T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT ANABİLİM DALI
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT YÜKSEK LİSANS PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

E. T. A. HOFFMANN VE EDGAR ALLAN POE: "ŞEYTANIN İKSİRLERİ" VE "WILLIAM WILSON"DA EŞBEN MOTİFİ

Simge AŞCI

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Ufuk GÜNDOĞAN

İZMİR – 2024

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite	: Dokuz Eylül Üniversitesi
Enstitü	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Adı ve Soyadı	: SİMGE AŞCI
Öğrenci No	: 2021800470
Tez Başlığı	: E. T. A. Hoffmann ve Edgar Allan Poe: "Şeytanın İksirleri" ve "William Wilson"da Eşben Motifi
Savunma Tarihi	: 13/06/2024
Danışmanı	: Dr.Öğr.Üyesi Ufuk GÜNDOĞAN

JÜRİ ÜYELERİ

Ünvanı, Adı, Soyadı	Üniversitesi	İmza
Dr.Öğr.Üyesi Ufuk GÜNDOĞAN	-Dokuz Eylül Üniversitesi	.....
Doç.Dr.Hülya KAYA	-Dokuz Eylül Üniversitesi	.....
Doç.Dr.Aslı ELGÜN	- Ege Üniversitesi	.....

SİMGE AŞCI tarafından hazırlanmış ve sunulmuş olan bu tez savunmada başarılı bulunarak oy birliği(X) / oy çokluğu( ) ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Asuman ALTAY
Müdür

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "E. T. A. Hoffmann ve Edgar Allan Poe: *Şeytanın İksirleri* ve *William Wilson*'da Eşben Motifi" adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

13/06/2024

Simge AŞCI

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

E. T. A. Hoffmann ve Edgar Allan Poe: "Şeytanın İksirleri" ve "William Wilson"da Eşben Motifi

Simge AŞCI

Dokuz Eylül Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı

Bu çalışmada esas amacımız, E. T. A. Hoffmann'ın *Şeytanın İksirleri* adlı romanında işlenmiş eşben motifinin, Edgar Allan Poe'nun *William Wilson* isimli kısa öyküsünde de işlenmiş olduğunu ele almak ve bu motifi karşılaştırmalı edebiyat bağlamında incelemektir. Çalışmada bunu irdelemek adına, önce eşben motifine odaklandık ve tıpkı karşılaştırmalı edebiyat gibi eşben motifinin de interdisipliner olarak alımlayıcının karşısına çıktığını ortaya koyduk. Zira eşben motifi, yalnızca edebiyatta değil; drama, müzik ve sinema gibi çeşitli sanat dallarında da etkili olmuştur. Bu etkileme ve etkilenmeyi ifade etmek adına; psikoloji, mimari, kalıtım bilimi gibi türlü branşlardan örnekler verdik, farklı araştırmacı ve kuramcılardan alıntılar yaptık.

Tezin ikinci bölümünde, Hoffmann'ın romanını analiz ettik ve eşben motifi merkezinde şekillenen bir inceleme ortaya koyduk. Bu inceleme esnasında, edebiyat araştırmacılarının esere dair araştırmalarından da faydalandık ve çeşitli teorisyenlere atıflarda bulunduk. Söz konusu araştırma eserlerinde, Hoffmann'ın hemen ardından Poe'nun ve eserlerinin de ele alındığını sunduk. Üçüncü bölümde ise, Poe'nun kısa öyküsü üzerinde durduk ve iki eserde her ne kadar aynı motif işlense de, eşben rollerinin Poe'nun öyküsünde ters yüz edildiğini ortaya koyduk. Bu kısımda, Hoffmann'ın romanındaki eşben karakterlerinin, Poe'nun kısa hikâyesinde zıt bir şekilde kurgulandığını ele aldık ve her iki eserde de eşben motifinin nasıl etkili olduğunu ve ne şekilde işlendiğini gözler önüne serdik.

Son olarak; Hoffmann'ın ve Poe'nun eserlerinde ortak bir karşılaştırma zemini bulunduğunu ve söz konusu müşterek zeminin, mevzubahis ana motif merkezinde şekil aldığını, ancak Poe'nun öyküsündeki eşben karakterlerin aykırı olmaları dolayısıyla, her iki eserin de romantik edebiyat geleneği bağlamında önemli eserler olduklarını ve karşılaştırmalı edebiyat perspektifinden nasıl yorumlamalara tabi tutulduklarını ifade etmeye çalıştık.

Anahtar Kelimeler: E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Eşben Motifi, Gotik Edebiyat, Romantik Unsurlar, Alımlama Estetiği.

ABSTRACT

Master's Thesis

E. T. A. Hoffmann and Edgar Allan Poe: The Motif of Doppelgänger in "The Devil's Elixirs" and "William Wilson"

Simge AŞCI

Dokuz Eylül University

Graduate School of Social Sciences

Department of Comparative Literature

Comparative Literature Master's Program

The main purpose of this study is to analyze how the motif of doppelgänger is used in E. T. A. Hoffmann's novel *The Devil's Elixirs* and in Edgar Allan Poe's short story *William Wilson,* in order to examine it in the context of comparative literature. To examine this, we firstly focused on the motif of doppelgänger and revealed that, just like comparative literature, the motif of doppelgänger also encounters the audience in an interdisciplinary manner. The motif of doppelgänger is not only used in literature but has also been influential in various branches of art such as drama, music and cinema. To be able to express the various ways influence takes place, we gave examples from different branches such as psychology, architecture, genetics, and quoted from different researchers and theorists.

In the second part of the thesis, we analyzed Hoffmann's novel and made an examination which was centered on the motif of doppelgänger. During the analysis, we also used many scholars' studies on the novel and references from various theorists. We observed that in the research works in question, Poe and his works were also discussed right after Hoffmann. In the third chapter, we reviewed Poe's short story and likewise, it is based on the axis of the motif of doppelgänger. However, the doppelgänger roles in Poe's story are turned inside out. In this section, we expressed how the doppelgänger characters in Poe's short story are constructed in a contrasting manner to Hoffmann's novel, and

we revealed how the motif of doppelgänger was influential and handled in both works.

All in all, we attempted to express that there is a common comparison ground in Hoffmann's and Poe's works. This common comparison ground took form in the center of the main motif in question. Yet, the doppelgänger characters in Poe's story are contradictory, therefore, the mentioned works are prominent pieces in the context of romantic literary tradition, and they were extensively interpreted from the perspective of comparative literature.

Key Words: E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, The Motif of Doppelgänger, Gothic Literature, Romantic Elements, Reception Aesthetics.

E. T. A. HOFFMANN VE EDGAR ALLAN POE: "ŞEYTANIN İKSİRLERİ" VE "WILLIAM WILSON"DA EŞBEN MOTİFİ

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI ii
YEMİN METNİ iii
ÖZET iv
ABSTRACT vi
İÇİNDEKİLER viii
KISALTMALAR x

GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM
EŞBEN MOTİFİ

1.1. EŞBEN MOTİFİNİN KÖKENLERİ 6
1.1.1. Eşben'in Tanımı 6
1.1.2. Tarihsel Olarak Eşben Motifi 8
1.2. EŞBEN MOTİFİ VE ALIMLAMA ESTETİĞİ 11
1.2.1. Psikolojide Eşben Motifinin Alımlanması 12
1.2.2. Dramatik Sanatlarda Eşben Motifinin Alımlanması 21
1.2.3. Müzikte Eşben Motifinin Alımlanması 25
1.2.4. Mimaride Eşben Motifinin Alımlanması 28
1.2.5. Kalıtım Bilimi ve Eşben Motifi 30
1.3. EDEBİYATTA EŞBEN MOTİFİ 32
1.3.1. Eşben Motifinin Edebî Kullanımı 32
1.3.2. Gotik Eşben 45
1.3.3. Edebî Akım Olarak Romantizm 50

İKİNCİ BÖLÜM

E. T. A. HOFFMANN'IN *ŞEYTANIN İKSİRLERİ* ADLI ROMANINDA EŞBEN MOTİFİ

2.1. GÜNAH KEÇİSİ: MEDARDUS 65
2.2. GÜNAH TOHUMU: VIKTORIN 70

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDGAR ALLAN POE'NUN *WILLIAM WILSON* ADLI KISA ÖYKÜSÜNDE EŞBEN MOTİFİ

3.1. PROTAGONİST GÜRÜLTÜ 86
3.2. ANTAGONİST FISILTI 91

SONUÇ 101
KAYNAKÇA 106

KISALTMALAR

bkz. Bakınız

çev. Çeviren

Ed. Editör

s. Sayfa Numarası

ss. Sayfadan Sayfaya

GİRİŞ

XIX. yüzyıla gelindiğinde, benliğin yapısının ve dünyadaki konumunun güvenliğiyle ilgili gittikçe artan bir anksiyete gözlemlenmektedir. Bu durum, ileriki dönemlerde kendisine, bilimlerde "kişilik bölünmesi (dissosiyatif kimlik bozukluğu)" adı altında yer bulacaktır. Bu kimlik parçalanmasını, klinik psikiyatri perspektifinden ele aldığımızda, dissosiyatif kimlik bozukluğunun esas özelliğinin, kendilik algısını etkilemesi olduğunu belirtmekteyiz. Psikiyatri profesörü Vedat Şar'a göre kişilik bölünmesinde temel olan şey davranışın hatırlanmamasından ziyade kişinin eylemlerini kendisinin değil de bir başkasının davranışı olarak algılamasıdır. Yine de söz konusu tanının konulması adına dissosiyatif amnezi teşhisi de konulmuş olmalıdır. (Şar, 1998: 14) Aslında burada bahsedilen hem eylemleri başkalarına atfetme hem de hafıza kaybı inceleyeceğimiz iki eserle de oldukça paraleldir, ileriki bölümlerde ele alacağımız üzere; başkalarını suçlama, inkâr, unutma ve hatırlayamama olayları karşımıza sıklıkla çıkacaktır.

Dissosiyatif kimlik bozukluğunun henüz terminolojik olarak da kavramsallaştırılmadığı bu dönemlerde söz konusu olgu, karşımıza özellikle edebiyat vasıtasıyla çıkmıştır. Edebiyattaki karşılığı 'eşben motifi' veya 'kötücül ikiz motifi' olan bu mefhum hem kültür bilimlerinde hem de sosyal bilimlerde kendisine sıkça yer edinmiştir.

Bu tezde de psikolojiden önce kişilik parçalanmasının bir nevi ön gösterimi olan eşben motifini ve bu motifin karşılaştırmalı edebiyat ve alımlama estetiği bağlamlarında çok önemli iki eser olan E. T. A. Hoffmann'ın *Şeytanın İksirleri* (1815) adlı romanında ve Edgar Allan Poe'nun *William Wilson* (1839) isimli kısa öyküsünde nasıl tezahür ettiğini inceledik.

Karşılaştırmalı edebiyat ve alımlama estetiği, farklı disiplinleri içlerine almaları bakımından oldukça benzerlik gösteren iki alandır. Dolayısıyla, *Şeytanın İksirleri* ve *William Wilson* adlı edebiyat eserlerini, sanat açısından belirleyici olmuş bu iki dal üzerinden ele almak oldukça paralellikler gösterecektir. Macar bir akademisyen ve eğitimci olan karşılaştırmalı kültür incelemeleri ve karşılaştırmalı edebiyat profesörü Steven Tötösy de Zepetnek, karşılaştırmalı edebiyatı şöyle tanımlar; karşılaştırmalı edebiyat bir yandan, birden fazla ulusun dil ve edebiyatının

bilgisinin hâkimiyeti anlamına gelirken, öte yandan edebiyat araştırmalarının farklı disiplinler ile ilişkilendirilip bazen de bu disiplinlere aplike edilmesi anlamına gelmektedir. Hâliyle, karşılaştırmalı edebiyat, öteki olarak görülen ve kanonlara pek dahil edilmeyen, marjinal olarak ele alınan eserleri de edebiyat çalışmalarına dahil etmeye çalışmıştır. (De Zepetnek, 1998: 13) Biz de bu çalışmada hem Alman edebiyatını hem de Amerikan edebiyatını ele almakla birlikte, mevzubahis edebiyat eserlerinin psikoloji gibi farklı dallarla ilişkilerini inceledik.

Karşılaştırmalı edebiyatın yanı sıra, alımlama estetiğiyse "edebiyat eserlerinin anlamı ve yorumu ile ilgili olarak okurun işlevini inceleyen" (Moran, 2017: 240) bir kuramdır. Okuma, anlama ve yorumlama ekseninde şekillenir. Anlam problemi üzerinde durulur. Yalnızca edebiyat değil, farklı dallarda da alımlayıcı kitleye odaklanılır, bu nedenle birden fazla branşı kapsar. Tüm bunlar ışığında hem *Şeytanın İksirleri* adlı romanın hem de *William Wilson* isimli kısa hikâyenin bel kemiğini oluşturan eşben motifini birçok yönden ele aldığımızı belirtmekteyiz.

Tezin ilk bölümünde, eşben motifinin ne olduğunun, tanımının ve tarihsel gelişim sürecinin üzerinde durduk. Bu süreçte karşımıza ilk olarak edebiyatın çıktığını ortaya koyduk ve devamında, alımlama estetiği bağlamında etkilediği birçok branşın içerisinde psikanalizin ön plana çıktığı bulgularına vardık. Eşben motifiyle ilintili en önemli kavramlardan biri *tekinsizlik* (*das Unheimliche* / *the uncanny*) kavramıdır. Tekinsizlik kavramının tanımına baktığımızda "önceden bildiğimiz ancak artık unuttuğunuz, dolayısıyla aşina hissettiğimiz ama güncel zamanda bilemediğimiz ve bu ikilem yüzünden de gelen tekinsizlik hissi" (Freud, 2019: 41) açıklamaları karşımıza çıkar. Bu da eşben motifiyle koşutluklar gösterir zira eşben, tüm tarihi boyunca hem alışıldık hem de yabancı bir şey olarak alımlayıcının karşısına çıkmıştır. Tekinsizlik kavramı denince akla ilk gelen isim şüphesiz Sigmund Freud'dur, dolayısıyla; çalışmada, eşbenin tanımı ve farklı disiplinlerle kurduğu ilişkiler ağı bakımından Freud'dan oldukça yararlandık.

Freud'un yanı sıra, eşben motifi denilince Otto Rank öne çıkan bir diğer isimdir. Freud, 1919 yılında yazdığı *Tekinsizlik Üzerine* (*Das Unheimliche / The Uncanny)* adlı makalesinde, Rank'ın 1914 tarihli *Eş Benlik* (*Der Doppelgänger* / *The Double*) adlı araştırma yazısından alıntılar yapmış ve teorilerini E. T. A. Hoffmann'ın eserleri üzerinden temellendirmiştir. Bunlardan dolayı biz de

çalışmamızda, bu iki psikanaliste atıflarda bulunduk. Ayrıca yine Freud'la çalışmaları bulunan, analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung'a ve Jung'un özellikle *arketip, persona, gölge* gibi kavramlarına değindik.

Bunların devamında eşben motifinin, psikanaliz haricinde; dramatik sanatlarda, müzikte, mimaride ve hatta gen biliminde karşımıza çıktığı bulgularına ulaştık. Bu da çalışmamızda, alımlama estetiği bağlamında ne denli geniş bir yelpazeyle karşı karşıya olduğumuzun göstergesi olarak karşımıza çıktı. Eşben motifini incelediğimiz bu farklı branşlara baktığımızda, pek çok örnekle karşılaşılabileceğini ifade etmeye çalıştık.

Tezin devamında edebiyat ve eşben motifine odaklandık. Bu bölümde eşben motifinin, tezahür ettiği tüm diğer dalların yanı sıra, en yoğun biçimde edebiyatta alımlandığı sonucuna ulaştık. Antik Yunan mitolojisinden tragedyalara, tragedyalardan İncil'e, İncil'den gotik edebiyata kadar türlü türlü janrlarda emsalleri olduğuna açıklık getirmeye çalıştık. Eşben motifi ve edebiyat ilişkisini ele aldıktan sonra eserlerin analizine geçtik.

Bu tezin temel amacı, Alman yazar E. T. A. Hoffmann'ın *Şeytanın İksirleri* adlı romanının ana eksenini oluşturan eşben motifinin, Amerikalı yazar Edgar Allan Poe'nun *William Wilson* isimli kısa hikâyesinde de kendisine yer edindiğini ve karşılaştırmalı edebiyat bağlamında incelenmesi hususunda verimli bir alan sağladığını ortaya koymaktır. Buna ek olarak, karşılaştırma zeminini oluşturan söz konusu eşben motifinin, Avrupa ve Amerika kültürleri üzerinde nasıl dışa vurduğu bulgularına ulaşmaktır. Bu amacı temellendirebilmek adına, kuramsal bir altyapı hazırladığımız ilk bölümün devamında metin analizine geçtik.

İkinci bölümde, Hoffmann'ın 1815 tarihli *Şeytanın İksirleri* isimli romanını ele aldık. Romanın Alman edebiyatı ve geç romantizm (kara romantizm / karanlık romantizm) akımı bağlamında nasıl bir yere sahip olduğunu gözlemledik. Eserdeki gerçeklik algısını ve olağanüstü olayları ortaya koymaya çalıştık. Devamında, kimlik bölünmesinin tüm göstergelerini, bu kişilik bozukluğunun edebî karşılığı olan kötücül ikiz motifi bağlamı üzerinden yansımalarını incelemeye çalıştık. Gerçeklikle doğaüstülüğün iç içe geçtiği romanda, bu girift sınırları ayırt etmeye çalıştık.

Şeytanın İksirleri hem olağanüstü olaylarla gerçekliğin birbirine girmiş olmasından dolayı hem de karmaşık aile bağları ve ilişkiler ağı nedeniyle anlaşılması

güç unsurlar barındıran bir eser olarak karşımıza çıkar. İncelemenin sonunda, Sigmund Freud'un deyişiyle "okurun acı çekerek kavradığı" romanın (Freud, 2019: 52) eşben motifi bakımından ve edebiyat tarihi açısından da ele alınışının sunulmasını amaçladık.

İkinci bölümde, E. T. A. Hoffmann'ın eserini inceleyen birçok edebiyat araştırmacısının veya eleştirmenin Edgar Allan Poe'nun *William Wilson* adlı kısa hikâyesini de incelediğini gözlemledik. Bu durumun sebebinin, Poe'nun *William Wilson* adlı kısa öyküsünde, Hoffmann'ın da romanında bulunan eşben motifinin temel alındığını, ancak Poe'nun bu motifi, kendi nevi şahsına münhasır tarzıyla yazması olduğunu gözlemledik. En çok dikkat çeken kısmın, Poe'nun benlik ve eşbenlik karakterlerini ters yüz etmesi olduğunu ortaya koyduk. Zira neredeyse bütün bir romantik edebiyat geleneğinde ve psikanalizde, protagonist kişinin iyi yanlarını temsil eden benliktir ve antagonist de ana karakterin kötü yanlarını simgeleyen eşbenliktir. Poe ise, bu örüntüyü altüst ederek, başkişiyi bastırılan kötü yönler olarak ve ana karakterin düşmanını da toplumda kabul gören, kişinin olması gereken yanları olarak kurgular. Tüm bunlar nedeniyle, öykünün çok temel farklılıklar barındırdığı sonucunu çıkardık. Bu verilerin üzerine, kısa öyküyü incelemek adına üçüncü bölüme geçtik.

Üçüncü bölüme geldiğimizde, Poe'nun 1839 yılında kaleme aldığı *William Wilson* adlı kısa öyküsünü analiz ettik. Ayrıca, hikâyenin nasıl bir prototip model olma niteliği taşıdığını çünkü *William Wilson*'ın da birçok eseri etkilemiş olduğunu ortaya koyduk. Bunların yanı sıra, Poe'nun Avrupa'da yaygın olan karanlık romantizm akımının, Amerika'ya bir anlamda ithal edilmesine neden olduğunu ifade ettik. Devamında ise, Edgar Allan Poe'nun eserlerinin Fransız yazar, sanat eleştirmeni ve çevirmen Charles Baudelaire tarafından Fransızcaya çevrilmesine müteakiben kara romantizm akımının Avrupa'da nasıl yeniden alımlanmasına yol açtığını, yani aslında bir nevi köprü görevi gördüğünü açığa kavuşturmayı hedefledik. Zira kısa hikâyesini eşben izleği üzerine kurgulayarak geç romantizmin Amerika'da yaygınlaşmasını sağlamış olan Poe, aynı zamanda Baudelaire'i etkileyerek Avrupa'da doğup Amerika'ya taşınmış olan karanlık romantizm akımının Avrupa'da yeniden doğmasını sağlamıştır. Tüm bu doneleri edebiyat

araştırmacılarının da inceleme eserlerine dayandırmak suretiyle temellendirdikten sonra, tezin sonuç bölümüne geçtik.

Çalışmanın sonucunda, tüm bu bulguların ışığında; eşben motifinin alımlama estetiği bakımından konumunu irdelemeye çalıştık. Ardından, bilimlerde henüz teorize edilmeden önce edebiyat tarafından nasıl gözlemlendiğini ve eserlerde yansıtıldığını sergiledik. Mevzubahis motifin, Avrupa edebiyatının en başat eserlerinden biri olan *Şeytanın İksirleri* isimli romanda nasıl ele alındığını analiz ettik. Bunun üzerine Amerikan edebiyatında mihenk taşı olma özelliğine sahip *William Wilson* adlı kısa hikâyede nasıl işlendiğini ifade ettik. Ardından, bu iki eserin, karşılaştırmalı edebiyat perspektifinden nasıl incelenebileceğini ortaya koymaya çalıştık.

BİRİNCİ BÖLÜM

EŞBEN MOTİFİ

1.1. EŞBEN MOTİFİNİN KÖKENLERİ

Eşben motifi, edebiyat da dahil olmak üzere pek çok branşta kendine yer edinmiş ve iz bırakmış bir görüngüdür. Dolayısıyla, söz konusu motifi incelemek için; öncelikle oluşum sürecini, etimolojik gelişimini, farklı dallarda kendini nasıl dışa vurduğunu ve son olarak da edebî kullanımı bağlamında tezin konusunu oluşturan iki eserde nasıl açığa çıktığını irdelemek daha doğru bir izlek oluşturacaktır.

1.1.1. Eşben'in Tanımı

Türkçeye "eşben" olarak çevirebileceğimiz "doppelgänger" teriminin kelime anlamı olarak karşımıza "yaşayan birine benzeyen bir ruh veya bir başkasına tıpa tıp benzeyen ancak o kişiyle herhangi bir akrabalığı olmayan biri" (Cambridge Dictionary, 2023) tanımları çıkar. Sözcük, İngilizce de dahil olmak üzere, birçok diğer dile direkt olarak Almancadan geçmiştir. Tek farkı, umlaut a yerine, çift noktasız a'nın kullanılmasıdır.

"Doppelgänger" sözcüğünün bilinen ilk kullanımı, Alman yazar Jean Paul Richter'in (1763 – 1825) "Siebenkäs" (*Yedipeynir*) adlı romantik romanında karşımıza çıkar. Eser, 1796 ve 1797 yılları arasında üç cilt hâlinde yayımlanmıştır ve roman Stanislaus Siebenkäs adlı başkarakterin ekseninde şekillenmiştir. Siebenkäs'in Lenette ile mutsuz bir evliliği vardır ve arkadaşı Leibgeber'a danışır, Leibgeber aslında Siebenkäs'in eşbenidir ve Siebenkäs'e kendisini ölmüş gibi göstermesini tavsiye eder, böylelikle mutsuz hayatından kurtulabilecektir. Eşbeninin nasihatini eyleme döken Siebenkäs, ölümünü taklit eder ve aslında âşık olduğu Natalie ile birlikte olarak mutlu bir yaşam sürmeye başlar. Richter'in eşben figürü, görsel benzerliğe veya ikizliğe işaret eder çünkü Siebenkäs ve Leibgeber "yalnızca arkadaş

değildir, aynı zamanda tek bir fiziksel detay haricinde birbirlerine çok benzemektedirler." (Grabovszki, 2008: 169) Bu iki karakter, insan kişiliğinin iki yönünü temsil eder. Richter'in bu yorumu, eşben motifinin en eski yorumlarından biridir, keza "doppelgänger" terimini de "eşbenler, kendilerini gören insanlardır" dipnotuyla vermiştir. (Grabovszki, 2008: 169) Dolayısıyla Alman edebiyatında eşbenin ilk tezahürü, şeytani veya kötücül bir ikizden ziyade görsel bir benzer olarak karşımıza çıkmıştır. Böylece, "doppelgänger" kelimesi, *Siebenkäs* isimli romanda, kabaca "vücut veren, (*body giver*)" (Cabinet Magazine, 2024) anlamına gelen Leibgeber adlı karakter için ilk kez kullanılmıştır.

Jean Paul üzerine çalışmalar kaleme almış karşılaştırmalı edebiyat ve Germanistik profesörü Paul Fleming'e göre, "doppelgänger" sözcüğü, "çift, eş" anlamlarına gelen "doppel" ve "yürüyen, giden" anlamlarına gelen "gänger" sözcüklerinin birleşiminden doğmuştur. (Fleming, 2006: 126) "Doppelgänger" kelimesinin ilk kullanımı, her ne kadar Jean Paul'e atfedilmiş olsa da, mevzubahis sözcüğün profan olmayan bir tasavvurda şekillenmesi için farklı yazarlar tarafından da çeşitli girişimlerde bulunulmuştur.

Eşben motifi, özellikle Türkçe kaynaklarda kendisine 'kötücül ikiz motifi' adı altında da yer bulur. Spesifik olarak, gotik edebiyat göz önünde bulundurulduğunda, bu eş anlamlı tamlama önem arz etmektedir çünkü korku edebiyatının temelini oluşturan yapıtaşlarından biri olarak, kötülük mefhumuna işaret eder. Ancak, eşbenliği yalnızca ikizlik olarak ele almak pek de doğru bir tutum sayılmaz çünkü bu tanımlamalara bakıldığında fiziksel benzerlikler ön plana çıkar. Böyle bir yaklaşım da söz konusu motifin içeriğinin daralmasına neden olur. Eşben motifi, yalnızca kişinin yansıması veya kendisinin çoğalması, ikizleşmesi olarak karşımıza çıkmaz. Bu nedenle, eşben, yansımaya ve sadece dış görünüşe indirgenmemelidir. Bu bağlamda, Merriam-Webster sözlüğüne bakılınca karşımıza daha iyi ve kapsayıcı bir tanım çıkar. Bu çevrimiçi sözlük incelendiğinde, "doppelgänger"ın tanımı için; "yaşayan bir insanın ruhani dengi, karşılığı", "bir kopya", "bir şeyin eşi, çifti", "bir başka insanla aynı adı taşıyan biri" ve "alter ego / öteki ben" adlandırmaları yer alır. (Merriam-Webster Dictionary, 2023) Bu açıklama ve örneklendirmeler sayesinde,

eşben motifinin anlamı, bilhassa korku edebiyatındaki yeri ve önemi göz önünde bulundurulunca, orijinal anlamına daha da yaklaşmaktadır.

Eşben motifinin ustalıkla kullanıldığı en ünlü eserlere bakacak olursak, Mary Wollstonecraft Shelley'nin *Frankenstein* (1818) isimli gotik romanını, Fyodor Dostoyevski'nin *Öteki Ben* (1846) adlı novellasını, Emily Brontë'nin *Uğultulu Tepeler* (1847) isimli gotik romanını, Charlotte Brontë'nin *Jane Eyre* (1847) adlı *bildungsroman*ını, bunların yanı sıra, Charles Dickens'ın *İki Şehrin Hikâyesi* (1859) isimli tarihî romanını, Charlotte Perkins Gilman'ın *Sarı Duvar Kâğıdı* (1892) adlı kısa öyküsünü, Geç Victoria Dönemi eserlerine baktığımızda ise Robert Louis Stevenson'ın *Dr. Jekyll ve Bay Hyde* (1886) isimli novellasını, Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi* (1890) adlı romanını ve Bram Stoker'ın *Drakula* (1897) isimli korku romanını örnek gösterebiliriz.

1.1.2. Tarihsel Olarak Eşben Motifi

Eşben motifini daha iyi kavrayabilmek adına tarihselliğini incelemekte de fayda vardır. Eşben motifinin kökleri, hele ki kötücül ikiz olması bağlamı göz önünde bulundurulduğunda, antik mitler ve folklorlardaki dikotomilere kadar dayanmaktadır. Genellikle, görsel ikilik, çift kişiliklilik veya şahsa dadanmış kötücül bir ikiz olarak baş göstermiştir. Amerikalı bir eğitimci ve yazar olan Mary Ellen Snodgrass'a göre, eşben motifi, Antik Romalı komedya yazarı Plautus'un (MÖ 254 – MÖ 184) Türkçeye *İkizler* olarak çevrilmiş *Menaechmi* (MÖ 186) adlı oyununa ve Yahudi Kabalizmindeki egzorsizm geleneğindeki "dybbuk"a kadar dayanmaktadır. (Snodgrass, 2005: 83)

İkizler, Latince yazılmış bir komedi oyunudur ve ikiz erkek kardeşlerin karşılaşmasını konu edinir. Oyun, Epidamnos şehrinde geçer. Menaechmus ve Sosicles adında ikiz oğulları olan Sicilyalı bir tüccar, Menaechmus'la iş gezisine gider ve oğlu orada kaybolur. Bunun üzerine babaları ölür. Ardından dedeleri Sosicles'in adını kaybolan çocuğun anısına Menaechmus olarak değiştirir, Sosicles oyunun devamında II. Menaechmus olarak anılır. II. Menaechmus büyüyünce

kardeşini aramaya çıkar. I. Menaechmus'un zengin bir tüccar tarafından bulunup Epidamnos'ta büyüdüğünü öğrenir. Tüm Epidamnoslular II. Menaechmus'u, aralarında yaşayan I. Menaechmus zanneder. Birçok gülünç olayın ardından kardeşler kavuşur. *İkizler* oyunu, burada karşımıza tam olarak, kötücül ikiz motifi formunda çıkmaz, daha ziyade benliğin ve eşbenliğin veya ikiz kardeşlerin birleşmesi söz konusudur çünkü II. Menaechmus, I. Menaechmus'a musallat olmuş şeytani bir ikiz figürü değildir.

İkizler oyununun yanı sıra, eşben motifinin bir diğer kökü olan dybbuk figürü ile birlikte çift karakterler kavramı, "bir bireyin ikiliğinin psikolojik çalışmalarına dönüşmüştür." (Snodgrass, 2005: 83) Dybbukun ne olduğunu daha iyi anlayabilmek adına Saadettin Merdin'den alıntı yapacağız:

> *17. asırda Eşkenazi Yahudileri arasında "Dibbuk" denilen ayrı bir cinnî varlık anlayışı ortaya çıkar. Yahudi mitolojisine göre Dybbuk; bedensiz kötü bir insan ruhudur. Ölmüş birinin ruhu kendi bedeninden ayrıldıktan sonra, yaşayan birinin bedenini ele geçirir. Daha önceki günahları nedeniyle huzursuz bir şekilde yeryüzünde dolaşıp duran bu ruh, sığınacağı uygun bir beden bulunca, oraya girip yerleşir. Onun ağzından konuşmaya başlar. Artık bu kimse de farklı ve yabancı bir kişiliğe bürünür. Dybbuk amacını gerçekleştirdikten, bazen de çıkmasına yardım edildikten sonra konuk olduğu bedeni terk eder. Bu ruhlar bir zaman sonra cin olarak görülmeye başlandı. Orta Çağ Hıristiyanlığında da yaygın olan bu fikir 16. yüzyılda Gilgul/ruh göçü doktrini ile de birleştirildi ve Yahudi toplumlar arasında dibbukim inancıyla birlikte oldukça yayıldı. Kabalist literatür dibbukim/şeytan çıkarma hakkındaki hikâyelerle ve kurallarla doludur. Bu dertten muzdarip kimseler hahama götürülür, o da bir tür şeytan çıkarma ayiniyle bu muzır dibbuk cinini/ruhunu kovardı. Yeri göğü cinlerle/şeytanlarla dolduran Yahudi din adamları, içlerine cin, şeytan, dibbuk kaçmış hastaları tedavi etme görevini üstlenmek zorunda kalmışlardır.* (Merdin, 2019: 53)

Burada da açıkça görebileceğimiz üzere, dybbuk, kişilik bölünmesi ile yok edilmesi gereken içimizdeki şeytana ve defedilmesi gereken kötücül ikize dair prototip bir figürdür. Karşımıza; çift kişiliklilik, kötülük ve günah motifleriyle birlikte iyilik ve kötülük dikotomisi de çıkar. Kişilik bölünmesi ve günah kavramı da hem karanlık romantizmde hem de gotik edebiyatta kendine sıkça yer bulur. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri, Robert Louis Stevenson'ın *Dr. Jekyll ile Bay Hyde* adlı novellasıdır.

Bu düalite, Sümer mitolojisindeki Gılgamış ve Enkidu çatışmasına, hatta Roma mitolojisindeki Romulus ve Remus'a kadar dayandırılabilir. Eşben motifi, "arketipik mitlerde ve efsanelerde de görülür, Roma'nın ikiz kurucuları Romulus ve Remus efsanesinde olduğu gibi." (Fischer, 1983: 24) Enkidu ise, "Gılgamış'ın kıllı eşbenidir ve insanlığın medeniyet öncesi hâlini temsil eder." (Cheng, 2009: 171) Romulus, Roma şehrini kardeşi Remus ile birlikte kurarken, Remus Romulus ile dalga geçmiştir. Bunun üzerine Romulus, kardeşi Remus'u öldürmüştür. Gılgamış ise Uruk'un tiran kralıdır ve ezilmiş halkın kurtuluşu için Tanrıça İştar, vahşi doğada büyümüş Enkidu'yu, Gılgamış'ı öldürmesi için göndermiştir. Destanın devamında Enkidu ve Gılgamış doğayı birlikte domestike eder ve sonuçta, Tanrıça İştar tarafından hastalandırılarak öldürülür. Baktığımızda, ne Gılgamış, Enkidu varken ne de Romulus, Remus varken hayatta kalabilmiştir. Philippe St-Germain'e göre, bu şekilde mitlerde her iki ikizin de sağ kalması nadiren gerçekleşir. Hatta, hayatta kalacak olan ikiz, kendi yaşamını güvenceye alabilmek adına diğerini öldürmelidir. (St-Germain, 2010: 3)

Görünen o ki, bu tarz mitlerdeki ilişki dinamikleri, benlik ve eşbenlik arasındaki ilişkiyle oldukça benzerlik taşımaktadır çünkü eşben motifinde de ikizlerden ya biri ya da her ikisi ölür. Linda Dryden'e göre İncil de ikilik narasyonunu barındırmaktadır ve Şeytan'ın düşüşü de kötücül ikize bir örnek teşkil etmektedir. (Dryden, 2003: 23) Mevzubahis anlatı, daha sonra John Milton tarafından *Kayıp Cennet*'te (1667) de kullanılmıştır. Eşben motifi, Hıristiyanlıkta 'kötücül ikiz' anlamını kazanmış olup, özellikle gotik edebiyatla popülerleşmiştir.

Milica Zivkovic, Frederic Jameson'dan etkilenir ve Jameson'ın benliğe bir eş veya öteki yaratılarak eşben motifinin toplumsal tabuları yansıtıp hatta aştığı savını geliştirir. Eşben, toplumun en derin korkularını yansıtarak, karşımıza "öteki" olarak çıkar. Toplum, "farklı, başka" ve "tehditkâr" olan her şeyi "kötü, kem, melun" şeklinde ele alma eğilimindedir. Bu nedenle, eşben, farklı ve tanıdık olanı bozma riski olması nedeniyle açıkça kötü olarak ilan edilmiştir. (Zivkovic, 2000: 124) Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, eşben, karşımızda hem tanıdık, alışıldık, aşina olduğumuz hem de tanınmadık, alışılmamış ve yabancı bir figür hâlinde kendini var eder. Bu da bizi Freud'a ve Freud'un *tekinsizlik* (*das Unheimlich* / *the*

uncanny) kavramına götürür. Aynı anda hem tanıdık hem de yabancı olması nedeniyle ben için tehditkâr ve rahatsız edici bir unsur olan bu tekinsiz eşben motifi, bu yönüyle XVIII. yüzyılın geç dönemleri ve XIX. yüzyıl edebî eserlerinde yaygın kullanılan bir motif olarak kendisine yer edinmiştir.

1.2. EŞBEN MOTİFİ VE ALIMLAMA ESTETİĞİ

İngiliz filolojisi profesörü Berna Moran'a (1921 – 1993) göre, Alımlama Estetiği / Alımlama Kuramı (*Rezeptionsästhetik / Reception Aesthetics*), 1960'ların sonundan günümüze değin, edebiyat eserlerinin anlamları ve yorumları ile ilintili olarak okurun yani alımlayıcının işlevini inceleyen farklı kuramlara verilen addır. Alımlama estetiğinde sanatın tanımı üzerinde durulmaz, anlam sorununa odaklanılır. Dolayısıyla, alımlama kuramı, yorumbilim (*hermeneutics*) bağlamında öne sürülmüştür. Alımlama estetiği, günümüzde her ne kadar çeşitli ülkelere yayılmış olsa da Almanya'da doğmuştur ve en önemli temsilcileri Alman edebiyatı kuramcısı ve akademisyen Wolfgang Iser (1926 – 2007) ile edebiyat eleştirmeni ve romans filolojisi profesörü Hans-Robert Jauss'tur (1921 – 1997). (Moran, 2017: 240-241)

Eşben motifini daha iyi anlayabilmek adına, tarihsel gelişim sürecini ve farklı dallardaki varyasyonlarını yani nasıl alımlandıklarını incelemek daha yararlı olacaktır. Eşben motifinin oluşumunu ele aldığımızda, karşımıza birçok noktada öncelikle Alman sanatı veya Almanca sanat çıkar. Bunun örneklerine baktığımızda, edebiyat alanında, "ikilik teması her ne kadar antik ayinlerde ve ritüellerde var olsa da, edebiyatta doruk noktasına ulaşması XIX. yüzyıl Alman Romantizmi'nde; E. T. A. Hoffmann'ın, Jean Paul Richter'in, Heinrich von Kleist'ın, Ludwig Tieck'in, Friedrich de la Motte Fouqué'nin ve Heinrich Heine'nin eserleriyle gerçekleşmiştir." (Fischer, 1983: 24) Bu yazarlara ek olarak, Theodor Storms'un *Ein Doppelgänger* (1887) adlı novellası da örnek olarak verilebilir. Sinemada ise; *Das Mirakel* (Dir. Mime Misu, 1912), *Der Student von Prag* (Dir. Stellan Rye, 1913), *Der Andere* (Dir. Max Mack, 1913), *Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens* (Dir. F. W. Murnau, 1922), *Geheimnisse einer Seele* (Dir. G. W. Pabst, 1926), *Die Brüder Schellenberg* (Dir. Karl Grune, 1926) gibi örnekler eşben motifi ekseninde şekillenen Alman

filmleri veya Almanca filmler olarak karşımıza çıkar. Bir diğer sanat dalı olan müziğe geldiğimizde ise, oldukça etkili iki bestekâr ve müzisyen olan Avusturyalı Franz Schubert (1797 – 1828) ve Alman Robert Schumann (1810 – 1856) ile karşılaşırız.

Eşben motifi, yalnızca edebiyatta değil; edebiyat dışında pek çok sanat dalı ve farklı branşlarda da kendine yer edinmiştir. Bu kollar arasında; psikoloji, tiyatro, sinema, müzik, mimari ve hatta genetik örnek gösterilebilir. Alman filolojisi ve karşılaştırmalı edebiyat profesörü Nevzat Kaya'ya göre, "Kişilik bölünmesi / eşben motifi, alımlama estetiği bağlamında oldukça önemlidir. Bu romantik motif, yavaş yavaş psikanalize doğru yol alındığının göstergesidir." (Kaya, 2019) Dolayısıyla, ilk olarak psikolojide eşben motifinin alımlanmasını ele almak daha yerinde olacaktır.

1.2.1. Psikolojide Eşben Motifinin Alımlanması

Mevzubahis dalları inceleyecek olursak, etkileme ve etkilenme bağlamında psikolojiden başlamak daha doğru olacaktır. Psikoloji ve eşben motifi denince, akla ilk gelen isim kuşkusuz, Avusturyalı nörolog ve psikanalizin kurucusu Sigmund Freud (1856 – 1939) ve onun *tekinsizlik* kavramı olacaktır.

Nick Mansfield, XIX. yüzyılda "benliğin yapısının ve dünyadaki konumunun güvenliğiyle ilgili gittikçe artan bir anksiyete" (Mansfield, 2000: 25) olduğunu beyan etmiştir. Freud'un çalışmaları ışığında psikanalizin ortaya çıkışı da yine bu dönemlere tekabül eder. Psikanaliz, rüyaları teorize etmekten; zihnin, bilinç ve bilinçaltı kısımları arasındaki ilişkiyi isimlendirmeye kadar sadece bilime değil, aynı zamanda edebiyat ve sanat gibi pek çok farklı alana da katkıda bulunmuştur.

Edebiyat araştırmalarında kullanılan Freudyen kaynakların başında, şüphe götürmez bir şekilde, Freud'un 1919 senesinde kaleme aldığı, Türkçeye "Tekinsizlik Üzerine" (*Das Unheimliche / The Uncanny)* olarak çevrilmiş makalesi gelir. Freud, söz konusu makalede *tekinsizlik* kavramını açıklığa kavuşturmuş, yorumlamış ve diğer araştırmacıların da kavramı daha derinlemesine inceleyerek,

detaylandırmalarına yönelik bir temel atmıştır. Freud, her ne kadar tekinsizlik kavramını ortaya atan ilk kişi olmasa da, yine de kavramı daha bilimsel bir zemine oturtmuş, ve özellikle de psikolojik bir konotatif anlamın oluşmasına yol açmıştır.

Tekinsizlik kavramını ilk kullanan kişi, *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine (Zur Psychologie des Unheimlichen / On the Psychology of the Uncanny)* (1906) adlı makalesiyle tanınan Alman psikiyatrist Ernst Jentsch'tir (1867 – 1919). Freud, aslında makalesini, Jentsch'in tekinsizliğe dair yorumunu eleştirmek adına yazmaya başlamıştır. Freud, makalesinin başında, tekinsizin, "çok net bir tanımı olmasa da korkularla ilgili olan pek çok şeyi anlatmak için kullanıldığı" (Freud, 2019: 33) konusunda Jentsch'le bir nebze olsun hemfikir olabilmiştir. Sözlüğe baktığımızda, Almanca "heim"ın Türkçe karşılığı "ev, yuva, yurt" iken, "heimlich" karşımıza "gizli, saklı" (Pons Sözlüğü, 2023) olarak çıkar. Bunun olumsuzu olan "unheimlich" ise "korkutucu, tekin olmayan" (Pons Sözlüğü, 2023) olarak çevrilmiştir. Yuva bağlamında "heimlich" aslında bilinir, tanıdık olana işaret ederken, bunun olumsuzu "unheimlich" de bilinmeyen, tanıdık olmayan anlamlarını vermektedir. Bilinmeyen, tekinsiz ve rahatsız edicidir. Freud'a göre, Jentsch'in tanımı, "bilinmeyen"e değinmediği için eksik kalmıştır.

Jentsch'in tanımını genişletmek ve bir anlamda eksiğini gidermek için Freud, Almancaya yönelmiştir ve böylelikle hem "unheimlich"in hem de "heimlich"in birden fazla anlamı olduğunu fark etmiştir. Öncelikle "heimlich"in "bilinen, aşina olunan, tanıdık olan", "(artık kullanılmayan) ev veya aileye ait olan", "evcil" ve "yakın, dost canlısı, rahat olan" anlamlarına geldiğini gözlemlemiştir. (Freud, 2019: 37) Ancak, tüm bunların dışında "gizlenen", "saklanan" veya "gözden uzak tutulan" anlamlarını da taşımaktadır. Olumsuz hâli "unheimlich" ise hem "tanınmadık / bilinmedik" hem "evle ilgili olmayan" hem de "sır olmayan" anlamlarına gelmektedir. Bu tanımlardan yola çıkarak, "heimlich" ve zıddı olması gereken "unheimlich"in kelime anlamlarında bir karmaşıklık olduğu rahatlıkla gözlemlenir. Freud bunu şu şekilde açıklar, "Burada bizi ilgilendiren en önemli nokta, *heimlich* kelimesinin birbirine yakın birçok farklı anlamı arasında, zıt anlamlısı *unheimlich* ile aynı anlama geliyor olmasıdır. Dolayısıyla, heimlich olan her şey unheimlich, yani tekinsiz olur." (Freud, 2019: 39)

Anlamda bir muğlaklık olduğu açıkça gözlemlenebilir ve mevzubahis muğlaklık da Freud'un makalesinde desteklenmiştir. Freud, E. T. A. Hoffmann'ın 1816'da yayımlanmış *Kum Adam* (*Der Sandmann / The Sandman*) adlı kısa öyküsünü, hikâyedeki tekinsizliğin rolünü ve doğasını açığa çıkarmak adına analiz etmiştir. Freud'un eseri alımlaması, *tekinsizlik* kavramının idraki açısından oldukça açıklayıcı ve bilgilendirici olmuştur. Freud'un, Jentsch'in makalesinde analiz ettiği hikâyenin birebir aynısını seçmesi de önem teşkil etmektedir çünkü bu yöntemle Freud'un öyküyü okuması hem bir eleştiri hem de bir nevi devam çalışması niteliğinde bir araştırmaya dönüşmesine olanak sağlamıştır.

Bu analizi daha detaylı anlayabilmek adına, *Kum Adam* adlı fantastik öykünün kısa bir özetini vererek, iki analizi karşılaştırmalı olarak ele alacağız: *Kum Adam*, Nathanael isimli bir öğrencinin çocukluk hatıralarıyla başlar. Güncel zamanda mutlu olmasına rağmen, Nathanael, babasının ürkütücü ve gizemli ölümünü aklından çıkaramaz. Çocukluk çağlarında annesi, çocuklarının erkenden uyuması için, çocukları yataklarına yatırıp onlara Kum Adam'ın geleceğini söyler.

Çocukların bakıcısı Nathanael'e, Kum Adam'ın, çocuklar uyumadığında gelen lanetli bir canavar olduğunu açıklar. Çocukların gözlerine kum atarak gözleri yuvalarından çıkarır ve fırlayan gözleri bir çuvala doldurarak kendi çocuklarına yedirmek için götürür. Tüm bunları merak eden Nathanael bir gece uyumaz ve Kum Adam'ı görebilmek için babasının çalışma odasına gizlenir. O gece de, ne zaman ziyarete gelse çocukları korkutan babasının avukatı Coppelius gelir. Bu nedenle, Nathanael, Coppelius'un Kum Adam olması ihtimalini düşünür.

Gecenin ilerleyen saatlerinde babası ve avukatı konuşurken, Nathanael, Coppelius'un "Gözleri getir!" dediğini işitir ve çığlık atar. Coppelius, Nathanael'in gözlerine kor kömürleri bastırarak gözlerini yuvalarından çıkarmaya çalışır ancak babası, avukata yalvararak oğlunu kurtarır. Bunun üzerine Nathanael bayılır ve ağır bir hastalık atlatır.

Bir sene sonra Kum Adam'ın yeniden eve geldiğinden bahsedilir ve bu ziyaret esnasında Coppelius'la yaptıkları simya çalışmaları ters giden baba, bir

patlama sonucu ölür. Avukat Coppelius da ardında hiçbir işaret bırakmadan sırra kadem basar.

Öykünün devamında, Nathanael, artık bir üniversite öğrencisidir ve bir gün şehirdeki öğrenci evinin kapısını, İtalyan bir optikçi olan Guiseppe Coppola çalar. Bu optikçi, Nathanael'e gözlük satmak ister. Nathanael, gözlük istemeyince, Coppola, "Gözlük istemiyor musun? Güzel gözler de var, güzel gözler." der ve "göz" kelimesini üst üste duymaktan korkan genç, bir cep dürbünü alır.

Nathanael, Coppola'dan aldığı dürbünüyle okuldaki hocası Profesör Spalanzani'nin evine röntgencilik yapar ve hocasının kızı Olimpia'ya âşık olur. Nişanlısı Clara'yı ise tamamen göz ardı eder. Olimpia, güzel olmasına ve özellikle, çok güzel gözlere sahip olmasına rağmen donuk özellikler sergiler ve sonradan Spalanzani'nin yaptığı bir makine olduğunu öğreniriz. En güzel yanlarından biri olan ihtişamlı gözlerini ise Coppola yapmıştır. Nathanael, profesör ve optikçinin robot üzerine tartışmalarını duyunca dehşete kapılır. Babasının ölüm gecesini hatırlar ve gözleri eksik olan oyuncak bebeği görür. Spalanzani, yere düşmüş kanayan gözleri Nathanael'e fırlatır ve şoka girmiş Nathanael de profesöre saldırıp onu boğazlamaya kalkışır.

Bu olayın üzerine Nathanael, yine uzun ve ağır bir hastalık atlatır ancak sonunda iyileşmiş görünür. Barıştıkları nişanlısıyla evlenme kararı alırlar. Bir gün, pazar yerine doğru ilerlerlerken, yüksek Town Hall kulesine çıkmaya karar verirler. İkisiyle birlikte, Clara'nın erkek kardeşi Lothar da vardır. Lothar'ı yanlarına almadan yukarı çıkarlar, kulenin tepesine vardıklarında Clara, aşağıda caddede bir şey fark eder. Nathanael, cep dürbünüyle bakınca yeniden kendini kaybeder, "Oyuncak bebeği yakalayın!" der ve Clara'yı kuleden aşağı atmak için kıza saldırır.

Lothar, Clara'nın bağırış çağırışlarını duyunca kızı kurtarmaya gelir ve kız kardeşini aşağı indirir. Delirmiş bir hâlde kulenin tepesinde kalan Nathanael ise, bağırmaya devam eder. Bu esnada, Coppelius tekrardan ortaya çıkar ve Nathanael'in biraz bekledikten sonra kendisine geleceğini gülerek söyler. Nathanael, Coppelius'un sesini tanır ve "Evet! Güzel gözler, güzel gözler!" diye bağırarak kendisini kulenin

tepesinden aşağı atar. Nathanael, kanlar içinde kaldırımda yatarken Kum Adam (Avukat Coppelius / gözlükçü Coppola) yeniden ortadan kaybolur.

Jentsch'e göre, "Hikâye anlatıcılığında kolay yoldan tekinsiz etki yaratmanın en güvenilir sanatsal araçlarından biri, okuru belirli bir karaktere bürünmeden önce kendisinin bir insan mı yoksa robot mu olduğu konusunda, tereddüte düşürmektir." (Jentsch, 2019: 23) Buradaki belirsizlik, okuyucunun dikkatinin bulunduğu odak noktasında kendini doğrudan bir şekilde göstermeyerek oluşturulur, bu sayede, okurun, olayın o anda farkına varmasına izin verilmeyerek aklındaki soru işaretini çözme fırsatı da elinden alınmış olur. Hâliyle, mevzubahis tekinsizliğin duygusal etkisi de bu şekilde gerçekleştirilmiştir.

Jentsch için, Hoffmann'ın fantastik eserlerinde kullandığı bu psikolojik oyun ustalıkla sergilenmiştir ve Freud'un Jentsch'e şüphesiz katıldığı konulardan biri de budur. Dolayısıyla, Olimpia'nın ruhu konusundaki muğlaklık, okuyucuyu fantastik türün tanımında da ele alındığı gibi bir kararsızlık hâlinde bırakır. Gerçek dünyada, çelişki oluşturan bir fenomen ortaya çıkar çünkü okurda, yaşayan bir varlığın ve bir bebeğin ne olduğu sorusunun cevabı vardır. Bu ikisi arasındaki ayrım, okur için belirsiz veya şüphe uyandıran bir şey değildir. İnsanlık olarak, canlı ve ölü olan arasındaki durumda, herhangi bir giz aranmaz. Dolayısıyla, fantastiğe dahil olmanın yanı sıra, alımlayıcıda oluşturduğu özgün duygudan dolayı tekinsizlik kavramı da burada kendine yer bulur.

Freud, Jentsch'e kısmen hak verir ancak Freud'a göre, Jentsch'in tanımı yetersizdir. Freud, Olimpia'nın bir makine olmasının tüm hikâye içindeki sorunsalın merkezinde olmadığını savunur. Hoffmann, anlatının sonuna doğru, mantıksallık ve doğaüstülük arasındaki bulanıklığı ortadan yavaş yavaş kaldıracak şekilde eserini kurgulamıştır.

> *Bu belirsizlik, Hoffmann'ın öyküsünün ilerleyen kısımlarında ortadan kalkar ve şeytani gözlükçüyü bize de göstermek ister ya da aslında yazarın kendisi de böyle bir dürbünden aşağısını seyretmektedir. Öykünün kapanış kısmında ise şu gayet açıktır ki gözlükçü Coppola aslında Avukat Coppelius'tur, yani Kum Adam. Dolayısıyla burada zihinsel bir belirsizlik söz konusu değildir.* (Freud, 2019: 47)

Anlatının devamında, yine bölünme veya özdeşleşme şeklinde kendini açığa vuran eşben motifinin de fantastik yazının sık sık irdelediği konulardan biri olduğu açıklanır. Dış dünyanın algılanmasında gerçekleşen bozulmalar, kişinin kendisine yansımasını göstererek kişilik bozulmasına neden olur. Hâliyle, sonuçta kimlik krizi yaşanır. Kişilik bölünmesi, nedeni ister patolojik delilik ister hayaletlere inanma olsun, fantastik eserlerde sıkça kullanılan bir izlektir. Freud'a göre, eşben motifi, "ikilik" olgusuyla ilintilidir. Birbirlerine benzemeleri nedeniyle özdeş ele alınan karakterler vardır. Böyle durumlarda, iki karakterin müşterek tecrübelerine aşina olunur. Özne, kendini bir başka şahıs üzerinden tanımlar, bu nedenle, kendisinin ikizlerden hangisi olduğuna emin olamaz. Benlik çiftlenir, karakter; ikizleşir, ayrışır, yer değiştirir.

Freud, durumu daha ayrıntılı bir biçimde açıklayabilmek niyetiyle, makalesinin gidişatını değiştirir ve tekinsizliği eşbenlikle ilişkilendirir. Freud için, "söz konusu tekinsizlik temaları, öykünün devamının her biçim ve aşamasında rastlanabilen 'ikilik' olgusuyla ilintilidir." (Freud, 2019: 52) Analizinin devamında, karşımıza Freud'un karşılıklı olarak etkileşimde bulunduğu bir diğer isim çıkar. Bu isim, Otto Rank'tır (1884 – 1939).

Otto Rank, Avusturyalı psikanalist ve yazardır. Bilinen en ünlü eserlerinden biri, 1914 yılında kaleme aldığı Türkçeye *Eş Benlik* (*Der Doppelgänger* / *The Double*) olarak çevrilmiş araştırma yazısıdır. Freud da *Tekinsizlik Üzerine* adlı eserinde, Otto Rank'ın *Eş Benlik* kitabından yola çıkarak alıntılar yapar. Rank'ın eş benlik hakkındaki yazılarını temel alarak, eşbenin, çocuğun birincil narsisizminden ve yok olma korkusundan kaynaklandığını ileri sürer.

> *İlkel insanın gölgesine ilişkin kullandığı çeşitli tabular, önlemler ve kaçınmalar, eşit ölçüde iyi biçimde benine duyduğu narsist saygıyı ve onun tehdit edilmesinden duyduğu büyük korkuyu gösterir. [...] Dolayısıyla ölüm fikri, benliğin gölgeye ya da yansıtılan imgeye dahil edilen bir kopyasıyla inkar edilir.* (Rank, 2016: 134-135)

Zira “eşben”, esasen egonun yok edilmesine karşı bir güvence görevi görmektedir. Rank’ın söylediği gibi “ölümün gücünün yok sayılmasıdır”; ve muhtemelen “ölümsüz” ruh, bedenin ilk “ikiz”idir. Yok olmaya karşı bir korunma yöntemi olarak ortaya çıkan eşbenleşmenin / ikiliğin, rüyaların dilinde de kendi karşılığı vardır. Bu karşılık da herhangi bir genital organ sembolünün eşbenleşmesi veya çoğalması yoluyla hadım edilme korkusunun temsil edilmesidir. (Freud, 2019: 53)

Freud, çocuğun, adeta benlikler yaratarak kendini nasıl güvence altına alabileceğini açıkça ortaya koymuştur. Yine de, çocuk, bu gelişim safhasını aştığında “ikilik” karşıt bir işlev geliştirir; “ölümsüzlüğün güvencesi olmaktan çıkıp, ölümün tekinsiz habercisi hâline gelir.” (Freud, 2019: 54) Sonuç olarak, analizini, baba imgesini, eşben motifi ve tekinsiz kavramıyla ilişkilendirerek tamamlar. Tekinsizlik, eşbenlikle birlikte oluşmaktadır. Eşbenlik, çoktan aşılmış olan bir ilkel dönem zihinsel evre yaratımıdır. Bu safha, tesadüfen daha dostane bir hâl almıştır. Freud, eşbenin, bir “dehşet nesnesi” olduğunu açıklar. Tabii burada göz ardı edilmemesi gereken bir nokta da, Freud’a göre, tekinsizliğin; bastırılmış ve gizli olanın bir dışa vurumu olmasıyla birlikte, bilindik olduğu kadar korkutucu da olmasıdır. Freud’un makalesinin bir yanı, tekinsizliğin tekrarlardan da kaynaklanabileceğini göstermektir ve “ormanda yolunu kaybedip tekrar tekrar aynı noktaya dönmek gibi korkunç deneyimlerin tekrarlanmasından doğabileceğini” (Freud, 2019: 56) ortaya koymaktır. Dolayısıyla, tekinsizlik ile çaresizlik hisleri gün yüzüne çıkar.

Freud, benlikte bastırılan herhangi bir şeyin, tekinsiz bir unsur olarak tekrar ortaya çıkabileceğini belirtir. Aslında, mevzubahis bastırılmış “korkutucu unsur” yeni ya da yabancı bir şey değildir. Ancak, “zihinde bilindik ve artık yerleşmiş olan fakat bu bastırma süreciyle birlikte zihne artık yabancılaşmış bir görüngüdür.” (Freud, 2019: 60) Pamela Thurschwell’in de öne sürdüğü gibi, “tekinsizlik” kavramının “heimlich” ve “unheimlich” ikiliğine vurgu yapan Freudyen yaklaşım, sözcüğün tanımını tamamlamaktadır. Çünkü “heimlich” ve “unheimlich” kelimelerinin “tanıdık olan ve tanıdık olmayan çift anlamlılığının muğlak doğası, bastırılmış olanın tekrar tekrar geri dönüşünden ayrıştırılamaz bir şeydir.” (Thurschwell, 2000: 118)

Otto Rank, eşbenin ölümü simgelediği ikizleşmelerde, kişinin ikiziyle karşılaşmasının bir nevi kendi faniliğiyle karşılaşması olduğunu savunmuştur. İkizleşme, her ne kadar başkalarını sevme konusunda gösterilen narsist bir yetersizlik ve ölüm korkusundan kaynaklansa da, bireyin kendini sevmeye direnmesi, eşbenin oluşumuna yol açmakla birlikte, kişinin benliğine duyduğu nefretin ve korkunun yansımasını gözler önüne sermektedir. (Rank, 2016: 117, 120)

Eşben motifi ve psikoloji ilişkisini ele aldığımızda, karşımıza çıkan bir diğer önde gelen isim, Carl Gustav Jung'dur (1875 - 1961). Jung, İsviçreli bir psikiyatrdır ve analitik psikolojinin kurucusudur. 1907 ve 1912 yılları arasında Freud'un yakın bir çalışma arkadaşı olan Jung, Freud'un mirasçısı olarak görülmeye başlanmıştır. Görüş ayrılıkları, özellikle de Freud'un cinselliğe verdiği belirleyici role Jung'un katılmaması, bu iş birliğini sona erdirmiştir. Jung denilince şüphesiz akla ilk gelen kavram, Jung'un "arketip" kavramıdır. Jung'a göre "arketip de denen ilksel imge her zaman kolektiftir, yani en azından her millette veya her çağda ortaktır. En önemli mitolojik motifler her zaman ve her ırkta büyük ihtimalle ortaktır." (Jung, 2016: 41) Jung için, kişilik, birbiriyle etkileşimde bulunan; bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı olarak adlandırılan üç farklı düzeyde işlevini sürdüren bir dizi sistemden oluşur. Hâliyle, Jung'a göre, evrensel olan bu arketipler, "kolektif bilinçdışı"nın içeriğini oluşturan ögelerdir:

> *Kolektif (ortak) ya da kişisel olmayan bilinçdışında, kişisel hiçbir şey yoktur; bu, en azından bir insan topluluğuna, daha çok bir ulusa, hatta bütün insanlığa aittir. Bunlar bireysel varoluşun elde ettiği şeyler değildir, manevî biçimlerin ve yaradılıştan var olan içgüdülerin ürünleridir. Her ne kadar çocukta yaradılıştan var olan birtakım görüntüler yoksa da, iyice belirtilmiş fonksiyonel olanakları olan pek gelişmiş bir beyne sahiptir. Bütün soyunun sinir fonksiyonlarının tortusu gibidir. Çocuk, böylece dünyaya çalışmaya hazır bir organla gelmektedir. Bu beyinde, önceden biçim bulmuş olan içgüdülerle, insanların düşüncesine daima temel olmuş olan ilkel imgeler vardır, mitolojik motiflerin zenginliği buradan gelmektedir.* (Jung, 2006: 232)

Jung'un teorize ettiği dört temel arketip vardır, bunlar; persona, anima ve animus, ben/benlik ve gölgedir. Persona, Eski Yunan tiyatrosunda oyuncuların taktıkları maskedir. Jung, personayı, bireyin dünyaya kendini uydurma düzeni veya

dünya ile olan ilişkilerinde takındığı tavır olarak tanımlar. İnsanın kendi personaları ile özdeşleşmesi ise tehlikelidir. Profesör okuttuğu kitapla, tenor kendi sesiyle özdeşleşebilir; biraz abartırsak, persona, insanın olduğunu sanıp da aslında olmadığı şeydir ya da başkalarının onun olduğunu sandığı şeydir yani toplumda taktığı maskedir. (Jung, 2006: 407) Anima ise, erkeğin bilinçdışının kadınsı yanıdır ve animus da bunun zıddı olarak kadının bilinçdışının erkeksi yanıdır. (Jung, 2006: 404) Ben veya ego olarak anılan benlik de bilinçli zihnin merkezidir. (Jung, 2006: 246)

Tezin konusu bağlamında bizim için en önemli arketip, gölge arketipidir. Gölge, kişinin aşağı düzeydeki yanıdır, kişisel ve ruhsal ögelerin toplamıdır. Kişinin seçtiği bilinçli davranış ile uyuşmazlığı yüzünden, yaşamda anlatım yolu bulmasına izin verilmeyen, dolayısıyla bilinçdışında karşıt eğilimleri olan, büyük çapta özerk "bölüntü kişilik" durumunda bir vücut olurlar. Gölgenin, bilinci dengeleyici rolü vardır, bu bakımdan etkileri hem olumlu hem de olumsuz olabilir. Gölge, kişinin kendinde benimsemediği, ama gene de kendini dolaylı dolaysız zorla benimsettirmeye çalıştığı her şeyi kişileştirir; aşağı karakter özellikleri ve başka uyuşmazlık eğilimleri gibi. En uç dallarının, hayvan atalarımızın ülkesine uzandığı, dolayısıyla bilinçdışının bütün tarihsel görünümünü kapsayan, genellikle aşağı ve suçlu, gizli ve bastırılmış kişiliktir. Bugüne dek insan gölgesinin bütün kötülüğün kaynağı olduğuna inanılagelmişse de, şimdi inanabiliriz ki, daha yakından incelendiğinde, bilinçdışı insan, yani gölgesi, yalnızca ahlaksal açıdan hoşgörülmeyen eğilimlerden oluşmamaktadır; aynı zamanda normal içgüdüler, uygun tepki, gerçekçi görüşler, yaratıcı içtepiler de söz konusudur. (Jung, 2006: 406) Jung'un bu tanımlamasından da gözlemlediğimiz üzere, gölge, kişinin bastırılmış olan eşbenliğine tekabül eder. Persona ise, kişinin sosyal yanı, toplumda taktığı maskesi yani benliğidir.

XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra ise, ikilikle ilintili kuramsal kaynaklara baktığımızda, karşımıza, Bulgar asıllı Fransız filozof, tarihçi ve yapısalcı edebiyat eleştirmeni Tzvetan Todorov (1939 – 2017) çıkar. Todorov, 1970 yılında yayımladığı *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım (Introduction à la littérature fantastique* / *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre)* adlı edebiyat araştırması eserinde, çoklu kişilikle ilgili şöyle yazmıştır:

> *Kişilik çoğalması, harfi harfine, maddeyle ruh arasındaki olası geçişin doğrudan bir sonucudur: Akılda birçok kişilik aynı anda vardır ve fiziksel olarak onlara dönüşülür. Aynı ilkenin daha geniş boyutlu bir başka sonucu da, özneyle nesne arasındaki sınırın silinmesidir. Akılcı yaklaşım insanı başka insanlarla ya da kendi dışında kalan, nesne konumundaki varlıklarla ilişkiye giren bir özne olarak sunar. [...] Bir nesneye bakılır; ancak biçim ve renkleriyle o nesne ile bakan kişi arasında sınır kalmaz. [...] İki kişinin birbirini anlaması için konuşmalarına gerek yoktur: Her biri karşısındakine dönüşebilir ve onun ne düşündüğünü anlayabilir.* (Todorov, 2006: 116-117)

Dolayısıyla, tam anlamıyla bir erime hâli gözlemlemekteyiz. Kimlikler belirsizleşmiş ve sınırlar geçirgen bir duruma gelmiştir. Zivkovic'e göre ise, eşben; bir ruh, bir gölge, bir hayalet veya bir yansıma formunda, hayalî bir figür olarak karşımıza çıkar. Eşben figürü, bene bağımlı bir ilişki içinde varlığını sürdürür. Özneyi, ikinci benliği olarak takip eder ve ona kendisini aynı anda hem ben hem de öteki gibi hissettirir. Eşbenin hayalî gücü; maddi olmamasından ve her zaman bir fantasma olmasından kaynaklanırken; psikolojik gücü, muğlaklığından kaynaklanır çünkü hem zıtlığa hem de benzerliğe işaret eder. (Zivkovic, 2000: 122)

1.2.2. Dramatik Sanatlarda Eşben Motifinin Alımlanması

Bu kısımda, bir diğer branşı ele almak suretiyle, tiyatroda eşben motifinden bahsetmekteyiz. "Tiyatroda eşben motifi, pek de öteki olmayan bir ötekiyle karşılaşmadır. Freud'un mistik kozmolojisindeki tekinsizliğin diğer oluşumları gibi, benin çiftlenmesi yabancı bir varlıkla ilintili değildir. Daha ziyade, bastırılmışlık nedeniyle tanıdık olmayana dönüşmüş olan ancak derinlerden tanıdık olan bir şey, zihne hatırlatılır." (Burkman, 2016: 2)

Eşbenle karşılaşma, bölünmüş benliğin tiyatrosudur. Benliğin bir kısmı, belki de içselleştirilemeyecek kadar fazla; küstah, uyuşuk veya kötü olabilir. Bastırılmış kısım, benlikten ayrılarak eşben olarak geri döner. Bölünme, bir anlamda birbirine eklenmeye götürür. Bu örüntüde ilerleyen tiyatro eserleri, ölümle sonlanabilir, ancak bunun yanı sıra yeni bir yaşam algısıyla da bitebilir. "Eşbenliğin oluşması; bireyin

kendini genişletmesi veya tamlığı ararken kayıp olanı bulması olarak karşımıza çıkabilir." (Burkman, 2016: 3)

Örneğin, "Sofokles'in *Kral Oidipus*'unda (MÖ 429), kahramanın katili arayışı, aslında kendinden kaçışıdır. Katilin kendisi (eşbeni) çıkabileceği ihtimali aklının ucundan geçmezken, başına tam olarak bu gelmiştir." (Fergusson, 1968: 3) Eşbenle karşılaşmanın sonuçları ne kadar değişiklik gösterirse göstersin, yine de bilme isteği, benliğin eşbenlikle karşılaşmasını teşvik eder niteliktedir. Tiyatroda eşben motifinin en iyi örneklerinden biri, Glen Berger'ın *Underneath the Lintel* (2001) adlı tek kişilik oyunudur. Oyunda isimsiz bir kütüphaneci Hıristiyan mitolojisindeki Avare Yahudi'yi arar. Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* (1952) isimli absürt tiyatro eserinde de "Vladimir ile Estragon" ve "Pozzo ile Lucky" karakterleri arasında da eşlenme gözlemlenir, benlikleri arasındaki sınırlar oldukça geçirgendir. Marsha Norman'ın *Getting Out* (1977) oyunundaki Arlene ve Arlie karakterlerinde de aynı motif işlenmektedir.

Dramatik sanatların devamında, sinema ve eşben motifini ele alacağız. "Film, üzerine çoğunlukla fotokimyasal işlemlerle bir dizi görüntünün yerleştirildiği bir maddedir ve ışığın film rulosu aracılığıyla gösterildiği, ruloya basılmış görüntü dizisinin gölgesinin bir yüzeye yansıtıldığı bir işlemdir. Orijinalinde bir dizi hareketsiz gölgeden oluşan film, hareketli ve canlı bir yaşam illüzyonu yaratmaktadır." (Renan, 1968: 18) Film teriminin tanımı her ne kadar cansız görsellerin birleşmesinden oluşan bir illüzyon gibi sıkıcı bir tanıma sahip olsa da sinema, sanat tarihinin en önde gelen ve etkileyici dallarından biri hâline gelmiştir ve diğer birçok sanat dalı gibi sinemanın da eşben motifiyle ilişiği bulunmaktadır.

Alman kameraman Guido Seeber 1919 yılında "Doppelgängerbilder im Film" adlı makalesini yayımlamıştır. Burada *Praglı Öğrenci* (Dir. Stellan Rye, 1913) filminde kullandığı "doppelgänger-karesi" tekniğini açıklar. "Doppelgänger-karesi"nin geniş çapta uyarlandığı ilk uzun metrajlı sinema filmi, işte Paul Wegener'in hem başrolü hem de eşbeni oynadığı bu mevzubahis filmdir. Hem gişede hem de eleştirmenler nezdinde edindiği başarı nedeniyle, döneminde sansasyon yaratmıştır. "Seeber'ın oluşturduğu sahnelerin mükemmel olması nedeniyle, birçok

uzman, ilgili sahneleri yalnızca başarılı bir şekilde peş peşe koyduğunu söylediğinde kendisine inanmamıştır." (Bär, 2006: 93)

Sinema perdesinde karşımıza çıkan eşben motifi, insanı, teknik araçlarla yeniden üretim çağında bir sanat eseri olarak ortaya koymaktadır. Hâliyle, yeni medyumun ruhsuzluğuna dair süregelen tartışmalara katkıda bulunmuştur. Alman düşünür ve edebiyat eleştirmeni olan Walter Benjamin (1892 – 1940), bir nesnenin otantikliğinin, biricikliğinin ve aura'sının; baskı, fotoğraf veya film aracılığıyla kopyalanabilmesi nedeniyle yitirildiğini savunmaktadır. "Benjamin'in bu argümanları, akla, Chamisso'nun *Schlemihl*'i (Bkz. *Peter Schlemihl'in Olağanüstü Öyküsü,* Adelbert von Chamisso, 1813) ve Hoffmann'ın *Spikher*'i (Bkz. *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, E. T. A. Hoffmann, 1815) gibi gölgesini kaybeden edebi figürleri getirmektedir." (Bär, 2006: 93) Benjamin'in bu hareketli yansımaya dair yaptığı gönderme, aktörün sinematik yeniden üretimde ruhu çalan mekanizmaya dair korkusuna ve film yıldızının suni olarak yaratılan kimliğine işaret eder ("Warencharakter einer künstlich aufgebauten Scheinidentität").

> *İnsanın bir aygıt aracılığıyla temsili, insanın kendine yabancılaşmasından epey verimli biçimde yararlanılabilmesini mümkün kıldı. Aygıt karşısında sinema oyuncusunun yaşadığı yabancılaşma, Pirandello'nun bu tecrübeyi tarif ettiği üzere, insanın ayna karşısındaki görüntüsü [Erscheinung] - Romantiklerin gözde teması- önünde hissettiği yabancılaşmayla temelde aynı olduğu gerçeği sayesinde, bu kullanımın doğasını kavrayabiliriz. Ama artık aynadaki görüntü [Bild], görüntüsü aynaya yansıyan kişiden ayrılabilir ve taşınabilir hale gelmiştir. Peki, nereye taşınmaktadır? Tam da kitlelerin gözleri önüne. Sinema oyuncusu, doğal olarak, bir an olsun bu durumu aklından çıkarmamaktadır. Aygıtın önünde dikilirken, nihayetinde karşısında kitlelerin olduğunun farkındadır. Onu kontrol eden o kitlelerdir. Gözle görülmeyen, oyunculuğunu sergilediği sırada orada olmayan kitlelerdir oyunculuğunu tam olarak kontrol eden. Bu görünmezlik ellerindeki kontrolün onlara verdiği yetkiyi artırmaktadır. Tabii şu da unutulmamalıdır ki sinema kendisini kapitalist sömürünün prangalarından kurtarmadığı sürece, bu kontrol gücünden herhangi bir siyasi fayda sağlanamayacaktır. Sinema sermayesi, bu kontrolün içerdiği devrimci fırsatları, karşıdevrimci amaçlarla kullanmaktadır. Nicedir kendi metasal niteliğinin kokuşmuş büyüsünden ibaret olan bu kişilik büyüsünü teşvik eden film yıldızı tapınması ve onun eşlikçisi olan seyirci tapınması yozlaşmayı pekiştirmekte, böylelikle faşizm kitlelerin sınıf bilincinin yerine bu yozlaşmayı geçirmeye uğraşmaktadır.* (Benjamin, 2015: 38-39)

Pirandello'dan yola çıkan Walter Benjamin, kameranın hem izleyicide hem de oyuncuda yarattığı yabancılaşma durumunu ele almıştır. Bir medyum olan film, insanın, yeniden üretimi mümkün olmayan aura'sı olmadan tüm canlı kişiliğiyle, hareket etmesini sağlamaktadır. Sinemada eşben motifinin açıkça görüldüğü film örnekleri arasında; *Der Andere* (Dir. Max Mack, 1913) filmindeki Haller karakteri ve *Geheimnisse einer Seele*'deki (Dir. G. W. Pabst, 1926) Martin Fellman karakteri sayılabilir.

Bu örneklerin yanı sıra, kanonik olarak ele alınan bir diğer yapıt, Bram Stoker'ın *Drakula* romanının bir uyarlaması olan ve korku sineması klasiklerinin başında gelen, 1922 yapımı *Nosferatu, Bir Dehşet Senfonisi* (Dir. F. W. Murnau) adlı filmdir. Telif hakları nedeniyle adı Graf Orlock'a dönüştürülmüş olan vampir, Nina'nın kocası Hutter'ın bir eşbeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynada yansıması olmayan bu figür, Hutter'ın karanlık yönünün temsilidir. "Gölgeler, vampirin korkunç eylemlerinin birer göstergeleridir ve film, alımlayıcıların tamamlayabilmesi adına hayal güçlerini kullanabilecekleri açık uçlu yeterince alan bırakmaktadır." (Bär, 2006: 105)

Sinema tarihinin yapıtaşlarından biri olan *Metropolis* (Dir. Fritz Lang, 1927) filminde de Maria karakteri ve onun kurgusal robotu Futura, karşımıza dişil mekanik eşben görüngüsünü çıkarır. Yine bir Alman yapımı olan *Die Brüder Schellenberg*'de de (Dir. Karl Grune, 1926) aynı aktör tarafından oynanan Wenzel Schellenberg ve Michael Schellenberg karakterleri kötücül ikiz motifine örnek teşkil eder.

Eşben motifinin modern sinemada kullanımına bakacak olursak, karşımıza yoğun bir Amerika alımlaması çıkar. Akla ilk gelen örnekler arasında, Woody Allen'ın *Kahire'nin Mor Gülü* (1985) ve Spike Jonze'un *John Malkovich Olmak* (1999) filmleri yer alır. "Jonze'a nazaran; Allen, eşben motifini grotesk eğlence için kullanmanın yanı sıra, bir meta-eleştiri aracı olarak da kullanmıştır. İnternetin ve sanal gerçekliğin teknik yanları, *Matrix Üçlemesi*'nde (A. ve L. Wachowski, 1999-2003) iki katı daha fazla kullanılıp beyazperdede eşben motifini canlı tutmuştur." (Bär, 2006: 115)

Amerikan sinemasının en kayda değer örneklerinden bir diğeri, Chuck Palahniuk'un *Dövüş Kulübü* (1996) adlı romanının uyarlaması olan David Fincher'ın 1999 yılında çektiği aynı isimli kült filmidir. Söz konusu eserde de eşben motifi gözlemlenir.

> *Kanımca, "Dövüş Kulübü"nde çözülmemiş üçüncü bir düğüm vardır ve 1999'da vizyona girdiği tarihten itibaren yapılan incelemelerde, bu düğüme çok az değinilmiştir: yani eşben motifine. Dövüş Kulübü'nde eşben motifi; bir yandan, temelde dış sesleriyle bize ulaşan yumuşak huylu, centilmen anlatıcı ve öte yandan da karizmatik, vahşi, sarkastik ve Dövüş Kulübü'nün başı olan Tyler Durden formlarında karşımıza çıkar. Kimileri bu temayı, filmin sonunda izleyiciyi ana fikirden uzaklaştırdığı gerekçesiyle ucuz bir numara olarak ele alsa da, vahşet teması ve nihilist bir toplumun rahatsızlıkları konusu, antik eşben motifinin sinema perdesinde modern bir yorumu olma işlevini taşır.* (Bernstein, 2002: 1192)

Sinemada eşben motifinin diğer örnekleri arasında; Mervyn LeRoy'un yönettiği *Kötü Tohum* (1956) filmindeki Rhoda Penmark karakteri ve Joseph Ruben'ın *İyi Evlat* (1993) filmindeki Henry Evans karakteri sayılabilir.

1.2.3. Müzikte Eşben Motifinin Alımlanması

Ses, rahatsız edici olabilir. Görsel bir imgenin aksine sesin sınırları yoktur; yerini tespit etmek, kavramsallaştırmak ya da kontrol etmek imkânsız olabilir. İnsan görmek istemediği imgelere gözlerini yumabilir ancak sesi elimine etmek bu kadar kolay değildir. Bir ses, görünmez ve dolayısıyla hayaletvari bir varlığı çağrıştırabilir. Müzikoloji profesörü Isabella van Elferen'in ilgisini çeken şey de, sesin bu özelliği olmuştur ve *Gothic Music: The Sounds of the Uncanny* (*Gotik Müzik: Tekinsizliğin Sesleri*) (2012) adlı müzik eleştirisi türündeki kitabında, sesin cisimleştirilme ile muğlak olan ilişkisi üzerinde durmuştur:

> *Tekinsiz sesler, gotiği sarıp sarmalar. Tenhadaki ayak izleri ve hayaletvari ezgiler gotik romanların kadın kahramanlarına musallat olur. Bram Stoker'ın Drakula'sında "gecenin çocukları", "müzik yapar". Drakula'nın film uyarlamalarında, gürleyen "leitmotif"ler (ara ara tekrarlanan nakarat motif) Kont'un varlığını açığa çıkarır. Ürkütücü filmlerde, yüksek keman tonları veya dekompoze olmuş çocuk şarkıları, doğaüstü bir varlığa işaret eder. Gotik televizyon dizilerindeki esrarengiz ve uğursuz dizi müzikleri evin güvenliğini istila eder. Hayatta kalınmaya çalışılan korku oyunlarında, beyaz gürültünün vurucu sesleri terk edilmiş şehir manzaralarından geçerken oyunculara rehberlik eder. Gotik gece kulüplerinde, tüm bu sesler, canlı bir gotik hikâyeye yedirilir.* (Van Elferen, 2012: 1)

Gotik müzikte, sesin görünür olanla ilişkisi süregelen bir konudur. Film, edebiyatın yalnızca tasvir edip hayal ettirebildiği hem sesleri hem de görüntüleri alımlayıcının hayal gücüne bırakmadan izleyiciye sunar. Dekompozisyona uğramış bedenleri, soğuk cesetleri ve korkulan nesneleri görünür kılabilme yeteneğiyle film, edebî metinlerin yapamayacağı bir şekilde "korku" yaratmaktadır. Korku, genellikle korkulan nesnenin doğrudan görülmesiyle oluşurken, "dehşet"; görünmezlik, karanlık ve gölgeler aracılığıyla yaratılır. Gotik kurgu, korku nesnesini, alımlanamayacak şekilde örtük bırakarak dehşet uyandırır ve bunu ses aracılığıyla yapar. Korkunç olan şey, ekranın dışında tutulan, duyulabilen ancak görülemeyen bir varlıktır. Bu yönüyle müzik, özellikle ekran karşısındaki alımlayıcı için, romantik kanona müdahil eserlerde; vampirlerin, hayaletlerin, hortlakların, gulyabanilerin ve eşbenlerin yaratması gereken etkiyi güçlendirme yönünde bir işlev kazanmıştır.

Sinema perdesi, televizyon ekranı ve bilgisayar monitöründe karşılaştığımız ana akım fon müziklerinin yanı sıra, eşben motifi ve müzik ilişkisi denilince akla gelen iki dikkat çekici bestekâr vardır, bunlar; Franz Schubert ve Robert Schumann'dır.

Avusturyalı bir bestekâr olan Schubert, otuz bir yıllık kısa ömründe sayısız eser bestelemiştir, kendisiyle özdeşleşmiş olan *lied* türündeki eserlerinin sayısı altı yüzü aşar. En bilinen eserleri arasında, Schubert öldükten bir sene sonra 1829'da piyasaya sürülmüş olan, on dört eserden oluşan, Türkçeye "Kuğu Şarkısı" olarak çevirebileceğimiz *Schwanengesang* (*Swan Song*) adlı koleksiyonundaki *Der Doppelgänger* adlı parçasıdır.

> *Bakımsız sosyete fahişeleri ("demimonde") ve sağlıksız iklimiyle, Schubert'in Viyana'sı, ölümün tanıdık ve bilinir bir suç ortağı olarak kol gezdiği bir şehirdi. Alman romantik edebiyatı ve resim sanatı, mevzubahis konuya uygun görüntüler sağlıyordu. Werther, Tasso, Harper ("Wilhelm Meister"da) gibi Goethe yaratımları, hatta Faust bile Schubert'in varoluşsal yolculuklarının yerini belirlemesine yardımcı oluyordu. Ancak "Der Doppelgänger" gibi bir şarkı tam anlamıyla Dostoyevski'ye özgü bir düzensizliğin yansımasıdır. "Şair" ve "filozof" Schubert'in ne ölçüde kendi zamanına ait olduğunu, ne ölçüde öngörülü bir proto-modernist olduğunu açıklayabilmek tarifi zor bir konudur. Zira kendisini klasisist veya romantik olarak sınıflandırmak bile oldukça güçtür.* (Horowitz, 1997: 421)

Franz Schubert'in en çok etkilediği isimlerden biri de Schubert öldüğünde tüm gece boyunca ağlayan Alman bestekâr ve müzik eleştirmeni Robert Schumann'dır. Schumann'ı araştıran biyografi yazarları, Schumann'ın "benliklerinin"; "manik-depresif" bölünmüş kişiliğini veya en azından "dışa dönük" ve "içe dönük" yönlerini yansıttığını varsaymışlardır. (Chernaik, 2011: 45) Schumann, kendi kendini, gençken, "vahşi genç bir yürek", "müzikal bir vizyoner" ve aynı zamanda "utangaç, ağzı var dili yok" biri olarak değerlendirmiştir. Clara'yla evlenmesinden kısa bir süre önce, kendisini "vahşi Florestan" ve "ılıman Eusebius" ile özdeşleştirdiği bir şiir yazmıştır ve Clara'yı her ikisini de birlikte kabul etmeye teşvik etmiştir, böylelikle, "neşe ve üzüntü"yü birleştirebileceklerdir. (Weissweiler, 1984: 3)

Ancak, Schumann'ın benliklerinin, kaynakları edebidir ve birçok işleve hizmet etmektedirler. On üç yaşındaki Clara ile *Doppelgänger* oyunları oynarken: "Yarın saat tam on birde Chopin'in varyasyonlarından Adagio'yu çalacağım ve özellikle yoğun olarak seni düşüneceğim. [...] Sen de aynısını yap, böylece ruhen buluşarak iletişim kurabiliriz. Kendi *Doppelgänger*'larımızın buluşma yeri muhtemelen Sankt Thomas verandasının üzerinde olacak." (Weissweiler, 1984: 7) gibi cümleler sarf etmiştir, bunlar da bize Schumann'ın iç dünyası hakkında oldukça önemli bilgiler vermektedir zira görüldüğü üzere, kendisinin de benliği bölünmüştür.

Schumann, üretim sürecinde yalnızca usta olarak gördüğü müzisyenlerden değil, aynı zamanda, Jean Paul Richter ve E. T. A. Hoffmann gibi yazarlardan da edebî yönleri bakımından oldukça etkilenmiştir. "Hoffmann'ın müzik camiasına kızgın olan alter egosu, orkestra şefi Johannes Kreisler'ı model alarak, kendi kurduğu

müzik dergisi *Neue Zeitschrift für Musik*'te kendine has gazeteciliğini yaratmıştır." (Chernaik, 2011: 46) Schumann'da eşbenlik, farklı şekillerde dışa vurmuştur:

> *Schumann'ın alter-egolarını temsil eden benlikleri aynı zamanda müziği üzerinde büyük etkisi olan Schubert ve Beethoven'ın müzikal karakterlerini de temsil etmektedir. Yarattığı karakterler önce edebiyattan esinlenip, sonra müzikte dönüştürücü bir güce sahip olmuştur. Bu sayede, seleflerini taklit edip alıntı yaparken bile kendi sesini yaratabilmiştir. Tuhaf bir tesadüf eseri, Florestan ve Eusebius'un "karakterleri", barok ve romantik dans süitleri ile (tipik anahtar ilişkiler, tempo, ritim ve ruh hâli karşıtlıkları da dahil) klasik sonat formunun geleneksel karşıtlıklarına uymaktadır. [...] Tüm bu dikotomiler ile Barok netlik ve klasisist denge, Schumann'ın özgün müzikal romantizmine doğru, karşı konulmaz bir şekilde ilerlemektedir.* (Chernaik, 2011: 54)

Sonuç olarak, müzik, genel anlamda gotik ve özel anlamda eşben motifinin açığa vurulmasında önemli rol oynamış ve birçok eserde bu romantik unsurları destekleyici nitelikte karşımıza çıkmıştır.

1.2.4. Mimaride Eşben Motifinin Alımlanması

"Bazı disiplinler vardır ki farklı disiplinlerle yakından ilişkili olup, onlardan beslenir ve bu nedenle de birçok ortak yönü bulunur. Mimarlık da bu disiplinlerden biri olup, pozitif bilimler ile yakından ilişkili olmakla beraber sanatla da güçlü bir bağ kurmaktadır. Hatta mimarlığın, sanatın bir dalı olduğu düşüncesi de oldukça yaygındır." (Al Şensoy ve Özdemir, 2018: 78) alıntısında da gözlemlendiği üzere, mimari, sanatla içli dışlı olup, yoğun bir etkileme ve etkilenme alanı sağlamıştır.

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte, artık herhangi bir binanın taranarak birebir aynı kopyasının yeniden inşa edilebilmesi gerçeğe yakın bir olasılık hâline gelmiştir. Kopyaları, özellikle de mimari kopyalarını bu kadar ilginç kılan şey; yansımanın, yani birebir kopyanın bir modernite olgusu olmasından kaynaklanır. Tıpkı; baskı, fotoğraf, film ya da dijital dosyalar gibi, hem medyanın bir ürünü hem de başlı

başına bir medya biçimidir. Teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağında kopyalanmış; "aura'sız" çoğalmaların, sonsuz serilerin birer parçalarıdır hepsi.

Mimaride de alımlama estetiği ve etkilenme oldukça belirgindir. Mimarinin doğasında "kamu yararı" kavramı yatar. Çoğunluğun ihtiyaçları, bireyin ihtiyaçlarının önüne geçer. Mimarlık, aynı zamanda, her daim ortak olan kamusal alanın da bir parçasıdır. "Yazılı bir sözleşme olmasa da, mimardan, şehrin mekânsal düzeninde değişiklikler yaparak, toplumu iyileştirmeye yönelik yenilikçi fikirlere katkıda bulunması beklenir. Pratikte, mimarlık ve şehircilikte patent veya telif hakkı yasasını tanımlamak zordur." (Weizman, 2012: 23) Weizman'ın da bahsettiği gibi, doğası gereği mimaride kopya kelimesinin konotasyonları değişiklik gösterir. Ancak yadsınamayacak alımlamalara örnek olarak, Çin'in Batı'yı etkilemesini ortaya koymak suretiyle, mevzubahis etkilenmelerle ilgili olarak, yine Weizman'a döneceğiz: "Bu eklektik kültürel ithaller, bir karşı tepkiyi de yarattı; söz konusu tepki, en bariz şekilde, on sekizinci yüzyılın sonunda, Alman romantik akımından doğan edebiyatta karşımıza çıkar. Hem yazarların hem de okuyucuların aklını başından alan, Jean Paul'un Doppelgänger'ı. [...] Eşben, sıra dışı, 'tekinsiz' yetenekleriyle; kuşkusuz, insani zaaflarıyla sonsuza dek sınırlanmış olan 'orijinal'den üstündür." (Weizman, 2012: 19)

Mimari eşbenler, edebiyata benzer şekilde, hayata geçirilmiş imkânsız manevra kurgularıdır. "Fitzcarraldcı kararlılığının, ekstrem tutkunun, büyük riskleri almaya hazır olmanın ve (çoğunlukla) aşkın ürünleridir." (Weizman, 2012: 20) Eşben inşaları, adli süreç yerine medya perspektifinden ele alırsak, ("orijinal" veya "kopya", "yasal" veya "yasadışı" kategorileri) eşbenin potansiyel gücüne dair bir fikir edinebiliriz. Nasıl ki edebiyattaki eşben motifinde ikizlerden birinin yaşayabilmesi için diğerinin ölmesi gerekir, mimaride de tıpkı buna benzer bir şey yaşanmıştır. 2008 yılında Çengçou'da 1990'larda inşa edilmiş izinsiz bir kopya, zorla yıktırılmıştır.

> *Le Corbusier Vakfı'nın açtığı davaya cevaben, mahkeme, Ronchamp Şapeli'nin bir kopyası olarak inşa edilen "fast food" restoranının telif haklarını ihlâl ettiğini ve yıkılması gerektiğini kararlaştırmıştır. Mimarlık topluluğu, simülakrın somut varlığına şahitlik edemeden ve Le Corbusier'nin*

planlarının çok yönlülüğünü inceleyemeden, Avrupa mimari mirasının "düzgün" korunması adına "kötü" kopya yok edilmiştir. (Weizman, 2012: 20)

Bu örnekte de gözlemlediğimiz üzere, orijinal binanın (benliğin) hayatta kalabilmesi için Çin'deki taklit (kötü ikiz) sembolik olarak ölmek zorunda kalmıştır. Mimari eşbenler, genellikle birbirlerinden oldukça uzak yerlerde bulunurlar. Daha doğrusu, mesafe koşuluyla oluşabilirler. "Kesin kayıtların, istatistiklerin, 'merkezî' planlama bürolarının, arşivlerin, avukatların ve orijinal eseri koruyacak güçlü kurumların olmadığı bir nevi kayıtdışı ekonomi nedeniyle inşa edilebilirler." (Weizman, 2012: 20)

Tüm bunları, Benjamin'in perspektifinden ele alırsak, her şeye rağmen mükemmel kopyanın imkânsız olduğunu görebiliriz. "En kusursuz yeniden-üretimde dahi eksik bir şey vardır: sanat yapıtının şimdiliği - belirli bir mekandaki özgün mevcudiyeti. Yapıtın nesnesi olduğu tarihçenin izini taşıyan şey, işte, bu özgün mevcudiyetidir - ve yalnızca budur." Benjamin'e göre, fotoğraflar ve taş plaklar orijinalin kopyasını, orijinalin bürünemeyeceği hâllere sokabilir ve orijinal yapıtın alıcısıyla orta noktada buluşmasını mümkün kılar. Eser, çoğaltılınca biricik varlığının yerine kitlesel bir varlık konulur. Böylece, mevcut krizin arka yüzü olan geleneğin parçalanması gerçekleşir ve insanlık yenilenir. (Benjamin, 2015: 14-15)

1.2.5. Kalıtım Bilimi ve Eşben Motifi

"Genetik, canlıların özelliklerini ve kalıtsal karakterlerini inceleyen, bu karakterlerin nesillere geçişini belli kalıtım kanunlarına bağlayan, genin yapı ve görevlerini araştıran bilim dalıdır. Bitki, hayvan ve insanlarda kalıtım olaylarını inceleyen dirim bilimi dalı, kalıtım bilimidir." (Ankara Üniversitesi, 2023) Tarihsel olarak baktığımızda, gen ve çevre (*nature vs nurture*) tartışması esasen 1900 yılında kurulmuş olan gen biliminden doğmuştur.

Kalıtım biliminin yani genetiğin babası, Avusturyalı biyolog ve rahip Gregor Mendel'dir (1822 – 1884). Gen ve çevre tartışması, birkaç bağımsız botanikçinin, bezelyelerin kalıtım kalıpları üzerine çalışan Mendel'in çalışmalarını keşfetmesiyle başlamıştır. İnsanlığın, daha fazlasını keşfetmeye yönelik şevkli arayışı, söz konusu bilimsel çalışmanın canlı kalmasına yardımcı olmuştur.

Kuşkusuz, 1980'ler ve 1990'larda yapılmış genetik bilimi araştırmalarındaki son gelişmeler, gen ve çevre tartışmasıyla ilgili mühim soruları gündeme getirmiştir. Ayrıca, her iki tarafın savunucuları da, argümanlarını desteklemek için önemli kanıtlar sunmuştur. "Örneğin, bazı gen savunucuları, Minnesota Üniversitesi'nde psikolog olan Thomas J. Bouchard Jr.'ın 1979'da başladığı 20 yıl süren 'İkiz Çalışması' adlı deneyini ele alarak, ayrı yetiştirilen tek yumurta ikizlerinin incelenmesi üzerine elde edilen sonuçların ışığında, genetik etkilerin kişilik özellikleri konusunda belirleyici olduğunu ortaya koymuştur." (DeCastro, 2001: 57) Öte yandan, bu teori, insan davranışını çoğunlukla uyaranlara göre ele alan psikologlar, davranışçılar ve bunların destekçileri için son derece kabul edilemezdir. Çevrenin etkili olduğunu savunan bu araştırmacılar, "uyarıcı-davranım psikolojisi"ni baz almıştır. Tüm bunların neticesinde de, bu süre zarfı içerisinde gen-çevre tartışması, medyada büyük ölçüde yer almıştır. Örneğin, *Time* dergisinin sadakatsizliğin genetik temellerini incelediği 15 Ağustos 1994 tarihli sayısı veya *U.S. News and World Report*'un 21 Nisan 1997 tarihli sayısının kapağındaki hapishane kıyafeti giydirilmiş bebek ve büyük, kalın harflerle tersten yazılmış "Born Bad?" sorusu yer almıştır. (DeCastro, 2001: 58)

Temelde, bir kalıtım bilimi tartışması olan gen ve çevre tartışmasının eşben motifi bağlamında alımlandığı eserler arasında, Marc Rocco'nun *İlk Canilik* (1995) adlı gerilim, gizem türünde olan filmindeki Henri Young karakteri ve Ivan Reitman'ın *İkizler* (1988) isimli komedi filmindeki Vincent Benedict ve Julius Benedict karakterleri örnek olarak verilebilir.

1.3. EDEBİYATTA EŞBEN MOTİFİ

Eşben motifinin en yoğun tezahür ettiği alan kuşkusuz edebiyattır. Zivkovic'e göre, edebiyat; felsefeden, dinden veya sosyal bilimlerden daha yoğun bir biçimde, insanlığın kronik ikiliğinin ve tamamlanmamışlığının yanı sıra, asil olandan gülünç olana kadar bütünleşmeyi sağlama çabalarının ayrıntılı bir açıklamasını sunar. Edebî eserlerde, eşben, benlik parçalanması deneyimini ifade etmeye yönelik edebî ve özellikle de kurgusal bir araç olarak kullanılır. Eşben motifinin kurmaca eserlerdeki varyasyonları, çoğunlukla bireyin benzerlik veya yakınlık yoluyla fantazmal ikizleşmesini ve bir kişiliğin fantastik veya rasyonel olarak açıklanamayan yollarla veya parçalanmış bir bütünün farklı yönleri olarak görülebilecek ayrı karakterin zıtlığı ya da tamamlayıcılığı yoluyla bölünmesini içerir. Eşben tüm varyasyonlarında, bölünme ile birlik arasındaki gerilimden doğar ve bu gerilimi şekillendirir. "Birlik için, bölünmeye rağmen" mottosunu ve "birlik içindeki çelişki"yi temsil eder. (Zivkovic, 2000: 122)

1.3.1. Eşben Motifinin Edebî Kullanımı

Eşben motifi, edebiyatta özel bir yere sahiptir. Karşımıza ikilikler, zıtlıklar aracılığıyla çıkar. Eşben görüngüsü, özellikle romantik ve postmodern dönemlerde yani XIX. ve XX. yüzyıllarda kendine açık bir şekilde yer edinmeye başlar. "Edebiyat tarihi perspektifinden bakıldığında, söz konusu görüngünün kökenleri antik mitolojiye kadar dayanır. Antikite toplumlarının ikili yapısıyla olduğu kadar ikizlerle ilgili yaygın mitlerle de yakından ilişkilidir." (Temkina ve Ena, 2020: 695)

En temelde, Antik Yunan mitolojisine baktığımızda Dionysos ve Apollon, Aphrodite ve Athena, Demeter ve Hera, Hades ve Zeus, Oidipus ve Orestes karakterleri arasındaki karşıtlıklar, karşımıza ikilik motifinin *öteki beni* temsil etmesi bağlamında birer eşben göstergeleri olarak çıkarlar.

Tezin ilerleyen bölümlerinde, metin analizi kısmında özellikle Apollonik ve Diyonizyak dikotomisi üzerinde duracağız. Bu nedenle "antik mitolojide eşben teması"na Apollon ve Dionysos karşıtlığıyla başlamak daha doğru olacaktır.

Yukarıda adı geçen mitolojik figürleri detaylandırmak için klasik filoloji uzmanı Azra Erhat'ın (1915 – 1982) *Mitoloji Sözlüğü*'ne (1972) başvuracağız.

Dionysos'la başlayacak olursak, Erhat'a göre, hiçbir Olympos tanrısının Dionysos kadar adı yoktur, bilinen isimleri arasında; Bakkhos, Bromios, Euhios, Dithyrambos, Îakkhos ve lobakkhos vardır. Dionysos'un tüm efsaneleri tek bir motif üzerine kuruludur: tepki ve direnç. İnsan Semele ve tanrı Zeus'un birlikteliği esnasında Semele, Zeus'un yıldırımıyla çarpılıp ölür. Zeus, Semele'nin karnındaki yedi aylık Dionysos'u baldırına koyar ve Dionysos Zeus'un baldırından doğar. Bu da adının "iki kere doğan" anlamının nereden geldiğini açıklar. Dionysos, her bakımdan doğaya dönüktür, simgelediği asıl büyük kuvvet doğanın kendisi değil, insanla doğa arasında bir ilişki, insanı doğanın sırlarına erdiren büyülü bir güçtür. Bu ereğe varmanın kolay yolu şarap ve sarhoşluktur. Adından ya da adlarından da belli ki Dionysos bir değil, bütün bir insanlık hâlidir. Bu yüzden durgun değil, sürekli devinim, değişim hâlindedir, evrensel yaşamın özellikle insanın beden ve ruhu aracıyla yansıyıp oluşmasıdır. Dionysos hem tanrıdır hem de insan. Bakkha'larda yerine ve anına göre kadın kişiliğinden vahşi hayvana, yırtıcı azmana dönüşür, böylece gerçeğin gerçeküstüne ulaşması ve gerçeğe gerisin geri inmesiyle doğal bir kasırga olan hayatın dalgaları yansıtılmış olur. Bu dalgalanmanın insanlık dünyasında açtığı yaralar, yarattığı korkunç dramlar, facialar, afetler tragedya denilen o şaşırtıcı, tüyler ürpertici hayat aynasında görülür. Kişinin bilinçüstü ve bilinçaltına dek erişebilmesi bu tanrının etkisiyle olmuştur. (Erhat, 1996: 89, 90, 91)

Zeus ile Leto'nun oğlu Apollon'a baktığımızda ise, okçu tanrı olarak karşımıza çıkar. Kız kardeşi Artemis'le paylaştığı bu yetenek tanrıya büyük bir üstünlük sağlar. Apollon ya da Artemis'in okuyla ölmek ansızın tatlı bir ölüme kavuşmak anlamına gelir. Müzik ve sanatla da oldukça ilişkilendirilen Apollon, hekim tanrı olarak da geçer. Apollon aydın, durgun, ölçülü gücü simgeler, ışıktır, doğayı görme, varlığı akılla algılama ve akıl yetisine dayanan yöntemlerle biçimlendirme gücü ve yeteneğidir, Apollon plastik sanattır, ama aynı zamanda da öngörmedir, anlama ve kavramadır, ışığın doğayı bir projektör gibi aydınlatıp karanlık kalan sırlarını çözümlemesidir. (Erhat, 1996: 44, 48)

Apollon ve Dionysos arasındaki bu dikotomiyi daha iyi kavrayabilmek adına Alman asıllı İsviçreli filozof, kültür eleştirmeni ve ilkçağ uzmanı Friedrich Wilhelm Nietzsche'nin (1844 – 1900) teorilerinden faydalanacağız. Nietzsche, Türkçeye *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* (1872) olarak çevrilmiş *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music*) adlı kuramsal eserinde, bu dikotomiyi şöyle ele almıştır:

> *Estetik bilimi konusunda mantığa özgü bir görüşe değil de doğrudan doğruya, gözlemin kesinliğine dayanırsak çok kazancımız olur. Çünkü sanatın sürekli gelişimi biri Apollonca biri Dionysosça olan iki yönlülük içerir. Kuşakların iki yönlülüğünden doğan kişi soyunda, uzun boylu savaşlarda, arada bir görülen barışlar da böyledir. [...] Bizim bilgimiz Apollon, Dionysos gibi Greklerin iki sanat tanrısına bağlanır. Kaynakla erekler bakımından, Apollonca olan yontu sanatıyla Dionysosça, dış biçime dayanmayan müzik arasında oldukça büyük bir karşıtlık çıkar ortaya, Grek ülkesinde. Yollarının ayrı olmasına karşın bu iki eğilim yan yana gider. Çokluk birbirleriyle; açıkça, çatışırlar; karşılıklı olarak yeni, güçlü doğumlar uğruna. Bu karşıtlığın savaşını sürdürmek için kaynaşırlar. Yalnız şu genel "sanat" sözcüğü bile bu savaşı göstermeye yeter. Sanata gelinceye değin Helen istenci, "us"u aşan yaratıcı eylemi dolayısıyla bunları kendi aralarında birliğe ulaştırmıştır. Bu birlik sonunda eski tragedyanın Dionysosça - Apollonca olan sanat yapıtlarını yarattı.* (Nietzsche, 2011: 17)

Anlaşıldığı üzere sürekli bir etkileşim hâlinde bulunan Apollonizm ve Diyonizyaklık, birbirleriyle anlam kazanır. Diyonizyak olan; doğayı, kaosu, romantizmi, dinamizmi, logosantrizmi, karanlığı, us dışını, teni ve dişilliği simgelerken, Apollonik olan; kültürü, düzeni, klasisizmi, sabitliği, erotizmi, aydınlığı, usu, tini ve erilliği temsil eder. Tezin devamında bu dikotominin örneklerini ele alacağız.

'Antik mitolojide eşben teması'na dönecek olursak, Aphrodite ve Athena karşıtlığıyla devam edebiliriz. Altın Aphrodite, güzeller güzeli, işveli ve cilveli bir tanrıçadır. Ayrıca; sevgiyi, sevişmeyi, bereketi, zarafeti ve güzelliği temsil eder. (Erhat, 1996: 42-43) Athena ise, Zeus'un kafasından doğmuştur. En belirgin özelliği bakire oluşu ve bu durumunu koruma konusundaki ısrarıdır. Aphrodite'yi kendisine karşı rakip olarak görür ve hâliyle ona karşı insafsızdır. (Erhat, 1996: 65-66) Yani

Aphrodite daha dişil ve tensel bir tanrıçayken, Athena daha ziyade bilgelikle ilintili, eril ve tinsel bir tanrıçadır.

Diğer eşben figürlerinden biri olan Demeter, bereket ve toprak tanrıçasıdır. Genellikle kızı Persephone'yle birlikte anılır ve Persephone'nin Hades tarafından kaçırılması olayı, Demeter kültünün merkezindedir. Kızının kaçırılmasına küsüp inzivaya çekilmesinin ardından toprağın bereketi kalmaz. Zeus'un araya girmesiyle Persephone yılın üçte ikisini ana tanrıçanın, üçte birini de kocasının yanında geçirir ve böylece mevsimler oluşur. Persephone, Demeter'in yanındayken, toprak ana bereketlidir, meyve ve çiçek açma zamanı gelir. Kızını yer altında bırakmaması gibi yönleriyle Zeus'u dize getiren, güçlü bir ana tanrıça olarak kabul edilir. (Erhat, 1996: 83-84) Bu haşmetli ve ulvi tanrıçanın aksine, Hera, tipik bir Grek tanrıçasıdır. Zeus'un karısıdır, dırdırcıdır ve bütün kusurlarıyla kadını canlandırır. Sürekli olarak; kin, kavga, geçimsizlik, hınç, kıskançlık ve sinsilik ile ilişkilendirilir. (Erhat, 1996: 135) Demeter herhangi bir erkek üzerinden tanımlanmazken, Hera'nın doğrudan doğruya bir efsanesi yoktur. Daha ziyade Zeus'un aşklarına karışır ve özellikle bu ilişkilerden doğan çocukların yakasını bırakmaz. (Erhat, 1996: 137)

*Öteki ben*e örnek teşkil eden figürlerin devamında Hades'ten bahsedeceğiz. Hades, Aidoneus adıyla da bilinir ve yerin altında bulunan ölüler dünyasının tanrısıdır. Hem insanlar hem de tanrılar, Hades'in sisli karanlıklar ülkesinden nefret eder. Adı, "görünmez" anlamına gelir çünkü hem kendisi hem de ülkesi, eril kültürün ötekisi olduğu için yeryüzünde, ışıkta yerleri yoktur, görünmezlerdir. Hades, ölüler ülkesini terk etmez. İnsafsız bir tanrıdır, yüreği ne bir sunuyla ne de bir kurbanla yumuşar. (Erhat, 1996: 120) Diğer yandan Zeus, tanrıların tanrısı, tanrıların babası ve büyüğüdür. Aydınlığa, bulutlara, şimşeklere, ışığa, yıldırıma ve gök gürlemesine de egemendir. Hades'in aksine, gün yüzündedir, birçok efsanede, Yunan Mythos'unun birçok dalında aktiftir. (Erhat, 1996: 295) Tüm bu yönleriyle Hades'in zıddı nitelikte özellikler gösterir.

Oidipus'a gelecek olursak, annesi kraliçe İokaste Oidipus'a hamileyken rüya görür ve Teiresias, bu rüyayı çocuğun babasını öldüreceği şeklinde yorumlar. Dolayısıyla, bebek dağa bırakılır ve bir çoban tarafından bulunur. Çoban, bebeği Korinthos kralı Polybos'a verir. Çocuğu olmayan çift bebeği kendi evlatları gibi

büyütür. İleriki yaşlarında evlatlık olduğuna dair duyumlar alır ve gerçeği öğrenmek için Delphoi tapınağına gider. Tanrı bilicisi, Oidipus'a babasını öldürüp annesiyle evleneceğini söyler. Çileden çıkan Oidipus, dönüş yolundayken, dar bir geçitte başka bir arabayla yol verme kavgasına tutuşur ve iyice sinirlenip adamla arabacısını öldürür. Bu adam aslında öz babası kral Laios'tur. Bu olayın da ardından evine dönmez ve Thebai'ye gider. Burada Sphinks'in bilmecelerini bilerek ölmesine neden olur, şehirde bir kahraman gibi karşılanır ve yeni dul kalmış kraliçeyle evlenmesi öngörülür. Böylece, Oidipus kehaneti yerine getirerek babasını öldürmüş ve öz annesiyle evlenmiş olur. Oidipus'un hikâyesi, tıp ve ruh bilimine varıncaya kadar insanla ilintili olarak tüm bilim ve sanat dallarına sirayet etmiştir. (Erhat, 1996: 226) Burada bahsedilen şey, Freud'un geliştirdiği, erkek çocuğun anneye olan aşkını anlatan Oidipus kompleksidir. Oidipus, annesine âşıktır, dişildir, kelimenin tam manasıyla anasının oğludur.

Orestes ise Oidipus'un tam tersidir. Orestes, Klytaimestra ile Agamemnon'un oğludur. Agamemnon, Troya savaşındayken Artemis'i gücendirir ve bunun üzerine Elis'te rüzgârlar esmez. Rüzgârların yeniden esmesi için kızı İphigeneia'yı kurban eder. Agamemnon'u affedemeyen Klytaimestra, Aigisthos'la kocasını aldatır. Agamemnon döndüğündeyse yine Aigisthos'la birlikte onu öldürürler. Orestes büyüdüğünde babasının intikamını almak için, kız kardeşi Elektra'yla birlikte plan yaparak annesini öldürür. Ana katili olduktan sonra Orestes'e Erinysler musallat olur. (Erhat, 196: 229) Dolayısıyla, temelde ele aldığımızda Orestes, ataerkinin ete kemiğe bürünmüş hâli olan, gözünü kırpmadan kızının canına kıyan krallar kralı Agamemnon'un yani babasının oğludur. Anasının âşığı Oidipus'un aksine ana katilidir hatta bu yüzden dişil doğanın temsilcileri öç tanrıçaları Erinysler peşine takılır. Bu yönleriyle, Oidipus daha dişil ve Diyonizyak tarafa müdahilken, Orestes daha eril ve Apollonik bir kahraman olarak karşımıza çıkar.

Eşben motifine örnek teşkil eden bir diğer mitolojik figür ise, uyku tanrısı Hypnos'un oğlu Morpheus'tur. Morpheus, "insanların kılığına girme gibi bir özelliğe sahiptir. Biçim anlamına gelen 'morphe'den türemiştir. Ayrıca, insanları uyutarak onları rüyada değişik formlarda gösterme özelliğine sahiptir. Biçim verici, yaratıcı, heykeltıraş anlamlarındadır." (Fink, 2007: 220) Dolayısıyla; Morpheus, kimin

kimliğine bürünmek istiyorsa, o kişiye benzeyerek bir anlamda onun eşbeni hâline gelir.

Eşben motifi, arketipik niteliği ile zaman ve kültürler içerisindeki dönüşümü, bir anlamda evrimi nedeniyle çeşitli tanımlara sahiptir. Yine de, eşben motifinin evrimleşme seyrini, tamamlanmış bir süreç olarak ele almak hatalı olacaktır. Eşben motifinin varyasyonları, her hâlükârda, dallanıp budaklanmaya devam etmektedir. Çalışmanın önceki kısımlarında da değinildiği gibi, müzikten mimariye pek çok alanda etkileyici olmuştur. Eşben motifinin dallarının kültür ve zamana yayılımının yanı sıra, işin içine janr gibi ekstra parametreler de dahil olduğu için tanımlamak daha da güçleşmiştir. Hâliyle, edebiyatta özel bir yere sahip olan bu kavramın diğer eserlere ilham vermesi de kaçınılmaz olmuştur. Örneğin, Frederick Burwick'e göre, "Byronik Eşben"in doğmasının nedeni, Byron'ın insan doğasının ikiliğine, iç çatışmadan kaynaklanan ızdıraba ve ölümcül bir esaretten kaynaklanan acıya olan ilgisidir. (Burwick, 2011: 84) Diğer eşben tanımlarıyla karşılaştırıldığında, Lord Byron'ın dehasını ortaya koyduğu ve eşben konseptini yetenekli bir dokunuşla aslını bozmadan yeni bir şeye dönüştürdüğü son derece açıktır, bu da bize eşben kavramının arketipik niteliğini ve özü bozulmadan yeniden şekillendirilebileceğini gösterir.

Eşbenin ne olduğu konusu, kurmaca karakterin hangi bastırılmış duygunun ete kemiğe bürünmüş hâli olduğunu anlamak açısından da oldukça önem arz eder. "Eşbenlikler, edebiyatın önemli bir parçasını oluşturur; korku edebiyatı başta olmak üzere pek çok kurgu türünde görülür. XIX. yüzyıl gotik eşbeni, Yaratılış Kitabı'nda (*Genesis*) Şeytan'ın düşüşüne kadar dayanan ikilik narasyonu geleneğinin bir parçasıdır." (Dryden, 2003: 23) Bu olgunun, ikilik motifinin öne çıktığı eserleri derinden etkilediğini gözlemlemekteyiz. "Kurmaca eserlerdeki eşbenler ve ikizlerin ne kadar efektif olduğunu görmek için, Holmes ve Moriarty'yi, Van Helsing ve Drakula'yı, Marlow ve Kurtz'ü, Heyst ve Jones'u düşünmek yeterlidir." (Greenslade, 1994: 73)

Eşben motifinin edebiyatta karşımıza çıkan en popüler örnekleri arasında Victoria Dönemi Edebiyatı'nın en ünlü eserlerinden bazıları bulunur. Dolayısıyla, öncelikle Victoria Çağı'nı ele almakta fayda vardır. İngiliz filolojisi profesörü Mina

Urgan (1915 – 2000), bu dönemin Kraliçe Victoria'nın 1837 yılında tahta çıkmasıyla başlayıp, kraliçenin 1901'de ölmesiyle sona erdiğini açıklar. Bu döneme verilen "Victorian" adı, İngilizcede günümüzde pejoratif bir anlamda kullanılır. Mesela, Webster'in XX. yüzyıl sözlüğüne baktığımızda, "Victorian" sıfatının karşılığında "Genellikle Victoria Çağı'nda yaşayanların nitelikleri sayılan, saygıdeğer olma merakını, cinsel konularda yapay çekingenliği, dinsel yobazlığı gösteren" tanımlamasını görürüz. (Urgan, 2010: 947) Yani anlaşıldığı üzere, Victoria Dönemi toplumu, ikiyüzlülük temelli normlar üzerine kurulmuştur. Bu durum da çağın sanatına yansımıştır ve "Victoria Çağı'nda gizlilik teması birçok düzeyde başat bir tema" (Snodgrass, 2005: 310) hâline gelmiştir çünkü ahlakçı toplum baskısı üst boyutlara ulaşmıştır. Urgan, Victoria Dönemi ahlak ve toplum düzenini şöyle açıklar, XIX. yüzyıl ortaları toplum düzeni ve ahlak bakımından bir çelişkiler yumağıdır, İngilizler hem cinsel tabulara boyun eğmiş görünüp sevgisiz evlilikleri kutsal bilmişlerdir hem de şehirler, açlıktan ölmemek adına bedenlerini satan kadınlarla dolmuş, fuhuş oldukça yaygınlaşmıştır. Dinî açıdan da yobazlık ve dar kafalılık arşa çıkmıştır. (Urgan, 2010: 949) Yani karşımızda; ikiyüzlü, ataerkil, gizleyen, baskıcı ve yobaz bir toplum yapısı vardır. Bu bilgiler ışığında eşben motifinin yaygın emsallerini incelemeye devam edeceğiz.

Edebiyatta eşben motifi denince, bu tezin konusunu oluşturan iki yazar ve bu yazarların eserleri haricinde, akla ilk gelen eserlerden biri Mary Shelley'nin (1797 – 1851) 1818 tarihli *Frankenstein* (1818) adlı gotik romanıdır. Eser, genç ve amatör bir bilim insanı olan Victor Frankenstein'ın tanrılığa soyunmak istemesi neticesinde insan yaratma isteği üzerine şekillenir. Frankenstein, yaptığı deneyler sonucu bir canavar yaratır ve bu insan yaratma ideali, canavar Victor'ın sevdiklerini ve kendisini öldürmek üzere geri döndüğünde bir anlamda elinde patlar. Yaratık çok çirkin olduğu için iyilik yapmaya çalışsa bile toplumda dışlanır. Sürekli gizlenmeye ve kaçmaya mahkûm olur. Bu nedenle Victor'a kin duyar. Victor ise, yaratığın işlediği cinayetlerin ardından canavarı yok etmek için onu Kuzey Kutbu'na yakın, buzlarla kaplı ve fırtınalı bir deniz kıyısına kadar kovalar. Orada, kendi yaratımı olan canavar tarafından öldürülür. Frankenstein'ın canavarı aslında yaratıcısının eşbenidir. Victor'ın yozlaşmış toplumda sürekli bastırmak zorunda olduğu, gizlenmek zorunda

kalan çirkinliğin ve bilinçaltının bir ifadesidir. Keza bastırmak zorunda olduğu ama kendine içkin olan bu dinamikler tarafından da sonu getirilir.

Edebiyatta eşben motifine bir diğer örnek, Fyodor Dostoyevski'nin (1821 – 1881) Türkçeye; *Öteki, İkiz, Öteki Ben* (1846) adlarıyla çevrilmiş novellasıdır. Eser, dokuzuncu dereceden devlet memuru olan Yakov Petroviç Golyadkin'in etrafında şekillenir. Golyadkin'in karşısına aynı isim ve dış görünüşteki eşbeni çıkar. Bu tıpatıp benzeriyle, hayatının her alanında karşılaşır ve Golyadkin akıl sağlığından endişe eder. İlaç kullanmaya başlar ancak ikizi karşısına çıkmaya devam eder, üstüne üstlük hayatını çalmaya başlar. Golyadkin bu düşmanlık ve çatışmayla başa çıkamaz ve delirir. Doktoru tarafından hastaneye yatırılmasıyla novella biter. "Eşbenlikler veya *öteki ben*ler, aslında temsil ettikleri benliklerin imajlarına oldukça aykırıdırlar çünkü benliklerin görünmeyen kötü özelliklerini vurgularlar." (Grabovzski, 2008: 172) Yani karşımıza, toplumda bastırılmak zorunda kalınan gölge yanların ete kemiğe bürünmüş hâlleri olarak çıkarlar. Burada da Dostoyevski bize bölünmüş karakterler üzerinden zihinsel çatışma üzerine kurulu bir eşben motifi örneği sunmuştur.

Eşben motifi örneklerine devam edecek olursak, Emily Brontë'nin (1818 – 1848) 1847 tarihinde yayımlanmış *Uğultulu Tepeler* adlı gotik romanını da inceleyebiliriz. *Uğultulu Tepeler*'de prefigüratif olarak adından da anlaşılabileceği üzere, doğa oldukça önemli bir yer tutar. "Üstelik Victoria Çağı'nın öteki romanlarında görülen dingin, yemyeşil, ağaçlı, çimenli, kuzulu koyunlu, huzur veren doğa da değildir buradaki. Yıkıcı güçlerin egemen olduğu, yabanıl, kıraç, tedirgin edici, tehlikeli bir doğadır." (Urgan, 2010: 1137) Özellikle, ana karakter Heathcliff, adından da anlaşılabileceği gibi insandan ziyade bir doğa gücünü temsil eder çünkü Heathcliff, fundalık anlamına gelen "heath" ile, sarp kaya anlamına gelen "cliff" kelimelerinin birleşiminden oluşmuş bir isimdir. (Urgan, 2010: 1137) Kitap, Mr. Earnshaw'ın evlerine, evsiz bir çingene olan Heathcliff'i getirmesiyle başlar. Evin oğlu olan Hindley, Heathcliff'i zorbalayıp ona çok kötü davranırken, abisinin aksine, evin kızı Catherine, Heathcliff'i sever, hatta oldukça tutkulu ve vahşi bir aşk yaşarlar. Ancak sosyal statüsünden ötürü, Catherine Earnshaw, zengin bir ailenin oğlu olan Edgar Linton ile evlenir ve bu evlilikten Catherine adında bir çocuğu olur. İntikam almak isteyen Heathcliff, Edgar'ın kız kardeşi Isabella ile evlenir. Catherine kızını

doğurduktan kısa bir süre sonra ölür ve Heathcliff ile Isabella'nın Edgar adında bir oğlu olur. Hıncını almaktan doymamış Heathcliff, yıllar sonra da intikam almaya devam etmek ister, sırf kötülük olsun diye kendi oğlu ile Catherine'in kızını zorla evlendirir. Hem Earnshaw ailesinin evi Wuthering Heights'a hem de Linton ailesinin evi Thrushcross Grange'e el koyar. Hindley ve oğlu Hareton'a köpek muamelesi yapar.

Heathcliff tüm bu huylarıyla, romantik edebiyatın en etkili tiplemelerinden biri olan Byronik kahraman tanımına oldukça uyar. Hatta gotik edebiyat geleneğinin en ünlü Byronik kahramanlarından biri olarak anılır. "Mistik edebiyatta, Byronik kahraman, tıkanmış ruhu birtakım ulvi hakikatler ararken veya bir ilahla ya da yüce bir varlıkla bağlantı kurmak isterken yabancılaşmış olmanın acısını çeker." (Snodgrass, 2005: 45) Yabancılaşmış olan bu Byronik kahraman ikiyüzlü toplumda haksızlığa uğramış ve tüm insanlarla ilişkilerini keserek yalnızlığı tercih etmiştir. Hem soylu hem de gururludur. Kimsenin bilmediği bir giz yüzünden korkunç acılar ve vicdan azabı çeker. Herkesi hakir görür ve tüm dünyaya meydan okur. Ayrıca az sayıda insana derin bir sevgi besleyebilecek kadar da duyarlıdır. Gizemli havası ve kişisel çekiciliği sayesinde karşısına çıkan herkesi büyüler. (Urgan, 2010: 681)

Byronik kahraman Heathcliff, her iki aileyi de tarumar ettikten sonra oğlu ölür. Oğlunun ölümünün ardından Heathcliff de ölür ve genç yaşta dul kalmış Catherine ile Hareton evlenir. Roman böylece biter. "Bu evler birbirine karşıt iki dünyadır, adlarından bile anlaşılır: Wuthering Heights adı, yabanıl bir kuzey rüzgârının uğuldadığı kıraç tepeleri anımsatırken; vadideki Thrushcross Grange'in adı, ardıç kuşunu (*thrush*), Hıristiyanlığın simgesi haçı (*cross*) ve bereketli bir ambarı (*grange*) çağrıştırır. Wuthering Heights'da fırtına ve kargaşa egemenken, Thrushcross Grange'de huzur ve düzen egemendir." (Urgan, 2010: 1145) Görüldüğü üzere, bu karşıtlık romanın yalnızca eşben karakterlerinde değil, mekânlarında da mevcuttur. Catherine Earnshaw ve Catherine Linton karakterleri, birbirlerinin tıpatıp aynısıdır. Yalnızca, C. Earnshaw koyu saç ve göz rengine sahiptir, C. Linton ise sarı saçlı ve mavi gözlüdür. C. Earnshaw daha bastırılmış ancak isyankâr, doğal ve Diyonizyak unsurları simgelerken, kızı daha naiftir, uysaldır ve Apollonik kültüre daha yakındır. Bu tezat ve bölünme hem evlerde hem de bu ana kızda eşben motifinin nadir örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar.

Emily Brontë'nin *Uğultulu Tepeler* romanınının yanı sıra, kız kardeşi olan Charlotte Brontë'nin (1816 – 1855) *Jane Eyre* (1847) adlı *bildungsroman*ındaki protagonist Jane Eyre ile antagonist Bertha Mason da eşbenlik olma özelliklerini gösterirler. Jane Eyre çocukluğu oldukça güç koşullarda geçmiş bir yetimdir, yatılı okulda aldığı eğitimden sonra Edward Rochester'ın evine mürebbiye olarak çalışmak için gider. Burada efendisine âşık olur ancak tavan arasında Edward Rochester'ın delirmiş karısı Bertha Mason'ın tutulduğunu öğrenir. Suçluluk duygusuyla dolup taşmış olan karizmatik Edward Rochester, bir yandan deli karısını tavan arasına hapsederken öte yandan Jane'i elde etmeye çalışır, bu yönüyle Byronik kahraman olma özellikleri gösterir. Mr. Rochester'ın zaten evli olduğunu öğrenen Jane, evi terk eder ve sokaklara düşer. Açlıktan ölmek üzereyken Riverslara sığınır ki daha sonra bu aileyle uzaktan akraba çıkarlar. Devamında Jane'e tanımadığı bir akrabasından miras kalır ve birden zengin olur. Evinde kaldığı ve bir din adamı olan John Rivers'tan evlilik teklifi alır. Ancak, tam evet diyecekken Mr. Rochester'ın sesini duyar ve önceki evine geri döner. Dönmesinin ardından, Bertha Mason'ın evi ateşe verdikten sonra kendini damdan aşağı atıp ölmüş olduğunu, Rochester'ın ise yangında gözlerini kaybettiğini öğrenir. Romanın sonunda, Jane Eyre, Edward Rochester ile evlenir. Bu romanda, Jane Eyre benliği temsil ederken, Bertha Mason *öteki ben*i temsil etmektedir. Jane, Victoria Çağı'nın normlarına uyan oturaklı kadınken, "vahşi" Bertha, çatı katına hapsedilmiştir, burada çatı katı aslında Victoria Dönemi kadınlarının bilinçaltını simgeler ve ahlak uğruna bastırılan her şey, Bertha Mason figüründe delilik formunda patlak vermiştir. Bu eserde de eşbenler birbirleri varken yaşayamamışlardır ve Diyonizyak dinamikleri simgeleyen Bertha'nın baskıcı düzene dayanamayıp kendini çatıdan atması ve bir nevi imha edilmesi neticesinde, Jane o eve geri dönebilmiştir. Bununla ilgili yazılmış en ünlü kitaplardan biri Sandra M. Gilbert ile Susan Gubar'ın 1979 yılında kaleme aldığı *Tavan Arasındaki Deli Kadın* (*The Madwoman in the Attic*) adlı feminist edebiyat eleştirisi türündeki eserdir.

Bunlara ek olarak, Charles Dickens'ın (1812 – 1870) *İki Şehrin Hikâyesi* (1859) romanındaki Sydney Carton ve Charles Darnay karakterleri de eşben motifine örnek teşkil eder. Marquis St. Evremonde ve kardeşi, işledikleri cinayetin açığa çıkmaması için Dr. Manette'i hapishaneye kapatırlar. On sekiz sene hapiste kalan

Manette delirir. Hapisten kurtulup kızı Lucie'yle Londra'ya yerleşmesinin ardından akıl sağlığı geri gelir. Marquis St. Evremonde'un yeğeni de kimliğini gizleyip, Charles Darnay adıyla Londra'ya sığınmıştır. Lucie ve Charles âşık olup evlenir. Fransız Devrimi'nin şiddetli zamanları başlar ve Darnay tutuklanır, giyotinde kafası kesilecekken ona birebir benzeyen eşbeni Avukat Sydney Carton, içten içe Lucie'ye âşık olduğu için Darnay'i hapisten kaçırır. Carton, Darnay'in yerine geçer ve onun yerine idam edilir. Burada eşben motifi, karşımıza dış görünüş benzerliği formunda çıkar. Her iki karakter de aynı kişiye âşıktır ancak birbirleri varken yaşayamazlar, birinin yaşaması için diğerinin ölmesi gerekir. Carton da aşkı için kendini feda eder.

Guy de Maupassant'nın (1850 – 1893) *Le Horla* (1887) adlı kısa öyküsündeki anlatıcı ve Horla da eşbenlik örnekleridir. Anlatıcı, adını Horla koyduğu bir varlığın kendisine musallat olduğunu hisseder. Onu göremese de varlığı adeta tüm benliğini istila eder. Bu varlıktan kurtulmak için, evini içeride hizmetçiler olmasına rağmen yakmaya kadar ileri gider fakat yanmış ev karşısında somut bir biçimde dursa da Horla'nın varlığını hissetmeye devam eder. Burada eşben karşımıza canlı bir kişi veya bene birebir benzeyen *öteki ben* olarak çıkmaz. Daha ziyade bir düşünce, insanın zihnini ele geçiren soyut bir varlık olarak çıkar. Horla, anlatıcının zihnini hipnotik bir güçle istila eder ve adeta ikinci benliği hâline gelir. İşin belki de en ilginç yanlarından biri, bu olayın bizzat yazarın kendisinin de başına gelmiş olmasıdır. "Maupassant, 1889 yılında bir akşam çalışma odasındayken kapı açılır ve şaşkınlık içinde *kendi benliğinin* içeri girdiğini, çaprazına oturduğunu ve başını eline yasladığını görür. Maupassant'nın yazdığı her şey ona dikte edilmiştir. Yazar çalışmasını tamamlayıp ayağa kalktığında sanrı kaybolur." (Rank, 2016: 72) Bu ilginç otobiyografik sayılabilecek örneğin ardından bir diğer otobiyografik örneğe geçmekteyiz.

Charlotte Perkins Gilman'ın (1860 – 1935) *Sarı Duvar Kâğıdı* (1892) isimli kısa hikâyesindeki ana karakter ve duvardaki suret de eşben motifine örnek teşkil eder. Anlatıcı, geçici bir sinirsel depresyondan muzdariptir ve doktor olan kocası John karısına inanmaz. Ana karakterin erkek kardeşi de John'dan farksız bir doktordur ve ailesindeki erkeklere kendini inandıramayan kadın anlatıcıya sürekli istirahat etmesi önerilir, bunun için kolonyal bir malikane kiralanır. Kadın sarı duvar kâğıtlarının olduğu çocuk odasına yerleşir ve duvar kâğıdının içine hapsolmuş bir

kadın figürü görmeye başlar. "Gilman, *Sarı Duvar Kâğıdı*'nda zindan motifini, kadın hareketinin ve ifade özgürlüğünün önündeki engellerin yol açtığı deliliğe karşı sert bir eleştiri olarak kullanmıştır." (Snodgrass, 2005: XV) Duvar kâğıdına hapsolmuş bu kadın aslında; kocası, babası, erkek kardeşi, yani ataerki tarafından hapsedilen, özgürlüğü kısıtlanan, baskılanan ve bu nedenle de deliliği patlak veren kadın anlatıcının kendisidir. Anlatıcı, Victoria Çağı'nın olması gereken kadın temsilidir; eştir, annedir, evcimendir, ancak özgür olmak ve yazabilmek ister bu nedenle *öteki ben*i ortaya çıkar ve bu deliliği duvar kâğıdındaki figürde vücut bulur. "Modern kurgudaki eşben motifi, tüm Batı medeniyetinin trajik bir gerçeğini ortaya koymaktadır: bir ötekine duyulan arzuya boyun eğme konusundaki isteksizlik, ki bu isteksizlik yalnızca 'yiyip bitiren' ve dehşetengiz yönüyle deneyimlenebilir, yine de bu öteki, düşmanca, ataerkil ve kapitalist düzenin tek alternatifidir." (Zivkovic, 2000: 127)

Eşben motifinin Geç Victoria Dönemi eserlerindeki tezahürlerine baktığımızda ise karşımıza Robert Louis Stevenson'ın (1850 – 1894) *Dr. Jekyll ve Bay Hyde* (1886) adlı novellası, Oscar Wilde'ın (1854 – 1900) *Dorian Gray'in Portresi* (1890) romanındaki başkişi ile tablosu ve son olarak da diğer örneklerden farklı olarak Bram Stoker'ın (1847 – 1912) Victoria Dönemi toplumunun kötü yönlerini temsil eden *Drakula* (1897) isimli romanı çıkar. "Verilen tüm eserlerde karakter ve karakterin; kötü, uğursuz, karanlık, şeytani, bastırılmış yanını temsil eden eşbeni bulunurken; Kont Drakula, şehvetli zevklere olan eğilimi, cinsel hayatı ve hatta kriminal yönüyle Victorian erkeğinin arzu ve ihtiraslarının dehşetengiz yönlerini simgeleyen eşben figürünün bizzat kendisidir." (Botting, 1996: 97)

Dr. Jekyll ve Bay Hyde'a baktığımızda, Doktor Henry Jekyll, tam bir Victorian Dönemi erkeği olarak, nazik ve saygın bir karaktere sahiptir. Ancak insanın kötü yanının yok edilmesi gerektiğini düşünür ve bu nedenle metafizik uğraşları neticesinde bir ilaç icat eder. Bunu içince; şiddetli, şehvet düşkünü, zalim, ahlaksız ve çirkin Edward Hyde'a dönüşür. İlk başlarda yalnızca ilaç içtiğinde Hyde'a dönüşse de zamanla bu kötülüğün ete kemiğe bürünmüş hâli kontrolü ele almaya başlar ve doktor artık kendisi olarak kalabilmek için ilacı içmek zorunda kalır. Hyde cinayet işleyince bir daha ona dönüşmeme kararı alır ancak ilacını

yapabilmesi için gerekli malzemeleri temin edemez, bu yüzden kalıcı olarak Hyde'a dönüşür ve zehir içerek intihar eder. Burada Doktor Henry Jekyll, Victorian erkeğinin olması gereken Apollonik özelliklerini simgelerken, Edward Hyde toplumda bastırılan ve yasaklanan, şiddet ve şehvet gibi Diyonizyak içgüdüleri temsil eder. Sürekli olarak bastırılan ve saklanmak zorunda olan bu güdüler, Hyde'ın çirkin bedeninde vücut bulmuştur. Yani esasında, Dr. Jekyll toplumda takılan maske, dolayısıyla personadır. Bay Hyde ise; aşağılık, suçlu, gizli ve bastırılan gölgedir. Aslında Stevenson, Victoria Dönemi'nde insanın bedeninin yani "Diyonizyak ten"inin ve ruhunun yani "Apollonik tin"inin şizofrenik bir biçimde birbirlerinden ayrılmasını, soyutlanmasını kaleme almıştır. *Dorian Gray'in Portresi* de bu novellaya oldukça benzerlikler gösterir. Dorian Gray adlı başkişi, yüksek sınıfa mensup ve oldukça yakışıklı bir delikanlıdır. Ressam Basil Hallward, bir gün Dorian'ın portesini çizer. Ancak yaşlanmaktan korkan, güzelliğini yitirmek istemeyen Dorian, kendisi değişeceği ve tablosu hiç değişmeyeceği için üzülür. Kendisinin yerine tablosunun yaşlanmasını ister ve bu dileği kabul olur. Ne gençliğinden ne de güzelliğinden bir şey yitiren Dorian, yozlaşmış bir karaktere dönüşür ve korkunç suçlar işlemeye başlar. Dorian, kötülükler ve ahlaksızlıklar yaptıkça, işlediği her günahla birlikte, resmi yaşlanır ve çirkinleşir. Dorian'ın vücut bütünlüğü her ne kadar sekteye uğramasa da, gittikçe iğrençleşen tablosuyla paralel bir biçimde, daha kötü bir ruh hâline bürünmeye başlar. En sonunda bu bedbaht durumdan kurtulmak için portesini yok etmeye karar verir fakat resmi bıçaklamasıyla birlikte, kendisi ölür. Yardımcıları Dorian'ı bulduklarında, ceset yaşlı ve çirkindir, portredeki Dorian ise, genç ve yakışıklıdır.

"Son sancılarda Wilde, ikiyüzlü Dorian'ın alter egosunu temsil eden portresini bıçaklamasıyla birlikte, cesedinin yaşlanması vesilesiyle, Dorian'ın çarpık içsel varlığını açığa çıkarır." (Snodgrass, 2005: 274) Dorian Gray, mükemmel dış görünüşüyle normatif toplumda olması gereken Apollonik unsurları, yani personayı temsil ederken, çirkinleşen ve yaşlanan portresi, Victorian Çağ'ın ikiyüzlülüğünü, sahtekârlığını ve çirkin yalanlarını, hâliyle gölgeyi sembolize eder. Victoria Çağı, tıpkı Dorian Gray karakterinde olduğu gibi, süslü ve temiz bir kabuk ile çürümüş ve pis bir çekirdekten ibarettir. *Drakula* romanında ise Jonathan Harker; edepli, usturuplu, ahlaklı, düzenli ve ataerkil Victorian erkeği iken, karşısında tüm bu

Apollonik prensiplerin zıddını temsil eden, Drakula; cinsellik, şehvet, anaerki gibi Victoria Çağı'nda kabul edilmeyen, toplumun ötekisi olan romantik unsurları simgeler. İncelediğimiz bu Victoria Dönemi eserlerinde, tenin (gölgenin) ve tinin (personanın) birbirlerinden zorla ayrıştırılmaya çalışılmasının olumsuz etkileri somut bir biçimde gözlemlenebilir, zira Jung'un da belirttiği gibi, "gölgenin ortadan kaldırılması, baş ağrısını dindirmek için kafayı kesmek gibi bir şey olur." (Jung, 2006: 295) Son olarak, eşben motifinin edebî kullanımını, Temkina ve Ena'nın şu alıntısıyla tamamlayabiliriz:

> *Eşben olgusunun mitolojik temelleri, genellikle; anlatının mistik doğası ve karakterlerin öteki dünyayla olan zaruri ilişkisi, eşbeni olan kahramanın varlığında bulunan trajik pathosu, inisiyason temasının gerçekleşmesi, tinsel yeniden doğuşun güdüsü veya ayna yahut yansıtıcı bir yüzeyi olan herhangi bir nesnede, eşbenlikle olan mistik bağın sembolü olarak gösterilen bir imgenin sık sık kullanılması gibi edebî yöntemlerle kendisini açığa vurur. İkiliğin ("binarism") felsefi temeli, edebî eşben olgusunda "ikili modeller" ("binary models") olarak kendine yer edinmiştir: iyi – kötü, sağlıklı – hasta, deha – vasat, vb.* (Temkina ve Ena, 2020: 697)

1.3.2. Gotik Eşben

Fantezi edebiyatı; efsanelere, eski mitlere kadar uzanabilir. Ancak "fantezi türünün daha yakın kökenleri, 'gotik' olarak adlandırılan mantık dışılık ve dehşet edebiyatında yatar". (Jackson, 1981: 95) Mina Urgan'a göre, gotik sıfatı, çağıyla bağlantısı bakımından oldukça ilginçtir çünkü Orta Çağ mimarisine, hâliyle, Orta Çağ'la ilgili pek çok şeye gotik sıfatı yakıştırılmıştır. Bu dönemin edebî eserleri de; eski şatolarda, manastırlarda, yıkıntılarla dolu bir Orta Çağ dekorunda geçtiği için; XVIII. yüzyılda ve XIX. yüzyılın başlangıcında rağbet gören bu edebiyat tarzına da gotik denmiştir. (Urgan, 2010: 853) Jackson, Akıl Çağı'nın, Aydınlanma'nın ve Sanayileşme'nin; uslu, düzenli ve katı algısına bir tepki olduğunu belirtir. Akılsızlığın bastırıldığı bu dönemde, insanın kendisine ve bilgisine dair algısı da inanılmaz bir çapta değişir. (Jackson, 1981: 96) Dolayısıyla, Maria Beville'in de beyan ettiği gibi, "Gotik yazında, ölçüsüzlük temel bir unsur" hâline gelir ve gotik olan; kültürel kaygıların vücut bulmuş hâli ve ürünü işlevi gören ölçüsüz ve

transgresif unsurlar yaratarak toplumun sınırlarını aşar. (Beville, 2009: 134) Tüm bunların ışığında, Urgan, bu durumu şöyle yorumlar: "Gotik sıfatı zamanla, XVIII. yüzyılın ilk yarısında çok baskın olan klasisizm akımının tam zıddı anlamına gelir. Aklın ürünü bilinen klasik bir eser, kurallara uygundur, dengelidir, ölçülüdür. Düş gücünün bir ürünü bilinen gotik bir eser ise, kurallara uymaz, özgürdür, coşkuludur." (Urgan, 2010: 853)

XVIII. yüzyıl tanımlamalarına baktığımızda, çoğunlukla; korkutucu figürlere, tuhaf olaylara ve riskli arayışlara rastlarız. Ürkünç imgelerle ilintili olarak, Fred Botting'in savı şu yöndedir:

> *Gotik tasvirlerde; hortlaklar, canavarlar, iblisler, cesetler, iskeletler, kötü aristokratlar, keşişler ve rahibeler, bayılan kadın kahramanlar ve haydutlar; hayalî ve gerçekçi tehlikelerin müstehcen figürleri hâlinde yoğun olarak kendilerine yer bulmuşlardır. Söz konusu liste, XIX. yüzyılda; bilim insanlarının, babaların, kocaların, delilerin, suçluların ve ikiyüzlülük ile kötü mizacı temsil eden kötücül ikizin eklenmesiyle büyümüştür*. (Botting, 1996: 1-2)

İkiz figürü, eşben motifiyle adeta daha da yaygınlaşır. Bu alıntıda geçen kötücül ikiz, eşbene tekabül eder. Zamanın geçmesiyle birlikte, spesifik olarak XIX. yüzyılda, gotik kurgu, benliğe doğru çark eder. "Söylem; 'ben' ve 'öteki', özne ve eşben arasındaki ikili ilişki etrafında şekillenir. Yücelik korkusundan ziyade tekinsizlik hissi üstün gelir." (Botting, 1996: 7-8) Bunların yanı sıra; alter ego, eşben ve insan kimliğinin canlı tasvirleri yaygın olarak kullanılır.

"XIX. yüzyılda, benliğin yapısının ve dünyadaki konumunun güvenliğiyle ilgili gittikçe artan bir anksiyete vardır." (Mansfield, 2000: 25) Gotik kurgu, benliğin psikolojik ve içsel sorunlarını tasvir edebilmek adına içe döner. Bu sayede, Jackson'ın da belirttiği gibi, "bireyin zor bir toplumsal durumla ilgili muğlaklığını ve çatışmalarını dramatize edebilir." (Jackson, 1981: 97) İkiz / İkilik edebiyatı; kimlikle, kimliğin olmayışıyla veya kimlik bozukluğuyla ilgilenir. Gotik edebiyat, benliğin ve toplumun korkularıyla arzularını göstermek adına eşben motifini kullanır. Kötülüğün, ötekiliğin ve ikizleşmenin zeminini oluşturur. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi, "Victoria Çağı'nın en başat temalarından biri gizlilik teması

olmuştur." (Snodgrass, 2005: 310) Bunun nedeni ahlakçı toplum baskısının zirveye tırmanmış olmasıdır. Karakterler içgüdülerini açıkça yaşayamaz çünkü yasaktır. Örneklerine baktığımızda, eşben motifi, gotik kurguda, içsel arzuları veya korkuları temsil eden bir alter ego, gölge, bölünmüş bir kişilik veya kötücül bir ikiz olarak karşımıza çıkar. Tüm bunların daha bilimsel bir düzlemde ele alınması da önceki kısımlarda incelendiği gibi, yaklaşık bir asır sonra Freud aracılığıyla gerçekleşir. Yani edebiyat, yine neredeyse her zaman olduğu gibi, çağın ruhunu bilimden önce hissedip yansıtmıştır.

Alman filolojisi profesörü Andrew J. Webber'a göre, eşbenin yeniden dirilişi, mistisizm ile ironi, pratik ile teori arasında bölünmüş, oldukça muğlak bir şeydir. Eşben motifi, bir kez daha kültürel tarihin yeniden oynatılması için bir araç hâline gelmiştir. Tıpkı, bir *fin de siécle*'ın, sonraki yüzyıl sonunda da kendi ikizini bulması gibi. Natüralizmin rağbet gören estetiğine rağmen, XIX. yüzyıla gelindiğinde, yaygın bir gotik yeniden canlanmasıyla karşılaşılır. Romantizmin tutum ve biçimlerini tekrarlayan ancak daima gerekli anakronizm ve pastiş anlayışıyla birlikte gelen bir romantik fantezi kültü görülür. Eşben, belki de bu muğlak kültün başfigürüdür. Romantik ikilik kültü, özellikle, Viyana Modernizmi kültüründe yaygın olarak kullanılmıştır. (Webber, 2003: 317)

Viyana Modernizmi terimi, takriben 1890 ve 1910 yılları arasında Viyana'da gelişmiş olan modernizm kültürüne işaret eder. Alman edebiyatı uzmanı akademisyen Helga Mitterbauer, Viyana Modernizmi'nin estetik kalitesinin, kültürler arası ve disiplinler arası aktarımlardan ve bu aktarımların yaratıcı dönüşümlerinden kaynaklandığını belirtir. Viyana ve Avusturya edebiyatı tarihindeki bu çok önemli dönem temel değişiklikler sonucunda ortaya çıkabilmiştir çünkü modern yazarlar ancak diğer Avrupa şehirlerindeki avangart akımlarla rekabete girerek kendilerine has bir yazım tarzı geliştirerek kanona dahil olabilmişlerdir. (Mitterbauer, 2017: 4-5) "Viyana Modernizmi'ndeki romantik ikilik, yalnızca Freud'un analitik psikolojisinden etkilenmemiştir. Hem hipnozdan hem de felsefi incelemelerden faydalanarak öznelliğin daha genel bir analizinden beslenmiştir." (Webber, 2003: 317) En ünlü örneklerine baktığımızda; Arthur Schnitzler'in *Anatol* (1893) adlı oyunu, Otto Weininger'ın *Geschlecht und Charakter* (1903) isimli araştırma eseri ve

ressam Egon Schiele'nin *Selbstseher II (Tod und Mann)* (1911) ile *Doppel-Selbstbildnis* (1915) adlı resimleri karşımıza çıkar.

XIX. yüzyıl yazarları, yaygın temaları arketipik gotik unsurlarla bütünleştirerek eşbene katkıda bulunmuşlardır. Gotik eşbenler; korku, küçümseme ve nefret uyandıran gizemli karakterlerdir. Gotik eşbeni daha iyi anlayabilmek adına, gotik kurgudaki en önde gelen örneklere bakabiliriz. *Frankenstein* romanında Frankenstein'ın canavarı gizlenmek zorunda kalan, dış görünüşü insanda iğrenme uyandıran bir yaratıktır. Edward Hyde ve Drakula karakterleri ise, Frankenstein'ın canavarından farklı olarak gizlenmek zorunda değillerdir, Londra'nın sokaklarında özgürce dolaşabilirler, ancak özlerine baktığımızda bu karakterler de tıpkı Dorian Gray'in resmi gibi itici tasvir edilen yaratıklardır. Frankenstein'ın yaratığı, Edward Hyde, Dorian Gray'in tablosu ve Kont Drakula, canavar olarak ele alınabilir, çünkü tüm eşbenler gibi onlar da insan benzerlerinin gizli çirkinliğinin temsilleridir. Romanlarda insan karakterler, kendi eşbenlerinden canavar olarak söz eder ve bu da oldukça ironiktir, çünkü bu kötücül ikizler, erkeklerin psikolojik ve fiziksel bastırılmışlıklarından, bir anlamda patlak vererek ortaya çıkmışlardır. Çünkü Victoria Dönemi İngilteresi daha önce de bahsettiğimiz gibi görünürde ahlakçı ve kutsal, ancak içten içe yozlaşmış ve ikiyüzlü bir toplumdur. Dolayısıyla, söz konusu eşbenlere atfedilen canavarlık, XIX. yüzyıl İngiliz erkeğinin sakladığı şeylerin bir sonucudur. XIX. yüzyıl İngiliz erkekleri, toplumsal normların baskısı altında, sadece toplumun uygun gördüğü hayat tarzında yaşayabilmişlerdir. Arzular ve bunların gerçekleşmesi, birer zayıflık ve kötülük göstergelerine dönüşmüştür. Çünkü, arzular, medeniyetin ve usun düşmanı olarak benimsenmiştir ve bu tutum da duyguların bastırılmasına neden olmuştur. Dolayısıyla, bu dönemin yazarları, medeni insanların karşıtı olarak hedonist canavarlar olan eşbenler yaratmıştır.

Gotik kurgudaki eril eşben figürlerinin yanı sıra, dişil eşben, karşımıza delilik formunda çıkmaktadır çünkü "Victoria Çağı gotik eserlerinde, akıl hastalıklarının toplumsal cinsiyete dayalı teşhisleri ve kadın hastalara yönelik olağandışı tedavi yöntemleri işlenmiştir." (Snodgrass, 2005: 190) Normatif ataerkinin bulunduğu ve kadınlığın eril kodlarla yazıldığı bir toplumsal düzende, dişil eşben; çoğunlukla, aklı başında olan bir kadının, bilinçaltının derinliklerine hapsolmuş deli bir kadın olarak

resmedilmiştir. Genellikle, gotik ve fantastik kurguda rastlanılan dişil eşben figürleri, eril tahakküme uymak yerine direnen transgresif kadın karakterler için bir başa çıkma stratejisi olarak kendini var etmiştir. Bunun en belirgin XIX. yüzyıl örnekleri Charlotte Brontë'nin *Jane Eyre* romanındaki tavan arasına kapatılmış Bertha Mason karakteri ve Charlotte Perkins Gilman'ın *Sarı Duvar Kâğıdı* öyküsündeki duvara hapsolmuş kadının silüetidir.

Dişil eşben kurgusunda delilik motifine ek olarak, en sık rastlanan bir diğer motif, zindan motifidir. Snodgrass'a göre, gotik edebiyatta, özellikle masum kadın karakterlerin hapsedildiği zindan motifi, baskın bir motiftir. Kadınların kapatılması, genellikle onları felç eden ve kendilerini gerçekleştirmelerini engelleyen boğucu sosyal rollerin metaforu olarak kullanılmıştır. Feminist eleştirmenler, kadınların kapatıldığı; kale, kule odası, manastır veya zindan gibi alanların Freudyen yorumunun, kadın bedenine girişin psikolojik kodu olduğunu savunmuştur. Kadın kahramanın; yaşamının, akıl sağlığının ve erdemlerinin, baskın fiziksel güçten veya cinsel özgürlükten sakınılması, genellikle davetsiz misafirlerin geçitlerden uzak tutulması gibi ustaca yöntemler üzerinde gelişir ki, bu da sembolik olarak kadının bekâret süresinin uzatılmasına veya cinsel farkındalığının ve uyarılmasının ertelenmesine tekabül eder. (Snodgrass, 2005: 96)

İncelediğimiz eserlerde de bunun örneklerine rastlamak mümkündür. *Uğultulu Tepeler* romanında evin hizmetçisi Nelly Dean ve Catherine Linton, Earnshaw evine hapsedilmiştir, bunların yanı sıra Isabella Linton da Heathcliff'le evlenerek aslında sembolik olarak kapana kıstırılmıştır. *Jane Eyre* romanında ise hem Jane küçükken besleme olarak kaldığı evde cezalandırılarak karanlık ve büyük bir odaya kapatılmıştır hem de daha sonra deliliği patlak vermiş Bertha Mason tavan arasına hapsedilmiştir ve özgürlüğünü ancak, hapsedildiği evi yakıp, kendini damdan atarak öldüğünde elde edebilmiştir. *Sarı Duvar Kâğıdı* öyküsünde ise yine delirmiş bir şekilde okurun karşısına çıkan kadın anlatıcı, pencerelerinin demir parmaklıklarla kapatıldığı çocuk odasına kapatılmıştır ve duvar kâğıdına sıkışmış eşben figürüyle birlikte hapsedilmiştir.

1.3.3. Edebî Akım Olarak Romantizm

Edebiyatta romantizm akımına başlamadan önce, romantizm kelimesini etimolojik olarak ele alacağız. Romantizm teriminin kökenine baktığımızda "romance" kelimesinden geldiğini gözlemleriz. "Romance" sözcüğü, Türkçeye romans olarak geçmiştir. Roma İmparatorluğu'na bağlı olan ülkelerde konuşulan İtalyanca, Portekizce, İspanyolca ve Fransızca gibi Latinceden türemiş dillere, Fransızcada "langues romanes", İngilizcede ise "romance languages" denmiştir. Bilim, felsefe, ahlak ve din gibi ağırbaşlı konularla ilgili yazılmış eserler Latince kaleme alınmıştır. Halkın konuştuğu dillerde yazılmış şiirler ve öyküler ise çoğunlukla olağanüstü serüvenleri işlediği ve doğanın güzelliklerini ele aldığı için "romantik" terimi zamanla böyle ögelerle özdeşleşmiş; tutkulu aşkları, sıra dışı olayları, doğanın farklı görünüşlerini ifade etmek için kullanılan bir sıfat hâline gelmiştir. (Urgan, 2010: 502)

Edebî bir akım olarak romantizmin tarihsel gelişim sürecine baktığımızda 1700'lü yılların ikinci yarısından itibaren 1800'lerin başlarına kadar Batı edebiyatına hâkim olan bir tarz olduğunu gözlemleriz. Baktığımızda, romantizm akımı, "MİSTİSİZM'in, hayal gücünün, bireyselliğin, DOĞA sevgisinin ve neoklasisizmin kısıtlamalarından özgürleşmenin, rafine bir edebî ve sanatsal ifadesine" (Snodgrass, 2005: 300) dönüşmüştür. Daha önce de incelediğimiz üzere, mistik konular ve hayal gücü gibi kavramlar, usa aykırı olduğu için daha ziyade Diyonizyak dinamiklere tekabül eder. Dişil ve doğal unsurlar da Apollonik prensiplere dahil değildir, zira Apollonizm; eril ve kültüreldir. Bu nedenle, ölçülü klasisizm Apollonik bir unsur olarak ele alınırken, ölçüsüz romantizm Diyonizyak bir akım olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla romantizm, neoklasisizmin; akılcı, ölçülü, kısıtlayan sınırlarının dışına taşar. "Neo-Klasik şiir usçu olduğu kadar da nesnel"dir. (Urgan, 2010: 505) Bu nedenle şairler kendilerine has kişisel duygu ve düşünceleri, yaşantıları, şiirlerine yansıtmaktan kaçınmıştır. Romantikler ise, "hayal gücünü her şeyden üstün tutarak, insanın hem iç dünyasında hem de çevresinde, aklın kolayca açıklayamayacağı gizler" (Urgan, 2010: 505) sergilemişlerdir.

"Pan-Avrupa Romantizmi" kavramının şampiyonu olarak nitelendirilen René Wellek, romantizm hareketinin tek ve bütünleşik bir Avrupa hareketi olduğunu öne sürer çünkü "doğanın romantik işlenişleri, hayal gücü ve sembolleri arasında yoğun bir ahenk, tutarlılık ve karşılıklı imalar" (Wellek, 1964: 35) vardır. Wellek, her ne kadar Avrupa romantizmini bir bütün olarak ele alsa da özellikle çıkış döneminde İngiliz şiirinin oldukça baskın olduğunu gözlemlemekteyiz. İngiliz romantik şiirinin en etkili şairleri; William Blake (1757 – 1827), William Wordsworth (1770 – 1850), Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834), Lord Byron (1788 – 1824), Percy Bysshe Shelley (1792 – 1822) ve John Keats'tir (1795 – 1821).

William Blake'e baktığımızda kendisi, "değil sadece İngiliz edebiyatında, dünya edebiyatında da eşi benzeri olmayan bir yaratıcıdır. Herkesten öylesine bambaşka, öylesine özgündür ki, ne ondan önce ona biraz olsun benzeyen, ne de ondan sonra onu örnek almaya kalkan çıkmıştır." (Urgan, 2010: 539) Blake yalnızca şair değil aynı zamanda muhteşem bir ressamdır ve edebî eserlerinin çoğuna gravürlerini kendisi ekler. Bilinen en ünlü eserleri, 1789 yılında yayımladığı, kendi el yazısı ve resimlerini içeren *Songs of Innocence* (*Masumiyet Şarkıları*) ile, beş sene sonra 1794'te çıkardığı *Songs of Experience*'tır (*Tecrübe Şarkıları*). Bu iki derleme birbirini tamamlar ve aynı temaları farklı açılardan ele alır. Bu nedenle, Blake bu iki eseri daha sonra *Songs of Innocence and of Experience* adı altında birleştirmiştir. İlk kitap, küçük bir çocuğun naif perspektifinden ele alınmıştır; ikinci kitapta ise, geçen yılların ardından, hayatın zorluklarını, acılarını deneyimlemiş ve artık büyümüş çocuğun perspektifi söz konusudur.

William Wordsworth'e gelince, en bilinen eseri *Lyrical Ballads*'dır (1798). Bu eserinde Samuel Taylor Coleridge ile birlikte yazdıkları birkaç şiiri toplamışlardır ve koleksiyonun önsözü adeta romantizmin bir nevi manifestosu olma niteliği kazanmıştır. Wordsworth'ün bunun dışında bilinen en ünlü eseri otobiyografik şiiri *The Prelude*'dur (1850). Coleridge'in en ünlü şiirleri ise; *Christabel* (1816) ve *Kubilay Han*'dır (1816).

Lord George Gordon Byron ise romantik edebiyatın en tartışmalı isimlerinden biridir. "Romantizmin önde gelen üyelerinden biri olarak, ahlaksızlık, baştan çıkarma, kadınlara ve çocuklara zulüm ve ensest gibi gotik temaları işlemiştir. Bu

nedenle sansasyonel olarak nitelendirilmiştir." (Snodgrass, 2005: 44) Edebiyat geleneğine "Byronik kahraman" terimini kazandırmıştır. Bilinen en ünlü eserleri, *Childe Harold's Pilgrimage* (*Genç Harold'ın Hac Yolculuğu*) (1812) ve *Don Juan*'dır (1819). *Childe Harold's Pilgrimage* şiiri, Byron'ın Avrupa seyahatlerine dayanır. Genç Harold'ın bakış açısından egzotik manzaralar ve insanlar betimlenir. Ayrıca, döneminin askerî ve politik olayları sunulur. Harold tipik bir Byronik kahramandır; bilinmeyen bir günahtan dolayı suçluluk duygusuyla kıvranan, sert, alaycı ve melankoliktir ama aynı zamanda gururludur. Zaman zaman da pişmanlıkla dolar. Bu hisleri nedeniyle, diğer insanlardan soyutlanır, duygularının yoğunluğundan ve derin kederinden dolayı yalnızlaşır. Kurtuluş arayışı içinde dolanıp durur ama asla bulamaz.

Bir diğer önde gelen romantik şair olan Percy Bysshe Shelley, önceki bölümlerde ele aldığımız *Frankenstein* romanının yazarı Mary Shelley'nin kocasıdır. Eserlerinde melankoli, korku gibi gotik motifleri ele almıştır ve güzelliği korkunç görsellerle harmanlamıştır. En ünlü eserleri *Ozymandias* (1818) ile *Ode to the West Wind* (1819) şiirleri ve Oxford Üniversitesi'nden kovulmasına neden olan *The Necessity of Atheism* (*Ateizmin Gerekliliği*) (1811) adlı denemesidir zira o dönemlerde ateizmin propagandasını yapması kabul edilebilir bir şey değildir. Percy Bysshe Shelley'nin romantik özelliklerini gösteren eserlerinden biri olan lirik draması *Prometheus Unbound* (1820), Roma tanrısı Jüpiter ile ateşi tanrılardan çalıp insanlara veren Titan Prometheus arasındaki destansı mücadeleyi anlatır. Dört perdelik oyunda, Jüpiter tiranlık güçlerinin canlı bir örneğidir ve Prometheus devrimle özgürlüğün simgesi olarak, şiiri Shelley'nin İngiltere'deki mevcut siyasi duruma ilişkin bir yorumu hâline getirir. Bunların yanı sıra, tarih boyunca insanın özgürlük ve hakikat için verdiği mücadeleyi tasvir eder. Şiirin alımlanmasına baktığımızda, "C. S. Lewis, *Prometheus Unbound*'ı 'XIX. yüzyılda İngilizce yazılmış en iyi uzun şiir' olarak adlandırır. Pittock ise şöyle yorumlar: '*Prometheus Unbound,* insan potansiyeline dair muazzam bir vizyonu ortaya koymuştur." (Galens, 2009: 711)

John Keats'e geldiğimizde ise, dizelerinde verebildiği canlı görsellik ile bilinen bir şair olduğunu gözlemleriz. Şiiri güzellikle özdeşleştirmiştir, güzelliği de

gerçekle. Bilinen en ünlü eserleri; *La Belle Dame sans Merci* (1819), *Ode on a Grecian Urn* (1819) ve *Lamia* (1820) şiirleridir. Keats'in 1819'da yazdığı *To Autumn* şiiri, o yıl yazdığı son eseridir. *To Autumn*, sonbahar mevsiminin bir tasviridir ve "sanki Keats'in daha önce yazdığı şiirlere bir sonuç olma niteliği taşır." (Galens, 2009: 711) Diğer şiirleri olan, *Ode to a Nightingale* (1819), *Ode on Melancholy* (1820) ve *Ode on a Grecian Urn* (1819) şiirlerinde de olduğu gibi *To Autumn* da keder üzerine bir anlatıdır. "Bunun nedeni de büyük ihtimalle Keats'in kardeşi Tom'ın Aralık 1818'de ölmüş olmasıdır." (Galens, 2009: 711) *To Autumn*'da şairin doğayla olan duyusal bağlantıya duyduğu derin sevgisi işlenir. Ayrıca, romantiklerin tipik özelliği olan, doğayı ruhsal bir tefekkür ve yenilenme yeri olarak görme de söz konusudur. "Edgar Allan Poe, Keats'e isabetli bir güzellik anlayışı olduğu ve sesle atmosferi ustalıkla aktarabildiği için hayran kalmıştır." (Snodgrass, 2005: 201) Poe, bu romantik şaire yalnızca hayranlık duymakla kalmamış, romantizmin etkilerini de yazınına yansıtmıştır, "Poe'nun kariyerinin özellikle ilk yılları romantizmle doludur, kendisi isyana ve sanatın gücüne âşık bir şairdir." (Peeples, 1998: X)

Sözünü ettiğimiz şairler dışında, romantizm akımının en önde gelen diğer isimleri arasında; Alman yazar ve mistik Novalis (1772 – 1801), İngiliz roman yazarı Jane Austen (1775 – 1817), modern Rus edebiyatının babası olarak nitelendirilen Aleksandr Puşkin (1799 – 1837), Fransız politikacı ve yazar Victor Hugo (1802 – 1885), Fransız roman ve oyun yazarı Alexandre Dumas (1802 – 1870) ve Amerikalı şair Emily Dickinson (1860 – 1886) sayılabilir.

Alman romantizminin başlıca isimlerinden biri olan Novalis, bir deha olarak kabul edilir. Eserlerinin en yoğunlaştığı noktalardan biri, Sophie von Kühn'e olan aşkıdır ancak talihsiz Sophie on beş yaşında hayata gözlerini yumar. "Sophie'nin, Novalis'in dünyasının etrafında döndüğü yıldız olduğu düşünülürse, böylesine narin ve kendi kaderi de erken ölüm olan bu insanın içten içe mahvolmasına hazırlıklı olmak gerekir." (Huch, 2005: 56) Novalis'in başyapıtı sayılan Türkçeye *Geceye Övgüler* adıyla çevrilmiş *Hymnen an die Nacht* (*Hymns to the Night*) (1800) eseri, nişanlısı Sophie'nin ölümünün ardından kaleme aldığı romantik eseridir.

Jane Austen'a geldiğimizde ise, karşımıza en ünlü romanı olan Türkçeye *Gurur ve Önyargı* ya da *Aşk ve Gurur* başlıklarıyla çevrilmiş *Pride and Prejudice*

isimli, 1813 tarihli eseri çıkar. Romanı, aslında ailesini eğlendirmek için yazmıştır ancak, dünyanın her yerinden romanı okuyan herkes, kitabın zekâsını, eğlenceli diyaloglarını ve iyi kurgulanmış karakterleri beğenmiştir. "Eser bir 'görgü romanı'dır; başka bir deyişle, refah seviyesi yerinde orta sınıf kırsal insanını işleyerek, herkesi kendi sosyal statüsünde tutmuş ve karmaşık gelenek görenek ağlarını ele almıştır. Görgü romanında kural ihlâlinde bulunan herkes düşmeye mahkûmdur." (Galens, 2009: 706) Roman, toplumun ve insan doğasının nasıl işlediğini öğrenen genç bir kadın üzerinden ilerler. Kitap boyunca uygunsuz davranışlar ve sonuçları görülür, bazı karakterler hatalarından ders çıkarırken bazıları ders çıkarmaz ve tüm karakterler öyle ya da böyle hak ettiği kişilerle partner olur. Tüm bu etkilerinin neticesinde *Gurur ve Önyargı*, hem roman türünün saygın bir sanat formu hâline gelmesine katkıda bulunmuştur hem de başka kadınların da yazabilmesinin önünü açmıştır.

Bir diğer romantik isim olan Aleksandr Puşkin'in en ünlü eserlerinden biri, 1825 ve 1832 yılları arasında seri olarak yayımladığı manzum romanı *Yevgeni Onegin*'dir. Yevgeni Onegin, taşraya, amcasından miras kalan bir kır konağına taşınan genç bir sosyalistin hikâyesidir. Bir akşam Tatyana Larina adında genç ve romantik bir kadınla tanışır. Tatyana, Onegin'e âşık olur. Onegin'e olan aşkını itiraf eden bir mektup yazar ki, bu da o dönemin Rusyası'nda kabul edilebilir bir davranış değildir, yani romantizme işaret eder. Üstüne üstlük, kızcağız Onegin tarafından reddedilir. Kısa bir süre sonra Onegin, bir partide Tatyana'nın kız kardeşi Olga'yla flört eder, buna kızan Olga'nın sözlüsü Vladimir Lenski, Onegin'i düelloya davet eder. Sonuçta, Onegin, Lenski'yi öldürür ve taşradan kaçar. Tatyana, Onegin'in bıraktığı konağa gidip kitaplarına bakar ve Onegin'in sayfaların kenarlarına aldığı notları görünce, aslında gerçekten bir Onegin olmadığını, Onegin'in birçok edebiyat eseri kahramanının karmaşık bir taklidi olduğunu anlar. Üç yıl sonra, Sankt-Peterburg'da Onegin, Tatyana ile tekrar karşılaşır ancak Tatyana artık olgunlaşmıştır ve bir asilzadeyle evlidir. Onegin, zarafet timsali olmuş Tatyana'yı ilk görüşte tanımaz, sonra kim olduğunu anlayınca, evli olduğunu bilmesine rağmen Tatyana'ya kur yapar. Tatyana ise, Onegin'i hâlâ sevmesine rağmen sadık bir eş olduğu için onu reddeder. Eserin kilit noktası, romantik bir kız olan Tatyana'nın Avrupa edebiyatı

eserlerindeki romantik eserleri okuyup hayatını bu kurgulara uydurmaya çalışmasıdır.

Fransız romantik romancı Victor Hugo, en ünlü kitabı olan *Sefiller* (*Les Misérables* / *The Miserables*) romanını 1862'de kaleme almış ve o dönemde çok satanlar arasında yer almıştır. Roman, Jan Valjan ve polis müfettişi Javer arasında süregelen bir kovalamacanın ardından, Valjan'ın kız kardeşinin çocukları için ekmek çalması üzerine beş yıl mahkûm edilmesini konu edinir. Serbest kaldıktan sonra gittiği kasabanın piskoposundan gördüğü cömertlik ve nezaket gibi iyi davranışlardan etkilenip, adeta dönüşüm geçirir. Jan Valjan'ın geçmişi, yakasını bırakmamasına rağmen, sonunda yine de başarıya ulaşır. Eserde; ruhsal gelişim, duygular, sempati ve doğa gibi motiflerin sıklıkla işlenmesi nedeniyle, kitap romantik bir roman olarak kabul edilir.

Bir diğer Fransız yazar olan Alexandre Dumas, yaşarken de üne kavuşmuş romantik tarzda eserler vermiş bir romancıdır. *Üç Silahşorlar* (*Les Trois Mousquetaires* / *The Three Musketeers*) (1844) adlı kitabı; macera, entrika ve romantizmle dolu olması nedeniyle hâlâ okurlar arasında sevilen ve popüler olmaya devam eden bir romandır.

Yaşadığı dönemde de bilinen bu iki Fransız yazarın aksine, Amerikan şiirinin en bilinen isimlerinden biri olan Emily Dickinson yaşarken üne kavuşamamıştır. "Thomas H. Johnson'ın editörlüğünü yaptığı *Emily Dickinson'ın Tüm Şiirleri* (*The Complete Poems of Emily Dickinson*) (1976) adlı derleme eserinde (bulunabildiği kadarıyla) 1775 şiirinin tamamı kronolojik sıraya göre düzenlenip dizilmiştir." (Galens, 2009: 718) Dickinson, XIX. yüzyıl Amerikan Rönesansı dönemi şairidir. Tarzı ise, kendine has ve benzersizdir. Şiirleri kısa ve özdür. Ele aldığı motifler arasında; güzellik, bazen hastalık vardır, canlı imgelemler ve ara sıra da müphemlik söz konusudur.

Tüm bu bilgiler ışığında, romantizm akımının Apollonik unsurlardan ziyade, Diyonizyak dinamiklere daha yakın olduğunu gözlemleriz, keza klasisizm ve klasisizmin romantik döneme yakın versiyonu olan neoklasisizm, Apollonik akımlar olarak karşımıza çıkarlar. Romantik edebiyatta, ataerkil düzenin çatırdadığını, vahşi

doğanın baskın geldiğini gözlemleriz. Bu nedenle "delici eril bakış" gibi kavramlar romantik ve gotik edebiyatta erir. Delici eril bakışın açıklamasını ele alalım: "Erkekler yalnızca bakmazlar, eril bakış, dişil bakışta eksik olan, eyleme geçme ve sahip olma gücünü beraberinde getirir. Kadınlara bakılır ve kadınlar da bakar, ancak buna göre hareket edemezler." (Kaplan, 2000: 31) Eril diskurda da bu delici eril bakış, kadını genellikle metalaştıran veya degrade eden bir mefhum olarak karşımıza çıkar.

Bunların yanı sıra, romantik edebiyatta bireysellik prensibinin yitimiyle sıklıkla karşılaşırız. Alman filozof Arthur Schopenhauer (1788 – 1860), Türkçeye *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya* (1818) olarak çevrilmiş *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*The World as Will and Representation*) adlı felsefi eserinde, bireysellik ilkesini (*principium individuationis*), bireylerin şeyleri tezahür ettikleri şekilde idrak etme tarzı olarak açıklar. Schopenhauer, söz konusu kavramının Hindu mitolojisinde gerçeği örten görüntü anlamına gelen *Maya* ve Kant'ın kullanmış olduğu görünüş anlamındaki *Erscheinung* kavramları ile aynı olduğunu belirtmiştir. Bu ilke sayesinde, birey başkalarından ayırt edilir, özgün yapı ve özellikleriyle öne çıkar. (Schopenhauer, 2020: 504-505) Yani temelde baktığımızda, romantik edebiyatta delici eril bakış ve bireysellik ilkesi gibi Apollonik prensiplerin yitirildiğine şahit oluruz.

Edebî bir akım olarak romantizm denince akla ilk gelen terimlerden biri gotik edebiyattır çünkü gotik edebiyat, romantizm akımından doğan bir janrdır. Romantik edebiyatın en geçerli tanımlarından biri, "doğaya geri dönüş" olmuştur. "Doğa, romantiklerin tümünün ele aldığı başlıca konu sayılabilir." (Urgan, 2010: 506) Bu unsur, diğer Diyonizyak dinamiklerle birlikte gotik akımın da temellerini oluşturmuştur. Gotik edebiyat, romantizmin tüm özelliklerini içermese de birçok unsurunu bünyesinde barındırmıştır. "Neoklasisistler tarafından zarafet ve ağırbaşlılıktan yoksun oldukları için küçümsenip alay edilmelerine rağmen, erken dönem gotik anlatıları, romantik dönemin kuvözü olmuştur. Ayrıca, primitivizm ile Orta Çağ geleneklerine dalmaları ve özgün duygularla ifade çeşitliliğini tasdiklemeleri nedeniyle romantiklerin saygısını kazanmıştır." (Snodgrass, 2005: 300)

Romantik edebiyatla gotik edebiyatın örtüştüğü bir diğer nokta, aklın ikincil konuma düşürülmesidir. "Romantizmin tanımlarından biri, gerçek şiirin yeniden doğuşu; klasisizmin karşıtı, usçuluğa karşı direniştir." (Urgan, 2010: 503) Klasisist sanatta, ölçülülük ile akıllı ve ağır davranmak öne çıkarken, önceki bölümlerde de belirttiğimiz gibi özellikle gotik edebiyatta *delilik motifi* oldukça baskın bir motif olarak kullanılmıştır. Bu durumu da spesifik olarak, dişil eşben motifi örneklerinde gözlemledik.

"Gotik edebiyat; XVIII. yüzyıl sonlarının ve XIX. yüzyıl başlarının; tarihî, sosyolojik, psikolojik ve politik konjonktürüne tepki olarak doğmuştur. Bu akım; yıkım, çöküş, ölüm, dehşet ve kaosa odaklanan, irrasyonaliteyi ve tutkuyu, rasyonellikten ve akıldan üstün tutan bir edebiyat akımıdır." (Galens, 2009: 281) Bu yönleriyle romantik edebiyatın ve gotik edebiyatın oldukça koşut özellikler gösterdiğini gözlemlemekteyiz. İlk gotik edebî yapıt olarak kabul edilen eser, İngiliz yazar Horace Walpole'un 1764 yılında yayımlanmış ve Türkçeye *Otranto Şatosu* olarak çevrilmiş *The Castle of Otranto* adlı romanıdır. *Otranto Şatosu*; atalardan kalma bir lanet, gece şatodan yankılanan sesler, olağanüstülükler, rüyalar, hayaletler ve gizli geçitler gibi unsurları barındırması sebebiyle gotik akımın başlangıç eseri olma niteliğini taşır. Walpole, bu romanıyla gotik edebiyat kuşağını derinden etkilemiştir.

Gotik edebiyatın en önde gelen temsilcilerine baktığımızda; Horace Walpole (1717 – 1797), Ann Radcliffe (1764 – 1823), Matthew Gregory Lewis (1775 – 1818), Mary Shelley (1797 – 1851), Charlotte Brontë (1816 – 1855), Emily Brontë (1818 – 1848), Bram Stoker (1847 – 1912), Robert Louis Stevenson (1850 – 1894) ve Oscar Wilde (1854 – 1900) isimleriyle karşılaşırız. Bu listeyi ele aldığımızda, karşımıza daha önce değinmediğimiz iki isim çıkar, bunlar Ann Radcliffe ve Matthew Gregory Lewis'tir. Ann Radcliffe, gotik kurgunun öncülerinden sayılan İngiliz bir roman yazarıdır. Bilinen en ünlü eserleri 1794 tarihli *Udolf Hisarı* (*Mysteries of Udolpho*) ve 1797 tarihli *İtalyan* (*The Italian*) adlı romanlarıdır. Radcliffe, erken dönem gotik edebiyat geleneğinde o denli etkili olmuştur ki, onun tarzına benzer eserleri nitelemek için, "açıklanabilir, rasyonel doğaüstülükler"

anlamında "Radcliffean Gothic" (WordSense Online Dictionary, 2024) tamlaması kullanılmaya başlanmıştır.

Matthew Gregory Lewis ise romantizmin önde gelen isimlerinden olan İngiliz romancı ve oyun yazarıdır. Lewis'in en ünlü eseri, 1796 yılında yayımladığı Türkçeye *Şeytanın Gizli Yüzü* olarak çevrilmiş *The Monk* adlı gotik romanıdır. Bu eser, tezin devamında *Şeytanın İksirleri* bağlamında yeniden karşımıza çıkacağı için detaylandırmakta fayda vardır. Romanın ana karakteri Ambrosio, acayip bir ifrit olarak okurun karşısına çıkar. Romanın başlangıcında, Madrid'de bir manastırın başrahibi olan Ambrosio, o kadar iyi huylu bir din adamıdır ki çevresinde ermiş gibi görünür. Ancak manastıra erkek kılığında giren, kendini şeytana adamış Matilda adlı kadın karakterin etkisiyle dinî kurallara hiçbir surette uymayan bir değişime uğrayarak adeta bir canavara dönüşür. Korkunç bir karabasana benzeyen Ambrosio'nun bir mezar çukurunda, çürüyen cesetler arasında, can çekişen bir kadına tecavüz etmesi gibi sahneler okuru dehşete sürüklemiştir. Eserde korku ve iğrençlik iç içe geçmiş vaziyettedir. Mesela, bir genç kız, kapatıldığı karanlık bir mahzende el yordamıyla ilerlerken, aylar önce ölen bir rahibenin kokuşmuş ve kurtlanmış cesedine dokunur. Bunlara ek olarak, tiksindirici cinselliğin anlatıya dahil olması işleri iyice karıştırır. İşin içine nekrofili gibi kavramlar girer. Örneğin, sevgilisine sarıldığını zanneden bir karakter kollarında "kanayan rahibe" denilen bir ölü bulur veya şeytani kadın Matilda iğrenç cinsel arzularla yanıp tutuşur. Ambrosio, genç bir kızı elde edebilmek için Matilda'nın yardımıyla şeytanın kölesi olur. Eserin sonunda, şeytan, Ambrosio'yu yüksekten aşağı, bir vadiye atar. Burada, mide bulandırıcı böceklerin yaralarına saldırması, kartalların Ambrosio'nun gözlerini oyarak bedenini didik didik etmesi gibi kan dondurucu ve altı gün süren dehşetengiz işkence betimlemelerinin ardından, Ambrosio çevresine lanetler okuyarak ölür. Mina Urgan, *Şeytanın Gizli Yüzü*'yle ilgili şu doneleri verir:

> *"The Monk" bir yandan ayıplanırken, bir yandan da öyle tutulmuştu ki, çağdaşları bu best-seller'in yazarına "Monk Lewis" demişlerdir artık. [...] "Monk Lewis" eşcinselmiş bir söylentiye bakılacak olursa. O sıralarda eşcinsellik gizlenmesi gereken büyük bir ayıp sayılırdı. Bu yüzden de Katolik rahip ve rahibelere yasak olan cinsellik eşcinsellere de yasak olduğu için, Lewis'de cinsel duygular sağlıksız bir saplantıya dönüşür. Lewis'in bu*

> *saplantısı öyle aşırı boyutlara varmıştı ki, çağdaşlarının tepkisi karşısında kitabının ikinci baskısından birçok parçayı çıkarmak zorunda kaldı ve Lord Byron gibi hiçbir şeyi kolay kolay müstehcen bulmayan bir adam bile Lewis'i ayıpladı.* (Urgan, 2010: 858-859)

Romantizmden doğan gotik edebiyat denince, bu öncü isimler dışında, tezin konusunu oluşturan iki yazardan da bahsedeceğiz. Hoffmann ve Poe'nun romantizmle ilişkisini şöyle ele almaktayız:

> *Amerikan Edgar Allan Poe ve Alman Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, romantizmin tekinsizlik korkusunun hâkim olduğu evresinin müritleridir. Ki Goethe, bu dönemi "güçlü, canlı, mutlu ve sağlıklı" olandan farklı olarak "zayıf, sağlıksız ve hastalıklı" olarak nitelendirir. Bu adamların her ikisi de doğaüstü olayların gizeminden fazlasıyla etkilenmiştir. İnsan zekâsının sınırlarını aşan başka bir dünyanın sırlarını çözme veya tahmin etme konularında boşa ümitlenmişlerdir. Yazarların geliştirdiği kuramların ve anlattıkları masalların; canlı, sağlam ve neşeli zihinler için uygun olmadığı konusunda Goethe ile hemfikir olunabilir. Ancak, her ne kadar düş güçleri ve mütalaaları onları çok uzaklara sürüklemişse de, dehaları da onlara eşlik etmiş ve bu da eserleri için kalıcı bir değer yaratmıştır.* (Cobb, 1908: 2)

Burada Goethe'nin "zayıf, sağlıksız ve hastalıklı" sıfatlarını kullandığı romantizm evresi, romantizmin bir alt dalı olan Türkçeye "karanlık romantizm" veya "kara romantizm" olarak geçmiş *Dark Romanticism* / *Schwarze Romantik* yani "geç romantizm" dönemidir. Geç romantizm akımını detaylandırmak adına, Onur Tokiz'in *Gotik Romanın Arka Merdiveni: Kara Romantizm* (2018) adlı edebiyat incelemesi eserine başvuracağız. Kara romantizm kavramı, ilk olarak Mario Praz'ın (1896 – 1982) *The Romantic Agony* (1933) isimli eserinde geçer. Romantizmin aydınlanma karşıtı duruşunda saldırdığı alanlardan biri püriten edebiyattır bu nedenle klasisizmin sunduğu iyilik ve erdemin karşısına kötülük ve günah ögelerini koyarlar. Kara romantizm, günah ve kötülük gibi olgularla ilgilenen romantik bir alt tür olarak kabul edilir. Böylece kara romantik eserlerde; karanlık atmosferler, günah, işkence, yıkım gibi temalar ön plana çıkmaya başlar. (Tokiz, 2018: 59-60)

Karanlık romantizm, gotik edebiyatla iç içe geçmiş bir janrdır. Bu türde, gerçeklik yeni baştan inşa edilir ve insanın gün yüzüne çıkmamış yanları incelenir.

İnceleyeceğimiz hem ilk eserin hem de ikinci eserin yazarları işte bu kara romantizm denilen geç romantizm döneminin yazarlarıdır ve burada da gördüğümüz üzere karşımıza; kötülük, günah ve işkence gibi kavramlar sıklıkla çıkacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

E. T. A. HOFFMANN'IN "ŞEYTANIN İKSİRLERİ" ADLI ROMANINDA EŞBEN MOTİFİ

Birinci bölümde oturtmaya çalıştığımız kuramsal altyapının üzerine, ikinci bölümde eserlerin analizlerine geçeceğiz. Metin analizi kısmına geçmeden önce, tezin amacından ve yönteminden bahsedeceğiz. Bu çalışmadaki temel ereğimiz, edebiyat eserlerinde işlenen belli başlı konuların ve motiflerin, farklı coğrafyalarda ele alınmasıyla birlikte, edebî geleneklerin nasıl değişip dönüşebileceğini ortaya koymaktır. Söz konusu değişimi, eşben motifi ve dolayısıyla bu motifin, yoğun bir şekilde eserlere müdahil edildiği geç romantik edebiyat geleneğinin Avrupa ve Amerika kültürlerinde nasıl tezahür ettiği üzerinden incelemeye çalıştık. Bu maksadı gerçekleştirebilmek adına "amaçlı (kasti) örnekleme yöntemi"ne başvurduk. Amaçlı, örnekleme yönteminde, örnekleme dahil edilecek birimler, önceki bilgi, deneyim ve gözlemlerden hareketle, amaca uygun olarak belirlenir. Araştırmadaki yargı ve değerlendirmelerle hareket edildiği için evren hakkında fikir sahibi olunmalıdır. (Ankara Üniversitesi, 2024) Bu nedenle biz de tezi yazarken önce kuram araştırması yaptık ve tezin zeminini eşben motifi üzerine kurmaya çalıştık.

Devamında, karşılaştırmalı edebiyat bağlamında inceleyebilmemiz adına ortak karşılaştırma zemini olarak eşben motifini barındıran eserler ele aldık. Eserleri, amaçlı örneklem yöntemlerinden, "aşırı veya aykırı durum örneklemesi"ni kullanarak seçtik. Aşırı veya aykırı durum örneklemesinde, derin bir incelemeye tabi tutulabilecek sınırlı sayıda ancak aynı ölçüde de bilgi bakımından zengin durumlar çalışılır. (Ankara Üniversitesi, 2024) Bu yöntemi seçmemizin nedenine gelince, E. T. A. Hoffmann'ın eserinde hem geç romantizm geleneğine hem de psikanalitik kurama uygun bir eşben motifi örüntüsü söz konusudur yani olması gereken izleği ustalıkla kullanarak eşben motifinin başat bir edebî örneğini sunmuştur. Tıpkı Hoffmann gibi Poe da kısa hikâyesinde eşben motifini işlemiştir ancak Poe'nun eşben yorumu ne bilindik romantik edebiyat geleneğine ne de psikanalize uyar. Bu bağlamda karşımıza aykırı iki durum çıkar. Dolayısıyla, tezimizde edebiyatta oldukça öncü iki eser hâline gelmiş, olağan örüntüyü barındıran *Şeytanın İksirleri* romanını ve

alışılagelmiş eşben motifi örüntüsünü tarumar eden *William Wilson* kısa öyküsünü inceledik. Metinler her ne kadar eşben motifi bağlamında ortak bir karşılaştırma zeminine sahip olsa da benzerlikleriyle birlikte çakışmalarını yani aykırı olma durumlarını da karşılaştırmalı edebiyat perspektifinden ele almaya çalıştık. Şimdi tüm bu doneler ışığında, metin analizlerine geçmekteyiz.

Ernst Theodor Amadeus (Wilhelm) Hoffmann, 24 Ocak 1776'da Königsberg'de dünyaya gelmiştir. Babası Christoph Ludwig, Hâkimler Heyeti'nde avukattır ve babasının isteği üzerine on altı yaşındayken Königsberg Üniversitesi'nde hukuk öğrenimine başlamıştır. (Blomeyer, 1978: 6) E. T. A. Hoffmann, yaklaşık iki yüzyılı aşkın bir süre önce "Batı kültür geleneğinin en tesirli edebî peri masallarının bazılarını" ortaya koyan kişi olmuştur, ayrıca; akıllara, "bir yandan akıl hastası ve ahlaksız bir kişilik olarak; öte yandan da sorumluluk sahibi bir memur ve sanatçı" olarak kazınmıştır. (Owen ve Crawford, 2020: 13) Aldığı hukuk eğitimine ek olarak, interdisipliner bir tavır takınmış ve avukatlığın yanı sıra; müzikle, edebiyatla ve resimle uğraşmıştır.

> *Yaptığı her işte başarılı olma gibi farklı bir yeteneğe sahip olmasının verdiği güçle Hoffmann, eserlerinde sıklıkla işlediği figürler gibi çift bir yaşam sürdürür. Gündüzleri meclis adliye binasında sevmediği işte çalışır, geceleri ise asıl yaşamını yönetir. Geceleri resim çizerek, müzik yaparak, besteleyerek ve dönemin yazarlarının çoğunlukla yazdığı konu olan sanatçı-filozof arasındaki anlaşmazlıklar üzerine yazarak doyasıya özgürlüğünü yaşar.* (Beutin ve diğerleri, 1994: 194-195)

Buradaki alıntıdan da rahatlıkla görülebileceği üzere, karşımızda adeta *Dr. Jekyll ve Bay Hyde*'ı anımsatan bir yaşam vardır. Hoffmann'ın bizzat kendisi, gündüzleri Apollonik bir biçimde devletin yargı organlarında kamu görevini icra ederken, geceleri Diyonizyak bir hâle bürünerek romantik ve sansasyonel sanat eserleri meydana getirmiştir.

Owen ve Crawford'ın da makalelerinde ele aldığı gibi, Hoffmann ilk olarak, Prusya hükûmeti adına çalışmış ve özenli, adil bir avukat olarak ün kazanmıştır. Ancak, aristokrasinin yozlaşması Hoffmann'ı müşkül duruma düşürmüştür. Geniş

çevreli ve variyetli ilişkilerini sürdürmenin yanı sıra, kendini iktidardaki güçlü konumlardan uzak tutarak, Prusyalı subayların komik skeçlerini yayınlayacak ve hatta daha sonra sanatla uğraşmak için devlet memuriyetini tamamen bırakacak kadar ileri gitmiştir. (Owen ve Crawford, 2020: 13)

"Hoffmann'ın sanata karşı olan tutkusu, ön adı olan Wilhelm'i, ünlü müzisyen Amadeus Mozart'ın ön adı olan Amadeus ile değiştirebilecek kadar büyüktür. Bundan sonra Ernst Theodor Amadeus Hoffmann olarak tanınacak olan yazar, zekâsının, sanata karşı olan ilgisinin ve yeteneğinin yanında, sonsuz hayal gücünün yetkinliğiyle edebiyata çok farklı bir soluk kazandırmıştır." (Kırgız, 2010: 76) İlgilendiği tüm dallar arasında, en çok ses getirdiği branş edebiyat ve dolayısıyla, yazarlık kimliği olmuştur. "Kışkırtıcı öykülerindeki, gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırların bulanıklaşması, tekinsiz sentezlerin oluşumuna yol açmıştır. Hikâyelerinde yoğunlukla eşbenleri ve canlı bebekleri kullanarak, okurun gerçeklik ve toplumsal uzlaşım algılarını yeniden ele almaya itmiştir." (Owen ve Crawford, 2020: 13)

Alman yazar ve kültür tarihçisi, Ricarda Huch (1864 – 1947), Hoffmann'ı şöyle tasvir eder: "hiç delikanlı havasında olmadı, keza olgun erkek de olmadı; daha çok, küçük bir cin ya da büyücü gibiydi." (Huch, 2005: 374) Hoffmann'ın eserlerinde karşımıza çıkma olasılığı bulunan figürlerin tasviri olması muhtemel olan bu mizaç betimlemesinin yanı sıra, belirleyici olan fiziksel özelliklerine baktığımızda ise, karşımıza "ufak tefek çevik bir görünüş, çevresinde alaycı bir gülümsemenin dolaştığı sıkıca kapanmış ince dudaklar, Mefistovari kaşların altında grotesk keçi profilli bir şeytan çağırıcısı ya da büyücü çocuk etkisi yapan ve yabancılara önce itici gelen iri cin gözler" (Huch, 2005: 400) tasviri çıkar. Hoffmann'ın tüm bu özellikleri, edebî kahramanlarına da sirayet etmiştir, eserlerindeki belli başlı figürlerin resmedilişleri oldukça paraleldir zira kitaplarında da ilginç betimlemeleri olan karakterler gözlemlenebilir.

Owen ve Crawford'ın makalelerinde de üzerinde durulduğu gibi, Hoffmann'ın öyküleri, edebiyat çevrelerine ek olarak, çoğunlukla ilham oldukları başka eserlerle de hatırlanırlar. Batı Noel geleneğinin ikonik bir parçası olan fındıkkıran figürleri (bkz. *nutcracker dolls, christmas nutcrackers, Nußknacker-Puppen*), Hoffmann'ın orijinal eseri olan *Fındıkkıran ile Fare Kral*'ından (1816)

ziyade, Çaykovski'nin balesiyle ilişkilendirilmiştir; *Kum Adam* (1816) ise Sigmund Freud'un tekinsizlik kavramına ilişkin psikanalitik teorisinin bir örneği olarak ele alınmıştır. Hoffmann'ın eserleri, nesiller boyu, birçok sanatçıya ve onların eserlerine ilham kaynağı olmuştur. Bundan dolayı, yazarı ister kendi eserleriyle ister ilham verdiği metinlerle hatırlayalım, E. T. A. Hoffmann, bugüne değin, Batı kültürel metinleri üzerinde çarpıcı bir etki bırakmış ve yankı uyandırmaya devam etmektedir. (Owen ve Crawford, 2020: 14)

Palmer Cobb'a göre, "Eşben motifi, Hoffmann'ın en sevdiği motiflerden biridir. Hoffmann, motifi ele alırken yaşamdan faydalanmıştır ve kendisinin de eşbeni tarafından takip edildiği düşüncesi Hoffmann'a sıklıkla musallat olmuştur." (Cobb, 1908: 31) Anlaşıldığı üzere, eşben motifinin otobiyografik bir unsur olması, yalnızca Guy de Maupassant'a özgü bir durum değildir. Romantik yazarların yaşamları da eserleri kadar ilgi çekicidir.

Hoffmann ve eşben motifine dair en açıklayıcı analizlerden biri de Rank'tan gelir:

> *Annesi isterik bir kişilik olan Hoffmann'ın gergin, tuhaf ve ruh durumlarına oldukça bağımlı olduğunu biliyoruz. Aynı zamanda sanrılardan, görkemli hezeyanlardan ve zorlanımlı fikirlerden muzdarip olduğunu ve tüm bunların tümünü yazılarında resmetmekten mutlu olduğunu da biliyoruz. Delirmekten korktuğundan çoğunlukla karşısında, yaşayan ayna görüntüsünü, eş benliğini ve diğer gizlenmiş hayali figürleri gördüğünü düşünürdü. [...] Bir içki âleminden sonra günlüğüne şöyle yazdı: "Ölüme dair düşüncelerin tesirinde: eş benlikler".* (Rank, 2016: 66-67)

Tüm bu incelemelerden de gözlemlediğimiz üzere, Hoffmann, nevi şahsına oldukça münhasır ve romantik bir sanatçıdır. Bahsedilen tüm niteliklerin izleri, *Şeytanın İksirleri* isimli eserinde de belirgin bir biçimde kendini göstermektedir.

2.1. GÜNAH KEÇİSİ: MEDARDUS

Şeytanın İksirleri (*Die Elixiere des Teufels* / *The Devil's Elixirs*), E. T. A. Hoffmann tarafından, 1815 yılında kaleme alınan gotik ve karanlık romantizm türündeki romandır. Roman, iki cilt ve toplamda yedi bölümden oluşur. Her yeni başlanılan bölümde karşımıza eserin içeriği ve hâletiruhiyesiyle paralel bağlam tasvirleri çıkar.

Birinci cildin ilk bölümü "çocukluk yılları ve manastır"dır. Henüz ilk sayfada, ana karakter Medardus'un aslında bir *günah keçisi* olduğu anlaşılır. Günah keçisi denilince akla ilk gelen isim Jung ve onun arketip kavramıdır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi evrensel olan bu arketipler, tüm kültürlerde kendilerine yer edinmişlerdir. Günah keçisi de böyle dünya çapında bir mefhum olarak karşımıza çıkar. Günah keçisinin sözlük anlamı olarak "gerçek sorumluları korumak amacıyla suç, kabahat vb. olumsuzlukların sebebi olarak gösterilen kişi, kurum, nesne vb." (TDK Sözlüğü, 2023) tanımıyla karşılaşırız. Arketipik olarak ise, İskoç sosyal antropolog James George Frazer (1854 – 1941), *Altın Dal* (1890) isimli araştırma eserinde, günah keçisi kavramını, "kötülüklerin başka birine aktarılması" düşüncesiyle ilişkilendirir ve şöyle der: "Acının ya da derdin onu çekenden bir başka kişiye aktarılması zorunlu değildir; bunlar, bir hayvana ya da bir şeye de aktarılabilir, ama sonuçta o nesne, o derdi kendisine dokunacak ilk kişiye iletecek bir araçtan başka bir şey değildir." (Frazer, 1992: 143) Günah keçisi arketipinde, temelde, tüm günahlar ve suçlar bir kişiye veya nesneye atfedilir ve o kişinin gerçekten ya da mecazen kurban edilmesiyle tüm kemliklerden kurtulunur.

Eserin başkişisinin manastır ismi Birader Medardus iken, rahip olmadan önceki adı Franz'dır. *Şeytanın İksirleri*'nin ilk sayfasında Franz'ın babasının bir zamanlar şeytana uyup günah işlediğini ancak, annesinin yoksulluğun içinde Franz'a hamile kalmasına çok sevindiğini öğreniriz, "zira bir oğlan çocuğun dünyaya gelmesi, Aziz Bernard'ın şefaatini esirgemediğinin ve günahlarının bağışlanacağının teminatı anlamına gelip, hayallerinin gerçekleşeceğini gösterir." (Hoffmann, 2021: 17-18) Yani Franz, daha ilk sayfadan, babasının ve daha sonra öğreneceğimiz üzere lanetli aile bağlarının ve atalarının günahlarının kefareti olarak doğar. Bu bağlamda

tam bir günah keçisi olarak dine kelimenin mecazi anlamıyla kurban edilir, keza annesi de Franz'ı başrahibeye yatılı öğrenci olarak verir ve Franz çocuk yaşta kilisenin papazından din eğitimi almaya başlar.

Romanın sonlarına doğru melun akrabalık ilişkilerinin açıklandığı yaşlı ressamın parşömen sayfasındaki, "Sen, bu kutsal yerde doğan Franz'cık, sen, inanç dolu bir değişim gösterip cani atalarını günahlarından arındıracak, onların kabirlerinde huzur bulmalarını sağlayacak mısın? Çocuk, dünyadan ve onun yoldan çıkarıcı ayartmalarından uzak kalarak kendini tamamen Tanrı'ya adamalı, din adamı olmalı." (Hoffmann, 2021: 302-303) cümleleri Medardus'un günah keçisi olduğunu kanıtlar niteliktedir. Medardus, atalarının günahlarının bedeli olarak, seküler hayattan men edilmiş ve dine kurban verilmiştir.

Romanın devamında, annesi, Franz'ı Cistercium Rahibe Manastırı'nın başrahibesi prensesle tanıştırdığında, prensesin haçı Franz'ın boynuna batar ve orada ömrünce taşıyacağı bir damga bırakır, böylece Franz'ın torsosunun belden yukarı kısmı lekelenmiş olur yani "klasik beden konsepsiyonu" sekteye uğrar, çünkü, klasik beden tasarımı; homojen, kapalı ve sınırlıdır. "Klasik bedende, belirli bir fiziksel tip ve belirli bir fiziksel ideal söz konusudur: atletik ideal. Hem erkek hem de kadın Yunan heykelleri; sağlıklı, sağlam, kaslı, simetrik ve iyi orantılı vücutlardan oluşur. Bedenlerin kafaları da oldukça güzeldir; mükemmel oval şekilleri vardır, yüz hatları düzgün ve simetriktir, burunları da alınlarını devam ettirecek şekilde diktir. Ayrıca, çoğunlukla sarışın olarak betimlenirler." (Leoussi, 2016: 51) Bu alıntıdan da anlayacağımız üzere, Franz adım adım Apollonik prensiplerden uzaklaşmaya başlar çünkü boynunun lekelenmesi, onu Diyonizyaklığa yaklaştırır. Ayrıca, tıpkı kurban edilecek olan hayvanların damgalanması gibi, Medardus da henüz çocuk yaşta işaretlenir zira tam da haçın simgelediği dine kurban edilecektir.

Franz'ın fiziksel özelliklerinin yanı sıra, bilinci de oldukça Diyonizyaktır çünkü Apollonik aklıselimlikten epey uzaktır. "Karanlık gölgeler belirmekte etrafımda; gitgide daha yoğunlaşıyor, beni sıkıştırıyorlar, gitgide daha sıkı sararak görüşümü kapatıyorlar; aklımı, yaşadığım ânın azabıyla tutsak ediyor, tarif edilemez, zevk veren bir ıstırapla içime dolan hasretimi, iflah olmaz, öldürücü bir işkenceye dönüştürüyorlar!" (Hoffmann, 2021: 23) alıntısında da açıkça görülebileceği üzere,

hem okülersantrizme hem de usçuluğun egemen olduğu bilince, karanlık Diyonizyak unsurlar tarafından darbeler vurulur ve bundan alınan mazoşist bir zevk de mevzubahistir.

Romanda çok önemli bir yer tutan din kavramını inceleyecek olursak, monoteizmin, daima devletle ve ataerkiyle koşut ilerlemiş Apollonik bir mefhum olarak kendine yer edindiğine tanık oluruz. Apollonik din algısında, beden ve ruh şizofrenik bir biçimde ayrılır ve manastırın başrahibi Leonardus'un "Dünyanın size sunacağı hazlar kısa ömürlüdür. Hatta üzerlerinde bir lanet olduğu bile düşünülebilir." (Hoffmann, 2021: 31) alıntısında da bu netlikle görülebilir. Ancak bu durum oldukça zararlıdır çünkü daha önce de belirtildiği gibi, "gölgenin ortadan kaldırılması, baş ağrısını dindirmek için kafayı kesmek gibi bir şey olur." (Jung, 2006: 295) Keza içgüdülerin böyle baskılanmasının patlak vereceği tehlikeler de eserin devamında karşımıza çıkacaktır.

Orkestra şefinin kız kardeşine karşı kösnül arzular besleyen Franz da şeytanın bu lanetinden kaçmak için seküler bir din adamı olmakla yetinmez ve manastır hayatını seçer yani gölge yanını iyice baskılar. İlk bölümün özellikle bu kilise ve manastır kısımlarında, geçiş ayinleri ve inisiyasyon motifleri karşımıza çıkar. "İnisiyasyon motifi evrenseldir ve neredeyse tüm kültürlerde var olan geçiş ayinleri, masumiyetten ve çocukluktan çıkan kişilere verilen tüm mevki ve sorumluluklarla birlikte, bilgi ve yetişkinliğe ulaşma olarak tanımlanır. [...] Daha derin konotasyonuna bakıldığında fiziksel bir değişimden ziyade, bireydeki psikolojik değişime işaret eder." (Ramsey ve Thompson, 1979: 211) Romanda karşımıza çıkan geçiş ayinlerinden biri, manastır hayatına geçen kişinin, isim alma ve yemin etme günüdür çünkü ömür bir kez manastıra adandı mı artık seküler hayattan tamamen mahrum kalınır. Franz'ın annesi rüyasında Aziz Medardus Günü'nde Heilige Linde'deki yaşlı hacıyı gördüğü için Franz, manastır ismi olarak 'Medardus' adını alır.

Manastırdaki kutsal emanetlerin Medardus'a tanıtıldığı gün, şeytanın iksirlerinden bahsedilir. Efsaneye göre, Aziz Antonius, Tanrı'ya yönelmek için çöle gider ve şeytan peşine takılır. Akşam karanlığında, delik deşik harmanisinin yırtıklarından şişe başları görünen bir yabancı gelir, bu, 'düşman'dan başkası

değildir. Aziz Antonius'a iksirlerinden tatmak isteyip istemediğini sorar, şişedeki iksirleri içen kişi, sarhoş olup şeytana ve şeytanın krallığına teslim olacaktır. Aziz Antonius bu oyuna gelmez ve şeytan kaçarken birkaç şişesini orada bırakır. Aziz Antonius da bu dehşetengiz içkilerin masumların mahvına sebep olmasını engellemek adına şişeleri kendi mağarasına saklar. İşte manastırdaki kutuda böyle bir şeytan iksiri şişesi vardır. Bu mistik mevzu, Medardus'u her ne kadar meraklandırsa da uyarılardan korkar ve kutunun anahtarını yazı masasına saklar. Böylece romanda, şeytan kurgusu ve temsilleri karşımıza somut bir biçimde çıkmış olur. Jung'un şeytan ve gölge ilişkisi görüşüne göre "şeytan, gölge tipinin bir değişik biçimidir; yani kişiliğin kabul edilmeyen, gölgede kalan yanının tehlikeli cephesidir." (Jung, 2006: 170) Burada eşben, özellikle tek tanrıcılıkta kabul edilmeyen, tehlikeli olarak ele alınan ve ruhban sınıfının bastırmak zorunda kaldığı *öteki ben*likleri, yani gölgeleri formunda karşımıza çıkar.

Romanın devamında, Medardus çok başarılı bir kürsü hatibi olur, belagat sanatında oldukça ustalaşır. Birader Medardus'u dinlemeye ülkenin dört bir yanından mütedeyyinler akın eder. Medardus'un bu başarısı, ruhban sınıfı ve başrahip Leonardus tarafından ilk başlarda desteklense ve hatta Medardus, "manastırın gururu" ilan edilse de (Hoffmann, 2021: 41) anlatının devamında Medardus'un içinde bir dönüşüm yaşanır ve konuşmalarına artık şeytani bir karanlık egemen olur. Ancak şöhretten gözü görmez olan Medardus, din kardeşlerine düşmanlık güder ve "Bendeki, onlardan çok üstün olan *aziz*'i fark etmeleri gerekiyordu." (Hoffmann, 2021: 42) şeklinde küstahça düşünmeye başlar.

Aziz Antonius Günü'nde, Medardus'un hitabet sanatına şahit olmak için kilise hıncahınç dolar, ancak bu konuşmasında karşısına, babasının da arkadaşı olan ressam çıkar. Ressam; "uzun boyu, zayıf bedeni, ölü gibi bembeyaz yüzü ve kordan birer hançere benzeyen iri, siyah, ifadesiz gözleri" (Hoffmann, 2021: 44) ile adeta bir iskelet gibi betimlenir. Bu tasvir nedeniyle, ölüleri öbür dünyaya taşıyan ruh olan bir "psihagog" figürü olarak ele alınabilir. Medardus, ressamı gördüğü anda ilk kırılma noktası yaşanır, ressam aslında günah keçisi olan Medardus'un dinden çıkmaya başladığını fark ederek onu uyarmak adına gelir, Medardus'u doğru yola sokmaya çalışır ancak varlığı tam tersi bir etki yaratır ve ressamı hiçbir surette tanımayan,

hâliyle niyetini de bilmeyen Medardus adeta bir cinnet geçirir, ressamla göz göze gelince o ateşli kürsü hatipliği sekteye uğrar ve saçmalamaya başlar. Kalabalıktan fısıltılar yükselmeye başlayınca ressama, "Hey, seni gidi rezil! Defol git! Zira ben onun ta kendisiyim. Ben Aziz Antonius'um!" (Hoffmann, 2021: 45) der. İşte bu ilk kırılma noktasında, hem karşımıza romanın devamında sıklıkla çıkacak olan; zihinsel hastalıklar, ağır nöbetler, cinnetler baş gösterir hem de ilk kez eşben motifiyle karşılaşırız. Birader Medardus'un kişiliği bölünür, kendisini şeytanın iksirleriyle sınanmış Aziz Antonius'la özdeşleştirir ve nöbet anında defalarca "Ben Aziz Antonius'um!" diye haykırır.

Bu olayın ardından belli bir süre sonra, genç bir kont ve özel öğretmeni, manastırı görmeye gelir. Onları gezdiren Medardus, Aziz Antonius ve şeytana dair menkıbeyi anlattıktan sonra, misafirler biraz da alaya alarak şeytanın iksirinin büyük ihtimalle, hakiki bir Siracusa şarabı olduğunu savunurlar. Medardus anahtarını yanına almamış olmasına rağmen kutu açılır ve öğretmen şişeyi açar. Medardus, mantarın çıkmasıyla birlikte şişeden mavi bir alevin yükselip kaybolduğunu görür. Manastırın diğer din adamlarına; tekinsiz, tuhaf, uyuşturucu ve huzursuz edici gelen şarabın kokusu, Medardus'a hoş ve iyi gelir. Önce öğretmen, ardından kont şarabın tadına bakar ve mest olurlar. Medardus'a da içmesini teklif ederler ancak Birader Medardus, tıpkı Aziz Antonius gibi iradesini kullanarak şeytanı reddeder. Fakat, bu kararlılık pek uzun sürmez. Yabancıların gitmesinin ardından, odasında içi içini yer, şarabın rayihasının ona güç verdiğini düşünür ve kutsal emanetler odasına gider. Şaraptan büyük bir yudum alır ve içini bir iyilik hissi kaplar, ikinci yudumda yaşama sevinciyle dolar. Böylelikle, eşbeni olduğunu düşündüğü Aziz Antonius'un geçtiği sınavdan onun zıddı olan Birader Medardus kalır. Şişeyi alıp odasına gider ve anahtarı odasında görüp, kutunun anahtarsız açıldığını anlar. Böylece romanda tabiatüstülüklerin kapısı okura açılmış olur.

Medardus, Bernard Günü'nde "ışığını annesinin ve prensesin gözleri önünde patlatmak" (Hoffmann, 2021: 51) ister ve belagat sanatını Cistercium Manastırı'nda doruklarına ulaştırır. Fakat, işler hiç de tahmin ettiği gibi gitmez çünkü hem annesi hem de başrahibe Medardus'taki şeytani karanlığı hisseder ve bunu kendisine belirtirler. Ancak Medardus'un şöhretten gözü kör, kulağı sağır olmuştur.

Eserin devamında, henüz Aurelie olduğunu bilmediğimiz karakter, günah çıkarmaya gelir ve Medardus'a âşık olduğunu söyler. Günah çıkarma hücresinde şaşakalan Medardus'un "bu ateş yüzünden en günahkâr arzuları uyanır." (Hoffmann, 2021: 55) Kilisedeki Azize Rosalia'ya adanmış altara gider ve Azize'nin resmine bakarak "Benim sevgilim oydu." (Hoffmann, 2021: 55) der. Bu resim aslında kendi büyük büyük büyükbabasının çizdiği resimdir. Tüm roman boyunca da Aurelie, Azize Rosalia ile özdeşleştirilir ve onun bir nevi eşbeni konumuna oturtulur. Romanın sonraki bölümünde baronun sarayında Aurelie'yi gören Medardus'un "masum, inanç dolu bakışları, [...], ince bedeniyle Aurelie değil, Azize Rosalia'nın ta kendisiydi." (Hoffmann, 2021: 79) diye düşünmesi de bu duruma örnek gösterilebilir. Zihinsel atakları nükseden Medardus, manastıra hiç yakışmayacak bir biçimde Azize Rosalia altarının önünde de kriz geçirir ve bunun üzerine Peder Leonardus, Medardus'a iyi gelmesi için, onu Roma'ya bir göreve gönderir.

Prusya'dan İtalya'ya doğru olan bu yolculuk, Diyonizyak Güney'e doğrudur. Medardus, biraderlerle vedalaşır ancak hüzünlenir. Çıktığında "Sonunda manastırın büyük kapısı arkamdan kapandı; özgürlüğe doğru uzun yolculuğuma hazırdım artık." (Hoffmann, 2021: 58) düşüncesinde bir içsel dönüşümle karşılaşırız. Kapının arkasından kapanmasıyla Hermetik alanın dışına çıkar. Artık, Apollonik, tinsel, ataerkil, kural koyucu, monoteist manastır düzeninden; Diyonizyak, tensel, anaerkil özgürlüğe adım atar ve arayışı başlar.

2.2. GÜNAH TOHUMU: VIKTORIN

İkinci bölüm, "dünyaya giriş"tir. Artık izole yaşamda bulunmayan Birader Medardus, gerçek hayata karışır ve dağlardan, ürkünç kayalıklardan, ormanlardan, coşkun derelerden, ıssız çetin yollardan oluşan Diyonizyak topografyalardan geçer. Apollonizmden adım adım çıkar ve hâlihazırda Dionysos'un kucağında olan abisiyle karşılaşır. Kendini dibinde, sarp kayaların arasından akan bir ırmak bulunan, dehşetengiz bir uçurumun kenarında bulur. Uçurumun hemen yanında, vücudu uçuruma doğru kaykılmış hâlde uyuklayan genç bir adam vardır. Medardus düşmek üzere olan adamı eliyle yakalayıp geri çekmek isterken bir yandan da haykırır: "İsa

aşkına, beyefendi, uyanın! İsa aşkına!" (Hoffmann, 2021: 61) Dokununca adam uyanır ama aynı anda dengesini kaybedip uçurumdan düşer; sivri kayalar arasında savrulur, uzuvları parçalanır, keskin çığlıkları derinliklerde yankılanır; sonunda kesilir. Burada İsa aşkına uyandırmak istediği kişi aslında yarı üvey kardeşi olan Binbaşı Kont Viktorin'dir. Babası Francesko'nun İtalyan Prenses Giazinta B.den olan oğludur. Eserin başlarında Viktorin, her ne kadar Medardus'la ilk karşılaşmalarında uçurumdan aşağı yuvarlanmış olsa da, roman boyunca, okurun karşısına Medardus'un eşbeni yani gölgesi olarak çıkmaya devam edecektir. Jung, bilinçle gölge ilişkisini şöyle açıklar:

> *Bilinçli davranışın tek yanlı açısından bakıldığında, gölge, kişiliğin aşağılardaki bir bölümüdür, dolayısıyla da, yoğun bir direnme ile bastırılmış durumdadır. Ancak karşıtların gerilimini meydana getirmek için, bastırılmış içeriğin bilinç düzeyine çıkarılması gerekir, yoksa ileri doğru hareket düşünülemez. Bilinçli zihin üstte, gölge alttadır: yüksekte olan daima aşağıyı, sıcak ise soğuğu nasıl ararsa, bilinç de, belki de haberi olmadan, bilinçdışındaki karşıtını arar, onsuz âtıllaşır, tıkanır, katılaşır. Yaşam ancak kanıtların kıvılcımından doğar.* (Jung, 2006: 134)

Dolayısıyla, Medardus, kapatıldığı manastırdan çıktığı anda, farkında olmadan aradığı eşbenini, diğer bir deyişle gölgesini bulur. Viktorin, tam anlamıyla bir "günah tohumu"dur çünkü babası Francesko, aslında W. Prensi Albert'le evli olan İtalyan Prenses Giazinta'nın gelin odasının önünde genç prensin boğazına bıçak saplayarak onu öldürmüş ve kutsal evlilik bağının olmadığı İtalyan Prenses'e tecavüz etmiştir. Hâliyle, Viktorin'in doğumu, cinayet, tecavüz ve zina sonucu gerçekleşebilmiştir. Kitapta da bu durum şöyle özetlenir: "İtalyan prenses hamile kaldığını fark etmiş; kendisini meşum emellerine alet eden kişinin, kocasının katili olduğu açıklık kazanınca, cehennemlik günahın meyvesinin, hizmetkârların boşboğazlığı yüzünden bahtsız kocasını âlemin gözünde küçük düşürmemesi için, doğumunu gizli tutmak üzere prensin ücra saraylarından birine gitmiş." (Hoffmann, 2021: 184) Kilisede kutsanarak evlenilmeyen bir ilişkinin ürünü olan günah tohumu Viktorin, atalarının günahlarının affedilmesi için mütedeyyin bir ilişkiden doğan günah keçisi Medardus'un *öteki beni*, alter egosu, eşbenidir. Bir kardeşi olduğunu

bilmeyen Medardus'un tüm roman boyunca karşılaşacağı esas kötücül ikizi olan Kont Viktorin, uçurumdan düşmüş ama ölmemiştir ve ileriki bölümlerde karşımıza çıkmaya devam edecektir.

Kont Viktorin uçurumdan aşağı yuvarlanınca, Medardus onu yanlışlıkla öldürdüğünü zanneder ve Viktorin'in eşyalarını alır. Viktorin'le aynı gen havuzundan gelmeleri sonucu fiziksel benzerlik gösteren Medardus'u, Kont'un yaveri, kendi efendisi zanneder. Tüm roman, tesadüfler silsilesi üzerinde ilerler. Medardus'un şansına, Kont Viktorin, Baron von F. ile evli olan sevgilisi Euphemie'yle hazırladığı kumpas sonucu, baronun evine din adamı olarak gidecektir. Baron von F.nin eski karısının ölmesi üzerine, tam bir *femme fatale* figürü olan genç, güzel, tehlikeli ve ölümcül Euphemie'yle evlenir. *Femme fatale* karakterler; "otoriter, buyurgan, karanlık duygulu ve ölümcül kadınlar" (Snodgrass, 2005: 120) olarak karşımıza çıkarlar. Baronun eski karısından Hermogen ve Aurelie adında iki çocuğu vardır. Hermogen ilk etapta onu günaha sokmak isteyen Euphemie'yi reddeder ve bunu kabullenemeyen Euphemie, adeta bir öç tanrıçası misali, Hermogen'den intikam alabilmek adına onun babasıyla evlenir. Ardından, üvey oğlu Hermogen'i cezbederek birliktelik yaşar ve Hermogen kendini günahkâr ilan edip ruhunu kurtarmak için din adamı olmaya karar verir. Onun bu ani münzeviliğine anlam veremeyen ailesi, eve ruhban sınıfından birini çağırma kararı alır ve Euphemie de bunun için sevgilisi Kont Viktorin'i seçer. Hâlihazırda, Kapuçin kıyafeti giymiş Medardus da, bu boşalan role tam oturur.

Baron von F.nin sarayında karşımıza iki kadın temsili çıkar: bir yandan Apollonik, azize özellikleri gösteren, babasının kızı, bakire Aurelie; öte yandan, Diyonizyak, *femme fatale*, şehvetli ve ahlaksız Euphemie. Aurelie tam olarak, iradesiz ve ataerkiye biat eden "evdeki melek" temasına (bkz. *The Angel in the House*, Coventry Patmore, 1854) uyarken, Euphemie de özgürlüğünü isteyip cinselliğini bastırmadan ve arsızca yaşadığı için "tavan arasındaki deli kadın" (bkz. *The Madwoman in the Attic*, Susan Gubar & Sandra M. Gilbert, 1979) temasına tekabül eder.

Birader Medardus'la Kont Viktorin'in kimlikleri çözülmeye başlar. Şahsiyetleri arasındaki sınırlar erir ve karşımıza telepatik bir iletişim şekli çıkar.

Medardus, konuşurken "içinde fısıldayan yabancı sesin söylediklerini, hiç düşünmeden, körlemesine tekrar" (Hoffmann, 2021: 67) eder. Rank, *Şeytanın İksirleri* ve eşben motifiyle ilgili şöyle der:

> *Babalarından patolojik bir miras devralan her iki adam da zihinsel olarak hastalanır. Bu, ustalıklı betimlenişi romanın zengin içeriğini oluşturan bir durumdur. Bir kez düştükten sonra deliren Viktorin, Medardus olduğunu düşünür; dolayısıyla tüm bunlarla özdeşim kurar. Medardus'la kurduğu özdeşim öyle büyük boyutlara ulaşır ki (elbette şairane serbestlik dikkate alınmalıdır) onun düşüncelerini dillendirir: Medardus konuşurken kendisini duyduğuna ve en özel kişisel duygularının kendisinin dışındaki bir ses tarafından ifade edildiğine inanır. Bu paranoyak resim manastırda maruz kaldığı fikirlerle, sadece anlık olarak gördüğü sevgilisinin resmiyle ilişkilendirilen erotomani ve hastalıklı biçimde yoğunlaştırılmış güvensizliği ve özsaygısı tarafından izlenmeye ve takip edilmeye dair fikirlerle desteklenir. Bunun yanı sıra, hasta olan bir eş benliğe sahip olmaya dair ıstırap verici fikrin de hâkimiyeti altındadır. Bu, meczup Capuchin'in görünümüyle de desteklenen bir fikirdir.* (Rank, 2016: 35-36)

Bu kimlik krizinin romanda en belirgin şekilde karşımıza çıkan göstergeleri, Medardus'un şu cümleleridir:

> *Benliğim, oynak kaderin ürkünç oyununa düşmüştü; farklı kişiliklere ayrışmıştım, olayların kabaran dalgalar misali üzerimde patladığı bir denizde yüzüyor gibiydim. Artık kendimi tanıyamaz olmuştum. Belli ki Viktorin, benim irademden dışında, sadece elimden çıkan bir kaza eseri uçurumu boylamıştı. Ben onun yerine geçmiştim. Reinhold ise beni, yani Peder Medardus'u, ...deki Kapuçin manastırının vaizini tanımıştı; bu durumda onun gözünde ben gerçekten bendim. Öte yandan, başımda bir de Viktorin'in baronesle sürdürdüğü ilişki meselesi vardı. O durumda da ben Viktorin oluyordum; yani bir yandan göründüğüm kimseydim ama öte yandan olduğum kişi olarak görünmemem gerekiyordu. Kim olduğumu artık kendim bile bilemiyordum; benliğim adeta ikiye bölünmüştü. [...] zira ben de, tuhaf bir şekilde gerçekten de Viktorin olduğuma inanıyordum artık.* (Hoffmann, 2021: 76-77)

Bu bölümün ilerleyen kısımlarında, Euphemie'yle birliktelik yaşayan ancak gözü Aurelie'de olan Medardus, hem manastır hayatının gerekliliklerini artık sağlayamaz hem de ataları gibi tam anlamıyla kendini şeytanın kollarına bırakır. Euphemie, Medardus'un baronu öldürmesini ister ve cinayet planında karşımıza yine

Diyonizyak topografyalar çıkar. Ölümcül doğayla özdeşleşmiş *femme fatale* Euphemie, Medardus'a planını şöyle açıklar: "Buraya yakın bir yerde ürkünç bir kayalık vardır. Tırmandıkça, insanın yanı başında siyah, dipsiz bir uçurum ağzını açarmış gibi olur. İşte orada, uçurumun üzerine doğru uzanan, 'Şeytan'ın Koltuğu' denen bir yer vardır. Rivayete göre, uçurumdan zehirli gazlar yükselir, aşağıda neler saklı olduğunu araştırmak için tedbirsizce aşağı bakanları sarhoş eder, iflah olmaz şekilde ölüme sürüklermiş. Baron bu masala gülüp geçer, oradan görünen manzaranın keyfini çıkarmak üzere sık sık, uçurumun üzerine uzanan o kayaya tırmanır. Seni o tehlikeli yere götürmesini sağlamak zor olmayacaktır. Oraya gittiğinizde o, etrafı seyrederken, sen sertçe şöyle bir itsen, bizi bu aciz budaladan ebediyen kurtarmış olursun." (Hoffmann, 2021: 95) Euphemie'nin bu alıntısından da anlaşılacağı üzere, Baron von F. tam anlamıyla Apollonik bir perspektiften kültür adamı olarak, doğayı ciddiye almaz. Gülüp geçtiği bu söylenti aslında doğrudur ve burada doğayı domestike etmek isteyen "delici eril bakış" kavramı karşımıza çıkar, ancak Diyonizyak ve dişil doğa, görmeye kıyasla daha ilkel bir duyu olan koku duyusuyla, kendini akültüre etmek isteyen eril figürleri elimine eder. Keza Kont Viktorin'in düştüğü uçurum da burasıdır. Yani bir kez daha romantik edebiyatta Apollonik unsurların eridiğine şahit oluruz. Viktorin uçurumdan yuvarlanınca ölmez, yalnızca düşer ve zihinsel olarak hastalanır, bu da onu akıl ve us üzerine kurulu kültürün eril düzeninin dışına atar, zira hastalık Diyonizyaktır.

Medardus, Euphemie'nin baronu öldürme isteğini gerçekleştirmez ve kadının onu öldürmek için zehirlediği şarabı Euphemie'ye geri içirerek dolaylı yoldan ilk cinayetini işler. Ardından, Aurelie'ye tecavüz etmek için odasına dalar ancak kızın abisi Hermogen, Medardus'u gafil avlar, bunun üzerine tıpkı ataları gibi zorla sahip olmak istediği kızın abisini yine atalarından kalma bıçakla öldürür. Aile mirası olan bıçağın kendisinden önce de cinayet aleti olması, aslında bir nevi önlenemeyen kader, alın yazısı motifine göndermedir.

Baron von F.nin sarayını kan gölüne çevirdikten sonra oradan kaçar ve kente doğru yol alır. Kendini tamamen Viktorin'in yerine koyar. Uçurumdan düşen kişinin Medardus olduğunu düşünür ve ortamla kaynaşmak adına Peter Schönfeld veya Pietro Belcampo isimleriyle bilinen berberden manastıra uygun kesilmiş saçını ve

sakalını düzeltmesini ister. Şehirde kendini Leonard adıyla tanıtır ve yalnız bir hayalet gibi hisseder. Zamanında meşhur bir kürsü vaiziyken nasıl sevgiyle, saygıyla selamlandığını hatırlayınca kederlenir. "Ama o kürsü vaizi, Peder Medardus'tu; o ölmüş ve dağların arasında uçurumların dibine gömülmüştü. [...] Sanki orada olanlar bana değil, bir başkasına olmuştu; o başkası da ben değil, yine o Kapuçin'di." (Hoffmann, 2021: 116) Bu düşüncelerde, Medardus'un kendi hüviyetinden iyice sıyrıldığı gözlemlenir.

Şehirde, "tesadüfi" bir biçimde yine Aziz Antonius Günü'nde ressam gelir ve herkesin içinde, Şeytan Çukuru'nda Viktorin'in başına gelenleri, Medardus'un baronun sarayını nasıl birbirine kattığını anlatır. Medardus yüzünden düzen bozulur ve gelen kaosun ardından "evin direği" baron kederden ölür. Konuklar gerçeği öğrenince Medardus bireysellik prensibini iyiden iyiye yitirir ve adeta hayvani bir duruma geçer, "kalabalığa öfkeli bir boğa gibi saldırır." (Hoffmann, 2021: 124) Nietzsche, Schopenhauer'un bireysellik prensibini şöyle yorumlar:

> *Ben, bu iki Tanrının (Apollon ve Dionysos) pek derin varlığında ve ayrı ayrı sanat evrenlerinin yüksek erekleri içinde bu iki sanatın diri, apaçık yansıtıcılarını tanıdım ve saptadım. Apollon, gözlerimin önünde, bireyleşme ilkesinin (principium individuationis) açıklayıcı üstün usu olarak duruyor, Apollon ile çözüm gerçekten aydınlığa kavuşmuştur: Dionysos adına düzenlenen gizemli bayram çağrısı altında, bireyleşmenin sürgüne gönderilmesi kaldırılmış, artık oluşun kaynaklarına, varlığın en derin özüne giden yol ortada apaçık durmaktadır. Apollonca olandan doğan biçimci sanatla, Dionysosça sanattan kaynaklanan müzik arasında aralıklı olarak ortaya çıkan bu korkunç karşıtlık, büyük düşünürlerden biricik olana göre, toplum içinde açıklığa kavuşmuştur. (Nietzsche, 2011: 102)*

Bireysellik prensibi Apollonik olup bireysel kimliği ön plana çıkarır, Diyonizyak ayinlerde ise kalabalıklarda o kimlik çözülür. Burada da Medardus'un üzerine köpürmüş güruh adeta Diyonizyak bir kitle gibi hücum ederken, Medardus da kaçmaya çalışır. O esnada, Belcampo onu küçük bir odaya çeker ve kurtarır.

Kaosa neden olduğu kentten kaçan Medardus, kendini orman korucusunun evinde bulur. Sürekli avlanan ve av tüfeğini yanından ayırmayan korucu, doğayı tahakküm altına almaya çalışan Apollonik aydınlanmacı kültürün, ataerkil bir

temsilidir. Yine kaderin cilvesidir ki, aynı korucu uçurumdan yuvarlanıp akli dengesini yitiren Viktorin'i acıyarak evine almıştır. Bunu henüz bilmeyen Medardus, korucunun evinde uyurken, odaya Kapuçin kıyafeti ve başının rahip tıraşıyla bizzat kendisinin girdiğini düşünür. Medardus odaya dalan bu kötücül ikizine "Sen, ben değilsin, sen şeytansın!" (Hoffmann, 2021: 133) diye bağırır. Alman filoloğu Ralph Tymms'e (1913 – 1987) göre:

> *Bu dolambaçlı hikâyede, ikizin doğrudan etkili bir rol oynadığı durumlara ayrıntılı olarak dönecek olursak; okuyucu her şeyden önce şunu gözlemleyebilir: Medardus, erdemli bilinciyle çelişen kötü dürtülere boyun eğdiğinde, bunların kendi zihninin herhangi bir kısmından kaynaklandığını fark edemez. Bunları, iradesini kendisine hipnotik bir şekilde empoze eden ve Viktorin'le özdeşleştirdiği bir dış güce atfeder. Bu andan itibaren, "öteki ben"in anlaşılması güç içgüdüleri Medardus'un zihnini ne zaman istila etse, Viktorin'in resmini aklına getirir. Böyle anlarda, despot eşbenin görünümü, sanki Viktorin gerçekten de Medardus'un gözlerinin önündeymiş gibi gerçekçi ayrıntılarla (anlatının öznel tarzında) betimlenir.* (Tymms, 1949: 58)

Yani kötülük, bastırılmış olana atfedilir. Bu romanda eşben motifi karşımıza, din şemsiyesi altında bastırılan unsurlar olarak çıkar; Viktorin, Medardus'un manastırda terbiye etmek, dolayısıyla zapt etmek zorunda kaldığı her şeyin yani gölge yanının ete kemiğe bürünmüş hâli olarak form alır.

Korucunun evinde Medardus'un odasına giren Viktorin, esrarlı şarabın şişesini bulunca, o da tıpkı Medardus gibi hayvani bir duruma geçer ve "sancıya tutulmuş gibi ulur." (Hoffmann, 2021: 134) Eşben de denemeyi geçemez ve şeytanın iksirinin sonunu getirir. Medardus, ertesi gün kahvaltıda Viktorin'le ilgili gerçeği, onun aslında ölmediğini, yalnızca delirdiğini öğrenir. Tıpkı Medardus'un kendini Viktorin sanması gibi, Viktorin de kendini Medardus'un yerine koymuş ve rahip gibi davranmıştır. İkisi de birbirlerinin yerine geçmiş, kimlikleri iyice bulanıklaşıp girift hâle gelmiştir.

Medardus, orman korucusunun evinden çıkıp prensliğin yönetim merkezine gider. Burada kendini Leonard adlı bir bilim adamı olarak tanıtır ve prensin sarayına kabul edilme şerefine nail olur. Saraydaki bu toplantılarda *faro* denilen bir kâğıt

oyunu oynanır. Prens oyunla ilgili görüşlerini, "Şans, ona önemli şeyler sunulmadıkça, işini ağırdan alır." (Hoffmann, 2021: 158) ifadesiyle belirtir, ardından Medardus'u oynaması için teşvik eder. Medardus bu oyunu yalnızca saraydaki ilk gecesinde oynar ve Aurelie'ye benzettiği için parasını her seferinde kupa damına yatırır. İzleyiciler her ne kadar sonraki elde kaybedeceğini söylese de üst üste kazanır. Medardus bu daha önce keşfedilmemiş maharetlerine şaşırır ve yine denetimin kendisinde olmadığını, varlığını ele geçirmiş yabancı bir güçte olduğunu hisseder, bu durum da iç dünyasını düşmanca ikiye böler. O geceki büyük kazancından sonra elini kâğıtlara bir daha sürmez.

Prensin eşi olan prenses, Medardus'u görünce olumsuz etkilenir, daha sonra öğrenildiği üzere, prenses aslında başrahibenin kız kardeşidir ve Medardus'un babası Francesko'nun o sarayda neden olduğu her şeye tanık olmuştur. Zamanında Francesko, sonradan başrahibe olacak prensesle nişanlanmış ancak daha sonra İtalyan Prenses'in ırzına geçmiş, kocası prensi öldürmüş ve sarayı darmadağın etmiştir. Hâliyle, bu saraydaki prensesin Medardus'u görünce rahatsız olmasının nedeni, Medardus'un babasını andırmasıdır.

Bu bölümün bitmesiyle ikinci cilde geçilir, ikinci cildin ilk bölümü "dönüm noktası"nda karşımıza yeniden Aurelie çıkar. Aurelie'nin saraya gelmesiyle Medardus, cinnet geçirmeye yaklaşır ve Aurelie'yi mizojinist bir perspektiften metalaştırarak "O, tümüyle benimdi, bana aitti; öyle ki onun en hafif hayat nefesi bile, benim indimdeki varoluşunun eseriydi." (Hoffmann, 2021: 195) şeklinde mülkiyetçi düşüncelere dalar. Ancak Aurelie kendisini görür görmez abisi Hermogen'in katilini tanır ve Medardus tutuklanır. Sorgularda kimliğiyle ilgili yalan söyler ancak tutarsız ifadeleri nedeniyle salınmaz. Bu sefer de hâkime Medardus olmadığını kanıtlamaya çalışır ancak manastırdan tanıdığı Birader Cyrillus, Medardus'un aleyhine ifade verir.

Hapsedilmiş Medardus, hücresinde insomnia semptomları gösterir ve Viktorin'in yakarışlarını, konuşmalarını duyar. Sonra zindanın zeminindeki taşlar oynar ve içinden Viktorin çıkarak Medardus'a aile yadigârı bıçağı uzatır. Medardus hapishanedeyken, alt hücresinde kalan Viktorin'in ona verdiği bıçak da oldukça şaibelidir. "Bıçak olayı da Medardus'un hezeyanı olduğu için göz ardı edilebilirdi,

tabii eğer işgalci, tekrar ortadan kaybolduğunda bıçak hâlâ Medardus'ta olmasaydı... Bu olay; açıkça, öznel gerçekçiliğin esnek yasaları vasıtasıyla bile izah edilemeyen, tamamen doğaüstü bir olayı araya sokarak, okuyucunun gerçeklik algısını daha da karmaşıklaştırmayı amaçlar." (Tymms, 1949: 60)

Bölümün devamında, Birader Cyrillus, dışarıda Viktorin'i görünce onu Medardus zanneder ve Viktorin'in de Medardus olduğunu söylemesiyle birlikte, zindandaki gerçek Medardus tahliye edilir. Medardus, işlerin içyüzünü hapishaneden çıkınca prensin özel hekiminden dinler ve Viktorin'in aslında abisi olduğunu öğrenir. Rank, eşben olarak erkek kardeş konusunu şöyle ele alır, "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. *Şeytanın İksirleri*'nde bu da karşımıza çıkar." (Rank, 2016: 123) Yani burada, babayı temsilen abi olarak eşben motifi mevzubahistir.

Baharın gelmesiyle Medardus da yeni bir hayata adım atar ve kendisini tutuklattırdığı için özür dileyen Aurelie'yle Leonard kimliğinde evlenme kararı alır çünkü Aurelie'nin aslında Azize Rosalia olduğunu ve Tanrı'nın tövbekâr kendisine bir azizeyle birlikte olmayı bahşettiğini hisseder. Hapisten çıktıktan sonra bir gün, saraydakilerin mektuplarını postaya veren memurun odasına gider ve burada yine "tesadüfen" Aurelie'nin Cistercium Rahibe Manastırı'nın başrahibesine yazdığı mektuba rastlar ve mektubu okur. Mektupta yine doğaüstülüklerle karşılaşırız çünkü Aurelie'nin Medardus'la tanışmadan önce onunla ilgili sanrılar gördüğünü, henüz kendisiyle karşılaşmadan önce Medardus'a âşık olduğunu öğreniriz. Mektupta karşımıza çıkan bir diğer önemli şey, metinler arasılıktır:

> *Ağabeyimin odasında masanın üstünde yabancı bir kitap buldum; açtım, İngilizceden çevrilmiş bir romandı: 'Keşiş'. [...] Tanrı'ya adanmış birisine âşık olmanın günah olabileceğini hiç düşünmemiştim. [...] Kitabın şaşılası öyküsü beni sürüklüyordu; ama korkunç keşiş, ilk cinayetini işleyip başka rezilce günahlara girdikçe, sonunda da şeytanla anlaşma yapınca, anlatılmaz bir dehşete kapıldım. [...] Yine de, içimde yaşattığım keşişe duyduğum aşka*

söz geçiremiyordum. Artık günahkâr aşkların da var olabileceğini anlamıştım. (Hoffmann, 2021: 247)

Burada bahsedilen, Aurelie'nin okuduğu kitap, Matthew Gregory Lewis'in (*Monk Lewis*) önceki bölümde bahsettiğimiz *Şeytanın Gizli Yüzü* [*The Monk* (*Keşiş*)] adlı romanıdır. "*Şeytanın Gizli Yüzü*'nde başkarakter Ambrosio gotik romansın şeytani aşırılıklarını gösteren bir janr arketipine dönüşmüştür. Ambrosio, Şeytan'la arkadaşlık eden, düşmüş dinî bir figürdür. Karakterin tehditkârlık sınırlarının aşırılığı; zorbalığı, tecavüzleri ve cinayetleri, döneminin muhafazakâr okurunu şoke etmiştir." (Snodgrass, 2005: 76) Burada şaşırtıcı bir biçimde, "Geç Romantizmin Hortlak Hoffmannı"nın eserinde İngiliz romantizminden esintiler barındırdığına tanık oluruz zira Ambrosio ve Medardus arasındaki benzerlikler, aynı şiddet ve uçlarda olmasa da aşikârdır.

Medardus hapisten çıktıktan sonra Aurelie'yle evlenme kararı alırlar ve tam evlenecekleri sırada, sokakta bir gürültü kopar. Pencereden bakınca, cellat yamaklarıyla Viktorin'i Kapuçin kisvesinde görür. Medardus'un bu kesişme noktasındaki hâletiruhiyesini Cobb şöyle açıklar, "Aurelie ile evliliğinin arifesinde Medardus, bu '*teuflische Macht*'a (şeytani güce) yenik düşer. Bir pencereden, kendi işlediği suçlardan dolayı ikizinin idama götürüldüğünü görür." (Cobb, 1908: 37) Bu şeytani güçle Aurelie'ye Medardus olduğunu itiraf eder ve onu bıçaklayarak elini Aurelie'nin kanına bular. Kızı öldürdüğünü zanneder. Medardus kaçmaya çalışırken Viktorin tam bir hortlak gibi Medardus'un sırtına tırmanır ve kardeşinin zaman algısı yitene kadar da tepesinden inmez, kaçmaya çalışan Medardus, en sonunda bilincini kaybeder ve yere yığılır. Viktorin'in Medardus'un ensesine binmesini Huch şöyle ele alır:

Muğlak, sarsıcı tasarımlar en çok, Hoffmann'da sık sık karşımıza çıkan o çift yaratılıştakilerin varlığıyla bağıntılıdır. "Şeytanın İksirleri"nde o mucize, karşılıklı olarak birbirlerinin varlığından habersiz iki genç adamın yakın akrabalığıyla açıklanır; yine de karışıklık bazı ürkütücü sahnelere sebep olur, mesela kaçan Medardus'a gece ormanda aklını kaçırmış ikizinin ağlayarak ve gülerek sırtına atlayışı ve Medardus çaresiz ağaçlara, kayalara doğru onunla birlikte koşarken onu sırtından atamayışı gibi. Ama bizi en tuhaf heyecanlara sürükleyen, Hoffmann'ın bir baloda aklına gelen fikirdir: Kendi benini

> *çoğaltıcı bir mercekten gördüğünü düşünmek ve etrafında hareket eden bütün görüntüleri yapıp yapmadıkları şeyler hakkında kendininkiler gibi öfkelendiği kendi benleri olarak görmek.* (Huch, 2005: 415-416)

İkinci bölüm olan "kefaret"te Medardus kendini İtalya'da Hospitalier tarikatının yönettiği bir hastanede bulur. Kendisini oraya berber Schönfeld'in götürdüğünü, üç aydır bilinçsiz hasta yattığını öğrenir. Hastaneden çıkınca Roma'ya yakın bir Kapuçin manastırına gider, orada katarsis arzusuyla başrahibe günah çıkartır ve ona her şeyi itiraf eder. Kefaretini tecrit edilerek ve kendine işkence ederek öder. Medardus'un bu meczup hâli, diğer insanların onun bir aziz olduğunu düşünmesine neden olur. Sonunda başrahip ona en ağır kefareti uyguladığını ve hâlâ huzur bulamamasının, pişmanlığının göstergesi olduğunu söyler. Ayrıca, Aurelie'nin aslında ölmediğini, Medardus'un cinnet nöbeti sırasında kendi kendini yaraladığını açıklar. Buna ek olarak, günah çıkarma esnasında bahsettiği ressamın kendi manastırlarını da ziyaret ettiğini ve ona ait olan bir parşömenin Medardus'un tüm lanetli aile bağlarını açıkladığını söyler. Söz konusu parşömende, tüm karmaşık ilişkiler açıklığa kavuşturulur ve ressamın asıl amacının Medardus'u şeytanın tuzaklarından korumak olduğu görülür.

Oldukça karmaşık olan bu soyağacında asıl ismi Franz olan Medardus'un atalarının isimlerinin de dört kuşaktır "Franz" veya İtalyanca versiyonu olan "Francesko" olduğu öğrenilir. Franz ismi, Latince Franciscus'tan türemiş olup "özgür adam" anlamına gelir. (Online Etymology Dictionary, 2023) Hâliyle roman, bir anlamda, Apollonik hiyerarşik kültürde, Diyonizyak bir biçimde patlak vererek özgürlüğünü ilan etmeye çalışan adamların normatif düzende nasıl günahkâr olarak değerlendirildiklerini gözler önüne serer.

Medardus'un çileci kefaret ödeme şekli o kadar dikkat çeker ki papa kendisini Vatikan'a çağırır. Vatikan'da, Dominiken Manastırı'yla papalık arasındaki sorunlardan dolayı Medardus'un da başı belaya girer. Gece nöbetçi biraderler tarafından bir ayine götürülür ve Birader Cyrillus'un idamına şahit olur. Medardus'a da zehirli şarap verilir ancak şarabı içmez ve sol yeninden içeri döker. Bunun neticesinde sol kolunun eti erir ve kemiği görünür. Medardus'un klasik olmayan beden konsepsiyonuna gittikçe daha çok uyan bir kabuğu oluşur, çünkü, klasik

olmayan beden konsepsiyonu; heterojen, açık ve amorftur. Karşımıza daha grotesk bedenler çıkar.

Medardus, Roma'da kaldığı müddetçe hayati tehlikesi olduğunu bilir ancak gitme fikri kendisine pek çekici gelmez, zorlu bir ölümle ölmek ister, "Bu bana, katı bir kefaret ödeyerek kazanılmış, imanı uğruna şanlı bir şehitlik olur gibi geliyordu. [...] Karanlık bir eşkal hızla bir hançer saplayarak beni öldürüyor; ahali, kanlı cesedimin başında toplanıyor, 'Medardus, inançlı, tövbekâr Medardus öldürüldü!' diye bağırıyor." (Hoffmann, 2021: 319) şeklindeki öldürülme isteğinde karşımıza hem "ölüm arzusu" ("Thanatos": *ölüm itkisi* / *Todestrieb* / *death drive*. Bkz. *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, Sigmund Freud, 1920) hem de şehitlik mertebesi motifi çıkar.

Apollonik eril kültürlerde hastalıktan ölmek acizlik göstergesidir, olması gereken, savaş meydanında başka bir erkek tarafından yiğitçe öldürülmektir. Dolayısıyla; Diyonizyak olan hastalık, Apollonik patriarkal toplumlarda oldukça tepeden bakılan bir şeydir. Özellikle, zihinsel veya sinirsel hastalıklar, histeri ve delilik, genellikle kadınla ilişkilendirilmiştir. Bu sebeple, Medardus'un hastalığının zihinsel olması, onu ataerkil normların baskın geldiği hiyerarşik toplumlarda daha da aşağı bir konuma düşürüp iyice ötekileştirir. Medardus, monoteist ataerkil kültürde şehitlik mertebesine erişerek yücelmek ister.

Bölümün devamında, Medardus sıla hasretiyle vatanına geri döner. Kapuçin Manastırı'na gidip başrahip Leonardus'la konuşur ve pederin olan biten her şeye detaylarıyla hâkim olduğunu öğrenir. Karşılıklı konuşmalarında hikâyenin boşlukları doldurulur ve Medardus manastırın kapısından dışarı adımını attığı ilk andan itibaren olan biten her şey açıklığa kavuşturulur. Düğün arifesinden sonra Viktorin'in manastıra Medardus olduğunu iddia ederek gittiği öğrenilir. Medardus'a benzemesine rağmen tedavisi olmayan yabancı bir deli olduğunu fark ederler ve Medardus gibi davranmasına izin verirler. Daha sonra, Viktorin, Medardus kimliğinde günah çıkarırken cinnet geçirir ve ölü gibi yere yığılır. Ölü zannedilip morga kaldırılan Viktorin'in bedeni ortadan kaybolur. Temelde, Viktorin'in, Şeytan'ın Koltuğu'ndan düşüşü, delirmesine neden olur ve delirmesiyle birlikte, kendisinin Medardus olduğunu düşünür. Hoffmann, Viktorin'in, Medardus'un

kişiliğini nasıl öğrendiğine dair herhangi bir done vermez. Daha da ilginç olan kısım, delirdikten sonra Medardus'un hayatından, gerçek Medardus'tan başka kimsenin bilemeyeceği şeyleri anlatmasıdır. İşte burada okur, gerçeğin dünyasıyla doğaüstünün dünyası arasındaki eşikte kalır, kitapta da başrahip bunu şöyle dillendirir "Cani bir babanın iki oğlunun, cinayetlere bulaşmış iki kardeşin ruhları arasındaki gizli yakınlığın esrarını kim çözebilir?" (Hoffmann, 2021: 342) Aralarında adeta telepatik bir iletişim görülür. Freud'un *Şeytanın İksirleri*'yle ilgili yorumu şu yöndedir:

> *Hoffmann, edebiyatta tekinsizlik konusunda eşi benzeri olmayan ustadır. "Şeytanın İksirleri" adlı romanında, tekinsiz etkiye örnek olarak gösterilebilecek birçok temayı işlemektedir. [...] Kitabın sonuna doğru olay örgüsünde gizlenen gerçekler okura söylenir ancak sonuç olarak yine de okur tam olarak aydınlatılmaz, hikâye akılda belirsizlikler bırakarak son bulur. Yazar benzer türde birçok öyküyü yazmıştır. Sonuç kısmında okur acı çekerek de olsa hikâyeyi kavrar.* (Freud, 2019: 52)

Daha sonra, Leonardus, Aurelie'nin ertesi gün rahibe yemini edip manastır ismi olarak da Rosalia adını alacağını belirtir. Medardus, Aurelie'nin yemin töreninde, zorlansa da herhangi bir vukuat çıkarmaz ve Leonardus kendisini tebrik eder.

Yemin edildikten sonra Aurelie'nin tam rahibe kıyafeti giydirileceği anda yırtık pırtık Kapuçin kisvesinin altından koşarak gelen yarı çıplak "iğrenç eşben" görülür. "Prensesi elimden kaçıracak mısınız? Hah hay! Prenses, benim küçük gelinim olur." (Hoffmann, 2021: 349) diyerek Aurelie'yi bıçaklar. "Son kısımda, Aurelie ilk ortaya çıkışındaki kutsal (azize gibi) niteliklerini sürdürmeye devam etmektedir ve bu Neo-Gotik (ya da Neo-Barok?) İphigeneia'nın araya girmesiyle Medardus'un, 'kötülüğün gazapları'na (*furies of evil*) karşı günahlarının kefareti ödenmiş olur ve ikili yaşamı, kutsallığın mucizevi zaferiyle son bulur." (Tymms, 1949: 58) Burada Tymms tarafından, gazap anlamı için İngilizce "fury" kelimesinin seçilmiş olması da dikkat çeker niteliktedir çünkü öç tanrıçaları "Erinysler"e İngilizcede "Furies" de denmektedir. (Dictionary.com, 2024) Tymms bu alıntısında,

kurban edilen İphigeneia'ya gönderme yaparak, Aurelie'nin ölümünü kurban motifiyle özdeşleştirir.

Aurelie'nin bıçaklanmasının ardından, Medardus yanında ressamı görür ancak, "Ne Aurelie'nin ölümünün ardından dünyevi bir acı ne de ressamın görünmesinden dolayı bir korku duyuyordum. Zira ruhumda, karanlık gücün attığı gizemli düğümlerin artık çözülmekte olduğuna dair bir ışık belirmişti." (Hoffmann, 2021: 349) diye düşünür. Yani, Aurelie'nin bakire kanı akıtılmış ve bir nevi kurban edilmiştir; hâliyle, Medardus'un kefareti ödenmiştir. Aurelie'nin son nefesinde dudaklarından dökülen cümlelerden biri de şudur, "Mutlak iradenin fevkalade takdiri, bizi, isyankâr atalarımızın suçlarının kefaretini ödemeye mahkûm etti." (Hoffmann, 2021: 351) Bu alıntıda da günah keçisi arketipinin izlerini gözlemlemekteyiz. "Aurelie'nin ölümüyle birlikte Medardus kötülüğe karşı zafer kazanır." (Cobb, 1908: 34) Aurelie'nin ölümünün ardından ressam, Medardus'a yine, adeta bir *psihagog* misali sınav süresinin yakında biteceğini söyler. Bir nevi, ona, yakın olan ölümünü metanetle müjdeler.

Aurelie'nin ölümden tam bir sene sonra, Medardus'un odasından Viktorin'in sesleri yankılanır. Başrahip Leonardus'a haber verilir ve koridorda gördükleri Viktorin, "Mutluluk anı yakın artık." (Hoffmann, 2021: 358) diyerek yeniden ortadan kaybolur. Ölüm döşeğindeki Medardus, günah çıkartır ve tam olarak Aurelie'nin öldüğü gün ve saatte hayata gözlerini yumar.

Neticede, eşben motifinin *Şeytanın İksirleri*'nde kullanımına baktığımızda, karşımıza benlik olarak Medardus ve eşbenlik olarak Viktorin karakterleri çıkar. Viktorin adeta bilinçaltının ve bastırılmış insanın kötü yönlerinin, yani gölge yanının bir tezahürüdür. Medardus ise, her şeye rağmen; erdemleri, ahlakı, kuralları ve ruhban sınıfını temsil eder. Eserin sonuna geldiğimizde Medardus atalarının günahlarının kefaretini ödemek için günah keçisi misali sembolik olarak kurban edilir ve ölür. Viktorin ise, benliği ölmüş bir *öteki ben*lik olarak hayatta kalır. Yani yine, ben ve eşben aynı anda sağ kalamamış, ancak bu romanda ölen benlik, yaşamaya devam eden ise eşbenlik olmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
EDGAR ALLAN POE'NUN "WILLIAM WILSON" ADLI KISA ÖYKÜSÜNDE EŞBEN MOTİFİ

Edebiyat geleneğinde Hoffmann'dan sonra Poe'yu incelemenin kendine has bir yeri vardır çünkü "E. T. A. Hoffmann'la birlikte, hayatı da yazıları kadar ilginç olan Edgar Allan Poe'dan söz etmek bir alışkanlıktır." (Rank, 2016: 68) İngiliz filolojisi profesörü Scott Peeples, *Edgar Allan Poe Revisited* (1998) adlı inceleme eserinde Poe'nun biyografisine dair şu doneleri verir: Edgar Allan Poe, 19 Ocak 1809'da Boston'da aktör bir aileye doğar. Henüz bebekken babası aileyi terk eder ve Poe iki yaşındayken annesinin ölmesi üzerine Allan ailesinin himayesine geçer ancak Poe'nun üniversitede edindiği kumar borçları nedeniyle bu aileyle de arası bozulur. Üvey babasının ölümünün ardından, 1835'te halası Maria Clemm ve sonradan eşi olacak kuzeni Virginia Clemm'in yanına gider. Bu süre zarfı içerisinde pek çok eser yayımlar. 1847'de eşinin ölmesiyle iyice depresif bir hâletiruhiyeye bürünen Poe, içki ve borç batağına daha da düşer. (Peeples, 1998: xiii-xvi) Bu melankoli ve kasvet, Poe'nun eserlerine de sıklıkla yansır.

Korku edebiyatıyla ilgili yazılmış birçok araştırma eserinde, genellikle, Hoffmann'ın ardından Poe ve dolayısıyla; Avrupa ve Amerika arasındaki alımlama estetiği konusu gelir. Kaya, bu durumu şöyle ele alır: "Edgar Allan Poe, 'Geç Romantizm'in Hortlak Hoffmannı' denilen E. T. A. Hoffmann'ın ürkünç hikâyelerinden oldukça etkilenmiştir. [...] Romantizmde, beden ve ruh bütünlüğü bozulur. Yekpare benlik atomize olur. Bu da bizi modernizme götürür. [...] Poe'nun modern edebiyatın babası sayılan Charles Baudelaire tarafından Fransızcaya çevrilmesi, Poe'nun alımladığı geç romantizmin Avrupa'da yeniden canlanmasına, alımlanmasına neden olur." (Kaya, 2019) Dolayısıyla, karşımıza "Jean Paul ve E. T. A. Hoffmann'dan Baudelaire ve Edgar Allan Poe'ya uzanan bir patika çıkar, bu patika da, kültürün ürünü olan sanatın gidebileceği tek yoldur." (Ewers, 1916: 30)

Önceki bölümlerde hem Hoffmann'ın hem de Poe'nun karanlık romantizmden etkilendiğini belirtmiştik. Alımlama estetiği üzerinde duracağımız bu kısımda Baudelaire'den de bahsetmekteyiz çünkü kara romantizmin Baudelaire'in

eserlerinde de dışa vurduğu açıktır. "Baudelaire, karanlık romantizme ve okültizme bir övgü olan 1857 tarihli *Elem Çiçekleri* (*Les Fleurs du mal* / *The Flowers of Evil*) adlı şiir kitabı sayesinde diğer Fransız şairlere üstünlük kurabilmiştir." (Snodgrass, 2005: 22) Karanlık romantizmin Baudelaire'in eserleri üzerindeki etkilerinin nedenlerinden biri de Poe'dan etkilenmiş olmasıdır.

Çek-Amerikan karşılaştırmalı edebiyat eleştirmeni René Wellek, Hoffmann ve Poe arasındaki ilişkiyi, şu şekilde ele alır: "E. T. A. Hoffmann, uzun romanı *Die Elixiere des Teufels* için gotik roman geleneğinden ve özellikle 'Monk' Lewis'ten faydalansa da, Hoffmann'ın sanatının İngilizce dengi ancak daha sonra Edgar Allan Poe tarafından oluşturulabilmiştir." (Wellek, 1964: 46) Tüm bu donelerden yola çıkılarak Poe'nun romantik edebiyat geleneğinde oldukça başat bir figür olduğu bulgusuna açıkça varılabilir.

Edebî kuram bakımından, Poe denilince akla ilk gelen edebî tür, kısa öykü türüdür. Poe, hikâyelerini dergilerde yayımlamıştır, zira *William Wilson* da ilk kez, Poe'nun editörlüğünü yaptığı, Philadelphia menşeili *Burton's Gentleman's Magazine* adlı dergide basılmıştır. Poe'nun ve Hoffmann'ın eserleri arasındaki benzerliklerin türlü göstergeleri vardır. Bu göstergelerden biri de Poe'nun dergi editörlüğü yapmış olmasıdır çünkü "1830'lu ve 1840'lı yıllarda hem Amerika'da hem de İngiltere'de Alman romantizmine canlı bir ilgi vardır. Poe, bir dergi editörü olarak şevkli bir dergi okuyucusudur ve hem Amerikalı hem de yabancı yayınları yakından takip eder." (Cobb, 1908: 18) Bu da *Şeytanın İksirleri* ve *William Wilson* etkileşimine dair bir diğer işarettir.

Dergilerdeki gotik kısa öykü konusunu açıklığa kavuşturmak adına, İngiliz filolojisi profesörü Robert Donald Mayo'nun *The Gothic Short Story in the Magazines* (1942) adlı makalesine başvuracağız:

> *İngilizce dergilerin editörleri, sayfalarını hem serilerle hem de kısa öykü biçimindeki sansasyonel kurgularla canlandırmışlardır ve 1810'a gelindiğinde Gotik kısa öykü; tanımı oturmuş, bilinen bir kurgu türü hâline gelmiştir. [...] Bu dergilerde kısa hikâye türü, romandan daha yaygın bir biçim hâline gelmiş ve okurun beğenisi o yöne saptığında Gotik tarz için verimli bir alan sunmuştur. Mevzubahis öyküler, tipik olarak oldukça*

> *duygusaldır; sıklıkla zaman ve mekândan uzak bağlamlar, idealize edilmiş karakterler ve duygu yüklü atmosferlerde geçen romantik eylemler kullanılmıştır. [...] Duygusal dehşete karşı rağbetin artmasıyla birlikte, dergilerdeki kısa öyküler, doğal olarak bir öykü örüntüsünü takip etmiştir ve 1790 ila 1820 arasındaki yıllarda Gotik kısa öykü oldukça yaygın bir görüngü hâline gelmiştir.* (Mayo, 1942: 448, 449, 450)

Poe'nun diğer gotik kısa hikâyeleri de bu şekilde edebiyat dergilerinde yayımlanmıştır. Poe, Amerika'da kısa öykü türünün ilk yazarlarından biri olarak nitelendirilir. Amerikan edebiyatı söz konusu olduğunda, öykülerinin yanı sıra, şiirleriyle de adından sıklıkla söz ettirmiştir. 1846 yılında *Yazmanın Felsefesi* (*The Philosophy of Composition*) isimli bir makale yayımlamıştır. Makalede "şiirin bir tür ilahi çılgınlıktan ziyade, sıkı çalışmanın ve deneme yanılmanın sonucunda" (Peeples, 1998: 134) yazılabileceğini belirtmiştir. Makalesini en ünlü eseri olan 1845 tarihli *Kuzgun* (*The Raven*) şiiri üzerine kurmuş ve "şiirini bir deha eseri olmaktansa matematiksel bir işlem şeklinde" (Peeples, 1998: 134) ortaya koymuştur.

Tüm bunların yanı sıra, eserlerinin prototip olma özelliği de vardır, hem öykü türünde öncü bir yazar olmuştur hem de eşben motifinin kullanımında etkili bir figür hâline gelmiştir. "Edgar Allan Poe kısa öyküsü *William Wilson*'da, eş benlik konusunu sonraki pek çok uygulama için model haline gelen bir biçimde kullanır." (Rank, 2016: 53) Poe yalnızca kısa hikâye türünde ve eşben motifinin işlenişinde öncü bir yazar değildir. "Polisiye türünü de asıl icat eden Amerika'nın en büyük yazarlarından biri olan Edgar Allan Poe'dur." (Urgan, 2010: 1271) Hikâye ve şiirlerinin yanı sıra edebiyat eleştirileri yazıp editör olarak da çalışmıştır. Gizem ve *macabre* motiflerini ustalıkla işlemiş, romantik ve gotik edebiyatın dünyadaki en önde gelen figürlerinden biri hâline gelmiştir.

3.1. PROTAGONİST GÜRÜLTÜ

William Wilson, Edgar Allan Poe tarafından 1839 yılında yazılmış, eşben motifi ekseninde dönen gotik kısa öyküdür. Prefigüratif olarak başlıktan da anlaşılabileceği üzere, karşımıza yoğun bir şekilde işlenmiş benlik olgusu çıkar. Öykünün girizgâhı da "Şimdilik kendime William Wilson diyeyim." (Poe, 2011:

350) şeklindedir. Bu denli öne çıkarılmış ismin anlamına bakacak olursak, "William" adının Almanca "Wilhelm"den türediğini ve "azimli ve cesur muhafız, iradeli savaşçı" (Online Etymology Dictionary, 2023) anlamlarına geldiğini, "Wilson"ın ise geleneksel bir İngiliz soyadı olup "William'ın oğlu (*the son of William*)" (Ancestry, 2023) anlamına geldiğini öğreniriz. Dolayısıyla, karşımıza nesillerce süregelmiş erdemli bir aile ve onun cengâver fertleri çıkar. İlk paragrafın devamında başkişi, soylu bir aileden geldiğini ancak yaptıklarıyla soyunu kirlettiğini anlatır, yani cesur savaşçılardan gelmiş ancak kendisi kaçak güreşmiştir. "Elimden gelse bugün burada ağza alınmaz ızdıraplarla ve bağışlanmaz suçlarla geçen son yıllarımı kaleme almazdım." (Poe, 2011: 350) cümlesinde bir irade yitimi söz konusudur, esasen anılarını yazıya dökmek istemez. Kendisi ölümün eşiğindedir ve hatıralarını bir nevi arafta yazar. Romantik edebiyatta; araf, eşik, pervaz gibi geçişler sıkça kullanılır ve birer tehlike göstergeleridir, zira arada kalmışlığı ve geleneksel düzenin dışında olmayı simgelerler.

Şeytanın İksirleri'nde olduğu gibi burada da karşımıza tesadüfler silsilesi çıkar: "Bu şeytani duruma yol açan tesadüfün ne olduğunu anlatacağım." (Poe, 2011: 350) Aile adını kirletmek istemediği için, William Wilson takma adını kullanan başkarakter, diğer kötülüklerin aksine, peyderpey ilerlemediğini, üst düzey kötülüklere *birdenbire* geçtiğini söyler. Bu kötülüğe geçişin, bir devin adımlarıyla pat diye olması, süregelen düzenin, dinamik bir biçimde, bir anda patlak verdiğinin göstergesidir.

"Umarım vermek üzere olduğum ayrıntılarda, bir hatalar çölünün ortasında küçük bir *kaçınılmazlık* vahası görürler." (Poe, 2011: 350) alıntısında, hem ana karakterin iradesinin söz konusu olmadığını ve kurbanı oynadığını gözlemleriz hem de bir tevriyeyle karşılaşırız, "hatalar çölü" tamlamasının İngilizce orijinali "wilderness of error"dır, "wilderness" ise el değmemiş doğaya yani Diyonizyak topografyaya bir göndermedir. "Aslında yaşadıklarım bir rüya değil miydi? Ve şimdi ayın altındaki hayallerin en çılgıncasının dehşetinin ve gizeminin kurbanı değil miydim?" (Poe, 2011: 351) cümlelerinde yer alan; rüya, Ay ve hayal sözcükleri de Diyonizyak diğer unsurlardır. Güneş'in, aydınlanmanın ve usun tanrısı olan Apollon'un aksine, Dionysos; karanlık, döngüsel ve bilinç düzeyinin dışındadır.

Dolayısıyla, anlatıcı, henüz ilk paragraflardan itibaren Diyonizyak bir portre çizer. Az önceki alıntıda "en çılgınca" olarak çevrilmiş ve kaynak metinde "wildest" olarak geçen derecelendirme sıfatı da yine vahşi doğaya bir göndermedir, bu iki örnek dışında Poe, tüm hikâye boyunca "wild" ve türevlerini birçok farklı anlamda kullanmıştır.

Öykünün devamında, anlatıcı, ebeveynlerinin de tıpkı kendisi gibi zayıf iradeli olduğunu belirtir, güçsüz irade de başkişisinin seçtiği "William" adıyla tezat oluşturur. Yani takma adında da *ben*liğinin *öteki*sini, dolayısıyla bastırılmış olan gölgesini seçmiştir. Ailesinin kendisine karşı çıkamamasının üzerine evdeki yönetimi devralır, "Bundan sonra evin efendisi haline geldim. (*Thenceforward my voice was a household law.*)" (Poe, 2011: 351) "Ses"inin yasa hâline gelmesinin hâkimiyet anlamında kullanılması da oldukça dikkat çeker çünkü ana karakterin yegâne özgün özelliği, ileride göreceğimiz üzere eşbeninden daha yüksek sese sahip olmasıdır.

Öykünün devamında anlatıcı, gittiği yatılı erkek okulundan bahseder. İngiltere'de yer alan okulun tasviri de; sis, düzensizlik, dev ağaçlar, eskilik gibi nitelikleri barındırması nedeniyle oldukça gotiktir, kasvetli bir atmosfer söz konusudur. Köyü, "rüya mekânı" olarak tanımlar ve betimlemelerindeki önemsiz ayrıntılardan dem vurarak, söz konusu detayların aslında "hayal gücü için tesadüfi bir önem" (Poe, 2011: 351) taşıdığını belirtir ve ekler "Öyleyse hatırlayayım." (Poe, 2011: 351) Burada da karşımıza bellek sorunu çıkar. Ölümün eşiğinde olan anlatıcının ne kadar inanılabilir olduğu da şaibelidir, hâliyle; okur, güvenilmez bir anlatıcıyla karşı karşıyadır.

Ana karakter, okulu hapishaneye benzetir, yani gotik edebiyatta sıklıkla kullanılan kapana kıstırılmışlık hissi ve zindan motifi burada da karşımıza çıkar. Okulun müdürü Dr. Bransby aynı zamanda kilisenin papazıdır. Okul da din de kültürün en önemli taşıyıcılarındandır ve dolayısıyla hiyerarşinin tepesinde bulunan bu figür, Apollonik bir figür olarak kendine yer edinir. Özünde müdürün bu iki konumu koşut olsa da başkişi, Dr. Bransby'nin ağırbaşlı ve özenli kisveli papaz kimliğiyle, huysuz ve tertipsiz giysili müdür hâllerini bağdaştıramaz, bunu "çözülemeyecek kadar iğrenç (*monstrous*) olan dev bir paradoks" (Poe, 2011: 352) olarak nitelendirir. Neredeyse "canavarca" olan ikilemde aslında papazın da atomize

olmuş kimliğini görebiliriz, tıpkı anlatıcı gibi onun da kişiliği bir nevi bölünmüştür ve anlatıcının aslında dehşete kapılmasının sebebi, kendi ikiliğini çözememiş ve son ana kadar da çözemeyecek olmasıdır.

Okul binası adeta, us yitiminin ve olumsallığın vücut bulmuş hâlidir, "tuhaf, eski, akıl sır ermez labirent, hangi katta olduğundan asla emin olunamama, inen ya da çıkan merdivenlerin belirsizliği, yanal dalların sayısız ve anlaşılmaz olması, yatakhanenin nerede olduğundan asla emin olunamama" (Poe, 2011: 352) gibi durumların hepsi; bizi sınırların ve kuralların erimesine, muğlaklığa götürür. Binanın kendisi başlı başına dehşetengiz ve adeta canlıdır zira hiçbir surette durağan özellikler göstermez. Anlatıcı için bina, "gerçekten büyülü bir saray"dır (Poe, 2011: 352), yani gerçeklik algısının sınırları erir. Okulun içinde, müdürün odasının haricinde, Yunanca, İngilizce ve matematik kürsüleri bulunur, bu odalarda da "düzensizce saçılmış sayısız sıra ve masa, parmaklanmış ve bıçakla üstlerine grotesk şekiller kazınmış kitaplar, su dolu büyük bir kova ve kocaman bir saat" (Poe, 2011: 353) vardır. Kovanın şekli dairesel ve içi suludur, bu da bir anlamda plasenta ve anne karnına işaret eder, korkan öğrenciler adeta ana rahmine dönerek regresyon yaşarlar, saat ise akıp giden zamanın ve genel anlamda yaklaşan ölümün hatırlatıcısıdır. Akademi her ne kadar Apollonik bir saygınlığa sahip olsa da içi oldukça Diyonizyak dinamiklerle doludur.

Başkarakter William Wilson, yapısındaki heyecan, şevk ve buyurganlık nedeniyle okul arkadaşları arasında sivrilir ve yaşıtlarıyla kendinden küçük herkes üzerinde tahakküm kurar, yalnızca bir istisna vardır:

> *Bu istisna akrabam olmasa da benimle aynı adı ve soyadı taşıyan bir öğrenciydi. Aslında pek çarpıcı olmayan bir durumdu bu. Çünkü soylu bir aileden geldiğimi gözardı edersek, benimki anımsanamayacak kadar eski dönemlerden beri zaman aşımıyla ayaktakımının malı haline gelmiş sıradan soyadlarından biriydi. Bu yüzden bu anlatıda kendimi William Wilson olarak tanıttım - gerçeğinden pek de farklı olmayan kurmaca bir isim ve soyadı bu.* (Poe, 2011: 354)

Kendisine meydan okumaya cüret eden tek kişi, anlatıcının adaşıdır. Adaşının ona karşı koyuşu, ana karakter için bir utanç kaynağıdır ancak yine başkişi dışında kimse bu müstesna durumun farkına varmaz. Arkadaşları, "anlaşılmaz bir körlükle" (Poe, 2011: 354) her şeyden bihaberdir. İkisinin arasındaki ilişki oldukça karmaşıktır, ana karakter bu durumu şöyle açıklar: "Gerçi zaman zaman saldırılarının, hareketlerinin ya da yadsımalarının arasına son derece uygunsuz ve kesinlikle hoş karşılamadığım *sevecen* bir tavır kattığını; hayret, aşağılanma ve gücenme karışımı bir hisle fark ettiğim de oluyordu." (Poe, 2011: 354) Anlatıcıya şefkat gösterilmesini kendini beğenmişlik olarak addeder. Adaşından bir resmiyetle soyadı olan Wilson şeklinde bahsetmesi, araya sokmak istediği mesafenin göstergesidir, ondan bariz bir şekilde uzaklaşmak ister. İki karakterin adının birebir aynı olması da kendi içinde tehlike barındırır, "Avrupa kültüründe, aynı aileden iki çocuk aynı adı taşıyorsa, birinin ölmesi gerektiği inancı hâlâ varlığını sürdürmektedir. Biz burada aynı 'isim korkusu'nu Poe'nun *William Wilson*'ında hatırlıyor ve aynı zamanda 'isim büyüsü' temelinde, ruhların isimlerinin çağırılarak onlara yalvarılmasını anlayabiliyoruz." (Rank, 2016: 93) Burada geçen "isim korkusu", eşben motifiyle de paraleldir çünkü her iki senaryoda da iki kişiden en az biri ölmelidir.

Öykünün devamında, sonradan öğreniriz ki, *rastlantı eseri* okula, Wilson'la aynı gün başlamışlardır. Üst sınıflarda ikisinin kardeş olduğuna dair söylentiler dolaşır ancak ana karakter, aralarında uzaktan bir akrabalık bile bulunmamasına rağmen, kardeş olsalar *kesinlikle ikiz* olacaklarını savunur çünkü aynı gün doğmuşlardır. "Adaşımın On Dokuz Ocak 1813'te doğduğunu öğrendim şans eseri." (Poe, 2011: 355) Wilsonların doğum tarihi olan On Dokuz Ocak aslında otobiyografik bir özellik taşır çünkü Poe da bu tarihte doğmuştur.

Başkişi, Wilson'la arasında bir zıtlaşma ruhu olduğunu belirtse de ondan henüz tamamen nefret etmez. Zafer kazanan kendisi olsa da bunu esas hak edenin Wilson olduğuna dair hisleri oluşur, bu da bize içsel çatışmalarını gösterir. Wilson ağırbaşlı, anlatıcıysa gururludur. Aralarındaki ilişkiyi şöyle açıklar: "Her türden duygunun bir araya geldiği tuhaf bir karışımdı bu – henüz nefrete dönüşmemiş biraz hırçınca bir düşmanlık, biraz takdir, daha çok saygı, epey korku ve huzursuzca bir merak. Ahlakçıların bir ekleme yapıp Wilson'la benim ayrılmaz bir ikili olduğumuzu

söylemeleri gereksiz olur." (Poe, 2011: 355) Karşımıza resmen içrek bir kaos çıkar ve bu alıntı vesilesiyle de ana karakterin, adaşından ne kadar uzak durmak isterse istesin bu arzusuna erişemediğini, aksine, daima dip dibe olduklarını öğreniriz.

Başkişi, Wilson'a sürekli işkence eder ancak adaşının alçakgönüllü ve sessiz katılığı nedeniyle ona tam anlamıyla saldıracak bir zayıf nokta bulmakta güçlük çeker. Yalnızca tek bir zayıflık bulabilmiştir: "Hasmımın boğazındaki ya da gırtlağındaki bir hastalık sesini *çok kısık bir fısıltıdan* daha yükseltmesini engelliyordu. Bu hastalığın bana verdiği zavallıca avantajdan elimden geldiğince yararlanmaktan geri durmuyordum." (Poe, 2011: 355) Türkçede "düşman" anlamına gelen "hasım" kelimesinin İngilizce orijinali olarak Poe, "antagonist" kavramını kullanmayı tercih eder. Tam olarak düşman anlamına gelmeyen ve daha ziyade edebî konotatif anlamında terminolojik olarak kullanılan bu kelime, kurgusal eserlerde ana kahramanın önünü kesen "karşı kişi, muhalif düşman" olarak da isimlendirilen bir terimdir. Sözlük anlamına baktığımızda, "edebî eserlerde kurgu içinde ana karakterin karşısında muhalif olarak hareket eden karakter; antagonizma" (TDK Sözlüğü, 2024) tanımıyla karşılaşırız. Sesi yasa hâline gelen anlatıcı, adaşını antagonist olarak kabul etmiş, böylelikle kendisini, dolaylı olarak; başkişi yani ana karakter, diğer bir deyişle protagonist ilan etmiştir. Sesi fısıltıdan öteye geçemeyen antagonist ise, bu öykünün eşbeni olarak karşımıza çıkar.

3.2. ANTAGONİST FISILTI

Artık tam olarak antagonist olarak nitelendirilen bir William Wilson söz konusudur. Protagonist William Wilson ise, "adından nefret eder, bu sözcükler sanki kulağına akıtılan bir zehirdir" (Poe, 2011: 355), hasmının "berbat bir tesadüf sonucu" (Poe, 2011: 356) aynı adı taşıması da nefretini ikiye katlar. Sonra, başkişinin adaşıyla yalnızca aynı adı ve doğum gününü paylaşmadığını, aynı zamanda fiziksel ve zihinsel olarak da çok benzediklerini öğreniriz. Antagonist de en az protagonist kadar bu tuhaf benzerliklerin farkındadır, "Ama bu koşullarda bunda böylesine verimli bir rahatsızlık verme potansiyeli bulması sadece, daha önce söylediğim gibi, sıradışı kavrayış gücüne yorulabilir." (Poe, 2011: 356) diye düşünür anlatıcı. Ana karakterin,

"sıradışı kavrayış gücü" olarak nitelendirdiği antagonistinin anlama kapasitesi, kaynak metinde "more than ordinary penetration" şeklinde geçer, penetrasyon kelimesinin bilinçli kullanımı, antagonistin, aslında protagonistin nasıl içine işlediğinin, ona nasıl nüfuz ettiğinin bir göstergesidir. Protagonist ve antagonist birbirlerine karışmış hâldedirler, kimliklerinin sınırları geçirgenleşmiştir. Ana karakter, karşı kişiyle ilgili "genel tarzımı aynen kopyalıyordu, *ve o tuhaf fısıltısı benimkinin bir yankısıydı*" (Poe, 2011: 356) şeklinde düşünür. Antagonist fısıltı, protagonist gürültünün bir yankısı formunda karşımıza çıkar.

Başkişinin muarızı, onun kılık kıyafeti ve hâli tavrı da dahil olmak üzere her şeyini taklit eder ve örtük bir biçimde "iradesine ukalaca müdahale eder" (Poe, 2011: 357) bu da 'iradeli savaşçı'nın varlığıyla doğal olarak çatışır. Aralarındaki zıtlık, şu alıntıda daha nettir, "Genel yetenekler ya da dünyevi bilgelik anlamında olmasa bile manevi anlamda benden çok daha ilerideydi; ve o zamanlar çok fazla nefret edip küçümsediğim o anlamlı fısıltılara biraz daha az karşı çıksam bugün daha iyi ve böylece daha mutlu bir adam olabilirdim." (Poe, 2011: 357) Burada, antagonistin aslında protagonistin iyi yanlarını simgelediğini ve başkişinin onu dinlemediği için sonrasında pişman olduğunu açıkça gözlemleriz, ki bu da oldukça ilginçtir çünkü tez boyunca ele aldığımız tüm eserlerde, protagonist kişinin iyi yanlarını simgeleyen personası, antagonist ise kişinin kötü ve bastırılan yanlarını simgeleyen gölgesi olarak karşımıza çıktı. Bölünmüş kişiliğinin bastırdığı eşbenliği, tuhaf bir biçimde başat karakterin manevi yanıdır.

Protagonistin düşkünlüklerinin olması, antagonistin onu uyarmasına neden olur, burada eşben, karşımıza *vicdan* kimliğinde çıkar. Bu durumun öyküdeki üstü kapalı göstergesi, hikâyenin epigrafı olan Chamberlayne'den yapılan alıntıdır: "Ne demeli? O amansız VİCDAN, Yolumdaki o hayalet hakkında ne demeli?" (Poe, 2011: 350) Poe'nun eşbeni yani gölgeyi, vicdan olarak tasarlaması, analitik psikolojiyi ve tüm romantik edebiyat geleneğini altüst eder çünkü gölge, her daim bastırılması gereken, toplumda pejoratif olarak ele alınan, ahlaksız içgüdüler ve Diyonizyak dinamikler olarak kurgulanagelmiştir. Poe'nun, kişinin iyi yönlerini ve toplumda olması gereken benliğini yani personasını eşben olarak kurgulaması, bu bağlamda birinci bölümde bahsettiğimiz tüm kuramı da ters yüz etmiştir. Zira etik

olarak vicdan, içsel mahkeme şeklinde ele alınır. Ataerkil normatif düzene ters düşen ve *ahlaksız* olarak nitelendirilen Diyonizyak içgüdülerin freni, bireysel olarak kendine vicdan formunda yer edinir. Bu nadir kurguyu, psikanalitik terimlerle ele aldığımızda protagonist William Wilson, karşımıza süperego olarak çıkar çünkü Freud'a göre, insanın yüksek yanı, mükemmellik yönünde çaba harcayan kısmı veya özel ve farklılaşmış mekanizma şeklinde tarif edilen süperego, kişiliğin vicdani ve ahlaki yönüdür. (Freud, 2020: 60)

Bu nedenle Poe'nun, *William Wilson*'da eşben motifini, kendine has tarzında tasarladığını ve bilindik eşben motifi izleğini alaşağı ettiğini açıkça gözlemleriz. Çünkü alışılanın aksine protagonist gölge, antagonist ise süperego olarak inşa edilmiştir. "Sonraki aylarımda genel tavrındaki müdahaleler bir ölçüde azalmıştı" (Poe, 2011: 357) cümlesinde de Diyonizyak yanları temsil eden ana kahramanın, iyi yönünü bastırdıkça zaten fısıltıyla çıkan vicdanının sesinin, gittikçe daha da güçsüzleşip iyice kısıldığı anlaşılır.

Hikâyenin devamında karşımıza Freudyen bir tekinsizlik çıkar, "O zaman bana iç sıkıntısı vermiş olan duyguyu tanımlamamın en iyi yolu karşımdaki varlığı çok uzun süre önce -son derece eski bir zamanda- tanımış olmam yolunda -kolayca kurtulamadığım- bir histi." (Poe, 2011: 357) Yani protagonist aslında antagonistiyle önceden bir bütün hâlindedir fakat bunu unuttuğu ve eşbenini kendinden şizofrenik bir biçimde ayrıştırdığı için tekinsizlik hissi duyar çünkü zamanında tanıdık olan eşbenini artık her ne kadar unutmuş olsa da izleri tamamen silinmemiştir ve ona karşı hissedip de adlandıramadığı bu tanıdıklık duygusu, anlatıcıyı ürpertir.

Binanın sayısız odası vardır ve öğrencilerin uyudukları odalar da küçük kuytu köşelerde, gizli yerlerdedir. Yerden tasarruf edebilmek adına okulun müdürü, bu küçük odaları birer kişilik yatakhanelere çevirmiştir. İçine yalnızca bir kişinin sığabildiği bu kuytu karanlık odalar, adeta birer rahim imgesi olarak karşımıza çıkar. Dinamik ve erotik binanın kuytu köşelerinde bilinçaltı âlemine dalan öğrenciler, adeta regresyon yaşayarak rüyalarında ana rahmine geri dönerler.

Protagonist, okuldaki beşinci yılının sonlarına doğru hasmına şaka yapmak için herkes uyuduktan sonra onun odasına doğru yol alır. Muarızının içindeki kötü

niyeti net bir şekilde hissetmesini ister. Ancak, eşbeninin yüzüne ışık düşünce donakalır. "Göğsüm inip kalktı, dizlerim titredi; tüm ruhumu nedensiz, ama dayanılmaz bir dehşet kapladı. [...] – *bunlar* William Wilson'ın yüz hatları mıydı? [...] onun değilmişler gibi [...] Kafamı bu kadar karıştıran *ne vardı* bu hatlarda?" (Poe, 2011: 358) ifadelerinde de açıkça gözlemlenebileceği üzere, kendisine yabancılaşmasının ardından yine kendisiyle yüzleşmesi, protagonistte ters teper. Bu "tekinsiz" olay üzerine okulu terk eder.

Aylakça geçen birkaç ayın ardından İngiltere'nin en köklü ve en elit özel okullarından biri olan Eton Koleji'ne gider. "Artık o dramın gerçekliğini -trajedisini- hissetmez" (Poe, 2011: 358) olay gerçekten de trajiktir, çünkü tragedyanın temel göstergelerinden biri, yüksek mertebedeki bir erkeğin düşüşüdür, soylu bir aileden gelen "cesur bir muhafız"ın düşüşü gibi. Nietzsche'nin de belirttiği gibi, tragedya kahramanı, destansı bir açıklık ve güzellik içinde göz önüne serilir ve yok edilir. (Nietzsche, 2011: 141) Anlatıcı önceki okulunda olan biten şeyleri, yoğun hayal gücüne yorar ve bu şekilde üç yıl akıp gider.

Anlatıcı, bu süre zarfı içerisinde kötü alışkanlıklara başlar. Hem bilincin kontrolünü yitirmesine neden olan içki âlemine dalar hem de kumar bağımlısı hâline gelir. Bu iki özellik, bize otobiyografik unsurlar sunar ve öykü "kişisel bir itiraf" şeklinde alımlanır: "*William Wilson* adlı öykü genelde kişisel bir itiraf olarak kabul edilir. Bu öyküde Poe, aynı zamanda, sonunda vicdanını hiçe sayarak kendini çökertene kadar kumar ve içkiyle gittikçe daha kötüye giden birini betimler." (Rank, 2016: 69)

Başkişinin sabahlara kadar süren bu âlemlerinde Dionysos'un tanrısı olduğu "şarap su gibi akar." (Poe, 2011: 359) Toplum tarafından nahoş karşılanan bu toplantılarda, gotik yazının temel unsurlarından biri olan "ölçüsüzlük" de gözlemlenir. Karşımızda adeta bir tragedya şeması vardır, "azgınca aşırılık, doruk noktasına çıkar" (Poe, 2011: 359), "climax"ten sonra gri şafak belirir ve bir "baht dönüşü" yaşanır. "Eğlence arkadaşlarıyla etrafı çevrili, şaraptan yüzü kızarmış hâlde, 'Baküs âlemlerinin' (*orgies*) ortasında olan William Wilson, bir ziyaretçi tarafından kapıya çağrılır." (Cobb, 1908: 35) Anlatıcıyı görmeye bir *yabancı* gelir, kontrolünü yitirmiş protagonist sendeleyerek odadan çıkar ve tam da adımını eşikten atarken

karşısında kendisinin düşüş etmeni olan antagonistini görür. Burada eşik yine bir, muğlak bölge göstergesidir, eşbeninin karşısına çıkması ve kulağına "William Wilson!" diye fısıldaması anlatıcıyı şoke eder. Arada kalmış hisseder çünkü eşbeni ondan ayrı bir şey değildir ama artık tamamen kendine içkin bir şey de değildir. Dolayısıyla ne tam olarak *ben* ne de tam olarak *öteki*dir, bu da kendisini hep eşikte hissettirir.

Tüm öykü boyunca 'hafıza sorunu' da kendine yer edinir. Anlatıcı sürekli bir şeyleri hatırlamaya çalışır, bazen anılarını canlandırmakta zorlanır, araya sürekli düşler, kuruntular ve hayal gücü girer, bu da kendisini bir anlamda "güvenilmez anlatıcı" konumuna düşürür. "Kargaşa içinde bir hayal gücü" (Poe, 2011: 359) olması, olaylardan etkilense de unutmasına neden olabilmektedir. Eşbeni, her ne kadar yalnızca ona ismini fısıldamış olsa da anlatıcı, tıslamanın tonundan paylandığını hisseder. Yani yine vicdanı, başka bir deyişle süperegosu, anlatıcıyı 'doğru yol'a sokmaya çalışır.

Öykünün devamında, başkarakter, hasmının da ailesinin başına gelen ani bir kaza nedeniyle, Dr. Bransby'nin akademisinden kendisiyle aynı gün ayrıldığını öğrenir. Ancak, bu tuhaf tesadüfün üzerinde de çok durmaz ve kısa bir süre geçince, Eton Koleji'nin ardından, dünyanın en prestijli yükseköğretim kurumlarından biri olan Oxford Üniversitesi'ne gider. Burada, "İngiltere'nin en zengin kontlarının en kibirli varisleriyle para harcama yarışına" (Poe, 2011: 360) girer. En bariz edep kurallarını bile yok sayar, klasisist ölçüden yine uzaklaşarak romantik ölçüsüzlüğün, gotik aşırılığın girdabına dalar. Kumar batağına iyice çekilir ve hile yaparak "zayıf iradeli arkadaşlarından" (Poe, 2011: 360) daha çok gelir elde eder. "Bütün erkekçe ve onurlu duygulara karşı yapılan bu hakaretin büyüklüğü, belki de yapılmasının tek olmasa bile temel sebebiydi." (Poe, 2011: 360) diye düşünür. Burada tam anlamıyla eril haysiyetten yoksunluk karşımıza çıkar ve anlatıcı normatif düzene ters düşmesinden rahatsızlık duymaz çünkü kendisini uyaracak vicdanının fısıldayan sesi ortalarda yoktur.

İki yıl boyunca kumar biliminde ve hilede profesyonelleştikten sonra, yine "hain" bir kumpas kurar ve tüm oyununu, sonradan görme bir soylu olan Glendinning adlı genç üzerine kurar. Bu genci ağına çekmek için önce ona büyük

paralar kaybeder ve planı için uygun zaman geldiğinde arkadaşları olan Bay Preston'ın odasında âlem için toplanırlar. Wilson, dikkat çekmemek adına davete on kişi daha çağırır, karşımıza tam olarak; hilekâr, düzenbaz, kumarbaz ve manipülatif bir figür olarak çıkar. Oyun teklifinin hedefinden gelmesine izin verir ve anlatıcı, insanların onun bu oyunlarına ve numaralarına kanmasına şaşırır, bir anlamda, kibriyle kurbanlarına tepeden bakar.

Gecenin devamında, rakibini hem şarapla sarhoş eder hem de üçkâğıtla onu yener. Glendinning resmen mahvolur ve düzenbaz anlatıcının "onu acınası bir duruma düşürmüş" (Poe, 2011: 361) olması, kendisine sadist bir biçimde haz verir. Rakiplerini "safdil", kendisini ise "kumarbaz" olarak nitelendirir. Ardından sıra dışı bir şey olur: "Dairenin ağır kapıları ansızın ardına dek açıldı ve içeri dolan şiddetli bir hava akımı odadaki tüm mumları sanki büyüyle söndürdü." (Poe, 2011: 361) Büyüyle gelen bu karanlığın içinde tabii ki, eşbeni vardır. Vicdanı, protagonisti ele verir ve fısıldayarak, manşetinin iç astarına ve sabahlığının ceplerine sakladığı kartlardan bahseder. Bunun üzerine anlatıcı, "lanetlilerin bütün dehşetlerini" (Poe, 2011: 362) hisseder, yerin dibine geçer ve foyası meydana çıktığı için Oxford Üniversitesi'ni terk eder.

Oxford'dan dehşet ve utanç içinde ayrılarak Avrupa'ya yol alır. Ancak bunun bir işe yaradığını hissetmez, "*Boşuna kaçıyordum.* Kötü kaderim sanki keyifle beni takip ediyordu." (Poe, 2011: 363) diye düşünür. Burada da karşımıza "boşunalık, nafilelik" kavramları çıkar zira kaderden kaçmaya çalışmak da beyhudedir. Seneler, antagonist Wilson'ın, protagonist Wilson'ı takip etmesiyle sürer gider. Paris'e, Roma'ya, Viyana'ya, Berlin'e, Moskova'ya, dünyanın en ücra köşelerine değin onun peşinden gider ancak başkişi boş yere kaçmaya devam eder. Sürekli, hasmının kim olduğunu yani kimliğini ve amacını sorgular. "Son zamanlarda yoluma her çıktığında, bunu sadece gerçekleşecek olsa karşımdakine acı verecek kötülüklere yol açacak planlarımı bozmak ya da eylemlerimi engellemek için yaptığı dikkatimi çekmişti." (Poe, 2011: 363) cümlesinde, eşbeninin, yani vicdani sesini ve ahlaki yönünü temsil eden süperegosunun misyonu, çok daha anlaşılabilir bir biçimde karşımıza çıkar.

Her ne kadar asil erekleri olsa da, anlatıcı doğal hakkı olan kişisel iradesine girilmesini kabullenemez çünkü soyunun belirgin özelliklerinden biri, nesillerdir *Wilson* yani iradeli savaşçıların oğulları olmalarıdır. Eşbenini "işkenceci"si olarak adlandırır, burada da karşımıza *vicdan azabı* kavramı çıkar. Parçalanmış kişiliği ise, eşbeni için "adaşım, arkadaşım, rakibim" (Poe, 2011: 364) şeklinde düşündüğü zaman daha açık bir biçimde gözlemlenebilir ve dramın son sahnesine geçer.

Hasmına karşı sürekli bir huşu hissettiğini ve "onun keyfi iradesine içten içe boyun eğdiğini ancak artık köleliğe boyun eğmeme kararı aldığını" (Poe, 2011: 364) açıklar. Roma'da 18-- Karnavalı sırasında Napoli Dükü Di Broglio'nun sarayında bir maskeli baloya katılır. Karnaval denilince, şüphesiz akla ilk gelen isimlerden biri "karnavalesk" kavramıyla birlikte Rus filozof, edebiyat eleştirmeni, kültür ve edebiyat kuramcısı Mikhail Bakhtin'dir (1895 – 1975). Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* adlı kuramsal eserinde, karnaval ve karnavalesk terimleriyle ilgili şöyle bilgiler verir:

> *Kuşkusuz, karnavalın kendisi (karnaval tipi tüm farklı eğlencelerin toplamı anlamında) edebi bir olgu değildir. Ritüel tarzında "bağdaştırmacı bir debdebeli gösteridir". [...] Karnaval dili, eksiksiz ve yeterli hiçbir şekilde sözel bir dile, hatta bunu bir yana bırakalım bir soyut kavramlar diline tercüme edilemez, ama somut olarak bedensel zevkler çağrıştıran doğası ile ortak bir yönü olan bir sanatsal imgeler diline belli ölçüde aktarılması söz konusu olabilir; yani, edebiyatın diline aktarılabilir. [...] Karnaval, sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayrım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır. Karnaval izlenmez, hatta daha doğru bir dille icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde "yaşarlar", karnavalın yasaları yürürlükte olduğu sürece bu yasalara göre yaşarlar; yani, "karnavalesk bir yaşam" sürerler. Karnavalesk yaşam "alışıldık" seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için de, bir ölçüde "ters yüz edilmiş bir yaşam"dır, "dünyanın tersine çevrilmiş tarafı"dır. [...] Sıradan, yani karnavalesk-olmayan yaşamın yapısı ve düzenini belirleyen yasalar, yasaklar ve kısıtlamalar, karnaval boyunca askıya alınır: askıya alınanların başında da, hiyerarşik yapı ve bu yapıyla bağlantılı tüm korkutup sindirme, hürmet, dindarlık ve adabımuaşeret biçimleri gelir -yani, sosyo-hiyerarşik eşitsizlikten veya insanlar arasındaki (yaş da dahil olmak üzere) herhangi başka bir eşitsizlik biçiminden kaynaklanan her şey. İnsanlar arasındaki tüm "mesafeler" askıya alınır ve özel bir karnaval kategorisi yürürlüğe girer: "insanlar arasında özgür ve içli dışlı, teklifsiz, samimi, sıcak bir temas".* (Bakhtin, 2001: 237-238)

Edebiyatın karnavallaşması, edebiyatın en başat karşıt diskurlarından biridir, ataerkil semiyosferi sekteye uğratır. Kibarlık, hiyerarşinin olduğu yerde vardır; karnavallarda ise maskeler takılır, hâliyle, kimin kim olduğu anlaşılmaz. Karnaval, halk kültürü aracılığıyla bu Apollonik ve baskıcı hiyerarşiyi yerle yeksan eder. Dolayısıyla, Wilsonların son karşılaşma duraklarının karnavalda bir maskeli balo olması oldukça romantik bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bunu Bakhtin'in şu analizinde de gözlemlemekteyiz: "Dostoyevski bir de, Edgar Allan Poe'da ve daha çok da Hoffmann'da karnavallaşmanın (Voltaire ve Diderot'da olduğu gibi, akılcı bir fikirden çok) romantik türden bir fikirle olan bileşimini bulur." (Bakhtin, 2001: 288)

Bu duruma ek olarak, kısa öykünün son sahnesinin karnavalda geçmesinin manidar olmasının bir diğer nedeni, Poe'nun eşben motifi örüntüsünü kurgulayış biçimidir. Nasıl ki karnavalesk yaşam *alışıldık* seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için, bir ölçüde *ters yüz edilmiş bir yaşam*dır, *dünyanın tersine çevrilmiş tarafı*dır, tıpkı bunun gibi Poe'nun *William Wilson*'ı da *alışıldık* eşben motifi izleğinin *ters yüz edilmiş bir hâli*, *benlik ve eşbenliğin tersine çevrilmiş tarafı*dır çünkü bilindik örüntüde protagonist persona ve antagonist de gölge iken, *William Wilson*'da bu durum baş aşağı edilmiştir. Antagonist Wilson, vicdani iç sesi, öteki adı ile süperegoyu simgelerken, protagonist Wilson bastırılan *ahlaksız* dinamikleri yani gölgeyi temsil eder.

Bunların yanı sıra, öykünün sonunun geçtiği karnavalın İtalya'da gerçekleşmesi de önem arz eder: "Özellikle İtalya'da bu eğlenceleri saray şairleri örgütlüyordu ve bu alanın uzmanı kabul ediliyorlardı. Bu eğlencelerin felsefi ve ütopik içeriklerini anlatıyorlardı." (Bakhtin, 2001: 122) Karnavalesk eğlencelerin uzmanlaşıldığı İtalya'da protagonist, iyice sarhoş olur ve dükün genç, güzel karısıyla birlikte olmak için yol alır. Ancak, balo salonu çok kalabalıktır, oldukça boğucu bir izdiham vardır. Apollonik disiplinlerin eridiği bu Diyonizyak kaynaşmada herkes birbiriyle eşittir, örneğin, düşes yalnızca kocasına ait değildir. Başkişi tam düşesi gördüğü anda, biri anlatıcıyı omzundan tutar ve malum fısıltıyı duyar. Muarızının onunla yine birebir aynı giyindiğini görür, ikisinin de belinde ince bir kılıç ve siyah ipekten maskeleri vardır. Sinirden köpüren anlatıcı, eşbenini bir dış odaya sürükler

ve ona kılıcını çekmesini emreder. Hasmı yalnızca bir an duraksar, bu tereddüt anında yine yaşam içgüdüsü ve ölüm itkisi dikotomisi gözlemlenebilir.

Düello kısa sürer ve protagonist, antagonistinin göğsüne kılıcını "hayvansı bir vahşilikle" defalarca saplar. Ardından kapı dışarıdan zorlanır, kapının açılmasını engellemek için o yana doğru gider ve geri döndüğünde kelimelerin kifayetsiz kaldığı bir dehşete düşer. Karşısında büyük bir ayna ve kendi yansımasını görür. Can çekişen eşben, ona doğru yaklaşır, maskesini ve pelerinini yere atmıştır yani kim olduğu yeniden bellidir ve artık fısıldamadan anlatıcının kendi sesiyle şunları söyler:

"*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.*" (Poe, 2011: 365)

Okurun tüylerini diken diken eden bu sondan da anlaşılacağı üzere, Wilson'ın tüm hayatı boyunca susturmaya çalıştığı vicdanı, fısıltılarıyla da olsa kendisine musallat olmuştur. Yine eşbenlerden biri varken diğeri hayatta kalamamış, hatta burada ikisi birlikte ölmüştür. Hikâye, okurun hem "vicdanın anlamını yeniden gözden geçirmesini" hem de "bireysel kimliğin inşasını" incelemesini sağlamıştır. (Peeples, 1998: 79) Tymms'in bu öyküyle ilgili görüşleri ise şu yöndedir:

> *Poe'nun en ünlü eşben hikâyesi, tanıdık bir alegorinin özenle yeniden yorumlandığı "William Wilson"dır. Henüz girişteki alıntıdan itibaren, Wilson'ın ikizi, kendisi gibi büyüyüp değişerek, ilk yıllarından itibaren öğütleriyle kendisine zulmeden daha iyi benliğini veya vicdanını temsil eder. [...] Wilson'ın kızgınlığı, ilginç bir biçimde, benzeri için istemsiz bir saygı ve hatta hoşlantıyla karışmış hâldedir; söz konusu öfke, eşbenin sesini bir fısıltıdan daha fazla asla yükseltmeden etkili bir şekilde yanıtladığı şeytani sözlerde bir çıkış yolu bulur.* (Tymms, 1949: 88-89)

Poe'nun bu öyküsü, birçok araştırmacı tarafından mihenk taşı olarak kabul edilir. "Poe, daha sonra anahtar bir metin hâline gelmiş *William Wilson*'la eşben edebiyatı geleneğine katkıda bulunur. Ki, Poe da bu geleneği büyük ihtimalle ana hatlarıyla E. T. A. Hoffman'ın eserlerinden ve Cermen folklorundan öğrenmiştir." (Peeples, 1998: 78)

Yani daha önce de belirttiğimiz gibi, Edgar Allan Poe'nun ve E. T. A. Hoffmann'ın eserlerinde müşterek konular vardır ve bu benzerliklerin en yoğun görüldüğü iki eser *Şeytanın İksirleri* adlı roman ve *William Wilson* adlı kısa hikâye olarak karşımıza çıkar. *Şeytanın İksirleri*'nde gölgeyi temsil eden eşben hayatta kalmış ve personayı simgeleyen benlik ölmüşken, *William Wilson*'da gölgeye tekabül eden benlik ve süperegoyu sembolize eden eşbenlik aynı anda ölmüştür. Ayrıca, *Willian Wilson* da kendisinden sonra yazılmış pek çok eseri etkilemiştir. Bu etkilenme sayesinde, Almanya geç romantizm geleneği, Amerika'da canlanmıştır. Dolayısıyla, söz konusu iki eser alımlama estetiği ve hâliyle karşılaştırmalı edebiyat bağlamında oldukça önem teşkil eden edebî eserler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

SONUÇ

Bu tezde eşben motifinin ne olduğunu ve söz konusu motifin, iki edebiyat eserinde nasıl tezahür ettiğini, karşılaştırmalı edebiyat bağlamında ele aldık. Türkçe kaynaklarda 'kötücül ikiz motifi' olarak da anılan motifin, yalnızca edebiyatı etkilememiş olduğunu, aynı zamanda; pek çok sanat dalıyla birlikte psikoloji, mimari ve genetik gibi birbirleriyle pek de ilişiği olmayan branşlarda kendine has bir yer edindiğini ortaya koyduk ve disiplinler arasılık açısından önemli bir yerde olduğunu gözlemledik. Tezin birinci bölümünde odaklandığımız eşben motifinin en temel örneklerine baktığımızda ise genellikle Alman sanatının veya Almanca sanatın öne çıktığı sonucuna ulaştık. Tüm bunların yanı sıra, en yoğun biçimde alımlandığı dalın edebiyat olduğunu ve edebiyatın kendi içindeki varyasyonlarında nasıl dışa vurduğunu inceledik.

Kelime anlamı, "eş yürüyen" olarak karşımıza çıkan eşben motifini, genel manada, kişinin benliğinin bölünmesi, *öteki ben*inin karşısına çıkması ve ardından benliklerden birinin yaşayabilmesi için diğerinin imha edilmesi veya her ikisinin de sonunun gelmesi örüntüsündeki bir şablonla sergiledik. Çalışmada, bu motif izleğinde XIX. yüzyılın ilk yarısında kaleme alınmış iki edebî eseri konu edindik. Edebiyat ve eşben motifiyle ilgili araştırma yazıları ele alındığı takdirde, en çok incelenen isimlerden birinin Alman yazar E. T. A. Hoffmann ve onun 1815'te yayımlanmış *Şeytanın İksirleri* adlı romanı olduğunu gözlemledik. Buna ek olarak, Hoffmann'ın hemen ardından, Edgar Allan Poe adlı Amerikalı yazar ve yazarın 1839 tarihli *William Wilson* isimli kısa hikâyesini ele aldık.

Poe'nun, özellikle Hoffmann'ın mevzubahis romanında etkileyici bir biçimde işlenmiş eşben motifini kendi eserine dahil etmesinin, Avrupa'daki geç romantizm akımının Amerika'da yaygınlaşmasına yol açtığını ele aldık. Dolayısıyla, karşılaştırmalı edebiyat perspektifinden, iki yazarın ne kadar önemli ve belirgin bir konuma sahip olduğunu gözler önüne serdik. Bu bulguları, edebiyat araştırmacılarından yaptığımız alıntılarla desteklememizin yanı sıra, eserlerdeki birçok benzerliği ortaya koyarak da temellendirdik.

Bu benzerlikler ve temel ayrım, eşben motifi ekseninde şekillenmiştir ve buna ek olarak, anlatı içeriği bakımından da çeşitli benzerlikler görülmüştür. Bunların

başında, yaşamlarının ilk yılları gelmektedir, Franz'ın eğitim aldığı manastır, tıpkı Wilson'ın tasvir ettiği sade ve manastır monotonluğundaki bir yapıya sahip erkek okuluna paralellikler göstermektedir. Zira William Wilson her ne kadar kilisede eğitim almamış olsa da okulun müdürü Dr. Bransby aynı zamanda kilisenin papazıdır; dolayısıyla, eğitim ve din iç içe geçmiştir.

Her iki eserde de iyilik ve kötülüğün galip gelmesi çatışması işlenmiştir çünkü iki anlatının da etrafında şekillendiği temel yapı, insan ruhundaki iki karşıt gücün çekişmesi olmuştur: iyilik ve kötülük kavramları, egemenlik ve nihai zafer için mücadele etmiştir. Bu fenomenin hayata geçirilmesi adına söz konusu iki yazar da eşben izleğinden faydalanmıştır. Kurmaca yazında insan kimliğinin bu şekilde bölünmesi, iki benliğin yaratılmasıyla romantize edilmiştir. Karakterlere hem fiziksel hem de zihinsel olarak, neredeyse tıpatıp benzer özellikler gösteren ikiz karakterler kendilerine yer edinmişlerdir. Bu benliklerden biri; iyilik, kurallar, disiplin gibi erdemli yani Apollonik unsurları simgelerken, *öteki*; kötülük, düzensizlik, disiplinsizlik gibi ahlaksız göstergelerin yani Diyonizyak ögelerin ete kemiğe bürünmüş hâlleri olarak karşımıza çıkmışlardır. Ancak iki eser arasındaki en başat ayrım, benliğe ve eşbenliğe biçilen roller olmuştur. Hoffmann'ın *Şeytanın İksirleri* adlı romanında protagonist Medardus; iyiliği, kişinin toplumda olması gereken sosyal yanını yani personasını simgelerken, onun kötücül ikizi ve düşmanı, antagonist Viktorin, kişinin toplumda bastırması gereken; şehvet, cinsellik, şiddet ve düzenbazlık gibi gölge yanlarını sembolize etmiştir. Poe'nun *William Wilson* isimli kısa öyküsündeyse, anlatıcı ve protagonist Wilson toplumda kabul görmeyen; zina, kumarbazlık, üçkâğıtçılık, hilekârlık ve alkolizm gibi bastırılması gereken benliğin gölge yanına tekabül ederken, başkişinin antagonisti ve düşmanı Wilson, ana karakteri iyilik yapmaya yönelten ahlaki yanı, vicdanının sesi, diğer bir deyişle süperegosu olarak karşımıza çıkmıştır. Dolayısıyla, protagonist ve antagonist karakterler arasında bir ters yüz olma durumu söz konusu olmuştur. Poe'nun öyküsünde alaşağı edilmiş olan karakter inşası hem psikanalize hem de romantik edebiyata paralel olmadığı için, kendine özgü ve aykırı bir eşben motifi kurgusu olarak yer edinmiştir.

Eserlerin devamında, protagonistlerin eşbenleriyle karşılaşmaları vasıtasıyla yaratılmış gizemli ve kasvetli atmosfer, dehşet etkisi yaratılmasına yardımcı

olmuştur. Hoffmann ve Poe arasında, aslında bu zemin ortaktır. Üzerine inşa edildikleri temel her ne kadar özlerinde aynı olsa da Hoffmann, romanının sonlarına doğru Medardus'un Aurelie'yi öldürmesini engellemiş hatta kızın ölümüyle Medardus'un kefaretini ödemiştir. Poe ise, protagonist William Wilson'ın erdemleri temsil eden antagonist William Wilson'ı öldürmesine izin vererek, galibiyeti şeytani güçlere vermiştir.

İki eserde de anlatıcılar yaşam hikâyelerini benzer bir biçimde ölümlerinin arifesinde yazmalarına rağmen, Medardus ömrünün sonuna doğru bir nebze olsun huzura ermişken; Wilson, umutsuzca yitip gittiğini ve ruhunun karanlık güçlere yenik düştüğünü hissetmiştir. Hoffmann'ın anlatısı iyiliğin parıltılarıyla biterken, Poe'nun anlatısı tamamen kötülüğe teslim olunarak sonlanmıştır. Protagonist, antagonistinin göğsüne defalarca kılıç darbeleri indirirken; dünya, cennet ve umut için de ölmüştür. Bu sembolik ölüm, bireysel bir ölüm temsili değildir, iyiliğin yenik düşmesinin simgeleştirilmiş hâlidir.

Poe'nun final sahnesi, Hoffmann'ın romanının özünün bir uyarlaması olma özellikleri gösterse de oldukça dramatik bir şekilde okura sunulmuştur. Poe'da eşbenlerin karşılaşma sahnesi öykünün çarpıcı bir şekilde doruk noktasına tekabül ederken, Hoffmann bu karşılaşmaları daha ziyade ikincil unsurlar olarak kullanmıştır.

Şeytanın İksirleri'nde Medardus, Viktorin'in Şeytanın Koltuğu'ndan düşmesinin ardından adamın öldüğü fikrine kapılmış ve kendisini bu düşüşün sebebi olarak görmüştür, yani dolaylı olarak katil olduğunu düşünmüştür. İşte suçun bu ilk karşımıza çıkışı, Medardus'un süregelecek olan vahametlerinin başlangıcı olma niteliğini taşımaktadır. Eşbeninin katili olma durumu, Hoffmann'ın romanının henüz başlarında gerçekleşmiş ve bütün anlatı boyunca yer alan tüm aksiyonlara nazaran daha küçük bir yer kaplamıştır, ancak Poe, bu nosyonu öyküsünün sonuna, doruk noktası olarak saklamıştır. Medardus eşbenini yalnızca görünürde öldürmüş ve bu yüzden her ne kadar ilk etapta şeytanın tuzağına düşmüş gibi görünse de yaşamının son safhalarında huzuru bulmuştur, öte yandan Poe'nun hikâyesinde, Wilson'ın ölümüyle karakter sonsuza dek kötülüğün kurbanı hâline gelmiştir.

Tüm bunların haricinde, *William Wilson* ile *Şeytanın İksirleri* arasında benzeşen bir diğer bileşen de, bir benliğin bölünmüş kişiliğinde her iki güdünün de

vücut bulmuş olmasıdır. *Şeytanın İksirleri*'nde protagonist Medardus iyiliği, antagonist Viktorin ise kötülüğü sembolize etmiştir. *William Wilson*'da ise, Poe bu rolleri altüst etmiştir, protagonist William Wilson kötülüğün ete kemiğe bürünmüş hâliyken, antagonist William Wilson iyiliği temsil etmiştir.

Hoffmann'ın ikincil veya önemsiz olarak ele aldığı ancak Poe'nun öyküsünde istediği sansasyonel etkiyi yaratmak için öncelediği bir diğer örnek ise, ses olgusudur. Medardus ve Viktorin arasındaki telepatik iletişimde veya hapishanedeki sahnede olduğu gibi fiziksel olarak yan yana bulundukları nadir zamanlarda, Medardus kafasının içinde veya dışarıda kendisini yönetmek isteyen fısıltılı bir ses duymaktadır, Poe'da ise antagonistin fısıltıdan yüksek tonda konuşamaması narasyonda oldukça merkezî bir konumda kendine yer edinmiştir. Anlatıcının hasmını alt edebildiği, ona karşı kullanabildiği en etkili silahı, onunkinden daha yüksek çıkan sesi olmuştur.

İki eserde de koşut olarak bulunan bir diğer ortak nokta ise kâğıt oyunlarıdır. Ancak, yine birebir aynı izlek gözlemlenmez, Poe'nun kısa hikâyesinde kendi tarzına has değişiklikler söz konusudur. Hoffmann'ın romanında ana karakterin *faro* oyununu oynaması için saraydayken prens, Medardus'u teşvik etmiş ve yine doğaüstü bir şekilde anlatıcı, üst üste kupa kızına oynayıp kazanmıştır. Diğer taraftan, Poe'nun kısa öyküsünde ise, anlatıcı bizzat kumar oynanmasının nedenidir, kendisini teşvik eden kimse olmamıştır. Wilson da üst üste kazanmıştır ancak Medardus'un aksine kazanmasının nedeni şeytani güçler değil, hile yapmadaki becerileri olmuştur.

Gerçeklik ve doğaüstülük arasındaki sınır da tıpatıp aynı olmayan bir diğer benzerliktir. Hoffmann her ne kadar aile ilişkilerini romanın sonunda gerçeklik ve mantık çerçevesinde açıklasa da Viktorin'le Medardus arasındaki telepatik ilişkinin gerçeklikte herhangi bir yeri yoktur ve dolayısıyla, yalnızca kendilerinin bildiği şeyleri ikizlerinin de bilmesi, Medardus'un art arda *faro*da kazanması veya kutuların anahtarsız açılması gibi üstü kapalı olağanüstülükler gözlemlenirken, Poe bu durumu da genişletip ilerletmiştir. *William Wilson*'ın sonunda gerçekliğin boyutlarından tamamen soyutlanılmıştır ve protagonist ile antagonistin aynı kişi olduğu ortaya konmuştur.

Hoffmann'da okur, gerçeklik ve olağanüstülük arasında gidip gelirken, Poe'da bu ikilem yoktur ve karakterlerin benzerliği, okula aynı gün girmeleri hatta aynı gün doğmaları bile mantıklı bir düzlem üzerine oturtulmamış ve okur bir gizemin içinde olduğunun farkına vardırılmıştır. Hatta Poe, tüm öyküyü eşben motifi üzerine merkezileştirmek istediği için, Hoffmann'ın aksine, herhangi bir aşk hikâyesi eklememiş ve eseri başından sonuna kadar aynı doğrultu üzerinde ilerletmiştir.

Anlaşılacağı üzere, E. T. A. Hoffmann'ın *Şeytanın İksirleri* adlı romanında ve Edgar Allan Poe'nun *William Wilson* isimli kısa öyküsünde, eşben motifi temelinde bir ortak karşılaştırma zemini bulunmaktadır. İki eser de aynı motifin temeli üzerine inşa edilmiş ancak *William Wilson* isimli kısa öyküde Poe, bireysel olarak kendi özgün tarzını yansıtmıştır. Hoffmann'ın ve Poe'nun metinlerinde birtakım temel benzerlikler, karakter kurguları gibi bazı ters yüz edilmiş başat farklılıklar ve öyküye müdahil olmamış kimi konular mevzubahistir.

Sonuç olarak, bu tezde, yaygın bir motif olan eşben motifinin ne olduğunu, gelişimini, yaygınlaşmasını ve iki edebî eserde nasıl işlendiğini ele almış bulunduk. Bulgulara göre, karanlık romantizmin en önde gelen figürlerinden biri olan E. T. A. Hoffmann'ın *Şeytanın İksirleri* romanında, eşben motifinin etkili bir biçimde işlendiğini ortaya koyduk. Almanya'da, yani Avrupa'da daha yaygın olan bu motifin, Amerikalı yazar Edgar Allan Poe tarafından *William Wilson* adlı kısa hikâyede ele alınması üzerine, kara romantizmin Amerika'da yaygınlaştığını belirttik. Fransız yazar Charles Baudelaire'in, Poe'nun eserlerini Fransızcaya çevirmesi sonucunda, geç romantizmin Avrupa'da yeniden doğduğunu gözlemledik. Tüm bu doneler ışığında, tezde analiz etmiş olduğumuz iki metnin ve söz konusu motifin, birçok branş ve bu branşların eserlerinde dışa vurmuş olduklarının; hâliyle, interdisiplinerlik açısından önem teşkil ettiklerinin üzerinde durduk. Mevzubahis iki eser ile işlenen motifin, karşılaştırmalı edebiyat bağlamında, kendilerine kayda değer bir yer edinmiş eserler oldukları bulgularına vardık.

KAYNAKÇA

Al Şensoy, S. ve Özdemir Işık, B. (2018). Mimarlık ve Ressamlık Arakesitindeki Bir Sanatçı: Hundertwasser *Sanat ve Tasarım Dergisi*. 8(2): 76-94.

"Amaçlı (Kasti) Örnekleme Yöntemi", Ankara Üniversitesi Açık Ders, https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/153424/mod_resource/content/1/6.%20Hafta%20-%20Ara%C5%9Ft%C4%B1rman%C4%B1n%20Evren%20ve%20%C3%96rneklemi.pdf#:~:text=Ama%C3%A7l%C4%B1%2C%20%C3%B6rnekleme%20y%C3%B6nteminde%2C%20%C3%B6rnekleme%20dahil,evren%20hakk%C4%B1nda%20fikir%20sahibi%20olmal%C4%B1d%C4%B1r (01.06.2024)

"Antagonizma", Türk Dil Kurumu Sözlüğü, https://sozluk.gov.tr/ (11.01.2024)

"Aşırı veya Aykırı Durum Örneklemesi", Ankara Üniversitesi Açık Ders, https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/85894/mod_resource/content/0/ders13_nitel%20ara%C5%9Ft%C4%B1rmada%20%C3%B6rneklem%20se%C3%A7imi.pdf (01.06.2024)

Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bär, G. (2006). Processes of Transposition: German Literature and Film. *Perceptions of the Self as the Other: Double-Visions in Literature and Film* (ss. 89-117). Ed. Hermann Rasche ve Christiane, Amsterdam, New Jersey: Rodopi.

Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. Çev. Gökhan Sarı. İstanbul: Zeplin Kitap.

Bernstein, J. W. (2002). Film Review Essay: “Fight Club”. *The International Journal of Psychoanalysis.* 5(83): 1191-1199.

Beutin, W., Ehlert, K., Emmerich, W., Lutz, H., Hoffacker, B., Meid, V., Schnell, R., Stein, P. ve Stephan, I. (1994). *Deutsche Literatur-Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgard Weimar: J.B. Metzler Verlag, ss. 194-195’ten aktaran Kırgız, Ş. (2010). *E.T.A. Hoffmann’ın Eserlerinde Fantastik Ögeler*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.76.

Beville, M. (2009). *Gothic-postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity*. Amsterdam: Rodopi.

Blomeyer, A. (1978). *Hoffmann als Jurist: e. Würdigung zu seinem 200. Geburstag: Vortrag gehalten am 23. Januar 1976*. Berlin: De Gruyter, s.6’dan aktaran Kırgız, Ş. (2010). *E.T.A. Hoffmann’ın Eserlerinde Fantastik Ögeler*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.76.

Botting, F. (1996). *Gothic*. Londra: Routledge.

Brontë, C. (2012). *Jane Eyre*. İstanbul: Dejavu Publishing.

Brontë, E. (2011). *Wuthering Heights*. İstanbul: Dejavu Publishing.

Burkman, K. H. (2016). *The Drama of the Double*. Londra: Palgrave Macmillan.

Burwick, F. (2011). *Playing to the Crowd: London Popular Theatre, 1780-1830.* New York: Palgrave Macmillan.

Cheng, J. (2009). A Review of Early Dynastic III Music: Man's Call. *Journal of Near Eastern Studies*, 68(3): 163-178. https://doi.org/10.1086/613988

Chernaik, J. (2011). Schumann's Doppelgängers: Florestan and Eusebius Revisited. *The Musical Times*. 152(1917): 45-55.

Cobb, P. (1908). The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe. *Studies in Philology*. 3: i-105. http://www.jstor.org/stable/4171648

DeCastro, V. S. (2001). *Double Takes: Doppelgänger's Many Faces in Late Twentieth-Century American Film*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atlanta, GA: Department of Communication in the College of Arts and Scieces, Georgia State University.

De Zepetnek, S. T. (1998). *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam: Rodopi.

Dickens, C. (2010). *İki Şehrin Hikâyesi*. Çev. Saniye Güven. İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.

"Doppelgänger", Cambridge Sözlüğü, https://dictionary.cambridge.org/ (24.09.2023)

"Doppelgänger", Merriam Webster Sözlüğü, https://www.merriam-webster.com/ (24.09.2023)

Dostoyevski, F. (2017). *İkiz*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Can Yayınları.

Dryden, L. (2003). *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde, and Wells*. New York: Palgrave Macmillan.

Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ewers, H. H. (1916). *Edgar Allan Poe*. Çev. Adèle Lewisohn. New York: B. W. Huebsch.

Fergusson, F. (1968). *The Idea of a Theater*. Princeton: Princeton University Press.

Fink, G. (2007). *Antik Mitolojide Kim Kimdir?*. Çev. Serpil Erfındık. İzmir: İlya Yayınevi.

Fischer, L. (1983). Two-Faced Women: The "Double" in Women's Melodrama of the 1940s. *Cinema Journal*. 23(1): 24-43. https://doi.org/10.2307/1225070

Fleming, P. (2006). *The Pleasures of Abandonment: Jean Paul and the Life of Humor*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

"Franz", Online Etymology Dictionary, https://www.etymonline.com/word/Francis (27.10.2023)

Frazer, J. G. (1992). *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri II*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınları.

Freud, S. (2020). *Amatörler İçin Psikanaliz*. Çev. Türkü Naz Altınay. İzmir: İkilem Yayınevi.

Freud, S. (2001). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. Çev. Ali Babaoğlu. İstanbul: Metis Yayınları.

"Furies", Dictionary, https://www.dictionary.com/browse/furies (11.01.2024)

Galens, D. (2009). *Literary Movements for Students: Presenting Analysis, Context, and Criticism on Literary Movements*. Ed. Ira Mark Milne. Farmington Hills, Michigan: Gale Group.

Gilman, C. P. (2012). Sarı Duvar Kağıdı. *Sarı Duvar Kağıdı ve Seçme Öyküler*. (ss. 7-28). Çev. Aksu Bora. İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Grabovszki, E. (2008). Doubling, doubles, duplicity and bipolarity. *Romantic Prose Fiction*. (ss. 168-182). Ed. Gerald Gillespie, Manfred Engel ve Bernard Dieterle. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Greenslade, W. (1994). *Degeneration, Culture and the Novel 1880 - 1940*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gubar, S. ve Gilbert, S. M. (2016). *Tavan Arasındaki Deli Kadın*. Çev. Nil Sakman. İstanbul: Aylak Adam Yayınları.

"Günah Keçisi", Türk Dil Kurumu Sözlüğü, https://sozluk.gov.tr/ (20.10.2023)

"Heim", Pons Sözlüğü, https://tr.pons.com/%C3%A7eviri/almanca-t%C3%BCrk%C3%A7e/heim (28.09.2023)

"Heimlich", Pons Sözlüğü, https://tr.pons.com/%C3%A7eviri/almanca-t%C3%BCrk%C3%A7e/heimlich (28.09.2023)

Hoffmann, E. T. A. (2021). *Şeytanın İksirleri*. Çev. Zehra Kurttekin. İstanbul: Can Yayınları.

Hoffmann, E. T. A. (1992). The Sandman. *The Golden Pot and Other Tales* (ss. 85-118). Çev. Ritchie Robertson. New York: Oxford University Press.

Horowitz, J. (1997). Schubert at 200. *The American Scholar*. 66(3): 419-422.

Huch, R. (2005). *Alman Romantizmi*. Çev. Gürsel Aytaç. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Jackson, R. (1981). *Fantasy, the Literature of Subversion*. Londra: Methuen.

Jameson, F. (1975). Magical Narratives: Romance as Genre. *New Literary History*. 7(1): 140.

Jentsch, E. ve Freud, S. (2019). *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine*. (ss. 9-29). - *Tekinsizlik Üzerine*. (ss. 31-76). Çev. Hakan Şahin. İstanbul: Laputa Kitap.

Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*. Çev. Ender Gürol. İstanbul: Payel Yayınevi.

Jung, C. G. (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü*. Çev. Nur Nirven. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

"Kalıtım Bilimi", Ankara Üniversitesi Açık Ders, https://acikders.ankara.edu.tr/mod/resource/view.php?id=148269 (01.10.2023)

Kaplan, E. A. (2000). *Women and Film: Both Sides of the Camera*. New York: Routledge.

Kaya, N. [Culture Club TV]. (30.07.2019). *CCTV 4. Bölüm: Karşılaştırmalı Edebiyat Perspektifinden Edgar Allan Poe*. https://www.youtube.com/watch?v=K_WTYk5s1BU (23.10.2023)

Kırgız, Ş. (2010). *E.T.A. Hoffmann'ın Eserlerinde Fantastik Ögeler*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.) Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

"Leibgeber", Cabinet Magazine, https://www.cabinetmagazine.org/issues/14/fleming.php#:~:text=Leibgeber%20('the%20body%20giver',best%20thing%E2%80%94faking%20one's%20death. (07.01.2024)

Leoussi, A. (2016). Making Nations in the Image of Greece: Classical Greek Conceptions of the Body in the Construction of National Identity in Nineteenth-Century England, France and Germany. *Graeco-Roman Antiquity and the Idea of Nationalism in the 19th Century* (ss. 45-70) Berlin: De Gruyter.

Lewis, M. G. (1907). *The Monk*. New York: E. P. Dutton.

Mansfield, N. (2000). *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*. New York: New York UP.

Maupassant, G. D. (2015). *Le Horla*. Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mayo, R. D. (1942). The Gothic Short Story in the Magazines. *The Modern Language Review*. 37(4): 448-454.

Merdin, S. (2019). *Geleneksel İslam İnancında Mitolojik Unsurların Kritiği: Cinlerle İlgili İnanışlar Bağlamında Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Mitterbauer, H. (2017). Beyond Aesthetic Borders: Theory – Media – Case Study. In H. Mitterbauer ve C. Smith-Prei (Ed.), *Crossing Central Europe: Continuities and Transformations, 1900 and 2000* (ss. 3-26). Toronto: University of Toronto Press. http://www.jstor.org/stable/10.3138/j.ctt1whm94t.4

Moran, B. (2017). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Nietzsche, F. (2011). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*. Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu. İstanbul: Say Yayınları.

Owen, C. ve Crawford, A. (2020). Introduction to the Special Issue: The Two-Hundred-Year Legacy of E. T. A. Hoffmann Transgressions of Fantastika. *Marvels & Tales*. 34(1): 13-19. https://doi.org/10.13110/marvelstales.34.1.0013.

Patmore, C. (2007). *The Angel in the House and Other Works*. Charleston, Güney Carolina: BiblioBazaar.

Peeples, S. (1998). *Edgar Allan Poe Revisited*. New York: Twayne Publishers.

Plautus. (1965). *İkizler*. Çev. Nurullah Ataç. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Poe, E. A. (2011). William Wilson. *Edgar Allan Poe: Bütün Hikayeleri* (ss. 350-365). Çev. Dost Körpe. İstanbul: İthaki.

"Radcliffean Gothic", WordSense Online Dictionary

https://www.wordsense.eu/Radcliffean/ (15.01.2024)

Ramsey, J. ve Thompson, C. L. (1979). The Initiation Theme in Adolescent Literature. *The Clearing House*, 52(5): 210-213. http://www.jstor.org/stable/30185143

Rank, O. (2016). *Eş Benlik: Bir Psikanaliz Çalışması.* Çev. Gökçe Metin. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Renan, S. (1968). *The Underground Film: An Introduction to Its Development In America*. Londra: Studio Visa Limited.

Schopenhauer, A. (2020). *İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya*. Çev. Abdullah Onur Aktaş. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Shelley, M. (2011). *Frankenstein*. İstanbul: Dejavu Publishing.

Snodgrass, M. E. (2005). *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts on File.

Stevenson, R. L. (2017). *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. İstanbul: MK Publications.

Stoker, B. (2012). *Dracula*. İstanbul: Dejavu Publishing.

St-Germain, P. (2010). *Doubles and Doppelgangers: Religious Meaning for the Young and Old.* https://oic.uqam.ca/publications/publication/doubles-and-doppelgangers-religious-meaning-for-the-young-and-old (26.09.2023)

Şar, V. (1998). Dissosiyatif Kimlik Bozukluğu: Tanı ve Nozolojik Sorunlar. *Klinik Psikiyatri*. 1: 13-21.

Temkina, V. L. ve Ena, E. V. (2020). *The Phenomenon Of Doppelganger And Types Of Doubles In Literature*. 694-698. 10.15405/epsbs.2020.04.02.81.

Thurschwell, P. (2000). *Sigmund Freud*. Londra: Routledge.

Todorov, T. (2006). *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. Çev. Nedret Öztokat. İstanbul: Metis Eleştiri.

Tokiz, O. (2018). Gotik Romanın Arka Merdiveni: Kara Romantizm. *Doğaüstü Varlıklar ve Anlatılar Üzerine İncelemeler* (ss. 59-70). İstanbul: Kesit Yayınları.

Tymms, R. (1949). *Doubles in Literary Psychology*. Cambridge: Bowes & Bowes.

"Unheimlich", Pons Sözlüğü, https://tr.pons.com/%C3%A7eviri/almanca-t%C3%BCrk%C3%A7e/unheimlich (28.09.2023)

Urgan, M. (2010). *İngiliz Edebiyatı Tarihi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Van Elferen, I. (2012). *Gothic Music: The Sounds of the Uncanny*. Cardiff: University of Wales Press.

Webber, A. J. (2003). *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*. New York: Oxford University Press.

Wellek, R. (1964). German and English Romanticism: A Confrontation. *Studies in Romanticism*. 4(1): 35-56.

Weissweiler, E. (1984). "Kleine Verse an Clara Von Robert Schumann", in Clara und Robert Schumann. *Briefwechsel: Kritische Gesamtausgabe Band I*, 1832-1838. Ed. Eva Weissweiler, Basel & Frankfurt am Main.

Weizman, I. (2012). Architectural Doppelgängers. *Architectural Association School of Architecture*. 65(2012): 19-20, 22-24.

Wilde, O. (2011). *The Picture of Dorian Gray*. İstanbul: Dejavu Publishing.

"William", Online Etymology Dictionary,

https://www.etymonline.com/word/William#etymonline_v_8012 (29.10.2023)

"Wilson", Ancestry, https://www.ancestry.com/name-origin?surname=wilson (29.10.2023)

Zivkovic, M. (2000). The Double as the "Unseen" of Culture: Toward a Definition of Doppelganger. *Linguistics and Literature*. 2(7): 121-128.