

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

CAHİT SITKI TARANCI HİKÂYELERİNİN PSİKANALİTİK AÇIDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülşah SOYDAŞ

OCAK - 2024

TRABZON

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

CAHİT SITKI TARANCI HİKÂYELERİNİN PSİKANALİTİK AÇIDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gülşah SOYDAŞ

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ülkü ELİUZ

OCAK - 2024

TRABZON

ONAY

Gülşah SOYDAŞ tarafından hazırlanan “Cahit Sıtkı Tarancı Hikâyelerinin Psikanalitik Açıdan İncelenmesi” adlı bu Çalışma 01.03.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı’nda **yüksek lisans tezi** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi		Karar		İmza
Unvanı - Adı ve Soyadı	Görevi	Kabul	Ret	
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ	Başkan	☐	☐	
Prof. Dr. Bilal KIRIMLI	Üye	☐	☐	
Doç. Dr. Fırat CANER	Üye	☐	☐	

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.

Prof. Dr. Tülay İLHAN NAS
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca KTÜ-Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırlanan bu Çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

Gülşah SOYDAŞ

23.01.2024

ÖNSÖZ

Cahit Sıtkı Tarancı, edebî kişiliğinde şairlik, deneme yazarlığı, mütercimlik ve hikâyeci niteliklerini barındırır. Anlatma esasına bağlı edebî metinlerinde birbirine paralel tematik örüntüler söz konusudur. Şiirlerinde sıklıkla kullandığı ölüm, yaşam sevgisi, umutsuzluk, yalnızlık gibi izlekler öykülerinin temel örüntülerini şekillendirir. Yazar, maddi gerekçelerle çalakalem yazdığı bu metinleri bireysel duyuş tarzıyla kaleme alır. Biyografisinden öğrenilen aşırı hassas, melankolik, içekapanık ruh durumları kurgusal karakter yaratımlarına da yansır. Anlatı kahramanlarının gündelik hayat akışından kopuk ve ikili ilişkilerde başarısızlık gütmesi kompleksli kişilikleri hakkında bilgi verir. Bilinçli yaklaşımların tümünü hezeyana uğratan ruhsal karmaşa, psikanalitik kuramdaki arketiplerin simgesel düzleminde açıklık bulur. İlksel imge adlandırmasındaki arketipler, canlı varlıkların şuuraltı gizlerini içerirken değişmez anlam birliklerinden meydana gelirler. İnsana özgü tanımlanan aidiyet, sevgi, kin, öfke, hınç, aşk, aşağılık/yetersizlik vb. hislerin tetiklenmeyle bilinç seviyesinde çözümlenmesi sonucu arketipler tayin edilir. Bilhassa Tarancı'nın hikâyelerinde yer yer kullandığı imgeli dil, karakterlerin anneden ayrışmamış benlikleri, vakaların gelişim biçimi analitik kuramın geniş perspektifinden yararlanmaya kapı açar.

Çalışmanın Birinci Bölümü'de psikanalitik kuramlar ve çalışmalar olarak Sigmund Freud ve Psikanaliz, Alfred Adler ve Bireysel Psikoloji, Carl Gustav Jung ve Analitik Psikoloji ele alındı. Bu çerçevede özellikle Jung'un analitik psikoloji kuramı mevcut öykülerin çözümlenmesinde ana kaynak seçildi. İkinci Bölümü'de Cahit Sıtkı Tarancı'nın hayatı, edebî kişiliği, eserleri anlatıldı. Üçüncü Bölümü'de *Yağmurdan Sonra Güneş* ve *Gün Eksilmesin Pencere*den hikâye kitaplarında bulunan seksen iki anlatının ortak yapı unsurları isim-içerik ilişkisi, olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân, şahıs kadrosu ayrıntılı incelenirken arketipsel değerlendirmeler yapıldı. Seksen iki hikâye içerisinde arketiplerin izdüşümlerini ön planda taşıyan anlatılar seçilirken anne arketipinde dokuz; gölge arketipinde üç; anima arketipinde on dört; animus arketipinde üç; persona arketipinde üç; yeniden doğuş arketipinde bir; özben arketipinde üç toplamda otuz altı hikâye tematik düzlemde tahlil edildi. Metinlerdeki imgeli dilin uzantısında kahramanların düşünsel-eylemsel planda yansıttıkları ile arketiplerin insanın yaradılış doğasına ait taşıdığı bilgiler arasında bağlam kurma amaçlandı.

Akademik eğitimimde desteğiyle beni onurlandıran, ilkeli duruşu ve görüş açısıyla idealist bir öğretmen olmamda büyük rolü bulunan, bilimsel yaklaşımlarla ufkumu açan sayın hocam Prof. Dr. Ülkü ELİUZ'a sonsuz minnetlerimi sunarım.

Ocak, 2024

Gülşah SOYDAŞ

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	IV
İÇİNDEKİLER	V
ÖZET.....	VII
ABSTRACT	VIII
KISALTMALAR LİSTESİ	X
GİRİŞ	1-5

BİRİNCİ BÖLÜM

1. PSİKANALİTİK KURAMLAR VE ÇALIŞMALAR.....	6-23
1.1. Sigmund Freud ve Psikanaliz.....	6
1.2. Adler ve Bireysel Psikoloji	11
1.3. Carl Gustav Jung ve Analitik Psikoloji.....	14

İKİNCİ BÖLÜM

2. CAHİT SITKI TARANCI'NIN HAYATLI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ	24-35
2.1. Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hayatı	24
2.2. Cahit Sıtkı Tarancı'nın Edebî Kişiliği.....	26
2.3. Cahit Sıtkı Tarancı'nın Eserleri	30
2.3.1. Şiir Kitapları.....	30
2.3.1.1. Ömrümde Sükût.....	30
2.3.1.2. Otuz Beş Yaş	30
2.3.1.3. Düşten Güzel	31
2.3.1.4. Sonrası	32
2.3.2. Hikâyeler.....	32
2.3.3. Korkuyorum.....	33
2.3.4. Düz Yazıları	34
2.3.4.1. Peyami Safa, Hayatı ve Eserleri	34
2.3.4.2. Ziya'ya Mektuplar	34
2.3.4.3. Evime ve Nihal'e Mektuplar	34

2.3.4.4. Yazılar	34
------------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. CAHİT SITKI TARANCI HİKÂYELERİNİN PSİKANALİTİK AÇIDAN İNCELENMESİ	36-175
3.1. Hikâyelerde Ortak Yapı	36
3.2. Hikâyelerin Psikanalitik Açıdan İncelenmesi	50
3.2.1. Yapışık İmge: Anne Arketipi.....	50
3.2.2. Yok Edici İmge: Gölge Arketipi.....	82
3.2.3. Erkekteki Cinsiyet Karmaşası: Anima Arketipi.....	91
3.2.4. Kadındaki Cinsiyet Karmaşası: Animus Arketipi.....	139
3.2.5. Maske Eğilimi: Persona Arketipi.....	148
3.2.6. Özgürlük Savaşı: Yeniden Doğuş Arketipi.....	158
3.2.7. İç Dinginliğe Doğru: Özben Arketipi	161
SONUÇ ve ÖNERİLER.....	176
KAYNAKÇA	182
ÖZGEÇMİŞ.....	186

ÖZET

Hikâye etme sanatı, metinlerin belirli bir estetik düzeyde yazılmasını koşul kılar. Bilhassa anlatıcının bakış açısı ve yorumu, şahısları konuşturma biçimleri, vak'a zincirleri, zaman-mekân ögeleri hem öyküleme dizgesiyle hem verilmek istenen mesajla bütünleşmesi gerekir. Cahit Sıtkı Tarancı, kendini yazın dünyasına şiir poetikasıyla duyurur. Saf şiir anlayışına tabi olarak biçim-biçem örüntülerinde mükemmellik kaygısı güder. Eş zamanlarda cereyan eden hikâyeciliğinde şairlikten getirdiği bireysel duygu tarzına bağlı imgeli dille kurgu ve anlatı seviyesi/biçimi görülür. Anlatı kişilerinin bilinçdışı istek ve ihtiyaçları olay örgüsünde vuzuh bulurken onların bilinçli yaklaşımlarına karışan kompleks/ruhsal karmaşa izlekleri belirlenir. Diğer yapı unsurlarının da ben merkeziyetçi yaklaşımı tamamladığı gözlemlenir. Carl Gustav Jung'un analitik psikoloji kuramı, kolektif bilinçdışına ait arketiplerin insana özgü evrensel bilgilerini içerir. Canlı varlığın yaradılışından itibaren taşıdığı duygu durumlarıyla dışa aktarımları 'ilksel imge/ilk ifade biçimleri' adlandırılmalarıyla açıklanır. Bu çıkış noktasından hareketle çalışmada, bireyin yaradılış doğasını betimleyen arketiplerin Tarancı öykülerindeki tezahür şekillerini ve niteliklerini tespit etmek amaçlanır.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın hikâyeleri, psikanalitik kapsamında incelendi. *Yağmurdan Sonra Güneş* ve *Gün Eksilmesin Pencereden* adlı kitaplarda yer alan seksen iki öykünün otuz altısı arketipler bağlamında tahlil edildi. Birinci Bölüm Psikanalitik Kuramlar ve Çalışmalar'da Sigmund Freud ve Psikanaliz, Alfred Adler ve Bireysel Psikoloji, Carl Gustav Jung ve Analitik Psikoloji alt başlıkları açıldı. Psişeye ilişkin bulguların ortaya çıkışı ve kurama ait olgular anlatıldı. İkinci Bölüm Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri'nde yazarın ailesinden başlayarak çocukluk döneminde edebî kimliğini yapılandırma gayreti ve yapıtlarının arka planındaki his dünyası açıklandı. Üçüncü Bölüm Cahit Sıtkı Tarancı Hikâyelerinin Psikanalitik Açısından İncelenmesi'nde ilkin seksen iki öyküdeki isim-içerik ilişkisi, olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân, şahıs kadrosu değerlendirildi. Ardından seksen iki hikâye içerisinde analitik psikoloji kuramının izdüşümlerine bağlı olarak anne arketipinde dokuz; gölge arketipinde üç; anima arketipinde on dört; animus arketipinde üç; persona arketipinde üç; yeniden doğuş arketipinde bir; özben arketipinde üç hikâye çözümlendi. Özellikle anlatı kişilerinin alt eşikteki yetersizlik/aşağılık hislerinin eğilime dönüşmesi sonucu yabancılaşma, yalnızlık, umutsuzluk duyumlarına kapıldığı ve ruhsal karmaşayla kendini gerçekleştirme olgusundan uzaklaştıkları saptandı.

Anahtar Kelimeler: Cahit Sıtkı Tarancı, Hikâye, Psikanalitik, Arketip, Kompleks, Yabancılaşma, Yalnızlık, Umutsuzluk

ABSTRACT

The art of storytelling requires texts to be written at a certain aesthetic level. In particular, the narrator's point of view and interpretation, the way people speak, chains of events, time-space elements must be integrated with both the narrative structure and the message to be conveyed. Cahit Sıtkı Tarancı announces himself to the literary world with his poetics. Subject to the understanding of pure poetry, he is concerned with perfection in form and style patterns. In his storytelling, which took place at the same time, the level/form of fiction and narrative is seen with the imaginative language and narrative level/form depending on the individual sensibility he brought from poetry. While the unconscious desires and needs of the narrative characters are revealed in the plot, the themes of complex/spiritual confusion that interfere with their conscious approaches are determined. It is observed that other structural elements complement the self-centered approach. Psychoanalytic theory contains human-specific universal knowledge of archetypes belonging to the collective unconscious. The emotional states that living beings have been carrying since their creation and their externalizations are explained as 'primordial images/first forms of expression'. Based on this starting point, the study aims to identify the manifestations of the archetypes that describe the creation nature of the individual in Tarancı's stories.

Cahit Sıtkı Tarancı's stories were analyzed within the scope of the themes of psychoanalytic theory. Thirty-six of the eighty-two stories in the books *Yağmurdan Sonra Güneş* and *Gün Eksilmesin Penceremden* were analyzed in the context of archetypes. In Chapter One, Psychoanalytic Theories and Studies, the subheadings Sigmund Freud and Psychoanalysis, Alfred Adler and Individual Psychology, Carl Gustav Jung and Analytical Psychology were opened. The emergence of findings on the psyche and the processes of their transformation into theories were explained. In Chapter Two, Cahit Sıtkı Tarancı's Life, Literary Personality and Works, the author's efforts to construct his literary identity in his childhood, starting from his family, and the world of feeling behind his works are explained. In the third chapter, The Psychoanalytic Analysis of Cahit Sıtkı Tarancı's Stories, the relationship between name and content, plot, point of view and narrator, time, space, and cast of characters in eighty-two stories were first evaluated. Then, nine stories in the mother archetype, three in the shadow archetype, fourteen in the anima archetype, three in the animus archetype, three in the persona archetype, one in the rebirth archetype and three in the self archetype were analyzed. In particular, it was determined that the narrative characters were caught up in feelings of alienation, loneliness and hopelessness as a result of the transformation of feelings of inadequacy/inferiority at

the lower threshold into tendencies, and that they moved away from the phenomenon of self-realization with mental confusion.

Keywords: Cahit Sıtkı Tarancı, ShortStory, Psychoanalytic, Archetype, Complex, Alienation, Loneliness, Hopelessness



KISALTMALAR LİSTESİ

Çev.	: Çeviren
Haz.	: Hazırlayan
TDK	: Türk Dil Kurumu
vb.	: ve benzeri
Der.	: Derleyen



GİRİŞ

Cahit Sıtkı Tarancı, Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı'nda bireysel duyuş tarzı ve Türkçe'yi sade üslupla kullanması bakımından dikkat çeker. Onun çocukluktan yetişkinlik çağına değin karakterinde barındırdığı hassasiyetler ve kolay anlaşılır bir anlatım dili kurma çabası bütün eserlerine yansır. Geniş kitlelerce daha çok şair kimliğiyle tanınan sanatkar aynı zamanda roman, makale, mektup, hikâye gibi farklı edebî türlerde eserler kaleme alır. Şiirlerinde yakaladığı başarının aksine, geçim kaygısıyla yazdığı hikâyeler teknik açıdan zayıflıkları nedeniyle, yeterli seviyede ilgi görmez. Üslup ve tema olarak şiirlerin paralelindeki bu metinler ölüm, yaşam sevgisi, yalnızlık, bohem hayat/içki, geçmişe özlem, kaçış, kötümserlik gibi temaları içerir. Anlatı kişileri olaylara ben merkezli ve aşırı hassas bir tarzda yaklaşırlar. Yazarın bireysel hayat tecrübeleri ve etkisi altında kaldığı psikolojik öğeler, onun hikâyelerindeki kurgu dünyasını ve ifade tarzını büyük ölçüde yönlendirir.

Tarancı'nın eserlerini kaleme alırken, kendisinin dahi farkında olmadığı, bahse konu edilen psikolojik etkenler onun eserlerinin psikanalitik yöntem eşliğinde incelenmesini mümkün kılar. Freud, psikanaliz kuramının çıkış noktasına gizil cinsel enerjiyi yerleştirirken insan zihninin işleyişini haz ilkesi ve gerçeklik ilkesi bağlamına sabitler. Bilhassa nedensellik bakış açısıyla kendini yineleyen psikolojik olgular meydana çıkar. Sembollerin ve psikolojik etkenlerin indirgeme yöntemiyle yorumlandığı görülür. Adler de bireysel psikoloji kuramını birlik ve bütünlük ilkesinden hareketle duyguların eyleme yansıma biçimlerine odaklar. Aşağılık duygusu ile toplumsallık duygusu insanın yaşam amacını temsil eder. Bireyin ödünleme yetisine, insan ilişkilerinin niteliğine bağlı kalan bu kuram bilinçdışının devimini çok yönlü açıklayamaz. Farklı psikanalitik kuramlar arasında yer alan Carl Gustav Jung'un geliştirmiş olduğu yaklaşım ise çalışmamızın yöntembilimsel yönünü tesis etmektedir. Freud ve Adler'e nazaran alt eşikten gelen olguların, gizil duyuların kendilerine özgü anlamları vurgu kazanır. Bilinç seviyesinde gözlemlenen imgenin çağrışımsal anlamları, tezahür biçimleri değerlendirilir. Tek yanlı açılım yerine insan ruhunun işleyişi geniş perspektifte incelenir. Jung'un analitik psikoloji kuramı, psikenin tanımını tayin etme ve yapısını inceleme üzerine kurulur. Psike, devimin içeren bir olguysa bilinç-bilinçdışını bütünleyerek dengeler. Psikenin doğası ise üç ana başlığın sentezlenmesinden oluşur: Bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı. Mevcut yapıda vurgu kazanan kolektif bilinçdışı özgün, özerk yapısıyla ilk ifade biçimleri adlandırmasındaki arketipleri kapsar. İnsanoğluna ait evrensel öğretileri taşıyan bu imgeler salt bilgiler içerir. Ortak bilinçdışından kişisel bilinçdışına ardından bilinç düzeyine ulaşarak canlı varlığın yaşam amacının ve eylemlerinin gerekçelerini açıklar. Arketipler, sembolik bir dille karşılık bulurken insanın yaradılış gerçeğinin bilgilerini çeşitli örüntülerde ortaya

koyarlar. Çağlar boyu birbirinden farklı mitoslarda, efsanelerde, masallarda işlenen motiflerin karşılığıdır. Bu motifler bireylerin düşlerinde, vizyonlarında, düşlemlerinde görünürken çağrıştırdıkları mana itibarıyla arketipsel yorumlar meydana gelir (Jung, 2006: 322). Özellikle ortak bilinçdışının tüm tarihi çağları, toplumları, ırkları kapsamıyla kalıpsal tepkiler, zamansızlık, kalımsallık nitelendirmeleri saptanır. Canlılığa ilişkin korku-sevinç, savaş-barış, erkek-kadın, çocuk-anne/baba, doğum-ölüm, aşk-nefret zıtlıkları birlik içindedir.

Alt eşiğin içgüdüsel yapısı sebebiyle arketipler, duygu yüklü komplekslerle ilişki içinde olup özerkliklerini her zaman/her yerde belirtmeye hazırdırlar. Bağımsız varlıklar, bilinçli yaklaşımlara karışarak bireye yeni kişisel bir Ben karakteri kazandırır. Varoluşsal problem yaratmanın uzantısında istencin niyetlerine bulanık, farkındalık seviyesini aza indirgeyen, belleği tedirgin eden, çağrışım yetisi güçlüdürler. Dönüşüm enerjisini betimleyen bu süreç arketiplerden karmaşaya ve kompleksli kişilikten yabancılaşma olgusuna değin varır. Kompleks, travmatik etkilerden, uyumsuzluk eğilimleri adı altında yetersizlik/aşağılık hislerinin devinimden meydana gelir (Jung, 2006: 406). Özerkliğinden sebep bilinçdışından bilinç seviyesine beklenmedik anda, geçici süreliğine çıkar, yok olur ya da saplanır. Bu süreçte alt eşiğin ödünlemede başarısız olması hâlinde, ruh sağlığı tehlikeye girer.

Analitik psikoloji kuramının amacında, çağlar ötesinden beri var olan değişmez, evrensel, kalımsal niteliklerle donanmış arketipleri sunmak ve bu imgelere yapışık duygulanımların, komplekslerin işlevselliğini insan üzerinde göstererek ruhsal bütünlüğe, tamlığa erdirmek vardır. Kendini gerçekleştirmek, ruhsal tekâmüle ulaşmak niyetinde devinim içeren psişik parçalar, kişinin olumsuz/kötücül etki içinde kalmasına karşın bilinçdışındaki gizil güdülerin farkına varıp özbenliğini tanıması noktasında katkıda bulunurlar. Nitekim psişe için kullanılan bütünlük, tamlık, uyum kavramları kompleksin bilinç seviyesinde tanımlanmasının ardından sağduyuyla çözümlenmesini kapsar. Hayat akışını engelleyebileceği gibi temelde büyük bir çabayla benliğin eksiklerini kapatma olanaklarını içerir, ruhsal yaşamın odak noktalarını temsil eder. Arketiplerle devinime geçen kompleks enerjisi ana başlığın içeriğini, niteliğini belirleyici kılar. Örneğin anima tanım itibarıyla bilinçdışı dişil imge iken erkeğe ruhsal/cinsiyet karmaşası yaratmasının nedeninde, duygulanımın baskınlığı söz konusudur. Bu durumdan hareketle çalışmada arketiplerin tezahür biçimleri tayin edilip karakterin olaylar örgüsünde çatışma bildiren, uyumsuz eğilimleri belirlenerek çıkış noktasına varılır.

Jung analitik psikoloji kuramıyla bilinçdışının gizlerinden bilinç seviyesine ulaşan sembolleri, imgeleri anlamlı örüntüler olarak tayin eder. Çeşitli anlamları ve tezahür biçimlerini kapsayan arketipler, psişenin varoluşsal sürecini betimler. Tek yanlı görüş açısı yerine canlı varlığının her duyumunu karşılayan bir perspektif söz konusudur. Bu bağlamda Tarancı'nın hikâyelerindeki yabancılaşma, yalnızlık, umutsuzluk temaları anne arketipinden gölgeye, anima ve animustan personaya, yeniden doğuştan özben imgesine ulaşan merhalelerde ele alınmaya müsaittir.

Anneden edinilen eksiklik hissinin yaşam akışında başarısızlıkla ödünlenmesinden dolayı yetersizlik eğilimleri izlenir. Anlatıların genelinde mutsuz, tatminsiz, içe kapanık birey portreleri analiz edilirken; analitik bakış açısı, hikâye karakterlerinin komplekslerini/ruhsal karmaşalarını çözümlemeye dayanır. Bilinçdışı işlev, bilinci yadsınan hislere odaklayarak yaşam amacının doğru yönde seyretmesine yardımcı olur. Bu bağlamda kompleksin etkinliği ruhsal tamlik sağlama hedefinde ilerler. Zihnin taraflı çalışması durumunda da arketiplerin olumsuz izlekleri toplanır. Metin sonu değerlendirmeler, içgüdüsel tepkimelerin nedenlerini belirleme, ruhsal devrimin amacını saptama, kendini gerçekleştirme istencinin derecesini tayin etme üzerinden yapılır.

Cahit Sıtkı Tarancı Hikâyelerinin Psikanalitik Açıdan İncelenmesi adlı çalışma üç bölümden meydana gelir. Birinci bölüm Psikanalitik Kuramlar ve Çalışmalar olarak adlandırılırken sırasıyla; Sigmund Freud ve Psikanaliz, Alfred Adler ve Bireysel Psikoloji, Carl Gustav Jung ve Analitik Psikoloji alt başlıkları yer alır. Bu kısımda Freud'un, Adler'in ve Jung'un psikoloji alanına ilişkin bulgularının kurama dönüşme süreçleri incelenir.

Çalışmanın ikinci bölümü Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri'dir. İlk alt başlık Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hayatı'nda yazarın ailesi, çocukluğu, eğitim yılları, memuriyet hayatı, evliliği ve ölüm nedeni anlatılır. Cahit Sıtkı Tarancı'nın Edebî Kişiliği alt başlığında yazarın hassas mizacı sebebiyle ilkökul-lise devrelerinde yaşadığı zorluklar, Baudelaire'e duyumsadığı yakınlıktan ötürü melankoliye yönelen hisleri ve kendi sanatçı karakterini yapılandırma evreleri sunulur. Cahit Sıtkı Tarancı'nın Eserleri'nde isimli son alt başlıkta ise şiir kitapları, hikâyeleri, düz yazıları ve romanı ayrıntılı biçimde değerlendirilir.

Çalışmanın üçüncü bölümü Cahit Sıtkı Tarancı Hikâyelerinin Psikanalitik Açıdan İncelenmesi'dir. Bu bölümün ilk alt başlığı Cahit Sıtkı Tarancı Hikâyelerinde Ortak Yapı'da yazarın seksen iki öyküsü isim-içerik ilişkisi, olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân, şahıs kadrosu bağlamında ele alınır. Metinlerdeki çatışma unsurları, sosyal çevre tasvirleri, karakter yaratımları, psikolojik tahliller, vakayı adlandırma biçimleri, insan-nesne arasındaki uzlaşma dilleri birbirlerine denktir. Hikâye anlatıcısının belirli nüanslarla sunduğu kurguların geneli tekdüzelik içerir. Cahit Sıtkı Tarancı Hikâyelerinin Arketipsel Açıdan İncelenmesi başlığında, otuz altı öykü sırasıyla Yapışık İmge: Anne Arketipi; Yok Edici İmge: Gölge Arketipi; Erkekteki Cinsiyet Karmaşası: Anima Arketipi; Kadındaki Cinsiyet Karmaşası: Animus Arketipi; Maske Eğilimi: Persona Arketipi; Özgürlük Savaşı: Yeniden Doğuş Arketipi; İç Dinginliğe Doğru: Özben Arketipi olarak düzenlenir.

Yapışık İmge: Anne Arketipi'nde canlı varlıkların vazgeçilmez ögesi anneden yola çıkarak onların bireysel yaşam hikâyelerindeki yapıcı veya yıkıcı etkisi değerlendirildi. Bunlar; “Yalan Söyleyen Mektup”, “Kaynanamı Yutan Çiçek”, “Şaşkınlık”, “Mezarlığın İyiliği”, “Papatya”, “Damat Bey”, “Ben Üvey Ana Olmayacağım”, “Nişan” ve “Tablodaki Kadın” isimli eserlerdir.

Hikâye kişilerinin hayatı karamsar gözle yorumlaması; erkek karakterlerin kırılgan, feminen tutumları; kadın şahısların anne/likle özdeşleşme ya da direnç yaratma durumları analiz edildi. Mevcut açılımlar, kompleksli kişilik örüntülerini bildirirken kendine yabancılaşma dinamiği merkezdedir. Yok Edici İmge: Gölge Arketipi'nde bilinçdışına geri itilen olumsuz enerji yükünün bireydeki tahripkar izdüşümleri incelendi. "Son Cevap", "İkinci Öldürüşü", "Bir Adamın İki Görünüşü"ndeki anlatı kişilerinin özbenliklerinde barındırdıkları kötücül hislerin dışavurumu eşya ve mekân tasvirlerinde görüldü. Ben'in kendine farkındalık geliştirmede duyusal tepkimelerin tümü yetersizlik hissinden kaynaklanır. Erkekteki Cinsiyet Karmaşası: Anima Arketipi'nde erkek çocuğun anne üzerinden edindiği izlenimleri karşı cinse ödünleme çabası ve eril doğasının tersine feminen duyuş tarzında olduğu anlaşıldı. "Yağmurdan Sonra Güneş", "Son Fedakârlık", "Acaba Aşkından Mı Öldü?", "Âşık Adam", "Hakikatten Sonra Hayal", "Bir Uykusuzluk Gecesi", "Lügatin Sırrı", "Gözlüğün Marifeti", "Klasik Usul", "Bir Kadın", "Çirkin Kız", "Rüyada Gezdiğim Ev", "Telefonda Bir Konuşma", "Dördüncü Sevgiliyi Ararken" hikâyelerindeki karakterlerde dişillik unsurunun baskınlığından kaynaklanan yetersizlik eğilimi gözlemlenir. Erkeğin anneyle özdeşleşmesiyle kendinde yarattığı karmaşa, eril içgüdülerini yadsınmasına neden olur. Kadındaki Cinsiyet Karmaşası: Animus Arketipi'nde ise kız evladın babadan ödünlediği akılcı yaklaşımları, dogmatik inanç kalıpları, ilişki içindeki erkekle çatışma ve uzlaşma noktalarında gün yüzüne çıkarılır. "Kadın Bu!", "Müruruzaman", "Bir Yaralama Hadisesi" hikâyelerinde kadının dönüşüm enerjisiyle kendini kanıtlama dürtüsüne kapılması dikkat çeker. Maske Eğilimi: Persona Arketipi'nde kişinin aşağılık/eksiklik hissini kapatmak amacıyla ülkü değerdeki bir portreyi yaratma isteği irdelenmektedir. "Ramazan", "Eldiven", "Hayatını Yaşadığım Adam" anlatılarında yeni bir oluşum/kimlik yapılanması adı altında özbenliğin yadsınma gerçeği vurgu kazanırken hikâye kişileri, kendine yabancılaşma süreçlerinde gölge-yanlarının kontrolünü sağlayamazlar. Özgürlük Savaşı: Yeniden Doğuş Arketipi'nde birey uzantısında ruh dönüşümünü ifade eden psişik olgu/deneyiminin örüntüleri açığa çıkarılmaktadır. "Birinci Hayat"taki başkişinin reenkarnasyonla dünyaya ikinci kez gelmesi ve anne/anima imgelerinin döngüsünde varoluş mücadelesi vermesi ele alınmaktadır. Ruhsal değişim sürecini kapsayan bu olgu, kişinin kendini gerçekleştirme amacına hizmet eder. İç Dinginliğe Doğru: Özben Arketipi'nde ise tüm bilinçdışı imgelerinin bilinç seviyesinde çözümlenmesi, kişiliğin tamlığa erişmesi bağlamında mandala simgesi irdelenmektedir. "Pencerelerden Korkan Adam", "Kolalı Yaka", "Bir Aşk Masalı" öykülerinde toplanan izleklerin tümünde simgesel bir değere sahip mandalanın, özbenin kompleks/karmaşa enerjisinden kurtulmasını betimlediği ölümle ya da tanrıyla özdeşleşme anlamına geldiği saptanır.

Cahit Sıtkı Tarancı hikâyelerinin psikanalitik açıdan yorumu, arketiplerin yansımaları üstlenen hikâye şahısları ve vak'alar paralelinde yapılır. Öykülerde bilinç düzeyinde görülen olgulardan hareketle bireysel varoluş mücadeleleri değerlendirilir. Kendini gerçekleştirme, ruhsal tekamüle erişme olgusunu destekleyen imgelerin evrensel, kalıpsal tepkimeler ve anlam birlikleriyle kompleks enerjisini çalıştırdıkları gözlemlenir. Çalışmada, anlatı kahramanlarının düşünsel ya da eylemsel

planda dışa aktardıkları uzantısında ilksel imgeler/arketiplerin insan doğasına ait gizlerinin analizi amaçlanır.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. PSİKANALİTİK KURAMLAR VE ÇALIŞMALAR

1.1. Sigmund Freud ve Psikanaliz

Sigmund Freud 6 Mayıs 1856'da Moravya'daki Freiberg şehrinde doğar. Baba Jacob Freud'un Amalia Nathansohn'la yaptığı üçüncü evliliğinin ilk çocuğudur. 1859 yılında babanın iflası sebebiyle Viyana'ya taşınırlar. Eğitim hayatına burada başlar. Fransızca, İngilizce, Yunanca, Latince dillerinin yanısıra eski Yunan ve Roma edebiyatına ilgi duyar. 1873'te Viyana Üniversitesi'ne tıp öğrencisi olarak kaydolur. İlk etkilendiği kişi ve bilim alanı, Charles Darwin'in ve onun evrim teorisidir. 1871 yılında yayımlanan *İnsanın Türeyişi* adlı eser, modern biyolojiye geçiş sürecinin başlangıcını temsil eder. Yapıttaki evrim ilkesi, insanı baz alarak erkek türler arasındaki mücadeleyi anlatır. Bu bilgi ışığında Freud, bakış açısını mutlak bilimsellik zeminine oturtur. Kendisi, babalar ile oğullar arasındaki çatışmayı Oidipus karmaşasıyla işleyerek bilinçdışını evrim sürecine uyarlar. Teolojiye dair düşüncelerini yapılandıran bir diğer kişi, filozof Ludwig Feuerbach'tır. O, "teolojinin yerine insanın evrimini ve gelişimini inceleyen antropolojinin geçmesi gerektiğini ileri sür[er]" (Muckenhaupt, 2002: 18). Söz konusu alanın sadece insan deneyimlerinin yansıması olduğunun kanaatine varır. Freud, üniversitenin üçüncü yılında fizyoloji alanına ilişkin laboratuvar çalışmasına katılır. Bu, yaşayan organizmaların ve onların hücre, doku, organ gibi bileşenlerinin işleyişini inceleyen bir araştırma grubudur. Laboratuvarın başındaki Viyanalı bilim adamı Ernst Brücke, dönüm noktasını teşkil eder. Freud mesleki disiplini öğrendiği, kendisine rol model aldığı bu kişinin etkisiyle her türlü biyolojik fenomenin fizik yasalarına uygun açıklanabileceğini savunur. Üniversite eğitimi bittikten sonra Brücke'nin Fizyoloji Enstitüsü'nde okutmanlık görevini üstlenir. Kısa süre sonra maddi gerekçeler sebebiyle ayrılır. Viyana Genel Hastanesi'nde stajyer doktor unvanıyla çalışmaya başlar.

Freud, 1885 yılında Brücke'nin desteğiyle Fransa'nın en ünlü tıp adamı, Jean MartinCharcot'un bulunduğu Solpatriere Hastanesi'ne geçiş yapar. Süreçte, hipnoz tekniğini ve histeri vakalarını yakından takip ederek başlıca çalışma alanlarını belirler. Charcot, histerik hastaların tedavi yönteminde kullanılan hipnozdan yola çıkarak normal bilinçlilik durumunda ulaşılabilir olmayan düşüncelerin zihni hangi şekillerde etkilediği üzerine bir problem alanı yaratır. Hastalar üzerindeki araştırmaların sonunda histerik rahatsızlıklarının fizyolojik etkenler yerine psikolojik olgulara dayandığı kanısına varır. Freud, Fransa'dan Charcot'un düşüncelerinden etkilenmiş bir tutumla döner. Histerinin uzantısında insan bilincinden saklı duran zihinsel süreçlerin varlığını saptar

(Muckenhoupt, 2002: 40). Bu farkındalık sonrası bilinçdışının işleyiş süreci hakkında detaylı incelemeler yapmaya yönelir.

Dr. Josef Bruner ile Freud'un ortak çalışmalarıyla birlikte psikanalitik yöntemin ilk adımları atılmış olur. Bruner, 1880 yılında Anna O. adındaki hastanın tedavisini üstlenir. Histeri tanısıyla incelenen vak'aya Freud'un katılmasıyla beraber bu olguya karşı yeni yaklaşımlarla eşliğinde yaklaşılır. Anna O. normal üstü histerik belirtiler veren bir hastadır. Bruner, kişiliğin ikiye bölündüğü yönünde şu yargıda bulunur: "Bilincin tamamen yerinde olduğu durumlarda, beynindeki karanlıklardan şikâyet ediyor, düşünemediğini, kör ve sağır olduğunu, iki 'ben'i bulunduğunu, birinin doğru ben olduğunu, ötekinin, kötü olanın ise onu kötü davranmaya ittiğini söylüyordu" (Jaccard, 2007: 57). Tedavi yönteminde kullanılan katarsisteki bulgular, psikanalize zemin hazırlar. Hipnoza dayalı ilerleyen katarsis tekniği, hastanın bilinçdışına bastırıldığı istekleri bilinç düzeyine çıkarılması üzerine yapılandırılır. Deneyimlenen olumsuz tecrübe sırasında zihinsel bir enerji yükü meydana gelir. Bilinç seviyesinde yaşantının silinmesine karşın enerji yükü sadece bedenin fiziksel belirtilerinde görünür. Hipnozun anımsatma, yeniden yaşatma dinamiğiyle enerji, bilinç seviyesine çıkarılarak çözülür. Bu bağlamda katarsis kavramı, tutkuların söktürülmesi, arınma isimleriyle eş anlamlı kullanılır. 1895 yılında Bruner'le Freud, *Histeri Üzerine Çalışmalar*'ında zihinsel enerji yükünün cinsel dürtülerle ağırlık kazandığını, boşaltılması gerektiğini savunurlar. Bruner, "cinsel içgüdü kuşkusuz uyarılmadaki sürekli artışların en güçlü kaynağıdır" (Jaccard, 2007: 61) görüşünü sunduktan sonra tek çıkış noktasının bu olmadığını ileri sürer. Freud ise Anna O. vakasıyla, histerinin kaynağını bastırılmış cinsel güdülere odaklar. İkili arasında yaşanan birinci fikir ayrımı burada ortaya çıkar. Bir diğeri, hipnotizmayla telkinin yetersiz kaldığı görüşüdür. Onun yerine serbest çağrışım yöntemiyle kişinin hipnoz sırasında geliştirdiği direnç ögesinin ortadan kaldırılması amaçlanır. Düşüncenin bilinçli ifadesinden uzaklaşarak akla gelen her şeyin olduğu gibi dışavurumu doğrulanır. Aklagelim malzemesinden hareketle bilinçdışında bastırılan ana etken öğrenilir. Elde edilen bulgular, zihnin ayrıcalıklı incelenmesi yönünde fikir teşkil eder. Süreçte, Fransız doktor Pierre Janet'nin 'psikolojik analiz' terimi alıntılanırken ileriki safhalarda özgün kuramın adı belirlenir.

Psikanaliz, bilinçdışı gizil enerjinin; rüyalarda, fiziksel belirtilerde, karakteristik özelliklerde ve tüm simgesel ürünlerde nasıl somut görünüme kavuştuğuyla ilgilenir. Zihnin bilinçdışı etkinlikleri, çocukluk döneminden düşlere varan araştırmalarda ortaya çıkarılır. "Psikanalizin amaçlarından biri, çocukluğun ilk yıllarını kaplayan amnezi örtüsünü kaldırmak, bilinçli anıya, çocukluğun cinsel yaşamının gösterilerini çağırmaktır. (...) Onların içe tıklmış oldukları kabul edilir; fakat düşün yaşantısında nasıl öylesine kolayca harekete geçtiklerini, o denli düşsel (onirik) fantazmalara modellik ettikleri az anlaşılır" (Freud, 1994: 16). Birincil zihinsel süreç adlandırmasındaki düş, enerjinin serbest boşalımını karşılar. Otoanaliz aracılığıyla çocukluk anılarının, bilinçten geri tutulan dürtülerin varlığı aydınlatılır. Bilinçdışı içerik, sembolik temaya dönüşerek meydana gelir. Bastırılan arzuların, simgesel dili belirlenir. Niteliğinin tuhaflık bildirmesi durumunda ise, rüya tahlilinin yadsınmaması gerektiği vurgulanır. "Saçmalığın ardında niyet yatar,

düşün saçmalığını alay, dokundurma ve çelişki dile getirir, düşün tutarsızlığının yorumlama açısından önemi yoktur” (Freud, 1996: 292). Uyku sonrası anımsanan görüntüler, belirtik içerik ismiyle tanımlanırken arka plandaki örtük eğilimler odak noktasıdır. Gecede ya da öncesinde bastırılan düşüncelerin enerjisel devinimi meydana çıkar. Bilinçdışı, çağrışım yoluyla ulaşılan olgularla değerlendirilir.

Düşlerin yorumu, bilinçdışında saklı kalan ilk cinsel olguların bulunmasını amaçlar. İnsanoğluna ait düşlerin ortak ögeler içermesi durumunda evrensel kanıya varılır. Bilinçdışı arzusunun çocukluğa ait kökenleri ise, Oidipus karmaşası üzerinden açıklanır. “Her rüya bir çocukluk anısıyla başlar; belki Oidipuskarmaşına bağlı bir anıyla ya da başka bir duygusal yük taşıyan yaşantının anısıyla doludur” (Muckenhaupt, 2002: 91). Teorinin çıkış noktasında da Eski Yunan efsanesi yer alır. Oidipus adındaki erkek çocuk, küçük yaşta terk edilmesi üzerine yabancılar tarafından büyütülür. Yetişkinlik çağında, tanımadığı babasını öldürürken annesiyle evlenir. Cinsel dürtülerin, aile içindeki öznelerle yönelim barındırdığı ve düşmanca tutumu saptanır. Bu bağlamda ergenlik çağında başlamadığı vurgulanan çocuk cinselliği beş evrede başlıklandırılır: Oral dönem, anal dönem, fallik dönem, gizlilik dönem, genital dönem. Birincisi oral dönem, bebeğin 12-18 aylık olduğu süreyle ilgilenir; gereksinimler ağız yoluyla sağlanırken dürtü nesnesi, annenin memesidir. İkincisi anal dönem, 1-3 yaşlarını kapsar; “Dışkının tutulması ve salıverilmesi arasındaki yaşanan haz çok vurgulanmaktadır” (Kayaalp, 2007: 4). Üçüncüsü fallik dönem 3-6 yaş aralığını içine alır; cinsel organların keşfiyle anne-babaya taraflı duygu yönelimleri başlar; Oedipus kompleksinin belirdiği zaman dilimiyken çocuğun cinsiyetler arasında ayrım yaptığı görülür. Dördüncüsü gizlilik dönemi, 6 yaşından ergenlik çağına kadarki evreyi ifade eder; dürtülerin dinginliği gözlemlenir. Beşincisi genital dönem, ergen beden üzerindeki izlenimleri içerir; anneden ayrışma ve özgün cinsellik eğilimleri öğrenilir.

Oidipus karmaşasıyla bilinçdışının gizil yapılanması ortaya çıkar. Onun bilinçle işlevsel farklılığı, haz ilkesi ve gerçeklik ilkesi başlıklarında değerlendirilir. Birincil süreçte haz ilkesi, tatminlik arayışını, dürtüsel yönelimlerle düşler kuramını kapsar. Dışsal olgulardan etkilenmeyen, bastırılmış düşüncelerle eğilimleri barındırır. İçgüdüsel isteklerin doyum çabasıyla ilgilenir. Bu bağlamda da Eros ile ölüm içgüdüünün devinim alanı tanımlanır. İkincil süreçte gerçeklik ilkesi, nesnel olayların algılanması, ayırt edilmesi üzerine çalışır. Bilinçdışı içeriği bilinç seviyesine çıkmadan önce düzenleyerek kontrolü sağlar. Tümüyle iki açılımında zihnin çeşitli örüntüleri meydana çıkar.

Bilinçdışı, belli amaçlar güden dürtülerin enerji potansiyelleriyle doludur. Haz ilkesinin etkinlik durumunda mevcut akışının zihne yeni bir düzen sağladığı görülür. Ben’i karşılayan ego ve cinsel güdülerini bildiren id üzerine açıklamalar sunulur. Başlangıç noktasında, ego üç bölüme ayrılarak incelenir: Kontrol mekânizması olan ‘bilinçli ego’, içgüdüleri bastıran ve rüyaları sansürleyen ‘bilinçdışı ego’, Oidipus karmaşasının görünür yüzü ‘süper ego’. Çocukluğun cinsel

gelişim evrelerinden oral dönem, ruhsal yapının ilk evresi olan id'i kapsar. İlgüdüünün kaynağındaki bu yer cinsellik, saldırganlık duyumlarını içerir. Ego, id ile süper ego arasındaki denetim merkezidir.

Ben'in görevi öz yaşamı sürdürmektir; ilgili görevi de dış dünyadan kaynaklanan uyarıları tanıyarak, bunlar üzerindeki deneyimleri (bellekte) depo ederek, kendini aşırı derecede güçlü uyarılardan sakınarak (kaçış yoluyla), orta güçteki uyarıların karşısına çıkarak (uyum yoluyla) ve nihayet dış dünyayı kendi çıkarı doğrultusunda uygun biçimde değiştirerek (aktiviteyle) yerine getirir (Freud, 1998: 76).

Bu mevcut yapı, içgüdüsel isteklerin kontrolünü gerçeklik ilkesine bağlı yönlendirir. Haz ilkesinin doyum isteğini, erteleme ya da bastırma yoluyla dengeler. Zihnin savunma mekânizmalarını meydana getirir. Süper ego, ilk çocuk-anne-baba ilişkisinde meydana gelir. Çocuğun cinsel gelişiminin fallik evresinde Oidipus karmaşası var olurken ebeveynlerin öğretileri, zihinsel-ruhsal yapılanmayla etkileşim içindedir. Aktarım yoluyla sadece anne-babanın değil; ırk, ulus, toplumsal gerekliliklerin eklendiği bilinir. "Tüm ahlaksal kısıtlamaların temsilcisi, mükemmellik yolundaki çabaların savunucusudur" (Freud, 1993: 269). Ensest yasağı, kültürel değerler, ceza yöntemleri tanınır. Ego'ya karşı denetleyici, dogmatik bir tutum benimsenir. Bu bağlamda id'den gelen isteklerin ego tarafından kabul edilmesi ya da geriye çevrilmesi yönünde keskinlik saptanır.

İnsan zihninin işleyişini tanımlayan psikanaliz kuramı, toplumbilimine farklı bakış açısı katar. Ruhsal yapı, toplumsal varlık konumuna çekilir. İlkel insanların kabullerinden hareketle uygarlığın oluşumuna dair teorik değerlendirmelerde bulunulur. Totem, tabu, totemizm kavramları üzerine ayrıcalıklı çalışma alanı açılır; bir klanın koruyucu simgesi, kendisine itaat edilen varlık demektir. Tabu, "Pasifik Okyanusu'nun güneyindeki adalarda yaşayan yerlilerin dokunulmaz diye baktıkları nesnelere verdikleri ad" (Freud, 1993: 266) olarak tanımlanır. Bu doğrultuda ilkelerin yasaksevi (ensest) korkusundan kendilerine özgü savunma mekânizması geliştirdikleri bilinir. Ahlaki değer taşıyan yasaklar, ikili ilişkilerin belli bir otorite figürüne bağlandığını gösterir. Totemizm ise, kabilelerde örgütlenmeyi karşılar; örüntünün beraberinde psikanalizin içeriği, totemin kutlandırılması olayıyla doğrulanır. Vakaya ilişkin anlatı, sürüden kovulan oğulların babalarını öldürüp yemeleriyle başlar. Oğullar, güçlü babayı yedikleri için esas öznedeki yetileri doğrudan kazandıklarına inanırlar. Tek başlarına yetersizlik gözetmelerine rağmen birlikte hareket etmeleri ise, tarihsel önem taşır. Totem şöleni adında, insanlığın ilk bayramı, toplumsal örgütlenmenin, ahlak kurallarının, din olgusunun çıkış noktası belirir. Oğulların içsel muhasebesinde de babaya nefretin sonlanması ve gizil hayranlığın izlekleri yer alır. Zamanla pişmanlık hissinin suçluluğa evrilmesi sonucunda ise, günah duygusu meydana çıkar. Babanın yasakladığı şeyler, tekrardan gündeme getirilip kararlaştırılır. Öldürme eylemi ile tüm kadınların erkeklere serbest olduğu anlayışı men edilir (Freud, 1971: 192-193). Totemizmdeki iki yasa; öldürmeme ve toteme mensup kadınla cinsel birleşimde bulunmama tabuları Oidipus kompleksiyle bağlantılıdır. Totemin sığınılan, korkulan babayı betimlemesi üzerine Oidipus'taki babayı ortadan kaldırma, anneyi kendine eş edinme eğilimi

vurgulanır. Oğulların babayı öldürmesinin ardından pişmanlık duyumsaması, Eros içgüdüğü ile ölüm dürtüsünün çatışmasını bildirir.

Toplum biliminin ana başlığı olan uygarlığın tarihi, haz ilkesi ile gerçeklik ilkesi bağlamında ele alınır. Haz ilkesinin baba tarafından tekelleştirilmesi ve oğulların sevgi-düşmanlık içeren süreçleri Oidipus karmaşasıyla temellendirilir. Babanın ölümüyle oğulların örgütlenmeleri, toplumsal-siyasal düzenin geleneksel yapılandırılmasını verir. Uygarlık, insan yararına, haz ilkesinin engellenmesi gerektiğini savunur. Geriye itim yoluyla baskılanan cinsel güdülerin, medeniyet ölçüsünü belirlediği kabul edilir. Yalnızca yüceltilmiş öğretilerin uygarlığa hizmet edeceği kanıksanır. Ego, gerçeklik ilkesiyle id'in denetimini sağlarken süper egonun yasaları mutlak bilgiyi meydana getirir. Temel içgüdülerin yadsınmasından doğan boşlukları, idealist ahlak anlayışıyla din inancı doldurur. Bu bağlamda arzu doyumundan beslenen din, yanılsama adıyla tanımlanır (Freud, 2000: 27). Sezgi, iç gözlem aracılığıyla ulaşılan bilgi anlamını taşıdığından somutluk içermediği, zihinsel yaşam hakkında sadece yorum geliştirdiği düşünülür.

Freud, psikanaliz kuramını histerik tanıları araştırma sürecinde yapılandırır. İnsan zihninin işleyişini etkileyen gizil cinsel enerjinin varlığını vurgular. Düşlerde ve davranışlarda beliren bu dürtü, canlının yaşam amacını temellendirir. Çocuğun, doğuştan itibaren haz alma gereksinimi taşıdığı anlaşılır. 3-6 yaş döneminde cinsiyet farkını algılamayla cinsel eğilimlerin taraflı devinimi saptanır. Oidipus karmaşasıyla oğlun anneyi elde etme arzusu, babaya düşmanlık beslemesi görülür. Zihinsel enerjinin niteliği ise, değişmez kabullerle başlıklandırılır. Bilinçdışını betimleyen haz ilkesiyle bilincin işlevselliğini belirten gerçeklik ilkesi meydana çıkar. Birincil süreçte içgüdüsel eğilimlerin hareket alanı oluşurken öz yaşamı sevgiye bağlayan Eros ile yok edici ölüm dürtüsü açıklığa kavuşur. İkincil evrede, doyum sağlamak isteyen alt eşik içeriğin düzenlenmesi, akış şiddetinin kontrole alınması vardır. Zihnin iki işleyişinin uzantısında da ego, id, süperegö bölümleri keşfedilir. Ego, Ben'in denetim merkezi olan gerçeklik ilkesini ifade eder. İd, içgüdüsel cinsel eğilimlerin, haz ilkesi içeriğinin beslendiği alandır. Süperegö, Oidipus izleklerinden yola çıkarak aile, toplum, kültür öğretilerini bildirir. Zincir yapıdaki örüntüler ruhsal portreyi teşkil ederken aynı tema toplum psikolojisine uyarlanır. Zihne ait dinamiklerin yansıması insanlık tarihindeki olaylarda gözlemlenir. Oidipus karmaşası, çocuğun yetişkinlik çağını şekillendirirken ilkel kabilelerin uygarlığa geçiş evrelerini betimler. Baba-oğullar arasındaki çatışma, haz için öldürme dürtüsünü gerçekleştirme, suçluluk duygusuyla tabuları oluşturma aşamaları eşleşir. Ego'nun id'e yenik düşmesinin ardından tekrar güçlenmesi ve süperegönün yaratımı görünürlük kazanır. Bireylerin kendi içinde örgütlenmesiyle ahlak kuralları, inanç biçimleri, din olgusu tayin edilir. Psikanalizin mutlak bilimsellik anlayışını savunması bağlamında dinin soyut bilgisi yadsınır.

1.2. Adler ve Bireysel Psikoloji

Alfred Adler, 7 Şubat 1870 tarihinde Viyana’da doğar. Ticaretle uğraşan bir ailenin ikinci çocuğudur. Kardeşinin küçük yaşta ölmesi, annesinin süregelen hastalığı ve kendisinin raşitizm rahatsızlığı onda doktor olma arzusunu ortaya çıkarır. 1895’te Viyana Tıp Fakültesi’nde eğitimini tamamlar. Meslek hayatına göz hekimliğiyle başlarken pratisyenliğe yönelir. 1902 yılında Freud’la tanışır, kısa zaman sonra farklı bakış açılarına sahip olduklarını anlar. 1908’de Salzburg’da gerçekleşen psikanaliz kongresinde anlaşmazlık konularını açıkça dile getirir. “1911 Nurenberg kongresinde Adler, "Freud'un ruh hayatının cinsel nazariyesinin tenkidi" adlı bir konuşma yap(ar)” (Adler, 2002: 4). O, bireyin haz ilkesi yerine yaşamsal amaçla kendi ruhunu keşfedebileceğini savunur. Özgün görüşlerini ‘Bireysel Psikoloji’ başlığında toplayarak aynı isimle dergi çıkarmaya başlar. Mevcut yayına, Amerikan dergisinin eklenmesiyle de geliştirdiği kuramın İngilizce çevirileri artış gösterir. Viyana’da sayısı otuza yakın Adler Çocuk Rehberliği Kliniği açılır. Kendi ekolünün geniş kitlelerce tanınmasını sağlar.

Bireysel psikolojinin yöntemleri, kişinin ideal yaşam planlamasının gelişim süreçlerine ve sosyal duygunun varlıkla ilişkisine dayalı şekillenir. Ruhsal enerjinin taraflı yönelimi yerine “bireysel psikoloji, her bireysel yaşama birlik ve bütünlüğü içeren bir nesne gibi yaklaşmaya çalışır” (Adler, 2000: 7). Yaşam akışında, zihin ile ruh parçaları birbirini tamamlayıcı ögeler olarak değerlendirilir. Nesnel yaklaşımla somut verilere erişmek amaçlanır. Sosyal duygu kavramı ise, çocukluktan gelen öğretilerle akış içinde deneyim elde etme, yaşam amacını doğrulama, kendini tanıma noktalarında işlevseldir. İlgünün keşfedilerek kazanıma dönüştürülmesi ve “bireyin doğuştan var olan sosyal duygusunu, davranışında yeterli aktif toplumsal ilgi gösterebileceği düzeye kadar yükseltmek” (Adler, 1983: 319) amaçlanır. Bu bağlamda hayat sorunlarına çözüm odaklı bakılarak duyumsal yetilerini bilinçli ilerleten bireyin psikolojisi doğrulanır.

Alfred Adler, kuramının çıkış noktasını amaca yöneliklik ilkesine bağlar. Kapsamında, bireyin yaratıcı gücü ve eksiklikleri başarıyla ödünleme eğilimi yer alır. Yaratıcı güç, kişinin yaşam amacı olarak taşıdığı motivasyon demektir. Hayat içindeki ruhsal-fiziksel edinimler bu amaca hizmet ederken varoluşun anlamı korunur. Erken çocukluk döneminde aile, sosyal çevre bağlamında şekillenerek somut bilgiye dönüşür. Bireysel algıların, taraflı niyetle biçimlendiği anlaşılır. Çocuk, farkındalık geliştirmede süreci etrafındaki insanlarla bağ kurma gereksinimi üzerinden yürütürken büyüme evresinde amaca yönelik tutum geliştirir ve ömür boyu denetiminde yaşar. Eksikliklerin kapatılma isteği ise, idealleştirilen düşüncenin yaratıcı güçle birleşmesi sonucu meydana gelir. Yaşama katılım sağlamak adına doğuştan ya da sonradan yetersizlik gözetilen işlevlerin başka etkinliklerle dengelenmesini sağlar. İnsan, kendindeki yoksunluk hâlini tanımladığı noktada devinime geçer.

Yaşamsal amaç, bireysellik olgusunu ve öznel bakış açısını mutlak otoriteyle biçimlendirir. Zihin de kişisel algı şemasını bu idealleştirilen görüşün izlekleriyle doldurur. Hayat deneyimleriyle duyumlar taraflı açılıma odaklanırken mevcut şemanın, aşağılık duygusu ile toplumsallık duygusu üzerine yapılandırıldığı kabul edilir. Aşağılık duygusu, kişinin çocuk yaşta özgüvensiz, cesaretsiz, ben merkezli yaşam üslubu benimsemesinden anlaşılır. Çıkış noktasına bakıldığında üç başlık meydana çıkar: Organ yetersizliği veya organın eksik işlev göstermesi, şımartılmış çocuk olma, nefret edilip yadsınmış çocuk olma. Birincisi, organ yetersizliği; kalıtsal nitelikte ya da gelişim evresinde etkinlik derecesi bakımından organın noksanlık bildirmesidir. Birey, kendini kusurlu algılayarak toplum içinde olumsuz tecrübeler edinir. Sosyal ilişkilerden soyutlanarak yalnızlaşmayı tercih eder. İkinci başlıkta şımartılmış çocuk; büyüme evresinde anne tarafından ilgi öznesi seçilir. Ödünçleme yoluyla çevresindekilerin onun isteklerini yerine getirme görevini üstlendiğine inanır. El üstünde tutulan üstün çocuk psikolojisiyle, yetişkinlik çağında sorumluluklarla tek başına kalacağını, yardım almayacağını düşünür. Sorunlardan kaçma, mücadeleden çekinme benzeri pasif eylemler sergiler. İkili münasebetlerinde arka planda durmayı yeğler. Üçüncüsü nefret edilip yadsınan çocuk; evlilik dışı doğmuş, suça yönelik, istenmeyen nitelendirmeleriyle tanımlanır (Adler, 2000: 83). Bu kişi, tehdit altında hissederek saldırıya uğrama korkusu taşır. Sığınma ihtiyacıyla belli bir nesneye, duyguya, insana bağımlılık geliştirirken toplumun kötücül yargılarına maruz kalır. Tümüyle bu ana başlıklar, aşağılık duygusunu içselleştiren bireylerin yoksunluk eğilimine yöneldiğini gösterir. Sağlıklı düşünme, anlama, kavrama yetilerinin engellenmesi sonucu sağduyu eksikliği meydana gelir.

Kişisel algı şemasının bir diğer ögesi toplumsallık duygusu ise, iyileştirici işlev vasfını üstlenir. Bireyin, yaşam amacını yaratıcı güçle faydaya çevirmesini ifade eder. Bir grupta ya da toplulukla dayanışma içinde olma, deneyimleri kazanıma dönüştürme, güvence altında hissetme durumları ele alınır. Aşağılık duygusunun tersine özbene ve çevreye katkı sağlama, güçlüklerle başa çıkma yetileri ağırlıktadır. Bu başlıktaki kişiler, “yaşamda güçlüklerin var olduğunu bilirler; ilgili güçlüklerin üstesinden gelebileceklerdir, çünkü hepsi de aynı zamanda toplumsal sorunlar olan yaşamın tüm sorunlarına daha erkenden hazır(dırlar)” (Adler, 2000: 15). Eş zamanlı ailenin bilinçli öğretilerinden gelen toplumsallık duygusu, çocuğun sosyal ilişkilerde kendini bulmasını sağlar. Çocuk, toplumsal kurum olan okuldaki ödev ve sorumluluklarını, oyun oynama becerilerini eksiksiz yerine getirir. Yetişkinlik çağındaki özgüvenle de yeterlilik seviyesi artış gösterir. Sağduyu eksikliğini ödünleyerek yaşam akışına ayak uydurur.

Bireydeki aşağılık duygusu, toplumsal ilişkilerin yoksunluğuyla temellenirken zamanla yetersizlik duygusuna evrilir. Kavramlar neden-sonuç bağlamıyla yaşamda aşamalı olarak ortaya çıkar. Kişinin kendi güvenli alanında kalmayı seçmesi sonucu sosyal becerilerinde, bedensel devinimlerinde, iç dünyanın dışavurum şekillerinde yetersizlik hissinin yansıması gözlemlenir. Bu mevcut duygu durumu da üstünlük eğilimiyle kapatılmaya çalışılır. Üstünlük eğilimi, iyileştirici öge olan toplumsallık duygusunun işlevselliğiyle ortaya çıkar. Örneğin; bir çocuktaki organ eksikliği,

toplumla uyum sağlamak açısından yetersiz kalmasına sebeptir. Gdlenmeyle başka alanlarda başarı sağlama arzusu belirirken olumsuz gidişat yön değiştirir. Yaşamsal amaç, ideal düşüncedeki kişiyle veya yetiyle üstünlük sağlamaya odaklıdır. Böylece “stnlk eğilimi, sosyal duygunun yetersizliği yüzünden başarısızlıkla karşılanan bireyi, tehlikeli bölgeden uzaklaştırır” (Adler, 2002: 27). Birey, yetersizliğini toplumsal hayattaki başarısıyla dengeler. Çevresel faktörlerin motivasyonu desteklemesi üzerine içteki sosyal duygu fark edilir. Yeni duygu kimliği yapılandırılarak yaşama tutunulur. Kişisel algılar, hayat deneyimleriyle somutlaşır. Birey, akış sürecince aşığılık duygusunu yetersizliğe ardından üstünlük eğilimine dönüştürür. Tüm duygu durumları, aile sonrası toplumsal ilişkiler içerisinde gözlemlenir. Mevcut yapılanmanın yansımaları, yaşam sorunları ana başlığıyla  problem alanına ayrılır: Sosyal hayat, iş/meslek hayatı, aşk hayatı. Her bölüm, insanlarla ortak paylaşımda bulunma, işbirliği yeterliliğini ölçme üzerine meydana gelir. Nitekim “bu yeteneğin yokluğu halinde, genel olarak, bütün şekilleri ve sonuçları ile "ekingen", kaçamaklı bir durum şeklinde ilerlemiş bir aşığılık duygusu görülebilir. O zaman aşığılık kompleksi adı verilen veya birbirine karışmış vücut ve ruh belirtileri ortaya çıkar. Hiç eksilmeyen üstünlük eğilimi, bu kompleksi her zaman sosyal duyguya yabancı kalan, aşık bir kişisel üstünlüğü hedef tutan üstünlük kompleksi ile gizlemeye çalışır” (Adler, 2002: 12). Kişinin sorunlara karşı sergilediği tutumun mahiyetinde yaşam amacı ve yaşam üslubu açıklık kazanır. Birinci planda sosyal hayat problemi, okul yaşantısı üzerinden değerlendirilir. ocukta aşığılık duygusunun tesiriyle uyumsuzluk, başarısızlık, ilgisizlik, dikkatsizlik, dersten kaçma, ödevlerini erteleme durumları tespit edilir. stnlk kurma eğiliminin/kompleksinin uzantısında da kendini beğenme, taşkınlık yapma, eleştirel konuşma, kavgacılık, arkadaş edinmeme tutumları var olur. İkinci planda iş/meslek problemi, okul çağından getirilen alışkanlıkların sürdürülmesini içerir. Arkadaşlık, dostluk, sorumluluk duygusu gelişmediği için çalışma hayatında başarısızlık kimliği devam eder. Başkalarıyla işbirliğindeolma gerekliliği burada vurgu kazanır. nc planda aşk problemi, iki kişinin sağlıklı iletişim sağlayamamasına denk düşer. “Sürekli bir münasebetin kurulmaması çiftler arasında ortak problem hakkında kuşku ve güvensizlik doğurur. Onların birbirlerine tam olarak bağlanmalarına imkan vermez” (Adler, 2002: 16). Aşığılık duygusunun etkisiyle tek taraflı çatışma konuları türer. stnlk eğilimiyle salt kendi düşüncelerini dikte etme kendini gösterir. Özel paydada ise, ailenin şımartılmış çocuğu rolündeki kadının dış görünüşünü fazla önemsemesi ya da rakipsiz kalma hırsından anneliği reddetmesi gözlemlenir. Eş zamanlı erkeklik protestosu adında, kadının cinsel yönünü yadsıdığı bilinir. “Bu protesto daha aile ocağında, kız çocuğunun aşığı sayılan cinsel rolden memnun olmamasından meydana gelmektedir” (Adler, 2002: 17). Anne-babanın ocuk nezdinde aşığılık hissini aşılayan tutumları meydana çıkar. Erkek cinsiyetine karşı kadın doğasının yerilmesi, kişinin erkeklik rolüne bürünerek üstünlük kurma çabasını doğurur.

Sosyal duygunun yetersizliği; aileden arkadaşlık ilişkilerine, iş alanından karşı cinsler arası münasebete kadar seyreder ve bu sorunsal başlıklar, okul olanaklarından hareketle çözümlenmeye çalışılır. Eğitim, bireye sosyal varlık olduğunun gerçeğini aşılarken onun ulus ideallerini tanınmasını, insanlık yararına faaliyette geçmesini, kişiliğini olumlu yönde yapılandırmasını destekler. Toplumsal

yaşamın gereklilikleriyle öz yetilerin keşfedilmesi ve geliştirilmesi amaçlanır. “Gelecekteki ortak hayat için çok önemli olan dostluk, arkadaşlık, sadakat, sorumluluk duygusu, müşterek faaliyet arzusu gibi bütün karakter özellikleri, memlekete, millete ve insanlığa karşı duyulan ilgi, hepsi okul hayatında yer alır ve üstün eğitsel ilgileri gerektirir” (Adler, 2002: 15). Okul eğitimiyle çocuğa sağduyulu yaklaşım sağlanarak sosyal beceriler kazandırılır. Böylece okul, bireysel başarısızlıkların nedenlerini belirten ve sağlıklı düşünce biçimlerini anlatmakla mükellef bir kurum olarak değerlendirilir.

Adler’in bireysel psikoloji kuramı, birlik ve bütünlük ilkesiyle duyguların eylemlere yansımalarını inceler. İlk çocukluk döneminden başlayarak ebeveynlerin etkisine açık idealin/amacın belirlendiği, kişisel algı şemasının oluşturulduğu, öznel deneyimlerin elde edildiği görülür. Yaşam amacının aşağılık duygusu veya toplumsallık duygusu bağlamında şekillendirilmesi üzerine iki farklı portre ortaya çıkar. Birincisinde, organ işlevsizliği ya da aile faktörüne bağlı yetersizlik eğilimleri meydana gelir. Zihnin, noksanlık içeren konulara odaklanması sonucu sosyal becerilerle ilişkiler sekteye uğrar. Sağduyu eksikliğiyle başarılı ödünleme sağlanmaz. İkincisinde, sosyal varlık gerçekliğiyle yaratıcı gücün etkinliği gözlemlenir. Aşağılık hissinin yadsındığı saptanır. Sorumlulukların yerine getirilmesi, sıkıntılarla başa çıkma, başkalarıyla işbirliğinde bulunma yetisi gelişir. Yaşam sorunları adında mevcut duygu durumlarının etki alanı genişletilir. Kişi, aşağılık duygusuyla yetersizliğini kapatmak için üstünlük eğilimini kompleks enerjisine dönüştürür. Okul çağından meslek hayatına ve kadın-erkek beraberliğine değin benzer örüntüler yer alır. İkili iletişimde, çatışma halleri, bilinçsiz savunma mekânizmaları gözlemlenir. Aşağılık hissinin tetiklediği sosyal duygu yetersizliğinin örgün eğitim anlayışıyla kapatılacağı düşünülür. Birey, başarıyı kendiyile telkin ederek yaşam idealinin önündeki problemleri çözmeye yönelir.

1.3. Carl Gustav Jung ve Analitik Psikoloji

Carl Gustav Jung, 26 Temmuz 1875 tarihinde İsviçre’de doğar. Protestan bir rahibin tek oğludur. Tıp eğitimini Basel Üniversitesinde tamamlar. Felsefeye olan merakıyla Kant ve Nietzsche’nin görüşlerini dikkatle inceler. Kant’ın ortaya koyduğu ruh’un iki yönelimi teorisi, “biri gündelik kaygılara öteki ruh dünyasına doğru” (Hyde ve Mcguinness, 1997: 15) ayrımı, zihin bölünmesini karşılar. Jung, bu görüşle kişiliğinin yansımalarını tanımlarken psikiyatri alanında karar kılar. 1900’de Zurich Üniversitesine bağlı Burghölzli Akıl Hastanesi’nin psikiyatri kliniğinde asistanlık görevini üstlenir. 1905’te aynı hastanede doktor unvanı alarak ders verir. Hastanenin başhekimi Bleuler’in yönlendirmesiyle histeri hastalar üzerinde serbest çağrışım yöntemini kullanmaya başlar. İlk Freud’un psikanalizde kullandığı serbest çağrışım yöntemi, 1907 yılında ikiliyi aynı noktada buluşturur. “Jung, Bleuler ile Freud’un birlikte çıkardıkları *Johrbuch für Psychoanalytische und Psychopathologische Forschungen* adlı derginin yazı işleri sorumluluğunu üzerine al(ır), daha sonra kendinin kurduğu Uluslararası Psikanaliz Derneğinin başkanı ol(ur)” (Gürol, 1977: 5). 1912 New York’taki Fordham Üniversitesi’nde verdiği derslerde ve ‘*Bilinçdışı*

Psikolojisi' kitabında Freud'un kuramlarını eleştirir. Jung, histeri ve saplantı nevrozlarında cinsel libidonun ana etken olarak ele alınmasını yanlış bulur. O, "psikozda gerçeklik işlevinin yitimi öylesine uç noktalardadır ki, bu durum, kişinin cinsel karakterinin mutlak olarak yadsınmasını gerektiren öteki içgüdüsel kayıpları da getirir; hiç kimse gerçekliğin cinsiyetin bir işlevi olduğunu öne süremez" (Hyde ve McGuinness, 1997: 37) şeklinde düşüncelerini ifade eder. 1913 yılında Freud'dan koparak kendi bilimsel yöntemini geliştirir.

Analitik psikoloji, psikenin tanımı ve yapısı üzerine temellendirilir. Psike; dinamik yapıya sahip, bilinç-bilinçdışını bütünleyerek dengeleyen bir sistemdir. Psikenin doğası üç ana başlığın sentezlenmesiyle ele alınır: Bilinç, kişisel bilinçdışı, ortak bilinçdışı. "Bir ada düşünelim: Adanın suyun yüzünde görülen bölümüne bilinç diyelim, suyun altında kalan bölümü kişisel bilinçdışı, yeryüzüne oturan tabanı ise, ortak bilinçdışı olsun" (Jung, 2006: 33). Ben'in denetim merkezinde yaşantıların kontrolünü, olayların adlandırmasını bilinç yapar. Kaynağını bilinçdışından alırken temel eylemlerin şekillendiği yer olarak tanımlanır. Kişisel bilinçdışı bastırılan, unutilan, geri itilen anıların içeriklerinden meydana gelir. Ortak bilinçdışı ise, öznel temalardan uzak, evrensel nitelikteki, çağdan çağa aktarılan, insanoğlunun kalıtsal getirilerinin tümüdür. Bireysel ruhun temelindeki tüm canlıların deneyimlerini kapsar.

Bilinç algılar, adlandırır ve yönlendirir. Kişiyi çevreleyen dış dünya nesnelerinin bilgisine ulaşmak ve eylemleri dönüştürmek üzerine çalışır. Jung, psikenin yapısından hareketle kişiliğin dört ana işlevini kuramsal biçimde ortaya koyar: Düşünme, duygu, duyum, sezgi. Ana başlığın amacı, kişi bağlamındaki nesneler dünyasının hangi süreçlerde, nasıl anlamlar kazandığına açıklık getirmektir. Birinci etkinlik olan düşünme; anlam, kavrayış merkezli olup "algılama, keşfetme, tanıma, imgeleme, yargılama, ezberleme, öğrenme, zihinde tartma, çoğu kez de konuşma yoluyla, yarı mantıksal çıkarımlarla kendini dünyaya uydurmaya çalışan işlev(dir)" (Jung, 2006: 34). Nesnenin niteliğini açıklamaya odaklıdır. Duygu, nesne ile Ben arasındaki etki-değer alanını ifade eder. Ben'in nesne uzantısında iyi ya da kötü hisleri tanımlaması, değerlendirmesi bulunur. Duyum işlevi, nesnenin somut içeriğiyle ilgilenir. Yorumlama, çıkarım yapma yetilerini barındırmaz. Sezgi, nesnelerin şimdiki varlığından yola çıkarak geçmiş-gelecek süreçleri hakkında bilgi üretir. Akılcı yaklaşımın dışında, nesnenin nereden geldiğini ve nereye gideceğini algılamaya çalışır. Dört işlevin kendi içinde sağduyuyu kaynak alma ile ihtimaller üzerinden varsayım türetme durumları gözlemlenir. Tüm etkinlikler, bilinç seviyesinde dengeyle belirir. Örneğin; kişi, düşünme tipinde analiz edilirken zıddındaki duygu işlevi dürtüsel davranışlarda, düş düzleminde ortaya çıkar. Gerçek yaşamda ön plana çıkan işlev, kişiliği betimler.

Bilinçli zihnin dört ana işlevinin ardından iki davranış tipi ortaya çıkarılır. Bunlar: Dışadönük tip ve içedönük tiptir. Davranışın kaynağıyla yönünü libidonun belirlediği saptanır. Freud, libido kavramını cinsel enerji olarak tanımlarken Jung'a göre "libido, genel ruhsal enerjidir" (Jung, 2006: 37). Dışadönük davranış tipi libidonun dışarı akışıyla başlar. İnsanlara, olaylara, nesnelere somut

değer vererek isteklerin eylem planında gerçekleşmesini karşılar. Çevresel faktörlerle uyum sağlama, dış gerçekliğin etkisini üstlenme gözlemlenir. Bu davranış tipinde tartışma, iletişimde ısrarcı tutum, olayları biçimlendirmeye yönelik yaklaşım vardır. İçedönük davranış tipi, libidonun içe doğru hareketliliğiyle meydana gelir. Öznel öğelerin, iç gereksinimlerin gerçekleştirilmesi amaçlanır. Kişi, kendi dışındaki faktörleri geri planda tutar. Düşünme edinimi, eyleme göre daha ön planda yer alır. Libidonun karşıtlıklar arasındaki akışı, biyolojik etkenlere veya ruhsal gelişim süreçlerine bağlı değişim gösterir. Enerji akışının yönüyle farklı içerikler belirir.

Genel davranış tipleri ve zihnin dört işlevi arasında bir denge sağlanır. Bireyin, sadece iki davranış kalıbına sığdırılamayacağına kanaat getirilir. Düşünme, duygu, sezgi, duyum işlevleriyle sekiz tip örüntüsü yaratılır: Dışadönük düşünen tip, içedönük düşünen tip, dışadönük duygusal tip, içe dönük duygusal tip, dışadönük duyumsal tip, içedönük duyumsal tip, dışa dönük sezgisel tip, içedönük sezgisel tip. Dışadönük düşünen tip, yerleşik kurallar ve düzenler çerçevesinde yaşar. Gerçeklik, düzen, somut ilkelerle ilgilenir. İçedönük düşünen tip, varoluş üzerine sorgulama yapmaya eğilimlidir. Kendi düşünceleri bağlamında sürekli sorular üretir. Dışadönük duygusal tip, sosyal çevreye uyum sağlayan, toplumsal başarılarla önem verendir. İletişimde hız barındırırken hisleri aşırılık gösterir. İçedönük duygusal tip, ruhsal olgunlaşmaya, deneyim kazanmaya odaklıdır. Genellikle sözlü ya da yazılı sanat dallarında kendini ifade etmeye yönelir. Dışadönük duyumsal tip, hislerine yenik düşmeyen pratik kişidir. Dünyada yaşamaktan zevk alırken duyumcu yönü kötü alışkanlıkları, zorlanmaları besler. İçedönük duyumsal tip, kendi yaratıcılığını ortaya çıkarmada zorluk çeker. İzlenimlerden yola çıkarak kendi iç duyumlarının derinliklerinde yaşar. Dışadönük sezgisel tip, bilinçdışı öngörülerini gerçek yaşama uyarlar. Liderlik vasfı ön planda olmasına karşın sezgisel yanı ilişkilerin ve planların aksamaya uğramasına sebeptir. İçedönük sezgisel tip, hayalci yönüyle nitelendirilir. Duygularının geleceğe yönelik doğrular içerdiğine inanır. Çevresi tarafından anlaşılması zor eylemler sergiler. Genel anlamı itibarıyla, psikenin karakter çizimi, baskın işleve bağlı yaratılır.

Psikedeki bilinç bölümüyle dış gerçekliğin ilişkisi persona kavramı üzerinden ele alınır. İnsan bilincinin ayırıştırma yetisine bağlı içsel gereksinimlerin biçimlendirildiği görülür. Bireyin, nesnel dünyaya karşı takındığı ruhsal davranış kalıpları meydana çıkar. Zihnin düşünme işlevinin ağırlıkta seyrettiği evre yorumlanır. Toplumun değer biçtiği öğretiler üzerine hareket noktası tayin edilir. Kişinin ruhsal niteliklerini, davranış biçimlerini, fiziksel görünümünü yeniden yapılandıran etkiye sahiptir. Bu bağlamda persona “işlevsel bir komplekstir; uyum ya da gerekli uygunluk için oluşmuştur” (Jung, 2006: 40). Nesnel dünyayla uzlaşma aracı olarak nitelendirilir. Böylece toplumsal sınıf, meslek, kültürel koşullara uygun farklı personaların üretildiği saptanır. Bireyin işlevsel tipine uygun persona seçmesi gerekirken kişisel yetersizliklerini kapatmaya yönelmesi yapay, sağlıklı süreçte işaret eder. Psikenin ihtiyacını dengelemesi gerekirken özden kopan mekânîk bir ruhun varlığı söz konusudur.

Doğru işleyen bir persona üst etkeni hesaba katmalıdır: Birinci etken, her insanın içinde taşıdığı BEN-ülküsü, ya da dilek-imgesidir; yaradılışının ve davranışının ona benzemesini ister; ikinci etken, bireyin içinde bulunduğu özel ortamın kendisini dilediği biçimde görüşüdür; üçüncü etken, bu ülkülerin gerçekleşmesini sınırlayan bedensel ve ruhsal olaylardır (Jung, 2006: 41).

Disipline edilmiş persona, kişiliğin yadsınan yanını betimler. Bastırılan duyguların bilinç seviyesine geri getirilmesi ve çözüm odaklı incelenmesi gerekir. Ters yönünde hislerle eğilimlerin maskelenmesi, yabancılaşma dinamiğini yaratır. Persona, uzlaşma, uyum aracı vasfını yerine getirmez.

Bilinç eşliğinin altındaki bölüm, bilinçdışını temsil eder. İşlevsellik bakımından farklılık gösteren bu katmanlar dengeli bir bütünlükle ilerler. Jung, bilinçdışı kavramını iki başlıkla ele alır. Kişisel bilinçdışı, bireyin yaşam süresince bastırdığı ya da unuttuğu içeriklerden meydana gelir. Bilince her an ulaşabilme potansiyeli olmayan güçsüz, belirsiz algıların yeridir. Kolektif bilinçdışı daha kapsamlı tanımla, öznel duyumu hedeflemez. Gündelik koşullar seyrinde bilinç düzeyine çıkma durumu yoktur. Evrensel, özerk yapısıyla ulusal ya da ırksal kalıtımla açıklanabilen, tüm insanlığın ortak malı (Jung, 1998a: 51) niteliğindeki muhtevaya sahiptir. Kalıtım ifadesi; çağdan çağa, insandan insana aktarılan içgüdülerin ve arketiplerin varlığını bildirir. İçgüdüler madde planında eylemlerle somutlaşırken arketipler zihnin anlayış tarzını açık eder. “Arketip aracılığıyla bilinçdışı kavrayış, içgüdüünün biçimini ve yönünü belirler. Öte yandan, harekete geçme tepimiz (içgüdü), bir durumu nasıl anlayacağımızı belirler” (Hyde ve McGuinness, 1997: 59). Tarih öncesi dönemlerden bireyin yaşadığı zamana değin biçimlenen içgüdüler ile düşüncede temellendirilen arketipler bağlamında mitolojik motiflerin zenginliği keşfedilir.

Kolektif bilinçdışı insanoğlunun evrensel deneyimleriyle örülü, kalıtım yoluyla zamansızlık barındıran ilksel imgelerini içerir. Dünyadaki farklı milletlerin aynı mitolojik figürleri tekrarlaması üzerine evrensellekle kalıtsal özellikler vurgu kazanır. Dinamik yapıya sahip ilksel imgeler, arketipadıyla yorumlanır. Jung, Augustin’in ‘Ana Düşünceler’ ifadesinden yola çıkarak ortak yaşantıları temel örnekler olarak isimlendirir. “Bir arketip, bir model, gerek biçim, gerek anlam bakımından arkaik karakter taşıyıp mitolojik motifler içeren, sınırları kesinlikle belli bir düzendir. Katıksız mitolojik motiflere, masallarda, mitlerde efsanelerde ve folklorda rastla(nır)” (Jung, 1998a: 51). Anlatıların içeriği, bilinçdışından bilince ulaşan canlandırmalar niteliğiyle değerlendirilir. Arketipin biçimi, kristal eksen sistemine benzetilerek açıklanır. “Kristalin eksen sistemi, ana sıvıdaki kristal oluşumunu bir anlamda önceden biçimlendirir ama kendisi maddi bir varlığa sahip değildir” (Jung, 2005: 21). İnsan aklının doğrudan algılamasında imkansızlık gözetin doğası ve özgün anlam çekirdeği sadece imgeler aracılığıyla meydana çıkar.

Arketipler varoluşunu, fiziksel süreç tabanından fantezi yüklü fikirler yaratma ve tekrarlanan yaşantı koşullarıyla sağlar. Kuşaktan kuşağa aktarılan, anlamın sabit biçiminin değişkenlik gösterdiği imgesel anlatımların içeriği toplanır. Tanrılar, tanrıçalar, evrenin varoluşu, insan gereksinimlerine ait

temel ifadeler bulunur. Mitoslar, efsaneler, masallar benzeri yazılı metinler arketiplerin örneklendirilmesi üzerine kullanılır. “Söz gelimi, bütün çağlarda ve kültürlerde, insanlık kendini ‘Bilge Ruh’la ilişki içinde görmüştür. Bu kavrayışın en yaygın biçimlerinden biri, sayısız mit ve efsaneden gelen ‘Bilge İhtiyar’ imgesidir” (Hyde ve McGuinness, 1997: 61). Kolektif bilinçdışında insanlığın yaratıcı, iyileştirici ya da yok edici yönünü imgelediği görülür. Arketipik düşünceler, bilinç seviyesine çıkarak yaşam akışına dahil edilir.

Arketip figürler, evreni ilgilendiren temalar üzerine meydana gelir. Yaşam içinde ortak değere sahip olguların işlevselliği yön belirleyicidir. Anne arketipi, bütün canlıların yaşam bulduğu vazgeçilmez öge olarak tanımlanır. Tabiat ana isimlendirmesinden bireysel hayatlardaki anneye değin etkinlik derecesi saptanır. Analık vasfını üstlenen fenomenlerin tümü arketipsel değerine göre kategorize edilir. Olumlu, yarar verici paydada; bir kavmi yöneten ata, bilge kadın; teoloji alanında Tanrı’nın anası bakire Meryem; Eski Yunan mitoloji anlatılarındaki Demeter, Sofya tanrıçaları; insanın kurtuluşunu simgeleyen cennet, Tanrı krallığı, Kudüs; doğanın bozulmamış düzenine ve işleyişine ithafen gök, toprak, deniz, mağara, kaya, ağaç, çiçek; ruhun tekamül sürecini betimleyen büyümlü daire mandala ya da bereket boynuzu; dar manada kadın rahmini çağrıştıran her türlü oyuk biçimiyle özdeşim kurulur. Olumsuz, zararlı, öldürücü paydada; Yunan mitindeki kader tanrıçaları Moiralar, Grailar, Nornalar; çirkin varlık konumunda cadı, cin; tehlikeli hayvanlar ejderha, yılan; canlılığın sonunu belirten mezar, tabut, derin karanlık su oluşumlarıyla benzeşim sağlanır (Jung, 2005: 22). İmgenin işlevselliği, yaşam dinamiklerine ve duygu durumlarına bağlı kalarak yorumlanır. Bireysel bilinçdışının anne/likkavrama dair edindiği izlenimler sonucunda belirli bir tema seçilir. Kişinin, çocukluk döneminde öz anneyi ya da onun yerine geçen kadın figürü algılama niteliği önemli noktayı şekillendirir. Örneğin, erkek evlat anneyi idrak etme biçimiyle kendi dişil doğasını yapılandırır. Karakteristik özelliklerindeki aşırı hassas, duyarlı, gaddar görünümünün nedeni saptanır. Alt eşğin kadınlık üzerine taşıdığı fikirler ve aşık olunan sevgili/eşin anneyi betimlemesi de arketipin devinimini bildirir. Kız çocuk ise, evlilik kurumuna karşı takındığı tavırda, erkekler hakkındaki görüşlerinde, anneyi rol model aldığını ya da karşıt direnç yarattığını gösterir. Bu bağlamda anne fiziksel süreç dâhil ruh yapısının ön koşuludur ve bireyin bilincini temellendiren ilksel imge vasfını üstlenir.

Psikenin bilinçli yüzünün gerisinde kalan içgüdüsel içerik, gölge arketipiyle açıklanır. Öteki/karanlık yan adlandırmasında, Ben’in farkındalık geliştirmedeği duyumların alanıdır. Jung, bu imgeyi iki başlık altında ele alır: Kişisel gölge arketipi ile ortak gölge arketipi. Kişisel gölge arketipi, bireysel bilinçdışında biriktirilen yetersizlik duygusunun olumsuz enerji birikimidir. Toplumsal standartlarla, idealize edilen kişilik özellikleriyle uyumsuz. İlkel, çatışma içeren dürtüsel eylemlere sebep olur. Kişinin yaşam içerisinde yadsıdığı anılar, hisler, eğilimler alt eşikte sindirilmiş konumda yaşar. Tetiklenme karşısında bilinç seviyesine yükselir. Uyku anında düşe karışır ya da tahrip edici söz, davranış aracılığıyla dışavurulur. “Kişisel bilinçte, unutulmuş anılar, bastırılıp geri itilmiş olan (yani bile bile unutulmuş) acı hatıralar, eşikaltı algılamalar, yani bilinç yüzeyine çıkacak gücü

bulamamış duyu algılamaları, en sonra da, bilinç için henüz olgunlaşmamış içerikler var. Bu, sık sık düşlerde karşılaştığımız gölge figürüne tekabül etmektedir” (Jung, 2006: 146). Ben’in gölge-yanıyla özdeşleşmesi durumunda öfke, nefret, kin benzeri kötücül duygular meydana çıkar. Bilinmeyen davranış tipi işlevsel konuma geçer. Zihin iradesini kaybederek zarar verme, öldürme güdüsüyle hareket eder. İçgüdüsel yaklaşımların tümü bilinçdışının enerji şiddeti hakkında bilgi verir. Kişinin karanlık tarafıyla karşı karşıya geldiğinde “işe yarayacak tek şey ihtiyatlı bir özeleştirmedir” (Jung, 2006: 116). Ortak gölge imgesi, kaynağını kolektif bilinçdışından alır. Gölgenin evrensel nitelikteki yansımaları görülür. Mitoloji, efsane, masal anlatılarında, şeytan ya da büyücü olarak tasvir edilir. Gizil güçleri bulunan varlıklar aracılığıyla insanoğlunun tarih boyunca geçirdiği başkalaşım evreleri anlatılır. Ben’in içgüdülerini tanıması, keşfetmesi, gerçekleştirmesi ve dönüşmesi şeklinde ilerler. Saklıda kalan arzuların, gereksinimlerin, dürtülerin reel yaşamda hız kazandığı saptanır. Arketipin amacı, insan doğasında sınırsızlık istenci bildiren tahripkâr duyuların edinime evrilmesidir.

Bilinçdışının cinsiyetler üzerine açılımı ruh imgeleriyle tanımlanır. Anima arketipi ile animus arketipi, insanın yaradılış gerçeğinin aksine doğasında gizil enerjiler taşıdığını bildirir. Zihinle alt eşiğin işlevsel birliği çözümlenir. Birinci planda anima, erkeğin bilinçdışı dışı imgesini karşılar. Çocuk yaşta annenin mizacı gözlemlenerek kadın/lık nezdinde izlenimler edinilmeye başlanır. Büyüme evresinde ödünçleme ya da direnç eğilimleriyle özgün içerik meydana gelir. Karakteristik özelliklerde, düşünce ve davranış biçimlerinde dişillik barındıran izlekler belirir. Reel yaşamda aşık olunan kadına yansıtılan duygu, fikir, kanaatler arketipin devinimi bildirir. Erkeğin, kendiyi yapılandığı içsel figür nitelendirmesini üstlenir. Kişinin, zihinsel farkındalık geliştirmede bilinçdışı oluşumdur. Anneyi çağrıştıran “toprak ve su imgelerinde temsil edilen Eros’un (aşkın), zorlayıcı ve büyüleyici gizli doğasıyla birlikte kendini göster(ir)” (Hype ve McGuinness, 1997: 94). Mitolojik anlatılarda manevi değerler taşıyıcısı saf, iyi, tanrıça görünümlü veya baştan çıkartıcı, büyücü kadın olarak tezahür eder. İkinci planda animus, kadının bilinçdışı eril imgesini betimler. Kız çocuğun babadan ödünçlediği görüş açısı, düşünsel yeti, sağduyu gözlemlenir. Kişilik yapısına yerleşebileceği gibi ikili ilişkilerde kendini belirtir. Gündelik olaylara, durumlara karşı katı, keskin kanaatler sunulur. Önceden düşünülmemiş fikirlerin, soğukkanlı, bencil tavrın dışavurumu vardır. Beraber olunan erkeğe eleştirel, sabit fikirli, münakaşacı yaklaşımlar. Babadan gelen “hava ve ateş imgeleriyle simgelenen Logos’un (akıl), bilgi arayışı, gerçek ve anlamlı etkinlik doğasına sahiptir” (Hype ve McGuinness, 1997: 94). Yunan mitolojisinde ölüm tanrısı Hades’le özdeş manada değerlendirilir. Kadın zihninde yarı bilinçli planlar, çelişkili ifadeler yer alır. Her iki arketip figür, bireysel ruhun tamamlayıcı ögesidir. Özvarlığa ait dualitenin tanınmasına hizmet ederler. Erkek-kadın münasebetinde tarafların birbirine yansıttığı duygu durumları aracılığıyla kendi gizil doğasını keşfetmeleri amaçlanır.

Kolektif bilinçdışı imgelerinin, reel yaşamda ve gerçeküstü planda yansımaları gözlemlenir. Hayaller, fanteziler, vizyonlar, düşler mevcut içeriğin aktarıcısı olur. Zihnin yarı bilinçli ya da bilinçsiz durumda bulunmasına karşın alt eşik, enerjisel devimini sürekli kılar. Bu bağlamda düşler,

bastırılmış, gerçekleşme süreci yarıda kalmış düşünceleri, duyguları, eylemleri sembolik temayla konu edinir. Ben'in yadsıdığı korkularla arzular arketipsel dilde tezahür eder. Bilinç uyku anında, azami derecede aktifken bilinçdışındaki komplekslerin filtresiz görünümüne kavuştuğu saptanır. Kompleks, bireysel ruhun zaaflığını bildiren konuları ifade eder. Travmatik olay sonrası psişeye saplanan olumsuz enerji yükü olarak yorumlanır. Bilinçdışı tepkime niteliğinde şiddet eğilimlerinde veya rüyalarda ortaya çıkar. Örneğin, kişi anneyle ilgili kötü anıları biriktirip gündelik yaşam akışında da bunları geri iterse düşlerinde gölge Ben'e bürünmüş karakterler görür.

Düşlerin niteliği; Ben, bilinç, bilinçdışı örüntülerinin etkinlik derecesiyle değerlendirilir. Ruhsal enerjinin hareket döngüsü dört ana başlık altında tanımlanır: Dengeleyici işlev, ileriye yönelik işlev, indirgeyici işlev, tepkisel rüyalar ve büyük/anlamli rüyalar. Dengeleyici işlev, bastırılmış ya da engellenmiş içeriklerin bilinçdışından bilince ulaşmasıyla psişik organizmanın kendini dengelemesi üzerine çalışır. İleriye yönelik işlev, Ben'in gelecek planlamasındaki isteklerin öngörülmesini kapsar. "Maeder, ileriye yönelik-nihai önemiyle ilgili olarak rüyaların, gerçek çelişki ve sorunlara çözüm bulma yolunu açan ve bu çözümü el yordamıyla seçilmiş sembollerle göstermeye çalışan amaçsal bilinçdışı bir işlevi olduğunu özellikle vurgula(r)" (Jung, 2015a: 58). İndirgeyici işlev, Ben'in toplumun gereklilikleriyle idealize edilen portreye sahip olunmadığı gerçeğini yansıtır. Bilinçdışı negatif değerde kalarak bilince yetersizlik konularını ifşa eder. Bu bağlamda "indirgeyici rüyalar yapılandırıcı, hazırlayıcı ve bileştirici olmanın tam zıttı etkilere sahiptir; daha çok ayırtırmaya, çözündürmeye, hatta kırmaya ve yıkmaya çalışırlar" (Jung, 2015a: 58). Tepkisel rüyalar, ruhta ve sinir sisteminde fiziksel bir yıkıma sebep olan travma içeriğinin tekrarlanması üzerine ortaya çıkar. Travmatik uyarıcı kendini yok edene kadar düşler sürer. Büyük/anlamli rüyaların kaynağı ise, "kişisel bilinçdışından daha fazla bilinçten ayrılmış ortak bir bilinçdışından" (Jung, 2015: 96) gelir. İnsanoğlunun evrensel yaşam döngülerinin tezahürü görülür. Kendilerini, "şiiirsel bir gücü ve güzelliği olan estetik şekilleriyle açık ederler" (Jung, 2015a: 96). İçeriği, insan yaşamını karakterize eden mitolojik figürlerle doludur.

Düşlerdeki sembollerin yorumu, nedensellik ve sonuçsallık ilkesinin karşılaştırmalı incelenmesi üzerine değerlendirilir. Nedensellik bakış açısı, Freud ekolüne ait bir yönetimdir. Düşteki sembol, geri itilmiş bir isteğin tezahürü olarak kabul edilir. Söz konusu istek; basit, ilkel, çeşitli formlarda kendini yineler. Rüya içeriğine geliştirilen yorum da indirgeme yöntemiyle yapılır. Sembollerin yalnızca tek anlamı belirttiği savunulur. Sonuçsallık bakış açısı ise, Jung'un "bir rüyadaki şekillerin her birinin kendine özgü bir değeri vardır" (Jung, 2015a: 45) görüşüyle şekillenir. Düş imgesinin anlamına ve amacına yönelik ayrıntılı araştırma sürecine girilir. Düş içeriklerinin bir dizi halinde ele alınması ve imgeden yola çıkarak çağrışımsal ifadelerin bulunmasıyla yorum geliştirilir. İki açılım arasındaki fark, düşün çıkış noktasıyla yorumun tek yargıya varıp-varmayacağıdır. Nedensellik ilkesinde, arzuların libidodan (cinsel enerji) geldiği ileri sürülerek düşler analiz edilir. Sonuçsallık ilkesinde de düşteki sembollerin farklı anlamlarla sonuçlar verdiğini düşünülür. Burada kolektif bilinçdışının geniş yelpazesinden faydalanılır.

Sonuçsallık bakış açısıyla düş içeriğinin sistematik yorumu yapılır. Düşteki sembollerin çağrışımsal öğeleri toplanarak anlamlı örüntüler meydana getirilir. Derlenen verilerin ileriye dönük yorumu özneye bırakılır. Kişinin alt eşik duyularını zihnin bilinç seviyesinde çözümlemesi amaçlanır. Bilinçdışı ile Ben arasında dengeleyici işlev sağlanır. Jung, düş yorumunun uzantısında etkin imgelem yöntemini geliştirir. Öznenin kendi yaratıcılığını kullanarak bir düş imgesini kâğıda ya da somut malzemeye yansıtması anlamına gelir. Zihnin üst evresindeki düşünme, anlama, yorumlama yetileri harekete geçirilir. Süreçte, “türlü düş motifleri, anlamları tam açığa çıkıncaya kadar, türlü yönlerine ve olağan anlamlarına ışık tutan, benzer, ilişkin simgeler, efsaneler ve mitoslarla zenginleşir” (Jung, 2006: 65). Bu bağlamda arketiplere ait çeşitli tezahür biçimleri toplanır. Düş imgesi, öznel anlamdan sıyrılarak evrensel özellik kazanır.

Analitik psikoloji, psike bağlamında işlev gören her olguyu gerçeklik değerinde inceler. Psikoloji ve din arasındaki ilişki varlıkbilimsel açıdan konu edinilir. Jung’a göre din, Rudolf Otto’nun dile getirdiği Latince karşılığı olan “numinosum deneyimi sonucunda değişikliğe uğramış bilince özgü bir tutumu tanımlayan bir terimdir” (Jung, 1998b: 7). Açıklamadaki ‘bilince özgü tutum’ ifadesi, ‘religio’ teriminin kullanım alanındaki kavramlarla açıklanır. Religio’nun “özgün anlamı, ruhların, şeytanların, tanrıların, yasaların, fikirlerin, ideallerin ya da insanın kendi dünyasında candan hayran olup sevecek kadar anlamlı, güzel, büyük bulduğu, ya da dikkate almaya yetecek kadar yardımsever, tehlikeli veya güçlü bulduğu diğer faktörleri de kapsayan tüm “güçler”den oluşan belirli bazı dinamik faktörlerin dikkatli şekilde gözetilip, bunlara uyulmasını içerir” (Jung, 1998b: 7). Bu bağlamda din olgusu, devinim bildiren varlığa veya etkiye karşı öznenin güven, bağlılık duygusu beslemesini karşılar. İlkelden çağdaş döneme süregelen inanç biçimi, bilinçdışındaki yoksunluk eğiliminin ödünleme ihtiyacından meydana çıkar. Örneğin, şeytanın varlığını ve tesirini kabullenme, ruhun bilinmeyen kötülüklerine duyumsanan gizil korkudan gelir. İnsanların ritüel çalışmalarıyla taraflı yaklaşım geliştirdikleri gözlemlenir. Bu olgulara inanç besleyenlerin muhalifleri ise acımasızca öldürülür (Jung, 1998b: 15). Böylece dinin bilinçli zihni kontrolüne alması, özerk güç sahipliği vurgu kazanır. Kişi, teslimiyetle eylemlerinin öz seçim olduğuna kanaat getirir.

Dinsel simgeler, “genellikle ruhun bilinçdışı faaliyetinin kendiliğinden vücut bulan ürünleri”dir (Jung, 2006: 219). Kolektif şekil ve imge malzemesini taşıdıkları bilinir. Jung bu bağlamda, en eski dinsel simge olan mandalayı ele alır. Mandala, ruhsal bütünlük anlamında, psişenin karmaşalarını yüksek inançla çözümlemesi demektir. Biçimi daire, kare, dörtlük üzerinden sunulur. Dört sayısı ile çarpanlarının simetrik düzenlenmesi sonucu meydana gelir. Yuvarlak çizim, insanın farklı yaşam deneyimleri doğrultusunda varış yerinin, Ben olduğunu belirtir. Kimi inanışlarda orta noktada Tanrı yer alır. Dönme hareketi, zihin toplaşmasını ifade eder. Dört rakamı sembolik düzlemde tamamlayıcılık vasfını üstlenir. Örneğin; dört yön, dört köşe, dört biçim, analitik psikolojideki bilincin dört işlevi ya da dörtten türetilen sekiz tip davranış şekilleri türetilir. Çeşitli coğrafyalarda benzer içerikler gözlemlenir. “Hristiyan Mandalaları Orta Çağın başlangıcından gelmedir. Çoğunun ortasında İsa vardır, dört uçta da, İncil yazarlarının dördü, ya da simgeleri

bulunmaktadır. Bu kavram, çok eski bir kavram olsa gerek, çünkü Eski Mısır'da, Horus, dört oğlu ile birlikte aynı biçimde çizilir” (Jung, 2006: 407). Tümüyle, dairesel devinimle içindeki dörtlünün simgeselliği ruhun birliğini karşılar. Arketipsel düzlemde Özben imgesinin içkin manasıyla işlevselliği ortaya çıkar. Mandala merkezindeki Özben, tek, bağdaşık varlık haline gelme süreçlerini içerir. Bilinçdışındaki içgüdüler, kompleksler bütünden kopan ruh parçalarıdır. Yaşamda her bir olgunun yüksek bilinç seviyesine çıkarılarak bütünleştirilmesiyle ruhsal tamlık sağlanır. Bölünmez birliğe erişmek, kendini gerçekleştirmek anlamına gelir.

Kolektif bilinçdışı, psikenin içgüdüsel yaşamının örüntülerini kapsar. Arketipler aracılığıyla ruhsal davranış biçimleri tasvir edilir. Nesnel dünya üzerinde deneyimlenen her olay ya da olgu tekâmül yolculuğunu açıklar. İnsan ruhunun yenilenmesi manasında yeniden doğuş imgesi yaratılır. Yeni bir varlığa dönüşme, içgüdüsellik başka yönlerden keşfetme demektir. Büyüsel tecrübe adıyla zihinsel algının ötesinde gerçeklik barındıran bir oluşumdur. Jung, dönüşüm deneyimi fenomenolojisi adı altında iki başlık açarak ruh deviniminin niteliksel işlevini açıklar: Yaşamın aşkınlığı deneyimi ve öznel dönüşüm süreçleri. Yaşamın aşkınlığı deneyiminde, kutsal ritüellere katılım sağlayarak tanrıyla ya da onun vasıflarıyla özdeşleşme vardır. Canlılığı betimleyen ölümün, sınırlı algılama yetisinin ötesine geçilir. Kişinin kutsanması, inayete ermesi şeklinde anlamlandırılır. Bir diğer doğrudan deneyimle kendiliğinden vecd haline geçme durumu meydana çıkar. Herhangi bir ritüel olmaksızın vizyonlar görünürken mistik tecrübeler edinilir. Öznel dönüşüm süreçlerinde, bireysel başkalaşım evreleri sıralanır. Kişiliğin azalması, ilkel insanların inançlarından gelişen ruh kaybıdır. Bedenden ansızın ayrılan ruhun, hekim-büyücü tarafından geri getirildiğine inanılır. Psikenin enerjisini yitirmesi zihnin idrakının değişmesi olarak yorumlanır. Kişinin keyifsiz, unutkan tavırlar sergilemesinin nedenidir. Çoğalma anlamında dönüşüm, dış kaynaktan edilen bilgi, birikim sayesinde içsel sürecin değişime yönelmesidir. Bilinçdışının alımlama potansiyeline bağlı erginliğe ulaşılır. İçsel yapının değişimi, cinnet fenomeni üzerinden işlenir. Bilinçli Ben'e karışan, çelişkili düşünceler, gelgitli duygu durumları gözlemlenir. Bilinçdışındaki kompleks konuların zihne yükselmesiyle taraflı enerji çalışır. Yadsınan içerik, akli iradenin yerine geçerek bilinmeyen davranış biçimlerini ortaya çıkarır. Bir grupta özdeşleşme, bir dizi insan topluluğunun deneyimlediği ortak yaşıttır. Bireysel alt eşik algıların yönelim bilgisi öğrenilir. Kişinin, dâhil olduğu paylaşım alanında, düşük bilinç seviyesine inme riski gözetilir. Bir kült kahramanıyla özdeşleşme, gerçekleştirilen ayinle tanrının gücünü veya yazgısını dolaylı yoldan üstlenmektir. Büyülü işlemler, ritüellerin gündelik akışı içinde yaygınlıkla kullanılır. Yaşamın enerjisinin olumlu yönde yenilendiğine, ruhun değiştiğine inanç geliştirilir. Teknik dönüşüm, zihinsel ve eylemler egzersizlerle enerji akışını hareketlendirmektir. En yaygın örneğinde yoga çalışmaları yer alır. Doğal dönüşüm, ruhsal etkiler yaratan süreçlere dikkat çeker. Düşlerde mandala simgeleri, ölümle bireyselliğe geçiş evreleri gözlemlenir. Tüm başlıklar, yeniden doğuş biçimlerinin psikolojik faaliyet ve istenç doğrultusunda gerçekleştiğini belirtir. Varlığın alt eşik algılarıyla yaşam dinamiklerinin evrim geçirdiği saptanır. Ruhsal döngü, ölümlü konumdan ölümsüzlüğe erişme, gerçeği aşkın deneyimler üzerinden ilerler. Jung, Kur'an'ın 18. Sûresindeki Hızır'ın anlatısını ve Yedi Uyurlar

efsanesini arketipsel yorumla ele alır. Her iki metindeki mağara, yeniden doğuşun gerçekleştiği mekân olarak kabul edilir. İnsanın kendi içinde taşıdığı mağaraya, bilinçdışına yönelmesiyle mevcut içeriğin bilinç seviyesinde kavranmasını ifade eder. Keşif sürecinde, özvarlığın dönüşüme evrilmesi sonucu yaşam vadesinin uzadığına ya da ölümsüzlük kazanıldığına inanılır (Jung, 2005: 67). Başkalaşım, bilinçdışı açılımın yenilenmesi, içgüdülerin farklı tezahürleri ve bilinçle bütünleşmesi amaçlanır.

Jung, analitik psikolojiyi psikenin insan yaşamını etkileme yetisi üzerine temellendirir. Ruhsal yapının örüntüsünü oluşturan bilinç, kişisel bilinçdışı, ortak bilinçdışı ayrımlarının işlevselliği ön planda tutulur. Bilinç, zihinsel etkinliklerin niteliklerini içerir. Kişiliği betimleyen düşünce ve davranış şekilleri saptanır. Ben'in dış gerçeklikle iletişim becerisi, persona bağlamında açıklanır. Kişisel bilinçdışındaki arzuların, gereksinimlerin, toplumun öğretilerine göre şekillendirilmesi vardır. Mevcut isteklerin maskelenmesiyle özbenlikten kopma durumları görülür. Kolektif bilinçdışıyla insanoğlu deneyimlerinin, içgüdüsel doğanın içeriği sunulur. Tarih boyunca yazılmış mit, efsane, masal, folklor anlatılarında yinelenen sembollerin analizi yapılır. Çeşitli kültürlerin benzer figürleri işlemesiyle ilk ifade biçimleri, arketipler tanımlanır. İlksel imge adında, psikenin izlekleri belli başlıklarla incelenir. Anne arketipi, yaşam bilincini şekillendiren etkiye sahiptir. Genel çerçevede evrenin varoluş serüveninin çıkış noktası olarak ele alınır. Tabiata ve canlılığa ait tüm olguların izdüşümlerinde simgesel değer taşır. Çocukluk döneminde Ben'in alt eşik algısını yapılandıran öznedir. Gölge arketipi, gizil öfke, nefret benzeri duygu durumlarının dinamizmini belirtir. Kişinin istemli-istemli bastırıldığı hislerinin, isteklerinin eğilime dönüşmesini karşılar. Anima arketipi, erkeğin dişil yanıyla üstlendiği psikolojik yönelimlerini bildirir. Anne üzerinden ödünçlenen düşünsel yetiler saptanır. Animus arketipinde, kadının eril doğasıyla akli otoritesinin baskınlığı gözlemlenir. Babanın sert, keskin fikirli, dogmatik tutumuyla özdeşleşilir. Ortak bilinçdışının yansıması, nesnel dünyadan düş düzlemine çekilir. Uyku anında bilinç pasif konumdayken bilinçdışı aktif haldedir. İçsel ihtiyaçların, gerçek duyuların sembolik dille canlandığı görülür. Analitik kuramının sonuçsallık ilkesiyle geliştirilen düş yorumu, arketiplerin işlevselliğini kanıtlamak adına geliştirilir. Bu yöntemle etkin imgelem adıyla zihnin yaratıcılığı ortaya çıkarılır. Düş görenin kendi sürecine farkındalıkla eğilmesi ve keşfedilmeye hazır becerilerin kazanıma dönüştürülmesi hedeflenir. Özben arketipi, mandala simgesiyle eş paydada çözümlenir. Bireyselleşme, olgunluğa erişme anlamında ruhsal karmaşaların çözümlenmesi demektir. Öncesinde ele alınan persona, anne, gölge, anima-animus imgelerinin yarattığı karmaşaların yüksek bilinç düzeyinde idrak edilmesine denktir. Her kompleks konusu, ruhun parçalanmasına sebebiyet verirken Özben arketipi, analiz ederek bütünleştirme görevini üstlenir. Yeniden doğuş arketipi, psikenin dönüşüm enerjisini işlevsel kılar. Dünya planında mistik, büyüsel deneyimler toplanır. Bilinçdışı bakış açısının başkalaşmasıyla bilinçli Ben'in görünümü, işlevsel yetileri farklılaşır. Psikenin metafizik fenomenler içindeki etkinliği ortaya çıkarılır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. CAHİT SITKI TARANCI'NIN HAYATI, EDEBÎKİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

2.1. Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hayatı

Cahit Sıtkı Tarancı, 12 Ekim 1910 tarihinde Diyarbakır'da doğar. Bölgenin “soylu ve köklü ailelerinden Pirinçizade'lere mensuptur” (Samanoğlu, 1988: 3). Arife Hanım ile Bekir SıtkıBey'in ilk çocuğudur. Üç kız, iki erkek kardeşi vardır. Geçimini ticaretle sağlayan aile, dönemin edebiyat hayatına karşı ilgilidir. Çocuklarına Servet-iFünûn yazarlarının ve roman karakterlerinin isimlerini koyarlar. Tarancı'nın asıl adı Hüseyin Cahit iken kardeşlerinin adları sırasıyla Mehmet Halit, Sabiha Nihal, Yıldız, Atiye Hilal, Yılmaz Cihangir'dir. Öğrenim hayatına Nümune-i Terakki-i HamidiMekteb-i İbtidaisi'nde başlarken ikinci yılında Mekteb-i Sultani'nin İbtidaisine geçer ve tüm kademeleri üstün başarıyla bitirir. Sonrasında babası oğlunun kaymakam olmasını istediğinden, Diyarbakır'dan İstanbul'a gelerek Kadıköy'deki Saint-Joseph Lisesi'ne yazılır. Fiziki görünümünün neden olduğu özgüven eksikliği sebebiyle hassas bir mizaca sahip olmakla birlikte aileden uzak kalması da onun üzerinde olumsuz etkilere sebep olur. Cahit Sıtkı, içe dönük karakteriyle yalnızlık hissederken kitaplara, şiir yazmaya ve okumaya tutunur. Namık Kemal, Tevfik Fikret ve Mehmet Emin Yurdakul aracılığıyla şiir zevkini geliştirir. Fransız sanatkârlardan Corneille, Racine ve Molière'ye yönelir. Eğitiminin dört yıl sonrasında intibak sınavlarını vererek Galatasaray Lisesi orta kısmının son sınıfına nakil olur. Burada, kimsesizlik hâlini ailesine mektup yazarak ve Ziya Osman Saba'yla arkadaşlık kurarak gidermeye çalışır. İki gencin edebiyata, şiire olan tutkusu birbirilerini destekleyici rol oynar. Ziya Osman Saba'nın aracılığıyla Baudelaire'in sanat anlayışını tanır. Bu şairi okudukça ruhunun hassaslıkla karamsarlığa meylettiği görülür. Zamanla tüm dikkatini şiire odaklaması sonucunda birçok dersi ikmale kalırken son sınıfa geçer. Aynı yıl *Servet-iFünûn*, *Muhit* ve Galatasaray Lisesi'nin çıkardığı *Akademi* mecmuasında şiirlerini yayımlar (Samanoğlu, 1988: 5).

1931'de Bekir Sıtkı'nın bürokratlık idealinin teşvikiyle İstanbul Yıldız'daki Mülkiye Mektebi'ne 352 numaralı öğrenci olarak kaydolur. Tarancı'nın sanata dönük eğilimlerinin aksine babasının beklentilerini karşılama mecburiyeti ruhsal çatışmayı doruk noktasına çıkarır. Nitekim buhran dönemlerinde okul derslerini ikmale bırakarak sınıf tekrarına düşer. Bu akademik bocalamanın içinde de geleceğe yönelik ne yapmak istemediğini kararlaştırır. 1933 yılında yayımlanan *Ömrümde Sükût* adlı şiir kitabında yadsıdığı arzularını, korkularını dile getirirken eserin içeriğinde bohemlik barındıran bir üslup bulunur. Mülkiye'nin son devresinde ise yine başarısız olan Tarancı, başta babasına ve diğer aile fertlerine mahcup hisseder. 1934'te vicdan muhasebesi yaparak

İstanbul Yüksek Ticaret Okulu'na kaydolur. İlk zamanlar derslerine büyük gayretle çalışan şair, ailenin maddi durumunun kötüleşmesi sonucu para kazanma telaşına girer. Sümerbank'a memur vasfıyla girmesinin ardından Cumhuriyet gazetesinde hikâyeler, roman tefrikaları yayımlamaya başlar. Onun niyetinde kendini geçindirecek miktarda para kazanıp aileye yük olmama vardır. Memuriyet süresince bunaltılı ruh hali ve kaçış isteği kendini yineler. İşe sürekli geç kalma, hastalanma gerekçeleri yüzünden idarenin gözüne batarken Karabük Fabrikası'na tayininin çıkarılmasının ardından istifa eder. Artık geçimini *Cumhuriyet* gazetesine hikâyeler, *Varlık* dergisine şiirler ve tercümeler yazarak sürdürür (Korkmaz, 2002: 10).

Cahit Sıtkı, 1938 yılında Nadir Nadi ile Doğan Nadi'nin ve babasının maddi desteğiyle Paris'e taşınır. Eğitim hayatı için Science Politiques'e kayıt yaptırırken Cumhuriyet gazetesine yazdığı hikâyeleri devam ettirir. Eş zamanlı Paris Radyosu Türkçe Yayınlar Servisi'nde spikerlik yapar. Okulu başarıyla bitirmeye yakın İkinci Dünya Savaşı çıktığından öğrenimini yarıda bırakır. Onun içsel duyuş tarzındaki melankoli, karamsarlık savaşın yarattığı kötücül atmosferden etkilenir. 1940'ta Diyarbakır'a ailesinin yanına geri döndüğünde otuzlu yaşlarındadır. Senelerce yüksek okulu bitirememenin ve baba idealini gerçekleştirememenin mahcubiyetini duyumsarken şairliğe özlemle bakar. Bir sene sonrasında askerlik vazifesini yapmaya gider. Ziya Osman Saba'ya yazdığı mektupta "Türk diliyle daha ne güzel, ne yeni, ne harikulade şiirler yazacağız!" (Tarancı, 1957: 82) sözlerinden içindeki şiir eğilimini beslediği anlaşılır. Bu dönem şiirleri, *Varlık*, *Kültür* ve *İnsan* dergilerinde yayımlanır. Askerliğin bitmesiyle İstanbul'a taşınan şair, ailesinin yanına gelir. Beyoğlu'ndaki bir pansiyon odasına yerleşirken mevcut konumun getirisi olan bohem yaşantının izleklerini açıkça sergiler. Alkol bağımlılığı, düşünsel çelişkiler, arada kalmışlık hissi, tertipsizlik baş gösterir. Bu zaman diliminde babasının yanında defterdarlık yaparken istikrarsızlığı sebebiyle işi yarıda bırakır. 1944'te kısa zamanlı Türkçe öğretmenliği görevini üstlenir fakat beklentilerini karşılamadığı gerekçesiyle istifa eder. Aynı sene, Ankara'ya şair dostlarının yanına taşınarak Anadolu Ajansında mütercimliğe başlar. 1946'da memuriyetten sıkılması üzerine aynı vasıfla T.M.O Genel Müdürlüğüne geçiş yapar. Dönemin Maraş Milletvekili olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın referansıylar, Toprak Mahsülleri Ofisi Etüd Organizasyon'a, ardından Mütehebarat Müdürlüğünde mütercimliğe devam eder. İçselleştirdiği kötü alışkanlıklarını bu sahalarda içinde de sürdürürken adına soruşmalar açılır. Dönem içinde olumluluk belirten tek gelişme ise, C.H.P'nin düzenlediği şiir yarışmasında "Otuz Beş Yaş"la kazandığı birinciliktir. Ödülün ardından 108 adet şiirini derleyerek aynı isimle ikinci şiir kitabını yayımlar. Fakat arzuladığı sanatı icra etmesi ve insanlar tarafından takdir görmesi onun için yeterli olmaz. Yalnızlık hissini ödünleyemeyerek mutluluk arayışına devam eder. 1947'de soruşmaların baskısıyla istifasını sunarken Çalışma Bakanlığı'nda mütercimliğe başlar. Bu yeni yerde Cavidan Hanım'la tanıştığında düzenli hayata, huzurlu mizaca sahipliği arzular (Korkmaz, 2002: 16-17-18-19). 1951'deki evliliğinin bir sene sonrasında "*Düşten Güzel*" şiir kitabını yayımlar. Eser, önceki yapıtların aksine aşk ve yaşama sevinci temalarını içerir.

Cahit Sıtkı Tarancı, Cavidan Hanım'la evliliğinin başlangıcında kötü alışkanlıklarını bırakmış, düzen-tertip sahibi bir portre çizer. Fakat arkadaş çevresinin derbederlik gözetken yaşantılarına kısa sürede ayak uydurur. Eski itiyatları tekrardan dirilirken gündüzleri alkol kullanmaya, iş ahlakını aksatmaya başlar. 1954'te ani kriz sebebiyle felç geçirir. Ankara Numune Hastanesi'ndeki tedavisine İstanbul Nişantaşı İşçi Sigortaları Hastanesi'nde devam edilir. İyileşme yönünde ilerleme olmadığından Diyarbakır'a getirilir. Bir yıl boyunca herhangi bir yöntem kullanılmaksızın yaşamını sürdürür. Arkadaşı Samet Ağaoğlu'nun aracılığıyla Ankara Tıp Fakültesi Hastanesi'ne, kısa süre sonra Viyana'ya götürülür (Korkmaz, 2002: 33-34). Burada yavaş yavaş iyileşirken ihmalkârlık nedeniyle zatülcenp hastalığına yakalanır ve 2 Ekim 1956 tarihinde vefat eder.

2.2. Cahit Sıtkı Tarancı'nın Edebî Kişiliği

Bir yazarın ya da şairin sanat anlayışı yetiştiği muhitin ve ailenin etkisi altında gelişir. Bireysel eğilimlerin beslendiği bu kaynaklar, kişinin eserlerinde özgün bir portre yaratmasına olanak sağlar. Cahit Sıtkı Tarancı, ailesinin edebiyata karşı ilgisi yoluyla kendi estetik zevkini biçimlendirir. Onun karakterinin aşırı hassas ve duygusal yapısı dıştan etkileyici faktörler aracılığıyla tezahür eder. Dayısı Feyzi Bey'in döneme ilişkin edebî atmosferi yakından takip etmesiyle şiir yazmaya yönelir. Eş zamanlı babaannesinin geleneksel halk anlatılarıyla büyümesi sonucu, kendini ifade etme biçimi şekillenir. Onun "basitlik ve sadelikte orijinali bulma endişesi bu çocukluk döneminde dinlenen sözlü sanat anlatıların etkilerini taşır" (Korkmaz, 2002: 35). Tarancı, ilk gençlik yıllarında Namık Kemal, Tevfik Fikret, Mehmet Emin Yurdakul şiirleriyle ilgilenir. Batılı isimlerden Mallarmé, Valéry, Corneille, Racine, Verlaine ve Molière estetik dil zevkinin oluşmasını sağlar. "Şiirin kelimelerle yazıldığı fikri Mallarmé'den; 'her şeyin şiire konu' olabileceği fikri doğrudan Valéry'den; şiirin, yine 'kelimeler'e bağlı olarak 'ses', 'renk', 'nağme' olduğu fikri ise Verlaine'den gelmektedir" (Özmen, 2007: 19). Galatasaray Lisesi'nde tanıdığı Ziya Osman Saba'nın teşvikiyle de Baudelaire'i tanır. Bireysel duyuş tarzını özdeşleştirdiği bu ünlü şair, edebî kimliğini yaratmasında temel yapı taşıdır. Sanata ait görüş açısını Baudelaire'den öncesi ile sonrasına bölerek içe kapanık, kaygılı, karamsar ruh halini romantik lirik anlatıma odaklar. Yatılı okul senelerine denk düşen bu açılımla yalnızlık hissini, yadsınan arzularıyla korkularını şiirle ödünleyeceğine kanaat getirir. Kendisi, "şiir yazmak benim için teneffüs etmek, yemek içmek kadar tabii bir hayat faaliyeti oldu" (Samanoğlu, 1988: 6) ifadesiyle yaşamın ve canlılığın amacını tayin eder. Lisedeki edebiyat öğretmeni Fazıl Ahmet Aytaç'ın vesilesiyle de divan şiirini titizlikle inceler.

Cahit Sıtkı Tarancı, şiir denemeleriyle edebiyat cemiyetlerine adım atar. Okul arkadaşı Ziya Osman Saba'nın mensubu olduğu Yedi Meşaleciler'e yayımlanması için üç kıtalık bir şiir gönderir. Bu metin "oldukça kötümser" temalı ve "acemice" (Korkmaz, 2002: 36) olarak nitelenir. Derginin kapanması üzerine bu girişimi sonuçsuz kalırken arka planda yazma istencini güdüleyecek teşebbüslere devam eder. Halit Fahri Ozansoy'un beğenisini kazanan bir diğer şiiri "Talihsiz"i *Servet-i Fünun* dergisine yollar ve yayımlanır. Bu başlangıcın ardından Galatasaray Lisesi'nin

Akademi ve *Muhit* dergileriyle işbirliği içinde bulunur (Uyguner, 1992: 12). Kendine duyduğu güvenle şiirlerini, o dönemin Cumhuriyet gazetesi yazarı Peyami Safa'ya ulaştırır. Bilgin yazar, “Bugünkü Türk Şiiri” başlıklı değerlendirmesiyle genç şairin yolunu tasdikler:

Edasını halk edebiyatından, felsefesini Yunus Emre'den ve bir kısım estetiğini de sathi bir Avrupa kültüründen dilenen bugünkü Türk şiiri büyük yoluna girmemiştir. Hâlbukizekâlarımıza terkipçi ve metafizik teşekkülüne bakarsak bizim avrupadanda, kendi mazimizden de medet ummaya ihtiyacımız yoktur. Mevlana ve Yunus Emre'yi diriltmeyen, Mallerme'yi ve Valéry'yi andırmayan yepyeni bir Türk felsefe kafası doğması için pek çok şartlar müsaittir. Bize bu yolda bir şiirin ümidini veren ve kendisinde bir deha tomurcuğu sezdiğimiz genç ve yeni bir imzadan gelecek makalede bahsedeceğim. Kendisinde henüz bu yeni şiir müdrikesinin tam bir teşekkülü yoktur, fakat en büyük ümitlerin bile hızını kesmeyecek kadar kuvvetli vaitleri vardır. Cep defterinize kaydetmeniz için bu ismi şimdiden söyleyebilirim: Cahit Sıtkı(Safa, 1968: 58-59).

Peyami Safa, Yeni Türk Şiiri adlandırması altında dönem eleştirisi yaparken Tarancı'yı farklılık gözetken üslubu bağlamında bir deha olarak değerlendirir. Ona göre form ve içerik itibarıyla geçmiş izleklerin derlenmesi yerine yeni açılım içeren bir terkip meydana çıkmıştır. Böylece Tarancı, şair kimliğinin tescillenmesiyle babasının bürokratik idealini yadsıyarak kendi yolculuğuna özgüvenle sarılır. 1933 yılında ilk şiir kitabı, *Ömrümde Sükût*'u yayımlar. Eserin içeriğindeki 21 şiir, “karamsar ve kötümser bir mizacın umarsız serzenişlerini” (Korkmaz, 2002: 40) barındırır. Bu metinlerde ferdi duyuşla kalabalıklar içindeki insan trajedisi ağırlıkla işlenir. Necip Fazıl'ın “Otel Odalarında”, “Yıldızlı Bir Gece”, “Kaldırımlar” şiirlerinin yansıması niteliğinde “Uykusuzluk”, “Odamda Sükût”, “Aynalar” dikkat çeker. Kaçış, bunaltı, yalnızlık, umutsuzluk gibi ruh hâllerinin dışavurumu söz konusudur.

Ömrümde Sükût sonrası *Varlık* dergisinin daimi yazarı olurken *Ağaç*, *Servet-i Fünûn Uyanış*, *Gündüz*, *Yücel* adlı neşriyatlarda yer alır. *Cumhuriyet*, *Vakit*, *Haber-Akşam Postası* gazetelerinde şiir tenkitleri bulunur. Ailesinin maddi durumunda kötü gidişatın belirmesiyle Hafta mecmuasında tefrika roman, *Cumhuriyet*'te hikâyeler yazmaya başlar. Düz yazı metinlerini pragmatik tutumla kaleme aldığından imzasını kullanmaz. Kısaltma isim ya da takma adla sahalarda görünür. Roman denemesindeki olay örgüsü ve üslup başarı içermez. Yüzeysel planlamayla karakterlerin ruh dünyası hakkında bilgi edinilmez (Korkmaz, 2002: 43). Hikâyeler ise, bireysel yalnızlığı ödünçlemeye çalışan insan portreleri ve olaylarla doludur. Anlatı şahıslarının eylemlerinin arka planında umutsuzluk, yalnızlık, yabancılaşıma izlekleri öncelenir. Dil ve anlatım bakımından şiirlerinde benimsediği tarzla özdeşliği de dikkat çeker. İnsanın karanlık, bohem yanını vurgulayan görüş açısı vardır.

Cahit Sıtkı 1938'deki Paris serüveninde şiirlerinin belirli bir amaç gütmekten uzak olduğunu bireysel duyuş özelliklerini yansıttığını ifade eder. “Yani ben, filan veya filan şaire benzemek için, ona karşı cephe almak için, filan için değil kendi teşekkülümün normal ihtiyaçlarını tatmin ederek ve bu ihtiyaçların yavaş fakat emin tekâmülünü takip ederek adım atıyorum. Yani hep kendim, kavgam, öfkem, davam, her şeyim, kendimdir” (Tarancı, 1957: 56). O, sadelik uzantısında

özgünlüğü bulma çabasını ön planda tutar. Bireysel ruhun çatışma konularının filtresiz aktarılması gerektiğini düşünür. Taklit içermeyen, otantik yaşama düsturu bulunduran şiirlerin varlığına süreklilik kazandırır. Paris'te Oktay Rifat'la hemhal olmanın ardından serbest nazıma iyimser yaklaşır. “Şubat Sabahı”, “Bir Nehir Bilirim”, “Ölmek İstemeyen Adam”, “Yağmur Yağıyor” ve “Hey Gidi Güneşli Uykular” gibi eserler bu kanıyı destekler:

Doyamadığım, doyamadığım
Neden sonra
Ben tekrar sulardayım
Annemin gözleri gibi lacivert bir denizde
Dalgadan dalgaya atlıyorum
Güneşi kovalıyorum, güneşi kovalıyorum
Hey gidi güneşli uykular! (Tarancı, 2023: 111)

“Hey Gidi Güneşli Uykular” şiirinde, sevgi ve özlem duygularının uzak çağrışımlara dayanmadan sade, doğal akışa uyumlanan biçimde yazıldığı gözlemlenir. Form itibarıyla değişim belirtmesine rağmen şiirde “armonik karakterde yeni ve içten bir ses formunun” (Korkmaz, 2002: 44) varlığı görülür. Bu bağlamda Tarancı'nın benimsediği şiir sanatı anlayışı, serbest ölçü düzeni içinde de kendini yineler.

Şair askerlik yıllarında ise şiir poetikası niteliğindeki *Ziya'ya Mektuplar*'ı yazar. Yakın dostu Ziya Osman Saba'yla yazışmalarında, Türk ve Batı şiiri hakkında eleştiriler kaleme alırlar. “Büyük oranda Fransız şiirini temel alan poetikasını oluştururken, Tarancı, kitapta beğenilerini dile getirmek, şiir konusundaki görüşlerini desteklemek, kimi zaman eleştirmek kaygısıyla sıklıkla Fransız şairlerine göndermede bulunur; Fransızca olarak kimi dizeler, parça şiirler alıntılar; sözcük, ses, anlatım, biçim gibi şiirin yapısal sorunları ile şiirde ‘konu’ sorununu tartışır” (Özmen, 2007: 18). Tarancı, yine bu yıllar içerisinde Türkçeyle şiir yazmanın ehemmiyetini vurgulayan düşünceler sunar: “Öyle yapalım ki Ziyacığım, Türkçe bizden hoşnut olsun” (Tarancı, 1957: 82). Eş zamanlı dönem şiirlerinden “Abbas”, bir hikâyesine de konu olma özelliği taşır.

Tarancı, Anadolu Ajansı Mütercimi vasfıyla çalıştığı yıllarda Orhan Veli, Oktay Rifat, Baki Süha, Ertuğrul Şevket, Gaffar Güney, Ceyhun Atıf Kansu, Şahap Sıtkı, Füzûzan Hüsrev Tökin, Ahmet Muhip Dıranas'ın bir arada bulunduğu topluluğa dâhil olarak şiir sanatı üzerine sohbetlere katılır. Topluluğa sonradan Nurullah Ataç'la Nahit Sırrı'nın eklenmesiyle de eski-yeni kuşak arasında bilgi ve deneyim alışverişi sağlanır. Öncesinde bir şiir kitabıyla tanınan şair, 1946'da C.H.P'nin kurtuluş döneminde düzenlenen şiir yarışmasına “Otuz Beş Yaş”la katılır. Birincilikle başarı sağlamasıyla adını geniş kitlelere duyurur (Korkmaz, 2002: 22-23). Sürecin arka planında ise, kendisinin başlıktaki yaşta olduğu ve şiirin bu zamana kadarki birikimlerin psikolojik yansımaları içerdiği bilinir. Şekil yönünden yine otuz beş satır hedeflenerek kaleme alınırken toplu şiirlerin ana temasında yaşama bağlılık karşısında ölüm gerçeğinden korkma vardır (Kaplan, 2009: 101).

Şakaklarıma kar mı yağdı ne var?
Benim mi Allah'ım bu çizgili yüz?
Ya gözler altındaki mor halkalar?
Neden böyle düşman görünüyorsunuz,
Yıllar yılı dost bildiğim aynalar? (Tarancı, 2023: 227)

Cahit Sıtkı Tarancı, bu şiirinde bireyin fiziksel değişimine tabi kalarak ölümlü bir varlık olduğunun idrakına matemle varışını ifade eder; şiir öznesi metafizik görüş ve ödünleme istenci duyumsamadan kendi vaziyetini dile getirir. Bu bağlamda da etkileşimde bulunduğu cemiyetin ortak duyuş tarzı ortaya çıkar. “Otuz Beş Yaş” ve diğer şiirlerinde “ne varlık ötesi âlem fikri, ne Tanrı, ne de insanı fanilik ve yalnızlık duygusundan kurtaran tarihi ve sosyal bir çevre vardır” (Kaplan, 2009: 101). Kitaptaki “Gün Eksilmesin Pencereden”, “Gündüz, Sayıklayan Ağaç”, “Ölümünden Sonra”, “Bir Uykusuzluk Gecesi”, “Desem ki”, “Yalan”, “Çocuk Bahçesinde Gezerken”, “Kuşlar”, “Bir Aşk Hatırası”, “Postacı”, “Tren”, “Yalnızlığa Dair”, “Gün Olur ki” gibi şiirler, ölüme karşı yaşama bağlılık hallerinin aktarımıdır. 1952’de yayımlanan *Düşten Güzel* eseri ise, bu mevcut temaların ve şairin görüş açısının değişime uğradığını gösterir. Onun Cavidan Hanım’la tanışma ve evlenme dönemine denk düşen bu şiirler; geleceğin umutla anılmasını, an’ın mutluluk ve aşk örüntüleriyle sunulmasını sağlar.

Cahit Sıtkı Tarancı, edebî şahsiyetini ferdî duyuş tarzına odaklayarak ideolojik söylemden ve tutumdan uzak durur. Onun sanatsal gayesi, sadelikle şiir sentaksını bütünleyerek basit düzeyde kaleme almaktır. Mısralarının genelinde görülen girift olmayan tek cümle yapılarının varlığı bu yöneliminin yansımasıdır. O, duyumsal yetisiyle duygularını ön planda tutarak derin düşüncelere, sorgulamalara, çağrışım yüklü ifade biçimlerine eğilmez. Ölüme karşın hayatta canlı bulunmanın hallerini; varlık ötesi konulara ve endişelere bürünmeden aktarır. “Düşüncelerine hâkim olan ölüm temi dolayısıyla daha ziyade kendi ızdırabı içine kapalı, metafizik seviyeye yükselmeyen, dünya ile boşluk arasına sıkışmış, hayata koşmak isteyen fakat ondan tam istediğini alamayan” (Kaplan, 2009: 188) kişiliktir. 1935 yılından sonra maddi zorlukların belirmesi üzerine roman, hikâye ve çeviri türlerini yazmaya mecbur kalan sanatkar, bu pragmatik zorunluluktan memnuniyet değildir: “Ufak tefek yazılar, tashihler, tercümelerle geçinmeğe gayret ediyorum da şiirden gayri yazılar beni asla tatmin etmemekte ve kendi kendime karşı utandırmaktadır” (Tarancı, 2016: 9). Tarancı, şiir ve şair kavramlarının anlamlarına ilişkin kesin hükümler sunarak her ikisinin de geçmişi yinelemekten ve taklitten öte bir disiplin olduğunu savunur. Ona göre şiir, “(k)elimelerle güzel şekiller kurma sanatıdır; şairin de hislerini, düşüncelerini, hayat felsefesini, hayallerini, karakterini ustalıkla ihtiras duyumsayarak” işlediğini ifade eder (Tarancı, 2016: 132). Şairin, görüş merkezine şiiri alarak eski-yeni nesiller arasında köprü vazifesi üstlenirken politik açılımlarla esas amacını yadsımaması; şekil bağlamında hece, aruz, serbest ölçü unsurlarına takılı kalmadan duyguların doğal akışla yazması gerektiğini ileri sürer. Böylece şiirin, kendi oluşum safhalarında özgün biçimini belirleyeceğini vurgular: “Şiirde hazır elbiseden kaçınmalı, ısmarlama elbiseden şaşmamalı. Her şiirin bu ölçülerine göre ısmarlama, kusursuz, tam üzerine oturacak formunu, elbisesini yapmak lazım” (Tarancı, 1957:

165). Cahit Sıtkı, şiir için konu-tema değerlendirmelerini birbirini tamamlayan bakış açısıyla ele alır. Önceden yazım taslağı oluşturma veya biçime temayı yerleştirme gibi eğilimlerinin karşısında durur. Nitekim sanatkar olan bir kişi ölüm, Tanrı, hayat, vatan, evlilik, yoksulluk benzeri mevzuları algıladığı an içinde başarıyla yazıya işler. Bu bağlamda insanın var olduğu zamanın ve mekânındrakinde olması yeterlidir. Tarancı, tümüyle evresel şiir sanatının örüntülerini kendi portresinden poetikasına ödünçleyerek kalıcılaştırır.

2.3. Cahit Sıtkı Tarancı'nın Eserleri

2.3.1. Şiir Kitapları

2.3.1.1. Ömrümde Sükût

Cahit Sıtkı Tarancı'nın 1933 yılında yayımlanan ilk eseri *Ömrümde Sükût*'tur. Bu eserinde lise yıllarında *Galatasaray* mecmuası ve *Muhit*'te yayımlanan bazı şiirleriyle birlikte toplamda yirmi bir şiir yer alır. Dörtlük, beyit, sonnet ve terzarıma biçimlerindeki bu şiirlerde Ahmet Hamdi Tanpınar'ın değerlendirmesiyle “kendi şuuraltını alacakaranlık bir âlem gibi yoklayan Cahit Sıtkı Tarancı” (Tanpınar, 2011: 116) gözlemlenir. Tema bakımından yalnızlık, kaçış isteği, çocukluğa/ geçmişe özlem yoğun şekilde görüngülenir. Yedi bölümden oluşan kitabın sonunda Peyami Safa'nın makaleleri yer alır. I. Bölüm: Ömrümde Sükût (1. Ömrümde Sükût, 2. Odamda Sükût, 3. Zamanda Bir Kuşak Gibi); II. Bölüm: Maziye Yâda Daldığım Zaman (4. Maziye Yâda Daldığım Zaman); III. Bölüm: Yatak (5. Yatak, 6. Uykusuzluk, 7. Uyku); IV. Bölüm: Aynalar (8. Aynalar, 9. Bir Lâhza, 10. Dar Kalıp, 11. Bir Kapı Açıp Gitsem); V. Bölüm: Bir Yaz Günü (12. Bir Yaz Günü, 13. Rüyamız, 14. Yağmur ve Ben, 15. Kar ve Hatıralar); VI. Bölüm: Gece Bir Neticedir (16. Gece Bir Neticedir, 17. Bilmecelerle Kal, 18. Gece Bahçelerinde); VII. Bölüm: Güneşe Âşık Çocuk (19. Güneşe Âşık Çocuk, 20. Kuşlar ve Gemiler, 21. Uzak Bir İklimde); Sanat ve Edebiyat (Peyami Safa) Bugünkü Türk Şiiri, Yeni Bir Şair, I; Yeni Bir Şair, II.

2.3.1.2. Otuz Beş Yaş

Şairin ikinci şiir kitabı 1946 yılında yayımlanan *Otuz Beş Yaş*'tır. Eserdeki mevcut şiirler *Varlık*, *İnsan ve Kültür*, *Ağaç*, *Ülkü*, *Yücel*, *Gündüz* gibi tanınmış ya da arka planda kalmış dergilerde yayımlanır. Tanpınar, kitaptaki bilhassa “Otuz Beş Yaş” şiirinin Verlaine'e yakın duyuş tarzını yansıttığını belirterek Cahit Sıtkı'nın özgün yanını lirizmle öne çıkardığını açıklar. Onun ifadesiyle, “Tarancı'nın şiiri daha ziyade örtülü bir merhametin ifadesi olan bir intimisme'in, bir iyileşme sıtmasına benzeyen küçük ihsasların ve saadet hülyalarının şiiridir” (Tanpınar, 2011: 106). Şiirlerde sadelik ve beraberindeki ahenkli, kısa mısra yapıları dikkat çektiği; bu bağlamda şairin hece veznini aştığı; serbest nazımla muhtevayı denkleştirdiği görülür. Batılı şairlerden Baudelaire, Mallarmé,

Verlaine, Rimbaud, Valéry etkisi ağırlıkla yer alırken tematik bakımdan ölüm, yaşam sevgisi, yalnızlık etrafında şekillenen bir aktarım dikkat çeker.

Kitapta; Gün Eksilmesin Pencereyden, Kulak Ver ki, Gündüz, Madem Ki Vakit Akşam, Deniz, Perişan Sofra, Mezarlık, Sayıklayan Ağaç, Sanatkârın Ölümü, Serenad, Korktuğum Şey, Memleket İsterim, Şaşırdım Kaldım, Ölüm I, Ölüm II, Şubat Günü, Her Günkü Şarkım, Hatıralar, Gençlik Böyledir İşte, Ölümünden Sonra, Gece Şarkısı, Allah'ı Ararken, Bir Uykusuzluk Gecesi, Desem Ki, Sulh Bir Hatıra Oldu, Çilingir Sofrası, Bir Hatıram Vardı Benim, İmkânsız Dostluk, Kuşlar, Bu Sabah Hava Berrak, Bir De Bakmışım Ki Ölmüşüm, Biz Nerdeyiz Sevgilim, İnsanoğlu, Nü, Robenson, Hastahanede Ziyaret Günü, Yanlış Bilmesinler Beni, Sıla, Çocuk Bahçesinde Gezerken, Öyle Dalmışım Ki, Bir Ölünün Ardından, Bugün Hava Güzel, Ajans Dinlerken, İlk Cemre, Yalan, Gündüz Olsun, Ölüm Tehlikesi, Bugün, Affet Bizi Lamba, Bugün Cuma, Bütün Bir Yaz, Bahar Yeli, Uçtu Uçtu, Paydos, Abbas, Aşk, Dalgın Ölü, Ben Aşk Adamıyım, Su Sesi, Akıbet, İlk Aşk, Bahar Geliyor, Anacığım, Kırkinci Oda, Hareket, Çaresiz, Nedendir Yarab, Çocukluk, İnsan Hıçkırıkları, Hepimize Dair, Yaz Gecesi, Misafir Yoldaşlar, Bir Saadet, Ben De Bir İnsanım, Bahar Sarhoşluğu, Hepsinden Beter, Nedim'e Dair, Sevdalı, Peyzaj I, Peyzaj II, Peyzaj III, Peyzaj IV, Can Yoldaşı, Teselli Tarafı, Yaşım İlerledikçe, Gün Olur Ki, Bir Aşk Hatırası, Misafir Adam, Tereke, Postacı, Tren, Şaşırtmaca, Davet, Hep Yaşadığıma Dair, İnsan Hali, Garip Kişi, Cem, Herkesin Gecesi, Ada'ya Davet, Yarın Pazar Değil, Ferman Sendedir, Karasevda, Yalnızlığa Dair, Hayal Ettiğim Şey, Yalnızlığımız, Şiir, Yaş Otuz Beş adlı şiirler yer alır.

2.3.1.3. Düşten Güzel

Cahit Sıtkı Tarancı'nın 1957 senesinde Varlık Yayınları'nda basılan üçüncü şiir kitabı *Düşten Güzel*'dir. Eserin içeriğinde 1947 ile 1952 yılları arasında yazılan otuz beş adet şiir yer alır. Bu kitapta yer alan eserler genel itibarıyla aşk, yaşama sevinci, ölüm ve evlilik gibi toplumsal konuları içerir. *Düşten Güzel* üzerine edebiyat dünyasında iki farklı görüş cereyan eder. Birincisi, Sunullah Arısoy'un Tarancı'nın bireysel duyuş tarzını onaylaması ve yeni terkihi yapıcı yönde ele alması etrafında şekillenir: “Düşten Güzel’de, tanıdığımız, sevdiğimiz, hafızalarımızda mısralarını, şiirlerini sakladığımız bir usta şair olarak karşımızdadır. Hırçın, yıkıcı olmayan, yaptığını, yapacağını bilen kişi olarak olgunluğunu eserlerinde de bütün ağırlığı ile verebilen Tarancı, yetişen nesle örnek sanatçı olma hüviyetini bu kitabında da sergiliyor” (Arısoy, 1953: 9). Sanatın faydacılık gözetmesi bağlamında siyasi propaganda aracı olmaması gerektiğini vurgulayan Arısoy, şairin şiirde sosyal nizam ve iktisadi yetersizlikler hakkında fikirler beyan ederken sert söylevler kullanma mecburiyeti olmadığını dile getirir; toplumun endişe ve sıkıntılarını özgün tavırla dile getirilebileceğini savunur; sanatkâr nezdinde memleket gerçeklerini sade, anlaşılır kısa cümle yapılarıyla işlemeyi doğrular. İkinci görüş ise Attila İlhan'ın “Cahit Sıtkı'nın Son Kitabına Dair Yahut İflasın Şiiri” başlıklı yazısında şairin yazım üslubunu ve görüş açısını olumsuz yönde eleştirisi merkezli oluşur. Attila İlhan, Cahit Sıtkı'nın dönemin yenileri arasında en başarılısı olarak tanımlanmasını anlamsız bulur;

Ömrümde Sükût'la başlayıp *Düşten Güzel*'e değin şiirlerini, yerinde sayan sanatkârın terkipleri niteliğiyle değerlendirir:

Düşten Güzel'in iç örgüsü, yanılmıyorsam, şöyle örülmüştür: Biz çocuktuk. Çocukluk güzeldi, ışıklıydı, şendi. O vakitler mesuttuk. Çünkü: Mesuliyetsizdik, düşünmüyorduk. Hayallerimiz vardı. Çabucak memnun oluyor, dünyanın keyfini sürüyorduk. Sonra büyüdük. Her şeyin yalan, eğreti, sahte olduğunu anladık. Hayat çirkefler, sonra aldatmalar, kışkırtmalar, kazıklamalarla dolu idi. Babalarımız bile bizi aldatıyordu. Dostlarımız düşman çıktılar. Bir curcuna, bir kargaşalık içinde sipsivri ve yalnız kaldık. Kimse bizi anlamadı. Derken, ölümü onun dehşetli kudretini keşfettik (İlhan, 1953: 80).

Bu yazının devamında şiir kitabındaki eserlere ait yapı-tema unsurlarının birbirini tamamlar özellikte olduğu ancak kısa mısraların, hece vezninin, arada kullanılan serbest nazmın eskimeye yüz tuttuğu ileri sürülür. Tarancı'nın başta Baudelaire'in ve başka Batılışairlerin duyumsama biçimlerini ödünçleme de başarısız olduğu belirtilir. Ayrıca bir sanatkârın icra edeceği sanatın oluşum-gelişim safhalarını araştırması, kendi toplumunun meselelerini yakından takip ederek her başlığa hâkim olması, batılı şairlerin metodunu doğru idrakla algılaması ve memleketinin güncel akışına dâhil etmesi gerektiği eklenir. Attila İlhan, Cahit Sıtkı'nın bu üç şartı sağlayamayarak yarı alaturka, yarı frenk tarafta kaldığını vurgular. Eserlerinde Türkiye'nin vaziyetini, insanını, gerçeğini görmekte ve içselleştirmekte eksiklikler barındırdığını söyler.

2.3.1.4. Sonrası

Varlık Yayınları tarafından 1933 yılından başlanarak çeşitli gazete, dergi, mektuplarda yayımlanan şiirlerin taranıp 1957'de bir araya getirilmesiyle meydana çıkan eserdir. Kitaptaki yetmiş üç şiir, yayım yeri ve tarihi bakımdan kronolojik sırayla sunulur. Kitaptaki “Dilimize Çevirdiği Şiirler” bölümünde ise, Cahit Sıtkı tarafından Baudelaire'den dört, Verlaine'den iki, Jules Laforgue, Appolinaire, Alfred de Musset, Gerard de Nerval'den birer şiir çevirisi yer alır. “Ardından Yazılanlar” bölümünde ise, Nurullah Ataç, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Abdülhak Şinasi Hisar, Sabri Esat Siyavuşgil, Muhtar Körükçü, Sabahattin Kudret Aksal, Zahir Güvemli, Haldun Taner, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Yaşar Nabi Nayır, Behçet Necatigil, Oktay Akbal, Ceyhun Atuf Kansu, Tahsin Yücel, Mahmut Makal, Yıldız Köksal, Sunullah Arısoy, Nedret Gürcan ve Nihal Karman Erkmenoğlu gibi isimlerin şairin ölümü sonrası kaleme aldıkları yazılar eklenir (Okur, 1993: 150).

2.3.2. Hikâyeler

Kitapta, Cahit Sıtkı Tarancı'nın *Cumhuriyet* gazetesinde ve *Varlık* dergisinde yayımlanan 82 hikâyesi bulunur. Kendisi, sanat dünyasında şair kimliğini ön planda tutmak istediğinden hikâyelerinin çoğunu takma isimle yayımlar. Öykülerden çeviri ve uyarlama olanlarında “Cevat Sadık” ve “İrfan Kudret” imzalarını; telif olanlarda ise kendi imzası bulunur. Şair, bazı telif hikâyelerinde gerçek adının yanında “Cevdet Sadık” müstear adını da kullanmıştır (Sağlık, 2003:

72). Sanatkârın ölümünden sonra derlenen anlatılar, günümüzde “Yağmurdan Sonra Güneş” ve “Gün Eksilmesin Pencereyden” adlı eserlerde yer alır. Bunlar: (4 Aralık 1935) Nişan; (24 Kasım 1935) Son Cevap; (2 Mayıs 1936) Gözlüğün Marifeti; (9 Mayıs 1936) Bir Söz ve Bir Çılgınlık; (28 Mayıs 1936) En İyi Çare; (4 Haziran 1936) Tarak; (24 Haziran 1936) Müsavat; (10 Haziran 1937) Ramazan; (28 Haziran 1937) Saadete Doğru; (12 Temmuz 1937) Son Fedakârlık; (7 Eylül 1937) Kaybolan İnci; (19 Kasım 1937) Kolalı Yaka; (16 Aralık 1937) Pencereyden Korkan Adam; (22 Aralık 1937) Randevu; (26 Aralık 1937) Yalan Söyleyen Mektup; (3 Ocak 1938) Âşık Adam; (6 Ocak 1938) Bir Kış Gecesi; (10 Ocak 1938) Vicdan Abla’nın Kedileri; (19 Ocak 1938) Telefonda Bir Konuşma; (3 Şubat 1938) Taş Bebek; (18 Şubat 1938) Hakikatten Sonra Hayal; (22 Şubat 1938) Leblebici; (26 Şubat 1938) Şaşkınlık; (9 Mart 1938) Tramvaydaki Adamlar; (21 Mart 1938) Küçüklerin Dostu; (25 Mart 1938) Papatya; (19 Nisan 1938) Yaşamak Lazım; (1 Mayıs 1938) Azrailin Vicdan Azabı; (19 Mayıs 1938) Çirkin Kız; (31 Temmuz 1938) Klasik Usul; (14 Ağustos 1938) Bir Uykusuzluk Gecesi; (27 Ağustos 1938) Akşamcı; (3 Eylül 1938) Rüya Gezdigi Ev; (26 Eylül 1938) Bir Aşk Masalı; (28 Eylül 1938) Bir Kadın; (3 Aralık 1938) İkinci Öldürüşü; (4 Aralık 1938) Lügatin Sırrı; (7 Aralık 1938) Damat Bey; (12 Aralık 1938) Hayat Bu; (24 Aralık 1938) Hayatını Yaşadığım Adam; (26 Aralık 1938) Balayı Seyahati; (7 Ocak 1939) Mezarlığın İyiliği; (21 Ocak 1939) Bir Yaralama Hadisesi; (30 Ocak 1939) Sıkıntılı Adam; (5 Şubat 1939) Benden Öğrenmenizi İstemezdim; (13 Şubat 1939) İnsanlar Böyledir İşte; (22 Şubat 1939) Şapka; (1 Mart 1939) Bir Adam; (18 Mart 1939) Tablodaki Kadın; (29 Şubat 1939) Neden Sonra; (1 Nisan 1939) Bir Ayrılık Masalı; (22 Nisan 1939) Bu Anda; (12 Mayıs 1939) Birinci Hayat; (15 Mayıs 1939) Bir Adamın İki Görünüşü; (23 Temmuz 1939) Gönül Eğlencesi; (30 Temmuz 1939) Dördüncü Sevgiliyi Ararken; (14 Ağustos 1939) Yağmurdan Sonra Güneş; (19 Ağustos 1939) Hayat Hasreti; (3 Eylül 1939) Güzellik Belası; (11 Eylül 1939) Kadın Bu; (17 Eylül 1939) Acaba Aşkımdan mı Öldü?; (13 Temmuz 1944) Kötülük Yapayım Derken; (23 Temmuz 1944) Hayat; (30 Temmuz 1944) Abbas; (6 Ağustos 1944) Otel Hizmetçisi; (8 Ekim 1944) Yedigâr; (18 Ekim 1944) Teselli Bürosu; (25 Ekim 1944) Arkadaş İnceliği; (5 Kasım 1944) Mavromatis Efendi; (24 Kasım 1944) İmkânsız Saadet; (10 Aralık 1944) Eldiven; (31 Ocak 1945) Kartopu; (9 Şubat 1945) Hacı Fettah Efendi; (23 Aralık 1945) Ben Üvey Ana Olmayacağım; (26 Aralık 1945) Hayat Bildiğini Okur; (3 Temmuz 1947) Müruruzaman; (6 Temmuz 1947) Milletvekili Adayı; (12 Temmuz 1947) Erdoğan; (3 Ekim 1947) Mezarlıktaki Hayalet (9 Ekim 1947) ve yayım tarihi belli olmayan Kaynanamı Yutan Çiçek ve Aspiratör’dür (Sağlık, 2003: 73-74-75).

2.3.3. Korkuyorum

Şairin *Korkuyorum* adlı romanı, *Hafta* mecmuasında sekiz tefrika hâlinde yayımlanır. İlk iki tefrika ‘C. Sıtkı’, geri kalanlar ‘Cemil Sıtkı’ imzasını taşır. Tarancı, kendini şiir sanatı dışında içten ifade edemediğini kardeşi Nihal’e yazdığı mektupta yineler: “Hâlbuki bu romanı ben imzasız neşreliyordum. Mecmuadan yanlışlıkla C. Sıtkı diye imza etmişler... Vaziyeti düzeltmek için Cemil Sıtkı yapmak zaruretinde kaldık. Şekerim, ağabeyin böyle küllüstür yazılar altına imzasını atar mı

hiç? Bu yazılar yarım saatte, bir saatte çalakalem yazılmış şeylerdir. Hâlbuki ben bir mısra üstünde bazen aylarca uğraşan titiz bir sanatkârım” (Uyguner, 1992: 79). Düz yazı metinlerini maddi gerekçelerle inşa ettiğinden imzasının yalnızca şiirlerinde görünür olmasını tercih eder. Şairin eseri yapı-içerik bakımından başarısız bir ‘roman denemesi’ olarak değerlendirilir: “Roman denemesinde gerek üslup gerekse rol benimsetme ve karakter çiziminde oldukça yüzeysel kalan şair, kahramanları arkadan iterek yürütür ve zorla konuşturur gibidir” (Korkmaz, 2002: 43). Tarancı’nın şiir dışındaki edebî türlere olan pragmatik ve yüzeysel tutumu burada da öne çıkar.

2.3.4. Düz Yazıları

Cahit Sıtkı Tarancı’nın hikâye, roman türlerine ek olarak monografi, mektup, çeşitli yazıları, makale, söyleyişi ve çeviri türünde kaleme aldığı çeşitli yazıları bulunmaktadır.

2.3.4.1. Peyami Safa, Hayatı ve Eserleri

Şair, kendini “Yeni Türk Şiiri” başlıklı makalesiyle kamuoyuna duyuran Peyami Safa adına monografik bir çalışma hazırlar. Bu kitap, Semih Lüftü Kitapevi’nin ‘Son Devir Meşhur Şair ve Edipleri Serisi’nin on birinci eseri olarak basılır.

2.3.4.2. Ziya’ya Mektuplar

Cahit Sıtkı Tarancı’nın, Ziya Osman Saba’ya 1930-1946 yılları arasında yazdığı mektupların elli yedisinden meydana gelen Ziya’ya Mektuplar adlı eser, 1957’de Varlık Yayınlarından çıkar. İçeriğinde, iki şairin edebiyat üzerine konuşmaları ve şiir eleştirileri bulunur. Şiir poetikası olarak nitelendirilen bu eser şiir ve şair kavramlarının tanımlarını ve Fransız şairlerin bakış açısı ile mevcut metotlarının yorumunu içerir.

2.3.4.3. Evime ve Nihal’e Mektuplar

Şairin kardeşi Nihal Erkmenoğlu’na ve aile bireylerine yazdığı metinlerden oluşan eseridir. İnci Enginün tarafından yayıma hazırlanan kitap Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu’nca yayımlanır. Bu mektupların, 11’i ‘Anne’ye, 5’i ‘Baba’ya, 2’si ‘Anne ve Babaya’, 40’ı ‘Nihal’e’, 2’si ‘Yıldız’a’, 1’i ‘Yıldız, Nihal, Yılmaz’a ithafen yazılır (Okur, 1993: 172-173).

2.3.4.4. Yazılar

Tarancı’nın 1995 yılında Can Yayınları’ndan çıkan *Yazılar* adlı kitabı alt başlık *Makaleler, Konuşmalar, Yanıtlar* olarak Hakan Sazyek tarafından hazırlanır. Makaleler: Bir Kadın Söylüyor; Şiirimizin Bir Zirvesi: Necip Fazıl; Ahmet Kutsi’nin Şiirler’i; Henri de Regnier Ödülü; 1886

Mucizesi: Sembolizma; Küçük Muharrir, Büyük Üslupçu: Montherlant ve Genç Kızlar: Bahtiyar Adam; İnhitat Alametleri; Edebiyatın Mukadderatı; Zamanımızın Hatası; Yeni Türk Edebiyatı; Kütüphane ve Müzelere Olan İhtiyacımız; Hamit'in Şiiri; Makber Şairi İçin; "Ne" ve "Nasıl" Meselesi; Bugünkü Şiirimizin Dil Sıkıntısı; Şiirde Vezin Taassubu; Sözde Şairler; Yeni Türkçe Kelimelere Dair; Bugünkü Şiirimizde Aşk; Şekil Üzerine; Cemiyete Göre Şiir; Antoloji Modası; Şairlerimize Halk Şiirleri Örnek Gösterilebilir mi?; Tanıdığım Orhan Veli; Şair Orhan Veli; Şiir Üzerine Düşünceler'dir. Konuşmalar/Cevaplar: Edebi Havadis Yazısı; Gençler Diyorlar ki; Cahit Sıtkı'nın Fikirleri; Cahit Sıtkı Diyor ki: "Yaşadığının Farkına Varmak İçin Yazıyorum"; Edebi Anketimiz: "Şiir Ölüyor mu?" Cahit Sıtkı Tarancı Söylüyor; Bir Sanat Hümanizması İçin Arayışlar; Cahit Sıtkı ile Şiir ve Şiir Hakkında Konuşma; Cahit Sıtkı Tarancı ile Bir Konuşma; Cahit Sıtkı Tarancı Cevap Veriyor; Cahit Sıtkı Tarancı Diyor ki...; Konuşma: Cahit Sıtkı Tarancı'dır. Kitabın 2016 yılı ikinci basımı *Avuçlarıma Sığmıyor Yıldızlar* üst başlığıyla yayımlanır. Özellikle kitabın ilk baskısında bulunmayan Namık Kemal'in Ehemmiyeti adlı makale bu basıma eklenir (Tonga, 2023: 442).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. CAHİT SITKI TARANCI HİKÂYELERİNİN PSİKANALİTİK AÇIDAN İNCELENMESİ

3.1. Hikâyelerde Ortak Yapı

Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiir üzerine kurduğu sanatçı kimliğinin çatısı altında yer alan hikâyeye yazarlığı, maddi gerekçeler sebebiyle kaleme alınan ve takma ad-imzayla yayımlanan metinlerden oluşur. Üslup itibarıyla şiirleri ile benzerlik gösteren bu anlatıların konu bakımından da paralel ilerlediği görülür. Şairin yakın dostu Ziya Osman Saba, sanatkârın hikâyeleri için şu görüşleri sunar: “O, bu hikâyeleri belki para için yazıyor, ama bu yüzden sanatından hiçbir fedakârlık etmiyordu, bir araya getirilmesini o kadar dilediğim o hikâyelerin hepsi, Cahit'in sevimliliğinden bir şey taşıdıkları gibi, çoğu, o yıllarda yaşadığı hür, her kayıttan azade bohem hayatını da en güzel aksettiren –Cahit'in sevdiği bir kelimeyle- aynalar oluyordu” (2001: 22). Gazete ve dergilerden derlenen hikâyeler, sanatçının hayatı algılama biçimi ile yazı yazma düsturu hakkında bilgi verir. Bu bağlamda kurgusal içeriğe sahip söz konusu hikâyeleri isim-içerik ilişkisi, olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân, şahıslar kadrosu bakımından incelemek mümkündür.

Cahit Sıtkı Tarancı hikâyelerini¹ teşkil eden başlıklar, olay örgüsünü özetleme; anlatıcı kahramanın veya başkişinin mizacını, duygu durumunu, bakış açısını betimleme; yaşanan olaydan edinilen kazanım işlevlerini üstlenir. Bu noktada metnin isimlendirilmesiyle mevcut muhtevası arasında nitelikli bir bağın varlığı ortaya çıkar. İçeriğin doğrudan ya da dolaylı üslupla aktarımı ise yazarın “konu ve mesaj merkezli ironik, sembolik, imgesel tercihinin sonucudur” (Eliuz, 2014: 176). Tarancı hikâyelerinde anlatı kişilerini devinime geçiren bir haber ve fikir bağlamında olay örgüsü kurgulanırken bireye ait gizil içgüdüsel yaklaşımların niteliği öğrenilir. Hikâyelerin isim-içerik örüntülerine bakıldığında konu ve tema merkezli seçimler yapıldığı görülmektedir. “Nişan” ve “Bir Söz Bir Çılgınlık”ta anne ve kızını tek noktada buluşturan kadersel döngü; “Son Cevap”ta başkişi Nail'in yıllarca biriktirdiği hınçla amcasına olan minnet borcunu ölümle ödemesi; “Tarak” ve “Kaybolan İnci”de kadın karakterlerin bu nesnelerle sevgililerine/eşlerine oynadıkları güven oyunu; “Klasik Usul”de, erkek karakterin sevgilisinin sadakatini ölçmek adına giriştiği plan anlatılırken içeriğe uygun adlandırmalar yapılması dikkat çeker. Benzer yönelimle Gözlüğün Marifeti, Lügatin Sırrı, Yalan Söyleyen Mektup, Şapka, Eldiven, Taş Bebek, Rüyada Gezdiğim Ev, Kolalı Yaka,

¹ Bu çalışmada *Yağmurdan Sonra Güneş* ve *Gün Eksilmesin Pencereden* adlı kitaplardaki 82 hikâyeye incelenmiştir.

Kaynanamı Yutan Çiçek, Mezarlığın İyiliği, Kartopu hikâyelerinde isim-içerik bağıntısı nesne-insan ve mekân-insan ilişkisine dayalı şekilde anlam kazanırken anlatı kişilerinin yalnızlık, umutsuzluk, yabancılaşma ve yaşama sevinci izlekleri meydana yansıtılır. “Bir Kış Gecesi”, “Telefonda Bir Konuşma”, “Bir Uykusuzluk Gecesi”, “Müruruzaman” metinlerinde ise başlık, hem anlatının vaka süresini hem de arka planda yalnızlık temasını belirginleştirir. Son olarak “Bir Aşk Masalı” ve “Bir Ayrılık Masalı” adlı eserlerde anonim halk edebiyatı ürünü olan masal, evrensel zaman-mekân-olay örgüsüne denk kurgulanarak sunulur.

Hikâye anlatıcısının başkişinin olay örgüsünde sergilediği karakteristik özelliklerin ve duygu durumların metnin başlığıyla eş çizgide işlendiği hikâye metinleri de vardır. “Son Fedakârlık” öyküsünde başlık, erkek karakterin sevgilisi için yaptığı fedakârlıkların sonuncusu ölümle noktalanır; buradaki ‘fedakârlık’ ifadesi başkişinin aşırı duyarlı, vefalı, dişil mizacına yönelik gönderme içerir. “Pencerelerden Korkan Adam”da eserin ismi olan tamlama grubu başkişi Hilmi Çekilgen’in çocuklukta yaşadığı travmatik olay neticesinde endişeyle ömür boyu pencerelerden uzak durmasını ve ‘çekingen’, kaygılı, hassas kişiliğini bildirir. “Âşık Adam” öyküsünde isim, Nejad’ın duygusal, hayran gönüllü, karşılıksız aşk duyumsamaya tutkun yapısını belirtirken onun hisleriyle kendi kendine yarattığı dünyayı kapsar. “Şaşkınlık” hikâyesinin başlığı, Necati’nin kararsız ve her şeyden tereddüt eden hâllerinin yansımasıdır. “Papatya”da, erkek bir karakterin annesi için papatya toplamaya gitmesi ve papatya tarlasındaki bir kıza âşık olmasını anlatırken bu çiçek ismi onun sezgisel duyuş tarzındaki kişiliğinin yansıması olur. “Acaba Aşkından mı Öldü?” adlı hikâyede adlandırmadaki soru, başkişi Şinasi’nin alıngan, melankolik ruhunun maraziliğini ortaya koyar; erkeğin ‘aşkından’ ölmesi, dişil psikolojik eğilimlerinin varlığını imler. “Azrail’in Vicdan Azabı” adlı metinde başlık, anlatı kişisi olan Azrail’in ölüm üzerine felsefi düşüncelerini ve kendi işinden memnun olmadığını ifade eder. “Akşamcı” öyküsünün ismi, başkişi Cemil’in bohem kişiliğiyle denklik gösterir. “Damat Bey” adlı kurgunun başlığı, aileye iç güveysi katılan erkeğin, diğer kişiler tarafından ötekileştirildiğine dikkat çeker. “Sıkıntılı Adam”da başlık başkişi Recai Bey’in tekdüzelikten kaçış çabasını betimler. Yağmurdan Sonra Güneş öyküsünün adı, başkişi İhsan’ın duygu durumları hâlindeki öfkenin ve huzurun imge dilindeki karşılığıdır. “Abbas”ta, olay örgüsünün merkezindeki hizmetkâr askerin; “Erdoğan”da çalışmak zorunda kalan yoksul bir çocuğun; “Hacı Fettah Efendi” demuhafazakâr, katı görüşlü bir kız babasının; Ramazan’da eski-yeni çatışmasından doğan kimlik buhranındaki başkişinin; “MavromatisEfendi”de, Rum asıllı anlatı kişisinin meyhanede çalışan konumundan patronluğa yükselen, ‘efendi’ olan başkişinin ismi metne başlık olarak verilir. “Ben Üvey Ana Olmayacağım” adlı anlatıda başkişi Sacide’nin üvey annesi Seniye Hanım’a tepki duyarak dul, iki çocuklu bir adamla evlenme öyküsünde ‘ana’ vurgusu üzerinden anne/lik kavramına dikkat çekilen bir adlandırma yapılır. 1947 yılında yayımlanan “Milletvekili Adayı”nda başlık, 1946 yılı seçim atmosferinden ve aday olan başkişinin politik söylemlerinden hareketle seçilir. “Bir Kadın”da adı belirtilmeyen bir hayat kadınının; “Bir Adam”da ise memuriyetin sıkıcılığını yaşayan başkişiyi niteleyen belgisiz sıfat tamlaması ad olarak yer alır ki, her iki hikâye kişisinin de kendi gündelik hayatları içinde sıklıkla karşılaştıkları olaylar anlatılır.

Anlatı başkişisinin hayata ve insanlara yönelik bakış açılarıyla şekillenen hikâye başlıkları da vardır. Bu isim-içerik bağlamı, başkişisinin yadsıdığı gerçeklere vurgu kazandırır. “Hakikatten Sonra Hayal”de başlık, başkişisinin bir komşu kadını gerçek yaşamda çirkin bulduğu için reddetmesi ve kadının ölümünün ardından kendi zihninde yarattığı kadın figürüne hayalinde âşık olmasından hareketle oluşturulur. “Vicdan Ablanın Kedileri” adlı metnin adı, anlatıcı çocuk kahramanın evin yardımcısını saf sevgi ve masumiyetle öykülemesi çerçevesinde çocuk bakış açısını ve söylemini temsil eden kelime grupları bağlamında şekillenir. “Leblebici” ve “Otel Hizmetçisi” hikâyelerinde meslek nitelemesi; “Küçüklerin Dostu”nda mahalle çocuklarının gözdesi olan delikanlıya verilen isim üzerinden adlandırma yapılır. “Çirkin Kız”, “Kadın Bu!”, “Tablodaki Kadın” adlı üç öykünün başlığı ise, öz yetersizliklerini karşı tarafa yansıtan erkeklerin kadınları çirkin, anlaşılmaz, yoksul, zavallı olarak değerlendirmelerinden hareketle meydana getirilir. “Dördüncü Sevgili Ararken” öyküsünün adı, anne kaynaklı sevgi boşluğunu ödünleme çabası içindeki anlatıcı erkek kahramanın aynı anda ilişki yürüttüğü Nukhet-Şevkiye-Süheyla adlı sevgililerinin portrelerinin ve dördüncü sevgili arayışının aktarımı ile bağlantılıdır. “Tramvaydaki Adamlar” adlı metinde araç içindeki erkeklerin gözünden bir genç kızı tasvir eden, bastırılan eril dürtüleri canlandıran güzel kadın özne arayışındaki erkek anlatıcıyı niteleyen bir seçim dikkat çeker.

Hikâyedeki olay seyrinin son safhasında başkişisinin yaşanılardan çıkardığı derslerin, anlatının başlığında yer aldığı sosyal norm kategorilerinin sloganlaştığı metinler de vardır. “En İyi Çare”deki Selma, kocasının ilgisiz, sadakatsiz kişiliğine karşı kendine değer vermeye ve değersizlik duygusunu iyileştirmeye çalışır. “Yaşamak Lazım”, “Hayat Bu”, “Bu Anda”, “Hayat Hasreti”, “Neden Sonra”, “Hayat”, “Arkadaş İnceliği”, “Müsavat”, “Yadigâr”, “Benden Öğrenmenizi İstemezdim” hikâyelerindeki başkişiler karşılaştıkları kötü durumlara rağmen yaşama tutkuyla bağlı olmayı ve umudu kaybetmemeyi öğrenirler. “İnsanlar Böyledir İşte”, “Kötülük Yapayım Derken”, “Hayat Bildiğini Okur”, “İmkânsız Saadet”, “Hayatını Yaşadığım Adam”, “Mezarlıktaki Hayalet” öykülerinde ise; çıkarıcı insan ilişkileri, önyargı içeren düşünceler, değişmez kader algısı, batıl/yanlış inanç kalıpları eleştirilir.

Cahit Sıtkı Tarancı’nın öyküleri; klasik vakaya dayanan olay örgüsü, sarmal olay örgüsü ve portre hikâyelerin olay örgüsü yaratımı şeklinde düzenlenen entrik kurgular şeklinde düzenlenir. Olay örgüsü, anlatmaya bağlı edebî metinlerde tekdüze ya da girift yapıya mensup vakanın nedensellik unsuruyla kurgulanması sonucu ortaya çıkar. Klasik vakaya dayanan olay örgüsünde anlatı kişileri, belirli mekân ve zaman diliminde neden-sonuç bağlamı gözetten bir akışta yer alır. Serim-düğüm-çözüm halkalarıyla ilerleyen akış, ana olay zincirinin kendi içinde çeşitlenmesi biçiminde seyreder. Böylece çok zincirli olay örgüsü meydana gelir. 64 hikâye bu örüntü içinde kurgulanırken başkişi nezdinde yaşam sevgisi, yalnızlık, yabancılaşma temalarını belirginleştiren olay dizgeleri oluşturur. Bunlardan bazıları “Nişan”, “Son Cevap”, “Gözlüğün Marifeti”, “Bir Söz ve Çılgınlık”, “En İyi Çare”, “Müsavat”, “Ramazan”, “Saadete Doğru”, “Kaybolan İnci”, “Kolalı Yaka”, “Randevu”, “Bir Kış Gecesi”, “Vicdan Ablanın Kedileri”, “Telefonda Bir Konuşma”, “Taş

Bebek”, “Hakikatten Sonra Hayal”, “Leblebici”, “Şaşkınlık”, “Küçüklerin Dostu”, “Papatya”, “Aspiratör”, “Yaşamak Lazım”, “Azrailin Vicdan Azabı”, “Çirkin Kız”, “Bir Uykusuzluk Gecesi”, “Akşamcı”, “Rüyada Gezdiğim Ev”, “Bir Aşk Masalı”, “Bir Kadın”, “Damat Bey”, “Hayat Bu”, “Hayatını Yaşadığım Adam”, “Balayı Seyahati”, “İnsanlar Böyledir İşte”, “Şapka”, “Bir Adam”, “Neden Sonra”, “Bir Ayrılık Masalı”, “Bir Adamın İki Görünüşü”, “Gönül Eğlencesi”, “Hayat Hasreti”, “Güzellik Belası”, “Kadın Bu”, “Kötülük Yapayım Derken”, “Hayat”, “Abbas”, “Yadigâr”, “Teselli Bürosu”, “Arkadaş İnceliği”, “İmkansız Saadet”, “Eldiven”, “Kartopu”, “Hacı Fettah Efendi”, “Ben Üvey Ana Olmayacağım”, “Hayat Bildiğini Okur”, “Müruruzaman”, “Milletvekili Adayı”, “Erdoğan”, “Mezarlıktaki Hayalet”, “Kopya”dır. Olay örgüsünün zincir yapısı genellikle yedi vaka konusu üzerinden şekillenir: Birincisi, bireyin yalnızlık korkusunu umutsuzluk hissiyle özdeşleştirmesi ve ödünleme çabası; ikincisi, erkek-kadın beraberliğinde kıskançlık mevzusunun mutsuzlukla sonuçlanması veya aşkın sonradan çıkan engellerle son bulması; üçüncüsü, aile bireylerinin kendi benliklerine ait gizli eğilimlerini meydana çıkarması; dördüncüsü, ölüm korkusu, kaçış, bunaltı hâllerinin karşısında yaşam sevgisinin yüceltilmesi; beşincisi, arkadaşlık ilişkilerinde iyilik, vefa duygu durumlarının sorgulanması; altıncısı, hayat şartlarının maddi gereçler sebebiyle zorluk içermesi ve bireyin mutsuzluğu; yedincisi; batıl ve yanlış düşünce kalıplarının eleştirilmesi.

Sarmal olay örgüsü, anlatıda iç içe geçmiş olayların varlığını bildirir. Çerçeve vakanın içindeki ana olay, başkişinin geçmiş yaşantısından meydana gelir. Bu bağlamda hatırlama zamanından hatırlanan zamana geçiş yapılarak olaylar çözüme kavuşturulur. 13 hikâyenin içindeki “Tarak” ve “Klasik Usul” öykülerinin çerçeve olayı, anlatıcı konumundaki kahramanların arkadaşlarıyla kadın-erkek ilişkileri üzerine konuşmalarını içerir; öykünün ikinci düzleminde hatırlanan zamana geçiş yapılırken eski sevgililere planlanan güven oyunu anlatılır. “Âşık Adam”, “Mezarlığın İyiliği”, “Kaynanamı Yutan Çiçek” adlı üç öyküde çerçeve vaka, arkadaş sohbetlerini içerir; ikinci düzlemde ise Nejat’ın karşılıksız aşkı; Fuat’ın ölüm korkusundan kurtulma serüveni; Şaban Kaptan’ın kaynanasını öldürme girişimi aktarılır. “Son Fedakârlık” ve “İkinci Öldürüşü” adlı aynı zamanda anlatıcı işlevindeki kahramanların ikisi de isimsiz kurgulanan her iki metnin de başkişisinin mahkeme salonunda yargılanma zamanından başlar; birinci hikâyedeki asıl olay başkişinin çocukluğundan kendi kişisel mizacına ve Laurence isimli kadının tuzağına nasıl düştüğüne dair her şeyi avukatına bir mektupla açıklaması; ikinci hikâyede ise, başkişi yakın arkadaşı Sezai Yılmaz’ı öldürme gerekçesini anlatmasından oluşur. “Acaba Aşkından mı Öldü?” öyküsünde çerçeve vaka, doktor olan anlatıcının, köy kahvesinde yakın arkadaşlarını kaybeden gençlerle tanışmasıyla başlar; asıl olay düzleminde ise anlatıcının çocukluk arkadaşı Şinasi’nin duygularına yenik düşerek öldüğünü belirtmesiyle tamamlanır. “Bir Yaralama Hadisesi”nde, üç ayrı olay düzlemi mevcuttur: Birinci anlatı düzlemi, anlatıcı kahraman Osman’ın hapishanedeki arkadaşlarıyla dertleşmesi, ikinci anlatı düzlemi Necibe’yle tanışması ve onu kalbinden silahla vurması, üçüncü anlatı düzlemi Necibe’nin Osman’ı aldatma sebebini itiraf etmesidir. Eş örüntüdeki “Pencerelerden Korkan Adam” hikâyesinin birinci anlatı düzlemi, anlatıcının bir gazete haberinden Hilmi Çekilgen adlı arkadaşının pencereden düşerek öldüğünü öğrenmesi, ikinci anlatı düzlemi anlatıcının Hilmi’yle tanışma yıllarını

anımsaması, üçüncü anlatı düzlemi Hilmi'nin çocukluğundaki travmatik yaşantının getirisi olan pencere korkusudur. Benzer örüntüye sahip diğer hikâyeler “Birinci Hayat”, “Tablodaki Kadın” ve “Yağmurdan Sonra Güneş”tir.

Portre hikâye, “bir hikâyeden çok, ilginç kişilik özelliklerine sahip olan bazı kişilerin, ilginç ve farklı yönlerinin bir hikâye olarak sunulmasıdır” (Sağlık, 2003: 62). Tarancı'nın hikâyelerinde dikkat çeken bu türden olay örgüsü yer almazken 5 öyküdeki anlatıcıların betimlediği karakterler günlük yaşamda karşılaşılabilecek insanlardan oluşur. “Sıkıntılı Adam” hikâyesinin başkışisi Fuat, hayatını değişim üzerine kurar; giyiminden inanç kalıplarına, arkadaş çevresinden gittiği mekânlara, yiyip içtiklerinden kaldığı eve kadar her şeyi değiştirmeye odaklıdır. “Benden Öğrenmenizi İstemezdim” öyküsündeki Şekip ise, futbol ve dans müptelasıdır; onun ihtirasla bağlılık beslediği bu iki alan yaşam kaynağını temsil eder; anlatıcı ise, metnin sonunda Şekip'in topal olduğunun gerçeğini üzülen açıkla. “Dördüncü Sevgiliyi Araken”deki anlatıcı kahraman yirmi sekiz yaşındaki bir delikanlıdır; kendisi, Nühket, Şevkiye ve Süheyla adlı sevgililerini tek tek tanır. “Mavromatis Efendi” ise, Rum asıllı meyhane çalışanıdır; anlatıcı onu ilgili, sevecen biri olarak aksettirirken patron koltuğuna geçtiğinde değiştiği belirtir. “Tramvaydaki Adamlar”da yolculuk esnasında tramvaya binen genç ve güzel bir kadının giyimi, hal-tavırları erkek yolcuların gözünden yorumlanır.

Yazar, gerçek kişiliğe sahip metnin yaratıcısı konumundayken okuyucu yapıta sonradan somut düzlemde ulaşandır. Metnin kurgusal dünyasına ait anlatıcı ögesi ise, yazardan farklı olarak ele alınır. Anlatının içinde varlık bulan ve olaylar dizgesine dahil soyut değerdeki unsurdur. “İmgesel bir kimlik işlevindeki anlatıcı, yazarın metin içindeki görüntüsüdür ve anlatı onun bakış açısına göre kurgulanır” (Eliuz, 2009: 1136). Bakış açısı ve anlatıcı, anlatma esasına bağlı metinlerdeki kişi, mekân, zaman yapı unsurlarının etkinliğinde ve izleklerin adlandırılmasında önemli yer tutar. Anlatıcı, konumu itibarıyla olaylar seyrindeki kişi, olanlara tanık/gözlemci rolü, anlatıda kendini saklayıp tüm vaka zincirindeki ayrıntılara hakim olarak tarafsızlık içeren bir dil ve üslup kullanır. Bir diğer çoğulcu bakış açısı ve anlatıcı da gerek girift yapılanmayı gerek metinde peşi sıra söz hakkı alan hikâye şahıslarını kapsar. Cahit Sıtkı Tarancı'nın hikâyelerinde bakış açısı ve anlatıcı üç başlık altında kategorizeleştirilir: Kahraman bakış açısı ve anlatıcı, gözlemci/tanık bakış açısı ve anlatıcı ve çoğul bakış açısı ve anlatıcı. Anlatıların hiçbirinde hakim bakış açısı ve anlatıcı yer almazken derin psikolojik tahlillerin yokluğu ile vakaların yanlı yorumla gelişim gösterdiği sonucuna varılır.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın hikâyelerindeki anlatıcının ilk görünümü, Ben /kahraman/ birinci derece anlatıcı ve bakış açısidir. 40 hikâyede anlatıcı, hem olayları yaşayan hem de aktaran kişi konumundadır. “Lügatin Sırrı”nda başkışi, sözlüğün sırrını arayış sürecini bizzat seslendir: “*Kendi kendime, “Şimdi her şey öğrenecektim. Lügatin sırrı çözülecekti, kadının kim olduğunu anlayacaktım...”*” (Tarancı, 2019: 80). Kendi yaşadığı bir olayı öykü formuna dönüştürerek sunan anlatıcının varlığının dikkat çektiği “Kolalı Yaka” öyküsündeki başkışi ise, geçmiş bir gününü anlatırken o zamanki hıncını ve öfkesini öykü zamanına taşır: “*Alelacele soyundum, aldım elime*

jileti, sabahdan beri çığ gibi yuvarlana yuvarlana büyüyen bir hınçla başladım kolalı yakayı doğramaya. (..) O günden sonra kolalı yaka taktığımı hatırlamıyorum.” (Tarancı, 2020: 38).

Benzer örüntü “Saadete Doğru” da yer alırken anlatıcı, karısının niteliklerini ve evlilik sürecini ironiye dayalı bir anlatım biçimiyle sunar: “Görmeyin karım ne güzeldir! Tanrım kötü nazarlardan korusun. Yalnız güzel mi ya! Kalbi de altın gibidir. Birbirimizi çıldırasıya seviyoruz. Evleneli bugün tam altı ay oluyor, mümkün mü? Ve ayrılıyor.” (Tarancı, 2019: 65). Bu tarzda kurgulanan diğer hikâyeler “Randevu”, “Aspiratör”, “Bir Kış Gecesi”, “Vicdan Ablanın Kedileri”, “Telefonda Bir Konuşma”, “Taş Bebek”, “Hakikatten Sonra Hayal”, “Leblebici”, “Tramvaydaki Adamlar”, “Papatya”, “Yaşamak Lazım”, “Azrailin Vicdan Azabı”, “Çirkin Kız”, “Rüyada Gezdiğim Ev”, “Bir Kadın”, “Hayatını Yaşadığım Adam”, “Sıkıntılı Adam”, “Benden Öğrenmenizi İstemezdim”, “İnsanlar Böyledir İşte”, “Tablodaki Kadın”, “Bir Ayrılık Masalı”, “Bir Adamın İki Görünüşü”, “Dördüncü Sevgiliyi Ararken”, “Güzellik Belası”, “Kadın Bu”, “Hayat”, “Abbas”, “Otel Hizmetçisi”, “Yadigar”, “Arkadaş İnceliğı”, “Mavromatis Efendi”, “İmkansız Saadet”, “Eldiven”, “Kartopu”, “Milletvekili”, “Erdoğan”, “Mezarlıktaki Hayalet” ve “Kopya” dır.

Tarancı hikâyelerindeki olay örgüsünün aktarımında objektif ya da subjektif tutumda konumlandırılan gözlemci/tanık anlatıcı ve bakış açısıyla 30 hikâye işlenir. Bu hikâyelerde gözlemci/tanık anlatıcı, üçüncü şahıs kipiyle olup bitenleri dıştan bir bakışla sunarken bazen tarafsızlık gözetken bazen de taraflı değerlendiren kişi kimliğinde metne dahil olur. Anlatı akışının diyaloglarla sunulduğu bu hikâyeler “Nişan”, “Son Cevap”, “Müsavat”, “Kaybolan İnci”, “Gözlüğün Marifeti”, “Bir Söz ve “Çılgınlık”, “Şaşkınlık”, “Neden Sonra”, “Bu Anda”, “Gönül Eğlencesi”, “Abbas”, “Arkadaş İnceliğı”, “En İyi Çare”, “Yalan Söyleyen Mektup”, “Küçüklerin Dostu”, “Bir Uykusuzluk Gecesi”, “Akşamcı”, “Bir Ayrılık Masalı”, “Damat Bey”, “Şapka”, “Bir Adam”, “Neden Sonra”, “Bu Anda”, “Gönül Eğlencesi”, “Teselli Bürosu”, “Ben Üvey Ana Olmayacağım”, “Hayat Bildiğini Okur”, “Müruruzaman” ve “Balayı Seyahati”dir. Gözlemci/tanık anlatıcının anlatı kişilerine yönelik öznel yorumlarda bulunduğu “Bir Söz ve “Çılgınlık” öyküsünde, duygularına hemen karşılık alamayan Fahir acıma hissi uyandıran cümleyle aktarılır: “Zavallı Fahir durmadan “Niçin? Niçin? diyordu” (Tarancı, 2019: 31). “Ramazan” hikâyesinde, eski-yeni nesil çatışmasına bağlı olarak başkişinin büyükannesinden dolayı mağduriyet yaşadığına dair tanık anlatıcı tarafından çıkarımda bulunulur: “Evde de ramazan ayı hulul etti mi hiçbir kardeşine oruç tutturmadıkları hâlde büyükannesi Ramazan’a zorla oruç tutturuyor, çocukcağızı akşamlara kadar aç bırakıyordu” (Tarancı, 2019: 60). “Damat Bey”de ise, Belma’nın görücü usulü evlendirilmesinin ardından onun yerine anlatıcının söz aldığı görülür: “Fena bir koca değildi, bir dediğini iki etmiyordu, ağır bir söz söylediği vaki değildi, fakat ne bileyim ben, Belma, tahayyül ettiği kocanın bu adam olmadığını seziyor, sesini çıkaramıyordu” (Tarancı, 2020: 37). Ayrıca anlatıcının okuyucuya sorular yönelterek hikâye şahıslarının eylemlerini okuyucuya doğrulatma niyeti taşıdığı “Teselli Bürosu”nda başkişi, yeni iş girişimini onaylatma isteğine sorular yöneltilir: “Necati bir “Teselli Bürosu” açmayı düşündü. Niçin olmasın? “Emlak bürosu”, “iş bürosu” yok muydu? Doktor muayeneleri, avukat yazıhaneleri,

hatta eczaneler buna benzer şeyler değil miydi?” (Tarancı, 2020: 187). Bu anlatım tarzı, anlatıcı ile okur arasında özdeşleşme ve yakınlık kurma gayretinin göstergesidir.

Cahit Sıtkı Tarancı’nın hikâye kurgusunda çoğul bakış açısı ve anlatıcıyı da tercih eder. Bu yapıdaki 12 öykünün birinci anlatı düzlemi çoğunlukla başkişinin arkadaşı tarafından; ikinci anlatı düzlemi başkişinin kendi anısını veya geçmiş hayatını anlatması şeklinde düzenlenir. Çerçeve hikâyenin ikinci düzleminde, metnin başlığı ile imlenen asıl vaka yer alır. Örneğin, “Pencerelerden Korkan Adam” öyküsünün çerçeve vakasında ben anlatıcı bir gazete haberinde lise yıllarından tanıdığı yakın dostu Hilmi Çekingen’in ölüm haberini okur ve onunla tanışma yıllarını anar. Asıl vakada ise anlatıcı, başkişi Hilmi Çekilgen’dir ve çocukluğundaki travmatik bir olayı aktarır:

Yerinden kımıldamamış olan Hilmi’ye dönerek: “Koş bak,” dedim, “sekizden Necati ile dokuzdan Hikmet tutuşmuşlar...” Fakat Hilmi hiç oralı olmadı. Tekrar yanına geldiğim zaman dayanamadım. “Yahu” dedim, “dışarı alemle hiç alakadar olmuyorsun! N’olacak senin bu pasif hâlin?” Ellerini önümüzde duran kitabın açılmış sayfaları üstüne bastırarak, ayağının nasırına basılmış bir adamın can acısıyla, “Ah bilseydin!” dedi ve başladı anlatmaya (Tarancı, 2020: 28-29).

“Acaba Aşkından Mı Öldü?” hikâyesindeki ben anlatıcı arkadaşının cenaze töreninin sonrasını anlatırken oradaki doktorun aldığı söz hakkıyla asıl vaka anlatıcı dinlenir: “Doktorun açık mavi gözleri bulutlanmıştı. Bizden olduğunu haykırır gibi hepimizin yüzüne ayrı ayrı baktı ve sonra kahvesinden bir yudum alarak dokunaklı bir sesle bize şu hikâyeyi anlattı:” (Tarancı, 2019: 185-186). “Tarak” ta ise gözlemci anlatıcının üç kadın arkadaşı betimledikten sonra bunlardan birinin acılı aşk hikâyesini anlatmasıyla merkez vakanın anlatıcı meydana çıkar: “Üçüncü kadın hala susmakta. Diğer ikisinden biri, üçüncü kadına “Kim bilir” diyor, “belki en güzel seninki olacak.” Nihayet üçüncü kadın ağzını açıyor: “Mazhar’dan nasıl ve niçin ayrıldığımı öğrenmek istiyor musunuz?” (Tarancı, 2019: 42). Bu tarzda kurgulanan diğer hikâyeler “Tarak”, “Son Fedakârlık”, “Âşık Adam”, “Klasik Usûl”, “İkinci Öldürüşü”, “Hayat Bu”, “Mezarlığın İyiliği”, “Bir Yaralama Hadisesi”, “Birinci Hayat”, “Yağmurdan Sonra Güneş”, “Hayat Hasreti”, “Kötülük Yapayım Derken” ve “Hacı Fettah Efendi”dir.

Anlatıdaki zaman ögesi metindeki mekân, kişiler, olay örgüsü, biçem tablosunu tamamlayıcı görev üstlenir. Edebî eserin izleksel düzlemde çözümlenmesi noktasında neden-sonuç bağlamını sağlayan “niceliksel ya da niteliksel görüngüleri ile anlatının kurucu yapı unsurudur. Anlatının entrik kurgusu bu yapı unsuru ile akış kazanır” (Eliuz, 2020: 173). Niteliksel zaman, olayların sistematik örüntüsünü kolaylaştırırken niceliksel zaman hikâye kahraman/larının geçmiş-şimdi-gelecek zaman algılamalarından yola çıkarak ruh durumları hakkında bilgi sahibi olunmasını sağlar. Cahit Sıtkı Tarancı’nın anlatılarında zaman, belirli bir akış yerine anlatıcının niyetine bağlı olarak farklı bakış açılarından kurgulanır. Vakanın başlangıç ve bitiş süresinin birkaç saatlik dilimi belirtmesi yanında geriye dönüş tekniğiyle zenginleştirilen kurgular da mevcuttur. Bu bağlamdaki 15 hikâyeden “Kaybolan İnci”, “Bir Kış Gecesi”, “Bu Anda”, “Bir Adamın İki Görünüşü”, “Papatya” ve

“Tramvaydaki Adamlar”daki anlatı kişileri, iki saat ya da daha az sürede olay akışına dahil olur. Anlatıcı, eşsürümsel öyküleme ve eşzamanlılıkla şahısların içgüdüsel yaklaşımlarını ve yalnızlıklarını konu alır. “Son Cevap” hikâyesinin başkışisi Nail, amcası Eşref Bey’in ona hilekârlık yapma yönündeki teklifine öfkelenerek onu silahla öldürür. Bu olay zamanı bir saatten daha kısa bir süreye işaret ederken arka planda Nail’in amcası tarafından büyütülmesi ve Eşref Bey’in onun tüm hayatı hakkında söz sahibi olması vardır. Başkışı de yılların verdiği minnet borcunun ve kırgınlığın acısını ölümlle sonlandırır:

Nail, amcasının ne zamandan beridir uykusunu kaçırın, rahatını bozan o açık mavi gözlerine baktı: Eşref Bey, küçük yaşta, anadan babadan yetim kalan Nail’i yanına almış, büyütmüş, mektebe yollamış, kendi tabiriyle “adam” etmişti. Nail kendini bildiği günden beri amcasının kendine yaptığı iyiliğin büyüklüğü takdir etmiş ve amcasının hiçbir sözünden çıkmamıştı. (...) Nail, çoktan beri biriken bir hıncın kararıyla, tabancayı masanın gözünden aldı. “Ne cevap vermiyorsun evladım? diye sızlanan Eşref Bey’e “Şimdi amca, şimdi,” dedi ve masanın altında tuttuğu tabancayı havaya kaldırarak amcasının kalbine doğru boşalttı (Tarancı, 2019: 18-19).

Benzer kurguya sahip hikâyelerden “Nişan”, “Azrail’in Vicdan Azabı”, “Neden Sonra”, “Akşamcı”, “Bir Uykusuzluk Gecesi”, “Yalan Söyleyen Mektup” ve “Müruruzaman”da anlatıcı geriye dönüşlerle şahısların eylemlerine, ruh durumlarına dayanak oluşturur.

Öykü zamanının birkaç saatten daha uzun sürüp bir-iki gün, bir hafta, üç-beş ay ya da bir yıla kadar uzadığı hikâyelerde vardır. Bunlarda anlatıcı, vakayı belirli-belirsiz bir günden veya yıldan başlatırken akışa “*cuma günü*”, “*ertesi gün*”, “*biraz sonra*”, “*bir ay sonra*” gibi zaman belirten ifadeler ekler. Artsürümsel öyküleme ve art zamana bağlı kalarak olaylar çerçevesinin içini doldurur. Bu öründeki 22 hikâyeden biri olan “Leblebici”de vaka zamanı iki gündür; anlatıcı, “*bir akşam*” meyhaneye gelir ve “*ertesi gün*” leblebicinin kız kaçırdığını öğrenir. “Kadın Bu!” hikâyesinde reel zaman üç aydır; anlatıcının “*bir buçuk sene sonra*” İstanbul’a gelmesi, “*aynı gün*” Atıfet’le karşılaşması, “*ertesi gün*” Kemal’in yanına gitmesi, “*bir hafta*” onunla vakit geçirip geri dönmesi ve tekrardan “*üç ay sonra*” İstanbul’a gelmesi sıralı biçimde verilir. “Arkadaş İnceliği” öyküsünde de yıl “1944” olarak belirtilir. Başkışı, “30 Ağustos”ta bir arkadaşıyla karşılaşır, ondan ortak tanıdıklarının düğün tarihinin “26 Ağustos” olduğunu öğrenir. “İki gün sonra”sında ise evlenen kişinin vefat haberini alır; bu anlatının öykü zamanı iki gündür. “Randevu”, “Leblebici”, “Şaşkınlık”, “Küçüklerin Dostu”, “Otel Hizmetçisi”, “Çirkin Kız”, “Arkadaş İnceliği”, “Hayat Bildiğini Okur”, “Kadın Bu!”, “Bir Adam”, “Yaşamak Lazım”, “Bir Kadın”, “Teselli Bürosu”, “Hayatını Yaşadığım Adam”, “Yadigar”, “Bir Söz Bir Çılgınlık”, “Ben Üvey Ana Olmayacağım”, “Gözlüğün Marifeti”, “İmkansız Saadet” öyküleri de bu değerlendirme içindedir.

Hikâye anlatıcısının zamana katılım yöntemiyle vaka zamanını okuyucuya bıraktığı metinler de vardır. “Abbas”ta vaka zamanına ait açık bir belirteç bulunmazken öykünün 1944’te yayımlanması ve anlatıcının “*Canım Abbas! Hayırlısıyla şu dünya vaziyeti bir düzelse de seni memleketine, tarlana, çiftinin çubuğunun başına, çoluk çoğunun yanına göndersek!*” (Tarancı, 2020:

173) aktarımı, olay örgüsünün İkinci Dünya Savaşı yıllarında gerçekleştiğini gösterir. “Milletvekili Adayı” hikâyesinde seçim atmosferi yer alırken “*Demokrat Parti gibi bir parti kuruldu. Hükümetten memnun olmayanlar akın akın bu partiye katılmakta*” (Tarancı, 2019: 198) ve “*Arkadaşımın memleketinden yalnız Hâlk Partisi adayları kazandı*” (Tarancı, 2019: 201) cümleleri 1946 seçim yılını belirtir.

Portre hikâye olarak değerlendirilen anlatılarda vaka zamanına ait veriler bulunmaz. Anlatıcı, başkişinin karakteristik özelliklerini betimlerken gün-saat olgularını akışa süreklilik kazandırmak veya kişisel nitelikleri inandırıcı kılmak amacıyla kullanır. “Benden Öğrenmenizi İstemezdim” hikâyesinde yirmi beş yaşındaki Şekip’in kişiliğiyle bütünleşen futbol ve dans aktivitelerine ne zaman gittiği bir cümleyle ele alınır: “*Hele vakit akşamısa dans singlere uğramadan geçemem, bilhassa cumartesi ve pazar akşamları*” (Tarancı, 2019: 112). Anlatıcı, buradaki zaman kavramıyla Şekip’le özdeşleşen etkinliklere vurgu yapar. Benzer zaman kurgusunda işlenen hikâyelerden “Dördüncü Sevgiliyi Ararken”de anlatıcı üç sevgiliyle ayrı ayrı buluşma ya da birlikte geçirdikleri zaman dilimlerinden bahseder. Birinci sevgilide “*haftada iki gün, pazartesi ve perşembe günleri, saat üç buçukta, Maçka’daki Taşlık’ta buluşuruz*”; ikinci sevgilide “*sabahları işime giderken tramvayda ekseriya beraberiz*”; üçüncü sevgilide “*onu bir düğünde tanıdım. Bir Fransız romancı üzerinde birleşen hayranlığımız, benim o akşamki müstesna cerbezem, bizi birbirimize yakınlaştırmakta gecikmedi. Bir hafta sonra, Pangaltı’daki garsoniyerime geldi*” (Tarancı, 2020: 151-152-153). Buradaki zaman unsurları bir erkeğin üç farklı kadınla yaşadığı ilişkiyi netlik noktasına geçer. Anlatıcı, olay örgüsü olmadan güçlü ve ayrıntılı betimlemelerle metnin akışını sağlar. Bir diğer “Sıkıntılı Adam” hikâyesinde, anlatıcı ile Recai Bey’in “*bir akşam*” buluştuğu ve bugünden “*bir ay sonra*” Recai Bey’in öldüğü aktarılır. Anlatıcının zaman ögesini kullanmaktan kaçınması, kahramanın çeşitlilik ve hareketlik içeren kişisel niteliklerinden kaynaklanır.

Cahit Sıtkı Tarancı’nın hikâyeleri içerisinde dikkat çeken “Bir Aşk Masalı”nda vaka zamanı dört yılken arka planda felsefi bir zaman kurgusu vardır. Anlatıcı, masal türüne ait evrensel zaman ifadelerinden faydalanarak öykü kişilerine atıfta bulunur.

Arz tıpkı bugünkü gibi, milyonlarca senelik itiyadıyla güneş etrafında dönüyordu. Arzın sakinleri, tıpkı bugünkü gibi, ezeli bir tabiat kanuna göre doğuyor, büyüyor, mesut veya bedbaht oluyor ve sonunda ölüp gidiyorlardı. Arzın bu göçebe sakinleri arasında, tıpkı bugünkü gibi, zenginler ve fakirler, sıhhatliler ve sıhatsızlar, güzeller ve çirkinler, mesutlar ve bedbahtlar vardı (Tarancı, 2019: 119).

Hikâyede, Necati ve Melahat “*bir eylül akşamı, havanın bulutlu olduğu*” gün tanışırlar ve serüvenleri aşk masallarıyla denk biçimde ilerler. Anlatıcı, “*tıpkı bugünkü gibi*”yle başlattığı anlatıda öykü zamanı ile öyküleme zamanını eş düzleme çekerek zaman olgusuna evrensellik kazandırmak ister. Bu bağlamda Necati ve Melahat’e ait olay örgüsü tek noktaya bağlanır.

Çoğul anlatıcı ve bakış açısının kullanıldığı hikâyelerde ise, iki ayrı zaman düzlemi mevcuttur. Birinci anlatıcı, hatırlama zamanını; ikinci anlatıcı, hatırlanan zamanını aktarır. Olay örgüsünün hız kazandığı yer, hatırlanan zaman olup başkişi geçmiş yaşantısından bir kesit sunar. Cahit Sıtkı Tarancı'nın hikâyelerinin çoğunluğu bu plan dahilinde ilerler. "Yağmurdan Sonra Güneş"teki hatırlama zamanında İhsan ve Seniha evde radyo dinlerler ve İhsan'ın karısına "*Bugünkü saadetimizi neye borçlu olduğumuzu hiç düşündün mü?*" sorusunu yöneltmesiyle hatırlanan zamana geçiş yapılır: "*İzmir'e tayin edildiğim zamanı elbette hatırlarsın*" (Tarancı, 2019: 162). Anlatıcı başkişi konumunda bu evliliğin mücadeleler üzerine kurulduğunu gençlik yıllarından bugüne değin öyküler. "Güzellik Belası" hikâyesinin hatırlama zamanı "*serin bir ağustos akşamında*" anlatıcı ile Leman arasındaki konuşmadan başlarken genç kadının hayatı, hatırlanan zaman düzlemini meydana getirir. Leman'ın "*henüz genç kızlığa adım*" atışı, "*lise son sınıfta iken*" üvey annesi ve arkadaşları tarafından zorbalığa uğraması, nişanlısıyla "*sinemaya gidecekleri akşamki olay*", bu akşamdan "*birkaç gün sonra*" delikanlının ondan ayrılması ve "*bugüne kadar üç defa evlenip boşandım*" ifadeleri vakaların gelişim sırasını bildirir. Olay zinciri, çerçeve öykü yapısına uygun olarak yerleştirilen zaman unsurları sayesinde sağlanır. "Kötülük Yapayım Derken" hikâyesinin giriş cümlesindeki "*bir saatten beri*" deyişi başkişi Osman'ın ressamlık serüvenine kadar taşınır. Hatırlanan zaman yıllar öncesini işaret ederken "*o zamanlar*" ifadesinden başka zaman kavramı yer almaz. Anlatının merkezindeki insan ilişkilerinin sorgulanması fikri karakter çizimleri üzerinden irdelenir. Eş uzantıdaki hikâyelerden bazıları "En İyi Çare", "Tarak", "Ramazan", "Saadete Doğru", "Son Fedakârlık", "Kolalı Yaka", "Pencerelerden Korkan Adam", "Vicdan Ablanın Kedileri", "Telefonda Bir Konuşma", "Taş Bebek", "Hakikatten Sonra Hayal", "Mavromatis Efendi", "Eldiven", "Kartopu", "Hacı Fettah Efendi", "Erdoğan", "Kopya", "Klasik Usul", "Rüyada Gezdiğim Ev", "Tablodaki Kadın", "Hayat Bu"dur.

Edebî yapıtlarda mekân, vaka zincirini çerçeveleyerek anlatı kişilerinin hareket alanını oluşturur. Madde planında net bir karşılığı bulunurken kahramanların ruh hallerine göre izdüşümler içerir. "Olayları, nesneleri ve insanı kuşatan mekân onun ontolojik sınırlarını varlık ile yokluk arasındaki ayrımını yansıtan bir fonksiyon üstlenir" (Öksüz, 2019: 648). Bu bağlamda çevresel ve olgusal mekân olarak iki alt başlık açılır. Tarancı'nın hikâyelerinin çoğunluğunda çevresel mekânlar görülür. Bunlar ev, konak, iş yeri, sinema, mahkeme salonu, meyhane, bar gibi iç mekânlar üzerinden temsil edilirken anlatı kişilerinin ruh dünyasını betimleme işlevi üstlenmezler. Anlatıcı, olay örgüsünde iç mekânı başlangıç-geçiş unsuru olarak kullanır ve bu yerlere ilişkin ayrıntılı tasvir yapmaz. Yalnızca "Nişan" öyküsündeki Samiye Hanım'ın, eşiyle kızından sakladığı yasak aşk serüvenini sezdirenen bir anlatım bulunur:

Samiye Hanım evde olduğu zamanlar, ekseriyetle alaturka döşenmiş ve "odam" dediği bir odada oturur, sigarasını, kahvesini, romanını ve gazetelerini yanından eksiltmezdi. Bu odaya gitmek için salondan geçmek lazımdı (Tarancı, 2019: 22).

Anlatıcının, hikâye kişisine ait mekânı özellikle çift tırnak işaretiyle belirtmesi ve odaya salondan geçiş yapılması, aile birliği içindeki bireyin gizli duygularına dikkat çekme amacı taşır. Bu bağlamda da Samiye Hanım'ın odası, olgusal mekân özelliğine evrilirken açık/geniş mekândeğerlendirilmesine tabii tutulur. Genç kadın adına ailenin ortak yaşam alanlarından bağımsız kurgulanan, sığınılan yer anlamını üstelenen oda, özbenin içten yansımaları içerir.

Çevresel iç mekânların yanı sıra dış mekânlar ise; mahalleler, sokaklar, İstanbul, Ankara, Paris ve Mısır'dır. Hikâyelerin genelinde İstanbul ve İstanbul'daki Sultanahmet, Beyoğlu, Eminönü, Taksim, Kadıköy, Şişli, Suadiye, Moda gibi semt adları geçer. Bu yerleşim yerleri, hikâye kişilerinin yaşadıkları alan veya yürüdükleri istikamet olarak verilir. "Milletvekili Adayı", "Kartopu", "Arkadaş İnceliği"nde Ankara, sadece konumken "Son Fedakârlık", "Balayı Seyahati", "Hayat", "Otel Hizmetçisi"nde Paris, aynı işlevdedir. "Birinci Hayatı" hikâyesindeki Mısır ise, başkişinin sevgilisinin kaçırıldığı mekân; buraya yapılan yolculuk, yeniden doğuş imgesinin başlangıç noktasını tayin etme bağlamında çerçevelendirilir.

Olgusal mekânlar, anlatı kişilerinin içsel çözümünü destekleyen ve ruh-duygu durumlarının niteliğini bildiren yapıya sahiptir. "Kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anlaşılmış yerlerdir. Yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir" (Korkmaz, 2007: 403). Bu başlık altındaki iç mekân pansiyon odasıdır ve bohem yaşantıya ait imlemler içerir. "Yalan Söyleyen Mektup"taki başkişinin hem isimsiz kurgulanması hem de odasındaki dağınıklık, bir oğlun annesiyle olan iletişimsizliğini belirginleştirir. Hayatını, sorgulamalar ve başarısızlıklar üzerine kuran karakter yabancılaşma dinamiğinin içindedir. Anlatıcı, onun pansiyon odasını ayrıntılı betimlemelerle sunar:

Ne yapsam gibilerden etrafına bakınır ve eşyadan medet umarken, mütereddit düşünceli gözleri etajerin raflarından taşan ve bu sıkışık vaziyetten hâllerıyla şikâyet eden kitaplara, masanın üzerinde yangından kaçırılan eşyanın sokak kapısı önünde, birbiri üstüne yığılışı gibi, rahatsız ve karmâşık duran elbise fırçasına, kolonya şişesine, sabuna, diş macununa, sürahiye, bardağa, tıraş makinesine ilişti. Aradığı adayı bulan bir gemici sevinciyle, yorganı üzerinden atarak yere atladı, terliklerini ayağına geçirdi. Odasını düzenlemek istiyordu (Tarancı, 2020: 45).

Başkişinin ruhsal ve zihinsel karmaşasıyla özdeşleşen oda, olay örgüsünün devinim merkezinde yer alır. Dağınıklık içindeki eşyalar, kişisel bilinçdışının yansıması halindedir. Anlatı kişinin yalnızlığıyla örtüşen bu mekân, kapalı/dar işlevdedir. "Bir Uykusuzluk Gecesi"nde de isimsiz kurgulanan başkişi ve eski sevgiliyi düşlemeyi izleyen yalnızlık hali söz konusudur. Anlatıcı, iç mekânı tasvir etmez; pansiyon odasının penceresinden görülen sokağı insan kalabalığı ile hâlde betimler:

Sokakta sesler peyda olmaya başladı. Tığ gibi ince bir kadın sesi, "Kadın aşığını kocasına öldürtmeyecekti!" dedi. Tok bir erkek sesi şu cevabı verdi: "Edepsiz herif ölüme müstahaktı. Ne diye elalemin karısını baştan çıkarır?" Sonra bir sarhoş narası yükseldi. Arkasından kundaktaki

bir çocuğun ağlaması... Ve çok geçmeden gramofon sesleriyle beraber köpek havlamaları da kesildi (Tarancı, 2020: 110).

Başkişinin ruh durumundaki karışıklık, dış mekândan iç mekâna geçişle aktarılır. Sokaktaki iç içe geçmiş sesler, yalnızlık hissinin bireyde yarattığı düşünsel-duygusal çatışmaların ifadesidir. Pansiyon odasının açık/geniş mekân niteliğinde kullanıldığı tek hikâye ise, “Mezarlığın İyiliği”dir. Anlatı kişisi, eski sevgilisinin mahallesindeki bir pansiyona yerleşirken yalnızlığını ve ölüm korkusunu ödünlemeyi başarır. Özellikle oda manzarasındaki mezarlık, ironik olarak hayata tutunma anlamı içerir:

İşte bu bedbinlikten böyle kurtuldum. Doktorum ve hayatımı kurtaran karşı mezarlıktır, onun kış yaz yapraklı duran yeşil servileridir. Mezarlık insana korku ve dehşet verir derler. Hâlbuki bana hayat aşkı aşıladı ve hakiki hüviyetimi iade etti (Tarancı, 2019: 99).

Burada dış mekân, başkişi nezdinde iyileştirici etki taşıması dolayısıyla olumlu işlev üstlenir. Tarancı’nın hikâyelerinde olgusal mekânlar hikâye kişilerinin yansımalarını içermek ve olay örgüsünün gidişatına yön verme noktalarında etkindir. Ayrıca anlatılarda somut gerçeklik barındıran mekânların haricinde rüya düzlemine de yer verildiği görülür. Mekânların kendilerini kolaylıkla başka yerlere, başka zamanlara, farklı düş ve anı düzlemlerine taşımaları bilinçdışının imgeleme yetisine vurgu kazandırır (Bachelard, 1996: 78). Özellikle anlatı kişilerinin sığınak mekânı olan rüyalar, eski sevgiliyle buluşma uzamıdır. “Rüyada Gezdiğim Ev” ve “Telefonda Bir Konuşma” öykülerindeki başkişiler, gerçek yaşamda kavuşamadıkları sevgilileriyle düşte buluşurlar. Birinci hikâyedeki anlatıcı düşte, eski sevgilisine ait evi imgeleyerek ayrılık gerçeğini unutmaya çalışır: *“Fakat geceleyin rüyada, gündüzün bana yüz vermeyen kendisi değilmiş gibi, yanıma gelirdi. Hiç unutmam, hep bu evde buluşurduk”* (Tarancı, 2020: 64). Bu bağlamda ev, istek ve arzuların gerçekleştiği yer olur. İkinci hikâyedeki anlatıcı ise ismi belirsiz bir kadından aldığı telefonla güzel anılarını canlandırır. Genç kadının sevgi sözcükleri içindeki yoksunluğu giderme ihtiyacını karşılarken düşün sona ermesiyle realiteye dönülür: *“Sevincimden içim içime sığmıyordu. “Sen,” dedim. Ve uyandım; uyandım ki karyolanın demirine sımsıkı sarılmışım, sabahleyin işime yetişebilmek için kurduğu saatin çalması bitmiş”* (Tarancı, 2020: 66). Her iki örüntü bilincin yarı açık olduğu evrede bilinçdışının taraflı açılımla işlevselliğini ön plana çıkarır. Düş, açık/geniş mekân özelliğiyle yalnızlık ve umutsuzluk hâlini ödünleme amacına hizmet eder.

Edebî eserdeki yapı unsurlarının merkezinde kişiler kadrosu yer alır. Anlatıcının diğer öğelerle ilişki içinde kurguladığı bu unsur başkişi/başkahraman, norm karakter, kart karakter ve fon karakter olarak kategorize edilir. Tarancı öykülerin şahıs kadrosuna bakıldığında; anne, baba, kız çocuk, oğul, amca, yeğen gibi aile bireylerinin yanı sıra ikili ilişki içinde olan sevgililer ve az sayıda insan dışı varlıklar bulunur. Bu noktada dikkat çeken paydayı başkişinin ve diğer anlatı kişilerinin isimsiz kurgulanması oluşturur. “Nişan”, “Gözlüğün Marifeti”, “Son Cevap”, “Bir Söz ve Bir Çılgınlık”, “En İyi Çare”, “Müsavat”, “Kaybolan İnci”, “Randevu”, “Âşık Adam”, “Bir Kış Gecesi”,

“Akşamcı”, “Bir Aşk Masalı”, “Damat Bey”, “Hayat Bu”, “Balayı Seyahati”, “Bir Yaralama Hadisesi”, “Şapka”, “Bir Ayrılık Masalı”, “Yağmurdan Sonra Güneş”, “Kadın Bu!”, “Hayat”, “Ben Üvey Ana Olmayacağım”, “Müruruzaman”, “Sıkıntılı Adam”, “Benden Öğrenmenizi İstemezdim ” dışındaki 56 hikâyede, özellikle başkişinin ismi belirsiz biçimde olay örgüsüne dâhil olduğu görülür. Karakterlerin isimsiz tasarlanmasını, yabancılaşma ve yalnızlık temalarının varlığının desteklenmesine bağlamak mümkündür. Bireyin anneyle iletişimsizliğinden başlayarak sevgi boşluğunu ödünleme başarısızlığı ve yetersizlik hissiyle kendi varoluşunu tamamlayamadığı meydana çıkar.

Başkişiler/başkahramanlar çok boyutlu ve derinlikli olarak kurgulanır. Metin içinde “en ilgi çekici soruların ortaya atılmasına hizmet eden araçlardır; bizde inanç, sempati ve ani duygusal değişiklikler yaratır, bütün romanda ifade edilen ahlak felsefesinin somutlaştırılmasına hizmet ederler (Stevick, 2004: 173). Olay örgüsünde başkişiyle zihinsel-ruhsal devrimde olan norm karakter/ler ise, anlatıcının niyetindeki mesajı açığa çıkarmada etkilidirler. Onlar, “eserin başkişinin sahip olması gereken nitelikleriyle, yazarın tercihini ifade edebilir. Bazen derinlemesine anladığı gerçekleri yansıtarak, bazen de sağduyunun ve aklı başında gerçeğin sözcüsü olarak” yerini alır (Stevick, 2004: 179). Tarancı hikâyelerinin genelinde erkek şahısların bilinçdışı gerçekleri, norm karakter konumundaki eski sevgili/eş aracılığıyla ortaya çıkar. Akış içinde değişim gösteren başkişi ve norm karakter, insanoğlunun saklıda kalan duygu ve eğilimlerini betimler. “Gözlüğün Marifeti”ndeki başkişi Kadri, norm karakter Münevver’i güzelliğinden dolayı kıskanırken paranoyak hâllere bürünür. Eşini gözlük takmaya ikna ederek onun güzelliğini gölgelemeye çalışır. Nihayetinde Münevver, daha iyi görmenin sonucunda Nejat’a âşık olur. Bu seyir, norm karakter uzantısında başkişiye ait güvensiz kişiliğin izleklerini ve Münevver’in kendi duyumsama bilgisini yeniden keşfetmesini içerir. “Müruruzaman”daki Raşit ve Melahat ilişkisi benzer bir seyir izler. Norm karakter Raşit aracılığıyla Melahat’ın aşk duygusuna atfettiği değerler, kriterler farklılaşmaya başlar. Kadın karakter, zihinsel farkındalıkla kendine yeni yön tayin ederken erkek karakter, ayrılık gerçeğine önce direnir, sonrasında durumu kabullenir. Bu örüntüdeki norm karakterler; “Bir Söz ve Bir Çılgınlık”, “En İyi Çare”, “Tarak”, “Müsavat”, “Son Fedakârlık”, “Randevu”, “Âşık Adam”, “Telefonda Bir Konuşma”, “Taş Bebek”, “Hakikatten Sonra Hayal”, “Şaşkınlık”, “Papatya”, “Çirkin Kız”, “Klasik Usul”, “Bir Aşk Masalı”, “Bir Kadın”, “Mezarlığın İyiliği”, “Bir Yaralama Hadisesi”, “Saadete Doğru”, “Bir Ayrılık Masalı”, “Yağmurdan Sonra Güneş”, “Güzellik Belası”, “Kadın Bu!” ve “Yadigâr” adlı 24 hikâyede bulunur.

Kart karakterler, düz bir düşünce dünyasına sahip “yalnız bir kişiliğe sahiptirler ve tek bir tümceyle anlatılabilen kişilerdir” (Forster, 1982: 108). Anlatı içerisindeki olayların akışında ayrıcalıklı yeri yoktur. Başkişi ile etkileşim içindeki bu şahısların kendine ait değişim, dönüşüm izlekleri de bulunmaz. Anlatıcı, tek boyutlu olan bu kişi, başkişinin psikolojisinde iyicil ya da kötücül yönde işlevsel şekilde kurgulanır. Tarancı’nın hikâyelerindeki anne-kız, anne-oğul, büyükanne-torun, amca-yeğen ya da erkek şahıs-insan dışı varlık ilişkilerinde bu durumun örneklerini görmek

mümkündür. Bu örüntülerin tümünde başkişilerin yadsıdığı eğilimler, üstünlük sağlama çabaları, yetersizlik hisleri, yalnızlıkları ve umutsuzlukları ortaya çıkar. “Ben Üvey Ana Olmayacağım” a kart karakter Seniye Hanım, başkişi Sacide’ye karşı kıskanç, baskıcı tutum sergiler. Kötü üvey anne izlenimi yaratan kadın karakter, genç kızın ondan daha iyi anne/lik yapma isteğini ortaya çıkartır. “Acaba Aşkından mı Öldü?” öyküsünde başkişi Şinasi, annesinin otoriter, dayatmacı tavrından etkilenecek hassas, aşırı duyarlı kişiliğe bürünür. “Ramazan” hikâyesinde büyükanne, kart karakter olarak eski geleneğin temsilcisidir; torununa rahmetli eşinin ismi Ramazan’ı vermesi sonucunda delikanlı kendi çevresinde alay konusu olur; büyükannesine öfke duyarken öz kimliğine de yabancılaşır. “Son Cevap” taki kart karakter Eşref Bey; her durumdan fayda gözetken, bencil biridir; yeğeni Nail’in hayatı üzerinden yarar sağlarken başkişinin arzularını yadsımasına nedendir; olay örgüsünün sonunda yeğen amcağı öldürerek yılların birikiminden kurtulur. “Kolalı Yaka” da anlatıcı kahramanın içindeki gölge-yanları ve bireyselleşmedeki başarısızlığını tetikleyen kolalı yaka norm karakterdir; bu nesne ruhtaki gizil eğilimleri ortaya çıkararak bütüne katılması yönünde işlevseldir. 21 öykü içinde aynı örüntüyü barındıran “Lügatin Sırrı” ndaki lügatta, “Bir Uykusuzluk Gecesi” ndeki tahta kurusunda ve “Kaynanamı Yutan Çiçek” hikâyesindeki obur çiçekte gözlemlenir. Bu bağlamdaki diğer öyküler ise “Pencerelerden Korkan Adam”, “Yalan Söyleyen Mektup”, “Leblebici”, “Yaşamak Lazım”, “Rüyada Gezdiğim Ev”, “Damat Bey”, “Hayatını Yaşadığım Adam”, “Birinci Hayatı”, “Bir Adamın İki Görünüşü”, “Arkadaş İnceliği”, “Hayat Bildiğini Okur”, “Eldiven” ve “İmkansız Saadet” tir.

Şahıs kadrosundaki fon karakterler, hikâye içerisinde dekoratif unsur olarak yer alırlar. Anlatıda “sadece sosyal ilişkiler ağını örmek, sosyal atmosferi yaratmak ve eserin esas karakterleriyle tezat teşkil etmek için yaratılmış” tır (Tekin, 2003: 97). Olay örgüsünü ya da başkişiyi etkilemeyen bu karakterler, metnin arka planını meydana getirir. Anlatıcı, anlattıklarını destelemek veya gerçekçi kılmak amacı güder. Tarancı’nın hikâyelerinin genelini tramvaydaki insanlar, mahalleli, sokakta top oynayan çocuklar, okul öğrencileri, cenaze ya da eğlence kalabalığı, bar ve meyhanedeki kişiler fon karakter kadrosunu oluşturur. Bu başlıkta yer alan 36 öyküye bakıldığında; “Son Cevap” ta bürodaki kişiler, “Gözlüğün Marifeti” nde Donjuanlar benzetmesindeki insanlar, “Müsavat” taki mahalleli, “Ramazan” da başkişiyle dalga geçen sınıf arkadaşları, “Kolalı Yaka” da tramvayda, sokakta, iş yerinde bulunan kalabalık ve köfteci, “Pencerelerden Korkan Adam” da Hilmi’nin kardeşleri, “Vicdan Ablanın Kedileri” nde başkişi Vicdan dışındaki şahıslar ile Mercan, Top, Beyaz, Pamuk, Boncuk, Sarıpapa adındaki kediler, “Hakikatten Sonra Hayal” de cenaze kalabalığı ve seyyar satıcı, “Şaşkınlık” ta kasaba milleti, “Küçüklerin Dostu” nda mahalle çocukları, “Azrailin Vicdan Azabı” nda, “Bir Adam” da, “Bu Anda”, “Mavromatis Efendi” ve “Erdoğan” öykülerinde başkişiler haricindeki insanlar, “Çirkin Kız” da mesire kalabalığı, “Bir Uykusuzluk Gecesi” nde pansiyon sahibi, sokaktaki insanlar, “Rüyada Gezdiğim Ev” de eski sevgili, “Bir Kadın” da başkişinin arkadaşları, “Mezarlığın İyiliği” nde Fuat’ın içki âlemi, “Sıkıntılı Adam” da cenaze kalabalığı, “İnsanlar Böyledir İşte” de kır kahvesi, “Şapka” da meyhanedeki, tramvaydaki ve sokaktaki kişiler, “Tablodaki Kadın” da başkişinin annesi, çocuğu, diğer kadınlar ve erkekler, “Bir

Ayrılık Masalı”nda Hukuk Fakültesindeki insanlar, “Bir Adamın İki Görünüşü”nde bardaki gençler, “Hayat Hasreti”de anlatıcıların çevresindekiler ve çocuklar, “Güzellik Belası”nda başkışı Leman’ın okul arkadaşları, “Kadın Bu”da hizmetçi ve Atıfet’in tasavvurundaki kadınlar, “Abbas”ta şehir kalabalığı, “İmkânsız Saadet”te Hilmi Kaptan, köy muhtarı, mahalleli, altı kişiden oluşan heyet, “Eldiven”de Osman Fikret’in eşi ile çocukları, “Kar Topu”nda sokakta kar oynayan çocuklar, “Hacı Fettah Efendi”de damat adayları ve aracıları, “Ben Üvey Ana Olmayacağım”da Sacide’nin matematik öğretmeni, evlendiği kişi ve komşular, “Hayat Bildiğini Okur”da eve eğlenmeye gelen misafirler bulunur.

3.2. Hikâyelerin Psikanalitik Açıdan İncelenmesi

3.2.1. Yapışık İmge: Anne Arketipi

Psişik yaşamı besleyen kolektif bilinçdışı, evrensel düşünce biçimlerini taşır. Değişmez anlam çekirdeğiyle farklı tezahürlerde görünen ilksel imgeler, insanoğluna ait yaşantıların birikimleridir. Bilince ulaşan bu örüntüler, psikenin doğal, gizil içgüdüsel eğilimlerinin öğrenildiği alandır. Annenin arketipsel değeri, tüm canlıların içinde barındığı fizyolojik ve psikolojik bir varlık kategorisi olmasından ileri gelir. “Kaynağı, doğayı, edilgen yaradılışı, ayrıca maddi doğayı, içgüdüsel yanı, ruhsal olanı, içinde bulunduğumuz ve bizi taşıyan bedeni çağrıştırır” (Jung, 2001: 198). Bu imgenin ortak bilinçdışı temalarıyla denk, kendine özgü iç düzeni mevcuttur. Dölyatağı, boşluk, yaşam suyu benzeri çağrışımsal manalarla varoluşu ya da tersinme ile karanlığı simgeler. Bireysel öykülerde farklılıklar içerirken genel itibarıyla işlevselliği aynı kalır. Anne, bakıp büyütmesi veya korku yaratan yıkıcılığa sahip olması bakımından çift yönlü duygusal tepkimeler içerir. Psikeye ait bilincin temellerini tayin ederken ruhun amacını belirleyici kılar. Çocukluktan yetişkinlik çağına değin etki alanını sürdürür. Gizli kalan eğilimleri, dürtüleri açığa çıkarır. Kişisel alt eşik algıların içeriğindeki yansımalar, reel planda ya da hayal, vizyon, rüya düzleminde görüntü düzeyine taşınır.

Cahit Sıtkı Tarancı’nın hikâyelerinde anne arketipi, çoğunlukla yalnızlık ve yabancılaşma kaynağı olarak entrik kurguda yer alır. Anne imgesinin psikolojik yansımaları, isimden içeriğe şahıs kadrosunun kompleksli kişiliklerine aktarılır. Bu metinlerde anne imgesi, psişeyi yapılandırma ve nedensel bir faktör olma özelliği taşıırken; özne, bilinçdışı açılımını anne/lik üzerine edindiği izlenimlerle sağlar. Kendi sürecine farkındalık geliştirmeyen anlatı karakterleri, ruhsal/yaşam enerjisini içkin hedefe odaklarlar. Böylece bu arketip, ülkü değerlerini ödünçleme ya da güçlü dirençle ödünleme eğilimi ile psişik dengenin işleyişine bağlı, iyileştirici, geliştirici, olumlu etkinliğine dönüşür. Olumsuz seyirde ise, bilinçli zihnin sapmalar üretme ve davranış bozukluklarına sebebiyet verme olasılığı artar. Dolayısıyla bilinçdışındaki kompleksler, karmaşa alanında belirginleşerek kişiliğin gölge ben’e bürünmesine neden olur. Seksen iki hikâyeye içinde arketipsel yoruma elverişli olan dokuz anlatıda, şahısların erken çocukluk döneminden başlayarak sağlıklı içgüdülerinin devinimi gözlemlenir; cinsiyete özgü evrensel nitelikteki kalıpsal tepkimeler ölçülür.

Kız evladın, anneliğe, evliliğe karşı tutumu; oğlun mizacındaki dişillik veya bohem yaşantının yansımaları sorgulanır. Bilhassa erkek çocuğun melankoli, içe kapanıklık, öfke hissi, dış dünyadan soyutlanma istencinin kendi karmaşasını yarattığı ifade edilir.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın 26 Aralık 1937 tarihinde yayımlanan “Yalan Söyleyen Mektup” öyküsü, anne arketipinin erkek çocuk ve onun yaşamı üzerine etkinliğinin niteliğini görünürleştirir. Hikâye, bohem yaşantı süren genç adamın anlatısını içerir. Başkişi, gece gezmelerine ara verdiği bir akşam iş sonrası Beyoğlu'nda kaldığı pansiyona gelir. Odasında, giyinme dolabından kitaplara kadar her yer dağınıktır. Uyumak için yatağa girdiğinde uyku tutmaz; etrafındaki eşyalara göz gezdirerek kendisine meşgale arar. Pencereden görünen mehtabın etkisiyle sevgilisini düşler; ancak kısa zaman sonra bundan vazgeçer. Kitap okumaya karar kılacakken tüm kitapları okuduğunu anımsar. Uykusunun tamamen kaçacağı düşüncesi ile metafizik, varoluşsal meseleler üzerine fikirler üretmekten kaçınır. Ani kararlar odayı düzenlemeye girişir; rafları silip yerleştirirken ailesinin toplu resmini görür. Beş yıl önce ayrı düştüğü annesine mektup yazmaya niyetlenir. Mektupta, günlük işlerin yoğunluğundan dolayı ona yıllarca haber gönderemediğini; düzenli bir hayata sahip olduğunu ve yaşadığı mutluluğu anlatır. Yazıyı bitirdikten sonra bilmediği bir yazarın romanını okumaya yeltenir; sevmediği için yarıda bırakır. Odanın karışıklığı nedeniyle ve annesine gerçekleri çarpıtarak anlattığı için suçluluk hisseder; öfkeli bir ruh hâline bürünür. Kendisiyle yüzleşmekten kaçarken yorgun düşer ve uykuya dalar. Odayı gözetleyen ay ise, “*Mektupta yalan şeyler yazdın*” (Tarancı, 2020: 49) diyerek onun acizliğini, yalanını dışa vurur. Bireyin benimsediği yaşam tarzı onun iç dünyası, bakış açısı hakkında bilgi içerir. Başboş yaşayış anlamındaki bohem hayat, duygu ve düşünce planında çelişkiler barındırır; bu yönelimdeki kişiler sosyal yapı içinde uyumsuz; zaman kavramını günlük telaşlara atfeden; bunaltı, arayış, kaçış temalarıyla fikir üreten olarak nitelenirler. Onların zihninde yerleşik bir ideal, amaç bulunmaz; içsel duyum noktasında marazilik, aşırı hassaslık yer alırken dış gerçekliğin eğlencesine yönelik gözlemlenir. Neticede “belli bir sınıfsal aidiyet biçimi geliştirmeden yaşamının ve bu biçimiyle “arada” var olmanın melankolik acısını ve ıstırabını kendilerine dayanak noktası yaparak” (Köse, 2012: 146) hayata devam ederler. “Yalan Söyleyen Mektup” öyküsündeki isimsiz genç, kaldığı pansiyon odası ve genel-geçer düzeni içinde bohem bir yaşantı sürdürür. Ev, isim, kültür, aile mefhumlarına sahip olmamasıyla özbenliğinden kopma yaşadığı görülür. Günlerini işte sıkılarak, gezerek, kitap okuyarak, varoluşsal meseleler üzerine sorgulama yaparak geçirmesi, zihinsel karmaşasının dışavurumudur. Annesine yazdığı mektupta yalan bir hayat ve gerçekte olmayan karakter portresi kurgulaması, yadsınan kompleksli kişiliği meydana çıkarır. Oğlun anne karmaşasına ait izlekleri, bohem hayatı ödünleme isteğinde görünür. Anne arketipi işlevselliği bakımından çeşitli anlamlarda ve biçimlerde tezahür eder. Kurtuluş manasında “cennet, Tanrının Krallığı, Göksel Kudüs”; bağlılık, huzur, aidiyet duygusuna ithafen “kilise, üniversite, şehir ya da ülke, gök, toprak, orman, deniz ya da akarsu, hatta madde, ölümler diyarı ve ay”; bereket kavramıyla “sürülü tarla ve bahçe” (Jung, 2015b: 123) nitelendirmelerini alır. Her başlıklandırma çağrışımsal oluşumlarla yapılandırılır. Bu bağlamda anne arketipi, başkişinin tedirgin ruh hâliyle kaçış yeri olarak belirir. Anne doğasının düalitesi boşluk hissi, zararlı yönler, tehlikeli

dürtüler, ruhun gelişimini engelleyen etkiler içerir. Adı belirtilmeyen başkişinin yazdığı anne kompleksinin örüntülerinden meydana gelen mektubun içeriğindeki yalanlar, bilinçdışı ile bilinç arasındaki karmaşayı açık eder. Arketipin etki alanındaki bastırılan ben'in bilgisi, olayların seyrinin altı evresinde görüngülenir.

Anlatının birinci evresi, “*o akşam*” ifadesiyle başlatılır. Zaman unsuru, bilinçdışının işlevselliğini belirtirken süreç, içsel çözülme kapsar. Başkişinin odasındaki dağınıklıktan zihinsel çelişkilerine uzanan aktarım görülür:

Uzlet anlarının hâlden anlar bir arkadaşı olan sigarasının evvela sarı ve muntazam halkalar hâlinde yükselen, sonra çözülüp dağılan açık mavi dumanlarına dalarak, renksiz, şekilsiz, hüviyetsiz, isimsiz, meçhul şeyler düşünüyor, yahut bir şey düşünmüyordu, sadece yaşadığının mest edici bir idraki içinde idi (Tarancı, 2020: 44).

Bu an süresince yürütülen tasavvurlar; arzuların, korkuların, eğilimlerin bastırıldığını gösterir. Bilinçdışı içeriğin bilince yükselmemesiyle enerji yükünün sıkışması ve zihne belirsiz fikirlerin, duyguların yansması söz konusudur. Zihnin üst işlevdeki düşünme, anlama, kavrama yetilerini muğlaklık çalıştırır. Mevcut karmaşa, uyku isteğini yok ederken dinginlik için çözümlenmeyi bekler. Başkişinin odadaki eşyalarla iletişim kurmaya yönelmesi, bilinçdışındaki enerjinin bu baskınlığını belirtir:

Ne yapsam gibilerden etrafına bakınır ve eşyadan medet umarken, mütereddit düşünceli gözleri etajerin raflarından taştan ve bu sıkışık vaziyetten hâlleriyle şikayet eden kitaplara, masanın üzerinde yangından kaçırılan eşyanın sokak kapısı önünde, birbiri üstüne yığılışı gibi, rahatsız ve karmaşık duran elbise fırçasına, kolonya şişesine, sabuna, diş macununa, sürahiye, bardağa, tıraş makinesine ilişti. Aradığı adayı bulan bir gemici sevinciyle, yorganı üzerinden atarak yere atladı, terliklerini ayağına geçirdi. Odasını düzenlemek istiyordu (Tarancı, 2020: 45).

Duyuları etkileyen nesnelerin konumu, entrik kurguda yaşanan yerdeki eşyaların dağınıklığı ile başkişinin bölünmüş benliği arasındaki ilişkinin yansımasıdır. Bu noktada, Ben'le bağlantıda olmayan psişik parçalar, kompleks konular görünürlik kazanır. Bastırılan düşünceleri ve duyguları “*kitap, elbise fırçası, kolonya şişesi, sabun, diş macunu, sürahi, bardak, tıraş makinesi*” temsil eden bu kişisel eşyalar, bilincinde olunmayan eğilimleri temsil ederler. Öznenin denetimi dışında özerk yapıya sahip, kendi enerjisi bulunan ruh parçaları nesnelerle doğrulanır. Bireyin, kendine yabancılaştığını belirten bu nesneler, ruhsal karmaşayı ve kompleksli kişiliği netleştirir. Başkişinin odayı düzenleme istenci, kontrolün kendinde olmadığını fark ettiği ruhsal duyguları yadsıma gayretinden kaynaklanır. Onun dışadönük davranış biçimi, bilinçdışı temaların geri itildiğini ve bilincin nesnelere odaklandığını imler. Bilinç, duygusal düşüncelerin zihinsel etkileşimde olma çabasını dingin noktaya çekmeyi amaçlar. Olay akışının ikinci evresinde, hikâye kişinin odayı düzenlemesi ve raftaki aile resimleriyle karşılaşması vardır. Psikenin içsel çözümüne ait süreç başlangıç gösterir. Birinci evrede, bilinçdışındaki karmaşanın muğlaklığı gözlemlenirken buradaki aile kavramı, kompleks kavramının karşılığı olarak metne dahil edilir:

Biraz evvel düzelttiği resimlerden birine kayan gözleri, beş sene evvel, annesi, babası ve kardeşleriyle, memleketteki büyük evlerin bahçesinde, havuz başında çıkardıkları bir fotoğraf üzerinde ıslanarak durdu (Tarancı, 2020: 46).

“Büyük ev” ve “havuz başı”, bilinçdışındaki içeriğin kapsamını; bastırılan hislerin büyüklük derecesi belirtir. Başkişinin Beyoğlu’ndaki pansiyon odası; kalabalığı, hareketliliği, savrukluğu, yabancılik hâllerini resmeder ki, onun zihinsel karmaşasıyla yadsıma eğilimi burada meydana çıkar. Memleketteki ev ise; özbenliği, aile bireylerini, kültürel değerleri çağırıştırır. “Fotoğraf”, tetikleyici unsur olarak duyulanımı işlevsel hâle getirir. Onun fotoğraf üzerinde “ıslanarak durma”nedeni, hatıralar ve canlanan duygulardandır. Böylece ben’e ulaşan psikik parçaların içkin anlamı hatırlar; yabancılaşmaya karşı öz kimlik olgusu devreye girer. Bilinç seviyesinde anne arketipinin etkinliği baş gösterir. Bu kompleks teması, özlemle mahcubiyet hissini işlevsel kılar:

Hepsini ne kadar göreceği gelmişti! Hele annesini! Zavallı kadına aylardan beri mektup yazmamıştı. (...) Nankörlükle itham edileceğini düşünerek ürperdi. Bu iç sızısından kurtulmak ve annesini memnun etmek için oturdu masasının başına ve annesine bütün hasret ve iştiağını söyleyen bir mektuba başladı (Tarancı, 2020: 46).

Bilinçdışındaki suçluluk hissi ve aşağılık eğilimi; “nankörlük, ürpermek, iç sızısından kurtulmak, hasret” duygu durumlarıyla ifade edilir. Başkişi, alt eşik duygularını bastırmak yerine kendi karmaşasıyla özdeşleşir. Mektup, iletişim aracı olarak bilinçdışındaki enerji yükünün bilince ulaşmasını simgeler. Bu bağlamda delikanlı, duygulanım şiddetinin artmasıyla dürtüsel eyleme girer. Onun içinde tuttuklarını kağıda dökme isteği, mevcut enerjinin dışa yansıtılmasına karşılık gelir. Üçüncü evredeki mektup metni, başkişinin mazeret cümlelerinin ardına gizlenerek bilinçli bir hâlde bohemliğini gizleme ediminde bulunmasını kapsar. Hayat meşgalesinden ve hasret duygusundan yakındığı cümleleriyle olumsuz anne kompleksinin izleklerini ortaya çıkarmış olur:

İhmalî itiyat hâline getirmiş oğlunu affet. Sana her an yazmak istediğim hâlde buna muvaffak olamıyorsam, kabahatin yüzde doksani hayattadır; hayat beni o kadar meşgul ediyor (...) Yorgun ve uğultulu başımı dizlerinde dinlendirmek arzusuyla yanmadığım saniye yoktur (Tarancı, 2020: 47).

Yerine getirilmeyen sorumluluklar, ödünleme eğilimi aracılığıyla açıklanır. Kurgusal fikirlerin tümü, zihnin sapmalarına arka çıkarlar. Hikâye kişisi, suçluluk duygusuyla bilinçdışına güdümlenerek hayat meşgalesini öne sürer. Onun “yorgun ve uğultulu başı”, ruhsal-zihinsel karmaşayı açık eder. Bilinçdışından gelen duygusal düşüncelerin bilinci baskıladığı görülür. “Yanmadığım saniye yoktur” cümlesi, olumsuz enerji yükünün şiddeti ile yadsınan duyguları verir. “Dizlerinde dinlenmek arzusu”, anneye sığınma ihtiyacını bildirir. Bu bağlamda, anne arketipi işlevsel manada hem ruhsal çatışma yaratan kaçış yeri hem de sığınak vasfıyla ele alınır. Başkişi, çocukluk döneminde annenin yarattığı boşluk hissini dış gerçeklikle ya da çeşitli düşünce biçimleriyle kapatmaya çalışır. Onun bohem yaşantısı, pansiyon odasındaki dağınıklık, zihnindeki çelişkiler bu çıkış noktasını doğrular. İnsanın ruh dünyasını yapılandıran annenin yokluğu, düzensiz

hayatı ve kompleksi meydana getirir. Oğlun annesiyle beş yıl boyunca haberleşmemesi ile mektupta yalan ifadeler kullanılması olumsuz yapılanmayı kanıtlar. Annenin insanoğlu için vazgeçilmez özne olması, iyicil ya da kötücül koşulda ona dönüş yapılmasına yol açar. Anlatıdaki delikanlının gerçekleri ödünleme çabasındaki amaç, annenin yokluğunun yarattığı yalnızlığı yine onunla gidermektir. Olayların dördüncü evresinde, başkişinin mektuba kurgusal aktarım yaptığı sırada kalemin ucunun kırılıp mürekkebin ellerine yayılması ile beliren hınç, öfke hâlleri vardır:

Kırık bir ucun insanı ne kadar sinirlendirdiğini yazı yazarlar pek iyi bilirler. Yüzünü buruşturarak kırık ucu kalemden çıkardı ve nefretle yere attı. Parmakları mürekkep olmuştu. Musluğa kadar gitmeye üşenerek mendiliyle mürekkepli parmaklarını kuruladı ve mendili etajerin üzerine fırlattı (Tarancı, 2020: 47).

Nesnelerin tepkisel oluşumu, bastırılmış kişiliğin gölge-yanını açığa çıkartır. Alt eşikteki karanlık taraf suçluluk, aşağılık, güçsüzlük hissinden beslenir. Bilinçli tutumla geri itilen içerik ansızın belirir. “*Yüzü buruşturmak, nefretle atmak, fırlatmak*” dürtüsel eylemleri karşılar. Ben’in kontrolünde bulunmayan kötücül duygu durumları, davranış bozukluğunun nedenidir. Mektubu ödünleme eğilimiyle yazmanın karşısında bilinçdışı tepkime meydana gelir. “*Kalem*”; düşünme, anlama, kavrama yetilerini belirtirken “*mürekkep*” gölgeyi karşılar. Anne kompleksinin olumsuz yansıması, birbirine karışan görüntülerde sunulur. Başkişinin tekrardan mektuba dönüş yapmasıyla bilinçdışının ödünleme açılımı sürer:

Ben çok değiştim anne. Artık eski derbeder oğlundan eser kalmamıştır. Hayatımı intizama soktum, sabahleyin işime gidiyorum, akşamleyin yemeğimi yedikten sonra odama çekilerek sevgili kitaplarımla meşgul oluyorum. Rakıyı terk ettim, sigarayı azalttım, kendime iyi bakıyorum, sıhhatim yerindedir.(...) Odamı bir görsen anne! Bir kadın eliyle düzeltilmiş kadar muntazam, temiz ve iç açıcı (Tarancı, 2020: 47).

Ruhsal karmaşa, özerk yapıya sahipken bilinçli zihin, tek yanlı görüş açısını benimser. Saplantılı fikirler, yalan söyleme istenci, kuruntulu düşünceler gibi işlevsel bozukluklar meydana çıkar. Olumsuz anne kompleksindeki oğlun gerçekleri yadsıma biçimi, ruhsal karmaşayla özdeşleşmeyi kanıtlar. Akli iradesi, inkâra yönelerek aşağılık duygusunu ödünlemeyi hedefler. Onun çizdiği portrenin arka planında depresif, uyumsuz, hoşnutsuz kişiliği yer alır. Temelde, anneden edinilen izlenimler sonucunda erkek, bireysel eğilimlerini yapılandırır. Fiziki görünüm ve dışa yansıtılan edinimler, anne-çocuk ilişkisinin niteliğini açık eder. “*Derbeder oğul*” tanımlaması, ikili arasındaki bağın olumsuzluğunu betimler. Annenin yarattığı yoksunluk hissi, düzenli hayat örgüsüyle kapatılmaya çalışılır. İdealleştirilen erkek çocuk anlatısının alt işlevinde anneden ödünçlenen zayıflıklar mevcuttur. Beşinci evrede, başkişi mektubu bitirdikten sonra masanın üzerine yayılan mürekkebi temizlemek için mendil arayışına girer. Bu süreçte, önceden düzenlediği odayı tekrardan dağıtır: “*Gömlekleri, fanilaları, pantolonları, havluları bir bir çıkardı, gene yok, gene yok. Muntazam şekillerini bozarak, dağıtarak çıkardığı çamaşırları tortop edip rastgele göze doldurdu ve gözü öfkeyle kapadı*” (Tarancı, 2020: 48). Hikâye kişinin sergilediği eylemler, duygusal tepkimelerini belirtir. Bilinçdışındaki aşağılık eğiliminin ve suçluluk hissini yinelenildiği anlaşılır.

Annenin tetiklediği gizil duyguların dışavurumuyla eşyanın dilinde farklılaşma görülür. “*Gömlek, fanila, pantolon, havlu*” ruhsal yapıyı meydana getiren psişik parçalarla onları “*göze doldurma*” ve “*gözü öfkeyle kapatma*”, psişik içeriğin bilinçdışına yadsınma istencine denk düşer. Anne karmaşasının yarattığı gerilim enerjisiyle öfkeli hâl ortaya çıkar. Bilinçdışını baskılayan kötücül enerji yükü, bilinçli Ben’in denge yetisini bozar:

Aynayı alırken kolonya şişesi devrildi ve tıpası olmadığı için, bütün masa mürettebatı bir kolonya banyosu içinde yüzüyordu. Şişeyi masanın altına koyayım derken, masanın sağ ucunda bir kavas gibi duran elbise fırçası yere düştü (Tarancı, 2020: 48).

Özerk kompleks, “(b)ilinçli iradenin dışında bağımsız olarak kendi içindeki eğilimlere göre ortaya çıkar ve kaybolur” (Jung, 2006: 321). Odadaki eşyaların peşi sıra kargaşa içermesi bilinçdışı içeriğin işlevselliğini kanıtlar. Ayna, gölge-Ben’in görünümünü yansıtırken eylemler tahrip edici işlev yüklenir. Bu bağlamda “*kolonya şişesinin devrilmesi*” ve “*elbise fırçasının yere düşmesi*” anlamlandırılır. Alt eşiğin sorunsal düzleminde, anneden kopan oğlun bölünmüş benliğinin yansımaları, benzer örüntülerle takip edilir. Altıncı evrede başkişinin gece sonuna doğru zihinsel ve ruhsal yorgunluk hissettiği görülür. Uyuma istenciyle bilinçdışı enerjiyi dingin noktaya çekmeyi amaçlar. Pansiyon odasında tüm yaşananlara pencereden eşlik eden mehtap ise söz hakkı alarak anlatıma dahil olur. İnsandan doğaya aktarım yoluyla bohem kişiliğin yaşam gerçeği açıklanır:

Fakat pencereden giren mehtap, “Mektupta yalan şeyler yazdın: Sen değil hayatını, kutu kadar odanı bile intizama sokmaktan aciz bir adamsın” der gibi, sahibinden şikayetçi olan odanın hazin perişanlığını soluk ve müstehzi bir ışıkla aydınlatıyordu” (Tarancı, 2020: 48-49).

“*Mehtap*”, temel anlamda ay ışığını, simgesel düzlemde anne arketipini karşılar. Geceleyin açığa çıkması ve seyir hâlinde bulunması, bilinçdışına yadsınan karanlık niteliklerin görünür olmasını sağlar. Olumsuz anne kompleksinin bağlamında oğlun ödünleme çabaları, “*aciz adamsın*” ifadesiyle başarısız kılınır. “*Sahibinden şikayetçi oda*”, anneye kurulan sağlıksız bağı ve parçalanmış kişiliği temsil eder. Tümöyle psişe yapısını meydana getiren annenin, arketipsel değeri kötücül tarafta belirir.

“Yalan Söyleyen Mektup”taki bohem karakterin oluşum nedeni ve davranış biçimleri altı evrede toplanır. Birincisi, zihindeki tasavvurlar; ikincisi, odanın durumu; üçüncüsü, insan-eşya ilişkisi; dördüncüsü mektup yazmaya başlama; beşincisi, yazı süreci-sonu; altıncısı ise uykuya geçme ile mehtabın konuşmasıdır. Bilinçdışındaki kompleksin izleklerinden ruhsal karmaşanın yarattığı düzensizlik çözülür. Bilinçli iradede uzaklaşmanın sonucunda yabancılaşma olgusu tayin edilir. Kompleksin çıkış noktasında ise, anne arketipinin işlevselliği bulunur. Ödünleme eğilimi bağlamında oğlun yazdığı mektubun alt metnindeki duygular meydana çıkarılır. Başkişinin anneye boşluk hissini tanıması ve anneden ödünlediği yalnızlığı giderme istenci, kompleks kişiliğin varlığını sunar. Anne arketipinin erkek çocuk üzerindeki olumsuz yansımada, özbenliği adlandırma problemi

görülür. Delikanlının sağlıklı düşünceleri, bilinçsiz davranışları, iradesizliği, dengesiz ruh hâli, yaşam amacını belirlememe gibi durumları işlevsel bozukluğa işaret eder.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın Yeni Sabah gazetesinde yayımlanan “Kaynanamı Yutan Çiçek” hikâyesi, fantastik hikâye türünde kurgulanan anne arketipinin olumsuz etkinliğini içeren bir metindir. Öykünün başkışısı Şaban Kaptan, on beş gün boyunca beraber yolculuk yaptığı gençle, gemiyi Batavia Liman'ında durdururlar. Delikanlının, “*Şehire çıkmayacak mısın?*” (Tarancı, 2019: 87) sorusu üzerine başkışı, bulunulan yerle ilgili hatırasını anlatır. Yirmi beş yıl öncesinde Marsilyalı alim adındaki kişiyle bu şehre adım atar. Marsilyalı alim, onu çok sever ve on altı yaşındaki kızıyla evlenmesini ister. Şaban, ricayı onaylayarak hayatında mutlu bir başlangıç yapar. Birlikteliğin üçüncü ayında kayınpederi, sonrasında eşi vefat eder. Kaynanasıyla birlikte yaşamak zorunda kalır ve bu durumdan hiç memnun değildir. Onunla sık sık kavga edip günlerini kendi çiçekçi dükkanında geçirir. Burada zeki, yemeyi seven, anlayışlı olarak nitelendirilen bir bitkiyi özenle yetiştirir. Obur çiçek ismi verdiği bu bitkinin sinek hatta fare avladığını belirtir. Diğer yandan kaynanasına nefreti artar; her gece onu öldürme planları tasarlar. Nihayetinde kusursuz bir fikir aklına gelir; yaşlı kadını eşinin ve kayınpederinin seneidevriyesinin sabahında, obur çiçeği yanına getirir. Her şeyi yutmakla ünlenen çiçek, kaynananın önce yüzünü ardından başını, omzunu ve tüm vücudunu yer. Şaban ise, sessizce olayı izler ve mutlu duyar.

Bilinçdışı içerik; rüyalarda, fantezilerde, gerçek yaşamda simge veya imge aracılığıyla açığa çıkar. Nesneye ya da canlı varlığa yansıtılan nitelikler, saklı kalan eğilimlerin dışı vurumudur. Öznel duyuş tarzıyla çeşitlilik içeren aktarım öğeleri, arketipsel düzlemde belirli bir anlam içerir. Kaynanamı yutan çiçek imgesi, yadsınan eylemlerin yakıştırma yoluyla sunulmasının karşılığıdır. Çiçek kelimesi mecaz anlamda “iyi görünüşünün tersine olarak niteliği kötü olan kimse” (TDK, 2011: 541) demektir. Bu metinde anne arketipinin işlevsellik bakımından olumsuzluğuna odaklanılır. Anne; besleyen, büyüten, yarar sağlayan kişiyken damat Şaban'ın bakış açısında onaylanmayan, öldürme içgüdüsünü tetikleyen karakter olur. Bu uzantıda çiçek sözcüğünün önüne gelen yutan sıfatı, iyi değerleri yok etmek üzerine tüketim sağlamaya denktir. Kaynana sözcüğü ise, esas özneyi, eşin annesini gösterir; anne arketipinin zarar verici vasfı yaşlı kadın ile özdeş tutulur. Tümüyle başkışideki gölge-benin yansımaları içeren bitki, alt işlevdeki tahripkâr duyguların vücut bulmuş hâlidir.

İnsanın karanlık yanını ve aşağılık eğilimini barındıran gölge imgesi; ruhun yadsınan, bastırılan içgüdülerini temsil eder. Kişi tarafından az yaşanmış, istemsizce geri itilen hislerin kişiselleştirilmesini kapsar. Bilinçdışında varlığını sürdüren bu imge, düş, fikir, eylem ile açığa çıkar. Yansıma biçimlerinde ise gölgesinden etkilenen anima kıskanç, alingan, şüpheli, saldırgan ruh hâllerine bürünmesi gibi diğer arketiplerin içkin anlamını değiştirir. Mevcut duygu durumları aşırılık belirtirken bilinmeyen niteliklerle görünürlük kazanır. Hikâye başkışisinin olumsuz yönde betimlediği kaynana ise, karanlık yanın anne arketipine etkisini gösterir. Olay örgüsünde yaşlı

kadının damada doğrudan eylemi bulunmaz. Şaban Kaptan'ın dilinden nefret, öfke, öldürme benzeri cümleler aktarılır. Bu uzantıda gölge kişiliğin yansımaları içeren anne imgesinin zararlı yönü gözlemlenir. Anne arketipi, bireyin yaşam öyküsüyle doğru orantılı olarak adlandırılır. Öz anne, büyük anne, kayın anne, üvey anne ya da aynı değeri taşıyan kadın figürle birlikte değerlendirilir. İşlevsel değerinin niteliğiyle çeşitli biçimlerde mana bulur. Kapsamı gereği, “kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz ve akarsu; madde, yeraltı dünyası” ya da “tarla, bahçe, kaya, mağara, ağaç, kaynak, derin kuyu, vaftiz kabı, kap biçiminde çiçek” (Jung, 2005: 21-22) benzeri çeşitlendirmelerle dile getirilir. Diğer kötü anlamları “uğursuz simgeler cadı, ejderha (balık ve yılan gibi yutan ve boğan her hayvan), mezar, tabut, derin su, ölüm, kâbus ve umacıdır” (Jung, 2005: 21-22). Kaynanamı yutan çiçek, simgesel düzlemde yok edici işlev üstlenir. Şaban Kaptan'ın kişilik değişiminin uzantısında kötücül anne arketipinin oluşum, gelişim, çözüm evreleri incelenir. Özbenin gölge-bene dönüşümü, hislerin hareket yönüne göre ele alınır. Olay birimlerinin seyriyle bilinçdışı süreç beş evrede görünür. Birinci planda, kayınpederiyle eşinin ölümü ardından başkışının kaynanasıyla yalnız kalması ve geçimini bir dükkandan sağlaması anlatılır: “*Kaldım mı bizim kaynanayla baş başa. Fakat bizim kaynananın ölmeye hiç niyeti yoktu. Unuttum, söyleyeyim, küçük bir dükkanimız vardı muhtelif nebatların tohumlarını satarak geçiniyorduk*” (Tarancı, 2019: 88). İş yerinde sadece “*bitki tohumları*”nın bulunması, hislerin başlangıç noktasına dikkat çeker. Tohum; çiçeğin açılmamış, besin almamış hâlini belirtir. Eş zamanlı olarak anne arketipinin olumsuz içeriğini açığa çıkarmadığı gözlemlenir. Bu noktada yalnızca damadın bilinçdışına yadsıdığı eğilimlerin varlığı saptanır. Saklı kalan psişik enerji yükü, devinim gözetmez. İkinci planda kaynana ile damadın geçimsizliği baş gösterirken obur çiçek sürece dahil olur:

Ben ona obur çiçek adını takmıştım. (...) Bu çiçeğe karşı hususi bir muhabbet beslediğim için, onu terbiye etmekten büyük bir zevk duyuyordum. Sırası gelmişken söyleyeyim, gayet büyük bir çiçektir ve uzun, kalın bir sapı vardır. İlk zamanlarda tüveyçleri kapanırken ancak sinek yutabiliyordu; fakat azim ve sebat, bilhassa cesaret sayesinde ona fare yutturmaya da muvaffak oldum (Tarancı, 2019: 88).

Şaban'ın bitkiye isim vermesi, özdeşleşme durumunu açıklayıcı kılar. Gölgenin içeriği, canlı varlığa birebir yansıtılır. Çiçek, anne arketipinin simgesel düzlemdeki karşılığıdır. “*Obur*” yakıştırması, bilinçdışı algının açıklığını ifade eder. Uyarılan karanlık-yanın dış gerçeklikteki olayları, duyguları aktif biçimde kendine çekme istenci gösterilir. Bu bağlamda anne imgesi kötücül yönde belirir. Çiçeğin ebadı ve görünümüne bakıldığında, toprağa kök saldığı anlaşılır. Bu yapısal özellikler, arketipin kapsamını yineler. Evrensel insan doğasının temel imgesi olduğu gerçeği desteklenir. İşlevsel bakımdan güzel koku, renk, estetiklik barındırmadığından olumsuz etkinliği doğrulanır. “*Sinek*” ve “*fare*” gibi canlıların yaşamını sonlandırması, yok edici tarafını vurgular. “*Zeki, azim, sebat, cesaret*” nitelendirmeleri ise içgüdüsel eylemleri, dürtüleri karşılar. Başkışının terbiye eğitimi Ben'in, gölgeyi sınırlama ya da harekete geçirme eğilimini bildirir. Tümüyle arketip kavramının değişmez anlam çekirdeğinin üzerine, damadın bilinçdışı açılımı yerleştirilir. Karakterin bastırılmış hisleri anne imgesine, tahripkârlık özelliği katar. Aşağılık eğiliminin canlanması üzerine

bilinçli yaklaşımdan ve özbenden kopma evresi gözlemlenir. Üçüncü planda, damadın kaynanaya zarar verme arzusu anlatılır: “*Kaynanamla sürdürdüğüm hayat tahammül edilmez bir hâle gelmişti. Kaç kere onu öldürmeyi tasarladım (..) Günler, haftalar, aylar hep aynı azap içinde geçiyordu*” (Tarancı, 2019: 88). Gölge kişiliğin sözleri, yadsınan eğilimlerin bilinç seviyesine çıktığını gösterir. Bilinçdışındaki enerji yükünün baskın olmasıyla zihinsel süreçler tek konuya odaklanır. Düşünme, anlama, kavrama, değerlendirme yetileri öldürme dürtüsünün kontrolüne girer. Saplantılı fikirler, akli iradenin dışında gerçekleşir. Başkişinin ilkel, şuursuz, aşağı karakter özellikleri ve uyumsuzluk eğilimleri meydana çıkar. Dördüncü planda Şaban’ın kaynanayı yok etme planının gerçekleşmesi yer alır:

Nihayet bir gece yatağında sağa sola dönüp uyumaya çalışırken birdenbire kafamda bir fikir peyda oldu, bu fikir aydınlığında sevincimden içim içime sığmıyordu. Bu keyifle uykuya geçtim. (..) Sabahleyin yatağımdan sıçradım, itinayla tıraş oldum, en yeni kostümümü giydim ve dosdoğru dükkana indim. Obur çiçeğim beni tanıdı, sevinç makamında yapraklarını salladı (Tarancı, 2019: 89).

Düşünme zamanındaki “gece”, bilinçdışındaki karanlık yanın işlevselliğini belirtir. Zihin, gelişmiş üst evreye yükselen kötücül istekleri kanaate dönüştürür. Sağlıksız düşüncelerin eyleme aktarımı, duyulanımın şiddetini açıklar. Alt düzeydeki hislerin etkisiyle gölge-benin tezahürü gözlemlenir. Hikâye kişinin özenli hazırlık süreci ve “*en yeni kostümü*”, başkalaşımın göstergesidir. Bilinçli Ben’e yabancılaşma, dış görünümle eylemlerin niteliği aracılığıyla anlaşılır. Damat, geri itilen eğilimleri gerçekleştirdiğinde olumsuz enerji yükünün sonlanacağı düşünür. “*Keyif, sevinç, içi içine sığmamak*” duygu durumları bu içsel çatışmanın bitişine verilen dönüt olur. Baskılanan gerilimden kurtulma isteği ön plandadır. Bitkinin başkişiyi tanınması, gölge kişilikle özdeşleşmenin doğrulamasıdır; yaprakları sallamak ise, öldürücü anne arketipinin hareketliliğidir. Bilinçdışındaki içeriğin dışadönük davranış biçimini yarattığı anlaşılır. Beşinci planda obur çiçeğin kaynanayı öldürmesi işlenir:

Çiçeği masanın üzerinden alarak kaynanama götürdüm. “Çok güzel kokar!” dedim. Kadıncağz koklamak için eğilip yüzünü yaklaştırdı ve o zaman dostum, çiçeğim birden bire alabildiğine açıldı ve kaynananın yüzünü yakaladı. Zavallı kadın çırpındıysa da para etmedi ve benim heykel gibi lakayt duruşum, çiçeğin cesaretini ve iştahasını artırdı, yüzünden sonra başını omuzlarını ve nihayet bütün gövdesini yutuverdi (Tarancı, 2019: 89).

Bitkinin önceki betimlemelerinin aksine bu aşamada “*güzel koku*” içermesi, yaşlı kadınla karşıtlık konumunda bulunmasıyla alakalıdır. Kaynananın, anne arketipinin kapsamındaki bir figür olduğu açık edilir. Kadın karakterin “*yüzünü yaklaştırması*” ve çiçeğin “*yüzü yakalaması*”, iyicil niteliklerle özdeşleşmeyen anneyi açıklar. Kaynananın kurtulma çabasının sonuçsuz kalması, imgenin yok edici işlevini görünür kılar. Damadın olay anındaki tutumu ise, bilinçli Ben’in hareketsizliğini ve içgüdülerin hız kazandığını belirtir. Öteki Ben’le yabancılaşma olgusunun işlevselliği vurgulanır. Çiçeğin cesaretli eylemi, kötü ve tahripkâr ruhun dışavurumu olarak değerlendirilir.

“Kaynanamı Yutan Çiçek” hikâyesi, anlatıcının gerçeküstü varlık ve olay kurgulamasından meydana gelir. Kişinin etkin imgelemeyle yarattığı anlatı, erkekteki anne karmaşasının gölge-benle bütünleşmesine ait izlekler taşır. Şaban Kaptan’ın soyadından yola çıkarak denizde uzun süreli yolculuk yaptığı anlaşılır. Deniz, ortak bilinçdışının ve anne arketipinin simgesel karşılığıdır. Olumsuz yönde seyreden vakalar bağlamında çocukluk döneminden yetişkin çağına erişen kompleks alanı saptanır. Oğul-anne ilişkisinin niteliğiyle beliren bilinçdışı içerik öfke, nefret, saldırganlık hislerini barındırır. İkili arasındaki sağlıklı yapılanma, kaynananın kötücül yansıtılmasının nedenidir. Saklı kalan aşağılık eğiliminin dışavurumu duygusal tepkimeleri meydana çıkarır. Temelde hikâye kişinin öz annenin karakteristik özelliklerini içselleştirmesine karşı kaynananın kişiliğine direnç oluşturması söz konusudur. Onun zihinsel karmaşası, kompleksin işlevsel bozukluk yarattığını gösterir. Ruhsal yapıdaki marazi hâl, anne arketipinin öz anne dışındaki kadın figürle etkinlik göstermesiyle çözümlenir.

Cahit Sıtkı Tarancı’nın 26 Şubat 1938 tarihinde yayımlanan “Şaşkınlık” hikâyesinde oğul-anne ilişkisinin insan-şehir paradigmalarıyla ele alınır. Öyküde, başkişisi Necati’nin kendi istekleri ile yaşadığı küçük şehrin kabulleri arasındaki uyumsuzluk hâlleri konu alınır. Anlatının birinci çatışma unsurunu, Necati’nin kişiliğine ait dinamikler belirler. İkincisini memurluk yaptığı bölgenin kapalı, kısıtlayıcı, dar görüş açısı meydana getirir. Başkişi pasif konumda, eylemlerinde istikrar gözetmeyen bir karakterdir. Yalnızlıktan mustarip, aşkı duyumsama arzusundadır. Mevcut yerin geleneksek öğretileri, onun eylemlerini özgürce gerçekleştirmesine engel olur. Nitekim tutkuyla düşündüğü kadın, evli adamla ilişki yaşayan bir duludur. Ona ilgisini belli ettiğinde hem heyecan duyumsar hem de tedirgin ruh hâline bürünür. Gelgitli duygular içinde kendi kendine aşk yaşamaya mani endişeler üretir. Bunlar kadını hoşnut kılmak için harcanması gereken paralar, yaşanılan yerde olabilecek dedikodular ve diğer erkek sevgilinin intikamıdır. Tüm ön görüler onu geri planda durmaya iter. Kadın ise, erkeğin soğukluğundan dolayı ona yakınlık göstermeyi bırakır. Necati, karşı tarafın alakasını kesmesiyle ilk zamanlardaki dürtüye kapılır. Tanışmak için bir oyun tasarlar. Kendi aldığı mendille yanına giderek “*Kaldırımda bulduğum bu mendil sizin değil mi hanımefendi?*” (Tarancı, 2019: 85) sorusunu yöneltecek ve “*Hayır*” yanıtı üzerine sohbet başlayacaktır. Ertesi sabah, her şey planladığı gibi ilerlerken kadının “*Evet benim mendilim,*” (...) “*Çok teşekkür ederim. Dün düşürmüş olacağım*” (Tarancı, 2019: 85) cevabını vermesiyle şaşkınlık içinde kalır. Düşünce karmaşasıyla oradan uzaklaşır. Zihin tasarısındaki bir olgu, kanaat, eylem bilinçdışı algının niteliğini meydana çıkarır. Yansıtmanın işlevselliğiyle ruhsal yapının yadsıdığı gerçeklerin bilgisi ve saklıda kalan benliğin eğilimleri öğrenilir. Anlatıdaki başkişinin karakteristik özelliği ile olay örgüsü, şaşkınlık kelimesiyle ele alınır. ‘Şaşmak’ fiil kökü, ‘-kın’ ekiyle isimleşerek “(düşünceleri dağılmış, karışmış, ne yapacağını bilemez duruma gelmiş” (TDK, 2011: 2208) anlamındadır. Bu uzantıda Necati’yi niteleyen sözcük, onun kararsız kişiliğini, arayış sürecini ifade eder. Kelime sonundaki ‘-lık’ ekiyle; şaşkın olma durumu, şaşkınca davranış hâli anlaşılırken kelimenin manası, karakterden uzaklaşarak mendil oyununa vurgu kazandırır. Aşk şeklinde nitelenen hislerin/düşüncelerin yalnızca tutku içermesi, kadının isimsiz kurgulanması, erkeğin anima portresinin belirteçleridir. Ruh imgesinin

bağlamındaki annenin otoriter varlığı, şehrin kapalı görüş açısıyla özdeş tutulur. Erkek doğasındaki düalitenin göstergesi anima/ erkeğin dişil yanı, oğlun izlenimleriyle anneye yönelik varoluş mücadelesi temelli aktarılır.

İkili arasındaki bağdan hareketle erkeğin duyumsama biçimleri, davranış kalıpları, düşünsel yetileri meydana gelir. Animanın baskın olmasıyla zihnin, dişil bakış açısını kullandığından ve dişil psikolojik eğilimlere meylettiğinden kişinin, reel yaşamdaki bir kadınla bilinçdışı özdeşlik kurması durumunda aşk, tutku, sevgi benzeri hisler tanımlanır. Fiziksel ve ruhsal yansımalar sayesinde, alt eşikteki anne arketipinin portresi öğrenilir. Erkeğin, kadın/sevgili/eş ile birlikteliği onun kendi özbenliğini tanımasını, işlevsel-davranışsal tipinin farkına varmasını sağlar. Hikâye başkışısının kararsız ve şaşkın niteliklerle ele alınması, ruh imgesi animayı keşfetmediğini gösterir. Onun idealleştirdiği kadın tiplerinin dul ya da evli olması, içgüdüsel yönelimlerinin anneye karşıt direnç yarattığını bildirir. Anneden farklılaşmak isteyen erkeğin izlekleri metin incelemesinde açığa çıkar. “Şaşkınlık” hikâyesinde Necati’nin karakteristik özellikleri, ayrışmamış benliğin göstergesidir: “*Necati mütereddit ve kararsız bir gençti*” (Tarancı, 2019: 83). Ruhsal yapının muğlaklıkla tanıtılması, bilinç-bilinçdışı uyumsuzluğundan kaynaklanır. İçgüdüler ile Ben arasındaki dengesizlik unsuru ortaya çıkar. Arzu barındıran eylemlerin karşısında kontrol mekânizması Ben engelleyici vasıfla yer alır. Zihnin gelişmiş üst işlevinde düşünme, anlama, kavrama edinimleri baskı altında ilerler. Karşıt plandaki duyguların ve isteklerin ise yadsındığı görülür:

En büyük ve karışık meseleleri hemencecik kavradığı, en uzak ve akla gelmez neticelerini şayan-ı hayret bir isabetle gördüğü hâlde iş karar vermek safhasına geldi mi bütün iradesi dalgalar elinde kalmış bir gemi gibi sallanır dururdu (Tarancı, 2019: 83).

Hikâye kişinin tasvir edildiği paragraf, onun ruhsal yapısının işleyişi hakkında bilgi verir. Zihnin alt eşiğindeki eğilimlerin şiddetini belirten dalganın zıddında akli irade yer alır. “*Gemi*”, erkek bilinçdışı dişil imgesi animanın nesneye yansımaları ifade eder. Geminin “*sallanması*” ve “*durması*”, erkeğin özbenliğini gerçekleştirme de güçlü bir etkiyle karşılaştığını belirtir. Karakter, tepkisel davranış biçimi geliştirmedikten bulunduğu konumda barınmaya devam eder. Bu bağlamda ruh imgesinin temellendiği anne figürü önem kazanır. Oğlun algısıyla anlam bulan özne, bilinçdışının özdeşleşme, farklılaşma yönelimlerini açık eder. Necati’nin kararsızlığı, bilincinin tutukluğu, olumsuz anne arketipinin yarattığı kompleksten meydana çıkar. Akılcı, sabit fikirli, kuralları olan anneye kendini kanıtlamaya çalışan oğlun varlığı söz konusudur. Anlatının olaylar akışına bakıldığında, ikili arasındaki anlam örgüsünün, insan-şehir çatışması üzerinden aktarıldığı görülür. Simgesel düzlemde çeşitli biçimlere bürünen anne arketipi metinde küçük, kapalı mekân olarak tezahür eder. Başkışının özgürce aşk yaşama arzusunun karşıt değerinde mevcut yerin öğretileri anlatılır: “*Şehrin mutaassıp ve ananepere est havası bu hürriyetini hayli tehdit ve takyit ediyordu. Böyle küçük şehirlerde bir kadınla münasebet tesis etmek kadar güç ve muhataralı bir şey yoktur*” (Tarancı, 2019: 83). Prensipli duruşu belirten “*mutaassıp, ananepere est*” nitelikler, anne yansımalarının içkin manasını açığa çıkarır. “*Hürriyet*” sözcüğü, oğula ait içgüdülerin; “*tehdit ve*

takyit” ise, kaçınma, bastırılma hissinin tasavvur biçimleridir. Bu bağlamda başkişiye ait eril eğilimlerin Eros’la şiddetlenen anne otoritesine koşullandığı anlaşılır. Eleştiri kabul etmeyen, tek yanlı tutum ve haklılık iddiasındaki annenin kötücül etki yansıttığı görülür. Şehrin küçüklüğü; dar, baskıcı görüş açısını bildirirken erkeğin bu dayatmaya karşı içgüdülerini bilince yükseltme isteği, anneye karşıt direnç oluşturanın tezahürüdür. Olumsuz anne kompleksi, bireyin yaşamdaki seçim alanlarına keskin tesirleri bulunur. Erkek, bilinçdışında anneden kopma, farklılaşma istenci doğrultusunda kendi annesine tepki geliştirmenin yollarını arar. Necati, ahlaki değerlere düşkün, otoriter anneye karşı olarak evli, dul kadınlara yönelim besler. Kasabadaki kadınların tasvirinde ödünleme göndermeleri dikkat çeker:

Burada Necati’nin genç, güzel ve şayan-ı arzu bir kadına tesadüf etmesi, ona abayı yakması kafi değildi, aynı zamanda bu kadının –evliyse- kocasının da aldatılmak için yaratılmış olması lazımdır. Hâlbuki şehrin yakalanmaya müsait kadınları çoktan yakalanmıştı. Necati onlardan ümidini kesmişti. Ancak dul bir kadın işine yarayabilirdi (Tarancı, 2019: 83-84).

Küçük şehirle özdeşleşen anne karmaşası, animanın duyumsama şekillerini iki işlevle sınırlar. “*Evli ve dul kadınlar*”la aşk arzusu, oğlun karşıt direnç psikolojisinin yansımasıdır. İçgüdüsel bu oluşum, erkeğin anneye tepkisel dönütünü ifade eder. Bilinçdışı dönüt niteliğinde beslenme, korunma, bağlılık gerektiren ilişkiler reddedilir. Eril itibarı kanıtlama, anneden özgürleşme istekleri vurgu kazanır. Başkişinin ayrıcalıklı ilgilendiği kadının özellikleri, bilinçdışı eğilimi somutlaştırır: “*Bu selvi boylu, endamı mütenasip, giyinişi son derece zarıfı gözleri şimşek ve yıldırım dolu, mıknaş gibi bir kadındı. (...) Bu kadın İstanbul’a sık sık gidip gelen bir tüccarın metresiydi*” (Tarancı, 2019: 84). Animanın yansımasını içeren kadın, yalnızca fiziki görünümüyle tanıtılır. “*Şimşek, yıldırım dolu, mıknaş*” benzetmeleri, eril eğilimlerin canlandığını gösterir. Bununla eş zamanlı şekilde kadının yasak aşk figürü olması, bilinçdışı eğilimin bilgisini yineler. Necati’nin salt içgüdüsel dürtülerinin canlandığı bu evrede bilinçli Ben’in arzuları engelleme etkinliği devreye girer. Onun zihninin ürettiği sorular eşliğinde, anne karmaşasının işlevselliği doğrulanır:

Fakat Necati tereddüt ediyordu, bu kadına yanaşmalı mıydı? İstenen şeye malik olmak arzusunun kaybolmasına intaç etmez mi? Uçurum kenarında beklemek ve yalnız o uçurumun yeşil ve baş döndürücü derinliğini düşünmek ve aşkı beklemenin tatlı hayalî içinde yaşamak daha akıllıca bir hareket olmaz mı? (Tarancı, 2019: 84).

Ben’in ürettiği sorular, içgüdülerin yadsınması yönünde ilerler. Akli iradeyle mantıklı yaklaşım ön plandadır. Animanın, anneye itaat eden yanı ile direnç oluşturan özben tarafı çatışmadayken kararsızlık tekrarlı yapıyla gün yüzüne çıkar. “*Uçurum kenarı, yeşil, baş döndürücü derinlik*” betimlemeleri, bilinçdışı eril güdülerin ifadesidir. Bunlar, erkeğin kendinde keşfine varmadığı, bilmediği, korku uyandıran duygulardır. Karşıt yönde ise bilincin, akıllıca hareket adında uyarısı yer alır. Necati’nin zihinsel karmaşası, aşkın yaşanmaması yönünde yeni fikirler yaratmaya güdümlenir:

Fakat lüks giyinen ve yaşayan bir kadın için daha fazla para sarf etmek, daha büyük fedakârlıklara katlanmak icap edecekti belki. Dahası vardı: Şehrin küçüklüğü böyle bir münasebetin çabucak

yayılmasına, duyulmasına sebep olabilirdi. Necati’yi düşündüren bir başka nokta daha vardı. Bu münasebet beraberinde bir tehlikeyle gelecekti fakat bu tehlikenin derecesi neydi? (Tarancı, 2019: 84).

İhtimal barındıran olaylar silsilesi, bilincin tek yanlı görüşünü takip eder. “Para”nın ve “dedikodu”nun reel faktörler olmasına karşın akılcı tutumun yalnızca kötü senaryolar üretmesi dikkat çekicidir. Anne otoritesinden kaynaklı kontrolü elinde tutma, kendini korunma dürtüsü devreye girer. Bir diğer açıdan kendi yetersizliğini ön görülerle ödünleme eğilimi görülür. Bilinçdışındaki güvensiz, zayıflık içeren niteliklerin varlığı meydana çıkar: “Bütün bu sebepler, Necati’nin iradesini bir dal gibi kırdı. Artık delikanlı rastladığı zaman bu kadına bakamaz oldu, korkuyordu” (Tarancı, 2019: 84). Başkişi duygularını geri çekerek kendine korunaklı alan tanımlar. O, içsel gerilimi aza indirgenmeyi hedefleyerek içgüdülerini bilinçdışında baskılar. Necati’nin potansiyeldeki eril eğiliminin direnci ve anne karmaşasının etkinliği olaylar seyrinin son safhasında tekrardan devinime geçer. Onun, kadınla yüz yüze konuşmak için plan yapması, canlanan içgüdülerin belirticidir:

O güzel kadına yaklaşıp, “Kaldırımda bulduğum bu mendil sizin değil mi hanımefendi?” diyecek ve tabii kadın, “Hayır efendim!” diye cevap verecek fakat Necati devam edecekti: “Size ait olduğunu zannediyordum. O kadar güzel kokuyor ki. Sizden başkasına (Tarancı, 2019: 85).

“Mendil”, animanın yansımasını içeren eşya; bu nesneyle oyun kurma ise, içgüdülerin akılcı yaklaşımla aynı paydada olmasının yansımasıdır. Böylece, bilinçdışının doğal akışına müdahale eden bilinç, anneden ayrılmayan benliği belirginleştirir. Kadının mendil oyununa beklenen tepkiyi vermemesi, bilincin kenetlendiğinin göstergesidir. “Fakat Necati hiç aklına gelmemiş olan bu ihtimal karşısında şaşırmış, dili tutulmuştu. Soğuk ve ürkek bir selam verip gerisingeri uzaklaşmaktan başka bir şey yapamadı” (Tarancı, 2019: 86). Karmaşayla özdeşleşme dolayısıyla duygusal tepkimelerin başarısız kılındığı görülür. Olumsuz anne arketipinin baskısıyla çekingen, tutuk, edilgen kişilik kendini tekrarlar. Erkeğin özbenliğini tanıma, keşfetme süreçleri kesintiye uğrar. Necati’ye ait zihnin işlevsel yapısı, içe dönük düşünen tipin izleklerini verirken sorular üretme, varoluşu adlandırma problemi, tasarıları yeni durumlara uydurma zorlukları saptanır. Bilinçdışı dışı açılım sağlayamayarak bilinci kendi sorunsal düzlemine odaklarken içgüdüsel yanlar kazanıma dönüştürülmez. Hikâye anlatıcısı, başkişinin kararsızlığını, düşünsel yetisini, sorgulamasını olumlu değerlendirmeye tabi tutar: “Karar veremeyen, tereddüt eden adam, hakikatte dünyanın en zeki ve en mustarip adamıdır. Şüphe ve tereddüt kadar insanı yükselten, ilahlar mertebesine çıkaran bir şey var mıdır?” (Tarancı, 2019: 83). Anlatıcının soru cümlesi; varoluş üzerine bilgi edinme, gerçeği kavrama yönünde merteye atfeder. Kendini tanıma, öz yaratım potansiyelini açığa çıkarma süreçleri ele alınır. İçe dönük düşünsel kişiliğin açıklaması verilir; reel yaşamda felsefecileri belirten nitelikler, varlık bilgisinin kavrama yöntemine ışık tutar. Necati’den yola çıkarak yapılan bu genelleme, doğru bağlamı oluşturmaz; o, anne karmaşasıyla içgüdülerini yanlış yönlendirir. Bilinçdışının tek yanlı açılımında animanın direncini anlamsız kılar. Karakterin, kendi kararsızlıklarının ve evli, dul kadınları arzulamasının çıkış noktasını araştırmak, karmaşayı çözmek yerine yadsıma eğilimi tercih

edilir. Nitekim başkişi annenin Erosuyla ödünçlendiği akıl ögesiyle öz zihinsel sürecine tutuk kalır. Eril eğilimlerinin zıddında Ben-Anne-şehir-anima bağamları onun işlevsel kompleks içinde bulunduğunu kanıtlar.

Ölüm korkusunun yaşam sevgisine dönüşümü, “Mezarlığın İyiliği” öyküsünde ele alınır. 7 Ocak 1939 tarihinde yayımlanan öykü, yalnız bir erkeğin anne boşluğunu ödünleme çabasını içerir. Çerçeve hikâyenin üst anlatı düzlemi başkişi Fuat’ın odasından aktarılır. İki arkadaş içki sofrasında sohbet ederlerken birinci anlatıcı, Fuat’ın ketum karakterinin sarhoş olduğunda değiştiğini belirtir. Bu imkandan yararlanarak, aylık maaşıyla daha lüks yerde neden oturmadığını sorar. Fuat’ın soruya cevap hakkı almasıyla alt anlatı düzlemine geçilir. Kendisini, iki yıl öncesine kadar ölümden korkan ve sürekli endişe duyan biri olarak anlatır. İnsanlara bakış açısının olumsuz yönde tezahür ettiğini, dostluk bağı kurmaktan uzaklaştığını söyler. Kötücül tutumlarının ana sebebinde görünümünün çirkinliği ve alıngan karakteri yatar. Yaş ilerledikçe okuyup bilgilenme seviyesini ‘insan-cemiyet-Allah-ölüm’ konuları üzerine geliştirir. Sorgulama dönemlerinde kendilik değerlerini anlamlandırmaya çalışır. İnsanlarla iç içe, eğlence mekânlarında zaman geçirerek ölüm düşüncesinden kaçmaya yönelir. Huzursuz ve bedbin ilerleyişi ise, vapurda gördüğü eski sevgiliyle son bulur. Genç kızı takip ederek onun oturduğu mahallede, manzarasında mezarlık bulunan bir pansiyon odası kiralar. Bir gece bu mezarlıktan, yaşamın kıymetini bilmesi yönünde ses duyduğunu ve mutsuz hayatını değiştirmeye karar verdiğini dile getirir. Bedbinlik; bireyin dünyayı acı ve ıstırap duygularıyla algılamasıdır. Bu kişiler, kendilerini ifade etmek istediklerinde ben dilini sıklıkla kullanırken duyumsadıkları boşluk hissini vurgularlar. Hikâye başkişisi Fuat, çirkinliğinden dolayı, kendini karamsar ve duyarlı bir karakter olarak sunar: “*Bir kere çirkin bir adamdım, saniyen en ufak bir şeyden alınacak kadar hassastım*” (Tarancı, 2019: 97). Benimsediği nitelikler dolayısıyla insanlardan, yaşam dinamiklerinden soyutlanarak içe kapanır. Kendi seçiminde olan bu yalnızlık süreci onun yoksunluk bilincine inanç geliştirmesine yol açar. Temelde anne varlığının/sevgisinin yokluğu çocuğun reddedilmesinin, karamsar ruh hâline bürünmesinin nedenidir. Nitekim delikanlının kaldığı pansiyon odasının karşısındaki mezarlık; onun öz annesine ilişkin görünümü simgeler. ‘Mezarlığın İyiliği’ ifadesinde mekânın olumlanması, erkek bilinçdışının farklılaşma ve ödünleme eğilimini gösterir. Hikâyenin üst düzlemindeki anlatıcının, kendisine yönelttiği soruya karşılık Fuat’ın geçmiş anlatısı yer alır. Başkişinin bilinçdışına ait izleklerin başlangıç noktası belirir. Onun içte barındırdığı korkular ve tutkular öğrenilir. İki yıl öncesinde çirkin olduğuna kanaat getirmesi, insan ilişkilerinden geri durması ve ölüm korkusuyla özdeşleşmesi söz konusudur:

Eskiden, -eskiden dediğim bundan iki sene evveline gelinceye kadar- diktığım ağacın meyvesini toplamadan, sürdüğüm tarlanın hasadını yapmadan, koştüğüm vapura yetişmeden öleceğimi vehmeder ve bu ölüm korkusuyla bir idam mahkumu gibi hep endişe içinde yaşadım (Tarancı, 2019: 97).

Fuat’ın bilinci, yetersizlik hissini ödünleyeceği bir seçenek bulamaması sonucu yetersizlik eğilimine yoğunlaşır. Kendi karmaşasına saplantı geliştirmesiyle de nevrotik direnme, içsel çöküş,

endişe ortaya çıkar. Bilinç askıda kalırken bilinçdışındaki kompleks konuları baskısını artırır. Dış görünüşünün güzellik algısına uymaması ve başkalarınca kabul görmeme kanısı odak noktasını şekillendirir. “*İdam mahkumu*” benzetmesi, zihnin farkındalığa kapalılığını bildirir. Zira bilinçdışı, dış gerçekliği tek yanlı görüş açısıyla algılar: “*Bedbindim, hayata kara gözlüklerle bakıyordum*” (Tarancı, 2019: 97). Başkişinin benimsediği tutum, alt eşikteki imgelerin negatif yansıma içerdiğini gösterir. Bu noktada, anne arketipi yok edici, yıkıcı enerjiyle tezahür eder. Anne-oğul ilişkisinin niteliği bilinmemesine karşın erkeğin sevgisizliği, yalnızlık hissi, tedirgin ruh hâlleri olumsuz anne kompleksini verir. Başkişide ağırlıklı depresif, hoşnutsuz, duygusal yapı seyrederken umutsuzluk ve kaçış teması var olur.

Mektepten kaçtım, hocalarla alay ettim, gece sabahlara kadar içtim, kumar oynadım (..) hiçbiri alımdaki ateşle başa çıkamadı, özlediğim serinlik hayal aleminde kaldı, ümitlerim boşa çıktı, ne zahmetlerle göğe kaldırdığım başım tekrar avuçlarım arasına düştü (Tarancı, 2019: 98).

Başkişinin özben ihtiyaçlarını yadsıması ve genel-geçer eylemlerde bulunması, yoksunluk bilincini yineler. Onun “*alındaki ateş*”i, zihnin saplantı gerçeğine vurgu kazandırır. Beraberinde gelen “*özlenilen serinlik ve gök*” kavramları anneyi simgelerken hayal alemini, “*ümitsizlik, düşmek*” hâlleri ikilinin kopuk bağına doğrular. Tümöyle ölüm korkusu, annenin varlığıyla beslenmeyen güvensiz kişiliğin karmaşasından oluşur. Fuat’ın olumsuz gidişatı eski sevgiliyle yön değiştirir. Unutulan, yadsınan iyicil duyguların anımsanmasını sağlar. Annenin yarattığı boşluk hissi, karşılıksız aşkla ödünlenmeye çalışılır. Bilinçdışı algının farklılaşması ile yaşama tutunma sebebi ortaya çıkar:

Günün birinde vapurda karşılaştığım eski bir sevgilim ona karşı aşkımı canlandırdı, onu hâla unutmamış, unutamamış olduğumu anladım ve biliyor musun ne yaptım, hemen ertesi gün, oturduğu mahâlde bir pansiyon aramaya çıktım (Tarancı, 2019: 98).

Karşılaşma mekânının “*vapur*” olması, deniz imgesi bağlamında anneye işaret eder. Genç kızın isminin belirsizliği de arketipin işlevselliğini yineler. Sevgilinin yakınında bulunma arzusu, erkeğin dişil yanının beslenme ihtiyacını verir. “*Pansiyon*”, sağlam olmayan yapıyı belirtirken bilinçdışının sığınma eğilimi devinim kazanır. Annenin yokluğu, mekân seçiminde ve duyumsanan aşk hissinin niteliğinde görünür olur. Bedbin hâlin yaşam sevgisine evrilme sebebi, ruh imgesiyle tamamlanma inancıdır. Erkeğin dişil yanını betimleyen imge, karşı cinsle ruhsal bir bağlantı kurma peşine düşer. Bu sayede içteki yoksunluk hâlini kapatmaya çalışır. Fuat’ın taşındığı pansiyon odası, güvende olma gereksinimini karşıladığından manzarasındaki mezarlık iyileştirici etki taşır:

İşte bu bedbinlikten böyle kurtuldum. Doktorum ve hayatımı kurtaran karşı mezarlıktır, onun kış yaz yapraklı duran yeşil servileridir. Mezarlık insana korku ve dehşet verir derler. Hâlbuki bana hayat aşkı aşıladı ve hakiki hüviyetimi iade etti (Tarancı, 2019: 99).

Canlılığın sonunu temsil eden yerdeki “*servi*”, Orta Asya kültüründe hayat ağacı olarak anılır. Yapısı gereği dayanıklı, uzun ömürlü olması ve “daima yeşil kalması ile aynı zamanda ölümsüzlüğün

sembolü ol(maktadır)” (Şahbaz, 2018: 354). Fuat’ın karamsarlığı ile ümitli hâli bir arada verilirken annenin yoksunluğunu ödünleme başarısı elde edilir. Cansızlığı belirten “(m)ezarın ötesi’ ya da ‘ölümün diğer tarafı’, psikolojide ‘bilincin ötesi’ anlamına gelir” (Jung, 2015b: 14). Mezarlık, benliğin alt işlevinde geri itilen yaşam arzusunu ve oğlun anne ihtiyacını gösterir. Görünüm itibarıyla karanlık, ıssız olan mekân, annenin varlığıyla özdeş manada yer alır. Zemindeki toprağın besleyiciliği ve canlı-cansız varlıklara ev sahipliği yapması bağlamında anne arketipinin simgesel değeri saptanır. “Ağaç” ise, anneye beslenen çocukları temsil eder. Olay örgüsünde başkişinin geceleyin duyduğu ses, bilinçdışının farklılaşma isteğini somutlaştırır:

Bir gece, yatağıma girerken, karşı mezarlıktan bir ses duydum yahut bana öyle geldi. O ses diyordu ki: ‘Biz öldük. Sen yaşıyorsun. Saadetinin kadrini bil. Biraz da bizim yerimize yaşa.’ Şimdi ben, inanmazsın, öyle kesafetle yaşıyorum ki! Yalnız kendimi değil, ölüleri de, ölülerin yaşamak hasretlerini de düşünerek yaşıyorum (Tarancı, 2019: 98-99).

Fuat’ın ödünleme gereksinimi, gerçekdışı bir olay unsurunu gerçek kabul etmesinde ortaya çıkar. Ölülerin yerine yaşamak cümlesi, yadsınan eğilimleri gerçekleştirme arzusunu karşılar. İnsanın, bilinç/ötesi işlevlerini hayat akışında keşfetmesi anlamına gelir. Nitekim yaşam içgüdüleri canlandığında kötücül fikirler, duygular iyileşir. Birey, yetersizlik konularına odaklanmak yerine kendine yaşam amacı belirler. Annenin çocukta yarattığı güvensizlik, yalnızlık, sevgisizlik hisleri uzantısında erkek bilinçdışındaki umutsuzluk örüntüleri ve pansiyon odasının manzarasındaki mezarlık birbirini tamamlayıcı öğelerdir. Hikâye kişinin psikolojisine ait değerlendirmede anne yoksunluğunun olumsuz yansımından kurtulma eğilimleri görülür. Erkeğin yaradılış doğasındaki dişil duyuların; aşırı duyarlı, çocuksu, depresif, bağımlı olma durumları ağırlıkla seyreder. Fuat’ın bedbinliği, çirkinlik takıntısı, ölüm korkusu, eril yanlarını yadsımasına neden olur. Eski sevgiliyle karşılaşma sonrası anlatının atmosferi tersi yöne evrilir. Pansiyon odası ile mezarlığın anne-oğul ilişkisiyle özdeşleşmesi ve bilinçdışının bilinçle dengelenmesi meydana çıkar. Onun alt eşik algısındaki yetersizlik hissi bilinçten baskısını geri çeker. Yaşam sevgisine yönelik açılımla öz düzenleme ve dış gerçekliği iyicil yönde ödünleme arzusu belirir. Bilinçdışı işlev, bilinci yadsınan hislere odaklanırken sevme-sevilme gereksinimini yaşamsal hedef olarak seçer.

25 Mart 1938 tarihinde yayımlanan “Papatya” hikâyesinde anne arketipinin oğul üzerindeki olumlu ve olumsuz etkisi yer alır. Öykü başlığındaki papatya kelimesi, tabiata yapılan açılımla yaşam sevincini simgeler. Hikâye başkişisi, annesi için papatya toplamaya gider. Şehirden uzaklaşıp doğaya doğru yol aldıkça anlatıdaki çevre tasvirleri değişim gösterir. Delikanlı, papatya tarlasına vardığında bir genç kızla karşılaşır. Yanına giderek beraber toplamayı teklif eder. İkisi de anneleri için buradadır ve aralarında kısa konuşmalar başlar. Delikanlı, adının Pervin olduğunu öğrendiği kadından çok hoşlanır. Onu etkilemek amacıyla önceki gece gördüğü bir rüyadan konu açar. Düşte, altın kanatlı meleğin kendisine Pervin isminde biriyle karşılaşacağını ve âşık hissedeceksin, dediğini söyler. Genç kız ise, on altı yaşındaki çocuk niyetiyle karşı tarafın duygularına temkinli yaklaşır. Kısa bir süre sessizleşen delikanlı, mürüvvetini görmek isteyen annesinin sözünü hatırlayıp evlenme

teklifinde bulunur. Şaşkınlık içindeki Pervin, yaşının küçüklüğünü öne sürmesine karşın ikna olur. Başkişi, annesine hem sevdiği çiçeği hem de sevgilisini getireceğinden mutludur.

Doğa; masumiyeti, bozulmamış düzeni, canlılığı içerirken varoluş ve beslenme mekânı olarak değerlendirilir. Kavram tanımı itibarıyla “(b)üyüyen şeylerin meydana gelişi, büyüyen şeyin kendisinden çıktığı ilk öge, her doğal varlıkta bu doğal varlığın özü gereği sahip olduğu ilk hareketin ilkesi(dir)” (Aristoteles, 2014: 241). Hikâye başlığındaki papatya, tabiatla sıkça karşılaşılan bir çiçek türüdür. Yaşamın en temel manasını taşıyan anne arketipiyle özdeş kapsama sahiptir. Başkişinin hareket noktasını teşkil eden bu iki unsur, yaşam amacını, aşk duygusunu açığa çıkartır. Canlı varlıkların oluşma, büyüme, yenilenme süreçlerine ev sahipliği yapar. Anlatıdaki başkişiden hareketle anneden ayrışmamış erkek çocuğun izlekleri incelenir. Arketipler, insanlık tarihi boyunca varlık gösteren doğanın parçalarıdır; tanımındaki evrensel, kalıtsal nitelikler bu kanıyı doğrular. Düşlerde ya da anlatılarda tahlil edilirken tabiatın işlevsel yapısıyla bilinçdışı imgeler benzer anlamlarla açıklanır. İçgüdüler, doğanın ilkel hâlini, sınırsızlığını, yapıcı ve yıkıcı enerjisini gösterir; özellikle gölge arketipi, karanlık-yan adlandırmasında gece, orman, ay, siyah toprak benzeri oluşumlarla yer alır. Diğer açıdan doğa ana/tabiat ana isimlendirmeleri, anne arketipine gönderme yapar. Çeşitli canlıların beslenme, korunma, yaşamda kalma veya ıssızlık, tekinsizlik, yok olma süreçlerine kaynaklık eder. Böylece anne imgesinin olumlu/olumsuz yönleriyle örtüştüğü görülür. Tümülle insan ruhundaki eğilimlerin canlı doğayla denklik içermesi durumu vardır.

Anlatıda tabiat ögesi olan papatya, simgesel düzlemde anne/anima imgesinin karşılığıdır. Dış mekân ise, arketiplerin etki alanına dikkat çeker. Başkişinin bu yer içinde bulunması, erkeğin dişil yanının canlanmasına işaretir. Hikâyenin olay örgüsüyle animanın arka planındaki anne arketipinin işlevselliği ortaya çıkar. Birinci planda, başkişinin annesi adına giriştiği eylemin analizi, ruh imgesinin çıkış noktası ele alınır: “*Annem papatyaları çok sever. Ve ben annemi çok sevdiğim için, papatya mevsiminde kırlara doğru açıldığım günler dönüşte ona bir demet papatya getirmeyi hiç ihmal etmem*” (Tarancı, 2020: 89). Duygusal düşüncenin eyleme dönüşmesi, bilinçdışındaki içeriğin bilince yükseldiğini gösterir. Çocukluk döneminde oğul-anne ilişkisinin olumlu yapılanmasının sonucunda erkek çocuk belli özellikler kazanır. Karakteristik niteliklerinde hisli, aşırı duyarlı, çocuksu yan ağır basar. İç dönük davranış tipi var olurken alt eşikteki eğilimler temel anlamıyla yansıtılır. Kişinin iç dünyasında bağımlılık çalıştırdığı özne, ruhsal amacın merkezine konumlanır. “*Anneyi çok sevme*” ve onun “*sevdiği çiçeği toplamak*” için harekete geçme, ruh imgesinin itaatkârlığını belirtir. Zihnin gelişmiş üst işlevinde “*annem için*” koşullanması yer alır. Erkeğin anneye özdeşleşme durumu gözlemlenir. İkinci planda, animanın içkin anlamı saptanır. Anlatıcının çevre tasvirleri, başkişinin duyumsama biçimini açıklar:

Etrafımda evler ve insanlar seyrekleşiyor, sokaklar patikaya dönüyor, alabildiğine mavi gökleri, alabildiğine yeşil kırları ve bulutlara doğru sarhoş uçan kuşlarıyla mücehhez ve muzaffer bir tabiat karşısında şehir ve içimde şehre ait ne varsa perişan olmuş bir ordu gibi ricat ediyordu (Tarancı, 2020: 90).

Kalabalıktan sessizliğe yol alma, içsel çözölmeyi bildirir. Renkler, bilinçdışının uyanmasını simgelerken “mavi” ve “yeşil” özgürlük, iyilik, huzur hislerini ortaya koyar. Şehir yaşantısının kaosundan doğaya/anneye sığınma arzusu belirir. Delikanlının hassas, içe dönük, sezgisel yapısı görünürlük kazanır. Bilinçdışında koruyucu olarak kodlanan anne duygusuna erişme isteğı baskındır. Bu bağlamda anneye bütünleşen oğlun sosyal hayat içinde uyumsuz, şikayetçi, edilgen tavır üstlendiğı anlaşılır. Ruhsal karmaşayı belirten nitelikler, devinimle uyumlanmayan kişiliğın eril yönleri yadsıdığını gösterir. Üçüncü evrede, olumlu anne kompleksinin yansımaları takip edilir. Delikanlının nesnel dünya karmaşasından kaçması ve sevgi, güven arayışı farklı bir noktadan ele alınır. Animanın sevgili/eş seçimini, anne hissini canlandıran kişiden yana yaptığı görülür. Onun papatya tarlasında karşılaştığı genç kız, ruh imgesinin yansımaları içerir. Delikanlının karşı tarafa yaklaşım biçimi bu kanıyı doğrular: “Bir şey merak ediyordum. Anneniz için mi papatya topluyorsunuz?” (Tarancı, 2020: 90) Anne arketipini belirten doğa ve içindeki kadın karakter, erkeğın ruh imgesini ikinci dereceden tetikler. Kişi, çocuklukta dişillik üzerine edindiğı izlenimlerle zihninde belli bir portre çizer. Bilinçdışı yaratım olan bu portre annenin mizacını ödünleme eğiliminden gelir. Bu bağlamda, animanın karşı cinsle uyumlanma şartı, sevgili ya da eşin anne/liğı çağrıştırmaya bağlıdır. Başkişinin yeni tanıştığı genç kıza yönelttiğı soru, bilinçdışının baskınlığını ve özdeşleşme koşulunu kanıtlar. Kadın şahıs üzerinde yapılan betimlemeler ise, alt eşiğın etkinliğini kanıtlar:

Kavsi kuzahın yedi rengini nüanslarına varıncaya kadar aksettiren küçük Çinli gözlerini yüzümde hayretle dolaştırdı. İçimde alev almaya başlayan ateş gibi kıpkırmızı, minik dudaklarını hafifçe kıpırdatarak, hançeresinden turuncu reçeli boşanıyormuş gibi tatlı, içimi bayıltan bir ses (Tarancı, 2020: 91).

Delikanlıya ait içgüdüler, renkler ve duygular aracılığıyla anlatıma dahil olur. Tutku, “ateş gibi kıpkırmızı”yla belirtilirken “gözlerin yedi renkle” çeşitlenerek aksettirilmesi, yansıtmanın işlevselliğini bildirir. Oğlun anneden edindiğı dişil psikolojik eğilimler, sezgisel duyumlarda görünür. Anima tepkimeleri ise, kişiselleştirmeye devam eder: “Çikolataların içinden çıkan artist resimleri gibi minyon ve pırıl pırıl yanan bir yüzü, hafif düşük omuzları, incecik bir boyu vardı, üflesek dağılatacak, uçacak gibi bir kız!” (Tarancı, 2020: 91) Ruh imgesi; narin, zayıf, savunmasız niteliklerinin yansımaları içerir. Arka planda ise, delikanlının sevecen, yumuşak huylu, çekingen yapısı yinelenir. Betimlemenin papatyaların yapısıyla eş anlamda tutulması da dikkat çekicidir. Doğa içindeki çiçek, anne arketipinin çeşitli tezahürlerinden biri olup anne-genç kız özdeşleşmesini gösterir. Erkek çocuk; “annesinin korumacı, besleyici, hayranlık uyandıran ortamını” (Jung, 2015b: 183) bulduktan sonra duygularını canlandıran kadına yönelir. Anne karmaşası, bilinçdışının tetiklendiğı yerde, animanın görüş açısından yapılan çıkarımdan anlaşılır. Başkişi, kendi yaşam sınırları içinde huzur arayışını sürdürürken güvensizlik hissini, korunma arzusunu, ve yetersizlik eğilimini ödünlemeye çalışır. Dördüncü planda, animanın gerçeküstü düzlemde, zihin tasavvurunda, reel yaşamda var olduğunun bilgisine erişilir. Delikanlı, genç kızın ismini öğrendiğinde uydurma bir rüya anlatır: “Şimdi siz adınızın Pervin olduğunu söyleyince rüyamı bütün teferruatıyla hatırladım.

O meleğin yüzü tıpkı sizin yüzünüzdü” (Tarancı, 2020: 92). Bilinçdışı içeriğin imgeleme yoluyla açıklık kazandığı görülür. Alt eşiğin açılımındaki “*melek*” nitelendirmesi; masumiyet, saflık, korumak, yardım etmek anlamlarını verir. Zihnin bu yaratım biçimi, içsel yönelimi belirgin kılar. Anne/lik vasfına ait özelliklerin farklı bir tezahürü görülür. Arketiplerin düş aleminde canlandırıldığının bilgisi edinilir. Bir diğer noktada ise arketipin değişmez anlam bütünlüğü delikanlının sözlerinden anlaşılır:

Ben sizi eskiden beri tanıyorum, şüphesiz sizi görmemiştim, yüzünüzün biçimini, gözlerinizin rengini, sesinizin tatlılığını, kim olduğunuzu bilmiyordum; fakat içimde bir genç kızın benim için büyümekte olduğunu, ona er geç bir gün rastlayacağımı hissediyordum (Tarancı, 2020: 92).

Erkeğe ait “*sizi eskiden beri tanıyorum*”, “*içimde bir genç kız*” ifadeleri anne üzerindeki izlenimlerle yaratılan animayı kanıtlar. “*Kim olduğunuzu bilmiyordum*” cümlesi ise, arketipin keşfedilmediğini gösterir. Delikanlı, Pervin’le karşılaşma sonrasında kendindeki kadın imgesini tanır. Onun özbenliğinde keşfetmediği eğilimler, içgüdüsel davranışlarda ve sözlerde açığa çıkar. Özellikle papatya toplarken dürtüsel eylemler sergilemesi, bilinçdışının dışavurumunu ifade eder:

Sözüm ona tekrar papatya toplamaya koyulduk. (..) Duramıyordum, Sükûtumuz papatyaların canına kıymaktan başka bir şeye yaramıyordu. (..) Dayanamadım. ,annemin sık sık tekrar ettiği, “Oğlum! Mürüvvetini görmek isterim,” sözü de kulaklarımda çınlıyordu. Gene kendimi tutamadım (Tarancı, 2020: 93).

Hikâye kişisi, tabiatın içinde uyarılmaya açık pozisyonadadır. Ansızın hatırına getirdiği söz, anne kompleksinin işlevselliğini bildirir. Alt eşiğin odak noktasındaki anne arketipinin, bilince yükselerek düşünme biçimini etkilemesi söz konusudur. Bu bağlamdaki baskın enerji yükü, duygusal tepkimelere sebep olur. Genç adamın evlilik teklifi, annenin bilinçli Ben’i kontrol ettiğini kanıtlar: “*Evlensek seninle*” (Tarancı, 2020: 94). Tümüyle bilinçdışında idealleştirilen dişil figür, erkeğin yaklaşım biçimini belirler. Dış mekân tabiat, papatya, bilinç ve anima birbirini eş amaçla tetikler. Olay örgüsü; aşk, sevinç, kavuşma bağlamında bitirilir: “*Ve dudaklarımız papatyadan bir yastıkla birleşti*” (Tarancı, 2020: 94). Anne arketipinin iyicil, birleştiren etkinliği ön planda tutulur. Erkek içsel enerji yükünü anneye yönelttiğinde, zihinsel süreç tek yanlı görüş açısı çalıştırır. Dış gerçekliği algılama biçiminde doğayı, insanları, renkleri kişisel izlenim üzerinden yorumlar. Animanın dışavurumunda çocuksu, bağımlı, duygusal, pasif karakter değerlendirilir. Metnin bütününde ‘annem için’ şartlanması varken hoşlanılan genç kız aynı uzantıda anlamlandırılır. Pervin’in çocuk yaşta olması, annesine düşkünlüğü animanın uyumlanmasında önemli etkidir. Olumlu anne kompleksinin bağlamında eril niteliklere ait izlekler metinde yer almaz. Delikanlının edilgen kişiliğinden çıkarımlar yapılırken şehir yaşantısından tabiata yöneliş, güvensiz, korunmaya muhtaç benliği ortaya çıkarır. Hikâye kişisi, özvarlığının anlamına erişmediğinden isimsiz kurgulanır. Anneden ayrılmamış ruh yapısı gözlemlenir. Onun dişil psikolojik eğilimleri ve bakış açısı, tabiat betimlemelerinde tahlil edilir. Genç adamın gerçekliğe temas etmek yerine içedönük/sezgisel duyum bağlamından kopmaması, kendini gerçekleştirmediğini açık eder.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın 7 Aralık 1938 tarihinde yayımlanan "Damat Bey" hikâyesinde anne ile kız çocuklar arasındaki ilişki ele alınır. Öyküde, karmaşa içindeki aile bireyleri anlatılır. Hatice Hanım eşinin ölümünün ardından çocuklarıyla birlikte yaşamaya başlar. Evin annesi, evlatları üzerine titreyen, onların hayatlarında söz sahibi olan kişidir. Büyük kız Belkıs eşinden boşanmış, küçüğü Belma ise bekârdır. Belli bir yaşa gelen Belma'ya görücüler gelir; ancak annesi, kapıya gelen taliplerin her birini ablanın başarısız evliliğinden dolayı korkuyla geri çevirir. Yirmi beş yaşına geldiğinde çevrenin baskısı artar ve aracı bir kadının önerdiği adamla evlendirilmek istenir. Genç kız, görücü usulünü sorgulamadan kabul eder. Bu esnada Hatice Hanım, kızlarına düşkünlüğünden dolayı damadı iç güveysi almak ister. Damat, otuz beş yaşında, muhasebeci, kötü alışkanlığı bulunmayan, iyi aile çocuğu olarak tanınır. Evliliğin ilk üç ayında her şey kusursuz ilerlerken annenin memnuniyeti önem taşır. Sonrasında damadın eşini kıskanma, eve geç saatlerde gelme, az para verme, misafir kabul etmeme huyları ortaya çıkar. Evdekiler, onun her yeni problemini iyimser yaklaşımla karşılarken ayrı eve taşınma düşüncesi tartışma ortamı yaratır. Hatice Hanım, damadından kızını korumak gerekçesiyle bu teklifi geri çevirir. Belma ise, tüm olaylar karşısında sessizliğini korur. Gün geçtikçe huzursuzluk büyürken annenin baskısıyla evlilik sonlanır. İki kız anneleriyle birlikte ömür boyu yaşamaya mecbur kalır.

Aile içinde anne-baba rolündeki bireylerin kendi görgülerini yansıtmaya biçimleri, özbenlikleri hakkında bilgi verir. Hatice Hanım'ın eşinin ölümünün ardından iki kızı üzerinde baskı kurması, annelik karmaşası yaşadığını gösterir. Genç kızlar ise, özdeşleşilen annenin emri altında sindirilmeye hazır kişilerdir. Anlatı içinde, isimleri hariç belirli bir misyon üstlenmedikleri görülür. Anneden ödünçledikleri öğretiyi devamlı kılma amacıyla yaşarlar. Metinde damattan 'Bey' hitabıyla söz edilmesi ise, annenin güçlü otoritesini dolaylı yoldan kanıtlar. Olay örgüsünde değişim gösteren bu şahıs, anne figürüne karşıt düşünce ve eylem sergilediğinden dışlanır. Anne-kız ilişkisinin niteliğiyle beliren anne karmaşası dişil yanın güçlenmesi, dişil yanın yok olması, dişil yanın azalmasıyla başlıklandırılır. Birincisi, annelik içgüdüsünün artışı, öz kişiliğin ve erkeğin ikinci plana itilmesini belirtir. Kadının yaşam amacında; üstlenilen vasıfları kusursuz yerine getirme, çocuk sahibi olma idealleri bulunur. "*Ailem için varım*" gerekçesiyle bilinçdışı "Eros kendini daima güç istemiyle ifade eder" (Jung, 2005: 27). İkincisi, annelik içgüdüsünün kaybolmasıyla Eros'un şiddetlenmesi denk düşer. Kız çocuğun anneye kendini kanıtlama çabası ile gizil hayranlık arasında çatışma yaşaması vardır. Evlenme ve çocuk sahibi olma planlarından uzak durur. Anneden farklılaşma isteğiyle bilinçdışında karşıt direnç yaratır. Üçüncüsü olarak anneyle özdeşleşme durumunda dişil eğilimlerin körelmesi ve aşağılık hissinin bilince erişmesi vardır. Kadın, yaş farketmeksizin "kız çocuk" idealinden vazgeçmez. Erkeklerle beraberlik, cinsel duyum benzeri arzuları dışlar. Anneye özverili bağlılık, sadakat temalarını benimser. Tümünü üç kompleks konu, bilinçdışının tek yanlı algısıyla meydana gelir. Bilince yükselen istenç, taraflı düşünce biçimleri yaratır. Kadının dişil tarafının aşırı gelişmesi, içgüdülerin annelik üzerinde toplanması anlamındadır. Anne Hatice Hanım, olayların seyrinde kızlarının hayatındaki karar mercidir. Onun annelik vasfıyla kendinde yarattığı karmaşa beş plan içerisinde ele alınır. Birincisinde, Belkıs'ın boşanma sürecinin Belma'nın geleceğini

ödünlemesi vardır: *“Hatice Hanım, kızları üstüne titreyen annelerdendi. Büyük kızının bedbaht evlenme tecrübesinden sonra, Belma’yı kocaya vermemeyi ahdetmişti”* (Tarancı, 2020: 135). Annelik, kişisel eğilimler doğrultusunda farklı tanımlar içerirken fedakâr, evlatları için en iyisini düşünen profil, bilinçdışındaki Eros’un etkisi altındadır. Alt eşikteki iktidar istencini duyumsayan taraf, kontrol mekânizmasıyla yaşar. Başkaları adına çabalayan görüntünün altında tek, egemen olma dürtüsü aktiftir. Bireyin güç istemiyle annelik hakları kullanılmaya hazır konumda bekler. *Damat Bey* hikâyesinde Hatice Hanım’ın kızlarının üstüne titremesi, Belma’nın yerine söz hakkı alması Eros’un işlevselliğini kanıtlar. İkinci planda aynı eğilimin farklı biçimde ortaya çıkması söz konusudur: *“Hatice Hanım, yirmi beş yaşına kadar sözünü dinleyen kızına daha fazla karışmanın insafsız bir hareket olacağını takdir ederek bundan sonra çıkacak taliplere daha müsamahakâr davranmaya karar verdi”* (Tarancı, 2020: 135). Hikâye kişinin takdir etme, karar verme yönündeki ilerleyişi, mevcut annelik kompleksini açıklar. Bu tutum çerçevesinde fikirleri değişim göstermesine karşılık bilinçdışındaki istenci sabit kalır. Üçüncü planda, annenin iktidarlık arzusu vurgu kazanır: *“Hatice Hanım, kızının kaynana ve görümce dilinden kurtulması için, damadı içgüveysi aldı”* (Tarancı, 2020: 136). Annelik hakkının öne sürüldüğü yerde daima bir koşul cümlesi yer alır. Öne sürülen her neden, başkalarını bastırma, ikincil konuma yerleştirme amacı taşır. Hatice Hanım gerçek manada iyilik, yapıcı niyet bulundurmazken elindeki vasıfları ustalıkla kullanmaya odaklıdır. Dördüncü planda, damadın ev içindeki davranışlarına verilen tepkiler dikkat çeker. Evliliğin ilk üç ayında her şey yolundadır: *“Hatice Hanım’ın memnuniyetini artırıyor, göğsünü kabartıyordu. Hatice Hanım damadını methede ede bitiremiyordu”* (Tarancı, 2020: 136-137). Annenin, haklı çıkma gururuyla sunduğu duygular, Eros’untatminkârlığını yansıtır. Sonrasında ise damadın başkalaşan huy ve tavrına karşılık sorunların üstünü kapatma çabası görülür:

Meğer Damat Bey üç günde bir değil de her gün gömlek, çorap değiştirmeden içi rahat etmezmiş. Hatice Hanım buna memnun oldu ve kocasının bu temizlik arzusunu sezemediği için Belma’ya çıkıştı. Meğer Damat Bey, Belma’yı akraba erkeklerinden kıskanıyormuş; onlara çıkmasını istemiyormuş. Hatice Hanım buna da sevindi: “Elbet... Karısını seven bir adamın onu kıskanması gayet tabiidir (Tarancı, 2020: 137).

Hatice Hanım’ın olumsuz gidişatı yapıcı rolde normalleştirmesi, iktidar içgüdüünün tek yanlılığından kaynaklanır. Belma’ya dayatılan algı ve annenin damada iyi davranış sergilemesi bu kanıtı doğrular. Annelik karmasındaki Ben, her koşulda üste çıkma istencini, haklılık iddiasını sürdürür. Bilhassa onun gizil niyetinde kişiliğinin gücünü korumak vardır. Bu bağlamda karmaşanın “inanılmaz bir inatçılıkla ve kurnazlıkla, karşı konmaz bir şekilde amacına doğru ilerleyen ince ‘düzenler’ olduğu” (Jung, 2006: 122) ortaya çıkar. Hikâye kişinin öz eleştirisi barındıramaması durumunda, yakınındakilerin mutsuzluklarını görme yetisi yok derecesindedir. O, kendi varoluş sürecini, içsel eğilimlerin gerçekleştirilmesine odaklar. Beşinci planda Damat Bey’in ayrı eve taşınma düşüncesi ve Hatice Hanım’ın iktidarı kaybetme korkusu yer alır:

Hatice Hanım'ın etekleri tutuştu, kızını bu zalim, bu gaddar adama nasıl ehemmiyet ederci? Ya kızcağızı dövse evde akşamlara kadar hapsedse? Hayır, Hatice Hanım, kızını yanından ayırmamak için damadını içgüveyi almıştı, yoksa damat hasretlisi değildi (Tarancı, 2020: 138).

Kompleks, annelik itibarıyla kurulan düzenin bozulma tehlikesi durumunda yeni mahrumiyet senaryoları üretir. Hatice Hanım'ın evlilik süresince yaşananlara göz yummasına karşın ayrı eve taşınma düşüncesi, erkeğin “zalim” olarak adlandırılmasına yol açar. Bu tepkinin çıkış noktasında kişinin güç kaybetme endişesi bulunur. Nitekim, onun Eros'la üstünlük gayesine güdümlenmek dışında bir öğretisi yoktur. Özben, varoluşunu annelikle temellendirdiğinden çocuktan uzak düşmeyi, yaşamın sonlanması şeklinde yorumlar. Dişil içgüdülerin kaybolma tedirginliği ise, Eros'u gölgeyle bütünleşmeye iterek bilinçdışındaki yıkıcı enerjileri meydana çıkarır. Hatice Hanım'ın Damat Bey'i kötülemesi, abartılı dilde kuruntulu düşünceler üretmesi ve kızını boşanmaya teşvik etmesi, karanlık-yanın tezahürünü gösterir: “*Hatice Hanım, kızını o menhus heriften boşattı*” (Tarancı, 2020: 138). Hem öz kişiliğin hem de aile bireylerinin gerçekteki hisleri, düşünceleri annelik içgüdüsünün zararına uğrar. Kompleksli bireyler “acımasız bir güç istemi ve annelik hakları üzerinde aşırı direktmeyle hareket ettiklerinden genelde kendi kişiliklerinin yanında çocuklarının kişisel yaşamlarını da mahvetmeyi başarırlar” (Jung, 2015b: 130). Bilinçdışının iktidar istenci sahte olumlamalar ya da tahripkâr tutumla görünürlük kazanır. Anneyle özdeşleşme dişillik enerjisinin bastırılmasını, bilinçdışının karşı tarafa birebir yansıtılmasını kapsar. Hatice Hanım'ın kızları onun varlığının altında yaşamaya razıdır ve anlatı boyunca sessizlikleriyle dikkat çekerler. Ön planda tutulan Belma, evlilik kararında ve sürecinde annenin üst kişiliğini kabul eder. Kendi isteklerini, duyumlarını dile getirmez. İçinde bulunduğu karmaşa, olay örgüsünün üç evresinde görünür. Birincisinde, annenin yeni talibe onay vermesinden sonra ona rızası sorulur:

Hatice Hanım'ın gönlü olur gibi oluyordu. Bir kere de Belma'nın fikrini sorayım, dedi. Genç kız, “Siz bilirsiniz anneciğim!” cevabında bulununca, Hatice Hanım, kızımın mürüvvetini göreceğim, damat sahibi olacağım, diye sevindi (Tarancı, 2020: 136).

Belma'nın dişil belirsizliği, evlilik kararını sorgulamadan onay vermesiyle açığa çıkar. Olumlu duygu hâlini belirten sevinç, sadece anne cephesinde görülür. Genç kız ise, pasifliğiyle salt kız çocuk tavrını devam ettirir. Onun yaşam amacında anneye sadakat ve anneyi memnun kılma anlayışı vardır. Bilinçdışındaki içgüdülerini yok sayarak aşk, tutku benzeri hislerin arayışına girmez. Kendi duyumlarının bilincinde olmadığı, yalnızca annenin ülkü değerlerini devam ettirme çabası içinde olduğu görülür. İkincisinde, evliliğin sorunsuz ilerlediği zamanlarda annenin mutluluğu karşısında Belma'nın söz hakkı kullanmaması dikkat çeker: “*Belma'ya gelince, genç kız şikâyet etmemekle beraber, memnun olduğunu pek de söyleyemiyordu*” (Tarancı, 2020: 137). Kız çocuğun psikolojisinde, annenin alt kişiliği olarak yaşama düsturu vurgu kazanır. O, “kendine biçilmiş rolü uzunca bir süre büyük bir gayretle oynar” (Jung, 2005: 35). Kendi eşine bakış açısını Hatice Hanım'ın memnuniyetiyle doğru orantılı tutar. Üçüncüsünde Damat Bey'le anne arasındaki çatışmanın yol ayrımına varması ve genç kızın sükûneti, yadsınan kişiliği gözlemlenir:

Bütün bu hengame arasında Belma, dili tutulmuş gibi, hiç sesini çıkarmıyor, evin içinde bir tayf sessizliğiyle dolaşıyordu. Nihayet Damat Bey, isteğini yaptıramayacağını anlayınca eve gelmez oldu. Zavallı Belma, soranlara ne cevap vereceğini şaşırmişti. Utancından ve hırsından odasından dışarı çıkmak istemiyordu (Tarancı, 2020: 138).

Belma'nın utanç ile hırs hisleri, erkeğe fedakâr bir eş olmamanın ve anne otoritesi karşısındaki mahcubiyetin göstergesidir. Onun eylemlerindeki durgunluk hâli, içgüdülerin güçlü etkiyle geri itilmesinden kaynaklanır. Bastırılmış benliğine ait bu izlekler, kompleksin işlevselliğini açığa çıkarır. Kız çocuk, hayat boyu anneye refakatçi rolünde yer alarak “bir gölge varoluşa bürünür, genelde annesi tarafından sömürölüp devamlılık gösteren bir tür kan nakli ile annenin yaşamını devam ettirir” (Jung, 2015b: 130). Olumsuz gidişatın düzeltilmesi için kadının, anneden koparak özvarlığını keşfetmesi gerekir. Bu bağlamda salt kız çocuktan bireyleşmeye adım atılır. Hikâye şahısları arasındaki iletişimin niteliği, anne/lik karmaşasının yönünü belirler. Hatice Hanım'ın annelik vasfıyla kızlarının hayatlarını ödünlemesi, bilinçdışındaki Eros'un baskısıyla meydana gelir. Kişisel arzularını, eğilimlerini tek amaç üzerine kurgular. Kendini çocukların bağlamından koparmayarak yalnızlık, yetersizlik hissini kapatmaya çalışır. Eş değerinde Belkıs ve Belma uyumlu, sessiz, edilgen özellikler taşır. Anneyle özdeşleşme sonucu, bastırılmış kişiliğin izlekleri ortaya çıkar. Dişil içgüdülerin reddi ve onaylanma isteği ön planda tutulur. Yadsınan benliğin alt işlevinde bağımlılık, güvensizlik duygusu yatar. Anne uzantısında varlığını kanıtlama, devam ettirme ihtiyacı bulunur. Damat Bey ise çatışma yaratan tek karakterdir. Hatice Hanım'a uyumlanmayarak içsel gereksinimlerinin peşine gider ve karşıt dirençle, farklılığını kanıtlar. Kadının baskın Eros'una karşı eril itibarını sergilemeye çalışır.

Anne-kız ilişkisinin bir başka olumsuzluk içeren seyri, “Ben Üvey Ana Olmayacağım” hikâyesinde kurgulanır. 23 Aralık 1945'te yayımlanan öykünün konusu, bir kız çocuğun var olma mücadelesidir. Üçüncü tekil kişili hikâye anlatıcısı, hakim bakış açısıyla olayları tarafsız tutumla aktarır. Aile babası Şakir Bey, ikinci evliliğini yapan, eşinin sözünden çıkmayan, pasif karakterde biri olarak tanıtılır. Anne Seniye Hanım, kırk yaşlarında dominant, huzursuz, kıskanç benzeri özellikler barındırır. Okul öğrencisi genç kız Sacide ise saf, mazlum bir mizaca sahiptir. O, yıllarca ikinci annenin baskıcı tavırlarına sessiz kalır. Ev işlerine yardım edip sıkıcı hayat kurallarına uyum göstermeye çabalar. Bir karne günü matematikten zayıf not aldığı için yine Seniye Hanım'ın ve etkisindeki Şakir Bey'in tepkisiyle karşılaşır. Yaşanan bu çatışma sonrası, evlenme kararı alır. Boşanmış, iki çocuk sahibi olgun bir adamla yuva kurar. Kendisi, senelerce üvey anadan gördüğü muameleyi tekrarlamamaya yeminlidir.

Anne-babanın çocuk üzerindeki etkisi ruh durumlarının potansiyelini gösterir. Ebeveynlerin üstlendikleri rollerin arka planında bireysel ideallerini gerçekleştirme, eksikliklerini örtme eğilimi vardır. Kişiler, bilinçli irade sağlayamadığında ölkü değerlerini yadsıyarak yetersizlik taraflarını açık ederler. Bu niteliksel ölçütler, anne-baba-çocuk arasındaki ilişkinin yönünü belirler. Saklı kalan eksikliklerin yetiştirme şekillerine sorunsal yansımaları durumunda çocuk, karşıt dirençle koşullanır.

Hikâye başkışısı Sacide'nin nezdinde, üvey annenin alt işlevdeki aşağılık hissi meydana çıkar. Seniye Hanım, kendini genç kızla karşılaştırarak yaş, güzellik konularında rekabet duygusuna kapılır. Onun yansıttığı her yargı bağlamında genç kız, kendi geleceğini tepkisel biçimde yapılandırır. Maruz kaldığı durum karşında anneden farklılaşma arzusu geliştirir. Özellikle “*ben üvey ana olmayacağım*” vurgusu, onun yaşamsal ve varoluşsal amacını kapsayan bir seçimi bildirir. Anlatıda, “anne” yerine “*ana*” ifadesinin kullanılması kelimenin birinci anlamına dikkat çeker. Köklü, asıl, esas manalarıyla annenin sahiplenme, koruma, besleme içgüdüsünü betimler. Seniye Hanım'ın benimsediği tutumun zıddı yönde seyreden olaylar, eleştiri niyetini taşır. Metnin ana planında iki farklı annelik konumu ve kişisel bilinçdışı işlevi yer alır.

İnsanın varoluşsal sürecinin başlangıcında anne, çocuğun birlik sağladığı ilk öznedir. Onunla uyumlanma karakterin ve hayat planının yapılanmasında şart öge olur. Özne, kapsamı itibarıyla canlının yaradılış doğasındaki açık, gizil tüm anlamları içerir. İnsanın, bireysel yaşam örgüsünde bu konuma yükselttiği kişi; öz anne, büyükanne, sütanne, kayınvalide, üvey anne benzeri kadın figürlerken anne imgesinin taşıyıcısı olarak ele alınır. Arketipin işlevsel değeri, çocuğun dünyasında iyileştirici ya da yıkıcı rol üstlenmesiyle değerlendirilir. Olumsuz seyirde çocuk, anneye özdeşleşmeye son vererek onun karşıt yönündeki düşüncüyü, duyguyu, eylemi sahiplenir. Kadının, bağımsızlıkla kendini keşfetmesinin ve yeni benlik kazanmasının yolu açılır. Hikâyenin üvey annesi Seniye Hanım, evin kızı ve babası tarafından gerçek annelik vasfına yakıştırılmayan bir kişidir. Sacide'nin matematik dersinden zayıf aldığı andaki telaşı, “*Genç kızın yüreğini hoplatan şey, bu münasebetle üvey anasından işiteceği acı sözlerdi*” (Tarancı, 2020: 222) ifadeleriyle açığa çıkar. Şakir Bey'in eşine hitap biçimi, içselleştirilmemiş kişiyi belirtir: “*Sacide, kızım, ablanın hakkı var*” (Tarancı, 2020: 23). Baba-kızın bakış açısı analiz edildiğinde; “*acı sözler*” ifadesinin, karşı tarafın kötü niyetini; “*abla*” tanımlamasının, yabancılık hissini vurguladığı görülür. Karakterle özümşenen nitelikler, anne arketipinin tahripkâr tarafını gösterir. Anlatıcı tarafından tasvir edilen özne, kendi alt benliğindeki karanlık-yanını ele verir. Seniye Hanım'a ait geçmiş yaşantılardan bugüne iğneleyici sözler derlenir:

Bayram mı? Sacide, on yedi yaşının icabı, biraz fazla mı süslenmiştir? Seniye Hanım'ın gözünden kaçır mı hiç? “Kızım nedir bu yaşta bu kadar süslenmek? Senin gibi mektepli bir kızın saçlarını kıvrması, manikür yapması nesinedir?” Sacide, sinemadan biraz geç mi dönmüştür eve? (..) Fırsat bu fırsat diyerek başlar bir akrep gibi zehirli iğnesini sokmaya. “Bu saatlere kadar sokakta ne işin var Sacide? İnsan sinemadan çıktı mı hemen koşar evine gelir. Ama nerede sizin gibilerde o düşünce! Aklınız fikriniz sokakta.” Ve buna benzer daha neler neler! (Tarancı, 2020: 224).

Gölge arketipi, bastırılan aşağılık, suçluluk duygularını barındırır. Her insan doğasının potansiyelinde mevcuttur. Reel planda ansızın belirirken kişinin kendine ve çevresine negatif enerji yansıtmasına neden olur. Temelinde özvarlığın çözümleyemediği karmaşaları içerir. Nesneye yahut başka birine yakıştırılan olumsuz sıfat, yargı, şiddet eğilimleriyle görünür. Etki altındaki kişinin mevkisi, konumu, vasfı fark etmeksizin ilkel davranışlarını kapsar. Seniye Hanım, ikinci anne konumunda, sorumluluğundaki genç kıza merhametle eşlik etmek yerine gölgesine teslimdir. İçte barındırdığı eksiklikleri gerçekleştirememesiyle Sacide'yi engellemek ister. Bilinçdışının

özdeşleşme çabasına yoksunluk hissi karışırken eleştirel tavırlara bürünür. Onun yadsınan kişiliğinin ayrıntılarında gençlik, güzellik, özgürlük arzusu bulunur. Olaylar dizgesindeki yaş, mektepli kız, eve geç dönme ifadeleri bu kanaati doğrular. Üvey annelik, kalıtımsal bağ ve doğurganlık olgusunu taşımazken sahip olunan manevi statü; şefkat, sevgi, bağlılık duygusunu ortaya çıkartır. Seniye Hanım ise, bu kabulün tersine gelişim gösteren senaryoyu canlandırır. O, kadınsı kimliğini ön planda tutarak zaafılarını sergiler: *“Bu ufak tefek, açık mavi gözlü, sevimsiz kadın, kendisini, Sacide’yi kıskanmaktadır. Sacide güzel kızdı. On yedi yaşına gelmişti. Talipleri bile çıkmaya başlamıştı. Hâlbuki Seniye Hanım kırkını aşmıştı”* (Tarancı, 2020: 225). Hikâye kişinin korku uyandıran görünümünün gizil gerçeğinde dişil içgüdülerin azlığı yer alır. Aksi yönde dişillik unsurunun gelişimi annelikle özdeşleşmeye denktir. Onun, kendi kişiliğini önemsemesi, üstünlük isteği, bilinçsiz eylemleri yetersizlik hissinin baskısından kaynaklanır. Şakir Bey’le ilişkisine bakıldığında, pasif Eros’a sahip bir erkekle beraber olma, içte beslenen duyguları doyum noktasına ulaştırma amacı gözlemlenir. Evin babası edilgen kişilikte ve eşine itaatkar kişiliğiyle kadının ruhsal amacına hizmet eder: *“Sacide, babasının nasıl iradesiz bir adam olduğunu biliyordu. Biliyordu ki üvey anasının bir dediğini iki etmeyen babası, bu sözleri daha ziyade Seniye Hanım’ın hoşuna gitmek için söylüyordu”* (Tarancı, 2020: 223). Seniye Hanım’ın bilinçdışındaki Eros, iktidar istencini vurgular. Onun annelik içgüdüsünün, Eros’a yenik düşmesiyle diğer aile bireylerini kontrolüne almaya odaklanır. Zihnin gelişmiş üst işlevi düşünmeye, yeni eleştirel fikirler üretmeye, münakaşaya çalışır. Alt planda ise öz yetersizlik, baskılanan dişil içgüdü, uyumsuzluk vardır. Kötü anne oluşumunun karşısındaki kız çocuk bilinçdışında karşıt direnç yaratmaya başlar. Üvey anneyle özdeşleşme çabasının sonuçsuz kalmasıyla ben-bilinci keşif noktasını farklı noktaya çeker. Sacide’nin, Seniye Hanım’dan ayrışma arzusu, onun dişil içgüdülerinin canlanmasına, annelik vasfını özümsemesine yol açar. Ruhsal hedefinde *“ben üvey ana olmayacağım”* iddiası bulunur. Olumsuz anne karmaşasını belirten bu tutumda özne, istemediği/kaçındığı şeye odaklıdır. İçgüdüler, zihnin yerine geçerek direniş planları üretir: *“Sacide, yatağında hep bunları düşünüyor; talihine lanet okuyor, bir türlü uyuyamıyordu. Birdenbire, yukarıdan ilham vaki olmuş gibi, akınla bir şey geliyordu; aydınlık, insanın yüreğine su serpen, güzel bir fikir”* (Tarancı, 2020: 225). Genç kızın tasavvur biçimi bilinçdışının baskısını gösterir. Gerçek yaşamdaki gidişatı temsil eden *“karanlığın”* zıddındaki *“aydınlık”* ifadesi, kuruluş yolu olarak adlandırılır. Başkalaşım eğiliminde, annenin yer almadığı hayat planını ve öz duyumsal ihtiyaçları gerçek kılma vurgusu vardır. Esas amaç ise, karşıt öznenin gücünü kırmak, onun yanlışlarını, eksiklerini meydana çıkarmaktır. Bu uzantıda genç kız, kendine bilindik bir kader örgüsü yaratır. Sacide’nin dul, iki çocuklu biriyle evlenmesi, kendini kanıtlama dürtüsünün sonucudur:

Aradan çok geçmeden mahalle konu komşu, eş dost arasında Sacide hakkında sitayişli sözler dolaşmaya başladı. Genç kadın için şöyle deniyordu: Aman ne iyi taze! Kocasının çocuklarına kendi çocukları gibi bakıyor. Hiç üvey analık ettiği yok (Tarancı, 2020: 226).

Hikâyedeki iki kadın şahsın farklı cephelerde bulunmasının sebebi Eros’un tepkisel şiddetlenmesidir. İçgüdüsel yaklaşımlar, hayat planına müdahâlede bulunur. Kız çocuğun yaptığı evlilik, özbenliğin karmaşasından meydana gelir. Erkek ikincil öneme sahipken, ideal annelik

düşüncesi vurgulanır. Olumsuz anne karmaşasındaki şahıslar, bilinçdışının Eros’la şiddetlenmesine bağlı olarak iki farklı açılımda yer alırlar. Seniye Hanım, gölge-Ben kişiliğiyle yetersizlik konularını ödünleme amacındadır. Eşini ve genç kızı kendi istekleri doğrultusunda yönetmenin tatminkârlığını yaşar. Alt işlevdeki aşağılık duygusuna farkındalık geliştirmedikten sonra sağlıklı eğilimleri gözlemlenir. Anneliğin tersine kadın hissetmenin arayışındadır. Sacide ise üvey annenin kötü rol modelliğine karşıt direnç yaratır. Bilinçdışı algısını, farklılaşmaya odaklayarak kendini kanıtlama dürtüsünü besler ve bilinçsizce benzer bir kader örgüsünde bulunur. Özellikle Eros’un üstünlük iddiasının baskısıyla keskin bir seçim yapar. Yaşam hedefinde en iyi annelik vasfını sergileme arzusunu taşır. Bu bağlamda özgün eğilimlerin, içgüdülerin tepkisellikten yönlendirildiği saptanır. En önemli izleği ise, anne yerine geçen ana sözcüğü belirtir. Arketipin işlevsel manası açığa çıkarken eleştirel tutum öne çıkar. Annenin iyileştirici, yaşam veren, mutluluğa katkı sağlayan yönleri vurgulanmak istenir.

Cahit Sıtkı Tarancı’nın 4 Aralık 1935 tarihinde yayımlanan “Nişan” hikâyesi, anne-kız yüzleşmesinde açığa çıkan kader birliğini konu edinir. Üç kişilik ailenin babası Kemal, annesi Samiye, çocuğu Nimet’tir. Genç kız, herkes yemek sofrasında Semih adlı delikanlıyla nişanlanmak istediğini söyler. Kemal Bey, karısının memnuniyetini tasdikleyerek bu kararı onaylar ve işe gitmek üzere evden çıkar. Ardından Nimet, sevdiği adama gidip kabul haberini vereceğini, anne ise evde olacağını belirtir. Genç kız, buluşmasını erkenden bitirip eve geri döner. Annesine geldiğini haber etmek için salondan onun odasına yönelir. Ansızın iki kişinin konuşmasına şahit olur. Samiye Hanım ile beş yıllık gizli aşkı Muammer Bey oradadır. Anne, sevgilisine, kızının evlendiğinde kocasından boşanacağını ve özgürce ilişki yaşayacaklarını müjdelar. Genç kız, duyduklarının etkisiyle apar topar odasına kaçar. Ailesinin dağılmaması için kendi evlilik kararından vazgeçmeye niyetlenir. Samiye Hanım, salondaki gürültüden hareketle Nimet’in yanına gelir. Kızının ağladığını gördüğünde yıllara dayanan evliliğin gerçek yüzünü açıklar. Kemal Bey’le geçimsiz birliktelik yaşadıklarını, onun doğmasıyla birlikteliklerine devam etme mecburiyetinde kaldıklarını, büyüyüp evlenmesi şartıyla ayrılmayı kararlaştırdıklarını söyler. Nimet, öğrendiklerinin karşısında çocuk gibi sızlanır, hakikati kabullenmek istemez. Annesine nispet yaparak Semih’le ömür boyu mutlu bir beraberlik kuracaklarını söyler. Samiye Hanım ise kendi nişanlılık dönemini tebessümle hatırlayarak kızını doğrular.

Anne, insanoğlunun ilk temasta bulunduğu öznedir. Kişisel bilinçdışındaki içgüdülerin, eğilimlerin yönünü tayin eder. Çocuğun anneye uyumlanma ya da direnme biçimlerine bağlı olarak arketipsel değeri belirlenir. Eş zamanlı bu mevcut oluşumun alt eşik algısının değişmesiyle farklılaştığı bilinir. Hikâye planında, Samiye Hanım ve Nimet arasındaki yüzleşme, bilinçdışı açılımın uyumlanma ve direnç yaratma işlevselliğinin devinimine dikkat çeker. Birinci evrede önce anneye özdeşleşen sonrasında karşıt direnç yaratan genç kız vardır. İkinci evrede ise gençlik döneminin aksine annelikten özgürleşmek isteyen kadın yer alır. Nişan, anne-kızı ayırıştırır eş zamanlı kader örgüsünde birleştiren bir işareti simgeler. Kadının bilinçdışındaki Eros’la dışıl

içgüdülerin aşırı geliştirilmesi ya da dişil içgüdülerin yok olma derecesinde azaltılması belli tepkimelerde anlaşılır. “İlk durumda, içgüdülerin ağır basması, kız çocuğunu kendi kişiliğinden bihaber yapar, zayıflama durumunda ise içgüdüler anne üzerine yansıtılır” (Jung, 2015b: 128). Kadın doğasında tezahür eden bu karmaşa biçimleri, eylemlerin niteliğiyle analiz edilir. Hikâyedeki Nimet ve Samiye Hanım, anne kompleksine ait izleklerin taşıyıcısıdır. Yasak aşk gerçeğinin sonrasında iki şahsında farklı tutum sergilediği görülür. Bilinçdışı bakış açısının değişimiyle karakterlerin dönüşümü meydana gelir. “Nişan” adlı hikâyedeki olayların birinci planında anneye özdeşleşme karmaşası ele alınır. Ayrışmamış benliğin göstergelerinde; bilinçdışı Eros’un ve dişil içgüdülerin farkına varılmaması vardır. Annenin üst kişilik olarak kabul edilmesi durumunda kız çocuk onun himayesinde bulunmak ister. Kız çocuğun bilinçdışında ise, yetersizlik ve güvensizlik hissi yatar. Nimet’in anneye bütünleşmesi, yasak aşk gerçeğine verdiği tepkilerden anlaşılır. Samiye Hanım’la yüzleşirken evlenmekten vazgeçtiğini söyler:

Bizim için bu kadar iyi olan, bizi bu kadar seven, bizim için bu kadar didinen zavallı ve sevgili babacığımı terk etmek, onu yalnız bırakmak! Sen bunu nasıl yaparsın anneciğim? Bilmiyor musun ki adamcağız teessürden ölebilir. Ya ben ne yaparım o zaman? Demek şimdiye kadar kendini bana feda ettin ve şimdi de onu feda ediyorsun; vesile de ne güzel, benim evlenmem, değil mi? Duyuyor musun anne, evlenmeyeceğim ve senbizimle beraber kalacaksın (Tarancı, 2019: 24).

Nimet’in kompleks alanında anneliğin ve kadınlığın anımsattığı düşünceleri reddetme yönelimi vardır. Annelik karmaşasının zihne yükselmesiyle de aşağılık hissinin canlandığı görülür. Onun baba üzerinden kurduğu cümleler, kendi evlilik kararından cayması, annenin ilişkisine karşı çıkma durumları aşağılık hissinin eğilime evrildiğini bildirir. “*Zavallı, terk edilmek, yalnız kalmak*” ifadeleri bilinçdışına yadsınan korkulardan meydana gelir. Çıkış noktasında, dişil doğanın yok sayılması ile öz kişiliğin anneye birlikte ele alınması vardır. Genç kız, Samiye Hanım’la var olabilmesi üzerine, kendinde keşfetmediği fakat annesinde gördüğü dişil içgüdülere yabancılaşır. Annedeki yerini koruma amacını her şeyden üstün tutmaya çabalar. “Kız, bilinçsiz bir şekilde, kendi isteği dışında, doğal olarak tam bir bağıllık ve sadakat maskesi altında, annesine zulmetmeye çabalarken aynı anda annesine özverili bir bağıllık içerisinde tutunmaktan memnundur” (Jung, 2015b: 132). Özellikle Eros’la keşfedilmeyen Ben ve özgün eğilimlerin tanınmaması sonucunda pasif karakter, kendini mağdur rolüne sokar. Özbenliğine farkındalık geliştirmedikten yetersizlik konularını iyileştiremez. Nimet’in salt-kız çocuk tutumunun ikinci planda bozulduğu görülür. Ebeveynlerinin yıllar öncesinde aldığı ayrılma kararı, onun son direniş yeri olur:

Fakat kalbinde çok ince bir şeyin ebediyen kırıldığını, çocukluğuna, çocukluk hatıralarına, anne-baba muhabbetine, yuva sıcaklığına, her şeye, hepsine veda etmek saatinin çaldığını hissediyor, kendini tutamayarak, göğsü sarsıla sarsıla, bebeğini kaybetmiş bir çocuk gibi ağlıyordu (Tarancı, 2019: 25).

Genç kızın bilinçdışına bastırıldığı kaygının bilince yükselmesiyle yeni bir alan açılır. Zihnin gelişmiş üst işlevindeki düşünme, anlama, kavrama yetileri farkındalık sürecini çalıştırır. Kişiliğin anneye birebir yansıtılma durumu sona ererken anneden ayrışma isteği meydana gelir. Dişil içgüdüler

ise, Eros'la birleşerek kendini kanıtlama dürtüsüne hizmet eder. Anneyle Özdeşleşme yerine anneye karşı direnç şekillenmeye başlar. Nimet'e ait Ben'in üstünlük iddiası, karşı tarafı mağlup etme arzusunun taşıdır. Alt işlevindeki eğilimlerin tümü anneyi odak noktası edinirken olumsuz anne kompleksinin izlekleri; saplantılı fikirler, tek yanlı görüş açısı, duygulanımın şiddetlenmesi olarak dikkat çeker: “*Nimet hiddetlenerek, ‘Fakat biz anne,’ diye ilave etti, biz mesut olacağız... Bizim içimiz dışımız bir olacak. Semih beni seviyor, ben de onu seviyorum*” (Tarancı, 2019: 25). Eros'un tepkisel gelişimi, annenin içgüdüsel yanıyla tanınmasından kaynaklanır. Genç kızın yaşam hedefinde eleştiricilik, mükemmeliyetçilik, annenin eksiklerini görünür kılma arzusu vardır. Bilinçdışı işlevinin taraflı enerjiyle çalışması durumunda karmaşanın konusuna denk düşünceler, eylemler türer.

Genel itibarıyla karşıt dirençteki genç kızın, tepki yarattığı anneye benzer kader planına yerleştiği bilinir. Anneninkine benzer bir evlilik yaparak içsel gereksinimlerini karşılamanın peşine düşer. Eros'un Ben iddiası doğrultusunda eşin ve çocuğun ikincil öneme indirildiği görülür. Kişi, anneye üstünlük kurma istenciyle mutluluğunu hırsa dayandırırken motivasyon duygusunu da kaybetmesi olağandır. Özellikle Eros'un geri çekilmesiyle belli başlı problemler meydana çıkar: “Tüm içgüdüsel süreçlerde beklenmedik zorluklarla karşılaşır, cinsel sorunlar yaşar ya da istemeden çocuk sahibi olur veyahut annelik görevleri dayanılmaz hâle gelir, evlilik yaşamının talepleri tahammülsüzlük ve kızgınlıkla yerine getirilir” (Jung, 2015b: 133). Bu bağlamda Samiye Hanım'ın annelikten özgürleşme isteği aydınlatılır. Karşıt direncin izleklerini taşıyan anne figürünün yasak aşkı ve kendi nişanlılık dönemindeki hisleri karmaşayı doğrular: “*Samiye Hanım, yirmi sene evvel, nişanlanırken kurduğu tatlı hülyaların hatırasına dalarak, ‘Muhakkak mesut olacaksınız,’ dedi, ‘muhakkak!’*” (Tarancı, 2019: 25) Evlilikte beliren bastırılmış kişilik, saklı dişil içgüdülerin, eğilimlerin katıksız yaşanması gerektiğini söyler. Anneye direnme eğilimi ise, hayat amacından çekilir. Kadın-erkek beraberliğindeki sorumluluklar, sabırsızlık, hoşnutsuzlukla yerine getirilir. Samiye Hanım'da sonradan beliren aşk duygusu, geri itilen arzuların canlandığını gösterir. Onun bilinçdışındaki tepkisel oluşumun arka planındaki bastırılmış Ben'i, anlatı içindeki odanın tasviriyle açık edilir: “*Samiye Hanım evde olduğu zamanlar, ekseriyetle alaturka döşenmiş ve ‘odam’ dediği bir odada oturur (..) Bu odaya gitmek için salondan geçmek lazımdı*” (Tarancı, 2019: 22). Mekân, konumu itibarıyla aile bütünlüğü içindeki bilinmeyen iç dünyayı temsil eder. Eş zamanlı ruhsal yapıyı simgelerken “*salon*”, bilinci; “*oda*” kişisel bilinçdışını belirtir. Hikâye kişinin alt eşikteki içeriğinin öğrenilmesi için bilinç düzeyindeki fikirlerin, davranışların anlaşılması gerektiği vurgulanır. Psikenin yansımaları içeren bu yerin “*alaturka döşenme*”si ise, çocukluktan yetişkinliğe yadsınan eğilimlere vurgu kazandırır. Genç kadının evlilik süresince odada vakit geçirmesi, karmaşanın işlevselliğini bildirir.

Olumsuz anne kompleksinin iki farklı görünümü, özdeşleşme ve farklılaşma bağlamlarında ele alınır. Anneyle uyumlanma, bilinçsiz kişilik yapılanmasında gözlemlenir. Anneye karşıt direnç ise, bilinçdışındaki karmaşa alanının kesinleşmesini ve annenin karşısına rakip karakter olarak çıkmayı verir. Arka planda, dişil içgüdülerin azlığı ya da çokluğu Eros'un Benlik vurgusuyla dengelenerek

davranış biçimini var eder. Anne-kız çatışmasının ortak paydasına bakıldığında benzer kader örgüleri bulunur. Nimet’le başlayan süreç, Samiye Hanım’ın öz duyularının çözümlemesiyle birleştirilir. Hikâye anlatıcısının Kemal Bey üzerinde yaptığı gözlem, anne karmaşasının değişmez anlamını somutlaştırır: “gözlerini kızının ve karısının yüzlerinde gezdirdi; ikisi de sarışın ve zarifti, ikisi de birbirine ne kadar benziyordu!” (Tarancı, 2019: 21) Cümle sonundaki ünlem işareti benzerliklerin vurgulandığını gösterir. Kadının ruh yapısındaki karmaşa biçimleri, annenin cinsiyet üzerindeki belirleyici yönünü ortaya çıkarır.

Kişinin duygularıyla düşüncelerini ifade şekli, bilinçdışı yansımasını kapsar. Başka insanlar hakkındaki hükümler, özbenliğin duyumsama bilgisini içerir. 19 Mart 1939 tarihinde yayımlanan “Tablodaki Kadın” adlı hikâye, anlatıcının zihninde yarattığı bir karakter ve onun hayatını konu alır. Bir kış günü duvar dibinde kucağındaki çocukla oturan kadın resmi, dram öyküsüne dönüşür. Anlatıcı, bu kadını dairede daktilo memuru ya da fabrika işçisi olarak tasavvur etmeye başlar. Yaşlı annesiyle geçim sıkıntısı içinde, on sekiz yaşında sessiz, sakın mizaçtadır. Maddi imkanların kısıtlılığı sebebiyle ferah, bolluk içeren bir yaşantıya özenir. Hayallerinde genç, yakışıklı, zengin bir adamla evlenmek, lüks evlerde oturmak, arzuladığı kıyafetleri giymek, istediği yerlere gitmek vardır. Günün birinde banka memuru olan erkekle tanışarak güzel vakitler geçirir. Varlıklı adamın evlenme vaadinde bulunması üzerine yaşlı anne de bu ilişkiyi onaylar. Genç kız kısa zaman sonra hamile kalır ve sevgilisi, bebeği inkâr edip onu terk eder. Yaşlı anne, mahallelinin duymasıyla çaresiz kalırken acıdan ölür. Genç kız hem annesini kaybetmenin hem de utanç duygusunun ağırlığında yasa boğulur. Hastane koğuşunda bebeğini doğurur. Gidecek yeri olmadığından sokaklarda dilenerek yaşamını devam ettirir. Sefalet ve kimsesizlik hâli hiç bitmez. Anlatıcının yarattığı bu öyküde, onun okuyucuyla kurulan bağ görünür plandadır. Genç kızın hâline yönelik sorular sorar, erkek-kadın münasebetleri üzerine yorumlarda bulunur, erkeğin kadını yüz üstü bırakmasını yargılayıcı tavırla ele alır.

Etkin imgelem, bilinçdışına yadsınan duyguların, eğilimlerin bilinç seviyesinde yorumlanmasını ifade eder. Kişinin yarattığı hayal, fantezi, vizyon aracılığıyla öğrenilir. Tablodaki kadının aktarımı, tasavvura dayalı olarak bilinçdışının bilinçteki görünümünü kapsar. Kadın şahıs, mesleğinden aile düzenine, içsel arzularından aşk hayatının hüsrarla sonuçlanmasına kadar sunulur. Hikâye anlatıcısına ait kişisel alt eşik algılarının kadınlık ve annelik üzerine yapılandırıldığı görülür. Özellikle anneye özdeşleşen kız çocuğun bilinçdışına ait örüntüleri dikkat çeker. Yaratılan karakter bağlamında çocuğun karşı öznen edindiği izlenimler, bastırdığı istekler, içsel gereksinimleri, zaaf noktaları yer alır. Anlatıda, imgelem yöntemiyle saklı kalan dışıl içgüdülerin yansıması ön planda tutulur. Çağrışıma dayalı anlatım üslubu, bilinçdışındaki kompleks alan hakkında bilgi taşır. Ruhsal enerjinin gerilemesiyle alt eşik dolan akış, mevcut içeriğin canlanmasına yol açar. Bilince yükselen bireysel temalar, aşağılık duygusunun ve yetersizlik eğiliminin niteliğini verir. Zihnin gelişmiş üst işlevindeki düşünme yetisinin keşfetme, algılama, imgeleme, yargılama, çıkarım yapma durumları taraflı çalışır. Alt eşik ise, kişisel zaaf noktasından

birbirini tamamlayan fikirleri üretir. Hikâyedeki anlatıcı, odasında yer alan tablodaki kadının ona çağrıştırdıklarını bir öyküyle sunar. Olaylar seyrinin olumsuzluk içermesi, kadın karakterin mazlum rolü, anne karmaşasını belirtir. Bilinçli zihnin tek odak noktasını, idealleştirilen yaşam içindeki bastırılan Bentemsil eder. Psikeye ait kişisel bilinçdışı izlekleri, oda içindeki tablodan itibaren başlatılır. Özbenlemekân arasındaki bağlantı, kurgudan önce anlatıcı hakkında bilgi edinilmesini destekler. Genel manada ev, “hem dağınık imgeler hem de bir imgeler bütününe sağlar” (Bachelard, 1996: 31). Kapsam içindeki oda, dar-özel alanı, anlam birliklerinin bireysel alt eşik algılardan geliştiğini açıklar. Bilinç Ben’in tanıdığı ya da bilmediği hislerin, eğilimlerin varlığı söz konusudur. Anlatıcının başucunda tuttuğu manzara, onun yoksunluk bilincini gün yüzüne çıkarır:

Ağaçların bile soğuktan titrediği bu kış günü, duvar dibinde büzülmüş, kucağındaki çocuğunu, üşümesini diye, eski ve incecik mantosuna sımsıkı saran kadını kurtaramayız; o odanın duvarında asılı duran bir tablonun çerçevesi içinde yaşamaktadır (Tarancı, 2019: 129).

Çerçeve, iç mekânla bütünleşerek belli bir perspektifi gösterir. “*Duvar dibine büzülmüş*” ifadesi, bilinçdışına yadsınan hisleri; “*kucaktaki bebek*”, çocukluğu ve anneliği belirtir. “*Eski ve incecik manto*” nitelmesi hassas, olgunlaşmamış benliği simgeler. “*Kadın*” ise, kompleksli kişiliğin yansımasını içerir. Tablodaki mevsimin kış olmasıyla “*ağaçların soğuktan titremesi*”, gölge imgesinin tezahürüdür. Bastırılan kaygı, korku, suçluluk, yetersizlik duyguları betimlenir. Tümüyle anne karmaşasındaki kızın çocuksu, savunmasız yanının resmedildiği görülür. Onun çaresizliğiyle korunma ihtiyacı, annenin işlevsel değerini yetersizlik noktasına çeker. Ruhsal yapının izlekleri, genç kızın hayat öyküsüyle altı evrede ele alınır. Birinci planda; geçim sıkıntısı içinde yaşlı annesiyle yaşayan şahsın, bastırılan benliği konu edinilir:

Maddi imkansızlıklarına rağmen, kim bilir ne hülyaları vardır değil mi? Genç ve yakışıklı –bir bankada şef, zengin bir tüccar ilah- bir adamla evlenmek, kürkler, tuvaletler, şapkalar, iskarpinler, belki de otomobil sahibi olmak, kışın Şişli’de veya Taksim’de, yazın büyük ada veya Suadiye’de oturmak, evinde çaylar vermek, poker partileri çevirmek, güzel filmlerin, piyeslerin, konserlerin baloların hiçbirini kaçırmamak, hasılı talihli bir kadının saadetini teşkil eden ne varsa hepsini tatmak (Tarancı, 2019: 127).

Ödünlemeyi belirten seçimler, bilinçdışı yetersizlik eğilimini gösterir. Hikâye kişisi, aşağılık duygusunu kapatmak amacıyla genç yakışıklı erkek ve “*kürkler, tuvaletler, şapkalar, iskarpinler*” hayal eder. Bu bağlamda kadınlık algısı, bireysel çaba göstermeden başkalarının desteğiyle var olma üzerine kurulur. Anne karmaşasındaki şahsın, kendi kişiliğine bilinçsiz yaklaşımı ve gelişmemiş öz becerileri saptanır. Anneyle özdeşleşen Ben’liğin, anneden sonra bütünleşeceği özne-nesne arayış süreci yer alır. İkinci planda, banka memuruyla tanışma anı verilir. Bireysel duyumsamanın niteliği belirlenir:

Fakat günün birinde karşına bir erkek çıkıyor. Ona güzelliğinden, çok hoşuna gittiğinden bahsediyor, her erkek gibi. Ve o, buna her kız gibi inanıyor. Niçin inanmasın? Güzel olup olmadığına tereddüt eden her genç kızda bu şiddetli ihtiyaç ve masum inanış yok mudur? (Tarancı, 2019: 28).

Genç kızın öz yetersizliğini erkek üzerinden ödünleme istenci görülür. Güzellik algısı, özbenin kendinin farkında olmaması ile aşağılık duygusunun baskısından kaynaklanır. Bilinç bu hisse saplantı geliştirirken ikna edilmeyi bekler ve yadsınan hisler, eğilimler devinime geçer. Onun “şiddetli ihtiyaç” ve “masum inanışta” bulunması, eğilimlerin geri itilme gücüyle açığa çıkma hızının eş oranlılığını verir. Dişillikinden habersiz kişilik, eril yansımaları doğrudan kabul eder. Salt kız çocuk konumunda, karşı cinsle özdeşleşerek varoluşunu devamlı kılacağını düşünür. Üçüncü planda, adamın maddi durumunun iyi olmasıyla genç kızın düşünceleri seslendirilir. Alt eşikteki içeriğin, zihnin üst evresinde yorumlanması söz konusudur:

Karşısına çıkan erkek gençtir, ayda yüz yirmi lira kazanan bir banka memurudur, belki söylediği gibi, Kadıköy’ünde bir evi, üstüne titreyen iyi kalpli mübarek annesi de vardır. Bu adamın karısı olmak fena mı? Genç kız böyle bir hülyaya kapılamaz mı? (...) Artık talih dönmüştür, güzel günlerin arifesindedir (Tarancı, 2019: 128).

Bastırılan Ben’in temasındaki olguların gerçekleşmesiyle yaşam motivasyonu sağlanır. Hikâye kişinin bilinç seviyesinde gözlemlediği “maddi imkanlar” ve “anne” öznesi, kendi karmaşasını açığa çıkarır. Kişiliğin öz anneye tam manasıyla yansıtılması sonucunda erkek annesinin, “iyi kalpli mübarek” adlandırması, bilinçdışı uyumlanmayı kolaylaştırır. “Kız, bilinçsiz bir şekilde, kendi isteği dışında, doğal olarak tam bir bağlılık ve sadakat maskesi altında” (Jung, 2015b: 132) yaşar. Kompleks, özerkliğinden sebep her düşünceye karışırken ruhsal amaç daima güdümlenir. Gerçek yaşamda olayların istenilen yönde ilerlemesiyle eğilimlerin akışa sakince katıldığı gözlemlenir. Dördüncü planda, evlenme düşüncesiyle genç kızın fedakârlığı, hamileliği anlatılır. İdealleştirilen hayat portresi altında yetersizlik duygusu görünür:

Genç kız farkında olmadan, erkeğin hakimiyeti altına girmiştir. Hakimiyeti eline alanın şiddet göstermesi, kızması, sözünü geçirmesi ve ötekinin buna boğun eğmesi olağan şeydir. Genç kız, erkeğin ha bugün, ha yarın nişanlanırsın, sonra da evleniriz sözlerine inanadursun, öteki, balını aldığı bu çiçekten yakayı sıyrmanın yollarını aramaktadır. Derken mukadder şey oluyor: Genç kız gebe olur (Tarancı, 2019: 128).

Dişil içgüdülerin ve Eros’un pasif konumda olmasıyla edilgen, savunmasız, korunmaya muhtaç kadın karakter çizilir. Erkeğin otoritesini kabullenmek, şiddete susmak, evlilik yalanlarına inanmak, ödünlemenin baskınlığını belirtir. Bu bağlam, annelikle özdeşleşen çocuğun, bireysel içgüdülerini, dürtülerini bozduğunu açıklar. Bilinçdışı algının, olumsuzlukları yadsıma, özdeşimden kopmama üzerine çalıştığı saptanır. Bilincin tek yanlı bakış açısında, anneye beslenen özverili bağlılığın erkeğe yansıtılması vardır. Kişilik, başkalarının gölgesinde yaşamaya tabiidir. Erkek ise, dişil belirsizlik içindeki kadınla kendini maskeler ya da baskın Eros’la arzularını gerçekleştirmeyi yeğler. Beşinci planda sevgilinin, çocuğu kabul etmemesi sonucunda dram çizgisi netleşir. Bilinçdışındaki aşağılık hissi canlanır:

Ne yapsın zavallı kız? Gözyaşlarından başka silahı yok, hem de ne aciz bir silah, hele karşısında kalpsiz bir erkek olursa. Ve felaket çorap söküğü gibi gidiyor: Annesi duyuyor, mahâlde dedikodu başlıyor, zavallı ve tecrübesiz kız perişan hâldedir (Tarancı, 2019: 129).

Annenin üst kişilik kabul edilmesiyle onun gibi olamama durumu “*zavallı, tecrübesiz, perişan*” nitelendirmeleriyle anlatılır. “*Erkeğin kalpsizliği*”, genç kızın yaşam amacına hizmet etmemesinden kaynaklanır. Ödünleme eğilimdeki başarısızlık, kötücül senaryolara yol açar. “Kadının karakteristik pasifliğinden ve sürekli olarak incinmiş masumu oynamasına neden olan” (Jung, 2015b: 132) karmaşa etkin durumdadır. Alt eşğin taraflı açılımında bir çıkış yolu, direniş, farklılaşma bulunmaz. Ayrışmamış Ben, akli iradeyi bilmediğinden çocuksu duyumsamayı devam ettirir. Altıncı planda, bir hastane koğuşunda doğum yapan kadının sokakta işsiz, yoksul hâlde barınma mecburiyeti anlatılır. Güçsüz, zayıf kişilik yapısı netleşir:

Ne yapmalı Yarab? Onun kabahati ne? Bu hayatı isteyip istemediği kendisine soruldu mu? Böylece sefalet, açlık günleri devam ediyor. Her şeye alışıldığı gibi buna da alışılır değil mi? Genç anne mücadeleye, ümit etmeye alışıyor, tek bu aziz yavru üşümesin, aç kalmasın... Bu kadının hikâyesi hakikaten bu mudur? (Tarancı, 2019: 129).

Karakter, özbenliğini arka plana atarak başkaları bağlamında varoluşunu sürdürür. Erkeğin terk etmesi, annenin ölümü ardından yeni özne, bebek olur. Genç anne mücadelesiyle başlayan örüntü, yadsınan Benliğin gelecek anlatısıyla sürdürülür. Onun “*mecburiyet*” ve “*kaybetmişlik*” içeren ruh durumu, kendi yarattığı karmaşanın sonuçlarını verir. Soru cümleleri, çocuksu duyuş tarzının bir tezahürüdür. Özdeşleşmenin; insana, nesneye, duruma, duyguya bağımlılık çalıştırdığı anlaşılır. Annenin alt kişiliğindeki kız çocuğun, değişmez kader örgüsü saptanır. Hikâye anlatıcısının etkin imgeleme yöntemiyle yarattığı öykü, kişisel bilinçdışındaki anne karmaşasının başlangıcını, sürecini, sonunu kapsar. Birinci, ikinci, üçüncü evrelerde karmaşanın çıkış noktası, niteliği netleşir. Genç kızın anneye beslediği çocuksu bağımlılığını bir erkeğe yansıttığı görülür. Akıştaki cümleler; talih, şans, arzu, mutluluk uzantısında kurulur. Kadının maddi doyumu ve evlilik planları desteklenir. Dişil içgüdülerin ve Eros’un azlığı sebebiyle Ben’lik iddiası, irade, çaba, bireysel kazanım olmadığı gözlemlenir. Dördüncü ve beşinci planda karmaşasının kötücül işlevi somutlaşır. Sevgilinin hamilelik haberiyle ortadan kaybolması, yadsınan korkuları meydana çıkarır. Genç kız nezdinde, ıstırap, çaresizlik, zavallılık, perişanlık duygu durumları sunulur. Olayların seyriyle anlatım üslubu, erkeğin kötülenmesini, kadın şahsın acıma hissiyle değerlendirilmesini içerir. Aşağılık duygusunun baskınlığı, bilincin mağdur, mazlum rolüne inanmasını destekler. Altıncı planda, annenin ölümü ve bebeğin doğumu yer alır. Bilinçdışındaki kompleks alanın etkinliği, yeni doğan çocukla devamlı kılınır. Cümlelerde; kadere boyun eğme, olanı kabullenme, sadece evladı için yaşama kanıları bulunur. Tablodaki bir kadına dair bu hikâye, anneye özdeşleşen kızın alt eşik algılarının aktarımıdır. Anlatıcının odasındaki tablo, kendi gerçeğini sürekli düşünme ve yaratıcı bir sürece dahil etme noktasında araçtır.

3.2.2. Yok Edici İmge: Gölge Arketipi

Psikenin bilinçdışı katmanı, insanoğlunun yaradılışında var olan ortak eğilimlerin, imgelerin barındığı yerdir. Mevcut içerik, ruhsal etkinlik içerme durumunda özgün bir alanda belirli amaca odaklıdır. Psikik yük adında enerji akışını sıkıştıran bölgeyi ise, karanlık-yan temsil eder. Ben'in yaşam süresince yadsımayı seçtiği duygusal tepkimeler bu alanda bulunur. Bilince katılmayan ve gölge olarak nitelendirilen zararlı eğilimlerin devinimleri gözlemlenir. Nedensellik ilkesine bağlı, bireyin az yaşanmış ya da gerçekleştirilmemiş arzularının çıkış noktasıdır. Gölgenin arketipsel değeri, evrensel ve kalıtsal ifade biçimlerini taşımasından gelir. Kişiliğin aşağı düzeydeki ilkel, içgüdüsel, uyuşmazlık dürtülerini harekete geçirir.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın hikâyelerinde gölge imgesi yabancılaşma dinamiğine bağlı olarak tezahür eder. Seksen iki hikâye içinde arketipe ait izdüşümlerin ön planda olduğu üç anlatıda, şahısların içgüdüsel tepkimeleri, aşağılık duygusunu ödünleme şekilleri ve ruhsal tekâmül süreçleri, gölgenin işlevsellik gösterdiği alanlardır. Birey, bilinçli ilkelerinin sapmaya uğraması sonucu canlılığının gerçek yüzüyle karşı karşıya gelir. Kendi zaaf noktalarını, farkındalık geliştirmede öteki Ben'i tanıırken kişiliğinin bilinmeyen işlevsel davranış tipini meydana çıkarır. Yaşam akışında bilinçli istençlere gizil engel niteliğinde karışan gölge imgesi, istemsiz eylemlere neden olur. Öfke, sinir, tahrip etme isteği uzantısında insanın içindeki dönüşüm potansiyeli öğrenilir. Bu bağlamda hikâyedeki şahıslar iç görüyü kullanma ve gölgeyi bilinçli Ben'e entegre etme hususunda değerlendirilmiştir.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın 24 Kasım 1935 tarihinde yayımlanan "Son Cevap" hikâyesi, gölge arketipinin öldürme içgüdüünü harekete geçirme etkinliğini içerir. Öykü, bir genç adamın minnet borcunu ödeme yükümlülüğünden kurtulmasını anlatır. Hikâye başkışısı Nail, çocuk yaşta yetim kaldığından amcası tarafından büyütülür. Otorite figürü olan Eşref Bey, maddiyat odaklı, öz çıkarını düşünen, karşı tarafın sessizliğinden, mahcubiyetinden yarar sağlayan bir kişidir. Yeğenin okul, meslek, eş seçiminin karar mercidir. Delikanlının mektebi bitirmesinin ardından onu kendi kızıyla evlendirir ve çiftin doğan çocuklarına kendisi isim verir. Nail, bu tutumlara karşın amcasının onu sahiplendiğini düşünür. Yıllarca minnetkâr hissederek tüm istenilenleri eksiksiz yerine getirir. Bir gün, avukatlık yazıhanesine geldiğinde Eşref Bey'in içerde beklediğini öğrenir. Yetişkin adam, tekrardan istekte bulunmak için oradadır. Yıllar önce Hüsnü Efendi adlı birinden bin lira borç aldığını fakat maddi imkansızlıktan ödeyemediğini aktarır. Alacaklı kişinin borca ait senedi kaybetmesi üzerine paranın nasıl inkâr edileceğini sorar. Amcanın niyetindeki hilekârlık, yeğeni sinirlendirir. Senelerin ağırlığını taşıyamayacak konuma gelir ve öfkeyle çekmecedeki emanet silahı eline alarak amcasını öldürür.

Bireyi dolaylı ya da dolaysız yoldan etkileyen olumsuz faktörlerin dışavurumu, yıkıcı enerji yükünden kaynaklanır. Tepkimeler, yadsınan duyguların şiddetine bağlı analiz edilir. Nail'in son

cevabı, kişiliğinin yok sayılmasına verdiği net dönüttür. Amca tarafından dikte edilen “*Seni ben büyüttüm, ben yetiştirdim, ben adam ettim*” (Tarancı, 2019: 19) vurgusu öfke birikiminin nedenidir. Hikâyedeki ölüm teması, Eşref Bey için yaşamın bitişiyle eş zamanlı Nail’in kendisiyle girdiği çatışmanın sonlanması kapsar. Şahısların adları ve üstlendikleri rollere bakıldığında, ironi unsuru ortaya çıkar. Nail ismi, “erişmiş, başarmış, kazanmış, ulaşmış” (TDK, 2011: 1745) anlamına gelirken anlatı da bastırılmış, sessiz, kabule geçen kişi nitelikleriyle gözlemlenir. Olay örgüsünün son bölümündeki silahlı saldırı, gölgesinin teslimiyetine geçen Ben’e vurgu kazandırır. Eşref ise “çok onurlu, çok şerefli” (TDK, 2011: 826) manasındayken karakterin çıkar gözetmesi ve adaletsizliği meşrulaştırma çabası anlatıcı tarafından eleştirilir. Gölge arketipi, bilinçdışındaki aşağılık, yetersizlik, yoksunluk, suçluluk hissini barındırır. Ben’in temelinde yer alan bu duygu durumlarının niteliği ise; “çapsız, ilkel, uyumsuz ve rahatsızlık vericidir” (Jung, 1998b: 94). Bilinçten geri itilen mevcut içerik, duygusal tepkime olarak açığa çıkar. Gölgenin etkisi altındaki kişinin mekân ve zaman koşullarına takılmaksızın içgüdüsel eylemlere girdiği görülür. Hikâyedeki olayların son seyrinde Nail’in büründüğü öfkeli hâl, gölgenin yansımasını belirtir. Onun çocukluktan başlayarak içinde biriktirdiği kötücül duygular, tahripkâr eğilime meyletmesine nedendir. Dürtüsel düşünceyle ansızın silaha yönelme ve amcayı öldürme, gölgenin yoğunluğunu/karanlığını açıklar.

Hikâyenin başkişisinin amcasına beslediği gizil nefret, olay örgüsünün üç planında ele alınır. Birincisinde, gölgenin zihni tetikleme durumu incelenir. Nail, Eşref Bey’in ziyaretine geldiğini öğrendiğinde öfke duyumsar: “*Acaba moruk gene ne hâltlar karıştırmaya gelmiş!*” dedi ve kapıyı hızla açarak içeri girdi” (Tarancı, 2019: 17). Monologdaki ünlem işareti ve “*moruk*” sözcüğü hoşnutsuzluğu belirtir. Önyargı içeren bu cümle, koşullanma gerçeğine ışık tutar. Eylemin “*hızla*” gerçekleşmesi, içgüdülerin bilince yükseldiğini bildirir. Kişi üzerinde kötü izlenim bırakan amcanın uyaran konumda olmasıyla bilinçdışındaki içeriği harekete geçirdiği anlaşılır. İkili sohbet etmeye başladıklarında Hüsnü Efendi’ye olan borcunu inkâr etme fikri ortaya çıkar. Nail, karşı tarafın hilekârlık içeren düşüncesine tepkisel dönüt verir: “*Amcasının bu sözlerine gizleyemediği bir öfkeyle cevap verdi: Olmaz amca! Buna sahtekârlık derler*” (Tarancı, 2019: 18). Dürtüsel yaklaşımı belirten öfkenin dışa vurumu, gölgenin görünüm kazandığı ilk yerdir. Nail’in reddedici tutumu, onun kişiliğinde karşılığı olmayan düşünceyi, duyguyu belirtir. Amcayla özdeşleşmeyen kişisel bilinçdışının karşıt direnci cümlelere yansır.

Hikâyenin ikinci planında, Nail’in geçmişi konu edilirken gölgenin oluşum evresi işlenir. Başlangıçta, kendisini çocuk yaşta sahiplenip büyüten amcasına minnetkâr gözlerle bakar: “*Nail kendini bildiği günden beri amcasının kendisine yaptığı iyiliğin büyüklüğünü takdir etmiş ve amcasının hiçbir sözünden dışarı çıkmamıştı*” (Tarancı, 2019: 18). Yeğen, sevgi ve ilgi boşluğunu Eşref Bey’le kapatır. Onun alt eşliğindeki ödünleme eğilimi, mevcut eksiklikleri ve yetersizlikleri gidermek için en yakındakine sığınmaya iter. Zihinsel algısında koşulsuz bağlılık beslerken yoksunluk hissinden kaçmaya çalışır. Olayların devamında Eşref Bey’in Nail yerine verdiği kararlar sıralanır: Delikanlı, lise sonrası Edebiyat Fakültesine gitmek isterken amca kendisine engel

olur: “*Hakiki iştıyakını kalbinde saklayarak hukuka gir(er)*”, Okul bittikten sonra ise onu kendi kızıyla evlendirmek ister: “*hiç hoşnut olmadığı hâlde, Selma’yı almaya razı ol(ur)*” (Tarancı, 2019: 18). Arzuların geri itildiği bu dönemler; “*kalbinde saklamak, hoşnut olmadığı hâlde*” ifadelerinden anlaşılır. İçsel gereksinimlerin dış etkiyle yadsınması sonucu olumsuz enerji yükü meydana çıkar ve bastırılan benlikte özgün eğilimlerin niteliği değişir. Delikanlı bilinçdışında saklı kalan yönelimlerini amcanın engellemesi üzerine kişiselleştirerek özgün karanlığını yaratır. “Gölge, negatif bir Ben-kişiliğine tekabül eder ve acı verici ya da üzücü olan bütün özellikleri içerir” (Jung, 2015a: 290). Kendi bilincinde tanımlamadığı eğilimler, Ben’in gelişerek değişim göstermesi şartıyla belirir. Bu koşul, bilinçdışı algının yön değiştirmesiyle mümkündür. Aksi yönde bilinç seviyesine çıkarılmayan gölge, varlığını pasif konumda sürdürür. Anlatının üçüncü planında olayların birinci bölümüne dönüş yapılır. Amca-yeğenin yazıhanedeki konuşmasında gölgenin eylemle somutlaşması yer alır. Eşref Bey’in sorusuyla değişen Ben’in ruhsal yapısı gözlemlenir:

Nail bir yay gibi gelirmişti. Sırf amcasının hatırını kırmamak için en sevgili emellerinden vazgeçmiş, istemediği mektebe girmiş, istemediği mesleğe süluk etmiş, istemediği kızla evlenmiş, kendi işlerine karışmasına bir dereceye kadar tahammül etmeye alışmıştı (Tarancı, 2019: 19).

Nail’in bilinçdışındaki içgüdülerin bilinci baskılamasıyla “*yay gibi gergin enerji*” tanımlanır. Zihne erişen olumsuz düşünceler ise, geçmiş zamandaki ödünleme eğiliminin sağlıklı yapılanmasını ve işlevsizliğini bildirir. Amcayla özdeşleşmeyen delikanlının duyulanım derecesinde artış olduğu anlaşılır. Nitekim “(d)uygulanım, uyumun en zayıf olduğu yerden ortaya çıkar ve aynı zamanda bu uyumun zayıflığının yani belirli bir derece aşağılığın ve kişiliğin daha alt düzeydeki varlığının nedenini ortaya çıkarır” (Jung, 2015b: 181). Yadsınan duygulara ve arzulara farkındalık geliştirme durumunda bilinçli nitelikler sıfırlanır. Zihnin odak noktasında bastırılmış içgüdüler yer alırken bireyin görüş açısı kötücül hüküm vermeye, tepkisel davranmaya yönelir. Bu doğrultuda beliren gölge imgesi, bilinçli Ben’i ele geçirip ruhsal dengesizlik yaratır. Başkişinin, amcasının oyunbaz fikri karşısında kendi kontrolünü kaybetmesi, gölgenin devinimini gösterir: “*Nail dudaklarını ısırtıyor, amcasına sert bir söz söylememek için kendini güç tutuyordu*” (Tarancı, 2019: 19). Karanlık yan, baskın içeriğini açığa çıkartırken bilinç karşıt direnç sağlamaya çalışır. Ben ile bilinçdışı arasındaki çatışma; “*dudakları ısırma, kendini güç tutma*” hâllerinde görülür. Gölge, özerk, duygusal yapıya sahip olduğundan kişiliği başka bir benliğe evirir. Dürtüsel eylemleri meydana çıkarır. Nail’in, arkadaşının silahına yönelerek irade dışı eğilime meyletmesi bu kanıyı doğrular:

Masanın gözünü çekti, beyaz kağıtlar arasında kabarık bir gölge gibi duran bir şeye gözü ilişti. İki gün evvel, arkadaşı Feridün gelmiş, “Aman Nailciğim, şu tabanca birkaç gün sende kalsın,” diye kendisine emanet etmişti (..) Nail amcasının açık mavi, soluk gözlerine baktı, o gözlerde, “Seni ben büyüttüm, ben yetiştirdim, ben adam ettim,” diye insanın beynine kurşun akıtan bakışlarla karşılaştı, Bu bakışlardan kurtulmanın vereceği ferahlığı düşündü. Nail, çoktan beri biriken bir hırçın ani kararıyla, tabancayı masanın gözünden aldı (Tarancı, 2019: 19).

Gölgeyle bütünleşen kişiliğin uyuşmayan, sindirilmeyen nitelikleri, başkişinin davranışlarında görünürlük kazanır. “*Silah*” yani karanlık-yan, “*kabarık bir gölge*” olarak tanımlanır. Nesneye yansıtılan bu imge, içgüdülerin bastırıldığını ve kendi kötücül işlevini bildirir. Silahın “*beyaz kağıtlar arasında*” bulunmasıyla özbenliğin gizil tarafı betimlenir. Eşyanın “*emanet*” olması ise, gölgenin dıştan etkiyle dolaylı yoldan bilinçdışında yapılandığını anlatır. Nail’in yıllar içinde biriken hıncı; aşağılık, yetersizlik hissinin şiddetini gösterirken ani kararı, gölge-Benin tezahürüdür. Zihninin gelişmemiş alt işlevindeki duygular, bilincin yerini alıp öldürme eğilimini gerçekleştirmesine neden olur. Delikanlı, dönüşüm enerjisiyle yok etme arzusunu ve olumsuz enerji yükünden kurtulmayı amaçlar. O, beklenmedik anda “gerçekte hiç de kendisine ait olmayan dürtülerin eline düşer” (Jung, 2009: 169). Gölge; yıkıcı, tahrip edici yönüyle ölçsüzlük barındırırken pasif karakter, iç çatışmasını, karanlık-yanı tetikleyen amcaı silahla öldürerek sonlandırır: “*Eşref Bey’e, “şimdi amca, şimdi,” dedi ve masanın altında tuttuğu tabancayı havaya kaldırarak amcasının kalbine doğru boşalttı*” (Tarancı, 2019: 19). Hikâye kişisi gölgenin teslimiyetine en zayıf, güçsüz yanıyla girer. Bilincinde olmadığı bu duygusal eğilimler, onu başkalaşmaya zorlar. Dönüşümle saldırgan, gizil, tehlikeli ruhsal-fiziksel davranış biçimlerini açığa çıkarır. Senelerce görmezden geldiği gölge-yanın, hızlı tepkimeyle belirmesi üzerine yadsınma niteliğiyle dışavurum şiddetinin eş orantılılığı anlaşılır. Eşref Bey’in kalbine doğrultulan tabanca bilinçdışının ilkel, çocuksu, karanlık yanını yineler. Yeğen, yılların nihayetinde son cevabını gölge-Benle vererek içsel hoşnutsuzluğunu bitirir.

Nail üzerinden bilinçdışının ödünleme, direnç, özdeşleşme açılımları analiz edilir. Kendisi, çocuk yaşta amcaıla yoksunluk hissini kapatma eğilimine yönelir. Karşı tarafın kararlarını sorgulamadan kabul etmeyi, minnet borcunun gerekliliği olarak adlandırır. Delikanlılık dönemlerinde ise, okul-iş-eş seçimlerine yapılan müdahaleye kayıtsız kalarak bilinçdışındaki gölgeyi besler. İçsel arzularını yadsıyarak baskın enerji yükü biriktirir ve ruhsal gereksinimlerini karşılayamayarak bastırılmış eğilimlerini besler. Gizil biçimde yapılanan nefret, öfke, sinir hâlleri ile aşağılık, yetersizlik hissi devinim gözetmeye başlar. Sonrasında karanlık-yanla bütünleşme ve olumsuz duygu durumların dürtüsel eylemlere dönüşmesi yer alır. Hikâye başkişisi tahrip etme arzusuyla saldırgan, tehlikeli dürtülerini dışavurur. Her insanın yaradılış doğasında bulunan gölge arketipi, bilincin farkındalık geliştirmedeği izlenimleri taşır. Yaşam akışında tetiklenmeye tezahür ederken bireysel temaya bağlı etki alanını belirler. Ortak paydada bu imge; kişiliğin uyuşmaz, ilkel, dürtüsel, çatışma içeren hâllerini meydana çıkarır. Bir diğer açıdan kişinin zihinsel farkındalıkla kendini tanıma, öz düzenleme yapma olgularına fırsat yaratır. Ben’in potansiyelindeki karanlık niteliklerin bilinç seviyesinde belirmesiyle bilinmeyen işlevsel yanlar gözlemlenirken algının özbenliği keşfetmeye ve gerçekleştirmeye odaklanması gerekir. Bu bağlamda mevcut zorlu süreç faydaya evrilir. Nail’e bakıldığında, öteki Ben’le aşağılık eğilimi canlandırdığı görülür. Bilinçdışındaki kötücül enerjinin akış hızı, kendisine ve amcanın hayatına zarar vermesine sebep olur.

3 Aralık 1938 tarihinde yayımlanan “İkinci Öldürüşü” adlı hikâye, bastırılmış kişiliğin izleklerini taşır. Anlatı, hakim ile başkişinin diyaloglarıyla başlar. Hikâye kişisi, cinayetten yargılanma süresince kendinden emin, alaycı ve tuhaflık içeren tavırlar sergiler. Arkadaşı Sezai Yılmaz’ı ikinci kez öldürdüğünü belirterek tanışma yıllarından cinayet gününe kadar olanları anlatır. Anadolu kasabasında öğretmenlik yapan ikili, iyi anlaşmalarına karşın farklı mizaçlardadır. Sezai Yılmaz iri yapılı, güçlü, kuvvetli nitelikteyken genç adam zayıf ve hassas yapıdadır. Günlerini beraber geçiren dostların yakın münasebeti bir tavlâ oyunuyla bozulur. Belediye bahçesinde Sezai Yılmaz ile mal müdürü tavlâ oynarken aralarında hilekârlık tartışması çıkar. O an yanlarında bulunan genç adam da, arkadaşının oyunda sahtekârlık yaptığını bilir. Hararetli konuşma esnasında oyuna hakem seçilerek doğruyu söylemesi istenir. Başkişi, yalancılığı göze alamayarak dostuna “*Sen haksızsın*” (Tarancı, 2020: 132) yanıtını verir. Cevaptan hoşnut olmayan Sezai, onu herkesin önünde döverek rezil eder. Genç adam ise, gururu incindiğinden içinde büyük kin beslemeye başlar. Olayın ardından Sezai’nin tayininin çıkmasıyla vedalaşırlar. Aradan iki yıl geçer ve ikili tekrardan İstanbul’da karşılaşır. Sezai, eski dostluklarına dayanarak samimi bir yaklaşım sergiler. İsmi belirsiz adam ise senelerce biriktirdiği nefretiyle onu öldürme kararı alır. Lokanta da yemek yedikleri sırada sağ gözüne çatal saplayıp kafasını deler, böylece onu öldürdüğünü düşünür. Ertesi gün karşısında gördüğünde ise şaşırır. “*Sezai dirildi*” (Tarancı, 2020: 133) düşüncesiyle daha da öfkelenip onu silahla vurur. Arkadaşını ikinci kez öldürdüğünü savunan başkişi, duruşma sonrası Bakırköy’e gönderilir.

Olumsuz duygu tepkimeleri, bilinçdışına bastırılan enerji yükünün yansımasını içerir. Zihni kontrolüne alan bu eğilimler; irade kaybını, dürtüsel eylemleri belirtir. Başkişinin hakim karşısında ad-soyad belirtmemesi, arkadaşını ilk önce çatalla öldürdüğünü iddia etmesi, ruhsal dengesizliğini ve özbenliğinden kopma yaşadığını gösterir. Bilinçli kişiliğin kaybı, eylemin ikinci defa gerçekleştiğine olan inançla gün yüzüne çıkar. Genç adamın iç dünyasında barındırdığı gölge-yanın ve aşağılık kompleksinin dışavurumu metnin ana konusudur. Birinci cinayet tümüyle başkişinin zihninin yarattığını belirten bir kurgudur. Gerçek öldürme eylemi ise zihin karmaşasından kaynaklanır. Bilinçdışındaki içgüdüler, fıkırsel kompleksler ruhsal enerjiyi tek yanlı yönlendirir. Ben, kontrol mekânizmasını kaybederek dürtüsel eğilimleri gerçekleştirmeye odaklanır. Kişi, yadsıdığı duyguları, eylemleri bilinçli tasavvurlar olarak algılar. Ayrışmamış kişiliği tanımlayan bu belirtiler, saplantılı düşünceler ve aşağılık hissiyle bütünleşir. Karanlık-yan adlandırmasındaki gölge arketipi ise, dışavurulan olumsuz hislerin hareket noktasıdır. İmge, özerk, ilkel yapısıyla ansızın bilince yükseldiğinden beklenmedik davranış biçimlerine sebep olur. Psikenin duyumsama niteliğiyle devinim kazanan tepkimeler, zihinsel algının sağlıksızlığını açık eder. Hikâyenin başkişisi yetersizlik hissini kompleks hâline getirmesiyle içsel karmaşaya sürüklenir. Onun öldürme dürtüsü, bastırılan gölgenin tehlikeli içeriğini açıklar. Gölge-Ben’le özdeşleşme, bilinçdışının bilinçte sapma yaratmasının nedenidir.

Başkişinin karakteristik özelliklerinin arka planında eksiklik hissini barındıran konular vardır. Onun yaradılışından gelen bu duygu, yaşam akışında bastırılma sayesinde gizlenir. Ancak belli bir olaya, duruma verilen sözselsel ve eylemsel dönütle saklı kalan işlevsel içerik açığa çıkar. Hikâyedeki arkadaşlığın bilinen tarafında şahısların fiziksel ve ruhsal farklılıkları yer alır. Başkişinin Sezai Yılmaz’a kıyasla yetersizlik gözetmesi, çatışma unsurunu meydana çıkarır: “*Aramızda onun iri yapılı, güçlü kuvvetli olmasından ve benim zayıf ve naif olmamdan başka bir fark yoktu*” (Tarancı, 2020: 131). Karşı tarafın tanıtılma biçimi, genç adamın zihinsel farkındalığına dikkat çeker. Bu noktada bilinç, kendinde bulunmayan niteliklere odaklanırken bilinçdışının yetersizlik eğilimiyle özdeşleşir. Dış görünümle bağdaşan ruh hâli, güvensiz benliğin izleklerini meydana getirir. Başkişinin düşünce süzgecinden geçirilerek aktarılan bu bilgiler sonrasında “*başka bir fark yoktu*” ifadesi, onun ödülenme eğilimini gösterir. Sezai’yle eşit paydada olduğunu düşünerek yoksunluk hissini kapatmayı amaçlar. Ödülenme yerine karşıt direncin belirmesi durumunda ise, çatışma hâlleri var olur. Sezai Yılmaz’ın başkişiye şiddet uygulamasıyla yetersizliğin yadsınmadan dışavuruma evrildiği görülür:

Sezai’nin kuvvetsizliğimden istifade ederek beni o kadar adamın karşısında dövmesini hazmedemedim (...) En aziz şeyim olan izzetinefsimi yaralamıştı. O günden itibaren Sezai’ye karşı içimde müthiş bir kin peyda oldu (Tarancı, 2020: 133).

Güçlü bir etkinin karşısında değersiz, yetersiz konuma düşmek, benliğin gölgesini tetikler. Bilinçdışındaki aşağı, saklı, bastırılmış yan bilincin tutumunu değiştirir. Başkişi, kendi çabasıyla barışık kalmaya çalıştığı niteliklerin başkalarının gözlemlenmesi sonucu suçluluk duygusunu, paralelinde utancı, öfkeyi duyumsar. Karanlık yanı besleyen olumsuz duygu durumlarını; “*hazmedememe ve kin*”le ifade eder. Neticede, edilgen portrenin gerisinde Sezai’ye karşı gizil düşmanlık besler. Bilinçdışında hazır hâlde bekleyen gölge içerik, tetiklendiği an devinim alır. Arkadaşların olaydan iki yıl sonra karşılaşmasında başkişinin canlanan nefreti, kötülük yapma arzusunun bilinç seviyesinde gözlemlenmesine yol açar. Alt eşiğin karanlık nitelikleri yineleyici işlevle kendini belirtir:

Fakat onu tekrardan görmek kinimi diriltmişti. Varlığına tahammül edemiyordum. Onun nefes alması benim izzetinefsime hakaretti. Yavaş yavaş, onu öldürmek, vücudunu ortadan kaldırmak düşüncesi kafamda yerleşiyor, irademi bu gaye uğrunda ayaklandırıyordu (Tarancı, 2020: 133).

Çevredeki uyaranlarla hareketlilik kazanan gölge imgesi, yılların birikimiyle daha sert, katı biçimde meydana çıkar. Zihinsel algının etkileşimde bulduğu geçmiş anı, kötücül enerjinin devinimine sebeptir. Genç adamın potansiyeldeki hissi, yok edici-tahripkâr nitelik üstlenir. Sezai Yılmaz’ın varlığını “*hakaret*” olarak değerlendirmesi, yetersizlik hissini baskısıyla ilişkilidir. O, kendine olan saygısını, karşı tarafın davranışıyla belirleyerek özbenliğindeki güvensiz, çocuksu, depresif yönünü açığa çıkarır. Tramvatik olay sonrası, bilinçte saplantı hâline gelen öldürme dürtüsü, “*kafamda yerleşiyor, irademi bu gaye uğrunda ayaklandırıyordu*” cümlesinden anlaşılır. Gölge-benin yarattığı bu kompleks, bilinçli davranışları, belleği, istenç konularını olumsuz etkiler.

Bilinçdışı açılım, zihinsel karmaşayı devamlı kılmak üzerine çalışır. Özellikle başkişinin lokantada yemek yeme sırasında olanları aktarım biçimi, ruhsal dengesizliğinin açık görünümüdür:

Senelerce evvelki dayak hadisesi birdenbire gözlerimin önüne parlak bir tablo gibi canlandı, kendimi tutamadım, elimdeki çatalı sağ gözüme sokarak kafasının arkasından çıkardım. Sonunda yere cansız düştü. Fakat hayrettir. O gün kimse beni adam öldürdün diye yakalamadı, ellerimi, kollarımı sallaya sallaya lokantadan çıktım. İçim biraz rahat etmişti. Fakat bir de ne göreyim: Sezai dirilmiş, mektebe gidip geliyor, benimle arkadaşlık ediyor, gülüyor, şakalaşüyor (Tarancı, 2020: 133).

Hikâye kişinin algı bozukluğunu belirten olay, gölgenin teslimindeki Ben'in tasavvurunda gerçekleşir. Onun bilinç seviyesinde aktardığı anlar, ruhsal enerji akışının sapma yaptığını ve bilinçdışındaki kompleksi işlevsel kıldığını kanıtlar. Kompleks kavramı, tanımı itibarıyla “(a)payrı bir varlık gibi yaşamak üzere, ruhun karanlık bölgesinde bilincin denetiminden çıkmış, ondan kopmuş, ruhsal özlerdir” (Jung, 2006: 45). Kişinin iradesi dışında zihni yönlendiren duygusal çağrışımları, tepkimeleri kapsar. Başkişi üzerinde ise, kişilik bozukluğunun en açık görüntüsü ortaya çıkar. Dayak hadisesinin tramvatik etkisiyle oluşan kompleksin özgün yaratımında, “*çatalı sağ gözden kafanın sonuna kadar saplama*” yer alır. Göz temel anlamının dışında; bakma, görme yahut sevgi, ilgi, gönül bağlantısı anlamına gelir. Deyimlerde; gözden geçirmek, gözden kaybolmak, gözü önünde; gözden düşmek, göze girmek, gözünden sakınmak biçimlerinde kullanılır. Sezai Yılmaz'ın sağ gözü; Belediye bahçesinde, “*göz önünde*” dövülmeyle ve hassas kişiliğin “*görmezden gelinme*”siyle ilişkilidir. Bağlantılı şekilde çatalı kafanın arkasına kadar saplama, Sezai'nin yaptığı hatanın farkına varmamasına tepkisel dönüştür. Nesnenin kesici alet yerine çatal olması ise, başkişinin fiziki görünümünün zayıflığına ve anlatılan olayın zihinsel kurgu olduğuna atıf içerir. Tüm bu çağrışımsal öğeler, aşırı duyarlı, kendini anlatma gayretindeki karakteri yansıtır. Bastırılmış kişiliğe ait izlekler, zihinsel algının bozukluğundan hareketle anlaşılır. Temelde aşağılık ve yetersizlik hissinin baskısıyla gölge-Ben meydana çıkar. Yaşamdaki travma, şok etkisi taşıyan olay aracılığıyla kompleksin işlevsel bozukluğu analiz edilir. Ruhsal dengesizliğin açık belirtileri, başkişinin ikinci öldürme vakasıyla netleşir:

Kurşun sıkarak onu yere serdim. Amma bu sefer yakalandım. İnşallah o da bu sefer dirilmez ve gittiği yerde kalır. Görüyorsunuz ya Hakim Efendi, ben Sezai Yılmaz'ı iki defa öldürdüm, hâlbuki siz beni ikinci öldürüşüm için sorguya çekiyorsunuz (Tarancı, 2020: 133).

Ruhsal enerjinin yönü, insanın sağlıklı ya da marazi düşüncelerle eylemler yaratmasına yol açar. Bilinçdışına doğru akış olduğunda; yadsınan eğilimlerin, duygu durumların, kompleks konuların hareketliliği gözlemlenir. Devinim içindeki bu içeriğin “ben'e bağlanması daima bir “yabancılaşma” (akıl hastalığı) doğurur, çünkü o sırada bireysel bilince, bilinçdışı kalması gereken, yani ben'den ayrı durması gereken bir şey karışmaktadır” (Jung, 2006: 233). Bu bağlamda kişinin zihni, reel yaşamdan koparak kendi yaratısındaki durumlara, olaylara, yargılara yönelik inanç geliştirir. Bilinçdışının tek yanlı görüş açısıyla düşünce ve davranış biçimleri sorunsal yönde belirir. Hikâye başkişisi, Sezai Yılmaz'la arkadaşlığı boyunca fiziki görünümünün etkisiyle yetersizlik

hissini duyumsar. Mizaç farklılıklarının üstüne dayak hadisesinin eklemesi, bilinçdışının aşağılık eğilimine evrilmesine yol açar. Olumsuz enerji yükünün şiddeti tek konu üzerine toplandığından bilinç, Sezai üzerinde saplantılı hale gelir. Gölge kişiliğin yansıması doğrultusunda irade kaybı, öldürme dürtüsü işlevsellik kazanır. Akıl hastalığı boyutuna erişen karakter, yabancılaşma olgusunun etki derecesine dikkat çeker.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın 19 Mayıs 1939 tarihli hikâyesi, "Bir Adamın İki Görünüşü"nde ruhsal çatışmanın izlekleri sunulur. Hikâye anlatıcısı, kendisini bar ortamına aşına biri olarak tanıtır. Uyuyamadığı bir gece, eğlence mekânına giderek buradaki izlenimlerini öyküye dönüştürür. Oturduğu masanın karşısındaki üç delikanlıdan biri, onun dikkatini çeker. Arkadaşlarına ve mekânın atmosferine uyum sağlamayan bu genç adam mahzun portre sergiler. İnsanlar arasında sessiz, hareketsiz, sürekli düşünür vaziyettedir. Kısa zaman sonrasında bardan ayrılıp sarhoş hâlde geri gelir. Önceki sakin tutumunun yerini saldırgan, enerjik tavırlar alır. Kadınları zorla dansa kaldırır, sevimsiz temaslarda bulunur. Etraf için rahatsızlık verici boyutta dikkat çekmeye başladığında arkadaşları onu bardan dışarı çıkarır. Hemen peşlerinden çıkan anlatıcı ise, eve giden yol boyunca genç adamın çirkinliğinden kaynaklı iki görünüşe büründüğünü varsayar. Karaktere ait biçimsel niteliklerin ideal planda olması, çevredeki yargıların yapıcı yönlülüğünü belirtir. Ters yönde ortak kabullere uymayan kişisel özellikler, belli kesim ya da insanlar tarafından olumsuz eleştirilir. Birey; sempatik, sevimli, münasip ya da itici, tuhaf, aykırı kişi adlandırmalarını alır. Hikâye anlatıcısı gözlem merkezine yerleştirdiği delikanlının iki farklı portresini sunar. Onun bar ortamıyla çelişen durgun ruh hâlinin karşısında atılganlık içeren davranışlarını çözümler. Orantısız yüz hatlarıyla çekimser tutumu, anlatıcının olumsuz hükümde bulunması için yeterli gerekçelerdir. Sarhoşluğun öncesine ve sonrasına ait izlenimler ise, bir adamın iki görünüşünü ifade ederken alt planda Ben/öteki çatışması yer alır. Delikanlının isimsiz kurgulanması, Ben yitimini bildirir. Alkol, bilinçdışı yansımasını işlevsel kılarak bastırılan içgüdülerin öğrenilmesine katkı sağlar.

İnsan doğasının bütünlük gözetmesine karşın alt işlevinde çatışma içeren öğeler barındırır. Ruhsal yapıyı betimleyen Ben ilkesi ile içgüdü ilkesi bu bağlamda ele alınır. Ben ilkesi, kişiliğin bilinçli tutumlarını belirtirken içgüdü ilkesi, beklenmedik duygusal tepkimelerle içgüdüleri karşılar. Kişisel bilinçdışındaki istekleri, ihtiyaçları meydana getiren bu güdüler, Ben'in bilinçli oluşumlarını engellemek üzerine çalışır. Bilinçdışında uyarıldıkları anda şuursuz düşüncelere, eylemlere neden olurlar. Özellikle içgüdülerin etki alanındaki Eros'a ait iktidar istencinin canlanması durumunda karanlık-yan, öteki-Ben açığa çıkar. Bireysel yaşam öyküsünde bastırılmış eğilimlerin egemenlik iddiasının bilince yükseldiği ve yetersizlik, aşağılık hissinin şiddetlendiği görülür. Gölge imgesinin belirtileriyle içsel gereksinimlerin hareketlilik kazandığı anlaşılır. "Kişinin gölge yanı ile özdeşleşmesi, içgüdüyü, arka planda, sinmiş duran o korkunç dinamizmi kabul etmek demektir" (Jung, 2006: 113). Bilinç-bilinçdışı arasındaki denge unsurunu bozan gölge, pasif düşünceleri davranışa dönüştürerek kişiliğin bilinmeyen yüzünü ortaya koyar. Nitekim gölge dürtüsünün Eros'la birleşmesi, arzuların yaşamda istikrar gerektiren konulara karışması anlamına gelir.

Hikâyedeki delikanlının eğlence mekânındaki birinci görünümü Ben'i simgelerken ikinci görünümü içgüdünün yansımaları içerir. Olayların başlangıcında, anlatıcının onun çirkinliğine dair izlekleri sunması vardır:

Yandan ayırdığı saçları, açık mavi gözleri, yassı burnu ve çilli yüzüyle ilk bakışta antipatik fakat bakıldıkça sevimliliği keşfedilen, kendi hâlinde bir genç... Yerinden kımıldamıyor, viskisini yavaş yavaş içiyor, sigara üstüne sigara yakıyor, kelime söylemiyordu (Tarancı, 2019: 152).

Delikanlıya ait fiziki nitelikler, olumlu intiba bırakmayan anlamda ele alınır. Onun yüzündeki “yassı burnu” ve “çil” lekesi diğer öğelerle uyum gözetmez. Eylemlerinin ölçü barındırması, bilinçli Ben'in etkinliğini gösterir. Zihnin gelişmiş üst işlevindeki düşünme, anlama, kavrama edinimleri kontrollü olma yönünde çalışırken duyguları bastırılmaya odaklıdır. Genç adamın Ben-kişiliği, arkadaş masasına ve mekâna bu portreyle aykırılık gözetirken yarım saat sonrasında her şey değişir. Bardan çıkıp geriye sarhoş geldiğinde vücut denetimini sağlayamayacak hâldedir: “*Müzik başlar başlamaz, barın en güzel artistini gidip dansa kaldırdı, kadını belinden o kadar hırsıyla yakalamıştı ki kadın sıkıldı ve biraz geri çekildi*” (Tarancı, 2019: 153). Sarhoşluğun getirisiyle içteki enerji yükü rahatlığa kavuşur. Delikanlı, geri ittiği-baskıladığı yetersizlik eğilimleriyle bilinç Ben'i yok eder. Alt işlevdeki duygu yüklü enerjiyle akli iradesini uyuşturur. Özellikle kadınlara “hırsıyla” yakınlık sağlaması, biriktirilen arzuların yansımaları verir. Kendini başka erkeklerle kıyaslayarak çirkin görmesi, aşağılık hissine kapılmasına neden olur. Alkol aracılığıyla yadsınan özgüvenli imajını açığa çıkarmayı hedefler. Davranışlarındaki aşırılık ise, bilinçdışıdaki Eros'un iktidar istencinin canlanmasıyla alakalıdır. Kişinin hakimiyet, elde etme dürtüsünü harekete geçiren Eros, olayların devamında baskınlığını kanıtlar:

O, bir kadını bırakıp ötekine sarılıyor, bir saat evvelki hareketsizliğinin acısını çıkarmak ister gibi mütemadiyen dönüyordu. Nihayet kadınlardan birini masaya çekti, sağ kolunu boynuna attı ve onu saçlarından, yüzünden, dudaklarından öpmeye başladı. Bazen ısırıyor da oluyor, kadının küçük çığlıkları duyuluyordu (Tarancı, 2019: 153).

Hikâye kişinin hem cinslerine kendini kanıtlama ve kadınlara sahip olma iddiası gözlemlenir. Saklı tüm dürtüsel eylemler engel tanımaksızın devinime geçer. Anlatımdaki, “*hareketsizliğin acısını çıkarmak*”, “*ısırmak*” ifadeleri Ben'in gölgeyle bütünleşmesinin karşılığıdır. Onun doğasındaki temel içgüdüler, ilkelik, aykırılık içeren tarafı belirir. Öteki Ben'e evrilen örüntüde bilinçli irade yer almazken arzular, hareket alanı olarak tanımlanır. Eros'la istenileni elde etmenin kararlılığı, bar ortamındaki eylemler aracılığıyla meydana çıkar. Delikanlının ruhsal ikilemini temsil eden Ben ilkesi ile içgüdü ilkesi, bilinçli nitelikleri ve bastırılmış gölgenin dışavurum biçimlerini verir. “Gerçekte, insan doğası, ben-ilkesi ile içgüdü-ilkesi arasında korkunç, bitip tükenmek bilmeyen bir çatışmanın yükünü taşımaktadır: ben demek, engel, sınırlama demek, içgüdü ise sınırsızlık(tır)” (Jung, 2006: 117). Bastırılan duyguların, isteklerin, ihtiyaç konuların belirmesi durumunda kişinin kendine olan yaklaşım şekli önemli paydayı oluşturur. Özellikle içeriğin zihinsel farkındalıkla keşfedilmesi ve özbenin kendiyle yüzleşmesi yapıcı yönü gösterir. Hikâye kişinin ise,

sarhoşluğun getirisiyle girdiği içgüdüsel eylemlerin temelinde kadın (tutku), erkeklik itibarı, güç istenci bulunur. Çirkinlik bağlamındaki aşağılık duygusunu, Eros'un varlığıyla kapatmak ister. Başkalaşım geçirdiği bu süreçte, gölge-Ben'in saldırgan tavırları tahlil edilir. Onun zihinsel farkındalığı yerine yalnızca içgüdülerinin devinimi izlenir. Yadsıdığı eğilimleri bilinçli yaşam akışına dahil etmek yerine anlık süreçte bilinçsiz yaşaması vardır. Özlük bilincinin zayıflığını bildiren durumlar, özbeninödülenmeye çalışıldığının işaretidir.

3.2.3. Erkekteki Cinsiyet Karmaşası: Anima Arketipi

Bilinçdışının cinsiyete özgü açılımı, insanın doğasındaki düalliteyi tanımasına hizmet eder. Psike, kendinde zıtlık barındıran parçalarıyla bütünleştğinde özbenine farkındalık geliştirir. Arketipsel düzlemde, canlı varlığın kalıtsal ve evrensel öğretileri ödünçlediği anne-baba figürleri bu bağlamda önem taşır. Erkek yaradılışındaki bireyin dişil yanını betimleyen nitelikler, anima arketipi başlığında toplanırken anne öznesi çıkış noktasıdır. Nesnel dünyada herhangi bir kadının şahsına aitlik göstermeyen psik kavram, biyolojik bir gerçeği yansıtan bilinçdışının kadın imgesi olarak adlandırılır. Erkeğin karakteristik özelliklerinde ve karşı cinsi algılama biçimlerinde imgenin varlığı açığa çıkar. İmge, erken çocukluk döneminde oğlun, anneye sağladığı iletişimin niteliğinden başlayarak çözülür. Böylece anne arketipinden bağımsız ele alınmayan imge, erkeğin duygulanımlarıyla alakalıdır.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın hikâyelerinde anima arketipinin işlevselliği, erkek çocukların anne karakterini ödünleme ya da ödülenme yoluyla belirli duygusal tepkimeler üstlendiklerinde görülür. Seksen iki hikâye içinde arketipsel izdüşümleri öne çıkan on dört anlatının şahısları, yaş fark etmeksizin kalıpsal ifade-davranış biçimleri sunar. Bunlar; “erkeğin ruhundaki, belli belirsiz duygular, huylar, sezgiler, akıldışı olana karşı duyarlık, kişisel sevgi yetisi, doğa sevgisi, en önemli olarak da bilinçdışını algılama yetisi gibi bütün dişil psikolojik eğilimlerin kişileşmesidir” (Jung, 2009: 177). Olay örgüsüne dahil olan sevgili/eş bağlamında işlenen arketip, erkeğin ilişki düzleminde sergilediği dişil yönelimlerin etkinlik derecesini artırır. İçgüdülerin eril yaradılışa uymaması durumunda anne-anima arketipleri arasındaki yapılanmanın niteliği ortaya çıkar. Anlatı kişinin nesnel dünyayı idrak şekli, karşı cinsi algılama yetisi öz düzenlemeyi engeller. Psikenin varoluş sürecinde iyileştirici ve geliştirici izlenim yer almaması ise, anne karmaşasının animadaki devinimini bildirir. Erkek karakterler, kompleksli kişilik izlekleriyle anneden ayrılmamış Ben örüntüleri sergilerler. Bu doğrultuda kendini gerçekleştirme başarısızlığı, umutsuzluk temasıyla beliren gölgenin yansımalarından anlaşılır.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın 14 Ağustos 1939 tarihinde yayımlanan “Yağmurdan Sonra Güneş” hikâyesi erkek bilinçdışındaki öfkenin aşka teslimiyetini anlatır. İmgesel anlama sahip olan başlık ve içerik annenin dişil psikolojik eğilimlerini ödünçleyen animanın zihinsel tasavvurlarını içerir. Öykünün anlatıcısı, başkişi İhsan ile Seniha'nın yıllara dayanan aşk serüvenini konu alır. Mutlu bir

çiftin evlerinde radyo dinledikleri zaman diliminde olay örgüsü başlar. Genç adam, karısıyla vakit geçirirken derin düşüncelere dalar. Seniha'ya, şimdiki huzurlu yuvalarını neye borçlu olduklarını sorar ve eşinin cevabını beklemeden evliliğe uzanan ilişkilerinin geçmişini anlatmaya koyulur. İstanbul'da okul yıllarından beri aralıksız görüşen sevgililerin arasına, Seniha'nın ailesi girer. İkilinin aile yüzünden kavuşamamasının üstüne İhsan'ın İzmir'e tayini çıkar ve gerçek ayrılık yaşanır. Genç adam, sevdiği kadından uzak kaldığı için özlem dolu, melankolik hâle bürünür. Ona olan duygularını bir mektuba yazıp gönderir; fakat günler geçmesine rağmen genç kadından cevap alamaz. Kendi başına kaldığında ise, ailenin bu ilişkiye engel çıkarmasına ve hislerine yanıt almamasına çok öfkelenir. Yağmurlu bir nisan gecesinde içindeki hınçla onu sevmekten vazgeçtiğini belirten yeni bir mektup yazmaya karar verir. Bu esnada günlerdir gecelerini uykusuz geçirdiği için yorgun hisseder ve mektubu sonraki günün akşamına erteler. Sabah kalkıp işe giderken aynı öfkeyi, hüznü devam ettirir. Yağmurun öğle sonrasında dinip yerine güneşin açmasıyla farklı ruh hâline bürünür; sebepsiz yere umut dolu, neşeli hisler duyumsar. Çevresindeki insanlara, doğaya ve Seniha'ya bakış açısı değişirken mektuba eli gitmez. Kısa süre sonrası sevgilisinden müjdeli haber alır; aile sorunu tatlıya bağlanır, İhsan tayinini İstanbul'a aldırır ve üç ay sonrasına evlenirler. Âşıklar, şimdiki huzurlarını yağmurdan sonra açan güneşe borçludur. Dış gerçekliği öznel ifade şekillerine dönüştürme istenciyle imge ortaya çıkar. Kişi, özgün duyuş tarzını kullanarak nesnelere, canlılara yeni anlamlar kazandırır. Örneğin; bir ev penceresinin imge olduğu varsayılırsa çeşitli manalar üstlendiği görülür: Uçurum kenarı/korku/parmaklık ya da özgürlük/göz/sınırsızlık adlandırmalarını içermesi mümkündür. Birey bu bağlamda, izlenimlerini tasavvura geçirerek "ifade varlığı yaratır" (Bachelard, 1996: 14). Ruhsal yapı imge aracılığıyla, kendisini ve bilinçdışının görme biçimini üretim sürecine dahil eder. "Yağmurdan Sonra Güneş" hikâyesindeki İhsan, ayrılık dönemindeki karamsarlığını gece yağmuru; umutlu hâlini güneş imgeleriyle aktarır. İki ayrı kavram, dış gerçekliğin farklı yorumlanmasından meydana gelir. Böylece bilinçdışının bakış açısındaki devrimin zıtlıklar barındırdığı saptanır. Gece yağmuru; biriken öfke duygusunun akışını, psikenin gölge-yanını betimler. Güneş ise, karanlık ruh hâlinden kurtulmayı, animanın katıksız duyumsamasını gösterir. Tezatlık içeren bu yansımalar, bilinçdışı algının etkilenme hızı hakkında da bilgi verir. İmgelerin tabiat unsurlarını belirtmesi üzerine hikâye şahıslarının ruhsal ve fiziksel eylem durumları eş planda ele alınır. Seniha'nın mektuba cevap vermemesinin tezadında, doğanın hareketli akışı vardır. İhsan ise, alt eşik algısını yağmurla özdeşleşerek arzuladığı enerjiye çekilir. Eş zamanlı bekleme hâlindeki adamın, an içindeki iletişim araçları tayin edilir. Başkışının evlilik birlikteliği içinde, yağmurdan sonra güneşi hatırlaması; imgenin bilinçli birikim ögesi olduğuna dikkat çeker. Geçmiş yaşantı bugüne taşınarak bellekteki kalıcılığını ispatlar. Zihne kazınmış olaylarla tasarımsal imgelerin anlatıya dönüşmesi söz konusudur.

İmge, kişisel bilinçdışının algılama niteliğine bağlı bir kavramın çok anlamlılık içerdiğini gösterir. İlk imge adlandırmasındaki arketipler ise kolektif bilinçdışı açılımını odak noktası olarak belirli, keskin ifade biçimlerini sunar ve insanlığın evrensel, kalıtsal öğretilerini karşılar. Bu iki başlığın farklarına bakıldığında imge; öznel duyuş tarzlarını, tek bağlamdan gelişen çeşitli

tahayyülleri, dolaylı yoldan aktarım süreçlerini kapsar. Arketipler, özsel olana denk, bilinçdışındaki özerk bir yapıya sahiptir ve değişmez anlam çekirdeğiyle zaman faktöründen etkilenmezler. Bunlar, “imgelere dönüşmüş ruhsal süreçlerdir, ya da insan davranışının ilksel kalıplarıdır” (Jung, 2006: 50). Bilinçdışından bilinç seviyesine çıkan ilksel imgeler, yansımanın içeriğine bakılarak tahlil edilir. Örneğin; bir erkeğin gemi tasviri; geçmiş yılları, hüznü, beklemeyi, kavuşmayı, gelecek zamanı belirtiyorsa imgedir. Ters yönünde arketipsel bakış açısı onu yalnızca anima olarak yorumlar. Bu kalıpsal düşünce biçiminden hareketle erkeğin içgüdüsel yaklaşımı değerlendirilir. Kişisel bilinçdışının devinimini simgeleyen “*yağmurdan sonra güneş*” ifadesi, İhsan’ın anima yansımalarıyla çözülür. Dişil doğanın duygusal çatışmaları, Seniha üzerinden ilerler. Erkeğin alt eşik algılarının hareketliliği, başkişinin betimlenmesinden başlatılır: “*Genç adam, başını arkaya atmış, gözleri yarı kapalı, yeleğinin düğmeleri çözüktü, tavana doğru yükselen mavimtırak sigara dumanları arasında bir gemi gözetler gibi dalmıştı*” (Tarancı, 2019: 161). Başın yukarı pozisyonu, “*gözlerin yarı kapalı*” ve “*yelek düğmelerinin çözüktü*”lüğü, genç adama ait bilinçdışı içeriğin bilince yükseldiğini belirtir. Arka planda ruhsal enerjinin bilinçdışına gerilemesiyle yadsınan hislerin, anıların canlandığı anlaşılır. “Mavi genellikle düşünce işlevine işaret” (Jung, 2009: 280) ederken dumanla nitelendirilmesi; zihnin gelişmiş üst işlevine ayrılmamış duyguların eriştiğini bildirilir. Çıkış noktasında ise, bastırılan, geri itilen eğilimlerin varlığı saptanır. Erkeğin gözetlediği gemi, onun dişil yanını ödünçlediği nesne olurken anima enerji akışına katılır. Özellikle Seniha’nın İhsan’a karşı tutumu, onun ruh düallitesinin etkinlik derecesini açıklar:

İhsan’ın arada bir böyle dalıp başsız sonsuz, karanlık, anlaşılmaz, acayip şeyler düşünmek itiyadında olduğunu evlendikten sonra öğrendiği ve buna alıştığı için, kocasının bir sayıklamay müjdeleyen sözlerini garipsemedi (Tarancı, 2019: 162).

Erkeğin yaradılış doğasındaki dişil imgenin gölgeyle tezahür ettiği görülür. Karakterle özdeşleşen “*karanlık, anlaşılmaz, acayip düşünme*” yetisi, bilinçdışının karmaşasını bildirir. Onun alt eşik algıları özerk yapıyla bilince çelişkili, uyuşmazlık içeren fikirler ulaştırır. Animanın aşırı duyarlı, sezgisel, hisli, dişil psikolojik eğilimleri belirir. Bu duygusal yanın açılımıyla da akli irade gücünün yadsındığı anlaşılır. Temelde, anne-oğul ilişkisinin yapılandığı karakteristik özellikler ve anima, ayrılmamış Ben’liği meydana çıkarır. Anneyle özdeşleşen oğlun duyulanıma kolay kapılma durumu ağırlıkla seyrederken bastırılan karanlık tarafa aidiyet isteği kolay olur. Başkişinin bilinçli Ben’i yerine içgüdülerinin motivasyon istenci yer alır. İhsan’ın içsel çözülümü, hikâyenin hatırlanan zamanından başlatılır. Hikâye kişisi, evlilik öncesindeki sevgililik dönemlerini aktarırken bilinçdışı içeriğin izleklerine hız kazandırır: “*su akar gibi, saat vurur gibi, tren geçer gibi anlatıyordun*” (Tarancı, 2019: 162). Enerji akışını belirten “su, saat, tren” kavramları animanın devinimini gösterir. Bu esnada zihin, andaki farkındalık seviyesini aza indirgeyerek karmaşanın etkisindedir. İnsan’ın bilincine toplanan anılar, alt eşikteki yetersizlik eğiliminin şiddetlenmesinden kaynaklanır. Anımsanan geçmiş, ödünlemenin başarısızlığı ile yoğun duygulanımı bildirir. Olaylar, Seniha ailesinin ikilinin birlikteliğine itiraz etmesi ve İhsan’ın tayininin çıkmasıyla başlar. Âşık adam,

İzmir'deyken yazdığı mektuba cevap almadığında bastırıldığı duyguları açığa vurur. Erkek doğasındaki dişil yan, cümlelere yansır:

Mektubumu göğsümden damar keser gibi feryatlarla, yalvarışlarla, gözyaşlarıyla doldurmuştum. Fakat sen gene anlamamazlıktan gelerek bir türlü cevap yazmıyor, hayatımı yaşadığım hapisane kasvetinden kurtarmıyordun, itiraz etme (Tarancı, 2019: 163).

Bilinçdışının bilinçle iletişime geçtiği bu evrede; erkeğin aşırı duyarlı, hassaslığını belirten suçlayıcı ifadeleri bulunur. Arzuların gerçekleştirilmemesi sonucu alt eşiğe geri itilir ve “*feryad, yalvarış, gözyaşı*” olarak dışavurulur. Cümlelerdeki çocuksu tavır, yetersizlik hissinin eğilime evrildiğini bildirirken kendini çaresiz, aşağı konumda hissetme hâli tanımlanır. İhsan'ın bakış açısında Seniha, annenin yerini ödünleyen kadın figürdür. Ondan beklenen ilgiyi, sevgi ihtiyacını karşılamaması doğrultusunda yargılanır. Genç kadına yöneltilen olumsuz hükümler, karmaşanın etkinliğinden kaynaklanırken gölge imgesinin animayı tetiklediği anlaşılır. Gölge teslimiyetindeki anima, Bilinçli Ben'den uzaklaşarak gelgitli duygu durumlarına kapılır. Erkeğin iğneleyici sözlerinin ardından özlem hissi yer alır:

Şu var ki, Sükûnun beni harap ediyordu. Seni kaybetmek, bir daha kollarımda sıkamamak, canım saçlarını okşamamak korkusu hayatımı bir çöl ıssızlığına döndürüyordu. Günlerimi gecelerimden ayırt edemez olmuşum. Sen benim olmadıktan sonra hayatın, çalışmanın, yemenin içmenin, adım atmanın, çiçek koklamanın, müzik dinlemenin ne manası kalırdı! (Tarancı, 2019: 163)

Hikâye kişisine ait içgüdüler, bilincin yerine geçerek düşünme, anlama, algılama, değerlendirme yetilerini kontrol eder. Onun kendi ruh hâlini tabiat unsurlarıyla açıklaması, içgüdülerin ilkel, doğal yapısıyla özdeşleşmeyi gösterirken anneyle bütünleşen animanın sezgisel duyuş tarzı ve doğaya açılımı saptanır. “*Çöl ıssızlığı*”, “*çiçek koklamak*”, “*müzik dinlemek*” dişil psikolojik eğilimleri belirtir. Nitekim “(d)işil cinsiyette olan anima, eril bilinci ödünleyen özel bir figürdür” (Jung, 2015b: 30). İhsan'ın izlenimleriyle kurduğu cümle yapılarındaki bağdaştırmalar, incelik gözetken estetik tutumu gözler önüne serer. Anima, belirsiz duygularla zihinde karmaşa yaratırken mantıksız davranışlara neden olur. Ben'in gölge kişiliğe dönüşmesiyle ruh imgesi, mevcut olayı ya da durumu kişiselleştirir. Aşağılık hissinin gizil enerjisi önce sözlere sonrasında eylemlere yansır. İhsan'ın ikinci defa mektup yazma düşüncesinde bu karanlık-yanın baskısı görülür. Onun kendini yetersiz, eksik, aşağı konumda algıladığı anlaşılır. Anneyle özdeşleşen erkek çocuğun sevgisizlik, boşluk duygusunu kaygıyla karşılaması söz konusudur:

Sabahlara kadar uykusuz kaldığım, iki paket sigara içtiğim, yağmurlu bir nisan gecesini, ben kararımı verdim: Ağır bir mektup yazarak seni kalbimle beraber göğsümden çıkarıp attığımı, senden son derece nefret ettiğimi, bundan böyle düşüncelerinin arasında bana bir iğne ucu kadar yer ayırmamamı, İhsan namında bir gönül adamı tarafından hudutsuz bir aşkla sevilme saadetini veda etmeni bildirecektim (Tarancı, 2019: 164).

Bilinci etkisi altına alan gölge, biriktirilen olumsuz niteliklerin karşılığıdır. İhsan'ın Seniha'yı cezalandırma arzusunun temelinde kötücül enerji yükünü boşaltma isteği vardır. “*Uykusuzluk*”,

zihnin farkındalığa erişmediğini, içgüdüsel yaklaşımla harekete geçtiğini gösterir. Karar anının arka planındaki yağmurlu gece ise, bilinçdışına bastırılan karanlık-yanın yoğunluğunu, şiddetini ifade eder. Alt işlevdeki edinimler; “göğsümden çıkarıp atmak”, “nefret etmek”, “aşkla sevmek saadetini veda ettirmek” cümlelerinde aydınlanır. Yetersizlik hissini tetikleyen özneye karşı gölgenin yıkıcılığı sergilenir. Özellikle erkeğin anneden ödünçlediği Eros’un Ben’lik vurgusu, karşı tarafı tahrip etme istencinde belirir. İhsan’ın, sevgiliden kendini mahrum bırakma tehdidiyle bu kanı doğrulanır. Üst planda kendini savunmaya geçen genç adam yer alırken gerçekte aşağılık hissini kapatma çabası bulunur. Animanın dişil duygusallığı ise, tamlamaların niteliğinden anlaşılır. Gece yağmuruyla bütünleşen karanlık-yan, ertesi günün sabahında etkisini devam ettirir: “Yağmur hâla devam etmekle beraber hızını azaltmıştı. Tufan muslukları elimde olsaydı hepsini sonuna kadar açar, bu kepaze dünyayı sellere gark ederim” (Tarancı, 2019: 164). Başkışı, zarar verme içgüdüsunü sevgili nezdinden alarak dünyaya ödünçler. Bilinçdışının taraflı olan bu açılımı, öfke hissini bilince saplantı yarattığını gösterir. Olumsuz ruhsal enerji, suyun akış hızıyla özdeş tutularak dişil imgenin gölgesiyle beslenmesine alan açar. Böylece İhsan’ın aşağılık eğilimi, “tufan musluklarını sonuna kadar açma” ve “kepaze dünyayı gark etme” gücüyle ölçsüzlük barındırır. Onun yadsıdığı arzuların, duyguların şiddeti, dışavurum istenciyle doğru orantılı ilerler. İhsan’a ait animanın gölge yansımaları güneşin ortaya çıkmasıyla kaybolur. İhsan’ın ruh hâlinde değişimler meydana gelirken kötücül enerjinin belli bir dengeye ulaştığı saptanır: “Öğle düdüğüyle ilk fırlayan ben oldum. Yağmur adamakıllı dinmiş, güneş açmıştı.(..) Nasıl oldu bilmiyorum, içime birdenbire bir ferahlık doğdu, göğsümden bir taş kalkmış gibi rahatlamıştım” (Tarancı, 2019: 64). Güneşin öğle vakti, tam tepe noktasında görünürlüğü, bilincin farkındalık seviyesine yükseldiğini bildirir. Gölgenin Ben üzerindeki etkisi sonlanmasına karşın tamamen yok olmaz. Yalnızca “(e)nerji kaybından ötürü bilinçdışına doğru çekil(ir) ve bilinçte her şey yolunda olduğu sürece orada kal(ır)” (Jung, 2005: 132). Bu bağlamda dişil doğanın sezgisel duyuyla iyicil hislere yönelme durumu ortaya çıkar. İhsan, zihnin gelişmiş üst işlevinde sağlıklı düşünce biçimleri yaratır:

Bu canım havaya dargın, kindar gözlerle bakamadım, bakışlarım kendiliğinden yumuşadı. Yürüdüm, yanından geçen gayriihtiyari gülümsüyor, çocukların yanaklarını okşuyordum. Mağazaların vitrinleri önünde mutattan fazla duruyor, kravatlara, gömleklere, mendillere sana bakar gibi hazla bakıyordum (Tarancı, 2019: 164).

Hikâye kişisindeki duygusal tepkimelerin değişimi, çevresel faktörlerle ele alınır. Bilinçdışı algının, karanlık-yana açılımının ardından bedensel devinimle olumlu tarafa hareketlendiği görülür. “Yürümek”, “gülümsemek”, “okşamak” eylemleri, ruhsal enerjisinin yapıcı yöndeki işlevselliğini belirtir. Animanın dişil eğilimleri, “mağaza vitrini önünde” belirginleşir. Seniha’yla kişiselleştirilen nesneler, duygu durumunun yansımaları içerirken İhsan, olaylara akılcı, iradeli yaklaşım sağlar. Genç kadının mektuba geri dönüş yapmama durumunu sağduyulu düşünceyle değerlendirir: “Mektubuma cevap yazmamana mazeretler buluyordum. Hatta sana hak vermeye namuslu bir aile kızının başka tür hareket edemeyeceğini kabul etmeye kadar gittim. Ve tasarladığım acı mektubu yazmadım” (Tarancı, 2019: 165). Güneşle bilinç eşiği yükselirken duyguların iyileştirici yönü

kendini var eder. İhsan, içgüdülerini dizginlemesi sonucu zihnin tüm sapmalarını engeller. Dişil doğasının gölgeyi yadsımasıyla olumlu örüntülerin etkinliği ortaya çıkar. Temelde, bilinçdışındaki yetersizlik ve aşağılık hissini ruhu besleyen yöne ödünlemesi gerçekleşir. Psike yapısının parçalarını simgesel düzlemde belirten doğa unsurları, animadaki eğilimlere karşılık gelir. Bilinçdışındaki gölgeyi, gece yağmuru karşılayarak karmâşık düşünce biçimlerini, inanç kalıplarını, tahrip edici içgüdülerini açığa çıkartır. Animanın ardındaki karanlık-yanın gizil potansiyeli ise, erkek şahsın karakteristik özelliklerinde saptanır. İlişki düzleminde olumsuz yaşantıların kişiselleştirildiği görülür. Çıkış noktasında, oğlun anneye olan bağlılığı ve ondan ödünçlediği dişil dürtülerin devinimi bulunur. Anne yerine geçen kadın figürün sıkıntılı durumlara sebebiyet vermesiyle de aşağılık duygusu canlanır. Bilinçli Ben’liği kontrolüne alırken umutsuzluk hâlini meydana getirir. Güneş, bilinç işlevini belirterek zihnin gelişmiş üst evresindeki farkındalık yetilerini etkin kılar. Bu esnada İhsan’ın akli iradeyle sağlıklı fikirler, eylemler sergilediği görülür. Ruhsal enerjisinin farklı yöne güdümü, alt eşik algıların sevgi hissine odaklanmasından kaynaklanır. Yağmurdan sonra güneş, yıkıcı enerjilerin yaşam verici yöne evrilmesini açıklar.

12 Temmuz 1937 tarihinde yayımlanan “Son Fedakârlık” hikâyesinde, âşık bir adamın mizacındaki kadınsal duyarlılığının izlekleri ele alınır. Öyküde iki anlatı düzlemi mevcuttur. Üst anlatı düzlemi, başkişinin mahkemede cinayetten yargılanmasıyla başlar. O, kendisine yöneltilen suçlamalar karşısında duruşma süresince sessiz kalır. İdam kararı sonrası hücrelerine giderken avukatına, ölümünde açılması şartıyla itiraf mektubu vereceğini söyler. Bu mektup, alt anlatı düzlemini oluştururken genç adamın yaşam öyküsü ve olay günü hakkında bilgiler edinilir. Babasını çocuk yaşta kaybeden delikanlı, annesi tarafından büyütülür. Kişiliğindeki hassas, aşırı duyarlı, marazi özelliklerin kaynağını anneye bağlar. Güzel sanatlara olan merakını müzikle giderirken ruh sağlığını kötücül etkilediği gerekçesiyle uzaklaşmak zorunda kalır. Bunun ilk fedakârlığıdır. Aynı dönem, Paris’in büyük gazinosunda verilen müsamerede, Laurence isimli bir kadına tutulur. Ona olan duygularını büyük aşk ve hayranlıkla dile getirir. O gece genç kadınla arkadaşlık kurarlar, birliktelikleri iki yıl sürer. Delikanlı, bir akşam eve geldiğinde Laurence’ı bulamaz. Arkasında mektup, not ya da işaret bırakmayan kadın, ressamla kaçır. Genç adam terk edildiği için büyük üzüntü duyumsarken sevgilinin peşine düşmez. Onun hatırasını unutmak adına yaşadığı şehirden uzaklaşma kararı alır. Seyahat sırasında, yol üstündeki handa geceyi geçirmek için durur. Uykuya dalcakken yan taraftaki gürültüye kulak verir. Âşık olduğu kadının sesini tanımasının ardından silah patlaması duyar. Telaşla odaya gittiğinde ressamın öldüğünü görür. Laurence ise, kapı eşiğinde eski sevgilisini fark eder ve ona yaklaşarak zaafını kullanır. Geceyi orada birlikte geçirdikten sonra sabahleyin genç âşığın yanından kaçır. Delikanlı, biraz düşünmesinin ardından Laurence’ın onu yine terk ettiğini ve cinayetin üstüne kaldığını anlar. Kadını, her şeye rağmen affettiğini söyleyerek son fedakârlığını getirir. Anlatıdaki itiraf mektubu, kişisel bilinçdışının dışa aktarımını kapsar. Başkişinin karakteristik özelliklerinde dişil psikolojik eğilimler; aşırı duyarlılık, hassaslık, affedicilik, sanata meyilli olma vardır. Erkek karakter nezdinde seyreden olay örgüsü, anima yansımasını içerirken çocukluk döneminde anneden ödünçlenen niteliklerin kötücül işlevi ön

plandadır. Olayların başlangıç safhasında yer alan müzik, genç adamın romantik duyuş ve hissiyat derecesinin aşırılığını ortaya çıkarır. Psikolojisini olumsuz etkilediği gerekçesiyle müzikten uzaklaşma mecburiyeti, onun ruhunun dişillğine vurgu kazandırır. Laurence ise, müzikten doğan boşluğu dolduran özne ve animanın, anne yerine koyduğu kadın figürdür. Başkişinin sevdiği kadına bağımlılık eğilimi anne-oğul ilişkisini açıklarken kadın şahsın Fransız ismi taşıması ve onun da güzel sanatlarla ilgilenmesi, erkeğin anneden edindiği entelektüel duyuşa dikkat çeker. Fedakârlık, anneden ayırıştırılamayan kişiliğin tek duygu üzerinden adlandırmasını karşılar. Son fedakârlık nitelendirmesi, ölümle sonlanan bilinçdışı devinimi belirtir.

Erkeğin bilinçdışındaki dişil imgenin ilk izlenim yeri annedir. Çocuklukta ödünçlemeyle başlayan süreç, bireysel hayat öyküsünde çeşitlenir. Oğlun, karşı özneyi algılama biçimine bağlı farklılaşma, direnç, özdeşleşme durumları var olur. Üç ana başlık altında erkeği etkileyen kötücül ve iyicil yönler vardır. Kişinin yaşam amacıyla beliren bu yönlerin gidişatı karakteristik özelliklerden ve kadınlara yaklaşım şekillerinden anlaşılır. Hikâyenin başkişisi, babasının ölümünün ardından anneye bütünleşir. Özdeşimi destekleyen anima örüntüleri; dişil mizaçta, ilgi alanlarında, duygusal tepkimelerinde ortaya çıkar. Erkeğin bilinçdışındaki kanı, ömür boyu annenin çocuğu olarak yaşama üzerinedir. Onun hisli, aşırı hassas, savunmasız, korunmaya muhtaç, edilgenlik tavırları ağırlıkla gözlemlenir. Kendi dışındakilere özverili davranma, onların çıkarlarına hizmet etme benzeri sağlıksız kabulleri bulunur. Tersi yönde olumlu işlevde ise, “bir erkek kendi aramasından gelen duygularını, huylarını, bilinçdışı fantezilerini ciddiye alır, bir biçimde saptamaya, örneğin yazıda, resimde, heykelde ortaya koymaya, müzik ya da dansla bağdaştırmaya kalkarsa ortaya çıkar” (Jung, 2009: 186). Animanın, özben yetilerini keşfetme, pasif eğilimleri faydaya çevirme yönü görünür. Başkişinin dişil doğasından gelen eğilimlerin bilgisi, itiraf mektubu aracılığıyla meydana çıkar. Ruhun kendini yansıtmaya becerisiyle zayıflık içeren tarafı tek düzlemde sunulur:

Güzel sanatlara olan zaafımın menşesi, kendimi bildiğim güne kadar çıkar. Bir müddet müzik beni işgal etti fakat kendimi bütün ihtirasımla müziğe verdiğim için olacak, sinirim bozuldu, doktorlar müzikle uğraşmamamı, uğraştığım takdirde hayatımın tehlikeye düşeceğini katıyetle söylediler (Tarancı, 2019: 72).

Ben’in kabullendiği “*zaaf*” konusu, içgüdülerin bilinçli nitelikleri etkilediğini gösterir. Ruhsal enerjinin bilinçdışına geri hareketi saptanırken zihninin bir tek duygulanıma odaklanması, nesnel dünyadan uzaklaşması söz konusudur. Başkişi, kendi his, arzu, gereksinimleriyle taraflı bir perspektif benimser. Ayrımlı noktadaki müzik ise, duygularını ve içgüdülerini coşkunsal yöne çeker. Onun davranış tipi, düşünsel algının sezgisel duyumuyla birlikte çalıştığını bildirir. Akli iradeyi yadsırken nesnelerin, olayların, kişilerin iç yapısındaki gizil anlamlara odaklanır. İçsel duyuş tarzıyla edindiği izlenimler, yaşam yönünü tayin eder. Eş zamanlı bilinçdışının bu açılımı, karanlık-yanı besleyen içeriğinde canlanmasını karşılar. Yetersizlik, aşağılık, suçluluk, yoksunluk benzeri hisler devinimle bilince yükselir. Zihni etkileyen bu oluşumların eğilimlere evrilme tehlikesiyle “*sinir bozukluğu*”, “*hayati tehlike*” uyarıları var olur. Erkek bedeniyle bütünleşen dişil doğanın marazi, iradesiz, güçsüz

yönleri gözlemlenir. Temelde, baba yokluğunun yarattığı eksiklik hissiyle karanlık-yan ve anneden gelen duygusal yetiler yer alır. Karmaşayı belirten bu durum, zihinsel/ruhsal çatışma anlamına gelirken anneden ödünçlenen niteliklerin bilinçdışı ya da bilinç düzeyinde baskınlığı problem konusudur. Hikâye kişinin güzel sanatlara ilgisi, onun özlük bilgisini ve dişil imgenin duyumsama biçimini açıklar. Karakterle içselleşen nazik, kibar, feminen tutumun yansıması kötücül işlev üstlenir. Erkeğin anima portresi en net Laurence ile açıklık kazanır. Başkışının kadın şahsı tanıtmaya şekli, idealleştirilmiş dişil doğanın aktarımını içerir:

Duldu, serbest bir hayat sürüyor, büyük oteller, kaplıcalar ve Paris, her biri kendine mahsus eğlence ve cazibesıyla onu paylaşmıyordu. Zengin olduğu için her istediği yapıyor, kendini hiçbir lüksten mahrum etmiyordu (Tarancı, 2019: 72).

Anneyle özdeşleşen oğlun, çocukluktaki izlenimlerinin alt eşığe kodlandığı görülür. Bilinçdışı alğının çekildiği noktalarda kadının; “*dul*”, özgür, öz güvenli, etkileyici, maddi imkanlarının yeterli olması, erkeğin kendi annesiyle Laurence’ın benzerlik taşıdığı yönünde kanaat meydana getirir. Anne nezdindeki kanılar, dolaylı yoldan elde edilirken genç adamın güzel sanatlara yatkın mizaç taşıması ve Paris’te herhangi bir iş, para kaygısı gütmemesinden anlaşılır. Animanın, kendi zayıflıklarını örtmek amacıyla güçlü kadın profiline, anneye benzer birine ihtiyaç duyumsadığı ortaya çıkar. O, büyüyerek annede kaybettiği erkek çocuk konumunu, başka kadınla kapatmaya çalışılır. Bu ödünleme eğilimi, sevgi boşluğuyla eksiklik hissini kapatma çabasında belirir. Bilinçdışında saklı kalan çocuksu, bağımlı, duygusal yan beraberinde sezgisel duyum, karşı cinsin genel görünümüne dayalı yorum geliştirmeye fayda sağlar. Laurence’nin giyiminin betimlenme biçimi başkışının dişil bakış açısına vurgu kazandırır: “*Fildişi beyaz bir rop giymişti, etekleri ayak bileklerine beyaz iri gülleri andıran kıvrımlarla düşüyordu. Soluk, altın saçları teninin matlığını bir kat daha kesinleştiriyordu*” (Tarancı, 2019: 72). Zihninin gelişmiş üst işlevindeki zevk ve estetik duyusu, kıyafetle saçın ayrıntılı renk-kumaş tahlilinden anlaşılır. Erkek bilinçdışının kadınsı içgörü, incelik taşıdığı görülür. Animanın karşı cinsle uyumlanmasından doğan duygulanım ise, “*beyaz iri gülleri andıran kıvrımlar*” benzetmesinde ortaya çıkar. Paralelinde saçın canlı yapısı, “*altın rengi*”, “*tenin matlığını kesinleştirmesi*” ifadeleriyle idealleştirilen dişil karakterin canlandığını belirtir.

Laurence bağlamında anne/anima tasviri, ödünçlemenin ve ödünlemenin işlevselliğini içerir. Erkek karakter, dişil psikolojik eğilimlerin baskınlığıyla eril içgüdülerini yadsır. Genç kadının onu ressamla terk ettiğinde takındığı tutum ise, bastırılan erkeksi dürtülere vurgu kazandırır: “*Bir ressamla kaçtığını öğrendiğim hâlde vefasız ve hain firariyi ele geçirmek için hiçbir teşebbüste bulunmadım. Yaralanmış kalbimin gururu beni böyle bir şey yapmaktan men ediyordu*” (Tarancı, 2019: 73). Anneden ayrılmamış erkek, pasif Eros’la devimine geçmeyerek eylemsiz kalır. Onun Ben’lik iddiasının, eril itibarın, hırsın, intikam benzeri eğilimlerin zayıflığı ön plana çıkar. Bilinçdışındaki gölgenin potansiyelinde duygu durumları davranışa evrilmezken yalnızca “vefasız, hain” yakıştırmaları yer alır. Animaya kapılmışlık gözetken bu erkek karakterin öfkesinin en sert dışavurumu görülür. Bu bağlamda oğlun anneyle olan bağının güçlülüğü ve onun için anne yerine

geçen sevgilinin eş değeri anlaşılır. Başkişiye ait Eros'un, bir çocuğunki gibi zayıflık içermesi bilinçsizce mağdur rolü oynanmasına sebep olur. Annenin korumacı, besleyici ortamı ödünlenmek istenirken başkalarına karşı yenilgiyi kaçınılmaz kılar ve erkeğin kendinde yarattığı karmaşa, değişmez kader örgüsüyle devam eder. Laurence'ın işlediği cinayet sonrası delikanlıyı kullanarak geceyi onunla geçirmesi ve sabahında kaçması, bu mevcut kanıyı doğrular: *"Alçak karı, aklımı aldıktan sonra mevcudiyetimden istifade ederek cinayetin benim üstümde kalmasını istemişti. Bir saniye olsun kendimi bu düşünceden azat etmedim"* (Tarancı, 2019: 74). Anima, karşı cinsin şahsiyetinden bağımsız, erkeğin bilinçdışında yarattığı bir imgedir. Oluşum sürecinde de annenin güven-sevgi hissiyle algılanması sonucu oğlun mevcut zaaf noktaları şekillenir. Erkeğin bakış açısında çevredeki tüm kadınlar anneye aynı değeri üstlenirken kendini sömürülmeye açık konuma getirir. Başkişi, sevgilisine ödünleme eğilimiyle yaklaştığından onun sadakatsiz, acımasız, vefasız taraflarını görmez. Zihninin farkındalığı şok edici olay ya da travmatik etki sonrasında geri gelir. Fakat bilinç, karmaşaya odaklı ilerlemeye kararlı olduğundan sağlıklı düşünce engellenir ve gizil planda çocuksu yan ile bağılılık duygusu çalışır. Nitekim delikanlının itiraf mektubunun sonunda yer verdiği merhamet cümlesi, anne-oğul bağının vurgusunu taşır: *"Ve şimdi öleceğim. Hürriyetini mahkumiyetime medyun olan kadın eceli geldiği zaman, mezarına bu ağır nedamet azabıyla girmesin. Tanrı'dan dileğim budur!"* (Tarancı, 2019: 74) Karakterin, gerçekliğe temas etmek yerine direndiği ortadadır. Çocukluğunu, anneden edindiği duyguları bırakmak istemeyerek sezgisel duyumun getirisi, olağan içermelere ve sonuçlara odaklanır. Laurence'ın pişmanlık hissiyle ölmemesini temenni ederken kendi hislerini ödünçler. Akli otoritenin, dişil içgüdülere teslimiyeti gerçekleşir. Anima yansımasındaki dişil eğilimler ve pasif Eros, erkeğin savunmasız yanını sergiler. Başkişinin ruhsal yapısının amacında, anneden ödünçlenen duyguları başka bir kadınla yaşatmak vardır. Onun kişisel ilgi alanları, bilinçli yaklaşımları, görüş açısı, öz düzenlemeyi engelleyen duygularla çevrilir. Bu bağlamda anneye özdeşleşen oğlun anima duyumsamaları özben zarar verici boyuttadır. Güçlü ödünleme eğilimiyle kadının gerçek karakterini görmez. Fedakâr, duyarlı, itaatkâr, affedici hisler besleyerek anneye sadakatini kanıtlamak ister. Bilinçdışının bu tek-yanlı açılımıyla birbirine benzer eylemlere girer. Ayrışmamış Ben'le çocuksu düşünceyi ve niyeti devamlı kılar. Özdeşleşmeyle kendinde yarattığı karmaşa, eril içgüdülerin yadsınmasını nedenidir. Dişil dürtülerin baskınlığı, özbenin olgunlaşma, bireyselleşme süreçlerini sekteye uğratır.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın 17 Eylül 1939 tarihinde yayımlanan "Acaba Aşkından Mı Öldü?" hikâyesinde genç bir adamın aşırı duyarlı mizacının marazi kişiliğe evrilme süreçleri metinleşir. Çerçeve öykünün üst anlatıcısı, arkadaş grubuyla tanıdıklarının cenazesine katılırlar. Merasim sonrası köy kahvesinde dinlenirlerken isimsiz bir doktor yanlarına gelir; onların üzüntüsünü yakından hissettiğini belirtir; yıllar öncesinde vefat eden dostu Şinasi'yi hatırlar. Alt anlatıcı konumunda ölen arkadaşının yaşam öyküsünü anlatmaya başlar; aynı mahallede büyüyen gençler, çocukluktan yetişkinlik dönemlerine değin beraber yaşarlar. Annelerinin sert mizaçları, oynadıkları oyunlar, bakış açıları benzerlik içerir. Aralarındaki tek fark fiziki özellikleridir. Anlatıcı doktor iriyarı, güçlü dayanıklı; Şinasi ise, kısa boylu, zayıf ve kırılgan yapıdadır. Bu genç adam yaş aldıkça

kendini beğenmeyen, aynalarla küs, içekapanık bir kişiye dönüşür. Yirmi yaşında Tıp Fakültesine giderken kadınlara ilgi duyumsamaya başlar fakat utangaçlığından ötürü geri planda durmayı yeğler. Üçüncü sınıfa geçtiğinde bir kıza âşık olur ve güvendiği arkadaşından yardım ister. Anlatıcı, genç kızın yayına giderek Şinasi'nin onunla tanışmak istediğini söyler. Genç kız, küçümseyici tavırla teklifi reddeder. Duruma çok içerleyen Şinasi, günlerce solgun hâlde dolanır, yemeden içmeden kesilir. Bir hafta sonrasında apandisit rahatsızlığından hastaneye kaldırılır, ameliyattan sağ çıkamaz. Anlatıcı doktor, onun hastalığa meyilli kişiliğinin aşk acısını kaldıramadığını, güçsüz düşerek öldüğünü savunur. Olayları dinleyen birinci anlatıcı ise, vefat eden tanıdığının benzer acıları taşıdığını hatırlayarak, *“Acaba bizim arkadaş da aşkıdan mı öldü?”* (Tarancı, 2019: 90) diyerek hikâyeyi bitirir.

Bireyde gözlemlenen öz güvensizlik ve aşırı hassaslık bilinçdışı içerik hakkında bilgi verir. Anne-çocuk ilişkisiyle şekillenen bu duygu durumları, karakterin kendini duyumsama biçiminin temelini oluşturur. Hikâyedeki Şinasi, fiziki görünümünün zayıflık içermesiyle kırılğan, naif bir portre çizer. Kadınlara karşı mesafeli, cesaretsiz tutumlar sergiler. Sevdiği kızın aşağılayıcı tepkisine içerleyerek hastalığa yakalanır ve ölür. Metnin alt işlevinde ise, olumsuz ruh kimliğini yapılandıran annenin dominant kişiliği vardır. Çocuklukta anne baskısıyla yetişen çocuk içekapanık, duygusal, çekingen niteliklere bürünür. Onun bilinçdışına aşıl原因an yetersizlik hissinin beden algısıyla birleşmesi sonucu hastalıklı ruh yapısı ortaya çıkar. Anlatıcı doktorun *“Aşkıdan öldü”* iddiası, anneye bağımlı animanın tezahürüdür. Erkeğin mizacıyla karşı cins münasebetinin izlekleri anne arketipinin olumlu ya da olumsuz yansımalarıyla ele alınır. Oğul, annenin karakteristik nitelikleri bağlamında bilinçdışı dişil imgesinin örüntüsünü yaratır. Çocukluktan şekillenen anima, ikilinin iletişim şeklini ve ruh yapısının özelliklerini içerir. Örneğin; korumacı, şefkatli, endişeli anneden edilgen, savunmasız erkek meydana gelir. Seçilen eş/sevgilinin beslenme içgüdüsünü karşılaması beklenir. Ters yönde baskıcı, prensipli, huzursuz anneden başkaldıran, başkalaşım arzusu duyumsayan erkek kişilik ortaya çıkar. Animanın yansıtıldığı kadın figür ise, annenin zıddını temsil eder. Bu iki karşıt oluşumların temelinde çocuğun anneyle özdeşleşmesi veya anneden farklılaşma istenci vardır. Hikâyedeki anlatıcı doktor ve Şinasi birbirine denk annelere sahip çocuklardır: *“annelerimiz titiz ve zalimdi. (...) bütün gün annelerimizin göz hapsi altında ve dayak korkusuyla sıkılır dururduk”* (Tarancı, 2019: 186). Kişiler arasındaki iletişimin verimsizliği, baskıya maruz kalma ve tedirginlik hissetme durumlarından anlaşılır. Çocuk ruhuna işleyen anne görüntüsü, animanın alıngan, duygusal gelişim göstermesine yol açar. Dişil figürün ayrıntıları, şahısların ortak yönlerinden ayırım noktalarına gidilerek öğrenilir. Anlatıdaki doktor ve Şinasi, benzer annelere sahip erkek çocuklar olarak sevecen, nazik, yumuşak huylu bir mizaç benimserler. Çevredeki insanlara bakış açıları, tavırları denklik içerir:

İkimiz iyi kalpliydik, değil mahalle çocuklarıyla kavga etmek, küçük kızların saçlarını çekmek veya kedilere köpeklere zulmetmek, karıncalara bile kardeşçe muamele ettiğimizi, oyun sahamızdan geçtikleri zaman onlara tereddütsüz ve hiçbirine dokunmadan yol verdiğimizizi dün gibi hatırlarım (Tarancı, 2019: 186).

Hikâye kişilerinin bilinçdışındaki anneden farklılaşma eğilimi, sevgiyi önkoşul seçtiklerini gösterir. Sevgi kavramı, iyileştirici öge olarak annenin yarattığı boşluk hissini ödünleme isteğinden gelir. Bu doğrultuda bilinçli Ben, dış gerçekliği tek yanlı bakış açısıyla değerlendirir. Gençlerin kendilerini tanıtmaya şekli, tüm canlılara yaklaşımları, incelikli ruh yapısını bildirir. Animanın duyumsama biçimleri bu bağlamda açıklık kazanır. Çocuk yaşta annede gözlemlenen hırçın, hoşnutsuz, agresif eylemlere karşıt direnç oluşturularak anneden ayrışma amacı benimsenir. Bu ortak yapılanmanın gidişatını ise, gençlerin fiziki özelliklerindeki farklılıklar değiştirir. Anlatıcı doktor; “*iri yarı, güçlü kuvvetli*” şekli; Şinasi “*ufak tefekliği, zayıf nahifliği ve hassasiyeti*” (Tarancı, 2019: 186) ile betimlenir. Erkeğin bilinçdışı algı yetisinin dış psikolojik eğilimlere yatkınlığının dış görünümle birleşmesi sonucu ruh kimliği marazi hâl alır. Olumsuz yansımaların düzeltilmesi için de erkeksi görünüme veya yeterliliğe ulaşılması gerekir. İki gencin kadersel yol ayrımı, feminen ruhun güçlü bedenle ödünlenmemesi sonucunu doğurur. Şinasi’nin fizyolojik zayıflığı, içgüdülerini zarar verici yönde tetikler. O, alt eşikteki anneye direncin baskın enerjisini ve zihnin özben farkındalık sürecini sağlıklı yönetemez:

Yalnız yaşı ilerledikçe Şinasi’nin hassasiyeti şayan-ı hayret derecede keskinleşiyor, fiziki noksanlıklarını daha acı olarak idrak ediyordu. Aynalara olan öfkesini hiç unutmam. Odasındaki dolabın aynası daima kırıkta (Tarancı, 2019: 187).

Şinasi’nin odasındaki aynanın kırıklığı; özbenliğe kötücül yaklaşım olduğunu gösterir. Duyumsanan öfkeyle bilinçdışındaki yetersizlik hissini canlandığı anlaşılır. Anima, annenin karakterini tahrip edici yönde algılandığından bunalım ve memnuniyetsizlik kolaylıkla içselleştirilir. Ruhsal enerjisi olumsuzluklar barındırırken bilinçdışına dolan bu zararlı içerik, bilincin sağlıklı fikirler üretmesine yol açar. Tümüyle “yaşam kederli, sıkıcı bir özellik kazanır” (Jung, 2009: 178). Zihin ise; reddedilme, aldatılma, intihar, devasız hastalık benzeri korkular yaratır. Şinasi’nin kendi korkularını anlattığı planda mevcut kanı doğrulanır: “*Küçük boyunun, karmâşık yüzünün, biçimsiz vücudunun hiçbir kadına sevgi ve arzu ilham etmeyeceğini söylediği zaman sesinde yürekler parçalayıcı bir yanıklık sezerdim*” (Tarancı, 2019: 187). Ben’in, anne karmaşası ve çirkinlik kompleksi uzantısında akli iradesi zayıflar. Sezgisel duyumla kötü gelecek senaryolarına odaklanarak yadsınan arzuların ve duyguların yasını tutmaya başlar. Uysallıktan depresifliğe evrilen karakterin kendini tanımaya başladığı bu evrelerde değişen duyumsaması, anneyi işaret eder. Onun anneden farklılaşma istencine karşı fiziki görünümünün yetersizliğiyle ödünlemeyi başarısız kılması, animanın sağlıklı seyrinin başlangıcıdır.

Şinasi’nin melankolik, dış görünümünden memnuniyetsiz tutumları ondaki yetersizlik hissini artırır. Bilinçdışında baskın olan bu duygu durumunu kapatma isteğini ise, özbeninden geri çekerek aşk ilişkisine yönlendirir. Onun düşüncesinde anneye ve kendiyi ödünleyemediği boşluğu başka bir kadının sevgisiyle gidermek vardır. Animanın özdeşleştiği kadın figürün nitelikleri bu bilinçdışı açılımı doğrularken aşk duyumsanan kişi, “*uzun boylu, etine dolgun, sarışın bir kızdır*” (Tarancı, 2019: 188). Erkeğin idealleştirdiği kadın tipi, özellikle kendinde eksiklik barındıran temalarını

yineler. Genç kızın “*uzun, dolgun, sarışın*” olmasının beraberinde dikkat çekiciliği ön plandadır. Delikanlının da küçük boylu, çelimsiz vücut hatları bilindiğinden dişil imgenin yansıtıldığı kadınla tamamlanmayı arzuladığı anlaşılır. Bilinci etkileyen bu içgüdüsel yaklaşım, Şinasi’nin yaşamının motive kaynağıyken genç kızın arkadaşlık teklifini yargılayıcı üslupla reddetmesi, yaşam enerjisinin sonlanmasına neden olur: “*O arkadaşınıza söyleyin de evvela aynaya baksın, sonra gelip alemin kızına sevdalansın*” (Tarancı, 2019: 188). Oğlun anneden ödünçlediği yıkıcı duygular tekrar meydana çıkar. Bilince ulaşan yetersizlik hissi, onun kendiyile ilgili kesin kanaate varmasına yol açar ve vücut fonksiyonlarının marazileşmesi görülür: “*yalnız gittikçe sarardığını, solduğunu, yemek yiyemediğini, geceleri uykusuz kaldığını görüyordum*” (Tarancı, 2019: 189). Kompleksli Ben’le bütünleşen anima, olumsuz duygu yoğunluğuyla tezahür eder. Şinasi’yi hayatta tutan ödünleme eğiliminin azalması durumunda karmaşayla özdeşleşen kişiliği varlık gösterir. Bilinçdışı tepkime olarak “*sararmak, solmak, yiyememek, uykusuzluk*” hâlleri belirirken zihnin arka planındaki hastalanma veya intihar isteği canlanır. Nitekim onun için ölüm arzusu, yetersizlik ve aşağılık duygusunun kesin sonlanması anlamına gelir. Bu bağlamda incelikli ruh yapısındaki yok edici içgüdü, aşkın karşılıksız kalmasıyla ön plana çıkar:

Doktora ve anasına babasına sorarsanız Şinasi apandisten öldü. Fakat bana sorarsanız tereddütsüz cevap veririm. ‘Aşkından öldü.’ Zira maneviyatın bünye üzerinde dehşetli tesiri vardır. Eğer Şinasi sevdiği kıza kavuşsaydı ameliyatı muvaffakiyetle neticelenirdi. Hâlbuki o ameliyat masasına yatarken, içinde ölüme teslimiyet vardı, inanın bana, ölmek isteyen ölür, yoksa istemeyen değil (Tarancı, 2019: 189).

Karakterin psikolojisine ait örüntülerin kaynağı, ruhsal amacın niteliğiyle beliren bilinçdışı faaliyettir. Yadsınan eğilimlerin, duyguların devinimi bilinç seviyesinde ölçülürken beden dışavurumlarıyla somutlaşır. Animanın aşırı duyarlı, bağımlı, çocuksu tarafları “*maneviyat*”la açıklanır. “*Bünye üzerindeki dehşetli tesiri*” cümlesi, dişil imgenin erkek beden üzerindeki etkisini kanıtlar. Şinasi’nin olumsuz yaşantı sonrası sessizleşmesi ve hastalanması istençli durum olarak değerlendirilir. Bu psikolojideki anima da “çoğu zaman ölüm anından önce bir karakter değişmesi yer alır” (Jung, 2009: 178). Delikanlının “*sevdiği kıza kavuşamaması*” yaşam gerekçesini ortadan kaldırırken alt eşiğin taraflı tutumu tahripkâr içgüdüleri harekete geçirir. Ben, teslimiyete geçerek gizil ölüm arzusunu gerçekleştirir. Erkek çocuğun anneden farklılaşma çabası ve ödünleme eğilimi hikâye kişilerine ait bilinçdışı içeriğin ana temasını oluşturur. Annenin sert, detaycı, hırçın karakteri karşısında anima hassasiyeti yüksek duyumsamaya kapılır. Oğulda olumsuz anne karmaşası meydana gelir. Beraberindeki fiziki koşulların erkeksilik barındırmaması üzerine yalnızca Şinasi’de yeni bir kompleks konusu gelişir. Onun bilinçdışı açılımı yetersizlik ve eksiklik hissine odaklanarak ayrışmamış Ben’i var eder. Zararlı içgüdüleri bilincin yerine geçip çelişkili, iradesiz, melankoli benzeri duygu durumlar üretir. Kendine ve dış gerçekliğe olan algısı öz yetersizliğe koşullu çalışır. Ölüm olgusu ise, ruhun yadsınan istenciye sevilen kızın arkadaşlık teklifini reddetmesi gizil arzuyu gerçek kılar. Anima izleklerinin doğrultusunda ödünleme eğiliminin başarısızlığı vurgu kazanır.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın 3 Ocak 1938 tarihinde yayımlanan “Âşık Adam” hikâyesinde, bir erkeğin sevilme arzusu konu edinilir. Çerçeve öykünün üst anlatıcısı aşk üzerine sohbet etmeyi seven biridir. Arkadaşı Nejat'ın duygusal maceralarına yıllarca tanıktır. Bir gün eski dostuyla karşılaştıklarında yeni serüvenini merakla sorar. Başkışı Nejat, kendi yaşantısını alt anlatıcı konumunda sunmaya başlar. Baloda abisi ve üç kız kardeşiyle oturan bir genç kız dikkatini çeker. Mekândaki erkekler onunla dans etmek için sıraya girmiş vaziyettedir. Delikanlı da şansını denemek arzusuyla ona teklifte bulunur. Dans süresince genç kızdan çok hoşlandığını, onunla evlenmek istediğini belirtir. Genç kız ise, soğukkanlı duruşunun ardından cevabını mektupla göndereceğini söyler ve gece sonlanır. Nejat, bir ay boyunca beklediği haberi alamaz. Pazar sabahı evinde yabancı plak dinlerken slow şarkının sözlerinden etkilenir. Şarkı, karşılıksız aşk duyumsayan bir adamın sevgilisinin ağzından kendisine mektup yazmasını anlatır. Nejat kendi durumuyla özdeşleştirdiği anlatıyı, aynı davranışa döker. Bedia'nın dilinden kendisine özlem dolu mektuplar yazar. Hikâyenin başkışısı içedönük, hisli, bağımlı yapıda betimlenir. Olayların akışında karşılıksız sevgisini büyüten ve kendisine kurgusal bir dünya yaratan yönde sağlıklı ruh hâli sergiler. Anlatının son bölümünde, müzikten mektuba taşınan süreç yoksunluk hâlini ödünleme çabasını gösterir. Yazı yazma edimini, bastırılan arzuların eyleme dönüşmesini, içsel çözülümü karşılar. Erkek şahsın “*âşık adam*” olarak adlandırılması ise, animanın duyumsamasından gelir. Bilinçdışı dişil imgenin, karakterin ruhsal ve fiziksel niteliklerine işlediği anlaşılır. Yadsınan içgüdülerin dışavurumundan hareketle animanın etkinliği ortaya çıkar. Erkek bilinçdışındaki dişil yan, kendini hisler üzerinden açıklar. Kişi üzerinde değişken ruh hâlleri, duygusal tepkimeler ağırlıkla seyreder. Anneden gelen dişil psikolojik eğilimlerin erkek mizacına ödünlenmesiyle de aşırı hassas, duyarlı, sezgisel duyuş tarzı var olur. Özellikle anneye özdeşleşen oğulda duygular uç noktalara taşınır. Erkeğin sevgili/eşe bağımlılık beslemesi, özverili olması, ruhsal dengesizliklerde bocalaması görülür. Nejat'ın ayrışamamış benliği üst anlatıcının betimlemelerinden başlayarak ele alınır:

Fağfur kaseler gibi dokundun mu ihtizaz eden verimli bir genç kız hassasiyetiyle, romantik unsurlarla beslenmiş velut muhayyeleriyle, çamurlu kaldırımları istihkar ederek beyaz bulutlarda gezen yeşil, sisli sözleriyle, güzel bir kadın karşısında ayakları birbirine dolanacak ve dili tutulacak kadar çocuk mahcubiyetiyle, aniden kapana düşen gönlüyle, o, on dokuzuncu asır başlangıçlarının ve sevgisinde bir Mecnun bağlılığı, bir Ferhat kahramanlığı gösteremeyen ve bunun için bol, mütenevvi ve fasılasız seven mizacıyla bugünün adamıdır (Tarancı, 2020: 126).

Erkek şahsın içgüdüsel dişillığının örüntüleri, bilinçdışındaki özerk karmaşayla bütünleştiğini bildirir. Kompleks konusu, karaktere yerleşen feminen duyuş tarzıdır. Zihnin gelişmiş üst işlevinde duygusal, çocuksu yanların olağanlık içerir. Karakterin farkındalık geliştirmedeği anima tepkimeleri dikkat çeker. Bunlar: “*genç kız hassasiyeti*”, “*romantik unsurlarla beslenmesi*”, “*çocuk mahcubiyeti*”, “*fasılasız seven mizacı*” ve hayran gönüllüğüdür. Anneye özdeşleşen kişiliğin karmaşası doğrulanırken bilinç hiyerarşisini aşan coşkusal enerji tezahürleri saptanır. “*Beyaz bulutlar*” ve “*yeşil*” renk ifadeleri, bilinçdışındaki hislerin hareketliliğini belirtir. Onun, “*Mecnun bağlılığı*” ile “*Ferhat kahramanlığını göstermemesi*”; kompleksin özerkliğini, eril niteliklerin yadsındığını kanıtlar. Bilince yükselen içeriğin, iradesizlik yarattığı anlaşılır. Bu bağlamda dişil doğanın

baskınlığı, temelde anne sevgisini ödünleme eğiliminin devinimini gösterir. Ruhsal yapının varoluş amacını, erkek çocuğun arzuları meydana getirir. Hikâyede anima yansımaları, bilinçdışı açılımın taraflı yapılanmasını içerir. Anneyle uyumlanma sonucunda eril içgüdüler, dışıl tarafa çekilir. Nejat'ın dans ve müziğe olan ilgisi eğilimlerin yönünü doğrular. Bu iki kavram; doğal, içgüdüsel isteklerin özgürce aktarımını temsil eder. Hislerin yoğunluğu bilinçli tutumu ele geçirirken Nejat'ın Bedia'ya evlenme teklifi etme biçimi, dışıl imgenin canlandığını belirtir: “*Dans ediyorduk. Gevrek, yumuşak bir vücudu vardı. Uzun kirpiklerin gölgelediği karadut gibi siyah, iri gözlerinin içi gülüyordu. (...) Ve sonra birden bire sordum: “Sizinle evlenebilir miyim?”*” (Tarancı, 2020: 128). Aşk duygusunun arka planındaki animanın etkinliği, danstaki eylemlerle eş çizgide ilerler. Erkek şahıstan ansızın beliren soru, bilinçdışının baskısını bildirir. Zihnin ayrışmamış alt işlevindeki dürtü açığa çıkar. Genç kızın yüz hatları tasvir edilirken “*kirpiklerin gölgelediği*”, “*karadut gibi siyah*” ifadeleri erkeğin yadsınan duygularını karşılar. “*İri gözlerin içi gülmesi*” ise, duygulanımın derecesini ve devinimini belirtir. Delikanlının, animayı Bedia'yla kişiselleştirdiği sonucuna varılır. Bir diğer eğilimin bilgisi, İngiliz plağın dinlenildiği sürede ortaya çıkar. Balo gecesinden sonra genç kızdan haber gelmemesiyle slow şarkının sözlerini içselleştirme ve eyleme geçme bulunur:

Onun sevgilisi de benimki gibi uzun müddet kendisine mektup yazmamış ve sabrını tüketmiş olacak ki, “Bir gün.” Diyordu, “oturup kendime, senin ağzından, ‘Edebi Sevgilim,’ diye başlayan ve ‘dudaklarından öperim,’ diye biten bir mektup yazacağım.” O anda, tahmin edemezsin, bu slovun güftesini yazan, şair mi, müzisyen mi, adama ne kadar yakınlık duydum! Bunları ben söylemeliydim. (...) Nihayet bir gün canıma tak etti, plağın dediği gibi yapmaya karar verdim, uşağa fantezi bir zarf kağıt almasını söyledim (Tarancı, 2020: 128).

Yoksunluk hâlinin kompleks alanının tetiklenmesiyle akli irade farklı noktaya çekilir. Karmaşanın bağımsızlık etkinliği bilince yükselerek çağrışımsal kelimelere, düşüncelere yol açar. Nejat'ın şarkıdan esinlenerek benzer bir davranışa girişmesi, zihnin dışıl içgüdüyle dolduğunu gösterir. Yoğun duygu enerjisiyle anima tepkimelerini meydana çıkarır. Yabancı dildeki plak, karşılıksız aşka ve bilinçli Ben'den koparak animayla özdeşleşen kişiliğe dikkat çeker. Sevgilinin diliyle mektup yazma durumu, boşluk hissini ödünlemenin karşılığıyken sevgi ihtiyacını giderme yönünde istek belirir. Başkişinin seçtiği “*fantezi zarf*”, dışıl doğanın yansımaları içerirken bilinçdışının bilinçle iletişimi bildirilir. Animanın imgeleme gücü açığa çıkarken kişiliğin kendini dış dünyaya uyumlanma biçimi görünür. Eş zamanlı yaratıcı işlevi etkin kılması; kompleksin etkinliğini ve anne duygusunun arayış sürecini kapsar. Bilinçdışındaki anima, edebî dışı adlandırmasında erkek ruhunun vazgeçilmez ögesidir. Nejat'ın dinlediği şarkı sözü ve mektubun başlangıç cümlesi “*edebi sevgilim*”dir. Anneden ayrışmamış erkeğin ruh karmaşasının kalıcılığı anlaşılr. Sürecin etkinliği ise, mektubun içeriğinde ortaya çıkar:

Şimdiye kadar seyahatte bulunmam sana güzelce bir mektup yazmama mani oluyordu. Bu seyahati niçin yaptığımı tahmin edersin, seni çok sevdiğimden. Bu, şimdiye kadar gelip geçen aşklarımın hiçbirisine benzemiyor. Kaç kere kalemi elime aldım; fakat ne bileyim ben, bir türlü yazamadım işte. Mektup yazmak sana karşı beslediğim duyguları küçültecek, bayağılaştıracak

gibi geliyordu bana. Öyle ya, onları isimlendirmek, onları kelime kalıpları içine sokmak gücüne ve tuhafıma gidiyordu (Tarancı, 2020: 129).

Animanın içsel çözülümünde, mazeret ve aşk cümleleri ağırlıktadır. Nejat'ın yaratısındaki kurgusal kadın figürün “*seyahatte bulunması*”, kendi arayış sürecine ve bekleme hâline karşılıktır. Seyahat nedeninin “*seni çok sevdiğimden*” ifadesiyle açıklanması, özbenin gerçeği ödünleme istenciyle ilişkilidir. Aşkın “*benzersiz*”liği, erkeğin yoksunluk bilincini belirtirken başka kadınla ödünleme sağlamadığını bildirir. “Mektup yazmama” gerekçelerindeki “*duyguların küçülmesi*”, “*isimlendirmek*”, “*kelime kalıpları*” zihninin gelişmiş üst işlevdeki düşünme, anlama, yorumlama süreçleriyle ilgilidir. Ben'in farkındalığını ve bilinçdışı açılımının yön değişmesini kapsar. Yadsınan gerçeklerin aydınlatılması durumunda, yoksunluk hissinin bilince yerleşme korkusu ifade edilir. Delikanlı, animayı Bedia'yla kişiselleştirirken bilinçdışı içeriğini bu kadın figüre yansıtmada işlevsel davranır. Onun kompleksli Ben'i, bilinçli zihninin sapmalarına arka çıkarak dışıl içgüdüleri gerçekleştirmeyi hedefler. Nejat'ın haftalar boyu kendi kendine mektup yazması ve buna inanç geliştirmesi karmaşanın işlevsel bozukluk yarattığını gösterir:

İşte azizim, şimdi ondan her hafta bu şekilde bir mektup alıyorum. Mektubun başı ve sonu aynıdır. Yalnız, her seferinde aynı yerde buluşmak nazarı dikkati celbedeceği için, buluşma yerlerimizi değiştiriyoruz (Tarancı, 2020: 129).

Bilince saplantı yaratan kompleks enerjisi, ödünleme eğiliminin tek konudan çeşitli yönlere sarmasına neden olur. Nejat'ın mektup yazmaya devam etmesi ve “*buluşma yerlerinin değiştirilmesi*”, bilinçdışının sağlıklı yönelimini doğrular. Animayla belirginleşen bu dürtüler kişilikle bütünleşerek içsel gereksinimi karşılama amacını benimser. Ben, ayırıştırma yetisi olmayan, taraflı görüş açısı benimseyen, marazi bir görünüm kazanır. Âşık adam, animadan yansıyan bilinçdışı süreçleri ortaya çıkarır. Birinci evrede, anneyle özdeşleşme durumu gözlemlenir. Karakterin dışıl psikolojik eğilimlerle bütünleşmesi ve duygusal, çocuksu, hassas yanlarının dışavurumu yer alır. İkinci de ayırışmamış kişiliğin anne karmaşası saptanır. Bağımlılık duygusu, ödünleme istenci, saplantılı bilinç, sağlıklı imgeleme yetisi bulunur. Duyumsama biçimlerinin tümü anima tepkimeleriyle adlandırılır. Ruhsal amaçta, anne sevgisini başka kadında bulma isteği vardır. Bu niyet karşılanmadığında zihin, ters etkiyle kendi yaratısındaki kadına ve sevgiye inanç geliştirir. Kompleksli Ben'le dışıl içgüdülerin hareketliliği devamlı kılınır.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın 18 Şubat 1938 tarihinde yayımlanan “Hakikatten Sonra Hayal” hikâyesi, bir adamın aşk perspektifindeki maraziliği konu alır. Anlatıcı konumundaki başkışı, olayları hatırlanan zaman ve hatırlama zamanına bölerek anlatır. Seneler öncesinde başkışıyle aynı mahallede yaşayan bir kadın, gözlemlerin odağındaki kişidir. Yaşlı annesiyle yaşayan, bakımsız, dış görünümü itibarıyla çirkin tasvir edilirken başkışı de acıma ve ondan uzaklaşma hissi uyandırır. Genç adam, sabahları bu manzarayı görmemek için yolunu değiştirir. Bir akşam iş çıkışı, karşı kaldırımda kadının onu beklediğini görür. Kadın, yanına gelip bir pastanede oturmayı teklif eder. Başkışı, yol

boyunca içinden kadınlık, güzellik üzerine yargı cümleleri kurar. Gittikleri mekânda en arka masaya oturup sohbete başlarlar. Kadın, genç yaşta aile zoruyla evlendirildiğini, eşinin ölmesiyle yalnız kaldığını belirttikten sonra ona âşık olduğunu söyler. Evlerini, dükkanlarını dile getirerek onu ikna etmeye çalışır. Genç adam ise, teklifi kibarca geri çevirirken karşılıksız sevgi beslemenin kötü bir şey olmadığını belirtir. Sadece arkadaş olabileceklerini söyleyerek masadan kalkar. Yine bir akşam, dalgınlıkla kadının evinin önünden geçerken ağlama sesleri duyar. Yaşlı annesinin öldüğünü düşünürken sokaktakiler komşu kadının vefat ettiğini bildirir. Genç adam, senelerce kadının ölümünden kendini sorumlu tutar. O günden sonra çirkinlikle yargıladığı kişiyi hayalinde güzel, etkileyici bir genç kızolarak düşleyerek aşkı duyumsar.

Görüş açısı; bir konu, olay, düşünce üzerinde bilgi taşıırken yönelimin içeriği, öznenin duyumsama niteliğini belirtir. Anlatıdaki delikanlının hakikatten kaçıp hayale sığınması, yoksunluk bilincini gösterir. Kadın şahsın güzellik anlayışına göre değerlendirilmesi, erkek bilinçdışının açılımındaki animanın yaratım içeriğini açık eder. Olayların yargılayıcı yaklaşımdan olumlanmaya evrilmesi, bilinçdışı algının yoksunluk hâline uyumlanmasıyla ilgilidir. Anlatının “hakikat” örgüsünde, başkişinin bilinçli tavrını betimleyen karşılıksız aşka tutkunluk, kaçınma isteği, duygusal tepkimeler bulunur. İkinci plandaki “hayal” düzleminde ise, başkişinin bilinçdışı eğilimlerinin kadının ölümüyle hareket alması ve duygu yaratması vardır. Hikâyedeki hatırlama zamanı-hatırlanan zaman ayrımı, bastırılan Ben’in izleklerini açıklar. İki farklı göstergenin bir metinde bütünlük göstermesi, ruhsal yapıyı ve onun parçaları olan bilinç-bilinçdışını karşılar. Anlatıcıyı, olumsuz hükme iten nedenler ile arzuyu sağlayan şartlar, idealleştirilmiş anima portresi altındaki öz yetersizliği bildirir. Şahısların isimsiz kurgulanması; komşu kadının silik karakterine, genç adamın değişken ruh hâline gönderme içerir.

İnsanın ruhsal yapısını meydana getiren psişik parçalar, dengeleme işleviyle birbirine bağlıdır. Bilinçli tutumda gözlemlenen unsurların çıkış noktasında bilinçdışının etki alanı ve temaları yer alır. Bilinçdışından bilince ulaşan açılımın bilgisi de yansıtma faktörüyle öğrenilir. Bu sayede özdeşleşme, farklılaşma, güçlü direnç yaratımlarındaki “bilinçdışının bakış açısı bilinci tamamlar ya da dengeler niteliktedir” (Jung, 2015a: 137). Birden fazla plan içerisinde görünürlük kazanan alt eşik içerik; rüya, vizyon, fantezi, hayal düzlemlerinde sembollerle ortaya çıkar. Hikâye bağlamındaki animada, komşu kadınla kişiselleştirilirken hakikatte ve hayalde farklı izlekler taşır. İki karşıt örüntü, bilinçdışı-bilinç arasındaki uyumu açıklar. Hakikatten hayale taşınan olayların seyri, ortak paydada başkişinin bilinçdışı perspektifindeki değişimi gösterir. Hakikat; komşu kadını tanıtmaya, karşılıklı konuşma bölümlerinden meydana gelir. Anima, başkişinin kadına yansıttığı düşüncelerden, duygulardan öğrenilir. Erkek karakterin olumsuz kanılarının toplamında kendindeki dişil tarafın yaratımıyla komşu kadının özdeşleşmediği anlaşılır:

Armut biçiminde bir başı, siyahla kumral arasında mütereddit, donuk ve sert saçları, mavisi sönmüş boncukları andıran boş, manasız ve şahsiyetsiz gözleri, Abdülhamit torunundan olduğu

zannını veren kemerli, iri ve gayrimuntazam, sapsarı dişleri, uzun ve kuru bir boynu, namevcut denecek kadar belirsiz bir göğsü, bir ağaç kütüğünden farksız, kalın bir beli ve lamba şişelerini hatırlatan bacakları vardı (Tarancı, 2020: 72).

Kişinin başkası hakkındaki düşünceleri, kendine olan yaklaşımını gösterir. Ruhta tanımlanan her kavram, karşı taraf nezdinde kullanılmaya hazırdır. Anlatıdaki kadının fiziki özelliklerinin ayrıntılı ve benzetmelere dayandırılarak ele alınması, başkisinin kendi zayıflıklarını ödünleme isteğinden kaynaklanır. Erkeğin anneden ödünlediği dişil yanın niteliklerindeki aşağılık eğiliminin varlığı saptanır. Onun bilinçdışına yadsınan çirkinlik, yetersizlik, eksiklik hâlleri kadına yakıştırılarak ortaya çıkarılır. Özellikle aktarımdaki, “boş, donuk, manasız, şahsiyetsiz, gayrimuntazam, namevcut” sözcükleri bastırılan ve unutulmak istenen özlük bilgisini içerir. Anne-oğul arasındaki olumsuz bağdan yola çıkılarak çocuğun anneden edindiği kötü duygulanımların alt eşığe yerleştiği görülür. Mevcut izlekler, başkisinin duygularıyla desteklenir: “İlk bakışta insanda antipatiden ziyade merhamet uyandıran bu genç kadın sırnâşıklığı o derece ileri götürdü ki yolumu değiştirmek mecburiyetinde kaldım” (Tarancı, 2020: 72). Acıma hissi ve kaçma eğilimi bilinçdışı tepkimeyi karşılarken kişi, kendinde yadsıdığı yanıyla yüzleşmek istemez. Temelde, anne tarafından bastırılan çocuğun benzer şekilde karşı tarafı reddettiği anlaşılır. Erkeğin çirkinlik olgusuna kompleks geliştirdiği saptanırken karmaşa, komşu kadının betimlendiği cümlelerde ve eylemlerde ortaya çıkar. Başkisi, alt eşikteki kötücül enerjinin zihne dolmasıyla yargılayıcı üslup benimseyerek düşünme, yorumlama, değerlendirme yetilerini olumsuz hükme sürükler. Belli formdaki anima ise, başkisinin karşı cins üzerinden yaptığı genellemelerden öğrenilir:

Yan yana yürüyorduk. Giyiminde de çirkinliğini affettirecek bir zarafet yoktu. Sokakta çirkin ve giyinmesini bilmeyen bir kadınla yürümekten hiç hoşlanmam.”, “Kadının da sırnâşığına hiç tahammülüm yoktur. Kadın dediğin kendini ağır tutmalı, bir portre gibi çerçevesinin hudutları içindeki kaderini kabul etmeli (Tarancı, 2020: 73).

Erkek şahsın idealleştirdiği kadın tipi, özbeninin zayıflıklarını ödünleme isteğinden kaynaklanır. Kendi bilinçdışı imgesine uygun kadın karakteri tarif ederken eril itibarını yükseltmeye çalışır. Anneden gelen Eros’un Ben vurgusu bu noktada değer kazanırken Ben’liği kanıtlama dürtüsü devinim alır. Erkeğin arzuladığı bir kadına ilgi duyması veya beraberliği, öz yetersizliğini kapatmak için önemli araçtır. Reel düzlemde özvarlığını olumlu anlamda desteklerken yadsınan kişiliğini daima arka planda tutar. Başkisinin tanımladığı dişil karakterin “ağır, kabullenişte olma”sıyla, özbenliğin kendine yaklaşım biçimine atıf yapılır. Komşu kadının evlilik teklifini reddetme ise, animanın algısını somutlaştırır:

Fakat size bir şey tavsiye etsem gücenmemelisiniz. Sevgi daima müteakıl olmaz. Ben bile hiç mukabele görmeden sevmiş ve hâla seven bir adamım. Zaten sevdiklerimizden ziyade sevgimizin kendisi mühimdir. Büyük bir Fransız muharrir, ‘Ehemmiyet bakışınızda olsun, yoksa baktığınız şeyde değil,’ der.(....) Siz beni elde etmeye değil, sevginizi elden kaçırmamaya bakın (Tarancı, 2020: 74-75).

Alıntıyla desteklenen tavsiye cümleleri, bilincin farkındalığıyla ilişkilidir. Sevgi, tutku, öfke, nefret benzeri duygular bilinçdışı tarafından üretilirken sevilene istemsizce yansıtılır. Başkişi aşkın tanımında, kişilerin birlikteliğine şart koşmazken arketiplerin işlevselliği ön plana çıkar. Nitekim ruh imgeleri, “manen erkeğin animayla kadının ise animusla uzlaşmasına” (Jung, 2015c: 277) bağlıdır. Ters yöndeki hisler, eğilimler, içgüdüler bilinçdışında tutulur. Zihne yerleşen öğreti ise, karşılıksız aşkı duyumsamanın niteliği olur. Genç adamın özümsemişi bu tutuma karşın komşu kadının çaresiz ve ısrarcı hâli, tekrardan yargı alışkanlığını ortaya çıkarır: “*niçin bizim gibi yapmıyor. İçindeki yangını dışarıya sızdırıyor? Sabırsızlığı sevgisinin henüz olgunlaşmadığına alamettir*” (Tarancı, 2020: 5). Benimsenen görüş açısı, animanın kendiliğe olan hizmetini vurgular. İki kişinin beraberliği sembolik yapıyı gösterirken arketipin “hedefinde ferdiyetin tamamlanması” (Jung, 2015c: 278) vardır. Yaşantılardan yola çıkarak kendini anlama, tanıma düsturu önem kazanır. Ruh imgesinin özvarlığa hizmeti somut noktaya çekilir. Erkek karakter nezdinde ise, animanın yoksunluk hissiyle özdeşleştiği ve annenin yarattığı boşluğu içselleştirdiği anlaşılır.

Hikâyenin ikinci düzlemini başkişinin hayal dünyası oluştururken komşu kadının ölümü ve aşk duygusunun canlanması işlenir. Anlatıcı, evlilik teklifini geri çevirmesinin ardından kadının vefat ettiğini öğrenir. Tatsız olaydan kendini sorumlu tutarak vicdan azabı duyumsar. Bu evrede animanın duyulanımında değişim meydana gelir. Bilinçdışı, yargıyla etkileşim sağlamak yerine kadın üzerinden yeni dişil imge yaratır:

Armut biçimindeki başı bir portre ressamın tahayyül edebileceği en harikulade bir baş olmuş, siyahla kumral arasında mütereddit saçları tatlı bir kumrallıkta karar kılarak parlamış ve hafif kıvrıcıklar kazanmış, gözleri yıldızlı mayıs gecelerinin şiirli mavisini aks ettiren ikiz aynalar gibi, burnuna Yunani bir mükemmeliyet gelmiş, yüzündeki sivilceler yok oluvermiş ve şimdi yüzü pembe ışıklar içinde gülümsüyor. Dudaklarda ve dişlerde de eski çirkinlikten eser yok (Tarancı, 2020: 76).

Tahayyül edilen kadın öznesi, öncesinde tasvir edilen niteliklerin iyileştirilmiş biçimiyle sunulur. Bu bağlamda komşu kadın, bastırılan Ben’i aynalama işlevinden sıyrılarak idealleştirilen animaya can verir. Gerçekteki görünümün aksine arzulanın güzellikte yapılandırılır. Betimlemelerdeki “*harikulade, parlamış, kıvrıcıklar kazanmış, yıldızlı mayıs gecesi, aks ettirme, mükemmeliyet, pembe ışık, gülümseme*” ifadeleri bilinçdışındaki içgüdülerin hareketliliğini gösterir. Dişil imge; komşu kadının şahsiyetinden uzak, erkeğin alt eşikteki eğimlerinin doğrultusunda yaratılır. Hakikati hayale taşıyan olgu ise, ölüm olur. Başkişinin yadsıdığı çirkinlik, değersizlik hisleriyle yüzleşmekten kurtulması anlamına gelir:

Hakikatten sonra hayal! Evet, hakikatin kaba hendesinden kurtulmuş, şimdi hayalîn, hayalîmin seyyal, engin ve namütenahi aydınlık sularında serazat dolaşıyor. Şimdi ben de onu seviyorum, şimdi kaderlerimiz birbirine müvazi olarak inkişaf ediyor (Tarancı, 2020: 76).

Bilinçdışındaki olumsuz enerji yükünün azalmasıyla; “*kurtulma, seyyal, aydınlık su, dolaşmak*” durumları öne çıkar. Kompleks baskısının bilinci etkilemediği saptanırken zihinde

türetilen kötücül fikirler geri itilir. Kadının ölümü, bir diğer açıdan animanın anne yoksunluğuyla özdeş manayı taşır. Erkeğin dişil doğasıyla içselleştirdiği bu duygu durumu, bilinçli Ben'i tanımlar. Onun bakış açısında sevgi, karşılıksız duyumsandığında esas manasını verir: *“beni yalan söylemekten, kötü fiiller işlemekten meneden, insanları bütün kusurlarını affedecek kadar namütenahi sevmeye bana öğretenin o olduğu gibi”* (Tarancı, 2020: 77). Anima, karşı cinsin karakterinden bağımsız ve erkeğin kendi öğretisiyle gelişir. Başkişinin zararlı eylemlerden vazgeçme eğilimi, ruh imgesinin zihinsel farkındalığa olan katkısını açıklar. Bilinçdışının iki farklı açılımı, hakikat-hayal başlıklarında değerlendirilir. Birincisinde; geçmişin anlatısı, yadsınan kişiliğin izlekleri, animanın çıkış noktası ve amacı belirlenir. Komşu kadın, ruh imgesinin karşıt değerinde bulunduğundan yargılanır. Temelde güzellik anlayışıyla idealleştirilen dişil karakter, erkeğin anneden edindiği dişil psikolojik eğilimlerin ürünüdür. Karakterin, annenin yaklaşım biçimini ödünçleyerek karşı tarafa aynısını yansıttığı anlaşılır. Fiziksel niteliklerin çirkinlik içermesinden dolayı, aşağılık hissi ve yetersizlik eğilimi meydana çıkar. Ruhsal yapıdaki kompleks konusu bu noktada öğrenilirken bilinç seviyesindeki olumsuz betimlemeler ve benzetmeler kanıyı somutlaştırır. Animanın, bir kadınla kişiselleştirilmemesiyle tanımlanan karşılıksız aşk ise, bastırılmış benliği ortaya çıkarır. Erkek, duyumsamanın içkin anlamını yüceltirken ruhun olgunlaşmasını bu öğretiye sabitler. İkinci planda ise, Bilinçli Ben'i teşkil eden yoksunluk bilincinin olumlanması vardır. Komşu kadının yeni yaratımı, animanın belli bir portreye aitliğini kanıtlar. Kompleks baskısının sona ermesiyle bilinç yön değiştirir ve yararlı, iyicil düşünceler, eylemler benimsenir. Hayaldeki kadın; yoksunluk bilinciyle animanın Ben'liğe kazandırdığı deneyim olarak değerlendirilir. Tümüyle bilinçdışındaki karşıt direnç ve özdeşleşme hâlleri bilinçle eş değerde ilerler. Ruhun dengelenmesi, hakikatle dış dünyaya; hayalle gerçeküstü aleme uyumlanmayı anlatır.

14 Ağustos 1938 tarihinde yayımlanan “Bir Uykusuzluk Gecesi”nde başkişinin düşteki sevgilisi aracılığıyla içsel sıkıntısı ve çözülümü konu alınır. Genç adam, akşam yemeği sonrası pansiyondaki odasına uyumaya gider. Yol boyunca arkadaşlarıyla sabahladığı gecelerde yorgun düştüğünü belirtir. Yatağa girdikten sonra seçtiği bir kitabı okumaya başlar. Uyku hâlinin iyice bastırmasıyla elindekini bırakarak ışığı kapatır. Rüyaya dalacağı an, bir tahtakurusunun ense kökünde gezindiğini hisseder. Huzursuzlukla yataktan kalkar ve penceresinin önündeki sedire oturur. Önce oda manzarasındaki mezarlığı, ardından mahalleyi incelemeye başlar. Zihin, bu zaman içinde sorgulayıcı düşünceler üretir. Ölüm ve yaşam, ölümler ve yaşayanlar, sokaktaki insanlar, komşu evlerdeki sesler, başıboş dolaşan köpekler onun uzunca bir süre oyalar. Etraf sessizleştğinde yatağına geri döner. Gözlerini kapatıp hayalinde sevgilisini canlandıracakken sol bacağının kaşıntısıyla tekrar uyanır. Odayı öfkeyle yoklar, tahtakurusunu bulup öldürür. Böceği yok etmenin rahatlığıyla yatağına geri dönerek sevgilisiyle kavuşmayı arzular fakat başaramaz. Gece boyunca tahtakurusunun tetiklemesiyle uykusuz kalır. Yarı bilinçli-bilinçsiz muhakemeler, tasavvurlar zihnini kaplar. Kendisi, yalnızlık sebebiyle uyuyamadığını düşünerek evlenmeye karar verir. Sabaha dek süren niyetler listesine üç senedir ayrı olduğu sevgilisinin özlemi de eklenir. Başkişinin uykusuz gecesi kendi endişelerinin, özlemlerinin, tasarılarının muhasebesiyle geçer. Gece içinde algılanan

duygular, insanlar, manzaralar hikâye kişinin bilinçaltına bastırıldığı yalnızlık üzerine toplanır. Yalnızlık; “kimse bulunmama durumu, ıssızlık, tenhâlık anlamlarını taşır” (Çağbayır, 2007: 5182). Hikâyede karakterin ismine yer verilmemesi, ayrıldığı sevgilisinin hayalîne sığınma ihtiyacını, özbenlikten ve gerçeklerden kopma yaşadığını gösterir. Anlatıdaki mekân, zaman, rüya mefhumları ise, beş evreye ayrılarak incelenir. Birincisinde, ev olarak adlandırılan bir pansiyonun odası vardır: “*Ev ahşap olduğu için geceleri sık sık tahtakurusu çıkıyordu. Fakat daha sabahleyin, odayı temizlemesini pansiyon madamına sıkı sıkı tembih etmişti*” (Tarancı, 2020: 109). Kişinin yaşadığı mekân aitlik derecesini ve ruh yapısını temsil eder. Ahşap pansiyon sağlam olmayan yapıyı, yabancılik unsurunu belirtir. Bilinçli Ben yerine bastırılan kişilik gözlemlenir. Mevcut alanda “geceleri tahtakurusu çıkması”, bilinçdışındaki zararlı içgüdülerin varlığını ve bilincin etkilenmesini açıklar. Arka planda psişe parçalarının özerkliği saptanır. Yoksunluk hâliyle uzlaşan bu yer, alt eşikteki karmaşayı simgeler. İkinci evrede, oda karşısındaki mezarlık terk edilmişlik anlamını taşır. Başkişinin bilinçdışındaki duygu durumları nitelendirilir. Bilinç tarafından yadsınan hisler, yaşantılar belirtmeye başlar:

Uzandığı yerden, karşı mezarlığı, gece içinde ayrı bir gece gibi görüyordu. Koyu mavi ve rüzgarla şişkin perdeler gibi açık pencerelere abanan gece semasında; arzda olup bitenleri merak eden birkaç mütecessis yıldızın uzak parıltılarından başka göze görünür bir aydınlık yoktu (Tarancı, 2020: 108).

Zihninin gelişmemiş alt işlevindeki travmatik etkilerin, çatışma konularının, uyuşmazlık eğilimlerin, içgüdülerin örüntüleri bu planda yer alır. “*Gece içinde ayrı bir gece*”, çağrışımsal güçle birbirini tetikleyen unsurları belirtir. “*Koyu mavi ve rüzgarla şişkin perdeler*”, kişinin ruhsal enerjisinin şiddetini ve olumsuzluğunu açıklar. Bilinçdışına yönelen enerji yükünün izlekleri, hikâye kişinin kompleksle beslendiğini gösterir. Yıldızların “*mütecessis*”, “*uzak parıltı*”yla betimlenmesi ise; bilinç yüzeyinde görünen iyicil olguların, kompleksin işlevselliğiyle etkinliğini azalttığını anlatır. Üçüncü evrede, başkişinin mahalle anlatısı bulunur. Burada insan ve hayvan sesleri gürültü niteliğinde aktarılır. Sokakta; gizli aşkı kocasına öldürten kadının dedikodusu, sarhoş adamın bağırma sesi, bebek ağlaması, köpek havlamaları vardır:

Sokakta sesler peyda olmaya başladı. Tığ gibi ince bir kadın sesi, “Kadın aşığını kocasına öldürtmeyecekti!” dedi. Tok bir erkek sesi şu cevabı verdi: “Edepsiz herif ölüme müstahaktı. Ne diye elalemin karısını baştan çıkarır?” Sonra bir sarhoş narası yükseldi. Arkasından kundaktaki bir çocuğun ağlaması... Ve çok geçmeden gramofon sesleriyle beraber köpek havlamaları da kesildi (Tarancı, 2020: 110).

Zihninin odak noktasındaki karmaşanın, farklı yönde tezahürü görülür. Bu bağlamda başkişinin bilinçdışı açılımının kompleks enerjisiyle çalıştığı doğrulanır. Aktarılan her olay, coşkun tepkimeleri, bağımsız konuları içerirken kompleks yüklü ruh parçaları somutlaşır. Birbirini çağrıştıran bu duygu durumları, alt eşikteki enerjinin üreticiliğinden kaynaklanır. Karakterin duyumsama biçimlerinin yansımaları; gerilim, öfke, saplantılı düşünceler, bilinçsizlik, içgüdüsel eylemleri meydana çıkarır. Onun yatak odasından eve, manzaradan sokağa betimlediği süreç, iç mekândan dış mekâna geniş bir

uzam sağılandığını gösterir. Ben, kendi denetiminin dışında, bilinçdışının özgün yaratımlarını ortaya çıkarır. Dördüncü evrede, erkek bilinçdışındaki dişil figür animanın bilgisi yer alır. Başkişinin buradaki içsel çözülme süreci; yatak, uyku, deniz, gemi, su, dalga, tahtakurusu uzantısında ilerler. Yatak, uykuya geçiş evresinde aracı konumdadır. Özgürce hayallerle buluşulan yer olarak tanımlanırken deniz imgesi kullanılır: “*Çabucak soyunup yatağına atladı! Oh! Ruhun tahayyülde bulabildiği hürriyete vücut ancak yatakta –bir de denizde- kavuşabiliyordu*” (Tarancı, 2020: 108). Hikâye kişinin alt eşikteki arzuları, korkuları, içsel gereksinimleri farklı düzlemde işlenir. “*Uyku*”, bilinçdışı içeriğin imgeleme yoluyla belirttiği yerdir. Arka planda ise, ruhsal enerjinin devamlılık içerdiği bilinir. “*Deniz*”, anne arketipini simgelerken erkeğin “*kavuşma*” eylemiyle anneye sığınma isteği, yoksunluk hâlini ödünleme eğilimi görülür. Onun bu içgüdüsel yaklaşımı; anne arketipinin korumacı, iyileştirici, besleyici etki taşıdığını bildirir. Oğlun anneye özdeşleşmesi durumunda anima çocuksu, bağımlı, duygusal yanını geliştirir. Erkek pasif Eros’la kendini kanıtlama dürtüsü göstermeyerek dış gerçekliğe karşı depresif, alıngan tavır üstlenir. Başkişinin “*ruhun tahayyülü*” ve “*hürriyet*” ifadeleriyle çocukluğa dönmeyi arzuladığı ortaya çıkar. Olumsuz anne kompleksinin yansımaları bağlamındaki animanın dışavurumları uykuya geçiş evrelerinde öğrenilir:

Beş hissi de yavaş yavaş şuurla münasebetini kesiyor, uykunun tabiiyetine geçiyordu. Rüyalarla parıl parıl yanan gemi hâlatlarını çözmüş, sahilden ayrılmak üzereydi ki birdenbire istop etti. Ense kökünde sinsi bir gezinme duymuştu; ne olsa gerek? Hemen sıçradı ve ışığı yaktı. Yüzünde bilyesini kaybetmiş bir çocuğun hüznü vardı (Tarancı, 2020: 109).

Erkek bilinçdışındaki “gemi daima dişil olarak tanımlanır” (Jung, 2009: 183). Geminin deniz üzerinde “*parıl parıl yanması*”, oğlun anneye birleşme sevincini belirtir. “*Ense kökündeki sinsi gezinme*” ise, komplekse ait kötücül enerjinin animaduyulanımına karışmasını ifade eder. Kompleks, özerkliğinden dolayı ansızın, içkin anlamını ortaya çıkararak dürtüsel eylemlere neden olur. Başkişinin “*hemen sıçrama*”sı, bilinçdışı tepkimeyi kanıtlar. Onun “*yüzdeki çocuk hüznü*” de anne karmaşasındaki oğul kanısını doğrular. “*Bilye*” ise çocuğun değerli eşyasının yerine geçen anneyi simgeler. Animanın ayrıntılı tasviri, ikinci uyku girişiminde verilir:

Gözlerini sımsıkı kapamıştı. Gemi yavaş yavaş harekete başlıyordu. İşte sular, alabildiğine sular... Dalgalar ne de çok konuşuyorlar! Kulak verdi hepsi yalnız rüyalarda görünen sevgilinin uzun saçlarından, bal rengi gözlerinden, ağır ve edalı yürüyüşünden kelimeleri okşar gibi söz edişinden bahsediyordu (Tarancı, 2020: 110).

Su, bilinçaltındaki duygulara yaşam etkisi verirken dalgalar içgüdüleri gün yüzüne çıkartır. Düşteki “hareketli suyun anlamı hayatın akışı ve enerji meylidir” (Jung, 2015c: 23). Erkek şahsın yadsıdığı olumlu duyulanımın etkinliği “konuşmak” eylemiyle bildirilir. Animanın tekrardan canlandığı bu evrede, eski sevgiliyle kişiselleştirildiği görülür. Betimlemelerin ortak noktasında da animanın anneden ödünlediği dişil eğilimlerin varlığı yer alır. “*Uzun saç*”, “*bal rengi göz*”, “*ağır, edalı yürüyüş*”, “*kelimeleri okşar gibi söz*” erkeğin dişil bilinçdışı algıyla tanımladığı niteliklerdir. Sevgiliyi “*yalnız rüyalarda görme*” durumu ise, alt eşğin gerçek veya gerçeküstü plandaki

işlevliğini vurgular. Eş zamanlı karşılıksız aşka bağımlılık çalıştırmayı belirtir. Animanın anneye özdeşleşme sonucunda kazanım hâline getirdiği duygu hâli saptanır. Beşinci planda rüyaları kesintiye uğratan tahtakurusunun etkinliği ele alınır. Zarar verici hayvan, başkişinin kompleks alanını temsil eder. Animanın duygulanım anlarına karıştığı görülür:

Bu gemi de ne kadar yavaş gidiyor! Ne o? Gemi durdu. Ah! Sol bacağında bir kaşıntı... Güverteden dalgalara yuvarlandı. Neyse yatağıymış... Tekrar ışığı yaktı. Ve elini bacağının kaşınan yerine götürdü. Eğilip baktı da. Bir şey yok mu? Ya şu yorganın kıvrımları altına doğru son süratle giden kim oluyor? Vay bücür tahtakurusu! Uykuyu, sevgiliyi, saadet namına ne varsa her şeyi birden sırtlanmış nereye kaçıyorsun? Uyku sularını haraca kesen pervasız korsan bu muydu? (Tarancı, 2020: 110-111).

Ben'in isteklerine müdahalede bulunan tahtakurusu, bilinçdışından doğarak karşı konulmaz tepkimelere sebebiyet verir. Başkişinin düştün ansızın uyanması bu kanıyı doğrular. "*Yorgan kıvrımları altına doğru son süratle gitme*"si, kompleks enerjinin hızını ve bilince uyarı vermesini anlatır. Tahtakurusunun dişil imgenin canlandığı sürede etkinlik göstermesi, erkekteki anne karmaşasının baskısına dikkat çeker. "*Uyku, sevgili, saadet*"le anlam kazanan animanın engele takılmasıyla sağlıklı yapılanma saptanır. Erkeğin, anne sevgisini ödünçleme çabası problem konusu olarak ortaya çıkar. Hikâye kişinin dışavurumlarındaki eski sevgiliye sadakatle bağlı kalması ve melankolik ruh hâlleri, yetersizlik eğiliminin kanıksandığını ortaya çıkarır. Odanın karşısındaki mezarlığı olumlama ve "*Ölüm! Ne müthiş bir şey Ya Rabbi!*" (Tarancı, 2020: 109) şeklindeki ölüm üzerine düşünceleri yoksunluk hissini kapatma yönünde sağlıklı ilerleyişi gösterir. Tümüyle animanın bütünleştiği anne kompleksi, kişiliğinin zayıf noktalarını temsil eder. Bilinçli iradesi yok olurken coşkunsal alandan gelen çağrışımları zihninde toplar:

Ve yalnızlık! Sahi! Birden bire aklına geldi. Niçin evlenmiyordu? Evlendikten sonra uykusuz kalınmayacağını evli dostlarından duymamış mıydı? O hâlde, evet evlenmek lazımdı. Ve muhakkak ki evlenmek kararı uykusuz gecelerde verilen kararlardandır. Yarından tezi yok, kendisiyle üç senedir dargın duran sevgilisinin kapısını bir daha çalacaktı! (Tarancı, 2020: 111).

Bilinçaltı etkinliğinin sürdüğü bu evrede, başkişinin kendini bir bütün olarak algılamadığı gözlemlenir. Düşünsel planda; yalnızlıktan evliliğe, uykusuzluktan kesin kanaat geliştirmeye ve sevgiliye varır. Anne sonrası sevgiliyle özdeşleşmeye çalışan animanın yansımaları, ruhsal karmaşanın örüntülerden ortaya çıkar. Bir uykusuzluk gecesi, kişisel bilinçdışının çağrışım gücünün arttığı zamanı temsil eder. Başkişinin ruhsal yapısını meydana getiren içeriklerin tümü görünürlük kazanır. Erkeğin dişil doğasıyla benzeşim kurduğu gemi ve kişiselleştirdiği sevgili bağlamında anne karmaşasının varlığı ortaya çıkar. Zihinsel süreçte aynı duygu durumunu belirten çeşitli düşünceler, birbirinden bağımsız insan manzaraları yer alır. Tahtakurusunun oda içindeki devinim ise, kompleksin enerji akışını belirtir. Anima etkinlik gösterdiğinde kompleks yüklü noktaların canlanması ve bilinç seviyesinde dürtüsel eylemlerin belirmesi söz konusudur. Çıkış noktasında ise; özbenin irade zayıflığı, yoksunluk hissi ve yetersizlik eğilimi vardır. Psikenin içgüdüsel tepkimelerinin amacını; güçsüzlüklere, zaaf noktalarına farkındalık yaratmak oluşturur. Oğlun

anneye sadık kalmasıyla bağlılık, özveri erdemlerini içselleştirdiği anlaşılır. Yaşam boyu pasif Eros'la sığınma, korunma, arayış, hoşnutsuzluk hâllerini barındırırken ruh gelişiminin sınırladığı saptanır.

4 Aralık 1938 tarihinde yayımlanan “Lügatin Sırrı” hikâyesinde, başkişinin eylemsel ve içsel plandaki sevgi arayışı konu edinilir. Anlatıcı konumundaki başkişi, akşam uyumadan evvel kitap okuma alışkanlığı olan biridir. Gündüz satın aldığı eski lügati okumak için masa başına geçer. Lügat başlığının bulunduğu sayfada elle yazılmış not dikkatini çekerken yazım şeklinden bir kadına ait olduğunu düşünür. Notta, “*Eğer lüğatin sırrını öğrenmek, kim olduğumu ve kim olduğunu bilmek istiyorsan yedinci sayfaya bak*” (Tarancı, 2019: 79) yazmaktadır. Başkişi, bu tavsiye cümlesini dikkate almayarak sinirle kitabı kapatır. Kısa zaman sonrasında ise merakına yenik düşer. Lüğatin yedinci sayfasını açtığında yüz ellinci sayfaya bakması gerektiği söylenir. Öfkesini bu sefer dizginleyemeyerek kitabı uzağına atıp uyumaya çalışır fakat başarılı olamaz. Tekrardan denileni yapar ve yüz ellinci sayfaya peşinden dört yüz doksan yedinciye, dokuz yüz onuncuya, bin üç yüz ellinciye kadar gelir. Lüğatin sırrının en son, bin üç yüz seksen sekizinci sayfada açıklandığını öğrenir. Sabırla o sayfayı ararken koparıldığını fark eder. Bu esnada gece sabaha yaklaşır ve açığa çıkartamadığı gizemle uykuya dalar.

Analitik psikolojide ruh yapısı; bilinç, kişisel bilinçdışı, ortak bilinçdışı ve Ben olarak dört bölüme ayrılır. Bilinç bölümü; dar, kısıtlı, alt eşiğin tetiklemesiyle belli başlı konularda çalışan bir sistemdir. Kişisel bilinçdışı; bireyin yaşam öyküsünden beslenerek bastırılan duygu, arzu, anı, ihtiyaç konularını depolar. Ortak bilinçdışı; daha kapsamlı biçimde insanoğlunun ırk, toplum, zaman gözetmeksizin kalıpsal tepkimelerini barındırır. Ben ise; bilinç ve bilinçdışı alanlarına uzanan, düşünceleri, duyguları, eylemleri dengeleyen katmandır. Hikâyedeki olayların seyri, psikeyi meydana getiren bu parçaların kişiselleştirilmesiyle ele alınır. Lügat, sözcük ya da sözcük dizisi hakkında bilgi taşıyan bir kaynaktır. İçeriğinde belli sayıda kavram bulundurduğundan, kişisel bilinçdışını temsil eder. Sır, yadsınan varlığın gerçeğini karşılarken bilinç, ruhsal enerjinin yönüyle şekillenen düşünceleri ve eylemleri simgeler. Hikâye kişisi, Ben'in değişken örüntüsünü üstlenir. Lügattaki kadın el yazısı ise, anima arketipini gösterir.

Ruhsal enerji, hareket yönünü bilinçdışına yönelttiğinde arketipler işlevsellik kazanır. Gerçek yaşamda ya da hayal, vizyon, düşte yansıma faktörüyle görünür olan imgeler, değişmez anlam örüntülerinden meydana gelir. Anima, erkeğin iç dünyasında özelleştirdiği bir kadın figürün veya eşyanın aracılığıyla çözülür. Libidonun dışıl imgeye yoğunlaşmasıyla belirgin izlekler ortaya çıkar. Erkekte değişken ruh durumları, duygularının şiddetlenmesi, aşırı duyarlı, çocuksu hâller belirir. Hikâyedeki başkişinin, lügati canlı yapıya sahipmiş gibi algılaması, animanın nesneyle özdeşleşmesini ve duygulanımındaki sezgisel duyuş tarzını dışavurur. Anlatıcı-nesne ilişkisi, kişisel bilinçdışı içeriğin öğrenilmesi üzerinde işlevseldir. Hikâyedeki olaylar seyrinde başkişinin yalnız yaşadığı ve iyi okur olduğu bilinir. Eve giderken sokağa serilmiş kitaplar arasından bir sözlüğe

odaklanır. Bilinçdışı algının etkinliği bu noktada görünürken açılımın niteliği, sekiz evrede yorumlanır. Birincisinde; lüğatin eski, lekesiz tasvir edilmesi ve psikenin nesneyle özdeşleşmesi ele alınır: “*cildi biraz yıpranmış fakat yaprakları tamam ve oldukça temiz bir lügat gözüme ilişti*” (Tarancı, 2019: 79). Anlatı kişinin ruh durumunu yansıttığı nesne, onun bilinçdışı koşullanma gerçeğine ışık tutar. Sözlük “*cildinin biraz yıpranmış*” hâli; başkişinin bedensel ve zihinsel yorgunluğunun derecesini anlatır. Paralelinde “*biraz*” nitelendirmesi; bastırılan veya unutilan hislerin miktarını bildirir. “*Yapraklar*”, bilinçdışı temaların fazlalığını karşılarken eksiksizliği ile “*temiz*”liği yadsınan duygulara, eğilimlere farkındalık geliştirilmediğini gösterir. Ters yönde niceliksel azlık ya da üstü çizilmiş durumda olduğunda çözümlenmiş karmaşaların varlığı saptanır. Karakterin seçtiği bu lügat, onun içgüdüsel yaklaşımını bildirirken ruhsal enerjinin canlandığı anlaşılır. İkinci plan, akşam vaktinde lügatte keşfedilen notu ve Ben’in tepkimesini kapsar. Anlatıdaki zaman unsuru, bastırılan hislerin tetiklenme anına işaret eder. Başkişiye ait alt eşiğin özgün konusu ve etkinliği öğrenilir:

Sayfanın bir köşesinde küçük ve ince bir el yazısı –bir kadın yazısı olduğu muhakkaktı- nazarı dikkatimi celbetti. Şu cümleyi okudum: “Eğer lüğatin sırrını öğrenmek, kim olduğumu ve kim olduğunu bilmek istiyorsan yedinci sayfaya bak” (Tarancı, 2019: 79).

Bilinçdışında saklı kalan animaarketipi “*bir kadın yazısıyla*” ortaya çıkar. Erkek bilinçdışı imgesinin nesneyle kişiselleştirildiği görülür. Başkişinin “*nazarı dikkatini*” çekmesi, ana temayı doğrular. Notun “*sayfa köşesinde küçük ve ince bir el yazısı*”yla yer alması; yadsınan duygulara, eğilimlere, arzulara anlam kazandırır. Beraberindeki “*sır*”, keşfedilmemiş dişil doğayı ifşalar. “*Kim*” sorusu, ruh imgesinin işlevsel manasını vurgular. Nitekim bu arketip figür, “*ruhun tamamlayıcı karşı cinsiyetini canlandırır*” (Jung, 2006: 72). İnsanın eksik yanını kavraması, kendinde keşfetmesi gereken duygu biçimlerini, erkekteki kadınlık izlenimlerinin toplamını ifade eder. Bu bağlamda erkeğin tanıdığı ilk kadına, anneye ulaşılır. Animanın taşıyıcısı ve belirleyicisi konumundaki anne, başkişi nezdinde olumsuz değer üstlenir. Yazı içeriğinin “*kim*” sorusu üzerine kurulması, oğlun anne karmaşasını bildirir. Anneyle bütünleşen karakterin özlük bilgisini keşfetmediği saptanır. Başkişinin sayfadaki yönlendirmeye verdiği dönüt ise, bilinçdışının baskılama istencini bildirir: “*Kendi kendime, 'Lüğatin de sırrı mı olurmuş? Laf... Bana ne, kim olursan ol... Benim kim olduğumu senden mi öğreneceğim?' diye (söylendim)*” (Tarancı, 2019: 79). Ruhsal yapıdaki bilinç alanı; dar, kapalı, yaşamı kolaylaştırıcı yanlara odaklanmayı seçer. Karakterin inkârı, uyarılan zaaf noktasını ve bilinçli Ben’in tepkimesini ortaya çıkarır. Onun akılcı yaklaşım yerine “*bana ne*”, “*senden mi öğreneceğim*” benzeri çıkışları, aşağılık eğiliminin baskınlığını açıklarken animanın çocuksu yanı görünür hâle gelir. Üçüncü evrede, başkişinin tekrardan lüğatin sırrını araştırma süreci baş gösterir. Onun yetersizlik eğiliminin nedeni bu planda gözlemlenir: “*Lügatte yedinci sayfayı bulmanın ne kadar güç olduğunu bilir misiniz? Bir kere çok başlardadır, sonra sayfalar birbirine yapışmıştır*” (Tarancı, 2019: 80). Kitabın başlangıcını belirten “yedinci sayfa”, anne-oğul ilişkisiyle şekillenen çocukluğu bildirir. “*Bulmanın zorluğu*”, “*çok başlardadır*” ifadeleri bu kanıyı doğrular. “*Sayfaların birbirine yapışık*”lığı; hislerin ve eğilimlerin yadsındığına dikkat

çeker. Çocukluk döneminden yetişkinlik çağına kadar geri itilen anılar, duygular, arzular nitelendirilir. Başkişinin ruh durumunun olumsuzluk seyretmesiyle karmaşanın etkinliği görünürken bilince yükselen enerji yükü, onu eyleme zorlar: *“Nihayet yedinci sayfayı buldum. Bu sayfa ‘Akaju’ kelimesine tahsis edilmişti. Sayfanın aşağısında gene aynı küçük ve ince el yazısıyla yüz ellinci sayfaya bakmam taksiye ediliyordu”* (Tarancı, 2019: 80). Bilinçdışı içerikte bulunan “yedi” rakamı ve “akaju” kelimesinin ortak paydasını, ağaç oluşturur. Akaju, Hindistan-Honduras bölgesinde yetişen büyük orman ağacıdır. Ayrıca “hayat-veren meyve ağacı, batı topraklarının yedinci dağında” (Jung, 2015a: 312) yetişen canlıdır. Bu doğrultuda ruhsal yapının kök saldıgı, büyüdüğü, geliştiği yere gönderme yapan iki kavram, anne arketipinin kapsamını ve işlevsel anlamını ortaya çıkarır. Lügatin sırrını çözümlemenin başlangıç sayfasındaki bu işaretler, erkeği kendi varoluş noktasına çeker. Kişinin kendini gerçekleştirmesi, olgunlaşması için koşul sunulur. Nitekim, “ağaç bireyleşme sürecini simgelemekte”dir (Jung, 2009: 163). Anne karmaşasındaki animaya yol tayin edilirken başkişinin anneyle özdeşleşme durumu değiştirilmek istenir. Kompleks etkisiyle erkeğin üstlendiği huysuz, depresif, tepkisel, güçlü direnç yaratımlarının yok edilmesi amaçlanır. Zihnin farkındalıkla özben çalışması ve animanın çocuksu, içgüdüsel, ilkel düşünme biçimlerinin iyileştirilmesi gerektiğine odaklanılır. Sayfa sonundaki “tavsiye” kelimesi, problemin kaynağını belirtmenin ardından nasıl yol alınacağını anlatır. Dördüncü plan, lügatteki notun başkişiyi yedinciden yüz ellinci sayfaya yönlendirmesinin ruhunda yarattığı etkiyi ve bilinçdışı görüş açısının değişimini verir. Karakterin dışavurduğu öfke; animanın direnme istencini anlatır: *“Bu sefer baya kızdım. Bu da ne demek? Hırısından kitabı kapayarak karşı sedire fırlattım, ışığı söndürdüm ve tekrar yorganı başıma çektim”* (Tarancı, 2019: 80). Zihne ulaşan farkındalık uyarısına başkişinin reddi, “ışığı söndürme”yle ifade edilir. Bilinçdışındaki karanlık-yanla kompleks alanın uyarılması ve şiddetli duygusal tepkimeler açığa çıkar. Ben’in kontrol edemediği hisler, eğilimler bedende somutlaşarak “yorganı başa çekme” gibi düşünsel karmaşayı bastırma arzusu dışa yansır. Başkişinin tekrar sözlüğe yönelmesi ise, duyulanımın yoğunluğunu meydana çıkarır: *“Dayanamadım tekrar ışığı yaktım. Saat iki oluyordu. Lügatin ıslak yapraklarını kurutmak için ayrıca ateş yakmam gerekiyordu”* (Tarancı, 2019: 80). Karşıt direnci yıkan enerjinin, yadsınma ile belirme şiddeti eş oranlı ilerler. Karakterin “dayanamadım” ifadesi, duygunun derecesini bildirir. Ben’in, bilinç-bilinçdışı arasında denge sağlayamadığı anlaşılır. İçgüdüler bilincin yerine geçerken eylemlere yeni yönler belirlenir. “Işık yakmak”, zihnin gelişmemiş alt işlevindeki içeriğin üst evreye çıktığını bildirir. “Islak yapraklar”, eski ve yapışık olmasından kaynaklı rutubetli yapıyı belirtirken çocukluk döneminin acı, hüznü içinde geçtiği anlaşılır. “Kurutmak” için “ateş yakmak”, belleğe geri getirilen duyguların, anıların, eğilimlerin aydınlatılmasını karşılar. Bu bağlamda başkişinin bireyselleşme sürecinde yapılması gereken ikinci şart ortaya çıkar. Onun ruhsal karmaşasına farkındalık geliştirmesi amaçlanırken anneyle geçen ilk zamanlarının hatırlanması ve olumsuz yaşantıların farkına varılması gerekir. Beşinci evre, yüz ellinciden dört yüz doksan yedinci sayfaya geçişi ve süreçte animanın farklılaşan duygu durumlarını ele alır:

Yüz ellinci sayfada ne görsem beğenirsiniz? Dört yüz doksan yedinci sayfaya bakınız.” Ne yapacaktım? Uyuyamayacağımı gayet iyi biliyordum, merakım da arttıkça artıyordu. Mademki bir kere başlamıştım, arayalım bakalım, belki eğlenceli bir neticeye varırdık. Sayfaları teker teker açmaya koyuldum. Neden sonra dört yüz doksan yedinci sayfaya, karaya ayak basan bir gemici sevinciyle geldim (Tarancı, 2019: 80).

Soru cümlesinin ardından gelen “*merak*” unsuru, başkişinin sorgulama istencini ifade eder. “*Aramak*”, zihnin farkındalığa desteklendiğini gösterir. Kendilik duygusunu keşfetme “*eğlenceli netice*” olarak tanımlanır. “*Sayfaları teker teker açma*” eylemi ise, animanın anneden ayrılmaya giden yoluna dikkat çeker. Anneyle bütünleşen çocukluğun hatırlanmasıyla ruhun kendi özerkliği için çabalaması vurgulanır. Bilinçdışının, baskılanma yerine bilinçle yapıcı bağ kurduğu görülür. Bu sayede, yadsınan içgüdülerin yetersizlik eğilimi ve aşağılık hissi yaratımı engellenir. “*Karaya ayak basmak*” ruhsal devinimi karşılarken “*gemici*” animanın görünümünü simgeler. Denizi çağrıştıran nesne, anne arketipine gönderme içererek bireyselleşmenin çıkış noktasındaki ve sürecindeki özneye yeniden varılır. Anne üzerinden animanınözbenliğe yolculuğu saptanır. Altıncı evrede, yüz doksan yedinci sayfadan dokuz yüz onuncu sayfaya ilerlenir. Eylemlerin hızlilik kazanmasıyla hikâye kişinin güdülenme durumu meydana çıkar:

Sayfanın aşağısında aynı küçük ve ince elyazısı müstehzi edasını muhafaza ederek dokuz yüz onuncu sayfaya bakmamı tavsiye ediyordu. Eh, bu sefer çıldırmak işten değildi. Yapraklar parmağım altında kanatlanmış gibi uçuyordu. Bir hayli ter döktükten sonra dokuz yüz onuncu sayfaya geldim ve derin bir oh çektim. Şimdi her şeyi öğrenecektim. Lügatin sırrı çözülecekti, kadının kim olduğunu anlayacaktım (Tarancı, 2019: 80).

“*Yaprakların parmağın altında kanatlanması*”, bilinçdışı algının farklılaşması doğrultusunda yadsınan içeriğin belireceğine işaret eder. Paragraftaki fiiller, animanın anneden ayrışma sürecinde kazandığı yetileri gösterir. Enerji yükünün bilinçdışıyla bilinç arasında denge kurması ön plandadır. Ben’e motivasyon sağlayan “*kadın kim*” sorusu, ruhsal gelişime katkı sağlayan unsurken başkişi akli iradeyle kendi varlığının tecrübesini onurlandırma arzusunu duyumsar. Onun “*öğrenme*” istenci, animanın keşfine yönelik somut adımdır. Yedinci planda, dokuz yüz onuncu sayfadan bin üç yüz ellinci sayfaya yönlendirme bulunur. Bu noktada başkişinin yetersizlik eğilimi belirirken ruhsal enerjinin niteliği sekteye uğrar:

Fakat sayfanın aşağısına kayan gözlerim ne okusa beğenirsiniz? “Bu sefer tam yakındasın. Biraz daha sabret. Lügatin sırrı kati olarak bin üç yüz ellinci sayfadadır.” Yarabbi bu lügati bana niçin satın aldırın? Uykumu kaçırmak için bu kadar sefil bir vesileye ne lüzum vardı? Merakımdan çatlıyorum şimdi. Acaba bin üç yüz ellinci sayfada ne var? Gene yaprakları açmaya koyuldum. Bin üç yüz ellinci sayfaya gelince durdum ve burada bir şey çıkmadığı takdirde bu terletici araştırmaya devam etmemeyi kendi kendime söz verdim (Tarancı, 2019: 80-81).

Erkek şahsın şikayet cümleleri, yadsıma isteğinin belirtisidir. Zihnindeki çelişkiler, ruhun dayanma noktasını gösterir. Animanın irade zayıflığı “*kendi kendine söz verme*” durumunda belirginleşirken “*olgunlaşmamış ruh, kritik anlarda, yaşamın kritik durumlarında kendini belli eder ve sayısız karmaşalara yol açar*” (Jung, 2006: 38). Bilinçli zihnin gerilemesiyle enerji yükü

bilinçdışına akar ve bastırmalar, kompleksler, arketipler harekete geçer. Canlanan içerik, sürecin verimliliğini azaltarak psikenin gelişimine engel olur. Başkişinin kendine düşman fikirler edinmesi onun bireyselleşme sürecini kesintiye uğrattır. Sekizinci planda, bin üç yüz ellinci sayfadan bin üç yüz seksen sekize varılır. Enerji akışının ileri hareketiyle animanın anneden ayrışma yolculuğu başarısızlıkla son bulur:

Ve gayet sükûnetle sayfanın aşağısına baktım: “Son merhâledesin. Geri döneyim deme. Lügatin sırrı bin üç yüz seksen sekizinci sayfadadır.” Benim yerimde siz olsaydınız ne yapardınız? Tabii lügati paramparça eder ve yatağınıza atardınız değil mi? Benim de öyle yapmam lazımdı, hem kendi kendime söz de vermiştim. Fakat merakım galip geldi, bin üç yüz seksen sekizinci sayfaya yollandım. Yapraklar ıslak parmağım altında uçuyordu. İşte bin üç yüz seksen beş, bin üç yüz seksen altı... Eh, sonra? Bin üç yüz seksek dokuz... Bir yaprak koparılmış. Bin üç yüz seksen sekizinci sayfa yok (Tarancı, 2019: 81).

Bilincin Ben’le bağlantısına karışan kompleksin, özben gelişimini engellediği görülür. Geri itilen olumsuz duygu durumlarının zihni kaplamasıyla karanlık-yanla özdeşleşilir. Ruhsal olgunluğa götüren lügatin “*son merhâledesin*” uyarısı, kötücül enerjinin baskısıyla işlevini kaybeder. Başkişinin sözlüğü “*paramparça etme*” güdüsü, aşağılık eğiliminin dışavurumudur. İstence dolan karmaşa sebebiyle Ben-bilinci etkinlik göstermez. Tamamlanmak için de “ağır ve çetin bir dikkat toplama ve büyüme süreci” (Jung, 2006: 38) sağlanması gerekir. Lügatten sayfanın koparılma durumu, hazır olmayan psikenin varlığına dikkat çeker. Bu bağlamda anne karmaşasındaki oğlun, animasının özerkliğini sağlayamadığı anlaşılır. Karakterin düşüncelerinde ve eylemlerinde duraksama kalıcılık gözetir. Düzeltilmesi adına, bilinçdışı içeriğin yüksek bir bilinç düzeyinde algılanması şarttır.

“Lügatin Sırrı”nda, animanın kendini gerçekleştirme sorunsalı bağlamında başkişinin olgunlaşmamış ruhsal yapısı yer alır. Hikâyenin birinci evresinde bilinçdışı algının yadsınma eğilimiyle etkinlik göstermesi vardır. İkincisinde, anima bilgisi öğrenilirken anneyle özdeşleşen oğlun izlekleri saptanır. Kompleks alanının yarattığı enerjisel tepkimeler ile aşağılık eğilimleri meydana gelir. Üçüncüsünde, lügatteki yedinci sayfanın yönerge niteliği taşıdığı gözlemlenir ve karakterin, bireysellik kazanması adına çıkış noktası belirir. Anneden ayrışamamış Ben’in varlığına kesin kanaat oluşur. Dördüncü planda, Ben’in direniş örüntüleriyle yetersizlik eğilimi tekrardan tezahür eder. Enerji akışının bilince yön değiştirmesiyle zihinsel farkındalık sağlanırken anne uzantısında çocukluğun hatırlanması ve geri itilen duygulanımların değerlendirmesi mevcuttur. Beşinci ve altıncı aşama da ruhsal gelişimin izlekleri, bilinçdışı-bilinç arasındaki enerjinin dengelenmesi gözlemlenir. Yedinci-sekizinci evrede, bastırılan gölgenin canlanması üzerine akış bozulur. Animanın istencini engelleyen karmaşa, önceki süreçleri de işlevsiz kılarak bireyselleşme olgusunu imkansız hâle getirir. Nitekim, bireyselleşme irade, çaba, farkındalıklı zihin, birlik gözetken ruh parçalarını koşul olarak sunar. Başkişinin gelgitli, çocuksu, bağımlı animası olay örgüsünde sonuçsuz kalır. Lügat, kişisel bilinçdışını simgelerken unutulmuş anıları, bastırılmış acı hatıraları, bilinç

yüzeyine çıkamayacak duyu algılamalarını, bilinç için henüz olgunlaşmamış içerikleri kapsar. Sır ise, psike doğasının gelişmemişliğini açığa çıkarır.

2 Mayıs 1936 tarihinde yayımlanan “Gözlüğün Marifeti”, anima duygulanımına kapılan genç adamın kıskançlıkla giriştiği ruhsal çatışmayı konu alır. Hikâyenin başkişisi Kadri’nin eşi Münevver genç ve güzel bir kadındır. Genç adam, bilhassa onunla güzelliği için evlenir. Birliktelikleri sırasında karısının dilden dile dolaşan güzelliğinden korku duymaya başlar. Başka adamların onu elinden alacağını düşünürken tek isteği Münevver’in çevresine asgari derecede güzel görünmesidir. Günlerden sonra arzusunun netice vereceği bir fikir bulur. Karısını, dışarı çıkacağı zamanlarda gözlük takmak için iknaya çalışır. Birincisinde eşinin miyop rahatsızlığını bildiği hâlde sinemanın arka koltuğunda oturtur. Eşinin itiraz etmesi üzerine söz oyunuyla kendini aklar. İkinci girişiminde, Münevver’in baş ağrısı şikayetini duyduğunda sebebin göz olduğunu ve doktora görünmesi gerektiğini belirtir. Üçüncüsünde, akşam tiyatro dönüşü son anda bir otomobilin çarpmasından kurtulan karısına, göz muayenesi fikrini kabul ettirir. Genç adam, tüm çabalarının olumlu sonuç vermesiyle amacına ulaşır. Evliliğine dair kuruntulu düşüncelerden kurtulduğu anda hiç aklına gelmeyen bir olay gerçekleşir. Gözlük sayesinde etrafını daha iyi görmeye başlayan genç kadın, Kadri’nin yakın arkadaşı Nejat’ın yakışıklılığını fark etmeye başlar.

Hikâyenin ana teması, güzellik ve kıskançlık kavramlarının etrafında kurulur. Başkişinin bilinçdışındaki güvensizlik hissiyle aşağılık eğilimini canlandırdığı görülür. Kadri’ye ait duygu durumları, Münevver’in dış görünümünün dikkat çekiciliğiyle tetiklenir. Onun saklı kalan kötücül enerjileri, bilinçli kişiliğin dönüşümüne neden olur. Gözlüğün marifeti, bastırılan benliğin izleklerinin açığa çıkması üzerine çalışır. İlişki düzleminde işlevsel olan anima arketipi, erkeğin zayıf karakterinde ortaya çıkar. Bir diğer bakış açısında gözlük, kadın şahsın kendi duygularını daha iyi tanımasına olanak sağlar. Onun Nejat’a duygusal yönelim beslemesi, zihinsel farkındalığını belirtir. Anlatı, nesne bağlamında bilinçdışı algının işlevselliğine dikkat çeker.

Ruh imgesi, insan doğasındaki düalliteyi betimler. Kişinin karşı cinse yansıttığı enerjiyle kendini tanımasına, keşfetmesine, tamamlanmasına katkı sağlar. İlişki düzleminde erkeğin dişil yanının, kadının eril yanının belirmesinde etken olur. Eş zamanlı anima-animus tek başına sınırlı derecede devinime sahip olduklarından diğer içgüdüsel yaklaşımlardan beslenirler. Gölge, anne, özbenlik, persona arketiplerinin tepkimelerini üstlenirler ve imgelerin içkin anlamı bilinç seviyesinde gözlemlenir. Bilinçdışının bakış açısına bağlı olarak değişken ruh hâlleri, duygu durumları, davranış şekilleri meydana gelir. Ruhsal amaca hizmet eden bu arketipler, ruhsal yapıya ait gizil eğilimlerin bilinmesinde ve bütüne katılmasında işlevseldir. Hikâye başkişisinin kıskançlığı, animanın karanlık-yan/gölgeyle özdeşleşmesini ifade eder. Gözlüğün marifetiyle dişil doğanın gölgesindeki aşağılık duygusu ortaya çıkar. Anlatının olay örgüsünün birinci planında, animanın bilgisi ele alınır. Erkek, anneden edindiği izlenimleriyle bilinçdışında belli bir dişil portre yaratır. Yaşam akışında bir kadına yansıtılması durumunda, saklı kalan eğilimler ve hisler görünür. Alt eşikte idealleştirilen ve öncelik

verilen dişil öğeler, erkeğin özbenindeki eksikliklerini ödünleme eğilimiyle belirir. Hikâye kişisi Münevver'in tasvir edildiği cümlelerde Kadri'nin kişisel zayıflıklarının çıkarımı yapılır:

Ağzı burnu, alnı saçları pembe sarı renklerin harikulade bir senfonisini teşkil ediyordu. Fakat Münevver'in asıl cazibesi iri, bal rengi, derin ve manası günün saatiyle, ruhun iştiaqları, korkuları, öfkeleri vesaireyle değişen canlı gözleriydi (Tarancı, 2019: 27).

Dişil karakterin çizimi erkeğin güzellik algısı üzerine yapılandırılır. Kadın, biçimsel uzantıda iyi, hoş etki bırakmasıyla adlandırılırken mizaçtan, huydan ve uyumdan bahsedilmez. “Bu asıl resim, (..) o güne dek kadınlığın bıraktığı izlerin bir birikiminden oluşur” (Jung, 2005: 13). Ön planda tutulan yüz güzelliği başkişinin ilk etkileşim yeri olduğundan onun duygusal ve ruhsal yönünün niteliğini ortaya çıkarır. Betimlemedeki “*sarı, pembe*” renkleri iyimserliği, yumuşaklığı belirtirken gizil dişil eğilimler dışavurulur. Bilinçdışının ödünleme eğiliminin bağlamında ise, Kadri'nin sert, çirkin görünümü dolaylı yoldan açıklanır. Gözlerin “*iri*”, “*derin*”, “*korku*”, “*öfke*”, “*değişken*”, “*canlı*” yapısı; gölge imgesinin tezahürüdür. Karanlık-yan, “aşağı karakter özellikleri ve başka uyumsuzluk eğilimleri”ni kapsar (Jung, 2006: 406). Bu uzantıda kadının yüzündeki sıcak renk tonları içindeki gözler aykırılık içerirken aşk duygusunun ayrılmamış alt evresinde yetersizlik hissi saptanır. Animanın bu olumsuz duygulanımı, anne sevgisizliğini ve mükemmeliyetçiliğini açık eder. Çocuklukta oğlun anneden ödünlediği hislerle eğilimlerin sevgili/eşe ödünlendiği görülür. Kadri'nin bilhassa Münevver'in güzelliğinden etkilenecek onunla evlenmesi, kendi bilinçdışının odak bilgisini verir: “*evlenmesindeki sebeplerden en mühimi genç kızı herkes gibi kendisinin de çok güzel bulmasıydı*” (Tarancı, 2019: 27). Başkişinin bilinçdışındaki bu taraflı açılım, sevgilinin güzelliğiyle kendi eksikliklerini kapatma amacını içerir. Temelde, özgüvensizlik hissini var eden annenin yarattığı yoksunluk hâli devamlı kılınır. İkinci planda, anima duyumsamasındaki gölge arketipi ayrıntılı izleklerle ortaya çıkar. Başkişinin kompleks alanını besleyen karanlık nitelikler, bilincin kuruntulu fikirler üretmesine neden olur. Kadri'nin karısına gözlük taktırma isteği, aşağılık eğiliminin canlanmasından kaynaklanır. Yadsınan hislerin kötücül niteliğiyle bilinç, sağlıksız düşünceler üretir:

Âşık ve kıskanç kocanın içi içine sığmıyordu. Bir kadının cazibesini sıfıra indirmek için gözlük birebirdir; zira gözlük yüzün en canlı, en manidar uzuvları olan gözlerin tesirini azaltır ve ona yıldızsız bir gece soğukluğu verir (Tarancı, 2019: 28).

Gözler gölgeyi temsil ederken gözlük korkuları önleme görevini üstlenir. “*Gözlerin tesirini azaltmak*” ve “*yıldızsız gece soğukluğu vermek*” cümleleri animayla gölgenin dengeli birlikteliğini gösterir. Kişi de zihinsel karmaşanın dinmesi durumunda, kaygı durumları yok olur. Eş zamanlı Kadri'nin anneden ödünlediği Eros'un iktidarlık istenci, Münevver'e sahip olma arzusunu artırır. Bilinçdışında idealleştirdiği dişil karakterle kendini kanıtlama dürtüsüne kapılır. Genç adamın, karısının yanında olmadığı zamanlarda gözlük takmasını istemesi, eril itibarının bir başka yansımasıdır: “*yalnız sokağa çıktığın zaman gözlük takacaksın*” (Tarancı, 2019: 30) Animanın çocuksuluk beraberinde bağımlı, depresif, sezgisel, kıskanç kişiliğe evrildiği görülür. Bilinçli

kişiliğin yerini kompleksli, gölge teslimiyetindeki Ben alır. Onun bilinçdışındaki zaaf noktaları, akli iradesini engellerken içgüdüleri Eros'un baskısıyla az gelişmiş davranış tipini meydana çıkarır. Üçüncü planda gözlüğün Kadri'deki gölgenin etkisini kırması ve Münevver'in görüş açısını netleştirmesi vardır:

Tehlikeyi uzaklaştırıldığını, sakın bir evlilik hayatı yaşayacağını zannediyordu. Her ne kadar gözlük Münevver'in cazibesini azaltıyorsa da, ona mukabil etrafını daha iyi, daha net görmesine yardım ediyordu. Bu gözlerin sayesinde Kadri'nin en iyi arkadaşı Nejat'ın Kadri'den ne kadar daha yakışıklı ve kibar olduğunu gördü (Tarancı, 2019: 30).

Başkişinin karanlık-yanla bütünleşmesi sonucunda bilinçdışı algı değişir. Sezgisel duyumla olağanlık içeren düşünceler olumsuz çıkarımlar türetir. Başkişi, zihnine kurgusal fikirlerin dolmasıyla *“tehlikeden uzaklaştırma ve sakın evlilik”* kanaatine varır. Başkalaşan Ben, aşağı kişilik özelliklerini üstlenir. Erkek şahsın kötücül yöndeki dönüşümü ise, kadının görüş açısıyla da doğrulanır. Münevver'e ait animus, gölge varlığa karşı yansımasını geri çekerek başka bir erkeğe yönelir. *“Bu gözlerin sayesinde”* ifadesi, gölgeye bürünen anima gerçeğine dikkat çekerken kadının alt eşik açılımında farklılaşma ve zihinsel farkındalık görülür. Onun Nejat'la özdeşleşmesi, bilinçdışında değişen eril figürün bilgisini açık eder. Nejat'ın Kadri'den *“daha yakışıklı ve kibar”* olması; animusun akılcı yönünü ortaya çıkarır.

İlişki düzlemindeki anima, oğlun anneden aldığı dişil psikolojik eğilimleri ve duyumsal bakış açısını içerir. Fiziki yeterlilikler üzerine yapılandırılan imge, annenin taraflı ve baskıcı karakterini bildirir. Kadri'nin, eşinin güzelliğini ön planda tutması ve kaybetme korkusu yaşaması bu kanaati doğrular. Onun erkeksiliğini gölgeleyen eksikleriyle aşağılık duygusuna kapıldığı ve Münevverle zayıflıklarını ödünlemek istediği saptanır. Temelde anneyle tamamlanan ruh, başka kadında başarı sağlamayı amaçlar. Yaşam enerjisinin bilinçdışına dolmasıyla da kompleks alanı, karanlık-yan ve Eros'la hareketlenir. Bilince ulaşan bu içerik, başkişinin sezgisel algıya yönelerek kötücül senaryolar üretmesine nedendir. Eros'un Ben iddiasıyla, eril itibarı sağlamanın peşine düşme, kendini kanıtlama arzusu başkalaşan kişiliğe dikkat çeker. Böylece gözlüğün marifeti, yadsınan benliğin izleklerini açığa çıkartır. Münevver, kocasının bölünmüş kişiliğinin yansımasıyla özdeşim kuramazken Nejat'la kendi ruhsal yanını tamamlama ihtiyacını güder. Her iki hikâye şahsı, özbenin keşif sürecine farklı açılımlarla dahil olur.

31 Temmuz 1938 tarihinde yayımlanan “Klasik Usul” hikâyesi, bir erkeğin anneden diğer kadınlara ödünlediği sevgi arayışını konu alır. Öykünün başlığı, evli bir adamın sevgilisine karşı planladığı güven oyununu ifade eder. Başkişi Kadri evli ve tabiatı gereği her şeyin üstüne titizlenen biridir. Sevgilisi Atıfet'le ilişkilerinde bir problem yokken zaman içinde genç adam da aldatılma düşüncesi meydana gelir. İçindeki kuruntuların doğruluğunu anlamak için de avukat arkadaşı Reşat'a akıl danışır. Reşat, klasik usul adındaki bir numara ile sevgilisine birkaç gün seyahate çıkacağını söylemesini ve bu zaman zarfında onu kollaması gerektiğini söyler. Bu iki erkeğin niyetinde, adamın

yokluğunu fırsat bilen kadının aşığıyla buluşması ve yakalanması vardır. Kadri, tavsiyeye uyarak Atıfet'e üç-beş gün için İzmir'e gideceğini belirtir. Onunla vedalaşmasının ikinci gününde sevgilisinin dairesine, onu aşığıyla yakalamak için gider fakat kimseyi bulamaz. Odanın dağınıklığından şüphelenerek kendini ihanete inandırır. Dördüncü gün, Atıfet'le evde karşılaşır ve kadın karşı tarafı direkt suçlamaya başlar. Kadri sevgilisinin bu tepkisini, üste çıkma eğilimi olarak değerlendirir. Ona cevap niteliğinde hiddetli bir sesle günlerdir nerede olduğunu sorar. Atıfet, onun iş seyahati planına inanmadığını ve İzmir'e gidip aradığını belirtir. Genç adam yine inanmayan tavırla sabırsızlık gösterir. En sonunda kadın, onun yalan söylediğine emin olduktan sonra yeni biriyle tanıştığını ve evlenme kararı aldığını söyler. Kadri, olayın şokunu sonradan algılayarak ayrılıktan arkadaşı Reşat'ı sorumlu tutar.

Kişinin aldatma-aldatılma düşüncesi gizil güçsüzlük ve yetersizlik duygusundan meydana gelir. Reel planda kızgınlık, öfke, şiddet, zihinsel tasarı benzeri sağlıklı tepkimeler karşı tarafa yansıtılır. Bilinçli Ben yerine bilinçdışına yadsınan hisler, eğilimler, arzular geçerek zihnin kontrolünü ele alır. Bu olumsuz duygu durumunun çıkış noktası ise, kişinin anne karmaşası yaşadığını bildirir. Çocukluktan sahiplenilen kötücül duyumsama biçimleri, yetişkinlik çağına kadar varlığını sürdürür. Hikâyedeki Kadri'nin evliliğine rağmen başka bir sevgili edinmesi, olumsuz anne kompleksine dikkat çeker. Atıfet'ten şüphelenmesi, bastırılmış Ben'liğinin etkinliğini bildirir. Bu bağlam, ilişki düzleminde işlevsel olan anima arketipinin duygulanım şiddetine görünürlük kazandırır. Klasik usul adındaki oyun, ruh imgesinin değişmez anlam örüntülerini temsil eder. Anima, erkeğin içgüdüsel yaklaşımlarındaki dişil eğilimlerin etkinlik derecesini belirtir. Anneden ödünçlenen bilinçdışı algı, ruh hâllerini ve Eros'tan gelen aşırı duygusal tepkimeleri kapsar. Psike üzerindeki etkisi, iki yaşam planında gözlemlenir. Birincisi, erkeğin karşı cins nezdindeki düşüncelerinde ve eylemlerinde açıklığa kavuşur. İkincisi, öznenin karakteristik özelliklerin feminen, hisli, sezgisel, gaddar, acımasız hâllerinden anlaşılır. Temelde annenin belirleyici rol üstlendiği bu evreler, özbenin gelişmiş ya da ayrışamamış ruh bilgisini sunar. Hikâye başkışısının aşk hayatı, anne/animanın özdeşleşme sorununu sergiler. Erkeğin kıskançlığı ile aldatılma hissine kapılması bilinçdışındaki arketiplerin benzer yöndeki işlevselliğine dikkat çeker. Hikâyedeki olayların akışı, anlatıcının Kadri'yi Donjuan'a benzetmesiyle başlar. Aktarım cümlelerinde dişil imgenin varlığı ve içeriği açığa çıkar:

Bizim Kadri'nin kadın cinsine karşı namütenahi zaafı vardır, o bir kadınla iktifa edecek kadar kanaatkâr erkeklerden değildir ve her Donjuan gibi –yahut kendini Donjuan zanneden gibi- maceralarını bire bin katarak anlatmakta adeta şehvani bir haz duyar (Tarancı, 2019: 91).

Kişinin bilinçdışındaki korunma, güvenme, koşulsuz sevgi ihtiyaçları anne öznesi üzerine kodlanır. Yetişkinlik çağına gelindiğinde bu istekler başka kadınlarla giderilmeye çalışılır. Bu bağlamda anne, animanın gelecek yönünü tayin eder. Erkek, “Don Juancılık'ta karşılaştığı her kadında bilinçsizce annesini arar” (Jung, 2015b: 127). Kadri'nin evli olmasına rağmen diğer kişilerle gönül macerası yaşaması, ödünleme eğilimiyle sevgi ihtiyacını karşılama isteğini gösterir. İlişkilerini

yaşamaktan öte “*şeytani bir haz*”la anlatması, eril içgüdülerin bilinçli tutumu ele geçirdiğini kanıtlar. Eros’un etkinliğini sunduğu planda, oğlun kendini kanıtlama dürtüsü yer alır. Alt işlevde ise, yetersizlikle yoksunluk hissini doyum seviyesine ulaştırma çabası vardır. Aldatma, aşağılık eğilimini belirtirken ruhsal yapı anne karşısında eril itibar kazanmayı amaçlar. Animanın kişiselleştirdiği kadın figürler ikincil öneme indirgenirken erkek kendi kişiliğini de yadsıyarak baskın duygulanımın peşine düşer. Anneden animayaödüncelenen özellikler, sevgili konumundaki Atıfet uzantısında meydana çıkar. İkilinin beraberliği sorunsuz ilerlerken başkişinin zihninde kuruntulu, saplantılı fikirler var olur. Kişisel bilinçdışındaki bu kompleks alanının çıkış noktası erkek çocuğun büyüyerek annedeki yerini ve onu kaybettiğini düşünmesidir. Bu olumsuz duygulanıma koşullanma sonrası benzer biçimde sevilen kadının gideceği düşünür. Kaygı, korku, yoksunluk duygusunun baskısıyla zihin tek konuya odaklanır. Kadri’nin, Atıfet’ten şüphe etmeye başlaması, kompleksli kişiliğini somutlaştırır:

Tabiatımı bilirsin, evhamlıyım. Dünyanın belki en sıhhatli adamlarından biri olduğum hâlde kendimi bütün hastalıklarla malul sayarım. (...) Atıfet’ten memnundum, bir kuzu gibi uysaldı. Her kapisime boyun eğiyordu. Bana sadıktı da doğrusu... Fakat kör şeytan aklıma bir şüphe koydu. Atıfet’in beni aldattığına ve çok ihtiyatlı ve kurnazca hareket ettiği için farkına varmadığıma zahip oldum (Tarancı, 2019: 92).

Başkişinin; “*tabiatım*”, “*evhamlıyım*”, “*kendimi bütün hastalıklarla malul sayarım*” ifadeleri; anneden ayrılmamış ruhsal yapıya dikkat çeker. “*Kör şeytan aklıma bir şüphe koydu*”yla başlayan akış ise, koşullanma gerçeğini kanıtlar. Karakter, kendini bilmesine karşın sorgulayıcı tavır üstlenir. Ruhsal enerjinin bilinçdışına yöneldiği ve anne karmaşasını tetiklediği saptanır. Nitekim, Münevver’in şahsından bağımsız Kadri’nin kendi kendine yarattığı sorunsal örüntüler meydana gelir. Alt eşikteki aşağılık duygusunun güçlü etki taşımasından kaynaklı kötücül senaryolar üretir ve Eros’unBen’lik vurgusu süreci imkansızlığa götürür. Anima “insafsız, gaddar, aşırı duyarlı olur ve sürekli üstün eril itibarını düşünür” (Jung, 2015b: 22). Kadri’nin Münevver’e yönelik suçlamalarının peşinden klasik usul adında bir oyun tasarlaması, yadsınan kişiliğinin devinimini doğrular:

Ve ertesi gün yola çıktım. O gün apartmana uğramadım. Fakat ertesi gün Atıfet’i aşığıyla yakalamak ümidiyle apartmandan içeri girdim, daire bomboş. Yatak düzeltilmemiş. Gardiروبun kapısı açık. Bütün eşya darmadağınık, öfkemi bir düşün (Tarancı, 2019: 93).

Erkeğin zihnine yerleşen sadakatsizlik saplantısı, yaşantıların kesin kanaatle değerlendirilmesine yol açar. Oda dağınıklığının onda anımsattığı düşünce, bilinçdışının çağrışımsal gücüne dayanır. Alt eşişinin olumsuz enerjiyle beslenmesi üzerine kompleks içeriği kendini gösterir. Anima, karanlık yanılla bütünleşirken olayların dördüncü gününde sevgilinin kendini savunmasına karşılık aynı tutum sergilenir: “*Malum taktik... Avdet ettiğimi görünce kabahatini örtmek için kendisi hücumu geçiyor. Yutar mıyım? Sesime bütün hiddetimi doldurarak, ‘Nereden geliyorsun?’ diye bağırdım*” (Tarancı, 2019: 93-94). Kadri’nin bilinçdışı, ödüncleyici ve tamamlayıcı işleviyle taraflı görüş açısından vazgeçmez. “Düşünceler, inanışlar, teoriler ve kolektif eğilimler, içgüdülerin yerine geçer ve farkındalığı olan zihnin tüm sapmalarına arka çıkarlar” (Jung, 2015b: 194). Kişi, ruhsal

karmaşa içinde olduğundan karşı tarafın doğrularını, kanıtlarını geçersiz sayar. Anima tepkimeleri, kötücül duyguların şiddetli yansıtılmasında açığa çıkar. Yetersizlik hissiyle aşağılık eğilimleri, Münnevver'in onu terk etmesiyle geri çekilir. Kadri'deki ruh imgesinin tezahür biçimleri; onun karakteristik özelliklerinden ve ilişkideki tavırlarından anlaşılır. Evli bir adam olmasına karşın sevgili edinmesi, anne sevgisini ödünleme arzusunu vurgular. Anlatıcının Donjuan adlandırması da kişisel bilinçdışının bu yönelimini kesinleştirir. Nitekim; aldatma-aldatılma düşüncesi, çocukluktan oluşan kompleks konusunu meydana çıkarır. Oğlun anneyi algılama biçiminin ve onu kaybettiği düşüncesinin kendinde ruhsal bir karmaşa yarattığı görülür. Alt eşikte eksiklik, yetersizlik hissi gelişirken olumsuz duygu durumları ve Eros'un güç istenci canlanır. Bu bağlamda sayısız aşk macerası, saplantılı zihin, davranış bozuklukları yaşam senaryosuna dahil olur. Animanın sevgiliyle işlevselliği ise, yadsınan hislerin eğilimlere evrilmesini ve bilinçli yaklaşımların kompleks tarafa çekilmesini verir. Erkek, elinde sağlam kanıt bulunmadan fikirler üretmeye, tepkisel eylemler sergilemeye odaklıdır. Temel nedeninde, anneden ayrıışmayan Ben'lik öğretisi vardır. Ruhsal dengesizlik, özbene farkındalık sağlanmadığı müddetçe devam eder.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın 18 Eylül 1938 tarihinde yayımlanan "Bir Kadın" hikâyesi, hayatta başarısızlık ve umutsuzluk gözetken adamın yaşamını konu alır. Öyküye başlık olan "*bir kadın*" uzantısında başkişinin anima izlekleri ortaya çıkar. Hikâye örgüsü, akşamdan geceye uzanan bir günü içerir. Başkişi, meyhane sonrası İstiklal Caddesi'ne doğru yol alır. Mevsimin kış, saatin geç olması dolayısıyla etrafta yalnızca sarhoşlar ve hayat kadınları bulunur. Sokaktaki bu insan manzaraları arasında nereye gideceğini düşünür. İçki sofrasında fazla para harcadığından pansiyona yetecek miktarı yoktur. Bu esnada alkol alışkanlığı yüzünden okulu bitiremediğini, geçmiş yıllarda nişanlısından ayrıldığını anımsar. Bitkin hâlde Taksim'de dolaşırken sağ omzunda bir el hisseder. İki sene öncesinde eğlence mekânlarında karşılaştığı, çirkinliği sebebiyle hiç yüz vermediği hayat kadınıyla karşılaşır. Gidecek yeri ve parası olmadığından bu kadının yakınlığını benimser. İkili, kol kola yürüyerek küçük bir eve varırlar.

Anlatının atmosferindeki sarhoşların, hayat kadınlarının, mekânların örüntüleri başkişinin kişisel bilinçdışı hakkında bilgi verir. Onun olumsuz duyguları ödünleme isteği; İstanbul'da ün salan eğlence yerlerinin ve geçici ilişkilerin aktarımından öğrenilir. Başkişinin aşına olduğu bu yaşam biçimi, karmaşa barındıran Ben'i gösterir. Gençlik dönemlerinden başlayan içki alışkanlığı; yadsınan hislerin, yoksunluk hâlinin tezahürüdür. Onun alkol bağımlılığı belirli başarısızlıklara neden olur: "*Hep aynı düşüncesizlik yüzünden mektebimi bitirmediğim gibi (..) nişanlanmak üzere olduğum bir kıızı elimden kaçırmamış mıydım?*" (Tarancı, 2020: 124) Yetersizlik eğilimini belirten bu davranış biçiminin ardından kendi dış görünümünü tasvir eder: "*Hafif yalpa vurmam zaten kısa olan boyumu büsbütün kısa gösterse gerekti*" (Tarancı, 2020: 123). Bastırılmış kişiliğine ait kompleks konularında yetersizlik hissi ve çirkinlik olgusu saptanır. Bilinçdışındaki anima ise, hikâye kişisi olan "*bir kadın*" aracılığıyla anlaşılır. Genç adamın benimsediği çevredeki kadın figür, onun dişil yanının vücut bulmuş hâlidir. Nitekim, hayat kadınına çirkinlikle değerlendirmesi ve kesin dille reddetmesi,

özvarlığının yansımından uzaklaşma dürtüsünü açıklar. Olay örgüsünde ikili arasındaki iletişim, karşı dirençle başlarken özdeşleşmeyle son bulur. Şahısların ismi belirsiz kurgulanması ise, ben yitimini bildirir. Sarhoş olma durumu, zihnin bilinçdışıyla bütünleşmesinin göstergesidir. Kişinin alt eşikte bastırıldığı eğilimler, pasif düşünceler davranışa dönüşürken onun en doğal, ilkel yanı açığa çıkar. İçgüdüsel yaklaşım olan bu eğilimler zaman, mekân, durum fark etmeksizin dışa yansır. Enerjinin niteliğinde ise, yetersizlik, aşağılık, aşk, tutku, nefret, öfke gibi duygusal tepkimeler bulunur. Hikâye başkışisi alkole sığınarak içteki yoksunluk hâlini yadsımaya çalışır. Onun yaşam şekli, gittiği mekânlar ve etrafındaki insanlar bu kanıyı doğrular. Özellikle hayat kadınına yönelttiği yargılar aracılığıyla animanın duyumsama bilgisi öğrenilir.

Anima; hayal, düş, vizyon ya da reel yaşam akışında kişinin bireysel temasına uygun tezahür eder. Erkeğin, bilinçdışı özdeşleşme yahut karşıt direnç yaratımlarında ruh imgesinin izlekleri toplanır. Çıkış noktasında, anne-çocuk ilişkisinin niteliksel anlamı yer alırken erkeğin kendini ifade etme biçimleri ve kadınlara eğilim bilgisi bu kapsamın işlevselliğini bildirir. Bilinçdışında idealleştirilen dişil karakterin portresi ise, özbenliğin zayıflıklarını ödünleme amacından doğar. Hikâye kişisi olan “bir kadın”, başkışinin yadsınan yanıyla kişileştirildiği animaya karşılık gelir. Onu ilk gördüğü andaki izlenimleri kendi bilinçdışının görüş açısını açıklar: “*Siyah mantosuna sımsıkı sarılmış, orta boylu, tıknazca bir kadın bana gülümsüyordu*” (Tarancı, 2020: 124). Erkeğin alt eşliğini temsil eden “siyah manto” bastırılan Ben’ini bildirirken “*orta boy ve tıknaz*”lık, genç adamın fiziksel yansımasıdır. Kadın şahsın ona gülümsemesi, animanınözbenliğe olan yaklaşım biçimini verir. Yüzdeki bu dışavurumla gizil duyguların canlandığı anlaşılır. Genel çerçevede kadının giyimi ile sergilediği tutum, erkek doğasındaki düaliteyi somutlaştırır. Ayna vasfını üstlenen kadın karakter, erkeğin saklıda kalan eğimlerini bilinç seviyesinde tanımasını sağlar. Kompleks konusunda ise, çirkinlik/güzellik algısının yarattığı enerjisel baskı meydana çıkar. Başkışinin düşüncelerine yerleşen bu tema, önyargı ve hüküm geliştirme de etken rol oynar: “*Fakat güzel olmadığı için tebessümlerini ekseriya cevapsız bıraktım*” (Tarancı, 2020: 125). Kadının ilgisini görmezden gelme, bilinçdışı tepkime olarak karşılık bulur. Genç adamın “*güzel olmadığı için*” gerekçesi, çirkinlik karmaşasının kadınlar üzerinde koşullanma yarattığına dikkat çeker. Alt eşikteki olumsuz enerji yükünün tek konu üzerine odaklandığı ve dürtüsel eylemleri güdülediği anlaşılır. Eş zamanlı alkol bağımlılığı olan başkışinin yadsıma ve ödünleme eğilimi ön plandaki işlevlerdir. Paralı zamanlarında hayat kadınının “*tebessümleri ekseriya cevapsız bırakması*”, alternatif seçeneklerin varlığıyla ödünlemenin etkinliğini bildirir. Bilinçdışına ait bu açılımının olay gecesinde yön değiştirdiği görülür. Genç adam, parasızlık nedeniyle kadının teklifini geri çevirmez:

Hatta, hiç unutmam, gene böyle bir kış gecesi gene böyle yalnız ve sarhoş dolaşırken gene böyle omzuma dokunmuş, yavaşça, “Beraber gidelim mi?” demişti. O gece param olduğu için onu reddetmişim. (...) Bu gece onu reddedemiyordum. Onun muhabbet dolu davetini kabul ederken geçmişteki bir hatayı tamir ederek gönlünü almak arzusuyla beraber bu soğuk kış gecesini sıcak ve yumuşak bir yatakta geçirmek düşüncesiyle de müteharriktim (Tarancı, 2020: 125).

Bilinçdışındaki içsel gereksinimleri karşılaşma isteği, ruhsal enerjinin yönelimini ve şiddetini belirleyici kılar. Başkişinin maddi yetersizliği, ödünleme eğiliminin işlevselliğini farklı noktaya çeker. Özellikle kadının “*gönlünü alma arzusu*”, bastırılan içgüdülerin ihtiyaç durumuna hizmet etmesini bildirir. Anima yansması da kötücül izleklerden uzaklaşarak uyumlanma sürecine girer. Zaman unsurunun kış gecesini belirtmesi, bilinçli Ben’den koparak karmaşaya bulaşmış kişiliğe ışık tutar. Olumsuz duygu yoğunluğunun zihne farkındalıkla ulaşması durumunda ikilinin beraber ilerledikleri yol ve mekân farklı anlatımla ele alınır:

Birkaç karanlık sokaktan sonra, orta katında ışık yanan küçük bir evin önünde durduk. (..) Benimki, “Benim teyze,” deyince, teyze hanım kapıyı açtı, o önde ben arkada içeriye girdik. Teyze hanım, elinde idare lambası bize yol gösteriyordu (Tarancı, 2020: 125).

Bastırılmış Ben’in animayla özdeşleşme evreleri, “*birkaç karanlık sokak*”la ifade edilir. Başkişinin “*benimki*” ifadesi, ruh imgesinin kişiselleştirildiği kadına dikkat çeker. Ev, ruhsal yapıyı temsil ederken “*küçük*”lüğü ve “*orta kat ışığı*”, bilinçdışından bilince ulaşan içeriğin niteliğini gösterir. Kat derecesinin yüksek olmaması, erkekteki ödünlemenin ihtiyaç üzerine çalışmasını hatırlatır. Bununla eş zamanlı olarak farkındalığın geçiciliği ve yadsımanın etkinliği vurgulanır. Eve giren ikiliye “*teyzenin yol göstermesi*”, anne arketipine gönderme yaparken erkek çocuğun öz annesinden edindiği yoksunluk bilincinin ve sevgisizlik hissinin başka kadınlarla giderilmek istendiğini anlatır. Genç adamın yargıladığı kadınla aynı mekâna girmesi ise, anne/anima arketiplerinin bağlantısını yineler.

Ruh imgesi, Ben’in bilinçdışı içeriğini karşı cinse yansıtması durumunda içkin anlamını açığa çıkarır. Tamamlayıcı öge olarak anima, erkeğin dişil doğasını reel plandaki bir kadınla keşfetmesi anlamına gelir. Bu imgenin çıkış noktasında annenin mizacıyla iletişim becerisi yapılandırıcı ya da yıkıcı görev üstlenir. Zararlı yönde işlevsel olduğunda oğulda yetersizlik hissi ve aşağılık eğilimi var olur. Kişi, yetişkin çağına geldiğinde olumsuz duygu durumlarını beraberinde taşır. Eş zamanlı kendinde tanımladığı eksikliklere, kusurlara kompleks geliştirir. Hikâye başkişisi, çirkinlik karmaşasının arka planında yoksunluk duygusunu barındırır. Anne sevgisiyle beslenmeyen oğulun alkol bağımlılığı, kendine yönelik tahripkâr tutumları görünür. Anima depresif, hoşnutsuz, iradesiz yönlerle kendini besler. Hayat kadınıyla kişiselleştirilen bu imge, başkişinin yadsınan eğilimlerinin ve duygularının bedenleşmiş hâlidir. Erkeğin anneden ödünçlediği düşünce-davranış biçimleri katıksız şekilde meydana çıkar. Olayların son evresindeki özdeşleşme durumu, eril içgüdüsel yönelimle gerçekleşirken niteliksel bakımdan iyileştirici, geliştirici etki taşımaz. Yalnızca kompleksli kişiliğin süregelen tepkimeleri gözlemlenir.

Cahit Sıtkı Tarancı hikâyelerinin çoğunluğunda insan portreleri üzerinden çirkinlik kompleksi ve erkek karakterin duygusal tepkimeleri gözlemlenir. Bunlardan bir diğeri olan “Çirkin Kız” öyküsünde, başkişinin tanıştığı kadını mutlu etme çabasında kendini aynaladığı görülür. Başkişi, yakın arkadaşıyla buluşmak için iki gün evvelinden sözleşir. Arkadaşının gelmemesiyle mesire

yerine tek başına gider. O, kalabalık içinde kendi yalnızlığını ve diğer insanların neşesini objektif tutumla aktarır. Etrafı gözlemlerken bir genç kızın durgun hâli dikkatini çeker ve merakını gidermek için o tarafa yönelir. Genç kızın düşünceli, hüznü tavrını, kendini çirkin olarak duyumsamasına bağlar. Acıma duygusuyla yanına gidip beraber dolaşmayı teklif eder. Kısa süre sonra ondan hoşlandığını ve onu güzel bulduğunu söyler. Genç kız ise, çirkinliği yüzünden yıllarca üvey annesi dahil çevresinin onu dışladığını anlatır. Delikanlının sözlerini şaşkınlıkla ve sevinçle karşılar. İkisinin gün boyu sevgili gibi vakit geçirmesinin ardından başkışı, genç kızın gerçeklerle yüzleşerek yaşayacağı hayal kırıklığını düşünür. Yalan sözlerinden ve davranışlarından pişmanlık duyar.

İnsanın içinde barındırdığı mutlu etme arzusu, karşısındaki kişinin hüznelerini sonlandırma girişimini, görev bilinciyle ödünleme eğilimini gösterir. Hikâyenin başkışısı, yalnızlığı benimsemiş biri olarak öz değerlendirmesini genç kız üzerinden yapar. Onu çirkinlik üzerinden algılaması ve bu niyetle yaklaşım sağlaması, kendi özbenliğine bakış açısını bildirir. Özellikle iyilik yapma eğilimiyle duyumsadığı eksiklik hissini iyileştirme telaşına girerken başkalarınca kabul görme isteğini dışavurur. Simgesel düzlemde çirkin kız, genç adamın özdeşlik kurduğu dışı tarafını temsil eder. Anlatıdaki şahısların ismi belirsiz kurgulanması; duygu ve görünüm bakımından yetersiz, aşağı kişilik özelliklerinin baskısını belirtir.

İnsan, kendi psikolojisini algı ve gerçeklik üzerine inşa eder. İki kavramın birleşimi, bireyin duyularıyla dış dünyaya uyumlanma biçimlerini gösterir. Bilinçdışı eğilimleri yönlendiren arketiplerin etki alanı bu bağlamda ortaya çıkar. Düş, fantezi ya da reel planda kişisel yansıtımlarla görünürlük kazanır. Örneğin; bastırılan eksiklik, yoksunluk hissi ani yıkıcı tepkilerle belirir. Çıkış noktasında algının yetersizlik duygusuna yoğunlaşması vardır. Ruh imgesi, anima-animus ise kişileştirmeyle somutlaşırken içte barınan kadın-erkek yanın portresi sunulur. Karşı tarafla özdeş tutulan nitelikler, alt kişiliğin izlenimlerini taşır. Anlatıdaki delikanlının genç kızı çirkin olarak aksettirmesi, kendi dışı karakterinin algılama şekli hakkında bilgi verir. Anima, erkek bilinçdışının yaratımı olup karşı cinsin şahsiyetinden bağımsız gizil öğretilerle meydana gelir. Kişinin kadın aracılığıyla algıladığı duyguların dışı yansıması durumunda açığa kavuşur. Duyumsama biçimi uzantısında animanın farklılaşma istenci ya da özdeşleşme eğilimi anlaşılır. Hikâyenin başkışısı, alt eşikte barındırdığı kişiliğini ilk planda kalabalık üzerinden aktarır. Arkadaşının gelmemesiyle buluşma yerine tek gider: *Mesire yeri tahmin ettiğim gibi kalabalıktı*” (Tarancı, 2020: 104). Kalabalık, kelime anlamıyla “ırkları, meslekleri, cinsiyetleri ve kendilerini bir araya toplayan tesadüf her ne olursa olsun, rastgele bir bireyler topluluğunu ifade eder” (Le Bon, 1997: 19). Başkışının bu yerde bulunma amacını ise; iç içe girmiş sesler, kişiler, görüntüler arasında içsel sıkıntıyı ödünleme arzusu oluşturur. Nitekim bu kanı, mekândaki insanların sadece neşeli hâllerinin betimlenmesiyle doğrulanır:

Bu tasasız kalabalığın neşesi bana da sirayet etti. Zaten kalabalık içinde yalnızlığı tenhadaki yalnızlığa daima tercih ettiğim için, beni saatlerce beklettiği hâlde gelmeyen arkadaşı unutmuş,

çocukların havada takla atan renkli uçurtmalarını bayağı alakalanarak seyrediyordum (Tarancı, 2020: 104).

Başkişi nezdinde sosyal ilişkilerde yetersiz kalma, ötekileştirilme gibi dıştan etkiyle soyutlanma isteği saptanmaz. Delikanlının tercih ettiği konumda, bilinçdışı olumsuzlukları bastırma, geri itme eğilimi görülür. Bu durum, yoksunluk duygusunun bilincine varıldığını bildirir. Ruh dünyasını simgeleyen “uçurtma” erkeğin dişil doğasındaki duygusallığını ve bağımsızlık arzusunu canlandırır. Özben tarafından baskılanan, geri itilen arzuların varlığı ortaya çıkar. Hikâye kişisine ait alt kişiliğin yansımaları, kalabalık sonrası anima özdeşleşmesinde ele alınır. Onun algısındaki yalnızlık olgusu, genç kıza yaklaşım biçiminde açık olur:

Sağda, bir taşın üzerinde yalnız başına oturmuş genç kız gözüme ilişince durdum. (...) Nasıl bir kız olduğunu anlamak için, sezdirmeden o tarafa doğru yürüyüp yüzünü yakından görünce, yalnızlığının ve düşünceli durmasının sebebini öğrendim. Çirkin bir kızdı ve giyinişinden fakir olduğunu anlaşıyordu (Tarancı, 2020: 105).

Kadın şahsın çirkin olmasıyla aşağılık hissine kapıldığının ve kendini soyutladığının bilgisi edinilir. Başkişinin öznel yorumunu içeren bu düşünce; kendi iç dünyasındaki izlekleri karşı taraf nezdinde sunarak açık etmesini karşılar. İnsandaki “(b)ilinmeyen kadın ya da anima her zaman “aşağı olanı”, yani farklılaşmayan işlevi temsil eder” (Jung, 2015a: 217). Bu bağlamda bastırılan benliktaki zayıflık, eksiklik duygusu mevcudiyetini her zaman korur. Bilinçdışı, tetiklenme karşısında söz ya da eylem olarak içeriğini dışavurur. Anlatı kişinin zihinde farkındalık yaratan çirkin görünüm, onun bilinçdışı algısının yansımasıdır. Düşünce niteliğinin olumsuzluğu ve kesin kanaat içermesi, kompleks konusuna dikkat çeker. Alt eşikteki zaaf noktalarını belirten bu alan, kişinin bilincini taraflı yaklaştırmaya iter. Erkeğin, genç kıza olan yaklaşımı, kendini duyumsama biçimini açık eder: “*Düşkünlere, çirkinlere ve bedbahtlara karşı içimde merhameti aşan bir muhabbet beslediğim için bu zavallı kızı memnun etmeyi düşündüm*” (Tarancı, 2020: 105). Genelleme cümlelerinin benzerlikler üzerinden yapılması, kişinin belirli bir duygulanıma aitlik beslemesinden gelir. Anlatıma dahil edilen “*düşkün, çirkin, bedbaht*” insanların ortak paydasında yetersizlik hissi bulunur. Duyguların “*merhamet*”le canlanması ve genç kızın “*zavallı*” nitelendirilmesi, kişisel bilinçdışının yansımasını bildirir. Başkişinin onu “*memnun etme*” eğilimi ise, kendi eksikliğini ödünleme isteğini belirir. Hikâye kişisindeki anima imgesi, idealleştirilmiş dişil portre yerine yadsınan eksiklikler uzantısında meydana çıkar. Kadın imgesinin çirkin kızla kişiselleştirilmesi ve ilişki kurma yönelimi karşı tarafı sevindirme amacının beraberinde kendine olan farkındalığını bildirir.

Çirkin olduğunuzu nereden çıkarıyorsunuz? Güzellik diye mutlak bir şey yoktur; bu, insandan insana, memleketten memlekete ve zamandan zamana değişir. Sizin güzel dediğiniz şeye, ben, pekala çirkin diyebilirim. (...) Gönül kimi severse güzel odur (Tarancı, 2020: 106).

Bilinçdışı açılımla gerçeklik algısının doğru orantılı ilerlemesi durumunda zihinsel süreç, eksiklik konularına odaklanmak yerine sağlıklı ödünlemeye yönelir. Ruhsal enerji, yadsınan duyguları iyileştirmeye çalışır. Başkişinin güzellik/çirkinlik üzerindeki görüşleri, özbenin kendini

kabule geçme evresini belirtir. Kompleksli kişiliğin öz değerlendirme yetisi ortaya çıkar. “*Gönül kimi severse güzel odur*” cümlesi, anima ya da animus imgelerinin kişisel yansımalarındaki farklılığını ve arketiplerin değişmez anlam çekirdekleri olmasına karşın çeşitli biçimlerde tezahür ettiğini vurgular. İkilinin beraber vakit geçirdiği süre zarfında, şahısların kişisel bilinçdışındaki farklılaşma eğiliminin etkinliği meydana çıkar. Genç adam, çirkin kızla uzlaşma yolunu sahte söz ve davranış üzerinden yapar: “*Ben sizi görür görmez hoşuma gittiniz, demek ki benim için güzelsiniz*” (Tarancı, 2020: 106). Genç kız ise alt kişiliğini geri itme yolunu tercih eder:

Ben yanımda sahiden güzel bir varmış gibi kompliman üstüne kompliman yağırdırıyordum; o ise, sahiden güzel bir kızmış gibi nazlanıyor, kırıtıyor, ancak güzel bir kıza yaraşan ciltveler yapıyordu. Ben bile bile; o, farkında olmadan, oynadığımız rolü büyük muvaffakiyetle devam ettiriyorduk (Tarancı, 2020: 106).

Başkişinin “rol” bilinci persona imgesini açığa çıkarırken animayla işlevsel olduğu görülür. Persona, dış gerçekliğe ait olaylara veya çevredeki kişilere uyum sağlamayı ifade eder. Kişi, bu durumda gerçek duyumsamasından farklı, yalnızca zihinsel eğilimlerde bulunur. Delikanlının genç kızı mutlu etme amacı, personanın oluşum nedenini gösterirken içsel süreçteki anima duruma ayak uydurur. Kadın şahıs ise, çocuksu ve duygusal yanıyla dişillliğini sergilemek ister:

Saadetini tamamlamak için, gözlerimi yumarak ve sevgilimi gözümün önüne getirerek çirkin kızı kucakladım. Kollarını sıkı sıkı boynuma dolamış, kalın dudaklarını bir türlü dudaklarımdan ayırmak istemiyordu. Neden sonra şefaet ederek beni azat etti. Onun mesut olması, beni de –fakat bir başka bakımdan- mest etmişti (Tarancı, 2020: 107).

Genç kızın içgüdüsel yaklaşımında anima, hayalî sevgiliyle buluşurken çirkin kızdan sahte yansıma geri çekmez. Bu sözde duygulanımın bitirilmemesi, her iki tarafın dürtüsel eğilimlerini gerçekleştirme arzusundan kaynaklanır. Personanın işlevselliği ön plana çıkarken bilinçdışı enerjinin arzıyla hareketlenmesi ve bilinçli Ben’i dürtüsel eylemlere itmesi görülür.

Hikâye şahıslarının alt eşik devinimleri gün sonuna kadar devam eder. Çirkin kızın yadsıma eğilimiyle evrildiği yeni görünüm yer alırken delikanlının anima zayıflıklarını personayla örtme başarısı yön değiştirir:

O, evine giderken uzaktan eliyle selamlar ve öpücükler gönderiyordu, bense, aynasının, üvey annesinin ve mahallesinin beni yalancı çıkaracağını düşünerek ürperiyor, yaptığımı yavaş yavaş nadim olmaya başlıyordum (Tarancı, 2020: 107).

Başkişinin ayrılık vaktinde hissettiği “ürperti” ve “nadim olma” hâli personanın işlevini animadan geri çektiğine dair işarettir. Ruh imgesinin duygulanımı bilinç seviyesine yükseltmesiyle eksiklik hissini ödünleme amacının geçiciliği saptanır. Bilinç seviyesine yükselen bu olumsuz duygu durumları, umutsuzluk hissini baskısını gösterir. Erkek bilinçdışının içgüdüsel tepkimeleri, animayla açığa çıkar. Genç kıza bakıldığında, özben gerçeğini bildiren “ayna, üvey anne ve diğer

insanlar” yetersizlik eğilimini canlandıran faktörler olarak görülür. Onun bilinçli Ben’i, ruhunu tahrip edici ortama maruz kaldıkça bastırılmış kişiliğe doğru evrilir. Yaşam enerjisini motive edici kaynak bulması durumunda, zararlı hislerden uzaklaşır.

Hikâyedeki erkek şahıs merkeze alındığında, bilinçdışı imgelerin etkinliği görünürlük kazanır. Yetersizlik eğilimindeki kişileri sınıflandırması, empati duyumsaması, kompleksli Ben’in varlığını bildirir. Karşıt dirençle zihninde inkâr, gerilim ve yargı bulundurmaması, bilincin özbene olan farkındalığından gelir. Piknik alanındaki insanların neşeli hâllerini normal düzeyde algılaması bu kanıyı doğrular. Ruhsal yapısının amacı, çirkin kızla kişiselleştirilen animayla meydana çıkar. Bilinçdışındaki ödünleme eğilimi ve personanın canlanması, kendi eksikliklerini kapatma isteğini bildirir. Nitekim anima, Ben’in bilinçdışıyla kurduğu ruhsal bağı betimlerken persona dış dünyayla anlaşma dilini karşılar. Başkişinin iki arketipi dengeleyerek ilerletmesi, zihin düzeyindeki farkındalığı vurgular. Kişinin içgüdüsel yaşamdan kopma yaşamadığı saptanırken onun bilinçli yaklaşımı, ruhsal hedefin niteliğini kalıcılaştırır. Olay örgüsünün sonunda beliren pişmanlık duygusu, bilinçli zihnin dışavurumu olarak tezahür eder. Özvarlık, eksik yönleriyle özdeşleştiği kadın aracılığıyla ödünlemenin sağlıklı işlev üstlenmesi gerektiğine dikkat çeker. Ters yönde yaşanacak olan ruhsal dengesizlik, bilinçdışı içeriğin ayrışmaması ve bilinç yüzüne çıkarılıp bütüne katılmamasıyla sonuç bulur. Enerji yükünün tek-yanlı çalışması durumunda ise, taraflı düşünceler, duygular, davranışlar yaşamı sekteye uğratar. Bu bağlamda genç kızın bilinçdışı süreci anlaşılır. Delikanlıyla tanışması paralelinde yetersizlik hissini yadsıma istenci dışı içgüdüsel yaklaşımlarla bütünleşir. Kalıcılık gözetmeyen bu ruh hâlleri tamamlanmamış animusun izlekleridir.

3 Eylül 1938 tarihinde yayımlanan “Rüyada Gezdiğim Ev” hikâyesinde, anima duygulanıma kapılan erkeğin ruh durumu işlenir. Öykünün başlığındaki mekân olgusu, başkişinin sığınmayı arzuladığı geçmiş olarak ele alınır. Anlatıcı konumundaki başkişi, hikâyeyi sekiz yıl evvel aşk duyumsadığı kızın mahallesinden başlatır. Okul yıllarında sevgilisini görme ümidiyle önünden geçtiği bu evin kiralık yazısı dikkatini çeker. Bu esnada Rum madamın pansiyonunda kaldığından ancak ay sonu buraya taşınabileceğini düşünür. Aynı günün akşamında eski sevgiliyle ilgili hayaller kurarken gerçekleştirmek istediği arzularını rüya düzlemine taşıyarak anlatır. Genç kızla gerçekte görüşmemesine karşın düşte buluştuklarını, hoş vakitler geçirdiklerini tasavvur eder. Yine bir uyku anında ikili beraberlerken kızın annesi odaya gelir. Erkeğin varlığını fark etmediğinden kapı ağzından kızına görünüp gider. Sonrasında odanın sallanması ve tavanın çökmesiyle genç kız ölür. Delikanlı, bu esnada rüyadan korku içinde uyanır. Ertesi gün kiralık eve tekrar giderek içini gezmek ister fakat düşlenen yere başkalarının taşındığını öğrenir. Kiracıların çıkmasını sabırsızlıkla bekler.

Başkişinin rüya anlatısı hikâyedeki üst kurmaca tekniğine dikkat çeker. Kişisel bilinçdışının imgeleme etkinliğiyle belirlediği gözlemlenir. Kiralık ev, sembolik düzlemde erkeğin yadsınan benliğini bildirir. Bu iç mekân, aidiyet duygusu taşımadığından ödünleme eğiliminin canlandığı yer olur. Düşte gezilen ev ise, kişisel bilinçdışına ait içgüdülerin, eğilimlerin, hislerin hareketliliğini

içerir. Erkeğin alt eşik algılamaları bağlamında animanın aşırı duyarlı, sezgisel yanı meydana çıkar. Onun yoksunluk bilincini hayalle kapatma yönelimi, anne karmaşasının varlığını bildirir. Nitekim ev, anne-oğul ilişkisinden animanın yapısal özelliklerine değin kapsayıcılık gösterir. Hikâye şahıslarının isimsizliği evlerin formundan anlaşılırken parçalanmış ruhsal yapı ifşalanır. Bilinçdışı, rüya düzleminde zaman-mekân boyutlarını gerçekten farklı olarak yansıtır. Kendi salt iç düzenindeki içerikleri, bilincin bilgisinde olmayan yeni anlamlara, görünümlere evirir. Çıkış noktasında bireyin duyumsama nitelikleriyle anlamlandırılan arketipler ve içgüdülerin yönelim bilgisi açığa çıkar. Örneğin; bir çocuğun düşünde öz annesi, saksı çiçeği ya da canavar varlık biçimlerinde tezahür edebilirken çocuğun anneye karşı eğilimlerinin en saf hâli simgesel dille meydana gelir. Bu bağlamda düş içindeki arketipsel malzemenin düş görene özgü izlekler taşıdığı saptanır. Reel yaşamda, özvarlığın kendinde gözlemlemediği duygular, eğilimler gizil anlamını ifşalar. Hikâye başkişisinin rüyasındaki ev animayı temsil ederken izlekler onun ruhsal evreni hakkında bilgi verir. Erkek şahsın bilinçdışı, sevgiliyle özdeşleştirilen mekânla tahlil edilir. Anlatıcının rüyasında gezdiği evin tasviri, ruh çözümlemesinin başlangıç noktasını oluşturur:

Sağ tarafta, iki katlı, ahşap eski bir evin önüne gelince, adımlarım kendiliğinden yavaşladı. Baktım: Ev biraz ihtiyarlamış gibi, pencereler toz içinde ve perdesiz. (...) Vaktiyle bu ev böyle sessiz ve mahzun değildi, içinde sevgilim oturuyordu (Tarancı, 2020: 116).

Rüyadaki mekân; sağlam olmayan binayı, terk edilmişlik anlamını üstlenir. Kişisel bilinçdışına yadsınan boşluk hissinin etkinliği açıklık kazanır. Evin, yolun sağında bulunması, başkişi ve sevgilisinin ayrılık hakikatine dikkat çeker. Nitekim sol taraf, kalple duygusallığı özdeş kılarken sağ taraf, sevgilinin yokluğuna farkındalık geliştirildiğini gösterir. Yapının iki katlı oluşuyla içteki merdiven, ruhsal yapıdaki bilinç-bilinçdışı katmanlarını anımsatır. Merdivenlerden hareket yönüne göre zihin karmaşasının derecesi gözlemlenir. Evin durumu itibarıyla “*eskiliği, ihtiyarlığı*” belirtmesi; geçen zamana ve değişen bedene işaret eder. Erkek şahısta geri itilen, unutilan duyguların varlığı saptanır. Pencere, bilinçdışı algıyı; tozlanması, taraflı bakış açısıyla hislerin birikimini açıklar. Perdesiz olması ise; evin kimsesizliğini, erkeğin yoksunluk bilincini yineler. Bütüne bakıldığında, “insan vücudu (...) ev olarak gösterilir” (Jung, 2009: 78). Psikenin portresi de alt eşige bastırılan içeriğin kişiselleştirilmesi üzerinden ortaya çıkar. Başkişinin sekiz yıl sonra mahalledeki evi gördüğünde “*adımlarımın kendiliğinden yavaşladı*” ifadesini kullanması; ruhsal enerjinin bilinçdışına gerilemesiyle bilince ansızın yükselen içeriğin eylem hızını engellemesi manasına gelir. Karakterin bilinçdışı açılımıyla yorumlanan yer, sağduyu yerine duyguların işlevselliğiyle algılanır. Erkeğin anlayışını etkileyen bu hisler, anima yansımasını içerir. Erkek şahısta sevgilinin eviyle beliren duyulanım, dişil imgenin aydınlatılmasında etken rol üstlenir. Anlatıcının betimlemeleri, ayrıntılı bilgi edinilmesini sağlar:

İçinde sevgilimizin oturmuş olduğu bir ev bizce Kabe kadar kutsidir. O evin havasında muhakkak ki sevgilimizden, müphem ve hafif bile olsa, bir koku kalmıştır; o evin köşe bucağında sevgilimize ait bir mendil, bir defter, bir kurdele, bir esans şişesi, bir pudra kutusu ilah bulmamız pek mümkündür (Tarancı, 2020: 117).

Nesnelerin başkişinin ruhunda bıraktığı izlenimler ağırlıkla işlenir. Genç kıza ait “kurdele, esans şişesi, pudra kutusu” erkeğin dişil eğilimlerine ve algısına vurgu kazandırır. Beraberindeki “koku, mendil, defter” ise özlem duygusu ile haberleşme isteğini gösterir. Animanın sezgisel yanının dışavurumu, canlanan hislerle yer alır. Ruhsal enerjinin bilinçdışını baskılamasıyla da bilinç içsel sürece çalışır. Bu bağlamda zihin imgeleme yetisini kullanırken başkişinin “kabe kadar kutsidir” ifadesi; dişil karakterin idealize edildiğini bildirir. Ayrıca erkeğin bilinçdışındaki anne arketipinin adlandırılması açığa çıkar. İnsan için vazgeçilmez olan, yüceltilen özne olarak anlamlandırılır. Alt eşiğin bu açılımda dişil psikolojik duyum ve anneyle bütünleşen Ben’in duygusallığı gözlemlenir. Onun gerçekliği idrak etme şekliyle çocuksu, hisli, bağımlı yanı görünür. Hakikatten kaçan, eşyadan eşyaya geçişiyle ödünleme eğilimini etkin tutan alt kişiliği belirir. Temelde, yalnızlık ve yetersizlik hissini arzulan kişiyle giderme amacı vardır. Anneden animaya, dişil imgeden eski sevgiliye ödünçlenen ruh hâlleri saptanır.

Başkişinin bilinçdışında devinime geçen içgüdülerin tasavvurunun ardından animanın rüyadaki görünümü ele alınır. Gerçeküstü planda, özgün isteklerin tezahürü vardır. Ruhsal yapı üzerinde farklı bir seyir izlenir: “Sevgilimle, realitede, karşı karşıya gelip konuşamadığımızı (...) Fakat geceleyin rüyada, gündüzün bana yüz vermeyen kendisi değilmiş gibi, yanıma gelirdi” (Tarancı, 2020: 117). Düş, uykuda işlevsellik kazanan psikolojik bir olgudur. Uyku anında, Ben’e bağlı bilinç kısmi derecede aktiftir. Düşsel Ben adında yeni oluşum meydana gelirken ruhsal içerikten etkilenilir. Böylece yadsınan arzuların içkin anlamı ortaya çıkar. Bu plandaki kişiler, nesneler, duygular, normal hayat düzeninden ayırmalı yansır. Başkişinin rüya anlatısı, yadsınan eğilimlerin içsel gereksinimlerle bütünleştiğini, düşsel Ben aracılığıyla istence hizmet ettiğini belirtir. Animayla özdeşleşen sevgilinin eylemleri, gerçeğin zıddını temsil eder. Geri itilen hisler bağlamında genç kızın karakteristik özellikleri ve mevcut yaşam koşulları değiştirilir:

Annesi uyur uyumaz, sevgilim yavaşça kapıyı aralıklar, beni içeri alırdı. (...) ve sevgilim beni odasındaki geniş divana uzatır, arkama ipek yastıklar doldururdu. Sonra kendisi de yanıma uzanırdı ve başlardık konuşmaya, fısıldaşmaya, öpüşmeye, birbirimizi ısırmaya... Saçlarımız ve nefeslerimiz gibi ruhlarımız da birbirine karışırdı (Tarancı, 2020: 117).

Ruhsal enerjinin deviniminde, erkek şahsa ait eril içgüdülerin etkinliği meydana çıkar. Oda içindeki eylemler, sevgi ihtiyacını karşılamak üzerine gerçekleşir. Başkişi nezdinde oğlun anneyle doyum sağladığı duygularının sevgiliyle ödünlenmesi vardır. Bu yaklaşım biçimi anne karmaşasındaki animayı doğrularken düşteki “annenin uyuması”, kompleksin duygulanıma bu an içinde bulaşmadığını açıklar. Bilinçdışının mevcut alanındaki kompleksin güçlü etkiyle bastırıldığı anlaşılır. Psikenin düş aracılığıyla kendini dengeleme durumu, ikinci rüyada engele takılır. Başkişi ile sevgilisi bir akşam, genç kızın ikinci katındaki odasında beraberlerken kargaşa içinde kalırlar. Bilinçdışına yadsınan gerçeklerin enerjisel tepkimesi görülür:

Zira hakikatten az sonra annesi, elinde idare kandili, başında takkesiyle kapıda görünmüştü: “Daha yatmadın mı kızım?” Sevgilim yatağa uzanmış, bir kitabın yaprakların çeviriyor, sözümona okuyordu. Annesi, hiçbir şeyden şüphelenmeden, geldiği gibi gitti (Tarancı, 2020: 117-118).

Düşteki annenin varlığı ve sesi, erkekteki kompleks alanın canlandığına işaretir. Saklı kalan yetersizlik eğiliminin ve eksiklik hissinin tetiklendiği anlaşılır. Enerjinin yön değiştirmesiyle de istenmeyen olayların gelişimi gözlemlenir. Hakikat bilgisini taşıyan anne arketipi, başkişinin sevgiliyle kavuşma istencine mani olur. Yarı açık bilincin, düşsel Ben’e müdahalesi meydana gelir. Evin üst katına merdivenlerden çıkma edinimi, “*eldeki kandil*” ve “*kapıda görünme*” durumları anne karmaşasının zihne akılcı yaklaşımla yükseldiğini vurgular. Düşün devamında alt eşiğin etkinliği somutlaşır:

O gittikten sonra sevgilimin karyolasına atladım, gülmekten katılıyorduk. Sonra bilmem ne oldu, oda bir titredi, arkasından tavan başımıza çökemesin mi? Toz toprak arasında sevgilimi kaybettim ve uyandım ki yatağımdayım, terlemişim (Tarancı, 2020: 118).

Salt bilinçdışı içeriğin baskınlığıyla düşsel Ben’e ulaşan bilgi, rüyayı sonlandırır. Düşte başkişinin ve sevgilinin “*gülme*”si, kompleks enerjisinin devinimini gösterir. “*Odanın titremesi*” ve “*tavanın başa çökmesi*”, Ben’in farkındalık seviyesine ulaşıldığını bildirir. Enerji akışının bilince ileri hareketi saptanırken zihnin gelişmiş üst işlevi hakikate odaklanır. Bilinçdışı ise, yokluk bilincine uyumlanırken arzular yadsımaya yönelir. Başkişinin rüyadaki sevgiliyi kaybetmesiyle bilinçli Ben’i meydana çıkar. Ondaki anne karmaşası, animanın sevgiliyle gerçek etkileşimde bulunmadığını vurgular. Özellikle genç kızın mizacı yerine sadece varlığıyla özdeşleşme durumu, erkeğin sevgi ihtiyacını giderme çabasından kaynaklanır.

Anneden ayrışmamış anima; boşluk hissini ödünleme istencinde ve düşle bağımlılık çalıştırmada açıklık kazanır. Dişil imgenin hayalî, çocuksu, duygusal, itaatkâr yanı belirir. Erkek şahsın sağlıksız duygulanımı, rüya sonrasında kiralık evi tutma arzusunda doğrulanır: “*asıl maksadım, rüyanın realiteye nispetini anlamaktı*” (Tarancı, 2020: 118). Zihnin üst evresine ulaşan sezgisel duyumla, bilinçdışı izlenimlere özgün anlam yüklediği anlaşılır. Özerkliğini sağlayamayan bu kişi, kendi karmaşasını reel yaşamda ve gerçeküstü düzlemde yaşamaya devam eder. Temelde, çocuğun sığınağı anne olurken sevgilinin evi aynı anlamda işlevseldir. Böylece oğlun kompleks konusu belirirken zayıflık hissi, ruhsal çatışma, iradesizlik, bilinçsiz düşünce hâlleri gözlemlenir. Onun düş anında anneden kaçması, kendi zaaf noktalarıyla yüzleşmek istemediğini gösterir.

19 Ocak 1938 tarihinde yayımlanan “Telefonda Bir Konuşma”nın başkişisinin adı Cahit Sıtkı Tarancı’dır. Öykü, bir düş üzerine kurulurken başkişinin animası arzulanan sevgiliyle açığa çıkar. Hikâyenin birinci kurgusal düzleminde kış mevsimi yaşanırken rüyada yaz resmedilir. Suadiye’deki köşkün bahçesinde şezlonga uzanan Tarancı, telefonun çalmasıyla içeriye gider. Telefondaki isimsiz kadın, kendisini özür dilemek için aradığını belirtir. Heyecanla karşı tarafı dinlemeye yönelen başkişi, sesteki kim olduğunu çıkaramaz. İkili sohbet etmeye başladığında ise, olayın iç yüzü anlaşılır.

Kadın, Tarancı'nın ona beş senedir âşık olduğunu, düşler dahil onu sokaklarda aradığını iddia eder. Bir sene öncesinde tramvayda karşılaştıklarını ve tanışma teklifini yanıtsız bıraktığı için üzüntüsünü dile getirir. O an karşılıksız bıraktığı sevgiyi telafi etmek amacıyla aradığını söyler. Anlatılanları şaşkınlık ve sevinçle dinleyen başkişi, kadının adını öğrenecekken uykudan uyanır. Tekrar aynı rüyayı görmek istese de başarılı olamaz.

Birey, yetersizlik hissinin baskısını ödünlemek amacıyla imgeye ve düşe sığınır. Ruhsal yapının hedefinde, yaşam motivasyonunu sağlamak, enerji akışını dengelemek vardır. İmge, dış gerçeklikte algılanan şeyin, bilinçte kurgusal biçime bürünmesidir. Düş ise, uyku anında bilinçdışındaki içeriğin düşsel Ben'le bağlantı kurması sonucu bastırılan arzuların, eğilimlerin canlanmasını karşılar. Anlatıcı Cahit Sıtkı Tarancı'nın rüyasındaki telefon konuşması, yoksunluk hissini kapatma istencini bildirir. Erkek bilinçdışında beliren kadın şahıs, dişil imgeyi temsil eder. Anima, karşılıksız aşkın düş düzleminde ödünlenmesini sağlar. Düşteki rüya planı, bilinçdışıyla algılanan bireysel temaların simgesel dile yansımaları içerir. Gerçek yaşamdaki hislerin, olguların tersine sembolik anlamlar bulunur. Kişinin yarı bilinçli hâlde gördüğü işaretler, yaşamda yadsımayı seçtiği ve kendisinin dahi farkında olmadığı işlevlerde ortaya çıkar. Örneğin; bir annenin baskıcılığı, hoşnutsuzluğu karşısında çocuk onu sevmekten, bağımlılık geliştirmekten vazgeçmez. Düşte ise, annenin kötücül varlıklarla özdeşleşmesi varken ondan kaçma isteğiyle de korku duyumsanır. Bu bağlam bilinçdışının, bilinçten farklı bir açılıma sahip olduğuna dikkat çeker. “Telefonda Bir Konuşma” hikâyesi, rüya anlatısı olarak kurgulanır. Vakaların akış düzeni düşün, gerçek yaşıttan farklı bir içeriğe aitliğini sergilerken kadın şahsın cümleleri bu kanıyı doğrular: “*Uyumanız daha ziyade işime gelir; ellerimi kollarımı sallaya sallaya rüyanıza girerim, realitede sizi mahrum bıraktığım arkadaşlığıma, sevgime, şefkatime, buselerime kavuşursunuz*” (Tarancı, 2020: 62-63). Başkişinin ruhsal yapısı, karşılıksız aşkın kendinde yarattığı olumsuz baskının etkisini azaltmak amacıyla düşe sığınır. Bireysel alt eşik algıların taraflı çalışmasıyla animanın varlığı öğrenilir. Kadın şahsın isimsiz kurgulanması, anima arketipin değişmez anlam örüntülerine ev sahipliği yapar.

Anlatı, dişil imgenin izlekleri bağlamında beş evreye bölünerek incelenir. Birincisi; Tarancı'nın telefon konuşmasındaki duygu durumuna karşılık gelir ve bilinçdışının devinimi görülür. Böylece anima arketipin çıkış noktası saptanır: “*Telefonda, suyu kesilen bir musluk Sükûtu oldu. Sabırsızlıktan ahizeyi elimde sallıyor, ayaklarımı döşemeye vuruyordum*” (Tarancı, 2020: 60). Uyku anında ruhsal enerjinin alt eşik dolmasıyla yadsınan hisler canlanır ve açılımın odak noktasındaki arketipin işlevsel niteliği belirir. Telefonda gelen kadın sesi, animanın hareketliliğini bildirir. Erkek karakterin “*sabırsızlık*”, “*sallamak*”, “*vurmak*” eylemleri heyecanın, geri itilen arzuların bilince yükseldiği gösterir. Reel yaşamda dişil tarafın fazla baskılanma derecesi ile düşte belirtme hızı eş değerdedir. Bu planda akışın şiddetlenmesi üzerine duyulanımın derecesi ölçülür. Bilincin etkinliği sıfırlanırken içgüdülerin dışavurumu gözlemlenir. İkinci evrede, ikili arasındaki sohbet ilerlediğinde kadının sarf ettiği sözler, dişil imgenin işlevsel anlamını ortaya çıkarır. Onun kurduğu kısa cümle yapıları, arketipin doğrulanmasını sağlar: “*Bana âşıksınız*”, “*Hem de ölesiye*”, “*Zihninizi biraz*

yorsanız bulacaksınız’, ‘Ben kendimi saklamıyorum, siz bulamıyorsunuz.’, ‘Kalbinizin benim için çarptığını yakından biliyorum” (Tarancı, 2020: 61-62). Anima, erkeğin yaradılış doğasındaki düaliyeti ifade eder. Anneden edinilen izlenimlerle bilinçdışında yapılandırılan bir imgedir. Erkeğin ruhsal yapısının oluşumunda değişmez ruh parçası olarak değerlendirilir. Gerçek yaşamda karşı cinsle uyumlanma sonucunda duygulanım meydana gelir. Alt eşik algıların yaratımındaki dişil portrenin, bir kadınla benzerlik içermesi durumunda hisler tanımlanır. Başkışının bilinçdışı örüntülerindeki “aşk”, “ölesiye” ifadeleri, animanın ebedi sürede bilinçdışında kalıcılık gözettğini anlatır. Erkek için anne vazgeçilmezlik ögesiye bağlamındaki dişil ruh aynı değerdedir. Beraberindeki “zihni yormak”, “bulmak”, “saklanmamak” fiilleri, özben keşfini karşılarken ruh imgelerinin özvarlığa hizmeti vurgulanır. Kendi yansımasını başkası üzerinde gözlemleme ve özvarlığa farkındalık geliştirme süreçleri devreye girer. Arketiplerin bu sabit anlam örgüleri, ruh parçalarının bütünleşmesiyle kendini gerçekleştirmeye destek olur. Kadının sarfettiği sözlere Tarancı’nın verdiği cevap ise, ondaki anima portresini açıklayıcı kılar:

Belki tipiniz de kumraldır, tam benim istediğim gibi. Belki boyunuz, cinsi tüketen bir ceylan neslinin son mümessilidir. Belki gözlerinizde yeşil okyanusların baş döndürücü sonsuzluğu ve derinliği var. Belki saçlarınız Babil’in asma bahçelerinden kalan son parçadır, belki yüzünüz Meryem’in yüzünden daha saftır ve belki tebessümünüz Joconde’un tebessümünü gölgede bırakacak bir sanat mucizesidir (Tarancı, 2020: 63).

Dişil karakterin çizimine bakıldığında etkileyici, eşsiz, ayrıcalıklı özellikler ön planda olduğu görülür: “Tam benim istediğim gibi” cümlesiyle devam ettirilen anlatım, ün salmış mimari-sanat eserleri üzerinden ilerler. Dünyanın yedinci harikası olan Babil Asma Bahçesi, Babil Kralı II. Nabukadnezar tarafından karısı için yaptırılır. Çeşitli bitki ve renklerle döşeli bir yapıttır. Hristiyan inancına göre Hz. Meryem, İsa’nın annesi sayılırken kutsal bakire, günahsız kadın olarak anılır. İslam inancında, “Allah tarafından seçilmiş, iffetli ve dünya kadınlarına üstün kılınmış kadındır” (Usta, 2020: 79). Mona Lisa, Leonardo da Vinci’nin “yumuşak huylu, kibar genç bir kadın portresidir” (Özcan, 2014: 161). Onun yüzündeki tebessüm, perspektife göre farklı anlamlar içerir. Dünya tarihinde en başarılı resimlendirme başarısını üstlenir. Örneklerin ortak noktasında kadının yücelik, zariflik, benzersizlik açısından tasvir edilmesi vardır. Bu bilinçdışı açılım, oğul nezdinde annenin değerini karşılar. Erkek çocuğun anneye bağlılığı, çocuksu duyarlılığı, sezgisel yaklaşımı görünür. Kişinin, yetişkin çağa erişmesiyle aynı izlenimleri animayla sevgili/eşe ödünçlediği saptanır. Üçüncü planda, kadın şahsın yakından ve ayrıntılı tanındığının bilgisi yer alır. Animanın erkek bilinçdışındaki yerleşik düzeni meydana çıkar:

Dedim ya kuzum, beni tanıyorsunuz, çocukluğumu, evimi, ailemi, kaç yaşında olduğumu, hangi liseyi bitirdiğimi, şimdi hangi mektebe gittiğimi, hangi renkleri sevdiğimi, hangi şapkaları tercih ettiğimi, arkadaşlarımdan kim olduğumu pek iyi biliyorsunuz, bilmediğiniz tek şey sevginize mukabele edip etmediğimdir (Tarancı, 2020: 63).

Ruhsal yapıdan ayrılmayan ruh parçasının betimlemesi, “tanımak” ifadesiyle başlatılır. Erkeğin bilinçli tutumları ve alt eşikteki eğilimleriyle birleşik formda olduğu görülür. Bu bağlamda

arketip özerk, evrensel, kalıtsal nitelikleriyle başkişiye ait yaşam sahasının her alanında yer alır. Çocukluktan aile çevresine, kişisel tercihlerinden arkadaşlara değin etkin hâldedir. İçgüdülerin karşı cinsle özdeşleşmesi sonucunda duygu durumları meydana gelir. Dördüncü evrede, özür dilemek için arayan kadın şahsın bir sene öncesinde yaşanan olayı anlatması ve anima'nın karşı cinsle anlık özdeşleşmesi vardır:

Geçen sene bir gün, saat dört sularında, Köprü'de bir arkadaşınızla konuşarak yürüyordunuz. İki arabalı tramvaylardan birinde tek başıma idim, gözlerim size takılınca, biraz da itiyat saikasıyla başımı çevirip bakmaktan kendimi alamadım, galiba biraz gülümsedim de. Siz beni her yerde ve her şeyde aradığınız için gözünüzden kaçmadım, gülümsemiş olamam size büsbütün cesaret verdi, (...) senelerdir gözlerinizle söylediğiniz şeyi ağzınızla teyit etmeye geliyordunuz (Tarancı, 2020: 65).

Erkek, potansiyelindeki dişil imgeye karşılık bulduğunda ruhsal tamamlanma sürecine girer ve “diğer bir kişide kendininkine benzer bir psikolojik yapı olduğunu varsayar” (Jung, 2015b: 103). Saklı kalan içgüdülerine, eğilimlerine devinim kazandırır. Başkişinin hislerini kendi “*ağzıyla teyit etmesi*”animaduyulanımının etkinliğini gösterir. Anneden sonraki özneye sevgi hissini ödünleme yolu açılır. Beşinci evrede, Tarancı'nın tanışma teklifine ret cevabı alması ve bilinçdışı yansımanın kadından geri çekilmesi yer alır: “*Size allahısmarladık, diyerek tramvaydan indim. Siz dehşetli öfkelenmiş olacaktınız ki bana, güle güle demediniz ve ondan sonra da beni gördüğünüz zaman, değil selam vermek, dönüp bakmadınız bile*” (Tarancı, 2020: 65-66). Anima, karşı cinsle özdeşleşme sağlayamadığında iki olasılık meydana gelir. Bunlar alt eşikteki algının farklılaşmasıyla başka kadına yönelme ya da mevcut alanına geri dönerek duyguları bastırmadır. İkinci işlev gerçekleştiğinde içgüdülerin yadsınması ve gölgenin canlanması gözlemlenir. Başkişi, genç kadının tutuma karşılık “*öfke*”, “*selam vermemek*”, “*dönüp bakmamak*” durumlarında gölge kişiliğini açığa çıkarır. Onun ruhsal enerji yükünün bilinçdışına gerilemesiyle anima ardındaki karanlık-yanın temaları zihnini kaplar. Bu bağlamda yetersizlik, aşağılık hissinden tetiklenen eğilimleri tepkisel dönütler vermesine neden olur.

Başkişi Cahit Sıtkı Tarancı'nın kişisel bilinçdışına ait izlekler, anima arketipinin evrensel açıklamasını sunar. Telefondaki kadının üstlendiği cümleler dolaylı yoldan ruh imgesini belirtir. Yadsınan yetersizlik, yoksunluk eğilimleri, aktarımda iyileştirilmiş biçimde görünür. Rüyadaki telefon konuşmasının özür dileme üzerine kurgulanması, animanın bilince baskısını bildirir. Gerçek yaşantıda kadının erkeği geri çevirmesine karşın düşte vakalar taraflı yönde olumlanır. Erkeğin bastırıldığı duygular, eğilimler açıklık kazanır. Metnin birinci planında, rüya düzlemi ve dişil imgenin çıkış noktası yer alır. Uyku anındaki ruhsal enerjinin yönelim bilgisi ortaya çıkar. İkinci planda, arketipin anne-oğul ilişkisiyle yapılandırıldığı görülür. Alt eşikteki dişil karakterin portresindeki kutsal, eşsiz, gizil anlamlara sahip niteliklerle erkek çocuktaki annenin izdüşümleri öğrenilir. Üçüncü evre, animanın kapsamını ve ruhsal yapıyla bölünmezlik içerdiğini belirtir. Dördüncüsü, ruh imgesinin özdeşleşme süreciyle özbene katkısını anlatır. Beşincisinde, anima yansımasının karşılıksız kalmasıyla gölge arketipinin dışavurumu bulunur ve rüya sonlanır.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın 30 Temmuz 1939 tarihinde yayımlanan "Dördüncü Sevgiliyi Ararken" hikâyesi, bir erkeğin kendini keşfetme süreçlerini konu edinir. Öyküde, anima arketipinin işlevselliği, bireyin ruhsal tamamlanma arzusu bağlamında ele alınır. Başkişi, genç bir erkek olarak birbirinden habersiz üç farklı kadınla ilişki içindedir. Anlatı, olay unsuru barındırmazken yalnızca sevgililerin portresine yer verilir. Birinci sevgili Nükhet, on dört yaşındadır; masum, çocuksu dünyası vardır. İkinci sevgili Şevkiye, realist bakış açısı ve keskin zekasıyla bulunduğu çevrede dikkat çeken bir kadındır. Üçüncü sevgili Süheyla, evlenip boşanmış, olgun, dişil niteliklerini ön planda taşıyan biridir. Delikanlı, aynı zaman diliminde beraberlik kurduğu bu kadınlarla ortak yönünün olduğunu belirtir. Her kadın karakter onun özbenine ait bir noktayı aydınlatır. Kendisi yirmi sekiz yaşında, güvenli bir duruşa sahipken üç sevgiliye ait özellikleri tek kişide bulacağına inanır. Sayı sembolizminde dört, ruhsal bölünmezlik anlamına gelir. İnsanın alt eşikteki duygularını, karmaşalarını, eğilimlerini bilinç seviyesinde çözmesi anlamına gelir. Aynı bağlamda kendini gerçekleştirmeyi ve özbeni kapsar. Günlük dilde kullanılan "dört başı mamur" ifadesi, tam insan anlamını ve rakamın değerlerini karşılar. Temelde özvarlığın, bilinçdışının ilkel, doğal, derinlikli yapısından ötürü yaşamda birlik göstermesi zordur. Düş, fantezi, vizyon ya da reel dünyada bilinçdışının yansımasıyla mevcut içerik görünür. Bu tezahür biçimleri belli anlam örgüsüne vurgu kazandırırken arketiplerin varlığı hareket noktasını oluşturur. İnsanın yaradılış doğasına kodlanan gölge, persona, anne, ruh imgeleri kişiselleştirme yoluyla evrensel birikimlerini dışavurur. Doğaya, kişiye, nesneye yapılan aktarımların analiz edilmesi sonucunda, zihinsel/ruhsal süreçler aydınlanır. Öze ulaşma durumunun bu şarta bağlılığı, arketiplerin baskın içerikleriyle ilgilidir. İlerleyişin zorluk içermesi hâlinde ise, dört sayısının sembolik niteliğine ulaşılmaz. Örneğin; aşağılık, suçluluk duygusunu taşıyan gölge/karanlık yanın yıkıcı enerjisi, ruhun yarım kalmasının nedendir. Hikâye başkişisinin dördüncü sevgiliyi arama serüveni; aşkta istediğini bulma, tamamlanma arzusuna işarettir. Portresi sunulan üç kadın şahıs onun anima bilgisini verirken karşı cins aracılığıyla kendi dişil imgesini keşfetme yolunu açıklar. Genç adamın isim belirsizliği karşısında sevgililerin ayrıntılı açıklanması, erkeğin özbenliğine ait eksikliği vurgular. Bilinçdışındaki oluşumun dış gerçeklikteki bir bedende canlanması, ruhun bütünleşme yolunda tetiklemesini gösterir. İlişkide tanımlanan duygu, düşünce, davranış kalıpları erkekteki kadın figürünü ve alt benliğinin izleklerini meydana çıkarır. Anima arketipin amacı, karşı cinsle sonsuz mutluluk değil yadsınan içeriği aydınlığa kavuşturmaktır. Anlatıda tasvir edilen kadınlar, sırasıyla başkişinin bilinçdışı yansımasından öğrenilir. Anima, erkeğin alt işlevinde barınan hisleri, eğilimleri açığa çıkartır. Birinci sevgili on dört yaşındaki Nükhet; metinde saflığı, sakinliğiyle ele alınır. Delikanlının çocuksu duygularını uyandırma işlevini üstlenir:

Küçük ve bence mukaddes başını göğsüme yasladığı ve günahkâr elim, kadife yumuşaklığında olan saçlarında gezindiği zaman, dünyanın döndüğünü, yaşımın yirmi sekiz olduğunu, günün birinde öleceğimi unutacak kadar kendimden geçerim. Zaten beni ona bağlayan şey de bu hasletidir. Beni realiteden uzaklaştırmak (Tarancı, 2020: 151).

Sevgilinin yaşıyla doğru orantılı olarak reel plandaki zaman algısı değişir. Yadsınmak istenen gerçekler karşısında bilincin askıya alındığı görülür. Başkişinin ruhsal manada yılların gerisinde kalması, çocukluğa sığınma ihtiyacından kaynaklanır. Anima'nın temellendiği anne arketipi bu bağlamda kendini hatırlatır. Oğlun anneye karşıladığı teslimiyet, beslenme, korunma gereksinimleri canlanırken “*günahkâr el*”, “*mukaddes baş*”, “*kadife yumuşaklığında olan saç*”, katıksız anne sevgisine ve onun merhametine duyulan özlemi karşılar. Oğul, büyüyerek kaybettiği çocuk konumunu, sevgili de arar. Başkişinin Nühket'le ilişkisi, aşk hissine ait izlenim taşımazken ödünleme eğilimi ağır basar: “*On dört yaşındaki bir kız tarafından sevilmenin insanı ne kadar dinlendirdiğini bana sorun*” (Tarancı, 2020: 151). Erkek şahıs, karşı tarafın duygularını, iyileştirici öge niteliğinde değerlendirir. İkili arasında dengeli enerji alışverişi yer almadığından anne/anima/sevgili üçgeni vurgu kazanır. Nitekim “(e)rkek çocuk genelde anne animaya sahiptir; erişkin erkekte bu, daha genç bir kadın figürüdür” (Jung, 2015b: 176). Nühket'in okul öğrencisi olması, çift arasındaki on dört yaş farkı, aradaki bağın koşulsuz/saf hisle anlamlandırılması, anima-anne özdeşleşmesini açıklar. Bu bağlamda animanın olgunlaşmamış, bağımlılık çalıştıran yanı açığa çıkar. Oğlun duygulanım bilgisi, ödünleme yoluyla anneye sığınma arzusunu bildirir. Karşı cinsle uyumlanma sonucunda da dış gerçeklik farklı görünüme bürünür. Ruhun ümitli, gelişmeye muhtaç tarafı meydana çıkar: “*Onun, bana aşıladığı saffet sayesinde ki, hadisata ve eşyaya her gün tazelenen bir hayretle bakabiliyorum*” (Tarancı, 2020: 151). Başkişinin nesnel dünyayı izlenimci tutumla algılaması, zihninin sezgisel yanıyla alakalıdır. Olayların ve eşyaların iç anlamlarına değer verirken akılcı düşünme, sorgulama benzeri yaklaşımlardan uzak durur. Nühket'in erkekte tetiklediği duyuş tarzı hakikatten kaçma eğilimine ışık tutar. Anne imgesindeki iç yaşam ve derinlikli mana animanın duyumsal yetisinde yinelenir. Ruhsal yapıdaki bilinçdışının bakış açısı çeşitlilik içerir. Kişinin içsel gereksinim konularıyla yansıtma faktörü eş zamanlı işlevsel olur. Bu bağlamda kişisel alt eşik hakkında ayrıntılı bilgi edinilir. İkinci sevgili Şevkiye, Nühket'in duruluğundan farklı olarak yetişkin yaşta, konuşmayı seven, insanlar içinde aktiflik gösteren yapıdadır. Başkişinin özdeşim kurduğu yönler, kadın şahsın fiziksel özellikleri ve etken oluşudur:

Parmaklarının daktilo makinesindeki gündelik talimlerden mütevellit hassasiyeti, kan gibi, vücudunun her tarafında –kulaklarında, burnunda, dudaklarında, boynunda, göğsünde, kalçalarında, bacaklarında ilah.- kendini gösterir (Tarancı, 2020: 152).

Erkek karakter nezdinde Nühket, animanın vücut bulmuş hâlidir. Bilinçdışındaki eğilimlerin bir beden üzerinde yapılanmasına ait izlekleri taşır. Özellikle kadına ait organların tek tek ele alınarak “*kan*”la canlanması; pasif hislerin, kadın bedeniyle devinime geçtiğini gösterir. Anneden gelen Eros'un, karşı cinsin Logos'uyla eşleşmesi üzerine de ruhsal tamamlanma meydana gelir. Genç kadının diri görünümü ve keskin zekasının olumlanması bu kanaati doğrular: “*Değil yalnız aklınızdan geçeni, aklınızdan geçirmek istediğinizi bile çakacak kabiliyettedir. (...) Onunla aramızda, platonik aşkla alakası olamayan, güneş gibi ısıtıcı, bahar gibi coşturucu bir sevgi var*” (Tarancı, 2020: 152). Animus, babadan gelen akıl ögesini taşıırken kadındaki zihinsel yetileri açığa vurur. Animanın duygusallığını dengeleyen bu imge, erkeğin eksik yanını betimler. Başkişinin alt

eşikteki arzularına devinim kazandıran kadın şahsın “ısıtıcı”, “coşturucu” nitelikleriyle anılması, özbenin keşif noktalarını meydana çıkarır. Nühket’in çocukluğa dönüş sağlaması karşısında Şevkiye, zamanın devamlılık gereğini vurgular. Eş uzantıda, hislerden realist duyuş tarzına geçiş yapılır: “İkimiz de realistiz. Taşa taş, çiçeğe çiçek, kağıda kağıt ve insana insan muamelesi yapmasını ondan öğrendim” (Tarancı, 2020: 152). Tüm bu bilinçdışı görüntüler, erkek şahsın sezgisel yaklaşımdan koparak duyumsal işleve odaklandığını bildirir. İzlenim yetisiyle içsel sürece ve soyut anlamlara değer verirken olayların şimdisinde duyuların gerçekliğinden yarar sağlar. Birinci planda annenin dişil eğilimleri karşısında itaatkar oğul yer alır. İkinci evrede ise, erkek çocuğun anneden uzaklaşma hakikatini kabul etmesi ve yetişkin birey olma dürtüsü sergilenir. Onun “beni realite ile ve onun kanunlarıyla karşı karşıya koyan ilk mahluk, Şevkiye’dir” (Tarancı, 2020: 152) ifadesi alt kişiliğinin kuruntulu, sorgulayıcı düşünceler, ihtimaller barındırdığını açıklar. Bu bağlamda “ikimizde realistiz” kanısı ödünleme kanısını destekler. Zihinsel süreçte bireyin kendini dünyaya uydurma biçimi değişim gösterir. Anneden ayrışma ve anlayışı etkileyen duygulardan özgürleşme isteği açığa çıkar. İlişki düzleminde bilinçdışı keşfin üçüncü kademesini gösteren Süheyla olgun, ikinci evliliğini sonlandırmış, beş yaşında kızı olan bir kadındır. Fiziki niteliklerinin uzun uzadıya betimlenmesiyle anlatıma dahil edilir:

Açık kumral saçlarıyla muayyen bir rengi olmayıp mevsimine, gününe, saatine, anına göre değiştiği hâlde, daima tehlikeli cazibeler yatağı müstesna gözleriyle, her cins kadehe değmiş, etli, şimşekli ve alev lezzetli dudaklarıyla, çocukları baştan çıkaracak ve ihtiyarları çıldırtacak kadar tahrik edici, göz kamaştırıcı, harikulade vücuduyla o, aşkın potasında pişmiş nadide bir macunudur (Tarancı, 2020: 153).

Erkeğin alt eşiğinde, tutkuyu barındıran içgüdülerinin bilinç seviyesine ulaştığı görülür. Sevgilinin belirsiz saç rengi, bilinçdışının gelgitli yapısıyla ilişkilidir. Anima duygulanımı ise, fantezilerle belirirken yaşam enerjisinin baskın yönü tayin edilir. Başkişinin yadsıdığı erotik izlenimlerinin, yetkin kadın doğasıyla bütünleşme arzusunda olduğu anlaşılır. Çocukluktan erişkinliğe taşınan bu enerjinin karşılık bulması hâlinde kadın şahıs, karşı konulamaz özne olarak algılanır. Kadınsı özelliklerinin beraberindeki entelektüel birikim Süheyla’nın eşsiz, vazgeçilmez konumunu sağlamlaştırır:

Kitaplarla alakasını kesmemiş, kendi kendine edebiyat ve felsefe kültürünü arttırmış, birinci kocasıyla Paris’e gittiğinde yarım yamalak Fransızcasını da ilerletmiş... Konuşmasını, oturmasını, yürümesini, sade ve zarif giyinmesini, etrafındakileri incitmeden idare etmesini bilen zeki ve aynı zamanda iyi kalpli (Tarancı, 2020: 153).

Animanın idealleştirdiği dişil karakterin yeterlilik ölçütlerinde; dış görünüm, ilgi alanları, bilgi seviyesi bulunur. Anneden gelen sanatsal merak, ince duyuş tarzı, akli otorite kişiyi karşı cinsle uyumlanmaya yönlendirir. Birinci sevgilinin huzur veren hissi, ikincinin farkındalık içeren bilincine, üçüncüde içgüdüsel eğilimlerin teslimiyetine evrilir. Anne-oğul arasındaki gizil anlaşmaya bağlı kalınarak başkişinin çocukluktan feragat etme ve psikolojik dişil eğilimlerin erkeksi dürtülerle birleşmesi şeklinde sonuç bulur. Süheyla aracılığıyla anima, eril itibar üzerine yoğunlaşır:

Süheyla gibi adım başına rastlanmaz bir güzeli kollarında sıkabilmek her babayığidin karı değildir. Yakışıklı, hiç değilse zengin olmadığım hâlde, böyle bir devlet kuşunun nasıl olup da başıma konduğuna hayret etmiyorum desem, yalan söylemiş olurum (Tarancı, 2020: 153).

Eros'un etkisiyle beliren iktidarlık arzusu erkeğin güvenini, yaşam motivasyonunu yükseltir. Başkişinin üçüncü sevgiliye sahiplik göstermesi, diğer erkeklere gözdağı vermesinin kendini olduğundan daha üst kişilikte tanımlamasının nedenidir. Karşı cinsin onda sağladığı güç, alt işlevdeki eksikliği açığa çıkartır. Süheyla'nın "devlet kuşu" ifadesiyle yüceltilmesi bu kanıyı doğrular. Maddi yetersizlik ve güzellik algısı bastırılan gerçekleri belirtirken bilinçdışındaki yetersizlik hissi sevgiliyle ödünlenir.

Anima arketipi, "ruhun tamamlayıcı karşı cinsiyetini canlandırır" (Jung, 2006: 72). Bu bağlamda erkeğin, kişisel özellikleri ve kadın figür üzerindeki izlenimlerini içerir. Kişisel bilinçdışı içerik ise, kadın öznesine yansıtılan düşünce, duygu ve davranıştan öğrenilir. Arketipin çıkış noktasında anne yer alırken çocuklukta öz anne ya da yerine geçen özne bağlamında ruhsal birikimler oluşur. Oğlun bilinçdışındaki özdeşleşme, farklılaşma, karşıt direnç yönelimiyle de anne-özbenlik-sevgili değeri saptanır. Böylece bireysel ruhun içkin anlamı, özvarlığın keşfedilmesine hizmet eder. Hikâyenin başkişisi, kendi ruhundaki nitelikleri canlandıran kadınlara bağlanır. Bu üç farklı kadın örüntüsünde oğlun anneyle özdeşleşme, farklılaşma istenci ve karşıt direnci gözlemlenir. Beraberinde Eros'un pasifliği, hareketliliği, baskınlığı meydana çıkar. Bilinçdışı açılımının değişimiyle de zihinsel algının sezgisel, duyumsal, duygusal yetisi görünür. Tümüyle animanın çeşitli ruh parçalarına senkronize olmasıyla tamamlanma arzusu işlevsellik kazanır. Dördüncü sevgiliyi arayan erkek şahıs, anima aracılığıyla bölünmezleşme sürecini canlandırır.

3.2.4. Kadındaki Cinsiyet Karmaşası: Animus Arketipi

Ruh imgesi, Ben'in olgunlaşması ve psişik parçaların bütüne entegre edilmesi üzerine çalışır. Cinsiyete özgü kalıtsal nitelikler, değişmez anlam örüntüleriyle meydana çıkar. Bu bağlamda insanın yaradılış gerçeğinin arketipsel yorumu yapılır. Kadın doğasındaki eril tarafı betimleyen animus, baba üzerindeki izlenimlerin toplamını ifade eder. Baba öznesinin düşünce biçimleriyle akılcı yaklaşımları ödünçlenir. Kız çocukta coşkun tepkimelerle kendini ifade etme istenci baskındır. Mitoloji anlatılarında ölüm meleği, haydut, katil olarak belirir (Jung, 2009: 191). Kadının zihinsel ve bedensel yansımalarında ise; cesaret, girişimcilik, gerçekçilik, soğukkanlılık bulunur. İlişki düzleminde erkeğin idealleştirilen portreden sapması durumunda sağlıklı fikirler, yargılar üretilir. Karşı cins, "olması gereken" kanısıyla değerlendirilir. Yarı bilinçli tasarımlarla inanç kalıpları kadının yaşam motivasyonunu güdüler.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın hikâyelerinde animus arketipi, kadın şahısların dönüşüm enerjisine girmesinde etkindir. Seksen iki hikâye içinde arketipsel yoruma elverişli olan üç anlatıda, kadın şahıslar ilişki yaşadıkları erkeklerin duygusallıklarına karşı akılcı, dogmatik tutum sergileyerek

yabancılaşma dinamiği içinde bulunurlar. Kişi, karşı taraf nezdinde kendini kanıtlama dürtüsüne kapılır. Bu bağlamda animus arketipi, kadının bilinçdışındaki yabancı iç sesle değerlendirilir. Genel çerçevede “Sen umutsuz bir vakasın neden uğraşsın? Ne yapsan boş; nasıl olsa yaşamın hiçbir zaman daha iyi olmayacak” (Jung, 2009: 191) şeklinde dürtüsel sesin var olduğu kabul edilir. Kadını tetikleyen bu psişik etki, değersizlik ve öz yetersizlik duygusunu canlandırarak Ben’in, güç sorunu duyumsamasına neden olur. Babadan ödünçlenen eril niteliklerin meydana çıkması durumunda da kadın bedeninin ve ruhun yapılabirlik ölçütü test edilir. Psikeye ait bu düalete; özbeni tanıma, gizil içgüdüleri keşfetme yetilerine hız kazandırır.

Animus arketipi başlığı altında çözümlenen öykülerin akış sırasında birinci olarak, “Kadın Bu” anlatısının başkışisi Atıfet’in animus tepkimeleri ele alınırken “Müruruzaman” ve “Bir Yaralama Hadisesi” hikâyelerinde anima karakter karşısındaki animusun izlekleri karşılaştırmalı incelenmektedir. Cahit Sıtkı Tarancı’nın 11 Eylül 1939 tarihinde yayımlanan “Kadın Bu!” hikâyesi, kadın karakterin aklı, duyguları, iradesiyle giriştiği ruhsal çatışmayı konu alır. Anlatının başlıca üç kahramanı başkışisi Atıfet, eşi Kemal ve olayların seyrine tanıklık eden anlatıcı konumundaki ismi belirsiz arkadaşdır. Kemal’le mektep arkadaşı olan anlatıcı, bir buçuk yıl sonra İstanbul’la gelir ve Atıfet’le karşılaşır. İkili sohbet etmeye başladıklarında genç kadın, eşinden şikâyet etmeye başlar. Kemal’in ona düşkünlüğü ve sadakatle bağlılığı ana problemdir. Onun “beceriksiz ve pısırkık” olduğuna kanaat getirerek değişmesini arzular. Bu sebeple ilişki içerisinde kadınlığını hissetmek adına türlü taleplerde bulunur. Kocasını başka kadınlarla yalnız bırakarak çapkınlık yapmasını ister. Fakat eşi, tüm bu girişimlere istenilen dönütü vermez. O, karısını seven, dürüst bir duruş sergiler. Başkışi, isteklerinin ve oyunlarının sonuçsuz kalmasıyla evleri ayırır. Tek amacı, geçici ayrılık sürecinde kocasının diğer kadınlarla birliktelik kurmasıdır. Anlatıcı, Atıfet’i dinledikten sonra Kemal’in çalıştığı yere giderek karısına yönelik bakış açısını öğrenmek ister. Genç adam, eşinin onu neden terk ettiğini anlamlandıramazken kısa vakitte geri döneceğini düşünür. Atıfet’in isteklerini bilen anlatıcı ise, Kemal’i akşam eğlencelerine katılmaya ve kısa süreli bekar hayatı yaşamaya ikna eder. Üç ay sonra tekrardan İstanbul’a gelen anlatıcı, çiftin artık mutlu olduklarını düşünerek yanlarına gitmeye karar verir. Yolda Atıfet’i yine mutsuz ve öfkeli bir hâlde görür. Kemal, geçen süre zarfında eşini bir hizmetçiyle aldatmıştır. Genç kadın, olaydan onu sorumlu tutarak hoşnutsuzluğunu dile getirir. Karşısındakini şaşkınlıkla dinleyen anlatıcı, onları türlü uğraşlarla barıştırır ve bir daha kadın sözüne inanmamaya ant içer.

Hikâyedeki şahısların olaylara bakış açıları farklı anlam parçalarını ortaya çıkartır. Anlatıcı; bir kadının kendi istekleriyle kocasını şekillendirme gayretini yakından izler. Olayların son bölümünde kadın cinsiyeti üzerinden genelleştirme yaparak onların neyi, nasıl, ne zaman arzuladıklarını anlamlandıramaz: “Mübarek mahluklar ne istediklerini, ne söylediklerini bilmiyorlar ki! Kadın bu!” (Tarancı, 2019: 184) cümlelerinin sonlarındaki ünlem işareti düşünceye dikkat çekme, vurgulama amacı taşır. Kemal, karısının hâl ve tavırlarını çözemezken aralarındaki problemin geçici olduğunu, onun yalnız kalmak istediğini düşünür. Başkışi Atıfet ise, kocasının sadakatli olma hâlini

sorunsallaştırarak kadın hissetmenin yollarını arar. Nitekim onun kocasının kişiliğine yönelttiği yargılar, kendi bilinçdışının yansımaları içerirken kadının bastırılmış benliğiyle olan çatışması ana etken olur. Kadının bilinçdışı imgesi, animus babadan gelen Logos'un etkisi altındadır. İlişki düzleminde özne akli otoriteyi merkezine alarak münakaşa, sabit fikirlik, bencillik, soğukkanlılık tutumlarını benimser. Temelde, kız çocuğu baba üzerinden edindiği izlenimlerle kendisine belli bir eril portresi çizer. Erkeksi düşünce/duygu biçimleri tasavvur eder. Eş zamanlı olarak ergenlik ve yetişkinlik döneminde kız çocuğun anneye olan bağı önem taşır. Anneyle özdeşleşme, farklılaşma, karşı direnç yönelimleriyle erkeklere ilişkin gelecek rotasını belirler. Özbenliğin bilgisi, karşı cinse yansıtılan düşünce, duygu, eylem üzerinden analiz edilir. Animus ve gölge arketipinin birleşiminde ise kadın, yıkıcı enerjiyle çevredeki insanları bilhassa beraber olduğu erkeği suçlayıcı, aşağılayıcı tavırlar sergiler. Hikâyedeki başkışının eşine karşı yargılayıcı, eleştirici yaklaşımı animusun karanlık yanını görünür kılar. Anlatının merkezindeki Atıfet, eşi Kemal uzantısında benliğinin içsel dengesini sağlamaya çalışır. Başlangıçta, kocasının ilgili ve sadık kişiliğinden rahatsızlık duyar:

Kemal'in, dünyada benden başka kadın yokmuş gibi hep benimle meşgul olması sinirlendiriyor beni, sinirlendiriyor ne demek, izzetinefsime dokunuyor. Ben kıskanç ve dar kafalı bir kadın değilim ki kocamın yalnız benim olmasını isteyeyim. Hem sonra Kemal yakışıklı da sayılır değil mi? Niçin başka kadınlara kur yapmıyor? İstesepekala konketler yapabilir (Tarancı, 2019: 180).

Baskışının düşünceleri ve istekleri "olması gereken" üzerinden ilerler. Animus ile kocanın taşıdığı nitelikler çatışma gösterirken kadının alt işlevdeki rekabet duygusu, kazanma dürtüsü doyum sağlama peşindedir. Cümlelerdeki öfke ardından beliren sorular, erkeklik itibarı üzerine şekillenen öğretilerden kaynaklanır. Bilinçdışında yaratılan ruh imgesinin sosyal, çapkın, ilgi çekici, başkalarınca rağbet gören eril portresi açıklık kazanır. Animus, kızın baba üzerindeki izlenimlerini taşıırken esas öznenin davranış biçimi ödünlenir. Bu bağlamda kız çocuk, yaşam boyu benimsediği figürün peşine düşer. Karşı cinsle baba arasında benzerlik sağlayamadığında şikâyet konuları belirir. Beraber olunan erkeğin karakterinden bağımsız tamamen kadının özgün yaratımındaki bu imge, zihinde şaşırtıcı nitelikte fikirler üretmeye başlar. İfade şekillerinde sabit, katı düşünceler yer alır. Atıfet'in, Kemal'le ayrışma noktalarının farkına varmasıyla bilinçdışı algısının değişimi görülür:

İlk zamanlarda böyle bir şeyi hakikaten istemediğini ve buna da beni çok sevmesinin sebep olduğunu sandım, meğer hiç de öyle değilmiş. Kemal dehşetli beceriksiz ve pısırık. (...) Ben de her kadın gibi kocamın becerikli ve çapkın olmasını isterim (Tarancı, 2019: 181).

Cesaretli, iş ustası, baskın imgelemeye karşın kocanın taşıdığı vasıflar yetersizlik içerir. Animus, kadınlar "duygusal zorunlulukların karşılanmasının eksikliğini hissettiklerinde akıllarına üşüşen her türlü yarı bilinçli, soğukkanlı, ruhsuz düşünceyi temsil eder" (Jung, 2009: 191). Başkışı, kocasını yakından tanıdığında kendi istediği ölçütlerde olmadığına kanaat getirir. Uyumlanmama sonucu memnuniyetsizliği artar. Animus'la özdeşen koca figürünü yaratmak için türlü oyunlara girişir: "*Kemal'in bu kusurunu düzeltmek için epey çalıştım. Onu arkadaşlarımla yalnız bıraktım. Eve genç ve güzel hizmetçi aldım, hiçbiri fayda etmedi*" (Tarancı, 2019: 181). Atıfet'in benimsediği

amaç, kendi bilinçdışının yansımaları Kemal’de görmek ve animusun ardında bastırılan eğilimleri gerçekleştirmektir:

Ben isterim ki kocam beni en yakın arkadaşlarımla aldatmaya teşebbüs etsin, bu benim kıskançlığımı tahrik ve beni mücadeleye sevk etsin. Böyle olursa ben de tuvaletime, makyajıma daha fazla ehemmiyet verir ve rakiplerimi yenmeye, kocamı ellerinden almaya gayret ederim (Tarancı, 2019: 181).

Bilinçdışına ait gölge-yan ve animus Atıfet’in bilinçli tutumuyla düşüncelerini etkiler. Onun kendini konumlandığı yerdeki “kıskanç” ve “mücadeleci” tavır, bilinçdışı kişiliğinin ifadesidir. O, başka insanlarla çatışma içindeyken kazanmaya, yüceltmeye, söz sahibi olmaya, değer görmeye odaklıdır. Alt eşikteki Eros’un aşırı güçlenmesiyle otoriteyi sağlama istenci vardır. Bu eğilimi canlandırmak adına da kendisine uygun ortamı yaratmanın peşine düşer. Eş zamanlı olarak çocukta imgelenen anne-baba figürleri yaşatılmak istenir. Bencil bir baba ve karşısında gücünü kaybetmeyen anne bulunur. Onun Eros’la üstlendiği bu iddiayı, Kemal üzerinden verdiği hükümler kanıtlar. Kendisinden yola çıkarak karşı tarafı yerme niyeti açıkça görülür: “Doğrusu erkeğin böylesine en münasip sıfat aptallıktır. Kemal’in bu kanaatkârlığı hayatımıza kasvetli bir yeknesaklık havası verdi, sıkılmaya, titizlenmeye, sinirlenmeye başladım” (Tarancı, 2019: 181). Başkişinin yaşam amacı; hoşnutsuzluk, çeşitlilik ve hareketlilik üzerine tanımlanır. Olumsuz duygu durumlarının belirttiği bu yerde bilinçdışının baskısı yer alır. İçsel gereksinimlerin doyurulmaması, içgüdülerin bastırılmasının ve mutsuz kişiliğe bürünmenin sebebidir. Ruhsal yapının hedefi, devinim içinde doyum noktasına ulaşmakken kadının erkek nezdinde genelleme yapması, eril doğasının içten yansımaları gösterir. Atıfet bağlamında animusun bilgisi dört evrede ele alınır: Birincisi Kemal’in nitelikleri, ikincisi tasavvur edilen kadınlar, üçüncüsü özgün istekler, dördüncüsü ise hikâye anlatıcısına yöneltilen yargılardır. Atıfet, Kemal tarafından aldatılmanın acısını anlatıcıyla paylaşırken kendi zihin karmaşasını açık eder: “Beni aldatmasına hem de bir hizmetçi parçasıyla, tahammül edebileceğimi mi sanıyordun? Hep senin yüzünden... Yoksa eskiden Kemal akli başında, gözü dışarıda olmayan, mükemmel bir kocaydı” (Tarancı, 2019: 183). Başkişinin aldatılma isteğini belirten cümleler sonrasındaki serzenişleri animusun yansımaları içerir. Kendiyle çelişen düşünceler doğrultusunda Eros’un iktidarlık istenci burada sadakatsizlikle duyumsanan güç sorununa evrilir. Atıfet’in “hizmetçi parçası” ithamı, kendini üstün görmenin farklı bir tezahürüdür. Kusursuzluk iddiasıyla anlatıcıyı suçlaması, onun bencilce yaklaşımını kanıtlar. Aldatma olayı sonrası eşe dair fikrin değişimi ise, gücü kaybetme riskine karşı ödünlenen duyguları ifade eder. Animusun kadına kazandırdığı Ben’lik iddiası, Eros’un baskın gelmesiyle yok sayılan annelik içgüdüsünü de gösterir. Kadının maskülen tavrı, bilinçsiz düşünceleri, tepkisel eylemleri meydana çıkarır. Kendi kişiliği hariç her şeyi ikincil öneme indirgeyerek varoluş amacını sergiler.

Kişiselleşmiş bilinçdışı imgesi animus, “anlamı belirsiz şeyleri sever, kadında amaçsızlık, kendini beğenmişlik, soğukluk, çaresizlik olarak belirir” (Jung, 2006: 404). Atıfet’in kocasını “pısırtık ve beceriksiz” olarak değerlendirmesi, çeşitli planlar kurarak başka kadınlarla yalnız

bırakması, yetersiz gördüğü kişiliğin karşısında kendini “*mücadeleci*” tanıtmaması, en son evrede “*hizmetçi parçasıyla*” aldatılmanın peşine dövünmesi yer alır. Animusun göstergesindeki bu öğeler dışı doğanın erkeksi yanını görünür kılarken özben ifade şekilleri bakımından “kadınlar çok yaygın olarak (içlerindeki animusu dile getirdiklerinde) fiilleri ‘insan yapar’, ‘...yapılır’, ‘...giyilmez’, ‘...olmaz’ biçimleriyle kullanırlar. Anlatımlarında da ‘herkes’, ‘daima’, ‘hep’ gibi genellemeler sıktır” (Jung, 2009: 193). Metin bağlamında Atıfet’in genelleme içeren yargılayıcı cümleleri bu kanıyı doğrular:

Ben de her kadın gibi kocamın becerikli ve çapkın olmasını isterim; İnsanın kocası çapkın olursa mücadele zevki başlar; Karıkocalık dediğin budur; güzel olmak, kocanı tahrik etmek ve sırasında kışkırtmak iştahı kalmaz; Doğrusu erkeğin böylesine en münasip sıfat aptallıktır; Karıkoca birbiriyle ne kadar samimi olursa olsunlar, gene birbirlerine söyleyemeyecekleri çok şey vardır (Tarancı, 2019: 180-181).

Ruh imgesinin akılcı, dogmatik tutumu olayların seyrindeki tüm çatışma evrelerinde bulunur. Başkişinin baskın karakteri, Kemal’in edilgen kişiliğiyle netlik kazanır. Kadın, yaşamsal doyumunu animaya kapılmış erkek sayesinde giderir. Temelde bu duygusal oluşumun tamamlayıcı işlevini düşünce biçimleri temsil ederken ruhsal bütünlük sağlar. Animusun yapılanmasında ise, iki ana unsur meydana çıkar. Birincisinde kız çocuktaki baba görünümünden yola çıkarak dışadönük, ilgi çekici, erkeksi nitelikler taşıyan, çapkın karakter olumlanır. İkincisinde babanın karşıt planındaki annenin Eros’la güç iddiası yer alır. Atıfet’in yansıttığı kişilik bilgisinde özgün yönelimlerini ve isteklerini anlamlandırmayan yapısı gözlemlenir. Onun yadsıdığı benlikle kendini keşfetme sürecini engellediği saptanır. Bilinçdışının baskısı, öz eleştiriye engel olurken ruhsal yapılanma içgüdülerin otoritesiyle dengesizlik yaratır. Ortak bilinçdışının insanoğluna aşıladığı temel öğretisi; Ben üzerinde kalıtsal, evrensel ifade biçimlerinin keşfedilmesi, kendini gerçekleştirme sürecinin başarılı kılınmasıdır. İmgelerin gizil amacı bu temellendirmeyele anlaşılır. Anima-animus ikilisi, kadın-erkek beraberliğinin sorunsuz sevgi bağıyla ilerlemesini hedeflemez. Bireysel ruhun tamamlayıcı karşı cinsiyetini canlandıran kişi aracılığıyla öz duyumsama bilgisini elde etmesini ister. Yansıtmayla “sen de barınan her şeyle ben’in bilinçli bağlantısı” (Jung, 2015c: 259) odak noktası olur. Böylece yaradılış gerçeğinin düalliteyle donatılmasının sebebi belirlenir. Anima, erkeğin dışıl doğasını betimleyen duygusallığı kapsar. Animus ise, kadının eril yanını bildiren akılcılığa vurgu yapar. Çocuklukta, anne-babadan edinilen izlenimler ve onların da kendi ebeveynlerinden ödünçledikleri öğretiler analiz edilir. Bu bağlam, kolektif bilinçdışının ilksel, atalardan gelen anlam birliklerine dikkat çeker. Cinsiyetlerin saklı kalan içgüdüsel tepkimeleri, eğilimleri öğrenilir. Ruh imgelerinin işlevselliği, tek plan içerisinde etkinlik gözetken “Müruruzaman” ve “Bir Yaralama Hadisesi” hikâyeleri uzantısında değerlendirilir.

Cahit Sıtkı Tarancı’nın 3 Temmuz 1937 tarihinde yayımlanan “Müruruzaman” hikâyesinde, anima karşısındaki animusun duygu değişimi konu edinilir. 1943 senesinde İstiklal Caddesindeki pastanede Raşit ile Melahat arasında geçen konuşmalar dış anlatıcı tarafından aktarılır. Burada

ayrılmak üzere buluşan sevgililer, on yıl öncesinde birbirlerine âşıktır. Raşit otuz yaşında, avukat, evliliğe hazır bir delikanlıdır. Zengin bir ailenin kızı olan Melahat ise, yirmi üç yaşında güzel, alımlıdır. Zaman içerisinde sosyal statüsünün ve çevresinin değişmesiyle genç kızın sevgilisine karşı düşünceleri farklılaşır. Raşit’le ilk tanıştığı dönemlerdeki alışkanlıkları, duyguları işlevini kaybeder ve beraberliği sonlandırmaya karar verir. Delikanlı, kendi sevgisinden emin olduğundan ilişkinin biteceğine inanmak istemez. Geçmiş günlerden konu açarak genç kızı ikna etmeye çalışır fakat başarı kazanamaz. Melahat sona eren aşkının gerekçesini müruruzaman kelimesiyle açıklar. Durum netleştikten sonra pastaneden iki yabancı gibi çıkarlar. Bir hukuk terimi olan müruruzaman sözlük anlamıyla, “bir şeyin zamanın geçmesi ile eskimesi, küllenmesi”ni (TDK, 2011: 1731) ifade ederken kişinin belli bir nesne, olay, olgu üzerinde zaman aşımı sebebiyle, hak talep edememesini karşılar. Hikâyedeki zaman unsurlarına bakıldığında öykü zamanının 1943 senesinde, Melahat ile Raşit’in konuşmasını içeren süre kadar olduğu görülür. Olaylar seyrindeki geriye dönüşlerle on yıl evveline gidilirken zamanın niceliksel değeri saptanır. Niteliksel zamanda ise, Melahat’ın duygularının değişim göstermesi ve Raşit’in geçmiş günlere sığınma arzusu yer alır. Olayların akışında hikâye şahıslarının farklılaşan ruh hâlleri üzüntü, sevinç, karamsarlık, korku, heyecan gibi duygulardan anlaşılır. Genç kızın, bilincindeki farkındalık seviyesiyle eş orantılı başkalaşan algısı, hissiyatları dikkat çeker. Delikanlı ise bağımlılık benimsediği aşk duygusuyla çıkmaza girer: “*Nasıl olurda bir hak, zamanla ve bilmem ne gibi şartlar içinde kaybolur? Vaktiyle idrak edemediğini şimdi anlıyordu*” (Tarancı, 2019: 195). Anlatıda, ilişkinin bitme gerekçesi olarak sunulan müruruzaman kavramı, Raşit’in anima duygulanımıyla geçmişte kalarak kaybetmesini ve Melahat’ın animusla gelecek odaklı, akılcı yaklaşım geliştirerek ilerlemesini betimler.

Bilinçdışındaki ruh imgeleri anima ve animus yansıtımlarla işlevsel hâl alır. Anima, erkeğin anneden başlayarak çevresindeki kadınlara ait dişil izlenimlerinden meydana gelir. Animus ise, kız çocuğun babandan ödünçlediği eril niteliklerle şekillenir. Kişi, yaratılış doğasındaki bu düalliteyi eş/sevgili birlikteliği içinde belirgin kılar. Somut planda, alt işlevdeki dişil-eril figürlerin bilinci etki altına alması durumunda tanımlanabilir düzeye çıkarlar. Ortak paylaşım alanında kadının fikirleri, muhakemesi, tartışması, sabit fikirliliği; erkeğin duyguları, mantıksız davranışları, bağımlılığı, çocuksu hâlleri görünür. 1943 yılından başlatılan hikâyede Melahat’teki animus izlekleri dört; Raşit’teki anima izlekleri iki evrede ele alınır. Birinci planda genç kızın ayrılık kararı nedeniyle animusun delikanlıyla özdeşleşmediğinin bilgisi verilir:

Kendisi on üç yaşındayken sevdiği bu Raşit, o zaman yirmi bir yaşındaydı. Melahat boy atmış, serpilmiş, alabildiğine güzel bir kız olmuştı. Hâlbuki Raşit aynı boyda kalmış, üstelik yirmi bir yaş taravetini de kaybetmiş, herhangi bir adam oluvermişti. On dört yaşındaki bir kızın hayalinde yaşattığı erkek tipi nerde, yirmi üç yaşındaki kızın hayalinde yaşattığı tip nerede! (Tarancı, 2019: 192).

Kadın bilinçdışının eril tarafına ait içeriklerin seneler içinde farklılaştığı görülür. Alt işleve ait imgelerin tümü kalıtsal ve kalıpsal nitelikteyken “farkındalığı olan zihin aracılığıyla kolektif

bilinçdışının içeriğini filtreleyen işlevler” (Jung, 2015b: 193) açığa çıkar. Bu bağlamda animus varlığını korurken reel alanda aktarılacağı kişi değişim gösterir. Anlatımda yer alan, “*bir kızın hayalinde yaşattığı erkek tipi*” ifadesi animusu karşılarken on dört-yirmi üç yaş karşılaştırması bilinçdışı eğilimlerin sapma yaptığını bildirir. Geçmiş günlere nazaran dış görünümü ve bakış açısı başkalaşan genç kız, Raşit’le özdeşleşemez. Onunla evlenmek istemediğini, onu başka biriyle olması için elinden geleni yapacağını belirtir: “*Cariyen olayım bırak beni. Tut ki beni görmedin, birbirimizi görmedik. Tut ki yeni tanışmışız. Birbirimizi bacı kardeş gibi seviyoruz. Emret bana, sana istediğin kıızı alayım*” (Tarancı, 2019: 192). Kadın şahıs, animusla delikanlıya soğuk bir duruş sergiler. Kendisindeki duygunun bitimine karşılık akılcı yaklaşımı keskin biçimde sunar. İkinci planda Melahat’ın sunduğu teklife karşılık delikanlı, onun kız kardeşiyle birlikte olabileceğini söyler: “*Kardeşinle mesela*” (Tarancı, 2019: 193) Bu cevaba sinirlenen genç kızın verdiği tepkiler animusun ifade biçimlerini kapsar: “*Maşallah sana küçükbey. Bir de beni sevdiğinden bahsediyor. Daha kardeşim olup olmadığını bile bilmiyor. (...) Şunu iyi bil ki Raşit, ben annemin bir tanesiyim*” (Tarancı, 2019: 93). Melahat’ın cümlelerinde kendini beğenme, bencilce yaklaşım, iğneleyici üslup gözlemlenir. Kadına ait ruh imgesi “babadan kalma Logos’a karşılık gelirken” (Jung, 2015b: 187) yaşantılar akıl, mantık denetimine tabi tutulur. Bilinç, neden-sonuç bağlamını kurduğunda ise güç sorunu merkeze alınarak tek ve vazgeçilmez olma dürtüsü belirir. Kadın şahsın “(v)ar mı yok mu güzel bir kendisidir bu dünyada” (Tarancı, 2019: 193) tavrıyla kendine rakip kabul etmemesi, dişil doğasının eril yönünü belirtirken delikanlıyı soğukkanlılıkla reddetmesi, animusun başka animaya doğru yön değiştirdiğini bildirir. Hikâyenin erkek kahramanı Raşit, kendisinden ayrılmak isteyen sevgilisine karşı dirençle yaklaşır. Başlangıçta ona inanmak istemeyerek mağdur rolüne bürünür: “*Sahi mi söylüyorsun? Demek on senedir içimde bir iman gibi yaşattığım aşkımdan şüphe ediyorsun öyle mi?*” (Tarancı, 2019: 191) Onun açıklama gayretine girmesi, animanın Melahat üzerinde bağımlılık çalıştığından kaynaklanır. “*İçte iman gibi yaşatılan aşk*” ifadesi erkekteki kadın imgenin karşılığıdır. Melahat’ın onu istememesi üzerine sergilediği tutum anneyle bütünleşen animayı ortaya çıkarır. Anlatıcının ayrılık kararı sonrası delikanlıyı betimlediği cümle bu kanıyı doğrular: “*Melahat bunları duyuyor, düşünüyor fakat kendisini hâla seven, hem de gözü kapalı seven bu çocuk kalmış adama her şeyi olduğu gibi söylemek istemiyordu. İstemiyordu çünkü çok müteessir olacağını biliyordu*” (Tarancı, 2019: 192). Delikanlının anneyle kurduğu bağla gelişen dişil karakterin bilgisinde çocuksu, hassas, itaatkâr, sığınma ihtiyacı gözetken hâlleri tekrarlı yapıyla ortaya çıkar. Onun söz, tutum ve tavrı duygusal biçimlerin çeşitliliğiyle dört planda ele alınır. İlk olarak, Melahat’ın ayrılık kararının ciddiyetini kavradığı andaki hissi, “*kalbi parçalanarak*” ifadesiyle; ikinci olarak, genç kızın kardeşiyle evlenebileceğini söylediğinde karşı tarafın tepkisine sevinmesi, “*sevdalısının gerçekten sükûnet bulduğunu, hakikati kabullendiğini sanarak o keyifle yerinden sıçrar*” ifadesiyle; üçüncüsü ise, genç kıza birlikteliğe ikna edemediğini anladığında geçmişten konu açması, “*Bilir misin ki bir zamanlar... Sen de... beni...*” ifadesiyle; son olarak Melahat’ın müruruzaman gerekçesiyle sessizliğe bürünmesi, “*derin bir teessür içinde, sigaradan acele nefesler çekiyor, kah kibritle kah sigara paketiyle oynuyor, oturduğu sandalyeye iyi yerleşmemiş gibi durmadan kıpırdanıyordu*” (Tarancı, 2019: 195) ifadesiyle dile getirilir. Raşit, gelgitli davranışlar

çemberinde türlü görünümlere bürünürken sezgisel duyuş tarzını ve ruh hâllerini meydana çıkarır. Anımanın duyumsamasından gelen dişil psikolojik eğilimler gözlemlenir.

Hikâye şahısları nezdinde analiz edilen bilinçdışı oluşumlar, kadın-erkek doğasının farklılıklarına dikkat çeker. Anima, Eros’la duyguların yineleyici tutumunu; animus, Logos’la akli otoriteyi karşılar. Önemli paydayı, kişinin kendini keşfetme dinamiği oluşturur. Melahat’in bireysel yaşam örgüsünün uzantısında bilinçdışı algısının değişmesi, olgunluk evresini gösterir. Perspektifinin başkalaşması, zihnin farkındalık düzeyiyle ilgilidir. Sevgilisinden ayrılırken bencillik, soğukkanlılık, mantıksal yaklaşım sergilemesi, animus gerçeğini belirtir. Ruhsal bilginin bağlamında olumsuz değerlendirme yapılmaz. Özbenliğini tanıma, hislerini adlandırma süreci açığa çıkar. Onun içsel gereksinimlerinin çeşitlilikle tezahür etmesi doğaldır. Tersî yönde ise Raşit’in, anne/anima/sevgili üçgeni içinde çocuksu, bağımlılık besleyen karakteri sabit noktada kalır. İlişkiyi bitirme kararına direnç göstermesi, ruhsal gelişimini engeller. Karşı cinsin ilgisine muhtaçlık, alt işlevde anneden ayrılmayan oğlu görünür kılar. Gidişatı kazanıma dönüştürmek için, durumun kabulüne geçerek yoksunluk korkusunu yenmesi gerekir. Bu koşul insanın kendiyle yüzleşme hakikatini temsil eder.

21 Ocak 1939 tarihinde yayımlanan “Bir Yaralama Hadisesi” hikâyesi, aşk ve kıskançlık temaları üzerine kurulur. Anımanın gölgeyle bütünleşmesi karşısında animusun akılcı yaklaşımı vurgu kazanır. Çerçeve öykünün birinci anlatı düzlemi başkışı Osman’ın bakış açısıyla aktarılır. Hapishanedeki arkadaşlarına nişanlısını yaralama nedenini anlatır. Yirmi iki yaşındaki genç, çocukluğunda babasını kaybeder. Ortaokul tahlini yarıda bırakarak fabrikada çalışır ve annesi ile kız kardeşi Ayşe’nin geçimini sağlar. Kapı komşusu Necibe’ye uzun yıllardır âşıktır. Eve sıklıkla girip çıkan kızı, tüm aile bireyleri tanır. Bir pazar gününün öğle sonrası genç kız onları ziyarete geldiğinde evde yalnızca delikanlı vardır. Genç çocuk, bu fırsattan yararlanmak isteyerek duygularını ona açıklayıp evlenme teklifi eder. İki gün sonra olumlu yanıt gelirken akşam çiftin nişanı yapılır. Osman, çok sevmesinin yanında içinde kıskançlık barındıran biridir. Yine bir pazar günü Necibe’yi dışarı çıkarken görür ve peşine düşer. Pastanede bir erkekle buluştuğunu fark ettiğinde gizil öfkesi canlanır. Baba emaneti silahla onu vurur. Hastaneye kaldırılan genç kız, ikinci anlatıcı konumunda olayları kendi bakış açısıyla Ayşe’ye anlatır. Kendisi, Osman’ı sevmesine karşın yeni tanıştığı Turgut’a daha yoğun hisler beslediğini söyler. Nişanlısını aldattığı için pişmanlık duyarken kanlı vakadan şikayetçi değildir. Hapishaneden çıkıncaya kadar onu bekleyeceğini belirtir. Duygular, bilinçdışına yadsınan içeriğin tetiklenmesiyle yapıcı veya yıkıcı enerjiyle meydana çıkar. Aşk, tutku, nefret, kin benzeri karşıt hislerin bireysel temalara uygun dışavurum şekilleri vardır. Osman’ın ve Necibe’nin benimsedikleri sevgi anlayışı, potansiyellerindeki çaresizlik hâllerini açığa çıkartır. Genç adamın kıskançlıkla öldürme dürtüsü, erkeklik itibarının zedelenme endişesinden kaynaklıdır. Özündeki şiddetin, öfkenin dışavurumu haklı olma vurgusu taşır. Genç kız ise, aldatma girişimiyle vicdan muhasebesine girişirken nişanlısının davranışını zararsız nitelendirmesi problem alanını teşkil eder.

Onun için aşk duygusunun geri planında ahlaki gerekçelerin baskısı vardır. Yaralama hadisesi silahlı vakayı işaret ederken alt planda kişilerin anima ve anumistan gelen içgüdüsel eğilimleri vardır.

İnsan doğasının bütünlük gözetmesine karşın iç yapısında ikilikler barınır. Bunlar, kişinin yaradılış gerçeğinin zıddındaki dişil-eril figürlerdir. Parçaların her biri öz varlığın kim olduğunun cevabını üstlenir. Erkeğin bilinçaltı imgesi anima ve kadınınki animus birliktelik süresi içinde analiz edilir. Karşı cinse yöneltilen yakıştırma, gösterilen tutum özbenliğin yansımasından ibarettir. Osman, Necibe’yi tanımlarken anima’nın bilgisine açıklık kazandırır: “*Necibe sarı saçlı, gök yüzlü, beyaz tenli narin ve hassas bir kızdı (...) Necibe’nin gülüşü, konuşuşu, çekingenliği, her şeyi hoşuma gidiyordu*” (Tarancı, 2019: 101). Sevgiliyi “*çekingen*”, “*sarı saç, mavi göz, beyaz ten*”e sahip ve “*hassas*” kişilikte tasvir etmesi, kendindeki dingin ruh arayışını belirtir. Erken yaşta babasını kaybetmesinin ardından ailenin sorumluluğunu üstlenmesi; dişil imgenin sakinlik, huzur, güven hissi etrafında yapılandırıldığını gösterir. Eş zamanlı şekilde annesinin Necibe’ye olan bakış açısı, anima duygulanımını olumlu yönde destekler: “*Annem de zaten Necibe’yi kızı gibi severdi. Kabul etti*” (Tarancı, 2019: 102). Anima, erkeğin anneyi algılama biçimiyle temellenir. Çocuk, kadın/lık üzerine edindiği birikimlerle gizil paydada belli bir karakter yaratırken yaşam boyu sabit bir örüntüyü takip eder. Osman’ın Necibe’ye beslediği aşk, animanın taşıyıcısı anneyle özdeşleşen kişiliğini meydana çıkarır. Paralelinde onun kıskançlığı, ruh imgesinin ardındaki gölgenin canlandığını bildirir. Kişiliğinin olumlu nitelikleri arka planda kalırken yadsınan, bastırılan yıkıcı duyguları görünür. Sakıncalı düşünceler bilinci saplantılı hâle getirir. Olaylarla uyarılan aşağılık hissi, erkek karakteri aşırı duyarlı ve gaddar örüntüye zorlar. “*Karanlık nitelikleri -yani gölgeyi oluşturan aşağılıkları- daha yakından incelemek, onların bir tür özerk duygusal bir doğaya sahip oldukları ve buna göre de saplantılı ya da sahiplenici bir nitelik barındırdıklarını ortaya çıkarır*” (Jung, 2015b: 181). Osman, alt işlevindeki güvensiz ve yetersiz benliğinin baskısıyla kendini haklı görme eğilimine evrilir: “*Çok sevenlerin kıskanç olması gayet tabiidir. Necibe’nin bir melek olduğunu bildiğim hâlde onu müthiş kıskanıyordum*” (Tarancı, 2019: 102-103). Gölgenin varlığını keşfetme sürecinde, kişinin özbene farkındalık geliştirmek yerine onu görmezden gelmesi yıkıcı etki-sonuç ilişkisini doğurur. Necibe’yi başka bir erkekle görmenin ardından onu öldürme istenci, animanın karanlık yanla bütünleşme noktasını şekillendirir: “*Başıma bir teneke soğuk su dökülmüş gibi ürperiyordum. Onları sinemada keyiflerine bırakarak eve koştum, kararımı vermiştim, Necibe’yi öldürecektim*” (Tarancı, 2019: 103). Ruh imgesiyle etkileşimde olan tahripkâr dürtü, ihtirasla bağlantılı olduğunda yanlış sonuçlar meydana getirir. Erkek şahsın bilinçli Ben’ini yıkan içgüdüleri ilkel, acımasız tarafını ortaya çıkarır.

Necibe’nin animusu bağlamında, olaylar seyrinin yorumu değişir. İlk olarak genç kızın Osman’la nişanlanmasına rağmen Turgut’la görüşmeye başlaması, eril imgenin başka animayla özdeşleştiğini gösterir. Kişi, ilişkileri içinde kendini tanıma fırsatını yakalarken bu süreçte bilinçdışına ait bakış açısının farklılaşması olağandır. Bireysel yaşam deneyimleri, alt eşikteki animus içeriğinin tek erkeğe vazgeçilmezlik atfetmediğini öğretir. Nitekim, genç kızın Osman’la tanışma zamanındaki görüş açısı aşk olgusundan sıyrılarak normalleşir ve Turgut’a duygu beslemeye

başlar. Animusun yansıtıldığı bu erkek karakter, bilinçdışında idealleştirilen eril portreyi canlandırır: *“Osman iyi çocuktı, beni seviyordu, beni mesut edecekti. Turgut ise hayalimde yaşattığım erkek tipiydi. Ona karşı başka türlü bir zaaf duyuyordum”* (Tarancı, 2019: 104). Necibe’nin sözlerindeki *“hayalimde yaşattığım erkek tipi”* ifadesi, animus imgesinin içkin anlamını karşılar. Kız çocuğun baba üzerindeki izlenimlerinin toplamından meydana gelen portre, reel plandaki bir erkekle bağdaştığında aşk duygusu var olur. İmge, “sevilene bilinçsizce yansıtılır. Tutkuya ya da nefrete neden olan budur” (Jung, 2005: 13). Olay örgüsünde animusun ikinci izlekleri, Necibe’nin nişanlısını aldattıktan sonra genç aşığın onu öldürme girişimini doğrulamasında bulunur. Genç kızın bu tutumu, animusun akılcı yaklaşımla olanları yorumlamasından ileri gelir. Dişil doğanın eril niteliklerinde katı düşünceler, neden-sonuç bağlantısı, anlama-kavrama-açıklama eğilimleri yer alır. Alt işlevde ise, kadının bilip tanıdığı güvenli alana geri dönüşü söz konusudur:

Ertesi gün Turgut’la Beyoğlu’nda buluştuk, zannederim Osman beni takip etmişti. O gün o kadar tetikteydim ki! Hatta Osman’ın, eğer beni hakikaten seviyorsa, öldürmesini içimden istiyordum. Gerisini biliyorsun, Osman beni hakikaten seviyormuş. Hapishaneden çıkıncaya kadar onu bekleyeceğim (Tarancı, 2019: 104).

Genç kızın nişanlısının sevgisini ölçme biçimi ve hatalı davranışının ölümle cezalandırılması gerektiği Logos’un baskınlığından kaynaklanır. Animusun sabit, katı görüşlü, kesin kanaat verme yetisi vurgu kazanır. Aşkın yoğun hisleri yerine alışılmış bilinçli tutumun peşinde mantıklı, dingin bir yaşam seçilir.

Hikâye şahısları Osman ve Necibe’nin farklılaşan yaşam planı, zihninin alt gelişmemiş düzeyiyle ilgilidir. Genç adamın yansıttığı duygu biçimleri, zaaf noktalarını meydana çıkarır. Özdeşim kurulan sevgili, anne/animayı belirtirken bağımlı, eril itibara düşkün kişiliği görünür. Çocuk yaştan itibaren çevresindeki kadınlara bakma yükümlülüğünün karşısında nişanlısının aldatma eğilimi onun yetersizlik, suçluluk hissini tetikler. Bastırılan ben, öldürme dürtüsüyle bilinci kontrolüne alır. Öz eleştiri içermeyen Ben, haklılık iddiasını devam ettirir. Onun benimsediği bu tavır, anneden gelen Eros’un iktidarlık istencinin baskısını da kanıtlar. Kendini ön planda tutarak genç kızın duygularını ikincil değere indirger. Necibe ise, bilinçdışında benzerlik kurduğu Turgut’tan vazgeçerek kendisine zarar veren aşığına sadakat besler. Animusun akılcı yaklaşımı vurgu kazanırken duygularını yadsıyarak özbenliğini keşfetmek istemez. Kendi görüş açısında baba figürünü temsil eden Osman’la güvende hisseder. Bu bağlamda onun sağlıklı düşünme ve duyumsama biçimleri öğrenilir. Ruh imgesinin yansımada itaatkâr, çekingen, suçlu bilincinin varlığı belirir. Şahısların ortak paydasında ise, içgüdüleri adlandırma problemleri yer alır.

3.2.5. Maske Eğilimi: Persona Arketipi

Psike parçalarının denge kurmadaki işlevselliği, nesnel dünya gerçekliği üzerinden anlaşılır. Bilinç, dış şartlara görecelikle yaklaşırken değişmeye elverişlidir. Bilinçdışı, imgelerin etkinlik alanı

olarak sabit öğretilerle bilincin bu açılımına süreli derece de uyumlanır. Özellikle ödünleme eğiliminin, akışı yönlendirme başarısıyla net kanıya varılır. Persona arketipi, bilinç ayrışmasını bildiren psikolojik bir faaliyettir. Kişisel arzu, gereksinimle belli kesimden insanlarla bütünleşme sürecini betimler. Bireyin kıyafetinden konuşma üslubuna, düşünce biçimlerinden davranışına değin karışan imge, Ben'in yadsınmasını, aşağılık duygusunun ödünlenmesini amaçlar. Bu kurgusal örüntü içindeki bilinçdışı ise, varlığın özlük bilgisini baskılar ve ruhsal amacı sapmaya iten faktörleri iyileştirmeye çalışır. Bireyin çevresel koşullarla gerekli ölçüde birlik sağlaması durumunda, ayrışmamış yetilerin gelişimi gözlemlenir.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın hikâyelerinde persona imgesi, Ben'in role bürünmesinde ve bilinçdışıyla bilincin ödünleme ilişkisinde belirir. Seksen iki hikâye içinde arketipin işlevselliğini içeren üç anlatıda, şahıslar yabancılaşma temasıyla özbenin dönüşüm enerjisini kullanma yetilerini ortaya çıkarır. Bu bağlamda arketipin psişeye çift taraflı etkisi ele alınır. Birincisi, karakterin zihinsel farkındalıkla başkalaşım sürecini yapıcı yönde ilerletmesidir. İkincisi, personayla özdeşleşen kişiliğin ruhsal karmaşayla davranış bozuklukları göstermesidir. Ruhsal karmaşa karakter üzerinde “kötü ruh hâli, duygulanımlar, korkular, saplantılı düşünceler, yanlış düşmeler, kötülükler biçimindeki bilinçdışı tepkimelere neden olur” (Jung, 2015b: 17). Bu bilinçsiz özdeşleşme sonucu, psişik bölünmenin izlekleri takip edilir. Ters yönde ise Ben'in toplumla uzlaşma istencini bilinçli yönetmesi, özben keşfine katkı sağlayarak bilinçdışında saklı kalan becerileri kazanıma dönüştürür.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın 10 Haziran 1937 tarihinde yayımlanan “Ramazan” hikâyesinde, kimlik karmaşası yaşayan delikanlı konu alınır. Uykudan uyanan başkişi, işe gitmek üzere hazırlanır. Evden çıkacakken takvim yaprağını koparmak için geri döner. Takvim yaprağı kasımın yirmi beşini, ramazanın birini göstermektedir. Genç adam, ramazan kelimesini gördüğünde kötü hissederek hatıralara dalar. Doğduğunda büyükannesi, rahmetli eşinin ismini ona verir, yedi yaşına kadar diğer torunlara nazaran fazla ilgi görür. Fakat, ilkokul çağlarında arkadaşlarının onun adıyla dalga geçmeleri üzerine sıkıntılı günler baş gösterir. Bu dönem içerisinde hiç çevre edinmeyerek içekapanık, melankolik kişiliğe bürünür. Ortaokul yıllarına geldiğinde ismiyle alakalı olumsuz bir olay yaşamazken çocuk aklına kazınan kötü günlerin izini taşır. İçteki öfkesini büyükannesine yönlendirerek gizli kin besler. Liseye geçtiği ilk sene Nejat adlı arkadaşı, onu Neriman'la tanıştırmak ister. Buluşma sırasında genç kız yüzünü buruşturarak Ramazan'a memnuniyetsizliğini belli eder. Ertesi gün Nejat bu tatsız olayı, isminin geleneksel mana içermesinden kaynaklandığı şeklinde yorumlar. Delikanlı ise, artık adını Ramiz olarak değiştirmeye karar kılar. Bu günden sonra insanlar arasında daha özgüvenli ve mutlu olur. Takvim yaprağından çocukluk yıllarına geçiş yapan Ramiz, elindeki sayfayı sinirle çöpe atar. Belleğinde yer eden kötü yaşantı ve duyguların etkisiyle evden çıkar. Sevgilisi Mübeccel'le sözleşmeleri üzerine pastaneye gider. Genç çift evlenme hazırlığında olduklarından gelecekle ilgili planlar yaparlar. Bu esnada Ramiz nişanlısına, çocuklarına “*Ramazan, Şaban, Bayram gibi bir isim koymayı hiç arzu etmem*” (Tarancı, 2019: 63) diyerek fikrini ortaya atar. Mübeccel'de onu onaylayarak eski bahçıvanlarının Ramazan adını taşıdığını ve adamı soğan

kokusuyla anımsadığını söyler. Sonrasında ikili pastaneden çıkıp sokakta kol kola yürürlerken aniden bir ses işitirler. Ramiz’in ilkokuldan bir arkadaşı, ona “*Ramazan!*” adıyla seslenerek yanlarına gelir. Genç adam gün içinde, kendiyle ağır bir yüzleşme yaşamak zorunda kalır.

Kişiler, adlandırma eğilimi sonucunda belli bir isme sahip olur. Taşınan ad; karakterin, yaşanılan zamanın ve anıların izlerini barındırır. Ramazan, büyükannesinin aracılığıyla bir kimlik edinir. Çocukluk yıllarında çevreyle ilişkisinin olumsuz yönde seyretmesi, kendisini Ramiz’le yeniden yaratmasına yol açar. Onun sonradan sahiplendiği isim, başka kişilerle iletişim şeklini düzeltme ve kalıp yargıları yok etme amacını taşır. Bu bağlam bireyin varoluş değerine katkı sağlamazken yalnızca dış dünyayla anlaşma aracı olarak tezahür eder. Diğer bir planda, anlatıdaki Ramazan başlığı, geleneksel-modern kültürün çatışmasını açığa çıkartır. Aile büyüğünün kendi benimsediği değerleri çocuklar üzerinde yaşatmak istemesi, şimdiki zaman algısında kabul görmez. Eski kültürün sembolleri; atanın ismini verme, mübarek günlerden veya aylardan esinlenme durumları eleştirilir. Bireysel varoluş sorunundan eski-yeni karşıtlığına ulaşan geniş perspektif ortaya çıkar. Persona, bilinçdışına yadsıyan kişiliğin etkin imgesi niteliğindedir. Özbenliğin anlamsızlık, uyumsuzluk içerdiği yönündeki fikirlerden meydana gelir. Çevresel faktörlerin göz önünde tutulmasıyla ruhsal nitelikler ve “kişisel görünme, duruş, yürüyüş, giyiniş, yüz ifadesi, gülümseme” (Jung, 2006: 41) benzeri özgün şekiller maskelenir. Zihin rol bilincinde yeni oluşuma bürünerek alt işlevdeki aşağılık, yetersizlik hissini başka bir karakterle ödünlemeye çalışır. Bu kurgusal yapılanma, ruhsal yapı üzerinde yıkıcı ya da yapıcı işlev bağlamında anlamlandırılır. Psikenin gelişme, eksiklikleri düzeltme, idealleri gerçekleştirme yönündeki ilerleyişi olumlu paydayı oluşturur. Bir diğer durumda bilinçli niteliklerin yok sayılması, bireysel duyumların bastırılması, personayla özdeşleşmeye denk düşer. Katı, yapay, tehlikeli yaratım biçimleri ortaya çıkar. İki durumun neticesini ise, bilinç-bilinçdışının dengeleme başarısı gösterir. Bireyin içgüdüsel eğilimlerle öfke, sinir, suçluluk duygusuna kapılması sağlıklı süreç işaretidir. Hikâye başkişisinin takvim yaprağıyla başlayan serüveni, saklanan benliğini açık eder. Kendi hatıralarını anlatırken büründüğü duygu durumları, Ramiz personasıyla özdeşleşmenin olumsuz yansımalarını içerir. Ramazan ismiyle tetiklenen bilinçdışı, baskın içeriğini bilince yükselterek kişinin belleğine geçmiş yaşantıları getirir. Bu durumda Ben, personanın etkisinden sıyrılarak bastırılmış hislerin hakimiyetine girer. Başkişinin hatırlanan yıllardaki duyumsama biçimleri üç evrede ele alınır. Birincisinde, okulda yaşanan olayın gerçekleşme anı ve utanç duygusu yer alır. Öğretmenin çocukların adlarını sormasıyla Ramazan’ın kendini tanıtmayı ve sınıf arkadaşlarının onunla dalga geçmesi söz konusudur:

Vay efendim sen misin adı Ramazan olan, aniden arka sıralardan, arka sıralardan, sahurda çalınan davul sesine rahmet okutturacak bir gürültü koptu, bir kahkaha tuhafını başladı. Ramazan kulaklarına kadar kızarmış, hırsından ağlamamak için dudaklarını ısırıyordu. O dakikayı hâla yaşıyormuş gibi ürperdi (Tarancı, 2019: 60).

Başkişinin, başkalarının gözünde küçük düşme hâline verdiği içgüdüsel tepkimeler “*kızarmak, hırs, ağlama, dudak ısırma*” ifadeleriyle aktarılır. Bilinçdışında, Ramazan ismine karşı olumsuz

koşullanmanın ilk çıkış noktası belirirken hatırlanma zamanına duyumsanan üzüntü taşınır: “*O gece yatağında, yastığını sırsıklam edinceye kadar ağladığını hatırlıyordu*” (Tarancı, 2019: 60). Bellekte yer eden yaşantı, bilinçdışındaki karanlık yanın beslenmesine işaretler. Kişinin yadsımayı seçtiği, aşağılık hissini barındıran tüm olaylar bu alana yollanırken kötücül enerji yükünün oluşmasına yol açar. Ramazanın geçmişteki hissi tekrar anımsaması, gölgenin uyarıldığını gösterir. Personanın işlevsiz kaldığı ve gerçek özbenin duygu durumlarını canlandığı saptanır. İkinci planda, lise döneminde Neriman’ın, başkişiyi ismi yüzünden istememesi ve kendisiyle ilgili sorgulaması yer alır: “*Neriman’ın bu fena muamelesine o kadar içerledi ki o gece hiç uyuyamadı ve sabahlara kadar, elinde küçük aynası, kaşını gözünü, burnunu, dudaklarını, yüzünün her tarafını iyice muayene etti*” (Tarancı, 2019: 61). Erkek şahıs, anima etkisiyle anlayışı etkileyen aşırı hassas, duyarlı tutuma evrilir. Ruh imgesi, erkeğin anneden edindiği izlenimlerle şekillenirken Ramazan nezdinde başrolü kapalı büyükanne onda olumsuz anne karmaşasına neden olur. İsmi onun aracılığıyla almasıyla özdeşleştiği karakteristik özelliklerde çocuksu, alıngan, sezgisel nitelikler belirir. Başkişinin kendini aşağılık hissine odaklaması sonucunda “*ayna*” küçük boyutta tasvir edilir. Eş zamanlı yüzünü incelemesi, çevredeki insanlara uyum gözetken personanın arayış sürecine dikkat çeker. Çocukluktaki yaşantılar delikanlının ruhsal gelişimine zarar verici boyuttadır. Onun yakın arkadaş edinmekten kaçınması, fiziki özelliklerinde kusur araması ve büyükanneye öfkelenmesi gölgenin etkinliğini gösterir: “*Yalnız ismini Ramazan koyduğu için büyükannesine karşı hudutsuz bir kin besliyordu*” (Tarancı, 2019: 61). Kötücül anne arketipi bağlamında çocuğun içsel dünyasında olumsuz yansıma içeren bu figür, tek yanlı algıyla değerlendirilir. Büyükanne, gerçekteki bilgeliğinin tersine düşmanlık beslenen özne konuma geçer. Bu bağlamda başkişi, duygusal tepkime olarak kendi varlığından uzaklaşma istencini artırır. Travma içeren olaylardan büyükanneyi ve Ramazan’ı sorumlu tutarak isme kompleks geliştirir. Kompleksle özdeşleştiğinde ise, bilincin özbeni farkındalığı azalarak karmaşık düşünceler yaratır. Onun evde hatıraları anımsayarak büründüğü duygu hâllerini sokağa taşıdığı görülür:

Kendisini vaktinde evden çıkmaktan alıkoyan o uğursuz takvime, takvim kullanmayı kendisine tavsiye eden daire arkadaşı Naci’ye, arabayı bir türlü yürütemeyen vatmana, yanında gülerken konuşanlara, herkese küfrediyor, tırnaklarını yiyordu (Tarancı, 2019: 61).

Takvim yaprağının yarattığı travmatik etki sonrası başkişi, şimdiki zamana uyumsuzluk gösterir. Aşağılık hissini çağrıştıran tüm nesneleri, kişileri, durumları gölge-yanla değerlendirir. Zihnün üst işlevindeki düşünme, anlama, kavrama gölgenin etkisini taşıırken kötücül niyetler meydana çıkar. Hikâye kişisi, Ramazan ismine kompleks geliştirerek içsel değerlerini reddeder. Ramiz adıyla öznel dönüşümü hedeflerken öze ilişkin değişim süreci ve başkalaşım isteği meydana gelir. Ramiz’le yeni benliğinin olumlu yönde tanımlı yapısı: “*Sanki bu yeni isim kendisine yeni bir hüviyet vermiş, düşünüşünü, duyusunu, bütün şahsiyetini değiştirmişti*” (Tarancı, 2019: 60). Başkişinin yapısal değişiminin hedef kitlesini dış dünya şekillendirir. Çevresindeki insanlarla ve toplumsal rollerle uyuma eğilimi ortaya çıkar. Bu yöneliminin sonucunda da Ramiz ismi, persona görevini üstlenir. “*Persona, işlevsel bir komplekstir; uyum, ya da gerekli uygunluk için oluşmuştur*”

(Jung, 2006: 39). Anlatıdaki şahısların Ramazan ismine karşı tepkilerine bakıldığında, eski kültürün izleklerini taşıma durumu bugünün insanında yargı gerekçesi yerine geçer. Başkişi de yeni ismini, toplumla uzlaşma aracı olarak belirler. Ramiz personasıyla özdeşleşerek gerçekte kim olduğunu saklar, “başkalarının ve kendisinin olduğunu düşündüğü şey” (Jung, 2005: 55) üzerine inanç geliştirmeye başlar. Özellikle, Mübeccel’in Ramazan ismine olumsuz dönüt vermesi ve genç adamın kendi gerçeğini ona söylememesi, katılmış kişiyi bildirir:

Müstakbel çocuğuna Ramazan ismini koymak istemeyen bir kız elbette ki kocasının bu isimde olmasını hiç arzu etmezdi. Dilinin ucuna gelmişti. Az daha, “Ya benim ismim Ramazan olsaydı ne yapardın?” diyecekti, demedi, diyemedi (Tarancı, 2019: 64).

Başkişi, sevgilisine karşı eril itibarı korumak amacıyla benliğin bilgisini maskeleyerek kararlıdır. Personayla bütünleşmesi sonucu, yadsınan kişiliğinin kaygılarını bilinçdışında tutar. Hikâye başkişisinin dönüşümü, kompleks ve persona kavramlarıyla açıklığa kavuşur. Karakterin, Ramazan ismiyle zihninde yarattığı kötücül düşünceleri ve kendini aşağılık hissiyle özdeşleştirme söz konusudur. Karmaşık ruh durumları; anılarla çatışmaya girme ve tek yanlı kanaat geliştirme eğilimlerinde görünür. Ramazan’dan Ramiz’e geçiş evresi ise, ödülenmenin işlevselliğiyle yapılır. Ben’e ait nitelikler ile yaşam amacı bu yönelime odaklıdır. Ramiz’le yaratılan persona, özbeninbilinçli eylemiyle meydana gelmezken sarsılmaya hazır konumdadır. Başkişinin hatırlanan zamandaki içgüdüsel tepkimeleri bu kanıyı doğrular. Diğer bir açıdan, toplum tarafından yargılanan Ramazan isminin yerine geçen persona, özvarlığın ötekileştirilme kaygısından meydana gelir. Büyükannenin olumsuz anne arketipi dahilinde olmasıyla geleneksel figürlerin, değerlerin yadsındığı görülür. Ramazan isminin çağrıştırdığı demode, dini bayram benzeri kültürel anlamlar metindeki genç kısım tarafından alay konusu olur. Eski-yeni çatışmasına dikkat çeken anlatı, başkişinin topluma göre davranış, görünüm biçimlerine evrilme nedenini açıklar. Yeni nesil personasını, modern isimler temsil eder.

10 Aralık 1944 tarihinde yayımlanan “Eldiven” hikâyesinde, şahıslar aracılığıyla persona arketipinin iki yönlü işlevi ortaya çıkar. Çerçeve öykünün birinci anlatıcısı, sigorta şirketinde çalışan bir gençtir. İş hayatından, daire arkadaşlarına değin memnuniyetini dile getirir. Çevresindekileri gözlemlemeye düşkün karakter, Osman Fikret adlı arkadaşının eldiven kullanmamasını garipser. Ona göre bu nesne, kış mevsiminde, şık giyimde, bazı meslek gruplarında gereklilik içerir. Bir düğünde aynı masaya denk düştüklerinde merakını gidermeye karar verir. İkinci anlatıcı olarak Osman Fikret eldiven kullanmama nedenlerini açıklar; eşyalara, insanlara doğrudan temas etmeyi sevdiğini, çıplak elle dokunmanın haz verdiğini anlatır. Aksi hâlde samimiyezsizlik, yapaylık hissi duyumsadığını belirtir. İkili bu geceden sonra vapurda karşılaştıklarında Fikret’in eldiven giyindiği görülür. Kendisi, çocuğunun yaramazlığından dolayı sobada elinin yandığını ve kötü görünümünü kapatmaya mecbur kaldığını anlatır. Birinci anlatıcı, onun elini kuvvetle sıkarak eldivenin dostluğa engel olmadığını vurgular. Öznenin dış dünyayla ilişkisi, iç gereksinimlerin niteliğiyle şekillenir. Dışadönük karakter insanlarla, doğayla bağını hareketlilik içinde gösterir. Nesneye olumlu yaklaşarak çevreyle, kültürel

kabullerle uyum sağlama peşindedir. Devinimle kendini keşfetme arzusu vardır. İçedönük karakter ise, bireysel duyumu ve yargıları önemser. Nesneyi arka plana alarak yaşam enerjisini özbenliğinin isteklerine tabi tutar. Toplumun gereklilikleri, öğretileri dolaylı rol üstlenir. Bu iki zıt tutumun belirleyicisi, ruhsal yapıdaki denge unsuruyken “(b)ilinç, dışadönük olduğu zaman, bilinçdışı, içedönüktür; bilinç içedönükse, bilinçdışı dışadönüktür” (Jung, 2020: 37). Kişi bastırıldığı, unutmaya meylettiği gerçekleri hareket noktası alırsa, birinci davranış tipine; yadsıdığı müddetçe ikincisine bürünür. Hikâyenin birinci anlatıcısı, dışadönük tipi temsil ederken Osman Fikret içedönük taraftadır. Üst anlatıcının kullanıma şart koştuğu eşya; düşünce/duygu/eylem planının çıkış yeridir. Onun gözlem yeteneği ve merakı açıkça dikkat çekicidir. Osman Fikret ise, nesneyi değersizleştirerek özgün eğilimleri savunur. Gerçeklik algısını kendi duyumsal yönelimlerine göre anlamlandırır. Hikâye şahıslarının “eldiven”e olan yaklaşım farklılıkları, kişisel bilincin ayrışma derecelerini açıklar. Bu bağlamda işlevsel davranış tiplerinden yola çıkılarak kişiliğin dış dünyayla bağımlı beliren persona kavramına varılır. Maske adlandırmasındaki imge, ruhsal davranış biçimini yapay ve yeni bir oluşum niteliğine evirir. Eldiven, canlı dokuyu çeşitli görünümle kaplayan kumaş olurken persona, özvarlığın örtüsünü simgeler. Anlatıda, nesnenin yerine geçen kavramın zarar veren ve yarar sağlayan yönleri değerlendirilir.

Bilinçdışı içerik bastırıldığında bilinç, farkındalığını dışa yöneltir. Tersî yönde bilincin içe dönük çalışması, bilinçdışının kesintisiz yansıtılmasına denk düşer. Böylece kişi, özbenliğinin izleklerinden kaçmaya yönelir ya da yüzleşerek çözüm arayışına girer. Hikâyenin alt anlatıcısı Osman Fikret, eldiveni olumsuz hükümle ele alınırken olayların son safhasında değişim gösterir. Onun bakış açısı, bilinçdışının yadsınma hakikatine ve personanın çift yönlü işlevsel bir kompleks olduğuna dikkat çeker. Birinci planda arketipin zararlı etkisi analiz edilir. İçgüdüsel eğilimleri dış gerçekliğe aktarma konusunda, filtresiz yaklaşımı savunan düşünceler bulunur:

Ben dünyayı çok seven bir adamım. Bunun için, insanlarla eşya ile doğrudan doğruya teması tercih ederim. Eldiven diyorsunuz, değil mi? Lüzumu ve faydaları malum. Fakat düşünün bir kere; güzel bir kadının saçını, taze bir çocuk yanağını eldivenle okşadığınız zaman mı haz duyarsınız; yoksa aynı muhabbet jestini eldivensiz yaptığınız zaman mı? (Tarancı, 2020: 208).

Persona, kişinin çevre koşullarına uygun rol almasını karşılar. Uzlaşım aracı vasfıyla özbenin kendi haricinde bir davranışa, fikre meyletmesinin nedenidir. Bilinçdışında belirli bir konuya yönelim olduğunda sahte yapılanma hızla gerçekleşir. Özben, kendini yadsırken yeni durumla özdeşlik kurar. Tersî yönde alt eşiğin baskılanmaması durumunda özben izlekleri katıksız dışa yansır. İkincil süreçlere, dolaylı ifade biçimlerine başvurmaz. Osman Fikret’in “*doğrudan doğruya temas tercihi*” öznel tutumla maske reddini gösterir. Onun “*haz*” olarak nitelendirdiği eylemler, içgüdülerin doğal akışını bildirir. Personanın benimsenmesi hâlinde canlılık belirtilerinin son bulacağına inanır: “*Mermerin soğukluğunu, gül yaprağının yumuşaklığını, dost elinin sıcaklığını, memba suyunun serinliğini eldivenle duymanıza imkan yoktur*” (Tarancı, 2020: 208). Hikâye kişinin dokunma duyusundan verdiği örnekler, gerçeklik algısı üzerine eleştiri taşır. Kendisi,

duyumsal yanla yaşamın ayrıntılarını analiz etmeye ve sezgisel duyuş tarzıyla nesnelerin iç anlamlarına odaklıdır. Personanın varlığı ise, bu doğal akışı bozarak zihinsel süreci tahrip ettiğini düşünür. Doğa ve insan bedeniyle ilişkili “soğukluk, yumuşaklık, sıcaklık, serinlik” betimlemeleri onun için yaşamsal fonksiyonları, yenilenmeyi, katıksız dönüşümü anlatır. “Eldivenle duyma” ise personayla hissizleşme manasını verir. Bu bağlamda personanın kişilikte işlevsel kompleks yarattığı, Osman Fikret’e ait yargıların analiz edilmesiyle öğrenilir. Hikâyenin bir diğer anlatıcısı, eldivenin/maskenin olumlamasını yapan taraftadır. Onun görüş açısında Fikret’in ayrıcalıklı yerini, nesnenin değeri belirler:

Yalnız içlerinden biri, Osman Fikret garibime gidiyordu. Son derece şık giyinmesine rağmen eldiven kullandığını hiç görmedim. Hâlbuki eldiven güzel şeydir; hele kadın eldivenleri! Bundan başka eldiven faydalıdır; insan elini soğuktan korur. Bazı atölye ve fabrika işlerinde eldivensiz çalışılmaz. Osman Fikret bunları pekala bilirdi. İyi, ama bildiği hâlde acaba neden kullanmıyordu? Eldiven yüzünden bir aşk felaketine mi uğramıştı, yoksa başından tatsız bir hadise mi geçmişti? (Tarancı, 2020: 207).

Hayat perspektifini nesnel dünyayla uyumlanmaya yönelten anlatıcı, dış gerçekliği merak duygusuyla sorgular. Onun “garibime gidiyordu” cümlesi, eldiven kullanımına gereklilik kazandırır. Eşyayı niteliksel bakımdan meşrulaştırma eğilimi; “faydalıdır, korur, çalışılmaz” ifadelerinden anlaşılırken personayla özdeşleşmeyi gösterir. Özvarlığın içsel öğeleri geri itip bireysel bilinçten uzaklaştığı saptanır. Ben, toplumsal bilinçle hareket etmeye başlarken özbenini maskeler. Eş zamanlı olarak anlatıcının neden arayışındaki soru cümleleri, personanın normalleştirildiğini kanıtlar. Hikâyenin birinci plan dahilinde, içe ve dışa dönük davranış tiplerinin farklılıkları meydana çıkarken zihinsel farkındalığı bozan ve özgün istençleri yadsıyan rol bilinci öğrenilir. Ben’e katkı sağlayan persona; insanın ideallerini gerçekleştirmesi bağlamında kendine katkı sağlamasını, özel ortamlarda geçici biçimlere bürünerek yabancılaşmayı engellemesini, realitenin sınırlayıcı görünümünden sıyrılmasını kapsar. Ruhsal ve bedensel oluşumlar, özbenliğin kimliğini yok saymadığında yarar içerir. Bir diğer perspektifte bilinçdışının kılık değiştirmeden yansıtılması, kötücül sonuçlar doğurur. Örneğin, gölgenin bastırılmaması çevresel faktörlerin yıkıcı enerjiyle zarar görmesinin nedenidir. Persona aracılığıyla söylenmeyecek söz, dışa vurulmayacak eylem, uygunsuz görüntü maskelenir. Kişiliğin gelişimi, düzenlenmesi toplum-birey yaşantısını iyileştirir. Hikâyenin ikinci planında Osman Fikret’in eldiven giyinmesiyle personanın işlevsel üst etkeni öğrenilir. Anlatı kişisi, sobada elinin yanmasıyla yara izini kapatma eğilimi gösterir:

Sağ elim sobanın ağız kapağına değmişti. Bir çılgılık bastığımı hatırlıyorum. Sonra doktor filan geldi; tedavi etti, fakat yanık yerler o kadar çirkin bir manzara teşkil ediyor ki, sağ elimi çıplak görmeye tahammül edemiyorum. Zaten doktor da eldiven kullanmamı tavsiye etti (Tarancı, 2020: 210).

Bilinç, doğru çalışan personayı anın şartlarına göre seçer, kullanır, değiştirir. “Sağ el” akılcı yaklaşımı, kişisel yetersizliğin farkındalıkla dengelenmesini anlatır. Osman Fikret’in “çirkin manzarayı” örtmesi, içsel gereksinimin doğal tezahürüdür. Eldivene duyumsanan ihtiyaç, kendine

bakışı olumlu kılma arzusu taşır. Doktor onayı ise, personadaki dış etkenlerin müdahale gücünü kanıtlar. Sağlık gerekçesiyle maskelenen sağ el, bilinçli zihnin gelişmiş üst işleviyle ruhsal yapıyı eşitlemek anlamına gelir. Hikâyedeki şahıslar, zıt davranış tiplerini temsil ederken ortak paydayı personanın yapıcı yönü oluşturur. Kendine yabancılaşmama şartına bağlı fiziksel görünümü maskelemek doğal bir eğilimdir. Osman Fikret'in olumsuz hükümlerini çürüten soba vakası, öz düzenleme adına eleştiri taşır. Üst anlatıcının son bölümdeki girişimi bu kanıyı doğrular: *“elini kuvvetle sıktım; dost elimin sıcaklığı eldivenden geçerek dost elinin sıcaklığına karışsın diye!”* (Tarancı, 2020: 210) Bilinçdışının eldivenle ödünlenme isteği, bilinçli yönelimi ve yaşamsal önemi vurgular. Kişiliğin özü değişmezken zayıflayan işlevler iyileştirilir ya da düzeltilir. Bu yönüyle dıştaki biri, persona ardındaki özbene ulaşabilir konumdadır. Arketipin oluşum amacında içgüdülerin niteliksel anlamları vardır.

24 Aralık 1938 tarihinde yayımlanan “Hayatını Yaşadığım Adam” hikâyesi, özdeş görünümdeki insanların farklı yaşam dinamiklerini konu alır. Anlatıcı konumdaki başkışı bir hatırasını öyküye dönüştürür. Fiziksel özelliklerinden dolayı başkalarına benzetilen delikanlı sık sık tanımadığı insanların sorularına ve samimi davranışlarına maruz kaldığından şikâyet eder. Bir kasım günü vapur beklerken güzel bir kadın gülümseyerek yanına gelir. Onu Afif adındaki kişi sanarak konuşmaya başlar. Delikanlı tüm suallere, içten yaklaşımlara benzer cevaplar vermeye çalışır. Sohbet ilerledikçe isminin Şükran olduğunu, geçen gece barda tanıştıklarını, bugün için sözleştiklerini öğrenir. Genç kızı çok beğendiğinden atmosferi devam ettirir. Karşı tarafın anlattıklarından yola çıkarak hakikatteki Afif'in yerini alır. Gün boyu beraber vakit geçirdikten sonra kendisi, maaşını aldığı günlerde bahsi geçen eğlence mekânına gidip Şükran'la buluşur.

Kişiliğin yapılanma sürecinde dış görünüm, düşünce/duygu biçimleri, eylemler dış etkiye açık formdadır. Karakteristik özellikler, gerçeklik ya da ödünleme yoluyla yaratılırken gizil eğilimlerin bilgisi meydana çıkar. Hikâyedeki başkışı, yaşam boyu başkalarına benzetilme durumuna farkındalıkla yaklaşır. Şükran'la tanışmasının öncesinde ve sonrasında özben duygulanımı değişirken rol bilinci sabit kalır. Anlatı başlığının “Hayatını Yaşadığım Adam” olarak planlanması da bilinçli zihne dikkat çeker. Alt plana bakıldığında bilinçdışının ödünlenmeye verdiği tepkiler ve yetersizlik konuları öğrenilir. Hakikatteki şahsın isminin belirsizliği karşısında Afif adını kabul etmesi, onun Ben'lik yitimine vurgu kazandırır. Dış gerçeklikle uzlaşmak adına yeni bir oluşum benimseme personayla adlandırılır. Kavramın niteliği, iç gereksinimlerin iyileştirici ya da yapay yönde giderilmesine bağlıdır. Süreç, yaşam hedefiyle doğru orantılı ilerlerken özvarlığa sağlanan yaklaşım sonucu verir. Örneğin, meslek sahasında sergilenen tutum ve davranışın özel hayatta devam ettirilmesi yanlış temellendirmeyi gösterir. Olumsuz gidişatta kişi; özgün, süreklilik içeren özelliklerini yadsıyarak bireyselliğini geri planda tutar. Böylece zayıflıklarının bağımlıysyken güçlü rolüne bürünür. Olumlu seyrinde ise, insan doğasının izlekleri içten yansımalar barındırır. Kendini keşfetme, tanıma, geliştirme başlıkları açılır. Çevrenin koşulları ve bilinçdışının eğilimleri ortak paydada buluşup bilinçli fikirler, eylemler örgüsü yaratır. Her iki durum personayla özdeşleşmenin

ince çizgisini belirtir. Hikâye anlatıcısının özümsemiği persona, zihnin bilinçli yaklaşımlarını kapsar. İnsanların kendisine verdiği rolü farkındalıkla sürdürür. Onun bireysel tutumu iki planda incelenir: Birincisinde başkasına benzeme durumunun sıklığı, kendisine yöneltilen sorularla ele alınır:

Ekseriya, ismimle, içtimai vaziyetimle, doğduğum memleketle alakası olmayan şöyle sualler karşısında kalırım: “Merhaba Ahmet Bey? Ne zaman geldiniz? Ben sizi Kayseri’de biliyordum. Mağaza nasıl gidiyor? (...) Yahut “Bonjour doktorcuğum. Nerelerdesiniz yahu? Kırklara mı karıştın? Fakülteye gelmezsin, kahvede gözükmeyizsin, Barba’ya da uğradığın yok... Ne oldu sana? (Tarancı, 2020: 143).

Örneklerle açıklanan olaylar bütününde saygınlık ifadeleri dikkat çeker. Başkişinin kişisel görünümü, davranış biçimleri bilinmemesine karşın insanların tepkilerinden zenginlik, özenli giyim, olgunluk belirten nitelikler açığa çıkar. Bu uzantıda başkaları üzerinde kesin izlenim yaratmak hususundaki eğilimleri görünür olur. Persona, bilinç vurgusunda toplumun görgü, uygunluk taleplerini belirtirken bilinçdışının ihtiyaç, arzu alanını aydınlatır. Kişi tarafından eksiklik gözetilen konuların kapatılması üzerine çalışır. Dıştan bakanların görmemesi gereken özel yaşam vardır. Bilinçdışı bu yere bağımlılık çalıştırırken duyguları her zaman kontrol altında tutamaz. Başkişinin karşılaştığı muameleleri yorumlama şekli alt kişiliğin hislerini gösterir:

Bu münasebetsizliği yapan ekseriya beni birine benzetmiştir; bazen benim zapt edemediğim hayretim, bazen de onun bana daha dikkatle bakması yanıldığını anlamasına yeter. Bunun için, birçok insana benzetildiğime hayıflanır dururum (Tarancı, 2020: 143).

Hikâye kişinin “münasebetsizlik” adlandırması, “hayreti”, “hayıflanma” içeren ruh hâli, gerçekteki karakterin tersine dönütler almasından kaynaklıdır. Kendi yaşamında erişemediği şartları yakıştırma yoluyla elde etmenin memnuniyetsizliğini taşır. Alt eşikteki isteklerin farklı isim ve hayatla bağdaşması, kişinin yetersizlik duygusunu canlandırır. Özvarlığa olan bakış açısı mutsuzluk barındırdığında kötü enerji dışavurur.

Anlatının ikinci planında başkişinin personayı lehine kullanması söz konusudur: “*Fakat bir gün, bu benzetilme yüzünden garip ve mesut bir hadisenin gönüllü kahramanı oldum*” (Tarancı, 2020: 143-144). Kişi, özdeşleşme sonucu dış beklentilere taviz verir. Bilinçdışındaki eğilimler, rolün gerçek kılınması üzerine çalışır. Benimsenen bu tutumda özgün fedakârlık, maskenin mükemmellik şartı yer alır. Özel yaşam, ödünlenme yoluyla yadsınır. Başkişi; genç, güzel bir kadının yakınlığı karşısında kendilik bilgisini gönüllülükle saklar. Birinci plandaki hoşnutsuzluğun yerine memnuniyet geçer. Afif ismiyle bilinmeyen bir hayatın kişisi olur: “*Ne Afif’i? Ne bekletmesi? Anlaşılan küçük bayan beni birine benzetiyordu. Fakat güzelliği ve tazeliği, Afif rolünü bana aniden kabul ettirdi, gayet tabii*” (Tarancı, 2020: 144). İçgüdülerin harekete evrilmesiyle karşı tarafın yaklaşımına uyumlanma isteği açığa çıkar. Personanın oluşum nedeni, erkeğin iç gereksinimlerini giderme yönündeki arzusudur. Onun davranış biçimi ve geri dönütleri bu kanıyı doğrular: “*Ne bileyim ben hangi sinemaya gideceğimizi. Hangisi تنها ve sevişmeye müsaitse ona gideriz. Fakat*

pot kırmamış olmak için, 'Hangisine istersen, ' dedim" (Tarancı, 2020: 144). Ben'in nesnel dünyayla ilişkisi, duyumsama şekillerini gelişmemiş düzeyde, düşünme işlevini aktif konumda gösterir. İçgüdüler bilinç seviyesine yükselirken fikir üretme, karar verme, eyleme dönüştürme durumları görünürlik kazanır. Sahte Afif'in "Rolüme alışmak için büyük bir gayret sarf ediyordum.", 'Bayan beni Afif sanmakta devam ediyor', 'Rol yapmak meğer ne güç şeymiş', 'Cevabım kaçamak oldu" (Tarancı, 2020: 144-145) cümleleri rolle özdeşleşme çabasını belirtir. Birey, yapay kişilikten kurtulma girişimine yönelmediği müddetçe bu tutumu sürdürür. Aksi hâlde korku, saplantılı düşünce, kötü ruh hâlini içeren bilinçdışı tepkimeler meydana çıkar. Olayların seyrine bakıldığında başkişinin bilinçli zihni açık tuttuğu görülür. Çıkış noktasında, ihtiyaç olarak kabul edilen arzu konuları ve yetersizlik vurgulanır. Eş zamanlı onun önceki değerlendirme de beliren zengin ve yetkin profili, ikinci evrede de tekrarlanır. Hakikatteki Afif, özgürce eğlence mekânlarına giden, içki kullanan, çevresindekileri etkileme gücüne sahip biridir: "Seni böyle uslu, akıllı, efendi görmeye tahammül edemiyorum. Kim der ki dün gece fitil gibi sarhoş olan, şampanya bardaklarını tavana fırlatan, bütün barı birbirine katan sendin" (Tarancı, 2020: 45). Başkişinin ödünlediği kişilik kendi yaşam şartlarındaki eksikliklere dikkat çeker. Alt benliğin yoksunluk temalarını; maddi yetersizlik, yalnızlık, durgunluk hâlleri oluşturur. Çevre koşullarına personayla uyum sağlama ve bastırılan yanı doyum seviyesine ulaştırma amacı gözlemlenir:

Şimdi, ara sıra, ay başlarında, o akşam için adını Bülent koyduğum bir arkadaşla Roznuar'a gittiğim zaman, Şükran, bar arkadaşlarıyla beraber oturduğu masadan kalkar, gülümseyerek bana doğru gelir ve koluma asılarak, "Afif ciğim!" diye beni yukarı locaya sürükler. Ayda bir gece, Şükran'ın kollarında başka bir adamın hayatını yaşıyorum (Tarancı, 2020: 146).

Üstlenilen rolün dengeleyici işlev görmesi, içgüdülerin sınırsızlık barındıran eğilimlerinin kontrolde tutulmasına denktir. Ben ve dış gerçeklik sağlıklı uzlaşım kurarken bilinç, karar merci olur. Doğru işleyen persona anın koşullarına, insanlara gerektiği ölçüde uygunluk gösterir. Başkişinin "ayda bir" eğlence yerine gitmesi, kendi yaşam şartlarının bilincinde olduğunu kanıtlar. Bu bağlamda zihnin gelişmiş üst işlevindeki akılcı yaklaşım yinelenir. Hikâye başkişisinin personayla ilişkisi bilinçdışının iki farklı açılımını verir. Karşıt dirençle, gerçek doğasını yanlış çözümleyen kişilere öfke duyumsar. Olumsuz duygu durumu yetersizlik, aşağılık hissiyle ilişkilidir. Ödünleme eğilimiyle ise Afif karakterine bürünür. Erkeğin içgüdülerini gerçekleştirme arzusu belirir. Güzel, genç bir kadın karşısında başka bedene uyumlanır. Zıt planların ortak paydasını zihnin farkındalığı sağlar. Rol bilinci, personanın içsel gereksinimlerini karşılaması için oluşur. Bu yaklaşım, ruhsal yapının doğal akışında yer alır. Birey, nesnel dünyayla uyum sürecinde özdeşleşmediği/yabancılaşmadığı müddetçe tehlike içermez. Yetersizlik hissini ödünleme biçimleri, bilinci ve yaşamsal hedefi gün yüzüne çıkarır. Bu uzantıda yansıtılan niteliklerde; yetkin, ilgi çekici, maddi-manevi doyuma erişmiş, sosyal karakter analiz edilir.

3.2.6. Özgürlük Savaşı: Yeniden Doğuş Arketipi

Ortak bilinçdışı, insanlığın ilk ifade biçimlerini ve psişik deneyimlerini içeren kapsamlı bilgi havuzudur. Canlı yaşamına ilişkin duyular ötesi gerçekliğin varlığını bildirir. Evrensel temalar sayesinde arketiplerin işlevselliği özetlenir. Yeniden doğuş imgesi, ruh dönüşümünü ifade eder. Ölçülebilir somutluğu bulunmadığından psişik olguya dikkat çeker. Psişenin yeniden yapılandırılmasını ve ruhun değişim sürecini konu alır. “Yeniden Doğuş Biçimleri” başlığında beş evrede incelenir. Birincisi “Ruh Göçü”, bireysel hayatın çeşitli bedenlerde devam ettirilmesini karşılar. Kişinin yeni yaşam deneyiminde karmalarını sürdürdüğü kabul edilir. İkincisi “Reenkarnasyon”, eski kişiliğin Ben bilincini yeni yaşamında canlı tutması anlamına gelir. Geçmiş yaşantı, kişinin zihninde geri dönüşlerle yinelenir. Üçüncüsü “Diriliş”, ölümden sonraki zamanı ve dönüşüm etkinliğinin iki yönünü ele alır. Dirilen varlığın, özünde farklılıklar gözlemlenir ya da varlığın sadece yaşam senaryosu değişir. Dördüncüsü “Yeniden Doğuş”, mevcut yaşam örgüsüne tekrardan başlama demektir. Varlığın yaradılış tabiatı aynı kalırken iyileştirilmeye muhtaç niteliklerinin geliştirilmesini bildirir. Büyü, doğa ritüelleri bu başlıkta yaygın kullanılır. İşlevsel yenilenmeyi, transmutasyon/gerçek dönüşümü açıklar. “Ölümlü varlığın ölümsüz varlığa, bedensel varlığın ruhsal varlığa, insanın tanrısal varlığa dönüşmesi söz konusudur” (Jung, 2005: 48). Beşincisi “Dönüşüm Sürecine Katılım”, varlığın dolaylı yoldan değişime dahil edilmesini anlatır. Başkalarının açtığı enerji alanına istençli karışarak şifalanmaya niyetlenmektir. Her bölüm kendi içinde, ruhun döngüsel hareketini gösterir.

Yeniden doğuş arketipinin işlevselliği, yalnızca Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Birinci Hayat” hikâyesinde görülür. Anlatı kişinin, reenkarnasyon deneyimi sonrası ruhsal ve fiziksel yaşamına ait dönüşüm enerjisi meydana gelir. Çocuklukta, anneden edindiği anima karmaşası bağlamından kurtulma çabası izlenir. Onun bireysel varoluş serüveni anne/anima/sevgili üçgeni içinde ilerler. Yeni doğuş imgesi, insan ruhunun bölünmez duruma erişmesini amaçlar. Canlı varlığın mevcut karmaşalarının, kompleks konularının farkındalıkla çözümlenmesine hizmet eder. Bu bağlamda hikâyedeki şahıs, kendini gerçekleştirme başarısı üzerinden değerlendirilir.

12 Mayıs 1939 tarihinde yayımlanan bu öykünün başkişinin yeniden doğuş deneyimini konu alır. Anlatı, meyhanede toplanan dört delikanlıdan birinin; “Ölen bir adamın cesedini terk eden ruh başka bir cesede girerek dünyaya ikinci bir defa gelebilir mi?” sorusuna, “*Gelebilir beyim, gelebilir*” (Tarancı, 2019: 147) cevabını veren adamın birinci ve ikinci hayatını anlatması üzerine kuruludur. Anlatıcı konumundaki başkişi, şimdiki zamanda amelelikle üç çocuğuna ve eşine bakmakla yükümlüdür. Geçim sıkıntısıyla dövünürken hoşnutsuzluğunu dile getirir. Dünyaya ilk gelişinde ise, zengin bir ailenin tek oğludur. Maddi imkanı, ilim derecesi yüksektir. Konağın hizmetçisi Mihrünnaz’la aşk yaşar. Onunla evlenme kararına annesi karşı çıkar ve genç kızı oğlunu layık görmeyerek Mısır’a sürgüne yollar. Babasının desteğini alan delikanlı, sevgilisine kavuşmak için gemiyle yolculuğa çıkar. Seyahatin beşinci gecesinde kopan fırtınayla batan gemide ölürken ikinci

hayatı başlangıç gösterir. Ruhun beden değiştirmesiyle varoluş süreci farklı yönde tezahür eder. Özbenliğe katkı sağlayacak üst form ya da gerileme meydana gelir. Dünyaya ilk gelişte deneyimlenen yaşamın dinamiklerini iyileştirme, dönüştürme çabası ikinci sürece olumlu yansırken tersi yönde kötücül hisleri ödünleme arzusu ortaya çıkar. Zincir yapının merkezindeki kişinin farkındalık seviyesi ise, belirleyici etkindir. Anlatıdaki başkişinin zenginlikten, bolluktan, mutluluktan; yoksul, umutsuz, mutsuz tarafa evrilmesi ruhsal başarısızlığını bildirir. Onun isimsiz kurgulanması, kaybedilen özlük bilincinin karşılığıdır. Birinci hayat, kendini tanıma ve kanıtlama noktasında önem taşıması sebebiyle hikâyeye başlık olur.

Ölüm, canlılığın son bulması anlamı haricinde yeniden doğuşu simgeler. Ruhun dönüşümünü ifade eden kavram, ruh göçü olarak da adlandırılır. “Bu görüşe göre, yaşam çeşitli bedenlerde devam eder ya da yaşam süreci çeşitli reenkarnasyonlarla kesintiye uğrar” (Jung, 2005: 47). Antik Yunan, Hinduizm, Budizm ve Eski Mısır inanç felsefelerinde sıklıkla işlenir. Yeniden başka bir bedende var oluş olgusu, evrensel kahraman mitiyle ilişkilendirilir. Çeşitli uluslara ait mitolojilerin ortak paydasında kahramanın, “yoksul da olsa harikulade doğumuna, insanüstü gücünün daha en başından belli oluşuna, önemli konuma ya da güce hızla ulaşmasına, kötüye karşı başarıyla dövüşmesine, kibir denilen günaha kapılmasına, ölmesine neden olan ihanet sonucu düşmesine ya da kendini ‘kahramanca’ feda edişine” (Jung, 2009: 110) ait kesitler mevcuttur. Kahramanın üstlendiği vasıfla aşması gereken zorluklar ve görevler bulunur. Zarar verici hayvanı, ruhu veya insanı yenerek hâlkı kurtarması gerekir. Kötülükle biçimlenen varlıklar; şeytan, yılan, cin, ucube, canavar, ejderha ve benzeri şekillerde tasvir edilir. Kahraman mitinin alt metninde ise; bireyin benlik bilincinin farkına varması, yaşamı anlamlı kılması vardır. Bireyselleşme amacıyla bir yolculuğa çıkma ve zorlukları aşma paradigmaları yer alır. Yeniden doğuş, kahramanın gelişimini engelleyen faktörlerden kurtulmasını sağlar. Gece deniz yolculuğuna çıkmayla dönüşüm süreci başlatılır. “Denizde gece yolculuğu bir tür (...) bilincin öte tarafına bir yolculuk, böylelikle de bilinçdışına dalıştır” (Jung, 2015c: 260). Alt işlevdeki imgelerin açığa kavuşturulması, kendini gerçekleştirme hedefine doğru ilk adımdır. Kişilikteki karmaşanın çözümüyle bilinç seviyesi yükselir ve yaşama olumlu değer verilir. Anlatılar içerisinde “(k)ahramanlar sıklıkla zor durumdaki (Anima'yı temsil eden) bir kızı kurtarmak için canavarla boğuşurlar” (Jung, 2009: 123). Zafer kazanma sonucunda bilinçdışındaki baskın arketipin izleri iyileştirilir. Aksi yönde tamamlayıcı ruh imgesi feda edilir. Hikâyenin başkişisi, birinci hayatında annesinin rıza göstermemesiyle sevgilisinden ayrı düşer. Genç kızın Mısır’a gönderilmesi üzerine gemi aracılığıyla ona ulaşmak ister. Mısır, yeniden doğuş inancının desteklendiği yerdir. Bilinçdışı içeriği özgür kılacak olan yolculuk temasıyla içsel kurtuluş amaçlanır:

Fakat annem ne yaptı biliyor musunuz? Bir tanecik Mihrünnaz'ımı Mısır'a kaçırttı. Durur muyum? Babamın zaten benden taraf olan gönlünü yaptım, yanıma emin bir kattı, Mısır'a gitmek üzere bir gemiye bindik (Tarancı, 2019: 150).

Olay örgüsünde yaşanan çatışma, oğulda anne karmaşasına neden olur. İkili arasındaki ilişkinin olumsuz yönde seyri erkeğin kişiliğinde “doğrular için gönüllü fedakârlık, bazen kahramanlığa kaçma; azim, kararlılık ve irade sağlamlığı” (Jung, 2015c: 129) şeklinde tezahür eder. Oğul, anneden ayrışma isteğiyle özdeşlemeye direnç yaratırken eril itibarı kanıtlama dürtüsüne kapılır. Başkişinin deniz yolculuğu ve sevdiği kadına ulaşma arzusu, bilinçdışındaki animayı açığa çıkartır. Kahramanca tutumunun arka planında anne kompleksinin tezadındaki dişil imgenin varoluş çabası yer alır. Anlatı başında Mihrünnaz’la kişiselleştirilen anima, yolculuk sırasında gemiye yansıtılır:

İlk günlerde deniz sakindi. Mihrünnaz’a kavuşacağıma öyle seviniyordum ki! Fakat yolculuğumuzun beşinci günü bir fırtına koptu. Aman Allah’ım... Gemi dalgalarda beşik gibi sallanıyordu. Kaptanın, tayfaların bütün gayretlerine rağmen bir gece yarısı, çığlıklar arasında battık (Tarancı, 2019: 150).

Deniz, anne arketipinde çift anlam taşır: Birincisi sığınmayı, korunmayı, beslenmeyi, yaşamı destekler. İkincisi, ölüme sahne olmasıyla yok edicidir. Geminin dalga, fırtına etkisinde kalması ve gece yarısı batışı, tekrarlı yapıda, anne karmaşasının şiddeti hakkında bilgi verir. Kahramanın kızı kurtaramaması; animanın anneye karşı direncinin güçsüzlüğünü gösterir. Yolculuk, bilinçdışındaki düğümlerin çözülmesini ve özbenliğin zihinsel farkındalığını kapsar. Başkişinin ölümüyle sonuçlanan yolculuk başarısızlıkla ele alınırken ikinci hayatta kısıtlı, sıkıntılı, ümitsiz bir portre çizilir:

Bir ameleyim, günde bir buçuk lira yevmiye alırım, yalnız başıma olsam mükemmelen geçinir giderim fakat bir hata işleyip evlenmiş bulunuyorum, bu kadarı kafi değilmiş gibi üç de çocuğum var (...) Sabahtan akşama kadar çalış, yorul, ter dök ve akşamleyin eve döndün mü karıda surat bir karış, çocuklar ağlar, ev kirası, bakkalın borcu, çocuklara üst baş... Eh, çekilir şey mi? (Tarancı, 2019: 148).

İkinci hayattaki anima; annenin depresif, hoşnutsuz, şikâyetçi yanıyla özdeşleşir. Yeniden doğuş, kompleksin devamlılığıyla kısır döngü içerir. Yaşamın gereksinimlerine karşı eksik, kadere boyun eğen kişilik var olur. Olumsuz anne kompleksi, birinci yaşam örgüsündeki izlekleri farklı biçimlerde ilerletir. Anlatı kişisi, ikinci hayatının içinde birinci yaşantıya ait her ayrıntıyı hatırlar. Oğulun anne kompleksiyle bilinci saplantılı hâle getirdiği, travmatik etki taşıdığı görülür. Hikâyede ismiyle anılan tek şahsın Mihrünnaz olması, yeniden doğuş yolculuğunun asıl gayesindeki anne/anima imgesine vurgu kazandırır. Kahramanlık öyküsü, bireyleşmede etkin rol üstlenen anima’yı işlevsel kılmak için annelik karmaşasını çözme girişimini konu alır. Kötü güce karşı yenik düşmeyle benlik bilinci, sınırlı ve tekrarlı yapıyla devam eder. Kendini gerçekleştirme olgusu erkeğin, oğul konumundan sıyrılabilmesiyle engellenir. Kader örgüsü olumsuz anne arketipinin işlevselliğine dikkat çeker.

3.2.7. İç Dinginliğe Doğru: Özben Arketipi

Arketipler, ortak bilinçdışının dilini belirli ifade biçimleri ve anlam birlikleri aracılığıyla sunar. Aşağılık duygusunun beslenme alanından gölge imgesi, nesnel dünyayla uzlaşma kanalından persona imgesi, içgüdüsel yaşamı betimleyen öğelerden anne imgesi, erkeğin dışı doğasından anima imgesi, kadının eril yanından animus imgesi, ruhsal dönüşüm süreçlerinden yeniden doğuş imgesi meydana çıkar. Psikik gerçekliği bildiren parçaların kendi gizil amaçlarıyla burçlandıkları görülür. Özben arketipi, imgelerin tümünü kapsarken psişenin tekâmülüyle ilgilenir. Yaşam süresince ayrırmalı portrelerin yüksek bilinç düzeyinde algılanmasını hedefler. Kişiliğin tamlığa erişmesi, kendini gerçekleştirme manasına gelir. Mandala simgesinin çizimsel değeriyle etkinliği açıklanır. Cahit Sıtkı Tarancı'nın hikâyelerinde özben arketipi, özgürlük temasıyla ele alınır. Seksen iki hikâye içinde arketipin izdüşümlerini taşıyan üç anlatıda, şahısların çocukluktan yetişkinliğe dair bilinçdışına bastırdıkları komplekslerden kurtulma başarıları ölçülür. Mandala ve dört sayısının simgesel manasına bağlı olarak insanın, deneyim çemberinin yörüngesindeki farklı noktalardan özbene varış süreçleri betimlenir. Olay örgüsünde başkişilerin anima tepkimeleri görülürken Ben'in bütününe ait bilinçdışı karmaşaların devinimi ölüm, direniş, tanrıyla özdeşleşme şekillerinde sonuçlanır. Arketipin işlevselliği, bireysel hayat öykülerinde ruhun tamamlanması yönünde seyreder.

16 Aralık 1937 tarihinde yayımlanan “Pencerelerden Korkan Adam”, bir portre hikâyesidir. Başkişi Hilmi Çekingen'in çocukluğundaki olumsuz yaşantının izleri ve onun ruhsal düğümleri çözme çabası konu alınır. Çerçeve anlatı düzlemi, gazete haberiyle başlar. Hilmi Çekingen'in mektep arkadaşı olan üst anlatıcı “İzmir’de müessif bir kaza” adlı yazıyı okur. Eski dostunun pencereden düşerek öldüğünü öğrenir. Onun pencerelerden korktuğunu ve ölümünün bu denklikte gerçekleşmesini şaşkınlıkla karşılar. Galatasaray Lisesi yıllarında nasıl tanıştıklarını anlatmaya başlar. Okulun ilk gününde ders sonrası yatakhaneye çıkan genç, yatağının pencere kenarına kurulduğunu görünce rahatsız olur. Kendisi, kolay hastalanan bir bünyeye sahiptir. Yan tarafındaki Hilmi’ye yerleri değiştirmeyi teklif eder. Ricasına ret cevabını alırken onun hodbinlik yaptığını düşünür. Kısa zamanda yakınlaşan ikilinin arasında sorun kalmaz. İlgi alanlarının ve mizaçlarının benzerlik içerdiğinin farkına varır. Anlatıcı genç, bir öğle teneffüsünde maç oynayan çocuklar arasında çıkan kavganın seslerine istinaden koşarak pencere yanına gider. Heyecanla Hilmi’yi yanına çağırır fakat yerinden kıpırdatamaz. Arkadaşının meraksız, pasif hâlinin nedenini sorar. Hilmi, bu soruyla alt anlatıcı konumuna geçerek pencerelerden uzak durmasının sebebini anlatır. Olay, bir yaz gecesinde Hilmi’nin çok ağlamasıyla babasının uyuyamaması ve öfkeyle onu açık pencereden “*siyah ve karanlık boşluğa*” atmak isterken annesinin kurtarması üzerine gerçekleşir. Bu şok edici yaşantının izleklerini senelerce üzerinde taşır. Kendisine ait birçok hatıra ve rüya tedirgin ruh hâlini yansıtır. Bir gece düşünde, yine beşiğinde ağladığını, babasının dayanamayıp onu pencereden attığını, annesinin ise o an orada olmadığını görür. Sezgisel çıkarımda bulunarak, ölümünün pencereden düşme sonucu olacağını söyler. Nihayetindeki korkusu ise, gerçeğe dönüşür.

Travmatik olay, bireyin belli bir nesneye, kişiye istemsizce koşullanmasına sebeptir. Bilinçdışındaki olumsuz enerji yükünün artış göstermesiyle bilinç işlevini kaybeder. Mevcut problem konusu, zihnin odak noktasıyken kompleks alanı saplantılı fikirler meydana çıkarır. Akli irade barındırmayan duygusal tepkimeler dışa vurulur. “Pencerelerden Korkan Adam”, başkişinin kompleksle bütünleşmesini ifade eder. Başlık analiz edildiğinde bu sıfat tamlaması, olumsuz yaşıntıyı öyküleştirme özelliğini taşır. Pencere kelimesi birinci anlamıyla “(y)apıları ve ulaşım araçlarını aydınlatmak, havalandırmak amacıyla yapılan ve çerçeve, cam, panjur, perde gibi eklentilerle kullanışı kolaylaştıran açıklık” (TDK, 2011: 1909) demektir. Kavram; mekânın içerisine hava, ışık girmesini sağlayan, kişiye görme olanağı veren bir araçtır. Eş zamanlı farklı işlevsel manalarda üstlenir. Kişiselleştirme yoluyla evin gözü olma; iç mekân ile dış dünya arasındaki bağlantıyı sağlama; kişinin dış gerçekliğe karşı pasif konumda kalarak merakını gidermeye yardımcı olma; güne ait zaman dilimlerini (sabah, öğle, akşam) ve mevsimleri belirtme; güvenli tarafa sınır oluşturma; benzetme yoluyla kişinin bakış açısını temsil etme benzeri nitelendirmeler yer alır. Hikâyede, Hilmi Çekingen’e babası tarafından yaşıatılan korku onun pencerelere karşı koşullanmasına yol açar. Başkişi, dışarıdaki olaylarla, kişilerle ve manzaralarla uzlaşmaz. Farklı perspektiflerden habersiz, kendi zihinsel yaratımında kısıtlı kalarak nesnel dünyayı tasavvur etmekle yetinir. Metinde tekrarlı yapıyla söylenen “*siyah ve korkunç boşluk*”, pencerenin dış gerçekliği içeriye taşıma vasfıyla ilişkilidir. Aile bireyleri arasındaki kopukluk ve ruh durumları açık edilir. Hilmi’nin her pencereye tek-yanlı görüş açısı geliştirdiği saptanır. Bu bağlamda “*pencereler*” ifadesi anlam kazanırken ‘-den’ ayrılma eki korkuyu, uzaklaşma isteğini kapsar. Baba, kompleksin çıkış noktasını; anne ise oğlun sığınma ihtiyacını gösterir. Anneyle özdeşleşme sonucu aşırı duyarlı, ürkek, duygusal yapı sergilenir. Başkişinin ‘Çekingen’ soyadı anne/animayla anlam bulur. Anlatıda üç zaman düzlemi mevcuttur: Birincisi, üst anlatıcının gazete okuma süresi; ikincisi, üst anlatıcı ile Hilmi’nin Galatasaray Lisesi’ndeki seneleri; üçüncüsü, Hilmi Çekingen’in alt anlatıcı olarak kendi çocukluk yıllarını aktarımıdır. Hikâyeye konu olan son bölümde, başkişinin bir yaşından on sekizine kadarki dönemleri kesitlerle verilir. Pencere korkusuna neden olan vakanın gelişim sırasına bakıldığında metin incelemesi üçüncü plandan başlatılır. Kompleksin oluşumu, gelişimi, çözülme safhaları ele alınır.

Hilmi ve ailesinin oturdukları ev, olay anı, baba figürü, pencerenin konumu bilinçdışındaki olumsuz içeriğin yapılanmasında önem teşkil eder. Yaşanılan yer, “*şehrin dışındaki safiye köşklardan biri*”dir (Tarancı, 2020: 29). Ev, iç mekân olarak içtenlik değerlerin tümünü kapsar. Konumu itibarıyla kalabalıktan, hareketlilikten uzak yer aynı zamanda başkişinin ruhsal yapısıyla örtüşür. “*Köşk*”ün büyüklük derecesi belirtmesi ve “*şehrin dışında*” olması; bilinçdışının kapsamına, bilinçle arasındaki mesafeye dikkat çeker. Karaktere ait alt eşiğin tanımı yapılır. Kişinin doğduğu ve büyüdüğü evin mahiyeti ise; düşüncelerin, duyguların canlı tutulmasından anlaşılır. Hilmi’nin zihninde yer eden vaka, mekânla içselleştirilerek sunulur. Bir gece, çok ağladığı için babası uyuyamaz ve anlık sinirle onu pencereden atmak ister. Son anda yetişen anne çocuğu kurtarır:

Altı aylıkken mi, bir yaşında iken mi pek bilmiyorum, fakat henüz memeden kesilmemişim, bir gece, mevsim yaz olacak ki şehrin dışındaki sayfiye köşklerinden birinde bulunuyorduk. Galiba biraz da hasta ve mızımız bir çocuk olduğum için, o kadar çok ve fasılasız ağlamışım ki, tesadüfen uykusu kaçan babam, uyuyamamasını benim ağlamama hamlederek, uykusuzluğun son haddine getirdiği bir asabiyetle yatağından fırlamış, beni beşiğimden kaptığı gibi, açık duran pencere koşmuş ve annem tam vaktinde yetişmeseymiş, pencerenin ötesindeki siyah ve korkunç boşluğa atıyormuş (Tarancı, 2020: 29).

Pencerenin açıklığı, evin ve kişilerin dışarıyla bağlantısını gösterir. Bakış yönünün ıssız, sessiz, “siyah ve korkunç boşluk” a açılımı, yaşantının olumsuzluğunu vurgular. Manzara unsurları ile olayın gerçekleşme zamanının geceyi belirtmesi; yalnızlık, korku, hiçlik, ölüm kavramlarının anlamlarını kapsar. Bilinçdışına yadsınan içgüdülerin, karanlık niteliklerin dışavurum şekli ortaya çıkar. Kötücül enerji yüküyle beslenen eğilimlerin varlığı öğrenilir. Bu uzantıda Hilmi’nin ruhsal perspektifinde bastırılmış duygular, endişe odak noktasıdır: “*O ecel penceresi, daima gözlerimin önündedir ve pencerenin ötesindeki siyah ve korkunç boşluk paskalın kımıldamayan uçuşunu gibi, yanı başımdan ayrılmadı*” (Tarancı, 2020: 29). Psişik kompleksi belirten “boşluk” kavramı; oyuk, çukur, kapanmamış yer olarak tanımlanır. Travmatik olay sonrası tahrip edici duygu durumlarıyla birleşmeyi karşılar. Kişiliğin saplantılı düşünceler, varsayımlar üretme sürecini betimler. İyileştirici etki taşımayan bu alan, “*korku*” üretmede işlevseldir. Bilinçdışında varlığını devamlı kılan bir yapı halinde özerk doğaya sahip, temel eğilimlerle çağrışım yüklü yansımalar içerir. Bu bağlamda “*paskalın kımıldamayan uçuşunu*” benzetmesi, ruhsal yapının alt işlevindeki problem alanına atıf yapar. Tekrarlı biçimde dile getirilen “*siyah ve korkunç boşluk*”, bilinçdışının sağlıksız görünümünü simgeler. Boşluk kelimesi ayrıca varoluşçu felsefede hiçlikle ele alınır. “Bu anlamda hiçlik, insanın kendisindeki hiçlik, onda var olan ve eylemleri, düşünceleri ve algılarıyla doldurmaya çalıştığı boşluk olarak ortaya çıkar” (Cevizci, 2011: 1159). Hilmi’nin ruhsal örüntüsünün ve bilinçdışı açılımının adlandırması yer bulur. Ödünleme eğilimini tanımlayan cümle; dış gerçekliği anlamlandırma, yoksunluk hissini kapatma amacını taşır. Başkişinin hayal dünyasında canlandırdığı manzarayı olumlaması bu kanıyı doğrular: “*Ben minareleri minaresiz şehir tasavvur edemeyecek kadar severim*” (Tarancı, 2020: 30). Özerk kompleks, Ben ile bilinçdışı arasındaki hiyerarşiyi bozar. Enerji yükünün niteliğine bağlı kalarak baskısını artırır ya da azaltır. Yükselme durumunda endişe duyumsanan nesneye bilinçsiz yaklaşım sağlanır. Özdeşleme sonucu ruhsal dengesizlik ve davranış bozukluğu meydana gelir. Hilmi’nin zaman-mekân fark etmeksizin tedirginlik hissine kapılması, bilinçdışının şiddetini görünür kılar: “*Her pencereye pencere benzetiyor ve pencere kenarında durmuyor, pencereden dışarı bakmıyor, pencere yanında yatmaya korkuyorum*” (Tarancı, 2020: 29). Kendiliğinden ortaya çıkan duygulanım, iradeyi devre dışı bırakır. Koşullanmanın gereği olarak kaçma eğilimi belirir. Bilinçli zihin ise bu dürtüleri gerçekleştirmek üzerine çalışır. Öznel arzular yadsınma gerçeğiyle karşı karşıyadır. Başkişinin anlattığı bir diğer çocukluk hatırası, bu bastırılmış kişiliğin izleklerini içerir. Yedi-sekiz yaşlarındaki iki kardeşi ile büyükannesinde kalmaya giderler. Birinci kattaki odanın manzarası caminin minaresini görür. Küçük kardeşlerinin parmaklıktan tırmanarak bakmalarına karşın Hilmi oturduğu yerde sabit kalır:

Bir akşam küçük kardeşlerim pencere parmaklığına tırmanmış, gelinlik bir kız gibi süslenmiş olan minareyi temaşa ederlerken, ben pencereden korktuğum için onlardan uzak durmuş, çocuk tecessüs ve neşelerine iştirak edememiştim (Tarancı, 2020: 30).

Anlatı kişinin merakını bastırması, pencere uzağında güvende hissetme ihtiyacına denktir. Kompleksin etkisi yineleyici tutumla ortaya çıkar. Onun doğduğu eve nazaran büyükannenin manzarasını “*gelinlik bir kız gibi süslenmiş olan minare*” biçiminde tasvir etmesi, bilinçdışının görüş açısıyla ilişkilidir. Olumsuz yaşantıyla bütünleşen mekânın zıddında güzellik, ferahlık, aydınlık yer alır. Büyükanne, anne arketipi bağlamında koruyan, besleyen, manevi değerler taşıyıcı olarak tezahür eder. Çocuğun tasavvurundaki bu görüntü, öznenin yapıcı işlev üstlendiğini kanıtlar. İnsan-mekân ilişkisinin özgün anlam taşıdığı ve ruh durumlarına sirayet ettiği öğrenilir. Bu bağlamda kompleks, reel planda ya da gerçeküstü düzlemde içkin manasını yansıtmaya hazırdır. Hilmi’nin bastırıldığı korkuların bir diğer çıkış noktası ise rüyalarda görülür. Bilinçdışını kapsayan içerik uyku anında zihne ulaşır. Eski olay onda tekrardan canlanırken sonuç farklılık içerir:

Geçen sene bir gece müthiş bir rüya gördüm, gene öyle çocuktum, beşiğimde sebepsiz ağlıyordum, yatağında bir sağa bir sola dönen ve gene uyuyamayan babam, gene öyle asabiyetle yatağından fırlıyor, beşiğimden kaptığı gibi beni açıp duran pencereye koşuyor ve bu sefer annem sofada olduğu için, pencerenin ötesindeki o siyah ve korkunç boşluğa fırlatıyordu (Tarancı, 2020: 30).

Hilmi’nin okul yıllarında gördüğü düş, onun doğduğu eve bağlılığını vurgular. Alt eşikteki enerji yükünün şiddetini artırmasıyla yadsınan benliğin izlekleri görünürlük kazanır. İçe yerleşik kılınan duygular, kompleksin bağımsızlığıyla belirir. Zihnin gelişmiş üst işlevinde saplantı yaratılırken ölüm teması farklı planda yinelenir.

İkinci anlatı düzleminde belli bir zaman ifadesi yoktur. Üst anlatıcı ile Hilmi’nin mektep yılları işlenir. İkili arasında geçen olaylarda kompleksin devamlılığı öğrenilir. Birbiriyle eş mizaçlara sahip dostlar, edebiyata düşkündürler. Teneffüs aralarında şiir okumayı yeğlerler: “*Bir öğle teneffüsü, bütün çocuklar teneffüstayken arka sıralardan birine çekilmiş, Victor Hugo’nun şiirlerini okuyorduk*” (Tarancı, 2020: 28). Gençlerin ilgilendikleri alan; hassas, duyarlı, his merkezli yaşadıklarını ortaya çıkartır. Bu bağlamda anima arketipine ait izlekler takip edilir. Çocukluk döneminde anne üzerindeki izlenimlerin toplamını belirten imge, bilinçdışı oluşumdur. Oğul, anneyle özdeşleşmesi sonucunda psikolojik dişil eğilimler benimser. Erkeğin sanata yönelimi, duygusal, çocuksu, sezgisel yapısı ilişkinin niteliksel değerini belirtir. Anne karmaşasıyla açıklanan bu yapılanma olumsuzluklar barındırır. Başkisinin karakteristik özelliklerinde savunmasız, bağımlı, alıngan, çekingen tutumlar bulunur. Ruh imgesinin yansımaları ise, pencere korkusuyla görünürlük kazanır. Bu bağlamda arkadaşıyla yaşadığı iki vaka değerlendirilir. Birincisi, yatak yerlerini değiştirme teklifine ret cevabını vermesidir: “*Olmaz kardeşim, dedi “Ben yerimi değiştiremem”*” (Tarancı, 2020: 28). Çocukluk döneminde bilinçdışına yerleşen kompleks, gençlik çağında da varlığını sürdürür. Alt işlevde endişe duyumsayan, güvensiz kişilik doğrulanır. Özbenliğin kendine

farkındalıkla yaklaşım sağlamadığı gözlemlenir. Olumsuz enerji yükünün mevcut baskısı, bilinç tarafından hissedilir. Başkişinin yanıtı; tek yanlı görüş açısını, zihinsel karmaşanın sürekliliğini bildirir. İkincisi, teneffüs arasında dışarıda top oynayan çocukların kavga seslerine kayıtsız kalmasıdır. Üst anlatıcının sorusu üzerine geçmişini anlatmaya başlar:

Dışarı alemle hiç alakadar olmuyorsun! N’olacak senin bu pasif hâlin? Ellerini önümüzde duran kitabın açılmış yaprakları üstüne bastırarak, ayağının nasırına basılmış bir adamın can acısıyla, “Ah bilseydin!” dedi ve başladı anlatmaya (Tarancı, 2020: 28-29).

Animayı belirten “*pasif*” hâl; babanın sinirli, atak, tepkisel karakterine karşıt direnç yaratmasını gösterir. Annenin korumacı tavır sergilemesi üzerine onunla uyumlanır. Kişisel niteliklerinin zayıflık içermesi, başka birine muhtaçlığını kanıtlar. Annenin sevgisine sığınma arzusu meydana çıkar. Alt işlevdeki yetersizlik, aşağılık duygusunun kompleksle pekişmesi, ayrışmayan benliğin tanımını verir. Bilinç-bilinçdışı arasındaki dengesizlik ve anneyle özdeşleşme sağlıklı kişilik yapılanmasına sebep olur. Birinci anlatı düzlemi üst anlatıcının gazete okuma süresi kadardır. Bu planda, kompleksin bitimi işlenir. Haberi içeriğinde Hilmi’nin ölümü yer alır:

İzmir’in kurtuluşuna tesadüf eden 9 Eylül gecesi, bütün İzmir’in bu sevinçli yıldönümünü fener alaylarıyla, türlü şenliklerle kutladığı bir saatte, Kordonboyu’nda Çiçek Apartmanı’nın dördüncü katında oturan İzmir Lisesi edebiyat muallimlerinden Hilmi Çekingen, yatak odasının penceresinden şehrayını seyrederken muvazenesini kaybederek aşağı düşmüş, beyni parçalanarak ölmüştür (Tarancı, 2020: 27).

Evin yatak odası kişinin mahremiyetini, sıkıntısını, mutluluğunu, yalnızlığını barındırır. Özlük değerlerini taşıyan mekânın manzarasında hareketlilik, şenlik, neşe, kalabalık seyreder. Bilinçdışında bastırılan arzuların ve korkuların yansıması açığa çıkar. Bu bağlamda başkişinin zihinsel karmaşasının görünümü tasvir edilir. Pencereden düşerek gerçekleşen ölüm, “*İzmir’in kurtuluşu*” ve “*sevinçle*” eş tutulduğunda korkularının bitişine, özgürleşmeye anlam kazandırır. Kompleksin olumsuz enerji yükü, özvarlıkla son bulur. Gazete haberinin sonundaki “*beyni parçalanarak ölmüştür*” cümlesi, Hilmi’nin kuruntulu, saplantılı bilincinin işlevsizliğini belirtir: “*Yaşım ilerledikçe bu korku bende daha şuurlu bir hâl aldı. Pencere mefhumu benim için bütün korkularımın, kuruntularımın sembolü oldu*” (Tarancı, 2020: 30). Kompleksle özdeşleşen animanın ruhsal bütünlüğü; alt işlevdeki içgüdülerin, akli etkileyen duyguları serbest bırakmasıyla elde edilir.

Pencerelerden korkmaya sebep olan travmatik yaşantının çıkış noktasında baba vardır. Fevrikle beşikteki bebeği açık pencereden atma girişimi, çocuk yaşta kazanılan ve sürdürülen tedirginliğin nedenidir. Süreçte, sindirilmiş ve bastırılmış duygular korkuya evrilir. Olay gecesinin sonrasında Hilmi’nin bilinçdışı algısında; “*baba*”, “*pencere*”, “*siyah ve korkunç boşluk*”, “*korku*” kavramları eşdeğer anlam taşır. Onun koşullanma örüntüsü tekrarlı cümleler ya da eş anlama gelen düşünce biçimleriyle sunulur: “*On sekiz senelik hayatımda babamın o çılgın hareketi yapamadığına esef ettiğim karanlık anlar ol(du)*” (Tarancı, 2020: 29) sözü, tek yanlı görüş açısının farklı bir

tezahürüdür. Babaya karşıt değerdeki anne ise, kurtarıcı rolündedir: *“bu çılgınlığın önüne geçen anneme su katılmamış sevgime ilaveten minnet ve şükran duyduğum aydınlık anlar da oldu”* (Tarancı, 2020: 29). Hilmi’nin anneye yakınlığı *“katıksız sevgi”*, *“minnet”*, *“aydınlık”* ifadeleriyle verilir. Erkek çocuğun çekingenliği, hassaslığı, marazılığı, duygusallığı bu bağlamda şekillenir. “Anne, bir erkek için hiç kuşkusuz başlangıçtan itibaren erkeğin annesini idealize edeceği çok güçlü bir eğilimi açıklayan simgesel bir öneme sahiptir. İdealleştirme gizli bir şekilde kötülükten korunmadır; defedilmesi gereken gizli bir korku olduğunda idealleştirmeye başvurulur. Korkulan şey, bilinçdışı ve onun büyüülü etkisidir” (Jung, 2015b: 149). Başkışıye göre, kendisine gelecek zarar annenin varlığıyla önlenir. Onun yanında olduğunda, kaygı içeren durumlar ve düşünceler ortadan kalkar. Örneğin, rüyada babası onu pencereden dışarıya atarken anne sofada bulunur. Annenin yokluğu, tehlike karşısında savunmasız kalmasına yol açar. Büyükannenin evindeki manzaranın olumlu tasvir edilmesi de arketipin kapsamına ve işlevselliğine dikkat çeker. Hilmi Çekingen merkeze alındığında babaya ve anneye yüklenen değerler çatışma içerir. Baba; ölüm, korku, boşluk, karanlıkla imgelenir. Anne ise yaşam, sığınmak, kurtarıcı, korumacı manalarını üstlenir. Çocukluktan yetişkinlik dönemine değin süren zıtlıklar onun eksiklik duyumsamasına sebep olur. Bu karmaşa bağlamında kişilikte birlik sağlanmaz. Bilinç, kuşkulu düşünceler yaratırken bilinçdışı, ölüm-yaşam ikilemini barındırır. Tersî yönde ruhsal düzeni, özben arketipi simgeler. Kapsayıcı nitelikteki imge, uzlaştırmacı görevle tanımlanır. “ÖZBEN, yalnızca merkez değil, aynı zamanda hem bilinci, hem de bilinçdışını kucaklayan dairenin bütünüdür; nasıl 'BEN' bilinçli zihnin merkeziyse, bu da bütünlüğün merkezidir” (Jung, 2006: 407). Hilmi’nin içsel dengesizliğinin ölümle sonlanması, kendi varlığının kaynağına Özben’ine ulaşmasıyla açıklanır. Çatışmanın bittiği yerde bütünleşme sağlanır. Anlatılarda yahut düşlerde yer alan arketip “Daire, dört köşe, dörtlü, çocuk, Mandala vb. ile simgelenir” (Jung, 2006: 407). Nitekim bu sayı, tamlığın ve birleşmenin ifadesidir. Olay örgüsündeki dört rakamı ve türevleri uzantısında özben arketipinin varlığı kanıtlanır. Pencerenin dört köşeden oluşması, Çiçek Apartmanı’nın dördüncü katı, ruhsal düzen imgesini ön plana çıkarır. Hikâyedeki kaçış noktalarını belirten pencere, bilinçdışının bilinci baskılamasını anlatır. Ölümün pencereden düşerek gerçekleşmesi ise, özbene varış noktasını görünür kılar. Kompleksle başlayarak içgüdüsel tepkimeler içeren süreç, kişinin kendini gerçekleştirmesiyle sonlanır. Ruhsal yapının niteliği, mevcut enerjinin akış yönüyle tayin edilir. Bilinçdışına doğru ilerleyiş hislerin, eğilimlerin, içgüdülerin canlanmasına yol açar. Bilince yükselen içerik, tek tema üzerinde iradeyi teslim alır. Taraflı düşünceler, tek tip eylemler açığa çıkar. Zihinsel süreçlerin tümü, bastırılan duygularla ilgilenir. Nevrotik-kompleksli kişilik meydana gelirken özbene ulaşmak imkansızlaşır. Hilmi Çekingen’in çocukluğunda yaşadığı şok edici olay, bilinçdışının olumsuz enerji yüküyle dolmasına ve pencere nesnesiyle sürekli tetiklenmesine neden olur. İçsel gereksinimleri, arzuları, eğilimleri geri iter. Babaya karşı direnç yaratırken anneye özdeşleşir ve anima hassas, sezgisel, depresif, duygusal özellikler içerir. Onun yaşam amacında korunma, sığınma ihtiyacı meydana gelir. Tümünü bastırılmış Ben; baba kompleksi, yadsınan istekler, anne karmaşası bağlamında enerji yükünün şiddetini artırır. İçsel çatışma konuları, bilinci saplantı üretmesi için destekler. Bölünmüş kişilik gün yüzüne çıkar. Özben arketipinin işlevselliğini kanıtladığı yer ise, ölüm sahnesidir. Pencere, dörtlünün

simgesel değerinde ruhsal bütünüleşmeyi karşılar. Karakterin kompleks ve karmaşıa barındıran psikiş sürecinin bitişıyle arketipin içkin anlamı doğrulanır.

19 Kasım 1937 tarihinde yayımlanan “Kolalı Yaka”, isimsiz bir adamın yalnızlığını simgeler. Hatıra formatındaki hikâyenin başkişisi, anlatıcı konumdadır. Aksiliklerle dolu bir günü aktarır. Kendisi, işe gitmek için hazırlanırken temiz gömleğinin olmadığına farkına varır. Mecbur kaldığından mavi gömleğinin üzerine kolalı yaka takar. O esnada, kolalı yakayı taşımanın ve kullanmanın zorluğunu anlatır. Evden tramvaya geçiş süresi boyunca, boğazında sınısıkı duran yakadan şikâyet eder. Çalışma yerine gelir ve maaşların bir sonraki gün verileceğini öğrenir. Cebinde az para kaldığı için akşam sevgilisiyle yaptığı planın telaşına düşer. Bu esnada taktığı yakanın uğursuzluk getirdiğine inanır. Öğle vaktinde her zamanki köftecisine gider. Kapısındaki kalabalığı görmesine rağmen mecburi içeri girip yemeğini bekler. Masa karşısındaki aynaya baktığında kolalı yakanın varlığına, titizce boynunu sarmasına sinirlenir. Lokantadan çıktığında eski bir arkadaşıyla karşılaşır. Ondan borç para alarak akşamki buluşmaya güvenle gideceğini düşünür. İşe dönüş yolunda, tramvaya biletsiz binmeye çalıştığından polise yakalanır. Makbuz kesilmesi için merkeze götürülür. Burada fazla vakit geçirmesinden dolayı mesai saatini kaçıır ve müdürden uyarı alır. İşten çıktıktan sonra sevdiği kızla sözleştikleri pastaneye gider fakat beklenen kişi gelmez. Üzgün ve sinirli biçimde oradan ayrılıp meyhaneye geçer. Gün içindeki talihsizliklerini ve kolalı yakayı düşünürken alacaklı esnaf karşısında belirir. Onunla sohbet etmek zorunda kalır ve borcunun bir miktarını öder. Eve döndüğünde boğazındaki kolalı yakayı çıkarıp jilet yardımıyla parçalar, bir daha takmamaya ant içer.

Bireysellik, özlük değerlerine sahip çıkmayı ve yaşama katkı sağlayacak düzeni oluşturmayı kapsar. Özgünlük içeren yapılandırıcı tutumun işlevselliği, insan doğasının sağlıklı bütünlüğünü gösterir. Kişinin düşünce ve davranış planındaki izlekleri öz varlığının bilgisini sunar. Hikâye başlığını teşkil eden “Kolalı Yaka”, tamamlanmayan benliğin simgesidir. Gerçekte bu nesne, kimyasal bir sıvının etkisiyle sert ve bozulmaz yapıda, gömleğin üst kısmına yerleşecek formdadır. Anlatıda ise, başkişi yakayı taktığı gün ruhsal dengesini kaybeder ve terslikler birbirini izler. Mecburiyet hissederek ona ait olmayan bir parçayı beraberinde bulundurur. Tramvay kalabalığından, buluşmaya gelmeyen sevgiliden, alacaklıdan, kendinden yakınıdır. Olaylar dizgesinde yalnızlığı açığa çıkarken ismi belirsiz kurgulanması da benlik yitimini verir. Özben arketipi, ruhsal düzeni oluşturan bilincin ve bilinçdışının ortak paydada yapıcı nitelik üstlenmelerini sağlar. Bireysel tamlığa ermeyi amaçlayan imge, “kişinin kendini gerçekleştirme” (Jung, 2006: 76) demektir. Bu bağlamda insan doğasının içgüdü alanı ile Ben’i dengelemesi, gelişim yönünde kazanım sağlaması gerekir. Koşul sağlandığında ise, yaşam içinde farklı bir bakış açısı meydana gelir. Gölgenin dürtüsel eğilimleri, animusun saplantılı fikirleri, animanın gelgitli duygu biçimleri, personanın sahte kimliği farkındalıkla temizlenerek zihin karmaşasına son verilir. Aynı bağlamdaki mandala, “bölünmezleşme simgesi” (Jung, 2006: 76) manasını taşır. Kişinin yüksek bilinçle bütünlüğe kavuşmasını anlatır. Çeşitli şekillerde somut plana aktarılırken en yaygın olanı yuvarlak biçimdir.

Dairesel çizim, karanlık ve aydınlık tarafları birleştirme, harekete geçirme; tamamlanma, kendinden yola çıkarak kendine varma amaçlarını kapsar. Özben'den mandalaya geçiş noktasında her iki arketip, özerk ruhsal olguyu ifade eder. Kişiliğin birliğini, bütünlüğünü, bölünmezliğini simgeler. Kolalı yaka, boyun etrafını sarmasıyla yuvarlak şeklini netleştirir. Etkileyici görünümünün beraberinde serbest hareket alanını kısıtlayıcı özellik taşır:

Mağaza vitrinlerinde renk renk, çeşit çeşit gömlekler üzerinde bütün renklere hakim, gözalcı beyazlığıyla şıklığın ve zarafetin timsali gibi duran ve fakat tecrübesiz boyunları gıcıklandırmaktan başka bir şeye yaramayan kolalı yakayı hiç sevmem (Tarancı, 2020: 31-32).

Başkişinin tasvir ettiği nesne, beyaz renkte aydınlığı, ferahlığı belirtir. Aşına olmayanların ise yabancılaşma hissettiğini belirtir. İşlevsel bakımdan da kişiye rahatsızlık vermesiyle değerlendirir. Çizimsel ve anlamsal planda mandalayla karşılaşan kolalı yaka; ruhsal karmaların sona ermesine denklik oluşturmaz. Başkişinin içsel çözülmesini ve bastırılmış benliğini açığa çıkartır. Aktarımdaki “*tecrübesiz boyunlar*”la nitelendirilen kişiler; kendini tanıma, gerçekleştirme sürecine uzak olanlardır. Boynun kolaylıkla hareket ettirilmesi, insanın bakış açısını ifade eder. Tek yön, düşünce, ideal benimsendiğinde, özvarlığın yaşam yolu gelişim göstermez. Karakter nezdinde nesnenin dikte edici özelliği bedeni ve ruhu sıkıntıya sokar:

Boyun hareket serbestisini takyid ettiği yetmiyormuş gibi üstelik insana yaşından fazla bir ciddiyet veriyor; bunun için, boynun istikbaline dokunmayan, bilakis rahat kımıldamasını temin eden yakası kendiliğinden gömlekleri daima tercih ettim (Tarancı, 2020: 32).

Başkişinin “*yakası kendiliğinden gömlek*”leri kişiliğinin açık belirtmesidir. Vücudu kaplayan giysi, zihnin benimsediği fikirleri ve davranışları simgeler. Gerçeklerden kaçma; özeleştirme eksikliği; öfke, hınç, kimsesizlik, özlem benzeri duyguları yadsınma; korunaklı alanda kısıtlı kalma anlamına gelir. Onun kimliğini teşkil eden gömleğin “*boynun istikbaline dokunmayan*” niteliği, yalnızlıkla örtünme izleğini açık eder. Kolalı yakanın “*insana yaşından fazla bir ciddiyet vermesi*”ise, mandalanın özben arketipiyle belirttiği birlik, bütünleşme kavramlarını dolaylı yoldan açıklar. Anlatı kişinin olgunlaşmaktan, bilgelikten uzak kalmasıyla mana kazanır. Nesnenin kullanım sırasında zahmet veren, uğraştırıcı nitelikleri, ruh dönüşümünün zorlu sürecini anlatır:

Bu yakayı takmak ameliyesi de başlı başına bir derttir, dar ve sert deliklerinden düğmeyi geçirinceye kadar ananızdan emdiğiniz süt burnunuzdan gelir; bu kafi değilmiş gibi kravat da muziplik yapar, siz kendisini yakanın içine geçirmeye çalıştıkça o, sağa sola kayar, bir türlü yakanın içinde durmaz, öyle ki sizi sinirlendirmek için yaka ile ittifak etmiş sanırsınız (Tarancı, 2020: 32).

İnsanın yaşamda karşılaştığı sıkıntılar, aşılması gereken sorunlar; “*dar ve sert deliklerden düğmeyi geçirme*” bağlamında anlatılır. Kendiyle yüzleşme eylemi, problem olarak tezahür eder. Kravatın yakayla uyum sorunu yaratması ise, ruhsal bütünlüğe yönelmeyen kişiliğin direncini gösterir. Aykırılık içeren nesnenin belli formda sabit kalmaması, özbenliğin başkalaşımı

desteklemediğini açıklar. Yaka, simgesel düzlemde kişiliğin tamamlanmasını amaçlar. Anlatıda ise bireyin eksikliklerine dikkat çekilerek, ruhsal bölünmüşlüğü'n nedenleri verilir. İşlevsel bozukluk dört evrede, olaylar seyrine uygun ele alınır. Birincisinde başkişinin ev sonrası ilk tütüncüye uğraması bulunur:

Tramvay istasyonuna doğru iniyordum; yolda tütüncüye uğradım, on bir buçukluk paketimi aldım, “Bir tramvay daha beklerim,” diyerek bir sigara yaktım. Sigara sıkı mı sıkı. Zorla birkaç nefes çektikten sonra yere attım. Kolalı yaka da evden beri gayet sinsî olarak boynumu sıkıyordu (Tarancı, 2020: 32).

Erteleme ve bunaltı hâlleri doğrultusunda sigarayla yaka arasında özdeşlik kurulur. Sigara, içsel sıkıntıdan anlık kurtulma eğilimini gösterir. Yakanın sıkılığından dolayı rahatlıkla içememek, ruh durumunun yansımasını verir. Tütüncü ardından tramvaydaki kalabalığın anlatısı yer alır:

Tramvay gelmişti, atladım. Kalabalık mı kalabalık... Sahanlıkta iki göbekli arasında sıkışıp kalınca, boynumdaki sıkıntı, birleşik kaplardaki su gibi, bütün vücudumu istila etti. Kımıldamak işkenceyi artırmaktan başka bir şeye yaramıyordu. (...) Kalabalık düşmanlığında tramvayların büyük bir rolü olduğunu o vakit daha iyi anladım (Tarancı, 2020: 32).

Başkişinin insan topluluğunu yargılaması, bilinçdışının baskısından kaynaklanır. Saklı kalan hislerin canlanması durumunda onda kötücül bakış açısı belirir. Gizil eğilimleri, bilince yükselerek olumsuz kanaat geliştirir. “*Tramvay kalabalığı*” alt eşikteki duygu birikimlerinin hız kazanmasını karşılar. Kolalı yakanın varlığını tekrarlaması, zihnin saplantı gerçeğini açığa çıkartır. Bilinçdışındaki enerji yükünün iradeyi engellediği görülür. “*Boyundaki sıkıntı*” ve “*kımıldatamamak*”; başkalarından uzak kalma isteğini, nefret hissini açıklar. Karanlık-yanın tezahüründe özben imgesinin işlevsiz kalması bulunur. İkinci planda, başkişinin tramvaydan çalışma yerine gelmesi ve arkadaşlarından önce eşyalarla kurduğu bağ anlatılır:

Daireye geldiğim zaman, mesai arkadaşlarımdan evvel, masam, sandalyem, sumenim, hokka takımını beni sevinçli bakışlarla selamladılar. Arkadaşlara merhaba derken hakikatte onların selamına mukabele ediyordum (Tarancı, 2020: 32-33).

Anlatı kişinin yaşamına dahil ettiği “*masa, sandalye, sumen ve hokka takımı*” yoksunluk hissini kapatma görevi görür. Bilinçdışının ödünleme eğilimi, insan-nesne bağlamında açığa çıkar. Kişinin yalnızlık, eksiklik duygusunu yadsıma isteğiyle sağlıklı bir duygulanım geliştirdiği görülür. Onun daire içerisindeki kişilere bakış açısı ise kolalı yaka aracılığıyla ortaya çıkar:

Dairede, düşün hazırlığı yapan bir ev gibi keyifli bir telaş vardı. Bütün memurlar istekle çalışıyordu. Ben de o istek fazlasıyla olduğu hâlde, boynumu dik tutmaya mecbur eden zalim kolalı yaka tabii pozumu elimden almış, arkadaşlarımla neşesine iştirak etmeme mani oluyordu. Masamın üzerine istediğim gibi eğilemiyordum (Tarancı, 2020: 33).

Şikâyet içeren cümleler, başkişinin kaçış isteğini gösterir. İletişimsizliğin ve duyguların geri itilme gerçeği açıklık kazanır. Yakanın etkisiyle “*boynu dik tutma*” mecburiyeti, başkalarıyla ortak

paylaşımında bulunmama durumuyla yüzleşme yaşatır. “Poz”, yadsınan kişiliğin görünümünü ifade eder. Eski düzende, görüş alanını farklı yöne çevirerek yetersizlik hissinden uzaklaşan başkişi şimdi de amacı gerçekleştiremez. “Arkadaşların neşesine” uzak kalması, gerçek duyumsamasının yansımalarıyla normalde hislerini saklayarak arkadaşlarına katılım sağlar. Kolalı yakanın etkisi, var olanı dışa aktarmak üzerine çalışır. Bastırılmış kişilik, özben arketipinin işlevselliğini etkileyen faktördür. Üçüncü evrede, başkişinin öğle vaktinde gittiği köftecinin kalabalığı ve aynada bilinçdışının yansımaları vardır:

Bin müşkülâtla, itile kakıla, yukarı kata çıktım, henüz yeni boşalan bir masaya oturdum. (...) Garson iner, çıkar, elinde köfteler, piyazlar, salatalar, su bardakları... Fakat bir türlü bizim masaya uğrayan yok. (...) Karşı aynada, takallus etmiş, solgun yüzümü, boynumu dik tutan kolalı yakayı görünce kan tepeme çıktı, bir an, kendimi kaybedecek, aynanın içine atlayarak, bu bana hiç benzemeyen, baştan başa sinir kalem efendisini tepeleyecek oldum (Tarancı, 2020: 33-34).

Bu planda geri itilen gölge imgesinin izlekleri meydana çıkar. Yakanın ruhta tetiklediği ilkel taraf, aynayla aktarılır. İçten yansımaları belirten nesne, olumsuz duygu durumların görünümünü içerir. Başkişinin kontrol edemediği uyumsuzluk eğilimleri, yüz ifadesinin başkalaşmasına neden olur. Zihnin gelişmemiş alt işlevindeki karanlık niteliklerle özdeşim kurar. Aynada “bana hiç benzemeyen”, “sinir kalem efendisi” ifadeleriyle tanımladığı portre kendi gölge-Ben’in yansımasıdır. Bilinçdışında saklı kalan, aşağı, çatışma içeren özellikler dışavurur. Kolalı yaka, ruhsal yapının potansiyelindeki kötücül yanı görünür kılarak kişinin Özben’e ulaşmasının engelini açıklayıcı kılar. Gölge kişiliği belirten bir diğer olay, tramvaya biletsiz binmenin cezası olarak polisler tarafından merkeze götürülmedir. Başkişi emniyetten çıkarken “Tekrar buyurun” sözüne içerleyerek yolunda ilerler. “Papele mi yanarsın, alaya mı içerlersin, son derece kötü bir hava içindeydin. Boynumdaki uğursuz kolalı yaka da tekrar faaliyete geçmiş, sinirlerim allak bullak olmuştu” (Tarancı, 2020: 35). Ruhsal dengeyi bozan karanlık yanın etkisi yinelenirken başkalarının sarf ettiği sözleri kişileştirme eğilimi aşağılık hissini canlandırır. “Kötü hava”, “sinirlerin allak bullak olması” gölgenin bilinci baskılamasını anlatır. Kolalı yakaya ödünlenen ruh hâli bağlamında potansiyelindeki gizil tarafın ifşasını yapar. Dördüncü planda, buluşmaya gelmeyen sevgilinin başkişi de yarattığı hayal kırıklığı yer alır. Nesnenin varlığı kötücül işlevde ön plana çıkarılır:

Altı buçuk oldu, bir türlü gelmek bilmez. Kolalı yaka da bir taraftan boynuma türlü ezalar vermekte berdevam. İç sıkıntısıyla dış sıkıntısı bir araya bir araya geldiği zaman insan çıldırabilir. Delilerin üstlerine giydirilen elbiseleri parlamaları sebepsiz değildir. Şairin, “Aşağı yukarı hepimiz deliyiz,” sözünün ne dereceye kadar doğru olduğunu bilmiyorum; fakat muhakkak ki herkesin çıldırmak tehlikesi geçirdiği anlar vardır. Ben öyle bir an içinde mahpustum (Tarancı, 2020: 36).

Sevgili, erkek bilinçdışındaki dişil imgenin yansıtıldığı kişidir. Başkişi animaya karşılık almadığında tekrarlı yapıyla gölgeyle karşılaşır. Ruh hâlini, “delilerin üstlerine giydirilen elbiseleri parçalaması”yla denk tutar. Akli kontrolü yitirecek dereceye ulaşma, özdeş karakteristik özellikleri taşıma anlamına gelir. Ruhsal enerji yükünün bilinçdışına dolması ve olumsuz içeriğin bilinci işlevsiz

kılması demektir. Bu bağlamda animanın ardındaki karanlık-yanın akli otoriteyi engellediği görülür. Zihnin farkındalığı aza inerken sağlıklı düşüncüyü yok eder. Kendi eksiklik konularına odaklanma, bastırılmış kişiliğin gün yüzüne çıkmasına yol açar. Animayı tetikleyen gölge arketipi, yoksunluk hissine vurgu kazandırır. Adı verilmeyen sevgilinin anlatıda leitmotiv söylemle yer alması, başkişinin ruhsal tamamlanma arzusunu vurgular: *“Güzelliğin neresinde olduğunu pek kestiremeyeceğiniz, fakat bakıldıkça baş döndüren, yaklaştıkça dizlere titremeler veren, mıknaş gibi bir kadın”* (Tarancı, 2020: 36-37). Anima, erkeğin dişil tarafıyla özdeşleşen kadınla tamamlanır. Oğlun anne üzerindeki izlenimleriyle şekillenen bu imge, karşı cinsle uyumlandığında özlük bilgisini ifşalar. Başkişinin sevgiliyi güzellik olgusu ve heyecan duygusuyla ele alması, eril eğilimlerle açıklanır. Kendi durgunluğunu, fiziki görünümdeki yetersizliğini kapatma isteği meydana çıkar. Kolalı yakanın eşlik ettiği bu anda genç kadının buluşmaya gelmemesi, onun ruhsal eksikliğine dikkat çeker. Özben arketipi, animanın bilinçdışına yansımaları sonucu ulaşılmaz olur.

Olayların ilk dört evresinde bastırılmış kişiliğin izlekleri ve özben arketipini işlevsiz kılan nedenler ele alınır. Başkişinin kolalı yakayla yaşadığı ruhsal dengesizlik, sabahtan geceye uzayan anlatımda öğrenilir. Karakterin, kendi içgüdüsel eğilimleriyle yüzleşmekten kaçtığı gözlemlenir. Hikâyenin son bölümünde evine dönerek yakayı sinirle çıkarması, gölge-Ben’in yansımaları kapsar: *“Alelacele soyundum, aldım elime jileti, sabahtan beri çığ gibi yuvarlana yuvarlana büyüyen bir hınçla, başladım kolalı yakayı doğramaya”* (Tarancı, 2020: 38). Alt eşikteki karanlık-yan tahrip edici biçimde açığa çıkar. Olumsuz duygu yükünün dışa aktarımı yer alır. Kolalı yakanın kesici aletle doğranması, bastırılan hislerin şiddetini verir. Simgesel düzlemde mandala yok edildiğinden ruhsal parçalanma somutlaşır. Başkişinin bilinci yoksunluk hâlini olumlar. Bilinçdışındaki imgeler bilinci kapladığında, ruh dengesini kaybeder. Yadsınan duyular ve davranışlar baskısını artırarak kişinin yaşam dinamikleri içinde zihin karmaşasına girmesine nedendir. Hikâye kişinin evden başlayarak tüm güne yayılan kötü gidişatı, kolalı yakanın yüzleştirme işlevinden kaynaklanır. Yaka, boyun organını sabit noktalarda tutarak özvarlığın görmesi gereken eksiklikleri açığa çıkartır. Biçiminin sert, renginin beyaz olmasıyla da kişinin aydınlanmasını, farkındalığının artmasını temsil eder. Olayların gidişatına bakıldığında, tramvaydaki kalabalığın yarattığı öfke, işyerindeki insanlarla iletişimsizliğin alt sebebindeki aşağılık duygusu, karşılıksız sevginin yarattığı yoksunluk hâli, gölge ve anima arketipinin izlekleri vardır. Özben’e ulaşma sürecini engelleyen bu iki imge, başkişinin ruhsal tamlık sağlamamasına yol açar. Bireyin kendini bir disiplin altına alarak bilinçdışındaki eğilimlerini bilinç seviyesinde ussallaştırmasıyla çözüm elde edilir. Zıtlıklar arasında uyum sağlama; içsel sürece odaklanma; tek, bağdaşık varlık olmakla bütünleşme sağlanır. Başkişinin kolalı yakayı hınçla yok etmesi; başarısızlığını, bölünmüşlüğü belirtirken yalnızlığını kalıcılaştırır.

26 Eylül 1938 tarihinde yayımlanan ve evrensel içeriklerle kurgulanan “Bir Aşk Masalı”, kavuşamayan sevgililer bağlamında insanın özbene ulaşma süreçlerini işler. Hikâyede dört sene öncesinde yaşanan aşk serüveni anlatılır. Başkişi Necati ve Melahat mektep yıllarında tanışırlar. İlk karşılaşma anında birbirleri için yaratıldıklarını hissederek. Bir eylül akşamı, etrafta kimse yokken

buluşurlar. Kol kola dolaşırlarken gökyüzünde yıldızlar belirmeye, gece gündüze evrilmeye başlar. Melahat zarif, çocuksu, güzel bir kızdır. Necati ise uysal, hoşgörülü, çalışkan, zengin aile çocuğudur. Okulunu bitirip askerliğini yaptıktan sonra sevgilisiyle evlenmeyi arzular. Sınavlara hevesle çalıştığı dönemde Melahat’ten mektup alır. Genç kız, evlenmeye mani hastalığa yakalandığını, ilişkiyi bitirmek istediğini yazar. Delikanlı, büyük hayal kırıklığı ve üzüntüyle durumu kabullenmek zorunda kalır. Sevgisini kalbine gömerek kadere razı gelir.

Masal, “İnsanoğlunun evren, dünya, yaşam, doğa, toplum ve kendisiyle ilgili tarihsel oluşum, düşün, istek ve izlenimlerin az ya da çok değişikliğe uğrayarak ağızdan ağza geçme yoluyla çağımıza ulaşan geleneksel anlatı örnekleridir” (Acıpayamlı, 1978: 85). Bu metinlerde, insana ait acı, mutluluk, sevinç, ölüm, doğum, savaş, düşmanlık, barış benzeri duygular ve durumlar yer alır. Gerçek hayat akışıyla olağanüstü olaylar, canlı-cansız varlıklar bir arada bulunur. Anlatılardaki zaman kavramı: “Bir varmış bir yokmuş”, “Evvel zaman içinde kalbur saman içinde”, “Bir zamanlar” örneklerine dayalı belirsizlik içerir. Mekân unsuru olarak maddesel yapılar ve tabiat unsurları kullanır. Ülke, şato, ev, kahvehane, çarşı, mağara, dağ, kuyu, çöl sembolik anlamlar taşıırken şahısların kişisel özellikleriyle birleştirilir. Örneğin; padişahın sarayı zenginliği, statüyü gösterir. “Bir Aşk Masalı”nda, Necati ve Melahat birbirine ilk görüşte âşık olur. Evlenmeye karar verdikleri zaman, genç kızın hastalığı sebebiyle ayrılma mecburiyetinde kalırlar. Alt planda; aşk duygusuyla hemhâl olma, sevginin cismiyle değil özbenlikle birleşme ve tamamlanma süreci vardır. Anlatının giriş bölümünde insanın yaşam serüvenine dair dönemler ve hissiyatlar, genelleme yoluyla verilir. Bu aktarım biçimi masal türünün izleklerini belirtir:

Arz tıpkı bugünkü gibi, milyonlarca senelik itiyadıyla güneş etrafında dönüyordu. Arzın sakinleri, tıpkı bugünkü gibi, ezeli bir tabiat kanuna göre doğuyor, büyüyor, mesut veya bedbaht oluyor ve sonunda ölüp gidiyorlardı. Arzın bu göçebe sakinleri arasında, tıpkı bugünkü gibi, zenginler ve fakirler, sıhhatliler ve sıhatsızlar, güzeller ve çirkinler, mesutlar ve bedbahtlar vardı (Tarancı, 2020: 119).

İnsanın yaradılışından bugüne taşıdığı canlılık belirtileri “tıpkı” sözcüğüyle ele alınır. Anlatıdaki çeşitli nitelendirmeler, zamansızlık faktörüne dikkat çeker. Millet, inanç, kültür, din fark etmeksizin ortak paydada yaşam fonksiyonları ve değerler bulunur. Hikâyedeki başkişilerin hayat düzeni normallik içerirken mekânlar; mektep, buluşma yeri, İstanbul’un Moda semtindeki evdir. Anlatıcının tutumundan yola çıkarak, şahısların ve olayların evrensel özellik barındıran masallara atfedildiği gözlemlenir. Ortak bilinçdışı, “insanoğlunun tarih çağlarına, toplumlara, ırklara bakmaksızın, ta dünyanın kuruluşundan beri evrensel durumlara karşı gösterdiği kalıpsal tepkileri içerir” (Jung, 2006: 33). Kavramın kapsamında, kötülük-iyilik, aşk-nefret, doğum-ölüm, savaş-barış, korku-cesaret gibi karşıtlıklar yerleşiktir. Bireyin yaradılış doğasındaki bu izlekler evrensel ve kalıtsal nitelik taşıdığından belli bir zaman dilimini göstermez. Yaşamla ilişki içinde bulunan her an ortaya çıkma potansiyeli vardır. Aynı zamanda özerk yapısından kaynaklı rüyalar, vizyonlar, fanteziler ya da efsaneler, masallar, mitler gibi çeşitli anlatım biçimlerinde kendini gösterir. İnsan

ruhunu belirten bu psişik içerik, tarih öncesinden başlayıp yaşanılan döneme değin semboller, figürler aracılığıyla sunulur. Arketip adlandırmasındaki ilk ifade biçimleri ise, coğrafya fark etmeksizin özdeş anlamlarla kendini yaşam akışında tekrarlar. Bilinçdışının doğal, müdahale kabul etmeyen, süreklilik gösteren yapısının kolektif paydada ele alınmasıyla insanın geniş bir portresi çizilir. Masal alemine bakıldığında, çeşitli ulusların benzer motifleri tekrarladığı görülür. Örneğin, kahraman mitinde daima yolculuk, engellerle/kötü varlıklarla savaşıma, güçlenme, halkın güvenini kazanma temaları vardır. Gölge arketipi canavar, ejderha, çirkin varlık, cin gibi farklı formlarda aktarılsa da temelde yıkıcı, kötücül enerji olarak tezahür eder. Anne imgesi olumlu manada korunma, öze dönme, beslenme, var olma süreçlerini işlevsel kılar. Diğer yandan olumsuz tarafta karanlıklar ülkesi, öldüren deniz, zehirli çiçek benzeri formlar da belirir. Anima-animus ise kişisel ruh bütünlüğünü karşılarken kavuşma ya da ayrı düşme temalarıyla işlenir. Bütünüyle bilinçdışı imgeler bireyselleşme, kendini gerçekleştirme amacına çalışır.

“Bir Aşk Masalı” hikâyesi, anlatım üslubu ve muhtevası gereği ortak bilinçdışının ürünüdür. Hikâye anlatıcısı, hakim bakış açısıyla tüm insanlık tarihini genelleyerek ele alır:

İnsan kalbi, tıpkı bugünkü gibi, bitip tükenmez bir ihtiras kaynağıydı ve dünyayı, tıpkı bugünkü gibi, bu ihtiraslar idare ediyor ve bu ihtiraslar yüzünden cinayetler oluyor, yangınlar çıkıyor, şehirler bombardıman ediliyor, insan kanı, yer altından akan bir su gibi, gizli ve yürekler parçalayıcı şırıltısına devam ediyordu (Tarancı, 2020: 119).

Ruhsal yapıyı temsil eden Ben ile içgüdü birbirine karşıtlık içerir. Ben, kontrol mekânizmasını; içgüdü ise sınırsızlık ve içte barınan eğilimleri gerçekleştirme arzusunu taşır. Çatışma ürünlerinden ikincisinin seçilmesi hâlinde kişilik bölünmesi yaşanır. Öteki ben’le dürtülere teslim olup saklı kalan düşünce, his, eylem dışı vurulur. Anlatımdaki “*iẖtiras*” içgüdünün egemenlik iddiasını, ölümcül, zarar verici yanını ortaya koyar. Gölge arketipinin karanlık, yok edici enerjisinin bilincin yerine geçmesiyle de “*cinayet, yangın, bombardıman, kan*” sonuçları dile getirilir. “*Yer altından akan bir su gibi*” benzetmesi kolektif bilinçdışının varlığını ve etkisini temsil eder. “*Gizli ve yürekler parçalayıcı şırıltısı*”, bastırılan gölgenin dinamizmini gösterir. İçgüdü alanına ait bir diğer duygu şiddetini aşk oluşturur. Necati ve Melahat’ın öyküsü bu noktada başlar:

Tıpkı bugünkü gibi, bu ihtirasların başında aşk geliyordu. Mecnun’u çöllere düşüren, Ferhat’a dağları deldiren, Verter’e intihar ettiren, VIII. Edward’ı tahtından eden aşk.(..) Necati ve Melahat birbirlerini, su katılmamış, berrak ve derin bir aşkla seviyorlardı (Tarancı, 2020: 119).

Çeşitli anlatılardan derlenen şahıslar olan “*Mecnun, Ferhat, Verter, Edward*”ın ortak özelliklerinde sadakat, vefakârlık ve sevdiği kadından ayrı düşme konuları vardır. Kişinin tek başına, aşk duygusuyla hemhâl olarak yaşamını sonlandırması yer alır. Ortak bilinçdışındaki anima-animusun çeşitli biçimlerde fakat aynı anlamla tezahür ettiği görülür. Hikâye kişilerinin bu paydaya dahil edilmesi, özdeş kaderi yaşayacaklarına dair işaret içerir. Ruh imgeleri, bilinçdışında karşıtlık içeren, eş zamanlı tamamlayıcı görev üstlenen öğelerdir. Anima erkeğin dişil yanını; animus kadının

eril tarafını ifade eder. Erkeğin kadına ya da kadının erkeğe bakış açısı; bilinçdışındaki eğilimlerin, arzuların bilgisini verir. Aşk duygusu ise, anima-animus özdeşleşmesinin açılımıdır. Hikâye kişileri Necati ve Nebahat'ın ilk karşılaşma anlarında bu arketiplerin işlevselliği somutlaşır:

Karşılaştılar, birbirine göz ucuyla baktılar, birbirlerini sevmek için yaratıldıklarını saniyesinde anladılar, kaderleri, geceleyin karanlıkta iki tren gibi çarpışmıştı. Bu sarsıntıdan sonra ikisi de kalplerinde birbirine karşı büyük bir sevgiyle uyandılar (Tarancı, 2020: 120).

İki gencin “birbirleri sevmek için yaratılması” ruh arketiplerinin varlığını gösterir. Bilinçdışının doğası, “kader, gece, karanlık, tren gibi çarpışma”yla belirtilir. Alt eşiğin yaşam yolunu tayin etmesi, Ben’liğin bilmeyen tabakasını kapsaması, özerk yapısından dolayı beklenmedik anda ve hızda ortaya çıkması anlatılır. Hikâye karakterlerinin ruh imgelerine ait tezahür biçimleri, arketiplerin değişmez anlamlar örüntüsünü meydana çıkarır: “Necati’nin uysallığı Melahat’ın inatçılığını semersiz kılıyordu” (Tarancı, 2020: 21). Anima, anneden kalan Eros’u üstlenirken erkekte anlayışı etkileyen duyguları, çocuksu davranışları açık eder. Animus ise babadan Logos’u ödünçleyerek kadına akılcı, münakaşacı, sabit fikirli tutum aşılar. Necati’nin “uysallığı” ve Melahat’ın “inatçılığı”, kolektif bilinçdışının kalıpsal tepkileridir. Olayların son safhasında Melahat’ın ayrılık mektubu ve animusun akılcı yaklaşımla açıklaması vardır:

Necati, Doktorlar beni muayene ettiler. Evlenmeye mani bir hastalığım varmış. Bundan sonra seninle görüşemeyeceğim için beni mazur gör. Sokakta bana rastladığın zaman yanıma gelmemeni, hatta selam bile vermemeni rica ederim. Saadet ve muvaffakiyetler temenni ederim (Tarancı, 2020: 121-122).

Melahat’ın sevgilisine kesin kararını bildirmesi, kadının erkeksi karanlık yanını gösterir. Necati’nin kötü haber sonrası depresif, acı çeken kişi olması ise, animanın duygusal içeriğiyle ilişkilidir:

Bir daha okudu, bir daha okudu ve sonra başını elleri arasına alarak sessiz sessiz ağladı. Hani birbirlerini büyük ve mukaddes bir aşkla seviyorlardı, hani evleneceklerdi, hani mesut olacaktı! Elveda bütün o güzel hayallere! (Tarancı, 2020: 122).

Necati bağlamında dişil figürün bağımlı, hassas, duyarlı karakteri görünürlik kazanır. Onun “sessiz ağlama”, “hayallere veda” ifadeleri hayıflanma içerir. Cümle sonlarındaki ünlem işareti ise, duygusal tepkimeye vurgu kazandırır. İlişki nezdinde, karakterlerin dış görünümünden bağımsız ruh dünyalarını bildiren arketipler, özbenliğin bilgisini verir. Delikanlının psikolojik dişil eğilimleri, anneyle özdeşleşen animanın zayıflığını açığa çıkarır. Genç kızın keskin mizacı ise, babanın akli otoritesini ödünçlemeyle açıklanır. Hikâyede sevgililerin ayrılması üzerine olayların seyri değişir. Anlatıcı, birinci bölümdeki paragrafı farklı dinamiklerle son bölümde yeniden kurgular. İlkinde yer alan “tıpkı bugünkü gibi” cümlesinin yerine “tıpkı dört sene evvelki gibi” ifadesini koyar:

Arzın sakinleri, tıpkı dört sene evvelki gibi, ezeli bir tabiat kanuna göre doğuyor, büyüyor, mesut veya bedbaht oluyor ve sonunda ölüp gidiyor. Arzın bu göçebe sakinleri arasında, tıpkı dört sene evvelki gibi, zenginler ve fakirler, sıhhatliler ve sıhatsızlar, güzeller ve çirkinler, mesutlar ve bedbahtlar var. İnsan kalbini, tıpkı dört sene evvelki gibi, bu ihtiraslar idare ediyor ve bu ihtiraslar yüzünden cinayetler oluyor, yangınlar çıkıyor, şehirler bombardıman ediliyor, insan kanı, yer altından akan bir su gibi, gizli ve yürekler parçalayıcı şırlıtısına devam ediyor (Tarancı, 2020: 122).

Leitmotiv teknikle yinelenen anlatımın bir başka değişim içeren noktasında fiillerin kip ekleri vardır. Birincisinde geçmiş zaman ‘-dı’ eki varken ikincisinde şimdiki zaman ‘-yor’ eki kullanılır. Öncesinde gerçekleşen eylemlerin, hislerin devamlılığı bu noktada belirir. Anlatıcının aşkı betimlediği, “*bitip tükenmez bir ihtiras kaynağıydı*” cümlesinin de yer almadığı görülür. “*Kaynak*” sözcüğü, duyguların/içgüdülerin çıkış noktasını betimler. Son bölüme uygun olan bu tutumlar, ikilinin uzak düşmesine rağmen duyguların, eğilimlerin kalıcılığını kanıtlar. Ortak bilinçdışının niteliği “*tıpkı*”yla vurgulanır. Necati ve Melahat’ın aşk hikâyesinin dört sene önce gerçekleşmesi ve metinde sıklıkla işlenmesi rakamın sembolik anlamına dikkat çeker. Dört sayısı; insan ruhunun tamamlanma sürecini kapsar. Bilinçdışında keşfedilmeye hazır eğilimlerin, içgüdülerin tanınması; ruhsal etkinlikte düşünmenin, duygunun, duyumun ve sezginin dengeli, sağlıklı oluşumla aydınlatılması demektir. “En derin anlamında ruhun Tanrıyla birleşmesini ifade eder” (Jung, 2006: 78). Arketiplerin işlevselliğiyle kendini gerçekleştirmenin dini ve bilimsel dili öğrenilir. Necati’nin sevdiğinden ayrı düşmesine rağmen aşkını devam ettirmesi, animanınözben arketipine dönüşmesini gösterir: “*Necati, Melahat’ı, tıpkı dört sene evvelki gibi, su katılmamış, berrak ve derin bir aşkla seviyor*” (Tarancı, 2020: 122). Bir kadına duyulan aşktan, özvarlığın içsel sürecine yön değiştirme bulunur. Bu bağlamda halk anlatılarındaki ilahi aşk olgusu açığa çıkar. Başkişiyle özdeş tutulan dört erkek kahramandan birincisi olan Mecnun’un yolculuğunda kendinden yola çıkarak Allah’a varması buna örnektir. Mecnun duyumsanan aşkın kaynağına, sahibine ulaşma arzusuyla çöllere düşer. Necati’nin dört yıl öncesinde başlayıp yıllara uzanacak olan aşkı, özben arketipinin yansımaları içeren Tanrı’yla tamlığa erişme sonucuna varır.

Kolektif bilinçdışı; insanoğlunun evrensel ve kalıtsal öğretilerini arketiplerle sunar. İlk ifade adlandırmasındaki imgelerin taşıyıcıları; masal, mitoloji, hikâye formundaki anlatılardır. Çeşitli coğrafi, kültürel değerlerin tümünde gözlemlenirken psişik yapının izleklerini taşır. Nitekim, arketipler ruhsal oluşumun belli bir temasını açığa çıkartır. Gölge, karanlık nitelikleri; anima-animus, dişil ve eril tarafları; özben arketipi varoluş amacının bilinmesi ve özvarlığın tanınması yolunda işlevseldir. “Bir Aşk Masalı” hikâyesinde, Nebahat’ın ayrılık kararında benimsediği tutum, animusun soğukkanlılığını belirtir. Necati’nin özdeşleştiği kahraman figürler bağlamında animanın duyumsama biçimleri ortaya çıkar. Olayların son evresinde ise animanın karşı cinsten yansımaları geri çekerek özbenliğe yönelmesi yer alır. Kişinin içsel sürecine zihinsel farkındalıkla yaklaştığı görülür. Özlük bilinciyle Tanrı’nın içkin manasına ulaşım sağlanır.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Cahit Sıtkı Tarancı hikâyelerinin psikanalitik açıdan yorumunda anne arketipinden gölge, anima, animus, persona, yeniden doğuş ve özben imgelerine varan izlekler tespit edilir. Öykülerin tematik çıkarımlarında yabancılaşma, yalnızlık, umutsuzluk bulunurken anlatı kişilerinin ruhsal karmaşa içinde varoluş mücadelesi verdiği görülür. Toplum tarafından soyutlanmış birey portreleri yerine marazi bireysel duyuş tarzından dolayı yalnızca kendi yaşam dertleriyle hemhal olanlar gözlemlenir. Kompleksli kişilik örüntüleri günlük hayat akışını, sosyal becerileri, ikili ilişkileri bozan düşünsel ve eylemsel dışavurumlarda anlaşılır. Kendini gerçekleştirme amacından uzak, bölünmüş benliğe ait saplantılı, çelişkili ifade biçimleri izlenir.

Carl Gustav Jung'un psişeye Freud ve Adler'den farklı bir bakış açısıyla yaklaştığı öğrenilir. Bilinç ve bilinçdışı kavramlarına kolektif bilinçdışını katarak tüm çağları ve insanlığı kapsayan kalıpsal tepkimeleri yorumlar. Tarih boyunca çeşitli milletlerin anlatılarında beliren motiflere evrensel, değişmez, kalımsal nitelikleri yükleyerek salt bilgi tabanını oluşturur. Canlı varlığın yaradılış doğasından gelen bu içgüdüsel yaklaşımlar, onun psişik yaşamının temelini şekillendirdiği yönünde fikirler sunar. Özellikle alt eşikte barınan arketiplerin, duyuş yüklü komplekslerle devime geçtiği, istençlere karışarak coşkunsal dışavurumlara yol açtığı anlaşılır. Tamamen öznenin denetimi dışında çağrışım gücü yüksek, hayal, vizyon ve düşlere karışabilen kompleks enerjisi ruh dinamizmini sağlamaktadır. Özerk yapısından ötürü zihne ansızın, geçici süreliğine bulaşarak an içinde kişilik bölünmesi yaratır. Bu bağlamda hikâyelerdeki arketiplerin tezahür biçimleri belirlendikten sonra karakterin ruhsal karmaşaları çözümlenir. Anlatı kişinin duyuşundan yola çıkarak ruhsal amacının kompleks devinimle paralelliği saptanır.

Cahit Sıtkı Tarancı hikâyelerindeki yapı unsurlarından bazıları ve tematik düzlem psikanalitik kurama ait anlam birliklerini içerir. Mekân olarak evlerin dağınıklığı, içindeki eşyaların konumu; bar, mesire yerlerindeki kalabalık bilinçdışının karmaşıklığı hakkında bilgi taşır. İnsan-nesne ilişkisinden bilinç-bilinçdışı bağlamı kurulurken kompleksli kişiliğe ait örüntüler meydana çıkar. Ruhsal karmaşanın yansımaları içeren bu uzantılar bireyin yaşam amacını tayin etmediğini gösterir. Zaman bakımından gece ya da geçmiş zaman kavramlarının sıklığı, alt eşik algısının gölgeyle çalışmasından kaynaklı ödünlemedeki başarısızlığı anlatır. Zihne saplantı biçiminde yerleşen tasavvurlar, yetersizlik/aşağılık hissinin giderilmemesinden ötürüdür. Şahıs kadrosundaki erkek karakterler, anneden ayrılmamış benlikleriyle anima duyuşuna kapılırlar. Dişil psikolojik eğilimlerin baskınlığı, karşı cinse yansıtılan hayaller, düşünceler, eylemlerle çözümlenir. Kadın şahıslar, animanın yansıtıldığı ve erkeğin anne sevgisizliğini ödünçlemeye çalıştıkları öznelirken

norm karakter rolünde yer alırlar. Animus izleklerinin bulunduğu metinlerde ise kadın başkişisinin babadan ödünçlediği eril niteliklerin kendi bedenine, zihnine yarattığı dönüşüm ön plana çıkar. Anlatıların tematik düzeylerinde ise kompleks enerjisine girmiş, bilinç dünyasında birbiriyle bağdaşmayan düşüncelere sahip kahramanların yabancılaşma yaşadıkları saptanır. Bu dinamiğe bağlı gelişen yalnızlıkta bohem hayat-içkiye, karamsarlığa, melankoliye yol açar. Çocukluk döneminde anneden edinilen yoksunluk halinin gündelik hayat akışında ya da ikili ilişki içinde ödünlenememesi de umutsuzluğu doğurur. Genellikle çirkinlik kompleksinin yarattığı saplantılı fikirler, kıskançlık, şüphecilik, hayalperestlik vakaların değişmez paydasını şekillendirir.

Tarancı'nın seksen iki hikâyesi içerisinde arketipsel izdüşümleri ön planda taşıyan anlatıları kategorize edilerek çözümlenmiştir. Anne arketipi başlığında incelenen *Yalan Söyleyen Mektup*, *Kaynanamı Yutan Çiçek*, *Şaşkınlık*, *Mezarlığın İyiliği*, *Papatya*, *Damat Bey*, *Ben Üvey Ana Olmayacağım*, *Nişan*, *Tablodaki Kadın* hikâyelerinin kahramanları, çocuklukta öz anneyle olan bağlarının sağlıklı yapılanması sonucu aşağılık/yetersizlik eğilimlerini benimsedikleri görülür. *Yalan Söyleyen Mektup*, *Kaynanamı Yutan Çiçek*, *Şaşkınlık*, *Mezarlığın İyiliği*, *Papatya* öykülerindeki erkek çocuklarının anne sevgisizliğini ödünçlemesinden doğan yalnızlıkları gölgebene teslimiyetle ortaya çıkar. Öfkeli, karamsar ruh durumları doyuma ulaşmayan psikeden kaynaklanır. Anne üzerindeki izlenimlerin karakter özelliklerine yerleşmesiyle de yabancılaşma olgusu devinime geçer. Özbenliği adlandırma problemini kanıtlayan olguyu karakterlerin ismi belirsiz kurgulanması gösterir. İyileştirici, besleyici, fayda sağlayıcı ülkü değerlerden kopuk, yaşam amacı bulunmayan, sağlıklı düşünce biçimlerine sahip bireyler gözlemlenir. Özellikle anneyle özdeşim kuran oğulların karşıt değerdeki anne figürüne direnç yarattığı ve esas özneyi sığınak vasfıyla değerlendirdiği anlaşılır. Bu yaklaşımdan doğan zihinsel karmaşa da kompleksin işlevselliğini açıklar. Anne arketipinin erkekte yarattığı karmaşanın benzer izleklerini taşıyan hikâyeler *Mezarlıktaki Hayalet*, *Bir Kış Gecesi*, *Vicdan Ablanın Kedileri*, *Azrail'in Vicdan Azabı*, *Akşamcı*, *Kartopu*, *Kötülük Yapayım Derken*'dir.

Damat Bey, *Ben Üvey Ana Olmayacağım*, *Nişan*, *Tablodaki Kadın* hikâyelerindeki kadın kahramanlarda ise, anneyle özdeşleşme ya da anneye karşıt direnç oluşturma gözlemlenir. Anne-kız çatışmasını kaçınılmaz kılan bu iki olgu anne/lik karmaşasını verirken kadının da kaderini belirleyici kılar. Özdeşleşme salt kız çocuk idealine, karşıt direnç de bireyselleşme sancısıyla kendini kanıtlama güdüsüne işaret eder. Bilinçdışı öge Eros'un dışıl güdülerini baskılamasından doğan mücadele ruhu, yabancılaşmayı devinime geçirir. Anlatı şahıslarının sevgili/eşe karşı benimsedikleri düstur, bilinçaltının kabulleriyle ilişkilidir. Annenin konumu fark etmeksizin karşı cinse koşulsuz sevgi ve bağlılıkla yaklaşılırken özben farkındalığı düşük seviyededir. İçgüdüsel yaklaşımla eril nitelikler yalnızca anneye karşı sergilenirken Ben'lik iddiası, kompleksin etkinlik alanını gösterir. Bir diğer *Bir Söz ve Çılgınlık*, *Gönül Eğlencesi*, *Güzellik Belası*, *Hayat Bildiğini Okur* hikâyeleri kadındaki anne karmaşasını çerçevesinde kurgulanır.

Gölge arketipinin ön plana çıktığı *Son Cevap, İkinci Öldürüşü, Bir Adamın İki Görünüşü* hikâyelerinde bilinçdışına itilen olumsuz hislerin izlekleri saptanır. Karanlık-yan anlatı kişilerinin vakalar içerisinde beklenmedik söz ve davranış sergilemesine neden olur. Bilinçli yaklaşımların bütününde uyumsuzluk gözeten tepkisel dışavurumlar, aşağılık hissinin eğilime dönüşmesiyle anlaşılır. Temelde anneden sağlanamayan sevginin başarısızlıkla ödünlenmesi sonucu birbirini tekrarlayan kötücül fikirler, eylemler meydana gelir. Öykülerdeki olaylar seyrinde kahramanın kendini savunma ihtiyacı öldürme, saldırganlık, hınç, öfke, karamsarlık şeklinde cereyan eder. Kişinin kendine yabancılaştığı bu evrelerde öz düzenleme ve öz eleştiri eksikliği göz çarpar. Çocukta yapılanan bireysel kompleks konularının erişkin dönemlerde de devam ettiği kaotik bir hal aldığı saptanır. Özellikle *İkinci Öldürüşü* hikâyesinin başkişisine, ruhsal karmaşanın yarattığı dönüşüm enerjisinden kaynaklı akıl hastası teşhisi konulur.

Anima arketipi, anne-oğul ilişkisinin niteliğine bağlı erkeğin feminen duyuş tarzına yatkınlığı üzerinden değerlendirilir. *Yağmurdan Sonra Güneş, Son Fedakarlık, Acaba Aşkımdan Mı Öldü?, Aşık Adam, Hakikatten Sonra Hayal, Bir Uykusuzluk Gecesi, Lügatin Sırrı, Gözlüğün Marifeti, Klasik Usul, Bir Kadın, Çirkin Kız, Rüyada Gezdiğim Ev, Telefonda Bir Konuşma, Dördüncü Sevgiliyi Ararken* öykülerinde bilinçdışı dişil figür aşırı hassas, melankolik, duygusal karakter çizimleri olarak ortaya çıkar. Temelde oğlun anneye bağlılığı ve ondan ödünlediği dişil dürtülerin devinimi saptanır. Ayrışmamış Ben'le çocuksu düşünce ve niyet devamlılık gözetirken özdeşleşmeyle beliren karmaşa, eril içgüdülerin yadsınmasına sebeptir. Hikâye başkişilerinin çoğunluğunda karşılıksız aşk duyumsama ya da eski sevgiliyi özlemle anma halleri görülür. Konu bakımından ikili ilişkilerdeki aldatma-aldatılma, güvensizlik problemleri animanın gölge-benle devinime geçmesi durumunda meydana gelir. Olaylar zincirinde sosyal ilişkilerde yetersiz, mücadeleci tavır yerine umutsuzluğa teslimiyet söz konusudur. Olumsuz seyrin devamlılığı da animanın eş/sevgiliye birebir yansıtma isteğinden kaynaklandığı anlaşılır. Alt eşikteki dişil portrenin realitede karşılık bulamamasından doğan sorunlar benliğin tanınmasına-keşfedilmesine hizmet ederken erkek kahramanlar bu hususta da başarılı olamaz. Bir diğer anima karmaşasının olumlu tarafına bakıldığında estetik zevk, doğa ve güzel sanatlarla yakından ilgilenme eylemleri izlenir. Kadın şahısların fiziki yönden tasvir edildiği bölümler en belirgin örnekleri temsil eder. Tarancı hikayelerinde eş izdüşümleri taşıyan hikâyeler *Saadete Doğru, İnsanlar Böyledir İşte, Şapka, Bu Anda, Hayat Hasreti, Erdoğan, Taş Bebek, Leblebici, Tramvaydaki Adamlar, Küçüklerin Dostu, Yaşamak Lazım!, Hayat Bu!, Hayat!, Otel Hizmetçisi, Otel Hizmetçisi, Yadiğâr, Arkadaş İnceliği, Bir Ayrılık Masalı, Balayı Seyahati, Randevu, Neden Sonra, İmkansız Saadet, Bir Adam*'dir.

Animus arketipi, kız çocuğun babaya ait logosu ödünçlemesinden doğarken kadına ruhsal karmaşa yarattığı anlaşılır. *Kadın Bu!, Müruruzaman, Bir Yaralama Hadisesi* öykülerinin başkişilerinde dogmatik, akılcı düşünce yapısının bilinçli Ben'i dönüşüm enerjisine ittiği görülür. Bilinçdışındaki eril figürün gerçek yaşamda karşılık bulamamasından ötürü erkeği yetersizlikle suçlama, kendinden aşağı konumda görme, kuruntulu ve sağlıksız fikirler yaratma izlekleri toplanır.

Vakaların gelişim sırasında kadın karakter için mağduriyet rolü meydana çıktığı an önceki davranışların tersine suçluluk hissi ödünçlenir. Alt eşikteki imgenin yarattığı bu sert, çelişki dolu dışavurumlar ancak animanın duygusal etkinliğiyle dengelenir. Özellikle anima-animus ruhun tamamlayıcı ögesiye *Müruruzaman, Bir Yaralama Hadisesi* 'nde gözlemlenen erkeğin ve kadının bilinçdışı özdeşleşme kuramaması Erostan kaynaklanan güç mücadelesine yol açar. Bu bağlamda da kişinin, anne-babadan edindiği izlenimlerden kolektif bilinçdışının kalıtsal niteliğine ardından cinsiyetlere özgü içgüdüsel tepkimelerin bilgisine ulaşılır. Kadın zihnine ait karmaşaların benzer izdüşümleri *Tarak, Aspiratör, En İyi Çare, Müsavat, Kaybolan İnci* hikâyelerinde de yer almaktadır.

Persona arketipi, bilinçdışındaki eksiklik hissini maskelemek adına sonradan idealleştirilen karakter yaratımını ifade eder. *Ramazan, Eldiven, Hayatını Yaşadığım Adam* hikâyelerinde ödünçleme üzerinden ilerleyen imge, bireyin geçici tasavvurlardan yola çıkarak yapay bir oluşuma bürünmesine sebeptir. Hikâye kahramanlarının alt eşikteki aşağılık/yetersizlik hislerini kapatmak amacıyla kendilik değerlerine yabancılaştığı görülür. Sosyal çevreye uyum sağlamak, bireysel yaşam öykülerinden sıyrılarak daha üst seviyedeki hayatlara aidiyet benimseme gibi arzular ön planda izlenir. Bilinçli Ben'in bastırılması halinde kompleks konularının zihinde saplantıya dönüşmesi gözlemlenir. Personanın farkındalıkla işlevselliği *Hayatını Yaşadığım Adam* 'da yer alırken kendi benliğini geçici süreliğine yadsıma, ihtiyaçları giderme şeklinde açıklanır. Böylece gölge-benin hareket alanı sınırlanırken ruhsal karmaşa meydana gelmez. Bilinç, doğru çalışan personayı anın şartlarına göre şekillendirerek kompleks enerjisini dengeler. Arketipin olumlu ve olumsuz paydadaki işlevselliğine ait izlekler *Benden Öğrenmenizi İstemezdim, Sıkıntılı Adam, Milletvekili Adayı, Kopya, Abbas, Teselli Bürosu, Mavromatis Efendi, Hacı Fettah Efendi* hikâyelerinde görgülenir.

Yeniden doğuş arketipi, psikeye ait psikik bir olgu/deneyimi içerir. *Birinci Hayat* hikâyesinde diğer imgelerin izlekleri tersine simgesel düzlemde karşılığı bulunan anlam birlikleri saptanır. Hikâyeye konu olan reenkarnasyon tecrübesi ve başkişinin yaşam öyküsündeki deniz, yolculuk, Mısır, gemi, anne, sevgili figürleri anima-anne arasındaki çatışmanın yansımasından meydana gelir. Ruh göçü adındaki imge, kahramanın ölümden sonra farklı bir yaşam planında yer almasını betimler. Fakat bu hayat örgüsü bilinçdışının devamlılık arz etmesine bağlı olarak kurgulanır. Erkek çocuğun anneden özgürleşmek isteğiyle başarısızlığa uğraması söz konusudur. Alt eşığe kodlanan yetersizlik/aşağılık hissini eğilime dönüşmesindeki keskinlik, güç mücadelesinde animanın anneye yenik düşmesi sonuç bulur. Bu bağlamda yaşam amacının ruhsal olgunlaşmaya hizmeti ön plana çıkar.

Özben arketipi, ruhsal karmaşaların sona ermesi manasına gelir. Tüm imgeler, karakterlerin yaşam öykülerinde kompleks konularının çözümlenmesinin ve kendini gerçekleştirme amacının nihai sonuç bulmasıyla ilgilenir. *Pencerelerden Korkan Adam, Kolalı Yaka, Bir Aşk Masalı* hikâyelerinin örüntülerindeki dört rakamıyla dairesel çizime ilişkin simgeler, bu arketipin temel izlekleridir. Anlatı kişilerinin erkek olarak kurgulanmasının uzantısında anne-anima ilişkisinden

ayrışmamış ben görünümü vebireyselvaroluş mücadeleleri tespit edilir. Olaylar seyrinde başkişinin ölmesi ya da özlük bilinciyle Tanrı'nın içkin manasına erişmesi arketipin işlevliğini kanıtlar. Diğer taraftan hikâye kişinin gölge-bene teslimiyetle farkındalığı reddetmesi, bölünmüş kişiliğin göstergesidir. Hayatın anlamı ile amacı yetersizlik eğiliminin baskınlığıyla sonuçsuz kalır.

Analitik kuramdan hareketle çalışmada incelenen hikâyelerin tümünde; ben ilkesi ile içgüdü ilkesi arasındaki çatışma, insan-nesne ilişkisinden anlaşılan yansıtma faktörü, içe dönük/sezgisel tiplerin etkin imgeleme hayal, düş düzlemindeki yaratımları ağırlıkla seyreder. Psikenin dinamik yapısıyla beslenen kolektif bilinçdışı, zihinde çelişki dolu tasavvurların türemesine, bilinçli yaklaşımların bozguna uğramasına ev sahibi olur. Özellikle arketiplerin olumsuz yönde işlevselliğini ortaya çıkaran kompleks, anlatı kişilerinin yaradılış doğalarında dişlilik-erillik karmaşası yaşamasına nedendir. Davranış biçimlerinde beliren bu kompleksin eş zamanlı ruh bölünmesine yol açtığı anlaşılır. Yaşam amacını tayin edememe, kendini tanımama, sağduyu eksikliği, öz yaratım potansiyelinin düşüklüğü ruhsal tamlığın önündeki en büyük engeldir. Bilhassa her vaka ve karakter tahlilinde anneden ödünçlenen yetersizlik, aşağılık, sevgisizlik, eksiklik hissinin içgüdüsel bir kabul olarak daima devimin içerdiği gözlemlenir. Duygulanımların eğilimlere evrilmesiyle de gölge-Ben kimliği ve yabancılaşma-yalnızlık-umutsuzluk örüntüleri saptanır. Bu kaçınılmaz kader örgüsünün çıkarımı, olaylar seyrindeki tepkimelerden, düşünce-davranış biçimlerinden, eş/sevgili/anne figürlerine ya da alkole bağımlılık çalıştırma durumlarından yapılır.

Arketepler, insan doğasına ait tüm hislerin ve eğilimlerin tanımlarını içerir. Anne imgesinin besleyici, iyileştirici etkisinin beraberinde yok ediciliği; gölgenin bastırılmış, yadsınmış yaşantıların birikimiyle yıkıcılığı; animanın erkek, animusun kadın doğasında cinsiyet karmaşası yaratması; personanın yeni bir ben/kimlik yapılanmasına yol açtığı görülür. Bu durumdan hareketle hikâyelerdeki karakterlerin duygulanımlarında belirendualite analitik kuramın kökleşmiş öğretileriyle örtüşürken kolektif bilinçdışının evrensel, kalıtsal nitelikteki işlevselliği ortaya çıkar. Özellikle Cahit Sıtkı Tarancı'nın biyografisinden öğrenilen marazi, hisli, içe kapanık bireysel duyuş tarzının izlekleri hikâyelerindeki karakter yaratımlarında tespit edilir. Çocuksu, aşırı duyarlı, karamsar, bağımlı, bohem hayat/yaşayış düsturunu benimseyen, çirkinlik kompleksi duyumsayan anlatı kişileri çözümlenir. Bu bağlamda yazarın alt eşik algısından ortak bilinçdışına geniş bir uzam sağlanırken çalışmada arketiplerin varlığını saptama ve kompleksli kişilik örüntüleri belirleme ön plana çıkar.

Ayrıca, Cahit Sıtkı Tarancı'nın hayat algısı ölüm gerçeğinden tedirginlik; yaşam güzelliklerinden umut duyumsama üzerine kuruludur. Çocukluktan yetişkinlik dönemlerine değin aşırı hassas, naif bir mizaca sahip olduğundan edebi kişiliğini bu noktalarda besler. Otuz yedi hikâyenin tematik örüntülerinde yalnızlık, yabancılaşma, umutsuzluk izlekleri yer alırken umut hissidoğa betimlemelerinde görülür. Anlatı kişileri gölge-ben teslimiyetindeyken doğanın canlılığına, renk tasvirlerine sınırlar. Bu bağlamdaki imgeli dil, hikâyelerin başlıklarından

karakterlerin tasavvur biçimlerine ve vakaların düş düzleminde kurgulanmasına kadar işlevseldir. Metinlerdeki sözcüklerin birinci anlamı dışında yan-mecaz anlamda kullanılması, Tarancı'nın içe kapanık bireysel duyuş tarzını dolaylı yoldan gösterir. Yazarın bilinçdışı yansımasını içeren kurgusal metinlerdeki dil ve üslup, karakter tahlillerindeki ruhsal karmaşalar psikanalitik açıdan incelemenin yolunu açar. Özellikle hikâyelerde, analitik kuramın bilinçdışı içeriklerden hareketle imgelerin çağrışımsal ifadelerini açıklama amacına uygun belli başlı izlekler saptanır. Arketipsel yoruma dayalı kompleksli kişilikleri meydana getiren çirkinlik, aşağılık/yetersizlik konuları, yazarın his dünyasına atıf yapmak için yeterli bir gerekçedir. Diğer yandan kolektif bilinçdışının evrensel, kalıtsal nitelikteki imgelerinin insana özgü duygulanımları taşıdığı, özbenin tanınmasına, ruhsal tekâmüle erişmesine hizmet ettiği kanıksanır. Tarancı'nın hikâyelerinde yaşama sevgisinin yalnızca bir kaçış teması olması ve şahısların ödünlemedeki başarısızlığı ruhsal tamlığın asla sağlanamadığını gözler önüne serer. Arketiplerin etkinliği, alt eşik algının komplekse odak çalışmasıyla neticelenir.

KAYNAKÇA

- Acıpayamlı, Orhan (1978), **Halkbilim Terimleri Sözlüğü**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Adler, Alfred (1983), **Kişilik Bozuklukları ve Toplumsal Bütünleşme**, (Çev. Belkıs Çorakçı), 1. Basım, Say Yayınları, İstanbul.
- _____ (2000), **Yaşama Sanatı**, (Çev. Kamuran Şipal), 7. Basım, Say Yayınları, İstanbul.
- _____ (2002), **Sosyal Duygunun Gelişiminde Bireysel Psikoloji**, (Çev. Halis Özgü), 3. Basım, Hayat Yayınları, İstanbul.
- Akalın, Şükrü Haluk (Haz.) (2011), **Türkçe Sözlük**, 11. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Aristoteles (2014), **Metafizik**, (Çev. Ahmet Arslan), Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- Arısoy, M. Sunullah (1953), **Düşten Güzeli Okurken**, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Bachelard, Gaston (1996), **Mekânın Poetikası**, (Çev. Aykut Derman), Kesit Yayıncılık, İstanbul.
- Cevizci, Ahmet (2011), **Felsefe Tarihi**, Say Yayınları, İstanbul.
- Çağbayır, Yaşar (2007), **Türkçe Sözlük**, Ötüken Neşriyat, Ankara.
- Eliuz, Ülkü (2009), “Orhan Kemal’in Romanlarında Bakış Açısı ve Anlatıcı”, **Turkish Studies International Periodical Forthe Languages, Literatureand History of TurkishorTurkic**, 4(8), 1134-1165.
- _____ (2014), “Orhan Kemal’in Romanlarında İsim İçerik İlişkisi”, **Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal**, Hece, 205, 175 - 198.
- _____ (2020) “Küçük Adam’ın Zamansal Yolculuğu: Orhan Kemal’in Romanlarında Zaman”, **Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi-Journal of Turkish Language and Literature TÜRKDED-1**, Aralık-December, Rize, 1-27.
- Forster, E. M. (1982), **Roman Sanatı**, (Çev. Ünal Aytür), İstanbul: Adam Yayınları.
- Freud, Sigmund (1971), **Totem ve Tabu**, (Çev. Niyazi Berkes), 1. Basım, Remzi Kitapevi, Ankara.
- _____ (1994), **Psikanaliz Üzerine**, (Çev. A. Avni Öneş), 7. Basım, Say Yayınları, İstanbul.
- _____ (1993), **Yaşamım ve Psikanaliz**, (Çev. Kamuran Şipal), 2. Basım, Say Yayınları, İstanbul.
- _____ (1996), **Düşlerin Yorumu 2**, (Çev. Emre Kapkın), 2. Basım, Payel Yayınları, İstanbul.

- _____ (1998), **Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış**, (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yayınevi, İstanbul.
- _____ (2000), **Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları Bir Yanılsamanın Geleceği**, (Çev. Aziz Yardımlı), İdea Yayınları, İstanbul.
- Gürol, Ender (1977), **Carl Gustav Jung**, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Hyde, Maggie veMcGuinness, Michael (1997), **Jung**, Ad Yayıncılık, (Çev. Gül Çağalı Güven), 1. Basım, İstanbul.
- İlhan, Attila (1953), **Cahit Sıtkı'nın Son Kitabına Dair Yahut İflasın Şiiri**, Kaynak, C.7 N.84.
- Jaccard, Roland (2007), **Freud**, (Çev. Işık Ergüden), Dost Yayınları, Ankara.
- Jung, Carl Gustav (1998a), **Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri**, (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yayınevi, İstanbul.
- _____ (1998b), **Psikoloji ve Din**, (Çev. Raziye Karabey), 1. Basım, Okyanus Yayıncılık, İstanbul.
- _____ (2001), **İnsan Ruhuna Yöneliş**, (Çev.Engin Büyükinıl), 4. Basım, Say Yayınları, İstanbul.
- _____ (2005), **Dört Arketip**, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul.
- _____ (2006), **Analitik Psikoloji**, (Çev. Ender Gürol), 2. Basım, Payel Yayınları, İstanbul.
- _____ (2009), **İnsan ve Semboller**, (Çev. Ali Nahit Babaoğlu), 4. Basım, Okyanus Yayıncılık, İstanbul.
- _____ (2015a), **Rüyalar**, (Çev. Aylin Kayapalı), 1. Basım, Pinhan Yayınları, İstanbul.
- _____ (2015b), **Feminen Dişillığın Farklı Yüzleri**, (Çev. Tuğrul Veli Soylu), 1. Basım, Pinhan Yayınları, İstanbul.
- _____ (2015c), **Psikoterapi Pratiği**, (Çev. Sami Türk), 1. Basım, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, Mehmet (2009), **Şiir Tahlilleri 2**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kayaalp, Levent (2007), "Psikanalitik Gelişim Kuramları", **Çocuk ve Ergen Ruh Sağlığı ve Hastalıkları**, s:1-11, Aysev A, Taner Y. İstanbul.
- Korkmaz, Ramazan (2002), **İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- _____ (2007), **Romanda Mekânın Poetiği**, Edebiyat ve Dil Yazıları, Ankara.
- Köse, Hüseyin (2012), **Flanör Düşünce**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Le Bon, Gustave (1997), **Kitleler Psikolojisi**, (Çev. Yunus Ender), Hayat Yayıncılık, İstanbul.
- Muckenhoupt, Margaret (2004), **Sigmund Freud Bilinçdışı Kâşifi**, (Çev. Füsun Akatlı), 7. Basım, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011), **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (1957), **Ziya'ya Mektuplar**, Varlık Yayınları, İstanbul.
- _____ (1968), “Bugünkü Türk Şiiri”, **Ömrümde Sükût**, 2. Baskı içinde (57-59), Bilgi Yayınevi, Ankara.
- _____ (2016), **Evime ve Nihal'e Mektuplar**, (Haz. İnci Enginün), Can Yayınları, İstanbul.
- _____ (2019), **Yağmurdan Sonra Güneş**, (Haz. Necati Tonga), Can Sanat Yayınları, İstanbul.
- _____ (2020), **Gün Eksilmesin Pencereden**, (Haz. Necati Tonga), Can Sanat Yayınları, İstanbul.
- _____ (2023), **Otuz Beş Yaş**, (Der. Asım Bezirci), Can Yayınları, İstanbul.
- Tekin, Mehmet (2003), **Roman Sanatı**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Tonga, Necati (2023), “Cahit Sıtkı Tarancı Külliyyatına İlaveler”, **Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 34: 439-471.
- Saba, Ziya Osman (2001), **Cahit'le Günlerimiz, Ziya'ya Mektuplar**, Varlık Yayınları.
- Samanoğlu, Gültekin (1988), **Cahit Sıtkı Tarancı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Sağlık, Şaban (2003), **Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hikâyeleri Üzerine Bir İnceleme**, Hece Yayınları, Ankara.
- Şahbaz, Mehibe (2018), “Türk İnanç ve Düşünce Sisteminde Sevri/Selvi ve Kayın Ağacının Yeri ve Önemi”, **2. Uluslararası El Ruha Sosyal Bilimler Kongresi**, Şanlıurfa.
- Stevick, Philip (2004), **Roman Teorisi**, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), II. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Okur, Enver (1993), **Cahit Sıtkı Tarancı'nın Hayatı-Sanatı-Eserleri**, Doktora Tezi, On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Öksüz, Elif (2019), “Ahmet İhsan Tokgöz'ün Doğu Asya'ya Seyahat Romanında Yapı”, **Journal of Turkish Language and Literature**, 5(4), Autumn, 642-656.
- Özcan, Nezahat (2014), “Nazım Hikmet'in Mona Lisa'sı: Jokond ile Sı-ya-u”, **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, 21, 161-182.

Özmen, Kemal (2007), “Cahit Sıtkı Tarancı ve Fransız Şiiri”, **Doğumunun Yüzüncü Yılında Cahit Sıtkı Tarancı Sempozyumu**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

Usta, İbrahim (2020), “Metinlerarasılık Bağlamında Modern Arap Şiirinde Meryem Figürü”, **Bingöl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 15, 65-82.

Uyguner, Muzaffer (1992), **Cahit Sıtkı Tarancı**, Bilgi Yayınevi, Ankara.



ÖZGEÇMİŞ

2008 yılında Mimar Sinan İlköğretim Okulu'nu; 2012 yılında Yavuz Sultan Selim Anadolu Lisesi'ni bitirdi. 2017 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu. 2019 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda yüksek lisans programına başladı.

SOYDAŞ bekar olup, İngilizce bilmektedir.

