

ROMANTİK BİR TEKNİK OLARAK ÖTEKİ-BEN'İN İNŞASI*

The Construction of Double as a Romantic Novel Technique



Öz

Romantizmin temalarından biri olan öteki-ben, daha çok psikolojik bir problem olarak ele alınmış ve edebiyatta karakterin psikolojisiyle ilgisi çerçevesinde yorumlanmıştır. Hâlbuki öteki-ben aynı zamanda romantik bir edebi tekniktir. Ancak bu konuda edebiyat eleştirmenlerinden çok psikiyatrlar çalışmıştır. Örneğin bir psikiyatr olan Otto Rank'ın bu konu hakkındaki çalışmasının temelini edebi metinler oluşturmaktadır. Türk edebiyatında, batılı anlamda bir öteki-ben teması için Halit Ziya Uşaklıgil'i beklemek gerekir. Peyami Safa, Sabahattin Ali, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Orhan Pamuk gibi yazarlar da bu temayı çeşitli yönlerden geliştirerek, farklı tekniklerle ele almışlardır. Bu makalede Rank'ın *Eş Benlik* isimli kitabı temel alınarak, Türk edebiyatında bu tekniği kullanan üç önemli roman -*Aşk-ı Memnû*, *İçimizdeki Şeytan* ve *Huzur*- bu açıdan yorumlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Öteki-Ben, Türk romanı, Romantizm, İkiz.

Abstract

The double, one of the themes of romanticism, was considered as a psychological problem and interpreted about psychology in literature. But the double is also a romantic literary technique. However, psychiatrists worked more on literature than literary critics. Literary texts form the basis of Otto Rank's work on this subject. In Turkish literature, it is necessary to wait for Halit Ziya Uşaklıgil for the double theme in the western sense. The authors like Peyami Safa, Sabahattin Ali, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Orhan Pamuk have developed this theme in various ways, have dealt with different techniques. In this article, three important novels using this technique in Turkish literature - *Aşk-ı Memnû*, *İçimizdeki Şeytan* and *Huzur*- are tried to be interpreted in this respect based on Rank's *The Double*.

Keywords: The double, Turkish novel, Romance, Twin.

Deniz DEPE

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Araş. Gör. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eskişehir, Türkiye

ORCID: 0000-0003-3183-4617

E-mail: depedeniz@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 08.03.2020

Kabul Tarihi/Accepted: 21.04.2020

Kaynak Gösterim / Citation:

Depe, Deniz (2020). "Romantik Bir Teknik Olarak Öteki-Ben'in İnşası". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 12/23, 181-196. <http://dx.doi.org/10.26517/ytea.431>

* Bu makale, "Türk Romanında Romantik Bir Tema Olarak Arzu" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Extended Summary

The double, one of the themes of romanticism, is mostly approached as a psychological problem and interpreted in literature pursuant to its relevance to character's psychology. However, the double is also a romantic literary technique. This issue remains unattended not only in Turkish literature but also in Western literatures. The traces of the double-projection, started with German romanticism and counted as one of the most popular motifs of romanticism, date back to very old times. We encounter the double both in the German folk story Faust and in Shakespeare's plays. It can be seen that the history of this motif dates back to very old folk beliefs.

There are four different fictions of this motif can be seen in literary texts. In Turkish literature, it is with the novel of Halid Ziya, *Aşk-ı Memnû* that the theme of "double" is for first time approached like it is in the West. Halit Ziya hid the "double" in the mirror. The only moments that we can witness Bihter's world of emotion are the times she spends in front of the mirror. Mirror is the central image of symbol-scene in the novel and everything about Bihter is hidden in it. As a protagonist, starting from a mid-level line, Bihter's adventure rises, and then crashes to the ground. This adventure is her adventure to find herself and she always leaves her internal feuds to her times in front of the mirror. It is noteworthy that Halit Ziya used a double motif in the Western sense in the mirror scenes. He places Bihter's double in the mirror and around this mirror, he successfully builds the motifs of the double theme such as pursuit, conscience, death, encounter with the double, and narcissism. Each time Bihter enters her room, she will encounter the mirror, that is to say her double, and will not be able to escape its chase. The encounter with the double will always cause her reckoning with her conscience and herself, and even before death she will only think of this mirror.

Sabahattin Ali's *İçimizdeki Şeytan* has an important place in Turkish literature in terms of handling the evil double theme as the main issue. From the translations he made, we know that the author was exclusively interested in German romance. Therefore, this novel has a particular importance for the double issue. The protagonist of the novel, Ömer, believes that there is a devil in him and attributes the reason of every bad thing he does to this devil until the end of the novel. As he confesses at the end of the novel, it is clear that the devil is his weakness of will and his pretext. In addition, it can be claimed that Bedri is Ömer's non-demonic double. We must accept that Bedri is an unob-

trusive protagonist. Just as Felatun of the novel *Felatun Bey and Rakım Efendi* who is a weak backburner protagonist and is only put in to make Rakım bright; Bedri seems to have taken part in the novel to emphasize Ömer's negativity. In *İçimizdeki Şeytan*, Bedri is the first to meet and fall in love with Macide. Bedri is a paragon of man: he is a music teacher, he has a good and respected job; he endangers his career to take care of his sick older sister, he is dutiful. He shares the small amount of money he earns with his friends who have financial difficulty. In other words, he is the opposite of Ömer who is unemployed, broke and irresponsible. Bedri is a good reader; unlike Ömer, he does not value the empty speeches of people who pretend to be intellectual, he sees their ignorance. Bedri has everything that Ömer lacks in. However the devil double Ömer gets the angel double Bedri's beloved woman; or in another way, the devil one hinders the angel one from coming together with the woman he loved. Even if we get Bedri out of his way, we see that the devil inside Ömer had might broken his own relationship with Macide. After all, inside or outside of Ömer, the devil separated the protagonist from the woman he loved. Maybe the novel tries to look on this double story from the devil's side. This is why the termination of doubleness this time is carried out by the devil. It is the devil who runs away and gives up chasing the good one. Ömer leaves Macide to Bedri. However, at the end of the novel, we see that Ömer shadows Bedri and Macide. Even if he faded from the scene, the double will always shadow the double.

Another important name that successfully construct the double technique in Turkish Literature is Ahmet Hamdi Tanpınar. The author often used the double motif in his literary texts and did this with different methods. Hence, we will accept *Huzur* as Tanpınar's novel in which he built directly on the double. Starting from *Berna Moran*, it has been said that the doubles of this novel are Suad and Mümtaz. The double of Mümtaz is not located outside but inside of him. Tanpınar will uncover this doubleness, which he implicates with little clues throughout the novel, at the end of it. On the day that Mümtaz met Nuran, it is rather meaningful that Suad, who he has not seen for a long time, comes into his life again. We know that the double is obstructive. We see that Mümtaz is both happy and uncomfortable when he runs into Suad. Because, encountering the double is always unsettling but on the other hand, it is unable to desist from loving and admiring him. If we add "the Letter of Suad" to the novel; we see that the text contains very rich material about the double and supports the findings we have pointed out about the novel.

Giriş

Edebiyatta eş benlik meselesinin dikkatlerden uzak kalması sadece Türk edebiyatı için değil Batı edebiyatları için de geçerlidir. Otto Rank'ın (1884-1939) 2016'da dilimize kazandırılan *Eş Benlik Bir Psikanaliz Çalışması* adlı eserin giriş bölümünü yazan Harry Tucker¹, eş benlik meselesinin yüzeysel incelendiğinden ve daha çok bir komedi tekniği olarak görüldüğünden bahseder (2016: 7). Oysa eş benlik "insanın kendisiyle ve başkalarıyla sonsuz çatışmasını, benzeme ihtiyacıyla farklı olma arzusu arasındaki mücadeleyi vurgular; bu çatışma, kendini yenileme ve ölümlülüğü ifade eden fiziksel eş benliğin reddedilmesi lehine ruhani bir ikizin yaratılmasıyla sonuçlanan bir çatışmadır" (Tucker, 2016: 11-12).

Alman romantizmiyle başlatılan ve romantizmin en popüler motiflerinden sayılan ikili yansıtma (double-projection)nın yaratıcısının Hoffmann olduğu söylene de (Rank, 2016: 29) bu motifin izleri çok daha eskiye dayanmaktadır. Alman halk hikâyesi *Faust*'ta da rastlarız eş benliğe, Shakespeare'in oyunlarında da. Bu motifin geçmişinin çok eski halk inanışlarına kadar uzandığı görülebilir.

İkili yansıtma, eş benlik, ikiz, zıt ikiz, bölünmüş benlik gibi farklı isimlerle adlandırılan bu motifin edebi metinlerde dört farklı kurgusu görülür: "Hatalı kimlik komedileri", "Fiziksel eş benlik", "Ben'den koparılan benlik (gölge, yansıma, portre, isim)", "Bellek yitimiyle ayrılmış iki ayrı varlığın aynı kişi tarafından temsil edilmesi" (Rank, 2016: 45).

Bunların içinden hatalı kimlik komedileri, edebiyatta en sık rastlanılanıdır. Otto Rank, bu türe Shakespeare'in *Yanlışlıklar Komedyası*'nı örnek verir. Karakterlerin karışması sonucu düğümlenen olay, oyun boyunca seyirciyi güldürür ve sonunda da gerçek açığa çıkarak düğüm çözülür (Shakespeare, 2019). Türk tiyatrosundan bu konuya en bilindik örnek *Lüküs Hayat*² olarak verilebilir.

Fiziksel eş benlikte ise "birbirleriyle sıradışı bir dışsal benzerlik taşıyan ve yolları kesişen gerçek kişiler olarak karşılaşılan gerçek figürler" (Rank, 2016: 35) görürüz. Buna örnek olarak Rank'ın da çalışmasında sık sık andığı Edgar Allan Poe'nun (1809-1849) 1839'da yazdığı "William Wilson" öyküsü gösterilebilir.

William Wilson'ın sınıfında kendisiyle aynı adı ve soyadı taşıyan, kendisiyle aynı boylarda bir çocuk vardır. Aralarındaki benzerlik, okulda onların kardeş

1 Pinhan Yayınları tarafından çevrilen metinde "Giriş" bölümünü kimin yazdığı belirtilmediğinden, eserin orijinaline bakılarak bu bölümü Harry Tucker'in yazdığı tespit edilmiştir: Bkz. Rank, Otto (1971). *The Double A Psychoanalytic Study*. USA: The University of North Carolina Press.

2 1933'te Cemal Reşit Rey'in yazdığı müzikal oyun.

olduğuna dair bir dedikodu çıkmasına sebep olmuş, bu da William'ı daha çok sinirlendirmiştir. Tam olarak aynı tarihte doğmuş olduklarını öğrenip şaşırır, kendisine davranış şekli ise kafasını karıştırır. Ona karşı ne hissettiğinden emin değildir: "Ona karşı gerçek hislerimi tanımlamam, hatta tarif etmem g. Her türden duygunun bir araya geldiği tuhaf bir karışımdı bu –henüz nefrete dönüş-memiş biraz hırınca bir düşmanlık, biraz takdir, daha çok saygı, epey korku ve huzursuzca bir merak" (Poe, 2015: 355). *teki-William*, asıl William'ı sürekli taklit etmektedir. Ancak yazarın burada verdiği ipucu, bu taklidin sadece asıl William tarafından fark edilmesidir. Kahraman, bununla teselli bulsa da kimsenin bunun farkında olmamasından da huzursuz bir merak duymaktadır. *teki-William*'ın kendi iradesine sürekli müdahalede bulunduğunu, üstelik bunu açık açık değil, imalarla ve üstü kapalı verdiği tavsiyelerle yaptığını söyler. William çareyi okuldan ayrılmakta bulacaktır.

Eş benlik temasının tipik motiflerinden biri olan "takip" bu öyküde karşımıza çıkar. İlk karşılaşma yeni okulundaki bir iki âlemi gecesinde, ikinci karşılaşma, yıllar sonra, bir kumar masasında karşısındakinin varını yoğunu bir hileyle kazandığında gerçekleşir. Bütün mumların birden söndüğü bir anda içeri giren (ve yine kendisiyle aynı kıyafetleri –stelik bu sefer zengin William'ın pelerini özel tasarımıdır- giyen) yüzü belirsiz adam, William'ın oyun sırasında yaptığını hileyi işşa ederek ortadan kaybolur. William, şehri terk etmek zorunda kalacak ama nereye giderse gitsin diğer William onun peşinden gelecek ve ne zaman bir günah işlemeye kalksa işleri berbat edecektir. Hep aynı kıyafetleri giyecek ancak yüzünü asla göstermeyecektir. En son Roma'da karşılaştıklarında dayanamayan William, onu kolundan tutarak bir odaya götürür ve kılıcını göğsüne defalarca saplar. Kapının zorlandığını fark edip onu kilitlemeye gittikten sonra arkasını döndüğünde karşısında William değil bir ayna vardır ve William aslında kendini öldürmeye çalıştığını anlar.

Bu yk, basit olarak William'ın çoklu kişilik bozukluğuna sahip bir kahraman olduğu sonucuna götürecektir bizi. Bu tema birçok filmde ve edebi eserde kullanılmıştır ancak bizim için William Wilson öyküsünü "romantik" kılan şey, çoklu kişilik teması değil, bu temanın işleniş biçimidir. "Ben'den koparılan benlik" tasnifine uygun bir olay örgüsü söz konusudur. Kahraman eş benliğinden ayrı düşer, eş benlik onu hep takip eder ve hayatına müdahalede bulunur, so-

nunda dayanamayan kahraman eş benliğini öldürür ve aslında kendisini öldürdüğü anlaşılır.

Dostoyevski'nin 1846'da yayımlanan *Öteki*'indeki Golyadkin de William Wilson'ın kaderini paylaşır. Kendisine tıpatıp benzeyen biri hayatına girecek ve her şeyi zehir edecektir. William'dan daha bahtsızdır Golyadkin, çünkü ikizi onun hayatını çalmaktadır. Hayal ettiği ne varsa kavuşan öteki-Golyadkin karşısında çaresizce kıvranan kahramanın sonu hazin olur (Dostoyevski, 2011).

Daha çok masal türünde gördüğümüz gölge ve yansıma motifinde de karşımıza benzer bir şablon çıkar (Rank, 2016: 31-33). Önce genelde zenginlik vaat eden şeytanla yapılan pazarlık ve bunun sonucunda gölgenin/yansımanın kaybı söz konusudur. Eş benliğini kaybeden kahraman, çevresi tarafından dışlanır ve aşağılanır. Aynı zamanda eş benliği sürekli onu takip etmekte, hayatına sürekli müdahalede bulunmaktadır. Kahramanın felaketle karşılaşması genelde bir kadınla kurulan ilişki sonucu ortaya çıkar: "konu yalnızca bir şeylerden yoksun olmak değildir; vurgu daha çok bağımsız bir kimliği olan ve her zaman ve her yerde benliği engelleyen eş benlik tarafından izinizin sürülmesidir; ancak benliğin bu engellenişi yine, aşk ilişkisinde bir yıkımın etkisiyle gerçekleşir" (Rank, 2016: 33). Tüm bunlara dayanamayacak hale gelen kahraman da sonunda eş benliğini öldürmeye karar verecek ancak aslında kendini öldürdüğü fark edilecektir (Rank, 2016: 47).

Gölgenin kaybı üzerine yazılmış en meşhur romantik hikâyeye şüphesiz Adelbert von Chamisso'nun Sabahattin Ali tarafından 1943'te dilimize çevrilen "Peter Schlemihl'in Acayip Sergüzeşti"dir. Peter, bir gün garip bir adamla tanışır ve içinden sürekli altın çıkan bir kese karşılığında gölgesini bu adama satar. Çok zengin olur ancak gölgesiz olduğunu fark eden insanların ondan uzaklaşmasıyla hayatı cehenneme döner ve gün ışığına çıkamaz hale gelir. Bir gün âşık olur ve tekrar karşılaştığı (aslında bu bir karşılaşma değildir, sürekli takip edilmektedir) adamdan gölgesini geri ister. Ancak adam, gölgesini ruhu karşılığında verebileceğini söyler. Bunu kabul etmeyen Peter, aşkını kaybeder. Tesadüfen bulduğu Hızır çizmeleri sayesinde kendini seyahate verir ve dünyayı dolaşır. Bu öykünün farkı, sonudur. Peter, benzer hikâyelerdeki akıbeti uğramaz, kaçmayı başarır (Ali, 2016: 51-105).³

³ Bu öyküde dikkat çeken noktalardan birisi "Schlemihl" ismidir. Chamisso, İbranicede "hiçbir zaman herhangi bir şeyde başarılı olamayan beceriksiz ve talihsiz insanlara gönderme yapmak için kullanılan" (Rank, 2016: 75) Schlemihl ismi ile isim sembolizasyonu yapmıştır.

Otto Rank, Peter Schlemihl'in gölgesini kaybetmesi ile ilgili çok fazla tartışma olduğundan ve bu konudaki literatürün genişliğinden de bahseder (2016: 97). Peter'ın gölgesizliğini iktidarsızlık olarak yorumlayan bir çevrenin varlığını da hatırlatır. Bu da elbette gölgenin iktidarla eş tutulması anlamına geliyor. Gölgenin erkek iktidarının simgesel bir temsili (2016: 95) olduğu gibi "anavatanının, hayattaki konumunun, ailenin, ev alanının, dini bağlılığın, rütbelere ve unvanların, insana saygının, sosyal becerinin vb. alegorik temsili olduğu [da] iddia ediliyordu" (Rank, 2016: 98). Yani gölgenin kaybı, tüm bu şeylerin yokluğu anlamına gelmektedir.

Eş benlikte gölge ve yansıma, ben'in bağımsız bir gözle görülür bölünmesi olarak karşımıza çıkar (Rank, 2016: 35). Ayna ve gölge imgeleri ben'i yansıtması bakımından eşit olmakla birlikte (Rank, 2016: 32), ayna motifi aynı zamanda eş benliğin içsel önemine işaret eder (Rank, 2016: 41). Gölgenin ruh ile eş tutulduğuna dair de birçok örnek verir Rank. Modern Yunancada "gölge"nin koruyucu ruh anlamında kullanıldığından bahseder (2016: 88) ve genel kaniya göre isim, gölge ve ruhun birbirinin aynı olduğunu söyler (2016: 93). İsmi kişinin tehditkâr eş benliğine dönüşebildiğine ise Dostoyevski'nin *Öteki*'si ile Poe'nun "William Wilson"ını örnek verir. Halkbilimcilerin gölgenin insan ruhuna eş değer olduğunu gösteren verilerine yer veren araştırmacı, çeşitli dillerde gölge ve ruhun aynı kelime olduğunu da buna kanıt olarak gösterir (2016: 99-100). Gerçekten de ruhun yaralanması, zarar görmesi kişinin ölümünü getirdiğinden, böyle bir eşitlik kurulması anlaşılabilir. Alexandre Moret'ye göre ruh için kullanılan alternatif terimleri eş benlik (ka), imge, gölge, isim olarak sıralayan Rank, Mısırlıların ölümleri eşyalıyla gömmesini de ruh ve bedeni eş saymalarına örnek olarak gösterir (2016: 103).

Dördüncü eş benlik tipi olan "bellek yitimiyle ayrılmış iki ayrı varlığın aynı kişi tarafından temsil edilmesi" için *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'i örnek gösterebiliriz. Robert Louis Stevenson tarafından 1886'da yayımlanan kitap, yazarına uluslararası ün kazandırır. Birçok kez sinemaya ve tiyatroya uyarlanan meşhur hikâyede Dr. Jekyll, başarılı ve iyi niyetli bir doktordur. Aynı zamanda bilimsel araştırmalar da yapan doktora göre insanın biri iyi biri kötü olmak üzere iki benliği vardır. Eğer bu iki benliği birbirinden ayırmayı başarabilirse, kötü olanı öldürebilecek ve böylece herkes sadece iyi yanıyla var olacaktır:

Aslında insanoğlunun bir değil, iki benliği vardı. [...] Bu iki ögeyi birbirinden ayırma düşüncesinin hazzını harikulade bir hayal gibi yaşamayı öğrenmiştim. Her biri ayrı kimliklerde barındırılabilirse, diyordum kendime, o zaman hayat katlanılmaz olmaktan çıkabilir; vicdansız olanı dürüst ikizinin arzuları ve vicdan azabından kurtularak bildiğini okuyabilir; vicdanlı olanı da, haz duyduğu iyi şeylerle uğraşarak ve yabancı olduğu bu kötülük yüzünden artık utanca ve pişmanlığa boğulmadan, kendi yolunda kararlılık ve güvenle dimdik yürüyebilir (Stevenson, 2017: 67-68).

İnsanın içindeki iyi ve kötü benliği ayırabilmek için çeşitli deneyler yapan Dr. Jekyll, hazırladığı iksiri içince içindeki kötü benlik ortaya çıkar. Fiziksel olarak değişen ve uzun boylu, yakışıklı görüntüsü son derece çirkin, çok kısa boylu bir yaratığa dönüşen doktor, bu yeni "ben"ine Hyde adını takar. Hyde, Jekyll'ın tam zıttıdır. Biri çok yakışıklı, biri çok çirkin; biri iyi kalpli ve merhametli, diğeri küçük çocuklara ve savunmasız insanlara zarar verecek kadar kötü ve acımasızdır. Bir süre sonra Hyde, Jekyll'ın kontrolünden çıkar ve ondan bağımsız olarak ortaya çıkmaya başlar. Kontrolünü kaybeden Jekyll için her şey kötüye gidecek ve eş benlik şablonunun klasik sonucu olarak intihar edecektir.

Stevenson'ın bu öyküsünün bizim için en önemli kısmı şüphesiz Dr. Jekyll'ın eş benlik meselesini detaylarıyla anlattığı intihar mektubudur. Küçüklüğünden beri saygı gören, başkalarını hoşnut eden bir kişiliğe sahip olan Jekyll, bu hürmetin devamını sağlamak için kendini baskı altına aldığı ve "sonunda, zevk aldığı şeyleri gizleyen bir insan olup çıktığını" (Stevenson, 2017: 64) söyler. Böylece "iki yönlü bir hayatın pençesine düşer]" (2017: 64). Jekyll, asla yapmacık davranmadığının, rol yapmadığının da altını çizer. Çünkü iki hali de kendisidir: "bilinç dünyamda çarpışan ikili yaradılıştan biri ya da öbürü olduğum rahatlıkla söylenebilirse de, bunun ancak tümüyle her ikisi de olduğum için söylenebileceğini anladım" (2017: 65).

Jekyll, ilacı içtiğinde dönüştüğü bedende kimse tarafından tanınmadığı için, istediği gibi davranabilmenin –üstelik ne yaparsa yapsın yakalanamayacağını bilmenin verdiği güvenle- tadını çıkarır. Bir süre sonra yaptığı kötülüklerden zevk aldığı fark eder. Zaman ilerledikçe iyi yanı zayıflayacak, kontrol Hyde'a geçecektir. Artık ilacı içmeden de ortaya çıkan Hyde, işlediği cinayetten dolayı Jekyll'ın hayatını da riske atmaya başlar. En sonunda her uyandığında Hyde olmaktan yorulan ve neredeyse aklını kaybedecek hale gelen Jekyll, kurtuluş

olarak intiharı seçer. Burada amaç elbette Hyde'ı (ikizi) öldürmektir. Bu hikayeyi diğerlerinden ayıran şey, bedensel bir transformasyon olmasının hikâyeyi aynı zamanda fantastik kılmasıdır.

Ayrıca tüm bu eş-benlik örneklerinde özellikle bir şey dikkat çekmektedir, kahramanın iktidarsızlığı: "Eş benlik motifinin bu örneklerinde olduğu gibi başka pek çok oluşumunda da, iktidarsızlık konusuna özel bir vurgu yapılır. Pek çok durumda iktidarsızlık beden değişimi ve bununla ilişkili yenilenme için bir motivasyon kaynağı olarak sunulur" (Rank, 2016: 97). Aslında takip ettiğimiz öyküler, hayatını kontrol etme ve hayallerini gerçekleştirme konusunda iktidar sahibi olmayan kahramanın, zihninde bu güce sahip bir "öteki" üretmesi ve bu ötekiyle olan mücadelesidir.

Elbette her insanın içinde bir iyi bir kötü taraf bulunması ve bu iki tarafın dengesi meselesi edebiyatta sadece gölge ya da bireyle somutlaşmış bir öteki motifi üzerinden işlenmez. Romantik edebiyatın romantik roman kahramanları, tereddütleri, çelişkileri ve kararsızlıkları ile içlerindeki iyi ve kötü yanın mücadelesini okura yansıtırlar. Eş benliğin mutlaka bir beden ya da gölgeye/yansımaya ihtiyacı yoktur. Zihninde de bir eş benlik taşıyabilir insan.

Şimdi, bu dört farklı eş benlik kurgusundaki ortak bazı motiflere bakalım. "Takip" motifi, ilk kurgu hariç diğerlerinde ortaktır. İkiz her zaman aslını ama gizli ama açıktan takip eder. Hayatına müdahalede bulunur, işlerine sürekli çomak sokar, kısacası kahramanın hayatını cehenneme çevirir.

Faust'u Mephisto takip eder, pazarlığa ikna ettikten sonra bile onun peşinden ayrılmaz. Peter Schlemihl, takip edildiğinin farkına varmasa da gölgesini satın alan adam hep onun peşindedir ve ne zaman onun hayatında bir şeyler yolunda gitmeye başlasa olumsuz bir müdahalede bulunur. William Wilson, adaşının takibinden kurtulmak için ülke ülke gezse de başarılı olamaz, öteki-William her günahın arefesinde ortaya çıkarak William'ı engeller. Jekyll, Hyde'ın bilinci tarafından sıkı bir takip altındadır, ne zaman aklından kötü bir şey geçse Hyde bedenini ele geçirir- yani Jekyll'ın karşısına çıkar. *Öteki*'de Golyadkin de ikiziyle sürekli karşılaşmaktan kurtulamaz. Takibin kahramanda yarattığı baskı dayanılmaz hale geldiğinde çözümü ya ikizi ya kendini öldürmekte –ki bu ikisi aslında aynı şeydir- ya da kaçmakta –kaçabilirse- bulur.

Takip edilmenin hangi anlamlara işaret ettiği de tartışılmıştır. Takip edenin aslında ikiz değil de ölüm olduğu, öne sürülen fikirlerden biridir. J.E. Poritzky,

"bilinmeyen, benzer şekilde durmaksızın ve görünmeden karakteri takip eden ölümdür" (Akt. Rank, 2016: 47) der. Kahramanın ikizden sürekli kaçtığını ve bu kaçışın sadece ölümle son bulduğunu düşünürsek, bu iddia mantıklı görünmektedir. Takip edenin koruyucu ruh ya da iz süren/işkence eden vicdan olduğuna dair de iddialar vardır (Rank, 2016: 98).

Takip eden her zaman ölüm, yalnızlık, koruyucu ruh, vicdan gibi soyut kavramların temsili olarak görülmez elbette. Bir diğer iddia da takip edenin "baba" figürünün alegorizasyonu olduğudur. Bu iddia elbette ikiz figürün alter-egoyu temsil ettiği düşüncesine dayanır.⁴ Çünkü ikiz figür hep takip halindedir ve müdahalecidir. Yargılar, eleştirir, ruhsal baskı kurar. Bu yüzden ikizin otoritenin simgesi olan "baba"ya işaret ettiği fikri anlaşılabilir:

Paranoyak bir takiple ilişkili olan ve üzerinde durulmayı hak eden bir başka konu daha vardır. Takip eden kişinin sıklıkla babayı ya da onun yerine geçen kişiyi (erkek kardeş, öğretmen, vb.) temsil ettiğini biliyoruz; yanı sıra elimizdekilerden yola çıkarak eş benliğin sıklıkla erkek kardeşle özdeşleştirildiğini de biliyoruz. Bunu en net olarak Musset'de görürüz; aynı zamanda Hoffmann'da (Şeytanın İksirleri, Eş Benlikler), Poe'da, Dostoyevski'de ve diğerlerinde de görülür. Görünüm çoğunlukla ikiz şeklindedir ve bize kadınsı Narcissus efsanesini hatırlatır; çünkü Narcissus, kendi imgesinde her yönden kendisine benzeyen kız kardeşini gördüğünü düşünür. Eş benlik temasını seçen yazarların aynı zamanda erkek kardeş kompleksiyle başa çıkmak durumunda kalması, diğer çalışmalarında pek de az görülmeyen kardeş rekabeti konusunun ele alınmasından kaynaklanır. (Rank, 2016: 123)

Bir diğer motif, ikizle karşılaşmadır. Kahramanın eş benliği ile karşılaşma anı metnin kurgusuna göre değişir. Kimi zaman kahraman eş benliği ile yüz yüze olduğunu hiç anlamazken (Peter Schlemihl), kimi zaman da ancak onu öldürdüğünde eş benliği ile karşı karşıya olduğunu fark eder (William Wilson). *Dr Jekyll ve Mr. Hyde* öyküsünde ise eş benlikle ayna aracılığıyla karşılaşılana an, ızdırap verici bir an olarak tasvir edilir. Beden/kimlik değişirken fiziksel bir acı çekilir.

Eş benlik görüntüsüyle yüzleşilmesi, özellikle ikili-bilinçlilik (double-consciousness) durumlarında gözle görülürdür (Rank, 2016: 73). Hem "fiziksel eş

⁴ Otto Rank, ikiz motifinin baba ve erkek kardeşler üzerinden temsiline örnek olarak Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'ini verir.

benlik” kurgusunda hem “transformasyon sonucu tek bilincin iki bedende temsili”nde ikili-bilinçlilik söz konusu olduğundan, karşılaşma anı travmatiktir ve çoğunlukla ölümlerle sonuçlanır.

Eş benliğin asıl benliği takip ettiğinden bahsedilmiştir. Bu durumda asıl benlik takip edilen, eş benlik takip eden durumundadır ve kurgu bunun üzerinden ilerler. Ancak öyküde ya da romanda bu kurgunun tersine döndüğü anlar da var. Birden takip eden-edilen dengesi tersine döner. Asıl benliğin eş benliğini fark ettiği, onunla karşılaştığı an, işte bu tersine dönme anıdır.

Türk Romanında Öteki-Ben

Öteki temasının batıdaki gibi işlenişi, karşımıza ilk defa Halit Ziya romanında, *Aşk-ı Memnû*’da çıkar. Halit Ziya, “öteki”yi aynanın içine gizlemiştir. Roman, hafızalarda hep Bihter’in hikâyesi olarak yer alsada, aslında daha çok Nihal üzerinden ilerler ve okur Bihter’le çok karşılaşmaz. Bihter’in duygu dünyasına şahit olabildiğimiz yegâne anlar, onun ayna karşısında geçirdiği vakitlerdir. Ayna, romanda sembol-sahnenin merkez imgesidir ve Bihter’e dair her şey onda gizlidir.

Aşk-ı Memnû’da bir roman kahramanı olarak Bihter’in serüveni orta seviyede bir çizgiden başlayarak yükselir, sonra yere çakılır. Bu serüven, onun kendini bulma serüvenidir ve Bihter, kendisiyle hesaplaşmalarını hep ayna karşısına bırakır. Romanın başında, kendinden Memnun, kendini gerçekleştirdiğini sanan bir Bihter vardır. Kendini güzel bulur, takdir eder, aynadaki suretine gülümser:

Sonra kendisini düşündü: Gözlerinin önünde kendi çehresini, kendi endamını, saçlarını, yolda geçerken görenlerin nazarlarından sevgiler, ihtiramalar toplayan o zarif, güzide heyeti gördü; bu hayale gözlerini süzerek gülümsedi. Bu güzelliğe refakat eden ufak tefekleri birer birer kendi kendisine saydı. [...] Odasında gezindi, geçerken aynada kendisine tebessüm etti; orada artık kocasız kalmak tehlikesine maruz biçare Bihter’i değil Adnan Bey’in zevcesini güya selamlamış, tebrik etmişti (Uşaklıgil, 2016: 42).

Ama evlilik Bihter’in hayal ettiği gibi çıkmayınca; paranın, eğlencenin, lüks eşyaların kendisini mutlu etmeye yetmediğini anladığında, kendisini yalnız hissetmeye başlayacaktır. Hep birlikte gidilen bir gezintinin akşamında, kendisini çok yalnız ve mutsuz hissederek odasına çekilir ve ayna karşısında kendisiyle hesaplaşması başlar:

Karanlıkta aynalı dolabın önünden geçerken beyaz bir bulut müphemiyetle kendi gölgesini gördü. [...] Kandilini bile yakmayacaktı; küçük bir ziya bu eşyanın ruhunu uyandıracak, o zaman yatak, kanepeler, perdeler, şimdi bütün bu uyuyan, karanlığın içinde ölmüş, gömülmüş şeyler bir hayat havasıyla silkinivererek uyanacaklar, dirilecekler ve onların arasında, *kendisine gülümseyen bu aynanın*, hususuyla o aynanın içinde kendisinin, kendi resminin yanında artık yalnız kalmayacaktı. Yalnız! Yalnız! Hatta işte şimdi kendisinden de korkuyor, kendisini görürse, evet, bu karanlıkta kalmak isteyen kadın Bihter'le karşı karşıya gelirse bir tehlike vücuda gelecek, birbirlerine söylenmemek icap eden şeyleri söyleyecekler; o zaman yalnızlıktan, karanlıktan, sanki bütün mevcudiyetin yokluğundan aranan şey; o uyku, o derin, tehi, ziyasız, rüyasız uyku bir daha avdet etmemek üzere silinecek zannediyor ve bundan korkuyordu (Uşaklıgil, 2016: 161).

Bihter, artık aynada kendisine gülümseyen o güzel kadını değil; belirsiz, beyaz bir gölge görmektedir. Çünkü benliğinin, potansiyelinin, arzularının, varlığının yavaş yavaş silindiğini hissetmekte ve varacağı noktadan korkmaktadır. Işıklar yandığında aynada eski Bihter'le, bir zamanlar baktığında kendisine gülen çehreyle yüzleşeceğini düşünür; bu karşılaşma anından ürker. Halit Ziya'nın bu sahnede Batılı anlamda bir ikiz motifi kullanması dikkate değerdir. Bihter'in ikizini, aynanın içine yerleştirir ve takip, vicdan, ölüm, ikizle karşılaşma, narsizim gibi ikiz temasının motiflerini bu ayna çevresinde başarılı bir şekilde örer. Bihter, odasına her girdiğinde aynayla yani ikiziyle karşılaşacak ve onun takibinden kurtulamayacaktır. İkizle karşılaşma onun hep vicdaniyle ve kendiyle hesaplaşmasına sebep olacak, ölümden önce bile tek düşündüğü bu ayna olacaktır. "Bu karanlıkta kalmak isteyen kadın Bihter'le karşı karşıya gelirse bir tehlike vücuda gelecek, birbirlerine söylenmemek icap eden şeyleri söyleyecekler" cümleleriyle bu hesaplaşma korkusunu ve "öteki Bihter" meselesini açıkça yazan Uşaklıgil, bir sonraki ayna sahnesinde bu ikizleşmeyi daha doğrudan ifade eder.

Evliliğini mezara benzeterek boğulan, yaşamak ve sevmek arzusuyla kıvranan Bihter, bir gün yine odasına çekilir ve bu sefer ışığı yakar. Tamamen soyunarak aynada kendisiyle baş başa kalır ve kendi güzelliğine hem hayranlık duyar, hem de bu güzelliğin sevmediği bir adamla geçen ömürle ziyan oluşuna acır:

Bu perilere mahsus bir âlemi ihtar eden odasının müphem ziyaretleri arasında ta ötede, uzakta, sanki tabaka tabaka derinleşen bir yeşil mağaranın kaybolmuş ufuklarında, kendisine titrek bir hayal şekliyle takarrüp edi-

yor görünen Bihter'i, *o aynanın Bihter'ini* gördü; donuk bir gümüş levhaya yalnız beyazla tersim olunmuş bir kadın ki ince ipek gömleğinin içinden sıyrılarak uçacak, bir bulut olacak zannedilirdi. Bilinemez nasıl bir hisle, karşısında bu ince gömleğin içinde titriyor görünen vücudu üryan, tamamıyla üryan görmek istedi; omuzlarından kurdeleleri çözdü, gömlek kayarak, göğsünün üstünde, belinde ufak bir tereddütten sonra ayaklarının dibine düştü. Uzun siyah saçlarını ellerinin asabi darbeleriyle tuttu, kıvırdı, bunların tam çıplaklığına nakisa vermesini istemeyerek kaldırdı, ta başının üstüne, perişan bir küme şeklinde tutturdu. Böyle, büsbütün çıplak, kendisine baktı. [...] Uzun bir temaşayla bu levhaya bakıyordu. Hemen kendisini bu haliyle hiç görmemişti, *bu yeni bir şey, başka bir vücut gibiydi. Demek Bihter işte buydu.* Yaklaşmaktan *korquyordu*, o kadar vuzuhla görmek istemiyordu; *biraz daha yaklaşırsa kendisiyle bu hayalin tevemiyeti teyyüt edecekti*; uzak, uzak kalmak ve bu güzel vücudu böyle uzaktan, bir rüya arasından sevmek istiyordu. [...] Evet, bu vücudu seviyordu. Şimdi kalbinde bu vücut için bir muhabbet, bir meftuniyet vardı. Bu vücut kendisinin, ona hafif bir tebessümle bakıyordu. Aynanın içinde bu beyaz resim ince, gayet bellisiz, havaya benzer bir mavi çizgiyle zemininden ayrılmış gibiydi ve böyle etrafında açılan ince mavi halenin arasında kabarıyor, bir cismaniyet kesbediyor, levhasından ayrılarak Bihter'e, *diğer Bihter'e* yaklaşıyor, orada *iki Bihter*; bütün zapt olunmuş aşkları inkişaf ettirecek, ciğerleri yakan bir busenin lerzişleri içinde, mahv ve harap eden bir kucaklaşmayla birbirinin kollarına atılmaya müheyya *iki vücut* peyda oluyordu. [...] bir kısmı genç kız kalmaya mahkûm bir vücut tersimine başlamışken diğer kısım tazeliğinin bütün münkeşif servetiyle bir kadın vücuda getirmişti. [...] Kendisine, kendi güzelliğine gülüyor ve böyle, istifade olunmamaya mahkûm bu güzelliğe gülerken ağlamak istiyordu (Uşaklıgil, 2016: 173-177).

Bu sahne, romanın önemli sahnelerinden biridir. Halit Ziya, "aynanın Bihter'i, tevemiyet, diğer Bihter, iki Bihter, iki vücut" gibi ifadeleriyle meselenin adını koyar. Otto Rank, ikiz temasının bir motifi olarak değerlendirdiği narsizmle ilgili "eş benlikten duyulan korku ve nefretin yanı sıra, kişinin kendi imgesine ve benliğine duyduğu narsistik aşk"tan da (2016: 117) bahsetmişti. İşte Bihter'in kendi görüntüsüne karşı hem hayranlık hem korku duyması tam da bu konuya

örnektir. Hatta sahnenin devamında Bihter, ikizine karşı cinsel bir arzu duyar, aynadaki görüntüsüne sarılıp öpmek ister:

[V]e bütün hayal izdihamı içinde nihayet karşıdan aynanın içinden Bihter, o diğer Bihter dudaklarını, kollarını uzatıyor, bu Bihter'i, mukavemet edilemeyen bir cazibeyle çekiyor, çekiyor, dudakları, kolları kilitleniyor, takatini kıran, çiğherlerini söken bir deraguş içinde ikisi beraber tavanda fenerden akan yeşil, sarı, mavi, kırmızı dalgalarla, bütün eşyasıyla oda, bütün ağaçlarıyla Göksu, hep beraber azim bir kıyamet tufanı içinde bitmez tükenmez bir boşluğa yuvarlanıyorlardı (Uşaklıgil, 2016: 179).

Halit Ziya Uşaklıgil'in, Behlül'le ilişkisinden sonra Bihter'i ayna karşısına getirmemesi ilginçtir. Bunu, Bihter'in artık kendisiyle/ikiziyle yüzleşecek cesaretinin olmamasına yahut aynanın önünden geçse de artık onu fark etmemesine yorabiliriz. Çünkü Bihter artık kendisini kaybetmiştir; aynadaki öteki Bihter, onun benliğini/ruhunu alıp gitmiş ve ortadan kaybolmuştur. Artık Bihter için vicdanının, babanın (alter-egonun), ikizinin sesi susmuştur. Ancak en sonunda ne kadar kaçarsa kaçsın; içindeki azabın dinmesi, eski Bihter'in yeni Bihter'den kurtulması için ölüme yakalanması gerekecektir. Kendini öldürmeye karar verdiği an, tek arzusu ışığı açıp aynada kendisini son bir kez görmektir: "En evvel mumunu yakmak istedi. Her halde karanlıkta ölmeyecekti. Kendisini bir defa daha görmeksizin ölmek..." (Uşaklıgil, 2016: 402). Ancak kapının zorlanmasıyla panığe kapılarak, kandili yakamayacak; hayatına karanlıkta, ikiziyle vedalaşmadan son verecektir.

Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* romanı ise Türk edebiyatında kötücül ikiz temasını ana mesele olarak işlemesi açısından önemli bir yere sahiptir. Yazarın Alman romantizmiyle özel olarak ilgilendiğini yaptığı çevirilerden biliyoruz. Bu yüzden, bu roman, öteki meselesi için ayrı bir önem teşkil etmektedir. Romanın kahramanı Ömer, içinde bir şeytan olduğuna inanır ve romanın sonuna kadar yaptığı her kötü şeyin sebebini buna bağlar. Romanın sonunda da itiraf ettiği gibi, şeytanın onun iradesizliği ve bahanesi olduğu açıktır. Ömer, içindeki şeytandan ilk defa, arkadaşlarıyla oturduğu bir ortamda bahseder: "Fakat içimde öyle bir şeytan var ki... bana her zaman istediğimden büsbütün başka şeyler yaptırıyor. Onun elinden kurtulmaya çalışmak boş... Yalnız ben değil, hepimiz onun elinde bir oyuncağız..." (Ali, 2015: 47). Ömer, ayrıca arkadaşlarına Şeytan isimli bir şiir de okuyacaktır:

Onu ben çocukluğumdan,
İlk rüyalarından tanırım.
Yalnız yürüdüğüm zaman
Odur arkamdaki adım.
Onun korkusu, içimde
Ürkek bir dünya yaratan... (Ali, 2015: 51)

Şiirdeki şeytan, tam da romantizmdeki ikizi tarif eder. Çocukluktan ve rüyalarından beri tanınan, yani hep var olan, insanı hep arkasından takip eden ve atılacak her adımda korkmasına sebep olan bir ikiz. Tıpkı William Wilson, Golyadkin, Mr. Hyde gibi... Hatta *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* öyküsü, bu ikiz örneklerinden belki de *İçimizdeki Şeytan*'a en yakın olanıdır. Mr. Hyde da Dr. Jekyll'ın bedeninin içinde bir şeytanî ikizdir ve ona istemediği (ya da istemediğini sandığı) şeyleri yaptırır.

Ömer için ikizi tamamen olumsuzdur: "Evet, evet onun korkusu... İçimde bu ürkek dünyayı yaratan onun korkusu... Ben bu değilim... Ben başka bir şeyler olacağım... Yalnız bu korku olmasa... Hiçbir şeyi bana tam ve iyi yaptırmayacağına emin olduğum bu şeytandan korkmasam..." (Ali, 2015: 51). Onun bu düşüncelerinin aksine, arkadaşları Emin Kâmil ve İsmet Şerif de "içimizdeki şeytan"a inanmalarına rağmen, onu olumsuzlamak yerine, yaratıcılık ve sanatkârlıklarına bir katkı olarak değerlendirmektedir:

Emin Kâmil başını sallayıp gözlerini sinirli sinirli kırıpıştırarak: "Neden kızılıyorsun? Neden şikâyet ediyorsun?" dedi. "İçinde şeytan dediğin o şeyin en kıymetli tarafın olmadığını nereden biliyorsun? Sizin gibi beş hissinden başka duygu vasıtası olmayanlar bu daimi korkudan kurtulamazlar. Asıl sebep ve illetlere varabilerseniz göreceksiniz ki en zayıf tarafımız dışımızdadır. Gözümüzü kör eden yedi renktir, kulağımızı sağır eden sesler, ağızımızı paslandıran yediklerimiz, kalbimizi önce coşturup sonra durduran sonsuz koşmalarımızdır. Yüksek insan dışına değil, içine kıymet verendir. [...] Fevkalade bir şey değil... Bu şeytan hepimizde vardır. Bizim sanatkâr tarafımız onun çocuğudur. Bizi gündelik hayatın dışına çıkaran, bize insanlığımızı, makine olmadığımızı idrak ettiren odur" (Ali, 2015: 51-52).

Romanda, Ömer'in içindeki şeytan yüzünden istemediği şeyleri yaptığına dair histerik cümleleriyle sık sık karşılaşırız: "Fakat yanılmadığıma eminim: Bizi istemediklerimizi yapmaya çeken bir kuvvet var, bu muhakkak" (Ali, 2015: 52);

"Muhakkak ki ruhumun benim gözümünden kaçacak kadar uzak köşelerinde bir şeytan saklı... Beni oyuncak gibi kullanıyor..." (Ali, 2015: 144); "Bir şeytan irade mi istediği tarafa sevk ediyordu..." (Ali, 2015: 183). Bu düşüncelerini Macide'ye de aktarmış ve onu da inandırmıştır. Macide de Ömer'den ayrılmak için yazdığı mektupta, Ömer'in davranışlarına rağmen onu terk edemeyişindeki iradesizliğini içindeki şeytana bağlayacaktır:

Acaba şu senin her zaman bahsettiğin ve her hareketinin kabahatini kendisine yüklediğin şeytan mı? Son günlerde ben de bundan korkmaya başladım. Şimdiye kadar daima, düşünüp doğru bulduğum şeyleri yapmaya alışmıştım... Bu sefer hiçbir doğru ve akıllıca tarafını bulamadığım bu hayata beni bağlayan kuvvetin, içimde saklı bir şeytan olması sahiden mümkündü. Bu ihtimal beni adamakıllı telaşa düşürdü. Hayatta kendi düşüncelerim ve kararlarımdan başka birtakım kuvvetlerin emri altına girmek asla tahammül edemeyeceğim bir şeydi. Aynı zamanda, seninle beraber bulunduğum müddetçe, nedense irademi kullanamadığımı gördüm (Ali, 2015: 228).

Daha önce bahsedildiği üzere, ikiz hikâyelerinde kahramanın iradesiz ve iktidarsız olduğunu da hatırlayalım. Ömer'in içinde onu yönlendiren ve korkutan bir şeytan olduğu fikri, romanın bize doğrudan verdiği bir bilgidir. Biz, buna ek olarak, Bedri'nin Ömer'in şeytanî olmayan ikizi olduğunu iddia edecek ve bu motifi, öyküdeki bir alt katman olarak okumayı deneyeceğiz.

Kabul edilmelidir ki Bedri, bir roman kahramanı olarak siliktir. Nasıl *Felatun Bey ve Rakım Efendi*'de Felatun, sadece Rakım'ı parlatmak için devreye sokulan, silik ve geri planda bir roman kahramanıysa; Bedri de Ömer'in olumsuzluğunu belirginleştirmek için romanda yer almış gibidir.

Bu yüzden romana, tersine çevrilmiş bir ikiz hikâyesi gözüyle bakılabilir. S. Ali'nin Chamisso'dan çevirdiği "Peter Schlemihl'in Acayip Sergüzeşti"ni hatırlayalım. Peter, gölgesini sattığı şeytan tarafından sürekli takip edilir, âşık olduğu kadına şeytan yüzünden kavuşamaz ve kaçarak lanetinden kurtulmaya çalışır. William Wilson da şeytanî ikizi tarafından sürekli takip edilmiş, beğendiği bir kadınla dans ederken yine onun tarafından engellenmiş ve sonunda onu öldürmüştü; ancak kendisini öldürdüğünü fark etmiştir. Tıpkı Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi* romanında Dorian'ın başına geldiği gibi (Wilde, 2016). Ömer ve Bedri'nin eski arkadaş olduklarını ve sık sık görüştiklerini biliriz. Ömer ile

Macide evlendikten sonra bu eski arkadaşın yeniden ortaya çıkması ve sık sık sahnede belirmesi de bu açıdan manidardır. İkizler, aynı kadına âşıktır ve arada içten sürdürülen gizli bir rekabet ve kıskançlık (Ömer, bir akşam bu kıskançlığını açık edecektir) söz konusudur.

İçimizdeki Şeytan'da, Macide ile ilk karşılaşan, ona ilk âşık olan Bedri'dir. Bedri, örnek bir erkektir. Müzik öğretmenidir, iyi ve saygın bir işi vardır; hasta ablasına bakmak için kariyerini tehlikeye atar, sorumluluk sahibidir. Kazandığı az miktardaki parayı, zor durumdaki arkadaşlarıyla paylaşır. Yani mesleksiz, parasız, sorumsuz Ömer'in tam zıttıdır. Bedri iyi bir okurdur; Ömer'in aksine, aydın geçinen insanların boş konuşmalarına kıymet vermez, onların kofluklarını görür. Örneğin o da Ömer gibi Macide'yi konuşmasıyla etkilemiştir. Berna Moran, Felatun Bey ile Rakım Efendi tiplerinin Doğu-Batı karşıtlığından ziyade doğru Batılılaşma-yanlış Batılılaşma karşıtlığını gösterdiğini söylemişti (2005: 57). Ömer ve Bedri de benzer bir karşıtlığı simgeliyorlar: yanlış entelektüel ile doğru entelektüel. Macide'nin Ömer ile Bedri'yi karşılaştırdığı cümleler de (Ali, 2015: 236), bu hususu açıkça ortaya koyar. Bedri, Ömer'de eksik olan her şeye sahiptir.

Melek ikiz Bedri'nin sevdiği kadın, şeytan ikiz Ömer'in olur; başka bir şekilde de olsa, şeytan olan, diğerinin sevdiği kadına kavuşmasını engellemiştir. Bedri'yi devreden çıkarsak da, Ömer'in içindeki şeytanın, Macide ile olan ilişkisini bozduğunu görürüz. Sonuçta Ömer'in içinde ya da dışında, şeytan, kahramanı sevdiği kadından ayırmıştır. Belki de roman, bu ikiz hikâyesine bir de şeytanın tarafından bakmayı denemektedir. O yüzden ikizliğin öldürülmesi, bu sefer şeytan olan tarafından gerçekleştirilir. Kaçıp giden ve iyi olanın peşini bırakan şeytan olandır. Ömer, Macide'yi Bedri'ye bırakır. Ancak romanın sonunda Ömer'in, Bedri ve Macide'yi takip ettiğini görürüz. Aradan çekilse de, ikiz her zaman ötekini takip edecektir.

Türk Edebiyatında ikiz tekniğini başarıyla kuran bir diğer önemli isim de Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Yazar, edebi metinlerinde öteki ben motifini sıklıkla kullanmış ve bunu farklı metodlarla yapmıştır. İbrahim Şahin, Tanpınar'ın "ikiz ve/veya ötekinin varlığını içeren yapıyı bütün metinlerinde devam ettir[diğini]" (Şahin, 2012: 399) ve "baştan çıkarıcı ikiz[in], Tanpınar'daki birçok malzeme gibi sadece ikâme aracı" (Şahin, 2012: 407) olduğunu söyler. Süha Oğuzertem de "Tanpınar estetiğinin temel pratiği[nin] eşdeşleme ve ikileyerek çoğaltma" (2018: 323) olduğundan bahsettiği yazısında, "Ayrılmanın, diğer bir deyişle bü-

yüme ve bağımsız bir kimlik edinmenin gerekliliği ile korkusu arasındaki gelişme hep yinelenir Tanpınar'da" (2018: 330) der. Eleştirmene göre Tanpınar metinlerinde ikiz motifine (aynı zamanda 'bölünmüş benlik'e) ilişkin işaretler "asıl ötekine duyulan imkânsız bir özlem" (2018: 323), "gölge, kılık, maske ve rol gibi izlekler" (2018: 330) olarak görülebilir.

Bu yüzden *Huzur*'u, Tanpınar'ın doğrudan ikiz üzerine kurduğu romanı olarak kabul edeceğiz. Romanın ikizlerinin Suad ve Mümtaz olduğu⁵, Berna Moran'dan bu yana söylenmektedir: "Suat onun davranışlarını yargılayan ve kurtuluşu ölümden arayan 'öteki ben'ini ya da bir çeşit bilinçaltını temsil etmektedir" (Moran, 2005: 293).

Mümtaz tek kişi değildir, "Hep tezat hâlinde ve birbirini kovalayan çehrelerin ikliminde yaşıyor"dur (Tanpınar, 2011: 66). Onun bir ikizi olduğu zaten romancı tarafından da açıkça söylenmiştir:

Hakikat şuydu: Mümtaz Bin Bir Gece'deki eskicinin hikâyesine benzeyen *ikiz bir ömrü* yaşıyordu. [...] Hülâsa 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 hâletinin arasından etrafla konuşur, dersini verir, talebelerini dinler, yapacaklarını tarif eder, dostlarının işleriyle uğraşır, yakalandığı zaman münakaşa eder, hülâsa kendi hayatını yaşardı (Tanpınar, 2011: 67-68).

Mümtaz'ın kendisi de bu ikiliğin farkındadır ve Nuran'la kendisini bu açıdan benzetir: "Ne kadar garip... İki dünyam var. Tıpkı Nuran gibi, iki âlemin, iki aşkın ortasındayım. Demek ki *bir tamlık değilim!* Acaba hepimiz böyle miyiz?.." (Tanpınar, 2011: 305). Bu cümlede, Mümtaz'ın tamlık meselesini açması ayrıca dikkate değer, çünkü biliyoruz ki, ikizler ayrı ise tamlık mümkün değildir.

Mümtaz'ın ikizi aslında içinde değil, dışarda konumlanmıştır. Tanpınar, ufak ipuçlarıyla sezdirmediği bu ikizliği, romanın sonunda aşikâr kılacaktır. Mümtaz'ın Nuran'la tanıştığı gün, uzun zamandır görmediği Suad'ın tekrar hayatına girmesi manidardır. Biliyoruz ki ikiz, engelleyicidir. Yazar, Mümtaz için "Hakikatte Suat'ı görmekten sevinmemişti; zekâsını, konuşmasını çok beğenirdi. Fakat onda kendisini rahatsız eden bilmediği bir taraf vardı" (Tanpınar, 2011: 96) der. Çünkü

5 İbrahim Şahin, roman kahramanlarının, Tanpınar ikizleri olarak izini sürer ve birbirleriyle ilişkilerini kurar. Farklı romanlardaki kahramanların birbirlerinin ikizi olarak yorumu için bkz. Şahin, İbrahim (2012). *Haz ve Günah*, 2.baskı, İstanbul: Kapı, s. 363.

ikizle karşılaşmak her zaman için huzursuz edicidir ama bir yandan da onu sevmekten ve beğenmekten kaçınılmaz.

Suad ve Nuran arasındaki ilişki de bu açıdan ayrı bir önem kazanır:

Suad'ın Nuran'la arkadaş olması, onu sevmesi, çoktan beri tanıdığı, istihzasından, pervasızlığından ürküp sıkıldığı, lâubalî hâllerini, küçük çalgınlıklarını sevdiği, zekâsını, düşüncesinin sıçrayışlarını beğendiği; fakat yolları ayrı olduğu için *elinden geldiği kadar uzak yaşadığı bu adamı*, birdenbire bütünü başka bir plana çıkarmış, hayatının ıstıraplı bir parçası yapmıştı (Tanpınar, 2011: 293).

Çoktandır tanınması, beğenmesi ama elinden geldiği kadar uzak yaşaması... ve Nuran hayatına girince birden tekrar ortaya çıkması, ikiz motifi için oldukça tanıdık bir gelişmedir.

Birçok *Huzur* yazısına konu olan ferahfeza ayini bölümünde, Suad'ın evden çıkıp gitmesi ve peşinden yaşananlarla birlikte, artık Suad-Mümtaz ikizliği suyun yüzüne çıkmaya başlar. Onu uğurlamak için Suad'ın peşinden giden Mümtaz'ın o gece hissettikleri önemlidir: "Nedense bu acayip gecede kendi elini onun avuçları içinde görmek Mümtaz'ı korkutmuştu. Bu yapışkan cendere ona adeta ruhuna kadar giden bir tasarrufun vehmini vermişti; belki gözlerini ondan kaçırmaması da bu yüzdendi" (Tanpınar, 2011: 319).

Mümtaz'ın ikizinden korktuğu aşikârdır. Ama yine de ondan ayrılmak istemez, "Beni de beraberinde götürse" der. Onun gidişyle "bir tarafım yıkılmış gibi" demesi, onun azabıyla azap duyması önemlidir. Bu sahneyle imgeler negatife döner: "ve bir pencere, birdenbire hayat hastalığına tutulmuş gibi gömüldüğü saf ve derin sükût içinden, önündeki ağacın yarı ıslak profiliyle beraber Mümtaz'ın önüne kadar, bu büyük ve muhteşem sükûtta henüz kesilmiş kanlı bir parça gibi fırladı" (Tanpınar, 2011: 321).

Mümtaz'ın şeytani ikiziyle romanın sonuna doğru mücadelesi şiddetlenmeye başlayacaktır. O, ikizi için "sihirbaz" tabirini kullanır:

Sanki kafasının bir tarafında çok zalim, akla gelmedik işkencelerden hoşlanan bir sihirbaz vardı. Birkaç saniye içinde, etrafındaki her şeyi değiştiriyor; mevcudu ortadan yok ediyor, mevcut olmayanları getiriyor, sade yaşadığı anın değil, bütün mazisinin, geçmiş günlerinin çehresini ve mânasını bozuyor, yalnızlık saatlerinin lezzeti olan her hayali tükenmez bir

zulüm hâline sokuyordu. *Ve Mümtaz, içinde hiç tanımadığı bir hiddetle, onun sivri, kemirici sesini, sinsî kıvranışını duyuyordu* (Tanpınar, 2011: 334).

Suad'ın ölümü, Nuran'la Mümtaz'ı ayırır. İkizin engelleme görevi tamamlanmıştır. İbrahim Şahin, bu ölüm sahnesini değişim arzusuyla da ilişkilendirir. Ona göre Suad, Mümtaz'ın evinde intihar etmiştir çünkü onun "büyümesini" istemektedir. Büyümek, aynı zamanda değişmek demektir (Şahin, 2017c: 12).

Takip motifi, bu ölümden sonra sahnede başrole geçecektir. Mümtaz, önceleri benzettiğini, ölümünden kaynaklanan bir etkiyle yanıldığını düşünse de, bir süre sonra öteki beniyile diyalog kurmaya başlar.

Kalabalıkta birisi ona sanki mahsustan yapıyormuş gibi sürtünerek geçti ve hızla yürüyerek biraz önde, yan sokaklardan birine saptı. Mümtaz bu çarpan adamın kim olduğunu görmek için başını o yana çevirdi: "Garip şey..." diye birkaç defa tekrarladı. Adam, Suat'a benziyordu. "Ama Suat öldü." Tekrar bu benzeyişin derecesini tayin için o tarafa baktı. Hakikaten Suat'a benzeyen birisi, uzaktan ona bakıp gülümsüyordu. Sırtında kurşunî elbiseler vardı. Şapkası elindeydi. "İmkânsız..." dedi. "Yoksa ölüler bu kadar fena mı gömülüyorlar?" (Tanpınar, 2011: 365-366).

Mümtaz, bu ilk şüpheli karşılaşmanın ardından "Bütün mesele anlaşılıştı. Suat beraberindeydi" (Tanpınar, 2011: 367) noktasına varır. Onun tesbihleri elinden çektiğini düşünmesi, Suad'ın "hayalet"inin artık iyice ona musallat olduğunu gösterir (Tanpınar, 2011: 371). Bir süre sonra, Suad'ın sesi de devreye girecektir: "Yanı başında bir ses, 'Aldırma, dedi. Güzel konuştun, rahatladın! Bu kadarı yeter!' Bu Suat'ın alay eden sesiydi" (Tanpınar, 2011: 380).

Romanın sonunda ise artık Mümtaz ve Suad'ın karşılıklı konuşmasıyla, ikizlerin çatışması karşımızdadır:

– Niye gelmeyeyim Mümtaz? *Ben zaten senin yanından hiç ayrılmadım!*

Mümtaz başını salladı:

– Evet, hiç ayrılmadın, adeta *bana musallat oldun.*

[...]

– Dedim ya.. Seni hiç yalnız bırakmadım. Hep yanındayım!

[...]

– Peki, benden ne istiyorsun? Bu ısrarın sebebi ne?

– İsrar değil... vazife. *Vazifem seninle beraber olmak.* Şimdi senin koruyucu meleğin oldum.

[...]

Sen şeytanın kendisisin! (Tanpınar, 2011: 414-415).

Bu diyalog, birkaç yönden önemlidir. Birincisi, Suad'ın, "Ben zaten senin yanından hiç ayrılmadım" demesi ve bunun bir "vazife" olmasıdır. İkizin asıl varlık sebebinin takip etmek olduğunu hatırlayalım. Mümtaz görse de görmese de, farkında olsa da olmasa da ikizi hep onunladır. Zaman zaman, içinde bir ses olarak sezdiği öteki beni, aslında karşısındaki Suad'dır ve bu yüzleşme ancak Suad'ın ölümüyle mümkün olmuştur.

İkinci önemli nokta, melek-şeytan benzetmesidir. Macide'nin, Mümtaz'ı melek olarak gördüğü bir sahne vardır. Söylememesi gereken bir şeyi söylediğinde, "Mümtaz bugün kanatlarından biri yandı, farkında mısın?.." (Tanpınar, 2011: 257) diyecektir. Mümtaz ikizin melek, Suad ise şeytan yanındır. Mümtaz, "Yoksa bu benim çarmih yolum mu? Suad benim salıbm mi?" (Tanpınar, 2011: 367) derken, kendisini İsa'ya, Suad'ı cezaya benzetmesi de bu denklığı gösterir.

Aralarındaki farklar ve benzerlikler, romanın farklı bölümlerinde de karşımıza çıkar. Mümtaz'ın bu ikizliğin iktidarsız tarafında olduğu açıktır: "Ben müdafasız adamım!" diyen Mümtaz'a, "insanlar kendilerini ve arzularını zorla kabul ettirirler" (Tanpınar, 2011: 362). Suad ise aralarındaki temel farkla ilgili şunları söyler: "Gayet basit. Sen hikâyecisin. Yazmaktan hoşlanıyorsun. Rollerimiz ayrı. Ben sadece yaşıyorum!" (Tanpınar, 2011: 313).

Buraya, Huzur'a dâhil olup olmadığı tartışma konusu olan *Suad'ın Mektubu*'nu da eklemek, yerinde olacaktır. İbrahim Şahin'in ortaya çıkardığı mektup, önce *Türk Edebiyatı* dergisinde kısmi olarak, daha sonra *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* dergisinde tashihleriyle birlikte tam metin olarak yayımlanmıştır.⁶ Mektup, öteki bene dair oldukça zengin malzeme içermekte ve romanda işaret ettiğimiz tespitleri desteklemektedir.

Önce, "takip" motifine bakalım. Mektupta Suad, Mümtaz'ı sürekli takip ettiğini ve evine gizlice girip onun hayatını izlediğini itiraf eder:

Evine sen yokken girip çıkmak, o kadar gülünç bulduğum hayatını yakından seyretmek, seni doya doya tanımak hoşuma gidiyordu. [...] Belli ki burası onun evi değildi, fakat senin de evin değildi ve işin garibi olsa idi de yine, sizi uzaktan takip ederken tahayyül ettiğim şey, o sıcaklık, de-

⁶ Bkz. Şahin, İbrahim (2017). "Suad'ın Mektubu I", *Türk Edebiyatı*, 520: 4-12; Şahin, İbrahim (2017). "Suad'ın Mektubu II", *Türk Edebiyatı*, 521: 4-14; Şahin, İbrahim (2017). "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 'Suad'ın Mektubu' Başlıklı Müsveddeleri", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 17: 216-308.

rinlik bulunmayacaktı. [...] O güne kadar benim için hayatlarını uzaktan takip ettiğim insanlardınız (Şahin, 2017a: 8).

Beni bittabi görmedin. Ben holde sen odada bir evde yarım saat baş başa geçirdik. Seni bir türlü bırakıp gidemiyordum. [...] Evinin etrafında dolaşiyor, kâh seni takip ediyor, kâh Nuran'ı! Fakat bir türlü istediğim şeyi bulamıyordum. Vaktimin çoğu hemen hemen sizin mahallede geçiyordu. Bazen Nuran'a tesadüf ediyor yahut da karşısına –tabii çok uzaktan bir umacı gibi çıkıyor, onu korkutuyor, *buluşmanızı imkânsızlaştırıyordum*" (Şahin, 2017b: 5).

Suad, hem takip eder hem de engeller. Mümtaz'a karşı duyguları, onunla benzerdir: "Bilirsin ki seni beğenmem, fakat severim!" (Şahin, 2017a: 9). Suad'ın Mümtaz'ın yazdıklarına ve hayatına dair eleştirileri de, aslında Mümtaz'ın otokritiğinden başka bir şey değildir:

Bu hislerden kurtulmak için müsveddelerini okumağa karar verdim. Evvelâ tanzim ettim, düzelttim. Bu epeyce zaman aldı. Mümtaz biraz daha muntazam olsana! Sonra okudum. Ne hazin şeyler. Vazgeç, Mümtaz. Hiç istidadın yok. Her cümlede yazacağı şey tükeniyor. Hiç de kısırlığın o bereketli kısırlıklardan, insana yeni ufuklar açan sihirli zorluklardan değil. [...] Otuz sahife okudum, fakat bir satırı bile hoşuma gitmedi (Şahin, 2017a: 9).

Suad'ın Mümtaz'a olan olumsuz hislerini söylediği cümleler de benzer bir otokritik olarak okunabilir⁷: "Fikir seni rahatsız etmekte ve bunu candan istiyordum" (Şahin, 2017b: 4); "Fakat hiçbiri bana layık şeyler değildi. Sana layık değildi demiyorum Mümtaz, çünkü sen her türlü alaya müstahaksın!" (Şahin, 2017b: 5); "Niçin sana bu kadar düşmanım Mümtaz?" (Şahin, 2017b: 5). Suad, Mümtaz'ın içindeki şeytandır ve tüm derdi Mümtaz'ın hayatını çekilmez kılmaktan ibarettir.

İnsanın içinde birden fazla kişi barındırması, Suad'ın da mektupta vurguladığı noktalardan biridir. "Hâlbuki şimdi bir insanda birkaç kişinin vücuduna birden inanıyorum" diyen Suad da, Mümtaz kadar bu meselenin farkındadır; hatta Mümtaz gibi şüpheyle bakmaz, bundan emindir. Mektubun bir amacı da, Mümtaz'ın emin olmasını sağlamak değil midir?

7 "Suad'ın mektubundaki Mümtaz'ın 'yazarlık' kabiliyetine ilişkin sözler, Tanpınar'ın kendi yazarlığına yönelik kendi eleştirileridir ve bahsedilen 'yeni insan' belli ki Tanpınar'ın ikizidir; bu ikiz on dokuzuncu asır Rus romanında örneğini gördüğümüz ikizdir" (Şahin, 2017c: s. 14).

Bu kadar *kalabalığı kendinde taşımanın*, sonra da tek bir insan olarak yaşamının güçlüğü! Fakat daha fenası, asıl hayvanın, en iptidaî olanın içimizde her an tetikte durması, ilk fırsatta canlanması, etrafında ne varsa hepsini birden somurup yutması. O bitmeyen açlıklar, tükenmeyen susuzluklar... Sonra, her şey bittikten sonra, onun çok doymuş olmaktan çatlama; demin yuttuklarının hepsinin birden tekrar ortaya çıkması, üzerlerindeki irin ve bağırsak parçalarını silkerek kıvıldmaları, oyuna tekrar girmeleri (Şahin, 2017a: 9).

Ben *kaç kişiyim* zannediyorsun! Ölüme en fazla yakın bulunduğum şu dakikada bile içimde kaç duygu birden çarpışıyor; hisleri bırak. Zihnim kaç şeyi birden düşünüyor? (Şahin, 2017a: 10).

Bu zavallı dostunda *kaç türlü insan var* tasavvur edersin? Suad Bey, dinsiz ve münkir, mistik, şaşırtmaktan hoşlanan adam, hissî insan, maskara, ciddî iş adamı, rate aktör, hiç olmazsa dış tarafı kurtarmağa çalışan aile reisi, sinik çapkın... Daha sayayım mı Mümtaz? (Şahin, 2017a: 11).

Suad'ın kendini öldürmesi, ikiz kurgularındaki kaçınılmaz sonudur. Bu intiharın Mümtaz için travmatik olma sebebi, ne Nuran'dan ayrılmasına sebep oluşu ne de intiharın kendi evinde gerçekleşmiş olmasıdır (ikiz, kendini başka nerede öldürebilir?), sebep ikizin kaybidir. Somut düzlemde öteki benini kaybetmeye dayanamayan Mümtaz, içinde Suad'ı yaşatmaya devam etmekten kaçamayacaktır. Romanın son sahnesinin, genelde Mümtaz'ın çıldırdığı yönünde yorumlanması, eserin bir öteki ben kurgusu olduğu düşünüldüğünde, yanlış olacaktır. Berna Moran da "Suat'ın intiharından sonra bir de Mümtaz'ın çıldırması hem Tanpınar'dan bekleyemeyeceğimiz fazla melodramatik bir bitiş, hem de romanın anlamı bakımından gereksiz olurdu" (2005: 295) der. Gerçekten de meseleyi bir delirme olarak okumak, Tanpınar'ın zekâsını küçümsemek olarak kabul edilebilir.

Sonuç

Eş-benliğin edebi metinde işlenmesinin romantizm açısından önemi, bilme arzusuyla ilgilidir. Romantik kahraman, kendini ve içinde bulunduğu dünyayı kavramak ister. Bu yüzden meraklıdır, deneyime açıktır, coşkulu bir açlık içinde her şeyi bilmek, keşfetmek, yaşamak ister. Bakışı dışarıya olduğu kadar kendi içine de dönüktür. Kendini keşfetmek de romantik kahramanın arzularından biridir çünkü içinde bir karanlık taraf olduğunu bilir. Bu sebeple kendine bakışın,

"öteki-ben"i bulduran yönü dikkate değerdir ve Türk romanı bu açıdan yeterince incelenmemiştir.

Felatun ve Rakım, Şöhret ve Maşuk, Cemal ve İhsan gibi açıktan zıt-ikizler üzerine kurulanlar dışında, Dilaşub ve Mehpeyker, Bedri ve Ömer, Samim ve Besim, Suad ve Mümtaz, Hayri İrdal ve Halit Ayaracı gibi detaylara gizlenen zıt ikizlikler de vardır. Aynı zamanda "içindeki şeytan"la boğuşan Handan, Ömer, Zehra, Ahmet Cemil, Bihter, Necip, Peregrini, Ahmet Celâl, Ferit ve Meral'in de ikizlerinin içlerinde saklandığını görürüz. Tüm bu öteki-benlikler kendini keşfetmeyle ilgilidir ve bu keşif bireyi değiştirecektir.

Bu çalışmada da, Otto Rank'ın eş-benlik tasnifi dikkate alınarak Türk romanından üç örnek seçilmiş ve bu romanlar ayna, gölge, takip, ikizle karşılaşma, narsizim, vicdan, ölüm, intihar gibi ortak motifler etrafında yorumlanmıştır. İkinin romandaki görevi kahramanın gelişim sürecine katkıda bulunmaktır. Ne Bihter, ne Ömer ne de Mümtaz, romanın başından sonuna aynı kişidir. Romancının "öteki-ben"i inşa sürecinde kullandığı teknik ister *Aşk-ı Memnû*'daki gibi ayna ile hesaplaşma olsun, ister *İçimizdeki Şeytan*'daki gibi kendiliğinden bir farkındalık, ya da *Huzur*'daki gibi derin yapıya gizlenmiş bir ikiz-kahraman, sonuç aynıdır: kahraman kendisiyle hesaplaşmanın sonucunda kendisini keşfedecek, değişecek ve sonunda da başka bir insan olarak romandaki görevini tamamlayacaktır.

Kaynakça

- Ali, Sabahattin (2015). *İçimizdeki Şeytan*, İstanbul: Yapı Kredi.
- Ali, Sabahattin (2016). *Üç Romantik Hikâye*, İstanbul: Yapı Kredi.
- Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç (2011). *Öteki*, Ergin Altay (çev.). İstanbul: İletişim.
- Moran, Berna (2005). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İstanbul: İletişim.
- Oğuzertem, Süha (2018). *Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar*, İstanbul: İletişim.
- Poe, Edgar Allan (2015). "William Wilson", *Bütün Hikâyeleri*, Dost Körpe (çev.). İstanbul: İthaki.
- Rank, Otto (2016). *Eş Benlik Bir Psikanaliz Çalışması*, Gökçe Metin (çev.). İstanbul: Pinhan.
- Shakespeare, William (2019). *Yanlışlıklar Komedyası*, Özdemir Nutku (çev.). İstanbul: İş Bankası.
- Stevenson, Robert Louis (2017). *Dr. Jekyll ve Bay Hyde'ın Tuhaf Hikayesi*, Kaya Genç (çev.). İstanbul: İletişim.
- Şahin, İbrahim (2012). *Haz ve Günahı*, 2. Baskı, İstanbul: Kapı.
- Şahin, İbrahim (2017a). "Suad'ın Mektubu I", *Türk Edebiyatı*, 520: 4-12.
- Şahin, İbrahim (2017b). "Suad'ın Mektubu II", *Türk Edebiyatı*, 521: 4-14.
- Şahin, İbrahim (2017c). "Mümtaz mı Suad mı?", *Türk Dili*, 783: 6-18.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011). *Huzur*, İstanbul: Dergâh.
- Tucker, Harry (2016). "Giriş", *Eş Benlik Bir Psikanaliz Çalışması*, Gökçe Metin (çev.). İstanbul: Pinhan.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2016). *Aşk-ı Memnû*, İstanbul: Can.
- Wilde, Oscar (2016). *Dorian Gray'in Portresi*, Ülker İnce (çev.). İstanbul: Everest.

