

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

**SAİT FAİK ABASIYANIK'IN SANAT ESERLERİNİN
ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİ İLE TAHLİLİ**

**Hazırlayan
Seda ŞAHİN**

**Danışman
Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK**

Yüksek Lisans Tezi

**Temmuz 2018
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI**

**SAİT FAİK ABASIYANIK'IN SANAT ESERLERİNİN
ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİ İLE TAHLİLİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

**Hazırlayan
Seda ŞAHİN**

**Danışman
Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK**

**Temmuz 2018
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Adı-Soyadı: Seda ŞAHİN

İmza:



Tez Başlığı: Sait Faik Abasıyanık'ın Sanat Eserlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemiyle Tahlili

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Giriş, b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 95 sayfalık kısmına ilişkin, 18/07/2018 tarihinde **Turnitin** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı: % 6'dır.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Giriş dahil
- 2- Ana Bölümler dahil
- 3- Sonuç dahil
- 4- Alıntılar dahil/hariç
- 5- Kapak hariç
- 6- Önsöz ve Teşekkür hariç
- 7- İçindekiler hariç
- 8- Kaynakça hariç
- 9- Özet hariç
- 10- Yedi (7) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim. 18/07/2018

Adı Soyadı : Seda ŞAHİN
Öğrenci No : 4030831420
Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Bilim Dalı :Yeni Türk Edebiyatı
Program Adı : Yüksek Lisans

Danışman: Adı/İmza

Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

Öğrenci Adı/İmza

Seda ŞAHİN

YÖNERGEYE UYGUNLUK

“Sait Faik Abasıyanık’ın Sanat Eserlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemi İle Tahlili” adlı Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Seda Şahin

Danışman

Doç. Dr. Mümtaz Sarıçiçek

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Başkanı

Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH

KABUL ONAY SAYFASI

Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK danışmanlığında Seda ŞAHİN tarafından hazırlanan “**Sait Faik Abasıyanık’ın Sanat Eserlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemiyle Tahlili**” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

16/08/2018

(Tez Savunma Sınav Tarihi Yazılacak)

JÜRİ:

Danışman : Doç. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK

Üye : Prof. Dr. Atabey KILIÇ

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Ayhan BULUT

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 27./08/2018 tarih ve ...3.3... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Dr. Celaleddin ÇELİK
Enstitü Müdürü



ÖNSÖZ

Batı modernleşmesi sürecinde bilim hâline gelen edebiyat araştırmaları diğer sosyal bilimlerle kurulan ilişkilerle çok disiplinli bir boyut da kazanmıştır. Edebiyat bilimi ile psikolojinin ilişkisinden doğan edebiyat psikolojisi çerçevesinde geliştirilen arketipsel eleştiri ortak bilinçdışının ürünleri olan arketiplerin edebî metne kattığı değeri araştırmayı amaçlar. Batı edebiyatında neredeyse yüz yıllık bir geçmişi olan arketipsel eleştiri Türk akademisinde de gittikçe daha çok kullanılmaktadır. Bu tez çalışması da bu alana eklemelenmeyi amaçlayan mütevazı bir girişimdir.

Modern Türk hikâyeciliğinin önemli isimlerinden Sait Faik Abasıyanık, dünya edebiyatı çerçevesinde özgün değeri olan bir yazardır. Dünya edebiyatının iki ana eksenini oluşturan Çehov ve Maupassant tarzlarının dışında “duyuş hikâyesi” olarak adlandırılabilen bir tarzın geliştiricisi olan Sait Faik’in hikâyeleri bilhassa üslup yönünden yenilikler barındırır. Onun hikâyeleri dışında şiir ve roman denemeleri de bulunmakla birlikte asıl edebî gücünü hikâye alanında gösterdiği bir gerçektir.

Sait Faik’in eserleri hakkında akademik ve popülist düzeyde pek çok çalışma yapılmıştır. Ancak bu tez çalışmasında kullanılan arketipsel eleştiri yöntemi ile yazarın eserlerine bütüncü bir bakış söz konusu olmamıştır.

Bu çalışmanın giriş bölümünde; kavramsal çerçeve oluşturulmuş ve yöntem hakkında bilgi verilmiştir. İnceleme kısmında yazarın sanat eserleri; “Arketipsel Benlik Yapıları” , “Kadın Temelli Arketipler” , “Erkek Temelli Arketipler”, “Arketipsel Doğa İmgeleri”, “Hayvan Arketipleri”, “Metin Tertibinde Arketipsel Düzen: Mit Sistematiği” ve “Diğer Arketipsel Unsurlar” bağlamında tahlil edilmiştir. Sonuçta inceleme sürecinde elde edilen bulgular özetlenmiştir.

Çalışmanın her aşamasında varlığını hissettiren canım anneme; maddi varlığıyla olmasa da maneviyatıyla şah damarım gibi yakınımda olan canım babama; teknik ve moral yönlerden desteklerini gördüğüm güzel arkadaşlarım Hamide Şimşek, Burcu Deveci ve Büşra Boza’ya; bütün öğrencilik hayatımın en öğreticisi danışman hocam Sayın Doç. Dr. Mümtaz Sarıçiçek’e teşekkürlerimi sunarım.

Ebedî âlemde beni gözetleyen Canım Babama...

Seda ŞAHİN

SAİT FAİK ABASIYANIK’IN SANAT ESERLERİNİN ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİ İLE TAHLİLİ

Seda ŞAHİN

Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü
Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi, Temmuz 2018
Danışman: Doç. Dr. Mümtaz SARÇIÇEK

KISA ÖZET

Eski Yunanca bir sözcük olan “arketip”i modern psikolojiye kazandıran bilim adamı Carl Gustav Jung'tur. Jung'a göre arketip; hem biçim, hem anlam bakımından arkaik kalıntılar taşıyan, sınırları kesinlikle belli olan bir düzendir; kalıtsal bir düşünce değil bir işleyiş tarzıdır. Başka bir ifade ile bilinci etkileyen ve her insanın ortak bilinçdışını oluşturan “içteki” ortak etkenler; yani ortak bilinçdışında yer alan imgelerdir. Arketiplerin en çok ortaya çıktığı alanlar mitolojik metinler olmakla birlikte modern metinlerde de sık sık arketiplere rastlanmaktadır. Ancak, onların mitolojideki görünüş biçimleri ile çağdaş eserlere yansıma biçimleri arasında farklar vardır. Örneğin mitolojik eserlerdeki ağzından alev saçılan ejderha motifinin işlevini günümüz metinlerinde güçlü bir silah alabilir. Şiir türü sembolik anlatımın en yoğun olduğu metinler olması bakımından arketiplerin en çok görüldüğü sanatlardandır.

Türk edebiyatının en önemli hikâyecilerinden biri olan Sait Faik Abasıyanık’ın sanat eserlerinde arketipsel motiflerin araştırılması bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Teoride psikanaliz ve arketip kuramının temel unsurları, semboller ve arketipsel doğa imgeleri ile ilgili bilgiler verildikten sonra; bu bilgiler ışığında yazarın eserleri değerlendirilmiştir. Sait Faik Abasıyanık’ın yapılan incelemede bu motifleri oldukça sık kullandığı tespit edilmiş; zaman zaman bunlara arketipsel anlamlar yüklediği gözlemlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sait Faik Abasıyanık, Arketipsel İnceleme, Psikanaliz, Roman, Hikâye, Şiir.

**THE ANALYSIS OF SAIT FAİK ABASIYANIK'S ART WORKS BY THE
ARCHETYPICAL CRITIQUE METHOD**

Seda ŞAHİN

**Erciyes University Institute For Social Sciences
The Department of New Turkish Literature
Master's Dissertation, July 2018
Supervisor: Assoc Prof. Dr. Mümtaz SARIÇİÇEK**

ABSTRACT

Carl Gustav Jung, a scientist who has brought the ancient Greek word " archetype " to modern psychology. According to Jung, the Archetype; It is a pattern that carries archaic remains in terms of both form and meaning and is absolutely certain of its boundaries; It's not a hereditary thought, it's a functioning style. In other words, "inner" common factors affecting consciousness and constituting the common unconscious of every human being; In other words, the images contained outside the common consciousness. The most common areas of the archetypes are mythological texts as well as they are often found in modern texts. However, there are differences between the forms of appearance in mythology and the forms of reflection to contemporary works. For example, the function of the dragon motif, which is flaming from his mouth in mythological works, can take a powerful weapon in today's texts.

The research of the archetypal motifs in the masterpieces of Sait Faik Abasiyanik, one of the most important storyteller of Turkish literature, constitutes the subject of this study. After giving information about the fundamental elements of psychoanalysis and archetype hypothesis, symbols and archetypal nature images in theory; the author's works have been evaluated in light of this information..As a result of the research, it has been observed that the author used these motifs quite often.

Key Words: Sait Faik Abasiyanik, Archetypal Research, Novel, Story, Poem

İÇİNDEKİLER

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN SANAT ESERLERİNİN ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİ İLE TAHLİLİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK.....	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK.....	iii
KABUL ONAY SAYFASI.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
KISA ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	x
GİRİŞ	1
İNCELEME	15

SAİT FAİK ABASIYANIK'IN SANAT ESERLERİNDEKİ ARKETİPSEL UNSURLAR

1. Arketipsel Benlik Yapıları	15
1.1. Kendilik ve Benlik	15
1.2. Persona	24
1.3. Gölge	27
1. 4. Hilebaz	30
1.5. Anima ve Animus	33
1.6. Yaşlı Bilge.....	39
2. Kadın Temelli Arketipler ile İlgili Tespitler	44
2.1. Güzellik Kraliçesi.....	44
2.2. Dokuyucu Ana	45
2.3. Gece Kraliçesi	46
2.4. Büyük Ana	48
2.5. Ocağın Hanımı	50
2.6. Yeryüzü Kraliçesi.....	54
2.7. Adalet Ana	56
2.8. Dansın Hanımı	57

3. Erkek Temelli Arketipler	58
3.1. Kahraman	58
3.2. Âşık	60
4. Arketipsel Doğa İmgeleri	61
4.1. Güneş	61
4.2. Ay	66
4.3. Yıldız.....	68
4.4. Işık.....	69
4.5. Ateş	72
4.6. Toprak	74
4.7. Su	76
4.8. Rüzgâr	79
4.9. Ağaç	81
5. Hayvan Arketipleri.....	83
5.1. Yılan.....	83
5.2. Aslan	84
5.3. Kurt	85
5.4. Köpek	86
5.5. At.....	88
5.6. Balık	90
5.7. Tavşan	91
6. Metin Tertibinde Arketipsel Düzen: Mit Sistematiği.....	92
7. Diğer Arketipsel Unsurlar	96
7.1. Yolculuk Arketipi.....	96
7.2. İlk Günah.....	100
7.3. Mandala.....	101
SONUÇ.....	103
KAYNAKÇA	105
ÖZ GEÇMİŞ.....	109

KISALTMALAR

- A. Ş. : Az Şekerli
A. Y. : Alemdağ'da Var Bir Yılan
H. B. : Havuz Başı
H. V. : Havada Bulut
K. : Kumpanya
K. A. : Kayıp Aranıyor
M. K. : Mahalle Kahvesi
Sa. : Sarnıç
Se. : Semaver
Şa. : Şahmerdan
Ş. V. : Şimdi Sevişme Vakti
T. Ç. : Tüneldeki Çocuk

GİRİŞ

Edebiyat Bilimi-Psikoloji İlişkisi

Edebiyatın ne olduğu sorusuna her çağın verdiği cevap farklı olmuş; üzerinde tam bir mutabakat sağlanan bir tanım hiçbir zaman yapılamamıştır. Yapılan her tanımda eksiklikler ya da fazlalıklar görülmüş; farklı yönlerden eleştiriler getirilmiştir. Edebiyatın bir sanat ve sosyal bilim olması bu durumu kaçınılmaz kılmıştır. Eagleton “*Edebiyat Kuramı*” isimli kitabında bu sorunun değişmez bir cevabının olmadığını şöyle izah eder:

Edebiyat diye adlandırabileceğimiz objektif bir sınıflama olduğu ve bunun sonsuza dek değişmeyeceği aldatmacasını bir kenara bırakalım. Güvenilir ve değişmez değerleri olan ve ortak belli iç özellikleri paylaşan eserler anlamında bir edebiyat tanımının olmayacağını kabul edelim. (2017: 10-11).

Sarıçiçek, “Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu” adlı kitabında; “edebiyat”ın, güzel sanatların bir kolu olmanın yanı sıra, aynı zamanda kendisini inceleyen bilim dalının da kaynağı olduğunu söyleyerek edebiyatın kendi bilim dalına malzeme teşkil eden yapısına dikkat çekmiştir. (2013: 1).

Wellek, “Edebiyat Teorisi” kitabının “Edebiyat ve Edebiyat İncelemesi” başlıklı bölümünde; edebiyatın tanımı ve işlevini tartışmış; edebiyatı, basılmış olan her şeydir, diye tanımlayarak, edebiyat ile edebiyat incelemesinin farklılığına değinmiş ve edebiyat bilimi yerine edebiyat incelemesi demeyi yeğlemiştir:

“Önce edebiyat ve edebiyat incelemesi arasındaki farkı ortaya koymalıyız. Bu ikisi ayrı faaliyetlerdir: Birisi bir yaratmadır, sanattır; diğeri ise tam olarak fen bilimlerine benzer bir bilim değilse bile, bir bilgi edinme şekli veya bir çeşit öğrenmedir.” (2013: 17).

Modernleşme sürecinde “bilimsel” hüviyet kazanan edebiyat incelemeleri siyasi, sosyal, psikolojik yaklaşımların etkisi ile hem hız kazanmış hem de bakış açısını genişletmiştir. Disiplinler arası yaklaşımların baskın bir yönlendiriciliği söz konusu olmuştur. Edebiyatın; felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi insanî bilimlerle girdiği yoğun ilişki edebiyat bilimine farklı ufuklar açmıştır. Modernite öncesinin topluluk/cemaat hayatı edebiyat-sosyoloji ilişkisini önde tutmayı zorunlu kılarken modernleşme ile bireyin öne çıkmasıyla edebiyat-psikoloji ilişkisini ön plana çıkarmayı gerektirmiştir.

Edebiyat-psikoloji ilişkisi söz konusu olduğunda akla ilk gelen hususlardan biri “yazarın psikolojisi”dir. Diğer yandan, eserdeki kahramanların psikolojik yönden incelenmesi de konunun diğer boyutunu oluşturur. İsmet Emre, “*Yeni Türk Edebiyatı’nın Psikolojik Kaynakları*” başlıklı yazısında edebiyat-psikoloji ilişkisini tanımlayarak yazarın varlığı ile ilgili şu tespitlerde bulunmuştur:

“Doğalarındaki yakınlıktan dolayı psikoloji edebiyatı besleyen en ciddi çalışma alanlarından biri olagelmıştır. Her iki disiplin de insan ruhunun karmaşasındaki bilinmezlere eğilmeleri ve karanlık noktalarına uzanmaları bakımından yer yer benzeri yöntemleri kullanmak durumunda kalmışlardır. Bir anlamda edebiyat ile psikoloji insan ruhunun farklı ortamlardaki dil kodlarıyla şifrelerini çözme uğraşı vermektedirler. Kuşkusuz, burada bize edebiyatın psikolojiye dönük kaynakları konusunda ipucu verecek en önemli çıkış noktalarından biri, “sıra dışı bir insan” olarak yazarın varlığıdır. Günlük yaşantısını bir tarafa bırakırsak yazar, masanın başına oturup yazmaya başladığı andan itibaren artık bilinçaltı okyanusundan bilinç kıyılarına malzeme taşıyan bir aracı olmakla kalmayıp aynı zamanda görünür dünyaya çoğu insanın ulaşmaya cesaret edemeyeceği bilinç dışı ve bilinç üstü alanlardan da ciddi veriler taşır.” (2009: 321-322)

Psikoloji bilimi yazarın ve eserdeki karakterlerin çözümlenmesinde oldukça önemlidir. Bu önem "edebiyat psikolojisi nedir?" sorusunu beraberinde getirir. Bu sorunun cevabını Wellek ve Warren “*Edebiyat Teorisi*” kitabının “*Edebiyat ve Psikoloji*” başlıklı bölümünde vermişlerdir:

“Edebiyatın Psikolojisi sözüyle yazarın bir tip olarak ve bir fert olarak psikolojisinin incelenmesini, yaratma sürecinin incelenmesini, edebi

eserlerde mevcut psikolojik tip ve kanunların ve nihayet edebiyatın okurları üzerindeki etkilerinin incelenmesini (okr ve seyirci psikolojisini) anlayabiliriz.” (2013: 92).

Edebî metnin yaratılma sürecinde yazarın üslubu; kullandığı dil, seçtiği kelimeler ve onun kişiliğine ait her şey belirleyici bir etki yapar. Bu etkiyi gözetken araştırmacılar, “sanatçıya dönük eleştiri” kuramını ortaya atmıştır. Berna Moran, “Edebiyat Kuramları ve Eleştiri” başlıklı kitabında; “Her yazarın kendine özgü bir üslubu vardır ve üslup karakterin anahtarıdır. Bundan başka, bir yazarın eserlerinde işlediği temalar, seçtiği kahramanlar, kullandığı imgeler yine kişiliğini açıklar,” (2004: 130) diyerek yazar-eser ilişkisini ortaya koyar.

ABD’li varoluşçu psikolog Rollo May, “Yaratma Cesareti” adlı eserinde yaratıcı süreçle ilgili “karşılaşma” kavramına dikkat çeker. Karşılaşma, sanatçının iletişimde bulunduğu ortam olmakla birlikte yaratmanın sonuca kavuşup kavuşmadığı hakkında bilgiler verir. Karşılaşmanın yoğunluğu ile oluşturulan sanat eserlerinin alt metin bölümünde ait olduğu toplumdan izlerin bulunduğunu şu cümleler ile ifade eder:

Herhangi bir tarih döneminin psikolojik ve tinsel mizacını anlamak istiyorsanız, bunu o dönemin sanatının derinlerinde aramaktan daha iyisini yapamazsınız. Çünkü dönemin altta yatan tinsel anlamı ifadesini dolaysız bir biçimde sembollerle sanatta bulmuştur. Bunun nedeni sanatçıların didaktik olmaları, öğretici olmaya kalkışmaları ya da propaganda yapmaları değildir; bunu yaptıkları ölçüde ifade güçleri kırılır; ifade edilmemişle, ya da isterseniz, kültürün "bilinçdışı" düzeyleriyle olan ilişkileri tahrip olur. Sanatçılarda herhangi bir dönemin altta yatan anlamını açıklama gücünün olma nedeni, tamı tamına sanatın özünün sanatçıyla dünyası arasında güçlü ve canlı bir karşılaşma olmasıdır. (1987: 72).

Wellek ve Warren, Freud’un yaratıcılığın nevrotik durumların sonucunda oluştuğu düşüncesine benzer bir tutum içinde yaratıcının eserine psikolojik rahatsızlıklarını yansıttıklarını ve bu rahatsızlıkları malzeme olarak kullandıklarını söyleyerek şu açıklamayı yaparlar:

“Edebi dehanın tabiatı, her zaman birtakım spekülasyonları davet etmiş ve ta ki eski Yunan’dan beri (nevrozdan psikoza kadar çeşitli şekillerde yorumlanan) “delilik”e yakın bir şey gibi düşünülmüştür. Şair bir “cezbeli kişi, bir mecnun” dur. Diğer insanlara benzemez, onlardan hem eksik hem fazladır. Şairin içinden konuştuğu bilinçdışına da aklın hem altında hem üstünde bir şey olarak bakılır.” (2013: 92).

Buna karşılık Jung, sanatçının yaratıcılığı hususunda Freud’dan ayrılmıştır. Freud’un nevrozlu bireylerin yaratıcılığına dikkat çekmesine karşılık Jung, sağlıklı bireylerin yaratıcılıkta bulunabildiğini iddia eder:

“Psikanalist, bir nevroz vakasını, mesleğinin merceği ile bakarak bir sanat yapıtı gibi görebilir, ancak, sanat yapıtının tıpkı nevroz gibi aynı psikolojik koşullar altında doğduğu tartışılmaz gerçeğine rağmen, akli başı yerinde, meslekten olmayan biri, patolojik bir olguyu sanat yapıtıyla karıştırmaz.” (2006: 310)

Oğuz Cebeci, *“Psikanalitik Edebiyat Kuramı”* isimli kitabında birçok kuramcının yaratıcılıkla ilgili görüşlerine yer vermiştir. Yaratıcılığın işlevinde ise Arieti’nin görüşlerine yer veren yazar şu açıklamalarda bulunmuştur:

Yaratıcı bir etkinliğin başlıca iki işlevinin olduğu söylenebilir: öncelikle yeni boyutlar keşfetmek suretiyle bireysel ve toplumsal anlamda “evreni genişletmek”, daha sonra, bu yeni boyutları kendi şahsında yaşayan bireylerde, “içsel bir zenginleşme”ye olanak vermek. (2004: 147)

Psikanaliz ve Arketip Kuramı

Bilinçaltı psikolojisi anlamına gelen psikanaliz ilk kez 19.yüzyılda Dr. Breuer’e ait özel bir muayenehanede histeri hastalarında görülen nevrotik durumları çözümlemede kullanılmıştır. Breuer’in öğrencisi Freud psikanalizi kuram haline getirmiştir. Freud psikanalizi akıl hastalıklarının tedavisinde kullanılmıştır. Tedavide insan davranışlarının altında yatan temel nedenler klinik ortamda araştırılmıştır. Freud, Ağustos 1992’de yazdığı *“Kendi Kendine Psikanaliz”* adlı eserinde bu tedavi biçiminin amacının; *“Ben’i*

yeniden diriltip kendisini çevreleyen sınırlamaların pençesinden kurtarmak” (1994: 31) olduğunu ifade etmiştir.

Freud, “Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış” insan ruhunu üçe ayırmıştır. Bu bölgelerin en eskisi es (id) adını vermiştir. Bu alan ilkel olarak niteleyerek şu açıklamada bulunmuştur:

“Ruhsal(psişik) bölgelerden ya da sistemlerden en eskisine Es (o) adını vermekteyiz; kalıtım yoluyla bireyin atalarından alıp doğarken beraberinde getirdiği tüm bünyesel özellikler bu Es’in içeriğini oluşturmakta, yani Es kapsamına en başta vücuttaki organizasyondan kaynaklanan içgüdüler girmektedir.” (1998: 77)

Diğer alan Ego yani bendir; id ile süper ego arasında, idin getirisi olan dürtülerimizi dengeleyen kontrol mekanizması özelliği taşıyarak dış dünya ile idin yarattığı uyumsuzluğu sonlandıran kısımdır. Freud, “Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış” kitabında ben’in görevini şöyle izah eder:

“Ben’in görevi öz yaşamı sürdürmektir; ilgili görevi de dış dünyadan kaynaklanan uyarıları tanıyarak, bunlar üzerinde 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 doğrultusuna uygun biçimde değiştirir.” (1998: 77)

Ruhun bir diğer mekanizması ise süper ego (Üst Ben)dur. Süper ego, id gibi dogmatik olmayıp sonradan oluşmuştur. Süper egonun ahlaki ve toplumsal değerlerin aktarımı noktasında işlev kazanır.

Freud, genel ölçüden eserlerin irdelenmesinde sanatçı merkezli bir tutum sergiler. “Sanatçı ve Sanatçılar Üzerine” kitabında sanatçının konularını nerden aldığı hususundaki merakın her daim olduğuna dikkat çekmiştir. Bu merakın sorgulamanın perçinlemedeki önemini vurgulayıp sanatçıyı; kendisi ile tüm insanlara özgü durum arasındaki uzaklığı azaltmaya çalışmaktan hoşlanmakta biri olarak tanımlamıştır. (1979: 193)

Freud, sanatçıyı oyun oynayan çocuğa benzetir ve çocuğun nesneleri ya da diğer değişkenleri kendi hayal dünyasına göre tasarladığına dikkat çekerek çocuğu sanatçı gibi görür.

“Sanatçı da oyun oynayan bir çocuk gibi davranır tıpkı; o da kendine bir hayal dünyası yaratarak, bu dünyayı pek ciddiye alır, yani zengin bir duygu hâzinesiyle donatarak, realite’den kesin sınırlarla ayırır onu.” (1979: 194)

Freud’un öğrencisi Jung psikanalizin temel kavramı olan bilinçaltı konusunda hocasından ayrı bir yol tutmuş; *kişisel bilinçdışının* yanına *ortak bilinçdışı* kavramını koymuştur. İlaveten bilinçdışının niteliği konusunda da farklı düşündüğünü şöyle ifade etmiştir: *“Freud için bilinçdışı, özellikle baskılanmış nesneleri içerisine alan bir kaptır. Oysa benim için bilinçdışı, kocaman tarihsel bir depodur.”*¹ Jung, bu tarihsel depoda insanlığın ortak tüm deneyimlerinin bulunduğuna dikkat çekmiş ve buna *“arketip”* adını vermiş ve şöyle tanımlamıştır:

*“İlksel imge, ya da bir başka deyişle arketip, tarih boyunca sık sık yinelenen ve yaratıcı fantezinin kendini serbestçe ifade ettiği her yerde beliren bir figürdür — bu, in cin de olabilir, insan varlığı da, süreç de olabilir. Demek ki, aslında mitolojik bir figürdür. Bu imgeleri daha yakından inceleyecek olursak, bunların atalarımızın sayısız tipik yaşantılarına biçim verdiğini görüyoruz. Bunlar, deyim yerindeyse, aynı tip sayısız yaşantının psişik kalıntılarıdır.”*²

Psişik kalıntılar olarak nitelenen bu figürler; her birinde insan psikolojisi ve kaderi, insanlık tarihi boyunca değişmez bir seyir içinde hissedilen ve yaşanılan sevinç, üzüntü, heyecan gibi birçok duygunun kalıntıları (2006: 324) olup çoğunlukla sembollerde ifadesini bulmaktadır. Edebî eserlerde bu sembolik yapıların incelenmesi *“arketipsel eleştiri”* olarak adlandırılan yöntemin doğmasına vesile olmuştur. Bu yöntem edebî eserlerin yeni okumalarla değerlendirilmesini ve eserlerdeki saklı zenginliğin fark edilebilmesini sağlamıştır. Bu zenginlik edebî eserlerin ulaştığı evrensel boyutun en önemli nedenlerinden biri olarak kabul edilmiş; edebî eserlerin bu yapılar bağlamında sorgulanmasının yolunu açmıştır.

¹ C. G. Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*, Yayınevi, Yayın Yeri Yıl, s. 168

² Jung, age, s. 324

Arketiplerin mitolojik unsurlarla yadsınamaz ilişkisi dünya mitolojileri ile ilgili araştırmalar yapan bilim adamlarının da dikkatini çekmiştir. Özellikle karşılaştırmalı mitoloji ile ilgili çalışmaları ile tanınan Joseph Campbell, “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” başlığı ile kaleme aldığı kitabında mitolojik kahramanların yolculuklarını incelemiş ve bu yolculukların belirli bir sistematiğe gerçekleştirildiği tespitine ulaşmıştır.

Eliade tarafından kaleme alınan “*Ebedi Dönüş Mitosu*” isimli eserde yazar varlık ve gerçeklik kavramlarını araştırarak nesnelerin nasıl gerçek olduğunu ve bu nesnelerin arkaik kalıntılar olup zamana direnerek nasıl kalıcılaştığını derinlemesine incelemiştir. Eliade, arketip konusunda da Jung’un görüşleriyle tam örtüşmeyen bazı savlarda da bulunmuştur.

Freud ile Jung’un görüş ayrılığı yaşadığı bir husus da Freud’un psişeye ait hemen her şeyi cinsellikle ilişkilendirilmesidir. Jung, ruhsal güdülerin daha önemli olduğuna dikkat çekmiştir.

“Freud’un cinsellik kuramını tek yanlılık ile suçluyorsam, bunun asılsız bir spekülasyon olduğunu söylemiyorum; o da kendilerini bizim pratik gözlemimize zorla kabul ettiren, gerçek olayların yalansız dolansız manzarasıdır. Bunlardan yapılan çıkarsamalar hep tek yanlı kurama yöneliyorsa, bu, söz konusu gerçeklerin hem ne kadar nesnel hem de ikna gücü olduğunu gösterir.” (2006: 189)

Her iki araştırmacının farklı baktığı bir diğer husus rüya yorumlanmasıdır. Düşlerin yorumlanmasında “serbest çağrışım” yöntemini kullanan Freud görülen düşten uzaklaşabilirken Jung çağrışımların düşler ile sınırlandırılmasından yana olmuştur. Jung, “Analitik Psikoloji” isimli eserinde Yahudi eseri Talmud’a başvuracağım diyerek şöyle bir açıklamada bulunmuştur:

“Düş kendi kendini açıklar.» Yani ben düşü olduğu gibi kabul ediyorum. Düş öyle zor, öyle karmaşık bir konu ki, olabilecek hileli yanları üstünde tahminlerde bulunmaya kalkışamıyorum. Düş doğal bir olaydır, bizi yanıltacak hileli bir şey olduğunu düşünmemiz için hiçbir sebep göremiyorum. Düş, bilinç ve istenç büyük çapta söndüğü zaman ortaya

çıkılmaktadır. Nevrotik olmayan, doğal bir sonuç gibi görünüyor. Üstelik, düş sürecinin psikolojisi hakkında o kadar az şey biliyoruz ki, açıklarken, düşün içine yabancı unsurlar sokarken, çok, ama pek çok dikkatli olmalıyız.” (2006: 256)

Psikanaliz ve Arketiple İlgili Temel Kavramlar

Psikanaliz, bir başka deyişle analitik psikoloji bilinçaltının esas alındığı bir çalışma alanıdır. Freud’un öncülük ettiği; Jung’un geliştirdiği bu alan çağımızda oldukça yaygın çalışmalara imkân verir hâle gelmiştir. Psikanalizle ilgili temel kavramlar şöyle tanımlanabilir:

Bilinç: Zihnin farkındalık yaratan bölgesi bilinç olarak tanımlanır (Sarıçiçek, 2013: 9). Jung’a göre ruh, hem bilinci hem bilinçdışını içeren yapıdır. Ruhun parçası olan bilinç, bilinçdışına göre daha dar ve küçük bir alandır. Jung, bilincin, bilin içi işlevlerini; duyum, düşünce, duygu ve sezgi olarak belirlemiştir. Düşünme ve duygu işlevlerinin akıl temelli olduğuna dikkat çeker yazar “*Analitik Psikoloji*” kitabının giriş bölümünde bu iki işlevden şöyle söz edilir:

“Demek ki, algılama, keşfetme, tanıma, imgeleme, yargılama, ezberleme, öğrenme, zihinde tartma, çoğu kez de konuşma yoluyla, yarı mantıksal çıkarımlarla kendini dünyaya uydurmaya çalışan işleve, düşünme işlevi denmektedir. Duygu işlevi, dünyayı «hoş ya da hoş olmayan; kabul edilebilirlik ya da edilemezlik» duygularına dayanarak algılar. Bu iki işlevin ikisi de akla dayanır, bunlar değerlendirmekte ve yargılamaktadır.” (2006: 34)

Sezgi ve duygu işlevi ise düşünce ve duygu işlevleri gibi akli içermez. İlgili bölümde sezgi ve duygu işlevinden şöyle bahsedilir:

“Öteki iki işlevse, duyum ve sezgidir; akla dayanmayan işlevlerdir bunlar: Akli atlatırlar, yargılara başvurmazlar; bunlar değerlendirilmeye, ya da yorumlanmaya gerek göstermeyen algılardır. Duyum, nesneleri olduğu gibi algılar. Sezgi de algılar, ama duyuların bilinçli aracılığıyla değil.” (2006: 34)

Bilinçdışı/Bilinçaltı: Freud'un bilinçaltı, Jung'un bilinçdışı olarak adlandırdığı bu alan zihnin karanlık bölgesidir. Freud'a göre bilhassa çocukluk yıllarında bastırılmış duygular bu alanda hapsolür. Jung ise bu konuda Freud'dan farklı bir yol izleyerek bilinçaltını ikiye ayırır: kişisel ve ortak.

Kişisel Bilinçdışı: Jung'un kişisel bilinçdışı dediğı bölge Freud'un bilinçaltı tanımına denktir; yani bireysel yaşantı sürecinde edinilen izlenimlerin, bastırılmış duyguların depolandığı alandır; unutulmuş sayılan her şeyi kapsar. Kişi istediğinde bu alana başvurulabilir ve bu alanın içindekiler bilinç yüzeyine çıkartılabilir. “Analitik Psikoloji” kitabında Jung kişisel bilinçdışının yapısını şöyle izah eder:

“Yaşam süresince unutulmuş bütün psişik içerikleri kapsamaktadır. Bunların izleri, bütün bilinçli anılar sönmüş olsa dahi, bilinçdışında saklanmaya devam etmektedir. Ayrıca kişisel bilinçdışı bütün bilinç eşiğinin altındaki izlenimleri ya da bilince erişemeyecek derecede güçsüz algıları kapsamaktadır.” (2006: 232)

Ortak (Kolektif) Bilinçdışı: Jung, insanlığın ortak hafızası sayılabilecek bir bölgeyi ortak bilinçdışı olarak adlandırır. Ona göre insan türünün ortak bir ruhu ve bu ruhun da yaratılış sürecinden itibaren taşımaya devam ettiğı ortak birikimler vardır. Jung, kolektif bilinçdışı ile ilgili şu açıklamalarda bulunmuştur.

“Terimden de anlaşılacağı üzere, bu ortak bilinçdışında kişisel hiçbir şey yoktur; bu, en azından bir insan topluluğuna, daha çok bir ulusa, hatta bütün insanlığa aittir. Bunlar bireysel varoluşun elde ettiğı şeyler değildir, manevî biçimlerin ve yaradılıştan varolan içgüdelerin ürünleridir. Her ne kadar çocukta yaradılıştan var olan birtakım görüntüler yoksa da, iyice belirtilmiş fonksiyonel olanakları olan pek gelişmiş bir beyne sahiptir. Bütün soyunun sinir fonksiyonlarının tortusu gibidir.” (2006: 232)

Arketip: Analitik psikolojinin en orijinal yönü arketiplerdir. Jung, kolektif bilinç dışının ürünlerine arketip adını vermiştir. “Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri” kitabının ikinci konferans bölümünde arketipler ile ilgili şu bilgiler vardır:

“Bir arketip, bir model, gerek biçim, gerek anlam bakımından arkaik karakter taşıyıp mitolojik motifler içeren, sınırları kesin belli düzendir.

Katıksız mitolojik motiflere, mitlerde, efsanelerde ve folklorda rastlamaktayız.” (1998: 51)

Arketipler tüm insanlığın ortak malıdır varsayımını doğrulamak isteyen Jung, Amerika’ya gidip başka ırklarla karışmamış saf zencilerin düş incelemelerini yapmıştır. Irksal ya da kalıtsal da olabileceğini düşündüğü arketiplerin kolektifliklerini bu düş analizleri sayesinde doğrulamıştır. (1998: 52)

Rüya: Sigmund Freud, bireyin hastalığının nedenlerini bulmanın en önemli yolunun düşlerden geçtiğini söylemiştir. Düşlerin hem geçmişe hem de şu ana ait yapısının önemli bulgular içerdiğine ve düşlerden daha da önemli olan düşlerin yorumuna dikkat çekmiştir. Freud, “Düşlerin Yorumu I” kitabında insanlığın ilk zamanlarından bu yana düş yorumlamalarında kullanılan iki yöntemden bahseder. Bunlardan ilki “simgesel” yöntemdir; düş içeriğini bir tüm olarak göz önüne alır ve onun yerine özgün olanla bazı bakımlardan benzeşen ve anlamlı olan bir başka içerik yerleştirmeye çalışır. İkincisi ise, “şifre çözme” diye adlandırılan düşleri, her işaretin, sabit bir anahtara göre bilinen anlamı olan başka bir işarete çevrildiği yöntemdir. (1996: 150-151) Bu iki yöntemle alakalı Freud şu tespitleri yapar:

“Düşleri yorumlamanın iki popüler yönteminden hiç birinin konu üzerine bilimsel bir inceleme kullanılamayacağından bir an bile kuşku duyulamaz. Simgesel yöntem, uygulanmasıyla kısıtlanmıştır ve genel çizgiler haline getirilemez. Şifre çözme yönteminde ise her şey “anahtar”ın —düş kitabının— güvenilirliğine bağlıdır ve bu konuda hiçbir güvencemiz yoktur.” (1996: 152).

“Ama ben daha iyisini öğrenmiştim. Ben bu konuda da eski ve kışkırtıcı savunulan halk inancının hakikate günümüzün yaygın bilimsel yargısından daha yakın olduğu (hiç de az olmayan) örneklerden biriyle karşı karşıya olduğumuzu benimsemeye güdülendim. Düşlerin gerçekten bir anlamı olduğunu ve düşleri yorumlamak için bilimsel bir yöntemin olası olduğunu ortaya koymalıydım.” (1996: 153)

Freud, ortaya koyduğu düş yorumlama yönteminde öncelikle incelediği şeyin bir bütün olarak düş değil onun içeriğinin ayrı parçaları olduğunu düşünür ve bu parçaların

değişik kişi ya da kişilerde farklı ortaya çıktığını ve farklı anlamlar gizlediğini söyler. (1996: 157)

Sembol: Sembollerin anlamlılığı konusunda şüphesiz en önemli çalışmayı Jung yapmıştır ve sembollerin asıl önemlilerinin kolektif nitelik taşıdığını ve bunların da dinî imgeler olduğunu söylemiştir. Aynı zamanda sembollerin rüyalarda bulunduğunu ve rüyaların yorumlanmasında da sembollerin yorumlamaya yardımcı unsurlar olduğunu söylemiştir. “Analitik Psikoloji” isimli eserinde; “Düşleri seri halinde verecek olsaydım ve bütün süreç boyunca ortaya çıkan zengin sembolik gereci anlatabilseydim durum elbette daha iyi ortaya çıkardı (2006: 276) der.

Edebî eserlerde sembollerin bulunması eserin hem evrensel bir niteliğe sahip olmasını hem de eserin muhatapları tarafından daha çok ve çabuk kabul görmesini sağlar. Aynı zamanda estetik değeri artıran bu semboller okuyucu da haz ilkesini de kamçılar.

Kompleks: “Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri”nde konu üzerinde önemle duran Jung düş çözümlemesinde komplekslerin önemli rol oynadığını ifade etmiştir. Komplekslerin aynı zamanda yaratıcılık sürecindeki önemli ve olumlu etkisinden söz eden Jung, yaratıcı sanatçının ruhunu eserini inceleyerek okuyabileceğimizi söylemiştir.

“Ruhlarındaki içerikleri oyunlaştırma ve kişileştirme bakımından ozanlarda karşılaştığımız yeteneği açıklayabiliriz böyle bir görüşle. Bir sahne oyunu, bir şiir, bir roman için bir kahraman yaratan ozan, bunun yalnızca kendi hayalinin ürüne olduğuna inanır; ama gerçekte kendi kendisini yaratmıştır bu kahraman. İster bir oyun ister başka bir yapıt kaleme alsın, yazarlar kendi kahramanlarının psikolojisinin bir önem taşıdığını benimsemeye yanaşmazlar. Ama gerçekte hepimiz de biliriz ki doğru değildir bu.” (1998: 96)

Başta Freud olmak üzere diğer psikanalistler tarafından dikkat çekilen ve edebî eserlerde sıklıkla rastlanan Odişus kompleksi, iğdiş kompleksi ve Elektra kompleksi; sanat eleştirmenlerinin komplekslerin eserlerde nasıl tezahür ettiğı konusundaki merakları ile psikanalizin inceleme alanında önemli bir yere sahip olmuşlardır.

Psikanalitik ve Arketipsel Eleştiri

Psikanalitik ve arketipsel eleştiri kuramları, edebî metin çözümlenmelerinde yeni imkânların kapısını açmıştır. Psikanalitik kuramlar bilinçaltı/bilinçdışı merkezli genel bir bakış açısını kullanırken arketipsel kuramlar ortak bilinçdışı ürünlerinin edebî metindeki izlerini sürmeyi amaçlayan sınırlı bir alandır. Psikanalistler edebî metinleri insanı tanımanın yollarından biri olarak kullanmışlar; bulgularını insan ruhunu anlamlandırma aracı olarak görmüşlerdir. Buna karşılık edebiyat bilimciler bu bulguları edebî metnin biçim ve içerik yönünden anlamlandırılmasının yollarından biri olarak düşünmüşlerdir. Psikanalitik ve arketipsel eleştiri böylece ortaya çıkmıştır (Sarıçiçek, 2013: 20)

Oğuz Cebeci, “*Psikanalitik Edebiyat Kuramı*” adlı eserinde psikanalitik eleştirinin günümüzdeki yeri ve önemine dikkat çekerek şu açıklamalarda bulunmuştur:

“Günümüzde psikanalitik sanat-edebiyat eleştirisine benlik psikolojileri ve nesne ilişkileri ekolleri hâkimdir. Bunun yanı sıra Üçüncü Güç Psikolojisinin getirdiği kavramsal araçlar edebi karakterlerin analizinde çok verimli sonuçlar doğurmaktadır. Sözü edilen her üç kuramın da “dürtü çatışması” ya da “içgüdülerin yüceltilmesi” kavramlarına değil de, kişiliğin oluşumuna ve bütünlüğü olan bir benlik yapısının kurulması ve devam ettirilmesine odaklandığı burada belirtilmelidir. Bu noktada söylenmesi gereken bir başka şey, benlik psikolojisi, nesne ilişkileri kuramları ve Üçüncü Güç Psikolojisi kuramlarının, edebiyata uygulandıkları zaman, ele alman eseri indirgemek şöyle dursun, yapıtın derinliğini ve karmaşıklığını anlamamıza katkıda bulundukları gerçeğidir.” (2004: 172)

Berna Moran “Edebiyat Kuramları ve Eleştiri” kitabında arketipsel eleştirinin hem biçim hem de içerik çözümlemelerinde kullanılabilecek bir yöntem olduğunu belirtmiştir.

Psikanalitik eleştiri, edebî eserlerde hem yazarın hem de eserdeki kahramanın bilinçaltı dünyasını inceleyerek yazar ile kahramanın davranış ve tutumlarını aynı anda inceleyebilir. Aynı zamanda yazarın seçtiği konu da iç dünyası ile ilişkilendirilebilir. Okur psikolojisini inceleme de yine bu kuram çerçevesinde düşünülmüştür.

Arketipsel eleştirinin en önemli isimlerinden biri Kanadalı bilim insanı Northrop Frye, “Eleştirinin Anatomisi”, “Büyük Şifre”, “Kudretli Kelimeler” başlıklı eserleri ile edebiyat incelemesinde yeni bir çağır açmıştır.

Campbell, “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” başlığı ile Türkçeye aktarılan eserinde arketipsel yolculuğu sistematize ederek araştırmacılara geniş bir ufuk açmıştır.

Gilchrist’in “Dokuzlar Çemberi” kitabı kadın arketiplerinin çözümlenmesi açısından önemli bir deneme niteliğindedir. Yazarın incelediği kadın arketipleri üç ana, üç kraliçe ve üç hanım olarak sınıflandırılır. Bu dokuz arketipsel figür şunlardır: Güzellik Kraliçesi, Dokuyucu Ana, Işığın Hanımı, Gece Kraliçesi, Büyük Ana, Ocağın Hanımı, Yeryüzü Kraliçesi, Adalet Ana ve Dansın Hanımı.

Robert Moore ve Douglas Gillette’nin kaleme aldıkları “Olgun Erkeklik Arketipleri Yeniden Keşfediliyor – Kral, Savaşçı, Büyücü, Âşık” isimli eser, erkek temelli dört arketip esas alınarak yazılmıştır. Kral arketipini uyum sağlayan, savaşçı arketipini cesur ve savaşçıl, büyücü arketipini yol gösteren sezgisel gücü ağırlıklı ve âşık arketipini ise bütün nesneler için duyularını kullanıp haz peşinde koşabilen olarak tanımlar.

Türk akademisinde metin çözümlemelerinde arketipsel eleştirinin kullanılması gittikçe yoğunlaşmaktadır. Ayşe Arzu Korucu “Rider Haggard’ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: She, Ayesha: The Return of She, Wisdom’s Daughter ve She And Allan” adlı doktora tezinde arketipsel eleştirinin temel dayanak noktası olan psikanalizin kurucuları Freud ve Jung’un fikir ve kuramlarını geniş bir biçimde ele aldıktan sonra söz konusu eserleri incelemiştir.

Sarıçiçek tarafından hazırlanan “Modern Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” başlıklı eser Campbell’in yukarıda zikredilen sistematığının modern metinlerde de gözlemlenebileceğine dair bir deneme niteliğindedir. Yazar bu çalışmasında edebiyat-psikoloji ilişkisini anlatmanın yanında kuramın temel kavramlarına da açıklamalar getirmiştir.

Hasan İlkey Al tarafından hazırlanan “Arketip Kuramı ve Cengiz Aytmatov’un Sanat Eserleri” adlı doktora çalışması da bu türden çalışmalar arasında zikredilmeye değer bir eserdir.

Lisansüstü çalışmalar arasında Oğuz Güven tarafından hazırlanan “Sait Faik’in Hikâye ve Romanlarında Homoerotizm, Erkek İmgesi Ve Kadın Temsilleri” başlıklı yüksek lisans tezi psikanalitik kuramın bazı kavramlarından yararlanması bakımından önemlidir.

Bu tez çalışmasında Sait Faik’in sanat eserleri arketipsel imge, sembol ve figürler açısından tahlil edilmiştir.



İNCELEME

1. SAİT FAİK ABASIYANIK'IN SANAT ESERLERİNDEKİ ARKETİPSEL UNSURLAR

1. Arketipsel Benlik Yapıları

1.1. Kendilik ve Benlik

Kendilik; hem bilince hem de bilinçdışına ait olanı içeren bir yapıdır. Bir başka deyişle; kendilik bireyin hem personal, yani toplumsal yanını; hem de gölgesini; yani toplum dışı, bireysel arzularını kapsar. O hâlde, kendilik ruhsal yapının bütünüdür denilebilir. Bu bütünün sağlıklı olması için her bir yapının kendi işlevinin sınırlarında kalması; bir denge hâlinin oluşması gerekir. Bu sağlıklı hâl, “kendiliğin gerçekleşmesi”dir; her bireyin hayattaki nihai amacı buna ulaşmaktır.

Jung, “Maskülen: Erilliğin Farklı Yüzleri” kitabında kendiliği; “*Yarısını ben-bilincinin, diğer yarısını da gölgenin oluşturduğu tasvir edilemeyen bir bütünlüğün varsayımsal toplamıdır.*” şeklinde tanımlamıştır. Kendilik kavramı sezgiseldir ve özünde gölgeyi, ben bilincini ve kolektif bilinç dışını gizler. (2015: 125)

Benlik, bireyin çocuk yaşlardan itibaren bilincinin oluşmasıyla ortaya çıkan yapıdır; kendilikten ayrılan ve kişiliği tamamlayıp devamlı hale getiren parçadır. Benlik sıklıkla bilinçle denk bir anlam içerdiği için “ben bilinci” ifadesi de kullanılır. Benlik, kişinin toplumsal yanını; personal kişiliğini geliştirir. Benlik ile kendiliğin yüzleşmesinin olumlu sonuçlanması kişinin kendini gerçekleştirme noktasında önemlidir.

Jung, benliği ise bütün bir yapıya sahip kendiliğin önemli bir parçası olarak tanımlamıştır. Benlik, bilincin önemi zihinde doğunca bütünü açıklayan parça olarak kullanılabilir. (2015: 128)

Kendilik ve benlik yapıları Sait Faik'in eserlerinde şu şekilde gözlemlenmiştir:

Yazarın çok okunan metinlerinden biri olan **Son Kuşlar** hikâyesinde, Ada güzelliklerinin ve doğanın tahribinden duyulan rahatsızlık konu edinmiştir. Kendilik ve benlik dengesinin sağlanabilmesi için bireyi rahatsız eden bir durumun olması gerekir. Hikâyede kahramanı rahatsız eden iki fiil vardır. Biri, av maksadıyla kuşların öldürülmesi; diğeri de bir zenginin kendi evinin bahçesine götürmek için doğal ortamdaki çimlerin sökülmesidir. Bu iki davranış da, bireyin gölge kişiliğinin baskın hâle gelip kendiliği ele geçirmiş olmasından kaynaklanır.

Ada'ya iki senedir kuşlar gelmemektedir. İki sene öncesine kadar Ada halkı küçük büyük fark etmeksizin, ağaç dallarına çığırtkan kuş kafesi bağlayıp hür kuşları oraya çığırtan kuşu kurtarma maksadı ile çekerlerdi. O an kurtulamayanların tüyleri dahi canlı canlı yolunurdu. Kahramanı üzen bir durum ise yol kenarındaki çimlerin sökülme istenip başkasının bahçesini ekilmek istenmesidir. Mühendis tarafından söktürülen çimler için şikâyetçi olan kahraman bir sonuca varamamıştır. Çünkü belediye yol kenarlarındaki çimlerin sökülmesine karşılık bir ceza uygulamamaktadır. Kahraman bütün çabalarına rağmen doğanın tahribi karşısında duramayarak iki duruma da mani olamamıştır.

Hikâyenin sonunda, anlatıcı kahraman, gelecek nesillerin kuşları ve yeşillikleri göremeyecek olmasından duyduğu tedirginliği *“Sizin için kötü olacak. Benden hikâyesi...”* (S.K: 130) ifade eder. Yaşanılan bu iki olay anlatıcı kahramanı hem bireysel hem de toplumsal açıdan yeteri duyarlılığa ulaşmış ve toplumsal sorumluluklarını yerine getirmiş; kendiliğini gerçekleştirmiş ideal insan konumuna yükseltir.

Sinagrit Baba hikâyesinin kahramanı, anlatıcı-yazar tarafından “Sinagrit Baba” olarak adlandırılan balık, ilerleyen yaşının tecrübeleri ve sezgileri ile hayatını nerde, ne şekilde sonlandıracağıнын arayışı içindedir: *“Bu akşam kimin oltasını seçmeli de artık bitirmeli bu yorucu ömrü.”* (M. K. : 127) Geçen hayatını yorucu olarak niteleyen Sinagrit Baba bu süreçte kendini gerçekleştirememiştir. Yaş olarak ömrünün sonuna geldiğini hissederek ve ölümünün güzelliği ile bireyleşme eğilimi yaşamaktadır:

“Daha her yeri pırıl pırılken, mantosu sırtında iken, daha eti mayoneze gelirken bitirmeli bu ömrü. Sonra hesapta bir gün pis bir "Vatos'un, bir sırtı renksiz, yapışkan ve parazitli bir canavarın dişine bir tarafını kaptırmak var. İyisi mi, muhteşem bir sofraya kurulmalı, bir zaferle dolu ömrün sonunu beyaz şarapla, suların üstündeki başka dünyada yaşayan bir akıllı mahlûka kendini teslim etmeli.” (M. K : 127)

Uzanan her oltayı dikkatle inceleyen Sinagrit Baba bir seçim yapmak zorundadır. Yapılan seçimin doğruluğu Sinagrit Baba'ya kendilik ve benlik dengesini yaşatarak onu bireyleştirecektir. Bu bireyleşmenin Sinagrit Baba'nın ölümü ile olacak olması dikkat çekicidir. Ancak, arketipsel döngü açısından düşünüldüğünde her ölüm bir yeniden diriliş olacağı için bu husus anlaşılabilir hâle gelir.

Her oltaya heyecanla koşan Sinagrit Baba önce oltayı koklamakta, sonra olta sahibinin kendisine hissettirdiklerini düşünerek karar vermeye çalışır. Defalarca kez farklı oltalara yönelen Sinagrit Baba en sonunda büyük ışıklar saçan oltaya yönelir. Bu olta diğerlerinden farklıdır ve bu oltaya aşına değildir. Bir an olta sahibinin tam aradığı adam olduğunu düşünür ve yakalanır. Ancak sandala düştüğünde büyük bir hayal kırıklığı yaşar ve pişman olur. Ama artık çok geçtir. Sinagrit Baba yanlış karar vermiştir ve ölümü riyakâr ve hiçbir insanlık imtihanı geçirmemiş adamın sandalında olmuştur. Yapılan yanlış seçim kendilik benlik dengesinin kurulamadığı bir ölümle sonuçlanmıştır.

Diğer yandan, Sinagrit Baba'nın tercih ettiği olta sahibi sadece personal kişiliği ile yaşamış; gölgesinin arzularını sürekli bastırmış; kendisini hayat yolunda hiçbir sınava tabi tutmamış bir riyâkardır. Bu yönüyle o da kendiliğini gerçekleştirememiş bir birey olarak kurgulanır.

Bulamayan hikâyesinde, anlatıcı-yazarın vapurda karşılaştığı bir adamın hikâyesidir. Vapurda yanında bir paket taşıyan ve anlatıcının gözüne takılan bu güler yüzlü yaşlı adam çocuklara bir icadını anlatmaktadır. İcat, bütün kamaraları suyun dışında, suyla hiç teması olmayan bir teknedir. Taşıdığı pakette bu icadın taslağı yer almaktadır ve aslında paket kendiliği temsil etmektedir. Anlatıcı yaşlı adamı güz mevsiminin adamı olarak tanımlar ve elindeki paketle bütünleştirir. Paketin çalınması ya da denize düşmesi

onun için ölüm anı gibidir. Vapurun içinden herhangi biri ona paketinde ne olduğunu sorsa anında her şeyi anlatacak haldedir.

Yaşlı adam benlik arayışı içinde olup kim olduğunu anlama ve kendini tanımlama eğilimindedir. Ve bunu da paketindeki icadı ile yapabileceğine inanır: Anlatıcının, *“Demek bugün, bu paketteki, onun son ümididir. İçinde bir şey, "Eriştin büyük adam !" demektedir ona.”*(S. K: 135) sözleri bireyleşme sürecindeki paketteki icadın önemine dikkat çeker.

Vapur, Burgaz iskelesine gelir. Güz mevsimidir ve etraf sakindir ama çocuklar yaşlı adamın geldiğini hisseder ve iskeleye gelirler. Bir de iskelenin kenarında patlak gözlü, tembel, zayıf ve yorgun adam vardır. Yaşlı adam icadını anlatmaya başlar ve ilimle uğraşan herkesin maruz kaldığı alay edilme durumu ile karşılaşır. İcadında “cazibe kanunu”nu hesaba katmayan adama bu icatla rüzgâra karşı koyamayıp aya kadar fırlayabileceği söylenerek alay edilir. Yaşlı adam kendisi ile alay edilmesinden rahatsız olur ve kendilik ile benliğin dengelenmesi sürecindeki rahatsız edici durum ortaya çıkar.

Anlatıcı yirmi yıl sonra yaşlı adamı yine vapurda görür. Yüzünde yıllar önceki o bakış ve gülümse hala vardır. Çünkü bu defa gemisini cazibe kanundan kurtarmanın yolunu aramaktadır. Tamamlanmayan icat kendiliği gerçekleştirme arayışının henüz tamamlanmadığını ifade eder.

Balıkçısını Bulan Olta hikâyesinde anlatıcı kendini “ben bir yazıcıyım” diye tanıtarak yazı yazmak için kuş ve çiçek hürriyetine değil içindeki deli ve oturmaz düşüncelerin hürriyetine ihtiyacı olduğunu söyler. Aksi halde yazı yazmanın sadece bir şeyler gevelemek olduğunu ve o hürriyete kavuşmadan canının yazı yazmak istemediğini ifade eder. Bu durum kendiliğin gerçekleştirilmesi ile eşdeğer bir anlam taşır.

Yazı yazmanın sancılı süreci içindeki anlatıcı-yazar cebindeki son para ile bir olta alır. Birkaç kez balığa çıkar ama balık tutamaz. Her balık tutamayışında biraz daha inat eder ve bunun yarını hatta öbür günü var diyerek bu isteğini diri tutar. Bir gün balık tutmaya çalışırken yanına bir çocuk gelir ve konuşmaya başlarlar. Oltayı çocuğu verir ve kendisi simit almaya gider. Geri geldiğinde ise çocuğun bu işi bildiğini fark eder ve oltayı çocuktan almaz. Daha sonra çocuk oltayı alıp kaçmak ister ama adamı karşısında görür

ve çocuk köprünün bu tarafında balıkların çok olduğunu açıklamaya çalışır. Ama artık ne olta ne de çocuk anlatıcının umurunda değildir.

Asıl amacına ulaşan anlatıcı-yazar ihtiyacı olan hürriyete kavuşarak yazma sürecindeki sancıyı atlatmıştır. Hikâyenin sonunda yazmaya başladığını söyleyen yazar kendilik ve benlik arasında kurulması gereken dengeyi sağlayıp kendilik arayışında başarıya ulaşmıştır.

Haritada Bir Nokta isimli hikâyede, haritadaki adalar yazarı bir gün kendi yuvasına döndürür. Buradan ayrılışını bir motorun kendisini alıp büyükşehre götürmesi olarak niteleyen yazar orada her kötülüğü yaşadığını ifade eder. Kendisini alıp götüren motor şimdi onu geri getirmiştir. Geri dönen yazar artık temiz bir hayatın içinde olmak istemektedir:

“Niyetim yazı bile yazmak değildi. Balığa çıkacaktım. 10 kuruşa kahve, 20 kuruşluk köylü cıgarası içecektim. Kaybettiğim her şeyi; insanlığı, cesareti, sıhhati, iyiliği, safveti, dostluğu, alın terini, sessizliği yeniden bulacak; belki yeniden bir adam olmasam bile bir temiz hayatının içinde hayran, meysus ve mahcup olmuş bekleyecektim.” (S. K: 183)

Artık daha temiz ve sakin bir yaşam isteyen yazar aynı zamanda içindeki yazma arzusunu dindirmek da dindirmek ister. Döndüğü asıl yuvasında yaşatmak istediği kendisi ile bir anlaşma içine girer. Yazma isteği oluştuğunda kalemsiz kâğıtsız dağa ya da balığa çıkacaktı ve böylece bu istekten kurtulacaktı. Bütün bunlara karşılık Ada’dakilerin kendisini sevmeyeceğini düşünmeden de edemez ama o ne olursa olsun her gece huzurlu ve günahsız uyumanın adeta yeniden doğuşun hazzını yaşayacaktı. Bir süre sonra kendisine verdiği sözle çatışan yazar tutulan balık paylaşımı sırasında bir adama yapılan haksızlık karşısında kendini tutamaz ve yazamasam deli olacaktım diyerek kaleme kâğıda sarılmıştır. Yazmaktan kaçamayan yazar şahit olduğu olumsuzluğu ve olumsuzluğun yarattığı düşüncüyü ancak yazarak ifade edebilir.

Anlatıcı-yazar açısından bu tam bir kendilik gerçekleştirme arayışıdır. Adadan ayrılması, gittiği büyük şehirde her kötülüğü yaşaması, gölgesinin arzularına uyması; onlarla olgunlaşması; yazılar yazması hep bu arayışın ifadesidir. Sonunda kendini gerçekleştirdiğini zannedip ayrıldığı adaya dönerek sakin bir hayat sürmeye karar

vermesi de bu zannın bir sonucudur. Ancak, karşılaştığı olay onun bu zannında yanlışlığını gösterir ve yeniden kalemine sarılır. Demek ki, yazmak bir yazar için kendiliği gerçekleştirmenin kaçınılmaz yoludur; anlatıcı da buna döner.

Stelyanos Hrisopulos Gemisi başlıklı hikâyede, annesini kaybeden ve büyükbabası ile yaşayan küçük Trifon adında bir çocuk konu edilir. Büyükbabası Stelyanos Hrisopulos yaşlı bir balıkçıdır. Trifon, büyükbabasının yanında yaşadığı için denize ve balıkçılığa dair her şeyi öğrenebilmektedir. Trifon, daha önce bir gemi yapmıştır ve şimdi ikinciye yapmak istemektedir. Ancak *“Bu gemi Trifon için dünya demektir.”*(Sayfa 23) ve diğerlerinden farklı olup kendiliğin temsilidir. Birey için bir iş ya da uğraş kendini gerçekleştirme sürecindeki en önemli aşamalarından biridir. Trifon’un gemisi onun kaptan olacağını düşündürür cinstendir:

“On iki yaşındaki bir çocuğun yapacağı gemi değildi. Bu, artık şimdiden kaptan olacağı anlaşılan bir delikanlının gemisi idi. İçinde açılmak, uzaklaşmak, seyahat arzulan dolu; hür, serazat, vatansız bir insanın gemisiydi. İçinde dalgalar, fırtınalar, sakın denizler, acayip balıklar, bambaşka, bize benzemeyen, bize benzeyen insanlar dolu, bir insanın tahayyüllerinin, hatıralarının gemisiydi.” (Se. :21)

Gemiye annesinin adını vermeyi düşünür ama bu fikri büyükbabası ile paylaştığında etrafı saracak hüznü ve sessizlikten korkmaktadır. Bu nedenle gemiye büyükbabasının adı Stelyanos Hrisopulos adını verir. Stelyanos Hrisopulos onun için mavi gözlü bir kızdı ve bu kızı Trifon yaratmıştı:

“Bu gemi, Trifon için, mavi gözlü bir kızdı. En tuhaf, bu mavi gözlü kızı Trifon kendisi yaratmıştı. Bu mavi gözlü kız da Trifon’u seviyordu. Bu gemi, Trifon için, mavi gözlü bir kızdı. En tuhafı, bu mavi gözlü kızı Trifon kendisi yaratmıştı. Bu mavi gözlü kız da Trifon’u seviyordu.”(Se. : 23)

Yaptığı gemi ile birden çok şeyi şekillendiren ve yaratan Trifon artık gemisini denizle buluşturacaktır. İlk gün her şey yolunda gitmiştir ve Trifon gemisini yüzdürebilmiştir. Denizde yüzen gemi insana Güliyer Seyahatnamesi’ni okuyor hissi vermektedir.

İlerleyen günlerde köyün çocukları Trifon'un gemisini batırmak istemişlerdir ve bütün çocukların içinde bir mühendis peyda olmuş, taşlarını, tüfeklerini hazırlamışlardır. Ve o gün Trifon'un yaşam lezzetini bulduğu gemi batmıştır:

“Trifon için ne yaşayan insanlar, ne çiçekler, ne akarsular ve mavi gözlü arkadaşlar bir mana ifade ederdi. Yalnız bu önüne, gözlerinin içine serilen ve üzerine arka üstü yattığı zaman büyük güverteleri boş yelkenlileri, güneşin içinde madenleri ve boyları uçan vapurları düşünebildiği deniz ona, ciğerlerine çektiği havanın kıymetini, açıkçası yaşamamanın zevkini ve lezzetimi verirdi.” (Se. : 22)

Derin ve özel anlamlar yüklenen eşyaların ya da insanların kaybı bireyi olumsuz yönde etkilemektedir. Trifon'un batan gemisi ile birçok değeri de kaybolmuştur ve kendilik arayışı yarıda kalmıştır. Gemiye batırmak isteyen çocuklar ise, bütünüyle gölgelerinin kontrolünde hareket ettikleri için kendiliklerini gerçekleştirmekten uzak varlıklardır.

Gaz Sobası hikâyesinde Recep isimli deli dolu bir adam bir köy kahvesi işletmektedir. Şehre her inişinde kahve için, kendi için ya da insanlar için yeni şeyler alır ve aldıklarını çok kullanmadan ya bozar ya da onlardan sıkılıp kullanmaz. Recep aldığı bu yeni şeyler aracılığıyla kendiliğini gerçekleştireceği zannındadır. Yeni bir şey aldığı günlerde herkes kahveye toplanır; çünkü köye her şeyi ilk o getirir. O, getirdiği bir yeniliği paylaşırken duyduğu hazzı hiçbir şeyden alamaz:

“Recep, gaz sobasını aldığı zaman köye bir yenilik getirdiğine memnun olmuş, için için sırtmış, ta ana yola kadar otobüste onu kucağında getirmişti. Kâğıtlara sarılı makineyi kepenkler kapalı kahveye koymuş. Ancak müşteriler geldikten sonra yakmıştır.”(Sa. : 223)

Recep bu kez gaz sobası almıştır ve diğer yeni aldığı eşyalardaki heyecanla köye dönmüştür. Müşteriler geldiğinde sobayı yakmıştır. Sobadan çıkan ışıklara dalıp çocukluğuna gitmiş ve kahvedekilere birkaç anısını anlatmıştır. Gaz sobası Recep için açılan güzel dünyanın kapısı gibiydi. Bir gün kahveye gelen Kara Ahmet isimli bir genç Recep'in gaz sobasının köylüler tarafından putlaştırıldığını söyler ve kavga çıkarır. Recep, gencin söylediklerini düşünür ve ona hak verir. Işığın bakıp hayaller kurduğu, anılarını hatırladığı gaz sobası artık Recep bir anlam ifade etmez olur.

Recep, tekrar şehre iner ve dönüşte Emine'ye uğrar. Emine'nin dizine yatar ve aralarında şu konuşmalar geçer:

- *Yarın akşam - dedi -, görecen kız, görecen. Kahvenin önünden bir geçiver. içerde ne yakacam, biliyon mu?*

- *Ne yakacan?*

- *Ay ışığı.*

(Sa. : 225)

Recep bu kez köye dönerken lüks bir lamba almıştır ama lamba on beş günde bozulmuştur. Aldığı yeni şeyleri yaşama hevesi ve yaşamdan alınan lezzet olarak içselleştiren birey bozulan her nesnede hayal kırıklığı yaşayıp kendiliğini tamamlama sürecini başarıya ulaştıramamıştır.

Kriz hikâyesinde mahalleli tarafından sevilip sayılan ve siyasetle yakından ilgilenen Rıza Bey'in oğlu Necmi, birbirinden bağımsız birçok konuda sürekli arayış içindedir. Üniversite okuyan Necmi okul derslerine karşı alakasızdır. Anlatıcı tarafından teşhisi konulan bir şeyler yapabilmek hastalığı ile boğuşan Necmi her şeyi hemen olsun istemekte; zaman zaman arkadaşları ile oturup fikirlerini paylaşmakta, münakaşalara girmekte ama hiçbir siyasi görüşü de benimseyememektedir. Daha sonra kendisine bir sevgili arayan karaman sevgili bulabilmek için de babasından aldığı para ile kumar oynar, kazandığı günler soluğu Beyoğlu'ndaki eğlence mekânlarında alır. Sürekli arayış içinde olan Necmi bu eğlence mekânlarında mutlaka yardıma ihtiyacı olanlar vardır düşüncesi ile keşfe başlar ve Mabude isimli kızı bulursa da Mabude başkalarıyla birlikte olmaktadır.

Onun bu arayışları ve yaptığı hataları karşısında Necmi'nin babası Rıza Bey mahallelinin oğlu ile ilgili söylediklerine kulak asmaz. İhtiyarlar vurdumduymaz olur diyerek oğlunu da içten içe takdir eder. Çünkü Rıza Bey de oğlunun belli durumlar karşısında takınacağı tutumu anlamak istemektedir. Bunun için bir akşam kahvede Necmi'ye bir konu açar. Mesele şudur ki bir tehlike anında önemli bir sanat eserinin mi yoksa insan hayatının mı feda edileceğidir. İlk defa babası ile çatışan Necmi insan hayatının asla feda edilmemesi gerektiğini ifade eder:

“İnsanlık, baba... Bugün hemen hemen unutulmuş olan insanlık. Bir saadet için, insanların bütünüünün saadeti için yapılan her hareket insanlık hareketidir. Her ölüm bir kahramanın ölümüdür.”(K. : 91)

Necmi, birçok arayışın ve istikrar sağlayamadığı birçok düşüncenin ardından insan hayatının önemine karşı takındığı tavır ile ideal insan mertebesine erişmiştir. Artık düşünsel manada bir fikri benimseyip savunabilen Necmi, Leman isimli genç bir kızla tanışır ve akşam eve dönerken öpüşürler. Necmi, bir şeyler söylemeye çalışırken Leman; *“Ben Seni seviyorum”* der. Ertesi gün Necmi üniversitedeki derslere rahat ve huzurlu şekilde yeniden başlar. Dağınık bir kimliğe sahip Necmi artık dengeyi bulmuş; huzura kavuşmuş; kendiliğini gerçekleştirme yoluna girmiştir.

Kayıp Aranıyor hikâyesinde, bir konsolos kızı olan Nevin’in mutluluk arayışı; yani kendiliğini gerçekleştirme arzusunu işlenir. Kocasını Özdemir tarafından aldatılan Nevin boşanmak ister fakat süreç uzar. Bu esnada, Nevin, Cemal isimli bir balıkçıya âşık olur ancak balıkçı Nevin’in yaşadığı hayattan ve kültürden uzaktır. Bunun farkında olan Cemal, Nevin’e şöyle der: *“Biz balıkçıyız, arabacı değiliz, kızım. Paşa babanunki gibi atımız yok ki yelesi olsun.”*(K. A: 137) Cemal’den sonra Kamarot İrfan’a ilgi duyar ama onu samimiyetsiz bulur. Akşamları Nevin’in bindiği otobüsün biletiçisi Nevin’e ; *“Bir öpücük ver be abla, ne olur... diyerek eğilmiş. yere düşürdüğü parayı aramak bahanesiyle Nevin’in yanındaki boş sıraya dayadığı elini yalayarak öpmüştü.”* (K. A: 148)

Nevin yaşadığı bu ve buna benzer durumlardan sonra babasına bir mektup yazar ve gider. Mektupta bundan sonra gideceği yerde Ayşe adını kullanacağını, Özdemir’in kendisine lüzumlu eşya muamelesi yapacak kadar bile değer vermediğini, diğer yaşadığı ilişkilerde adının kötü anıldığını ve bunlara kafa tutarak yaşamının zevksizliğini sevmediğini ifade eder. Nevin hayatı için gerekli olan huzuru gitmekte bulmuştur. Nevin’in karşısına çıkan insanlar, ben bilincinden uzak, gölgelerinin esiri olmuş kişilerdir; Nevin’i de bu arzulara boyun eğmeye, dolayısıyla kendiliğin gerçekleşmesini engellemeye çalışmaktadır. Nevin’in kaçıışı benlik arayışının ifadesidir.

İncelenen bu metinlerin ortak özelliği sayılabilecek bir husus kendiliğin genellikle arayışın hedefi olması biçiminde tezahür ettiği gözlemlenmektedir. Bu durum, aslında insan hayatının baştan sona bir mutluluk, huzur arayışı olması; kendiliği

gerçekleştirmenin ancak uzun tecrübeler gerektirdiği fikrinin yansıması olarak düşünülebilir. Sait Faik bireysel yaşantısında benzer bir tutumla hareket etmiş; sürekli bir kaçış ve arayış adamı olmuştur. “Yazı yazmayı iş saydığı için başka bir iş yapmayan adam” yazıyı kendiliğini gerçekleştirmenin nihai yolu saymıştır. Bu hikâyelerde de bu durumun yansıdığı görülmektedir.

1.2. Persona

“Persona” kişiliğin toplumsal yönünü temsil eder. Birey toplum içinde nasıl görünmek istiyorsa ona göre aldığı tavidir. Her birey toplum tarafından kabul görme isteğindedir. Bunu için değer yargılarına uymak; toplumun geneli gibi davranmak gereği duyar. Bu durumda ayıp ya da mahrem sayılan duygu, düşünce ve arzular adeta bir maske ile örtülür. Bu maskenin psikanalizdeki karşılığı “persona”dır. Jung, “*Feminen Dişiliğin Farklı Yüzleri*” kitabında şu açıklamada bulunur:

“Persona bireysel bilinç ve toplum arasındaki karmaşık ilişkiler sistemidir. Bir yandan başkaları üzerinde kesin izlenim yaratmak diğer yandan bireyin gerçek doğasını gizlemek için tasarlanmış yeterince uygun bir maskedir.”
(2015: 16)

İnsan, toplumda kabul görme isteği doğrultusunda birtakım kimliklere bürünebilir. Bu bürünülen kimlik cinsiyet yapılarıyla paralel şekilde ortaya çıkar. Persona bireyin taktığı maske olarak nitelenip kişisel gibi düşünülse de kolektif bir yapıdadır. Zira mahremiyet ve utanma olgusu, toplumdan topluma farklılaşmalar gösterse de türsel bir özelliktir.

Sait Faik’in inceleme konusu eserlerinde dikkat çeken persona yansımaları şu şekilde gözlemlenmiştir:

Dondurmacının Çırağı hikâyesinde anlatıcı kahraman insanların birbirlerinin kusurlarını aramasından duyduğu rahatsızlık sonucu bir kaçış olarak bir dondurmacı çırağı ile kurduğu dostluk anlatılır. Hikâyede, anlatıcı toplumun personal yönden yaptığı baskı sebebiyle toplumdan kaçmak istemektedir. Çünkü toplum bireyi sürekli sürüleştirme eğilimindedir. Oysa personanın aşırı aktivitesi kişilik bölünmelerine sebep olur. Anlatıcı bu duruma maruz kalmamak için bir anlamda toplumdan kaçmakta ve küçük bir çocuğa sığınmaktadır.

Buna karşılık hikâye dondurmacı çırağının öyküsüdür. Anlatıcı, gözlemlediği ve bir anlamda kendini ifade aracı olarak gördüğü dondurmacı çırağının öyküsünü anlatır. Küçük çırak köyden biri ile görüşmek için patronundan izin ister. Ancak patron işlerin yoğun olması sebebiyle çocuğa izin vermez. Takip eden günlerde, anlatıcı ne zaman dükkâna gitse çocuk adamın yanına gelip oturur ve patronun rahatsız edici bakışlarına karşın yerinden kalkmaz. Anlatıcı çocuğu uyarır:

“- Gitsene Todori, dedim.

- Bahşış vermezler, gitmem, dedi.

Dört gün somurttu. Altı ile sekiz arası yanımda oturdu. Kalkmadı. Usta gördüğü zaman bile toparlanmıyordu.” (S. K: 236)

Hikâyeye çocuk açısından bakıldığında, o da personanın baskısına karşı direnç göstermekte olduğu görülür. Dondurmacı çocuk bir süre sonra anlatıcının ısrarı üzerine yeniden zehir gibi çalışmaya başlar. On beş gün sonra ise patronu çocuğa izin verir ve işlerini halleder. Anlatıcının çocuğun patronu tarafından zarar görmemesi için ısrarcı ve akıl verici tavrı personanın bireyin çevresiyle sağlaması gereken uyuma yardımcı niteliktedir.

Kumpanya başlıklı uzun hikâye bir gezici tiyatro gurubunun öyküsünü anlatır. Kumpanya “A.” kasabasına gitmek için para aramaktadır. Hikâyede grubun genç üyesi Salih, kumpanya parasını bulabilmek için annesinin altınlarını çalıp grubun üyelerinden Saffet Ferit ve Kör Halit’e getirir. Ancak ikisi de, Salih’in altınları annesinin rızası ile getirmediğini anlarlar. Durumu öğrenmek için Salih’in evine giderler ve her şey tahmin ettikleri gibi çıkar. Salih’in bu davranışı Saffet Ferit ve Kör Halit arasında çatışma yaratır. Saffet Ferit, Salih’i haklı bulurken Kör Halit haksız bulur. Salih’i haksız bulan Kör Halit personayı temsil etmektedir. Hem annesinin altınlarını çalması hem de yalan söylemesi toplumsal kabulden uzak yanlış bir davranıştır. Kör Halit’in, Salih’in yanlışlarını düzelter ve onu ahlaki değerleri düşünerek yaşayan bir birey haline getirmek isteyen söylemleri bireyin toplumla uyumu sürecinde personanın rolünü açıklamaktadır. Uyum sürecinin devamlılığını sağlamak için Kör Halit, Suat’ın bu davranışına karşılık A. kasabasındaki tiyatroya onu götürmüş ve bireyi ait olduğu çevreden ayırmamıştır.

Eftalikus'un Kahvesi isimli hikâye genel çerçevede Sait Faik'in edebî yaklaşımını tema edinmiştir. Öykü genç bir adamın yazara sorular sormasıyla ve yazarın bu sorular karşısında nasıl bir tavır takınması gerektiğini düşünmesi ekseninde ilerler. Yazarın düşünceleri neticesinde oluşturduğu yeni benliği personasına denk düşer. Yazar, konuşma esnasında genç adamın samimiyetinden şüphe duyar ve önlem amaçlı şu şekilde düşünür:

“Genç adamın niyeti yazı yazmak olduğuna göre benimle alay etmek için samimi olması ihtimali çok kuvvetli ama ne yapalım, fazla zeki ve dikkatli görünmeye de gelmez; bu da bir nevi ukalalık olur. İyisi mi, alay etmesi ihtimaline karşı yapılacak en doğru hareket, işi samimiyete dökmek, yutmuş görünmek. Çok zeki biri ise sonuna kadar bu hayran rolünde seninle oynayabilir. Varsın oynasın; bununla bir şey kazanmış olmaz.” (A. Y: 68)

Yazarın bu şüphesi tedirginlik yaratarak onu yukarıda anlatılan role bürünmeye sevk etmiştir. Bu sayede rolün toplumun genelinde kabul görmüş olan yazar kimliğine gölge düşürmeyeceğini düşünmektedir.

Köy Hocası İle Sığırtmaç hikâyesinde bir köy öğretmeninin Sığırtmaç isimli yaramaz bir çocuğa akşamları kahvede ders vermesi konu edinilir. Öğretmen çocuğun hareketlerini yatıştıran ve ona öğrenim sağlayan hareketleri ile personaya denk düşer. Sığırtmaç iki gün kendi isteği ile ders dinlemeye gelmiştir ancak üçüncü gün kahvenin camından dil çıkarıp kaçmıştır. Kahvedeki ihtiyarlar çocuğun arkasından kızsalar da öğretmen çocuğun bu davranışını şehirli çocuklara benzetir ve şaşırır. Bir süre kahveye gelmeye ara veren sığırtmaç okula gider ve yeniden okumak istediğini söyler:

Sığırtmaç:

- Okuyacam artık, dedi.

- Niye?

- Daha iyi! Canım sıkılıyor akşamları...

- Peki, dedim. (Şa. : 101)

Can sıkıntısını öğrenmek ile gidermeye çalışmak isteyen Sığırtmaç öğretmeni ile çalışmalara devam eder. Bu kez farklı bir sürü kelime öğrenen sığırtmaç köydekiler ile bunları paylaşır. Sığırtmaç bazı şeyleri zor ve uzun sürede anlasa da öğretmen sabır ile yaklaşır ve Sığırtmaç'a her şeyi öğretmeye çalışarak yaşlıları ile aradaki farkı azaltmaya çalışırdı.

1.3. Gölge

Gölge, zihnin karanlık kısmıdır; bilincin engellediği birtakım şeyleri yapma eğiliminde olan komplekstir. Jung'a göre birey çocukluğunda iyi olanı alıp kötü olanı yok etme eğilimindedir. Ancak gölge yok edilemez arka plana atılıp bastırabilir. Bastırılan bu eğilimler aşırılıktan uzak bir tutumla denge formuna sokulmalıdır. Gölge her bireyde kendi cinsindedir. Yani kadının gölgesi dişil erkeğin gölgesi ise eril bir yapıdadır.

Jung, kişilerin gölge taşıdığı gerçeğinden; gölgenin huzursuz ediciliği ile bastırılması eğiliminin oluştuğundan şöyle bahseder:

“Bastırılan eğilimler, ya da benim verdiğim adla gölgeler, kesinlikle kötü olsaydı, hiç sorun çıkmazdı. Fakat gölge sadece biraz çapsiz, ilkel, uyumsuz ve rahatsızlık vericidir; tümüyle kötü değildir. Hatta, bir bakıma insanoğlunun varoluşunu canlandırıp süsleyecek olan daha alt düzeydeki, çocukça ve ilkel özellikleri içermektedir, fakat gölgeler bu sonucu vermemiştir. (2010: 84)

Arketip olarak gölge, bireyin bilincinin gerisinde kalan karanlık kısımdır. Jung gölgeyi, kişisel ve ortak gölge olarak düşünmüştür. Gölgenin birde şeytani yönü vardır ki bu kişinin karanlık yani gizli kısmında olması özelliği ile şeytanla bağdaştırılmıştır. Şeytani ve kötü kılığı ile de görünüm açısından ürkütücüdür.

Bu arketip Sait Faik'in eserlerinde şu şekilde tezahür eder:

Çelme hikâyesinde anlatıcı hakikatleri bırakıp güzel şeyler düşünerek adeta cennete yürümek ister. Hikâyede anlatıcının gölgesi çirkin ve ürkütücü bir görünüm sergiler: *“Şose hür, serazet, serseri uzanır. Yanın sıra kambur gölgen yürür. Geçenler, selamünaleyküm, derler.”* (Şa. : 9) Yol boyunca anlatıcı ile beraber yürüyen gölgesi

kambur görünümü ile yüzleşmek istemediği hakikatleri temsil eder niteliktedir. Anlatıcı yürüdükçe gölgenin rahatsız edici yönü ortaya çıkar.

“Tekrar, yola düzülür, içinde bir insanla yapılmış ahbaplığın şenliği, bir ceviz ağacı gölgesinden sırta yapışmış köylerin uzak dağların, kıvranan çayın, uzak bir gölün parıltısı; içinde bir hasreti, bir yakınlığı ve bir yakın uzaklığı, hatıraları, sevinç ve kederleri ve aşkları eşelemiştir.” (Şa. : 16)

Başlangıçta kambur olarak nitelenen ve sırtında yük gibi hakikatleri taşıyan anlatıcının yola devam ettikçe sırtındaki yük artmaktadır. Ceviz ağacından sırta yapışan gölge bireyin geçmişindeki hem iyi hem kötü duyguları eşeleyerek bireye huzursuzluk vermektedir. Anlatıcı bu huzursuzluktan kurtulmak istemektedir:

“Bırakın beni ey hakikatler! Yürümek istiyorum. Cennetlerin olduğu yere doğru. Ne açıkları, ne açları, ne beni kızına münasip görmeyen zengin tüccar, hiç bir şeyi düşünmeyeceğim. Dertlerimden kime ne?”(Şa. : 16)

Bir Karpuz Sergisi hikâyesinde genç bir adamın kendisine para vermiş olan anlatıcı karakter ile beraber karpuz sergisi açma hayali anlatılır. Anlatıcı hayal kurmak için kafasındaki diğer benlikle melankolik köşeler aramaktadır. Bu köşelerde insanları sevebilir ve insanların karışıklıklarını anlayabilmektedir. Melankolik köşeler genelde cami avlusundaki kubbenin ya da çınarların gölgesidir. Gölge hikâyede hem bireyin düşüncelerindeki karanlık tarafa hem de bu tarafı açığa çıkaran mekânı temsil etmektedir. ,

Hancının Karısı hikâyesinde köpeği ile hana gelen adam kendisini gölgenin ve birçok şeyin aldattığını ifade eder:

Hepsi, her şey, su, değirmen, gölge, güneş, mor püsküllü çapkın mısır koçanları, her şey beni aldatıyor. Kimi zekâma, kimi hırsıma, kimi maddeme, kimi ruhuma sataşiyor.” (Sa. : 49)

diyen anlatıcı gölgenin hilebaz formuna işaret edip bireye rahatsızlık vermektedir.

Balıkçısını Bulan Olta hikâyesinde anlatıcı sisli bir gecede sırtını elektrik direğine bir ayağını rıhtımın parmaklıklarına dayamış düşünen bir adamı betimler. İlerleyen

bölümlerde” *o adam bendenizim*” diyerek bundan sonraki bölümleri ben olarak anlatır. Anlatıcı yazı yazmak isteyen ama bunun için düşünce hürriyetine ihtiyacı olduğunu söyler. Rıhtımdan köprü altına inen anlatıcı yanına oturan hayal gibi zayıf ve perişan çocuktan bahseder:

“Yüzüne baktım: Yüzü kirli beyaz, açık mavi süt rengi idi. Burun kanatlan birbirine yapışmıştı. Karanlık dişleri vardı. Zayıf, ince boylu, yırtık kasketi, uzun, kirli, güzel parmakları...”(S. K. : 172)

Sisli gecede hayal gibi duran ve estetik görünümünden uzak çocuk anlatıcının gölgesine denk düşer. Figürdeki görünüş bozukluğu olumsuz yönlerinin yansımadır. Bu olumsuz yönler olay örgüsüne hayal gibi beliren çocuğun anlatıcının oltasını çalmak istemesi ile yaşanır: Anlatıcı cebinden oltasını çıkararak balık tutmaya başlar ama başarılı olamaz. Simit almaya gitmek ister ve oltasını çocuğa bırakır. Geri döndüğünde ise oltayı çocuktan almayıp çocuğu uzaktan izlemeye başlar. Gölgenin kötü yanı burada açığa çıkar. Anlatıcının uzun süre gelmemesini fırsat bilen çocuk kaçmak ister ve köprünün diğer tarafına gider. Çocuk karşısında gördüğü anlatıcıya; balığın burada daha fazla olduğunu düşünerek buraya geldiğini söyler. Anlatıcı çocuğun söylediğine inanmasına rağmen bir şey söylemeden oradan uzaklaşır. Çünkü anlatıcı yazı yazmak için gerekli hür düşünceleri çocukla yaşadığı olaylar neticesinde bulmuştur.

Medar-ı Maişet Motoru yazarın roman türündeki eseridir. Romanda olay örgüsü aynı çevreden birçok insan etrafında şekillenmektedir. Ancak gölge arketipinin inceleneceği bu bölümde yalnızca arketiple ilgili kişilerden bahsedilecektir. Ali Rıza eski bir memurdur. Melek adında bir kızı ve Hikmet adında evlatlığı vardır. Hikmet Kaşıkadası’nda bekçilik yapar. Melek ise bir berber dükkânında çalışmaya başlar ve burada Fahri isimli gence âşık olur. Melek’in üvey kardeşi Hikmet de kendisine âşıktır. Olay örgüsünün bu bölümünde Hikmet Fahri’nin gölgesine denk düşer. Hikmet, kendi yaşamak istediği aşka Fahri’nin sahip olmasına razı olmuştur. Hikmet aşkını gölge figürü olan Fahri ile yaşatır. Melek ile evlenmeden Fahri ölür. Fahri’nin ölüm anında ağzından köpükler çıkması ve gözlerinde mor çukurlar oluşması gölge figürünün ürkütücü ve çirkin görünümünü yansıtır. Fahri’nin ölümü üzerine Ali Rıza dükkândaki her şeyi kırar ve Melek de evden kaçır. Melek’in Beyoğlu’nda bir berber dükkânında kalfa olarak çalışmaya başladığı haberi duyulur. Hikmet Melek’i görmeye gider.

Melek'in bir şoförle nişanlandığını öğrenir ve Hikmet yine duygularını Melek'e açamaz. Fahri'den sonra Melek'in nişanlısı da Hikmet'in gölgesine denk düşmektedir.

Medar-ı Maişet Motoru hikâyesinde gölge figürünün tezahürü **Kıskançlık** hikâyesi ile benzerdir. Hikâyede köyde görev yapan öğretmene kendisinden yaşça küçük Fadime'nin verilmesi ama Fadime'nin gönlünün köyün çobanı Hüsrev'de olması konu edinilir. Öğretmen, Fadime'yi sevmez ama ondan hoşlanır. Bir gün Hüsrev ile Fadime, öğretmenin yanında el ele tutuşurlar. Bunu gören öğretmen;

“On yedi yaşında bir erkek çocuk, on yedi ya yaşında bir kız çocuğunun elini tutarsa, otuz beş yaşındaki erkek, on yedi yaşındaki kızın kocası da olsa şaşmamalıdır dedim.” (Se. : 49)

Hikâyede Hüsrev, öğretmenin gölgesidir. Öğretmen, Fadime'ye âşık değildir ancak hem eşi olması hem de onu küçük ve tatlı bulması münasebetiyle kıskanmaktadır:

“İçim ezikti. Yüreğimde bir bulantı vardı. Buna rağmen, yaprakların arasında konuşmalarına devam eden iki mahlûkun cümbüşünden aldığım bir buruk lezzetle, ıslık çalarak kitaplarımın arasına atıldım.” (Se. : 50)

Öğretmeninden sonra da Fatma parmak uçlarında eve girer. Yaşanılan yasak ilişki karşısında tepkisiz kalmayı tercih eden öğretmen durumu anlayışla karşılamaktadır.

1. 4. Hilebaz

Kimi zaman eğlenceli olan hilebaz arketipi genellikle kötü niyetlidir. Kurnazca oyunlara başvurup tüm çabalarına rağmen başarısız olması aptal bir yanının da bulunduğu gösterir. Jung, bu arketipin istikrarsız olduğuna dikkat çekerek “*Dört Arketip*” kitabında şöyle der:

“Hilebazın davranışlarının önceden kestirilemez oluşu, anlamsızca tahrip etme hırsı ve kendi kendine dayattığı acılarla birlikte yavaş yavaş bir kurtarıcıya dönüşmesi, aynı zamanda da insanlaşması gibi birçok unsur bulunabilir.” (2003: 121-122)

Gölgenin tezahürlerden biri hilebazdır. Hilebaz hayvani niteliktedir. Davranışlarını önceden kestirmenin mümkün olamadığı bu yapı fiziksel olarak da estetiklikten uzaktır.

Çoğu zaman saldırgan ve kötü olan hilebaz zaman zaman da eğlenceli ve muzip olabilir. Hilebaz arketipi Sait Faik eserlerinde şöyle karşımıza çıkar:

Ben Ne Yapayım isimli hikâyede yazar, babası tarafından bulunan bir ortakla fasulye ve patates ticaretine girer. Fakat adamın hilekârlığından ve kendi vurdumduymazlığından dolayı ticaret yürümemiştir. Yazar ortak olarak çalıştığı adamı hilebaz figürünün fiziksel ürkütücülüğü ve oyunbazlığına dikkat çekerek anlatır:

“Adamcağız geldi. Çiçek bozuğu, kısa boylu, ateş gibi gözlü, işgüzar bir adamdı. Beraber bir yer tuttuk. O kocaman bıyıklı, yağlı vücutlu, yalnız evini, oğlunu, zevkini, kızının çeyizini düşünen adamı ıslaha imkân yoktur.” (L. A. : 14-15)

Hikâyenin ilerleyen bölümünde yazar ardiyenin olduğu kata çıkar. Ayağı takılır ve fasulye çuvalının üzerine düşer. Çuvaldan gelen ses fasulye sesi değil ceviz sesidir. Durumu babasına anlatan yazar, ertesi gün dükkâna geldiklerinde ortak dükkanda yoktur. Adam kaçmıştır.

Mürüvvet isimli hikâyede deri ustası Osman Ağa, yazara kolunu fabrikada makineye kaptırmış Şopar Hüseyin’i anlatır. Osman Ağa, Hüseyin’in kolunun kangren olup kesilme ihtimaline karşılık patrondan para ister ama patron Hüseyin’in kolunu bilerek makineye kaptırdığını düşünür. Hikâyede hilebaz figürünün kötücül oyunlar oynayan kurnaz formu karşımıza çıkar:

0 zaman bilmiyordum. Haşim Bey, bu oğlanın babası da aynı b...u yemiş. Güya bilmeyerek dolapta kalmış, döndürmüşler, ölüsü çıkmış deyyusun... 0 zaman da böyle haltla karıştırmışlar. Bohor yok mu hani? Onun imalathanesinde olmuş bu iş... 0 zaman da işi zor kapatmışlar. Bunlar öyledir. Mahsus yapıyorlar. (L. A. : 28-29)

Patronun söylediğine inanmakta güçlük çeken Osman Ağa, Hüseyin’i konuşturmanın bir yolunu bulur ve konuşturur. Sonrasında Hüseyin’i evden kovar ve parayı da patrona geri götürür.

Hilebaz figürü zaman zaman insan dışı varlıklarda da görülür. Bu varlık; su, rüzgâr ya da yılan olabilir. Bu durum yazarın **Su Basması** isimli hikâyesinde görülür. Yazar hikâyede Sakarya ırmağının her sene yaptığı taşkınlarda suyu canavar benzeterek suyun

hilebaz formuna dikkat çeker: “*Bu bir acayip mahlûktur. Bu bir kör canavardır. Zalimdir, alçaktır ama sessizdir.*” (H. B: 76)

Fındık isimli hikâyede sokak köpeklerinin zehirlenmesi konu edinilir. Köpekleri zehirlenmekle görevli, türlü yollar dener ve hilelere başvurur ama başarılı olamaz. Zehirli bifteği bile yemeyen Fındık’ı öldürmeyi kafaya koymuştur. Yazar zehirciyi *Doseldorf canisine* benzetir. Zehircinin aynı zamanda fiziksel estetiklikten uzak ve ürkütücü bir görüntüye sahip oluşunu yazar şöyle ifade eder.

“Doğrusunu isterseniz dünyada bu adamdan daha âlâ zehirci bulunamaz, gözleri patlaktır. Ellerinin parmakları küt, yusuvarlak, iskarmoz gibidir. Burnu eğridir. Dişleri çürük, ağzı karanlıktır. Yalnız bir tek zehirciye yakışmayan hali vardır. Azametlidir. Kravatlıdır. Oldukça temiz giyinir. Pantolonu yatakalı ütüsü olduğu pek belli olmasına rağmen ütülüdür ya! Kravatının sarısı ile yeşili pek cafcıflı olmasına rağmen kravatlıdır ya!” (A. Ş: 129)

Bir türlü Fındık’ı zehirlenmeyi başaramayan zehirci, Fındık ile çöpçünün arasının iyi olduğunu görür ve çöpçüden Fındık’ı zehirlenmesini ister aksi halde kendisini mahalleden süreceğini söyler. Zehirci hem Fındık’a hem de çöpçüye zarar verecek olması ile hilebaz figürünü yansıtır. Hilebaz figürü türlü oyunlarla herkese zarar verip her şeyi tahrip edebilecek kötülüktedir. Zehircinin bütün tehditlerine rağmen çöpçü son anda Fındık’ı zehirlenmekten vazgeçer. Zehirci ise bu durumun üzerine çöpçünün karnına tekme vurur.

Bazen hilebaz figürü eserlerde yalnız başına bulunmayabilir. Kahramana engel olan ya da zarar veren olağanüstü bir varlık ya da kötücül bir kişi olmayabilir. **Ben Ne Yapayım** hikâyesinde kahraman, tüccar ortağı tarafından dolandırılmıştır. Dükkânın olduğu sokak hem görünüş hem de sokağın insanları açısından oldukça tedirgin edicidir. Kahraman, bu sokak ve insanları hikâyesinin kötü kahramanları olarak tanıtır. Sokak Bizans’tan kalma garip dehliz bakkallarla doludur. Garip bir ürkütücü hava vardır. Sokağın insanları ise; “*Zamanlar normaldi ama bir normal zamanda da onlar, anormal zamanlar için pişiyorlar, sanki bugünü bekliyorlardı.*” (L. A. : 146) Şeklinde niteleyerek aslında dolandırıcılığın sokaktaki herkesin temel davranışlarından biri olduğunu ifade eder. Bu düzeni değiştirmek mümkün değildir. Çünkü düzeni

değiştirmek isteyen herkes mutlaka ya el birliği ile kurban edilmiştir ya da bir oyuna getirilmiştir.

Son Kuşlar hikâyesinde konu doğanın tahribi ve kuşlara verilen zarar karşısındaki insanın tutumudur. Kuşları öldürmek için ökseleri bir gece öncesinden hazırlayan Konstantin adında;

“Kalın tüylü bilekleri, geniş göğsü, delikleri kapanıp açılan üstü kara kara benekli bir burnu, deriyi yırtmış da fırlamış gibi saçları, kısa kısa bir yürümesi, kalın kalın bir gülmesi.” (S. K. : 127)

olan bir adam vardır. Hem görsel hem de davranışsal olarak Konstantin bir canavarı andırır ve hilebaz figürünü temsil eder. Toplumsal ve insani değerlere kayıtsız kalan Konstantin’in yalnızca kendisi kuşları öldürmekle kalmaz küçük çocukları da bu işe seferber eder. Konstantin ve diğerleri için kuşların bir lokma etinden yapılacak olan pilav onların yaşamasından duyulacak histen daha lezzetlidir.

1.5. Anima ve Animus

Jung, erkekteki ruh imgesini anima, kadındaki ise animus olarak tanımlamıştır. Kolektif bilinçdışının ürünü olan bu ruh imgeleri karşı cinsin doğasının anlaşılmasında önemlidir. Animus ile animanın davranışları ayarlayıcı olması işlevleri vardır. Erkeklerin katı ve ketum tutumlarının yanındaki duygusallığı animanın kadınların sevgi ve şefkatinin düşünce ile taçlandırılması ise animusun etkisi ile sağlanır. Kişinin öz benliğine ulaşmasında anima ve animusun etkisi yadsınamaz. Jung, *“Analitik Psikoloji”* kitabında bu figürleri şöyle tanımlar.

“Anima bir erkek vücudundaki dişi genler azınlığının psişik bir suretidir herhalde. Aynı figür bir dişi bilinç dışının imgeleri arasında görülmediğine göre, bunun böyle olma olasılığı daha çoktur. Bununla birlikte, eşit bir rol oynayan mütakabil bir figür vardır, bu bir kadın imgesi değil, bir erkek imgesidir bu kez. Kadın psikolojisindeki bu erkek figürüne animus denmiştir.”(2006: 258)

Mitolojik birçok metinde erkek ve kadının aynı beden içinde yaşaması anima ve animus etkileşiminin örneklerindendir. Diğer sanat eserlerinde de tipik anima ve animus

imgelerine rastlanır. Cervantes'in Don Kişot romanında Dulcinea kahramanın hayali sevgilisidir. Kahraman bu hayali sevgiliyi kendi gibi maceraperest ve savaşçı olarak nitelemiştir.

Anima ve animus kolektif bilinçdışının bir ürünü olup erkekteki ruh imgesi anima kadındaki ruh imgesi ise animustur. Bu ruh imgeleri karşı cinsin doğasının idrak edilmesi noktasında önemlidir. Kadın ve erkek arasında kurulabilecek sağlam ve sağlıklı ilişkiler için bu yapıların her cinsten dengeli bir düzeyde olması ile sağlanır. Yazarın eserlerindeki kahramanların ağırlıklı olarak erkek oluşu yalnızca anima arketipini ve kadınlarla kurulamayan sağlıklı ilişkiler ise animanın bireye olumsuz etkisini incelemeyi gerektirmektedir. Anima arketipi ile ilgili bulunan tespitler şunlardır:

Anima, bireye olumlu etki eden ve bireyin ideal kadın algısını temsil eden yapıdır. Sait Faik'in eserlerinde genelde yalnız, mutsuz birey ve duygusal manada eşcinsel eğilimler ağırlıktadır. Bu nedenle animanın bireye olumlu etki ettiği hikâyeler sınırlı sayıdadır.

Davut'un Anası hikâyesi bu duruma örnek teşkil eder. Hikâyenin kahramanı Ali, otuz yaşında kasabaya döner ve öğretmendir. Saime adında bir kızı sevmektedir. Kasabadan ayrılmadan önce Ali'nin içindeki Saime anlatıcı tarafından şu sözlerle anlatılır:

“Saime'yi; içinde vücudundan ayrı yaşayan ama gözü gibi gören, kulağı gibi işiten bir acayip makinenin değişmeyecek ebedi bir kurcalayıcısı sanır.” (Sa. : 235)

Saime, Ali'nin animasıdır. Ne kadar zaman geçerse geçsin Ali için ideal ve aranan kadın Saime'dir. Kasabaya döndüğünde Ali, Saime'lerin yıkılan eski evlerinin yanında bir odada kalır ve Ali, adeta eski zamanlardaki âlemin içinde yaşamaya başlar. Ulaşılamayan kadına ait olan ve o kadını hatırlatan her şeye duyulan yakınlık animanın birey üzerindeki etkisine dikkat çeker. Ali ile farklı odalarda kalan Davut adında bir çocuk vardır. Çocuk her akşam Ali'nin yanına gelir ve ödevlerini yapar. Davut'un annesi ise işten gelince çocuğunu alır ve gider. Ali, bir gün kendisini Davut'un annesi ile evli olarak deniz kenarında hayal eder. Bu hayali Ali'nin hem Saime'ye olan sevgisine hem de kurmak istediği yuvaya işaret etmektedir. Aynı hayali birkaç kez kuran Ali, yirmi sene sonra dahi bu hayali kurabileceğini ifade eder.

“Bu kadın yirmi sene sonra yine bu andaki gezintide mevcut olduğu gibi, yine mevcut olacaktı. Binaenaleyh o, Ali yaşadıkça yaşayan bir mahlûktu. Fakat hiçbir zaman halin içinde yoktu. Mazi ile beraber doğuyordu.” (Sa. : 239)

Anima yalnızca karşı cinse duyulan hislerle sınırlı değildir. O hislerin getirisi olan ait olma, aile kurma ve hatta çocuk sahibi olma gibi bireyin kendini gerçekleştirmesine yardımcı olabilecek durumların yaşanmasında anima önemli bir unsurdur.

Anima arketipi, bireyleşme sürecine olumsuz etki ederek bireyin sezgi ve duygularında korku yaratabilir. Sait Faik’in **Hancı’nın Karısı** hikâyesinde animanın bireye olumsuz etki etmesi söz konusudur. Hikâyede kahraman köpeği ile gezen hasta bir adamdır. Dinlenmek için bir Çerkes köyüne gitmektedir. Yolda bir hana girer ve buradaki hancı ile tanışır. Aralarında samimiyet sağlandığında hancı, eşi ile ilgili cinsel problemlerini anlatır. Hem hancının hem de diğer adamın hasta oluşu karşısında hancının karısının sağlıklı oluşu vurgulanır. Güçlü, dolgun ve olgun olarak nitelenen hancının karısı her iki erkek kahramanın da animasına denk düşmektedir. Anlatıcı, hancının karısının gözlerini geceleyin dağda parlayan kurt gözüne benzeterek kadının gücüne ve sağlığına dikkat çekmektedir. İki hasta erkek karşısındaki bu güçlü kadın karşı cinsin eril duyguları karşısında tehlike oluşturmaktadır.

Bir Kadın hikâyesinde çingene müziği çalınan bir lokantada tanışan kadın ve adamın bir süre sonra kadının evine gitmesiyle yaşanan olaylar anlatılır. Olaylar anlatıcının dilinden aktarılacak bir metin içinde iki hikâyenin varlığını mümkün kılmaktadır. Kadının evine giden adam bir defter bulur ve okumaya başlar. Defterde genç kadının şair bir gençle ilişkisi anlatılmaktadır. Şair genç sosyalist düşünceye sahip ve hapisten yeni çıkmıştır. Genç kadın şair genç ile sevişmek istemektedir ama o hapishaneye geri dönüş projelerini anlatmıştır. Bu duruma sinirlenen genç kadın;

“Şövalyeler gibi yapıyorsun. Aramıza sanki kılıcını koymuş gibisin. Hani hikâyelerde vardır. Şövalye kılıcını kor ve bakir kıza sabahlara kadar dokunmaz.” (Şa. : 129- 130)

Kadının cinsel arzuları karşısında erkeğin uzak duruşu ve karşılıksız bırakmak istemesine okuyarak şahit olan anlatıcı, defterde yazılı olan şair genç ile kadının

ilişkisinden tedirginlik duyar. Kadın, anlatıcı formundaki kahramana eski şair sevgilisinin yazdığı şiirlerden okumak ister. Ancak anlatıcı okudukları karşısında gerilim yaşar ve şiiri dinleyemez durumdadır. Kadının cinsel arzuları karşısında duyulan tedirginlik bireye olumsuz etki etmiştir.

Yazarın **Ayten** ve **Kriz** hikâyelerinde de yine erkeğe korku ve tedirginlik hissi veren tehlikeli olarak nitelenen kadınlar konu edinilmiştir.

Sait Faik'in Alemdağ'da Var Bir Yılan hikâye kitabı ile yaşadığı cinsel eğilimlere dair tutumunu belli etmeye başlamıştır. Yapılan araştırmalar Sait Faik'in eşcinsel bir kimliğe sahip olduğunu ve anlatıcılarda da bu eğilimlerin var olduğunu göstermektedir. Çalışmanın bu bölümünde anima arketipinin eşcinsel boyutunun belirgin olduğu gizlenmediği metinler incelenecektir:

Semaver kitabında bulunan “**Louvre’dan Çaldığım Heykel**” isimli hikâyede anlatıcı ve arkadaşı Georges, Louvre Müzesi’ni gezmektedirler. Anlatıcının dikkatini müzedeki “Pêcheur Napolitaine” heykelini görür ve heykelden Napolili Balıkçı diye söz ederek şunları söyler:

“Su balık ağını görüyor musun? Baldırlarının bir kısmını ve çıplak ayağının bir tanesini kaplayan balık ağını? Küçük gümüş balıklarının çırpıntısıyla hala yaşar gibi duran bu ağ, çoktan eskimiş, yırtılmıştır. Kırmızı bakır rengi çoktan solmuştur. Şu dizlerindeki ağa gülen çocuğu görüyor musun? Çoktan ölmüştür. Ölmeden evvel ihtiyarlamıştır. Bu burun aksırmış, sümkürmüştür. Bu taranmadan rüzgârda güzel saçlar, bir gün tarandıktan sonra bile çirkinleşmemiştir. Bir Napolili balıkçının baharını yakalayan artisti kısıkanıyorum, ismine bakmayacağım.” (Se. : 94)

“Pêcheur Napolitaine” isimli heykel anlatıcının animasını temsil eder. Heykelin karşısında anlatıcının bu ifadeleri animanın dört aşamasından ikincisi olan estetik ve romantizm içeriği ile ilgilidir. Hem anlatıcı hem de Napolili balıkçıya benzetilen heykel erkektir. Anlatıcının zihnindeki kadın imgesine dair düşünceler ve hisler erkek heykele yani balıkçıya beslenmektedir. Bu durum erkek çocuğu olarak nitelenen heykeli kadın imgesinden ayrı düşünmeyi zorlaştırır. Yalnızca estetik içerikli olmayan hisler balıkçı çocuğun çıplaklığı ile cinsel boyutu da içerir. Oğlan çocuğunun vücudu karşısında

duyulan arzu karşısında anlatıcı bu tutumunun toplum tarafından kabul görmeyeceğini ve tedirginliğini hikâyenin sonunda ifade eder.

“**Kaşıkadası**” hikâyesinde anlatıcı Odisya isimli karaktere ilgi duymaktadır ve anlatıcının animası Odisya’dır. Bu ilgi öncelikle hayranlık şeklinde sonra ise animanın ikinci aşaması olan cinsel boyutta seyretmektedir. Odisya’ya karşı duyulan hayranlık onun güzel gülmesi, en iyi balık tutanın o olması, güzel şarkı söylemesi ve kürekleri en iyi çekenin o olması neticesinde başlar. Hayranlık olarak başlayan bu ilgi ilerleyen bölümlerde arzu şekline dönüşerek cinselliğe odaklanır ve hikâyenin belli bir bölümün kadar devam eder:

“İçimdeki arzu bir çeşme gibi akıyor. Eğiliyorum. Bu açık dudakları ve kapalı gözleriyle uyumuş arkadaşımı yanağından öpüyorum. Belki ömrümde ilk ve son defa bir insanın bilinmedik bir yerimde yıkanmış arzularıyla bir daha onu öpüyorum.”(Şa. : 29)

Anlatıcı, yoğun ilgi ve arzu duyduğu Odisya ile temas halinde bulunmuştur. Cinselliğin temas boyutunu yaşayan anlatıcı bu durum üzerine oradan uzaklaşır ve uyumaya gider. Odisya’nın yanından uzaklaşan anlatıcı zaman geçtikçe Odisya’ya karşı duyduğu arzusun azaldığını ifade ederek yaşadığı çatışmayı ifade eder:

“O kıştan, birbirimizi hemen tamamen kaybettiğimiz kıştan çıkışta Odisya’yı boyu atmış, yüzüne karışık hilekâr manalar sinmiş buldum. Yine şarkı söylüyordu ama ses, o berrak ve temiz ses değildi. İçimde ılık dünyalar deviren ses, şimdi bana köyün hilekâr, yalancı, dedikoducu yılan insanların şaraplar, uykusuz, hırslı gecelerle eskimiş gırtlaklarının sesi gibi cırtlak geliyordu.” (Şa. : 30-31)

Animanın ilk aşmasında görülen masumluk ve saflık artık kaybolmuştur ve Odisya hilekâr olarak tabir olunmaktadır. Anlatıcının hem cinsine duyduğu ilgi onu pişmanlığa iterek bu tutumunun yanlış olduğu hissini doğurmuştur:

“Onu dördüncü görüşümde içime bir pişmanlık doldu. Ne yaptım, ne yaptım? Diye söylendim. Neden öptüm bu çocuğu? Bu yüzü ben nasıl sevdim.” (Şa. : 31-32)

Pişmanlığını dile getiren anlatıcı animası ile hemcins formundan dolayı çatışma içine girmiştir. Bu çatışma anlatıcıya yalnızca Odysya'dan değil İdris isimli karakterden de hoşlanmamayı beraberinde getirmektedir:

“İdris kocaman bir şey olmuştu. Geçen sene Kaşıkadası' ndaki ahırların içinde rastladı? Çiftin erkeğinin ensesi gibi dik bir ensesi vardı. Simsiyah saçları bir berber elinde bir şeyler yapmış gibiydi. İlk bıyığını kesmemişti. Ona da bir berber makası garip bir şekil vermişti.”(Şa. : 32)

Anlatıcının animası ile yaşadığı çatışma genel tutumunu etkileyip diğer karakterlere bakış açısını da etkilemiştir.

Kafa ve Şişe hikâyesi de incelenen diğer iki hikâye gibi animanın hemcins üzerinden yansıyan bir örneğidir. Hikâyede yaşlı bir adamın genç bir delikanlıya duyduğu ilgi anlatıcı aracılığıyla anlatılmaktadır. Hikâyenin asıl kahramanlarından yaşlı adamın animası genç delikanlıdır. Anlatıcı ve delikanlının erkek oluşu birbirlerine karşı kullandıkları amca ve oğlum gibi ifadelerle anlaşılır. Bu ilgi delikanlı ile yaşlı adam arasında delikanlının durumu hoş karşılamamasından dolayı kavgayla sonuçlanır. Kendisine tepki gösteren delikanlıya yaşlı adam şunları söyler:

"Ne var ulan! " dedi. "Baktıksa ne olmuş! O kadar işkilliysen meyhanede ne işin var. Göze yasak yok, güzele bakmak sevap! " dedi, güldü.”(A. Y: 83)

Yaşlı adamın delikanlıyı yakışıklı olarak değil de güzel olarak tabir edişi cinsel role atfedilen sıfatlar noktasında karışıklık yaratarak aslında animanın cinsiyet olarak erkek oluşuna dikkat çekmektedir.

Yaşlı adamın eşcinsel tutumunun getirisi olan bir sonraki hamle ise delikanlının masasına içki göndermektir. Gönderilen içki şişesi delikanlının yaşlı adama tepkisini göstermesi için araç niteliğinde olup yaşlı adamın kafasına fırlatması ile sonuçlanır.

İncelenen hikâyelere benzer olan **Alemdağ'da Var Bir Yılan** kitabının ilk dört hikâyesi, “Öyle Bir Hikâye”, “Yalnızlığın Yarattığı İnsan”, “Alemdağ'nda Var Bir Yılan” ve “Panço'nun Rüyası” Panço isimli hayali karakterin İshak'la olan ilişkisindeki eşcinsel eğilimleri noktasında yaşadıkları aşk konu edinir.

1.6. Yaşlı Bilge

Jung, yaşlı bilgeleri ulvi ve yardımcı nitelikleri ile tanımlar. (Dört arketip- sayfa 94) Yaşlı bilge; yol gösteren, yardım eden ve sınırsız sevgi ile doğruları anlatan içimizdeki sağduyunun arketipidir. Bu arketip bireye en çok manevi anlamda etki eder. Türk Edebiyatı'nda yaşlı bilgenin en güzel örneği Dede Korkut hikâyeleridir. Oğuzların destan anlatıcısı olarak bilinen Dede Korkut, Oğuzların töresini bilen, kişilere yol gösteren ve zor durumda kalanlara yardım eden bilge kişidir. Bu bilge kişi bazı edebi eserlerde yaşlı nitelemesinin dışında bir hekim ya da öğretmen olarak da karşımıza çıkar. (Analitik Psikoloji- sayfa 342) Bazı anlatılarda ise hayvan kılığında karşımıza çıkar. Jung, "Dört Arketip" isimli eserinde yer verdiği Alman masalında bunun örneğini verir:

"Bir Alman masalına göre, kaybolan prensesini arayan bir delikanlı bir kurtla karşılaşır, kurt ona şöyle der: "Korkma! Ama söyle bana, nereye gidiyorsun böyle?" Delikanlı kurda hikâyesini anlatır, bunun üzerine kurt ona büyümlü armağan olarak birkaç kılını verir, delikanlı bu kılımlarla kurdu ne zaman isterse yardıma çağırabilecektir." (2003: 100)

Yaşlı bilge; zor durumda olan kahramanlara yol gösteren, yardım eden bilge kişidir. Genellikle bir ağaç gölgesini ya da su kenarını mekân edinirler. Yaşlı bilge arketipi bireye en çok manevi anlamda etki eder. Yaşlı bilge arketipi bazı anlatılarda kurt, köpek gibi varlıklar olarak karşımıza çıkabilirler. Hangi şekilde tezahür ederse etsin yaşlı bilgenin yol gösterici ve yardım edendir. Sait Faik'in eserlerinde yaşlı bilge arketipi ile ilgili tespitler şunlar:

Hallaç, baştan sonra yaşlı bilge arketipinin metinde yer aldığı metindir. Anlatıcı vapurdaki herkese dikkatle bakar ve hallaç dikkatini çeker. Hallaç, yaşlı ve nur yüzlü geçimini pamuk kabartarak sağlar. Anlatıcı tarafından nur yüzlü olarak tabir edilen hallaç yaşlı bilgenin fiziksel özellikleri ile uyumludur:

“Hiçbir yüzde düşünemiyorken, hallacın kirişinden bir ortaçağ ok atıcısına, oradan harp çalan muzıkacılara, oradan da bir ok hızı ile nur yüzlü kirişin sahibine kafam takıldı.” (M. K. : 36)

Yaşlı bilgenin ruhundaki maneviyatı bilgenin yüzüne ve gözüne yansımış gören anlatıcı; *“ Yanımdan geçerken öyle iki açık mavi göz gördüm ki, içim sevinç içinde kaldı. Şu dünyada daha tertemiz mavi gözlü bir Hallaç Baba kalmıştı.” .” (M. K. : 37)* sözleri ile ifade eder ve akşama doğru anlatıcı kendisini bir Hallaç baba masalında gibi hisseder. Yaşlı bilgenin masal kahramanı gibi düşünülmesi ona olağanüstü bir rol yükler.

Sinagrit Baba; kahramanı, ömrü boyunca yalnız yaşayan ve artık bu yorucu ömrü sonlandırmak isteyen yaşlı bir balığın hikâyesidir. Sinagrit Baba ismindeki bu balık oltaya kapılan diğer balıklara yardım ederek adeta suyun içindeki kurtarıcı figür olup yaşlı bilge arketipine denk düşmektedir. Oltalara yakalanan balıklar;

“Gözleri büyümüş bir halde yukarı çıkarken dönüp tekrar aşağıya kadar geliyor, yukarıdaki dünyayı görmeye bir türlü karar veremiyorlardı. Sinağrit Baba’ya büyüyen gözleriyle, "Bizi kurtar şu lanetlemeden" der gibi bakıyorlardı.” (M. K. : 129)

Balıklar, yaşadığı kararsızlık ve ölüme yakınlık karşısında Sinagrit Baba’nın kendilerini kurtarmalarını isterler. Sinagrit Baba’nın kurtarıcılığı tüm balıkların onu koruyucu bir baba olarak görüp yine bu sıfatla nitelemelerine vesile olmuştur. Baba figürünün koruyucu işlevinin yanı sıra bir de uzun yıllar yaşadığı hayatın kendisine kattığı tecrübe ve edindiği bilgiler vardır. Bu tecrübe ve bilgiler, yaşlı bilgenin sezgisel ve akılcı bir tutuma sahip olmasını sağlar. *“Onun kovuğundaki zümrüt pencereden ne facialar seyretmiştir Sinagrit Baba ne oltalar koparmıştır.” (M. K. : 127)* ifadeleri Sinagrit Baba’nın yaşanmışlıklarına dikkat çekmektedir.

Yaşlı bilge Sinagrit baba bazen balıkları kurtarmak kolay olmasına rağmen hiçbir şey yapmamaktadır. Bunun nedeni sahip olduğu akılcı tutumun buna engel olmasıdır. Bu engel oluş; yaşlı bilgenin, her balığın kendi akli ile oltadan kurtulmasının daha doğru olduğunu düşünmesindendir ki yaşlı bilgeler somut eylemler sergilemekten ziyade akıl veren ve yol gösteren işlevleri ile kurtarıcıdırlar.

Sur Dışında Hayat isimli hikâyede kahramanımız İstanbul surlarında her şeyin masalsı bir hava olduğunu ifade eder. Surların taşlarında gezen kertenkelelerin bile boylarının bir metre olduğunu ve onları görmek için surlara yaklaşmaya gerek kalmadığını söyler. Bu masalsı hava içinde kahramanımız Mehmet Reis ile karşılaşır ve ondan bir masal dinler. Masalda çitlembik ağacının gölgesinde dinlenen bir yaşlı adam padişahla karşılaşır. Padişah adamın kendisini tanımasına kızmıştır. Yalnızca kendisini tanımakla kalmayan yaşlı adam padişaha *"Padişahım, üzülme, Bağdat şimdi düştü!"* (H. V. : 86) demiştir. Padişah bu tavrı üzerine yaşlı adamı sanki telsiz telgraf almış gibi düşünerek öfkelenir ve şu sözleri söyler:

"- Sen ne biliyorsun be adam? Demiş:

Bağdat baba:

- Bin sırtıma padişahım, demiş, biz dönünceye kadar şuraya bir kabir kazsınlar."

Padişah atlamış Bağdat! Babanın sırtına. Göz açıp kapayınca kadar bir zaman içinde Bağdat kapılarında imişler. Bakmış padişah bölük bölük askeri Bağdat kapılarından girer. Ferahlamış. Göz açıp kapayınca kadar Silivri kapısına dönmüşler. İhtiyar orada çitlembiğin gölgesine oturmuş, ruhunu teslim etmiş."(H: V: 86)

Yaşlı bilge arketipi metinlerde olağanüstü eril kişiler olarak karşımıza çıkar. Hikâyede yaşlı bilgenin padişahı sırtına alıp Bağdat'a göz açıp kapayınca kadar varmaları ve yeniden hemen dönmeleri bilgenin olağanüstü yönünü ifade eder. Efsane ve masal gibi türlerde yaşlı bilgeler genellikle bir ağaç gölgesinde ya da yeşil alanda otururlar. Ve yine ruhlarını teslim etmeleri de böyle bir mekânda gerçekleşir. Hikâyede yaşlı bilgenin çitlembik ağacının altında can vermesi de bilgenin mekânsal formu da uyum sağlar.

Papaz Efendi 'de isminden de anlaşılacağı üzere bir papazın hikâyesi konu edinilir. Yaşlı bilge arketipi İslam dini baz alınarak düşünüldüğünde renk ve ışık olarak beyaz nitelikte tezahür eder. İslam'da bilge kişiler beyaz giyimli ve beyaz sakallıdır. Müslüman olmayan toplumlarda ise din adamları siyah giyimlidirler. Papaz Efendi hikâyesinde de papazın giyimi ve fiziksel özellikleri dikkat çekicidir:

“Çanların biraz gerisindeki iki çam ağacı arasına konmuş kalasın üstünde o gün ilk defa papaz efendiyi gördüm. İki simsiyah gözü, simsiyah bir sakalı vardı. Ayak ayak üstüne atmıştı. Siyah şapkasını dizlerinin üstüne koymuştu. Sirtında elle dokunulmadan giyilmiş gibi sadakor bir gömlek parlıyordu.”
(L. A. : 76)

Hristiyanlıkta çam ağacı kutsaldır. Hikâyede yaşlı bilgenin iki çam ağacının arasında oturduğu görülür. Din adamları bütün toplumlarda her zaman kendisine bir şeyler danışılan bilge ve güvenilir kişiler olmuşlardır. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde papazın bahçesini ekmek istediği bahçe sahibin oğlu, kendisine toprak ile ilgili verdiği dini bilgiler karşısında *“Filozofsunuz galiba Papaz Efendi?”* (L. A. : 204) Diye sorar.

Vatan gazetesinin sanat sayfasında yayımlanan **Bir Büyük Karışıklık** şiirinde yaşlı bilge arketipi insanı karışıklıktan ve çıkmazdan kurtaran formda karşımıza çıkar: *“Bir büyük karışıklık yaşadığımız sabahlar/ Nerde ormanın içindeki sakalı uzamış insan.”* Dizeleri ile anlatıcının kurtarıcısının ormandaki sakallı yaşlı bilge olduğu ifade edilir.

Stelyanos Hrisopulos Gemisi’nde yaşlı bile arketipinin baştan sona hikâyeye hâkim olduğu görülür. Küçük yaşta annesini kaybeden Trifon adındaki çocuk büyükbabası ile yaşamaktadır ve büyükbabası Trifon için yaşlı bilgedir. Büyükbaba Stelyanos torununu anne şefkati ve koruyuculuğu ile büyüterek yaşlı bilgenin merhameti de bünyesinde barındırdığını gösterir:

O, her zaman Trifon’u düşünürdü ama bilhassa elinde ip, balık ağlarını örerken onun küçük yaramazlıklarını, tatlı şakalarını hatırlayabilirdi. Başka zamanlar Trifon yelken açmasın, Trifon soğuk almasın, Trifon bu havada denize girmesin, Trifon çamlarda uyumasın, Trifon sokak çocuklarıyla kavga etmesin; bütün bunlar ihtiyarı sokak sokak dolaşmaya mecbur ederdi.” (Se. : 20)

Akşamları balığa çıkan büyükbabası Stelyanos Hrisopulos torununa eve döndükten sonra canavar balıkların masallarını anlatır. Ancak bu masallar kitaplarda yazan ve herkes tarafından bilinenler değildir. Trifon’un büyükbabası yaratıcılığı sayesinde hikâyeler ile hakikatleri karıştırarak bambaşka canavarlar yaratır ve torunu uyuturdu. Büyükbabanın masal anlatır formu yaşlı bilgenin tezahürlerinden biridir ve bu durum

çocuğun düşler âlemine olumlu etki etmiştir. Masallar aynı zamanda çocukları düşünmeye sevk eden ve birtakım sorulara yanıt aramalarını destekleyen eğitici anlatılardır.

Yaşlı bilge sadece bireye değil yaşadığı çevreye de yön ve şekil verebilir. **Kriz** hikâyesinde Rıza Bey; altmış yaşlarında, uzun bıyıklı, siyasi konularda yetkin, bütün mahalle halkı tarafından sevilen ve mahallede herkes üzerinden emeği olan yaşlı bilge figürüdür. Kahveci çıraklığından halde manav işletmeciliğine kadar yükselen ya da babaları tarafından mektebe gönderilmeyen çocukların babalarını ikna eden Rıza Bey'dir. Sözüne itibar edilen ve bilgisine güvenilen Rıza Bey'e büyük küçük herkes saygı duyup sonsuz sevgi beslemektedirler:

"Rıza Bey, Devegeçmez Sokağında her ev için bir baba gölgesi halinde, mahalle kahvesine gider gelirdi. Mahalle kahvesinde ise akıl erdirilemeyen her siyasi hadise hakkında derhal kat'i hükmü o verir, bir daha bu mesele kimse tarafından münakaşa edilmez, "Rıza Bey böyle demişti, denir; kabul edilir, susulurdu." (K. :86)

Yaşlı bilgenin sorulan sorular karşısında verdiği yanıtlar ve öğütler bulunduğu çoğu zaman çevredeki kargaşayı sonlandıran ve sükûtu sağlayan niteliktedir. Rıza Bey'in fikir birliği sağlanamayan konulara müdahalesi kahvede huzuru tesis etmede önemli bir yere sahiptir.

Hallaç, baştan sonra yaşlı bilge arketipinin metinde yer aldığı metindir. Anlatıcı vapurdaki herkese dikkatle bakar ve hallaç dikkatini çeker. Hallaç, yaşlı ve nur yüzlü geçimini pamuk kabartarak sağlar. Anlatıcı tarafından nur yüzlü olarak tabir edilen hallaç yaşlı bilgenin fiziksel özellikleri ile uyumludur:

"Hiçbir yüzde düşünemiyorken, hallacın kirişinden bir ortaçağ ok atıcısına, oradan harp çalan mızıkacılara, oradan da bir ok hızı ile nur yüzlü kirişin sahibine kafam takıldı." (M. K. : 36)

Yaşlı bilgenin ruhundaki maneviyatı bilgenin yüzüne ve gözüne yansımış gören anlatıcı; *" Yanımdan geçerken öyle iki açık mavi göz gördüm ki, içim sevinç içinde kaldı. Şu dünyada daha tertemiz mavi gözlü bir Hallaç Baba kalmıştı." (M. K. : 37)*

sözleri ile ifade eder ve akşama doğru anlatıcı kendisini bir Hallaç baba masalında gibi hisseder. Yaşlı bilgenin masal kahramanı gibi düşünülmesi ona olağanüstü bir rol yükler.

2. Kadın Temelli Arketipler ile İlgili Tespitler

2.1. Güzellik Kraliçesi

Mitolojideki bütün güzellik tanrıçaları fiziksel güzellikleri ve erkekleri hatta tanrıları bile baştan çıkarırlar. Kendilerinden daha güzel olan diğer tanrıçaları alt etmek için çeşitli hilelere başvurabilirler. Güzellik her çağda ve dönemde farklı olsa da geçerliliğini hiçbir zaman kaybetmemiştir.

Gilchrist, “*Dokuzlar Çemberi*” kitabında güzellik kraliçesi figürünün gençlik, olgunluk ve yaşlılık aşamalarında farklı şekillerde belirmediğini söyler. Gençlik döneminde farkına varılmayan güzellik, olgunluk döneminde farkındalığın oluşması ve yaşlılık döneminde ise görsel olmaktan ziyade davranışsal nitelikte olan güzellik olarak karşımıza çıkmaktadır. (1993: 42)

Güzellik kraliçesi bütün güzelliklere sahip ve her dönemin estetik değerleri ile örtüşen kadın figürüdür. Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi* kitabında kadındaki güzelliğin yalnızca fiziksel değil akli ve ruhi yönünün de olması gerektiğine dikkat çeker. Mitolojide bütün güzellik tanrıçaları fiziksel güzellikleri erkekleri ve hatta tanrıları bile baştan çıkarırlar. Sait Faik’i eserlerinde güzellik kraliçesi arketipi ile ilgili tespitler şunlardır:

Serseri Çocukla Köpek hikâyesinde anlatıcı, Beyoğlu’nu bir Ortaçağ şehrine benzetir. Şehir uyandığında insanların esir kampından kaçarcasına şehrin hâkimini çekeceklerini ve demir kapılı evlerden güzel kadınların sokaklara fırlayacağını söyler:

Bu kadınlar o kadar güzel gözlü o kadar tatlı, o kadar dolgun kalçalı olacaklar ki, derebeyin saraylarını süsleyen ressam, saçını başını yolacak. O kadından bu kadına, bu kadından o kadına koşacak. "Bunu bana verin! Bunu bana verin! Bu benim rüyalarımın, hüsrânlarımın, fırçamın kadını. Ancak onunla ölmeyecek eserimi yapabilirim!" diye koşacak. "Seç! diyecekler, seçemeyecek. (H. B: 92)

Mitolojide güzel kadınların erkekleri baştan çıkararak kaos yarattıkları bilinir. Saray duvarlarını süsleyen kadın tabloları güzelliğin tanrının yansıması olduğu inancına işaret eder. Hikâyede kadının baştan çıkarıcılığı saray ressamının ölümsüzlük tablosunda hangi kadını çizeceğine şaşırıp karar vermemesi ile ifade edilir.

2.2. Dokuyucu Ana

Dokuyucu ana arketipi kadının yuva kuruculuğu ve üretkenliği simgeler. Üretkenliği noktasında dokuyucu ana dokumanın ilk akla gelen anlamı ile ipliklerle yapılan sanatı ve emeği ifade eder. Arketiplerin sembolik olması yani soyut manaya sahip olması dokuyucu anayı duyguların bağlayıcı etkisinde de role büründürmüştür. Cherry Gilchrist “Dokuzlar Çemberi” kitabında dokuyucu anadan şöyle bahseder:

“Dokuyucu Ana hammaddeyi seçme, iplikleri yapma ve onları hızla üst üste bindirme sürecinin bir simgesidir. Aşk bağlarını bağlayan, günlük yaşamın modelini dokuyan ve son ipliğin kesileceği zamanı önceden gören örgütleyici kadın ilkesidir.” (1993: 44)

Destanlarda kilim dokuyan kadınlara sıkça rastlanır. Kadın kahraman hem kilim dokurlar hem de eşlerinin olmadığı zamanlarda yuvalarını korurlar. Dokuyucu ana arketipi yalnızca bağlayıcı bir işlevde değildir. Aynı zamanda da koruyucudur.

Dokuyucu ana arketipi kadın temelli arketipler içerisinde kadının madden üreticiliğini ve dokuma sanatındaki maharetini yansıtır. Arketip yazarın eserlerinde şu şekilde görülür:

Yazarın 1948’de yayımladığı ve kitabına da başlık olan **Lüzumsuz Adam** hikâyesinde, her gün aynı şeyleri yapmaktan sıkılan ve yalnızlık çeken Mansur Bey konu edinilmiştir. Hikâyede dokuyucu ana arketipi yazarın evlerden birindeki kızı anlattığı noktada karşımıza çıkar. Yazar hikâyelerinin genelinde kadınları fiziksel özellikleri ve kendinde uyandırdığı hisler ağırlıklı ele alır:

“Efendim buradaki evlerden birinde ağzı burnu yerinde (bir gözünde tavukkarası vardır ama zararı yok!), eski kadınların dediği gibi, ellerinin üstüne fındık oturtulacak kadar yumuk yumuk elli, büyük büyük memeli, entarisinin göğse açılan yerinde hafifçe kirli esmer bir ayrılıp birleşme,

hoppa mı hoppa bir Yahudi kızcağızı vardı. Çift kanatlı pencerenin önünde oturur, bir şeyler dikerdi.” (L. A: 4)

Yazarın betimlediği kız işlevsel olarak üretkenliği simgeleyerek kadınlığın tamamlayıcısı olarak görülür. Üretkenlikle birlikte dokuyucu ana arketipi diğer kadın temelli arketipler gibi aşkı da bünyesinde barındırır. Hikâyenin ilerleyen bölümünde aşk ve arzu hissi; “*Ne öpmek isterdim bacaklarından şu kıızı bir defacık ömrümde.” (L. A. : 136)* Cümlesi ile yazarda cinsel dürtüleri harekete geçiren bir güç olarak karşımıza çıkar.

Sarnıç isimli hikâyede yazar âşık olduğu kıızı anlatırken dokuyucu ana figürünü;

“Bir tezgâhta tülbent dokuyan narin bir kıza âşık oldum. Onun ayaklarını ellerimin içine aldım. Onu paltomun içine saklayarak kış geceleri تنها sokaklarda yürüdüğüm zaman saadeti, ilk defa vücuduma bir 36,5 derece hararetle sindirdiğimi hissettim.” (Sa. : 4)

şeklinde ifade eder. Tezgâhta tülbent dokuyan kızın narin ve nezaketli oluşu yazarı etkileyen noktadır. Burada dokuyucu ana figürünün yalnızca ipleri bağlayan, bir şeyler üreten değil kadın değil bunun yanı sıra aşk bağlarını bağlayan ve aşkın doğmasına neden olan imge olduğu görülür. Aşk, kişide fizyolojik olarak birtakım değişiklikler yaratabilir. Yazarın vücudunda hissettiği hararet kadın tarafından verilen enerjinin ve arzunun tepkisi olarak açığa çıkar.

2.3. Gece Kraliçesi

Cherry Gilchrist, gece kraliçesi arketipini gecenin içinde varoluşu; yarasa, baykuş gibi birtakım hayvanlarla özdeşleştirmesi ile diğer kadın figürlerinden farklı kılmıştır. Gecenin ürkütücülüğü ve özdeşleştirilen hayvanların zarar verebilen yapısı bu kadın figürünün gücünü temsil eder. (1993: 83) Diğer kadın figürleri gibi evreler halinde gelişen gece kraliçesi bu evrelerin her birinde asi ve toplumla uzlaşamayan kadının doğasına aykırı yapısı ile dikkat çekmektedir.

Efsane, masal gibi olağanüstü nitelikli türlerde gece öten baykuşların ölüm habercisi olduğu ve bu inancın hala günümüzde de devam ediyor olması bu arketipin güçlü yönünün yanı sıra sezgisel yapısına da işaret eder. Gece kraliçesi arketipi diğer kadın

temelli arketiplerin aksine kuvvetli zor yanları bulunan ve gecenin içinde aktif olan figürdür. Bu arketipte genellikle gece görünen ve ürkütücü olarak nitelenebilecek yarasa ve baykuş gibi varlıklar görülebilir. Arketip yazarın eserlerinde şu şekilde görülür:

İp Meselesi isimli hikâyede yazar yaşadığı şehirden ayrılmak istemektedir. İnsanların verdiği hayat mücadelesinin kendisinde olmadığını, bu durumun şehirden ayrılmaya sebep olduğunu düşünen yazar insanları izlemeye başlar ve bu mücadelenin karşılığında mutlaka para talep ediliyor olmasından rahatsızlığını dile getirir. Kadınların dahi dudaklarını yalnızca para ile öptürdüğünü düşünür ve şöyle gece eve dönecek bir kadını hoş olmayan bir şekilde şöyle tanımlar:

“Kasvetli evler, korkunç kokulu ev içlerinden origan kokulu kızlar çıkardı. Bir ihtiyar kadın kızının arkasından bakardı. Saat bire doğru bir paket cıgara gelecek. Göğsüne iyi gelen tatula gelecek. Saat bire doğru dudakları yenmiş, gözleri yenmiş, burnu yenmiş, saçları yenmiş kızı gelecek. O mis gibi kokusu kaçıktır. Artık pudra, krem, ruj, Paris Akşamı lavantası kokmayacak. Bir kadının şehvetle, arzuyla, önce arzusuzlukla başlayıp arzuyla bitmiş güne her şeyini vermiş kadının munzam diş kokusuyla eve dönecektir.” (L. A. : 32-33)

Gündüz evden çıkan kadının gece eve dönerken çirkinleştiğini ve evde bekleyen ihtiyar kadının bu gecenin sonunda bir paket sigara elde edeceğini ifade eden yazar hayat mücadelesini ve para kazanma arzusunu gecenin içinde çirkinleşen kadın ile yani gecenin kraliçesi ile anlatır.

Grenoble’de İtalyan Mahallesi hikâyesinde anlatıcı bu mekânlardaki anılarından bahsetmektedir. Mekânlardaki insanları gündüz ve gece ayrı kişilikler olarak niteleyen anlatıcı özellikle kızların gece başka birer varlık olduğuna dikkat çeker:

“Gündüzleri meçhul gözleri, muntazam yüzleri, kısa boylarıyla bir başka insan tesirini veren bu, faşistlerin vatanlarından kovduğu ananas renkli ve kokulu insanları geceleyin görmelidir. Senin yabancı olduğunu bildikleri halde, hiç ehemmiyet vermiyor, hatta sana bakmıyor gibidirler. Ama senin

şerefine, bançolar, kitaplar okumuş, bir karpuz yer gibi konuşan kızlar, senin şerefine bu şarkıyı okumuşlardır.” (Sa. : 241)

Kızların gece bambaşka biri oluşları, sihirli olarak nitelenen gece kraliçesi imgesine denk düşmektedir. Gece kraliçesinin gündüzden ziyade gece aktif oluşu hikâyedeki kızların ise gündüz değil gece şarkı söylemeleri ile arketipin yapısı örtüşmektedir. şarkı söylemelerinin yanı sıra kızların anlatıcı forumdaki kişiye önemsiz davranmaları ve bakışlarını gizleyen tavırları gece kraliçesinin sinsi yapısı ile de uyumludur.

2.4. Büyük Ana

Jung, büyük ana arketipini anne arketipinin türevi olduğunu söylemiştir ve “*Dört Arketip*” kitabında şu açıklamalarda bulunmuştur:

“Büyük Ana kavramı, din tarihi kökenli bir kavramdır ve anatanrıça tiplemesinin çok çeşitli yönlerini içerir. Başlangıçta bu kavramın psikolojiyle ilgisi yoktur, çünkü "Büyük Ana" imgesi pratik deneyimde bu biçimiyle ancak nadiren ve de çok özel koşullar altında karşımıza çıkar. Simge elbette ki anne arketipinin bir türevidir.” (2003: 17)

Büyük ana arketipi hem olumlu hem de olumsuz niteliklere sahip olabilir. Jung, bilinçten uzaklaşan arketiplerin mitolojik yönlerinin belirlediğini söylemiştir. Bilinçten uzaklaşma durumunda büyük anne arketipi de iyi ve kötü diye ayrışır. Jung, olumlu ve olumsuz nitelikleri şöyle izah eder:

“Bilinç ile bilinçdışı arasındaki mesafenin büyümesiyle, büyükanne de Büyük Ana konumuna yükselir ve bu imgenin zıt özellikleri genellikle ayrışır. İyi bir peri ve kötü bir peri, aydınlık bir tanrıça ya da karanlık, tehlikeli bir tanrıça ortaya çıkar, der.” (2003: 38)

Jung, Dört Arketip kitabında büyük ana arketipinin anne arketipinin bir türevi olduğunu söyler. Büyük ananın en temel özelliği doğurganlıktır. Olumlu ve olumsuz tarafları bulunan büyük ana arketipi yok ediciliği ile olumsuzluk taşır. Sait Faik’in eserlerinde şu şekilde görülür:

Semaver hikâyesi baştan sona büyük ana arketipinin görüldüğü metindir. Hikâyede Ali ve annesinin rutin hayatından kesit sunulur. Ali fabrikada işçidir. Her sabah Ali’yi uyandıran annesi dini fiilleri yerine getiren ve oğlunu çok seven büyük ana arketipine denk düşer. Büyük ana arketipinin en baskın yönü çocuğu olan ve anneliğin farkında olan kadın figürü olmasıdır. “*Anasının çocuğundan, çocuğun anasından başka gelirleri var mıydı?*” diyen anlatıcı, Ali ve annesinin birbirine olan bağlılığı yuvayı sıcak ve güvenilir kıldığına dikkat çekmektedir.

Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal hikâyesinde yazar, yolda rastladığı ve uyuz hastası olan çocuğa para vermeyip sinemaya gittiği için kendisini vicdanen rahatsız hissetmektedir. Para verse de hastalığının geçmeyeceğini düşünür ama bir kadın onu evine alsın ve ona baksa iyileşebilir diye hayal kurar. Kadının iyileştirici yönüne dikkat çeken yazar hayal de olsa büyük anayı yansıtan ifadeler kullanır:

“Doğrusu bir kadın neler yapamazdı? Bir hayaldir, bir yalandır, bir korkunç yalandır ama düşünülemez mi?”

Bir kadın bu çocuğu alıp evine götürüyor, uyuz merhemi sürüyor, üç beş gün evinde tutuyor, sonra yine mikrobun kaynadığı sokağa onu tertemiz bırakıyor...” (M. K: 22)

Büyük ana arketipinin yalnızca kendi çocuğuna değil dünyadaki diğer bütün çocuklara aynı yaklaşımı sergileyebilmesi onun yüceliğini yansıtır. Uyuz hastası çocuk kendi çocuğu olmamasına rağmen onu iyileştirmesi ve hayata döndürmesi büyük ananın evrensel boyuttaki yetkinliğinin güzel bir göstergesidir.

“Uyuz Hastalığı Arkasından Hayal” hikâyesindeki büyük ana arketipinin tezahürü 1 Temmuz 1954’te **Varlık** dergisinde yayımlanan **Evime Dönüyorum** şiirinde de görülür. Şiirde anlatıcı evine dönerken işporta tezgâhının yanındaki kaldırımda uyuyan bir çocuk görür. Kaldırımı anne dizine benzeterek annesinin dizinde uyuyan çocuk figürü çizer. Büyük ana arketipi kucağında ya da dizinde çocuğunu sarıp sarmalar ve onu soğuktan korur. Anlatıcı şiirin ilerleyen bölümünde; “*İçimden ört! Dediler, örtüverdim üstünü.*” Dizeleri ile kendi çocuğu olmamasına rağmen gösterdiği tutum ile büyük ana arketipinin duyusal anlamda yüceliğine işaret eder.

Sur Dışında Hayat hikâyesinde kadının çocuğu üzerindeki besleyiciliği ve doyuruculuğu “*Bir de emzikli kadın, memesinin kara dut büyüklüğündeki ucunu bir kara dut kadar siyah yavrusunun ağzına sokup sokup çıkarıyordu.*” (H. B: 91) sözleri ile ifade edilir. Bir kadını en çok mutlu eden şey çocuk doğurmaktır. Büyük ana arketipi anneliğin farkındadır ve her zaman bunun gereklerini yerine getiren ve bundan mutlu olan temsillerdir. Yalnızca kendi mutluluklarını değil ailelerinin de mutluluğunu her zaman düşünen büyük ana bunun için her şeyi yapabilecek güçtedirler.

Yalnızlığın Yarattığı İnsan hikâyesinde anlatıcı lokantada yanağında ben olan bir genç kız görür ve yirmi yıl öncesine gider. Çocukken ateşi yükseldiğinde ellerinin şiştiğini söyleyen anlatıcı ellerini avucunun içine alan büyük anasını hatırlar:

Büyük anam, yahut anam; ellerimi, soğumuş elleri içine alırlardı. " Yok, bir şey yavrum, yok bir şey! Bak benim elimde ellerin, derlerdi. (A. Y. : 24)

Büyük ana arketipi yalnızca doğurganlığı ile değil aynı zamanda çocuk yetiştirmedeki şefkatli tutumları ile de ön plandadır. Annelik kavramının önemini bilen büyük ana çocuğu hastalığında öncelikle onu sevgisi ve şefkati ile iyileştirmeye çalışır. Anlatıcı hem büyük anasının hem de annesinin aynı anda kendisi ile ilgilendiğini söyler. Annelik güdüseldir fakat öğrenilen bir yönü de vardır. Büyük anasından gördüğü gibi yaklaşımda bulunan anne öğretinin aktarılan yönünü temsil eder.

2.5. Ocağın Hanımı

Cherry Gilchirst’in Birçok mitolojide ocak ateşinin koruyucusu olarak tanrıçalar görevlendirilmiştir. Kadının insanlık tarihinin başından itibaren yuva yapan ve ailenin devamlılığını sağlayan kutsal yapısı ocağın hanımı arketipinin temel unsuru ateş imgesi ile birleşerek farklı bir boyut kazanmıştır. Ateş, ocağın canlılığını sağlayan yapıdadır.

Cherry Gilchirst, “*Dokuzlar Çemberi*” kitabında ev halkını ocaktaki ateşle benzeterek ocağın sürekli yanabilir durumda kalması gerektiğini dikkat çekmiştir. Ateşin sönmesi ev halkının birbirinden soğuyacağına ve hatta ailenin dağılacağına işaret etmektedir. (1993: 120)

görüşleri doğrultusunda ocağın hanımı arketipinin yaşlılık evresinde büyük ana arketipi ile içi içe geçtiğini söylemek yanlış olmaz.

Ocağın hanımı arketipi kadının yuva yapma, üretme ve yaptığı yuvayı koruyabilme konusundaki çabasını yansıtır. Kadının yaptığı sağlıklı ve sıcak yuva ilk olarak kadın ile yuva arasında bir bağ kurar ve bu bağ ailenin devamlılığı ve mutluluğu için önemlidir. Ocağın hanımı arketipi yazarın eserlerinde şu şekildedir:

Semaver hikâyesi birden fazla kadın arketipinin görüldüğü metindir. Ali'nin annesi hem büyük ana hem de ocağın hanımını temsil eden kadın figürüne denk düşmektedir. Oğlunu her şeyden çok seven anne her sabah semaveri yakar ve ekmek kızartır. Ocağın hanımının en belirgin özelliği evi yaratmasıdır. Hikâyede babası olmayan Ali'nin annesi eşinin gücü olmadan da yuvasının devamlılığını sağlamaktadır. Ocağın hanımı yalnızca yuvayı yaratan değil aş pişiren ve bunu da ateş yardımı ile yapan kadındır. Ali'nin annesinin her sabah semaveri yakıp ekmek kızartması ve bu durumun Ali için günü başlatan haber niteliğinde olması ocağın hanımının oğluna verdiği yaşam enerjisini simgelemektedir.

“Önündeki Kış” hikâyesinde sabah saatlerinde uyanmaya çalışan bir adamın hem dışarısı hem de evin içi ile ilgili düşünceleri ilgi çekicidir. Hava soğuktur ve yatağından çıkmak istemeyen anlatıcı evde bir kadının varlığına ihtiyaç duyduğunu ifade eder:

" Evlenmiş olsaydım, Yarabbi! Bir kadın şimdi çoktan kalkmış olurdu. Hiç olmazsa bir mangal; taze, kırmızı. Hiç olmazsa çinko bir ibrik; küflenmiş, ihtiyar, kırçıl. Belki bir sahan olurdu. " (T. Ç. : 19)

Anlatıcının yatağından kalkmasına sebep bulamaması ve hayata karşı olan keyifsiz tutumu ocağın hanımı arketipinin insan yaşamındaki yerine dikkat çeker. Figür, hikâyede bulunmayan ama anlatıcı tarafından hayal edilen yapıdadır. Evin yaratıcısı ve evdeki huzurun sağlayıcısı ocağın hanımının evde bulunmaması günün başlamasına engel olmaktadır. Yakılan ateş, tüten ocak ve pişirilen yemek kişinin ihtiyaç duyduğu yaşam enerjisine etki eden durumlardır. Bunların olmaması yaşam için isteksizlik oluşturur.

Bir Zamanlar şiirinde yazar, hikâye yazarken zihnine bazı insanlar yerleştirir. Hikâyeye yazarken mutlu olan yazarın zihnindeki insanlarda mutludurlar. Ocağın hanımı arketipi kadının evde sağladığı mutluluğu ve huzuru yansıtmada noktasında ocağın başında kahve yapan kadın olarak yazarın zihninde yerleşir:

Bir Zamanlar

Bazı akşamüstleri, oturur

Hikâyeler yazardım,

Deli gibi!

Ben hikâye yazarken

Kafamdaki insanlar

Balığa çıkarlardı.

Kadınlar,

Kahve cezvelerini ısıtan, mavi ışıklı ispirto

Lambalarını yakarlardı.

...

(Ş. V. : 15)

Kadının yalnızca kahve pişirmesine değil aynı zamanda karanlığı aydınlatan yönüne de dikkat çeken yazar ışığın yaşam belirtisi ve gücü olduğunu ve bununla kadın tarafından sağlandığını ifade etmiştir.

Sarmaşıklı Ev isimli hikâyede yazar; “*Gününe bağlı. Güzel günü olur, cigaran, paran varsa . . . Ocak yanarsa ... Çorba pişerse, yük çıkarsa . . . Tıngırın varsa . . . Keyfin gıcırsa.*” (A. Y. : 62) sözleri ile güzel geçebilecek bir günün nasıl olduğunu yanan ocak ve pişen çorba ile yani kadının üretkenliği ile bağlantısını ifade etmiştir.

Ocağın yanması ile insanların mutluluğu arasındaki bağlantıyı vurgulayan yazar **İnsanlar, Türküler, Masallar** isimli hikâyesinde bu durumun olumsuz yönünü ortaya koymuştur:

*“Sonra yine, kenarına tepe tepe taşlar yığılmış bozuk yollar geçiyorlardı.
Otomobil yavaşlıyor;*

*köysüz, otsuz, ocaksız, sessiz yollarda birdenbire insanlar پیدا oluyor,
otomobil geçerken içindekine yiyecekmiş gibi gözlerini dikeyyorlardı.”* (H. V. : 100)

Yazarın kullandığı ifadeler olumsuz durumları ve hisleri yansıtır. Köysüz, otsuz ve ocaksız yollarda birdenbire ortaya çıkan insanların davranışlarındaki hırçınlık onların mutsuzluklarını ortaya koyar.

Sarnıç isimli hikâyede yazar yalnızlık temasını işler ve hatıralarına sık sık yer verir. Bir akşam eve geldiğinde karısını ağlayarak bulan yazar karısına şu soruları sorar ve karısını ocağın hanımı figürü ile özdeşleştirir:

*-Karı, dedim. Ocağın mı yanmaz? Çorban mı tütmez? Başında ağrı mı var?
Hasta mısın? Ne ağlayıp duruyorsun? (Sa. : 6)*

Yazar karısının mutsuzluğunu kadının yuva yapan işlevi üzerinde yani evin fiziki yönünde oluşabilecek eksiklikler noktasında sorgulama yoluna gider. Kadının mutsuzluğunu yanmayan ocak ve tütmeyen çorba olarak niteleyen yazar bu durumların kadınları mutsuz edeceğini ifade eder. Ocağın hanımı arketipinde kadının hem kendini hem de etrafını mutlu edebilmesi sorumluluklarını yerine getirmesi ile mümkündür.

Bursa’ da Bir Kandil Gecesi

Bir dul kadın gördüm gözleri yaşlı

Ak dudaklarında garip türküler

Davudi sesler gelir

Bakın herkesler gelir

Benim yavrum gelmedi.

(yayımlanmamış şiir)- (Arşivde 53 numarada kayıtlı belgenin sonundadır. Arşivde 53 numarada kayıtlı belgenin sonundadır.)

Güğüm isimli hikâyede evini özleyen ve özlediği evini yaşlanmış annesi ile bütünleştiren anlatıcının annesi ocağın hanımı figürünün niteliklerine sahiptir. Ocağın hanımı yuva yapan, yuvasını güzelleştiren, çevresindekiler için bir şeyler ekip diken ve daha yaptığı birçok şeyle herkese mutluluk veren kadındır. Hikâyede anlatıcının annesi bahçeye okaliptüs dilmiştir:

“Zeytin yeşili yapraklarını sonbaharda kadınlar gelir, anamdan rica eder, toplarlardı. Öksürüklere, soğuk algınlıklarına birebir gelirmiş.”(H. V. : 121)

Ocağın hanımı arketipi hastalıkları iyileştirme ve hastalıklara şifa olma yönü ile de ön plandadır. Hikâyede dikilen okalıptüsün yaprakları öksürük ve soğuk algınlığı tedavisinde kadınlar tarafından kullanılmak üzere toplanır.

Haritada Bir Nokta hikâyesinde orta yaşlarında asıl yuvasına dönen bir adamın yazma eğiliminden kaçması konu edinilir. Hikâyenin anlatıcısı konumundaki yazarın annesi ocağın hanımı figürünü temsil eder. Yazarın babası ölmüştür. Ancak asıl yuvasındaki ev ve aile sıcaklığı bu durumdan zarar görmemiştir. Yazar; “*Babadan kalma ev, anamın sayesinde gürül gürül işliyordu*” diyerek kadının yuvasını her daim ayakta tutan yönüne dikkat çekmiştir. Ocağın hanımı figürü yalnızca yuvayı yapmakla kalmaz oluşan eksiklikler, tehlikeler karşısında yuvasının canlılığını korur.

2.6. Yeryüzü Kraliçesi

Arketipin isminde yer alan kraliçe, kadının ulaştığı yüksek mertebeyi ifade eder. Gilchrist, Dokuzlar Çemberi kitabında; yeryüzü Kraliçesi’ni fiziksel tasvirde beden hatlarının belirginliği ve bu belirginliğin yarattığı cinsel enerjiden beslenen kadın figürü olarak tanımlar. Bu enerji yalnızca cinsel boyutta değil çevredeki insanlarla kurulacak sıcaklığı da kaynaklık eder. (1993: 143-144)

Figürün evrim süreci diğer kadın temelli arketipler gibi gençlik, olgunluk ve yaşlılık şeklindedir. Gençlik evresinde kadın; bilinçsiz saf güzelliği ile var olurken zamanla cinsel yönünü fark etmeye başlar, olgunluk döneminde cinselliğinin tamamen farkındadır ve bu doğrultuda cesur bir kimliğe bürünür, yaşlılık döneminde ise güzelliğinin ya da cinsel yönünün aksine gücü ile dikkat çeker. (1993: 145)

Yeryüzünün kraliçesi fiziksel olarak çekici bir yapıya sahiptir ve sürekli gelişim içindedir. Bu arketipte başlangıçta baskın olmayan cinsellik zamanla yerini cinsel anlamda farkındalığa bırakır. Beden hatları belirgin olan bu figür yaz mevsimini çağrıştırarak sıcak ve enerji doludur. Sait Faik’in eserlerinde bu arketip şu şekilde görülür:

Ayten isimli hikâyede Ayten bir eğlence mekânında çalışmaktadır. Yazar, kadını güzelliği ve baskın cinsel görünüşü ile tanımlar:

“Onun dar bir alnı, bu alnın içinde üç kırışıklığı vardı. Siyah, simsiyah saçları ne keskin hatlarla o alnı keser, biçer, oraya bir güzellik, bir insanlık mimarisi kurardı. Güzelleşmeye alnından başladı. Sonra, dudaklarını öyle kocaman kocaman boyamadı. Yürek biçimindeydiler aslında. Hele kenarları, yukarıya doğru bükülmüş, arzu ile kabarıktilar.” (L. A. : 72)

Yazar sonrasında kadındaki birtakım değişikliklerin ona masumiyet kattığını söyler. Burada yeryüzünün kraliçesi figürünün değişimin yaşadığına dikkat çekilir. Gilchrist, Dokuzlar Çemberi kitabında figürün aşamalar halinde oluştuğunu ifade etmiştir. Bu aşamalarda önce masumiyetin daha sonra cinselliğin baskın olduğunu söyler. Ancak yazarın hikâyesinde bu gelişim sürecinin tersi gözlemlenir:

“Gitgide birçok şeyler öğrendi ya; önce gülmesini öğrendi. Mahzun, zarif bir gülüş buldu o ağız. Nereden, nasıl getirdiler bu gülüşü de oraya oturttilar, bunu öğrenemedim. Kadınlığın, güzelliğin sırrı!

Bir sene kahvemi içerken onu seyrettim. Her gün bir zariflik, bir güzellik, bir buluş, bir başkalık gelip ona, kuş gibi bir yuva yaptı.”(L. A. : 72)

Yeryüzünün kraliçesi figürünün içinde yuva yapma özelliği ile kadının bir de ocağın hanımı figürü de karşımıza çıkar. Kadın temelli arketiplerin birkaçı bir kadında bulunarak birden fazla kimlik oluşturabilir.

Şehrayin hikâyesinde Eleni isimli kadın yeryüzü kraliçesi figürüdür. Anlatıcı bir gece meyhaneye gider ve Eleni’yi görür. Eleni belirgin vücut hatlarına sahip ve cinsel enerji veren bir kadındır. Anlatıcı, Eleni’nin kalın bileklerinin üzerindeki kılları bile yumuşak olarak niteler. Figürün yarattığı cinsel arzu hoş karşılanmayacak durumları bile anlatıcıya güzel düşündürmüştür:

“Eleni beyaz, incecik yüzlüydü. Dolgun kalçalarının yüzünde yaptığı aykırılık iliklerime kadar arzu veriyordu. Bir de bileklerine deli oluyordum. Kara önlüğünün bilek başlıkları sıkı sıkı ince bir lastikle büzülmüş derisine

yapışmıştı. Kalınca bileği vardı. Üzerinde seyrek, siyah, incecik, yumuşak kıllar.” (H. B: 119)

2.7. Adalet Ana

“Adalet”, kelime anlamı olarak cesaretin getirdiği insani bir tutumdur. Gilchrist, adalet ana arketipini kadındaki cesaret olarak niteler. Cesaret, savaşçı özellikleri ile kararlılığı ön planda olan kadın figürünü yaratır. Cesaret sahibi ve korkusuz kadın erkeksiz yaşayabilir. Bunun en güzel örneği Amazon kadınları efsanesidir. Amazonlar milattan önce 2000 yıllarında yaşadığı rivayet edilen ve halkının savaşçı kadınlardan oluşmuş bir millet efsanesidir. Bu savaşçı kadınların erkeksiz yaşayabilecek güce sahip olmalarının temelinde feminen bir düşünce varmış gibi görünse de bu konuda çeşitli rivayetler vardır. Amazon kadınlarının Dede Korkut hikâyelerindeki karşılığı Alp Kız’lardır. Ve yine Türk mitolojisinde de zarif boynuzları ile gücü simgeleyen Ak Ana cesur olması ile bilinir.

Adalet ana arketipi cesareti temsil eder. Temsil ettiği cesaret savaşçı bir kadın figürü ortaya koyar ve kendini koruyabilir. Savaşçılığı ile birlikte bilgeliği ile de ön plana çıkan bu figür Sait Faik’in eserlerinde şu şekilde görülür:

Kumpanya hikâyesinde gezici tiyatro gurubu A. kasabasına gitmek için para aramaktadırlar. Hikâyede grubun genç üyesi Suat’ın annesi adalet ana arketipini temsil eder. Suat, kumpanya parasını bulabilmek için annesinin altınlarını çalmıştır. Grubun yetkili olarak gördüğü Saffet Ferit ve Kör Halis’e Suat altınları getirir. Ancak ikisi de, Suat’ın altınları annesinin rızası ile getirmediğini düşünürler ve durumu öğrenmek için Suat’ın evine giderler. Her şey tahmin ettikleri gibidir. Suat altınları çalmıştır ve annesi bu duruma kızmıştır. Adalet ana arketipinin diğer kadın temelli arketiplerden farklı bir yönü öfkelerini, cesaretini ve otoriter tavrını rahatça ortaya koyabilmesidir. Suat’ın annesi bu durumu oğlunun son cahilliği olarak görür ama buna rağmen de eve geldiğinde oğluna bu yaptığının hesabını soracaktır.

Yaşlı kadın oğlunun tiyatro ilgilenmesinden ve varını yoğunu ortaya koymasından rahatsızdır. Saffet Halit ve Kör Halit’e tiyatro konusundaki eleştirel tavrı ve yargılayan üslubu ile şunları söyler:

“Fukaranın çocuğuna artistlik neymiş? Kör olsun! Hep de fakir fukara çocuğu özenir sizin işe. Halit Efendi! Anasının kefen parasını çalan çocuktan kime hayır gelir ki, size gelsin?” (K: 57)

2.8. Dansın Hanımı

Dans tanrı ve tanrıçalarına baktığımızda her birinin dans hareketleri ile kendilerine ya kurban seçip kanını emdiklerini ya da cinsel isteği tetikleyen kadın figürleri oldukları görülür. Kelt mitolojisinde Glaistig isimli tanrıça güzelliğini kullanarak kendine kurban seçip kanını emer. Yunan mitolojisinde Euterpe flütün mucididir ve elinde flütü ile eğlencelere katılarak hareketli ve oyuncu bir nitelik taşır. Bu enerjinin kuvvetli bir cinsel istek yaratma gücü de bulunur.

Dansın hanımı arketipi, adeta dansın hareketli figürlerinden esinlenilerek hareketliliği ile dikkat çeker. Kadındaki hareketlilik ve enerji cinsel arzuyu tetikler. Hareketliliğin kattığı çocuksu yan, dansın hanımı arketipinin bir diğer yönüdür ve yine enerji veren bir yapıyla karşımıza çıkar. (1993: 169)

Dansın hanımı arketipi; cinsel dürtüleri hareketi geçiren, kışkırtıcı, coşkulu ve dansın enerjisini yansıtan kadın figürüdür. Mevsimlerin yarattığı enerjiyi de bünyesinde barındıran dansın hanımı özgür kadın temsilidir. Sait Faik’in eserlerinde karşımıza şu şekilde çıkar:

Bir Sonbahar Akşamı isimli hikâyede yazar kuşlarda bahseder. Yazar, hikâyede kuşun önceden şehvetli bir kadın olduğunu ve onun sihirle tür değiştirdiğini ifade eder. Kadındaki bütün güzel niteliklerin kuşa da sirayet ettiğini ve duyduğu yüce sevgiyi dile getirir:

“Onun etinin kokusunda tuhaf, şehevî bir hava buldum. Onun yağlı vücudunda topraklar, esmer, genç, arzudan yanan bir insan vücudu vardı. Sanki bir gün, sihirli bir ağız: "Kuş ol, güzel insan! Yuvarlak, esmer, buğday, kavrulmuş kestane; sütlü, ateşte, suda pişmiş mısır kokulu, yarı kadın, yarı erkek, yalnız şehvet, süt, nişasta, şekerden mamûl mahlûk! Senin bu topraktan yapılmış çirkinler kafilesinde yerin yok! Kuş ol!" dedi.

Onu şehvetle yediğim için, onu aşkla kokladığım için mi severdim? O güzel insanlar gibi kokan tüylerinden çıkan, insanı merhamete, sevgiye davet eden o güzelliğin kokusu için mi severim? “ (H. V. : 34)

Kuşu değil de adeta bir kadını tasvir eden yazar çirkinleşen dünyada ve topraktan yapılmış çirkinler diyerek kastettiği insanların arasında böyle bir güzelliğin yerinin olmadığını belirterek kadının güzelliğinin enerji olarak çirkinlikle bir arada bulunmaması gerektiğini ifade eder. Yalnızca şehvete değil her kadının doğasında bulunan sevgi ve merhamete de sahip olan kuş etrafa yaydığı ve yazarın koku olarak nitelediği enerji ile güzelliği ve canlılığı yansıtır.

Kumpanya hikâyesinde gezici bir tiyatro grubunun maceraları anlatılır. Gruba Sitare isminde genç bir kız gelecektir. Sitare hem kendi hem de sesi güzel yetenekli bir kızdır ve dansın hanımı figürüdür. Ancak kızın güzelliği karşısında tiyatro izleyicilerinin uygunsuz davranışlar sergilemesinden tedirgin olurlar ama yine de Sitare’ye gruba alırlar. Saffet Ferit ile Halit, Sitare’ye âşık olurlar:

“Fevkalade güzel bir kızdı. Bir beli vardı, aman Yarabbi! Bir kaşları vardı ta şakaklarına kadar uzanıyordu. Ya o çekik badem gözleri! O kalınca dudakları! O güneş yanığı kolları üzerindeki pırıl pırıl sarı sarı tüyleri! O boyun neydi, Yarabbi! Ne müthiş beyazlıklar, çukurlar vaat ediyordu.” (K: 21)

3. Erkek Temelli Arketipler

3.1. Kahraman

Kahramanlar çağın her döneminde her koşulda olağanüstü özellikleri ile başarıya ulaşmış kişilerdir. Bütün anlatılarda kahraman niteliğine sahip bireyler bir nesne ya da soyut manada bir başarı için uğraş verirler. Jung, kahramanlık ile yeniden doğuş arasında kurduğu özdeşliği şöyle ifade eder:.

“Suyun içinde, başında bir yara olan sarı saçlı bir gencin cesedi yüziyordu. Cesedi, dev gibi kara bir bokböceği ve sonradan, suyun derinlerinden doğan kıpkırmızı bir güneş izledi... Işıktan gözlerim kamaşmıştı. Taşı yeniden oyuğun üzerine koymaya çalıştığım sırada oyuktan

bir sıvı yükseldi. Kandı bu. Dışarıya doğru fışkırıyordu. Fenalaşmışım. Bana kanın fışkırması hiç durmayacakmış gibi geldi ama sonunda durdu ve görüntü kayboldu. Bu görüntü beni şaşkına çevirdi. Kuşkusuz, bir kahramandı bu. Bir güneş miti, bir ölüm ve yeniden doğuş olayıydı ve yeniden doğuşu Mısırlıların kutsal bokböceği simgeliyordu.” (2015: 112)

Kahraman, artık erginlenme sürecindeki arketiptir. Kahraman herkesin denetiminden çıkıp yalnız hareket edebilme yetisine kavuşmak istediği ve bu yönde dürtülerin açığa çıktığı sürecin içindedir. Jung, kahraman arketipinin büyük uğraşlar ve eylemler içinde olduğuna dikkat çekerek tanımlamıştır. Yazarın eserlerinde kahraman arketipi ile ilgili tespitler şunlardır:

İpekli Mendil hikâyesinde anlatıcı Bursa’da ipek fabrikasında kapıcı olarak çalışmaktadır. Akşam yaklaşık on beş yaşlarında bir çocuğun hırsızlık yapmak için fabrikaya girdiğini fark eder ve çocuğu yakalar. Yakalanan çocuk kapıcıya sevdiği kızın kendisinden ipekli mendil istediğini ve parası olmadığı için hırsızlık yaptığını söyler. Çocuğun bu tavrına karşılık kapıcı çocuğu affeder ve serbest bırakır.

Gece yarısı çocuk fabrikaya yeniden döner ve ağaçlara tırmanarak içeri girer. Anlatıcı çocuğu görür ama çocuğun pes etmeyişinden ve cesaretinden dolayı çocuğa bir şey yapmaz:

“Benim önümden geçerken, gözlerimi kapattım, dolapları karıştırdı. İstifleri uzun müddet alan taran etti. Sesimi çıkartmadım. Doğrusu bu cesarete karşı bütün malı alıp gitseydi, sesimi çıkartmayacaktım.” (Se. :46)

Kahraman arketipine denk düşen çocuk yakalanmasına rağmen pes etmemiştir. Sevdiği kız için hırsızlık yapması hoş olmayan davranışın makul karşılanmasını sağlayacak kadar yüce kabul edilmiştir. Kahraman arketipinde bireyin erkeksi enerjisi üst düzeydedir. Çocuğun pes etmeyip yeniden içeri girmek istemesi bu enerjinin yarattığı ikinci hamledir. Pencereden odaya giren çocuk ipekli mendili almıştır ama pencereden dışarı çıkarken ağacın dalı kırılmıştır. Yere düşen çocuk ölmüştür. Çocuğu ölümü ise yeniden doğuşu ve mutlak kahramanlığı simgeler.

3.2. Âşık

Âşık, maddi ve manevi bütün nesnelere sevginin farkındalığı ile yaklaşarak mutlu olandır. Moore ve Gillette, âşık arketipini fazlasıyla duyusal olarak niteler. Takınılan bu duyusal tavır bireyin dünyaya farklı bakarak haz duymasını sağlar ve tüm varlıklarla bir bütün oluşturur. (1995: 132) Dünyayı ve dünyaya ait varlık ya da nesneleri herkesten farklı algılayan birey kendini gerçekleştirme yolunda yol kat edip bireyleşmeye yaklaşır. Bireyleşmenin en önemli getirilerinden biri değişen dünya ve nesne algısıdır.

Âşık arketipi, eril bireyin maddi ve manevi bütün nesnelere fazlasıyla duyusal yaklaşır. Nesnelere duyduğu hisler onun dünyaya olan farkındalığını artırır. Âşık arketipi, bütün varlıklara karşı şefkatli bir tutuma sahiptir. Şefkat, duyarlılık ve farkındalık âşık arketipini dünyaya farklı bakan bir forma sokar.

Yayımlanmayan ama arşivden çıkan Sait Faik şiirleri de **Şimdi Sevişme Vakti** kitabının üçüncü bölümde yayımlanmamış şiirler başlığı ile yer alır. **Pazar Günleri** şiirinde anlatıcı gittiği mekânda kendisine hizmet eden çocuğu konu edinir:

...

Küçük bir çocuk

Bana hizmet eder

On kuruş bahşiş mukabilinde.

Hâlbuki ben onun

Babası olmak isterim.

(Ş. V. : 111)

Anlatıcı çocuğun on kuruş bahşiş karşılığında kendisine hizmet etmesine üzülür. Çocuğa oldukça duygusal yaklaşan anlatıcının içinde çocuğun babası olma isteği uyanır. Bu istek, âşık arketipinin sahip olduğu duyarlılık ve şefkatinin anlatıcıda da bulunduğunu gösterir.

Çocuklara duyduğu sevgi ve merhameti eserlerinin çoğunda gördüğümüz Sait Faik Abasıyanık'ın şiir kitabına da başlık olan **Şimdi Sevişme Vakti** şiirinde bu kez boyacı çocuk üzerinden korumacı turum ifade edilir:

...

Şu oğlan çocuğuna bak

Fırça sallıyor

Kokmuş manifaturacının ayağına

Dört yüz bin tekliğinden

On kuruş verecek.

Seni satmam çocuğum

Dört yüz bin tekliğe.

(Ş. V. : 1)

Anlatıcı çocuğun boyacılık yapmasını ve küçük işçi durumunda olmasını satın alınması olarak ifade eder. Âşık arketipinin bütün canlılara karşı gösterdiği korumacı tavır anlatıcı tarafından çocuğa sergilenir. Anlatıcının kullandığı keskin üslup onun duyarlılığı ve farkındalığı yüksek bir birey olduğunu gösterir.

4. Arketipsel Doğa İmgeleri

Arketipsel doğa imgeler, ilkel zamanda insanların doğada gördükleri nesnelere mana yüklemesi ile oluşmuştur. Özellikle efsanelerde sıkça arketipsel doğa imgelerine rastlanmaktadır.

4.1. Güneş

Güneş birçok ilk çağ kültüründe "tanrı" kabul edilir. Eski Mısır'da Güneş tanrı, Ra her gece saltanat kayığı ile yere inerken Eski Yunanda "Helios" da benzer biçimde her sabah altın koşumlu atların çektiği altından arabasına binerek gök kubbeyi bir baştan başa kat ederek akşam okyanusun altına dalar. Gece boyunca burada seyahat ederek

sabaha yeniden başlangıç noktasına ulaşır. Türk mitolojisinde de Kün-Toyon, Güneş Ana gibi adlarla anılan bir Güneş tanrı algısı vardır. Hayatın kaynağı, bereketin ve üretkenliğin sembolü olan Güneş, bütün arketiplerin öncülü, bütün ışıkların kaynağı olan ilk ışık Tanrı'nın bir yansımasıdır. Semavi dinlerde de Tanrı'nın "ışık", "nur" olarak algılanması bu çerçeveden görülebilir. Bu bağlamda ortak bilinçdışının ürünleri olan arketiplerin en önemlilerinden olan Güneş insanın ruhundaki Tanrı'nın dışavurumu ve anima arketipinin de temsilcisidir.

Güneş, birçok kültürde Tanrı olarak kabul edilir. Türk mitolojisinde Kün-Toyon, Güneş Ana gibi adlarla anılan Güneş tanrısı vardır. Hayatın kaynağı, bereketin ve üretkenliğin sembolü olan Güneş, bütün arketiplerin öncülü, bütün ışıkların kaynağı olan ilk ışık Tanrı'nın bir yansımasıdır. Sait Faik'in eserlerinde güneş arketipsel anlamlar içererek şu şekilde kullanılmıştır:

Kalorifer ve Bahar hikâyesinde yazar, Capon isimli çocuğun İstanbul'u keşfederek kalorifer ve sinemayla tanışmasını konu edinilir. Hikâyede güneş insanlarla konuşur. Güneşin insanlarla konuşabilmesi ve adeta onlara hükmedip hesap sorması güneşin tanrısal bir figür olduğunu gösterir.

“Şimdi güneş insanların gözünü açıyor. ‘Size ben bunun için karanlığı, rutubeti vermedim. Kışlar bunun için gelmediler. Bahar sizi görmeye utanıyor. Bu kokan gömlek nedir? Bu pis perdedeki sümük izleri kimindir? Bu tencere niçin kalaysızdır? Bu ibrikteki su neden bu kadar ılık, bu kadar durgun, bu kadar ağırdır?’ diyordu. Bunları güneş söylüyordu. Kulübedeki insanları bunları duyuyorlardı. Kulübeyi köpeklere, kedilere bırakıyorlar, uzun günleri açıkta, bostanlarda, kuyu başlarında, dut ağaçlarında ve surlarında geçiyorlardı. Karanlıkla beraber evlerine döndükleri zaman tekrar güneşi dinlemek için sabah olmasını beklerlerdi.” (Sa. : 17)

Hikâyenin ilerleyen bölümünde güneşi kutsallaştırma eylemi görülür. Yazar insanların güneşi dinlemek için sabahı beklediklerini ifade eder.

“Gündüzün kırdada, bayırdada, çarşıda, sırtlarında küfe, duvar diplerinde ve güneş önünde ısınıp dilenerek, çalarak, koparak dolaşırlar. Fakat karanlıkla beraber itiyatlarına dönüyorlardı. Yalnız çocuklar vahşiydi. Kulübe

korkunçtu. Onlarla yalnız güneş konuşmuyor; kuşlar, çiçekler, sular ve ılık yıldızlı masum geceler de konuşuyordu.”(Sa. : 17)

Güneşin kültürlerde ve mitolojide Tanrı olarak kabul edilmesi eserlerde bu durumu sık sık görülür kılmıştır. Yazar, **Jimnastik Yapan Adam** hikâyesinde güneşe tapınılmasına dikkat çekmiştir. Hikâyede, geçen yaz jimnastik yapan adamı tekrar gören yazar ona neden bu yaz jimnastik yapmadığını sorarak onun hakkındaki merakını gidermeye çalışır. Yazar, kuvvetlenmek için jimnastik idmanı yapan adamı güneşe tapınıyor olarak tasvir etmiştir:

“Döndüğü zaman tam on dakika hiç hareketsiz uzanıyor, sonra kayalara doğru yürüyüp güneşin karşısında güneşe tapar gibi idmanına devam ediyordu. (H. B: Sayfa 66)

Güneş, erillik ve dişillik noktasında eril cinsiyettedir. Güneş "baba" nın sıcaklığı Ay annenin serinliği ile birleşerek bütün bir hayatı yapar. Türk mitolojisinde genellikle Ay "dede" erkek olarak algılansa da bazı anlatılarda da "Ay Hanım" biçiminde dişi olarak tavsif edildiği de görülür. **Papaz Efendi** isimli hikâyede yazar, erkeği güneş ile kadını ise ay ile değil toprak ile sembolize ederek bütünlük sağlamıştır:

Erkekler değil ama kadınlar muhakkak topraktan çıktı. Toprak ana! Toprak ana! Her mahlûkum dışısında bir topraklık var. Biz erkek kısmı güneşin, havanın, suyun çocuklarıyız belki ama kadınlar muhakkak topraktan. (L. A. : 80)

Doğal süreç içinde her gün doğan güneş yeniden doğuşu ve uyanışı simgeler. **Bohça** isimli hikâyede bu durum şöyle ifade edilmiştir:

Ben de, rüyamın nihayetinde acayip, cennetten insanları kovduran acayip bir yemiş yediğimi hayal meyal hatırlıyorum. Ertesi sabah, hakikat güneşle beraber doğdu. Yüzümü, bahçe çeşmesinin musluğundaki buzları kırıp bol suyla yıkamıştım. (Se. : 49)

Yazarın vefatından önce yayımlanan ve kitabın adını taşıyan **Alemdağ'da Var Bir Yılan** hikâyesinde güneş imgesi birçok kez kullanılmıştır. Yazar, hikâyede İstanbul'u çirkin bir şehir olarak niteler. Çirkinliği; İstanbul boğazı balgamlı, yan sokakları

çamurlu ve geceleri balgamlıdır şeklinde anlatır. Şehrin yaz, kış, gece ve gündüz her an pis ve çirkin olduğunu ifade eder. Şehirdeki evlerin güneşe sırtlarını döndüklerini ve adeta bütün güzelliklere kapalı olduğunu söyler. Yazar şehirdeki evler ifadesi ile şehrin insanlarına işaret eder. Hem şehrin hem de şehrin parçası insanların güneşin vereceği arındırıcılığı, yeniliği ve umudu reddedip bütün bunlara sırtlarını döndüklerini ifade eder.

Hikâyenin ilerleyen bölümlerinden güneşin, Türk mitolojisinde hayatın kaynağı; bereketin ve bolluğun sembolü olması karşımıza çıkmaktadır: *“Alemdağı'nı, Taşdelen suyunu, çürümüş yaprakları, yapraklarının üstüne yağan pelte pelte güneşi hatırladım.* (A. Y: 34) Çürümüş yaprakların üzerine süzülen güneş ışık ve sıcaklığı ile birçok canlıya hayat verir.

Güneş en kuvvetli ışık kaynaklarından biridir. Işığın kuvveti bütün nesnelerin gölgesini oluşturur. Gölge güneşin karanlık bir tarafının temsilidir. Yazarın aynı isimli kitabında yer alan **Sarmaşıklı Ev** hikâyesinde güneşin gölge oluşturabilme yetisi ifade edilmiştir:

Bir muhavere ucu yakalarım umudu ile ben de yavaşladım. Baktım güneşin ortasında duruvermişler. Atkestanesinin koyu gölgesine on adım var yok. Gölgeye mi gitsem, onları mı beklesem, yoksa olduğum yerde durup kulak mı kabartsam, diye kararsız düşünürken beni çağırdılar. (A. Y. : 60)

Karşımıza çıkan bir diğer durum ise güneşin arındırıcı nitelikte olmasıdır. **Hallaç** isimli öyküde yazar vapur iskelesine tasvir ederken güneşin ışıklarıyla iskeleyi yıkadığını belirtmiştir:

Güneş balıklarını lipsoslar, lipsosları mezit balıkları kovalıyordu. Köyden güneş çekilmişti. Yalnız iskelenin yarısını, yaldızlı bir ışıkla yıkıyordu. (M. K: 31)

Bir Bahçe isimli hikâyede bahçe sisle kapılıdır. Pencereden bahçeyi izleyen adam umutsuzlukla bahçeyi izlemektedir. Fakat doğan güneş bu ürkütücü manzaranın yerine sıcaklığını ve aydınlığını bırakır: *“Bahçeyi şimdi yer yer şuradan buradan yol bulmuş gelmiş sarı yaldızlı güneş ışığı sarmıştı.”* (M. K: 94) Güneş tüm sıcaklığı ve ışığı ile bahçeyi sarıp bahçedeki kötü havayı yok ederek bahçeye yeniden hayat vermiştir. Bütün

kötü ve tahrip edici doğa olaylarının ardından doğan güneş hem doğaya hem de insanlara enerji verir.

15 Haziran 1966'da **Varlık** dergisinde yayımlanan **Deniz** şiirinde güneşin her batışının doğacak yeni günün habercisi olduğu ifade edilir:

...

Güneşin battığı yerde yenilik

Hiç eskimiyor bu nizam.

("Varlık", 15 Haziran 1966)

Güneşin doğuşu ve batışı doğanın değişmez dengesinin bir parçası olsa da bu denge ve döngünün insan algısındaki yeri de önemlidir. Her gün doğan güneş doğumu batan güneş ise ölümü simgeler. Şiirde batan güneşin yeniliği doğuracağı bu düzenin hiç eskimeyeceği ifade edilir. Doğan güneş, insan için umut ve karanlığın ardındaki aydınlıktır.

Serseri Çocukla Köpek hikâyesinde anlatıcı Beyoğlu'nu bir ortaçağ şehrine benzeterek sabah saatlerinde kaçan esirleri, kapılardan sokağa fırlayan kadınları ve şehrin kaosunu anlatır. Şehri bu kaostan doğan kızıl güneşin kurtaracağı söylenir:

“Sonra kıpkırmızı bir güneş, yetmiş kadirgarnın direği, halkası, ipi, yelkeni, gümüşü, demiri, tuncu, adalesi, teri, esirliği arasından dün yetmiş yedi kalyonun battığı hırçın suları ateşe salacak. Nihayet öğle güneşiyle beraber zaptedilmiş şehrin halkı sokaklara dökülecek.” (H. B: 93)

Şehri bu durumdan kurtaran ve şehri zapteden güneş, tanrı olarak karşımıza çıkar. Campbell, Doğu Mitolojisi kitabında güneşin daima parlak, savaşçı ve yıkıcı bir ilah olduğunu ifade eder. Hikâyede güneş kaosa galip gelmiştir. Bu galibiyet her daim tanrının insana galip gelmesinin yanı sıra güneşin eril yapıda olup savaşçı olması ile de açıklanır.

Gaz Sobası hikâyesinde köyde kahve işleten Recep şehre her indiğinde insanları şaşırtacak eşyalar alır ve yaşamının lezzetini böyle alır. Hikâyede güneş arketipi

insanları yeni bir döneme, mevsime ve yapılacak işlere davet eder şekilde tezahür etmiştir:

“İlk ılık güneş tekrar sahici bir dünyanın fırtınaları, buhranları, kıtlıkları, vergileri, azapları, tufanları ve ölümleri ile kendilerini beklediğini delikanlılara söylediği zaman, onlar tarlalarına, Recep kahvesinin önüne bütün yaz birbiri arkasına eklediği cıgaralarına kavuştu.”(Sa. : 221)

Güneş yeniliğin simgesidir ve insanları canlandıran niteliktedir. Kahvede oturanları tarlaya davet eden güneş Recep için yaz mevsiminde kahvesinin önünde içtiği cıgaralara kavuşturur:

4.2. Ay

Ay arketipsel değer taşıyan ve kendisine tanrısallık atfedilen bir diğer gök cisimidir. Eski Mısır'da İsis, Eski Yunan'da Selene ve Artemis, Roma'da Diana ve Luna, Ay tanrısı olarak görülürken, Türk mitolojisinde Ay Han, Ay Dede ve Ay Baba, kutsal bir varlık olduğu düşünülen Ay'a verilen adlardan bazılarıdır. Türk mitolojisinin aksine diğer kültürlerde dişil olarak algılanan Ay, besleyici bir annedir. Arketipsel bir motif olarak anne ve animus figürleriyle de birleşen Ay dişil enerjinin temsilcisidir.

Ay arketipsel değer taşıyan ve kendisine tanrısallık atfedilen bir diğer gök cisimidir. Ay dişil ögeyi temsil eder. Ay akşamın serinliği ve nemi ile birlikte gelir ki bu iklim gündüzün sıcaklığını dengeleyerek hayatın devamını sağlar. Güneş "baba"nın sıcaklığı Ay annenin serinliği ile birleşerek bütün bir hayatı yapar. Türk mitolojisinde genellikle Ay "dede" erkek olarak algılsa da bazı anlatılarda da "Ay Hanım" biçiminde dişil olarak tavsif edildiği de görülür. Sait Faik'in eserlerinde ay arketipine dair tespitler şunlardır:

Ay Işığı hikâyesinde ay imgesine oldukça sık rastlanır. Hikâyeye de başlık ay imgesi sevgili ile buluşulan mekân, ay ışığı altında ölümle kavuşulan sonsuz yaşam, imgeye yüklenen kutsal değer gibi çok yönlü tezahür eder. Hikâye, köpeği ile gezinen bir adamın aşk maceralarını konu edinir. Bu maceraların asıl kahramanı forumdaki kişiyi, anlatıcı köpekli adam diye adlandırır. Köpekli adam nerde nasıl tanıştığını unuttuğu kıza dair sadece duyduğu aşkı hatırlamaktadır. Bir akşam vapurun kenarına oturur ve

şunları düşünür:

“Vapurun başına gittim oturdum. Güzel bir mehtap vardı. On dördü müydü neydi? Âşık ve mehtap. 0 kadar bayat, fakat o kadar gerilerde kökü olan iki kelime. Kim bilir belki Âdem de

Havva'yı bir mehtaplı gecede sevdiğini duymuştur.” (H. V: 147)

Yaratılan ilk insan Âdem’in Havva’ya beslediği aşkın kendisine mehtaplı bir gecede duyurulabileceğini düşünen köpekli adam aşkın kutsallığına dikkat çeker. İnsan fıtratında birtakım duygular yaratılış sürecinde kalbe ve zihne konumlandırılmıştır. Ama bu duyguların açığa çıkması için kişi, olay, mekân ve zaman gibi değişkenlere ihtiyaç vardır. Köpekli adama göre aşkı duymanın ve düşünmenin zamanı mehtaplı bir gecedir

Ay imgesi de tıpkı güneş gibi doğum ve ölüm kavramları ile iç içe olup yeniden doğuşu simgeler. Mehtaplı bir gecede aşka ait duygular iyi olabileceği gibi bazen kötü de olabilir. Köpekli adam kötü duyguları mehtap altında intihar eden bir âşıkla izah eder:

Mehtap altında intihar eden bir âşık düşünün! Saadetle dolu bir âşık... Ölümde saadet bulabilecek kadar bahtsız.”(H. V. : 147)

Bulunan saadet mehtap altında gerçekleşen ölümdür. Ölüm, mutlak ve sonsuz hayatın habercisidir. Yeniden doğuşu simgeleyen ay kâinatın döngüsü içinde her gece doğar ve gündüz kaybolur. Güneşle ters zamanda doğup batan ay, yüklenen anlam olarak güneşle aynı değere sahiptir.

Mehtaba bakan adamın içinde bir kadın peyda olur ve ayda ne var diye sorar. Adam, ayda hiçbir şey olmadığını hatta orada insanın bile yaşamayacağını söyler. Kadın buna karşı çıkar ve şöyle düşünür:

“Orada insan yok olur mu? Orada yalnız birbirini sevenler yaşıyor. Buradan bir akşamüstü iki kişi bir olup oraya gitmeyi kararlaştırıp beraber gidiyorlar. Beraberce gidenlerin çoğu oraya giderler. Şimdi seni yakalasam, beraber denizin dibine gitsek, bir daha çıkmasak. Bizi denizin dibinden birtakım bizden gayrı mahlûkat alır, doğru oraya götürürler. (H. V. : 149)

İki kişi olarak aya gidilebileceği düşüncesi ayın âşıkların mekânı olduğunu ifade eder. Denizin dibine ya da başka bir yere giden âşıkları oradaki mahlûkların alıp Ay’a götürecek olmaları Ay’ı Tanrı olarak niteleyip kâinattaki mahlûkları da Tanrı’nın hizmetçisi olarak düşündürür. Âdem’i cennetten kovan Tanrı’nın aksine Ay kendisine gelmeyen ve hata yapan âşıkları huzuruna yeryüzündeki yaratıklar vasıtası ile getirtir.

Ay ışığı esrarengizliği anlatır. Bu esrarengizlik **Mavnalar** isimli hikâyede açık bir şekilde ifade edilmiştir:

“O kadar güzel bir ay vardı ki gökyüzünde. İnsanın içine ay âleminin acayıplığı çöküyordu. İnsan kendi kendine orada olsak, diyordu, ayın içinde... Ama hiç kimse bunu ötekine, yanındaki arkadaşına söylemiyordu.”
(Sa. : 151)

Ay âleminin acayıplığı insanı ona ulaşma hevesine itmektir. Esrarengiz bir dünyayı anımsatan ve karanlık gökyüzündeki en kuvvetli ışığa sahip ay, parlaklığı ve canlılığı ile yaşanabilir bir yer algısı oluşturup oraya gitme hissi yaratır.

Ay, geceyi canlandıran ve yaşamı simgeleyen bir yapıdır. **Ormanda Uyku** hikâyesinde ay ışığı altında dans eden gençlerin mutluluğu tasvir edilir: *“Herkesin uyuduğu saatlerde genç uykusuzların dans etmesi. Gizli, metruk bir kır gazinosunda ve ay ışığında. Bu bir saadettir.”*(Sa. : 65) Dans eden insan fiziksel ve ruhsal olarak bir şölen yaratır. Sergiledięi canlı ve hareketli görünümün karanlığa etki eden en kuvvetli ışığın altında olması hareketlerin mekânla uyumunu ifade eder.

Yazarın; **Ormanda Uyku, Davut’un Anası, Köy Hocası ile Sığırtmaç, İpekli Mendil** gibi birçok hikâyesinde ay imgesi odayı aydınlatan, camlardan süzülen, ağaç yapraklarının arasından akan ışık veren şekli ile yer alır.

4.3. Yıldız

Yıldızlar tekil ya da genel olarak kutsallık değeri yüklenen gök cisimlerindendir. Eski Yunan ve Romada Jüpiter, Venüs, Mars; Türk Mitolojisinde Demir Kazık (Kutup Yıldızı; Polaris, Sirius), Kervan Kıran (Venüs, Çoban yıldızı) bu tür yıldızlardandır. Jüpiter, Zeus’u; Venüs güzellik tanrıçası Afrodit’i; Mars, Savaş tanrısı Ares’i; göğün göbeği/kapısı olarak görülen Demir Kazık, Tanrı’ya açılan kapıyı ifade ederdi. Diğer

yıldızlar için de birçok mitik söylence bulunmaktadır.

Gök cisimleri psikolojik bir doğaya sahiptirler ve insan olgusunun katılımıyla belirli bir hâl alırlar. Mitolojide bu varlıklara tanrısallık ya da kutsiyet atfedilmesi bu algıdan kaynaklanır. Gök cisimleri arasında gece görünürlüğü ve ışığı ile yıldızlar arketipsel olarak, umut, huzur, farkındalık, yenilenme, evrenden destek görme, ölümden sonra hayatta kalan benlik değeri taşır. Sait Faik'in eserlerinde yıldız arketipi karşımıza şöyle çıkmaktadır:

Bir Bahçe isimli hikâyesinde yazar yıldızların insanların hislerinin taşıyıcısı olduklarını ifade etmiştir:

İşte o akşam pencerenin önünde dimdik durup gökyüzünü seyrederken de kendimden bir his yağmuru bırakıyordum. Akılsız da düşünülür mü? Ben de o hal vardı, hisler sanki aklın bir coşkunluğu değilmiş, ayrı, akıldan apayrı şeylermiş gibi ayrılıp yıldızlara gidiyorlardı. (M. K. : 92)

Yine aynı hikâyede yazar yıldız kokusuna doğru giderek yıldızların ışığına kendine arkadaş edinip yalnızlığını ört pas etmektedir:

Uzakta yaprakların arasında sönmek üzere kırmızı ışık vardı. Bu ışıktan yıldız karanlığı kadar latif bir karanlığa, bu karanlıktan bir yıldız kokusuna doğru kayıyordum. Bu ışıkla şimdi yalnız değildim. (M. K. : 92)

4.4. Işık

Jung, ışık arketipini Tanrı ile ilişkilendirip ruhsal enerji gücü olarak görmüştür. “*Analitik Psikoloji*” eserinde ışığın gücünden şöyle bahsetmiştir:

“Eski Ahid’de sihirli güç, yanan çalıda ve Musa’nın çehresinde tezahür eder; İncillerde, gökten ateşten diller biçiminde Kutsal Ruh ile iner. Herakleitos’da dünya enerjisi, «hep canlı kalan ateş» olarak, Perslerde tanrısız rahmet «ahoma»nın kor halindeki ateşinde vardır; Stoacılar ilk sıcaklık, kaderin gücüdür.

Orta Çağ efsanesinde azizlerin başları çevresindeki hale, şeref nuru, ışık halkası olarak görünmektedir ve azizin vecd halinde yattığı kulübenin damından alev gibi parlamaktadır. Vizyonlarında, azizler, bu gücün

güneşini, ışığının tamlığını görmüşlerdir. Eski görüşe göre, ruhun kendidir bu güç; ruhun ölümsüzlüğü fikrinde, ruhun korunumu içkin durumdadır.”
(2006: 147)

Işık, dini bir imge olarak peygamberlerin mucizelerinde önemli bir yere sahiptir. Musa peygambere Sina dağında nur inmiştir ve Tanrı Musa peygambere seslenmişti. Edebi anlatılarda Hızır motifinin beyaz bir ışık içinde görülmesi de ışığı uhrevi bir imge olarak karşımıza çıkarır. Destanlarda ışık imgesi yaratılış kaynağı olarak görülür ve kadınlar ışıktan doğarlar. Oğuz Kağan’ın ilk eşinin ışığın içinden çıkması ve doğan üç çocuğuna gün, ay ve yıldız isimlerini vermesi ışığın arketip olarak yaratılış menşeli olduğunun örneğidir.

Işık arketipini Tanrı ile ilişkilendirilerek ruhsal enerji gücü olarak görülür. Işık değerli ve gizemli olanı açık eden belirginleştiren bir işleve sahiptir. Güneş yaydığı sıcaklığın yanı sıra ışık da saçar. Bu ışık doğadaki her şeye verim sağlar. Yazarın eserlerinde bu arketip şu şekilde görülür:

Hancının Karısı hikâyesinde köpeği ile birlikte birkaç ay dinlenmek için bir Çerkes köyüne gitmek isteyen adam ve köpeği hem acıkmış hem de yorulmuşlardır. Köpeği ile tırmandıkları dağda biraz ileride ışık yanmaktadır:

“Bir kalp çarpıntısıyla, korkuyla yerimden kalkıyorum. Zaman unutulmuş ve bulunmuş. Bir kilometre ileride tatlı, gevrek bir ışık. Köpeğimle beraber ilerideki ışığa doğru koştuk. Hanın sahibi cılız bir adamdı.” (Sa. : 51)

Karanlık, yaşamın yok edici boyutunu simgelerken ruhsal anlamda kişiye korku veren ve aynı zamanda görme algısını engelleyen bir yapıyken ışık yaşamın varoluşunu simgeler. Adam ve köpeği dağ başında en çaresiz kaldıkları anda gördükleri ışığa doğru koşarak giderler. Koşarak gitmeleri yaşama ve aydınlığa kavuşma arzularındandır.

Ormanda Uyku hikâyesinde ışık arketipi iki farklı yapıdadır. İlk olarak ışık kişiye düşünmeye sevk eden işlevi ile görünür. Anlatıcı sandalların ışığa baktığı zaman evlerinin bahçesindeki dut ağacının altına kurulan sofralarını, babasının arkadaşlarını ve daha birçok hatırlar. Işık, dikkatle bakıldığı zaman zihnin karanlık ya da geçmiş olarak adlandırılan bölümlerini aydınlatan bir yapıya sahiptir.

Işık arketipinin bir diğer tezahürü ise kişiye sağlıklı uykuyu getiren ve sıhhati perçinleyen formudur:

“Karides avlayan balıkçıların karpit lambalarını, her akşam bu saatte, yemekten sonra, bir kocaman deniz suyuna karıştırarak. Bütün dünya rengini değiştirecektir. Uyku çocukluğunuzdaki gibi, büyüyen nebat, her gün boy atan bir canlı mahlûk habersizliğiyle size dönecektir” (Sa. : 190)

Yukarıda incelenen hikâyedeki ışığın düşünmeye sevk eden yapısı **İhtiyar Talebe** isimli hikâyede de görülür:

“Nasıl, bu kadın nasıl onun bütün haletiruhiyesini keşfetmiş? Bir küçük köyün ışıklarını seyrederek, kocaman bir çınar ağacının dibinde gece yağmurla birlikte düşünmek ... Evet!” (Se. : 121)

Ormanda Uyku ve İhtiyar Talebe hikâyelerindeki ışık arketipinin benzeri **Bir Kütüphane’nin Hikâyesi**’nde de görülmektedir. Hikâyede, *“Kitapların üzerinde bana dökülen kırmızı ışığa karşı, acı acı düşündüm”* (T. Ç. : 43) ifadesi buna örnektir

Işığın insanı düşünmenin bir türevi olan hayale sevk eden tezahürü ise **Gaz Sobası** hikâyesinde görülmektedir. Recep kahveye gaz sobası alır. Akşamları soba yandığında ışıklar kapatılır ve sobanın mikasından etrafa kırmızı ile mor ışıklar yayılırdı. Kahveye gelenler için bu gaz sobası bakılarak hayal kurulan ve düşündüren bir nesnedir. *“Recep’in gaz sobasına dik gözünü hülyalan.”* (Sa. : 221) ifadesi ışığın hayal kurmaya iten gücünü temsil etmektedir.

Kalorifer ve Bahar hikâyede, Capon isimli çocuğun İstanbul’u keşfederek kalorifer ve sinemayla tanışmasını konu edinir. Hikâyede ışık arketipi canlılığın, sesin ve hareketin habercisi olarak tezahür eder:

“Karanlık bir yerdi. Birdenbire ışıklar yanıyordu ve bir çingene gırnatası çalıyordu. Işıklar sönüyordu. Tekrar yanıyordu.” (Sa. : 14)

Işığın yanması ile başlayan gırnata sessiz ve hareketsiz ortamı canlandırmıştır. Işığın yanıp sönmesi aydınlık ile karanlık arasındaki hızlı bir geçiş yaratır ve yaşanan bu zıtlık yaşam enerjisini diri tutar.

Bir İlkbahar Hikâyesi’nde ışık arketipinin hem mekânda hem de bireyin ruhunda yaratabileceği harekete dikkat çekilir. Anlatıcı, penceresinden içeriye girecek bir ışıkla yeniden yaşam enerjisine kavuşacağını ve bu enerjinin bütün bedenini kaplayacağını ifade eder:

“Şimdi ilkbaharda odamın penceresine bir yerden kazara bir ışık vursa o gün ilkbahar her insana yaptığı gibi bana da üzüntüyle dolu bir yumuşaklık, bir yerinde duramayıp, bir yürek çarpıntısı verir.” (M. K. : 100)

4.5. Ateş

Ateş mitolojide ve tıpta arındırıcı olarak görülür. Yaraların tedavisinde hastalıklı bölgenin közle temizlenmesi ateşin arındırıcı etkisindendir. Toplulukların da ateşe yüklediği birtakım anlamlar vardır. Altay Türklerinin ateşi güneşin elçisi olarak kabul etmeleri güneş ile aralarındaki ilişkiye işaret etmektedir.

Jung, *“Psikoloji ve Din”* kitabında bir rüya analizinde hastasının gördüğü numlardan yola çıkarak ateşin dini nitelikte bir kudretinin olduğuna dair şu açıklamalarda bulunur:

“Söndürülemeyen ateş ise, tanrının iyi bilinen bir özelliğidir; sadece Eski Ahit’te değil, Origines vaazlarında değinilen ve Incil’e girmemiş İsa’nın sözlerindeki İsa allegorisinde de (mecazı) bundan söz edilmektedir. “Ait ipse salvator. qui iuxta me est, iuxta ignem est, qui longe est a me, longe est a regno” Kim bana yakınsa, ateşe yakındır; kim benden uzaksa, krallıktan uzaktır.” (2010: 40)

Ateş, hayatın kaynağı olarak görülür. Mitolojide ateşin günahlardan temizleyen arındırıcı işlevi dikkat çekicidir. Sait Faik’in eserlerinde ateş imgesi karşımıza şu şekilde çıkar:

Öyle Bir Hikâye’de yazar küçücük bir kibritin bile yandığında bayram coşkusu oluşturduğunu ve enerji verdiğini ifade eder:

Şu kibritin, şu yanmam diye fısır fısır fışırdayıp da sonradan, peki emret anam yanayım, diyen şu kibritin ışığına bak. Bu olur mu arkadaş? Böyle bir el sürçmesiyle açılveren hararet, ışık, bayram gördün mü sen? (A. Y: 14)

Ateş yalnızca ısıtan ve aş pişiren değil ışık yayıp enerji verendir. Kibritin yanması, çıkan küçük alevin ısınma ya da pişirme işlevinde olmasından ziyade küçük bir alevin bile enerji verip coşku yaratabilmesidir.

Kimkime hikâyesinde yazar, kocası ölen kadının cenazeyi gömmek için para aramasını konu edinir. Kadın iskeledeki memurdan para ister ancak memur para vermeyip kadını hamal kâhyasına yönlendirir. Hamal kâhyasının evine yaklaşan kadın sobadaki alevlerle konuşmak ister:

Kadın eve yaklaşınca sobadan çıkan aleve bir şeyler söylemek ister gibi bir hal aldı. Adeta bir anda, soba yanan bir odada billur bir kâse içinden sarı, kehribar sarısı tel tel bir tütün sarar ve komşu havadisleri anlatır gibi oldu. (Sa. : 202)

Çaresiz şekilde kâhyanın evine gelen kadın kâhya ile konuşmadan önce sobadan çıkan alevle konuşma eğilimi yaşar. Kadının bu davranışı ateş imgesinin tanrısal kaynaklı olduğunu ve tıpkı tanrıdan çare dilenmek amacıyla iletişim kurmak istenmesine benzer.

Öyle Bir Hikâye'de yazar ateşin verdiği enerjinin ve coşkunun başka hiçbir şeyde olmadığını ifade eder:

Bu mavi şey nedir? Bu insanın içini sevinçten, keyiften parlatan şey nedir? Ne kadınla yatmak, ne şarap içmek, ne arkadaşlarla prafta oynamak, ne tiyatro, sinema seyretmek... Hepsi bir yana dünyayı seyret. Al gözüm bak efendi. İşte sana kibrit alevi. (A. Y: 14)

Mavi kibrit alevinin, insanın günlük yaşamda yapıp mutlu olabileceği hiçbir şeyle karşılaştırılamayacağını söyleyen yazar alevi enerji kaynağı olarak görür. Ateşin gücünün zaman zaman azalması ya da artması yani ateşin hareketliliği heyecanı tetikler.

Öyle Bir Hikâye'de kendisi ile konuşulmak istenilen ateş yazarın **Karidesçinin Evi** hikâyesinde konuşan formda karşımıza çıkar. *Evvela İstapan'la çocuklar, soma*

karidesçisi, en Sofiya odadan çıkarlarken yağmurun sesi yeniden başlar, hala alevi tüten kömürler konuşmaya başlar. (H. Y: 175)

Babamın İkinci Evi hikâyesinde, ateş imgesinin gizemli tarafına dikkat çekilir. Çocuk babasının sigarasından çıkan alevin esrarengiz ışıklar çıkardığını söyler: *“Bu sırada babamla genç; kadın, sedirin üzerindeydiler. Babamın cıgarası, esrarengiz ışıklar ve dumanlarla alevleniyordu.”* (Se. : 42)

4.6. Toprak

Mitolojik metinlerde kadın doğrudan toprak ile ilişkilendirilir. Jung, *“Dört Arketip”* kitabında toprağın kadınla özdeşleştiğini şöyle açıklar:

“Kadın doğrudan doğruya Toprak Ana’yla özdeşleşebilirken, erkek (psikotik vakalar hariç) özdeşleşemez. Mitolojide sık sık görüldüğü gibi, Büyük Ana’nın özelliklerinden biri de, eril karşılığıyla bir çift oluşturmasıdır.” (2003: 42)

Yerleşik hayat geçmeden önce anaerkil nitelikte olup tarımla geçinen toplumlarda tarımsal faaliyetlerde kadının rolü yadsınamaz derece büyüktür. Kadının besleyiciliği ve yuva kurma işlevleri topraktan ürün alma ile sağlanır. Kadının, Toprak ana ile tarım arasındaki iletişimi sağladığına inanılır. Toprak tanrıçadır. Eski Yunan’da doğada yaşanan kıtlıklarda tanrıçanın kızdığı düşünülür ve yine tanrıçadan şifa istenir.

Kadınla toprak arasında bir bağ vardır. Kadının üreticiliği ve yuva yapıcılığında toprak kadın için madde formundadır. Toprak aynı zamanda kutsaldır yani tanrıçadır. Cinsiyet olarak da dişildir. Doğanın dengesini sağlayan “Toprak Ana”dan yaşanan felaketlerde yardım istenir. Eski toplumlarda doğada yaşanan kıtlıklarda toprak tanrıçasının kızdığı düşünülür ve yine tanrıçadan çare dilenilirdi. Toprak arketipi Sait Faik’in eserlerinde karşımıza şu şekilde çıkar:

Stelyanos Hrisopulos Gemisi isimli hikâyede yaşlı bir balıkçı ile torunu Trifon konu edinilir. Trifon annesini kaybetmiştir ve ona dedesi bakmaktadır. Trifon annesini kaybettiği için toprağı sevmez.

“Toprak kendisine yelkenlerini yapmak için kereste, çekiç ve keser verdiği için, biraz bir şeye benzerdi. Trifon toprağı sevmeyen, ona hürmet ederdi. Çünkü birçok sevdikleri orada, onun altında, aklın durduğu bir yerde yaşıyorlardı. Fakat toprağın üstünde koşan, onun üstünde beş on para kazanmak kaygısıyla dönüp dolaşan insanlar ne tuhaf mahlûklardı.” (Se. : 22)

Toprağı sevmeyen Trifon’un toprağına hürmet etmesi toprağın kutsal olduğunu gösterir. Küçük Trifon annesi öldüğü için toprağı sevmemesine rağmen geminin yelkenleri için, toprağın ona gerekli malzemeleri vermesinden dolayı toprağına hürmet eder. Toprağın üreticilik konusunda insana gerekli maddeleri sağlaması yaşamın devamlılığı için onu değerli ve elzem kılar. Yeryüzünün su ve karadan oluşması ve insanların toprağın üzerinde mücadele vermesi toprağın kâinatın büyük bir parçası olduğunu gösterir.

Papaz Efendi hikâyesinde papaz bahçe sahibinin oğluna toprak ile ilgili söyledikleri hem papazın bilgeliğine hem de toprağın kutsallığına dikkat çeker:

-Severim toprağı. Bu sessiz. Mütevazı, sakın deli şeyi, dedi. Hayat bundadır işte. Biz canlı mıyız bunun yanında? Onun için bundan yapıldık, derler. (L. A. : 76)

Topraktan yaratılmışlığımızın toprağın evrensel olarak kutsallığı yansıtır. Papazın toprağın yanında insanın cansız oluşunu ve hayatın toprakta olduğunu ifade etmesi toprağın insana göre her daim daha üreten ve verimli olduğunu gösterir.

Şarap İçerek şiirinde toprağın ölümü çağrıştırdığı ifade edilir:

...

Toprakta bembeyaz ölü kokusu

Ortalık hiç yeşillenmeyecek.

(Ş. V. : 18)

Toprak, başlangıç ve sonu yansıtan döngünün türevlerinden biridir. İnsanın topraktan yaratılışı ve öldüğünde toprakla buluşması toprağın umut ve hüznün gibi iki zıt duyguyu

yansıttığını gösterir. Şiirde topraktaki ölüm kokusunun yani ölen bir canlının hüznünün toprağı verimsizleştirdiğı ve o hüznün bir daha orada hiçbir şeyi yetiştiremeyeceğı ifade edilir. Şiirde anlatılmak istenilen diğerk bir durum ise mevsimsel değışimdir. Toprak, yetiştiren ve büyüten nitelikte olduğı için canlıdır. Mevsimler tabiat için doğum ve ölüm ya da hareket ve canlılık ifade eder. Sonbaharda bütün canlılar için ölüm başlar. Kışın ise ölüm gerçekleşir ve her şey durağan bir hal alır. “ *Ortalık hiç yeşillenmeyecek.* ”(Ş. V: 18) Dizesindeki hiçlik ifadesi mevsimin kış olduğunu, tabiat ve tabiatın parçası toprak için ölümün gerçekleştiğini gösterir.

4.7. Su

Su, mitolojide hem hayat veren (ab-ı hayat) hem de yok eden (ölüm suyu) olarak nitelenir. Göçebe toplumlarda su, kenarına yerleşilen, hayat kurulan formdadır ve bereket kaynağıdır. Nuh tufanında ise su yok edici işlevdedir. Eski Türk boylarında çocuğı olmayan kadınların sudan şifa istemeleri aynı zamanda suyun ruhu olduğunu ve tanrısal kaynaklı olduğunu gösterir. Günümüzde kaynak sularının hastalıkları iyileştirdiğine inanılması su kültünün şifa veren işlevinin devamı niteliğindedir.

Altay Yaratılış Destanı’nda su yaşamın başlangıcı olarak karşımıza çıkar. Başlangıçta yer ve gök yoktu. Dünya sadece sudan ibaretti. Oğuz Kağan Destanı’nda, Oğuz Kağan gölün ortasında oturan bir kızla evlenir.

Su arketipi hayat veren ve yok eden nitelikte olup yüzyıllar boyu birçok efsaneye figür olmuştur. Dünyanın yaratılışından insanın yaratışına kadar her durumda su var edendir. Suyun hareketliliğı ve yok ediciliğı onu ruhu olan canlı bir varlık olduğunu gösterir. Bu hareketlilik suya şeytani ve kötü bir nitelik verir. Yazarın doğa temalı hikayelerinde su arketipi karşımıza şu şekilde çıkar:

Yazar, **Su Basması** isimli hikâyesinde suyun hırçnlığını ve her şeye zarar verdiğini konu edinir. Suyun hırçnlığına ve verdiğı zarara rağmen bazı köylerin suya taptığını “ *bu hırçnlığına, haşarılığına karşılık gene de, kendisine tapan köyler vardır.* ” ifade eder. Suyun adeta yoksul insanlara bilerek isteyerek zarar verdiğini ve onun bir canavar olduğunu söyler:

“Ah, ne sinsi sudur bu! Sanki en büyük düşmanı fukara insandır. Adeta seçer de, gelir avare dul kadının evindeki mandayı boğar. Sanki kötü insan dünyada eksikmiş gibi, gider de, on üç yaşındaki masum Kara Recep'in koyunlarından alır; ağanın koyunlarına dokunmaz. Bu bir acayip mahlûktur. Bu bir kör canavardır. Zalimdir, alçaktır ama sessizdir. Bu suyu Sakarya alıp gitmez. Ama kendisinin getirdiği bir damlayı bile bırakmadan, çekilir gider. Sanki bu bir canlı mahlûktur. Hırsızdır. Bir ipucu bile bırakmayan bir katildir.”(H. B: 76)

Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde suya atılan bir değnek suyun içinde hızlı bir şekilde kaybolur. Bu durumda köylüler korkudan suya bakamaz olurlar ve bunun yıl içinde birkaç insanın boğulacağını habercisi olduğunu söylerler. Bunu da köyün kefareti olarak nitelerler. Suyun kudreti köy tarafından kabullenilmiştir ve adeta tanrıdan gelen her şeyin kabulü gibi bu duruma boyun eğilmektedirler.

Deli Çay şiirinde Sakarya ırmağının taşmasından ve suyun gücünden bahseder. Sait Faik şiirde hoş olmayan kadınları tasvir ederken bile onların yüzünü Sakarya suyu yüzlü olarak tabir eder:

“ ...

Boşnakça konuşan

Büyük mum bacaklı

Sakarya suyu yüzlü,

Elleri inek ve buzağı kokan sarışın kadınlar.”

(Ş. V. : 21)

Şiirin ilerleyen bölümlerinde gece yarısı Deli Çay'ın coştüğünü ve bir canavar gibi hızla hareket ederek geldiği ifade edilir. Deli Çay uykudaki herkesi uyandırabilen ve hayvanları bağırtıran kudrettedir. İnsanlar kapıları açmasalar da Deli Çay yılan ve ejderha gibi istediği yere girebilir. Suyun yılanı benzetebilmesi onun şeytani yönüne dikkat çeker:

“ ...

Bütün cümle kapıları açıldı:

‘Deli çayı bırakmalıdır, serbest girsin’

Deli çay muhtaçtır:

Mayıs sıvanmış ev altlarının

Sükûnetine...

Deli çay ev altlarına girdi

Bir yılan ısılığıyla,

Ejderha kımıldanışıyla.”

(Ş. V. : 21)

Deli Çay’ın önünde hiç kimsenin durmaması gerektiği onun mayıs ayının sükûnetini sevdiğini ve önünde duran her şeyi kırıp geçireceği söylenir. Yılanlar karşısına çıkan engelde nasıl ki önce ona zarar veriyorsa Deli Çay’da tıpkı yılan gibi önüne çıkana da zarar verir.

Şiirin sonunda suyun artık çekilip gittiği ve arkasında nasıl bir çirkinlik bıraktığı dizelerle ifade edilmiştir:

“ ...

Su çekilip gitmiştir:

Şosenin üstünde ölü bir manda, bir koyun, bir insan

Yanlarında

Sapan

Övendre, boyunduruk...”

(Ş. V. : 23)

Alemdağ'da Var Bir Yılan hikâyesinde anlatıcı Alemdağ'ını güzel bir yer olarak niteler. Bu güzelliği; “*şu saatte on beş metrelik ağaçlarıyla, Taşdeleni ile yılanı ile...*” hatırlar. Anlatıcı Taşdelen'i şöyle tanımlar: “*Taşdelen parmak gibi akar. İçimizi şıkır şıkır eden bir maşrapa ile önce içimizi, sonra çırılçıplak soyunarak dışımızı yıkıyor.*” (A. Y: 30)

Akarsuyun ismi, suyun gücüne ve tahrip eder yapısıyla uyumlu Taşdelen'dir. Taşdelen kıvrımlı değil düz akar. Anlatıcı Taşdelen'i sıcak Alemdağ günlerinde içlerini serinleten ve dışlarını temizleyen su olarak ifade ederek suyun arındırıcılık işlevine dikkat çeker.

4.8. Rüzgâr

Rüzgâr, kutsal bir imgedir ve bazı ilkel toplumlar tarafından Tanrı olarak kabul edilir. Kızıldereliler atalarına ilk nefesi verenin rüzgâr olduğuna inanmışlardır. Son nefeslerini de yine rüzgâra teslim etmişlerdir.

Türk mitolojisinde yaşam tanrıçası olarak kabul edilen Alahçın rüzgâr olup yeşillik alanlarda dolaşır. Günümüzde rüzgâr ile aynı anlamda kullanılan yel sözcüğü mitolojide yel ana olarak karşımıza çıkıp kötü ruhu simgeler.

Rüzgâr bazı ilkel toplumlar tarafından tanrı olarak kabul edilmiştir. Kızıldereliler ilk nefesi verenin rüzgâr olduğuna inanırlar. Rüzgârın tanrı olarak kabul edilmesi onun insandan daha güçlü bir imge olduğunu ve tanrısal kaynaklı olduğu için kutsal kabul edilmesini sağlamıştır. Bazı mitlerde kahramanların rüzgârlardan yardım istedikleri de görülmektedir. Sait Faik'in eserlerinde rüzgâr imgesi karşımıza şu şekilde çıkar:

Stelyanos Hrisopulos Gemisi isimli hikâyede rüzgârın insan tenine sağlık, güç ve enerji üflediği ve insana yaşam veren yönünün bulunduğunu gösterir:

Buruşuk derinin üstünde rüzgârın, güneşin yaptığı tesir çok büyüktür. Genç bir balıkçı yüzüne sıhhat, enerji, hayat ve renk ulaştıran bu sütun, yalnız balıkçılarda bu kadar devrilmez bir mahiyetle yükselir. Bir balıkçı ne kadar ihtiyar olursa olsun, derisi ne kadar buruşuk bulunursa bulunsun, her zaman kafası genç, dinç, boynu sağlam ve diktir. (Se. : 11)

Jung, rüzgârın animayla ilişkili olduğunu söyler. Rüzgârı animanın yaşam veren, hâkimiyet alan altına alan yönü ile ilişkilendirir. Aynı hikâyede rüzgârın bu yönü görmek mümkündür.

Erkekler sessiz sedasız ceketlerinin yakalarını kaldırmış, istasyon binasının içine doğru kaçıyorlardı. Genç kadınsa hamalın sorgusuna başıyla müspet bir cevap verdikten sonra kırmızı muşambasını uçuran rüzgâra ve erkeklere doğru seğırtmekteydi. (Se. : 19)

Rüzgârın yaşam veren ve yaratan yönü **Kestaneci Dostum** isimli hikâyede ise şu şekilde görülür:

“Bu İstanbul’un üstü altı, kırmızı portakal gibi bulutlarla dolar, lodos başka türlü gök, başka türlü insanlar peyda ederdi.” (M. K. : 112)

Bir Bahçe hikâyesinde bir adam evine gitmek istemez ve Beyoğlu’nda otele gider. Ilık bir sonbahar akşamıdır ve pencereden etrafı izlemektedir. Daha önce hiç dikkat etmediği birtakım nesne ve olaylara dikkat eder. Bahçedeki manzaranın hayallerin yok edildiği gibi rüzgâr tarafından alıp götürüleceğini düşünür ve şu cümleleri kurar:

“Şimdi birden bu manzaranın gözümün önünden silineceğini, bu hayallerin püf deyince sönen mumlar gibi söneceklerini ya da müthiş bir rüzgâr çıkıp bahçenin içindeki sisi önüne katarken ağaçları, yaprakları, kiliseyi, şatoyu da beraber alıp hızlı hızlı kaçacağını sandım.” (M. K. : 94)

Tüneldeki Çocuk hikâyesinde anlatıcı, metnin başında İstanbul’un nahiyyelerinden birinde kalmak zorunda olduğunu ifade eder. Saat dokuzdan sonra denizden gelen karanlıkla kendisi ile rüzgârın birtakım şeyler aradığını söyleyerek rüzgârın Tanrı gibi güçlü istediği her şeye ulaşabilen yönüne dikkat çekilmiştir:

“Tam bu saatlerde insan arayan serin bir rüzgâr, sessiz ve karanlık sokakları ve sahihsiz köpekleri, dostsuz kedileri bulur, böylece sabahlara doğru giderdik.” (T. Ç. : 9)

Anlatıcının kimsesiz köpekler ve dostsuz kediler söylemi adeta kendi yalnızlığını pekiştiren ifadelerdir. Her şeye gücü ile ulaşan Tanrı anlatıcının yalnızlığını ve bir şeyin

varlığına duyduğu ihtiyacı kendisi ile gidermekle kalmayıp kimsesiz köpekleri ve dostsuz kedileri de bulmuştur. Tanrı niteliğinde olan rüzgâr herkese ve her şeye yetip ulaşacak kudrettedir.

Tüneldeki Çocuk hikâyesinde anlatıcı, metnin başında İstanbul'un nahiyyelerinden birinde kalmak zorunda olduğunu ifade eder. Saat dokuzdan sonra denizden gelen karanlıkla kendisi ile rüzgârın birtakım şeyler aradığını söyleyerek rüzgârın Tanrı gibi güçlü istediği her şeye ulaşabilen yönüne dikkat çekilmiştir:

“Tam bu saatlerde insan arayan serin bir rüzgâr, sessiz ve karanlık sokakları ve sahihsiz köpekleri, dostsuz kedileri bulur, böylece sabahlara doğru giderdik.”(T. Ç. : 9)

Anlatıcının kimsesiz köpekler ve dostsuz kediler söylemi adeta kendi yalnızlığını pekiştiren ifadelerdir. Her şeye gücü ile ulaşan Tanrı anlatıcının yalnızlığını ve bir şeyin varlığına duyduğu ihtiyacı kendisi ile gidermekle kalmayıp kimsesiz köpekleri ve dostsuz kedileri de bulmuştur. Tanrı niteliğinde olan rüzgâr herkese ve her şeye yetip ulaşacak kudrettedir

4.9. Ağaç

Ağaç, Türk mitolojisinde üreme motifi olarak karşımıza çıkar. Oğuz Kağan destanında Kıpçak (oyuk ağaç) Bey göl ortasındaki bir ağaç kovuğunda doğmuştur. Yaratılış destanında dokuz ağaç dalından dokuz cins insan yaratılmıştır.

Ağaç kültürünün Tanrıyı temsil ettiği de bir diğer inanıştır. Şaman mitlerinde ağaç Tanrıya ulaşılan araçtır ve göğe yükseliş ritüeli olarak karşımıza çıkar. Mircea Eliade şaman törenlerinde ağacın işlevinden şöyle bahsetmiştir:

“Baba-şaman, bir kayın ağacına tırmanır ve doruğuna dokuz çentik atar. Sonra inip "oğullarının" ağacın dibine getirdiği halının üzerine yerleşir. Adayla öteki şamanlar da sırayla ağaca tırmanırlar ve bu sırada hepsi kendilerinden geçerler. Balagainsk Buryatlannda, bir keçe kilime oturan adaya ağaçların çevresinde dokuz tur attırılır; aday her ağaca tırmanıp tepesine dokuz çentik yapar. Doruktayken şamanlık eder; yerdeki "baba-şaman" da ağaçların çevresinde dönerek şamanlık eder. Potanin'e göre

dokuz kayın ağacı yan yana dikilmiştir ve bir kilim üstünde taşman aday sonuncu ağacın önünde yere atlar ve ağacın tepesine kadar tırmanır, sonra aynı ritüeli dokuz ağacın her birinde tekrarlar; dokuz ağaç, atılan dokuz çentik gibi, dokuz gök katmanını simgeler.” (2014: 149)

Ağaç, ilkel toplumlarda tapınılan ve ruhu olduğuna inanılan imgedir. Ağaçları koruyan ve onlara zarar verilmek istendiğinde karşı koyan periler vardır. Erysikhton'un öyküsü ağaçları koruyan perileri konu edinir. “Ağaçların kesilmesini önlemeye çalışan, başaramayınca da keseni korkunç cezalara çarptıran ağaç perilerinin öyküsü anlatılır. Bunlardan biri meşe ağacını kestiği için dinmeyen bir açlıkla cezalandırılan Erysikhton'un öyküsüdür.” (Azra Erhat- Mitoloji sözlüğü)

Ağaç, Türk mitolojisinde üreme motifi olarak karşımıza çıkar. Birçok Türk destanında ağaç yaratılış imgesi olarak görülür. Sait Faik'in eserlerinde ağaç arketipi şu şekildedir:

Bekâr isimli hikâyede memleketi Sakarya'ya dönen bir adamın izlenimleri anlatılır.

“Memleketle ilk defa bu kadar içli dışlı olmuştu. Şimdi biliyordu ki orada, çıplak söğüt ağaçlarının gölgesinde, onun dedeleri, cıgarasının dumanlarında korkusunu, güvenini, sevincini takip ettiği babası, daha yukarılarda iki serviyle bir uzun boylu cansız yeniçerinin ve bir tüylü, tatlı gözlü çoban köpeğinin ortasında mezarı kasımpatıyla dolu ninesi vardır.”
(Şa. : 109)

Memleketine dönen yazar, dedesinin söğüt ağacı altında oturduğunu düşünür. Dedesini ağaç gölgesinde oturan yaşlı bilge olarak niteleyen yazar yaşlı bilge arketipi ile ağaç arketipinin ilişkisine dikkat çeker. Ninesinin ise servi ağaçlarının altındaki mezarlıkta olduğunu söyler. Mezarlıkta bulunan ağaçlara ölülerin ruhlarının can verdiğine inanılır. “Ağaçlara can veren şeyin ölülerin ruhları olduğu düşünülmüştür. Ancak ruh ağacın içinde olabildiği gibi ağaca can veren şey de olabilir.”

5. Hayvan Arketipleri

5.1. Yılan

Yılan, ilkel toplumlardan bu yana tapınılan ve kutsal sayılan bir hayvandır. Mitolojik metinlerde de sık sık yılan imgesine rastlanır. Jung, *“İskandinav mitolojisinde, yılan gözlerinden tanınır. Kahramanın yılan gözleri vardır çünkü bir yilandır. Öbür birçok mitlerde ve efsanelerde de aynı tasarımı yaşadığı görülür.”* (1998: 120) şeklinde açıklamalarda bulunur. Yılan, bir yandan saadeti, mutluluğu, sağlığı ve bereketi diğer yandan ise düşmanı, hileyi ve kötülüğü ifade eder. Yılanın deri değiştirmesi ise bu temsil ettiği anlamlara karşılık yeniliği ve ölümsüzlüğü simgeler.

Yılanların ürkütücülüğü yılanı koruyucu bir işlev yüklemiştir: Hasan İlky Al;

“Yer altında gömülü olan hazineler çoğunlukla bir yılan tarafından korunur. Hatta zaman zaman yılanın da altından olduğu görülür. Dolayısıyla yılan ve hazine tek bir nesne gibi bir hâl almakta, aranan hazine de aslında yılan figürü olmaktadır. Yani yılan bir hazine ve sonsuz gücün figürü durumundadır.” (2017: 215) açıklamasında bulunur.

Özellikle yer altındaki hazinelerde, oluşabilecek tehlikelerden korunmak için yılanlar birer muhafız görevi üstlenmiştir. Sait Faik’in eserlerinde yılan yazarın **Alemdağ’da Var Bir Yılan** kitabına başlık olmuştur ve kitapta yılan imgesine rastlanmaktadır.

Anlatıcı-yazar, Alemdağ’ı kışın inlerine çekilen yılanlarla hatırlar ve zihninde Panço isimli hayali bir karakter yaratır. Bu hayali karakter; anlatıcı, keklik, tavşan ve yılanla birlikte futbol oynarlar. Yılan ve anlatıcı kalecidirler. Anlatıcı yılanı bileğine dolar. Yılanın bileğe dolanması yılanı kıvrımlı ve hareketli bir varlık olarak dans eder bir figür haline getirir. Birçok kültürde eğlence aracı olarak da karşımıza çıkabilen yılanlar kıvrılabilen yapıları ile estetik bir görünüme sahiptirler.

Yılan, zaman zaman hilebaz ya da kötücül yönü ile de karşımıza çıkar. Hikâyede, *“Yılanla ben, top kalemize girerken yana çekilip seyreliyoruz. Mızıkçılık ediyoruz.”* (A. Y: 32) Diyen anlatıcı yılanın hilekâr yönüne dikkat çeker.

Yılan Uykusu hikâyesinde, anlatıcı aynı metin içinde birbiri ile zıt iki karakteri anlatır. İnsanın davranışlarındaki karmaşıklığa dikkat çeken anlatıcı, karakteri kıvrılıp uyuması yönüyle yılanı benzetir. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde yılanın tılsımlı bir doğaya sahip olduğuna dikkat çekilir. Yılanlar kaygan bir yapıya sahip oldukları için çok çabuk yer değiştirebilirler. Anlatıcı odada olmadığını bildiği adamı yatağa kıvrılmış olarak bulur ve şaşırır. Anlatıcının bu yanılgısı yılanın esrarengiz doğasının insana atfedildiğine işaret eder.

5.2. Aslan

Aslan imgesi; sanatın her dalında ve tarihin her döneminde gücü, cesareti ve mücadeleyi yansıtmıştır. İslam kültür çevrelerinde Hz. Ali'nin "Allah'ın aslanı" diye nitelendirilmesi onun güçlü ve cesur oluşuyla ilişkilidir. Minyatür sanatında aslan motifi bu yönüyle oldukça yaygın olarak kullanılmıştır. Aslan motifinin güzel bir örneği de gücün yanında barışı ve huzuru temsil etme adına kurgulanmış olan Anıtkabir'deki "Aslanlı yol"dur. Bu yolun iki yanında karşılıklı yatar konumda bulunan 24 aslan hem Oğuz boylarını hem de barışı ve huzuru temsil etmektedir.

Aslan imgesi, güneşin en önemli sembollerinden biridir ve eril bir yapıya sahiptir. *"Aslan sıfatı, güneşin ve aydınlığın temel sembolü aslana işaret etmektedir. Aynı zamanda güneş, aslan burcunun yöneticisidir."* (Korucu, 2006: 189)

Sait Faik'in eserlerinde aslan imgesi karşımıza şu şekilde çıkmaktadır:

Hikâyelerinin birçoğunda doğa ile mücadele içinde olan insanı konu edinen Sait Faik, **Karanfiller ve Domates Suyu** isimli hikâyesinde de benzer bir konuyu ele almıştır. Hikâyede Kör Mustafa isimli bir adamın toprak karşısındaki çaba ve azmi anlatılır. Kör Mustafa'ya uzuvlarındaki eksiklere rağmen Aslan Mustafa denilerek hikâyede kahramanının gücüne ve azmine dikkat çekilmiştir:

"Bilmedik ki dişle, turnakla, kanla, canla tabiat denilen canavarı yenmek lazım gelir. Bendeniz bu mücadeleye şahidim. Mustafa'nın kör gözü hiddetten ala bulandığı günleri hatırlıyorum. "Hey aslan Mustafa" der, uzakta bir çam gölgesinden korkunç kavgayı seyredirdim. Bu kavga, Romalı esirlerin aslanla dövüşmesinden şu itibarla farklı idi ki Romalı esir, aslana

bir çeyrek saat içinde yeniliyordu. Mustafa, ejderhayı bir sene içinde, bazen ümitsizlikten bazen ümitten yeniyordu.” (M. K: 44)

Üçüncü Mevki hikâyesinde köylülerin dinç, diri ve güçlü olduklarını ifade etmek için yazar “*Köylülerden bahsettiğimiz zaman aslan gibidir, soğan ekmek yer, aslan gibi olur deriz.*”(Se. :73) cümlesi ile yine aslanın kuvvetine dikkat çekmektedir.

Aslan imgesi genellikle eril yapıdadır. Erkeklerle, güç ve kudret temsili olarak aslan önadı konur ya da benzetmeleri yapılır. Ancak bazen aslan imgesi dişil yapıda da karşımıza çıkar. Yiğitlik yalnızca erkeklerle değil kadınlara da atfedilir. Sait Faik’in 15 Nisan 1954’te **Dünya Sanat Eki** isimli dergide yayımlanan **Söz Açınca** şiirinde kadın aslana benzetilmiştir:

“Aslan gibi kadınlar

Memelerinden sert balıkçılar süt emmiş.”

(“Dünya-Sanat Eki”, 15 Nisan 1954)

Kadınlar da erkekler gibi yiğitlik özelliklerine sahip olabilir. Her erkek kahramanı dünyaya getiren ve büyüten bir kadındır. Şiirde aslan gibi yiğit kadınlar, korkusuz ve sert balıkçılar yetiştiren bir formda karşımıza çıkmaktadır. Bireyin yetiştirilme sürecinde gen aktarımı kadar çevre faktörü de etkilidir. Anne, çevre faktöründeki en önemli değişkendir ki güçlü kadınlar güçlü erkekler yetiştirirler.

5.3. Kurt

Dünya mitolojilerinde farklı şekilde karşımıza çıkan kurt kimi zaman kutsal sayılmış kimi zaman da tehlikeli olması yönü ile korku uyandırmıştır. Türk mitolojisinde kutsal sayılan kurt Bozkurt, Ergenekon ve Türeyiş destanlarında Türklerin kurttan türeyişini simgeler. Oğuz Kağan destanında ise kurt yol gösterici olması ile dikkat çeker. Cumhuriyetin ilk yıllarında paraların üzerine bozkurt resimleri konmuştur. Batı kültüründe ise kurt imgesi ile birçok anlatıda uğursuz bir sembol olarak karşılaşılmaktadır.

“Kurt, olumsuz yönleriyle kurnazlık, kana susamışlık, bozulma, hırs, korkaklık, zulüm, karanlık, yok edicilik, kıtlık, korku, ikiyüzlülük, melankoli,

açgözlülük, tecavüz eden, acımasızlık, yabanıl vahşet, hile, vahşi doğa ve inatçılığın sembolüdür. Kurtların arasında kalmış kuzu ya da koyun imgesi ise, hilekârların arasında kalmış kurbanın temsilcisidir.” (Jobes, 1962: 1688)

Sait Faik’in eserlerinde kurt imgesine yer verilen tek metin **Hancı’nın Karısı** hikâyesidir. Eserde, köpeği ile bir yolculuğa çıkan adamın macerası anlatılır. Yolculuk esnasında ulaşılan bir köyde mola verilir. Köpekli adam yol üzerinde bir han görür ve sabahı beklemek için içeri girer. Hanın sahibi ile sohbet etmeye başlayan adam hancının anlattıkları neticesinde hem kendisi hem de karısı hakkında fikir sahibi olur. Hancı ile konuşmaya devam eden köpekli adam, hancının karısını görür ve hancının kendisine anlattıkları ile gördüklerini birleştirerek kadın ile ilgili şu cümleleri söyler:

“Beyaz başörtüsünden gene; birkaç saç gaz lambasının altında pırıldıyor, gözleri geceleyin dağda kurt gözleri gibi parıldıyordu.” (Sa. : 180)

Kurt imgesinin hırs, zulüm ve yok edicilik gibi olumsuz nitelikleri hancının karısının bakışlarında gözlemlenir. Kadının gözlerindeki hırs ve hikâyenin sonunda köpekli adamın, “ hancının doyuramadığı karısı” söyleminden aslında hikâyenin konusunun iki sağlıklı erkekten yani hancı ve köpekli adamın sağlıklı kadın karşısındaki tedirginliği olduğu tespitine varılır. Kadının gözlerini kurt gözüne benzeten adam aynı zamanda gece hancının karısının odasına gelmesinden korkmaktadır. Hikâyedeki bu tutum, kurt imgesinin Türk mitolojisindeki genel algısının zıddına bir algıyı yansıtır.

5.4. Köpek

Mitik anlatılarda köpekler genellikle sadakatli ve itaatkâr karakterleriyle görülürler. Sıklıkla kahramanlara yardımcı olan bu hayvanlar saldırganlık ve itaatkârlık ve zaman zaman da hırçınlıklarıyla da öne çıkarlar. Köpek motifinin yer aldığı meşhur anlatılardan biri “Ashab-ı Kehf” (Yedi Uyurlar) hikâyesidir. Kur’an’da da yer verilen bu hikâyede zalim ve putperest hükümdarın tahakkümüne boyun eğmeyen yedi gencin yanında Kıtmir isimli beyaz bir köpek vardır.

“Köpek eşlik etmeyi, korumayı, meyletmeyi simgeler. Ayrıca soyu kurtlara ve çakallara dayandığı için düşük seviyeli yaşam formudur. Rüyalardaki

anlamları arasında sadık sevgili ya da dost anlamı vardır. Ayrıca rüyada köpeğin havlaması iyi haber, gri ya da siyah olması talihsizlik, inlemesi kötü haber anlamlarına gelir.” (Al, 2017: 127)

Yunan mitolojisinde Hades’in yönettiği ölümler ülkesinin kapıları Kerberos isimli üç başlı bir av köpeği tarafından korunmaktadır. Kerberos yer altındaki ölümlerin yeniden yeryüzüne çıkmasını engellemektedir. (Korucu, 2006: 192)

Yazarın eserlerinde köpek genellikle, birçok doğa olayını önceden hissedebilen olağanüstü güçleri olan bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Birkaç hikâyede ise yaratılan hayali kahramanla birlikte yazarın yol arkadaşı biçiminde görülür.

Fındık isimli hikâyede sokak köpeklerinin çoğalmasına karşılık onları öldürmek isteyen zehirci ile Fındık isimli köpeğin yaşadıkları anlatılır. Yazar, eserin başında Fındık isimli köpeği betimlerken Fındık’ın sadakatli bir dost olmasına ve kendini sevdiren yönüne dikkat çekmiştir:

“Fındık bizim köyün yedisinden yetmişine kadar, bütün kendini büyük görmeyeni ile ahbaptır. Fındık, tekir kedi rengine bir kurt köpeği ile av köpeği piçidir. Aşk mahsulü olduğu için güzel olması lazım gelir ama güzel değildir. Büyük, kalın kuyruğunu oynatarak, kahverengi gözlerini kırparcasına yanımıza yaklaştığı zaman kafasını okşamazsanız şayanı hayret bir adamsınız, demektir.” (A. Ş: 128)

Zehirlenmek istenen Fındık her defasında durumu önceden hisseder. Yaratılış olarak öNSEZİLERİ kuvvetli bir hayvan olan Fındık, zehirciyi şaşırtan tavırları ile eserde aklın ve hissin gücünü de temsil etmektedir.

“Fındık’ta başka bir dalga vardı. Fındık’ın içine doğuyordu. Neden doğuyordu? Zehirci, Fındık benden şüpheleniyor, beni sevmiyor, benden korkuyor” diye düşündü. (A. Ş: 130)

İhtiyar Talebe isimli hikâyede eski bir subay, on bir senedir okuduğu üniversitede Amerikalı iki kız kardeşe âşık olur. Hikâyenin sonunda bu iki kız kardeşin onunla alay etmeleri neticesinde kahraman akli ve ruhi dengesini kaybeder. Tehlikeli olarak nitelenen bu iki kız kardeş karşısında havlayan köpek dikkat çekmektedir. Köpek kadına

bir şey yapmayıp ondan gelecek olan tehlikeye karşı önsezilerini harekete geçirmektedir:

“Yalnız gözleri ihtiyar talebenin şimdi mağrur, fakat hala ürkek gözleriyle kardeşti. Danimarka köpeği, yanı başında havlıyordu. Nasıl bir önsezi köpeğe girmişti bilmem; köpeğin gözleri kadındaydı. Fakat hali kadını hiçbir felaket yapmak istemiyor gibi, onun etrafını saran havadaki tehlikeye havlıyordu.” (Se. :108)

Köpekler kendilerine yönelik bir tehdit ya da saldırı durumunu kolaylıkla hissedip buna karşı önlem alabilirlerken deprem, sel gibi doğal afetleri de kolaylıkla hissedip felaketi haber verir şekilde davranışlar sergilerler. **Su Basması** isimli hikâyede köpeğin oluşacak su felaketini haber veren ulumasına dikkat çekilmektedir:

O zaman benim bir av köpeğim vardı. Öşürcü vermişti. Yaman bir şeydi. Ben çalışırken dağ tarafına dönüp dönüp cenaze varmış gibi uluyordu. (H. B: 79)

Alemdağ'da Var Bir Yılan adlı kitabın ilk üç hikâyesinde yazarın yarattığı Panço adlı hayali karakter ve ona duyduğu özlem dile getirilmiştir. Ancak anlatıcı yalnızca Panço'ya özlem duymakla kalmaz Arap isimli muhayyel köpeğe de sevgi ve özlem duymaktadır. (A. Y: 9). **Hallaç** isimli hikâyede de kahraman- köpek ikilisine işaret eden yazar, eserin sonunda köpekle seyahate çıkan iki öksüz çocuğu hatırladığını belirtir.

Köpek yaratış olarak hem sadık hem de saldırgan bir yapıya sahiptir. Halk arasında ikiyüzlü insan söylemi çoğu zaman köpek figürü ile ilişkilendirilmektedir. Yazarın **Sinagrit Baba** isimli hikâyesinde; *“Ama Sinagrit Baba bu adamın ne korkunç ne ikiyüzlü köpek olduğunu bizim göremediğimiz bir yerinden anlayıvermişti.”* (M. K: 130) Şeklinde açıklamada bulunur. Adamın bu riyakâr tutumu köpek figürü ile özdeşleştirilmiştir.

5.5. At

At, bütün edebî anlatılarda kahramanın hem dostu hem de savaş arkadaşıdır. Kahraman bütün zorlu yolları atı ile aşar. Atlar, uzak mesafeleri yok eden akıllı varlıklardır. Köroğlu destanında Köroğlu'nun atı Kırat uçabilmektedir

“At imgesi, güneş ışığının sembollerinden biridir ve genellikle olumlu anlamlarla tezahür eder.” (Korucu, 2006: s.194)

“At, kahraman tarafından mistik yolculukta kullanılır. Şaman mitlerinde sıklıkla görülen bu figür, yeraltına yapılan yolculuklarda kullanılabileceği gibi göğe doğru yapılan yolculuklarda da kahraman tarafından kullanılabilir. At, ölümün mitsel bir görüntüsü olup öleni öbür dünyaya taşır. Yani başka dünyalara geçişte kullanılır. Bir anlamda düzey atlamayı ifade eder. Bu sebeple erkeklige giriş anlamı taşıyan bazı törenlerde birincil öneme sahiptir.” (Al, 2017: s. 127)

Sait Faik’in eserlerinde at, sahibine sağladıkları yararlar ile karşımıza çıkarlar:

İp Meselesi hikâyesinin başında yazar insanların işe yaramazlığından şikâyet eder. Hayvanların insanlara ne kadar ve nasıl fayda sağladığını açıklamaktadır: *“Atlar doğuruyor sütçü beygiri oluyor. Eşek, adam taşıyor, kum, harç, küfe taşıyor da sahibini adam ediyor.” (L. A. : 31)*

Ormanda Uyku hikâyesinde anlatıcı yazma ihtiyacı içindedir ve uykusunda bilinci yarı açık şekilde birtakım şeyler düşünür:

“Çocukluğumda okuduğum bir kitapta, bir süvari, karlı bir ovada giderken, bir direk görür. Atını bu direğe bağlar, gocuğunu kafasına çeker, uyurdu. Sabahleyin pırıl pırıl bir güneşle uyanırdı.” (Sa. : 196)

Süvari ve at ile ilgili düşünülenler kahramanların en iyi yol arkadaşlarının atlar olduğuna ve mistik yolculuğa da atları ile çıktıklarına işaret eder. Bütün toplumlarda tarihin her döneminde atlar sahiplerini özdeşleşmişlerdir. Atların mesafeye olan dayanıklı yapıları sahiplerinin hızını arttırarak kahramanlıklarına zemin hazırlar. Hatta efsanevi anlatılarda at arketipi kanatlı atlar, uçan atlar gibi olağanüstü formlarda görülür ve yine hızı simgeler.

At figürü ve zafer algısı ressamların tablolarında da yer alır. **Korkunç Bir Pastane** isimli hikâyede resimde şahlanan atın ve zencinin yenilgisi anlatılır:

“Onun ötesinde bir gergedanın ayakları altına düşmüş bir zenci, şaha kalkmış beyaz bir atın, üzerinde yine bir müstemlekeci... Bu resimleri yapan herhalde bir Beyaz Rus.”(H. V. : 45)

Gergedanın ayakları altındaki zenci ve atın şahlanişı sömürenin yine kazandığını ifade eder. Atın koşuşu, duruşu, şahlanişı ve daha birçok hareketi sahibinin başarısını ya da başarısızlığını yansıtır.

5.6. Balık

Önemli arketipsel figürlerden biri olan balık çok yönlü anlamlar taşır. Hem bereket hem açgözlülük, hem güç hem zayıflık balık figürüyle temsil edilebilir.

“Balık, olumsuz anlamlarıyla ahmaklık, açgözlülük, kaba-sabalık ve sersemlik, cinsellik ve budalalığın sembolüdür. Aynı zamanda olağanüstü bereketli oluşundan ötürü fallik bir imgedir. Yunus peygamberi yutan büyük balık, karanlıklar veya ölümler âlemini sembolize eder.” (Jobes, 1962: 574)

Sait Faik’in eserlerinden **Bacakları Olsaydı** hikâyesinde balık cinsiyet olarak kadını temsil eder ve kaba-saba bir görüntü çizer. Bu görüntü aynı zamanda yarı insan yarı balık bir varlık ortaya çıkarır:

İki adım sonra vücudunun yansı insan, yarısı balık bir orospu seyredirim. Nişancı'da büyük kırmızı ağızlı bir kız güler. Alçıdan bir Napolyon heykeli ile bronz taklidi bir VVagner büyük adamlığın Yüksekaldırım'da tecellisidirler. (L. A. : 64)

Balığın bir diğer temsil yönü ise sükûnettir. **Ermeni Balıkçı ile Topal Martı** isimli hikâyede yazar *“Balık sükûndan hoşlanır. Kendisi gibi ağız var dili yok insandan hazzeder.”* (M. K: 124) Sözleri ile balığın huzuru temsil eden yönüne işaret eder.

Balık, büyüklüğü ve ürkütücülüğü ile kimi zaman canavar formunda da görülebilir. Yazar, Sakarya hikâyelerinde genellikle Sakarya ırmağının hırçınlığına dikkat çeker. **Sakarya Balıkçısı** hikâyesinde, derelerde tutulan balıklar ile Sakarya ırmağında tutulan balıkların farklılığı şöyle anlatılır:

“Kasabanın soğan pazarına her çarşamba günü kurulan pazara küçücük dere balıklarıyla beraber Sakarya’da tutulmuş seksen kara okkalık, ağızları kocaman, gözleri büyük, bıyıkları beyaz, derileri alaca, yarı ejderha, yarı insan, yarı yılan balıklar da gelir ki, kocaman baltalarla kesilip satılır. (M. K. : 102)

Balığın yarı insan yarı ejderhayı anımsatan soyut tasviri Sakarya’nın hırçınlığının bir yansıması olarak görülür. Hırçın ve şeytani suda yaşayan balıklar bile suyun etkisi ile korkunç bir hal almışlardır.

Balık, özellikle Hindu kültüründe duvar süslemede figür olarak kullanılmıştır ve mitolojide de kutsal kabul edilir. Yazarın **Sur Dışında Hayat** hikâyesinde duvarda balık figürlerine rastlanır. Mezarlığa giderken bu figürün görülmesi ve yan yana yedi mezarın bulunması balığın kutsal yönünü vurgular:

“Silivrikapısının duvarına asılı devâsâ balık kemiğini gösterdi. Aldı bizi götürdü Yedi şehitlere. Yedi tane yan yana mezar.”(H. B: 87)

Bunların dışında, yazarın birçok hikâyesinde balık ve balıkçılardan söz edilse de bunların çoğunda arketipsel yön düşünülmemiştir.

5.7. Tavşan

Tavşan arketipi birçok mitte haberci olarak görülür. Eliade, “Dinler Tarihine Giriş” kitabında tavşanın ayın habercisi olduğunu ve aydan haber getirdiğini ifade eder (2017: 215).

Sait Faik’in eserlerinde 15 Nisan 1954’te Dünya Sanat Eki’nde yayımlanan **Söz Açınca** başlıklı şiirinde tavşanlar haberci işleviyle görülür. Anlatıcı birçok haberi balıkçılar, adalar, martılarla yollayacağını söylese de tavşanların haber ulaştırmada kimseye değişilmeyeceğini söyler:

“ ...

Ama ben, yine de tavşanları

Sivriada'nın boz renkli tavşanlarını

Kimselere değişmem

Onları göndereceğim kulağınıza

Fısıldamaya...

("Dünya-Sanat Eki", 15 Nisan 1954)

6. Metin Tertibinde Arketipsel Düzen: Mit Sistematiği

Edebî türlerin arketiplerle ilişkilendirilmesi Kanadalı bilim insanı Northop Frye'in "Eleştirinin Anatomisi" başlığıyla Türkçeye çevrilmiş eseriyle ortaya çıkmıştır. Frye, eserinde komediyı ilkbahar, romansı yaz, tragedyayı sonbahar ve taşlamayı kış mitoslarına denk getirir (Frye 2015).

Frye'in çalışmalarını referans alan Sarıççek, *Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu* kitabında roman gibi modern türlerin bu mitik/arketipik metinlerin türevleri olduğunu; yani her edebî türün bu asıllardan ortaya çıktığını ifade eder (2013: 22-25).

"Buradan hareketle, bu türlerin ilksel/arketipsel oldukları, edebî verimlerine ulaşılabilen hemen bütün köklü kültürlerde bu türlerin ilk örneklerine rastlandığı söylenebilir. Daha da ileri gidilerek mevcut edebî türlerin tamamının bu dört türün birleşiminden ortaya çıktıkları da iddia edilebilir." (Sarıççek ve Boza 2107: 79)

Komedyaya karşılık gelen ilkbahar, kışın bitimi ile tabiatın yeniden uyanışı ve dirilişini temsil eder. Bitkiler, toprak, bütün canlılar bir uyanış içindedir. İlkbahar mevsimine denk gelen komedi miti yeni doğan bireyi sembolize eder. Komedyanın yeniden doğuşla eş görülmesinin nedeni mitolojideki tanrıyla birleşme anlamındandır. Bu süreçte kahraman yeniden doğar ve karanlık güçler yenilgiye uğrar. (Sarıççek 2013: 25)

Yaz mevsiminin karşılığı olan romans mitini Korucu (2006: 67), "Yaz, doruk ve evlilik veya başarı evresi; ilahlaştırmanın, kutsal evliliğin ve cennete girişin mitleri; yan karakterler olarak dost ve gelin." Biçiminde açıklar. Bu ifadelerden anlaşıldığı üzere kahraman verdiği mücadelede başarıya ulaşmıştır.

“Sonbahar, günbatımı ve ölüm evresi; düşüşün, ölen tanrının, ıstıraplı ölümün ve kurban olmanın ve kahramanın yalnızlığının mitleri; yan karakterler olarak hain ve siren.” (Korucu, 2006: 67). Ölüm evresine denk gelen ve tragedya olarak adlandırılan bu evrede kahraman birtakım kötü güçlerle karşılaşır ve zorlu bir süreç yaşar.

Kış, tabiatın canlılığını kaybettiği, doğanın ve birtakım varlıkların uyumaya geçtiği mevsimdir. Kış mevsimine denk düşen taşlama miti ile ilgili yine Korucu (2006: 67) *“Kış, karanlık ve dağılma (ölüm) evresi; bu güçlerin zaferinin, sellerin ve kaosun geri dönüşünün ve kahramanın yenilgisinin mitleri; yan karakterler olarak gulyabani ve cadı.”* açıklamasında bulunur. İfadeden anlaşıldığı üzere bu evre ölüm evresidir ve kahramanın yenilgisi söz konusudur.

Bu mevsim mitlerinin çoğunun kısa hikâye biçiminde olan Sait Faik’in eserlerinde bariz bir karşılığının olmadığı söylenebilir. Bununla birlikte bazı hikâyelerin konuyla ilişkilendirilebilir olduğu düşünülmüştür.

Köy Hocası İle Sığırtmaç hikâyesinde öğretmen tarafından akşamları kahvede ders verilen çocuk ve yaşanan köy anlatılır. Hikâyede olay örgüsü mevsimlere bağlı uzun bir zamanı kapsar. Yaz mevsiminde başlayan hikâyede Sığırtmaç isimli küçük çocuğun davranışlarındaki enerjik yapı dikkat çekmektedir:

“Kalın bilekleri, kırışık alnı, simsiyah kafası, vahşi gözleriyle sığırtmaç, önümden ıslık çalarak geçerken kalın bileklerinden yakalardım. Kaçmak isterse simsiyah kafası elime geçerdi. Daha zorlarsam vahşi gözleriyle karşılaşırdım. Elimden kurtulur, çarıklarını ta kışına kadar kaldırarak kaçardı.”(Şa. : 98)

Sığırtmaç’ın hareketlerindeki yüksek enerji, gözlerindeki canlılık romans mitine denk düşmektedir.

Sonbahar, hem doğa hem de insanlar üzerinde sessizlik yaratır. Tragedya mitine denk düşen bu bölümde öğretmenin sevdiği bir öğrencisi hayatını kaybetmiştir. Bu ölüm, öğretmenin hayatında da sessizlik ve hayata karşı iştahsızlık yaratmıştır:

“İki maaşımı hastalığına harcadığım talebe, sonbaharla beraber ölmüştü. Artık hiçbir zekâ beni alakadar etmiyor; küçük, nefes ve sığır kokulu sınıfın pencerelerini, dağ rüzgârlarına açtırmak aklıma gelmiyordu.” (Şa. : 100)

Öğretmenin öğretmeyi seven ve herkesin yapısına ve zekâsına göre hareket eden tavırları yerini sessizliğe bırakmıştır. Yalnızca öğretmen değil köydeki herkes çocuğun ölümüne çok üzölmüştür. Öğretmenin; *“Köy birdenbire hasta talebemle beraber gömülmüştü. Üstüne bir avuç toprak atmıştım.”* (Şa. : 100) sözleri ölümün insanlar üzerindeki etkisini açıklar niteliktedir.

Sonbaharın ardından gelen kışın habercisi köydeki Katırdağ’ı tepesinden geçen kervandır. Artık kış gelmiştir. Kışla birlikte hem tabiat hem de insanlar birçok şeyi gizler ve her şeyi derin bir sessizlik kaplardı: *“Bütün kış birbirimizden birçok şey saklayabilirdik. Bu birçok şeylerin içinde kederler, zayıflamalar, açlıklar ve hergelelikler vardı. Kışla beraber her şey saklanır, kimse kimsenin halini bilmez, hemen hemen merak etmezdi.”* (Şa. : 100)

İnsanların kışla beraber birbirlerinden uzaklaştıkları ve her şeyden kendilerini soyutladıkları ifade edilir. Uzun zamandır ortalıkta görünmeyen Sığırtmaç, öğretmenin yanına gelir ve yeniden kahveye gelip okumak istediğini söyler. Öğretmen sevinir. Sığırtmaç’ın öğretmene geldiğini gün hava açıktır. İlkbaharın gelişi açık bir şekilde ifade edilmese de Sığırtmaç’ın gazetelerden birinde kılıçbalığının bu sene az tutulduğunu okuması mevsimin ilkbahar olduğuna dair ipucu vermektedir.

Bir Sonbahar Akşamı hikâyesinde tragedya miti ile ilgili tespitler dikkat çekicidir. Mitin gün batımı, hüzn ve ölüm kavramları ile ilişkilendirilmesinin örnekleri metin içinde yer almaktadır. Hikâyenin başında anlatıcı; İstanbul’u ve Iodosu anlatırken bulutların turunc renginden bahseder ve bu renkle gün batımı vurgusu yapar. Atmacaya, sakaya ve serçeye duyduğu sevgiyi dile getiren anlatıcı en çok bildircinleri sevdiğini söyler. Bildircinin güzelliğini önceden kadın olan birinin tür değiştirmesi ile ilişkilendirilerek duyduğu sevgiye görsel niteliklerle perçinler. Bütün güzelliklerine rağmen hikâyenin sonunda anlatıcı bildircinlerin ipe dizilip bir adam tarafından götürüldüğünü söyler:

“Sensiz sonbaharın ne tadı olabilir? Bir adamın, onları iplere dizmiş götürdüğünü gördüğüm zaman içimde ürpertiler belirir.” (H. B. : 35)

Sonbahar mevsimine denk düşen tragedya mitinin taşıdığı ölüm ve hüznün bildircinların öldürüldükleri noktada karşımıza çıkmaktadır. Sonbaharda öldürülen bildircinları anlatıcı tarafından yaşanacak her sonbaharda anımsanacaktır: *“Sonbaharda, her zaman senden bir şey vardır.” (H.B: 35)* Her sonbaharda anımsanacak olan bildircinlar anlatıcı için hüznün sürekliliğini ifade etmektedir.

Sonbahar hikâyesinde anlatıcı dört mevsim içinde en çok sonbaharı sevmektedir. Bu durumu anlatıcı, sonbahar mevsimine denk düşen tragedya mitinin taşıdığı hüzne duyduğu iyimserlikle ilişkilendirir. Hüznün iyimserlik noktasında yarattığı sevinci, sonbaharın insanların son kez ümit ve zaaflarından bahsettiğini söyleyerek açıklamaktadır.

“Yalnız sonbaharda son bir ümitle yapraklarını dökerek; garip, esrarlı bir fani goncalar açarak, insanlara, ümitlerinden ve zaaflarından son defa bahsederler.” (H. B: 95)

Hikâyenin ilerleyen bölümünde tragedyanın ölümle özdeşleşmesi şu biçimde görülür: Anlatıcının tahrir vazifesinde olan arkadaşı dönmüştür. Gayet sağlıklı ve neşeli görünen adam, soğuk bir havada dağ sporuna gitmiştir. Ertesi gün nezle olup ateşler içerisinde kalmıştır ve bir hafta sonra da zatürreden ölmüştür.

Bir İlkbahar Hikâyesi'nde ilkbahar mevsimine denk gelen komedyâ mitinin özellikleri görülmektedir. Hikâyenin ilk cümlesinde *“İlkbahar bir bayram, bir uyanış, bir mucize, bir çılgınlık.” (M. K: 94)* ifadeleri bahar mevsimin yeniden doğuş özelliği ile özdeşleşmektedir. Hikâyenin kahramanı on iki yaşındayken yani otuz yıl öncesinin bir bahar mevsiminde yaşadığı ilk aşkı anlatır. Kahraman, pembe şeftali çiçeklerinin arasına oturmuş on altı, on yedi yaşlarındaki bir genç kızla her gün ayna ışığı ile iletişim kurar. Bu durum uzun bir süre devam ettikten sonra kahramanın bir yaylı arabaya bağlanan birkaç eşyayla ailece çıktığı yolculukla son bulur.

Kahraman için ilkbahar mevsimi şu cümlelerle ifade edilir:

“Şimdi ilkbaharda odanın penceresine bir yerden kazara bir ışık vursa o gün ilkbahar her insana yaptığı gibi bana da üzüntü ile dolu bir yumuşaklık, bir yerinde duramayış, bir yürek çarpıntısı verir.” (M. K: 96-97)

Önündeki Kış hikâyesi kışa denk gelen taşlama mitine örnek teşkil eden bir yapıdır. Anlatıcı soğuk bir kış günü yatağından çıkmak istememektedir. Ama bir süre sonra biraz dolaşıp sıcak bir kahvede oturmayı düşünür. Yaşadığı kararsızlık neticesinde kendisini sokakta bulur. Anlatıcı bu esnada ekmek karnesinin cebinde olmadığını düşünerek telaşa kapılır. Başlangıçta anlatıcının yaşadığı huzursuz ve kararsız tavır dışarı çıktığında yerini kaosa bırakır. Bu kaos ilk etapta anlatıcının cebinde ekmek karnesini bulamaması ile başlasa da zengin kesime duyulan öfke ile devam eder:

“Evinde bir damla erzak yoktu. İyi biliyordu ki, koca şehrin zenginleri, sandık sandık şekerleriyle, bulgurları, pirinçleri, odun kömürleriyle bu büyük taş evlerine kapanmışlardı.” (T. Ç. : 21)

Anlatıcının kış günü evlerinde erzak sıkıntısı çekmeden oturan insanları, evlerine kapanmış olarak nitelendirmesi onların bu kaostan kaçınışını yansıtan bir söylemdir.

7. Diğer Arketipsel Unsurlar

7.1. Yolculuk Arketipi

Farklı kültürlere ait masal/destan kahramanlarının yaşadığı yeri terk ederek uzak bir ülkeye yolculuğa çıkması ve oradan bir kazançla; yani “büyülü bir nesne” ile dönmesi sıkça işlenen temalardandır. Kahramanın gittiği yer; Kaf Dağı, bir balinanın karnı, bir kuyu ya da benzeri yerler olabilmektedir. Bu yolculuk esnasında kahraman zorlu yollardan geçer ve birçok tehlike ile karşılaşır. Kahramanlar, bu zorluk ve tehlikeleri kimi zaman zekâları kimi zaman da olağanüstü güçleriyle yenerler ve sonunda büyülü nesneyi elde ederek ülkelerine dönerler. Bu büyülü nesne, bir ok, kılıç, âb-ı hayat olabilir. Bu nesne ile ülkedeki olumsuz bir durumu giderir; yani kaosu düzene çevirirler (Sarıçiçek 2013: 36).

Yukarıdaki saptamaları yapan Sarıçiçek, “Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu” başlıklı eserini bu sistematik yolculuğun incelenmesi üzerine kurmuştur. Yazarın bu

konudaki temel referansı olan “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” (Campbell: 2000) başlıklı eser, yolculuk arketipinin mitolojik metinlerde nasıl gözlemlendiğini anlatır.

“Kahramanın mitolojik macerasının standart yolu geçiş ayinlerinde sunulan formülün büyütülmüş halidir: ayrılma-erginlenme-dönüş; buna monomitin çekirdek birimi denebilir.

Bir kahraman olağan dünyadan doğaüstü tuhaflıkların bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşır ve kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle döner.” (Campbell 2000: 41-42)

Mitolojik yolculuk olarak adlandırılan bu işleyiş biçimi üç evrede gerçekleşir: yola çıkış, erginlenme ve dönüş. Yola çıkış, yaşam evreleri bakımından *doğum*'a denk gelir ve bu süreçte kahraman yaşadığı çevrede ortaya çıkan bir kargaşayı gidermek için uzaklarda bulunan bir çareyi yani büyülü bir nesneyi bulup getirmek için görevlendirilir; bu kahramanın doğuşudur. (Sarıçiçek 2013: 33) Bu evrede, kahraman aldığı bir çağrı ile yolculuğa çıkacaktır. Başlangıçta gönülsüz olsa da çağrı tekrarları ve doğaüstü güçlerin müdahalesi ile çağrıya olumlu cevap verecektir. Büyülü eşiği aştıktan sonra “balinanın karnı” olarak simgeleştirilen bir bilinmezlik içinde kaybolarak ölmüş gibi görünen kahraman yeniden doğuşa hazırlanacaktır. (Campbell 2000: 107)

Yolculuğun ikinci evresi erginlenme sürecidir. Balinanın karnından çıkan kahraman ağır sınavlardan geçecek, tanrıça ve baştan çıkarıcı kadın işlevi gören varlıklarla karşılaşacak, tanrısallığa ulaşp büyülü nesneyi ele geçirecektir.

Üçüncü evrede dönüş yoluna çıkan kahraman yeniden diriliş süreci yaşar. Yolculuk nihayete erdiğinde kahraman yaşama özgürlüğüne kavuşan iki dünyanın ustası bir ergin birey görülür. Campbell (2000: 267), süreci şöyle özetler:

“Mitin amacı, bireysel bilinçliliğin evrensel iradeyle uyuşmasını sağlayarak bu türden yaşam aldırıışsızlığına olan gereksinimi yok etmektir. Ve bu da, zamanın geçici görüngüleriyle her şeyde yaşayıp ölen tükenmez yaşam arasında gerçek bir ilişki kurulmasıyla sağlanır.”

Mitolojik metinlerdeki somut gibi görünen bu yolculuk aynı zamanda soyut; bir başka deyişle ruhsal bir yolculuğun temsildir. Yolculuk esnasında birtakım tehlikelerle ve sınavlarla karşılaşılır. Kahramanlar bu sınavları zekâları ve doğüstü güçlerin yardımı ile verirler. Tecrübeler edinen kahraman, yolculuğun bir amacı olan yaşadığı yerdeki kaosu düzene çevirme eylemi için yeterli bilgiyi edinmiş olur. Yolculuğun soyut niteliği ise kahramanın kendini gerçekleştirme ve kendilik- benlik dengesini kurabilmesidir. Sait Faik'in eserlerinin hacim olarak küçük olması bu yolculuğu bütün aşamaları ile değil genel çerçeve ile ele almayı gerekli kılmıştır. Yazarın eserlerindeki yolculuk arketipi ile ilgili tespitler şunlardır:

Bir Define Arayıcısı hikâyesinde Fındık Ali isminde bir balıkçı konu edinilir. Hikâye iki bölümden oluşur ve iki hikâyenin anlatıcısı farklıdır. Birinci bölümde anlatıcı Fındık Ali'dir. Bu bölümde Fındık Ali şarap ve eski gazete merakını anlatır. İkinci bölümde ise anlatıcı Fındık Ali'nin karısıdır ve Fındık Ali'nin yedi yıldır evinden uzakta olmasının nedenini anlatır. Hikâye bir yaz mevsiminde başlayıp kış mevsiminde sona erer. Hem olay örgüsü hem de metin biçimi olarak hikâye yolculuk üzerine kurgulanmıştır.

Üç aşamadan oluşan yolculuğun birinci aşaması olan yola çıkışta kahraman, bir kaosu içindedir. Hikâyedeki kaos, Fındık Ali'nin, karısı Sultan'ı bir gün evde balıkçılar ile basması ile başlar. Fındık Ali gördükleri karşısında evi terk eder ve yedi yıl boyunca ortalıklarda görünmez. Fındık Ali'nin evden kaçışı ile yolculuk başlar. Sandalı ve balıkçı sandığı ile birlikte kaçan Ali her gün ekmeğini balıkçılara getirtir. Yola çıkış aşamasındaki doğüstü yardıma denk düşen bu durum Ali'nin işini kolaylaştırır. Ali, yedi sene adada kalır ve bu sürede Ali'nin define bulduğu düşünülür. Rum balıkçılar tarafından Ali'nin define bulduğu herkese söylenmiştir. Balıkçılar kahramanın yolculuğundaki ilk eşiğin aşılmasına denk düşer. İlk eşiğin aşılmasında kahraman bir tehlike ile karşılaşır. Bu tehlike yılan, ejderha gibi varlıklar olabileceği gibi insan da olabilir. Bir kısım genç Ali'nin define bulduğunu duyarlar. Bir ateş yakıp Ali'yi ortalarına alıp döverler. Yanan ateş ile gençlerin Ali'nin etrafında çember oluşturmaları yolculuğun aşamalarından balinanın karnını denk düşer ve Hz. Yusuf'un kuyuya atılmasını hatırlatır. Hikâyenin sonunda dövülen ve bir göğsünden bıçaklanan Ali, karısı tarafından bir kovuğun içinde bulunur. Dönüş aşamasında Ali'nin kovuğun içinde bulunması ölümün yeniden doğuşu temsil ettiğini gösterir.

Ben Ne Yapayım hikâyesi yazarlık yapmak isteyen bir adamın yolculuğunu konu edinir. Yalnızca yazarlık yaparak para kazanmak isteyen ama yeteri kazancı sağlayamadığı için başka meslekleri deneyen adam, birtakım zorluklarla karşılaşır. Karşılaştığı zorluklar ve kötülükler neticesinde yine yazarlık mesleğine dönmeye karar verir.

Anlatıcı, yazarlığa ara verip babasının eski bir arkadaşı ile ticaret yapmaya karar verir. Yolculuğun ilk aşaması olan maceraya çağrı, anlatıcının babası Mahdum Bey'e gelen bir mektuptur. Mahdum Bey'in eski arkadaşının yazdığı mektup imla hataları ile dolu olup kahramanın dikkatini çeker:

"Beraber çalıştık. O zamanlar ben pek gençtim. Fakat alnım pakdır. Yedimse kendi paramı yedim. Mahdum beyin büyüdüğünü, kendisine bir ticarethane açacağını işittim. Namusumla çalışıp yeniden ticari itibarımı kazanmama müsaade etmeni yalvarırım. Dün akşam, gördüğüm bir rüya bana sayende çok ileri gideceğimi tebşir etti. Peygamber Efendimiz..." (L. A. : 145)

Mektup karşısında duygulanan ve teklifi kabul eden eski tüccar baba ve oğlu maceraya çağırıcıyı reddetmezler. Yola çıkış aşaması böylelikle tamamlanmış olur.

Sermaye babası tarafından sağlanan anlatıcı akşamları dükkândan erken çıkmaktadır. Ortak olarak çalıştığı adam ise bu durumdan oldukça memnundur. Yolculuğun erginlenme aşamasında birtakım sınavlarla karşılaşacak olan kahramanın sınavı; ortağı tarafından dolandırılmasıdır. Anlatıcı hikâyenin başında ortağın aslında güvenilir biri olmadığını mesajını fiziksel özelliklerin tasviri ile vermiştir: *"Çiçek bozuğu, kısa boylu, ateş gibi gözlü, işgüzar bir adamdı."*

Kahraman dolandırıldığını iş yerinde tualete giderken ayağının takılıp fasulye çuvallarının üzerine düşmesi ile fark eder. Düştüğünde çuvaldan gelen ses fasulye sesi değildir. Bu ses tanıdık ve çuvaldakiler cevizdir. Kahraman cevizlerin nereden geldiğini sorar ve ortağı ardiye için birinin koyduğunu söyler. Akşam, olayı babasına anlatır ve ertesi gün dükkâna geldiklerinde adam dükkânı açmayıp kaçmıştır.

Dönüş aşamasında kahraman yaşadıkları karşısında başka bir iş yapamayacağını, güzel şeyler yazıp kütüphane açmayı ve kötü hiçbir şey yazıp basmamak şartı ile hayatını

kazanmayı tasarlamıştır. Ve artık kahraman kendisini ve dünyayı kötülükten kurtaracak yolu bu şekilde bulmuştur.

Kumpanya isimli kitapta üç uzun hikâye yer alır. İlk hikâyede **Kumpanya**'da gezgin bir tiyatro grubunun yolculuk maceraları anlatılır. Üç aşama halinde gerçekleşen yolculuğun ilk evresi yola çıkıştır. Bu evre tiyatro grubunun A. Kasabasına gitmek için para bulması ile gerçekleşecektir. Bunun öncesinde kumpanyaya ne isim konulacağı konusunda Saffet Ferit ve Kör Halit arasında tartışması yaşanır. Ama ne isim konulacağından daha önemlisi yola çıkmak için paranın temin edilmesi gerektiğini fark ederler. Kör Halit isimli oyuncu parayı bulur ve grup artık yola çıkar.

Yolculuğun ikinci evresi erginlenmedir. Bu evrede kahraman/kahramanlar birtakım sınavlar verirler. Bu sınavlarda kahraman çoğu zaman doğaüstü bir varlıktan güç alsa da sınavları daha çok akıl ve sağduyusu ile verir. Hikâyede Kör Halit ve Saffet Ferit isimli iki oyuncu gruba yeni katılan, güzelliği ile dikkat çeken ve kumpanyaya “Gülen Ayva Ağlayan Nar” ismini koyan Sitare'ye âşık olurlar. Sitare'ye olan hislerinin yüzünden aralarında münakaşalar yaşanır. Bir süre sonra yaptıklarının yanlış olduğunu ve asıl önemli olanın dostlukları olduğunu fark ederler. Zaten Sitare ikisi ile de ilgilenmemektedir. Kumpanyanın olduğu akşam daha sahneye bile çıkmadan Emin isimli keresteci ile evlenmek üzere kaçmıştır. Sitare'nin erkeklerle olan uygunsuz münasebetleri, erginlenme aşamasında, baştan çıkarıcı olarak kadın figürünün temsilidir.

Yolculuğun son aşaması dönüştür. Bu aşama Sitare'nin kaçmasının ardından seyircilerin olay çıkarması üzerine A. Kasabasından İstanbul'a dönüş ile gerçekleşir. Hikâyenin iki kahramanı Saffet Ferit ve Kör Halit döndükten sonra, biri su idaresinde tahsildar diğeri ise Samatya'da küçük bir kahve işletmecesi olarak hayatlarına devam ederler. Buluştukları zaman hala “*Gülen Ayva Ağlayan Nar*” kumpanyasının bir gün olacağını ve hangi dekoru, hangi kadroyu kuracaklarının münakaşasını ederler. Saffet Ferit ve Kör Halit'in münakaşasıyla başlayan hikâye yine öyle biter.

7.2. İlk Günah

“İlk cinayet Kabil'in Habil'i öldürmesiyle gerçekleşmiştir. Kabil toprak ürünleriyle uğraşan çiftçidir, Habil ise koyun besleyen çobandır. Her ikisi

şükranlarını sunmak amacıyla yaratıcıya adak sunduklarında yaratıcı Habil'in adağını kabul eder. Buna çok kızan Kabil, kardeşini öldürür. Bunun üzerine lanetlenir. Habil'in kelime anlamı çoban, Kabil'in kelime anlamı ise demircidir.” (Al 2017: 115)

“Zamanın ve zıtlıkların bilinmediği, bilincin daha sonra haberdar olduğu değişimlerin ilk merkezinin bir metaforu olan cennet bahçesinde yaşayan Adem ve Havva'ya yaratıcının yenmesini yasak ettiği elmanın, şeytan tarafından kandırılan Havva'nın yemesi sonucu ilk günah oluşmuştur. (Al 2017: 115)

1 Şubat 1954'te Doğu-Batı dergisinde yayımlanan **Elma ve İncir** şiiri insanın ilk giysisi incir yaprağını ve işlenen ilk günahı yani elma yemeyi anlatır.

İlk urbamız:

İNCİR.

İlk günahımız:

ELMA.

Not:

Ben günahsızım.

(Sayfa 73)

İlk günah, insanoğluna Âdem ve Havva'dan mirastır. Başlangıçta saf ve temiz yaratılan insan doğası bu ilk günahla artık bozulmuştur. Bu bozulmuşluk Âdem'in soyundan gelen herkese de sirayet etmiştir. Şiirde ilk günahın farkında olan anlatıcı neden bile sunmaksızın kendisinin günahsız olduğunu net bir dille ifade eder.

7.3. Mandala

Mandala arketipini, Jung, “*biçimlendirme, değiştirme ve ölümsüz zihnin sonsuza dek sürecek yeniden yaratılış*” (2015: 234) nitelikleri ile ele alır. “*Haçı çevreleyen daire,*

yaşamı ve ölümsüzlüğü ifade eder, tıpkı eski Mısır yaşam sembolünde olduğu gibi. Daire sonsuzluğu ve haç da belirli ve sınırlı evreni temsil eder.” (Korucu, 2006: 167)

Mandala Sait Faik’in **Mahpus** hikâyesinde ağaçlara bağlanan insanlar şeklinde karşımıza çıkar: “Yalnız fakir fukara kalmıştı denilebilir. Fakat gelen çapulcu kuvvetler ne var ne yok süpürüyor, daha olmazsa ağaçlara insan asıyordu.” (Şa.: 32).

Ağaca asılma, çarmıha gerilme de mandala motifi ile ilişkilidir. Ölümün yeniden doğuşa denk düşen yapısı ile sonsuz yaşam temsil edilir.



SONUÇ

Arketip, mitoloji ile doğrudan ilişkili bir kavramdır. Ortak bilinçdışının ürünleri olan arketipler en çok mitolojik metinlerde gözlemlenir. Modern çağların sanat metinlerinde bu motiflere oldukça sık rastlanmaktadır. Bilhassa Sait Faik Abasıyanık gibi sembolik anlatımı önemseyen yazarlarda bu tutum daha da bariz bir hâl almaktadır. Çünkü semboller insan ruhunu en iyi yansıtan dilsel ifadelerdir. İnceleme konusu olan eserlerde ilk bakışta somut anlamlar taşıdığı izlenimi veren sembollerin aslında psikanalitik ve arketipsel anlamlar içerdiği tespit edilmiştir.

Sait Faik Abasıyanık'ın sanat eserlerinde geçen arketipsel motiflerin incelendiği bu çalışmada şu sonuçlar elde edilmiştir:

Yazarın eserlerinde konu edinilen ya da anlatıcı olarak yer alan karakterlerin birçoğu; gölge, persona, anima gibi temel arketipsel figürleri temsil etmektedirler. Eserlerde temel figürlerin yanı sıra teoride sunulan kadın ve erkek temelli arketiplere denk düşen birçok kahramana rastlanmaktadır. Topluma uyum sürecinde sıkıntı yaşayıp yalnızlaşan ya da çatışma içinde olan bireyin uyum sürecini kolaylaştıracak karakterlerin metinlerde sezgileriyle yer alması persona arketipinin temsillerini var kılmıştır.

Bireyin hayvani ve yapmak istemediği her şeyi yapan yönünü temsil eden gölge arketipi, metindeki karakterlerin bastırılmaya çalışılan yönlerini birçok kez temsil etmiştir. Bu temsiller metinlerde kötü ve çirkin yapıları ile karşımıza çıkmaktadırlar. Hem kişisel hem de kolektif olan gölge, metinlerde ağırlıklı olarak kişisel gölge yapısı ile karşımıza çıkmaktadır. Bireyin yaşadığı olaylar, hayat şartları ve hayata karşı yalnızlığı gölgenin başlangıçta kolektif olsa bile kişiselleşmesine neden olmuştur.

Yalnızlık duygusunun fazlaca işlendiği metinlerin bir diğer boyutu; sezgilerine sevgisini de ekleyen karakterlerdir. Bireyi içinde bulunduğu sıkıntıdan kurtarabilecek güçteki varlık ya da insanlar, kadın ve erkek temelli arketiplerin kurtarıcı- yol gösterici figürleridir. Bu nedenle bu arketiplerin daha çok yardımcı nitelikli olanlarına

rastlanmaktadır. Kadının aile ve karşı cins üzerindeki yadsınamaz etkisi eserlerde kadın temelli arketiplerin tamamının yer almasını sağlamaktadır. Yalnızlıktan sıkılıp evine dönen bireyi tüm sıcaklığıyla karşılayıp kucak açan anne, cinsel arzusun karşılanmasında güzel kadınlar ve kadının baştan çıkarıcılığı noktasındaki şeytani varlıklar kadın temelli arketip temsillerinin sıklıkla görülüp irdelenmesini sağlamıştır.

Sait Faik'in eserlerinde farklı ve geniş bir doğa duygusu hâkimdir. Yazarın doğa karşısındaki duyarlı tavrı canlı cansız bütün nesneleri değerli kılmıştır. Doğa hakkında yalnızca bilgi vermemiş, doğanın insan üzerindeki etkilerini büyüleyici tasvirlerle izah etmiştir. Yazarın eserlerindeki derin mekân algısı ve mekânın en büyük parçalarından biri olan doğanın, eserlerin büyük çoğunluğunda yer alması arketipsel doğa imgelerinin irdelenmesini gerekli kılmıştır. Doğanın insanla yadsınamaz uyumu bu imgelere yüklenen anlamlara geniş bir perspektiften bakılmasını sağlamıştır.

Sait Faik Abasıyanık'ın sanat eserlerinin bilinçdışı unsurların ölçüt alınarak incelendiği bu çalışma, yazarın eserleri ile ilgili yapılacak olan yeni araştırmalara yardımcı olacaktır.

Edebi metinler evrensel kabule ulaşma noktasında birtakım değişkenlere ihtiyaç duyarlar. Arketipler tüm insanlığa ait unsurları içerip kolektif yapıda olmaları sebebiyle eserlerin her dönemde insanlığa hitap etmesini sağlamaktadırlar. Sait Faik Abasıyanık'ın eserlerinin evrensel nitelikte olmasının izahında bu imgelerin sıkça kullanılmış olmasının büyük payı olmuştur.

KAYNAKÇA

Campbell, Joseph, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, (Çev.: Sabri Gürses), 2013, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Cebeci, Oğuz, Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi, 2015, İstanbul, İthaki Yayınları

_____, Psikanalitik Edebiyat Kuramı, İthaki Yayınları, 2015.

Eagleton, Terry, Edebiyat Kuramı, Çev: Tuncay Birkan, 2017, İstanbul, 5.Baskı, Ayrıntı Yayınları.

Eliade, Mircea, Ebedi Dönüş Mitosu, (Çev.: Ümit Altuğ), 1994, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

_____, Şamanizm, (Çev.: İsmet Birkan), 2014, Ankara: İmge Kitabevi, Yayınları

_____, Dinler Tarihine Giriş (Çev. Lale Arslan Özcan), 2017, İstanbul: Alfa Yayıncılık

Frye, Northrop Eleştirinin Anatomisi, (Çev.: Hande Koçak), 2015, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gilchrist, Cherry), Dokuzlar Çemberi, (Çev.: Şen Süer Kaya), 1993, İstanbul: Anahtar, Kitaplar Yayınevi.

Joseph Campbell, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, Kabalcı Y., İstanbul 2000, s. 41-42. (Çev. Sabri Gürses

Jung, Carl G, Anılar, Düşler, Düşünceler, (Çev.: İris Kantemir), 2015, İstanbul: Can Sanat Yayınları

_____, Analitik Psikoloji, (Çev.: Ender Gürol), 2006, İstanbul: Payel Yayınları

_____, Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri –Konferanslar-, (Çev: Kâmuran Şipal), İstanbul: Cem Yayınevi- 1998

_____, Dört Arketip, (Çev.: Zehra A. Yılmaz), 2003, İstanbul: Metis Yayınları

_____, İnsan ve Sembolleri, (Çev. Ali Nahit Babaoğlu), İstanbul: Okuyan Us Yayınları.- 2009

_____, Psikoloji ve Din, (Çev.: Raziye Karabey), 2010, İstanbul: OkyanusYayınları.

Korucu, Ayşe Arzu, Rider Haggard'ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: She,Ayesha:The Return of She, Wisdom's Daughter ve She and Allen, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü , Erzurum 2006 (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

May, Rolla, Yaratma Cesareti, Çev: Alper Oysal, 1987, Metis Yayınları, İstanbul.

Moore, R. ve Douglas G., Olgun Erkeklik Arketipleri Yeniden Keşfediliyor –Kral, Savaşçı, Büyücü, Âşık, (Çev.: Fatma Zengin), 1995,İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Moran, Berna, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 2004, İletişim Yayınları.

Pearson, Carol S., İçimizdeki Kahraman, (Çev.: Semra Ayanbaşı), 2003, İstanbul: Akaşa Yayınları.

Sarıçiçek Mümtaz, Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu, 2013, kayseri: Tezmer.

Sigmund, Freud, Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış, Çev: Kamuran Şipal, Say Yayınları.

_____, Düşlerin Yorumu, Çev: Emre Kaplan, İstanbul, 1996, Payel Yayınları.

_____, Psikanaliz Üzerine, Çev: Kamuran Şipal, Cem Yayınevi.

_____, Psikanalize Yeni Giriş Dersleri, Çev: Selçuk Budak, 2016, Öteki Yayınları.

_____, Sanat ve Sanatçılar Üzerine, (Çev.: Kâmuran Şipal), 1999, İstanbul: YKY.

_____,Yaratıcı yazarlık ve hayal kurma – Makale,1908.

Wellek, R ve Warren, Edebiyat Biliminin Temelleri, Çev: Ahmet Edip Uysal, 1983, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı

_____, Edebiyat Teorisi, (Çev.: Ömer Faruk Huyugüzel), 2013,İstanbul: Dergâh Yayınları.

Sait Faik Abasıyanık'ın Eserleri

1.Romanlar

Abasıyanık, Sait Faik, Kayıp Aranıyor, 2018, İstanbul, 10.Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları.

_____, Medarı Maişet Motoru, 2018, İstanbul, 6. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları.

_____, Yaşamak Hırsı, 2000, Ankara, Bilgi Yayınevi.

2. Hikâyeler

Abasıyanık, Sait Faik,, Alemdağ'da Var Bir Yılan, 2018, İstanbul, 12. Baskı İş Bankası Kültür Yayınları.

_____,Az Şekerli, 2018, İstanbul, 3. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları.

_____, Havada Bulut, 2018, İstanbul, 3. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları.

_____, Havuz Başı, 2011, İstanbul, 17. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları.

_____, Kumpanya, 2011, İstanbul, 14. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları.

_____, Lüzumsuz Adam, 2018, İstanbul,8. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları.

_____, Mahalle Kahvesi, 2018, İstanbul, 11. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları.

_____, Şahmerdan, 2010, İstanbul, 13. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları.

_____, Sarnıç, 2018, İstanbul, 7. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları.

_____, Semaver, 2018, İstanbul, 11. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları.

_____, Sevgiliye Mektup, 2001, Ankara, 6. Baskı, Hazırlayan: Muzaffer Uyguner, Bilgi Yayınevi.

_____, Son Kuşlar, 2018, İstanbul, 15. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları.

_____, Tüneldeki Çocuk, 2018, İstanbul, 4. Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları.

3.Şiir

Abasıyanık, Sait Faik, Şimdi Sevişme Vakti, 2017, İstanbul, 4.Baskı, İş Bankası Kültür Yayınları.

ÖZ GEÇMİŞ

20.12.1990 tarihinde Tokat'ta doğdum. İlk ve orta öğrenimimi Tokat'ta tamlayarak 2010 yılında Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü kazandım. 2014 yılında mezun olduktan sonra aynı Erciyes Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde Pedagojik Formasyon Eğitimi almaya hak kazandım. Aynı yıl Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başladım. 2017 yılında Alanya Klassika-M International Russian School'da Türkçe öğretmeni olarak çalışmış olup şu an Tokat Bahçeşehir Lisesi'nde Türk Dili ve Edebiyatı öğretmeni olarak çalışmaktayım. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı'nda 2015 yılında başladığım "Sait Faik Abasıyanık'ın Sanat Eserlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemi İle Tahlili" isimli yüksek lisans tez çalışmamı tamamlamak üzereyim.