

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Doktora Tezi

**ARKETİPSEL ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA TİYATRO METİNLERİNDE
GÖLGE ARKETİPİNİN İNCELENMESİ**

Hazırlayan
Tuğçe Gözde PELİSTER

Danışman
Prof. Dr. Hülya NUTKU

İZMİR-2017

YEMİN METNİ

Doktora Tezi olarak sunduğum “Arketipsel Eleştiri Bağlamında Tiyatro Metinlerinde Gölge Arketipinin İncelenmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / ...

Adı SOYADI

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göreSahne Sanatları Anasanat Dalı, Doktora öğrencisi Tuğçe Gözde Pelister'in **“Arketipsel Eleştiri Bağlamında Tiyatro Metinlerinde Gölge Arketipinin İncelenmesi”** konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Arketipsel Eleştiri, İsviçre’li psikanalist Carl Gustave Jung’un kolektif bilinçdışı ve arketip kuramını temel alan bir edebi analiz yöntemidir. Yöntem, yirminci yüzyılın başlarından itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Jung, kolektif bilinçdışını tüm insanlığın ortak deneyim deposu olarak tanımlamaktadır. Arketipler ise içgüdüsel bilinçdışı özlerdir. Arketipler kendilerini sonsuz sayıda arketipsel imgeyle gösterebilmektedir. Hikayenin arketipi olan mitler, arketiplerin evidir. Kolektif bilinçdışının belli başlı arketipleri Gölge, anima-animus ve benliktir. Bunlar aynı zamanda, kişinin ruhsal olarak bir bütünlüğe ulaşması anlamına gelen bireyleşme sürecinin parçasıdır. Bireyleşme sürecinin ilk aşaması olan gölgeyle yüzleşme, kişinin gerçek benliğine ulaşmak için çıktığı yolculukta, bilinçdışının karanlık köşelerine attığı gölge özelliklerinin farkına varmasını temsil etmektedir. Kişi, ancak gölgesiyle yüzleştğinde, karanlık özellikleri üzerinde hakimiyet kurabilmektedir.

Tiyatro metinleri bu zamana kadar edebi metinler kadar arketipsel eleştirinin konusu olmamıştır. Kolektif bilinçdışının başlıca arketiplerinden gölge, tiyatro metinlerindeki karakterlerin motivasyonlarını daha katmanlı bir şekilde anlamak için oldukça işlevseldir. Çünkü gölge arketipi çoğu kez antagonist olarak oyunlarda ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla metnin merkezindeki çatışmanın bir parçasıdır. Böylece gölge, farklı oyunlarda farklı şekillerde imgeleşerek, karakteri bireyleşme sürecine davet etmektedir. Bu tez, seçilmiş oyunlarda protagonistin gölgesi olan bir kişi, durum, olay ya da ruhsal bir etkiyi ortaya koyarak, protagonistin bireyleşme sürecini tamamlayıp tamamlamadığını araştırmaktadır. Arketipsel eleştiri metinleri arketipsel boyutta yeniden analizini yapmaya yardımcı olmaktadır. Bu analiz, dramaturjik olarak metne farklı yorum imkanları vermekte, oyuncular ve sahneye koyucular için karakterleri ve durumu daha katmanlı bir şekilde anlama fırsatı yaratmaktadır.

ABSTRACT

Archetypal Criticism is a literary analyse method which based on Swiss psychoanalyst Carl Gustave Jung's Collective unconscious and archetype theory. The method has been used since the very beginning of the twentieth century. Jung explains the collective unconscious as the common experience store of humankind. As for the archetypes are instinctive unconscious substances. Archetypes can also be represented by numberless archetypal images. Besides, as the archetype of the story the myths, are home to the archetypes. The principle archetypes of the collective unconscious are the shadow, anima-animus and the self. Those are also the parts of the individuation process which means a person's reach for spiritual wholeness. Meeting with the shadow as the first step of the individuation represents the awareness of one's dark sides that have been thrown to the dark corners of the collective unconscious as travelling to the real self. A person can control his/her dark features only by confronting his/her shadow.

Theatre texts have not been the subject to archetypal criticism as much as the literary texts. The shadow, as being one of the principle archetypes of the collective unconscious, is rather functional for understanding deeply the motivations of the characters in theatre texts. Because the shadow archetype often comes up as the antagonist in the plays. Therefore it is a part of the central conflict. Thus in different plays, the shadow can appear as different images, invites the character to the individuation process. This thesis, searches if the protagonist of the play can complete his/her individuation process by revealing a person, a situation, an event or a psychic effect as the shadow of the protagonist. Archetypal criticism helps to reanalyse the texts in an archetypal dimension. This analyse, enables different dramaturgic interpretation and it creates the opportunity of deeper understanding of characters and the story of the play for the actors and the directors.

ÖNSÖZ

Yaşam yolculuğunda, çağlar boyunca yazılmış metinleri anlamaya çalışmayı seçmek, insanın önce kendi sonra da yaşamın gerçekliği üzerine düşünmeye sevk eden bir etki yaratır. Bu etkiyi lisans eğitiminde tanıştığım Fransız Edebiyatı sayesinde ilk kez on yedi yıl önce şiddetli bir biçimde hissettim. Çoğu kişinin yaşamın gerçeklerinden uzak bulduğu yazın dünyası, aksine gerçekliğin ta kendisi olarak var olan, sonu olmayan bir evrendir. Bu bağlamda da bu sonsuz evrenin kendisi gibi sonsuz bir anlam evrenine açılan sayısız kapısı vardır. Eğitim hayatım boyunca bu kapıların birçoğunu açıp içeri girme fırsatı buldum. Fakat doktora tezim için seçtiğim Kolektif Bilinçdışı ve Arketip Kuramı, gerçekliğe bakış açımı derinden etkiledi. Jung'un insan ruhunu tanımlama biçimi, benim yaşamı algılama biçimimle fazlasıyla örtüştü. İnsanın yaşam yolculuğunun, çok eski köklere olan bağıyla doğrudan ilişkili olduğu savı, beni en eski hikaye olan Adem ve Havva'ya kadar taşıdı. Gölge arketipi ise, tüm insanların içindeki gece ve gündüzün karanlık tarafıydı. İnsanın kendi gecesiyle yüzleşmesinin zorluğu, metinlerdeki karakterlerin karanlık taraflarını araştırma heyecanını doğal olarak tetikledi. Yıllardır zaman zaman karşılaştığım ve anlamaya çalıştığım bu karakterlerin dünyalarında bilinmeyen birşey olabilir miydi? Onların gerçekliğini anlamak, tiyatro metninin gerçekliğini değiştirir miydi? Benim için bir macera kadar heyecan uyandıran bu sorular, bu çalışmanın olduğu gibi olmasının sebebidir.

Başından sonuna kadar bitmesi gereken bir işten çok terapötik bir süreç olarak hayatımın altı yılında bana eşlik eden bu çalışma, kişisel olgunlaşma sürecimin de çok önemli bir parçası oldu. Ayrıca bu çalışma hayatta seçtiğim yolun benim için tek yol olduğunu bir kez daha anlamama sebep olmuştur. Öncelikle bu süreçte yanımda olan ve destek veren hocalarım Prof. Dr. Hülya Nutku, Prof Dr. Aslıhan Ünlü ve Yrd. Doç. Dr. Zuhale Çetin'e teşekkür etmek isterim. Benimle aynı yolu

yürüyen, tezimin her aşamasında zorlandığım anlarda benimle düşünerek ve tartışarak ilerlememe yardımcı olan, çalışmamı sağlayacak konfor alanını sağlayan sevgili eşim Onur Pelister'e sevgilerimi ve minnettarlığımı belirtmek isterim. Son olarak, benim bu satırları yazmamın sebebi, yaşamda ulaştığım ve bundan sonra ulaşacağım tüm güzel anların yaratıcısı olan çok sevgili ailem Leyla ve Ömer Yılmaz, eğitim hayatımda maddi manevi büyük katkısı olan sevgili amcam Ali Yılmaz ve kardeşim Cansu Sessiz ve bu sürece şahitlik eden tüm dostlarıma bana olan inançları, sabırları, destekleri ve herşeyin ötesinde sınırsız sevgi ve güvenleri için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Çünkü böyle çalışmalar, kişinin kendisi kadar aynı zamanda onu seven ve destekleyen kişilerin de eseridir.

Tuğçe Gözde Pelister

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

MİT VE ARKETİPSEL ELEŞTİRİ

1.1. Mit ve Arketip.....	18
1.2. Hikayenin Arketipi Olarak Mit.....	23
1.3. Dengeleyici Olarak Mit ve Katarsis.....	28
1.4. Mit Arketip ve Numinous.....	35
1.5. Mit ve Arketipsel Eleştiri.....	39
1.6. Jung, Yaratıcı Bilinçdışı ve Sonsuz Anlam.....	42

1.7. Arketipsel Eleştiri ve Uygulama Örnekleri.....	49
---	----

2. BÖLÜM

TİYATRO METİNLERİNDE GÖLGE

2.1. Gölgeye Dair Kısa Bir Giriş.....	55
2.2. Tanrının Karanlık Tarafı Olarak Gölge.....	57
2.3. Günah Keçisi Yaratın Gölge.....	81
2.4. Eyleme Geçiren ya da Durduran Gölge.....	102
2.5. Karanlık İkiz Olarak Gölge.....	119
SONUÇ.....	149
KAYNAKÇA.....	157

ÖZGEÇMİŞ

GİRİŞ

“Ruhun tamamen karardığı zamanlar olur, çünkü yeniden doğmaya ihtiyacı vardır”

Carl Gustave Jung (1934)

Yirminci yüzyılın başlarında, edebiyat ve tiyatro eleştirisi için birçok farklı yöntem kullanılmasına karşın, İsviçreli psikanalist Carl Gustave Jung’un analitik psikolojisi, metin inceleme alanında öne çıkmıştır. Bu alanda Sigmund Freud’un psikanaliz yöntemlerine rağmen Jung’un, sanata ve metinlere olan yaklaşımı eleştirmenler arasında daha popüler hale gelmiştir. Jung’un yükselişindeki sebeplerin başında, kaynağını Jung’un arketip kuramından alan arketipsel eleştirinin oldukça tercih edilen bir yöntem olarak kullanılması gelir. Jungçu eleştiri yöntemi olarak adlandırılan yaklaşım, aslında arketipsel ve bazen mitsel olarak adlandırılan eleştiri yöntemiyle birlikte anılmıştır. Hatta Jungçu yaklaşımın bu iki yöntemin alt grubu olarak görüldüğü de olmuştur. Yirminci yüzyılın ikinci yarısına başlıca altı eleştiri yöntemi ortaya konmuştur. Bunlardan biri psikanalitik eleştiridir. Diğerleri ise hem kültürel antropoloji ve hem de Jung’un yorumlarına dayanan mit eleştirisidir (Wellek, 1961: 103) Jung’un, arketip ya da mit eleştirisi üzerinde oldukça etkili olduğunu gösteren çok sayıda inceleme, antoloji bulunmaktadır. Ayrıca bu yöntemin ışığında yazılan kitapların, ve hatta tezlerin sayısı da oldukça fazladır (Van Meurs, 1988).

Jung’un düşünceleri üzerine çok sayıda çalışma yapılmıştır. Bunlardan biri de Morris Philipson’nın oldukça ayrıntılı bir inceleme olan *Outline of a Jungian Aesthetic* adlı kitabıdır. Philipson, Jung’un edebi yönteminin düşsel yanıyla ilgilenmenin önemli olduğunu ifade etmiştir. Philipson’a göre Jung, sembolik bir yapıtın toplum için rüya gibi sembolik bir deneyimi yaşayan bir kişinininkiyle benzer bir deneyim olduğuna inanmaktadır. Philipson’a göre Jungçu eleştirinin cevaplamaya çalıştığı soru, sembolik

bir sanat eserinin toplumun yaşamında neyi karşıladığı ve ruhsal öneminin ne olduğudur. Bu sorular cevaplandığında, bir edebi ya da tiyatral metnin görünmeyen yanlarına ulaşma şansı elde edilebilir (1963: 127-128). Philipson'ın Jung'un sanat eseriyle ilişkisini tanımladığı sözleri oldukça açıklayıcıdır:

“Jung, ruhsal önemi olan sanat eserlerinin tarihsel analizi için bir temel ortaya koymuştur. Jung'a göre sanat eserinin doğası, ortaya çıktığı dönemin özellikleriyle bağlantılı bir takım sonuçlara varma imkanı vermektedir. Jung, “Realizm ve Naturalizmin çağlarına etkisi ne olmuştur?” ya da “Helenizm ve Romantizmin anlamı nedir?” gibi sorulara psikolojik yorumun cevap verebileceğini öne sürmüştür. Jung'a göre bu akımlar, çağdaş zihinsel atmosferin en çok ihtiyaç duyduğu şeyin bilinçdışı öğelerini yüzeye çıkaran sanatsal eğilimlerdir. Bugün de geçerli olmak üzere sanatçı da kendi döneminin eğiticisidir” (1963: 130).

Jung'un analitik psikoloji yöntemi, kişideki ruhsal güçlerin dengesizliğiyle ilgilenmektedir. Yöntem, hem normal hem de normal dışı kabul edilebilecek kişilere uygulanabilmektedir. Jung için insanın gelişimi, belirli aşamalarla birbirinden ayrılmakta ve her bir aşama da bir arketiple nitelenmektedir. Jung kişisel bilinçdışının, tüm bastırılmış ya da unutulmuş öğeleri taşıdığına inanmıştır. Bu bağlamda kolektif bilinçdışı kavramını geliştirmiştir. Arketipler de kolektif bilinçdışının ayrılmaz parçalarıdır. Fakat, Sigmund Freud (kişisel bilinçdışı) ve Alfred Adler (bireysel psikoloji) gibi çağdaşlarından farklı olarak kolektif bilinçdışı kavramını ortaya koymuştur. Arketipler doğaları gereği tüm insanlık için ortaktır. Sayılarının sonsuz olduğu kabul edilmektedir. Kolektif bilinçdışında çeşitli imgelerle ortaya çıkmaktadırlar. Değişik şekillerde ortaya çıkan bu arketipsel imgeler de sonsuz çeşitliliktedir. Bu bağlamda Jung'un, yorumlamayı arketiplere dayandıran yöntemi, indirgemeci ya da öznel değil, aksine sonsuz ihtimallere açık derinlikli bir yöntem olarak tanımlanabilmektedir.

“Arketipler kanıtlanamayan doğaları sebebiyle, daha çok hipotez olarak nitelendirilebilir. Dolayısıyla anlamlarına tam olarak hakim olmak kolay değildir. Fakat arketipin belli özellikleri mevcuttur. Bunlardan en önemlisi ikilik özelliğidir” (Snider,

1991: 2). Bir arketipin ne tamamen iyi ne de tamamen kötü olduğu söylenebilir. Daha çok hem iyi hem kötü yanlarıyla bir dengenin kurulmasına yardımcı olur. Örneğin kişi ruhsal olarak dengesini yitirdiğinde rüyalar ya da fanteziler yardımıyla tekrar dengesini bulmaya çalışmaktadır. Bunun için de zihninde semboller, imgeler üretmektedir. Bu süreç, toplumsal boyutta kolektif bilinçdışında gerçekleşmektedir. Bir toplumun ruhsal olarak dengesi bozulmuşsa, bu sefer arketipler mitlerde, edebiyat ve tiyatro gibi türlerde kendilerini göstermektedirler. Bu yolla toplumun içinde yaşadığı çağın eksik yanları, arketiplerle dengelenmektedir. Jungçu analitik psikolojiye dayalı bir edebi eleştiri yöntemi de bir metnin, kişinin ya da toplumun ruhsal dengesine edebi anlamda nasıl bir katkıda bulunduğunu ortaya koyabilir. Bir metnin, Jungçu yöntemle incelenmesi, o metnin neden öyle bir metin olduğunu anlamaya yardımcı olabilir. Ve bunu, metnin ait olduğunu çağın atmosferinin, insan ruhuna olan etkisi bağlamında yapabilir.

Jung'un kolektif bilinçdışı ve arketip kuramı bağlamında yapılacak bir metin incelemesi için öncelikle arketip kavramını açıklamak gerekmektedir. Jung, arketip kelimesi yerine motif ve ilkel¹ imge kavramlarını kullanmış ve arketiplerin kolektif olduğunu söylemiştir. Jung'a göre arketipler, kendilerini çok çeşitli imgelerde ortaya koyarlar. Tüm insanlar ve tüm çağlar için ortaklırlar (1971: 443). "Mitler ve hikayelerde ortaya çıkan arketiplerin tıpkı rüyalarda ortaya çıkan bilinçdışı imgeler gibi" (1963: 72) olduğunu belirten Jung, arketiplerin ayrıca geleneksel edebiyat içindeki varlıklarını da bu bilinçdışı yapılarına bağlamıştır. Arketipler, bilinçli ya da bir zaman bilinç düzeyine çıkmış şeyleri değil aksine gerçekten bilinçdışı şeyleri temsil etmektedir. Arketipler, arketipsel imge olarak adlandırılan semboller ile mitlerde ve rüyalarda bilincin algılayabileceği düzeye çıkmaktadır (Jung, 1963: 75).

Jung'un, arketipin ne olduğuyla ilgili en bilinen tanımı, *Man and His Symbols* adlı makalesinde bulunmaktadır:

¹ Jung, ilkel kelimesini arkaik ya da mitolojik motiflerin anlamıyla uyumlu anlamında kullanmıştır (1971: 443)

“Arketip kavramı, çoğu zaman belli mitolojik imge ve motif anlamına geldiği sanılarak yanlış anlaşılmaktadır. Oysa onlar, bilinçli motiflerden ibarettir. Böylesi değişik temsillerin kalıtsal olduğunu düşünmek absürd olacaktır. Arketip, böyle temsiller şekillendirme eğilimidir. Öyle ki, bu temsiller, temel paternlerini yitirmeden değişiklik göstermektedir. Bu sebeple, düşman kardeşler motifinin birçok temsili varken, motifin (yani arketipin) kendisi aynı kalmaktadır” (1964: 67).

Jung’a göre arketipler kalıtsal değil daha çok içgüdüsel eğilimlerdir. Örneğin Jung, kuşların yuva yapmalarını, karıncaların koloniler halinde yaşamasını, kastettiği içgüdüsel eğilime örnek olarak vermiştir (1964: 67-69). Jung, bedeninin iç ve dış uyaranlara verdiği tepkileri, bilinç dışından gelen tepkiler olarak tanımladığı arketiplere benzetmiştir. Arketipler, “içgüdülerin bilinç dışı imgeleri” (Edinger, 1968: 6) olarak da kabul edilebilir. Arketipler kendilerine sonsuz sayıda arketipsel imgede temsil bulabilmektedir. Örneğin kötülük bir arketip olarak kabul edildiğinde, şeytan bu arketipin bir temsilidir. Aynı şeyi şeytan için de düşünebiliriz. Şeytan bir arketip olarak kabul edildiğinde, Mefistofeles arketipsel imgedir.

Jung, kolektif bilinç dışının belli başlı arketiplerini belirlemiştir. Gölge, Anima ve Animusun egonun üzerinde en fazla etkiye sahip arketipler olarak önemli olduğunu söylemiştir (1951: 8). Arketipler, egonun üzerindeki etkisi bakımından değerlendirildiğinde bilinç ve bilinç dışı kavramları önem kazanmaktadır. Ego bilinci, arketip ise bilinç dışını temsil etmektedir. Jung, egoyu basitçe kompleksler demedi olarak görmüştür. Jung’a göre egonun kendisi de bir çeşit komplekstir. Öyle ki bu kompleks bilincin ana eksenini oluşturmaktadır. Jung, egonun tüm bilinçli eylemlerin merkezi olduğunu ifade etmiş, bilinç ve ruhun benzer olmadığını söylemiştir. Çünkü ona göre ruh, tüm ruhsal içeriği barındırmakta fakat bu içeriklerin tümü egoyla ilişkilenebilmektedir (1971: 421-22).

Egonun karşıtı olarak kabul de edilebilecek Persona kavramı da bilinçli alanla ilişkilidir. Jung, persona kavramı hakkında arketip gibi uzun ve çeşitli tanımlamalar yapmamıştır. Persona, Jung’un bilinç dışı ve ego arasındaki ilişkiyi tanımlarken

kullandığı bir kavramdır. Persona, bireyin diğer bireylere karşı gösterdiği yüzüdür. Yani kişinin, belli bir mesafeyi koruyarak çevresiyle doğru iletişim kurmasına izin veren araçlardan biridir (Humbert, 1988: 51). Jung'un tanımına göre "persona, bireyin kendisi anlamına gelmeyen fakat bireysel uyum sürecine hizmet eden işlevsel bir komplekstir" (1971: 465). Jung, kavramın tanımınıysa kısaca şöyle yapmıştır:

"Temel olarak persona gerçek birşey değildir: aslen kişi ve toplum arasında, bir insanın nasıl görünmesi gerektiğine dayanan bir anlaşmadır. Bir ismi vardır, bir unvan alır, bir ofise sahip olur, öyle ya da böyle olur. Bir anlamda bunlar gerçektir, fakat insanın esas bireyselliğiyle kıyaslandığında sadece ikinci bir gerçekliktir. Bir anlaşmanın ürünüdür" (1953: 167-168).

Jung, insanın personayı özünü saklamak ve diğer kişilere kendini ideal göstermek amacıyla kullandığını belirtmiştir. Persona aslen bir maske gibidir. İnsan, bulunduğu toplum ve duruma göre bu maskeyi değiştirmektedir. Fakat "kişi, kendini personasıyla çok uzun süre özdeşleştirirse psikolojik krizler ve bozukluklar ortaya çıkacaktır" (Jung, 1968: 29-30). *Hamlet* buna örnektir. Hamlet, personanın olumsuz etkisi altında bir karakterdir. Babasının ölümünden duyduğu derin üzüntüyü hayaletin görünmesinden sonra derin bir intikam duygusuna dönüştürür. Akıl sağlığını kaybetmiş bir kişi gibi davranmaya başlar. Fakat bu davranışların sebebi, Claudius'tan intikam almaktır. Hamlet, intikam oyununun bir parçası olarak kendine bir persona belirler. Fakat, Hamletin kendiyi baş başa kaldığı zamanlar ve insanların arasındaki davranışları birbirinden oldukça farklıdır. Hamlet aslen deliliğini ve Ophelia'yı intikam almak için bir oyalama aracına dönüştürür. Fakat personasıyla gereğinden fazla kurduğu özdeşlik Hamlet için felaketle sonuçlanır.

Bir başka örnek ondokuzuncu yüzyıl tiyatrosundan Ibsenin *Nora* karakteridir. Nora birinci dünya savaşı sonrası modernleşen toplumda ataerkil baskınlığın esiri olan bir kadındır. Herşeyden önce iyi bir eş ve anne olmak görevleri vardır. Fakat içgüdüleri ona başka şeyler fısıldamaktadır. Nora evini terkederken, ilk defa kendi olabilmiş, personasından sıyrılıp benliğine kavuşmuştur. Yaşadığı toplumla arasındaki anlaşmayı bozmuştur. Aynı zamanda, Jung'un söz ettiği fazla özdeşlik hali de oyun boyunca

Nora'nın davranışlarında izlenmektedir. Bu özdeşliğin, Nora'ya intiharı dahi düşündürebildiği görülmektedir.

İnsan ruhunun dinamiklerinden olan ego ve persona bilincin sınırları içine girmektedir. Oysa bilinçdışı, egoyu ve personayı kapsamayan tüm ruhsal dinamiklerin ev sahipliğini yapmaktadır. Sadece bireysel bilinçdışı değil aynı zamanda kolektif bilinçdışı kavramını da ortaya koyan ve geliştiren Jung'tur. Jung, kolektif bilinçdışı düşüncesinin, kendisine ait olan ampirik kavramlar içinde belki de en çok yanlış anlaşılan düşünce olduğunu söylemiştir (1969: 42). The Archetypes of the Collective Unconscious adlı makalesinde kolektif bilinçdışının kısa ve öz bir tanımını yapmıştır:

“Kolektif bilinçdışı, insanın deneyim deposu olmasının yanında aynı zamanda bu deneyimin önceki hali, sonsuzluğu şekillendiren dünyanın bir imgesidir. Bu imgede belli özellikler, arketipler ya da başat karakterler, zamanın izinde billurlaşmıştır. Onlar yönetici güçler, tanrılar, egemen yasaların ve prensiplerin imgeleri, ve ruhun deneyim döngüsündeki tipik ve düzenli şekilde meydana gelen olaylardır” (Jung,1956: 105).

Kolektif bilinçdışı genelde bilincin gereğinden fazla tek taraflı hareket etmesi halinde devreye girmektedir. Bozulan dengeyi yeniden sağlamaktadır. Bunu bireysel olarak rüyalarda ve fantezilerde arketipsel imgelerle; kolektif manada da mitlerde ve edebiyatta gerçekleştirmektedir.

Bilinçdışının temsili olarak kabul edilebilecek bir diğer öge sembollerdir. Semboller, tıpkı arketipsel imgeler gibi bilinçdışı özlerin temsilleridir. Anthony Stevens, *Ariadne's Clue, A Guide to the Symbols of Humankind* adlı kitabında sembolü, sembolik değerini, içimizde uyandırdığı anlamlar ve duygulanımlar vasıtasıyla kazanan bir imge ya da şey olarak tanımlamış, ayrıca bu kazanım sürecinin nasıl işlediğini açıklayan çeşitli kuramlar arasında, Jung'un, arketip kuramında, evrim boyunca kazanılan uyumlu yapılar olarak açıkladığı arketiplerin, en tatmin edici açıklama olduğunu belirtmiştir (1998:12).

Sembolün arketipsel imge ve içgüdülerle doğrudan ilişkisi olduğu söylenebilir. Çünkü semboller, bilinmeyen ve gizemli kavramlarıyla ilişkilidir. Kaynağı ya da varlığı, bilinç düzeyinde açıklanmayan ya da algılanmayan herşeyin bir temsile ihtiyacı olduğu varsayımı, sembollerin de bu iki kavramla bağlantılı olduğunu ortaya koyacaktır. Zaten önceden belirtildiği üzere, arketiplerin de temsil edilmek için sayısız arketipsel imgeye ihtiyacı vardır. Jung, arketiplerin ayırt edici psikolojik geçerliliklerini tanımlarken arketipsel imgelerin sembolik doğalarının altını çizerek arketiplerden sembolik formülasyonlar olarak bahsetmiştir (1971: 377).

“Bir kelime ya da imge, açık ve doğrudan anlamının ötesinde bir anlama işaret ettiğinde semboliktir. Hiçbir zaman kesin olarak tanımlanamayan ve tamamen açıklanamayan daha geniş bir ‘bilinçdışı’ yönleri vardır... Zihin, sembolü keşfederken, mantığın kavrayışının ötesinde yatan düşüncelere yönelmektedir’ ” (1964: 4).

Bilinç ve kolektif bilinçdışı arasındaki iletişim, bilinmez olan arketipleri temsil edilebilir hale getirmektedir. Yani bir deyişle bilinmeyenin bilinmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla bilinen-bilinmeyen karşıtlığı arketiplerin ve kaçınılmaz olarak arketipsel imgenin sembolik doğasında saklıdır. Jung’un arketipsel imgeleri sembollerle karşılaştırması ilgi çekicidir:

“Eğer gerçek olsalardı, sembol değil gerçek bir fenomen yani dolayısıyla sembol dışı olurlardı...ve eğer tamamen gerçekdışı olsalardı, gerçek herhangi birşeyle ilişkili olmayan, dolayısıyla sembol de olmayan boş bir düştən ibaret olurlardı” (1971: 111).

“Sembol...gerçek ve gerçek olmayan arasındaki antitezi birleştirir, çünkü sembol bir yandan ruhsal bir gerçeklikken (yeterlik açısından), diğer yandan da fiziksel gerçeklikle hiçbir şekilde örtüşmemektedir” (1971: 128-129).

Böylece Jung, sembollerin salt ruhsal ya da salt gerçeğin yansıması olarak nitelendirilmesinin yetersizliğinin altını çizer. Benzer bir çift yönlülük arketip için de geçerlidir. Bu bağlamda Jung’un arketipin sembolik doğasını gerçeklik kavramıyla açıklamaya çalışması çok şey ifade etmektedir. Arketipin imgesel boyutta gerçek ve insan ruhuyla bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. Boş bir düştən ibaret olmayan, temsil

edildiği imgelerle iletişim kuran, birşey anlatan göstergeler olarak nitelendirilebilmektedir. Arketipler, aklın ve mantığın kabul edemeyeceği türden göstergeler değildir. Sanatta duygu ve düşüncenin, kendine ait mahrem köşelerde saklanmadığı bir zamanda arketipsel imge, sembolik özelliği sayesinde her iki alanı da temsil edebilecek niteliklere sahip olduğunu göstermektedir. “Onlar düşünce olduğu kadar duygudurlar...” (Jung, 1966: 66).

Gerçek yaşamın dışında semboller, doğada ve yeryüzünde var olan bir takım şekillere ya da imgelere benzeyebilir. Edebi metinlerde, mitlerde ya da masallarda ise bu tip semboller, motif ya da leit motif olarak kendini gösterebilir. Örneğin *Kanlı Düğün*’de sevgililerin karanlıkta yolunu aydınlatan dolunay, Lady Macbeth’in ellerinden çıkaramadığı kan, bazen de Çehov’un *Martısı* olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat semboller yalnızca doğa değil aynı zamanda bilinçdışı dünyaya da ait olarak kabul edilebilir. Bilinçdışı birtakım semboller ego sayesinde bilince taşınmaktadır. Arketipler, bilinçdışı öğeler olarak imgelerle temsil edilmektedir. Kendilerine ait aşkın bir işleve sahip oldukları söylenebilir. Arketiplerin aşkın işlevi “sembol olarak ortaya çıkan karşıtlıkları dengeleyen işlev” (Samuels, Shorter ve Plaut, 1986: 150) olarak tanımlanmıştır.

Gerçek yaşamda insanın hikayesi ve gelişimi de tıpkı mitler ve masallar gibi bir tür maceradır. Bu macerayı Jung, *bireyleşme süreci* olarak adlandırmıştır. Bu süreç her zaman açık seçik ortada olmayabilir. Edebi metinler, yine bu süreçleri sembolik olarak barındırabilir. Bireyleşme süreci, Jung’un bilinçdışı psikolojisinde basitçe bilincin bilindisiyle karşılaşmasıdır. Jung, kavramı şu şekilde tanımlamıştır: “Bireyleşme tek, homojen bir birey anlamına gelir ve ‘bireysellik’ içimizdeki en derin duyguları, şehveti ve eşi benzeri olmayan biricikliğimizi kucakladığından, aynı zamanda kişinin kendisi olması anlamına da gelmektedir. Bu yüzden bireyleşmeyi, ‘kendine gelme’ ya da ‘kendini gerçekleştirme’ olarak tercüme edebiliriz” (1953: 182).

Bireyleşme sürecinde egonun oldukça önemli kabul edilebilecek bir rolü vardır. Süreç boyunca egoyu kolektif normlardan koparmadan, kişinin kendinin ve iç dünyasının farkına varması hedeflenmektedir. Bireyleşme süreci, arketiplerin etkili olabilecekleri bir süreçtir. Arketiplerin aşkın doğaları, onların önce bir imgeyle temsilini zorunlu kılmıştır. Kişinin bu imgelerle bütünleşip, bilinçdışıyla iletişime geçmesi bir süreçtir. Bu süreç psikolojiktir. Jung bu psikolojik sürece, birey bu sürecin merkezinde olduğu için bireyleşme dememiştir. Tersine bireyin kolektif bilinçdışıyla kucaklaşması olduğunu düşünmüştür (Jung, 1971).

“ The Relations Between Ego and the Unconscious adlı çalışmamda sadece bilinçdışı ve onun doğasıyla ilgili birşeyle ilgili meşguliyetimi tartışmışım fakat bilinçdışının kendisiyle ilgili fazla birşey söylememiştim. Fantezilerim üzerine çalıştıkça farkettim ki, bilinçdışı değişikliğe uğruyor ya da değişiklik üretiyor. Simyayla ilgili bilgim arttıkça bilinçdışının bir süreç olduğunu ve ruhun, egonun bilinçdışı özlerle olan ilişkisi sayesinde dönüştüğünü ya da geliştiğini farkettim. Kişisel vakalarda bu dönüşüm rüyalar ve fanteziler üzerinden okunabilir. Kolektif yaşamda dönüşüm, temel olarak bazı dini sistemler ve bu sistemlerin değişen sembollerinde birikirler” (Jung, 1963: 209).

O halde bireyleşme süreci bilinçdışı bir süreçtir. “Bilinçdışı şekilde işlediğinde kendini, inananlara ilham veren kolektif semboller, mitler, dinler ve felsefelere yansıtmaktadır” (Humbert, 1988: 117). Fakat önemli bir noktaya değinmek gerekmektedir. Bireyleşme, bireycilik ya da bireyselleşme gibi kavramlarla karıştırılmamalıdır. Jung’a göre, bireyleşme sürecini yaşayan kişi kendi dünyasına kapanmaz. Aksine bir bütün olmak için uğraşır. Bireyleşme yaşamın akışına etki eden, onu dönüştüren bir süreçtir. Egonun kolektif bilinçdışıyla yüz yüze gelmesidir. “Ego ancak gölgeyle karşılaştığında ya da anima ve animus, aslen yansıtıldığı harici imgelerden ayrıldığında bireyleşmeyi deneyimlemektedir. Bireyleşme her zaman öznenin dönüşmesine yarayan bir çatışma formunu almaktadır” (1988: 117).

Bireyleşmenin bir çatışma formunu alması bu tez için önemlidir. Temel olarak, metinlerdeki çatışma zaten tiyatro için vazgeçilmez bir unsurdur. Çatışan tarafların birlikteliği bireyleşme sürecinde oldukça önemlidir. Bu birliktelik tarafların bir tanesini

görmezden gelerek ya da çatışmadan kaçınmak adına uyum sağlamaya çalışmak olarak değerlendirilmemelidir. Bu durum daha çok kendiyle ve dünyayla uyumlu, kolektif olana entegre olabilen bir ruhsal duruma ulaşabilmek olarak anlaşılmalıdır (Jung, 1971).

Bireyleşme sürecinde, çatışan bilinçdışı dinamiklerin bir özneye ihtiyaçları vardır. Özne bilinçdışı dinamiklerle, arketipsel imgeler aracılığıyla yüzleşmeli ve çatışan taraflar arasındaki dengeyi kurabilmelidir. Böylece arketipsel imgeler öznenin dönüşümüne yardımcı olacaktır. Jung da, bireyleşme sürecinin amacının ve motivasyonunun, karşıtların birlikteliği olduğuna inanmıştır. “Bazı kişiler bu süreci farkında olmadan yaşarlarken, bazıları sürecin sadece bir kısmını tamamlayabilmektedir” (Aranson, 1972: 34). Fakat unutulmaması gereken şey “bireyleşme kesin olarak söylenebilir ki bitmeyen bir süreçtir; devam eden bir süreç, bir mücadeledir. Birçok insan bireysel farkındalığa yani bütünlüğe ulaşamamaktadır” (Snider, 1991: 11).

Jung’a göre bireyleşme süreci iki dönemde deneyimlenmektedir. İlki, hayatın ilk dönemini kapsamakta ve kişinin dış dünyaya adaptasyonunu ilgilendirmektedir (1991: 11). “Kişinin baskın davranış tiplerinde farklılaşma, egonun bütünleşmesi ve kişinin kendine uygun bir persona yaratması bu dönemde gerçekleşmektedir” (Jacobi, 1968: 108). Jung, bireyleşme sürecinin ikinci dönemini, kişinin “içsel, biricik benliğini keşfettiği dönem olarak değerlendirmiş, bireyleşme sürecinde başarıyla geçilen aşamaların herbirini sembolik bir ölüm ve yeniden doğuş” (1991: 14) olarak tanımlamıştır. Jungçu yazar Von Franz, kahraman olarak tanımladığı bireyin, kişilik incinmesi ya da varoluş endişesi gibi ruhsal sıkıntıların kılığında bir çağrı sonucu bireyleşme sürecine adım attığını söylemiştir. İkinci aşamanın gölgenin, ardından anima ve animus ve sonunda da Ben’in fark edilmesi olduğunu ifade etmiştir (1964: 166-229).

Jung’un ve Jungçu yaklaşımı benimsemiş birçok yazarın önemini belirttiği görülen bireyleşme sürecinin bir gerçeği olan gölge, anima ve animusu tek tek açıklamak gerekmektedir. Çünkü metinlerin Jungçu bakış açısıyla analizi temel olarak

bireyleşme sürecinin bir analizi olarak değerlendirilebilir. Tiyatronun da içinde olduğu tüm edebi türler, bu sürecin başarılı ve başarısız yanlarını ortaya koyabilir. Bireyin bir bütün haline gelip gelemediğini analiz edebilir.

Farklı aşamalardan oluşan bireyleşme sürecinin ilk aşaması bireyin gölgesiyle karşılaşmasıdır. Gölge kolektif bilinçdışının bir arketipidir. Fakat Jung, “genel anlamda gölgenin, bilinçdışının özlerinden biri olduğunu”(1951: 8) ifade etmiştir. Kıyaslayarak açıklanırsa gölge, öncesinde bahsi geçen personanın aksine kişinin toplumdan bilinçli olarak saklamak istediği tarafıdır. Gölge, kişiyle aynı cinsten bir başkasıyla temsil edilebildiği gibi, toplumsal bir mesele ya da eğilimle de temsil edilebilmektedir.

Gölge, bir kolektif bilinçdışı özü olarak ilk defa Jung’un tanımladığı bir kavram değildir. Bu noktada, Freud’un bastırılmış özler tanımıyla benzerlik göstermektedir. Jung, kolektif bilinçdışıyla ilgili çalışmalarında süreçleri açımlayan bir modelleme yerine, bilinçdışı dinamiklerin etki alanındaki nesneyi merkeze koymuştur. Bireyin kolektif bilinçdışı süreçlerini nasıl yaşadığı ve bu süreçler sonunda ruhsal bir bütünlüğe kavuşup kavuşmadığını incelemiştir.

Gölge, bu özler içinde en gözle görülür olanıdır. Gölgenin imgeleşen temsilleri, bireylerin rüyalarında ve fantezilerinde ortaya çıkmaktadır. Bu imgeler, bireylerin tek taraflı oluşlarına bir vurgudur. Birey, ruhundaki bilinçdışı etkileri hangi derecede görmezden gelirse, gölge o derecede imgeleşmektedir. Zamanla, yüzleşilmeden baskılanmaya devam ettiği takdirde daha baskın ve rahatsız edici bir hale gelmektedir.

Zaman ve toplumsal süreç, gölgenin biçim değiştirmesinde etkilidir. Bir diğer nokta ise, kolektif bilinçdışının diğer özlerine göre gölgenin daha değişken ve hatta bir anlamda da gelişen bir öz olmasıdır. Bunun sebebi, bireylerin hangi şeyleri kişisel ve kolektif bağlamda görmezden geleceğinin belirsizliğidir. Genel hatlarıyla bir çerçeve belirlemek tabiki mümkündür. Buna rağmen daha geniş bir perspektifte, gölgenin temsilleri, tıpkı sayısız arketipsel imgeler gibi çoğaltılabilecektir. Jung, “Küçük, siyahi bir kölenin bana eşlik etmesi ve öldürme konusunda resmen inisiyatif alması, ilkel

gölgenin somut örneğidir” (1963: 181) diye tanımladığı gölgeyi kendiyle aynı cinsiyete sahip karanlık ve ilkel bir imgeyle tarif etmiştir. Aynı şekilde düşündüğümüzde, gölge imgesinin de bireyle belli bir karşıtlığa sahip olması öngörülebilir. O halde “kaba güç kullanmaya yatkın bir adamın, başı derde girdiğinde yardıma muhtaç kimsesiz bir çocuğa dönüşmesi” (Humbert, 1988: 49) gibi basit bir durum gölge temsiline örnek olabilir”.

Gölgeyi, bireyin olmak istediği fakat olamadığı kişi ya da tercih etmediği özellikler olarak da tanımlayabiliriz. Bu durum, bireyin ne olduğu ya da ne olması gerektiğini sorgulamasına neden olur. Basit bir bastırma duygusunun sınırları aşılar ve ortaya bir kimlik problemi çıkar. Dolayısıyla gölge, kişinin kendi dünyası ve toplumda belirlediği yolların, ilişkilerin, değer yargılarının ve daha bunun gibi birçok değişkenin bir sonucu olarak görülecektir. Ruhun farklı özlerinin bilince gölge arketipinin imgeleriyle taşınması, bu imgelerin, bireyin hikayesine ortak olması anlamına gelmektedir. Kişi eğer, kendinin ve ruhunun farkına tam olarak varabilirse, gölgenin çok çeşitli hallerde dünyasında ve çevresinde olduğunu görebilir. “Gölge, herşeye rağmen sonsuz antagonist olarak kalmaktadır çünkü kişinin kendi gelişiminin sonucuna göre başka biçimler alarak yeniden doğmaktadır.” (1988: 50).

Gölge, bilinçdışı bir arketip olarak, bilinci temsil eden egonun karşıt özü olarak değerlendirmek mümkündür. Gölge her zaman yansıtılmaya muhtaç bir arketip olarak görülmektedir. Bilince taşınamayan etkiler olarak, zaman içinde kişinin kaldıramadığı bir yük haline geldiğinden kişi, yakın çevresindeki ilişkilerine gölgesini yansıtma eğilimindedir. Kişi, yansıtmak yerine gölgesiyle yüzleşmeyi seçer ya da buna mecbur kalırsa, kişinin öfkesini, şaşkınlığını kendine yansıtması ihtimal dahilindedir. Çünkü gölge egoyu şaşırtacak ve onu alışık olduğu yerde rahatsız edecektir. Dolayısıyla ego için karanlık bir deneyim döngüsü haline gelecektir. Fakat gölgesiyle yolculuğunu zor olsa da tamamlamaya en azından yaklaşan birey, bilinç için ideal olan bir denge ve bütünlük haline ulaşacaktır. Shakespere’in *Fırtına* oyununda Caliban, Jung’un yaptığı tanımlamalara birebir uygunluk göstermektedir. Karanlık yeraltı dünyasının kötü bir

temsili olarak (Aronson, 1972: 191-92, 258-59) gölgesini Prospero'ya yansıtmakta ve kendi özünden bihaber varolmaktadır. “Prospero ise bireyleşme sürecini tamamlamış ve tehdit altında hissetmeksizin gölgesiyle yüzleşme cesaretine sahiptir” (Snider, 1991: 15). Burada Prospero'nun gölgesini tamamen benimsememesi, basitçe gölgenin bir başkasında temsil bulmasıdır (1951: 9).

Bireyleşme sürecinin sonraki aşaması erkek için anima, kadın için ise animusuyla uzlaşmaya varmasıdır. Anima erkeğin içindeki kadınsı, Animus ise tersi olarak kadının içindeki erkeksi yönlerdir. Anima ve animus ruh imgesinin arketipsel figürleri olarak tanımlanabilir. “Her zaman tamamlayıcı ve karşı cinse yönelik bir duruşa sahiptir. Kişinin kendisiyle olduğu kadar karşı cinsle olan ilişkisine de etkilidir. İçimizde taşıdığımız karşı cinsin bir temsilidir” (Jacobi, 1968: 114). Jung animayı, bir erkeği kolektif bilinçdışına bağlayan içsel fonksiyonların simgesi olarak görmüş ve kolektif bilinçdışının anima şeklinde kendini erkeğe gösterdiğini (1968: 99) söylemiştir.

Jungçu psikanalist Von Franz ise animayı daha ayrıntılı olarak “tüm belirsiz duygu ve ruh halleri, kehanet içeren önseziler, irrasyonel şeylere olan açıklık, aşk kapasitesi, doğaya karşı yaklaşım, ve en önemlisi bilinçdışıyla olan ilişki bakımından tüm kadınsı psikolojik eğilimlerin bir simgesi” (1964: 177) olarak tanımlamıştır. Bir erkek bu duygularla yüzleşmediğinde kendini karşı cinsten ayıran özelliklerini yitirme riskiyle karşı karşıya kalabilir. Jung, evli bir erkek bu duruma düşerse, karısının erkek üzerinde gayri meşru bir otorite kurabileceğini ifade etmiştir (1953: 208). Bu durum erkeğin kadının isteklerine ya da kadına özgü ruh hallerine yenik düşmesi olarak yorumlanabilir. Örneğin Macbeth, aslen cadıların kehanetlerinden çok Lady Macbeth'in kendisini yönlendirmesiyle Duncan'ı öldürmüştür. Lady Macbeth'in iktidar tutkusunu kolaylıkla uygulamaya girişmiştir. Ruhunun derinliklerinde olduğunu farketmediği bu uzlaşmamış tutkular hem kendinin hem de Lady Macbeth'in mahvına sebep olmuştur.

Lady Macbeth, kadının içindeki animus için de örnek olarak kabul edilebilir. Animusu tarafından ele geçirilen bir kadın, güç elde etmekle ilgilenmektedir. Özellikle

negatif animus etkisi “kabalık, umursamazlık, boş konuşma ya da suskunluk, inatçı ve şeytani düşünceler” (Von Franz, 1964: 193) olarak kendini göstermektedir. Lady Macbeth örneğinde, erkeklere özgü siyasi bir güç hırsı söz konusudur. Cesaretiyle Macbeth’i ikna etmeyi başarır. İşledikleri cinayetin vicdan azabını karısından önce yaşayan Macbeth’i soğukkanlılıkla sakinleştiren Lady, ancak oyunun sonuna gelindiğinde ruhsal olarak çöküntüye uğrar. Fakat o ana kadar kadına özgü bir zayıflıkla kendini bırakan Macbeth’tir.

Bireyleşme sürecinde gölge, anima ve animusla olan varsayımsal uzlaşının son aşaması bireyin kendini gerçekleştirmesidir. Bu uzlaşım varsayımsal kabul edilmektedir çünkü “Benlik, kişiliğin birliğini bir bütün olarak ifade eder” fakat “bir dereceye kadar deneyim potansiyeline açıktır ve bu manada varsayımsaldır” (Jung, 1971: 460). Jung, kendi deyimiyle üstün insan olarak adlandırdığı kişileri Benlik arketipinin sembolleri olarak görmüştür. Bunlar kahraman, kral, kahin ya da kurtarıcı gibi sembollerdir. Ayrıca geometrik şekiller, hayvanlar, taşlar ya da mücevherler de bu semboller içinde kabul edilmektedir. Arketipler daha önce de belirtildiği gibi sonsuz sayıda sembolle ifade edilmektedir.

Kişinin bireyleşme sürecinde yukarıda bahsi geçen öğelerle uzlaşımı için kendisine rehberlik edecek kimselere ya da durumlara ihtiyacı vardır. Yaşlı Bilge Adam ya da Kadın yardımcı olacak rehberler olarak kabul edilmektedir. Edebiyat ve tiyatrodan ise kahramana yol gösteren rehberlerdir. “Yaşlı Bilge Adam ve Kadın Benlik tarafından temsil edilen en yüce bilgelik ve bütünlük olarak tanımlanabilir. Bazen yaşlı kahramanlar için bilgelik gençlik olarak ortaya çıkabilmektedir” (Von Franz, 1964: 196-198). Tiyatroda ön plana çıkan Yaşlı Bilge örneklerinden biri yaşlı Teresias’tır. Teresias, Oidipus’un şehirdeki veba salgının sorumlusunu bulması için onu yönlendirmiştir. Oidipus’un yaşadığı trajedi de aslen benliğini bulması için bir yoldur. Öncesinde yaşadığı olaylar Oidipus’un yolculuğudur. Bu yolculuğun sonunda, gerçekleri görmesi için Teresias ona rehberlik yapmıştır. Yaşlı Bilge Kadın örnekleri de yol gösterici ya da iyileştirici olarak kabul edilebilir. Yaşlı Bilge Kadın her zaman yaşlı

olmak zorunda olmayabilir. Doğaüstü atmosfere sahip oyunlarda, Tanrıça, büyücü, peri ya da cadı olarak da bulunabilirler. Burada önemli olan bilge ya da bilici özelliklere sahip olmasıdır.

Benlik arketipinin belki de en bilinmez fakat en derindeki bilinçdışı imgesi Tanrı imgesidir. İnsan ve tiyatro kahramanları için varoluşsal bir sorunsal bağlamında kendini gösterebilmektedir. Tanrının kendisi olmasa da temsili Tanrı arketipi olarak adlandırılmaktadır. Jung'a göre, insanların fiziksel olarak iyileşebilmelerinin yolu, ruhsal olarak tatmin olmaktan geçmektedir. Tanrısal olanı sadece din yoluyla değil, aynı zamanda bireyleşme yolculuğuyla da bulmanın mümkün olduğuna inanmıştır. Örneğin Samuel Beckett'in, *Godot'yu Beklerken* oyununda, görülmeyen, hep beklenen ama gelmeyen bir Tanrının peşine düşülmüş olduğu söylenebilir. Varoluş sorunsalının yoğun olarak oyunlara yansıdığı yirminci yüzyıl ve sonrası tiyatrosu, kahramanların ruhsal bütünlük arayışına sahne olmuştur. Ya da postmodern dönemde ruhsal bütünlüğünü yitirmiş birey, tanrısal olana sığınma ihtiyacı duymuştur.

Jung, Tanrı kavramını değişik bir açıdan tartışmaya açmıştır. Tanrı imgesi, bireyleşme sürecinin ilk aşaması olan gölgeyle karşılaşma anıyla da yakından ilişkilidir. Bilinçdışı ve bireyleşme sürecinin dışına çıkmayan bu tartışma, tiyatro oyunlarında Tanrı imgesinin nasıl belirlenebileceğine ışık tutmaktadır. Jung'un Tanrı imgesiyle ego arasında kurduğu bağ, tartışmanın çıkış noktasıdır. Jung, bu bağı ortaya koyarken, buradaki Tanrı imgesinin psikolojik olduğunu belirtmiştir. Temel olarak Tanrının kendi varlığını sürdürmek için imgesinin bir başka şeyde temsil edilmesini isteyeceği önermesi söz konusudur. Dolayısıyla kendini insanın egosuna yani bilincine yansıtmıştır. Kendini insan suretinde yaratmıştır. Bu durumda Tanrının bir iyi bir de kötü tarafı vardır. Jung, iyi tarafın İsa, kötü tarafın şeytan olduğunu söylemiştir. Şeytan Tanrının gölge tarafıdır. Bu taraf, insan yaşamına kötülük olarak yansımıştır. Bireyleşme sürecini elzem kılan karşıtların uzlaşması ve Benlik'le bütünleşmenin temeli de, bu ilk karşıtlığa dayanmaktadır. Jung'a göre Tanrı insan ırkının devamını istemektedir. Tıpkı çocuklarının yaratıcısı olarak ebeveynlerin, kendi genlerini çocuklarının devam

ettirmesini istemesi gibi, Tanrı da varlığının insanda temsilini arzulamaktadır (Edinger, 1996: 51-77).

Tanrının olup olmadığı ya da varsa ona ulaşabilme sorunsalı, insanlık için bilinmezliğini her zaman korumuştur. Jung'un psikolojinin sınırları içinde yaptığı tanımlama ve tartışma çerçevesinde, insanın egosu (bilinç) ve gölgesi (bilinçdışı) arasında verdiği mücadele ve ara aşamalar sonunda bireyleşme sürecini tamamlayabilmesi önemli bir mücadeledir. Bu mücadele, varoluş ve yaratılış gibi arketipsel fenomenlerden bağımsız değildir. Bu içsel yolculuğu tamamlayan kişiler kendini gerçekleştirmiş kişilerdir. Belki de tiyatro oyunlarında, zaman olarak en geniş manada izlenebilecek döngü bireyleşme sürecidir. İnsanın hayat yolculuğunun farklı aşamalarını yansıtan oyunlar Jung'un bilinç ve bilinçdışı psikolojisi ışığı altında farklı şeyler söyleyebilir. Jungçu analiz yönteminin metinler için tek yöntem olmadığı açıktır. Fakat keşfedilmemiş bazı noktaları ortaya koymak konusunda pozitif bir beklentiye de imkan vermektedir.

Arketipsel eleştirinin hedefinde her zaman bir hikaye olmuştur ve bundan sonra da olacaktır. Hikayeler insan yapımı ve insanı ilgilendiren anlatılardır. Bu anlamda, hem hikayenin arketipi olarak, hem de bu hikayenin yaratıcısı insanın serüveni olarak mit, bu çalışmanın yol haritasında önemli bir duraktır. Mitlerin, yeryüzünde bilinen tüm hikayelerin kaynağını oluşturması onu, genelde tüm edebi metinler, özelde tiyatro metinleri için bir referans haline getirmektedir. Mit, insanın bilinçdışında, kendi hikayelerini yeniden ve yeniden yaratmak için zaman içinde biriken tüm malzemenin bir yansımasıdır. O halde mitler öncelikle arketip ve bağlantılı olduğu çeşitli kavramlar, metinleri analiz etmek için farklı anlamlar barındırmaktadır. Birinci bölümde, arketipin mitle ilişkisi ve Jung'un arketipsel eleştiriye katkıları açıklanmaya çalışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MİT VE ARKETİPSEL ELEŞTİRİ

BİRİNCİ BÖLÜM

MİT VE ARKETİPSEL ELEŞTİRİ

1.1 Mit ve Arketip

Bu bölümde mit ve mitlerin arketipler ve dolayısıyla arketipsel imgelerle ilişkisi üzerinde durulacaktır. Bunun sebebi en açık şekliyle, mitin bu çalışmanın bakış açısına insana ve onun dünyasına ait hikayenin arketipi olarak kabul edilmesidir. Bu ön kabul elbette dayanaksız değildir. Mitin en basit tanımı ve yapısal özelliklerinin yanında, imgelerle olan doğrudan ilişkisi bu kabulü güçlendirmektedir. Amaç, arketiplerin içkin olduğu, yani bir anlamda arketiplerin yuvası olarak kabul edilebilecek mitlerin, yaratılış hikayelerinden günümüz modern metinlerine kadar sonsuz kere tekrar eden özlerini açıkça ortaya koymaktır. Anlaşılacağı üzere mitler, özellikleri ve hikaye yaratma kabiliyetleri bakımından ele alınacaktır. Bu, ilkel kabul edilen toplumların ve modern insanın mit yaratma eğilimleri, ve bu yaratıları kullanma şekilleri bakımından dikkat çekicidir.

Jung, kolektif bilinçdışı ve arketip kuramını oluştururken, öncelikle insan ruhunun dinamikleri ve derinlerde yarattığı imgelerden yola çıkmıştır. Karşıtlıkların birlikte denge içinde varoluşunun insanın bir bütün olmasının anahtarı olarak görmüştür. Peki o halde, insan öncesi zamanlara ait olduğu kabul edilen mitler, insanın kolektif bilinçdışı dinamikleriyle nasıl bu kadar yakın ilişki içinde olabilir? Bu ilişki hangi bakımlardan hikayelerin devamlılığını sağlamaktadır? Son olarak mitler arketipsel eleştiri yöntemine hangi açılardan şekil vermektedir? Bu soruların cevapları, yukarıda bahsedilen bağlamlarda verilmeye çalışılacaktır.

Mitin yaşayan bir yapıya sahip olduğuna inanan Mircae Eliade'nin mitin sözcük anlamı ve ardından ilkel mitoloji ve gerçek-uydurma karşıtlığı çerçevesinde mite olan yaklaşımı başlangıç için aydınlatıcı özellikler taşımaktadır:

“Yarım yüzyıldan daha uzun bir süredir, Batılı bilginler mitlerin incelenmesini, söz gelimi XIX. yy’ınkiyle açıkça çelişen bir bakış açısı içine yerleştirmişlerdir. Tıpkı kendilerinden öncekilerin yaptığı gibi, *miti*, terimin yaygın anlamıyla yani “fabl”, “uydurma”, “kurmaca” olarak ele almak yerine, onu, arkaik toplumlarda anlaşıldığı biçimiyle benimsemişlerdir; bu gibi toplumlarda mit, tersine, “gerçek bir öykü”yü belirtir, üstelik de kutsal sayıldığı, örnek oluşturduğu ve anlamlı olduğu için son derece değerlidir. Ancak “mit” sözcüğüne yüklenen bu anlamsal değer, onun gündelik dildeki kullanımını oldukça anlaşılmasız kılar. Nitekim, bu sözcük günümüzde “kurmaca” ya da “hayal” anlamında olduğu kadar, özellikle etnologlar, toplumbilimciler ve din tarihçileri arasında yaygın olan “kutsal gelenek, en eski vahiy, örnek gösterilecek model” anlamında da kullanılır” (2001: 11).

Bu alıntı, mitin kolektif bilinçdışı ve arketiplerin özellikleriyle yapısal benzerliklerin bir kısmını içermektedir. Örneğin gerçek-hayal ya da gerçek-uydurma karşıtlığı içinde tanımlanmaya çalışılması, arketipin aslında görünmeyen fakat hissedilen aşkın özelliği; arketipsel imgenin ise temsil edilebilme kabiliyetiyle uyumludur. Ayrıca, etnoloji, din tarihi ve sosyoloji gibi bilimlerin miti tanımlamaya çalışmaları arketiplerin, insanın bireysel ve kolektif olanla doğrudan ilişkisiyle örtüşmektedir. Tabi en önemli ve göze çarpan kısmı mitin “örnek gösterilecek model” anlamını taşımasıdır. O halde mit, arketipsel hikaye olarak kabul edilebilecektir. Ayrıca Eliade, mitin “örnek gösterilecek model” tanımlamasını destekleyip, mitin yaşayan bir hikaye olarak hala varolduğu toplumları kastederek, “yaşayan mit değişinden insan davranışı için model oluşturması ve bu yolla yaşama anlam ve değer kazandırması” anlamını çıkarmıştır (2001: 12).

Fakat Eliade’nin, farkında olmadan ya da kasten Jung’un kuramına karşı çıkan bir açıklaması vardır. Eliade, bazı kültürlerde birçok davranışın mitsel tutumlar çerçevesinde olduğunu ifade etmiş ve modern insan tarafından garip bulunduğunu ima etmiştir. Bir anlamda da aşırı bulmuştur:

“Çünkü bunların anlaşılması, yine bunların -içgüdülerin patolojik bir yoğunlaşması, hayvanlara özgü ya da çocukça davranışlar olarak değil de- insana özgü olgular, kültür olguları, düşünceden doğan yaratı olarak kabul edilmesi gerekir. Bu durumda başka seçenek yoktur. İnsan, ya bu gibi

aşırılıkları, kabileler “uygarlaştığında” tümüyle ortadan kalkacak tek tük “vahşilik” durumları olarak kabul edip yadsımaya, önemsizmiş gibi göstermeye veya unutmaya çalışacaktır; ya da bu tür aşırılıkları açıklayan, doğrulayan ve onlara dinsel bir değer veren mitsel geçmişleri anlama sıkıntısına katlanacaktır. Bu sonuncu tutum, kanımızca benimsenmeye değer tek tutumdur. Benzeri davranışlar, yalnız ve yalnız tarihsel-dinsel bir bakış açısı içinde kültür olguları olarak ortaya çıkabilirler ve taşıdıkları, çocuk oyununa ya da salt içgüdüsel eyleme özgü aptalca olma veya korkunç olma özelliklerini yitirirler” (2001:14).

Burada Eliade’nin mitler hakkında söyledikleri tartışma konusu değildir. Fakat Eliade, yukarıdaki alıntıda, mitlerin içgüdülere dayanan, çocuksu -belki de gerçeği yansıtmayan olarak yorumlanabilir- olgular olmadığını ifade etmiştir. Hatta mitleri kültür, toplum yaşayışı ve düşünce dünyasına ait -bilinçli- olgular olarak tanımlamıştır. Mitleri vahşi, ilkel kabile yaşantısına ait işe yaramaz ve unutulması gereken değil; aksine ritlerin anlaşılması için çaba gösterilmesi gereken olgular olarak tanımlamıştır. Aslında ister istemez Eliade’nin ifadeleri tartışmaya açılmış oluyor. Çünkü, mitlere toplumsal, düşünsel, insana özgü olgular dendiğinde, bu durum insanın ruh dünyası ve bilinçdışından ayrı düşünülemeyecektir. Mitleri bu denli içgüdülerden, içgüdülerin şekil almış etkilerinden ayırmak, hikaye üreten insan zihni için haksızlık sayılabilir. Dolayısıyla Eliade’nin yaptığı tanımların tamamına itiraz edilemese de, mitlerin kökeni hakkında söylediklerinin, özellikle Jung’un kolektif bilinçdışı ve arketip kuramı söz konusu olduğunda tamamen benimsenmesi mümkün olmayabilir.

Aslında mitler, modern çağda bazı durumlarda kutsal kitapların oluşturulmasıyla ilgili tartışmalara konu olmaktadır. Bir mitin ortaya çıktığı dönemden geleceğe doğru yaptığı yolculukta değişime uğradığı reddedilemeyecek bir gerçek olarak kabul edilmektedir. Ya da yetenekli, akıllı bazı kimselerin, hikayeleri toplumun ve dönemin ihtiyaçlarına göre eğip büktüğü ve bugünkü haline getirdiği düşünülmektedir. Tabii bu tartışmalar, mitin ne olduğuyla ilgili kafa karıştırıcı olabilir. O zaman en basit şekliyle mit kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanlarda, başlangıçtaki masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Büyük ya da küçük bir gerçeğin nasıl yaşama geçtiğini anlatır. Yani bir yaratılışın öyküsüdür. Ayrıca mit,

kutsal kabul edilmektedir. Bu kabul, mitin gerçek bir öykü olarak benimsenmesinin yolunu açmıştır. Kabile yaşantısını sürdüren insanlar, her zaman yaptıklarını ve davranışlarını, atalarının da aynen o şekilde yaptığını söyleyerek açıklamışlardır. Başka türlü davranmaları imkansızdır. Bu durumda mitler, insan davranışlarının ve törenlerinin anlamlı açıklamaları, örnek oluşturacak modelleridir (Eliade, 2001: 11-18).

Bu noktada mitleri, gerçek-yalan, taklit, tekrar etme ve yorumlama gibi özellikleri bakımından arketiple kıyaslamak yerinde olabilir. Arketip bir ilk imge, ilksel bir gösterge olarak kabul edildiğinde, mitlerin de hikayesel bir gösterge olduğu kabul görebilir. Gösterge özelliği, gerçekten yaşanmış bir olayın içinde, insana ait duyguların ve içgüdülerin temsilinden gelmektedir. Fakat gösterge, tek bir kelime ya da tek bir nesne değil, aksine tekrar tekrar anlatılabilecek ve kuşaktan kuşağa aktarılacak canlandırılabilir bir öyküdür. Yerli toplumların, yaratılışla ilgili öyküleri gerçek kabul ettiği bilgisi, mit ve arketip kıyaslamasında kayda değer bir bilgidir. Gerçek öyküler kutsal ve yaratıcı güce sahipken; yalancı öyküler bir ulusa ait kahraman ve bu kahramanın başından geçen olağandışı maceralardır.

“bu kahraman, kendi halinde bir aileden gelen genç bir adamdır; halkını canavarların elinden kurtararak, soylu ve yardımseverlik dolu başarılar sağlayarak kendi insanların kurtarıcısı olmuştur. Söz konusu masalları da sihirbaz-hekimlerle ilgili öyküler izler; bu öyküler falanca büyücünün insanüstü güçleri nasıl ele ettiğini, herhangi bir şaman topluluğunun nasıl doğduğunu anlatır.” (Eliade, 2001: 18)

Gerçek, mitin hala yaşadığı yerli toplulukların bakış açısıyla ele alındığında, aslında Jung’un gerçek olanı niteleme tercihiyle uyumludur. Bu da mit-arketip kıyaslamasında benzerlik iddiasını güçlendirmektedir. Jung, kolektif bilinçdışı dinamiklerini ve özellikle Benlik arketipini, insan ruhunun ve dolayısıyla insanın yaşamının gizli ama tek gerçeği olarak yorumlamıştır. Giriş bölümündeki tanımlamalar göz önünde bulundurulursa insanın, yaşamını bu dinamiklerin etkisiyle şekillendirdiği sonucuna varılabilmektedir. O zaman yerlilerin yalancı hikaye olarak benimsedikleri uydurulmuş masallar yine gerçek ve kutsal kabul edilen yaratılış öykülerinden

temellenmektedir. Yalancı öykülerin sıradan kahramanları, gerçek öykülerin kutsal özellikleri sayesinde -ilginç denilebilecek- bazı olaylar yaşamakta ve yine sıradan halkını bir belanın pençesinden kurtarmaktadırlar. Ya da sıradan insanın, eline geçen doğaüstü -burada tanrısal ya da tanrılara özgü anlamında- güçler sayesinde, yine bir tekrar başa dönüşle yeni bir topluluğun yaratılışına sebep olduğu, bu yalancı hikayelerde anlatılmaktadır. Hem de tekrar tekrar. Hatta belki de yorumlanarak. Fakat hiç şüphesiz ki taklit edilerek.

O halde, modern mitler olarak kabul edilebilecek modern metinlerin kökleri “gerçek öyküler” olarak kabul edilen kutsal yaratılış öykülerine dayanıyor denebilir. Bu kutsal öyküler, insan zamanından önce gerçekleşmişse, arketipler de bu öykülerin özleridir. Ve elbette takibi “yalancı öyküler” bu özlerin temsillerini barındıran masallar ya da kurgulardır. Okunan, anlatılan ya da sahnelenen. Yaratılış mitinin tüm insanoğluna ait olduğu gerçeğinden çıkışla, kutsal olan öykülerin, modern metinler için nasıl bir kaynak olduğu anlaşılabilir. Ayrıca, kolektif bilinçdışı da, yaratılış mitinin arketiplere dönüşmüş özleriyle bezeli derin bir dünya olarak kabul edilebilir.

Modern metinlerin yaratıcısı modern insan, geçmiş öyküleri tekrar ettiğinin farkında olmayarak yaşıyor olabilir. Geçmişin geçmişte kalması, modern insan için tek gerçek olabilir. Fakat yaşamını, davranışlarını, duygularını, bu gerçek öykülerden ayırmasına bilinçdışı izin vermemektedir. Kolektif bilinçdışının derinlerinde yıllar içinde biriken arketipler, gerektiğinde imgeler yoluyla bilince taşınmakta, ve insana, geçmişte kaldığına inandığı kutsal gerçekleri yeniden ve yeniden tekrar ettirmektedir. Yetenekli olanlar, bu gerçekleri yorumlamakta ve ortaya insana dair yeni hikayeler çıkmaktadır. Bu bağlamda, yeniden hikayeler yaratmak, belki de sadece sanatın tekelinde olan bir imkandır. Sanatçı, geçmişin tüm özlerini, bilinçdışının arketiplerini farkında olmadan kullanan ve yaşadığı dönem için bir çıkış yolu yaratan tek kişidir. İlkel insanın geçmişi anımsamakla tanrısal olana, kahramanların güçlerine sahip olabilecekleri inancı; modern insanın bu inancı -Eliade’nin ifadesiyle- çocukça ve

saçma bulmasıyla karşıttır. Fakat bu tekrarlardan kaçınan modern insan da, yarattığı ve hepsi birbirinden doğan hikayelerle bu tanrısal güce erişmeye çabalamaktadır.

1.2. Hikayenin Arketipi Olarak Mit

Modern insanın, yaratılışa özgü gerçeklere, arketipsel imgeler vasıtasıyla, hikayelerde ulaşmaya çalıştığı ön kabulü, mitsel olarak dayanaksız değildir. Bu başlık altında, çok bilinen Adem-Havva ve Prometheus mitlerini, ego ve arketip bağlamında tartışarak, mitlerin arketipsel hikaye özellikleri ortaya konacaktır. Bu örneklerin, mitlerin ve arketiplerin sonsuz anlamlı olduğuna, böylece mitlerin bir metin eleştiri yöntemi için nasıl ilham olduğuna bir miktar daha açıklık getireceği umulmaktadır.

Girişte, Jung'un bireyleşme sürecinin bir tamamlanma hali olduğu belirtilmişti. Bireyleşme, farklı dinamiklerin bir arada dengede olduğu tam bir uyum hali olarak tanımlanabilir. Bu uyum farklı arketiplerin uyarılması ve imgelerle temsil edilmesiyle yakalansa da, aslen ego ve Benlik arasındaki bir ateşkes durumudur. Egonun Benlik'le olması gerekenden fazla özdeşlik kurması, hatta bazı durumlarda Benlik'i kapsayıcı bir baskınlığa ulaşma durumu ise kibir olarak adlandırılmıştır. Kibir, "Küçük bir şeyin (ego), kendisinden daha büyük birşeyin (Benlik) özelliklerini içselleştirmesi ve böylece kendi ölçülerinin sınırlarını aşması" olarak da tanımlanmıştır (Edinger, 1992: 7). Bu noktada bireyleşmedeki dengeyi bozan bir unsur olarak kibir, aynı zamanda çatışmanın kaynağı olarak da görülebilir. İnsan hayatında olduğu kadar mitlerin de çatışma kaynağı olarak düşünülebilir.

Psikanalist Edward F. Edinger ego Benlik ilişkisini varoluşla ilişkili olarak anlatmıştır. Edinger insanın, doğduğunda ego ve bilince hakim olmadığını söylemiştir. Benlik herşeyin merkezi olarak kabul edildiğinde ego, kendisini tanrı olarak deneyimleyen Benlik'le tanımlamaktadır. Yeni doğan bir insanın tüm bunların farkında olması elbette mümkün değildir diyen Edinger, yine de bu insanın tüm varlığının böyle bir tanrısallığa bağlı olduğunu ifade etmiştir. Ona göre kişisel ve tarihsel olarak

kökenlerimizdeki nostaljinin sebebi bilinçdışı bu bütünlük ve mükemmellik halidir (Edinger, 1992: 7).

İnsanın ilk halinin, bir dairesellik, bütünlük, ve mükemmellik hali oluşu, birçok mite konu olmuştur (Edinger, 1992: 8). Hesiodos, *İşler ve Günler*'de, insanoğlunun dört çağ yaşadığını söylemiştir. Altın çağ olarak adlandırdığı cennet çağında: “İnsanlığın altın soyu, kalp acısı olmadan, çalışma ve kederden uzak tanrılar gibi yaşadılar...Bütün güzelliklere sahiptiler; bereketli toprak onlardan meyveleri esirgememiş, Tanrılar tarafından çok sevilmiş ve topraklarında birçok güzellikle huzur içinde yaşamışlardır”. (Hesiod, 1959, 11)

Bu dönem, insana ait ilk dönem olarak kabul edilmiştir. Tanrılar ve insanlar arasında bir uyum söz konusudur. Verici ve kapsayıcı tanrılar, alan ve şükredenlerse insanlardır. Sonraki dönemlerde, tarih öncesi çağlarda ilkel insan, aynı uyumu gösterememiştir. “Platon, insanın ilk halinin mandala gibi dairesel olduğunu belirtmiş, güçlü olduklarını ve tanrılara karşı savaş açtıklarını söylemiştir. Tanrıların, bu insanların engellenmeyen küstahlıklarına tahammül edemediklerini” (Plato, 1937: 189-90) ifade etmiştir. Bu örnek, aşırılık durumuna bir örnektir. İnsanlığın erken dönemindeki dairesel ve bütün olma hali, insanların kendilerini tanrılarla bir tutup onlara baş kaldırmalarına sebep olmuştur (Edinger, 1992: 8).

Mandala şekliyle temsil bulan Benlik arketipinin mitsel boyutunu anlamak için yukarıdaki mitler birer örnek kabul edilebilir. Mitoloji, tanrılar ve insanlar arasındaki çatışmaları anlatan hikayelerle doludur. Aynı şekilde yunan tragedyaları da tanrısal gücü elde eden sıradan insanların hikayelerini anlatmıştır. Kısaca güç elde etme isteği bir çeşit kibirdir. Bunun dışında kendini dünyadaki tek suçlu olarak görme, anima-animusla kendini gereğinden fazla özdeşleştirme gibi durumlar da kibir olarak tanımlanabilir. Mit örneklerine geçmeden önce ego ve Benlik ilişkisiyle ilgili son birşey söylenebilir. Edinger, Ego-Benlik özdeşliği üzerine kurulan bir felsefe sistemden bahsetmiştir. Bu sistem herşeyin bireysel egodan kaynaklandığını ve onunla ilişkili olduğuna dayanır. Bu

durum (solipsizm) tekbencilik olarak isimlendirilmiştir. Yalnızca kendim anlamına gelen *Solus ipse* sözcüklerinden türemiştir. Tekbencilik kavramını “Deneyimi aşamam ve deneyim *benim* deneyimimdir. Buradan yola çıkarak kendim dışında birşey yoktur; Deneyimlenen şey bu kendiliğin (Benlik) halleridir” şeklinde tasvir eden F.H. Bradley (1966: 218), ego-Benlik özdeşliğinin gerçekten üst bir seviyesini tanımlamıştır. Fakat oyun yazarı Schiller, tekbencilik kavramını bir sanatçının gözünden tanımlamış ve “prensipde tüm varoluş deneyimden ibarettir ve yalnızca bir deneyimleyen vardır. Tekbenci, o deneyimleyenin kendisi olduğuna inanır” (Schiller, 1955: 951) demiştir.

Kendini beğenmişlik/kibir halinin nelere sebep olabileceğine örnek olabilecek mitlerden belki de en bilineni Adem ile Havva’nın hikyesidir. Yani Cennet Bahçesi miti. Bu mit insanın düşüşü olarak da anılmaktadır. Jung, bu mitle ilgili:

“Düşüş efsanesinde derin bir öğreti vardır; ego bilincinin özgürleşmesinin şeytani bir edim olduğuna dair sönük bir önsezinin ifadesidir. İnsanlık tarihinin tamamı en başından beri, insanın aşağılık duygusu ve kibri arasındaki çatışmaya dayanmaktadır.” (1968: 250)

Mite göre tanrı insanı, cennet bahçesine koyar. İnsan burada gönlünce yaşayacaktır. Fakat bilgi ağacına dokunmayacak, meyvesini yemeyecektir. Aksi takdirde ölecektir. Yılan, Adem ve Havva’ya meyveyi yerlerse, tıpkı tanrı gibi iyiyi kötüyü bileceklerini, gözlerinin tamamen açılacağını söyler. Adem ve Havva, bilmenin gücüne dayanamayarak meyveyi yerler. İlkın çıplak olduklarını farkederek ve kendilerine incir yaprağından giysi dikerler. Tanrı durumu farkederek ve onları Cennet Bahçesinden kovar. Cennet Bahçesi miti altın çağ ve dairesel insan mitine benzer özellikler taşımaktadır. Adem ve Havva’nın kovulmadan önceki halleri ego bilinci gelişmemiş, bütün ve dairesel insan haline eşittir. Benlik ve ego henüz karşılaşmamış, dolayısıyla bir çatışma doğmamıştır. Bu mitte meyve, bilincin temsili olarak görülmüştür. Meyveyi yiyen insan karşıtların farkına varmıştır. Başlangıçtaki bilinçsiz ve bütün hali egonun doğuşuyla bozulmuştur. Bu doğum, egoyu kökenine yabancılaştırmıştır. Bilinç, ikiliği ortaya çıkarmıştır (Edinger, 1992: 17-18).

“İkilik, ayrışma ve baskı, insan ruhunda bilincin doğuşuyla eş zamanlı şekilde doğmuştur. Bu da basitçe bilincin kendi bildiği şekilde varolması için, en azından başlangıçta, bilinçdışına karşıt olması gerektiği anlamına gelmektedir. Bu bakış açısı bize, insan kişiliğinin sadece, çocukluğunda seksüel ya da içgüdüsel bir baskıya maruz kalmaması durumunda bütün ve sağlıklı olabileceğini varsayan, tüm ütöpik psikoloji kuramlarının yanlış olduğunu öğretmektedir. Ruhsal gelişimin doğuştan ve gerekli aşamaları, bilinç-bilinçdışı, ruh-doğa gibi karşıtların kutuplaşmasını gerektirmektedir” (Edinger, 1992: 20)

Cennet Bahçesinden Kovulma miti, Ruhsal gelişim için gereken karşıtlığın insan tarafından keşfedilmesi olarak görülebilir. İyi kötü kavramlarıyla tanışan insan, artık hangi tarafta durması gerektiğini seçebilecektir. Ne yazık ki, böyle bir seçim yapmaya mecbur kalmış insan, ruhunda gereken dengeye ulaşamamıştır. Karşıtların varlığı, onları tamamen başka taraflara savurmayı değil, ikisinin birlikteliğini talep etmektedir.

Bir başka örnek ise Yunan mitolojisine ait Prometheus mitidir. Mite göre, kurban edilen hayvanların etlerini tanrılar ve insanlar arasında böler. Daha önceleri tanrılar ve insanlar birlikte yemelerine rağmen Prometheus, tanrıları kandırmak ister. Üstü yağ ile kaplı kemikleri Zeus’a sunan Prometheus’un amacı yenebilir eti insanlara ayırmaktır. Bu numaranın farkına varan Zeus, sinirlenir ve insanların elinden ateşi olarak onları cezalandırır. Cennete gizlice giren Prometheus, ateşi insanlara geri getirir. Bunun sonucunda Zeus Prometheus’u bir kayaya zincirler. Gündüzleri bir kartal Prometheus’un ciğerini parçalar. Geceleri ciğeri iyileşir. Gündüz ve gece bu döngü tekrarlanır. Ceza sadece Prometheus’la kalmaz aynı zamanda kardeşi Epimetyus’a da ulaşır. Ona da elinde bir kutu olan baştan çıkarıcı güzellikte Pandora gönderilir. Pandora’nın kutusundan insanlığı cezalandıran hastalıklar, kederler, yaşlılık, kötülük ve hırs çıkar. Tam umut çıkacakken kutu kapanır.

Bu hikayede Prometheus, kibire kapılan bir kahramandır. Tanrıların gücüne ulaşmak ve onları alt etmek istemektedir. Ayrıca ateşten men edilen insana ateşi getiren şeytani bir özellik taşımaktadır. Şeytanidir çünkü Tanrıların yerine, insanın yanında

olmayı tercih etmiştir. Dolayısıyla Tanrıya itaat etmeyen olarak şeytanlaştırılmıştır. Böylece İnsanlar için kendini feda eden ve cezalandırılan bir günah keçisine dönüşmüştür. Hem Cennet Bahçesi hem Prometheus miti, kutsal ya da insanlar için yasak olan iki sembolün insanın eline geçmesini konu almaktadır. Bilgi meyvesi ve ateş, insanı tanrılarla olan uyumlu anlaşmasına son vermektedir. Tanrılar tarafından suç kabul edilen iki eylem de cezasını bulmaktadır. İki mit de, insanın bilinçli olarak dünyaya bakışının sonucunda başına gelenleri anlatmaktadır. Hikayelerdeki kahramanları hadlerini aşmış kişiler olarak tanımlamak bir miktar haksızlık olabilir. İnsanın bilinçsizken, bazı sonuçlara katlanmak şartıyla bilincinin ve yaşamının hakimiyetini eline almak istemesi doğaldır. Edinger, Prometheus hikayesinde karaciğerin gündüz yara alıp gece iyileşmesini, gecenin bilinçdışı ve gündüzün bilinç durumunu temsil etmesi olarak yorumlamıştır. Tüm insanların geceleri bilinçdışının iyileştirici gücüyle önceden sahip oldukları bütünlük ve dengeye ulaştığını, gündüzleri ise bilincin yani egonun yarattığı kaosa geri döndüklerini söylemiştir. Prometheus'un iyileşmeyen yarasını da egonun Benlikte açtığı geri dönüşü olmayan müzmin bir yaraya benzetmiştir (1992: 25).

İnsana ait ilk hikayeler mitlerdir. İnsanın bedenlen ve ruhen varolma savaşını anlatan onlardır. Başkaldırıları, savaşları, aşkları, isyanları mitlerde saklıdır. Mitler, tanrıların insanlığa verdiği cezaların örnekleriyle doludur. Eğer Pandora'nın kutusundan tüm kötülükler çıktıysa, insan çağlar boyu, tanrılar tarafından olmasa da, tanrısal ve kutsal gücü temsil eden sayısız arketipsel imge tarafından cezalandırılmıştır. Masallar, öyküler ve romanlar, hep aynı çatışmayı kullanmışlardır. Tıpkı yerli insanların yaşayan mitlerle kutsal olana ulaşmaya çalışması gibi. Modern insan, tarih anlayışıyla geri dönüşlü olmayan bir zaman algısına sahiptir. Belki de bu yüzden, yerli insanlar gibi ritlerle değil, modern metinler sayesinde geçmişin gücüne tekrar ulaşmak istemektedir. Mitler, arketipsel hikayeler olarak, insanın yaratıcı dünyasının kaynağı olmaya devam etmektedir.

1.3. Dengeleyici Olarak Mit ve Katarsis

Bireyleşmenin en önemli etkisi olarak kabul edilebilecek olan dengeleme, bireyin bilinçdışının arketipler ve arketiplerin temsil edildiği imgelerle eşitlenmesi olarak tanımlanabilir. Türkçe dengeleme ve telafi anlamına gelen ‘compensation’ kavramı:

“Fransızca’da bir yoksunluğu gidermek anlamına gelmektedir. Kelimenin Fransızca anlamı, bir kimseye başka türlü elde edemeyeceği birşeyi verme durumunu çağrıştırmaktadır. Almanca anlamı ise Fransızdan farklıdır. Almancada kelime, saatlerde bulunan bir çeşit dengeleyici mekanizmayı ifade eder. Compensation, bir yoksunluğu gidermeyi amaçlamaz. Jung, kelimeyi Almancadaki anlamıyla kullanır.” (Humbert, 1988: 30)

Türkçe dengeleyen, kelimenin Jung’un kastettiği anlamıdır. Oldukça çok yönlü etkileri olan dengeleme özelliği mitlerde, toplumsal ve kültürel kolektif etkiler ortaya çıkarmaktadır. Bu özelliğin aynı zamanda mitler vasıtasıyla, tiyatro ve özellikle tragedya için önemli olan katarsis işlevine de sahip olduğu bu başlık altında tartışılacaktır. Bu iki durumu örnekler vererek açıklamak doğru olacaktır. Fakat öncelikle, Jung’un kolektif bilinçdışı kuramı özelinde, bilinçdışı için, arketipler ve dolayısıyla mitlerin nasıl bir dengeleme rolü olduğu anlaşılmalıdır.

Jung’un kolektif bilinçdışı kuramında, bireyin ruhsal dünyasını dengeleyen en önemli unsurun rüyalar olduğu bilinmektedir. Gündelik hayatta, bilincin baş edemediği şeylerin rüyalarda, bilinçdışı tarafından arketipsel imgelere ve sembollere dönüşerek, ruh dünyasının ihtiyacı olan dengeyi kurmaya çalıştığı söylenebilir. Prometheus mitinde gündüz kartalın yediği karaciğerin, gece kendini tamir edişi hatırlandığında, insanın gece ve uyku sürecini bir çeşit iyileşme olarak yaşadığı düşünülebilir. Dolayısıyla, rüyalar bilinçdışının şifacıları olarak adlandırılabilir. Jung, kendi çalışmalarını da kendisinin ya da hastalarının rüyalarını kullanarak sürdürmüştür. “O halde rüyalar sayesinde ruh, psikolojik bir homeostazi yaşayarak kendini dengelemektedir. Mitler de kültürlerin kolektif yaşantısında “şimdiki zamanın yetersizliğini ve tek taraflılığını” (Jung, 1971: 83) dengelemektedir” (Walker, 1995: 20). Jung için toplum,

birey ruhunun genişlemiş halidir. Nasıl bireyin bilinci, bilinçdışının telafi edici özellikleriyle ahenk ve dengeye ihtiyaç duyuyorsa, aynı şekilde kültürün de mitler ve semboller aracılığıyla kolektif perspektiflerini yeniden düzene koymaya ihtiyacı vardır (Walker, 1995: 20).

Bilinçdışı şifacısı rüyaların önce bireyin, sonra birey sayesinde ve mitler aracılığıyla kolektif bilinçdışının dengelenmesine yardımcı olduğu kabulü, bizi bu dengelenmenin yaşandığı mitlere ya da toplumsal olaylara yönlendirmektedir. Hikayeler aşamasında, yaratıcı birey önem kazanmaktadır. Mitler, anlatılarak aktarılan hikayelerdir. Jung, denge için çağın ya da kültürün talep ettiği dengeleyici arketipsel imgeyi sanatçının tespit ettiğini iddia etmiştir. Jung’a göre “sanatçı bu imgeyi alır ve bilinçdışının derinliklerinden bilinçli değerlerle ilişkilendirerek, çağdaşlarının zihinlerinde kabul görene dek dönüştürmeye devam eder” (1971: 83). O halde sanatçının, arketipsel imgeler sayesinde yaşadığı toplumun şifacısına dönüştüğü söylenebilir. Bu, tarihin erken dönemlerinden günümüz modern sanatına kadar süregelen bir durum olarak değerlendirilebilir. Çünkü toplumlar, kendi dönemlerine özgü sorunlar yaşarlar ve bu bağlamda ihtiyaçları değişir. Özellikle modern zamanlarda bireyin, kutsal ve manevi olanla ilişkisinin oldukça zayıfladığı görülmektedir. Kimi zaman dinler, kimi zaman spiritüel akımlar, bireyi bulunduğu yaşam koşullarının dışındaki bir duygu durumuna taşımaya yardımcı olmaktadır. Amaç, kişinin ruhsal dengesine kavuşmasıdır.

Yukarıda *Jung and the Jungians on Myth* adlı kitabına referans verilen Steven F. Walker, Rönesans dönemi sanatçılarının, önceki bölümde bahsi geçen insanlığın en parlak soyu olan altın soyla bir etkileşime girdiğini ifade etmiştir. Mitsel dünyaya ait insanların basit ama keyifli yaşantılarının imgesini, yaşadıkları çağa yansıtmak istemişlerdir. Rönesans döneminin giderek büyüyen zorlukları ve çözümlerinin, feodal sistemin çöküşüyle ortaçağın boyunduruklarından kurtulan toplum için bir telafi çabasına girmişlerdir. Floransalı sanatçı Piero di Cosimo, erken dönem insanların yaşantısını hayal etmiş ve o yaşantının ilkel boyutlarından etkilenmiştir. Bu yaşantıyı

birçok tablosuna yansıtmasının yanı sıra, özel yaşamında da aynı ilkel tercihlere yönelmiştir. Fakat sanatçının tüm yaşamını geçirdiği Floransa şehri 1500 yılından itibaren aydınlanma ve medeniyetin merkezi olmuştur. Dolayısıyla sanatçının varoluşsal ve sanatsal ilkeliği hem kendisi hem de karmaşık kent toplumu için bir dengeleme unsuru olmuştur (1995: 20-21).

Walker'ın verdiği bir başka örnek, Jung'un tutkuyla bağlı olduğu, bu teze de konu olan Goethe'nin Faust'udur. Walker Jung'un, Goethe'nin Faust mitini yorumlayışından oldukça etkilendiğini söylemiş ve Jung'a göre geleneksel Faust mitinin, Goethe tarafından bir Rönesans akademisyeni ve büyücüsüne dönüştürüldüğünü söylemiştir. Hikayede Faust, ayrıca genç ve masum güzel Gretchen'a aşık olduğunu ve Jung'un, Gretchen'ı sonsuz dişilik arketipiyle özdeşleştirdiğini aktarmıştır. Jung Gretchen'ı Faust'un gaddarlığının dengeleyicisi olarak görmüştür (1995: 21).

Bu bakış açısı dışında hikayenin kendi içindeki değil, toplumla olan ilişkisi de önemli bir unsur olarak görülebilir. Faust bir rönesans insanıdır. Akademisyendir ve bilime inanmaktadır. Sonrasında elde ettiği büyücülük adeta, bilimsel değerlerin tam tersi, ortaçağ bağnazlığı ve hurafelerinin bir sembolüdür. Belki de modern medeniyetin ve sınırsız bilginin peşinden koşan bireyin, bu açgözlülüğünün dengelenmesi olabilir. Bilgiye gözlerini tamamen kapatmak kadar, sınırsız bilgiyi bir güce çevirme kibri de o derece dengesiz bir ruhsal durumdur. Dolayısıyla ikisi arasında kalan, uçlara yönelen bir Faust, Jung'un dediği gibi, saf bir aşkla dengeyi bulabilecektir. Jung ayrıca Faust'un I. Dünya Savaşı döneminde Alman toplumu için de özellikli olduğunu düşünmüştür. Jung'a göre “başarıya açıkça ya da gizliden tapınarak ahlaki düşüncenin önünü kapatan Faust, insanın -bir şekilde abartılı ve çarpık- Alman modeli, yani ortalama bir Alman imgesi olarak kalmıştır.” (1989: 63).

Jung, genel olarak bireyin psikolojisi üzerinden yola çıkan çalışmalara ağırlık vermiştir. Mit ve yerlilere ait ritüelleri, yine önce bireyi ardından birey etkisiyle toplum ve kültürü etkileyen olgular olarak görmüştür.

“Bir grup içinde kaçınılmaz psikolojik gerileme kısmen, kalabalığın bilinçdışı içgüdüsellğe dönmesini engelleyen ritüellerce etkisizleştirilmektedir. Ritüel, bireyin ilgisini ve dikkatini bir yerde toplayarak, onun bir grup içinde nispeten bireysel bir tecrübe yaşamasını mümkün kılmakta ve bireyin daha çok ya da daha az bilinçli kalmasını sağlamaktadır.” (1968: 61)

Jung’un mitoloji ve ritüellerin, birey psikolojisiyle olan bağlantısına olan ilgisi, aslen yukarıdaki referansın tarihinden on yıl öncesine uzanmaktadır. Jung, toplum tarafından paylaşılan mitlerin ve ritüellerin dini pratiklere olan etkisiyle ilgilenmiştir. Katolik topluluğunun mitolojisi ve ritüelleri Jung’un özellikle ilgisini çekmiştir (Jung, 1958: 148-224). Jung’un bu mitolojik bağlantılara olan ilgisi yine de -ne kadar bireyle ilgiliyse şartıyla- kuramı için toplumsal bir işleve dönüşmüştür. Bu işlev de *dengeleme* olarak adlandırılmıştır. Sözü edilen kültürel dengelemeyle ilgili ilginç bir örnek olması bakımından Jung’un, Uçan Dairelerle ilgili modern mit tartışmasına bakılabilir. Ayrıca bu örnek, gölgenin arketipsel imgelerinin bir başkasına yansıtılmasının bireyi aşıp, bir grubu ya da toplumun genelini nasıl bir dönüşüme sürüklediğinin de yaklaşım olarak temelini ortaya koyacaktır.

Jung, UFOların da bir çeşit yansıtma olduğunu düşünmüştür. Yansıtma birey ve toplum yaşantısında sürekli devam eden bir eylem olarak zaten kabul edilmektedir. Fakat Jung, bu durumu kitlesel bir halisünasyon (1975: 3) olarak değerlendirmiştir. Jung, bu durumun kaynağını 1950’lerde yaşanan Soğuk Savaş dönemine bağlamıştır. Nükleer güce sahip iki büyük gücün birbirini her an bir düğmeyle yok edebileceği tehlikesi toplumlarda büyük bir korkuya yol açmıştır. Dolayısıyla toplum, kendisini kurtaracak bir kahraman beklemeye başlamıştır. UFO meselesinin modern bir mite dönüşümü bu bilgiye yaslanmaktadır.

Jung, uçan daireyi mandalaya benzetmiştir. Mandala yüzyıllardır birçok dinde sakinleştirici ve bütünleştirici etkisi dolayısıyla kullanılmaktadır. Uçan daireler, modern insanın teknoloji bakımından üzerinde kabul edilmektedir. “Teknolojik olan herhangi bir şey, modern insan için kolayca kabul edilebilir” (Jung, 1959: 22). Modern insanın bu eğilimi, artık tanrılarla ya da ruhani varlıklarla bağı nispeten kopan insan için kolayca medet umulan bir modern mite dönüşmüştür. Tıpkı mitolojideki tanrılar gibi dünyaya ve insana barışı ve huzura getireceklerine inanılmıştır. “İnsanlar korkularını bir kurtarıcı arketipine yansıtmış ve UFOları bir nevi tanrısal kahramanların yerine koymuştur. Jung, uçan dairelerin net bir mandala daireselliğinde Benlik arketipinin imgesi olduğunu söylemiş ve bu imgenin de basitçe tanrılarının yerine konulduğunu öne sürmüştür” (1959: 21).

Jung, mitlerin kültürdeki dengeleyici rolü üzerine ilk teorisini 1922 yılındaki *On the Relation of Analytical Psychology to Poetry* adlı makalesinde ortaya koymuştur: “[Sanat], çağın ruhunu, o çağda en çok ne eksikse bir şekilde bir araya getirerek eğitmek üzere sürekli iş başında. Sanatçının tatmin olmayan arzusu, şimdinin yetersizliği ve tek-taraflılığını dengelemeye en uygun olan, bilinçdışının ilksel imgelerine kadar uzanmaktadır” (1966, 82-83). Bu ifadeden yola çıkarak, sanatçının bireyden başlayıp toplumun tamamına uzanan bir dengeleme işlevi olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı, arketipsel imgelere dönüştürdüğü arketip özler vasıtasıyla bireyin ve toplumun bilinçdışı dünyasında olumlu ve dengeleyici etkiler yaratmaktadır.

Örnekler şimdilik sanatçının ve hikayelerin bireyler ve toplumlar için nasıl dengeleyici bir rol oynadığını kısaca ortaya koymaktadır. Peki tragedyanın bir özelliği olan katarsisin, arketiplerin dengeleyici rolüyle olan bağı nasıl açıklanmalıdır? Bu sorunun cevabı da bir soru işareti olarak kalabilirdi. Ya da belki de böyle bir soru daha önce dengeleyici kavramı üzerinden sorulmamıştı. Katarsisin dengeleyici bir özellik taşıyıp taşımadığı üzerine, bu çalışmanın kapsamında fikir yürütülecektir. Bu tezin yönelimi, Jung’un kolektif bilinçdışı kuramını tiyatro metinleri üzerinde bir uygulamaya

dönüştürmek olduğundan; Aristoteles'in tragedyaya özgü olarak tanımladığı katarsis, bu çalışmada önemli hale gelmiştir.

Jung, Zürih Üniversitesinin Burghölzli kliniğinde çalıştığı ilk yıllarda, hastalarının anlamsız sayıklamalarına oldukça önem vermiştir. Anlattıkları hikayeleri ve mitolojik motiflerini adım adım takip ederek hastalara yardımcı olmaya çalışmıştır. Kendisinin ayda yaşadığına inanan katatonik bir hasta, Jung için özellikle öne çıkmıştır. Kadın, ayda birlikte yaşadığı insanların bir vampir tarafından tehdit edildiğini, kendisinin de onları kurtarmaya çalıştığından bahsetmiştir. Jung'a göre kadının durumu bir yanıla tam bir zihin bulanıklığı ve bilinçdışı arketipsel özler tarafından ele geçirilme hali, diğer yandan da kadının çocukluk istismarı ve aşağılık duygularından uzaklaştığı bir sağaltım halidir. Jung, hastanın içinde bulunduğu fantezi dünyasının bir kurtuluş yolu olduğunu anlamıştır. Jung, bu yolla kadının mitsel dünyasına girmeyi ve hastasını bu tutsaklıktan kurtarmayı başarmıştır. Jung bir süre sonra, hastasına artık ayda yaşayamayacağını ve dünyaya dönmesi gerektiğini telkin etmiştir. Jung'un hastanın hikayesine inanıp onu ciddiyetle dinlemesi hastada katartik bir etki yaratmış ve kadın en sonunda normal hayatına dönebilmiştir (Jung, 1963: 128-130). Jung bu tecrübesinde, hastasının dünyasında bir noktayı dengeleme görevini üstlenmiş gibi görünmektedir. Aksi takdirde sadece dinleyerek bir kişiyi içinde bulunduğu nevrotik durumdan vazgeçirmek o kadar kolay olmasa gerek.

Jung'un hastasıyla yaşadığı bu tecrübeden yola çıkarak, arketip ve katarsis kavramı arasında ne tür bir ilişki kurulabileceğine yönelmek gerekmektedir. Aristoteles katarsisi, "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemek" (1995: 22) olarak tanımlamıştır. Bu kadar kısa ve net bir tanımı, iddiamız doğrultusunda kullanma girişimi, tanımı bir miktar yorumlamayı gerektirmektedir. Örneğin, haksızlığa uğrayan bir kişiye sonuçta hakkının teslim edildiğini görmek, belki de içimizde haksızlıkla eş değer tüm hayal kırıklıklarının bir dengeleyicisine dönüşmektedir. Ya da bir kentin düşmanlardan kurtulması ve kötülerin hak ettikleri ölüme kavuşması, büyük toplumsal bunalımların bir telafisine

dönüşmektedir. Elbette bu örnekler yeterli değildir. Bunun için Jung'un mitlerin dengeleyici özelliklerine yaklaşımını izlek alarak katarsisin, bilinçdışındaki özlerin karışıklığını eşitleyip eşitlemediğini görmek gerekecektir.

Katarsis kavramı tiyatro, edebiyat, din, kültürel ritüeller, tıp ve psikoloji gibi birçok alanda kullanılan bir kavramdır. Temelde bir çeşit iyileşmeyi işaret eden kavram, farklı şekillerde ortaya çıkmıştır. Burada katarsis kavramı, ismen de farklı bir kavramla özdeşleştirilmeye çalışılacaktır. Katarsis denilince doğal olarak akla gelen isim Aritoteles'tir ve yukarıda katarsisin net tanımı da verilmiştir. Aristoteles, katarsisin ahlaki ve etik sonuçlar doğurabileceğine inanmıştır. Katarsis bireyin yüreğindeki dengeyi sağlamaya yaramaktadır. Güçlü duygular uyandırması şartı aranmaktadır. Seyirci ya da okuyucu beklenmeyen bir sürprizle karşılaştığında da katarsis yaşayacağı bir duygu durumu içine girebilir. Sophokles'in Oidipus adlı trajedisinde seyirci Oidipus'un yasak ensest ilişkinin suçu ve annesizliğin acısıyla gözlerini kör etmesiyle katarsise ulaşır. Seyircinin gözünde suçlu, suçunun cezasını kendisi vermiştir. Dolayısıyla seyirci, bilinçdışı düzlemde suçun karşılığı olan cezayı Oidipus temsilinde vermiştir. Oidipus yasak olanı yapan ve bedelini ödeyen bir kahramandır.

Alman oyun yazarı Bertold Brecht, “düzensiz eylemi boşluk hissi yaratmak için kullanıp, gerilim yaratmış ve seyirciyi katarsise itmiştir. Seyircinin, içindeki boşluk duygusundan kurtulmak için sosyal ve politik eylemi üstlenmesini bu yolla sağlamıştır” (Szczecklik, 2005). Örneğin, Romeo ve Juliet'in kaderine ağlayan seyircinin, kendi yaşamında tamamlanmamış bir deneyime ağladığı öngörülmüştür. İnsanlar, edebiyat ve tiyatro sayesinde kişisel deneyimleriyle aralarına mesafe koymaktadırlar. Bastırılmış ya da tamamlanmamış deneyim uygun çevresel şartlarda tekrar uyanırsa, -kasıt tiyatrodur- kişi, uyanan duyguların oyun karakteriyle ilişkili olduğuna inanmaktadır. Hissettiği şeyler, insanın üzerinde kaldıramayacağı bir yük olmadan onu, ruhsal iyileşmeye taşımaktadır. (Scheff, 2001: 105-138).

Katarsis kavramına modern psikoloji açısından bakmak, Jung'un dengeleyici özellik taşıyan bilinçdışı arketipleri ve mitin katarsisle benzerliği açısından gereklidir. Esta Powell, *Catharsis in Psychology and Beyond: A Historic Overview* adlı makalesinde 1890'larda Almaya'da katarsis kavramı bilimsel çevrelerde oldukça popüler olduğunu ve konuyla ilgili yazılmış bir çok makale bulunduğunu aktarmıştır (Schultz, 2004). Jung'un hocası "Freud ve Breuer, katartik terapi metodunu modern psikoloji alanına kazandıran" (Brill, 1995) isimler olmuştur. Bastırılmış anıları ve olumsuz travmatik olayları iyileştirmek için ikili, hipnoz yöntemini kullanmışlardır. İkilinin teorisine göre, bastırılan duygular yüzünden ortaya çıkan semptomlar, bu duyguya sebep olan olay ortaya çıkarıldığında anında ve kalıcı olarak yok olmuştur (Freud, 1893: 6).

Yapılan tanımlamalar ve verilen örnekler katarsisin, bireyleşme sürecindeki dengeleyici arketipler ve mitlerin etkisiyle benzerlikler taşıdığını ortaya koymaktadır. Kolektif bilinçdışı kuramında bastırılmış duygular, bilinçdışı gölge arketipiyle temsil edilmektedir. Birey, gölgeyi oluşturan duyguların sağaltımı konusunda başarısız olduğu takdirde, ruhsal olarak dengesini bulamamaktadır. Mitler, hikayenin arketipleri olarak, kişinin bilinçdışı arketipleri arasındaki dengeyi sağlamaya yarıyorsa katarsis, mitin dengeleme işlevinin edebiyat ve tiyatrodaki temsilcisi olarak kabul edilebilecektir. Tiyatronun, arketipsel ve mitsel kökeni sayesinde bireyin ve toplumun bastırılmış duyguları için bir şifa ve denge mekanizması olduğu açıktır.

1.4. Mit, Arketip ve Numinous

Uçan Daireler: Bir Modern Mit adlı makalesinde Jung, numinousu, ruhani gerçeğin hakiki ve anlık deneyimi" (1958: 342) olarak tanımlamıştır. Numinous kavramı aslen Rudolf Otto'nun bulduğu, kutsal olanın karanlık tarafı olarak tanımlanabilecek bir kavramdır. Numinous kavramı, Jung'un Tanrı kavramından ne anladığını açıklayan anahtar bir kavramdır. *Kutsal'a Dair* adlı kitabında Otto, yaşayan Tanrıyla karşılaşma deneyiminin oldukça kuvvetli etkisinden söz etmiştir. Otto, kutsal

kavramı üzerinden hareketle numinous kavramına ulaşmıştır. Alamet, kehanet ya da belirti anlamına gelen Omen ve karanlık uğursuz anlamına gelen ondan türeyen ominous kavramlarını örnek göstererek, Kant felsefesinde fenomenin ötesindeki bilinemez, tanımlanamaz gerçeklik ve gerçek bilgi anlamına gelen (Kant: 1993) numen kavramından numinousu türettiğini ifade etmiştir (2014: 37).

Numinous, arketipin imgeleşmemiş hali ve mitle yakın ilişkiler kurmaya elverişli bir kavramdır. Her ikisiyle olan ilişkisi de bu ana kadar açıklamaya çalıştığımız arketip ve mit dünyasının özellikleri göz önünde bulundurulduğunda anlaşılır olacaktır. Örneğin kolektif bilinçdışının bilinmezlerinin, arketiplerin bilinçte imgeleşen halleriyle bir nebze olsun bilinir oluşu ya da arketipin özünün aşkın ve açıklanamaz doğasının ancak kişiye ait bilinç dünyasında bir imgeye dönüşerek kavranabilmesi gibi. Her iki örnekte de mutlak bir imgeleşme ihtiyacının ortak olduğu görülmektedir. O halde denilebilir ki; imgeleşmemiş bilinçdışının bilinmezleri de, arketipler de, imgeleşmeden önce de var olan gerçekler, gerçek bilgilerdir. Ancak o gerçeklere ulaşmak, bağlantı kurmak ve imgeleştirmek gerekmektedir. Fakat kurmaya çalıştığımız bağlantıyı biraz daha ileri taşıyacak şey, mitlerin kökenindeki bilinmeyen ve kutsal olandır. Mitin kutsalla bağlantısına önceki başlıklarda rastlanabilir. Fakat burada Otto'nun kutsalı numinousla nasıl ilişkilendirdiği öne çıkmaktadır.

Otto için numen kutsalın etik ve ahlak gibi kavramlardan arındırılmış halidir. Akıl ve sezginin bir arada algılayabildiği bir kutsal. Ona göre kutsal, herhangi bir kavramla karşılanamayan sezgisel unsurların adlandırılmasıdır. Otto'nun kutsalı tıpkı arketip gibi *a priori*² bir kategoridir. Kant'tan referansla “sorulara cevap ararken duyu deney imlerimizden uzaklaşıp, zihnin, bütün algıdan bağımsız bir biçimde “saf aklın” içine yerleştirilmiş orijinal, türetilemez kapasitesine varırız.” (Otto: 2014, 20). Kant, *a priori*'yi insan deneyiminin yorumlanması için aklen gerekli olan evrensel bir kategori olarak görmektedir. Tıpkı Jung'un kolektif bilinçdışı kavramı gibi. Hatta “saf akıl”

² Öncül

ifadesinin de kişisel bilinçdışına benzediği görülmektedir. Bir bütün olmaya çalışan insanın, bilinçdışının tüm numinous özelliklerinden faydalanması, bilinçdışı dinamikleri sezinlemesi gibi. Ya da kolektif bilinçdışının aşkın arketiplerini bilincinde imgeleştirmesi ve anlamlandırması gibi.

Bu noktada numinous ve Kutsal'ı ilahi olanla eş değer tutmakta bir sakınca yoktur. Tanrısal olan ya da ona yakın deneyimler, ruhun açıklanamayan alanları, karanlıkta kalan şeyler ve duygusal olarak yarattığı şiddete rağmen açıklanamayan sezgiler. Öncü bilinmezler olarak zikredilebilecek bu alan, dini eğilimin kökenlerini oluşturduğu gibi bağlı olarak gelişen ritüelistik davranışlara da kaynak kabul edilebilir. Ritüeli basitçe bir mitin tekrar tekrar sahnelemesi olarak kabul ettiğimizde, o ritüelin içinde saklı olan kutsala yani numinosa ulaşmak mümkün olacaktır. Tabii bu durumda dini anlatıyı da bir çeşit mit olarak görmüş oluyoruz. Daha açık belirlemek gerekirse, mitlerin kökenlerinin bilinmez ve gizemli dünyası numinousun alanına girmektedir. Kuşaktan kuşağa aktarılan hikayeler, farklı imgelerle yeniden anlatılıp yaratılmaktadır. Bu imgeler, mitleri oluşturan arketiplerdir ve arketipler de *a priori* kategoridir. O halde, burada numinous, ulaşılmamış gerçeklik olarak kolektif bilinçdışı ve arketiplerin keşfedilmeden önceki gerçeği olarak kabul edilecektir. Bir kişi bu gerçeğin peşine düşebilir ya da düşmeyebilir fakat bu, numinousun orada olduğu gerçeğini değiştirmeyecektir.

Oldukça karışık gibi görünse de kolektif bilinçdışının arketipleri ve hayat bulduğu mitlerin, numinous olana benzerliği aslen Tanrı ile ilişkilidir. En azından Jung'un kuramı dahilinde. Dolayısıyla Tanrının varlığı ve insan ruhuyla ilişkileri numinous için vazgeçilmezdir. Bu noktada Tanrı sorunsalı üzerine çok gidilmeyecek olsa da Jung'un numinouse Tanrı İmgesi çerçevesinde değerlendirdiğini belirtmek ve en azından Otto'nun numinous düşüncesiyle kıyası gerekmektedir. Jung'un yaklaşımı Otto'nun neredeyse tamamen hayatın dini yönleri ve Kutsal'a tapınma yaklaşımından farklıdır. Otto, numinous deneyimlere psikolojik bir iyileşme olarak bakmamıştır. Jung, numinous deneyimlerin Otto'nun yaptığı gibi Tanrının gizem ve dehşet duyguları

uyandıran taraflarına tutkuyla bağlanmasının, günümüzde de görülen Benlik'e yabancılaşma ve fanatikleşmeye yol açacağını düşünmüştür. Otto'nun terminolojisini kendi amaçları için dönüştürmüştür. Jung, Tanrı ve insan arasında karşılıklı bir yaratım süreci olduğunu düşünmüş ve Tanrıyı insanın iç dünyasında aramıştır. Ayrıca kendisinin bizzat yaşadığı deneyimlerin de etkisiyle tüm kuramını oluşturmuştur demek de yanlış olmayacaktır. *Memories, Dreams, Reflection* adlı kitabında Jung, bu durumu şöyle ifade etmiştir. “İçsel imgelerimin izini sürdüğüm yıllar hayatımın en önemli yıllarıydı. O yıllarda hayati olan herşeyin kararı alındı. Ömürlük bir eser için *prima materia*³ niteliğindeydi” (1963: 199). Jung'un ifadelerinden çıkarılabilecek yorum, yaşadığı numinous deneyimin sonucunda, bireyleşme temelinde kişinin bir bütün haline gelmesi için Benliğine dönmesinin gerekliliğini ortaya koyabildiği olacaktır.

Jung, çoğunlukla bilinçdışı kavramını bilinmez olarak tanımlamıştır. Yani numinous olarak. Bu bilinmez içinde elbette insanın karanlık yanları saklıdır. Egonun baş edemediği ve bastırdığı gün ışığı görmemiş gizler. Bu gizlerin varlığı bizi mitlere yaklaştırmaktadır. Mitlerin, basitçe aydınlık ve karanlığın mücadelesinden doğduğu söylenebilir. Bu da mitlerin numinous doğasını açıklamaktadır. Bilinmez olanın bilinir kılınmaya çalışılması insanlığın aydınlatmak istediği en büyük gizem olmuştur. “Zihin sarkacı doğru ve yanlış değil, anlam ve anlamsızlık arasında salınıp durur. Numinous tehlikelidir çünkü insanı uçlara sürükler, bu yüzden makul bir gerçek gerçek olarak kabul edilir ve küçük bir yanlış ise onulmaz bir hatayla eş değerdir” (Jung: 1963: 151) diyen Jung, Benlik'e ulaşmak için yapılan yolculuk yani bireyleşme sürecinin, bilinmezi deneyimlemek anlamında ne derece hassas ve zor bir yolculuk olduğunu da vurgulamıştır. Sonuç olarak kolektif bilinçdışı ve arketiplerin insana ait ilk hikayede yani mitte saklı olduğu sonucuna ulaşmak ve insanın bu hikayeleri bir bütün olmak için defalarca anlattığını söylemek mümkündür.

³ İlk madde, tradisyonlarda genellikle madde kainatının yaratılan ilk hali olarak betimlenir. Bu, kendisinde bütün şekilleri, bütün tohumları içeren bir cevherdir (Salt, 2006).

1.5. Mit ve Arketipsel Eleştiri

Arketipsel eleştiri, edebi ve tiyatral metinlerin analiz yöntemlerinden biri olagelmıştir. Arketipsel eleştiri en basit anlamıyla Jung'un kolektif bilinçdişi ve arketipler kuramını temel alan bir inceleme yöntemidir. Ondokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren gelişen psikanaliz yöntemleriyle birlikte yirminci yüzyıl başlarında bir edebi analiz yöntemi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yöntem, mitsel eleştiri yöntemi olarak da anılmaktadır. Araştırmacılar, Jung'un kuramını çok çeşitli şekillerde kullanarak incelemeler yapmışlardır. Metin içindeki arketipleri tespit edip, listeleme yöntemiyle ortaya koymak ya da hakim bir arketip olduğunu kabul edip, metni bu arketipe göre okumak gibi. Fakat, mitolojinin kendisini referans alan çalışmaların sayısı da azımsanmayacak miktardadır. Araştırmacılar, mitolojik hikayelerin paternlerini, modern hikayelerin paternleriyle karşılaştırarak, zaman içinde tekrar eden bir hikaye düzeni olduğunu ortaya koymaya çalışmışlardır.

Gerek akademisyenler gerek araştırmacılar, mit dünyasını sonsuz ve geniş bir anlamlar dünyası olarak görmüşe benzemektedir. Yöntemin diğer metin inceleme yöntemlerine kıyasla öznel yoruma açık oluşu, yöntemi çekici kılan özelliklerden sayılabilir. Burada öznellik, başına buyruk yorumlar yapmak olarak anlaşılmamalıdır. Metnin, araştırmacının kaçınılmaz dünyasıyla karşı karşıya kalması, iki öznel anlam dünyasını yüz yüze getirmektedir. Bu durumu Jung'un kolektif bilinçdişi kavramıyla açıklamak uygun olabilir. Söz konusu bir metnin, yani hikayenin anlamca muhattabı, okuyucu ya da dinleyici olarak kabul edilmektedir. Görsel anlamda düşünöldüğünde ise seyirciden bahsedilebilir. Dolayısıyla metin, alımlayıcısından ayrı bir nesne olarak değerdendirilemeyecektir. Metnin geçmişi ve alımlayıcının geçmişi, bilinçdişi dinamikler boyutunda karşılaşacaklardır. Mitin hikayenin arketipi olduğu kabulüyle, hikayedeki arketipsel imgeler, metni ele alan kişinin bilinçdişi arketipleri doğrultusunda yoruma açık hale gelecektir.

Böyle bir durumda mit, arketipsel eleştiri çerçevesinde sonsuz bir anlamlar denizine dönüşecektir. Antik mitoloji, kendi başına da bir kaynak olagelmıştır. Fakat metnin ardında gizli olan bir katman olduğu düşünülürse, bunu bulup çıkarmak analiz yapan kişinin işi olacaktır. Mitlerin yaşayan ya da ölü hikayeler olup olmadığı sorunsalı aslında modern insana aittir. Modern insan, mitlerin geçmişe ait, geçmişte kalan hikayeler olduğunu düşünmektedir. Geçmişe ait oldukları doğrudur. Fakat geçmişte kaldıkları tartışmaya açıktır. Mitler, arketipsel imgeler ve sembolik dünyalarıyla sanat ve yazın dünyası için sonsuz bir ilham kaynağı olarak kabul edilebilir. Bir anlamda tüm bir yazın dünyası için şablon oluşturan bir kaynaktır. İnsanı ifade eden en eski yazınsal formdur. İnsanın duygularını ve düşüncelerini yansıttıkları bu form, bireyin kendini bütün hissetmesi için belki de ilk fırsat olmuştur.

Mit yaratanlar ve mitleri yorumlayanlar, ortak bir geçmişi ve kolektif bilinçdışını taşıyan kişiler olarak kabul edilebilir. Paylaşılan kolektif bilinçdışının arketipsel ve sembolik dünyasının taşıdığı anlamlar sonsuzdur. Mitlerin gizemleri, bilinmez özellikleri, her kişide çok çeşitli sembolik çağrışımlarla örtüşebilir. Dolayısıyla modern bir metni, mitlerin gizemli dünyasını rehber alarak inceleyen araştırmacı, öznel ama bir yönüyle her zaman geçerli bir sonuca varacaktır. Metinlerin tek bir sebeple yazıldığını düşünmek haksızlık olabilir. Modern metinleri incelerken, yazarın ve dönemin özelliklerini göz önünde bulundurmak dikkat edilmesi gereken bir noktadır. Dolayısıyla mitlere de aynı şekilde yaklaşmak gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Fakat bu, mitlerin belli tarihsel dönemlerde ortaya çıktığı ve sadece o tarihsel döneme özgü hikayeler olarak kaldığı sonucuna varmayı gerektirmez. Amaç tarihsel gerçeklerin doğrudan etkilerini değil, bu gerçeklerin insan ruhundaki etkilerini ve bu etkinin ürettiği hikayeleri anlamaya çalışmak olacaktır. Bu durumda mitlerin insandan ve ona ait çağın kolektif bilinçdışından bağımsız türemediği ortaya konmuş olacaktır. Bu bağlamda mit yaratanlar yani insanlar ve mitleri araştırma konusu yapanların yolları doğal olarak kesişecektir.

Arketipsel eleştiri, bilinçdışına yapılan bu yolculuklarda karşılaşılan farklı zamanlardaki farklı bireylerin ruhsal dinamiklerinin buluşma noktasıdır. Geçmiş hikayelerle oluşturan mitlerin yeniden ve yeniden yorumlanarak geldiği son metin, gizemli dünyasını sembolik bir dille alımlayıcısına açmaktadır. Kendine has bir dile sahiptir. Bu dil, modern dillerin sahip olmadığı bir sembolik özelliğe sahiptir. Mit, göstergelerin hakim olduğu “semyolojik sistemin bir değerler sistemi olduğu, başka düzeyde bir anlamlamadır” (Barthes, 1972: 131). Kendine has dilinin sınırları içinde mitler, “tarih boyunca sözcükler ve edimlerle ortaya çıkmış ve esas olarak ait olduğu kültürün öz kaygıları ve meşguliyetlerinin dillendirildiği, temel düzeyde kültürel bir deneyimi tanımlama girişimidir” (O’Sullivan et al., 1994:192). İlkel olarak adlandırılan insana ait bir girişim. Bu anlamıyla mitler dramatik öğeler olarak kabul edilebilir. Her zaman temel bir çatışma üzerine kurulduğu da ifade edilebilir. Elizabeth Drew, T.S. Eliot: The Mythical Vision adlı makalesinde mitin kendine has dramatik özelliğini şöyle tanımlamıştır:

“Mit yaratanlar, bu sembolik dramayı o dil içinde yaratmışlardır. Bu dil kuşaktan kuşağa aktarılan ırkın mirası olan mitin ve ritüelin dilidir. Bu yolla, birey ve aynı şekilde kabile, sembolize edilmiş ve onları yakın ve kullanışlı bir ilişkiye taşıyan yıkılmaz bir potansiyelle bir araya gelmiştir. Yani mit ve ritüelin ilkel topluluklardaki işlevi, insanın öncelikli ruhsal güvenlik ve toplumsal kalıcılık ihtiyacını karşılayan ifade formlarının yaratımı olmuştur. Mit “büyünün” evrende varolduğunun kanıtı olurken ritüel, kutsal gelenekle birlikte “büyünün” yıkıcı etkilerini yok etmiş ve iyileştiren güçlerini bireyin ve kabilenin yaşamına aktarmıştır.” (1992: 12).

Böyle gizemli ve kutsal bir dünyanın hikayeleri, arketipsel bir yaklaşımla çözümlenebilecektir. Sanatçının arketipi olarak tanımlanabilecek ilkel insan, kendini ve evreni anlamlandırmaya çalışmıştır. Anlamli olan sonuçların tümünü mitlere aktarmış gibidir. Bugün modern metinler, gizemli ve kutsal olandan uzak bir yaratım sürecinden geçiyor gibi gözükmemektedir. Oysa kolektif bilinçdışı ve oraya ait arketipler, sanatçının geçmiş gizemlerden faydalanmasına bir engel değildir. Her metin gösterdiğinin ötesinde anlamlara sahiptir. Önemli olan derinlerindeki özlerin hangi yollarla ortaya çıkarıldığı olacaktır.

1.6. Jung, Yaratıcı Bilinçdışı ve Sonsuz Anlam

Metinlerin derin ve gizemli olarak nitelendirilen anlamları sembollerle kendilerini açık etmektedirler. Jung, “bir şeyin sembol olup olmaması durumu herşeyden önce bilincimizin o şeye yaklaşımına bağlıdır” (1971: 475) demiş, metin ve alımlayıcı arasında kurulması gereken bağa dikkat çekmiştir. Metni ele alanın ruhsal dünyası, metnin gizemli dünyasını ne derece algılayabildiğinin önemini ortaya koymuştur. Bu durumun tersi, alımlayıcının derin anlamlar yerine, değerlendirme aşamasında metnin içerdiği özleri daha basit anlamlara indirgeme riskini ortaya çıkaracaktır. Arketipsel eleştiri yönteminin uygulama alanında en çok eleştiri aldığı yer, anlamların basit ve bilindik işaretler ya da figürler seviyesine indirgenmesidir. Ya da her kültürde başka anlamlara sahip birçok imgenin, tek bir anlamı varmış gibi değerlendirilmesidir. Oysa Jung, “bir şeyin en yüksek ve en iyi anlamı kutsal, fakat alımlayıcısının bile henüz farkına varmadığı anlamıdır” (1971: 476) düşüncesini benimsemiştir.

Arketipsel eleştiri yöntemi Jung’un edebiyat dünyasına kazandırdığı bir yöntem değildir elbette. Fakat yöntemin tüm temel öğelerini oluşturan bir kuramın sahibinin sanat ve sanatçıyla olan bağı belirgindir. Jung’un kendisi de yazın dünyası için çok değerli bazı metinlerle ilgili fikirlerini makalelerle paylaşmıştır. Bu örneklerden bahsetmeden önce, Jung’un metin ve metnin yorumlanmasıyla ilgili yaklaşımlarını incelemeye devam edelim. Jung’un insan ruhunu bilinç ve bilinçdışından oluşan ve bir bütünü oluşturan iki parça olarak gördüğünü ifade etmiştik. Bu bütüne ulaşmak için ihtiyaç duyduğumuz dengenin önemini belirtmiştik. Bu noktada rüyaların uykuda, dengelenme sürecine katkıda bulundukları (Prometheus’un gece yenilenen karaciğeri örneğini anımsayalım) söylenebilir. İnsan uyanıkken, bilinçli olarak algılayabildiği tüm etkilere açıktır. Ama yine sadece bir tarafıyla.

Bilim adamları tarafından da kabul gören şey, insanların gözleriyle gördükleri şeylerin de görece olarak kısıtlı olduğudur. Dolayısıyla, kendisi için o anda ne işe

yararsa, bilinç düzeyinde o şeyleri algılayıp kaydetmektedir. O halde, aslında gerekli olan birçok şeyi, görmezden gelmekte ya da unutup bastırmayı tercih etmektedir. Bu durumda bütünlükten söz edilememektedir (Dement, 1966: 290-332). Bilincin, bilinçdışı kökenlerle bir ilişkisi kalmamakta ya da en azından azalmaktadır. Jung, bu durumlarda kişinin “kendisiyle bir yabancılaşma yaşamasının güçlü olasılığından” söz etmiş ve “kişinin tek taraflı davranışı ne kadar ilerlerse o derece ideal olandan saptığını; böylece canlı, güçlü ve kişinin ruh haline karşıt rüyaların devreye girdiğini” (1969: 253) belirtmiştir. Jung’un ifade etmek istediği nokta, tekrar edersek rüyaların -yani bilinçdışı dünyaya yapılan yolculuklar- iyileştiren ve tek taraflılığı dengeleyen işlevleridir.

Bilim adamı olmasına rağmen Jung, çalışmaları ve yaşamı boyunca, mesleği olan bilimin tek taraflılığına tepki göstermiştir. İnsan ruhunun tek taraflı oluşunun yaratacağı eksik ve negatif sonuçlar, bilimin en azından bakış açısı için aynı olabilirdi. Dolayısıyla mitler ve yazın dünyasının kendi bilimi için bir dengeleyiciye dönüştüğü söylenebilir. Ayrıca, çalışmaları ve teorileriyle ilgili yapılan ve sonu gelmeyen keskin ve bazen ağır olarak nitelenecek eleştirilerin de bir nevi bu tek taraflılık sonucu olduğu söylenebilir. Jung, insanın yaratım sürecine ruhen dahil olan bir varlık olduğunu düşünmüştür. Yaratıcı akla olduğu kadar yaratıcı ruha da inanmıştır. Çalışmalarında mit ve sembollerini zenginleştirici öğeler olarak kullanmış, böylelikle daha derin anlamlara ulaşmayı hedeflemiştir. Daha önce de ifade edildiği gibi, zaten kolektif bilinçdışında sahip olunan tüm semboller dünyası bu yolla anlamca yaratıcı hale gelmiştir. İnsanın yaratıcılığına, hayal dünyasına ve üretebileceği farklı anlamlara olan inancında ısrar etmiştir. Bilinçdışının yaratıcı güce etkisi, bu noktada sanatsal ilham ve psikoloji arasındaki bağı ortaya koymaktadır.

Yine de Jung, psikolojinin yöntemlerini bir eleştiri yönteminde kullanmak konusunda, yazın dünyasının araştırmacıları kadar cesur davranmamıştır. Bu çekimserlik, psikolojiyi ve sınırlarını çok iyi bilmesinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Bu noktada, Jung’un yazın dünyasıyla ilgili fikirlerinden önce bir özeleştiriyeye ihtiyaç vardır. Jung’un yöntemlerini kullanan araştırmacılar, metinlerin

yorumu açık doğasına yaklaşımlarını genellikle öznel sınırlara çekmiş olabilirler. Bu yaklaşım, bilimsel yöntemlerle uyum göstermeyebilir. Araştırmacının metne olan yaklaşımda ortaya çıkan bir nevi özgürlük duygusu, yorumun sınırlarını zorlayabilir. Fakat bu ikilem bile, Jung'un kolektif bilinçdışı kuramının önermelerini doğrular niteliktedir. Öznel ve özgür yaklaşımın başıboşluk olmadığı belirtilmişti. O halde, incelediği metnin sorumluluğunu alan araştırmacı aslen bir bilinmezli etkisi altında kabul edilecektir. Çünkü eleştirmenlere, fazla, zorlama, indirgemeci gelen yorumlar aslen, yorumcunun bilinçdışının metinde bulduğu karşılıklardır. Hem bilinçli hem bilinçsiz bir sözleşmedir. Bu bağlamda sözleşmenin şartlarını belirleyen tarafların iyi niyetlerinden kuşku duyulmayacaktır. Kısaca ifade edilmek istenen şey, arketipsel eleştiri yönteminin adı konmamış olsaydı bile, metne bakan kişi, farkında olmadan bu kolektif paylaşımı kullanıyor olacaktı. Belki de başka bir isimle.

Jung, bu iki alanın ortaklığı konusunda kendinden emin bir belirleme yapmış gibi görünmektedir. Zor olmasına rağmen yazın ve psikanaliz arasındaki ilişkiyi dair fikirlerini söylemekten çekinmemiştir:

“İki şeyin, karşılaştırılmaz olmasına rağmen, aralarındaki yakın ilişki, insanı araştırma yapmaya çağırmaktadır. Bunun sebebi sanatın psikolojik bir eylem olması ve bu manada psikolojik açıdan yaklaşılabılır oluşudur. Bu bilgi ışığında, sanat, diğer tüm insan eylemleri gibi ruhsal motivasyonlara sahiptir ve dolayısıyla psikoloji için uygun bir öznedir” (1966: 65)

Bu noktadan sonra Jung, bu kabul edilebilir yaklaşıma rağmen belli sınırların varlığını ifade etmiş ve uygulama aşamasında temkinli olma gereğine vurgu yapmıştır:

“Sanatın sadece yaratım sürecindeki yönleri psikolojinin konusu olabilir, esas doğasını oluşturan özellikleri değil. Sanatın aslen ne olduğu sorusu psikolog tarafından asla cevaplanamaz. Bu yüzden estetik açısından yaklaşılmalıdır. Aynı ayrım din alanında da yapılmalıdır. Psikolojik yaklaşım sadece din fenomenolojisini oluşturan ve esas doğasına dokunmayan duygu ve semboller manasında hoş görülebilir. Din ve sanatın özü açıklanabilseydi, o zaman ikisi de psikolojinin alt dalları olurdu.” (1966: 65).

Jung, bu görüşlerinden sekiz yıl sonra yayınlanan *Psychology and Literature* adlı makalesinde, daha önce sözü edilen kolektif bilinçdışı etkilerden bahsetmiş ve esasen “bir kişinin sanatsal olarak yaratıcı olmasının ardındaki etmenleri ortaya koyma[nın]” (1966: 86) gerekliliğini ifade etmiştir. Jung kolektif bilinçdışının arketiplerini yaratıcılık alanında değerli bulmuştur. Yaratıcılığın kaynağını sadece kişinin bilinçdışına değil, kolektif bilinçdışına bağlamıştır. Jung’a göre “ne zaman yaratıcılık ağır bassa yaşam, bilinçten ziyade bilinçdışı tarafından yönetilip şekillendirilmekte ve ego, bir yeraltı akıntısına kapılıp, olayları sadece izleyen bir gözlemciye dönüşmektedir.” (1966:103).

Bu noktada yaratıcı zekanın kaynağı bilinçdışı arketipler olarak kabul edilebilir. Sanatçının kişisel meselelerini ve kendi bilinçdışına ait özleri yeniden şekillendirdiği fikri, Jung’un kabul ettiği bir önerme değildir. Aslında bir çok metin inceleme yönteminde -özellikle postmodern okuma yöntemlerine kadar- yazar ve onun iç dünyası, yorumun merkezine alınmıştır. Sanatçının kendine ait sıkıntıları, nevrozları, travmalarının, yarattığı esere direk etki ettiği kabul edilmiştir. Yazarın kendine ait dünyasının bir nebze de olsa etkisini kabul etmemek yanlış olabilir fakat o dünyayı yorumun merkezine almak, eserin doğasında saklı olan kolektif yaratıcılığı yok saymak olacaktır. Bunun yanı sıra, söz konusu yazarın yaşadığı dönemi görmezden gelmek ise, kolektif bilinçdışının doğasına savaş açmak anlamına gelecektir. Çünkü kolektif bilinçdışı tüm insanlığın ortak deposu işlevine sahiptir. Dolayısıyla tüm çağlar bu depodan faydalanmaktadır.

Yaratıcılığın içinde dönemlerin ihtiyaç duyduğu eksiklerin izleri aranabilir. Burada sanatsal yetenekle ödüllendirilmiş kişinin, toplumun ihtiyaçlarını ölçebilme ve ona göre yaratisıyla onlardaki boşlukları doldurabilme yeteneğine sahip olması beklenmektedir. “Sanatçı, ruhumuzda uyuyan henüz şekillenmemiş fikirlere anlam ve şekil vermeye yazgılı bir araca dönüşmektedir. Sanatsal hassasiyet ve yetenek, genelde bilinçdışından yükselen fantezilerin canlılığıyla ve aynı zamanda da bu fantezilere şekil verme becerisiyle nitelenmektedir” (Jacoby, 1992: 66). Jung, bir sanatçının

psikolojisinin eserinin birçok yönünü açıkladığını fakat eserin kendisini asla açıklayamayacağını belirtmiştir. Aksi takdirde Jung’a göre sanatçının yaratıcılığı yalnızca bir semptom olarak algılanacaktır. Bu da hem esere hem de eserin şanına zarar verecektir (1966: 86).

Öyleyse yaratıcı bilinçdışının sahibi olarak betimlenen sanatçının bilinçdışıyla ilişkisi nasıl tanımlanmalıdır? Yaratıcılık sürecine katkısı olan bilinçdışı sanatçıyla nasıl bir iletişime geçmektedir? Jung, sanatsal yaratıcılığın öznesine, önce onun gerçeklik deneyimini reddeden bir hassasiyet tanımlamasıyla yaklaşmıştır. “Sanatçı soyutluk yaratan bir içedönük ya da sanat eserine dönüşecek bir nesneye kendini adayan bir dışadönük olabilir” (Henderson, 1992: 54). İlk tavır “deneyimin kaotik değişimine ve dolayısıyla tamamıyla bastırılan soyut güzelliğin keyfini kaçırabilen yaşama karşı sihirli gücü olan bir imge yaratmaktan kaçınmaktadır. Dışadönük sanatçıya ait ikinci tavrı ise, “eylemini, yaşamını nesnede hisseder...Nesnenin kendisine dönüşür ve bu yolla kendinden kurtulur, kendini edilgenleştirir.” (Jung, 1971: 296-97). Bu belirlemeler Jung’un yukarıda ortaya koyulan düşüncelerinden daha erken bir tarihe aittir. Sonrasında yine yukarıda anlatılan tanımlara başvurmuştur.

Jung’un yaratıcılığın öznesi sanatçıyı tanımlama şekli, meseleyi en başta belirttiğimiz çatışmaya getirmektedir. Çatışma yaratının özünde olduğu kadar, sanatçının doğasında da mevcuttur. Jung’a göre [insanın] içinde “iki güç birbiriyle savaş halindedir: bir tarafta sıradan insanın mutluluğa, tatmine ve güvenliğe olan haklı özlemi diğer tarafta tüm kişisel arzuları devirip geçecek kadar ileri gidebilen, yaratmaya duyulan köksüz tutku” ve sanatçı çoğunlukla “yaratıcı ateşin hediyelerinin bedelini çok ağır ödemektedir” (1966: 102-3).

Jung, metne arketipsel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Onu öncelikle eserin arketipsel altyapısı ilgilendirmiştir. Jung’un içedönük ve dışadönük yazar tanımından sonra yaratım süreciyle ilgili düşünceleri benzer ama gelişmiştir. Bir sanat eserini yargılamakta yaptığı bu ayrıma dikkat edilmesini ifade etmiş ve sanatçının yaratıcılıkla

olan ilişkisini ortaya koymuştur. Jung'un bu yaklaşımı, Dawson tarafından “ikna etmeyen ve kullanışsız” olarak nitelendirilmiş, “gerçek Jungçu yazın analizlerinin 1960’lı yıllarda başladığını söylemiştir” (1997: 255). Bazı referanslarla açıklamak gerekirse öncelikle Jung, iki kategoriden bahsetmiştir. “İlk kategori düz yazı ve şiir gibi yazarın tamamen belli bir sonuca ulaşma eğilimidir...Keskin bir yargıyla harekete geçer ve kelimelerini özgürce seçer.” (1966: 72). Bu kategoride dışadönük yazarın tanımı içine giren bir sanatçı davranışı söz konusudur. Yazar bilinçlidir, ne yapacağını bilir ve ona göre yaratım sürecine dahil olur. Seçimlerini gündelik hayattan yapar. Bilinçli hayatın güçlü duyguları, acıları ve insanın kaderiyle ilgili malzemelerden faydalanır. Bu durumda gündelik ve sıradan duygular sanatçının elinde şekillenmektedir. Jung, tüm aşk ve suç romanlarını, aile romanlarını, trajik ve komik dramaları bu kategoriye koymuştur. Jung’a göre bu türler ezelden beri bilinen, insanın kaderiyle ilgili meselelerdir (1966: 89).

Fakat Jung’un ikinci kategorisinde durum biraz farklıdır. Burada normal insanın dünyası dışında bir yaratı söz konusudur. Jung bu yazın türünü düşsel sanat eseri olarak isimlendirmiştir. Bu tür, yazarının esaretinden kurtulmuştur. Kontrol edilemez bir doğası vardır. Yazarın bilinci tüm bu süreci şaşkınlıkla karşılarken, daha önce yaratacağını aklından bile geçirmediği düşünceler ve imgelerle boğuşur. Sadece içgüdülerini takip eder ve yaratısının kendisinin ötesinde olduğunu düşünür. Bu durumda yazar eseriyle birlikte değildir. Yazılan şeyi dışardan izleyen bir başkası gibidir. Ya da büyülmüş bir iradenin sarmalına kapılmış kendisi olmayan bir öteki gibidir. Ortaya çıkan, bu dünyaya ait olmayan başka bir alemin resmi gibidir. Karanlık alemlerin, kabusların, bize yabancı gelen şeylerin resmi (1966: 72-91).

İkinci kategori, mitlerin gizemli dünyası ve yazarın gizemli bilinçdışının buluşmasıdır. Bu yaratım sürecine iki taraf dışında birisi katılamayacaktır. Sanatçı, zihnindeki imgeleri bambaşka bir dünya yaratmak için dönüştürecektir. İşte bu yüzden ortaya çıkan eser de genel okuyucunun sıradan anlayışı için uygun olmayacak, yorum ve analize ihtiyaç duyacaktır. İşte bu noktada yorumcu ve metin ilişkisine

dönülmektedir. Yorum için yeni bir karşılaşma yaşanacaktır. Jung, bu kategorideki “metinlerin zamansız eserler olduğunu söylemiş ve örnek olarak Dante’nin *İlahi Komedya*’sı, Goethe’nin *Faust*’unu ve James Joyce’un *Ulysses*’sini örnek vermiştir” (1966: 87-95).

Jung’un yaratıcılık ve arketiple olan ilişkisi, sanatçıya bakışını da belirlemiştir. Jung, psikoloji ve yazın dünyasının buluşma noktalarında nazik davranmıştır. Sınırlar, Jung’un kafasında yazarların kafasındaki kadar özgür değildir. Jung, “Bir psikoloğun ve bir edebiyat eleştirmeninin metne yaklaşımı arasında temel farklar mevcuttur. Eleştirmen için önemli olan birşey psikolog için alakasız olabilir. Yine de yüksek şüphenin ürünü metinler, psikologların her zaman ilgi alanında olmuştur.” (1966: 87-88) diyerek ayrımı yapmıştır.

Eserler, yukarıda bahsi geçen sebepler ve önermeler üzerinden zamansız ama aynı zamanda her döneme göre anlamları değişen ve evrilen kaynaklar olarak tanımlanabilir. Barındırdıkları sonsuz anlam onları ölümsüz yapar. Yapılan yeni yorumların hepsi, metinleri bambaşka kılıklara sokacaktır.

“Arkaik özlerle ilişki tarihsel bir aktiviteden öte ruhta gerçekleşen birşey olarak algılanmalıdır. Arketipin kendisi soyuttur ama, kendini insan bilincinde açık edecek binlerce muhtemel sembolün kılığına girebilir. Yani, yepyeni semboller ortaya çıkar, modern bilinç ve sonsuz insan arasında belli belirsiz bir bağ kurar ve aynı zamanda yeni bilinç ihtimalleri başlatır” (Muschg: 1953: 262).

Jacoby, “bilinçli değerlendirmenin, ne kadar geniş olursa olsun kendini edebi metinde gösteren yaratıcı bilinçdışının parçalarından öte birşey kavrayamadığını” söylemiş ve W.B. Yeats’in “İnsan doğruyu şekillendirebilir fakat onu bilemez” (1992: 74) sözüyle, edebi değerlendirmenin problemlili oluşunun nedenini buna bağlayıp, bir sanat eserinin her çağda yeniden analiz edilmesinin gerekliliğini vurgulamıştır.

1.7. Arketipsel Eleştiri ve Uygulama Örnekleri

Jung'un ilham verdiği arketipsel eleştirinin özellikle edebiyat alanında çok eskiye dayanan bir tarihçesi vardır. Bu yöntemle yapılmış analizlerin tümüne ulaşmak imkansız olsa da öne çıkan ve ulaşılabilen çalışmalar vardır. Bu çalışmalar hakkında tarihsel bilgi, Jos Van Meurs'un *Jungian Literary Criticism* adlı İngilizcede yazılmış tüm metinleri topladığı kitabının rehberliğinde yazılacaktır. Jung'un kolektif bilinçdışı kuramı ve arketiplerden faydalanan Jungçu arketipsel eleştiri, yirminci yüzyılın başlarından günümüze birçok analize ilham vermiş olsa da aslen Jung'un kendisiyle başlamıştır. *Psychology of the Unconscious* adlı kitabında (1916) Jung, arketipsel psikolojisinin ana hatlarını ortaya koyan bir inceleme yapmıştır. Jung kitabında, Amerikalı şair Henry Wadworth Longfellow'un *Hiawatha* adlı epik şiirindeki mitolojik motiflerini tartışmıştır. Şiirde, Jung'un sonraları bireyleşme süreci adını vereceği bir kahraman macerası anlatılmaktadır. Kahramanın mucizevi bir doğumu ve deniz canavarlarıyla savaşını anlatan yaşamının, daha gelişmiş bir bilince ulaşmak için yaşamın geliştirici gücünün bir sembolü olarak yorumlandığı hikaye, arketipsel bakış açısının ilk örneği olarak görülebilir. Jung'un kitabının İngilizce versiyonunun basımından sonra, birçok sanatçının ilgisini çekmiştir. Bunlar arasında, Jack London, Eugene O'Neill ve D.H. Lawrence gibi yazarlar bulunmaktadır (Meurs, 1988: 19).

Jung'un psikolojik yöntemi belirgin şekilde 1920'li yıllarda edebiyat ve sanat alanında analizlere dönüşmeye başlamıştır. Fakat yine analitik psikoloji ve edebiyat arasındaki yakın ilişkiyi 1892-1930 yılları arasında verdiği derslerde anlatan Jung'un kendisi olmuştur. Jung, ilksel imgelerin dilini konuşan kişinin binlerce sesle konuştuğunu söylemiştir. Ayrıca Jung, sanatın iki formunu belirgin şekilde ortaya koymuştur. Bir tanesi psikolojik ve kişisel sanattır. Bu, gelişmiş bilince sahip sanatçının kişisel psikolojisini ifade etmektedir; bir diğeri ise sembolik ve arketipsel olarak adlandırılacak görsel sanattır. Arketipsel sanata Goethe, Dante ve Melville gibi yazarları öne çıkan örnekler olarak vermiştir (1966: 84-105). Goethe'nin *Faust*'u, Jung için ayrıca özel bir yere sahiptir. İkinci bölümde ayrıntılı incelenecek Faust karakteri,

Jung'un kendisine benzettiği bir karakterdir. Kendi bilinçdışı yolculuğunda gölgesiyle yüzleşmesinde Goethe'nin karakteriyle ortak noktalar bulunduğunu ifade etmiştir. Fakat verdiği bu örneklerin varlığına rağmen Jung, hiçbir zaman bir edebi metnin baştan sona arketipsel analizini yapmamıştır.

Özellikle Jung'un kendisinin ufak denemelerle önünü açtığı yolun gelişimi sanıldığı kadar çabuk olmamıştır. Bugün, özel bir ilgiyle araştırma yapanlar dışında, çoğu kişinin gözardı edebileceği 1934 tarihli *Archetypal Patterns in Poetry* adlı kitabın yazarı Maud Bodkin, arketipsel eleştiri kategorisinde yapılmış ilk çalışmaya imza atmıştır. Bugünkü sönük sayılabilecek varlığına rağmen, basımından çok sonra bile, bu alanda başvurulabilecek tek kaynak olmuştur. Bodkin'in amacı, Jung hipotezlerini büyük sanat eserlerinde okuyucunun zihninde bilinçdışı güçleri ya da arketipleri uyandırmaya yarayıp yaramadığını test etmektir. Bodkin, yeniden doğum, cennet-cehennem, şeytan, kahraman ve Tanrı gibi arketiplerin, Homeros, Virgil, Dante, Shakespeare, Milton, Goethe ve T.S. Eliot gibi yazarların eserlerinde izini sürmüştür. Bodkin'in kitabı ardından gelen araştırmacılara ilham veren analizler içermesine rağmen, ne psikoloji ne de edebiyat alanında profesyonel olan bir edebiyat öğrencisi olduğundan o dönem pek ses getirmemiştir. Ayrıca o dönemin nesnel metodları arasında oldukça öznel bir yorumla analiz yaptığı da düşünülmüştür (Meurs, 1988: 20).

Arketipsel eleştirinin yaklaşım olarak bugün bile eleştirilerin hedefinde olduğunu ifade etmek gerekir. Fakat bu düşünceye karşı çıkarak şu söylenebilir. Metin yorumlama, belli bir metodu kullansa bile yorumcunun öznel bakış açısından ayrı düşünülemez. Metin yorumunun nitel bir çalışma olduğu gerçeği, tamamen nesnel bir sonuca varılmasının mümkün olmadığını kanıttır. Bu bağlamda sırf kolektif bilinçdışı ve arketipleri referans aldığı için, arketipsel eleştiri yönteminin, diğer yöntemler kadar değeri olmadığı düşüncesine katılmak mümkün değildir. Zaten Bodkin'in ardından Jung'un düşüncelerine olan yaklaşım da yavaş yavaş değişmiştir.

II. Dünya Savaşından sonra Jung'un yaklaşımı giderek ilgi görmeye başlamıştır. Fakat İngiltere'de mit ve edebiyatı karşılaştıran örnekler mevcutken, üniversiteler henüz Jung'la ilgilenmeye başlamamışlardır. Bunun dışında amatör bazı yazarlar, özellikle kişisel deneyimlerinden yola çıkarak bazı kitaplar yazmışlardır. Fakat Jung'un bireyleşme ve derinlik psikolojisinin bakış açısının oldukça iyileştirici bir işleve sahip olduğu söylenebilmektedir. Avrupa'da akademik olarak Jung, uzun süre görmezden gelinmiştir. Bunun en önemli sebeplerinden biri olarak 1930'larda Yahudi psikolojisi ve Aryan bilinçdışı üzerine yaptığı birtakım çıkarımlardır denebilir. Bir diğer sebep ise Jung'un düşüncelerinin görece olarak öznel olarak değerlendirilmesiydi (Aniale Jaffé, 1972: 78-98). Amerika'da ise durum biraz daha farklıydı. Jung, oldukça ilgi görmekteydi. Bu durum "Amerikan üniversite geleneğinin katı olarak değerlendirilebilecek Avrupa geleneğine göre daha esnek olmasına" (Meurs, 1988: 22) bağlanabilir.

Meslek hayatlarında Jung'la analiz tecrübesi yaşayanlar daha sonraları çoğu kadın olan bir grup analist olarak Amerika'ya dönerler. Bu analistler arasında, T.S. Eliot'ın şiirini, Rider Haggard'ın *She* romanını yorumlayan Esther Harding bulunmaktadır. Ayrıca Shakespeare üzerine analizler yapan James Kirsch, T.S. Eliot üzerine yazan Joseph Henderson ve Melville çalışan ve bu çalışmada da kaynaklarına başvuru Edward Edinger bulunmaktadır. Yorumcular, edebiyata psikanalizin penceresinden bakarak Jung'çu yorumlar yapmışlardır. Burada belirtilmesi faydalı olacak bir nokta bulunmaktadır. Bahsi geçen ve geçecek olan çalışmalar, mitsel ve arketipsel olarak bilinen eleştiri yöntemlerinden ayrılmaktadır.

1945 yılından sonra mit, edebiyat dünyasında oldukça popüler hale geldiği halde aynı zamanda da kafa karıştırıcı olmuştur. Frazer'ın dünya folklorü, büyü ve ritüellerinin karşılaştırmalı bir çalışması olarak tanımlanan kitabı *The Golden Bough* ve Jung'un psikoloji ve miti incelediği *Psychology of the Unconscious* adlı makalesi, birçok

edebiyat eleştirmeninin⁴ kitaplarına kaynak teşkil etmiştir. Yukarıda adı geçen kitaplar, mitsel ve arketipsel öğelerin yeniden ve yeniden metinlerde ortaya çıkmasıyla ilgilenmiş, karakterlerin psikolojilerindense tür, edebi gelenekler, öykü, olay örgüsü gibi öğelerde arketipsel ve mitsel tekrarlara dikkat çekmişlerdir (1988: 23). Özellikle Frye’ın çalışmasının bu çalışmanın ve yukarıda adı geçen çalışmaların konusu olan Jung’un arketip kuramıyla bir ilgisi olmadığı bilinmektedir. Jung’dan arketip kavramını ödünç alan Frye, kavramı psikanalitik bağlamından tamamen kopararak arketip, sembol ve mit kavramlarının edebi kavramlar olduğunu öne sürmüştür. Frye’a göre “arketipler tipik ve tekrar eden, bir şiiri başka bir şiire bağlayan ve böylece edebi deneyim alanımızı bütünlüğe ulaştıran bir öğedir” (1957:99).

Bu çalışmada arketip Jung’un belirlediği özel anlamında kullanılmaktadır. Derinlik psikolojisi özelinde insan ruhunun ve bilinçdışının bir dinamiği olarak. Jung’çu arketipsel eleştiri, karakterlerin psikolojisini ve birbirleriyle ilişkilerini incelerken, öne çıkan arketipsel ve mitsel semboller varsa ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Jung’un kolektif bilinçdışı ve arketip kuramı ve bu kuramı kullanan düşüncelerin sahipleri referans noktalarıdır. Jung’un arketip kuramı, sembolik ve mitsel olanı ortaya çıkarırken, diğer analiz yöntemlerinden farklı olarak, psikolojik olarak varolanın ardını görmeye çalışarak ileri gitmeye çalışmaktadır. İfade edildiği gibi Jung ve onun kuramını farklı şekillerde geliştiren kaynaklar, analiz yapanlara rehber olmaktadır.

Tiyatro çalışmaları düşünüldüğünde, Jung’un arketipsel eleştiri kullanılarak yapılan yerli yayının çok fazla olduğu söylenemez. Fakat özellikle Amerika’da, arketipsel eleştiri yöntemi, kitaplar ve makalelerin yanında, yüksek lisans ve doktora tezleri için de sıkça seçilen yöntemler arasında yer almaktadır. Jung’un Kolektif Bilinçdışı ve Arketip kuramının öncelikle mit ve diğer çeşitli kavramlarla ilişkisi düşünüldüğünde, edebi ve tiyatral metinlerde insan ruhunu daha derinden anlama imkanı bulunabilecektir. Jos Van Meurs, Jungçu eleştiri yönteminin edebiyatın yazarın

⁴ Richard Chase (*Quest for Myth*, 1949), Francis Fergusson (*The Idea of a Theatre*, 1949), Philip Wheelwright (*The Burning Fountain*, 1954), Northrop Frye (*Anatomy of Criticism*, 1957)

bilinç ve bilinçdışını, düşünce ve duygularını ve dolayısıyla da, Jungçu arketipsel bakış açısıyla genel olarak erkek ve kadınların düşünce ve duygularını ifade eden “dışavurumcu eleştiri” olarak nitelendirmiştir (1988: 29). Meurs’ün Jung’un yöntemine bakış açısı tiyatronun amacıyla oldukça uyumlu bir tanımlamadır. Tiyatro metinleri romanlara kıyasla kısıtlı zaman ve mekanda geçen hikayeleri konu etmektedir. Dolayısıyla, tiyatro kahramanlarının duygu ve düşüncelerinin dışavurumlarını kolektif bilinçdışı kuramı ve arketipler üzerinden yeniden okumaya ve anlamlandırmaya çalışmak, tiyatro metinlerinin dönemin izlerini taşıyan karakterlerlerinin derin katmanlarını ortaya koyacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM
TİYATRO METİNLERİNDE GÖLGE

İKİNCİ BÖLÜM

TİYATRO METİNLERİNDE GÖLGE

2.1. Gölgeye Dair Kısa Bir Giriş

Arketipsel analiz yöntemi, insan yaşamının arketipsel boyutunu ortaya koymaya çalışan bir yöntemdir. Jung, Kolektif bilinçdışında benlik ve anima-animusun yanında, gölgeyi başlıca arketiplerden biri olarak belirlemiştir. Gölge, arketipsel, kolektif ve kişisel gölge olarak Jung'un kendisi tarafından gruplandırılmıştır. Bu bağlamda gölge, hem kişisel, hem toplumsal hem de arketipsel boyutta bastırılmış karanlık duyguların, kötülüğün ya da ötekinin temsili olabilmektedir.

Gölge, basit anlamıyla istenmeyen ve bastırılmış özellikler olarak tanımlanırken, çok çeşitli boyutta incelenebilmektedir. Tüm arketipler içinde insan ruhunun en derin anlamlarını ve yaşamdaki tüm çatışmaların doğasını açıklamak için eşi olmayan bir dinamiktir. Özellikle mitler ve mitlerin temsil ettiği sembolik anlamlar üzerinden okunan metinler, yüzyıllar boyunca hikayelerdeki karşıtlıkların nasıl aynı arketipsel kökenden evrildiğini ortaya koymaktadır. Kolektif bilinçdışının tanımı ve içeriği anımsandığında gölgenin, insan ruhunun evrilmesi ve gelişmesi için ne kadar önemli olduğu anlam kazanmaktadır.

Bireyleşme süreci, ister kolektif ve bireysel, ister arketipsel kategoride olsun, her durumda kişi için bir sınava dönüşmektedir. Kişinin ruhsal yolculuğu olan bireyleşme sürecinde gölgeyle yüzleşmenin gerçekleşip gerçekleşmemesi önem taşımaktadır. Tiyatro metinlerinde, insan ruhunun arketipsel boyutunu ortaya koyarken bu yüzleşmenin gerçekleşip gerçekleşmediğini ve her iki durumda da nedenlerini anlamaya çalışmak, bu arketipsel boyuta ulaşma çabasıdır. Antik Yunan oyunlarından günümüz modern metinlerine kadar, birçok metin bize farklı başlıklarda gölgenin izini sürmeye imkan vermektedir. Gölgenin tezahürleri üzerinden yapılan gruplamalar, daha

önce defalarca başka açılardan okunan metinleri başka bir gözle yeniden anlamaya davet etmektedir.

Mit ve arketip ilişkisi, birinci bölümde farklı boyutlarıyla ortaya konmuştur. Mitlerin hikayenin arketipi olarak tüm oyunlara birçok yönden referans oluşturduğu bilinmektedir. Antik Yunan oyunlarında bu referansları fark etmek ve üzerine yorum yapmak daha kolayken, tiyatro tarihinde günümüze yaklaştıkça bu referanslar görmek farklı bakış açıları gerektirmektedir. “Tanrılar arketipsel davranışın metaforları ve mitler arketipsel mizansenlerdir” (Samuels, Shorter and Plaut, 1986: 27). Kuşkusuz bu yorumun sebebi Tanrıların mitlerin kahramanları olmaları ve mitlerin de arketiplere ev sahipliği yapmalarıdır. Arketipsel davranışların ve bu davranışların oluşturduğu mizansenlerin yeniden ve yeniden kurgulanması gölgenin bir bilinçdışı dinamik olarak farklı şekillerde kendini göstermesi anlamına gelecektir. Gölge, arketip olarak sabit bir içeriğe ve belirli bir ruhsal role sahipken, bilinçdışı bir dinamik olarak tanımı ve içeriği açık, esnek, geniş ve farklı durumlara uyum sağlayabilen nitelikte olmalıdır (Dion, :35).

Birinci alt başlıkta gölge, Tanrısal olanın karanlık tarafı olarak ele alınmaktadır. Arketipsel gölge kategorisinde Tanrının karanlık tarafının insana yansması insanın Tanrı, kader, irade, kibir ve bilinmeyene duyulan engellenemeyen istek gibi birçok şey yüzünden çatışma yaşamasına sebep olmaktadır. *Oidipus, Bakkhalar, Aias, Macbeth ve Faust*, yukarıda bahsi geçen boyutlar bağlamında ayrıntılı şekilde incelenmektedir.

İkinci alt başlıkta gölgenin günah keçisi yaratma potansiyeli öne çıkmaktadır. Bir kişi ya da bazen bir grubun, kendi günahlarının diyeti olarak bir günah keçisi ilan etmesinin, insanın içinde bulunan saf kötülükten kaynaklandığı söylenebilir. Kolektif gölge olan günah keçisi, mitlerde bazen suçlu bazen de kurtarıcı olarak ortaya çıkar. Arketipini Prometheus mitinde bulabileceğimiz günah keçisi yaratan gölgenin, *Zincire Vurulmuş Prometheus, Jan Dark, Cadı Kazanı ve Woyzeck*’te hangi şekillerde ve ne sebeple insan ruhunda gölgeleştiği ve nasıl yansıdığının cevapları aranmaktadır.

Üçüncü alt başlık, tiyatro oyunlarında farklı sebepler yüzünden eyleme geçen ya da geçemeyen karakterlerin motivasyonlarını anlamaya çalışmaktadır. Hem kendiyle hem de yaşamıyla bütünleşme fırsatını yakalayan ya da bu fırsatı kaçıran kahramanlar incelenmektedir. *Hamlet, Martı, Nora: Bir Bebek Evi*, birbirlerinden hem dönem hem de coğrafya olarak oldukça uzak oyunlardır. Fakat arketipsel eleştirinin öne çıkan, böylesi farklı oyunlardaki kahramanları bile, ortak payda olan insan ruhu bağlamında incelemeye izin veren yöntemi, gölgenin zamansız ve uzama bağlı olmaksızın varolduğunu ortaya koymaktadır.

Dördüncü ve son başlık, kişisel gölgenin, karanlık ikizlerde nasıl ortaya çıktığını ortaya koymaktadır. *Fırtına, Othello, Leenane'in Güzellik Kraliçesi, Ermişler ya da Günahkarlar*'da gölgenin kendi cinsinden karanlık bir ikize dönüşerek kişiyi, bireyleşmesi ve kendini anlaması için nasıl zorladığı görülmektedir. Son tahlilde insan için belki de en önemli olan, yakınımda bize benzemeyen fakat istemediğimiz tüm özelliklerin temsili bir kişiyle bütünü oluşturmaktır. Ya da en azından onu farketmemiz için sürekli kulağımıza fısıldayan eş benimizle. Farklı dönemlerde ve farklı oyunlarda bu bütünlüğü yakalayan ya da yakalayamayan kahramanların yolculukları da bu bağlamda gölgenin imgeleşmesinin çeşitliliğini ortaya koymaktadır.

2.2. Tanrının Karanlık Tarafı Olarak Gölge

“Bir mürit, alim bir Hahama, Tanrının neden insanlarıyla eskiden doğrudan konuştuğunu fakat bugün aynını yapmadığını sormuş. Bilge adam, “Artık insan, Tanrının söylediklerini duyacak kadar alçağa eğilemiyor” diyerek cevaplamış”.

Yahudi Atasözü

Çatışmanın doğası ve evrilişi, dramatik yapı çerçevesinde incelenecek bir konudur. Fakat belirtmek gerekir ki gölge ve ego da insan ruhundaki çatışmanın taraflarıdır. Dramatik yapı açısından bakıldığında gölge, protagonistin vazgeçilmez olarak karşısında olan bir güç olarak yer alacaktır. Marshall Cassady protagonist ve karşısındaki güçleri aşağıdaki şekilde tanımlamıştır:

“Bir oyunun öyküsü basit olarak karşıt güçlerin buluşmasını gerektirir. Aralarında her zaman bir tarafın galip geldiği bir mücadele söz konusudur. Protagonistin karşısındaki kişi antagonisttir. Protagonist genellikle bir kişi, nadiren de bir gruptur. Antagonist ise bir kişi, bir grup ya da sosyal ve ekonomik koşullar gibi cansız bir güçtür. Protagonistin çevresi, doğa güçleri ya da zihindeki bir durum olabilir ve çoğunlukla başkarakterin diğeriyle olan ilişkilerinde ortaya çıkmaktadır” (1984: 68).

Protagonist ve karşısındaki güçleri dramatik yapı çerçevesinde tanımlayan Cassady bahsettiği güçleri, “1. Bir başkası, 2. Kendisi, 3. Toplum, 4. Doğa, 5. Kader” (1984: 68) olarak belirlemiştir. Bu belirleme, gölgenin tiyatro metnindeki pozisyonu bakımından önemlidir. Jung’un bireyleşme sürecinin aşamaları, kişinin bilinçdışı gölgesiyle karşılaşması ve bu gölgeyle arketipler sayesinde yüzleşerek bir tamamlanmaya ulaşmasını gerektirmektedir. Bu bağlamda kişi bu gölgeyle kendisi, bir başkası, toplum, doğa (Tanrı) ya da kader olarak imgeleşen arketipler sayesinde yüzleşebilmektedir. Gölge bunlardan en az biri ya da aynı anda birkaçı olarak kişiyi bir değişime davet etmektedir. Asıl soru bu değişimin yaşanıp yaşanmayacağıdır. Protagonistin, bireyleşme sürecini tamamlayıp tamamlayamayacağıdır.

Yukarıda karşıt güç olarak belirlenmiş doğa tanrıyla aynı kabul edilmiştir. Çünkü Antik Yunanda çok tanrılı dinlerden, günümüz tek tanrılı dinlerine kadar doğa, tanrıya ve onun kudretine bağlı kutsal bir alan olarak kabul edilmiştir. Ayrıca, Hristiyan mitolojisine göre tanrı, yaratılış zamanında kendini doğada göstermiştir. Ardından bir insan olarak ilk defa Adem’de beden bulmuştur. Bilinçdışı olarak kabul edilen tanrı, insan bedeninde bilince dönüşmektedir (Jung, 2010). Yunan mitolojisindeki temel tanrı fikri de Jung’un tanrı düşüncesini desteklemektedir. “Yunanlılar, tanrılarının insana benzediklerini düşünmüşlerdir. Prometheus’un insana tanrı sureti verdiklerine inanmışlardır. Farklı olarak başlangıçta tek başlarına yaratma yetenekleri olan tanrılar daha sonra yerlerini, bir eşe ihtiyaç duyan tanrılara bırakmışlardır” (Aktaran Gezgin, 2011: 80-81; Breitenberger, 2007). Bu bağlamda gölgenin, protagonist karşısında bir doğa gücü olan tanrı olarak yer alacağı düşünülmektedir. O halde insanın tanrıyla

kurduğu ilişki ve tanrının gölgeleşmesi önemli bir karşılaşma olarak kabul edilebilecektir.

Kötü ve kötü olanın sonuçları, eski zamanlardan bu yana insanı ilgilendiren bir mesele olagelmıştır. Her dönem kendi iyi ve kötüsünü belirlemiştir. Fakat ilkel insandan beri iyi kötü her zaman karanlık ve aydınlıkla ilişkilendirilmiştir. Gün ışığında görünmediği düşünülen şeytanın gece geldiğinde gölgelerde gezindiğine inanılmıştır. Yani ilkel insanın yaşamı gölgenin sembolik düşüncesiyle ilişkili batıl inançlarla çevrilmiştir.

İnsanın karanlık yanlarını temsil eden gölge, tanrılarla ilişkilendirildiğinde, tiyatronun çıkış noktasına, doğrusal bir çizginin varlığından söz edilebilir. Burada Antik dönemin yaşayış ve inanış tarzı kuşkusuz etkilidir. Fakat daha çok öne çıkan, tıpkı yaratılış sürecinde olduğu gibi, insanın tanrıyla kurduğu ilişkidir. Tanrılara özellikler yüklemeyi ve tanrının koşulsuz memnuniyetini merkeze alan bu ilişki şekli, modern insanın, hangi çeşit olursa olsun bir iktidarla kurduğu ilişkiye benzetilebilir. Kural koyucu ve cezalandırıcı bir iktidar. Fakat tek fark, Antik dönemde tanrının ne istediğini tam olarak bilemeyen insanın, yine tanrı adına koyduğu kurallar ve icat ettiği cezalardır. Tanrı-insan ilişkisinden yola çıkarak Jung'un numinousla aynı kabul ettiği bilinçdışı, tanrının bir çeşit sureti olarak kabul edilebilir. Bu manada karanlık ve aydınlık tarafları olan ve karanlık tarafları gölgeye dönüşen bir tanrıdan söz edilebilir.

Gölgeyle yüzleşme, bireyleşme sürecinin ilk aşaması olduğundan, kahramanın kendi için önemli olan bir alanı aydınlatması gerekmektedir. O halde kahramanın, ulaşmak için biryerlerde var olan ruhsal gerçeklere ihtiyacı vardır. Kahramanın bu gerçeklerin farkına varıp onlarla yüzleşmesi ve tanrının varlığıyla ilgili duruşuna bir şekil vermesi gerekmektedir. Birbirinin yansıması olan tanrı ve insan etrafında gelişen farklı etkiler, bu ikilinin ortak sayılabilecek gölgesinin de imgesini belirleme rolünü üstlenmektedir.

İnsanın kendi kendisini cezalandırmak için yarattığı tanrılar ile insanın yaratılışı aynı zamana ait en eski hikaye olarak kabul edilebilir. Bu ön kabul, inanç bağlamında tanrının varlığını sorgulamaktan ziyade, insanın tanrıyla kurduğu ilişkinin doğasıyla ilişkilidir. Bu açıdan düşünüldüğünde, insanın tanrıya ne kadar ihtiyacı varsa, tanrının da varolmak için insana o kadar ihtiyacı vardır. Bu en eski karşılıklı yaratılış hikayesi, tüm hikayelerin ötesine geçerek ardıl mitlere ve sonrasında modern mitlere ilham kaynağı olmuştur. Bu bağlamda tanrı-gölge diyalektiği başlangıç noktası olarak nitelenebilir. Girişte tanrı imgesinin Benlik arketipinin en bilinmez ve en derindeki bilinçdışı imge olduğu, ayrıca tiyatro metinlerinde bir tür varoluş sorunsalına dönüştüğü de vurgulanmıştır. O halde tanrı, insan ve gölge nasıl yan yana gelmekte ve tiyatro metinlerinde karşımıza hangi imgelerle çıkmaktadır?

Tanrı imgesi, çok tanrılı dinler döneminde insanla özdeşleşmiştir. Aydınlanma çağı boyunca, çeşitli yazarlar dinin bilimsel bir perspektifle incelenmesini önermişlerdir. Antropoloji, sosyoloji, ve psikoloji gibi diğer disiplinlerin hepsi dine kendi pencerelerinden bakarak, bir miktar indirgemeci olsa da farklı açılardan açıklamalar getirmeye girişmişlerdir (Jones, 2007: 1-2). İşin içine bahsi geçen disiplinlerin dahil, ister istemez tanrı ve din kavramlarını insanla o ya da bu şekilde özdeş düşünmeyi kaçınılmaz hale getirmiştir. Her disiplin iki kavramı farklı yönleriyle ele almış ve sorgulamıştır. Bu bağlamda Jung'un da dahil olduğu diğer bilim insanları dini terminolojiyi kullanırken, doğal olarak ilahiyatçıların terminolojisinden temelde ayrılan şeyleri ifade etmeye çalışmışlardır. Jung'un tanrı kavramı da bunlardan biridir. Jung, tanrı derken aslında benlik arketipinin deneyim alanına referans vermektedir.

Yine de teolojik anlamıyla konuşulduğunda, Hristiyan din anlayışı basitçe Baba Oğul ve Kutsal Ruh üçgeninde bütünleşmiş bir kutsal anlayışına dayanmaktadır. Bu kutsal üçgenin bir ucunda tanrının oğlu olarak kabul edilen İsa peygamber durmaktadır. İsa'nın bir insan olarak, tanrının oğlu olarak kabul edilmesi aslen Antik dönem tanrı anlayışıyla benzerlik göstermektedir. O dönem tanrılarının insan suretinde yeryüzünde dolaştıklarına inanılmaktaydı. Tanrılarının çocukları da ya tanrı ya da yarı

tanrı olarak bilinmekteydi. Dolayısıyla tanrıyı imgeleştirmek bir tabu değildi. Zaten temelde tanrıyı da varlığına inanarak yaratmış olan insandı. Bu durum, Hıristiyanlıkta da, bir anlamda Tanrının özünü taşıyan İsa'nın kutsallığıyla örtüşmektedir. Fakat İsa'nın bakire Meryem'den doğmasını fiziksel bir gerçeklik olarak kabul edenler olmasına karşın yine bu olayın fiziksel olarak mümkün olmadığını söyleyenler vardır. Jung, fiziksel olanın her zaman gerçeğin bir kriteri olamayacağını, fiziksel bir yolla açıklanamayan ve kanıtlanamayan ruhani olayların olduğunu ifade etmiştir. Dinsel durumların bu kategoride değerlendirilmesi gerektiğini düşünen Jung, ruhun özerk bölge olduğunu ve dini ifadelerin temelde bilinçdışında temellenen ruhsal söylemler olduğunu düşünmüştür. Bu yüzden dinden ya da tanrıdan bahsederken bir imgeler dünyasına daldığımızı söylemiştir. Bu imgelerin, metaforların ya da kavramların ne olduğu net değildir. “Tanrı dediğimizde elimizde, zaman içinde birçok kere şekil değiştirmiş bir imgeye sığındığımız gerçeğinden başka bir gerçek yoktur. Sonunda belli arketipler, bilinmez olan, bu aşkın kavramı temsil etmek için bilinçdışından bilincimize çıkmaktadır” (2010: xii-xiii).

Psikanalistler, dinsel inancın oluşum ve yaşanma sürecini göz önünde bulundurarak tanrı imgesinin insan ruhundaki etkisini bir anlamda yeniden kavramsallaştırma yoluna gitmişlerdir. Jung bu konuyu, din, simya ve bilinmezlik başlıkları altında ayrıntılı biçimde tartışmıştır. Jungçu analist Edward F. Edinger, eğer İsa egonun aynasıysa, bu aynanın kesinlikle paradoksal bir çifte imge yansıttığını söylemiş ve şu soruyu sormuştur: “O halde bireysel ego aynı anda hem insan hem tanrı ve hem ego hem de Benlik midir?” (1992: 155). Bu soru aslen tanrının, insanın bilinç ve bilinçdışı dünyasını birbirine bağlayan bir köprü işlevi olduğunu düşündürmektedir. İnsana özgü her özellik, tanrısal öze ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Bilinçdışının bilinmezliği tanrının bilinmezliğinden çok da farklı değildir. Tek fark bilinçdışının ampirik olmayan bilimsel yaklaşımlarla açıklanmaya çalışılmasıdır. Jung, doğanın kendisinin tanrı ve egoyla benzerlik içinde olduğunu söylemiştir (Jung, 1970: 330-343). Nihayetinde tartışmaya açık olan önerme eğer insan tanrıyla aynı ya da benzer bir özden

meydana geldiyse, insanı egoyla, tanrıyı da Benlikle eşit kabul edebilir miyiz? Edinger, tersi olarak “batı ruhunun insanı tanrıyla, egoyu da Benlikle eşitleyen bir mite dayandığını” (1992: 155) ifade etmiştir. Birbirine bu denli yaklaşan iki varlığın, gölgelerini birbirlerine yansıttığı da kabul edilebilirdir.

Tiyatro için de kendi başına bir arketip olarak kabul edilebilecek olan ikibin yıllık Thebai miti *Kral Oidipus*’ta tanrı insan ilişkisi bağlamında gölge yorumlanabilir. Mitin aslı, bilmeden babasını öldüren ve ardından annesiyle evlenen ve bu şekilde kadere boyun eğmek zorunda kalan bir oğulun trajedisini anlatmaktadır. “Bu mit evrensel olma özelliğinin yanı sıra belki de insan mitinin prototipi olma özelliğine sahiptir” (Kluckhohn, 1959: 273). Fakat Antik Yunan oyun yazarı Sofokles’in *Kral Oidipus*’u bu mite “çok boyutlu toplumsal ve ahlaksal boyutlar eklenebileceğinin” (Kallich, 1966: 33) bir göstergesidir. *Kral Oidipus*, tıpkı bu çalışmada ele alınacak diğer oyunlar gibi defalarca birçok açıdan inceleme konusu olmuştur. Hatta mitin kendisi, farklı oyun yazarları⁵ tarafından farklı şekillerde kaleme alınmıştır. Sofokles’in *Kral Oidipus*’u, orijinal mitin ilk uzun versiyonu olarak kabul edilmektedir (1966: 33-46). Oidipus mitinin, birçok farklı açıdan ele alınabilecek yaşamsal bir boyuta sahip olduğu söylenebilir. Tanrı kavramıyla doğrudan ilişkisi de onu kültürlerarası bir sembol yapmaktadır. Bu mitin çeşitli şekillerde oyunlaşması, yukarıda bahsi geçen özellikleriyle, “dinamik bir organizma” (1966: 35) oluşundan kaynaklanmış olabilir.

Oidipus’un kaderi Thebai kentine Tanrılar tarafından gönderilen veba salgınıyla yön değiştirmektedir. Oidipus’un doğumundan itibaren yaşamında var olan kötü kaderin etkisi, bu salgınla Sfenksten sonra çözülmesi gereken bir bilmece daha yaratmaktadır. Oidipus, tanrıların belirlediği ve insanların boyun eğmeyi kabul ettiği kaderle yüzleşmesi gereken tek kişi değildir. Oidipus’un kötü kaderi daha doğmadan ailesi tarafından şekillendirilmeye başlanmıştır. Oidipus’un babası Thebai kralı Laios ve

⁵ John Dryden and Nathaniel Lee (1678) *Oedipus*; Voltaire (1718) *Oedipe*; André Gide (1931) *Oedipe*; Jean Cocteau (1934) *Oedipus “La Machine Infernale”*.

annesi Iokaste, Delfi’li rahibin kehanetini engellemek için Oidipus’u doğar doğmaz uzak diyarlara göndermişlerdir. Kehanet, doğacak erkek çocuğun babasını öldüreceği ve öz annesiyle evleneceğini söylemektedir. Korinthos kralı Polybos ve karısı Merope tarafından büyütülen Oidipus’un kaderi uzak diyarlarda da peşini bırakmaz. Pythia kahin ocağı ona aynı kehaneti bildirir. Bu kaderden kaçmak isteyen Oidipus, yuvasını terkeder. Yolda babası Laios’u öldürüp, Sfenksin bilmecesini çözüp Thebai kralı olur ve annesiyle evlenir.

Oidipus’un hikayesinin yönetici gücü kader ve dolayısıyla da tanrıdır. Fakat kader bu hikayede bu trajedinin kurbanı olan herkesin gölgesi durumundadır. Çünkü kaderi görmezden gelmişlerdir. Bu noktada tartışılacak mesele de budur. İnsan iradesinden bahsedilemeyen bir tanrı insan ilişkisi söz konusudur. İnsanlara kötü kaderleri, kahinlerin vasıtasıyla iletilmektedir. Peki, *Kral Oidipus*’ta olduğu gibi, zaten kötü bir kaderi olan insan neden tanrının buyruğuna boyun eğmek zorundadır? Çok tanrılı dinlerin temelinde yatan tanrı korkusu, şimdikinden farklıdır. Yapılan yanlışların, kibirin ya da günahların bedelini bu dünyada ödeyen insanların korkusudur. Tanrıyla, tek tanrılı dinlere göre çok daha aktif bir iletişim söz konusudur. Fakat sonunda insanın değil tanrının koşulsuz memnuniyeti merkezdedir. İnsanı memnuniyet alanının dışına iten bu düzen, kaderin insan için gölgeleşmesine sebep olmaktadır. Kaderi ve ilişkili olarak tanrının gücünü görmezden gelen insan sonunda bir trajedinin kurbanı olmaktadır. Ayrıca kadere isyan eden ve onu değiştirmeye çalışan kişiler, toplumda onaylanmayan olarak işaretlenmektedir. Eğer affedilecekse bunu yapacak olan yine tanrılardır. Oyunun sonunda Kreon’nun Thebai’den sürülmek isteyen Oidipus’a, kararın tanrıya ait olduğunu söylemesi bu duruma bir örnektir.

Oidipus’un gölgesiyle yüzleşmesi ya da en azından onu sezişinde kör kahin Teiresias önemli bir güçtür. Teiresias, Oidipus’un kaderinin sırrını bilmektedir. Veba salgınının sorumlusunun Thebai’de yaşadığını öğrenen Oidipus, kahini danışmak için çağırır. Teiresias’ın “İnsanın değiştiremeyeceği şeyleri bilmesi ne korkunç” sözleri tanrısal bilginin ağırlığını ortaya koymaktadır. Gerçeği bilmek Teiresias’ın yüküdür.

Karanlık dünyasında bildiği bir gerçektir bu kehanet. Jung “tanrının, gerçeğin ve insanın kendisi olduğunu” (2010: 48) söylemiştir. Jung’a göre tanrı kolektif bilinçdışıdır. Benlik’tir. Numinoustur. Fenomen ötesi tanımlanamayan gerçeklik, gerçek bilgi olarak önceki bölümde tanımlamış olduğumuz numinous, Teiresias’ın bilgisiyle temsil edilmektedir. Fakat paradoks, ortada olan bilginin, bilinmeyen olarak kabul edilmesidir. Oidipus, kehanetin gerçek olduğunu bildiği için Korinthos’tan kaçmıştır. Aslen bilgi Oidipus’un içindedir. Fakat kehaneti engellemeye çalışmak, tanrının sözünün üzerine söz söylemektir. Bu kaçışa rağmen Oidipus, şimdi de bilgiye ulaşmak istemektedir. Ardından yeni bir paradoks ortaya çıkmaktadır. Teiresias, gerçekleri söylediğinde, bu sefer Oidipus tarafından yalancı ve hain olmakla suçlanmaktadır. Oysa o gerçekler Oidipus’un Korinthos’tan kaçmasına sebep olmuştur. Burada Oidipus ve gölgesi olan kaderi arasında bir mücadele söz konusudur. Bir taraf yenilene dek mücadele sürecektir. Oidipusun bilgiye ulaşma isteği, gölgesiyle yüzleşme isteği olarak görünse de, gölgesiyle yüzleşmek istemeyen yine aynı Oidipus’tur.

Oidipus’un karşısındaki Teiresias’ın körlüğü Oidipus mitinin sembolik doğasını ortaya koymaktadır. Jung, tanrının gerçeğin kendisi olduğunu söylerken, o gerçeğin insanın içinde olduğunu da kastetmiştir:

“kolektif bilinçdışının aslında ne olduğunu düşündüğünüzde, dönüp dolaşıp kahinlerin uğraştığı şeylere gelirsiniz; tıpkı eski ahitte yazdığı gibi Tanrı insanların başına vebayı sarar, geceleri kemiklerini yakar, böbreklerine zarar verir, her türlü belayı getirir. Sonra durur ve doğal olarak şu dilemmayı yaşarsınız: Bu gerçekten Tanrı mı?” (1975: 624-25)

Thebai’de yaşanan veba salgını da tanrısal bir gerçektir. Teiresias, vebanın sebebini bilmektedir. Sebebi Oidipus’tur. Fakat ilginç olan, vebayı bitirecek olan bilgiyi Oidipus’a vermek istemeyişidir. Oysa tanrılar, yapılması gerekeni söylemiştir. Kaderle ilgili gerçek bilgi karanlıkta kalmış ve öyle kalması için de uğraşılan bir kutsal halini almıştır. Oidipus ise, bilgiye ulaşmak için inat eden ve aşırılığı ile tanrıların şimşeklerini üzerine çeken kahraman olmuştur. Bu çelişkili durum, kaderin nasıl gölgeleştğini göstermektedir. Teiresias’ın körlüğü bilginin saklı olduğu karanlık bir mağara gibidir.

Bu mağara bilinçdışının denge ve bütünlüğü saklayan sembolüdür. Oidipus'un, "Sen karanlıkta yaşayan bir insansın; benim gibi, başkaları gibi aydınlığı görenlere kötülük edemezsin" (Sophokles, 2017: 15) sözlerinde aydınlık, bilinci temsil etmektedir. Oysa Teiresias'ın karanlığı olmaksızın Oidipus'un aydınlığı tek taraflı kalmaya mahkumdur. Oidipus'un gölgesi Teiresias'ın karanlığında saklanmaktadır. Bu gölge Oidipus'un kaderidir. Kader olarak gölge imgesi Teiresias'tır. Kör kahin, Oidipus'un kaderiyle yüzleşmesi için ona karanlığı işaret etmektedir. Oidipus, ışığı gören gözleriyle övünürken, gölgelerin ancak ışıqla var olabileceğini aklına getirmemektedir. Kaderi üzerinde bilincinin sınırları kadar hakimiyete sahiptir. Işığı gören gözleri sadece acı bir geçmişe ve lanetli bir yaşama şahit olmuştur.

Teiresias'ın karanlığı Oidipus için Sfenksten sonra yeni bir bilmece gibidir. Bir kader bilmece. Fakat sfenksle ilgili bilmece Teiresias'ın, "İşte o büyük kuvvet dediğin, asıl felaketin kaynağı" (Sophokles, 2017: 17) sözlerinde kastettiği gibi, Oidipus'a belayı getirmiştir. Şimdiki bilmece ise hakikate ulaşması için bir fırsattır. Sfenks'in bilmece Oidipus mitinde önemli bir unsurdur ve üzerine analizler yapılmıştır. Fakat Jung'un bilinçdışı ve tanrı kavramı üzerine düşünceleri Sfenkse, tanrı-insan ilişkisinin aydınlık ve karanlık tarafı bağlamında yeni bir bakış açısı kazandırmaktadır.

Jung, üzerine kapsamlı ve çok derin düşünceler ortaya koyduğu tanrı imgesiyle ilgili, temel mitlere referansla çok çeşitli yaklaşımlar oluşturmuştur. Bunlardan tanrının insanda bedenleştiği görüşü bu aşamada öne çıkmaktadır. Jung, yaratılış zamanı ve tanrının insanda bedenleşmesiyle ilgili düşüncelerinde tanrının, yarattığı dünyanın sarhoşluğu içindeyken insanın, iyi ve kötü yanlarıyla tanrının üzerine çıktığını söylemiştir. Bu yükseliş tanrının kendini tekrar yukarı taşımak için birşey yapmasını gerektirmiştir. İşte tanrının tarih boyunca bedenlere bürünmesinin amacı tanrının bilinci olarak kabul edilen insandan ayrışmasıdır. İşte bu noktada trajedinin de önemli unsuru olan etkili bir baht dönüşüne ihtiyaç vardır. Bu baht dönüşü tanrının insandan ayrılarak yükselmesi, insanın da hızla aşağı inmesidir (Jung, 2010: 45-53). Tanrısal bilgiye ulaşmak isteyen insan bu düşüşü yaşamak zorunda kalacaktır. Sfenks'in bilmece,

gerçek bilginin mabedi gibiyken Oidipus cevabı bilir. Burada Oidipus'un bilmeceyi bilmesi Teiresias'ın dediği gibi Oidipus'un sonunu hazırlamıştır. Çünkü tanrı, kendisinden yukarıda olan insana tahammül edemeyip onu, kötü kaderiyle cezalandırmıştır. Oidipus, Sfenks'in bilmecesini bilmeseydi bu baht dönüşünü yaşamaya mahkum olur muydu bilinmez. Fakat Tanrı'nın insanla olan ilişkisi düşünüldüğünde, insanın yükselişini durdurmak için kaderinin iplerini tutmaya devam eden bir tanrı olacağı tahmin edilebilir.

Kral Oidipus, ortaya koyduğu çelişkilerle, kolektif bilinçdışının karşıt doğasının kusursuz bir temsili olarak değerlendirilebilir. Jung, kolektif bilinçdışının deneyimlenmesinin tanrı imgesine en yakın analogi olduğunu söylemiştir. Bilinçdışının anlaşılamayacağını ancak onu kısmen anlamaya yarayan karalamalar yapılabileceğini ifade etmiştir (Jung, 2010). İşte bu anlayış ancak Benliğe ulaşabilen ve bireyleşen insanın deneyimleyebileceği bir histir. Bu, tanrısal olana yakın bir deneyimdir. Kehaneti bilincin ışığıyla gölgede bırakan Oidipus, şimdi bilinçdışının karanlığında gölgesiyle yüzleşmektedir. Oyunun sonunda çoban, Oidipus'a gerçekleri anlattığında Oidipus, "Ey gün ışığı, bu seni son görüşüm olsun!" (2017: 46) der. Bilincinin algıladığı şey hakikat değildir. Oidipus, Iokaste'nin saçındaki altın iğnelerle gözlerini kör ederek, kaderiyle yani gölgesiyle yüzleşmiştir. İçine girdiği karanlık bundan sonra onun ruhunun rehberi olacaktır. "Bundan sonra ne başıma gelenleri ne de kendi yaptığım kötülükleri göreceksiniz. Çok uzun zamandır görmemeniz gerekenleri gördünüz, görmeniz gerekenleri görmediniz!" diyerek hakikate yani tanrısal olana yaklaşmaktadır. Tanrıyı gerçekten tanımakta ve kaderi kabul etmektedir.

İnsanla Tanrının ilişkisini önemli ölçüde belirleyen kaderin, insanı ele geçirmesine temel bir örnek olan *Kral Oidipus*, bilinen ve bilinmeyen karşıtlığını merkeze alan kader ve onun yöneticisi tanrının, kişinin gölgesine dönüştüğü bir metindir. Antik Yunan yaşantısı ve anlayışının bu gölgeleşmeyi etkilediği muhakkaktır. Tanrı insan ilişkisini gölgeleşen kader üzerinden anlamaya çalışmak, Antik dönem metinlerinin sınırlarından dışarı çıkmaya hemen izin vermemektedir. Euripides'in son

tragedya üçlemesi'nin (*İphigeneia Aulis*'te, *Alkmeon Korinthos*'ta ve *Bakkhalar*) son oyunu *Bakkhalar*, Jung'un tanrının bedenleşmesi üzerine düşüncelerinin bir örneğidir. Tekrar etmek gerekir ki Antik Yunan din anlayışını bu yorumdan ayırmak mümkün değildir. Fakat belki de Jung'un bu düşüncesi, ilerleyen çağlarda geçerliğini yitirmemiş sadece şekil değiştirmiştir. Tanrı düşüncesi, insan iradesini farklı biçimlerde ele geçirdiğinden, insanın davranışlarında gizli bir belirleyici olarak kalmaya devam etmiştir.

Euripides, üçlemesinin her birinde üç çılgınlık halini anlatmıştır. *İphigeneia*'da bir baba kızını öldürür; *Alkmeon*'da bir oğul annesini; *Bakkhalar*'da ise delirmiş bir anne, oğlunu aslan sanarak parçalar. *Bakkhalar*'ın, gücünü küçümseyen insana karşı öfkesini ürkütücü bir şekilde ortaya koyan tanrıyı anlatan bir öyküsü vardır. Dionysos, annesi Semele'nin kızkardeşlerinin Dionysos'un Zeus'un oğlu olmadığı aslen bir ölümlüden doğduğunu söylemeleri üzerine ceza olarak onları delirtip saraylarından dağlara kaçırtır. Oyunun geçtiği Thebai kenti cezalandırılmıştır. Dionysos, insan bedeninde halkın arasına karışır ve kral Pentheus tarafından zincire vurulmaya çalışılır. Kahin Teiresias, bu oyunda da karşımıza çıkmaktadır. Tanrının varlığına karşı tıpkı Oidipus'ta olduğu gibi temkinli ve saygılıdır. Pentheus'u Dionysos'un varlığına ve gücüne inandırmaya çalışır. Pentheus, dağlarda kendinden geçmiş halde gezinen kadınların arasında annesinin de olduğunu öğrenir ve onları cezalandırmayı aklına koyar. Teiresias, kralı tanrının kudreti ve yapabilecekleriyle ilgili uyarmaya çalışır. Fakat kral, tanrının insan kılığına girmiş Dionysos olduğunu kabul etmek istememektedir. Teiresias krala, daha önceleri Dionysos'un savaşılan askerlerin içine bir korku düşürdüğünü, askerlerin kılıçlarına el sürmeden darma dağın olduklarını anlatır. Pentheus'a “gurura kapılıp hayattaki tek önemli şey kuvvettir sanma, hasta zihninin gördüğü hayalleri bilgelik sanma” (Euripides, 2003: 55) der. Pentheus Teiresias'ı dinlemez. Dionysos, Pentheus'un annesinin aklını başından almıştır. Annesi oğlunu bir aslan zannederek paramparça eder. Annesinin akli başına geldiğinde iş işten geçmiştir. Tanrının kudretini tanımayan insan gazaba uğramıştır.

Bakkhalar, insanın tanrıya itaatsizliğinin cezalandırıldığı bir oyundur. Tanrıya itaat mutlak gücünün de kabulü anlamına gelmektedir. İnsan yaratan değil yaratılmış olandır. Bu sebeple özgür iradesini kullanmak bir yaratılmış için cüret ve kibir olarak kabul edilmektedir. “Yaratılmış olan, kendini haşmetli yaratan karşısında aciz ve bir avuç toz gibi hissetmelidir” (Otto, 2010: 52). Rudolf Otto, “yaratılmış *ben* ve tanrı arasında nedensel bir ilişki olmadığını ve *ben* dışında mutlak bir güç olduğunu” söylemiştir (2010: 52). İşte bu mutlak gücün ait olduğu tanrı, itaatin azaldığı yaratılmış insan üzerinde gölgeleşmektedir. Dionysos, insanda bedenleşen tanrı imgesi olarak, insanın bilinçdışını su yüzüne çıkarmıştır. İnsanın bilinçdışının tanrının alanı olduğu daha önce ifade edilmişti. Karanlık kalan bu kısmı tetikleyen Dionysos, insanın bilincini elinden alıp, bilinçdışında kontrol edemediği ve Tanrıya ait kısımda varlığını göstermiştir. Teiresias, “kadınların azgınlaşmasının onların doğasında olduğu ve doğasında olan herşeyde de bir bilgelik olduğunu” (2003: 55) söyler. Dionysos insanın ele geçirdiği bilincini yönlendirerek onları kendinden geçirmiştir. Bu durum, insanın iradesinin ne kadar zayıf olduğunu ortaya koymaktadır.

Tanrıların, insanı aklını kullanamaz hale getirerek cezalandırması tanrının bilinçdışında gölgeleşmesidir. Cezalandırılan insan, aklı başına geldiğinde, tanrı tanımazlığın ve kibirin karşılığını görmektedir. İnsan için daha çarpıcı olansa, bilinciyle hakim olamadığı karanlık bir alan olduğunu görmektir. Yaptıklarının farkında olmadan oğlunu paramparça eden Agaue, içine düştüğü karanlığı anlamakta zorlanır. Öz oğlunu bu hale sokanın kendisi olduğunu kabul edemez. Burada ironik olan kral Pentheus’un da annesinin dağlarda kendinden geçmiş şekilde dolaşan kadınlar arasında olduğunu öğrendiğinde onu cezalandırmaya karar vermesidir. Pentheus, Tanrı ve insan arasındaki ceza mekanizmasında kendisinin bir cezalandırıcı olmadığını anlayamadan ölmüştür. Agaue’ye cezayı Dionysos vermiştir. Gölgenin bilinçdışı bir dinamik olması, bu oyundaki durumla örtüşmektedir. Bu başlık altında anlamaya çalıştığımız tanrı insan ilişkisindeki gölge, *Bakkhalar*’da bilincini yitiren insanın esaretine dönüşmüştür. Aslında Pentheus’u paramparça eden Dionysos’un kendisidir ama onun kudreti ve

gazabı Agaue'nin ellerinde hayat bulmuştur. *Bakkhalar* 'ın yazarı Euripides de tanrıların, ya da dinin insan iradesi üzerindeki tahakkümünü anlamış olacak ki “en büyük bilgelik kendine egemen olabilmektir” (2003) demiştir.

İnsanın, bilinçdışının bilinmezliğinde kaybolmasına Sofokles'in *Aias* adlı oyunu da, bir başka örnektir. Aias'ın tanrı tanımaz kibirli tavırları Athena tarafından cezalandırılmaktadır. Kendini bilmez halde askerlere saldırdığını sanarak bir koyun sürüsünü paramparça eden Aias, akli başına geldiğinde içine düştüğü durumu gururuna yediremeyerek intihar etmektedir. Fakat bu oyunda, kahramanın Tanrının kontrolüne giren bilincini geri kazandığında, Tanrılara ve onların gücüne boyun eğmesi söz konusu değildir. Tanrı ve insan arasındaki ilişkide tanrının üstünlüğünü kabul etmek yerine kaderinin kontrolünü ellerine almaktadır. Aias, güçlü bir fiziğe ve askeri becerilere sahiptir. İnsan olma isteğine karşı koyamayan tanrıların bir yansıması gibidir. Fakat ona bahsedilen bu özellikler, karşılığında ilahi gücü kabul etmesi anlamına gelmektedir. Bu kabul gerçekleşmediğinde, tanrının gölgesi, ilahi gücün yıkıcılığı olarak insanın bedenini ele geçirmektedir. “Herşey insana bağlıdır: yıkımın muazzam gücü ellerindedir, ve mesele bu gücü bilgeliğin ruhuyla kullanmayı reddedip reddedemeyeceğidir” (Jung, 2010: 127). Aias başarısız olmuştur. Tanrıların sınavını geçmeyi başaramamıştır.

Tanrının insan olmaya duyduğu isteğin sonucu gölgeleşen tarafının Antik dönem oyunlarında sıklıkla kader oyunu olarak ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Kader ile insanın bilinçli iradesi arasındaki karşıt ilişki, bu gölgeleşmenin nedenini ortaya koymaktadır. Bu tıpkı ego ve bilinçdışı ilişkisi gibi algılanabilir. İradesini kullanmayı tercih eden insanın, tanrının belirlediği kaderin yolunda kalmak istememesi normaldir. Dolayısıyla Tanrı, kader ve baht dönüşü ile insanın iradesini işlevsiz hale getirmektedir. Tabii başka bir açıdan bakıldığında özellikle aydınlanma çağını yaşayan insanın akıl kavramını benimsemesiyle birlikte Tanrıyla kurduğu ilişki, boyun eğme mecburiyetinden kurtulmuştur.

Ortaçağ'da dinin bir cezalandırma mekanizması olarak kullanılışı, çok tanrılı dinlerin ilahi ve kutsal anlayışıyla benzeşmektedir. Fakat önemli bir fark cezanlandırıcılığıdır. Çok tanrılı dinlerde cezalandırıcı Tanrıyken, Ortaçağ'da bu görevi kilise üstlenmiştir. İnsan, iradesini bu kez de Tanrı ve insan arasına giren rahipler aracılığıyla unutmak zorunda kalmıştır. Tanrı, kilise ve şeytanca olarak nitelenen şeyler özelinde gölgeleşmiştir. Böyle bir ortamda, insanlar topluluk olarak boyun eğmeyi tercih ederek, marjinalleşenleri günah keçisi ilan etmişlerdir. Tanrının karanlık yüzünü bu günah keçisi sırtlanmıştır.

İnsanın inanmaya duyduğu ihtiyaçla başlayan tanrı ilişkisi üzerine düşüncelerini belirten Jung, bilinçdışı ve tanrının birbirinden çok farklı unsurlar olmadığını ifade etmiş ve her ikisini de aşkın içerikli sınırdaki kavramlar olarak nitelemiştir. Jung'un iki kavram arasında kurduğu bu yakınlık şu şekilde özetlenebilir. Jung, tanrı imgesini bütünlük arketipi olan Benlik ile ilişkilendirmiştir. İnsan ruhunun duyduğu denge ihtiyacının arketiplerle bilinç düzeyinde karşılandığını ifade eden Jung, bu ihtiyacın tamamlanmak ve bir bütün olmak isteyen insanın bilinçdışında, tanrı imgesiyle özdeş olacak kadar merkezi olduğunu iddia etmiştir. Öyle ki Tanrı ve bilinçdışı birbirinden ayrı değerlendirilemeyecek iki parça olarak algılanacaktır. Benlik arketipinin ilahi olana yakın bir sembolik deneyim alanı yarattığını da söyleyen Jung, arketipin aynı zamanda bilinçdışı ve tanrı imgesi arasındaki tehlikeli yakınlığı, sembolik özelliğiyle ortadan kaldırdığını ifade etmiştir. İnsan böylece tanrıyla insanı ayırmakta ve tanrının insana dönüşmesini engellemektedir. Bu noktada inanç, insanı tanrıdan ne kadar uzakta olduğuna ikna ederken, aynı zamanda onun bir kalp atışı kadar da yakın olduğuna inandırmaktadır (2010: 136-140). Böylesi yoğun bir etki alanı yaratan tanrısallık ve onunla bağlantılı olarak inanç, insanların tek başlarına ya da topluluk olarak davranışlarını etkilemektedir.

Bilinçdışı tanrı kavramının insanın bedeninde ya da kaderinde gölgeleşmesinin yanı sıra inanç ve inançla bağlantılı otoritelerde gölgeleşmesi de sıklıkla deneyimlenen bir durumdur. Tiyatro metinleri içinde, Antik Yunan oyunlarında olduğu gibi farklı

dönemlere ait farklı metinlerde bu değerlendirmenin yapılabileceği durumlar ve kahramanlar vardır. İnanç ve dinsel otorite olarak kilisenin koyduğu kurallar, bir nevi ilahi yasa olarak insanların yaşamlarında etkilidir. Bu ilahi yasaların temsilcisi kiliseyi tanımak, onun gösterdiği doğrultuda yaşamak önemlidir. Bunun yanı sıra, kilisenin belirlediği sınırların dışında ritüel ve inanışlara sahip kişilerin cadılık ve büyücülükle suçlanması da sık rastlanan bir durum olmuştur. Cadılık ve büyücülük, karanlıkta kalan numinal bir deneyim alanı olmuştur. Büyücülüğün, doğaüstü bir güçle, tanrı iradesi dışında eylemesi de, ilişkili olduğu insanların ağır cezalara çarptırılmasına sebep olmuştur. Aslen Kilise ve cadılık/büyücülük, karşıt güçler olarak varlık göstermişlerdir. Kilise Tanrının evi olarak kabul edildiğinde, cadılık kesinlikle şeytani olanla ilişkili olacaktır. Böylece, gölgesini insana cadılık/büyücülük yoluyla yansıtan tanrı, bir kez daha karanlık yanını insanda görmek isteyecektir. Buna ek olarak, cadıların geleceği görmesi, Antik Yunan oyunlarındaki kahinlere benzetilebilir. Sadece tanrının bilişine ait olan gelecek olaylar, kahinlerin dilleriyle insana ulaşmaktadır. İnsan bu yolla uyarılmakta ve kaderine boyun eğmesi beklenmektedir. Cadılar da gelecekte haber veren varlıklardır. Fakat ritüelleri ve kehaneti taşıma şekilleri farklıdır.

Tanrısal bilginin insana ulaşması, insanın da bu bilgiyle ne yaptığı önemlidir. Antik Yunan metinlerinden seçilen yukarıdaki örneklerde tanrıların, rahatsızlıklarını ya da iletmek istedikleri mesajları insanın farklı şekillerde anlamasını sağladığı görülmüştür. Fakat çok tanrılı dinlerden kiliseyle temsil edilen tek tanrılı dinlere gelindiğinde, insanın tanrıyla ve onun istekleriyle olan sınırı şekil değiştirmektedir. Bu duruma Shakespeare'in *Macbeth* oyunu örnek olabilir. Oyunda protagonist Macbeth'in kral olacağıyla ilgili duyduğu kehanet, bilgiye ulaşma ve güç kavramlarını tartışmaya açan olaylar zincirini başlatmaktadır. Başlangıç noktası savaş alanındaki cadılar ve Macbeth'e gelecekle ilgili verdikleri önemli bilgiler olan olaylar, tanrıya ait bilgiye eren kahramanın kaderini değiştirmektedir. Macbeth'i tanrının karanlık yanının gölgeleştiği bir kahraman olarak ele almak için oyundaki cadılardan, cadıların Macbeth'le kurdukları diyalog ve Macbeth'in kehanetin itkisiyle sürüklendiği karanlığı okumak

gerekmektedir. Tanrının gölgesiyle kararan ve giderek karanlığın kendisi olmuş bir kahramandır Macbeth.

Hristiyanlığın yeryüzündeki temsilcisi kilisenin şeytani kabul ettiği cadılar, karanlık dünyanın yaratıkları olarak bilinmektedir. Ayrıca cadılar, tanrıya değil şeytana hizmet edenlerdir. O yüzden, Antik Yunan kahinlerinin kehanetleriyle cadılarinkini aynı şekilde değerlendirmek doğru olmayacaktır. Cadılar savaş alanında sonraki buluşmalarını ayarlarken Macbeth'i görmeyi planladıkları ortaya çıkmaktadır. Üçünün birden “Güzel çirkindir, çirkin de güzel. Çevresinde dolanıp uçalım kirli puslu havada” (Shakespeare, 2015: 21) sözleri cadıların niyetini anlatır. Macbeth'in içindeki kötüyü harekete geçirmek. Tabii Macbeth'in içindeki kötülüğün her insandakinden fazla olduğu söylenemez. Fakat, Macbeth'in öylesine, hiçbir neden yokken kehanetle sınanması sıra dışıdır. Cadılar, insanın şeytanla sınanmasının bir sembolü olarak görülebilir. Yasak bilginin arketipleri, Adem ve Havvanın bilgi ağacındaki yasak meyveyi yemesi ve Pandora'nın kutusunu açmasıdır. İnsan, durmadan bilgiyle sınanmaktadır. Cadılar, Macbeth'e tanrıya ait bilgiyi verirler. İlk kehanetten sonra durmak Macbeth için çok zordur. Tıpkı Oidipus gibi artık bilmek istemektedir. Fakat bilmek, onu kötü kaderine daha çok yaklaştırmaktadır.

Macbeth, kral olacağıyla ilgili kehanetleri öğrendikten sonra cadıların karanlığına karışmıştır. Macbeth, sembolik olarak geceleri, cadıların kendi yerlerine giderek gelecekle ilgili daha fazla bilgi almak istemektedir. Oyunda Macbeth'in sözleriyle geceye seslenmesi, yıldızların ışıklarını söndürmesini dilediği sözleri, cadıların büyülerine benzemektedir:

MACBETH: “Gel, ey kirpikleri birbirine kavuşturan gece,

Perde ol günün merhametli gözlerine,

Yırt, at o kanlı, görünmez ellerinle

Uykularımı kaçırın o büyük anlaşılmayı!

Gün soluyor, kanat çırpıyor kargalar sisli ormana.

Avlarının üzerine saldırmaya hazırlanırken gecenin güçleri

Başlarını eğip uykuya dalmak üzere günün iyileri.

Şaşırtıyor sözlerim seni; ama merak etme:

Kötülükler başlayan kötülükle güçlenir.

Hadi, sevgilim, gel benimle. ” (2015: 71)

Macbeth geceyi çağırır. Gecenin kara güçleri cadılar ve bilinmeyen varlıklardır. İnsanın eremeyeceği bilgiye sahiptirler. Macbeth bu bilginin peşindedir. Tıpkı bir cadı gibi geleceği öğrenmek için büyüler mırıldanır. Macbeth’in karanlıkla buluşmak istediği anlar, tıpkı haberci rüyalar gibi, geceden bilinçdışına ait bilinmeyeni aldığı anlardır. İnsanın ruhunda özlemini duyduğu şeyleri rüyalarında görmesi gibi, Macbeth de yaşayacağı gerçeklerin kehanetlerini gecede ve karanlıkta aramaktadır. Gece, Macbeth ve cadılar arasındaki sırrı saklayan bilinçdışı gibidir. Karanlıkta kazandığı güç, aydınlıkta kan dökmesine yardım eden şeydir. Macbeth’in kaderinin kontrolünü, hristiyanlıkta şeytani kabul edilen cadılık ve büyü gücüyle ele almak istemesi, Tanrısal gazaba uğramasına sebep olmaktadır. Macbeth, elde etmek istediği gücü, cadılara ait bilgiyi ele geçirmeye çalışarak kazanacağını düşünmektedir. Oysa cadılar “Daha fazlasını öğrenmeye çalışma” (2015: 89) diyerek Macbeth’i uyarışlardır. Fakat Macbeth, Tanrının yeryüzündeki evini yerle bir etse de karanlığın derinlerinden yıkıcı rüzgarları çağırmakta ve bilmek istemektedir:

MACBETH: “Dinleyin beni, yaptığınız şeyler adına,

Yanıt verin benim soracaklarıma.

İster salıp başı boş bırakın rüzgarları;

Kiliselerle savaşsınlar diye,

İster köpüren dalgalar yutsun tekneleri;

Uç vermiş başaklar ezilsin rüzgarla

Devrilsin koca ağaçlar;
 İster  atolar   ks n sahiplerinin başına;
 Saraylar, piramitler yerle bir olsun;
 İster batsın doğanın bereketli tohum hazinesi,
 Yıkılsın dünyadaki her şey bıkasıya
 Tek siz yanıt verin soracaklarıma.” (2015: 87).

Bu sözleriyle Macbeth, elde ettiği bilgi karşılığında kilisenin de yok olmasını önemsemiyor gibidir. Tanrının evi ve kutsal olan hiçbir şey, Macbeth kehanetlerin pe indeyken önemli değildir. Tanrı ve kutsal bilgi Macbeth’in gölgesi olmuştur. Cadıların, Macbeth’e gelecekle ilgili bir doğruyu söyledikten sonra onunla oynamaya devam etmesi  eytancadır. Böylece tanrının yeryüzündeki karanlık yanıyla pazarlık eden Macbeth, çektiği acılar ve paranoyaklıkla yeryüzünde cehennemini tatmaktadır.

Macbeth’in cadılarla olan kar ıla malarını halüsinasyon olarak değerlendirmek doğru olmayacaktır. Oyunda cadılarla yaptığı konuşmalar, oldukça gerçek sahnelerde gerçekleşmektedir. Macbeth’in bilin d   g   arzusunu bulduğu yer cadıların kehanetlerindeki karanlıktır. “ eytani olan cadılık, tanrısal deneyimin g  e duyulan arzuyla kirlenmiş hali olarak kabul edilebilir” (Casement, 2006: 33) ve Macbeth kendi yaşam deneyimini, g   arzusuyla karartmı tır. Oyunun sonunda Lady Macbeth’in ölüm haberini aldığında Macbeth, “S n, cılız    , s n! Hayat dediğin nedir ki, Bir yürüyen gölge, zavallı bir oyuncu sadece / Birkaç  alımdan sonra, yıpranıp gider o sahnede” (2015: 119) diye haykırarak, kaderinin kontrolünü eline aldığını sanan insanın büyük yanılgısını anlamıştır. *Macbeth*, Jung’un Tanrının karanlık tarafı üzerine düşünceleri bağlamında, varlığıyla tanrının yeryüzündeki yansıması olan insanın acizliğini ortaya koyar. Macbeth’e g  re insan bir gölgedir fakat aslında Tanrının gölgesidir. Karanlık tarafından insan sayesinde kurtulup, insanların gözünde hep iyi ve erdemli kalmak isteyen Tanrının.

Bilgiye ulaşmaktan vazgeçmeyen insanın çok sayıda hikayesi vardır. Bilgiye ulaşmak için baştan çıkan insanın ulaşmaya çalıştığı gizem Ben'in gizemidir. O öze ulaşmak çekiciliğini her zaman korumuş ve insan Tanrıyla karşı kaşıya gelmekten geri duramamıştır. Fakat ilk bilgiye ulaşan ve cennetten kovulan Adem Havva mitinden bu yana bilişin iyilik kadar kötülükle de olan doğrudan bağı önemlidir. Jung, gölge arketipiyle temsil edilen kötülüğün kişisel boyutunun çoğu insan için kavranması zor olduğunu çoğu kereler ifade etmiştir. Dr Faustus'un hikayesini konu eden *Faust*, bu bağlamda önemli bir metindir. Goethe'nin iki bölümden oluşan oyunu Faust, bundan önce birçok kez derinlik psikolojisi ve analitik psikoloji alanının konusu olmuştur. Bizzat Jung, kendi özünü arayıp, derin anlamlara ulaşmak isteyen Faust'la ilgilenmenin ötesinde kendini bu karakterle özdeşleştirmiştir.

Faust, Jung'un yanı sıra Freud ve Alman Jungçu psikolog Thomas Giegerich gibi analistler tarafından da ele alınmıştır. Üçünün de Alman olması kuşkusuz bir tesadüf değildir. "Alman kültür tarihinde hiçkimse şaheseri *Faust* olan Goethe'den daha belirleyici değildir. Faust'un hikayesi, onun ruhunun aydınlık ve karanlığın güçleri arasındaki bir savaşıdır" (Battelheim, 1984: 64). Faust, ancak bu çerçevede tanımlanabilecek derinlikte bir oyundur. Çoğu uzman iki bölümden oluşan oyunu, sahnelenmekten çok okunacak bir oyun olarak değerlendirmiştir. Nitekim "oyun, Alman yönetmen Peter Stein tarafından 2000 yılında sahnelenmiş ve yirmi bir saat süren oyun kapalı gişe izlenmiştir" (Midgette, 2000: 3). Goethe'nin kendisi de oyunun özellikle ikinci bölümünün sahnelenmesinin imkansız olduğunu düşünmüştür (Luschei, 2010: 11). *Faust I* yaygın olarak bilinen ve sahnelenen kısmıdır *Faust II* ise tamamen farklıdır. Edward Edinger, "*Faust II*'nin kişisel değil arketipsel olduğunu ve *Faust I*'in kolektif bilinçdışı düzeyinde bir tekrarı olduğunu" (1990: 46) iddia etmiştir.

Jung'un bireyleşme süreci, kendisinin tanrı imgesi olarak kavramsallaştırdığı, Benlik arketipine ulaşılmasını öngören zorlu bir süreçtir. Bu sürecin ilk aşaması olan insan ruhunun karanlık taraflarının temsili olan gölgeyle yüzleşme, gerçek kötülüğün sembollerini de barındırmaktadır. Bu sembollerden biri de şeytandır. Gölgeyle yüzleşme

özelinde oyunun iki ana karakteri Faust ve Mefistofeles önemlidir. Bu noktada, *Faust*'un hikayesinin tek başına, gölgeyle yüzleşme bağlamında uzunca bir araştırmaya uygun olduğunu belirtmek gereklidir. Fakat bu başlıkta Tanrı ve Tanrının karanlık tarafıyla ilişkilendirileceğinden daha kısa fakat önceki türdeşleriyle ortak noktaları saptanarak yeniden okunmaya çalışılacaktır.

Gölgeyle bağdaştırılan Mefistofeles, oyunun protagonisti Faust'tan önce ortaya çıkmaktadır. "Gökte Prolog" (Goethe, 2001: 24-29) bölümünde Mefistofeles, tanrıyla konuşurken görülmektedir. Gökte geçen bu diyalog, Faust karakterinin nasıl değerlendirileceğini belirleyecek olan bir başlangıçtır. Gölge ve kötülük ilişkisi, *Faust*'ta kolayca içinden çıkılabilecek bir mesele değildir. Dolayısıyla Faust'un, şeytanı kendi isteğiyle çağırmadan, ruhunun karanlıklarında çıktığı yolculuğun nedeni önemlidir. Oyun, Faust'un şeytanla pazarlığının öyküsünü anlatmaktadır. Buna göre gölge, Tanrı, Mefistofeles ve Faust üçgeninin merkezindedir.

Faust, ilahiyat, felsefe, tıp ve hukuk alanında uzmanlaşmış donanımlı bir akademisyendir. Oyunun başında Faust'un bazı metinleri Almancaya çevirdiği görülmektedir. Bilmek, öğrenmek Faust'un hayatının merkezindedir. Tanrının Faust'u uşağı olarak görmesi basit bir kulluk görüşünün ötesindedir. Burada bilginin paylaşılması söz konusudur. Tıpkı Oidipus ve Macbeth gibi bilmek isteyen biri vardır. Fakat Faust'un ulaşmaya çalıştığı biliş, tanrısal bilişin sınırına dayanmak üzeredir. Tanrı, Faust'un bu arzusunu görmüş ve şeytana onu baştan çıkarması için bir anlamda izin vermiştir. Prologda Mefistofeles'le Faust hakkında konuşan Tanrının Faust'un adını "Benim uşağım!" (2001: 27) diyerek anması Faust'un bilgiyle olan ilişkisini akla getirmektedir. Tanrıyla Mefistofeles arasında geçen diyalogda Tanrının Faust'u baştan çıkaracağını iddia eden şeytana "...sana bırakıyorum onu!/ Çıkar bu tini öz kaynağından/Sürükle tutabilirsen onu da/ Kendi yolunda bir uçuruma doğru, senin/ Ancak, utan, öğrendiğin zaman/ İyi bir insan karanlıklar içinde bunalırken/Ayrılmak istemez doğru yoldan" (2001: 28) sözleriyle cevap vermesi, Faust'a olan güveninden çok şeytana duyduğu güvendir. Şeytanın baştan çıkarmayı beceremediği -istisnalar

dışında- insan yoktur. Faust ise, ilahi bilişle ulaşarak ruhunu doyuma ulaştırmak isteyen bir uşak olarak daha kolay bir hedeftir. Bu sebeple Faust'un gölgesi, Faust'un tanrı ve tanrısal bilişin gücüne duyduğu arzusun Mefistofales'te imgeleşmesidir. Daha doğrusu Tanrının, gölgesini yansıttığı şeytanın Faust'un zaaflarıyla büyümesi olarak görülebilir. Denklem bu şekilde kurulduğunda Faust'un gölgesi Tanrı olmaktadır. Bu denklem Jung'un, "Goethe'nin *Faust*'unda şeytan oldukça insani özelliklerle giderek ufalmış ve kahramanın mutlak gölgesine dönüşmüştür" (1952/1969: 314) saptamasına rağmen kurulmuştur. Fakat Jung'un bizzat tanrı kavramına bakışı, oyundaki gölgenin tanrının karanlık tarafından bağımsız olamayacağını kanıtlayacaktır. Bu ilişkiyi değerlendirmeden önce Prologda yapılan anlaşılmaya tekrar dönmekte fayda vardır.

Yukarıdaki alıntıda Tanrının sözünü ettiği, Faust'un içinde bulunduğu karanlık, Faust'un bilinçdışına çıkmaya hazırlandığı yolculuğudur. Aslında çoktan hazır olan bir tini baştan çıkarmaya gelecektir Mefistofeles. Tanrı için önemli olan Faust'un Mefistofales'in ilahi bilişi vaadeden teklifini kabul edip etmeyeceğidir. Fakat bilmeye bu denli hevesli bir uşağı, tam da hazır olduğu anda şeytanın ellerine teslim etmek Tanrının karanlık yanının göstergesidir. Ayrıca Faust, sonunda "gerçeğe ve daha geniş anlamlara ulaşmanın kazandırdığı derin görüşler sayesinde bireyleşmektedir" (Jantz, 1951: 119). Faust'un Mefistofeles'le yaptığı anlaşma onu kötü ya da iyi değil sadece daha yüksek bilince ulaşan bir insana dönüştürmektedir.

Goethe'nin *Faust* oyunu gölgeyi, Hristiyanlıktaki iyi kötü karşıtlığı ve şeytan üzerinden okumayı gerektirmektedir. Bu da tanrının karanlık tarafı ve şeytanın aslen bu karanlık tarafın aydınlanması için tek çare olduğunu ortaya koymaktadır. Jung'un tanrı kavramı, birinci bölümde ayrıntılı anlatılan numinous kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Tanrıyı, kişinin deneyim alanıyla tanımlayan Jung, bu deneyimi bir çeşit ruh hali olarak görmektedir. Jung bu bilinçdışı kaynaklı deneyimin, Hristiyanlığın tek taraflı tanrı algısı sebebiyle kötülük sorunsalına da doğrudan olumsuz bir yaklaşımı tetiklediğini düşünmektedir. Kötülük, Jung'a göre kaçınılmaz olarak hayatlarımızın bir parçasıdır ve onu görmezden gelmek yerine onunla nasıl baş etmemiz gerektiğini öğrenmek şarttır.

Oyunda Mefistofeles'in şeytan olarak gerçek kötülüğü tam olarak temsil ettiğini söylemek zordur. Aksine şakacı, zeki ve çoğu zaman sıcakkanlı denebilecek özelliklere sahiptir. Fakat Faust'u baştan çıkarmayı başarmış olsa da onu daha yüksek bir bilince ulaştırmaktadır.

Hristiyanlık ve şeytan kavramı bu noktada önem kazanmaktadır. “Hristiyanlıkta karşıtlar arasındaki gerilimin en iyi örneği olan iyi kötü ikiliği, *Faust*'taki ana sorunsaldır. Tanrı ve Mefistofeles arasındaki iyi kötü karşıtlığı, ustalıkla ve zerafetle tüm eser boyunca sembolik olarak ortaya çıkan ve leitmotif işlevi gören bir ögedir. Bu karşıtlığı sembolize eden imgeler, aydınlık ve karanlık karşıtlığını çevrelemektedir” (Allner, 1993: 142). Aydınlık karanlık karşıtlığı Jung'un bilinçdışı kuramında ortaya koyduğu bastırılmış özellikleri akla getirmektedir. Fakat bunun yanı sıra arketipsel bir anlamı da vardır. Bu anlam için özellikle bu başlıkta dini çerçeve açıklayıcı özellik taşımaktadır. Oldukça detaylı bir inceleme gerektiren bir konu olmasından, bağlantıyı kısaca Hristiyan tanrı ve din inancının şekilleniş biçiminden, şeytana kadar daraltmak gerekmektedir. Bu noktada *Faust* efsanesini oyunlaştıran Goethe'nin dine yaklaşımı yardımcı olacaktır.

Goethe de Faust'la aynı akademik alanlarda uzmanlaşan, antik Gnostisizm⁶ ve büyü üzerine çalışmalar yapmış bir kişidir (Andrews, 1968: 33; Segal, 1992: 6). “Goethe, zaman ve uzamın şeytan tarafından yaratıldığına inanmaktadır. Dolayısıyla klasik Hristiyan din anlayışının aksine yaratılışta şeytanın da rolünü önemsemektedir” (Bishop, 2002: 24). Bu şekliyle şeytan, negatif değil aksine pozitif bir işleve sahiptir. Şeytan manasına gelen Lucifer'in anlamı “ışık taşıyandır” (Luschei, 2009: 174). Edinger, Mephistofeles'in bu anlamıyla “bilinç getiren” (1990: 30) olduğunu söylemiştir.

⁶ Yunanca *gnosis* rasyonel bilgiden çok içgörü ve sezgiye dayalı özel bir tür bilgi anlamına gelmektedir. Gnostisizm inanışını benimseyenler gerçek ruhani bilginin Tanrıdan geldiğine inanmaktadırlar. Tanrıyla aralarına herhangi bir elçi koymadıklarından ve tanrıyla direk iletişime geçilebileceğini iddia ettiklerinden kilise tarafından sapkın ilan edilmişlerdir.

Fakat Mephistofeles ismi anlamı bu kadar pozitif olmayabilir. Ian Watt, *Modern Bireyciliğin Mitleri* adlı kitabının iki bölümünü (2014: 21-74) Faust mitine ayırmıştır. Watt, bu bölümde Mefistofeles karakterinin yaratılmasının çok temel bir öneme sahip olduğunu söylemiştir. Normalde ruh çağırarak, tuhaf akisli isimleri art arda telafuz etmeyi içermektedir. Fakat Watt, şeytani hizmetkarların daha önce nadiren betimlenmiş, hatta isimlendirilmiş olduğunu ifade etmiştir. Ardından bir araştırmacının yazdığı bilgiyi aktararak, uydurma olan Mefistofeles ismiyle ilgili, “bir anlama geliyormuş gibi görünse de, şimdiye dek kimsenin bu anlamı keşfedemediğini” (2014: 46-47) söylemiştir. En iyi tahminlerden birinin “Işığın dostu olmayan” anlamına gelen Yunanca *mephotophiles* (Dédéyan, 1954: 15) olabileceğini ya da “ışık dost değildir” anlamında *Me to phos philes* (Jones, Empson, 1987: 203-4) olabileceğini aktarmıştır. Mephistofeles, Faust’a kendini tanıtırken “Bir bölümüyüm o gücün/ Hep kötülük isteyen, hep iyilik edenin” (Goethe, 2001: 72) ifadelerini kullanmıştır. Hep kötülük isteyen, hep iyilik eden güç, Tanrıdır. Onu iyiliğin sembolü olarak gören insana sürekli olarak gölge yanlarını yansıtır, kötü yanlarını sureti olan insanda gören bir Tanrı. Bu en eski yaratılış hikayesine ait olan baştan çıkarıcı şeytanın Faust’un bireyleşerek öz benine kavuşmasına doğrudan etkisi olmaktadır.

Goethe’nin de inandığı Gnostik geleneğe ve Jung’un bakış açısına göre Hristiyanlıkta eksik olan Tanrının karanlık tarafının dengeleyicisi şeytandır. Jung’a göre Tanrı tek yönlü algılandığı için, insan da onun dünyadaki sureti olarak tek taraflı kalmaya mahkum olmaktadır. Varolmak için insana ihtiyaç duyan Tanrının karanlık tarafı görmezden gelindiğinden toplum, kötülüğü şeytanla bağdaştırmıştır. Bu anlayış, Faust’u anlamaya çalışırken, Mephistofeles’in de Faust’u kötü olmaya sürükleyen bir baştan çıkarıcı olarak algılanmasına sebep olmaktadır. Oysa, Mephistofeles, Faust’a yüksek bilinç için ihtiyacı olan ışığı taşımıştır. Gölgenin Tanrıya ait olmasının açıklaması da özel ve ilahi bilgiye ulaşmak isteyen Faust’un Tanrıya yaklaşmasıdır. Tanrı, şeytanın Faust’u yoldan çıkarmasını isterken, ilahi bilginin peşini bırakıp dünyevi zevkler ve güzellikler peşinden gitmesini ummuştur. Fakat Faust’un şeytanla yaptığı

anlaşma onu derin bir anlayışa ulaştırmıştır. Eğer şeytanın Tanrının hizmetkarı olmadığı düşüncesini kabul ederek yorum yapılırsa şeytan aslen Faust'u değil Tanrıyı kandırmıştır. Faust, benliğine ulaşmaya uğraşan ve karanlığın eşiğindeki fanidir. Şeytansa, Tanrının Tanrıdan bağımsız hareket eden ve aslen Tanrısal öze ait bir parçasıdır. Bireyleşme yolculuğunun başında Faust, kendisinin değil Tanrının gölgesi şeytanla karşılaşmıştır. Bu karşılaşma, ilahi bilgiyle benliğine ulaşmaya çalışan Faust'a gerçek anlamı bulmasında yardımcı olmuştur.

Görüldüğü gibi yukarıda bahsi geçen metinlerde Tanrının karanlık tarafının gölgeye dönüşmesi çeşitli şekillerde gerçekleşmektedir. Örneklerin hepsinde, kahramanların hayatlarında görmezden gelerek, bilmek isteyerek, daha derin anlamlara ulaşmaya çalışarak ya da kibirli davranıp tanrısal gücü bilerek tanımayarak gölgeleştirdikleri etkilerle yüzleşmek zorunda kaldıkları görülmektedir.

Bu başlıktaki oyunlar, modern döneme ait olmadıklarından, kahramanlar modern toplum kriterleri ve değerlerine göre davranmazlar. Bilinç ve bilinçdışı alanlarını yöneten belirleyenler farklıdır. Tanrısal gücün, çeşitli şekillerde günlük hayat üzerinde etkili olması, kahramanların eğilimlerinin sonucu olarak karşılına çıkmaktadır. Gölgeyle yüzleşme arketipsel düzeyde yaşanmaktadır. Bilinen bilinmeyen, aydınlık karanlık, iyilik kötülük gibi, çoklu imgelerce temsil edilen kavramlar öne çıkmaktadır. Kişi, gölgesiyle yüzleştikten sonra bireyleşme yolculuğu Jung'un tanımladığı ana hatlar içinde gerçekleşmemektedir.

Giriş bölümünde ifade edildiği gibi bireyleşme, her zaman öznenin dönüşmesine yarayan bir çatışma formunu almaktadır. İtaatsizliğin ve kibirinin cezasını çeken kahramanlar kendileriyle ilgili bir değişimin bilincine dahi varamamaktadır. Kahramanların hepsi bir trajedi yaşamaktadır. Bu durum da onların hikayelerine kolektif bilinçdışı ve bireyleşme kuramının ışığında arketipsel eleştirel bir bakış açısı geliştirirken, daha sembolik yorumları öne çıkarmaktadır. Aralarında bir tek Faust, sonunda ölüyor olsa bile aradığı derin anlamlara tanrının gölgesi şeytanda bedenleşen

bir öteki sayesinde ulaşır. Bilgiyle aydınlanan tek taraflı dünyasını ruhsal doyuma ulaşarak dengeler. Aslında yaşamı sona erse de tamamlanmış bir insan olmayı başarır. Özne olarak dönüşümüne sebep olan içsel bir çatışma yaşar. *Faust*'a oyun olarak da “konu bütünlüğünü veren şey Faust’un kişisel gelişimidir” (Atkins, 1964: 7).

2.3. Günah Keçisi Yaratan Gölge

“Acı gerçek şu ki insanın gerçek yaşamı gündüz ve gece, doğum ve ölüm, mutluluk ve keder, iyi ve kötü gibi insafsız karşıtlıklardan oluşmaktadır. Biri ötekini, iyi kötüyü, neşe acıyı yener mi ondan bile emin olamayız. Yaşam bir savaş alanıdır. Her zaman öyleydi ve daima öyle kalacak; ve eğer öyle olmasaydı varoluşun sonu gelirdi”.

C. G. Jung

Gölgenin, tiyatro metinlerinde boyutlandırılırken çok çeşitli imgeler üreten bir dinamik olduğu görülmektedir. Gölgenin, insan ruhunun oldukça derin ve karanlık bir katmanı olarak, birçok kavramla ve durumla bağlantısı vardır. Gölgenin günah keçisi yaratması da yine bunlardan biridir. Günah keçisi din, ahlak, toplumsal düzenden beslenen bir arınma aracı olarak tanımlanabilir. Günah keçileri bir hastalığın, bir belanın dermanı olarak algılanmış ve insanın varolduğu günden bu yana insanın kurtuluş araçlarından biri olmuştur. Günah keçisi kavramının kökeni, tıp bilimine kadar uzanmaktadır.

“Hitit Uygarlığında büyüün pek çok hastalığın tedavisinde kullanıldığı bilinmektedir. Bunlardan biri de ‘günah keçisi’ adı verilen ve kötülüklerin keçi, koyun, fare, boğa, eşek gibi hayvanlara majik olarak geçirildiği bir yöntemdir. Bu yöntemle insanın hasta olan kısımlarına hayvanın kesilen uzuvları yerleştirilmiş ve bu yolla o hastalığın insandan, hayvanın bu uzuvlarına geçeceğine inanılmıştır” (Ceran, 2008: 52).

Aslen insanı tıbben iyileştirmenin bir yolu olarak uygulanan bu büyüsel yöntemin, günah keçisi yapmak olarak adlandırılması ve evrensel bir kullanıma girmiş olması ilginçtir. Bu kullanım tıpkı yöntemin orijinalinde olduğu gibi aslen hastalıklı bir

parçadan kurtulma içgüdüğü üzerinden şekillenmiştir. Fakat yöntem genel olarak bilindiği anlamıyla Eski Ahitte ortaya çıkmıştır. İsrail'in çocuklarının günahlarından azletmek için günah keçisi seçme seremonilerinde seçilen keçi, çılgınlık ve lanetlemeler eşliğinde çöle kadar eşlik edilmektedir. Şeytanın çölde yaşadığına inanılmakta, çölde yalnız başına bırakılarak kurban edilen keçinin toplumun suçlarını da alıp gittiği düşünülmektedir (Campbell, 2013: 29-30).

Çok eski dönemlerden itibaren insanın sağaltım araçlarından biri olan günah keçisi seçmenin gölgeyle ilişkisi ise yansıtmayla ilişkilidir. Bu yansıtma genelde bir topluluğun, bir kişi ya da bir grubu ötekileştirip kendi karanlık yanlarından arınma eylemi olarak tanımlanabilir. Günah keçisine yansıtılan karanlık, yansıtan tarafta bir katarsise sebep olur. Fakat gölgeyle gerçek bir yüzleşme yaşanmadığı için, yaşanan katarsis sağlıklı bir bireyleşmenin aksine, gittikçe koyulaşan bir gölge olarak büyümeye devam eder. Medeniyet, kötü olanın ne olduğuyla ilgili fikirlerimizi saptırmıştır. “Kötülüğün bilinmediği Ütopya’yı, El Dorado ve Shangri-La’yı icat edip, kötülüğün içimizde değil her yerde bizi zincire vuran ‘çürümüş’ toplumda olduğunu söyleyen Marksist ve Rousseau’cu fantazilerle kendimizi rahatlatırız. Toplumu değiştirirsek kötülük bir daha geri gelmemek üzere yok olacaktır” (Stevens, 1990: 27).

Oysa toplumu oluşturanlar da insanlardır. İnsanlar olmadan bir toplumdan bahsetmek olanaksızken, her bireyin kendi kötülüğüyle baş etmesi gerekmektedir. İnsanın içinde derinlere kök salmış kötü olandan arınma içgüdüğü temel olarak, kötülüğün hayaletini en suçlanası ve zayıf varlığa yansıtmak ve rahatlamaktır. Günah keçisi yaratan gölge, bir kişiden ziyade bir gruba aittir. Bu grubun ortak bir kötü fikrinde birleşmesi ve çoğunlukla bir kişi ya da benzerlerden oluşan bir grubu, düşünceyi ya da davranışı şeytanlaştırmasıdır. Bu durum insanın, hamurunda olduğu kabul edilen kötülük ve eksiklikleri yok saymasıdır. İyi olmak için bir kurban ihtiyaçları vardır. Aradıkları kurban günah keçisidir.

İnsanın kötü olandan kurtulmak için belki de zamanı mitsel olarak Pandora'nın kutusunun açılışının öncesine döndürmesi gerekir. Bu imkansız bir rüya olsa da şeytanlaştırılan ilk günah keçisi Pandora'dan çok uzakta değildir⁷. Bu ilk örnek Prometheus'tur. Ayrıca günah keçisi arama ve suçları ona yükleme eyleminin, kurbanı belirleyenlerle ilgili olduğu unutulmamalıdır. Bu seçimi yapan kişi ya da toplulukta, patolojik boyutta bir kibir ve kendi doğasına yabancılaşma söz konusudur. Günah keçisinin üzerine yansıyan kapkaranlık bir gölge vardır ve mesele bu gölgenin anatomisidir. Prometheus'un insanı yaratan ve Zeus'un aldığı ateşi insana geri veren ölümsüz bir titan olduğu bilinir. Zeus'un Prometheus'u cezalandırma şeklinde doğrudan bir kurban etme karakteristiği görülmez fakat Prometheus'un bir suçu sırtlandığı açıktır. Aslen Prometheus örneği önceki başlıkta Tanrısal olanın gölgesi olarak da okunabilecek bir mittir. Fakat Prometheus'un cezalandırılma şekli bu başlıkta günah keçisi bağlamında en azından biçimsel olarak ayırt edicidir.

Kurban etme eyleminin doğrudan Tanrıyla ilgili olduğu bilinmektedir. Prometheus sadece insanlara ateşi götürdüğü için değil aynı zamanda kehanet yeteneğiyle Zeus'u korkuttuğu için zincire vurulmuştur. Zeus, gök tanrı Uranos'tan başlayarak süren bir lanetin eseridir. Zeus'un babası Kronos'tan kurtulması için ona yardım eden Prometheus'tur. Zeus, Prometheus neden aynı şekilde beni de tahtımdan etmesin diye düşünmektedir. Üstelik Prometheus'un insanların eline ateşle temsil edilen güç ve iradeyi götürmesi, kendisinin sarsılmaz iktidarına zarar verecektir. Burada öfkeli bir Tanrı figürüyle karşılaşırız. Kurban isteyen Tanrı, kendi günah keçisini yaratır. Prometheus'u Kafkas dağlarına zincirler. Bir akbaba her gün karaciğerini kemirir. Bu mitin karanlık aydınlık ve kolektif bilinçdışının iyileştirme gücünü açıkladığının bahsi, birinci bölümde geçmişti. Acılı bir döngü ve her yeni günle başa dönen bir ceza. Bir ibret. Prometheus, bir hayvan yerine bir insanın (insan görünümünde bir Tanrının) ibret için bağlanması, zincire vurulması ya da bir biçimde öldürülmesinin arketipidir. Bu, hem ateşi götürdüğü insanlar, hem de onun gibi davranmaya cesaret edecek diğer

⁷ Pandora'nın Prometheus ve kardeşi Epimetheus'la ilgili hikayesi için bkz Birinci Bölüm ss. 26-28.

Tanrılar için müthiş bir gözdağı olmuştur. Fakat insanlara iyiliği götüren Prometheus suçlu ilan edilmiştir. Bunun yanı sıra Pandora, Prometheus'un çektiği cezadan çok daha yıkıcıdır. Gerçek kötülüğün yeryüzüne yayılması, insan için ağır bir bedeldir. Öfkeli Tanrı her ne şekilde olursa olsun sakinleştirilmeli ve yıkıcılıktan koruyucu ve kapsayıcı doğasına geri dönmelidir. İnsan belki de ilk kez parmakla gösterilecek bir kurbanın varlığının herkesin acılarının diyeti olacağını görmüştür. Ortaya saçılan kötülük, insanın kendinde kabul etmek istemediği bir fazlalık olarak kalmaya devam etmiştir. Kolektif bilinçdışına adeta kazınmış olan kurban etme içgüdüsü, harekete geçmek için günah keçisini beklemektedir.

Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus* adlı oyunu Prometheus mitini temsil eden bir metindir. Bu başlıkta günah keçisi yaratan gölge unsurlar 'suçlu' ve 'suçlanma' izleğindedir. Bu bağlamda günah keçisine ilk örnek Tanrılar tarafından suçlu ilan edilen Prometheus olabilir. Suçu Tanrıların Tanrısı Zeus'a başkaldırıp, onu aldatıp insandan yana olmaktır. İnsana Tanrıların gücü ateşi vermiş ve hayatta kalması için gereken tüm sanatları öğretmiştir. Bu esnada diğer Tanrılar, Zeus'a başkaldırdığı için Prometheus'a düşman olmuşlardır. *Zincire Vurulmuş Prometheus* oyunu insandan önce Tanrıların kendi aralarında günah keçisi yaratabildiklerinin bir örneğidir. Prometheus miti insanın kolektif bilinçdışında, toplumun onaylamadığı aykırı kişilerin cezalandırılmasıyla ilgili bir iz bırakmıştır.

Prometheus'u "aktif bir günah keçisi"⁸ (De Verteuil, 2013: 215) olarak adlandırabiliriz. Aktif günah keçisi olarak, önce Zeus'un gücünü tanımamış, ardından da Tanrıların gücünü insanlarla paylaşmıştır. Yani önce Tanrıların şimşeklerini üzerine çekecek hareketi yapmış, olayları körüklemiş ve sonrasında cezasını çekmek üzere suçu üstlenmiştir. Düzenin böyle gitmeyeceğini düşünen kişi olarak Tanrılar arasındaki bağı zedelemiş ve düzeni sarsmıştır. O halde günah keçisi, her zaman kolayca suçlanabilen

⁸ De Verteuil, günah keçisini aktif ve pasif olarak ayırmıştır. Bu ayrıma göre kurbanın her zaman başkası tarafından belirlenmesi gerekmez. Bazen kişi kendisini bir grup ya da bir kişi için bilerek kurban ederek günah keçisi olur.

bir zavallı olmak zorunda değildir. Suçlanmak ve suçu bir amaç için diğerleri adına bilerek işlemek birbirinden farklı gibi gözükse de ikisi de bir çeşit kurban verme/etme olarak kabul edilebilecektir. Oyunda Prometheus'un, Zeus tarafından cezalandırılmasının sebebini anlattığı sözleri şöyledir:

PROMETHEUS: “Buna karşılık, dinleyin ne kadar düşküncü ölümlüler,
 Ve ben bu ağızsız dilsiz çocuksu varlıklara
 Nasıl verdim aklı, düşünceyi.
 Önceleri insanlar görmeden bakıyor,
 Dinlediklerini anlamıyorlardı,
 Uzun ömürleri boyunca düş görüntüleri gibi
 Düzensiz, gelişigüzel yaşıyorlardı
 Bilmiyorlardı duvar örmesini
 İçine güneş giren evler yapmasını
 Ağacı kullanmasını bilmiyorlardı.
 Yerin altında karanlık mağaralarda yaşıyorlardı.
 Ne kışın geleceği belliydi onlar için,
 Ne çiçekli baharın, ne bereketli yazın.
 Bilinç yoktu hiçbir yaptıklarında...” (Aiskhylos, 2013: 50-51)

Bu sözler, Prometheus'un insanlara verdiği gücün oldukça kayda değer olduğunu anlatmaktadır. Dikkat çekici olan, insanların hareketlerinde Prometheus'tan önce bilinç olmamasıdır. Önceki başlıkta Jung'un, bilinçdışını Benlik (Bilinmez), bilinci ise ego ile özdeşleştirdiği ifade edilmişti. O halde Prometheus'un insana bilinç kazandırması, insanın artık egosunun farkında olan bir varlığa dönüştüğü anlamına gelecektir. Artık egosunun sesine kulak verecek bir varlığın aklını kullanması, bilinçdışı yani Tanrısal olanla arasına mesafe koyması demektir. Bu da Tanrıları öfkeliendirecek

bir durumdur. Tanrıların kusurlarını farkederek, onlara muhtaç olmadan akli ve bilgisiyle yaşantısını sürdürebilen insan, Tanrısal hükmün de gözden düşmesine sebep olacaktır. Tanrılar Prometheus'u suçlu ilan ederken Prometheus, insanı bulunduğu karanlıktan kurtarmak için kendini insanlığın günah keçisine dönüştürmektedir. Prometheus, Tanrıların Tanrısı Zeus'un ataerkil iktidarını reddederek, insanlığın onunla beraber bilince ve olgunlaşmaya adım atmasına yardım etmektedir. Bu şekilde aynı zamanda bir kurtarıcıya da dönüşmektedir.

Jung, günah keçisini "bireyin tüm içsel karakter özelliklerinin özü" (1963: 196) olan kolektif gölge olarak tanımlamıştır. Bu mitte Prometheus, insanların suçunu değil Tanrıların zorbalığının şiddetini çeker. İnsanlar Tanrılar izin vermedikleri için bir çeşit karanlıktadır. Yaşamla bağlantıları herhangi bir canlı gibidir. Gerçekten yaşadığını hisseden ve becerileriyle yaşamını şekillendiren, yani bilen insanı yaratan Prometheus, Tanrıların ışığını insanla paylaşmıştır. Tanrıların gücü altında mağaralarda hapsolan ve Prometheus sayesinde gölgesinden kurtulan insan, bireyleşmek için adımını atmıştır. İnsanlığa yüzyıllar boyunca savaşmak ve kontrol etmek zorunda kalacağı bilinci veren Prometheus, bu şekilde Tanrıların yansıttığı gölgenin yarattığı ilk günah keçisi olmuştur.

Prometheus, yaratılış mitolojisine ait en önemli mitlerden biridir. İnsanın kötülükle tanışması bilmenin laneti olarak anlatılmıştır. Kötülüğü kabullenmemek, yaptığı hatalar ya da işlediği günahlardan her daim kurtulmak isteyen insan, bu karanlığı yansıtacak yer arayıp durmuştur. Belki de Prometheus, kolektif hafızada, her zaman kendini kurban edecek bir kurtarıcı vardır algısını besleyen bir arketipe dönüşmüştür.

Prometheus gibi mitler insan ruhuna ait özelliklerin kaynağına işaret ettikleri ölçüde, yaratılan hikayelere de ilham kaynağı olmaya devam etmiştir. Fakat günah keçisi yaratmak insanlık tarihinde sadece hikayelerde değil, gerçekten yaşanmış olayların da merkezinde olagelmıştır. Sonrasında yazarlar, bu gerçek olaylardan esinlenerek yeniden hikayeler yaratmışlardır. Bu hikayeler arasında tüm bir Fransa ulusunun hem günah keçisi hem de azizesi olan kurtarıcısı Jeanne d'Arc, kolektif

hafızada iz bırakmış figürlerden biridir. Hakkında sayısız araştırma yapılmış, hikayesi çok kereler oyunlaştırılmıştır.

Jeanne d’Arc, otoritenin gölgesinin yarattığı günah keçisine önemli örneklerden biridir. Jeanne, Fransa halkı için hem manevi kurtuluş hem de bir utanç haline gelmiştir. Anthony Stevens, “günah işleme korkusunun, Hıristiyanlık tarihi boyunca karanlığın güçleri tarafından ele geçirilme şiddeti olarak ifade edildiğini” (1990: 27) söylemiştir. Bu karanlık güçler de sıklıkla cadılık ve büyücülükle ilişkilendirilmiştir. Günahtan böylesine korkan bir toplumun korkusunun kökenleri, Ortaçağ’ın katı din anlayışının tarihinde saklıdır. Fakat günahtan kurtulmanın kökeninin ise çok daha eskilerde yani mitlerde saklı olduğu açıktır. O halde öncelikle içgüdüsel yani arketipsel olarak kabul edilecek bu suçlu arama eğilimi, suçsuz olduğunu düşünmek isteyen insanın en birincil silahıdır.

Tarihin en acımasız infazlarından birinin kurbanı olarak kabul edilen Jeanne’nın edebi anlamda yeniden yaratım süreci oldukça karmaşık ve hareketlidir. Fransızlar Jeanne’nı kahraman ve şehit ilan ederken İngilizler şeytanlaştırmıştır. Örneğin Shakespeare’in *IV. Henry* oyununda birinci perdede Jeanne, şeytani güçleri olan bir cadı ve fahişedir. Bir başka örnek Voltaire’in, Jeanne’nın bekaretinin korunmasını merkeze oturtan kilise ve devlete ağır eleştiriler getiren, küfürbaz ve klasik kahraman tiplerini eleştiren *La Pucelle d’Orléans* (1762) adlı eseri, Jean Chapelain’nin sofu vatansever Jeanne üzerine yazdığı, *Poeme heroique: La pucelle ou la France délivrée* (1656) adlı eserinin parodisi olarak, Jeanne d’Arc’a farklı bir bakış açısı getirmiştir. Frederich Von Schiller gibi romantikler, Jeanne’ı özgürlük savaşçısı ya da vatan görevi ve aşk arasında kalan kahraman ilan etmiş, ulusal duyguların temsili yapmıştır.

Bunun dışında Jeanne, Mark Twain, Samuel Coleridge, Virginia Woolf, Bertolt Brecht ve Lillian Helman ve Bernard Shaw gibi yazarlar tarafından sahip çıkılan bir karakter olmuştur. Ann W. Astell, *Joan of Arc and Sacrificial Authorship* (2003) adlı

kitabında yukarıda adı geçen yazarların, Jeanne'nın basit bir köylü kızı olarak önemli tarihsel olayların içinde olup, din ve kilise otoritelerinin hedefinde oluşunu önemsemelerini, bu yazarların da kendilerini bir yabancı ve potansiyel günah keçisi olarak görmelerinden ileri geldiğini iddia etmiştir. Jeanne'nın yakılarak vahşice öldürülmesi, onların dışlanma korkularına ayna olmuştur. Astell'in çalışması, yazarların yönelişleri hakkında iddialı bir kitap olarak değerlendirilebilir fakat Jeanne d'Arc'ın başkalarına kendi durumlarını hatırlatacak potansiyele sahip gerçek bir kurban olduğunu da düşündürmektedir.

Jeanne, toplum için sağaltım aracı olan yegane karakterlerden biridir. İngiliz oyun yazarı Bernard Shaw'ın *Jan Dark*'ı, insanın otoriteyle kurduğu ilişkideki zavallılıklarını, karanlık yanlarını alaya alarak anlatmaktadır. Jeanne, bu oyunda onüç yaşında bir köylü kızıdır. Asıl hikayede olduğu gibi Tanrıdan Fransa'yı kurtarmasını söyleyen bir takım sesler duyduğuna inanmaktadır. Fransa zor şartlar altında, akli dengesini yitirmiş bir kral yönetimindedir. Jeanne, VII. Charles'ın kral olmasını sağlayıp Rheim'de ona taç giydirir. Büyücülükle, dine ve kiliseye karşı gelen bir kafir olmakla suçlanarak ondokuz yaşında Rouen'da yakılarak öldürülür. Jeanne'nın otoritenin ve dini kurumların yarattığı bir günah keçisi olduğunu, tarafların bakış açılarını ve yönelişlerini anlatması bakımından en net ortaya koyan oyun Shaw'ın *Jan Dark*'ıdır. Jeanne'nın hikayesinde mesele, Fransa'nın tek bir ulus ruhuyla davrandığında, feodal sistemde derebeylerinin güçlerini kaybedecekleri gerçeğidir. Feodal sistemde derebeyi kralın dahi üstündedir. Fakat tek bir ulus tek bir kral bu sistemin sonu anlamına gelmektedir. Dini otorite tarafında ise, Jeanne'nın Tanrıyla arasına hiçbir şey ya da kurum koymayışı, kilisinin işine gelmemekte, halkın ve kralın üzerindeki etkisini kaybetmekten korkmaktadır.

Olayın geçtiği dönem bindörtüyüzlerin başıdır. Shaw, oyunun ikinci sahnesinde La Tremouille ve Başpiskoposun Jeanne'nın saraya gelmesini beklerken konuşturmaktadır. Başpiskopos, Jeanne'nın kulaktan kulağa yayılan mucizelerinden bahsetmektedir. Mucizeyi ve insan üzerindeki sarsıcı etkisini anlatır. Bu sarsıcı etkinin

de insanın inancını artırdığını, Tanrıya bağlılığını kuvvetlendirdiğini ima eder. Fakat Başpiskopos, yeni bir şeylerin gelişini hisseden kişidir. La Tremouille'ye, “Beni düzenbaz biri sanmayın. İnsanlarda yeni bir ruh canlanıyor. Yeni bir çağın, daha büyük bir çağın doğuşu yakın. Başpiskopos değil de gönlünce yaşayan bir keşiş olsaydım, Aristo ve Pisagor ile ruh huzuruna kavuşmak isterdim” (Shaw, 1992: 247) der. Geldiğini hissettiği dönem Rönesanstır. Büyük bir aydınlanmanın eşiğinde, bir o kadar büyük bir karanlık içindedirler. Aydınlanmanın ve insan iradesinin sıkıştığı yerden çıkmak için çırpındığı bir dönem yaşanmaktadır. Başpiskopos bile imkanı olsa akli seçecektir. Jeanne, ne ilk ne de son kurbandır. Fakat Başpiskoposun sözleri, Shaw'ın dönemin karakteristiği özelinde de dinin bağnazlığına getirdiği bir eleştiridir aynı zamanda.

Oyunda tek din adamı Başpiskopos değildir. Diğer papaz ve engizisyon mahkemesi üyeleri de dini otoritenin kuvvetli temsilcileridir. IV. sahnede İngiliz Papaz John de Stogumber'in İngilizlerin Fransa topraklarını işgal etmesini haklı bulup, Jeanne'nı yargısız cadı ilan ettiği konuşmasında gelecek aydınlık günler için kurban verilecek bir günah keçisini arzuladığı görülür. Ayrıca ortadaki dini ve politik meselenin özetini de yapar:

“İngiltere İngilizlerindir, ona ne şüphe. Ama bu kadın İngiltere'nin meşru fetih hakkını tanımıyor. Tanrı bu hakkı İngiltere'ye niye verdi? Daha az uygar ırkları kendi iyilikleri için yönetsin diye. Asinin biri bu kadın, erkek giysileri giyip dövüşerek doğaya isyan ediyor. Papa'nın kutsal yetkilerini elinden alıp Kilise'ye isyan ediyor. Şeytanla işbirliği edip ordumuza saldırarak Tanrıya isyan ediyor. Bütün bu isyanlarda aynı İngiltere'ye karşı olan büyük isyanı için birer bahane. Ölsün! Gebersin! Cayır cayır yansın! Hepimizin kurtulması için bir tek kadın feda edilmiş, ne çıkar” (Shaw, 1992: 274).

Papaz kararlıdır. Jeanne'nın ölmesi ona göre tüm insanlığın kurtuluşudur neredeyse. O kadar ki onu kendi elleriyle bile yakabileceğine inanacak kadar gözü dönmüştür. Jeanne, el birliğiyle günah keçisi ilan edilmiştir. Onu bir sapkın, dini ve Kiliseyi tanımayan bir cadı ilan edip yakmışlardır. Oyunun sondeyiş bölümü karşılıklı hesaplaşmayı ortaya koyar. Bu bölümde yirmibeş yıl geçmiştir. Charles sarayda odasında uyumaktadır. Rüyasında Jeanne başta olma üzere, Engizisyon hakimleri,

Jeanne’a ölmeden önce tahta bir haç veren asker, Jeanne’nın yanmasını isteyen Papaz, Piskopos Couchon ve Cellatbaşı ordadır. Jeanne’la son hesaplaşmalarını yaparlar. Gelecekte gelen bir adam Fransa’nın tam ikiyüz yıl sonra Jeanne’ı nasıl azize ilan ettiğini anlatır. Papaz acılar içinde bir ömür geçirmiştir. Jeanne’nın yanmasını isteyerek ne kadar yanlış davrandığını ve vicdan azabından asla kurtulamadığını anlatır. Ladvenu, Jeanne’ı yargılayan hakimlerin “zillet ve habasetle suçlandıklarını” (Shaw, 1992: 320) söyler. Bu kez de yargılayanlar suçlu olmuştur. Jeanne’ın yargılanması sırasında, tüm hakimlerin aynı fikirde olduğunu söylemek cüretkar bir iddia olacaktır. İnsanların vicdanlarının rahatsız olsa bile gölgelerini başkasını şeytanlaştırarak yansıttıkları ortadadır.

Oyun, geleceğe yaptığı perspektifle diğer Jeanne d’Arc oyunlarından ayrılmaktadır. Shaw, yıllar sonra Jeanne’ı azize ilan eden Fransız devletinin, toplumu karanlık güçlerin elinden kurtarmak için günah keçisi yapıp yakılan genç Jeanne’ın günahını taşıyamadığını ortaya koymuştur. Ne de olsa “sorumlular her zaman kötülüğü yapanlar değil, o kötülüğün yapılmasına izin verenler ve ses çıkarmayanlardır” (Wallon, 1901: 274). Fransa, geç de olsa yapılan kötülüğün günahını çıkarmak için Jeanne’ın itibarını teslim etmiş ve yapılan kötülüğün sorumluluğunu almıştır.

Jeanne’ın hikayesinde Engizisyon mahkemesi, kötülüğün temsili olarak görülebilir. Aslen, iyi bir hristiyan ve günahsız bir insan olmayı dikte eden Kilise, kendi günahlarının bedelini Jeanne’a ödetir. Jeanne, Tanrıyla arasına ufacak bir şey dahi koymak istemezken, yargıçlar başta Kilise ve onun kalıcılığı sonra da politik sistemin kendisinden devşirdikleri güçlerin muhafazası için, ikiyüzlülüklerini yansıtacakları bir günah keçisi bulmuşlardır. M. Scott Peck, *Healing Human Evil* adlı makalesinde, her hatayı günah keçisine yükleyenlerin gerçek kötülüğü taşıdıklarını söylemiştir. Bu gerçek kötülüğü ise ruhsal gelişimi engellemek için, açık ya da örtük biçimde bir kişinin isteğini diğerlerine dayatarak politik güç elde etme provası olarak tanımlamıştır. Ayrıca Peck, ruhsal gelişimin bireyleşme süreci özelinde bir kişinin gelişmeye ihtiyaç duyduğunun bilincinde olmasını gerektirdiğini ve eğer kişi bu bilince sahip değilse,

kusurlarının kanıtlarını yok etmekten başka çaresinin kalmayacağını belirtmiştir. İddialarını, bu çareye başvuran insanların kötüyü yok etmek üzere yola çıktıkları halde hedef şaşıarak, içindeki kötülükler yerine başkalarını yok ettiklerini ekleyerek devam eden Peck, bu kişilerin, başkalarını doğruluk adına düzeltmeye çalışmayıp, kendi içlerindeki hastalıklı kısmı yok etmeleri gerektiğini belirtmiştir (1991: 178).

Jeanne d’Arc, dinin insan ruhundaki gölgesinin yarattığı bir günah keçisidir. Yıllar sonra Kilise Jeanne’ın itibarını iade etmiş olsa bile, ondokuz yaşında yok yere yanmasına engel olmamıştır. Ortaçağın ve Kilisenin boyunduruğundan kurtulmak üzere olan insanların Rönesansın aydınlanmasına, akla ve bilince doğru adım atmadan önce, Prometheus’un onlara gerçek bireyler olabilmeleri için hediye ettiği Tanrıların ateşi, bir kurban daha almıştır. Bugünden bakıldığında, ortaçağda birtakım farkındalıkların modern dönemlere kıyasla olmayışı anlaşılabilir fakat modern insanın, din, sınıf, ırk, politik görüş, cinsel tercih ve benzeri sebeplerden dolayı, kolektif gölgesini azınlıklara yansıtmaya devam ettikleri gerçeği değişmemiştir. Bu, insanların toplum olarak gölgeleriyle yüzleşmeyip, kötü olanı kendi içlerinden başka yerde aradıkları sürece engel olunamaz bir döngü olarak kalacağı muhtemeldir.

İnsanları yakarak, öldürerek, yok etmek Jeanne’ın yakılmasından neredeyse üçyüz yıl sonra cadı avlarıyla hız kesmeden devam etmiştir. Arthur Miller’ın 1953 yılında, aslen Amerika Birleşik Devletlerinde McCarthy dönemindeki komünist avını temsilen kaleme aldığı *Cadı Kazanı* 1600’lerin sonunda Salem’deki cadı avı ve mahkemelerini anlatan çarpıcı bir oyundur. Oyun Massachusetts Salem’de 1692 yılında geçer. Puritan rahip Parris, içinde yeğeni Abigail ve kızı Betty’nin de olduğu bir grup kızı ormanda çıplak dans ederken görür. Betty, babasının kendilerini görmesi üzerine korkudan baygınlık geçirir. Günah işlemekle suçlanacaklarını bilen kızlar, cadılar tarafından büyülendiklerini iddia ederler. Bu durumu araştırmak için bir mahkeme kurulur. Büyük şehirlerden hakimler gelir. Kızlar mahkeme sürecinde büyülendiklerini kanıtlamak için uğraşırlar. Sık sık kendilerinden geçip, bir çeşit büyüün etkisi altında gibi davranırlar. Mahkeme, kızların dayanıklılık sınavına dönüşmektedir.

Süreç, yüz kişiye yakın kişinin cadı ilan edilmesi ile sonuçlanır. Bu kişilerden biri olan Elizabeth Proctor, masumiyetini kanıtlamaya çalışmaktadır. Elizabeth'i suçlayan Abigail ise bir zaman Elizabeth ve kocası John'nun evinde çalışmış fakat kocası John'la arasında birşey olduğunu farkedene Elizabeth Abigail'i kovmuştur. Abigail bunun intikamı için Elizabeth'i ihbar etmiştir. Abigail'in yaptığı şeyin, hem intikam hem de günahının bedelini ödememek için yalan söylemek olduğunu farkedene John, bu durumu tersine çevirmek için bir mücadeleye başlar. Zina yaptığını kabul eder fakat Abigail reddedince, John şeytanla anlaşma yapmakla suçlanır. Karı koca hapse atılır. Elizabeth hamile olduğu için kurtulur fakat John, bu yalana ortak olmayıp yanında şeytanı gördüğü sahte isimler verip, mahkemenin istediği yeni günah keçileri yaratmadığı için onlarca Salem'li gibi asılarak öldürülür.

Cadı Kazanı her ne kadar McCarty döneminin bir eleştirisi olarak bilinse de, oyunda geçen olaylar Salem'deki cadı olaylarının gerçek mahkeme süreçleridir. Yani oyunun iki boyutlu bir tarihsel gerçekliği vardır. Her ikisinde de günah keçisi arayışında olan toplumsal bir öfke görülmektedir. Otorite tarafından yönlendirilen saldırgan ve acımasız bir öfke. Cadı avı, istenmeyen ve bir sebeple suçlu ilan edilen masum kişilerin cezalandırılması manasında kendi anlamı dışında da kullanılmaktadır. Tıpkı günah keçisi gibi. Fakat oyunda gerçek bir cadı avı söz konusudur. Her zamanki gibi bu durumda da bazılarının masum olabilmesi için bazılarının günahkar olması şarttır. Salem'de yaşanan olayların merkezinde bulunan şeytanla anlaşma yapmak ya da cadılık suçlamalarının en dikkat çekici yanı görünmez ve dolayısıyla kanıtlanamaz suçlar olmalarıdır. Bu yüzden, kanıtlanamayan suçtan kurtulmak ve otoritenin istekleri doğrultusunda o suçu bir başkasının üzerine atmak son derece kolay bir eyleme dönüşmektedir.

Cadı Kazanı gölgenin kolektif halinin yansımasının bir örneğidir. “Kolektif gölgenin deneyimlenmesi, tamamıyla öznel bir gelişim olan bireysel gölgenin aksine ekseriya kötülük olarak adlandırdığımız nesnel bir hakikattir. Kolektif gölge, kişiyi kati ve katıksız bir güçsüzlükle baş başa bırakır” (Zweig&Abrams, 1991: 165). Yani toplu

şekilde farkına varılamayan gölge, bir kişinin çabalarıyla gün ışığına çıkamayacaktır. *Cadı Kazanı* da böyle bir olaya sahne olmaktadır. Oyundaki ilk günah keçisi Tituba'dır. Barbados'tan gelmiş eski bir köledir. Rengi ve sınıfsal konumu bakımından, günahların düşünmeden atılabileceği ilk kişidir. Çocuklarını doğar doğmaz kaybeden kasaba sakinlerinden Bayan Putnam, Tituba'nın büyü bildiğini ve bu yüzden ondan çocuklarının ruhlarına ulaşmasını istediğini iddia eder. Böylece oklar ilk olarak Tituba'ya döner. Abigail ise, Tituba'nın ona tavuk kanı içirdiğini söyler. Tituba, çaresizce bunları sadece insanlara yardım etmek için yaptığını ve cadılıkla ilgisi olmadığını söylese de kimseyi inandıramaz. Aslında hikayede ormanda dans eden kızların çıkmazı, şeytana taparak günah işlediklerini bilmenin korkusu yüzünden, şeytanın onları büyülediğini iddia ederek kurtulmaya çalışmalarıdır. Bu olaylar sırasında, Tituba'yla başlayan cadı avı, kasaba içinde birbiri hakkında problemi olan herkesin bu durumu kullanarak yalan ifadeler vermesiyle devam eder. Salem'de yaşanan olaylar, 1430 yılında Jeanne d'Arc'ın başına gelen olaylarla, din otoritesinin yarattığı gölge bağlamında benzeşmektedir. İyi bir hristiyan olmak, hayatın merkezindedir. Dinin kurallarıyla kurulmuş bir yaşamda hataya yer yoktur. Günah işleme korkusuyla manevi olarak sindirilmiş insanlar söz konusudur. İyi ve kötü olmak ahlaklı yaşamak sert kurallarla belirlenmiştir. Dolayısıyla, günah işlemek söz konusu olduğunda insanlar, günahkar ve suçlu olma ihtimalinden bir an önce kurtulmak istemektedir.

Edward C. Whitmont, *The Evalution of the Shadow* adlı makalesinde gölgenin “ötekinin” arketipsel deneyimi olduğunu ifade etmiştir. Whitmont'a göre “gölge, bir günah keçisi, suçlayacak birini bulmak ve temize çıkmak için kendini savunmak üzere saldırıya geçme ihtiyacıdır. Öyle ki bu, *düşmanın* ve hep ötekini suçlamanın arketipsel bir deneyimidir” (1991: 14). Burada da kendisinin asla yanlış davranmayacağına inanan ya da yanlış yaptığı ortaya çıktığında, toplumun belirlediği normların dışında olmadığını kanıtlamaya çalışan insanlar söz konusudur. Abigail, şeytanı gördüğünü iddia ederek, tüm kızların bu gerçekdışı duruma kendilerini kaptırmalarına sebep

olmuştur. Masumiyetlerini kanıtlamaya çalışan kızlar, olayla ilgisi olmayan birçok kişiyi ipe götürmüştür.

Rahip Hale ve rahip Putnam, Tituba'yı sözleriyle yönlendirir. Tanrıya olan inancını ve bağlılığını kullanarak Tituba'ya gerçekten şeytanı gördüğünü söyletirler. İlk olarak Sarah Good'un ismini alırlar. İlk günah keçisi ikincisinin adını vermiştir. Artık bu kurban zincirini kimse bozamayacaktır. John Proctor bile. Abigail'le ilişki yaşayan John Proctor, olayların çığrından çıkmasıyla, mücadele etmeye ve olayların bir yalandan ibaret olduğunu kanıtlamaya karar vermiştir. Fakat içine düştüğü kurgu gerçekten o kadar mantık dışı, o kadar acımasız ve o kadar kurban isteyen bir kurgudur ki, durumun bir saçmalık olduğunu kanıtlamak için yaptığı şeyler hiçbir işe yaramaz. Olayları başlatan Abigail oyunun başında Betty'nin hastalığı için çare aranırken, o akşam ormanda cadılık ya da şeytanla ilgili hiçbir şey olmadığını, Proctor'la baş başa kaldıkları esnada itiraf etmiştir. Bu itirafa rağmen bütün bu şeytanla anlaşma saçmalığını gerçekmiş gibi başlatan da kendisidir. Proctor üçüncü perdede Abigail'in bu saçmalığını açıklar ve yardımcıları Mary Warren'ı gerçekleri söylemesi için ikna eder. Fakat Abigail için artık dönüş yoktur. Mahkeme önünde adeta şov yapan Abigail, onları Proctor'ın da şeytanla işbirliği yaptığına ikna eder. Üçüncü sahnenin sonunda Proctor'ın isyanı çarpıcıdır:

“DANFORTH: (*Proctor'a*) Karar ver! Şeytana kapıldığını itiraf edecek misin? Yoksa kalacak mısın karanlıklarda? Ne diyorsun, söyle!

PROCTOR (*Deliye dönmüş, soluk soluğa*): Ne mi diyorum? Allah ölmüş diyorum, Allah ölmüş!

PARRIS: İşittin, işittin ne söylediğini!

PROCTOR (*Bir deli gibi güler, sonra*): Yanıyor, alev alev yanıyor dünya! Şeytanın ayak seslerini duyuyorum, geliyor. İşte. Elli çeşit suratıyla görüyorum onu! Benim suratım onun suratı! Seninki, Danforth, seninki de onun suratı! İnsanları cehaletten kurtaracak olanların gevşemesi yüzünden, benim gibilerin gevşemesi yüzünden, sizin gibilerin, yalana bile bile gerçek diyen sizin gibi kara vicdanlı insanlar yüzünden, Allah lanet ediyor soyumuza! Yanacağız, hep birlikte yanacağız Allahın ateşinde!” (Miller, 2011: 350)

Proctor, aklını kaybetmiş gibi isyan eder. Olaylar, Salem’de yaşayan insanların tam olarak bilmedikleri bir şey yüzünden, günahsızlıklarının kanıtı için insafsızca yalan söyleyerek birbirlerinden intikam alma aracına dönmüştür. Birbiri hakkında kötü düşünceleri olan herkes, ihbar ettiği kişiyi şeytanlaştırmıştır. Fakat aslında kendi şeytanlarını kovmaya uğraşan zavallılardır. Yalanı yaşayan kişiler kendi gölgelerinin esiri olmuş fakat ondan kurtulmak için günah keçileri yaratmışlardır. Burada bireyleşmeden asla bahsedilemez. Kendileriyle ilgili herhangi bir gerçeği ya da karanlığı görmek için çaba harcamak bir yana, insanlar olabildiğince suçlu arama eğilimi içindedir. “Kolektif kötülük anlayışa direnir. Bu güçler, çok sayıda insanın bilinçdışından çıkar. Böylesi zihinsel salgınlarda ortaya çıkan musibetle savaşmada çaresiz kalırız. Bu *participation mystique*⁹ haline kapılmayan bazıları kolayca kendileri kurbanı dönüşebilirler” (Zweig, 1991: 167). Salem’de kötülük, iyi hristiyan olmak iddiasında olan kişilerin zihinlerinden çıkan bir salgındır. Tıpkı bir hastalık gibi herkesi tek tek ele geçirmektedir. Abigail ve kızların birbirlerinden etkilenecek değişen davranışları ve mahkemede yaptıkları akıl almaz şovlar bu duruma örnektir. Fakat bu salgının dışında kalan Proctor, tıpkı Zweig’in söylediği gibi kendini bir kurbanı dönüştürmektedir.

Salem’de doğduktan hemen sonra ölen çocuklarının acısını Tituba’dan çıkaran Bayan Putnam, topraklarını Thomas Putnam’ın alacağını düşünen ve karısının “tehlikeli biçimde” fazla kitap okumasına kafayı takan ve onu mahkemeye yem eden Giles Corey, ya da dindar, kimseye bir zararı olmayan ve olayların basit bir genç kızlık haylazlığı olduğunu söyleyen bilge yaşlı Rebecca’yı, kendi kusurlarını ortaya çıkaran bir mükemmellik örneği olarak günah keçisi ilan eden insanlar, aslen içlerindeki şeytanı zapt edememiş, gölgelerini seçtikleri suçlulara yansıtarak onları karanlıklarında boğmuşlardır. Jungçu analist Edward C. Whitmont, kötülüğün arketipsel nesnelliğini, kutsal gücün korkunç bir yanı olarak kabul etmemiz gerektiğini söylemiştir. Ki bu yan, büyümek ve olgunlaşmak kadar yıkım ve çürümeyi de içinde barındırmaktadır.

Participation Mystique, bir kişinin ya da bir grubun, bir nesne, bir kişi ya da düşünceyle, kendi içlerinde ya da o nesne açısından ahlaki bir ayrıma gitmeksizin duygusal bir özdeşlik kurmalarıdır.

Böylelikle insanlarla günah keçisi değil mağdur olarak ilişkilenebileceğimizi belirtmiştir (1978: 60). *Cadı Kazanı* kolektif gölgenin, korkuyla ve cehaletle harekete geçerek, bir çırpıda onlarca günah keçisi yaratmasına önemli bir örnektir.

Kolektif gölgenin belirgin şekilde harekete geçtiği ve ihtiyaç duyduğu günah keçilerini yarattığı *Jan Dark* ve *Cadı Kazanı*’ndan sonra, bireysel fakat daha karmaşık bir gölge örneği, Georg Büchner’in *Woyzeck*’idir. Woyzeck, bireyleşmek için eyleme geçemeyen bir anti kahraman olarak bilinegelmiştir. Fakat aynı zamanda oyunda, yaşadığı toplumun karanlık özelliklerini taşıyan Woyzeck, bir günah keçisidir. Herkesten daha beceriksiz, daha zavallı ve daha aşağılanabilir özellikler taşıyan kişi Woyzeck’tir. Bunun yanı sıra, genelde üzerinde durulmayan Marie de, Woyzeck’in gölgesini yansıttığı günah keçisidir. Bir günah keçisinin bir diğerini yaratması, *Cadı Kazanı*’nda da görülmüştür. Önce Betty ardından Abigail ile başlayan cadı avı, yavaş yavaş tüm Salem’e yayılmıştır. *Woyzeck*’te fark Woyzeck’in tek başına ve pasif olmasıdır. Ortada bir suç ya da suçlama yoktur. Kötü ve istenmeyen ne varsa sırtına yüklenmiş bir adam vardır. O, toplumun gölgesindeki pasif günah keçisidir. Yaşadığı toplumun ideallerinin dışında tuttuğu özelliklere sahip Woyzeck, dışlanmış bir karakter olmanın bedelini Marie’ye mi ödetmek istemiştir? Ya da ikisinin de toplumdan ayıklanması, toplumun hastalıklı bir uzvuna şifa olmuş mudur?

Woyzeck, neredeyse görünmez bir karakter olarak, kendi eksikliklerinin göze çarpmasının nedeni olarak, farkedilen ve arzulanan güzel Marie’yi görmektedir. Marie’nin ölümünün, dışlanmışlığının diyeti olacağı fikrine kapılmıştır. Bu noktada, günah keçisinin aslen günahların bedeli olan bir kurban olduğu gerçeğinden yola çıkarak René Girard’ın kurban süreciyle ilgili tanımından yardım alıp, Woyzeck ve Marie’nin gölgenin kurbanı oldukları iddiasına açıklık getirilebilir. Girard kurbanı şöyle tanımlamıştır: “Kurban sürecinin doğru işlemesi için kurbanın, yerini aldığı varlıklardan hem tam olarak ayırık olması, hem de onlara benzemesi gerekiyor. Bu iki koşulun birden yerine getirilmesi, ancak hassas bir denge temelindeki yakınlık sayesinde olmaktadır” (2003: 53).

Woyzeck ve Marie'nin toplumun belli bir kesimi için toplumun öteki yarısıyla insan olmak dışında gerekli bir benzerlik taşımadığı açıktır. Ya da önce Woyzeck'ten bahsedecek olursak o, neredeyse onu var eden tüm özellikleriyle toplumdaki benzerlerinden ayrılmaktadır. Bu kadar ayrıksı olmasının nedenleri sadece yoksullukla açıklanamayacak kadar katmanlıdır. Woyzeck akıllıdır. Dünyayı doğanın yardımıyla algılar. Hayata karşı, onu aşağılayan toplumun aksine, insanların eşit ve doğaya ait olduklarıyla ilgili bir yaklaşımı vardır. Medeniyetin sınıfsal hiyerarşisine maddesel olarak değil, rasyonel olarak adapte olamamaktadır. Kafasındaki bu çelişikili durum, ruh haline doğrudan etki etmektedir. Çünkü, yaşam ve insanla ilgili fikirleri emrindeki Yüzbaşının ya da Doktorun ilgisini çekmez. Örneğin Yüzbaşı onun, kendi sınıfına göre fazla düşündüğünü düşünür. İlk sahnede Woyzeck'e, "Evet Woyzeck. İyi bir insansın sen, iyi bir insan. Ama çok düşünüyorsun, bu da bitiriyor seni, hep böyle bir karış surat. Beni de yordu sözlerin" (Büchner, 1982 :8) der. Ama Woyzeck'in kendinden başka konuşacak kimsesi yoktur. Tek arkadaşı Andres gibi gözükmektedir. Fakat Andres'in de Woyzeck'e yaklaşacak düşünsel bir derinliği yoktur. Girard'ın kurban tanımı bağlamında Woyzeck, kendi sınıfıyla benzer özellikler taşıyan ama onlara o kadar da benzemeyen kişidir. Bu da onu, üst sınıfın beklentilerini karşılamayan ve gölgelerini yansıtmaları için ideal kurban¹⁰ dönüştürmektedir.

Woyzeck'in karısı Marie de, Girard'ın kurban tanımına uymaktadır. Marie çok güzeldir. Woyzeck'i aldattığı Bando Çavuşunun ona verdiği değerli küpeleri denerken kendini beğenir. Çekiciliğinin farkında olan Marie, en az varlıklı kadınlar kadar o küpeleri hakkettiğini bilmekte "Ama yine de, boylarınca ayna olan kibar bayanlarınkinden daha kırmızı dudaklarım." (1982: 16) sözleriyle bunu göstermektedir. Onda, bulunduğu sınıfın cehaletine ve sefaletine ait olmayan şeytanca bir hava vardır. Şehvet duyan genç bir kadındır. Bando Çavuşu camın önünden geçerken onun erkeksi ve güçlü olduğunu düşünmüştür. Bando Çavuşu da Panayırda yanında Woyzeck

¹⁰ Kurban günah keçisiyle aynı anlamda kullanılmıştır.

olmasına rağmen onu oldukça dişi bulmuş, şehvetle Marie'yi takip etmiştir. Birlikte olmaları beklenmedik değildir.

Nitekim bu gerçekleşikten sonra Yüzbaşının bunu Woyzeck'e sezdirmeye çalışması Woyzeck'in içindeki tüm bastırılmış duyguları uyandırmaktadır. Marie'nin günahını ima eden Yüzbaşı aynı zamanda Woyzeck'in de Marie'ye yetersiz olduğunu ima eder gibi konuşmaktadır: “Hah hah hah! Uzun sakallar! Nasıl Woyzeck, daha bir sakal kılı bulamadın mı tabağında? Ha, anlıyorsun değil mi? Bir insan kılı, bir piyadenin sakalından kopma, bir assubayın, bir - bir bando çavuşunun! Ha, Woyzeck? Ama uslu bir karın var doğrusu. Başkaları gibi aldatmıyor seni” (1982: 21). Yüzbaşının bu sözleri söylerkenki alaycılığı acımasızdır. İmaları zehirlidir. Sadece Marie değil başkalarının sadakatsizliğini bile eleştirerek konuşmaktadır. Sanki Yüzbaşı, Woyzeck'in toplumun günah keçisi olarak, ondan beklenen kötülüğü yapması için onu zorlamaktadır. Marie de Girard'ın kurban tanımı bağlamında, yerini aldıklarıyla insan olmakta birleşmektedir. Aynı zamanda günahlarını yüklediği kişilerden oldukça farklıdır. Kendi sınıfının bir üyesi olduğu halde, beğendiği küpeleri hediye olarak kabul edecek ahlak zayıflığında oluşuyla onlardan farklıdır. Sefalet içinde yaşamasıyla diğerlerine benzemesine rağmen, güzelliği ve şeytani çekiciliği ile onlardan ayrılmaktadır. Dolayısıyla, kendi bulunduğu grup ve Woyzeck için, hem arzu nesnesi hem şeytandır. Aynı gibi gözüken ayrıksı olandır. Woyzeck ve onun gibi olanlara yetersizliklerini ve çaresizliklerini hatırlatan, ortadan kaldırılması gereken bir günah keçisidir.

Charlie Campbell, *Günah Keçisi* adlı kitabında, bir bölümü Cinsel Günah Keçisi olarak başlıklandırmıştır. Bu bölümde Prometheus'un Tanrılardan ateşi çalıp insanlara vermesi ve yaratılış mitinde Havva'ya referansla, kadının zaman içinde kötülüklerin ve fesatın kaynağına dönüştüğünü ifade etmiştir. Önceleri Tanrılarla yan yana yaşayan kadınlar, Tanrılardan uzaklaştıktan sonra kötülükle yani şeytani olanla bağdaştırılmıştır. Yazar, dünyadaki tüm hastalıkların sebebini kadının sadakatsizliğine ve itaatkarsızlığına bağlamıştır (2013: 75-79). Marie'nin, Woyzeck'in günah keçisi

olması, yaratılış mitine uzanan bir şeytani kadın algısıyla da örtüşmektedir. İtaat etmeyen, çekici, şeytani olan kadın. Bu kadın Woyzeck için Marie'nin ta kendisidir. Bu özellikleriyle hem kendi sınıfındaki kadınlar hem de Woyzeck'in kendine güveni ve toplumsal saygıyı haketmesi bakımında tehlikelidir.

Woyzeck, hem toplumsal hem de fiziksel olarak ızdırap içindedir. Woyzeck'i aşağı gören Yüzbaşı ve Doktor, burjuva sınıfının sıradan insanlarıdır. Woyzeck gibi işçi sınıfından yoksul bir adam ikisi arasında bir emir eridir. Fakat aynı zamanda bu sınıf farkı göz önünde bulundurulduğunda Yüzbaşı ve Doktorun, Woyzeck'ten beklentilerinin gereğinden fazla olduğu görülmektedir. Bulundukları konumu, Woyzeck'in eksiklikleri ve yoksulluğu üzerinden yeniden ve yeniden beğenmeleri ve beğenmedikleri tüm özellikleri her fırsatta söze dökmeleri onları adeta arındırmaktadır.

Doktor için Woyzeck bir nesnedir. Kendini ve çalışmalarını parlatmak için işe yarar bir nesne. Yüzbaşı için de onu traş eden, hayatın hızıyla ilgili anlamsız yakınmalarını dinlemek zorundan olan bir hizmetkar. Doktor, ona sadece bezelye yediği bir diyet uygulayarak zihinsel ve ruhsal faaliyetlerini kontrol etmektedir. Woyzeck'i tuvalet yerine duvara işediği için öfkeyle eleştirmektedir. Woyzeck Doktora duyduğu seslerle ilgili, “(içtenlikle) Doktor, siz hiç çifte kişilik diye bir şey duydunuz mu?” (1982:10) diye sorar. Yediği bezelyelerin böyle bir etkisi olabileceğinden şüphelenir. Fakat hissettiği şey onu saran bir öfke gibidir.

Akılsız bir adam değildir. Fakat öyle muamele görmektedir. Arkadaşı Andres bile onun deli olduğunu düşünmektedir. Woyzeck'in bekleneni yapmak için yavaş davranması, yaşadığı ruhsal baskının dozunu artırmaktadır. Onu yönlendiren bir başkasını içinde taşımaktadır. Onunla konuşan sesler duymaktadır. Bunlar gerçekten ruhsal bir rahatsızlığı olduğu kabul edilse bile, kendisi ve Marie için harekete geçmedikçe bilinçdışında biriken bastırılmış duygu ve düşüncelerin oluşturduğu

gölgedir. Otto Rank *Eş Benlik*¹¹ adlı kitabında, eş benliğin girdiği biçimlerin en belirgin belirtisinin, “kahramanın artık beninin belirli eylemlerinin sorumluluğunu almayıp, bunu da şeytanın kendisi tarafından kişileştirilmiş ya da şeytani bir anlaşma yapılarak yaratılmış başka bir benin, bir eş benliğin üzerine yüklemeye zorlayan suçluluk duygusunun güçlü bir farkındalığı[dır]” (2016: 125) olduğunu söylemiştir. Woyzeck’in, kendi yetersizlikleri ya da zayıflıklarının sorumluluğunu almayarak, Marie’yi -belki haklı bile görülebilecek- sadakatsizliği sebebiyle günah keçisi ilan etmesi ve öldürmesi de Rank’ın bu ifadeleriyle örtüşmektedir. Yüzbaşı ve Doktorun kendi yetersiz kalma korkularını, Woyzeck’e yüklemeleri gibi Woyzeck de benzer bir yetersizlik duygusuyla Marie’ye aynısını yapmıştır.

Yüzbaşının içine düşürdüğü kuşku, Woyzeck’in içini kemirmektedir. Marie’nin onu aldatıp aldatmadığıyla ilgili şüpheleri vardır. Woyzeck’e göre Marie bir günahkardır. “Bu kadar büyük günah...Gökteki melekleri bile kaçırır günahının kokusu! Dudakların ne kadar kırmızı, Marie! Hiç yara yok mu üstlerinde? Günah kadar güzelsin, Marie...Senin kadar güzel olabilir mi en korkunç günah?” (1982: 14). Woyzeck bu sözleri sarfeder ama emin değildir. Daha doğrusu Marie’nin günahsız olduğuna kendini inandırmak istemektedir. Hatta eğer doğruysa önce kendini öldürmeyi düşünür, “Gökyüzü güzel, kül rengi, bir çengel çakıp kendini asacağı geliyor insanın. Sadece evetle hayır arasındaki ufak çizgicik yüzünden. Evetle hayır yüzbaşım! Acaba suç evette mi, yoksa hayırda mı? Düşüneceğim bunu.” (1982: 22). Kendine şüphe duyduğu soruların cevabını vermek için çaba harcamak yerine, bunun bile sorumluluğunu almamak için kendini öldürmeyi tercih etmektedir.

Kolektif gölge, Woyzeck’in kendi yaşantısı ve toplum için yetersiz hissetmesine sebep olan şeydir. Konumuna göre Marie gibi bir kadına sahip olmaması

¹¹ ‘Eş Benlik’ Jung’un ‘gölge’ kavramından daha farklı bir anlam taşıyan felsefi ve psikanalitik boyutu olan bir kavramdır. Daha çok ikizi, aynı cinsten birebir benzeri ve ruh manasında kullanılan kavram, Otto Rank tarafından edebiyat, şiir ve tiyatro alanında incelenmiştir. Gölgeyle aynı olmasa da, Eş Benlik’in insanda davranışsal olarak yarattığı eğilimler, bu çalışmada tiyatro karakterlerinin motivasyonları bağlamında aydınlatıcı yaklaşımları barındırdığından referans olarak alınmıştır.

gerektiği ya da onu elinde tutmak için yeterli olmadığı duygusunu ruhunun derinliklerinde hissetmektedir. Fakat esas tepki göstermesi gereken kişilere karşı harekete geçememektedir. Marie, onun böylesi yetersiz görünmesinin diyetini ödemelidir. Marie günahkardır. Woyzeck'in kendisi gibi insan, ama farklı olarak kadındır. Kendi sınıfındaki kadınlar gibi sefalet için de fakat onlardan güzel ve çekicidir. Toplumun beğenmediği şeylerin resmi Woyzeck'le Marie'dir. Ama Marie, bu sefil resim için fazla güzeldir. Woyzeck'in duyduğu sesler de ona şeytanı bıçaklayıp ortadan kaldırmasını söyleyip durmaktadır. Fakat sonrasında ellerinde Marie'nin kanıyla Meyhaneye giden Woyzeck tiksintiyle karşılanacaktır. Marie'ye kıymak, Woyzeck'in kusurlarını görünmez yapmamıştır. Aksine hissettiği şey onu kendi ölümüne götürmüştür. Belki de ilk defa suçlu hissetmiştir. Cinayeti işlediği yere dönüp, Marie'yi öldürdüğü bıçağı gölde yok etmeye uğraşırken karanlık suda kaybolur. Woyzeck, kendi gölgesini Marie'ye yansıtıp onu öldürmüştür. Fakat kendisini de cezalandırma isteğinden kurtulamamıştır.

Woyzeck suç işlemiştir. Fakat hayatını bir suçlu gibi yaşamamıştır. Bastırdığı çok fazla duygu vardır. Pozitif potansiyelini hayatına yansıtabilen biri değildir. Elindeki tek güzel şeyi, Marie'yi de kaybetme ihtimaliyle Woyzeck, toplumun kolektif gölgeyi imgeleştirdiği ve suça ittiği bir adamdır. Marie günahkar, Woyzeck suçludur. Bu iki durumun gerçek kötülükle bağı tartışmaya açıktır. Bir kişiyi günah keçisi yapmak gölgeyi yansıtmakla ilgilidir. “Kendisiyle ilgili karmaşık ruh halleriyle baş edemeyen kişiler, bir sorun yaşadığında dünyayı suçlu ilan etmektedir. Kendinlerindeki negatiflikleri kabul edemeyen bu kişiler, bunu yansıtacakları bir başkasını bulacaklardır. Kendilerini kusursuz gören bu kişiler başkalarını günah keçisi yapmaya devam ederler” (Peck, 1990: 178). Woyzeck, toplumun günah keçisi olabilir. Fakat onun günah keçisi de Marie'dir. Bu şekilde bakıldığında, bireysel ya da kolektif, kişinin gölgesiyle yüzleşmek bir tarafa, sadece onun var olabileceğini kabul etmesinin bile ne denli zor olduğu görülmektedir. Bu oyunda, kişi özelinde ya da toplum genelinde herhangi bir bireyleşme ya da dengelenme söz konusu değildir. *Woyzeck* sadece, insanın

derinlerindeki karanlık tarafının nasıl suçlular, günahkarlar ve en sonunda da günah keçileri yarattığının göstergesidir.

2.4 Eyleme Geçiren ya da Durduran Gölge

“Utanç, suçluluk, gurur, korku, nefret, kıskançlık, ihtiyaç ve açgözlülük ego inşasının kaçınılmaz yan ürünleridir. Bunlar aşağılık duygusu ve güç elde etmenin kutupluluğunu ortaya çıkarır. Onlar egonun ilk özgülleşmesinin gölge yönleridir”.

Edward C. Whitmont

Gölge, en geniş tanımıyla bastırılmış bilinçdışı benlik olarak görülebilir. Bilince belli imgelere dönüşerek çıkan bu dinamik, bazı durumlarda kendini, kişinin bireyleşme yolunda eyleme geçmesi ya da geçmemesiyle göstermektedir. Bu, gölgenin belli bir imgeye dönüşmeksizin saklı benlik olarak etkili olması anlamına gelecektir. “Bilinç insanın iç ve dış uyaranlara karşı farkındalığı olmasıdır. Bilinçdışı ise farkındalık düzeyinin altında fakat insan davranışları üzerinde oldukça etkili olan düşünceler, anılar ve arzuları barındırmaktadır” (Weiten, 1998). Kişinin kendini tam anlamıyla anlayabilmesi ve tamamlanması, karanlıkta kalan taraflarını yansıtabilmesine bağlıdır. Bu da çoğu zaman bir başkası, ya da bir durum olacaktır.

Hamlet Shakespeare’in, üzerine en çok konuşulan karakterlerinden biri olagelmıştır. Bu kadar tartışılan Hamlet’in bir oyun kişisi olarak bu teze konu olan yönü, çoğu kez anlaşılmaya çalışılan eylemsizliği ve bu eylemsizliğin sebebidir. Hamlet’in eylemsizliğinin kaynağı üzerine varılan sonuçların en eskisi Ulrici’nin “Hamlet’in çabalarken afallayan değil aksine içsel bir çatışmayla baş etmeye çalışan bir adam olduğunu iddia ettiği 1839 tarihli analizindedir” (Sutton, 1963: 419). Psikanalist Ernest Jones, “Ulrici’nin saptamalarının anlaşılmasının zor olduğunu fakat özünde Hamlet’in, intikamın meşruiyeti konusunda derin şüphelere sahip olduğu sonucuna varılabileceğini” (1949: 52) ifade etmiştir. Hamlet, “intikam almak isteyen içgüdüleri ve oldukça yüksek etik ve hristiyan değerleri arasında sıkışıp kalan bir karakter” (1949: 52)

olarak değerlendirilebilir. Bu hipotez de erken dönemlerde birçok yazar¹² tarafından ahlaki, etik ve dini açılardan geliştirilmiştir. O halde eylemsizliğin Hamlet'in bilinçdışında değil bilincinde geliştiğini söylemek gerekecektir.

Kişinin eyleme geçmesi ya da geçmemesi pek çok geçerli sebebe dayanabilir. Bunlarda en anlaşılabilir olanı da kişinin kendi içinde farkında olduğu veya olmadığı bir takım itkilerdir. Hamlet'in intikamın meşruiyetiyle ilgili duyduğu şüpheler de bu itkilerin bir sonucudur. Hamlet'i, bireyleşme yolculuğuna çıkmak isteyen fakat gölgesiyle yüzleşemediği için bu fırsatı yakalayamayan bir karakter olarak yorumlamak mümkündür. Çünkü Hamlet'in hikayesinde gölgesini yansıtabileceği bir kişi ya da bir şey yoktur. Hamlet'in gölgesi kendisinden başkası değildir. Bu iddianın kanıtı Hamlet'in birazdan değerlendirilecek eylemlerindedir.

Hamlet'in karşılaştığı en büyük motivasyon kuşkusuz babasının hayaletidir. Hayaleti Hamlet'in şüpheci beyninin içinde olan bir sanrı olarak değerlendirmek, daha baştan Hamlet'in psikolojik olarak sağlıklı bir kişi olmadığı sonucuna varılmasına sebep olacaktır. Aslında hayalet meselesi Hamlet'ten önce Barnardo, Marcellus ve Francisco hayaleti gördüğü ve bu durumu haber verdikleri için psikolojik özelliğini kaybetmektedir. Bu noktada önceki başlıkta *Macbeth* için de geçerli olan Elizabeth döneminde mistik ve doğaüstü olaylara bakış önemlidir. “Hayaletlerin yaşayanları ziyarete geldiği inancı Elizabeth döneminde oldukça kuvvetlidir. O çağın teolojik bir sorundur. Hatta cadıların varlığı kabul edildiğinden onlara hukuken nasıl muamele edileceği bile tartışmalı bir mesele haline gelmiştir” (Madariaga, 1948: 98). Shakespeare'in de oyunlarında bu doğaüstü varlıklardan faydalanması çağının gereği olarak düşünülebilir. O halde Hayalet, psikolojik bir öge değil, eyleme hizmet etmesini bekleyeceğimiz bir motivasyon olarak değerlendirilecektir.

Hamlet'in Hayalet'ten olayları dinledikten sonra, Hayalet'in söylediklerinin gerçekliğiyle ilgili şüphe duyduğuna dair bir kanıt yoktur. Aksine şüphe

¹² Tolman 1898: 155; Arndt 1896: 275; Egan 1906; Wright 1902: 686; Mézières 1860.

duymadığından, derin bir depresyona teslim olmuş bir Hamlet vardır. Hamlet, hayatın değerini sorgulamakta, kötü rüyalar görmekte ve bir anlamda ruhen ölüme çekilmektedir. Hamlet'in bilinç düzeyinde işkence içinde olduğu ortadadır. Bu durum, sadece intikam almaya karar veren bir kimsenin içine düşeceği buhranlar olarak değerlendirilemez. Aslında çoğu kez tartışma konusu olan Hamlet'in deliliği de bir maskedir. Zaten Hamlet de Horatio ve Marcellus'a bunun böyle olduğunu söylemektedir:

HAMLET: "... Ben ne kadar garip davranırsam davranayım...

Olur a, bundan böyle garip bir tavır takınmak isteyebilirim

Beni öyle görünce, Asla kollarınızı birleştirip kafanızı sallayarak

Kuşku uyandıracak sözler etmeyin;

Sakın, 'biz biliriz neden böyle'

Ya da 'Söyleyebilsek, söyledik',

'Söyleyecek olsak', 'Bir bilseler' gibi,

Kuşku uyandıracak imalı ifadeler kullanmayın.

Yemin edin,

Tavrımdan bir şeyler biliyor görünmeyeceğinize;

Tanrının merhametini ve inayetini

Üstünüzden eksik etmemesi için,

Böyle bir harekette bulunmayacağınıza yemin edin!" (Shakespeare, 2015: 57)

Bir kişi, bireyleşme sürecini tamamlayabilmek için güçlü ve sınırlı olduğu yanlarının farkına varabilmelidir. Sınırlı yanlarının farkına varmak gölgeyle yüzleşmeyle başlayacaktır. Bunun için de kişinin kendine zaman tanıması, bastırıldığı ve onu sınırlayan bu özellikleri anlamaya çalışması gerekmektedir. Hamlet, adalet istemesiyle güçlü tarafının farkında olduğunu göstermektedir. Sahip olduğu etik ve

ahlaki değerler, babasına yapılanın, bunu yapan bir Kral da olsa suç olduğunu ve cezalandırılması gerektiğini söylemektedir. Ayrıca, annesinin babasının ölümü ardından amcasıyla bu kadar kısa sürede evlenmesi de Hamlet'in gözünde Gertrude'u suç ortağı yapmaktadır. Gertrude kocasını öldürmemiş fakat amcasıyla hayatını birleştirerek, suçun saklanması bilmeden yardım etmiştir. Bu durum Hamlet'in değerlerine bağlı bir adam olarak içsel olarak hareket geçmesine sebep olmuştur.

Hamlet'in sınırlı yanı, içgüdüleriyle ilişki kurmamasıdır. Kendi ruhunun derinlikleriyle bağlantı kurmak yerine, ideal olanın gerekliliği üzerine kafa yormaktadır. Bu gereklilik üzerine o kadar enerji harcamaktadır ki, içgüdüleriyle bağlantısını tamamen kaybetme noktasına gelmektedir. Doğru şekilde davranmak ve babasının ölümüyle ilgili gerçeği ortaya çıkarmak için bir tiyatro oyunu gibi dolaylı yolları tercih eden Hamlet, oyun bittiğinde ardında üç ölü bırakmaktadır. Bu bilinç ve bilinçdişi arasında denge kuramadığını kanıtlayan bir sondur. Tabiki sırf böyle bir durumda intikam duygusu ve etik değerler arasında doğru tercihi yapamayan bir kişi canı olarak nitelenemez. Zaten Hamlet'in içinde de bir canı değil, düşünceleri ve yaşamı sorgulayan, septsizmin esiri büyümemiş bir çocuk vardır.. Hamlet bu yanının büyüyüp kendi ruhunun yuvasından uçup gitmesine izin vermemiştir. Takındığı tavırlar ve oyuncularla uygulamaya karar verdiği plan, sadece denemesine yardımcı olmaktadır. Bu aslen gerçek bir eylem değildir.

Hamlet'in Hayalet'in verdiği bilgiler doğrultusunda Krala yapacağı bir suçlama, hukuki olarak ayakları yere basmasa da en azından şüphle uyandırmaya yetecek bir iddia olacaktır. Fakat bunu bile yapmayan Hamlet, takındığı uydurma tavrın esiri olmaktadır. Personasıyla gereğinden fazla özdeşlik kurmuş ve bir süre sonra personasına dönüşmüştür. Deli gibi davranırken gerçekten deliliğe kapılmıştır. Babasının katilini ortaya çıkarmaya çalışırken taktığı maske, onun davranışlarını dönüştürmüş ve sonunda kaderini belirlemiştir. Hamlet'in yaşadığı dönüşüm, Hamlet'in bazı sözlerinde, gölgesini anlatan itiraflara dönüşmektedir. "Çok gururluyum, kinciyim, hırslıyım; zihnimden bir anda öyle kötölükler geçebiliyor ki, bunları ne aklım alabilir ne

de hayal gücüm biçimlendirebilir. Zamanım da yetmez düşündüklerimi gerçekleştirmeye. Ne diye sürüklenip durur benim gibiler yerle gök arasında? Biz hepimiz aşağılık insanlarız” (2015: 94). Farkında olduğu bu özellikler Hamlet’in gölge özellikleridir. Fakat bu özellikleriyle gerçek anlamda bir ilişki kurmamaktadır. Örneğin Leartes’le girmeye kalkıştığı düello, yüzleşilmeyen, eyleme geçmek isteyen gölgesinin uzun süre bastırıldığı için sinsice Hamlet’i ele geçirmesinin bir sonucudur. Bilerek ölüme gitmektedir. Tıpkı Woyzeck gibi, yapamadıklarının ya da olamadıklarının sorumluluğunu almak yerine kendini ortadan kaldırmayı tercih etmektedir.

Hamlet yukarıda alıntılanan sözleri, Ophelia’ya söyler. Jung’un kolektif bilinçdışı kuramı bağlamında Ophelia, çoğu kez Hamlet’in animası olarak yorumlanmıştır. Yani içinde, bireyleşme yolculuğunu tamamlayabilmek için bütünleşmesi gereken dişi tarafı olarak. Bu kabul, belli yönlerden tartışmaya açıktır. Çünkü oyunda, Ophelia ve Hamlet ilişkisinin psikanalitik bir değerlendirmesini yapacak kadar ayrıntı yoktur. Ama yine de Hamlet’in bu itirafı Ophelia’ya yapması, onun yanında karanlık yanlarının farkına varabildiğinin bir göstergesi kabul edilebilir. “Bireyleşmeye giden yolda kişi bölünür, direnir, kendi kişisel ölümünün kaçınılmaz teröründen kaçıp kurtulmaya çalışır” (Platania, 1997: 75). Hamlet’in de yaptığı budur. Gölgesiyle yüzleşmek bir yana, onun varlığını bile kabul etmek konusunda çekimser kalmaktadır. Dolayısıyla bireyleşme yolculuğuna çıkma fırsatını elde edememektedir. Hamlet’in delice duygularıyla dolu gölgesi, bir uzlaşmanın parçası olamamaktadır.

Yukarıdaki alıntıda, hakkettiğini söylediği ölüm Hamlet’i, gölgesinden önce bulmaktadır. Hamlet’in eylemsizliğine yol açan bu görmezden geliş, gölgenin marifetidir. Her insan gibi Hamlet de gölgesiyle mücadelesini kazanmak için adım atabilecekken, içinde bulunduğu durum, değerler ve düşünceler Hamlet’in gölgesine kulak vermesini engellemektedir. Hamlet, bireyleşme yolculuğunu, teslim olduğu sözde deliliği yüzünden tamamlayamamaktadır. İçindeki zamanla kötücül itkilere dönüşen gölgesi yüzünden Leartes’i ve Claudius’u öldürmüştür. Bunların hiçbiri, babası için

istediği adaleti sağlayamamıştır. Gösterdiği çabalar elini kana bulayan Hamlet'in ölümünden başka bir işe yaramamıştır.

Gölgenin kişiyi eylemsizliğe sürüklemesinin bir örneği olan *Hamlet*, bireyleşme sürecinin Jung'un iddia ettiği gibi zorlu olduğunu ortaya koyan bir hikayedir. Aslında toplumsal anlamda güçlü bir kimsenin dahi, ruhsal zayıflıkları yüzünden tek taraflı kalması mümkündür. Eylemlilik ya da tersi durumun, daha karmaşık düzeyde gözlenebileceği başka bir dünya ise Çehov dünyasıdır. Burada eylemsizlik sürerken, karakterlerin iç dünyalarında müthiş bir hareketin olduğu gözlemlenir. Fakat bu ruhsal hareketlilik somut bir gelişime hizmet etmez. Çehov oyunları Rus toplumunun kendine özgü yapısı ve değerlerinin şekillendirdiği kişilerin durumlarını ortaya koyan oyunlardır. Bu durum da kişilerin kendi dünyaları bağlamında gölgeleriyle ilişkilerini incelemek için oldukça zengin bir kaynak oluşturmaktadır.

Martı, gölgenin insanın ruhsal ve fiziksel yaşamına etkisini görebilmek bakımından ayırt edici bir oyundur. Aynı zamanda Treplev'in Hamlet'le eylemsizlikte birleşmesi bakımından *Hamlet*'le benzer bir metindir. Çehov, Doğu Avrupa ve özellikle Rusya'nın Hamlet'te kendi karakterlerindeki açmazları gören ve kendilerini talihsiz prensle özdeşleştiren entelijansiyasını anlamıştır.¹³ Fakat Çehov, "Rusların eyleme geçmeye dirençli olduklarını bilmesine rağmen, *Hamlet*'in Rusların ondokuzuncu yüzyıldaki psikolojik ve toplumsal durumlarının bir yansıması olduğunu da düşünmemiştir" (Laurila, 2010: 11). Çehov'un yanı sıra Rus oyuncu ve yönetmen Vsevolod Meyerhold ve Orkestra şefi Dmitri Shostakovich gibi sanatçılar, "*Hamlet*'in sonsuz anlamlarla dolu, yoruma açık bir oyun olduğunu ifade etmiş ve dünya üzerinde tiyatro metni olarak bir tek *Hamlet* kalsa tiyatronun kurtulacağını" (Shostakovich, 1979: 83) söylemişlerdir. Çehov da kendisi gibi, ismi geçen sanatçılar ve Rus düşünce dünyasıyla uyumlu olarak Shakespeare'in *Hamlet*'ini Rus tiyatrosu için *Martı*'da tekrar yorumlamıştır (2010: 13). Bu bağlamda *Hamlet* ve *Martı*'da karakterler bakımında

¹³ Bu konu hakkında daha fazla bilgi için Zdenek Stribny'nin *Shakespeare and Eastern Europe* (2000) kitabına bakınız.

oldukça fazla benzerlik bulmak mümkün olmuştur. Gölge'nin her iki oyunda da karakterlerde eylemsizliğe sebep olması şaşırtıcı olmayacaktır.

Martı'da kişiler arasında gölgeleriyle ilişkileri bağlamında oldukça kuvvetli bir yansıtma söz konusudur. Ayrıca bu yansıtmanın *Martı*'da sadece iki kişi arasında olmayışı oyunu gölgeyle yüzleşme açısından da ilginç kılmaktadır. Oyunun protagonistini kabul edilebilecek dört ana karakter İrina, Treplev, Nina ve Trigorin arasında başka bir metinde rastlanamayacak biçimde bir yansıtma bağlantısı vardır. Aynı zamanda bu dört karakter arasındaki yansıtma, oldukça kuvvetli bir durağanlıkla da birleşmektedir.

Oyunda, gölgesini yansıtma bakımından merkeze alınabilecek ilk karakter Treplev'in annesi İrina Arkadina, Moskova'nın yüksek sınıfına ait eski bir oyuncudur. Yaşına rağmen hala çekici ve zariftir. Oldukça nevrotik ve bencil bir kadın olan İrina, oyunun başında Treplev'in oyununa verdiği küçümseyici tepki ve Treplev'in ilk intihar girişimi sonrası oğluyla ilgili endişelenmektedir. Fakat Treplev'in iyi olmasını ister görünürken bir yandan da Treplev'in kendini geliştirmesi ve daha iyi bir hayat yaşaması için ihtiyacı olan parayı ona vermemek için direnerek tutarsızlıklar göstermektedir. Aslında olumsuz huylarını tepkileriyle açık eden İrina, bir çeşit personayla yaşamaktadır. Olduğundan daha anlayışlı, pozitif ve neşeli davranmaktadır. Zaten bu yüzden tüm karanlık özellikleri etrafındaki insanlarda imgeleşmektedir.

İrina'nın gölgesine maruz kalan Treplev, bir yazar olarak yolunu bulmaya çalışan genç ve istekli bir adamdır. Öncelikle annesi sebebiyle tiyatroyla ilgilenmekte ve ünlü bir oyun yazarı olmak istemektedir. Fakat tarzı İrina'ya hitap etmemektedir. Ancak kendisi de yeni ne yapmak istediğinden emin değildir. Tiyatroyla ilgilenmesinde annesinin kuvvetli bir etkisi olduğu ortadadır. Treplev, hem kendi istediği hayatın peşinde koşarken hem de annesine ait hayatın yansımalarına hapsolmuş şekildeyken kendi benliğiyle ilişkisini koparmış gibidir. Şiddetli bir onaylanma ihtiyacı duymaktadır. İrina'nın varlığı altında ezilmektedir. Treplev'in böyle hissetmesinin sebebi İrina'nın davranışlarıdır. Onun yazdıklarına kıymet vermez, ya da belki sadece önemsemez.

Yalnızca kendine odaklanmış bencil bir kadındır. Yaşamla, kendine güvenli gibi görünen fakat tedirgin bir ilişki kurmaktadır. Unutulma endişesi yaşayan ve artık o kadar da önemli olmadığını bilen bir kadın olarak, gerçek şefkate muhtaç olan genç bir yazara annelik yapacak durumda değildir. Treplev, annesinin hayatında geri plana atıldığını düşünmekte ve karamsarlığıyla bunu açıkça sergilemektedir. Sevgiye ve şefkate olan açlığı onun için bir işkenceye dönüşmüştür.

Nina, Treplev için ikinci bir hayalkırıklığıdır. Ondokuz yaşındaki genç Nina, annesini kaybetmiş ve ondan kalan mirası üvey annesine veren bir babayla yaşamaktadır. Burada Treplev’le sevgi ve şefkat beklentileri örtüşmekte, karamsar bir olumlanma duygusunu paylaşmaktadırlar. Treplev’i sevip sevmediğini söylemek kolay değildir ama İrina’nın Nina’ya karşı ilgisi ve iltifatlarının onu Treplev’e yakınlaştırdığı söylenebilir. Zaten Treplev de annesinden beklediği ilginin yarattığı eksikliği Nina’ya yansıtmaktadır.

İrina’nın sevgilisi Trigorin ise, meşhur bir yazardır. Çok çalışmış ve hayatın zevklerinden bu meşguliyeti yüzünden mahrum kaldığından yakınan biridir Trigorin. Bu ruh haliyle Nina’ya yakınlaşmasını bile içinde bir süre sonra farkedenden biridir. Nina’yla olan ilişkisi sürmemiş, Trigorin oyunun sonunda yine İrina’ya dönmüştür. Trigorin’nin Treplev’e karşı olumsuz bir yaklaşımı olmamasına rağmen onu desteklediğine dair de bir işaret görülmemektedir. Diğer karakterler gibi Trigorin de aşk ilişkisi dışında İrina’dan oldukça etkilenen bir adamdır.

Oyunda bu dört karakterin karşısında gerçek bir gerçek bir antagonistten bahsetmek mümkün değildir. Oyundaki antagonist, kişilerin kendisi ve yansıyan gölgelerdir. Yaşama karşı karamsar yaklaşımları ve kendilerini bulmak adına yapılan düşünsel yolculuklar, gerçek bir eyleme geçmelerini engellemektedir. Treplev ve Nina kendi benliklerine ulaşmak için gölgelerini görememektedir. Çünkü İrina’na, kendi gölgesini ikisine birden yansıtmaktadır. İrina’nın gölgesi Nina ve Treplev’in kendi gölgeleriyle arasına girmiştir. İrina Treplev’e kendi korkularını, tatminsizliklerini ve ilgi

isteyen yanını yansıtmakta, Nina'yı ise kendi varlığını abartılı şekilde ona hissettirerek, kendi yolculuğuna çıkmaktan farkında olmadan alıkoymaktadır. Öyle ki Nina, Moskova'ya bile Trigorin ve İrina'nın ardından gitmiştir. Bir anlamda orada Trigorin'le birlikte olarak İrina'nın hayatını kopya etmiştir. Trigorin'den olan çocuğuna rağmen Trigorin Nina'yla evlenmemiş ve tekrar İrina'ya dönmüştür. İrina Trigorin tarafından acımasızca terkedilme rolünü bile farketmeden Nina'nın oynamasına sebep olmuştur. Tabii Trigorin de İrina'yı değil, ancak onun gölgesinde kalan Nina'yı acımasızca terk etme cesareti gösterebilmiştir. Oyunun sonunda, Treplev'in öldürdüğü martının içini dolduran kahya Şamrayev martıyı Trigorin'e getirip "Konstantin Gavrilıç'ın vurduğu bir martı vardı ya hani, bana onun içini doldurtmamı emretmişsiniz" dediğinde Trigorin'den "Anımsayamadım! Anımsayamadım, hayır!" (Çehov, 1998: 90) cevabını almıştır. Trigorin, martıyı hatırlamamazlıktan gelmiştir. Çünkü o martı sembolik olarak Nina'dır.

Hepsinin hayatında varoluşlarıyla ilgili kişisel çözümlerin arayışı vardır. Treplev'i Hamlet'le benzer kılan ikisinin de gölgeleriyle yüzleşmeden yaşamlarını karışık ve karamsar duygular içinde sürdürmeleridir. Tıpkı Hamlet gibi kendi kendini engelleyen ve olgunlaşmamış yanları vardır. Birinci perdede Treplev'in yazdığı oyunu seyretmeye geldiklerinde İrina, Gertrude'un "Öyleyse neden kötülüğe teslim ettin kendini, aşkı cinayetin uçurumunda aradın?" (Çehov, 1998: 35) repliğini söyleyerek dikkatleri üzerine çekmeye çalışır. Yaptığı tamamen şımarıkçadır. Treplev'in yaptığı işe saygı duymaz. Başarılı olup olmamasıyla ilgilenmez. Treplev'in yazdıklarını seslendiren Nina'dır. Fakat arka arkaya gelen iki uzun monolog Treplev'in kendi sözleri gibidir. Hamlet gibi, dünyayı ve varoluşu sorgulayan sözlerdir bunlar:

NİNA: "Artık binlerce yüzyıldır yeryüzü tek bir canlı taşıyor üzerinde ve bu zavallı ay boşu boşuna yakıyor fenerini. Çayırlarda çığırarak uyanan turna kuşları yok artık ve ıhlamur korularında mayıs böceklerinin vızıltıları işitilmiyor. Soğuk, soğuk, soğuk...Boşluk, boşluk, boşluk...Dehşet, Dehşet Dehşet...Tüm canlı yaratıkların vücutları toza dönüştü ve sonsuz madde onları taş, suya, buluta çevirdi ve hepsinin ruhları tek bir ruhta birleşti. Evrensel dünya ruhunda...O benim, ben..." (1998: 36)

Ruhsal olarak bütünlüğü ve tatmini yakalamak isteyen bir kişinin sözleri gibi duyulan bu sözleri, aslında varlığının ne kadar anlamsız olduğunu iddia eden sözler takip eder:

NİNA: “Yalnızım, yapayalnızım. Birşey söylemek için yüzyılda bir açarım ağzımı ve sesim bu boşlukta kederle çınlar ve hiç kimselere ulaşmaz...Sizler de ey solgun alevler işitmiyorsunuz beni...Sonsuz maddenin babası şeytan, bir yaşam kısırtısı doğar korkusuyla, taşlarda ve sulara olduğu gibi her an sizlerin atomlarını da değiştirir ve durmaksızın değişirsiniz. Evrende sürekli ve değişmez olarak bir tek ruh kalır sadece. Bomboş, derin bir kuyuya atılmış bir tutsak gibi, neredeyim, beni ne bekliyor, bilmiyorum. Fakat bir tek şey var bildiğim, çok iyi bildiğim: maddi güçlerin yaratıcısı şeytanla amansız, acımasız kavgada zafer mutlaka benim olacak ve sonuçta da madde ile ruh eşsiz bir uyumda birleşip kaynaşacak, bu ise dünyasal iradenin egemenliği olacaktır” (1998: 37)

İlk alıntıda Nina'nın ağzından dökülen Treplev'in sözleri Hamlet'in babasının hayaletiyle konuştuktan sonra söylediği sözlerle benzerdir: “Ah bu katı, kaskatı beden bir dağılsa/ Eriyip gitse bir çiy tanesinde sabahın!/ Ya da Tanrı yasak etmemiş olsa/ Kendi kendisini öldürmesini insanın!/ Tanrım! Ulu Tanrım! Ne bunaltıcı, ne berbat/Ne tatsız, ne boş geliyor bu dünya bana!” (Shakespeare, 1996: 20). Hamlet öğrendiği acı gerçek ve Danimarka'nın çürümüş düzeniyle birlikte umutsuzluğa kapılmıştır. Kendini öldürmeyi bile aklından geçirmektedir. Fakat Treplev'in devam eden alıntıdaki Nina tarafından söylenen düşünceleri “Yalnızım, yapayalnızım. Birşey söylemek için yüzyılda bir açarım ağzımı ve sesim bu boşlukta kederle çınlar ve hiç kimselere ulaşmaz...Sizler de ey solgun alevler işitmiyorsunuz beni...” sözleriyle başlayan repliği, Hamlet'in ikinci perde ikinci sahnede oyuncular gittikten sonra kendiyle baş başa kaldığında ki sözleriyle benzerlik içindedir. Oyuncuları hayatta anlamlı şeyler yapan kişiler olarak değerlendiren Hamlet, aslen kendi eylemsizliğini farketse bile hiç birşey yapmayışına duyduğu öfkeyi, “Bense ne yapıyorum?/Ben uyuşuk, ben pısırik, aşağılık herif/ Bulutlarda sürtüyor, dalga geçiyorum/ Ne yapacağımı bilmeden, ağzımı açmadan” sözleriyle ortaya koyar. İsyan ederek devam ettiği konuşmasını, “Gökler, cehennemler öç almaya zorlarken beni,/Oturmuş gönül avuturum kelimelerle/ Kaldırım

yosmaları, aşçı yamakları gibi!/Tuh yazıklar olsun bana!/Ey kafam, silkin artık!” (1996: 74) sözleriyle sürdürür. Aynı zamanda oyuncularını kullanarak amcasına, cinayeti bildiğini belli etmenin yolunu da bulur. Fakat bu repliğin sonunda, Hayaletin belki de şeytan olabileceği şüphesine kapılır ve şeytan tarafından baştan çıkarılmamak için temkinli olmaya karar verir. Fakat bu temkin, aslen Hamlet’in eylemsizliği sürdüren gölgesinin kulağına fısıldadığı bir bahanedir.

Treplev de Hamlet gibi karamsarlık içinde birşeyler yapmaya çabalasa da doğadan ve yaşamdan ruhsal olarak umudu kesmiştir. Aslında doğadaki herşeyin kendi ruhunda bütünleştiğini düşünmesi, bireyleşmeyi arzulayan bir kişinin özlemlerini yansıtır. Fakat bu özlemini gidermek için birşey yapmaz. Kendi gölgesiyle yüzleşememesinin faturasını annesine, Nina’ya ve dünyaya kesmeye çalışır. İntihara meyilli oluşu da kendi çıkmazlarının sorumluluğunu almaya yanaşmayışının bir sonucudur. Daha iyisini yapamadığı için hayattan vazgeçmenin kolaycılığına yaklaşmaktadır. Ayrıca gölgeyle yüzleşme bakımından Treplev’in suçu sürekli beklenti içinde olduğu kişilere ve hayata atması tipik bir davranıştır. Gölgenin bir kişiye yansıtılması, yansıyan gölgeyi alan kişinin, yansıtan öteki insanla ilgili bakışını değiştirir. Yansıtılan gölge özellikler, gerçekten yansıtan kişide olsa bile, gölgeyi alan, bu yansımanın kendi ruhunda örtüştüğü kompleksler yüzünden objektif bakışını kaybedebilir. Bu durum insanlarla ilişkisini de yansıyabilir. Bir başkasının gölgesine maruz kalan kimse, kendi özelliklerinin nerede başladığını ya da diğer kişinin özelliklerinin nerede bittiğini ayırt edemez olur. Böylelikle yüzleşilmeyen gölge kişinin yaşamını karartmaya devam eder. Treplev’in de İrina’yla ilgili yaşadığı çıkmaz budur.

Martı, bu çalışmanın amacı kapsamında ruhsal arayışı oldukça kuvvetli olan karakterlerin olduğu bir oyundur. “Kişinin kendi bireyleşme sürecinin talep ettiği şeylere göre biçim değiştiren gölge, sonsuz antagonist” (Humbert, 1988: 50) olma özelliğini *Martı*’da kişileri eylemsizleştiren bir ruhsal tatminsizlik olarak göstermiştir. Anne olmak istemeyen benmerkezci bir kadın, Nina’da tazeliği, oğlu Treplev’de ise anneliğin ve geçip giden zamanın izlerini görmektedir. Hayatın akışı ve ölüme karşı

olan korkusunu bu iki gence farklı şekillerde yansıtır. Bunun sonucunda ikisi de bir tür yetersizlik ve tatminsizlik duygusuyla yaşarlar. İrina'nın narsist kişiliği ve yaşlanmaktan korkması, onu zaten muhtemel bir gölge yansıtan yapmaktadır. Otto Rank, ölüm korkusu ve narsist tavır arasında bağlantı kuran motifin sonsuza kadar genç kalma isteği olduğunu belirtmiştir. Bu isteğin bireyin *benin* belirli bir gelişimsel evresine şehvetli bir odaklanmayı temsil ettiğini, öte yandan da aslında ölüm korkusu olan, yaşlanma korkusu olduğu söylemiştir (2016: 126). Bu korkular kişide ölümle baş edemediği için ölümü kendi istediği zamanda yaşamak için bir intihar eğilimi oluşturmaktadır. Fakat oyunun sonunda bunu yapan Treplev olacaktır. Bu durum İrina'nın gölgesini yansıttığının en belirgin kanıtı olarak görülebilir. Ölümle ve yaşlanmakla baş edemeyen anne, bu korkusunu ve zayıflığını oğluna onaylanma ve önemsenme açlığı olarak yansıtmıştır. Ünlü olmak, herkes tarafından beğenilmek isteği bir anlamda sanatıyla ölümsüz olmaktır. Bu ölümsüzlüğe ulaşamayan Treplev, gerçek ölümü tercih etmiştir.

Martı, Rus toplumunun kent ve kırsal yaşam arasında sıkışmış, şeytanlarıyla yüzleşmeyen ama onların seslerine her an kulak kabartan eylemsiz kişilerin çaresiz karamsarlıklarını ortaya koyan bir metindir. Genç sevgilisi Trigorin'le İrina, genç Treplev ve Nina için bir hayranlık kaynağıdır. Sevgi, şefkat ve onay bekledikleri kişilerdir. Fakat bekledikleri şey gerçekleşmez. Sonunda sıkışıp kaldıkları yer, İrina'nın gölgesinde bir çıkmaz olmuştur. Onlar için bireyleşme süreci aslen hazır oldukları ve arzuladıkları, fakat adım atmaya cesaret edemedikleri bir yolculuk olarak kalmıştır.

Gölgesiyle yüzleşemeyen kişiler, olmaları gereken kişi olmak ve benliklerine kavuşmak için harekete geçemezler. Çoğunlukla başkasının gölgelerini taşırlar. Bir bütün hissetmelerini sağlayacak tamamlanmayı yaşayamadan yaşamları sona erer. Fakat toplumsal konum ve kişilik olarak o kadar da güçlü olmadığını düşündüren bazı kişiler de aksine bireyleşme yolculuklarında kendilerini özgürleştiren eyleme geçebilmektedirler. Bunlara modernizmin şekil verdiği kadının temsillerinden olan Henrik Ibsen'nin Nora'sı örnek olabilir. *Nora: Bir Bebek Evi*, Hamlet ve Treplev'den sonra büyümeyen ya da büyümesine izin verilmeyen bir başka çocuğun hikayesi olarak da görülebilir. Oyunun

protagonisti Nora, Hamlet ve Trepnev'le aynı olmasa da, bireyleşme yolunda olgunlaşma aşamasına gelmek zorunda olan bir kadındır. Tabii, Hamlet'in sahip olduğu toplumsal statü Nora'da yoktur. Zaten yaşadıkları dönemlerin toplumsal dinamikleri de birbirinden oldukça farklıdır. Fakat burada kişileri daha çok ruhsal gelişimlerini referans alarak incelemek asıl olduğundan, Nora'nın bireyleşme sürecini tamamlamak için gölgesiyle yüzleşmesi önemlidir.

Aslında Hamlet ve Nora, bir yanıyla özgürleşme hikayeleridir. Hamlet'in gerçeği bilmenin ağırlığı altında ezilmesi, bu gerçekle adil şekilde baş etmenin yollarını araması onun ayağına bir pranga olmaktadır. Özgürlük, Hamlet için ruhunun arzuladığı ama kavuşamadığı bir rüya olarak kalmıştır. Fakat Nora farklıdır. Ataerkil bir toplumda varolmak, hem Nora'ya hem de kadına özgü bir meseledir. Bu sebepten değişim, özgürleşmenin anahtarıdır. Sartre, *Being and Nothingness: A Phenomenological Essay on Ontology* adlı kitabında, “insan gerçekliği için varolmak, kendini seçmektir” (1984: 567-568) demiştir. Sartre'ın bu ifadesine referansı mümkün kılan Erinç Özdemir'in Henrik Ibsen'in Modernizmi (2009: 119-143) adlı makalesi, Nora'yı modernizmin boyunduruğu ve varolma sorunsalı çerçevesinde yorumlamıştır. Makale ayrıca, bireyleşme sürecinden kavramsal olarak uzak görünmesine rağmen, aslında kendisi gibi var olabilme arzusunun, Nora'yı gölgesiyle yüzleşmek için nasıl cesaretlendirdiğinin cevabının da bir kısmını oluşturmaktadır. Nora, Hamlet ve Trepnev'in aksine kendi hikayesinde kendini seçen bir karakterdir. Nora, belki de sadece oyunun sonunda gerçekten Nora olmaktadır.

Ibsen'in Nora karakterini gerçek hayattan esinlenerek yazdığı bilinmektedir. Hatta avukat Krogstad, Doktor Rank gibi karakterler dışında, hikayenin tamamı Ibsen'in tanıdığı bir hanımın başından geçen olaylardan esinlenerek yaratılmıştır (Altar, 1997: 1-17). Oyunda Nora, kocası Torwald ve ondan önce de babası tarafından, küçük bir kız çocuğu gibi muamele görmüştür. Nora da bu muamelenin karşılığını veren davranışlar sergilemektedir. Özellikle birinci perdede. Fakat tezat oluşturacak şey, ona bir çocuk gibi davranan kocasının rahatsızlığı için ondan habersiz borç para alarak onu

iyileşmesi için güneye gitmeye ikna edecek beceriye sahip olmasıdır. Ne de olsa bu, bir çocuğun yapacağı türden bir iş değildir. Bu çelişki bize Nora'nın gölgesini belirlemek için ipucu vermektedir.

Aslında Nora, hem ailesi hem de toplum içinde birçok işi kendi başına ve doğru kararlar alarak yapabilecek bir kadındır. “Gölge sıklıkla bir alt kişilik olarak ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, negatif yanlarımızı gösterip pozitif olanları baskıladığımızda gölge, pozitif özellikler taşımaktadır” (Whitmont, 1969: 160). Nora, bu duruma iyi bir örnektir. Pozitif özelliklere sahip olduğu halde maruz kaldığı muamele, becerikli ve savaşçı yanlarını baskılamasına sebep olmuştur. Örneğin, oyunda çatışmanın da kaynağını oluşturan borç meselesi onun cesur yanının bir sonucudur. Fakat yaptığı şeyi saklaması, cesur ve becerikli yanını baskılamasıdır. İçinde sıkışmış, dışarı çıkmak için bekleyen olgun bir kadın vardır. Fakat bu kadını küçük bir kız seslendirmektedir. Bazı anlarda, kapalı bir kapıyı açıp sesini duyurmak isteyen biri gibi karanlıkta kalan kadının sesini duyarız ama kısa sürer. Örneğin, Nora birinci perdede Dr. Rank ve arkadaşı Linde'yle Torwald'in banka müdürlüğüyle ilgili konuşurken aklında aldığı borç para vardır. Bir yandan da eskisine göre daha güçlü olan kocasının mutluluğunu içinde hissetmektedir. Bunları düşünürken yüzünde bir gülümseme belirir. Sebebini merak eden arkadaşlarına, aklındaki şeyi kocasına söylemek istediğini fakat bunun imkansız olduğunu çünkü bu şeyin çok çirkin bir şey olduğunu söyler. Nedenini merak eden Rank'a “Hem ona, günün birinde, avazım çıktığı kadar, “İllallah, yeter artık!” diye bağıracağım” (1997: 43) der. Bu, Nora'nın bu sırrı taşımaktan yorulduğunu dediğini düşünmemizi sağlar fakat daha çok borç para almasının -üstelik de kocasının sağlığı için- sır olarak kalması gerekliliğine duyduğu öfkedir. Bu sözleri söyleyen, kapıyı aralayıp sesini duyurmaya çalışan içindeki olgun kadındır.

Kocasını Torwald Nora'ya babasının davranış biçiminin mirasıyla muamele ediyor gibi görünmektedir. Ayrıca oyunun yazıldığı ondokuzuncu yüzyılda kadının modern toplumdaki konumlandırılması Torwald'in davranışı hakkında ipucu vermektedir. Kadının sadece evinin kadını ve çocuklarının annesi olması gerektiği

düşüncesi, toplumda kadının muhafazakar bir rolü kabullenmesini doğallaştırmaktadır. Modern dönem başlangıcı olarak anılan ondokuzuncu yüzyıl başlarının, muhafazakar olarak nitelenebilecek karakteristiğinden ayrı düşünülmemesi Nora'nın içinde bulunduğu çıkmazı tanımlamayı kolaylaştırmaktadır. Torwald'in işten çıkararak yerine Linde'yi almayı düşündüğü Krogstad'ın şantajı da Nora'yı köşeye sıkıştıran etmendir. Krogstad'ı işten çıkarmaması için yalvaran Nora, bir sonuç alamaz. Krogstad Torwald'e gerçekleri anlatan bir mektup, ardından Linde'nin sayesinde şantajdan vazgeçtiğini yazan ikinci bir mektup yazar. Fakat iki mektup arasında Nora'ya olanlar olur. Çünkü Torwald, Nora'nın bildiği fakat görmezden geldiği özelliklerini ortaya koymuştur. Nora'yı ilk mektuptan sonra yalancı, dolandırıcı ve ikiyüzlü olmakla itham eden Torwald, tehlikenin geçtiğini anladığı ikinci mektuptan sonra Nora'yı hiçbir şey olmamış gibi affeder. Fakat Nora, kendini affedemez. Nora, gölgesiyle bu olay sonunda yüzleşir. Kocasıyla yaşadığı olay ve zavallı çaresizliği Nora'nın bir oyuncak bebek gibi davranarak tüm o zayıflığıyla, kocasının beklentilerini karşılamak için yüzleşmekten kaçtığını ona gösterir. Aslen gölge açısından bakıldığında, protagonist için nadir örneklerden sayılabilecek bir eyleme geçiş söz konusudur. Bu denli güçlü bir eylemi, üstelik oyunun sonunda hayretle karşılamak işten bile değildir. Nora'nın provasını yaptığı tarantella dansı¹⁴ Nora'nın kabuğunun çatlaması olarak değerlendirilebilir. Özgürleşmek isteyen bir kadının çığılığı olarak.

Nora, üçüncü perdede bireyleşme yolculuğuna çıkmaya karar verecektir. Daha doğrusu gelişmeler onun eyleme geçmesine sebep olacaktır. Oysa ki oyunun başından itibaren, yaptığı şeyden vicdan azabı duyan, kocasının tepkisinden ürken bir kadındır. Arkadaşı Linde'yle arasında geçen sohbet hem o dönem kadının yeri hem de Nora'nın kendi çıkmazını açıkça ortaya koymaktadır. Linde, kendisi de sıkıntıda olan bir kadın olarak hayatındaki dertlerinden bahseder. Yalnızlığından ve artık fedakarlık yapacak kimsesi kalmadığından yakınır. Kendini geri plana atan bir kadındır. Nora Linde'nin

¹⁴ İtalyan folkloruna özgü tarantella deliliğe varan korkunun ve coşkulu yaşam sevincinin anlatımı olarak yorumlanmıştır. Buna göre tarantella ruhu, kişiliği yenileyici bir rol oynamaktadır (Rekdal, 2002: 168)

çaresizliği ve acısından güç alarak kendi sıkıntısını anlatır. Nora'nın borç meselesine olağanüstü şaşırان Linde, kadının güçsüz olması şartını fiilen ve duygusal olarak taşıyan bir tiptir ve Nora'nın aldığı riski son derece yanlış bulup “bence düşüncesizliktir. Kocasının haberi olmadan..” (1997: 30) sözleriyle Nora'nın sorumsuzca davrandığını ima eder. Fakat Nora Linde'ye katılmaz. O yaptığı şeyin içten içe doğru olduğunu düşünmektedir. Hatta daha ileri giderek borçlarını ödemek için yaptığı işlerin yoğunluğundan aldığı zevki “hani neredeyse erkekten farkım yoktu” (1997:34) diyerek cesurca ifade eder. Bu Nora'nın gücüdür. Sadece bu yanıyla yüzleşmemiştir. Nora'nın animusu güçlü erkek özellikleri taşımaktadır. Bu yansıma da Torwald gibi gözükmektedir. Oysa Nora bu konuda ne kadar yanıldığını anlayacaktır.

Torwald, Krogstad'ın mektuplarını okuyup gerçeği öğrendiğinde Nora'nın içindeki verici ve fedakar tarafla hiç uyuşmayan bir adamla karşı karşıya kalır. Hatta mektupları almaya giden Torwald'i beklerken, intihara meyilli ve kaybeden bir kadının ruh halindedir. Hatta babasından korkan suç işlemiş bir kız çocuğu gibi: “Artık onu hiç görmeyeceğim.../Çocuklarımı da.../Ah, o soğuk su, o simsiyah su. /Ah, o derin — o derin su —.” (1997: 158) sözlerini sarfeder. Sonrasında mektubu okuyan Torwald, korkunç hakaretlerle Nora'nın üstüne gider. Torwald'in, “Rol yapma bana! Burda kalacaksın! Hem bana hesap vereceksin. Ne yaptığını anlıyor musun? Cevap ver! Anlıyor musun?” sözleri Nora'yı uyandırır. Nora soğuklaşmış ve kaskatı bir hal almıştır. Yıllardır böyle bir adamla sadece bir mutluluk oyunu oynadığını ve tıpkı bir oyuncak bebek gibi güzelliği ve yönlendirilebilirliğiyle önce babasının sonra Torwal'in elinde bir oyuncığa döndüğünü anlamıştır. İçindeki otoriter ve manipülatif, aynı zamanda güçlü ve iş bitirici animusu gölgeleştirerek babasına ve Torwald'e yansıtmıştır. Oysa bu özellikler onun toplum baskısı yüzünden gösteremediği özellikleridir. Torwald'in “bencil, eril ben merkezli” (Moi, 2006: 230) olarak tanımlanabilecek bir karakteri vardır. Nora bunu hakemediğini anlar. Bir dakika önce çocuklarını göremeyeceği için korkan Nora, artık annelikle dahi bağ kuramayacak kadar kendine dönmüştür.

Çocuklarıyla tıpkı babasının ve kocasının kendisiyle oynadığı gibi oynadığını farkeden Nora evliliklerinin koca bir oyun olduğunu anlamıştır.

Nora, oyun sona ermeden önce gölgesini tam anlamıyla ve kuvvetle farkeder. Neden bir kadının eşine iyilik yapmak için riske girmemesi gerektiği sorusunu artık bilinç düzeyinde açıkça sorar. Bu aynı zamanda toplumun onda baskılayıp gölgeye çevirmesi için zorladığı doğal duygularıdır. Bu ilk soruyu, kendisinin aslında kim olduğunu merak etmesi ve gereken terbiyeyi ruhuna verecek kişinin kendisi olduğunu anladığı an takip eder. Nora'nın bir aile kadını olduğunu iddia eden Torwald'e, "Zannedersen her şeyden önce insanım. Tıpkı senin gibi." diyerek cevap verir. Önceleri gittiği kilisenin rahibinin dinle ilgili söylediklerinin bile doğruluğunu araştıracağına söz verir. Torwald'in çaresiz yalvarışları Nora'yı durdurmaz. Aksine evi terkederken hem ailesiyle hem de o evin içinde bıraktığı "oyuncak bebekle" tüm bağlarını koparmıştır. Nora, gölgesiyle yüzleşip bireyleşme yolculuğuna çıkma cesaretini ve isteğini göstermiştir. Hamlet'in aksine gölgesi onu eyleme geçirmeyi başarmıştır. Kuşkusuz kişinin içinde bulunduğu şartlar bu yüzleşmeyi etkilemektedir. Fakat tıpkı Hamlet gibi, içinde yaşadığı çevrenin toplumsal baskısını farklı şekillerde de olsa hissedenden Nora, hayatı ve kendisi için gereken adımı atmaya cesaret etmiştir. Oldukça gerçekçi, hatta acımasız bir Nora'ya dönüşmesi yadırganacak bir değişimdir. Fakat, gölgeyle yüzleşme zorlu değişim süreçlerinin başlangıç noktasıdır. Bu yüzden bu yola giren kişinin çevresi için alışılmışın dışında hatta şaşırtıcı olması da doğal olarak değerlendirilmelidir.

Modernleşme sürecinin insanlarda yarattığı yabancılaşma duygusunun, bir tür durağanlık ve kendini toplumun beklentilerine feda etme davranışını öne çıkardığı söylenebilir. Kişinin gelişen ve değişen toplumsal hıza yetişmek gibi bir kaygısı vardır. Aynı zamanda kişi, toplumun kendisi için biçtiği rollerin de tutsağıdır. Elbette bu durumu sadece modernleşmenin bir sonucu olarak değerlendirmek doğru değildir. Kişilerin baskıladıkları şeyler her durumda ve dönemde eylem ya da eylemsizlik haline dönüşebilir. Bu herşeyden önce insanın kolektifle kurduğu ilişki dinamiklerinin bir

sonucudur. Buna bir de bilinçdışı dinamikler eklendiğinde, insan davranışlarının motivasyonları daha anlaşılabilir bir hal almaktadır.

Hamlet ve Treplev olması gereken kişi olmak için bir türlü eyleme geçemeyen, Nora ise bu bağlamda eylemsiz bir çocukluk ve sekiz yıllık evliliğin ardından radikal biçimde eyleme geçerek bireyleşme yolculuğuna çıkan bir karakter olarak izlenmiştir. Üçünün de çocuk kalan yanları gölgeleri olmuş, onları aşağı çekmiş ve hayatlarını istedikleri gibi yönetebilmelerine izin vermemiştir.

2.5. Karanlık İkiz Olarak Gölge

“Mitlerden ortaya çıkan bir şey var ki o da, cehennemin dibinden, kurtuluşun sesinin geldiğidir. En karanlık an, gerçek dönüşümü müjdeleyen andır. Işık en karanlık anda belirmektedir”.

Joseph Campbell

İnsan ruhu olumlu olduğu kadar, uyumsuz ve karşıt taraflara da sahiptir. Yaşanılan çevre tüm bu uyumsuz ikilikleri besleyen bir kaynak oluşturmaktadır. Bu sebeple kişi, persona ve gölge arasına sıkışmış bir şekilde var olmaya çalışır. Hangi tarafa ağırlık verirse, öteki taraf zayıf kalır. Bu da insanın ruhsal olarak tek taraflı kalmasına sebep olur. Bu durumun sağlıklı bir bireyleşmenin önünde engel olacağı daha önce de ifade edilmişti. Sarıldığımız tek taraf çoğunlukla, beğenmeyip bastırdığımız kötü özelliklerden arındırılıp geliştirilen, persona olmaktadır. Genellikle de hor gördüğümüz diğer yanı gölgenin karanlığına hapsedmeyi tercih ederiz. Bu yüzden gölge, olduğumuzu düşündüğümüz, hatta emin olduğumuz kişinin tam tersi olmaktadır. Gölge, bize benzemeyen ama bize ait olan öteki yarımız olarak kalacaktır. Tabii bu, ancak gölgeyle yüzleşilmeyen durumlar için geçerlidir.

Amerikalı Psikolog Ken Wilber, “gölgenizin dünyayı nasıl gördüğünü bilmek istiyorsanız kendinize basit bir deney uygulayın” demiştir. Wilber bu deneyini, “basitçe bilinçli olarak arzuladığınız, sevdiğiniz, hissettiğiniz, istediğiniz, inandığınız ve eğilimli olduğunuz şeylerin tam olarak tersini düşünün. Böylece karşıtlarınızı bulup onları

sahiplenme şansınız artacaktır” şeklinde tanımlamış ve son olarak da, bunun sonucunda “ya o özelliklere sahip çıkacaksınız ya da o özellikler sizi ele geçirecek” diyerek gölgeyi görme ve onunla yüzleşme süreciyle ilgili fikirlerini ortaya koymuştur (1991: 275-276).

Gölgesiyle yüzleşme sınavını, bir başkasıyla ilişkisi üzerinden veren tiyatro karakterleri düşünüldüğünde Prospero, bu bağlamda karşılığını bulan bir karakterdir. “Shakespeare’in *Fırtına* oyunu, bir hesaplaşma ve özgürleşme hikayesi olarak ya da Jungçu bir ifadeyle insan ruhunun olgunlaşmasının alegorisi olarak nitelenebilir” (Beck, 1993) *Fırtına*, dükalığı ele geçirme hırsıyla kardeşi tarafından küçük kızıyla bir kayığa bindirilip açık denize bırakılan Milano dükü Prospero’nun hikayesidir. Açık denizdeki bu zorlu yolculuktan sağ kurtulup bir adaya sığınan Prospero’nun büyü ve doğaüstü varlıklarla kendisine yapılan intikamını almak için çıktığı ruhsal yolculuk, hesap ettiği kadar farklı sonuçlanmaktadır.

Oyuna adını veren fırtına, Prospero’nun gazabı, öfkesi, gücü ve aynı zamanda da çelişkisinin sembolüdür. Bunun yanı sıra su, arketipsel olarak sembolize ettiği şeyler bakımından da *Fırtına*’nın öyküsünü anlamlı kılmaktadır. Edward Whitmont bilincin, dünyada olan biteni rasyonel bir zemine oturtmak için kavramlaştırma yöntemi kullandığını düşünmüştür. Bu da ruhsal gelişim için oldukça hayati bir değer taşımaktadır. Whitmont, mitolojik geleneğin, bu gelişimi, dünyanın kaostan, sel sularında boğulmadan karaya ayak basılmasına giden yaratılış öyküsünün gelişimine benzetmiştir. Bu mitolojik gelenek, karanın suyu değil, tam tersi okyanus sularının kıtaları kapsadığı ve üzerindeki yaşamın sulara bağlı olduğu fikrine dayanmaktadır. Aynı şekilde bilinç dünyasını yükselten ve devamını sağlayan da bilinçdışıdır (1978: 28). Su, güdümsüz¹⁵ düşünme açısından sadece organik isteklerle bağlantılı olduğu ölçüde ilgi çekicidir. İnsan vücudundaki sıvı öz olarak tanımlanan su, birçok mit ve

¹⁵ Psikanalistler iki temel düşünme biçimi fark etmişlerdir. Bunlar güdümlü, güdümsüz veya Bleuler’in deyişiyle otistik düşünme olarak adlandırılmaktadır. Bunlardan güdümsüz yani otistik düşünme bilinçaltıdır. Kişinin anlamlandırmaya ya da çözmeye çalıştığı problemler bilinç düzeyinde değildir. Gerçekle örtüşmez fakat kendine hayallerden oluşan bir rüya alemi kurar. Bu, gerçeklerin tespiti değil, arzuların tatmini üzerine kurulmuş bir dünyadır. Kendini ifade etmek ve fikri çağrıştırmak için imgeleri, sembolleri ve mitleri kullanır (Piaget, 1959: 43)

hikayede doğumun kendisiyle ilişkilendirilmiştir. Bu, suyun dış dünyadaki işlevleri dışında bilinçdışı doğum fikriyle özdeşleştirilmesidir (1978: 24-25). Bu bağlamda hem bilinç bilinçdışı ilişkisini sembolik anlamda açıklaması hem de insanın yaratılması ve doğumuyla ilişkilendirilmesi bakımından *Fırtına*, okyanus, okyanus ortasında bir kara parçası olarak ada gibi uzamsal elemanlarıyla da bireyleşme sürecinin sembolik olarak değerlendirilebileceği bir oyundur. Gölgesiyle yüzleşen kişi, bir çeşit bütünlenme yaşadığından, öncekinden farklı bir ruhsal duruma girmektedir. Bu da bir çeşit yeniden doğum olarak görülebilir. Oyundaki fırtına, yarattığı sonuçlar bakımından bu yenilenmeye sebep olan bir sembolik güç olarak kabul edilebilir.

Prospero, Milano düküken, kendini insan bilimleri ve sanat çalışmalarına adanmış, yönetimi kardeşine devretmiştir. Büyü ve doğaüstü gibi gizemli uğraşları onu, sarayına yabancılaştırmıştır. Bu boşluktan yararlanan erkek kardeşi Antonio, Napoli kralıyla çıkar ortaklığı kurup, Prospero'nun tüm yetkilerini kendi üzerinde toplamıştır. Prospero, büyü yapmayı ve doğaüstü varlıkları kullanmayı öğrenmiştir. Oyunun başındaki fırtına da bu büyü becerisinin bir sonucudur. Napoli kralıyla ayna gemideki kardeşini adaya yakın sularda bir fırtınayla vurmuş ve onları burunları dahi kanamadan adaya çekmiştir. Arzuladığı intikam için ilk adım bu fırtınadır. Fakat aynı zamanda adadaki kölesi Caliban'la ilgili gerçeği göreceği olaylar zincirinin de ilk halkasıdır.

Barbara Rogers-Gardner, *Jung and Shakespeare* kitabında Shakespeare döneminin dominant felsefesi Platon idealizminin, ampirizmin yükselişiyle sarsıldığını fakat varlığını sürdürdüğünü söylemiştir. Rogers, Shakespeare oyunlarında arketiplerin, "Shakespeare'in kendisi gibi Platoncu olan filozof, Pico Della Mirandola'nın estetiğindeki imgeleme benzediğini" (1992: 76-77) söylemiştir. Fakat ilginçtir ki Jung, Platonizmin gölgeyi bastırmasına ve ona bağlı olarak sahte bir özgürlük coşkusu

yaratmasına karşı olmasına rağmen (Jung, 1958: 178-265) arketip teorisinin, Platoncu idealarla¹⁶ benzeştiği bilinen bir gerçektir.

Prospero, kendisinin bilinçdışı olarak yorumlanabilecek adada, aşkın bir deneyim dünyası oluşturmuştur. Güçlüdür fakat kusursuz değildir. Fırtına çıkarıp gemiyi adaya çekmesi bile Jüpiter sayesinde olmuştur. Zamanlamasını yıldızlara göre ayarladığı sürece işler yolunda gitmektedir. En güvendiği yardımcısı, aklın ve düzenin temsili bir hava perisi olan Ariel, Cezayirli bir cadı olan Sycorax'ın eski kölesidir. Kötücül bir kadının da köleliğini yapmış olan Ariel'in efendisi artık Prospero'dur. Ariel'in dışında adada kızı Miranda ve Sycorax'tan doğan Caliban'la birlikte yaşamaktadır.

Prospero'nun bilinçdışı olarak kabul ettiğimiz adanın, çirkin yaratığıdır Caliban. Caliban, insanın temel içgüdü ve fiziksel duyarlıklarının temsili olarak görülebilir. Yarı insan yarı hayvan olan Caliban, balık kokan garip bir yaratıktır. İtaat etmez ve isyankardır. Prospero, Caliban'a istediği şeyleri yaptıramaz. Zaten Prospero'nun kusursuz olmayışını, adada kurduğu büyülü düzenin içinde Caliban gibi dize gelmez bir ilkelin varlığı kanıtlamaktadır. Fakat Prospero, Caliban'ın aslında kendisinin kusurlu bir parçası olduğunu anlayana dek mükemmel bütünlüğe ulaşamayacaktır. Caliban, Prospero'nun bilinçdışı adasındaki gölgesidir. "Shakespeare döneminin simyacıları, temelde ruhun özüne ulaşmayı¹⁷ amaçlayan ortaçağ imge psikolojisini devam ettiren indirgemeciliğe direnmişlerdir" (Cobb, 1984: 72). Prospero'nun da ruhun özüne ulaşmak, manevi olarak tamamlanmak ve bireyleşebilmek için kötülüğe, yani Caliban'a ihtiyacı vardır. Prospero'nun adası, sanki bilinen dünyanın

¹⁶ Platoncu idea, etrafımızda duyularımızla algıladığımız objelerden öte olan bir gerçeklik olduğunu ön gören bir varoluşçuluğa dayanmaktadır. Tam olarak algılanamayan bir gerçekliktir. Dünyada var olan herşeyin aynı zamanda bir ideası vardır. Örneğin bir heykel Platoncu İdeaya göre insanın ideasıdır. Platon'a göre idealar, gerçek varlıklardır. Güneş ideası güneşin kendisinden, ağaç ideası da ağacın kendisinden daha gerçektir (Weber, 1991: 52-59).

¹⁷ Bu tanrı bilimi (soul-making), temelde Tanrının kötülüğe izin verdiği, bunun sebebinin de kötülüğün, bireylerin kendilerini geliştirmesi ya da manevi bütünlüğe ulaşmaları için gerekli olduğu düşüncesine dayanmaktadır (Hick, 2007: 280-342)

dışında bir yerdir. Medeni dünyadaki yaşamla alakası olmayan bu ada, sürgün gibi gözüксе de aynı zamanda bir sığınaktır.

Prospero'nun adada bir mağarasının oluşu da sembolik olarak bilinçdışı alanın mikro temsili olarak değerlendirilebilir. Prospero, adaya ilk geldiğinde Caliban'a çok iyi davranmıştır. Çünkü Caliban da adanın güzelliklerini Prospero'ya göstermiş onun adanın ruhuyla tanıştırmıştır. Fakat Caliban Miranda'ya tecavüz etmeye yeltendiği için onu mağarasına hapsetmiştir. Bu mağara bilinçdışındaki karanlık alan yani gölgeye ait alandır. Artık Caliban Prospero için karanlık olanın kendisidir.

Bu şekilde bakıldığında, Ariel ve Caliban'nın Prospero'nun beğendiği ve beğenmediği özelliklerini taşıyan iki tarafı gibi görüldüğünü söyleyebiliriz. Prospero, kardeşi tarafından açık denizde ölüme terk edilmiştir çünkü, kendini görevleri yerine büyü ilmine vermiştir. Ruhu, medeniyet yerine doğaüstü ve ilkel güçlere doğru çekilmiş gibidir. Adaya geldikten sonra Gonzalo'nun yanına verdiği birkaç kitapla, büyü ilmini adadaki yaratıkların da sayesinde geliştirme fırsatı yakalamıştır. İktidarını ve gücünü, uğruna kaybettiği dünyayla buluşmuştur. Fırtınayla adaya sürüklediği kardeşi, Napoli Kralı ve kardeşi, yaşlı eski meclis üyesi Gonzalo, soytarı Trinculo ve kahya Stephano hepsi adanın farklı yerlerinde Ariel ve Prospero'nun doğaüstü etkilerine maruz kalmıştır. Kızı Miranda'ya aşık olan yeğeni Ferdinand'ı oğlu olarak kabul eden Prospero, onlara perilerin yardımıyla büyülü bir gösteri sunar. Caliban Trinculo ve ayyaş kahyayla şarap içip kendisinden geçer. Tüm bu neşeli ve karmaşık olaylar, adada yani Prospero'nun bilinçdışında gerçekleşir. Aklın ve sağduyunun temsili Ariel Prospero'ya:

ARIEL: “Talimatlarınız doğrultusunda gözaltında;

Hepsi bıraktığınız yerde tutuluyor:

Mağaranızı rüzgardan koruyan ıhlamur bahçesinde.

Siz serbest bırakmadan bir yere kıpırdayamazlar.

Kral, kardeşi ve sizin kardeşiniz,

Üçü de perişan durumda. Ötekiler de, büyük acı ve üzüntü içinde onlara ağlaşıyorlar.

En çok da, sizin o Koca Lord Gonzalo dediğiniz adam

Etkilenmiş görünüyor.

Gözyaşları yanaklarından öyle bir iniyor ki,

Sazlı damın saçaklarından damlayan kış yağmuru sanki.

Büyünüzle müthiş çarpılmış durumda hepsi.

Yani şimdi onları görseniz yüreğiniz yumuşardı” (Shakespeare, 2000: 107-108)

Ariel’in bu sözleri Prospero’nun anında yumuşamasına sebep olur. Adaya gelen herkesin Ariel ve Prospero’nun türlü numaraları, fısıltıları ve gizemli olayları sayesinde vicdanıyla yüzleşmiş gibidir. Hatta yaşlı Gonzalo, Prospero, büyü kıyafetlerinden kurtulup onlara kendini gösterdiğinde, Fırtına sayesinde olan olaylar hatta Prospero’nun sürülmesinin bile olması gereken şeyler olduğunu düşünerek şu sözleri söyler:

GONZALO: “Acaba torunları Napoli Kralı olsun diye mi

Milano Dükü Milano’dan kovulmuştu?

Oh, sevincin, mutluluğun böylesi görülmemiştir;

Ölümsüz sütunlar üzerine

Altın harflerle yazılmalı herşey:

Tek bir yolculukta Claribel Tunus’ta kocasını buldu;

Ferdinand, kendi kaybolmuşken bir eş buldu;

Prospero, zavallı bir adacıkta dükaliğe kavuştu;

Ve bizlerden hiçbiri kendinde değilken,

Herkes kendini buldu” (2000: 117).

Gonzalo'nun bu sözleri Prospero'nun adasının iyileştirme gücünün bir kanıtı gibidir. Aynı zamanda Prospero, Caliban'ın kışkırtmasıyla kendisini soyup adaya sahip olmaya çalışan Stephano ve Trinculo'yu sahiplerine iade ederken ilk defa iğrendiği ve şeytan dölü olarak nitelendirdiği Caliban'ı sahiplenir, “Bu üçü bir olup beni soydular/ Bu şeytan dölüyse/Onları ayartarak canıma kastetti./Bunlardan ikisini siz tanıyacak ve sahipleneceksiniz/Karanlıklardan çıkma bu mahluksa bana ait (2000: 120-121) sözleriyle Caliban'ın kendine ait karanlık parça yani gölgesi olduğunu kabullenmiş olur. Caliban da Prospero'nun sahiplenmesinden sonra oyun boyunca göstermediği gönüllü hizmetkar tavrıyla “Artık aklımı başıma topladım/Ve sana layık olmaya çalışırım” (2000: 122) diyerek Prospero'yla bir çeşit barış yaşamaktadır. Ego ve gölgenin bu şekilde karşı karşıya kaldığı durumlarda iki tarafında ehlileşmesi şartı aranmaktadır. Gölgeyle yüzleşme gerçekleştiğinde, gölge özelliklerin yumuşadığı ve daha kabul edilebilir hale geldiği bilinmektedir. Prospero ve Caliban arasında yaşanan da budur. “Kısaca ne ego ne de gölge, ikizi bir değişime uğramadığı sürece özgürleşemeyecektir” (Johnson, 1993: 41).

Prospero'nun bilinçdışında, herkes ve herşey yerini bulmuştur. Prospero, adadan ayrılıp Dükalığına dönmeden önce, büyüyle ilgili herşeyi adada bırakır. Artık onlara ihtiyacı yoktur. Kendi gölgesiyle yüzleşmek üzere ihtiyacı olanı doğa ona armağan etmiş, o da kendini geliştirmek ve olgunlaşmak için bu armağını iyi değerlendirmiştir. Barbara Rogers-Gardner, I. Elizabeth'in danışmanlığını yapmış ve Ortodoks I. James tarafından sürgüne gönderilen simyacı ve ezoterik akademisyen Dr. John Dee'nin, Prospero için bir model oluşturmuş olduğu düşünmüş ve bunu da *Fırtına*'yı, insanın esas doğasının ilahi Benlik'in saf altınına dönüştürüldüğü bir mister yaptığını ifade etmiştir. “Eğer öyleyse Prospero, Faust'un kaderini yaşamadan aşkınlığı deneyimleyen son kişi olmuştur. Çünkü Rönesansın sonunda duygu ve akıl başka yönlerle doğru gitmiştir”(Rogers-Gardner, 1992: 77). Son sözünde Prospero, bireyleşme sürecini tamamlayan bir kişi olarak büyüü, Caliban'la birlikte adada bıraktığını söyleyerek adadan ve ada varlıklarından bağışlanmayı diler. *Fırtına* Prospero'nun kendi

bilinçdışına yaptığı bir olgunlaşma yolculuğudur. İlkel ve doğaüstüne duyduğu yanını sağaltmak ve normal hayatına dönebilmek için Gonzalo'nun dediği gibi bu olayların gerçekleşmesine ihtiyaç vardır. Ada ona Caliban'ı vermiş ve onu gölgesiyle yüzleşmeye zorlamıştır. Prospero da bu sınavı başarıyla geçmiştir.

Prospero'nun aksine gölgesiyle yüzleşme sınavında başarılı olamayan başka bir Shakespeare karakteri Othello'dur. *Othello*, savaş, kıskançlık, kişisel hırslar, güçlü bir asker olmak ve toplumsal kabul gibi birçok farklı temayı barındıran bir oyundur. Fakat arketipsel eleştiri özelinde Iago'nun Othello'nun karanlık ikizi oluşu öne çıkmaktadır. Bu ikilinin tıpkı Caliban ve Prospero gibi, birbirlerini sağaltarak bireyleşme süreçlerini tamamlama şansları varken, olaylar tersi yönde gelişmektedir. Kişinin dengeli ruh halini korumayı başarması ve yaşamına ruhsal olarak ait hissetmesi önemlidir. Ya da çevresiyle uyumlu olması ve o çevrede kabul edilmesi. Ruhun aydınlık ve karanlık yanlarını dengede tutmak, bireyleşme sürecinin en önemli hedefidir. Böylelikle insan gölgeyi farkederek, onunla yüzleşir ve gölgesini başka insanlara yansıtmaktan kurtulur. Othello'nun Iago'yla olan ilişki dinamiği bu bağlamda incelemeye değerdir.

Othello siyahi bir asker olarak başarılı, ciddi ve sert bir adamdır. Kurallara uyar, toplum içinde saygın bir yere sahip olmak ister. Venedik toplumu içinde sürdürdüğü bu onurlu hayatında Desdemona'ya olan aşkı için de yer açar. Babası Brabantio'nun karşı çıkmasına rağmen Desdemona da Othello'yu istemektedir. Othello'nun, bir asker olarak anlattığı hikayeler, başından geçen tehlikeli maceralar Desdemona'yı mest etmeye yetmiştir. Othello da, Desdemona'nın sakin, şefkatli ve anlattıklarına karşı olan saf ilgisinden etkilenmiş ve aralarındaki aşk bu şekilde başlamıştır.

Iago ise daha en başında bu hikayenin yıkıcı unsuru olmuştur. Desdemona'nın babasına Othello'yla olan ilişkisini uygunsuz bir dille ima eden Iago'dur. Bunu da, Othello'nun kendisi yerine Cassio'yu yaver seçip Iago'yu da çavuş olarak ataması

üzerine yapmıştır. Kendi çıkış yollarını kendisi arayan bir adam olarak Iago, Desdemona'ya aşık olan Roderigo'dan para alarak ona Desdemona'nın aşkının garantisini verecek kadar kurnaz bir adamdır. Aklını kullanarak entrikalar çevirir. Othello'nun Venedik'te siyahi bir asker olmasının toplumsal dezavantajını kendisi için avantaja çevirmesi acımasız fakat zekicedir. Iago'nun hiçbir inancı, ilkesi ya da ideolojisi olduğu söylenemez. Hizmet eden biri değildir. Tam olarak nasıl biri olduğunu dahi söylemek güçtür. Fakat kendisini değersiz görmemektedir. Kendine güveni tamdır, “Değerim bilirim ben,/Yaverlikten aşağısına layık görülemez./Ama o kendini beğenmiş, bildiğini okuyan teki” (Shakespeare, 2013: 1). O dediği kişi Othello'dur. Iago'yu yaver seçmediği için Othello'yu kibirli ve kendini beğenmiş bir adam olarak tanıtır. Yukarıdaki alıntının devamında Othello'nun senato, ve Iago'nun 'bizimkiler' dediği Venedikli askerleri ikna ettiğini ve yaverimi seçtim diyerek atamayı oldu bittiye getirdiğini ima eden sözlerle, öfkesini iyiden iyiye belli etmektedir. Othello'yla ilgili cüretkar tanımlamalar yapan Iago, kendisini de daha oyunun başında şöyle tanımlar:

IAGO: “Bence bu erdemli salakların hepsini kırbaçtan geçirmeli.

Bir de bunların başka cinsi vardır,

İlk bakışta işinin tam adamı gibi görünürler,

Oysa hep kendi çıkarlarını düşünürler,

Hizmet gösterilerinde bulunup efendilerine,

Kendi kazançlarını gözetip ceplerini doldururlar,

Sonra efendilerini bırakıp kendilerinin efendisi olurlar.

İşte akıllı diye ben bunlara derim,

Ben de bunlardan biri olduğumu itiraf etmeliyim,

Çünkü efendim, sizin Roderigo olduğunuz kadar,

Mağripli olsaydım eğer, Iago olamayacağım kesin.

Kendime hizmet ediyorum, ona hizmet ettiğim için.

Tanrı tanığımdır, ne sevgimden yapacağım bu işi ne de görev diye,
 Öyle görünüp çıkarıma bakacağım sadece,
 Yoksa düşündüklerim, niyetlerim
 Görünüşüme, davranışına yansısaydı eğer,
 Çok geçmez herkesin diline düşer, kargalar gagalardı beni,
 Çünkü gördüğüm gibi değilim ben” (2013: 3)

Bu sözler Iago’yu doğru anlamak için yeterlidir. Zaten kendi ağzıyla itiraf etmektedir. Bu yüzden daha baştan Iago’nun bilinçli bir şekilde intikam peşinde koşan bir entrikacı olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra boyun eğmeyen bir yanı da vardır. Othello’nun kendisi yerine Cassio’yu yaveri olarak tercih etmesinin yanı sıra, Othello’nun aslen Venedik toplumuna ait olmayan, güzel sözlerini elinden aldığında işe yaramaz bir Mağripli olacağını düşündüğünü anlamak zor değildir.

Iago’nun gerçekten katıksız kötülüğün temsili olduğuna dair güçlü bir kanıt yoktur. Iago, hem gerçekçi ve pragmatist kabul edilebilecek özelliklere sahip, hem de bu özellikleri, acımasız ve hedefine yönelik planlar yapmak için kullanan bir adamdır. Yani şeytani bir karakter olduğu söylenemez. Belki de sadece başkalarının şeytanlarını uyandırmaktadır. İnsanların düşüncelerini konuşmalarıyla yönlendirme konusunda ehildir. Örneğin, Kıbrıs’ta Cassio ve Desdemona arasında bir aşk olduğu yalanını başlatmak için önce Cassio’yu görevinden aldırmaı planlar. İçkiye dayanıklı olmadığını bildiği halde Cassio’ya birkaç kadeh şarap içirip Roderigo’yla kavgaya karışmasına sebep olur. Othello’ya durumu anlatırken de hem Cassio’yu sever görünüp hem de durumdan onun sorumlu olduğunu ima eder. Cassio’nun içki içince çirkin taraflarını serbest bırakacağını sezdiği için, böyle hain bir planla ayağını kaydırır.

Iago, bu tip tuzakları öyle ustaca ve soğukkanlı bir şekilde kurar ki ondan şüphelenmek neredeyse imkansız hale gelir. İlginçtir ki aynı konuşma gücü Othello’da da vardır. Zaten daha oyunun başında Iago’nun Othello’yla ilgili sarf ettiği hakaretlerde

tekrar tekrar bu konuşma becerisine saldırı vardır. “Ağız kalabalığına getirip teknik sözlerle”, “Lafta uzman bir hesap uzmanı”, “Yalnız iş kitabı laflara gelince, bak o işi becerir” (2013: 1-2). Iago, Othello’nun konuşma ustalığını kafasına takmıştır. Çünkü Othello’da kendisini görmektedir. Kendisi neden onun yerinde olamasın diye düşünmektedir. İkili bu anlamda aynı kabiliyete fakat bambaşka yaradılışlara sahiptir. Iago, Othello’nun gölgesi olduğundan Othello adım adım Iago’nun bir yansıması gibi davranmaya başlayacaktır.

Othello, yaşamını duygularının liderliğinde sürdüren bir adamdır. Fakat Iago, Othello’nun içinde olan şeytani özellikleri tetiklemesinin yanı sıra, Othello’da eksik olan soğukkanlı ve rasyonel tarafı da temsil etmektedir. Yani Othello’nun aklın değerlendirme süreçleri yerine, duyguların ve kalbin fevriliğini tercih etmesi, Iago’nun işini kolaylaştırmaktadır. Iago’nun Othello’yu kolaylıkla şüpheli ve vahşi birine dönüştürebilmesinin sebebi, aslında Othello’nun ruhen böyle bir yönlendirmeye açık oluşudur. Iago, ancak içindeki karanlığın dışarı çıkmaması için çok uğraşan birinde var olabilecek zaafılardan faydalanmaktadır. Othello da bu zaafılara sahiptir. Siyahi bir asker olarak Venedik toplumunun kabul etmeyeceği bir kölelik geçmişine sahiptir. Kendi gücü ve çabasıyla elde ettiği mevkiyi kaybetme korkusu Othello’nun zaafıdır. Othello’nun bu şekilde Iago’nun tuzağına düşüşü aynı zamanda kişilerin, fark ederek ya da etmeyerek gölgelerini gereğinden fazla bastırdıkları yada görmeyi reddettikleri dönemlerde karşıtlarıyla ister istemez ilişkilendiklerinin bir göstergesi olarak da kabul edilebilir.

Gölgenin, insanın karanlık yanının temsili olsa da aynı zamanda pozitif potansiyel de barındırdığı bilinmektedir. “Çoğunlukla çok sert şekilde saldırıya geçmektedir ki bu sertlik, sonunda kişinin kendini doğru şekilde yeniden yapılandırması için gereklidir. O yüzden olumsuzluklarla sarılı gölgeden korkmak yerine onu kucaklamak kişiyi Benliğe kavuşturacaktır. Benliğin dostluğunu, ancak gölgeyle dost olarak kazanabiliriz” (Neumann, 1980: 353). Iago’nun birinci perdenin sonunda söylediği “Tamam! Her şey tasarlandı./Cehennemle gecenin karanlığı/Doğuracak dünyanın aydınlığına bu canavar yarattığı” sözleri (2013: 28) Othello’nun,

bilinçdışından dışarı çıkmak üzere olan gölgesinin bir göstergesiyken; ikinci perdenin ikinci sahnesinin sonunda Othello için yaptığı planlardan emin, kendi kendine konuşurken, “Kötülüğün asıl yüzünü görebilmek için, kötülük etmek gerekir” (2013: 42) der Iago. Bu sözler de bastırılmış güçlü gölge yanların, yukarıda sözü edildiği gibi kötülük eden biri olarak imgeleşebildiği ve karşısındakinin bastırılmış negatif yanlarını kötülükle ortaya çıkarabileceğinin bir başka göstergesidir.

Rogers-Gardner, birbirinin karanlık ikizleri olan Othello ve Iago’nun arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlamıştır: “Mitsel açıdan yorumlarsak Othello, yılan Iago tarafından baştan çıkarıldığı halde Havva tarafından baştan çıkarıldığını düşünen masum bir Adem’dir” (1992: 49). Iago, Othello tarafından fark edilmeyi bekleyen bir gölgedir. Othello, gölgesini kabul etmemeye devam ettikçe karanlığını yansıtacak başka kişiler bulacaktır. Zaten bu yüzden Desdemona’yı gözünde şeytanlaştırmış ve sonunda da kendi elleriyle öldürmüştür. Desdemona’nın Cassio’yla aşk yaşadığı yalanına Othello’yu inandıran Iago da, kendi gölgesini Othello’ya yansıtmayı başarmıştır. Kendi şüpheciliğinin Othello’nun, karısı Emilia’yla yatağa girdiği söylentisi yüzünden yaşadığı kıskançlığın, Othello’nun ruhunda da karşılık bulacağını bilmekte ve hissetmektedir.

Desdemona’yı ihanet eden bir yılan gibi gören Othello, asıl yılanı fark etmekte zorlanmıştır. Iago’nun yönlendirmeleriyle kafası Iago gibi çalışmaya başlayan Othello, Desdemona’nın ahlaksız bir kadın olduğu ihtimaliyle kendinden geçmiştir. Hatta Iago, Desdemona’nın Othello için babasına karşı çıkışını bile Othello’nun şüphelerine şüphe katmak için kullanmıştır. Othello ve Desdemona arasındaki yaş farkını öne çıkararak, babasının ölümüne sebep olacak kadar başına buyruk bir kadının aynısını erkeği için de yapacağı imasında bulunmuştur. Iago’nun şüphesi ve intikamcı zihninin gölgesi bu sözler, yalanlar ve şüphe tohumlarıyla Othello’ya yansımıştır. Barbara Rogers, Othello ve Iago’nun birlikte tek bir adam olduklarını söylemiştir. Her ikisinin de tiyatral davranışlara sahip; alıngan, başkalarını suçlamak ve cezalandırmak isteyen, ahlaki olarak başkalarından üstün olduklarını düşünen adamlar olduğunu öne sürmüş, ikisinin

de kendilerinden nefret eden ve kendilerinden başkasını seveyen kişiler olduğunu iddia etmiştir (1992: 47-48). Bu yorumun doğruluk payı fazladır çünkü, Othello Iago'yu bir asker olarak güvenilir bulmadığı halde -yaver olarak Cassio'yu seçmiş olması bunun kanıtıdır- eşiyle ilgili yaptığı yorumlara itibar etmektedir. Üstelik Desdemona'yla ilgili şüphe içine düştükten sonra, tüm o kibar ve kitabi konuşması yok olmuş, yerini kaba, küfürlü ve kontrolsüz bir konuşma almıştır.

“IAGO: Nasıl böyle olabildiniz efendim?

OTHELLO: Alçak, sen önce ispat etmeye bak orospu olduğunu sevgilimin?

Dikkatli at adımını, gözle görünür bir delil göster bana,

Yoksa şu ölümsüz ruhum üstüne ant içerim ki,

Benin gazabıma uğramaktansa

Keşke köpek olarak doğaydım dersin” (2013: 79)

Othello'nun konuşmaları bayağılaşmış, yavaş yavaş kendine güvensiz bir tutum sergilemeye başlamıştır. Iago onu daha ilk hamlesinde savunmasız hale getirmeyi başarmıştır. Artık Iago'nun sözlerinin kölesidir. Othello'nun Desdemona'yla yaptığı evlilik, Venedik toplumunda Othello için bir prestijdir. Askeri becerileriyle elde ettiği başarıyı, Venedik toplumundan bir kadınla yapacağı evlilik taçlandıracaktır. Fakat her ne kadar Desdemona'yı anlattığı hikayelerin çekiciliğiyle ikna etmeyi başarmış olsa da, içinde her zaman rengi ve geçmişi yüzünden kabul edilmeme korkusunun yarattığı bir aşağılık kompleksi vardır. Zaten tüm bu korkular ve kendini öteki olarak hissetmesi Iago'ya kolayca teslim olmasını açıklamaktadır. Iago, Othello'ya, “Olur a, bir gün eskiye döner de, kendi soyundan erkekleri canı çeker belki, sizi kendi ülkesinin erkekleriyle karşılaştırır diye kaygılıyım hani” (2013: 74) dediğinde Othello'nun içinde hangi yaraya dokunduğunu gayet iyi bilmektedir.

Iago'nun zihni ırk ve kadınlar hakkında nefret üreten bir zihindir. Bu nefret dolu tarafı, sözlerine yansımaktadır (2013: 2-5). Bu yüzden ki Othello, Iago'nun etkisini iyiden iyiye üzerinde hissetmeye başladığında bu nefret söylemini benimsemiş gibi konuşmaya başlamaktadır. Iago'nun zehirli bir dili vardır. Iago, Othello'ya Desdemona'nın sadakatiyle ilgili bilinmeyenini vaat ederek onu kandırmaktadır. Fakat Desdemona, tıpkı Havva gibi onun yoldaşı olması gereken kişiye Othello Iago'yu seçmiştir. Iago, Othello'yu bilmediği birşey hakkında şüpheye sevk etmekte ve bunu yaparken de zehirli bir dil kullanmaktadır. Othello da bu zehri Desdemona'ya akıtmaktadır.

Othello, Iago ve Desdemona arasındaki bu üçgen de sesi duyulmayan tek kişi Desdemona'nın kendisidir. Oldukça saf, varlığını belli etmeyen uysal bir kadındır. Othello'yu, karıştığı kavga yüzünden görevden aldığı Cassio'yu tekrar kabul etmesi için ısrarla ikna etmeye çalışmaktadır. Olan bitenin farkında değildir. Othello ona tokat atıp hakaretlerle itham ettiğinde yıkılmış ne yapacağını bilememiştir. Aslında Othello, Iago'nun zehirlemesi sonucu Desdemona'nın Cassio'yla ilişkisi olduğuna tamamen ikna olmuştur. Bu yüzden Desdemona'nın Cassio için uğraşması Othello'yu çileden çıkarmaktadır.

Othello'nun bir asker olarak görevleri Desdemona'yla onu çok sevmesine rağmen tam anlamıyla bir ilişki yaşamasına engel olmaktadır. Tabii bu engeli kaldırmak Othello'nun elindedir. Fakat Othello, savaşçı kimliğini bir kadına kendini teslim etmeye tercih etmektedir. Bu yüzden içinde Desdemona'nın doldurabileceği romantik boşluğu Iago'nun yalanlarıyla doldurmasına izin vermektedir. Othello, çok arzuladığı Desdemona'yı hayatının merkezine koymak yerine, Iago'yu koyduğundan, elde ettiği prestiji bu sebeple kaybetmeye mahkum olmaktadır. Desdemona, Othello ve Iago'nun karanlık ilişkisi bağlamında önemlidir çünkü, Desdemona Othello'nun kucaklaması gereken animası olarak yorumlanmıştır. “Animayı ya da gölgeyi öldürmek bir çeşit intihar olarak kabul edilmektedir” (Rogers-Gardner, 1992: 39). Othello gerçekten intihar etmemiş olsaydı bile animası olan Desdemona'yı öldürdüğü için zaten kendini

de sembolik olarak öldürmüş olacaktı. Othello, bilinçdışındaki animasını reddetmiştir. Asker olması onun, zayıf olmaktan ölümüne korkmasına ve kırılgan özelliklerini hiç yokmuş gibi bastırmasına sebep olmuştur. Animasını ne kadar görmezden gelirse, bu özellikler bilinçdışını o denli kontrol etmeye başlamıştır. Böylelikle Iago, Othello'nun bilinçdışında gölgeleştirdiği animasına ait kırılgan, zayıf ve şüpheli özelliklerinin yansımaları almış, ve bunu Othello lehine kullanmıştır.

Jung, gölgenin animadan önce fark edilip yüzleşilmesi gereken olduğunu düşünmüştür. Sonrasında animayla iki şekilde bütünleşilebildiğini söylemiştir. Kırk yaşından önce ya da sonra. Kırk yaşından önce anima kişi için bir ilişki rehberi işlevi görürken, bu yaştan sonra erkeğin bütünleşmesi ve olgunlaşmasına yardımcı olmaktadır.

“Şunu vurgulamalıyım ki gölgeyle bütünleşme, ya da kişisel bilinçdışının fark edilmesi, analitik sürecin ilk aşamasını belirlemektedir. Bu olmaksızın anima ve animusun tanınması ve kabul edilmesi imkansızdır. Gölge, ancak karşı cinsten bir partnerle ilişkide olarak fark edilebilir” (Jung&Kerenyi, 1963: 129)

Jung'un sözleri Othello'nun içinde bulunduğu zorlu durumu daha anlaşılır kılmaktadır. Othello, Iago sayesinde gölgesini fark edip, karanlık özellikleriyle barışmayı başarabilmiş olsaydı, olgunlaşma ve bireyleşmeyi deneyimleyeceği animası Desdemona tüm aşkıyla onu bekliyor olacaktı.

Othello Iago'dan böyle etkilenirken, Iago da Othello'dan etkilenmektedir. Çoğunlukla bir düzenbaz gibi konuşan Iago, aynı zamanda soğukkanlılığını da koruyabildiğinden, Othello'yu konuşmalarıyla yönlendirebilmektedir. Alexander Legatt, *Shakespeare's Tragedies: Violation and Identity* adlı kitabında, Othello'nun Iago'nun sözlerine inandığını, çünkü onun sözlerini 'toplumun sesi' olarak gördüğünü ifade etmiş ve Iago'nun yalanlarının 'toplum cinsiyetçiliği ideolojisinin bir temsili' olduğunu söylemiştir (2005: 126). Bu yoruma Iago'nun, Venedik toplumu ve özellikle kadınlarla ilgili tanımlamaları düşünüldüğünde katılmamak zordur. Örneğin Desdemona'nın sadakatsizliği ile ilgili ilk şüpheli Othello'nun aklına düşürdüğü üçüncü perdenin üçüncü sahnesinde “Venedik'te kadınlar/Kocalarına göstermeye cesaret edemedikleri

şeytanlıkları/Tanrı'ya göstermekten utanmazlar/Vicdanlarının en büyük kaygısı/Günah işlemek değil, saklamaktır günahlarını" (2013: 72). Othello'nun Iago'ya kendini ruhen teslim etmesinde Legatt'ın iddiasını doğrular motivasyonlar vardır. Özellikle Desdemona söz konusu olduğunda, hem Othello'yu aldatıyor olma ihtimali, hem de savaşçı kimliğini böyle güvenilmez bir kadına kendini kaptırarak zedeleme ihtimali, Othello'nun Iago'ya daha çok yaklaşmasını tetiklemiştir.

Aslında Iago, Othello'nun düşmanı değil aksine benliğine ulaşması ve olgunlaşması için bir aracıdır. Othello'yu karşı karşıya bıraktığı olaylar ve duygu durumları, Othello'nun fırsatı değerlendirmesi durumunda kendi lehine olacaktır. Bu noktada Iago'yu Caliban'a hatta Mefistofeles'e benzetmek mümkündür. Prospero da Caliban'ın kendi karanlığı olduğunu kabul edene dek, intikam duygusuyla büyü sanatına kendini kaptırmış gölgesiyle yüzleşmemiştir. Faust da aradığı ilahi anlamlara şeytan olarak algılanan ama aslında Faust'un karanlığına ışığı getiren Mefistofeles sayesinde ulaşmaktadır. Fakat Othello bu fırsatı Caliban ve Faust gibi değerlendirememektedir. Iago'nun oyununa gelip Desdemona'yı boğarak öldürmektedir. Olayların aslını öğrendiğinde iş işten geçmiştir. Hem itibarını, hem ruhunu hem de dengesini yitirmiştir. Iago ise, tüm bunları neden yaptığı sorulduğunda sessiz kalmıştır. Suçluluk ya da pişmanlık göstermemiştir. Fakat Othello'nun karanlık ikizi olarak o da Othello'yla birlikte ölmüştür.

Önceki başlıklarda Antik Yunan ve Rönesans döneminin yanı sıra ondokuzuncu ve yirminci yüzyılın ilk yarısında yazılmış oyunlarda gölgenin farklı şekillerde tezahürü incelenmeye çalışıldı. Bu son başlıkta ise, Karanlık İkiz olarak gölge, iki Shakespeare oyunundan sonra, yirminci yüzyıl sonunda İrlandalı yazar Martin McDonagh tarafından 1996 yılında kaleme alınan *Leenane'nin Güzellik Kraliçesi*, anne kız ilişkisinde gölgenin karanlık ikize dönüşmesine modern ve oldukça dramatik bir örnek olarak incelenebilir. Oyun, hakkındaki kısıtlı sayıda online kaynakta bir kara komedi örneği olarak tanımlanmaktadır. İrlanda'nın Leenane adlı ücra bir kasabasında

yaşayan kırk yaşındaki Maureen ve yetmiş yaşındaki annesi Mag'in patolojik ilişkisi, anne ve kızın gölgelerini birbirine yansıtma potansiyelini de gözler önüne sermektedir.

Maureen annesi Mag ile birlikte yaşamaktadır. Mag huysuz ve mutsuz bir kadındır. Maureen'nin iki kız kardeşi daha vardır. Fakat onların annelerinin bakımını üstlenmek konusundan gönülsüz olduğu, oyun içindeki konuşmalardan anlaşılmaktadır. Maureen kırk yaşında bir bakiredir. Londra'da çalışırken bir sinir krizi sonrası, kısa süre bir ruh sağlığı merkezinde kalmıştır. Dolayısıyla yaşlı annesinin sorumluluğunu taşıyan Maureen'nin sorumluluğu da annesi Mag'dedir. Oyundaki diğer iki karakter Ray ve Pato'dur. Pato kısa süre öncesine kadar Londra'da çalışmış bir işçidir. Oyuna adını veren 'Leenane Güzellik Kraliçesi', Pato'nun Maureen'i tanımlama şeklidir. Gençken de ona hayrandır ve uzun yıllar Maureen ile konuşma cesaretini bulamamıştır.

Pato ve Ray'in amcaları için düzenlenen partinin davetiyesini Maureen'e göstermeden yok eden Mag, kızıyla arasındaki ilişkinin karanlık noktalarını açık edecek olaylar zincirini başlatır. Yolda Ray'i gördüğü için partiden haberi olan Maureen, annesini kötü bir çorbayla cezalandırır. Bu durum, anne tarafından da neredeyse olağan karşılanmaktadır. Mag, kolay biri değildir. Her sabah lazımlığında biriktirdiği idrarı mutfak lavabosuna dökmektedir. Maureen'nin konuşmalarını ciddiye almadığı gibi, mutlu olma ihtimalinden de oldukça rahatsız olmaktadır. Ayrıca anne kız arasında iğrenme olarak nitelenebilecek bir nefret sezilmektedir. Oyunun başında hayatı boyunca sadece iki erkekle öpüştüğünden yakınan Maureen için, annesinin bir engel olduğu duygusuna kapılmak işten değildir. Fakat aynı zamanda Maureen'nin o evde annesiyle sıkışıp kalmasında kendisinin de katkısı olduğu anlaşılmaktadır. Annesine karşı davranışları an be an değişmektedir. Bir an onu hakaretlere boğarken, bir dakika sonra arabayla gezintiye çıkabileceklerini söyleyerek Mag'i memnun etmektedir. Hastalıklı bir bağımlılıkları vardır. Mag, mutsuz bir kadın olarak bu yalnızlığını Maureen'e yansıtmıştır. Maureen her ne kadar hayatında güzel şeyler için istekli olsa da esasen annesiyle yaşadığı hayata kendini mahkum etmiştir. Burada kırk yaşına gelmiş Maureen, gölgesi annesi sayesinde bireyleşme sürecini tamamlamak için fırsatı olan bir

kadıdır. Gençlik yıllarında, annesi ve onun yansıttığı karanlığı üzerine almış biri olarak, annesinin onun gelişimi ve mutluluğu önündeki tek engel olduğunu görmesi gerekmektedir. Fakat hayatta çoğunlukla, bireyleşmede ilk basamak olan gölgeyle yüzleşme gerçekleşmediğinden, bu oyundaki gibi çok sayıda örnek olduğu görülebilmektedir.

Maureen, gençken Londra’da çalışmaya gitmiş, orada yaşayanlar tarafından kötü muamele görmüş, dışlanmış ve çok yalnız hissetmiştir. Kendi kendine birşeyler yapmak için yola çıkan bir genç kız olarak yaşadığı hayal kırıklığı onu, Leenane’e geri getirmiştir. Ne İngiltere’ye ne de Leenane’e sığmaktadır. Zaten Mag ve Maureen’in ilişkisinde acıklı olan annenin kızını yüreklendirmemesidir. Aksine onun yardıma muhtaç halinden faydalanarak onu eve ve yalnız hayatına bağlamıştır. Bu noktadan sonra Maureen için gelişme yakalaması güç bir fırsattır.

Maureen Pato’yu parti dönüşü eve alır. Fakat aralarında cinsel bir şey geçmediği, daha sonra Pato’nun Maureen’e kendisiyle Amerika’ya gelmesini teklif ettiği mektup sayesinde ortaya çıkar. Pato mektubunda o gece sarhoşluktan birşey yapamadığını, olayın Maureen’le ilgisi olmadığını açıklamaya çalışmakta ve af dilemektedir. O gecenin sabahında yaşananlar anne ve kızın karanlık ilişkisini net bir şekilde açıklamaktadır. O sabah önce Pato kalkmış ve mutfığa Mag’in yanına gelmiştir. Mag adeta şok olmuştur. Maureen, sütyen ve kombinezonla mutfığa gelip Pato’nun kucağına oturup açık saçık imalarda bulunur. Mag, Maureen’in davranışını kendisine bir meydan okuma olarak algılamıştır. Bu noktadan sonra Mag, Maureen’nin mutlu olma ihtimalinden öç alır gibi, Maureen’in ruh hastalıkları merkezinde yattığını söyler. Amacı, Pato’nun gözünde Maureen’i küçük düşürmektir. Ardından yanık elini göstererek Maureen’nin kızartma yağıyla kendisini yaktığını söyler. Fakat Maureen, annesini huysuz bir bunak olarak tanıttığından Mag’in iddiası inanadırıncı olmaktan uzaktır. Anne ve kız arasındaki yansıtma o denli kuvvetlidir ki problemin hangisinde olduğunu çözmek oldukça güçtür. Zaten karanlık ikizlerin gölgelerini birbirlerine yansıtmaları, iki tarafın davranışlarının sürekli el değiştirmesi sonucunu doğurmaktadır.

Othello ve Iago'dan hatırlanacağı üzere, iki adam adım adım birbirlerine dönüşürler ve bir süre sonra aralarında fark kalmaz. Burada da Maureen ve Mag arasındaki durum aynıdır. Taraflardan biri vardiyalı olarak baskınlaşır ve hangisinin problemli olduğunu konusunda karar vermeyi zorlaştırır.

Maureen şikayet etse bile ahlakçılığını annesinden almıştır. Ayrıca annesinin kızına karşı sahiplenici değil aksine reddeden ve eleştiren bir tavır içinde olması, Maureen'in güvensiz ve karşı cinsle bütünleşmekle ilgili, samimi olmayan bir istek içinde olmasına yol açmıştır. "Ailelerin beğenmeyip reddettiği şeyler bir süre sonra çocuğun reddettiği şeylere dönüşür" (Zweig, 1991: 47-48). Mag'in, genç kızların erkeklerle ilişki yaşamaması gerektiğini söylemesi bu duruma örnektir. Maureen kırk yaşındadır ve bakiredir. Mag, Maureen'nin kimsesizliğinden rahatsız değildir çünkü Maureen'nin aşık olması, sevdiği erkekle gidip Mag'i yalnız bırakması anlamına gelmektedir. Mag'in kadın erkek ilişkisiyle ilgili tutuculuğu, Maureen'in kendini ve bedenini sevmemesine yol açmış ve güvensiz bir kadın olarak yetişmesine sebep olmuştur. Maureen bu yüzden, Pato'yla ilişkisinin tamamlanamamasının faturasını kendi bedenine kesmiştir. Pato'nun kaldığı gecenin sabahı, mutfakta annesiyle ilgili tüm gariplikleri ortaya saçmıştır. Maureen'nin bir süre akıl hastanesinde yattığı, kızgın yağla Mag'in elini yakması gibi olaylar konuşulmuş, iç çamaşırlarını mutfak lavabosunda yıkadığını söylemesi, Mag'in idrarını mutfak lavabosuna dökmesine tuz biber olmuştur. Sanki yatağın dışında da iki kadın el ele verip Pato'yu iğrendirmek için harekete geçmiştir. Fakat Pato, bunlara rağmen kararlı olduğunu, Maureen için yazdığı mektupta göstermiştir.

Anne Mag'in, Leenane'deki yalnız hayatının bedelini küçük kızı Maureen'e yansıtan bir kadın olduğu söylenebilir. Harville Hendrix, "çocukların içgüdüsel olarak, ebeveynlerin kendi kendilerine tanıdığı özgürlükleri ve zevkleri gözlemlediğini" (1991: 50) ifade etmiştir. Hendrix, aileler tarafından yaratılan ortamın, çocukların kendilerini gerçekleştirmek için örnek aldığı şeyleri oluşturduğunu, ego'nun geliştiği yerin ev olduğunu söylemiştir. Hendrix'e göre iyi kötü ayrımı evde yapılır ve birey kendi için

oluşturduğu egosu ve aile etkisiyle bastırıldığı gölgesiyle topluma karışır. Gölgenin imgeleştirdiği diğer tüm durumlarda olduğu gibi uygun birini ya da birşeyi bulduğunda gölgesini oraya yansıtır. Burada Maureen'in ruh hastalığı geçirmesinin sebebi, Londra'ya gitmeden önce Leenane'de annesiyle yaşadığı hayat da olabilir.

Pato'nun kardeşi Ray, mektubu getirdiğinde yıllar önce kamçılı top oynarken, Mag'in tarlasına düşen topu çok yalvarmalarına rağmen Maureen'nin onlara vermediğinden yakınır. Maureen'nin kaçığın teki olduğunu söyler. Maureen'in davranışlarının pek normal olmadığını düşündürür. Ablaları evlenen Maureen, Mag için bir garantidir. Eşi olmayan Mag, kendisine bakacak birine ihtiyaç duyar. Fakat Mag'de bu ihtiyacının ötesinde bir anne kıskançlığı gözlemlenir. Kızının hayatta sahip olma ihtimali olan şeyleri yok etmek konusunda bir eğilimi vardır. Kim Chernin, *The Underside Of the Mother-Daughter Relationship* adlı makalesinde, “annelerin çoğunlukla, kızlarının yaşamın başında yeni bir dünyaya yelken açması ve bu dünyada elde edebileceği sayısız fırsatla ilgili yoğun bir kıskançlık içinde olduğu” (1990: 54-58) fikrini savunmaktadır. Örneğin Mag'in Pato'yla olan sahnede, Maureen'in tımarhanede yattığını ve söylemesi ve Maureen'nin sorumluluğunu almak zorunda olduğunu söyleyerek ilişkilerini sabote etmesi buna örnektir. Maureen'nin hayatında daha iyi şeylerin olmasını umduğunu söylemek Mag için zordur. Fakat yine de madem iddia ettiği gibi Maureen'le ilgilenmek zorundadır, o zaman Maureen de istediği zaman çekip gitme hakkına sahip değildir.

Oyunun sonunda Ray'in Pato'dan getirdiği mektubu ocakta yakan Mag, Maureen'i Pato'yla ilişkisinin ne halde olduğunu sorarak sıkıştırır. Maureen'in hala bakire olduğunu bilmektedir ve Maureen'in yalanlarını keyifle izlemektedir. Maureen, annesinde bir gariplik olduğunu sezer. Her zamankine göre daha anlayışlı ve uysaldır. Bu tavır bile birbirinin gölgesi olmuş kadınların ilişkisinde dengeyi bozmaktadır. Çatışma nefretle sürmek zorundadır çünkü, birbirlerine muhtaçtırlar. Fakat Maureen, Mag'in birşeyler bildiğini anlar, kızgın yağ dökerek Mag'i konuşturur. Pato'nun onunla Amerika'ya gelmesini istediğini duyunca üzerini değiştirip istasyona koşar. Son

sahnede Mag'in her zaman oturduğu sallanan sandalyede kıpırtısız oturduğu görülür. Maureen, kendi kendine uzun bir konuşma yapar. Pato'yla konuşmasını onun yerine de konuşarak seslendirir. Fakat bir süre sonra Mag, sandalyede yana doğru düşer. Kafatası kırılmış kanlar içindedir. Ölmüştür.

Son sahnede Ray gelmiştir. Sohbet ederler. Mag'in cenazesinden gelen Maureen, rahatlamıştır. Annesinin yediği yulaf ezmeleri ve çorbaları ocakta yakmaktadır. Ray, Maureen'nin Pato'yla istasyonda görüştüğünü söylemesi üzerine bir terslik olduğunu anlar ve abisinin taksiyle gittiğini ve Amerika'da evlenmek üzere olduğunu söyler. Maureen şok olmuştur. Pato'yla hiç konuşmadığı anlaşılır. Herşeyi kendi kafasında yaşamıştır. Annesini öldürmüştür. Kafası hala karışıktır. Ray onu yalnız bıraktığında annesinin sandalyesine oturur ve onun gibi radyonun sesini açar. Maureen oyunun sonunda dönüşümünü tamamlamış annesi olmuştur. İki kadın hayattan beklentilerini, yetersizliklerini, nefretlerini birbirlerine yansıtarak yaşamışlardır. Maureen, gölgesi olan annesinin, ona ve yaşantısına verdiği zararı onunla yüzleşerek görmek yerine onu öldürmüştür. Daha korkunç olanı gölgesine dönüşmüştür. Hayatını değiştirmek için bir fırsat olan Pato'yu güvensizlikleri yüzünden hayatından itmiş ve gölgesinin yardımıyla onu kaybetmiştir. Zaten Maureen, hayatındaki son şansı kaybettiğini bilerek annesini öldürmüştür. Kendi kendine konuştuğu sahnede Pato'nun çoktan gittiğinin farkındadır. Sadece aklı ona oyunlar oynamaktadır. Sık rastlanabilecek bu tip anne kız ilişkisi tam anlamıyla kaynağı annelerde olan bir gölge yansıtma biçimidir. Bir süre sonra annelerden alıp kızlarının da sahip çıktığı patolojik bir ilişkiye dönüşmektedir.

Bu çalışmada son olarak Anthony Horowitz'in dilimize *Ermişler ya da Günahkarlar* olarak çevirilen *MindGame* adlı oyunu, karanlık ikiz başlığında gölgenin örneklerinden biridir. Hatta oyunun, insanın gölgesiyle doğrudan mücadelesini birinci anlamıyla anlatan hikayesi, *Ermişler ya da Günahkarlar*'ı bu çalışma bağlamında vazgeçilmez bir modern örnek yapmaktadır. *Ermişler ya da Günahkarlar* aksiyon olarak, asıl gerçek ve görünen karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Oyunun bu karşıtlık

üzerinden, insanın bastırıldığı gölgesini farketmesi ve bu gölgeyle yüzleşmesini anlatmayı önceleyen bir hikayesi vardır. Olayların görüldüğü gibi olmadığı, gerilimin okuyucuyu sürpriz bir sona taşıdığı oyun, modern bir kara komedidir.

Ermişler ve Günahkarlar'da görünen, Mark Styler adlı bir cinayet romanı yazarının, Suffolk'ta bir akıl hastanesine gelip, hakkında kitap yazmak istediği seri katil Easterman'le röportaj yapmak istemesidir. Bu amacını gerçekleştirmek için de Dr. Farquhar ve hemşiresi Plimpton'ı ikna etmesi gerekmektedir. Bu süreçte de Dr. Farquhar olarak tanıdığımız kişinin, hastanedeki diğer akıl hastalarıyla hastaneyi ele geçirerek gerçek Dr. Farquhar'ı öldüren Easterman olduğu ortaya çıkar. Okuyucu, bu sürpriz gerçeğe baş başayken, oyundaki asıl gerçeği öğrenir. İkinci perdenin sonuna gelirken, aslında sahnede yaşanan olayın iki uzman doktor tarafından yürütülen bir psiko-drama seansı olduğu, yazar Styler olarak bilinen karakterin de gerçek Easterman olduğunu öğreniriz. Hemşire Plimpton Dr. Farquhar, Dr. Farquhar da Dr. Karel Ennis'tir. Ennis, uzun yıllardan beri psiko-drama yöntemini geliştiren psikiyatrist, Jacob Levy Moreno'nun tekniğiyle, hastanedeki hastaların karanlık eğilimlerinin nedenlerini ortaya çıkarmaya ve onları yaptıkları eylemlere iten motivasyonları ortaya koymaya çalışmaktadır.

Mark Styler adlı bir roman yazarı olmayı seçen Easterman, bir seri katildir. Babasını arabayla defalarca ezerek öldürmüş, annesini öldürdükten sonra kafasını kesmiştir. Easterman, yakalanıp akıl hastanesine konduktan sonra, uzun yıllar doktorlarıyla konuşmayı reddetmiş, kendini hücrelerine kapatmıştır. Dr. Karel Ennis, diğer birçok hastaya uyguladığı gibi, psiko-drama yöntemiyle Easterman'ın kendisiyle yüzleşmesi için bu oyunu kurgulamıştır. Tabii Easterman'ın gölgesiyle yüzleşmesi gerekmektedir.

Easterman'ın kendisi için seçtiği rol, bir roman yazarıdır. Styler sohbet sırasında birçok bestseller kitaba imza attığını anlatır. Bu kitaplar arasında seri katillerin yaşam öyküleri vardır. Easterman Can Alanlar: Dokuz Seri katilin İç Dünyası adlı bir

kitap yazdığını söyledikten sonra, Dr. Ennis'in Easterman'e, cinayet işlemesine sebep olan şeytani eğilimleriyle yüzleşmesi için baskı yapmaya başlar. Dr. Ennis, ustalıklı Easterman'i konuşturmaya başlar. Styler, uzun süre susmuş bir katil olarak, arkasına saklandığı yazar karakteri sayesinde, karanlık yanlarıyla yavaş yavaş yüzleşmeye başlar:

FARQUHAR: Bir şeyi gerçekten çok merak ediyorum, Bay Styler. O kitapları neden yazdınız? Bu insanlar sizi neden ilgilendiriyor?

STYLER: Şey, sanırım insanlığın bir yönünü yansıtmaya çalışıyorum; iyi ile kötü arasındaki ilişkiyi. Evet, işin özü bu. İnsanların büyük iyilikler yapabilecekleri gibi, aşırı kötülük yapmaya da eğilimli olduklarını ortaya koymak.

FARQUHAR: Ermişler ya da günahkarlar.

STYLER: Aynen öyle.

FARQUHAR: Ama ikisi de aşırı uçlardaki davranışlar.

STYLER: Bir yazarı da aşırı uçlardaki insan davranışları ilgilendirir; insan doğasını ortaya koymanın yolu budur (Horowitz, 2005: 14-15).

Dr. Ennis ve Easterman arasındaki diyaloglar oyunun sonuna kadar iyilik ve kötülüğün ne olduğu üzerinden şekillenmektedir. İki taraf da kendi bakış açılarından iyilik ve özellikle de kötülüğün tanımını tekrar tekrar yapmaktadırlar. Gölge, iyilik ve kötülüğün psikolojik tanımlarıyla doğrudan ilişkilidir. Jung, bu konuda kendi yaklaşımını şöyle ortaya koymuştur:

“Mesele iyilik ve kötülük olunca, terapist her ne kadar sadece kişinin hakikati olduğu gibi algıladığını umsa da hiçbir zaman emin olamaz [...] Ama ben deneysel bir duruşu benimsedim diye bu, benim iyi ve kötüyü kavramsal olarak göreceleştirdiğim anlamına gelmemektedir. Açıkça anlıyorum ki: bu kötülüktür, fakat paradoks, gelişimin bu istisnai aşamasında, bu istisnai durumdaki bu istisnai kişi için bunun iyi olmasıdır” (1970: 76).

Jung'un bu yaklaşımı, Dr. Ennis ve Easterman arasında, esas oyunun ortaya çıkmasından önce geçen yukarıdaki konuşmada izlenebilir. Easterman, iyi olan ve kötü

olan arasındaki fark üzerine düşünmüş ya da o an düşünmektedir. Zaten Dr. Ennis de Easterman'ın, kendi içinde bu tahlili yapması için onu yönlendirmeye çalışmaktadır. Easterman bir katil olarak kötü olarak kabul edilen istisnai bir kişi olarak, böyle olmasının istisnai sebepleriyle yüzleştiği böylesi bir istisnai durumda iyi olarak kabul edilebilecektir. Zaten Dr. Ennis de Easterman'ı, etik ve ahlaki değerler değil, psikolojik kriterler üzerinden değerlendirmeye ve özgürleştirmeye çalışmaktadır. İskoç Psikiyatrist Ronnie Laing'in "Delilik ille de çöküş olmak zorunda değil. Bir çıkış da olabilir" (2005: 8) sözünü kullanan Dr. Ennis, karşısındaki kişiyi, melek ya da canavar kategorisine koymadığını, aksine onları hukuki cezalandırmanın sınırları içinde ruhsal özgürlükle buluşturmayı istediğini söylemektedir. Öyleyse, oyundaki iyi kötü tanımı da dinsel ya da metafizik yaklaşımların sınırlarının dışında kalmaktadır. Karanlık ikizinin esiri olan Easterman, gölgesiyle yüzleşmeye çalışmaktadır.

Easterman'nin seçtiği Styler karakteri, personaya bir örnektir. Easterman, katil olmasının sebeplerini anlatarak meşrulaştıracak bir evren yaratmıştır. Yarattığı bu evrenin yöneticisinin bir yazar olması da ilginçtir. Çünkü bilindiği üzere, arketipler önce mitlerde, sonra da tekrar tekrar yaratılan hikayelerde belli imgeler olarak kendilerini göstermektedir. İnsanlar, kendilerinde görmek istemedikleri ve bastırdıkları şeyleri, bu hikayelerdeki karakterler üzerinden sağaltarak katarsisi yaşayıp, Jung'un öngördüğü dengelenme haline ulaşmaktadırlar. Bu yüzden Easterman, Dr. Ennis ona neden sürekli caniler hakkında kitap yazmak istediğini sorduğunda tiyatro, edebiyat ve sinema karakterlerinden örneklerle sebebini açıkladığı bir cevap vermektedir:

STYLER: "Kusura bakmayın ama, biraz tepeden bakıyorsunuz gibi geldi bana, Doktor Farquhar. Chaucer'dan Milton'a, hatta Shakespeare'e kadar, birçok yazar için kötülük cazip bir konu olmuştur. Iago'yu düşünün, ya da Lucifer'i. Moriarty'yi ve Darth Vader'ı da unutmayın. Bu insanlar bizim için caziptir, çünkü onlar bir parçamızı temsil ederler. Ruhumuzun karanlık yanındır, sözü edilmeyen kısmıdır onlar. Onlara ihtiyacımız var, çünkü bizi temsil ederek, dolaylı da olsa, kurtlarımızı dökmemize yararlar; bu yüzden de onlara müteşekkir oluruz. Karıdeşen Jack'i düşünün. Dünyanın tüm çocukları Karın deşen Jack ile büyürler. Turistler Londra'ya gelip onun yürüdüğü yerlerde yürümekten bir tür zevk alırlar. Hakkında kaç kitap yazıldı, kaç film çekildi, bir

fikriniz var mı? Karındaşen Jack müzikalleri bile yapıldı! Ve bu adam kadınları göbeklerinden bıçaklıyordu! Gırtlaklarını öylesine vahşice kesiyordu ki, başlarını gövdelerinden ayırıyordu neredeyse. İç organlarını çıkarıyor, muhtemelen bir kısmını da hatıra diye evine götürüyordu. Şimdi söyleyin bana: Jack alçağın biri mi yoksa kahraman mı? Ermiş mi yoksa günahkar mı? Bu yanıt belki “ikisi de değil” olmalıdır. Belki bambaşka bir şeydir; aklımızın fazla ermediği bir şey. Adını duyduğumuzda içimizden iğrenmek gelmiyor. Oysa iğrenmemiz gerekirdi. Nefret de etmiyoruz. Bir tür heyecan hissediyoruz” (2005: 30).

Easterman, gölgenin hem bastırılan hem de en çok ilgi çeken şey olduğunu anlatmaktadır. Sözlerinde Othello’nun karanlık ikizi Iago’yu da anmaktadır. Kendi gölgesiyle, Dr. Ennis’e yaptığı açıklamalar sayesinde iletişim kurmaya başlamıştır. Her daim düzgün davranıp, hayatındaki kişilerin beklentileri doğrultusunda yaşamaya çalışan insanların, doğru davranan ve kusursuz karakterler görmeye tahammülleri yoktur. Aksine insanlar, saklı köşelerde saklanmış gölgelerinin, başka bedenlerde imgeleşen hallerine doğru çekilirler. Bir katilin eylemleri ve motivasyonları ilgi çekicidir. Kendisi gibi bir insanın, korkunç şeyler yapabilme sınırına nasıl geldiğini merak eden insan, merakla izlediği bu kişiler sayesinde kendi ruhsal limitlerini de farketmektedir. Yukarıdaki alıntıda bahsi geçen tüm karakterler kötü olarak bilinmektedir. Oysa onlar, onları yaratan kişinin bazen kendi ruhunda bazen de kolektifin ruhunda bulunan ama reddedilen gölgelerden ibarettir. Kötülük, aslında insanlara bu yapıntı karakterler kadar yakındır.

Dr. Ennis’in Easterman’le oynadığı oyun ilerledikçe Easterman kendini daha rahat ifade etmeye başlar. Hemşire Plimpton, yani Dr. Farquhar, Styler yani Easterman’i, Easterman’i görme ve onunla konuşma konusunda ısrar etmemesini söyler. Onun diğer hastalardan çok farklı olduğunu söyler. “Lütfen beni dinleyin Bay Styler. Easterman canavarın tekidir. Buradaki hastalar gibi deli değildir o. O habistir. Ne yaptığının farkındadır ve bundan da zevk alır.” (2005: 37). Dr. Farquhar bu sözleri, Easterman’ın kendisiyle ilgili uyanış yaşaması içindir. Easterman bir canavardır. Ya da içinde bir canavar ikizle yaşamaktadır. Bununla yüzleşmediği sürece bu seanslardan sonuç almak imkansız olacaktır. Jung, gölgeyi tanımladığı ifadelerinden birinde, insanın

gölgesinin hayvani doğasına vurgu yapmıştır. “İçimizdeki hayvan, bastırılarak bilincimizden ayrıldığında, büyük bir güçle, oldukça kontrolsüz ve dengesiz biçimde kolayca ortaya çıkabilir. İçimizdeki bu hayvan, kaynağı olan bilinçdışına itildiğinden, bir canavara dönüşebilir” (Jung, 1970: 31-32). Easterman ve hikayelerini yazdığını iddia ettiği diğer katiller için durum, Jung’un tarifindeki gibi olabilir. Bastırılan özellikler her zaman kişinin kendisiyle sınırlı kalmak zorunda olmayabilir. Özellikle kontrol edilemeyen şiddet eğilimlerinin, bu eğilimleri yok sayan kişiyi bir canavara dönüştürebildiği anlaşılmaktadır.

Horowitz’in bir katilin, iç yolculuğa çıkıp gölgesiyle yüzleşmesini anlatma şekli oldukça sürükleyicidir. Dr. Ennis ve Dr. Farquhar’ın, Easterman’e adım adım sordukları sorular, hem heyecanı tırmandırmakta hem de Easterman’in yavaş yavaş içindeki karanlık ikizine yaklaşmasını sağlamaktadır. Easterman’in Styler olarak, Easterman hakkında geliştirdiği fikirler, aslında kendisine ait olan özelliklerdir. Örneğin Easterman, Styler’a göre eşcinseldir. Dr. Ennis, Easterman’in eşcinsellikle ilgili varsayımını kullanarak tansiyonu tırmandırır. Styler’ı, uyduruk çıkarımları olan ucuz bir cinayet romanı yazarı olmakla itham eder. Bu hamle Easterman’in, Styler olarak Easterman’e ilgisini açıklamasını sağlar. Styler, Easterman’in annesini öldürdüğünü söyler. Bu da Easterman’in öldürdüğü komşusunun oğlunu kendine persona olarak seçmiş olduğunu düşündürür. “Kötülüğü mutlak değil ama fiziksel olarak telafi edilebilecek bir çarpıklık ya da bozukluk ya da suistimal olarak düşünmek mümkündür. Bu bozukluklar, bilinçdışı içeriklerin bilinçdışılığıyla yakından ilişkilidir. Gölge toplumsal normların bastırmaya zorladığı insan içgüdülerinin ikametgahıdır” (Dion, 2006: 43). Belki Easterman, bir eşcinsel olarak komşusunun oğluna karşı bastırmaya çalıştığı duygular beslemekteydi. Bu Jung’un sıkça örnek verdiği, yüzyıllarca Hristiyan ahlak anlayışının baskıladığı cinsel içgüdüdür. Cinsel tercihte bir çarpıklık olarak görülen eşcinsellik, toplum tarafından kötü olarak kabul edilen bir damardır. Bu gerçeklik de Easterman’in aşağılık duygusunu besleyen bir etmen olmuştur.

Gölgeyle yüzleşme sırasında, içindeki karanlık ikizinin seçimleriyle yüzleşmeye çalışan Easterman, ruhundaki iki uç arasında salınmaya devam etmektedir. “Birey, her iki karşıtlığı da içeren bir bütündür ve sadece erdemli tarafı yaşamasına izin vermeyen bir gölgeye sahiptir [...] fakat bu bütünlük insanın umarsızca kötülüğün uçurumuna gitmesini de engelleyecektir” (Bertine, 1967: 253). Easterman da bu iki uçtaki ruh halini anlamak zorundadır. Bu sebeple Dr. Ennis, Easterman’e deliliğin nasıl bir his olduğunu anlatmayı bahane ederek deli gömleği giydirip, onu ajite etmeye çalışır ve başarılı olur. Şimdi sıra çok korkan ve şaşırان Easterman’ın, Dr. Farquhar olarak konuştuğu kişinin Easterman olduğunu öğrenmesine gelmiştir. Bu oyun oldukça yorucu ve şiddet doludur. Dr. Ennis Easterman’i Styler olarak vahşete ne kadar yakın olduğu konusunda ikna etmeye çalışır. Styler’in yaptığı çıkarımlar üzerinden Easterman’i manipüle eder. Easterman’in içindeki vahşi eğilimlerin delilik mi hainlik mi yoksa canilik mi olduğunu Easterman’in bulup söylemesi için onu zorlar. Dr. Ennis, Easterman olarak hayatını, babasının ona yaşattığı güvensizliğin sebeplerini anlatır. Bu kadar ayrıntı vermesi, Easterman’in gölgesine daha da yaklaştırmaktadır.

Tüm başlıklarda sıklıkla tekrar edilen, gölgeyle yüzleşmenin oldukça zor bir süreç olduğuydu. Ayrıca, tek bir durumda bu yüzleşme gerçekleşse bile, kişi yaşam boyu, baskıladığı birçok şeyle yeni gölgeler oluşturma potansiyeline sahiptir. Easterman, sanatçı olma hayalinde yalnız bırakılmış bir gençtir. Babasının yeteneksiz olduğunu söylemesi, ardından sanat okulunda bir şans yakalayamaması onu oldukça etkilemiştir. Dünyada fark yaratan bir kişi olma hayali, onu olumlu yanları yerine vahşi yanlarına yönelmeye itmiştir. Özendiği caniler gibi olmayı seçmesi, psiko-drama seansında personasını Mark Styler adlı bir yazar olarak seçmesine sebep olmuştur. Styler adlı bu yazar, Easterman’in olmayı seçtiği canilerin hikayelerini anlatmaya değer bulan bir yazardır. Anlatılmaya değer bu hikayelerden biri de kendi hikayesidir. Ayrıca, Easterman hakkında yazacağını iddia ettiği kitabın, BBC’nin ilgisini çekebilecek kalitede olduğunu da düşünmektedir. Aynı şekilde, karısı hakkında yazdığı kitabın haklarını Hollywood’a sattıklarını ve Quentin Tarantino’nun bu hikayeyle ilgilendiğini

de iddia etmektedir. Bu durum, gençliğinde sanatçı olmak için yeterince yetenekli olmadığı düşünülen birinin, öyle olduğunu düşündüğü ve buna inandığı bir evren yaratmasıdır. Örneğin Hemşire Plimpton rolündeki Dr. Farquhar, yazdığı kitaplardan birini okuduğunu, ama oldukça dehşet verici olduğu için hiç beğenmediğini söyler. İki doktor, belli noktalarda Easterman'ın hassasiyetini bildikleri için onu kışkırtmaya çalışırlar.

Fakat Easterman, belki de sandığı kadar vahşi değildir. O yüzden kendisiyle yüzleşme konusunda bu kadar zorlanmaktadır. Gölgesi öyle derinlere itilmiştir ki, onu çıkarmak için zahmetli bir senaryoya ihtiyaç duyulmuştur. Dr. Ennis, Easterman hakkında araştırma yaptığını söyleyen Styler'a "Biz neyiz bay Styler ve başkaları bizi nasıl görüyor?" (2005: 31) diye sorar. Zaten Easterman'ın de cevaplama gereken soru budur. Hatta oyunun sorduğu sorunun da bu olduğu söylenebilir. Jung, psikolojinin iyi ve kötünün doğası üzerine metafizik yargılarda bulunamayacağını ancak ikisini de iyi ve kötünün sadece ilişkilerle ilgili yargılar olarak kabul edildiği insan zihninin penceresinden görmesi gerektiğini ifade etmiştir (1959: 97). O halde Dr. Ennis'e sorduğu soruda şöyle bir başka boyut olabilir. İnsanlar, belli sınırlara dayanmadan birbirlerini iyi kötü, melek şeytan olarak değil, birbirine göre daha iyi ya da kötü olan sıfatlarla tanımlamaktadırlar.

Easterman de toplumsal ve ahlaki normlara göre cani ya da canavar olarak tanımlanmıştır. Easterman'ın yapması gereken, kendisini bu normlar içinde değerlendirmek ve gölgesini kabullenmek olacaktır. "Psikoloji yalnızca, insanın özgür eylemlerine dayandırılabilir ahlaki kötülüklerle ilgilidir" (Vardy, 1997: 54). Yapmakta irade olarak özgür olunan, fakat toplumsal ve ahlaki olarak kötü olan eylemler, tam da gölgenin inşasına yardımcı olan şeylerdir. Toplumun beğenmediklerinden oluşan kişisel gölge, toplumu toplum için kötü olanla vurabilir. Bu da Easterman'de olduğu gibi, cinayet işlerken özgür iradesini kullanabileceğini düşünen bir insan olarak ortaya çıkabilir. Murray Stein, "Aslında kötülük, bir hareketi ya da düşünceyi bir başkasının kötü olarak tanımlamasıyla vücut bulmaktadır" (1995: 7)

diyerek Easterman'ın eylemlerinin toplum iradesinde kötü kabul edildiğini anlamasının da zorunluluğunu hatırlatmaktadır.

Oyun boyunca yaşanan süreç, Plimpton rolündeki Dr. Farquhar'ın Easterman'e bir kurban gibi sunulmasıyla sona yaklaşmaktadır. Easterman'ın kullandığı, doğrama, yakarak yok etme ya da boğma gibi eylemleri Easterman'a hatırlatarak ondan Plimpton'ı öldürmesi istenmektedir. Bu yolla, içindeki canı duygular tetiklenecek, Easterman bir katil olduğunu anlayacaktır. Plimpton'ı torbayla boğarak öldürdüğünü sanan Easterman için oyunun sonudur. Dr. Ennis neler hissettiğini sorduğunda karşısında mutlu ve yaptığından tatmin olmuş bir Easterman bulamaz. Dr. Ennis'in gerçek Easterman'ın kendisi olduğunu Easterman'a söyler. Bu duruma anlam veremeyen Easterman, bir oyunun içinde tuzağa düşürüldüğünü ve Styler olduğunu iddia etmeye devam eder. Seanstan oldukça etkilenen Easterman, kendi gerçekliğinin sarsıntıya uğradığını farketmiş ve içine kapanmıştır. Dr. Ennis ve Dr. Farquhar, kendi aralarında seans ve yöntem hakkında konuşurken Easterman kendi gerçekliği içinde kalmıştır. Hala Styler olduğunu düşünen Easterman “Merhaba! Ben Mark Styler” (2005: 90) der ve sonra cenin pozisyonunda sallanmaya başlar. Gölgeyle yüzleşme bağlamında Easterman'ın bu seans içinde bireyleşme sürecine dahil olduğunu söylemek kolay değildir. Hatta Easterman olarak kişiliğini dahi sahiplenmemesi gölgesiyle yüzleşmediğinin kanıtıdır. Ya da bir an için gölgesini gördüğünde yaşadığı şok ve korku, Easterman'ı yeniden kendi personasına hapsedmiştir. Jung'un öğrencilerinden Eleanor Bertine insanın gölgesini ortaya çıkarmanın sonuçlarını şöyle açıklamıştır:

“İnsanın ızdırabını hafifletme arzusu, özünde öylesine bir iyilik öylesine gerekli bir erdemdir ki, hiçbir düzgün bir insan bu arzu olmaksızın var olamaz. Yine de bunu tam anlamıyla gerçekleştirmek zor kullanmadan ve kötülük olmaksızın uygulanamaz. Yeryüzünde bir cennet yaratmak, sürekli bir cehennem üretmeye neden olmaktadır” (1967: 246).

Bertine'in tarifi, sürecin zorluğunu ortaya koyduğu gibi aynı zamanda, sürecin kişi için bir çeşit cehenneme dönüşebileceğinin göstergesidir. Kimliğini kabul etmeyen Easterman, Styler olarak kalıp, o korkunç şeyleri kendisinin yapmadığı bir yapay evreni

tercih etmiştir. Gölgesiyle, bireyleşme sürecinin öngördüğü şekilde yüzleşmeyen Easterman, kendisine ait olan ve uzun süredir bastırarak unuttuğu gölgesini gördüğünde onu Prospero'nun Caliban'ı sahiplendiği gibi sahiplenmek yerine içine kapanmıştır. Fakat Othello gibi kendini gölgesine teslim etmeyi de seçmemiştir. Çünkü Easterman'ın Prospero ve Othello'da farkı, içindeki karanlık ikizini oluşturan gölgesini bir başkasına yansıtmak yerine kendi içinde yaşamasıdır. Styler olarak edebiyat ve sinemadan verdiği kötü karakter örneklerinden biri olan Othello'nun karanlık ikizi Iago'yla bile benzerliği yoktur. Zaten Easterman, Prospero Caliban, Othello Iago ya da Maureen ve Mag arasındaki ilişkiye benzer bir ilişki içinde değildir. Kendi yaşantısında ailesini ve ilk kız arkadaşını öldürmüştür. Kötülüğü en ilkel haliyle ve kendi iradesiyle seçmiştir. Yaşamdaki tatminsizliği diğer insanlara ödetmiştir. Gölgesini, karanlık ikizine yansıtan karakterler Othello, Prospero ve Mag'in yukarıda Bertine'in söylediği gibi gölge yanlarıyla yüzleşme sürecinde ne kadar zorlandıkları görülmüştür. Bu örneklerden yalnızca Prospero gölgesi Caliban'ı sahiplenerek bireyleşme sürecini tamamlamayı başarabilmiştir.

SONUÇ

En genel anlamıyla edebi yorum, metinleri yazarları ya da içerikleri bağlamında analiz etmek, yorumlamak ve farklı açılardan anlamlandırmaya çalışmak olarak tanımlanabilir. Metinleri farklı açılardan yorumlanabilir kılan, okuyucusunun ruh ve zihin dünyasında farklı çağrışım alanları yaratmasıdır. Metinlerin okuyucusuyla özel bir ilişki kurduğunu da söylenebilmektedir. Metnin yazılmasının ortada olan temel ereği dışında, farklı kavramlar ışığında metni tekrar okumak mümkündür. Çünkü her kişi farklı bir birikim, bakış açısı ve anlama kabiliyetine sahiptir. Bu farklılık, metni yorumlarken sonsuz anlam çeşitliliği yaratmaktadır. Bu anlam çeşitliliğinin her seferinde isabetli yorumlara ulaşması beklenmese de, yorum zenginliği bakımından oldukça yaratıcıdır. Ayrıca metni yorumlamak için yardım alınacak yan kavram da kendi derinliği ve katmanlarıyla bağlantılı olarak analizde farklı kapılar açmaya kadirdir.

Arketipsel eleştiri yöntemi, hem yazarın metni oluşturma, hem de okuyucunun değerlendirme süreçlerini kolektif bilinçdışıyla ilişkilendiren bir analiz yöntemidir. Carl Gustave Jung'un Kolektif Bilinçdışı ve Arketip Kuramını temel alan Arketipsel Eleştiri yöntemi, insanlığın kolektif bir hafızayı paylaştığı kabulüne dayanmaktadır. Yöntem, metinleri tekrar eden mitler ve arketiplere odaklanarak yorumlamayı hedeflemektedir. Bezen de tek bir arketipin izini farklı metinlerde sürmekte, farklı metinlerde ne şekilde imgeleştirdiğini analiz etmektedir. Jungçu arketipsel eleştiri, sembolik özellikleri olan bir sanat eserinin toplumun yaşamında neyi temsil ettiği sorusuna cevap aramaktadır. Aynı zamanda eserin ruhsal bir öneminin olup olmadığını anlamaya çalışmaktadır.

Arketipsel eleştirinin, metinlerde izlediği bireyleşme süreci sayesinde gerçekleşen dengelenme, Jung'un insanın sadece kendisiyle değil kolektifle de uyumlu bir halde olmasını gerektirmektedir. Bilincin yani egonun baskısı altında kalan benlik, ancak gölgeyle yüzleşerek ulaşılacak bir tamamlanma ve bütüne ulaşma halidir. Bireyleşme sürecinin merkezindeki ego benlik çatışması, tiyatro metinlerindeki çatışma bağlamında önemlidir. Jung, yaşamın tek gerçeği olan çatışmanın gerekli ve sağlıklı

olduğunu düşünmüştür. Kişi ancak bu çatışmanın dengelenmesiyle tek taraflılıktan kurtulacaktır. Tiyatro metinlerinde de çatışmanın sonunda bir dengelenmeye ulaşması beklenmektedir. Hayatın belli bir kesitini okunmaya ya da izlenmeye değer bir çatışma çevresinde sunan metin, çözümü de beraberinde getirmelidir. İşte tiyatro okuyucusu ya da izleyicisinin oyunun sonunda yaşadığı katarsis, bireyleşme sürecinin hedefindeki dengelenmeyle aynıdır. Dolayısıyla oyunun, izleyicisiyle ortaklık kurduğu nasıl bir farkındalık ve dengelenme yarattığı önemlidir.

Gölge, kolektif bilinçdışının anima, animus ve benlik gibi başlıca dinamiklerindendir. Bu üç dinamik, bireyleşme sürecinin temel taşlarıdır. Bireyleşme süreci, kişinin gölge yanlarıyla yüzleşmesiyle başlayan zorlu bir süreçtir. Kişi bastırdığı ya da uzun zaman görmezden geldiği özelliklerinin farkına vararak tek taraflı bir ruhsal durumdan kurtulmaktadır. Bu da hayatın içinde temel olarak bulunan karşıtlıklar bağlamında kişinin ruhsal olarak dengelenmesine yardımcı olmaktadır. Bireyleşme süreci metinlerde açık şekilde görülmeyebilir. Bu süreç, sembolik olarak metinlerde saklı olabilir. Bireyleşme sürecinin bilinçdışı olması sebebiyle, kahramanın bilinçli şekilde bir bütünlüğe ulaşmayı hedeflediği de görülmeyebilir. Arketipsel eleştiri metinleri sembolik ve arketipsel boyuta taşıyarak, oyunda bireyleşme sürecinin hangi şekillerde yaşandığını ya da yaşanabileceğini ortaya koymakta, kahramanın bireyleşme sürecinin ilk adımı olan gölgeyle yüzleşmeyi başarıp başaramadığını anlamaktadır.

Merkeze alınan gölge, içeriği ve işlevi bakımından bastırılmış, bilinmeyen ya da farkına varılamamış öğelerle ilişkili olduğundan, çok çeşitli şekillerde imgeleşmektedir. Jung, gölgeyi kişisel, kolektif ve arketipsel gölge olmak üzere üç gruba ayırmıştır. Dolayısıyla tiyatro metinleri incelenirken, bu üç grubun özellikleri göz önünde bulundurularak dört ayrı başlıkta gölgenin analizi yapılmıştır. Seçilen metinlerde gölgenin nasıl imgeleştiği ya da kişileştiği incelenirken, odaklanılan karakterlerin gölgeleriyle yüzleşip yüzleşemedikleri ve bu durumun sebepleri de anlaşılmaya çalışılmıştır. Çünkü çalışmanın başında, Jung'un bireyleşme yolculuğunun, kahramanın yolculuğuna benzediği ifade edilmişti. Karakterlerin, tıpkı diğer insanlar

gibi, sonsuz antagonist olarak kabul edilen gölgeyle farklı şekillerde ilişkilendikleri görülmektedir.

Gölge, biçim değiştiren ve gelişen bir arketiptir. Toplumsal süreç ve zamanın ruhu, öncelikle kolektif gölgeyi yaratıp beslediğinden, kişi de bu toplumsal gölgeden ayrı düşünülemez. Oyun yazarı kolektifle bir zamanı ve toplumu paylaşır. Bu paylaşım oyunun yaratım sürecinde etkili olur. Bu bağlamda oyunlar, yazıldığı dönemin tek taraflılığını gidermenin bir yoluna dönüşür. Karakterler, nasıl bir hikayenin içinde olurlarsa olsunlar, zamanın ruhuna atıfta bulunan bir çatışmanın ortasında bulurlar kendilerini. İşte Jung'un yaşamın merkezine oturttuğu bu karşıtlığın çözümünde gölge ile yüzleşme ilk adımdır.

Fakat bu noktada, Arketipsel eleştirinin bir çeşit benzerliğin peşinden giden metodu için sonuç bölümünde birkaç noktayı değinmek gerekmektedir. Umberto Eco, yorumlama ve eleştiri kavramlarını tartışmaya açmış bir yazardır. Bu tartışma, bu tezin birinci bölümünde Arketipsel eleştiri yöntemi, Jung'un bu yöntemle bakışı ve metnin anlamlarıyla ilgili başlıklara ilham olmuştur. Eco, genel olarak aralarındaki ilişki belirlenebildiği sürece benzerlikler bulmanın bir ölçütü olmadığını düşünmüştür. Fakat analogi mekanizmasının da harekete geçtikten sonra durdurması zor bir mekanizma olduğunu ifade etmiştir.

Eco'nun benzerlikler ve bu benzerliklerin yarattığı analogilerle ilgili bakış açısı, arketipler ve arketiplerin birbirlerine olan benzerliklerinin takibinde etkin bir mekanizmaya dönüşmektedir. Elbette bu mekanizma metinlerin, yorumlayıcının çağrışım evreni yüzünden, mutlak bir analogi dünyası gibi algılanmasının riskleri gözeterek işletilmelidir. Bu noktada çok bilinen ve üzerine yıllardır birçok şey söylenmiş metinleri yorumlarken gölge arketipi, kolektif bilinçdışındaki yeri ve bireyleşmedeki açık işlevi sayesinde yorumlamayı bir nebze olsun kolay ve ölçülü hale getiren bir özelliğe sahiptir. Metinler arasındaki benzerlikler gölgenin nasıl imgeleştiği ya da etkili olup olmadığı sorunsalı üzerinden arandığında, tüm hikayelerin temel

çatışmasının, kaynağı mitlere ve temel metinlere dayanan karşıtlık üzerine kurulduğu görülmektedir.

Tiyatro metinlerinin kuramsal bağlamda incelenecek parçalar oluşunun yanı sıra, aynı zamanda sahnelenmek üzere yazılmış edimsel yaratılar olduğu da açıktır. Mitlerin ritüeller vasıtasıyla edimsel bir anlatıya dönüştüğü fikri, tiyatro metinlerinin de tıpkı kökenlerindeki ritüeller gibi, insana kendisiyle ilgili hikayeyi anlattığını akla getirmektedir. Mitler, toplumların iyi kötü ayrımı üzerinden bir anlamda ahlaki eğitiminin bir parçası olagelmıştır. İnsanın, kolektif bilinçdışında onaylanan onaylanmayan karşıtlığı bağlamında karanlığa itip şeytanlaştırdığı gölge arketipi, en yalın haliyle bir düşünce iken, sahnelenen tiyatro metinleriyle tıpkı bir ritüel gibi, çağdaşları için öğretici, geliştirici ve bütünleştirici bir özelliğe bürünmektedir. Bu bütünlük, öncelikle dengelenmeyi ve tamamlanmayı içerirken son noktada ahlaki bir boyutu da beraberinde getirmektedir.

Toplumun iyiye yatkın özelliklerini besleyip bir ahlak normu oluşturmayı hedefleyen mitler, sonsuz bir döngüde birbirinden beslenen metinlerle bu işlevini sürdürmektedir. İyi kötü arasındaki denge, kişisel, kolektif ya da arketipsel gölgenin fark edilmesi ve ıslahı ile ilgilidir. Bu gölge de mitlerin içinde gizlidir. Gölge çoğu zaman yıkıcı bir içgüdü olarak var olmaktadır. Tiyatro kahramanı, yıkıcı içgüdüleri ve yıkıldıktan sonra benliğinin yeniden inşasına yardımcı olacak aydınlanma olmaksızın ayakta kalamayacaktır. Bu noktada kahramanın bireyleşme sürecinde hangi yıkıcı içgüdülerin peşinden gittiği ve bu yıkıcılığı dengeleyip dengeleyemediği de önem kazanmaktadır.

Metinlerdeki karakterler, hikaye içinde kendi mitlerini, tıpkı bir çocuk gibi en baştan adım adım kurgulamaktadır. Bu kurgulama esnasında, çoğu zaman yıkıcı ve nadirde olsa iyicil güçlerinin temsili olan gölgesini fark edip onunla yüzleşen karakterin işleri çoğu zaman yoluna girmektedir. Yazar, kolektif hafızadaki metinleri, yarattığı karakterin hizmetine sunar. Karakterin kendi mitini oluştururken benliğini ortaya

koymasına yardımcı olur. Mitler ve bu mitlerden türeyen tüm metinler, karaktere rehberlik etmek üzere yanibaşındadır. Asıl olan, yeni kurulan bu hikayenin ilk örneğinden ne aldığı ya da onun değiştirerek ortaya yeni ne koyduğudur. Bu açıdan bakıldığında tiyatro metinlerinin tıpkı insanlık komedyasındaki gibi, farklı isimler, farklı uzam ve zamanlarda aynı kolektif hafızayı paylaşan büyük bir aile olduğu fikri doğmaktadır. Bu fikir oldukça heyecan vericidir. Çünkü bir metnin kökenlerinden kopmadan, çevresiyle birlikte yeniden doğuşu, toplumların devamlılığının da bir göstergesidir. O halde tıpkı toplumların mitlerle kendi anlatılarını yaratmaları gibi, tiyatro da bu anlatılar rehberliğinde kendi arketiplerini yaratmaktadır. Bu arketipler sahnedeki ritüellerde tiyatronun mitlerini ete kemiğe büründürmektedir.

Aslında birçok farklı kavramın ışığında, metinler dünyasında analogiler tespit edilebilmesinin sebebi budur. Tiyatronun kendi arketipleri, araştırmacının bu analogilerin ister istemez peşinden gitmesini zorunlu kılmaktadır. Erdemli karakterler, anti kahramanlar, prensesler, kötü anneler, kibirli krallar, tutkular, acılar, özlemler ve daha birçok model ve duygu, bir metne kaynak olan arketip metnin anımsanmasına sebep olmaktadır. Anımsanan ilk örnek, insana aslında birbiriyle ilişkili koca bir dünyanın parçası olduğu hissini vermektedir. Böylelikle, insana hayatında rehberlik edecek hikayelere sahip olması, onun kendi benliğini ve içgüdülerini fark edebilmesine yardımcı olmaktadır.

Bireyleşme sürecinin ilk aşaması olan gölgeyle yüzleşme, tiyatro metinlerinde olay örgüsünü de tetikleyen bir aşamadır. Bir karakter, içinde bulunduğu hikaye ve karakter özellikleriyle bir simülasyon olarak kabul edilebilir. Gerçek yaşamın bir simülasyonu. Bu yüzden tıpkı gerçek yaşamda olduğu gibi, hikaye başladığı noktada karakterin kaderi de yazar tarafından belirlenmektedir. Bireyleşme ve insanın dengelenme yaşayarak bir bütün olması o kadar zorlu bir süreçtir ki, karakter hangi durumda olursa olsun, hikaye hangi dönemde geçerse geçsin karakterin yola çıkışı, yolun sonunu da belirlemektedir. Antik Yunan'dan modern metin örneklerine kadar tüm

metinler mitlere, yani hikayenin arketipine bağlıdır. Yaratıcılık kolektif hafızadan azade değildir ve bir metin önceki metinlerden, içerdiği arketipler sebebiyle etkilenmektedir.

Oidipus, yaşantısına babasının lanetini taşıyarak başlayan bir karakter olarak, kaderin pençesinden kurtulamamıştır. Ölmesini isteyen babası bile Oidipus'un ve dolayısıyla kendi kaderini değiştirememiştir. *Oidipus* başka türlü bir başlangıcı olmadığından başka türlü bir sona da sahip olamayacaktır. Bilmemesi gerekeni bilmek isteyen Oidipus'un gölgesi kaçınılmaz olarak Apollon olacaktır. Aynı şekilde Macbeth ya da Faust. Onlar da oldukları gibi yaratıldıklarından gölgeleri ilahi bilgi ve güce duyulan özlem olacaktır. Macbeth'in cadılara aldanması, güce ve bilgiye tutulması, Faust'un dünyevi bilgiyle yetinemeyişi, onları Tanrının karanlık yanıyla karşı karşıya getirecektir.

Oidipus, Pentheus ve Aias, antik dönemin Tanrı-İnsan ilişkisinin çelişkisini ortaya koyan karakterlerdir. Antik dönem oyunlarında Tanrılarla ilgili çatışmanın tutarlılığı dönemle ve o döneme şahitlik eden oyun yazarlarının paylaştığı kolektif bilinçdışının ürünüdür. Tanrılara başkaldırma ve insan iradesi sorunsalı elbette Tanrısal gücü gölgeleştiren karakterler yaratacaktır. Sanatçılar, kendi mitlerini oluşturup iyi olanla kötü olanı ortaya koyacaktır. Oidipus'un hem antik dönem oyunları hem de tiyatro tarihinde trajik kahramanın arketipsel bir örneği oluşunun en önemli sebebi, Tanrılara karşı kibirli davranışa da korkup bastırdığı gölgesini fark etmesidir. Çünkü bir oyun karakterinin kişisel farkındalık yaşaması izleyici açısından da tatmin edicidir. Ayrıca antik dönem suç ve ceza sisteminin dışında kendi cezasını veren Oidipus'un trajedisi, aşırılıklarının cezasını kendi kendine veren kahramanın ilk örneği haline gelmiştir. Sonrasında kendi aşırılıkları ya da yanlışlarının cezasını farklı şekillerde veren karakterler ortaya çıkmıştır. Fakat oyunlar arketipsel boyuta çekilmeden incelendiğinde, benzer paternler hemen fark edilemeyecektir. Çünkü her hikaye farklı bir zamana ve topluma aittir. Ancak arketipsel bir yaklaşım, bu paternleri ortaya çıkaracaktır.

Bu ilk örneği takip eden örneklerin tıpkı Oidipus gibi mi hareket etmesi gerekmektedir? Cevap olumsuzdur. Oidipus'un tiyatronun arketipine dönüşmesi, temel çatışmasının Tanrıyla ve onun ilahi güç alanıyla olduğu düşünüldüğünde, kendinden daha yüce bir gücü elde etmeye cüret eden karakterlerin yaratımına sebep olacaktır. Karakterlerin iradelerini tüm toplumsal ve Tanrısal güçlerin dayatmasının üzerine çıkarmak istedikleri görülecektir. Fakat sonunda Tanrısallığa göz dikme cüretinden uzak kalamayacak ve kendi trajedilerinin kurbanına dönüşeceklerdir. Bu anlamda Macbeth'in ya da Faust'un Oidipus'tan bir farkı yoktur. Bir baştan çıkarıcının aracılığıyla bilinmeyene olan merakları körüklenmiştir. Bilinmeyenle ilgili ufak bir ipucu onları tutkuyla ilahi bilişin peşinden sürüklemiştir. Üçünün de kehanetin varolduğu dönemlerde, kehanetin kurbanı olmaları tuhaftır. Kehanetin, bilmemesi gerekeni bilmeye çalışan insanın laneti olarak sunulması farklı mesajlar içermektedir. Oidipus'a kehaneti tanımayan bir babanın laneti bulaşmışken, vebanın sebebinin kendisi olduğunu kolayca öğrenememektedir. Macbeth, gücü elde edebilmek için cadıların kehanetlerinin kölesi olmuştur. Faust ise, akademik bilginin ötesine geçip ilahi bilgiyle donanmak istemiştir.

M.Ö. 428 yılında yazılan Oidipus'tan onyedinci yüzyılda Macbeth'e ardından ondokuzuncu yüzyılda Faust'a uzanırken Tanrının insanı bilgiyle imtihan ettiğini tekrar tekrar görürüz. Toplumların her daim yaşamın sırlarına ermek istediği anlaşılır. Bilmemenin, hem Tanrısal hem dinsel hem de güçlü hissetmekle ilişkisi olduğu görülür. Bu imtihan, karakterlerin gölgeleştirdiği Tanrı kavramlarıyla yüzleşmelerini talep etmektedir. Tanrısal güce gözünü diken kahramanların hikayelerinin, yine insan için başka türlü olamayacağı için trajediyle sonuçlanması kaçınılmazdır. Yaratılış mitiyle başlayan Tanrılı dünyada insan, yüzyıllar önce Tanrısal olana olan merakını ya da Tanrı korkusunu bir çeşit gölgeye dönüştürmüştür. Bu gölgenin yarattığı ahlak normları, Tanrı insan çatışmasının sonucunu insanın trajedisine dönüştürmek zorundadır. Antik dönemde insanın Tanrının gücüyle başlayan çatışması modern dönemde Tanrının varlığı

ya da gerçekliği sorunsalına dönüşmüştür. Tanrıdan yana her daim hayal kırıklığı yaşayan insan için, gölgeye dönüşen Tanrı hala yüzleşilmeyi beklemektedir.

Tanrının gölgesiyle bir türlü yaşanamayan yüzleşme, bu gölgenin günah keçileri yaratmasına sebep olmuştur. Madem Tanrı korkumla yüzleşemiyorum o halde ben de günahkarlar yaratırım diyen insan, tüm kötülüklerinin sebebi olan biri ya da birilerini her zaman bulmuştur. Prometheus, insana bilinci vererek günah keçisi için bir arketipe dönüşmüştür. Sonrasında tarihsel gerçekliği de olan fakat mite dönüşen hikayeler oyunlara konu olmuştur. Çünkü günah keçisi ilan etme eylemi toplumsal bir gerçek olarak varolmuştur. Jeanne d'Arc bunun önemli örneklerinden biri olmuştur. Günah keçisine oldukça güçlü bir örnek olduğundan defalarca farklı yazarlarca oyunlaştırılmıştır. Aynı şekilde *Cadı Kazanı* kolektif ahlak normlarının yıkıcılığını ortaya koyan bir oyun olarak tarihsel gerçekliğe dayanmaktadır. Bu durum, kolektif bilinçdışını paylaşan yazarların güçlü toplumsal olayları, toplumun tek taraflılığını dengelemek için oyunlaştırmasının da kanıtlarıdır. Toplumların, onlara dayatılan ve mutlak kabul edilen doğruların dışında kalmamak uğruna kendine kurbanlar seçmesinin korkunçluğunu göstermek, izleyiciyi önce kolektif gölgeyi görmeye, ardından kolektifin bir parçası olarak günah keçisi isteyen bireysel gölgeleriyle yüzleşmeye davet etmektedir. Toplumlar varoldukça, kolektif gölge de varolacaktır. M.Ö. yazılmış bir oyuna kaynak olan ilk mitten yirminci yüzyılda toplumla uyumlu bir birliktelik kuramayan Woyzeck'in temsil ettiği modern bireye kadar, kolektif gölgenin yansıtılacağı bir günah keçisi olmuştur ve olmaya devam edecektir.

İnsanın kendisi için yarattığı kurallar, toplum sözleşmeleri, bazı durumların değişmezliğini de belirlemektedir. Hamlet, Nora ve Treplev gibi bireysel gölgeleriyle mücadele eden karakterler, içinde yaşadıkları toplumların dayattığı normların yarattığı gölgelerin kurbanlarıdır. Kendi yaşamlarında yaşadıkları çatışmanın kökeni çevresel faktörlere bağlıdır. Jung'un kolektif bilinçdışı kuramının psikanalitik bir yaklaşım olması, tiyatro oyunlarındaki meselenin sadece psikolojik olmak zorunda kılmaz. Aksine kişinin bireysel yaşantısındaki dengeye ulaşmakla ilgili olduğunu ortaya koyar.

Othello'nun kölelik görmüş bir Mağripli olduğu gerçeği, Venedik yaşantısında varolmak için çoğu duygusunu bastırmasına sebep olmuştur. Bu durumda Othello'nun, uygun şartlar oluştuğunda onu ele geçirmeyi bekleyen gölge özellikleri olacağı açıktır. Bu yüzden, gölgesini kime yansıtırsa yansısın Othello, güçlü bir ruhsal farkındalık olmaksızın bireyleşme şansı yakalayamayacaktır. Bu yüzden *Othello*, Othello'nun durumuna kolaylıkla düşebilecek bir insanın, gölgesini fark etmesi için aslında bir fırsatı olduğunu müjdeleyen bir etkiye de sahiptir. Karakterlerin kaderlerini değil ama ruhlarını değiştirebilme ihtimali, insan için umut olmaktadır. Easterman'ın bile, artık gölgesini görme ya da onunla yüzleşme şansı kalmayan bir karakter olarak, doktorların yardımıyla içindeki karanlık ikiziyle iletişime geçmeye çabalaması etkileyicidir. Belki Easterman'le yapılan ve defalarca tekrar edecek seanslardan sonuncusunu konu alan bir oyun, Easterman'ın gölgesiyle yüzleşmesini ve tepkilerini gösteren nadir bir örnek olabilirdi. Fakat o gerçek dışı uzam yaşanmadığı ya da yazılmadığı sürece, Easterman'ın gölgesini fark etme şansı maalesef yoktur.

Tüm örnekler sonuçta gölgenin ister arketipsel, ister bireysel olsun, sonunda yine de kolektifler olan sıkı bağıni ortaya koymaktadır. Gölgenin, her ne olursa olsun toplumsal yaşantının yarattığı şartların bir sonucu olduğu görülmektedir. O halde değişen ve gelişen gölge, her daim şekil değiştirerek varolmaya devam edecektir. Bunda da toplumun etkisi durmaksızın devam edecektir. Bu gerçek, edebi ya da tiyatral metinlerin bu kesintisiz varoluşun yarattığı çatışmayı kullanmaya devam edeceklerinin bir göstergesidir. Sanatsal yaratım sürecine kaynak olan bu sonsuz döngü aynı şekilde metnin derinliklerine giren bir araştırmacı ya da dramaturgun bakış açısında etkili olacaktır. Metnin sınırlarını aşmasına yardımcı olacaktır. Her defasında metnin ilk örneğiyle kurulacak bağ, metnin yorumunu zenginleştirecektir. Sahnelenme aşamasında da oyuncuya, kökleri oldukça eskiye dayanan karakterle paylaştığı kolektif hafıza, oyun vasıtasıyla seyircisine çağdaş bir mit sunma imkanı verecektir. Toplumda belirlenmiş ahlak normları, iyi kötü karşıtlığı, karakterin yıkıcı içgüdüleri ve gölgesiyle olan ilişkisi bir bireyleşme ve tamamlanma ritüeline dönüşecektir.

Kaynağı psikanalize dayanan bu okuma yöntemi sonuç olarak şunu göstermektedir. Tiyatro metinleri yaratıcı beynin bir ürünü olarak kolektif bilinçdışından yararlanmaktadır. O havuzu paylaşan tüm okuyucularda farklı çağrışımlar yaratmaktadır. Jung'un bakış açısını benimsemek, metinlerin yazarı tarafından başka türlü olmadığı için oldukları gibi yazıldıklarını anlamaya yardımcı olmaktadır. Yani bir yazarın kolektif hafızayı ve arketipsel hikayenin paternlerini kullanarak yaratıcı olması, ilk örnekten bağımsız olamayan metinlerin kaderini de belirlemektedir. Tek fark, her metnin farklı bir dönemde, farklı koşullar altında yaratılmış olmasıdır. Fakat ilginç olan, insanın hangi dönem olursa olsun, şartlar yeterince olgunlaştığında benzer durumlarda benzer tepkiler verme ihtimalidir.

Bireyleşme sürecini başarıyla tamamlayan kişilerin tek taraflılıktan kurtulup ulaştıkları dengelenme, tiyatronun izleyicisine yaşattığı katarsisle aynı işlevi sahiptir. Oyundaki karakter bireyleşme hedefine ulaşmakta başarısız olmuş olsa bile, okuyucu ya da izleyici için aynı başarısızlık geçerli olmayacaktır. En başta da belirtildiği üzere kolektif bilinçdışı, farklı çağrışımlara dokunduğu için alımlayıcı, metni kendi yaşantısındaki bir eksikliği tamamlamak için farklı biçimde değerlendirecektir. İzleyicinin yaşadığı katarsisin, karakterin ulaştığı ya da ulaşamadığı dengelenmeyle her zaman ilişkisi olmak zorunda değildir. Fakat metinlerin her biri gölgeyle yüzleşme ve bireyleşme çerçevesinde değerlendirilebileceği için, insanlar için örnek yolculuklar olarak kabul edilecektir. Tiyatro çalışmalarında ise hem araştırma hem uygulama aşamasında çağdaş fakat kökleri mitlere dayanan yorumlar ortaya çıkaracaktır. Sonuç olarak hangi dönemde olursa olsun insanla ilgili her hikayenin görünmeyen kuytusunda saklanan gölge, tiyatro karakterleri yaratılırken onların görünmeyen yanı olarak şekillenmektedir. Doğal olarak da çatışmayı belirleyen, gölge olmaktadır. Protagonistin karşısındaki bir güce dönüşen gölge, sonsuz antagonist olarak oyunlarda yaşamaktadır.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

BRICOURT, Bernadettei (1988). “Distionnaire des Mythes Littéraires”, Editions Rocher.

JUNG (1987). *Dictionary of Analytical Psychology*, London&New York: Ark Paperbacks/Routledge and Kegan Paul.

KORUYUCU, Arzu (2004). “Arketip”, *Felsefe Ansiklopedisi*, ed. Ahmet Cevizci, Cilt1, İstanbul: Etik Yayınları.

Kitaplar

ANDREWS, W.P. (1968). *Goethe's key to Faust: A Scientific Basis for Religion and Morality and for a Solution of the Enigma of Evil*. Port Washington, NY: Kennikat Press, Inc.

ARNDT, Wilhelm (1896). *Hamlet der Christ*, Die Zukunft.

ARNOLD, Matthew (1949). *Poems*, London.

ASTELL, Ann W. (2003). *Joan of Arc and Sacrificial Authorship*, Notre Dame Press, Paris.

ATKINS, Stuart (1964). *Goethe's Faust: A Literary Analysis*, Harvard University Press.

BARTHES, Roland (1972). *Mythologie* Trans. Annette Lavers. New York: Noonday Press.

BATTELHEIM, B. (1984). *Freud and Man's Soul*. New York: Vintage Books.

BAUQLIN, S., James "Reading/Misreading Jung: Post-Jungian Theory", *College Literature*, 32.1, Winter 2005, pp. 177-186.

BENNET, E.A. (1985). *Meeting with Jung: Conversations Recorded During The Years 1946-1961*, Zurich.

BERTINE, Eleanor (1967). *Jung's Contribution to Our Time: The Collected Papers of Eleanor Bertine*. Ed. Elizabeth C. Rohrbach. New York: Putman's.

BISHOP, P. (2002). *Jung's Answer to Job: A Commentary*. New York: Brunner-Routledge.

BODKIN, Maud (1971). *Archetypal Patterns in Poetry*, London, Oxford University Press.

BRADLEY, F.H. (1966), *Appearance and Reality*, London.

BRILL, A.A. (1995). *The Basic Writings of Sigmund Freud*, New York: The Modern Library

CAMPBELL, Joseph (1949). *The Hero with a Thousand Faces*, New York: .Pantheon Books

CASEMENT, Ann, TACEY, David (2006). "The Idea of the Numinous, Contemporary Jungian and Psychoanalytic Perspectives", Routledge.

BREUR, J., FREUD, S. (1974). *Studies on Hysteria*, Harmondsworth: Penguin Books

CHASE, Richard (1949). *The Quest for Myth*, Louisiana State UP, Baton Rouge.

COBB, Neil (1984). *Prospero's Island*, London: Coventure.

CONGER, John, P. (2005). *Jung&Reich: The Body as Shadow*, Berkeley: North Atlantic Books.

ÇEHOV, Anton (1998). *Martı*, çev. Ataol Behramoğlu, İstanbul: Yenigün Yayıncılık.

DURAND, Gilbert (1988). *Structures Anthropologiques de L'imaginaire*, Paris: Dunod.

ECO, Umberto (1990). *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press.

ECO, Umberto (1992). *Açık Yapıt*, çev: Yakup Şahan, Kabalcı Yayınları, 1992.

ECO, Umberto (1979). *A Theory of Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana U.P

ECO, Umberto (1986). *Travels in Hyperreality*. Trans. William Weaver: harcourt, Brace, Javanovich.

ECO, Umberto (1978). *Elements of Semiology*. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang.

EDINGER, Edward F. (1992). *Ego and Archetype*, Boston&London.

EDINGER, Edward F. (1990). *Goethe's Faust: Notes for a Jungian Commentary*.

Toronto: Inner City Books.

EDINGER, Edward F. (1996). *The New God Image: A Study of Jung's Key Letters Concerning the Evolution of the Western God-Image*, Chiron Publication: CA.

ELIADE, Mircea (2001). *Mitlerin Özellikleri*, çev: Sema Rifat, OM yayınevi: İstanbul.

EMPSON, William (1987). *Faustus and the Censor: The English Faust-Book and Marlowe's Doctor Faustus*, ed. John Henry Jones, B. Blackwell

EURIPIDES (2003). *Baklılar*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, 1. Basım, İstanbul: Kültür Yayınları.

FERGUSON, Francis (1949). *The Idea of a Theatre, A Study of Ten Plays: The Art of Drama in Changing Perspective*, Princeton UP. : Princeton.

FRAZER, James (1890-1915) *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 12 Volumes, Macmillan: London.

FREUD, S. (1893). *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 2, (ed. Strachey, J.). London: Hogarth Press.

FRYE, Northrop (1957). *Anatomy Of Criticism*, London: Penguin Books.

GEZGİN, İsmail (2011). *Sanatın Mitolojisi*, İstanbul: Sel Yayınları.

GRAVES, Robert (1958). *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myths*, Vintage Books, London, 1961- “Greek Myths”, Cassell, London.

GOETHE, Johann, Wolfgang Von (2001). *Faust*, çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Sosyal Yayınlar.

GRIFFITH, Kelley (2006). *Writing Essays About Literature*, Canada.

Literary Criticism, (ed. Richard P. Sugg), Illinois: Northwestern University Press, ss. 54-58.

HENDERSON, Joseph L. (1992). “The Artist’s relation to the Unconscious”, *Jungian Literary Criticism???*

HESIOD (1959). *Works and Days*, Cambridge: Cambridge UP.

HICK, John (2007). *Evil and the God of Love*, 2d. ed. New York: Palsgrave Macmillan.

HUMBERT, Elie (1989). *The Fundamentals of Theory and Practice*, Illinois.

IBSEN, Henrik (1997). *Nora Bir Bebek Evi*, çev. Cevat Memduh Altar, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

JANTZ, H. (1951). *Goethe’s Faust as a Renaissance Man: Parallels and Prototypes*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

JOHNSON, Robert, A. (1993). *Owning Your Own Shadow*, New York: HarperCollins Publishers.

JOHNSON, Samuel (1816). *Works*, III, London.

JONES, C.B. (2007). *Introduction to Study of Religion*, Chantilly, V.A. : The Teaching Company.

JONES, Ernest (1949). *Hamlet and Oeidipus*, New York: W.W. Norton&Company.

R.F.C. Hull, ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler), New York: Pantheon Books.

JUNG (1959). *Flaying Saucers*, New York: Harcourt Brace.

JUNG (1963). *Memories, Dreams and Reflections*, New York: Princeton University Press.

JUNG (1963). *On the Psychology of the Trickster Figure*, Routledge&Kegan Paul. 195-211

JUNG (1970). *Freud and Psychoanalysis*, Trans. R.F.C. Hull. CW 4. Princeton, NJ: Princeton University Press.

JUNG (1970), *Civilization in Transition*. Trans. R.F.C. Hull. CW 10. Princeton, NJ: Princeton University Press.

JUNG (1970), *The Dark Side of the King*. CW 14. Princeton, NJ: Princeton University Press.

JUNG (1968). *The Archetypes and the Collective Unconscious*, New York: Princeton University Press.

JUNG (1971). *The Type Problem in Aesthetics, Psychological Types, CW*, Princeton: Princeton University Press.

JUNG (1972). *Mandala Symbolism*, Princeton: Princeton University Press.

JUNG (2003). *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Metis Yayınları.

JUNG (2010). *Answer to Job*, New York: Routledge.

KANT, Immanuel (1982). *Arı Usun Eleştirisi*, çev. Aziz yardımcı, İstanbul, İdea Yayınevi

LANM, Charles (1906). *Essays of Elia*, London.

LEGATT, A. (2005). *Shakespeare's Tragedies: Violation and Identity*. Cambridge. Cambridge University Press.

MADARIAGA, Salvador De (1948) *On Hamlet*, London: Hollis and Carter.

MAGARSHACK, David. (1960). *Chekov the Dramatist*. New York: Hill and Wang.

MEURS, Jos Van (1988). *Jungian Literary Criticism 1920-1989, An Annotated, Critical Bibliography of Works in English*, London: The Scarecrow Press.

MEZIERES (1860). *Shakespeare, Ses Oeuvres et Ses Critiques*.

MOI, Toril (2006). *Henrik Insen and the Birth of Modernism*. Oxford: Oxford University Press.

MURRAY, Gilbert (1927). "Hamlet and Orestes", in *The Classical Tradition in Poetry*, Oxford.

MUSCHG, W. (1953). *Tragische Literaturgeschichte*, Bern: A. Francke.

NEUMANN, Erich (1973). *Depth psychology and a New Ethic*, London: Shambala.

OTTO, Rudolf (2014). *Kutsal'a Dair*, çev: Sevil Ghaffari, İstanbul.

PIAGET, Jean (1959). *Language and Thought of the Child*. New York: Humanities Press.

PLATO (1937). *Symposium*, New York.

PLATANIA, John. (1997). *Jung for Beginners*, New York: Writers and Readers Publishing.

RANK, Otto (2016). *Eş Benlik Bir Psikanaliz Çalışması*, çev. Gökçe Metin, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

SAMUELS, Andrew (1986). *A Critical Dictionary of Jungian Analysis*. London: Rutledge & Kegan Paul.

SAMUELS, Andrew (1985). *Jung and the Post-Jungians*. London: Routledge&Kagan Paul.

SCHEFF, T.J. (2001). *Catharsis in Healing, Ritual and Drama*, Lincoln, NE: Universe.com

SCHLEGEL, Friedrich (1790s/1991). *Philosophical Fragments*, tr. Peter Firchow, Minneapolis: University of Minnesota Press.

SEGAL, R. (1992). *The Gnostic Jung: Selected and Introduced by Robert A. Segal*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

SHAKESPEARE, William (2015). *Macbeth*, çev. Prof. Dr. Özdemir Nutku, 1. Basım, İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.

————— (2013). *Hamlet*, çev. Prof. Dr. Özdemir Nutku, 1. Basım, İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.

————— (2013). *Othello*, çev. Prof. Dr. Özdemir Nutku, . Basım, İstanbul: İş Bankası Yayınevi.

————— (201?). *Fırtına*, çev. Prof. Dr. Özdemir Nutku, . Basım, İstanbul: ?

SHAW, Bernard (1992). “Jan Dark”, *Seçilmiş Oyunlar 1*, çev. Sevgi Sanlı, İstanbul: Adam Yayınları.

SHELBURNE, Walter A. (1988). *Mythos and Logos in the Thought of carl Jung*, New York.

SHOSTAKOVİCH, Dmitri (1979). *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*. Ed. Solomon Volkov. Trans. Antonina W. Bouis. New York: Harper&Row.

SNIDER, Clifton (1991). *The Stuff That Dreams Are Made On, A Jungian Interpretation of Literature*, Illinois.

SOPHOKLES (2017). *Kral Oidipus*, çev. Bedrettin Tuncel, 8. Basım, İstanbul: Kültür Yayınları.

SUTTON, Walter E. (1963). *Modern Criticism: Theory and Practice*, New York: Odyssey Press.

STEVENS, Anthony (1998). *Ariadne's Clue, A Guide to the Symbols of Humankind*, Princeton: Princeton University Press.

STEVENS, Anthony (1990). *On Jung*, Princeton: Princeton University Press.

STEIN, Murray and Robert L. Moore. (1987). *Jung's Challenge to Contemporary Religion*. Wilmette, IL: Chiron.

STRIBRNY, Zdenek (2000). *Shakespeare's and Eastern Europe*, Oxford: Oxford University Press.

SZCZEKLİK, A. (2005). *Catharsis: On the Art of Medicine*, çev. A. Lloyd-Jones, Chicago: The University of Chicago Press.

TECİMER, Ömer (2006). *Sinema, Modern Mitoloji*, İstanbul: Plan B İletişim Yayıncılık.

THOREAU, Henry, David (1980), *Walden; or, Life in the Woods*, New York.

ULRICI (1839). *Shakespeare's Dramatische Kunst; Geschichte und Charakteristik des Shakespeare'schen Dramas*.

VARDY, Peter (1997). *The Puzzle of Evil*. London: M.E. Sharpe.

VASSALLO, Helen (2007). *Jeanne Hyvrard Wounded Witness*, Peterlang, New York.

WALKER, Steven F. (1995). *Jung and the Jungians on Myth*, New York.

WALLON, Henri (1901). *Jeanne d'Arc*, Hachette, Paris.

WATT, Ian (2014). *Modern Bireyciliğin Mitleri*, İstanbul: ??

WEBER, Alfred (1991). *Felsefe Tarihi*, çev. H. Vehbi Eralp, İstanbul: Sosyal Yayınlar.

WEITEN, Wayne (1998). *Themes and Variations*, Boston: Brooks/Cole Publishing Co.

WILLS, Garry (1995). *Witches and Jesuits*, Oxford: Oxford University Press.

WHITMONT, Edward, C. (1969). *The Symbolic Quest*, Princeton: Princeton University Press.

WOODMAN, Marion (1985). *The Pregnant Virgin*, Toronto: Inner City Books.

YOUNG-EISENDRATH, Polly, DAWSON, Terence (1998). *The Cambridge Companion to Jung*, Cambridge: Cambridge University Press.

Makaleler

BROWN, Daniel, Russell (1970) "A Look at Archetypal Criticism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, No. 4 (Summer), ss. 465-472.

DE VERTEUIL, Roger (1966). "The Scapegoat Archetype", *Journal of Religion and Health*, Vol. 5, No. 3., ss. 209-225

DEDEYAN, C. (1954). "Le Theme de Faust dans la Littérature Européenne", *Humanism et Classicisme: XVI, XVII et XVIII siècles, vol 1*.

DOBSON, Darrell (2005). "Archetypal Literary Theory in the Postmodern Era", *Journal of Jungian Scholarly Studies*, Vol.1, No. 1., ss. 1-16.

DREW, Elizabeth (1992). "T. S. Eliot: Mythical Vision", *Jungian Literary Criticism*, (ed. Richard P. Sugg), Northwestern University Press, ss. 9-37.

FRANKFORT, Henri, BING, Gertrud (1958). "The Archetype in Analytical Psychology and the History of Religion", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 21, No. 3/4 (Jul-Dec). ss. 166-178.

FRYE, Northrop (1951). "The archetypes of Literature", *Kenyon Review*, VIII. ss. 92-110.

GAINES, Elliot (2002). "Semiotic Analysis of Myth: A Proposal for an Applied Methodology", *The American Journal of SEMIOTICS*, 17:2, Summer, ss. 311-327.

JACOBY, Mario (1992). "The Analytical Psychology of C. G. Jung and the problem of Literary Evaluation", *Jungian Literary Criticism* (ed. Richard P. Sugg), Illinois: Northwestern University Press, ss. p. 59-74.

JUNG (1936). "Wotan", *Neue Schweizer Rundschau*, III. March, ss. 657-669.

KALLICH, Martin (1966). "Oeidipus: From Man to Archetype", *Comparative Literature Studies*, Vol. 3 No. 1. ss. 33-46

KLUCKHOHN, Clyde (1959) "Recurrent Themes in Myth and Mythmaking", *Daedalus*, LXXXVIII, Spring. ss. 268-279.

KOTT, Jan (1967). "Hamlet and Orestes", trans. Boleslaw Taborski, *Publication of the Modern Language Association of America*, Vol. 82, No.5, Oct. ss.1-18.

LAUIRAT Lane, Jr. (1954) "The Literary Archetype", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 13, No:2, Dec. ss. 226-232.

MEYER, D.E., Michaela (2009). "Utilizing Mythic Criticism in Contemporary Narrative Culture: Examining the "present-absence" of Shadow Archetypes in Spider-Man", *Communication Quarterly*, 51:4, ss. 518-529.

MIDGETTE, A. (2000). German's Classic of Classics, aa 21 hours, New York Times. Retrieved November 14, 2007

SONIC, Madeline (2006). "Utilizing the Concept of the Shadow in Fiction Writing in order to Facilitate a Dialogue between Ego Consciousness and the Unconscious", *Journal of Jungian Scholarly Studies*, Vol. 2 No.6, ss. 1-6.

STAROBINSKI, Jean (1975). "The Inside and the Outside", *Hudson Review* 28, Autumn, ss. 333-351.

STATES, Bert O. (1980). "The Persistence of the Archetype", *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 2, Winter.

TOLMAN, Albert H. (1898). "A View of the Views About Hamlet", *Publication of Modern Language Associations of America*. ss. 155-184.

WRIGHT, W. B. (1902). "Hamlet", *Atlantic Monthly*. ss. 686-695.

Kitap İçi Bölüm

EGAN, M. F. (1906). "The Puzzle of Hamlet", *The Ghost in Hamlet and the Other*:

CHERNIN, Kim (1990). "The Underside of the Mother-Daughter Relationship", *Meeting the Shadow The Hidden Power of the Dark Side of Human Nature* (ed. Connie Zweig and Jeremiah Abrams), Penguin Group, ss. 54-58.

DEMENT, W. (1959-66). "Psychophysiology of Sleep and Dreams", *American Handbook of Psychiatry*, New York and London: Basic Books

JAFFE, Aniela (1972). "Carl Jung and National Socialism", *From the Life and Work of C.G. Jung*, London: Hoddder and Stoughton.

JUNG, C. Gustave (1921). "Psychological Types", *The Collected Works*, Vol. 6, Princeton: Princeton University Press.

JUNG (1958), "Transformation Symbolism in the Mass", *Psyche and Symbol* (ed. Violet S. de Laszlo), Garden City, N.Y.: Doubleday.

JUNG (1959), *Aion*. Trans. R.F.C. Hull. CW 9-2. Princeton, NJ: Princeton University Press.

JUNG (1989). "After the Catastrophe", in *Essays on Contemporary Events: The Psychology of Nazism*, trans. R.F.C. Hull, Princeton: Princeton University Press.

JUNG (1966). "The Spirit in Man, Art and Literature" *The Collected Works*, Vol 15., (Ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler) New York: Pantheon Books.

JUNG (1975), *Letters, II, 1951-1961*, (ed. Gerhard Adler, Aniela Jaffé), Princeton: Princeton University Press.

JUNG (1952). "Reply to martin Buber", *The Collected Works*, Vol. 18, Princeton: Princeton University Press.

JUNG (1953). "Two Essays on Analytical Psychology", *The Collected Works*, Vol.7. (trans.

PECK, M. Scott (1990). "Healing Human Evil", *Meeting the Shadow The Hidden Power of the Dark Side of Human Nature* (ed. Connie Zweig and Jeremiah Abrams), Penguin Group, ss. 176-180.

WILBER, Ken (1991). "Taking Responsibility for Your Shadow", *Meeting the Shadow The Hidden Power of the Dark Side of Human Nature* (ed. Connie Zweig and Jeremiah Abrams), Penguin Group, ss. 273-279.

ZWEIG, Connie, ABRAMS, Jeremiah (1991). "Shadow Making: The Disowned Self in the Family" Introduction, *Meeting the Shadow The Hidden Power of the Dark Side of Human Nature* (ed. Connie Zweig and Jeremiah Abrams), Penguin Group, ss. 47-49.

Basılmamış Kaynaklar

AIKHYLOS (2013) *Zincire Vurulmuş Prometheus*.

ALLNER, I. (1993). *Faust's weg zu sich selbst: A Jungian Interpretation of Goethe's Faust with special emphasis on the Individuation Process*, dissertation, adv. Garland Sanford, Syracuse University, Languages, Literature and Linguistics Department, New York.

BUCHNER, Georg (1982) *Woyzeck*.

HORROWITZ, Anthony (2005). *Ermişler ve Günahkarlar*, çev. Zeynep Avcı.

MILLER, Arthur (2011). *Cadı Kazanı*, çev. Sabahattin Eyüboğlu.

MCDONAGH, Martin. *Leenane'in Güzellik Kraliçesi*.

SEEMAN, GARY W. (2001). *Individuation and Subtle Body*, Dissertation, ad. J. Marvin Spiegelman PhD. Pacifica Graduate Institute, Clinical Psychology Department, CA.

CERAN, Berat (2008) Antik Mısır ve Eski Anadolu Uygarlıklarında Tıp. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Konya dan. Doç. Dr. GÜNGÖR KARAUĞUZ.

DİON, Nicholas Marc (2006). *Worshipping the Dark The Manifestations of Carl Gustav Jung's Archetype of the Shadow in Contemporary Wicca*, Master of Arts, Faculty of religious Studies, McGill University, Montreal.

KORUCU, Ayşe, Arzu (2006). “*Rider Haggard'ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: She, Ayesha: The Return of She, Wisdom's Daughter ve She and Allan*”, Doktora tezi, dan. Doç. Dr. Mukadder Erkan, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Erzurum.

TLAURILA, Haley J. (2010). *Hamlet and the Seagull: The Theatre for the Future*, Dissertation, adv. Elena Glazov-Corrigan, Emory University Department of Russian.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Tuğçe Gözde Pelister

Doğum Yeri ve Yılı: İzmir, 1982

Yabancı Dil: İngilizce, Fransızca

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2010, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Bölümü

Lisans: 2006, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü

Lİse: 2000, Avni Akyol Özel Lisesi

İş Tecrübesi:

2011, Yaşar Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu, Grafik Tasarım Programı, Öğretim Görevlisi

Yayınlar:

Makaleler:

Pelister, T. G., “Tarihsel Gerçeklik ve Dram İlişkisi: Gerçek ya da Yapıntı Karakter Olarak Jeanne d’Arc”, *Yedi Dergisi*, Vol: 11, 2014, ss. 29-40.

Pelister, T. G., “Othello’da İlkel Kavramı Bağlamında Gölge Arketipi”, *Yedi Dergisi*, Vol: 15, 2016, ss. 99-109.

