleştiler. Ben onların bir muhassalasıyım."³⁰³³

Yaradılışı itibariyle Hayri İrdal'ın çekingen ve faal olmayan bir yapısı vardır. Bir şeyler yapmaktansa herkesi seyretmeyi tercih eder. Doğuştan seyirci tabiatlı olduğu kanaatindedir.³⁰³⁴ Girdiği ilişkilerde hep köle birim olur, karşısındakini ise efendi birim olarak konumlandırır. Yukarıda ikiz kahramanlar dolayısıyla bahsedildiği gibi kılık değiştirme bir ikizleşme, ikileşme şeklidir. Hayri İrdal, kimin kılığını giyse ona dönüşmeye başlar, onunla bir noktaya kadar ikizleşir, bu durumun farkında oluşu ise onu isyana sevk eder:

"Bizi hiç tanımayan bu insan birdenbire elbisemizin içine girdiği, kunduramızla yürüdüğü için, âdeta onun gizli zoru ile bize yaklaşır, farkında olmadan bizim -itihat ve düşüncelerimizi benimser. Bunu ben kendi nefsimde iki defa tecrübe ettim."³⁰³⁵

Bu tecrübelerden ilki müdürü Cemal Bey'in elbisesiyle ikincisi ise Halit Ayarcı'nın elbisesiyle yaşadığıdır. Cemal Bey'in kılığında ona dönüşmeye başlaması onun zaafının ve oturmamış kişiliğinin göstergesi olduğu kadar ikili kahramanlarda baskın tarafa dönüşme eğiliminin güzel bir örneğidir. Halit Ayarcı ile ilişkisinde onu efendi olarak kabullenebilmesi de bu kişilik özelliğine bağlıdır. İkili kahramanlarda genelde merkezdeki kişiye yani efendi birime yazar yakın durur ve tüm olaylar onun ağzından anlatılır. Ahmet Hamdi Tanpınar ise romanda tersine bir kurgulama tekniğini benimseyerek ikilinin köle biriminin ağzından romanını aktarmayı tercih eder yani merkeze köle birimi, Hayri İrdal'ı yerleştirir. Bu ikili kurguları açısından

³⁰³³ A.e., s. 34.

³⁰³⁴ A.e., s. 65.

³⁰³⁵ A.e., s. 16.

romanın yazıldığı dönem için devrim niteliğinde bir uygulamadır. Ian Watt'ın yukarıda ilgili bölümde anlatılan tespitlerine göre romanda merkezdeki efendi birimdir ve yanındakini, ikilisini modern dünyada geleneksel anlatılardaki sistemden ayrılarak sadece çıkarı için taşır ve anlatıdaki merkezi kişi de bu efendi birim olur. Hayri İrdal da bunun farkındadır ve bu tip bir ilişkiye tepki gösterir:

“Daha dün doğmuş yapışık ikizler gibi birbirlerinden ayrılmayan, yediklerine, içtiklerinde daima beraber görünen iki dost, ertesi günü bir hesap yüzünden pençe pençeye geliyorlar, yahut aralarındaki eşit haklı kardeşlik bozuluyor, biri efendi, diğeri maiyet oluyor, günlerce, aylarca bu yeni vaziyet devam ediyordu. Bazı defalar bu, hiçbir gürültüsüz kendiliğinden olurdu. Para derhal gönüllüsünü bulur, karşılıklı vaziyetleri kendiliğinden kurardı. Bazen oldukça değişik ve çetin safhalardan sonra yeni bir muvazeneye varırlardı. Fakat hemen her şekilde daima araya beklenmedik bir şey girerdi.”³⁰³⁶

Hayri İrdal'ın, bu tepkisinin altında ikili içinde kendisinin köle konumunda olduğunun farkında olmasının payı olduğu şüphesizdir. Ancak tepki gösterse de bu kendisinin genel anlamda sürekli temayülü ve vazgeçemediği itiyadıdır. Kendisine bir merkez bulmaya daima muhtaç bir kişilik olduğu için bir merkeze bağlanarak hayatta yürümenin en emin yol olduğunu kabullenerek yaşayanlardandır.

Hayri İrdal'ın hayatındaki iki farklı kutup saat tamircisi Nuri Efendi ile Halit Ayarcı ile Hayri İrdal'ın romanda iki farklı ikili oluşturduğu görülür. Bunlardan ilki ruh arketipini temsil eden, saygı duyduğu, bir felsefesi olan Nuri Efendi ile oluşturduğu ikilidir. Yukarıda ruh arketipiyle kurgulanan ikililerle ilgili olarak değinildiği gibi bu tip ikili kahramanlar arasında tam anlamıyla bir güven, sevgi ve saygı ilişkisi söz konusudur. Hayri İrdal da henüz bir çırak iken yanına gittiği Nuri Efendi'den hayatın zamanla ilişkisini ve saatlerin dünyasını öğrenir, onu çok sever ve sayar. Ruh arketipi üzerinden kurgulanan ikililerde olduğu gibi Nuri Efendi konuşur, o ise sadece dinler. Kendisi de bunun farkındadır ve bunu şu cümlesiyle

³⁰³⁶ A.e., s. 133.

doğrular: “Zaten o beni daha ziyade bir dinleyici olarak kabul etmişti.”³⁰³⁷ Bu, onun için huzurlu bir ilişkidir. Nuri Efendi, kendisini olduğu gibi kabullenir ve onunla bir çatışma yaşamaz. Ruh arketipinin devamı olarak romanda ortaya çıkan psikiyatr Doktor Ramiz ise arketipin olumsuz yönünü temsil eder. Daha önce de bahsedildiği gibi psikiyatrlar genelde rüya ve masallarda ruh arketipinin temsilcileridir. Hayri İrdal’a göre: “Ramiz Bey kendisiyle ilk karşılaşan insanüstünde daha ziyade anlaması güç bir aksaklık duygusu bırakıyordu[r].”³⁰³⁸ İlk intibasını daha sonraki tecrübeleri de değiştirmez:

"Daha o gün Doktor Ramiz'in hoşnutsuzluk denen şeyin tâ kendisi olduğunu anladım. [...] Hiçbir şeyin üzerinde duramayan, ancak zarurî bir şekilde bir iş yaparken ve şikâyet ederken mesut olan insanlardandı. Bu yüzden çok güzel bir mesleği, cemiyet içinde bir yeri olduğu hâlde kendisini biçare, her hakkı yenmiş, gelecek için ümitsiz sanıyordu.”³⁰³⁹

"Birbirimizin ezelden kısmeti olduğumuz nasıl belliydi”³⁰⁴⁰ diyerek aralarındaki ilişkiyi bir kader gibi görmeyi tercih eden Hayri İrdal’ın Doktor Ramiz, gözünün açılmasına vesile olur. Öteki ile ilişkilerinde genelde çekingen bir kişi olan İrdal, Doktor Ramiz ile ilişkilerinde sakladığı gerçek kişiliğini sergileme şansı da bulur. Yer yer karşısındakini eleştirir hatta onun yerine psikolojik hükümler vermeye dahi kalkar. Öteki’ni değerlendirme, eleştirme yetisine ilk kez bu ilişki sayesinde kavuşur.

Hürriyet onun için korkutucudur. Takıntılı olduğu hürriyetten, hürriyetinden hep kaçmak ister.³⁰⁴¹ Kendisini ya da ötekini yönetmek değil yönetilmek ister. Bir vasiden kurtulduğunda yeni bir vasi arayışına girer. Halit Ayarcı’ya bu kadar kolay bağlanabilmesinin ve onun kendisini yönetmesine izin vermesinin altında özgürlükten kaçmaya meyyal tabiatı yatar. Doktor Ramiz’in vesilesiyle akıl hastanesinden ve müdahili olduğu davadan kurtulup ilk eşi Emine de vefat edince

³⁰³⁷ A.e., s. 35.

³⁰³⁸ A.e., s. 98.

³⁰³⁹ A.e., s. 99.

³⁰⁴⁰ A.e., s. 100.

³⁰⁴¹ A.e., s. 140.

yapayalnız ortada kalır. Tanpınar'ın meşhur aynalarından birinde kendini temaşa anı onun bu meşum ve beklenmedik, istenmeyen hürriyet karşısındaki korkusunu ifadelendirir:

"Ben biçare bir gölge idim. Yanımdan biraz sürtünerek geçen her adamın peşine takılan, ondan ayrılır ayrılmaz, iki kedi yavrusu gibi birbirine sokulan, birbirinin kucağında gülen, ağlayan, bilhassa ağlayan iki çocukla çapaçul, biçare bir gölge... Gül dedikleri yerde gülen, ağla veya konuş dedikleri yerde konuşan, ağlayan, enteresan buldukları zaman enteresan olan, yüzüne bakmadıkları gün mevcut olmayan biçarenin biri."³⁰⁴²

Burada kullandığı "gölge" tabiri önemli bir semboldür. Bilindiği gibi ikililer gölge arketipine göre genelde kurgulanırlar ve taraflardan biri diğerinin gölgesini sembolize eder. Hayri İrdal, sahipsiz bir gölgedir ta ki Halit Ayarcı'yı bulana dek. Özgür ve sahipsiz Hayri İrdal, boşlukta vasisiz bir gölge olarak kalmaya daha fazla tahammül edemez. Halit Ayarcı, tam da aradığı kişidir: gölgesi olarak yanında yürüyüp bağlanabileceği bir sahip.

İkinci eşinde de aradığını bulamayan Hayri İrdal, bir gün buluşmak üzere sözleştikleri kahvehaneye Doktor Ramiz'in "Yanı başında, kırk iki kır[k] üç yaşlarında, uzun boylu, hafif buğday renkli, iyi ve temiz giyinmiş, gösterişli ve hattâ güzel bir adam" ile geldiğini görür.³⁰⁴³ Bu kişi Doktor Ramiz'in okuldan arkadaşı Halit Ayarcı'dır. Tanpınar, romanda Halit Ayarcı ile tanışmadan önce Hayri İrdal'ın onunla kıyaslayabileceği bir kişiyi bir kaç sayfa boyunca özellikle kıyas vesilesi teşkil etsin diye anlatır. Bu kişi ilk eşinden olan kızı Zehra'yı isteyen Topal İsmail'dir. Kahvehanede Hayri İrdal, oturduğu yerden Topal İsmail'i "Bütün çirkinliğiyle ve bu çirkinliği insan ruhunun derinliklerine doğru uzatan kötü huylarıyla" seyretmektedir.³⁰⁴⁴ Doktor Ramiz'i beklerken büyük bir nefretle müstakbel damadı hakkında düşünür:

³⁰⁴² A.e., s. 142-143.

³⁰⁴³ A.e., s. 184.

³⁰⁴⁴ A.e., s. 183.

“Bir iki defa yerimden doğruldum. Fakat müstakbel damadımın attığı çığlıkla büyülenmiş gibi tekrar oturdum. Ne kadar huysuzdu, ne kadar kötülükle dolu idi. NE kadar çirkin ve kaba idi. Hayır, ben buna kızımı veremezdim. Ve nasıl korkunç bir ihtirasla oynuyordu? Oyun, dışarıdan yaptığı bir hareket değildi; onun içine girmiş, bütün vücudunu ayrı ayrı çalıştırıyor, bir şeyleri didikletiyor, gagalıyordu. Yamalı kundurasından çorabının yırtığı görülen sağ ayağı masanın altından bir dikiş makinesinin kolu gibi işliyor, gırtlığı durmadan etrafa hücum ediyor, parmakları çengel gibi muttasıl bir şeylere takılıyor, bir şeylere asılıyor, dudakları etrafı somuruyor, çene onların somurduğunu kusuyor, ve burun acayıp homurtularıyla bütün hayatı korkutmağa çalışıyordu.”³⁰⁴⁵

Yazarın, büyük bir başarıyla iki kişi arasında tesis ettiği tezat, Hayri İrdal’ın Halit Ayarcı’yı gördüğü anda hazine bulmuşçasına sevinmesine ve ona çabucak bağlanmasına zemin hazırlar. Öteki’nin kabul ve benimsenmesinde görsel algı romanda da günlük hayatta olduğu gibi önem arz etmektedir. Kişi, kendisinden daha aşağıda gördüğünü köleleştirmeye çalışırken kendisinden üstte gördüğüne gönüllü kölelik etmeye razı olabilmektedir. Ancak ilk intiba ben’in çıkarlarına ters düştüğünden hemen ego tarafından alt üst edilir. Hayri İrdal, Doktor Ramiz’den arkadaşının yanında borç alamayacağı için kızgındır hatta Halit Ayarcı’yı “küstah bir adama benz[etir]”.³⁰⁴⁶ Fakat aslında böyle olmadığına kendisini yavaş yavaş ikna eder. Doktor Ramiz, onunla “eski mektep arkadaşı arasındaki servet, seviye, refah, terbiye, tahsil farklarına rağmen [onu] ne kadar sevdiğini Halit Ayarcı’ya gösterebilmek için bu sefer sırtı[n]dan, tam kamburu[n]un üstünden [onu] kucakla[r]”.³⁰⁴⁷ Daha bu karşılaşma ve kucaklaşma anı bile ikilide efendi birimin kim olacağını haber verir. Hayri İrdal’a göre “Halit Bey amelîyesini insanlar üzerinden ve insanlarla yapan cinstendi[r]”, bu yüzden “bakışları insanı taciz et[mez]” aksine “Sadece eşya seviyesine indir[ir]”.³⁰⁴⁸ Halit Ayarcı’nın öteki ile ilişkilerinde öteki’ni bir nesne, oyuncak ya da kukla gibi algılaması ve yönetmek istemesi başkalarıyla ilişkilerinde sorun yaratabilecekken Hayri İrdal onun farkında olduğu bu tutumuna

³⁰⁴⁵ A.e., s. 184.

³⁰⁴⁶ A.y.

³⁰⁴⁷ A.e., s. 185.

³⁰⁴⁸ A.e., s. 186.

çoğunlukla tepki göstermez. Hayri İrdal, yalanlar üzerine kurduğu hayatına Halit Ayarcı'yı dâhil etmekten de geri kalmaz. Halit Ayarcı'nın kendisine gösterdiği baba yadigârı saatin hastalığına koyduğu teşhis aslında kendi hâlinin tercümesidir. Ona göre: “Kordonsuz saat, yularsız hayvan, nikâhsız kadın gibidir” öyleyse “Saatini seven evvelâ bir kordonla [onu] kendisine bağla[malıdır]”.³⁰⁴⁹ Kendisi de bir saat olarak kordonla bağlanacağı sahibini aramaktadır. Romanın başından beri Nuri Efendi'nin insanlar ve saatlerle kurduğu ilişkiye benzer şekilde pek çok kişi saatlerle ilişkileri ya da saatleri üzerinden sembolik bir şekilde romanda anlatılırlar. Romanda bu noktada da saat insan ilişkisine başvurularak insanın hâli ifade edilir:

“Saat de insan vücudu gibidir. Çok defa alışılmış hastalıklar aranır. Yalnız bir fark vardır. Doktorlar tedavi ettikleri insanların bünyesini bazen bozarlar amma, herhangi uzviyeti değiştirmezler. Hâlbuki bazen saat tamirinde bu olur. Yedek parça hikâyesi...”³⁰⁵⁰

Hayri İrdal da kendi durumunu ve saatin sahibine bağlanma isteğini bozuk saate koyduğu teşhis üstünden anlatır. Zaten bu sözleri “karşı[sın]dakini yoklamak” için söylediğini de açıkça belirtir.³⁰⁵¹ Her zamanki gibi her bir kelime ve her bir cümle, Tanpınar romanında bir sonraki halkaya bağlanan, genişleyen, büyüyen bir memba hükmündedir ve asla gözden kaçırılmaya, önemsenmemeye gelmez. Nazarı dikkatten kaçan ya da önemsenmeyen her bir kelime sizi yanlış bir yola sevk eder. Özellikle metindeki kilit semboller kaçırıldığında metnin basit bir kolaj hikâyeler ya da ironiler manzumesi olarak algılanması mümkün hâle gelir. Oysa Süha Oğuzertem'in de belirttiği gibi:

“Hepsi bir düşünce ya da düşünceleri anlatsa da, bu simgeler, imge ve kavram şeklinde ortaya çıkabilir, bir figüre yakıştırılmış olabilir, bir karakterin ya da sosyal varlığın

³⁰⁴⁹ A.y.

³⁰⁵⁰ A.e., s. 188.

³⁰⁵¹ A.e., s. 186.

adında gizlenebilir; köken bakımından herhangi bir sözcük grubunun parçası olabileceklerinden başlangıçta yazarın alışılmış anlatımı içinde belirginleşmezler.”³⁰⁵²

Bu bağlamda yukarıda anlatılan Halit Ayarcı ile Hayri İrdal’ın ilk karşılaşmalarından önceki birkaç sayfaya simgesel değeri olan ifadeler açısından bir daha dikkatle bakmak gerekir. Görülecektir ki “Sabaha Doğru” bölümünün hemen başında Hayri İrdal’ın hayata dair tek olumlu düşünce beslediği kişi kızıdır. Onda olup da kendisinde olmayan bir meziyete hayrandır: “Haksızlığa isyan edebi[mek]”.³⁰⁵³ İşte o müstakbel ‘kötü’ damada kaptırmak istemediği kızının kendisinin dolaylı yoldan sahip olduğunu addettiği bu özelliğidir. Ancak Halit Ayarcı’yla tanışıp da onun saatindeki sorunu keşfedip kendisine anlatırken gördüğü saygı bir anda her şeyi değiştirir. Kendisi saate dair tespitlerini mahir bir usta üslubuyla kelimelere dökmekten mutmain bir haleti ruhiyeye sevk olunduğunda bu sefer arka masada kavga eden müstakbel damadının birilerini öldürüp hapse girmesinden böylece kızının yine başına kalacak olmasından endişelenmeye koyulur.³⁰⁵⁴ Asıl endişesinin ise kendisine tepeden bakacak birinin daha aileye eklenmesi olduğu anlaşılır. Halit Ayarcı ve Ramiz Bey’le birlikte saatçiye giderken de gece birlikte gittikleri yemekte de saatçinin ve Halit Ayarcı’nın kendisine iltifatlarını işittikçe ve müstakbel damadın kahvehanede dayak yiyişi aklına geldikçe özgüveni artar. Kızını bu adama bir vermek ister bir istemez. Kızını vermek, sembolik olarak haksızlıklara karşı durma gücünü de karşıdakine teslim etmektir.

Halit Ayarcı ile tanıştıkları daha ilk günden itibaren Hayri İrdal değişmeye başlar. “Felek [o] gece [onu] Hayri Beyefendi yap[ar]”.³⁰⁵⁵ Onların ikili kahramanlar olarak birlikte çıkacakları yolculuk da o gece birlikte yemek yedikleri masada belirlenir. Çıkış noktaları “zaman felsefesi”dir.³⁰⁵⁶ Gölge sahibiyle bu masada barışmayı öğrenir. Halit Ayarcı’ya göre Hayri İrdal, “harbe girmeden mağlup olmuş

³⁰⁵² Süha Oğuzertem, “Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler”, “**Bir Gül Bu Karanlıklarda**”: Tanınar **Üzerine Yazılar**, 2. bs., Haz. Abdullah Uçman ve Handan İnci, İst., 3F Yay., 2008, s. 462-463.

³⁰⁵³ A.g.e., s. 181.

³⁰⁵⁴ A.e., s. 188.

³⁰⁵⁵ A.e., s. 204.

³⁰⁵⁶ A.e., s. 214.

bir orduya benz[er]”, “Teknenin üstüne çıkacağı[.] yerde altında kalmış[tır].”³⁰⁵⁷ Gölgesiyle barışan kişi teknenin üstüne çıkabilecektir. Yukarıda eşruh kurgularına dair incelemelerde de defaatle belirtildiği gibi kişi gölgesiyle barıştığına ancak dengeli bir kişi hâline gelebilir. Hayri İrdal da gölgesiyle buluşur ve barışır. Düşük işlev, Jung’a göre kişinin baskıladığı gölgesinin şişerek kendini ele geçirmesidir. Bu durumda kişi “Eline geçen her fırsatta başkaları üzerinde olumsuz bir izlenim bırakmayı tercih eder” ve “çoğunlukla şanssız kişi konumundadır, çünkü kendi düzeyinin altında yaşar”.³⁰⁵⁸ Baskıladığı gölgesi şişerek hayatı boyunca Hayri İrdal’ın başarısız olmasına sebep olmuştur. Oysa kendine güvenini kazanmaya başladığında söz konusu durum ortadan kalkar ve gölgesiyle barışmaya başlar, kendi ışığını kesmekten kurtulur, dengeye doğru yol alır. Halit Ayarcı, onda gördüğü eksiklikleri bir bir tespit edip ona söyledikçe onun değişimine yeni kapılar aralar. Ona göre Hayri İrdal “teşebbüs fikrinden mahrum[dur]”, idealisttir ve “realiteyi görm[ez]”.³⁰⁵⁹ Hayri İrdal, eşinin bile söylediklerine karşı çıkamazken Halit Ayarcı’nın tespitlerine rahatlıkla itiraz etmeye başlar. Halit Ayarcı, onu bir saat gibi kurar, her bir kavrama bakışını tek tek değiştirir, yel değirmenlerini canavarlar gibi görmeyi öğretir, bir saate benzeyen Hayri İrdal’ı kendi gerçeklerine, kendi zamanına göre ayarlar ve ayarının çalışmaya başlamasını bekler. Kısacası onun saatini kendi saatine ayarlar. Don Kişot’un Sancho Panza’ya öğrettiği de aynı hayale birlikte inanmaktır. “Bu ikilide Don Kişot maneviyat, şiir, ulvi özelemler, diğerkâmlık, otorite ve idealizmi temsil ederken, Sancho maddiyatçılığı, günlük dil, dünyevi özelemler, bencillik ve gerçekçi pragmatizmi temsil eder.”³⁰⁶⁰ Tanpınar, ikilinin romandaki bu ilk örneğindeki konumlarını ve kişiliklerini farklı şekillerde değiştirirken aradaki tezada dayalı ilişkiyi ve yolculuğun devamını sağlayan motivasyon faktörünü saklı tutar.

Hayri İrdal’ın a/A/yar’lanma süreci kısa sürede meyvesini verir. Halit Ayarcı, Saatleri Ayarlama Enstitüsü adında bir enstitü kurar. Ortak bir ideal olarak ortak yalana birlikte inanmaya ve çevrelerindeki herkesi de bu yalana inandırmaya başlarlar. Gözlerinin önündekini “sözün cazibesi”yle kapıldıkları illüzyon sebebiyle

³⁰⁵⁷ A.e., s. 216.

³⁰⁵⁸ Carl Gustav Jung, **Dört Arketip**, s. 56.

³⁰⁵⁹ A.g.e., s. 218-219.

³⁰⁶⁰ Jale Parla, **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, s. 61.

görmekten, gördüklerini algılamaktan aciz hâle gelen ya da işlerine gelmediği için illüzyonun etkisindeymiş gibi davranan kişiler, bu ikilinin yalanlarına doğrudan ya da dolaylı yoldan ortak olurlar. Ortada sadece bir düş vardır ancak herkes aynı ortak düşü görmektedir. Bu düşün geliştiği ve yayıldığı merkez ise romanda ikili kahramanlardır. İkilinin ürettiği bu düş ise bir motivasyon sürecinin ürünüdür ve sürekli bir devri daim hâlinde ikili arasındaki karşılıklı yoğunlaşmakta olan ilişkiden beslenir:

“Evvelâ muvaffakiyet denen bir şey kabul edilecek, sonra sahibi aranıp bulunacak, o tebrik edilecek, bu sefer o, muvaffakiyetin asıl karşısındakinin olduğunu iddia ederek ona aynıyla devredecek, öteki çok manalı bir kelime ile kendi hissesini ayırdıktan sonra yine geriye verecekti. Böylece üzerinde bu kadar devr ü teslim, iade ve tekrar iade muamelesi geçtikten sonra bu muvaffakiyetten artık kim şüphe edebilirdi? Enstitümüzün kurulması bir muvaffakiyetti. Bu resmen muamelesini görmüş bir vâkıa idi.”³⁰⁶¹

Enstitünün kuruluşuyla çıktıkları yolculuk enstitünün büyüme ve gelişme süreci boyunca devam eder. İkilinin motivasyonunu sağlayan ise ortak inançtır. Zaten Halit Ayarcı: “Saatleri Ayarlama Enstitüsü her şeyden evvel kendisine inanılmağa muhtaçtır” der, enstitünün yegâne gerçekliği kendisine inananların inancıdır.³⁰⁶² Halit Ayarcı, “Hayatla, herhangi bir şeyle oynar gibi oyn[arken]” Hayri İrdal’la oyuncaklarını paylaşan ya da onu bir oyuncuğa dönüştüren, çevresindekileri etkilemek, şaşırtmak isteyen şakacı bir çocuğa benzer. Hayri İrdal, Halit Ayarcı’nın kendisine bir oyuncak gibi davrandığının farkındadır ve “başkalarının uydurduğu bir yalan” olmaktan şikâyetçidir.³⁰⁶³ Herkesin Halit Ayarcı’nın elinde bir kuklaya benzediğini düşünür.³⁰⁶⁴ Nasıl bir yalanın parçası, üreticisi konumuna geldiğinin farkına vardıkça itiraz etmek istese de dolayımLAYıcısı Halit Ayarcı’nın etkisinden bir türlü kurtulamaz, zamanla kurtulmak istememeye de başlar, duruma alışır ve

³⁰⁶¹ A.g.e., s. 233.

³⁰⁶² A.e., s. 244.

³⁰⁶³ A.e., s. 263.

³⁰⁶⁴ A.e., s. 322.

kabullenir hatta yaşadıklarından ve söz konusu durumdan zevk almaya başlar. Başlangıçta enstitüye inanmazken daha sonra çıkarları doğrultusunda inanmaya başlaması her şeyi değiştirmiştir.³⁰⁶⁵ Bu süreçte Hayri İrdal, “her şeyi Halit Beyden beklediği[.] hâlde onu kırmaktan çekinm[ez], onunla devamlı kavga ed[er]”.³⁰⁶⁶ Bu kavgalar hep ikna olmaya hazır bir tarafın kaprisleri kabilindedir. Daha önce bahsedildiği gibi ikili, kurgu içindeki özel içyapısını bu özel diyalogun enerjisinden temin ederken romandaki dış kurgu yapıdan da ayrılır. Bu anlamda çatışma temeline dayanan diyaloglar ikili kurgularında iki yönlü işlevsel özelliğe haizdir. Çatışma değişim ortamını da hazırlar. Nitekim bu yollu tartışmalardan birinin ardından eski evlerinin sofasındaki aynaya bakan Hayri İrdal hayrete düşer:

“Geniş, büyük bir aynanın önünde durmuş, dikkatle çehremi seyrediyorum. Ve her defasında kendi kendime bu ben değilim ki... Bu ben miyim? İmkânı yok... diye söyleniyordum. Filhakika gördüğüm şey benim yüzüm değildi. Kaldı ki, her an değişiyordu.”³⁰⁶⁷

İkilinin bir araya geldikten sonra başladıkları yolculuktaki değişimleri ikilinin iç kurgu dinamiğinin temel faktörlerinden biridir. Değişim, ikilinin iç kurgu yapısına sürekli enerji akışını temin eder ve iç kurgu dairenin bir cazibe merkezi hâline gelmesini sağlar. Bu sürekli enerji akışı kurguda merkeze doğru bir çekim alanı oluşturur. Kurgudaki her bir kurgu birim, ikilinin oluşturduğu bu çekim merkezine doğru çekilirler. Saatleri Ayarlama Enstitüsü, ikilinin kurgudaki iç evrenini oluşturur ve onun sınırlarını çizer. Bu iç kurgu evrene doğru tüm kurgu kişi ve nesnelere karşı koyamadıkları bir şekilde çekilirler. Herkes bu merkezde birleşir. İkililer bu sebeple kurgu içinde ayrı ve özel bir iç kurgu fonksiyon üzere itina ile tanımlanırlar. Tanpınar’ın Halit Ayaracı’ya söylediği cümlelerle ifade edilecek olursa: “[N]asıl bir memuriyet adı kendi fonksiyonunu yaratırsa, bizimki gibi bir enstitüde boş bir oda ve

³⁰⁶⁵ A.e., s. 279.

³⁰⁶⁶ A.e., s. 284.

³⁰⁶⁷ A.e., s. 289.

salon da fonksiyonunu yaratır."³⁰⁶⁸ Bu fonksiyon ikili fonksiyonun farklı verili değerler üzerinden aldığı farklı değerlerdir.³⁰⁶⁹

Tüm yaşadıklarından sonra Halit Ayaracı, Hayri İrdal'a: "Siz benim en güzel aynamsınız" diyecektir.³⁰⁷⁰ İkिलiler birbirlerinin gölgesi olarak kişiliklerinin göremedikleri, bastırdıkları yönlerini keşfetmelerine yardımcı olurlar. Öteki olarak ben için aynı zamanda da bir ayna işlevi görürler. Öteki'nde yargıladıklarını yargılama sebeplerini keşfettikçe insan öteki üzerinden kendini tanımaya başlar. Ben ile öteki ilişkisinin en önemli özelliği kişinin kendisini tanıma, kabullenme süreci olarak değerlendirildiğinde söz konusu ilişkinin önemi kişinin gelişimine katkı sağlamasından kaynaklanmaktadır. Ben ile öteki ilişkisi bir ikizleşmeyle neticelenmez. Çünkü "O zaman iki[sin]den biri lüzumsuz ol[acaktır]".³⁰⁷¹ İkilden her biri değişse de yine de arada bir "değişim mesafesi" ya da "dönüşüm mesafesi" bulunacaktır. Bu ikilinin iç enerjisinin devamlılığını sağlamak için zorunludur.

İkili sürekli ilişkileri neticesinde aynı eşruh kurgularında olduğu gibi bir süre sonra telepatik bir iletişim yöntemi de geliştirirler. Tanpınar, telepati unsurunu alaycı bir üslupla da olsa kurguya ekler. Halit Ayaracı aradaki bu telepatik ilişkiden şöyle bahseder: "Düşüncelerimizi birbirimize söylemeğe ihtiyaç olmadığını, konuşmadan anlaşığımızı artık anlamanız lâzım!"³⁰⁷² Telepatik iletişim **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde aynı eşruh kurgularında olduğu gibi ikilinin özel ilişkisinin en önemli delillerinden biridir.

Sonunda enstitüdeki yolculukları tamamlanıp enstitü tasfiye aşamasına geldiğindeyse Hayri İrdal, Halit Ayaracı'yı ilk gün kahvehanede gördüğünden bile daha yabancı hisseder.³⁰⁷³ Bu yabancılaşma ikilinin de sonunun geldiğine, yolculuklarının tamamlandığına işarettir. Nitekim bu gecenin sonunda Halit Ayaracı,

³⁰⁶⁸ A.e., s. 358.

³⁰⁶⁹ Matematikte Doğal Sayılar kümesinde tanımlı bir $f(x)=y+1$ gibi bir fonksiyonda y 'nin alacağı değerlere mukabil x 'in değeri de değişecektir. x ile y arasındaki ilişki söz konusu fonksiyon üzerinden sabit olsa da sayısal değerleri sürekli değişecektir ve hiçbir zaman birbirlerine eşit olmayacaklardır. İkilinin ben ve öteki'den mülhem yapısını ifadelendirmekte matematiksel fonksiyon tanımı hem ben ile öteki arasındaki ilişkiyi hem de dış kurgu fonksiyon içindeki özerk iç kurgu fonksiyonu göstermek açısından büyük kolaylıklar sağlar. $R(\text{kurgu})=f(x)+h(x)+j(x)$ gibi iç farklı kurgu yapılarından oluşmuş şekilde ifadelendirilirse $f(x)$ 'in iç özerk kurgu yapısı daha kolay görülebilecektir. Bu iç ikili kurgu fonksiyonun kendi içinde başka kurgu fonksiyonlara gebe olabileceği de unutulmamalıdır.

³⁰⁷⁰ A.e., s. 339.

³⁰⁷¹ A.e., s. 339.

³⁰⁷² A.e., s. 357.

³⁰⁷³ A.e., s. 368.

bir trafik kazasında hayatını kaybederken roman da biter. Romanda ikili kahramanlar oluşturdukları iç cazibe merkeziyle özel bir iç kurgu fonksiyon şeklinde başarıyla çizilirlerken bu iç kurgu fonksiyonun sınırları Saatleri Ayarlama Enstitüsü adıyla belirginleştirilir. İkili kahramanlardan köle birimin kurguda anlatıcı olarak seçilmesi romanın başlangıcından itibaren ikili kahramanların anlatıldığı genel kurgulama biçimleri adına bir devrimdir ve öteki'nin söz sahibi edilmesi açısından önemlidir. İkili hak üzere birleşen birer roman kişisinden oluşmayıp aksine ortak bir yalana iman noktai nazarında teşekkül ettirildiğinden geleneksel çizginin dışındadır. Bu ortak sahte imanın merkezini sözün teşkil etmesi ve önce söze dökülenin sonra gerçekleştirilmeye çalışılması açısından romanda söz öncelikli kabul edilir ve her zaman eylemden önce gelir. Ancak söz, hakkı sahibine teslim etmek için değil hakkı muktedire teslim/kurban etme noktasında kullanılır. Bu anlamda romandaki iki farklı ikili örneği de karşılaştırılmak üzere konumlandırılır. Nuri Efendi ile ruh arketipi çerçevesinde Hayri İrdal'ın oluşturduğu ikili saati/sözü hakkına teslim eder ve geleneksel bir ikilidir. Halit Ayarçı ile Hayri İrdal'ın bir çıkar üzere teşkil ettikleri ve gölge arketipine göre kurgulanan ikili ise modern bireyciliğe işaret eder ve hakkı haklıya değil muhakkak kendine ayırır. İkilinin içinde buldukları enstitü şirketleşmeyi simgeler. Şirket tasfiye olduğunda -yani öküz öldüğünde- ortaklık bozulur. İkililerin modern dünyada daha romanın ilk örneğinden itibaren başlayan bireyciliğin dairesindeki yok oluşu ya da bozulması Tanpınar'ın mahir kaleminden romanda veciz bir üslupla simgeler üzerinden anlatılır. Tanpınar'ın yine asıl meselesi insandır ve sonuç olarak modern dünyada kendisini yerleştirdiği merkezde “İnsanoğlu insanoğlunun cehennemidir.”³⁰⁷⁴ Romanda ayrıca Tanpınar'ın **Huzur**'da olduğu gibi hem yaşlı bilge arketipine hem de gölge arketipine bağlı iki farklı ikili tipini iki farklı bağlanma şeklini örnekleyecek şekilde bir arada kullanması dikkat çekicidir. Huzur'da başlangıçta gölge arketipine bağlı bir eşruh olarak Mümtaz'ın karşısına Suat çıkarılırken daha sonra yaşlı bilge arketipinin temsilcisi Hekim yerleştirilir ve Mümtaz'ın romanın sonunda Suat yerine Hekim'i tercih etmesinin huzur getireceğine işaret edilirken **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nde Hayri İrdal'ın karşısına önce yaşlı bilge arketipinin temsilcisi Nuri Efendi çıkar ancak daha sonra

³⁰⁷⁴ A.e., s. 175.

İrdal kendisine gölgesi gibi bağlanabileceği Halit Ayarcı'nın gösterdiği yoldan gidince doğru yoldan sapar. Bu açıdan bakıldığında **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**'nün **Huzur**'un antitezi olarak kurgulanmış bir roman olduğu da rahatlıkla görülebilir.

“Yardımcım,
ki daha önce hiç görmediğim
bir insandı bu,
üstelik kendine pek değişik
bir isim de seçmişti;
beni;
geleceğimi,
yapmayı tasarladığımız işleri
üç aşağı beş yukarı biliyordu.”³⁰⁷⁵

Nazlı Eray'ın 1983'te yayımlanan romanı **Orphée**'de romanın başkışisi, yazarın diğer romanlarında da olduğu gibi, yine bir kadın yazardır. Bir kıyı kentine gider. Burada kendisiyle buluşmak ve kendisine yardımcı olmak üzere önceden anlaştığı Bay Gece ile buluşur. Eşruh kurgularında kadın kahramanların eşruhlarının erkek olmaları gibi kadın yazarın ikilisi, gölgesi Bay Gece de bir erkektir. Zaten sembolik isim hem onun cinsiyetine vurgu yapar hem de karanlıkta kalan gölge tarafa işaret eder. Aralarındaki zıtlıkların kurguda birbirlerini tamamlayıcı bir rol üstleneceği daha ilk telefon konuşmalarından bellidir:

“Gözleri çok güçlü, karanlıkta iyi görebilen biri olduğunuzu, mantığımızın olağanüstü iyi işlediğini biliyorum. Ayrıntılı bilgiyi size yavaş yavaş, şu birkaç gün içinde, kentin iklimine alışırken ve dinlenirken vereceğim. Gözlerim çok iyi görmüyor. Hele geceleyin hiç göremem. Gereken ayrıntıyı yakalayamam yani... Üstelik aşırı duygusalımdır. Tüm olayları bir anda karmakarışık edebilirim. Sizin mantığınıza güveniyorum. Yardımcımsınız.”³⁰⁷⁶

³⁰⁷⁵ Nazlı Eray, **Orphée**, Ank., Kaynak Yay., 1983, s. 9.

³⁰⁷⁶ A.e., s. 9.

Yazar, yardımcısının gerçek bir kişi olduğunu yani bir kurgu kişi olmadığını özellikle belirtir. Kurguyu ilginç kılan yönlerden biri de budur: Gerçek hayattaki bir kişinin kurguya taşınırken kadın yazarla bir ikili teşkil edecek şekilde onun gölgesi olarak romanda kurgulanması. Yazar, gerçek hayatta tanıştığı “Orphée’nin yeni baştan yaşanmasında [ona] büyük katkısı olan yardımcı[sına]”³⁰⁷⁷ teşekkür ederek romana başlarken yardımcısının genç ve beyazlar giymiş biri olduğunu söylemekle iktifa eder.³⁰⁷⁸ İkili kahraman kurgularında genelin aksine merkezdeki efendi birim bu sefer bir kadın kahramandır. Yardımcısı ise onun erkek gölgesini temsil eden Bay Gece’dir. Aralarında bir aşk ilişkisi söz konusu değildir. Zaten aralarında aşk ilişkisi bulunan kişiler kurgu gereği bir arada sürekli bulunmazlar ve böyle bir durum vuku bulacak olsa efendi ve köle birimin konumları sarsılacağı için iç ikili kurgu yapı bozulacaktır. O yüzden âşık kurguda maşukun vuslatı hayaliyle tutuşsa da onun yanında sürekli bulunmaz hatta çoğunlukla onun yanına bile yaklaşamaz.

Kadın yazar, bu kıyı kentine Orphée için gelmiştir. Onun bu kentte yaşadığını öğrenmiş ve bu tehlikeli maceraya atılmıştır. Ölüme karşı bir oyun oynanacaktır ve yardımcısı da bu tehlikeli görevde korkmadan onun yanında olacağını beyan etmektedir. Orphée’nin ölmüş sevgilisi Eurydice’in peşine düşüp onu arayacağını tahmin eden yazar, onun peşine düşmeleri ve onu bulmaları gerektiğine inanır. Yardımcısı ertesi gün şehrin bir krokisini çıkarıp Orphée’nin kim olduğunu bulduğunu söyler. Şehirde Orphée olarak tanınmayan adam kırmızı bir Alfa Romeo kullanmaktadır. Yardımcısı, kadın yazarın aslında Eurydice olduğunun farkında olduğunu, Orphée’yi başına geleceklerden korumak için buraya geldiğini bildiğini ve bu sırrı saklayacağını kadın yazara söyler. O gece bir süre devam edecekleri bir yolculuğa Orphée’yi korumak üzere çıkarlar ve evine belli bir mesafeden onu her gece takibe koyulurlar. Kadın yazarın gözleri gecenin karanlığında iyi göremediği için Bay Gece ona yardımcı olacak yani kadın yazar onun gözleriyle görecektir. Her gece bu teşriki mesai devam eder ve gidip uzaktan arkeolojik kazı alanının ortasındaki boş mezarların yanı başındaki Orphée’nin evini gözetlerler. Bay Gece’ye onun yanında olmadığı saatlerde yaşadıklarını da kadın yazar mutlaka anlatır. Yabancı olduğu bu kentte yol arkadaşı, sırdaşı, karanlıkta gören gözü olan

³⁰⁷⁷ A.e., s. 10.

³⁰⁷⁸ A.e., s. 11.

yardımcısı aynı zamanda onun güvенеbileceđi yegâne insandır. Aralarında özel bir iletişim şekli de gelişir, birinin söyleyeceğini öteki henüz o söylemeden anlayıp ondan önce söylemeye başlar. Her gece gidip İmparator Hadrian'ın heykeli yanından izledikleri Orphée'nin evinin ne tarafta olduğunu gündüzleri yanında yardımcıyı yokken kadın yazar “bir türlü kestireme[ez]”.³⁰⁷⁹ Bu sebeple de yardımcıya bağlı ve bağımlıdır. Aralarında yolculukları hakkında ve olaylara bakışları sebebiyle çeşitli tartışmalar da yaşanır. Bay Gece, kurguda yazar kadını gerçeğe bağlayan rolünü üstlenir. Ancak daha sonra onun hayallerine ve anlattıklarına tamamıyla inanmaya başlar. Yolculuk tamamlanıncaya kadar da kadın yazarın yanında kalır. Onun eksiklerini tamamlar. Romanın ikili kahramanlar açısından en cazip olan tarafı bir kadın kahramanın merkeze ikilinin efendi birimi olarak yerleştirilmesidir. Gölge tip konumundaki folyo karakter Bay Gece ise ikilideki köle birimdir ve eşruh kurgularındaki gibi erkek bir karakterdir.

“Biri uzlaşmaz bir marksçı ozan,
öteki büyük bir kapitalist olmadan önce,
Rahmi Sönmez'le Fehmi Gülmez birbirine öylesine yakındı ki,
mahallede ve okulda hemen herkes
Siyamlı İkizler'e benzetirdi onları.”³⁰⁸⁰

Tahsin Yücel'in 1992'de yayımlanan romanı **Peygamberin Son Beş Günü**'nde eşruhlara yanı sıra ben ve ben'e benzemeyen öteki'den mürekkep ikili kahramanlara da yer verilir. Romanın merkezinde yer alan Peygamber lakaplı Rahmi Sönmez ile çocukluk arkadaşı Fehmi Gülmez bir ikili oluştururlar. Romanın ilk sayfalarından itibaren aynı mahallede yan yana evlerde oturan çocukların hikâyeleri tam olarak ikili kahramanların hikâyeleri şeklinde anlatılmaya başlanır. Romanın daha ilk cümleleri bu ikilinin romanın merkezine oturacağını ve olayların onların etrafında gelişeceğini haber verir:

³⁰⁷⁹ A.e., s. 46.

³⁰⁸⁰ Tahsin Yücel, **Peygamberin Son Beş Günü**, s. 15.

“Biri uzlaşmaz bir marksçı ozan, öteki büyük bir kapitalist olmadan önce, Rahmi Sönmez’le Fehmi Gülmez birbirine öylesine yakındı ki, mahallede ve okulda hemen herkes Siyamlı İkizler’e benzetirdi onları. Benzetme sıradan olduğu ölçüde de aşırıydı kuşkusuz, ancak doğru bir yanı da yok değildi: bu çocuklar nerdeyse doğuştan yargılıydı birbirine: ikisi de doğma büyüme Üsküdarlıydı; aynı sokakta, Rahmilerinki sağda, Fehmilerinki solda olmak üzere, yan yana cezaya dikilmiş iki yaşlı ikizi andıran, kararmış, beli bükülmüş iki ahşap evde oturuyor, böylece, başka yerde birlikte değillerse, günün her saatinde birbirlerini görebiliyorlardı; üstelik bahçelerini ayıran çitler çoktan dağılmış olduğundan, buluşmak için sokağa çıkmaları bile gerekmiyordu. Öte yandan, Rahmi Sönmez’in babası Üsküdar çarşısında sobacılık, Fehmi Gülmez’in babası bitişik dükkânda terzilik yapıyor, dinden politikaya değin her konuda anlaştıkları için de yokuşu her sabah birlikte inip her akşam birlikte çıkıyor, bütün cumaları camide yan yana kılıyor, bütün öğle yemeklerini birbirlerinin sefertaslarının içerikleriyle çeşitlendiriyor, haftada birkaç gece de oğullarını kucaklarına, eşlerini yanlarına alıp birbirlerine ‘akşam oturması’na geliyorlardı. Kısacası, Rahmi Sönmez’le Fehmi Gülmez daha kendileri doğmadan önce başlamış az rastlanır bir dostluğa dönüştürdüler bu arkadaşlığı...”³⁰⁸¹

Romanın girişindeki bu kısımda siyam ikizleri benzetmesi oldukça dikkat çekicidir. Tam bir masal havası, iyilik, uzlaşma ortamı hâkimdir ve kaderleri daha doğmadan yazılmış iki çocuğun ikiz kardeşler gibi anlatımı ikilinin ikiz anlatılarına benzer şekilde kurgulanacağını haber verir. Birbirine benzemeyen iki kişinin ikiz kardeşlere benzetilerek kurgulanması mitlerdeki ikiz kardeşlerin görünüşleri farklı olanlarının zamanla ikizlik vasfı unutulmuş iki dost olarak anlatılarda yer almaya başladığına dair de bir ipucu ya da bu tür bir kabulün romana yansımaları addedilebilir. İkiz addedilenlerin görünüşlerindeki ve karakterlerindeki zıtlık hemen dillendirilir ve iki karşıt kutba yerleştirilirler:

“Bir gün, ilkokulda, Fehmi’nin bir yaramazlığı nedeniyle Rahmi’ye gösterişli bir cetvel dayığı çeken Hulusi öğretmenin, arkadan gelen uyarılar karşısında dudak bükerek, ‘Ha Rahmi Sönmez, ha Fehmi Gülmez: al birini, vur ötekine demesinin de gösterdiği gibi, birbirlerinden ayrılmamakla kalmıyorlardı. Seçilemiyorlardı da. Neden? Evleri gibi

³⁰⁸¹ A.e., s. 15.

kafaları ve bedenleri de benzeştiği için mi? Hayır, tersine, Rahmi Sönmez’le Fehmi Gülmez bedensel görünüşleri ve kafa yapılarıyla birbirlerinin tam karşıtıydılar nerdeyse. Ancak, derslerde, oyunlarda ve kavgalarda birbirlerini öyle bir bütünüyorlardı ki, karşıtlık bir tür özdeşliğe dönüşüyor, düşüncelerde Rahmi Sönmez ister istemez Fehmi Gülmez’i, Fehmi Gülmez ister istemez Rahmi Sönmez’i çağrıştırıyordu.”³⁰⁸²

“Seçilememek”, “benzeşmek”, “tam karşıtı”, “bütünlemek”, “karşıtlık”, “özdeşlik”, “çağrıştırmak”, “öteki”; ikizliğe göndermede bulunan itinayla seçilmiş kelimelerdir ve ikizliğin karşıtlıklar temelinde şekillenen, benzerliklerden beslenen bütünleyici, tamamlayıcı bir ilişki dâhilinde ortaya çıktığını ifade etmek için özellikle kullanılırlar. Yazarın ikizlik vurgusu eş koşul, şart ve benzerlikleri öne çıkarırken henüz romanın ikinci sayfasında ben ve ben’e benzemeyen öteki’den oluşan ve ikizlik temelinden türeyen ikili kahramanların efendi ve köle birimlerinin tespiti rastgele bir yaklaşımın mahsulü olarak görülmemelidir:

“Ama, hemen, belirtmek gerekir ki, başlangıçta bu bütünleşmenin ağır yükü Rahmi Sönmez’in sırtındaydı: ‘r’leri bebekler gibi söylemesine, daha doğrusu söyleyememesine karşın, yaşlılarının en irisi olması nedeniyle, hiç kimse yüzüne karşın gülmeyi göze alamadığından, kendisi de kavgadan hiç mi hiç hoşlanmadığından, kimseyle dalaşmak durumunda kalmıyor, buna karşılık, arkadaşı bir karış boyuna bakmadan önüne gelenle maraza çıkardığı, hemen her kavgada da altta kaldığı için, Rahmi Sönmez istemeye istemeye birtakım çocukları tartaklamak, daha da kötüsü, zaman zaman zavallıların ellerini tutarak ona dövdürtmek zorunda kalıyor, böylece bedensel üstünlüğünü kendisinden çok arkadaşı kullanıyordu. Arkadaşının gene bol bol yararlandığı bir başka üstünlükse, Rahmi Sönmez’in olağandışı belleği: daha birinci sınıfta bütün çarpım tablosunu su gibi ezberliyor, bölme dışında bütün işlemleri şaşırtıcı bir çabuklukla yapıyor, yalnızca abeceyi değil, okuma kitabını ve sınıf dergilerini de tek bir yinelemeden sonra bülbül gibi okuyordu. İkinci sınıfta bu üstünlüğe herkese parmak ısırtan şiir ezberleme tutkusu, üçüncü sınıftaysa bölme becerisi eklendi: dergilerde ya da yukarı sınıfların kitaplarında bir kahramanlık şiiri buldu mu kaşla göz arasında ezberleyip ‘duyarak’ okumaya başlıyor, beşinci sınıf öğrencilerinin bile kolay kolay sonuçlandıramadıkları sekiz-on rakamlı çarpma ve

³⁰⁸² A.e., s. 16.

bölmeleri bir çırpıda tamamlayıveriyordu. Bu durumda, bütün matematik sınavlarında, kâğıdını Fehmi'nin önüne doğru iterek ya da gereksinim duyduğu sonuçları kulağına fısıldayarak yeteneğinden onun da yararlanmasını sağladığına, hayat bilgisi, tarih, coğrafya gibi ezberleme yeteneği gerektiren derslerin sınavlarında da aynı ölçüde cömert davrandığına göre, öğrenim hem kendisinin, hem Fehmi Gülmez'in önünde bir tozlu yola dönüşüyordu.”³⁰⁸³

“Bütünleşmenin ağır yükü”, “yararlanmak” ifadeleri romanın ve iç kurgu fonksiyonun merkezine Rahmi Sönmez'i çekmeye yarar. Efendi birimin “kahramanlık” destanlarına tutkusu anlatının merkezine yerleştirileceğinin de delilidir. Ağır yük onun omuzlarına yüklenirken o dostunu sahiplenen kahraman olma mertebesine kurguda ulaştırılmış olur. Birlikte çıktıkları hayat yolculuğu da “tozlu yol” imajıyla ikili kahramanlara uygun şekilde tanımlanmış olur. Kahramanın yanındaki köle birim olarak Fehmi Gülmez'in dengeleyici etkisiyle aradaki ilişkinin hususiyeti de tespit ve takdir edilmiş olmaktadır:

“Şu var ki, üçüncü sınıftan sonra nerdeyse kusursuz bir denge kuruldu iki arkadaş arasında. Rahmi Sönmez, hayat bilgisi, tarih, coğrafya derslerinde erişilmez üstünlüğünü her sürdürmekle birlikte, kafasını biraz zorlamasını gerektiren bir konuyla karşılaştı mı zıncı diye duruveriyor, sıradan bir matematik problemini, hemen herkesin üstesinden gelebileceği bir dilbilgisi çözümlemesini sonuçlandırınca dek akla kararı seçiyordu. Ancak ilginç bir rastlantıyla, bu konularda da Fehmi Gülmez öne çıktı: işlemleri bir başkasının üstlenmesi koşuluyla, en çetrefil havuz/musluk problemlerini bile bir çırpıda çözüveriyor, belleğine yerleştirmesi uzunca bir zaman almakla birlikte, en karmaşık konuları kavraması için bir kez dinlemesi yetiyordu. Böylece sınavda bir problem verilince, Fehmi Rahmi'ye yapılacak işlemleri gösterdi, Rahmi de Fehmi'ye bu işlemlerin sonuçlarını verdi; başka sınavlarda, Rahmi de Fehmi'ye anımsayamadığı tarihleri, tanımları, başkent ve padişah adlarını fısıldadı, Fehmi de, sınıfta ve evde, Rahmi'nin ders konularını kavrayıp bağlamlarına oturtmasına yardımcı oldu. Bu ilginç bütünleşim sonucu, ta lisenin sonuna dek, sınıflarının en parlak öğrencileri olarak kaldılar. Bununla da yetinmediler: yaz tatillerinde, babalarının ayrıcalıklı çırakları

³⁰⁸³ A.e., s. 16-17.

olarak harçlıklarını çıkardıkları Üsküdar çarşısında, Rahmi Fehmi'nin açığını kapatacak ölçüde terzilik, Fehmi Rahmi'nin açığını kapatacak ölçüde tenekecilik öğrendi.”³⁰⁸⁴

İkilinin birbirinin eksiklerini kapatan yönleri arka arkaya sıralanmaya devam eder. İkilinin böyle birkaç sayfa içinde kurgudaki bir zoraki ikili yapı içine özellikle oturtulmaya çalışıldığı açıkça görülmektedir. Bunun bir sebebi olmalıdır. Yukarıda eşruh kurgusu dolayısıyla bahsedildiği gibi romanın sonunda ölümü anlatılan Rahmi Sönmez'in arkadaşı Fehmi Gülmez'in onun hatırasına binaen bu eseri hazırlattığı romanın başında “Zorunlu Bir Açıklama” kısmında belirtilir. İsmarlama bir eserin değiştirilmiş şekli olan iç romanın yazım aşamaları üst kurmaca düzleminde başlangıçtaki bu kısımda anlatılır. “Gerçeğin roman kılığına sokulması”³⁰⁸⁵ nin aşamalarının ve sebeplerinin anlatıldığı bu bölümde söz konusu okunacak iç romanın “tutarsız bir girişimin ürünü” olduğu belirtilir.³⁰⁸⁶ Romanı yazan “beş kişilik bir yazar ve araştırmacı topluluğu”dur ve bu ısmarlama eseri yazmak için bir araya özel olarak getirilmişlerdir.³⁰⁸⁷ Başlangıçta bir araştırma olarak düzenlenen kitap daha sonra romana dönüştürülmüştür. Buna sebep olan kitabı yazdıran Fehmi Gülmez adıyla romana yerleştirilen “büyük işadamı”dır. İş adamı, arkadaşının marksçı ozan olarak gösterilmesine kızarak araştırmaya müdahale eder. Başlangıçta “Her şeyi olduğu gibi yazın; hiçbir şeyi olduğundan daha büyük ya da daha küçük göstermenizi istemem” derken “gerek arkadaşının cenazesini kaldırtırken, gerek onun yaşamı ve yapıtları üzerine nesnel bir inceleme hazırlatıp yayımlama yolunda girişimlerde bulunurken, gerçekten cömert ve yürekli bir dost gibi davranmış” ancak daha sonra “düşünce değiştirmiş, tasarısını sakıncalı, hatta tehlikeli bulmaya başlamıştı[r]”.³⁰⁸⁸ Hatta araştırmacıların elinden, arkadaşına ait topladıkları şiirleri zorla aldirtmiştir. Araştırmayı hazırlayan yazar kadrosunun kendilerine bu eseri yazma teklifi geldiğinde yazmayı kabul etmelerinin tek nedeni paradır. Ancak daha sonra yazar kadrosu, karşıt görüşe sahip oldukları işadamının “marksçı bir ozanı tam karşıtına

³⁰⁸⁴ A.e., s. 17.

³⁰⁸⁵ A.e., s. 7.

³⁰⁸⁶ A.y.

³⁰⁸⁷ A.y.

³⁰⁸⁸ A.e., s. 9.

dönüştürme” girişimini ise kabul etmezler. Sonunda kişileri kendi adlarıyla yayımlayamayacakları için ve bilimsel addedilebilecek deliller ile toplanan şiirler de ellerinden alındığından araştırmalarını roman olarak yayımlamaya karar verirler. Araştırmalarını çok fazla değiştiremediklerinden “yaşamöyküsel incelemeyle roman arasında gidip gelen, aksak bir anlatı” ortaya çıkar.³⁰⁸⁹ Finansmanı sağlayan işadammının ve marksçı ozan arkadaşının adları değiştirilmiştir. Bu değişiklikler yapılırken kurguya aktarım aşamasında kurgu isimlerinin bir ikiliyi işaret edecek şekilde kafiyeli olarak seçildiği görülür. Romanın “Peygamber’in Kısa Yaşamöyküsü” ve “Peygamberin Son Beş Günü” bölümlerinin “arasındaki oransızlı[ğın] rahatlıkla giderilebil[eceği]” bunun için de “geri dönüş”, “bilinç akışı” gibi “birtakım çağdaş anlatı yöntemlerinden” yararlanılabileceği ancak yazar kadrosunun “bir roman izlenimi yaratmaya yetecek oranda, ufak tefek düzenlemelerle yetin[diği]” belirtilir.³⁰⁹⁰ Özellikle ilk bölümün “XIX. yüzyıl romanlarında görüldüğü gibi, bu temel bölümün [ikinci bölümün] daha rahat anlaşılmasını sağlayacak bir önbölüm olarak” kurgulandığı açıklanır.³⁰⁹¹ Zaten XIX. yüzyıl romanından mühlhem bu kısmın romana eklenmesinin “roman sanatına herhangi bir yenilik getirme savında olmadı[klarının]” ispatı olduğunu da yazar kadrosu kaleme aldıkları bu önsöz mahiyetindeki kısımda belirtirler.³⁰⁹² Aslında roman adını değil “anlatı” adını kullanmayı yeğlediklerini ancak “roman” adını da “kahramanı[n] zengin arkadaşının baskı ve gözdağlarına yiğitçe göğüs geren değerli yayımcı[ların]ın isteğini geri çevir[emeyerek]” kabul ettiklerini de belirtirler.³⁰⁹³

Roman aşamasına gelinceye kadar marksist ozanın biyografisi önce toplanabilen belgelerle sınırlandırılmış, sonra kendisinin tam zıddı bir görüşe sahip olduğu anlaşılın arkadaşının para ve baskı gücüne dayanan zorbalıklarıyla değiştirilmiş ardından da toplanan şiirler ve gerçek isimleri kullanarak yayımlama hakkı da yazarların elinden alınınca aslından uzaklaştırılmış ve işadammının daha önceki baskıları neticesinde yapılan değişiklikler korunmuştur. Ardından roman türünün edebî özellikleri ve karakterleştirme aşamaları göz önünde bulundurularak

³⁰⁸⁹ A.e., s. 10.

³⁰⁹⁰ A.y.

³⁰⁹¹ A.y.

³⁰⁹² A.y.

³⁰⁹³ A.e., s. 11.

ve yeniden kurgulanarak eldeki ilk metin romana dönüştürülmüştür. İlk bölümde belirtilen XIX. yüzyıl romanından devşirilen tekniklerden biri de romanın bir edebî tür olarak ortaya çıkışından beri devam eden ikili kahramanları kurgulama tekniğidir. Araştırmayı yaptıran ve Fehmi Gülmez adıyla romana taşınan “büyük işadamı” ile Rahmi Sönmez adıyla anılan marksçı ozan arkadaşı kurguya aktarılırken söz konusu yazarlar tarafından ikili kahramanlar olarak roman dünyasının kalıpları içine yerleştirilirler. İkilinin efendi biriminin Rahmi Sönmez olarak romana taşınmasına mukabil araştırmayı yaptıran Fehmi Gülmez olarak anılan işadamı kurguda ikilinin köle birimi ve ben olarak konumlandırılan merkezdeki kahramanın ötekisi, gölgesi olarak kurgulanmak suretiyle aslında yazarlar tarafından temsil ettiği kapitalist sistemin kendisini hayatta taşıdığı mevkiin zıddına bir konuma yerleştirilerek bir parodi unsuru hâline dönüştürülür. Romanın ilk bölümünün yukarıda ayrıntılı olarak verilen bölümündeki XIX. yüzyıl romanını hatırlatan ve romantik üsluptan payını alan ikilinin hayatlarının başladığı noktadan itibaren anlatıldığı kısımdaki kusursuzluk ve gerçek olamayacak kadar mutlu ortam parodiyi temin eder. Yazarların gizli intikamlarını duygudaşı oldukları Rahmi Sönmez’i romanın merkezine yerleştirirken Fehmi Gülmez’i onun yanına ikilisi olarak kurgulamaları ve kurgulayış biçimleri vesilesiyle almaya çalışmaları ise parodinin öbür ayağıdır. Bir konunun roman içinde beklenenden daha mükemmel olarak aktarılması da parodiyi teşkil edebilmektedir. Jauss, “komik-kahraman”ın “kendi içinde komik olmaktan çok, belirli okuyucu beklentileri açısından görüldüğünde komik olduğu kanısındadır” ve ona göre “Belirli bir karakter bu beklentilere uymadığı oranda komik kabul edilebilir”.³⁰⁹⁴ Aynı şekilde hazır ikili kurgu kalıbı içine fazlaca mükemmel şekilde yerleştirilen Rahmi Sönmez ve Fehmi Gülmez de birer komik-kahramana dönüşürler. Zaten parodi, ikili bir işlev görmektedir: “Edebi bir aracın mekanizasyonunu” ve “Mekanikleştirilen eski aracın da dâhil edildiği yeni malzemenin organizasyonunu” sağlamayı.³⁰⁹⁵ Söz konusu romanda mekanizasyonu sağlanan eski edebi aygıt “ikili kurgulama fonksiyonu” iken mekanikleştirilen de görece dış gerçek dünyadaki malzemedir. Bir taraftan da roman yazarlarının gerçek hayatı kurguya aktarırken maddi ve duygusal bağlarından kurtulamayacağına roman işaret eder ve yazın

³⁰⁹⁴ Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni**, s. 149.

³⁰⁹⁵ A.e., s. 123.

dünyasının söz konusu durumunu parodileştirir. Terry Eagleton'ın da belirttiği gibi; yazarın kalemini oynattığı her metin mutlaka öznellikten payını alır ve bu anlamda her metin az çok edebiyatın sahasına girer oysa sadece bazıları edebî kabul edilir.³⁰⁹⁶ Ancak öznelleşmenin tek sebebi araya yazarın girmesi değildir. En başta kitabın yazımında finansmanı sağlayan kişilerin arzu ve talepleri eserin şekillenmesinde bağlayıcı bir etkidir. İç romanda da olduğu gibi bir finansör zıt görüşten bir kişinin hayatını kaleme aldırırken kendi itibarına, toplumsal konumuna, iktidardaki gücüne ve sahip olduğu nakdin miktarına göre eser üzerinde söz sahibi olabilmekte ve gerçeğin çarpıtılmasını isteyebilmekte hatta buna hakkı olduğunu düşünebilmektedir. Parodileştirilen de bu söz sahibi olduğu zannına kapılan insanın durumu ve kendi çıkarlarıyla örtüşen öznel bakış açısını güneşi balçıkla sıvamakta kullanabilme hakkına sahip olduğu yanılığının günümüz yazınında yaygın hâle gelme temayülüdür. Yazar üzerinde baskı uygulayan diğer iki güç ise vicdan ve yayımcı olarak konumlandırılır. Bu şeytan üçgeninin arasında yazmak istedikleriyle yazdıkları arasındaki iki zıt kutup arasında bocalayan yazarın/yazarların tek isyan etme şeklinin kurguya hınzırca yerleştirilen gerçek hayattaki sınıfsal olarak üstte bulunanı, nefret ettiği bir kesimin temsilcisi (marksçı) ve sınıfsal olarak aşağıda gördüğü bir kişinin uydusu olarak ikili iç kurgu fonksiyona yerleştirmekten ibaret bir intikam oluşu parodinin farklı bir boyutunu teşkil eder. Yazarın güvenmediği ve inanmadığı, “aksak” bulduğu hatta türüne dahi karar veremediği ve okuyucuyu bu hususta baştan uyardığı metnin “saf okurlar”ının ellerindeki bir roman olduğuna dair uyarılmalarına rağmen gerçekliğine tam olan güvenleri³⁰⁹⁷ ile yazarın/yazarların gerçekten uzaklaşmaktan çektiği azap bir tezat teşkil eder ve üst kurmacanın yazarıyla saf okuyucu arasında bir çatışma doğurur. Zaten parodi, “maksatlı olarak üretilmiş ‘dialogic’ (çift-sesli) söyleme dayanan bir melez”dir, “hem çift-seslidir, hem de karşıtlık ve uyumsuzluk temeline dayanır”.³⁰⁹⁸ Söz konusu çift sesli söylemin bir kutbuna dolaylı yoldan saf okurun ve saf yazarın –gerçeği sadece birazcık değiştirerek kurguya aktarabileceğini zanneden yazar- tutumları, öteki kutbuna ise her şeyi bir oyundan ibaret olarak gören ya da kurguladığını zanneden yazarın

³⁰⁹⁶ Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı: Giriş**, s. 20-27.

³⁰⁹⁷ Orhan Pamuk, **Saf ve Düşünceli Romancı**, İst., İletişim Yay., 2011, s. 46.

³⁰⁹⁸ Oğz Cebeci, a.g.e., s. 133.

tutumundan oluşan ayrı bir düzleme de işaret ettiği ve parodinin bu düzlemde de ayrıca katmerlendiği göz ardı edilmemelidir. Parodinin işlerlik kazandığı tüm bu düzlemlerde iç romanın iç ikili kurgu fonksiyonunun gerekli bir koşul olarak kabulü hem dış hem de iç sistemi etkiler, bağlar ve parodi sistemini işletir. Dış sistemin zorunlu/zorlu tercihi ve iç sisteme dayatmasıyla kurgulanan iç ikili sistem ile dış sistemin uyumsuzluğunun kurguda vücuda getirdiği çatışma ve tezat ortamı mükemmel izlenimi veren ve romantik bir perde ardına gizlenen ben ve ötekinin sancılı ilişkisine de yansır. İkili tüm bu veçheleriyle kurguda okunmadığı takdirde kurguya dâhil edilme amacı ve kurgulanma biçimi anlaşılamayacağından hatalı bir okumaya tabi tutulabilecektir.

Yaşamöyküsü parodileştirilen Peygamber lakaplı Rahmi Sönmez ile Fehmi Gülmez'in üniversite yıllarında Feride adında bir kızla tanışmaları tüm hayatlarının değişmesine sebep olur. Kendilerine Marks ve sosyalizm hakkında bilgiler veren ve adeta onlara çirakları gibi davranan Feride'ye ikisi de âşık olurlar. Feride günlük hayatta hep ikisinin arasında oturur, ikisinin arasında yürür. İkilinin rakip konumuna gelmelerine sebep olur. Kurguda Feride iki gencin ona olan aşkına cevap verirken bu dengeyi bozar. İki dostun ilişkisinin bozulmasına sebep olur. Fehmi'nin evlenme teklifini reddeden Feride, Rahmi'nin ısrarlarına dayanamayarak evlenme teklifini kabul eder. Rahmi'nin teklifinin kabul edildiğini duyan Fehmi ise yıkılır. Ancak Rahmi ile rakip konumuna gelmezler ve Fehmi'nin bu durumu tüm kırgınlığına rağmen rahatça kabullendiği anlatılır. Evlilikleri ardından da Fehmi onlarla olan arkadaşlığını sürdürür. Feride, Rahmi'nin üniversiteyi bırakmasını istemediği için kendisine de bir fayda sağlamayan, öğrenmek istediği konulara ışık tutmayan eğitim hayatını sonlandırmaya karar verir. Feride böylece evin geçimini temin etmeye başlar. Rahmi ise okula devam eder. Feride'nin narin ve hasta bedeni iş hayatının zorlu koşullarına dayanamaz, çalıştığı iş yerinde patronuyla ideolojisine bağlı olarak yaşadığı sıkıntılar neticesinde iş yerinden ayrılır. Yeni bir iş arayacak takati bir türlü kendisinde bulamaz. Bunun üzerine Rahmi de iş hayatına atılır. Feride'nin hamileliği ilerlerken bir taraftan da sağlığı hızla bozulur. Henüz küçük bir çocukken Almanya'da annesiyle üvey babasının yanında yaşadığı yıllarda yakalandığı ve tek ciğerini kaybetmesine sebep olan verem nükseder. Tüm çabalara rağmen Feride bu hastalıktan ikinci kez kurtulamaz. Bunda ısrarla kızını doğurmak isteşininin de büyük

bir payı vardır. Feride, dünyaya gözlerini yumarken ardında büyüdükçe kendine benzeyen ve adı da kendisinin hatırasını yaşatmak için Feride konulan bir kız çocuk bırakır. Buradaki ikizleşme unsuru da yine romanın kurgu doğasına uyması için bir zorlamayla romana eklenmiş izlenimi bırakır. Rahmi, Feride'nin vefatı ardından uzun bir süre kendisini toparlayamaz. Bebeğin bakımını Feride'yle tanışmadan önce sevgilisi olan ve onu terk etmesinin ardından hayata küsen Zarife üstlenir. Aynı evde yaşasalar da tek gayeleri minik Feride'yi büyütme'dir. Bu sebeple de evlenmezler. Zaten Rahmi de Feride'nin hatırasına ihanet etmek istemez. Hayatı boyunca onu aldatmayacağına dair kendine verdiği sözü tutmak gayesindedir. Feride'yi tıpkı annesi gibi bir komünist olarak yetiştirmek isteyen Rahmi, Feride'nin gözlerinin önünde bir “kenter”³⁰⁹⁹ kızına dönüşmesine engel olamaz. Amerikan Koleji'nde okuyan Feride, hâlâ Üsküdar'da babasından kalma evde annesinin hatırasıyla daima meşgul babasının ve evlenmeden bir arada yaşadığı Zarife'nin toplum düzenine uygun olmayan yaşamlarından utanır. Eve uğramak istemez. Arkadaşlarının yaşadıkları lüks hayata her daim gıptayla bakan Feride, onlardan biri olamadığı için mutsuz bir çocuk olur. Zarife ile babasının evlenmelerini isteyip de olumsuz bir cevap alınca evi terk eder. Önce evden ayrılan Feride daha sonra da okulundan ayrılır. Zengin ve üç çocuklu bir iş adamının kendisi için özel olarak tuttuğu evde yaşamaya başlar. Hamile olduğunu öğrendiğindeyse adamın tüm itirazlarına rağmen çocuğu doğurmakta ısrar eder. Adamın eşinden boşanıp kendisiyle evlenme teklifini de reddeder. Adamın iflası Feride'nin ondan ayrılışını hızlandırır. Bu esnada tanıştığı Amerikalı bir askere âşık olur ve onunla birlikte Türkiye'de geçirdiği günler ardından Amerika'ya gitmeye karar verdiğinde küçük oğlunu babası Rahmi'nin evine bırakır. Tek kelime Türkçe bilmeyen torununa Rahmi, Nâzım adını verir ve Feride'nin evi terk etmesinin ardından artık Rahmi'nin evinde kalmasının herhangi bir sebebi olmadığına inanarak ve Rahmi'nin kızının peşinden gitmesine engel olmayışına sinirlenerek evi terk eden Zarife'ye koşar. Zarife ile evlenir. Bu göstermelik evliliğin sahte çatısı altında Nâzım büyür. Nâzım orta üçüncü sınıftayken Zarife eşine büyük bir miras bırakarak bu dünyadan göçer. Zarife'nin vefatı ardından tüm hayatının tek gayesi olarak gördüğü resmi makamlarca babası olarak tanındığı

³⁰⁹⁹ Tahsin Yücel, **Peygamberin Son Beş Günü**'nde burjuva yerine “kenter” tabirini kullanmayı tercih eder.

Nâzım'la daha çok ilgilenebilmek için Rahmi Sönmez emekli olur. Zamanla evden çıkmamaya ve içinde yaşadığı hayata, topluma ve kendisine yabancılaşmaya başlar. Nâzım da annesi gibi kenter hayatını tercih ederek kendisini hayal kırıklığına uğratmıştır. Bu durumu hazmedemeyen ve gittikçe yaşlanan, üç darbe dönemini de tutuklanmayı çok istemesine rağmen tutuklanmadan geçiren Rahmi, hayattan gittikçe kopar. Rahmi'nin hayatı bir gece evine gelen polislerin baskısıyla değişir. Zaten bir hayal âleminde yaşayan Rahmi ilk başta sonunda emeline ulaştığını, Nâzım Hikmet'in şiirindeki Benerci ile Somadeva hikâyesinde olduğu gibi Benerci'ye nasıl boşuna iftira atılmışsa eski dostlarının da sırf kendisi hapse girmediği için kendisini suçlamalarının artık nihayet bulacağını ve sonunda tutuklanacağını düşünürken polislerin torununu yakalamaya gelmeleriyle bir daha yıkılır. Torununun yakalanması ardından kendisinin başaramadığını tasvip etmediği bir yolla da olsa başaran torununu aslında tanıyamadığını ve bir kenter yaşamı sürdürdüğünü sandığı gencin esasen tam da yetiştirmek istediği torun olduğunu ancak kendisinin bunu fark etmediğini düşünerek üzülür. Bütün hayatı boyunca her ilişkisinde edilgen bir tavır sergileyen Rahmi, bu sefer de torunu Nâzım'ın peşinden onun gösterdiği yolda devrime hazırlanır. Nâzım'ın tutuklandığı haberini alınca senelerdir arkadaşını uzaktan takip eden ancak yanına uğramayan Fehmi Gülmez, Rahmi'nin evine gelir. Acınası hâli onu daha da duygulandırır. Fehmi, kodaman bir iş adamı hâline gelmiştir. Hatırı sayılır bir iş adamı olmakla kalmayıp sağlam ilişkiler de kurmuştur. Ancak Nâzım sadece devletin düzenini değiştirme gayesiyle fikir suçu işlemekle kalmayıp o dönemde gerçekleştirilen pek çok silahlı eyleme, soyguna, adam öldürme ve yaralama olaylarına da karışmıştır. Bu eylemlerin gün yüzüne çıkması Fehmi'yi tedirgin etse de yine de arkadaşının hatırı için Nâzım'ı kurtarmaya çalışır. Rahmi'nin evine sık sık gelip gitmeye başlayan Fehmi ile Rahmi arasında eski anılar, özellikle Feride'nin anıları bir bağlayıcı unsur teşkil etse de sürekli fikrî zeminde bir tartışma içerisindedirler. Hayatı, yaşanan siyasi ve sosyal gelişmeleri farklı pencerelerden yorumlayan iki eski arkadaş tüm fikir zıtlıklarına rağmen eski dostluklarının hatırına bir arada kalmaya devam ederler. Ancak Fehmi, Rahmi'nin torununu aramak adına yapacağı çılgınlıklardan tedirgindir. Rahmi'yi kollaması ve sahip çıkması gerektiğini düşünür. Bir taraftan da Rahmi Sönmez öyle safdilâne hareket eder ki kimse eski bir devrimci ozan olan, -arkadaşlarının taktığı isimle- “Peygamber”den şüphelenmeyi

akıllarına bile getirmez. Fehmi'nin ve zamanında kendisine Peygamber lakabını takan arkadaşı Matrakçı Maruf'un tüm çabalarına rağmen bildiği yoldan şaşmayan Rahmi, sonunda Haydarpaşa Garı'ndan çıktığı tren yolculuğunda bilmediği bir istasyonda iner ve burada bir köyün yakınında saatlerce diz boyu karın içinde dönüp durur. Köylüler kendisini bulduklarında hayatının son demlerini yaşayan Rahmi'nin bir köyde bulunduğu haberini alan Fehmi de yanına gelir. İki arkadaşın birlikte başladıkları yolculukları böylece son bulur.

Birlikte çıktıkları yolculukta ilk başta çok iyi anlaşan ve birbirlerinin eksikliklerini tamamlayan iki gencin arasına giren Feride'nin aşkı onları birbirinden ayırmasa da Feride'nin ölümü ardından Zarife ile aynı evde yaşamaya başlayan Rahmi'nin Zarife ile evlenmesini isteyen Fehmi ret cevabı aldığı anda arkadaşının yanından hışımla ayrılır. Ancak onun üstünden elini çekmez, bir gölge gibi hep peşindedir. Rahmi'nin seneler içinde bir kez tutuklanmasını engeller, bir kez de kızı Feride'nin kaçtığı zengin iş adamının iflasını hazırlar. Böylece arkadaşının intikamını da almaya çalışırken onun yerine karar verme hakkını da kendisinde bulur. Öteki'nin ben üzerindeki iyilik gibi görünen tahakkümü ben olarak konumlandırılan Rahmi Sönmez'in hayatını kolaylaştırmadığı gibi mutluluğunu da sağlamaz. Yine seneler sonra onun yardımına ilk koşan da Fehmi olur. Onun sayesinde arkadaşının cenazesine, ülkenin ileri gelen iş adamları, sanayicileri, yazar ve şairleri katılır. Böylece Rahmi hayatı boyunca ulaşmak isteyip de ulaşamadığı 40'lı yılların devrimci şairi kimliğine ancak ölümünden sonra ötekinin, gölgesinin vesilesiyle kavuşabilir. Ancak bu öteki'nin aslında kendisi için yapılmasını istediği törendir. Kendi itibarî konumundan taviz vererek iyilik yaptığını ve arkadaşının hatırasını ebedileştirip azizleştirdiğini düşünürken aslında geri planda tüm bunları sağlayan ve iyiliği yapan konumunda kendisini yüceltmektedir. Nitekim arkadaşının hatırasına yazdırdığı kitabın kendi isteğine uygun olmayacağını anladığında kitabın yazımını durdurmaya çalışması da ben üzerindeki etki ve tahakkümünü istediği şekilde yönlendiremediğinde asıl maksadının ortaya çıktığı ve kendi çıkarlarına zarar verecek iyilik zarfındaki kendini yüceltme girişimini hatıraları arasında istediği yere mühürleyip kaldırmaya çalıştığını da açıkça göstermektedir. İkili tüm bu romantik söylemin ardında aslında sahte ve göstermelik bir ikili kurgusunun ardında yalnız ve

yabancılaşmış modern bireylerin neden bir ikili teşkil edemedikleri sorunsalının da cevabını verir.

“Onları iki kişilik
bir dünya.
Üçüncü birine yer yok aralarında.
Her söze aynı anda,
aynı şekilde
tepki veriyorlar.
Aynı anda durup hüzünleniyor,
susup dalıyorlar.
Ruh halleri birbirine bağlı.”³¹⁰⁰

Her romanında ikili kahramanlara yer veren Elif Şafak, 2009 yılında yayımlanan romanı **Aşk**'ta gerçek kişileri kurgu dünyanın ikili kahraman kalıbı içine yerleştirmeyi dener. Romanda Mevlâna ve Şems-i Tebrizî ikili kahramanlar olarak kurgulanırlar. Roman, Aziz Z. Zahara adındaki gezgin bir dervişin kaleme aldığı “Aşk Şeriatı” adını taşıyan romanın Ella Rubinstein adındaki bir editör yardımcısı tarafından iki kez okunması ve bu okuma sürecinde Ella'nın birer roman kahramanı olarak tanıştığı Mevlâna ve Şems-i Tebrizî ikilisinden etkilenerek romanı kaleme alan yazarla aralarındaki ilişkinin şekillenmesini anlatır. Yazar, önce gerçek dünyadan kişilerin bir derviş tarafından kurgu düzleme aktarılmasını sonra da bu kurgu düzlemdeki ilişkinin romandaki gerçek dünyaya tesirlerini çift yönlü bir kurgu-gerçek ilişkisi bağlamında ele alır. İç romanın merkezine bir iç kurgu fonksiyon olarak Mevlâna ile Şems-i Tebrizî'nin ilişkisi yerleştirilmiştir. Bu merkezdeki çekirdek yapıya yerleştirilen ikilinin arasındaki ilişkiye çatışma değil büyük bir uzlaşma ve muhabbet hâkimdir. Bu çekirdek iç kurgu yapı, kapalı bir daire teşkil etmekte ve ikili birbirlerini ve aralarındaki ilişkiyi kendi ağızlarından roman boyunca çeşitli şekillerde anlatmakta ancak genel olarak aralarındaki ilişkiyi bir sır olarak muhafaza etmektedirler. Bu ilişki romandaki diğer kişilere kapalı ve bir sır özelliği taşımakta olup merkezdeki çekirdek iç ikili kurgu yapının çevresinde bulunan diğer roman kişilerinin yüzü ise sürekli bu iç ikili merkeze döndürülür. İç ikili kurgu yapı, romanda bir genel çekim merkezi özelliği arz etmektedir. Romandaki tüm kişiler ikiliyle bağlantılıdır ve temel sorunları ikilinin ilişkileridir. İç romanın

³¹⁰⁰ Elif Şafak, **Aşk**, Çev. K. Yiğit Us (Yazarla Birlikte), İst., Doğan Kitap Yay., 2009, s. 225.

okunması Ella ile Zahara'nın söz düzlemindeki ilişkilerinin başlamasına vesile olur. Dolayısıyla onlar da iç romanın merkezindeki ikili yapıdan etkilenirler hatta aralarındaki ilişkide merkezdeki ikili yapıyı örnek alırlar. Böylece merkezdeki yapı en içten en dışa tüm roman katmanlarına nüfuz eder, etkisi roman kahramanları için kaçınılmazdır.

Aşk, ilk yayımlandığı günden itibaren gerçek dünyayla örtüşmeyen yönleri sebebiyle eleştirilen bir romandır. Bu eleştirilerin en ağırlarından biri, bir edebiyat eleştirmeni olmayan Dücane Cündioğlu'ndan gelir. Cündioğlu, günümüz öğrenilmiş düşünce kalıplarıyla geçmişin ve tasavvuf gibi gönüle dayanan bir konunun anlaşılacağı noktasından romana yaklaşırken eserdeki hataları ve eksikleri bir bir tespitte koyulur. Elif Şafak'ın romanında bir tür propaganda yaptığını ve “Ortak değerleri[n] içini boşaltmakla kalm[ayıp], o boşalan alana, sözümona aşk diye diye modernliğin en çiğ, en batıl inançlarını boca ettiğini” belirtmekle yetinir ve gerçek kişilerin kurgu dünyaya taşınması sorunsalını sadece mimetik düzlemde tartışır.³¹⁰¹ Secaattin Tural, **Türk Romanında Mevlâna** adını taşıyan ve Mevlâna'nın bir roman kişisi olarak kurgulandığı beş romanı incelediği çalışmasında konuya, Cündioğlu'na benzer şekilde, gerçeğin kurgu dünyaya taşınması meselesinden hareketle ve sadece görünür veriler üzerinden yaklaşmayı tercih eder. “Yazarın elbette her karakteri istediği biçimde vermeye hatta tarihî gerçekliği bile çarpıtmaya hakkı” olduğu kanaatindeki Tural, yazarın “bunu yaparken nesnel karşıtlığı ve roman gerçekliğini gözeterik, hakikati veya tezini açık olarak değil, örtük bir dille, yani sanatın diliyle aktarma[sının]” yeterli olacağı kanaatinde dir.³¹⁰² Tural, çalışmasında Mevlâna ile Şems-i Tebrizî'nin ikili kahramanlar olarak kurgulanmalarının gerçek kişilerin kurguya aktarılmasını nasıl etkilediği ve bu tip bir türev ilişkisinin sonuçları üzerinde ise hiç durmaz ve kurgu dünya bağlamında tartışmaz.

Şafak, Mevlâna ile Şems-i Tebrizî'yi gerçek hayattan alarak kurgu birer kişi olarak romanına yerleştirirken ikili kahramanlar olarak kurgular. Yukarıda da defaetle bahsedildiği gibi ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanlar kurguda ya gölge arketipine ya da yaşlı bilge arketipine göre bir araya

³¹⁰¹ Dücane Cündioğlu, “Aklın Kaleminden Kırk Kurallı Aşk”, **Yeni Şafak**, 30.08.2009 (Çevrimiçi), <http://www.yenisafak.com.tr/Yazarlar/?t=30.08.2009&y=DucaneCundioglu>, 27.07.2014.

³¹⁰² Secaattin Tural, **Türk Romanında Mevlâna**, İst., Ötüken Yay., 2011, s. 91.

getirilirler. Yazar Mevlâna ile Şems'i Tebrizî arasında bir mürit-mürşit ilişkisinden tam olarak bahsedilemeyeceği için bu arketiplerden kaçınmaya çalışsa da gelenekselleşmiş ikili kurgu yapı buna izin vermez ve ikilinin iki arketipten bazen birine bazense diğerine göre yazarın ikiliyi kurgulamak zorunda kalmasına yol açar. İç romanın başından itibaren Mevlâna'nın içinde sürekli bir boşluk hissettiği ve bu boşluğu doldurma ihtiyacından bahsedilirken bir taraftan da Şems-i Tebrizî'nin bütün hayatı boyunca ilerlediği tasavvuf yolundaki birikimlerini aktaracağı bir ruhdaş arayışından bahsedilerek ikilinin bir araya gelişinin hazırlıkları yapılır. Şems-i Tebrizî “mirassız ölmek” istemez:

“Sineme sığmıyor artık bunca kelime; anlatılmayı bekler durur içimde nice mesel, nice hikâye. Bütün ilmimi, bildiğim öğrendiğim her şeyi, bir inci tanesi gibi avucumda tutup, tek bir kişiye vermek arzusundayım. Ne bir mürşit, ne de mürit bulmak peşindeyim. Aradığım insan ruhumun aynası. Canımın dengi. Gamdaşım! Ruhdaşım!”³¹⁰³

Dikkat edilecek olursa Şems-i Tebrizî'nin başlangıçta bir ruhdaş aradığı söylenir ve isteği Mevlâna'nın sürekli gördüğü rüyalarla gerçekleşme imkânı bulur. Kendisine denk bir öteki ararken bir mürşit ya da mürit aramadığı özellikle belirtilir. Şems-i Tebrizî bir manevi keşif yolculuğu esnasında aradığı dostun izinin Bağdat'taki bir zaviyenin başındaki Baba Zaman'ın yanında olduğunu öğrenip oraya gider. Burada geçirdiği zaman zarfında beklenen haber gelir. Ancak Baba Zaman onu bir süre imtihan kabilinden yanında alıkoyar. Mevlâna'nın yanına gitmesi için hazır olmasını beklerken dostu yolculuğunun sonunun bu yolda başını vermek anlamına geleceğini de Şems'e söyler. Şems yine de yolundan vazgeçmeyince imtihanından geçmiş sayılır. Carl Gustav Jung'un belirttiğine göre yaşlı bilge arketipinin temsilcisi “yaşlı adam, akıllılık, bilgelik ve idrakin yanı sıra, ahlaki özelliklere de sahiptir, hatta insanın ahlakını sınar ve armağanlarını verip vermemesi bu sınava bağlıdır”.³¹⁰⁴

³¹⁰³ A.g.e., s. 63.

³¹⁰⁴ Carl Gustav Jung, **Dört Arketip**, s. 94.

Tebrizli Şems de sabır imtihanını başarıyla geçince yaşlı bilge arketipinin temsilcisi Baba Zaman ona üç hediye verir:

“Olur da kendine olan güvenin sarsılırsa, bu ayna sana iç güzelliğini gösterecek. İtibarın lekelenirse şayet, bu ipek mendil asıl önemli olanın kalp temizliği olduğunu hatırlatacak. Şişedeki merhem ise hem zahiri hem bâtnî yaralarını iyileştirecek.”³¹⁰⁵

Hediyelerini yanına alarak yola çıkan Şems-i Tebrizî bunları yolculuğu esnasında ihtiyacı olanlara dağıtır. Yolculuğa çıkarken “her meşhur seyyahın yanında muhakkak çırak nevinden bir yardımcısı ol[duğunu]”³¹⁰⁶ söyleyerek kendisine çıraklık etmek isteyen Baba Zaman’ın tekkesindeki Çömez’i bir imtihana tabi tutar. Ondand bir meyhaneye giderek şarap almasını ister, herkesin kendisini kınayacağını söyleyerek Çömez bu talebi geri çevirince onunla bir ikili hâline gelmezler. Aynı imtihana daha sonra Mevlâna’yı tabi tutması Şems’in Mevlâna’yla ilişkisindeki rolünün romanda eşit konumlarda olmadığını gösterir. Şems, bu imtihanları gerçekleştirirken yaşlı bilge arketipinin özellikleriyle donatılır.

Şems’in Konya’ya varışıyla birlikte zıt ikili karşıtlıklarla karşılaşması bir olur. Konya’nın velileri Şems’in selamına her girdiği şehrin velileri gibi karşılık vermezler. Sebebini rüzgar Şems’e onların dilinden şöyle iletir:

“Ey derviş, destur veririz amma bilesin ki bu şehirde tastamam zıt iki şey var senn için. Ortası yoktur. Ya safi aşk, ya som nefretle karşılaşacaksın.”³¹⁰⁷

Mevlâna’nın iki oğlu da aynı zıtlık ilişkisinin iki farklı kutbunu teşkil ederler. “Sanki aynı toprağa yan yana aynı tohumdan iki tane ekilmiş; aynı güneş, aynı su verilmiş ama bir bakmışsınız tamamen farklı iki nebat boyvermiş[tir]”.³¹⁰⁸ Şems-i Tebrizî,

³¹⁰⁵ A.g.e., s. 118.

³¹⁰⁶ A.e., s. 119.

³¹⁰⁷ A.e., s. 133.

³¹⁰⁸ A.e., s. 132.

Konya'ya vardığında “Ruhdaşı[nı] kendi gözleri[y]le görmezden evvel, göremediği insanlar onu nasıl değerlendiriyor anla[mak]” ister.³¹⁰⁹ Böylece halkın arasına karışır. Toplumun ötekileştirdikleriyle buluşur. Bu kişiler “Cemiyetin kenarında kıyısında sıkışmışlardı[r]” ve tıpkı Mevlâna gibi –yazar Şems’in ağzından örtük bir göndermeyle bu hususa işaret eder- “Fildişi kulelerinde oturan âlimlerin görüş alanlarına girmeyen kimselerdi[r]”.³¹¹⁰ Bunlardan biri cüzzamlı Dilenci Hasan, diğeri Çöl Gülü adlı fahişe, bir diğeri ise sarhoş Süleyman’dır. Baba Zaman’ın kendisine verdiği hediyeleri Şems, bu kişilere ihtiyaçlarına göre dağıtır. Toplumun dışladıklarının temsilcisi fakir ve gösterişsiz kıyafetler içindeki Şems’e mukabil Mevlâna toplumdaki zengin, asil ve saygın kişilerin temsilcisi olarak onun tam zıddı olarak kurgulanır. Şems’in Mevlâna’yı kalabalığın içinde ilk kez görüşü şöyle anlatılır:

“Elbette gelen Rumi’ydi. Hem de ne geliş! Altında süt gibi apak bir at vardı. Kehribar renkli kaftanına altın varaklar, inci mercanlar işliydi. Ardında mürşidleri, hayranları, taraftarları izdiham oluştururken o önde mağruru, bilge ve asil ilerliyordu. Cazibe, özgüven ve feraset saça saça gelişine bakılırsa bir âlimden çok bir hükümdara benziyordu: Rüzgârın, ateşin, suyun ve toprağın sultanıydı! Atı dahi dimdik ve vakurdu, taşıdığı adamın saygınlığını bilir gibi.”³¹¹¹

Şems, bu ilk karşılaşmada kalabalıklar içindeki, “tüm yaşamı boyunca hürmet ve hayranlık görmüş, taklit edilmiş”, “âlim, fakih ve zahid olmuş”, “Başkalarınca yanlış anlaşılma, hor görülme, tenkit edilmek ne demektir bilm[eyen]”³¹¹² Mevlâna’nın zıddına tek başınadır, Rumi’ye göre: “Sadece [o] an değil, sanki tüm hayatı boyunca hep tek başına olmuştu[r]”.³¹¹³ Şems, Mevlâna’nın zıddına onu bulmak üzere çıktığı yolculuğunda dünyaya dair her türlü bedenî hususiyetten kendini arı kılmaya çalışır. Saçını, sakalını, bıyığını, kaşlarını kazır. Ona göre “Zerre kıl olmayınca, ne yaş[ı].”,

³¹⁰⁹ A.e., s. 136.

³¹¹⁰ A.e., s. 195.

³¹¹¹ A.e., s. 140.

³¹¹² A.e., s. 280.

³¹¹³ A.e., s. 198.

ne adı[.], ne cinsiyeti[.] kalmıştı[r]”.³¹¹⁴ Her türlü dünyevî simgeden kurtulduğu anlatılan ve yerleşik hayata alışık olmadığı özellikle belirtilen Şems, Mevlâna ile ilk karşılaştıklarında Mevlâna atının üzerindedir. Şems, ona atından inip kendisiyle aynı hizaya gelmesini söyler.³¹¹⁵ Böylece ikili eşit konumlara gelirler. Ancak hemen ardından Şems’in, Mevlâna’ya sorduğu soru ile onu bir çeşit imtihana tabi tutması bu eşit ilişkide Şems’in bir üst konuma yükseltilmesine sebep olur. Nitekim Mevlâna, beklediği cevabı ona verdiğinde yeniden birbirleri önünde eğilerek tekrar eşitlenirler. Yazar sürekli eşitlik teminine uğraşsa da daha ilk karşılaşmadan itibaren ikilinin eşit konumlarda olmasına ikili kahraman kurgusunun geleneksel yapısı direnir.

İlk karşılaştıkları andan itibaren aradıkları ruhdaşın karşılarında durduğunu anlayan Rumi ile Şems arasında sır addedilebilecek bir dostluk başlar. Rumi’nin evinde kalmaya başlayan Şems ile Rumi, Rumi’nin kütüphanesinde kırk gün uzlete çekilirler. İkilinin arasındaki ilişkinin sır mahiyetindeki yapısı da bu ilk kırk günde ortaya çıkmaya başlar. Birlikte çekildikleri kütüphane ikilinin mekânsal sınırlarını teşkil eder ve keskinleştirir. Zıtların birlikteliğiyle ortaya çıkan iç ikili kurgu fonksiyonun sırlı ve kapalı yapısı herkesin bu sırrın peşine düşmesine sebep olduğu kadar tüm roman kahramanlarının yüzlerinin de merkeze yerleşen bu iç ikili kurgu yapıya dönmesini sağlar. Mevlâna romanda sadece ikilisi olarak kurgulanan Şems’i görmektedir, ilk karşılaştıkları anı şöyle anlatır: “Bir tek o ve ben kaldık bu şehirde: Soran ve cevaplayan”.³¹¹⁶ Şems için de aynı durum geçerlidir. Çevrelerinde onları izleyenler de ikilinin sırlı dünyasını tasdiklerler:

“İlk başta sandım ki gelip geçici bir hezeyandır; nasıl olsa birbirlerinden sıkılırlar ama öyle olmadı. Tam tersine, günbegün daha sıkı kenetlendiler. Bir aradayken ya garip bir suskunluğa bürünür yahut fısır fısır konuşurlar. Nasıl böyle uzun uzun sustuklarını da anlayamıyorum, bunca sözü nereden bulduklarını da. Şems’le her sohbet sonrasında Mevlâna farklı bir adama dönüşüyor; öylesine uzak, düşünceli, sanki vücudu burada ama kendi yok.

Onları iki kişilik bir dünya. Üçüncü birine yer yok aralarında. Her söz aynı anda, aynı şekilde tepki veriyorlar. Aynı anda durulup hüzünleniyor, susup dalıyorlar. Ruh

³¹¹⁴ A.e., s. 117.

³¹¹⁵ A.e., s. 199.

³¹¹⁶ A.e., s. 210.

halleri birbirlerine bağlı. Öyle günler oluyor ki rüzgârda sallanan beşik gibi sakinler; ne yiyor, ne içiyorlar. Bazı günlerse taşkın nehirler gibi durup dinlenmek bilmeden konuşuyor, okuyor, yürüyorlar.”³¹¹⁷

İkilinin geleneksel anlatınının tek merkezli yapısındaki birliğe işaret edecek şekilde bir bütün teşkil ettiği romanda anlatılmaya çalışılırken vahdet-i vücut nazariyesinden faydalanılır. Amacın her türlü ikilikten kurtulmak olduğu anlatılır. Şems, Mevlâna’yı ikiliği çoktan bırakmış bir kişi olarak tanımlar, ona göre: “Başkasına ayrı görünen, ona bir ve tek görünür.”³¹¹⁸ Aynı şekilde Şems ile Mevlâna’nın da bir araya gelerek iki ayrı şahıs olarak kalmadıkları bir bütün oluşturdukları, birbirlerini tamamladıkları ve ikilinin birliğe işaret ettiği romanda anlatılmak istenir.

İkilinin arasındaki ilişkinin anlatımında yazar ikili kurgularının alışıldık metaforlarından biri olan öteki’nin ayna ile simgeleştirilmesinden de faydalanır. Rumi, ikilisi Şems’i ve onları bir ikili hâline getiren bağı romanda şöyle anlatır:

“Şimdiye değin nasıl yaşadıysan, gene öyle yaşayacaksın sanırsın. Sonra beklenmedik bir anda biri çıkar gelir. Etrafındaki kimseye benzemez. Kendini bu yeni insanın aynasında görmeye başlarsın. Var olanı değil, sende eksik olanı gösteren sihirli bir aynadır o. Ve sen bunca zaman aslında hep bir eksiklik duygusuyla yaşadığını, bilmediğın bir şeye hasret çektiğini anlarsın. Şamar gibi iner haikat suratına. Sana içindeki boşluğu gösteren bu kişi bir pir, üstâd, arkadaş, yoldaş, eş ya da bazen bir çocuk olabilir. Önemli olan seni tamamlayacak ruhu bulmandır. Her peygamberin verdiği öğüt aynıdır: Sana ayna olacak insanı bul! İşte o ayna benim için Şems’dir.”³¹¹⁹

Yazar, bu şekilde öteki ile ben arasındaki ilişkiyi yeniden eşitlemeye çalışırken hemen birkaç satır sonra Mevlâna’ya Şems için: “beni hocayken yeniden talebe hâline getirdi”³¹²⁰ dedirterek Şems’i ikilide yaşlı bilge arketipine, hoca konumuna yaklaştırır. Dilin yerleşik eşitliğe muhalif yapısı her daim yazarı gelenekseldeki tek

³¹¹⁷ A.e., s. 225.

³¹¹⁸ A.e., s. 232.

³¹¹⁹ A.e., s. 240.

³¹²⁰ A.y.

kahraman ilkesine bağlar ve ikili arasındaki dengeyi temini zorlaştırır. Zaten Şems insanların dünyanın her yanında “bahtiyar olmaya can at[tıklarını] ve tamamlanmak ist[ediklerini] ama manevî bir rehberden mahrum” olduklarını söylerken de tamamlanmanın ancak bir manevî rehber eşliğinde gerçekleşebileceğini dile getirir.³¹²¹ Yani ruh arketipine bağlı olarak ikilinin biri önde olmalı ve bir manevî rehber özelliği taşımalıdır. Yukarıda **A’mak-ı Hayal** dolayısıyla da belirtildiği gibi bu manevi rehber, ruh arketipine bağlı yaşlı bilge arketipi olarak anlatılarda genellikle görülmekte ve yanındaki yol gösterdiği kişiyle bir ikili teşkil etmektedir. Yine belirtildiği gibi ikili arasında söz konusu durumda bir eşitlikten bahsetmek mümkün değildir. Yazar, ikili arasındaki ilişkinin temellerini sağlamlaştırmak için Kur’an-ı Kerîm’de anlatılan Hz. Musa ile Hızır arasındaki “yoldaşlık” ilişkisini de romana taşır ve “Bu meselde olduğu gibi, bu dünyada sıradan fanilere anlaşılmaz gelen ama aslında derin ilimlere açılan dostluklar vardır”³¹²² mesajını iletmekte söz konusu kıssayı örnek olarak verir.³¹²³ Jung, söz konusu kıssada Hızır’ın “kendilik”i temsil eden “bilinçdışı yabancı” olduğunu ve “ben-olmayan” gibi hissedildiğini

³¹²¹ A.e., s. 255.

³¹²² A.e., s. 258.

³¹²³ Kur’an-ı Kerîm’de kıssa Kehf suresi 65-82 arasındaki ayetlerde şöyle anlatılmaktadır: “Derken kullarımızdan bir kul budular ki, biz ona nezdimizden bir rahmet vermiş ve tarafımızdan bir ilim öğretmiştik. Musa, ona: ‘Öğretildiğin ilimden bana da öğretmen şartıyla sana tabi olabilir miyim?’ dedi. (Hızır) dedi ki: ‘Doğrusu sen benimle sabredemezsin.’ ‘Hakikatini kavrayamadın bir şeye nasıl sabredeceksin?’ Musa: ‘İnşallah beni sabırlı bulacaksın ve senin hiçbir işine baş kaldırmayacağım’ dedi. (Hızır) dedi ki: ‘O halde bana tabi olacaksın, sana o konuda bilgi verinceye kadar hiçbir şey hakkında bana soru sormayacaksın.’ Bunun üzerine ikisi beraber gittiler. Nihayet gemiye bindiklerinde, (Hızır) gemiyi yaraladı. Musa: ‘Geminin içindekileri boğmak için mi yaraladın onu? Doğrusu çok kötü bir iş yaptın’ dedi. Hızır, Musa’ya: ‘Senin benimle asla sabredemeyeceğini söylemedim mi?’ dedi. Musa dedi ki: ‘Beni unuttuğum şeyden dolayı suçlama ve bana bu işimden dolayı güçlük çıkarma.’ Yine gittiler, nihayet bir çocuğa rastladılar: Hızır onu hemen öldürdü. Musa: ‘Kıyas olmadan tertemiz bir cana nasıl kıyarsın? Doğrusu sen çok kötü bir şey yaptın’ dedi. Hızır dedi ki: ‘Doğrusu sen, benimle sabredemezsin demedim mi sana?’ Musa dedi ki: ‘Bundan sonra eğer sana bir şey sorarsam artık bana arkadaş olmam, doğrusu tarafımdan ileri sürülebilecek son özre ulaştın.’ Bunun üzerine yine gittier: Nihayet bir köy halkına varıp onlardan yemek istediler. Ancak köylüler bunları misafir etmekten kaçındı. Derken orada yıkılmaya yüz tutmuş bir duvar buldular. Tuttu, onu doğrultuverdi, Musa dedi ki: “İsteseydin elbet buna karşı bir ücret alırdın.” Hızır: ‘İşte bu seninle benim aramın ayrılmasıdır. Şimdi sana üzerine sabretme gücü gösteremediğin şeylerin açıklamasını yapayım: Gemi denizde çalışan birkaç yoksulun idi, onu kusurlu kulmak istedim. Çünkü onların ötesinde her sağlam gemiye zorla el koyan bir melik vardı. Çocuğa gelince, ana-babası mü’mindir. Çocuğun onları azgınlık ve nankörlüğe sürüklemesinden endişe ettik. İstedik ki, Rableri onlara ondan temizlikçe daha hayırlısını ve merhametçe daha yakınıni bedel olarak versin. Gelelim duvara: Şehirde bulunan iki yetim çocuğun idi. Duvarın altında onlara ait bir hazine vardı ve babaları salih bir zat idi. Onun için Rabbin irade buyurdu ki ikisi de ergenlik çağına ersinler ve Rabbinden bir rahmet olarak hazinelerini çıkarırlar. Ve ben bunların hiçbirini kendiliğimden yapmadım. İşte senin sabredemediğin şeylerin açıklaması bunlardır.” Elmalılı Hamdi Yazır, **Kur’an-ı Kerîm Türkçe Meali**, İst., Kitapçı Yay., 2010, s. 271-273.

belirtir ve bu yabancının bilinçteki eksik olanın tamamlayıcısı işlevi gördüğünü anlatır.³¹²⁴ Eğer Jung'un yorumu esas alınacak olursa söz konusu ikili kahraman tipleri arasına yazarın ruhla doğrudan ilişkili üçüncü bir ara basamağı yerleştirmeye çalıştığı düşünülebilir. Ancak söz konusu yorum Elif Şafak'ın kıssayı anlatışına ve romanda ilişkilendirdiği ikili kahraman yapısına uymamakta, Hızır burada ruhsal işlevle donatılmış yaşlı bilge arketipinin temsilcisi olarak anlatılmakta, Musa'yı hem imtihana tabi tutmakta hem de ondan daha yüksek bir manevî mertebede bulunmaktadır. Söz konusu kıssanın Mevlâna ile Şems'in eşitlenmeye çalışan ikili yapısına yine bir engel olarak eşitliği bozucu bir unsur hâlinde romana eklendiği ve yazarın yine eşitliği temin edemediği görülür. Nitekim aynı şekilde tasavvufi nefis mertebelerini aşan Mevlâna için söz konusu edilmezken “Şems'in Allah vergisi insanüstü yetenekleri[nin]” bulunmasının “Duvarların, kapıların ötesini görebiliyor, dilediğinde kendini görünmez yapabiliyor” oluşunun anlatılması Şems'in bariz bir şekilde romanda ruh arketipiyle dolayısıyla yaşlı bilge arketipiyle ilişkilendirildiğini tescillemektedir.³¹²⁵ Şems'in kendisi hakkında kullandığı şu ifadeler ise arketipin hem olumlu hem olumsuz yönlerini taşıdığını ifadeyi sağlamaktan ziyade Mevlâna'yı yüceltirken Şems'in ikilideki kıdemli konumuna son verme girişimi olarak nitelendirilmeye uygundur:

“Mevlâna öyle hakkaniyetli, öyle güzel bir insan. Benim içimdeyse hem güzellik, hem çirkinlik mevcut. Ben teklifsiz, pervasız bir adamım. Dolayısıyla benim için başkalarının çirkinliğine katlanmak daha kolay. Ama Mevlâna safi nurdur. Onun gibi kıymetli bir âlim cahillerin sözlerine nasıl katlansın?”³¹²⁶

Şems'in romanın bu kısmından itibaren ikilinin görece eşitlenme girişiminin devamı mahiyetinde gölge arketipinin temsilcisi konumuna geriletildiği görülür. Mevlâna'nın ağızdan aktarılan şu ifadeler de bu savı destekler mahiyettedir:

³¹²⁴ Carl Gustav Jung, a.g.e, s. 72.

³¹²⁵ A.g.e., s. 267.

³¹²⁶ A.e., s. 279-280.

“Şems’le ben iki ayrı insan değil, biriz aslında. Aynı bir aydınlık yüzü var, bir karanlık. Şems benim sekeş yüzümdür. O benim asi yanımdır. Kimse görmez ama onun her isyanında ben varım.”³¹²⁷

Şems romanda gölge arketipi olarak ifadelendirilmeye başladıktan sonra öldürülür. Mevlâna onun eksikliğinde onun ismini mahlas olarak kullanarak şiirlerini söylemeye başlar. Söz konusu ismin kullanılması roman boyunca anlatılan ikili arasındaki bütünleyici ilişkinin dönüştürücü etkisine dikkat çekerken tıpkı eşruh izleğinde olduğu gibi ikili birbirine dönüşerek birbirinde erir ve kaybolur. Romanda yazarın, ikili kahraman kurgularında ikililerin eşit konumlarda bulunamayacakları gerçeğini göz ardı etmesi mürit-mürşit ilişkisiyle birbirine bağlı olmayan gerçek hayattaki iki kişiyi, ikililer şeklinde romana aktarırken başarısız olmasına sebep olur. Ayrıca yazarın yaşlı bilge arketipi ile gölge arketipini söz konusu eşitliğin temininde birbirine karıştırarak yeni bir formül yakalama girişimi de başarısız olmuş ve söz konusu arketiplerin birbirinden uzak tabiatları gerçek hayattaki kişilerin kurgu dünyaya aktarılırken özelliklerini yitirmelerine ve okuyucunun kafasının karışmasına sebep olmuştur. İç ikili kurgu yapıdaki arketiplere bağlı tutarsızlık ve karmaşa dış yapıya da sirayet etmiştir. Yazar, iç romanın yazarı Aziz Z. Zahara’yı başlangıçta gölgesinin kendisini ele geçirdiği bir roman kişisi olarak kurgulayıp daha sonra yaşlı bilge arketipinin temsilcisi konumundaki bir şeyhin rehberliğinde tasavvuf yoluna sevk eder. İkili kahramanların tüm türlerinden her romanında farklı şekillerde ancak bir arada istifadeye çalışan yazar Ella Rubinstein’in ikiz çocuklarıyla zıt ikizler izleğine göndermede bulunurken Ella’nın yanına gölge arketipinin temsilcisi olarak köpeği Gölge’yi yerleştirir. Ella’nın köpeği Gölge’nin ölmesi ardından karşısına iç romanın yazarı Aziz Z. Zahara’yı çıkarır. Zahara onun gölgede kalan yönlerini temsil eder ve Ella onunla tanıştıktan sonra gölgesiyle barışan bir kişi gibi mutlu olur. Öte yandan Aziz Z. Zahara iç romandaki Şems’in temsilcisi olarak konumlandırılırken Ella’ya da Mevlâna’nın konumu devrolunur. Hatalı ikili kurgusu böylece bu sefer de eşit konumlara yerleştirilmek istenen iç dairedeki Şems’in yaşlı bilge arketipini

³¹²⁷ A.e., s. 349-350.

temsil eden konumunun Zahara'ya devrine sebep olurken tasavvufi hiçbir bilgisi olmayan Ella, Mevlâna'nın konumuna getirilirken Zahara'nın hem öğrencisi hem ruhdâşı hem sırdaşı hem arkadaşı olur. Böylece gölge arketipiyle yaşlı bilge arketipi yeniden benzeri bir formülasyonla üst üste bindirilmeye çalışılırken bir de Ella ile Zahara'nın birbirine âşık olması işlerin iyice karışmasına sebep olur. Geleneksel anlatılarda sevgililer bir arada bulunmazlar ve kavuştukları noktada anlatı sona erer. Aynı şekilde internet üzerinden yazışarak söz düzleminde iletişimi sağlayan Ella ile Zahara da bir araya geldiklerinde roman bitmek zorundadır çünkü iki ikili tipi ile sevgili tipinin üst üste çakışması romanın iyice çapraşık bir hâl almasına sebep olacaktır. İkili kahramanlar bir arada anlatıda yer alırken sevgililer bir arada bulunamazlar. Yazar sonunda diğer tüm ikili tiplerini geride bırakarak Aziz ile Ella'nın sevgili olmalarına karar verir ve romanına son verir. İç ikili yapıda Şems'in iç romanın sonunda vefatına benzer şekilde Aziz de romanın sonunda ölür. Şems ile Mevlâna arasındaki ilişkinin dış yapıdaki taklitleri Aziz Z. Zahara ile Ella Rubinstein arasındaki aşk ise okuyucunun daha çok kafasının karışmasına sebep olmakta ve yanlış bir göndermeye mahal vermektedir. **Aşk**, gerçek kişilerin kurguya ikili kahramanlar olarak aktarılması durumunda kurgu dünyanın hazır kalıplarının gerçekliğin kurgusal baskıyla nasıl değiştirilmek zorunda kaldığına ve yazarın geleneksel ikili kurgu kalıpların dışına çıkamayarak bu kalıplara mağlup oluşuna iyi bir örnektir.

“...Yatırca doğumlu Derdâ'yla
Londra doğumlu Stanley
konuşmadılar
ve sadece bağıldılar.
Biri korkutmak için,
diğeri korktuğu için.
Doğu'yla Batı arasında ne oluyorsa,
Derdâ'yla Stanley arasında da o oldu:
Tehdit ve teklif.
Ceza ve ödül.
Umursamazlık ve şiddet.
Sadizm ve mazoşizm.”³¹²⁸

³¹²⁸ Hakan Günday, **Az**, s. 99.

Hakan Günday'ın 2011 yılı Nisan ayında yayımlanan ve yukarıda ikiz kahramanlar dolayısıyla özetlenen romanı **Az**, sadomazoşist bir ikiliye de ev sahipliği yapar. On sekizinci yüzyıl Fransa'sının Aydınlanmacı filozof ve yazarı Donatien Alphonse François le Marquis de Sade (1740-1814)'ın verdiği eserler doğrultusunda onun adıyla özdeşleştirilen bir terim olan 'sadizm', zamanla felsefenin, psikolojinin ve edebiyatın önemli konularından biri hâline gelir ve "Başkalarına acı çektirme yoluyla cinsî doyum sağlama biçiminde kendini gösteren bir tür sapıklık, sadistlik" anlamıyla dilimize de girer.³¹²⁹ Sade'ın ansiklopedistlerin takipçisi ve Freud'un ise habercisi bir isim olduğu ve "Aydınlanma'da merkezi önemde olan, maskeleri kaldırma projesini sürdürdüğü" kabul edilmektedir.³¹³⁰ Sade'ın eserleri dönemin Aydınlanmacı görüşüne uygun olarak dine ve aristokrasiye bir tür başkaldırı mahiyeti taşımaktadır ve kişinin tüm baskılardan arındırılarak özgürlüğüne doğru atacağı bir adımı teşvik olarak düşünülmektedir³¹³¹. Bu yönüyle düzeni tehdit edici kabul edilmektedir:³¹³²

"XVIII. yüzyıl pornografinin büyük bölümü için, cinsel baskılama hem aklın hem de doğanın karşı çıktığı aynı şiddetin parçasıydı. Bu, batıl inancı ve mutlakiyetçiliği savunan güçler tarafından üretiliyordu ve benzer mutsuzluğa yol açıyordu. Özgürleşme tek bir bütün olabilirdi, çünkü bu, tarih ve gelenek tarafından engellenmiş tüm doğal arzuların ifadesi meselesiydi. İfade edilmeleri bir kez serbest bırakıldığında, sonuç, genel bir zevk ve uyum ağı olacaktı. 'İnsan özgür doğar ve her yerde zincire vurulmuştur,' ifadesi, kolaylıkla burjuva haklarıyla ilgili olarak açık bir evlilik talebi olarak iş görebilirdi. Akıl ve doğa, kendi başlarına, yatak odasıyla da evrenin geri kalanıyla olduğu kadar uyum içindedir. İkisinin de kendi haklarına –ve birbirlerine- ulaşmasını yalnızca kadim önyargıcı engeller."³¹³³

³¹²⁹ TDK, **Türkçe Sözlük 2**, s. 1881.

³¹³⁰ Susan Neiman, **Modern Düşüncede Kötülük: Alternatif Bir Felsefe Tarihi**, Çev. Ayhan Sargüney, İst., Ayrıntı Yay., 2006, s. 201.

³¹³¹ A.e., s. 206-207.

³¹³² A.e., s. 209.

³¹³³ A.e., s. 208.

Sade'in yazdığı ve roman olduğunu iddia ettiği pornografik kitapların tümünde –başta **Justine** ve **Juliette** olmak üzere- toplumun genel kabul görmüş, ödüllendirilmeyi bekleyen “erdemli insan”ı acıya sevk edilirken erdemden koparılmış baş tacı edilir.³¹³⁴ Sade'in asıl hedefi “Tanrıya isyan etmektir, çünkü bu kadar erdemli bu kadar acıyla ödüllendirildiği bir dünyayı tasarlayan O'dur.”³¹³⁵ Slavoj Žižek, Sade'dan yüzlerce yıl sonra onun ortaya attığı “sadist tanrı” anlayışını yeniden ele alır.³¹³⁶ Adorno ve Horkheimer **Aydınlanmanın Diyalektiği**'nde, Camus **Başkaldıran İnsan**'da, Lacan **Écrits**'lerde farklı şekillerde Sade'in konuya ilişkin yorumlarını yeniden yorumlarlar.³¹³⁷ Foucault, aristokrasinin kanla ilişkisi bağlamında Sade'ı değerlendirir ve Sade felsefesindeki iktidar cinsellik ilişkisine dikkat çeker:

“Marquis de Sade ve ilk öjenistler, bu ‘kansallık’tan ‘cinselliğe’ geçişle çağdaştır. Ancak türün kusursuzlaşmasına ilişkin ilk düşler kan sorununu iyice baskıcı bir cinsellik yönetimine evriltirken [...] ve yeni ırk düşüncesi, kanın aristokratik özgüllüklerini silip yalnızca cinselliğin denetlenebilir sonuçlarını saklı tutmaya çabalarken, Sade, cinselliğe ilişkin çözümlemesini eski hükümdarlık iktidarının aşırı mekanizmalarına ve tümüyle barındırılmış eski kan saygınlıklarına yönlendirir. Kan sürekli olarak hazza eşlik eder: İşkencenin ve mutlak iktidarın kanı, halkın bir ad bile almaya layık olmadığından keyfe göre dökülebilen kanı. Sade'da cinsellik normsuzdur, kendi doğasından yola çıkarak formüle edilebilecek içkin kurala sahip değildir; ama, kendi sınırından başkasını tanımayan bir iktidarın sınırsız gücüne boyun eğer; bu cinselliğin, oyun olarak, birbirini izleyen günler biçiminde titizlikle disipline sokulmuş bir ilerleme sırasını kabullendiği görülürse de; bu uygulama onu tek ve çıplak bir egemenliğin salt noktasından başka bir şey olmama durumuna götürür: Her şeye muktedir canavarlığın sınırsız hakkı ortaya çıkar.”³¹³⁸

³¹³⁴ A.e., s. 211.

³¹³⁵ A.e., s. 212.

³¹³⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Slavoj Žižek ve Boris Gunjevic, **Acı Çeken Tanrı: Kıyameti Tersyüz Etmek**, Çev. Arda Çiltepe, İst., Sel Yay., 2013, s. 130-161.

³¹³⁷ Taşkın Ketenci, “Marques de Sade: İnsan-Doğa İlişkisinde İnsan Doğasının Doğal Yanının Savunusu”, (Çevrimiçi) <http://www.flfsdergisi.com/sayi3/75-96.pdf>, 02.01.2014.

³¹³⁸ Michel Foucault, **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 4. bs., İst., Ayrıntı Yay., 2012, s. 106.

Foucault'nun dikkat çektiği noktadan hareketle devam edilecek olursa yeryüzünde Tanrı'nın temsilcisi olan -soylu kanı gereği- aristokratlar ve kilise yasa koyucudur, her türlü işkence hakkını ellerinde bulundurlar ve efendi olarak her istediklerini yapabilirler. Kendilerine bağlı olarak yaşayanlarsa onların kurdukları bu sistemin köleleridir. Aydınlanma dönemi filozofları bu tip bir sisteme başkaldırırlar. Sadomazoşizm, benzeri bir efendi köle ilişkisinin taklidi kabul edilmektedir. Felsefi bağlamda genel olarak sadist, acı verdiği inanan bir Tanrı'yı ve devleti taklit eden kişi, mazoşist ise köleyi yani devlete ve bu Tanrı'ya bağlı yaşayan insanın taklitçisi/temsilcisi olarak nitelendirilmektedir. Hegel'in efendi-köle diyalektiğindeki benzer bir ben ve öteki ilişkisi içerisinde köle konumundaki mazoşistin içinde bulunduğu durum mazoşizm olarak nitelendirilmektedir. Mazoşizm, eserlerindeki yoğun mazoşist öğeler sebebiyle ismini Leopold Ritter von Sacher-Masoch (1836-1895)'tan alır ve "Eziyet ve acı ile cinsel zevk alma eğilimi, özezerlik" anlamıyla dilimize de girer.³¹³⁹

"Ahlâkı, yasayı, dini öğeleri dikkate almadan aşırı özgürlüğü (hatta ahlaksızlığı) savun[an]" Marquis de Sade'in takipçileri arasında "edebiyatta kötülüğü vurgulayan, gizemli yolculuklara dayalı iç deneyimlere dayanan bir ahlaki görüşü savunan" Georges Bataille de yer almaktadır.³¹⁴⁰ Sade'in takipçilerinin yazdığı eserler de onunkiler gibi yeraltı edebiyatı alanında verilmiş eserler kabul edilmektedir.³¹⁴¹

Sade'in eserleri gerçekçi olmak iddiasındadır, o insanın içindeki ortaya çıkarılmamış olanı, bastırılmış olanı olduğu gibi yansıtmak idealindedir. Ancak bu tam anlamıyla gerçekçi bir ayna değildir, Sade'in aynası sadece kötülükleri, işkenceyi, acıyı, eziyeti, ölümü yansıtan ve bunlarla beslenen, büyüyen bir aynadır. Sade, Tanrı'nın kötü ve sadist bir tanrı olduğu iddiasındadır çünkü iyi ve inançlı insanların başına bir sürü kötülük gelmekte ve Tanrı bunlara izin vermektedir hatta Sade'a göre bunları da o inançlı kullarını sınaama adına yapmaktadır. Bu görüşteki Sade, kendi eserinde saf ve inançlı bulduğu roman kahramanını binbir acıyla cezalandırır. Yazdığı romanda kurguladığı erdemli kişilerin başına onlara reva

³¹³⁹ TDK, **Türkçe Sözlük 2**, s. 1520.

³¹⁴⁰ Aysu Erden, **Dünya Edebiyatının Efsaneleşen Kahramanları: Kara Anlatı**, İst., Hayal Yay., 2012, s. 68.

³¹⁴¹ Ayrıntılı bir isim listesi için bkz.: A.e., s. 71.

gördüğü pek çok kötülük getirir ve bundan da bir zevk alır yani kendi inandığı “sadist Tanrı”yı taklit eder. Kendi inandığı “sadist Tanrı”sıyla böylece ikizleşir ve bunu sadece insanlara savunduğu görüşü ispat için yapmış olsa bile bir yazar olarak eserinde kendi tasavvurundaki sadist Tanrı’ya dönüşür. Bu paradoks sadizmin en basit açmazlarından biridir. Mazoşizm için de aynı şey geçerlidir, kişi kendisini cezalandırdığına inandığı Tanrı yerine onu taklit ederek kendisini cezalandırırken kendi içinde bölünerek cezalandıran Tanrı rolünü oynayan kişilik kısmı cezalandırılan rolünü üstlenen kul kişiliği kendisi cezalandırma yolunu seçerek aslında sadist olduğunu kabul ettiği Tanrı’nın rolüne soyunur ve kendisini tanrılaştırır. Sadizm ve mazoşizm bu noktadan birbirini hem bütünler hem de insanın kendisini tanrılaştırması noktasında birleşir. Nefret ön kabulüne mukabil nefretin yöneldiği nesneye öykünme psikiyatrik bir yaklaşımı zorunlu kılar.

Psikolojide sadizmin ve mazoşizmin aynı kaynaktan beslendiği kabul edilmektedir. Freud, mazoşizmin kökenini çocukluk dönemine bağlar ve mazoşizmi “çocuksu cinsellikle” ilişkilendirir, ikinci bir mazoşizm tipi olarak ise “ahlâki mazoşizm”den bahseder.³¹⁴² Ahlâki mazoşizm, kısaca insanın ahlâki açıdan kendi işlediği suçlara mukabil kendisini cezalandırması olarak nitelendirilebilir ve bir dereceye kadar kabul edilebilir ve yaygın bir tutum olarak değerlendirilmektedir. Bu tutum bir kişilik bozukluğu hâlini alırsa bu hastalığa “depresif-mazoşistik kişilik bozukluğu” adı verilmektedir. Bu tip kişilik bozukluğu olan kişiler, çoğunlukla işleri konusunda hassas, ciddi, çoğunlukla “düşünceli ve anlayışlı”, “anlayış ve sevgi elde etmek için aşırı çaba harca[yan]”, sevgiye ve ilgiye fazlasıyla cevap veren şahıslardır.³¹⁴³ Bu tip kişilerde üstben fazlaca baskıcıdır ve bu baskı neticesinde duydukları utancı kendilerini cinsel yönden de cezalandırarak örtmek isteyebilirler.³¹⁴⁴ “Sadomazoşistik kişilik bozukluğu”, hasta için aynı nesneye karşı dönüşümlü olarak sadist ve mazoşistik davranışlar sergilenmesiyle karakterizedir.³¹⁴⁵ Bu tip kişiler, kendilerine sürekli acı çektirilmesinden yakınırlar ve kendi saldırganlıklarını böylece mazur göstermeye çalışırlar. “İlkel Kendine Yönelik Yıkıcılık ve Zarar Verme” kapsamında değerlendirilen bu gruptaki hastalar

³¹⁴² Otto Kernberg, **Sapıklıklarda ve Kişilik Bozukluklarında Saldırganlık**, s. 57.

³¹⁴³ A.e., s. 58-59.

³¹⁴⁴ A.e., s. 60.

³¹⁴⁵ A.g.e., s. 60-61.

kendilerine ya da seçtikleri nesneye verdikleri acıdan dolayı “bilinçli ya da bilinçdışı haz yaşarlar.”³¹⁴⁶

“Bu hastalarda kendine zarar verme davranışı klinik olarak şunlara bağımlıdır: ilkel saldırganlığın yoğunluğu, tüm ruhsal dünya yapılarının ilkelleştirilmesi, üstben gelişiminin olmayışı ve libidinal ve erotik uğraşların saldırganlığın hizmetine verilmesi. Bunlar kendi yaygın yıkıcılıklarından bir güç duygusu elde ederler. Diğerlerine gerek duymama ve özerklik duygusu bir zaferdir; klinik olarak, kendilerinde ve diğerlerindeki minnet ve şefkat, sevgi ve yakınlık duygularını yok etmek için açıkça çaba harcarlar.”³¹⁴⁷

Bu tip kişilik bozuklukları bir sapıklık hâlini aldıklarında sevgi nesnesi olarak benimsedikleri kişinin verdiği acı, kişiye yönelttiği küçültücü, alaycı davranışlar cinsel doyum sağlanmasına yardımcı olur ve kişiler, bağımlı oldukları sevgi nesnelерinin kölesi olmaktan son derece mutludurlar, “dünyada en büyük acıyı çeken kişi imgesi olarak kendi imgesi o[nları] gururlandırır.”³¹⁴⁸ “Bu tipte patolojik tutkunlukta, ulaşılamaz nesneye duyulan aşk, üstbenin nesneye yansıtılmış olan ben-ideali yönlerine boyun eğmeyi temsil eder” ve “bu acılı ve doyurucu olmayan aşk, bireyi gurur ve coşkusal bir yoğunlukla doldurur.”³¹⁴⁹ Mazoşistik karakterin patolojisi, cinsel sapıklığın şiddet düzeyine paralel olarak değerlendirilmektedir ve yaygın olan cinsel sadomazoşist ilişkilerde genellikle bir senaryoya uygun şekilde “-miş gibi” yapılarak belirlenen roller etrafında bir sahnede kurgulanan bir oyun şeklinde fanteziler gerçekleştirilmekte ve “sapıklığın zorunlu yapısını yansıtan bilinçli ve bilinçdışı fanteziler, görünürdeki özelliklerinden daha önemli” bir yer tutmaktadır.³¹⁵⁰ Bu tip senaryolar Kernberg’in belirttiğine göre birey tarafından ayrıntılı bir şekilde düşünülüp yazılmakta ve sürekli olarak canlandırılmak suretiyle tekrarlanarak “bilinçdışı kaygılara karşı bir güvence kaynağı olduğu kadar cinsel haz

³¹⁴⁶ A.e., s. 63.

³¹⁴⁷ A.y.

³¹⁴⁸ A.e., s. 64.

³¹⁴⁹ A.y.

³¹⁵⁰ A.e., s. 66.

ve orgazm için de bir ön koşul” sayılmaktadır.³¹⁵¹ “Mazoşizmin nevrotik düzeylerinde saldırganlık erotizmin hizmetindedir” daha üst düzeylerde ise “erotizm saldırganlığın hizmetine girer; mazoşizmin en derin düzeyinde, erotizm tümünden silinir ve alanı, neredeyse saf bir saldırganlık ortamına bırakır.”³¹⁵²

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, yaklaşmakta olan İkinci Dünya Savaşı’nın kokusunu tüm dünya almaya başlarken yaptığı tespit günümüz romanında kısmen de olsa önemli bir yer işgal eden sadomazoşizme dair sorgulamalara dair elli sene önceden yapılmış isabetli bir tahmindir. Tanpınar, **Huzur**’da tüm dünyada ortaya çıkmakta olan şiddetin topluma gelecekte nasıl yansıyacağını sosyolojik ve edebî bir perspektiften değerlendirmeyi tercih eder:

“Bu cins hastalıklardan kurtulmak zannettiğimiz kadar kolay değildir. O kadar birbirine benzer yüzleri vardır ki. Alın bugünkü Nazi sadizmini... Yarının bütün bir mazohist edebiyatını, yeraltı edebiyatını şimdiden onların kuvvete ibadetinde okur gibiyim... Yalnız zaaf vardı, gözyaşı vardı, beni öldürün, beni parçalayın; ben zulüm gördükçe, acı çektikçe kendimi bulurum... Sonra isyanlar başlar. Oh, ferde acıyın... ferdin hakkı kayboluyor, fert eziliyor, fert bu et kemik Babil'in kanlı tuğlası, kiremidi oldu...”³¹⁵³

Türk roman geleneğinde sadist roman karakterleriyle işkence romanları haricinde nadiren karşılaşılmakta ancak Tanpınar’ın tespitine uygun olarak belirli roman kişilerinin günümüze yaklaştıkça sadist ya da mazoşist eğilimlerinin artmakta olduğu görülmektedir. Özellikle 1980 sonrasında yazılan Tanpınar’ın tespitiyle uyuşan yeraltı edebiyatı örneği romanlardaysa sadomazoşist ilişkilere ve bu yönde kurgulanmış karakterlere daha fazla rastlanmaya başlanmaktadır. Dünya edebiyatını daha yakından takip eden dönem yazarları, çeviri eserlerin artmasıyla farklı edebiyatların eserlerini incelemeye ve bu eserlerden beslenmeye başlarken karşılaştıkları farklı örnekleri pek çok şekilde Türk romanına da aktarabilmekte ya da dünya edebiyatı kapsamında daha geniş bir perspektiften ele alabilmektedirler.

³¹⁵¹ A.e., s. 67.

³¹⁵² A.e., s. 69.

³¹⁵³ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Huzur**, s. 377.

Hakan Günday'ın **AZ**'ı Türk romanında, sadomazoşistik ilişkilerin psikolojik ve felsefi olarak ve genişçe ele alındığı nadir örneklerdendir. Sadomazoşist bir ilişki kurguda ilk olarak doğrudan ikili kahramanları akla getirirler.

Ülkemizde, Ayrıntı Yayınlarının verdiği isimle, “yeraltı edebiyatı” olarak bilinen akımın önemli temsilcileri Sade, Bataille, Bukowski, Palahniuk gibi isimlerdir. Genel olarak:

“ ‘Yeraltı edebiyatı’ nı temsil eden ürünler toplumun kabul ettiği etik ve estetik değerleri yıkmaya çalışmaz. Bu tür eserler söz konusu değerleri hiç önemsemmezler. Onların yerine farklı değer yargıları da önermezler. Toplumsal sistemi eleştirirler ve aslında toplumda var olan sıra dışı değer yargılarını ve estetik anlayışını tanıtır, vurgularlar, gün yüzüne çıkarırlar. Yeraltı edebiyatının, beat kuşağı edebiyatı, punk alt-kültürü edebiyatı (punk edebiyatı/punklit), William S. Burroughs ve Hubert Selby Jr.'ın temsilciliğini yaptığı ‘ihlalcı/ günahkar / antisosyal / hastalıklı edebiyat’ (transgressive literatüre), korku edebiyatı, fantastik edebiyat, bilim kurgu edebiyatı üzerine konular içerdiği düşünülmektedir.”³¹⁵⁴

Yeraltı edebiyatı örneklerinde görülen roman kişileri çoğunlukla sadomazoşist eğilimli, uyuşturucu bağımlısı ya da uyuşturucu çetesi üyesi, sapkın cinsel ilişkiler peşinde koşan, kötülükten, acıdan, içkiden hoşlanan anti-kahramanlardır.³¹⁵⁵ Bu anti-kahramanlar arasında homme fatalelerle ve femme fatalelerle sıklıkla karşılaşılır. Aysu Erden, **Dünya Edebiyatının Efsaneleşen Kahramanları: Kara Anlatı** adlı çalışmasında bu kötü, habis, hain, alçak, görece etkileyici anti-kahramanları üç başlık altında ele alır:

- a. Satanik kötü kahraman (Satanic Hero): Kötülük ve hainlikleriyle ortaya çıksalar da çekici karakterler olarak kurgulanırlar.³¹⁵⁶
- b. Prometheus tipi kötü kahraman (Promethean Hero): Karşısındaki karaktere iyilik yapar görünürken karşıdakinin güvenini kötüye kullanan karakterler.³¹⁵⁷

³¹⁵⁴ Aysu Erden, **Dünya Edebiyatının Efsaneleşen Kahramanları: Kara Anlatı**, s. 65.

³¹⁵⁵ A.e., s. 68-69.

³¹⁵⁶ A.e., s. 84.

³¹⁵⁷ A.y.

- c. Byronic kötü kahraman (Byronic Hero): “Aristokrat, hoş tavırlı, tatlı dilli, yakışıklı, tek başına, kibirli, gizemli, zeki, aldatıcı, alaycı, zekâ düzeyi yüksek, karanlık, baştan çıkarıcı, cinsel ve ölümcül bir çekiciliğe sahip kadın ya da erkek anti-kahramanlar.”³¹⁵⁸

Günümüzde bu ayrımlardan sadece birine göre kurgulanmış anti-kahramanlardan çok sıklıkla bu özelliklerden birkaçını birden dönüşümlü olarak taşıyacak şekilde kurgulanan anti-kahramanlarla romanlarda karşılaşılmaktadır.

Hakan Günday, *Az*'daki iki başkarakterden biri henüz on bir yaşındayken annesi tarafından, bir ev ve araba karşılığında, kendisinin tüm karşı çıkmalarına rağmen, teyzesinin evinde kaçamasın diye günlerce ayağından duvara zincirlenerek bekletilip ardından düğünü bile yapılmadan evlendirilen Derdâ'dır. Derdâ, gelin olarak gittiği Londra'da Hikmetçiler adlı bir tarikata mensup eşi Bezir'in ilk evlendikleri geceden başlayarak cinsel eziyet, istismar ve işkencelerine maruz kalır. Beş sene boyunca Londra'da tarikat mensuplarının yaşadıkları bir binada apartmanın dışına adımını bile atmayan Derdâ, sadece haftada bir gün, Cuma günleri, kayınpederinin alt kattaki evindeki sohbetlere katılabilmektedir.³¹⁵⁹ Derdâ bu sohbetler esnasında dışarıya aksettiremediği tüm isyanını, giydiği çarşaf yüzünden görünmeyen vücudundaki yüzlerce morluğun acısını keşfettiği bir yöntemle protesto eder:

“Derdâ tek kişilik protestosunu acı veren eylemlerden birini seçmeyerek gerçekleştirilmeye karar vermişti. Çünkü başkaları bunu yeterince yapıyordu. Derdâ'ya zarar vermek için sıraya girmiş bir dünya insan vardı. Onlardan biri olmayacaktı. Bu yüzden sessiz çılgılığının kaynağını zevkte bulmuştu. Alabileceği tek intikam buydu. Acı dolu bir dünyada kendine zevk vermek. Kurban olmayı reddettiğini ilan etmenin tek yolu buydu. En azından kendine...”³¹⁶⁰

³¹⁵⁸ A.y.

³¹⁵⁹ Hakan Günday, *Az*, s. 63.

³¹⁶⁰ A.e., s. 64.

Derdâ'nın bir protesto biçimi olarak keşfettiği haz ilkesi onun ayakta kalmasını sağlarken bir taraftan da kişiliğinin hızla değişmeye başlamasına sebep olur. Bu ilk isyandan kaynaklanan sessiz protesto, bozulan psikolojik durumunun farklı cinsel sapkınlıklara sürüklenmesine de yol açar. Eşinin olmadığı bir gün açılması yasak olan evin perdelerini açarak cama çıkar ve başka bir protesto mahiyetinde tüm bedenini sokaktan geçenlere teşhir eder.³¹⁶¹ Üvey kayınvalidesiyle lezbiyen bir ilişki de yaşar.³¹⁶² Karşıdaki boş daireye taşınan Stanley ile karşılaşması ise yeni bir sapkın ilişkiye sürüklenmesine sebep olur. Stanley bir mazoşisttir ve Derdâ'nın eline tutuşturduğu "copu [ondan] sırtına indirmesi"ni ister.³¹⁶³ Böyle sadomazoşist bir ilişkiye sürüklenen Derdâ peçesini açıp eldivenlerini çıkartmak zorunda kalmadığı için rahattır. Aslında Derdâ, Stanley'yi ilk gördüğünde ona âşık olmuş ve onun kendisini kurtarabileceğini düşünmüştür. İngilizce bilmediği için çizdiği resimde kocasının kendisini dövdüğü sahneyi resmedip resmin üzerine de parmağının kanını damlatıp bir de resmin yanına kalp çizince Stanley'nin onu da kendisi gibi bir sadomazoşist zannetmesi bu sadomazoşist ikilinin ortaya çıkmasına sebep olur.³¹⁶⁴ Derdâ ilk seferinde Stanley'yi dövmeği yadırgasa da daha sonra kendisinin cama çıktığını salondaki koltuğun yerinin değişmesinden anlayan eşi tarafından kafası yere sürülerek bir köpek gibi dövülmesi esnasında içindeki şiddet duygusu körüklenince Stanley'yi dövmekten ve kamçulamaktan çok büyük bir zevk almaya başlar.³¹⁶⁵ Eşruh kurgularında olduğu gibi kadın karakterin gölgesi, ikilisi yine bir erkektir. İkilinin efendi birimi konumundaki Derdâ'nın daha önce bir tür ayakta kalma yöntemi olarak başvurduğu cinsel haz ilkesi bu noktadan itibaren önemsizleşerek saldırganlığa dönüşür ve tamamıyla ruhî bir tatmin unsuru olarak Derdâ'yı ele geçirmeye başlar. Kayınbabasının vefatı esnasında oğlundan eşini dövmeyeceğine dair söz alması³¹⁶⁶ neticesinde Derdâ eşinin dayak ve işkencesinden kurtulur. Eşi kick-boksçu Bezir, babasının ölümü ardından, kırk gün boyunca evinde yas tutar ve öfkesini bileyleyler, eşine yansıtamadığı öfkesi tepeden aşağı yuvarlanan bir kartopu gibi büyüdükçe büyür. Ölümüne sebep olduğu babasının intikamını kendisinden alamayacak olan

³¹⁶¹ A.e., s. 69.

³¹⁶² A.e., s. 70.

³¹⁶³ A.e., s. 74.

³¹⁶⁴ A.e., s. 76.

³¹⁶⁵ A.e., s. 80-81.

³¹⁶⁶ A.e., s. 90.

Bezir, Londra'yı patlatmaya karar verir.³¹⁶⁷ O da babası gibidir, öfkesini kendine değil dışa yöneltmektedir.³¹⁶⁸ Öfkesini karşıdaki nesneye –psikolojik açıdan nesne: karşıdaki kişi- yöneltme eğilimini Derdâ'nın öğrendiği kişi de zaten eşi Bezir'dir. Öğrenilmiş sadizm, Derdâ'yı mazlum olmaktan çıkartıp kendisine yaşatılanların intikamını başka nesnelere almaya yönlendirerek öteki saydığıyla eşitler, ikizleştirir.

Şiddet bulaşıcıdır ve Derdâ senelerdir çektiği acıların intikâmını almak için kendisini sahibesi, efendisi kabul eden Stanley'den, kendisine işkence edebileceği başka müşteriler de bulmasını ister³¹⁶⁹ çünkü “[E]ğer dışarıda Stanley gibi başka insanlar da varsa, para kazanabil[ecek]”, ötekileri “İstenildiği kadar aşağılayabil[ecektir]” zaten “Bu konudaki bilgisi diğerlerinin yanında en geniş yeri kaplıyordu[r]” çünkü “Hayatı boyunca acı çekmiş ve aşağılanmıştı[r].”³¹⁷⁰ Derdâ bir anda acımasız bir femme fataleye dönüşür. Kocasının kendisine yaptıklarını Stanley üzerinde tekrarlar ve bundan zevk almayı öğrenir:

“Derdâ'nın zekâ seviyesi, hayat seviyesine rağmen olağanüstüydü. Bezir'in kendisine yaptığı gibi aniden tokatladı karşısındaki adamı. Sonra da vurduğu yanağı okşayıp, otuz santimetre yukarıdaki sol omzu tutup bastırdı. Yüzünün yarısı kızarmış olan Stanley boyun eğdi ve Derdâ'nın önünde diz çöktü. Ama bu yeterli değildi. Bir de alnını yere koyması gerekiyordu. Stanley'nin evinde halı yoktu. Parkeye yasladı burnunu. Derdâ, sol ayağını kaldırıp önünde secde etmiş Stanley'nin ensesine bastı.”³¹⁷¹

Psikolojik açıdan mazoşist eğilimlerin sadist eğilimleri takip ettiği ardından cinselliğin ortadan kalkarak saldırganlığın baş gösterdiği kabul edilmektedir ki Derdâ'nın içinde bulunduğu sadomazoşist ilişkilerden cinsel bir zevk almadığı ortadadır. Sapkınlığının boyutunun arttığı dönemlerde yukarıda da belirtildiği gibi söz konusu saldırganlık cinselliğin boyutlarını aşar. Özne olarak kendi kimliğini

³¹⁶⁷ A.e., s. 103.

³¹⁶⁸ A.e., s. 92.

³¹⁶⁹ A.e., s. 93.

³¹⁷⁰ A.e., s. 94.

³¹⁷¹ A.e., s. 93-94.

inşası sırasında daha önce kendisine yöneltilen tüm saldırganlığı ve aşağılamayı başkalarına yönelterek kendi varoluşunu tamamlamaya çalışırken bir taraftan da Derdâ, bu sadomazoşist ilişkiler üzerinden para kazanmak suretiyle kendisini maddi açıdan da tatmin eder. Derdâ, Lonra’da tıpkı Stanley gibi, her gün sokakta karşılaşılan pek çok sıradan insan arasında “sadece gözleri görülebilen, on altı yaşındaki bir kızın yarım saatliğine kölesi olmak için cüzdanını boşaltabilecek” pek çok insan bulunduğunu keşfetmekte gecikmez.³¹⁷² İlk müşterisi Stanley’nin çalıştığı bardan arkadaşı, “doğduğu ülkede [Amerika] sadomazo daha çok bir soda markasını çağrıştırdığı için Londra’ya”³¹⁷³ gelen Mitch’tir:

“Bir sonraki saat boyunca, ayak bileklerinden zincirlenmiş ve başına Stanley’nin kirli bir The Cramps tişörtü geçirilip boynuna çivili tasma takılmış Mitch, Derdâ tarafından, ucunu yumruğunun etrafında sardığı uzun bir deri parçasıyla kamçlandı. Mitch’in ellerinin fazla hareket ettiğini gören Derdâ, onları da zincirlerdi ve profesyonel işkenceciliğe yavaş yavaş adım attı.”³¹⁷⁴

Kendisinden hayatı boyunca özür dilenmeyen Derdâ, “Stanley’nin evinde herkese defalarca özür dilet[ir]”³¹⁷⁵ Bir efendi gibi yapar bunu. Kölelerine diz çöktürüp kendisinden aman dilemelerini bekler. Kişinin gördüğü şiddet sonunda her zaman olduğu gibi bir toplumsal kaynak oluşturmakta ve bu kaynaktan tüm topluma yayılmaktadır.

Hakan Günday, romanda sadomazoşizmin psikolojik alt yapısından çok felsefesini didaktik bir biçimde uzun uzun anlatır. Yazar, sadomazoşizmin kurallarını ve simgesel yönünü şöyle sıralar:

- “[K]ararsız ya da bir sonraki hamlesini bilmeyen bir sahibeye yer yoktu[r].”³¹⁷⁶

- “Bütün köleler, her şeyden önce, titanyumdan inşa edilmiş gibi kırılmaz ve bükülmez bir iradeyle karşılaştıkları için tahrik olurlar.”³¹⁷⁷

³¹⁷² A.e., s. 94.

³¹⁷³ A.e., s. 75.

³¹⁷⁴ A.e., s. 95.

³¹⁷⁵ A.e., s. 106.

³¹⁷⁶ A.e., s. 96.

-“[O]yundaki roller, sokaktaki insanların gündelik yaşantısının bir parodisi[dir].”³¹⁷⁸

-“Bu parodide sahibe hayatı, köle de insanı simgel[emektedir].”³¹⁷⁹

-“İnlemelerin duvarda böcek gibi süründüğü yatak odasındaki deri ve metal aksesuarlar ise sadece bir ayrıntı[dır] havaya girmek için.”³¹⁸⁰ Bunların yerini “gerçek hayatta” “kartvizitler, evrak çantaları, kravatlar, içinde eşantiyon parfüm şişeleri olan kadın çantaları...” gibi pek çok nesne alır.³¹⁸¹

-“Çocuk yaşta yaşanan taciz ya da tecavüzlerin travmatik sonuçlarından ibaret değildi[r] bütün bunlar. Travmatik olan hayattı[r].”³¹⁸²

Ayrıca roman boyunca kullarına acı çektirdiğine inanılan ‘sadist Tanrı’ imgesine bağlı olarak sürekli tekrarlanan bir isyan hâkimdir. Tanrının kullarına nasıl acı çektirdiği defalarca farklı farklı örneklerle dile getirilmeye çalışılır. Böyle bir Tanrı imgesine bağlı olarak sadomazoşizm zaten var olan sistemin tekrarı ya da küçük ölçekli bir modellemesi, Tanrı’ya öykünme yöntemi olarak kısmen yüceltilir.

Hakan Günday, hayattaki oyunun bir tür tekrarlanması olarak ifade ettiği ve bir ikili üzerinden anlattığı sadomazoşizmi romanın ilerleyen kısımlarında bu sefer Doğu-Batı ilişkisi bağlamında ele alır. Derdâ’nın kişiliğinde simgeleştirilen tecavüze ve işkenceye uğramış Doğu’nun, Stanley’nin simgelediği Batı’dan, çektiği tüm acıların intikamını alması ve Batı’yı köleleştirilmesi Batı’nın daimi korkusunun simgesel olarak gerçekleştirilmesidir. Ancak bu korkunun hayata geçiriliş şekli itibariyle Doğu’nun gerçekleştirilmiş ideali özelliği taşımayıp Batı’nın tekrarlanıp büyütülmüş ve haklılık payı isnat edilmiş korkularını örneklemesi düşündürücüdür ve romanı -uzak kalınmaya çalışılsa ve eleştirilse de- yer yer oryantalist bir Batılı yazarın bakışına mahkûm ve kurban eder. Orhan Pamuk’un **Beyaz Kale**’de kullandığı simgesel olarak Doğu ile Batının dönüşerek birbirlerinin yerini alışları metaforunu çağrıştıran Günday’ın benzetmesi, romanın ilerleyen bölümlerinde geliştirilerek sürdürülür:

³¹⁷⁷ A.y.

³¹⁷⁸ A.y.

³¹⁷⁹ A.y.

³¹⁸⁰ A.y.

³¹⁸¹ A.y.

³¹⁸² A.e., s. 97.

“...Yatırca doğumlu Derdâ’yla Londra doğumlu Stanley konuşmadılar ve sadece bağırdılar. Biri korkutmak için, diğeri korktuğu için. Doğu’yla Batı arasında ne oluyorsa, Derdâ’yla Stanley arasında da o oldu: Tehdit ve teklif. Ceza ve ödül. Umursamazlık ve şiddet. Sadizm ve mazoşizm.”³¹⁸³

Sonunda biriktirdiği nefreti ve paralarıyla evden kaçan Derdâ kendisini bir süper kahraman: “Süper Derdâ” gibi görmeye başlar.

Derdâ evden kaçtığı sırada; henüz on bir yaşındayken kendisinin İngiltere’ye gelmesi için vize işlemlerini yapan, o dönem Türkiye’de İngiltere konsololuğunda çalışan, emekli olunca İngiltere’ye dönen Steven ile karşılaşır.³¹⁸⁴ Bu karşılaşma da roman boyunca kurgusal yapının önemli bir unsuru olarak tekrarlanan, kurgunun oynusuluğunu, gerçekten uzaklığını, kurgulanılmışlığını bir anti-masal havası içinde yazarın okuyucunun gözünün içine soktuğu ve okuyucuya gerçek hayatta asla olmaz dedirtmek için çabaladığı ve bu sebeple de havada uçuşan küfürler arasında, sürekli yazarı okuyucunun karşısına çıkartan ve unutmamasına izin vermeyen, Shakespeare komedilerinden ödünçlenip kanla mayalanmış tesadüflerden biridir. Steven, Derdâ’yı Mitch’in çektiği bir sadomazoşist porno filminden tanır. Daha sonra ortaya çıktığı üzere kendisi Stanley’nin babasıdır ve Stanley, mazoşist eğilimlerini çocukluğunda babasını izleyerek edinmiştir. Derdâ Stanley’den sonra Steven’ı da köleleştirir. Baba ve oğulun gölge arketipinin devamı olarak romanda kurgulandığı anlaşılmaktadır. Öncelikle ona yeni bir isim verir çünkü efendi kölesini bir hiç konumuna indirebilmek için öncelikle onun ismini reddetmeli ve efendiliğinin ispatı olarak ona kendisi yeni bir isim vermelidir. Tıpkı Robinson Crusoe’nun Cuma’ya yaptığı gibi, “Evcil hayvanına ad veren bir çocuk ya da sırf kendilerine göre doğuda diye koca bir coğrafyaya Doğu diyen ve bu adı orada yaşayanlara da kabul ettirmiş olan Amerikalı ve Avrupalılar gibi!” gerçekleştirir isim koymayı.³¹⁸⁵ Ancak bu sefer öç alan, efendi olan, isim koyan bir Doğuludur. Batıdan öç alan Doğulu tipi ilk bakışta Batı’yla ödeşen, efendileşen bir kimlik timsali olarak sadece göz boyamaya yarar. Artık Hay bin Yakzan’la karşılaştırılamayacak bir Doğulu Robinson Crusoe taklidi ortaya

³¹⁸³ A.e., s. 99.

³¹⁸⁴ A.e., s. 109.

³¹⁸⁵ A.e., s. 112.

çıkıştır. Bu, içten içe Batılıya dönüşmüş ancak hâlâ Doğulu kaldığını sanan, intikam duygusuyla bileylenen, her yere, her önüne çıkana amansızca, sebepsizce saldıran, öğrenilmiş efendilik peşinde koşarken kendi inanç, gelenek ve tarih birikimini elinin tersiyle iten bir Doğulu imgesidir: İçi boşal/tıl/mış bir Doğulu imgesidir. Tanpınar, **Mahur Beste**'de bu bozulmuş, ölmüş, içten değişmiş, dönüşmüş, başkalaşmış doğulu imgeyi Sabri Hoca'nın ağzından anlatır:

“Şarka düşman değilim. Bulsam onunla kanaat ederim. Ben şarklıyım. Bak hâlîme: benim nerem garplı? Arasan üzerimde bir karış ecnebi kumaşı bulamazsın. Meslerim bile yerli. Yüzüme bak: neresi Firenk ? Fakat yüzüme iyi bak ve şarkı gör. Şarkı, bizim şarkımızı bulsam bu yüzde mi olurum? Benim yüzüm, senin yüzün, babalarımızın yüzü. Yani hayatları tam olmayanların yüzü.[...] Şark yok, şark öldü. Bizler yetimiz.”³¹⁸⁶

Doğulu aydının kısır döngüsü burada başlar ve biterken, kayıp şarkın hayaliyle vadedilen garbın büyüü arasında şaşkın toplum bireylerinin sürekli yaşadığı duygular: eziklik, oç alma isteği, tamamlanamama duygusu, eksiklik ve aşağılık kompleksi, oç alma yöntemini belirleyememenin verdiği öfke gibi amansız ve kişiyi içten içe tüketen duygulardır. Tüm bu karmaşık duygular arasında bölünmüş zihnin telkinleriyle inşa edilmeye çalışılan kimliğin Batılı gözünden algılanışı Dêrdâ'nın durumuyla örtüşür. Dêrdâ içi boşlatılmış parayla satın alınıp metalaştırılan ve esas efendinin bahşettiği bir efendilik kurumunun gerçek değil görünür efendisi esasında ise oyuncağı, kölesi olur. Efendileştirirken köleleştirmek Batının yeni siyaset kurgusuna da uygun düşmektedir. Efendi-köle diyalektiğini işleyen Batı kendi seçtiği kölesine parayla kapitalist sistem içerisinde kendi belirlediği sürece efendilik rolü biçmekte, bu oyunda kendisini köleleştirir gibi yapmakta ve bu sırada da her daim yeniden ve yeniden efendiliğe kavuşmanın hazzını yeni baştan yaşamak istemektedir.

Dêrdâ, bir sözde efendi olarak Steven'a intihar eden üvey kayınvalidesi Rahime'nin adını verir: Bir Doğulunun adını, bir Doğulu tarafından intihara sürüklenen bir Doğulunun adını. Ve kendi çıkardığı çarşafı Steven'a giydirir. Aynı

³¹⁸⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mahur Beste**, s. 89.

kendisine verildiği gibi ona da emirler verir. Derdâ sadece Doğu-Batı hattında bir değişim geçirmez, toplumsal kabullere dayanan kadınlara özgü işleri de Steven'a yaptırarak hiçbir zaman yaşayamayacağı bir üstünlüğü de kadınlar adına yaşamış olur. Bir efendi gibi, bir erkek gibi, sofrada oturup Steven'ın sofrayı toplamasını bekler. Yeraltı edebiyatının özelliklerinden biri de toplumun geleneksel kabullerinin eleştirilmesidir. Cinsiyete ait belirlenmiş rollerin değiştirilmesi yüzyıllardır devam eden ve erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünün açık kanıtı olan iradenin de el değiştirmesi açısından **Beyaz Kale**'den bir basamak öteye gider. **Beyaz Kale**'de ise sadece Doğulu ile Batılı düşünce yapıları ve görünüşleri açısından değişse de cinsiyet faktörü araya girmez. **Az**, bir isyan metnidir. Hem Doğuya hem Batıya, hem kadına hem erkeğe, hem de Tanrıya isyan eden bir metindir. Kendi kurup kendi yıkan bir metindir, kendi içinden kendini yıkan bir metindir.

Steven, çarşafla sokağa çıktığında artık Doğu ile Batı, kadın ile erkek, ben ile öteki tamamıyla yer değiştirmiş olur. Bir öteki gözünden dünyayı seyre dalan Steven, hemen 11 Eylül saldırılarının arkasından yaşadığı bu deneyimde tüm kötü bakışları, bir Doğulu sanılarak üzerinde toplar. Hayatı boyunca bir öteki olarak mazoşist kimliğini sakladığı için normal addedilenler arasında onlara benzer şekilde yaşayan ve bütün bu seneler boyunca tek karşılaştığı tepki karısının evden ayrılması olan Steven, ilk kez herkese rağmen bir öteki olmayı kabul ederek dışarı çıkar. Yaşadığı yerde kimse travesti ya da eşcinsellere karşı değildir, seçilen tek öteki: Doğuludur.³¹⁸⁷ Kendi kimliğinin inşasında öteki'sini, gölgesini: Doğu'yu kendisine dönüştürerek yitiren Batı'nın ayakta kalmak için yeniden, sürekli kendisi üzerinden kimliğini inşa edeceği bir öteki'ne, bir düşman'a ihtiyacı vardır:

“Küçük bir kız gibi giyinse bile Steven'a böyle ters ters bakmazlardı. Ama her insan kadar onların da birbirlerine ters ters bakma ihtiyacı vardı. Ve bu ihtiyacın giderilmesi açısından, o uçaklar tam zamanında yetişmişti. Tam da çevrelerinde ters ters bakacak bir şey kalmadığı anda. Tam da toplumsal ilişkilerdeki saygı ve hoşgöründen bunaldıkları bir anda. Tam da bir insanı, görünüşünden ötürü ayıplamanın ayıp sayıldığı bir anda... Dolayısıyla, Rahime'yi gördükleri anda ondan nefret ettiler. Ve bu kez, yüzlerini gere

³¹⁸⁷ Hakan Günday, **Az**, s. 115.

gere de belli ettiler. Çünkü daha o uçakların ve çarptıkları binaların enkazları kaldırılmamıştı ki, Müslüman aşağılamak, İngiltere’de, kriketten daha popüler bir spor hâline gelmişti. Herkes oynamak istiyordu. Üstelik kazananın boynuna, ilkelikle mücadelede öncülük, bonus olarak da yurtseverlik madalyası takılıyordu. Hem ırkçı hem ilerici! Kim böyle olmak istemezdi?”³¹⁸⁸

Yazar, Derdâ’nın simgesel kimliği üzerinden, öteki kavramının felsefi olarak ortaya çıktığı ve geliştirildiği Batı’nın ötekine olan ihtiyacını ve bağımlılığını efendi-köle diyalektiği içerisinde anlatma fırsatı yakalar. Derdâ’nın buraya kadar anlatılan bütün sadomazoşist eğilimleri yazarın bu tespitleri yapabilmesi için Derdâ’nın hayatına eklenmiş gibi havada kalır çünkü Derdâ yazarın bu tespiti yapmasının hemen ardından eve gelen Steven’in oğlu, ilk mazoşist müşterisi Stanley ile karşılaşınca her şey değişir. Stanley; Derdâ’nın yeni Batılı görüntüsüyle karşılaşınca eski sahibesiyle ilgilenmemeye başlar, sonuçta Derdâ efendi kimliğini kaybedip sıradanlaşır. Romanın bundan sonraki kısımlarında ise Derdâ’nın femme fatale kimliği gittikçe zayıflar. Hatta başta efendisi olduğu Stanley’nin kölesi olur. Sadist kimliğini kaybının ardından uyuşturucuya başlaması, uyuşturucu parası temini için fahişeliği göze alması, uyuşturucu çetesine katılması mazoşist tarafının öne çıkışına denk düşer. René Girard’a göre “Efendilik mazoşizme götürür ama kölelikten mazoşizme çıkan yol daha da kısadır.”³¹⁸⁹

Derdâ ile Derda’nın hikâyesini anlatan romanın iki başkişisi vardır. Bu iki başkişi roman boyunca sadece bir kez, birkaç dakikalığına karşılaşırlar. Roman, bu iki gencin, farkında olmasalar da, birbirlerine doğru kurgulanan yolda binbir badireyi atlatarak gerçekleştirdikleri yolculuğun sonundaki kavuşma hikâyesini anlatır. İşte bu birbiri için kurgulanmış ikiliden biri olan Derdâ’yı yazar ayrıca ben ve öteki ikiliği içinde yeniden kurgular. Bu anlamda yazar için Derdâ her tür ikili içinde kullanabileceği verimli bir karakterdir. Uygun el geldiğinde öteki kimliğiyle yeniden yeniden masaya sürülür. Derdâ, sadomazoşist bir ikilinin sadist ya da mazoşist tarafı olur ve böylece kendi karakteri içinde de bir ikili oluşturur ancak temsil icabı hep karşısında başka bir kişi, bir öteki vardır. Bu temsilî kişilerin hepsi esasen tek bir

³¹⁸⁸ A.y.

³¹⁸⁹ René Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki**, s. 149.

kişiyi temsil eder: ötekini. Ancak Derdâ'nın toplumca ötekileştirilmiş bir karakter oluşu sebebiyle bu kişilerin ötekinin ötekisi olarak ben'e gönderme yaparken bir nevi belirsiz katarsis hâli oluşturmak üzere kurgulandıkları muhakkaktır. Ben yani Derdâ kendi içinde öteki'ne dönüşürken ben'in önceki konumunu alan ötekilerden biri onun yaşadıklarıyla empati kurmaya zorlanır. Yazar Derdâ'yı ne tip bir ikili zıtlıkta özne olarak konumlandıracaksa nesnesi de ona göre seçilir ama özne hep, her toplumun genel kabullerine göre bir öteki'dir. Kitabın girişine yazarın Nevzat Çelik'ten aldığı epigraf: “Çok olmadığımız kesin/ Çok olan tarafta değiliz/ Çok olan tarafta olmayacağız...” yazarın hep öteki'nin peşinde olduğunun da kanıtıdır. Yazar, toplumun dışına itilmiş, toplum tarafından kabul edilmeyen ötekilerin ve onların dünyalarının, hayatlarının peşindedir. Doğu-Batı çatışması, kadın-erkek çatışması, sadist-mazoşist çatışması, nefret-sevgi ikilemi hep kurgusal gerilimi ikili karşıtlıklar üzerinden diyalektik biçimde sağlamaya hizmet eder ve yazar kahramanlarını hep öteki olarak konumlandırır. Böylece bir taraftan Derda ile bir ikili teşkil eden özne konumundaki Derdâ'nın ayrıca sürekli yeni ikili karşıtlıklar içinde kurgulanması suretiyle yazar ikiliklerden felsefî, psikolojik, sosyolojik boyutlarıyla roman boyunca azami derecede faydalanır. **Az**, ben ve öteki, efendi-köle ilişkisini sadomazoşizm bağlamında ele alması açısından özgün ancak roman karakterlerini, bu bağlamda söylemek istediklerini söyleme fırsatı veren ve doğal gelişimlerini kurgusal açıdan zorlayarak birer kuklaya dönüştürmesi açısından sıradan ve didaktik bir romandır denilebilir. Lakin yazarın bu tip bir kurguyu, eleştirdiği dünyanın anlatım tekniklerini kullanarak diyalektik zeminde gerçekleştirilmesi sonucu romanın eleştirel niteliği görece didaktik metnin işlevini anlamlı kılar. Ayrıca bir roman kahramanının belli bir süreç sonunda da olsa bir anti-kahramana dönüşümü ve böylece kendi içinde bölünerek ben'i ve öteki'ni, kahramanı ve anti-kahramanı aynı bünyede taşıması açısından değişik bir ikili örneği sunması noktasında da Derdâ Türk edebiyatı açısından farklı bir karakterdir. İçerisinde bulunduğu koşulların doğurduğu bir anti-kahramanın tekrar elverişli koşullar doğduğunda bu kişiliğinden soyunarak eski ben'ine dönmesi ise yeraltı edebiyatı örneklerinin sisteme getirdikleri eleştirilerin çözüm üretmeyen tarzının dışına, tek ve nihai çözüm olarak sevgiyi önermesiyle yeraltı edebiyatından ayrıldığı zannedilebilse de nihayetinde bu geçici çözümün tekrar tercihli ve bu sefer bilinçli bir sonla zirveye ulaştırılması ötekinin geçici 'ben'

krizinin simgesel aşımı ve sevginin yakalanmasının ardından da ‘öteki’liğin bilinçli tercihi, romanın yeraltı edebiyatına dâhil edilmesi için kâfi derecede ipucu verir. Sadomazoşizm kapsamında ele alınan ikili sadece romanın *Derdâ*’ya ait olan kısmında yer alır. *Derdâ*’nın değişim, gelişim ve dönüşüm aşamalarında önemli bir halkayı temsil eden ikilisi, gölgesi *Derdâ*’nın bastırılmış nefretinin dış dünyaya taşınmasında onun hizmetçisi rolündedir. Çünkü;

“Sadist, ancak kurbanını ikinci bir kendisi yaparak dolayımlyıcı olduğu yanılısamasına inandırabilir kendini. Tam da eziyetini arttırdığı anda, acı çeken *Öteki*’nde mutlaka kendini görecektir. Kurbanla cellat arasında çok sık rastlanan o garip ‘birleşmenin’ derin anlamı budur.”³¹⁹⁰

Derdâ’nın Stanley’e yansıttığı gölgesiyle kendisinin sadomazoşist ilişkide rollerini değiştirmeleri ikisinin ortak arzu nesnelерinde birleştiklerini gösterir. Bu ortak arzu nesnesi içsel bir duygu olan acı ve acıya bağlı olarak şekillenen hazdır.

“Onun amacını anlamıştı Gamenn:
Pepqemok, bir kent sonrasına kadar
eşlik edecek yakın mesafe yol polisi olmayı değil,
Gamenn’le ta Odragend’e,
bu soruşturmanın kalbine uzanan o uzun yolu
paylaşmak istiyordu.”³¹⁹¹

Murathan Mungan’ın 2011 yılının Nisan ayında yayımlanan romanı **Şairin Romanı**’nın konusu hakkında yukarıda eşruh kurguları dolayısıyla gerekli bilgi verildi. Romanda üst üste yığılan ikili kahramanları arasında ben ve ben’e benzemeyen öteki’den oluşan ve romanın gelenekselleşmiş denilebilecek ikililerinin parodileştirilmesiyle ortaya çıkan bir ikili bulunmaktadır. Bu ikili dedektif Gamenn

³¹⁹⁰ René Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki**, s. 155.

³¹⁹¹ Murathan Mungan, **Şairin Romanı**, s. 179.

ile yardımcısı Pepqemok'tan oluşur. Pepqemok, Emniyet Teşkilatı tarafından peşinde olduğu seri katilin yakalanması için kendisine yolculuğu esnasında yardımcı olmak ve refakat etmek üzere görevlendirilen bir polis memurudur. Gamenn rütbe olarak Pepqemok'tan üsttedir ve onu bir yeni yetme olarak görür. İkilideki efendi birim Gamenn iken köle birim Pepqemok'tur. Pepqemok, Gamenn'in kendisini kabullenmesini ister. Bu yüzden de ona sempatik görünebilmek için çaba harcar durur. Oysa, Gamenn onu yanında yoluna engel olan bir fazlalık olarak görmektedir ve varlığından rahatsızdır. Pepqemok'un bir ikili olduklarını dile getirmek için kendilerinden “biz” diye bahsetmesini gülünç bulur. Öteki ile ilişkisini elinden gelse sıfır derecesinde, olmadı en alt seviyede tutmak ister. Bireyselliğinin peşindedir, yalnızlığını sever ve bir ikili olarak yardımcısıyla birlikte anılmak ona göre değildir. Oysa Pepqemok onun yardımcısı olmaktan gayet mutludur ve bunu da Gamenn'e belli eder:

“Onun amacını anlamıştı Gamenn: Pepqemok, bir kent sonrasına kadar eşlik edecek yakın mesafe yol polisi olmayı değil, Gamenn'le ta Odragend'e, bu soruşturmanın kalbine uzanan o uzun yolu paylaşmak istiyordu. Davayı kesin sonuca götürmesi olası görünen bu yolculuktaki her hamlenin içinde etkin olarak yer almayı hayal ediyor ve bu niyetle sürekli kendini Gamenn'e beğendirmeye, sevdirmeye çalışıyordu. Fazladan her gayret gösterisinde olduğu gibi bütün numaralarının geri teptiğini, bu beyhude çabaların Gamenn'in keyfini kaçırmaktan başka bir işe yaramadığı fark edemiyordu.”³¹⁹²

Gamenn'e dış görünüşlerindeki ve karakterlerindeki zıtlık bir uyumsuzluk alameti olarak görünür. “Gamenn ancak merhamet duyduğunda sevebilen biri[dir]”.³¹⁹³ Pepqemok da ancak acınacak bir hâle gelip dayak yediğinde Gamenn, ona acımaya dolayısıyla onu sevmeye başlar. Gamenn'in öteki'ni sevmesindeki ön koşulun acıma duygusu oluşu öteki'ni baştan köle olarak kabul edebildiğinde sevdiğini gösterir. Arada bir de olsa Gamenn'in, “Pepqemok'un işe yarar bir şey söylediğini görmek

³¹⁹² A.e., s. 179.

³¹⁹³ A.e., s. 185.

hoşuna gid[er]”.³¹⁹⁴ Çünkü onun hiç bir işe yaramayacağını düşünmektedir. Sonunda Gamenn, Pepqemok’a alıştır ve “Yolun bundan sonrasında yeni bir polise alışmaya çalışmak yerine, yoluna Pepqemok’la devam etmeyi” tercih eder hâle gelir.³¹⁹⁵ Sonunda istediğini bulan Pepqemok, “Gamenn’in davranışları ve kararları üzerine uzun uzadıya kafa yormaktansa onun arada bir iyilikler yapan tuhaf, anlaşılmaz biri olduğunu düşünmekle yetini[r]”.³¹⁹⁶ Pepqemok her hareketini Gamenn’in isteğine uygun olarak şekillendirmeye çalışır. Konuşmak istese de onu rahatsız edeceği için susar, ondan onay bekler. Pepqemok’a göre Gamenn, “hiçbir şeyin canını sıkmasına izin vermeyen, kendine dönük, başkalarını değersiz gören bencil adamlardanı[r]”.³¹⁹⁷ Gamenn’e göre ise Pepqemok’un “gölgede kalmış bazı yanları” vardır, “İnsan ilişkilerinde başarısız[dır]” ve “herkesin yaşamında kendisine ancak son sıralarda yer bulabilen” bir kişidir.³¹⁹⁸ Pepqemok bu gölgedeki taraflarını Gamenn’e yansıtarak tamamlanma taraftarıdır. Onun hayatında önemli bir yere sahip olmak, sevilmek, beğenilmek ister. Pepqemok, yolculukları esnasında üstlerine saldıran haydutları alt edemeyeceğini bildiği için geri çekilse de Gamenn’e saldırmak üzere olan bir adamı atından düşürmekte muvaffak olur. Bu hareketinin sebebi zor durumdaki ortağını kurtarmaktan çok yine onun sevgisini kazanmaktır. Gamenn’i kendisi için bir ideal hâline getirir. Sürekli onun takdirine odaklı yaşamaya başlar. “Kısa bir süre soluklanıp üstlerine başlarına çekidüzen verdikten sonra yeniden yola koyulduklarında Pepqemok, Gamenn’in az önce olup bitenler konusunda övünüp böbürlenmek şöyle dursun, bunlardan söz etmeye bile gerek duymadığını şaşkınlıkla fark e[der]”.³¹⁹⁹ Karşısındakinin takdirini beklemeyen bir insanla karşılaşmak onun kendi hâlini fark etmesine, öteki’nin aynasında kendini görmesine bir taraftan kendine acımaya başlamasına sebep olur. Gamenn’in karakterleştirilmesinde Mungan’ın Girard’ın züppe olarak tanımladığı yapıya uygun hareket ettiği görülür. Girard’a göre “Züppe soğuk bir ilgisizlik havası takınmasıyla tanımlanır.”³²⁰⁰ Bu

³¹⁹⁴ A.e., s. 212.

³¹⁹⁵ A.e., s. 330.

³¹⁹⁶ A.y.

³¹⁹⁷ A.e., s. 330-331.

³¹⁹⁸ A.e., s. 333.

³¹⁹⁹ A.e., s. 336.

³²⁰⁰ René Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki**, s. 138.

soğukluk, “arzuyu yanıp tutuşturmak için hesaplanmış bir soğukluktur.”³²⁰¹ Adeta artık arzu duymamaktadır, onun arzusuzluğu ötekilerinin onu arzulamasına sebep olur.³²⁰² Gamenn, Pepqemok’un dolayımlayıcısıdır. Buradaki dolayımleme ilişkisi dışsal değil içsel bir dolayımleme ilişkisidir. “Arzunun her zaman *Öteki*’nden geçtiği bir evrende gerçekten etkili eylemi her zaman Ben’le ilgidir” ve “Tümüyle içseldir”.³²⁰³ Ona karşı duyduğu bu nefret de içsel dolayımlemadan ötürüdür. “Düşünce tümüyle metafizik rekabetin kölesi olmuştur.”³²⁰⁴ Eline bir fırsat geçtiğinde Pepqemok, “Gamenn’in karşısında duyduğu ezikliği biraz olsun hafifletecek bir hainlik yapma fırsatını” kaçırmaz.³²⁰⁵

“Gamenn’e benzeyen birinin ‘zararsız meczup’ diye nitelendirilmiş olmasının onda uyandırdığı ödeşme duygusunun keyfini tek başına sürmekle yetinecekti[r]. Keşke şimdi yanında biri daha olsaydı da ellerinde tuttukları bu resimle Gamenn’in arkasından birlikte kıkırdayıp gülüşebilselerdi[r].”³²⁰⁶

Yolculukları ilerledikçe Pepqemok, kendisinden çok bu sağlam/züppe karakterli adama güvenmeye başlar. Bulup bir kopyasını yaptırdığı resim daha sonra Gamenn’in katil zannedilmesine sebep olur. Pepqemok ihanetini Gamenn’in temize çıkarılmasına yardımcı olarak bağışlatır. Romanda ikili daha çok bir komedi unsuru olarak yer alır.

4.3. TÜRK ROMAN KURGUSUNDA ÜST İKİLİLER

İkili kahramanlar genelde anlatıya birbirlerini doğal bir şekilde davet ederler. Özellikle geleneksel anlatılarda ikililer, ikizler, ikilik doğal bir şekilde gelenek içinde öğrenildiği şekilde üst üste yığılırlar. Okuyucu doğallığı içinde bu yığılma edimini

³²⁰¹ A.y.

³²⁰² A.e., s. 139.

³²⁰³ A.e., s. 132.

³²⁰⁴ A.e., s. 135.

³²⁰⁵ *Şairin Romanı*, s. 348.

³²⁰⁶ A.e., s. 349.

yadırgamaz ve alışık olduğu bu yapıyla sürekli masallarda, destanlarda, efsanelerde ve halk hikâyelerinde karşılaşır. Önemli olan bu yığılmanın doğal bir şekilde gerçekleşmesi ve anlatıcının anonim anlatıya kendi zorlamasıyla bazı ilaveler yapmaması ve zoraki müdahalelerde bulunmamasıdır. Bu durum genellikle -içinde bulunulan sosyal ve siyasi durumu yansıtacak şekilde ikili kahramanlar roman içinde değişip dönüşse de- gelenektekine benzer şekilde klasik romanda da tekrarlanır. Ancak modernist ve özellikle postmodernist kurgularda özellikle kurgunun gerçekleştirilme aşamalarının üst kurmaca düzleminde eleştirel ve yapı bozucu bir yöntemle yeniden ele alınmasının, hipergerçeklik anlayışının yansıması gerçekliğin kaybı ve yerine ikame edilen gerçeklik içinde hayal ile gerçeğin arasındaki farkın eskisine nispetle kaybedilmesinin, geleneksel anlatının kendi kalıplarının kullanılarak 'büyübozumu'na tabi tutulmasının, içinde yaşanılan çağın kopyacı – fabrikasyon sanat ve insan anlayışının yansıması olarak ikililerin sentetik bir şekilde kurgu içinde üst üste yığılarak iç kurgu fonksiyonlarının ve geleneksel yapılarının bozulmasına zemin hazırlanır. Türk romanında, özellikle 1990 sonrasında yayımlanan romanlarda ikili kahramanların sentetik bir şekilde kurgu içinde üst üste yığıldıkları görülür. Yukarıda diğer ikili kahraman kurguları arasında bazı örnekler dolayısıyla bu tür sapmalar üzerinde özellikle ve ayrıntılı şekilde duruldu. Mitik ikiz ve arkaik eşruh kalıplarının gotik bir atmosferde işlevsiz bir şekilde üst üste yığılması suretiyle ikililerin parodileştirildiği **Şehrin Aynaları**, üst kurmaca düzleminde eşruh kurgusuna ait tüm yapı özellik ve unsurlarının üst üste sentetik bir şekilde yığılmasıyla üst kurmaca düzleminde parodileştirildiği **Beyaz Kale**, farklı ikili kalıplarının biyografik metne uygulanarak kurguya dönüştürülme aşamasında ikilinin içyapısındaki ben ve öteki'nin efendi ve köle birimlerini günlük hayata bağlama suretiyle gerçeğin kurguya aktarımını üst kurmaca düzleminde tartışan **Peygamberin Son Beş Günü**, ikilinin iç sabit yapısının korunarak bağlı olduğu geleneksel tematik unsurun ve bağlı bulunduğu merkez ile anlam dairesinin ortadan kaldırılmasıyla kurguda boşa düşürülerek parodileştirildiği **Suskunlar**, geleneksel ikili yapının tersine sentetik kurgu doğayı davet eden sentetik kopya ikizlerin kurgulandığı romanlar, ikilinin geleneksel bağlamından çeşitli kurgu fonksiyonlarının uzaklaştırılmasıyla ortaya çıkarılan yeni aykırı, ayrıkçı ikili kurguları, eşruh kurgularının derecelerinin yükseltilmesiyle/katmerlenmesiyle kişinin

eşruhunun eşruhuna dönüşerek hiçlendiği **Kayıp Hayaller Kitabı** gibi pek çok örnek hep farklı şekillerde ikilinin bozulduğu, yapısının değiştirildiği, ikili kahramanların üst kurmaca düzleminde tartışıldığı parodi özelliği taşıyan romanlardır. Bu bölümde yukarıdaki incelemelere ek olarak “üst ikili” kavramı kullanılmadan ikili kahramanlar bağlamında incelenmesi mümkün olmayan iki romanın “üst ikililer” bağlamında incelenmesi yer almaktadır.

“[Y]azarın da katilin kim olduğunu
bilmediği bir polisiye romanın
yazılırsa okunabileceğini,
söylemişti.
Böylece, nesnelere ve kahramanlar
her şeyin farkında
olan yazarın zoruyla ipuçları
ve sahte ipuçları kisvesine bürünmeden,
hiç olmazsa,
polisiye yazarının hayâllerini değil,
hayatta oldukları şeyleri taklit ederek
kitapta durabilirlerdi.”³²⁰⁷

“Sanki ben,
ben değildim;
sanki bir çeşit öfke ve intikam ruhu
beni izliyordu;
sanki olmam gereken kişi
peşimdeydi.”³²⁰⁸

Orhan Pamuk’un 1990’da yayımlanan romanı **Kara Kitap**, yazarın dördüncü romanıdır. Orhan Pamuk’a Nobel Edebiyat Ödülünü takdim eden İsveç Akademisi başkanı Horace Engdahl’ın tespitiyle “yazarın en özgün başarısı[dır]”.³²⁰⁹ Orhan Pamuk’un romanlarının “tematik bir bütünlük” arz ettiğini ve “izleksel açıdan” **Cevdet Bey ve Oğulları**, **Sessiz Ev**, **Beyaz Kale** ve **Kara Kitap**’ın bir “dörtlü” oluşturduğunu belirten Jale Parla, bu izlekleri: “sanatçı, hayâl, gerçek, Doğu-Batı karşıtlığı, kimlik” olarak tespit eder.³²¹⁰ Engin Kılıç’ın **Kara Kitap**’ı “bir cümlede

³²⁰⁷ Orhan Pamuk, **Kara Kitap**, s. 54.

³²⁰⁸ A.e., s. 133.

³²⁰⁹ Darmin Hadzibegovic, **Kara Kitap’ın Sırları: Orhan Pamuk’un Yazı ve Resimleriyle**, İst., YKY, 2013, s. 7.

³²¹⁰ Jale Parla, “Kara Kitap Neden Kara?”, **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, s.102.

özetle[yen] formülü”: “...Pamuk’un **Beyaz Kale**’de ilk defa kurduğu, alegoriye dayanan, bir esrarın çözümüne yönelik, ustaca yerleştirilmiş belirsizlikler içeren ve kişiler arasındaki çatışmaların simgesel yanlarına dikkat çeken imge dünyasını, girift, girdaplı cümle yapısını ve romanı oluşturan unsurlar arasındaki barok denilebilecek dili **Cevdet Bey ve Oğulları** ve **Sessiz Ev**’deki epik eğilimlerle birleştirerek yazdığı dördüncü romanı” şeklindedir.³²¹¹ Kemal Atakay ise romanın konusunu bir cümlede şöyle özetler: “Galip, yalnızca on dokuz kelimelik bir mektup bırakarak kendisini terk eden, ortadan kaybolan karısı Rüya’yı bulmak üzere onun peşine düşecek, gizemli şehir İstanbul’un her köşesinde Rüya’nın gizini arayacaktır.”³²¹² **Kara Kitap**’ın, “hem modern anlatının kuramcıları için çözümlenecek, incelenecek özgün bir kaynak değeri taşıması bakımından, hem Türk yazınına –diğer türler yanında görece kısır sayılabilecek olan- roman dalında yepyeni bir açılım getirmesi bakımından, çok önemli olduğu kanaatinde”³²¹³ olan, “görkemli [bir] mimari yapı[yı]”³²¹⁴ andırdığını düşünen, “rastlantısallık izlenimi uyandırma ilkesi ile kaleme alınmış olan çok sistemli, çok düzenli bir yapıt”³²¹⁵ olarak değerlendiren, “postmodernizm tartışmasının odağına otur[duğu]”³²¹⁶ tespitinde bulunan, yazarın “anlatı geleneğini ‘bir köşesinden, bir ucundan değiştirerek yepyeni bir şey söyle[diğini]”³²¹⁷ savunan, romanı “bir yirminci yüzyıl **Hüsn ü Aşk**’ı olarak”³²¹⁸ okuyan, seven ve olumlu eleştiriler getiren, yazarı Orhan Pamuk’u “Türk edebiyat tarihinde romanı, politik ve toplumsal mesajları iletme aracı olarak değil de kendine özgü bir sanatsal değer taşıyan, dil, üslup ve anlatı tekniklerinin en az içerik kadar önemli bir rol oynadığı bir edebiyat türü olarak gören yazarlar” “kuşağının en önemli

³²¹¹ Engin Kılıç, “Kara Kitap”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 165.

³²¹² Kemal Atakay, “Kara Kitap’ın Sırrı”, **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Der. Nüket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 36.

³²¹³ Füsün Akatlı, “Hayat Kadar Şaşırtıcı...”, **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Der. Nüket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 32.

³²¹⁴ Kemal Atakay, a.g.m., s. 36.

³²¹⁵ Sevda Şener, “İşaretleri Değerlendirme Kitabı”, **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Der. Nüket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 114.

³²¹⁶ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, s. 61.

³²¹⁷ Berna Moran, “Üstkurmaca Olarak Kara Kitap”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 178.

³²¹⁸ Jale Baysal, “Bir Orhan Pamuk Okuyucusundan”, **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Der. Nüket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 101.

temsilcilerinden biri”³²¹⁹ olarak alkışlayan pek çok isimle karşılaşmak mümkündür ancak eser ve eserin yazarı olumlu eleştiriler kadar hatta daha da fazla olumsuz eleştiriler de alır. Tahsin Yücel, “kimi yazarlarımızın öve öve bitiremedikleri bu kitabı[n] alıcı bir gözle oku[nması] dene[ndiğinde]”, “tek düze ve total cümleler[in], günümüz Türkçesinin çok gerilerinde kalmış sözcük dağarcığı[nın], sıradan imgeler[in]” oluşturduğu bir romanla karşılaşılacağını³²²⁰, romanda “okur[un] hep derinlik olduğu söylenen bir yüzeysellikte oyalanmak isten[diğini]”³²²¹ ve romanın tutarsızlıklarla dolu bir metin³²²² olduğunu belirterek romana en ağır ve olumsuz eleştiriyi yönlendiren isim olur. Süha Oğuz Ertem ise **Kara Kitap** yazarını, ataerkil yapının ve iktidar yanlısı toplumun ötekileştirdiği kadınlara, cücelere, eşcinsellere bakış açısı ve yönelttiği söylem sebebiyle zümre edebiyatının bir örneğini teşkil eden bir roman yazması sebebiyle eleştirir.³²²³

Orhan Pamuk’un romanını yazarken esinlendiği ya da eserinin hatırlattığı Batılı edebiyatçıların ve eserlerinin isimlerinin, bu edebiyatçılardan nasıl etkilendiğinin tespitine yönelik olarak yazılan yazıların oluşturduğu kabarık listede bahsi geçen isimlerin ve eserlerin en önemlileri şunlardır: Michel Tournier-“La Legende de la Peinture” **Le Médianoche Amoureux**³²²⁴, Thomas Pynchon-**V**³²²⁵, Jean Paul Sartre-**Bulantı**, Vladimir Nabokov-**Lolita**, İtalo Stevo-**Zeno’nun Bilinci**³²²⁶, James Joyce-**Ulysses**³²²⁷, Marcel Proust- “Albertine Kayboluyor” **Kayıp Zamanın İzinde**, Flaubert-**Madam Bovary**, Bottfolio-**Obscuri Libri**, Edgar Allan Poe-“Çalınan Mektup”, Umberto Eco-**Foucault’nun Sarkacı**, Calvino³²²⁸,

³²¹⁹ Bernt Brendemoen, “Bir Sufi Romanı Olarak Kara Kitap”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 209.

³²²⁰ Tahsin Yücel, “Kara Kitap”, **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Der. Nüket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 48.

³²²¹ A.m., s. 54.

³²²² A.m., s. 56.

³²²³ Süha Oğuzertem, “İktidarı Öven Galip: Modernist Roman(s)ımızın Çerçevesi ve Ödipal Anlatının Sınırları”, **Defter**, S.16, Nisan-Temmuz 1991, s. 145-149.

³²²⁴ Fethi Naci, “ ‘Esrarımı Mesneviden Aldım’ Dizesinden Sonra Gelen Dizeyi Anımsıyor musunuz?”, **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Der. Nüket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 25.

³²²⁵ Enis Batur, “Orhan Pamuk’un Dükkânı”, **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Der. Nüket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 17.

³²²⁶ Kemal Atakay, a.g.m., s. 38.

³²²⁷ Berna Moran, a.g.m., s. 83.

³²²⁸ Orhan Koçak, “Aynadaki Kitap, Kitaptaki Ayna”, **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Der. Nüket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 144-183.

Borges³²²⁹, George Orwell-1984, C.S. Lewis³²³⁰, Lewis Carroll-Alice **Harikalar Diyarında**, Doğu anlatı geleneğinin en tanınmış eserlerinden **Mesnevî, Mantıku't-Tayr, Kelile ve Dimne, Bin Bir Gece Masalları, Hüsn ü Aşk**. Bu eserlerden, romanının inşası aşamasında faydalandığını yazar da romanın içinde eleştirmenlerin tespit zahmetine girmelerine izin vermemecesine sık sık dile getirir. Metinlerarası ilişkilerin bir üstkurmaca örneği olan roman içerisinde yer yer tartışıldığı, savunulduğu, bir edebî söylem tarzı olarak kabulüne ilişkin tartışmaları da ateşleyen fikirlerin ileri sürüldüğü görülmektedir.

Roman, Galip'in sabah uyanarak yatakta uyuyan eşini seyretmesiyle başlar ve yine aynı yatakta eşini kaybeden Galip'in tasviriyle başladığı noktada biter. Romanda önemli vakalar zinciri Galip'in, eşinin gece rüyasında bir karafatma görerek uyandığı günün sabahında evden işine gitmek üzere ayrılmasıyla başlar³²³¹. Eleştiri yazılarında hep ardında bir terk mektubu bırakarak Rüya'yı arayan Galip'in sonra Celâl'i de aramaya başladığı tespiti yapılmakta romandaki vaka sırası göz ardı edilmektedir. Oysa henüz karısı evden ayrılmadan –çünkü ev telefonundan onunla konuşmuştur- Celâl'i iki gündür arayan ve ulaşamayan arkadaşı İskender vasıtasıyla Celâl'in kayıp olduğunu öğrenir ve bütün öğleden sonra ona ulaşmaya çalışır. Çalıştığı gazeteye ve Celâl'in evine sürekli telefon eder.³²³² Yani aranmaya ilk başlanan Rüya değil Celâl'dir. Celâl hem Galip'in kuzeni hem de Rüyâ'nın üvey ağabeyidir. Galip, Celâl'e ulaşmaya çalıştığı gün öğleden sonra hiçbir sebebi yokken üç kere telefon çalsa da telefonu açmaz.³²³³ Arayanın Rüya olduğunu tahmin etmektedir ki Rüya'yla akşam davetli oldukları aile yemeğinde arayanın o olup olmadığını kendisine sormayı kafasını koyar. Galip, Rüyâ ile Celâl'in birlikte Celâl'in eski evlerinden birinde olduğunu düşünse de, kendisine onları aradığını söylese de esasen ortada tam bir arayış da yoktur. İstanbul sokaklarında, kitaplarda, vitrinlerde, insanların yüzünde onlara dair sadece bir işaret arar. Galip'in arayışı, bir arayış parodisidir. Romanda arayış, yolculuk metaforuna dayanan romanların

³²²⁹ Charlotte Innes, “İstanbul'un Dile Gelişi”, **Orhan Pamuk'u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 183.

³²³⁰ Patrick Parrinder, “Mankenci”, **Orhan Pamuk'u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 204.

³²³¹ **Kara Kitap**, s. 30.

³²³² A.e., s. 31.

³²³³ A.e., s. 32-33.

parodisi olarak vardır çünkü bu beyhude arayışın bir hedefi yoktur. Göstermelik hedef ardına kendini gizleyen Galip, bambaşka bir hedefin peşindedir. Kendisini tanımak, kendini bulmak hem de aynı zamanda başka biri olmak, başka birine dönüşmek istemektedir. Böylece bir çelişkili hedefler dairesi ve bu daire içinde dolaşan Galip karakteri ortaya çıkar. Kendi dünyasına bir psikolojik sınır hattı çizerek bu içten gelmeyen öğrenilmiş, kurgulanmış göstermelik arayışta –tasavvufi ya da varoluşçu bir arayışın unsurlarını taşır gibi görünse de- bir uzlet parodisi içinde Galip kendini Celâl'in evine kapatır. Nitekim sonunda Celâl ve Rüyâ bir gece öldürüldüklerinde onları bulunca kendi kişisel dairesine girerek mani olacakları uzletinin muhafazasının temini gerçekleştiğinden de durumdan memnun olacaktır, onların ölümlerine üzüldüğüne dair en ufak bir emare dahi romanda yoktur. Galip sonunda istediği uzlete kavuşur, çevresindeki her şey önemsizleşir ve en sonunda da her zaman olmak istediği gibi bir yazar hâline dönüşür.

Rüya'nın evden ayrıldığı gün Galip, akşam yemeğine davetli olduğu ve ailesinin on sekiz yıl önce taşındıkları arka sokaktaki apartmanın merdivenlerinden çıkarken ilk yaşadıkları ve kendisinin de çocukluk günlerini geçirdiği Şehr-i Kalp apartmanının merdivenlerinden çıktığı zannına kapılır. Celâl'in yazılarında “öfkeyle” bahsettiği apartman boşluğunun/aralığının kokusundan bahseder. “[S]anki, zaman dışı bir geçmişten beri apartman dairelerinde alt alta üst üste otur[duklarını]”³²³⁴ düşündükten sonra eski apartmanın aralığından bahsetmesi aslında Galip'in eski apartmana gittiğini düşündüğünü gösterir. O, kendi iç dünyasında hâlâ eski apartmanda yaşamaktadır. Nitekim bir sayfa önce “Yalnızca coğrafi dünyalarının değil, ruhsal dünyalarının da simetrisini düzenleyerek akıllarındaki merkezi kuran[ın] anacadedeki Şhrikalp Apartmanı”³²³⁵ olduğunu söyler. Bu apartmanın merkezi ise apartman boşluğudur. Apartman boşluğunun daha sonra pek çok göndermeye ve farklı okumalara imkân verecek şekilde özenle romanın merkezine yerleştirildiği zannedilebilir. Romanın merkezi bu anlamda bir boşluktur yani roman geleneksel anlatılardakinin aksine olmayan bir merkezden hareket eder. Olaylar sonuçsuz bir şekilde ilerler ve Galip tüm aramalarına rağmen Rüya ve Celâl'e ulaşamaz. Onları bulduğundaysa ikisi de ölmüşlerdir. Celâl ve Rüya'dan geriye sadece yazılar kalır.

³²³⁴ A.e., s. 34.

³²³⁵ A.e., s. 33.

Rüya'nın bıraktığı terk mektubu ve evdeki dedektif romanları, Celâl'den geriye ise gazete yazıları ve yazılarının malzemesi olarak kullandığı arşivi Galip'e bıraktıkları yazılı miraslardır.

Kara Kitap'ı okuyanlar, pek çok eleştirmen gibi eserin çok karışık bir yapısı olduğundan ve anlaşılamadığından şikâyet ederler. Bu karışıklığın sebebinin ne olduğu ve nasıl açıklanabileceği, bunun için de nasıl bir yöntem izlenmesi gerektiğine dair tutarlı bir öneri ise getirmezler. Orhan Pamuk, bir üst kurmaca örneği olarak tanzim ettiği romanında, romanlarda kullanılan hemen tüm ikili türlerini, ikizleşme tiplerini ve örneklerini üst üste yığar. Eserin karışık olarak görülmesinin ve anlaşılamamasının temel sebebi budur. Çünkü roman bir üst ikili kurgusudur. İç içe geçen farklı ikili örnekleri sürekli bir tekrarın parçası olarak algılanmakta ve bir ikili kahramanlar yazım kılavuzu parodisi olarak yazılan romanın esası kavranamamaktadır. Bu ikili örneklerini önce tek tek ele almak daha sonraysa nasıl bir parodi sisteminin unsurları olarak bir üst ikili kurgusu içinde bir araya getirildiklerini tespit etmek gerekir. Bu yöntem hem iddiamızın ispatı hem de romanın doğru anlaşılması açısından elzemdir. Söz edilen ikili kurgulama tekniklerinin romanda nasıl kullanıldığını ve bir parodi unsuru hâline getirildiğini ispat için ayrı ayrı başlıklar altında her bir tekniği ele almanın daha sıhhatli bir yaklaşım olacağı kanaatindeyiz. Bunlardan bazılarını yukarıdaki roman incelemeleri içinde yer verildi. Kurguda öne çıkan bazılarını ise burada aktarmak üst ikilinin kurgusal yapısını aydınlatmak açısından önemlidir:

1. Yazar ve Gölgesi Kahraman

Romanın daha ilk sayfasında karşımıza iç yazar ve kahramandan oluşan dış ikili yapı sessizce çıkar ve bütün roman boyunca devam eden bir ikili ilişki ağını, romanın temel ikili yapısını oluşturur. Romanın giriş kısmı şöyledir:

“Yatağın başından ucuna kadar uzanan mavi damalı yorganın engebeleri, gölgeli vadileri ve mavi yumuşak tepeleriyle örtülü tatlı ve ılık karanlıkta Rüya yüzükoyun uzanmış uyuyordu. Dışarıdan kış sabahının ilk sesleri geliyordu: Tek tük geçen arabalar ve eski otobüsler, poğaçacıyla işbirliği eden salepçinin kaldırıma konup kalkan

güğümleri ve dolmuş durağının değnekçisinin düdüğü. Odada, lacivert perdelerin soldurduğu kurşuni bir kış ışığı vardı.”³²³⁶

Dikkat edilirse burada bir anlatıcı sesle karşılaşılır. Okuyucuya olayları anlatmaya başlayan bu anlatıcı bütün roman boyunca okuyucuya olayları anlatmaya devam eder ancak sesi Galip’in sesiyle öyle özdeşleşir ki çoğunlukla fark edilmez. Daha ilk cümlede gördüğümüz “anlatı ormanı”, pek çok romanda bir başlangıç unsuru olarak kullanılan bir rüyadan doğar. Uykudan uyanma öncesi sessizliğine bürünmüş ve eğer buradaki “rüya”nın tevriyeli kullanımı da göz önüne alınacak olursa henüz romanın kıyılarına hiçbir anlatı kişisi yanaşmamıştır. Doğrudan anlamı tercih etmektense tevriyeli kullanımın işaret ettiği ikinci anlamın tercih edilmesinin sebebi yazarın roman boyunca sürekli tekrarladığı her şeyin ikili bir anlamı olduğu gerçeğidir. Bu ikinci anlam öyle çok vurgulanır ki ikinci anlamın söz konusu olduğu yerde ilkiyle birlikte mutlaka ikincisine de bakılması gerektiğini yazarın açıkça hatırlatma çabasının göstergesidir. Yazarın bu yollu göndermelerine birkaç örnek vermek gerekirse:

“...’insanların çoğu,’ demişti Celâl, ‘nesnelerin esas özelliklerini, sırf bu özellikler burunlarının dibinde olduğu için farketmiyorlar da, kenarda köşede kalan, böyle olduğu için dikkatlerini çeken ikincil özellikleri görüp tanıyorlar. Bu yüzden yazılarımda, onlara göstermek istediğim şeyleri apaçık göstermiyorum, yazımın bir köşesine sıkıştırır gibi yapıyorum. Anlamı sakladığım bu köşe çok gizli saklı bir köşe değil tabii, benimkisi çocuk kandırır gibi bir saklamaca, ama orada buldukları şeye çocuk gibi hemen inanıverdikleri için böyle yapıyorum. Ve en kötüsü, yazımın geri kalan büyük kısmına yerleşen, burunlarının dibindeki o apaçık anlamla, birazcık sabır ve zekâ isteyen gizli ve rastlantısal anlamlar da farkedilmeden gazete bir kenara atılıveriyor’.”³²³⁷

³²³⁶ Kara Kitap, s. 11.

³²³⁷ A.e., s. 92.

“Celâl anlattıkça dünya anlamlanır, burnumuzun ta dibindeki 'gizli' gerçekler daha önce bildiğimiz, ama bildiğimizi bilmediğimiz zengin bir hikâyenin şaşırtıcı parçaları haline dönüşür, böylece, hayat da, daha bir katlanılabilir olurdu.”³²³⁸

“Milletimiz çift anlamlı sözlere ancak ikinci anlamda bir tür hakaret ya da aşağılama olduğu sürece ilgi gösterdiği için berberin alınganlığıyla ilgilenmedim bile.”³²³⁹

“ ‘Böylece,’ diye düşündü Galip, ‘birinci okuyuşumda bir anlama, ikinci okuyuşumda bambaşka bir anlama geliyordu hikâye’.”³²⁴⁰

“Nesnelerin ikinci anlamlarını keşfeden adamın şaşkınlığını hayâl ederim. Dünyanın içinde açılan ikinci dünyayı düşler, her şeyin ikinci anlamı bana ağır ağır açılırken bu yeni dünyada yeni anlamlar arasında nasıl sarhoş olacağımı kurarım.”³²⁴¹

Bu ikinci anlama da içkin rüya bahsinin hemen ardından romana Galip bir Âdem misali düşer: “Uyku mahmurluğuyla Galip, karısının mavi yorgandan dışarı uzanan başına baktı: Rüya’nın çenesi kuştüyüne gömülmüştü.”³²⁴² Roman boyunca sessizliğini korumuş zannı veren ve açığa çıkmayan ses, romanın sonunda tekrar ortaya çıkar. Romanın tam da son paragrafında bu ses bir anda öyle bir başkaldırıyla belirir ki bir anda okuyucu da şaşırır. Birbirini takip eden son cümleleri dikkatle okumak gerekir:

“Sonra sabaha doğru acıyla Rüya’yı hatırlıyor ve masadan kalkıp uyanmakta olan şehrin karanlığına bakıyor.”³²⁴³ (Anlatıcının sesi)

“Rüya’yı hatırlıyor ve masamdan kalkıp şehrin karanlığına bakıyorum.”³²⁴⁴ (Galip’in sesi)

“Rüya’yı hatırlıyor ve İstanbul’un karanlığına bakıyoruz...”³²⁴⁵ (Biz öznesi içinde Galip ve anlatıcı)

³²³⁸ A.e., s. 92.

³²³⁹ A.e., s. 173.

³²⁴⁰ A.e., s. 209.

³²⁴¹ A.e., s. 240.

³²⁴² A.e., s. 11.

³²⁴³ A.e., s. 436.

³²⁴⁴ A.y.

³²⁴⁵ A.y.

Anlatıcı ve Galip'ten müteşekkil dış ikili yapı, aslında roman boyunca hep sabit olarak korunur sadece birbirlerinden uzaklaşır ya da birbirlerine yaklaşırlar ancak bu ikililik hâli aynı zamanda farklılığa da işaret eder. Galip ve anlatıcı birbirine dönük iki ayna gibidir. Anlatıcı ile Galip arasında bir özne-nesne, ben-öteki ilişkisi olduğu kesindir. Romanın sonunda bu “gizli özne”nin ifşası, anlatıcının gizli bir roman kişisi olarak romandaki varlığını tesciller. Bu bilinçli aleniyet kazandırma ameliyesi neticesinde tüm vakaları dile getiren anlatıcı da bir roman kişisi olarak varlığı kabul edilmek zorunda kaldığı için olayların ve tüm anlamların yeniden gözden geçirilmesini, romanın yeniden okunmasını zorunlu hâle getirir. Bu durum anlatı düzlemine yaklaşımda meydana getirdiği paradigma değişimiyle romanın kurmaca düzleminin sınıf değiştirmesine sebep olur ve bir üst sınıfa terfisini zorunlu kılar. Burada bir üst sınıfta bulunuş edebî yönden daha iyi olma anlamına gelmeyip kurgunun kurgu içindeki dikey yükselişine, basamaklı yapısına dikkat çeker. Tahsin Yücel, “bütün anlatı üçüncü kişi ağzından öykülenirken, romanın bir başlarında (s. 11), bir de sonlarında (s. 416) birdenbire birinci kişi ağzından bir öykülemeye geç[ildiği]” ancak bu “açı değişim[inin]” “işlevsel” olmadığını “biçimde bile değil sözde kal[dığı]”³²⁴⁶ kanaatindedir. Modern roman ve hikâyede anlatıcı “kurgu metnin içerisinde görülen, orada oluşan ‘leinguistik bir özne’dir; bir fonksiyon[dur] fakat bir kişi değildir” ve “Kendisini metni oluşturan dilin içerisinde ifade eden bir figür[dür].”³²⁴⁷ Söz konusu algısal değişimin temellendirdiği yapının modern roman anlatıcısının yapısıyla uyuşmadığı ortadadır. Açıklamak gerekirse buradaki anlatıcı bütün olayları dıştan gözlemleyerek anlatan bir nesnel tutumlu gözlemci anlatıcı olmadığı gibi romanda seçilen “yansıtıcı bilinç” olarak kabul edilebilecek Galip ile özdeşleşmiş de değildir çünkü aralarındaki ben öteki ilişkisinin ortaya çıkan varlığı söz konusu yoruma mâni olur. Anlatıcı olimpik konumludur, her şeyi görüp bilmekte, rahatlıkla anlatabilmektedir. Ancak olimpik konumlu tahtından inerek romana bir kişi olarak da dâhil olmaktadır öyleyse bu anlatıcının tanrısal konumlu bir

³²⁴⁶ Tahsin Yücel, a.g.m., s. 56.

³²⁴⁷ Yavuz Demir, **İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi (1871-1890)**, İst., Dergâh Yay., 2002, s. 30. (H. M. Short ve G. N. Leech, **Style in Fiction**, New York, 1978'den aktaran)

gözlemci anlatıcı olduğu da söylenemez. Bir özne anlatıcı olduğu da söylenemez çünkü romanda olup biten her şeyin farkındadır. Böylece romanın içinde nadiren de olsa ben diliyle yaşadıklarını anlatan Galip'in yanında bir de romanın tamamına hâkim olan üçüncü şahıs diliyle olayları anlatan ancak tanrısal konumundan indirilmiş, bir roman karakteri olan ama ben diliyle olayları anlatmaktansa –bunu sadece romanın başında ve sonunda yapar- tanrısal bakış açısıyla olayları anlatan bir diğer anlatıcının varlığı ortaya çıkar. Galip'ten sonra romana dâhil edilen tüm kişiler sanki bu iki aynanın –anlatıcı ile Galip- arasına girer. Birbirlerini tam olarak yansıtmalarına engel olurlar ve daha sonra da bir bir aradan görevlerini tamamladıkça çekilirler. Yukarıda alıntıladığımız birinci çokluk şahıs ekiyle eylemlendirilmiş cümlelerin devamındaki bağlı cümlelerin ikinci kısmı ise romanın bu dış ikili unsurunun mahiyetini aşikâr eder: "...ve gece yarıları, uykuyla uyanıklık arasında mavi damalı yorganın üzerinde Rüya'nın izine rastladığımı sandığım zaman kapıldığım keder ve heyecana kapılıyoruz."³²⁴⁸ 'Biz' gizli öznesiyle kurulan bağlı cümlelerin ilk kısmı rüyayı hatırlamak şeklinde okunduğunda tüm romanın aslında hatırlanan bir rüyanın anlatımı, kurgusu olduğu görülür. Bağlı birleşik cümlelerin ikinci kısmıysa "Rüya'nın izine rastladığını sanmak[an]" bahseder. Roman boyunca Galip hiç böyle bir olay yaşamaz yani onun için Rüya yok ile var arasında değil var iken yok arasındadır. O zaman burada bahsedilen romanın başlangıç kısmında daha ilk cümlede bahsi geçen rüyadır: "yüzükoyun uzanmış uyuy[an]"³²⁴⁹ Rüya. Buradaki "rüya"nın tevriyeli kullanımının tespiti romanın kurgu tekniğinin belirlenmesi açısından elzemdir. Pek çok eleştirmen gibi Süha Oğuzertem de Rüya'yı "bir olmayan kadın", rüyada görülen kadın olarak tanımlar.³²⁵⁰ Romanın girişinde ilk olarak anlatıcı, henüz Galip ortada bile yokken mavi damalı yorganın üstünde Rüya ile karşılaşır, öyleyse alıntıladığımız bağlı birleşik cümlelerin ikinci kısmında Rüya ile karşılaştığında "keder ve heyecana kapılan" da anlatıcıdır. Zaten romanın Birinci Kısımının ilk bölümünün başlığı "Galip Rüya'yı İlk Gördüğünde" şeklindedir. Ancak bu bölümde Galip Rüya ile ilk cümleler dışında hiç karşılaşmaz. Öyleyse Galip daha önce Rüya'yı hiç görmemiştir, yani evli değildir, Rüya da karısı değildir. Yani Rüya

³²⁴⁸ Kara Kitap, s. 436.

³²⁴⁹ A.e., s. 11.

³²⁵⁰ Süha Oğuzertem, a.g.m., s. 135.

yoktur. Tâ ki Galip bir roman karakteri olarak kurgulanıp kendisine hayatı hakkında bilgi verilinceye kadar. Dolayısıyla çok açık bir şekilde ortadadır ki bahsi geçen anlatıcı bir yazar anlatıcıdır. Gördüğü rüyanın etkisiyle kurgulamaya başladığı romanda ilk kurguladığı kişi de Galip'tir. Rüya da varlığının değil yokluğunun gölgesi romana düşen bir kurgu kadınıdır. Nitekim en sonunda Rüya'nın namevcudiyetini ispat eden de bu yazar anlatıcının belirgin bir şekilde ortaya çıkışı ve söyledikleridir. Başta ve sonda geriye kalan tek kişi -ki romanın sonunda ortada artık konuşan bir tek bu yazar anlatıcı kalır- şu sözleriyle bu durumu tespit ve teyit eder: "Çünkü hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet tabii, tek teselli yazı hariç."³²⁵¹ Ancak bu yazar-anlatıcı derken Orhan Pamuk'un kastedildiği düşünülmemelidir. Burada kurgulayan bir iç-yazar söz konusudur. Zaten çoğunlukla romanın içindeki bir eşruhun belirtisi olarak anlamlandırılan "göz" ve "gizli el" metaforlarının anlamsız, boş göstergeler olmaması ve anlamlı birer göndergeyle örtüşmesi de ancak romanın içinde bir eşruh gibi konumlandırılan iç-yazar anlatıcının varlığıyla mümkün ve anlamlıdır. "Göz" ve "el", kavramları dini literatürün aşına olduğu kavramlardır ve genellikle ulviyetin beşeriyete simgesel tanıtımı; kudsiyetine ve birliğine atıf anlamı taşır.³²⁵² **Kara Kitap**'taki göz hep takip eden, izleyen bir gözdür. Romanı eşruh motifi üzerinden okumaya çalışanlar genelde kişinin bedeninin bir kısmının ya da uzvunun bir eşruh olarak tebarüzü ile ilişkilendirilebilecek şekilde romandaki "göz"ün Galip'in eşruhu olduğunu varsaydıkları Celal'e ait olduğunu iddia etmektedirler.³²⁵³ Oysa aynı gözü ilk önce Celâl görür:

"Giyinirken, kapıcının kapının altından attığı ve çayını içerken okuduğu **Milliyet**'teki yazısında Celâl, yıllar önce, karanlık kenar mahallelerde, bir geceyarısı karşılaştığı bir 'göz'den sözediyordu. Galip, yıllar önce bir kere daha yayımlanan yazıyı okumuştun, ama gene aynı 'göz'ün dehşetini hissetti üzerinde."³²⁵⁴

³²⁵¹ **Kara Kitap**, s. 436.

³²⁵² Kadim Mısır mitolojisindeki Horus'un gözü gibi.

³²⁵³ Saniye Çancı Çalışaneller, "Doppelgänger in Orhan Pamuk's The Black Book", **Bilig**, S. 57, Bahar 2011, s. 7.

³²⁵⁴ **Kara Kitap**, s. 60.

Galip, “göz”ün hikâyesini Celâl’den öğrendiğine göre çok basit bir mantıkla dahi yaklaşılsa kendisinin Celâl’in eşruhu olmadığı, Celâl’in de Galip’in eşruhu olmadığı, olamayacağı görülecektir. Aynı şekilde Galip de daha sonra Rüya’yı ve Celâl’i ararmış gibi görünürken önce kendisine baktığını sandığı Celâl’in anlattığı göz ile karşılaşır:

“Eminönü otobüsündeyken kucağındaki paketin tuhaf bir şekilde ağırlaştığını hissetti, aynı tuhaflıkla başka bir duyguya, bir gözün kendisini gözetlediği duygusuna da kapıldı. Otobüsün içindeki kalabalıktan birinin gözü değildi ama bu, çünkü dalgalı bir denizde sallanan çatanada sallanır gibi dalgalanan yolcular karlı sokaklara ve kalabalıklara bakıyorlardı, dalgınlıkla. Galip, Alâaddin'in siyasi dergileri eski bir Milliyet gazetesine sardığını, katlanmış gazetenin köşesindeki fotoğrafından Celâl'in kendisine baktığını o zaman farketti. Yadırgatıcı olan şey, yıllardır her sabah gördüğü bu fotoğraftan Celâl'in kendisine bugün bambaşka bir bakışla bakmasıydı. ‘Seni biliyorum ve hep gözetliyorum!’ diyen bir bakışla, bakıyordu Celâl. Galip, ruhunu okuyan bu 'göz'ün üzerine parmağını koydu, ama varlığını, uzun otobüs yolculuğu boyunca sanki parmağının altında da hep hissetti.”³²⁵⁵

Başlangıçta bir eşruh gibi kendisini takip ettiği ve Celâl’in sandığı bu gözü daha sonra da üzerinde hissetmeye devam eder. “Ensesinin arkasında varlığını belli belirsiz hissettiren bir göz vardı[r] sanki, o kadar.”³²⁵⁶ Bu göz, Celâl’e değil, aynı kendisi gibi Celâl’i arayan “kabak kafalı bir adam”a aittir.³²⁵⁷ Asıl bahsedilen göz ise tıpkı Celâl’in karşısına çıktığı gibi kendisinin de karşısına çıkacaktır. Romanın Birinci Kısımının Onuncu Bölümü “Göz” başlığını taşır. Bu Celâl’in mevzu bahis ‘göz’le ilişkisini anlattığı bir köşe yazısıdır. O da tıpkı Galip’in ‘göz’ü kendisinin yazmış olduğu köşe yazısından öğrendiği gibi başkalarının metinlerinden öğrenmiştir. Bir “kış gecesi, bir Fransız gazetesinde (**Illustration**) gördüğü[.] tuhaf suratlı bir ucubenin (gözünün biri aşağıdaydı, biri yukarıda) resmine bir an baktıktan

³²⁵⁵ A.e., s. 69.

³²⁵⁶ A.e., s. 103.

³²⁵⁷ A.e., s. 102.

sonra” algısı çağrışımsal belleğini devreye sokar ve ‘göz’ üzerine başka metinlerden öğrendiklerini aktarmaya başlar. Algıdaki seçicilik tek göz imajını dolayısıyla “tepegöz”ü çağrıştırmış Celâl de tepegözler hakkında yazmaya başlamıştır:

“Dede Korkut’ta genç kızları korkutan, Homeros’un destanında Siklop adlı hain yaratıklara dönüşen, Buhari’nin Peygamberler Tarihi’nde Deccal’in ta kendisi olan, Binbir Gece Masalları’nda vezirlerin haremine giren, Dante’nin Cennet’inde [ona] pek tanıdık gelen sevgili Beatrice’i ile buluşmadan önce, üzerinde mor bir elbiseyle şöyle bir gözüküveren, Mevlâna Celalettin’in Mesnevi’sinde kervanların yolunu kesen ve pek sevdiği[.] Vathek’te de bir zenci kadın kılığına bürünen bu gözüpek yaratığın geçmişini özetledikten sonra, alnın tam ortasında karanlık bir kuyu gibi duran bu tuhaf ve tek gözün neye benzediğini, neden [insanları] irkilttiğini, ondan neden korkmanız ve sakınmanız gerektiğini yazmış, bir heyecan dalgasıyla kalemimin ucuna geliveren iki hikâyeciği de, kısa 'monografi[sin]e' ekleyivermişti[r]...”³²⁵⁸

Tepegöz, hemen tüm kültürlerde ortak olarak görülen bir figürdür. Yunan mitolojisinde “Kyklops” olarak tanınmaktadır. Kelime, “Kykios”: “çember” ve “Ops”: “göz” kelimelerinden türetilir.³²⁵⁹ Todd E. Feinberg, **Altered Egos: How The Brain Creates The Self** (İkinci Benlikler: Beyin Benliği Nasıl İnşa Eder) adlı kitabında ikinci benlikle ilişkisi dolayısıyla tepegözden de bahseder. Feinberg, tepegözün görüşünün normal bir görüş olduğunu ve kişinin iki gözünün görüşünden de istifade etmesiyle iki görüntünün kaynaştırılması suretiyle tek bir optik nokta ortaya çıkarıldığını belirtir. Bu optik algı noktası iki faal gözün arasındaki ve ardındaki bir nokta olabilmektedir.³²⁶⁰ Bu üstün, yüceltilmiş bir görüştür. Tepegöz, gerek ilkel yaradılışı ve normal bastıran yönüyle gerekse güçlü ve haşmetli yapısıyla Bettina L. Knapp’a göre bir “üstün-insan” olarak anlaşılmalıdır.³²⁶¹ İlkel yapısı ve insana düşman olan yönüyle onun gölge arketipini temsil ettiği de açıktır. İnsanın bir gözünü başka bir bünyede kişileştirip sürekli kaçmak istediği bir eşruha dönüşümünü

³²⁵⁸ A.e., s. 109-110.

³²⁵⁹ Mehmet Korkmaz, **Mitoloji Sözlüğü**, s. 200.

³²⁶⁰ Todd E. Feinberg, **Altered Egos: How The Brain Creates The Self**, s. 170.

³²⁶¹ Bettina L. Knapp, **A Jungian Approach to Literature**, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984, s. 184.

en iyi anlatan film kuşkusuz Samuel Beckett'in yirmi dakikalık sessiz filmi **Film**'dir. Bu yirmi dakikada tüm gözlerden kaçıp kendi gözüne yenilen adamın dramatik hikâyesi lâl olmuş dillerden değil görmenin azabından kaçamayan gözlerden bir tepegözden perdeye taşınır. Eşruh kurguları da zaten en çok görme duyusuyla gözle ilişkilidir. Tepegöz ya da sadece bir göz, kişiyi seyreden gölgesinin bakışındaki enerjinin bir noktada yoğunlaşmasıyla daha da etkili hâle gelmekte, güç kazanmaktadır. Ramazan Korkmaz, **Dede Korkut Hikâyeleri** üzerine yaptığı çalışmada Tepegöz'ün Jung'un gölge arketipine denk düştüğüne işaret eder ve Türk edebiyatıyla ünsiyetini tespit eder.³²⁶² Celâl, Tepegöz'ü İstanbul'da, "Haliç kıyısındaki yoksul mahallelerden birinde yaşayan ve geceleri çamurlu, mazotlu o bulanık suya girerek kimbilir nereye gittiği söylenen ve geceyarıları başından kalpağını çıkarınca Pera'nın lüks kerhanelerinde nice kızı korkudan bayılan", "Lord" lakaplı "kibar" bir adam olarak kendisinden önceki yazarların izini takip ederek kişileştirirken onun ikili yapısına da dikkat çekmekten geri kalmaz.³²⁶³ Kendisinden her zamanki gibi memnun olmasa da yazdıklarından ve hikâyesinden memnun olan Celâl bu ikilik hâli içinde roman boyunca olduğu gibi yazılanları yaşamaya başlar. Roman boyunca yazı hep yaşanacak olayların önceden kaydıdır ve kurgu dünyadaki yolculuğa işaret eder mahiyette hep eylem ve eylemin dinamik enerjisini üstünde biriktiren statik enerji kaynağı olarak metin bir çeşit kader anlayışı üzere ve dini menşeyini taklit eder şekilde hep yaşananların öncülü ve başlatıcısı konumunda bulunacaktır. Celâl de yazdıklarını baskıya verip evine gitmek üzere yola koyulduğunda tıpkı yazısındaki gibi bir gözün kendisini takip ettiğini hisseder. Nitekim başlangıçta bunun "az önce çizdiğim[.] yazıyla ilgili bir yanılsama" olduğunu düşünür ancak daha sonra "Her şeyi gören ve her yerde [onu] bulan bir göz[ün], artık hiç saklanmadan [onu] gözetl[ediğini]" fark eder³²⁶⁴.

"Hayır, uydurduğu[.] hikâyelerin kahramanlarıyla hiçbir ilgisi yoktu[r]; onlar gibi korkutucu, çirkin ya da gülünç değildi[r]; yabancı ve soğuk da değildi[r]; hattâ, evet,

³²⁶² Ramazan Korkmaz, "Arketipsel Sembolizm Açısından Dede Korkut Anlatılarındaki Yüce- Birey ve Alp-Bilge Tipi", Ank., **Şerif Aktaş'a Armağan**, 2012, s. 260.

³²⁶³ **Kara Kitap**, s. 110.

³²⁶⁴ A.e., s. 110-111.

tanıdık bir şeydi[r]: Göz [onu] tanıyordu[r], [o da] onu. Uzun zamandır birbir[lerinden] haberliydi[ler], ama birbiri[nin] bu kadar açıkça farkına varma[sı] için, o geceyarısı hissettiği[.] o özel duygu, yürümekte olduğu[.] o özel sokak ve o sokaktaki görüntünün şiddeti gerekmişti[r]”.³²⁶⁵

Ortada Galip yoktur (henüz Galip bir çocuktur, Celâl'in aklına bile gelmez ve Celâl'in eşruhu da değildir), bu gözün sahibine dair bir emare de başlangıçta zikredilmez ancak metinden anlaşıldığı kadarıyla söz konusu 'göz'ün 'yazı'yla ve Celâl'le ilişkisi muhakkaktır. Celâl otuz yıl önce bir gece karşısına çıktığında kendisine “daha çok rüyayı hatırlatan bu 'metafizik deney'e bir an önce gire[bilsin] diye, [ona] yardım etmek için” “göz”ün orada kendisini beklediğini söyler.³²⁶⁶ Celâl, “göz”ün ortaya çıkışıyla yazarlık hayatı arasında doğrudan bir ilişki bulunduğu inanır. Kendisi onu yaratmıştır, o ise kendisini.³²⁶⁷ Onun tüm hissettiklerini bilir. Celâl o gece içinin bomboş olduğunu hisseder. İçindeki boşluk dışında kendi gölgesi olarak bir “göz” şeklinde tezahür etmiştir. Bu vesileyle kendisinin içinde açılan boşluktan, **Alice Harikalar Diyarı**'nda olduğu gibi, yepyeni bir âleme doğru yol almaya başlar. Celâl, eşruhu göz'ü kendisini dengeleyen “öteki”si olarak düşünür ve kurgular:

“Başlangıçta, bu 'göz'ü ben yaratmıştım. Tabii ki, beni görsün ve gözlesin diye. Onun bakışı içinden çıkmak istemiyordum. Kendimi bu bakışın altında, bu bakıştan oluşturmuştum ve bu bakıştan hoşnuttum. Her an gözlendiğim bilincinde olduğum için varoluyordum çünkü. Sanki bu göz beni görmese ben de varolmayacaktım. Bu öyle açık bir gerçektir ki, onu kendimin yarattığını da unutup beni var eden bu göze şükran duyuyordum. Onun buyruklarına uymak istiyordum! Böylece daha hoş bir 'varoluşun' içine girecektim, ama zordu bunu yapmak, öte yandan acı veren bir şey değildi bu zorluk, hayatın biçimiydi, doğal karşılanması gereken rahat bir şeydi. Bu yüzden cami duvarına yaslanırken içine düştüğüm düşünce alemi, bir kâbus gibi değil, 'İster İnan İster İnanma' köşesinde tuhaflıklarını özetlediğim o varolmayan ressamların yaptığı resimler gibi anılar ve tanıdık görüntülerle örülmüş bir tür mutluluktu. Bu mutluluk

³²⁶⁵ A.e., s. 111.

³²⁶⁶ A.y.

³²⁶⁷ A.e., s. 111-112.

bahçesinin orta yerinde kendimi gördüm, cami duvarına geceyarısı yaslanmış, kendi düşüncemi seyrediyordum. Düşüncemin ya da hayâlin, yanılısma aleminin -ne dersiniz deyin- ortasında gördüğüm şeyin benim bir benzerim değil, kendim olduğunu da hemen anladım. O zaman bakışımın, az önce gördüğüm o 'göz'ün bakışı olduğunu hissettim. Demek ki şimdi ben, az önceki 'göz' olmuştum ve kendimi dışarıdan seyrediyordum. Ama tuhaf ve yabancı bir duygu değildi bu, korkunç bir şey hiç değildi. Kendimi dışarıdan görür görmez hatırlamış ve anlamıştım zaten kendimi dışarıdan görmeyi alışkanlık edindiğimi. Yıllardır, kendimi dışarıdan görürken kendime çekidüzen veriyordum. Kendimi dışarıdan görürken, 'Evet, her şey yerli yerinde,' diyordum; kendimi dışarıdan görürken, 'Yeterince benzemiyorum,' diyordum, 'benzemek istediğim şeye yeterince benzemiyorum.' Ya da 'Benziyorum, ama daha gayret etmeliyim,' diyordum yıllardır ve sonradan yeniden kendimi dışarıdan görerek, 'Evet, benzemek istediğim şeye benzedim sonunda!' diyordum mutlulukla, 'evet benzedim ve ben O oldum!'"³²⁶⁸

Celâl, çok açık bir şekilde kendi gölgede kalan öne çıkartamadığı yazar kimliğini, dışarıya yansıttığı gölgesini temsil eden göz'de idealleştirir. İdealleştirdiği kendisinin yazarlık kimliğidir ve bu şekilde bir 'göz' kurgulamayı da ustalarından, yazarlardan öğrenmiştir. Yukarıda da bahsedildiği gibi göz'ün ortaya çıkışı yazarlığıyla ilgilidir ve bu dışarıdaki göz ona, bir öteki olarak kendisini denetleme olanağı sağlar. Ulaşmak istediği ideal öteki'nin aynasında kendisini kontrol ederken oluşturduğu ideale dönüşüm mesabesini ise idealine bırakır. Tıpkı Galip'in Celâl'in yazısından okuyarak öğrendiği, kendisinin peşine düştüğüne ve kendisini takip ettiğine, gözetlediğine inandığı göz'le ilişkisinde olduğu gibi Celâl'in de göz'le ilişkisinde metinlerarası ilişkilere göndermeyle "taklit" esastır:

"Kimdi bu 'O'? Harikalar alemindeki gezimin bu noktasında, benzemek istediğim bu 'O'nun bana neden görüldüğünü anladım önce. Uzun gece yürüyüşü sırasında O'na benzemek istemediğim, o sıra hiçbir şeyi taklit etmediğim için. Yanlış anlaşılmasın, insanın taklit etmeden, bir başkası olmak istemeden yaşayabileceğini sanmıyorum, ama o akşam yorgunluktan içimin boşluğundan bendeki istek o kadar düşmüştü ki, yıllardır buyruklarına uyduğum O'nunla ilk defa 'eşit' olmuştuk. O'ndan korkmadığıma, O'nun

³²⁶⁸ A.e., s. 112-113.

beni çağırdığı hayâl alemine çekinmeden girişime bakarak da anlayabilirdiniz bu 'görece' eşitliği. O'nun bakışı altındaydım, ama o güzel kış akşamında özgürdüm de. Kendi iradem ve zaferimle değil de, yorgunluk ve yenilgiyle elde ettiğim bir duygu da olsa, bu özgürlük ve eşitlik duygusu, O'nunla aramda senli benli bir yakınlığın kapısını açmıştı. (Bu samimiyet üslûbundan da anlaşılıyordur.) Böylece yıllardır ilk olarak, O bana sırlarını açıyor, ben de O'nu anlıyordum. Evet, kendi kendime konuşuyordum tabii, ama bütün bu tür konuşmalar kendi içimize gömdüğümüz ikinci, sonra üçüncü kişiyle fısıldaşarak ahbablık etmekten başka nedir ki?

Dikkatli okurlarım kelimeler arasındaki yer değiştirmelerden çoktan anlamışlardır zaten, ama ben gene de yazayım: 'O', tabii ki, 'göz'dü. Olmak istediğim kişiydi göz. Ben önce 'göz'ü değil, O'nu yaratmıştım, olmak istediğim kişiyi. Olmak istediğim 'O' da kendinden bana uzanan o korkunç, boğucu bakışı salıvermişti üzerime. Özgürlüğümü kısıtlayan 'göz', her şeyimi görüp yargılayan o insafsız bakış, üzerimden hiç ayrılmayan lanet olası bir güneş gibi tepemde asılıp kalmıştı. Sözlerime kanıp şikâyet ettiğimi sanmayın sakın. 'Göz'ün bana sunduğu pırl pırl manzaradan hoşnuttum."³²⁶⁹

Hem kendi ürettiği ideal öteki'nin kendisini sürekli takip eden bir göz olarak sürekli kendisine yönelttiği bakıştan rahatsızdır hem de bu bakış olmadan dengesini bulamaz. Yazan/kurgulayan özne ile kurgulanan/yazılan öteki arasında döngüsel bir eşruh ilişkisi doğar. Kurgulayan özne, kurguladığı öteki'ni, idealini, gölgesini, metindeki rakibini, kahramanını şöyle anlatır:

“Bu geometrik ve tertemiz manzarada, (hoş yanı da buydu ya zaten) kendimi dışarıdan seyrederken O'nu kendimin yarattığını hemen anlamıştım, ama nasıl yarattığımı ancak belli belirsiz sezinleyebiliyordum. Bazı ipuçları, O'nu kendi hayat malzemem ve anılarımdan çıkardığımı gösteriyordu. Taklit etmek istediğim O'nda çocukluğumda okuduğum bazı resimli roman kahramanlarına, bazı yabancı dergilerde resimlerini gördüğüm düşünür 'yazar'ların, ve bu kasıtlı kişilerin kütüphanelerinin, çalışma masalarının ya da 'derin ve anlamlı' düşüncelerini geliştirdikleri kutsal mekânların önünde fotoğrafçılara verdikleri pozların etkisi vardı. Tabii ki onlar gibi olmak istemişim, ama ne kadar? Bu metafizik coğrafyada O'nu kendi geçmişimin hangi ayrıntılarından yaptığımı ilişkin başka bazı umut kırıcı ipuçları da gördüm: Annemin hayranlıkla sözünü ettiği çalışkan ve zengin bir komşu, Batılılaşarak kendini

³²⁶⁹ A.e., s. 113.

memleketini kurtarmaya adanmış bir paşanın gölgesi, baştan sona beş kere okunmuş bir kitaptaki kahramanın hayâli, bizleri sessizliğiyle cezalandıran bir öğretmen, annesine babasına ‘siz’ diyen ve her gün başka bir temiz çorap giyecek kadar zengin bir sınıf arkadaşı, Şehzadebaşı ve Beyoğlu sinemalarında gösterilmiş yabancı filmlerin akıllı, başarılı ve hazırcevap kahramanları, onların içki bardaklarını tutuşları, kadınların, güzel kadınların karşısında öyle rahat, öyle şakacı, gerektiğinde kararlı olabilmeleri, ünlü yazarlar, filozoflar, alimler, kaşifler ve mucitlerin ansiklopediler ve kitap önsözlerinde okuduğum hayat hikâyeleri, bazı askerler, gece uyuyamadığı için bütün şehri sel felâketinden koruyan hikâye kahramanları... Bütün bu kişiler geceyarısını çok geçe, cami duvarına yaslanırken içine girdiğim harikalar âleminde, bir haritanın orasından burasından bana el eden tanıdık mekânlar gibi bana bir bir gözüktüler. Yıllardır içinde yaşadığı sokağı mahalleyi ömründe ilk defa harita üzerinde gören birisi nasıl şaşırırsa, aynı çocuksu heyecanla şaşırdım önce. Sonra, haritaya ilk defa bakan aynı kişi, hatırlanması bütün bir ömür alacak binaların, sokakların, parkların, evlerin kendi anlarıyla yüklü bütün o yerlerin nasıl birer küçük çizgiyle, noktayla işaretlenip geçirtildiklerini, koca haritayı kaplayan öteki çizgi ve işaretlerin yanında ne kadar küçük, önemsiz ve anlamsız olduğunu görüp nasıl hayal kırıklığına kapılırsa, öyle bir tatsızlığın tadını aldım.”³²⁷⁰

Romancının, roman kahramanını kurgulama şeklini anlatmasına benzer şekilde eşruhunu kurgulayışını anlatması eşruh kurgusuyla kahraman kurgusu arasındaki ilişkiyi pekiştirir. Yazar, üstkurmaca düzleminde kendi eşruhu olarak idealleştirdiği kahramanı kurguladığında bu ilişki üst üste biner ve bu kurgu dünyada ideal yazarla kahraman aynı kişiye tekabül eder hâle gelir. Zaten Celâl daha paragrafın başında bunun “geometrik ve tertemiz bir manzara” olduğunu söyleyerek kurgu ve sentetik bir evrene işaret etmektedir. Harflerin matematiğiyle (Hurûflik) uğraşması da eşruhunu bir ideal yazar-kahraman olarak -yazılarında çoğunlukla kendi hayatından ve yaşadıklarından bahsetmesi ve tüm yazılarının kendisine dair özel işaret ve sembollerle dolu oluşu da göz önünde bulundurulduğunda- hep aynı yere, kurgu evrene göndermede bulunur. Yazdıkça yücelttiği, yücelttikçe kutsiyetini ve bağlılığını arttırdığı bu yüce ‘göz’ metinden kendisine bakar, o ise metinde yalnızca onu görür. Ona o gece bakarken gördüğü manzarayı Celâl, sadece

³²⁷⁰ A.e., s. 113-114.

“simetrik” olarak nitelemekle yetinir. Kahraman ile yazarının çekişmesini ise Celâl şu satırlarla aktarır:

“ ‘Cami duvarına yaslanan ben, O olmak istiyor,’ diyordum kendi kendime. Kışkandığı 'O'na ulaşmak istiyor bu adam. 'O' ise kendisini taklit eden 'ben'in uydurduğu bir şey olduğunu bilmezlikten geliyor. Bunun için zaten 'göz'ün bakışında o güven var. 'O'cami duvarına yaslanan adam kendine ulaşsın diye 'göz'ü yarattığını da unutmuş gibi, ama bu belli belirsiz gerçeğin farkında duvara yaslanan adam. Bir hamle yapıp eğer, 'O'na ulaşır da, 'O'olursa, o zaman, 'göz' hem açmazda ya da tam anlamıyla boşlukta kalacak, hem de ... vs. vs.”³²⁷¹

Burada üçüncü bir ses konuşmaya başlar. Cami duvarına yaslanan ‘ben’ ile ‘göz’ün haricinde farklı bir farkındalığa sahip bir ‘ben’dir bu. Yukarıda önce üçüncü bir iç sesin varlığını haber veren yazar, bu noktada bu üçüncü sesi metne dâhil eder. Sonra bu üstbilinci, bir üst-metnin Celâl’i kurgulayan bir yazar olarak kurgulayan yazarını temsil eden, üçüncü ben yani romanın yazarı olarak kurguya dahil eder. Bu üçüncü özne, kahramanı Celâl’in bu ikilik içinde bölünmüş hâline acır, “bir baba, hatta bir tanrı gibi bu dokunaklı çocuğu, bu kulu, bu zavallı ve iyi yarattığı korumak, kanatları[n]ın altına almak ist[er]”.³²⁷² Onu uzaktan takip etmeye başlar. Bağımsız bir özne gibi kendi başına hareket etmesini sağlamaya çalışır, kendinden uzaklaşarak, yazarına yabancılaşarak kendi varoluşuna koşmasını bekler. Tıpkı romanın sonunda Galip’in başında dikilen ve “biz” öznesi içinde kendini tanımladığı gibi kahramanının başında onun yaptıklarını takip eder. Onun yazdıklarını okur. Onun “tanımak için can attığı[.] kendi ruhunun sözlerini değil” kendisinin yazdığı satırları yazdığını gördüğünde kuklası canlanmayan bir kuklacı gibi dualarının kabul olmadığını fark ederek mahzunlaşır.³²⁷³ Romanın yazarı burada kendisinden okuyucuyu haberdar etmek istediği için özellikle araya girer: “Bu onun dünyası değil, benim dünyam, onun kelimeleri değil, şimdi her birinin acele acele üzerinden

³²⁷¹ A.e., s. 115.

³²⁷² A.e., s. 116.

³²⁷³ A.e., s. 117.

geçtiğiniz (biraz yavaş lütfen) benim kelimelerimdi.”³²⁷⁴ Okumaya yavaşlamadan devam etmek romanın en önemli noktasının kaçırılmasına sebep olur. Yazar, okuyucuyu yavaşlatarak onun kendisinin varlığını fark etmesini ve kendisini selamlamasını hınzırca bekler. Aynı ilgiyi kendi kurguladığı yazar-kahraman Celâl’den de bekler, Celâl ise kendi gölgesi olarak kurguladığı gölgesi, ideali, kurgudaki göz’ü, yazar-kahramanından aynı selamlamayı şüphesiz bekleyecektir. Kahramanın kendisini fark etmesini, bir ilham perisi gibi başında durduğunun ayırına varmasını ister. Okuyucuya da ipuçları verir:

“Yeni bir paragrafın başında bir an durdu bir süre. Bana baktı, sanki beni gördü, sanki göz göze geldik. Hani eski kitaplarda, dergilerde ilham perisiyle yazarın tatlı tatlı sohbet ettikleri sahneler vardır; şakacı ressamın yazının kenarına kalemi boyundaki sevimli küçük ilham periciği ile dalgın yazarın birbirlerine gülümseyen resimlerini çizerler. İşte öyle gülümsedik birbirimize. Bu anlayışlı bakıştan sonra her şeyin aydınlanacağını tabii ki iyimserlikle bekledim. Gerçeği anlayacak ve o, çok merak ettiğim kendi dünyasının hikâyelerini yazacak, ben de keyifle onun kendisi olabilmesinin kanıtlarını okuyacaktım. Hayır, hiç de olmadı böyle bir şey. Bir an bana yeniden mutlulukla gülümsedikten sonra, sanki aydınlanması gereken şey aydınlanmış, sanki bir dama problemini çözmüş gibi heyecanla durakladı ve benim dünyamda her şeyi anlaşılabilir bir karanlıkta bırakan son kelimeleri de yazdı.”³²⁷⁵

Kurgulandığını fark eden yazar-kahraman oyunun (dama oyunu) farkına vardığında son kelimelerini yazmışsa ve yazar yukarıda onun yazdıklarının aslında kendisinin yazdıklarının aynısı olduğunu söylüyorsa o zaman romanın sonundaki kelimeler (**Kara Kitap**’ın son satırları) buraya aktarılmalıdır: “Çünkü hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç. Yazı hariç. Evet tabii, tek teselli yazı hariç.”³²⁷⁶ Aynı cümleyi iç-yazar (bu iç-yazar da dış-yazar Orhan Pamuk’un cümlelerinin aynısını yazar ve onun ideal yazarıdır) daha önce Celâl’in Saim adındaki arkadaşına söyletmiş ve önce yazıya geçirdiğini böylece daha sonra hayata geçirmiş, eyleme

³²⁷⁴ A.y.

³²⁷⁵ A.y.

³²⁷⁶ A.e., s. 436.

dökmüştür. Roman aslında burada biter. Zaten iç-yazar, bunu yine önceden yazıyla haber verir, olay hep sonradan gelişir. “İlk ve son bölümünün birbirinin tıpatıp aynı olduğu bir roman kurulabilmeliydi: gerçek sonu hikâyenin içine gizlendiği için görünen bir ‘son’u olmayan bir hikâye yazılmalıydı.”³²⁷⁷ Yazar, iki konuda da okuyucuya vaadini tutar. İlki, romanın son sayfasında alışılmışın aksine ‘son’ ibaresi bulunmaz. İkincisi de romanın sonu, romanın içine gizlenmiştir. Yazarın üçüncü bir vaadini tuttuğundan daha bahsetmek gerekir ki yazar, başta katilin kim olduğunun belli olmadığı hatta yazarın bile katili bilmediği bir romanın yazılabileceğini iddia eder.³²⁷⁸ Peşinde olduğunu romanın sonunda gerçekleştirir. Celâl ve Rüya, öldürülürler ancak yazar değil hiç kimse katil ya da katillerinin kim olduğunu bilmez. Metin düzleminde bakılacak olursa romanlardaki tek katil her zaman yazar’dır.

Kara Kitap söz konusu, üçüncü ben olarak ortaya çıkan iç-yazarın bir romanıdır. Yukarıdan beri anlatılanlar ışığında romanda sürekli basamaklı bir anlatı zincirinin varlığı öne çıkar. Dışarıda Orhan Pamuk ve **Kara Kitap**, onun içinde rüyasının ardından kurguladığı romanla boğuşan iç-yazar ve onun kurgusu, onun içinde Galip ve yazdığı kitabı, onun içinde Celâl’in yazıları, bu yazıların içinde geleneksel metinlerden alınan kısımlar, kitap parçaları, pek çok metin, roman kişilerinin anlattığı öyküler ve en önemlisi ideali, eşruhu, kahramanı olarak kendisini temsil eden kurgu yazar-kahramanı, Celâl’in kurguya düşen gölgesi yer alır. Romanın içinde de zaten sürekli birbirinin içine küçülerek geçen yapılar vardır. Romandan alıntılanan aşağıdaki örnek ve daha pek çok örnek hep bu iç içe geçen anlatıları, durumları, olayları, romanları, metinlerarası ilişkilerin zamana bağlı olağan sürecini, insanların psikolojik yapısını örneklendirmek üzere kullanılmaktadır:

“Kaç yıl önceydi, seninle ben, hayatta sık sık karşılaşacağımız şu sihirli oyunu şaşkınlıkla ilk keşfettiğimizde? Bir bayram arifesinde, annelerimiz bizi bir elbisececinin çocuk bölümüne götürdüğünde (o mutlu, güzel zamanlarda 'reyon'larımız kadın ve erkek diye birbirlerinden ayrılmamıştı daha), en sıkıcı din dersinden de daha sıkıcı dükkânın yarı karanlık bir köşesinde karşı karşıya duran iki boy aynasının arasında

³²⁷⁷ A.e., s. 104.

³²⁷⁸ A.e., s. 54.

rastlantıyla girdiğimizde, görüntülerimizin küçülerek, küçülerek birbirlerinin içine girerek nasıl çoğaldıklarını görmüştük.

Bundan iki yıl sonra, Hayvan Dostları Kulübüne resimlerini yollayan tanıdıklarla alay ederek ve 'Büyük Mucitler' köşesini de sessizlikle okuduğumuz Çocuk Haftası'nın son sayısının kapağında, elimizde tuttuğumuz dergiyi okuyan bir kızın resmedildiğini farkedince, o kızın elinde tuttuğu dergiye dikkatle bakmış ve resimlerin içice geçerek çoğaldığını anlamıştık: Bizim tuttuğumuz derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kızın tuttuğu derginin kapağındaki kız da giderek küçülen aynı kırmızı saçlı kızla aynı Çocuk Haftası'ymış. Tıpkı, daha da boy attığımız ve birbirimizden uzaklaştığımız yıllarda, piyasaya çıkan ve bizim katta yenmediği için yalnızca pazar sabahları sizin kahvaltı masanızda gördüğüm zeytin ezmesi kavanozunda olduğu gibi. Radyoda: 'Oo, bakıyorum havyar yiyorsun!' 'Hayır, Ender Zeytin Ezmesi.' diye reklamı yapılan kavanozun üzerindeki kâğıtta, anneli babalı, erkek ve kız çocuklu kusursuz ve mutlu bir ailenin kahvaltı sofrası resmedilmişti. Benim sana göstermemle, resmedilen o kahvaltı masasının üzerinde de aynı kavanozun durduğunu ve ikinci bir kavanoz olduğunu ve zeytin ezmesi kavanozlarının ve mutlu ailelerin göz onları farkedemeyene kadar küçüldüklerini gördüğünde, şu anlatacağım masalın başını biliyorduk ikimiz, ama sonunu değil."³²⁷⁹

Bu küçülerek iç içe geçme hâlini Orhan Koçak romanda "her şeyin birbirine bak[ması]" gibi farklı bir açıdan ele alır ve bu tip bir tekniğin "minyatürleştirme" olarak adlandırılabilceğini belirtir.³²⁸⁰ Bu minyatürleştirme ameliyesi birbirinin içine geçerek sürekli büyüyen yapıları da zorunlu kılar. Böyle sonsuz bir büyüme ve küçülme ihtimali ancak sabit bir merkez zorunluluğu da doğurur ki itibarî zeminde geleneksel düşüncede bir noktaya teşbihle bir deryayı anlatma girişimi ya da bu yollu göndermeler bütününe kapı aralama yolu olarak minyatürleştirme ortaya çıkarken burada her zaman bir iç ikili kurgu fonksiyona işaret etmekte dolayısıyla da tek bir merkeze varılamamaktadır. Bu iç ikili fonksiyon gelenekseldeki gibi aynı düzlemde değil farklı düzlemlerde bulunduğundan bir bütünlük arz etmemekte sonuçta izafi merkez, ben ve öteki arasındaki bütünlüşmeye engel kuyu misali bir boşluğa dönüşmektedir. Bu boşluk bazen bir kuyu, bazen ise apartman boşluğu simgeleriyle ifadelendirilir. Gidilen her yer boşluktur çünkü merkez yoktur daha doğrusu merkez

³²⁷⁹ Kara Kitap, s. 347-348.

³²⁸⁰ Orhan Koçak, a.g.m., s. 142.

ben ile öteki arasındaki daimi boşluktan ibarettir. Orhan Pamuk'a göre romanın merkezi, "Romanı roman yapan her şey[dir]" ve "bu merkez, romanın kelime kelime izlediğimiz yüzeyinden uzakta, gerilerde bir yerde, görünmez, kolay bulunmaz, neredeyse hareketli ve ele geçmeyen bir şeydir."³²⁸¹ Tabiri caizse, **Kara Kitap**'taki merkez, hem bir boşluk da olsa kapladığı hacmiyle (kuyu, apartman boşluğu, yazarın içindeki boşluk) vardır hem de kapladığı hacim kendi dışındaki nesnelere bir araya gelmeleri neticesinde oluşturdukları bir boşluk olduğu için varlığı kendinden değildir yani yoktur. Bu söz konusu boşluk geleneksel anlatıda görülmez. Aradaki zıtlık ve çatışmanın bütünleştirdiği yapı her zaman tek bir merkezin yansımasıdır. Romandaki söz konusu boşlukları tanzimin en kolay yolu ikilileri gelenekseldekinden farklı şekilde yan yana getirerek aralarındaki boşluktan faydalanmak için üst üste yığmaktır. Kurgu boyunca sürekli göze batan sentetik, "simetrik" doğa tek kalemin ve her şeye karışan "gizli el" in romandaki bir başka yansıması, gölgesidir. Her yerde ortaya çıkan kestane ağaçları, karga, mavi damalı örtü, çiçekli elbise, yeşil tükenmez kalem bu tek zihnin mahsulü kurgu evrenin aksaklıklarıdır. Sonsuz gibi görünen ayrıntı bolluğu aslında gerçeğe nispetle yok denecek kadar azdır ve iç-yazarın muhayyilesinden ve algı evreninden kurgu dünyaya taşınırlar. Ben ve öteki'ne ve aralarındaki boşluğa dikkat çeken özne olarak yazarın kurguya dahil edilmesi eşruh kurgusunun ortadan kalkması, daha doğrusu kurgu olduğunun ifşası yoluyla parodileştirilmesi anlamına gelir. Zaten aradaki merkeze gönderme yapan boşlukları temin etmek için yazar zıtlıkları değil ikizlikleri vurgular. Postmodern kurguda tüm roman kişileri ikizleşme ve tek zihnin yansımaları olduğu için gittikçe birbirine dönüşme eğilimindedirler. Galip'in Celâl'in kopyası hâline gelmeye başlaması, Galip ile Rüya'nın gittikçe dede ve nenesinin, anne ve babasının kopyaları hâline gelmeye başlamaları, Galip'in Rüya'yı ikiz kardeşi olarak görmesi, Galip'in her yerde ikizleşmekte olduğu Celâl'i ya da ona dair işaretleri görmesi, herkesin bir diğerini taklit vesilesiyle ikizleşmesi ("Celâl Bey'in taklidi olduğu asıllardan söz etmiş miydiniz size?"³²⁸², Celâl'in yazarlara olduğu kadar Mehdi'ye de özenmesi) ve roman içindeki daha pek çok unsurun "birbirleriyle dans eder gibi, birbirlerine mahkûm

³²⁸¹ Orhan Pamuk, **Saf ve Düşünceli Romancı**, s. 25.

³²⁸² A.e., s. 101.

umutsuz ikizler gibi dalgalamaları”³²⁸³ bir yazarın ancak kendi muhayyilesinin kıt evreninde (her yazarınki hayal edebilecekleriyle sınırlıdır ve hiçbir insan tüm evreni hayal edemez, dolayısıyla hep eksiktir) yazarken fark etmeden gerçekleştirdiği ikizleşmeler, kopyalamalar olarak ortaya çıkar ve postmodern romanda üst-kurmaca düzlemi bu ikizleşmelerin, kopyaların sentetik doğasını parodileştirilirken kurgunun sentetik tabiatına da dikkat çekilmiş olur. İç-yazarın metninin kurgu aşamalarının da romana yansıtıldığı romanın giriş ve son bölümlerinde olduğu kadar roman içerisinde romanın yazım tekniklerini ve aşamalarını, metinlerarası ilişkileri tartışan kısımlardan da bu durum rahatlıkla anlaşılabilir. Kopya ikizler ve ikizlikler romanın tüm kurgusal ve tematik yapısını yönlendirir. Bir üst-kurmaca roman örneği olan **Kara Kitap** kısacası bir ikili kurgulama teknikleri kılavuzu ya da rehberi parodisi olarak yaklaşılmadığı sürece anlaşılması ve incelenmesi mümkün olmayan, sentetik bir kurgu evrende kopya ikizlerin üst üste yığıldığı bir “üst ikili” anlatısıdır.

2. Bir Oyunaçın, Kuklanın, Mankenin İnsanla İkizleşmesi:

“Bedii Usta’nın Evlatları” bölümünde Dante’nin **İlahi Komedya**’sını hatırlatır şekilde yer altında bulunan ve mağaza vitrinlerine gerçek insanlara benzerlikleri sebebiyle yerleştirilmek istenmeyen mankenlerin dünyası anlatılır. Vitrin mankenleri üzerinden yazar, insanın öteki’ne dönüşme eğilimini özellikle Cumhuriyet Türkiye’sindeki Batılılaşma bağlamında ele alır. İnsanlar, özendikleri ve hep benzemek istedikleri batılıları taklitleri neticesinde jest ve mimikleri değişmiş ve kendilerinden uzaklaşmışlardır. Bu mankenler ise onların esas hâllerini yani değişimden önceki hâllerini jest ve mimikleriyle yansıtmaktadırlar. Yazar, asıl ile suretin böylece yerini değiştirmiş olur. Mankenler asıl olanı temsil ederken insanlar taklit vesilesiyle öteki’nin suretine dönüşmüşlerdir. Daha geniş bir açıdan bakıldığında Batılı, öteki addettiğini kendisine dönüştürme eğilimindedir. Bu asıl-suret paradoksunun sebebi budur. Manken öteki olarak yine bir taklittir ancak olanın değil olması gerekenin taklidi olarak nâmevcuda tekabül ettiğinden göndergesi boştur. Mankenler günlük hayatta insanı ideal addedilene –idealleştirilmiş öteki’nin dairesine- davet ederken Mankenler Atölyesi’nde onu özüne, aslına çağırır, parodi de

³²⁸³ A.e., s. 122.

bu vesileyle asıl ile suretin yer değiştirmesiyle ortaya çıkan paradoks vesilesiyle temin edilir.

Aynı şekilde romanın sonunda Rüya'nın ölünce Alaaddin'in dkknındaki bebeklerden birine dönüştüğü söylenir. İ yazarın Alaaddin'in dkknında gördüğü bebekten yola çıkararak kurguda onunla ikizleşen bir kurgu kişiyyi oluşturup minyatürü devleştirerek kurguya dahil ederken kurgudaki görevi tamamlanan yani ölen kurgu devin aslına dönüşmesi cüce-dev, gerçek-kurgu yanılısamasının bilinenin aksine bir sistemde işletildiğini gösterir. Günlük hayatta gerçek bir kişinin kurgu dünyaya aktarılırken küçültülmesi tabiri caizse sınırlandırılması zorunludur. Yazarın oyuncak bebeği, romanda tersine bir gerçek-kurgu sistemin içine yerleştirerek devleştirdiği söylenebilir. Gerçekteki devasa yapının: dünyanın, insanın ancak küçültülerek, minyatürleştirilerek kurguya taşınması söz konusu kabul edilirse romanda sistem tersine işlemekte gerçekteki minyatür devleştirilerek kurguya katılmakta ancak kurguda her yere gölgesi düşen bu dev Rüya'yı kimse görememektedir. Rüya'yı gören kimse yoksa o rüya zaten yoktur. Gerçek-kurgu-kurgu-gerçek bağlamında eşruh kurgularındaki, ikiz kahraman anlatılarındaki genelde görülen minyatürleştirme eğilimi burada tersine dönerek ikizleşme gerçekleştirilmekte ve yine bir boşluğa tekabül etmektedir.

3. Vücudun Bir Bölümünün veya Bir Uzvunun Bir Eşruh Olarak Kurgulanması:

Orhan Pamuk'un **Kara Kitap**'ta romanın ikili parodik yapısını güçlendirmek için kullandığı i öykülerden biri de "Cellt ile Ağlayan Yüz" hikâyesidir. Freud'un "Tekinsiz" başlıklı makalesinde tekinsizin edebiyatta ortaya çıkışında vücuttan azade hareket eden uzuvların kendilerinde barındırdıkları devinim yeteneğinin etkin bir biçimde kullanıldığını belirtir.³²⁸⁴ Orhan Pamuk, **Kara Kitap**'ta Celâl tarafından kaleme alınan bir gazete makalesi olarak anlattığı öyküde bir cellat ile idam ettiği kişinin kesik başı arasında benzeri tekinsiz bir olay anlatır. Bu hikâyeye Naima'nın **Tarih**'inin dördüncü cildinde, Mehmet Halife'nin **Tarih-i Gılnamesi** ile Edirneli Kadri'nin **Celltlar Tarihi**'nde yer verildiğini, kendisinin de oradan aldığını belirten anlatıcının naklettiklerine itibarla nakledilecek olursa: Dönemin en ünlü celladı olan

³²⁸⁴ Sigmund Freud, "Tekinsiz", **Sanat ve Edebiyat**, s. 350.

Kara Ömer, Erzurum Kalesi'ne hükmeden Abdi Paşa'nın idamıyla görevlendirilir. Hiçbir itirazda bulunmayan Paşa'nın kellesini görevini ifa ettiğine dair bir delil olarak yanına alarak yola çıkan Kara Ömer, meslek hayatı boyunca ilk kez bir kişinin kellesini almadan önce yaşadığı tereddüt üzerine kurbanının gözlerini bağlar.³²⁸⁵ Yolculuk esnasında enteresan hadiseler vuku bulmaya başlar. Görevini tamamlaması aldığı kelleyi bozulmadan padişaha götürdüğü takdirde tamamlanacaktır ancak kelleye birlikte çıktığı yolculuk hiç de umduğu gibi gitmez. Yolda konakladığı yerlerde sürekli kabuslar görür. Hayatında ilk defa yerine getirdiği görev sebebiyle içi huzursuzdur. Bir gece sabaha doğru hıçkırık sesleriyle irkilir. Bu seslerin nereden geldiğini önce anlamasa da sonunda sesin sahibinin yanındaki torba içinde taşıdığı kelle olduğunu fark eder. Sürekli kellenin yüzündeki ağlayan ifade aklına gelmekte ve onu zaten rahatsız etmektedir. Sonunda çözümü yüzdeki ifadeyi değiştirmekte bulur: “Torbadaki hıçkırıkları dindirmezse, ağlayan yüzün ifadesini değiştirmezse, dünyasını o eski bildik dünyaya dönüştürecek o sihirli işlemi yapmazsa İstanbul'a hiç varamayacağını anlamıştı[r] artık”.³²⁸⁶ Bir köyde birazcık yoluna ara verdiğiğinde sürekli ağlayan kelleyi bozulmaması için yerleştirdiği balın içinden çıkararak özenle kuyudan çektiği suyla yıkayıp:

“Önce, bıçaklarla ağzının kenarlarını, deriyi ve kemiği kanırtarak ağır ağır düzeltmeye girişti. Uzun bir çabadan sonra dudakları iyice parçalamış, ama ağzı belli belirsiz ve yılık da olsa gülümsemeyi başarmıştı. Sonra, daha ince bir işe girişip acıyla kasılmış gözleri açmaya başladı. Çok uzun ve yorucu bir çabadan sonra gülümseyişi bütün yüze yayabildiğinde, yorulmuş gevşemişti artık.”³²⁸⁷

Ancak celladın dikkatsizliğinin neticesinde kelle kuyuya düşer ve iyice zedelenir. Artık ağlamaması celladı rahatlamıştır. Kendi yüzünün bir yansıması hatta eşruhu telakki ettiği kellenin yüzü gülümsediğinde ve kelleden gelen, celladın vicdanını rahatsız eden hıçkırıklar kesildiğinde artık cellat her şeyin yoluna girdiğini

³²⁸⁵ Orhan Pamuk, **Kara Kitap**, s. 273-275.

³²⁸⁶ A.e., s. 279.

³²⁸⁷ A.y.

düşünmeye başlar. Lâkin İstanbul'a vardığında birlikte yolculuk ettiği eşruhu kellenin aslında Abdi Paşa'nın kendisi yerine geçmeye zorladığı bir masum olduğuna dair hakikati öğrenir ve hıçkırıkların sebebi kendisine âyân olur. Hatta Paşa ile işbirliği yapıp kellesini aldığı günahsız bir çobanın yüzünü sırf tanınmasın diye yolda bozduğu da ileri sürülür. Sonunda cellat kendi kellesinden olur. Tanpınar'ın dediği gibi “[Ö]ldürenin [...] kendisi de öldürme hareketinde ölenle beraber ölür.”³²⁸⁸ **Kara Kitap**'ta üst üste anlatılan pek çok ikililere dair anlatı içinde celladın öyküsü çok eski dönemlerden beri insanların tekinsizliğin ve eşruhun alameti saydıkları bir örneği içermesi açısından diğerlerinden ayrılmaktadır. Burada kellenin cellat tarafından kişileştirilip kendi vicdanının sesine tekabül edecek şekilde somut bir kimliğe büründürüldüğü hatta celladın yanına bıraktığı kuyuya kendi isteğiyle düşmüş olabileceğine dair açık bir kapı bırakılmasıyla da eşruhun işlevini eski anlatılardakine benzer şekilde taşıdığını göstermek gayesinin bir mahsulüdür ayrıca yazarın özellikle söz konusu bilgiyi tarihi kaynaklardan aldığını belirtmesi de yazarın anlattığı söz konusu öykünün tarihi menşesine işaret etme çabasıyla parodileştirilir.

4. Kılık Değiştirmek Suretiyle İkizleşme:

Romanın önemli karakterlerinden biri olan, hep aranan, ancak sadece yazılarından ve başkalarının anlattıklarından tanınabilen, kayıp gölge Celâl'in pek çok okuru onun Mehdi olduğuna inanır. Celâl, Mehdi kılığında sokağa çıkar.³²⁸⁹ Mehdiliğinin işaretlerini gizlediği şifreli yazılar yazdığına inanılır. Böylece Mehdi'yle ikizleşir. Yazın dünyasında Mehdi'yle ikizleşmek sözün hakkını savunmak anlamına gelir ki Celâl de bunun peşindedir. Bir taraftan da kurguya düşen, sözün hakkını savunucu gölgesini yücelttiğinin de göstergesidir.

Orhan Pamuk'un **Kara Kitap**'ında kılık değişiminin ben-öteki ilişkisini etkileyişine dair örnekler de bulunur. **Kara Kitap**'ta hemen bütün karakterler kılık değiştirirler. Romanın başkişisi Galip, her zaman benzemek istediği Celâl'in bürosunda onun gözlüklerini bulup taktığında yani onun kılığına büründüğünde kendisini iyice onun yerine geçmiş gibi hissetmeye başlar, hatta soranlara gözlüğün

³²⁸⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Huzur**, s. 291.

³²⁸⁹ **Kara Kitap**, s. 315.

kendisinin olduğunu söyler.³²⁹⁰ Galip'in benzemeye çalıştığı Celâl de kılık değiştirmektedir:

“...benim hayâli dediğim kişilerin yaşadıklarını kanıtlamak için, geceleri kıyafet değiştirip kahramanlarının kılığına girdiğini anlatırlar. Beyoğlu'nda bir gece bir sinemanın kapısında Mehdi ya da Fatih Sultan Mehmet olarak gözükmüş, filmin başlamasını bekleyen şaşkın kalabalığa, bütün milletin kılık değiştirerek başka hayatların içine girmesi gerektiğini vaaz ediyormuş...”³²⁹¹

Osmanlı padişahlarının da tebdil-i kıyafet gezdiklerini belirten Celâl'in gazeteci arkadaşı yukarıda alıntılanan bilgileri verdikten sonra tebdil-i kıyafet gezme ile kılık değiştirme arasındaki farkı açıklar ve I. Mahmut'u örnek verir. I. Mahmut tebdili kıyafet gezerken sadece bir fes ve bir baston kullanır. Oysa Celâl, “her gece makyaj” yapıp “farfaralı tuhaf elbiseler ya da yırtık pırtık dilenci esvapları” giymektedir.³²⁹² Gazeteci, bir insanın ancak “kendisinin esrarını aradığı bütün âlem ve bütün âlemin de esrarı arayan kendi olduğunu” anladığında kemâle erebileceği ve ancak bu aşamadan sonra insanın “bir başkasının yerine geçmeyi, tebdil-i kıyafeti hak” ettiğini söyler.³²⁹³ Zaten söz konusu kemâle ermeyle ilişkili kılınan kıstas bütün âlemin bir olduğunu söylemekte dolayısıyla da başka birinin kılığına giren kişi aslında yine âlemin kılığına girmiş olmakta yani kılık değiştirmiş olmamaktadır. Dolayısıyla kılık değiştirmeye ancak ben ve öteki ayrımı ortadan kalktığı zaman cevâz verilebileceği anlatılmak istenmektedir. **Kara Kitap**'ta Celâl'in Mevlânâ ile özdeşleştirildiği düşünülmektedir. Burada Celâl'in gazeteci arkadaşı tarafından dile getirilen görüş esasen Mevlânâ'nın görüşüne uygun düşmektedir. Adnan Karaismailoğlu, Mevlânâ'nın ben-öteki, ben-sen ayrımına nasıl yaklaştığını şöyle özetler:

³²⁹⁰ A.e., s. 312.

³²⁹¹ A.e., s. 315.

³²⁹² A.e., s. 315.

³²⁹³ A.e., s. 316.

“Mevlânâ ‘ben’ tanımlamasında ‘biz’, ‘sen’ ve hatta ‘o’ kişiliklerini de sorgulamaktadır. Varlığı ve benlik duygusunu irdelediği anlatımlarında farklı bir değer yargısı oluşturmakta, önce ‘ben’i ‘sen’le buluşturmakta, sonuçta değeri ‘sen’le özdeşleştirmektedir.[....] Günlük kullanımda ‘Ben’ zamiri, konuşanı, diğer bir deyişle etken olanı göstermektedir. Bu şekilde merkezde yer alan bir kişiyi veya kişiliği temsil etmektedir. Gündelik yaşamda, örneğin çocuğun hayatında ‘Ben’ kelimesi bu nedenle büyük bir çekiciliğe sahiptir. Varlık iddiasının özünde yer alan kişilik, kendisini en kolay şekilde bu zamirle ifade etmektedir. Gerçekte birinci, ikinci ve üçüncü kişi ve kişileri adlandırmak için masumca kullanılan ‘Ben’, ‘Sen’ ve ‘O’ zamirleri, gündelik hayatta benlik ve bizlik gibi baskın ve olumsuz bir kişiliği veya dışlamayı temsil edebilmektedir.”³²⁹⁴

Mevlânâ’nın bakışıyla ben’i ve öteki’ni ortadan kaldırmak için ben’in öteki’nin yerine geçip ya da öteki’nin ben’in yerine geçerek birbirlerinin gözlerinden dünyaya ya da birbirlerine bakmaları yetmemektedir. Ben ve ötekinin arasındaki mesafe kapanıp buluştuğlarında ve ben ile öteki kimliği ortadan kalktığında doğru algı mümkün olabilmektedir. Buradan hareketle tasavvufun insanın görece sınırlı ben bakışını genişleterek diğer tüm algılarla birleştirmek gibi bir iddiası bulunduğu tespitini yapmak da mümkündür. Ancak romanlarda bu tip bir yaklaşımdan çok ben ve ötekinin konumlarını değiştirmek için kılık değişiminden faydalanılmaktadır.

Orhan Pamuk’un **Kara Kitap**’ta anlattığı iç öykülerden biri yine bir ben öteki değişimi şeklinde ortaya çıkan kılık değiştirmeye dayalı ikizleşme örneğidir. Romanın İkinci Kısmının Sekinci Bölümü “Uzun Süren Bir Satranç Oyunu” başlığını taşımaktadır. Bu, Celâl’in gazetede yayımlanan bir yazısıdır. Yazının konusunu, Celâl bir okuyucusunun kendisine iletmiş mektuptan alır. Anlatılan olay Atatürk’ün ölümünden sonra Dolmabahçe Sarayı’nda yaşayan Başkan Paşa’nın köylü kıyafetleri giyerek daha önce aynı sarayda yaşayanlar gibi tebdil-i kıyafet ettiği bir gecede başlar.³²⁹⁵ Yıllardır sarayda halkından uzak yaşayan Başkan Paşa, onların arasında onların kıyafetleriyle dolaşmaya başladığında tüm yaşananları onların gözünden de görmeye ve idrak etmeye başlar. Bu anlamda kılık değişimi hikâyede

³²⁹⁴ Adnan Karaismailoğlu, “Mesnevi’de Ben ve Sen Tanımlaması”, **Muğla Üniversitesi Uluslararası İmgelem Sempozyumu**, 26-28 Nisan 2004, (yayımlanmamış sempozyum bildirisi), (Çevrimiçi), http://akademik.semazen.net/author_article_print.php?id=855, 01.11.2013.

³²⁹⁵ **Kara Kitap**, s. 294.

işlevseldir. Nitekim ilk gece kendi koyduğu sokağa çıkma yasağı sebebiyle yakalanma tehlikesi atlatan Başkan Paşa, ertesi gün sokağa çıkma yasağını bir saat ileri aldırır. Bir gün sonra bir saat daha ileri aldırır ve son icraati olarak da sokağa çıkma yasağını kaldırır. İlk dışarı çıktığı gece bir kayıkçıya kendisini Eminönü'nden Kabataş'a götürmesi için para verir. Denizde yol aldıkları esnada kayıkçı kendisine çabucak kayığın arkasındaki çaputun altına girmesini salık verir. Saklandığı yerden Başkan Paşa kayıklarına doğru bir motorun yaklaştığını görür. Kayıkçı kendisine bu motorun Başkan Paşa'ya ait olduğunu söyler. Teknenin tepesinde tek başına duran sahte Başkan Paşa'yı, aslı hayretle seyrederek. Tıpkı kendisi gibi giyinmiştir. Kendisi öteki koltuğuna geçtiğinden kendisinden boşalan koltuğa da kılık değiştirerek bir sahte paşa oturmuştur. Gece bu badireyi atlatıp Paşa evine döndüğünde sürekli sahte paşayı düşündüğünü fark eder:

“Gece onu düşündüm, benzerimi, sahte paşayı, ama kim olduğunu ya da denizin ortasında ne yaptığını değil; onun aracılığıyla kendimi düşünebildiğim için onu düşündüm.”³²⁹⁶

Kendi kılığına giren kişi Başkan Paşa için bir ayna işlevi görür. Karşısındaki aynalaşan kopya sahte surette kendi yaptıklarını, duruşunu inceler. Ertesi gün de anlayamadığı bir sebeple kendisini bekler bulunduğu kayıkçının kayığına bindiğinde yolda yine sahte başkanın motoruyla karşılaşılırlar. Başkan Paşa bu sefer sahte ikizini daha iyi gözlemlene fırsatı bulur ve saklandığı yerden onu gözlerken: “onun güzel olduğunu” hatta “güzel ve gerçek” olduğunu düşünür.³²⁹⁷ Narkissos mitine postmodern bir gönderme niteliğindeki yaşananlar paşanın kendi narsisizminin tezahürüdür. Kopya burada aslının yerini almakta hatta asıl bile kopyanın kendisinden daha gerçek olduğunu düşünmektedir. Farklı ve bozulmuş gerçeklik algısı burada da işletilir. Sonuçta aslı suretini temaşaya kendisini o kadar kaptırır ki

³²⁹⁶ A.e., s. 296.

³²⁹⁷ A.e., s. 297.

sahile vardıklarında bir tür “gerçekdışılık duygusu”na kapılır.³²⁹⁸ Suretin gerçekliği ve güzelliği, gerçeği gerçekdışına itilmeye zorlar. Böylece ötekileşen ben kendi konumundan ayrılan ben’i gerçek dışı olmaya zorlar ve ben sahasında tek başına iktidarı ele geçirmeye yeltenir. Kendine olan zaafı sahtenin gerçekliğini kabule ben’i zorlayarak kendisini devre dışı bırakmakta olduğunun bile farkına varmaksızın hareket etmesine vesile olur ve Başkan Paşa “ ‘Sivil’ kıyafetler içinde de olsa, Paşa daha çok bana benziyordu, ben de, daha çok bir köylüye”³²⁹⁹ demekten kendini alamaz. Üçüncü gece kayıkçıyı yine aynı yerde sözleşmemiş olsalar da bekler bulur. Denizin ortasına vardıklarında sahte Başkan Paşa da kendisini aynı yerde beklemektedir. Sonunda sahte paşanın peşinden Kasımpaşa iskelesine atladığında sahte paşanın adamlarınca yakalanır ve sahte paşanın kendisini beklediği zırlı Chevrolet’ye bindirilir. Sahte paşa, senelerdir ikisinin de bu günü beklediklerini söyler.³³⁰⁰ Bu bekleyişin hikâyesini anlatır sonra:

“Yarı tutkulu, yarı yorgun bir sesle, en sonunda hikâyesini anlatabilmenin heyecanından çok, onu en sonunda bitirebilmenin huzuruyla anlatıyordu. Harbiye’de aynı sınıftaymışız. Aynı hocalardan birlikte aynı dersleri almışız. Aynı soğuk kış gecelerinde birlikte gece eğitimine çıkar, aynı sıcak yaz günlerinde taş kışlamızın musluklarına suyun gelmesini birlikte bekler, izin günlerinde, çok sevdiğimiz İstanbul’a birlikte gezmeye çıkarmışız. O zaman anlamış her şeyin şimdi olduğu gibi gelişeceğini; tam şimdi olduğu gibi olmasa da.”³³⁰¹

Böylece eski arkadaşının yıllardır kendisini nasıl bir hırs ve gıptaıyla takip ettiğini Başkan Paşa, öğrenir. Sahte Paşa, ona esas kendisinin hak ettiği yeri onun işgal ettiğini söyler. Böylece kopya aslının yerine Bahtin’in işaret ettiği şekilde bir karnavaldaki sahte tahta geçirme törenine benzer şekilde tahta geçirilir, aslının yerini alır. İlginç olansa aslının da suretinin bunu hak ettiğini düşünmesidir. Zamanında Başkan Paşa’nın kendisinden daha başarılı olacağını anladığında içinde buldukları

³²⁹⁸ A.y.

³²⁹⁹ A.e., s. 298.

³³⁰⁰ A.y.

³³⁰¹ A.e., s. 298-299.

gizli rekabeti bırakan Sahte Paşa'ya Başkan Paşa, bunların açıkça söylenmemesi gereken sözler olduğunu hatırlatır. Bu ben ile ötekinin tam anlamıyla yüzleştiği andır. Ben ile onun kıyafetine giren ikizi, kopyası yüzleşmektedir fakat ikizleştiği kişi de kılık değiştirerek bir köylü ile ikizleşmiştir, bu anlamda da yüzleşme nakıstır. Ben'in kendi kılığındaki adamla yüzleşme anı kendisiyle de yüzleşme anıdır. Sahte Paşa'nın rekabetten çekilme sebebi: Başkan Paşa'nın "arka[sın]da silik bir taklit, başarının ikinci sınıf bir gölgesi olmak istem[eyişidir]" çünkü o "gerçek olmak ist[emektedir] bir gölge değil"³³⁰². Senelerdir bu karşılaşmayı en ince detayına kadar hazırlayarak bekleyen Sahte Paşa, ta o yıllardan ilerde İstanbul'un halk tarafından kendi yaşlarında bir diktatöre teslim edileceğini tahmin etmiş ve hazırlıklarını ona göre yapmıştır. İşte bu diktatörün döneminde "herkes gibi gerçeklikle siliklik arasında, şimdiki zamanın kahrediciliğiyle geçmiş ve geleceğin hayalleri arasında gidip gelen yarı hayaletimsi bir gölge" olmamak için "gerçek olabilmenin yeni bir yolunu aramaya ver[ir] bütün hayatını."³³⁰³ Askeri okuldan kendisini attırıp ticarete atılan Sahte Paşa, çok zengin olur. Başkan Paşa'ya hitaben: "Gerçek olmayı, ona böylece" kendisinin öğrettiğini ve "Yıllarca bekledikten sonra, [kendisinden] daha da az gerçek olduğunu bu akşam şaşkınlıkla gördüğünü" söyler ve ona "Zavallı köylü!" diye hitap eder.³³⁰⁴ Yer değiştiren zıt karakterli/konumlu ikizlerin yer değiştirmesine ilişkin yukarıda ele alınan örneklerde ikizler arasında geçen bir diyalogun benzeri sahte ile gerçek paşa yani asıl ile suret arasında geçmektedir. Ben konumu için savaşıyan ikizlerden her zaman biri ben konumunu ele geçirmekte ve sonra diğeri ya ölere ya da yerini diğeri bırakarak sahneden çekilmektedir. Burada da benzeri bir durumla karşılaşılır. Hatta ona ikizi gibi hitap etmeye başlar: "Benim ve senin soyadını taşıyan cadde" olarak hitap ettiği caddeden geçerek evine varır.³³⁰⁵ Hikâyenin sonunda Başkan Paşa'nın onu zor durumda bırakacak bir bildiriye yayımlattıktan sonra yerini Sahte Paşa'ya bıraktığı anlaşılır. Başkan Paşa'nın bunu bir zafer olarak addetmesinin sebebi ise "kendini beğenmiş" ben kimliğinden kurtulmasıdır.³³⁰⁶ Ancak burada iki kazanan var gibi görünmektedir.

³³⁰² A.e., s. 299.

³³⁰³ A.e., s. 299-300.

³³⁰⁴ A.e., s. 300.

³³⁰⁵ A.e., s. 301.

³³⁰⁶ A.y.

Sahte Paşa istediği koltuğa kavuşurken Başkan Paşa her zaman istediği özgürlüğüne kavuşur. Ancak ben kimliği adına artık savaşmak istemediği için de ben kimliği zaten cazibesini yitirmekte dolayısıyla öteki kimliği cazip hâle gelmektedir. Anlatıcı Başkan Paşa, ben dilinden olayları anlatırken öteki kimliğine geçildiğinde Sahte Paşa'nın anlattığı bir kısma geçilmez öyleyse anlatılanların özü öteki kimliğini kazanabilmektir. Öteki kimliğini kazanan da ilginçtir ki ben'dir. Yani öteki kimliği ben konumudur. Dolayısıyla da Sahte Paşa, istenmeyen bir ben kimliğini dolduran bir kopya olarak herhangi bir şey kazanabilmiş değildir. Burada romanın karnavalesk ortamı içinde eski karnavallardaki tahta çıkarma/tahttan indirme motifinin aynen tekrarlandığı görülmekte³³⁰⁷, asıl-suret zıtlığı ikiliğin temel zeminini teşkil etmekte ancak suret aslından daha gerçek olarak nitelendirilerek postmodern kurgunun gerçeklik düzlemine anlatıyı çekmekte ve gerçekliği bozmaktadır.

5. İkizlerde Minyatürleştirme Eğilimi

Yukarıda da bahsedildiği gibi roman genelinde postmodern kurguya uygun bir şekilde sentetik ikizleşmelerin çoğunda temel bir minyatürleştirme eğilimi hâkimdir. Rüya'nın öldükten sonra Alaaddin'in dükkanındaki bir bebeğe dönüşmesi de aynı minyatürleştirmenin en önemli parçalarından biridir ve yazarın zihnindeki kurguyu çevresindeki nesnelere yola çıkarak oluşturduğunu simgelediği kadar kurguda hayatının aşkı olarak Galip'e layık görülen Rüya'nın gerçekten bir rüya/kurgu mahsulü olarak canlandırıldığını ve kurguya gerçek dünyadaki minyatürün devasa bir boyutla aktarıldığını ve kurgunun büyütme işlevini de çok güzel bir şekilde örneklediği tespit edilmelidir. Daha önce de **Tutunmayanlar** ve **Siyah Süt** dolayısıyla bahsedildiği gibi minyatürleştirme yoğunlaştırma anlamı ifade etmekte ve eşruhun ya da ikizin gücünün kanıtı addedilmekte ve zıtlığa delalet etmektedir. **Kara Kitap**'ta ise söz konusu büyütme-küçültme ameliyesi zıtlığa göndermede bulunmaz aksine asıl ile suret arasındaki belirsizlik ve suretin aslın yerini alması suretiyle gerçeklik algısının bozulmasıyla ortaya konulan ikizleşmenin ortaya çıkışına hizmet etmektedir.

³³⁰⁷ Mihail Bahtin, **Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, s. 226-229.

6. Aynanın yansıtma işlevinin bozulması:

Mesnevî-i Şerîf'teki bir hikâyede Çinli ressamın duvara yaptıkları tablonun karşısında ayna hâline getirilen duvar diğerinden daha parlak olduğundan resmin aynısını ama daha parlak ve güzel yansıtır. Hikâyeye genel olarak kalp temizliğine tasavvufi olarak işaret eden alegorik herkesçe bilinen bir öyküdür. Orhan Pamuk suret ile asıl ilişkisini bu geleneksel bağlamının dışına taşır. “Esrarlı Resimler” bölümünde bir mafya babasının işlettiği mekânın girişine astırmak için yaptıracığı tablonun belirlenmesi için düzenlediği bir yarışma ardından yapılan tablonun karşısına bir ayna asılır ve ödülü de bu aynayı asan ressam kazanır. Ancak bu ayna karşıdakini olduğu gibi yansıtan bir ayna değildir. Gelenektekinin aksine ayna tablodakinin zıddını yansıtmakta böylece aynanın yansıtıcılık vasfı elinden alınarak zıddı bir özellikte ayna vasıflandırılmaktadır. Örneğin tablodaki “sefil ve hüzünlü sokak köpeği, karşısındaki aynada hem hüzünlü hem kurnaz bir köpeğe dönüşü[r]”³³⁰⁸, kuru çeşme şakır şakır akar. “Resimle aynadaki görüntü arasındaki esrarlı uyumsuzlukları hiç farkedemeyen[ler]” olduğu gibi “çaresiz bir simetri hastalığına yakalanmış gibi, aynayla resim arasındaki tutarsızlığın bir an önce düzeltilmesini çocuk gibi tuttura[nlar]” da yok değildir.³³⁰⁹ Hatta duvardaki tabloda kör bir dilencinin eline tutuşturulmuş tek bir “Kara Kitap” aynada “ikiye ayrılmış, iki hikayeli bir kitaba dönüş[mektedir], birinci duvara dönüldüğündyse kitabın baştan sona tek bir kitap olduğu anlaşılıyordu[r]”.³³¹⁰ Bu cümlenin hemen ardından verilen örnekler aynadakinin gerçek; duvardakinin ise sahte olduğuna dair ipuçları barındırır ya da daha doğru bir şekilde ifade edilmesi gerekirse bakanın baktığı yöne göre biri sahte biri gerçek iki farklı ve birbirine zıt gerçekliğe işaret eder ve böylece gerçeklik ikizleşerek bölünür ve dağılır. Yani **Kara Kitap** hem tek bir kitaptır hem de ortadan bölünmüş iki kitap. Ancak yansıtan ile yansıyanın arasındaki ilişki doğrudan mimetik bir ilişki olmaktan çıkarak bir türev ilişkisi hâlini almıştır. Bu da yazarın postmodern kurgu bağlamında gerçeklikle oynadığı bir oyundur.

³³⁰⁸ A.g.e., s. 376.

³³⁰⁹ A.e., s. 377.

³³¹⁰ A.e., s. 378.

Kara Kitap, yukarıda da özetlendiği gibi postmodern kurgu içinde özellikle ikizleşmelerin sentetik bir kurgu evrende özenle üst üste yığılarak parodileştirildiği bir roman olmasıyla dikkat çeker. İkizlik ve ikizleşmenin kurguda görülebilecek hemen her türüne romanda yer verilirken geleneksel anlatılardakinin aksine sentetik bir yığılma ameliyesi gerçekleştirilir. Bilindiği gibi ikizlik ya da ikilik bağlı olunan kültürün temel inanç sistemi etrafında dalga dalga genişleyip yayılan ve hep tek merkeze gönderme yapan bir yapı özelliği gösterir ve anlatıcı fark etmeden bağlı olduğu kültürün her yanına yayılmış hazır kalıpları aktarırken ikiz kalıpları fark etmeden üst üste doğal bir şekilde yığar. Romanda ise pek çok ikizlik motifi ile birlikte geleneksel anlatılardaki ikizlik motifine dayanan unsurlar özenle seçilerek yeni kurguda geleneksel bağlamının çoğunlukla aksini işaret eder şekilde değiştirilmek suretiyle üst üste yığılarak bir araya getirilirler. Bir üst ikili örneği olan romanın parodiye dayanan yapısı ikizlerin ve ikizliklerin bu şekilde yığılmasına dayandığı kadar geleneksel anlatıdaki yapılarının dış ya da iç sisteme nispetle bozulması esasına da bağlanır. **Kara Kitap**'ın bilinçli bir şekilde bir üst ikili kurgusu gerçekleştirmek için Türk edebiyatında verilen ilk örnek olduğu kabûl edilebilir. Orhan Pamuk, **Kara Kitap**'ın gelişini **Beyaz Kale**'den haber verir. **Beyaz Kale**'de de üst ikili olarak adlandırılabilir kurgu yapıya dair başta parodileştirme ve ikizler ile ikizliklerin kullanımı ve üst üste yığılması görülmeye başlanır. Bu anlamda yazarın iki romanı arasında bir ilişki olduğu muhakkaktır. Yukarıda **Beyaz Kale** incelenirken de belirtildiği gibi söz konusu ikili kahramanların romanda kullanımı geleneksel bağlamının dışındadır ve parodiye dayanmaktadır. **Beyaz Kale**, üst ikili kavramı olmadan da anlaşılabilir bir roman iken **Kara Kitap** onun negatifi gibidir ve "üst ikili" kavramı olmadan anlaşılması, incelenmesi mümkün değildir.

“İşte medeniyeti inşâ eden
köle ruhlular
nizâm ve efendi peşindeyken,
hiçbir kanun tanımayan
o hür Moğol,
kanun nizâm sallamadan
bozkırlarda at koşturuyordu.
Böylece kölelere,

aradıkları Efendi'yi,
yani kendisini takdim etti.”³³¹¹

İhsan Oktay Anar'ın 2012 yılında kaleme aldığı **Yedinci Gün**, üst ikili örneği olarak değerlendirilebilecek bir romandır. Roman “Baba”, “Oğul” ve “Hayalet” şeklinde adlandırılan üç bölümden oluşmaktadır. Romanda Anar'ın her zamanki gibi Osmanlı Türkçesine ait kelimeleri tarihî bir imaj vermek için kullandığı görülür. Romanın girişinde “Ulu Hakanımız”, “Efendimiz” olarak nitelendirilen ve ismi zikredilmeyen padişahın sarayda bir gece vakti devasa bir masa üzerinde duran şehir maketini seyre dalmasıyla her şey değişir. “İtalyan heykeltıraş Valeriyani tarafından aslının yedi yüz ellide biri mikyasında yapılan Dersaadet maketi, Ayasofya'sı, Bâbiâlî'si, Galata Kulesi, tüm câmiileri, tüm kiliseleri, tüm havralarıyla birlikte , hattâ tüm çeşmeleri, tüm dâireleri, garları, atlı tramvayları, postahâneleri, tersânesi ve irili ufaklı bütün binâlarıyla birlikte, aslına tamamen uygun olarak”³³¹² yapılan maketi seyretmeye başlayan padişah makette bir gariplik olduğunu fark eder, maketteki binaların içinde yaşayanları da görebilmektedir. Minyatürdeki insanları seyre devam ederken bir pencereden “Efendimiz içeri bakınca bir elinde üç kollu şamdan, diğerinde de havaya kaldırılmış bir sinek raketi olduğu hâlde tuhaf bir âdemoğlunu gördüğü anda, korkudan yüreciği ağzına geliver[ir].”³³¹³ Gördüğü kendisinden başkası değildir. Burada yazar, eşruh kurgularındaki minyatürleştirme eğilimini tekrarlar. Korkusu gerçekten çok bir komedi unsurudur ve parodiyi davet eder. Minyatürde kendisini gören padişah yardımcısına seslenir: “Tepegöz! Tepegöz! Yetiş!”³³¹⁴ Yukarıda **Kara Kitap** vesilesiyle tafsilatıyla izaha çalışıldığı gibi Tepegöz kişinin gölgesini, eşruhunu temsil etmektedir. Yazarın seçiminin rastgele olmadığı aşikardır. Daha ilk sayfalardan itibaren ikilileri üst üste çeşitli vesilelerle sessiz sedasız yığmaya başlar. Romanda temel anlatım çizgisi ikililer açısından İhsan Sait adlı roman kişisi üzerinden takip edilmelidir. “Sultan Ahmet Umûmî Hapishânesi'nde nâhak yere tam altı ay yatmış, şâyân-ı itimât olduğu pek söylenemeyecek kırk yaşlarındaki bir âdemoğlu, yani çekik gözlü, çıkık elmacık

³³¹¹ İhsan Oktay Anar, **Yedinci Gün**, İst., İletişim Yay., 2012, s. 126.

³³¹² A.e., s. 10.

³³¹³ A.e., s. 12.

³³¹⁴ A.y.

kemikli ve geniş suratlı o barbar Moğol, foyası er ya da geç ortaya çıkacak o şerefsiz ve yılan İhsan Sait”³³¹⁵ sihirbazlık yapar. Hapisten çıktığı zaman tefeci Culyano Efendi’nin yanında çalışmaya başlar ve onun hazırladığı senetleri yüksek fiyattan halka satarak dolandırıcılık yapmaya başlar. Kan emici Culyano ile onun yaptığı tüm kötülöklere kendisine dokunmadıkça ses çıkarmayan uşığı İhsan Sait romanda başka bir ikili olarak kurgulanır. Besinsiz kaldığı bir gün kendisine göz diken Culyano’yu öldürmeyi başaran İhsan Sait onun tüm servetinin üstüne konar. Bu paralarla lüks bir hayat yaşamaya başlayan İhsan Sait, gittiğı bir baloda “başındaki sarığa bakılırsa kendisinin Hazreti Peygamber soyundan geldiğini iddia eden kara cübbeli bir adam, gözlerinden öfke kıvılcımları saçtığı hâlde salona girmiş ve tabancasını havaya kaldırıp üç kez tetiğı çekmişti[r]”.³³¹⁶ Selahattin Tefrici, oraya hem balodakileri hak yola davet etmeye hem de eski bir müridi olan Suhulettin adındaki zatı aramaya gelmiştir. Şeyh Tefrici, Suhulettin’e: “Seni tekfir edirem!”³³¹⁷ deyip de kapıya yöneldiğinde İhsan Sait, şeyhin peşinden koşmaya başlar. Oradan çıktıktan sonra kaçırılan şeyhin götürüldüğü ilginç yapıyı (demir minareli fabrikayı andıran bina) öğrenip hazırlıklarını yapıp onu kurtarmak üzere oraya geri döner. Ancak Şeyh, Paşaoğlu’nun vahiy alma deneyi neticesinde kafasına elektrik verilerek ölmüştür. İhsan Sait de Paşaoğlu’nu öldürüp onun kambur uşığını tehditle kendisine “kul” eder. Böylece “efendi” konumuna yükselir. Hegel’in efendi-köle diyalektiğindeki yapıyı işleten yazar böylece İhsan Sait’in kölesi üzerinden efendiliğini ilanını temin eder. Efendiliğini yeni uşığının sözle de onaylamasını ister:

“... Kambur Bevval’e yeni efendisi soruyordu:

‘Efendin kim?’

‘Artık başka kim ola ki? Sensin!’

‘Dinin düyûnun ne?’

‘Her ne buyurursan yapmah!’”³³¹⁸

³³¹⁵ A.e., s. 50.

³³¹⁶ A.e., s. 62.

³³¹⁷ A.e., s. 63.

³³¹⁸ A.e., s. 72.

Kendisini tanrı konumuna yerleştiren efendi İhsan Sait, kendisini eskisine nazaran daha da güçlü ve itibarlı hissetmeye başlar, “Münker ve Nekir”in sorularını sorup kendi tanrılığını tasdikletir.³³¹⁹ Önce Paşaoğlu’nun kölesi olan Kambur Bevval’i tanıtırken yazar en meşhur ikili üzerinden de bir kıyas yaparak: “Bevval’le kıyaslandığında Sanço Panza, Don Kişot kalırdı” der.³³²⁰ İkilinin konumunun itibari açıdan değiştirildiği gözden kaçırılmamalıdır. Yolculuk motifinin taklidi için şehir içinde oradan oraya sürekli gidip gelirler. Ayrıca Kambur Bevval hiç de beklediği gibi bir köle olmaz, her emrinde ona dış biler. Hemen ardından Anar, İhsan Sait’in karşısına eşruhunu çıkarır. Geleneksel anlatıda eşruh kötü iken bu sefer tersine eşruhun sahibi İhsan Sait kötüdür. Eşruhların kişinin yakın akrabası olabileceğinden yukarıda ilgili bölümlerde bahsedilmişti. İhsan Sait’in eşruhu da varlığını bile bilmediği oğludur. İlk karşılaşmaları oldukça ilginçtir:

“Boynuzundan tuttuğu ceylanla İhsan Sait’e yaklaşıp elini öptü. İhsan Sait’in mahcûbiyetten yüzü kızarmıştı. Cemiyet içinde, hiç de gurur duyulamayacak, hayatta kaybetmiş, yegâne elbisesi bir un çuvalı olan meçhûl bir şahıs tarafından elinin öpülmesi, onun gibi bir nâmussuzu elbette mahcûp ederdi. İşin garibi her ne kadar saçı sakalı târûmâr olsa da derviş tıpkı ona benziyordu. İhsan Sait adamakıllı sıkılarak elini çekti ve, “Tamam tamam! Anlaşıldı! Ne kadar para istiyorsun? Dağlarda hâlâ Allah’ın peşinde olacağına pazarda para peşinde olsaydın, bu duruma düşmezdin,” dedi. Ama derviş, ‘Baba, ben bir gün tanıyacaksın! Ben oğlun Ali İhsan!’ diye bağırmıştı.”³³²¹

Bu sırada çevredekiler “fesi kalıplı, fraklı Frenk gömlekli, papyonlu ve rugan iskarpinli baba ile, sırtında sadece bir çuval olan sözde oğluna bakıyor[lardır]”.³³²² Ben ve ben’e benzemeyen öteki’den müteşekkil ikililerde olduğu gibi dış görünüşteki tezat önce anlatılır. Ancak bu sefer benzerliği bozan kıyafetlerdir. Zaten roman modernleşme süreci parodisi olarak modernitenin insana etkisini bağlamaştırma esnasında sık sık modernitenin günlük hayatta öne çıkan

³³¹⁹ A.y.

³³²⁰ A.e., s. 74.

³³²¹ A.e., s. 82.

³³²² A.e., s. 83.

materyallerinden faydalanır ve bu materyaller üzerinden parodik okumalar yapar. Baba, oğlundan sadece kılığı yüzünden uzaklaşmak ister, onu gördüğü kıyafetlerle bütünleştirir ve oğlu olarak benimseyemez. İhsan Sait, oğlundan ayrıldıktan sonra evinde onu bırakmaması gerektiğine dair sürekli kendi el yazısını taşıyan notlar bulmaya başlar. Bu esnada gördüğü rüyalar da sıklaşır. Eşruhun kurguya katılmasıyla olağanüstü gelişmelerin İhsan Sait'in hayatına girmeye başlaması ilişkilidir. Kendisi de bir sihirbaz olan İhsan Sait, tüm gelişmeleri heyecanla takip eder ve gece uykusunda söz konusu notları kendisinin bıraktığını çektiği fotoğraflardan anlar. İhsan Sait, eşruh kurgularında genellikle karşılaştığı gibi bir kişilik bölünmesi yaşamaktadır. Kişilik bölünmesi uyurgezerlik adı altında normalleştirilir ve kurgunun düzenini bozmayacak bir şekle indirgenir.

“Heyhât! Demek ki İhsan Sait bir somnambül idi. Demek ki gece mişıl mişıl uyuduğu hâlde bir takım haltlar karıştırıyordu ve demek ki seyr-i fil menâm illetinden mustarip bu adamcağız, yani artık nereden ve hangi usüllerle haber aldıysa, gümrük resminin yüzde 11'e çıkacağını bir gün önceden haber vermek suretiyle yine kendi kendisinin itimadını kazanmaya çalışan bu herifçioğlu, demek ki, seciyesiz bir bataklıkçı, haysiyetsiz bir düzenbaz, ciğersiz bir kaşkaritocu olan İhsan'ın bizzat kendisiydi.”³³²³

Böylece eşruh kurgusu içine yeni bir eşruh kurgusu daha yerleştirilmiş olur. Yeni eşruh kurgusunda da efendi birim İhsan Sait iken kendisine yaranmaya çalışan eşruhu köle birimi temsil eder. Oysa eşruh kurgularında genellikle efendi birim eşruhtur. Öteki'nin aynasında İhsan Sait kendisini tam anlamıyla temaşa eder. Öteki'ni tanımlamak için kullandığı tüm nitelendirmeler aslında kendi payına düşmekte ve ilk defa başkalarını oyuna getirdiğinde onların ne hissettiğini anlamaktadır. Eşruhandan kurtulmaya karar veren İhsan Sait'in bakış açısından “Uyku ölümün kardeşi olduğuna göre, dalacağı depderin bir uyku, fotoğraftaki hâliyle o şahsın ölümü olacaktı[r]”.³³²⁴ İhsan Sait, kendisine doğruyu işaret eden gölgesini öldürmeye çalışırken daldığı derin uyku bu sefer de animasının bir

³³²³ A.e., s. 90.

³³²⁴ A.y.

mektupla tezahürüne sebep olur. Yeni mektupta Prens Döjira: “Sizi kalp gözümle görüyorum ve karşılaştığımda sizi, yanağınızdaki onurlu yara izinden tanıyacağım” dedikten sonra “Lütfen bana bu nişane ile geliniz” diye hatırlatmaktan da geri kalmaz.³³²⁵ İhsan Sait pek çok badireyi kölesi Bevval’le birlikte atlattıktan sonra Bevval artık kendisine kölelik etmeyeceğini söyleyip ondan kurtulmanın tek yolu olarak ölüme sarılırken İhsan Sait’i de Zulkarneyn olmakla suçlar. İhsan Sait için “Bevval’in ona yakıştırdığı ‘Zulkarneyn’ ismi, âdeta bir belâ, hattâ bir bedduadan bile öte bir şeydi[r]”.³³²⁶ İhsan Sait’in “sözde oğlu Derviş Âlî İhsan” bu esnada Anadolu’nun Nasıriye –Hz. İsa göndermesi de atlanmamalı- kasabasından, şişman ve lapacı oğluyula gelmiş bir kurnaz tüccârın yanında bulunmaktadır.³³²⁷ Âlî İhsan, bu tüccârın oğlunun yerine savaşa katılmak üzere orduya yazılır. Burada da bir yer değiştirme motifi kullanılır. Acemi asker olarak İhsan Sait onu bir daha görse de yine aldırış etmeden yanından uzaklaşır. Prens Döjira’ya ulaşmak için hazırladığı zeplinle gökyüzüne yükselip orada kendisini gelecek bir tarihte çözünerek yeniden hayata dönmek üzere dondurur.

İhsan Sait, seneler sonra Cumhuriyet Türkiye’sinde yeniden ortaya çıkar. Sarayda birtakım gürültülerden çalışanların rahatsız olması üzerine yapılan tetkikat neticesinde işitilenin müzik sesi olduğu, kornoya ait harmoniklerin iki kez tekrarlanmasıyla ortaya çıktığı anlaşılır. Korno, boynuz anlamına gelmektedir, çift boynuz ise Zulkarneyn’i simgelemektedir. Daha sonra bulunan çözüm vesilesiyle Zulkarneyn lakaplı İhsan Sait, gelecekte onlara seslenmeye başlar. İhsan Sait, onlara amacının dünyadaki en üstün insan olan “İdris Âmil Zula”yı bulmak olduğunu söyler.³³²⁸ İdris Âmil, “aynanın ona gösterdiği eksikliği gediği edebiyat vasıtasıyla kapatmaya çalış[an]” bir mandıra sahibidir.³³²⁹ İdris Âmil, bir taraftan da Beyoğlu’nda görüp hayran olduğu kızları etkileyebileceğini düşündüğü bir roman yazmaktadır. Bu esnada kendisi hakkında incelemeler yapmak üzere bir de “İdrisoloji” ilmi türer. Cumhuriyetin ilk İdrisologu olan Abdülmuttalip Uz, bu yeni ilmi şöyle tanıtır:

³³²⁵ A.e., s. 92.

³³²⁶ A.e., s. 143.

³³²⁷ A.y.

³³²⁸ A.e., s. 203.

³³²⁹ A.e., s. 206.

“İdrisoloji, az sonra anlayacağımız gibi, sadece milletimizin değil, tüm dünyanın ıslâh ve hattâ imârı için vazgeçilmez bir ilimdir. Bu, bir nevî, hâşâ, dünyevi ilâhiyâttır. Bu ilim sayesinde artık dünyadaki ilâhı yaratabiliriz. Çünkü o, memleketimizde, hattâ cumhuriyetimizin avuçları içinde bulunan mukaddes bir emanettir.”³³³⁰

Profesör, -dönemin Nazi Almanya’sından etkilenerek- “İdris Âmil Zula’yı, ırkımızın ıslâhı için damızlık olarak kullanmalı[yız]” fikrini ileri sürerek konuşmasını bitirir.³³³¹ Ancak bu konuşmalar yapılırken aynı maksatla Almanlar, İdris Âmil’i kaçırmışlardır bile. İhsan Sait’in İdris Âmil’i üstün insan olarak seçmesinin tek sebebi hiçbir üstün yanının olmamasıdır. Yazar, onu postmodern kurgunun bu kısmında kurgunun bulunmayan merkezine sahte ve temsili bir merkez olarak yerleştirir. Bu merkeze yerleştirme işlemi de gelenektekine muhalif bir tavırla gerçekleştirilir.

Saraydaki görevliler ise aldıkları emir üzere İhsan Sait hakkında saray evrakı arasında bulunan bilgileri toplayıp bu evraklardan yola çıkarak onun hakkında araştırma yapmaya başlarlar. “Yedi vazifeli”, aralarından hayaleti bulanın reis olmasına karar verirler. Karara vardıkları anda sekiz kişi olduklarını görünce hayaletin de aralarında olduğunu anlarlar. Fark edildiğini anlayan İhsan Sait, onlara kendisini tanıtır. Hayaleti bulanın kendisi olduğu için reislerinin de kendisi olması gerektiğini belirten İhsan Sait’in efendilik oyunu bu sefer suya düşer, ekiptekiler asıl kendilerinin onun efendileri olduğunu söylerler. İhsan Sait çaresiz kabul eder. İhsan Sait’in gelecekteki fotoğrafıyla o günkü fotoğrafı da yara izinin olup olmayışına göre birbiriyle zaman üstü bir ikizlik teşkil edecek şekilde kurguya dâhil edilir. İhsan Sait, onlara kendisini bir yarı ilah olarak tanıtır. Prenses Döjira ile gelecekte buluşamamasının sebebi de bu esnada anlaşılır. İhsan Sait, belirtilen zamanda doğru yere gitmişse de yüzünde yara izi olmadığından Prenses Döjira kendisini tanıyamamıştır. Adamlar, kendisine bir insan gibi acı çekmedikçe prensesin sevdiği adama dönüşmeyeceğini söylediklerinde İhsan Sait tanıdığı en masum insanın adını

³³³⁰ A.e., s. 215.

³³³¹ A.e., s. 216.

kendisine seçer. Bu isim oğlu, eşruhu, gölgesi Âlî İhsan'ın adıdır. Kendisini bir şeytan olarak nitelendiren İhsan Sait artık bir melek olmanın peşinde olduğunu söyleyerek eşruh kurgusunun zıtlık temelinde büyük bir dönüşüm geçirir. Bir tür yerine geçme şeklinde tesis edilen dönüşüm neticesinde geçmişe giderek bir insan gibi dersini alıp tekrar saraydaki araştırma ekibinin yanına dönen İhsan Sait'in Âlî İhsan lakabıyla oğlunun yerine savaşa gidip harpte sol yanağından derin bir yara izi hatırası taşımaya başladığı görülür. Yani onunla bütünleşmiştir. Yedi uyurları temsil eden yedi görevliye kendisinin asıl bedeninin zeplinde ruhunun ise onların yanında bulunduğunu söyleyerek başka bir ikizliğe dikkat çeker ve insan olarak başından geçenleri bu görevlilere bir tanrı edasıyla yazdırıp altı günde tamamlar. Yedinci günü ise Prenses Döjira ile görüşmek üzere kendisine ayırır.

Romanda İhsan Sait dolayısıyla anlatılan tüm ikililere ilaveten İblis ile Hz. Âdem'in mücadelesi yine zıtların çatışmasını temsilen Ateşçi ve Çiftçi ikilisi üzerinden simgesel olarak romana eklenirken ikiz kardeşler Romus ve Romulus'un da hikâyeleri kısaca parodileştirilerek anlatılır. Yukarıda sıralanan örneklerden de açıkça anlaşılacağı gibi Anar, bilinçli bir şekilde bir parodiyi tezyin iştiyakıyla üst üste ikilileri yığarak bir üst ikili kurgusu oluşturur. Üst ikili kurgusunda ikililerin Anar'ın daha önceki romanlarında da olduğu gibi geleneksel bağlamlarının dışında ancak tarihi bir atmosfer içinde bir parodi teşkil edecek şekilde bir arada kurgulandıkları görülür. İhsan Sait, kurguda çevresinde bir çiçeğin taç yaprakları gibi ikililerle kuşatılmıştır. Bir üzüm salkımı gibi gittikçe üst üste yığılan ikililerde yer aldığı ilişki sebebiyle İhsan Sait bir merkezi yapı oluştururken diğer bir merkez ise İdris Amil olarak inşa edilmek suretiyle yine postmodern kurgudaki merkezi dağıtan bölen yapı yinelenerek korunmuş olur. Postmodernizmin neredeyse artık gelenekselleşmiş merkezi dağıtma itiyadını da böylece örnekleyen İhsan Oktay Anar, romanının tüm bu ikilileri içine yerleştireceği bir tür minyatüre göre kurgulandığını romanla ilgisizmiş gibi görülen padişahın kendisini içinde gördüğü minyatürün anlatıldığı ilk sayfalarda haber verir. Üst ikilinin parodi unsurunun ustaca öne çıkışıyla parlatıldığı Türk edebiyatındaki en sağlam kurgu yapıya sahip romanlardan biri olan **Yedinci Gün**, farklı ikili denemeleri açısından da caziptir. Bu ikililerdeki sentetik üretim tarzı öne çıkarken sahibinin imzasını taşımasıyla da ikili kurgularının yazarların elinde sürekli yeni imzalarla nasıl geliştirildiğini örneklemesi açısından

önemlidir. **Kara Kitap** gibi **Yedinci Gün** de “üst ikili” kavramı olmadan incelenemeyecek romanlardan biridir. Romandaki ikili kahramanlara dair hikâyelerin parça parça anlaşılması mümkün olsa da “üst ikili” kavramı olmaksızın ikili kahramanların bir araya neden yığıldıklarını ve bir arada bulunuşlarının anlamını çözmek mümkün değildir.

SONUÇ

Türk edebiyatında ikili kahramanlar üç ana başlık altında çalışmada değerlendirilmiştir. Bu başlıklar, “Ben ve İkiz Ötekiden Oluşan İkili Kahramanlar”, “Ben ve Ben’e Benzemeyen Öteki’den Oluşan İkili Kahramanlar” ve “Üst İkililer” isimlerini taşımaktadır.

İkiz kahramanların görünüşteki tıpatıp benzerliği, ikizliği; edebî eserlerde bir araya getirilen iki birbiriyle ilişki içindeki insanın görüntüdeki bağlılığını ve bağımlılığını ifade eder. İkizlik, insanın ilgisini çeken ve insanın ikizler arasındaki farklılıkları araştırmaya yönelmesine sebep olan bir olgudur. İnsanın bu iştiyakı edebî eserlerde ikizlerin farklılıkları üzerinden ben-öteki ilişkisinin kavranma temrinlerini peşi sıra getirir. İkiz kahramanların geleneksel anlatılarda devirden devire aktarılarak günümüze kadar ulaşmasının en önemli sebeplerinden biri de bu merak unsurudur. İkiz kahramanların anlatıldığı tüm edebî türlerde kalıplaşmış ve sürekli yinelenen bazı motifler bulunur. İkiz kahramanların geleneksel anlatılar içinde günümüze kadar ulaştırılmasında bu motiflerin önemli bir koruyucu rol üstlendiği görülmektedir. Sosyal bir varlık olan insanın içinde yaşadığı toplumun en küçük modeli olan ikili kahramanlar arasındaki ilişki ben-öteki ilişkisini en açık şekilde örnekler ve özetler. Kurgu içinde ikili kahramanlar, özelde ikiz kahramanlar özerk bir iç kurgu yapı oluşturarak kurgudan ayrılır ve kurguda bir çekim merkezi hâline gelirler. İkili kahramanlara, özelde ikiz kahramanlara dair tüm anlatılar birbirleriyle bağlantılı ve motif ilişkileri üzerinden birbirlerine bağlıdır. Sabit ve gelenekselleşmiş yapılar oldukları için kurgulayanı kendi gelenekselleşmiş yapılarına uymaya zorlarlar. Geleneksel anlatım esasına dayalı türlerde tek bir merkeze işaret ederler. Bu merkez, iki zıt kutupta değerlendirilen tüm vasıfları genelde bünyesinde toplayan bir merkez hüviyetinde olup merkezin iyi, güzel, doğru, haklı, güçlü gibi özellikleri öne çıkar.

Türk edebiyatının en eski edebî türlerinden romanlara kadar hemen her anlatım esasına bağlı edebî türde ikiz kahramanlardan bahsedilmektedir. Bu anlamda dünyadaki diğer ülke edebiyatlarıyla Türk edebiyatı benzeşmektedir. Türk romanında

görülen ikiz kahramanların geleneksel hüviyeti, Türk mitolojisi ve eski Türk inanç sistemi, destan, efsane ve masallarından gelmektedir. Bu geleneksel anlatı türlerinde ikiz kahramanların oluşum ve gelişim süreçlerinde İslâm medeniyeti çerçevesinde oluşan dinî kıssalar kadar İran mitolojisi ve efsaneleri, Zerdüştlük, Yunan mitolojisi ve felsefesi, Bin Bir Gece Masalları gibi pek çok farklı unsur da etkili olmuştur. Kimi kaynaklarda Türk edebiyatında romana geçiş sürecinin ilk örneği addedilen **Muhayyelât-ı Azîz Efendi**'de ikiz kahramanların **Bin Bir Gece Masalları**'ndakine benzer şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Türk edebiyatında romanın ilk örneği kabul edilen **Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat**'tan başlayarak geleneksel örneklerden farklı bir ikiz motifi olan “eksik ikiz motifi” ile karşılaşılmaktadır. Bu eksik ikiz figür romanlarda dikkat çekici bir şekilde hep kadınlardır ve uzun bir dönem boyunca farklı romanlarda bu eksik ikiz kadın figürü yinelenmektedir. Yenileşme dönemi Türk edebiyatının ilk romanlarında ve tiyatro eserlerinde, **Muhayyelât**'ın “Hayal-i Evvel” hikâyesinde olduğu gibi ikizler - bir araya gelip birleşmemekte tam tersine ikizlerden biri mutlaka eksik bırakılmaktadır. Önemli diğer bir husus ise ikizleşmenin hep kadına doğru olmasıdır. **Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat**'ta Talat kadın kılığına girerek eksik ikiz kadın motifinin yolunu açar ve eksik ikiz kadın imajı Türk romanında daha ilk romandan itibaren tamamlanmaya çalışılır. İlk dönem romanlarında ve tiyatrolarında –**Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat**, **Celâleddin Harzemşah**, **Araba Sevdası** ve **Garam**'da- hep eksik ikiz: kadınlardır. Medeniyet değiştirmenin sebep olduğu ikilik hâlinin bünyelere nüfuzu kadar yeni edebî türlerde anlatılan ve sosyal hayatın yansıması olmayan ancak yabancı edebî türün gereklerine uymayı zorunlu kılan, yabancı romanlarda okunup tanışılmış faal kadın karakterin Türk edebiyatında aranma süreci, edebî eserlere eksik ikiz kadın motifi şeklinde yansıyor, faal kadın karakterin inşası ve keşfi neticesinde ‘maşuka’ların ‘aşika’lara dönüşmesiyle de ortadan kalkmaya başlamış görünmektedir. Romanın Türk edebiyatında yabancı bir edebî tür olarak kullanılmaya başlandığı ilk dönem romanlarındaki eksik ikiz motifi ve faal kadın arayışına ek olarak kadın ile roman ilişkisinin de çok tartışılmış olması bu üç konunun birlikte ele alınmasını zorunlu kılar. Türk romanının daha ilk romanlarında ortaya çıkan eksik ikiz kadın imajı yeni girilecek medeniyet dairesinin belirlediği ideal kadın imajıyla doldurulmaya müsait bir boşluk oluşturmaktadır. Aristoteles’in

“Doğa boşluk kabul etmez” şeklinde formüle edilen görüşüne uygun şekilde romanın doğası da boşluk kabul etmemektedir. Eksik ikiz kadın imajı, toplumun aradığı yeni ideal kadının habercisi, öncülü olarak romanlarda beliren bir gölgedir. Tiyatro eserlerinde gerçek birer ikizden bahsedilirken romanlarda hayali birer ikiz üretilmiş, bu hayali ikizleri de hep romanlardaki erkek kahramanlar –Talat, Keşfi Bey, vb.- üretmiş tiyatro eserlerindeyse ikizin biri ölürken daha sonra diğeri ortaya çıkmış ve ikizler bir türlü bir araya gelememişlerdir. Üretilen bu hayali gölgenin yerini zamanla romanlarda yeni kadın imajına uygun gölgenin sahipleri doldurmaya başlamıştır. Esasen Cumhuriyet dönemi edebiyatında da devam eden arayışın nihai noktasını Ahmet Hamdi Tanpınar’ın **Huzur**’undaki Nuran karakteriyle bulduğu söylenebilir. Nuran, görünüşü, kültürü, eğitimi, manevî tecrübeye yatkın kimliğiyle ve Batı’ya dönük yüzüyle ideali yakalama sürecinin nihai noktasıdır. Batılı romanlarda tanıştığı nesnenin birer ikizini –ideal kadın imajını- kendi romanında yeniden inşa eden romancının sonunda nesnesiyle kendisini aynı ortamda –roman düzleminde- bir araya getirirken asıl olanın ulaşılan ideal nesne olmayıp ikizleştiği rakibi olduğunu en iyi ispatlayan örnek ideal kadın imajının tamamlandığı eser olan **Huzur**’dur. Mümtaz’ın roman düzlemindeki ideal kadın anlatımlarının somutlaşan hülyalı kimliği Nuran’a aşkı, Batı’nın temsilcisi konumundaki Suat ile rekabetini doğurur. Nuran aradan çekilse de Mümtaz’ın Suat’ın gölgesiyle rekabeti sürer. Sonunda Suat: “Ben senim” diye Mümtaz’a seslendiğinde artık ikizleşmiş iki karakterle karşılaşılır ki rakibin de âşığın da kimliği bu noktada tartışmalı bir hâle gelir. Eksik ikiz kadın imajının gölgesi, esasen rakiple rekabetin yolunu açan bir gölgedir. Nitekim Suat’ın kendisi romandan ayrılrsa da gölgesi romandan ayrılmamaktadır. Tanpınar’ın dehası söz konusu bunalımı tespitle romanında ele almasında da açıkça görülür. Bu mimetik bunalımı hazırlayan Türk romanının daha ilk örneklerinden başlayarak önce eksik ikiz kadın imajının gölge kimliğiyle belirmesi, ardından özlenen ideal kadın imajının parça parça geliştirilmesiyle ideal kadın kimliğinin tamamlanması ve ideal kadın kimliği tamamlandığı anda ortaya çıkan –aslında en baştan beri var olan ancak rekabete hazır olunmadığı için görmezden gelinen- rakip ile rekabet ve onunla ikizleşme, yeni ideal kadın imajının değişmesine sebep olan medeniyet değişikliğinin toplumun yüzünü döndüğü yeni medeniyetle rekabetinin romanlardaki ilk izdüşümüdür ve bu amansız rekabet bir tür

ikizleşmeyle neticelenmiştir. Sonuç olarak ilk dönem eserlerindeki ikizlik motifi hem siyasi, sosyal ve ilmî yeni yönelişin “eksik” yönünü temsil mahiyetiyle hem de geleneksel olandan kopuş noktasındaki travmatik edebî sürecin burgacına kapılan yazarların ve şairlerin kollektif şuuraltının baskısıyla gerçekleştirdikleri edebî tercihlerin bilinç düzeyinde yeni edebî daireye meylin gerekleriyle çatışmasını yansıtan tarafla önemlidir. Yenileşme dönemi Türk romanlarında, romantizm akımından etkilenen ilk dönem Türk romancılarının gelenekteki zıt ikizler motifine bağlı tipik ikiz kahramanları değiştirme ihtiyacı hissetmiş olabilecekleri de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu tercihte romantiklerin olağan ve sıradan olanı değiştirme temayüllerinin önemli bir payı olduğu yadsınmaz. Ancak söz konusu “eksik ikiz kadın izleğinin” dönem eserlerinde sürekli tekrarının tek sebebinin romantizm akımı olarak tespiti de mümkün değildir.

Geleneksel anlatım esasına dayalı edebî türlerin hulusi özelliklerini taşıyan ikiz motifinin medeniyetin yönünü değiştirdiği, toplumun önemli ve sancılı değişim süreçlerine gebe olduğu dönemlerde karakter değiştirme eğiliminde olduğu görülmektedir. Türk edebiyatının yüzünü döndüğü Batı edebiyatı dairesinin idealleştirilme sürecinde eksik ve her zaman aranan, ulaşılmak istenen ideal ikiz figürünün doğmuş olması açısından ikiz mitinin değişim süreci, dönem edebiyatının kültürel bilinçaltı kodlarının çözümlenmesi adına önemli ipuçları barındırmaktadır.

Edebiyatta hassas bir geçiş süreci olan yenileşme döneminin ardından Cumhuriyet’in ilk yıllarından başlayarak nadiren yeni ikiz kurgu kişilerle edebî romanlarda karşılaşmaktadır. Özellikle romana geçiş sürecinin ardından romantizmin yerini realizme bırakmasıyla eserlerdeki hayale dayanan unsurlar azalmakta, muhayyile sınırlandırılmakta ve gerçek hayatta olamayacağı düşünülen her türlü temadan romanlarda kaçınılmaya çalışılmaktadır. Gerçekçi edebiyata meyil, romanlardaki ikiz doğumlarınsa önüne geçememektedir. Özellikle tarihî romanlarda ikiz doğumlarla, geleneği selamlama kabilinden daha sık karşılaşmaktadır. Fantastik romanlarda ikiz izleğinin kullanımı daha yaygındır. Çocuk edebiyatı sahasında ikiz örneklerinin sayısı izleğin çocuklar açısından cazip olması dolayısıyla oldukça fazladır. Ancak dönemin çocuk romanlarında masallardaki zıt karakterli çatışan ikizlerin yerini iyi anlaşılan benzer karakterli ikizler alabilmektedir. Özellikle zıt ikizler motifi toplumun iyi-kötü, doğru-yanlış, güzel-çirkin gibi zıt anlam çiftleri

içinde ürettiği tek merkeze işaret eden geleneksel anlamın, gelecek nesillere taşınması açısından kullanılırlar. Masallardaki zıt ikiz kardeşler motifinin çocuk romanlarında kullanılmayışı masalların söz konusu örtük işlevlerini çocuk romanlarının üstlenememesi neticesini doğurmaktadır. Cumhuriyet dönemi popüler romanlarında ve çocuk romanlarında aynı yumurta ikizlerinden çok, farklı cinsiyetteki ayrı yumurta ikizlerini kurgulama eğiliminin önceki dönemlere göre bir anda artması dönemin cinsiyetlerin eşitliği bilincinin geliştirilmesine dair çalışmalarının romanlara yansımaları olarak görülebilir. İkiz kurguları toplumun düşünce yapısının ve genel karakterinin değişmeye başladığı zamanlarda bu örneklerde olduğu gibi toplumsal bilinçaltının yansıtıldığı aynalar işlevini görmektedir. Bu sebeple ikiz kahramanların yer aldığı romanlarda ikiz izleğinin değişimi toplumların değişiminin üzerlerinden takip edilebileceği izleklerin başında gelmektedir.

Geleneksel anlatılarda ikiz kahramanlar, destanlar döneminden itibaren bir metinden diğerine taşınarak güçlenip sabit bir yapı içinde muhafaza edilmeye başladıklarından tipik vasıflar taşırlar. İkizlerin geleneksel metinlerde birbirinin zıddı olan kavramları birer ikiz manken gibi üzerinde taşımakla görevli yapılar olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu anlamda ikiz kurguları tipiktir. İkizler genellikle bir ya da birkaç tipin ortak temsilcisi konumundadırlar. Romandaysa ikizlerin karakterleştirilmesi oldukça zordur çünkü tipik vasıflarıyla birbirleri üzerinden tanımlanan ikizlerin karakterleştirilmesi çoğunlukla özgün özellikler taşımaları gerekliliği sorununu da beraberinde getirmektedir. Eğer birbirlerine zıt anlam çiftleriyle tanımlanmazlarsa ikiz karakterlerin ikizlikleri belirginleşmez. Sadece birer sıfatın temsilcisi olarak kalıp tipikleşirlerse bu sefer birer roman karakterine dönüşemezler. Duygulanımları, olaylara karşı verdikleri tepkiler betimlenirse birer karakter vasfı kazanmaya başlarlar. Ancak birbirlerinin zıddına duygular, hayaller, tepkiler göstermeleri ikiz karakter kurgusunun tipikleşme eğilimini de beraberinde getirir. **Şah ve Sultan**, **Bit Palas**, **İskender** gibi romanlar ikizlerin kurguda karakterleştirilme denemelerini örneklerler. Romanda karakteri tipten ayıran en önemli özellik roman içinde değişmesi ve tek boyutlu olmamasıdır. Romanda ikizlerin değişim ve gelişim süreçleri zıt istikametlerde olsa da paralellik arz edebileceği gibi değişerek birbirlerinden uzaklaşıp birbirlerine yaklaşıp da bilirler.

Her anlamda ikiz karakterler arasındaki ilişki döngüseldir, sürekli bir alışverişle beslenir. Ben ve öteki ilişkisinin kutupları biteviye yenilenerek oluşturulan çevrimsel iç kurgu evren, kendi içinde sabit bir ikili fonksiyon üzerinden hareket etmesiyle roman içinde tipikleşmeye başlar. İkiz kurgularında, ikizler mitine bağlantısı sebebiyle ikiz karakterlerin kaderi bir arada buldukları sürece bu biteviye çizgiye mahkûm olmaktır. Yazarın başarısı bu kurgusal yazgıyı başarıyla yönetmek ve ikizleri birbirine ezdirmeden, birbiri içinde eritmeden, birbirlerinden ayrılan karakteristik unsurlarını muhafaza ederek birer ikiz karakter kurgulayabilmesinden geçer. Dolayısıyla ikiz kahramanlar Türk romanında çoğunlukla geleneksel motif özelliklerinin dışında ya da bozulmasıyla veya motif özelliklerinin üstüne çeşitli eklemelerle kurgulanırken yazarların ikiz kahraman kurgusunun özgünlüğünü bu bozma, değiştirme, eklemelerle sağlamaya çalıştığı tespit edilmektedir.

Romanlarda karakterin inşasında tutarlılığı sağlayan ilkeler: tekrar, benzerlik, tezat ve çıkarım/gerektirme olarak kabul edilmektedir.³³³² Yazarlar, ikiz karakterlerin inşasında ikizlerin her birinin sürekli yinelediği davranışlardan faydalanır. Karakterlerin farklılığının altı çizilir, zıtlıkları özellikle vurgulanır. Karakterlerin geliştirilmesi noktasında sadece bir sıfatın tutucu dairesinde kısıtlı kalmayan ikizler kendi öznel bakış açılarına sahiplerdir. Ayrıca ikiz roman kahramanlarının geleneksel anlatılardan farklı olarak ikizinde bulunmayan çeşitli karakter özelliklerini taşıdıkları da görülmekte ve bu özelliklerin Türk romanının gelişimiyle doğru orantılı olarak arttığı tespit edilmektedir.

İkiz kahramanlar, özel bir tür ben-öteki ilişkisi içinde bulunurlar. Her insanın felsefi ve psikolojik olarak kendisini bir öteki üzerinden tanımlamaya ihtiyacı olduğu kabul edilmektedir. İkizler de birbirleriyle kurdukları müstesna ilişkide ikizlerini, kendilerini üzerinden tanımladıkları bir öteki olarak kullanırlar. Cumhuriyet dönemi Türk roman kurgusunda ikiz kahramanlar üzerinden ben ve öteki ilişkisinin irdelenmesine edebî romanlarda daha fazla yer verildiği görülmektedir.

Cumhuriyet dönemi Türk romanında özellikle 1980 sonrasında popüler edebiyata rağbetin artmasıyla ikiz kahramanların romanların başkişileri olarak görülme sıklığı artar. Romanlarda başkişilerin yanında yardımcı kişiler olarak ikiz kardeşlerin yer

³³³² Bahar Dervişcemaloğlu, **Anlatıbilime Giriş**, s. 150-151.

aldığı kurguların da 1980 sonrasında sayıları hızla artmaya başlar. Genellikle bu dönemde ikiz kahramanlar romanlara yan hikâyeler içinde eklenir ya da kahramanın yanında ikinci sırada konumlandırılırlar. İkiz kahramanlar; Türk romanında fantastik, polisiye, bilim-kurgu ve gotik gibi türlerin ise her zaman vazgeçemediği roman kişileri olagelmışlerdir. **Kayıp Gül** gibi hidayet romanlarında zıt ikizlerden farklılıkları ortaya koymak için ve kişinin ideal ikizini arayış motifinden eksik ikiz izleğine bağlı olarak faydalandığı görülmektedir. 1990 sonrası Türk romanında ikiz kahramanların roman içinde oluşturdukları, sürekli gerilimi ve çatışmayı sağlayan iç özerk yapılardan, komedi unsuru olarak da faydalanılmaya başlanır. İkiz kahramanların kurgulandığı romanlarda **Şah ve Sultan** romanında ve daha pek çok örnekte olduğu gibi gelenekseldeki yer değiştirme motifinin korunduğu örneklerle Cumhuriyet dönemi romanlarında, geleneksel anlatılardakine benzer şekilde, karşılaşılmaya devam edilmektedir.

İkiz kurgusu, **Şah ve Sultan** romanında olduğu gibi, bir teze hizmet etmek üzere seçildiğinde genellikle ikizler kendi kimlikleri dışında o tezin değer atflarını üzerinde taşıyan birer simgesel nesne hâline dönüşürler. Söylem düzlemindeki metoniminin işaret ettiği ikiz kurguları tek tezin sürekli tekrarına hizmet ettikleri için çoğunlukla kısır yapılar olarak ortaya çıkar, farklı anlam katmanlarındaki açılımlara müsaade edecek bir zeminde geliştirilmedikleri için de çabuk solarlar. İkiz kahramanların geleneksel sabit yapılarının korunmadığı durumlarda ikiz kahraman kurgularına yazarlar hâkim olamazlar ve ikiz kahramanların geleneksel özellikleriyle kurguyu ele geçirmelerini bir seyirci gibi seyretmek durumunda kalırlar. Özellikle ikiz kahramanların geleneksel yapılarının dışına çıkarılma çabaları, Türk roman kurgusunda diğer dünya edebiyatlarında da olduğu gibi çoğunlukla ikiz kahramanların bozulmaya direnişiyle sonuçlanmaktadır.

Postmodern anlatılarda ikiz kahramanların farklı şekilde geleneksel yapıları bozulmaya, değiştirilmeye çalışılarak anlatıya bir parodi unsuru olarak ikiz kahramanların taşındıkları görülmektedir. Postmodern romanlarda genellikle söz konusu yapı bozumu temin için üç yöntem izlenmekte, diğer yöntemlerse bu üç temel yöntemin türevleri olarak geliştirilmektedir. Bu yöntemlerden ilki, **Suskunlar** romanında olduğu gibi, iç özerk ikili kurgu yapısının korunup ikizlerin içine oturtulacağı çevresel dış kurgu yapısının bozulmasıdır. Geleneksel iç ikili kurgu yapı

sistemi korunarak, iç ikili kahramanın yerleştiği merkez olması gerekenden daha fazla bir albeni merkezi hâline getirilerek dış yapı parodileştirilebilmektedir. Dış yapıda gerçekleştirilen geleneksel yapının bozulmasına ya da parodileştirilmesine yönelik adımlar ise içteki geleneksel yapının korunması sebebiyle algılanamaz hâle gelmekte sonuçta ikiz kahramanların özgün yapısı korunmuş gibi görünürken dış yapıdaki bozulma sebebiyle deforme olmakta ve parodi unsuru hâline getirilmektedir. İkiz kurguları teknik ile tema uyumunu birlikte sağlamak zorundadır. Tematik yapının bozulması hâlinde tekniğin kurgu açıdan kusurlu olmaması, ikiz kurgusunun sıhhatinin tartışmalı hâline gelmesinin önüne geçememekte sonuçta hedeflenen yapı bozuma bu vesileyle ulaşılmaktadır. İkinci bir yöntem, Hakan Günday'ın *Az* romanında da kullanılan, iç ikili kurgu yapının teknik kurgu işlevlerinin tekrarlanıp gönderdiği anlam dairesinin tam zıddına işaret edecek hâle getirilerek bozulmasıdır. Üçüncü yöntem ise, *Kitabü'l-Hiyel*'deki gibi, iç ikili kurgu yapının kurgusal teknik özelliklerinin değiştirilerek bozulmasıdır.

Türk romanında ikiz kurgularında genellikle “İkili Karşıtlıklar” başlığı altında toplanan tersanamlılık ilişkileri üzerinden ikiz kahramanlar kurgunun söylem düzlemine aktarılırlar. Kurgunun dili bu anlamda izleğe uyum göstermek zorundadır. İkizler bu sebeple ikili karşıtlıkları temsil eden birer tip olarak kurgulanırlar. Karakterleştirmeye çoğunlukla uyumlu değildirler. İkiz karakterlerini tipik olmaktan kurtarmak için yazarlar, bu tiplere özgü ikili karşıtlıklara dayanan zıt anlam çiftleriyle ikizleri tanımlamaktan kaçınmak istemektedirler. Bu sebeple de “Biçimsel İlişkili Karşıtlıklar” başlığı altındaki tersanamlı çiftleri kurguda kullanmayı tercih etmektedirler. İskender adlı romanda olduğu gibi çoğulcu söyleme ulaşma ve ikizlerin her birine tarafsız yaklaşma gayreti içerisindeki yazarlar, zıt ikiz kurgularının sabit, esnemeye müsait olmayan kurgu yapısına bu sebeple takılabilmektedirler. Özellikle son dönem Türk romanında ters anlam çiftleriyle ikiz kahramanları donatmaktan kurtulma denemeleri çoğunlukla ikiz kahramanların tipik yapısı gereği hüsrarla sonuçlanmaktadır. Konunun devamı mahiyetinde geleneksel ikiz yapı postmodern çoğulcu söyleme direnmekte çoğunlukla zıt ikiz kurgusu içinde çoğulcu söylem gerçekleştirilememekte öte yandan anlatıcı, ikiz kurgularında izleğin yapısı gereği çoğunlukla tarafsız kalamamaktadır. Gerek gelenek dairesinde verilen edebî eserler gerekse klasik edebiyatın realist ve natüralist özellik taşıyan edebiyat

yapıtları kesin kurallar ve keskin karşıtlıklar içerirler ve dolayısıyla tek bir merkezi benimserler ve yapıtlar sürekli bu tek merkeze göndermede bulunurlar. Postmodernizmin merkezsiz yapısı gereği akım çerçevesinde verilen anlatı örneklerinde karşıt anlam çiftlerinin işaret ettiği tek merkezli yapı tercih edilmez. Bu sebeple de ikiz mitlerinin içinde bulunduğu tüm edebî eserlerdeki bu zıt anlam çiftlerine gönderme yapma ihtimali postmodern anlatının kendisiyle çelişme ihtimalini her zaman bünyesinde taşır ve bu tür metinlerde ikizler, geleneksel işleviyle kullanılmazlar. Her şeyin bir kopyadan ibaret olduğunun farz edildiği, tüketim toplumunun ihtiyaçlarına mukabil üretilmiş popüler sanatın temsilcisi konumundaki postmodern çoğulcu anlayışın benimsendiği bir anlatıda zıt ikizlerden değil ancak birbirinin üstüne yığılmış kopya ikizlerden bahsedilebilmektedir. Zıt ikiz roman kişilerinden bahsedildiğindeyse aradaki zıtlık geleneksel anlamda edebiyatın didaktik işlevine hizmet etmekten özellikle uzaklaştırılmakta ve merkezsiz, anlamsız zıtlıkların sebep olduğu kaos hâlini vurgulamak için bireysel boyutuyla ele alınmakta, toplumsal mesajların çıkarılmasının önüne bu şekilde geçilmeye çalışılmaktadır. Ancak dilin temel karşıtlıklar üzerine inşa edilmiş yapısı tıpkı ikiz kahramanların geleneksel özelliklerinin yazar üzerinde baskı kurması gibi yazarın elini kolunu bağlayabilmektedir.

Yenileşme ve Cumhuriyet dönemi Türk romanlarında, geleneksel Türk masal, hikâye ve tiyatrosunda da sık sık kullanılan, bir ikizleşme unsuru olan maske takma ve kılığına bürünme motiflerinden faydalanılmaya devam edildiği görülmektedir. Kılığına bürünme ve maske takma motifi mitolojideki donuna girme motifinin değişerek günümüze kadar ulaşmış şeklidir. Romanlarda ikiz kahramanlar sınıfına dahil olmamakla birlikte farklı ikizleşme tipleriyle de –ikiz imgeler gibi- karşılaşmak mümkündür.

Sonuç olarak; Türk romanında bir eksik ikiz kadın imajıyla yolculuğuna başlayan ikiz kahramanlar günümüzde geleneksel bağlamından kopartılabildiği nispette özgün ve kıymetli addedilmekte ve çoğunlukla bir parodi unsuru olarak romanlarda kullanılmaktadırlar. Günümüz romanında ikiz kahramanlar, Türk geleneğiyle ilişkisini çoğunlukla kaybetmiş görünmektedir.

Eşruh kurgularında karakterler birbirini tamamlayan iyi-kötü, beden-ruh, akıl-duygu gibi iki zıt olguyu temsil ederler. Kurgu içinde mutlaka “Ben aslında sen’im”

şeklinde üstü örtülü de olsa eşruh ile sahibi arasında bir konuşma geçer. Eşruhlar genelde gölge arketipine bağlı olarak kurgulanırlar ve geleneksel anlatılarda hep erkeklerdir. Bununla birlikte Jung'un anima ya da animus şeklinde ifadelendirdiği kişinin kendi cinsiyetine zıt özellikler taşıyan özerk ve ikincil cinsiyetinin bedenlenmesi de eşruhların kurgulanmasında kullanılabilir. Benzeri şekilde kişinin aynadaki yansıması halinde biyolojik ikizi, tıpatıp benzeri ya da kendi dışındaki hayali görüntüsü kişiliğin iki farklı tarafını simgeleyebilir ve bir eşruh olarak kurgulanabilir. Eşruh kurgularında ölüm korkusunun peşi sıra ortaya çıkan tekinsiz bir durum söz konusudur. İkiz kahramanlarla aynı ikiz motifinden hareket ederek kurgulansalar da tekinsiz durum ve ortam ile ben-öteki ilişkilerindeki bariz fark ikiz kahramanlardan eşruhların ayrılmalarını sağlar. Diyalog ve tartışma eşruh kurgularının temel zeminini oluşturur. Çoğunlukla kişinin kendi içindeki gölgesiyle çatışması dış dünyaya kişinin gölgesiyle, yansıma ikiziyle, ötekisiyle çatışması olarak taşınır.

Türk edebiyatında konu üzerine yaptığımız araştırmalar neticesinde eşruh kurgularının kökeninin çok eski dönemlere kadar dayandığını tespit ettik. Eşruhlar birer koruyucu olarak gerek Anadolu'da gerekse diğer Türk topluluklarında görüldüğü gibi cinlerle de ilişkilendirilmişler ve cinlerin kişinin kendisinin ters ayaklı bir kopyası olarak düşünülmesi de eşruh anlatılarının Batı'daki örneklerinden farklı bir yol izlemediğini ancak gelenek dairesinde Türk kültür ve İslâm inancı çerçevesinde özgün bir mahiyette şekillendirildiğini göstermektedir.

Batıda romantizm akımı etkisiyle eşruhlar geleneksel anlatılardan romanlara taşınmaya başladılar. İlk kez edebî bir kavram olarak eşruhun kullanıldığı tarih 1776 (Jean Paul Richter, **Siebenkäs**) senesidir. 1796'da **Muhayyelât-ı Azîz Efendi**'de Batıdaki örneklerinden hiç de aşağı kalmayacak bir eşruh hikâyesi bulunmakta ve geleneksel özellikler taşımaktadır. Batılı araştırmacılar da eşruh kurgularının Batı edebiyatına özgü olduğu konusunda ısrarcıdır.

Türk romanına genel olarak bakıldığında geleneksel eşruh motifinin yerini Batılı eşruh izleği almaya başladıktan sonra geleneksel örneklerin unutulmaya başlandığı görülmekte, eşruh izleğinin Batı edebiyatına has bir izlek addedildiği anlaşılmaktadır. Konuya dünya edebiyatı açısından genel olarak yaklaşıldığıdaysa tüm geleneksel dünya edebiyatlarında motif ortak olsa da romana geleneksel eşruh

motifinin taşınmayıp ya da çeşitli şekillerde Batılı örnekleriyle karıştırılmak suretiyle taşındıkları ve günümüz romanında eşruh kurguları açısından Batı romanındaki eşruh izleğinin hâkim bir konuma sahip olduğu tespiti yapılabilmektedir. Eşruh kurguları geleneksel anlatılarda da bulunduğu için farklı ülke edebiyatları tarafından yakın bulunarak rahatça benimsenmekte, bu sayede de farklı ülke edebiyatlarına eşruh izleği; Batı temelli felsefi, psikolojik, sosyolojik kabullerin de beraberinde taşınmasını sağlayan bir yapı özelliği sergilemektedir.

Dünyada eşruhların tasnifine yönelik yapılan çalışmalar eşruhların tasnife direnen yapısı sebebiyle başarısızlıkla sonuçlanmış ve çoğunlukla eşruhların tasnifinden kaçınılma yoluna gidilmiştir. Çalışmamızda -eşruhların kesin şekilde birbirlerinden ayıramayacağını da göz önünde bulundurarak- eşruhların kurguda görülme şekillerine göre yapılacak olan bir tasnifin Türk edebiyatında benzeri örneklerin birlikte değerlendirilmesine ve tarihi süreçte kurgudaki görülme şekillerinin, oranlarının değişiminin takibine yardımcı olacağı kanaatiyle kullanılmıştır. Eşruhların Türk roman kurgusunda şu şekillerde ortaya çıktığını tespit ettik:

1. Somut kişilerin eşruhlar olarak kurgulandığı örnekler,
2. Bedenin bir kısmının ya da bir uzvun eşruh olarak kurgulandığı örnekler,
3. Bir iç ya da dış sesin eşruhlar olarak kurgulandığı örnekler,
4. Bir yansıma ötekiden, hayali bir görüntüden ibaret olup psikolojik bir rahatsızlığa bağlı olarak ya da rüyalarda, gündüzdüşlerinde, hayallerde, çocuk oyunlarında görülebilen eşruhların kurgulandığı örnekler.

Böyle bir tasnif yakın, benzeşen örneklerin bir araya getirilerek aralarındaki benzerlik ya da farklılıkların tespitini kolaylaştırmaktadır. Ancak yine de her bir başlığın altında ele alınan bir örneğin kurgudaki kısacık bir cümleyle bir anda tasnifteki diğer bir başlığın altına kayabileceğini de belirtmekte fayda vardır.

Eşruhların sınıflandırılması güç olduğu kadar ortaya çıkış sebeplerini; gelişim, değişim ve dönüşüm süreçleriyle yayılma kapasitelerini tespit etmek de o kadar zordur. Evrensel ikiz/gölge arketipine bağlı olmaları dolayısıyla tüm medeniyetlerin ikili karşıtlıklar üzerinden kurdukları ve toplumun genel inanç sisteminin iyi/kötü, doğru/yanlış, ben/öteki gibi kabullerini yansıtmaları sebebiyle eşruh kurguları edebiyatçılar kadar psikoloji, sosyoloji, siyaset bilimi, felsefe, din ve

folklor alanında çalışma yapan pek çok bilim insanının da ilgisini çekmiş ve bu sebeple eşruh kurguları üzerinde çok geniş ve önemli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmaların hepsi edebiyat sahasında ortaya çıkan bir motiften hareket ettikleri için yapısı itibariyle disiplinler arası çalışmalardır.

Ayna, isim, kılığına bürünme-don değiştirme, gölge, fotoğraf-resim, kaynağı belli olmayan iç ya da dış ses-eko eşruh kurgusunda sürekli karşılaşılan unsurlardır. Psikiyatri genel olarak eşruhların ortaya çıkışını narsisizm, şizofreni, şizoid kişilik bölünmesi, çoklu kişilik bozukluğu, Capgras sendromu, Otokopik fenomen gibi psikolojik rahatsızlıklara bağlar. Felsefi olarak kişinin kendisini üzerinden tanımladığı öteki'ne olan ihtiyacının devamı mahiyetinde edebî eserlerde kurgulanan eşruhlar, öznenin karşısındaki onun antitezi konumuna yerleştirilirler. İkililer ve özelde eşruhlar toplumun inanç, algı ve felsefi sistemlerini oluşturmada büyük öneme sahiptir. Bu önem eşruhun toplumsal, psikolojik ve sosyolojik 'insan kimliği'nin tanımlanmasında, 'gerçek'in yerleşik kabulünün tartışılmasında, ben'in konumunu sınıflandırma problemlerinin ortaya konulmasında oynadıkları belirleyici role dayanmaktadır. Çünkü kültürün tanımladığı öteki, ben'in tanımlamasını da sağlamakta dolayısıyla kendi dışındakini tanımlarken kültür aslında kendi sınırlarını da belirlemektedir.³³³³ Toplumun pek çok kabulü yanında ödül-ceza sisteminin tartışılması için de eşruhlar kurguda kullanılırlar. Eşruh kurguları romanı gelenekselin dairesine çekmekte ve ruh kavramıyla doğrudan ilişkili olduklarından eşruhlar, **Mezarından Kalkan Şehit** romanındaki gibi, ruhun nâ-mevcudiyetini ispat için kullanılamamakta ve bu tür denemeler hüsrarla neticelenmektedir.

Türk edebiyatında eşruhların mitik formları kötü cinler, koruyucu melekler, şeytanlar olarak romana taşınır. İkiz görüntü bu tip mitik formlarda tam olarak yerine oturmamıştır. Arketiplerin olumlu ve olumsuz özelliklerini beraberce taşıma eğilimlerinin eşruh kurgularına aktarıldığı görülür. İkiz yansıma görüntü henüz çok bariz değildir. **Şehrin Aynaları** romanındaki gibi, kurguya söz konusu mitik formların geleneksel işlevlerinden uzaklaştırılarak taşındıkları böylece parodileştirildikleri de görülmektedir. Donuna girme motifi de geleneksel anlatılardan ödünçlenerek eşruh kurgularında kullanılabilir. Türk

³³³³ Milica Živkovič, a.g.m., s. 124.

edebiyatında eşruh kurgularında roman öncesi döneme ait gerek Batı gerekse Türk mitolojisinin eşruh motiflerinden faydalanılmaktadır. Eşruh motifinin henüz geleneksel yapısını kazanmadan önceki motifin hazırlayıcısı çeşitli unsurlar da gerek Batı gerekse Doğu edebiyatından romanlara aktarılmaktadır. Motifler roman içerisinde genellikle eski işlevlerinden uzaklaştırılmış, işlevsiz ya da mitlerdeki işlevinin tersine bir işlevle donatılmış olarak Türk romanında kullanılmaktadırlar. Özellikle postmodern anlatılarda genellikle birer parodi vasıtasındırlar. **Âşık Papağan Barı** romanındaki gibi, tek bir mitik temele dayanmayıp farklı mitolojilerin ve dini inançların eşruh motifleri bir araya getirilerek bir kolaj şeklinde de Türk romanında kullanılabilirler görülmektedir. Bu tip örneklerde, roman içerisinde mitlerdeki tipik formlarından eşruhlar uzaklaştırılırlar ve karakter özellikleri yüklenerek birer roman kişisi hâline getirilirler. Postmodern örneklerde ise parodi unsuru olarak yazınsal sürecin bir parçası olup karakter özellikleri yüklenmek bir tarafa tipik özelliklerinden de uzaklaştırılırlar böylece parodileştirmenin birer oyuncağı olarak ruhsuz, temelsiz ve işlevsiz bir hâlde eşruhlar kurguya dâhil edilirler. **Pinhan, Şehrin Aynaları, Siyah Süt: Yeni Başlayanlar için Postpartum Depresyon** gibi romanlarda, Türk Halk Edebiyatı sahasında cinlerin anlatıldığı memoratlar ile Batı gotik romanlarındaki eşruh anlatımları arasında benzerlikler bulunmakta ve söz konusu benzerlikten mitik formların beraberce kullanıldığı romanlarda faydalanılmaktadır.

Modern Türk romanına geçiş sürecinde ilk eşruh izleğini muhtemelen Giritli Aziz Efendi, “Kıssa-i Şapur Şah ve Hüma” adlı hikâyesinde kullanmıştır. Eşruh izleğinin Türk edebiyatına yabancı olmadığı tarih mukayesesi yapıldığında romana geçiş sürecinin bu ilk örneğinden de rahatça anlaşılabilir. Hikâye kişileri tipiktir ve hikâye boyunca kişiliklerinde hiçbir değişiklik olmaz. Giritli Aziz Efendi’nin motifi **Bin Bir Gece Masalları**’nın etkisiyle kullandığı anlaşılmaktadır.

Somut kişilerin eşruhlar olarak kurgulandığı Türk romanlarında, Batılı örneklerde de olduğu gibi, kişi sadece kendi eşruhunu görmeyip **İki Cisimli Kadın** romanındaki gibi başka kişiler arasında ikizlik tesis ederek farklı bir kişiyi de bir diğerrinin eşruhu olarak görebilmektedir. Somut kişilerin eşruhlar olarak kurgulanmasını, **Beyaz Kale**’deki gibi, Türk edebiyatında üst kurmaca düzleminde parodileştiren romanlarla genellikle 1990 sonrasında karşılaşılmaya başlanmaktadır.

İkiz kardeşler, **Şairin Romanı**'ndaki gibi, Türk romanında somut eşruhlar olarak kurgulanabilmektedirler. İkiz kahraman kurgularından ikiz kardeşlerin eşruhlar olarak kurgulandıkları romanların farkı tekinsiz ortamın mevcudiyetidir. **Efrasiyab'ın Hikayeleri**'ndeki gibi yapışık ikizler, tekinsiz bir ortam olan aynı bedende çatışan iki farklı ruh olarak algılandıklarından eşruhlar olarak kabul edilmektedirler. **Aşkı Giyinen Adam** romanındaki gibi klon (kopya) ikizler ve kopyalanmış sahibiyile bir öteki gibi iletişim kuran çeşitli organlar, vücut âzâları da eşruh kurguları kapsamına girmektedirler. Türk romanında özellikle 1990 sonrası romanında bu tür örneklerle sık sık karşılaşılmaktadır. Türk romanında klonların ve ikizlerin kopyalandıkları asıl olana tekabül etmeyişi **Farklı Rüyalarda Sokağı**'ndeki gibi sorunsallaştırılmakta ve bu açıdan postmodernin kopya ikizler tezine bir anti-tez mahiyeti taşıyan roman örnekleri de kurgulanmaktadır.

Kılık değiştirme, maske takma, don değiştirme; ben, öteki'nin yerine geçtiğinde ben'in öteki'ne dönüşümüne sebep olmaya başlamış ve bu sebeple ben-öteki ilişkisi bundan etkilenirken ortaya çıkan kimlik bunalımı romanda tekinsiz bir ortam oluşturmuşsa bu tip kılık değiştirmeler, bir tür ikizlik tesisleriyle kişilik bölünmesine sebep olduğundan eşruh kurguları kapsamında değerlendirilmektedirler. Maskenin gerçeğin bozulmasına sebep olan tarafıyla olduğu kadar, maske üzerinden gerçeğin görülenden ibaret addedildiği yirminci yüzyılın genel algılama biçiminin örtük bir eleştiriye tabi tutulduğu **Pasifik Günleri, Kara Kitap, Dublörün Dilemması** gibi roman örnekleriyle Türk romanında özellikle son yirmi senedir daha fazla karşılaşılmaktadır.

“Öteki yığılması” izleği modern hayatın insanı tek tipleşmeye sevk eden tavrını parodileştirme şeklinde –klon ikizlerde de olduğu gibi- görülse de “çoklu ayna metaforu” olarak da tanımlanabilecek “öteki yığılması” izleği çok eski dönemlerden beri kullanılmaktadır. Son dönem Türk romanlarında kullanılan izleğin öncekilerden farkı ise bu tür romanlarda sentetik yığılmanın dikkat çekici bir boyuta varmasıdır. **Pasifik Günleri, Kara Kitap, Dublörün Dilemması** gibi romanlarda “öteki yığılması” açıkça görülür. Öteki yığılması, ben-öteki ilişkisinin öteki yönünde bozulduğunu gösterir.

Vücudun bir bölümünden veya bir uzuvdan ibaret eşruhlara az da olsa Türk romanında yer verilmektedir. Sahibinden bağımsız hareket eden uzuvlar tekinsizliğe

işaret etmekte ve bir kişilik bölünmesini temsilen bu uzuvlar birer eşruh gibi kurgulanabilmektedirler. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın **Sahnenin Dışındakiler** adlı romanında Kudret Bey ile eşruhu olarak kurgulanan burnu Türk edebiyatında bir uzvun eşruh olarak kurgulandığı önemli örneklerden biridir. **Aşkî Giyinen Adam, Âşık Papağan Barı, Kara Kitap** gibi romanlarda sahiplerinden ayrılarak kişileşmiş uzuvlar birer roman kişisi olarak ele alınabilmekte, sahipleriyle birlikte olsunlar ya da olmasınlar hep bir sahibe işaret ettiklerinden eşruh kurgusu kapsamında değerlendirilmektedirler.

Bir iç ya da dış sestem ibaret eşruhlara özellikle psikiyatri alanındaki gelişmelere paralel olarak Türk romanında yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra yazılan romanlarda ağırlık verildiği görülmektedir. Eşruhlara kurguda iç ya da dış bir sestem ibaret olarak da görülebilmekte, bu durumda yine kişi ile eşruh arasında bir ilişki ve sürekli diyalog söz konusu olmakta ancak eşruh bir yansıma ikiz görüntüye sahip bulunmamaktadır. Normal bir iç konuşmadan ise sesin müstakil bir kişiliğe sahipmiş gibi kurgulanması sebebiyle bu tür kurgular ayrılmaktadır. Bazı durumlarda **Tutunamayanlar**'da olduğu gibi, kişinin somut bir kişiye ait sesi kendi zihninde kurgulayarak kişiyi konuşturması söz konusu olabildiği gibi kişinin gölgesini konuşturması da mümkündür. Sesin sahibinin belli olmadığı ya da somut bir kişiye ait olmadığı durumlarla da karşılaşılabilir. Tıpkı somut kişilerin eşruhlara kurgulandığı örneklerde olduğu gibi iç ya da dış sestem ibaret eşruh kurgularında da karşılıklı bir ben-öteki ilişkisi mevcuttur. Yansıma ya da somut eşruh kurgularında görüntü ve ses birlikte kullanılırken iç ya da dış sestem ibaret eşruh kurgularında sadece sesin kullanılması ilişkinin dil düzleminde gerçekleşmesini sağlamakta ancak özellikle bilinçkayımının kullanıldığı örneklerde eşruhun tespiti somut ya da yansıma eşruhlardaki kadar kolay olmamaktadır. Yapı itibarıyla daha kapalı ve çözümlenmesi zor eşruh kurgularıdır. Türk romanında bir iç ya da dış sestem ibaret eşruhlara kurgulandığı romanlarda, **Tutunamayanlar**'da olduğu gibi, kişi hem kendi gölgesini hem de kolektif gölgeyi bir dış ses gibi eşruhu olarak tahayyül edebilmektedir. Bir dış ya da iç ses şeklinde kurgulanan eşruhlara **Tutunamayanlar, Şehrin Aynaları, Sevgilinin Geciken Ölümü**'nde olduğu gibi, romanın bir yerinde sadece bir defaya mahsus olmak üzere bedenlenmiş olarak genelde görülmekte ancak romanın genelinde bir sestem ibaret olarak kalmaktadırlar.

Bu tutum söz konusu seslerin özerk bir yapı olduklarını göstererek eşruhları somutlaştırmakta kullanılan bir tekniktir. Herhangi bir bedende ya da yansıma görüntüde somutlaştırılmayan iç ya da dış seslerden ibaret eşruhlar da kurgulanabilmektedir. Özellikle psikolojik muhtevaya haiz romanlarda kişiye yabancılaşan ve müstakil bir hüviyet kazandırılarak eşruh şeklinde kurgulanan pek çok iç ya da dış sesle karşılaşmak mümkündür. 1990 sonrası dönemde Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay ile başlayan ekolün hız kazandığı ve romanlarında alışılmış eşruh kurgu kalıplarını kullanmaktan hoşlanmayan yazarlarca iç ya da dış sestten ibaret şekilde kurgulanan eşruhların daha çok tercih edildiği görülmektedir. Bir dış ya da iç sestten ibaret eşruhlar gölge arketipinin olumlu ya da olumsuz yönlerini temsil edebildikleri gibi, **Baba, Oğul ve Kutsal Roman**'dakine benzer şekilde, sadece id'i temsil etmek üzere kurgulanabilmektedirler. İç ya da dış seslerden ibaret eşruhlar tıpkı diğer eşruh kurgularında olduğu gibi metinlerarası ilişkiler vasıtasıyla, **Baba, Oğul ve Kutsal Roman**'dakine benzer şekilde, başka romanlara taşınabilmekte, başka romanlardaki eşruhlarla ikizleşebilmekte ya da farklı romanların kişilerinin eşruhları olarak yeni kurgularda ortaya çıkabilmektedirler.

Eşruhların en yaygın bilinen anlamıyla görüldüğü kurgular, yansıma ötekiler şeklinde kurgulandıkları romanlardır. Eşruhların Batı edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da en yaygın kurgulanma şekli yansıma ikiz ötekiler şeklindedir. Romanlarda eşruhların yansıma ötekiler olarak görülmesinin temelinde genel olarak hayal yatar. Bu tip hayali bir görüntüden, bir yansımadan ibaret eşruhlar; rüyalarda, gündüzdüşlerinde, psikolojik bir rahatsızlığa bağlı olarak gerçek ile hayalin birbirinden ayırt edilemediği durumlarda, sanrılarda görülebildikleri gibi çocukların hayali oyun arkadaşları olarak da kurguda ortaya çıkabilmektedirler. Psikiyatri alanındaki çalışmaların halk tarafından ilgiyle izlendiği on dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren, eşruh kurgularında romantizmin tesiriyle ortaya çıkan fantastik eğilimin yerini Batı romanında psikiyatriye yönelim alır. Alter ego, ikinci benlik, sahte benlik, bölünmüş kişilik, çoklu kişilik gibi kavramların her biri bu dönemde psikiyatrik bir anlam ile doldurulmuş ve dış gerçekliğin yanında sunulabilecek yegane iç gerçeklik, psikiyatrik gerçeklik olarak romanlarda işlenmiştir. Türk

romanında da özellikle 1950 sonrasında yazılan romanlarda benzeri bir temayül görülmektedir.

“Alter ego” yani ikinci benlik kavramının Türk romanında muhtemelen ilk defa kullanıldığı eser **Turfanda mı Yoksa Turfa mı?**’dır. Günlük ile alter ego kavramı romanda özdeşleştirilmektedir. Esasen çoklu kişilik bozukluğu ve şizofreni sebebiyle kurguda kişinin ikinci benliği ya da sahte benliği bir eşruh olarak kurgulanabilmektedir. Peyami Safa’nın **Selma ve Gölgesi**; Oğuz Atay’ın **Tehlikeli Oyunlar**; İnci Aral’ın **Ölü Erkek Kuşlar**; Hakan Günday’ın **Kinyas ve Kayra**; Önay Sözer’in **Sonradan Yaşamak**; Zülfü Livaneli’nin **Kardeşimin Hikâyesi** adlı romanlarda eşruhların ortaya çıkışı bu tür psikiyatrik rahatsızlıklara bağlanmaktadır. Şizoid kişilik bölünmesinde sahte kimlikler bir üzüm salkımı gibi çoğalma eğilimi gösterirler. Elif Şafak’ın 2000 yılında yayımlanan **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman** adlı eserinde olduğu gibi bu sahte kimliklerden birini temsil eden eşruh iki farklı kimliği temsil edecek şekilde kendi içinde ikili bir yapıdan ibaret olarak da kurgulanabilmektedir. **Doğum Günü 15 Aralık**’taki gibi, rüyada ya da koma hâlinde kişi kendisinin ya da akrabalarının eşruhlarını görebilmekte ve bu tür örneklerle Türk edebiyatında popüler romanlar kadar önemli edebî deneysel romanlarda da karşılaşılmaktadır. **Kardeşimin Hikâyesi** ve **Sonradan Yaşamak**’ta olduğu gibi ikizlerden biri ikizini kaybettikten sonra onun kimliğine bürünebilmekte ya da şizoid kişilik bölünmesi neticesinde ikizinin sahte kimliği ve kendi kimliği bir ikizleşmeye dolayısıyla eşruh kurgusuna davetiye çıkarabilmektedir.

Eşruh izleğinden Türk romanında tasavvufi seyr-i sülûk yolculuğunda nefsin bir ara makamının temsili olarak da faydalanılabilmektedir. Türk romanında eşruh nefis ile özdeşleştirilebilmekte ve eşruhla mücadele sembolik seyr-i sülûkte nefisle mücadele şeklinde eşruh izleği vasıtasıyla anlatılabilmektedir. Bu bağlamda Peyami Safa’nın **Matmazel Noraliya’nın Koltuğu** ve **Yalnızız** romanlarıyla Ahmet Hamdi Tanpınar’ın **Huzur** romanları Türk romanının kendi özgün kimliğinin damgasını taşıyan, eşruh izleğinin tartışıldığı ve insanın kişisel manevî yolculuğunda bir basamak olarak görüldüğü özel ve önemli romanlardır.

Türk roman kurgusunda, Narkissos mitinin devamı mahiyetinde aynadaki yansımayla veya sinema perdesindeki görüntüyle ikizleşmeye, kişiliğin bölünmesinin bir işareti olarak eşruh kurgularında yer verilmektedir.

Türk romanında eşruhlar olarak kadınların kurgulanmaya başlamalarıyla kadın sorunlarının kurguda ele alınması yakın dönemlere denk düşmektedir. Bilindiği gibi gölge arketipine bağlı olarak kurgulanan eşruhlar hep erkeklerdir. Kadınların da birer eşruh olarak kurgulanması, **Ölü Erkek Kuşlar**'da olduğu gibi, feminizm akımının etkisiyledir.

Türk romanında tıpkı Batı romanında olduğu gibi yakın akrabaları kişinin eşruhu olarak kurgulanabilmektedirler. İhsan Oktay Anar'ın **Yedinci Gün** romanında olduğu gibi, baba ve oğul eşruhlar olarak kurgulanabilirler. Tahsin Yücel'in 1992'de kaleme aldığı **Peygamberin Son Beş Günü** adlı romanda olduğu gibi dede ve torun da eşruhlar olarak kurguya dâhil edilebilmektedirler.

Erdişilik bir kişilik bölünmesine sebep oluyorsa, Elif Şafak'ın **Pinhan** adlı romanında olduğu gibi, bir eşruh kurgusu içinde iki farklı kişiliğin birleştiği bir bedenin tekinsiz bir ortam sunması eşruh kurgusunu davet etmektedir.

Saklanan cinsel kimlik bir eşruh olarak, **Aşkî Giyinen Adam** romanında olduğu gibi, kurguya yansıtılabilmekte ve özellikle toplumsal baskının aşılması noktasında yazarların sıklıkla yardımına başvurduğu bir unsur olarak Türk romanında görülmektedir. Toplumsal kabulleri yenemeyen bireyin kendi içindeki cinsiyete dair problemlerini kendi dışında bir yansıma ötekine aktararak kendi bireysel sorunlarını bir öteki kimliğine öteleyerek, atarak, aktararak kurtulma girişiminin ve sonuçta kendini tanıma sürecinin bir unsuru olarak eşruh, kurguda önemli bir işlevsel değere sahip hâle gelmektedir.

Aynı romanda bir kişinin birden fazla eşruhu, **Kumru ile Kumru** romanındaki gibi, farklı arketipleri temsil edecek şekilde kurgulanabildiği gibi aynı romanda bir kişinin farklı eşruhları, **Siyah Süt: Yeni Başlayanlar İçin Postpartum Depresyon** gibi, aynı arketipe bağlı olarak da kurgulanabilmektedir. Kişinin gençlikteki ya da yaşlılıktaki hâli, **Belleğin Kış Uykusu**'ndaki gibi, kişinin karşısına eşruhu olarak çıkabilmekte, yakın akrabasının ya da aileden birinin kişinin eşruhu olarak kurgulanmasına benzer şekilde aileden birinin eşruhu, **Şehrin Aynaları**'ndaki ve **Kayıp Hayaller Kitabı**'ndaki gibi, daha sonra aileden başka bir kişinin eşruhu

şeklinde kurgulanabilmektedir. Bu ve benzeri örnekler Türk romanında eşruh kurgusunun gelişimine, farklılaşmasına katkıda bulunmakta ve eşruh izleğinin sabit yapısının kırıldığı, özgünleştiğı örneklerle her geçen gün daha fazla karşılaşılmaktadır.

Türk edebiyatında özellikle 1990'dan sonraki döneme ait eşruh kurgularında minyatürleştirme eğilimi hâkimdir. Oğuz Atay'ın **Tutunamayanlar** (II. Abdülhamit'in eşruhu cüce Dilazer); Orhan Pamuk'un **Kara Kitap** (Rüya'nın bir oyuncak bebeğe tevili); Elif Şafak'ın **Siyah Süt: Yeni Başlayanlar İçin Postpartum Depresyon**; İhsan Oktay Anar'ın **Yedinci Gün** (Padişah, kendi minyatür eşruhunu bir minyatür-maket içinde görür) romanlarında minyatür eşruhlara yer verilmektedir. Eşruhlara minyatürleştirme eğilimi postmodernizmin minyatürleştirici yapısıyla ilişkili olarak okunmaya ve yorumlanmaya müsaittir. Gerçek, simülasyon evrenine özgü minyatürleştirilmiş "hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından" sonsuz sayıda üretilirken Baudrillard'a göre artık bu dönemde insanların "gerçek"e ihtiyaçları bulunmamaktadır.³³³⁴ Söz konusu temayülün romanlardaki tezahürü olarak okunabilecek minyatürleştirme eğilimi eşruh kurgularının değişime müsait yapısının göstergesi ve eşruh kurgularının farklı bir evrilme sürecine girdiğinin işareti addedilebilir.

Son dönem Türk romanında eşruh kurgularında tekinsiz ortamın ortaya çıkardığı korkutucu eşruhlara yerini daha kolay kabullenilebilir, korkutucu özellikler taşımayan, sahibiyile komik diyaloglara girebilen eşruhlara yer verilmektedir, ikiz kahramanların son dönem romanlarında komedi unsuru olarak kullanılmaya eğiliminin eşruh kurgularına da sirayet ettiği anlaşılmaktadır. Korkunç olanın komedi unsuru hâline getirilmesi, Bahtin'in karnavallaşan anlatı tezini desteklemektedir.

Çocukların hayali oyun arkadaşları da, **Kayıp Hayaller Kitabı**'nda olduğu gibi, eşruhlara yer verilmektedir. Özellikle postmodernin oyunu çağrıştıran, oyuna yaslanan yapısı bu tür örneklerin artmasında etkilidir. Kişinin eşruhunun kişinin ölümü ardından onunla birlikte ölmeyip hayatını devam ettirmesi durumunda kişinin eşruhunun eşruhu olarak kişi postmodern kurguda yeniden romana dâhil edilebilmekte bu tür kurgular da postmodernin söz konusu oyun

³³³⁴ Jean Baudrillard, **Simulakrlar ve Simulasyon**, s. 14-15.

temayülünün yansımaları arasında yer alırken gerçekliğin tartışıldığı farklı kurguların vücuda getirilmesi açısından önem arz etmektedir. Tüm bu sayılanların yanı sıra eşruh kurgularının, **Muinar** romanında olduğu gib siyasi göndermeler için de kullanılabilirdiği tespit edilmektedir.

Roman kahramanları kurguda yalnız değildirler, diğer kurgu kişilere göre konumlandırılırlar ve onlarla sürekli ilişki içindedirler. Klasik romanda kurgu, kişiler arasındaki ilişkilerden doğar. Kurgunun en önemli unsurlarından biri olan vaka da bu ilişkiler neticesinde ortaya çıkar. Kişiler birbirleriyle kurdukları ilişki temelinde kurguda özerk ikili, üçlü veya dördü iç gruplar oluştururlar. İkili gruplar genellikle diyalektik bir yapıya sahiptir ve ikili gruba bağlı olan her bir kurgu kişi birbirlerine göre zıt konumlara yerleştirilirler. Kişilerin romandaki işlevleri de bu zıt konumlu ilişkideki özelliklerine göre belirlenir. İkili gruplardan bazıları kurguda diğer ikili gruplardan farklılaşır ve özel bir yapı özelliği gösterirler. Bu ikili grup, bazen özel bir iç kurgu fonksiyon hâlini alarak ikili kahramanların farklı bir türünün ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Hayatları bir vesileyle kesişen iki kişi yollarına/hayat yolculuklarına birlikte devam etmeye; dertlerini, sıkıntılarını paylaşmaya başlarlar. Mitler, destanlar, halk hikâyeleri incelendiğinde kahramanın yanında genellikle böyle bir yoldaşının bulunduğu görülür. Axel Olric'in tespit ettiği gibi geleneksel anlatıda iki kişi aynı anda kahraman olamayacağı için bunlardan biri öne geçerken diğeri onun gerisinde kalır ve kahramanın kişiliğinin parlatılmasına ve onun öne çıkarılmasına yardımcı olur. Bu tür ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanların karakterleri, sosyal statüleri, görünüşleri birbirinden oldukça farklıdır. Bu farklılık kimi zaman bir çatışma ortaya çıkarsa da bu çatışma büyük bir kavgaya dönüşmeyip kahramanın kişiliğinin eksik unsurlarının tamamlanmasına vesile olur. Ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanlar da ikiz kahramanların farklılaşmasıyla ortaya çıkan eşruhar gibi gölge arketipine bağlıdırlar. Gölge arketipinin yanı sıra ruh arketipine bağlı olarak da kurgulanabilirler. Eşruh kurgularındaki görünüşteki benzerlik çoğunlukla tam bir zıtlık hâlini almıştır hatta görünüşteki zıtlık özellikle vurgulanmaktadır. Eşruh kurgularında eşruharın efendi, sahibin köle olması gibi çoğunlukla ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan kurgularda da taraflardan birisi efendi diğeri köle konumundadır. Eşruh kurgusunda arada çok büyük bir çatışma varken bu tip ikililer arasında büyük çatışmalarla

karşılaşmaz aksine küçük çatışmalar çoğunlukla ilişkiyi besler ya da esas kahramanın kişiliğini parlattır. Eşruh ile sahibi arasındaki ilişki bastırıldığı gölgesiyle çatışan kişinin ilişkisine, birbirine benzemeyen öteki'lerin ilişkisi ise gölgesiyle barışık olan ya da dengeli bir ilişki kurmaya çalışan kişinin ilişkisine benzer. Özellikle modern bireyciliğin etkisiyle kurguda bu tip ikililere daha az yer vermeye ya da bir parodi unsuru olarak bu tür ikili kahramanların romanlara dâhil edilmeye başladıkları görülür. Ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanlar, romanın gelişim süreciyle birlikte kişinin özellikle iç dünyasının romana yansıtılmaya başlanmasıyla romanlarda daha az yer bulurlar. Bu durumda geleneksel anlatıları çağrıştırmalarının payı da kuşkusuz vardır. Çoğunlukla geleneksel bağlamından uzaklaşmış, ikili arasındaki dostluk gittikçe zayıflamış ve insanın dünyasının merkezine kendisini ve tutkularını yerleştirmesiyle başlangıçtaki dostluk daha sonra efendi köle ilişkisine dönüşmüş, en sonunda da kişinin uzaktan seyrettiği öteki'yle kurduğu ilişkinin azalmasını simgeler şekilde kaybolmaya yüz tutmuştur. Günümüz romanında daha çok modernitenin söz konusu bireyciliği destekleyen tutumunun eleştirisi için genellikle bir parodi unsuru olarak romanlarda bu tip ikililer kurgulanmaktadır.

Geleneksel anlatılardaki kahramanların yanında genellikle onların kahramanlık vasıflarını öne çıkarıp parlatacak bir arkadaşları, kardeşleri, uşakları, köleleri, yardımcıları vs. bulunur. Kahramanın yanındaki bu kişilerin kahramana zıt olan ve onu tamamlayan tipik vasıflarının bir simgesi olarak dış görünüşleri kahramanın tam zıddı özellikler taşır. Geleneksel anlatılar arasında vaka anlatımına dayalı olan mesnevilerin ve halk hikâyelerinin önemli bir yeri vardır. Aşk konulu mesnevilerde ve halk hikâyelerinde ortak olarak görülen iki aşığın vuslat yolundaki birbirlerinden ayrı yaşadıkları maceralarının anlatılmasından dolayı edebî eserlere verilen ikili isimler, hatalı bir şekilde iki âşığın ikili olarak değerlendirilmesine sebep olmamalıdır.

Türk roman kurgusunda ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanların iki tür arketipe bağlı olarak kurgulandıkları görülmektedir. Yaşlı bilge arketipine bağlı olarak kurgulanan ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanlar; bilge adamla gençten, usta ile çıraktan, hoca ile öğrenciden, mürşit ile müritten oluşmaktadır. Bu tip anlatılardaki bahsi geçen yaşça büyük kişi, kişisel

özellikleri bakımından masallardaki kahramana yol gösteren yaşlı bilgeye ya da aksakallı dedeye benzer, Jung'un "yaşlı bilge" olarak değerlendirdiği kişiyi temsil eder ve esasen "ruh arketipine" bağlıdır. Türk romanında bu arketipe bağlı olarak kurgulanan ikili kahramanlar, geleneksel anlatılarla ilişki kurulmasını sağlar. Gölge arketipine bağlı olarak eşruhlara benzer şekilde kurgulanan ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanlarla ise Yeni Türk edebiyatında daha çok karşılaşılmaktadır.

Özellikle Yenileşme dönemi Türk romanında ikili kahramanlara yazarın müdahalesi ve ikilinin arasına girmesi ya da zoraki ikili kahramanlar şeklinde roman kişilerini bir araya getirme teşebbüsü çoğunlukla hüsrarla sonuçlanmaktadır çünkü iç ikili kurgu yapı dış müdahaleye müsait değildir. Yenileşme dönemi Türk edebiyatının ilk romanlarından biri olan **Felâton Bey ile Râkım Efendi**, adı sebebiyle ikili kahramanların yer aldığı bir roman gibi görülse de aslında durum bilinenden oldukça farklıdır. Felâton Bey ile Râkım Efendi'nin bir ikili olamamasının sebebi yazarın zorlaması ve müdahaleleri kadar dolayımlayıcı farklılığıdır da. İki kişiden herhangi biri diğerinin dolayımlayıcısı değildir. Dışsal dolayım baskın olsa da iki kurgu karakterin birbirine bir ikili şeklinde bağlanmasını sağlayan bir dolayım ilişkisi ortada yoktur. Zaten roman boyunca Felâton Bey pek de ortalarda yoktur. Râkım Efendi'yle birlikte yol almazlar, ortak idealleri yoktur, ortak tanıdıkları ve ortak çevreleri dışında hiçbir ortak ilişkileri yoktur. Bu eksikliği yazar sürekli araya girerek bertaraf etmeye çalışsa da geleneksel tiyatronun ikililerinin romanda yeniden ya da benzer şekilde tesis edilemediği ortadadır.

Erken dönem Türk romanında yaşlı bilge arketipiyle kurulan ikili roman kahramanlarıyla da karşılaşılmaktadır. Yaşlı bilge arketipi çoğunlukla gelenekselin dünyasına romanı çağırılmaktadır. Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi'nin ilk baskısı 1910'da yapıp bazı ilavelerle genişletilmiş ikinci baskısı 1925'te yapılan romanı **A'mak-ı Hayal**, Ahmet Raci adındaki genç ve hemen her alanda tahsilini geliştirmiş bir gençle Aynalı Baba adındaki mürşidin yollarının kesişmesiyle başlar. Romanda gerek günlük hayatta kendi görünümüyle gerekse rüyalarda farklı tezahürleriyle ya da farklı ruhî mertebelerin tecessüm ettiği kişiliğiyle Aynalı Baba ile Ahmet Raci, bir şeyh ve müritten oluşan bir ikili olarak çizilirler. Söz konusu olan maddi değil manevî bir yolculuktur. Aynalı Baba ve manevî yolculuklardaki farklı rehberler ruh

arketipinin farklı görünümleridir. Tüm bu görünüşte farklı, aslında bir refakatçilerin, refiklerin kurgulanmasının asıl gayesi Ahmet Raci'nin nefis mertebelerini aşarak ölmeden önce ölmeyi başarıp insan-ı kâmil olma yolunda yürüyüşünü alegorik olarak anlatabilmektir. **A'mak-ı Hayal**, Türk edebiyatında mesnevîlerde, halk hikâyelerinde ve masallarda farklı şekillerde görülen ruh arketipiyle kişinin oluşturduğu ikilinin romana başarıyla, tasavvufî neşvenin de korunarak taşındığı bir örnektir. Türk romanında yaşlı bilge arketipinin ve dolayısıyla ruh arketipinin olumlu ve olumsuz yönleriyle kullanılabilirdiği de görülmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**; Tahsin Yücel'in **Kumru ile Kumru**; Elif Şafak'ın **Pinhan**; Murat Mentеш'in **Dublörün Dilemması** yaşlı bilge arketipine bağlı olarak ikili kahramanların kurgulandığı romanlardan sadece birkaçıdır.

Ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanlar, efendi-köle diyalektiği, varoluşçuluk vb. felsefi ben ve öteki ilişkilerinin üzerinden okunabileceği romanlarda itinayla kurgulanmakta ve felsefi yaklaşımın somutlaştırıldığı pratik nesnelere olarak romana yerleştirilmektedirler.

Aynı eşruh kurgularında olduğu gibi ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili roman kahramanları da erkeklerden oluşmakta ve bu tip kurgularda kadınlara çoğunlukla yer verilmediği görülmektedir. Batıdaki bu genel eğilim Türk edebiyatında da uzun bir süre devam etmektedir. Bir kadın kahraman ile yanındaki gölgesini temsil eden erkek yardımcısı ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili roman kahramanları kapsamında değerlendirilmekte, aynı eşruh kurgusunda kadın kahramanın gölgesinin erkek olması gibi bu tür ikili kahramanlarda da gölgeyi temsil eden yardımcı bir erkek olmaktadır. Türk romanında oldukça geç bir dönemde bu tür ikililerle karşılaşmaya başlanmaktadır. Nazlı Eray'ın **Orphée** adlı romanı bu tür kurgulara önemli bir örnektir.

Kurguda ikili kahramanlar olarak anlatılan gerçek kişilerin, efendi ve köle birimler şeklinde anlatımı gizli bir alçaltma yöntemi olarak kullanılabilir. Bu durumun üst kurmaca düzleminde, Tahsin Yücel'in **Peygamberin Son Beş Günü** romanındaki gibi, özellikle son dönem romanlarında tartışıldığı görülmektedir. Sadomazoşist ilişkiler de ikili kahramanların kurguda ortaya çıkışına zemin hazırlamakta, Hakan Günday'ın **Az** adlı romanında olduğu gibi sadomazoşist bir ikiliye Batı romanının bariz tesiriyle yer verilebilmektedir. Günümüzde ben ve ben'e

benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanlar, **Şairin Romani**'nda olduğu gibi, daha çok bir parodi unsuru olarak romanlarda temel ya da yan kişiler olarak yer almaktadırlar.

İkililer edebî yapı içinde geleneksel edebiyatta genellikle yığılma eğilimindedirler. Mitlerden itibaren bu eğilim geleneksel anlatılarda; ikiz yapının mitin kahramanlarından anlatının geneline sirayet edecek biçimde gerçekleşmekte olup inanç dairesinde şekillenen ve genelde zıtlık temeline dayanan ikizliğin, ikiliğin doğal bir tezahürü biçiminde ortaya çıkmakta ve temel merkeze olan işaretin kuvvetlendirilmesi amacını taşımaktadır. İkizliklerin, ikiliklerin bu doğal yayılma ve yığılma eğilimi modernist ve postmodernist kurguda doğallığını kaybetmektedir. Kendi mitlerini inşa sürecinde mitik yapıdan amaçları doğrultusunda gerek bir yeniden üretim gerekse yıkım aşamasında yararlanılan söz konusu kurgusal eğilimlerde, geleneksel anlatılardaki ikizliklerin, ikililerin ve ikiliklerin yığılmasından farklı olarak üstkurmaca düzleminde ikili kahramanların sentetik bir şekilde üst üste yığılmasıyla gelenekselin arızî taklit yoluyla parodileştirilmesi hedeflenmektedir. Söz konusu kurgusal eğilimlerde arızî taklidin mahiyeti genel olarak geleneksel anlatılardaki ikili kahramanların edebî bir karakterleştirme aleti olarak yapısının sorgulanması ve sorunsallaştırılması, boşa düşürülmesi, anlatının merkezine yerleştirilen geleneksel yapısının bozulması ya da dıştaki yapı bozulup kurgusal iç ikili fonksiyonun sabit şekilde korunması suretiyle işlevsizleştirilmesi veyahut işaret ettiği değerler dünyasındaki karşılıklarının değiştirilmesi suretiyle parodileştirilmesi şeklinde gerçekleştirilmektedir. İkililerin bu sentetik yığılma süreci özellikle postmodern kurguda parodinin önemli bir özelliği hâline geldiğinden ve geleneksel yapının zıddı bir özellik arz ettiğinden gerek geleneksel yapıdan kısmen de olsa akseden yönüyle ayrılması gerekse bu postmodern kurgulardaki ikililerin anlatı düzlemindeki sentetik yığılmanın itibarî değerlendirmesinin yapılabilmesi açısından bu tip parodi mahiyetinde üst üste yığılan ikililerin ayrıca ele alınması gerekmektedir. Postmodernizmin etkisiyle eşruhların, ikiz kahramanların, ben ve ben'e benzemeyen öteki'den oluşan ikili kahramanların kurgudaki konumları, yapıları ve işlevleri değişmektedir. Modernist ve özellikle postmodernist kurgularda kurgunun gerçekleştirilme aşamalarının üst kurmaca düzleminde eleştirel ve yapı bozucu bir yöntemle yeniden ele alınmasının, hipergerçeklik anlayışının yansıması

olarak gerçekliğin kaybı ve yerine ikame edilen gerçeklik içinde hayal ile gerçeğin arasındaki farkın eskisine nispetle kaybedilmesinin, geleneksel anlatının kendi kalıplarının kullanılarak 'büyübozumu'na tabi tutulmasının, içinde yaşanılan çağın kopyacı sanat ve insan anlayışının yansıması ikililerin sentetik bir şekilde kurgu içinde üst üste yığılarak iç kurgu fonksiyonlarının ve geleneksel yapılarının bozulmasına zemin hazırladığı görülmektedir. Türk romanında, özellikle 1990 sonrasında yayımlanan romanlarda ikili kahramanların sentetik bir şekilde kurgu içinde üst üste yığıldıkları görülür. Mitik ikiz ve arkaik eşruh kalıplarının gotik bir atmosferde işlevsiz bir şekilde üst üste yığılması suretiyle ikililerin parodileştirildiği **Şehrin Aynaları**, üst kurmaca düzleminde eşruh kurgusuna ait tüm yapı özellik ve unsurlarının üst üste sentetik bir şekilde yığılmasıyla üst kurmaca düzleminde parodileştirildiği **Beyaz Kale**, farklı ikili kalıplarının biyografik metne uygulanarak kurguya dönüştürülme aşamasında ikilinin iç yapısındaki ben ve öteki'nin efendi ve köle birimlerini günlük hayata bağlama suretiyle gerçeğin üst kurmaca düzleminde kurguya aktarımını tartışan **Peygamberin Son Beş Günü**, ikilinin iç sabit yapısının korunarak bağlı olduğu geleneksel tematik unsurun ve bağlı bulunduğu merkez ile anlam dairesinin ortadan kaldırılmasıyla kurguda boşa düşürüldüğü **Susunlar**, geleneksel ikili kahraman yapısının tersine sentetik kurgu doğayı davet eden sentetik kopya ikizlerin kurgulandığı romanlar, ikilinin geleneksel bağlamından çeşitli kurgu fonksiyonlarının uzaklaştırılmasıyla ortaya çıkarılan yeni aykırı, ayırksı ikili kurguları, eşruh kurgularının derecelerinin yükseltilmesiyle/katmerlenmesiyle kişinin eşruhunun eşruhuna dönüşerek hiçlendiği **Kayıp Hayaller Kitabı** gibi pek çok örnek hep farklı şekillerde ikilinin bozulduğu, yapısının değiştirildiği, üst kurmaca düzleminde tartışıldığı parodi özelliği taşıyan romanlardır. Orhan Pamuk'un **Kara Kitap**'ında üstkurmaca düzleminde eşruh kurgusu ve tüm ikili çeşitlerinin üst üste yığılması ve bir taraftan da yapılarının bozulması söz konusudur. Kurguda yer alan tüm ikili kahramanların yapılarının bilinçli bir şekilde bozulduğu ya da işlevsizleştirildikleri görülmektedir. İhsan Oktay Anar'ın **Yedinci Gün** adlı romanında postmodernizmin neredeyse artık gelenekselleşmiş merkezi dağıtma itiyadını örnekleyen yazar, romanını çeşitli ikili kahramanları içine yerleştireceği bir tür minyatüre göre kurguladığını romanla ilgisizmiş gibi görülen padişahın kendisini içinde gördüğü minyatürün anlatıldığı ilk sayfalarda haber verir. Üst ikilinin parodi

unsurunun ustaca öne çıkışıyla parlatıldığı **Yedinci Gün**, farklı ikili denemelerini örnekleme açısından da caziptir. Bu ikililerdeki sentetik üretim tarzı hemen göze çarpmaktadır. Tıpkı **Kara Kitap** gibi **Yedinci Gün** de üst ikili kavramı olmaksızın içindeki ikili kahramanlar ayrı ayrı değerlendirildiğinde anlaşılamayacak bir romandır.

Türk romanındaki ikili kahramanlar sahibinin imzasını taşımalarıyla da ikili kurgularının yazarların elinde sürekli yeni imzalarla nasıl geliştirildiğini örnekleme açısından önemlidir.

Sonuç olarak ikili kahramanlar geleneksel anlatılardan romanlara taşınan edebiyatın en eski motiflerinden biridir. İkili kahramanlar genel olarak bir kahraman ve onun yanındaki ondan daha aşağıdaki bir birimin birlikteliğinden meydana gelirler ve esasen hiçbir zaman ikilinin eşit konumlarından dolayısıyla anlatıdaki iki kahramandan bahsetmek mümkün değildir. Mutlaka bir efendi ve ona bağlı bir köle birim birbirine bağlanarak ikili bir yapı içinde bir araya getirilirler ya da birbirleriyle çatışarak birbirlerinden ayrı düşerler. Kahraman koltuğuna oturanın hükümlerinin simgesi konumundaki gölgesi de ondan ve kahramanlığından ayrı düşünülmemeyeceği için kahraman ve gölgesi ikili kahramanlar olarak adlandırılırlar. Postmodern kurgularda ise ikili kahramanlar arasında bulunan farklılıklar ortadan kalktığı gibi asıl ile kopyaların da yerleri değişmekte, kopya aslının yerine geçmekte ve genel olarak eşit konumda mesnetsiz kopyaların, birbirine dönüşme eğiliminde ikili kahramanların kurguda kullanılmasıyla postmodern anlatılar modern romandan ayrılmaktadırlar.

Türk romanının kendi gelenek dairesinde yetişen kendine mahsus kurallar dahilinde kurgulanan Türk edebiyatına özgü ikili kahramanları bulunmaktadır. Bunlar edebiyatın farklı dönemlerinde ve farklı edebî türler içinde değişmekte ve gelişmektedir. Türk romancılar romanlarındaki ikili kahramanları kurgularken sadece kendi geleneklerinden beslenmemekte özellikle 1950'lerden sonra Batı romanındaki örneklerden de çokça etkilenmekte, istifade etmekte ancak kendi özgün seslerini ve kimliklerini korumaya, bulmaya çalışmaktadırlar. Psikolojik romanlardaki ikili kahraman kurgularının gelenekle ilişkisinden çok dünya edebiyatına dâhil olduklarından bahsedilebilir. Postmodern romanlarda ise geleneksel ikili kahramanlar yapı bozuma uğratılmaktadır. Sonuç olarak Türk roman kurgusunda

ikili kahramanların, Türk romanının belkemiğini teşkil eden önemli izleklerden birini oluşturduğu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Adıvar, Halide Edip: **Sonsuz Panayır** (roman), İst., Remzi Kitabevi, 1946.
- Adler, Alfred: **İnsanı Tanıma Sanatı**, Çev. Kâmuran Şipal, 14. bs., İst., Say Yay., 2013.
- Ahmet Mithat Efendi: **Felâton Bey ile Râkım Efendi: “Orijinal Metin”** (roman), Yay. Haz. Tacettin Şimşek, 8. bs., Ank., Akçağ Yay., 2011.
- Ahmet Mithat: **Beliyat-ı Mudhike ve Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Kaynakçası**, Haz. Nüket Esen, İst., İletişim Yay., 2011.
- Akatlı, Füsun: “Hayat Kadar Şaşırtıcı...”, **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Der. Nüket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 29- 32.
- Akay, Hasan: “Postmodernizmin Kötü Huylu Bir Virüs Olarak Portresi”, **Hiç Ferahlığı**, İst., Hat Yay., 2011, s. s. 155-163.
- Aksan, Doğan: **Anlambilim: Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi**, 5. bs., Ank., Engin Yay., 2009.
- Aktulum, Kubilay: **Metinlerarası İlişkiler**, 2. bs., Ank., Öteki Yay., 2000.
- Akyıldız, Olcay: “‘İki Dünya Arasında Kararsız’: Orhan Pamuk’un Kitaplarında ‘Doğu-Batı’/ ‘Ben-Öteki’ Muğlaklığı”, **Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası**, Haz. Nüket Esen ve Engin Kılıç, İst., İletişim Yay., 2008, s. 225-244.
- Akyüz, Kenan: **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)**, İst., Ana Kitabevi, 1995.
- Alatlı, Alev: **Schrödinger’in Kedisi 1. Kitap: Kâbus**, İst., Everest Yayıncılık, 2010.

- Almanca Sözlük: (Çevrimiçi)
<http://www.almancasozluk.web.tr/index.php?q=Doppelgänger&pg=0>, 20.12.2013.
- Altuntaş, Halil ve Şahin, Muzaffer:
Kur'an-ı Kerîm Meâli, Ank., Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., 2011.
- Ana Britannica: **Ana Britannica**, C. 4, 15. Bs., İst., Ana Yay., 1993.
- Ana Britannica: **Ana Britannica**, C. 8, 15. bs., İst., Ana Yay., 1987.
- Ana Britannica: **Ana Britannica**, C. 14, 15. bs., İst., Ana Yay., 1994.
- Anar, İhsan Oktay: **Susunlar** (roman), İst., İletişim Yay., 2007.
- Anar, İhsan Oktay: **Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri** (roman), 17. bs., İst., İletişim Yay., 2007.
- Anar, İhsan Oktay: **Kitab-ül Hiyel: Eski Zaman Mucitlerinin İnanılmaz Hayat Öyküleri** (roman), 18. bs., İst., İletişim Yay., 2009.
- Anar, İhsan Oktay: **Yedinci Gün** (roman), İst., İletişim Yay., 2012.
- Ancet, Pierre: **Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi**, Çev. Ersel Topraktepe, İst., YKY, 2010.
- And, Metin: **Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası**, 4. bs., İst., YKY, 2012.
- Andı, M. Fatih: **Roman ve Hayat**, 2. bs., İst., Türk Edebiyatı Vakfı Yay., 2004.
- Apaydın, Ebru: "Levinas Felsefesinde Öznellik ve Öteki Problemi", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Tarihi Ana Bilim Dalı, Ank., 2006 (yayımlanmamış yüksek lisans tezi).
- Aral, İnci: **Ölü Erkek Kuşlar** (roman), 16. bs., İst., Epsilon Yay., 2003.
- Aral, İnci: **Unutmak**, İst., Merkez Kitaplar, 2008.

- Arıkan, Metin: “Kazak Köroğlu Anlatmaları (Anlatıcılara Bağlı Bazı  zellikler  stune)”, **G roğly Yordumy we G ndogar Edebiyaty Uluslararası Kongresi**, Daşoğuz-T rkmnistan, 23-25 Eylül 2009, s. 5, ( evrimi i) <http://metinarikan.com/wp-content/uploads/2014/04/Kazak-K%C3%B6roğlu-Anlatmalar%C4%B1-Anlat%C4%B1c%C4%B1lara-Ba%C4%9Flu-Anlatmalar%C4%B1-Baz%C4%B1-%C3%96zellikler-%C3%9Czerine.pdf>, 01.06.2014 (gözden ge irilmif metin).
- Arıt, Aydın: **Siyamlı İkipler** (roman), İst., İnkılâp Yay., 2005.
- Armstrong, Walter Sinnott ve Behnke, Stephen: “Criminal Law And Multiple Personality Disorder: The Vexing Problems Of Personhood And Responsibility”, **Southern California Interdisciplinary Law Journal**, Vol. 10/2, 2001, s. 277-296.
- Aron, Raymond: **Sosyolojik D f ncenin Evreleri**,  ev. Korkmaz Alemdar, 4. bs., Ank., Bilgi Yay., 2000.
- Atakay, Kemal: “Kara Kitap’ın Sırrı”, **Kara Kitap  zerine Yazılar**, Der. Nuket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 36-47.
- Atay, Oğuz: “Korkuyu Beklerken”, **Korkuyu Beklerken**, 33. bs., İst., İletişim Yay., 2011.
- Atay, Oğuz: **Tehlikeli Oyunlar** (roman), 25. bs., İst., İletişim Yay., 2011.
- Atay, Oğuz: **Tutunamayanlar** (roman), 38. bs., İst., İletişim Yay., 2006.
- Ateş, Ahmet: “Türk Halk Hikâyelerinde İbn-i Sina”, **Türkiyat Mecmuası**, S. 11, İst., 1954, s. 33-40.

- Atılğan, Şebnem: “İnci Aral’la Söyleşi: Kendimi Kadın Sorunları Yazarı Olarak Görmüyorum”, **E Dergisi**, S. 22, Ocak 2001, s. 11.
- Atkinson, Rita L. vd.: **Psikolojiye Giriş**, Çev. Yavuz Alogan, 2. bs., Ank., Arkadaş Yay., 2002.
- Avunç, Betül: **İkiz Gezgimler** (roman), İst., İş Bankası Kültür Sanat Yay., 2007.
- Aydın, Erhan : “S. Gerard Clauson’un Etimolojik Sözlüğünde Yenisey Yazıtlarıyla İlgili Veriler”, **Turkish Studies**, S. 4/4, Yaz 2009, s. 93-118 (Çevrimiçi) http://www.turkishstudies.net/Makaleler/777563212_ayd%c4%b1nerhan.pdf, 27.01.2014.
- Aygün, Arzu: “Tutunamayanlar’da ‘Oyun’ Kavramı”, Bilkent Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2008, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi).
- Aysu, Osman: **Doğum Günü 15 Aralık** (roman), İst., İnkılâp Yay., 2004.
- Aytaç, Gürsel: **Yeni Alman Edebiyatı Tarihi: 16. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Kadar**, Ank., Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1983.
- Ayvazoğlu, Beşir: **Yahya Kemal: “Eve Dönen Adam”**, İst., Kapı Yay., 2008.
- Ayverdi, Samiha: **Yolcu Nereye Gidiyorsun** (roman), İst., Damla Yay., 1975.
- Bachelard, Gaston: **Düşlemenin Poetikası**, Çen. Alp Tümertekin, İst., İthaki Yay., 2012.
- Bachelard, Gaston: **Yok Felsefesi**, Çev. Alp Tümertekin, 2. bs., İst., YKY, 2006.
- Bağışçı, İsmail: “Psychoanalysis of Repetition: Return of the Symbolic and The Real in Edgar Allan Poe’s Tales”, Dokuz Eylül

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bilim Dalı, İzmir, 2010 (yayımlanmamış yüksek lisans tezi).

- Bahadır, Abdulkerim: **Jung ve Din**, İst., İz Yay., 2007.
- Bahtin, Mihail M.: **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, Çev. Cem Soydemir, İst., Metis Yay., 2004.
- Bahtin, Mihail: **Sanat ve Sorumluluk: İlk Felsefi Denemeler**, Çev. Cem Soydemir, İst., Ayrıntı Yay., 2005.
- Bakhtin, Mikhail: **Karnavaldan Romana**, Çev. Cem Soydemir, İst., Ayrıntı Yay., 2001.
- Bahtin, Mihail: **Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, İngilizceden Çev. Cem Soydemir, Der. Sibel Irzık, 2. bs., İst., Ayrıntı Yay., 2014.
- Bahtin, Mihail: **Rabelais ve Dünyası**, Çev. Çiçek Öztekin, İst., Ayrıntı Yay., 2005.
- Balık, Macit: “Latife Tekin’in Romancılığı”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Ank., 2011, (yayımlanmış doktora tezi, yayımlanmış kitaba ulaşamadı).
- Balkaya, Adem: “Kozmogoni Anlatılarında Dikotomik Algının Nedenselliği”, **Turkish Studies**, S. 7/4, Sonbahar, 2012, s. 987-994 (Çevrimiçi) http://www.turkishstudies.net/Makaleler/841526666_61_BalkayaAdem_S-987-994.pdf 27.10.2013.
- Barışta, Pakize: “Elif Şafak’ın İskender’i”, **Taraf**, 14 Ağustos 2011, Pazar, (Çevrimiçi) <http://www.taraf.com.tr/yazilar/pakize-barista/elif-safak-in-iskender-i/17325/> 03.02.2012.

- Barthes, Roland: **S/Z**, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, 3. bs., İst., YKY, 2006.
- Batur, Enis: “Orhan Pamuk’un Dükkânı”, **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Der. Nüket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 17-19.
- Baudrillard, Jean: **Baştan Çıkarma Üzerine**, Çev. Ayşegül Sönmezay, 3. bs., İst., Ayrıntı Yay., 2011.
- Baudrillard, Jean: **Karnaval ve Yamyam**, Çev. Oğuz Adanır, İst., Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2012.
- Baudrillard, Jean: **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, 6. bs., Ank., Doğu Batı Yay., 2011.
- Bayat, Fuzuli: **Türk Kültüründe Kadın Şaman**, Ank., Ötüken Yay., 2012.
- Bayat, Fuzuli: **Türk Mitolojik Sistemi (Kutsal Dişi, Mitolojik Ana, Umay Paradigmasında İlkel Mitolojik Kategoriler-İyeler ve Demonoloji)**, C. 2, İst., ÖtükenYay., 2007.
- Bayat, Fuzuli: **Türk Mitolojik Sistemi (Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi)**, C. 1, İst., Ötüken Yay., 2007.
- Bayraktar, Fulya: “Gabriel Marcel’de ‘Bağlanma’”, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri (Felsefe Tarihi) Ana Bilim Dalı, Ank., 2004, (yayımlanmamış doktora tezi).
- Baysal, Jale: “Bir Orhan Pamuk Okuyucusundan”, **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Der. Nüket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 97-101.
- Belge, Murat: **Edebiyat Üstüne Yazılar**, 4. bs., İst., İletişim Yay., 2012.

- Belge, Murat: “Tutunamayanlar”, **Oğuz Atay’a Armağan: Türk Edebiyatının “Oyun/Bozan”ı**, Yay. Haz. Handan İnci, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2008, s. 151-158.
- Belge, Murat: **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, İst., İletişim Yay., 2009.
- Berdyayev, Nikolay: **İnsanın Yazgısı: Yasa Etiği, Kuruluş Etiği, Yaratıcılık/Özgürlük Etiği**, İst., Paradigma Yay., 2012.
- Berger, John: **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 19. bs., İst., Metis Yay., 2013.
- Berksoy, Berkiz: “Tanpınar’da Eleştirel ve Karşılaştırmacı Düşüncenin Estetiği: Contrepoint”, **Hece: Ârafta Bir Süreklilik Arayışı Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı**, Yıl: 6, S. 61, Ocak 2002, s. 34-56.
- Berman, Jeffrey: “Personality (Double-Split-Multiple)”, **Dictionary of Literary Themes and Motifs: L-Z**, Ed. Jean-Charles Seugneuret, C. 2, New York, Greenwood Press, 1988.
- Bernasconi, Robert: “Mısır Diyarındaki Yabancılar ve Köleler: Levinas ve Ötekilik Politikası”, **Levinas Okumaları**, Ed. Zeynep Direk, Çev. Zeynep Direk, İst., Pinhan Yay., 2011, s. 98-117.
- Beydili, Celal: **Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük**, Çev. Eren Ercan, Ankara, Yurt Kitap Yay., 2005.
- Bilton, Tony vd.: **Sosyoloji**, 2. bs., Ank., Siyasal Kitabevi, 2009.
- Bin Bir Gece Masalları: **Bin Bir Gece Masalları**, Çev. Âlim Şerif Onaran, C. 3/1, 4. bs., İst. YKY, 2007.
- Bin Bir Gece Masalları: **Bin Bir Gece Masalları**, Çev. Âlim Şerif Onaran, C. 5, İst., Afa Yay., 1992.

- Bock, Philip K.: **İnsan Davranışının Kültürel Temelleri (Psikolojik Antropoloji)**, Çev. N. Serpil Altuntek, İst., İmge Yay., 2001.
- Bonnefoy, Yves: **Antik Dünya ve Geleneksel Topumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü**, Yay. Haz. Levent Yılmaz, C.I, Ank., Dost Kitabevi Yay., 2000.
- Booth, Wayne C.: **Kurmacanın Retoriği**, Çev. Bülent O. Doğan, İst., Metis Yay., 2012.
- Boratav, Pertev Naili: **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, Yay. Haz. M. Sabri Koz, 4. bs., Ank., Tarih Vakfı Yay., 2012.
- Borges, Jorge Luis: “Borges ve Ben”, **Yaratan**, Çev. Peral Ayaz Charum ve Ayşe Nihal Akbulut, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2012.
- Borges, Jorge Luis: “Söylence”, **Gölgeye Övgü**, Çev. Münir H. Göle, 2. bs., İst. İletişim Yay., 1992.
- Bumin, Tülin: **Hegel: Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi**, 5. bs., İst., YKY Yay., 2013.
- Boynukara, Hasan: **Modern Eleştiri Terimleri**, İst., Boğaziçi Yay., 1997.
- Brendemoen, Bernt: “Bir Sufi Romanı Olarak Kara Kitap”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 209-223.
- Budak, Selçuk: **Psikoloji Sözlüğü**, Ank., Bilim ve Sanat Yay., 2009.
- Buttanrı, Müzeyyen: **Çeşitli Yönleriyle Tiyatro**, Eskişehir, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Basımevi Yay., 2011.
- Campbell, Joseph: **Yaratıcı Mitolojileri: Tanrının Maskeleri**, Çev. Kudret Emiroğlu, İst., İmge Kitabevi Yay., 1994.
- Can, Yeşim: “Döl Vermeyen Cinsellik”, **Cinsiyet, Cinsel Kimlik ve Cinsellik**, Der. Deniz Arduman, İst., Bilgi Üniversitesi Yay., 2013, s. 53-66.
- Carr, Edward Hallett: **Dostoyevski**, Çev. Ayhan Gerçekler, 7. bs., İst., İletişim Yay., 2010.

- Cebeci, Oğuz: **Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni**, İst., İthaki Yay., 2008.
- Cebeci, Oğuz: **Psikanalitik Edebiyat Kuramı**, Genişletilmiş 2. bs., İst., İthaki Yay., 2009.
- Cebecioğlu, Ethem: “Allah-İnsan İlişkisi ve Din”, **Altınoluk**, S. 136, Haziran 1997, s. 7.
- Cebecioğlu, Ethem: **Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü**, s. 27 (Çevrimiçi), http://dosyalar.semazen.net/e_kitap/TASAVVUF_TERIMLERI_VE_DEYIMLERI_SOZLUGU.pdf, 01.03.2014.
- Celâl, Peride: “İkizler” (hikâye), **Cumhuriyet**, 3 Ağustos 1939, s. 4.
- Cevizci, Ahmet: **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, 6. bs., İst., Paradigma Yay., 2005.
- Cevizci, Ahmet: **Felsefe Sözlüğü**, İst., Say Yay., 2011.
- Cevizci, Ahmet: **Felsefe Tarihi**, 4. bs., İst., Say Yay., 2012.
- Cüceloğlu, Doğan: **İnsan ve Davranışı: Psikolojinin Temel Kavramları**, 24. bs., İst., Remzi Kitabevi Yay., 2012.
- Cündioğlu, Düccane: “Aklın Kaleminden Kırk Kurallı Aşk”, **Yeni Şafak**, 30.08.2009 (Çevrimiçi), <http://www.yenisafak.com.tr/Yazarlar/?t=30.08.2009&y=DucaneCundioglu>, 27.07.2014.
- Çalışaneller, Saniye Çancı: “Doppelgänger in Orhan Pamuk’s The Black Book”, **Bilig**, S. 57, Bahar 2011, s. 1-15.
- Çetin, Halis: “Çatışma ve Diyalog Tartışmaları Arasında İki İnsan İki Medeniyet (Hay Bin Yakzan-Doğu/Robinson Crusoe-Batı)”, **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, S. 58-2, s. 30-53.
- Çetin, Nurullah: **Roman Çözümleme Yöntemi**, 4. bs., Ank., Edebiyat Otağı Yay., 2006.
- Çetişli, İsmail: **Metin Tahlillerine Giriş 2: Hikâye-Roman-Tiyatro**, Ank., Akçağ Yay., 2004.

- Çiftlikçi, Ramazan: “Türk Romanında Tip ve Karakter Problemi”, **Yedi İklim**, S. CXXIII, Haziran 2000, s. 42-52.
- Çobanoğlu, Özkul: **Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları**, Ank., Akçağ Yay., 2003.
- Çoruhlu, Yaşar: **Türk Mitolojisinin ABC’si**, İst., Kabalcı Yay., 1998.
- Çoruhlu, Yaşar: “Kapı”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 24, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2001, s. 341-342.
- Dayıoğlu, Gülten: **Mo’nun Gizemi 3: İkizler** (roman), İst., Altın Kitap Yay., 2011.
- Dayıoğlu, Gülten: **Kayıplara Karışmak** (roman), İst., Altın Kitaplar, 2014.
- Demir, Necati ve Erdem, Mehmet Dursun: “Türk Kültüründe Destan ve Battal Gazi Destanı”, **Turkish Studies/Türkoloji Dergisi I**, S. 1, 2006, s. 97-140 (Çevrimiçi)
<http://www.turkishstudies.net/dergi/cilt1/sayi1/makale/demirerdem.pdf> 27.12.2013.
- Demir, Yavuz: **İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi (1871-1890)**, İst., Dergâh Yay., 2002.
- Demiralp, Oğuz: “Mahur Beste’nin Bitmemişliği”, **“Bir Gül Bu Karanlıklarda”**: Tanpınar Üzerine Yazılar, Haz. Abdullah Uçman ve Handan İnci, 2. bs., İst., 3F Yay., 2008, s. 257-261.
- Demirli, Ekrem: “Vahdet-i Vücûd”, C. 42, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2012, s. 431-435.
- Dervişcemaloğlu, Bahar: **Anlatıbilime Giriş**, İst., Dergâh Yay., 2014.

- Devellioğlu, Ferit: **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat: Eski ve Yeni Harflerle**, 10. bs., Ank., Aydın Kitabevi Yay., 1992.
- Dilçin, Cem: **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, 9. bs., Ank., TDK Yay., 2009.
- Dilek, İbrahim: “Sibirya Türk Destanlarında Kahramanın Yeraltı ve Gökyüzü Dünyalarıyla İlişkileri Üzerine Bazı Tespitler”, **Millî Folklor**, S. 85, 2010, s. 46-56.
- Doltaş, Dilek: **Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar/ Uygulamalar**, Genişletilmiş 2. bs., İst., İnkılâp Yay., 2003.
- Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç: **Öteki**, Çev. Tansu Akgün, 3. bs., İst., Türkiye İş Bankası Yay., 2012.
- Dostoyevski, Fyodor: **İkiz**, Çev. Sabri Gürses, İst., Can Yay., 2010.
- Duvarcı, Ayşe: “Türklerde Tabiatüstü Varlıklar ve Bunlarla İlgili Kabuller, İnanmalar, Uygulamalar”, **Bilig**, S. 32, Kış/2005, s. 125-136.
- Eagleton, Terry: **Edebiyat Kuramı Giriş**, Çev. Tuncay Birkan, 2. bs., İst., Ayrıntı Yay., 2004.
- Eagleton, Terry: **Edebiyat Olayı**, Çev. Başak Yüce, İst., Sel Yay., 2012.
- Eagleton, Terry: **İngiliz Romanı**, Çev. Barış Özkul, İst., Sözcükler Yay., 2012.
- Ecevit, Yıldız: **“Ben Buradayım...”: Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası**, 5. bs., İst., İletişim Yay., 2011.
- Ecevit, Yıldız: **Türk Romanında Postmodern Açılımlar**, 6. bs., İst., İletişim Yay., 2009.

- Eco, Umberto: **Çirkinliğin Tarihi**, Çev. Anaca Uysal vd., İst., Doğan Egmont Yay., 2009.
- Eliade, Mircea ve Couliano, Ioan P.: **Dinler Tarihi Sözlüğü**, Çev. Ali Erbaş, İst., İnsan Yay., 1997.
- Eliade, Mircea: **Dinler Tarihine Giriş**, Çev. Lale Arslan, İst., Kabalcı Yay., 2003.
- Eliade, Mircea: **Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına**, Çev. Ali Berktaş, C. 1, İst., Kabalcı Yay., 2003.
- Eliade, Mircea: **Dinsel İnançlar ve Düşünce Tarihi: Gotama Budha'dan Hıristiyanlığın Doğuşuna**, Çev. Ali Berktaş, C. 2, İst., Kabalcı Yay., 2003.
- Enginün, İnci: "Abdülhak Hâmit Tarhan", **Tanzimat Edebiyatı**, Ank., Akçağ Yay., 2006.
- Enginün, İnci: **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, 4. bs., İst. Dergâh Yay., 2003.
- Enginün, İnci: **Türkçede Shakespeare**, İst., Dergâh Yay., 2008.
- Enginün, İnci: **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, 3. bs., İst., Dergâh Yay., 2007.
- Enoch, M. David ve Ball, Hadrian N.: **İlginc Psikiyatrik Sendromlar**, Çev. Banu Büyükkal, İst., Okyanus Yay., 2013.
- Eray, Nazlı: **Âşık Papağan Barı** (roman), İst., Merkez Yay., 2007.
- Eray, Nazlı: **Aşk Giyinen Adam** (roman), 5. bs., İst., Doğan Kitap Yay., 2011.
- Eray, Nazlı: **Farklı Rüyalara Sokağı** (roman), İst., Doğan Kitap Yay., 2014 (e-kitap).
- Eray, Nazlı: **Kayıp Gölge Kenti** (roman), İst., Turkuvaz Yay., 2008.

- Eray, Nazlı: **Orphée** (roman), Ank., Kaynak Yay., 1983.
- Eray, Nazlı: **Pasifik Günleri** (roman), 2. bs., İst., Can Yay., 1989.
- Erbil, Leyla: **Cüce** (roman), İst., YKY, 2001.
- Erdemir, Ayşegül Demirhan: “Ahlât-ı Erbaa”, C. 2, İst., **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, 1989, s. 19-22.
- Erden, Aysu: **Dünya Edebiyatının Efsaneleşen Kahramanları: Kara Anlatı**, İst., Hayal Yay., 2012.
- Erdoğan, Mehtap: “Yazma Kültürüne Ait Bir Metne Epik Yasaların Uygulanması Denemesi”, **Turkish Studies**, S. 5/3, Yaz 2010 (Çevrimiçi)
http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1494542986_58erdo%c4%9fan_mehtap.pdf 27.01.2014.
- Ergun, Metin: **Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi**, C. 1, Ank. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yay., 1997.
- Erhat, Azra: **Mitoloji Sözlüğü**, İst., Remzi Kitabevi Yay., 1984.
- Eroğlu, Mehmet: **Belleğin Kış Uykusu** (roman), 4. bs., İst., Agora Yay., 2006.
- Ersin, Saygın: **Erbain Fırtınası** (roman), İst., Karakutu Yay., 2006.
- Ersin, Saygın: **Zülfikâr'ın Hükümü** (roman) İst., Karakutu Yay., 2005.
- Ertekin, Aydın: “Fantastik Metinlere Kişi-Görüngü Bağlamında Psikanalitik Bir Yaklaşım: ‘Kum Adam’ Örneği”, **Edebiyat ve Bilim I: Ankara Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü II. Uluslararası Edebiyat ve Bilim Sempozyumu-I Bildirileri**, Ank., Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yay., 2011, s. 184-200.
- Esen, Nüket: **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2010.

- Esin, Emel: **Türk Kozmolojisine Giriş**, İst., Kabalcı Yay., 2001.
- Featherson, Mike: **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Çev. Mehmet Küçük, 2. bs., İst., Ayrıntı Yay., 2005.
- Feinberg, Todd E.: **Altered Egos: How the Brain Creates the Self**, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Feridüddin Attar: **Kuşların Dili: Mantık Al-Tayr**, Çev. Ahmet Metin Şahin, İst., Irmak Yay., 2011.
- Fono Universal Sözlük Türkçe-Almanca:
Fono Universal Sözlük: Türkçe-Almanca, Haz. Holder Knudsen vd., İst., Özal Matbaası, 2003.
- Fordham, Frieda: **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, Çev. Aslan Yalçınır, 8. bs., İst., Say Yay., 2011.
- Forster, E. M.: **Roman Sanatı**, Çev. Ünal Aytür, 2. bs., İst., Adam Yay., 1985.
- Forster, E. M.: “Düz ve Yuvarlak Karakterler”, **Roman Teorisi**, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Haz. Philip Stevick, , 2. bs., Ank., Akçağ Yay., 2004, s. 162-169.
- Foucault, Michel: **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, 4. bs., İst., Ayrıntı Yay., 2012.
- Foucault, Michel: **Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 4. bs., Ank., İmge Yay., 2013.
- Freud, Sigmund: **Sanat ve Edebiyat**, Çev. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın, İst., Payel Yay., 1999.
- Freud, Sigmund: **Rüyaların Yorumu (Tam Metin)**, Çev. Dilman Muradoğlu, İst., Say Yay., 2014.
- Freud, Sigmund: **Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası**, Çev. Banu Büyükkal ve Saffet Murat Tura, 4. bs., İst., Metis Yay., 2012.

- Gane, Mike: “Disappearance”, **The Baudrillard Dictionary**, Ed. Richard G. Smith, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010, s. 52-57.
- Geçtan, Engin: **Psikanaliz ve Sonrası**, 13. bs., İst., Metis Yay., 2008.
- Geçtan, Engin: **Varoluş ve Psikiyatri**, 7. bs., İst. Metis Yay., 2007.
- Giddens, Anthony: **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdili, 4. bs., İst., Ayrıntı Yay., 2010.
- Girard, René: **Kültürün Kökenleri**, Çev. Mükremin Yaman ve Ayten Er, Ank., Dost Yay., 2010.
- Girard, René: **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki**, 2. bs., İst., Metis Yay., 2007.
- Giridî Ali Aziz Efendi: **Muhayyelât-ı Aziz Efendi** (halk hikâyesi), Haz. Hüseyin Alacatlı, Ank., Akçağ Yay., 1999.
- Gogol, Nikolay: “Burun”, **Petersburg Öyküleri**, Çev. Ergin Altay, İst., İletişim Yay., 2011, s. 51-147.
- Gökalp-Aslan, G. Gonca: “İlk Türkçe Oyunlardan Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmet üzerine Bir İnceleme”, **Bilig**, S. 41, Bahar 2007, s. 45-68.
- Görken, Işık: “Çocukluk (Erken) Başlangıçlı Şizofreni: Tanısal Değerlendirmeler, Klinik Bulgular, Ayırıcı Tanı ve Tedavi Yaklaşımları”, **Düşünen Adam**, S. 15/1, 2002, s. 39-45.
- Green, André: **Hadım Edilme Kompleksi**, Çev. Levent Kayaalp, İst., Metis Yay., 2004.
- Gregory, Richard L. ve Zangwill, O. L.: **The Oxford Companion to the Mind**. Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Grimal, Pierre: **Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma**, Çev. Sevgi Tamgüç, İst., Sosyal Yay., 1997.
- Guntrip, Harry: **Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri ve Kendilik**, Çev. İpek Babacan, 2. bs., İst., Metis Yay., 2013.

- Güç, Ahmet: “Ruh (Diğer Dinlerde)”, C. 35, İst., **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2008, s. 197-199.
- Gülsoy, Murat: **Baba, Oğul ve Kutsal Roman** (roman), İst., Can Yay., 2012.
- Gülsoy, Murat: **Sevgilinin Geciken Ölümü** (roman), 3. bs., İst., Can Yay., 2011.
- Günay, Çimen: “Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında İktidar ve Gölgesiz Erkek”, **Efendime Söyleyeyim: Hasan Ali Toptaş Kitabı**, Haz. Mesut Varlık, İst., İletişim Yay., 2010, s. 204-223.
- Günday, Hakan: **Az** (roman), İst., Doğan Kitap Yay., 2011.
- Günday, Hakan: **Kinyas ve Kayra** (roman), 16. bs., İst., Doğan Kitap Yay., 2012.
- Gündüz, Aka: **Onların Romanı** (tefrika roman), **Cumhuriyet**, 25 Teşrinisani 1930, s. 3 (tefrika no:11).
- Gündüz, Aka: **Üvey Ana** (roman), Ank., Hâkimiyet-i Milliye Matbaası, 1933.
- Güner, Yıldız: “Maskede İfade: Dünya Maske Geleneklerine İfadeye Katkıları Açısından Bir Bakış”, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı Heykel Programı, İst., 2006 (yayımlanmamış yüksek lisans tezi).
- Gürbilek, Nurdan: “Erkek Yazar, Kadın Okur”, **Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**, Der. Sibel Irzık ve Jale Parla, 4. bs., İst., İletişim Yay., 2011, s. 275-305.
- Gürbilek, Nurdan: **Benden Önce Bir Başkası**, 2. bs., İst., Metis Yay., 2012.
- Gürbilek, Nurdan: **Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe**, 2. bs., İst., Metis Yay., 2007.

- Gürbilek, Nurdan: **Yer Değiştiren Gölge**, 3. bs., İst., Metis Yay., 2010.
- Gürkan, Salime Leyla: “Yılan”, C. 43, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2013, s. 527-529.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi: **Mezarından Kalkan Şehit-Mutallaka (Mezarından Kalkan Şehit)** (roman), İst., Everest Yay., 2012.
- Gürses, Sabri: “İkiz ve ‘Öteki’ler”, **İkiz**, Çev. Sabri Gürses, İst., Can Yay., 2010, s. 9-23.
- Hadzibegovic, Darmin: **Kara Kitap’ın Sırları: Orhan Pamuk’un Yazı ve Resimleriyle**, İst., YKY, 2013.
- Haedens, Kléber: **Roman Sanatı**, Çev. Yaşar Nabi, 2. bs., İst., Varlık Yay., 1961.
- Hançerlioğlu, Orhan: **Düşünce Tarihi: Dört Bin Yıllık Düşünce, Sanat ve Bilim Tarihinin Klasik Yapıtları Üstüne Eleştirel İnceleme**, 9. bs., İst., Remzi Kitabevi Yay., 2002.
- Hançerlioğlu, Orhan: **Felsefe Sözlüğü**, 11. bs., İst., Remzi Kitabevi, 1999.
- Harman, Ömer Faruk: “Hâbil ile Kâbil”, C. 14, İst., **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 1996, s. 376-378.
- Harvey, W.J.: “Romanda Sosyal Ortam”, **Roman Teorisi**, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Haz. Philip Stevick, 2. bs., Ank., Akçağ Yay., 2004, s. 169-187.
- Herzog, Werner: **La Soufrière: Warten Auf Eine Unausweichliche Katastrophe** (belgesel) (Çevrimiçi) http://www.dailymotion.com/video/xjtdys_la-soufriere-1977-stfr-werner-herzog_news, , 03.04.2013.
- Hidâyet, Sâdik: **Kör Baykuş** (roman), Çev. Behçet Necatigil, 6. bs., İst., YKY, 2011.
- Hilav, Selahattin: **Diyalektik Düşüncenin Tarihi**, İst., YKY Yay., 2012.

- Hoffmann, E.T.A.: “Kum Adam”, **Seçme Masallar**, Çev. İris Kantemir, İst., Türkiye İş Bankası Yay., 2008, s. 97-138.
- Holbrook, Victoria: “Alegorinin Ölümü, Hüsn-ü Aşk’ın Özgünlüğü”, **Defter**, S. 27, Bahar 1996, s. 65-80.
- Hollander, Elizabeth: “Sunuş”, **Oscar Wilde Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil Estetik ve Etik Üzerine**, Çev. Esin Soğancılar vd., 3. bs., İst., İletişim Yay., 2012, s. 7-27.
- Homer, Sean: **Jacques Lacan**, Çev. Abdurrahman Aydın, Ank., Phoenix Yay., 2013.
- Hortaçsu, Nuran: **İnsan İlişkileri**, 4. bs., Ank., İmge Kitabevi Yay., 2012.
- Huizinga, Johan: **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 4. bs., İst., Ayrıntı Yay., 2013.
- Hürriyet: “Klon Krallığının Yumurta İhtilafı”, **Hürriyet**, 26 Kasım 2005, (Çevrimiçi), <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=3563297&tarih=2005-11-26> 03.06.2014.
- Innes, Charlotte: “İstanbul’un Dile Gelişi”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 179-186.
- Işinsu, Emine: **Cumhuriyet Türküsü** (roman), İst., Bilge Kültür Sanat Yay., 2013.
- Işinsu, Emine: **Hacı Bayram** (roman), İst., Bilge Kültür Sanat Yay., 2012.
- İlhan, Attilâ: **Sokaktaki Adam** (roman), 4. bs., İst., Türkiye İş Bankası Yay., 2012.
- İz, Mâhir: **Tasavvuf: Mâhiyeti, Büyükleri ve Tarikatler**, Haz. M. Ertuğrul Düzdağ, 4. bs., İst., Kitabevi Yay., 2012.
- İzgü, Muzaffer: **Çizmeli Osman** (roman), Ank., Bilgi Yay., 1980.
- İzmir, Mutluhan: **Öznenin Diyalektiği: Hegel, Sartre ve Lacan**, İst., İmge Kitabevi Yay., 2013.

- J. Chasseguet ve Smirgel: **Ben İdeali: İdeal Hastalığı Üzerine Bir Psikanaliz Denemesi**, Çev. NesrinTura, İst., Metis Yay., 2005.
- Jackson, Danny P. vd.: **Gilgamiş Destanı**, Çev. Ahmet Antmen, 3. bs., Ank., Arkadaş Yay., 2012.
- Jacobi, Jolande: **C.G.Jung'un Psikolojisi: C.G.Jung'un Önsözleriyle**, Çev. Mehmet Arap, İst., İlhan Yay., 2002.
- Jacobson, Edith: **Kendilik ve Nesne Dünyası**, Çev. Selim Yazgan, İst., Metis Yay., 2004.
- Jahn, Manfred: **Anlatıbilim**, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, İst., Dergâh Yay., 2012.
- Jameson, Fredric: **Modernizmin İdeolojisi: Edebiyat Yazıları**, Çev. Kemal Atakay-Tuncay Birkan, İst., Metis Yay., 2008.
- Joyce, James: **Ulysses** (roman), Çev. Nevzat Erkmen, 13. bs., İst., YKY, 2011.
- Jung, C. G.: **Keşfedilmemiş Benlik**, Çev. Barış İlhan ve Canan Ener Sılay, 3. bs., İst., Barış İlhan Yay., 2013.
- Jung, C. G.: **Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi**, Çev. Engin Büyükinâl, İst., Say Yay., 1962.
- Jung, Carl Gustav: **Analitik Psikoloji**, Çev. Ender Gürol, 2. bs., İst., Payel Yay., 2006.
- Jung, Carl Gustav: **Dört Arketip**, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, 3. bs., İst., Metis Yay., 2012.
- Kader, Cemzade: "E. Levinas Felsefesinde Başka'nın Görünümü", Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Ana Bilim Dalı, Ank., 2012, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi).
- Kafli, Kadircan: **Mahfiruz Sultan** (tefrika roman), **Cumhuriyet**, 23.04.1939, s. 2 (tefrika no:1).
- Kallimci, Hasan: **İkiz Kardeşler** (roman), İst., Hikmet Neşriyat, 2006.
- Kanar, Mehmet: **Farsça Dilbilgisi, Konuşma, Çeviri Tekniği, Farsça-Türkçe, Türkçe-Farsça Sözlük**, İst., Say Yay., 2011.

- Kantarcıoğlu, Sevim: **Ahmet Hamdi Tanpınar: Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikâyeleri**, Ank., Akçağ Yay., 2004.
- Kantarcıoğlu, Sevim: **Edebiyat Akımları: Platon'dan Derrida'ya**, İst., Paradigma Yay., 2009.
- Kaplan, Mehmet: **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1**, 8. bs., İst., Dergâh Yay., 2006.
- Kaplan, Mehmet: **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2**, Gözden geçirilmiş 6. bs., İst., Dergâh Yay., 2004.
- Kaplan, Mehmet: **Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri: Türk Edebiyatında Tipler**, 7. bs., İst., Dergâh Yay., 2007.
- Kara, Esen: "The Use of The Female Doppelganger In Shirley Jackson's **The Bird's Nest, The Haunting Of Hill House and We Have Always Live In The Castle**", Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları Ana Bilim Dalı Amerikan Kültür ve Edebiyatı Bilim Dalı, İzmir, 2009 (yayımlanmamış yüksek lisans tezi).
- Kara, Zülküf: **Toplumla "Yüzleşme": Yüz Nakli Üzerine Fenomenolojik Bir Çözümleme**, İst., Ayrıntı Yay., 2013.
- Karabey, Zeynep: "Soruşturma: Romanda Tip Olgusu ve Tip'in İşlevi Üzerine", **Yazko Edebiyat**, C. 4, S. 24, İst., Ekim 1982, s. 88-100.
- Karagözlü, Volkan: "Arketipsel Sembolizm Bağlamında Mihr ü Vefâ Mesnevisinin İncelenmesi", **Turkish Studies**, S. 7/1, Kış 2012, s. 1405-1421 (Çevrimiçi) http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1302067514_74_karag%c3%b6zl%c3%bcvolkan_t.pdf 27.09.2013.
- Karaismailoğlu, Adnan: "Mesnevi'de Ben ve Sen Tanımlaması", **Muğla Üniversitesi Uluslararası İmgelem Sempozyumu**,

- 26-28 Nisan 2004, (Çevrimiçi)
http://akademik.semazen.net/author_article_print.php?id=855, 01.11.2013 (yayımlanmamış sempozyum bildirisi).
- Karakurt, Deniz: **Türk Mitoloji Ansiklopedisi (Açıklamalı Resimli), Türk Söylence Sözlüğü (Türk Söylence Sözlüğünün Ansiklopedik Versiyonudur)**, s. 248 (Çevrimiçi), <http://www.bilinmeyenturktarihi.com/pdf/turk-mitoloji-ansiklopedisi.pdf>, 02.03.2014 (e-kitap).
- Karamağaralı, Nihal: **Kök Salmış Ağaçlar** (roman), **Cumhuriyet**, 5 Ağustos 1969, s. 4 (tefrika no:1).
- Karataş, Turan: **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, İst., Sütun Yay., 2011.
- Karay, Refik Halid: **2000 Yılın Sevgilisi** (roman), İst., İnkılâp Yay., 2009.
- Karay, Refik Halid: **İki Cisimli Kadın** (roman), İst., İnkılâp Yay., 2009
- Karlığa, H. Bekir: “Cisim”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 8, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 1993, s. 28-31.
- Kaymaz, Sezgin: **Zindankale** (roman) İst., İletişim Yay., 2004.
- Kazak, Şenay Kırgız: “Ernst Theodor Amedeus Hoffmann’ın Eserlerinde İncelenen Fantastik Bir Motif: Eşruh”, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 6, S. 24, Kış 2013, s. 237-247.
- Keenan, James G. : “Gılgamış: Bir Değerlendirme”, **Gılgamış Destanı**, Çev. Ahmet Antmen, Haz. Danny P. Jackson vd., 3. bs., Ank., Arkadaş Yay., 2012, s. XLII-L.
- Kefeli, Emel: **Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları**, İst., Ak Yay., 2009.
- Kemaloğlu, Murat: “Çözümlemeci Süreçte Kültüre Yabancı Söylenceler”, **Cogito: Yüz Yılın Psikanalizi**, S. 9, Güz 1996, İst., YKY. Yay., s. 205-218.

- Kerényi, Carl: **Dionysos: Yok Edilmez Yaşamın Arketip İmgesi**, Çev. Bahar Çetiner, İst., Pinhan Yay., 2013.
- Kerényi, Carl: **Prometheus: İnsan Varoluşunun Arketip İmgesi**, Çev. Tacibaht Türel, İst., Pinhan Yay., 2012.
- Kern, Stephen: **Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)**, Çev. Ali Selman, İst., İletişim Yay., 2013.
- Kernberg, Otto: **Sapıklıklarda ve Kişilik Bozukluklarında Saldırganlık**, Çev. M. Banu Büyükkal, 2. bs., İst., Metis Yay., 2010.
- Ketenci, Taşkın: “Marques de Sade: İnsan-Doğa İlişkisinde İnsan Doğasının Doğal Yanının Savunusu”, (Çevrimiçi) <http://www.flisdergisi.com/sayi3/75-96.pdf>, 02.01.2014.
- Kılavuz, Ahmet Saim: “Cin (Kelâm)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 8, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 1993, s. 8-10.
- Kılıç, Engin: “Kara Kitap”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 165-167.
- Kılıç, Sinan: “Jean Paul Sartre’in Felsefesinde Öteki Kavramı”, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Ana Bilim Dalı, Antalya, 2006, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi).
- Kıran, Zeynel ve Kıran, Ayşe (Eziler): **Yazınsal Okuma Süreçleri: Dilbilim, Göstergibilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler**, Ank., Seçkin Yayınevi, 2000.
- Kırgız, Şenay: “E.T.A. Hoffmann’ın Eserlerinde Fantastik Ögeler”, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman

- Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Erzurum, 2010
(yayımlanmamış yüksek lisans tezi).
- Kızılçelik, Sezgin: **Zalimler ve Mazlumlar: Küreselleşmenin İnsanı Olmayan Doğası**, Ank., Anı Yay., 2004.
- Knapp, Bettina L.: **A Jungian Approach to Literature**, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984.
- Knowless, Elisabeth: **The Oxford Dictionary of Phrase and Fable**, Second Edition, Oxford, Oxford University Press, 2006, (Çevrimiçi),
<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198609810.001.0001/acref-9780198609810-e-2217?rskey=Bgrmr3&result=2208> 03.04.2014.
- Kocabıyık, Ergun: **Aynadaki Narkissos: Herşey ve Hiçbirşey Olarak Yüz**, 2. bs. (genişletilmiş yeni basım), İst, Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2010.
- Koç, Emel: “Jean Paul Sartre Felsefesinde ‘Ben-Başkası-İletişim’ Problemi”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C. XL, 1999, s. 333-347.
- Koçak, Orhan: “Güzeldi Beyaz Kale!”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 149-153.
- Koçak, Orhan: “Aynadaki Kitap, Kitaptaki Ayna”, **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Der. Nüket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 144-183.
- Kohut, Heinz: **Kendiliğin Çözümlemesi: Narsisistik Kişilik Bozukluklarının Psikanalitik Tedavisine Sistemli Bir Yaklaşım**, Çev. Cem Atbaşoğlu vd., 2. bs., İst., Metis Yay., 2004.
- Kolcu, Abdurrahman: **Dandizm ve Türk Edebiyatında Dandy**, Erzurum, Salkımsöğüt Yay., 2012.

- Korkmaz, Ramazan: “Arketipsel Sembolizm Açısından Dede Korkut Anlatılarındaki Yüce- Birey ve Alp-Bilge Tipi”, Ank., **Şerif Aktaş’a Armağan**, 2012, s. 255-262.
- Korkmaz, Ramazan: “Metaforik Dönüştürme Biçimleri ve Efendi-Köle Diyalektiği Bakımından Beyaz Kale”, **Bilig**, S. 50, Yaz-2009, s. 119-130.
- Kristeva, Julia: **Ruhun Yeni Hastalıkları**, Çev. Nilgün Tural, İst., Ayrıntı Yay., 2007.
- Kudret, Cevdet: **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I**, İst., İnkılâp Yay., 2009.
- Kula, Onur Bilge: **Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı I**, İst., İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., 2010.
- Kula, Onur Bilge: **Brecht, Lukacs, Bloch: Sanat ve Edebiyat**, İst., Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2014.
- Küçükalp, Derya: “Efendi-Köle Ahlâkı vs. Efendi Köle Diyalektiği”, **Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi**, C. XXIX, S.1, Bursa, 2010, s. 53-63.
- Laing, R.D.: **Bölünmüş Benlik: Akıl Sağlığı ve Delilik Üzerine Varoluşsal Bir Çalışma**, Çev. Ergün Akça, İst., Pinhan Yay., 2012.
- Lass, Abraham H.: **Dünya Edebiyatının Şaheserleri 100 Büyük Roman I**, Çev. Nejat Muallimoğlu, 5. bs., Ank., Ötüken Yay., 2003.
- Lass, Abraham H.: **Dünya Edebiyatının Şaheserleri: 100 Büyük Roman 2**, Çev. Nejat Muallimoğlu, 5. bs., Ank., Ötüken Yay., 2003.
- Lefebvre, Henri: **Diyalektik Materyalizm**, Çev. Barış Yıldırım, İst., Kanat Yay., 2006.
- Lehrer, Jonah: **Proust Bir Sinirbilimciydi**, Çev. Ferit Burak Aydar, 2. bs., İst., Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2011.

- Levinas, Emmanuel: “Martin Heidegger ve Ontoloji”, Çev. Elis Simson, **Cogito: Heidegger Varlığın Çobanı** (Özel Sayı), , S. 64, Güz 2010, s. 19-49.
- Lings, Martin: **Simge ve Kökenörnek: Oluşum ve Anlamı Üzerine**, Çev. Süleyman Sahra, Ank., Hece Yay., 2003.
- Livaneli, Zülfü: **Kardeşimin Hikâyesi** (roman), 75. bs., İst., Doğan Kitap Yay., 2013.
- Lucy, Niall: **Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş**, Çev. Aslıhan Aksoy, İst., Ayrıntı Yay., 2003.
- Lukács, Georg: **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Çev. Cevat Çapan, 5. bs., İst., Payel Yay., 2000.
- Lukács, Georg: **Roman Kuramı**, Çev. Cem Soydemir, 2. bs., İst., Metis Yay., 2007.
- Lukács, György: **Tarihsel Roman**, Çev. İsmail Doğan, Ank., Epos Yay., 2010.
- Luka İncili: 14:25-27, 33 (Çevrimiçi) <http://www.kutsal-kitap.org/%C3%87arm%C4%B1h%C4%B1-y%C3%BCKlenmek.htm> (27.06.2014).
- MacIntyre, Alasdair: **Erdem Peşinde: Ahlâk Teorisi Üzerine Bir Çalışma**, Çev. Muttalip Özcan, İst., Ayrıntı Yay., 2001.
- Manfredi, Valerio Massimo: **Büyük İskender: Makedonya’dan Anadolu’ya** (roman), Çev. Eren Cendey, 3. bs., İst., Can Yay., 2000.
- Masterson, James F.: **Gelişimsel Kendilik ve Nesne İlişkileri Yaklaşımına Yeni Bir Bakış, Kişilik Bozuklukları: Teori Teşhis Tedavi**, Çev. Betül Taylan Bozkurt ve Tuğrul Veli Soylu, İst., Litera Yay., 2013
- Mauss, Marcel: **Sosyoloji ve Antropoloji: Claude-Lévi Strauss’un Önsözüyle**, Çev. Özcan Doğan, Ank., Doğu-Batı Yay., 2005.

- Mehmed Murad (Mizancı): **Turfanda mı Yoksa Turfa mı?** (roman), 2. bs., Ank., Akçağ Yay., 2005.
- Memmedova, Tahire: “Tip: Sınıflandırılması ve Fonksiyonu”, **Türk Kültürü**, S. 446, Yıl XXXVIII, Haziran 2000, s. 358-361.
- Menteş, Murat: **Dublörün Dilemması** (roman), 12. bs., İst., İletişim Yay., 2010.
- Mercan, Çare Sertelin: “Gelişim Psikolojisinde Kuramlar ve Araştırma Yöntemleri”, **Gelişim Psikolojisi**, Ed. Hatice Ergin-Armağan Yıldız, 3. bs., İst., Nobel Yay., 2012.
- Meriç, Cemil: **Jurnal: 1955-1965**, C. I, 17. bs., İst., İletişim Yay., 2007.
- Merter, Mustafa: **Psikolojinin Üç Boyutu: Nefs Psikolojisi ve Rüyalarm Dili**, İst., Kaknüs Yay., 2014.
- Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî: **Mesnevî-i Şerîf (Tam Metin)**, Çev. Süleyman Nahîfî, Sad. Âmil Çelebioğlu, İst., Timaş Yay., 2007.
- Mollaosmanoğlu, Mehmet: **Kaderler Tableti** (roman), İst., Galata Yay., 2011.
- Moran, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 16. bs., İst., İletişim Yay., 2007.
- Moran, Berna: “Üstkurmaca Olarak Kara Kitap”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 168-178.
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat’tan A.H. Tanpınar’a**, 19. bs., İst., İletişim Yay., 2007.
- Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali’den Yusuf Atılgan’a**, 14. bs., İst., İletişim Yay., 2006.
- Moretti, Franco: **Modern Epik: Goethe’den Garcia Márquez’e Dünya Sistemi**, Çev. Nurçin İleri ve Mehmet Murat Şahin, İst., Agora Kitaplığı, 2005.

- Mull, Çiğdem Pala: **Gotik Romanın Kıtalararası Serüveni**, Ank., Ürün Yay., 2008.
- Mungan, Murathan: **Şairin Romanı** (roman), İst., Metis Yay., 2011.
- Murphy, John W.: **Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri**, Çev. Hüsamettin Aslan, İst., Eti Yay., 1995.
- “Müslümana Kâfir Demenin Haram Oluşu”:
(Çevrimiçi)
<http://www.islamdahayat.com/riyaz/muslumana%20kafir%20demek326.html>, 08.08.2014.
- Nabokov, Vladimir: **Rus Edebiyatı Dersleri**, Çev. Yiğit Yavuz, Fatih Özgüven ve Ayşe Nihal Akbulut, İst., İletişim Yay., 2013.
- Naci, Fethi: “‘Esrarımı Mesneviden Aldım’ Dizesinden Sonra Gelen Dizeyi Anımsıyor musunuz?”, **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Der. Nüket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 25-28.
- Nakıboğlu, Gülsün: “İskender’in Okyanusları”, **Türk Edebiyatı**, S. 462, Nisan 2012, s. 32-37.
- Nâmık Kemal: “Mukaddime-i Celâl”, **Nâmık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları**, Haz. Kâzım Yetiş, 2. bs., İst., Alfa Yay., 1996, s. 344-369.
- Nazlı, Atiye: “Binbir Gece Masallarının Anadolu Türk Masallarına Etkileri Üzerine Bir Araştırma”, Konya, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Blim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, 2011 (yayımlanmamış doktora tezi).
- Neiman, Susan: **Modern Düşüncede Kötülük: Alternatif Bir Felsefe Tarihi**, Çev. Ayhan Sargüney, İst., Ayrıntı Yay., 2006.
- Nietzsche, Friedrich: **Gezgin ve Gölgesi: İnsanca-Pek İnsanca 2**, Çev. Mustafa Tüzel, İst., Türkiye İş Bankası Yay., 2014.

- Niffenegger, Audrey: **İmkânsız Aşklar Evi** (roman), Çev. Sibel Akyel Eraltan, İst., Epsilon Yay., 2010.
- Oğuzertem, Süha: “Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler”, **“Bir Gül Bu Karanlıklarda”**: **Tanpınar Üzerine Yazılar**, Haz. Abdullah Uçman ve Handan İnci, 2. bs., İst., 3F Yay., 2008, s. 460-477.
- Oğuzertem, Süha: “**Huzur**’u Mazmunlarıyla Okumak”, **Tanpınar Zamanı: Son Bakışlar**, Haz. Handan İnci, İst., Alfa Yay., 2012, s. 127-140.
- Oğuzertem, Süha: “İktidarı Öven Galip: Modernist Roman(s)ımızın Çerçevesi ve Ödipal Anlatının Sınırları”, **Defter** , S. 16, Nisan-Temmuz 1991, s. 145-149.
- Okay, Orhan: **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, İst., Dergâh Yay., 2005.
- Okay, Orhan: **Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar**, İst., Dergâh Yay, 2010.
- Olrik, Axel: “Halk Anlatılarının Epik Kuralları II”, **Millî Folklor**, C. 3, S. 24, Kış 1994, s. 4-5.
- Olrik, Axel: “Halk Anlatılarının Epik Kuralları”, **Millî Folklor**, C. 3, S. 23, Güz 1994, s. 2-5.
- Outhwaite, William: **Modern Toplumsal Düşünce Sözlüğü**, Çev. Melih Pekdemir, İst., İletişim Yay., 2008.
- Ögel, Bahaeddin: **Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)**, C. 2, Ank., Türk Tarih Kurumu Yay., 1995.
- Ögel, Bahaeddin: **Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanlar)**, C. 1, 2. bs., Ank., Türk Tarih Kurumu Yay., 1993.
- Özdemir, Gülseren: “1980 Sonrası Toplum Problemlerinin İnci Aral’ın Romanlarına Yansıması”, TUDOK 2008, İstanbul Kültür Üniversitesi, "Uluslararası Türk Dili ve

Edebiyatı Öğrenci Kongresi", (4-6 Ağustos 2008)
(Çevrimiçi)

http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/gulseren_ozdemir_1980_sonrasi_toplum_sorunlari_inci_aral.pdf, 02.09.2013.

- Özden, Salih Yaşar: “Halüsinasyonlar”, **Kartal Devlet Hastanesi Tuup Dergisi**, C. 1, S. 3, 1990, s. 176-182.
- Özgüven, Fatih: “Türk Edebiyatının Büyük Yolculuğu: Tutunamayanlar”, **Oğuz Atay’a Armağan: Türk Edebiyatının “Oyun/Bozan”ı**, Yay. Haz. Handan İnci, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2008, s. 208- 210.
- Özkan, Serdar: **Kayıp Gül** (roman), 20. bs., İst., Timaş Yay., 2011.
- Özlem, Doğan: **Etik: Ahlak Felsefesi**, 2. bs., İst., Say Yay., 2010.
- Özön, Mustafa Nihat: **Türkçede Roman**, Baskıya Haz. Alpay Kabacalı, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009.
- Öztürk, Özhan: **Folklor ve Mitoloji Sözlüğü**, Ank., Phoenix Yay., 2009.
- Özünlü, Ünsa: **Edebiyatta Dil Kullanımları**, İst., Multilingual Yay., 2001.
- Pala, İskender: **Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü**, 5. bs., İst., Ötüken Yay., 1999.
- Pala, İskender: **Katre-i Matem** (roman), İst., Kapı Yay., 2009.
- Pala, İskender: **Şah ve Sultan** (roman), 2. bs., İst., Kapı Yay., 2010.
- Palahniuk, Chuck: **Dövüş Kulübü** (roman), Çev. Elif Özsayar, 13. bs., İst., Ayrıntı Yay., 2013.
- Pamirtan, Sıtkı Şükrü: **Toprak Mahkûmları** (roman), İzmir, Meşher Basımevi, 1938.
- Pamuk, Orhan: **Beyaz Kale** (roman), İst., YKY, 2013.

- Pamuk, Orhan: **Kara Kitap** (roman), 27. bs., İst., İletişim Yay., 1999.
- Pamuk, Orhan: **Saf ve Düşünceli Romancı**, İst., İletişim Yay., 2011.
- Parini, Jay: “Korsanlar, Paşalar ve Müneccimbaşı”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 110-114.
- Parla, Jale: **Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik**, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2005.
- Parla, Jale: “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?”, **Kadınlar Dile Düşünce**, Der. Sibel Irzık ve Jale Parla, 4. bs., İletişim Yay., 2011, s. 15-33.
- Parla, Jale: “Kara Kitap Neden Kara?”, **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Der. Nüket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 102-109.
- Parla, Jale: “Roman ve Kimlik: Beyaz Kale”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 85-98.
- Parla, Jale: **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, 7. bs., İst., İletişim Yay., 2007.
- Parla, Jale: **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2012.
- Parrinder, Patrick: “Mankenci”, **Orhan Pamuk’u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 202-208.
- Pekşen, Aysun: **Aldorian: Kayıp Ülke** (roman), İst., Final Kültür Sanat Yay., 2014.
- Peters, Francis E.: **Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü: Tarihsel Bir Okuma**, Çev. ve Haz. Hakkı Hünler, İst., Paradigma Yay., 2004.
- Platon: **Şölen**, Çev. Cüneyt Çetinkaya, İst., Bordo Siyah Yay., 2010.
- Poe, Edgar Alan: “William Wilson”, **Bütün Hikâyeleri**, Çev. Dost Körpe, 7. bs., İst., İthaki Yay., 2013, s. 350-365.

- Poe, Edgar Allan: **Bütün Şiirleri**, Çev. Oğuz Cebeci, 5. bs., İst., , İthaki Yay., 2010.
- Poloma, Margaret M.: **Çağdaş Sosyoloji Kuramı**, Çev. Hayriye Erbaş, 4. bs., Ank., Palme Yay., ©2011.
- Posadas, Baryon Tensor: “Double Fictions and Double Visions of Japanese Modernity”, Department of East Asian Studies University of Toronto, Toronto, 2010 (yayımlanmamış doktora tezi).
- Pospelov, Gennadiy: **Edebiyat Bilimi**, Çev. Yılmaz Onay, 2. bs., İst., Evrensel Yay., 2005.
- Quinn, Edward: **A Dictionary of Literature and Thematic Terms**, Second Edition., New York, Facts On File Publishing, 2006.
- Raglan, Lord: “Geleneksel Kahraman”, Çev. Metin Ekici, **Millî Folklor**, C. 5, S. 37, Bahar 1998, s. 124-138.
- Read, John; Mosher, Loren R. ve Bentall, Richard P.:
Models of Madness: Psychological, Social and Biological Approaches to Schizophrenia, Hove:England, Brunner-Routledge Press, 2004.
- Recaizade Mahmut Ekrem: **Araba Sevdası** (roman), İst., İnkılâp Yay., 1985.
- Ritter, Hellmut: **Doğu Mitolojisinin Edebiyata Etkisi: Karşılaştırmalı Edebiyat Metinleri**, Ed. Mehmet Kanar, İst., Ayrıntı Yay., 2011.
- Rose, Edward J.: “Blake and the Double: The Spectre as Doppelganger”, **Colby Library Quartetly**, S. 13, No.2, Haziran 1977, s. 127-139.
- Saavedra, Miguel de Cervantes:
La Mancha’lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote, Çev. Roza Hakmen, C. I, 14. bs., İst., YKY, 2011.

- Safa, Peyami: **Matmazel Noraliya'nın Koltuğu** (roman), 17. bs., İst., Ötüken Yay., 1999.
- Safa, Peyami: **Selma ve Gölgesi** (roman), 3. bs., İst., Alkım Yay., 2008.
- Safa, Peyami: **Yalnızız** (roman), 14. bs., İst., Ötüken Yay., 1999.
- Said, Edward: **Oryantalizm**, Çev. Nezh Uzel, 4. bs., İst., İrfan Yay., 1998.
- Sancar, Serpil: **Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar**, İst., İletişim Yay., 2012.
- Saraç, Tahsin: **Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük**, C.1, Ank., Bilgi Basımevi, 1976.
- Sartre, Jean-Paul: **Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi**, Çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen, 4. bs., İst., İthaki Yay., 2011.
- Sartre, Jean-Paul: **Varoluşçuluk**, Çev. Asım Bezirci, 24. bs., İst., Say Yay., 2013.
- Sartwell, Crispin: **Edepsizlik, Anarşi ve Gerçeklik**, Çev. Abdullah Yılmaz, İst., Ayrıntı Yay., 1999.
- Sayın, Şara: "Beyaz Kale Bir Düş mü?", **Orhan Pamuk'u Anlamak**, Der. Engin Kılıç, 3. bs., İst., İletişim Yay., 2006, s. 99-109.
- Sazyek, Hakan: **Roman Terimleri Sözlüğü: Roman Sanatından Yüz Terim**, İst., Hece Yay., 2013.
- Schacter, Daniel L.: **Belleğin İzinde: Beyin, Zihin ve Geçmiş**, Çev. Eda Özgül, İst., YKY, 2010.
- Schimmel, Annemarie: **İslamın Mistik Boyutları**, Çev. Ergun Kocabıyık, 3. bs., İst., Kabalcı Yay., 2012.
- Schnapper, Dominique: **Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki İle İlişki**, Çev. Ayşegül Sönmezay, İst., İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., 2005.

- Sevgi, H. Ahmet: “Mantıku’t-Tayr”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 28, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2003, s. 29-30.
- Shakespeare, William: **On İkinci Gece**, Çev. Bülent Bozkurt, 3. bs., İst., Remzi Kitabevi, 1998.
- Shakespeare, William: **On İkinci Gece ya da Gönlünüzce**, Çev. Sevgi Sanlı, 2. bs., İst., Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2010.
- Shakespeare, William: **Yanlışlıklar Komedyası**, Çev. Özdemir Nutku, Türkiye İş Bankası Yay., 2. bs., İst., 2011.
- Shayegan, Daryush: **Melez Bilinç**, Çev. Haldun Bayrı, İst., Metis Yay., 2013.
- Shelley, Mary: **Frankenstein** (roman), Çev. Orhan Yılmaz, 4. bs., İst., İthaki Yay., 2012.
- Sinanoğlu, Mustafa: “Küfür”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 26, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2002, s. 533-536.
- Slethaug, Gordon E.: **The Play of The Double in Postmodern American Fiction**, Southern Illinois, Southern Illinois University Press, 1993.
- Snowden, Ruth: **Jung Kilit Fikirler**, Çev. Kemal Atakay, 2. bs., İst., Optimist Yay., 2013.
- Sözen, Mustafa: “Sinemasal Anlatıda Bakış Açısı Kavramı ve Örnek Çözümlenmeler”, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, S. 20, 2008, , s. 577-595.
- Sözer, Önay: **Öteki** (roman), 2. bs., İst., Yazko Yay., 1983.
- Sözer, Önay: **Sonradan Yaşamak** (roman), İst., YKY, 2009.
- Steinmetz, Jean-Luc: **Fantastik Edebiyat**, Çev. Hasan Fehmi Nemli, Ank., Dost Yay., 2006.
- Su, Mükerrerrem Kamil: **Küçük Dünyalar** (roman), İst., İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1981.

- Sugiyama, Ceren Aksoy: “Antropolojide Beden Sorunsalına Bedenlileşme Teorisinin Katkısı”, **Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi**, S. 24, s. 69-93. (Çevrimiçi)
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/71/1760/18662.pdf>
_23.11.2013.
- Szerb, Antal: **Dünya Yazın Tarihi**, Çev. Vural Yıldırım, Ank., Dost Yay., 2008.
- Şafak, Elif: **Aşk** (roman), Çev. K. Yiğit Us (Yazarla Birlikte), İst., Doğan Kitap Yay., 2009.
- Şafak, Elif: **Bit Palas** (roman), İst., Metis Yay., 2002.
- Şafak, Elif: **İskender** (roman), Çev. Omca A. Korugan (Yazarla birlikte), İst., Doğan Kitap Yay., 2011.
- Şafak, Elif: **Mahrem: Görmeye ve Görülmeye Dair Bir Roman** (roman), 6. bs., İst., Metis Yay., 2003.
- Şafak, Elif: **Pinhan** (roman), 4. bs., İst., Metis Yay., 2003.
- Şafak, Elif: **Siyah Süt: Yeni Başlayanlar İçin Postpartum Depresyon** (roman), İst., Doğan Kitap Yay., 2007.
- Şafak, Elif: **Şehrin Aynaları** (roman), 4. bs., İst. Metis Yay., 2002.
- Şahin, İbrahim: **Ahmet Hamdi Tanpınar: Haz ve Günah, Bir Tanpınar Yorumu**, 2. bs., İst., Kapı Yay., 2012.
- Şahin, M. Süreyya: “Cin”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, C. 8, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 1993, s. 5-8.
- Şahin, Mustafa: “Freudcu Ruhçözümsel Eleştiri Yöntemi ve Bu Yönteme göre Nikolay Gogol’un ‘Bir Delinin Hatıra Defteri’ ve ‘Burun’ Adlı Yapıtlarının Çözümlemesi”,

Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Isparta, 2010, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi).

Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi:

A'mak-ı Hayal: "orijinal metin" (roman), Haz. Osman Gündüz, 6. bs., Ank., Akçağ Yay., 2011.

Şenel, Alâeddin:

Kemirgenlerden Sömürgenlere İnsanlık Tarihi, Ank., İmge Kitabevi Yay., 2006.

Şener, Sevda:

"İşaretleri Değerlendirme Kitabı", **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Der. Nüket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 110-114.

Şeyh Galip:

Hüsn ü Aşk, Haz. Muhammet Nur Doğan, 5. bs., İst., Yelkenli Yay., 2008.

Tahir, Kemal:

Körduman (roman), İst., İthaki Yay., 2009.

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

"Abdullah Efendinin Rüyalari", **Hikâyeler**, 7. bs., İst., Dergâh Yay., 2007.

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 8. bs., İst., Çağlayan Yay., 1997.

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

Edebiyat Dersleri: Gözde Sağnak, Ali F. Karamanlıoğlu ve Mehmed Çavuşoğlu'nun Ders Notları, Haz. Abdullah Uçman, 3. bs., İst., YKY, 2004.

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

Edebiyat Üzerine Makaleler, Haz. Zeynep Kerman, 8. bs., İst., Dergâh Yay., 2007.

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

Huzur (roman), 17. bs., İst., Dergâh Yay., 2009.

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

Mahur Beste (roman), 9. bs., İst., Dergâh Yay., 2010.

Tanpınar, Ahmet Hamdi:

Saatleri Ayarlama Enstitüsü (roman), 14. bs., İst., Dergâh Yay., 2009.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Sahnenin Dışındakiler** (roman), 9. bs., İst. Dergâh Yay., 2011.
- Tarhan, Abdülhak Hâmid : **Bütün Şiirleri IV**, Haz. İnci Enginün, İst., Dergâh Yay., 2001.
- Tarhan, Nevzat: **Toplum Psikolojisi: Sosyal Şizofreniden Toplumsal Empatiye**, Haz. Fatma Özten, 5. bs., İst., Timaş Yay., 2012.
- TDK: **TDK Güncel Türkçe Sözlük**, (Çevrimiçi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=D%C4%B0KOTOM%C4%B0 03.02.2013.
- TDK: **Türk Dil Kurumu Kişi Adları Sözlüğü**, (Çevrimiçi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_kisiadlari&arama=anlami&uid=4880&guid=TDK.GTS.53d9df2f7defe8.88286822, 05.03.2014.
- TDK: **Türkçe Sözlük**, 8. bs., Ank., TDK Yay., 1998.
- Tekin, Latife: **Muinar** (roman), İst., Everest Yay., 2006.
- Tekin, Mehmet: **Roman Sanatı 1: Romanın Unsurları**, 4. bs., İst., Ötüken Yay., 2004.
- Tekin, Mehmet: **Romancı Yönüyle Peyami Safa**, İst., Ötüken Yay., 1999.
- Tepebaşılı, Fatih: **Roman İncelemesine Giriş: Notlar, Açıklamalar, Örnekler**, Konya, Çizgi Kitabevi, 2012.
- S. Thompson: **Thompson Motif Index**, (Çevrimiçi), http://www.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Content/Thompson_Motif-Index.pdf, 07.04.2013.
- Tilbe, Ali ve İşler, Ertuğrul: “Tahsin Yücel’in Kumru ile Kumru’sunda Kişi/Uzam İlişkisi”, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Anabilim Dalı Dilbilim Dergisi, C. 2, S. 20, 2008, s. 1-19.

- Todorov, Tzevatan: **Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**, Çev. Nedret Öztokat, İst., Metis Yay., 2004.parla
- Topdemir, Hüseyin Gazi: “Aristoteles’in Doğa-Fizik-Felsefesi”, **Felsefe Dünyası**, S. 39, 2004/1, s. 3-19.
- Toptaş, Hasan Ali: **Gölgesizler** (roman), 4. bs., İst., İletişim Yay., 2009.
- Toptaş, Hasan Ali: **Kayıp Hayaller Kitabı** (roman), 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009.
- Törenek, Mehmet: **Başka Hayatlar Peşinde: Tanpınar’ın Romanları Üzerine Bir İnceleme**, 2. bs., İst., Kitabevi Yay., 2012.
- Troyat, Henri: **Dostoyevski**, Çev. Leylâ Gürsel, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2010.
- Tural, Secaattin: “Huzur Romanında Nihilist Bir Karakter: Suad”, **Turkish Studies**, S. 5/4, Sonbahar 2010, s. 1487-1498 (Çevrimiçi)
https://www.academia.edu/5814015/Huzur_Romanında_Nihilist_Bir_Karakter_Suad 27.05.2014.
- Tural, Secaattin: **Türk Romanında Mevlâna**, İst., Ötüken Yay., 2011.
- Tükel, Raşit: “Freud’un Metinlerinde Ego İdeali”, **Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası**, Çev. Banu Büyükkal ve Saffet Murat Tura, 4. bs., İst., Metis Yay., 2012.
- Tülbentçi, Feridun Fazıl: **Hürrem Sultan** (roman), İst., İnkılâp Kitabevi Yay., 2010.
- Türkan, Kadriye: “Türk Dünyası Masallarında Su Kültü”, **Millî Folklor**, S. 93, 2012, s. 135-148.
- Türkdoğan, Melike Gökcan: “Aşk Mesnevileri ve Gazellerdeki Sevgili İmajına Dair Bir Karşılaştırma”, **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, S. 29, Bahar 2011, s. 111-124.
- Uçar, Aslı: “Araba Sevdası ve Felâtun Bey ile Râkım Efendi Romanlarında Mimetik Arzu”, **Pasaj**, S. 6, Şubat-Mayıs 2008, s. 168-180.

- Uçman, Abdullah: “İnsanımızın Romanı: Tutunamayanlar”, **Oğuz Atay’a Armağan: Türk Edebiyatının “Oyun/Bozan”ı**, Yay. Haz. Handan İnci, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2008, s. 166-173.
- Uçman, Abdullah: “Namık Kemal Üzerine Bir Biyografi Denemesi”, **Tanzimat Edebiyatı**, Ank., Akçağ Yay., 2006, s. 201-288.
- Uçuk, Cahit: **Türk İkiizleri** (roman), 4. bs., İst., Bilge Kültür Sanat Yay., 2008.
- Uğur, Veli: **1980 Sonrası Türkiye’de Popüler Roman**, İst., Koç Üniversitesi Yay., 2013.
- Uludağ, Süleyman: “Ruh (tasavvuf)”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 35, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2008, s. 192-193.
- Uludağ, Süleyman: “Nefis”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C.32, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2006, s. 526-529.
- Urgan, Mina: **İngiliz Edebiyatı Tarihi**, 6. bs., İst., YKY Yay., 2010.
- Urgan, Mina: **Virginia Woolf**, 6. bs., İst. YKY, 2009.
- Ünlü, Şemsettin: **İsmet Paşa’nın Ağır Topları** (roman), 2. bs., İst., Dünya Yay., 2006.
- Üyepazarcı, Erol: **Korkmayınız Mister Sherlock Holmes!: Türkiye’de Polisiye Romanın 125 Yıllık Öyküsü (1881-2006)**, C. 1, İst., Maceraperest Yay., 2008.
- Vardoulakis, Dimitris: **The Doppelgänger: Literature’s Philosophy**, New York, Fordham University Press, 2010.
- Watt, Ian: **Modern Bireyciliğin Mitleri: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe**, Çev. Mehmet Doğan, İst., Boğaziçi Üniversitesi Yay., 2014.
- Watt, Ian: **Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler**, Çev. Ferit Burak Aydar, İst., Metis Yay., 2007.

- Webber, Andrew J.: **The Doppelgänger: Double Visions in German Literature**, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- Wilde, Oscar: **Dorian Gray'in Portresi** (roman), Çev. Şimal Rondinelli, İst., Boyut Yay., t.y..
- Wood, James: **Kurmaca Nasıl İşler**, Çev. Ekin Bodur, İst., Ayrıntı Yay., 2010.
- Yalçın-Çelik, S. Dilek: **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları**, Ank., Akçağ Yay., 2005.
- Yalçın, Murat: **Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, C. I, 3. bs., İst., YKY, 2010.
- Yardımcı, Sibel: "Canavar: Kültüralizm Ne zamandı?", **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik**, Çev. Tuncay Birkan vd., Der. Ali Artun, İst., İletişim Yay., 2013, s. 103-151.
- Yavuz, Hilmi: **Yazın, Dil ve Sanat**, 3. bs., İst., Boyut Yay., 2005.
- Yavuz, Hilmi: **Üç Anlatı: Taormina, Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri, Kuyu** (anlatı), İst., YKY, 2012.
- Yavuz, Muhsine Helimoğlu: **Masallar ve Eğitimsel İşlevleri**, Ank., Ürün Yay., 1997.
- Yavuz, Yusuf Şevki: "Ruh", **Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi**, C. 35, İst., Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 2008, s. 187-192.
- Yazıcı, Nermin: **Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâyelerinde Anlatıcı ve Kahramanlar**, 2. bs., Ank., Berikan Yay., 2012.
- Yazıcıoğlu, Özlem Öğüt: "Orhan Pamuk'un Beyaz Kale'si ve Yeni Hayat'ında Ölümü Yazmak, 'Ben'i Çizmek", **Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası**, Haz. Nükhet Esen ve Engin Kılıç, İst., İletişim Yay., 2008, s. 151-161.
- Yazır, Elmalılı Hamdi: **Kur'an-ı Kerîm Türkçe Meali**, İst., Kitapçı Yay., 2010.

- Yücel, Tahsin: “Kara Kitap”, **Kara Kitap Üzerine Yazılar**, Der. Nüket Esen, 2. bs., İst., İletişim Yay., 2009, s. 48-56.
- Yücel, Tahsin: **Kumru ile Kumru** (roman), 14. bs., İst., Can Yay., 2012.
- Yücel, Tahsin: **Peygamberin Son Beş Günü** (roman), 12. bs., İst., Can Yay., 2011.
- Zariç, Mahfuz: “Axel Olric’in Epik Yasaları ve Lord Raglan’ın Kahraman Kalıbı Açısından Ağrı Dağı Efsanesi Romanı”, **Turkish Studies**, S. 7/4, Sonbahar 2012, s. 3337-3349 (Çevrimiçi)
http://www.turkishstudies.net/Makaleler/308345184_Zari%C3%A7%20Mahfuz_S-3337-3349.pdf 27.01.2014.
- Živković, Milica: “The Double As The ‘Unseen’ Of Culture: Toward A Definition Of Doppelganger” **University Of Niš The Scientific Journal Facta Universitatis Series: Linguistics and Literature** S. 2, No 7, 2000, s. 121-128, (Çevrimiçi),
<http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2000/lal2000-05.pdf>, 27.07.2011
- Žižek, Slavoj ve Gunjevic, Boris: **Acı Çeken Tanrı: Kıyameti Tersyüz Etmek**, Çev. Arda Çiltepe, İst., Sel Yay., 2013.
- Žižek, Slavoj: **Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş**, Çev. Tuncay Birkan, 5. bs., İst., Metis Yay., 2012.
- Zusne, Leonard and Jones, Warren H.: **Anomalistic Psychology: A Study of Magical Thinking**, Second Edition, Hillsdale, Nj, Lawrence Erlbaum Associates, 1989.