

KIRŞEHİR AHI EVRAN ÜNİVERSİTESİ
FEN EDEBİYAT FAKÜLTESİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

HALDUN TANER OYUNLARINDA JUNG TİPOLOJİSİ

Burak ŞENTÜRK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KIRŞEHİR, 2024

©2024- Burak ŞENTÜRK



KIRŞEHİR AHI EVRAN ÜNİVERSİTESİ
FEN EDEBİYAT FAKÜLTESİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

HALDUN TANER OYUNLARINDA JUNG TİPOLOJİSİ
JUNGIAN TYPOLOGY IN HALDUN TANER'S PLAYS

Burak ŞENTÜRK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Kadir Can DİLBER

KIRŞEHİR, 2024

ÖZET

HALDUN TANER OYUNLARINDA JUNG TİPOLOJİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan: Burak ŞENTÜRK

Hazırlayan: Doç. Dr. Kadir Can Dilber

2024-(IX+101)

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı

--

--

--

--

--

--

--

--

--

Bu çalışma, Haldun Taner'in tiyatro eserlerinde yarattığı karakterlerin, Carl Gustav Jung'un tipoloji kuramı çerçevesinde detaylı olarak incelenmesini hedeflemektedir. Haldun Taner, Türk tiyatrosunun en önemli temsilcilerinden biri olarak, eserlerinde modern ve geleneksel öğeleri bir araya getirerek Türk tiyatro sahnesine özgün ve yenilikçi bir bakış açısı kazandırmıştır. Karakterlerindeki çeşitlilik Taner'in her yönden incelenmesi gereken eserler ortaya koyduğunu göstermiştir. Taner'in oyunlarında yer alan karakterler, Jung'un içedönüklük-dışadönüklük, düşünme-hissetme, duyum-sezgi gibi psikolojik işlevlere dair izler taşıyarak, bireysel ve toplumsal yapılar arasındaki dinamikleri açığa çıkarmaktadır.

Tez kapsamında, Haldun Taner'in tüm tiyatro eserleri ele alınmış olup, yalnızca "Vatan Kurtaran Şaban" haricindeki diğer kabare oyunları, karakterlerde derinlik bulunmadığı gerekçesiyle incelemeye dâhil edilmemiştir. Taner'in tiyatro metinlerinde oluşturduğu karakterlerin, toplumsal ve bireysel kimlikleri, Jung'un psikolojik tipler teorisi ışığında analiz edilerek değerlendirilmiştir. Bu inceleme, Türk tiyatrosuna karakter derinliği açısından psikolojik bir perspektif kazandırmayı ve Haldun Taner'in karakter yaratımında Jung'un tipolojisinin nasıl bir etkiye sahip olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Elde edilen bulgular, Jung'un tipoloji kuramının sanatsal ve edebi çalışmalarda nasıl uygulanabileceğine dair yeni bir bakış açısı sunarken, Taner'in Türk tiyatrosundaki etkisini de psikolojik bir çerçevede değerlendirme fırsatı sağlamaktadır. Bu araştırma, Jung tipolojisinin edebiyat ve tiyatro bağlamındaki uygulama potansiyelini de açığa çıkarmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Haldun Taner, Jung Tipolojisi, Türk Tiyatrosu, karakter analizi, psikoloji.

ABSTRACT

JUNGIAN TYPOLOGY IN THE PLAYS OF HALDUN TANER

Master's Thesis

Prepared by: Burak ŞENTÜRK

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Kadir Can Dilber

2024-(IX+101)

Kırşehir Ahi Evran University, Institute of Social Sciences, Department of Turkish
Language and Literature, Modern Turkish Literature

-
-
-
-
-
-
-

This study aims to examine the characters created in Haldun Taner's theatrical works within the framework of Carl Gustav Jung's typology theory. As one of the most significant representatives of Turkish theater, Taner brought an original and innovative perspective to the Turkish stage by blending modern and traditional elements in his works. The diversity in his characters demonstrates that Taner's works merit examination from multiple perspectives. The characters in Taner's plays exhibit traces of Jungian psychological functions, such as introversion-extraversion, thinking-feeling, and sensing-intuition, revealing the dynamics between individual and social structures.

In the scope of this thesis, all of Haldun Taner's theatrical works have been examined, with the exception of his cabaret plays, where a lack of character depth precluded their inclusion, apart from *Vatan Kurtaran Şaban*. The characters in Taner's theatrical texts have been analyzed and evaluated in terms of their social and individual identities through the lens of Jung's theory of psychological types. This study aims to provide Turkish theater with a psychological perspective in terms of character depth, shedding light on how Jung's typology influenced Taner's character creation. The findings present a new approach to the application of Jung's typology theory in artistic and literary works, offering an opportunity to assess Taner's impact on Turkish theater within a psychological framework. Additionally, this research aims to reveal the potential for applying Jungian typology in the fields of literature and theater.

Keywords: Haldun Taner, Jungian Typology, Turkish Theater, character analysis, psychology.

ÖN SÖZ

Bu çalışma, Haldun Taner'in oyunlarında karakterlerin Jung'un tipoloji kuramı çerçevesinde analiz edilmesi amacını taşımaktadır. Haldun Taner, Türk tiyatrosunda karakter yaratımında yeni ve özgün bir bakış açısı geliştirmiş, toplumsal ve bireysel çatışmaları sahneye yansıtarak Türk tiyatrosunda önemli bir yere sahip olmuştur. Taner'in eserlerinde yer alan karakterlerin, Carl Gustav Jung'un "kişilik tipolojisi" bağlamında incelenmesi, hem Taner'in karakter yaratımındaki derinliği anlamamızı sağlamakta hem de Jung'un tipolojik analiz kuramının sanata yansıyan boyutunu ortaya koymaktadır.

Bu araştırmanın temel problemini, Haldun Taner'in eserlerinde yarattığı karakterlerin tipolojilerini belirlemek ve bu karakterlerin toplumsal bağlamda nasıl konumlandığını anlamlandırmaktır. Bu doğrultuda Taner'in yarattığı karakterlerin kişilik yapıları, toplumsal rollerle olan uyumları ve bireysel çatışmaları ele alınarak değerlendirilmiştir. Bu analiz, Jung'un tipoloji kuramının, edebi karakterler üzerinden nasıl somutlaştığını gözler önüne sermeyi hedeflemektedir.

Araştırmanın önemi, Türk tiyatrosunun modernleşme sürecinde Haldun Taner'in katkılarını ve karakter yaratımındaki derinliği bilimsel bir çerçevede ele almasında yatmaktadır. Jung'un tipoloji kuramının edebiyat ve tiyatro eserleri üzerindeki yansımaları, karakterlerin sadece birer dramatik unsur değil, aynı zamanda psikolojik analizler için birer araç olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Taner'in karakterlerinde bireysel ve toplumsal yapılar arasındaki ilişki, tiyatro sahnesindeki dinamikleriyle birlikte anlaşılabilir hale gelmektedir. Araştırma, sadece bir oyun analizinden öte, Taner'in dramatik yapısının ardındaki felsefi ve psikolojik dinamikleri de aydınlatmayı amaçlamaktadır.

Bu çalışmada Taner'in eserlerinden seçilen karakterlerin Jung'un tipolojik kuramındaki içedönük-dışadönük, düşünme-hissetme ve duyum-sezgi gibi işlevlerle olan ilişkileri incelenmiştir. Bu süreçte karakterlerin hangi işlevlerin baskın ya da geri planda olduğu, dramatik yapı içindeki rolleriyle birlikte değerlendirilmiştir. Böylelikle karakterlerin toplumsal ve bireysel düzeyde nasıl bir psikolojik yapı sergiledikleri belirlenmiştir.

Çalışmanın bilimsel katkısı, tiyatroda karakter analizi ve dramatik yapının derinlemesine incelenmesine dayanarak Türk tiyatrosundaki bir boşluğu doldurmaktır. Haldun Taner gibi özgün bir yazarın karakterlerinde Jung tipolojisinin varlığı, edebiyat ile psikoloji

disiplinleri arasındaki etkileşimi somutlaştırmakta ve bu iki disiplinin birbirini nasıl beslediğini göstermektedir.

Bu çalışmanın her aşamasında sabrıyla, sevgisiyle ve desteğiyle yanımda olan, hayatımın en kıymetli yol arkadaşı sevgili eşim Fatma Şentürk'e gönülden teşekkür ediyorum.

Bilgi ve deneyimiyle yol gösteren, rehberliğiyle akademik gelişimime ışık tutan kıymetli danışman hocam Doç. Dr. Kadir Can Dilber'e en içten teşekkürlerimi sunarım. Onun bilgeliği ve titizliği, yalnızca akademik alanda değil, hayata dair birçok noktada ilham kaynağım oldu. Eserlerime gösterdiği özen, fikirlerimi zenginleştirdiği tartışmalar ve sunduğu yapıcı eleştiriler, bu çalışmanın temelini oluşturmuştur.

Kırşehir-2024

Burak ŞENTÜRK

İçindekiler

1. GİRİŞ	1
1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi	2
1.3. Sınırlılıkları	3
2. CARL GUSTAV JUNG VE ANALİTİK PSİKOLOJİ	4
3. CARL JUNG VE KİŞİLİK TİPOLOJİSİ	12
3.1. Rasyonel ve İrrasyonel Fonksiyonlar	13
3.2. Birincil ve İkincil İşlevler	15
3.3. Alt İşlev	16
3.4. Dışadönük Tipler.....	17
3.4.1. Dışadönük Düşünen Tip	19
3.4.2. Dışadönük Hisseden Tip.....	20
3.4.3. Dışadönük Duyum Tip	21
3.4.4. Dışadönük Sezgisel Tip.....	22
3.5. İçedönük Tipler.....	24
3.5.1. İçedönük Düşünen Tip	26
3.5.2. İçedönük Hisseden Tip	27
3.5.3. İçedönük Duyum Tip	28
3.5.4. İçedönük Sezgisel Tip	30
4. HALDUN TANER'İN KARAKTERLERİNDE JUNG TİPOLOJİSİ.....	32
4.1. Haldun Taner.....	32
4.2. Haldun Taner Tiyatrosu.....	34
4.3. Günün Adamı	37
4.3.1. Jung Tipolojisine Göre: Profesör	39
4.4. Dışardakiler.....	42
4.4.1. Jung Tipolojisine Göre: Yümnü.....	43
4.5. Ve Değirmen Dönerdi	46
4.5.1. Jung Tipolojine Göre: Küşat.....	47
4.6. Fazilet Eczanesi.....	52
4.6.1. Jung Tipolojisine Göre: Sadettin Bey	55
4.7. Lütfen Dokunmayın	58
4.7.1.1. Jung Tipolojisine Göre: Oktay.....	59
4.8. Huzur Çıkmazı	63
4.8.1. Jung Tipolojisine Göre: Memnun	64
4.9. Keşanlı Ali Destanı	67
4.9.1. Jung Tipolojisine Göre: Keşanlı Ali.....	68
4.10. Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım.....	72

4.10.1. Jung Tipolojisine Göre: Vicdani	74
4.11. Eşğin Gölgesi.....	76
4.11.1. Eşğin Gölgesi: Şaban ve Mestan	77
4.12. Zilli Zarife	79
4.12.1. Jung Tipolojisine Göre: Hurşit / Cemşit.....	80
4.13. Sersem Kocanın Kurnaz Karısı	82
4.13.1. Jung Tipolojisine Göre: Fasulyeciyan	84
4.14. Ayışığında Şamata	85
4.14.1. Ayışığında Şamata: Çalışkur Apartmanı	87
4.15. Vatan Kurtaran Şaban	93
4.15.1. Vatan Kurtaran Şaban: Şaban	95
SONUÇ.....	98
Kaynakça	100

Herkesin gizlice sokulduğu kapıları

Cüret et sen ardına dek açmaya

Faust

1. GİRİŞ

1.1.Araştırmanın Konusu ve Problemi

Haldun Taner, yaşamı boyunca bir yandan hikâye yazarken diğer yandan ya tiyatro eserleri ya da düzyazılar yazmıştır. Yazar böylece, vermek istediği mesajı birçok daldan seslenerek duyurmuştur. Sanatı her şekilde karşılık bulmuş, yazdığı oyunlarla, Türk tiyatrosuna büyük yenilikler getirmiştir.

Türk tiyatrosunda Haldun Taner olayı, 1949'da *Günün Adamı* oyununun yazılmasıyla başlar. Taner'in tiyatro yazarlığı iç içe geçmiş üç evreden oluşur. İlk evre yanılsamacı anlatımla, iyi kurulu oyunlar yazdığı 1949-1962 yılları arasındaki dönemi kapsar. *Günün Adamı*, *Dışardakiler*, *Ve Değirmen Dönerdi*, *Fazilet Eczanesi*, *Lütfen Dokunmayın*, ve *Huzur Çıkmazı* oyunları bu evrede yer alır.

1960'ta *Lütfen Dokunmayın*'la ilk denemesini yaptığı göstermecî biçimde yazılmış oyunlar, Taner tiyatrosunun ikinci evresini belirler. İkinci evre gerçek anlamda 1964'te *Keşanlı Ali Destanı*'yla başlar. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Eşeğin Gölgesi*, *Zilli Zarife*, *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*, *Ayıışığında Şamata* oyunları da yazarın göstermecî türde geliştirdiği eserleridir.

Üçüncü evre ise 1962'de *Bu Şehr-i İstanbul* ki ilk denemesi yapılan kabare tiyatro oyunlarını içerir. 1967'de Deveküşü Kabare Tiyatrosunun kurulmasıyla Haldun Taner'in üçüncü evresine girilir.

Haldun Taner, yazdığı tiyatro metinlerinde birçok karakter yaratmış ve bu karakterleri içinde olduğu toplumdan benzer kişilerden oluşturmuştur. Bu çalışmada, Haldun Taner'in oyunlarında yarattığı karakterler Carl Gustav Jung'un "kişilik tipolojisi" bağlamında incelenecektir. Böylece Haldun Taner'in oyunlarında var olan karakter tipolojileri saptanacaktır.

1.2.Araştırmanın Amacı ve Önemi

Türklerde çok eski bir gelenek olan şaman kültürü, Orta Asya'dan bu topraklara kadar taşıdığımız bir özelliktir. İlk tiyatro örnekleri olarak yani ilk oyun gösterileri, Orta Asya'da görülür. Şamanların yaptıkları ayinler birer oyundur. Yağmur, bereket, mutluluk ve şükran için şamanın gerçekleştirdiği ritüeller aslında bir tiyatro oyunu niteliğindedir. Şaman, ayin yaparken eline bir sopa alır ve tanrıyla iletişim kurmak için çeşitli yöntemler dener. Şamanın etrafında çember olmuş insanlarsa onun bu seremonisine şahitlik etmesi, oyuncu-seyirci bağlamında benzerlik gösterir.

Türkiye topraklarına geldiğimizde kültür ve sanat anlayışımız yazılı, görsel olmayan manada değişime uğrar. Bu sebeple tiyatronun ilk olarak varlığını kabul etmemiz Tanzimat Fermanı'na denk gelir.

Tanzimat Fermanı'ndan önce, Osmanlı Dönemi'nde var olan tiyatro anlayışı, insanların kahvelerde, köyün meydanlarında toplanıp yaptıkları eğlencelerdir. Bunlar; Karagöz, Hacivat, Kavuklu, Pişekâr, Orta Oyunu, Meddah, Köy Seyirlik oyunları gibi oyunlardan oluşmaktadır. Bu da aslında oyunun sahnesi olmasa bile her yerde mutlaka var olan insanın taklit etme, oynama gücünü göstermektedir. Osmanlı Dönemi'nde sarayın dışında, halkın kendi kendilerine hikâyeler anlattığı, toprakları bereketli olsun diye oluşturduğu ritüeller, o dönem hakkında yeterli bilgi verir.

Tanzimat'ın ilanıyla başlayan Batılılaşma hareketi, her alanda yaşanır. Kılık kıyafet ve düşünceyle başlayan bu değişim, ardından tiyatroyu da saraya kadar getirilir. Batılı anlamda tiyatro dediğimiz, yüksek sahne ve seyircilerin oturarak izledikleri koltuklardan oluşan bir yapıdır. Buradaki en önemli özellik dördüncü duvar olarak nitelendirilen, seyirciyle, oyuncu arasındaki görünmez perdedir. Burada seyirci-oyuncuya, oyuncu da seyirciye müdahale edemez. Oyuncular hikayesini anlatır gider. Geleneksel Türk tiyatrosu adıyla bilinen orta oyunları, seyirciyle yakın ilişki kurar ve hatta seyirciyi de oyuna dâhil eder.

Haldun Taner'in bu anlamda yaptığı şey, iki üslubu bir arada kullanmak olur. Geleneksel ve modern olanı harmanlayarak ülkemizde yeni bir tiyatro düşüncesi ortaya koyar. Bu tez, Haldun Taner'in oyunlarını ve karakterlerinin tipolojilerini inceleyerek, bir yandan yazarın zihnine nüfuz etmeyi ve yararlandığı mitleri anlamayı amaçlarken, diğer yandan karakterlerin derinliklerini çözümlemeyi hedeflemektedir. Haldun Taner'in karakterleri, bir anne fotoğrafının sadece renkleri ve canlılığına değil, o fotoğrafın negatifinde gizlenmiş detayların kaynağına odaklanılarak analiz edilecektir.

1.3.Sınırlılıkları

Çalışma Haldun Taner'in tiyatro oyunları ve Carl Gustav Jung'un kişilik tipolojisi çerçevesinde sınırlandırılacaktır. Haldun Taner'in tiyatro anlayışı ve Türk tiyatrosundaki yeri üzerinde durulup üç döneme ayrılan tiyatro oyunları incelenecektir. Vatan Kurtaran Şaban adlı kabare oyunu dışındaki kabare oyunlarında karakterler incelenecek derinlikte olmadığından kapsam dışı bırakılmıştır.

Günün Adamı, Dışardakiler, Ve Değirmen Dönerdi, Fazilet Eczanesi, Lütfen Dokunmayın, Huzur Çıkmazı, Keşanlı Ali Destanı, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Ayışığında Şamata, Vatan Kurtaran Şaban, adlı oyunlar incelenecektir. Bu oyunların dramatik yapısından ziyade karakterlerin dramatik yapıdaki rolü ve Jung Tipolojisi'ndeki yeri gösterilecektir.

2. CARL GUSTAV JUNG VE ANALİTİK PSİKOLOJİ

Carl Gustav Jung, İsviçreli bir psikiyatrist ve psikanalist olup, 26 Temmuz 1875 tarihinde İsviçre'nin Kesswil şehrinde doğmuştur. Özellikle analitik psikolojinin gelişimindeki etkili teorileriyle tanınmaktadır. Babasının ilgisiz bir papaz olması annesinin de duygusal problemler yaşıyor oluşu Jung'un yalnız ve mutsuz bir çocukluk geçirmesine sebep olmuştur (Schultz, 2007). Anne babasının, Jung'un içine bıraktığı bu boşluk, onun içe kapanık bir kişilik geliştirmesine sebep olur.

1900 yılında Basel'den tıp diplomasını aldığı yıl Zürih'te, şizofreni alanında çalışmalar yapan Eugen Bleuler'in yönetimindeki Burglöhzi Akıl Hastanesinde psikiyatri uzmanı olarak göreve başlar. Bleuler'in önce öğrenciliğini sonra asistanlığını yapar (Jung, 2006, s. 2).

Jung, Freud'un rüya yorumlarından oldukça etkilenir ve çalışmalarında vardığı tespitler Freud'un tespitlerini onaylar niteliktedir (Fordham, 2019, s. 7). Freud ve Jung tam iki yıl boyunca mektuplaşır. Yaptıkları çalışmalar üzerine ettikleri sohbetler onları sıkı dost hâline getirir. İlk kez Viyana'da bir araya gelen ikili tam on üç saat boyunca görüşürler. Bu görüşme daha çok Jung'un kendi görüşlerinden bahsettiği bir görüşme olur (Breger, 2005, s. 289). Aralarında yirmi yaş fark olan ikilinin ilişkisi bir baba-oğul ilişkisine dönüşür. Freud'un "oğlum" diye hitap ettiği Carl Gustav Jung, psikanaliz çevresinde Freud'un mirasçısı olarak anılmaya başlar.

Çalışmalarının hatta gelişiminin başlangıcından beri düşüncelerinin çizgisi belli olan Jung, zaman içerisinde Freud'un görüşlerinden uzaklaşmaya başlamıştır. "Libido" üzerine farklı yaklaşımları, ikili arasındaki gerilimin başlamasına neden olmuştur. Jung'un libido kavramını Freud'un cinsellik odağından uzaklaşarak ele alması 1912'de yayımlanan *Wandlungen und Symbole der Libido* (Bilinç dışının Psikolojisi) adlı kitabında açıkça belgelenmiş, Freud ve Jung arasındaki iş birliği sona ermiştir. 1914 yılında Jung'un, Uluslararası Psikanaliz Derneği'ndeki başkanlık görevinden ayrılması ile birlikte ikili arasındaki ilişki tamamen kopmuş ve birbirlerini bir daha hiç görmemişlerdir (Jung, 2006, s. 3).

Bu ayrılık Jung için ne kadar zor olsa da daha sonrası için bir dönüm noktası hâline gelir. Kendi iç dünyasına dönen Jung, bu durumu bir fırsata çevirerek "Analitik Psikoloji / Kompleks Psikoloji" olarak adlandırılan kuramının temellerini atar (Schultz, 2007, s. 643).

Jung'un psikolojiye katkıları oldukça geniş kapsamlıdır. Kolektif bilinçaltı, arketipler ve bireyselleşme süreci gibi kavramları, en önemli ve kalıcı fikirleri arasında yer almaktadır. Kolektif bilinçaltı kavramı, tüm insanların, rüyalarda, mitlerde ve sanatta görülen evrensel semboller olan arketiplerin temelini oluşturan, evrensel bir deneyim ve semboller havuzunu paylaştığını öne sürmektedir.

Ayrıca, Jung'un bireyselleşme teorisi, psikenin bilinçli ve bilinç dışı yönlerini entegre etme sürecini vurgulayarak kişisel bütünlüğü elde etmeyi amaçlar. Kişilik tipleri üzerine çalışması ve geliştirdiği psikolojik tipoloji kavramları, içedönüklük ve dışadönüklük gibi kavramlar da psikoloji alanında uzun süreli etkiler yaratır. Teorik katkılarının yanı sıra, Jung, "Psikolojik Türler" ve "Arketipler ve Kolektif Bilinçaltı" gibi birçok etkili eser üreten verimli bir yazardır. Fikirleri; psikoloji, edebiyat, antropoloji ve dini çalışmalar gibi çeşitli alanları etkilemiştir.

Jung, *Analitik Psikoloji*'de önce psişeden bahseder. Aynı anlamda düşündüğü "ruh" (soul) ve "psişe" (psche) arasında zamanla kavramsal bir ayrıma gitmiştir. Ruh, "kişilik" olarak ifade edebileceğimiz, belli sınırları olan "işlev kompleksi"dir. Psişe ise, bireyin bilinç ve bilinç dışı süreçlerinin tamamını içeren bir yapıdır (Jung, 2016, s. 54).

Bilinç ve bilinç dışı farklı sistemlerdir. Fakat bu iki sistem birbirleriyle etkileşim içindedir. Yani birey bir olay, bir durum karşısında aldığı tüm tavır ve davranışları bilinç ve bilinç dışından gelen yönelmelerle verir. Farkında olduğu, bilinçli davranışların kaynağı bilinçken; zihnin derinliklerinden gelen ve nereden geldiğini tam bilmediği içkin davranışlarsa bilinç dışından psişeye aktarılır.

Hayatımızın büyük bir bölümü bilinçaltı tecrübelerimizden oluşur. Bu da bilincin tutarsız ve sürdürülemeyen bir yapıya sahip olmasına neden olur. Jung'a göre bilinç, yüzeysel bir yapıdayken bilinçaltı derinlikli bir yapıya sahiptir. Bilinci bir mevsimin meyvesi ve çiçeği olarak tanımlar. Sambur'a göre "*büyük ve devamlı olan bilinçaltına karşılık bilinç alanı geçici görüntülerden oluşan sınırlı bölgedir*" (Sambur, 2005, s. 74).

Jung, okyanusun yüzeyini bilinçle özdeşleştirirken, sonsuz kavranamaz derinliğini ise bilinç dışıyla özdeşleştirir. Yüzey incelenebilir bir durumdadır. Fakat derinleri incelemek oltayla balık tutmaya benzer. Derinlerden bilinç yüzeyine çıkarılabilen düşünceler dışında bilinç dışını incelemek mümkün değildir. Jung, bilinç dışının önemini şöyle açıklar:

Bana göre, ilkin ortada bilinç dışı vardır kuşkusuz ve bilinç, bilinçsiz durumdan gelişip ortaya çıkar. Çocukluğumuzun ilk dönemlerindeki yaşayışımız bilinçsizdir; en önemli içgüdüsel işlevler bilinçsiz çalışır, bilincin önce bilinç dışı tarafından oluşturulması zorunludur çünkü (Jung,1998, s. 13).

Jung, zihnin boş bir levha (*tabula rasa*) olduğu düşüncesine şiddetle karşı çıkar. İnsan bedeni gibi ruhunun da çeşitli evrimler geçirdiğini savunur. Jung bilinci filogenetik ve ontogenetik açıdan ikincil bir olgu olarak görür. Tıpkı bedenin milyonlarca yıl süren anatomik bir geçmişi olduğu gibi, ruhsal sistemin de uzun bir geçmişi bulunmaktadır. Günümüzde bedenin her bir uzvu, evrimin izlerini taşır ve önceki aşamaların kalıntılarını gösterir. Aynı durum ruh için de geçerlidir. Bilinç, evrimine bilinçsizlik olarak algıladığımız hayvansal bir aşamayla başlamış ve bu farklılaşma süreci her çocukta yeniden yaşanmaktadır. Çocuğun ruhu, bilinç öncesi aşamada kesinlikle bir *tabula rasa* değildir; aksine, ruhsal sistemin evrimsel tarihinin izlerini taşıdığını söyler (Jung, 2009, s. 275).

Jung'un bahsettiği bu temel üzerine de ego inşa edilir. Bu karmaşık temelin üzerinde yükselir ve bu temel kişinin yaşamı boyunca ayakta kalır. Ego, bilinçli zihni temsil eder. Bireylerin kendilerini tanımladığı psikede, farkındalığın, algının, düşüncelerin ve anıların merkezi olarak işlev görür. Dış dünya ile etkileşime geçen ve kararlarını rasyonellik ve kişisel deneyimlere dayanarak veren kısımdır.

Ego bilinç ve bilinç dışı arasında bir köprü rolündedir. Ego bilinçaltından gelen unsurları süzgeçten geçirip bilinç yüzeyine çıkarır. Jung, bilincin merkezine konumlandığı egoyu bilincin öznesi olarak niteler. Ancak merkezde bulunması psişenin tümüyle bir ve aynı olduğu manasına gelmez; Ego, komplekslerden sadece biridir (Jung, 2016, s. 13).

Ego; birinci olarak bedenimizde ve varlığımızda, ikinci olarak hafızamızda farkında olduğumuz şeylerin oluşturduğu kompleks veriler toplamıdır. Egoya sahip olmak için kesin bir varlık fikrine ve uzun hatıralar serisine sahip olmamız gerekmektedir. Bu iki şey egonun ana unsurlarıdır. Egoyu psikolojik gerçekliklerin bir kompleksi olarak da düşünebiliriz. Bu kompleks büyük bir çekim gücüne sahiptir. Ego muhtevasını, hakkında hiçbir şey bilmediğimiz karanlık bilinçaltı bölgesinden almaktadır. Dışarıdan aldığımız izlenimler de bilinçaltından gelen malzeme gibi egoyla ilişkilendirildikleri zaman bilinçli hâle gelmektedirler. Bu ilişkilendirme gerçekleşmediği taktirde onların, bilinç düzeyine gelmesi mümkün değildir (Sambur, 2005, s. 76).

Hatıralar, anılar ve algılar egonun bilinç düzeyine çıkmış hâlidir. Egonun tanımadığı bir fikrin, hissin, düşüncenin bilinç düzeyine çıkması mümkün değildir. İç ve dış dünyamızda yaşanan her şeyi ego yoluyla algılarız. Egonun algılayamadığı her şey bilinçaltına atılır. Ego, ihtiyaç duymadığımız bilgi ve becerileri de bilinçaltına atarak bilincin gereksiz şeylerle işgal edilip tıkanmasına engel olur. Aynı zamanda ego kişiliğimizin kimliğini ve devamlılığını korumaktadır. Egonun bilinç düzeyinde farkına varmamıza olanak tanıdığı tecrübeler oranında bireyselleşiriz. Ego bireyin direkt olarak ihtiyaç duyduğu ve dış dünyaya dengeli bir şekilde adaptasyonunu sağlayan düşüncelerin, tavırların, duyguların ve hatıraların bilinç düzeyine ulaşmasını sağlamaktadır.

Ego karşılaşp kullandığı bir bilgiyi ihtiyaç olmadığı durumda bilinçte tutmaz. Bu tür bilgileri, davranışları, duyum ve sezgileri eleyip depoladığı yer bireysel bilinç dışıdır. *“Kişisel bilinç dışı kişinin yaşantısında ortaya çıkan ‘unutulmuş, bastırılmış, zapt edilmiş ve bilinç dışı algılanımı’ içeriği ihtiva eder”* (Jacobi, 2002, s. 25).

Bireysel bilinçaltı ilk seferde bilinçte olan sonradan bastırılan ya da unutilan şeylerin depo edildiğı yerdir. Bireysel bilinçaltı, egonun dışladığı şeyleri tekrar kullanmak üzere kendisinde depolar (Sambur, 2005, s. 77). İzlenen bir film ya da okunan bir kitap sürekli zihinde taşınmaz. Fakat filmde bir sahne görüldüğünde ya da kitaptan bir pasajla karşılaşıldığında ego bilinçaltından tüm hikâyeyi çekip hatırlamaya yardımcı olur.

Durağan bir yapıya sahip olmayan bilinçaltı sürekli devinen bir durumdadır. Depo edilen bilgileri sürekli gruplamakla meşguldür. Bilinçaltı birbirleriyle ilgili unsurları bir araya getirir ve bu bir araya gelen unsurlar Jung’un kompleks dediğı yapıyı oluşturur. Jung, kompleks kavramını, bilinçten ayrı, ruhun karanlık bölgesinde bağımsız bir varlık gibi yaşamaya başlayan ve bilinçli eylemleri sürekli olarak etkileyebilen veya destekleyebilen ruhsal öğeler olarak tanımlar. Bu öğeler, bilinçli kontrolün dışında kalarak, bulundukları yerden bireyin bilinçli eylemlerine müdahale edebilirler (Jung, 2006, s. 45).

Kompleksler herkeste vardır. Freud’un kanıtladığı gibi dil sürçmeleri bunun bir göstergesidir. Kompleks, bireyde oluşan bir aşağılık duygusu değildir. Ancak uyuşmayan, sindirilmeyen, çatışan bir şey olduğu kesindir: *“bu bir engel olabileceğı gibi, daha büyük bir çaba için, hatta yeni başarı olanakları için bir uyarı bile olabilir.”* (Jung, 2006, s. 45). Bu sebeple kompleksler, ruhsal yaşamın ana merkezlerinden biridir diyebiliriz. Kompleksler olmazsa ruhsal devinim durur, yok olur; kapsamlarına, yüklerine göre, ya da ruhsal ekonomideki rollerine göre, sağlam ya da hasta komplekslerden söz edilebilir; bu bakımdan, ne

çapta yoğrulabilecekleri, etkilerinin, sonunda yararlı mı, zararlı mı olacağı, tamamıyla bilincin durumuna, yani BEN-kışılığı'ndeki dengeye bağlıdır.

Kompleksler kışılığı egemenliği altına alabilir ya da kışılığı komple yok edebilir. Kompleksler güçlü ve bağımsız yapısıyla bireyin tek bir kışılığa sahip olduğu düşüncesini koca bir yanılsamaya dönüştürür. Buna rağmen komplekslerden arınmış bir kışilik düşünmek mümkün değildir. Sağlıklı olan kompleksiz bir yaşam değil komplekslerin kontrollünün sağlanabildiği bir yaşamdır. Jung'a göre, bireysel bilinçaltını duygusal nitelikli kompleksler oluştururken; kolektif bilinçaltını ise arketipler oluşturur.

Kolektif bilinçaltı, tüm insanlar arasında paylaşılan bilinçaltının teorik kavramıdır. Jung'a göre, bu, kuşaklar boyunca aktarılan deneyimlerin, imgelerin ve sembollerin miras alındığı bir depodur. Her bireye özgü olan bireysel bilinçaltının aksine, kolektif bilinçaltı, tüm insanlık için ortak olan evrensel unsurları içerir. Bu unsurlar, mitlerde, dini sembollerde ve çeşitli toplumlardaki kültürel ifadelerde bulunan arketipler, semboller ve motifleri içerir.

Jung, kolektif bilinç dışı kavramını, kişisel olmayan ve bireyin kişisel deneyimlerinden bağımsız olarak var olan bir bilinç dışı düzey olarak tanımlar. Bu kolektif bilinç dışı, en azından bir insan topluluğuna, daha çok bir ulusa veya hatta tüm insanlığa ait olan unsurları içerir. Kişisel bilinç dışının aksine, kolektif bilinç dışında bireysel deneyimlere dayanan hiçbir şey yoktur. Bu yapı, bireysel varoluşun elde ettiği şeylerden ziyade, manevi biçimlerin ve doğuştan var olan içgüdülerin ürünleridir (Jung, 2006, s. 232).

Kolektif bilinçaltı insanın DNA'sı niteliğindedir. İnsanlığın o ana kadar ki psikolojik mirasını içerir. Jung, kendi hastalarının rüya ve fantezilerini analiz ederken karşısına çıkan fikir ve imajların bir kişinin geçmiş yaşantısının bir uzantısı olamayacağı sonucuna varır. Bunları orijinal imajlar (*primordial images*) ya da “arketipler” olarak niteler. Kolektif bilinçaltıyla Jung, insanlığın yazılı olmayan tarihine dokunuşlar yaptığını düşünür.

Bu bağlamda bireyin tecrübe ve birikimleri kişisel bilinçaltında toplanırken evrensel olan insanlık tecrübeleri kolektif bilinçaltında depo edilir. Burada depo edilen insanlık mirası, nesillerden nesillere aktararak ilerler. Birey kışılığını bu temeller üzerine inşa eder. Yani insanlığın geçmişiyle ilişkilidir. Tüm bu geçmiş, bireyin şimdisini ve geleceğini yönlendirebilmektedir. Jung psikolojisini Freud'dan ayıran nokta da budur. Freud, kişisel nitelikli hatıraların insan psikolojisinde önemli olduğunu vurgularken; Jung psikolojisinde bireyin devraldığı kolektif psikolojik miras kişisel tecrübelerden daha önemli olarak

düşünülmektedir. Kolektif bilinçaltında insanın bireysel tarihinin en derinlikli bölümünü arketipler oluşturmaktadır.

Arketip, psikoloji literatürüne Carl Gustav Jung tarafından kazandırılmış, bireyin bilinçaltında yer alan ortak ve evrensel temsiller bütünüdür (Ukray, 2016, s. 103). Jung’a göre, insanlık için ortak bir malzeme gibi düşünülebilecek olan arketipler, tüm sanat eserlerinde kendilerini farklı biçimlerde gösterirler ve kolektif bilinç dışının yapısını oluştururlar (Geçtan, 2014, s. 166). Arketipler, insanlığın derinliklerinde bulunan, güçlü duygusal anlamlar taşıyan ve evrensel nitelikteki düşünce kalıpları olarak tanımlanır. Jung, bu yapıları kalıtsal nitelikte, nesilden nesile taşınan insan ruhunun varoluşsal kodları olarak görür.

Arketip kelimesi, Yunanca “arkhetypos” kökünden türemiş olup, evrensel ve süreklilik taşıyan ilk imgeleri, karakterleri ya da kalıpları ifade eder (Darıcı, 2013, s. 76) Arketiplerin etkileri doğum, ölüm, ergenlik gibi insan hayatındaki önemli dönemeçlerde ve yaşantılarda kendini gösterir ve bireyler arası ortak bir deneyim yaratır. Jung’a göre arketipler, kolektif bilinç dışının ayrılmaz bir uzantısı olarak, her insanın ruhunda kendini gösteren evrensel temsiller barındırır. Tüm arketiplerin kökeni kolektif bilinç dışına dayanmakta olup, bu ortak bilinç dışı sayesinde insanlar atalarının deneyimleriyle bir bağ kurma olanağı bulurlar (Yakın, 2012, s. 28).

Persona, Latince kökenli bir kelime olup “maske” anlamına gelir. Jung’a göre persona, bireyin sosyal yaşantısında oynadığı rolü temsil eder.

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 tür maskedir (Jung, 2015, s. 16).

Yeterince dolambaçlı ve çetrefilli olan dünyada persona bu karmaşaları önler. Kişinin toplumda ne olduğunu ne yaptığını bilmemizi persona sağlar. Bir imamdan her zaman imam olması ya da bir öğretmenden sosyal hayatında da öğretici ve yön gösteren birisi olması beklenir. Toplumlar, bu tür idealler üzerine kuruludur.

Gel gör ki hiç kimse kişiliğini bu beklentiler içerisine tam olarak daldıramayacaktır. Bundan dolayı suni bir kişilik yapısı kaçınılmaz bir gerekliliktir. Uygunluk ve görgü talepleri, bir maskenin olduğunu varsaymak için ilave bir kandırmacadır. O nedenle maskenin ardında süren şeye “özel yaşam” denir (Jung, 2015, s. 16).

Alınan eğitim, sosyal çevre, bulundukları sosyal statü, insanları toplum önünde oynamak durumunda bırakır. Rolün toplumda kabul görmesi için insanlar, negatif yönlerini

bastırmak durumunda kalır. Bu rolün gerçek kişiliği olduğuna topluma kabul ettirmeye uğraşır. Bu roller, persona arkasına saklanmış gerçek kişiliklerini gizler.

“Persona, işlevsel bir komplekstir; uyum, ya da gerekli uygunluk için oluşmuştur.” (Jung, 2006, s. 39). Jung’un yaptığı bu tanımda personayı kişilikle bir tutmamak gerekir. Çünkü persona dışarıya karşı takılan bir maskedir. Birey ve toplum arasındaki uzlaşmayı sağlar. Tabii bir oyuncunun kendini role kaptırması gibi birey de kendi personasında kaybolup kendini unutma ihtimali doğar. Kendi Ben’i personayı kabul eden kişilerde ruhsal dengede şaşmalar başlar ve kişinin psikolojisinde bir hasar oluşur. “Persona”, “Ben” ile bir çatışmaya girer ya da tam tersi bir durum da mümkündür. Birey toplumsal beklentilere uymak için personayı kullanırken, Ben’iyle içsel bir çatışma yaşar.

Personalar esnektir. Bir kişi ailesinin yanında, iş yerinde ya da arkadaşlarının yanında farklı personalar sergiler. Zamanın ve mekânın ruhuna uygun bir personayla kişi sosyal yaşamıyla, özel yaşamı arasına bir sınır koyar. Topluluk önünde sergilediğimiz personanın ardında bir karanlık, gölge beklemektedir.

Gölge arketipi, Carl Jung tarafından kavramsallaştırıldığı şekliyle, bir bireyin kişiliğinin daha karanlık, bastırılmış yönlerini temsil eder. Bu, genellikle toplum veya birey tarafından kabul edilemez veya istenmeyen olarak kabul edilen içgüdüleri ve özellikleri kapsar (Piske, vd, 2017, s. 927).

Gölge sadece bireyin kişisel bilinç dışı içinde bulunan özellikleri değil, aynı zamanda kolektif düzeyde de toplumun genel olarak bastırdığı özellikleri temsil eder. Bu, bireyin kişisel gölgesinin toplumsal ve kültürel etkileşimlerle de şekillendiği anlamına gelir. Fakat birey gölgesiyle yüzleşmekten kaçınır. Çünkü kişinin gölgesi ona acı verir, öfkelenendir. Bu yüzden onu dışarıya yansıtarak tecrübe eder.

Jung'a göre, birey en içsel süreçlerinin farkına ancak yansıtma yoluyla varır. Bu yansıtmalardan geri çekilme, bireyin kendini tanıması ve bilincine varması anlamına gelir. Kişi, gölgesinin yansımalarını geri çekip aldığı anda, kendi içsel sorunlarıyla yüzleşir ve bu yansıtmanın yok edici enerjisi, olumlu bir enerjiye dönüşür (Jung, 2006, s. 91).

Kişi, yansıttığı gölgesinin farkına varmazsa şüpheler meydana gelir. Bu şüpheler aslında kişinin kendi şüpheleridir ve kişinin kendi gölgeleriyle etrafının sarılı olduğunu bilmesi zordur. Bu gölgeleri başka öznelerin özelliği sayar. Dış bir gözlemci tarafından kişiye bu anlatılmazsa kişi kendini izole eder ve toplumdan uzaklaşır. Yansıtmaları yaratan bilinç dışıdır. Bu sebeple kişi artık yansıtma oluşturmaz, yansıtma ile karşılaşır.

Yansıtımlar, dünyayı bir kişinin kendi bilinmeyen yüzünün replikasına dönüştürür. Bu nedenle onlar, kişinin son tahlilde, gerçekliğinin sonsuza dek erişilemez olduğu bir dünyanın hayalini kurduğu otoerotik ya da içe kapanık bir ortama yönelirler. Sonuçta ortaya çıkan sentiment d'incompletude [tamamlanmamışlık hissi] ve kötü kısırlık duygusu, yansıtma açısından çevrenin kötülüğü olarak açıklanmaktadır ve bu kısır döngü sayesinde tecrit pekiştirilir. Özne ve çevre arasında yansıtımlar sıkıştıkça, yanılsamaları nedeniyle Beni görmek zorlaşacaktır (Jung, 2015, s. 182).

Kişinin toplumla olan ilişkisini düzenleyen persona arketipine karşılık kişinin kendisiyle olan ilişkisini düzenleyen gölge arketipidir. Gölgeyi yansıtmak ya da ondan kaçmak yerine, gölgenin farkına varıp onunla tanışmak, yüzleşmek ve kabul etmek kişinin bireyleşme sürecini olumlu etkiler.

Ben Jung'un şu sözlerini hala çok canlı bir şekilde hatırlıyorum: 'Kendi gölge kişiliğini diğerine yansıtmayan, onu kendisinde bulan ve onunla yabancı kardeşi gibi yaşamayı öğrenen birey evrensel boyutta önemli bir iş yapmaktadır. İnsanlığın geleceği büyük ölçüde bireylerin gölgelerini diğerlerine yansıtmamayı ve onu kendi iç dünyalarına entegre etmeyi öğrenme hız ve derecesine bağlı bulunmaktadır (Sambur, 2005, s.98).

“Gölge arketipi”, kişinin toplumda varlığını kabul ettirdiği yönlerinin aksine, güneşin aydınlattığı bir nesnenin ardındaki karanlık taraf gibi kişiliğimizin önemli bir parçasını oluşturur.

İnsanın ruhundaki denge sağlığı için önemlidir. Jung, kadın ve erkek arasındaki dengeyi de iki arketiple açıklar. 16. yüzyıl simyacıları kadın ve erkek doğasını incelediğinde kadında maskülen erkekte ise feminen bir ruh keşfederler. Bu izi takip eden Jung, erkeğin içinde bulunan dişil, kadının içinde bulunan eril ruhun farkına varır. Kadının içinde bulunan maskülen özellikleri ‘animus’ olarak adlandırmış erkeğin ruhunda taşıdığını feminen özelliklere ‘anima’ terimini kullanır (Sambur, 2005, s. 99).

Bu arketipler, cinsiyet rollerini aşarak daha geniş evrensel yönleri kapsarlar. Jung, animayı yaşamın arketipi ve animusu anlamın arketipi olarak görmüş, ikisi arasında bir ilişki kurmuştur (Takenaka, 2016, s. 71). Anima ve animus, bilinç dışı öğelerin, özellikle karşı cinsin partnerlerine yansıtılması yoluyla farkına varılmasının bir parçası olan bireyselleşme sürecinde önemli rol oynarlar (Jones, 2022, s. 89). Jung, erkeklik (animus, logos) ve kadınlık (anima, eros) kavramlarını zıtlar olarak değil, tüm bireylerde mevcut tamamlayıcı yönler olarak görmüştür (Chrisler & Maureen, 2018, s. 71-89).

Jung bilinci bilinç dışının bir uzantısı olarak gördüğünden arketipler çalışmalarının önemli bir kısmını kapsar. Tipoloji kuramı içinse bilinç psikolojisinden faydalanır.

3. CARL JUNG VE KİŞİLİK TİPOLOJİSİ

İnsanları psikolojik tiplere ayırma çabası, yaklaşık iki bin yıl öncesine kadar uzanmaktadır. İlk olarak, Yunan hekimi Galen insanları dört temel tipe ayırmış ve bu tipleri iyimser (sanguine), sakin (phlegmatic), sinirli (choleric) ve melankolik (melancholic) olarak adlandırmıştır. Bu sınıflandırma, bireylerin farklı kişilik özelliklerini anlamak ve açıklamak amacıyla yapılmış erken dönem psikolojik tipoloji çalışmalarından biridir (Fordham, 2019, s. 37).

Birçok bilim adamı tarafından insan tipleri kategorize edilmektedir. Bu çalışmanın kapsamında incelenen tipoloji Carl Gustav Jung'a ait olmaktadır. Jung, yaptığı klinik çalışmalarında kendi gözlem ve deneylerine dayanarak “psikolojik tipler” teorisini oluşturmuştur. Jung'un Tipolojisinde, insan davranışı, bireyin psikesinin kendisi ve dünya ile etkileşim içinde olduğu yapılar tarafından belirlenen desenlerle incelenir (Spoto, 1989, s. 58).

Jung, 1919 ve 1920'de “Psikolojik Tipler”i yazmaya başladığında, bilinç türlerinin dört ana ikilem ile karakterize edildiği sofistike bir analiz sistemi öngörmüştür: Dışadönüklük-içedönüklük, düşünme-hissetme, duyum-sezgi ve rasyonel-irrasyonel. Bu sistem, hayatının geri kalanında savunmaya devam ettiği ve Jung'un psikolojik tipler üzerindeki sonraki tüm çalışmalarına ilham veren sistemdir (Beebe, 2006, s. 16).

Jung, Freud ve Adler'den nerede ayrıştığını ve kendisinin bu ikisinden nasıl ayrı düşündüğünü saptamaya çalışırken ortaya çıkan bir durumdur. Aralarındaki farklılığa cevap arayışı Jung'un çalışmalarında kendini gösterir (Bennet, 2006, s. 53).

Jung, Adler ve Freud'un nevrozun kaynağına dair farklı bakış açılarını incelerken, onların bu faktörleri nasıl belirlediklerinde kendi bireysel eğilimlerinin etkili olduğunu fark etmiştir. İki teorisyen arasındaki bakış açısı ayrımını, onların olayları farklı algılayış biçimlerine bağlayan Jung, bu çeşitliliğin temelinde kişilik yapısı ve iki ayrı zihin modelinin yattığını düşünür. Ona göre, bu iki yaklaşım arasındaki ana fark, birinin etkiyi öncelikle bireyin kendisinde bulması, diğersinin ise hedefe yönelik faktörlerde aramasıdır. Bu gözlemler Jung'u, insanları belli başlı özelliklerine göre ayırıp ayıramayacağı sorusuna yönlendirir. Sonuç olarak,

gözlemler ve deneyimler ışığında “içedönüklük” ve “dışadönüklük” olarak iki temel eğilim tespit eder (Bennet, 2006, s. 55).

Jung’un psikolojik tipler üzerine yaptığı çalışmalar, bireylerin farklı tutum ve işlevlere sahip olabileceğini ortaya koyar. Jung, bireylerin içedönük veya dışadönük tutumlara göre sınıflandırılmasının yanı sıra, bu tutumların bilinç ve bilinç dışı düzeylerde nasıl etkileşimde bulunduğunu incelemiştir. Dışadönük bireyler genellikle sosyal etkileşimlerde aktif ve çevrelerine duyarlı iken, içedönük bireyler içsel dünyalarına yönelir ve çevresel etkilerden daha bağımsızdır. Batı toplumlarının dışadönük, Doğu toplumlarının ise içedönük eğilimler gösterdiği Jung tarafından vurgulanır.

Jung’un tipolojisi, bazı psikiyatristler tarafından insanların sınıflandırılmayacağı gerekçesiyle eleştirilmiştir. Jung bu eleştirileri dikkate alarak, her bireyin benzersiz ve kendine özgü olduğunu kabul eder. Tipoloji çalışmalarının amacı, bireyleri belirli kalıplara sığdırmak değil, bireyler arasındaki bilinç ve bilinç dışı düzeylerdeki tüm işlevlerin çeşitliliğini ve dağılımını vurgulamaktır. Bu bağlamda, Jung’un çalışmaları bireylerin psikolojik yapılarının dinamik ve çok boyutlu doğasını anlamayı hedefler.

Jung, bu tipolojiyi geliştirirken bireylerin tek ve özgün varlıklar olduklarını göz önünde bulundurur, böylece psikolojik tiplerin her bireyde farklı şekillerde ortaya çıkabileceğini ve bireylerin tamamen bu tiplerden birine indirgenemeyeceğini belirtir. Bu yaklaşım, bireylerin psikolojik yapılarının karmaşıklığını ve çeşitliliğini daha iyi anlamaya yöneliktir (Geçtan, 2014, s. 189).

Jung, iradeyi egonun bir parçası olarak kabul eder ve egonun herhangi bir gerçekliğe uyum sağlamak için ihtiyaç duyduğu işlevler üzerine yoğunlaşmıştır. Gerçekliği anlamak için, bir şeyin gerçek olduğunu kaydeden bir bilinç işlevine ihtiyaç duyduğumuzu düşünür ve buna duyum işlevi adını verir. Bir şeyin orada olduğu fark edildiğinde ne olduğunu tanımlayan bir işlev gerektiğini söyler. Buna düşünme işlevi adını verir. Daha sonra, algıladığımız ve adlandırdığımız şeye bir değer atayan bir işlevin gerektiğini anlar. Buna “hissetme işlevi” adını verir. Son olarak, algılanan, mantıksal olarak tanımlanan ve ayırt ederek değerlendirilen şeyin olasılıklarını veya sonuçlarını sezmeyi sağlayan bir işlev gerektiğini fark eder ve buna da “sezgi işlevi” adını verir (Beebe, 2006, s. 32).

3.1.Rasyonel ve İrrasyonel Fonksiyonlar

Jung, dört işlevden ikisini rasyonel ve ikisini irrasyonel olarak tanımlar (aynı zamanda sırasıyla yargılayıcı ve algılayıcı terimlerini de kullanır). Düşünme, mantıksal ayırım yapma

işlevi olarak rasyoneldir (yargılayıcı). Beğenilerimizi ve hoşlanmadıklarımızı değerlendirme şekli olarak hissetme de düşünme kadar ayırt edici olabilen bir yoldur. Düşünme ve hissetme, belirli bir yargıya dönüşen yansıtıcı, doğrusal bir sürece dayandıkları için rasyonel olarak adlandırılır. Duyum ve sezgi, Jung tarafından irrasyonel (algılayıcı) işlevler olarak adlandırılmıştır. Her biri sadece olanı algılamanın bir yoludur—duyum, dış dünyada olanı görür, sezgi ise iç dünyada olanı algılar veya görür.

Duyum ve sezgi işlevlerine uygulanan ‘irrasyonel’ terimi, mantıksız veya akıl dışı anlamına gelmez, aksine mantığın ötesinde veya dışında demektir. Bir şeyin fiziksel algısı mantığa bağlı değildir—şeyler sadece vardır. Benzer şekilde, sezgi kendiliğinden var olur; zihinde mevcut olur, mantık veya rasyonel bir düşünce sürecinden bağımsızdır. Jung şöyle yorumlar: Sadece [irrasyonel tiplerin] yargıyı algıya tabi kıldıkları için onları 'mantıksız' olarak görmek tamamen yanlış olur. Onların en yüksek derecede ampirik olduklarını söylemek daha doğru olur. Kendilerini tamamen deneyime dayandırırılar—öyle ki, genellikle yargıları deneyimlerine ayak uyduramaz (Sharp, 1987, s. 17).

. Düşünce ve his benzerlik gösterir. Çünkü her ikisi de ayırt edici ve değerlendirme prensiplerine göre çalışır. Bu işlevlerin değerlendirme prensipleri en kolay şekilde başla ilişkilendirilir ve diğer işlevlerin değerlendirme prensipleri daha çok kalple ilişkilendirilir; biri sonuca varmak için sıralama ve yargılamayı, diğeri ise uygun ve kişisel bir değer eklemeyi içerir (Spoto, 1989, s. 35).

Rasyonel bir işleve sahip kişi, irrasyonel baskın işleve sahip biriyle anlaşması çok zordur. İki tarafın da birbirinin iletişim yöntemlerini sevmesi mümkün değildir. Burada devreye ahenk girer. Ahenk, kabul edilen farklara rağmen temelde anlaşma hissine dayanır. Aslında farkların mevcudiyetini kabul etme, karşılıklı olursa bizatihi ahenktir, anlaşma hissidir.

Rasyonel tip irrasyonelle ahengin tamamen şansa bağlı olduğunu söyler. Nesnel durumlar rastlantı eseri birebir uyumluysa insan ilişkisi gibi bir şey meydana gelir ama kimse bunun ne kadar geçerli olduğunu ya da ne kadar süreceğini söyleyemez. Ortak bir nesnenin etrafında oldukları sürece ahenk devam eder.

Fakat bu ortak nesnel durum, bir tarafın diğer tarafla olan ilişkisini değerlendirmek için bilinçli bir çaba göstermesiyle mutsuz bir sonuca ulaşır. Ama bu tür bir psikolojik bilinç çok yaygın olmadığı için mutlak görüş farkına rağmen yine de şu yolla ahenk meydana gelir. Dile getirilmemiş bir yansıtmayla bir taraf diğerini bütün ana hatlarda kendisiyle aynı görüşte sanır, diğeryse nesnel bir çıkar topluluğunu tahmin eder ya da hisseder, ancak ilk söz edilenin bu

konuda bilinçli bir tahmini yoktur, zaten olsa bunu tartışmaya açardı, diğerinin aklına da ilişkisinin ortak bir bakış açısına dayanabileceği gelmez (Jung, 2020, s. 357).

Özetle, düşünme ve hissetme işlevleri, akıl yürütme ve duygusal değerlendirme süreçlerine dayanır ve bu süreçler, aklın yasalarına uydukça rasyonel (mantıklı) olur. Bu işlevler; bilgiyi analiz etme ve duygusal tepkileri düzenleme gibi rasyonel süreçleri içerir. Diğer yandan, duyum ve sezgi işlevleri, dış dünyadan gelen bilgileri saf haliyle algılama ve içsel sezgiler yoluyla bilgi edinme süreçleridir. Bu işlevler, mantıklı akıl yürütmeye dayanmaktan ziyade, doğrudan deneyim ve sezgilere dayanır ve bu nedenle irrasyonel (mantık dışı) olarak kabul edilirler.

Düşünme ve hissetme işlevleri, akıl yürütme ve duygusal değerlendirme süreçlerine dayanarak rasyonelken; duyum ve sezgi işlevleri, doğrudan algılama ve sezgilere dayandığı için irrasyoneldir.

3.2.Birincil ve İkincil İşlevler

Bir kişinin tüm psikolojik işlevlerini aynı anda geliştirmesi pratikte imkânsızdır. Toplumun talepleri, bir insanı doğuştan en iyi donanımlı olduğu veya en büyük sosyal başarıyı sağlayacak işlevin farklılaşmasına öncelikle ve zorunlu olarak yönelmeye zorlar. Çok sık olarak, hatta genel bir kural olarak, bir insan en çok tercih edilen ve dolayısıyla en çok gelişmiş işlevle az çok tamamen özdeşleşir. Bu, çeşitli psikolojik tiplerin ortaya çıkmasına neden olur. Bu tek taraflı gelişimin bir sonucu olarak, bir veya daha fazla işlevin geri kalması kaçınılmazdır.

Bir işlevin bilinçli olup olmadığını belirlemek için, o işlevin kişinin iradesi tarafından kontrol edilebilir olması ve bu işlevi yöneten prensibin kişinin bilinçli olarak yönlendirdiği bir prensip olması gerekir. Başka bir deyişle işlev, kişinin bilinçli seçimleri ve kararları tarafından yönlendiriliyorsa bilinçlidir.

Her zaman tek bir işlev, tüm diğer işlevlere üstün gelir ve bu işlev bilinçli irade tarafından en fazla kontrol edilen işlevdir. Çünkü eğer başka bir işlev aynı derecede bağımsız bir şekilde çalışsaydı, bu durum kaçınılmaz olarak farklı bir yönetime neden olurdu ve tek bir işlevin mutlak kontrolü mümkün olmazdı (Jung, 2020, s. 385).

İkincil işlev, birincil işlev gibi kendi başına güvenilen ve belirleyici bir etkiye sahip değildir. İkincil işlevin görevi daha çok tamamlayıcı ve yardımcı olmaktır. Bu işlevler haliyle doğası baskın işleve zıt olmayan yardımcı işlevler hâlinde görünür. Örneğin, hissetme

düşünmenin yanında ikinci işlev görevi yapamaz. Çünkü hissetme doğası gereği düşünmeye çok zıttır. Düşünme, gerçek düşünmeyse ve kendi ilkesine sadıksa hissetmeyi titizlikle dışlar (Jung, 2020, s. 385).

Düşünme ve hissetmenin aynı düzeyde olduğu, her ikisinin de bilinç için eşit motive güce sahip olduğu bireylerin var olduğu gerçeğini yok sayamayız. Ancak bu durumlarda, farklılaşmış bir tipten söz edilemez, sadece nispeten gelişmemiş düşünme ve hissetme söz konusudur (Sharp, 1987, s. 21).

Bu nedenle, ikincil işlev her zaman doğası gereği birincil işlevden farklı olan, ancak ona karşıt olmayan bir işlevdir. İrrasyonel işlevlerden herhangi biri rasyonel işlevlerden birine yardımcı olabilir ve tam tersi de geçerlidir. Benzer şekilde, duyum birincil işlev olduğunda, sezgi yardımcı işlev olamaz ve tam tersi de geçerlidir. Bunun nedeni, duyumun etkili bir şekilde çalışması için dış dünyadaki duyuşsal algılara odaklanması gerekmesidir. Bu, iç dünyada neler olup bittiğini “hisseden” sezgi ile aynı anda uyumlu değildir.

Böylece, düşünme ve sezgi, düşünme ve duyum kolayca eşleşebilir, çünkü sezgi ve duyumun doğası, düşünme işlevine temel olarak karşıt değildir. Pratikte, duyumun düşünme veya hissetme işlevi tarafından desteklenmesi, hissetmenin duyum veya sezgi tarafından desteklenmesi ve sezginin hissetme veya düşünme tarafından desteklenmesi de aynı derecede doğrudur. Ortaya çıkan kombinasyonlar, örneğin duyumla birleşen pratik düşünmenin, sezgiyle ilerleyen spekülative düşünmenin, duyuş değerlerinin yardımıyla imgelerini seçip sunan sanatsal sezginin, güçlü bir entelekt aracılığıyla vizyonunu kapsamlı düşünceye dönüştüren felsefi sezginin tanıdık görüntüsünü sunar (Sharp, 1987, s. 23).

Üstün işlev dışında her şey daha az veya çok bilinçsizdir. Gölge bir üçüncü işlevden ve özel bir statüye sahip olan, bilinç dışına özel yakınlığı nedeniyle sorunlu, ‘dokunaklı’ tepkilerin kaynağı olarak gördüğü dördüncü, ‘aşağı’ işlevde mevcuttur. Bu işlev farklılaşma sürecinde geri kalan işlevdir (Beebe, 2006, s. 48).

3.3.Alt İşlev

Bu terim bir işlevin farklılaşma sürecinde geri kaldığını belirtmek için kullanılır. Deneyim, bir kimsenin genellikle olumsuz koşullar nedeniyle bütün psikolojik işlevlerini eş zamanlı geliştirmesinin pratikte imkânsız olduğunu gösterir. Toplumun talepleri insanı her şeyden önce, doğanın kendisini çok iyi donattığı veya sayesinde en büyük toplumsal başarısını güvenceye alacağı işlevin farklılaşmasına dikkat etmeye zorlar. Aslında genel bir kural olarak insan sıklıkla en çok tercih ettiği, dolayısıyla en gelişmiş işlevle az çok eksiksiz özdeşleşir.

Çeşitli psikolojik tiplerin ortaya çıkmasının sebebi budur. Fakat bu tek taraflı gelişmenin sonunda bazı işlevler ister istemez geri kalır. Psikopatolojik anlamda değil, psikolojik anlamda bu işlevlere “alt işlev” denilebilir, çünkü bunlar sağlıklı değildir. Sadece tercih edilen işlevle kıyaslandığında geridir (Jung, 2020, s. 390).

Aşağı işlev, üstün işlevin bulunduğu tipolojik eksenin diğer kutbu olacaktır; dolayısıyla üstün bir düşünme işlevi, aşağı bir hissetme işlevi tarafından sıkıntıya sokulacak, üstün duyum, aşağı sezgi tarafından, üstün sezgi, aşağı duyum tarafından ve üstün hissetme, aşağı düşünme tarafından rahatsız edilecektir. Ayrıca üstün işlev içedönükse, aşağı işlev dışadönük olacaktır ve üstün işlev dışadönükse, aşağı işlev içedönük olacaktır (Beebe, 2006, s. 50).

Bir kişi, aşağı işlevle ilişkili algılara veya yargılara tamamen kayıtsız kalmaz. Örneğin, düşünme tipleri duygularını, iç gözlem yapabildikleri ölçüde bilirler, ancak onlara fazla önem vermezler. Geçerliliklerini reddederler ve hatta onlardan etkilenmediklerini iddia ederler. Benzer şekilde, fiziksel duyum algılarına tek taraflı olarak odaklanan duyum tipleri sezgilere sahip olabilirler, ancak onları tanısalar bile bu sezgilerle motive olmazlar. Aynı şekilde, hissetme tipleri rahatsız edici düşünceleri uzaklaştırır ve sezgisel tipler de yüzlerinin önündeki şeyi görmezden gelirler. Aşağı işlev bir fenomen olarak bilinçli olabilir, ancak gerçek önemi yine de tanınmaz. Bastırılmış veya yeterince takdir edilmeyen birçok içerik gibi davranır, kısmen bilinçli ve kısmen bilinçsizdir. Bu nedenle normal durumlarda, aşağı işlev en azından etkileri bakımından bilinçli kalır; ancak bir nevrozda tamamen veya kısmen bilinç dışına batar (Sharp, 1987, s. 30).

Alt işlevin fenomen olarak bilincine varılsa da gerçek anlamı yine de bilinç dışı kalır. Alt işlev bastırılmış veya yeterince değer verilmemiş birçok içerik gibi davranır. Bu içerikler belli bir kişinin dış görünüşünün çok defa bilinmesi ama kim olduğunun aslında bilinmemesi gibi kısmen bilinçli kısmen bilinç dışıdır. Bu durumda alt işlevin etkileri normal bir zamanda bilinçlidir. Nevroz anında tamamıyla ya da kısmen bilinç dışına gömülür. Zira tercih edilen işlev libidodan daha büyük bir pay alırsa alt işlev geriye doğru gelişir, arkaik evreye geri döner ve tercih edilen bilinçli işlevle çelişir. Alt işlevin bir enerjisi vardır ve bu bilinç dışında da hareketini korur. Bilinç dışında doğal olmayan tarzda bir enerji var olur. Bu da fantezileri ortaya çıkarır.

3.4.Dışadönük Tipler

Herkes kendini az ya da çok dış dünyadan gelen bilgilere göre yönlendirmektedir. Ancak bu bilgilerin aslında sınırlı bir etkisi olduğun göz ardı edilemez. Dışarısının soğuk olması birini

pardösüsünü giymeye sevk eder. Kendini alıştırmak isteyen bir başkasıysa bunu gereksiz bulur. Karar ve eylemler, öznel görüşlerden çok nesnel koşullara göre şekillendiğinde, dışadönük tutumdan söz edilir. Bu tutumun alışkanlık haline getirilmesi dışadönük bir durumdur. Bir adam nesnel koşullar ve bunların taleplerine doğrudan bağlantılı tarzda düşünür, hisseder, davranır ve aslında böyle yaşarsa dışadönüktür. Onun bilincinde bu öznel görüşün değil, nesnenin belirleyici rol oynadığı hayatı mükemmel açıklar. Öznel görüşleri de vardır ama bunların belirleyici değeri nesnel koşullarındakinden daha azdır (Jung, 2020, s. 324).

Dışadönük tipler, enerjilerini ve ilgilerini dış dünyadaki nesnelere ve olaylara yönlendirirler. Bu bireyler, dış dünyadan gelen uyaranlara karşı yüksek duyarlılık gösterirler ve davranışlarını genellikle bu uyaranlara göre düzenlerler. Sosyal etkileşimler, grup faaliyetleri ve dış dünyada olup bitenlerle ilgilenmek, bu kişilerin hayatlarında merkezi bir rol oynar. Dışadönükler, sosyal ilişkilerde ve topluluk içinde kendilerini rahat hissederler ve genellikle dış dünyadaki değişimlere hızlı adapte olurlar.

Jung'a göre, dışadönük tipler, objektif gerçekliklere ve dışsal koşullara uyum sağlama konusunda beceriklidirler. Bu nedenle, dışadönük tiplerin düşünme ve hissetme biçimleri de bu dışsal etkilere göre şekillenir. Örneğin, dış dünyada başarı ve tanınma, bu bireyler için önemli motivasyon kaynağıdır. Bu kişiler, genellikle pratik, gerçekçi ve eylem odaklıdır.

Jung ayrıca, dışadönüklerin içsel dünyalarına ve öznel görüşlerine de sahip olduklarını belirtir. Ancak, bu içsel görüşler, dışsal koşullar ve nesnel gerçeklikler kadar belirleyici değildir. Bu nedenle, dışadönüklerin karar verme süreçlerinde dışsal faktörler daha baskındır. Örneğin, bir dışadönük, bir sorunu çözerken kendi içsel sezgileri yerine, dış dünyanın sunduğu veriler ve somut gerçeklere dayanarak hareket eder.

Dışadönük tipin bu özellikleri, onları sosyal çevrelerinde etkili ve uyumlu kılar. Aynı zamanda, bu kişiler genellikle liderlik pozisyonlarında başarılı olurlar çünkü dış dünyayı ve başkalarının ihtiyaçlarını anlamada ustadırlar. Ancak, aşırı dışadönüklük, içsel dünyalarının ve öznel ihtiyaçlarının ihmal edilmesine yol açar. Bu yüzden dengeyi bulmak önemlidir.

Pratikte, içedönük ve dışadönük tutumları izole olarak, yani tek başlarına göstermek mümkün değildir. Bir kişinin bu şekilde olup olmadığı, ancak dört işlevden biriyle ilişkilendirildiğinde ortaya çıkar; her birinin kendine özgü uzmanlık alanı vardır (Sharp, 1987, s. 16).

3.4.1. Dışadönük Düşünen Tip

Carl Jung'un tipoloji kuramında "dışadönük düşünen tip," düşünce süreçlerini dış dünyaya odaklayan ve mantıklı, objektif analizlerle hareket eden bireyleri tanımlar. Bu tip, dışadönük düşünme işlevini baskın olarak kullanır ve bu nedenle dış dünyadaki gerçeklikler ve nesnelere odaklanır.

Dışadönük düşünme, duyuşsal algılar tarafından iletilen nesnel verilerle şartlanır. Bir rasyonel veya yargılayıcı işlev olarak düşünme, bir yargıyı önceden varsayar. Bir yargı oluşturmak için, dışadönük düşünme, dış koşullar tarafından sağlanan kriterlere, yani gelenek ve eğitim yoluyla iletilenlere odaklanır. Dışadönük düşünce tipleri, nesne tarafından büyülenirler, sanki onsuz var olamazlar. Onlar için düşünce, dış koşullar ve durumlar etrafında döner (Sharp, 1987, s. 48).

Bu tür bireyler, tüm faaliyetlerini sürekli olarak entelektüel sonuçlara bağlama eğilimindedir ve bu faaliyetler genellikle nesnel veriler, somut olgular veya genel kabul gören fikirler tarafından yönlendirilir. Bu tip, nesnel gerçekliği veya nesneye yönelik entelektüel kaideyi hem kendisi hem de çevresi için geçerli bir ilke olarak yüceltir. İyi ve kötü, güzellik ve çirkinlik gibi değerler bu kaideye göre ölçülür. Bu kaideye uygun olan her şey doğru olarak kabul edilirken, çelişen her şey yanlış, kayıtsızca yanından geçip giden her şey ise rastlantısal olarak değerlendirilir.

Bu yaklaşım, bireyin tüm değerlendirmelerinde ve yargılarında entelektüel standartları ön planda tuttuğunu ve bu standartların dışına çıkan her türlü unsuru dışladığını gösterir. Entelektüel tutum, bu tip bireyler için belirleyici bir rehber olarak işlev görür ve onların dünyayı algılama ve anlamlandırma biçimlerini derinden etkiler.

Dışadönük düşünen tip, kendi ilkelerine bağlı kalmasının yanı sıra çevresindekilerin de bu ilkelere uymasını bekler; bu ilkelere uymayanlar, evrensel bir yasa ile çatışıyor olarak değerlendirilir. Bu durum, onların mantıksız, ahlaksız ve vicdansız oldukları anlamına gelir. Dışadönük düşünen tipin etik anlayışı, istisnalara yer vermez; idealinin her koşulda gerçekleşmesi gerektiğini savunur. Bu bakış açısına göre, söz konusu ideal, nesnel gerçekliğin en mantıklı açıklamasıdır ve insanın kurtuluşu için evrensel bir doğru olarak kabul edilmelidir (Jung, 2020, s. 335).

Düşünmeye en karşıt işlev, hissetmedir. Bu nedenle, bu tipte, içedönük hissetme belirgin bir şekilde aşağı olacaktır. Bu, hissetmeye bağımlı faaliyetlerin- estetik zevk, sanatsal anlayış, arkadaşların yetiştirilmesi, aile ile geçirilen zaman, aşk ilişkileri ve benzeri—en çok zarar görebileceği anlamına gelir (Sharp, 1987, s. 49).

Entelektüel faaliyetler genellikle mantık ve analiz üzerine yoğunlaşırken, hissetmeye dayalı faaliyetler duygusal ve estetik deneyimlerle ilgilidir. Bir entelektüel temel oluşturulurken, hissetmeye dayalı faaliyetlerin göz ardı edilmemesi, aksine bu faaliyetlerin entelektüel gelişimin ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilmesi önemlidir (Jung, 2020,s.336).

Bilinç dışı ve bilinçli süreçler arasındaki etkileşimi ve bu etkileşimin potansiyel sonuçları vardır. Bilinçaltı hissetme, bilinçli hedeflere karşı bir işlev görür ve birey için tamamen anlaşılmaz olan etkiler üretir. İnsanlığın kurtuluşunu arzulayan ve tüketilen o kadar dışadönük idealistler vardır ki, ideallerinin peşinde hiçbir yalan veya hileden çekinmezler. Amaca ulaşmak için tüm yolların mübah olduğunu düşünürler. Bilinç dışı olan alt işlevin devreye girmesiyle saygın dışadönük düşünen tipler böyle sapkınlıklara düşer.

Dinsel tecrübeler, acılar ve diğer akıldışı fenomenler genellikle bilinç dışında bastırılır. Bu bastırma, bireyin hayatını belirli bir kaideye vakfetmesi durumunda bile uzun vadede sürdürülebilir değildir. Entelektüel tutum, bu tür potansiyelleri bastırabilir, ancak bu bastırılmış potansiyeller, zamanla dış koşullar veya içsel mizaç nedeniyle bilinçli hayatı bozarak kendilerini hissettirir (Sharp, 1987, s. 49).

Nevroz, bastırılmış bu potansiyellerin belirli bir düzeye ulaştığında ortaya çıkar. Ancak, birçok birey bu noktaya ulaşmadan önce entelektüel tutumlarını hafifçe değiştirerek bir denge sağlar. Bu değişim, bireyin içgüdüsel olarak entelektüel kaidesini mantıksal bir şekilde uyarlamasına izin verir ve böylece potansiyel psikolojik çatışmaların önüne geçer.

3.4.2. Dışadönük Hisseden Tip

Carl Jung'un tipoloji kuramında "dışadönük hissedenden tip," duygularını ve değer yargılarını dış dünyaya yönelten bireyleri tanımlar. Bu bireyler, sosyal ilişkilerde ve toplumsal normlara uyum sağlama konusunda başarılıdır.

Dışadönük tutumda, hissetme işlevi de nesnel veriler tarafından yönlendirilir. Nesne, hissin niteliğini belirlemede vazgeçilmez bir rol oynar. Bu durumda, dışadönüğün hisleri her zaman nesnel değerlerle uyum içinde olur. Dışadönük hissetme tipi, duygularını ve değer yargılarını, çevresindeki somut gerçeklikler ve toplumsal normlar doğrultusunda şekillendirir. Bu bireyler, duygusal değerlendirmelerinde nesnel ve somut verilere dayanır ve hisleri toplumsal beklentilere ve normlara göre şekillenir.

Bu yaklaşım, dışadönük hissetme tipinin duygusal tepkilerinde ve kararlarında nesnel gerçekliklere ve toplumsal normlara olan bağlılığını vurgular. Bu bireylerin duygusal dünyaları,

kişisel içgörülerden ziyade dış dünyadaki somut olaylar ve nesneler tarafından belirlenir (Jung, 2020, s. 341).

Dışadönük hissetme tutumu, duyguların nesnel verilere ve toplumsal normlara göre şekillendiği bir yapıdır. Bu bireyler, bir şeyi “güzel” veya “iyi” olarak değerlendirirken, kendi öznel hislerinden ziyade genel kabul gören değerlerin ve geleneklerin etkisi altında kalırlar. Örneğin, bir resmin güzel olarak nitelendirilmesi, kişinin kendi içsel değerlendirmesinden çok, resmin tanınmış bir imzaya sahip olması veya toplumda genel olarak kabul görmesiyle ilgilidir. Böyle bir durumda, bu tür bir hissetme, toplumsal uyum sağlama ve politik doğruluk gereği ortaya çıkar, çünkü aksi bir yargı genel hissiyatı bozabilir.

Bu tür hissetme, herhangi bir sahtekârlık veya yalan içermez; aksine, alışılmış bir davranış biçimidir. Misafir odasına asılmış ünlü bir tabloya güzel denmesi, bunun toplumda genel olarak kabul görmüş bir değer yargısı olmasıdır. Aynı şekilde, bir nesneye “iğrenç” demek, bu nesnenin sahibi olan aileyi gücendirebilir, bu yüzden genellikle hoş bir atmosfer yaratmak amacıyla olumlu değerlendirmeler yapılır. Bu hisler, nesnel ölçütler tarafından yönlendirilir ve sahici oldukları için hissetme işlevinin bir parçası olarak değerlendirilir.

Hissetme ediminden kaynaklanan değerlendirmeler, ya nesnel değerlere doğrudan tekabül eder ya da geleneksel ve genelde kabul gören standartlara uygundur. Bu bireyler, duygusal değerlendirmelerini toplumsal normlara ve genel kabul gören değerlere dayanarak yaparlar. Örneğin, çok sayıda insanın tiyatroya, konserlere katılmasından veya ibadet etmesinde, üstelik bu faaliyetleri doğru tarzda alıştıkları hislerle gerçekleştirmelerinden büyük ölçüde bu tür hissetme sorumludur.

Dışadönük hissetme tutumu, bireylerin sosyal ve kültürel çevrelerine uyum sağlamalarına yardımcı olur ve onların toplumsal kabul ve beğeni arayışını destekler. Dışadönük hisseden tip, toplumsal normlara ve nesnel değerlere dayalı olarak duygusal tepkiler geliştirir ve bu tepkilerin bireyin sosyal uyum ve kabul arayışında önemli bir rol oynar (Jung, 2020, s. 342).

Dışadönük hisseden tip her şeyden çok düşünme işlevini baskı altına alır. Çünkü hissetmeyi en çok bozan işlev düşünmedir. Aynı şey düşünme içinde geçerlidir. Düşünme yoluyla bir kanıya varmak isteyen düşünen tip de hissetmeyi alt işlev haline getirir.

3.4.3. Dışadönük Duyum Tip

Carl Jung’un tipoloji kuramında “dışadönük duyum tipi,” duygusal algılarını ve deneyimlerini dış dünyaya yönlendiren bireyleri tanımlar. Bu tip bireyler, fiziksel dünyayla

yoğun bir şekilde ilgilenir ve dış çevrelerinden gelen duyuşal bilgileri işleme konusunda yeteneklidirler.

Dışadönük duyum tipi, maddi gerçekliğe derin bir bağıllık gösteren ve yansıtırma eğilimi düşük olan bireyleri tanımlar. Bu bireylerin egemenlik arzusu bulunmaz; onların temel amacı, nesneleri hissetmek, duyumlar edinmek ve mümkünse bu duyumlardan keyif almaktır. Bu özellikler, dışadönük duyum tipini son derece hoş bir arkadaş yapar; genellikle hayat dolu ve keyifli bir dost, kimi zaman da incelikli bir estettir.

Dışadönük duyum tipi bireyler, hayatın büyük problemlerini çözmeyi erteler ve genellikle sosyal etkinlikler ve zevk veren aktivitelerle meşgul olurlar. Bir estet olarak, her şey onlar için bir zevk meselesidir. Nesneler onlarda duyumlar uyandırdığında, bu duyumlar yeterli olup, fazladan bir şey söylemeye veya yapmaya gerek duymazlar. Bu bireyler, somut ve gerçek dışındaki hiçbir şeyi dikkate almazlar ve soyut varsayımlara yalnızca duyumlarını zenginleştirdikleri sürece değeri verirler.

Yoğunlaşmanın mutlaka haz vermesi gerekmez; dışadönük duyum tipi, cinsel düşkünlüğe ihtiyaç duymadan en güçlü duyumları arar ve bunları doğası gereği dış dünyadan alır. İçten gelen duyumlar ise onlara hastalıklı ve kuşkuş görünür. Düşüncelerini ve hislerini her zaman nesnel nedenlere dayandırır, mantığa aykırı nesnel etkiler bile onlar için sorun teşkil etmez. Maddi gerçekliği herhangi bir biçimde yeniden elde edebildiklerinde, rahat bir nefes alırlar. Bu bakımdan şaşırtıcı derecede safdil olabilirler (Jung, 2020, s. 346).

3.4.4. Dışadönük Sezgisel Tip

Carl Jung'un tipoloji kuramında "dışadönük sezgisel tip," bireyin sezgi işlevini dış dünyaya yönlendirdiği bir yapıyı ifade eder. Bu bireyler, olasılıkları ve potansiyelleri algılama konusunda oldukça yeteneklidirler. Dışadönük sezgisel tipler, mevcut durumların ötesine bakarak gelecekteki olasılıkları ve fırsatları keşfetme eğilimindedir.

Dışadönük sezgisel tipler, sezgilerini dış dünyadaki nesneler ve olaylar üzerinden yönlendirirler, bu nedenle dış durumlara bağımlıdır. Ancak, bu bağımlılık, dışadönük duyum tiplerinin nesnelere ve fiziksel duyumlara olan bağımlılığından farklıdır. Dışadönük sezgisel tipler, mevcut ve kabul edilmiş gerçekliklere sıkı sıkıya bağılı kalmak yerine, bu gerçekliklerin ötesindeki potansiyelleri ve gelecekteki olasılıkları keşfetmeye odaklanırlar (Jung, 2020, s. 350).

Bu bireyler, mevcut durumların sunduğu fırsatları ve değişim ihtimallerini sezgisel olarak algılar ve bu algılamalar doğrultusunda hareket ederler. Bu yaklaşım, onları sürekli yenilik peşinde koşan ve statükoyu sorgulayan bireyler yapar. Kabul edilmiş değerler ve gelenekler, dışadönük sezgisel tiplerin ilgi alanına girmez; onlar için önemli olan, bu değerlerin ötesinde ne gibi yeniliklerin ve fırsatların mevcut olduğudur.

Dışadönük sezgisel tiplerin karakteristik özelliği, sürekli olarak yeni ve heyecan verici imkanlar arayışında olmalarıdır. Bu bireyler, rutin ve istikrarlı koşullarda kendilerini boğulmuş gibi hissederler. Yeni durumlar ve nesneler karşısında büyük bir coşku sergilerler ve bu nesneler veya durumlar hakkında bilgi edindikten sonra, daha fazla yenilik veya gelişme olmadığı takdirde, bunları soğukkanlılıkla terk ederler.

Bu bireyler için, her yeni fırsat, bir önceki deneyimden daha cazip hale gelir ve bu nedenle, sık sık bir projeden veya ilişkiden diğerine geçiş yaparlar. Bu davranışları, onları sürekli olarak yenilik arayışında olan ve değişimden beslenen bireyler yapar. Yeni bir imkân ortaya çıktığında, sezgisel tipler bu imkana derin bir bağlılık hissederler ve mevcut durumlarını geride bırakma konusunda tereddüt etmezler (Jung, 2020, s. 353).

Bu özellikleri, dışadönük sezgisel tiplerin yenilikçi ve dinamik bireyler olmalarını sağlar. Ancak, bu aynı zamanda onların istikrar ve süreklilik gerektiren durumlarda zorlanmalarına neden olabilir. Sürekli değişim arayışında olmaları, uzun vadeli projelerde ve istikrarlı ilişkilerde tutarlılık sağlamalarını zorlaştırabilir.

Bu tipler, potansiyeli yüksek olan her azınlığın doğal savunucuları olarak öne çıkarlar. İnsanlara yöneldiklerinde, onların yeteneklerini ve potansiyellerini sezgileri sayesinde tanıyabilir, dolayısıyla onları “yaratabilirler.” Yeniliklere cesaret verme ve coşku aşılama yetenekleri eşsizdir; ancak, bu süreçte dahi, bir sonraki gün bu heyecanlarına sırt çevirmiş olabilirler. Sezgilerinin gücü, hayal ettikleri olanaklarla kendi benliklerini kaynaştırmalarını sağlar. Vizyonlarını hayata geçirirken, onu tutkuyla sunarlar; bu, bir tür somutlaştırma sürecidir ve kesinlikle bir oyun oynamak değildir, aksine bir kader anlayışıdır (Jung, 2020, s. 354).

Sezgisel tip hem nesnelerle hem de insanlarla ilişkilerini rahatlıkla feda edebilir; bolluk içinde yaşadığına dair söylentiler dolaşır, ancak o bu yaşam tarzını benimsemiş biri değildir. Kaldığı yerden devam etmeyi bilmez, bu yüzden verdiği emeğin karşılığını alamaz. Başkaları hasat yaparken, yeni fırsatların peşinden koşmayı tercih eder. Sonuç olarak, sık sık elleri boş kalır. Sezgisel tipin bilinç dışının doğası, duyumsal tipinkine benzer. Bastırılan düşünceler ve hisler, zıt bir tarzda çocuksu ve ilkel düşüncelere dönüşebilir. Sezgisel tip, duyumsal tür gibi benzer bir özgürlük arayışında olup, aklın kısıtlamalarından uzak olduğunu savunur; kararlarını

akıl yürütme sürecine bırakmadan, şansın sunduğu fırsatları keşfetmek için sezgisel bir koku alma yeteneğine güvenir (Jung, 2020, s. 354).

3.5. İçedönük Tipler

İçedönük tipler, dışadönük tipler gibi nesne ve nesnel veriler tarafından yönlendirilmez. Bu tipleri öznel etkenler tarafından yönlendirilir. İçedönük tip nesne algısıyla eylemin arasına öznel görüşü koyar. Ama bu içedönük tipler dış koşulların bilincinde olmadığı anlamına gelmez. Dış koşulların bilincinde olup öznel belirleyicileri seçer.

Örneğin iki kişi aynı nesneyi görür ama gördükleri iki imge kesinlikle birbirinin aynı değildir. Bunun sebebi duyu organlarının ötesinde algısal imgenin psişik özünde keskin bir fark görürler. Dışadönük, nesneden kendisine gelenden sürekli destek ararken; içedönük, duyu izleniminin özünde kümeleştirdiğine güvenir.

İçedönük tutum, otoerotik, egosantrik, egoist ve hatta patolojik olarak sıkça görülür. Ancak Jung'a göre, bu sadece dışadönük tutumun normal önyargısını yansıtır, ki bu tanım gereği nesnenin üstünlüğüne ikna olmuştur (Sharp, 1987, s. 60).

Algı ve biliş sadece nesnel durumlardan oluşmaz. Öznellik de nesnel durumları koşullandırır. Aslında öznenin özümsemediği bir dünya hakkında yargıya varmamız kesinlikle mümkün değildir. Ama özne nedir? Özne bizzat insandır- özne biziz. Bilişin öznesi olması gerektiğini, “ben biliyorum” denmezse hiçbir bilginin, dolayısıyla, hiçbir dünyanın bulunmadığını, gerçi bu ifadeyle bile toptan bilginin öznel sınırının zaten ifade edildiğini ancak hasta bir zihin unutabilir (Jung, 2020, s. 358).

Örneğin, eskiden bilimsel metodun tamamen nesnel olduğu düşünülürdü, ancak şimdi her türlü verinin gözlemlenmesi ve yorumlanmasının gözlemcinin öznel tutumuyla renklendiği kabul edilmektedir, ki bu, kişinin beklentilerini ve psikolojik eğilimlerini içerir. Jung, geçmiş hakkındaki bilgimizin, etraflarında olup bitenleri deneyimleyen ve tanımlayan kişilerin öznel tepkilerine bağlı olduğunu belirtir. Bu sebeple “öznel”in anlamı konusunda net olmak gerekir. Jung bu konuyu şöyle açıklar;

Nesnenin yaptığı etkiyle karışan ve böylece yeni bir psişik veriye neden olan psikolojik eylem ya da tepki. En eski zamanlardan beri ve bütün halklarda öznel etken büyük ölçüde sabit kaldığından ve temel algılarla bilişler neredeyse evrensel olarak aynı olduğundan, dış nesne kadar sağlam tesis edilen bir gerçekliktir (Jung, 2020, s. 359).

Yani kalıcı ve özünde değişmeyen herhangi bir gerçekliğin kavranması güçleştirir, geçmiş anlamak imkânsız hale gelir. Bu anlamda, öznellik, nesnel dünyaya yönelik yönelim

kadar gelenek ve deneyime dayalı olarak sağlam bir gerçektir. Başka bir deyişle, içedönüklük dışadönüklük kadar normaldir (Sharp, 1987, s. 62).

İçedönük tutum son derece gerçek ve kesinlikle gereken psişik uyum olgusuna dayandığı için “benmerkezci”, “bencil” gibi ifadeler yersizdir. Çünkü bunlar Ben’in sorunu olan ön yargıyı harekete geçirir. Böyle bir varsayımda yanlıştır. Ne var ki dışadönüğün içedönükle ilgili yargıları hep bu yöndedir. Fakat bu görüş dışadönük tiplerle sınırlı değildir. Zira içedönüklerin çok zararına olmakla birlikte onların arasında da birçok temsilcisi vardır (Jung, 2020, s. 357).

Bilinç öznel hâle geldikçe ve egoya aşırı önem verildikçe, telafi edici olarak nesnenin etkisinin bilinç dışı bir şekilde güçlenmesi doğal olarak ortaya çıkar. İçedönük kendisine bilinç dışından gelen nesnel durumun farkında değildir. Bu yüzden bencil, benmerkezci gibi kendisine yöneltilen yargılara karşı bir argüman oluşturamaz. Fakat öznel yargısının ve öznel algılarının dayandığı çok geçerli varsayımların genellikle farkındadır.

Ego bağımsızlığını, yükümlülüklerden özgürlüğünü ve üstünlüğünü korumak için ne kadar mücadele ederse, nesnel verilere o kadar köle olur. Bireyin zihinsel özgürlüğü, mali bağımlılığın aşağılanmasıyla zincirlenir, eylem özgürlüğü kamuoyunun karşısında titrer, ahlaki üstünlüğü aşağılık ilişkiler bataklığında çöker ve üstün olma arzusu, sevilme isteğiyle acınası bir şekilde son bulur. Şimdi nesneyle ilişkiyi bilinç dışı üstlenir ve bunu, güç yanılsaması ve üstünlük fantezisini tam bir çöküşe götürecek şekilde yapar (Jung, 2020, s. 357-358).

Bu nedenle, içedönük kişi, özellikle Jung'un belirttiği gibi, “bir yandan aşırı hassasiyet, diğer yandan tükenme ve kronik yorgunluğa büyük yatkınlık” ile karakterize edilen bir hastalık olan psikasteniyeye yatkındır (Sharp, 1987, s. 63).

İçedönükler, dışadönüklere kıyasla yardımcı işlevlerini daha bilinçli kullanma konusunda ek motivasyonlara sahiptirler. Bu, dışadönük dünyanın, bireyin tercihinden bağımsız olarak, hiç kimseyi etki alanı dışında bırakmaması nedeniyle basitçe böyledir. Bir içedönüğün dış dünya gereksinimlerinden muaf tutulmasını hayal etmek zor olsa da bir dışadönüğün iç dünya ile çok az veya hiç ilgilenmeden neşeyle yaşamını sürdürmesini hayal etmek zor değildir. Neredeyse bir zorunluluk olarak, bir içedönüğün yardımcı işlevi, bir dışa dönüğün yardımcı işlevinden daha iyi gelişmiş olacaktır (Spoto, 1989, s. 31).

3.5.1. İçedönük Düşünen Tip

Carl Jung'un tipoloji kuramında "içedönük düşünen tip," düşünme işlevini içsel dünyaya yönlendiren bireyleri tanımlar. Bu tip bireyler, içsel düşünce süreçleriyle derinlemesine meşgul olur ve dış dünyadan çok, kendi içsel algılarına ve fikirlerine odaklanırlar.

İçedönük düşünme ne anlık deneyime ne de genel kabul görmüş, geleneksel fikirlere dayanır. Dışadönük düşünmeden ne daha az ne de daha fazla mantıklıdır, ancak nesnel gerçeklik tarafından motive edilmez veya ona yönelik değildir (Sharp, 1987, s. 65).

İçedönük ve dışadönük tiplerin dış dünyaya yönelik hayalleri ve algılama tarzları farklıdır. İçedönük bireyler, bilinç dışı etkenlere dikkat ederken, öznel belirleyicilere ve duyuşal uyarılara odaklanan algıya yönelirler. Dışadönük bireyler ise, dış dünyadan kendilerine gelen sürekli destek arayışı içindedirler; ancak içedönük bireyler, duyuşal izlenimlerin öznenin içinde nasıl birleştirildiğine güvenirlir.

İçedönük tiplerde enerji akışı içe doğrudur. İç gereksinme egemendir. İçedönük tiplerin, insanlara ve nesnelere karşı güveni yoktur, sosyal değildir ve düşünmeyi harekete geçmeye yeğler" (Fordham, 2019, s. 38). Yalnızlık ve değişmeyen dostlar içedönük tiplerin kendilerini güvende ve etkin hissettikleri alanlardır. Gürültü yerine sakinliği tercih ederler.

Bu tip terbiyeli dostane ve nazik olabilir ama art düşünceyi açığa vuran belli bir huzursuzluk da her daim fark edilir. Başa bela olmasın diye, her ne pahasına olursa olsun yatıştırılması ve gönlü alınması gereken hasmın silahsızlandırılmasıdır. Hiçbir anlamda, kuşkusuz bir hasım değildir ama duyarlıysa kendini reddedilmiş, hatta küçümsenmiş hisseder. Nesne belli miktarda ihmali her zaman kabul etmelidir, hatta patolojik vakalarda gayet gereksiz tedbir önlemleriyle etrafı sarılır. Nitekim bu tip bir yanlış anlama bulutunun gerisinde kayıplara karışma eğilimindedir, tip telafi yoluyla ve altı işlevlerin yardımıyla, gerçek doğasına apaçık zıt düşen uygar bir hava üstlenmeye ne kadar çok uğraşırsa bu bulut o kadar kesifleşir (Jung, 2020, s. 366).

Fikirlerini dünyaya sunduğunda, nazik bir anne gibi davranmak yerine doğrudan ortaya atar ve bu fikirler gelişmezse hayal kırıklığına uğrar. Kendi beceriksizliği ve reklamdan nefret etmesi, bu durumun sebeplerindendir. Özellikle nüfuzlu kişilerin takdirini kazanmak için yoldan sapmazlar; bu yüzden rakipleriyle kötü deneyimler yaşarlar çünkü yaltaklanmayı bilmezler.

İstenmeyen unsurlara maruz kalmamak için, kişinin görünüşte masum olduğunu düşünmek zorundadır. Ancak bu unsurlar, bilinç dışından etkisini gösterir. Huzurlu bir ortamda

birakılırsa acımasız muamele görmeye veya sömürüye uğramaya hazırdır. Problemlerini sürekli düşünmesi onu çıkılmaz bir duruma sokar; kendi anladığının başkaları tarafından da anlaşıldığını kabul etmekte zorlanır. Kişisel ilişkilerinde genellikle sessizdir ve kendisini anlamayanlara yönelir; bu durum, insanın cehaletinin bir kanıtı gibidir. Çoğunlukla patavatsız davranır ve dikkat çekmekten kaçınır (Jung, 2020, s. 369).

3.5.2. İçedönük Hisseden Tip

İçedönük tutumdaki hissetme, öncelikle öznel faktör tarafından belirlenir. Nesneyle ilgilenmeme açısından dışadönük hissetmeden, tıpkı içedönük düşünmenin dışadönük düşünmeden farklı olduğu kadar farklıdır. Bu tip anlaması zor bir tiptir çünkü yüzeyde çok az şey ortaya çıkar. Jung’a göre, “Durgun sular derin akar” ifadesi bu tür kişilere söylenebilir (Jung, 2020, s. 370).

Dışadönük his geniş ama sığ bir göl gibidir, üzerinde güneş ışığı oynar veya rüzgâr aniden öfkeli bir şekilde kamçılar ve ardından yeniden hafif dalgacıklar gelir; oysa içedönük his yalnız bir dağ gölüne benzer, sessiz, karanlık, gizemli, derinliği kimse tarafından bilinmeyen. Bu tür his derin ve yoğundur. Birey her zaman hisseder, ancak bunu ifade edemediğinden, genellikle soğuk ve duygusuz olarak görülür (Corrie, 2015, s. 40).

İçedönük düşünme için geçerli olan her şey, içedönük hissetme için de geçerlidir; tek fark, biri için her şey düşünülürken, diğeri için her şey hissedilir. Her ikisi de dış gerçeklerden ziyade içsel imgelere yöneliktir. İçedönük düşünürde imgeler, düşünceler ve ideallerle bağlıdır; içedönük hissetme tipinde ise imgeler, değerler olarak ortaya çıkar (Sharp, 1987, s. 65).

Dışadönük olarak nadiren duygusal olsa da içinde duygularla parçalanabilir. Hissi öznel, eleştireldir ve genellikle nesneyi küçümseyici görünür, çünkü bu esasen nesnenin kendisine değil, bireyin kendi değer yargısına dayanır ve bu sıklıkla olumsuzdur. Aşırı duyarlılığı, ona zarar verme gücüne sahip nesneden uzaklaşmasına neden olur ve gerçek anlamda öyle olmasa da mesafeli gibi görünür. Bu tür, nesnelerle ilgili olmadığından hissettiklerini ifade edemeyen ve denemeye çalışsa da beceriksiz olan bir tiptir; yanlış anlaşılması kaçınılmazdır. Bu yanlış anlama ise onu daha çok içine çekerek, genellikle -ama her zaman adil bir şekilde değil- egosantrik hale gelmesine neden olur. Düşünme bilinç dışıdır ve nispeten gelişmemiştir, bilinçli olarak küçümseyen nesneleri yüceltir, bu nedenle bilinçli olarak öznenin ve his yargısının üstünlüğünü iddia ederken, bilinç dışı olarak düşüncesi

reddettiği nesnelere hâkim bir etki verir ve günlük olarak karşılaştığı dışsal durumlar yönetilmesi zor veya hatta acı verici hâle gelir (Jung, 2020, s. 364).

3.5.3. İçedönük Duyum Tipi

Doğası gereği nesneye ve nesnel uyaranlara bağlı olan duyum içedönük tutumda değişme uğrar. İçedönük duyum türü, dışadönük türünden belirgin bir şekilde farklıdır. İlk bakışta, adı terimlerin neredeyse bir çelişkisi gibi görünmektedir. Çünkü duyusal algı dışarıdan gelmelidir. Nesne vardır ve ondan görme veya işitme sonucunu doğuran uyarıcı elde edilir. Ancak, bir nesnenin var olabilmesi için onu algılayan bir öznenin gerekli olduğu unutulmamalıdır. Algılayan kişi benim ve eğer dünyadaki tüm algılayan öznel yok olursa, bildiğimiz anlamda hissedilecek hiçbir dış dünyadan söz edilemez.

Bu türün dışadönük ve içedönük biçimi arasındaki fark, ilkinin nesneyi doğrudan algılaması, kendini onun etkisine bırakmasıdır, oysa ikincisi ondan uzak durur ve kendi öznel algısını, kendi görüşünü onunla kendisi arasına koyar, böylece onun karakterini değiştirir. Elbette, hiç kimsenin dış dünyayı tam olarak aynı şekilde görmediği iyi anlaşılmalıdır. Ancak, duyumun baskın olduğu içedönük, aslında orada olmayan şeyleri nesnede algılar. Ona ait olmayan ama onun algısından gelen bir şeyi içine koyar (Corrie, 2015, s. 66).

İçedönük duyum tipi, yüksek hassasiyetli bir fotoğraf plakası gibidir. Nesnelere ve diğer insanlara fiziksel duyarlılık, en küçük gölge ve detayı bile algılar—neye benzedikleri, dokunma hissi, tatları ve kokuları, çıkardıkları sesler.

Biri odaya girdiğinde, böyle bir tip kişinin nasıl girdiğini, saçını, yüz ifadesini, kıyafetlerini ve yürüyüşünü fark eder... her detay emilir. İzlenim, nesneden öznedeki derin suya düşen bir taş gibi derinleştikçe derinleşir ve içeriye işler. Dışarıdan bakıldığında, içedönük duyum tipi tamamen aptalca görünebilir. Sadece oturur ve bakar, içinde ne olduğunu anlamazsınız. Tepkisiz bir tahta parçası gibi görünür... ama içsel olarak izlenim emilir.... Hızlı içsel tepkiler altta devam eder ve dışsal tepki gecikmiş bir şekilde gelir. Bu kişiler sabah bir şaka duyarlarsa, muhtemelen gece yarısı gülerler (Sharp, 1987, s. 80).

İçedönük duyum tipleri, eğer yaratıcı sanatçılarsa, bir sahneyi resim veya yazıda canlandırma yeteneğine sahiptirler. Güçlü romancılar bir sahnenin her detayını tanımlayarak bir oda veya kişiliğin tüm psikolojik atmosferini yaratır. Empresyonist ressam da bu gruba

girer; onlar, gerçek dünyadaki bir sahne veya kişiden aldıkları içsel izlenimleri tam olarak ama kendilerine göre yansıtırlar. Bu, dışadönük duyum ile içedönük duyum arasındaki farktır. İlki, bir sanatçıda, nesnenin gerçekçi bir yansımasını üretirken, ikincisi, nesnenin özne üzerindeki izlenimini sadakatle yansıtır. Jung, İçedönük duyum tiplerinin fiziksel dünyanın yüzeyinden çok arka planını anladığını söyler. Belirleyici olan, nesnenin gerçekliği değil, toplamda psişik bir ayna-dünya oluşturan öznel etkenin, ilksel imgelerin gerçeğidir. Bilincin mevcut içeriklerini bilinen, geleneksel biçimde değil, adeta *sub specie aeternitatis*, bir milyon yaşındaki bilincin görebildiği biçimde, kendine özgü yansıtma yetisine sahip bir aynadır (Jung, 2020, s. 376).

İçedönük duyum bir imge iletir. Bu imge nesne üretmez, eski öznel yaşanmışlığı – bu yüzyıllar öncesinin bir yaşanmışlığı da olabilir- henüz gerçekleşmemiş olayların ışığını nesnenin üzerine yayar. İçedönük duyum gün ışığına açık şeylerin anlık varoluşunu yakalarken çıplak duyu izlenimi geçmişe ve geleceğe uzanarak derinleşir.

İçedönük kişinin kendini ifade etme konusundaki karakteristik zorluğu bu tip için de geçerlidir. Jung, bunun içedönük duyum tipinin temel irrasyonelliğini gizlediğini öne sürer:

İçedönüğün kendini ifade etmede karakteristik zorluğu onun akıl dışılığını da gizler. Tam tersine bu tip sakinliğiyle, edilgenliğiyle ya da akli özdenetimiyle dikkat çekebilir (Jung, 2020, s. 376).

Bu durumun sebebi içedönük duyumun nesne ile ilgilenmemesidir. Fakat bunu bilinçli olarak yapmaz. Gördüğü bir nesne üzerine çok düşmeden hemen nesnenin imgesiyle ilgilenir. Nesnenin gerçekliğinden kopar ve öznel bir etkinin alanına girer.

Mevcut olanın, açık ve bariz olanın onlar için fazlasıyla yeterli bir dünya olması anlamında, değişime karşı muhafazakâr veya isteksiz olma eğiliminde olabilirler. Ayrıca, genellikle “sağduyu”nun payından fazlasına sahip gibi görünürler, bir problemi dikkatlice, adım adım ele alırken gösterdikleri basit ve doğru bir anlayışla yaklaşırlar. Günlük dilde, biri “Spesifik ol”, “Gerçekçi ol”, “Pratik ol”, “Gerçekleri doğru al”, veya “Yere geri dön” dediğinde duyum işlevinin devrede olduğunu anlaşılmalıdır. Bir duyum türü size “her şey er ya da geç normale dönecek” dediğinde bile içsel rahatlama sağlanır (Spoto, 1989.s.68). Böyle bir duyum tipinin tüm zorlukların üstesinden gelecek gücü kendinde bulduğunu ama tüm bunların gerçeklikten uzak olduğunu söylemek mümkündür. Duyumlar ve gerçek uyuşmadığında bu tip kişi nesnel akla yatkınsa hastalıklı olduğunu hisseder. Ama duyumlarına inanmaya devam ederse gerçek dünya ona hayal gibi görünmeye başlar. Burada baskılandığı sezgi fonksiyonu

devreye girer. Çünkü sezgi, somut gerçekliğin algılanmasını engeller. Bu nedenle, bu türde sezgi kendini gösterdiğinde, arkaik bir karaktere sahiptir.

Gerçek dışadönük sezgi, nesnel olarak gerçek olanaklar için olağanüstü bir sezgiye sahipken, arkaikleşmiş bu sezgi, arka planda gizlenen tüm belirsiz, gölgeli, ahlaksız ve tehlikeli olanaklar için şaşırtıcı bir yeteneğe sahiptir. Nesnenin gerçek ve bilinçli niyetleri onun için hiçbir şey ifade etmez; bunun yerine, böyle bir niyetin altındaki her türlü arkaik motifi koklar. Bu nedenle, bilinçli tutumun iyi niyetli zararsızlığı ile çelişen tehlikeli ve yıkıcı bir niteliğe sahiptir (Sharp, 1987, s. 82). Birey nesneden uzaklaşmadığı sürece bilinç dışı sezgi yararlı, yardımcı bir etki yaratır. Fakat bilinç dışı antagonist duruma geldiğinde arkaik sezgiler yüzeye çıkar ve habis bir etkiler başlar. En sapkın, zorlanımlı fikirleri üretir. Sonuç, histerik özelliklerin bitkinlik semptomlarıyla maskelendiği zorlanım nevrozudur (Jung, 2020, s. 379).

3.5.4. İçedönük Sezgisel Tip

Sezgi, duyum gibi, algının irrasyonel bir fonksiyonudur. Duyum fiziksel gerçeklikten motive olurken, sezgi psişik gerçekliğe yöneliktir. Yani duyum dünyaya bağlıyken sezgi gökyüzüne uçar. Dışadönük tutumda, öznel faktör bastırılır, ancak içedönükte belirleyicidir.

İçedönük sezgi, bilinç dışının içeriklerine yöneliktir. Dış nesneler tarafından uyarılabilse de Jung'a göre, "Tipin sezgisini dış nesneler uyaramakla birlikte, sezgi dış ihtimallerle ilgili değildir, dış nesnenin tipte uyandırdığı şeylerle ilgilidir." (Jung, 2020, s. 379). Sahne arkasını görür, canlanan içsel görüntülere bağlanır ve bunlarla büyülenir.

Aslında, sezgi, parçaların üzerinde bir bütünün anlamını kavramak için şeylere uzaktan veya belirsiz bir şekilde bakma ihtiyacı duyar. Bu bakış açısıyla, sezgi hayal gücüne, spekülasyona ve olasılıkların hayallerine karışır. Günlük dünyanın detaylarıyla "dikkati dağılmadığı" için, sezgi özgürce koşar ve saklı olan, görünmeyen veya sahne arkasında olan her şeye karışır ve algılar (Spoto, 1989, s. 38).

Jung, vertigo geçiren bir adam örneğini verir. İçedönük duyum, fiziksel rahatsızlığı not eder, tüm özelliklerini, yoğunluğunu, seyrini, nasıl ortaya çıktığını ve ne kadar sürdüğünü algılamak, içedönük sezgi bunların hiçbirini görmez ve rahatsızlık tarafından uyandırılan görüntülerin her detayını keşfetmeye çalışır. Bu şekilde içedönük sezgi, bilincin tüm arka plan süreçlerini, dışadönük duyumun dış nesneleri kaydetmesiyle neredeyse aynı açıklıkla algılar. Bu nedenle sezgi için bilinç dışı görüntüler önem kazanır. Ancak sezgi, duyumun iş birliğini

dışladığı için görüntüler sanki özneye ilişkisizmiş gibi, sanki kendilerinde varmış gibi görünürler. Sonuç olarak, yukarıda bahsedilen örnekte, içedönük sezgisel kişi, baş dönmesi yaşadığında, algıladığı görüntünün bir şekilde kendisiyle ilgili olabileceğini asla hayal edemez. Bir yargı tipi (düşünme veya hissetme) için bu doğal olarak akıl almaz görünür, ancak bu yine de bir gerçektir (Sharp, 1987, s. 83).

İçedönük sezgi türü dışsal gerçeklerle ilgilenmez. Algısı öznel ve bilinç dışında bulunduğu imgeler üzerine odaklanır. Görüşünü içe döner ve burada, arketiplerin zenginliği içinde, vizyonu için gerekli malzemeyi bulur. Çevresindekilere başı havada ve ayaklarının altında sağlam zemin yokmuş gibi görünür. Kendisi için imgeler, dışadönük için dış dünyanın nesneleri kadar büyük bir nesnel gerçekliğe sahiptir. Gerçekten, bazı durumlarda, hatta dışsallaşmış görünür bir form alabilirler. Tür bir sanatçıysa, çalışmaları, rasyonel bir türe tuhaf ve hoş olmayan, fantastik bir doğaya sahip olacaktır (Corrie, 2015, s. 50).

İçedönük sezgisel tip, dışadönük sezgisel gibi, geleceği, henüz ortaya çıkmamış olasılıkları koklama konusunda şaşırtıcı bir yeteneğe sahiptir. Ancak sezgi içe yöneliktir, bu nedenle esas olarak kahinler ve peygamberler, şairler, sanatçılar arasında bulunurlar; ilkel halklar arasında ise kabileye tanrıların mesajlarını ileten şamanlardır.

Jung, bu içedönük sezgisel tiplerin toplum için önemli bir değeri olduğunu savunur. Onların bilinç dışında oluşan imgeleri algılamaları, dış dünya için hemen anlaşılamayacak veya faydalı görünmeyebilir. Fakat bu imgeler ve fikirler, toplum için yeni dünya görüşleri ve potansiyeller sunabilir. Bu yüzden, bu tip kişiler, bir toplumun ruhsal yaşamı için vazgeçilmezdir (Sharp, 1987, s. 83).

İçedönük sezgiseller, “gerçek” dünyadaki ayrıntılar konusunda karakteristik olarak belirsizdir. Garip şehirlerde kolayca kaybolurlar; eşyalarını kaybederler, randevuları unutar, nadiren zamanında gelirler, havaalanlarına son dakikada varırlar. Çalışma ortamları genellikle kaotiktir; doğru belgeleri, ihtiyaç duydukları araçları, temiz giysileri bulamazlar. Onlarda nadiren düzenli veya tertipli bir şey bulunur. Hayatı karışıklık içinde geçirme eğilimindedirler, duyuma yönelik arkadaşlarının hoşgörüsüne ve iyi niyetine bağımlıdır.

Bu türün somut gerçekliğe karşı kayıtsızlığı, bir yandan ilgisizlik, diğer yandan ise dürüst olmama olarak yanlış anlaşılmaya müsaittir. Dış gerçeklere değil, iç görüntülere sadıktırlar. Bilinçli olarak yalan söylemezler, ancak bir olayı hatırlamaları veya canlandırmaları, sözde nesnel gerçeklikle nadiren örtüşür. Aşırı durumda, bu tür bir kişi,

arkadaşları için tam bir bilmece haline gelir ve sonunda, değerli hissetmediklerinden ve görüşlerinin önemli görünmediğinden, arkadaşları azalabilir (Sharp, 1987, s. 85).

4. HALDUN TANER'İN KARAKTERLERİNDE JUNG TİPOLOJİSİ

4.1.Haldun Taner

Türk edebiyatının önemli isimlerinden Haldun Taner, 16 Mart 1915 yılında İstanbul'da dünyaya gelir. Henüz çocuk yaşta babasını kaybetmesi, annesiyle arasındaki bağı daha da güçlendirir. Taner, annesini sadece bir ebeveyn değil, aynı zamanda en yakın arkadaşı ve ilham kaynağı olarak görür. Annesinin özverisi ve desteği, Taner'in kişiliğinin ve edebi yeteneğinin şekillenmesinde büyük rol oynar. Yazarın Türkçeye olan hâkimiyeti ve halk diline olan yakınlığı, annesinin konuşmalarından beslenerek ortaya çıkar. Taner, annesinin gurur duyacağı bir evlat olmak için sürekli çaba gösterir ve eserlerinin ilk dinleyicisi her zaman annesidir. Babasından kalan temiz isim ve bilimsel yetenek mirasına ek olarak, Taner'in çalışkanlığı, onur anlayışı ve ahlaki değerleri annesinin ona verdiği terbiyenin bir sonucudur. Bu güçlü anne-oğul ilişkisi, Taner'in hem kişisel hem de profesyonel yaşamında derin izler bırakır (Oral, 1986, s. 15).

Haldun Taner'in entelektüel gelişimi, çocukluğundan itibaren zengin bir ortamda şekillenir. Babasını erken yaşta kaybetmesine rağmen, çevresindeki destekleyici figürler onun eğitimine katkıda bulunur. Özellikle dedesinin matbaası, Taner'in edebiyat ve yazı dünyasıyla tanışmasında kritik bir rol oynar. Bu ortam, genç Taner'in düşünce dünyasını ve yaratıcılığını besleyen önemli bir kaynak hâline gelir. Babasının vefatının ardından, babasının arkadaşları Taner'in eğitiminde aktif rol üstlenir. Bu mentorlar, onun entelektüel birikimini genişletirken, aynı zamanda babasının mirasını da yaşatırlar. Annesinin sağladığı duygusal destek ve dil zenginliğiyle birleşen bu çok yönlü eğitim ortamı, Taner'in ileride Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri olmasının temellerini atar. Böylece, aile mirası, çevresindeki entelektüel ortam ve kişisel çabaları, Haldun Taner'in edebi kariyerinin şekillenmesinde belirleyici faktörler olur.

Haldun Taner'in eğitim hayatında önemli bir dönüm noktası, dönemin Üniversite Rektörü Cemil Bilsel'in desteğiyle gerçekleşir. Bilsel, Taner'in babasını vatansever bir dost olarak anar ve onun çocuğuna destek olmanın toplumsal bir sorumluluk olduğunu vurgular. Bu anlayış doğrultusunda, genç Taner'e eğitiminde önemli bir fırsat sunulur. Böylece Haldun

Taner, eğitim hayatının ilk adımlarını, Türkiye'nin en prestijli eğitim kurumlarından biri olan Galatasaray Lisesi'nde atar (Taner, 1996, s. 122).

Haldun Taner'in entelektüel gelişimi, Galatasaray Lisesi'ndeki eğitimiyle ivme kazanır. Burada öğrendiği Fransızca, ona Batı kültürü ve edebiyatına açılan bir kapı olur. Edebiyat dünyasının önde gelen isimlerinden Halit Fahri Ozansoy ve İsmail Habip Sevük gibi hocaların rehberliğinde, edebi yeteneği filizlenir. 1935'te, eğitimini sürdürmek için Heidelberg Üniversitesine gider. Burada iktisat, siyaset ve politika alanlarında dersler alır. Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi döneminde geçirdiği üç yılın izleri eserlerinde görülür. Ne yazık ki, bu dönemde tüberküloza yakalanır ve 1938'de Türkiye'ye dönmek zorunda kalır. Hastalığı süresince yoğun okumalar yapan Taner, bu zorlu süreci edebi kimliğini şekillendirmek için bir fırsata dönüştürür. İyileşme sürecinde yaptığı yazarlık denemeleri, onu profesyonel yazarlık kariyerine yönlendiren önemli adımlar olur.

Haldun Taner'in edebi kariyeri, 1945 yılında hikâye yazmaya başlamasıyla ivme kazanır. İlk öyküsü *Töhmət*, 1946'da *Yedigün* dergisinde "Haldun Yağcıoğlu" takma adıyla yayımlanır. Bu ilk yayın deneyimi ve kazandığı mütevazı ücret, Taner'i profesyonel yazarlığa yönlendirir. Kısa sürede *Yücel*, *Yeditepe*, *Ülkü*, *Varlık* gibi prestijli dergilerde ve Cumhuriyet gazetesinde eserlerini yayımlamaya başlar.

1949'da yayımlanan ilk kitabı *Yaşasın Demokrasi*, Türk öykücülüğüne yeni bir soluk getirir. Bu dönem, Türkiye'nin çok partili sisteme geçiş ve sanayileşme çabalarıyla örtüşmektedir. Dünya çapında yaşanan II. Dünya Savaşı sonrası sıkıntılar, dönemin edebi eserlerine de yansır.

Taner'in eserleri, ince mizahı, özgün konuları ve akıcı diliyle okuyucuların beğenisini kazanır. 1951'de *Tuş*, 1953'te *Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu*, 1954'te deneysel formuyla dikkat çeken *Ayışığında Çalışkur* ve aynı yıl Sait Faik Armağanı'nı kazanan *Onikiye Bir Var* kitapları yayımlanır.

1967'de Varlık Yayınevi, Taner'in öykülerinden oluşan *Konçinalar* seçkisini yayımlar. Bu dönemde Taner, tiyatro çalışmalarına ağırlık verir. 1969'da yayımlanan *Sancho'nun Sabah Yürüyüşü*, sosyete kesimini eleştiren mizahi yaklaşımıyla Bordighera Mizah Festivali Öykü Ödülü'nü kazanır. Bu ödül, Taner'in mizah anlayışının uluslararası alanda tanınmasını sağlar.

Taner'in son öykü kitabı *Yalıda Sabah*, 1983'te okuyucuyla buluşur. Böylece, 1946'da başlayan öykücülük serüveni, neredeyse 40 yıl sonra son bulur. Bu süre zarfında Taner, Türk

edebiyatına özgün bir ses ve bakış açısı kazandırmış, toplumsal eleştiriyi incelikli bir mizahla harmanlayarak okuyucularına sunmuştur (Adıyaman, 2012, s. 22).

4.2.Haldun Taner Tiyatrosu

Haldun Taner, Türk tiyatrosunun bir kimlik kazanmasını sağlayan öncü yazarlardandır. Kaleme aldığı oyunlarla Batılılaşma yolundaki Türk tiyatrosunu, geleneksel olanla harmanlayıp tiyatromuza yeni ufuklar açmıştır.

Haldun Taner yaşadığı toplumun iyi bir gözlemcisidir. Yaşanan politik gelişmeler, İkinci Dünya Savaşı, çok partili döneme geçiş, koalisyon, 12 Mart gibi önemli tarihi anlara tanıklık eder. Bu tür durumların toplumda yarattığı zedeleri, çarpıklıkları ve çürümüşlüğü yazdığı yazılarda, oyunlarında ve öykülerinde çokça kaleme alır. Taner, pek çok yabancı dil bilir. Dil zenginliğinden kaynaklı olarak Avrupa’da yaşanan değişikliklerden de haberdar olur. Dünyada yaşanan değişim ve gelişim, tiyatro oyunlarında birer yabancılaştırma efektine dönüşür. Kültürlerarası farkı ustalıkla kullanır.

1935-38 yılları arasında eğitim almak için Almanya’da bulunan Taner, Hitler iktidarının yükselişine tanıklık eder. Birinci Dünya Savaşı’nın etkilerine Türkiye’de şahit olduktan sonra Almanya’da yaşadığı yılların Nasyonal Sosyalistler’in iktidarına denk gelmesi de Avrupa’nın vaziyetini ve bu vaziyetteki toplumların duruşunu gözlemleme şansı bulur. Nazi yönetiminde üç yıl yaşar.

Kaderim, belki de talihim diyelim, beni Avrupa’daki bazı olayların yakından tanığı yaptı. Fransa’da ünlü Halk Cephesi’nin kuruluşu evrelerini ve Léon Blum’un kısa iktidar dönemini yakından izledim. Léon Degrelle adında Belçikalı uyanık bir parti katibinin daha mass-media’ların önemi bugünkü kadar bilinçleşmemişken bunlardan kurnazca yararlanıp Rex partisini nasıl kurduğunu, iktidara nasıl geldiğini, daha sonra Hitler’in yordakçılığına nasıl atladığını yine yakından ve ibretle izledim. [...] Faşizmin nasıl usul usul insanları tavladığını, sonra nasıl maskesini atıp insanı insan yapan bütün değerleri silip geçtiğini, eleştirisiz kalan bireysel tahakkümün nasıl kendini – ama kendisi ile birlikte koca bir ulusu da- mahva götürdüğünü orda anladım. Nazilerin Avusturya’yı ilhak ettikleri gün tesadüfen Viyana’da idim (Taner, 2017, s. 86).

Ayşegül Yüksel, Haldun Taner’in tiyatrosunu üç evrede inceler. İlk evre yanılsamacı anlatımla, iyi kurulu oyunları olan 1949 – 1962 yılları arasındaki dönemi kapsar. Günün *Adamı*, *Dışardakiler*, *Ve Değirmen Dönerdi*, *Fazilet Eczanesi* ve *Huzur Çıkmazı* bu evrede yer alan oyunlarıdır.

1960’dan sonra kaleme aldığı göstermecî biçim oyunları *Lütfen Dokunmayın* ile başlar. Fakat bu ikinci evreyi gerçek anlamda başlatan oyun 1964 yılında *Keşanlı Ali Destanı*’dır. Bu

oyunun ardından gelen oyunlarsa *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım, Eşeğin Gölgesi, Zilli Zarife, Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Ayışığında Şamata*'dır. Taner'in ikinci evresi olarak adlandırılan bu evrede göstermecî türde oyunları yer alır.

Kabare tiyatrosu türünde yazdığı eserler de Taner'in üçüncü evresi olarak anılır. 1962'de "Bu Şehr-i İstanbul ki" oyunu kabare türündeki ilk eseridir. Daha sonra Vatan Kurtaran Şaban, Astronot Niyazi, Aşk-ü Sevda oyunları ile rotasını kabareye kaydırmıştır. Böylece ülkemize kabare türünü ilk uygulayan isim de Haldun Taner olur (Yüksel, 1986, s. 20-120).

İlk dönem eserlerinde daha çok kapalı yapıya sahip oyunlarla klasik tiyatro düşüncesine bağlı kalan Taner, Bertholt Brecht'le tanıştıktan sonra başka bir döneme girer. Zehra İpşiroğlu, Taner'in, Türk tiyatrosunda dramatik tiyatro anlayışının yeni yeni yerleşmeye başladığı, kendisinin de bu anlayışla oyunlar yazdığı bir dönemde, Brecht'in tiyatrosuyla tanıştıktan sonra bir dönüşüm yaşayarak epik tiyatro anlayışını benimsediğini, söyler. Taner, Brecht'in izini takip ederek epik yabancılaştırma yöntemlerini geleneksel olanla harmanlar (İpşiroğlu, 2009, s. 122).

Haldun Taner'in tiyatro kariyeri, Türk sahne sanatlarına yenilikçi bir soluk getirir. Taner'in tiyatro anlayışının ikinci evresi, 1964'te sahnelenen *Keşanlı Ali Destanı* ile başlar. Bu eser, Taner'in Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışını Türk geleneksel tiyatrosuyla harmanlayarak ortaya koyduğu özgün bir çalışmadır. Türkiye'nin ilk epik oyunu olarak kabul edilen bu eser, Taner'in eleştirel gerçekçi tavrını yansıtır. Taner, sonraki eserlerinde de toplumsal eleştiriyi ön planda tutmuştur. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* oyununda ezen-ezilen karşıtlığını işlerken, *Eşeğin Gölgesi*'nde antik bir hikâyeyi güncel toplumsal sorunlara uyarlayarak absürt bir eleştiri ortaya koyar.

Taner'in Brecht etkisiyle kaleme aldığı göstermecî oyunlarda seyirciyle oyun arasındaki duvar kalkar. Koltuğunda oturup oyun izlemeye gelmiş seyirciyle bir iletişim başlar. Bu iletişimi seyircinin arasına karışan oyuncularla ya da direkt seyircinin kendisiyle yapar. Bu da oyun ve seyirci arasındaki mesafeyi kurmasını sağlar. Taner'in oyunlarındaki anlatıcılar da seyirci ve oyun arasındaki mesafeyi kurmaya yöneliktir. Sahnedeki gösterinin bir oyundan ibaret olduğunu müzik ve oyun bozmalarla seyirciye hissettirir.

Haldun Taner tiyatrosunun özgül dokusunu oluşturan şakacı tavır ve neşeli atmosfer Anadolu insanına aittir. Seyirlik geleneğimize sinmiş olan bu özellik, Taner tiyatrosunun bir yandan bilgece bir hoşgörüyle sarılıp sarmalandığı duygusunu verirken, öte yandan, Taner'in Batılı bir yaklaşımla oluşturduğu keskin eleştirel tutumunu-tersinleme yoluyla- daha vurucu kılar (Yüksel, 1986: 174).

Haldun Taner, sömüren sömürülen ana çizgisinde işlediği *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* adlı oyununun basılmış metnine yazdığı sunu bölümünde “Yanlış koşullandırmalar” oldum olası beni en çeken tema” diyerek söze başlar ve bu oyunu yazma amacının, söz konusu ‘yanlış koşullandırmalar’ olduğunu belirtir (Özsoysal, 2002, s. 46).

Haldun Taner’in oyunlarında güldürü birincil ögedir. İnsanı, toplumu ve çarpıklaşmış aile yapısını komik unsurlarla gözler önüne serer. Bu güldürü Taner tiyatrosunda bir yabancılaştırma efektidir.

Taner tiyatrosunda güldürü dört ayrı yaklaşımla oluşturulur: tersinleme (ironi), ince alayla yoğrulmuş arı gülmece (mizah), toplumsal gülmece, politik, toplumsal ya da bireysel taşlama. Bu yaklaşımlar oyunlarda değerlendirilirken, nükteden farsa dek, söz, durum ve hareket güldürüsünü oluşturan çoğu öğelerden yararlanır (Yüksel, 1986, s. 159).

Toplumsal eleştirilerini daha sert bir mizahla sunduğu kabare oyunlarıysa ülkemizde oldukça iyi yankı bulur. Taner, güncel olayları ve sorunları alaylı bir dille, düşünsel bir zeminde seyirciye sunar. Seyirci hem yemeğini yiyip hem sigarasını içerken oyuncuyla polemige bile girebilir. Haldun Taner, kabare oyunları ile toplumun ve kişilerin kendileriyle alay ettiği bir yandan da hoşgörü ve olgunluk zeminini oluşturan bir yazardır.

Taner’in tiyatro kariyerinin üçüncü ve belki de en dikkat çekici evresi, kabare tiyatrosu alanındaki çalışmalarıdır. 1962’de *Bu Şehr-i İstanbul* ile başlayan kabare serüveni, Türkiye’de bu türün öncüsü olmasını sağlar. Kabare tiyatrosunun özgürlükçü, eleştirel ve eğlenceli yapısını Türk geleneksel tiyatrosunun öğeleriyle birleştiren Taner, özgün bir Türk kabare tiyatrosu anlayışı geliştirir.

1967’de kurduğu Devekuşu Kabare, Taner’in bu alandaki en önemli girişimlerindendir. Metin Akpınar, Zeki Alasya gibi usta oyuncularla sahnelenen *Vatan Kurtaran Şaban* gibi oyunlar, büyük beğeni toplar. 1960’ların çalkantılı siyasi ortamında, kabare tiyatrosu toplumsal eleştiri için etkili bir araç haline gelir. Taner’in hiciv dolu, ironik anlatımı, seyirciler tarafından büyük ilgi görür.

Olaylara ve insanlara yönelttiği eleştirel bakışı, parodiler, skeçler ve şarkılarla bileyen, etkili hale getiren Haldun Taner, epik türden sonra bunun da öncüsü olur. Ondan sonra da pek çok kişi kabare yazmıştır. Henüz onunki kadar vurucu ve sıcak bir eleştiri atmosferi oluşturulamamaktadır. Bunda, her şeyden çok onun kültürel birikimi, insanı ve olayları

derinliğine kavrama çabası etkilidir. Bunların geleneksel tiyatromuzun göstermecî yanları ağır basan açık biçim anlatımıyla sahnelemesinin önemi büyüktür. Bütün eserlerinde olduğu gibi, bu türde yazdıklarında da humorist bakış tarzının bize özgü bir hümanizmi beraberinde getirdiğini belirtmemiz gerekir. Zeki Alasya ile Metin Akpınar'ın bu başarıda payı var (Miyasoğlu, 1988, s. 33). 1980'de Ahmet Gülhan'la birlikte Tef Kabare Tiyatrosu'nu kuran Taner, bu girişimi bir okul olarak tasarlamıştır. Ancak, Taner'in Almanya'ya gitmesiyle bu proje uzun ömürlü olmaz.

Sonuç olarak, Haldun Taner'in tiyatro kariyeri, Türk sahne sanatlarına çok yönlü katkılar sunmuş, epik tiyatroyu Türkiye'ye tanıtmıştır. Geleneksel Türk tiyatrosu öğelerini modern tekniklerle harmanlaması ve özgün bir Türk kabare tiyatrosu oluşturması, onun en önemli başarıları arasındadır. Taner, keskin toplumsal eleştirilerini mizahla harmanlayarak, Türk tiyatrosuna yeni bir boyut kazandırır. Onun eserleri, dönemin siyasi ve toplumsal olaylarını yansıtmakla kalmayıp evrensel insani temaları da ustalıkla işler. Bugün hâlâ sahnelenen oyunları, Taner'in Türk tiyatrosundaki kalıcı etkisinin bir göstergesidir.

4.3. Günün Adamı

Günün Adamı oyunu, bir ekonomi profesörünün muhalefet partisinden siyaset hayatına katılma teklifi almasıyla başlayan dört perdeden oluşan bir hikâyeyi anlatır. Profesör, kürsüsünü bırakmasına karşı çıkan doçenti ve siyaset hayatına atılmasını isteyen ailesinin baskıları arasında kalır. İktidarın vergi kanununda yapmak istediği değişiklikleri eleştirmesiyle gazetelere haber olan Profesör, halk kahramanı haline gelir ve muhalefetteki Sarı Parti tarafından seçimlerde aday gösterilmek istenir. Bilim insanlığından vazgeçmek istemeyen ancak iktidarın gücüne de ilgi duyan Profesör, devlet yönetmenin sorumlulukları ve siyasetin entrikaları nedeniyle kararsız kalır (Yüksel, 1986, s. 26).

Oyun, herhangi bir ülkede geçen bir hikâyeyi anlatır ve bir ekonomi profesörünün muhalefet partisinden siyaset sahnesine katılma teklifini almasıyla başlar. Profesör, kürsüsünü bırakmasını istemeyen doçenti ve siyaset hayatına atılmasını destekleyen karısı, oğlu ve kayınpederi arasında kalır. Bu zıt baskılar profesörü derin bir ikilemde bırakır. Bu baskılarla başa çıkmaya çalışırken, parti yetkililerinden düşünmek için zaman ister.

İkinci perde, profesörün altı ay sonra bakan olarak görev yaptığı dönemi gösterir. Profesör artık bir politikacıdır ve katıldığı parti seçimleri kazanır. Karısı, yüksek sosyete tanınan biri haline gelir. Oğlu, babasının pozisyonunu kullanarak sorumsuzca davranmaktadır.

Kızı doktora yapmaktan vazgeçer, kayınbiraderi ise özel kalem müdürü olarak atanır ve babasına devlet eliyle kazanç sağlamaktadır. Profesör, politikada saygınlığını korumaya çalışırken, politikanın kendisini ne kadar değiştirdiğinin farkında değildir. Eski doçenti, ona ahlaki değerlerini hatırlatarak siyasette yozlaşacağını söyler ve ona müsteşarlık teklifinde bulunur, ancak doçent bu teklifi reddeder (Yüksel, 1986, s. 27).

Üçüncü perdenin ilk sahnesinde, politika sahnesindeki kişisel çıkarlar için başlatılan sahte aşk ilişkileri yer alır. İkinci sahnede ise profesörün “çapkın politikacı” olmaya doğru sürüklenişi anlatılır. Profesörün dürüstlüğü ve doğruluğu, politika dünyasının ikiyüzlülüğü içinde sıkışıp kalmıştır ve artık çevresi tarafından manipüle edilmektedir.

Dördüncü perdede, profesör gerçeklerle yüzleşir. Kayınpederi ve kayınbiraderinin yolsuzluklarını, oğlunun katibesiyle olan ilişkisini öğrenir. Ayrıca partinin onu “kurban” olarak seçtiğini fark eder. Profesör, partinin isteğine boyun eğmezse ailesine ve kendisine yönelik suçlamaların kamuoyuna duyurulacağı tehdidiyle karşı karşıya kalır. Onurunu korumak için intihar etmeyi dener, ancak tabancanın boş olduğunu görür. Altı ay önce verdiği kararın bedelini ağır ödemektedir.

Oyunun sonunda, ikinci, üçüncü ve dördüncü perdelere gösterilen olayların gerçek olmadığı ortaya çıkar. Bu olaylar, partiye katılma teklifini düşünürken profesörün zihninde canlandığı bir kabustur. Profesör, genel sekretere telefon ederek partiye katılmayacağını ve bilim insanı olarak kalacağını bildirir. Ailesiyle birlikte hayatları eskisi gibi devam edecektir. Son sahnede, profesörün bilim insanı olarak kalacağını öğrenen doçent büyük bir sevinç yaşar. Ancak, doçentin iktidar partisi yetkilileriyle konuşarak profesörü muhalefet partisine katılmaktan vazgeçirdiği ve bunun karşılığında yüklü bir komisyon alacağı ortaya çıkar. Perde kapanırken doçent sahnede yalnız kalır.

Günün Adamı, bir bilim insanının siyasete geçiş sürecinde yaşadığı zorlukları ve ahlaki ikilemleri derinlemesine ele alır. Profesörün karşılaştığı entrikalar ve içsel çatışmalar, oyunun ana temasını oluşturur. Oyunun sonunda, profesörün aldığı kararların sonuçlarını ve çevresindeki insanların gerçek yüzlerini görmesi, izleyiciyi düşündürür ve derin bir etki bırakır (Yüksel, 1986, s. 27).

Günün Adamı oyunu, iç içe geçmiş iki anlam düzleminde incelemek mümkündür. Birinci düzlemde, sarsılan “eski” değerler ile değişimden kişisel çıkar sağlama amacı güden “çarpık” değerler arasında kalan bireyin yaşadığı bocalama ele alınır. İkinci düzlemde ise, tek

partili düzenden çok partili düzene geçiş sürecinde ortaya çıkan politik ilişkiler, tutumlar ve olaylar sergilenir.

Günün Adamı, olayların ve karakterlerin seyirciyi belirli bir yargıya varmaya ya da bir sorunu düşünmeye sevk etmek amacıyla bir “araç” olarak kullanıldığı bir düşünce komedisi niteliği taşır. Yazar, oyun karakterlerini tip düzeyinde değerlendirerek, olayları bir bilim insanının politika dünyasında karşılaşabileceği gerçekleri gözler önüne serecek şekilde ardı ardına dizer. Bu bağlamda, *Günün Adamı* hem bireysel hem de toplumsal düzeyde eleştirilerde bulunarak, seyirciyi derinlemesine düşündürmeyi amaçlar.

4.3.1. Jung Tipolojisine Göre: Profesör

Profesör’ün oyundaki davranışlarını izlediğimizde kişiliğindeki baskın işlevin *içedönük sezgisel* bir tip olduğu görülür. Sezgi, bu tür kişilerin özel gücüdür, zor problemlerin içinden onlara mucizevi çözüm yolları sunar ve genel olarak bilinç dışından yardım alırlar.

Jung, ilk defa karşı karşıya kalınan bir durumun çözüme ulaşmasında veya daha önce kullanılan çözüm yönteminin yetersiz kaldığı durumlarda sezgi işlevinin kullanılması gerektiğini ifade eder. Bu nedenle bilim insanları, mucitler, politikacılar, generaller, iş adamları ve kadınların yanı sıra sıradan insanlar da bu işlevi kullanmak zorundadırlar (Fordham, 2019, s. 54-55).

Siyasete girmeden önce Profesör, derin düşüncelere ve geleceğe yönelik içgörülere odaklanmış biridir. Gelecekteki olasılıkları ve büyük resmi sezgisel olarak görür ve bunları anlamlandırmaya çalışır. Profesör’ün mühim kararlar vermenin zorluğu üzerine yaptığı derin analiz ve bu kararların gelecekteki etkileri üzerine düşünmesi, onun içedönük sezgiye dayalı bir perspektife sahip olduğunu göstermektedir.

PROFESÖR: *Kendimizi tanımadığımızı en iyi ne zaman anlıyoruz, bilir misin? Mühim bir karar vereceğimiz zaman... Karar vermek aslında basit görünen bir iş. Çene kemiği ve dil adalelerinin ancak görülebilen bir hareketi ve gırtlaktan çıkan iki hecelik bir kelime: Evet veya hayır. Amma, o iki hece nasıl ve nelerden sonra çıkıyor, biliyor musun?* (Taner, 2022, s. 19).

Burada, Profesör’ün karar verme sürecini derinlemesine düşündüğünün ve analiz ettiğinin belirtisidir. İçedönük sezgi, bireyin geleceğe dair olasılıkları ve büyük resimleri sezgisel olarak görmesini sağlar. Profesör, basit görünen kararların ardındaki karmaşıklığı ve derinliği fark eden bir karakterdir.

PROFESÖR: *Nasıl etmeyeyim, sade geçmişim değil, bütün geleceğim de bu iki heceye bağlı... Hatta sadece benim değil, karımın, çocuklarımın, torunlarımın, sürüp gidecek sülalemin istikbal..* (Taner, 2022, s. 19).

Profesör'ün burada yaptığı vurgu, onun kararlarının sadece kendisi için değil, ailesi ve gelecekteki nesilleri için de önemli olduğuna dair derin bir farkındalığı olduğunu gösterir. Bu, yine içedönük sezgi fonksiyonunun bir göstergesidir. Profesör, gelecekteki olasılıkları ve uzun vadeli etkileri düşünmektedir.

Profesör'ün baskın işlevinin içedönük sezgisel olduğunu söylemekteki en büyük kanıt beşinci perdede her şeyin bir kâbus olduğunu gördüğümüz andır. Sezgisel tipler bilinç dışından destek alır. Burada gördüğü rüya onun vereceği bu kararda etkin rol oynar. Profesör'ün gördüğü kâbus, içedönük sezginin bilinç dışı korkularını ve olası kötü senaryoları yüzeye çıkardığını gösterir. Profesör'ün gördüğü kâbus, onun bilinç dışındaki korkularının ve sezgilerinin bir yansımasıdır. Bu kâbus, onun gelecekteki potansiyel tehlikeleri nasıl sezgisel olarak öngördüğünü ve bu öngörülerle nasıl başa çıktığının göstergesidir.

Profesör'ün siyasete girdiğini gördüğü kâbus sahnelerine bakıldığında kararlarına yardımcı başka bir işlevin de devrede olduğu görülür. Bu yardımcı işlevdir çünkü Profesör siyasi bir kimliğe büründüğünde de kendi şahsiyetini korumanın peşindedir. Ayrıca daha kâbus görmeden ailesiyle yaptığı konuşmada onun içedönük düşünme işlevinin yardımcı işlevi olduğu belirgindir.

PROFESÖR: *Açık konuşalım. Ben üniversitede, değil sade üniversitede, umumiyetle hayatta hiçbir zaman, anlıyor musunuz hiçbir zaman, birinci plana geçemedim. Taban ikinci planda kalmaya mahkûm bir insanım. Gerçi çalışırım, iyi bir hoca olduğumu söylerler. Ama işte hepsi o kadar. Bu yüzden hakkım olan ordinaryüslüğe ancak iki yıl evvel erişebildim. Senin ve arkadaşlarının zorunuzla girdiğim dekan seçiminde aldığım oyların fiyaskosu hala onurumun dibinde tortu gibi oturuyor* (Taner, 2022, s. 20).

Profesör, kendisinin hayat boyu ikinci planda kaldığını ve bu durumu kabullenmekte zorlandığını belirtmektedir. İçedönük bir yapıya sahiptir ve kendini yetersiz hissetmektedir. Bu, içedönük düşünme ve içedönük sezgi fonksiyonlarının birleşimini yansıtır. Profesör, iç dünyasında analiz ve sezgilerle yaşamını değerlendirirken, dış dünyadaki başarısızlıkların ve eksikliklerinin farkındadır.

Bu iki fonksiyonun bir arada çalıştığı başka bir örnek, Profesör'ün partiye katılma teklifini reddettiği andır. Onun sezgisel öngörülerini ve mantıksal analizlerini birleştirerek verdiği bir karardır. Sezgileriyle politikaya girmenin olası kötü sonuçlarını öngörürken,

düşünce işleviyle de bu öngörülerini mantıklı bir şekilde değerlendirir ve kendince doğru kararı verir.

İçedönük düşünen kişiler başkasının özellikle nüfuslu birinin taktirini kazanmak için kendi yolundan pek dönmezler (Jung, 2020, s. 367). Nitekim, Profesör de partinin Genel Sekreterinin ona verdiği talimatlara uymaz.

G. SEKRETER: *Bırak bu mantığı be hoca. Politikada hep karşı partiye bakacaksın, o ne diyor. Verginin aleyhinde mi, sen lehinde olacaksın. Lehinde mi, sen derhal aksini savunacaksın. Mesele bu. Yok vaktiyle şöyle demişiz, yok böyle demişiz. Geç bunları bir kalem.*

PROFESÖR: *Ben tükürdüğümü yalamam.* (Taner, 2022, s. 55).

Bu diyalogda, Profesör genel sekreter tarafından siyaset dünyasının pragmatik dünyasına zorlanır. Genel sekreterin bu tavsiyesi, dışadönük düşünme fonksiyonunun siyaset dünyasında nasıl işlediğini gösterir. Stratejik ve hedefe yönelik, ama aynı zamanda etik değerlerden uzaktır. Profesör'ün bu tavsiyelere karşı çıkması, içedönük düşünme fonksiyonunun aktif durumda olduğunu kanıtlar. Profesör, mantıklı ve prensiplerine bağlı kalmayı tercih eder.

Profesör, Katibesiyile beraber bir dağ otelinde kalırlar. İçkiyle arası pek iyi olmayan Profesör, Katibenin ısrarıyla içer ve sarhoş olur. Katibe, Profesörü baştan çıkarmaya çalışırken Profesörün aklına ilk aşkı gelir ve anlatmaya başlar.

PROFESÖR: *(başını sallar) O zaman on yedi yaşında idim. Pencereimin önünde bir incir ağacı vardı.*

KATİBE: *İncir ağacına mı aşık oldunuz?*

PROFESÖR: *Hayır komşumun kızına. İncir ağacı onun penceresi ile benim pencereimin arasında.*

[...]

KATİBE: *Çok merak ettim kızı. Nasıldı, ne tip bir şeydi.*

PROFESÖR: *Kalkık burunlu idi, mavi gözlü, sana çok benzerdi çıtı pıtı.*

KATİBE: *Ay çok hoş. Meraktan ölüyorum.*

PROFESÖR: *Bir ara pencereden seslendi.*

KATİBE: *Ne diye?*

PROFESÖR: *“İncirler ne güzel olmuş” diye.*

KATİBE: *Güzel taktik.*

PROFESÖR: *Ben gençken pek de çevik değildim ama nasıl oldu bilmem, kendimi ağacın tepesinde buldum. Topladıklarımı ona uzatıyordum. Ağaç şurda, pencere burda. Gözünün önüne getirebiliyor musun? Birden “Buyurmaz mısınız birlikte yiyelim” demez mi? (Taner, 2022, s. 40).*

Bu sahne, Profesör'ün geçmişi ve bilinç dışıyla olan ilişkisini, içedönük sezgi ve içedönük düşünme fonksiyonları üzerinden değerlendirmek için yeterlidir. Profesör, sarhoşken

bile gençliğindeki bir anıyı canlandırarak, bilinç dışında saklı kalmış duygusal bir deneyimi ortaya çıkarır. İçedönük sezgi, bu tür derin içgörüler ve anılarla bağlantı kurma yeteneğine sahiptir. Profesör'ün ilk aşkını hatırlaması, onun içedönük sezgi fonksiyonunun geçmişteki duygusal deneyimlere dair sezgisel bir bağlantı kurma yeteneğini gösterir.

Profesör, gençliğinde yaşadığı aşk macerasını rasyonel bir şekilde değerlendirir ve bu deneyimi hayatının tek aşk macerası olarak tanımlar. Bu, içedönük düşünme fonksiyonunun analitik ve mantıksal doğasını yansıtır. Burada Profesör'ün Katibe ile olan yakınlaşması bilinç dışından bir şeylerin onu harekete geçirdiğini gösterir. Baskın işlevi içedönük sezgi olan bir tipin, alt işlevi dışadönük duyumdur. Duyum, zevk ve hazların peşinde koşan kişilerin ânın içinde olma dürtüsüdür.

Katibe'nin baştan çıkarma girişimi ve içki içme ısrarı, Profesör'ün bilinç dışındaki dışadönük duyum fonksiyonunun bilince taşınmasına neden olur. Profesör, normalde içedönük ve analitik bir kişiliğe sahipken, sarhoşluğun da etkisiyle anlık zevklerin peşine düşmesi duyum işlevinin bilinç dışından bilince hareket ettiğinin göstergesidir.

4.4.Dışardakiler

Haldun Taner'in *Dışardakiler* oyunu, yazarın ikinci eseri olup, 1957-1958 tiyatro döneminde Ahmet Evintan'ın sahne düzeniyle Devlet Tiyatrosu tarafından Ankara'da sergilenmiştir. Taner, bu oyunu 1949'da yayımlanan "Sahib-i Seyf-ü Kalem" öyküsünden yola çıkarak 1952'de yazmaya başlamış ve "traji-komedyâ" olarak nitelendirmiştir. Oyunda, Miralay Bey'in karakteri, Yümnü adını alır.

Yümnü, eski bir asker olup, hayatını anılarıyla yaşayan ve toplumdan soyutlanmış bir yaşlı adamdır. Oyunun merkezinde Yümnü'nün yaşlı kız kardeşi Şehri, iki torunu Aynur ve Zinnur, ve oto tamircisi damadı Necati bulunur. Yümnü, düşkünler evine atılmış ve buradaki kısıtlamalar nedeniyle evine geri dönmek zorunda kalmıştır. Para peşinde koşan Necati, Yümnü'ye kötü davranırken, Şehri ve Aynur onu korur.

Anılarının yazılması konusunda Yümnü'yü yüreklendiren, kitabı babasının basımevinde bastırmayı düşünen Semih'tir. Semih, Aynur'u sever ve ona yaklaşmak isterken hem baldızına tutkun hem de onu iki garaj sahibi Cabbar'la evlendirmek isteyen Necati, Semih'i evden uzaklaştırmaya çalışır.

Yümnü'nün anılarını yazma serüveni öyküdekine benzer şekilde ilerler. Ancak Necati, Yümnü'nün yazdığı belgeleri, politikayı etkileyeceğinden korkan H.S. Damar aracılığıyla çaldırır ve ardından Yümnü'yü suçlayarak mahkemeye verir. Semih, yaşlı bir insanı mutlu etme çabasında başarısız olur ve Yümnü'ye yöneltilen suç üstlenir. Umut ışığı kaybolunca Yümnü, yeniden hastalıklı ve güçsüz birine dönüşerek, düşkünler evine geri döner.

Dışardakiler oyunu, 1950'ler Türkiye'sinde eski değerlerin hızla yeni değerlere yerini bırakmasının ve bu süreçte bireylerin yaşadığı çatışmaların bir yansımasıdır. Yümnü, İttihat ve Terakki döneminin askeri coşkusu ve inancını taşıırken, yeni nesil para kazanma peşindedir. Demokrat Parti'nin “her mahallede bir milyoner yaratma” sloganının izinden giden Necati'nin para kazanma uğraşı, insan ilişkilerinde bencillik ve çıkarıcılığın ön plana çıkmasına neden olur (Yüksel, 1986, s. 33).

Yümnü ve onun gibi eski değerlere bağlı kişiler, değişen ekonomik koşullar ve yozlaşan toplumsal değerler arasında sıkışıp kalırlar. Taner, Yümnü'nün kişiliğinde toplumsal olguları sergilerken, Semih ve Aynur karakterleriyle eski ve yeni kuşağı insanlık değerleri açısından bir araya getirme çabasını gösterir.

Dışardakiler, Haldun Taner'in toplumsal değişimlerin bireyler üzerindeki etkilerini derinlemesine işlediği bir oyundur. Eski değerlerin hızla yok olduğu ve yeni, yozlaşmış değerlerin ön plana çıktığı bir dönemi anlatır. Yümnü'nün yaşam mücadelesi ve Semih'in insancıl çabaları, değişen Türkiye'nin sosyo-kültürel yapısını gözler önüne serer. Taner, bireyden yola çıkarak toplumsal bir eleştiri sunar ve seyirciye düşündürücü bir hikâye anlatır.

4.4.1. Jung Tipolojisine Göre: Yümnü

Yümnü, geçmişteki anılarıyla yaşayan bir karakterdir. Bu durum, içsel dünyasına odaklandığını ve duygularını derinlemesine yaşadığını gösterir. İçedönük hissetme işlevi, bireyin kendi değer yargılarına ve duygusal tepkilerine büyük önem vermesiyle karakterizedir. “Çoğu sessiz, ulaşılmaz ve anlaşılması güç; genellikle çocuksu ya da bayağı bir maskenin arkasına saklanıyorlar, mizaçları melankoliye yatkın.” (Jung, 2020, s. 371). Jung'un içedönük hisseden tip için yaptığı bu tanımlama Yümnü için de uygundur. Oyunun ilerleyen aşamalarında yazdığı kitap davalık olunca kendini odaya kapatır ve günlerce çıkmaz. İntihar etmek ile yaşamak arasında bir çizgide bekler durur.

YÜMNÜ: *Dün gece rüyamda Talat'ı gördüm. “Yümnü” dedi bana, “şerefın neyi emrediyorsa onu yap.”*

ŞEHRİBAN: (korku ile) Ağabey.

YÜMNÜ: (Elindeki tabancayı sallayarak) Tabanca şakağında, mum ışığında bir kere daha düşünmüştüm intiharı. Bütün bir gece şafak sökene kadar.

ŞEHRİBAN: Malta'ya sürülmeden önce.

YÜMNÜ: (Tabancayı sedirin üzerine atarak) Ama o zaman da intihar etmemiştim. Talat da intihar etmemişti. Cemal de... Napolyon da, Saint Helen de intihar etmediydi. Neden? (“Elbet bir sebebi var” gibi jest yapar. Kapı çalınır. Zinnur seğirttir. Şehriban’la Aynur adamlar geldi sanıp irkilirler. Yümnü telaşı fark etmiş gibidir.) Kim o? Zaptiyeler mi geldi? Biraz beklesinler. (Semih merdiven başına geçer. Aşağı “Gelmeyin” der gibi bir işaret yapar. Harbi umumiye müteakip bir gece Tarabya’da Şehbender Rıza Bey’in yalısında oturuyoruz. Nuri Bey rahmetli girdi içeri. “Duydunuz mu Topal kaçmış” dedi. İaşeci İsmail Hakkı’yı kastediyor. “Ayıp etmiş” dedim. “Hesap vermeden kaçmayacaktı. İntihar edeydi daha iyi...” Talat şöyle çenesini sıvazladı. “Yümnü” dedi bana. “Hesap vermek ancak kuvvetli iken olur. İkbalden düşeni kim dinler? Kim inanır ona? Hesap verme gününe kadar yaşamamız gerek.”

SEMİH: Çok doğru söylemiş.

YÜMNÜ: İntihar, korkakça bir kaçıştır. Kalıyorum hesap gününe kadar. Yaşamakta devam edeceğim. Tutuklu olarak da olsa (Taner, 2022, s. 149-150).

Yümnü, yaşadığı duygusal travmalar ve içsel çatışmalar nedeniyle kendini dış dünyadan izole eder. Yazdığı kitabın davalık olmasıyla birlikte odasına kapanır. Günlerce dışarı çıkmaz. Bu durum Yümnü’nün iç dünyasının ulaşılmaz ve anlaşılması zor olduğunu görülür. Yümnü’nün odaya kapanma ve dünyadan izole olma davranışı, onun kırılganlığını ve çocuksu maskelerin arkasına saklanma eğilimini yansıtır. Bu davranış, içedönük hissetme tipinin bayağı bir maskenin arkasına saklanma özelliğine uygundur.

Fakat Yümnü’nün baskın işlevine yardımcı olan diğer işlevse içedönük sezgidir. Yümnü’nün sezgisel anlayışı ve tarihsel olayları anlamlandırma yeteneği, içedönük sezgi tipinin özelliklerini yansıtır. Yümnü’nün rüyasında Talat Paşa’yı görmesi ve onunla konuşması, Yümnü’nün iç dünyasındaki derin anlamları ve sezgileri yansıtır. Bu rüya, onun duygusal ve ahlaki değerlerini simgeler. *Günün Adamı* oyununda Profesör de bir rüya motifiyle sezgilerini yardıma çağırır. Burada da Yümnü’nün aynı durumda olduğu görülür. Yümnü’nün sezgileri, yardımcı işlev konumundadır.

Yümnü, Talat Paşa’nın intiharı reddetmesini ve “Hesap verme gününe kadar yaşamamız gerek” demesini, içsel bir sezgi olarak kabul eder. Bu sezgisel anlayış, Yümnü’nün olayların arkasındaki derin anlamları kavrama yeteneğini gösterir. Yümnü, intiharı korkakça bir kaçış olarak görür ve onurunu koruma adına yaşamaya devam etmeyi seçer. Yani, sezgileriyle karar verir.

Semih’in Yümnü’ye hediye ettiği işitme cihazıyla başlayan macerası, onun işitme cihazından önce ne kadar dışarıya kapalı olduğunu gösterir. Cihazı kullanarak dışardaki yaşamı

sezinler. Oyunun adından da anlaşılacağı gibi “dışardakiler” onun için artık tanımlanamaz bir hâl alır. Oyunun sonunda kendini yeniden dışarıya kapatarak işitme cihazını takmadan Darülcaze’ye geri döner.

AYNUR: *(işitme cihazını uzatır.) Aleti almayacak mısın efendi baba?*

YÜMNÜ: *Lazım değil* (Taner, 2022, s. 153).

Yümnü’nün işitme cihazını çıkarıp atması, onun içsel değerlerine olan bağlılığını, dış dünyaya karşı direncini gösterir. Oyun boyunca Yümnü’nün alt işlevi olan dışadönük düşünme ile baskın işlevi içedönük hissetmenin ne kadar dengeli bir uyum sağladığı görülür. Hisleri, benden daha yüksek bir şeyin olduğunun farkındadır.

Ben kendini bilinç dışı özneye tabi hissettiği ve his Ben’den daha yüksek, daha güçlü bir şey fark ettiği sürece tip normaldir. Bilinç dışı düşünüş arkaik olmakla birlikte, indirgeme eğilimleri ara sıra Ben’in özneye yükseltilmesini telafi etmeye yardım edebilir. Şayet bu, dengeleyici eşikaltı süreçlerinin tamamıyla baskılanması sonucunda meydana gelirse, bilinç dışı düşünüş açık muhalefete dönüşür (Jung, 2020, s. 372-373).

Eğer bilinç dışı düşünceler ve duygular tamamen bastırılırsa, bu durum bir denge kaybına yol açar. Bilinç dışı düşünceler, bu durumda bilinçli düşüncelere karşı çıkmaya başlar ve bu da kişinin zihinsel sağlığını olumsuz etkileyebilir. Yümnü, bu dengeyi sağlıklı bir şekilde kurmaktadır.

Oyunun en yaşlı kişisi olması yaşanan gelişmelerden geri kalmasına yol açar. Bu da onun kendini dışarıya kapatmasına sebep olur. Yine en yaşlı kişi olması onun katı ve değişmez kuralları olmasını normaller. Fakat gerçekleri yazmak istemesi onun dışadönük düşünen alt işlevini bilinç dışından bilince taşır. H.S Damar, Talat Paşa hakkında yazdıklarıyla Yümnü’nün alt işlevini uyandırır. Anılarını yazma istediği aslında dışadönük bir tutumun göstergesidir.

Semih’in Yümnü’ye hediye ettiği işitme cihazı, Yümnü’nün dış dünyadan gelen bilgilere erişimini ve sosyal etkileşimlerde bulunma yeteneğini artırır. İşitme cihazının kullanılması, Yümnü’nün dış dünyadan gelen verileri alma isteğini ve toplumsal bağlamda yer alma arzusunu simgeler. Yümnü, işitme cihazı kullanarak anılarını yazar, bu da onun dışadönük düşünme işlevini bir dereceye kadar aktif hale getirir. Anılarını yazma süreci, dış dünyadaki olaylarla ve geçmişle yüzleşme arzusunu gösterir. İçedönük hissetme işlevinin baskın olduğu bir kişilik yapısına sahip olmasına rağmen, bu süreçte dışadönük düşünme işlevi, Yümnü’nün içsel değerlerini ve geçmişini objektif bir şekilde değerlendirmesine olanak sağlar.

Anıların mahkemelik olması ve bu sürecin ortaya çıkması, Yümnü'nün iç dünyasıyla dış dünyadaki gerçeklik arasındaki çatışmayı artırır. İşitme cihazının çıkarılması, Yümnü'nün dış dünyadan gelen bilgilere ve toplumsal baskılara karşı duyarlılığını kaybetmesini ve iç dünyasına çekilmesini simgeler. İşitme cihazının çıkarılması, aynı zamanda dışadönük düşünme işlevinin etkisizleşmesini ve Yümnü'nün içsel hissetme işlevine daha fazla odaklanmasını gösterir. Yümnü'nün dış dünyadan gelen bilgiye olan duyarlılığı, bu cihazla sınırlı olduğundan, cihazın çıkarılması onun sosyal çevresinden tamamen izole olmasına neden olur.

Huzur evine geri dönmesi, Yümnü'nün dış dünyadaki karmaşadan ve toplumsal baskılardan uzaklaşma isteğini ve içsel dünyasına geri çekilmesini simgeler. Bu geri dönüş, içedönük hissetme işlevinin baskınlığını ve dış dünyadaki çatışmalardan kaçış arzusunu yansıtır. Ayrıca, huzur evinde geçirilen zaman, Yümnü'nün geçmişteki değerleri ve anılarıyla yüzleşme sürecinin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Yümnü'nün içsel dünyasında huzur arayışı, dışadönük düşünme işlevinin zayıflığını ve içedönük hissetme işlevinin güçlü olduğunu gösterir.

4.5.Ve Değirmen Dönerdi

Haldun Taner'in *Ve Değirmen Dönerdi* adlı oyunu, 1958'de Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenmiş olup üç perde ve yedi tablodan oluşur. Oyun, genç ressam Küşat'ın hikâyesini merkezine alır. Küşat, akademiye bitirmiş, yetenekleri sınırlı fakat sanatına tutkulu bir gençtir. Bir tablosuna ilgi gösteren Fahrünnisa ile evlenerek Festekiz ailesine içgüveysi olarak girer. Festekiz ailesi, soyluluk tutkunu ve katı kurallara bağlıdır. Bu katı kurallar ve gelenekler, Küşat'ın sanatsal ifadesini ve özgürlüğünü kısıtlar.

Küşat, Festekiz ailesinin baskıcı kuralları altında bunalarak sanatını sürdüremez hâle gelir. Evin yakınındaki eski değirmeni keşfeden Küşat, burada dinginlik ve esin bulmaya çalışır. Değirmende akademiden eski arkadaşı Serap ile karşılaşır. Serap, sanat ortamının coşkusu içine girmiş fakat kendi adına üretken olmayan bir genç kızdır. Küşat, bir resim yarışmasına katılmak için Festekizleri terk eder ve *Ve Değirmen Dönerdi* adlı tablosu üzerinde çalışmaya başlar. Ancak, sanat çevresindeki ikiyüzlülük ve borçlar nedeniyle Küşat derin bir hayal kırıklığı yaşar ve intihara kalkışır. Son anda kurtarılır, ancak sanat çevresi onun ölümünü manipüle eder ve Küşat, sonunda Festekizlerin tekdüze yaşamına sığınmak zorunda kalır (Yüksel, 1986, s. 38).

Ve Değirmen Dönerdi, bireysel özgürlük, sanat ve toplumsal baskılar temalarını derinlemesine işleyen bir oyundur. Küşat'ın sanata olan tutkusu ve içsel değerleri, Festekiz ailesinin baskıcı yapısı ve sanat dünyasının ikiyüzlülüğü ile çatışır. Festekiz ailesinin katı kuralları ve yeşil renge olan düşkünlükleri, Küşat'ın özgürlüğünü ve sanatsal ifadesini boğar. Evin her yerinde egemen olan yeşil renk, Küşat'ın özgürlüğü ve sanatsal vizyonu olan mavi renkle çatışır. Küşat'ın eski değirmende bulduğu esin ve dinginlik, onun içsel dünyasında bir kaçış noktasıdır.

Sanat dünyasının ikiyüzlülüğü, Küşat'ın hayal kırıklığını daha da derinleştirir. Küşat'ın intihara sürüklenmesi, sanatçı olarak varoluş mücadelesinin ne kadar zor ve yıpratıcı olabileceğini gösterir. Taner, Küşat karakteri aracılığıyla, sanatsal özgürlüğün toplumsal ve ailevi baskılar karşısındaki mücadelesini ve bu mücadelenin birey üzerindeki yıkıcı etkilerini gözler önüne serer.

4.5.1. Jung Tipolojine Göre: Küşat

Küşat, *Ve Değirmen Dönerdi* oyunundaki ana karakterlerden biridir. Küşat, genellikle içsel çatışmalar yaşayan, toplumsal ve kişisel değerleri arasında sıkışıp kalmış bir karakterdir. Onun karakteri, bireysel kimlik ve toplumsal roller arasındaki gerilimi temsil eder.

Küşat'ın duygusal dünyası çok güçlüdür ve kendi kişisel değerlerine ve duygularına büyük önem verir. Sanatı, onun içsel dünyasının bir ifadesidir ve bu nedenle sanatı, onun en önemli değerlerinden biridir. Kendi duygusal ve estetik değerlerini sanatıyla dışa vurur. Fahrünnisa bir sergide onun “Ver Elini Gökyüzü” tablosunu çok beğenir ve tanışmaları Küşat'ın bir tablosu üzerinden konuşmalarıyla başlar. Fakat Fahrünnisa, Küşat'ın zihninde yarattığı kişi değildir ama artık evlenmişlerdir. Festekiz ailesinin tüm baskılarına ve geleneksel tavırlarına uyum sağlamaya çalışır. Spoto (1989)'ya göre, kişisel ve öznel vurgusu nedeniyle, his türleri genellikle uyum ve insan ilişkilerini değerli bulur. Göreceli olarak kabul edici veya güvenlidirler ve hem takdir edilme ihtiyacı duyarlar hem de takdir ederler. His türleri coşkulu veya duygusal olma eğiliminde olabilir, ancak aynı zamanda özellikle bağlanma veya empati yeteneğine sahiptirler. Küşat'ın anlayışı ve empati gücü sanatına yapılan hakareti kaldıramaz. Her şeyden üstün tuttuğu sanatına yapılan saldırı kendisine yapılan bir saldırdır.

KÜŞAT: *Bil bakalım bu ne? (tabloyu göstererek) Şu gözünden sakındığın Ver Elini Gökyüzü tablosu.*

FAHRÜNNİSA: *Nereden buldun onu?*

KÜŞAT: *(Hürrem'e bakarak) Tavuk kümesinin damında.*

FAHRÜNNİSA: Kim koymuş onu?

HÜRREM: Ben koydum. Ne oluyor yani sorgu yargıcına hesap verir gibi.

SÜLEYMAN: Dur bakayım. Bana anlat karıcığım.

HÜRREM: İki gündür hınzır bir sansar dadanmış kümese. O yeni çıkan palazların dördünü kapmış. Baktım kontrplak aralık. (tabloyu işaret ederek) Bu da ayak altında idi zaten. Tel örgünün arkasına sıkıştırdım, aralığı kapasın diye.

FAHRÜNNİSA: İlahi anneciğim, başka bir şey bulamadın mı?

HÜRREM: Bulamadım. Ne olmuş? Kusur mu oldu? Bari bir işe yarasın dedim.

KÜŞAT: (Fahrünnisa'ya) Buyurun. Salondan yatak odasına. Yatak odasından koridora.

FAHRÜNNİSA: Ne yapalım, yeni dolap gelince yatak odasında yer kalmamıştı.

KÜŞAT: Koridordan kümese. (tablonun tozlarını silerek) Ver Elini Gökyüzü ha! (acı acı güler) Ver elini palaz kümesi desem daha iyi edecekmişim (Taner , 2024, s. 38).

Sanatına yapılan bu hakaret, içedönük hisseden tip için yaralayıcı bir durumdur. Sanat eseri, onun iç dünyasının ve duygularının yansımasıdır. Bu eserin değersizleştirilmesi, Küşat, içsel değerlerine yapılan bir saldırı gibi algılar ve büyük bir hayal kırıklığı yaşar.

HÜRREM: Keyfimiz kaçmasın diye sustum söylemedim. Ama işte çanak tuttu artık. Marifetini söylesem şaşarsınız.

HEPSİ BİRDEN: Ne yapmış, ne yapmış?

HÜRREM: Selvilerin dalını kesmeye kalkmış dün gece. Bizden gizli. Bu sabah fark ettim.

FAHRÜNNİSA: Doğru mu bu Küşat?

KÜŞAT: Evet, boğulur gibi olmuştum o gece, nefes alamıyordum. Tam pencerenin önündeki iki dalı kesmek istedim.

FAHRÜNNİSA: Bana sana onlara dokunma demedim mi?

KÜŞAT: Elimde değildi. Bir faydası da olsa bari. Selviyi indirsem bile arkasında ordu gibi başka selviler vardı (Taner , 2024, s. 38).

Festekizlerin evini süsleyen selvi ağaçları da yazarın planlı olarak yerleştirdiği bir metafordur. Bu evin Küşat için bir mezarlık gibi içinden çıkılmaz bir yer olduğunu simgeler. Küşat'ın selvi ağaçlarını kesmeye çalışması, onun içedönük hissetme ve içedönük sezgi işlevlerinin bir ifadesidir. Selvi ağaçları, onun iç yaşantısında boğucu ve kısıtlayıcı bir metafora dönüşür. Küşat, bu metaforik boğucu unsurlardan kurtulmaya çalışmakta, ancak çevresi tarafından anlaşılmamaktadır.

İçedönük hisseden bir sanatçının istediği şey içeriden öznenen gelen sesleri duymaktır. Fakat Küşat evlendiğinden beri hislerine kulak veremez nesneden gelen uyarıcılar ile özne arasında sıkışıp kalır. Sonunda sanatını rahatlıkla yapabileceği kendiyle baş başa kalabileceği bir yer bulur. Fakat bu yer ailenin lanetlediği, daha önce dayılarının intihar ettiği değirmendir.

Aileden kimsenin oraya adım atmak istememesi Küşat'ın daha da işine gelir. Ama değirmene gittiğinde eski sevgilisi ve intihar eden dayının kızı Serapla karşılaşır.

SERAP: *Kırk yıl düşünsem aklıma getirmezdin. Peki ama neydi zorun?*

KÜŞAT: *Ne demek zorum?*

SERAP: *Şey yani durduğun yerde...*

KÜŞAT: *(ciddi) Hayatımda bir boşluk duyuyordum.*

SERAP: *Boşluk duyuyormuş.*

KÜŞAT: *Ümitsiz bir anımda.*

SERAP: *(hep gülerek) Ümitsiz bir anı imiş (Taner, 2024, s. 50).*

Küşat'ın bu sözleri, onun içedönük hissetme işlevinin baskın olduğunu gösterir. İçsel dünyasında derin duygusal boşluklar ve ümitsizlikler yaşar. Küşat içsel değerlere ve duygulara önem verir ve bu duygusal boşluklar onu çok etkiler.

KÜŞAT: *Karşıma biri çıktı.*

SERAP: *(küçümseyerek) Fahrünnisa.*

KÜŞAT: *Sana benziyordu biraz. Demin tuhaf dediğim buydu. Gül sen istediğin kadar. Belki de onun için sevdim.*

SERAP: *Hiç benzemez halbuki bana. Hiç mi hiç.*

KÜŞAT: *Var bir şey yüzünde, havasında. Yoksa bana seni hatırlatamazdı (Taner, 2024, s. 49).*

Küşat, Fahrünnisa'yı Serap'a benzettiğini ve bu nedenle ona ilgi duyduğunu belirtir. Bu durum, onun içedönük sezgi işlevinin çalıştığını gösterir. Küşat, Fahrünnisa'da Serap'ı anımsatan bir şeyler sezer ve bu sezgisel bağlantıyı duygusal olarak önemli bulur.

SERAP: *Peki resim?*

KÜŞAT: *Daha çok sanatım için yaptım bu evliliği. Yeni bir çevre, yeni ilhamlar. Geçim kaygılarından uzak durulmuş bir yaşayış.*

SERAP: *Sen ihtiyarlamışsın.*

KÜŞAT: *Daha ileri fırlamak için nasıl geri geri gidip hız alırsa insan...*

SERAP: *Gerilerken arkadaki çukura düşülür bazen.*

KÜŞAT: *Göreceksin bak.*

SERAP: *Hep aynı büyük laflar.*

KÜŞAT: *Göreceksin (Taner, 2024, s. 50).*

Küşat'ın, sanatını icra edebilmek için evliliğini gerekçelendirmesi, içedönük hissetme ve sezme işlevlerinin çalıştığını gösterir. Sanat, onun için hayatının merkezinde yer alır ve bu evlilik, ona sanatı için gerekli olan maddi güvenceyi sağlamaktadır. Ancak bu durum, onun sanatı üzerinden yaşadığı içsel çatışmayı da yansıtır.

Küşat'ın ileriye yönelik büyük iddialarda bulunması ve kendine olan güveni, onun dışadönük düşünme işlevini işaret eder. Ancak, bu işlevin tam olarak baskın olmadığı ve zayıf kaldığı görülür, çünkü sözlerinde somut bir başarıdan çok büyük laflar vardır.

SERAP: Milyonlarca insanın onuru, yapacağı tablolar, yazacağı romanlar, göreceği büyük işlerin tasarıları ile doludur. Çizgi haline, renk haline gelmiş tasarın yok mu?

KÜŞAT: Altı aydır henüz yok.

SERAP: Neden?

KÜŞAT: Bilmiyorum. Belki alışma süreci.

SERAP: Bu süreç bazen bir ömür sürer (Taner, 2024, s. 66).

Küşat'ın sanatta yaşadığı tıkanıklık, onun dışadönük düşünme işlevinin zayıflığını ve dışadönük hissetme işlevinin eksikliğini gösterir. Maddi güvence sağlamış olsa da yeni çevresi onun sanatsal üretkenliğini kısıtlar ve içsel çatışmalarını arttırır. Bu içsel çatışmaların artışı kimi sanatçıda güçlü yeni üretimler ortaya koymayı sağlarken Küşat gibi sanatçı kimliği tam oturmamış kişilerde bu tür çevresel etkiler yaratımsızlığın bir bahanesi olarak görülür.

Festekiz ailesinin yanından ayrılıp karşı kıyıdaki atölyesine geri döner. Orada yarışma için tasarladığı resmini çizmeye koyulur. Festekiz ailesini terk edip karşı kıyıdaki atölyesine dönmesi, onun bağımsızlık arayışının bir göstergesidir. Bu durum, onun içedönük sezgi işlevinin güçlü olduğunu ve kendi içsel dünyasında derin bir anlam ve yaratıcı ifade arayışında olduğunu gösterir.

KÜŞAT: (başıyla tabii gibi bir işaret yapar) Neredeydin bir haftadır?

SERAP: Sorguya çekmek yok dememiş mi idik?

KÜŞAT: Sorguya çekmek değil, sırf merak (Taner, 2024, s. 63).

Küşat'ın Serap'ı sorgulamaya çalışması, onun dışadönük düşünme işlevinin zayıflığındandır. Küşat, dış dünyayı mantıklı ve düzenli bir şekilde anlamlandırmakta zorlanır ve merakını gidermek için doğrudan sorular sormaya yönelir. Serap'ın bu durumu sorgulayıcı bir tutum olarak algılaması, Küşat'ın sosyal ilişkilerde zorlandığını ve dışadönük hissetme işlevinin de eksikliğini ortaya koyar.

SERAP: Bak yine giymişsin o sinir hırkayı.

KÜŞAT: Soğuktan da bu sabah biraz.

SERAP: Ayaklarında da o tirşe terlikler.

KÜŞAT: Dalgınlığımdan farkında mıyım? (Taner, 2024, s. 74).

Küşat'ın kişisel konforunu sağlayan alışkanlıklarına (hırka, terlik, gözlük) olan bağlılığı, onun içedönük hissetme işlevinin bir yansımasıdır. Bu tür alışkanlıklar, Küşat'ın kendini güvende ve rahat hissetmesini sağlar, ancak bu durum aynı zamanda dış dünyayla olan bağlarını zayıflatır. Küşat'ın içedönük hissetme işlevi, onun kendi içsel değerlerine ve duygusal ihtiyaçlarına odaklanmasını sağlarken dışadönük düşünme işlevinin eksikliği, sosyal etkileşimlerde uyum sağlamasını zorlaştırır.

Oyunun ilerleyen aşamalarında Küşat yarışmayı kaybeder. Serap'ın, Azat'la bir ilişkisi olduğunu öğrenir. Festekizleri terk etmesine sebep olan iki faktör de Küşat için yok olur. Büyük bir yıkımın eşiğindedir ve Üstat'a borcu vardır. Küşat, hem Serap'ı hem yarışmayı kazanan Azat'a nefret doludur. Ayrıca Azat birinci olduğu tabloyu tam bir günde çizdiğini söyler.

AZAT: (Acınarak) Oybirliğiyle kazanacaktım da. Aksi gibi bir üye değişti son dakikada. Picassocu imiş meğer adam. Bilsem onun için bir de boğa figürü eklerdim köşesine...

KÜŞAT: (Serap'a) Görüyor musun, kimler kazanıyor. Bu ilhamı da ona sen mi verdin yoksa?

SERAP: Kesinlikle hayır. O kendi bulmuş.

KÜŞAT: (Azat'a) Şimdi anlıyorum beni nasıl ayarttığını. İki aydır ben burada ter dökerken o kahvelerde jürinin zevklerini öğrenirmiş.

AZAT: (övünçle) Tek günde yaptım tablomu...

KÜŞAT: Dolandırıcısınız hepiniz.

AZAT: Ağzını topla.

SERAP: Ben de mi?

AZAT: Neden gizledin onunla seviştiğini? (Taner., 2024, s. 77).

Küşat, Azat'ın başarısını küçümser, onun jüri üyelerinin zevklerine hitap ederek kazandığını ima etmektedir. İçedönük hissetme tipi olarak Küşat, kendi duygusal ve sanatsal değerlerine sadıktır ve bu ilkelere uygun olarak çalışır. Azat'ın dışadönük yaklaşımı ve manipülatif stratejileri, Küşat'ın değerlerine ve çalışma tarzına aykırı olarak görülür. Azat'ın “tek günde yaptım” demesi dışadönük bir yaklaşımı ve pragmatik bir zihniyeti yansıtır. Hızlı ve etkili bir şekilde sonuca ulaşmayı önemser. Bu, dışadönük düşünme ve hissetmenin bir göstergesidir; dış dünyadaki sonuçlar ve başarılar ön plandadır. Hepsinin dolandırıcı olduğunu düşünür. Azat ve Serap'a olan güvensizliğini ve hayal kırıklığını açıkça ifade etmektedir. İçedönük hissetme tipi olarak, Küşat'ın duygusal tepkileri yoğundur ve bu tepkiler, onun dünya görüşünü ve ilişkilerini şekillendirir. Bu durumda, kendini ihanete uğramış ve aldatılmış hissetmektedir. Sharp'a göre “Düşünme bilinç dışıdır ve nispeten gelişmemiştir, bilinçli olarak küçümseyen nesneleri yüceltir, bu nedenle bilinçli olarak öznenin ve his yargısının üstünlüğünü iddia ederken, bilinç dışı olarak düşüncesi reddettiği nesnelere hâkim bir etki verir ve günlük olarak karşılaştığı dışsal durumlar yönetilmesi zor veya hatta acı verici hale gelir” (Sharp, 1987, s. 65). Küşat'ın bilinç dışı düşünceleri, onun duygusal dünyasında büyük bir bunalıma sebep olur. Yarışmayı kaybetmesi ve Serap'ın ihaneti, travmatik bir etki etkiye yol açar. Günlük yaşamında karşılaştığı dışsal durumları yönetmesini zorlaştırır. Bu zorluklar, onun intihara sürüklenmesine neden olur.

Küşat'ın intiharı, onun içedönük hissetme tipi olarak tanımlanabilen kişilik yapısının ve bu yapının yarattığı içsel çatışmaların bir sonucudur. Jung'un içedönük hissetme tanımı,

Küşat'ın derin ve yoğun duygusal dünyasını ve bu dünyanın dış dünyadaki başarısızlıklar ve ihanetler karşısında nasıl kırılğan hale geldiğini açıklar. Dış dünyadaki başarısızlık bilinç dışından gelen dışadönük düşünme işlevinin bilince taşınmasıdır. Küşat'ın intiharı, onun içsel dünyasında yaşadığı derin çatışmaların ve bu çatışmaların yarattığı duygusal acının bir sonucudur.

Azat ve Serap, dışadönük düşünme ve hissetme tiplerine daha yakın olarak, daha pragmatik ve stratejik yaklaşımları Küşat'a duygusal çatışmalar ve hayal kırıklıkları yaşatır. İçedönük hisseden baskın işlev ile dışadönük düşünen alt işlevin uyumsuz çalışması sonucu, Küşat'ın zihni altüst olur.

4.6. Fazilet Eczanesi

1960 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda Ulvi Uraz'ın sahne düzeniyle ilk kez sergilenen *Fazilet Eczanesi*, Haldun Taner'in oyun yazarlığı alanındaki ününü pekiştiren önemli bir tiyatro olayı olmuştur. Ulvi Uraz, Eczacı Sadettin rolünde unutulmaz bir performans sergilerken, Kalfa Yusuf karakterini Gazanfer Özcan; Naciye'yi Nezihe Becerikli; Leman Hanım'ı Şaziye Moral ve Muadelet'i Melahat İçli canlandırmıştır. *Fazilet Eczanesi* 'nin bu ilk yapımı büyük ilgi görmüş ve uzun süre sahnelenmiştir. Bugün, bu oyun çağdaş bir Türk klasiği olarak tiyatro tarihimizdeki yerini almıştır (Yüksel, 1986, s. 42).

Fazilet Eczanesi, Haldun Taner'in erken dönem yazarlık sürecine ait eserleri arasında önemli bir yer tutmaktadır. Eczanenin Akşam Müşterileri başlıklı hikâyesini geliştirerek üç perdelik bu eseri kaleme alır. 1950'li yıllarda Boğaziçi Eczanesinin sahibi Eczacı Saadettin Dertsavar'ın etrafında gelişen olayları konu alan eser, dönemin eczacılık anlayışını, eczacı hasta ilişkilerini ve eczanede kullanılan majistral ve müstahzarları detaylı bir şekilde gözler önüne sermektedir. Bu yönüyle, eser Türk eczacılık tarihi açısından önemli bir değere sahiptir.

Haldun Taner'in eşi Demet Taner'in aktardığı bilgilere göre, yazar, eserin hazırlanışı sürecinde İstanbul Erenköy'deki Afiyet Eczanesi'nden esinlenmiş ve bu eczanede yaptığı gözlemlerden faydalanmıştır. Eski ile yeni arasındaki çatışmanın işlendiği eserin başkahramanı Eczacı Sadettin Dertsavar'dır. Sadettin Bey, çevresinde yaşanan maddi ve manevi değişimlerden uzak durmaya çalışan, hazır ilaçlar yerine geleneksel eczacılığı savunan, çıkarıcı dünya görüşünü reddeden ve yeni düzene ayak uydurmak yerine kendi değerlerine sıkı sıkıya bağlı kalan bir karakterdir. Esen Çamurdan'ın ifadesiyle, Fazilet Eczanesi, sahibinin her derde deva ilaçlar ürettiği, kalfasıyla usta çırak ilişkisi kurduğu bir yer olmanın ötesinde, insanların

tanışıp sohbet ettikleri, dinlendikleri, dostluk kurdukları ve sevinç ya da üzüntülerini paylaştıkları bir buluşma merkezidir. Eserde bir eczanenin oyun mekânı olarak seçilmiş olması, her sınıftan insanın bir araya gelebileceği bir sahne ortamı yaratmaktadır (Çamurdan, 2006, s. 24).

Fazilet Eczanesi, Haldun Taner'in daha önce yazdığı üç oyundan belirli biçimsel özellikleriyle farklılaşır. Bu oyunda, diğer oyunların dolantılı yapısının aksine, açık biçim özellikleri kullanır. Anlatıcı ile açılan oyunda, on yıl önceki olaylar geçmişe dönüşle sergilenir. Olay örgüsü belirli bir dolantı etrafında değil, eczane ile doğrudan ya da dolaylı ilişkili küçük olaylar ve durumlar üzerine kuruludur. Bu olaylar ve durumlar, üç günlük bir zaman dilimi içinde ele alınır. *Fazilet Eczanesi*, gevşek dokulu yapısıyla yaşamı gerçek zaman akışında sunar. Taner, *Fazilet Eczanesi*'ni şöyle anlatır:

Bir yaşam dilimi yansıtmak istemiştım bu oyunda. Bizim insancıklarımızla örölü bir yaşam kesiti. Onların bütün meziyetleriyle, doğru yanlış bütün koşullanmaları ile sevinçleri, dertleri, sevgileri ile... Sahneye, daha doğrusu eczaneye girip çıkan yirmi insan göreceksiniz. Hiçbirinin öyle ahım şahım iddiası, ihtirası yok. Hepsi sıradan insanlar. Boğaziçi'nin bir kıyısında, bir yaz mevsiminin üç günü boyunca, küçük varlıklarını sürdürüyorlar. Günün önemsiz görünen ayrıntılarını yaşıyorlar sadece. Oyunda dramatik gerilimden, tecessüs avlayan bir çatıdan özellikle kaçındım. Yaşam gibi gelişigüzel aksın istedim. Zorlamasız, alelade... Bazen kuru, bazen romantik ve şiirli, bazen tartışmalı, bazen huzurlu... Oyun bu yirmi yedi insanın eczanede odaklaşan bir kaynaşmasından oluşuyor. Eczacı Sadettin Bey figürü, belki onlardan biraz daha etraflıca çizilmiş; bu, odaklaşmayı kolaylaştırmak için gerekli bir eksen - figür. Ama oyunun kahramanı o değil, bütün mahalle bir bakıma (Taner, 2016a, s. 7).

Fazilet Eczanesi'nin sahibi, ilaçlarını eliyle yapan Sadettin'dir. Sadettin'in yanı sıra, gençliğinin heyecanını sıcak kalbi ve samimiyetiyle dengeleyen Kalfa Yusuf bulunur. Eczanenin önünde daktilosuyla mahalleye "hukuk danışmanlığı" yapan Tapucu Refet, Sadettin'in ikinci karısı Naciye, Sadettin'in ilk evliliğinden olan ve eczacılık okuyan ama İtalya'ya giderek heykeltıraş olmak isteyen Ünal da bu dünyanın bir parçasıdır. Ayrıca, biraz varlıklı ve sevecen Leman Hanım, karmaşık sorunlarla boğuşan geçkin kız Muadelet, emekli Miralay Kazım. 1950'lerde İstanbul'da eski evleri yıkarak yerine büyük apartmanlar diken müteahhit Tahsin Bey, güzel kızı Melda, bilgisini Tahsin'in hizmetine sunan ve yakın çevresine yabancılaşmış Ercüment, Kadayıfçı Pehlivan, mahallenin delisi Köse Mutu, gelinler, damatlar, emir erleri ve daha birçok karakter bu mahallede yaşamaktadır (Yüksel, 1986, s. 44).

Fazilet Eczanesi oyununda, birbirine bağılı olarak gelişen üç ana olay dizisi bulunmaktadır. Birincil olay dizisi, mahalle eczanesinin satılması sorunu etrafında şekillenir. Eczanenin bulunduğu sokakta yeni ve büyük yapılar inşa edilecektir ve eczane, bu büyük inşaat projelerinin sınırı içinde kalmaktadır. Müteahhit Tahsin Bey, eczaneyi bir an önce satın alıp inşaaata başlamak isterken, Eczacı Sadettin Bey yeni bir eczane açabilmek için süre talep eder. Sadettin Bey, uzlaşma tekliflerini reddeder ve tapucu dostunun yardımıyla yasal yollarla bu süreyi elde etmeye çalışır. Ancak, Sadettin Bey'in direnişisi sonuçsuz kalır.

Oyun boyunca iki güç arasında çatışma görülür. Eczanenin bitişiğindeki incir ağacının kesilmesi, eski düzenin ilk yenilgisi olarak okumak mümkündür. Eczanede çıkan yangın ve alacaklıların baskısı, Sadettin Bey'i daha da zor durumda bırakır. Buna rağmen, Sadettin Bey dostlarının yardımıyla yeni ve arzuladığı şekilde bir eczane açar. Böylece, güçler arasında bir denge sağlanmış olur. Ancak zaman, Tahsin Bey gibilerinin lehine işlemektedir. Yeni blok yapı hızla tamamlanacak ve orada bir banka açılacaktır. İnsani değerlerin yerini, parasal değerlerin aldığı gözlemlenir. Düzen, güçlüden yana kurulmuştur ve fırsatları değerlendirenler ile ahlaki değerlerden ödün verebilenler, bu düzene kolayca uyum sağlar. Tahsin Bey'in avukatlığını yapan profesör de buna bir örnektir.

Oyunda, egemen güçler amaçlarına ulaşırken, insanlık sevgisi de iyi bir sınav verir. Ancak, bu zafer eski düzeni sürdürenlerin geçici başarısıdır ve onların yaşamları ile sınırlıdır. Sadettin Bey öldüğünde, onun eczanesinde de hazır Avrupa ilaçları satılacaktır (Şener, 1976, s. 45).

İkinci olay dizisi, Naciye'nin hiçbir zaman birleşemediği eski sevgilisi Sefa'nın gezginci tiyatro topluluğuyla semte gelmesiyle başlar. Kimsesiz, silik bir kadın olan Naciye, gerçekleştiremediği eski düşlerinin bunalımını yaşamaktadır ve bu yeniden karşılaşma ona bir fırsat gibi görünür. Sefa'nın sevgi gösterileri, Naciye'yi kocasını terk etme aşamasına getirir. Ancak, Naciye kısa sürede eczane kasasında ya da tiyatro gişesinde oturan bir patron karısı olarak sınırlı bir yaşama yazgılı olduğunun farkına varır. Yıllar sonra içinde uyanan yaşama tutkusu bir kez daha kaybolur gider (Yüksel, 1986, s. 45).

Sadettin'in oğlu Ünal ve Tahsin'in kızı Melda üçüncü olay dizisini oluşturur. Ünal baba mesleğini devam ettirmek istemez ve sandalını satıp parasıyla İtalya'ya gitmeyi hayal eder. Melda'da babasını eleştirir ve ailesinden uzaklaşmak Amerika'ya gitmeyi ister. Bu davranışlarıyla eski düzenin bağınaz tavrına bir şekilde kafa tutarlar. Fakat ailelerine yaptıkları

bu başkaldırı, bir gece gizlice sevişmeleriyle sınırlı kalır. Ünal ve Melda değişen toplum değerleri içinde hangisine bağlanacağını bilemeyen iki genci temsil eder.

Sadettin'in eczanesiyle simgelenen “eski düzen”in kaçınılmaz yıkılışı da oyunun dokusuna aşama aşama sindirilmiştir. İlk perde yıkılışın tüm belirtilerini içerir. Sadettin eczanesine topluma yeni sunulmuş tüketim mallarını sokmadığı için müşterilerinin tüm gereksinmelerini karşılayamaz; Tahsin eczaneyi neredeyse ele geçirmiştir; Ünal, baba uğraşı eczacılığı sürdürmek istemez. Naciye, yeniden canlanan gençlik düşleri içinde Sadettin'e ve eczaneye daha bir yabancılaşır (Yüksel, 1986, s. 47).

Taner, oyunun ilerleyen sahnelerinde de eski ve yeni arasındaki çatışmayı devam ettirerek olayları tarafsızca -yani ne yeniyi kötüler ne eskiyi över- anlatır. Kimseden yana bir tavır sergilemeyi tercih etmez. Yazar değişimin kaçınılmaz olduğunu bilir ama eskinin olumlu olan değerlerini koruyabilmeyi de ister. Bu sebeple *Fazilet Eczanesi*'nin insanlarına karşı sıcaktır.

Fazilet Eczanesi, kaçınılmaz bir değişimin ve bu değişimin kurbanlarının hikâyesini anlatır. Oyun, umudu merkeze almaz. İnsanın sevgisine, direnme gücüne ve dayanışma eğilimine duyduğu inançla izleyicide yapıcı bir etki yaratmayı amaçlar.

4.6.1. Jung Tipolojisine Göre: Sadettin Bey

Carl Jung'un psikolojik tipler teorisinde “dışadönük düşünen tip” düşünce süreçlerini dış dünyaya odaklayan, mantıklı ve objektif analizlerle hareket eden bireyleri tanımlar. Bu tip, dışadönük düşünme işlevini baskın olarak kullanır ve dolayısıyla dış dünyadaki gerçeklikler ve nesnelere odaklanır. Sadettin Bey'in diyaloglarından ve davranışlarından yola çıkarak, onun bu tipin belirgin bir örneği olduğunu söylemek mümkündür.

Bu tip, entelektüel standartları ön planda tutar ve bu standartların dışına çıkan her unsuru dışlar. Entelektüel tutum, onların dünyayı algılama ve anlamlandırma biçimlerini derinden etkiler.

LEMAN: Ara versem birkaç gün? **Sadettin:** Niye? **Leman:** Ağrılara iyi geldi de, ayıptır söylemesi, kurdeşen gibi kırmızı bir şeyler döküyorum şimdi.

SADETTİN: Hımm! Salisilat miktarı ağır geldi demek karaciğere, iyi ki söylediniz. Yarın başka bir tertip yapayım.

LEMAN: Zahmet oluyor size her gün.

SADETTİN: Ne demek! Hem size, hem tıbbı hizmet. İnsan araya araya bulur (Taner, 2016a, s. 23).

Bu diyalogda Sadettin Bey'in analitik ve problem çözme yaklaşımı belirgindir. Karşılaştığı sorunlara mantıksal ve çözüm odaklı bir şekilde yaklaşmakta, Leman'ın sağlık sorununu nesnel verilere dayanarak çözmeye çalışmaktadır. Tıbbi olan bağlılığı ve hizmet etme arzusu, dışadönük düşünme ve içedönük sezme işlevlerinin işaretleridir. Sadettin Bey, burada nesnel verilere dayanarak karaciğerin salisilat miktarını kaldıramadığını belirler ve çözüm olarak yeni bir ilaç tertibi önerir.

Sadettin Bey, her durumda nesnel gerçekliklere dayanarak mantıksal analizler yapar. Sadun'un göz sorununu çözmek için asma yaprağından pomat yapar ve Avrupa ilaçlarına karşı yerel çözümleri savunur.

SADUN: Kazalı şey. Alaturka usul. Sizde pririn ya da oftoklorin bulunur mu?

SADETTİN: Niçin evladım?

SADUN: Gözlerim kanlanıyor denizden sonra.

SADETTİN: Beş dakikanız varsa asma yaprağından sana bir pomat yapayım. Ham maddesi şurada hazır. (Eczanenin üzerindeki asmayı gösterir)

SADUN: Mersi. Ben hazır Avrupa ilacı istiyordum. (Melda'ya) Söyledim size burada bulunmaz diye.

SADETTİN: Burası klinik eczanedir, hakiki eczane Sadun bey oğlum, ilaç deposu değil. Hepsinin özü sülfat da yine bunun. Yerlisi de Avrupası da. Gerisi çeşme suyu. Kendime yaptığımdan kalmış biraz. Dene bir, nene lazım. (Bir küçük şişe uzatır)

MELDA: (Sadun'a) Alın artık, verin ben damlatayım. Alışığımdır. (Sadun ortadaki iskemleye yarı yatar kız damlatır) Ben bu eczaneyi daha seviyorum öbüründen (Taner, 2016a, s. 30).

Sadettin Bey'in pratik ve doğal çözümler sunması, onun problem çözme yeteneğini ve yerel bilgiye olan güvenini yansıtır. Kendi hazırladığı ilaçları önerirken, düşünme işlevi devrededir. Doğal ve özgün çözümler sunarak, başkalarının ihtiyaçlarına duyarlılık gösterir. Sadettin Bey, burada entelektüel tutumunu koruyarak, Avrupa ilaçlarına karşı yerel çözümleri savunur ve pratik bir çözüm sunar. Yargılayıcı ve kapsayıcı bir tutum sergiler. Onun entelektüel tutumu hem kendisi hem de çevresi için geçerli bir ilke olarak işlev görür ve bu ilkeye uymayan her şeyi dışlar. Bu, onun entelektüel standartlarına olan bağlılığını ve bu standartların dışına çıkan her unsuru dışlama eğilimini gösterir.

SADETTİN: Hayali olmasa nesi var şu fani dünyanın kızım? Hayal ettiğimiz müddetçe kralız. Kara kara düşünmeye başlayınca dilenciden farkımız kalmaz. Sen hayalsiz mi yaşıyorsun sanki. (Romani işaret eder) Seninki de bu. Yahut sadakor rengi tişört (Taner, 2016a, s. 54).

Sadettin Bey burada hayal gücünün önemini vurgulamaktadır. Hayal gücünün dış dünyadaki etkisini ve insanın hayal ederek değer kazandığını belirtir. Ancak bu hayal gücünün değeri bile dışadönük bir perspektifle değerlendirmektedir. Hayal etmenin, kişinin dünyadaki

statüsünü ve algısını değiştirdiğini savunur. Bu, dışadönük düşünceinin bir işaretidir, dış dünyadaki gerçeklikler ve nesneler üzerinden bir değerlendirme yapmaktadır.

Sadettin'in, Ünal'ın mektubunu saklaması, Ünal'ın iyiliği için yaptığı bir eylem olarak aktarılır. Sadettin, Ünal'ın kendi başına verdiği kararların onu kötü sonuçlara götüreceğini düşünmektedir.

ÜNAL: *Baba ver şu mektubu!*

SADETTİN: *Ne mektubu!*

ÜNAL: *Erdoğan'dan gelen, İtalya'dan. (Sadettin'in şaşkın bakınması üzerine) Ayıp yahu. Bir de ahlak dersi verirsin.*

NACİYE: *Ne münasebet. Tasamdı.*

ÜNAL: *Postaneden öğrendim şimdi. (Sadettin'e) Ne hakkın var bana gelen mektubu saklamaya?*

SADETTİN: *Senin iyiliğin için.*

ÜNAL: *Müsaade et iyiliğimi de kötülüğümü de kendim ayırayım artık.*

SADETTİN: *Sefalet düşeceksin manasız bir heves (Taner, 2016a, s. 54).*

Sadettin Bey'in dışadönük tavrı burada oğlunun kararlarına saygısızlığıyla da ortaya çıkmaktadır. Ünal için doğrusunu ve iyisini düşünebilen kendisidir. Ünal'ın kararlarının bir önemi yoktur. Dış koşulları düşünerek ve onun düşeceği halleri tahmin ederek dışadönük düşünen tipin baskın özelliklerini göstermektedir.

Ayrıca Ünal'ın heykeltıraş olması onun sanatçı bir kimliği olduğunu ve Küşat gibi içedönük hissedenden bir tipe yakın olduğunun kanıtıdır. Sadettin Bey gibi dışadönük düşünen bir tipin alt işlevi, içedönük hissetmedir. Bu işlevi taşıyan Ünal'la olan çatışması aslında onun kendi bilinç dışını Ünal ile baskılaması olarak da görülür.

Sonuç olarak Sadettin Bey'in diyalogları ve davranışları, onun dışadönük düşünme işlevini baskın olarak kullandığını göstermektedir. Kararlarını ve yargılarını, dış dünyadaki nesnel gerçekliklere ve verilere dayanarak oluşturur. Sadettin'in Ünal'ın mektubunu saklaması ve onun geleceği hakkında yaptığı değerlendirmeler, dışadönük düşünme işlevinin açıkça görüldüğü durumlardır. Ayrıca, Sadettin'in hayal gücüne verdiği değer bile dış dünyadaki etkileri üzerinden oluşur. Bu durum onun dışadönük düşünme eğilimini destekler. Bu inceleme, Sadettin Bey'in karakterinin Jung'un tipoloji kuramındaki dışadönük düşünen tipe uyduğunu göstermektedir.

4.7.Lütfen Dokunmayın

Haldun Taner, 20. yüzyıl Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından biridir. Onun eserleri, Türk tiyatrosunda epik tiyatro ve kabare türlerinin gelişmesine önemli katkılar sağlar.

Lütfen Dokunmayın oyunu, Topkapı Sarayı müzesinde bir rehber olan Oktay karakteri etrafında döner. Oktay, müzede doktora tezi için araştırma yapan Sevgi ile sohbet ederken, bir sabah Fransız turistleri Anadolu Hisarı'na götürdüğünü ve gezide bir emekli Fransız kontunun kalenin taşlarını okşayarak: “Buraya belki Fatih Mehmet'in eli dokunmuştur” diye mırıldandığını anlatır. Oktay ise dayanamayıp kalenin geçen yıl restore edildiğini ve dokunduğu taşın halis Amerikan tuğlası olduğunu söyler. Bu olay, oyunun ana temasını oluşturur: tarihsel olayların ve mekânların romantikleştirilmesi ve gerçekliğin çarpıtılmasıdır (Yüksel, 1986, s. 66).

Oyun, iki perde ve on iki tablodan oluşur ve her perde, Oktay'ın Sevgi ile olan sohbetinin farklı bir aşamasını gösterir. Oyunun yapısı, epik tiyatro geleneğinde yer alır, çünkü karakterlerin hikâyesini anlatmak yerine, olayların gelişimine odaklanır.

Lütfen Dokunmayın oyunu, 1960'lı yıllarda İstanbul'un değişen sosyal ve kültürel yapısını yansıtır. Oyun, kentte yaşayan insanların kimlik krizini ve kültürel değişimlerini ele alır. Oktay karakteri, bu krizin bir sembolüdür. O, geçmişteki geleneksel İstanbul'u temsil ederken, aynı zamanda modernleşen şehrin bir parçası hâline gelir. Oyun, ayrıca, İstanbul'un tarihi yerlerinin ve semtlerinin önemini vurgular. Topkapı Sarayı Müzesi, oyunun ana mekânı olarak seçilmiştir, çünkü bu yer, İstanbul'un tarihi ve kültürel mirasını temsil eder. Oyun, böylece, şehrin kimliğinin bir parçası olan tarihi yerlerin korunması gerektiğini vurgular.

Oyundaki tüm anlatıcılar (Nesip Bey, Ekmel Bey ve Oktay), hayat karşısındaki kendi tutumlarının ve kişisel psikolojilerinin bir yansıması olarak tarihsel olayları ve kişilikleri (Baltacı Mehmet Paşa ve Katerina) yorumlarlar. Bu şekilde, kurgusal söylem gerçeği kuşatır ve gerçeklik arayışının yerini söylemin kendisini doğrulatma edimi alır. Taner, bu tür bir tarih yazıcılığını eleştirir ve anlatıcılar arasındaki farkları yapısal olarak oyunun iki perdeye bölünmesiyle yansıtır (Yüksel, 1986, s. 66).

İlk perdede tarihi yorumlayanlar Nesip ve Ekmel; ikinci perdede ise Oktay'dır. Nesip ve Ekmel, tarih belgelerine özel bir önem atfederken, kendi yorumlarını tek doğru olarak savunurlar. Oktay ise aslında olmayan bir belgeye dayalı olarak anlatısını kurgular. Oktay, tarihsel anlatının göreceli nitelik taşıdığı gerçeğini bir adım ileri taşır ve bütünüyle kurgu olduğunu gizlemediği kendi anlatısını öne çıkarır. Nesip ve Ekmel, resmi tarih yazıcılığının

temsilcileridir ve bu tarih yazıcılığı, tarihsel olayları devlet adamlarının karakter özelliklerine indirger.

Haldun Taner'in *Lütfen Dokunmayın* oyunu, Türk tiyatrosunda epik tiyatro ve kabare türlerinin gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır. Oyun, İstanbul'un değişen sosyal ve kültürel yapısını yansıtır ve şehrin tarihi yerlerinin korunması gerektiğini vurgular. Oyunun yapısı, epik tiyatro geleneğinde yer alır ve karakterlerin hikâyesini anlatmak yerine, olayların gelişimine odaklanır. *Lütfen Dokunmayın* oyunu, böylece, Türk tiyatrosunda bir klasik olarak kabul edilir (Yüksel, 1986, s. 69).

4.7.1.1.Jung Tipolojisine Göre: Oktay

Lütfen Dokunmayın, incelediğimiz diğer oyunlardan farklı olarak bir karakter üzerinden ya da karakterlerin derinliklerinden bilgiler vermez. Tarihi bir figür olan Baltacı ve Katerina hakkında tarihi farklı okuyan kişilerden farklı yorumlar gösterilir. Katerina ve Baltacı ilişkisini yorumlamalarından ve kendine ait diyaloglarından anlatıcılar üzerinde bazı çıkarımlar yapmak mümkündür. Yine de sınırlı bir tespit olacaktır, çünkü karakterlerin genel mizaçları hakkında bilgi sahibi olunmaz. Oyunda bir turist rehberi olan Oktay'ın, Sevgi ile olan diyaloglarından ve genel tarih anlayışından yola çıkarak bazı saptamalar yapmaya çalışılacaktır.

Oktay, turist rehberi olarak her gün turistlere farklı hikâyeler anlatır. Bu durum doktora tezini yazmaya çalışan ve her gün o kütüphanede olan Sevgi'nin dikkatini çeker.

SEVGİ: (Alay havası içinde) Dikkat ettim. Her gün başka anlatıyorsunuz.

OKTAY: Olacak artık o kadar. Turist Amerikalı olursa umumiyetle kabzanın üstündeki giran-baha sedef ve zebercedlerin dolar rayıcısındaki tutarını üç misli söylerim. Gözleri fal taşı gibi açılır. Almanlara kılıcın materyali, çeliğinin cinsi ve işçiliğinin tekniği üzerinde diskur geçerim, harıl harıl not alırlar.

SEVGİ: Ya Fransızlara?

OKTAY: Onlara kılıçla ilgili bir de aşk hikayesi uydururum. Zevkten kesilirler.

SEVGİ: Rehber olmadan ne iş yapardınız siz?

OKTAY: Çok iş denedim, hiçbirini gözüm tutmadı. Yakında bunu da bırakacağım.

SEVGİ: Niçin?

OKTAY: İdealim rasathane müdürü olmak. Yıldızlara bakmak (Taner, 2024, s. 95).

Oktay'ın turist rehberi olarak çalışması ve insanlarla etkileşimde bulunmaktan keyif alması dışadönük olduğunu gösterir. Her gün farklı hikâyeler anlatması, dış dünya ile aktif bir etkileşim içinde olduğunu ve enerjiyi dışarıdan aldığını kanıtlar.

Turistlere göre, hikâyelerini uyarlaması, hem mantıksal düşünme (*Almanlara teknik detaylar vermesi*) hem de duygusal zekâ (*Fransızlara aşk hikâyesi anlatması*) kullandığının göstergesidir. Yani, düşünen bir tip olduğunu söylemek mümkündür. Fakat gerçek tarihi olayları alıp onları yaratıcı bir şekilde yeniden yorumlaması, sezgisel düşünmenin de bir göstergesidir. Ancak baskın işlevi saptamak için bu diyaloglar yetersizdir.

Oktay çapkın bir kişiliğe sahiptir. Sevgi'yle iletişimini onun tarih öğrencisi olduğunu öğrendikten sonra tarihe bakışıyla güçlendirmeye çalışır. Sevgi'nin dikkatini çekmek adına tarihe bilimsel olmayan daha kendi entelektüel duruşuna uygun bir yerden bakar.

OKTAY: *Tarihçilik, dedikodu yazarlığı gibi bir şey. (Ona acıyan bir mimikle) Aksi gibi güzelsiniz de. (Sevgi mahcup ve memnun gülümser.) Gözlük reklamlarındaki kızlara benziyorsunuz. (Sevgi bozulmuştur) Ben sizin yerinizde olsam o çantayı atar, Florya'ya denize giderdim bugün.*

SEVGİ: *(konuyu değiştirmek için) Sizin tarihe gerçekten saygınız yok mu?*

OKTAY: *Şimdi de bana ilkokuldaki tarih öğretmenimi hatırlattınız. O da ikide bir böyle söylerdi.*

SEVGİ: *O zaman da tarihi sevmezsiniz demek? (Taner, 2024, s. 96).*

Bu diyaloglar incelendiğinde, Oktay'ın dışadönük düşünen tip işlevinin daha baskın olduğu ortadadır. Tarihi bir dedikodu yazarlığı olarak görmesi onun bu disiplini kendi entelektüel çerçevesinden baktığını göstermektedir. Tarih bilimini nesnel bir şekilde değerlendirdiğini ve dış dünyadaki gerçekliklere odaklandığını gösterir. Tarihçiliği dedikodu yazarlığına benzetmesi, onun bu mesleği dış koşullar ve durumlar çerçevesinde ele aldığını ortaya koyar.

OKTAY: *Ders olarak nefret ederim. Tarih, uykusu kaçan çocuklara söylenen ninniye benzer. Körpe beyinleri bir masala inandırmak hoş olmasa gerek. Kim bilir? Belki de daha sonraki yalanlara bir hazırlık kursu olarak düşünülmüştür.*

SEVGİ: *(Turistleri gösterip) Ama o yüzden...*

OKTAY: *Ekmek yiyorum değil mi? Doğru. Ne var ki, bu çeşit yalanlara susamış olarak kıtalar aşan bu zavallıların heveslerini de kursaklarında bırakmamak gerek. Hem arada kendim de eğleniyorum (Taner, 2024, s. 96).*

“Tarih, uykusu kaçan çocuklara söylenen ninniye benzer. Körpe beyinleri bir masala inandırmak hoş olmasa gerek.” Bu cümlede, Oktay'ın tarihi entelektüel bir çerçevede değerlendirdiğini ve bu değerlendirmeyi nesnel veriler üzerine kurduğunu gösterir. Tarihi bir “masal” olarak nitelendirmesi, onun entelektüel standartlarını ön planda tuttuğunu ve bu standartların dışına çıkan unsurları eleştirdiğini ortaya koyar. Konuşmaları pragmatik ve çıkarıcı

bir tarafta olup karnını doyurduğu ekmek yediği mesleğe karşı da muhaliftir. Sistemleri ve kurumları eleştirel bir gözle analiz ederek eleştirir.

SEVGİ: Mesleğinize karşı nankörlük ediyorsunuz.

OKTAY: Hangi meslek kuzum? Sadece geçim yolu. Turizm aslında parası bol, vakti çok ama muhayyalesi boş, işsiz güçsüz zenginlerin can sıkıntısına karşı icat edilmiş romantik bir öksedir. Ayrıca fakir milletlerin zengin milletlerden para sızdırabilmesi için kurulmuş kazançlı bir sanayi. Ben burada bir millet hizmetindeyim hanımefendi. Döviz savaşının bir mütevazî eri. (Turistleri gösterir) Şunlara bakın. Sabahberi rehberde üç yıldızla işaretlenen anıtların hiçbirini kaçırmadıkları için hayatlarından memnunar, aradıkları memleketin kendisi değil rehberdeki efsane halidir. İsterler ki her Türk'ün dört karısı olsun. Napolili her balıkçı Mario Lanza gibi sabahtan akşama kadar şarkı söylesin. Bu sabah onları Anadoluhisarına götürdüm. Şu emekli Fransız kontu kalenin taşlarını okşayarak, buraya belki Fatih Mehmet'in eli dokunmuştur, diye mırıldandı. Dayanamadım. “Bu kale geçen yıl toptan restore edildi, dokunduğunuz taş halis Amerikan tuğlasıdır.” dedim. Oktay'ın Sevgi ile olan bu diyaloglarını da gözden geçirerek Jung Tipolojisine göre baskın ve yardımcı işlevlerini analiz edebilir misin? (Taner, 2024, s. 96-97).

“Ben burada bir millet hizmetindeyim hanımefendi. Döviz savaşının bir mütevazî eri.”

Bu cümlede kendi rolünü evrensel bir doğru olarak gördüğünü ve bu doğruyu savunduğunu gösterir. Kendisini “millet hizmetinde” ve “döviz savaşının bir eri” olarak tanımlaması, onun nesnel gerçekliği kendi ve çevresi için geçerli bir ilke olarak yücelttiğini kanıtlar.

Aynı diyaloglar içerisinde, içedönük sezgi işlevinin de yardımcı işlev olduğunu söylemek mümkündür. Olayların altında yatan anlamları ve bağlantıları görme yeteneğine sahiptir. “Körpe beyinleri bir masala inandırmak hoş olmasa gerek. Kim bilir? Belki de daha sonraki yalanlara bir hazırlık kursu olarak düşünülmüştür.” Bu cümledeki geleceğe yönelik tahmini, sembolik ve metaforik düşünebilmesi onun sezgilerinden yardım aldığını göstermektedir. Turistlerin beklentileri ve gerçeklik arasındaki farkı bilmektedir. Bu sebeple dışadönük davranış sergiler.

Oktay, gelecekteki olasılıkları ve büyük resmi sezgisel olarak görme yeteneğine sahiptir. Tarihi olayları analiz ederken, derinlemesine düşünür. Olayların arkasındaki nedenleri ve sonuçları anlamaya çalışır.

“Aradıkları memleketin kendisi değil rehberdeki efsane halidir. İsterler ki her Türk'ün dört karısı olsun. Napolili her balıkçı Mario Lanza gibi sabahtan akşama kadar şarkı söylesin.” Oktay'ın turistlerin duygusal ve estetik beklentilerini eleştirir. Bu onun hissetmeye bağlı faaliyetlere karşı mesafeli olduğunu ve bu tür faaliyetleri entelektüel bir çerçevede değerlendirdiğini kanıtlar. Düşünme işlevi, kendi gibi rasyonel olan hissetmeyi dışlar.

“Hem arada kendim de eğleniyorum.” Bu kısa ifade, Oktay’ın bilinç dışı hissetme işlevinin zaman zaman ortaya çıktığını gösterir. Her ne kadar entelektüel ve eleştirel bir tutum sergilese de bazen duygusal tatmin aradığını itiraf etmesi, dışadönük düşünen tipin bastırılmış hissetme işlevinin bir yansımasıdır.

Oktay, nesnel gerçekliği sorgular ve yeniden yorumlar, aslında olmayan bir belgeye dayalı olarak anlatısını kurgulaması, dışadönük düşünen tipin nesnel gerçekliği sorgulama ve yeniden yorumlama eğilimini gösterir. Bu, onun dış dünyaya odaklanarak, mevcut bilgileri analiz etme ve yeni bir perspektif sunma yeteneğini ortaya koyar.

Oktay’ın Baltacı Mehmet Paşa ve Katerina’nın karşılaşmasını, iki halk çocuğunun barış için dertleşmesi olarak yorumlaması, onun derinlemesine ve sezgisel düşünme yeteneğini gösterir.

OKTAY: *Tarihçi dediğiniz kim? Sizin, benim gibi etten kemikten bir insan. Yani taraf tutan, olayları kendi vücut yapısının, yetişmesinin, şartlanmalarının, komplekslerinin, kin, sevgi ve kuyruk acılarının prizmasından gören bir hasta yaratık* (Taner, 2024, s. 149).

Oktay, burada tarihçilerin insan olarak öznelliklerinden tamamen arınamayacaklarını savunuyor. Bu, onun dışadönük düşünme işlevinin objektif gerçekliği arama çabasıyla, içedönük hissetme işlevinin kişisel ön yargılar ve duygusal eğilimlere dikkat çekmesiyle örtüşmektedir. Dışadönük düşünen tipler, dış dünyayı ve olguları mantıksal bir çerçevede değerlendirir. Oktay, tarihçilerin öznel faktörlerden etkilendiğini vurgulayarak, tarih yazımının nesnelliğini sorgulamaktadır. Bu, dışadönük düşünen tipin karakteristik özelliğidir.

OKTAY: *Onlar bir insanı işte bir prizmadan gördükleri gibi çizerler. Daha sonra gelenler de bu krokiye kendi mizaçlarına ve muhayyilelerine göre rötuşlar eklerler. On kuşak sonra gerçek modelle uydurma resim arasında hiçbir ilinti kalmayışına niye şaşmalı?* (Taner, 2024, s. 149).

Tarihsel olayların zamanla nasıl değiştirildiğini ve bu değişimlerin nesnelliğini yitirdiğini anlatır. Bu, onun içedönük sezme işlevinin derinlemesine analiz yeteneğiyle bağlantılıdır. Sezgileri, düşüncelerini oluşturmakta, yönlendirmektedir.

Oktay’ın tüm konuşması, tarih yazımı ve algısı konusunda entelektüel bir standart oluşturma çabasını yansıtmaktadır. Dışadönük düşünen tipler, nesnel kriterlere dayalı entelektüel standartlar oluşturma eğilimindedir. Oktay’ın tarih yazımının öznel yönlerini eleştirmesi ve objektif bir yaklaşım önermesi, bu özelliğini ortaya koymaktadır.

Oktay'ın diyalogları, onun Jung tipolojisinde dışadönük düşünen bir tip olduğunu güçlü bir şekilde kanıtlamaktadır. Nesnel analiz yapma, sistematik düşünme, mantıksal çıkarımlarda bulunma, dış gerçekliğe odaklanma, entelektüel standartlar oluşturma, duygusal faktörleri ikincil plana atma ve genel geçer doğruları sorgulama gibi özellikler, Oktay'ın dışadönük düşünen tipinin karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır.

4.8.Huzur Çıkmazı

Haldun Taner, toplumsal eleştirilerini ve insancıl yaklaşımlarını sahneye taşıdığı oyunlardan biri de *Huzur Çıkmazı*'dır. 1962 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından Nüvit Özdoğru'nun sahne düzeniyle, Devlet Tiyatrosu tarafından da Ergin Orbey'in sahne düzeniyle sunulmuştur. Bu oyun, Taner tiyatrosunun ilk evresinin son ürünüdür ve dar bir aile çevresi içinde yer alan özel ilişkileri irdeleyen tek oyunudur (Yüksel, 1986, s. 54).

Huzur Çıkmazı, üç perdeden oluşan buruk bir güldürüdür. Oyun, biyoloji öğretmeni olan Memnun'un hayatı ve evlilik ilişkisi etrafında gelişir. Memnun, çevresinde iyilik meleği olarak tanınan bir karakterdir ve ilk karısının genç yaşta ölümünün ardından, ikinci karısı Zennube ile evlenmiştir. Ancak Zennube, kocasının aşırı ilgisi ve sevecenliği altında bunalır ve ruh doktoru Hazık ile bir ilişki yaşamaya başlar. Memnun, karısına ve Hazık'a güvenmekte ve onların ilişkisini fark etmemektedir.

Hazık, Memnun'un güvenini kazanarak ilişkisini sürdürmeye çalışır. Hizmetçi Nafile, Zennube ve Hazık arasındaki ilişkiyi ilk fark eden kişidir ve durumu çözmeye çalışır. Vakkas, komşu ve Memnun'un arkadaşısıdır. Oyun boyunca tarafsız bir denge sağlar ve olayları daha açık bir şekilde anlamaya yardımcı olur. Ağâh, apartmanın kapıcısıdır ve Zennube ile Hazık'a şantaj yaparak para sızdırır.

Haldun Taner, bu oyunu gerçek yaşamdan gözlemlediği bir durumdan esinlenerek yazmıştır. Anadolu'da tanıştığı bir çiftin alışılmadık ilişkisini ve bu ilişkinin çevrede yarattığı tepkileri kaleme alır. Memnun karakterinin insancıl ve geleneklere aykırı tutumu, Taner'in gözlemlediği bu durumun bir yansımasıdır. Oyun, bireylerin içsel çatışmalarını ve toplumsal beklentilere karşı duruşlarını ele alır (Yüksel, 1986, s. 54).

Taner, *Huzur Çıkmazı* ile geleneksel beklentilere aykırı davranışları ve bu davranışların toplum üzerindeki etkilerini ustaca işler. Memnun'un aşırı iyimserliği ve çevresindeki

olumsuzlukları görmezden gelmesi, toplumun birey üzerindeki baskısını ve bu baskının bireyin psikolojisi üzerindeki etkilerini gözler önüne serer.

Yüzeysel olarak bakıldığında, *Huzur Çıkmazı* geleneksel bir aşk üçgeni öyküsüdür. Olaylar, koca-karı-sevgili ilişkisi çerçevesinde gelişir. Kocadan soğuma, yasak aşk ilişkisine giriş, ilişkiyi yalanlarla sürdürme, korku ve tedirginlik aşaması ve gerçeğin öğrenilmesi gibi durumlar yaratılır. Ancak, Taner'in amacı bu aşk üçgeni üzerinden Memnun'un karakterini derinlemesine incelemektir. Memnun'un aşırı huzur arayışı, çevresindeki insanları nasıl çıkmaza sürüklediğini gözler önüne serer. Oyunun adı *Huzur Çıkmazı* da bu çelişkiye işaret eder; aşırı huzurun insanı bir çıkmaza sokabileceği vurgulanır (Yüksel, 1986, s. 55).

Zennube, Memnun'un aşırı ilgisinden bunalır. Memnun'un ona "pompışım" ve "sincabım" gibi hitapları, Zennube'nin kadın kimliğini zedeler ve onu bağımlı, mutsuz bir hale getirir. Bu durum, Zennube'yi kendi kimliğini aramaya iter ve Hazık ile ilişkiye yönlendirir. Ancak bu ilişki de onu başka bir çıkmaza sürükler. Memnun'un sürekli iyi niyetli ve kuşkudan uzak tutumu, Zennube ve Hazık'ı tedirgin eder. Zennube, kocasından kurtulmak için onu öldürmeye karar verir. Fakat planları ters teper ve kendi hayatını tehlikeye atar.

Huzur Çıkmazı, Haldun Taner'in bireysel ve toplumsal eleştirilerini bir araya getirdiği önemli eserlerinden biridir. Oyunda, karakterlerin derinlemesine incelenmesi ve toplumsal normlara aykırı davranışların sorgulanması, Taner'in ustalığını ve tiyatroya katkılarını gösterir. *Huzur Çıkmazı*, Türk tiyatrosunda birey-çevre ilişkisini irdeleyen, insancıl ve eleştirel yaklaşımıyla öne çıkan bir klasik olarak kabul edilir (Yüksel, 1986, s. 55).

4.8.1. Jung Tipolojisine Göre: Memnun

Oyunun merkezindeki karakter Memnun'dur. Onun "huzurunu" korumak adına hayata karşı geliştirdiği felsefesinin içinde, aşırı iyimserlik, sevecenlik, sonsuz güven vardır. Karısı Zennube, gördüğü aşırı ilgi ve alakadan dolayı Memnun'u öldürmek istemektedir. Yani, insanı çileden çıkaracak kadar iyilik doludur. Memnun, çevresinde iyilik meleği olarak tanınan bir karakterdir. Memnun sosyal ilişkilerde başarılı ve toplumsal normlara uyum sağlayan birdir. Jung, "*Bu bireyler, sosyal ilişkilerde ve toplumsal normlara uyum sağlama konusunda başarılıdır*" der (Jung, 2020, s. 343-344). Bu bağlamda Memnun'un dışadönük hissedilen bir tip olduğunu söylemek mümkündür.

Memnun'un eşine “pompişim” ve “sincabım” gibi sevgi dolu hitaplarda bulunur. Duygularını ve değer yargılarını dış dünyaya yönelten kişiler dışadönük hisseden tipin özelliklerindendir. Dışadönük hisseden tiplerin politik doğrucu bir tavrı vardır. Herkesin güzel dediğine güzel deme eğilimdedirler. Bu tür hissetme, herhangi bir sahtekarlık veya yalan içermez; aksine, alışılmış bir davranış biçimidir. Memnun da huzurunun bozulmaması adına evrensel ahlak standartlarında bir gözlükle dünyayı duyumsar. Her şeyi iyi niyet çerçevesinde değerlendirir ve bu onu kör bir duruma sokar, iyi niyetinin kurbanı olur.

VAKKAS: [...] Bu mizacı icabı küçük yaştan itibaren her insana okulda, ailede, camide, kilisede verilen klasik telkinleri herkesten fazla ciddiye almış olmaz mı?

S.YARGICI: Hangi telkinleri?

VAKKAS: İyiliğin iyilik, iyimserliğin huzur, ne bileyim ben, temiz yürekliliğin fazilet yaratacağına yüzde yüz inandırılmış bir insan olabilir.

[...] İşte öyle bir insan olarak o da sonuna kadar tek kozunu oynamıştır. En sevdiği insanı kaybetmek üzere olan bir insan ne yapar? Kabadayı ise silahına, zenginse cüzdanına davranır. Küstahsa zor kullanır, zebunsa yalvarır, kendine acındırır. Ama Memnun Bey gibi yalnız ve yalnız iyi ise? Bütün hayatı boyunca başka bir şey öğrenmeye vakit bulamamışsa?

[...] O da tek gücü, tek silahı olan iyiliğe davranır. Her durum karşısında istifini bozmayan böyle bir iyiliğin insanları nasıl zıvanadan çıkarabileceği ise işte ortada. Bence Memnun Bey işte bu denemeyi yapmış, mütevazi bir filozoftur. Sonu başarılı olmasa da. Sanki hangi filozof hayattan başarı ile çıkmıştır (Taner, 2021, s. 90).

Vakkas'ın bu tanımlamasında genel kabul gören değerlere fazlasıyla önem veren iyilik yapma edimini içsel bir davranışa dönüştürmüş gücünü nesneden alıp yine nesneye yansıtan bir dışadönük hisseden kişilik tipi mevcuttur. Psikolog Hazık, sinir krizi geçiren Zennube'yi görmek için eve geldiğinde onu Memnun karşılar. Memnun'u biraz tanıdıktan sonra psikolog Hazık, Memnun hakkında çıkarımlar yapmaya başlar.

HAZIK: Bardak dolu mu boş mu, o belli olmaz! Görünüşe göre piknik tipsiniz! El sıkışınıza ve ses tonunuza bakınca, siklotimik aksanlar da yok değil. Jung'un tasnifine göre “extrovert”, Herring Dirksin ayırımına göre de “ruhig gerichlet bir tip olduğunuz anlaşılıyor. Ailenizde hiç manik-depresif var mı idi? (Taner, 2021, s. 18-19).

Hazık'ın doğrudan “extrovert” tanımı, Memnun'un dışadönük olduğunu açıkça gösterir. Bu, Memnun'un enerjisini dış dünyadan aldığını ve insanlarla etkileşime girmeye eğilimli olduğunu gösterir. Ayrıca Memnun'un “aşırı şefkat, ilgi ve ihtimam” göstermesi, onun duygusal yaklaşımını ve başkalarının duygusal ihtiyaçlarına odaklandığını da kanıtlar. Bu dışadönük hissetme işlevinin baskın olduğuna işaret eder. Dışadönük hisseden kişiler genellikle başkalarını memnun etmeye ve uyum sağlamaya çalışırlar. Memnun'un bu davranışlarından baskın işlevinin dışadönük hisseden tip olduğunu söylemek mümkündür.

HAZIK: *Siz köşeli şeylerden, sert gerçeklerden hoşlanmıyorsunuz. Bunu, şu oval masadan, şu yuvarlak kenarlı kütüphaneden anlamak için kahin olmaya lüzum yok. [...]* Bu mobilyalarla bilmeden, istemeden sizi ele vermesi daha iyi ya. Oval mobilyalar, insanlar arasındaki sempati akışı daha rahat kaydırır. Buna karşılık köşeli mobilyalar onu engeller, durdurur (Taner, 2021, s. 54).

Memnun'un "köşeli şeylerden, sert gerçeklerden hoşlanmaması" ve oval, yumuşak hatlı mobilyaları tercih etmesi, onun soyut ve sembolik düşünme eğilimini gösterir. Bu, içedönük sezgi işlevinin yardımcı işlev olarak kullanıldığına işaret eder. Psikolog Hazık, onu "ruhig gerichlet" (sakin yönelimli) olarak tanımlar. Bu içedönük sezgisel tipin bir özelliğidir, içedönük sezgi türü dışsal gerçeklerle ilgilenmez. Algısı öznel ve bilinç dışında bulduğu imgeler üzerine odaklanır. Memnun'un dış gerçekleri göremeyişi, kendi iç dünyasına göre yaşamını şekillendirmesi de onun yardımcı işlevinin içedönük sezgi olduğunu gösterir.

Yardımcı işlev sezgi, Memnun'un konuşmalarına yansır. Sezdigi bir şeyler vardır ve bu durum oyunun sonunda Vakkas'ın Memnun için filozof benzetmesi yaptığı yere çıkar.

MEMNUN: *"Topun yıkamadığı kaleyi şüphe yıkar." (Hazık'la Zennube birbirlerine bakarlar.)*

HAZIK: *Bu kimin sizin mi?*

MEMNUN: *Ne münasebet? Bir Macar atasözü... Bilemedin. Yine ben soracağım. "Evleniniz, evleniniz, karınız iyi çıkarsa mesut, kötü çıkarsa filozof olursunuz."*

ZENNUBE: *Bu kimin?*

HAZIK: *Bu muhakkak sizin.*

MEMNUN: *İlahi doktor, Sokrates'in... Akıllı adammış değil mi? (Taner, 2021, s. 64).*

Dışadönük hisseden tip her şeyden çok düşünmeyi baskılar, Memnun'un karısının ve Hazık'ın ilişkisini mantıksal olarak değerlendirememesi ve fark edememesi düşünmeyi baskılaması sonucu ortaya çıkar.

Oyunu izleyen ya da okuyan bir kişi için Memnun'un iyi, şefkatli tavrı ilerleyerek aptallığa dönüşür. Mantıklı ve analitik bir düşünmeden uzak olduğunu ve hisleriyle hareket ettiğinin net göstergesidir. Bu durum oldukça normaldir. Çünkü dışadönük hisseden bir tipin alt işlevi içedönük düşünen tiptir. Memnun'un bilinç dışına attığı, baskıladığı işlev içedönük düşünmedir. Aldatıldığına emin olmasına rağmen aldatıldığını düşünmez, bu seçeneğe ihtimal vermek istemediği sezilir.

Memnun, olayları ve durumları yargılamaktan kaçınan bir karakterdir. Karısının ve Hazık'ın davranışlarındaki değişiklikleri fark etmesine rağmen, Memnun bu durumu doğrudan yargılamaz ve olayların akışına bırakır. Olayların nasıl gelişeceğini izlemeyi tercih eder ve çevresindeki gerçekleri görmezden gelir. Esnek ve uyum sağlayıcı yapısı, onun gerçeklerle

yüzleşmekten kaçınmasına neden olur. Zennube'nin aldattığını açıkça söylediği sahnede bile durumu nisan bir şakasına yorar.

MEMNUN: *Bak hala oynuyor... Kız senin kuvveyi kalemiyen yanında oyunculuğa da kabiliyetin varmış. Rolüne o kadar girdin ki hala çıkamıyorsun. İyi aktör öyle olur zaten... Ha ha ha... On parmağında on marifet, Zennube'nin... Ne cevherler varmış da sende farkında değilmiz... Nereden aklınıza gelir hiç olmayacak şeyler yahu. Hay aklınızla bin yaşayın! Ama benim 1 Nisan'ım nasıl sizinkine karşı? İtiraf edin ki bal gibi yuttunuz. Biraz önce burada olmalıydın Vakkas Bey... Komediya vardı burada, komediya... Kaçırdın dostum... Hadi çocuklar bir kere de Vakkas Bey'e oynayalım hepsini baştan?* (Taner, 2021, s. 80).

Memnun'un aşırı iyimserliği ve her şeyin iyi tarafını görme eğilimi, onun hissetme işlevinin devrede olduğunu gösterir. Bu işlev, onun duygusal olarak kendini koruma ve çevresine sevgi dolu bir şekilde yaklaşma eğilimine girer. Ancak, bu tutum, Zennube'nin kendini ifade etmesini güçleştirir. Bağımsızlığını kazanmasını engeller ve sonuç trajik olaylara yol açar. Düşünme işlevini bilinç dışına atmıştır. Zennube ve Hazık'ın itirafına rağmen bu ihtimale zihninde hiç yer vermez. Vakkas'ın dediği gibi kabadayı olsa silahına davranır ama sadece iyi olmayı biliyorsa başka bir tutumda bulunması zordur.

Böylece Memnun'un için dışadönük hissetme baskın işlevi ve içedönük sezgisel yardımcı işleviyle karakterize etmek mümkündür. Bu iki işlevin bir arada çalışması onun aşırı iyimserliği ve iyilik yapma eğilimi, dış dünyadan aldığı değerleri ve normları içselleştirip bunları tekrar dış dünyaya yansıtma şeklindedir. Memnun'un bu özellikleri, oyunun ana çatışmasını oluşturur. Onun aşırılığı ve huzur arayışı, ironik bir şekilde çevresindeki insanları bir çıkmaza sürüklemektedir. Bu durum, oyunun adı olan *Huzur Çıkmazı* ile de vurgulanmaktadır.

4.9.Keşanlı Ali Destanı

1960'lı yıllar, Haldun Taner'in tiyatro yazarlığı kariyerinde önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur. Taner, epik tiyatro tarzını ilk kez 1960'ta *Lütfen Dokunmayın* ile, ardından 1962'de *Bu Şehr-i İstanbul* ki ile denemiştir. Ancak 1964'te müziğini Yalçın Tura'nın yaptığı *Keşanlı Ali Destanı* ile bu türde büyük bir başarı elde etmiştir. Oyun, 1962'de yazılmış olup, sahnelenmesi çeşitli zorluklar ve anlaşmazlıklar nedeniyle iki yıl gecikmiştir. İlk olarak 31 Mart 1964'te sahnelenen oyun, büyük bir ilgi görmüş ve Türk tiyatro tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

Keşanlı Ali Destanı, bir gecekondu mahallesinde geçen ve toplumsal sorunları ele alan on beş tablodan oluşan bir müzikli güldürüdür. Oyun, Ali'nin hapishaneden çıkması, muhtar seçilmesi ve Cafer ile olan mücadelesi etrafında şekillenir. Ali'nin, Zilha'nın dayısını öldürmekle suçlanması ve bu suçlamalarla başa çıkma süreci, oyunun merkezinde yer alır. Olayların gelişimi sırasında, seyirciye çeşitli sosyal ve politik mesajlar verilir (Yüksel, 1986, s. 65).

Keşanlı Ali Destanı, Brecht'in epik tiyatro anlayışı ile Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun unsurlarını birleştiren özgün bir eserdir. Epik tiyatrodaki seyircinin olayları eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmesi amaçlanırken, Taner bu eserde geleneksel meddah anlatımından ve halk tiyatrosundan yararlanır. Seyircinin kendisini olayların içinde hissetmesini sağlamak yerine, olaylara dışarıdan bakmasını ve eleştirel düşünmesini hedefler.

Oyun, 1960'lı yılların Türkiye'sinde yaşanan sosyal ve kültürel değişimleri yansıtır. Gecekondu mahallesinde geçen olaylar, şehirleşme, yoksulluk, politik oyunlar ve sosyal adaletsizlikler gibi konulara dikkat çeker. Ali'nin halk tarafından bir kahraman olarak görülmesi ve onun bu rolü üstlenmeye çalışması, toplumsal beklentilerin ve gerçeklerin bir parodisidir. Taner, bu eserde halkın kahraman yaratma eğilimini ve bu kahramanların toplumsal yapıyı nasıl şekillendirdiğini ele alır (Yüksel, 1986, s. 65).

Keşanlı Ali Destanı, Türk tiyatrosunda epik tiyatronun öncüsü olarak kabul edilir. Haldun Taner, bu eseriyle hem geleneksel tiyatrodan hem de modern epik tiyatrodan yararlanarak özgün bir tiyatro dili yaratır. Oyunun mizahi unsurları, toplumsal eleştirileri ve karakterlerin derinlikli portreleri, onu sadece bir eğlence aracı olmaktan çıkarıp, düşünsel bir deneyim haline getirir. *Keşanlı Ali Destanı*, Haldun Taner'in ustalık dönemi eserlerinden biri olarak Türk tiyatrosunda kalıcı bir yere sahiptir. Taner'in epik tiyatro anlayışını ve Türk tiyatrosuna katkılarını anlamak için bu oyun, önemli bir referans noktasıdır.

4.9.1. Jung Tipolojisine Göre: Keşanlı Ali

Ali, hapisten yeni çıkar ve mahallenin muhtarlığına adaylığını koyar. Mahalleli Ali'nin Çamur İhsan'ı öldürdüğünü ve başlarındaki beladan onun sayesinde kurtulduklarını düşünürler. Tüm mahalle Ali'ye hem minnet hem de hayranlık duymaktadır. Ali'nin mahallesindeki tüm oylar onundur. Destanın daha yayılmadığı mahallerde ise çeşitli dalavereyle oylarını geçersiz saydırarak Keşanlı Ali'yi muhtar yaparlar. Halkın kahramanlara ihtiyaç duyduğunun bir göstergesidir. Çünkü Ali'nin yapacağı icraatlar da daha önceki tefecilerden, haraç alanlardan

farklı olmaz. İnsanlar bir kişinin ve kendi rızalarıyla seçtikleri bir kahramanın yanlışlarını göz ardı edecektir. Keşanlı Ali Destanı böyle doğar.

Ali yanına gelen bir gazetecinin “hayat hakkında ne düşündüğünü” sorması üzerine verdiği yanıt onun tipolojik kimliğine daha yakından bakılmasını kolaylaştırır.

ALİ: *Hayatta ya sünepe olup okkanın altına gideceksin ya da üste çıkıp ezeceksin. İkisnin ortası yok* (Taner, 2021a, s. 35).

Burada hayatın somut gerçeğini bir felsefe olarak dile getirir. Ali, yaşadığı dönemin farkındadır ve farkındalığı bireysel bir duyumsamadır. Yani duyumsayan bir işleve sahip olduğunu söylemek mümkündür. “*Bu tip bireyler, fiziksel dünyayla yoğun bir şekilde ilgilenir ve dış çevrelerinden gelen duyuşsal bilgileri işleme konusunda yeteneklidirler.*” (Jung, 2020, s. 372). Fakat Ali’nin genel tipolojisi incelendiğinde duyumsadığı şeyleri toplum yararına dönüştürüp kendi kahramanlığını ve statüsünü yükseltmenin de peşindedir. Dışadönük düşünen bir tipin özelliklerini taşıyan Ali’nin yardımcı işlevi duyumsamadır.

Ali’nin dışadönük bir kimliğe sahip olduğu barizdir. İşlemediği bir cinayeti üstlenip halkın kahramanı olur. Çalar çırpar ama yine halk için harcar, ironik ama gerçek bir kahramanın hikâyesidir. Türkiye coğrafyasındaki siyasetin rengi ve şekli hem siyasiler hem de halk bağlamında gözler önüne serilir. Hırsızların, katillerin kahraman olduğu bir dönemde Ali de onlardan biridir.

Ali muhtar olduktan sonra mahalleye bir yenilik getirmez. Eskiden üç kişinin aldığı haraçları “yardım fonu” adı altında kendine alır.

ALİ: *(Bir tuvalet kağıdı rulosuna yazdığı müsveddeyi okumaya başlar) Bir: Sinekli’de bir huzur rejimi kurulmuştur. Maraza çıkarıp bunu bozanın yedi ceddine düz gidilecek, evi mail-, inhidam dalgası ile yerle bir edilecek, menkul, gayrimenkul emvaline vaziyet edilecektir. Duyduk duymadık demeyim* (Taner, 2021a, s. 44).

Dışadönük düşünen tipler, düşünce süreçlerini dış dünyaya odaklar ve mantıklı, objektif analizlerle hareket ederler. Ali de mahalle dinamiklerini analiz edip buna göre hareket eder. Ali’nin dış dünyadaki gerçekliklere göre kurallar oluşturduğu ortadadır.

ALİ: *İki: Faizci Temel’i maliye, istidacı Derviş’i hukuk müşaviri nasb ve tayin ettim... [...] Üç: Her kahvede ilk el mano bana, yani yardım fonuna aittir. Vermeyene kirpi kürkü giydiririm, oyun bozanlığın alemi yok ha...*

SARHOŞ RASİH: *Hani mano kalkıyordu?*
(Temel, Sarhoş Rasih’in önüne bir şişe rakı getirir, kor)

KORO: *Olacak artık o kadar...*

ALÎ: Dört: Benim kahvede bir ırgatlar, bir hizmetçiler, bir de takis kahyaları birliği kurulmuştur. Bundan böyle kimse şehirle başına buyruk iş anlaşması yapamaz. Çamaşıra, orta hizmetine, sütineliğe, fabrika işçiliğine gidecek kadın ve kızlar adlarını şimdiden Hafize'ye yazdırsınlar...

[...] Buraya kayıtlı hizmetçilerin ilk aylığı bana, yardım fonuna aittir. Buna karşılık her hakları istidacı Derviş marifetiyle kanun dairesinde bila bedel korunur.

[...] Beş: Şehrin köşe başı taksi ve dolmuş kâhyalıklarının inhası tarafımdan yapılır. Başına buyruk kâhyalığa kalkan karnından işetilir. Günde 300 kâğıdı var bu işin. Yağma yok. Haracı veren düdüğü çalar...

[...] Altı: Sıladan yeni gelip iş bulamayan ırgatların peyke parası, iâşe ve ibatesi iş bulana kadar bana aittir. Ama işe girince ilk aylıklarını bana, yani yardım fonuna ödemekle mükelleftirler. Kaytarmaca yok... (Taner, 2021a, s. 45).

Ali konuşulanları oylamaya sunar ve havaya üç el ateş eder. Böylece tüm talepleri oybirliğiyle kabul edilir. Sinekli'de Keşanlı Ali dönemi başlar. Ali'nin karakteri, Haldun Taner'in Türkiye'deki siyasi ve toplumsal dinamikleri yansıtmaya çabasının bir ürünüdür. Dışadönük düşünen tipin özellikleri, Ali'nin toplumda nasıl bir lider figürü hâline geldiğini ve bu liderliğin arkasındaki motivasyonu görmemize yardımcı olur. Unutulmaması gereken, burada geçerli olan evrensel etik ve ahlak kuralları Sinekli'nin kurallarıdır. Ali her davranışı sonucunda dışarıdan aldığı tepkiler taktir ve teşekkür toplar. Aslında, bir kahraman nitelikleri taşımayan başkışının, bir anti kahramanın halk nezdinde kahramanlaşması söz konusudur.

Ali'nin tipolojisini anlamak için onun aslında yapmadığı bir suçun cezasını çeken daha sonra bu suçun ona sağladığı şan ve şöhreti kabul eden bir adam olduğunu bilmek faydalı olacaktır. Dışadönük düşünen tipler, düşünce süreçlerini dış dünyaya odaklarlar ve mantıklı, objektif analizlerle hareket ederler. Keşanlı Ali'nin de yaşadığı zorlu çevreye karşı bir strateji geliştirirken dış dünyadaki somut olaylara ve gerçekliklere dayandığı görülür. Ali, kendi çıkarlarını korumak ve toplumsal mertebesini yükseltmek amacıyla bu gerçekliklere göre hareket eder, stratejiler geliştirir ve etrafındaki olayları objektif bir şekilde değerlendirir (Jung, 2020, s. 366). Ali'nin yaşadığı dünyada, doğru ve yanlış gibi kavramlar da yine bu nesnel gerçekliklerle şekillenir. Onun için güç kazanmak ve hayatta kalmak, bu gerçekliklere uyum sağlamakla mümkündür.

ALÎ: Senin dayını ben vurmadım...

ZÎLHA: (Gülmeye başlar.) Bu mu idi söyleyeceğin?

ALÎ: Kız vallahi doğru diyorum.

ZÎLHA: Doğru söyleyen yeminsiz konuşur. Polisi mahkemeyi gandıramadın da şimdi beni mi gandıracan, gavlince... (Taner, 2021a, s. 55).

Zilha'nın Ali'ye inanmaması normal bir durumdur. Senelerdir hapisanede bu suç yüzünden yatan ve Çamur İhsan'ı öldürerek Sinekli halkını beladan kurtarmış kahramandır. Ama Ali işin gerçek yüzünü Zilha'ya açıklar.

ALÎ: *Kız doğru diyorum sana. Ben vurmadım. Ben dayını çeşme yalağında inilerken buldum. Ağzı köpük içinde. Kucaklayıp eczahaneye götürüyim dedim elime kan bulaştı. Bir de baktım sırtından vurmuşlar. O ara bekçi yetişti. İhsan ölürken bana bir şey söylemek istedi. Ali dedi, gerisini getiremedi... Merkezde beni katil sandılar. Onun Ali deyişini de aleyhime ispat saydılar... Mahkemede asıl katilin adamları seni bana vermeyişini sebep gösterdiler. Bıçaklarken gördük diye yalan şahatlık ettiler...*

[...] Ama duydum ki sen de beni katil sanırmışsın. Bir ağınma gitsin, bir ağırıma gitsin... Tam üç ay her gece ranzada ağladım için için...

ZİLHA: Bitti mi sözün?

ALÎ: *Daha yeni başladı. Mapustakiler beni sarakaya aldılar. Maksım Ali, gözü yaşlı Ali diye ad bile takdı besmelesizler... [...] Tıkma lafı ağzıma. Bir gün tavla oynuyoruz koğuştaki zar tuttu. Duttun dutmadın. Adımız ana kuzusuna çıkmış. Herif tavla kutusunu geçiriverdi kafama. Bayılmışım. Revirde iki saat ayıltamamışlar. Burnumdan siyah bir kan geldi ayıldım. O siyah kan sanki o zamana kadar basiretimi bağlamış benim. Gözümler birlikte kafamdan da bir perde kalktı o an. Revirde buldu bir makası kavradığım gibi koğuşa uçmuşum uy anam. Nerde bana vuran veledi zina diye aranmışım, beni dört kişi zor zaptediyor.*

[...] - Gözümler dönmüş birden. Topunuzun anasını avradını diye yürümüşüm. Düşün be kardaşım. Hükmü giymişim. Seni gaybetmişim. Neyi gaybedeceğim gayrı. Çamur İhsan'ı da ben öldürdüm. Hepinizin iâşesini de ben yere sereceğim diye nara atarmışım. Müdür çıktı karşıma. Tamam, ikrar ediyorsun demek dedi. İkrar ediyorum anasını sattığım dedim. İnkâr ettik ne geçti elimize. Bir tokat atacaktı oldu, sen misin bana el kaldıran. İskemleyi -geçiriverdim başına. Müdürü dövmek hikâyesi de burdan çıktı işte. Ertesi gün bir de baktım ben geçerken bütün o azılı mahpuslar açılıp bana yol veriyor, siftiniyor sırtımı okşuyorlar. O bana vurunu getirip elimi öptürdüler. Ben ettim, sen etme abi diyor. Meydancı Yedi Bela Sakıp, sen aramızda iken haddime mi diye meydancılığı bana kamanço ediyor. Hasılı itibarımız birden yükseldi...(Taner, 2021, s. 52).

Ali, kendi efsanesinin doğuşunu böyle anlatır. Fakat Zilha'nın Ali'yle evlenmesi için bir şartı vardır.

ZİLHA: *Üç paralık aklın var mı acaba senin. Diyelim sen vurmadin da öyle geçiniyorsun. Herkes seni dayım gaatili bilirken nasıl evlenirim ben senlen. Benim galbim taştan mı? Benim namusum haysiyetim yok mu? Angut.*

ALÎ: *Boş ver elâlemin sözüne?*

ZİLHA: *Sen niye boş vermiyorsun?*

ALÎ: *Ben başka. Benim durum vaziyetim senlen bir mi? İşte duydun öğrendin. Şimdi bana varıyon mu?*

ZİLHA: *Sen pazar meydanının ortalık yerinde “Ey Ümmü Muhammed, Çamur İhsan'ı ben vurmadım” diye bağrıyon mu, bağırımıyon mu?*

ALİ: *Yirmi bin kondulunun mesuliyeti benim omuzlarımda kız. Çocuk mu oldun? (Çakı ile sinirli sinirli oynar.) Mümkünsüz* (Taner, 2021a, s. 52).

Ali, mahalledeki şanı ve ona inanan insanlar için bu gerçeği kimseye itiraf edemez. Aynı düzeyde bir fedakârlığı Zilha'dan ister. Ali'nin empati kurma gücü zayıftır. İşte burada da Ali'nin içedönük hisseden alt işlevi devreye girer. Ali'nin kişilik tipolojisini toplumun yarattığını görmek mümkündür. Aslında içedönük hisseden bir yapıya sahip Ali'ye toplum kahramanlık vasfı yükleyerek kendilerine lider yaratmışlardır. Bu sebeple dışadönük düşünme işlevi bilince taşınmış hisler alt işlev haline gelmiştir. Zilha'nın dediği gibi Ali'nin gerçeği itiraf ederse kazandığı tüm itibarı kaybedecektir, bu yüzden itiraf etmesi imkansızdır. Ali kişisel ilişkilerden ziyade toplumsal statüye öncelik vermektedir.

Finalde gerçek ortaya çıkar ama Ali gerçeği ortaya çıkaran Çamur İhsanı öldüren Cafer'i öldürerek yine toplum gözünde kahramanlığını devam ettirir.

Sonuç olarak, Ali dışadönük bir kişiliktir. Toplum içindeki rolü, liderlik özellikleri ve dış dünya ile aktif etkileşimi bu dışadönüklüğün göstergeleridir. Ali, Dışadönük- düşünen ve duyumsayan tiplerin bir sentezidir. Bu tip, "Girişimci" veya "Maceracı" olarak da bilinir ve Ali'nin pragmatik, fırsatçı ve karizmatik lider özelliklerini yansıtır (Spoto, 1989, s. 36). Ali'nin baskın düşünme işlevi, onun stratejik ve mantıksal yaklaşımını açıklarken, duyumsama işlevi pratik ve somut gerçeklere odaklanmasını gösteriyor. Sezgi ve hissetme işlevlerinin daha az gelişmiş olması, Ali'nin bazı durumlardaki kararlarını ve davranışlarını açıklar. Ali'nin karakter gelişimi ve oyundaki rolü, Jung'un dışadönük düşünen tip tanımıyla büyük ölçüde örtüşmektedir.

4.10. Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım

Haldun Taner'in 1964 yılında yazdığı ve sahnelenen *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, Türk tiyatrosunun önemli eserlerinden biridir. Bu oyun, toplumsal ve politik yapının değişmezliğini ele alan bir başyapıt olarak kabul edilir. *Keşanlı Ali Destanı*'nın hemen ardından sahnelenen oyun, Taner'in epik tiyatro ve göstermecî yöntem anlayışını sürdürdüğü oyundur.

Oyun, Vicdani ve Efruz adlı iki karakterin doğdukları andan itibaren yaşam öykülerini koştur ve karşıt düzlemlerde anlatır. Vicdani, dürüst, çalışkan ve görev bilinci yüksek bir karakter olarak sürekli ezilirken, Efruz ise pragmatik, fırsatçı ve her dönemin gerekliliklerine uyum sağlayan bir karakter olarak sürekli başarılı olur. Oyunun ana teması, toplumsal yapıdaki değişimlerin yüzeysel olduğu ve temel değer ve normların aslında değişmediğidir. Bu durum sokak isimlerinin sürekli değişmesiyle simgelenir (Yüksel, 1986, s. 84).

Vicdani, acıtan gerçekleri görmemek için kafasını kuma sokmuş bir devekuşu gibi davranır. Gerçeklere düşünerek ulaşmaktansa, onları kendisine gösterildiği biçimde benimser. Bu nedenle kolayca aldatılan ve ezilen, kişisiz bir küçük adamdır. Kendine güveni olmayan, kurallara sıkı sıkıya bağlı ve etkin azınlığın güttüğü edilgen çoğunluğu temsil eder.

Vicdani'nin annesi kısa süre içinde yetersiz beslenme ve bakımsızlıktan ölüken, babası cephelerde savaşmış ve ölmüştür. Bu nedenle Vicdani, yetim ve yoksul bir çocuk olarak büyür. Türkiye'de yoksul vatandaşın nasıl ezildiğinin ve sömürüldüğünün hem dokunaklı hem de gülünç hikâyesidir. Vicdani, aşırı iyimserliği ve korkaklığı nedeniyle sömürücüye karşı direnemez (Yüksel, 1986, s. 84).

Efruz, değişen toplumsal ya da ekonomik koşullar içinde hep kendi çıkarını kollamanın yolunu arayan, olumlu olumsuz her durumda kazançlı çıkan, sorumsuz, bencil ve kurnaz bir insan tipidir. *Günün Adamı*'ndaki politikacı karakterine benzer bir yapıya sahiptir. Efruz'un annesi sağlıklı ve besilidir. Babası ise Birinci Dünya Savaşı İstanbul'unun yerli ve yabancı tüm egemen güçleriyle dosttur. Efruz, doğduğu andan itibaren avantajlı bir konumdadır ve bu konumunu korumayı başarır.

Taner, oyunda toplumsal çarpıklıkları, adaletsizlikleri ve bireylerin bu durumlar karşısındaki çaresizliğini ele alır. Vicdani'nin sürekli ezilen ve dürüstlüğünden taviz vermeyen karakteri, toplumun başarısız ve adaletsiz yapısını simgeler. Oyunun temel çatışmalarından biri, bireylerin topluma ve kendilerine karşı olan sorumluluklarını yerine getirip getirmediğidir. Vicdani, topluma ve vatana olan görevini yerine getirirken, Efruz, kişisel çıkarlarını her şeyin önünde tutar.

Taner, Brecht'in epik tiyatro anlayışını benimsemiş ve Türk geleneksel tiyatrosunun öğeleriyle harmanlamıştır. Bu oyun, seyircinin sahnede olup bitenlere eleştirel bir gözle bakmasını sağlar. Göstermecî yöntemle yazılmış olan *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, seyirciyi duygusal bir özdeşleşmeden uzak tutar ve toplumsal sorunlar üzerine düşünmeye teşvik eder.

Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım Haldun Taner'in toplumsal ve bireysel çelişkileri derinlemesine ele aldığı bir oyundur. Vicdani ve Efruz'un karşıt yaşam öyküleri, toplumun adaletsizliklerini ve bireylerin bu adaletsizliklere karşı verdikleri mücadeleyi gözler önüne serer. Taner, oyunun eleştirel yapısı ve simgesel anlatımıyla, Türk tiyatrosunun önemli bir klasiğini yaratmıştır. Oyunun sahnelenmesi ve Ulvi Uraz'ın performansı, eserin başarısını pekiştirmiştir (Yüksel, 1986, s. 86).

4.10.1. Jung Tipolojisine Göre: Vicdani

Vicdani, Haldun Taner'in *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* adlı eserinde, toplumsal normlara ve geleneklere sıkı sıkıya bağlı, otoriteye itaat eden bir karakterdir. O, toplumun kendisinden beklediği rolü sorgulamadan kabul eden, geçmişten gelen değerleri ve kuralları benimseyen biridir.

Vicdani'nin bu yapısı, onun derin bir içedönük duyum işlevine sahip olduğunu gösterir. Bu işlev, onun eski deneyimlerine, alışkanlıklarına ve toplumsal öğretilere sıkı sıkıya bağlı kalmasını sağlar. Aynı zamanda, Vicdani'nin dışadönük düşünme işlevi, onun mantıksal bir çerçevede dış dünyaya uyum sağlamasına ve sosyal düzeni sürdürmesine yardımcı olur. Ancak bu işlev, daha çok başkalarının beklentilerini karşılamak ve otoriteye uyum sağlamak amacıyla kullanılır.

HOCA: *İnsanın bir kafası var. (Sopa ile gösterir.) Ne için? Sen söyle Efruz.*

EFRUZ: *Kolalı fes giymek için.*

HOCA: *Sen söyle.*

VİCDANİ: *Düşünmek için hoca efendi.*

HOCA: *Aferin! Amma.*

ÜÇLÜ KORO: *Amma çok düşünmek de iyi değildir. İnsanın kafasına zararlı fikirler üşüşür. Büyükler her şeyi bizden iyi düşünür (Taner, 2015, s. 23).*

Vicdani'nin, "Düşünmek için hoca efendi." yanıtı, onun toplumsal normları ve genel geçer bilgileri nasıl benimsediğini gösterir. Bu yanıt, düşünmenin işlevini basit ve herkes tarafından kabul gören bir çerçevede ele alır. Vicdani'nin düşünme eylemini, sadece toplumun kabul ettiği sınırlar içinde görmesi onun içedönük duyum işlevinin etkisi altındaki bir karakter olduğunu ortaya koyar. Bu işlev, onun geçmişte öğrenilenleri, sosyal ve kültürel gelenekleri tekrarlamasını sağlar. Vicdani'nin cevapları, özgün ve yaratıcı düşünceden uzak, daha çok geçmişten gelen bilgilerle şekillenen bir zihin yapısını gösterir.

İçedönük duyum tipi, aşırıya kaçan düşünce veya algı süreçlerinden kaçınmaya çalışır. Vicdani de düşünmenin önemini kabul ederken, aşırı düşünmenin zararlı olabileceğini ifade eder, bu da onun denge arayışını yansıtır. Diyalogda geçen, "*Amma çok düşünmek de iyi değildir. İnsanın kafasına zararlı fikirler üşüşür. Büyükler her şeyi bizden iyi düşünür.*" ifadesi, Vicdani'nin düşünme eylemini sınırlandıran ve otoriteye uyum sağlayan bir yaklaşıma sahip olduğunu gösterir. Bu, onun dışadönük düşünme işlevinin, mantıksal bir çerçevede dış dünyaya uyum sağlamak için değil, daha çok otoritenin ve toplumun beklentilerini karşılamak için kullanıldığını gösterir. Vicdani, çok düşünmenin tehlikeli olabileceğine inanır ve büyüklerin her şeyi daha iyi düşündüğünü kabul eder. Onun düşünme eylemi kendi başına gerçekleşmez, dışarıdan gelen otoriter seslerle şekillenir.

İçedönük duyum işlevi, onun toplumsal normlara ve geçmiş deneyimlere sıkı sıkıya bağlı kalmasını sağlarken, dışadönük düşünme işlevi, bu normları ve otoriteleri sorgulamadan kabul etmesine yol açar. Vicdani, özgün düşünceden uzak durur, bunun yerine toplumun ve otoritenin belirlediği sınırlar içinde kalmayı tercih eder. Bu tipin duyusal algıları derin ve ayrıntılıdır, ancak bu algılar dış dünyadan ziyade içsel dünyalarıyla bağlantılıdır. Vicdani, düşüncelerini dikkatle tartar ve dış dünyanın gerçeklerini kendi içsel süzgecinden geçirir.

CEMALİFER - (Makara çevirmektedir.) *Sen dünyada en çok kimi seversin?*

VİCDANİ - *Önce vatanımı severim.*

CEMALİFER - *Sonra?*

VİCDANİ - *Bayrağımı, sancağımı.*

CEMALİFER - *Anladık, sonra?*

VİCDANİ - *Büyüklerimi, hocalarımı, haminneciğimi severi* (Taner, 2015, s. 30).

Fakat Vicdani'nin süzgecinde her zaman vatan, bayrak gibi büyük değerler öncelenmektedir. Toplumun normlarını kendine ilke haline getirmiştir. Değişen dış dünyanın gerçeklerine gözlerini kapamış kendini vazifesine adanmış durumdadır. Büyükleri ne derse sorgusuz sualsiz kendini o işe adar, herkesin kendisi gibi önce vatanını ve bayrağını sevdiğini düşünür. Ama devir o devir değildir.

VİCDANİ - *Peşimdeler. İzliyorlar. Gözlüyorlar. Nefeslerini ensemde duyuyorum.*

EFRUZ - *Niye izlesinler sen eylemci misin, yoksa anarşist mi?*

VİCDANİ - *Sus ağzından yel alsın.*

EFRUZ - *O halde?*

VİCDANİ - *Başka bir suçum var herhalde. Niye aradılar evimi* (Taner, 2015, s. 94).

Efruz'la olan diyalogunda, Vicdani'nin kendisine yönelik kuşkuları ve paranoyası öne çıkar. O, başkaları tarafından izlendiğini, takip edildiğini düşünmektedir ve bu düşünceler, içedönük duyum işlevi tarafından somutlaştırılamayan belirsizliklerden kaynaklanır. Burada devreye giren işlev, Vicdani'nin alt işlevi olan sezgidir.

Vicdani, baskın duyum işleviyle hayata yaklaşırken, sezgi işlevini bilinç dışı olarak baskılar. Sezgi, genel olarak soyut, belirsiz ve olasılıklar üzerine yoğunlaşır. Bu işlev, özellikle baskı altındaki bireylerde, bilinç dışı korkuları ve endişeleri tetikler. Vicdani'nin durumunda, sezgi işlevi, somut gerçekleri algılayamaması nedeniyle bozulur ve arkaik bir karakter kazanır.

Arkaik sezgi, soyut ve belirsiz olasılıkları, gölgeli tehditleri ve ahlaksız tehlikeleri ön plana çıkarır. Bu, Vicdani'nin zihninde sürekli olarak kötü bir şeylerin olabileceği düşüncesini besler ve ona gerçekmiş gibi görünmeye başlar. Somut gerçeklerle olan bağlantısını yitiren Vicdani, sezgisel olarak algıladığı bu olasılıkları gerçekmiş gibi kabul eder ve sonuç olarak paranoyak bir hâle gelir (Jung, 2020, s. 382).

“Başka bir suçum var herhalde. Niye aradılar evimi?” Burada Vicdani’nin sezgisi, somut gerçeklikten uzak ve arkaiktir. Herhangi bir somut delil veya mantıklı gerekçe olmaksızın, kendisine yöneltilen tehditlerin var olduğuna inanır. Vicdani’nin Efruz ile olan bu diyalogu, Jung’un tipolojisindeki işlevlerin nasıl bozulabileceğini ve kişinin zihinsel durumunu nasıl etkileyebileceğini göstermektedir. Vicdani’nin baskın olmayan sezgi işlevi, olağanüstü durumlar ve stres altında ortaya çıkarak paranoyak bir hâle bürünür. Bu durum, onun gerçeklikle olan bağlantısını kopararak sürekli bir kuşku ve güvensizlik durumu yaratır. Vicdani, bu sezgisel şüphelerle baş edemez hâle gelir ve sonuçta kendisini izlenen, takip edilen biri gibi hissetmeye başlar. Böylece düşüncelerini ve davranışlarını kontrol edemeyerek nevrotik bir duruma sürüklenir.

4.11. Eşeğin Gölgesi

Haldun Taner’in *Eşeğin Gölgesi* oyunu, toplumsal bozuklukları ve çıkar ilişkilerini masalsı bir dille ele alan politik bir taşlamadır. İlk kez 1965 yılında İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenen bu oyun, ele aldığı keskin politik mesajlar nedeniyle kısa süre sonra yasaklanmıştır. Taner, oyunun konusunu gezici hatip ve sofist filozof Samsath Lukianos’un bir fıkrasından esinlenerek geliştirmiştir. Lukianos’un küçük hikâyesini temel alarak, Abderialıların bir eşeğin gölgesi yüzünden yaşadığı absürt çatışmayı, Taner kendi toplumsal eleştirilerine uygun bir biçimde yeniden yorumlamıştır (Yüksel, 1986, s. 89).

Oyunun ana çatışması, para babaları Abid ve Zahid Ağaların çırakları Şaban ile Mestan’ın patronluk taslama hevesi yüzünden başlarına gelen olaylar etrafında döner. Şaban, patronundan habersiz, müşteri bulmak umuduyla berber takımını alıp panayıra gitmek üzere yola çıkar. Aynı şekilde, Mestan da patronunun yokluğunu fırsat bilerek kendisini büyük biri gibi göstermeye çalışır ve eşek kiralamak isteyen Şaban’a, eşeğin sahibi olduğunu söyler. Şaban da çırak olduğunu gizleyerek eşeği alır ve yola çıkarlar.

Hava sıcak olduğundan dinlenmek üzere durduklarında, Şaban eşeğin gölgesinde biraz kestirmek ister. Ancak Mestan, eşeğin gölgesinin de kirasını ödemesi gerektiğini iddia eder. Şaban, eşeği kiraladığında gölgesini de kiralamış olduğunu savunarak para vermeyi reddeder. Bu kısır tartışma sonuçsuz kalınca, haklı ile haksızı ayırması için mahkemeye giderler. Mahkemeye başvurup paragözlerin yemi olduktan sonra davadan vazgeçmek istediklerini söyleseler de iş iştin geçmiş, menfaat çarkları dönmeye başlamıştır. Dava o kadar büyür ki sonunda Şaban’ın haklı olduğunu söyleyenlerle Mestan’ın haklı olduğunu söyleyenler

arasındaki kutuplaşma Abdalya'yı ikiye böler. Bu kargaşa ve kavga ortamında ise yine para babaları Zahid'le Abid kazançlı çıkan kişiler olmuşlardır.

Eşeğin Gölgesi oyunu, bir yandan toplumsal eleştirilerini masalsı bir dille sunarken, diğer yandan politik mesajlarını açık ve keskin bir şekilde iletir. Abdalya ve Şabaniye isimleri, halkın aptallığını ve kolayca manipüle edilebilirliğini simgeler. Oyunda, halkın ilgisinin temel sorunlardan nasıl sapıtıldığı ve yapay sorunlarla nasıl meşgul edildiği gösterilir. Taner, toplumun bilinçsizliğini ve yanlış koşullandırılmışlığını eleştirirken, para babalarının her türlü yolsuzluğa başvurarak kazanç sağladığı bir düzeni gözler önüne serer (Yüksel, 1986, s. 89).

Oyunun başındaki masalsı giriş, seyirciyi tanıdık ve samimi bir dünyaya davet ederken, oyun ilerledikçe bu masalsı dünya, toplumun gerçek ve çarpıcı eleştirileriyle yüz yüze gelir. Taner, masal öğeleri ve ironik anlatımıyla, toplumsal bozuklukları ve çıkar ilişkilerini eleştirirken, seyirciyi düşündürmeyi ve sorgulatmayı amaçlar. *Eşeğin Gölgesi*, Taner'in epik tiyatrosunun temel yaklaşımını geleneksel Türk tiyatrosunun çeşitli öğeleriyle en başarılı biçimde kaynaştırdığı oyunlarından biridir.

Eşeğin Gölgesi, Haldun Taner'in toplumsal eleştirilerini güçlü bir şekilde dile getirdiği, masalsı anlatımı ve ironik diliyle dikkat çeken bir eserdir. Abdalya ve Şabaniye isimleri, toplumun aptallığını ve manipüle edilebilirliğini simgelerken, oyunun genel yapısı seyirciyi düşündürmeyi ve sorgulatmayı amaçlar. Taner, bu oyunla sadece sahnelendiği dönemde değil, her çağda güncelliğini koruyacak evrensel bir mesaj verir. Taner'in bu eseri, toplumsal ve politik eleştirilerini masalsı bir dille sunarak, seyirciye düşündürücü ve etkileyici bir deneyim sunar (Yüksel, 1986, s. 89).

4.11.1. Eşeğin Gölgesi: Şaban ve Mestan

Bu oyun Haldun Taner'in epik tiyatro örneğini sergilediği güçlü oyunlarından biridir. Oyuna konu olan karakterler Şaban ve Mestan aslında bir toplumun eskizini oluşturmak için yazarın yarattığı tiplerdir. Karakterler yüzeyseldir, derinlikleri oyunun konusunun izin verdiği kadardır. Bu sebeple bu oyunda Şaban ve Mestan'a uygulanan tipoloji çalışması diğer yanılsamacı türdeki oyunlardan farklıdır. Tip durumundaki iki zıt kişinin birbiri ile girdikleri çatışma doğrultusunda oyun yaratılmıştır.

Şaban'ın patronundan habersiz müşteri bulmak için panayıra gitmesi, onun dışadönük bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Şaban dış dünyayla etkileşime geçmekten çekinmez ve enerjisini dış dünyadan alır.

MESTAN: *Bey kardeşim ne yapıyorsun orada?*

ŞABAN: *Hiç bari eşeğin gölgesinde biraz dinlensem dedim.*

MESTAN: *Hiç olur mu bey kardeşim?*

ŞABAN: *Neden olmuyormuş anlamadım?*

MESTAN: *Kavlimiz böyle mi idi? Sen benden sade eşeği kiraladın. Gölgesini kiralamadın.*

ŞABAN: *Şaka ediyorsun galiba (Taner, 2021b, s. 21).*

Şaban'ın eşeğin gölgesinde dinlenme isteği, onun anlık duygusal ihtiyaçları doğrultusunda hareket ettiğini gösterir. Rahatlığını ve konforunu düşünen tipler hissetme işlevi baskın olan kişilerdir. Zaten Mestan'ın mantıksal çerçevede verdiği yanıtları Şaban düşünmeyi dışarıda bırakarak hisleriyle “şaka ediyorsun galiba” şeklinde yanıtlamaktadır.

Haldun Taner, çatışan iki kişiye Jung'un çatışan iki işlevine yüklediği görülür. Dramatik malzemeyi bu şekilde diri tutmayı hedefler. Jung, baskın işlev ve alt işlevlerin rasyonel ya da irrasyonel iki işlev olması gerektiğini söyler. Düşünen baskın bir işlevin alt işlevi yani bilinçten attığı işlev hissetmedir. Burada da Şaban dışadönük hisseden bir tipken Mestan dışadönük düşünen bir tiptir. Bir bilinçte çatışan iki işlev, burada bir oyunun içinde çatışır hâle gelir.

Mestan durumu daha çok mantıksal çerçevede değerlendiren taraftır. Eşek olmadan gölge olmayacağını bilir. “Kavlimiz böyle mi idi? Sen benden sade eşeği kiraladın” diyerek anlaşmanın şartları üzerinde Şaban'ın gölgede hakkı olmadığını söyler.

MESTAN: *Eşek olmadan gölge olur mu? Gel bir akçeyi elden.*

ŞABAN: *Bir dakika. Eşek neden gölge veriyor? Güneş var da tepede ondan. Güneş kimin? (halka döner) Efendim sorarım size, güneş kimin? (Mestan'a) Herkesin. Bütün insanların. Gölge güneşin malı arkadaş. Zırnık bile vermem (Taner, 2021b, s. 21).*

Şaban, duygularını ve değer yargılarını dış dünyaya yönelten bir karakterdir. Onun kararları ve tepkileri, toplumsal normlara ve genel kabul gören değerlere dayanır. Örneğin, “Güneş kimin? Herkesin. Bütün insanların.” ifadesini halka yöneltir. Bu onun toplumsal normları referans aldığı kanıtlarındandır.

MESTAN: *Ağır ol arkadaşım. Ben şimdi eşeği çekiyorum. Güneş tepede ama gölgesi nerde? Gel bir akçeyi elden.*

ŞABAN: *Nasıl çekersin eşeği! Eşek benim icarımda. Değil mi kiralamışım, sultan gönlüm ne isterse onu yaparım. İster üstüne binerim, ister sütünü satarım, ister*

gübresini kullanırım, ister gölgesine yatarım. Kimse de bana karışamaz (Taner, 2021b, s. 21).

Şaban'ın “sultan gönlüm ne isterse onu yaparım” gibi ifadesi, onun duygusal tepkiler verme eğilimini ortaya koyar. Bu, dışadönük hisseden tipin karakteristik özelliğidir.

İki rasyonel işlevi temsil eden Şaban ve Mestan, oyunun dramatik yapısına önemli bir katkı sağlar. Karakterler arasındaki çatışma, sadece çıkar çatışması değil, aynı zamanda dünyayı algılama ve yorumlama biçimlerinin çatışması halini alır. Her karakter kendi baskın işlevine göre konuştuğu için, diyaloglar zenginleşir ve derinlik kazanır. Böylece farklı psikolojik tipler, toplumdan farklı kesimleri temsil eder. Bertolt Brecht'in kurduğu epik diyalektik tiyatronun, Türk tiyatrosundaki yansımasıdır.

Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi* oyununda, Jung'un tipoloji kuramındaki rasyonel işlevlerin çatışmasını kullanması, eserin psikolojik derinliğini artırmış ve dramatik yapısını güçlendirmiştir. Bu yaklaşım, oyunun hem bireysel hem de toplumsal düzeyde eleştirel bir bakış açısı sunmasına olanak tanır. Taner'in bu ustalıklı kullanımı, Türk tiyatrosunda psikolojik derinlik ve karakter analizi açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir.

4.12. Zilli Zarife

Haldun Taner'in 1966 yılında gösterime giren *Zilli Zarife* adlı eseri, toplumsal eleştiri temelli bir yapıya sahiptir ve özellikle “ahlak” kavramının yüzeyde nasıl algılandığına, bu kavramın arkasına gizlenen ikiyüzlülüklere dikkat çeker. Oyun, dönemin gazetelerinde yer alan bazı haberlerin sahneye uyarlanmasıyla oluşturulur. Ana karakter Hurşit ve çevresi, toplumun üst tabakalarından, iyi bir eğitim almış ve “saygın” addedilen kişilerdir; buna karşın oyun, onların aslında ahlak maskesinin ardında bencil, çıkarıcı ve sahtekâr olduklarını ortaya koymaktadır. Hurşit'in çevresindeki kişilerle olan ilişkisi de bu ikiyüzlü yapı üzerinden ele alınır. Eşi Dürdane, kardeşi Diplomat Nejat, arkadaşları ve iş çevresi, Hurşit'in sahip olduğu mali kaynaklardan faydalanma amacındadırlar ve onu daha da yalnızlaştıran bir “hızkesen” görevi üstlenirler.

Hurşit, toplumsal statü olarak alçakta görülen bir genelev patroniçesi olan Zarife'yle tanıştıktan sonra, aradığı içtenliği ve samimiyeti onda bulur. Hurşit'in Zarife'ye açılmasının ardından, ikisi arasında kurulan bağ zamanla daha da derinleşir ve bir de çocukları olur. Bu, Hurşit'in içinde bulunduğu yüzeysel toplumsal katmandan kopmak istemesiyle sonuçlanır. Taner, bu noktada oyun aracılığıyla “namus” ve “ahlak” gibi değerlere içkin bir eleştiri sunar:

Hurşit, toplumsal statüsü yüksek olan, “saygın” görünen eşinden samimiyetsizlik görürken; toplumsal normlara göre ahlaksız kabul edilen bir kadında dürüstlük ve sevgi bulur (Yüksel, 1986, s. 98).

Oyunun baştan sona tartışmaya açtığı asıl mesele, “gerçek ahlak nedir?” sorusudur. Taner, Hurşit ve çevresindeki diğer karakterler üzerinden “sosyetik ahlak” maskesini düşürürken, oyunun ana çatışması toplumsal normların değerleri üzerinde döner. Dürdane ve çevresindeki sosyetik grup, ahlaksızlığın ve menfaatçiliğin somut örnekleri olarak resmedilirken, Zarife gibi toplumun dışladığı karakterler samimiyet ve içtenlik sembolleri olarak ele alınır. Oyunun sonlarına doğru, toplumsal yapıyı değiştirmeye ve yüzeydeki bu ahlak maskesini kırmaya yönelik bir eleştirinin şekillendiği görülür.

Taner’in eseri, olayları bir fars (alaycı dramatik kurgu) biçiminde sunarken, izleyiciye beklenmedik bir son hazırlar. Taner, klasik mutlu sona ulaşmaktan kaçınarak toplumsal değerlerin tekrar gözden geçirilmesini hedefler (Yüksel, 1986, s. 99).

4.12.1. Jung Tipolojisine Göre: Hurşit / Cemşit

Hurşit, modern toplumun birey üzerindeki baskıcı ve çıkarıcı yapısının kurbanı olmuş, yalnız ve derin bir içsel çatışma yaşayan karakterdir. Çevresindeki yakınları, karısı Dürdane, kayını Diplomat Nejat, iş ortakları Beşir ve Hukukçu Abidal, onun hayatını sürekli sınırlandırarak, maddi kazanç peşinde koşan bir yaşam sürmesini isterler. Hurşit’in etrafını saran bu bireyler, onun yaşamına yön veren ve özgürlüğünü kısıtlayan “hızkesen”ler gibi, kişisel ifadesini ve gerçek kimliğini yaşamasına engel olan birer unsurdurlar. Hayatındaki bu “hızkesenler” yüzünden kendini duygusal olarak yalnız, ruhsal olarak da tutsak hisseden Hurşit, kişiliğini ve özlemlerini özgürce ifade edebilmek adına uzun süredir içinde bir başkaldırı arzusu taşımaktadır.

Yirmi bir yıl önce, Türkiye’yi ziyaret eden Missouri uçak gemisini gezerken izlediği bir sahne, Hurşit’in hayatındaki “hızkesenleri” fark etmesine yol açar: İçindeki özgürlük arzusunun önünde, çevresindeki bu insanların birer engel olduğunu kavrar. Hayatını değiştirme isteğiyle yanıp tutuşan Hurşit, tam bu sırada genelev çalışanı Zarife ile karşılaşır. Zarife, Hurşit’in kendini “Cemşit” olarak tanımladığı, onu yargılamadan dinleyen, içten bir bağ kurduğu kişidir. Yıllarca süren bu ilişkiden bir çocukları, Cihangir, doğar. Ancak Hurşit’in kayını Nejat, onun bu gizli ailesini öğrenir ve kendi borçlarını kapatmak için Hurşit’ten para sızdırmaya çalışır.

Hurşit'in bu başkaldırısı, toplumun “namus” kavramına yönelik sorgulayıcı bir bakış açısıyla ele alınır. Zarife'nin de sosyetik çevreyi altüst eden tavrı, Hurşit'in içsel mücadelesini, kendi öz değerlerine ve hayatın anlamına duyduğu derin arayışını açığa çıkarır. Kendisi gibi “gerçek” ve samimi bir yaşam kurma isteğiyle ölüme bile adım atmaya kararlı olan Hurşit, aynı zamanda çevresinin “namus” kisvesi altında sürdürdüğü ikiyüzlü yaşamları sorgulamaya ve bu çelişkili dünyadan intikam almaya yönelir.

Oyunun sonunda Hurşit'in kendini zehirlemek isterken, belediyenin gazı kesmesi sonucu intihar edememiş olduğu ortaya çıkar. Döndüğünde mirasının yarısını ailesine, yarısını da Zarife ve Cihangir'den oluşan ailesi için kendilerine alır. Deniz kenarı bir yalıda mutlu bir yaşam kurma hayallerinden bahseder. Zarife'nin evinde çalışan “fahişe kızlar”a da ev ve para verip o hayattan kurtarmak ister ama oyunun anlatıcısı buna izin vermez.

MENNAN: *(onu kenara iter. İpsala direnir. İki oyuncu onu tutarlar) [...] Ben sana elma dedimse Çubuklu da domates yetiştir demedim. Çık göster kendini dedim. Yeryüzündeki sefalet, hayır cemiyeti baloları ile ne kadar ortadan kalkarsa, senin şunlara verdiği hibe ile genelevler de o kadar ortadan kalkar. Bana bak Hurşit, nam-ı diğer Cemşit, intiharı yüzüne gözüne bulaştırdın bari var git yaşamayı becer* (Taner, 2007, s. 66).

Hurşit'in karakterine baktığımızda, onun hayatındaki derin yalnızlık, mutsuzluk ve toplumsal rollere olan öfkesi, Jung'un tipolojisinde belirgin bir içsel çatışmayı işaret etmektedir. Aynı zamanda onun, farklı iki kimliğe (Hurşit ve Cemşit) bürünmesi, bir kimlik arayışı içerisinde olduğunu ve içsel bütünlüğünü bulma çabası verdiğini gösterir. Bu bilgiler ışığında Hurşit'in, Jung'un “içedönük hissetme” ve “dışadönük düşünme” tiplerine uyan karmaşık bir kişiliğe sahip olduğu söylemek mümkündür.

Hurşit'in içinde yaşadığı çevreden duyduğu hoşnutsuzluk ve duygusal doyumsuzluk, içsel hissetme tipinin temel özelliklerinden biridir. İçedönük hissetme tipleri, duygularını derin bir içsel dünyada yaşar; dışarıya nadiren gösterirler. Hurşit'in mutsuz ve yalnız olması, duygularını dışa vuramayıp içeride yaşamasıyla ilgilidir. Missouri uçak gemisini izlerken hissettiği başkaldırı arzusu, içsel değerlerinin ve ihtiyaçlarının baskılanmasına duyduğu tepkinin bir sonucudur. Onun çevresindekileri “hızkesenler” olarak görmesi, kendi değerlerini ve hayatını özgürce yaşayamamaktan kaynaklanan yoğun bir baskı altında olduğunu gösterir.

Zarife ile birlikteyken kendini “Cemşit” olarak tanımlamaya başlaması, içsel hissetme tiplerinin kendilerini anlamaya dair yoğun ihtiyaçlarına işaret eder. Zarife'nin onu yargılamadan dinlemesi ve anlaması, Hurşit'in içsel benliğiyle yeniden bağlantı kurmasına

yardımcı olur. Bu durumda “Cemşit” olarak varlık bulması, onun kendine daha yakın bir kimlikte olma arzusunun ifadesidir.

Hurşit, çevresindeki insanların para ve çıkar odaklı yaşamına maruz kalmış bir karakterdir. Bu dışadönük düşünme işlevi, onun iş hayatında başarılı olmasını sağlasa da duygusal olarak tatminsiz bir hayat sürmesine neden olur. Dışadönük düşünme, Hurşit’in iş ortakları ve ailesinin hayatını yönlendiren baskın bir unsurdur; onun çevresinde bu işlev, duygusal bağları gölgeleyen bir materyalizm yaratır.

Hurşit, mirasını Zarife ve oğluna bırakarak intikam alma niyeti güder; dışadönük düşünme işlevinin daha kararlı, stratejik tarafı burada görülür. Bu işlev onun “eyleme geçirme” ihtiyacını körükleyerek, mutsuzluğunu ve çevresine duyduğu öfkeyi eyleme dökme yolunu seçmesine neden olur. Ancak başarısız intihar girişimi, onun planlarını bir tür “yüzüne gözüne bulaştırdığı” bir çaba olarak öne çıkar.

Zarife’nin yanında, daha içsel bir benlik olan “Cemşit” kimliğine bürünmesi, Hurşit’in hayatında bastırdığı bir tarafını ortaya çıkardığını gösterir. Cemşit, Hurşit’in otantik benliği olabilir; zarif, anlayışlı ve içsel hislerini dışarı vurabilen bir kimlik olarak kendini bulma arayışını simgeler. Aşağı işlev, üstün işlevin bulunduğu tipolojik eksenin diğer kutbudur; dolayısıyla üstün bir düşünme işlevi, aşağı bir hissetme işlevi tarafından sıkıntıya sokulur (Beebe, 2006, s. 50). Hurşit ve Cemşit bağlamında alt işlevler birbirini sıkıntıya sokmaz, burada iki uyumsuz rasyonel tip iki kişilik tarafından yönetilir durumdadır. Ama bu durum bile yirmi yıl kadar sürmüş, uyumsuz iki tipolojiyi baskın olan yaşayan Hurşit ya da Cemşit’in sonu intihar olur.

Oyunun sonunda Hurşit, mirasını ikiye bölerek yaşamına bir anlam katmak ister. Zarife ve Cihangir ile birlikte yeni bir hayat hayal eder. Ancak anlatıcının, bu hayalin toplumsal gerçekleri değiştiremeyeceğini vurgulaması, Hurşit’in anlam arayışını gerçekçi sınırlarla yüzleştirir. İntiharı becerememiş Hurşit’e “yaşamayı becer” diyerek hayatının gerçeklerine dönmesi gerektiği mesajını verir.

4.13. Sersem Kocanın Kurnaz Karısı

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Haldun Taner’in Türk tiyatrosunda önemli bir yer tutan ve Molière’in *Georges Dandin* adlı eserinden uyarlanan bir oyundur. İlk kez 1969 yılında

sahnelenen bu oyun, Haldun Taner'in Batı tiyatrosu ile geleneksel Türk tiyatrosunu ustaca birleştirdiği bir çalışmadır.

Oyunun yapısı “oyun içinde oyun” kurgusuna dayanmaktadır. Üç perde boyunca, Molière'in *Georges Dandin* adlı oyunu farklı yorumlarla sahnelenir. İlk perdede, Osmanlıca bir çeviriden hareketle “Kıskanç Herif” olarak oynanır. İkinci perdede, Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlaması *Yorgaki Dandin* sahnelenir. Üçüncü perdede ise, modern bir sahneleme biçimi olarak *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* karşımıza çıkar (Yüksel, 1986, s. 107).

Oyun, Tanzimat döneminde Türk tiyatrosunun kimlik arayışını ele alır. Ahmet Vefik Paşa, Tomas Fasulyeciyan, Ahmet Fehim gibi önemli tiyatro kişilikleri, oyunun kahramanları olarak seçilmiştir. Bu karakterler aracılığıyla, Türk tiyatrosunun kendi kimliğini bulma süreci işlenir. Taner, Batı tiyatrosunun tekniklerini kullanarak, Türk tiyatrosunun geleneksel öğeleriyle birleştirir. Bu yaklaşım, Türk tiyatrosunun modernleşme sürecine önemli katkı sağlar.

Taner, “oyun içinde oyun” tekniğini kullanarak, tiyatro sanatçılarının becerilerini sergilemelerine olanak tanır. Bu teknik, oyuncuların beş farklı karakteri canlandırarak sahneye koydukları oyunlar aracılığıyla gerçekleştirilir. Bu yapı, oyunun akıcılığını ve ritmini artırır, izleyicinin dikkatini sürekli olarak canlı tutar. Oyunun iç ve dış oyunları, tiyatro sanatının çeşitli yönlerini tartışmaya açar ve izleyiciye çok katmanlı bir deneyim sunar (Demirdağ, 2012, s. 33-37).

Haldun Taner, bu oyunda geleneksel Türk tiyatrosunun öğelerini modern Batı tiyatrosunun teknikleriyle birleştirir. Ortaoyunu karakterleri olan Kavuklu ve Pişekâr'ın diyaloglarına benzer konuşmalar ve İbiş karakterinin oyunda yer alması, geleneksel tiyatro unsurlarının modern bir yorumla sahnede yer bulmasını sağlar. Bu kullanım, Taner'in Türk tiyatrosunu modernize etme çabalarının bir yansımasıdır.

Sersem Kocanın Kurnaz Karısı, Haldun Taner'in hem geleneksel hem de modern tiyatro tekniklerini birleştirerek Türk tiyatrosuna yaptığı önemli katkıları gösteren bir eserdir. Oyunda yer alan karakterler ve olaylar, Tanzimat Dönemi tiyatrosunun kimlik arayışını ve bu süreçte yaşanan zorlukları gözler önüne serer. Taner'in ustalıkla kullandığı oyun içinde oyun tekniği, tiyatro sanatının farklı yönlerini tartışmaya açarken, izleyiciye zengin bir teatral deneyim sunar. Bu eser, Türk tiyatrosunun gelişim sürecinde önemli bir kilometre taşıdır ve Taner'in tiyatro yazarlığının eriştiği seviyeyi göstermektedir (Yüksel, 1986, s. 108-109).

4.13.1. Jung Tipolojisine Göre: Fasulyeciyan

Tomas Fasulyeciyan, Haldun Taner'in *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı* adlı oyununda önemli bir karakter olarak yer alır. Ancak, Fasulyeciyan karakteri hakkında oyun içinde sunulan bilgi sınırlıdır. Bu nedenle, Haldun Taner'in, Fasulyeciyan'ın karakterine Jung tipolojisi çerçevesinde derinlemesine bir analiz yapmak zordur. Bununla birlikte, Fasulyeciyan'ın biyografisinden elde edilen bilgiler, onun tipolojik özelliklerini anlamada önemli ipuçları sunmaktadır.

Thomas Fasulyeciyan, 1858 yılında Osmanlı İmparatorluğu'nda tiyatro hayatına adım atmış bir sanatçıdır. İlkokulda öğretmenlerinin taklidini yaparak yeteneğini göstermiş, 1860 yılında “Temaşa-i Hüneri Opera-i Osmani Tiyatrosu” adlı oluşumda yer almıştır. Sanat kariyerine İstanbul, İzmir, Trabzon, Kafkasya, Bursa gibi yerlerde devam etmiş, 1885'ten sonra Bulgaristan ve Romanya'da tiyatro çalışmaları yapmıştır. Son yıllarında yoksulluk ve hastalıkla mücadele etmiş, Paris ve İskenderiye'de yaşamış ve burada yoksulluk içinde ölmüştür.

Fasulyeciyan'ın tiyatro kariyerinde ve yaşamında sergilediği dışadönük özellikler, onun enerjik ve toplumsal etkileşime açık bir kişilik olduğu görülür. İstanbul, İzmir, Trabzon gibi şehirlerde ve uluslararası turnelerdeki performansları, toplumsal etkileşimden enerji alan dışadönük bir kişiliktir.

Ama Fasulyeciyan için yalnızca dışadönük biridir demek mümkün değildir. Çünkü onun sanata olan bağlılığı ve duyduğu derin aşk içten gelen bir durumdur. Sanat için yaptığı fedakarlıklar ve yaşadığı zorluklar, içedönük hissetme işlevinin güçlü olduğunu düşündürür. Hayatının son dönemlerinde yaşadığı yoksulluk ve hastalık, içsel bir yalnızlık ve mücadele sürecini yansıtır. Bu durum, içedönük yönelimlerin baskın olabileceğini gösterir.

FASULYECİYAN: *Zaten aktör dediğin nedir ki? Oynarken varızdır, yok olunca da sesimiz bu boş kubbede bir hoş seda olarak kalır. Bir zaman sonra da unutulur gider. Olsa olsa eski program dergilerinde soluk birer hayal olur kalırız. Göroorum, hepiniz gardoroba koşmaya hazırlanıyorsunuz. Birazdan teatro bomboş kalacak. Ama teatro işte o zaman yaşamaya başlar. Çünkü Satenik'in bir şarkısı şu perdelere takılı kalmıştır. Benim bir tiradım şu pervaza sinmiştir. Hıranuşla Virginia'nın bir dialogu eski kostümlerden birinin yırtığına sığınmıştır. İşte bu hatıralar o sessizlikte saklandıkları yerden çıkar, bir fısıltı halinde sahneye dökülürler. Artık kendimiz yoğuz. Seyircilerimiz de kalmadı. Ama repliklerimiz fısıldaşır dururlar sabaha kadar. Gün ağarır, temizleyiciler gelir, replikler yerlerine kaçışır... Perde ! (Taner, 2020, s.94).*

Fasulyeciyan'ın tiradında, bir yandan sahnedeki anıların, repliklerin ve performansların kalıcı etkisinden söz ederken, diğer yandan bu etkilerin sadece sessizlikte ve boşlukta ortaya çıkabileceğini vurgular. Bu, onun dışadönük ve içedönük yönelimleri arasında bir denge

kurduğunu gösterir. Sahneye ve seyirciye dönük, dışa yansıyan bir yaşam sürerken, aslında içsel olarak sahnenin boş kaldığı anlarda varlığın anlamını bulduğunu ifade eder.

Fasulyeciyan, dış dünyanın gürültüsünden ziyade, iç dünyasının zenginliğine ve anıların değerine vurgu yapmaktadır. Bu, içedönük kişilerin karakteristik özelliklerinden biridir. Yani yaşamı dışarıda aradığı kadar, içsel bir anlam arayışının da peşinde olduğunu gösterir. Dışadönük düşünme işlevi, sahne ve izleyiciyle olan ilişkisinde belirgin hâle gelirken, içedönük hissetme işlevi, sahnenin boş kaldığı, anıların yankılandığı anlarda öne çıkar. Jung'un baskın işlev ve alt işlev olarak nitelendirdiği ve ikisinin aynı anda bilinçte olmaması gereken iki işlev Fasulyeciyan'da uyum içinde çalışmaktadır.

Fasulyeciyan sahnenin boş kaldığında bile yaşamaya devam edeceğine dair inancı, dışadönük sezme işleviyle de ilişkilendirmek mümkündür. Bu işlev, kişinin potansiyel olasılıkları ve gelecekteki senaryoları sezgisel olarak kavramasını sağlar. Fasulyeciyan, sahnenin boşluğu ve sessizliği içinde bir yaşamın devam ettiğini sezgisel olarak anlar. Bu, onun gerçekliğin ötesindeki olasılıkları ve görünmeyen bağlantıları fark edebilme yeteneğini gösterir. Sahnenin boş kaldığı anlarda bile, geçmişin izleri ve anıların yankılarıyla dolu bir dünyayı hayal edebilmektedir.

Tomas Fasulyeciyan'ın bu tiradı, onun derin bir içsel dünya ile dışsal gerçeklik arasında kurduğu karmaşık ilişkiyi açığa çıkarır. Jung tipolojisi çerçevesinde değerlendirildiğinde, Fasulyeciyan'ın baskın işlevi içedönük hissetme olarak belirginleşir. Onun sahneye, sanata ve anılara yüklediği anlam, içsel dünyasındaki yoğun duygusal deneyimlerin bir yansımasıdır. Dışadönük sezme ve düşünme işlevleri de bu bağlamda destekleyici işlevler olarak öne çıkar. Fasulyeciyan, sanatını ve yaşamını derin duygusal anlamlarla dolu bir içsel dünya ile birleştiren bir karakter olarak karşımızdadır.

4.14. Ayışığında Şamata

Ayışığında Şamata, Haldun Taner'in 1977 yılında sahnelenen ve Türk tiyatrosunun önemli eserlerinden biri olan bir oyundur. İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenen oyunun sahne düzenini Zihni Küçümen, müziğini ise Mehmet Abut üstlenmiştir. Oyun, Taner'in ünlü “Ayışığında Çalışkur” öyküsünden uyarlanmıştır ve yazarın karakterlerinin ve olay örgüsünün sahnede daha güçlü bir şekilde sergilendiği bir eserdir (Yüksel, 1986, s. 119).

Oyun, iki perdeden oluşur ve her iki perde aynı olayları farklı bakış açılarından yeniden anlatır. Bu iki bakış açısı, yazarın ve seyircilerin bakış açılarını temsil eder. Olaylar, Moda'daki görkemli Çalışkur Apartmanı'nda geçer ve apartman sakinlerinin günlük yaşamları, kişisel ilişkileri ve toplumsal tutumları ele alınır.

Birinci perde, yazarın eleştirel gerçekçi bakış açısını yansıtarak apartman sakinleri ve çevredekilerin yaşamlarını eleştirel bir gözle sunar. Bekçi Zülfikar, kapıcının karısı Saime ile gizli bir ilişki yaşarken, kurnaz bir iş adamı olan Cemil'in boş kafalı ve süs bebek gibi görünen karısı Suzan'la ilişkisi gözler önüne serilir. Şımarık ve tutarsız bir genç kız olan Beyhan, kaçak mal satan bir butiğin sahibi Pop İsmet ve onun yurtdışından kaçak mal getiren metresi Sevim'in hikayesiyle birlikte anlatılır. Ömer, Özer ve Özcan adlı üç üniversiteli genç, cinsellik dışında bir şey düşünmeden günlerini boşa harcarken; komşularını dürbünle gözetleyen yaşlı ve gülünç Hicabi, sosyetenin kürtaj uzmanı Dr. Eprem, dinsel tutucu bir genç olan Müntekim, Amerika'da kimlik değiştirip toplumlarına yabancılaşmış Erol ve Aygen çifti ve parasal sorunlarını çözmeye çalışan işçi sınıfından gençler Melahat ve Nuri'nin yaşamları da ele alınır.

Birinci perdede, toplumun varsıl kesiminden insanların çıkarıcılık, yozlaşma, ikiyüzlülük ve umursamazlık içindeki yaşamları eleştirel bir dille anlatılır (Yüksel, 1986, s. 119).

İkinci perde, seyircilerin tepkileri doğrultusunda yeniden yazılmış bir versiyondur ve bu perdede ilk perdedeki eleştirilerin tam tersi bir anlatım benimsenmiştir. Yurtsever ve düşünceli bir çift olarak tasvir edilen Cemil ve Suzan, tutarlı ve akıllı bir genç kız olan Beyhan, fizik tutkunu ve çalışkan üç üniversiteli genç Ömer, Özer ve Özcan ile karşılaşılır. Pop İsmet'in metresi Sevim, sıkma baş bir genç kız olarak sunulurken; komşularını gözetleyen Hicabi, astronomiye meraklı bir yaşlı adam olarak resmedilir. Türkiye'nin nüfus artışıyla kalkınacağına inanan Dr. Eprem, hoşgörülü ve ileri düşünceli Müştak, Türkçeleri kusursuz ve yurt özlemiyle yanıp tutuşan Erol ve Aygen çifti de bu versiyonda yer alır. Öte yandan Melahat bir yosma, Nuri ise sabıkalı bir kişi olarak tanıtılır (Yüksel, 1986, s. 119).

Bu perde, toplumu ve yaşamı pembe gözlükler arkasından izlemeye alışmış seyircinin beklentileri doğrultusunda, gerçek dışı ve abartılı bir iyimserlikle sunulur.

Ayışığında Şamata, toplumsal ve bireysel ilişkilerdeki yozlaşmayı, ikiyüzlülüğü ve çıkarıcılığı eleştirirken, aynı zamanda seyircinin koşullanmalarını da sorgular. Oyun, toplumsal gerçeklerin seyirciye nasıl yansıtılması gerektiği konusunda önemli sorular ortaya koyar ve izleyiciyi düşündürür.

Haldun Taner'in *Ayışığında Şamata* oyunu, toplumsal eleştiriyi mizahi bir dille sunan ve seyircinin kendi koşullanmalarını sorgulamasını sağlayan bir eserdir. Taner'in epik tiyatro anlayışı ve geleneksel Türk tiyatrosu öğelerini başarılı bir şekilde harmanladığı bu oyun, Türk tiyatrosunun önemli yapıtlarından biridir. Oyunun iki perde arasındaki karşıtlık, toplumsal eleştirinin en etkili ve güldürücü biçimde sunulmasını sağlar (Yüksel, 1986, s. 122).

4.14.1. Ayışığında Şamata: Çalışkur Apartmanı

Haldun Taner'in *Ayışığında Şamata* oyununda, birinci ve ikinci perdedeki karakterlerin davranışları, kişilikleri ve toplumsal rolleri oldukça farklı şekillerde ele alınır. Oyunda baş bir kişi olmadığından ve her birey toplumsal bir rolü üstlendiğinden diğer oyunlardaki gibi tek bir kişi üzerinden inceleme yapmak yerine zaten yüzeysel olan karakterleri çıkarım yapılabilirlik doğrultusunda analiz edilmeye çalışılacaktır.

Birinci perdede bekçi Zülfikar'la kapıcı Saime arasında bir ilişki vardır. Saime'nin kocası hapse girince Zülfikar, onu Çalışkur apartmanına kapıcılık yapsın diye referans olur.

SAİME: Neredeydin dün gece?

ZÜLFİKAR: İzinliydik ya. Düğüne gettik. Selamiçeşme'ye.

SAİME: İçtin mi gene? Eyllenmişsinizdir herhal.

ZÜLFİKAR: He eylendik eylenmesine. Salacak'tan saz takımı da getirmişler.

SAİME: Çengi de var mıydı?

ZÜLFİKAR: A-ah. Emme harman dalı oynadı üç kişi. Gelin tarafı oluyorlar (Taner, 2019, s.24).

Saime ve Zülfikar arasındaki ilişki, bir tür çıkar ilişkisine dayanır. Saime'nin kocası hapiste olduğu için, Zülfikar ona destek olur ve kapıcılık yapmasını sağlar. Bu durum, Saime'nin Zülfikar'a olan bağımlılığını artırmış ve aralarındaki ilişkinin dinamiklerini belirler. Saime hem ekonomik hem de toplumsal olarak Zülfikar'a bağımlı olduğu için onunla bu şekilde tartışmaya girebilmekte, ancak Zülfikar bu ilişkide daha güçlü ve üstün bir pozisyonda bulunmaktadır.

Zülfikar, toplum içinde dışadönük bir şekilde hareket eder ve çevresindeki insanlarla olan ilişkilerini bu doğrultuda düzenler. Eğlenceye ve sosyal etkinliklere olan düşkünlüğü, toplum içinde kabul gören normlarla uyumlu bir yaşam sürme eğiliminde olduğunu gösterir. Düğüne gitmesi, eğlenmesi ve sosyal ortamda rahat hareket etmesi, onun dışadönük hissetme fonksiyonunun belirginleştirir. Toplumun beklentilerine ve sosyal normlara ayak uydurma eğilimi, Zülfikar'ın bu işlevini ön plana çıkarır.

Saime, duygularını derinlemesine analiz eden ve dışa vurmak yerine içsel bir dünyada değerlendiren bir yapıdadır. Zülfikar’a karşı olan kıskançlık ve güvensizlik duyguları, onun içsel dünyasında sorguladığı ve şekillendirdiği bir durumdur. Dış dünyadan gelen uyarıcılar (Zülfikar’ın davranışları) karşısında hemen tepki vermek yerine, içsel hislerini gözden geçirir ve bunu eleştirel bir tavırla dile getirir. İçedönük hisseden tiplerde olan bu süreç, onun dışa vurduğu sorgulayıcı tavrı açıklar niteliktedir.,

İkinci perdede ise Zülfikar’la Saime yine aynı memleketlidir. Saime’nin kocası İlyas, aylık ücretli iznini kullanmak için Yalova kaplıcalarına gitmiştir. Zülfikar da her gece onu yoklayıp sorarak, centilmenlik borcunu ödemektedir.

SAİME: *Nasılsınız dün akşamdan beri? İyisiniz inşallah?*

ZÜLFİKAR: *Çok iyiyim, sizi sormalı. Dün izinliydim, şöyle keyfimce istirahat ettim evde. Ne zamandır okuyamadığım kitaplar vardı. Onlardan birini, Sartre’ın yarısına kadar okuyup da bitiremediğim “Gizli Oturum”unu bitirdim.*

SAİME: *Ben de Camus’ü Sartre’a tercih ediyorum.*

ZÜLFİKAR: *Simone de Beauvoire’ı nasıl buluyorsunuz?*

SAİME: *En sevdiğim yazar. Ben kadınlığının bilincine onun sayesinde vardım (Taner, 2019,s. 33).*

Zülfikar şimdi daha entelektüel bir karakter olarak karşımıza çıkar. Sartre’ın *Gizli Oturum*’unu okuyup bitirdiğini söylemesi, onun dış dünyadaki fiziksel hazlar yerine, düşünsel ve felsefi dünyaya yöneldiğini gösterir. Bu, onun daha önce birinci perdede zayıf görülen içedönük düşünme işlevinin ikinci perdede güçlendiğini gösterir. Zülfikar, artık daha analitik ve düşünceye yönelik bir yaklaşım benimser.

Saime de ikinci perdede entelektüel bir derinlik sergiler. Camus ve Simone de Beauvoir üzerine konuşması, onun düşünce dünyasının da geliştiğini ve eleştirel düşünme yeteneğinin güçlendiğini gösterir. Birinci perdede, daha çok duygusal ve ahlaki yargılarla hareket eden Saime, şimdi düşünsel bir derinlik kazanır. Bu, onun içedönük düşünme işlevinin ikinci perdede baskın hale geldiğini gösterir.

Birinci perdede Saime ve Zülfikar arasındaki dinamik daha yüzeysel, geleneksel ve toplumsal normlara dayalıdır. Ancak ikinci perdede her iki karakter de entelektüel bir derinlik kazanır. Zülfikar, dış dünyadaki zevklerden içsel bir düşünce dünyasına yönelirken, Saime de aynı şekilde felsefi ve feminist düşünceler aracılığıyla daha eleştirel ve derin bir yaklaşım benimser.

Başka bir örnek de Çalışkur apartmanının zengin iş adamı Cemil'dir. Cemil Bey işkolik, aynı zamanda da ahlaksız bir adamdır. Makyavelist bir tutum içinde zafere giden her yolu mübah görür.

MUFAHHAM: Benim. Yarın şantiyeye hareket ediyorum. Kontrol mühendisine videoteyp, karısına da İngiliz kumaşı tayyörlük aldık. Başka bir direktifiniz var mı?

CEMİL: Var ya. Dün unuttum. Gidince söyle kuzum Galip Bey'e kaymakamın cipi vardı ya satılık, onu 65 bine alıversinler.

MUFAHHAM: Beyefendi, ben cipi gördüm. Pek hurda bir şey. 15 bin bile etmez.

CEMİL: (kızarak) Sana ne söylüyorsam onu yap. Talip Bey'e söyle, 65 bine alsınlar. O kadar. (ahizeyi kapatır) (Taner, 2019,s.50).

Birinci perdedeki Cemil, net bir şekilde dışadönük düşünme işlevine sahip bir karakter olarak karşımıza çıkar. Bu işlev, bireyin dış dünyada mantıklı, sistematik ve amaç odaklı davranmasıyla tanımlanır. Cemil, çıkarlarını ve kazancını korumak için stratejik hamleler yapar, rüşvet ve çıkarıcı ilişkiler peşindedir. Onun için etik veya ahlaki değerler, amaca ulaşmak için bir araçtan ibarettir.

İkinci perde de ise Cemil bambaşka bir roldedir. Seyircinin istediği çizgide, halkın ve işçilerinin kahramanı, kimsenin hakkına göz etmeyen namuslu, mert bir iş adamıdır.

ANLATAN: (Ceylan'a) Hanımefendin siz Cemil Çalışkur'un rüşvet yemesine, vurgunculuğuna itiraz etmiştiniz, değil mi efendim?

CEYLAN: Evet. Apartmanın adı üstünde! Çalışkur. Çalışmış ve kurmuş. Neden namuslu ve alnının teri ile kazanan bir müteahhid göstermiyorsunuz?

[...]

MUFAHHAM: Yarın şantiyeye hareket ediyorum. Bir emriniz var mı?

CEMİL: Sakın kontrol mühendisine ve karısına kıymetli hediye göndermeye kalkma, yanlış anlam verebilir. Hiçbir şey götürmesen daha memnun olurum.

MUFAHHAM: Olur patron. Üzülmeyin. Ceep konusundaki emriniz?

CEMİL: Hangi ceep?

MUFAHHAM: Kaymakamın sattığı. On beş bine bırakıyor.

CEMİL: Pahalı.

MUFAHHAM: Pahalı olur mu beyefendi? Su içinde otuz bin eder.

CEMİL: Pazarlık et. On bine bırakırsa al. Bırakmazsa dursun, sana ne söylüyorsam onu yap. İsterse kırk bin etsin istemem. İlgili memurlarla hiçbir alışveriş münasebetine girmem. Bilirsin. Söz olur sonra (Taner, 2019,s.53-54).

İkinci perdede Cemil tamamen farklı bir karakter olarak sunulur. Bu kez iç dünyasına dönüktür. Bilinçli olarak toplumsal normlara daha uygun bir tavır sergiler. İçedönük hissetme, bireyin derin bir etik ve ahlaki yapı geliştirmesini, kendi içsel değerlerine dayalı olarak davranmasını içerir. Bu perdede Cemil, rüşvetten uzak durma, etik kurallara uyma ve

çalışanlarıyla adil ilişkiler geliştirmektedir. Yani dış dünyada çıkarıcı ve stratejik bir tavır yerine, kendi içsel değerlerine uygun bir duruş sergiler.

Çalışkur apartmanındaki bir başka kişi de Dr. Epkem'dir. Onun da ilk perde ikinci perde arasındaki tipolojik işlevinde büyük bir fark vardır.

ANLATICI: [...] *Şu pastanın çevresinde aç kurt gibi dolaşan beyaz saçlı adam, kürtajdan zengin olmuş ünlü kadın doktoru Epkem. Sosyete de pek sevilir. Şekerlemeyi Markiz'den, çiçeği Sabuncakis'ten yaptırmak neyse, kürtacı Epkem'den yaptırmak da öyle. (Epkem selam verir) Dr. Epkem'de fıkranın bini bir para. Zemine zamana uydurur anlatır. Bir başka merakı da divan edebiyatı. Operasyon yaparken bile divan mısraları döktürür* (Taner, 2019, s.61).

Dr. Epkem, ilk perdede dışadönük, sosyete de tanınan ve sevilen bir karakter olarak karşımıza çıkar. Kürtaj operasyonları yaparak zengin olmuş, maddi kazanç peşinde koşan bir tutumu vardır. Onun için toplumun onayı ve popülerlik önemlidir; bu nedenle dışadönük hissetme işlevi baskın olarak gözlemlenir. Dışadönük hissetme işlevi, bireyin çevresindekilerin ihtiyaçlarını ve değerlerini göz önünde bulundurarak sosyal etkileşimlerde bulunmasına olanak tanır, fakat Epkem bu işlevi yüzeysel ve manipülatif bir şekilde kullanmaktadır. Sosyete de tanınan bir doktor olması, onun dışadönük hissetme işlevinin bir yansımasıdır. Toplumda saygın bir yer edinmek ve bu yolla maddi kazanç sağlamak onun için önceliklidir. Sosyal çevreye ayak uydurmak, şakalar yapmak ve sosyetenin taleplerine hizmet etmek onun için önemlidir.

Kürtajdan parayı vuran Epkem, ikinci perdede hayat vermek, dünyaya can getirmek, Türkiye'nin kalkınmasına katkı sağlamak için uğraşan, gerçek bir Türk hekimi olur.

ANLATICI: [...] *Şu pastanın çevresinde doymuş doymuş dolaşan beyaz saçlı adam, kürtajdan zengin olan bazılarına hiç benzemez. Dr. Epkem Cangetir, soyadından da belli olmuyor mu, akli fikri çocuk doğurtmak. Türkiye'nin ancak nüfus artışı ile kalkınacağına iman etmiştir. Doğum kontrol haplarına, kürtaja karşı savaştan iki derneğin fahri başkanı. Çok da ciddi adamdır. Doğum sırasında şiir filan okumaz. Boş vakitlerinde hep susar* (Taner, 2019, s.66).

İkinci perdede, Dr. Epkem tamamen farklı bir karakterdir. Maddi kazanç ve sosyete odaklı davranışlardan uzaklaşmış, derin ahlaki değerlere bağlı, idealist bir kişilik sergiler. Bu aşamada, onun içedönük hissetme işlevi baskındır. İçedönük hissetme, bireyin içsel değerlerine ve ahlaki normlarına bağlı olarak karar vermesini sağlar. Epkem, kürtaja ve doğum kontrolüne karşı çıkan derneklere başkanlık yaparken, nüfus artışına ve ülkesinin kalkınmasına odaklanan bir tavır geliştirir. Bu, onun etik ve ahlaki sorumluluklarının farkına vararak iç dünyasına

yöneldiğini gösterir. Müntekim, içedönük düşünen bir tiptir. Tutucu bir genç olarak karşımıza çıkar. Kendi içsel değer sistemine sıkı sıkıya bağlıdır.

ANLATAN: *Şu sivilceli yüzlü, asık suratlı, acayip genç de ailenin yakın akrabası Müntekim. Dedesi dini bütün Zeynel Abidin Hoca. Süleymaniye Camii'nin baş vaizi imiş vaktiyle. Müntekim öğ alan anlamına geldiğine göre dedesi torununa bu adı neden koymuş? Herhalde haclı seferlerinden öğ alsın diye. O da maşallah ismiyle müsemma.*

MÜNTEKİM: *Yılbaşı adeti, yaş günü adeti, ne milli geleneklerimize ne de dini anlayışımıza uyar. Bu dünya fani, öbür dünya baki olduğuna göre bu fanilik denizinde bir yıl fazla bir yıl eksik yaşamışsın ne ifade eder? Hele şu küçük mumlar ne oluyor? Kilise mi burası? (Taner, 2019,s.66).*

Müntekim, dini değerlere sıkı sıkıya bağlıdır ve kendi içsel değerlerine göre hareket eder. Geleneksel ve muhafazakâr bir bakış açısına sahiptir. Dünyayı bu içsel değerlere göre yargılar ve duygusal olarak bağlanır. “Bu tip bireyler, içsel düşünce süreçleriyle derinlemesine meşgul olur ve dış dünyadan çok kendi içsel algılarına ve fikirlerine odaklanırlar.” (Jung C. G., 2020, s.365).

İkinci perdede ise karşımıza ismi Müştak’tır. Tipolojisindeki baskın işlevse dışadönük sezme tipidir. Hoşgörülü, yeniliklere açık ve ileri düşüncelidir.

ANLATAN: *Dedesi ileri ve serbest düşünceleri ile meşhur Zındık Rasih adında bir Bektaşî şeyhiymiş. Müştak her şeye açık ve teşne anlamına geldiğine göre torununa acaba bu adı neden koymuş dersiniz? Herhalde çevresini irkilten süper modern düşüncelere kıskırtmak için. O da ismiyle müsemma.*

MÜŞTAK: *Yılbaşı adetini çok severim. İnsan bir yıl daha şu zevk kaynağı dünyada kaldığını kutlamaz da ne yapar. Şeref! (bardağındaki viskiyi bir hamlede içer) İnsan fani olduğuna göre bu geçiciliğin öcünü yoğun bir yaşamla almaya bakmalı. Doya doya eğlenmek, vücuda da hakkını vermek. Refulmanlardan bilinç altına itilmiş özlemlerden kurtulmak ve her yıl pastasına zafer bayrağı gibi bir mum daha dikmek; az mutluluk mudur bu? Vur patlasın çal oynasın (Taner, 2019,s.67).*

Müştak, hayatı dolu dolu yaşamak, anın tadını çıkarmak ve dünyayı olasılıklarla dolu bir yer olarak görmek isteyen bir karakterdir. Hayatı keşfetme arzusu ve yeniliklere açık olması, onu dışadönük sezme tipine yaklaştırır.

Ayışığında Şamata oyununda bireysel tipolojilerin ötesinde, toplumsal eleştirilerin denli önemli olduğunu daha derinlemesine ele alabiliriz. Bu oyun, bireylerin sadece kişisel özelliklerini ya da içsel dünyalarını değil, toplumsal yapıların ve normların birer yansıması olarak şekillendiği bir topluluk içinde var olduklarını da gözler önüne sermektedir. Karakterler bireysel çatışmaları ve davranışları, içinde bulundukları toplumun genel değerleri, gelenekleri,

yozlaşmaları ve dönüşümleriyle bağlantılıdır. Bu karakterler, toplumsal değerlerin ve normların şekillendirdiği bireylerdir.

Cemil Çalışkur karakteri, bireysel olarak hırslı, makyavelist bir iş adamıdır; ancak onun kişiliği, 20. yüzyılın ortalarındaki Türkiye'nin iş dünyasındaki genel ahlaki çöküş ve kurnazlıkla özdeşleşen, toplumsal bir figür haline gelir. Cemil'in bireysel p

sikolojik süreçleri, toplumsal başarı ve zenginlik arayışının, bireyin ahlaki değerlerini nasıl şekillendirdiğini gösterir.

Dr. Epkem'in ilk perdedeki "kürtajdan zengin olmuş doktor" figürü, sadece onun kişisel kariyerindeki etik sorunları göstermez, aynı zamanda dönemin Türkiye'deki sağlık sistemine ve doktorların toplumsal rollerine dair geniş bir eleştiriyi yansıtır. Bu karakter, toplumsal bilinç dışında yer alan doktor imajını, etik ve ahlaki değerler açısından eleştirir. İkinci perdede ise, idealize edilen bir "ulusal kahraman doktor" figürüne dönüşerek toplumun değişen beklentilerini ve değer yargılarını gösterir.

Oyundaki karakterlerin çoğu, toplumsal yozlaşmanın farklı biçimlerini yansıtır. Karakterler, toplumun ahlaki değerlerinin bozulması ve bireysel çıkarların ön planda olduğu bir düzenin ürünleridir. Jung'un kolektif bilinç dışındaki yozlaşma teması, bireylerin toplumsal süreçlerin birer taşıyıcısı olduğunu gösterir. *Ayışığında Şamata*'daki karakterler, bireysel psikolojik süreçlerin ötesinde toplumsal bir eleştiriyi yansıtır.

Haldun Taner, bu karakterler aracılığıyla toplumun genel yapısını, değerlerini ve bu değerlerin bireyler üzerindeki etkilerini ustalıkla gözler önüne serer. Oyununun birinci perdesinde, karakterler daha karmaşık, toplumsal eleştiriyi yansıtan ve insan doğasının olumsuz yönlerini açığa çıkaran Jung tipleri olarak sınıflandırmak mümkündür. İkinci perde ise seyircinin beklentileri doğrultusunda idealize edilmiş ve olumlu bir bakış açısıyla yeniden kurgulanmış daha yüzeysel tipler sunar. Jung tipolojisine göre, birinci perdedeki karakterler daha gerçekçi ve derinlikli iken, ikinci perdedeki karakterler daha abartılı ve stereotipik olarak temsil edilir.

4.15. Vatan Kurtaran Şaban

Vatan Kurtaran Şaban, Haldun Taner'in kabare türüne uyarladığı ve oynandığı dönemde büyük ses getiren oyunudur. O dönem kabare türünün Türkiye'de olmaması Taner'in taşlayıcı mizah anlayışıyla birleşerek bu boşluğu doldurur.

“Normal tiyatrodaki bir rol vardır. Bu rolün içine uzun provalarla girersiniz; (...) bu rolün bir kere çizgisini bulduktan sonra, artık her akşam tekrarlırsınız. (...) Halbuki kabare tiyatrosunda her kişi, küçük küçük skeçlerin her birinde ayrı ayrı kompozisyonlar yapmak zorundadır. Birinde bir ihtiyar olan, öbüründe bir çocuk rolüne de geçebilir. Burada kışı veren, öbür tarafta yazı veren bir oyunda oynayabilir. Bütün bunları nezle olmadan yapmak lazım. Yani balıklama rollere, balıklama dalıp çıkmak. (...) Sonra kabare tiyatrosu oyuncularının bir özelliği çok hızlı oynamaktır. O kadar hızlı oynayacaksınız ki, seyirciler size yetişemeyecekler” (Aktan, 1983, s. 197).

Haldun Taner'in böylesine zor bir türü başarıyla sergilemiş olmasında Zeki Alasya ve Metin Akpınar gibi yetenekli oyuncularla tanışması önemli bir dönüm noktası olur. Taner, Anadolu'da gezici tiyatro yapan bu iki sanatçıda kabare tiyatrosunun gerektirdiği potansiyeli görür ve onlara bu yeni türü tanıtır. *Vatan Kurtaran Şaban* adlı eserini kabare formatına uyarlama fikriyle yola çıkan Taner, oyuncularla birlikte *Devekuşu Tiyatrosu*'nu kurma kararı alır. Tiyatronun ismi, Taner'in gazete köşesinden esinlenilerek seçilmiş ve ironik bir anlam taşımaktadır. Devekuşu sembolü, gerçeklerden kaçmak yerine onlarla yüzleşmeyi temsil etmektedir. Taner'in demokratik yaklaşımı, tiyatronun mülkiyetini paylaşma önerisinde de görülmektedir. Bir yazar, iki oyuncu ve bir teknik elemandan oluşan ekip, eşit maddi katkılarla bu yenilikçi tiyatro girişimini başlatır. Bu adım, Türkiye'de kabare tiyatrosunun kurumsallaşmasında önemli bir kilometre taşı olur (Yüksel, 1986, s. 126).

Haldun Taner'in *Vatan Kurtaran Şaban* adlı eseri, Türk kabare tiyatrosunun mihenk taşı olarak kabul etmek mümkündür. 1 Ekim 1967'de ilk kez sahnelenen ve toplamda 449 kez seyirciyle buluşan bu oyun, Çetin İpekkaya'nın sahne düzeni ve Arif Erkin'in müzikleriyle hayat bulmuştur. İlginç olan nokta, Taner'in bu eseri başlangıçta kabare tiyatrosu için kaleme almamış olmasıdır.

Vatan Kurtaran Şaban, Taner'in daha önceki eserleri olan *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, *Eşeğin Gölgesi* ve *Zilli Zarife*'de görülen toplumsal eleştiri çizgisinin daha da keskinleştiği bir yapıttır. Oyunun kabare türüne uygunluğu, birkaç önemli özelliğinden kaynaklanmaktadır. İlk olarak, çok sayıda kısa tabloda oluşması, eserin esnek bir yapıya sahip

olmasına olanak sağlar. Bu sayede, zaman içinde tabloların değiştirilmesi veya yenilerinin eklenmesiyle oyun güncelliğini korur. İkinci olarak, 1960'ların güncel bir konusunu ele alması, eserin o dönemde büyük ilgi görmesine neden olmuştur (Yüksel, 1986, s. 127).

Taner'in bu eserle yakaladığı başarı, onun toplumsal meseleleri kavrayışındaki derinliği ve bunları sahneye aktarmadaki ustalığını göstermektedir. Oyunun konusunun zaman içinde güncelliğini koruması, Taner'in toplumsal dinamikleri okumadaki maharetini de ortaya koymaktadır. Bu durum, yazarın sadece döneminin değil, gelecek zamanların da nabzını tutabildiğini düşündürmektedir. Oyun, Türkiye'de sık değişen hükümetlerin kültür ve sanat politikalarını ve bu alanlardaki bürokrat atamalarını eleştirel bir bakış açısıyla ele alır. Devlet ile kültür sanat camiası arasındaki ilişkiyi ince bir hicivle yorumlar.

Eser, iki ana bölüm ve toplam yirmi bir tablodan oluşur. Giriş şarkısı ve son deyiş arasında gelişen olaylar, tapu kadastro müdürlüğünden kültür müsteşarlığına atanan Şaban Bey'in Türk sanat ve kültürüne bakışını ironik bir dille yansıtır.

Taner, Şaban Bey'in bu göreve getirilişini absürt bir tesadüfler zinciriyle açıklar. Oyunda, Şaban Bey'in müsteşarlığa seçilmesinin arkasındaki sebep şöyle anlatılır: Tapu kadastro müdürü olan İstendiyar oğlu Mehmet Şaban, hayatında ilk kez, hem de komşusunun biletiyle bir bale gösterisine gider. Bu tesadüfi kültür etkinliği sırasında, fuayede başbakanlık özel kaleminden bir tanıdığıyla karşılaşması, onun kültür bürokrasisindeki yükselişinin başlangıcı olur (Yüksel, 1986, s. 128).

Bu anlatım, Taner'in bürokrasideki liyakat sistemini ve kültür-sanat alanındaki yönetici atamalarını eleştiren keskin mizahını ortaya koyar. Yazar, rastlantısal ve yüzeysel bir kültür temasının, önemli bir bürokratik pozisyona atanmak için yeterli görülebileceği fikrini hicvederek, dönemin kültür politikalarına dair ciddi bir eleştiri getirir.

Oyunda, Şaban Bey'in kültür müsteşarlığına atanması, onun için beklenmedik ve korkutucu bir gelişmedir. Karakterin bu görevi üstlenmeye hazır olmadığını ifade etme çabaları, “emir yüksek yerden” gerekçesiyle görmezden gelinir. Bu durum, bürokraside liyakatin değil üst makamların keyfi kararlarının belirleyici olduğunu vurgular.

Taner, Şaban Bey'in atanma gerekçesini ironik bir dille aktarır. Başkentteki tüm yöneticiler arasında sadece Şaban Bey'in “sanat muhibbi” (sanat dostu) olarak bilinmesi, aslında tek bir bale gösterisine gitmesinden kaynaklanır. Bu detay, kültür sanat alanındaki yönetici seçimlerinin ne kadar yüzeysel kriterlere dayandığını gösterir.

Oyundaki “Vatanın kültürü mademki soysuzlar elinde / Mademki sathı vatan / Büyük tehlikede” söylemleri, kültür politikalarının milliyetçi söylemlerle meşrulaştırılmasını eleştirir. “Silah başına Şaban / Silah başına” ifadesi ise, kültür yönetiminin adeta bir savaş gibi algılandığını, ancak bu “savaş”ın gerçek kültür ve sanat değerlerini korumaktan ziyade, politik çıkarları gözettiğini ima eder. Yazarın liyakatsizliğe karşı bu yaklaşımı, sadece döneminin değil, günümüz Türkiye'sinin de kültür-sanat yönetimi anlayışına dair önemli eleştiriler barındırır (Yüksel, 1986, s. 126).

Eser, içerdği kültürel ve edebi göndermeler nedeniyle belirli bir entelektüel birikimi olan seyirciye hitap eder gibi görünse de aslında çok daha geniş bir kitleye ulaşmayı başarmıştır. Bunun temel nedeni, Taner'in karakterleri yaratmadaki ustalığıdır. Oyundaki kişiler, toplumun çeşitli kesimlerinden tanıdık tiplerdir. Bu “bizden” karakterler, seyircinin kendini oyunla özdeşleştirmesini kolaylaştırır.

Taner'in başarısı, entelektüel düzeyde bir eleştiri sunarken aynı zamanda geniş kitlelerin anlayabileceği ve eğlenebileceği bir anlatım tarzı yakalamasında yatar. Oyun, farklı eğitim seviyelerinden seyircilere farklı düzeylerde hitap edebilme özelliğiyle dikkat çeker. Kimi seyirci, oyunun derin kültürel ve politik göndermelerini yakalarken, diğerleri karakterlerin günlük hayattan tanıdık davranışlarına ve durumların komikliğine güler.

Bu çok katmanlı yapı, *Vatan Kurtaran Şaban*'ın sadece belirli bir kesime hitap eden bir eser olmaktan çıkıp, geniş kitlelerce sevilen ve benimsenen bir oyun haline gelir. Taner'in bu başarısı, onun hem entelektüel derinliğini hem de halk kültürüne olan yakınlığını gösterir. Toplumsal eleştiri ve mizahı ustaca harmanladığı, farklı kesimlere aynı anda hitap edebilen çok yönlü bir eser olarak Türk tiyatro tarihinde önemli bir yer tutar (Yüksel, 1986, s. 129).

4.15.1. Vatan Kurtaran Şaban: Şaban

Haldun Taner'in *Vatan Kurtaran Şaban* oyununda Şaban karakteri, siyasi cehaletini ve kültürel konulardaki yetersizliğini açıkça gösteren bir profil çizer. Şaban, oyun boyunca bilmediği her konuda karar verme yetkisini kullanarak toplum üzerinde olumsuz etkiler yaratır. Hem bir lider hem de bir “kurtarıcı” olarak kendini görse de aslında çevresine zarar veren, bilgisizliği ile toplumda kargaşa yaratan bir figürdür.

Şaban, tipik bir dışadönük düşünen tip olarak kendini gösterir. Dışadönük düşünme işlevi, onun dış dünyaya müdahale etme arzusu ve olayları kendi algısına göre çözmeye

çalışmasıyla belirginleşir. Kültürel faaliyetlerden anlamayan biri olmasına rağmen, kendini bu alanda yetkin biri gibi görür ve müdahalelerde bulunur. Ancak bu müdahaleler, mantıklı analizlerden yoksundur ve tamamen yüzeysel bir anlayışa dayanır.

Şaban'ın dışadönük düşünme işlevi, mantık ve nesnellığe dayanmak yerine, genellikle yüzeysel ve yanlış bir algıya dayalıdır. Mantıklı gibi görünse de gerçek anlamda bir nesnellikten yoksundur. Örneğin, müzikte “sol” notası hakkında yaptığı müdahale, aslında gerçek bir çözüm sunmaktan uzaktır:

PIYANİST: *Solsuz müzik olur mu?*

ŞABAN: *Olacak. Yapacağız. Solsuz besteler ısmarlayacağız icabında* (Taner, 2016, s. 34).

Bu diyalog, Şaban'ın nesnel gerçeklerden tamamen kopuk olduğunu gösterir. Müzik hakkında bilgisiz olmasına rağmen, cesurca ve kendinden emin bir şekilde müdahalede bulunur.

Şaban, dışadönük düşünen biri olarak dış dünyadaki olayları ve nesneleri sürekli kontrol etme eğilimindedir. Özellikle toplumsal normlara bağlı kalmaya çalışır, ancak bu normları da yanlış algılar. Toplumsal düzeni koruma bahanesiyle sanata müdahale etme arzusu, şekilci ve yüzeysel bir anlayışla gerçekleşir. Sanat eserlerini ahlaki açıdan uygunsuz bulur ve onların sansürlenmesini ister:

ŞABAN: *Resim olarak resimden don. Resimlere don geçireceğiz de. Harita çizmek gibi bir şey. Gececeksin müzedeki cibıldak tabloların karşısına birer don çizeceksin. Üstelik renkli* (Taner, 2016, s. 54).

Burada toplumsal normlar ve ahlaki değerleri yüzeysel bir şekilde yorumlayarak sanatı sansürlemeye çalışır. Bu, onun gerçek anlamda sanat yapıtını anlama yeteneğinden yoksun olduğunu gösterir.

Dışadönük düşünen tip olan Şaban, çözüm odaklı görünmeye çalışır. Ancak çözüm önerileri taraflı ve sorunları daha da karmaşık hale sokar. Olaylara müdahale etme arzusu, çözüm üreteceğine inanmasından kaynaklanır. Örneğin, kendini “vatan kurtarıcı” olarak görmesi ve sorunları çözebileceğine dair inancı, aşırı bir özgüven ve yanılsamadan ibarettir:

ŞABAN: *Türkiye'nin kültür hazineleri içindesin Şaban. Yarın sana bir halaskar diyecekler* (Taner, 2016, s. 17).

Bu cümle, Şaban'ın çözüm üretme yeteneğine dair güçlü bir inancı olduğunu gösterir, ancak çözümlerini gerçek anlamda somut veriler ve mantık üzerine kurmaz. Onun çözüm arayışları, genellikle hatalı ve gerçeklerden kopuk girişimlerdir.

Şaban'ın dışadönük düşünen tipinin zayıf yönleri, özellikle esneklik eksikliği ve duygusal duyarsızlık olarak kendini gösterir. Şaban, kararlarında aşırı rasyonel ve katı görünmeye çalışır, ancak gerçekte mantık dışı kararlar alır. Özellikle, estetik ve sanatsal faaliyetlere karşı gösterdiği ilgisizlik ve duygusal duyarsızlık, onun sanatın anlamını ve değerini kavrayamadığını gösterir. Duygusal açıdan bir bağ kuramadığı için sanatı sadece ahlaki bir sorun olarak algılar ve sansürlemeye çalışır.

Şaban, bazı durumlarda duygusal olarak duyarsızdır ve sanatı sansürlemeye çalışırken, diğer yandan kendi ideolojisine uygun olduğunda sanatı destekler gibi görünür. Bu çelişki, onun duygusal olarak tutarsız olduğunu ve çifte standartlar sergilediğini gösterir:

CEYLAN: *Şimdi kim bilir siz de balerinlerin kılığını açık bulursunuz.*

ŞABAN: *Yok efendim. Ne münasebet. Allah'ın verdiği kuldan neden saklamalı. Onlar sözün meclisten dışarı sanattan nasibi olmayan, görgüsüz bazı arkadaşlar. Grupta ağzının payını aldı zaten. Yok kızım. Sen açıl saçıl. Parti arkanda (Taner, 2016, s. 33).*

Burada, ahlaki söylemlerine rağmen kişisel çıkarları doğrultusunda ahlaki esneklik göstermektedir. Şaban karakteri, Jung'un dışadönük düşünme tipinin zayıf yönlerini taşıyan bir figürdür. Kendini mantıklı ve çözüm odaklı olarak tanıtır, ancak aslında yüzeysel ve gerçeklikten kopuk kararlar alır. Topluma zarar veren müdahaleleri, entelektüel ve duygusal eksikliklerini açıkça gösterir. Haldun Taner, bu karakter üzerinden toplumsal eleştirilerini güçlü bir şekilde ifade eder ve liderlerin bilgisizliği ve kibirlerini trajikomik bir şekilde sahneler.

SONUÇ

Bu çalışmada, Haldun Taner'in tiyatro eserlerindeki karakterlerin, Carl Gustav Jung'un psikolojik tipler kuramına dayalı olarak nasıl şekillendiği ve bu karakterlerin bireysel psikolojik yapılarının toplumsal eleştirilerle nasıl harmanlandığı derinlemesine incelenmiştir. Taner'in eserlerindeki bazı karakterlerin Jung'un tipoloji kuramı doğrultusunda değerlendirilmesini ve yazarın bu kuramı yaratıcı yazım süreçlerinde nasıl işlevsel bir şekilde kullanabileceği görülmüştür. Çalışma, Haldun Taner'in karakterlerine dair Jung tipolojisinin izlerini ortaya koyarak tipler arasındaki etkileşimlerin dramatik yapı üzerindeki etkisini analiz etmiştir.

Haldun Taner'in oyunları, bireylerin içsel ve dışsal dünyaları arasındaki etkileşimi derinlemesine inceleyerek Jung'un tipoloji kuramına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Bu eserlerde özellikle sezgisel ve hissedilen tiplerin bireysel mücadeleleri dikkat çekicidir. Örneğin, *Günün Adamı* oyununda sezgisel bir tip olan Profesör, rüya yoluyla bilinçdışı bir uyarı alır ve politikaya girme kararından vazgeçer. Benzer şekilde, *Dışardakiler* oyunundaki Yümnü karakteri de rüyalarının etkisiyle intihardan uzaklaşır. Her iki örnek de sezgisel tiplerin enerjilerini bilinmeyen, bilinç dışı bir kaynaktan aldığını düşündürmektedir. Ayrıca, Yümnü'nün işitme cihazı kullanarak geçici bir süre dışadönük bir yaşama yönelmesi, tipler arasında dönüşümlerin mümkün olduğunu ve bireyin çevresel koşullarla biçimlendiğini göstermektedir. Ancak Yümnü'nün cihazı çıkararak tekrar içedönük bir yapıya dönmesi, bireyin özgün tipolojisine geri dönebileceğini kanıtlamaktadır.

Çevresel uyum eksikliği ise kimi bireylerde güçlü çatışmalara yol açmaktadır. *Küşt* karakteri, çevresindeki hızlı değişime ayak uyduramadığı için alt işlevin bilinç düzeyine taşındığı ve bu durumun nevroza sebep olduğu bir süreç yaşar. İç yaşantısı ve dış dünya uyumsuz bir yapıya bürünür. Bu sebeple Küşt intihara sürüklenir.

Öte yandan, dışadönük düşünen tipler için bireysel doğrularına olan bağlılık öne çıkar. *Fazilet Eczanesi* oyunundaki Sadettin Bey, oğlunun İtalya'ya gitmesine karşı çıkar ve geleneksel eczacılığı savunarak kendi bildiği doğrulara sıkı sıkıya bağlı kalır. Bu durum, dışadönük düşünme işlevinin bireyde narsistik eğilimlere yol açabileceğini düşündürmektedir. Benzer bir yapı, *Lütfen Dokunmayınız* oyunundaki Oktay karakterinde de gözlemlenir.

Okтай'ın kendine olan güveni ve çevresine yönelik zaman zaman buyurgan tavırları, dışadönük düşünmenin bu türden yansımalarına örnek oluşturur.

Jung'un, dışadönük hisseden tiplerin düşünmeyi baskıladığını ifade eden görüşü, *Huzur Çıkmazı* oyununda Memnun karakteri üzerinden doğrulanmaktadır. Memnun, hisleriyle hareket eden, düşünce süreçlerini geri plana atan bir karakterdir. *Keşanlı Ali Destanı*'nda dışadönük düşünen bir tip olan Keşanlı Ali ise ânın getirdiği fırsatları ustalıklı değerlendirerek ve kahramanlık mitini kendi yararına kullanarak toplumsal boşluğu dolduran bir figür olarak karşımıza çıkar. Dışadönük düşünen ve duyumsama işleviyle desteklenen tipolojisi, onun fırsatçı ve pragmatik yapısını pekiştirir.

Haldun Taner'in eserleri, dramatik çatışmalarını tipolojik karşıtlıklar üzerine inşa ederek zengin bir yapı sunar. *Eşeğin Gölgesi* oyununda Mestan ve Şaban karakterleri arasındaki çatışma, dışadönük düşünme ile hisseden alt işlevin karşı karşıya gelmesi üzerinden şekillenir. Bu tipolojik gerilim, oyunun tüm dramatik yapısını yönlendiren temel unsurdur. Benzer şekilde, *Ayıışığında Şamata* oyununda, birinci perdede dışadönük olan karakterlerin, ikinci perdede içedönük bir yapıya büründürülmesi, tiplerin dönüşümünün dramatik etkiyi artırabileceğini göstermektedir.

Ayrıca, bazı karakterlerin persona kullanarak tipolojilerini gizledikleri gözlemlenir. *Lütfen Dokunmayınız* oyunundaki Oktay ve Sersem Kocanın Kurnaz Karısı'ndaki Fasulyeciyan gibi karakterler, dışadönük bir imaj sergilerken aslında içedönük bir yapıdan beslenmektedir. Bu çift yönlü yapı, Taner'in karakterlerini derinleştirerek seyirciye katmanlı bir anlatım sunmasına olanak tanır.

Taner, Jung'un tipoloji kuramını dramatik çatışmaları güçlendirmek, karakterlerin içsel dünyalarını derinleştirmek ve toplumsal eleştirilerini daha etkili bir şekilde sunmak için işlevsel bir araç olarak kullanılabileceğini göstermiştir. İçedönük ve dışadönük tiplerin yanı sıra, sezgi, hissetme, düşünme ve duyumsama işlevlerinin bireylerin karar alma süreçlerine, çevreyle etkileşimlerine ve dramatik yapıdaki rollerine olan etkisi Taner'in eserlerinde belirgin bir şekilde görülmektedir. Bu bağlamda, Haldun Taner'in eserleri hem Jung tipolojisinin somut birer örneği hem de bu kuramın yaratıcı yazım süreçlerinde nasıl işlevselleştirilebileceğinin güçlü bir kanıtıdır.

Taner'in karakterleri, toplumsal eleştiriye bireysel psikolojik dinamiklerle harmanlayarak sunma becerisi, onun tiyatro eserlerinin evrensel ve zamansız değerini ortaya koymaktadır. Taner'in eserlerinde görülen eleştirel duruş, onun tiyatro dünyasında neden bu kadar önemli ve saygıdeğer bir yazar olduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır.

Kaynakça

- A. Samuels, Shorter, B., & Plaut, A. (1986). *A critical dictionary of Jungian analysis*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Adıyaman, H. (2012). *Haldun Taner Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Aktan, A. (1983). *Niçin Hikaye? (Taner'le söyleşi) Haldun Taner Bütün Hikayeleri 4*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Beebe, J. (2006). Psychological Types. R. K. Papadopoulos içinde, *The handbook of Jungian psychology :theory, practice, and applications* (s. 131-148). New York: Routledge.
- Bennet, E. (. (2006). *Jung Aslında Ne Dedi? Çev: I. Çobanlı*. İstanbul: Say Yayınları.
- Breger, L. (2005). *Freud: Görüntünün Ortasındaki Karanlık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Chrisler, J. C., & Maureen C., M. (2018). Feminist critiques of psychology. *APA Handbook of the Psychology of Women: History, Theory, and Battlegrounds (Vol. 1)*, 71-89.
- Corrie, J. (2015). *ABC Of Jung's Psychology*. New York: Routledge.
- Çamurdan, E. (2006). *Haldun Taner Seyir Defteri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Darıcı, S. (2013). *Bilinçaltı Reklamcılık ve İletişim Teknikleri*. İstanbul: İstanbul Gelişim Üniversitesi Yayınları.
- Demirdağ, R. A. (2012). Sersem Kocanın Kurnaz Karısı: Oyun İçinde Hangi Oyun. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30-40.
- Ertuğrul, R. (1999). *Türkiye'de Kabare Tiyatrosu*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Bölümü (Yüksek Lisans Tezi).
- F.Fordham. (2015). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Say Yayınları.
- Fordham, F. (2019). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Say Yayınları.

- Fordham, F. (2019). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, Çev: A.Yalçınar. İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (1992). *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*. İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Geçtan, E. (2014). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürol, E. (1977). *Carl Gustav Jung*. İstanbul: Cem Yayınları.
- İpşiroğlu, Z. (2009). *Yüzyıl Sonra Brecht*. İstanbul: Yirmidört Yayınları.
- Jacobi, J. (2002). *Jung Psikolojisi*. İstanbul: İlhan Yayınevi.
- Jones, R. A. (2022). Thinking in opposites: The psychologies of Carl Gustav Jung and George Kelly. *Theory & Psychology*, 89-99.
- Jung, C. (2006). *Analitik Psikoloji. (2. Basım)*. (Çev: Ender Gürol). İstanbul: Payel Yayınevi.
- (2009). *Anılar, Düşler, Düşünceler*. Çev: İ. Kantemir. . İstanbul: Can Yayınları.
- (1998). *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- (2015). *Feminen - Dişiliğin Farklı Yüzleri*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- (2020). *Psikolojide Tipler*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Laughlin, C. D., & Tiberia, V. (2012). Archetypes: Toward a Jungian Anthropology of Consciousness. *Anthropol Conscious*, 24-66.
- Miyasoğlu, M. (1988). *Haldun Taner*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Oral, Z. (1986). "Haldun Taner'i Anlatabilmek". *Milliyet Sanat*, 144, 15.
- Özsoysal, F. (2002). *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*. İstanbul: Altıkitap.
- Piske, F. H., Stoltz, T., Ettiène , G., Camargo, D., Freitas, S., & Lúcia Dias, C. (2017). Complexity in Promoting a Teaching to Develop Creativity of Gifted Students: Contributions from Morin and Jung. *Scientific Research Publishing*, 925-934.
- Post, V. d. (1977). *Jung and the Story of Our Time*. Vintage Books.
- Sambur, B. (2005). *Bireyleşme Yolu: Jung'un Psikoloji Teorisi*. Ankara: Elis Yayınları.
- Schultz, D. v. (2007). *Modern Psikoloji Tarihi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Sharp, D. (1987). *Personality Types: Jung's Model of Typology*. Toronto: Inner City Books.

- Spoto, A. (1989). *Jung's Typology in Perspective*. Boston: Sigo Press.
- Stevens, A. (2014). *Jung*. Ankara: Dost Yayınları.
- Şener, S. (1976). Ulusal ve Çağdaş Türk Tiyatrosu Üzerine. *Birikim Dergisi*, 41-48.
- Takenaka, N. (2016). The realization of absolute beauty: an interpretation of the fairytale Snow White. *J Analytical Psychology*, 68-71.
- Taner, D. (1996). *Canlar Ölesi Değil*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Taner, H. (2007). *Zilli Zarife*. Ankara: Devlet Tiyatroları Arşivi.
- (2015). *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- (2016). *Fazilet Eczanesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2016). *Vatan Kurtaran Şaban*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2017). *Berlin Mektupları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2019). *Ayışığında Şamata*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2020). *Sersem Kocanın Kurnaz Karısı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2021). *Eşeğin Gölgesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2021). *Huzur Çıkmazı*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- (2021). *Keşanlı Ali Destanı*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- (2022). *Günün Adamı - Dışardakiler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- (2024). *Ve Değirmen Dönerdi - Lütfen Dokunmayın*. İstanbul: Yapı kredi Yayınları.
- Ukray, M. (2016). *Jung Psikolojisi*. Ankara: Yason Yayınları.
- Yakın, V. (2012). Markaların Kişilik Arketiplerinin Algılanması Üzerine Bir Araştırma. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 2 (3) 27-36.
- Yüksel, A. (1986). *Haldun Taner Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

ÖZ GEÇMİŞ

Burak ŞENTÜRK

Doğum Tarihi: 26.06.1992

Doğum Yeri: Bursa

Medeni Durumu: Evli

Askerlik Durumu: Tecilli

E-mail: burak.senturk.020@gmail.com

İletişim: 05366171074

İS DENEYİMLERİM

Ankara Güzel Sanatlar Lisesi, Tiyatro Bölümü, Ücretli Öğretmenlik , 2024
Yüksek İhtisas Üniversitesi, Sağlık Fakültesi, Drama Dersi, *Öğretim Görevlisi*, 2024
Kavaklıdere Tiyatrosu, *Genel Sanat Yönetmeni*, 2024 (aktif)
DASK, *Hasar Uzman Yardımcısı*, 2023
Bilgi Yayınevi, *Sosyal Medya Yöneticisi*, 2022
Kırşehir Halk Eğitim Merkezi, *Tiyatro ve Yaratıcı Drama*, *Eğitmenliği*, 2021
Doluyazı Senaryo Ekibi, *Senarist*, 2021 (aktif)
Bir Kabadayının İtirafı, Sergey Yesenin, Akademisyen Kitabevi, *Redaksiyon*, 2021
Son Görülme, Kısa Film, *Dramaturg*, 2021 (doluyazı ekibi)
Uludağ Üniversitesi Lisans Projesi, “Radyodan Gelen Sesler,” “*Yönetmen Yardımcısı, Dramaturg*,” 2018-2019
Uluslararası Murad Hüdavendigar Anadolu İmam Hatip Lisesi “*Öğretmen*” 2018-2019 Ahi
Evrans Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Doç. Dr. Kadir Can Dilber “*Asistanlık*” 2015-2017
Fak-Fanzin, “*Genel Yayın Yönetmeni*” 2017
İçimizdeki Daktilo Dergisi, “*Editörlük*” 2016
Hacı Fatma Erdemir Anadolu Lisesi, 2016-2017, Stajyer Öğretmen
Kırşehir Gençlik Merkezi, *Tiyatro ve Yaratıcı Drama*, *Eğitmenliği*, 2014-2015

EĞİTİM BİLGİLERİM

2021- 2024, Ahi Evran Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Tezli Yüksek Lisans, “*Haldun Taner Tipolojisi: Haldun Taner Oyunlarında Jung Tipolojisi*”
2019-2022, Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Tezli Yüksek Lisans, “*Türk Çocuk Tiyatrosunda La Fontaine Masallarının Değersel Dönüşüm İzleği*”
2017- , Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, *Dramatik Yazarlık*
2013-2017, Ahi Evran Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, *Türk Dili ve Edebiyatı*
2006-2010, Tophane Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, *Bilişim Teknolojileri*

KURSLARIM

Beliz Güçbilmez, Tersine Mühendislik, 2022
İstanbul Büyükşehir Belediyesi, “Yazarlarını Arıyor” 2021
Online Yaratıcı Yazarlık Atölyesi, Semih Gümüş, 2018-2019
Udemy, OT dergisi, *Online Yaratıcı Yazarlık*
Uludağ Üniversitesi, *II. Dramatik Yazarlık Çalıştayı*, *Katılımcı*, 2018

YAYIMLANAN ÖYKÜLERİM

İshakEdebiyat, “Deney Faresi”, *Öykü*, 2021
Edebiyatist, “Her Şey Çok Ağır”, *Öykü*, 2020
Parşömen Sanal Fanzin, “Ben Versus Ben”, *Öykü*, 2020
Oggito “Aynadan İçeri” *Öykü*, 2019
Yaşar Nabi Nayır Gençlik Ödülleri “Deney Faresi” *Finalist*, 2018
Öykü Gazetesi 11. Sayısı “O Şu ve Ben”, *Öykü*