

TC
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İNGİLİZ DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI

Ayşe Arzu KORUCU

**RIDER HAGGARD'IN ROMANLARINA ARKETİPSEL BİR
YAKLAŞIM: *SHE, AYESHA: THE RETURN OF SHE, WISDOM'S
DAUGHTER* ve *SHE AND ALLAN***

DOKTORA TEZİ

Tez Yöneticisi
Doç. Dr. Mukadder ERKAN

Erzurum – 2006

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
ÖNSÖZ.....	V
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	19
1. PSİKANALİZ ve ARKETİP KURAMININ TEMEL UNSURLARI	
1.1. Psikanalizin Arketip Kuramına Etkileri.....	19
1.2. Arketipler.....	39
1.2.1. Belli başlı arketipsel imge ve motifler.....	63
1.3. Rüyalar.....	68
1.4. Semboller.....	78
1.5. Kompleksler.....	84
İKİNCİ BÖLÜM.....	90
2. HAGGARD'IN ROMANLARINDA ARKETİPSEL UNSURLAR	
2.1. Arketipsel Unsurlar ve Haggard'ın Romanlarındaki Tezahürleri.....	90
2.1.1. Anima.....	90
2.1.2. Animus.....	110
2.1.3. Gölge.....	115
2.1.4. Kendilik-Benlik.....	119
2.1.5. Anne arketipi.....	120
2.1.6. Ataerkil düzen ve yalnız kadın arketipi.....	127
2.1.7. Yaşlı bilge	
adam.....	130
2.1.8. Yeniden	
doğuş.....	136
2.1.9. Kahraman arketipi.....	145
2.1.10. Çocuk yeme arketipi.....	148
2.1.11. İlk günah ve ilk cinayet arketipleri	150
2.1.12. Renk arketipleri	152
2.1.13. Sayı arketipleri	156
2.1.14. Mandala	160
2.2. Haggard'ın Romanlarında Jung'un Kuramları	163
2.2.1. Enantiodromia yasası	163
2.2.2. Senkronisite	165
2.2.3. Arketiplerin geleceğe yönelik yapıları.....	167
2.3. Mitolojik İmgeler	169
2.3.1. İsis-Osiris	169
2.3.2. Pandora-Prometheus	173
2.3.3. Afrodite-Adonis	174
2.3.4. Ashtoreth-Baal	174
2.3.5. Apollo (Apollon)	175
2.3.6. Pasht-Sekket (Sekhet/Seker)-Ptah	175

2.3.7. Sfenks	176
2.3.8. Erinyeler (Erinnyes)	177
2.4. Arketipsel Doğa İmgeleri	178
2.4.1. Güneş	178
2.4.2. Ateş	179
2.4.3. Aslan	183
2.4.4. Leopar	183
2.4.5. Maymun ve domuz	184
2.4.6. Kurt	185
2.4.7. Köpek	185
2.4.8. Yılan	186
2.4.9. At	188
2.4.10. Öküz	189
2.4.11. Fil	190
2.4.12. Gergedan	191
2.4.13. Su aygırı	191
2.4.14. Balık	192
2.4.15. Ağaç	192
2.4.16. Mağara	193
2.4.17. Dağ	194
2.4.18. Rüzgâr	195
2.4.19. Yıldırım	196
2.4.20. Altın	197
2.4.21. Lapis lazuli	197
2.4.22. Kanat	198
SONUÇ	200
KAYNAKLAR	211
ÖZGEÇMİŞ	220

ÖZET
DOKTORA TEZİ

**RIDER HAGGARD'IN ROMANLARINA ARKETİPSEL BİR YAKLAŞIM:
*SHE, AYESHA: THE RETURN OF SHE, WISDOM'S DAUGHTER ve
SHE AND ALLAN***

Ayşe Arzu KORUCU

Danışman: Doç. Dr. Mukadder ERKAN
2006 – SAYFA: 218

Jüri: Doç.Dr. Mukadder ERKAN
Doç.Dr. Hasan BOYNUKARA
Prof.Dr. Kemalettin YİĞİTER
Prof.Dr. İbrahim YEREBAKAN
Prof.Dr. Ayten ER

Bir son dönem Viktoryen yazarı olan Rider Haggard'ın dört romanının arketipsel yaklaşımla incelendiği bu çalışma giriş, iki ana bölüm ve sonuçtan oluşmaktadır.

Girişte, arketipsel eleştirinin temel görüşlerine ve önemli kuramcılarına, psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'un, hayal kurma olgusunun ve psikedeki Ben unsurunun sanat eseri ve sanatçı üzerindeki etkilerine dair ortaya koyduğu fikirlere ve arketip terimine işlerlik kazandıran Carl Gustav Jung'un, psikanaliz çalışmalarının sanat eserlerini incelemede ne derece etkin bir yöntem olduğuna dair açıklamalarına yer verilmektedir.

Birinci bölümde, Freud'un travma kuramına, Odipus ve iğdişleştirilme komplekslerine, libido kavramına, ölüm ve sevi içgüdülerine, psikenin yapısını meydana getiren Es, Ben ve Üstben unsurlarına değinilmektedir. Ayrıca Jung'un, Freud'un kuramlarına yaklaşımı; kolektif bilinçdışı ve arketiplerin psike üzerindeki etkileri; insan psikesini oluşturan arketipsel yapısal unsurlar; anne, yaşlı bilge adam, yalnız kadın, kahraman, renk, sayı ve mandala ve yeniden doğuş arketipleri hakkında bilgi verilirken, ilgili alt başlıklar altında semboller, rüyalar ve komplekslerin kolektif bilinçdışıyla ilişkileri ele alınmaktadır.

İkinci bölümde, Rider Haggard'ın *She*, *Ayesha*, *Wisdom's Daughter* ve *She and Allan* adlı eserlerinde anima, animus, gölge, kendilik ve benlik gibi arketipsel psike unsurlarının, anne, yalnız kadın, yaşlı bilge adam, kahraman, renk, sayı ve mandala arketiplerinin ve yeniden doğuş, çocuk yeme, ilk günah ve ilk cinayet arketipsel motiflerinin tezahür ettiği karakterler ve durumlar irdelenirken, bir yandan da Enantiodromia ve senkronisite kuramlarının ve arketiplerin geleceğe yönelik düzenlenmiş yapılarının varlığını ispatlayan durumlar göz önüne serilmektedir. Öte yandan, çeşitli mitolojilere ait figürlerin ve arketipsel doğa imgelerinin romanın anlam bütünlüğüne yaptığı katkılar değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak, Rider Haggard'ın incelenen eserlerinde bulgulanan arketipler ve kuramların bir değerlendirmesi yapılarak, arketipsel yaklaşımın edebiyat eserlerini inceleme konusundaki etkinliği tartışılır.

ABSTRACT
PH. D. THESIS

**AN ARCHETYPAL APPROACH TO RIDER HAGGARD’S NOVELS: *SHE, AYESHA:
THE RETURN OF SHE, WISDOM’S DAUGHTER and
SHE AND ALLAN***

Ayşe Arzu KORUCU

Supervisor: Assoc.Prof. Mukadder ERKAN
2006 – PAGES: 218

Jury: Assoc.Prof. Mukadder ERKAN
Assoc.Prof. Hasan BOYNUKARA
Prof.Dr. Kemalettin YİĞİTER
Prof.Dr. İbrahim YEREBAKAN
Prof.Dr. Ayten ER

This study deals with the archetypal analysis of four novels by Rider Haggard, a novelist of the late Victorian period. It is composed of an introductory part, two main chapters and the conclusion.

The Introduction is concerned with the basic theories and the significant theoreticians in the scope of archetypal criticism, with the ideas of Sigmund Freud, the founder of psychoanalysis, about the way the work of art and artist are influenced by the concept of imagination and the element of Self in psyche as well as Carl Gustav Jung’s comments and explanations on the effectiveness of psychoanalytical studies on analyzing the works of art.

The First Chapter is concerned with Freud’s theory of trauma, the complexes of Oedipus and castration, the concept of libido, the instincts of death and love, and the elements of Id, Ego and Superego that form the structure of psyche. In addition, the chapter includes information on Jung’s approach to Freud’s theories; on the effects of collective unconscious and archetypes on psyche; on the archetypal structural elements that make up the human psyche; on the archetypes of mother, wise old man, lonely woman, hero, color, number, mandala and rebirth. On the other hand, the relationship of the symbols, dreams and complexes with the collective unconscious is also dealt with under the titles in question.

The Second Chapter is based on the analysis of Rider Haggard’s novels *She*, *Ayesha*, *Wisdom’s Daughter* and *She and Allan* in terms of the characters and situations in which such archetypal psyche elements as anima, animus, shadow, self and ego are reflected; the way the archetypes of mother, lonely woman, wise old man, hero, colour, number and mandala and the archetypal motifs of rebirth, child-eating, original sin and first murder appear in these novels is also dealt with in this chapter. On the other hand, the theories of Enantiodromia and synchronicity are clearly displayed together with the situations that prove the presence of the structures of archetypes arranged for the future. This chapter is also intended to discuss contributions of various mythological figures and archetypal natural images to the coherence of the novels.

Along with a critical evaluation of the archetypes found in Haggard’s selected novels in the study, it has been discussed that archetypal approach is an efficient and effective way in analyzing the works of literature.

ÖNSÖZ

Edebiyatın, diğer tüm sanat dalları gibi, insan ruhunun yaratıcılığıyla yakından ilişkili bir alan olması, yirminci yüzyıl ortalarında ortaya çıkan arketipsel eleştirinin temellenmesinde önemli rol oynayan psikanalizin, insan ruhunun karanlık ve gizemli katmanlarını aydınlatma çabaları, arketiplerin yalnızca sanat dallarında değil hayatın her alanında kendini gösteren güçlü etkisi ve kişisel olarak mitolojinin büyümlü dünyasının gizemli tezahürlerini biraz olsun aydınlatabilme tutkusu bu çalışmaya esin kaynağı olmuştur.

Rider Haggard'ın incelenmek üzere seçilen *She*, *Ayesha*, *Wisdom's Daughter* ve *She and Allan* adlı eserlerinde, Jung öğretisinde yer alan anima, animus, gölge ve Kendilik-Benlik gibi psikeyi oluşturan arketipsel unsurlar, anne, yalnız kadın, yaşlı bilge adam, kahraman, yeniden doğuş, çocuk yeme, ilk günah ve ilk cinayet, renk, sayı ve mandala arketipleri ve Enantiodromia ve senkronisite gibi kuramlar oldukça zengin bir imge çeşitliliğiyle tezahür eder. Aynı zamanda bu romanlarda, arketiplerin geleceğe yönelik düzenlenmiş yapılarının da rüyalar ve vizyonlarla vurgulandığı da bir gerçektir. Öte yandan, yazarın engin mitoloji bilgisinin göstergesi olan çeşitli mitolojik imgeler ve arketipsel doğa imgeleri, romanların hem kendi içlerinde hem de aralarındaki anlam bütünlüğünü destekler. Sonuçta, Haggard'ın söz konusu romanlarının, arketipsel yaklaşımla incelenmeye oldukça elverişli olduğu görülebilir.

Yöntem seçimi aşamasında arketipsel eleştiri yöntemini uygulamam konusunda beni teşvik eden; kendi bilimsel yaşantısı ve disipliniyle, ayaklarımı yere sağlam basmam gerektiğini bana öğreten; meslek hayatımın başından itibaren örnek aldığım ve bana manevi olarak verdiği güçle “bitti” dediğim yerde yeniden başlamamı sağlayan danışmanım Doç.Dr. Mukadder ERKAN'a minnet ve teşekkür borçluyum. Ayrıca, tez çalışmam boyunca her başım sıkıştığında imdadıma koşan fedakâr ve sabırlı dostlarım Fikret ARARGÜÇ, Yavuz ÇELİK, Yeliz BİBER, Tuncer YILMAZ ve Ali UTKU'ya ve kaynak sağlama konusunda benden yardımını esirgemeyen Gülhan ATNUR'a yaptıkları maddi ve manevi tüm yardımlardan ötürü teşekkür etmek istiyorum. Son olarak, çalışmamı sürdürmem konusunda gösterdikleri eşsiz sabır ve fedakârlıklarından ve benim için paha biçilemez değerdeki manevi yardımlarından ötürü eşime, anneme ve babama sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Arzu KORUCU (DEMİR)

GİRİŞ

Arketipsel eleştiri, en genel anlamıyla, edebiyatta tarihsel etki ya da gelenek meseleleriyle açıklanamayan kapsamlı, tekrarlanan ve alışıl gelmiş unsurlar üzerinde odaklanan ve edebi eseri, edebiyat bütünü'nün bir parçası olarak inceleyen eleştiri türüdür. Arketipsel eleştirinin açıklayıcı ilkesi, arketiplerin (yani belli başlı imgelerin, karakterlerin, anlatı düzenlerinin, temaların ve diğer edebi olguların) tüm edebiyatta var olduğu ve bu yüzden metinler arasındaki karşılıklı bağlantılılık olgusu üzerindeki çalışmalara zemin sağladığı fikridir.¹ Nitekim Kelley Griffith, arketipsel eleştirinin metinler arası ilişkileri incelemenin bir diğer yolu olduğunu belirtir. Çünkü arketiplerin edebiyattaki tezahürü, geniş anlamda, olay örgüsü, yer ve zaman, tema, karakter ya da imgeler bağlamında tekrarlanan modeller olarak ortaya çıkar.² Üstelik edebi eserin, biçimini ya da çeşitli unsurlarını bir başka edebiyata borçlu olabileceği, yani şu ya da bu şekilde bir başka edebi eseri taklit edebileceği görüşü, arketipsel eleştirinin ana ilkelerinden birini oluşturur. Bazı eleştirmenler, arketiplerin yalnızca edebiyatın yapısal unsurları olduğunu iddia eder. Northrop Frye'in da aralarında bulunduğu bir kısım eleştirmenler, bu görüşe katılmakla birlikte, arketiplerin gerçek yaşamda var olduğu ve edebiyata bu varoluşun bir parçası olarak dâhil edildikleri fikrini savunurlar. Buna göre edebiyatın bünyesindeki unsurlar, insanın yaşantısı, istekleri ve ihtiyaçlarından doğan arketipsel bir yapıyla birbirine bağlanır.³ Arketipsel eleştirmenin görevi ise, edebiyatta geleneğin, edebi türün ve arketipin düzenleyici modellerini saptayarak, okuduğu şeyin yapısını anlamada okura yardımcı olmaktır. Ancak arketiplerin gerçek yaşamla – evrensel insan yaşantısı, insan psikesi veya kültürle– bağlantılı olduğunu savunan birinci grup eleştirmenlere göre, arketipler edebiyat eserlerine, insanların bilinçdışı ya da duyguları aracılığıyla algılayabildiği önemli fikirler sağlar.⁴ Arketipsel eleştiri, edebiyat eserlerine yerleştirilmiş bu fikirlerin içerdiği kapsamlı anlamları bulup çıkartma görevini üstlenmiştir.

¹ Ireana R. Makaryk, *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, University of Toronto Press, Canada, 1993, s. 3.

² Kelley Griffith, *Writing Essays About Literature*, Wadsworth Publishing, USA, 2005, s. 174.

³ Griffith, *a. g. y.*, s. 175.

⁴ Griffith, *a. g. y.*, s. 176.

Bazen mitsel eleştiri olarak da adlandırılan arketipsel eleştiri, aralarında Maud Bodkin, Robert Graves, Joseph Campbell, Northrop Frye, Richard Chase, Francis Fergusson, Philip Wheelwright ve Leslie Fiedler gibi ünlü edebiyatçılar ve eleştirmenlerin de bulunduğu birçok sanatçının eserlerinde 1930’lu yıllarda ortaya çıkmış, 1940 ve 1950’lilere doğru oldukça büyük bir ivme kazanmıştır. Bir Ortadoğu uzmanı ve antropolog olan James Frazer, on iki ciltlik *The Golden Bough*⁵ (Altın Dal) isimli eserinde, mitlerin ve ritüellerin arketipsel modellerinin farklı kültürlerdeki masal ve törenlerde temellendiğini gösterir. Dahası Frazer miti, ritüelin bir yan ürünü ya da yansıması olarak değerlendirir ve onun ayinsel eylemin eşlikçisi ya da takipçisi olan bir anlatı olduğunu savunur. Claude Lévi-Strauss’a göre, ritüelin ya da mitin önce gelmesi önem taşımaz; çünkü ikisi birbiriyle yakından ilişkilidir: mitin işlevi kavramsal, ritüelinki eylemsel seviyededir. Frye daha da ileri giderek, *The Golden Bough*’ı insanın hayal gücüne ait bir tür dilbilgisi ve toplumsal açıdan bilinçdışı sembolizmin bir incelemesi olarak değerlendirir. Buna göre Frazer’ın eseri, edebi eleştirmenin kronolojik olmasa bile mantıksal olarak doğal dramının yapısal ilkelerini çıkartabileceği arketipsel bir ritüeli somutlaştırır; çünkü eleştirmen bilir ki ritüel, dramının kaynağı değil içeriğidir. Dramanın yanı sıra, şiirde de arketipsel unsurların etkili olduğu fikrini ilk ortaya koyan, bir İngiliz yazar ve eleştirmeni olan Bodkin’dir. Mitoloji araştırmaları da yapan Bodkin, eleştiri dünyasında Jung’un kuramlarını edebiyata uygulama noktasında bir başyapıt olarak kabul edilen eseri *Archetypal Patterns in Poetry*’de⁶, S. T. Coleridge’in *The Ancient Mariner* ve T. S. Eliot’ın *The Waste Land* adlı eserlerinde yeniden doğuş arketipini inceler. Yine İngiliz yazar ve şairi Graves, *The White Goddess* ve *Greek Myths*⁷ adlı eserlerinde, çağdaş dünyada bilinen pek çok mitin ilk mitleri tasvir eden resim ve heykellerin yanlış yorumlanması olduğunu iddia eder. Ona göre, erkeklerin hizmet ettiği ilksel (primordiyal) bir Toprak Ana arketipsel miti, sonraki tüm diğer mitlerin temelini oluşturur. Amerikalı bir profesör, aynı zamanda bir hatip ve karşılaştırmalı mitoloji ve karşılaştırmalı din alanlarında eserler veren Campbell, *The*

⁵ James Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 12 volumes, Macmillan, London, 1890–1915.

⁶ Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*, Oxford UP, London, 1934.

⁷ Robert Graves, *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myths*, Vintage Books, London, 1961 – *Greek Myths*, Cassell, London, 1958.

Hero with a Thousand Faces'da⁸ arayış içindeki kahraman mitini, geniş kapsamlı bir monomit* olarak değerlendirir. Amerikalı halkbilimci Chase, *The Quest for Myth*⁹ adlı eserinde, mitin edebiyat olduğunu ve bu yüzden de hayal gücünün ürünü olan estetik bir yaratı olarak kabul edilmesi gerektiğini söyler. *The Idea of a Theater*'ın¹⁰ yazarı Amerikalı akademisyen, eleştirmen ve tiyatro kuramcısı Fergusson, eserinde klasik Yunanlılardan yirminci yüzyıla kadar tiyatro eserlerinin temelinde yatan ritüellere dikkati çeker. Amerikalı bilim adamı Philip Wheelwright, *The Burning Fountain*'da¹¹ Aeschylus'un *Oresteia*'sını¹² ve Eliot'un *The Waste Land*'ini incelerken mitsel eleştiriden yararlanır. Mitografi** üzerine de çalışmalar yapan Amerikalı eleştirmen Fiedler, *Love and Death in the American Novel*'da¹³ çağdaş edebiyatta yaratıcı bir üslupla kullanılan arketipsel modellerin izlerini keşfetmenin mümkün olduğunu savunur.

Kanadalı edebiyat kuramcısı ve eleştirmeni Frye, *Fearful Symmetry*'de o zamana dek tam olarak anlaşılamamış bir şair olan William Blake'ın şiirsel kehanetlerini tutarlı mitler olarak adlandırır. Frye, arketipsel eleştiri alanında en önemli eserlerden biri sayılan *Anatomy of Criticism*'i¹⁴ yazdığı sırada, arketipsel eleştirinin hem kuramı hem de uygulaması sağlam temeller üzerine oturtulmuştu. Bu eser, arketipsel eleştirinin diğer eleştiri ekolleri arasında hak ettiği yeri almasında ve edebiyatta çokanlamlılık kuramının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Frye, diğer eleştirmenlerden farklı olarak, edebi eserlerde kullanılan arketip kavramını başlangıçtaki antropolojik ve

⁸ Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Pantheon Books, New York, 1949.

* Monomit (monomyth), Campbell'in James Joyce'a borçlu olduğu bir terimdir; mitlerde vurgulanan kahramanın tekrarlanan yolculuğunu anlatmak için kullanılır; bilgi için bkz., Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 41 dnt.

⁹ Richard Chase, *The Quest for Myth*, Louisiana State UP, Baton Rouge, 1949.

¹⁰ Francis Fergusson, *The Idea of a Theater, A Study of Ten Plays: The Art of Drama in Changing Perspective*, Princeton UP, Princeton, 1949.

¹¹ Philip Wheelwright, *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*, Indiana UP, Bloomington, 1968.

¹² Aeschylus, *Oresteia*, trans. Robert Fagles, Penguin Classics, London, 1984.

** Mitlerin sanata yansıma biçimlerini araştıran bilim dalı.

¹³ Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Stein & Day, New York, 1966.

¹⁴ Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton UP, Princeton, 1957 ve *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Penguin Books, London, 1990.

psikolojik kullanımlarından ayırmıştır. Ona göre, Frazer'ın eseri naif dramının temelinde yatan ritüel olgusunu incelerken, Jung'un kuramı naif romansın temelini oluşturan rüya olgusuna yeni bir bakış açısı getirir. Her iki bakış açısında da, eleştirmeni ilgilendiren şey, ilkellerdeki ritüel kavramının kaynağı ya da ilksel bir bilinçdışının varlığı yahut mevcut kavramların tarih boyunca kuşaktan kuşağa aktarılması ve kültürler arasında nakledilmesi sorunu değildir. Eleştirmenin asıl üzerine eğilmek zorunda olduğu mesele, nereden gelirlerse gelsinler, arketiplerin edebiyatta var oldukları gerçeğidir; böylece arketipsel bakış açısı, kapsamlı bir eleştirel yöntem bilimin önemli bir parçası olarak kullanılabilir.*

Ireana Makaryk'e göre arketipsel eleştiri, metinleri toplumsal gerçekler olarak irdeler ve var olan bir topluluğu yaratıcı bakış açısıyla inceleyebilmeyi sağlayan teknikler içerir. Öte yandan, bu eleştiri türünün, tüm edebiyatı birkaç basmakalıp modeli esas alarak değerlendirmekle ve mit ile sanat ya da sanat ile din veya felsefe arasındaki sınırları belirsizleştirmekle suçlandığı da bir gerçektir. Ancak Makaryk, arketipsel eleştirinin diğer araştırma türlerinin önemli bir tamamlayıcısı olduğunu savunur.¹⁵ Bu bağlamda, kaynaklar, etkiler ve toplumsal içerikle ilgilenen tarihsel eleştiriyle ya da bir yazarın yaşamındaki gerçekler üzerine odaklanan biyografik eleştiriyle rekabet etmesi söz konusu değildir; aksine arketipsel eleştiri de, bunlar gibi, deneyim yoluyla kazanılmış çağrışımların edebi yaşantıdaki önemini ortaya koyar.

Edebi eser ve arketip arasındaki ilişkiye ait kuramsal temellendirmede önemli rol oynayan Sigmund Freud, her ne kadar arketiplerin kaynaklandığı kolektif bilinçdışını kabul etmese de, psikenin yapısının sanat eserine yansması bağlamında arketipsel eleştiriye önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Arketipsel eleştirinin temel taşlarından birini oluşturan psikenin hayal kurma olgusunu açımlayan Freud'a göre, sanat eserinin temelinde bu olgu yatar:

Biz, düşlemlerden (fantazya) edindiğimiz bilgilere dayanarak diyebiliriz ki, güçlü bir güncel yaşantı daha öncelerde, sıklıkla çocuklukta kalmış bir yaşantının anısını sanatçıda uyandırmakta, anımsanan yaşantı ise sanat yaratısında gerçekleşme olanağına kavuşan isteği doğurmakta ve yaratının kendisi hem anımsamaya yol açan yaşantıyı, hem de eski anıya ilişkin öğeleri içermektedir (...) Giriştiğim bazı

* Bilgi için bkz., Makaryk, *a. g. y.*, s. 3-4 ve ayrıca bkz., Jeremy Hawthorn, *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, Oxford University Press, USA, 2001, s. 18-19.

¹⁵ Makaryk, *a. g. y.*, s. 4.

deneylerden sonra şunu söyleyebilirim ki, sanat yaratılarını bu yoldan ele alıp incelemenin verimli sonuçlar doğuracağı kesindir. Sanatçının yaşamında çocukluk anılarının belki aşırı vurgulanışı, sanatın da gündüz düşü gibi gerilerde, yani çocukluktan kalan oyunsal etkinliğin varlığını sürdürmesinden ve bu etkinliğin bir yerdeş ürünü olmasından kaynaklanmaktadır.¹⁶

Buna göre Freud, sanatsal etkinliklerin ortaya çıkışını, çocukluk çağında kurulan oyunlarda temellendirir. Çünkü çocuk, kurduğu oyunla kendine özgü bir dünya yaratırken sanatçılar gibi hayal gücünü kullanır. Gerçek dünyanın somut nesnelerinden yola çıkarak hayalinde yarattığı nesne ve durumları, kendi kurduğu hayali dünyadaki düzenin içine yerleştirir; böylelikle, algılanışında arketiplerin de büyük rol oynadığı dış dünyanın gerçekliğinden yararlanması çocuğun kurduğu bu hayali düzeni yetişkinlerin hayal gücünden ayıran tek şeydir. Bu anlamda sanatçı da, oyun oynayan bir çocuk gibi, hayal gücüyle yarattığı dünyayı duygusal unsurlarla zenginleştirerek gerçek dünyadan kesin çizgilerle ayrılmasını sağlar. Freud'a göre, sanat eseriyle çocuk oyunu arasındaki bu benzerlik dilde de yansımaları bulur:

Sanatsal yaratıyla çocuk oyunu arasındaki akrabalığın izlerini dilde hala saptayabilmekteyiz; çünkü dil, somut nesnelere yaslanan ve tekrar tekrar sergilenebilme olanağını içeren sanat yapıtlarını *oyun* sözcüğü içinde toplamakta, bunları *eğlendirici oyun* (güldürü) ve *acıklı oyun* (ağlatı) diye nitelendirmekte, söz konusu yaratıları sahnede canlandıran kişiye ise oyuncu denmektedir.¹⁷

Ancak yetişkinlik dönemine geçen kişi, oyun oynamaktan vazgeçmiş gibi görünse de, bunun verdiği hazdan vazgeçemediği için düşlemeye başlar; böylece hayal kurma ya da gündüz düşleri denen olgu, oyun oynamanın yerini alır. Bu düşlerde arketipsel imgelerin varlığı inkar edilemez. Yetişkin, kurduğu düşleri açığa vurmada çocuklar kadar dürüst davranmaz; çünkü kendinden beklenen şeyin, gerçek dünyanın beklentilerini yerine getirmek olduğunu bilir ve bu beklentinin dışına çıkıp düş kurduğu için kendinden utanır. Öte yandan düş kurmasına yol açan isteklerden bazılarının kesinlikle saklı tutulması gerekmektedir. Yetişkinlerin bunca gizledikleri gündüz düşleri hakkında bu kadar bilginin nasıl sağlandığı sorusunun cevabı ise yine Freud'dan gelir: Ruhsal tedavi gören nevroz hastaları, tedavi sürecinde kurdukları hayalleri hekimleriyle

¹⁶ Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev. Kâmuran Şipal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s. 112.

¹⁷ Freud, *a. g. y.*, s. 105.

paylaşırlar. Böylece Freud, nevroz hastalarının açıkladığı bu gizli gündüz düşlerinin sağlıklı kimseler tarafından da kurulabileceği sonucuna varır.¹⁸ Buna göre gündüz düşleri mutlu insanların değil, doyuma ulaşmamış insanların ürünüdür. Yerine getirilmemiş istekler hayal kurmanın çıkış noktasıdır; çünkü hayal kuran kişi, gerçek yaşamda içinde gizli kalmış isteğin gerçekleşmesini engelleyen koşulları, hayalinde etkisiz hale getirerek doyuma ulaşır. Bu bağlamda, gündüz düşleri denilen hayallerin uykuda görülen düşlerden çok büyük bir farkı yoktur. Uykuda görülen düşler de, bilinçli durumdayken varlığını kabullenmek istemediğimiz isteklerin bilinçdışına bastırılmasından kaynaklanır. Bu istekler, şeklen oldukça önemli bir değişim geçirdikten sonra uykuda görülen düşlerde meydana çıkarlar. Bu şekil değişikliği, bilimsel çalışmalar ışığında açığa çıkarıldıktan sonra, uykuda görülen düşlerle gündüz düşlerinin çıkış noktasının, yerine getirilmemiş istekler olduğu ispatlanmıştır. Ancak önemli bir farkı göz ardı etmemek gerekir: Gündüz düşleri, aşırı bir boyuta ulaştığında nevroz ve psikoz vakalarını meydana getirir.

Çocuk oyunu-gündüz düşleri-sanat eseri üçlü ilişkisindeki temel benzerliğin hayal kurma olduğu gerçeğinden yola çıkarak, sanatçının yarattığı eserlerde gündüz düşlerinin, dolayısıyla bastırılmış isteklerin ve bilinçdışının önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Sanatçının yarattığı eserlerde, işlediği konu açısından ister özgün bir eser yaratsın, isterse eski ve bilindik anlatılar gibi hazır konuları ele alsın, kişisel ya da kolektif bilinçdışının izlerini görmek daima mümkündür. Örneğin, birinci grubun içinde yer alan romancıların eserlerinde çoğu zaman ortak bir özelliğe rastlanır: Yazar, romandaki bir kahramanı her zaman diğerlerinden farklı kılar; sözgelimi okurun ilgi ve sempatisinin bu kahraman üzerinde toplanmasını sağlar ve ona bir tür zarar görmezlik bahşeder. Başkahraman diye adlandırılabilir bu karakter, romanda yaşamı tehlikeye girse bile hep bir şekilde kurtulmayı ve ölümcül derecede yaralar alsa bile iyileşmeyi başarır. Bu durumun görünürdeki nedeni “romanın devam edebilmesi kahramanın kurtuluşuna bağlıdır” düşüncesi olsa da, temelde yatan neden tamamen farklıdır. Zarar görmezlik özelliği, aslında kahramanın, kişiliği oluşturan unsurlardan biri olan Ben’in (Ego) bilinçdışı bir tezahürü olmasından kaynaklanır. Freud bu durumu şöyle açıklar: “Ama bana sorarsanız, insanı kuşkulandıran bu yaralanmazlık özelliğidir ki, Ben Hazret’leriyle, yani tüm romanlar gibi gündüz düşlerinin bu kahramanıla karşı karşıya

¹⁸ Freud, *a. g. y.*, s. 107.

bulunduğumuzu güçlük çekmeden anlamamızı sağlar.”¹⁹ Romanlarda, başkahraman dışındaki diğer karakterlerin iyiler ve kötüler olmak üzere keskin hatlarla gruplandırılması, iyilerin benliğin temsilcisi olan başkahramana yardım etmeleri, kötülerin ise düşmanlık etmeleri ve her iki gruptaki figürlerin de karakter açısından gerçekçi özelliklerden yoksun oluşu, gündüz düşleriyle bu sanat eserleri arasındaki ilişkiyi daha da kuvvetlendirir. Benliğin tezahürü, yalnızca genel zevke hitap eden popüler romanlarda değil, psikolojik roman türünde de söz konusudur. Yazar anlatısını adeta başkahramanın zihninden sürdürür, diğer karakterleri ise salt onların davranışları ve sözleriyle ya da derinliği olmayan bilgilerle tanıtır okura. Freud bu durumun, çağdaş sanatçının benlik bölünmesini yansıttığını belirtir: “Anlaşılan psikolojik roman, ben’ini gözlemleyip parça ben’lere ayırmak ve böylece ruhundaki çatışmaları romandaki birden çok kahramanda kişileştirerek ortaya koymak gibi çağdaş sanatçıda yaşayan bir eğilime borçludur varlığını.”²⁰ Öte yandan, yalnızca diğer karakterlerin maceralarını ve yaşantılarını gözlemleyen ve aktif bir rol üstlenmeyen başkahramanların olduğu romanlar da vardır; Freud bunlara Emile Zola’nın son romanlarından bazılarını örnek verir. Benliğin adeta bir seyirci kimliği üstlendiği bu durum, Freud’un psikanalitik tedavi uyguladığı, hiçbir sanatsal etkinliği olmayan sıradan hastaların gündüz düşlerinde de tespit edilmiştir.²¹

Özgün konular yaratıp işlemek yerine, hazır ve bilindik konular işleyen sanatçılar da aslında konu seçiminde kolektif bilinçdışının malzemelerinden – arketiplerden– yararlanırlar; çünkü bu hazır konuların kaynağı, mitler, efsaneler ve masallar gibi farklı kültürlerde benzerlikler sergileyebilen kültürel olgulardır. Freud, mitleri bir milletin ortak olarak kurguladığı ve zamanla şekil değiştirmiş düşlerin kalıntıları olarak değerlendirirken, bunların insanlığın başlangıcına dair “dünyevi” düşleri ifade etme ihtimaline değinir.²² Farklı kültürlerdeki mitlerin, efsanelerin ve masalların birbirine paralellik göstermesi ise, Jung’a göre kolektif bilinçdışının ve bunların malzemeleri olan arketiplerin varlığına delalet eder. Benzeri bir ispat da akıl hastalarının rüya, hayal ve halüsinasyonlarında söz konusudur; Jung, yaptığı bilimsel

¹⁹ Freud, *a. g. y.*, s. 110.

²⁰ Freud, *a. g. y.*, s. 111.

²¹ Freud, *a. g. y.*, s. 111.

²² Freud, *a. g. y.*, s. 112.

araştırmalarda, eğitimsiz birçok akıl hastasının hayal ve halüsinasyonlarında ve ayrıca okuma yazması bile olmayan sağlıklı insanların rüyalarında eşine rastlanmadık bir mitolojik imge zenginliğinin bulgulandığını belirtir (bkz., I. Bölüm s. 33, 43). Kolektif bilindişinin malzemelerinin, kolektif bilinci etkilemesi sonucu ortaya çıkan mit ve masalların, pek çok sanat eserine konu olarak seçilmesi (ya da seçilen konularda mitsel ve masalsı hâkim unsurların bulunması) ise, istem dışı bilince yansıyan arketiplerin çeşitli ruh durumları yaratarak sanatçıya esin kaynağı oluşturduğu gerçeğinde temellendirilebilir. Sözelimi Freud, sanat eserlerinde, mitlerde ve masallardaki benzer tema ya da motiflere örnek verirken, o çok bilindik, aralarında seçim yapılması gereken ve genellikle kardeş, üç kadın motifine değinir. Yunan mitolojisinde, Peleus ile Thetis’in düğününde yapılan güzellik yarışmasında Paris, üç büyük tanrıça, Hera, Athena ve Afrodit arasından en güzeli olarak üçüncüyü seçer;²³ Latin yazarı Apuleius’un *Dönüřümler* isimli eserinde yer alan “Eros ile Psykhe” masalında Eros’un âşık olduğu Psykhe, Miletos Kralı’nın üç kızından en küüğu ve en güzeldir;²⁴ *Külkedisi* masalında prens, üç kız kardeşin en küüğu ve en güzeli Cinderella’yı seçer. Söz konusu masal ve mitlerde ortak motif olan üç kız kardeş teması, Shakespeare’in *Kral Lear* trajedisinde de ortaya çıkar. Ancak bu kez seçilen en küçük kız kardeş Cordelia değildir, üstelik en güzel de değildir. Öte yandan kız kardeşler arasında seçimi yapacak olan, genç bir delikanlı yerine yaşlı bir babadır ve motifin klasik çizgisinin dışına çıkıp büyük kız kardeşler Goneril ve Regan’ı tercih ederek, ülkeyi onlar arasında paylaştırır. Cordelia, hem babası seçim yapabilmek için kardeşlerin kendisine olan sevgilerini ölçmek istediğinde, hem de seçim yapıp kendisini evlatlıktan reddettiğinde suskun kalır; oysa onun baba sevgisi diğerlerininkinden daha samimi ve daha derindir. Cordelia’nın suskunluğu, Cinderella’nın prensten kendini gizlemesiyle ve Psykhe’nin, sevgilisi Eros’un annesi Afrodit’in eziyetlerine sessizce katlanışıyla eş değerdedir. En güzel tanrıça seçilen Afrodit’in suskun kaldığına dair bir delile mitolojik kaynaklarda rastlanmaz; ama Freud, Jacques Offenbach’ın *La Belle Helène* (Güzel Helena) isimli operasında Paris’in, güzellik yarışmasında Afrodit’in tavrı için şu sözleri söylediğini belirtir: “Ve üçüncüsü, üçüncüsü ama/ Bir kenarda dikiliyordu *suskun*/ Ben de verdim

²³ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğu*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s. 238.

²⁴ Erhat, *a. g. y.*, s. 258.

elmayı ona.”²⁵ Böylece dört anlatıda da üçüncü kadında suskunluk özelliğinin hâkim olduğu söylenebilir. Psikanalizde suskunluğun sembolize ettiği şey genellikle ölümdür.²⁶ Freud’a göre, bilinçdışı bir kaydırma işlemine başvurulduğu için, üçüncü kadının, ölümü ya da ölüm tanrıçasını sembolize etme ihtimali vardır. Üçüncü kız kardeşin ölüm tanrıçası kimliğini üstlenmesiyle diğerlerinin de kimliği ortaya çıkar: “Kız kardeşlerden üçüncüsü ölüm tanrıçası ise, tüm kız kardeşlerin kimliğini el geçirdik demektir. O zaman bunlar yazgı tanrıçalarıdır, Moira’lar, Parka’lar ya da Norne’ler diye anılan yazgı tanrıçası üç kız kardeştir ve en küçük kardeşin adı da aman vermez anlamına gelen Atropos’tur.”²⁷ “Pay veren” anlamındaki Moira ismini taşıyan bu kader tanrıçaları, Zeus ile Themis’in kızlarıdır; Klotho’nun görevi yaşam ipliğini örmektir, Lakheisis insanların kaderlerini belirler ve yaşam ipliğini korur, Atropos ise vakti geldiğinde yaşam ipliğini keser. Moira’ların Roma ve Cermen mitolojilerindeki karşılıkları Parka’lar ve Norne’lerdir.²⁸

Genellikle sevgi duygusunun hâkim olduğu böylesi seçimleri konu alan bu masal ve mitlerde, seçimi yapan kişinin, tercihini ölüm tanrıçasını temsil eden üçüncü kadından yana kullanması paradoksal bir durum teşkil eder. Ancak bu noktada psikanalitik çözümlemeler yardıma koşar. Moira’lar mitinin temelinde, insana ölümün kaçınılmazlığını hatırlatma düşüncesi yattığı göz önüne alındığında, insan ruhunun bu acımasız gerçeğe –kayıtsız şartsız kabullenmenin yanı sıra– baş kaldıracabileceği ihtimali de söz konusudur. İnsanın gerçek yaşamda tatmin edemediği istekleri hayal gücü yardımıyla kurduğu düşlerde tatmin ettiği gerçeği, gündüz düşleri bahsinden hatırlanacaktır. Freud’a göre, asla gerçekleşme imkânı olmayan ölüme bu baş kaldırma isteği, insanı, başrolünü aman vermez ölüm tanrıçasının yerine güzel ve şefkatli sevgi tanrıçasının oynadığı yeni bir mit yaratmaya itmiştir. Böylece insanoğlunun seçeceği üçüncü kadın “artık ölümü değil, kadınların en güzelini, en iyisini, arzu edilmeye layık olanını ve en sevimlisini” canlandırır;²⁹ üstelik seçim olgusuyla insanın baş eğmek zorunda olduğu kader ve zorunluluk da alt edilmiş olur. Jung’un her şeyin karşıtıyla var

²⁵ Freud, *a. g. y.*, s. 122.

²⁶ Gertrude Jobes, *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols* V. II, The Scarecrow Press Inc., New York, 1962, s. 1452.

²⁷ Freud, *a. g. y.*, s. 124.

²⁸ Erhat, *a. g. y.*, s. 207.

²⁹ Freud, *a. g. y.*, s. 126.

olduğu ve yaşamsal enerjinin (libido) bir kutba varır varmaz diğerine doğru harekete geçtiği düşüncesinden yola çıkılarak (bkz., I. Bölüm s. 28), söz konusu durumun aslında hiç de paradoksal olmadığı görülebilir. Freud çeşitli mitolojilerde önemli bir konuma sahip birçok ana tanrıça figürünün, aynı anda hem can veren hem de can alan bir özelliği olduğunu hatırlatır;³⁰ bu durum, arketiplerin çift yönlü doğası gereği anne arketipinin hem bakıp büyüten ve besleyen, hem de yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen özelliklerine aynı anda sahip olmasından kaynaklanır (bkz., I. Bölüm s. 59). Bu bağlamda, seçime aday olmuş bu üç kadının, anne arketipinin erkeğin yaşamındaki tezahürleri olarak da değerlendirmek mümkündür: arketipin ilk olarak yansıtıldığı kişinin gerçek annesi, arketipin yetişkinlik çağında yansıtıldığı sevgili ya da eş ve son olarak arketipin evrensel boyuttaki tezahürü olan ve ölümden sonra erkeği bağrına basan (tüm mitolojilerde yaşamın başlangıcını temsil eden) toprak ana. Öte yandan sanatçının, eserinde vermek istediği toplumsal bir ders niteliği taşıyan, gerçek sevgiye tercih edilen dalkavukluğun felaket getireceği mesajını yalnızca bilinçdışının sezebileceği mitsel unsurlar aracılığıyla iletmesi Freud'a göre görünürdeki amaçtır. Ancak bunun yanı sıra, bu mitsel unsurların eseri böylesine çarpıcı kılan gizli bir işlevi daha vardır:

Edindiğimiz izlenime göre, sanki sanatçıda tema başlangıçtaki mitos'a indirgenerek mitos'ça içerilen, ama biçim değişikliği sonucu gücünü yitirmiş bulunan o çarpıcı anlamı yeniden algılamamız sağlanmakta, mitos'taki biçim değişikliğinde başvuru bu indirgeme ve ilksel'e bu kısmen dönüş sonucu sanatçı bizi derinden etkileme gücünü ele geçirmektedir.³¹

Öte yandan Freud'un bir dönem psikanaliz çalışmalarını birlikte yürüttüğü öğrencisi, arketip teriminin isim babası ve psikanalizin kurucularından biri olan İsviçreli psikiyatrist Carl Gustav Jung'un, bilimsel çalışmalarıyla arketipsel eleştiriye kuramsal düzlemde yaptığı katkılar da göz ardı edilemez boyuttadır. Jung'un, psikanaliz çalışmalarından yola çıkarak ileri sürdüğü fikirler ve oluşturduğu kuramların yer aldığı eserleri, sonradan *The Collected Works of C. G. Jung* adlı yirmi ciltlik muazzam bir derlemede bir araya getirilmiştir. Özellikle *The Archetypes and The Collective*

³⁰ Freud, *a. g. y.*, s. 127.

³¹ Freud, *a. g. y.*, s. 128.

*Unconscious*³² adlı eserinde Jung, tarihin değişik dönemlerinde var olmuş pek çok farklı kültüre ait mitlerin, vizyonların, dinî fikirlerin ve bazı rüya çeşitlerinin ortaya çıkışında, kolektif bilinçdışı denen ve insanlığın başlangıçtan beri süregelen ortak deneyimlerinin toplandığı ruh katmanının önemli rol oynadığı fikrini ortaya atarak, arketipsel eleştiri için psikanalizin –kültürel antropolojiden sonra– ikincil bir kaynak konumuna erişmesini sağlamıştır. Ayrıca insan psikesini bilinç, kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı olmak üzere üçe ayıran Jung, kişiliği oluşturan benlik (Ego), kendilik (Self), persona (insanın dış dünyaya karşı büründüğü kimlik), gölge (shadow; bilinçdışına bastırılmış istenmeyen özellikler bütünü), anima (erkekteki dişi unsur) ve animus (kadındaki eril unsur) gibi belli başlı arketipsel unsurların insanın bireyleşme sürecinde önemli rol oynadığını ileri sürerek, bu süreci edebiyatta en çok tekrarlanan yaygın mitlerden biri olan kahramanın yolculuğu motifiyle özdeşleştirir. Bireyleşme sürecini tanımlarken “gece deniz yolculuğu” ifadesini kullanan Jung, bizzat kendi kişisel deneyimlerinden hareketle, bu sürecin bilinçdışının karanlık bölgesine geri dönmeyi ve psikedeki çeşitli arketipsel unsurlarla yüzleşip onları kabullenerek kişilikle entegre etmeyi gerektirdiğini savunur. Öte yandan insan psikesinde yer alan ve gerçek ebeveynlere yansıtılan anne ve baba arketiplerinin, ileride ciddi ruhsal bozukluklara yol açan anne ve baba komplekslerinin de çıkış noktası olduğunu ileri süren Jung, birlikte deneysel çalışmalar yaptığı Freud’dan ayrıldıktan sonra, libido ve Odipus kompleksi kavramlarına getirdiği farklı bakış açılarıyla, Freud’un dogmatik görüşleri yüzünden neredeyse yalnızca cinsellik çerçevesine sıkışıp kaldığı söylenebilecek olan psikanalizi ruhsal alanlarda temellendirmiştir. Dahası arketip, rüya ve mit kavramları arasında sıkı bir ilişki olduğunu savunur; buna göre arketiplerin en önemli işlevlerinden biri de, mitler ve rüyalar arasındaki bağlantı noktasını oluşturmaktır; bu bağlamda rüya kişiye özel bir mit konumundayken, mit de kolektif bir rüya niteliği taşır. Rüya ve mitin bir başka ortak noktası ise her ikisinin de sembollerle ifade edilmesidir.

Arketiplerin gizli dilini anlayıp yorumlamada adeta bir anahtar işlevi gören sembolizm Jung için ayrı bir önem taşır; çünkü arketiplerin kolektif bilinçdışına ait kompleksler ve sembollerin de arketiplerin ifade biçimi olduğunu ortaya koyarak, bir arketipin sonsuz sayıda sembolle rüya ve vizyonlarda tezahür edebileceğini iddia eder.

³² Carl Gustav Jung, *The Archetypes and The Collective Unconscious*, trans. R. F. C. Hull, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1989.

Öte yandan arketiplerin çift yönlü doğası (olumlu ve olumsuz), doğal olarak sembollerin tezahür biçimlerini de etkiler. Yorumlanma ya da çözümleme biçimine bağlı olarak bir arketipin aynı anda hem olumlu hem de olumsuz anlam taşıyan birçok farklı sembolle tezahür ettiği görülebilir; örneğin kahramanı daima zor durumdan kurtaran yaşlı bilge adam arketipinin bazen Şeytan kimliğinde ortaya çıkması ya da anne arketipinin hem can veren hem de can alan sembollerle ifade edilmesi gibi. Bu durumu J. Eduardo Cirlot şöyle yorumlar: “Anlam çözümlemesi, her sembolün içyapısının yeniden oluşturulmasını sağlayan tek şeydir.”³³ Sembollerin çözümlemesi meselesinin antik çağlardan gelen bir sorun olduğu gerçeğinden hareket eden Jean Seznec, eski zamanlarda insanların tanrıların kökenleri hakkında çeşitli kuramlar geliştirirken üç temel tutumdan oluşan bir yorumlama sistemi benimsediklerini söyler: (a) mitler, tarihsel gerçeklerin ve tanrı mertebesine yükseltelen insanların az ya da çok değiştirilmiş öyküleridir, tıpkı Büyük İskender örneğinde olduğu gibi; (b) mitler, doğal dünyadaki mevcut çatışmaları ifade eder, bu durum tanrıların doğaüstü ve kozmik semboller olmasını gerektirir; (c) mitler, felsefi ya da ahlaki fikirlerin düşsel ifadeleridir.³⁴

Jung, mitsel motiflerin modern kimliklerle sık sık ortaya çıktığını belirtir, örneğin Zeus’un kartalı ya da Anka kuşu uçakla, ejderhayla savaş trenlerin çarpışmasıyla, ejderha öldüren kahraman operadaki tenorla, Toprak Ana sebze satan tumbul kadınla, Persephone’yi kaçıran Pluto pervasız şoförle tezahür edebilir.³⁵ Edebi incelemede önemli olan, kolektif bilincin bu göstergelerinin, bilinçli tutumu telafi edici nitelikte olmasıdır; ancak bu şekilde bilincin tek taraflı, düzeltilmemiş ya da tehlikeli durumu eski dengesine kavuşabilir. Kolektif bilinçdışı, yaşayan bir deneyim haline geldiğinde ve bir çağın bilinçli bakış açısını etkilemek amacıyla kullanıldığında, bu olay tüm çağa damgasını vuran yaratıcı bir eylem niteliği taşır; Dante bu yüzden ölümsüzdür ve Goethe’nin *Faust*’u bu nedenle her Alman’ın ruhunda bir şeyler uyandırır. Bu bağlamda Jung, bir çağı bireyle özdeşleştirir; çağların da bireyler gibi kendilerine has bilinçli bakış açısı sınırlamaları olduğundan, telafi edici bir düzeltmeye ihtiyaçları

³³ Juan Eduardo Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, Dover Publications, New York, 2002, s. xlv.

³⁴ Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, Bollingen Foundation Inc., New York, 1953, s. 4.

³⁵ Jung, *The Spirit in Man, Art and Literature -The Collected Works* Vol. 15, Ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Boks, New York, 1966, s. 97.

vardır. Bir sanatçı ya da kahin çıkıp da zamanının dillendirilmemiş isteklerini ve bunları yerine getirme yollarını ifade ettiğinde, tamamen kolektif bilinçdışının etkisiyle hareket eder. Sanatçı bunu yaparken yaratıcılığını ilksel deneyimlere borçludur; ancak bunlar o kadar karanlık ve şekilsizdir ki, şekil verebilmek için ilgili mitolojik imgelere ihtiyaç duyar. Sanatçının söz ve imgeden yoksun bu kolektif deneyimleri ifade etmekte çektiği güçlük, aynı zamanda tüm yaratıcı verimliliğin kaynağı olan psikenin fenomenolojisinin biçim ve anlam açısından çok renkli bir özellik taşımasından kaynaklanır; bu zengin çeşitlilik doğal olarak tek bir “ayna”da yansıtılamaz.³⁶

Psikeyi tüm sanatların ve bilimlerin rahmi olarak nitelendiren Jung, bu yüzden psişik süreçler üzerine bir çalışma olan psikanalizin edebiyat incelemelerinde kullanılabileceğini savunur.³⁷ Bu anlamda psikenin sorgulanması, bir yandan sanat eserinin psikolojik yapısına açıklama getirme imkanı sağlarken, diğer yandan da insanı sanatsal yaratıcılığa kavuşturan faktörlere ışık tutar. Jung, psikanalizin edebi incelemedeki kullanım şeklini sanat eseri açısından ve sanatçı açısından olmak üzere iki yönden ele alır. Sanat eseri açısından ele alındığında, eleştirmen karmaşık psişik aktivitelerin sonucu ortaya çıkan, ama görünüşe göre maksatlı ve bilinçli olarak şekillendirilmiş bir ürünle karşılaşır. Bu durumda, çözümlemenin ve yorumlamanın hedefi somut sanatsal başarıdır. Sanatçı açısından ele alındığındaysa, söz konusu olan, psişik vasıtanın kendisidir; ancak bu kez çözümlemenin hedefi, kendine özgü bir kişilik olarak yaratıcı insan varlığıdır.³⁸ Her iki durum birbiriyle yakından ilişkili olsa da, biri diğerini açıklayamaz; üstelik sanat eserini kullanarak sanatçı hakkında çıkarımlarda bulunmak (ya da tam tersi) mümkün olsa da, bu çıkarımların bir kesinlik taşıdığı söylenemez. Çünkü sanatçının kişisel psikolojisi, eserinin pek çok özelliğini açıklasa bile, eserin kendisini açıklayamaz. Eğer böyle bir açıklamanın başarıyla gerçekleşmesi durumu söz konusuysa bu, sanatçının yaratıcılığının basit bir hastalık belirtisi olduğunu gösterir.

Jung’a göre, psikolojik unsurların açıkça kullanıldığı psikolojik romanlar için de aynı durum söz konusudur. Bu roman türü, bağımsız bir bütün olarak düşünüldüğünde, zaten kendi kendini açıklamaktadır ki, bu da herhangi bir psikolojik incelemenin

³⁶ Jung, *a. g. y.*, s. 85.

³⁷ Jung, *a. g. y.*, s. 86.

³⁸ Jung, *a. g. y.*, s. 86.

getireceği yoruma meydan vermez. Bu noktada, genelde psikolojik olmayan romanlar psikanalitik açıklamalar için en geniş imkanları sağlar; çünkü yazar karakterlerini, ruh durumlarını sunmak amacıyla yaratmaz, böylelikle çözümleme ve yorumlama için geniş bir alan doğar. Bu tür romanlara örnek olarak Jung, çalışmamızda incelenen romanların yazarı Rider Haggard'ın eserlerini ve onun üslubunda yazılan diğer İngiliz romanlarını, Conan Doyle'ın önderliğini yaptığı detektif öykülerini ve Amerikan romanında bir başyapıt olarak değerlendirdiği Herman Melville'in *Moby Dick*'ini gösterir.³⁹ Psikanalitik inceleme yapan kişi için bu eserlerin ilgi çekici yönü, görünüşte psikolojik amaçlardan yoksun ama heyecanlı anlatılar olmalarıdır. Bu özellikteki bir öykü, dillendirilmemiş psikolojik varsayımların artalanına karşı kurulur ve yazarın bu varsayımlara dair tutumu ne kadar bilinçdışıysa, bu artalan, uzman bir göze en katıksız haliyle o kadar fazla kendini sunar. Öte yandan, psikolojik romanda yazarın kendisi eserinin özünü psikolojik tartışmalara açık bir biçimde temellendirmeye çalışır; ancak bu anlamda yapabildiği tek şey, psişik artalanı belirsizleştirmektir.

Söz konusu durumların yalnızca roman için değil şiir için de geçerli olduğunu belirten Jung, sanatsal yaratıyı meydana getiren durumları psikolojik ve düşsel olmak üzere ikiye ayırır. Psikolojik durumda yaratılan eserlerde, insanın bilinçli yaşamından seçilen çok önemli olaylar, güçlü duygular, acılar, tutkular, kaderin cilveleri gibi hammaddeler kullanılır. Şairin psikesi, insanın sonsuz kere tekrarlanan sevinç ve kederlerinden oluşan tüm bu malzemeyi özümser ve şeklini değiştirip yücelterek sıradanlıktan şiirsel deneyim düzlemine çıkarır.⁴⁰ Bu durumda, psikanalitik çalışmaya gerek kalmaz, çünkü bu eserler zaten kendi kendilerini açıklarlar. Aşk, aile çevresini, suç ve toplumu konu alan tüm romanlar, öğretici şiir, lirik eserlerin büyük bir kısmı ve trajedi ve komediler bu gruptaki sanat eserlerine örnektir. Ancak, düşsel durumda yaratılan sanat eserlerinde, bilinçdışının ilksel deneyimleri, üzerinde düzenli bir dünyanın resmini taşıyan perdeyi baştan aşağı yırtar ve doğmamış ve henüz meydana gelmemiş şeylerin dipsiz uçurumunu bir an için bile olsa görebilmeyi sağlar. Jung, bu uçurumun başka dünyaların bir vizyonu, ruhun karanlığı ya da insan psikesinin ilksel başlangıcı olabileceğini belirtirken, bunlardan hiç biri olmayabileceğini de ekleyerek anlamı belirsizleştirir. Gerçek olan, bu anlık vizyonların birçok ünlü sanat eserine

³⁹ Jung, *a. g. y.*, s. 88.

⁴⁰ Jung, *a. g. y.*, s. 89.

damgasını vurmuş olmasıdır. Bunların arasında, kilisenin kurucularından Aziz Hermas'ın yazdığı bir ikinci yüzyıl dinî eseri olan *The Shepherd*, Dante'nin *Divina Comedia*, Goethe'nin *Faust*, Richard Wagner'ın *The Ring*, *Tristan*, *Parsifal* gibi eserleri ve William Blake'in tüm şiirleri gelir. Jung, Haggard'ın *She* ve *Ayesha*, Pierre Benoît'in *L'Atlantide* ve Alfred Kubin'in *Die Andere Seite* gibi eserlerinde ilksel yaşantının daha kısıtlı ve özlü bir biçimde temel içeriği oluşturduğunu söyler.⁴¹

Düşsel durumda yaratılmış bu gibi eserler, günlük yaşamdan ziyade, insan zihninin karanlık ve esrarengiz girintilerini, rüyaları ve gece vakti korkularını okura hatırlattığı için, açıklama ve yorumlama isteğini de doğurur. Çoğu zaman, eserdeki bu ilksel vizyonun temelinde, ahlakla bağdaştırılamayacak mahrem bir kişisel deneyimin yattığını tahmin etmek zor değildir; örneğin şairin kendine dair imgesel görüşüyle ya da ahlaki veya estetik açıdan kişiliğiyle uyuşmaz gibi görünen bir aşk ilişkisi söz konusu olabilir. O zaman benlik harekete geçer ve bu deneyimi (ya da en dikkat çekici özelliklerini) tamamen bastırmaya çalışır ve bilinçdışı bir hale getirir; bu amaçla, patolojik hayal gücünün tüm silahlarını kullanır. Ancak bu hilenin yarattığı tatminsizlik duygusu, söz konusu durumun sonu gelmez kurgusal seriler halinde tekrarlanmasına neden olur. Bu kabul edilemez gerçeğin temsilcileri olarak hareket ederken bir yandan da bu gerçeği örtmeye çalışan korkunç, şeytani, grotesk ve sapkın figürlerin çok sayıda olması da aynı durumdan kaynaklanır. Jung, çok yönlü bir bilim adamı olan adaşı Karl Gustav Carus'ın, dehanın ortaya çıkış biçimlerini çok tuhaf bulduğunu belirtir; çünkü dahiye diğerlerinden ayıran şey, yaşamı özgür ve düşünceleri berrak olmasına rağmen, bilinçdışının, içindeki o gizemli tanrının, onu her taraftan kuşatması ve teslim almasıdır. Böylece nereden geldiğini bilmediği fikirler dahinin zihnine akın eder; nerede biteceğini bilmeksizin çalışmaya ve yaratmaya koyulur, adeta nereye kadar gideceğini bilmediği sürekli bir büyüme ve gelişmeye onu zorlayan bir dürtü tarafından esir alınır.⁴² Bu yaratıcı çalışmanın bilinçdışının derinliklerinden, Jung'un deyimiyle “Anneler âlemi”nden kaynaklandığı besbellidir, bu bağlamda yaratı süreci de dışıl bir kimlik üstlenir.⁴³ Yaratıcı güç hakimiyeti ele aldığı anda, yaşamı yöneten ve şekillendiren, bilinçli iradeden ziyade bilinçdışıdır; ego ise bir yeraltı akımına kapılmış gibidir bu

⁴¹ Jung, *a. g. y.*, s. 91.

⁴² Jung, *a. g. y.*, s. 101–102.

⁴³ Jung, *a. g. y.*, s. 103.

sırada, artık yalnızca olayların çaresiz bir gözlemcisidir. Eserin gelişmesi sanatçının kaderi haline gelir ve psikolojisini belirler.

Düşsel durumda yaratılan sanat eserlerinde, kolektif bilinçdışının malzemeleri olan arketiplerin çift yönlü doğalarının önemli etkisi vardır. Arketipler kendi içlerinde iyi ya da kötü olarak değerlendirilemez; antik çağ tanrıları gibi ahlaki açıdan tarafsızdırlar, ancak bilinçli zihinle ilişkiye geçtiklerinde iyi ya da kötü olurlar. İyiye mi yoksa kötüye mi meyilli olacakları, bilerek ya da bilmeden, bilinçli tutumla belirlenir. Üstelik herhangi bir orta yoldan sapma sonucu uyarılmadıkları sürece, rüyalarda ya da sanat eserlerinde ortaya çıkmazlar. Bilinçli yaşam tek bir tarafa kaydığında ya da yanlış bir tutum benimsediğinde, arketipler de bireyin ya da çağın psişik dengesini yeniden sağlamak üzere içgüdüsel olarak rüyalarda, sanatçıların ve kahinlerin vizyonlarında yüzeye çıkarlar. Böylece sanatçının eseri, içinde yaşadığı toplumun psişik ihtiyaçlarına cevap verir; bu durum, farkında olsun ya da olmasın, onun kişisel kaderinden çok daha fazla şey ifade eder. Jung, büyük sanat eserinin de tıpkı bir rüya gibi, görünüşteki tüm açık seçikliğine rağmen kendini açıklamadığını ve daima anlamca belirsiz olduğunu söyler.⁴⁴ Bir rüya gerçeğin ne olduğunu söylemez, ya da insanın yapması gereken şeyi göstermez; yalnızca bir imge sunar ve bu imgenin taşıdığı anlamları çözümlemeyi kişiye bırakır. Özündeki anlamı yakalayabilmek için, sanat eserinin sanatçıyı şekillendirdiği gibi bizi de şekillendirmesine izin vermemiz gerekir. O zaman sanatçının ilksel deneyiminin doğasını anlayabiliriz: Tüm insanların, içinde bireyin duygularını ve çabalarını tüm insanlığa ifade edebilmesini sağlayan ortak bir ritme kapıldıkları kolektif psikenin iyileştirici ve kurtarıcı derinliklerine dalmıştır. İşte sanatsal yaratının ve gerçek sanatın üzerimizde bıraktığı etkinin sırrı, bu *participation mystique** durumuna yeniden dalmamızdır.⁴⁵

Sonuç olarak, Jung’a göre, sanat eserinin zorlayıcı gücü ve derinde yatan anlamı, kullanılan tarihi ve mitsel malzemedede değil, ifade ettiği düşsel deneyimde gizlidir. Bu anlamda Jung, genellikle romantik bir öykü anlatıcısı olarak kabul edilen Haggard’ın öykülerinin, anlamlı bir içeriği yakalayabilmek için kullanılabilecek bir araç niteliğinde

⁴⁴ Jung, *a. g. y.*, s. 104.

* Fransız düşünür Lucien Lévi-Bruhl’un türettiği bu terim, bir nesneyle bilinçdışı bir özdeşleşme anlamına gelir. Bu özdeşlik, ilkel kültürlerin büyüsel inançlarında tespit edilmiştir.

⁴⁵ Jung, *a. g. y.*, s. 105.

olduğunu söyler.⁴⁶ Çalışmamızda ele aldığımız eserlerin yazarı olan Haggard, Jung'un sık sık örnek verdiği bir son dönem Viktoryen yazarıdır. *Two Essays on Analytical Psychology* adlı eserinin anima bahsinde Jung, incelemeye aldığımız eserlerin değişmez başkahramanı Ayesha'nın sıfatından bahseder: "En ufak bir psikolojik sezgisi olan biri bile, muhtemelen, Rider Haggard'ın 'İtaat-edilmesi-gereken-Kadın'dan ne kastettiğini anlayabilir."⁴⁷ Aynı zamanda bir emperyalist olan ve günümüz okurlarınca fazla tercih edilmeyen Haggard'ın eserlerinde, yaşamındaki Afrika deneyimlerinin ve Afrikalı bir kadınla yaşadığı uzun süren bir aşk ilişkisinin de etkilerini görebilmek mümkündür; romanları dönemin İngiliz sömürge kültürüne ait yaygın önyargılarını zengin bir çeşitlilikle yansıtır. Bu durumun en göze çarpan örneği, önemli rol oynayan kahramanların genellikle tipik çağdaş Avrupalı karakterler olması (Kallikrates, Leo, Holly ve Allan gibi) ve Afrikalı ya da Asyalı kahramanların da gizemli, entrikacı, mistik, bazen teslimiyetçi (Ayesha, Amenartas, Kou-en, Billali, Noot, Simbri ve Zikali gibi), bir taraftan da ilkel ve barbar özellikler (yamyam Amahagger kabilesi ve savaşçı Zulu kabilesi gibi) taşımasıdır. Yetmiş yakın eser veren Haggard'ın en bilindik romanları arasında *King Solomon's Mines*, *She*, *Allan Quatermain*, *Ayesha*, *Wisdom's Daughter*, *She and Allan*, *Cleopatra*, *Eric Brighteyes*, *Pearl Maiden*, *Queen Sheba's Ring* ve *Belshazzar*⁴⁸ yer alır. Çalışmamızda incelenmek üzere seçilen *She*, *Ayesha: The Return of She* (iki cilt), *Wisdom's Daughter* ve *She and Allan** arketipsel yaklaşımla

⁴⁶ Jung, a. g. y., s. 92.

⁴⁷ Carl Gustav Jung, *Two Essays on Analytical Psychology -The Collected Works* Vol. 7, Ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Boks, New York, 1953, s. 187.

⁴⁸ H. Rider Haggard, *King Solomon's Mines*, Oxford UP, USA, 1998;

- *Allan Quatermain*, Kessinger Publishing, USA, 2004.
- *She: A History of Adventure*, Random House Inc., New York, 1957.
- *Ayişe*, çev. Nilgün Özcan, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003.
- *Ayesha: The Return of She* (in two volumes), Bernhard Tauchnitz, Leipzig, 1905.
- *Wisdom's Daughter: The Life and Love Story of She-who-must-be-obeyed*, Bernhard Tauchnitz, Leipzig, 1923.
- *She and Allan*, Ballantine Books, New York, 1978.
- *Cleopatra*, Longmans, Green, London, 1927.
- *Eric Brighteyes*, Zebra Books, New York, 1978.
- *Pearl Maiden*, P. F. Collier, New York, 1902.
- *Queen Sheba's Ring*, Kessinger Publishing, USA, 2005.
- *Belshazzar*, Doubleday Doran and Co., New York, 1939.

* Gerekli görüldüğü üzere, incelemeye aldığımız bu eserlerden yapılan alıntılar için verilen dipnotlar, metinde parantez içlerinde eserlerin başlık kısaltmaları ve sayfa numaralarıyla verilmiştir; buna göre *She* için S, *Ayesha*'nın birinci cildi için A1 ve ikinci cildi için A2, *Wisdom's Daughter* için WD ve *She and Allan* için SA kısaltmaları kullanılmıştır.

incelenmeye en yatkın romanlar olarak kabul edilebilir; nitekim ilk üç romanın bir üçlemeyi oluşturması ve yukarıda zikredildiği gibi Jung'un, özünü ilksel yaşantının oluşturduğu, yani kolektif bilinçdışının etkisini bir hayli hissettirdiği eserlere örnek olarak bizzat bu üçlemenin ilk iki romanı *She* ve *Ayesha*'yı örnek göstermesi incelememize ışık tutmuştur. Dördüncü eser *She and Allan*'ın üçlemeyle bağlantısı, üçlemenin başkahramanı Ayesha'nın bu romanda da önemli bir role sahip olmasından kaynaklanır. Ayrıca Ayesha bu eserde, ilk üç esere sıkça göndermede bulunmaktadır.

Çalışmamızın birinci bölümünde, arketipsel eleştirinin temel ilkelerini belirlemede büyük önem taşıyan psikanalizin kurucuları, iki büyük bilim adamı Freud ve Jung'un fikir ve kuramlarını geniş bir çerçevede ele almaya çalıştık; örneğin Freud'un psikolojiye ve pek çok sanat eserine damgasını vuran Odişus ve kastrasyon kompleksleri, libido kavramı, temel içgüdüler, bilinçdışı ve ruhun bölümleri (es, ben, üstben) gibi kuramlarına ve Jung'un kolektif bilinçdışı ve arketipler, kompleksler, insan yaşamını derinden etkileme gücüne sahip olan ve psikeyi oluşturan arketipsel unsurlar ve sembollerle ilgili görüş ve kuramlarına yer verdik. Ayrıca her iki bilim adamının da psikanalizle ilgili konularda ayrıldığı noktalar, rüyalar konusundaki görüşleri, bunlarla ilgili çalışmaları ve bu çalışmaların tarihsel süreçte ya da günlük yaşamdan alınmış deneyimlerle ne kadar ispatlanabildiği de bu bölümde irdelenen bir araştırma konusudur. Haggard'ın* adı geçen eserlerinde, birinci bölümde sunulan anima, animus, gölge, kendilik-benlik gibi arketipsel psike unsurlarının, anne, yaşlı bilge adam, yalnız kadın, kahraman, çocuk yeme, yeniden doğuş, ilk günah, mandala, renk ve sayı arketiplerinin, Enantiodromia ve senkronisite kuramlarının ve önemli mitoloji ve doğa imgelerinin nasıl ve ne derecede tezahür ettiğı ikinci bölümün inceleme konusudur. Arketipsel eleştirinin, edebi eserleri inceleme konusundaki işlerliğı sonuç bölümünde tartışılmıştır.

* Rider Haggard: 1856'da İngiltere'de doğdu. On dokuz yaşında Güney Afrika'ya gönderilen ve burada edindiğı tecrübeleri zengin hayal gücüyle yoğurarak romanlarında etkileyici bir imge çeşitliliğıyle donatılmış bir romans dünyasını romanlarına taşıyan Haggard, emperyalist olmasına karşın, Afrika yerlilerinin kültürlerine saygı duyan bir romantiktir. Onun hedefi, bu insanların iç dünyalarında olup biteni keşfedip, eserlerinde yansıtabilmektir. Geçimini çiftçilik yaparak sağlayan ve kadercı bir görüşe sahip olan Haggard'ın verimli ve üretken yaşamı 1925'te noktalandı.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. PSİKANALİZ ve ARKETİP KURAMININ TEMEL UNSURLARI

1.1. Psikanalizin Arketip Kuramına Etkileri

Psikanalizin ortaya çıkması, 1880’lerde Zürih Okulu temsilcilerinden psikiyatrist Josef Breuer’in, hastası Anna O.’ya (gerçek ismi Bertha Pappenheim’dir) uyguladığı psikolojik tedaviye kadar dayandırılabilir. Aslında bu tedavi biraz gariptir; çünkü kültürlü ve yeniliklere açık bir kadın olan hasta başından geçen olayları, rüyalarını ve sıkıntılarını Breuer’e aktardıkça konuşma yoluyla sıkıntılarına hâkim olabildiğini, kaynağını kestiremediği sıkıntılarından kurtulabildiğini ve rahatladığını görmüş ve Breuer ve Freud’un henüz belli bir sistem olmaksızın uyguladıkları bu tedaviye “konuşan tedavi” ismini vermiştir. Ancak psikanalizin bu yönü, daha sonra analistin hastaya özetlediği değerlendirmeler tarafından gölgelenecek ve geri planda kalmaya başlayacaktır. Breuer ise bu tedaviye “arındırıcı yöntem” adını takmıştır. Çünkü varsayımına göre, hastasının bilincinde birbirini çağrıştırmak yerine birbirinden yalıtılmış duran düşünceler vardır, ayrıca hasta hipnoz durumunda anlattıklarını hipnozdan sonra hatırlamamaktadır, bundan her belirtinin artalanında bilinçdışı bir anının bulunmakta olduğu sonucuna varılabilir; işte Anna O. vakasında bu anılar bilince yükseltilerek belirti yok edilmiştir. Bu yüzden psikanalizin başlangıcına bu arındırma yönteminin yerleştirilmesi son derece uygun olacaktır. Nitekim Freud, *Psikanaliz Üzerine Beş Seminer*’de şunları söylemekten çekinmez:

Psikanalizi bulup ortaya koymak yararlı bir hizmetse, söz konusu hizmetin şerefi bir başkasına aittir. Bu bilim dalının ilk gelişim evresine benim bir katkı olmamıştır. Viyanalı hekim Josef Breuer psikanaliz yöntemini ilk kez isterili bir kız üzerinde uyguladığında (1880–1882) ben henüz üniversitede okuyor, son kalan bitirme sınavımı vermeye hazırlanıyordum.⁴⁹

Yine *Psikanalizin Kısa Taslağı* isimli yapıtında da “Arındırma yöntemi psikanalizin doğrudan öncüsüdür ve psikanaliz kuramına ilişkin deneyimlerin tüm gelişmelerine ve

⁴⁹ Sigmund Freud, *Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*, çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1996, s. 9–10.

çeşitliliğine karşın, bu yöntem psikanalizin içinde çekirdek olarak içerilmiştir.”⁵⁰ diyerek psikanalizin ortaya çıkışında arındırma yönteminin oynadığı rolün önemine dikkat çeker. Arındırma yönteminin tek amacı, hastanın kendisine ait olanı bulmasını ve bu şekilde tedaviye katkıda bulunmasını sağlamaktır. Anna O. vakasında Freud ilk kez ‘bilinçdışı’ terimini kullanır ama bu kullanım, bizim bugün bildiğimiz anlamı içermez. Çünkü bu sırada bilinçdışına ilişkin fikirler Freud’da sağlam temellere dayandırılmış değildir. Freud’un bu vakadaki yorumlarında yalnızca bilinçdışına ilişkin göndermeler ve belirtiler vardır. *Histeri Üzerine İncelemeler*’de hastanın kendisini rahatsız eden düşünceleri bilincinden atmaya çalıştığını, ancak bu şekilde yok etmek yerine bunları bilinçdışına sürdüğünü belirtir. Aslında yok etmek istediği rahatsız edici düşünceleri yalnızca ruhsal düzeyde yalıtılmaktadır.⁵¹

Freud’un cinsellik üzerine temellendirdiği psikanaliz kuramlarını Anna O. vakasına dayandırmamız mümkün gibi görünmektedir. Çünkü Anna akşamları, Breuer’in ‘kendiliğinden hipnoz’ diye adlandırdığı bir ruh haline giriyor ve bu transı andıran durumda gündüz fantezilerini ve deneyimlerini anlatarak rahatlıyordu. Sözelimi su içmeyi reddettiği bir dönemde, bir köpeğin su içtiği kaptan su içen bir kadını gördüğünü tiksintiyle anımsar ve bundan sonra artık su içmeyi reddetmez. Ancak bilinçdışı gelişen rahatsızlıklarını bilinç seviyesine yükselterek onlardan kurtulmasını sağlayan bu hipnotik sayılabilecek seanslarda, Anna kendisiyle konuşanın Breuer olduğuna emin olmak için onun ellerini hissetmek istiyordu. Çünkü ancak bu şekilde arındırma yöntemi bir sonuç vermekteydi. Dahası Anna karın kramplarıyla ortaya çıkan bir dizi kriz yaşadığında, Dr. Breuer’den hamile kaldığını söyler herkese. Bu histerik hamilelikten yola çıkarak Freud, Anna’nın doktoruna âşık olduğunu ve Breuer’in de Viktorya döneminde yaşayan evli bir erkek olarak bu yüzden terapiye son verdiğini iddia eder. Yıllar sonra Freud, hocası Breuer’in asla açıkça kabul etmediği cinsellik kuramını ortaya atar: Tüm histerik nevrozların temelinde gizli cinsel arzular yatar.⁵² Bundan sonra Freud’un histeri anlayışının belkemiğini oluşturan travma kuramı biçimlenir: Nevrotikler, çocukluk yıllarında maruz kaldıkları bir cinsel ilişki girişimi sonucunda travma geçirdikten sonra, ergenliğe girip de cinsel dürtüleri harekete

⁵⁰ Octave Mannoni, *Sigmund Freud*, çev. Veysel Atayman, Turgay Kurultay, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1992, s. 35.

⁵¹ Mannoni, *a.g .y.*, s. 34.

⁵² <http://www.ship.edu/%7Ecgboree/freud.html>; 25.02.2005.

geçtiğinde çocuklukta yaşadıkları bu sarsıcı olayı hatırlayıp nevroz geçirmektedirler. Travma kuramını ortaya koyduğu *Cinsellik Üzerine Üç Deneme* adlı kitabı, eleştirmenlere göre Freud'un en çok tepki çeken kitabı olmuştur. Çünkü bu kitap, küçük çocukların cinsel dürtülerini inceleyerek, onların masum oldukları inancını yerle bir etmekle kalmaz, yetişkinlerde görülen sapkınlıkların temelini de bu dürtülere dayandırır. Ancak daha sonra, Freud'un başlangıçta travma kuramının bir parçası olarak ortaya çıkan Odipus kompleksini bulmasıyla birlikte, travma kuramı kendiliğinden aşılmış oldu; esasen bu kuramın varlığını sürdürmesi pek de mümkün değildi, çünkü Freud o sırada "yetişkin histeri hastalarının çocuklukta yaşadıklarını iddia ettikleri baştan çıkarılma olayının fantezi ürünü olduğunu yakalamıştı".⁵³ Freud, Odipus kompleksini babasının ölümünden bir yıl sonra kendisinde bulgulayarak ortaya koyar:

Anneme tutkunluğumu ve babama duyduğum kıskançlığı kendimde yakaladım ve histerikleşmiş çocuklarda rastladığımız ölçüde gerilere gitmese de, bunu çocukluk döneminin başlangıcına ait genel bir olay sayıyorum. Eğer gerçek buysa... Kral Odipus'un gücünün ve daha sonraki alinyazısı dramının neden sefil bir çöküntüyle noktalandığını anlamak mümkündür.⁵⁴

Freud *Psikanalizin Başlangıçlarından* adlı yapıtında daha da ileri giderek, başka bir trajedi kahramanı olan Hamlet'in karakterini de Odipus kompleksinin varlığına bir delil olarak gösterir:

Histeri hastası Hamlet (...) adamlarını düşüncesizce ölüme yollayan, Laetres'i acele bir kararla öldüren aynı kişi, amcasını öldürerek babasının öcünü alması gerektiğini düşündüğünde öylesine kararsız kalışını nasıl açıklıyor? Annesine olan tutkusundan ötürü babasına karşı (amcasının yaptığını) yapmaya niyetlenmiş olmasından başka türlü nasıl açıklanır bu?⁵⁵

Freud, Odipus kompleksini tarih öncesi çağlarda temellendirmek amacıyla, ilk-babanın oğulları tarafından öldürölüp yenildiğine dair bir mitos yarattı. Ancak daha sonra bu mitin doğruluğu konusundaki şüphelerini itiraf etmiştir.⁵⁶ Freud'a göre, Odipus

⁵³ Mannoni, *a. g. y.*, s. 45.

⁵⁴ Mannoni, *a. g. y.*, s. 48.

⁵⁵ Mannoni, *a. g. y.*, s. 48.

⁵⁶ Mannoni, *a. g. y.*, s. 124.

kompleksinin içeriği, çocuğun yenidoğan çağını da kapsar. Buna göre çocuk için ilk erotik nesne, kendisini besleyen anne memesidir.⁵⁷ Kendisini doyurarak yaşamsal ihtiyacını karşılayan bu nesneye, çocuk sevgi duyar; anne bakıcı, besleyici ve haz verici rolünü taşıyarak çocuğu ilk baştan çıkarandır bu anlamda. Çocuk 2–3 yaşları arasında fallus dönemine girdiğinde, annesine erkeklik organını göstererek onu baştan çıkarmaya uğraşır. Kendine rakip görerek, bedensel kuvvetini kısıktığı babasının yerini almaya çalışır. Anne ise, çocuğun penisiyle oynamasını engellemek amacıyla yasaklar getirir, hatta bu durum devam ettiği takdirde babasının onun penisini keseceği tehdidine başvurur. Eğer çocuk bu tehdidin ciddiyetine inanırsa, işte bu noktada iğdiştirilme kompleksi başlar ve bu çocukluk döneminin en kuvvetli travmasıdır.⁵⁸ İğdiştirilme kompleksi, çocuğun ileriki yaşamında kadın-erkek ilişkileri başta olmak üzere her şeyini etkileyecek kadar güçlü etkiler bırakır. Çocuk, cinsel organını kurtarmak amacıyla, annesini cinsel bir nesne gibi algılamaktan vazgeçer. Ancak bu, içindeki dışı eğilimlerin yoğunlaştırılmasına neden olduğu gibi, babaya duyulan korku ve nefreti arttırabilir, ayrıca anneye olan erotik saplantı sonucu oluşan bağımlılık, ileride kadınlara boyun eğmeye ve onlarla ilişki kurma bozukluklarına yol açabilir. Kız çocuğunda iğdiştirilme kompleksinin yansımaları doğal olarak daha farklıdır, ama oğlan çocuğunda olduğu kadar etkilidir. Kız çocuğunda penisi kaybetme korkusunun yerini, bir penise sahip olmama tepkisi alır. Oğlan çocuğunu erken dönemlerden itibaren kıskanmaya başlar; eğer bu kıskançlık devam ederse, kendisini penisten yoksun doğuran annesine düşmanlık beslemeye başlayarak babaya yönelme ihtimali çok kuvvetlidir. Başlangıçta bu yönelmeye neden olan, babası gibi bir penis sahibi olma özlemi yerini, zamanla babasından bir çocuk sahibi olma isteğine bırakır.⁵⁹ Kız çocuğunda kimi zaman Elektra kompleksi olarak da adlandırılan bu kompleks, çocuğun ileriki yaşamında ya babası gibi biriyle evlenip otoritesine boyun eğmesiyle, ya erkek gibi bir yaşam şekli sürmesiyle ya da açıktan eşcinsel bir tercih belirlemesiyle sonuçlanır. Erkek çocukta iğdiştirilme kompleksi, Odişus kompleksinin sona ermesiyle sonuçlanır, kız çocukta ise penis sahibi olamama, Odişus kompleksinin başlangıcına neden olur.⁶⁰ Ancak kız

⁵⁷ Freud, *Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*, s. 134.

⁵⁸ Freud, *a. g. y.*, s. 137.

⁵⁹ Freud, *a. g. y.*, s. 142.

⁶⁰ Freud, *a. g. y.*, s. 142.

çocukta Odişus kompleksi, erkek çocuktaki kadar ciddi zararlara yol açmaz. Freud’a göre iğdişleştirilme kompleksi Odişus trajedisinde de vardır:

Odişus söylencesinde iğdiş motifi de eksik değildir; çünkü işlediğı suç ortaya çıktıktan sonra Kral Odişus’un gözlerini kör ederek kendini cezalandırması, düşlerden öğrendiğimize göre, iğdiş yerini tutan simgesel bir eylemdir. İğdiş tehdidindeki olağanüstü etki gücünün nedenlerinden biri, karısının yanında kendisine rakip olarak yer alması durumunda babanın oğlunun penisini gerçekten kesip aldığı tarih öncesi aile yaşamının ilk dönemlerini soyyaşamsal (filogenetik) bir anımsayıştır belki.⁶¹

Freud bundan sonra, rüya yorumlamalarının psikanalizin gelişmesi yolunda oynadığı önemli rolü ortaya çıkaracak çalışmalarına başlar. *Beş Konferans, Psikanalize Toplu Bakış ve Rüyaların Yorumu* isimli kitaplarında rüya içeriğinin çözümlenmesiyle bilinçdışı faktörlerin yaşamımızdaki belirleyiciliğini açığa çıkartacak fikirler öne sürer. Buna göre, uyandığımızda rüya olarak hatırladığımız şey, aslında *dışlaşmış rüya içeriğı* yani *manifest rüyadır*. Çoğu zaman saçma gibi görünen bu manifest rüya, *gizli (latent) rüya düşüncesinin* sembolikleşmiş şekilde bilince yansımasından başka bir şey değildir.⁶² Freud, gizli rüya düşüncesinin çözümlenerek manifest rüyaya dönüştürülmesi işlemine, *rüya çalışması* (düş oluşumu) adını verir. Rüya çalışması için günlük yaşamımızdan kalıntılar gereklidir, yani günlük yaşamda gerçekleştirilememiş ya da bastırılmış, ancak gerçekleştirilebilecek bir isteğın bilinç eşığıne tırmanması söz konusudur. İşte bilinçdışına inen bu istek, rüyanın ortaya çıkmasına neden olur. Rüya çalışmasında *yoğunlaştırma* ve *kaydırma* gibi eylemler de söz konusudur. Rüya çalışmasının içeriğı ve rüya yorumunun psikanalizdeki önemi üzerine kapsamlı bilgiyi, çalışmanın “Rüyalar” başlıklı bölümünde verilecek.

Psikanaliz çalışmalarının temel noktalarından birini de, Freud’un ruhsal bölgeyi *Es*, *Ben* ve *Üstben* olarak bölümlere ayırmasıdır. Es (O) ruhsal bölgelerden en eskisidir ve insan vücudundaki içgüdülerin taşıyıcısıdır, yani kişinin kalıtım yoluyla sahip olduğu doğuştan gelen “bünyesel özellikler”i içermektedir. Es’in bir kısmı, zaman içinde dış dünyanın etkisiyle bir gelişim safhasına girerek kendi başına bir bölüm oluşturur ve Es’le dış dünya arasında bir uzlaştırıcı rolü üstlenir. Freud, görevi dış dünyanın

⁶¹ Freud, *a. g. y.*, s. 137.

⁶² Freud, *a. g. y.*, s. 44.

uyarılarını alıp, bunlarla ilgili yaşantıları belleğe kaydedip “kendini aşırı derecede güçlü uyarılardan sakınarak (kaçış yoluyla), orta güçteki uyarıların karşısına çıkarak (uyum yoluyla) ve nihayet dış dünyayı kendi çıkarı doğrultusuna uygun biçimde değiştirerek (aktiviteyle) yaşamı sürdürmek” olan bu bölüme Ben adını verir.⁶³ Ben, iç dünyada içgüdülerden kaynaklanan istekler üzerinde hakimiyet sağlayarak, bunların ya tatmin edilmesine ya da bastırılmasına karar verir. Öte yandan Ben’in bir bölümü, bireyin gelişmesi sırasında ebeveynlerin hâkim konumda olduğu çocukluk döneminden gelen bir kalıntıyla özelleşerek ebeveynlerin yasaklayıcı ve doğru olanı gösterici etkisini sürdürür. Ben’den ayrıldıktan sonra Es ve Ben’i denetleyici bir rol üstlenen bu bölüme, Üstben adı verilir. Üstben’in gelişiminde iyi-yi-kötüyü ayırmada yol gösterici durumdaki eğitimcilerin, toplumca örnek alınan kişilerin ve hareketlerin de büyük etkisi vardır. Freud bu üç ruhsal bölüm arasında şöyle bir kıyaslamaya gider: “Es kalıtım yoluyla geçen, Üstben ise en çok başkalarından devralınan etkileri temsil eder; oysa Ben başlıca kendi yaşadığı, yani rastlantısal ve güncel olaylar tarafından belirlenir.”⁶⁴

Öte yandan Freud, Es’te bulunan kuvvetli ihtiyaçların neden olduğu gerilimleri destekleyen güçlere *içgüdü* adını verir. İnsan yaşamını yönlendiren iki temel içgüdünün *sevi (Eros)* ve *yok etme içgüdüsü (Tanathos)* olduğunu ileri sürer. Bu iki temel içgüdünün amacı birbirine taban tabana karşıttır: Sevi içgüdüsünün amacı yeni bağlantılar kurup bunları artırarak yaşamı sürdürmek iken, yok etme içgüdüsü bu bağlantıları çözüp nesneleri yok etmeyi amaçlar. “Son amacı, organik’i (canlı) anorganik (cansız) duruma geçirmek gibi” görüldüğünden dolayı yok etme içgüdüsüne, *ölüm içgüdüsü* adını da verebiliriz.⁶⁵ Tüm yaşam hareketlerimiz, bu iki içgüdünün birbiriyle etkileşimine dayalıdır ve bu etkileşim, tüm ruhsal alanlarda kendini hissettirir. Freud, sevi içgüdüsünde var olan enerjiyi *libido* olarak adlandırır (sonradan Jung libido terimini cinsel enerji anlamının sınırları dışına taşıyacaktı) ve libidonun insanda var olan yok etme eğilimlerini etkisiz hale getirmek gibi bir görevi olduğunu belirtir. Öte yandan yok etme içgüdüsü, insanda ölüm içgüdüsü halindeyken sessizdir, ancak yok etme içgüdüsü olarak dışarıya yansımaya başlayınca aktif hale geçer. Freud, libidonun

⁶³ Freud, *a. g. y.*, s. 76.

⁶⁴ Freud, *a. g. y.*, s. 78.

⁶⁵ Freud, *a. g. y.*, s. 80.

Es ve Üstben’le ilişkilerine bir açıklık getirmez, ama başlangıçta libidoya yataklık eden Ben konusunda kesin bir tavır ortaya koyar:

Mutlak primer bensevi (narsizm) adını verdiğimiz bu durum, Ben’in objeleri libidoyla donatmasına, bensevisel (narsistik) libidoyu obje libidosuna dönüştürmesine kadar sürer. (...) Ancak katıksız bir sevgi durumunda libidonun ana parçası obje üzerine aktarılır, dolayısıyla obje Ben’in adeta yerine geçer.⁶⁶

Freud, bundan sonraki çalışmalarında bilinçdışı kavramını irdelerken oldukça tedbirdir, hatta doğrudan *bilinçdışı* kavramını kullanmak yerine, bilinçdışının bölümleri olarak tanımladığı *önbilinçli* ya da *bilinçsiz* terimlerini kullanmayı tercih eder. Buna göre, ruhsal olaylarda bilinçli, önbilinçli ve bilinçsiz olmak üzere üç ayrı nitelik vardır. *Bilinçli* kavramına “filozofların ve halk kesiminin bilinç dediği şeyin aynısıdır bu” diyerek fazla bir yorum getirmeyen Freud, bilinçsiz ruhsal olayların bilinçdışını oluşturduğunu, ancak bilinçdışının da bilinçli özelliklerini kolayca kaybedip yeniden zahmetsizce geri kazanma durumunda olan *önbilinçli* olaylar ve kolay kolay bilinç bölgesine giremeyen ve uzun çabalar sonucu bilinçli dışavurumlara çevrilmeleri gereken *bilinçsiz* olaylardan oluştuğunu belirtir. Öte yandan, Es’te bulunan egemen nitelik bilinçsizliktir. Ben ve önbilinç çifti gibi, Es ve bilinçdışı çifti de birbiriyle yakından ilişkilidir:

Başlangıçta ne varsa hepsi Es’teydi, Ben dış dünyanın süregelen etkimeleri sonucu Es’ten gelişip ortaya çıktı. Bu yavaş yavaş gerçekleşen gelişim sürecinde Es’teki bazı içerikler önbilinçli nitelik kazanarak Ben kapsamına alındı, bazı içerikler ise, Es’in, yanına ulaşılmaz çekirdeği olarak değişmeden kaldı. Ama ilgili gelişim sürecinde henüz körpe ve güçsüz Ben, kapsamına aldığı kimi içerikleri gerisin geri bilinçsiz duruma soktu, el çekti bunlardan.⁶⁷

Freud ayrıca, Zürih Okulu’nun (Bleuler, Jung vb.) psikanaliz çalışmalarına katkısı olan kompleks kavramına ve hastada var olan kompleksi bulmada etkili olan çağrışım tekniğinin yararlarına da değinir. Doktorundan ziyade direnişin etkisi altında olan hastanın küçümseyerek kendisinden uzaklaştırdığı çağrışımların oluşturduğu malzeme, psikanaliz tedavisini uygulayan doktor için adeta bir maden cevheri kıymetindedir.

⁶⁶ Freud, *a. g. y.*, s. 82.

⁶⁷ Freud, *a. g. y.*, s. 98.

Freud, bir hastadaki kompleksler konusunda ön bilgi edinmek isteyen kimsenin, Jung ve öğrencilerinin geliştirdiği çağrışım tekniğinden yararlanabileceğini söyler. Bir kimyagere nitelik analizi ne ifade ediyorsa, psikanalist için de çağrışım aynı önemi taşır. Kompleks kavramı, çalışmanın sonraki alt bölümlerinden birini oluşturan “Kompleksler” başlıklı bölümde geniş bir biçimde incelenecektir. Freud’a göre, çağrışım tekniğinin yanı sıra, bilinçdışının kapısını aralayabilen iki yol daha vardır: rüyaları yorumlamak ve yanılgılar-rastlantısal davranışlar. Freud özellikle rüya yorumunu, bilinçdışına giden bir *via regia* (kral yolu) ve “psikanalizin en sağlam temeli” olarak tanımlar.⁶⁸

Freud’un Jung’la tanışması, Jung’un asistanlığını yaptığı Dr. Eugen Bleuler aracılığıyla olur. Zürih’te bir psikiyatri profesörü ve şizofreninin isim babası olan Bleuler, şizofreni tedavisinde Freud’un fikirlerini uygulamaya çalışır. Bleuler, tıptan başarıyla mezun olan Jung’un Zürih’te Burghölzli Psikiyatri Hastanesi’nde çalışmaya başlamasından sonra, ondaki potansiyeli fark ederek kariyerinde ilerlemesi için her türlü desteği sağlamakla kalmaz, Francis Galton’un sözcük çağrışım testi üzerinde çalışmasını sağlayarak Freud’la tanışmasına ve kısa sürecek dostluklarının başlangıcına neden olur.⁶⁹ Jung, psikanalize büyük bir ilgi duyup Freud’un düşüncelerini deneysel psikiyatri alanında uygulayarak onların sağlamasını yapmıştır ve bu da, fikirlerinin artık kimse tarafından benimsenmeyeceğini düşünen Freud için büyük bir mutluluktur. Viyana’da ümitsizce kendini kabul ettirme savaşımı verirken birden uluslararası bir düzeyde, dahası Hristiyan bir bilim çevresinde kabul görmesi, bilimsel çabalarının ve emek verdiği teorilerinin boşa gitmeyeceği anlamına geliyordu. Octave Mannoni bu konuya şöyle bir yorum getirir: “Üstelik İsviçre’deki bu bilim çevresinin Hristiyan olması, Freud’un ise, psikanalize o zaman kadar gösterilemeyen direncin, Yahudiliğe karşı bir muhalefetten de kaynaklandığına inanması, bu gelişmeyi daha da anlamlı kılıyordu.”⁷⁰ Freud, Jung’un başlangıçtaki teslimiyetinden, kendi fikirlerine olan inancından ve bilimsel verimliliğinden etkilenip, ona giderek daha fazla bağlılık ve sevgi göstermeye başlar ve onun için “bugüne kadar çalışmalarına katılmış en yetkin yardımcı” tarzında ifadeler kullanır. Bu bağlılığın altında, kendisi öldükten sonra

⁶⁸ Freud, *a. g. y.*, s. 42.

⁶⁹ Anthony Stevens, *Jung*, çev. Ayda Çayır, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, s. 21–22.

⁷⁰ Mannoni, *a. g. y.*, s. 104.

fikirlerini ve teorilerini yaşatacak bir halef bırakma arayışının yatmakta olduğunu söyleyebiliriz. En can alıcı noktaya Anthony Stevens parmak basar:

Hepsinden önemlisi de Yahudi ve Viyanalı değildir. (...) onun çocuk cinselliği içeren fikirlerine yönelik halkın gösterdiği tepkiye paralel olarak Yahudi karşıtlığının oluşturduğu tehlike, fikirlerinin toptan reddedilmesine neden olabilir veya psikanalizin kabul görmemesine yol açabilirdi. Dolayısıyla muhtemelen İsviçreli Hristiyan Jung'un katılımıyla hareket bu kötü akıbetten korunabilirdi.⁷¹

Böylelikle Freud, kendi öğretilerini –geçici bir süreliğine de olsa– Zürih Okulu'yla birleştirerek sesini uluslararası bir düzeyde duyurur ve fikirlerinin Hristiyan âleminde de kabul görmesini sağlar. Bu gelişmeleri takip eden dönemde Freud, Jung'u resmen oğlu ve veliahdı ilan eder. Ancak iki bilim adamı arasında yaşanacak olan kaçınılmaz fikir ayrılığı o zamandan sinyal vermeye başlar. Çünkü Jung her ne kadar Freud'a derin bir saygı ve sevgi besleyip, onunla bir baba otoritesinin boşluğunu doldursa da, gölgesinde kalıp desteklemediği birtakım fikirlerine körü körüne itaat edecek yapıda biri değildir. Freud başlangıçta kendi öğretilerinde Jung'un yaptığı değişiklikleri hoş görür, fakat bir süre sonra aralarındaki fikir ayrılığı iyice belirginleşir. Jung özellikle, Freud'un insani eylemlerin tümünün kaynağında cinsel bir güdülenme bulunduğu ve bilinçdışı aklın bütünüyle kişisel ve bireye özgü bir yeti olduğu teorilerini kabul edemez. Libidonun hepten cinsel bir enerji olarak değerlendirilmesine karşı çıkarak, daha ziyade ruhsal bir enerji olarak kabul edilmesi gerektiğini savunur. Buna göre cinsellik, libidonun ancak bir parçası olabilir. Libido, Freud'un tasarladığından çok daha geniş sınırlara sahip bir fenomendir ve mitolojide ve evrensel sembollerde de ortaya çıkabilir; sözgelimi Jung, en yaygın kahramanlık mitlerinde tekrarlanan bir motif olan kahramanın canavar ya da ejderha ile savaşını, gençlik beninin bireyleşme sürecini tamamlamak için anneye olan bağımlılıktan kurtulma mücadelesi olarak yorumlamıştır. Jung'a göre libido bir elektrik devresinin artı ve eksi uçları gibi iki karşıt kutup arasında akmaktadır. Jung'un *karşıtlar* olarak adlandırdığı bu karşıt kutuplar arasındaki gerilimin artması enerji artışına neden olur, doğal olarak gerilim yoksa enerji de olmaz. Değişik seviyelerde birçok karşıt vardır: örneğin temel karşıtlar olan ilerleme (enerjinin ileriye hareketi) ve gerileme (enerjinin geriye hareketi), bilinç-bilinçdışı, dışadönüklük-

⁷¹ Stevens, a. g. y., s. 24.

içedönüklük, düşünmek-duyumsamak gibi. Libido kutuplar arasında akarken, bir kutba vardığında hemen vardığı kutbun karşısına geçer. Jung, karşıtların bu düzenleyici işlevini, Heraclitus'un yüzlerce yıl önce ortaya çıkarttığı ve tüm psikoloji yasalarının en olağanüstü olanı kabul edilen *Enantiodromia* (düzenleyici karşıtlar fonksiyonu) yasasına dayandırır; Heraclitus'un karşı yönlerden yapılan bir koşuya benzettığı bu yasaya göre, her şey er ya da geç kendi karşıtını bulur.⁷² Libidonun karşıt kutba geçmesiye, sözgelimi öfkenin yerini sakinliğe bırakması, ya da nefretin yerini aşkın alması gibi sonuçlar doğurur. Libidonun sürekli tekrarladığı ileriye doğru hareket (ilerleme) bilincin isteklerini, geriye doğru hareket (gerileme) ise bilinçdışının isteklerini karşılar. İlerleme bireyin dış dünyayla uyumunu, gerileme ise iç dünyasıyla uyumunu düzenler. Eğer libido belirli bir istikamete yönlendirilmeye çalışılıyorsa ve bu bastırma eğilimi bir engellemeden kaynaklanıyorsa, kısacası bilincin düzeni bozulduysa, o zaman libidonun ilerlemesi de engellenir ve bu kez libido geriye, bilinçdışına doğru akmaya başlar. İlerleme olmaksızın bu sürekli gerileme hareketi, sonunda bilinçdışının aşırı bir enerjiyle dolmasına ve bir çıkış noktası arama çabalarına yol açar. Bu durumda bilinçdışı nörotik bir belirtille ya da bir fantezi şeklinde bilince sızmaya başlar ve kendini çocuksu ya da vahşi davranışlarla belli eder. Eğer bilinçdışı tamamen bilince hâkim olursa, o zaman da psikoz ortaya çıkar. Libidonun kendine bir çıkış noktası bulamamasının en ileri boyutu, yaşamdan kopmayla sonuçlanır. Jung'un Freud'a ait libido kavramını bu kadar genişletmesi ve değişikliklere uğratması, aralarındaki ilişkinin kopmasına neden olacak adımlardan yalnızca bir tanesidir. Stevens, Freud ve Jung'u kıyaslama yoluna giderek şöyle bir sonuca varır: Freud Odipus kompleksine evrensel boyutlu bir önem atfedecek, şüpheli bir ampirist olup çıkmıştır. Jung Odipus kompleksinin evrensel geçerliliği olmadığını savunmuş, ruhsal boyutlu bir yaşama bağlılık göstermiştir.⁷³ Gerçekten de Jung'a göre çocuğun anneye bağlılık nedeni, Freud'un iddia ettiği gibi anneye duyduğu cinsel sevgiden değil, annenin kendisine gösterdiği sevgi ve şefkatten dolayıdır. Stevens, bu durumun yaklaşık kırk yıl kadar sonra John Bowlby tarafından şekillendirilen kuramsal devrimin çıkış

⁷² Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, s. 73; ayrıca bkz., Frieda Fordham, *Jung Psikolojisi*, çev. Aslan Yalçın, Say Yayınları, İstanbul, 1999, s. 19-dipnot ve C. G. Jung, *Anılar Düşler Düşünceler*, çev. İris Kantemir, Can Yayınları, İstanbul, 2001, s. 347.

⁷³ Stevens, *a. g. y.*, s. 39.

noktası olduğunu iddia eder.⁷⁴ Jung Odipus kompleksinin, sanıldığı gibi, oğulun annesine duyduğu cinsel arzudan dolayı babanın koyduğu yasaklamadan doğmadığını, aksine ensest tabusunun bir uzantısı olduğunu ileri sürer. Öte yandan Erich Fromm, Odipus kompleksinin başlangıç noktası olan *Kral Odipus* trajedisine farklı bir bakış açısı getirir:

Eğer Freud'un görüşleri doğru olsaydı, Odipus, Laios ve İokaste'nin onun babası ve annesi olduklarını bilmeden, ilk önce İokaste ile tanışmalı, ona âşık olmalı, onunla evlenmeli ve daha sonra da babasını öldürmeliydi. Fakat "Kral Odipus"ta, Odipus'un İokaste'den hoşlandığı yazmamaktadır. Ayrıca ona âşık bile olmamıştır. İokaste ile evlenmesinin tek sebebi, bu kadının taht ile birlikte verilmiş olmasıdır. Eğer gerçekten ensest arzuları gündemde olsaydı, eserde anne ve oğlu arasındaki bir cinsel arzunun belirtilmiş olması gerekmez miydi?⁷⁵

Fromm'a göre, bu trajedi oğulun annesine duyduğu ensest arzuları sembolize etmez; bundan ziyade oğulun ataerkil aile sistemindeki mutlakıyetçi baba otoritesine karşı gerçekleştirdiği başkaldırının sembolüdür. Kral Odipus, babasını –bilmeden de olsa– öldürüp annesiyle evlenerek babasının yerini alır, yani baba otoritesini etkisiz hale getirerek ona karşı üstünlük kazanır. Fromm araştırmasını yalnızca *Kral Odipus* trajedisıyla sınırlı tutmaz, bir üçlemeyi tamamlayan ve bu yapıtın devamı niteliğindeki *Odipus Kolonos'ta* ve *Antigone* isimli diğer iki trajediyi de inceler ve tezini sağlamlaştırır:

...üç tragedyada da egemen olan konu, baba ve oğul arasındaki çekişmedir. "Kral Odipus"ta Odipus babasını öldürmüştür, çünkü Laios, küçük Odipus'u öldürmek istemiştir. "Odipus Kolonos'ta" [da] ise Odipus oğullarına, beslediği tüm nefretini kusmaktadır. "Antigone'de de aynı nefreti, Kreon ve Haimon arasında görmekteyiz. Ensest sorunu, ne Odipus'un annesi ve oğulları ve ne de Haimon ve annesi Eurydike arasında vardır. (...) bütün trilojiyi göz önünde tutarak yorumlarsak, asıl ve önemli konunun, ensest sorunu değil de, baba ve oğul arasındaki çatışma olduğunu görebiliriz.⁷⁶

⁷⁴ Stevens, *a. g. y.*, s. 27.

⁷⁵ Erich Fromm, *Rüyalar Masallar Mitoslar*, çev. Aydın Arıtan, Kaan Ökten, Arıtan Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 257.

⁷⁶ Fromm, *a. g. y.*, s. 260–61.

Fromm, İsviçreli antropolog ve hukukçu Johann Bachofen'in 1861'de yayınladığı *Das Mutterrecht* adlı kitabından da örnekler verir. Bachofen, Odipus'un anaerkil ve ataerkil dünyaların arasında kalmış bir kişi olduğunu ileri sürer.⁷⁷ Babasını tanımadan annesini tanınması, başlangıçta anaerkil bir düzenin hâkim olduğunun göstergesidir. Babasını sonradan bulması ve tanınması ise anaerkil toplum düzeninden ataerkil toplum düzenine geçişin başlangıcını sembolize eder. Dahası Bachofen'in de Freud'un Odipus kompleksi teorisini çürütecek iddiaları vardır. Buna göre, insanlık tarihinin başlangıcında cinsel ilişkilerde herhangi bir sınır yoktu, bu yüzden de çocuğun aile bağları anne tarafından belirlenirdi, yani kan bağının belirlenmesinde baba değil, anne etkindi. Bunun doğal bir sonucu olarak da, anne hem aile içinde hem de toplum düzeninde otorite sahibi ve kural koyucuydu. Bachofen, çoktanrılı Yunan dininden önce bir ana tanrıça tapımı olduğunu ve bu dinde kadın kahramanların da yer aldığını ispatlar.⁷⁸ Ancak sonraki dönemlerde erkekler, kadınları egemenlikleri altına almışlar ve ataerkil toplum düzenini kurmuşlardır. Ana tanrıçanın yerini erkek bir tanrı alır. Bu bağlamda, Aeschylus'un tanrılarla ana tanrıçalar arasındaki savaşı anlattığı *Oreste* isimli trajedisıyla anaerkil ve ataerkil düzen arasındaki çatışmanın işlendiği *Kral Odipus* arasında bir benzerlik söz konusudur: *Oreste*'de Klytaimnestra, sevgilisi için kocası Agamemnon'u öldürür. Agamemnon'dan olan oğlu Orest de, babasının intikamını almak için annesi Klytaimnestra'yı ve sevgilisini öldürür. Ana tanrıçaların ve anaerkil düzenin temsilcileri Eriniler, Orest'i cezalandırmak isterler; ancak ataerkil sistemin temsilcileri Apollon ve Athena, Orest'i savunmaya geçerler. Yargıç olarak tayin edilen Athena, Klytaimnestra'nın kocasını öldürmesinin, Orest'in anne katlinden daha ağır bir suç olduğuna karar vererek Orest'i serbest bırakır. Athena bir kadındır, ancak en önemli özelliği bir kadın tarafından doğurulmamış olmasıdır, babası Zeus'un kafasından çıkmıştır. *Kral Odipus* trajedisinde olduğu gibi burada da anaerkil ve ataerkil düzenin çatışması ve farklılıkları gözlenebilir. Fromm, iki toplum düzeni arasındaki karşılaştırmayı şöyle yapar:

Bachofen'in de gösterdiği gibi, ataerkil ve anaerkil düzenler arasındaki farklılık, erkek ve kadın arasındaki ayrım ile sınırlı kalmamış, toplumsal ve ahlaki değerlere

⁷⁷ Johann Bachofen, *Das Mutterrecht*, red. Manfred Schroeter, C.G. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1926, s. 166.

⁷⁸ Fromm, *a. g. y.*, s. 262.

dek uzanarak, yaygın bir etki alanı oluşturmıştır. Anaerkil kültürün temelinde ve özünde kan bağı, toprak bağı ve doğaya karşı bir teslimiyet vardır. Ataerkil kültürlerde ise, kanuna saygı, akılcılık ve doğaya egemen olma eğilimleri daha yaygındır.⁷⁹

Anaerkil düzende tüm insanlar, annelerden doğdukları için eşittirler ve toprak tüm annelerin annesidir. İnsan yaşamı, her şeyin üzerinde bir öneme sahiptir. Ataerkil düzende ise en önemli şey baba ya da babanın temsilcisine tam itaattir. Anaerkil düzende toplumsal yaşamda kendini huzur veren bir insancılık ve barışçı bir mizaçla yansıtan eşitlik ilkesi ataerkil sistemde yerini, özgürlüğe gem vuran, dayatmacı ve sınırlayıcı özellikteki hiyerarşik düzene bırakır. Fromm, Freud'un iğdiş kompleksi teorisinde sözü edilen kadınlarda doğuştan var olan penis kıskançlığı varsayımına da değinir:

Ama bence bu tür bir kıskançlıktan, yani erkeklerin toplumda egemen bir duruma gelmelerinden daha da önce, erkeklerde belirgin bir “doğurganlık kıskançlığı” hüküm sürmekteydi. (...) Erkek, annesini yenebilmek için, yaratabilme gücüne sahip olduğunu göstermek zorundadır. Bedeni ile böyle bir yaratma gücüne sahip olmadığı için de, başka bir yönteme başvurma gerekmektedir. Çözüm yolu ise ortadadır. Erkek; ağzı, sözü ve düşüncesi ile egemen olacaktır.⁸⁰

Görüldüğü gibi Freud'un teorilerinin belkemiğini oluşturan Odipus kompleksinin geçerliliği Fromm, Bachofen ve Jung gibi bilim adamlarının getirdiği farklı yaklaşımlarla sağlamlığını yitirmeye yüz tutar.

Jung'un, Freud'un çok değer verdiği görüşlerine karşı farklı görüş ve teoriler ileri sürerek, bunları *Bilinçdışının Psikolojisi* adlı yapıtında yayınlaması, 1913 yılı başlarında aralarındaki ilişkinin tamamen sona ermesine neden olur. Stevens iki bilim adamının arasındaki bir başka önemli farkı da şöyle belirtir: “Freud geçmişe yönelme eğilimi içerisinde köken arayışına dönük indirgeyici bir yaklaşım sergilerken, Jung'un ileriye dönük tutumu, ona hedeflere yönelik bir açılım sağlıyordu.”⁸¹ Jung, psikanaliz alanındaki çalışmaları sırasında Freud'un bilinçdışı kavramının çerçevesini de genişletme ihtiyacı hissetmiştir. Freud nasıl önce kendi rüyalarını yorumlayarak

⁷⁹ Fromm, *a. g. y.*, s. 264.

⁸⁰ Fromm, *a. g. y.*, s. 295.

⁸¹ Stevens, *a. g. y.*, s. 39.

alışmalarını sürdürdüyse, Jung da öncelikle kendi bilinçdışıyla yüzleşip bulgularını değerlendirmiş ve bunların yardımıyla incelemelerini yürütmüştür. Bu deneyimlerine dayanarak bilinçdışının Freud'un çizdiği kadar basit bir çerçevede yer almadığını, onun uyanık ve de uykulu geçen her ana eşlik eden canlı ve gizemli bir varlık olduğunu ileri sürer.⁸² Daha küçük bir çocukken kendisinde iyi ayrı kişiliğin hüküm sürdüğünün farkına varır, bir çocuk için bu oldukça şaşırtıcı duruma zamanla alışır ve okula gidip elinden geldiğince yaşamla mücadele eden kişiliğine *No 1* ve daha yaşlı ve olgun, insanların dünyasından uzak, içine kapalı, doğaya, ruhsal âleme, rüyalara ve Tanrı'ya yakın olan kişiliğine de *No 2* adını verir.⁸³ Psikiyatri çalışmalarını sürdürdüğü sırada, bu kişilikleri *benlik* ve *kişilik* olarak tanımlar. Öte yandan, kendisinden önce sözcük çağrışım testi üzerinde çalışan Alman psikolog Theodor Ziehen, uzun süren tepkimelerin nedeninin, hastanın zihinsel olarak uyarıcı sözcüğü kendisini rahatsız eden ya da kabullenemediği bir fikirle özdeşleştirmesi olduğunu bulgular. Bu türden tüm sözcükler birleştirildiğinde, birbiriyle ilişkili bir dizi düşünce ortaya çıkar. Ziehen bunları *duygusal içerikli karmaşık tasvirler* olarak adlandırır. Jung, bu bulgu yoluyla Fransız psikiyatrist Pierre Janet'nin ileri sürdüğü *bilinçaltı peşin fikirlere* benzeyen bağlantısız bilinçdışı unsurlardan kaynaklanan kişilik bölünmelerinin varlığını ispatlar ve bunların Ziehen'in *kompleksler* kavramıyla aynı olduğunu düşünür.⁸⁴ Bu noktadan hareketle, Jung'un medyum olan ve translar sırasında oldukça farklı kişilik özellikleri sergileyip, normal zamanda kullandığı Basel lehçesi yerine, kusursuz bir Almancayla konuşan kuzeni H     Preiswerk'in durumu açıklığa kavuşmuş olur: Translar sırasında ortaya çıkan ve isminin *Ivenes* olduğunu söyleyen bu kontrol ruhu, aslında H    'in bilinçaltında geliştirdiği yetişkin ve son derece olgun bir başka kişiliktir. Bu vakayı inceledikten sonra Jung, analitik psikolojinin iki temel düşüncesini ortaya koyar: Bilinçdışı ruhta var olan kişilik bölünmeleri ya da kompleksler, translarda, r    larda ve hal    nasyonlarda başka bir kişi olarak ortaya çıkabilirler ve kişiliğin asıl gelişimi bilinçdışı düzeyde gerçekleşir.

Jung psikozun, kimyasal olarak hastanın kanında var olan biyokimyasal toksinle ilişkili olduğu fikrini savunur, öte yandan şizofreniyi, psikanalitik anlamda libidonun

⁸² Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, s. 175.

⁸³ Jung, *Anılar D      r D          r*, s. 64.

⁸⁴ Stevens, *a. g. y.*, s. 22–23.

geriye akması, yani dış dünyadan geri çekilerek rüya, fantezi ve mit üretimine başlaması olarak açıklamaktan da geri durmaz. Ona göre şizofreni hastası, uyanıkken rüya gören biridir.⁸⁵ Çağdaşı birçok psikiyatrist, şizofreni hastalarının davranışlarına delilik belirtisi gözüyle bakıp ciddiye almazken, Jung bu kişilerin eylem ve konuşmalarının kökeninde yatan psikolojik imalara farklı şekilde yaklaşmış ve bunları hastalığın kaynağına inen ipuçları olarak değerlendirmiştir. Örneğin, Burghölzli Psikiyatri Hastanesi'nde yatan ve en belirgin özelliği elli yıldır ayakkabı diker tarzda el kol hareketleri yapmak olan bir bayan hastasının geçmişiyile ilgili ufak bir araştırma yapar ve hastalanmadan önce evlenmek üzere olduğu ayakkabıcı sevgilisi tarafından terk edildiği gerçeğine ulaşır.⁸⁶ Jung, bu incelemeler sonucunda şizofreni hastalarının halüsinasyon ve hayallerinde, evrensel masallarda ve çok yaygın mitlerde bulunan imge ve sembollerin yer aldığını tespit eder. Buna göre kişisel bilinçdışının ötesinde insanlığın tümüne ait dinamik ve psişik, kişisel bilinçdışından daha derin ve önemli bir bilinçdışı daha olmalıdır. Jung bunu tüm insanlığın ortak mirası olan *kolektif bilinçdışı* olarak adlandırır. Freud'un teorisinde bilinçdışı, çocukluk yıllarının istenmeyen özelliklere sahip, bastırılmış eğilimlerinden ibarettir. Bastırma, toplumun ahlaki dayatmasıyla çocukluktan başlayan ve ömür boyu devam eden bir süreçtir. Ancak Jung'a göre, bu teorinin mantıksal geçerliliği biraz şüphelidir:

Bu teoriye göre, bilinçdışı kişiliğin yalnızca bilinçli de olabilen ve gerçekte yalnızca terbiye yoluyla bastırılan kısımlarını kapsar. (...) Bilinçdışının buna bir başka uzantısı daha vardır: yalnızca bastırılmış malzemeleri değil, bilinç eşiğinin altında bulunan tüm psişik malzemeleri de içerir. Tüm bu malzemeyi bilinçaltı doğasını bastırma prensibiyle açıklamak mümkün değildir; aksi takdirde, bastırmanın kalkmasıyla birlikte, bir insan o zamandan beri hiçbir şeyi unutmayan olgusal bir hafızanın sahibi olur.⁸⁷

Bunun da ötesinde, bilinç eşiğine ulaşamamış malzemeler de bilinçdışının kapsamındadır ve Jung bunlara “gelecekteki bilinçli malzemelerin tohumu” gözüyle bakar. Bu bağlamda bilinçdışı, bilinçle dengeleyici bir ilişki içerisinde çalışır. Freud'un bilinçdışını önbilinçli ve bilinçsiz olarak ikiye ayırması gibi, Jung da bilinçdışının

⁸⁵ Stevens, *a. g. y.*, s. 23.

⁸⁶ C. G. Jung, *Analitik Psikoloji*, çev. Ender Gürol, Payel Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 21.

⁸⁷ Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, s. 124.

kişisel bilinçdışı ve *kolektif bilinçdışı* olarak iki kısımda incelenmesi gerektiğini ve bu ikisinin arasında kesin bir ayrıma gidilmesinin zorunlu olduğunu iddia eder. Kişisel bilinçdışındaki malzemeler, bireyin unuttuğu ya da bilinçdışına ittiği deneyimlerden oluşur. Bu kısımda yer alan, bastırılarak bilinçdışı hale gelmiş malzemeler –tıpkı Freud’un önbilinçli katmanında olduğu gibi– kolayca bilinçli hale getirilebilir; çünkü bunlar kişinin yaşantısının birikimleridir, kaynaklandıkları noktalar ve yaşantıya yansıma şekilleri hemen tespit edilebilir. Ancak yine de Jung, bu malzemeleri hafife almaz:

Kişiliğin ayrılmaz bileşenleridirler, depolarına aittirler ve bilinç için kayıpları şu veya bu bakımdan bir aşağılık duygusu yaratırlar –dahası organik bir sakatlanma veya doğuştan gelen bir kusurunkinden ziyade, ahlaki bir kızgınlık duygusuna yol açan bir isteğin psikolojik karakterine sahip bir aşağılık duygusudur bu.⁸⁸

Jung bilinç, bilinçdışı ve Ben arasındaki ilişkiyi şu klasikleşmiş benzetmesiyle açıklar: Bu üç unsur bir adayı oluşturur; adanın suyun üstündeki kısmı bilinçtir, suyun altında görünen kısmı kişisel bilinçdışı ve yeryüzüne birleştiği kısmı ise kolektif bilinçdışıdır. Ben, bilincin ortasında onun öznesi olarak yer almaktadır.⁸⁹ Bilinç, Ben’in ruhtaki malzemelerle bağlantılarını düzenlemek ve bunları devam ettirmekle görevlidir. Dış ve iç dünyada yaşanan tüm olaylar, Ben tarafından algılanırlar. Ayrıca Ben, bilinç ve bilinçdışının birbirini tamamlayarak oluşturduğu bir bütünlük olduğundan, yani bilinçdışı psikeyi de içerdiğinden, bilinçli egodan daha üst bir konumdadır. Jung, bilinçdışının yalnızca tepkisel bir katman ya da yansıma olmadığını, aynı zamanda üretken, başına buyruk ve kendi gerçekliğine sahip bir dünya olduğunu ileri sürer. Ayrıca bilinçaltının bizi etkileme gücü, bizim onu etkileme gücümüzden hiç de aşağı kalmaz. Öte yandan, kolektif bilinçdışının Ben’le doğrudan bir ilişkisi yoktur, çünkü malzemeleri Ben’in deneyimlerinden oluşmaz:

Kolektif bilinçdışının içeriğini, bireysel BEN’imizin kendinin edindiği şeyler oluşturmaz; kalıtsal bir olgu, soydan gelen bir beyin yapısı sorunudur bu.

⁸⁸ Jung, *a. g. y.*, s. 133.

⁸⁹ Jung, *Analitik Psikoloji*, s. 33; ayrıca bkz., Fordham, *Jung Psikolojisi*, s. 23.

Aslında, bütün insanların, belki de hayvanların bile paylaştıkları bir mirastır; bireysel ruhun temelidir.⁹⁰

Kolektif bilinçdışı insanın ırk, din, tarih ve kültür farkı göstermeksizin belli durumlara karşı gösterdiği korku, kötü güçlerle savaş, düşmanlık, tutku gibi kolektif duyguları ve erkek-kadın, çocuk-ebeveyn, aşk-nefret, doğum-ölüm, aydınlık-karanlık gibi karşıtlıkları içerir. Bilincin dış dünyanın etkileri karşısında verdiği tepkileri, bilinçdışı iç dünyadaki gerekliliklere uygun şekilde düzenlediği tepkilerle dengeler. Böylece bilinç ve bilinçdışı dengeli bir şekilde çalışarak ruhun bütünlüğünü ve uyum içinde yaşamasını sağlarlar. Jung'a göre:

Ruh öyle bir bilinç-bilinçdışı bütünüdür ki, birbirine değen sınırları sürekli değişir. En dipte yatandan başlayıp yukarı doğru çıkarsak şunları görürüz: 1. Merkezdeki güç; 2. Hayvan atalarımız; 3. İlkel insan atalarımız; 4. Irk toplulukları; 5. Ulus; 6. Oymak; 7. Aile; 8. Birey. Kolektif bilinçdışı, insanoğlunun, her bireyin beyin yapısında yeniden doğan evrenin tüm ruhsal kalıtımını içerir.⁹¹

Birey, kendi bilincini ne kadar iyi tanır ve buna göre hareket ederse, kolektif bilinçdışının üzerine yerleşmiş kişisel bilinçdışı katmanı da o kadar incelikli. Aslında kişisel bilinçdışına ait malzemeler, baskının azaldığı zamanlarda, uykuda olduğu gibi, ya da olaylarla rastlantısal ilişkileri veya yaşanan şok durumları yüzünden bilinç eşiğine gelebilirler. Uykudayken rüyalarda, uyanırken de fantezilerde şifrelenmiş olarak görünürler; nevroz türü hastalıklara neden olduklarında ise, uzun çabalar sonucu ortaya çıkarılmaları gerekebilir. Ayrıca bilinçdışının karşıt tutumu da önce rüyalarda ortaya çıkar. Bu rüyalara önem vermeyen birey, rüyanın kendisini uyardığı konuyu, dış dünyada kaderi gibi yaşamak zorunda kalabilir. Bu rüyalar da dengeleyici işleve sahiptir, bireye bilinçaltıyla uyumsuz olduğunu ve bir şekilde normal yoldan saptığını ihtar eder, tıpkı bilinçaltının yaklaşan bedensel hastalıkları kişiye haber vermesi gibidir bu. Dikkatsizce kenarında yürüdüğü ve bilinçdışının kendisini uyardığı uçuşunu görmezden gelen birey, sonunda büyüyen bu uçuşuma düşmekten kurtulamaz. Jung, buna dair Tevrat'ta Danyal kitabının dördüncü bölümünde öyküsü anlatılan Kral Nabukadnezar'ı örnek verir bize: Nabukadnezar Mısır ve Mezopotamya'yı fethettikten

⁹⁰ Jung, *a. g. y.*, s. 33.

⁹¹ Jung, *a. g. y.*, s. 44.

sonra, dünyayı ele geçirmiş olmakla övünüp böbürlenmeye başlar. Sonra rüyasında bütün dünyayı gölgeleyen dev bir ağaç görür, derken gökyüzünden kutsal bir kişi, ağacın dallarından ve yapraklarından temizlenip yalnızca kök olarak kalmasını emreder, Nabukadnezar da kalbi yerinden çıkarılıp yerine hayvan kalbi yerleştirilerek, hayvanların arasında yaşamaya mahkum edilir. Bu rüyayı yalnızca Danyal yorumlayabilir ve açgözlülüğe ve adaletsizliğe devam ederse, rüyasının bir gerçek haline dönüşeceğini bildirir kendisine. Kral bu uyarıya kulak asmadan böbürlenip yanlış işler yapmaya devam eder; ancak bir gün gökten gelen bir ses onu lanetler ve rüyasında gördüklerini yineler. Bir zaman sonra kralı alıp hayvanların arasına bırakırlar ve zamanla Nabukadnezar hem fiziksel hem de ruhsal olarak bir hayvana benzer, tamamen ilkel bir insan durumuna gelir, sonunda da bir canavara dönüşür.⁹² Öte yandan, Jung kişisel bilinçdışıyla kişi ötesi bilinçdışı yani kolektif bilinçdışı arasında kesin bir ayrıma gitmemizin zorunluluğunu, ikincisinin kişisel olan herhangi bir şeyden ayrı oluşuna, evrenselliğine ve malzemelerinin her yerde bulunuşuna dayandırır; bu bağlamda kişisel bilinçdışı öznel ruhun, kolektif bilinçdışı da nesnel ruhun yerine geçer. İnsan yaşantısının deposu ve aynı zamanda bu yaşantının vazgeçilmez şartı olan kolektif bilinçdışı, şekillenmesi yüzyıllar sürmüş bir imgeler dünyasıdır. Bu dünyada yönetici güçlere, tanrılara, geçerli yasalara ve prensiplere ait olan ve ruhun yaşam çemberinde düzenli olarak tekrarlanan tipik imgeler yer alır:

Bilinçaltımız yoluyla tarihi kolektif psikede bir payımız olması nedeniyle bir kurt adamlar, şeytanlar, büyücüler vs dünyasında yaşarız, çünkü bunlar bizden önceki tüm çağların olağanüstü hassasiyet kazandırdığı şeylerdir. Aynı şekilde tanrılarda ve şeytanlarda, kurtarıcılarda ve suçlularda da payımız vardır; ama bilinçdışının bu potansiyellerini kişisel olarak kendimize atfetmek saçma olacaktır. Bu yüzden psikenin kişisel ve kişilikdışı özellikleri arasında mümkün olan en keskin ayrımı mutlak şekilde yapmak gereklidir.⁹³

Cahil halk asla kolektif bilinçdışının malzemelerini kendi bireysel bilinçlerinden ayırmamıştır; çünkü tanrılar ve şeytanlar, psişik yansımalar ya da kolektif bilinçdışının malzemeleri olarak değil, apaçık gerçekler olarak kabul edilirler. Ancak bilincin aydınlanmasıyla birlikte insanlar, tanrıların gerçekten var olmadığını, yalnızca basit

⁹² Carl Gustav Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*, çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul, 1996, s. 145–46.

⁹³ Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, s. 92.

yansımlar olduğunu fark ederek tanrılardan kurtulmuşlardır. Öte yandan bunlara karşılık gelen psikolojik işlev, hiçbir suretle yok edilemeyip bilinçdışına gömülmüştür ve insanlar bundan sonra bir zamanlar ilahî imgeler kültüründe saklanmakta olan libidonun hala devam eden etkisinden kendilerini kurtarmayı başaramamışlardır. Bilinçdışı, libidonun işte bu geri akışıyla olağanüstü biçimde güçlenir ve onun eski çağlardan gelen kolektif malzemeleriyle bilinçli zihin üzerinde güçlü bir etki uygulamaya başlar. Özetle, kolektif bilinçdışının bilincimizde ortaya çıktığının farkına bile varmayız. Kolektif bilinçdışını tüm hatlarıyla tanımlamaya çalışmak olanaksızdır, çünkü ne sınırlarını tam olarak çizebiliriz ne de yapısı hakkında kapsamlı bir bilğimiz vardır; ancak belirtilerini izleyip bunları tanımaya çalışabiliriz. Jung’a göre kolektif bilinçdışının malzemelerini düşüncelerimizle icat etmediğimiz için, onları düşünce yoluyla kavramak olanaksızdır. Normal insanların rüyalarında ortaya çıkan mitolojik imgeleri, kolektif bilinçdışının var olduğunu kanıtlayan ipuçları olarak kabul edebiliriz. Çoğu insanın bu imgeler üzerine önceden bilinçli bir bilgisi yoktur. Kriptomnezi* ihtimali bu bilginin hiç olmadığını kanıtlamamızı güçleştirse de, Jung bazı akıl hastalarında o kadar şaşırtıcı bir mitolojik imge zenginliğine rastlar ki, bunun asla o kişinin kişisel bilgisi ya da deneyimleriyle açıklanamayacağını söyler. Örneğin, 1906 yılında akıl hastanesinde yatan çıldırmış bir şizofreni hastası, sakın zamanlarında olağanüstü semboller ve fikirlerle dolu hayaller kurmaktadır. Hasta gözleri yarı kapalı bir halde güneşe baktığında, güneşin bir penise sahip olduğunu görmektedir ve bu organ, aynı zamanda rüzgarın da kaynağıdır. Bu imgeler, Jung 1910 yılında çözülen ve benzer imgeler içeren Yunanca bir metne rastlayana kadar sırrını korumaya devam eder: “Ve benzer şekilde sözde tüp esasen rüzgarı kumanda etmektedir. Güneşin diskinden aşağı sarkan şeyin tüpe benzediğini göreceksiniz...”⁹⁴ Hasta az eğitim görmüş biridir ve metni anlıyor olsa bile önceden görmesi olanaksızdır, çünkü onun bu fantezisini 1906 yılında anlatmış olması, 1910 yılında ilk baskısı yapılan bu metinden etkilenmiş olma ihtimalini ortadan kaldırır. İnsanlığın kolektif miraslarından biri olan mitler söze

* Kriptomnezi (*cryptomnesia*): Okunmuş, görülmüş ya da işitilmiş bir şeyin unutulması ve daha sonra bilinçdışı tarafından yeniden ortaya çıkarılmasıdır. Normal yollardan edinilip de kişinin kaynağını hatırlamadığı bilgiler. Bu tür anılar kişinin normal ötesi bilgilere sahip olduğu yanlışlığına kapılmasına yol açabilir. Kriptomnezi bazı durumlarda önceki yaşamlara ilişkin anılar gibi sözde normal ötesi yaşantıları açıklamak için kullanılır. (Selçuk Budak, *Psikoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, s. 469)

⁹⁴ Stevens, a. g. y., s. 56; ayrıca bkz., Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*, s. 56.

döküldüğünde, bu şekillendirmenin bilince ait olduğu mutlak; ancak bu mitlerin ortaya çıkmasına neden olan dürtüler, sembolize ettikleri ve uyandırdıkları duygular tamamıyla bilinçdışı kaynaklıdır. Mitler, güneşin doğuşu ve batışı ya da mevsimlerin döngüsü gibi doğaya yön ve şekil veren olayları açıklar gibi görünse de, aslında ifade ettikleri şey, insanoğlunun bu olayları nasıl algıladığıdır. Mitler kolektif bilinçdışının bir yansıması olduğundan, hemen hemen tüm çağlarda ve tüm toplumlarda benzer şekillerde göze çarparlar. Din, folklor, peri masalları ve efsaneler de, merkezi figürlerini kolektif bilinçdışına borçludur. İşte mitlerde, rüyalarda, zihnin olağandışı hallerinde ve fantezilerde ilkimgeler olarak ortaya çıkan ve sürekli tekrarlanan, tüm insanlığa özgü özellikler taşıyan ve edebiyatın ve sanatın da dâhil olduğu insan etkinliklerinin ana kaynaklarından olan, kolektif bilinçdışının bu mitolojik karakterli malzemelerine Jung *arketip* adını verir.

1.2. Arketipler

Jung’a göre arketip, antik çağda bile kullanılan ve Platon’un “eidos”una yani “idea”sına eş bir anlam taşıyan bir kavramdır; çünkü Platon da, “idea”nın her tür fenomenin öncesinde ve üstünde olduğu fikrini savunur. Arketip (*archetype*^{*}) sözcüğü köken olarak “başlangıçtaki, ilk” anlamına gelen *arche* ve “şekil” anlamına gelen *typos* sözcüklerinin birleşiminden oluşur. Sözelimi Jung’un, muhtemelen üçüncü yüzyılda St. Augustin’in yazdığı *Corpus Hermeticum* adlı eserden verdiği örnekte, Tanrı’nın arketipsel ışık olarak tanımlanması, Tanrı’nın tüm ışıkların öncesinde ve üstünde olan bir ışık ilkimgesi olduğunu ifade eder.⁹⁵ Jung, arketip fikrini Platon’a borçlu olduğunu özellikle vurgular:

‘İlkimgeler’ fantezi ürünlerinde görünür hale gelir ve arketip kavramı özel uygulama alanını burada bulur. Bu gerçeğe ilk işaret eden kişi ben değilim. Bu onur Platon’a aittir. (...) Eğer benim bu keşiflerde bir payım varsa, o da, arketiplerin yalnızca gelenek, dil ve göçlerle yaygınlaşmadığını, her zaman ve her yerde, her hangi bir dış etkenden bağımsız olarak kendiliğinden yeniden ortaya çıkabileceklerini göstermiş olmamdır.⁹⁶

* Model, prototip anlamına gelen Latince *archetypum*, Yunanca *arkhetupon*, sözcük bileşenleri: *arkhe-*, *arkhi-*, *archi-* + *tupos*.

⁹⁵ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, çev. Zehra A. Yılmaz, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s. 17.

⁹⁶ Jung, *a. g. y.*, s. 20.

Jung’a göre ilk kez Platon’un değindiği bir gerçek de şudur: Psişik olan her şey önceden biçimlenmiştir, böylece aklın özellikle bilinçdışı eğilimlerden kaynaklanan işlevleri önceden biçimlenmiş olur. Bu işlevlerin en önemlilerinden biri de yaratıcı fantezidir. Arketip kavramının özel uygulama alanı, yaratıcı fantezinin ortaya çıkardığı ürünlerdir. Fakat Jung felsefi idealizmde olduğundan farklı olarak, kendi arketip kavramını ve kullanılışını –ampirik verilerinin çoğu rüyalar olsa da– daha ampirik ve daha az metafizik olarak tanımlar. Stevens, Jung’un arketip kavramını Platon’un fikirleriyle karşılaştırdığında, şu sonuca varır:

Jung’un arketipleri belli bir yere kadar Platon’un fikirleriyle benzeşmektedir. Platon için ‘fikirler’ henüz yeryüzünde hayat başlamadan evvel Tanrıların zihninde varolagelen safi zihinsel formatlardır ve bunun sonucu olarak mutlak dünyevi fenomenlerin ötesinde ve üstündedirler. Eşyanın genel karakteristiğini taşımalarından dolayı kolektiftirler fakat özgül görünümleri açısından zımnidirler (...) arketipler tüm insanlığa mal olmaları sebebiyle evrensel olanı kişiselle, geneli özelle kaynaştırıp, kişiye has bir görünümde ortaya çıkarlar.⁹⁷

Ancak Jung’un arketiplerinin hedefe yönelik, aktif özellikler taşıyor olması, onları Platon’un fikirlerinden ayıran noktadır. Düşünce düzleminde kalmayan arketipler, etkin biçimde bireyin kişilik ve davranışlarında belirme eğilimindedirler. Öte yandan kolektif bilinçdışının ve arketiplerin varlığı, içgüdüsel davranışlar gözlemlenerek anlaşılabilir; çünkü içgüdüsel bir eylem “kalıtsal ve bilinçdışıdır, tekdüze ve düzenli olarak her yerde ortaya çıkmaktadır”.⁹⁸ Bunu yalnızca insan davranışlarında değil, hayvan davranışlarında da gözlemlemek mümkündür. Joseph Campbell, *The Masks of God: Primitive Mythology* (Tanrının Maskeleri: İlkel Mitoloji) isimli kitabında dikkat çekici hayvan içgüdülerine değinir. Örneğin, yeni yumurtadan çıkmış bir civciv, başının üstünde bir şahin uçmaya başlayınca, daha yumurta kabukları kuyruğuna yapışık haldeyken bir sığınak aramak için hamle yapmaya başlar ve bu yalnızca şahin için geçerlidir, başka kuşlara bu tepkiyi vermez. Dahası, iple bağlanmış tahtadan bir şahin maketi başının üzerinden geçirildiğinde de aynı şekilde kaçışır, ancak maket geri çekildiğinde tepkisiz kalır.⁹⁹ Jung da bu bağlamda, göçmen kuşların zamanı gelince

⁹⁷ Stevens, a. g. y., s. 50.

⁹⁸ Fordham, a. g. y., s. 26.

⁹⁹ Joseph Campbell, *The Masks of God: Primitive Mythology*, Viking, New York, 1959, s. 31.

dünyanın bir ucundaki uzak ülkelere uçuşlarının, yılan balıklarının Bermuda Adaları'na gidişlerinin, tırtılların, kelebeklerin veya karıncaların kendine özgü uğraşlarının, örümcek ağlarının gizemine dikkatimizi çeker:

Belli arketiplerin hayvanlarda bile olduğunu, yaşayan organizmanın kendisinin özelliklerine dayandırıldığını ve bu yüzden doğası daha fazla açıklanamayan yaşamın dolaysız ifadeleri olduğunu var saymamamız için hiçbir neden yoktur. Arketipler yalnızca tipik deneyimlerin sürekli tekrarlanan etkileri değildir, ayrıca bunlar, aynı deneyimlerin tekrarına eğilimi olan etmenler gibi deneysel davranırlar. Çünkü arketip ne zaman bir rüyada, bir fantezide veya yaşamda ortaya çıksa, daima beraberinde ya esrarlı veya büyüleyici bir etki bırakan ya da eyleme zorlayan bir etki veya güç getirir.¹⁰⁰

İnsanlarda ise, hayvanlarda olduğundan daha karmaşık zihni eğilimler kalıtsal olarak varlığını sürdürür. Kolektif bilinçdışında yer alan, insanlığın derin ve en eski deneyimleri düşüncelerimizi etkileyip şekillendirir. Bizim kolektif bilinçdışından gelen bu kalıtsal deneyimimiz fizyolojik yollardan oluşsa da, bunlar bilincimize tarih öncesi atalarımızın zihinsel etkinlikleri olarak zihinsel süreçler biçiminde ulaşır. Kâmuran Şipal, bu durumu Jung'un *Çağımızın Ruhsal Sorunları* isimli kitabından şöyle bir alıntıyla destekler:

Arketiplerin tümünü simgeleyen bilinçdışı, en koyu karanlıklar içinde saklı yatan ilk çağlardan bugüne dek insanların yaşadıkları yaşantıların bir çökeltisidir. Ancak ölü bir çökelti, terkedilmiş bir yıkıntı alanı değildir; göze gözükmeyen, dolayısıyla o kadar daha büyük bir etkileyici güçle bireysel yaşamı belirleyen canlı tepki ve alarm sistemleridir. Ama (...) bir tarihsel önyargı değildir kolektif bilinçdışı; bir içgüdü kaynağıdır, çünkü arketipler içgüdülerin dışavurum biçimlerinden başka şeyler değildir.¹⁰¹

Jung'a göre arketipler, bilincin ortaya çıkmasından da önce var olan kavrayış biçimleridir; içgüdüler nasıl insanı kendine özgü belirli bir yaşam sürdürmeye zorlarsa, arketipler de aynı şekilde sezgi ve kavrayışı insana özgü biçimlere zorlarlar. Arketipsel imgeler çok uzun bir süreden beri insan beynine kazınmışlardır ve her insanın bilinçdışında el altında bir yerde yatmalarının nedeni budur. Ortaya çıkmaları için yalnızca belirli nedenler gerekir. Jung, insanların kendisine genellikle arketiplerin veya

¹⁰⁰ Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, s. 69.

¹⁰¹ Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*, s. 244.

ilksel imgelerin nereden geldikleri sorusunu yönelttiklerini belirtir, bunun cevabı ise yalnızca bunların insanlığın sürekli tekrarlanan deneyimlerinin deposu olduğu var sayılarak verilebilir. Arketipler bilinçdışı oldukları için ve bilinçdışının doğası da kesin sınırlara sahip olmadığı için, bunlar yalnızca varsayım olarak kabul edilebilirler. Jacob Burckhardt, ruhumuzda tekrarlanarak ortaya çıkan bu ilksel imgeleri ezelden beri süregeldiklerinden ötürü *insanın hayal gücünün kalıtsal güçleri*, bir başka deyişle *ilk imgeler* olarak adlandırır.¹⁰² İlksel imgeler insanlığın en eski ve en evrensel “düşünce-şekilleridir.” Düşünce olduğu kadar duygudurlar; kalıtımla gelen kendi bağımsız yaşamlarını daha ziyade ruhun bir parçası olarak sürdürürler. Bu kalıtım gerçeği, mitlerdeki ve efsanelerdeki belirli motiflerin dünyanın her yerinde özdeş şekillerde kendilerini tekrarladıkları olgusuna işaret eder. Bu durum aynı zamanda, önceden sözünü ettiğimiz, akıl hastalarının eski metinlerden tanıdığımız imge ve sembollerin aynısını yeniden üretmelerinin nedenini de açıklar. Demek ki arketip olarak adlandırdığımız şey, kolektif bilinçdışını oluşturan unsurlar bütünü olarak, birçok farklı mitolojinin karşılaştırılmasında bulunabilecek benzer motif veya temalardır; zaman içinde dünyanın farklı bölgelerine dağılmış olan insanların mitlerinde tekrarlanan bu imgeler ve motifler ortak anlama sahip olma eğilimini gösterirler, başka bir deyişle kıyaslanabilir psikolojik tepkileri ortaya çıkarma ve benzer kültürel işlevlere hizmet etme eğilimindedirler.

Jung başlangıçta kolektif bilinçdışının içeriklerini Burckhardt’ın *ilkinimgeler* terimiyle ifade etmiş, ancak daha sonra hem bilinç hem de bilinçdışı yönlerini kapsaması nedeniyle arketipler kavramını kullanmayı tercih etmiştir: “Augustin’in bir deyimine dayanarak, bu ortak temel örneklerle arketipler adını verdim. Bir arketip, bir model, gerek biçim, gerek anlam bakımından arkaik karakter taşıyıp mitolojik motifler içeren, sınırları kesinlikle belli bir düzendir.”¹⁰³ Bu bağlamda en çok bilinen mitolojik motiflerden bir kaç kurtarıcı kahraman, tehdit edici varlığıyla canavar ejderha, balina ya da kahramanı yutan deniz canavarıdır. Kahramanın yeraltına inişini sembolize eden nekyia motifi de tüm antik çağda ve dünyanın her yerinde karşılaşılan bir başka motiftir. Homeros’un *Odysee* adlı yapıtında, Odysseus’un yeraltı ülkesi ve ölümler diyarı Hades’i (cehennemi) ziyaretinden sonraki 11. bölümün alt başlığıdır Nekyia; bu motifle

¹⁰² Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, s. 64.

¹⁰³ Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*, s. 51.

anlatılmak istenen, bilincin içe dönüşü ve bilinçsiz ruhun derin katmanlarına sızıışdır. Jung, 1913–1918 yılları arasında geçirdiği ruhsal bir rahatsızlık sonucu yaşadığı kendi bilinçdışına yolculuğu en iyi nekyia motifinin ifade ettiğine inanır. Öte yandan, onsekizinci yüzyıl Locke psikolojisinin aksine Jung, dünyaya geldiğinde insan zihninin *tabula rasa* (boş levha) olmadığını iddia eder: Beden gibi zihnin de önceden belirlenmiş kişisel kesinlikleri, yani davranış biçimleri vardır.¹⁰⁴ Bunlar, zihnin işleyişinde sürekli tekrarlanan örneklerde görünür hale gelir. Bu yüzden Jung’un mit-oluşturan yapısal elementler olarak adlandırdığı fenomen, bilinçdışı psikede daima vardır; bu elementlerin tezahürü arketipler olarak ortaya çıkar. Aynı zamanda arketiplerin kalıtımla gelmiş fikirler veya düşünce şekilleri değil, daha ziyade belli uyarıcılara benzer şekillerde tepki verme eğilimleri olduğuna dikkati çeker. Sözelimi insanların, doğum ve ölüm, ergenliğe geçiş dönemi, gelecekteki büyük tehlikeler, doğal engeller karşısında kazanılmış zaferler, şaşkınlık veren bir deneyim gibi tipik ve hayati önem taşıyan durumlarla karşılaştıkları zamanlarda, arketiplerin etkileri özellikle belirgindir. Jung, gerçekte bunların, içgüdülerin etkinlikler âlemine dâhil olduğunu ve bu bağlamda zihni davranışların kalıtımsal şekillerini temsil ettiklerini savunur. Dahası, mitlerin mevsimler veya güneş sistemi gibi dış etkenlerden değil, doğuştan gelen zihni fenomenlerden kaynaklandığını ileri sürerek, bunların temelde bilinçdışı şekiller olan arketiplerin bilinç üstüne çıkmasını sağladığını vurgular. Ayrıca rüyalar, arketipler ve mitler arasında yakın bir ilişki kurarak, arketiplerin kişilerin rüyalarında açığa çıktığını ve böylece rüyaların kişileştirilmiş mitler ve mitlerin de kişileştirilmemiş rüyalar olduğunu belirtir. Jung sıklıkla miti, etnolojik seviyede, arketiplerin anlatı ifadesi olarak kullanır. Bu bağlamda arketipler, kolektif bilinçdışından kaynaklanan ve en normal ve en yaygın tezahürlerini rüyalarda bulan psişik enerji modelleridir. Zira arketiplerin varlığı ispatlanamaz, biçimsel olarak belirlenmiş olsalar da bu belirlenme çok kısıtlıdır. Jung, kristalin eksen sistemiyle karşılaştırarak arketiplerin biçimine açıklık getirmeye çalışır. Ana sıvıdaki kristal oluşumunu, kristalin eksen sistemi belirler ama bu eksen sisteminin maddi bir varlığı yoktur. Bunun gibi, arketipler de belirleyici özelliğe sahiptir ancak kendisi yalnızca biçimsel ve boş bir olgudur. Kalıtımla aktarılanlar ise tasvirler değil,

¹⁰⁴ Jung, *a. g. y.*, s. 55; ayrıca bkz., Jung, *Dört Arketip*, s. 19.

biçimlerdir. Bu bağlamda arketiplerin gücü kendilerinden kaynaklanmaz, imgesi oldukları yer ve durumlardan kaynaklanan bir zorlayıcılıkları vardır.¹⁰⁵

Arketipsel imgeler ilk olma özelliklerini muhafaza etseler de, ortaya çıktıkları çağa göre evrim geçirmiş ya da hepten değişmişlerdir. Özellikle ruhsal eğilimlerin yansıtılmasında önemli rol oynayan arketipler kare, daire (en yaygın şekillerinden biri araba tekerleği gibi dilimlenmiş çemberdir) ya da üçgen gibi geometrik biçimlerde görünürler. Bu ortak merkezli, bazen da birleşik olarak ortaya çıkan geometrik şekillere *mandala* adı verilir. Mandala, sihirli çember anlamına gelen Sanskritçe bir sözcüktür. Tam orta yerinde tanrısal gücün sembolü sayılan elmaştan şimşek yer alan mandala sembolünün ifade ettiği anlam, merkezdeki noktanın koruma işlevini üstlendiği kutsal bir yerdir. Mandala motifi, bilinçdışı imgelerin somutlaştırılmasında kullanılan en önemli sembol-motiflerdendir. Kişiliğin merkezini dışarı çekilip alınmaktan ya da dış etkilerden koruyacak bir nesnedir. Mandala, dünyanın her yerinde rastlanan ve bütünlük özlemini sembolize eden eski dinsel figürlerden birisidir. Doğu’da mandala, Tantrik Yoga’da ayinler sırasında derin düşünceye dalmak için kullanılır. Hristiyan kültüründe ise Hz. İsa’yı ortada, dört havarisini ise dört ana yönde yerleştirilmiş olarak ifade eden mandala tipleri vardır.¹⁰⁶ Bir gün, Jung’un cahil ve pek de zeki olmayan zenci bir hastası, rüyasında bir adamın tekerlek üzerinde çarımha gerildiğini anlatır. Olayın dinsel boyutu düşünüldüğünde, zencinin çarımha gerilen birini görmesi çok da ilginç değildir, ancak çarımha gerilen kişinin tekerlek üzerinde olması düşündürücüdür. Çünkü tekerlek üzerinde çarımha gerilme, Yunan mitolojisinde Ixion motifinin yansımasıdır. Zeus, karısı Hera’ya göz koyan, tanrılara ve insanlara sürekli rahatsızlık veren Lapithen Kralı Ixion’u yeraltı ülkesi Tartaros’a atarak, burada sürekli dönen ateşten bir çember üzerine gerili kalmaya mahkum eder. Bu okuma yazması olmayan zenci hastanın rüyasında mandalayla andıran böyle bir mitolojik motif görmesi ise, Jung’a göre düpedüz rüyaya yansıyan arketipsel bir tezahürdür.¹⁰⁷ Freud’dan ayrıldıktan sonra kendi deyimiyle “bir bilinmezliğin içine gömülüp” giden Jung, kendi açısından bir lütuf olarak değerlendirdiği bir rüya görür; rüyasında mahalleleri bir dairenin etrafında radyal olarak yerleşmiş bir şehir görünümünde olan Liverpool’da (yaşam gölü anlamına gelir) görür

¹⁰⁵ Jung, *Dört Arketip*, s. 21.

¹⁰⁶ Fordham, *a. g. y.*, s. 82.

¹⁰⁷ Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*, s. 52–54.

kendini. Kentin ortasında, merkezinde bir adacık bulunan dairesel bir havuz yer almaktadır. Çevresindeki her şey sis içinde ve karanlıktayken, ada güneş ışıklarıyla parlamaktadır ve üzerinde kırmızı tomurcuklar açmış bir manolya ağacı göze çarpar.¹⁰⁸ Jung'un tespitine göre, mandalanın en büyük özelliği, hastaların rüyalarında ve hayallerinde kendiliğinden ortaya çıkmaları ve her ne kadar hasta için anlaşılmasız özellik taşıyıcılar da, ortaya çıkmalarıyla büyük bir uyum ve huzur duygusu getirmeleridir. Jung'un bu konudaki son saptaması ise, mandala sembolizminin Tanrı'yı kendileri dışında bir yerde bulamayan ve bu nedenle de şişme* (inflation) tehlikesiyle yüz yüze gelen kişilerin ortak özelliği olmasıdır. Dairesel ve kare şekillerindeki mandalalar, tıpkı koruyucu bariyerler gibi, bir patlama sonucu gerçekleşebilecek kişilik dağılmasını önlemek ve iç dünyanın güvenliğini korumak için kullanılır. Antik çağlarda tanrıların korunağı olan tapınaklarda mandala biçimlerine rastlamak mümkündür. Fordham, halk danslarında genellikle bir merkez etrafında dairesel hareketlerle döndüğünü, dört köşeye doğru çekildikten sonra yine merkeze doğru ilerlendiğini hatırlatır.¹⁰⁹ İlk kabilelerin yaptıkları ateş dansında da, benzer geometrik figürler bulmak mümkündür. Jung mandalaları kendiliğin (Self) farklı ifadeleri olarak değerlendirmiş ve bazen de bunlar için "arketiplerin arketipleri" sıfatını kullanmayı uygun görmüştür.¹¹⁰ Rüyalarda görülen araba tekerleği, disk, daire, kare ve eşit boyda kolları olan bir haçtan, köşeleri birleştirildiğinde bir kare oluşturabilecek şekilde yerleştirilmiş herhangi dört noktadan oluşan bir simgeye kadar her türlü geometrik şekil, kendiliğin sembolü olarak ortaya çıkabilir.

Kendiliğin mandala gibi evrensel sembollerle ifade edilmesi, farklı kültürlerde benzer şekilde tanrısallık fikriyle özdeşleştirilmiş olmasından kaynaklanır. Kendilik, Jung'a göre insanın asırlardır sahip olduğu yetenekleri içeren bir anlama sahiptir ve benliğin (ego) üstünde yer alır. Kendiliğin amacı bireyin bütünleşme hedefini gerçekleştirmektir. Kendilik, benliğin aksine, hem bilince hem de bilinçdışına ait olanı içerebilir. Benliğin bilincin merkezi olması gibi, kendilik de kişiliğin birbirinden

¹⁰⁸ Jung, *Anılar Düşler Düşünceler*, s. 209–10.

* Şişme (inflation): kişinin arketiplerin etkisinde kalarak, bilinçdışının bir parçasıyla aşırı özdeşleşmesi sonucu oluşan ve aşağılık duygusu-megalomani, iyilik-kötülük gibi ikili karşıtlıklarla tezahür eden benlik bölünmesi.

¹⁰⁹ Fordham, *a. g. y.*, s. 83.

¹¹⁰ Stevens, *a. g. y.*, s. 35.

bağımsız unsurlarından ve bilinçdışı süreçlerden oluşmuş bir bütünlüğün merkezidir. Çünkü kendilik bilinç-bilinçdışı, eril-dişil, iyi-kötü gibi ikili karşıtlıkları kendisinde kaynaştıran bir işleve sahiptir. Yapısındaki tüm bu karşıtlıklardan dolayı kendilik, tümüyle bir insanı temsil eder. Rüyalarda ve fantezilerde kendine özgü arketipsel imgelerle ortaya çıkar; en sık karşılaşılan kendilik imgesi, çocuktur; bazen ilahî ve büyümlü bir çocuk olur bu, bazen sıradan zavallı bir çocuk. Ancak kendiliğin şimdiye dek rastlanan en farklı ifadeleri, Hz. İsa ve Buda figürleridir. Bazen de rüyalarda çift cinsiyetli bir figür ya da ulaşılması zor bir hazine (elmas ya da inci mücevher, bir altın yumurta vs) olarak ortaya çıkar. Yolculuğun ve tırmanışın hedefini temsil ettiğinden ötürü, rüyada görülen dağ sembolü de kendilik anlamına gelebilir. Jung, kendiliğin temsilcisi olarak Hızır figürüne de değinir:

Hızır da Kendilik'i temsil ediyor olabilir. Niteliklerinden öyle anlaşılıyor: bir mağarada, yani karanlık bir yerde doğduğu söyleniyor; İlyas gibi daima kendini yenileyen bir "Uzun Ömürlü" o. Tıpkı Osiris gibi zamanın sonunda o da parçalanıyor, hem de Deccal tarafından. Fakat kendini yeniden diriltebiliyor. Yeniden canlanan balık olarak yorumlanan İkinci Âdem gibi, o da bir danışman, kutsal ruh, "Hızır Kardeş"tir.¹¹¹

Kendiliği tehdit eden en önemli psişik olumsuzluk, Ben-bilincinin kendilikle özdeşleşmesidir, çünkü bilinci çözülmekle tehdit eden bir şişkinliğe neden olur. Jung, kendiliği, küçük bir çocukken ortak düşmanlar tarafından tehdit edilen, kötü ve karanlık ilkgüçler tarafından parçalanan tanrı Dionisos'a benzetir. Ayrıca kolektif bilinçdışının otorite ve gücü de, kişilik bütünlüğünü sağlayan kendilikte toplanmıştır. Stevens, Jung'un oluşturduğu ruh modelinin şematik bir taslağını verirken, modelin üç katlı bir küre gibi düşünülmesi gerektiğini belirtir. Buna göre, merkezde yer alan kendilik tüm sistemi etkileyen bir güce sahiptir. Ortak merkezli üç dairenin içinde, arketiplerin oluşturduğu kolektif bilinçdışı bulunur. En dıştaki daire bilincin temsilcisidir ve odağındaki ego ile sistemin bir uydusu gibidir. Kolektif bilinçdışıyla bilinç arasındaysa her biri bir arketipe bağlı olan komplekslerden oluşan kişisel bilinçdışı bulunur; kompleksler arketiplerin yansımaları olduğundan, kişisel bilinçdışında arketipleri ifade etme gibi bir işlevleri vardır.¹¹²

¹¹¹ Jung, *Dört Arketip*, s. 71.

¹¹² Stevens, *a. g. y.*, s. 50.

Kendiliğin dışında, kişinin hem çevreyle uyumunda hem de bireyleşme sürecinde önemli rol oynayan benlik, persona, gölge, anima ve animus gibi başka arketipsel unsurlar da vardır. Bireyleşme psikolojik bir gelişim sürecidir ve bu süreçte birey, kendisini türünün diğer üyelerinden farklı kılan özelliklerini keşfeder. Bu kendini tanıma süreci, bir yandan olağanüstü bir cesaret bir yandan da dürüstlük gerektirir; çünkü tam dengeli bir birey olabilmek için kişi, benliğinin iyi ve kötü olan tüm özelliklerini bilinçli olarak tanımak ve kabullenmek zorundadır. İşte bu noktada Jung, bireyin, bilinçdışının bazı arketipsel unsurlarıyla karşılaşmaktaki ve bunları kabullenmekteki başarısızlığının sonucunda nevrozların ortaya çıktığını ileri sürer. Nevrotik kişiler, özümsemek yerine bu bilinçdışı unsuru diğer insanlara veya nesnelere yansıtır. Jung, kendiliğin varoluş nedeni olan bireyleşme süreci sırasında, bu arketipsel yapıların kişisel psikede kompleksler olarak ortaya çıktığını iddia eder.¹¹³ Buna göre, dünyaya doğuştan bir arketiple birlikte geliriz. Bu arketip, önce kendilikte tezahür eder ve diğer psişik unsurlar da bu özden ayrılarak ortaya çıkar; ancak kendi başlarına hareket etmeksizin kendiliğin yönlendirmesiyle varlıklarını sürdürürler. Kendilikten ilk ayrılan kompleks, benliktir ve ayrılması çocukluğun ilk evrelerine dayanır. Kişiliğin dengesi, benlikle kendilik arasındaki *benlik-kendilik eksenine* dayalıdır. Jung, bilinç ve onun merkezi olan benlik kavramları arasında çok belirgin bir ayrıma gitmemiş, bazen de benlik-bilinci terimini kullanmayı tercih etmiştir. Benlik, kendiliğin belirleyici işlevine bağlı üstün konumu yüzünden edilgen bir kimlik kazanırken, onunla ilişkileri özne-nesne ya da hareket ettiren-hareket ettirilen ilişkisine dayalıdır. Yaşamın ilk yarısında insan, kendi yaşamını kurabilmek, sözelimi okuyup meslek sahibi olmak, yuva kurmak vs için güçlü bir benlik geliştirmek zorundadır. Benliğin kendilikten daha alt bir konumda olduğunu fark etmesi, ancak yaşamın ikinci yarısında, yani yaşamsal kaygılarının üstesinden geldiğinde, bireyleşmenin kaçınılmaz bir safhası olarak gerçekleşir. Bu iki unsurun yüzleşme devresinde, eğer uzlaşma sağlanırsa kişilik bütünlüğe kavuşabilir, aksi takdirde kişinin bireyleşme sürecinin tamamlanması söz konusu değildir. Jung, başlangıçta sözünü ettiğimiz gibi çocukluğunda farkına vardığı ve bir ve iki numara adını verdiği kendilik ve benlik komplekslerini önce kendinde bulgulamıştır.

¹¹³ Stevens, a. g. y., s. 62.

Kalıtımla kazanılan gölge, persona, anima ve animus psikenin yapısal unsurlarıdır. Persona ve gölge Jung’a göre, insanın çocukluk yıllarında aldığı iyi olanı geliştirip kötü olanı yok etmeye yönelik eğitimlerin aslında yok edemediği, yalnızca arka plana itip unutulmasını sağladığı bastırılmış eğilimlerden kaynaklanır. Bu bastırma olayı o kadar güçlüdür ki, insan sonunda görüldüğü gibi bir kişiliği olduğuna inanır, ancak bastırılmış eğilimler kişisel bilinç dışında yaşamaya devam eder. Kişi toplum içinde nasıl görünmesi ve davranması gerektiğine dair (toplumsal dayatmaların ve aldığı eğitimin de yardımıyla) kurallar geliştirir. Bu kurallara uygun yaşamak için, bir maskenin ardında sürdürür yaşamını. Jung bu maskeye, eskiden aktörlerin rolleri icabı taktıkları maskenin adı olan *persona* adını verir ve şöyle tanımlar:

Persona, bir taraftan diğerlerinin üzerinde belirli bir etki bırakmak için, diğer taraftan da bireyin gerçek doğasını saklamak için yaratılmış yeterince uygun bir çeşit maske, bireysel bilinç ve toplum arasındaki ilişkilerin karmaşık bir sistemidir. İkinci işlevin gereksiz olduğu, ancak kendini artık tanımayacak kadar personasıyla özdeşleşmiş kişi tarafından iddia edilebilir.¹¹⁴

Kısacası persona, dünyayla ilişkilerimizi sağlayan bir zorunluluktur. Ancak diğer yandan, yapay bir kişiliğin oluşturulması da kaçınılmaz bir gereklilik haline gelir. Maskenin ardında devam eden, “özel yaşam” olarak adlandırılır. Bilincin bu sıkıntılı, tanıdık, çoğunlukla gülünç ve farklı iki figüre bölünmesi, bilinç dışı üzerinde kötü etkiler yaratacak kadar keskin bir psikolojik operasyondur. Kolektif olarak uygun bir personanın oluşturulması, dış dünyaya tanınan korkunç bir ayrıcalık ve benliği dosdoğru personayla özdeşleşmeye iten gerçek bir fedakarlık anlamına gelir; bu anlamda gerçekten gördükleri gibi olduklarına inanan insanlar vardır. Personayla tam bir özdeşleşmenin getirdiği tehlike, kişiliğin diğer yönlerinin ve kolektif bilinç dışının tüm yönlerinin reddedilmesidir. Tıpkı personası olmayan insanın dış dünyanın gerçekliklerini görmediği gibi, personası olan insan da iç gerçekliklerin varlığını görmez. Persona gelişimi eksik insanlar kaba, huzursuzluk ve sıkıntı yaratan eğilimler sergileyip, toplum içinde kendilerine bir yer bulmada zorluk çekerler. Genellemeye gidersek her kişiliğin bir personası olduğunu söyleyebiliriz. Kişinin topluma uyum sağlama yeteneği buna bağlı olduğu için, personaya ya uyum arketipi ya da benliğin

¹¹⁴ Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, s. 190.

görevlendirdiği bir halkla ilişkiler uzmanı gözüyle de bakılabilir. Biraz abartmak pahasına da olsa, personanın, insanın gerçekte olduğu şey değil, başkalarının ve kendisinin olduğunu düşündüğü şey olduğu söylenebilir.¹¹⁵ Jung’a göre, kendisi için fazla iyi bir persona geliştiren kişi, bunun bedelini sinirlilikle ödemek zorundadır. Jung bu durumu kendi deneyimlerinden biriyle örnekler: Bir gün çok saygıdeğer bir kişiyle karşılaşır, gerçekten insanın aziz diye nitelendirebileceği bir insandır. Üç gün boyunca peşinde dolaşır, ama kendisinde ölümlülere ait en ufak bir hata bile bulamaz. Bu durum karşısında kendisinde oluşan aşağılık duygusu kaygı verici bir boyuta ulaşır ve ciddi ciddi kendini nasıl geliştirebileceğini düşünmeye başlar. Sonra, dördüncü gün, bu kişinin karısı Jung’a tedaviye gelir: “Fakat şunu öğrendim ki personasıyla özdeşleşen kişi, bütün sıkıntılarının fark ettirmeden karısı aracılığıyla açığa çıkmasına izin verebilir, kadın bu fedakarlığın bedelini kötü bir nevrozla ödese bile.”¹¹⁶ Jung, psikolojik olgunluğa erişmek için bireyin, psişik yapısının diğer unsurlarıyla uyumlu olabilecek esnek ve uygun bir personaya sahip olması gerektiğini açıklar. Ayrıca personanın fazla yapay veya esnemez olmasının, sinirlilik ve melankoli gibi nevrotik rahatsızlıklara yol açabileceğini de vurgular.

Personada bir yandan toplumca kabul görür özellikler oluşurken, bir yandan da istenmeyen özelliklere sahip eğilimler kişisel bilinçdışına itilir. Bu olumsuz özellikler, kişisel bilinçdışında birleşerek Jung’un *gölge* olarak isimlendirdiği kişiliğin karanlık kısmını oluştururlar. Gölge, bilincin engellediği şeyleri gerçekleştirme eğiliminde olan ve personadaki olumlu özelliklerin karşıtlarını taşıyan bir komplekstir. Komplekstir, çünkü Jung gölgenin şüphe, öfke ya da korku gibi bize zaman zaman kendimizi kaybettiren duygulara yol açan düşmanca bir tavra sahip olduğunu ve diğer kompleksler gibi arketipsel bir çekirdeği bulunduğunu –örneğin düşman, yırtıcı hayvan veya düşman yabancı arketipi gibi– belirtir.¹¹⁷ Bu duygulanımların had safhayı bulduğu noktada, gölgemiz, yani kişiliğimizin kontrolsüz, ilkel ve hayvansı yönü ortaya çıkar, tıpkı Dr. Jekyll gibi saygın bir kişinin Mr. Hyde gibi canavarımsı bir alt kişiliğe sahip olması ya da yakışıklı ve zarif Dorian Gray’ın karanlık ve çirkin gölgesinin herkesten gizlediği portresine yansması gibi bir şeydir bu. Bu arketipin en yaygın tezahürü, kişiliğin ortaya

¹¹⁵ Jung, *Dört Arketip*, s. 55.

¹¹⁶ Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, s. 192.

¹¹⁷ Stevens, a. g. y., s. 66.

çıkamamış karanlık yarısının tehlikeli tarafını temsil eden Şeytan'dır. Edebiyatta gölgenin tanınmış temsilcileri Shakespeare'in Iago'su, Milton'ın Şeytan'ı ve Goethe'nin Mefistofeles'idir. Rüyalarda gölge, genelde rüya gören kişiyle aynı cinsiyette, tehditkar, uğursuz, ilkel ya da olumsuz niteliklere sahip biri olarak ortaya çıkar. Gölge kişisel bilinçdışının temsilcisi olarak, bilincin temsilcisi personayı dengeler. Ancak tümüyle kişisel bilinçdışına ait olduğunu söylemek yanlış olur, çünkü tüm insanlarda bulunan kolektif bir unsurdur. Gölgenin diğer arketipsel imgeleri cadı, büyücü, hilebaz vb imgelerle ortaya çıkar. Bunların içinde en yaygın olan şeytan imgesi, Tanrı kavramındaki en eski ve en düşük safhalardan birini oluşturur. İlkel kabile büyücüsü veya sihirbaz-hekimdir, kendisine büyü gücü bağışlanmış özel yetenekli bir kişiliktir. Bu figür çoğunlukla esmer tenli ve mongol tiplidir ve bu da olumsuz ve muhtemelen tehlikeli bir yönü sembolize etmektedir.¹¹⁸ Ancak gölge, Jung için, karanlıktan ve belirsizlikten daha geniş sınırlara sahip bir kavramdır; çünkü güneş olmadan gölge de olmaz, bu anlamda ışık ve karanlığın temsilcileri olan güneşin ve gölgenin gerekliliği, eşyanın doğasında kendiliğinden vardır. Sözü edilen bütünün bir parçası durumundaki gölge olmadan, insan da bütünleşemez. Bu noktada halk arasında gölgesi olmayan bir insanın şeytan olduğu inancını da hatırlamakta yarar vardır. Gölge, bilince en yakın ve en az tehlikeli bir unsur olduğundan, bilinçdışının çözülmesinde ele alınacak ilk figürdür. Jung gölgeyi bastırmanın ve onu yadsımanın yararsız, hatta zararlı etkilere yol açabilecek bir çaba olduğunu belirtir. Stevens'a göre:

Jungcu analizin en can alıcı kısmı, analiz gören kişinin kendi gölgesiyle yüzleşmeye başladığı zaman gerçekleşir. Gölge kompleksi bütünüyle suçluluk ve değersizlik duygularıyla ve reddedilme korkusuyla kaplı olduğundan gerçek yapısının keşfedilmesi veya açığa çıkarılması oldukça zordur. (...) kendilik potansiyelinin ve içgüdüsel enerjinin büyük bir kısmı gölgede hapsolmuştur ve kişiliğin bütününe emrinde değildir. Böyle özbenlik bölünmesinden mustarip kişiler genellikle manasız ve gayretsiz olmaktan ve hayatın anlamsızlığından şikayetçidirler. Analitik başarının gölgeyi bilinçlendirip içeriğiyle uzlaştıran ilk mücadelesinin ardından kişi daha dinç, yaratıcı ve bütün bir konuma gelir.¹¹⁹

Toplumun ahlaki dayatmalarıyla kendilik üzerinde oluşan baskılar, kişinin gölgeyi yadsıyarak kişisel bilinçdışında bastırıp başkalarına yansıtmasına neden olur. Bu

¹¹⁸ Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, s. 94-95.

¹¹⁹ Stevens, *a. g. y.*, s. 68.

yansıtma olayı, büyük ölçüde bilincin istemi dışında meydana gelir; böylece insan, içindeki kötü eğilimlerin sorumluluğunu başkalarına atfederek benliğini güvenceye alır. Bu yansıtma, dönüşüm ve kurtarıcı arketiplerinde bulunan günah keçisi figürünün de açıklanmasına yardımcı olur. Öte yandan, paranoyanın belirtilerinden biri olan başkalarının kendisine düşmanlık beslediği inancı, kişinin kendi taşıdığı düşmanca duyguları yadsıyarak yansıtması sonucu oluşur. Gölgenin daha ileri boyutta yansıtılması, toplumsal ve uluslararası barışı tehdit eder, çünkü düşman olarak algılanan kişileri canavar ya da şeytana dönüştürerek onlara saldırma hakkı tanıyan bu mekanizma katliamlarda, soykırımlarda ve savaşlarda başrolü oynar. Gölgenin arketipsel tezahürleri içinde en önemli ve en tehlikeli olanı, düşman arketipidir ve daha bebeklikten insanı etkilemeye başlar; tüm bebeklerde doğum yeri ve yetiştirme ortamına bakmaksızın doğuştan gelen bir bağlanma ve yabancı düşmanlığı vardır.¹²⁰ Gölgenin tezahürlerinden biri de, en eski arketipsel yapılardan biri olan hilebaz figürüdür. Tüm zamanların mitlerinde, bazen büyülü ve şifa veren ayinlerde, bazen de dinî korku ve aydınlanmaların söz konusu olduğu durumlarda açık ya da belirsiz şekillerde ortaya çıkabilir. Henüz ayrılaşmamış bilincin ifadesi olduğu için, hayvansal düzeyde kalmış ruhsal durumun temsilcisidir. Hilebaz figürünün yalnızca mitlerde kaldığını söylemek yanlış olur, çünkü uygarlaşmış insanda da çocuksu ve düşük karakterli, bilinçdışına ait ikinci bir kişilikle tezahür ettiğini görmek mümkündür. Hem tanrısal hem de hayvansal bir doğası olduğu için, insandan üstün olduğu kadar aşağıdadır da: Yani tanrısal doğası ve şeytani güçleri insandan üstün olmasını sağlarken, hayvansal bilinçsizliği ve akılsızlığı aynı anda insandan daha aşağı bir seviyede yer almasına neden olur. Bilinçsiz olduğu için, kötü niyetli olmamasına karşın, çok büyük zarar verme potansiyeline sahiptir. Hilebaz figürü, tüm insanlığa özgü istenmeyen karakter özelliklerinin bir toplamı olduğu için, kolektif gölge figürü olarak değerlendirilir. İnsanın içinde saklayıp asla göstermek istemediği ve bir yandan da çoktan alt ettiğine inandığı ilkel yanının bir temsilcisidir ve kişisel gölgede kendini sürekli yeniler.¹²¹

Anima ve animus, bireyleşme sürecinde önemli rol oynayan, ama gölge ve persona gibi kişisel bilinçdışına değil, kolektif bilinçdışına ait bir arketip çiftidir. Anima bir erkeğin sahip olduğu bütünleyici dişil unsura, animus da bir kadının bilinçdışında

¹²⁰ Stevens, *a. g.*, s.66.

¹²¹ Jung, *Dört Arketip*, s. 135.

bulunan bütünleyici eril unsura verilen isimdir. Jung, gölgeyle anima arasındaki gizli ilişkiyi şöyle açıklar:

...gölge, tanım itibarıyla olumsuz bir figür olsa da, farklı yapıdaki bir arka plana işaret eden olumlu yönler ve bağlantılar da sergiler bazen. Değersiz bir kabuk altında anlamlı içerikler gizliyordur sanki. (...) Çoğu zaman gölgenin hemen ardında, muazzam bir büyü ve etki gücüne sahip anima durur. Genellikle fazla genç bir figür olan anima'nın içinde de son derece nüfuzlu bir tiplene olan "yaşlı adam" (bilge, büyücü, kral, vb.) gizlidir.¹²²

Erkek ve kadındaki bu çift cinsellik, ilk bakışta paradoksal gibi görünebilir, ancak Jung'a göre biyolojik bir gerçektir. Erkeğin içinde belirli herhangi bir kadına ait olmayan arketipsel bir kadın imgesi vardır, bu imge insanlık tarihinde kadınlığın bugüne kadar yaşanmış tüm eski deneyimlerinin ve bu deneyimlerin bıraktığı izlerin birikiminden ortaya çıkar. Aynı durum, kadındaki animus imgesi için de geçerlidir. Yani bir erkeğin, kendisini özerk bir kompleksle gerçekten özdeşleştiremeyeceğini görmeksizin, naif şekilde animasının tepkilerini kendisine aitmiş gibi görmesi olgusu, dışının psikolojisinde de tekrarlanır. Animus daha ziyade tartışılmaz, mantıklı, tam yetkili yargılar gibi duran bir tür babalar veya önemli insanlar derlemesi gibidir. Daha yakın bir incelemede bu titiz yargılar, çocukluktan bu yana bilinçdışı olarak bir araya kazanmış ve ortalama bir doğruluk, yargı ve mantıklılık kuralına, bilinçli ve yeterli bir yargının yokluğunda bireyi kalıplaşmış bir fikirle zorlayan bir önyargılar özetine sıkıştırılmış sözler ve fikirler haline dönüşür. Bu fikirler bazen sözde sağlam bir sağduyu şeklini alırlar, bazen de bir eğitimin gülünç bir öykünmesine benzeyen ilkeler olarak ortaya çıkarlar.¹²³ Öte yandan erkekte persona, bir erkeğin olması gerekeni çizen ideal resim, iç dünyada kadınsı zayıflık tarafından telafi edilir ve birey dış dünyaya güçlü erkeği oynarken, iç dünyada bir kadın, yani anima haline gelir; çünkü personaya tepki veren, animadır. Ancak iç dünya, dışadönük bilinç için görünmez ve karanlık olduğundan ve bir erkek ne olursa olsun kendi zayıflıklarını anlayabildiğinden, personayla özdeşleştikçe, personanın karşılığı olan anima da tamamen karanlıkta kalır ve hemen yansıtılır. Persona konusunda, bir erkeğe kendisinin ve işinin iki farklı şey olduğunu anlatmak yeterince kolaydır. Ama erkeğin kendisini animadan ayırt etmesi

¹²² Jung, *a. g. y.*, s. 136.

¹²³ Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, s. 205–206.

çok zordur, çünkü anima görünmez bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda erkeğin kavrayabileceği yalnızca genel olarak kadın imgesi olduğu için, kendinde doğuştan var olan, erkeğin kadınla yüzyıllardır devam eden deneyiminin bir ifadesi olan bu arketipin farkına varması mümkün değildir zaten. Persona ve genelde diğer tüm özerk kompleksler için doğru olan her şey, anima için de geçerlidir. O da benzer şekilde bir kişiliktir ve bu yüzden bu kadar kolayca bir kadına yansıtılır. Anima bilinçdışı kaldığı sürece daima yansıtılır, çünkü bilinçdışı olan her şey yansıtılır. Ruh-imgesinin ilk taşıyıcısı daima annedir; sonra erkeğin duygularını olumlu ya da olumsuz anlamda yansıtan kadınlar tarafından taşınır.¹²⁴ Anne, ruh-imgesinin ilk taşıyıcısıdır, zira anima arketipi, erkek psikolojisinde anne imgesiyle başta iç içedir. Öte yandan anima arketipiyle aşk fenomeni de, özellikle ilk görüşte aşk, şöyle açıklanabilir: Karşı cinsten bizim iç benliğimizin karakteristiklerini yansıtan kişilere âşık oluruz. Açıklanamayan birçok aşk ilişkisi ve sonucunda gelen düş kırıklıklarının bu bağlamda iki temel nedeni vardır: Birincisi, erkeklerin farkında olmadan animalarını kafalarındaki kadın imgesinden çok farklı olan kadınlara yansıtma larıdır. İkincisi, modern uygar insanın animası, anne-imgesi şeklinde karısına aktarılır ve erkek evlenir evlenmez, ya çocuksu, duygusal, bağımlı ve itaatkar bir hale gelir ya da saldırgan, zorba, aşırı duyarlı, daima kendi üstün erkekliğinin prestijini düşünen bir adama dönüşür. Babanın işlevi, oğlunu yalnızca dış dünyanın tehlikelerine karşı korumaktır ve ona bir persona modeli çizer, anne ise onu bilinçdışından gelebilecek tehlikelere karşı korur. Çağdaş erkeğin eğitiminde, annesinin, kendisini bilinçdışından korumasının yerini alacak herhangi bir şey yoktur; bu yüzden evliliği öyle bilinçsizce düzenlenir ki, karısı annesinin o büyü lü rolünü üstlenmek zorunda kalır. İdeal evlilik kisvesi altında aslında erkek, annesinin korumasını aramaktadır ve böylece karısının sahiplenici içgüdülerine hizmet eder. Bilinçdışının karanlık ve sonsuz gücünden duyduğu korku, karısının kendi üzerinde kurallara aykırı bir otorite kurmasını sağlar. Öte yandan animanın erkeğin yaşantısında yaratabileceği tehlikeler daha ciddi boyutlara da ulaşabilir. Sözgelimi, aksilikleri ve patlamaya hazır ruh hali karısını ve çocuklarını yıldır mış olan, ancak çaresiz insanların yardımına koşan namuslu bir adamı ve animasının onun üzerindeki etkilerini ele alalım. Önce karısı ve çocukları ona yabancılaşır; kendisiyle aile bireyleri arasında bir boşluk oluşur. Adam ilk başta, ailesinin soğukluğuna hayıflanacak ve belki de daha kötü

¹²⁴ Jung, *a. g. y.*, s. 195.

davranacaktır. Bu da yabancılaşmayı mutlak hale getirecektir. Bir süre sonra yalnızlığının farkına varacak ve bu yalnızlık içinde bu yabancılaşmaya kendisinin neden olduğunu anlamaya başlayacaktır. Sonra bunu pişmanlık, uzlaşma, kayıtsızlık, bastırma ve çok geçmeden yeni bir patlama izleyecektir. Bu durumda animası artık erkeği bir ayrılığa zorlamaya başlar. Ancak kimse bu eğilimin farkına varmaz. Anima onların arasına, erkeği ailesinden uzaklaştırmaya çalışan kıskanç bir sevgili gibi girer. Jung bu durumu şöyle açıklar:

Animanın ardında yatan eğilimleri araştırarak iyi olacak. İlk adım benim animanın nesnelleşmesi diye adlandırdığım şeydir, yani ayrılığa eğilimi insanın kendi zayıflığı olarak değerlendirmeyi kesinlikle reddedmiştir. Ancak bu gerçekleştiğinde insan animasıyla yüz yüze gelir. (...) Sorunu bu kişisel şekle sokmak animayı bir kişilik olarak algılama avantajına sahiptir.¹²⁵

Bu noktada, Fordham'ın da belirttiği gibi, hem anne imgesine hem de aileden ayıran kıskanç bir sevgili imgesine yansıtılan animanın aynı anda iki görünümüne sahip olduğunu hatırlatmakta yarar vardır: Bir yandan iyi, temiz ve soylu tanrıçalara özgü kişiliği, bir yandan da fahişe, baştan çıkaran ve cadı özellikleriyle kadınlığın hem olumlu hem de olumsuz taraflarını ifade eder.¹²⁶ Edebiyat ve mitolojideki yansımaları, çıkarttıkları büyüleyici seslerle denizcileri kayalıklara çekip felaketlerine neden olan sirenler, *femme fatale* (felaket getiren kadın), kötülük tanrıçası, Flying Dutchman (binlerce gemiyi yoldan çıkaran yüz), *La belle dame sans merci* (acımasız güzel kadın), denizkızı, su perisi, yarı-tanrıça veya kendisini sonsuza dek sevmeye söz vermeyen erkekleri boğulup ölmesi için suyun derinliklerine çeken su tanrıçası gibi figürlerle ortaya çıkar. Sahip olduğu zorlayıcı gücü, kolektif bilinçdışının bir arketipi olmasına borçlu olan anima aynı zamanda, bir erkeğin hayalleri, ruh durumları, önsezileri ve duygusal patlamaları aracılığıyla da kendini gösterir. Animasının gücüne karşı koyamayan erkek, duygularını kontrol edemediği bir çıkmaza girer.

Dişil cinsiyet olarak anima, yalnızca eril bilinci dengeleyen bir figürdür, aynı şekilde kadında dengeleyici figür de eril bir karaktere sahiptir. Animayla ne kastedildiğini anlatmak hiç kolay olmadığı gibi, animusun psikolojisini tanımlamaya

¹²⁵ Jung, *a. g. y.*, s. 199.

¹²⁶ Fordham, *a. g. y.*, s. 67.

çalıştığımızda da karşılaştığımız zorluklar neredeyse başa çıkılamaz hale gelir. Jung anima ve animus kavramlarını şöyle açıklar:

Bir erkek (kolektif) bilinçdışının etkisi altına ne kadar girerse, güdüler dünyası da daha dizginsizce açığa çıkmakla kalmaz, “anima” diye nitelenmesini önerdiğim belirli bir dişi karakter de ortaya çıkar. Öte yandan, bilinçdışının egemenliğine giren bir kadınsa, dişi doğasının karanlık tarafı, son derece erkeksi özelliklerle birlikte öne çıkar. Bu özellikler animus kavramı altında toplanmıştır.¹²⁷

Babaya ait Logos’a* karşılık gelen animus, anneye ait Eros’un karşılığı animayla birçok yönde paralellikler gösterir, sözelimi anima gibi birden çok kişi olarak karşımıza çıkar, kaynakları da onun gibi birden fazladır: Kadında kalıtsal olarak var olan, erkekliğin kolektif bilinçdışına ait imgesi, yaşamında erkeklerle ilişkilerine dayanan kendi deneyimleri ve içinde gizlenen erkeksi köken. Çoğunlukla tıpkı anima gibi yansıtılır. Animusu basit bir muhafazakar ya da kolektif vicdan olarak karakterize etmek yetersiz olabilir; o aynı zamanda kendi doğru fikirleriyle pervasız bir karışıklık içinde olan ve zor ve yabancı sözcüklere karşı olağanüstü bir zayıflık gösteren bir yenilikçidir.¹²⁸ Anima gibi animus da kıskanç bir âşıktır. Gerçek insanın yerine onun hakkındaki bir fikri ya da önyargıyı koymakta ustadır, eleştiriye asla boyun eğmez ve fazlasıyla tartışmaya açık alanlarda gezer. Animusun fikirleri her zaman kolektiftir ve anima nasıl kendi duygusal yansımalarını erkekle karısı arasına sokuyorsa, bunlar da aynı şekilde bireyleri ve bireysel yargıları bastırırlar. Eğer kadın güzelse, ona cömert, babacan, profesyonel bir tavır benimseten erkek hakkındaki bu animus fikirleri, daha ziyade çocuksu ve dokunaklıdır. Ama eğer kadın erkeğin duygusal yönlerine hitap etmezse ve acizlik ve ahmaklıktan hoşlanmayan erkek ondan yetenekli olmasını beklerse, o zaman animus fikirleri erkeği ölene kadar rahatsız eder, çünkü bunlar “fikir, fikir içindir” düsturuna dayalıdır. Entelektüel kadında animus, temelde bazı gereksiz ve zayıf konular üzerinde durmaktan ve saçma bir şekilde bunu esas konu haline getirmekten ibaret olan eleştirel tartışmacılığı ve entelektüelliği destekler. Animuslarının etkisi altında kalan böyle kadınların –bilinçsizce de olsa– niyeti, yalnızca erkeği çileden çıkarmaktır ve sonuç,

¹²⁷ Jung, *Dört Arketip*, s. 114.

* Logos: Erkek psikolojisini ve animusu niteleyen kişilik dışı ayırt edici faktör.

¹²⁸ Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, s. 206.

animusun merhametine kalır. Animus bütün kadınların atalarının, erkeklerle ilgili deneyimlerinin deposu olarak yaratıcı ve üretken bir varlıktır. Bu nedenle bir erkek nasıl içindeki dişil doğadan kaynaklanan bütün bir yaratıcıyı kendi eseri olarak meydana getirirse, bir kadının içindeki eril taraf da erkeğin dişil tarafını dölleme gücüne sahip yaratıcı tohumları oluşturur.¹²⁹ Jung'a göre, bir alt bilinç kadına kendiliğinden atfedilemez; yalnızca eril bilinçten farklıdır. Ancak, kadınlar nasıl ki genelde erkeklerin karanlıkta hala el yordamıyla aradığı şeyleri çoktan bulmuş bir durumdadır, erkeklerde de doğal olarak, kadınların hala ayımsayamadığı şeylerin gölgesinde sarılı deneyim alanları vardır, bunlar kadının çok az ilgi duyduğu şeylerdir. Ticaret, politika, teknoloji ve bilimin geniş alanlarını, uygulamalı eril zihniyetin tüm dünyasını kadın, bilincin yarı-karanlık bölgesine gönderir; bir yandan da kişisel ilişkilere ait çok detaylı bir bilinç geliştirir. İşte anima ve animusun ayrıldıkları nokta da budur: Genel olan şey, erkeğe kişisel olandan daha çok şey ifade eder; dünyası koordine olmuş faktörlerden ibarettir, bunun yanında kadının dünyası, kocasının dışında, bir tür kozmik bulut içinde son bulur. Bu yüzden erkeğin animasında tutkulu bir sınırlılık söz konusuyken, kadının animusunda belirsiz bir çeşitlilik hâkimdir. Anima, Circe* veya Calipso'nun şekli gibi kesin bir çerçeve içinde belirirken, animus bir grup Flying Dutchman** veya asla kesin olarak anlaşılmayan, çok yönlü, ısrarlı ve şiddetli hareketlere eğilimli, deniz aşırı gelen, bilinmeyen gezginler olarak ifade edilebilir.¹³⁰ Bu yüzden kadının bilinçdışının, temelde erkeğin bilinçdışından farklı özellikler göstermesi beklenir; sözgelimi anima ruh durumlarını yaratırken, animus da fikirleri yaratır ve erkeğin ruh durumlarının gölgeli bir artalandan kaynaklandığı gibi, kadının fikirleri de aynı derecede bilinçdışında bulunan ilksel varsayımlara dayalıdır. Animus fikirleri, çoğunlukla kolay kolay sarsılmayan sağlam inançların veya geçerliliği mutlak ilkelerin özelliğine sahiptir. Jung, animus tarafından sahiplenilen bir kadının daima dişiliğini, yani oluşturduğu dişil personasını kaybetme tehlikesi içinde olduğunu belirtir, tıpkı benzer durumdaki bir

¹²⁹ Jung, *a. g. y.*, s. 207.

* Circe: Odyssee'yi adasında esir alan ve adamlarını domuzla çeviren büyücü. Calipso'nun bir versiyonu.

** Flying Dutchman: kıyamet gününe kadar denizlerde dolaşmakla lanetlendiği ve fırtınalı havalarda Ümit Burnu'nda görüldüğü söylenen, denizcilerce uğursuzluk işareti sayılan hayalet gemi.

¹³⁰ Jung, *a. g. y.*, s. 208.

erkeğin kadınsı özellikler gösterme riski taşıdığı gibi. Bu sapkınlığın nedeni, özerk olarak dış dünyaya karşı duran ve uyum sağlama kapasitemizden ciddi beklentileri olan iç dünyamızı yeterince anlayamamaktır. Kolektif bilinçdışının bu iki alacakaranlık figürü –Jung’un deyiimiyle “bilinç eşiğinin yarı-grotesk bekçileri”– neredeyse sonsuz sayıda şekiller alırlar. Bunların tamamlanmış dönüşümleri dünyanın kendisi kadar zengin ve yabancı, kendi bilinçli karşılıkları olan personanın sınırsız çeşitliliği kadar çeşitlidir. Alacakaranlık kuşağında yaşarlar ve biz yalnızca, anima ve animusun özerk kompleksinin temelde bir kişiliğe el koyan veya kişiliği alıkoyan psikolojik bir işleve sahip olduğunu, çünkü bu işlevin kendisinin özerk ve gelişmemiş olduğunu anlayabiliriz.¹³¹ Anima imgesinin ilk yansıtıldığı kişi anneyken, animus imgesinin ilk taşıyıcısı da babadır. Animusun sahip olduğu eleştirel yargı, kadında bazen aşırı bir vicdanlılık şeklinde tezahür eder, aşağılık duygusuna kapılmasına neden olarak kendi başına karar verme yetisini köreltir, ya da yıkıcı eleştiri oklarıyla kadının en yakınındakilere yönelir. Animusu harekete geçirilen kadın, acımasız ve saldırgan bir hale gelir ve önyargıları onu hiçbir mantığı kabul etmez duruma getirir. Ancak animusun yararlı işlevleri de vardır, sözgelimi ihtiyacı olduğu zamanlarda kadına gerekli cesaret ve ataklığı sağlayabilir ya da onu, gerçeği bulmak için araştırma yapmaya sevk edebilir. Bilinç ve bilinçdışı arasında uzlaştırmacı rol oynayan anima ve animus, rüyalarda ve hayallerde belirdiklerinde, bilinçdışında kalmış herhangi bir gerçeğin farkına varılmasında etkin rol oynarlar. Hiç kimsenin, bu arketipleri kendi yaşamadığı sürece gerçekten anlayamayacağını ileri süren Jung, bir gün hayallerini kağıda geçirirken içinden gelen ve bu uğraşın bilim değil, sanat olduğunu söyleyen bir kadın sesi işitir. Bu duruma canı oldukça sıkılır ve ona: “Hayır bu sanat değil, tam tersine doğa” diye karşılık verir: “Daha sonraları bu içsel kadın ögesinin bir erkeğin bilinçdışında tipik ya da arketipsel bir rol oynadığını anladım ve ona ‘anima’ adını verdim. Kadının bilinçdışındaki karşıt ögeye de ‘animus’ dedim.”¹³²

İnsan yaşamında oldukça önemli bir yere sahip bir başka arketip de, Büyük Ana (büyükanne) arketipidir. Bunun arka planını psikolojik açıdan incelediğimizde öncelikle çok daha geniş yansımalara sahip anne arketipini anlamamız gerekmektedir. Jung bu arketipi şöyle tanımlar:

¹³¹ Jung, *a. g. y.*, s. 208–209.

¹³² Jung, *Anılar Düşler Düşünceler*, s. 197–98.

Anne arketipi bir çocuk için en dolaysız olanıdır. Fakat bilincin gelişmesine paralel olarak zamanla baba da çocuğun görüş alanına girer ve yapısal anlamda birçok yönden annenininkinin karşısı bir arketipi faaliyete geçirir. Anne arketipi Çin yin'ine tekabül ettiğı gibi, baba arketipi de yang'a karşılık gelir. Bu bizim erkekle, yasayla ve devletle, mantıkla ve ruhla ve doğanın dinamizmiyle olan ilişkimizi belirler.¹³³

Bu arketip, çocuğun bilinçdışında gerçekleşen en öncelikli arketiptir. Davranışları ve kişisel özellikleriyle çocukta bulunan anne arketipine yeterince uygunluk gösteren bakıcı kadın, bu benzerlik aracılığıyla çocuğun ruhunda anne arketipi olarak gelişebilir ve anne olarak kabul edilmesine olanak sağlar. Çocuğun bilinçdışında kurduğu bu ilişki geliştikçe, arketip de bilinçdışında anne kompleksi biçiminde etkinleşir. Aynı benzeme ve yatkınlık ilkeleriyle bebek de, annedeki çocuk arketipini harekete geçirir. Özetle bu ikiliden her biri diğerindeki arketipi uyandırıp onunla etkileşime geçer. Yukarıda belirttiğimiz kendi alıntısıyla da bağlantılı olarak Jung, Taocu felsefede (klasik Çin felsefesi) *yin* ve *yang*'ın etkileşimi olarak ifade edilen eril ve dişili eşit ve birbirini tamamlayan unsurlar biçiminde var olan iki büyük arketipsel ilke olarak ele alır: *Yang* (aydınlık, sıcak, kuru ve eril ilke) *yin*'in (karanlık, soğuk, nemli ve dişil ilke) tohumunu içinde barındırır, aynı olgu *yin* için de geçerlidir. Çünkü Enantiodromia (düzenleyici karşıtlar fonksiyonu) kuramı gereğı, biri olmadan diğeri de olamaz. Buna göre, madde ruhun tohumunu, ruh da maddenin tohumunu içerir. Bu arketipsel ilkeler, eril ve dişil modellerin bağılı olduğu esasları yerine getirirken, bireye cinsiyetine dair bir içgörü kazandırır. Stevens, mitolojide bilincin aydınlanması, Cennet Baba'nın Toprak Ana'dan ayrılışıyla ve aydınlığın karanlıktan doğuşuyla sembolize edildiğini ileri sürer. Başlangıçta gökyüzü yeryüzünün üzerinde boylu boyunca uzanmaktadır. Bir kahraman gelip de aralarına girene kadar bu *ebeveyn âlemler* bir aradadır. Kahraman, gökyüzünü o kadar kuvvetli bir şekilde yukarıya iter ki, o andan sonra gökyüzü yükseldiğı yerden inip yeryüzüyle birleşemez artık ve hep orada kalır. Bu önemli ayrılığı bilincin ve aydınlanmanın sembolü olan ışığın gelişi izler.¹³⁴ Kanımızca bu olay, çocuğun bilincinin aydınlanmasıyla, yani kahramanın gelişiyle babanın anneden ayrılışının, çocuğun, baba sevgisini anne sevgisinden ayırt etmeye başlamasının ve bundan sonra çocuğun bireyleşme döneminin başlangıcının bir çeşit sembolüdür. Çünkü babanın

¹³³ Carl Gustav Jung, *Civilization in Transition -The Collected Works* Vol. 10, Ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Boks, New York, 1970, s. 65.

¹³⁴ Stevens, a. g. y., s. 70.

çocuğa sevgisi koşulludur. Ancak anne sevgisinde hiçbir koşula yer yoktur, çocuğunun var olması annenin onu sevmesi için yeterlidir. Bu farklılık dinlerde, peri masallarında ve mitlerde anlatılan anne ve baba arketipleri arasındaki temel farklılıklara uygun düşer. Baba arketipi Hükümdar, Ata, Kral ve Yasa Koyucu olarak ifade bulurken, anne arketipi Doğurganlık Tanrıçası, Tabiat Ana, Yaşam Rahmi gibi evrensel imgelerle kendini gösterir. Anne genelde aşk ilkeleriyle, Eros'la, samimiyet ve bağlılıkla ilişkilendirilirken, baba mantıksal ilkelerin, yönetme ve akıl yürüterek yargılamanın ve Logos'un canlı bir tezahürüdür. Kendi anne ve babasının özellikleri, çocuğun gelişiminde çok derin bir etki bırakır. Çünkü bunlar çocuğun bilinçdışındaki ebeveyn komplekslerinin özelliklerini ve çerçevesini meydana getirirler:

Nitekim bu kompleksler hiçbir zaman gerçek ebeveynlerin basit video kliplerinden ibaret değildir: bunlar ebeveynlere ait imagoslardır. Bu kompleksler çevredeki kişisel ebeveynler ile kolektif bilinçdışındaki arketipik ebeveynler arasındaki sürekli etkileşimlerin ürünleridir. Can alıcı kriter gerçek ebeveynlerin ebeveyn arketiplerini gerçekleştirecek 'kadar iyi olmalarıdır'.¹³⁵

Eğer kişisel anne ve baba ile arketipsel ebeveynlerin özellikleri örtüşmezse, o zaman arketipsel zincirin bazı halkalarında eksiklikler meydana gelir ve çocuğun bireyleşme sürecinde sorun yaşanır. Öte yandan anne arketipinin taşıyıcısı, öncelikle kişinin gerçek annesidir, çünkü doğumdan itibaren çocuk annesiyle bilinçdışı bir etkileşim ve özdeşleşme sürecine girer. Çocuk için annesi, hem ruhsal hem de fiziksel olarak, olmazsa olmaz bir gerekliliktir. Özdeşleşme ben-bilincinin uyanmasıyla son bulur ve bundan sonra bilinç ve bilinçdışı karşıt kutuplar haline gelir, bu da, bilincin önkoşuludur. Anne arketipi, *anne kompleksi* denen kompleksin temelini oluşturarak, çocuğun içgüdülerinin bozulmasına ve genellikle korkutucu unsurlar olarak çocukla annesi arasına giren arketipler ortaya çıkmasına neden olur. Sözgelimi, çocuğun aşırı evhamlı bir annesi varsa, bu onun düzenli olarak rüyalarında annesini cadı ya da korkutucu bir imge olarak görmesine ve ruhunda bölünmeye, hatta ileriki yaşamında nevroza neden olur. Erkekte anne imgesi, çocukluk yıllarında anima arketipiyle özdeştir. Efsanedeki pek çok kahramanın iki annesi vardır; bu durum, kahramanların iki annesi olması olgusundan kaynaklanmaz; bu, kişisel hatıra kısmına değil insanoğlunun

¹³⁵ Stevens, a. g. y., s. 75.

zihinsel tarihinin sırlarına aittir.¹³⁶ Çocuğun ruhundaki o ilk etkilerin yegane kaynağı kendi annesi değildir yalnızca, bu noktada anneye yansıtılan arketip de önemli bir rol oynar; bu arketip mitsel bir figür kimliği kazandırarak anneye tanrısal bir otorite sağlar. Annenin yaşam boyu sürececek etkilerini ikiye ayırabiliriz: 1. Kişinin kendi annesinin gerçekten sahip olduğu karakteristik tutumlardan kaynaklananlar, 2. Çocuğun bilinçdışının aslında kendi annesine yansıttığı arketipsel özelliklerden kaynaklananlar. Jung, anne arketipinin anneliğin kendini gösterebileceği özelliklerle ilişkili olduğunu söyleyerek, bunları şöyle sıralar:

Dişinin sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü ya da itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan. (...) Bizim için en bildik tarihi örnek, ortaçağ alegorilerinde İsa'nın yalnızca annesi değil, çarmıha gerildiği haç da olan Meryem olsa gerek.¹³⁷

Tüm arketipler gibi anne arketipinin de çok sayıda ve farklı yansımaları vardır. Bunların en yaygın olanları şunlardır: kişinin kendi annesi, büyükanne, üvey anne, kayınvalide, annelik ilişkisini üstlenmiş herhangi bir kadın, örneğin bakıcı kadın veya sütanne, bilge yaşlı kadın, daha üst seviyede tanrıça (özellikle Tanrı'nın anası, örneğin tanrıların büyük anası Magna Mater ya da Zeus'un annesi Rhea gibi), Bakire Meryem, gençleşmiş anne olarak örneğin Demeter ve Kore, anne-sevgili (Zeus-Rhea gibi), ayrıca Kybele-Attis tiplemesi, ya da kız-sevgili (Zeus ve kızı Persephone gibi), yardımsever peri; kurtuluş arzusunun hedefi (cennet, Tanrı krallığı, kutsal Kudüs); geniş anlamda kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz ve akarsu; madde, yeraltı dünyası ve ay, dar anlamda doğum ve dölleme yeri olarak tarla, bahçe, kaya, mağara, ağaç, kaynak, derin kuyu, vaftiz kabı, kap biçiminde çiçek (gül ve lotus); büyümlü daire olarak (mandala) ya da Cornucopiatypus (Bereket Boynuzu); daha dar anlamda rahim, her türden girintili şekil (vida yuvası, fırın, tencere gibi); Yoni*; inek, tavşan gibi her türlü yararlı hayvan; uğursuz imgeler olarak ejderha, balık ve yılan gibi yutan her hayvan (özellikle bu hayvanların karnı), cadı, mezar veya tabut, ölüm, derin su, kabus ve

¹³⁶ Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, s. 64.

¹³⁷ Jung, *Dört Arketip*, s. 22.

* Yoni: Hint mitolojisinde doğadaki dişil gücün kişileştirilme sembolü.

umacıdır.¹³⁸ Tüm bu bilgilerin ışığında büyükanne arketipini incelediğimizde, anne arketipinin tezahürlerinden olan “büyük ana” imgesinin aslında bu arketipe ait olduğunu görürüz, çünkü annenin annesi olarak daha üst bir konumdadır. Onun da aynı anne arketipi gibi hem bilge ve ata yaşlı kadın gibi olumlu hem de cadı gibi olumsuz tezahürleri vardır. Anne arketipinden büyükanne arketipine geçmek, arketipin seviyesinin yükseldiği ve bilinçten daha fazla uzaklaşıldığı anlamına gelir, çünkü mitolojik özellik daha fazla vurgulanmaktadır. Büyükanne arketipinin etkisinde kalan kadın sonsuz bir şefkat, yardımseverlik ve anlayışla kendini çevresindekilerin, özellikle sevdiklerinin hizmet ve himayesine adar. Fordham’a göre böyle tipler büyükanne arketipinin etkisiyle şişme (inflation) olayına maruz kalmıştır:

Bu kadın aynı zamanda kendi etki alanına giren herkesin ‘kendi çocukları’ olduğunda (her zaman açıkça değilse de) ısrar ederek ve böylece onların zavallı ve belirli ölçülerde kendisine bağımlı olduklarını ortaya koyarak çok zararlı olabilir. Bu zekice zalimlik, aşırı dereceye vardığında diğerlerini içgücü yitimine uğratar ve kişiliklerine zarar verir.¹³⁹

Yaşlı bilge adam arketipi, insan yaşamını etkileyecek kadar güçlü olmasına karşın, görünüşte çok fazla önem taşımayan bir arketiptir. Bu yönüyle arketiplerin, kendileri küçüldükçe enerji yoğunlukları artan atomlarla nasıl bir benzerlik gösterdiklerini ispatlar. Jung’a göre arketiplerin dünyası ile fizikçilerin parçacık ve dalgaları ve biyologların genleri arasında bir benzerlik kurulabilir. Çünkü arketipler de, bütün insanlığa ait olan kalıplaşmış davranış biçimlerini ve benzer deneyimleri harekete geçirme, kontrol altında tutma ve yönetme gücüne sahip özdeş psişik merkezlerdir.¹⁴⁰ Yaşlı bilge, doktor, kral ya da bir kurtarıcı kılığında da karşımıza çıkabilir. Kişilik için önemli bir tehlike potansiyeline sahip bu arketip bir erkekte harekete geçtiğinde, kişi kendisinin üstün bir anlama yetisine, derin bir bilgeliğe, mucize yaratma ya da hastalıkları iyileştirme gücüne sahip olduğuna inanır. İnsanın bilinçdışının gizemlerine hâkim olduğuna ve büyülü bir gücü elinde bulundurduğuna dair bu inanç, onu kapasitesini aşan şeyler yapmaya zorlar. Aynı zamanda çevresindeki insanlar bu

¹³⁸ Jung, *a. g. y.*, s. 21–22; ayrıca bkz., Jolande Jacobi, *Complex/Archetype/Symbol in the Psychology of C. G. Jung*, Routledge, London, 1999, s. 107.

¹³⁹ Fordham, *a. g. y.*, s. 76.

¹⁴⁰ Stevens, *a. g. y.*, s. 49.

arketipten kaynaklanan itici bir güç algılarlar. Bu arketipin verebileceği nihai zarar ise megalomanyalıktır. Ancak kişi, bilinçdışından gelen fikirlere kendini kaptırmaksızın, bu gücün kendisinden değil de, bilinçdışından kaynaklandığını ve onun denetleyicisi değil, yalnızca aracısı olduğunu anlarsa, o zaman bireyleşme sürecinde olumlu yönde bir mesafe kat edebilir.¹⁴¹ Öte yandan yaşlı bilge adam arketipi, ruhsal ilkenin kişileştirilmesidir; bir yandan bilgiyi, düşünceyi, kavrayış gücünü, bilgeliği, zekayı ve sezgiyi, diğer yandan da iyi niyet ve yardıma hazırlık gibi ruhsal karakterini yeterince sadeleştiren ahlaki özellikleri temsil eder. Zekasından, bilgeliğinden ve kavrayış gücünden başka, ahlaki özelliklerinden dolayı da dikkate değerdir; dahası diğer insanların ahlaki özelliklerini de sınar ve bu sınamaya bağlı olarak hünerler gösterir. Daima kahraman çıkmaza girip umutsuzluğa düştüğünde ortaya çıkar. Bu noktada kahramanı ancak sağlıklı düşünme veya işe yarar bir fikir kurtarabilir. Ancak iç ve dış nedenlerle kahraman bunu tek başına yapamaz. Bu eksikliği giderecek bilgi ise kişileştirilmiş bir düşünce biçimine girmiş olarak, yani anlayışlı ve yardımsever yaşlı adam kılığında gelir. Kahramanı doğru yola çıkaracak çözümleri bilir ve bunları ona gösterir. Kahramanı, karşılaşacağı muhtemel tehlikeler konusunda ikaz eder ve bunlardan nasıl kurtulacağını da anlatır. Jung'un yaşlı bilge adam arketipini yorumlaması şu şekildedir:

Yaşlı bilge adam düşlerde büyücü, hekim, rahip, öğretmen, profesör, büyükbaba ya da otorite sahibi herhangi bir kişi olarak görünür. İnsan, gulyabani ya da hayvan görünümündeki ruh arketipi, insanın idrak, anlayış, iyi bir tavsiye, karar, plan gibi şeylere ihtiyaç duyduğu, ama kendi imkanlarıyla bunlara ulaşamadığı durumlarda ortaya çıkar. Arketip bu ruhsal yetersizliği, boşluğu dolduran içeriklerle telafi eder.¹⁴²

Demek ki rüyalarda ortaya çıkan yaşlı bilge adam arketipi, ruhun temsilcisidir ve yalnızca rüyalarda değil, mit ve masallarda da kendini aynı imgeyle yansıtır. Bu arketipin insan yaşamına müdahalesi, yani nesnelleşmesi, kaçınılmaz bir süreçtir; çünkü tek başına bilinç, kişiliğin bireyleşme sürecinin tamamlanmasına yetecek kadar güçlü değildir. Bu yüzden, yaşlı bilge adam arketipinin yalnızca mit ve masallarda değil, gerçek yaşamda da rüyalarda ortaya çıkarak yaptığı müdahaleye ihtiyaç duyulur; çünkü

¹⁴¹ Fordham, *a. g. y.*, s. 75–76.

¹⁴² Jung, *Dört Arketip*, s. 86.

arketipler, iç dünyada yarattıkları yüzleşme ve anlayışlar yoluyla, insanın çıkmazlar karşısında yalnızca duygusal tepkiler vermesini engeller ve sağduyularını kullanarak çözüm üretmelerini sağlarlar. Öte yandan tüm arketiplerin hem aydınlık, olumlu, yararlı ve göksel bir yanı hem de yeraltına özgü, olumsuz ve düşmanca, bazen de tarafsız bir yanı vardır. Böylece arketiplerin, psikolojik olarak canlı her şey gibi, temel özelliklerinden birinin de çift kutupluluk olduğunu söyleyebiliriz, tıpkı çift yüzlü Janus'un* kafası gibi hem öne hem de arkaya bakabilir.¹⁴³ Bazen şeytan imgesi, yaşlı bilge adam gibi olumlu bir arketiple de tezahür edebilir. Bu bağlamda yaşlı bilge adam arketipi hem iyilik hem de kötülük potansiyeline sahiptir, ama iyiliğin şeytaniliğe dönüşüp dönüşmemesi, insanın bilinçli iradesine kalmıştır. Bazen de yaşlı adam arketipi, rüyalarda ya da masallarda cüce, yeraltı dünyasından gelen bir bitki tanrısı ya da konuşan hayvanlar olarak karşımıza çıkar. Cüce imgesinin belki küçültücü ya da sınırlayıcı bir yanı olabilir, ancak hayvan imgesi kesinlikle böyle bir olumsuz yön taşımaz. Çünkü hayvan, onu yöneten güce Ben bilinciyle karşı koymaz, aksine tam bir itaatle teslim olur. Masallarda, zor ve içinden çıkılmaz durumlarda, insanların neredeyse tüm özelliklerine (konuşma, zeka, bilgi vb) sahip olan ve kahramana ne yapması gerektiğini söyleyen yardımcı hayvanlar motifiyle sık sık karşılaşırız. Bu bağlamda, ruh imgesinin temsilcisi yaşlı bilge adamın kılık değiştirip bir hayvan imgesiyle tezahür ettiği söylenebilir.

İnsanın ruhsal bütünlüğe ulaşmasında önemli rol oynayan üçlük ve dörtlük gibi sayısal arketipler de vardır. Üçlük ve dörtlük, aralarında bir eril-dişil karşıtlığını barındırır. Dörtlük bir bütünselliği sembolize ederken, üçlük var olan bir eksikliğin ifadesidir. Öte yandan üçlük, simyada hep diğer bir üçlüğe de işaret eder, tıpkı göksel olanın yeraltını, aydınlığın karanlığı ve iyiliğin kötülüğü gerektirdiği gibi. Enantiodromia yasasını hatırladığımızda, bu karşıtlıkların geriliminden doğabilecek bir enerji potansiyelini ve bu potansiyelin neden olacağı bir olaylar akışı ihtimalini de göz önünde bulundurmak gerekir; çünkü karşıtların arasındaki gerilim daima denge peşindedir. Dörtlüğü bir kare olarak düşünüp, bu kareyi çapraz bir çizgiyle ortadan böldüğümüzde, tepeleri farklı yönleri gösteren iki üçgen oluştuğunu görürüz. Bu

* Janus: Roma mitolojisinde girişlerin ve geçitlerin tanrısı; başında karşıt yönleri bakan iki yüzü bulunur.

¹⁴³ Jacobi, *a. g. y.*, s. 65–66.

bağlamda, dörtlüğün temsil ettiği bütünlük iki eşit parçaya bölünürse, ortaya karşıt yönde iki üçlük çıkar. Böylece dörtlük, içinde karşıt özelliklere sahip iki üçlük barındırır. Jung, bu benzerliğe psikoloji alanında bilincin dört işlevinden yalnızca üç tanesinin ayırt edilip bilinç seviyesine çıkarılabileceğini söyleyerek açıklama getirir. Bilinçdışında mahsur kalan ve en güçlü bilincin bile zayıf noktası olan bu dördüncü işleve *düşük işlev* adını verir:

Dördüncü işlev olan düşük işlev ise bizim irademize kapalı bir alandır. Kimi zaman insana takılıp duran, rahatsız edici küçük bir şeytan, kimi zaman da deus ex machina olur. Fakat daima sua sponte [kendisi ne zaman isterse] gider gelir. Bundan da anlaşılabileceği üzere, ayırt edilen işlevler de bilinçdışının etkisinden ancak kısmen kurtulmuşlardır, bir yönleriyle hala bilinçdışındadırlar ve onun isteğine göre hareket ederler. Ben'in hizmetinde olan üç ayırt edilmiş işleve, bilinçdışından henüz kopmamış üç bilinçdışı unsur tekabül eder. Ve bilinçli ve ayırt edilmiş üç işlev unsurunun karşısında, ayırt edilmemiş dördüncü işlevin eziyet eden bir rahatsızlık faktörü olması gibi, üst işlev de bilinçdışının en büyük düşmanıdır sanki.¹⁴⁴

Bilinçdışından bilinç seviyesine asla yükselemeyecek bu dördüncü işlevin temsilcisi, animadır. Üçlük ve dörtlük, hem mit incelemelerinde hem de rüya yorumlamaları ve çözümlemelerinde önemli bir rol üstlenmiş arketipsel sembollerdir. Asya'daki klasik formlarında mandala üçgeni, kareyi ve daireyi rakamsal eşdeğerleri olan üç, dört ve arketipsel sayıların en güçlüsü olan yedi sayılarıyla birlikte yan yana koyar.

Arketipler alegoriler, semboller ve motifler kadar kolaylıkla yorumlanamazlar. Bünyelerinde karşıt unsurları barındırdıkları için anlamları da karmaşıktır. Buraya kadar incelemeye çalıştığımız, ruhsal bütünlüğümüzde ve yaşamımızda çok önemli rol oynayan arketiplerin dışında, ikincil öneme sahip başka arketipler de bulunmaktadır. Bulundukları yere göre anlam değiştiren ve bu yüzden çok sayıda anlama sahip olabilen bu arketipsel imgelerin bazıları ve işaret ettikleri anlamlar şunlardır:

1.2.1. Belli başlı arketipsel imge ve motifler

1-Su: Yaratılış gizemi, doğum-ölüm-diriliş, arınma ve kurtarılma, bereket ve büyüme. Jung'a göre su, aynı zamanda bilinçdışının en yaygın sembolüdür.

¹⁴⁴ Jung, *Dört Arketip*, s. 106.

a) *Deniz*: Tüm yaşamın anası, ruhsal gizem ve sonsuzluk, ölüm ve yeniden doğma, sonsuzluk, bilinçdışı.

b) *Nehir*: Ölüm ve yeniden doğma (vaftiz), zamanın sonsuzluğa akışı, yaşam döngüsünün geçiş safhaları, tanrıların vücut bulması.

2- Güneş (ateş ve gökyüzüyle yakından ilişkilidir): Yaratıcı enerji, doğa kanunu, bilinçlilik (düşünme, aydınlanma, bilgelik, ruhsal görüm), baba ilkesi (ay ve dünya dışıl veya anne ilkesiyle özdeşleştirilir), zamanın ve yaşamın akışı.

a) *Doğan güneş*: Doğum, yaratılış, aydınlanma.

b) *Batan güneş*: Ölüm.

3- Renkler:

a) *Siyah* (karanlık): Kaos, gizem, bilinmeyen, ölüm, ilk bilgelik, bilinçdışı, kötü, melankoli.

b) *Beyaz*: Belirleyici, olumlu anlamlarında ışık, safiyet, masumiyet ve sonsuzluk; olumsuz anlamlarında ölüm, terör, doğaüstü; anlaşılmas bir kozmik gizemin kör edici doğrusu.

c) *Kırmızı*: Kan, kurban etme, şiddetli hırs, düzensizlik, asalet, aşk.

d) *Mavi*: Genellikle oldukça olumlu; doğru, dinî duygu, güvenlik ve ruhsal temizlikle özdeşleşir (Büyük Ana veya Kutsal Ana'nın rengi).

e) *Yeşil*: Büyüme, hassasiyet, ümit, bereket, özgürlük, olumsuz anlamında ölüm ve yıkılış.

4- Daire (küre): Bütünlük, birlik.

a) *Yumurta* (oval): Yaşamın gizemi ve üretimin gücü.

b) *Yang-yin*: Eril ilkenin, ışığın, hareketin ve bilinçli zihnin temsilcisi yang ile dişil ilkenin, karanlığın, hareketsizliğin ve bilinçdışının temsilcisi yin'in karşıt güçlerinin birliğini ifade eden bir Çin sembolü.

c) *Ouroboros*: Kendi kuyruğunu ısırarak eski bir yılan sembolü; yaşamın sonsuz döngüsü, ezeli bilinçdışını ve karşıt güçlerin birliği (yang-yin gibi).

5- Yılan (kurt): Enerji ve saf güç sembolü (libido gibi), kötü, çürüme, şehvet, yok olma, gizem, bilgelik, bilinçdışı.

6- Sayılar:

a) *Üç*: Işık, ruhsal bilinçlilik ve birlik (Kutsal Üçleme gibi), eril ilke.

b) Dört: Daire, yaşam döngüsü, dört mevsim, dişil ilke, yeryüzü, doğa, dört element (toprak, su, ateş ve hava).

c) Yedi: Tüm sembolik sayıların en güçlüsü, üç ve dördün birliğinin sembolü, bir dairenin tamamlanması, kusursuz düzen.

7- Arketipsel kadın (Büyük Ana, yaşamın gizemleri, ölüm, dönüşüm):

a) İyi anne (Toprak Ana'nın olumlu yönlerini taşır): Yaşam ilkesi, doğum, sıcaklık, beslenme, korunma, bereket, büyüme, bolluk (Demeter ve Ceres gibi).

b) Kötü anne (Toprak Ana'nın olumsuz yönlerini taşır): Cadı, büyücü, siren, fahişe, baştan çıkaran kadın (şehvetle özdeş olarak), korku, tehlike, karanlık, vücudun organlarını kesip ayırma, iğdiş etme, ölüm, bilinçdışı.

c) Ruh dostu: Sophia figürü, Kutsal Ana, prenses veya güzel bayan, ilhamın vücut bulması ve ruhsal tamamlanma.

d) Yalnız kadın: Doğadan aldığı güçle ataerkil düzene kafa tutan ve cinsiyetlerüstü bir uyuma erişen kadın tipi.

8- Bahçe: Cennet, masumiyet, el değmemiş güzellik (özellikle dişil), bereket.

9-Ağaç: En genel anlamıyla kozmostaki yaşam, yani onun uyumu, büyümesi, çoğalması, üretkenliği ve yeniden canlanmasıyla ilgili süreçler.

10- Çöl: Ruhsal verimsizlik, ölüm, nihilizm, umutsuzluk.

Arketipsel motif veya kalıpların bazıları da şunlardır:

1- Yaratılış: Bütün arketipsel motiflerin en önemli olanıdır. Hemen hemen her mitoloji kozmosun, doğanın ve insanoğlunun bazı doğaüstü varlık veya varlıklar tarafından nasıl yaratıldığına dair anlatımlara dayalıdır.

2- Ölümsüzlük: Genellikle iki temel anlatı tarzına sahiptir:

a) Zamandan kaçış: cennete dönüş, kadın ve erkeğin günah işledikten sonra, ölümlülükle cezalandırılmalarıyla son bulan trajik düşüşlerinden önceki mükemmel ve sonsuz mutluluk durumu.

b) Zamanın döngüsüne mistik dalış: sonsuz ölüm ve yeniden doğma teması. İnsanoğlu Doğa'nın sonsuz döngüsünün, özellikle mevsimlerin döngüsünün, engin ve gizemli ritmine boyun eğerek bir tür ölümsüzlük kazanır. Yirminci yüzyıl edebiyatında muazzam bir etki yaratan *Altın Dal*'ın yazarı Frazer'ın üzerinde durduğu en önemli arketipsel motifler, çarmıha gerilme ve yeniden doğma motifleridir, bu bağlamda özellikle "kutsal kralın öldürülüşü"nü tasvir eden mitlere değinir. Pek çok ilkel

toplumda kralın, yaşamı doğadaki ve insan varlığındaki yaşam döngüsüyle özdeşleşmiş kutsal veya yarı kutsal bir varlık olduğuna inanılırdı. Bu özdeşleşme yüzünden insanların, hatta dünyanın güvenliğinin tanrı-kralın yaşamına bağlı olduğu düşünülürdü. Sağlıklı ve güçlü bir kral, doğanın ve insanların üretkenliğinin garantisiydi; oysa hasta veya sakatlanmış bir kral, ülkeye ve ülke insanlarına ancak karmaşa ve hastalık getirirdi. Güçten düştüğü anlaşılan tanrı-kralın ise mutlaka öldürülmesi ve ruhunun daha güçlü bir halefe geçirilmesi gerekmektedir. Frazer, birçok ilkel kabilede çocukların yenmesinin insan yaşamının devamı için birincil ihtiyaç olarak görüldüğü inancından hareketle, tanrıların yiyecek ihtiyaçlarını gidermek için çocukların kurban olarak sunulduğu kanlı arınma ritlerinin ilkel toplumlar tarafından yeniden doğmanın büyüleri bir garantisi olarak algılandığını ileri sürer.¹⁴⁵

3- Kahraman arketipleri (dönüşüm ve kurtarma arketipleri):

a) Arayış: Kahraman (kurtarıcı) uzun bir yolculuğa çıkar ve bu sırada krallığı korumak için olağanüstü görevleri yerine getirir, canavarlarla savaşı, çözülmez gizleri çözer ve aşılmaz engellerin üstesinden gelir.

b) Üyeliğe kabul edilme: Kahraman cahillik ve toyluktan, toplumsal ve ruhsal yetişkinliğe geçişte birçok dayanılmaz acıya katlanmak zorunda kalır, olgunlaşır ve ait olduğu toplumsal grubun her yönüyle yetişmiş bir üyesi olur. Bu durum üç farklı evreden oluşur: ayrılma, dönüşüm ve geri dönüş. Arayış arketipi gibi bu da, ölüm ve yeniden doğma arketipinin bir türevidir.

c) Kurbanlık günah keçisi: Kabilesinin veya devletinin refahıyla özdeşleşen kahraman, insanların günahlarının kefareti için ölmeli ve böylece ülkesini tekrar berekete kavuşturmalıdır.

Arketipler ve arketipsel eleştiri alanında Frye, yirminci yüzyıl ortalarında farklı yaklaşımlar ortaya koyar. Temel kavramlar konusunda olmasa da, pek çok noktada Jung'la fikir ayrılığı içinde olan Frye, Jung Okulu'nun yaklaşımını sistematik bulmaz. Buna göre, Jung daha çok arketiplerin kökeni üzerinde dururken, Frye için önemli olan bunların çözümlemesidir. Dahası Frye, edebiyat bağlamında tanımlama yoluna giderek arketipi, insanın edebi deneyiminin bir parçası olarak, edebiyatta hemen tanınabilecek

¹⁴⁵ James Frazer, *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri* Cilt I, çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul, 1991, s. 212, 229.

kadar sık tekrarlanan bir sembol veya genellikle bir imge olarak açıklar.¹⁴⁶ Frye, edebiyatla özdeşleştirdiği mitin de edebi biçimin yapısal düzenleyici ilkesi olduğunu savunur.¹⁴⁷ Böylece arketipler konusunda ortaya koydukları kuramlarda, Jung analitik psikolojiden ve Frye da mitolojiden yana bir tutum sergilerler. Jung Okulu'nda James Hillman, Henri Corbin, Gilbert Durand, Rafael Lopez-Pedraza ve Evangelos Christou gibi isimler bulunurken, Frye Okulu'nda James Frazer, Joseph Campbell, Jessie Weston, Leslie Fiedler, Ernst Cassirer, Claude Lévi-Strauss, Richard Chase, Philip Wheelwright ve Francis Ferguson yer alır.

Frye'a göre mit, ritüele arketipsel önem ve anlaşılması güç olana arketipsel anlatı kazandıran en önemli bilgilendirici güçtür. Bu yüzden mit arketiptir, ancak anlatı söz konusuysa “mit” ve anlam söz konusuysa “arketip” denmesi daha uygundur. Günün güneşle ilgili dönümünde, yılın mevsim dönümünde ve insan yaşamının organik dönümünde anlamın tek bir modeli vardır. Mit bu modelden, merkezi kısmen güneş, kısmen bitkisel bereket ve kısmen de bir tanrı veya arketipsel bir insan figürü olan bir anlatı oluşturur. Frye'ın edebiyat eleştirisi alanında pek de benimsenmeyen mit (*mythoi*) sistematigi ise edebi türlere göre düzenlenmiştir:

1- Komedi miti: İlkbahar, şafak ve doğum evresi; kahramanın doğumunun, yenilenmenin ve yeniden doğuşun, yaratılışın ve karanlığın güçlerinin yenilgisinin mitleri; kış ve ölüm; yan karakterler olarak anne ve baba.

2- Romans miti: Yaz, doruk ve evlilik veya başarı evresi; ilahlaştırmanın, kutsal evliliğin ve cennete girişin mitleri; yan karakterler olarak dost ve gelin.

3- Trajedi miti: Sonbahar, günbatımı ve ölüm evresi; düşüşün, ölen tanrının, ıstıraplı ölümün ve kurban olmanın ve kahramanın yalnızlığının mitleri; yan karakterler olarak hain ve siren.

4- Taşlama miti: Kış, karanlık ve dağılma (ölüm) evresi; bu güçlerin zaferinin, sellerin ve kaosun geri dönüşünün ve kahramanın yenilgisinin mitleri; yan karakterler olarak gulyabani ve cadı.*

¹⁴⁶ Frye, *a. g. y.*, s. 99, 365.

¹⁴⁷ Frye, *a. g.y.*, s. 34.

* Bilgi için bkz., Wilfred L. Guerin, Jeanne C. Reesman, Earle G. Labor, John R. Willingham, Lee Morgan, *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, Oxford University Press, USA, 2006, s. 161–166; Tom Chetwynd, *Dictionary of Symbols*, The Aquarian Press, London, 1983, s. 93, 125–26, 198, 269–70, 286, 387, 422; ayrıca bkz., Frye, *a. g. y.*, s. 163–239.

1.3. Rüyalar

Rüyanın, istem dışı olarak uykuda görülen, bilinçaltında yer etmiş olay ve kişilerden oluşan bir hayal olduğu bilinir. Rüyalar, bünyesinde geçmişin, şu anın ve geleceğin malzemelerinin eşsiz bir görüntü ve anlam zenginliğiyle şekillenebildiği zihinsel sürecin göstergeleridir. Bu yüzden rüyalar âlemi, arketipsel temalarla en çok karşılaşılan psişik bölgedir. Olaylar genellikle rüyalarda, uyanık halin aksine, pek fazla mantıksal bir çerçeve içinde değildir. Zaman ve mekanın maddesel varlığa koyduğu sınırlamalardan kurtuluş yeridir rüyalar. Bilinçdışının yaratıcılığıyla meydana gelen rüyalar ve mitler arasında dikkate değer bir benzerlik vardır: İkisi de sembollerle ifade edilir. Geçmişte hem Doğu'da hem de Batı'da önemli medeniyetler kurmuş toplumların inançlarına bakıldığında, bu insanların rüyalara çok önem verdiği, bunların ruhta olup biten olaylarla ya da gelecekle ilgili çok önemli mesajlar taşıdığını düşündükleri ve Tanrı'nın gönderdiğine inandıkları bu mesajlara göre yaşamlarını düzenledikleri görülür. Örneğin, Kitabı Mukaddes'te rüyanın insanlara Tanrı tarafından iletilen ve açıklanan bir durumu temsil etmekte olduğu, Tevrat'ın Genesis bölümünde 41. bapta Firavun'un rüyası örnek verilerek anlatılır. Firavun, rüyasında nehirden çıkan yedi besili ineğin sonradan gelen yedi sıska inek tarafından yendiğini görür. Daha sonra bu rüyaya benzer bir başka rüyada da, doğu rüzgarının savurduğu yedi cılız mısır tanesinin yedi dolgun ve iri mısır tanesini yediğini görür. Hiçbir kahinin yorumlayamadığı bu rüyalarını Yusuf'a yorumlatır. Yusuf, bu rüyaların ikisinin de aynı anlama geldiğini, bolluk içinde geçecek yedi yıldan sonra, yedi yıl da kıtlığın ve açlığın hüküm süreceğini söyler. Bu durum Tanrı tarafından belirlendiği ve kısa sürede gerçekleşeceği için de, aynı anlama gelen rüyaların peş peşe görüldüğünü belirtir. Firavun, Yusuf'un tavsiyesini dinleyip önlemini alır ve bolluk yıllarında alınan tedbirlerle kıtlık yılları rahatça atlatılır. Aslında sürekli görülen aynı rüyanın gerçekleşme nedeni, bilinçdışının bu türden rüyalar yoluyla ya kişiyi gelecekteki bazı önemli olaylar konusunda uyarmaya ya da kendisinde bulunan ciddi bir soruna dikkat çekmeye çalışmasıdır. Fromm'a göre, Firavun'un rüyasını psikolojik bir yaklaşımla incelediğimizde, onun gelecekteki on dört yıl içerisinde ortaya çıkacak bolluğu ve kıtlığı hazırlayacak unsurları hissedebildiği varsayımıyla karşılaşırız. Ama Firavun bu gerçeği ancak uykusunda sezinleyebilmiştir.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Fromm, *a. g. y.*, s. 155.

Rüya yorumlamanın tarihi, rüyanın psikolojik bir olgu olarak ele alınmasıyla başlar. Antik çağa kadar dayandırabileceğimiz bu tarih, ruhun bedenden ayrılarak dolaştığı zaman, başından geçenlerin rüyayı oluşturması inancıyla başlar. Örneğin bazı ilkel kabilelerde bir erkek, rüyasında başka bir adamın karısıyla cinsel bir ilişkiye girerse, zina suçuyla yargılanır. Çünkü bu erkeğin, kadının ruhuyla cinsel ilişkiye girdiği düşünülür. Britanya Yeni Ginesi inançlarına göre bir büyücü, bir insanın ruhunu rüya halindeyken yakalayabilirse, o insan artık hiçbir zaman uyanamaz.¹⁴⁹ Eski Hindistan ve Yunanistan'da rüyaların, hastalıkların öncesinde bilinmesinde kullanılabileceği inancı vardı. Çünkü o dönemlerde, rüyada görülen bazı işaretler, hastalık belirtileri olarak kabul edilirdi. Fromm, bu olaya psikolojik açıdan bakıldığında, uykudayken uyanık halimizden daha iyi bir algılama gücüne sahip olduğumuzu var sayar. Sözgelimi, bedenimizde meydana gelen hastalık belirtilerini daha kuvvetli hissedebilir ve bunları daha sonra rüyamızda çeşitli semboller aracılığıyla görebiliriz.¹⁵⁰ Bu çağlarda, psikolojik durumumuzdan kaynaklanmadığı bilinen rüyaların yorumlarında rüya, gelecekte ortaya çıkacak bir olayın önceden sezinlenmesi veya olağanüstü bir gücün gönderdiği bir uyarı olarak kabul edilirdi. Psikolojik rüya yorumunda ise rüyalara, insan ruhunun oluşturduğu bir görüntü olarak bakılmaktadır. Birçok kahin, Ortaçağ'a kadar her iki yöntemi karışık olarak kullanmaktaydı. Platon, kitabı *Phaidon*'da, Sokrates'in rüya hakkındaki fikirlerine yer verir. Sokrates rüyaları vicdanın sesi olarak değerlendirir ve insanların bu sese kulak verip, ona göre hareket etmelerini söyler.¹⁵¹ Platon'a göre ise rüya, insanın içinde gizli, vahşi yanının ortaya çıkmasıdır, bu yüzden de akıldışı arzu ve dürtülerin yansımasıdır. Aristoteles de uyanıkken fark edemeyeceğimiz küçük bedensel değişikliklerin, rüyalarımıza yansıyabileceğini doğrular, ancak bunun ötesinde rüyaların geleceği haber verme gibi bir özelliği yoktur ve yalnızca rastlantısal olarak meydana gelirler.¹⁵² Öte yandan Romalılar, rüya yorumlarına Yunanistan'daki rüya kuramları kadar kesin sınırlar getirememişlerdir. İkinci yüzyılda yaşayan Romalı bilgin Daldisli Artemidor *Das Traumbuch* (Rüya Kitabı) adlı eserinde rüyayı beş ana unsura ayırır: rüya, rüyanın yüzü,

¹⁴⁹ Frazer, *a. g. y.*, s. 124.

¹⁵⁰ Fromm, *a. g. y.*, s. 156.

¹⁵¹ Fromm, *a. g. y.*, s. 159.

¹⁵² Fromm, *a. g. y.*, s. 163.

kehanet, fantasma ve hayal. Buna göre birinci unsur rüya, gün içinde yaşanan olayları dile getirir. İkinci unsur rüyanın yüzü ise, kişinin dikkatini gelecekte gerçekleşecek olaylara çeker. Kehanet unsuru, Tanrı'nın isteklerinin melekler ya da bazı kutsal kişiler tarafından insanlara rüyada bildirilmesidir. Fantasma, gün içinde yoğun olarak yaşadığımız duyguların rüyada yeniden yaşanmasıdır, aç bir insanın rüyasında yiyip içtiğini görmesi gibi. Son unsur hayal, yaşlıların ya da çocukların rüyada gördüğü ve amaçları korkutup acı çektirmek olan hayalet ya da korkunç yaratıklar olarak tezahür eder.¹⁵³ Öte yandan, rüyaları yaşamımızı etkileyecek kadar anlamlı bulmayan Romalı şüpheli düşünür Cicero, bunların Tanrı tarafından gönderilmeme ve bilimsel olarak kesin bir yorumlama sistematığına sahip olmama ihtimali üzerinde durmuştur. Buna göre, rüyalara gereğinden fazla anlam yükleyen toplumlar, boş yere bu saçmalıklara göre yaşamlarını düzenlemişlerdir.¹⁵⁴ Ancak rüyaların anlam ve önemlerine dair yapılan bu tür karşı çıkışlar yok denecek kadar azdır. Nitekim Yahudilerin kutsal kitaplarından biri olan Babil Talmudu'nda Berachot 55a kısmında Haham Chisda'nın şu sözleri yer alır: "Ayrıca Haham Chisda dedi ki: Yorumlanmamış bir rüya, okunmamış bir mektuba benzer." Rüya bahsinin devamında ise Haham Jochanan, bizim kültürümüzde de şu an var olan bir inancı dile getirir ve üç türlü rüyanın gerçekleşebileceğini söyler. Bunlar sabah vakti görülen rüyalar, uykumuzdayken yorumladığımız rüyalar ve arkadaşımızın bizim hakkımızda gördüğü rüyalar. Ayrıca, tekrarlanan rüyaların, gerçekleşme ihtimali fazla olan rüyalardan olduğunu da doğrular. Talmud'daki rüya yorumu sistematığı, rüyaların genellikle tersine çıkacağı düşüncesi üzerine kuruludur. Ortaçağ'da da Eski Çağ'dan gelen rüyayla ilgili görüşler etkisini sürdürmüştür. Dahası, insanların rüya yoluyla Tanrı'nın gönderdiği bilgilerle aydınlatıldığı, rüyanın içerdiği kolay anlaşılır bilgilerden dolayı, bu aydınlanmanın herkese açık olduğu ve rüyaların içimizde gizlenen kahini açığa çıkarttığı inancıyla karşılaşırız. Aquinolu Thomas rüyaların kaynağını, kendi içlerinde de ikiye bölünen içsel ve dışsal nedenler olarak ikiye ayırır; buna göre içsel nedenlere dayanan rüyaların ruhsal özellik taşıyan birinci kısmı, uyanırken ilgilendiğimiz olayların etkisiyle oluşur, diğer kısım rüyalarsa bedensel faaliyetlerimizden kaynaklanır. Dışsal nedenlere dayanan rüyalar da yine

¹⁵³ Artemidor von Daldis, *Das Traumbuch*, übers. Karl Brackertz, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1979, s. 9–10, 12.

¹⁵⁴ Fromm, *a. g. y.*, s. 167.

bedensel ve ruhsal niteliklidir, sözgelimi uyuyan kişinin bulunduğu ortamın şartları ya da uyuduğu sırada gök cisimlerinin konumları gibi.¹⁵⁵ Aydınlanma Çağı'nın Voltaire ve Kant gibi bazı düşünürleri, tıpkı Cicero gibi, rüyaların Tanrısal bir mesaj taşıdığı ya da gelecekle ilgili birtakım bilgiler verdiği inancını saçma bulurlar; ancak zihnimizin uykudayken uyanık halimizden daha iyi işleyip, daha mantıklı ve düzenli düşünceler üretebildiğini kabul ederler. Ancak R. W. Emerson, bunlardan farklı olarak, rüyada gördüğümüz abartılı ve saçma şeylerin içinde bile daima gizli bir gerçeğin yattığını ve bu gerçeğin insanın benliğinde kendiliğinden var olduğunu, ayrıca karakterimizin uyanıkken farkına varamadığımız özelliklerinin de rüyalara yansıdığını ileri sürer.¹⁵⁶

Çağımız insanının çoğu zaman boş inanç olarak bir tarafa attığı rüyalar ve yorumlamaları, Freud, Jung ve Fromm gibi insan ruhunu çözümlemeye uğraşan bilim adamları için hazine değerindeki malzemelerdir. Çalışmamızın başlarında Freud'un, rüya yorumunu bilinçdışının derinliklerine götüren bir *via regia* (kral yolu) olarak tanımladığını söylemiştik. Fromm da, günümüzde rüyalara ilişkin görüşleri iki kısma ayırır. Birinci kısımda, Freud'un savunduğu gibi, rüyaların kaynağı içimizdeki akıldışı ve hayvani arzulardır; ikinci kısımda ise, Jung'un iddia ettiği gibi, rüyaların zihnin üstün yeteneklerinin meyvesi olduğu görüşü yer alır.¹⁵⁷ Fromm ise rüyaları niteliksel değil de, niceliksel olarak çözümlemek gerektiğini, çünkü bunların içimizde gizlenen arzu ve korkuların yalnızca niceliği hakkında bizi bilgilendirdiğini öne sürer. Ayrıca rüyaların çoğu, uyanıkken önemini fark etmediğimiz şeylere dikkatimizi çekerler. Fromm kendini Freud ve Jung'tan şu şekilde ayırır:

Rüya, Jung'un tanımladığı gibi bir "mitoloji imparatorluğu" değildir. (Jung'a göre bu, kalıtımla kazanılan tecrübelerin oluşturduğu bir imparatorluktur.) Ama aynı zamanda rüya, Freud'un savunduğu akıldışı kökenli ve libido destekli arzuların tatmini de değildir. Rüya'yı daha çok (...) "düşüncelerimiz ve duygularımız yaptıklarımız tarafından etkilenir" ilkesi açısından ele almak gerekir.¹⁵⁸

Bu bağlamda, rüyanın kökeninde akıldışı bastırılmış arzuların ya da zihinsel yeteneklerin daha düzenli işleminin yattığını söyleyebilmek için, rüyayı gören kişinin

¹⁵⁵ Fromm, *a. g.y.*, s. 177-78.

¹⁵⁶ R. W. Emerson, *Lectures and Biographical Sketches*, Riverside Press-Houghton Hafflin Comp., Cambridge/Boston, New York, 1904, s. 7.

¹⁵⁷ Fromm, *a. g. y.*, s. 190.

¹⁵⁸ Fromm, *a. g.y.*, s. 56.

karakterini ve yaşantısını göz önünde bulundurmak gerekir. Örneğin Kekulé, uzun süredir benzolün kimyasal formülünü araştırmaktayken, bir gece rüyasında doğru formülü görür. Bu, rüyalarda yalnızca günlük olayların, karakterin ya da gelecekle ilgili sezgilerin değil, zihinsel yeteneklerin de kendini daha güçlü bir şekilde ifade ettiğinin mükemmel bir örneğidir. Fromm bunun açıklamasını, uyanıkken bir konu üzerinde yeterince yoğunlaşma sağlayamazken, uykumuzda yeterli yoğunluğa ulaştığımız fikrine dayandırır. Öte yandan Freud, bazı rüyalarımızda toplumca kabul görmeyecek –hatta ilkel ve vahşi denilebilecek– arzular tatmin edildiği için, bilincin utanma duygusuyla hareket ederek bu rüyaları hemen unutma yoluna gittiğini savunur. Bu, bilinen en eski rüya kuramlarından biridir. Bilinç nefret, hırs, kıskançlık ve özellikle çarpık cinsel arzular gibi farkında bile olmadığımız akıldışı duyguları uyanıkken bastırmayı başarır; ancak bilincin denetleme gücünün azaldığı uyku sırasında, bastırma yoluyla tam olarak yok edemediğimiz bu duygular, rüyalarda su yüzüne çıkar. Freud, kökenini çocukluk yıllarına dayandırdığı bu arzuların rüyada tatmin edilerek bilinç için rahatsız edici bir unsur olmaktan çıktığını ve kendimizle uzlaşarak rahat bir uyku sürdüğümüzü belirtir. Böylece rüyalar uykuya süreklilik kazandırır. Bu iddiaya karşı Fromm, rüyaların bu kadar basit açıklanamayacak kadar sır dolu ve karmaşık bir yapıda olduğunu ileri sürer. Rüyalarımızda genellikle cinayet işlediğimizi, ensest ilişkiye girdiğimizi ya da kabullenilmeyecek bir suç işlediğimizi görmeyiz, görsek bile bu, bize herhangi bir uzlaşım rahatlığından ziyade aşırı bir rahatsızlık verir. Ancak Freud’un bununla ilgili bir açıklaması vardır, bilincin görevlendirdiği bir sansür mekanizması, bu tür yasak fikirlerin rüyalarda açık ve seçik bir biçimde ortaya çıkmalarını engeller. Akıldışı arzuların tatmin edildiği rüyalarda olaylar, tamamen ilişkisizmiş gibi görünen birtakım semboller aracılığıyla gelişir; böylece bastırılmış duygularla sansürcü arasında bir uzlaşma sağlanmış olur ve uykumuz kesilmeden devam eder. Freud, uyandıktan sonra hatırladığımız karmaşık ve bazen de saçma olan rüyaya *açık (manifest) rüya* adını verir ve bunun, rüyanın asıl anlamını taşıyan kısmı olan *gizli (latent) rüya*’yı saklayan bir paravan olduğunu söyler.¹⁵⁹ Gizli rüyaları açık rüyaya dönüştürme olayını da *rüya çalışması (düş oluşumu)* diye adlandırır. Rüya çalışması sırasında gizli rüyanın bazı parçalarının atıldığı yoğunlaştırma işlemi uygulanır, daha sonra farklı unsurların parçaları birleştirilir ve bunlar açık rüyanın yeni bir unsuru haline getirilir. Böylelikle

¹⁵⁹ Freud, *Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış*, s. 102.

açık rüyanın bir tek unsuru, birçok gizli rüya unsuru içerir. Yoğunlaştırma işlemine bağlı bir diğer özellik de, kaydırma işlemidir. Kaydırma mekanizmasında, gizli rüyada ikincil öneme sahip bir unsur, açık rüyada en belirgin ve en önemli ifade olarak ortaya çıkar; bunun tam tersine gizli rüya için büyük önem taşıyan bir mesaj, açık rüyada silik ve anlamsız bir unsurla temsil edilebilir. Rüya çalışmasının, rüyanın yorumlanmasını zorlaştıran değiştirici işlevlerinden biri de, rüyada görülen şeylerin çoğu zaman günlük yaşamımızdaki gerçeklerin tam tersini ifade etmeleridir; sözgelimi rüyadaki nefret sevgiyi, sevinç üzüntüyü ya da zenginlik fakirliği sembolize edebilir. Bazen açık rüyada görülen şeyler, bir mantık silsilesi halinde değil de, birbiriyle ilişkisiz sembollerin yan yana geldiği bir tablo gibi karşımıza çıkar ve bu da, açık rüyadan gizli rüya düşüncesini çıkartmamızı zorlaştırır. Örneğin, rüyasında kendini çıplak gören insan, çoğu zaman bu rüyalarda çevresindekiler tarafından eleştirilmediği gibi, bir utanç duygusuna da kapılmaz. Aslında bu çelişkinin ardında, rüya çalışmasının değiştirerek gizlediği oldukça mantıklı bir anlam yatar. Freud'a göre, bu tür çıplaklık rüyalarının temelinde, çocukluktan kalma bastırılmış teşhircilik duygularının açığa vurulma isteği yatar. Ayrıca insanoğlu böyle rüyalarla, yaradılışın başlangıcında kovulduğu cennete geri döner; çünkü ilk insan yasak meyveyi yemeden önce çıplaklığının farkında olmadığı için utanç duygusundan yoksundur. İlk günahın işlenmesinden sonra çıplaklığının farkına vardığında, utanç ve korku duygusu doğar ve cennetten kovulur. Ancak Fromm'a göre, bu tür rüyaların tek nedeni, gizli kalmış cinsel teşhircilik duyguları değildir. Rüyadaki çıplaklık insanın dürüstlüğünü ya da gerçek benliğini, aksine giyinik olmak da insanın benimsemediği duygu ve düşünceleri veya toplumun dayatmalarını sembolize edebilir.¹⁶⁰ Freud, rüyada ortaya çıkan ve ifade ettikleri anlamdan çok farklı bir görüntüye sahip sembollerin, kökeni çocukluk yıllarına dayanan bastırılmış enstest arzusu, cinsel merak ve iğdişleştirilme kompleksi gibi cinsel duyguların ifadesi olduğunu savunur.

Freud'la bir süre birlikte çalışan Jung, onun rüya yorum sistematığını yetersiz bularak birtakım düzeltme ve eklemeler yapma yoluna gitmiştir. Jung rüyaların, kökenlerinin geçmiş yıllara dayanan arzular olduğunu kabul etmekle birlikte, geleceğe de yöneldiklerini ve rüya görenin düşüncelerine yön verdiğini ileri sürer:

¹⁶⁰ Fromm, *a. g. y.*, s. 128.

Bilincimiz bir geçiş yeridir. Bu nedenle iki yöne doğru da açıktır. Bir yandan bize geçmişteki olayları göstermekte, ama öte yandan da, geleceğimiz hakkında oluşturduğumuz bilinci ve bilgimizi vurgulamaktadır. Bu sonuca varabilmek için bilincimizin, geleceği kendi başına yarattığına inanmamız gerekmektedir.¹⁶¹

Ayrıca Jung, rüyaların bilindişında gizlenen yüce bir bilgeliğin ifadesi olduğu fikrini savunur ve Freud'un çok sık kullandığı serbest çağrışım yönteminin rüya çözümlemesinde pek fazla işe yaramayacağını iddia eder. Çünkü rüyaların, nesneleri ya da duyguları çarpıtarak ifade ettiğinden hiçbir zaman emin olamayız, aksine rüyanın anlaşılmasını zorlaştıran bu arpıklık rüyadan değil, insanın kendi aklından kaynaklanır.¹⁶² Bir rüyayı yargılarken, figürlerin nasıl tanıtıldığına çok dikkat etmeliyiz. Jung'a göre, Freud'un ürettiği yoğunlaştırma, kaydırma vs gibi sözde rüya mekanizmalarınca yanlış yönlendirilmiş insanlar, gerçek rüya düşüncelerinin bunun arkasında yattığını var sayarak, rüyanın maskeli yüzünden kurtulabildiklerini sanırlar. Buna karşı olarak Jung rüyayı, aldatmak üzere planlanmış kasıtlı bir manevradan dolayı suçlamaya hakkımız olmadığını iddia eder. Çünkü doğa çoğu zaman anlaşılması güç ve çözülmesi zor olmasına rağmen, insan gibi hilekar değildir. Bu yüzden de rüya nasıl görünüyorsa öyle ele alınmalıdır. Eğer bir şeyi olumsuz bir şekilde gösteriyorsa, bunun olumlu anlama geldiğini iddia etmekte bir mantık yoktur. Öte yandan Jung, rüyalarımızda duyduğumuz ve bize birtakım görüşleri açıklayan sesin bizim sesimiz olmadığını, başka bir kaynaktan geldiğini iddia eder. Bu sesin açıkladığı düşüncelerin bize ait olduğu yolundaki iddialara ise şöyle karşılık verir:

Fakat bir düşüncenin, kendi düşüncem olabilmesi için, onu benim düşünmüş olmam gerekmektedir. (...) Ryamdaki ses, sanki bana fikirlerini açıklayan arkadaşımın sesi gibidir. Fakat buna rağmen, arkadaşımın söylediklerinin, benim fikirlerim olduğunu iddia edersem, bu ne drşt bir davranış olur ve ne de gerçekleri yansıtır.¹⁶³

Jung bu sesin kaynağını tanrısal ve ulu bir bilgeliğe dayandırırken, Fromm ryalarımızdaki düşüncelerin tamamen bize ait olduğunu savunur. Buna göre,

¹⁶¹ C. G. Jung, *Psychogenesis in Mental Disease–The Collected Works* Vol. 3, Ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Boks, New York, 1960, s. 205.

¹⁶² Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*, s. 112.

¹⁶³ C. G. Jung, *Western Religion–The Collected Works* Vol. 11, Ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Boks, New York, 1963, s. 39.

uyanırken etkisinde kaldığımız baskıların körelttiği zihinsel yeteneklerimiz, rüyalarda tüm baskılardan özgür bir biçimde ortaya çıkar. Jung'un ortaya attığı yeniliklerden biri de, rüya çözümlemelerini “insandaki o karanlık bölgeye”, yani bilinçdışına, ulaştırabilecek üç çözümleyici yöntemden biri olarak kabul etmesidir.¹⁶⁴ Çünkü ruhun kendini düzenleyen sisteminde, her türlü uyumsuzluk, tek taraflılık, tuhaflık, engelleme, sapkınlık ve bilinçli yaşamın düzensizliği rüyalarla telafi edilir. Çoğunlukla rüya, imgelerin diliyle ruhla iletişime geçmek için yapılan ustaca teşebbüsleri temsil eder. Bu, ruhun nesnel ve kolektif bölgesinden kaynaklanan “büyük rüyalar” için olduğu kadar, öznel ve kişisel bölgeden doğan “küçük rüyalar” için de geçerlidir. İlkeller, kişisel ve kolektif rüyalar arasındaki farkı içgüdüleriyle sezinleyip kişisel olana “küçük rüya”, kolektif bilinçdışından kaynaklanan arketipsel rüyalara da “büyük rüya” adını verir. Jung'a göre, bu arketipsel rüyalar çoğunlukla ergenlik çağı, ilk gençlik ve orta yaşın başlangıcı (36–40 yaş arası) gibi hayati önemi olan dönemlerde ve ölümün sezilmesinde, yani tüm insanların başına gelebilecek evrensel durumlarda ortaya çıkar. Günlük sorunlarla ilgili olan ve pek önem taşımayan küçük rüyaların tersine, büyük rüyalar bazen tamamen arketipsel temalar içerir; çok ender görülen bu durumda rüya insana, bazen geleceğe yönelik, evrensel ve hatta kozmik birtakım olgularla ilgili sırlar bahşeder. Buna Osmanlı Devleti'nin kuruluş aşamasında Osman Gazi'nin gördüğü rüyayı örnek verebiliriz: Osman Gazi, rüyasında göbeğinden bir ağacın filizlenip gittikçe büyüdüğünü ve en sonunda gölgesinin neredeyse tüm dünyayı kapladığını görür.¹⁶⁵ Ağaç, semboller tarihinde sonsuza dek var olana ve değişmeyeceğe doğru büyümenin ve yaşam yolunun ifadesidir, karşıtların birliğinden doğmuştur ve bu birleşmenin gerçekleşmesi onun ebedi varlığından kaynaklanır. Ayşe Lahur Kırtunç, bu bağlamda ağacın önemini şöyle açıklar:

Jung'un da belirttiği gibi pek çok söylene insanın ağaçlardan doğduğunu anlatır. Anadolu kilimlerinde de görülen yaşam ağacı figürü bu inanışın uzantısıdır. Pek çok eski inanç ve dinde ağaç kutsaldır. Ölü Osiris sedir ağacından çıkıp canlanır.

¹⁶⁴ Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*, s. 63.

¹⁶⁵ Mustafa Cezar, Mithat Sertoğlu, *Mufasssal Osmanlı Tarihi* Cilt I, İskit Yayınevi, İstanbul, 1957, s. 55–56; ayrıca bkz., Joseph von Hammer, *Hammer'in Osmanlı Devleti Tarihi* Cilt I, çev. Mehmed Ata, bugünkü dille özetleyen Prof. Dr. Abdülkadir Karahan, Milliyet Yayınları 6, (yayın tarihi verilmemiştir) s. 4.

Adonis ise mersin ağacından. Yunan mitolojisinde de pek çok tanrıçanın kutsal bir ağacı vardır. Örneğin zeytin ağacı Atina'nın kutsal ağacıdır.¹⁶⁶

Görüldüğü üzere, Osman Gazi'ye, kendisinden gelecek soyun dünya üzerinde üç kıtaya hükmedecek Osmanlı İmparatorluğu'nun mimarı olacağı mesajı, tamamen bu arketipsel rüyada verilmiştir. Arketipsel rüyaların yorumlanmasında, genellikle vurgulanması gereken zorluklar vardır. Arketipsel imgeler, rüyayı göreni sarsıntıya uğratar, şaşırtır veya kafasını karıştırır, ancak bunlar ona yine de bir şey ifade etmezler veya gereksiz şeyler anlatırlar. Rüyayı gören, çoğunlukla bu imgelerin ne dillerini ne de anlamlarını kavrayabilir. Anlaşılamaz olduğu için tüm rüya onu sarsar; hatta bilinçdışının diline aşına olanlar bile, çoğunlukla rüyalarına anlamlı bir yorum getiremezler. Çünkü rüya kendini tuhaf, genellikle mitolojik imgelerle ifade eder. Jung'a göre, bu tür rüyaları anlamamanın en iyi yolu, efsane ve peri masallarındaki, mitlerdeki ve insanlık tarihinin kültürel ve dinî sembollerindeki kolektif imgeler dünyasına geri dönmektir. Ejderhalar ve yılanlar, hazineler ve mağaralar, ağaç-ruhlar, tanrılar ve şeytanlar yuvalandıkları bu dünyadan ölümsüz sembollerle bize seslenirler.¹⁶⁷ Böyle rüyaların yorumu için Jung, kendine özgü genişletme (amplifikasyon) yöntemini geliştirmiştir. Bu yöntemde çeşitli rüya unsurları, gerçek anlamı bulmayı sağlayan ilgili imge ve sembollerle genişletilir. Kullanılan benzerlikler, kültürel çevre veya çağdan bağımsız olarak seçilir; kökende bireysel veya kolektif olabilirler. Bu benzerliklerin ışığında, rüyadaki her unsur kendisine çok yakın diğer unsurlarla ilişkileri içerisinde incelenir. Sonunda tüm rüya bir bütün olarak düşünülür. Eğer rüyada görülüp de fark edilmeyen arketip gerçekten kendisini, bilince rüyada tanıtan belirli bir imgede somutlaşıyorsa, o zaman genişletme metodu varsayılan anlamı doğrulayacak kolektif bir faktöre işaret edebilir. Yalnızca birkaç arketipsel motif içeren veya hiç içermeyen rüyalarda ise, nesnel seviyede yorum yetmeyecek ve öznel seviyede yorum gerekecektir. Öznel seviyede, rüyayı görenin kendi yaşantısından kişisel çağrışımlar kullanılır:

Rüya nesnelerini gerçek nesnelerle eşit sayan her yoruma nesnel seviyede yorum adını veriyorum. Bunun karşısı da, rüyanın her parçasının ve rüyadaki tüm aktörlerin rüyayı görenin kendisini ilgilendirdiğini savunan yorumdur. Bunu da,

¹⁶⁶ Ayşe Lahur Kırtunç, *Sözcükler Meleği: Marge Piercy ve İlkörneksel Eleştiri*, İleri Kitabevi Yayınları, İzmir, (yayın tarihi verilmemiştir) s. 94.

¹⁶⁷ Jacobi, a. g. y., s. 130.

öznel seviyede yorum diye adlandırıyorum. Nesnel seviyede yorum analitiktir, çünkü rüyanın içeriğini dış durumlara ilgili olan anı komplekslerine parçalar. Öznel seviyede yorum sentetiktir, çünkü temelde yatan anı komplekslerini dış nedenlerinden ayırır, onları öznenin eğilimleri veya bileşenleri gibi kabul eder ve yeniden bu özneyle birleştirir.¹⁶⁸

Kolektif bilinçdışının imgeleri, kendilerine özgü değerlerini ancak sentetik bir tedavi şekline maruz kaldıklarında ortaya çıkarırlar. Çözümleme, sembolik fantezi materyalini bileşenlerine nasıl parçalarsa, sentetik yöntem de bunu evrensel ve anlaşılır bir ifadede öyle birleştirir. Rüyaların doğru yorumu çok büyük önem taşır. Jung, yanlış veya eksik bir yorum yaptığımızda, bunu bir sonraki rüyadan anlayabileceğimizi ileri sürer. Böylece, ya önceki motif daha belirgin bir şekilde tekrarlanır ya da yorumumuz bazı ironik açıklamalarla çürütülür veya tam karşıtı bir durumla karşılaşabiliriz. Jung özellikle nevrotiklerin rüyalarını çözümlemelerinde, çok dikkatli davranılması gerektiği üzerinde durur: “İnsan, rüyaları çözümlemeye başladığında neyi serbest bıraktığını asla bilemez. (...) Bu bir volkanın üstünde sendeleme riskini almak veya bir artezyen kuyusu kazmak gibi bir şeydir.”¹⁶⁹ Çözümleme sırasında rüyalar, bilinçdışının içeriklerini ardı ardına gün ışığına çıkarırlar ve bu şekilde değerli olup da kaybolduğuna inanılan pek çok şey tekrar bulunur. Dahası, çocukların rüyaları, arketiplerin doğası ve işleyişini anlayabilmek için biçilmiş kaftandır. Çünkü Jung’a göre, çocuk psikesi hala kendi ilkel kaynağıyla tamamen iç içedir ve ilkelerde olduğu gibi, beklenmedik olağanüstü arketipsel imgeler kendi derinliklerinden çıkıp gelir. Ayrıca çocukluk hem çeşitli içgüdü çarpıklıklarının başlangıç noktasıdır, hem de geleceği gören, korku veya cesaret veren rüyaların ve imgelerin kendisini kişiye belli ettiği zamandır. Genellikle dört-altı yaş arasında bu çarpıcı mitolojik imgelerle dolu rüyalar unutulur; çünkü bu imgelerin gereğinden uzun süre algılanması, kişinin uyum yeteneğini yitirmesi ve gördüğü o vizyonlara saplanıp kalma tehlikesini de beraberinde getirir. Jung, rüyaların geleceğe yönelik birtakım mesajlar içermesini de arketiplerin iki yönlü doğasına bağlar. Arketipler yalnızca önceden meydana gelmiş olayları değil, meydana gelmek üzere olan olayları da temsil ettiği için, şimdiki zamana olduğu kadar, gelecek zamana yönelik olarak da düzenlenmişlerdir. Nasıl çok önceden bilinç eşiğinin altına düşmüş anılar hala bilinçdışına açıksa, gelecekte yaşanacak anıların izleri de bilinçdışına düşer ve bunlar

¹⁶⁸ Jung, *Two Essays*, s. 83.

¹⁶⁹ Jung, *a. g. y.*, s. 112.

rüyalarda bilinç eşiğine gelirler. Böylece rüyalar, çoğunlukla bilincin gelecek zaman değişikliklerinin habercileri rolünü üstlenirler.¹⁷⁰

1.4. Semboller

Aslında hem Freud hem de Jung, rüyaların dili konusunda temelde ortak bir noktada buluşurlar. Freud, rüyalarda bastırılmış arzuların tezahür edişini saklamak amacıyla cinsel kökenli sembolik bir dil kullanıldığı savıyla hareket ederken; Jung, bilinçdışında olup bitenlerin ve ulvi bir bilgeliğin arketipsel sembollerle ifade bulunduğunu ileri sürer. Yani ikisi de rüyaların sembolik bir dili olduğu konusunda hemfikirdir. Sembol bir nesneyi, duyguyu ya da olguyu temsil eden bir işaret ya da imgedir. Fromm, sembolün genellikle “başka bir şeyin yerinde duran, onun yerini alan, onu temsil eden” olarak tanımlandığını söyler.¹⁷¹ Sembol (symbol) sözcüğü, çok farklı tanım ve yorumları olan Yunanca *symbollo** fiilinden türemiştir. Ancak tüm bu tanımların bulunduğu nokta sembollerin, ardında daha derin ve görünmez bir anlam gizleyen nesnel ve görünür bir anlam arz ettikleridir. Almanca’daki karşılığı *sinnbild* sözcüğü ise, sembolün bünyesinde birleştirdiği iki olguyu vurgularcasına düzenlenmiştir: *Sinn* (anlam) kavramsal ve biçimlendirici bilincin tümleyici unsurunu ifade ederken, *bild* (imge) bu unsurla birleşerek anlam ve biçim kazanan kolektif bilinçdışının yaratıcı ilksel rahmine ait ham maddenin temsilcisidir. Bu bağlamda, eril (biçim) ve dişil (ham madde) unsurların birleşimini fark eden tüm simyacılar, sembole bir *conjunctio* (evlilik) gözüyle bakmakta haklıdırlar.¹⁷² Bu iki unsur arasındaki uyumsuzluk, bilinçdışının içeriğinin bilincin biçimlendirici gücünden mahrum kalmasına ve imgelerin besleyici kaynağından yararlanamayan bilincin susmasına yol açar. Bu durumda bilinç ve bilinçdışı arasında uzlaşmayı sağlayan sembol ölür; ancak ölümsüz olan anlam çekirdeği, ruhsal bölgeden kolektif bilinçdışına çekilerek varlığını sürdürür. Fromm, sembollerini geleneksel, rastlantısal ve evrensel olmak üzere üç gruba

¹⁷⁰ Carl Jung, *Symbols of Transformation-The Collected Works* Vol. 5., trans. R.F.C. Hull, Ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Boks, New York, 1956, s. 51 dpnt; ayrıca bkz., Jacobi, *a. g. y.*, s. 135.

¹⁷¹ Fromm, *a. g. y.*, s. 30.

* Yunanca *symbolon*, Latince *symbolum*. “birlikte” anlamına gelen *sym-* ve “bir araya getirmek, ilişkilendirmek” anlamına gelen *ballein*.

¹⁷² Jacobi, *a. g. y.*, s. 95–96.

ayırır.¹⁷³ Kullanılan en yaygın sembol çeşidi geleneksel sembollerdir. Sözcükler ve bazen de resimler, bunların en rastlanan örneklerindendir. Örneğin, “masa” sözcüğünü oluşturan harfler, her gün kullandığımız masa cismini sembolize eder. Rastlantısal sembollerse, kişinin kendine özgü sembolleridir ve açıklanmazsa onu kullanan kişiden başka kimse anlayamaz. En çok rüyalarda ortaya çıkarlar. Evrensel sembollerde, ilk iki grubun aksine sembol ve sembolize edilen şey arasında belirli bir ilişki vardır ve insanların kişisel deneyimlerine dayanırlar: Ateşin gücü, enerjiyi ve hareketliliği, ya da suyun durgunluğu, yavaşlığı ve düzeni sembolize etmesi gibi. Fromm bunları şöyle kıyaslar:

Geleneksel semboller kişiye ya da belirli toplumlara özgüdürler. Rastlantısal semboller çok dar bir çevreye seslenmektedirler ve onu yalnızca sembolün anlamını bilenler anlayabileceklerdir. Evrensel semboller ise, bedenimizin, duygularımızın ve ruhumuzun özellikleriyle ilgilidirler. Bu tür semboller tüm insanlar için geçerlidir, belirli bir kişiyle ya da kişiler topluluğuyla sınırlanamazlar.¹⁷⁴

Bu tanımlardan yola çıkarak, Freud’un rüya yorumculuğunda evrensel sembollerden çok, rastlantısal sembollerin görüldüğü söylenebilir. Çünkü ona göre, rüyayı küçük parçalara ayırıp, yarı mantıksal düzenin ortadan kaldırılması gerekmektedir. Bundan sonra, bölünen her bir küçük rüya parçası için ayrı bir çağrışım gerçekleştirilir. Son olarak da, çağrışım sonucu elde edilen veriler, rüyadaki yerlerine yerleştirilir. Bu şekilde birleştirilen veriler, rüyanın gerçek anlamını ortaya çıkarır. Öte yandan sembol dilini bir tür şifre olarak gören Freud, sembollerin gizli ve bastırılmış cinsel arzuları değiştirerek gözlerden saklamak amacıyla olduğunu söyler. Buna göre, örneğin, sopa, şemsiye, kalem, ağaç vb cisimler erkeğin cinsel organını sembolize ederken, mağara, kutu, bahçe, çiçek, şişe vb sembollerle de kadının cinsel organı ifade edilir. Dans etme, dağa tırmanma ya da ata binme gibi eylemler de cinsel arzu sembolleridirler. Arketip kavramını asla kabul etmeyen ve sembollerin tek taraflı olduğunu savunan Freud’un aksine Jung, sembollerin de arketipler gibi iki kutuplu olduğunu söyler. Örneğin, yılan sembolünü şehvet bağlamında yorumlarsak yalnızca fallik bir işaretir; ama Jung’a göre yılan, libidonun bir sembolüdür ve ruhsal enerjiyi, gücü, dinamizmi ve içgüdüsel

¹⁷³ Fromm, *a. g. y.*, s. 31.

¹⁷⁴ Fromm, *a. g. y.*, s. 38.

dürtüleri ifade eder. Benzer şekilde, mağara imgesi hem rahmin hem de gizemin temsilcisidir ve bunun gibi sayısız örnek sıralanabilir. Jean Piaget sembolleri, herhangi bir sansürü atlatmak amacıyla düzenlenmiş bilinçli semboller ve içeriği, rüyalarındaki gibi, onu kullanan özne tarafından da bilinmeyen bilinçdışı semboller olarak ikiye ayırır.¹⁷⁵ Piaget de Jung gibi sembollerin çift yönlü olduğuna inanır, yani bir yönleriyle bilinçli diğer yönleriyle de bilinçdışıdır; her fikir, en mantıklı olanı bile, içinde bilinçdışı unsurlar barındırır ve her ruhsal süreç, bilinçdışından bilince ve oradan tekrar geriye kesintisiz bir akış içinde hareket eder. Semboller, alegorilerden ve işaretlerden farklı olarak, büyük çoğunluğu bilinci aşan içeriklerin imgeleridir. Bir şeyin sembol olup olmadığı, onu değerlendiren bilincin tutumuna bağlıdır; aynı nesne birisi için sembolken diğeri için yalnızca bir işarettir. Sembol, yalnızca anlam yüklü olduğu zaman canlıdır. Onun temsil ettiği anlamı ondan daha iyi ifade edebilen başka bir sembol bulunduğu anda, sembol ölür ve basit bir işaret haline gelir. Sözgelimi, haç birisi için yalnızca bir Hristiyanlık işareti iken, bir diğeri için Hz İsa'nın çarmıha geriliş öyküsünü tüm zenginliğiyle canlandıran bir semboldür. Jung birinci durumda sembolün öldüğünü, ikinci durumda ise canlı bir sembolün söz konusu olduğunu söyler. Ayrıca ruhsal âlemde ortaya çıkan kolektif bilinçdışının içerikleri, yani arketipler, gerçek semboller olarak kabul edilmelidir; çünkü bunlar, bireyin değil evrenin yaşam tarihinden kaynaklanırlar. Bilinçdışını anlayabilmek için ipucu vazifesi gören bilinçli içerikleri Freud'un yanlış bir şekilde sembol olarak tanımladığını söyleyen Jung, gerçek sembolün başka bir yolla ya da daha iyi bir şekilde anlatılamayan sezgisel bir fikrin ifadesi olduğunu belirtir. Jung'un sembol anlayışının tersine, Freud'un sembolleri belirgin ve tek yönlüdür. Jung'a göre semboller asla bilinçli olarak yaratılmazlar, kendiliklerinden doğarlar. Bir sembol ruhun karanlıklarından çıkagelirse, mutlaka aydınlatıcı bir karakteri vardır. Bireysel ve kolektif semboller oldukça farklı yollardan biçimlenirler, ama temelde her ikisi de özdeş bir yapısal model olan arketiplere dayanır. Tek bir arketip sayısız sembolle tezahür edebilir, ancak bunların kaynaklandığı tabaka bizim tanıdık nesnel ve somut dünyamıza ne kadar yaklaşırsa, bu semboller de o ölçüde sembolik özelliklerini kaybederler. Temel motifleri pek çok toplumda tekrarlanan mitler, peri masalları ve fabllarda yer alan sembollerin de kökeni arketiplere dayanır. Dünyanın yaradılışının canlı bir yansıması olarak mitoloji, sembolleşme

¹⁷⁵ Jacobi, *a. g. y.*, s. 81.

sürecinde arketiplerin büründüğü ilksel bir dış görünüştür. Arketiplerin temel şekilleri tüm uluslarda ve zamanlarda ortak olduğundan, dünyanın her köşesinde kendiliğinden oluşan mitlerde çarpıcı benzerlikler bulmak bizi şaşırtmamalıdır. Büyük geleneksel mitolojilerin mitleri ve arketiplerin sembolleri arasında ilksel bir benzerlik vardır. Çünkü büyük mitolojilerin kutsal imgeleri, kişileştirilmiş arketipsel güçlerden başka bir şey değildir. Arketiplerin sembollerinin şekillenmesinde, bireysel zihin durumları önemli rol oynar. Anlayışımız ve deneyimlerimiz değiştikçe, sembolün anlamı da her daim değişen bir ışığın altında görünür; öyle ki bu anlam ve hatta sembolün kendi şekli, sürekli yeni bağlamlara yerleştirilir ve buna göre şekil değiştirir. Bilinç tarafından algılanması açısından sembol için üç ihtimal söz konusudur: Birinci ihtimalde sembol, bilinçli zihne yakınlığıyla ve tamamen değilse bile bir dereceye kadar egoya ait olarak anlaşılabilir, çünkü canlı ve etkili kalması tamamen anlaşılmasına bağlıdır. İkinci ihtimalde ise, sembolün tamamen anlaşılması ve keşfedilmesi söz konusudur. Bu durumda sembol, egoyla tamamen bütünleşmiş ve bilinçli zihin tarafından özümsemiş görünür; ama canlılığını ve etkisini kaybeder ve basit bir alegori, bir işaret veya kavramsal olarak belirsiz bir bilinç malzemesi haline gelir. Son olarak, sembol hiç anlaşılabilir ve gizli bir kompleksin ifadesi olarak ego bilinciyle düşmanca karşılaşır, ondan ayrılır ve ruhta parçalanmaya yol açar. Kendini halüsinasyonlar başta olmak üzere tüm nevrotik ve psikotik belirti şekillerinde gösterir.

Çok eskiden beri madde ve ruh, gece ve gündüz, eril ve dişil vb. karşıtlıklar, insanları semboller aracılığıyla hiç ara vermeden etkilemeye devam etmiştir. Örneğin, Mısır mitolojisinde Nun, en orijinal madde, “üretici ilkel madde”, yaradılıştan hem eril hem dişil olan, aynı zamanda “Amon, başlangıçta var olan ilkel su” ve “babaların babası, annelerin annesi” olarak adlandırılır. Pek çok canavarın dişil ve eril özellikleri birleştirdiği söylenir. Muhtemelen Behemoth ve Leviathan tek bir canavar olarak görülebilir; çünkü Leviathan suların hâkimi olarak adlandırılır ve dişidir, oysa Behemoth çöllerin hâkimi diye adlandırılır ve erildir; belki de bu, daha eski bir gelenekte ikisinin bir zamanlar çift cinsiyetli bir varlık olduğunun ve daha sonraki bir mitte ayrıldıklarının bir göstergesidir. Tiamat, Babilli ilksel ana, çoğunlukla simya sembolizmindeki hala bölünmemiş şekilde duran “başlangıçta var olan erdişi” gibi çift cinsiyetli olarak tanımlanır.¹⁷⁶ Kendi sembolik dillerinde, bu ilksel yaşama ait olan

¹⁷⁶ Jacobi, *a. g. y.*, s. 144–145.

hayvanlar, aynı zamanda “matriks”in, alıcı dişil ilkenin, simyada “kap”ın, “yanardağ ağzı”nın, “tas”ın sembolüdür. Böylece eril ilkenin henüz etkin olmadığı zamanlarda, henüz ayrılmamış bilinçdışının en derin bölgesinin sembolü olarak Büyük Ana’nın ve onun bitmez tükenmez çeşitliliğinin, barındırdığı karşıtlıkların, eril ve dişilin temsilcileridir. Hiç şüphesiz öncelikle bahsedilmesi gereken efsanevi ilksel canavar, ejderhadır. En eski geleneklerde, suyun yaşam verici olduğu kadar, yok edici gücünün de kişileştirmesi olarak kabul edilirdi. İnsanın öyküsü, kendini ejderhanın gücünden kurtarma çabalarının öyküsüdür. Psikolojide ejderha ilksel bilinçdışını sembolize eder, çünkü bu hayvan büyük mağaralarda ve karanlık yerlerde dolaşmayı sever. Babil kozmogonisinde, başlangıcın karanlığını sembolize eden ejder Tiamat, güneş kahramanı Marduk tarafından yenilen, çoğunlukla öfkeli bir yılan olarak temsil edilir. Böylece ilksel dişil anaerki dünya, aydınlık eril ataerki dünya tarafından yenilir ve bilinçdışının karanlığı, ayırt edici bilincin ışınlarıyla aydınlatılır. En ünlü ejder figürlerinin arasında, Yunus peygamberi yutan balinayla alev püskürten bir canavar, pullu bir deniz yılanı olarak tasvir edilen ve İncil’de adı geçen Leviathan gelir. Ejderler daima güçlü ve korkulan hayvanlardı, ama çoğunlukla, Çin’de olduğu gibi, kutsal sayılır ve hatta su ve yağmur getirme güçleri yüzünden tapınılırlardı. Bazı bölgelerde ejder, köken olarak yağmur getiren bir hava tanrısı olarak kabul edilen timsahla özdeşleştirilirdi. Pek çok insan, ejderin fırtınaların yaratıcısı, sellerin ve diğer kargaşaların nedeni olduğuna inanırdı. Hemen her yerde ejder geceyle, karanlıkla, rahimle ve evrensel suyla ilişkilendirilir. Ejder gibi, yılan da suyun cehennemî, soğuk, nemli yönünün bir temsilcisidir ve maddesel-dişil bölgeye aittir. Mitsel zamanlarda okyanusun ve hareket eden suyun sembolü olarak görülürdü. Genellikle kolektif, kişilikdışı, insan öncesi çağlara ait ve korkunç yönleriyle içgüdüsel olanın bir kişileştirilmesi olarak kabul edilir. İçinde bulunduğu şekil ve içeriğe bağlı olarak bir ışık düşmanı sembolü, insandaki karanlık ruhun somut hali veya karanlık cinsel güdünün bir sembolü olarak da görülebilir.¹⁷⁷ Bu bağlamda Freud, bunu fallik bir sembol olarak değerlendirirken, Jung buna cehennemî, dişil bir anlam yükler ve yaratıcı ilkeyle ilişkilendirir. Yılan ve ejder sembolizmi neredeyse sayısız özellikler taşır. Bilinçdışının malzemeleri içinde ortaya çıkan en yaygın semboller arasındadırlar ve içinde bulundukları ortama bağlı olarak geniş bir anlam yelpazesi sunarlar. Yılanlar gibi fallik anlam taşıyan bir diğer sembol de

¹⁷⁷ Jacobi, a. g. y., s. 148–149.

boynuzdur. Ancak nemli ve cehennemî yılanın tam karşısını temsil eder. Mitolojik zamanlarda ve ilkel toplumlarda boynuz, güneş ışınlarının, dolayısıyla aktif, eril, ateşli ilkenin somut hali olarak düşünülürdü. Bu aktif, güneşle ilgili ilke hem yaratıcı hem de yok edicidir. Toprağın içine işleyen güneş ışığı, tohumun filizlenmesini sağlayabilir, yani bereketlendirir ama ateşle de kavurup yok edebilir. Boynuz daima dayanıklılığı ve gücü anlatır. Sonuç olarak sayısız tanrısal varlık boynuz taşır; örneğin Michelangelo, Musa'yı ruhsal gücünü sembolize etmek üzere boynuzlarla süslemiştir. Büyük İskender çift boynuzlu olarak bilinirdi ve olağanüstü gücünün sembolü olarak kafasındaki koç boynuzlarıyla temsil edilirdi. Karanlıklar prensi Şeytan, hep boynuzlu olarak tasvir edilmiştir. Zaten birçok kültürde şeytan, yılan ve ejder bir tutulur. Fallik sembollerden bir diğeri olan yıldırım, yok edici gücünden ötürü, çoğunlukla kurbanı insan olan, ani ve çok büyük bir aşkın sembolü olarak kullanılır. Zeus şimşek ışığı şeklinde aşkıyla Semele'ye nüfuz eder ve bu birliktelikten Diyonisos doğar. Yıldırımın sahip olduğu fallik anlam, dölleme eylemiyle, libidonun nüfuz edici yoğunluğuyla, denetimsiz içgüdü, ölçsüz arzu ve benzer olgularla ilişkili sayısız diğr özellikleri de vurgular.¹⁷⁸

Pek çok kültürde rastlanan yaygın sembollerden biri de, parçalanıp yenmek ya da yutulmaktır. En bilinen örneği de, balinanın yuttuğu Yunus peygamberin öyküsüdür. Benzer anlam taşıyan tipik peri masalı figürleri arasında çocuk yiyen cadı, her şeyi yiyen dev, yavru yiyen kurt gelir. Sembolik dilde parçalanıp yutulmak, bir tür yeraltına iniş, rahme geri dönüşü, bilincin yok oluşunu, egonun ölümünü temsil eder. Bilinç, bilinçaltının karanlığı tarafından yutulur. Psikolojik anlamda bu, libidonun bilinçdışına geri çekilmesidir. Bireyin onun ölümcül tuzağından kurtulabilmesi için, kahramanların sayısız öykülerinde anlatıldığı gibi, bir kurtuluş gereklidir. Buna bağlı olarak akla gelen yeniden doğma, yenilenme, ölümü yenme fikirleri, yalnızca bir Hristiyan mirası olmaktan çok uzaktır. Tüm toplumlar ve tüm kültürler arasında yaygındır. Her yeniden doğuştan önce bir ölüm gelir. Bu ölüm, yaşamın tüm düzeylerinde ve alanlarında ortaya çıkabilir ve sembollerle ifade edilebilir. Tarihin başlangıcında güneşin “deniz ejderinden” her gün yeniden ortaya çıkması ve diğr benzeri doğal süreçler şüphesiz yeniden doğuş sembolizminin temelini oluşturur; fakat zamanla bu sembolizmde, yeniden diriliş fikrinin yanı sıra dönüşüm fikri de büyük önem kazanmaya başlar. *Das Zeitalter des Sonnengottes*'te (Güneş Tanrısının Çağı), dünyanın her yerinden “balina-

¹⁷⁸ Jacobi, a. g. y., s. 154.

ejderi miti” olarak isimlendirdiği bu tiple ilgili pek çok mit toplayan Frobenius’a göre, sayısız çeşitlemelerle ortaya çıkmalarına rağmen bu tür mitlerin hepsi, aşağıdaki gibi karakteristik bir yol izler: Batıda bir kahraman bir su canavarı tarafından yutulur (yutma). Hayvan onunla birlikte doğuya seyahat eder (deniz yolculuğu). Bu arada, kahraman canavarın karnında bir ateş yakar (ateş-yakma) ve acıkır, kendine [hayvanın] kalbinden bir parça keser (kalbi kesme). Çok geçmeden hayvanın kurak bölgeye doğru kaydığını fark eder (karaya çıkma); hemen hayvanı içinden kesip açar (açma); sonra da sıvışır (sıvışma). Balığın karnı o kadar sıcaktır ki, tüm saçları dökülür (sıcak ve saç). Kahraman aynı zamanda balığın önceden yuttuklarının hepsini serbest bırakır.¹⁷⁹

Bireysel ruh açısından, canavarın karnına giriş, bilincin bilinçaltına dalmasıyla, rahme geri dönüşle eşitir. Bu geri dönüş, tamamen olumlu anlam taşıyan bir geri çekilme değildir. Bu Jung’a göre, olumlu şekilde değerlendirilmesi gereken bir olaydır. Çünkü bilinçaltı yalnızca ölümün kapısı değildir; aynı zamanda yaşamın kökeninde bulunan tüm besleyici ve yaratıcı enerjileri de içerir. Bunlarla ilişkiye geçildiğinde canlandırılırlar, bilincin kullanımına geçirilirler ve yeniden doğarlar. Rahme, sandığa, denize, ağaca giren ve sonra da parçalanan, yeniden şekillenen ve yeniden doğan, oğlunun bedeninde yeniden ortaya çıkan Osiris gibi, bilincimizin malzemeleri de denizde bir gece yolculuğuna çıkarlar. Jung bireyleşme süreciyle, kahramanın yaptığı gece deniz yolculuğunun arketipsel imgesi arasında bir benzerlik kurar. Ruh yaşamın orta noktasına ulaştığında, Enantiodromia kuramı gereği gelişme süreci başlangıca dönmeyi, bilinçdışının karanlık ve sıcak derinliklerine inmeyi ister. Bu derinliklerde kalmak, bunun tehlikelerine katlanmak, cehenneme ve ölüme bir yolculuktur. Bundan güvenli ve sağlam olarak kurtulan ve yeniden doğan kişi, bilgelik dolu ve yaşamın iç ve dış gereklerine karşı donanımlı, sınırlarını zorlamış ve kaderini kendisi üstlenmiş olarak geri dönecektir.

1.5. Kompleksler

Jung’a göre bilinçdışına giden kral yolu, Freud’un iddia ettiği gibi rüyalar değil, komplekslerdir. Komplekslerin kökenini, *Psyche* adlı yapıtında Aristoteles’in tanımladığı “ruh-bölümleri” kavramına dayandırabiliriz. Bu ruh-bölümleri kısmen bilinçle birleşmiş ve bilinçdışı bir hayal sistemi olan küçük birer kişilikmiş gibi

¹⁷⁹ Leo Frobenius, *Das Zeitalter des Sonnengottes*, G. Reimer, Berlin, 1904, s. 421.

davranırlar.¹⁸⁰ Kompleks terimini ilk olarak Jung'un hocası Bleuler bazı ruhsal durumları açıklamakta kullanmıştır. Sözcük çağrışım testi üzerinde çalışan Theodor Ziehen –çalışmanın ilk sayfalarından hatırlanacağı üzere– hastanın, zihninde kendisini rahatsız eden ya da kabullenemediği bir fikirle uyarıcı sözcüğü özdeşleştirdiğini bulgulayıp, böyle sözcükler birleştirildiğinde ortaya çıkan birbiriyle ilişkili bir dizi düşünceye *duygusal içerikli karmaşık (kompleks) tasvirler* adını verir. Ama terimi, bugün kullanılan “kişilik bölünmesi” anlamıyla ilk tanımlayan Jung olmuştur. *Diagnostische Assoziations-studien* (Tanısal Çağrışım Çalışmaları) isimli kitabında ilk defa, bilinçdışındaki “duyguların yönlendirdiği temsil grupları” olgusu için “duygulara bağlı kompleks” terimini kullanmış, sonradan bu terimi yalnızca “kompleks” sözcüğüne indirgemıştır. Jung'un tanımına göre kompleks, bilinçdışında arketipsel bir çekirdeğin etrafında toplanmış ve duygularla yüklenmiş çağrışımlar bütünüdür: “Bir kompleks çağrışımlardan bir karmaşadır, az ya da çok çapraşık ruhsal bir oluşumdur; bazen travmatik, bazen salt ağrısız nitelik taşır ve enikonu gerilimli bir durum gösterir.”¹⁸¹ Her kompleks, öncelikle çekirdek bir unsurdan oluşur. Bir anlam aracı olan bu unsur, bilinçli iradenin alanı dışında kaldığı için bilinçdışıdır ve kontrolsüzdür. Kompleksin oluşumunda ikincil öneme sahip unsurlarsa, kısmen doğuştan var olan kişisel özelliklerden, kısmen de çevrenin koşullandırdığı bireysel yaşantılardan kaynaklanan ve çekirdek unsurla da bağlantısı olan sayısız çağrışımlardır. Kompleks ortaya çıktığında, artık bilinçli Ben'in isteklerine açıkça karşı çıkmaya başlar, sonra bütünlüğüne zarar vererek ondan ayrılır ve bilincin bünyesinde canlanmış yabancı bir vücut gibi hareket etmeye başlar. İçerdikleri enerji yükünden dolayı kompleksler, özerk küçük kişilikler olarak hareket etme eğilimindedirler. Bu durumda insan fizyolojisinde çeşitli bozukluklardan, olmasını kesinlikle istemediğimiz nahoş dil süreçlerine kadar bir sürü sıkıntıya neden olabilirler. Jung, insanların kompleks sahibi olduklarına dair yanlış bir görüşün var olduğunu, aslında komplekslerin bize sahip olduğunu belirtir.¹⁸² Kompleksler her türden özgürlüğe sahiptir. Bazıları bilinçdışının genel dokusuna gömülmüş, kendilerini pek de belli etmeden sessiz sedasız yaşarken, bazıları da ruhsal düzeni gerçekten tehdit eder tarzda can sıkıcıdırlar. Bir başka grup kompleks de, bilinç

¹⁸⁰ http://www.coloringtherapy.com/jungian_terms_bcd.htm; 09.02.2005.

¹⁸¹ Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*, s. 94.

¹⁸² Jacobi, *a. g. y.*, s. 9.

seviyesinde kalırken, bilincin isteklerine direnir bağımsızlığını sürdürmeye devam eder. En önemli komplekslerin başında gelen Ben kompleksi, ruhumuzun genel karakteristiğini biçimlendirir. Varlığının farkına varmamız hiçbir işe yaramaz, duygusal olarak özümseyip ondan kurtulana kadar zararlı etkisi devam eder. Ben kompleksi o kadar genişlemiş ve bağımsızdır ki, Ben bilinciyle çatışma içindeki ikinci bir Ben gibi hareket eder. Böylece, bireyi iki istem arasında bırakarak çok bilinen bir vaka olan çift kişilik fenomenine neden olur. Jung’a göre, bilinçdışı kaldıkları sürece komplekslerin çağrışımlarla zenginleşip genişleme ihtimalleri çok kuvvetlidir, ama asla düzeltilemezler.¹⁸³ Bilince uzaklıkları oranında bilinçdışında, şizofreni vakalarında olduğu gibi, arkaik-mitolojik bir karakter kazanırlar. Bu durum, kişiyi iradesiz bir emir kulu haline getirir. Şizofrenik durumlarda kompleksler, bilinç denetiminden tamamen kurtulup gözle görülür, hatta iletilebilir hale gelirler; söz gelimi çeşitli vizyonlarla görünüp birtakım insanların sesleriyle konuşabilirler. Kompleksler, rüyalarda da kişiselleşmiş olarak ortaya çıkabilirler. Jung, komplekslerin ne denli bağımsız davranabileceğini şöyle açıklar:

Kompleksler kendi başına buyruk davranmaya, bizim amaçlarımızı umursamaksızın yaşamlarını sürdürmeye eğilim gösteren bağımsız (otonom) çağrışım gruplarıdır. Kanımca, gerek kişisel, gerek kolektif bilinçdışımız sayısı kestirilemeyen, çünkü bilinip tanınamayan komplekslerden ve parça kişiliklerden oluşur.¹⁸⁴

Ancak Jung’un asıl ilgilendiği, kompleksler değil, bilinçdışının komplekslere karşı takındığı tutumdur; kendisini yalnızca kompleksleri bulup ortaya çıkarma peşinde olan Freud’dan ayıran nokta da budur. Diğer yandan bilinçli kompleksler, bastırılmış bilinçdışı içerikleri bilinçli hale getirilerek, düzeltilip dönüştürülebilirler. Eğer kompleks, Ben’i içine çekip üstesinden gelecek kadar enerjiyle dolup güçlendiyse, o zaman Ben ve kompleks arasında kısmi ya da tamamen bir özdeşleşme ortaya çıkar. Bu durum en çok anne kompleksi olan erkekte ve baba kompleksi olan kadında görülür. Ben’in komplekse karşı takınabileceği dört tutum söz konusudur: kompleksin varlığının

¹⁸³ Jacobi, *a. g. y.*, s. 11.

¹⁸⁴ Jung, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*, s. 96.

bilincinde olma, özdeşleşme, yansıtma ve yüzleşme. Bunlardan yalnızca yüzleşme, Ben'i kompleksin istilasından kurtarabilir.

Jung, kompleksleri, yokluklarında ruhsal etkinliğin durma noktasına yaklaşacağı merkezi noktalar olarak tanımlar.¹⁸⁵ İnsanlara sıkıntı vermeleri, hastalık derecesinde bir rahatsızlık olduklarını kanıtlamaz. Herkeste bulunan kompleksler, ruhun bilinçdışı yapısını oluştururlar. Ancak Freud aynı görüşte değildir, olumsuz özellikler yüklediği ve hastalık belirtisi olarak kabul ettiği komplekslerin, ruhsal bastırma mekanizmasının ürünleri olduğunu ileri sürer. Ona göre, hastalıklı bir ruhun ve rahatsız bir içgüdüsel yaşamın belirtileri olan kompleksler, insanın ilkel cinsel dürtüleriyle kendisine dayatılan toplumsal kısıtlamaların yarattığı çatışmadan bir tür kaçıştır. Freud, her kompleksin bireyin özel yaşantısıyla yakından ilişkili olduğunu ve kökenlerinin, çocukluk yıllarının duygusal deneyimlerine dayandığını savunur. Öte yandan Jung için, komplekslerin yalnızca olumsuz değil, olumlu yanları da vardır. Karanlık aydınlığın, kötü iyinin ve hastalık sağlık için daha çok çaba göstermenin çıkış noktası olduğu için, kompleksler de semboller ve arketipler gibi çift yönlüdür. Kişisel bilinçdışının içerikleri, ruhsal yaşamın özel ya da kişisel kısmını oluşturan komplekslerdir; kolektif bilinçdışının içerikleri ise, arketiplerdir. Aynı şekilde ilkece kompleks ve sembol, arketipsel anlam çekirdeğinden ve kolektif bilinçdışından kaynaklandıkları sürece, pek çok yönden eşittir. Semboller ve kompleksler gelir ve giderler; sonsuz olarak ortaya çıkıp, hareket edip değişerek, yalnızca bilinçdışının ilksel rahmine geri gömülmek ve sonra yeniden ortaya çıkmak için olgunlaşacakları zamana kadar, görünmez arketipsel varlık şekillerine geri dönerek ruhsal yaşama damgalarını vururlar. Birbirlerinden ayrılmamış halleriyle, kurtuluşu ve kötü sonu, iyiyi ve kötüyü, sağlığı ve hastalığı, akla yatkın her türlü karşıt ikiliyi de beraberlerinde taşırlar.¹⁸⁶ Freud'un aksine Jung, bilinçli hale getirerek ruhu komplekslerden tamamen kurtarmanın olanaksız olduğunu, bu şekilde bunların ancak bir kısmından kurtulabileceğimizi, diğerlerinin bilinçdışının çekirdek unsurları olarak yaşamlarını sürdüreceklerini iddia eder. Aşağılık kompleksi, güç kompleksi, huzursuzluk kompleksi gibi bilinen komplekslerin başlangıç noktası, anne kompleksi ve baba kompleksidir. Anne arketipi üzerine temellendirilen anne kompleksinin etkileri, kız ve erkek çocukta farklı tezahürlerle ortaya çıkar. Söz gelimi, erkek çocuktaki tipik

¹⁸⁵ Jacobi, *a. g. y.*, s. 20.

¹⁸⁶ Jacobi, *a. g. y.*, s. 123.

tezahürleri annenin bilinçdışı olarak her kadında arandığı Don Juanizm, heteroseksüel unsurun bilinçdışında anneye bağlandığı eşcinsellik ya da iktidarsızlıktır. Anne kompleksi erkekte katışıksız olmayıp, anima arketipiyle iç içe geçmiştir ve doğal olmayan bir cinsel süreçle eril içgüdülerin zarar görmesine neden olur.¹⁸⁷ Ancak kız çocuk için böyle bir durum söz konusu değildir, ondaki anne kompleksi saftır ve yalnızca dişil içgüdülerin aşırı güçlenmesine ya da tamamen yok olana kadar zayıflamasına yola açar. Ancak komplekslerin çift yönlü doğaları gereği, anne kompleksinin de olumlu yönleri vardır ve Jung bunları şöyle sıralar:

Oğulda eşcinselliğin yanı sıra ya da yerine, Eros'un farklılaşması görülür, örneğin (Platon'un *Şölen*'inde bu tür imalar vardır); ayrıca feminen bir unsurun kesinlikle zarar vermediği gelişmiş bir estetik ve zevk, dişi eşduyum yeteneğiyle genellikle mükemmel bir düzeye çıkan öğretici kapasitesi, son derece olumlu anlamda muhafazakâr olup geçmişin tüm değerlerini sadakatle koruyan bir tarih bilinci, erkek ruhları arasında şaşırtıcı zariflikte bağlar kurulmasını sağlayan, hatta cinsiyetler arasındaki dostluğu imkânsızlığın lanetinden kurtaran bir dostluk anlayışı, ecclesia spiritualis'i (ruhsal birlik) gerçekliğin ta kendisi yapan zengin bir din duygusu ve nihayet, vahiy için son derece elverişli bir kap olan ruhsal bir açıklık biçiminde tezahür edebilir.¹⁸⁸

Erkekte anne kompleksinden kaynaklanan ve anneye aşırı düşkünlükle tezahür eden komplekse, *puer** kompleksi adı verilir. Ruh arketipinin genç tarafının temsilcisi olan bu kompleksin egemen olduğu erkek, ergenlik çağından kurtulmayı bir türlü başaramaz ve yaşamı boyunca annesinin kararlarına bağımlı bir şekilde yaşar. Olumlu özellikleri kendiliğindenlik ve değişime açık olmasıdır. Puer kompleksinin kadındaki tezahürü *puella* olarak adlandırılır. Puer kompleksinin karşıt kutbunu oluşturan kompleks ise, ilerleyen yaşla birlikte ortaya çıkan *senex*** tir. Senex kompleksi ruh arketipinin yaşlı tarafının temsilcisidir; olumsuz özellikleri sinizm, hoşgörüsüzlük ve tutuculuk iken, olumlu özellikleri sorumluluk sahibi olma, düzenlilik ve öz-disiplindir. Bu iki kompleks ruhta denge halindeyken zarar verici olmaktan çıkarlar. Baba kompleksi ise, anne kompleksinden farklı olarak, pek de olumsuz tezahürlerle çıkmaz karşımıza. Genellikle

¹⁸⁷ Jung, *Dört Arketip*, s. 23, 25.

¹⁸⁸ Jung, *a. g. y.*, s. 26.

* Puer: Latince oğlan çocuğu anlamına gelir.

** Senex: yaşlı adam

gençlerin babayla özdeşleşip aşırı korumacı ve düzen ve adaleti sağlayıcı bir tutum benimsemelerini sağlar. Ancak olumsuz tarafı, gencin –kendi babası da dâhil olmak üzere– kendinden yaşça büyük erkeklere güvensizlik göstermesi ve toplumdaki hiyerarşik düzene baş kaldırmasıdır. Kız çocuğunda baba kompleksinin yansımalarını, çalışmanın başlarında Freud’un Odipus kompleksi teorisi bahsinde incelenmişti. Aşağılık kompleksinin ise fiziksel, sosyo-ekonomik ve göçlere bağlı olmak üzere üç tür kaynağı vardır. Kişi sahip olduğu –özellikle kısa boylu veya aşırı kilolu olma gibi– fiziksel özelliklerden ötürü, içinde bulunduğu ekonomik şartların elverişsizliği yüzünden, ya da göç ettiği yerde yaşayan insanların daha iyi şartlarda yaşayıp, kendisinin ise her bakımdan daha alt bir konumda olduğu düşüncesiyle aşağılık kompleksinin egemenliğine girer. Kompleksin neden olduğu eksiklik duygusunu fazlasıyla telafi etmeye çalışırken, bir dizi davranış bozuklukları sergilemeye başlar, ya toplum içinde çok başarılı bir konum elde eder, ya da had safhada toplum dışı davranışlar gösterir.¹⁸⁹

İzleyen bölümde, insan psikesinin oluşumunda ve şekillenmesinde önemli rolü olan arketiplerin, rüyaların, sembollerin ve komplekslerin Haggard’ın romanlarında yansımaları incelenecektir.

¹⁸⁹ http://www.absoluteastronomy.com/encyclopedia/i/in/inferiority_complex.htm; 17.07.2005.

İKİNCİ BÖLÜM

2. HAGGARD'IN ROMANLARINDA ARKETİPSEL UNSURLAR

2.1. Arketipsel Unsurlar ve Haggard'ın Romanlarındaki Tezahürleri

2.1.1. Anima

Anima imgesi, serinin ilk romanı *She: A History of Adventure*'dan itibaren tüm romanlarda en baskın arketipsel unsurdur ve Kôr Ülkesi'nin gizemli kraliçesi Ayesha karakteriyle temsil edilir. *She*'de Leo ve Holly'nin eline geçen paketten çıkan çömlek parçasının üzerinde yazarların çevirisinde, Leo'nun atası Kallikrates ve karısı Amenartas'ın, Ayesha ile yaşadıkları macera anlatılır. Bu ilk roman boyunca, olayın geçtiği yere nasıl geldiği ve kim olduğu anlatılmayan Ayesha, karısını öldürüp kendini ona vermesi şartıyla Kallikrates'e ölümsüzlük vaat eder. Ancak bunun karşılığında Kallikrates gözlerini kapatıp Ayesha'nın güzelliğini görmemeye çalıştığında, öfkelenerek onu büyüsüyle çarpar ve öldürür (S 41). Yirmi üçüncü bölümde, yine Ayesha'nın Yaşam Ateşi'nde yıkanıp ölümsüzleşerek, ateşten inanılmaz bir güzellikte çıktığında Kallikrates'ten kendisini kollarına almasını istediği, ama Kallikrates'in güzelliğini görmemek için ona sırtını dönüp karısına sarıldığı ve bunun üzerine Ayesha tarafından öldürüldüğü ifade edilir (S 311–12). Aynı olay Ayesha tarafından, *Wisdom's Daughter*'ın on üçüncü bölümünde detaylı şekilde anlatılır. Bu bölümün sonunda Kallikrates, aşkını reddettiği Ayesha'nın ölüm getiren sözleriyle ölür: “Ölümü, üzerine çağırıyorum Yunanlı Kallikrates. Ölüm senin kaderin olsun ve mezar da evin (...) Ölmeni istiyorum (...) Öl o zaman Kallikrates, ki gözlerin bana daha fazla işkence edemesin ve senin hatıranla alay etmeyi öğrenebileyim.” (WD 312–13). Kallikrates'in acı sonu, animasını kabullenmeyen ya da animasıyla yüzleştiği halde onunla uzlaşma yolu bulamayan erkeğin uğrayacağı felaketin temsilcisidir. Çünkü anima, doğası gereği erkeğin karısıyla arasına kıskanç bir sevgili gibi girmeye çalışmış ve bunu başaramayınca da onu yok etme yoluna gitmiştir. Buradaki yok oluş, yani ölüm, bir anlamda erkeği yine karısından ayırdığı için ayrılığı da sembolize etmektedir; çünkü anima, gücünü ortak bilinçdışından alan bir zorlayıcılıkla erkeği karısından ya da sevgilisinden ayrılmaya zorlar. Kallikrates'in ölümü, aynı zamanda erkekte meydana gelen kişilik parçalanmasını da temsil eder. Buna benzer bir ölüm sahnesi, *Wisdom's*

Daughter'ın onuncu bölümünde yaşanır; bu bölümde karısı Beltis'in Fenike Kralı Tenes'i öldürdüğü görülür (WD 137); bu ölüm bir anlamda, karısına yansıttığı animasıyla yüzleşme ve uzlaşmada başarısız olan erkeğin yaşadığı kişilik bölünmesini sembolize eder. Burada erkek, animasını karısına yansıtmıştır, çünkü Beltis'le Ayesha arasında bir düşmanlık ve mücadeleden ziyade bir işbirliği söz konusudur. Böylece erkeği animanın hâkimiyetinden kurtarabilecek bir varlık, animanın tezahür ve etkileme araçlarından biri olmuş ve bu da Tenes'in sonunu hazırlamıştır.

Anima, kolektif bilinçdışının bir unsuru olarak binlerce yıllık bir geçmişe sahiptir. *She*'de Billali'nin, büyükannesinin zamanında Ayesha'nın ülkeye gelen yabancıları ölümle cezalandırdığını söylemesi, animanın insanlığın en eski çağlarında bile var olan ve kolektif bilinçdışına ait bir arketip olduğunun işaretidir (S 99, 100). Bu durumu ima edercesine, on üçüncü bölümde anima imgesinin temsilcisi Ayesha, anlattıklarıyla ne kadar uzun zamandır (yaklaşık iki bin yıldır) yaşadığının ipuçlarını verir. Söz gelimi Hz. İsa'nın gelişinden öncesi için şu sözleri sarf eder:

Ne halleri varsa görsünler o zaman – o Yahudiler benim kalbimi kırmış, dünyaya nefretle bakmama neden olmuşlardı, evet, sonra da benim bu yazıya yabana, onlardan da eski bir halka ait olan bu yere gelmeme neden oldular. Kudüs'te onlara bilgilerimi öğretecekken, beni taş tuttular, Tapınağın Büyük Kapısı'nda o aksakallı ikiyüzlülerle hahamlar beni taşlasınlar diye kışkırttılar insanları! Bak, izi hala duruyor! (S 169)

Yine *Ayesha*'nın ikinci cildinin altıncı bölümünde Ayesha, kişileştirilmiş animanın bakış açısıyla, insanlık tarihinin başından beri sonsuz sayıda erkeğin psikesinde var olmanın neye benzediğini şu sözleriyle açıklar:

Düşünün şimdi, burada sonsuz olarak ve hala insan kalarak yaşamak nasıl bir şey; ruhen yaşlanmak ve sevgilinizin öldüğünü ve izleme ümidinizin olmadığı yerlere gittiğini görmek; yok edilemeyen varlığınızın üstüne yüzyılların laneti damla damla düşerken beklemek, tıpkı suyun aşındıramadığı elmasın üzerine damlaması gibi; ta ki sevgiliniz yeniden ve sizi unutmış olarak doğup, çaresiz kollarınızdan bilinmeyen ıssızlığa tekrar göçene kadar (A II 141).

Animanın olumsuz –hatta ölümcül– özellikleri, edebiyat ve mitolojide *femme fatale* (felaket getiren kadın) tipinde figürlerle tezahür eder. Ayesha'nın, aşkını reddetmesinin sonucunda Kallikrates'i öldürmesi, kendisini sonsuza dek sevmeye söz

vermeyen erkekleri boğulup ölmesi için suyun derinliklerine çeken su tanrıçasını hatırlatır. *She*'nin on dördüncü bölümünde Holly, Ayesha'nın animaya özgü *femme fatale* özelliği taşıdığını şu ifadeyle belirtir: "...orta yaşlarını geçmiş ve saygın biri olan ben, tamamen ve ümitsizce bu beyaz büyücüye âşık olmuştum. (...) Ben bu yaşında, bu modern Kirke'ye kurban olmuştum! Aslında modern de değildi, en azından olmadığını söylemişti. Neredeyse gerçek Kirke kadar yaşlıydı" (S 181). Kirke (*Circe*) hatırlanacağı üzere animanın en kuvvetli tezahürlerinden biridir (bkz., I. Bölüm s. 55). Aynı şekilde, *Ayesha*'nın birinci cildinin beşinci bölümünde, dağın eteklerinden ölümcül derecede tehlikeli bir inişe geçmeden önce, Holly zaten ölecek kadar yaşlı olduğunu ama yaşamını masum bir şekilde geçirdiğini düşünür: "Yaşlıydım, ölüm vaktim gelmişti. Günahsız bir şekilde yaşamıştım, eğer bu sevgili imgeyi, mağaraların bizi korkunç sona sürükleyen bu Siren'ini izlemek günahsızlıksa" (AI 115). Siren imgesi de animanın tezahürlerinden biridir. Böylelikle Ayesha'nın, animanın temsilcisi olduğu bir kez daha açık bir şekilde doğrulanmış olur.

Anima kolektif bilinçdışının en güçlü arketiplerinden biridir ve erkeği zaman zaman bilinçdışının karanlık dünyasına çekerek etkisi altına almaya çalışır. *She*'nin on dördüncü bölümünde Holly, Ayesha'nın yüzünü gördükten sonra değişik bir ruh haline kapılır ve alt üst olmuş psikolojisini şu sözlerle anlatır:

Düşünceler, görüntüler, neredeyse esinler, gözümün önünde şaşırtıcı bir canlılıkla uçuşuyordu. Bunların çoğu oldukça groteskti, kimileri korkunçtu, kimileri de önceki yaşamımın enkazında yıllardır gömülü kalmış düşünce ve duyguları yeniden su yüzüne çıkarıyordu. Ancak bunların hepsinin arkasında ve üzerinde o muhteşem kadının silüeti havada asılı duruyor, onların arasından büyüleyici güzelliği parlıyordu. (S 183–84)

Böylece animanın kolektif bilinçdışına ait unsurları uyandırışına şahit oluruz. O zamana dek önceki yaşam, yeniden doğuş gibi konuları irdelemek bir kenara dursun, bunları saçma bulan Holly, artık bilinçdışındaki olguların farkına varmasıyla ve animanın da yardımıyla kolektif bilinçdışının unsurlarıyla yüzleşmeye başlar. Bunun hemen akabinde, odasında keşfettiği bir yarıktan bir geçide girmesi ve bulduğu merdivenlerden, elindeki mum söndüğü için zifiri karanlıkta aşağı inerek Ayesha'nın, sevgilisi Kallikrates'in cesedini sakladığı odayı bulması da erkeğin, bilinçdışının karanlık dünyasıyla karşılaşmasının hem destekleyicisi hem de temsilcisidir.

Animanın bir diğer özelliği, kolektif bilinçdışına ait bir arketip olarak hem geçmişe hem de geleceğe yönelik düzenlenmiş yapısıdır; bu yapısı sayesinde anima, erkeğe, geleceğe dair güçlü önsözler kazandırma özelliğine sahiptir. *She*'nin on dokuzuncu bölümünde, Ayesha'nın başkalarının aklından geçenleri bilme ve başka bir mekânda olup bitenleri görebilme gücünün kısıtlı olduğu ifade edilir. Bildiği bir mekânı ve o anda orada bulunan bir şeyi suya yansıtabilir, ancak bu güç başkalarının zihnine uzanacak kadar öteye gitmez. Ya da karşısındakinin aklından geçenleri ancak o kişinin izin verdiği ölçüde görebilir. “Çünkü başka insanlar işin içine girdiği anda gücü, o anda o kişilerin bilincindeki gerçekler veya anılarla sınırlı kalıyordu.” (S 243) cümlesi bize animanın gücünün, bilinç ve bilinçte yer alanlarla olan ilişkisini anlatır. Hatırlanacağı üzere, anima bilinçdışı kaldığı sürece yansıtılır, çünkü bilinçdışı olan her şey yansıtılır. İşte Ayesha'nın, zihindeki bazı şeyleri suya yansıtma gücü, animanın yansıtılma gücünün de temsilcisidir. Çünkü anima, erkeğin bilinçli davranışlarına ancak onun hayalleri, önsözleri ve ruh durumları gibi psikik özellikleri sayesinde yansıtılır.

Benzer şekilde, *Wisdom's Daughter*'ın altıncı bölümünde, çıkacak savaşta Mısır'ın üstün gelip gelmeyeceğini öğrenmek isteyen firavun, saraya çağırdığı bilge Noot, rahip Kallikrates ve Ayesha'ya bir ziyafet düzenler. Bu ziyafette savaşın sonunu su dolu bir kabın içinde görme görevi Ayesha'ya verilir (WD 74); yine *She and Allan*'ın yirmi ikinci bölümünde Ayesha, Zikali'nin gelecekle ilgili öğrenmek istediği şeyin ne olduğunu göstermek için Allan'a, köşede duran su dolu kâsenin içine bakmasını ve gördüklerini söylemesini ister (SA 274). Gelecekteki ya da bilinmeyen olayları bir kâse içerisindeki suya yansıtma imgesi, hem suyun hem de kâsenin taşıdığı sembolik anlamları doğru bir şekilde yorumlamayı gerektirir. Evrensel olarak kâse Büyük Ana'nın (ya da Toprak Ana'nın) sembolüyken, Mısır hiyerogliflerinde su kâsesi dişil ilkenin temsilcisidir.¹⁹⁰ Öte yandan Jung'a göre su, bilinçdışının en yaygın sembolüyken, Chetwynd suyun bir imge veya benzetmeden ziyade yaşamın bizzat kendisinin sembolü olduğunu söyler, çünkü susuz yaşam olmaz. Su, sağlam fakat cansız öz ile yaşamın uçucu ruhu arasında bir arabulucudur; yaşamdan önce gelen ve yaşamın sürekliliğini sağlayan varlık modelinin en eski şeklidir, tıpkı Mısır mitolojisinde yaradılışın ilksel sulara başladığı gibi. Psike açısından bakıldığında ise, dişil bilinçdışının eril Ego'nun kuru, sert ve bilinçli âlemini namlendirmesini ve ona yaşam

¹⁹⁰ Jobes, *a. g. y.*, V. I, s. 238.

vermesini sembolize eder. Ayrıca yaşam suyu imgesinde, libidonun artışı ve bilinçdışından gelen ve yine ona dönen yaşamsal ilgilerin sürekli akışı temsil edilir.¹⁹¹ Gertrude Jobes’a göre su, tüm bu anlamların yanı sıra büyü, yansıtma ve bilgeliğin de temsilcisidir ve kâseyle sembolize edilir.¹⁹² Buna göre erkek psikesinin bilinçdışı dışıl unsuru olan animayı temsil eden Ayesha’nın, yine dışıl ilkenin sembolü olan kâsenin içinde, yaşamın bizzat kendisini ve bilinçdışını sembolize eden suyun içinde geleceği görebilmesi ya da gösterebilmesi, gelecekteki olayların izdüşümlerini de taşıyan bilinçdışının, bilincin farkında olmadığı gerçekleri arketipler aracılığıyla bilinç eşliğine getirebilme özelliğini ifade eder.

Serinin tüm romanlarında, kolektif bilinçdışının bir unsuru olarak animanın erkek psikesindeki zorlayıcı gücünün evrensel boyutta olduğu görülebilir. *Wisdom’s Daughter*’ın başlık açılımında *İtaat-edilmesi-gereken-Kadın’ın Yaşam ve Aşk Öyküsü** alt başlığı yer almaktadır. Ayesha’nın isimlerinden biri olan “İtaat-edilmesi-gereken-Kadın”, animanın karşı konulmaz gücünü simgeler. *She*’nin yirmi birinci bölümünde, Leo’nun, atası Kallikrates’in ölü vücuduyla karşılaşması ve biri ölü, biri canlı olan bu iki erkeğin birbirine ikiz gibi benzemesi (S 266), insanlığın karanlık çağlarından beri animanın, erkeklerin psikesinde nesiller boyu hep aynı şekilde süren güçlü etkisinin temsilcisidir. Yine aynı bölümde, Holly’nin Leo’dan bahsederken “Ayesha’ya lanet okumaya cesaret edemiyordu –bilinciyle belki o anda bile bizi izlemekte olan bir kadın hakkında kötü konuşmaya kim cesaret edebilirdi ki?” (S 270) demesi, animanın erkek psikesi üzerindeki sürekli etkisinin ve her an takipte oluşunun bir simgesidir. Çünkü animasıyla yüzleşen bir insan, varlığını kabullenip onunla uzlaşma yolunu buluncaya kadar animasının tehdidi altındadır. Yirmi ikinci bölümün sonunda, Ayesha’nın İngiltere’ye gitmeye karar verdiğini açıklaması, Holly’yi dehşete düşürür:

Güçlerini biliyordum ve onları sonuna kadar kullanacağından hiç şüphem yoktu. Onu bir süre kontrol etmek mümkün olurdu belki, ama gururlu ve hırslı ruhu önünde sonunda bağlarını koparıp serbest kalacak ve yüzlerce yıllık yalnızlığın intikamını alacaktı. Gerekli görürse ve güzelliğinin üstün gücü yeterli gelmezse, belirlediği hedefe ulaşmak için zor kullanacaktı, ölmeyecekti ve bildiğim kadarıyla öldürülemeyecekti de, ee nasıl durdurulacaktı o halde? (S 286)

¹⁹¹ Chetwynd, a. g. y., s. 422–23.

¹⁹² Jobes, a. g. y., V. II, s. 1667

* The Life and Love Story of She-who-must-be-obeyed.

Bu cümleler animanın, kolektif bilinci etkileyerek bireyler yoluyla toplumu ve toplumlar yoluyla dünya düzenini nasıl tehdit edebileceğine işaret etmektedir. Roman, Yaşam Ateşi'ne ikinci kez giren Ayesha'nın ölümüyle son bulur. Leo ise Ayesha'ya olan aşkını kabullenerek, bir anlamda animasıyla yüzleşip onunla uzlaşmıştır. Ayesha bundan sonraki yeniden doğuşuna kadar artık yoktur (bkz., yeniden doğuş arketipsel motifi), çünkü bu uzlaşma sonucu anima gücünü kaybetmiştir, artık erkeği hükmü altına alamaz. Ancak erkeğin animayla bu uzlaşması çok ender gerçekleşen bir olgudur ve animanın gücü alt edilemez.

Ayesha'nın birinci cildinin ilk bölümünde animanın gücü, Ayesha'nın bıraktığı etkiyi anlatan Holly'ye ait şu cümlelerle tanımlanır: “Onda aynı zamanda, bedenle değil, çünkü benden giden gitti artık, ama bir adamı varlığının sayısız çağları boyunca canlandıran bir istek ve ruhla, daha da acısı budur, çünkü yükü ebedi bir yüküdür, uzaktan tapmaya mahkûm edildiğim tanrısallığı buldum” (AI 27). İkinci bölümde Rahip Kou-en, manastıra ordusuyla ve bir rahibeyle birlikte gelen Yunan generalinden bahseder. Ama en iyi hatırladığı, rahibedir, çünkü rahibe, Ayesha olduğunu açıklamıştır. Üstelik onun gittiği yolun bir feragat ve Nirvana'nın da en mükemmel bir hiçlik olduğunu, ona daha zevkli olan Aşk ve Yaşam yolunu ve onun ibadetine daha layık olan Doğa tanrıçasını göstereceğini söyleyerek, Kou-en'den kendisine tapmasını ya da biat etmesini istemiştir. Kou-en bunu yaptıktan sonra kaçarken, Ayesha arkasından şöyle bağırır: “Devachan'a (mutluluk ülkesi) vardığında beni hatırla ey Aziz Buda'nın hizmetkârı, çünkü ben değişsem de ölmeyeceğim ve orda bile bir zamanlar bana tapmış olan seninle olacağım” (AI 67). Bu olay, animanın kişilik ve sosyal konum farkı gözetmeksizin tüm erkeklerde, hatta inancı ve iradesi çok kuvvetli olan rahip Kou-en gibi erkeklerde bile ne kadar güçlü etkiler bırakabildiğinin bir göstergesidir. Kou-en kendini inancına adanmış bir din adamıdır, öte yandan Leo ve Holly aşkın peşine düşmüş eski akademisyenler ve şimdinin seyyahlarıdır; ama anima, gücünü tüm erkeklerde hissettirebilen ve hepsine boyun eğdirebilen bir olgudur. Animanın bu etkisi, belki başka biçimlerde yaşam boyu erkeğin karşısına çıkacak, ama asla son bulmayacaktır; çünkü anima, ortak bilinçdışının bu güçlü ve ölümsüz arketipi, erkek cinsi var olduğu sürece varlığını sürdürmeye devam edecektir. Seksen yaşlarındaki bu adamın, iki bin yıldan fazla bir zaman önce gördüğünü var saydığı bir düşteki güzel kadının anısıyla böyle ağlaması, okura komik

gelebilir, ancak Holly ve Leo derin bir acıma duygusu hissederler rahibe, çünkü onlar da aynı acıları çekmektedirler (AI 68).

Animanın tüm erkekler üzerinde etkili olan yıkıcı ve olumsuz gücünün bir diğer göstergesi, *Wisdom's Daughter*'ın beşinci bölümünde Ayesha'nın ondan büyüleri öğrenmek isteyen firavun Nectabenes'e, kullandığında kendi üzerine uğursuzluk ve felaket getirecek büyüleri öğretmesidir (WD 67); yedinci bölümde Tenes'in sözleri, Ayesha'nın temsilcisi olduğu animanın onu da çekiciliğiyle etkilediğini ve hâkimiyeti altına aldığını gösterir: "Gerçeği söylemek gerekirse, yeryüzünde senden daha fazla hiçbir şeyi arzulamıyorum ve bu elimde değil, benim için çok güçlü olduğunu fark ettiğim için de seni hak ettiğin bedelle alacağım. Evet, yıllarca beklemem gerekse de seni alacağım" (WD 87). On ikinci bölümde, animanın erkekler üzerindeki evrensel yaptırım gücü ve hâkimiyetine Amenartas'ın şu sözleriyle gönderme yapılır: "...[Kallikrates] ilk defa ricamı dinlemiyor ve arzumun hilafına hareket ediyor. Geçmişte diğerlerine yaptığın gibi onu da büyüledin ve şimdi sen nereye götürürsen oraya gidiyor" (WD 295). *She and Allan*'ın yirmi birinci bölümünde, kendi isteği üzerine Ayesha'nın Ölüler Ülkesi'ne gönderdiği Allan, bir tür baygınlık haline geçerken Ayesha'nın, etrafındaki yılanları söylediği şarkıyla dans ettirdiğini görür (SA 255). Yılanın aynı zamanda fallik bir imge olduğu da göz önünde tutulursa, bu yılanların animanın çağlar boyu hâkimiyeti altına alıp, istediği gibi yönlendirdiği erkekleri sembolize ettiği söylenebilir. Yirmi ikinci bölümde, Allan gibi güçlü ve bilinçli bir erkeğin bile animasının gücüne daha fazla karşı koyamayışını ifade eden bir sahne yaşanır. Ayesha ağlamak başta olmak üzere, kadınlığın tüm hünelerini sergileyerek, bir anlığına da olsa Allan'ı baştan çıkarmayı başarır ve sonunda ona kendisini sevdiğini söyler (SA 272).

Yine de, animanın bu sınırsız hâkimiyetine izin vermeyen tek karakter, Allan'dır. On üçüncü bölümde Allan'ın, Ayesha'nın muhteşem güzelliğinden diğer erkekler gibi körü körüne etkilenmediği görülür; aksine zekâsını ve mantığını kullanarak akılcıca davranır ve Ayesha'nın bir an için kaldırdığı peçesinin altından gördüğü muhteşem güzelliğin kendisini büyülemesine izin vermez:

Burada her şeyden önce şunu söylemeliyim. Eğer bu nefis yaratık ihtişamını açığa vurarak beni kölesi yapmayı umduysa ya da diğer bir deyişle beni kendine âşık etmeye çalıştıysa, çok büyük hayal kırıklığına uğramış olmalıydı, çünkü hiç de

böyle bir etki bırakmadı. Korkuttu ve bir anlamda da aşağıladı, hepsi bu, çünkü kendimi insan olmayan bir şeyin huzurunda hissettim; bu, korkabileceğim ve hatta insanlığın ilahî olana duyduğu gibi bir hayranlık da duyabileceğim, ama asla kaynaşmak istemediğim ve bir erkek olarak bana yabancı gelen bir şeydi (SA 151).

Bu bağlamda Allan, animasıyla yüzleşip, onun hem çekiciliğinin, hem de bilinçdışı yapısından kaynaklanan karanlığının, belirsizliğinin ve ürkütücülüğünün farkına varan, ama tüm bunlara karşı koyabilme gücünü kendinde bulan erkeğin temsilcidir.

Buradan da anlaşılacağı üzere anima, mücadele edilmesi imkânsız bir kompleks değildir; erkek yüzleşme, kabullenme ve uzlaşma yoluyla animasının ona verebileceği zararları en aza indirgeyebilir. Söz gelimi, *Ayesha*'nın birinci cildinin üçüncü bölümünde, Rahip Kou-en ölümsüzlük fikrine karşı çıkarak *Ayesha*'nın ölümsüz olmadığını söyler:

...o ölümsüz değil; hiçbir şey ölümsüz değildir. O, Nirvana'ya giden yolun üzerinde kendi gururu, siz isterseniz kendi büyüklüğüyle, duran bir varlıktan başka bir şey değil. Bu gurur kırılacaktır, daha önce kırıldığı gibi; o görkemli çehreye değişimin ve ölümün tozları serpilecektir, o günahkâr ruh acılar ve ayrılıklarla temizlenmelidir. Leo kardeş, eğer onu kazanırsan, bu kaybetmek olacaktır ve sonra basamaklara yeniden tırmanman gerekecek (AI 82–83).

Bu sözler aynı zamanda, animanın gücüne karşı konulabileceğini ve bunun insanın iradesine bağlı olduğunu anlatır. Öte yandan animanın gücüne teslim olup, kontrolü ona bırakmak demek, bir kısır döngünün içinde kalmak demektir; bu teslimiyet hiçbir zaman mutluluk getirmeyecektir, ancak erkek çekilecek acıları göze alıp mücadele edebilirse ruhu kurtuluşa erecektir. Jung, animanın gücüyle mücadele etme konusunda aynı yolu tavsiye eder; animayı bastırmak da, ona teslim olmak kadar tehlikelidir, öni alınamaz duygusal patlamalara yol açabilir. Bunun yerine onu kabullenmek ve onunla uzlaşmak gerekmektedir.

Bunun yanı sıra, animanın yalnızca olumsuz özellikler taşıdığını söylemek yanlış olur. Diğer tüm arketipler gibi onun da yukarıyı gösteren aydınlık ve olumlu yönleri vardır. Arketiplerin çift yönlü doğaları gereği, anima da hem iyi, soylu ve temiz tanrıçalara özgü kişiliği, hem de cadı, baştan çıkaran ve fahişe özellikleriyle kadınlığın olumlu ve olumsuz yönlerini aynı anda yansıtır. Aynı bölümün sonunda Holly, rahibin verdiği bilgiler ışığında, *Ayesha*'nın Kallikrates'in rahiplik yemini ettiği ve karısı

Amenartas uğruna yeminini bozduğu Tanrıça İsis'in yeniden doğmuş şekli ve intikam aracı olduğunu keşfeder. Holly'ye göre İsis, Ayesha'da yeniden doğarak yeminini bozan Kallikrates'i öldürmüş ve böylece intikamını almıştır. Öte yandan, "Ayesha'nın kendisi gerçek bir tanrısallık taşımaz, bir rahibenin, bir habercinin iradesini gerçekleştirmek üzere, ödüllendirmek ya da cezalandırmak adına, görevlendirilmiş, ama tatmin edilmesi gereken umutları ve hırsları olan bir insanın ruhuna sahip" bir varlık ve "gerçekleşecek bir kaderdir" (AI 86–87). Ancak bunun yanı sıra, bir keresinde Ayesha "başlangıçta cennetin kızı olduğunu" belirtmiştir ve yaşlı şaman Simbri'nin de onun doğaüstü bir yaratılışının olduğunu tasdik ettiği ifade edilir (AI 87). *Wisdom's Daughter*'ın yedinci bölümünde, animanın temsilcisi Ayesha'nın hem ölümlü insana ait olumsuz özellikleri, hem de insanüstü ilahî ve olumlu bir özelliği olduğu vurgulanır. Bu bölümde Yahudilerin kitabı Tevrat'ta belirtilen Bekçiler'in babası olan düşmüş melekler ve annesi olan insan kadınlardan bahseden Ayesha, kendisinin de insan olan bir erkeğe âşık olan düşmüş bir melek, Cennet'in kızı olduğunu ima ederek (WD 149) semavî bir yönü olduğunu vurgular. Animanın temsilcisi Ayesha'nın, olumlu özellikleri *She and Allan*'da da belirtilir. On dokuzuncu bölümde Allan ve arkadaşlarının yamyamların elinden kurtardıkları Inez, bir tür şoka girer. Ayesha onu iyileştirmek için dudaklarından içeri nefes üfler (SA 233). Nefes imgesi, tanrısal nefes imgesinden yola çıkarak, ruh kavramını çağırıştırır; böylece ruh imgesi animanın temsilcisi Ayesha, bir tür tanrısal kimlik üstlenir.

Ancak bu bölümde masum bir genç kıza can veren Ayesha, bir sonraki bölümde can alan intikam tanrıçası kimliğiyle çıkar ortaya. Yirminci bölümde, Ayesha kendi ordusunda yer alıp da Rezu'ya casusluk yapan adamlarını cezalandırmak amacıyla bir meydana toplar, yaptığı konuşmaya soğuk bir rüzgâr, kızıl bir ışık, ateş ve son olarak yıldırım eşlik eder (SA 245–46). Bu dört imge, Ayesha'nın öfkeli ve intikam güden bir ruh hali içinde olduğunu, yani animanın olumsuz ve aşağıyı gösteren karanlık yönlerini sembolize eder. Animanın rüzgârla ilişkili ama olumlu yönü yirmi dördüncü bölümde tezahür eder. Dönüş yolculuğunda Ayesha'nın, üzerine çıkılması imkânsız bir kayanın üzerinden onları seyretmesi üzerine Umslopogaas onun gerçekten o kayanın üzerinde olduğundan şüphe duyduğunu belirtir, ancak Allan, ikisi de onu görürken, bunun gerçek dışı bir şey olamayacağını söyler. Umslopogaas ise: "Rüzgârlar gibi istedikleri an gelip istediklerinde gidebilen cadıların yöntemlerini biliyorum." (SA 294) diye cevaplar.

Animanın rüzgâr ve düşük işlevin (bkz., üç arketipi) temsilcisi olduğunu savunan Jung’a göre: “Dördüncü işlev olan düşük işlev ise bizim irademize kapalı bir alandır. Kimi zaman insana takılıp duran, rahatsız edici küçük bir şeytan, kimi zaman da *deus ex machina* olur. Fakat daima *sua sponte* [kendisi ne zaman isterse] gider gelir.”¹⁹³ Dahası animanın *deus ex machina* özelliği bir müddet sonra ispatlanır. Sonunda insanı aniden içine çekiveren bir bataklık olan sağ taraftaki yola sapmak üzerelerken, Ayesha ortaya çıkar ve rehber Amahaggerlar’a sol taraftan giden yolu işaret ederek kaybolur (SA 241). Benzer şekilde, on yedinci bölümde Allan, Rezu’nun halkıyla yaptıkları savaşın en ümitsiz anında, nereden ve nasıl geldiği belli olmayan Ayesha’nın savaşa katıldığını ve dövuştüğünü görür (SA 211). Düşman üzerinde yıldırım etkisi bırakan bu olay, rakip tarafın kaçışıyla sonuçlanır ve Ayesha, geldiği gibi sessizce ortadan kaybolur. Onun ansızın ve çok kritik bir durumda savaşa müdahalesi, dördüncü ve düşük işlev olan animanın, bilincin imdadına yetişmesini sembolize eder; çünkü tüm arketipsel unsurlar gibi animanın da zararlı özelliklerinin yanı sıra olumlu bir yönü vardır: Kişiyi ihtiyacı olan cesaret ve gücü sağlar, tıpkı animus gibi.

Bu özellikleriyle birlikte anima ruh imgesidir, ruh durumlarını yaratır. Ayesha’nın birinci cildinin yedinci bölümünde Atene, Leo’nun Hes’in, yani Ayesha’nın, bulunduğu dağa gitmesine izin vermeyeceğini söylediğinde Simbri’nin verdiği karşılık, bir ruh imgesi olarak animanın erkek üzerindeki zorlayıcı gücünü vurgular:

Hes güçlüdür kuzenim, ve onun bu yumuşak sözlerinin altında korkunç bir tehdit yatıyor. Sana onun eskiden beri güçlü olduğunu ve yeryüzünde ve gökyüzünde bu adamların gelişini ve başlarına ne geldiğini ona haber verecek hizmetkârları olduğunu söylüyorum. ... Bu yüzden başımıza bir felaket gelmemesi için onu engelleme, çünkü o bir ruhtur ve korkunçtur. Onların gelmesini emretti (AI 162).

Bu sözlerle animanın, bir kadının güçlerinden çok daha ötesine sahip olduğu ve onunla savaşmanın çok tehlikeli sonuçlar doğurabileceği ifade edilir. Çünkü ‘o bir ruhtur’, yani gücünü ruhun bilinçdışına ait bölgesinden alır. Eskiden beri güçlüdür, çünkü animanın ait olduğu yer olan kolektif bilinçdışı, insanlığın tarihiyle yaşattır ve anima, çağlar boyu yaşanmış deneyimler yardımıyla gücüne güç katarak erkekleri etkilemeye devam etmiştir. Sekizinci bölümde Simbri, “Dağın Ruhı”nın, kızdığı zaman yolcuların üstüne

¹⁹³ Jung, *Dört Arketip*, s. 106.

sıcak küller savurduğunu, bu yüzden de onu kızdırmaktan korktuklarını söyler. Dağın Ruhı, tahmin edileceği üzere Ayesha’dır. Bu ifade, Ayesha’nın temsil ettiği anima ile yakından ilişkilidir, nitekim Jung animadan “bizzat yaşamın arketipidir” diye bahseder.¹⁹⁴ Jung’a göre anima, ruh bağlamında insanda kendini yaşayan ve yaşama neden olan canlıdır, yani insanın yaşama gücüdür. Üstelik Ayesha, tıpkı animanın sürekli uyanık ve tetikte olması gibi, her şeyin farkındadır ve bunu çeşitli belirtilerle belli eder, örneğin Simbri, yanardağın uzun zamandır faaliyette olmadığını, ama üç ay önce, ki bu tarih kahramanların Ayesha’yı bulmak üzere yola çıktıkları zamana denk gelir, bir de Khania Atene’nin yanına gitmek için Kaloon’a doğru yola çıktıklarında faaliyete geçtiğini söyler (AI 184).

Ayesha’nın ikinci cildinin dokuzuncu bölümünde animanın ruh imgesi olduğu bir kez daha vurgulanır. Ayesha, yapılan uğursuz bir kehanetten rahatsız olan Leo’yu teskin etmeye çalışır: “Yaşadığımız ve bildiğimiz yaşamlar, yalnızca bizi huzurumuzun sığınağına güvenli şekilde sürükleyecek olan altın bir zincirin halkalarıdır” (AII 206). Altın zincir, ruhun sembolüdür. Halk arasında, cennete gidecek insanın ruhunun altın bir zincirle cennete çekildiğine inanılır ve bu altın zincir, yeryüzünü cennete bağlar.¹⁹⁵ Cennetin kızı olduğunu iddia eden Ayesha altın zincir imgesiyle, çektikleri sıkıntılardan sonra kurtuluşa ereceklerini ima ederken, yine temsilcisi olduğu ruh imgesi animaya yakışır bir sembol kullanır. Aynı şekilde *Wisdom’s Daughter*’da birinci bölümün sonunda, ruhun bedenden daha kutsal ve yüce olduğu vurgulanır (WD 22), çünkü Ayesha da, kadın olması öngörülen bir ruhtur ve temsilcisi olduğu anima, bir ruh imgesidir. Nitekim *She and Allan*’ın on ikinci bölümünde Ayesha’yı tarif ederken Allan’ın kurduğu: “Bu gözler içlerinden ışığın, bir ruh ışığının fışkırdığı pencereler gibiydi.” (SA 138) cümlesiyle de, animanın ruh imgesi olduğu gerçeğine gönderme yapılır.

Ruh durumlarını yaratan animanın, erkeğin yaşamında kendisinden başka bir kadının yer almasına tahammülü yoktur, bu yüzden karısıyla arasına kıskanç bir sevgili gibi girer ve bu anlamda kadının ezeli rakibesi konumundadır. *She*’nin on dördüncü bölümünün sonunda, karanlık yeraltı odasında Ayesha, sevgilisinin cesedi başında ağıt yakarken:

¹⁹⁴ Stevens, *a. g. y.*, s. 77.

¹⁹⁵ Jobses, *a. g. y.*, V. I, s. 671.

Aşkım! Aşkım! Aşkım! ... Ne zaman döneceksin her şeye sahip olan, ama sensiz hiçbir şeyi olmayan bana? Ne yapabilirim? Ne? Ne? Ne? Belki de o kadın – belki de o Mısırlı senin yanında durup hatıramla alay ediyordur. Ah, neden seni öldüren ben, seninle birlikte ölemedim? Ah maalesef ölemiyorum! Ölemiyorum, ah! (S 188)

diyerek animanın, insanlık tarihi boyunca erkeği sahiplenme ve karısıyla arasına girme çabasını dile getirir. Yine *Wisdom's Daughter*'ın sekizinci bölümünde, Sidon'a götürülen Ayesha'ya, kalması için Tenes'in karısı Beltis'in sarayı verilir; Beltis bu sırada Kudüs'e babasının yanına gitmiştir. Ayesha içinden, döndüğünde sarayında bir yabancı ve bir rakibin kaldığını öğrendiğinde Kraliçe Beltis'in ne tepki vereceğini merak eder (WD 104). Animanın temsilcisi Ayesha'ya, erkeğin karısının temsilcisi Beltis'in sarayının verilmesi, animanın erkeğin bilinçdışında karısının yerini almasının sembolüdür ve ona rakip olduğunu açıkça belirtmesi de üstlendiği anima kimliğini doğrular. Aynı romanın dokuzuncu bölümünün sonunda, Kudüs'ten geri dönen Beltis, Tenes'in Moloch'a kurban verdiği oğlunun nerede olduğunu kocasına sorarken, Ayesha müdahale eder ve oğlunun başına gelenleri anlatır: “O zaman ruhum beni harekete geçirdi ve bu tarifsiz trajedide bir rol oynadım” (WD 119). Bu sahnede yine, animanın erkekle karısının arasına girişi ve onları nasıl birbirinden uzaklaştırıp düşman ettiği görülür. Bir sonraki bölümde ise Ayesha, kapana kısılan Tenes'i daha da güç bir durumda bırakmak için halkına karşı kışkırtır ve onu öldürmeye hazırlandıklarını söyler (WD 130). Bu şekilde anima, erkekle karısının arasına girdiği gibi, bilinçdışında uyuyan düşman arketipini harekete geçirerek, erkekle çevresinin arasının açılmasına da neden olur. Ancak Tenes, animasının kendisine verdiği zararları anlamaya başlamıştır: “‘Yine de’ diye ekledi [Tenes], ‘bazıları senin bu bilgelik yıldızının, beni karanlık ve şeytani yerlere çektiğini düşünebilir’ ve bana şüpheyle baktı” (WD 132).

Kadının, erkeğini animasının hâkimiyetinden kurtarma çabası *Ayesha*'nın birinci cildinin altıncı bölümünde Atene karakterinin mücadelesiyle sembolize edilir. Bu bölümde, Leo ve Holly düştükleri nehirde akıntıya kapılmak üzereyken Atene suya girip bir eliyle şamandan destek alırken, bir eliyle Leo'yu saçlarından kavrayıp kıyıya çekmeyi başarır. Böylece erkeğin temsilcisi Leo, karısını temsil eden Atene'ye yaşamını borçlanır (AI 126–27). Bu bağlamda Atene'nin Leo'yu boğulmaktan kurtarması, karısının erkeği anne kompleksinden ve animanın egemenliğinden kurtarmak için müdahalesini temsil eder. Çünkü derin su, anne arketipinin olumsuz tezahürlerindendir;

ayrıca anne arketipi uçurum, yutan, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan gibi özelliklere sahiptir (bkz., anne arketipi) ve animanın tezahürlerinden biri de, hatırlanacağı üzere, kendisini sonsuza dek sevmeye söz vermeyen erkeği, suyun derinliklerine çekip boğmakla tehdit eden su tanrıçasıdır.

Benzer şekilde, on ikinci bölümde Leo'nun peşini bırakmayan Atene, sınırı geçip onları bulduğunda, Ateş Dağı'na gitmemesi için Leo'yu ikna etmeye çalışır: “‘Sana yemin ediyorum’, diye söze karıştı, ‘rüyalarının kadını orada değil. O kadın benim, evet ta kendisiyim; tıpkı senin, benim erkeğim olduğun gibi.’” (AI 263). İnsanlık tarihinin başından beri kadının erkeği için animayla ve yüzyıllar önce Amenartas'ın kocası Kallikrates için Ayesha ile giriştiği savaşın arketipsel güdülerle tekrarlanmak üzere olduğu, Atene'nin meydan okuyan sözleriyle vurgulanır:

Kibar sözlerin için teşekkürler, ama Leo Vincey, ayrılmamız bu kadar kolay olmayacak. Beni bu şekilde Dağ'a çağırmış oldunuz ve sizi Dağ'a kadar izleyeceğim. Evet, ve orada Dağ'ın Ruhu'yla [Ayesha] karşılaşacağım, daima yapmam gerektiğini bildiğim gibi ve buradaki şamanın da daima yapmam gerektiğini bildiği gibi. Evet, gücümü ve sihrimi onunkilerle karşılaştıracam, tıpkı yapacağım bildirildiği şekilde. Zaferimiz, çağlar boyu uğruna savaştığımız o taç olsun (AI 265).

Romanın ikinci cildinin birinci bölümünde, kahramanlar dağa tırmanırken, vadiden inişe geçtiklerinde, dağdaki büyük ateş çukuruna gerektiği şekilde gömülmesi için (çünkü bölgenin adetlerine göre, kraliyet mensupları öldüklerinde yeniden doğabilmeleri için bu büyük ateş çukuruna atılmaktadır) kocasının cenazesini getiren Atene ve beraberindekilerle karşılaşır. Atının Haberci'den ürküp şaha kalkması Atene'nin sabrını taşırır:

Khania Atene ve ölü kocasının yolunu kesen Dağ'ın bu tükenmiş büyücü kocakarısı da kim oluyor? Misafirlerim, sizi yanlış bir yoldaşlıkta gördüm, çünkü öyle görünüyor ki, kötü bir kaderle karşılaşmak üzere kötü bir ruhun rehberliğindesiniz. Şu sizin rehberiniz kesinlikle nefret dolu ve korkunç olsa gerek, çünkü eğer gerçek bir kadın olsaydı size yüzünü göstermekten korkmazdı (AII 20).

Bu cümleler, erkeğin karısının animanın yaşlı, çirkin ve fark edilmeyen varlığıyla alay ederek onunla mücadeleye girişmesini ifade eder. Kadının animaya karşı içgüdüsel nefreti ise şu cümleyle dile getirilir: “Ama Atene'nin içinde içgüdüsel bir nefret

kaynıyordu ve sessiz kalamadı” (AII 21). İkinci bölümde ise, Ayesha olduğu kuvvetle tahmin edilen Hes: “Söyleyin bana, hizmetkârım Atene kendisine emrettiğim gibi sizi misafirperver bir şekilde ağırlayabildi mi?” (AII 41) diye sorarak, Atene’den hizmetkârı olarak bahseder; çünkü Atene de, erkeğin karısının temsilcisi olarak, animayı oluşturan kadınlar bütünü’nün bir parçasıdır. Öte yandan Atene, bir hizmetkâr olabilmek için fazla asidir: “Sana itaat etmeyeceğim çünkü bu adam ne sana ne de bir başka kadına ait, yalnızca bana ait; çünkü onu seviyorum ve eskiden beri hep sevdim. Evet, ruhlarımız yeryüzüne yayıldığından beri onu sevmiştim, tıpkı onun beni sevdiği gibi” (AII 49). Çünkü Atene aynı zamanda, animaya meydan okuyan erkeğin karısının da temsilcisidir. Onuncu bölümde, anima ve erkeğin karısı arasındaki ezeli mücadele, Ayesha’nın ve Atene’nin orduları arasında yapılan savaşla temsil edilir. Ayesha bütün doğaüstü güçlerini kullanarak kıyamete benzeyen bir atmosfer yaratır. Fırtınalar, alev selleri ve yıldırımlar birbirini takip eder. Holly’nin tabiriyle, Kaloön ülkesinin üzerine güneş tutulmasına benzer bir karanlık çöker (AII 237). Güneş (ya da ay) tutulması, felaketi ve dünyanın sonunu sembolize eder; eski inanışlarda, güneşin ya da ayın bir canavar tarafından yutulmasıdır. Çin mitolojisinde, bir imparator ya da yönetici erdemden yoksun olduğunda ortaya çıkan bir ejder, güneşi veya ayı yutar.¹⁹⁶ Atene de, Kaloön’un hükümdarı olarak, Ayesha’ya kişisel nedenlerden dolayı savaş açıp, halkının harap olmasına yol açar ve böylece erdemden yoksun bir tavır sergiler. Bu yüzden de Ayesha, ülkesinin başına böyle bir felaket getirir; anne arketipinden dolayı animayla bağlantısı olan ejderi, Ayesha’yla ilişkilendirmek pek zor değildir (bkz., anne arketipi). Kadının erkeğini kazanma yolunda animayla yaptığı savaş, böylece ülkenin sembolize ettiği erkekle beraberliğinin sonunu hazırlar. Aynı cildin son bölümünde, erkeğin temsilcisi Leo’nun, ölürken karısını temsil eden Atene’nin göğsüne düşmesi ise, animanın olumsuz ve yıkıcı etkilerine maruz kalan erkeğin ve karısının birlikteliklerinin bilinçsizce devam ettiğini gösterir; nitekim Chetwynd’e göre ölüm, bilinçsizliğin sembolüdür.¹⁹⁷

Animanın ilk yansıtıldığı yer anne imgesi olduğu için, kadın animaya karşı verdiği bu mücadelede oldukça zorlanır ve çoğu kez yenilgiye uğrar. Erkek, animasının bilinçdışında uyanışına karşı farklı ruh durumlarına girer. *Ayesha*’nın ikinci cildinin

¹⁹⁶ Jobses, *a. g. y.*, s. 490.

¹⁹⁷ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 116.

üçüncü bölümünün devamında, kendisinin muhalefetine rağmen Hes'in sargılarının açılmasını herkes ister, çünkü Ayesha olup olmadığının anlaşılması gerekmektedir. Açıldığında ortaya çıkan manzara ise gerçekten şok edicidir (AII 86–87). Ayesha, Yaşam Ateşi'nde ikinci kez yıkandıktan sonra dönüştüğü biçimde karşılarında durur. Bu sahnede, Ayesha'nın temsilcisi olduğu animanın gerçek yaşını gösteren dile getirilemez biçimde yaşlı görüntüsü, ortak bilinçdışıyla yaşıt olan animanın asıl halini anlatmak için kullanılır. Bu noktada bir seçim yapması gereken Leo, içgüdüsel olarak karısını temsil eden Atene'yi değil, animasını temsil eden yaşlı ve çirkin Ayesha'yı seçer ve önünde diz çökerek onu alnından öper (AII 92). Çünkü: “Erkeklerde anne kompleksi asla ‘saf’ değildir, daima anima arketipi ile karışmıştır, dolayısıyla, erkeğin anneye ilgili görüşleri genellikle duygusal, yani ‘anima’ lehine önyargılıdır.”¹⁹⁸ İşte bu öpücükten sonra masallardakine benzer bir mucize gerçekleşir ve bir sonraki bölümde, Ayesha'nın kıyısında durduğu ateş çukurundan iki kanat şeklinde bir alev dalgası yükselir ve Ayesha'nın cüce figürünün üzerine kapandıktan sonra yok olur. Bir müddet sonra Ayesha, eski büyüleyici güzelliği ve tüm ihtişamıyla ateş çukurunun kıyısında belirir (AII 99–100). Stevens'a göre bu, erkeğin animasını uyandırışıdır: “...bu yeni kadınlık bilincini açığa çıkarmak, erkekliğe adım atmış bir kişiye düşer. Bu sebeple, mit ve peri masallarında kadın kahraman, bir prens gelip onu öpücükle uyandırana kadar derin bir uykudadır (erkek, bu süreç içinde kendi animasını uyandırır).”¹⁹⁹

Benzer şekilde, erkeğin kendi içinde animasını uyandırışını sembolize eden bir diğer örnek de, *Wisdom's Daughter*'ın dördüncü bölümünde Kallikrates'in İsis rahibi olma ayininde yaşanır. Normalde ayin, üyeliğe kabul edilen kişinin, İsis'in temsilcisi kutsal rahibe tarafından alnından öpülmesiyle sonlanır; ancak tek ya da iki taraflı bir hata sonucu Ayesha'nın dudakları Kallikrates'in alnına değil, dudaklarına değeri (WD 56). Beşinci bölümde ise, uzun bir ayrılıktan sonra Ayesha ve Kallikrates bir kez daha karşılaşılır: “[Kallikrates] şaşkınlıkla bana baktı, sonra rüyasında gördüğünü sandığı bir yüzle karşılaşan biri gibi başını sarstı, yine de şüpheliydi” (WD 63). Kallikrates'in Ayesha'yı gördüğünde verdiği bu tepki, erkeğin animasının farkına varmaya başlamasını ifade eder. Benzeri bir sahne de *She and Allan*'ın on ikinci bölümünde yaşanır. Yüzündeki peçesi ve uzun giysileri içinde Ayesha ile ilk karşılaştıklarında

¹⁹⁸ Jung, *Dört Arketip*, s. 32.

¹⁹⁹ Stevens, *a. g. y.*, s. 77.

Allan ve Umslopogaas çok etkilenirler: “Baştan beri yumuşak ve mükemmel kadın bedenine bürünmüş, biraz da yabancı ve bizim insan ırkından farklı, doğüstü bir varlığın huzurunda olduğumun farkındaydım.” (SA 138) der Allan. Bu sözlerle, animasıyla ilk kez yüzleştğinde, bilinçdışının bu güçlü unsuruna karşı erkeğin duyduğu korku ve yabancılık duygusu ifade edilir.

Animanın bu büyüleyici etkisi, bünyesinde yaşamı boyu erkeğin dünyasında rol oynamış kadınları da barındırmasından kaynaklanır. *She*’nin yirmi üçüncü bölümünde Kallikrates’in kurtuluşu karısında araması fayda etmez, çünkü animanın birçok kadından oluşan ve insanlık tarihinin başlangıcıyla yaşıt olan varlığı, tek bir kadın olan karısından çok daha güçlüdür. *She and Allan*’ın on ikinci bölümünde, kahramanlar Ayesha ile ilk karşılaştıklarında Umslopogaas’ın sözleri animanın bünyesinde birden fazla kadın bulunduğu ve bunların içinde erkeğin yaşamına girmiş kadınların da olduğu gerçeğini dile getirir: “Gecenin Bekçisi, bu dişi şef tek bir kadın değil, bütün kadınlar onda.” (SA 139) ve

Eğer o bir cadı olmasaydı, onun bu beyaz giysisinin altında gençliğimdeki karım Zambak Nada’nın şeklini görür müydüm ve konuştuğu dil bana yabancı gelse de Nada’nın dudaklarından çıkan sesin mırıltısını duyar mıydım, şu yıldızlardan daha da uzağa giden Nada’nın? (SA 144)

Bunu Allan’ın düşüncelerinden de anlayabiliriz:

Bu örtülü şekle baktım ve çok iyi gördüm, kimi gördüğüm çok önemli değil; yalnızca bir tane değildi, bir seri halinde birkaç taneydi; aynı zamanda o sırada henüz tanımadığım ve sonradan tanıyacağım bir kadındı... Tuhaf olan, bu halüsinasyon içinde bu kadınların kişilikleri örtüştü ve kaynaştı, öyle ki sonunda, kaynaklarından çıkarken değişen, ama aynı kristalden fışkıran değişik renklerdeki ışınlar gibi kendini çeşitli şekillerde gösteren, ama tek bir kaynaktan çıkan bu şekillerin aynı varlığın parçaları olup olmadığını merak etmeye başladım (SA 139).

Ayrıca yirmi birinci bölümde Ölüler Ülkesi’ne çıktığı yolculukta, Allan’ın yaşamı boyunca sevdiği kadınları görmesi (SA 259), bu yolculuk Ayesha’nın yardımıyla olduğu için, yine animanın bünyesinde erkeğin yaşamına girmiş kadınların bulunduğu olgusuna bir göndermedir. Bir sonraki bölümde, animanın bünyesinde birden çok kadını barındırdığını, her erkeğin bir animası olduğunu ve ruh imgesi olarak nefesle sembolize edildiğini Ayesha’nın şu sözleri ifade eder: “Sana diyorum ki, bir tane değilim, birden

fazlayım ve bu yüzden hem burada hem her yerdeyim. (...) akşamın ılık rüzgârı estiğinde nefesim yüzünde olacaktır” (SA 278). Bu sözlerle aynı zamanda birlik ve çokluk imgeleri de çağrıştırılır (bkz., sayı arketipleri).

Bu bağlamda birden çok kadını temsil eden animayla erkeğin birlikte olduğu kadın arasında bir güç dengesizliği ortaya çıkar. *Ayesha*’nın ikinci cildinin dördüncü bölümünde Atene ile Ayesha arasında bir kıyaslamaya giden Holly, Atene’den daha sevimli bir kadın görmemiş olmasına rağmen, bu sevimliliğin Ayesha’nın vahşi ve semavî güzelliğinin yanında çok sönük ve zavallı kaldığını ifade eder (AII 105). Aynı şekilde *Wisdom’s Daughter*’ın on beşinci bölümünde Ayesha, Amenartas’ın güzelliğini kendisinininkiyle kıyaslayarak, güzel ve cesur olmasına rağmen, kendisinin yanında onu, “güneşin ihtişamıyla karşılaştırıldığında sönük kalan ayın yaydığı soluk ışığa” (WD 200) benzetir. Erkeğin karısıyla animasının karşılaştırıldığı böyle bir durumda, kadınlığın kolektif bilinçdışına ait imgesiyle birlikte pek çok kadın imgesini de bünyesinde barındıran animanın güzelliği ve çekiciliğinin, erkeğin karısının sevimliliğini gölgede bırakması son derece doğal bir sonuçtur. Nitekim *Ayesha*’nın ikinci cildinin dördüncü bölümünde Atene de bu durumun farkındadır:

Ben yalnızca bir kadınam. Senin ne olduğunu en iyi sen bilirsin. İncecik bir mum oradaki ateşlerin içinde parlayamaz, ya da bir ateş böceği yıldızların karşısında; senin kötülüklerin efendisine verdiği hediyeler ve ettiği biat karşılığında cehennemden kazandığın ihtişamla da benim fani bedenim yarışamaz. Yine de bir kadın olarak senin dengim ve terk edip meydan okuduğun yüce Yargı’nın önünde tüm bu ödünç alınmış güzelliklerinden sıyrılıp utanç içinde çırpılıp durduğunda ruhen senin efendin olacağım; evet, yitirdiğin aşkın için feryat ederek dolaşacağın ateş çukurunun kenarında tıpkı bundan evvel durduğum zamandaki gibi. Çünkü, ey düşmanım, biliyorum ki insanla ruh asla birbirine eş olamaz (AII 106).

Erkeğin karısı, çekicilik anlamında animanın üstünlüğünün farkındadır, ancak taşıdığı insani özellikleriyle kendi üstünlüğünün de bilincindedir. Fakat her anlamda eşit değildirler, çünkü animaya eşsiz güzelliğini ve çekiciliğini kazandıran unsurlardan biri de, erkeğin ona bilinçsizce teslimiyetidir. Ancak bilinçdışı bir ruh kompleksi olan animayla bir insanın birbirine eş olması, yani birbiriyle özdeşleşmesi mümkün değildir.

Anima bilinçdışı bir unsur olduğu için görünmez bir yapıya sahiptir, bu yüzden de onunla baş edebilmek ya da ona zarar vermek imkânsızdır. *Ayesha*’nın ikinci cildinin dördüncü bölümünün sonunda, kıskançlıktan deliye dönen Atene, *Ayesha*’yı önce

bıçaklamaya, sonra da ateş çukuruna itmeye kalkar. Ancak her iki girişimi de yararsızdır, Ayesha'nın gövdesine sapına kadar gömülen bıçak yere düşer ve itmeye kalkıştığında da Ayesha hareket etmemesine rağmen, Atene onu geçerek uçuruma sendeler. Bileğinden yakalayarak düşmesini engelleyense, yine Ayesha'dır (AII 108). Benzeri bir örnek de, *Wisdom's Daughter*'ın altıncı bölümünde firavunun verdiği ziyafette görülür. Fenike kralı Tenes, Ayesha'nın kendisine verilmesini ister ve firavuna savurduğu tehditlerle isteğinin yerine gelmesini sağlar. Ustası Noot'un rahat tavırlarını gören Ayesha korkulacak bir şey olmadığını anlar: "...çünkü şimdi emindim ki ne Tenes'ten, ne de yeryüzündeki herhangi bir erkekten korkacak bir şeyim yoktu" (WD 81). Ayesha'nın dünyadaki hiçbir erkekten korkması mümkün değildir; çünkü anima görünmez bir yapıya sahiptir ve ona zarar vermek zaten imkânsızdır; anima, somut bir güç harcanarak yok edilemeyecek kadar güçlü bir yapıdadır. Onu yok etmek imkânsızdır, çünkü bilinçdışına ait arketipsel bir komplekstir. Ancak varlığı kabul edilip ona teslim olunmaksızın uzlaşma yoluna gidilirse, zararsız hale getirilebilir. Animanın bu görünmez yapısı, *She and Allan*'ın yirmi ikinci bölümünde Ayesha'nın kendi ağzından dile getirilir; yaptığı veda konuşmasında kendini, asıl büyük kısmı denizin altında yayılan bir buz dağına benzetir (SA 277). Bu benzetme, animanın bilinçdışı arketipsel yapısından ötürü görünmeyen ve çok derinlerde varlığını sürdüren, yalnızca erkeğin davranışlarında kendini belli eden özelliğine işaret eder. *Ayesha*'nın ikinci cildinin beşinci bölümünün başında, erkeğin, animanın sözü edilen bu özelliklerini kavramaya başladığını, Leo'nun şu sözlerinden anlarız:

İsterdim ki Horace, Ayesha biraz daha insan olsaydı, hiç olmazsa Kôr mağaralarında olduğu kadar. Onun etten ve kemikten olduğunu hiç sanmıyorum, beni öptüğünde hissettim bunu –tabii buna öpmek denirse– yalnızca saçlarıma dokundu. Gerçekten de bir saat içinde nasıl böyle değişebilir? Et ve kemik ateşten doğmaz, Horace (AII 111–12).

Anima psikenin ayrılmaz bir parçası olduğundan ve görünmez yapısından dolayı varlığının bilincine varılması mümkün olmadığı için, erkek çoğu zaman farkına bile varmadan ve kendini sorgulama gereği duymadan animasının gücüne teslim olur; hatta bazen animasıyla özdeşleşme çabası içine girer. On birinci bölümde Leo, henüz Kaloon sarayındayken Yaşam Ateşi'nde yıkanacağı günü beklemek istemediğini söyleyerek,

Ayesha'dan hemen o gece karısı olmasını ister. Ayesha ise hayal kırıklığını şu cümlelerle dile getirir:

Sanmıştım ki benden hiçbir kadının bugüne dek anlatmadığı acı, çıplak gerçeği ortaya çıkarmamı isteyeceksin –tüm günahlarımı ve acılarımı, benim değişken aklımın tüm gelip giden hayallerini; hatta bilmediğin ve belki de asla öğrenemeyeceğin benim kim olduğumu ve nereden geldiğimi ve senin büyülenmiş gözlerinde iğrenç bir varlıktan nasıl bir periye dönüştüğümü ve sana olan aşkımın amacını ve rüyalardan başka bir yerde asla var olmamış öfkeli tanrıçanın öyküsünün anlamını (AII 254).

Bu sözler bir yandan animayı ve erkekle arasındaki ilişkiyi tanımlarken, bir yandan da bu ilişkiyi sorgular. Animasının etkisi altında kalan erkeğin, kendini ve bu güçlü etkiyi sorgulamadan teslim oluşunu ve animasının hâkimiyetini bilinçsizce kabullenişini ifade eder. Hatırlanacağı üzere, erkek özerk bir kompleksle kendisini özdeşleştiremeyeceğini kabullenmeksizin, animasının tepkilerini kendi tepkileriymiş gibi algılar. Leo, Ayesha'nın karısı olmasını isterken, aslında bu özerk kompleksle özdeşleşme isteğindedir, ancak bu, başına neler geleceğinden habersiz erkeğin tamamen bilinçsizce dile getirdiği bir istektir. Çünkü erkeğin kendini animadan ayırt etmesi ve bu konuda bilinçli davranması, animanın görünmez yapısından ötürü çok zor bir olaydır (bkz., I. Bölüm s. 52). Fakat Leo kaderini ve imkânsız zorlamakta kararlıdır: “Keşke kısacık bir gece için bile olsa, ruhunu sürekli kemiren hırsını bir kenara bırakabilseydin; sana büyüklüğünü unutmanı ve bir kadın olmanı –benim karım olmanı söylüyorum” (AII 256). Leo, Ayesha'dan karısı olmasını isteyerek, ruhsal bir varlığı insani bir boyuta indirgemeye girişir; ondan gerçek bir kadının özelliklerini taşımasını bekleyerek, belki de animasını gerçek bir kadına yansıtmaya çalışır. Ancak bunlar sonuçsuz kalacak çabalar, çünkü animanın kendinden başka bir kadına tahammülü yoktur. Atene'nin romanın başlarında söylediği gibi, bir ruh ve bir insan asla birbirine eş olamaz. Bu bağlamda Leo'nun çabaları ya sonuçsuz kalacaktır ya da büyük bir ihtimalle felaketle sonuçlanacaktır. Bu ihtimalin gerçekleşme gücünü, Ayesha'nın Leo'ya birlikte olurlarsa ölebileceğini söylediği cümlede buluruz: “Bu kadar mı? Riski göze alıyor musun? Sana hiçbir şey vaat edemem. Evet, şu ya da bu şekilde ölebilirsin” (AII 257). Ancak Leo dediğini yaptırır ve Holly ellerini birleştirip kutsayarak onları evlendirir. Ayesha ve Leo birbirlerine sımsıkı sarıldıktan sonra, Ayesha tam animaya yaraşır bir konuşma yapar:

Şunu bil ki, ne olursa olsun, bir olarak yaratılan biz asla, asla bir daha ayrılmayacağız. Yaşarken yanında olacağım ve öldüğünde de, eğer ölmene gerekiyorsa, seni tüm âlemlerde ve gök kubbede izleyeceğim, cennetin ve cehennemnin tüm kapıları aşkına karşı çıksa da. Nereye gidersen git, geleceğim. Uyuduğunda, ben de seninle uyuyacağım ve yaşam ve ölüm rüyalarında mırıltısını duyacağın ses, benim sesimdir (AII 264).

Bu cümleler animanın, erkek psikesinin ayrılmaz ve ölümsüz bilinçdışı bir unsuru olduğu ve erkeğin tüm yaşamı boyunca animayla birlikte yaşayacağı gerçeğini dile getirir. On birinci bölümün sonunda Leo, tam Ayesha ona kendileriyle ilgili tüm gerçeği anlatacakken ölür (AII 266). Erkeğin anima denen bilinçdışına ait bu kompleksle özdeşleşmesinin gerçekleşmesini sembolize eden sarılma ve öpüşme olayından sonra Leo'nun ölmesi, animanın gücüne karşı koyamayan ve onunla yüzleşip bireyleşme yolunda kişilik bütünleşmesini tamamlayamayan erkeğin hazin sonunu ve parçalanmış kişiliğini temsil eder. Görülmemesi ya da kavuşulmaması gereken biriyle evlilik, Jobes'a göre pek az rastlanan ve güneş imgesiyle ilgili mitolojik bir temadır. Gelin genellikle şafaktır ve kocası olan güneşe bakmaması emredilmiştir. Merakı ya da kıskançlığı, emirlere karşı gelmesine neden olur, ama güneşin ortaya çıkan ihtişamı şafak için yakıcı niteliktedir ve ışığının ateşi gelini öldürür. Bu motif, Eros ve Psike'nin öyküsünde görülebilir.²⁰⁰ Ancak romanda güneşin temsilcisi Leo olmasına rağmen (bkz., güneş arketipi), evlendiği kişinin ihtişamına dayanamayarak ölen de yine Leo'dur, tersine kavuşulması yasaklanansa Ayesha'dır; bu durumun animanın eril ilkenin dişil unsuru olmasından kaynaklandığı söylenebilir. On ikinci bölümde Ayesha, Holly ile vedalaşırken yine animanın erkek psikesinin ayrılmaz bir parçası olduğunu vurgulayan şu sözleri sarf eder: “Şunu bil ki, başlangıçta olduğu gibi bir kez daha şimdi de o ve ben *tek bir ruha sahibiz*” (AII 281). Benzeri sözler, *Wisdom's Daughter*'ın on ikinci bölümünde de görülür. Ruh imgesi animanın, erkeğin ruhunu sahiplenışı, Ayesha'nın şu sözleriyle ifade edilir: “Kallikrates'in ruhu daima benimdi, ta başlangıçta bana verilmişti, ama bedenine gelince durum farklıydı ve belki bu bedende yaşadığı sürece de böyle kalacaktı” (WD 163).

Görüldüğü üzere, animanın olumlu ve olumsuz bütün özellikleri, erkek psikesi ve bu suretle erkeğin çevresiyle ilişkileri üzerinde yarattığı etkiler, Haggard'ın inceleme

²⁰⁰ Jobes, *a. g. y.*, V. II, s. 1069.

konusu olan romanlarının tümünde birbirleriyle sıkı bağıntılı bölümlerdeki sembolik göndermelerle yüklü karakterler ve olaylar aracılığıyla okura sunulur.

2.1.2. Animus

Animus imgesi, serinin romanlarından yalnızca *Ayesha*'da ve *She and Allan*'da ortaya çıkar. Animanın ruh durumlarını yaratması gibi, animus da fikirleri yaratır. Bu fikirler, genelde sarsılmaz inançların veya geçerliliği şüphe götürmez kuralların özelliğine sahiptir; bu yüzden de kadının özgürce fikir yürütmesini ve bireysel yargılarını bastırır. Çünkü animus, bünyesinde, kadını gelenekselleşmiş fikir kalıplarına zorlayan, otoritesi tartışılmaz, mantıklı ve tam yetkili bir babalar ya da önemli insanlar meclisini barındırır (bkz., I. Bölüm s. 51); bu bağlamda animus, bilinçdışından kadına geleneksel ve toplumsal açıdan yapması ve yapmaması gereken şeyleri dayatan eril komplekstir. Nitekim *Ayesha*'nın birinci cildinin on ikinci bölümünde şaman Simbri, Atene'yi her zaman yaptığı gibi uyarır: “Yasak nehre girdin ve şimdi, Atene, karar günü kapımıza dayandı –bizim kapımıza ve O'nun kapısına– savaşı ve harap olmayı getirecek kaçınılmaz kaderin bildirdiği o gün” (AI 266). Anima bahsinden hatırlanacağı üzere, Simbri bu cildin yedinci bölümünde de Atene'yi *Ayesha*'nın, yani animanın gücüne karşı uyarır (bkz., anima).

Simbri'nin sürekli yaptığı bu uyarılar, tıpkı animusun müdahaleleri gibi, Atene'nin ne yapması ve ne yapmaması gerektiğini bildirir niteliktedir. Örneğin, Rassen'la evlenirse ülkedeki iç savaşın biteceğini söyleyerek Atene'yi bu evliliğe ikna etmiştir (AI 214). Roman boyunca da, mantığın ve aklın bedenleşmiş temsilcisi gibi davranışlarına sürekli müdahale ederek Atene'yi yönlendirmeye çalışır. Simbri bu tutumuyla Atene'nin animusunun temsilcisi olduğunu düşündürür; çünkü animus, kadında bir yasaklar ve buyruklar dizisi halinde ortaya çıkar.

Animusun bu müdahaleleri, kadının erkeğiyle birlikteliğinin sınırlarını da zorlar. Animusun kadınla kocasının arasına girdiği gibi, Simbri de Atene'yle kocası Rassen'ın arasına girer, evlendikleri gece Rassen'a içirdiği büyüü içkiyle Atene'den uzak durmasını sağlar (AI 220). Rassen, onları şamanın odasında yakaladığı gece Atene'yle kocasının arasına girerek ona acılar ve kan içinde öleceği kehanetinde bulunur; böylece tıpkı animusun erkeği sindirdiği gibi, Khan'ı korkuyla sindirir (AI 221). Ancak, yararlı yönleri de yok değildir, sözgelimi gerekli durumlarda kadının ihtiyacı olan cesareti ve ataklığı sağlar. Atene de, bu bağlamda Simbri'ye ve onun bilicilik yeteneklerine çok

güvenir, kararlarının çoğunu onun kehanetlerine dayanarak verir; bir anlamda cesaretini ve ataklığını Simbri'ye borçludur.

Kadının erkeğiyle arasına giren ve yaşamına müdahale eden animus, kadın psikesinin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu durum, ikinci cildin onuncu bölümünde örneklenir. Bu bölümde Atene'nin ordusuyla yaptıkları savaş bittikten sonra, Ayesha ve Holly sarayın kapılarını kırıp içeri girdiklerinde Atene'yi ölü bulurlar, Simbri ise Leo'yu boğazına dayadığı bir bıçakla öldürmek üzeredir. Ayesha'nın bir hareketiyle bıçak yere düşer ve Simbri taş kesilir (AII 242). Erkeğin animasını temsil eden Ayesha, kadının animusunun temsilcisi Simbri'den daha güçlüdür ve onu etkisiz hale getirmeyi başarır. Animası, erkeği ayrılığa zorlamıştır ve Atene'nin ölümü, erkeğin birlikte olduğu kadından ayrılışını sembolize eder. Öte yandan, Atene'nin ölümü, yani erkeğin karısının devreden çıkması, doğal olarak animusunun da etkisiz hale gelmesini gerektirir. Bu yüzden Simbri ölmez, ama taş kesilir, yani etkisiz hale gelir. Zaten ölmemesi gerekir, çünkü anima nasıl ölümsüzse, animus da dünyada kadın soyundan tek bir üye kalsa bile varlığını sürdürecektir bilinçdışı bir unsurdur. Aynı cildin on ikinci bölümünde Ayesha, Leo'ya kendisini Ölüm Kapısı'nda beklemesini ve Atene'ye de onu affettiğini ve Kapılar'da hesaplaşacaklarını söyletmek üzere, şaman Simbri'yi taş kesilmiş halinden eski haline geri döndürür ve onu Ölüler Ülkesi'ne gönderir:

Sözleri Ayesha'nın ağzından çıkar çıkmaz, Simbri yerden sıçradı, sanki vücudunu terk eden ruhunu yakalamak istercesine havada bir şeyler kapmaya çalıştı, Leo'yla yemek yediğimiz masaya doğru sendeledi, onu devirerek bir sürü altın ve gümüş eşya kalıntısının içine düştü ve öldü (AII 272).

Simbri, şaman olması nedeniyle ölümlerin dünyasına gönderilir. İleride görüleceği üzere, şamanlar yeraltı dünyasına inip ölümlerin ruhlarını arayabilme gücüne sahiptir (bkz., yaşlı bilge adam arketipi). Ayrıca Simbri'nin, animusu olması nedeniyle Atene'nin peşinden gitmesi doğal bir sonuçtur.

Kadın psikesinin ayrılmaz bir unsuru olan animus, hâkimiyetini geleneksel kadın tiplerinde daha fazla hissettirir. Chetwynd'e göre bu durum, iyi dengelenmiş duygu dünyasına rağmen, geleneksel kadının kendi iç dünyasını çözümlemeyi reddetmesinden kaynaklanır; çünkü böyle bir girişimin dişil güçlerini engelleyeceğinden korkar. Ama tam aksine pek çok modern kadında animus, kadının toplum tarafından sorgulanan ve

yeniden tanımlanan rollerinin bir sonucu olarak, psikeye egemen olacak ve kendiliğın doğru şekilde ifade edilmesini engelleyecek kadar dikkatleri üzerinde toplamıştır.²⁰¹ Animusu tarafından sahiplenilen geleneksel kadın örneklerinden birisi de, *She and Allan*'daki Inez karakteridir. Ölen annesinin yokluğunun alkolik babası Robertson'da yarattığı dengesizliği gidermek için, çok genç yaşında sorumluluk sahibi dindar kadın kimliği üstlenmek zorunda kalan Inez, bir yandan da babasını bölgenin bazı yerli kadınları ve bu kadınlardan edindiği melez çocuklarla paylaşmak zorundadır. Kendisini dünyanın en mutsuz kadını olarak değerlendirir, ama yine de babasını bırakıp gitmeyi istemez; çünkü kalıp onunla ilgilenmeyi görevi olarak görür: “Çünkü kalmak benim görevim. Dinimin bana öğrettiği budur (...) Hayır, gidemem, daima Tanrı'nın ve azizlerin babamı nasıl kurtarmam gerektiğini göstereceklerini ümit ediyorum, bu kanımla bile olsa” (SA 61). Ancak sorumluluk bilinciyle iç dünyasına uyguladığı bu bastırma hareketi, pek de iyi sonuç vermez. Nitekim Inez, Rezu tarafından kaçırıldıktan bir müddet sonra şoka girer ve bilincini kaybeder, gözleri açıktır ama hiçbir şeyi görmez, duymaz ve anlamaz (SA 225). Bu durum, Inez'in ilerlemesi engellenmiş libidosunun geriye, bilinçdışına doğru akmasından kaynaklanır. Sürekli gerileyen libidosunun çıkış noktası bulamaması, Inez'in yaşamdan kopmasına yol açar (bkz., I. Bölüm s. 28); böylece bir tür şoka girerek bilincini kaybeder. Bilincin kaybolduğu böylesi bir durumda, animus gibi bilinçdışı bir unsurun psike üzerindeki hâkimiyeti ise kaçınılmazdır; Inez'in, animusunun temsilcisi Rezu tarafından kaçırılıp alıkonması bu hâkimiyetin göstergesidir.

Öte yandan Rezu, taşıdığı diğer özelliklerden ötürü Inez'in animusunun olumsuz yönü olduğunu düşündürür. Çünkü devasa ve çok gür bir sakalı vardır ve Allan'a göre belki de bu yüzden savaşta önden aldığı hiçbir darbeden etkilenmez (SA 219). On dokuzuncu bölümde Allan, bu yaşlı görünümlü dev Rezu'nun gücünü uzun saçlarından ve sakalından alma ihtimalini dile getirir: “Her şeye rağmen Samson efsanesinde gerçek payı var mıydı ve bu güç, onun şu devasa sakalında ve uzun buklelerinde mi gizliydi?” (SA 227). Chetwynd'e göre sakal, pubik kılları çağrıştırmamasından ötürü animusun temsilcisidir, çünkü kadının erotik bölgeleri sembolik olarak animusla ilgilidir.²⁰² Chetwynd benzer şekilde Mavisakal mitini, kendi dişillliğini yok eden kadının olumsuz

²⁰¹ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 20.

²⁰² Chetwynd, *a. g. y.*, s. 186.

animusunun göstergesi olarak kabul eder; bu görüşe göre sakal, kadının içinde yer alan gizli eril özelliğe sahip zekânın sembolüdür.²⁰³

Chetwynd'e göre animusun tezahürleri bu kadarla da kalmaz, söz gelimi devler gibi ilkel eril figürler, özellikle yeraltıyla bağlantılıysa, bilinçli dişil benlik için animusu temsil eder. Devdeki şekil bozukluğu veya yarı hayvani görüntü, animusun gelişiminin başlangıç seviyesinde olduğunu ve dönüşüm ihtiyacını sembolize eder.²⁰⁴ Böylece dev, acıma ve mantıktan yoksun bir şekilde hepten zalim olabilen animusu temsil edebilir; çünkü hala ilkel, bilinçdışı ve mantıksızdır ve bilincin kontrolü altında değildir. Dev ile savaş motifi ise bilinçdışıyla olan ilişkide, bilinçli benliğin bilinçdışıyla eşit şartlarda karşılaşmaya yetecek zihinsel donanımı kazandığı (çünkü bu savaşta değişik silahlar gereklidir) orta seviyenin göstergesidir.²⁰⁵ Böylece Rezu'nun animus olduğu yolundaki düşünce biraz daha destek kazanır, çünkü Allan onu Davut peygamberin öldürdüğü dev Goliath'a benzetir (SA 215), ayrıca Rezu için sık sık "dev" (SA 215, 216) sıfatını kullanır.

Bu dev karakter Rezu'nun silahının balta olması ve ölümsüzlüğüne yine bir baltayla son verilmesi, ayrıca romanda balta imgesinin sık sık ortaya çıkması, akla Yunan mitolojisinde demircilerin tanrısı ve demirden silahların yaratıcısı Hephaistos'u getirir. Chetwynd'e göre Hephaistos da animusun temsilcisidir. Çünkü Hephaistos çirkin ve vücudunun şekli bozuk olduğu için, annesi Hera tarafından reddedilir. Ancak deniz tanrıçası tarafından kurtarılır ve demircilik zanaatı ona denizin altında öğretilir; böylece reddedilmiş ve ihmal edilmiş bilinçdışı unsuru, yani animusu sembolize eder.²⁰⁶ Bu şekilde Rezu, Inez'in animusunun olumsuz yönünü temsil ettiği gibi, baltayı çok iyi kullanan bir diğer karakter Umslopogaas da animusun sembolüdür. Çünkü metin içinde Umslopogaas'ın Hephaistos'a yaptığı dolaylı bir gönderme söz konusudur: "Evet, Zikali'nin dediğine göre balta, yüzyıllarca önce savaşçı bir büyücü, demircilerin babası olan, yeraltında yaşayan ve baltasının güneşin altındaki işi bitince kendisine dönmesini bekleyen büyük bir savaşçı tarafından yapılmış değişik ve eski bir silahtır" (SA 48). Öte yandan Umslopogaas animusun olumlu yönünün temsilcisidir, çünkü Inez'i kurtarmak

²⁰³ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 53.

²⁰⁴ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 21.

²⁰⁵ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 169.

²⁰⁶ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 195; ayrıca bkz., s. 430.

için Rezu'yla savaşı ve onu öldürür. Chetwynd, Mavisakal mitinde olduğu gibi, olumlu animusun ortaya çıkabilmesi ve yararlı yönde işlerlik kazanabilmesi için, kadının önce animusunun olumsuz yönünün yaşattığı dehşetle karşılaşması gerektiğini iddia eder.²⁰⁷ Bu bağlamda, Inez de önce olumsuz animusun temsilcisi Rezu tarafından tutsak alınır, sonra da olumlu animusun sembolü Umslopogaas tarafından kurtarılır; böylece Rezu ve Umslopogaas aynı olgunun birbiriyle karşıt iki yönü olarak ortaya çıkar (bkz., gölge arketipi).

Ancak Inez, girdiği bu bilinçsiz durumdan hemen kurtulamaz. Ayesha dudaklarından içeri nefes üfleyerek bir anlamda Inez'in dişil benliğini uyandırdıktan sonra, bir müddet geçmişini tam olarak hatırlayamaz ve çocuk gibi davranmaya başlar. Bu durum, Inez'in animusuyla yüzleştikten sonra uğradığı dönüşümü ve bunun sonucu olarak girdiği yeniden doğuş sürecinin başlangıç safhasını sembolize eder. Nitekim Chetwynd'e göre, çocuksu davranışlar, bilinçdışından gelip bilincin ışıklı alanında ortaya çıkan potansiyel yeni bir gelişmenin sembolüdür. İç dünyadaki çocuk, yaratıcı hayal gücü ve kendiliğindenlik özelliklerine sahiptir ve yaşamın şakacı tarafının kişileştirilmiş halidir; ancak bağımsız bir figür olmayıp psikenin diğer unsurlarıyla, özellikle animusla ya da animayla yakından ilişkilidir. Bu ilişkide animusun/animanın rolü, psike içinde söz konusu çocuk figürüne dadılık etmektir.²⁰⁸ Böylece olumsuz animusunun harekete geçmesiyle bir süreliğine bilincin kontrolünden çıkan Inez'in psikesindeki çocuk figürü, olumlu animusun olumsuz animusu nötrleştirmesi sonucunda bu bilinçdışı dadının baskısından da kurtulur ve Inez bilincine tekrar kavuşana kadar psikedeki hüküm sürer. Bundan sonra Inez, animusuyla yüzleşip onun sahip olduğu potansiyel gücü olumlu yönde kullanabilen her kadın gibi yaşamına eskisinden daha dengeli ve olgun bir şekilde devam eder, çünkü bu şekilde bireyleşme sürecini tamamlamış ve psikesindeki gizil güçlerin farkına varmıştır. Nitekim yirmi dördüncü bölümde Allan, sonraki yıllarda Inez'in o bölgede yer alan bir kadınlar manastırında başrahibe olduğunu ve çok mutlu bir şekilde yaşamını sürdürdüğünü belirtir (SA 298).

Anlaşılabileceği üzere, *Ayesha*'da şaman Simbri ve *She and Allan*'da Rezu ve Umslopogaas karakterleriyle yansımasını bulan animus, serinin bu iki romanında farklı özellikleriyle ortaya çıkar. Bu farklılığın nedeni, animus imgesinin etkilediği kadın

²⁰⁷ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 53.

²⁰⁸ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 77.

karakterlerin söz konusu romanların ilkinde evli, ikincisinde ise bekâr olmasıdır. Böylelikle, ilk örnekte animusun, bir erkekle birlikteliği olan bir kadının yaşamını ve ilişkilerini nasıl etkilediği gözlemlenirken, diğer örnekte bir birlikteliği olmayan kadında olumsuz ve olumlu olmak üzere ikiye ayrılan bu bilinçdışı unsurun her iki yönünün de, bireyleşme sürecinde psike üzerinde farklı etkilere yol açtığı görülebilir.

2.1.3. Gölge

Gölge arketipi, serinin romanlarından *Ayesha*'da Rassen karakteri, *Wisdom's Daughter*'da firavunun Daemon'u ve *She and Allan*'da savaşçı Rezu karakteri ve tanrı Rezu figürüyle görülür. Hatırlanacağı üzere, insanın istenmeyen, saklamak istediği ve ilkel yönleri bilinçdışına bastırılır; bu özellikler daha sonra psikenin karanlık yanı olan gölgede toplanır. Nitekim *She and Allan*'ın on ikinci bölümünde Ayesha, Umslopogaas hakkında konuşurken bunu şöyle ima eder: “İnan bana Allan, vahşiler çoğunlukla en iyisidir. Dahası, hepimiz aslında vahşiyiz, hatta sen ve ben bile” (SA 141). Böylece Ayesha'nın kullandığı “vahşi” sıfatıyla, insanın bilinçdışının karanlığında gizlenen ve büyük bir kısmı asla kabullenmek istemediği gölgesinde toplanan ilkel ve vahşi yönlere gönderme yapılır.

İnsanın arzulanmayan, karanlıkta kalmış bu özellikleri, *Ayesha*'nın birinci cildinin on birinci bölümünde Khan Rassen'la örneklenir. Bu bölümde Rassen, Leo ve Holly'ye bir oyun oynar: Onları Ateş Dağı'nın sınırlarına götürmek için yardım etmiş gibi görünerek, ölüm köpekleriyle peşlerine düşer. Kaçınılmaz son gelmiştir ve şaman Simbri'nin kehaneti gerçekleşir; Leo, Khan Rassen'ı öldürür. Bu sırada Holly'nin Rassen'ı tasviri ilgi çekicidir: “Şimdi Khan çıkıp atına oturmuş, ters ters bize bakıyordu ve yüzü bir şeytanın yüzüne benziyordu” (AI 251). Şeytan, gölgenin tezahürlerinden biridir, hatta bazen gölgeden zorlukla ayırt edilir. Atene'yle ortak ilişkileri de göz önünde tutulduğunda, bu Şeytan benzetmesi Rassen'ın, Leo'nun gölgesi olduğunu düşündürür. Bu bağlamda, Bilgin Saydam'ın gölge hakkındaki açıklamasına değinmek yerinde olacaktır:

Kişinin kendi merkezine doğru büyük yolculuğunu tarif ederken Jung'un başvurduğu referanslar arketipsel sembollerdir. Uzun ve zorlu, bezemelerinde zengin alternatifli, ancak aşamalarında zorunlu geçiş ve dönüşümleri telkin eden

bir-leşme süreci kapsamında, bireyin öncelikle tanışması ve entegre etmesi gereken arketipsel öge, “gölge”sidir.²⁰⁹

Leo da böylece Rassen’da kişileşen gölgesiyle karşılaşır ve onu yener, yani bir anlamda gölgesini entegre eder ve özgür kalır. Hatırlanacağı üzere, gölgenin en yaygın tezahürü, kişiliğin gözlerden uzak kalmış karanlık kısmının tehlikeli boyutunu temsil eden Şeytan’dır. Gölgenin rüya ve fantezilerde kişileşen hali, genellikle ait olduğu insanla aynı cinsiyette, tehditkâr ve uğursuz bir figürdür, ilkel ve olumsuz niteliklere sahiptir. Leo’nun güneşin temsilcisi olduğu fikrinin (bkz., güneş arketipi), Enantiodromia yasasının ve ikili karşıtlıklar ilkesinin göz önünde bulundurulması, Khan Rassen’ın Leo’nun gölgesi olduğu savını güçlendirir. Çünkü güneş olmadan gölge de olamaz ve gölgesiyle yüzleşmeyen insan bütünleşemez. Leo, gölgesi Khan Rassen’dan kaçmak, yani onu bilinç dışında bastırmak yerine onunla mücadele etmeyi, yani gölgesiyle yüzleşip onu entegre etmeyi tercih etmiştir; çünkü bireyleşme yolculuğundaki asıl başarı bu sayede kazanılır.

Ancak insan gölgesini entegre etmekte her zaman bu kadar başarılı olamaz. *Wisdom’s Daughter*’ın on ikinci bölümünün sonunda firavun, büyülerini kullanarak bir Daemon edindiğini ve onu bilinmeyen şeyleri öğrenmekte kullandığını söyler (WD 166). Ancak aynı Daemon, en ihtiyacı olduğu savaş zamanında firavunu yanlış yönlendirip sonra da onu terk ederek mahvına neden olur (WD 169). Daemonlar, eski Yunanistan’da Altın Çağ’da yaşamış adil bir ırkın ruhlarıdır ve insanlığı gözlerler, tanrılara insanların dua ve hediyelerini ulaştırırlar.²¹⁰ Yaratılış zincirinde tanrılarla insanlar arasında yer alan ve bir tür elçi kimliği üstlenmiş yaratıklardır. Eski Mısır’da firavunlar da tanrıların elçileri olarak kabul edilirdi. Şeytan imgesi ise Tanrı kavramındaki en eski ve en düşük safhalardan birini oluşturur.²¹¹ Bu bağlamda romanda sözü edilen Daemon, aynı zamanda kötü bir ruh olması nedeniyle firavunun gölgesi olarak kabul edilebilir. Nitekim felsefi anlamda, insana eşlik eden ve biri iyiliğe diğeri de kötülüğe sevk eden iki Daemon olduğu inancı vardır.²¹² Üstelik bir sonraki bölümde Ayesha’nın firavuna hitaben söylediği: “Gizlice, karanlık Daemon’ına uyarak

²⁰⁹ Jung, *Dört Arketip*, s. 13.

²¹⁰ Jobes, *a. g. y.*, V. I, s. 405.

²¹¹ Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, s. 94–95.

²¹² <http://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/daa-der.htm>; 17.03.2006.

şeytanlara, Baal'e, Ashtoreth'e ve Yunanlıların Afrodit'ine kanlı kurbanlar sundun.” (WD 172) cümlesinde kullanılan “karanlık” sıfatı, Daemon'un firavunun gölgesi olduğu düşüncesini destekler. Ancak firavun, gölgesiyle uzlaşıp onu kontrol altına alamadığı gibi, bir de onun kontrolüne giren ve bunun sonucunda kişilik bölünmesine uğrayan bireyin temsilcisidir.

Daemon örneğinde olduğu gibi, gölge arketipinin olumsuz özelliklerinin bir karakterle değil de, tasvir edilen bir figür aracılığıyla tezahür etmesi *She and Allan*'da da devam eder. On dördüncü bölümde Ayesha, Kôr ülkesinde tapınılan tanrıları anlatırken tanrı Rezu hakkında bilgi verir:

Evet, Rezu da Gün Tanrısı'nın ateşinin içindeki tahtından insanlara yaşam veren veya isterse onları kuraklığın, salgın hastalıkların ve fırtınanın yıldırımıyla katleden bir güneş tanrısıdır. Hiç de şefkatli bir tanrı değildi, aksine inananlarından genç kızların ve çocukların bile katledildiği kanlı kurbanlar isterdi. (SA 169).

Daha sonra genç kız ve çocuklarını kurban vermek istemeyen bir kısım Amahagger, Lulala isimli ay tanrısına tapınmaya başlarlar, çünkü o daha şefkatli ve insancıldır. Rezu'nun özellikleriyle, güneşin hem yaşam veren, hem de yakıcılığıyla ölüm getiren özelliklerine gönderme yapılırken, bir yandan da Fenikeliler'in çocuklarını kurban ettikleri kötülük ve güneş tanrısı Moloch (Baal) çağrıştırılır. Bu noktada Rezu'nun, Mısır'ın güneş tanrısı Ra'nın gölgesi olduğu düşünülebilir, çünkü arzu edilmeyen hatta şeytani özelliklere sahiptir.

Tanrı Rezu'nun ismini taşıyan ve onun tapımını canlı tutmaya çalışan, yamyam Amahaggerlar'ın şefi Rezu da, en az tanrısı kadar kötülük dolu ve acımasızdır. On sekizinci bölümde, Rezu'yu yakından görme fırsatı yakalayan Allan, onu Goliath'a benzetir (SA 215). Goliath, İncil'de Davut peygamberin bir sapanla taş atarak öldürdüğü Filistinli devdir; bu yüzden kendinden daha güçsüz biri tarafından alt edilen güçlü bir insan için kullanılan bir ifadedir. Aynı zamanda hayvani gücün, tehlikeli bir düşmanın ya da bir inançsızın temsilcisidir.²¹³ Tüm bu olumsuz özelliklerin temsilcisi olan Goliath'a benzetilen Rezu, bir yandan da sahip olduğu şeytani özelliklerden ötürü, Umslopogaas'ın çıktığı bireyleşme yolculuğunda üstesinden gelmek zorunda olduğu gölgesinin sembolüdür. Bu savaş, aslında bir bireyleşme mücadelesidir, çünkü verilen

²¹³ Jobes, *a. g. y.*, s. 674.

savaş gece başlamıştır ve bireyleşme sürecinin ifadesi olan gece deniz yolculuğunu çağırıştırır. Rezu'nun Umslopogaas'a hitaben yaptığı konuşma ise, onun gölgesi olduğu düşüncesini destekler niteliktedir:

Kim Rezu'yla yüz yüze gelmeye cüret edebilir? Kara köpek, bilmez misin ki, yaşadığın her hafta için bir yıl yaşamış olan ve binlerce yıldır insanların boynunda gezen beni öldürmek imkânsızdır? (...) Arkamı dönmediğim sürece ve çok zaman önce tozun içinde çürümüş olan o malum balta kullanılmadığı sürece öldürülemez olan ben, yenilmem (SA 216).

Rezu Umslopogaas'ın gölgesidir, çünkü çoğu insan gölgesiyle yüzleşmekten kaçınır. Ona hiçbir şeyin zarar verememesi, ölümsüzlüğü ve yüzyıllardır yaşıyor olması, gölgenin hem kişisel hem de ortak bilinçdışının bir unsuru olarak sahip olduğu özelliklere göndermedir. Çünkü gölge, diğer tüm arketipsel kişilik unsurları gibi yok edilemez ya da bastırılamaz özelliktedir. Onu yok edecek balta ise, fallik bir imge oluşu da göz önünde bulundurularak, kişinin bireyleşme sürecinde gerçek bir erkek olarak gölgesiyle yüzleşmesi ve onu kabullenerek kontrol altına almasıdır. Üstelik bu yenilmesi imkânsız varlığın da bir Aşil topuğunun olması, diğer bir deyişle yalnızca çok önceden kaybettiği kendi baltasıyla ve arkadan gelecek darbelere karşı savunmasız oluşu da gölgenin temsilcisi olduğu düşüncesini destekler. Çünkü Chetwynd'e göre her kahramanın bir zayıf noktası olduğu gibi, gölge figürünün de bir yumuşak noktası vardır. Bu durum, gölgenin ve benliğin bünyelerinde birbirlerinden bir şeyler, yani Enantiodromia yasası gereği, karşıt unsura dönüşüm tohumlarını barındırmasıdır.²¹⁴ Rezu'yla yaptığı savaşı kazanabilmek için Umslopogaas aniden dönüp kaçmaya başlar (SA 220). Savaş hilesi bile olsa, onun bu kaçıışı kişinin başlangıçta gölgesiyle yüzleşmekten kaçınmasını temsil eder; ancak daha sonra Rezu'yu öldürerek kazandığı zafer, gölgesini kontrol altına aldığının göstergesidir. Güneşin doğuşuyla birlikte başlayan mücadelenin Rezu'nun ölümüyle sonuçlanması, bireyleşme yolculuğunu başarıyla tamamlayan kişinin, bir anlamda yeniden doğuşunu ifade eder; çünkü gölgesinde toplanmış olan istenmeyen ve ilkel yönlerini kabullenip kontrol altına alan birey, kişilik bütünlüğüne kavuşmuştur, öte yandan doğan güneş, birçok yeniden doğuş

²¹⁴ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 133.

sahnesinde olduğu gibi burada da yeniden doğuş arketipinin sembolü olarak tezahür eder (bkz., yeniden doğuş arketipi).

Serinin, adı geçen bu romanlarında gölgenin değişik karakter ve figürlerle tezahür eden özelliklerinin ortak noktası, hepsinin de olumsuz anlamlarla yüklü olmasıdır. Ancak görülen odur ki, tamamıyla olumsuz özelliklere sahip olduğu söylenebilecek bu bilinçdışı unsurla başa çıkmanın tek yolu, onu inkâr edip bastırmaya çalışmak yerine kabullenip, benlikle entegre ederek kontrol altına almaktır.

2.1.4. Kendilik-Benlik

Psikede, ortak bilinçdışına ait unsurların bünyesinde toplandığı kendilik, serinin romanlarından *Ayesha*'nın ikinci cildinin sekizinci bölümünde Leo karakteriyle temsil edilir. Ayesha Holly'ye, yapılan şeylerin faili değil, eleştirmeni olarak doğduğunu söyler (AII 195). Bu bağlamda Leo ve Holly arasında hareket-hareketsizlik karşıtlığı vardır. Bu noktadan hareketle, Holly'nin Leo'nun benliği olduğu düşüncesi akla gelir. Çünkü kendilik-benlik ilişkisinde nasıl özne-nesne ya da hareket ettiren-hareket ettirilen ilişkisi varsa ve kendiliğin belirleyici işlevi benliğin edilgen bir kimlik kazanmasına neden oluyorsa (bkz., I. Bölüm s. 46), Leo-Holly ilişkisinde de böyle bir etkileşim söz konusudur. İlk roman *She*'de ve bu romanda eylemlerin faili daima Leo'dur. Holly ise Leo'yu hiçbir zaman yalnız bırakmamak için yalnızca onun eylemlerine uyar, ancak zaman zaman bu eylemlere mantıksal yaklaşımlarla eleştiriler getirmekten de geri durmaz. Bununla birlikte, yaşanan olaylarda belirleyici unsur ve fail daima Leo'dur. Benliğin kendilikten ayrılması çocukluğun ilk evrelerine dayanır; Leo da küçük bir çocukken emanet edilir Holly'ye, yani ilişkileri Leo'nun çocukluğuna dayanır. Benlik, kendilikten daha alt bir konumda olduğunu, ancak yaşamın ikinci yarısında fark eder. Leo ile Holly arasındaki güzellik-çirkinlik bağlamında vurgulanan fiziksel fark da, Leo büyüyüp Holly yaşamının ikinci yarısına girdiğinde ortaya çıkar. Üstelik benliğin varlığını kendilikten ayırt etmesi gibi, Holly de Leo'dan ne kadar farklı ve fiziksel olarak alt konumda olduğunu farkındadır. Tüm bu şartlar göz önünde tutulduğunda, Leo'nun kendiliğin sembolü olduğu söylenebilir. Ancak Leo ve Holly arasında çatışmadan ziyade uzlaşma söz konusu olduğu için, kişilik bütünlüğünden söz etmek mümkündür.

2.1.5. Anne Arketipi

Animayla iç içe geçmiş anne arketipinin olumlu ve olumsuz özellikleri, serinin tüm romanlarında çeşitli sembollerle tezahür eder. *She*'nin yirmi altıncı bölümünde, Yaşam Ateşi'nde yıkanmak üzere hazırlanırken Ayesha, Leo'yu alnından öper ve Yaşam Ateşi'nin yoluna durur: “Sözlerinde ve Leo'nun alnını öpüşünde son derece dokunaklı bir şeyler vardı. Bir annenin öpücüğüne benziyordu ve Leo'yu kutsar gibiydi” (S 324). Holly'nin bu sözleri, bize animanın oluşumunda ilk olarak anne imgesinin etkili olduğunu hatırlatır. Çünkü anima arketipi, erkek psikolojisinde başlangıçta anne imgesiyle iç içedir. *Ayesha*'nın birinci cildinin on ikinci bölümünün sonunda, Ayesha için “Hes Ana” (AI 287) ifadesinin kullanılması, akla tezahürlerinden biri Büyük Ana (Magna Mater) olan anne arketipini getirir. İkinci cildin birinci bölümünde, Hes'in başrahibi Oros, Ateş Dağı'ndaki tapınakta hüküm süren rahibelik sisteminin “Hes”, “Hesea” veya “Anne” ismiyle nesilden nesile geçtiğini belirtir (AII 25). Anne arketipiyle sıkı ilişki içinde olan animanın temsilcisi Ayesha'nın, “anne” sıfatı taşıyan bir Hes rahibesinde yeniden doğması ise bir tesadüf değildir. Hes rahibeliğinin kuşaktan kuşağa geçmesi bağlamında, animanın sürekli var oluşu da benzer şekilde, başta kendi annesi olmak üzere erkeğin yaşamına giren kadınlarla birlikte animanın artan gücüne yapılan bir göndermedir (bkz., anima arketipi).

Bu düşüncüyü güçlendiren bir başka örnek de, aynı romanın ikinci cildinin birinci bölümünde Hes'in tapınağının tam ortasında kanatlı, masum görünüşlü, zarif ve olgun bir kadın heykelinin yer almasıdır. Bu heykelin öne doğru eğilmiş kanatlarının arasından da, göğsüne yaslanmış bir erkek çocuğu imgesi görünmektedir (AII 32). Animanın temsilcisi Ayesha'nın hâkim olduğu bu tapınakta, animanın ilk yansıtıldığı varlık olan anneyi temsil eden bir heykelin bulunması son derece doğaldır, üstelik beraberindeki erkek çocuk tasviri de bu ilişkiyi destekler niteliktedir. Annenin kanatlı olarak tasvir edilmesi bir kutsiyet sembolüdür (bkz., kanat imgesi). Erkek çocuğunun tasviri ise, daha ilgi çekicidir: “Uyuyor olsa da, uykusunda ölümün ve kötülüğün karanlık gölgeleriyle bir korku gölgelemişti yüzünü. Sevimli ağzının çizgilerinde, titriyor gibi görünen dudaklarında ve çenesinde korku vardı” (AII 32). Eğer bilinçdışındaki anne-çocuk ilişkisi bağlamında ele alınacak olursa, çocuğun yüzündeki bu korku ifadesi, çocuğun bilinçdışındaki bazen korkunç bir boyut alabilen anne kompleksinin bir sonucu olarak da ortaya çıkmış olabilir. Nitekim birinci bölümün son

cümlesinde geçen “Anne’nin gölgeleyen kanatları” (AII 36) ifadesinde, hem koruma ve şefkat duygularının barındığı olumlu bir anlam, hem de “karanlık”, “belirsiz” ve “korku verici” sıfatlarına gönderme yapan olumsuz bir anlam gizlidir, tıpkı anne arketipinin olumlu ve olumsuz tezahürleri gibi. Ayrıca “ruh gerek kadınlarda gerekse erkeklerde oğlan çocuğu (...) görünümünü alabilir.”²¹⁵ Holly’nin anlamlandırdığı biçimde heykelin ifade ettiği Tanrı’nın koruduğu insanlık sembolizmi, yalnızca görünürdeki ifade biçimidir. Aslında anneliğin temsilcisi olan bu heykelde, kanatlar altında korunmaya alınmış olarak tasvir edilen erkek çocuğu aynı zamanda bir ruh temsilcisidir. Öte yandan Chetwynd’e göre anne-çocuk imgesi, kalıcı-geçici, olgun-genç ve dişil-eril (anne-erkek çocuk bağlamında) karşıtlıklarının birliğini sembolize eder. Ana-oğul imgesi içinde, yalnızca durmadan birbirine dönüşebilen olgunluk-gençlik değil, aynı zamanda dişil-eril de yan yana getirilerek dörtlü bir karşıtlık oluşturulur. Enest ise bu dörtlü çelişkinin uzlaşma noktasıdır; ancak bu yalnızca, yaşamın çekirdeğinde yer alan ve fiziksel eylemden daha gerçek olan bir iç enest olarak anlaşılabilir. Bu iç vizyon tamamen, fiziksel eneste bir yasaklama olarak getirilen enest tabusuna bağlıdır; zaten sembolü böylesine güçlü yapan da, bu durumdur. Fiziksel eylem yasak olduğu için, buna duyulan arzu bilinçdışına itilir ve buradan tüm evrenin derin iç uyumu ve birliğinin bir imgesi olarak kendiliğinden fışkırır. Öte yandan anne, çocuğun arkasında yatan engin potansiyelin de sembolüdür; bu potansiyel, olumlu anlamda doğanın tuhaf gizemleri ve olumsuz anlamda kaderin acımasızlığıdır. İşte bu güç, genellikle çocuğun bir kahraman ya da isyankâr, bir prenses ya da fahişe haline gelmesinde doğrudan sorumlu olan güçtür. Anne, yaşamın ve ölümün daha büyük boyutlarını, çocuğun ayrıntılı kaderinin sınırları olarak belirler. Kaderin gelecekte gizlenmiş ihtimallerine gerçek şekil, çocuğun iç dünyasında verilir. Bu, kişisel ilişkileri arketipsel içeriklerle fazla yüklemek ile aynı anlama da gelebilir, o yüzden bunun ait olduğu yere, Doğa Ana’nın geniş omuzlarına geri yüklenmesi gerekebilir.²¹⁶ Nitekim anne arketipinin daha üst seviyede tezahürü olan Doğa Ana’nın anima ile ilişkisi, sekizinci bölümde Ayesha’nın şu cümleleriyle ifade edilir: “Hatırla Leo, tüm o bezdirici çağlar boyunca Kôr mağaralarında kendime bulduğum tek zevk, Doğa Ana’mı en mükemmel sırlarını

²¹⁵ Jung, *Dört Arketip*, s. 85.

²¹⁶ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 270.

bir bir bana açıklaması için zorlamaktı; ben var olan her şeyin ve onların var olmalarına neden olan güçlerin öğrencisiyim” (AII 181).

Ayesha'nın söyleminde anne imgesi bazen Doğa Ana, bazen de tanrıça İsis kimliğinde dile getirilir; bunun kökeninde anima imgesinin ilk taşıyıcısının anne olduğu gerçeği yatar. Beşinci bölümde Ayesha'nın tanrıçasının başlangıçta, yani ruhunu kötülük tanrısına satmadan önce, evrensel anneliğin sembolü İsis olduğu belirtilir (AII 131). *Wisdom's Daughter*'ın ilk bölümünde Ayesha, daha beden bulmamış bir ruh halindeyken tüm yeryüzünün hâkimi olan büyük tanrıça ve Gizemlerin Annesi'nin, Mısır'daki ismiyle İsis'in sarayında yaşadığını ve İsis'in onu “çocuk” diye çağırdığını belirtir (WD 17). Bu bilgilerle, animanın ruhsal bir kompleks olarak kimliği ve anne imgesiyle arasındaki ilişki vurgulanır. Bu bağlamda, Ayesha ile İsis arasında bir anne-kız ilişkisinin varlığından söz etmek mümkün olduğu için, her ikisinde de anne kompleksinin olumsuz tezahürleri görülebilir. İsis'in şefkatli anneliği temsil ederken, bir yandan da intikam hırsıyla mahvettiği yaşamların açıklaması, belki de bu kompleksin tezahüründe yatar:

Bilinçdışı bir Eros ise kendini daima iktidar hırsıyla ifade eder; bu nedenle de bu tip kadınlar, güya kendilerini feda etmelerine rağmen, gerçek bir fedakârlıkta bulunacak durumda değildirler, tam tersine annelik içgüdüsünü (...) gözü dönmüş bir iktidar hırsıyla dayatırlar. Böyle bir anne kendi kişiliğinin ne kadar az bilincindeyse, bilinçdışı iktidar hırsı da o kadar şiddetlidir. Akıl, kendisi için geliştirilmemiştir, genellikle (...) ilk halini korumuştur, başıboştur, vicdandan yoksundur, ama bir yandan da dosdoğru, zaman zaman da doğa kadar derindir. Ama kadın bunun farkında değildir.²¹⁷

Ayesha'nın sürekli Doğa Ana diye bahsettiği ve bir tür anne imgesi olan varlık, aslında doğuştan getirdiğimiz bir olgudur: “...doğuştan içimizde olan mater natura ve mater spiritualis (doğa ana ve tinsel ana) imgesinin, çocukken emanet ve teslim edildiğimiz yaşamın tamamının taşıyıcısı annedir.”²¹⁸ Ayesha'nın, İsis'in emirlerine uymayarak Kallikrates'e âşık olması ve onunla yaşamını birleştirmek istemesi ve bu uğurda ruhunu kötülük tanrısı Set'e satmış olması ise, kız çocuğundaki anne kompleksinin, annelik içgüdüsünü yok edip babayla bilinçdışı bir ensest ilişkisi yaşamasına neden oluşunu ifade eder. Anneyi kıskanan ve ondan üstün olmak isteyen

²¹⁷ Jung, *Dört Arketip*, s. 27.

²¹⁸ Jung, *a. g. y.*, s. 31.

kız çocuğu, bu duyguyla genellikle yaşam boyu felaketle sonuçlanan bir dizi girişimde bulunur.²¹⁹ Bu bağlamda Ayesha, Eros'un aşırı geliştiği kadın tipinin ve olumsuz anne kompleksinin mükemmel bir örneğidir aslında: "...eğer [kadın] annesiyle mücadele içindeyse, içgüdülerinin zedelenmesi riskine karşın, yüksek bir bilince erişebilir, çünkü anneyi yadsırken, kendi benliğindeki karanlığı, güdüselliği, muğlaklığı ve bilinçsizliği de yadsımaktadır."²²⁰ Benzer şekilde, Ayesha da annesi olarak isimlendirdiği İsis'le gizli bir tür mücadeleye girişerek, kendi ruhsal karanlığının, belirsizliğinin ve bilinçsizliğinin farkına varır; söz gelimi sık sık fikir değiştirir, kendi değişkenliğini vurgular (AII 254), söylediklerinde kesin bir gerçeklik payı olmadığını ve her şeyin bir yanılgıdan ibaret olabileceğini belirtir. Jung ayrıca bu tipin, pasif bir Eros'u olan erkeklere anima yansıtmaları için mükemmel bir zemin sunduğunu da belirtir²²¹, böylece Ayesha ve anima arasında kurulan ilişki bir kez daha sağlamlaşır.

Benzeri bir anne kompleksi, aynı romanda ruhun temsilcisi İsis ve bedenin temsilcisi Afrodit arasındaki çekişmeli ilişkide de gözlemlenebilir: "‘Nereye gideyim o zaman Anne?’ diye cevapladı Afrodit berrak gülüşüyle, ‘sen Doğa’nın kendisi olduğuna ve ben de senin çocuğun olduğuma göre, aslında içinden doğduğum göğsünden başka nereye gideyim?’"(WD 20) cümleleriyle Afrodit'le İsis arasında da bir anne-kız ilişkisi vurgulanır. Bu bağlamda Ayesha gibi, Afrodit için de bir anne kompleksi söz konusudur. Afrodit, anne kompleksinin etkisiyle dişilik içgüdüleri aşırı güçlenmiş, özellikle annelik içgüdüğü son derece gelişmiş kız çocuk modeline uygun bir örnektir. Bu tipin olumsuz tezahürü, tek amacı doğurmak olan ve kendisi için erkeğin, hatta bazen kendi kişiliğinin de, belirgin şekilde geri planda kaldığı kadındır. Kendi kişiliğinin de bilincine varamadığı için, yaşamını başkalarının yaşamı üzerinden devam ettirir.²²² Nitekim Yunan mitolojisinde, Afrodit'in değişik tanrısal ve insani figürlerden birçok çocuğu olduğu belirtilir. Ayrıca Afrodit'te, Jung'un "orta tip" olarak adlandırdığı bir anne kompleksi de söz konusudur; bu tipin özelliği, yaşamındaki en önemli şeyin annenin üstünlüğüne karşı direnmek olmasıdır ve olumsuz anne kompleksinin en güzel örneğidir. Bu tipte de Eros aşırı gelişmiştir, ancak bunun nedeni anneyi büyük bir

²¹⁹ Jung, *a. g. y.*, s. 28.

²²⁰ Jung, *a. g. y.*, s. 36–37.

²²¹ Jung, *a. g. y.*, s. 28

²²² Jung, *a. g. y.*, s. 26–27.

kıskançlıkla reddetmektir.²²³ Bu orta tip anne kompleksinin varlığını, İsis öfkeyle sarayını terk edip gittiğinde Afrodit’in kurduğu şu cümlelerden anlarız: “İsis’in bıraktığını ben aldım, bu yüzden koltuğu da, gücü de benim. Görün işte ey temsilcilerim, buranın kraliçesi benim, akbaba başlığı veya ayın sembollerini takmasam da...”(WD 21).

İnsan yaşamını etkin biçimde yönlendirebilme gücüne sahip anne kompleksini, bilinçdışında uyandıran anne arketipinin anima ile ilişkisi *She and Allan*’da da gözlenebilir. Dokuzuncu bölümde, kahramanlar uçsuz bucaksız bir bataklığın gerisinde yer alan olağanüstü büyük bir dağın şeklini seçmeye başlarlar. Akşam karanlığından önce bataklığın kıyısına varırlar: “Gerçekten de öyleydi, çünkü akşam karanlığı bastırmadan tüm yaşamımda bir benzerini görmediğim ya da duymadığım kadar muazzam büyüklükte bir bataklığın içine daldık” (SA 110). Bataklık tehditkâr, yutan ve yok eden özelliklerine uygun olarak anne arketipinin olumsuz tezahürlerindendir; sıcak ve nemli olmasından ötürü, rahme benzeyen bir merkeze odaklanmış karmaşık bir labirentin, yani anima imgesinin de temsilcisidir. Aynı zamanda bilinçdışının yutucu ve bilinmeyen karanlığına da bir göndermedir. Animanın temsilcisi Ayesha’nın yaşadığı yerden önce böyle uçsuz bucaksız bir bataklığın gelmesi, bataklık imgesinin taşıdığı anlamlardan ötürü doğal bir sonuçtur. Öte yandan Robertson’ın dikkatsizce davranıp bataklığa gömülmesi, erkeğin anne kompleksinin bilinçdışındaki hâkimiyetinden kurtulmaktaki başarısızlığının sembolüdür. Bataklık imgesi, aynı romanın altıncı bölümünde de ortaya çıkar. Kaptan Robertson, Allan, Umslopogaas ve bazı adamları bir nehrin kenarında yer alan bataklık bir bölgede su aygırı avına çıkarlar (SA 68). Burada su aygırı avına çıkmaları, söz konusu hayvanın anne arketipiyle ilişkisi de göz önüne alındığında,²²⁴ erkeğin anne kompleksinden ve animanın ilk taşıyıcısı olan anne imgesinin bilinçdışındaki hâkimiyetinden kurtulma çabasını sembolize eder (bkz., su aygırı imgesi).

Bataklık imgesi gibi, nehir ve derin su da anne arketipinin uğursuz tezahürlerinden biridir. *Ayesha*’nın birinci cildinin altıncı bölümünde düştükleri nehir için Holly, “derin nehir”(AI 124) ifadesini kullanır. Ancak, Holly’nin dipnotla yaptığı açıklamanın yardımıyla anne arketipinin yalnızca olumsuz anlamıyla değil olumlu

²²³ Jung, *a. g. y.*, s. 30.

²²⁴ Cirlot, *a. g. y.*, s. 149.

anlamıyla da tezahür ettiği görülür; çünkü nehir normalde düştükleri noktada oldukça sığdır, ancak düşen çığın etkisiyle sular hayli yükselmiş ve kahramanları kayalara çarpıp parçalanarak ölmekten kurtarmıştır. Böylece anne arketipinin kurtarıcı ve yaşam veren özelliği de tezahür etmiş olur. Aynı bölümde, içinde boğulmaktan kurtuldukları nehir için Holly, “Styx” benzetmesini yapar (AI 130). Styx, Yunan mitolojisinde hem yeraltındaki ölüm nehrinin hem de bu nehrin tanrıçasının ismidir.²²⁵ Yeraltının bilinçdışıyla, anne arketipinin ölümle ve animanın ölümcül su tanrıçasıyla ilişkili tezahürü göz önünde bulundurulduğunda, bu benzetme romandaki nehrin hem anne arketipinin hem de animanın temsilcisi olduğunu doğrular.

İnsanı içine çeken ve boğulmakla tehdit eden bataklık ve nehir imgeleri gibi, uçurum da anne arketipinin olumsuz tezahürlerindendir. *Ayesha*’nın birinci cildinin dördüncü bölümünde, çığdan önce kahramanların önüne aşılmaz bir uçurum çıkar (AI 98). Jung’a göre uçurum, anne arketipi bünyesindeki anneliğin kendini gösterebileceği özelliklerden biridir. Beraberinde taşıdığı özelliklerse, korku uyandıran ve kaçınılmaz olandır: “...dişinin büyük sırrıdır boşluk. Erkeğe en başından beri yabancısıdır, yarıktır, uçurumun derinliğindeki öteki, Yin’dir. Erkte merhamet uyandıran bu boşluk ve yokluk (...) dişiliğin maalesef –diyesim geliyor– tüm gizemini oluşturur.”²²⁶ Anne arketipinin bilinçdışında uyandırdığı anne kompleksinden, yani uçurumun derinliklerine düşmekten kurtulabilmek için bireyleşme sürecinin tamamlanması ve kahramanın karşılaştığı çeşitli tehlikeleri atlatarak çıktığı yaşam yolculuğunu başarıyla tamamlaması gereklidir. Ancak beşinci bölümde, kahramanlar bu uçuruma düşmekten kurtulamazlar; Leo, bir ipin ucunda uçurumun üstünde asılı kalır. Yapılabilecek hiçbir şey yoktur, Leo bu sallanmanın sinir bozucu sürekliliğine bir son verebilmek için ipi keser ve uçurumun dibindeki derin ve akıntılı suya düşer. Holly de, uçuruma düşen Leo’nun parçalanıp öldüğünü sanarak kendini boşluğa bırakır. Böylece bilinçdışı bir güdülenmeyle anne kompleksine teslim olurlar; ancak bu teslimiyet aslında söz konusu kompleksi bilince çıkartma yolunda yeni bir mücadelenin de başlangıcıdır, çünkü düştükleri nehirde bu kez hayatta kalmak için savaşırlar.

Yukarıda bahsedilen doğa unsurlarının aksine, mağara imgesi anne arketipinin olumlu göstergelerindendir ve anne arketipinin yaşam veren ve koruyucu özelliğini

²²⁵ Jobes, *a. g. y.*, V. II, s. 1503.

²²⁶ Jung, *Dört Arketip*, s. 35.

temsil eder. Mağara, doğadaki dişil ilkenin, sığınanın ve rahmin temsilcisidir.²²⁷ *Ayesha*'nın birinci cildinin üçüncü bölümünde, kahramanlar manastırdan ayrılırken, tırmanmak istedikleri dağın eteğinde sığınabilecekleri büyük bir mağara olduğunu öğrenirler. Bireyleşme sürecini sembolize eden bu yolculukta, mağara şeklinde bir sığınak bulabilme imkânı, mağara imgesinin çağrışımlarını ortaya çıkarır. Mağara imgesi hem rahmin hem de gizemin temsilcisidir, aynı zamanda anne arketipinin dar anlamda doğum ve döllenme yeri olarak tezahürlerinden birisidir (bkz., mağara arketipi).

Mağara imgesi gibi, kap biçimindeki her türlü imge de rahmi andırmasından ötürü anne arketipinin tezahürlerindendir. Kap, içinde dönüşüm ayınının gerçekleştiği rahmin temsilcisidir. Çocuğun doğru ya da yanlış değerleri burada şekillenir. Eğer bu değerler yanlışsa, yalnızca karanlık, gizli anne arketipi bunları parçalayıp yeniden şekillendirecek kadar güçlüdür.²²⁸ Bu imgeler özellikle *She*'de sık sık görülür. Üçüncü bölümde “yabancıların başlarının üstüne çömlekler koyan ve her şeyi, ölümsüz yaşamı ve ölümsüz aşkı bilen bir büyücü olan” (S 40) kraliçeden bahsedilir. Çömlek imgesi, dişil ilkenin ve anne arketipinin temsilcisidir; bu çömleğin yabancıları öldürmek amacıyla canlı canlı insanın kafasına geçirilen kızgın bir çömlek olması ve her şeyi, özellikle ölümsüz yaşamı bilmesi hem cadı hem de büyük anne arketipi ve bilge (ata) yaşlı kadın gibi karşıt anlamları barındıran büyük ana imgesinin göstergesidir. Roman boyunca çeşitli bölümlerde tekrarlanan çanak imgesi, anne arketipinin taşıyıcısı konumundaki klasik bir kap imgesi olarak, onuncu bölümde de ortaya çıkar: “Çanak şeklindeki volkanik ovayı geçmek bir saatten biraz fazla (...) sürdü” (S 132). Aynı şekilde, sekizinci bölümde “Boğazını kesmek için mızrak lazım, kanını dökmek için kap.” (S 121) cümlesinde kap imgesinin ve on birinci bölümde “Kayayla çevrili dev bir çanağın içindeydik, konakladığımız o ilk yerden pek de farklı sayılmazdı...” (S 149) cümlesinde çanak imgesinin tekrarlandığı görülür. Benzer şekilde kâse imgesi *She and Allan*'da da tekrarlanır. On birinci bölümün bitiminde, Billali'nin önderliğinde çıktıkları yolculuğun sonunda, gün batımında *Ayesha*'nın yaşadığı şehrin kayadan duvarlarla çevrili bir ovanın içinde yer aldığı görülür. Bu ova aslında sönmüş bir yanardağın krateridir: “İlk önce bu engin krater, içinde ateş olan bir kâse gibi ışıkla doluydu” (SA

²²⁷ Jobs, *a. g. y.*, V. I, s. 300.

²²⁸ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 272.

135). Krater ve kâse imgeleri de anne arketipinin ve dişil ilkenin sembolleridir. *Ayesha*'nın ikinci cildinin ikinci bölümünün sonunda, Leo ateş çukurunu cehennemin ağzına benzeyen bir kazana (*cauldron*) benzetir (AII 60). Kazan anlamına gelen *cauldron*, hem tanrıçanın dişil sembolüdür, hem de kap veya kâse türevi bir cisim olduğundan, anne arketipinin tezahürlerinden biridir.

Tüm bu örneklerin ışığında, serinin tüm romanlarında anne arketipinin ve bilinçdışında uyandırdığı anne kompleksinin insan psikesinde yarattığı ruh durumlarının, ayrıca başlangıçta animanın ilk taşıyıcısı olarak anne arketipinin işlevlerinin gözlemlenmesinin mümkün olduğu görülebilir.

2.1.6. Ataerkil Düzen ve Yalnız Kadın Arketipi

Yalnız kadın arketipinin en büyük özelliği, ataerkil toplum düzeninde ortaya çıkmasıdır. Herhangi bir erkeğin güdümünde olmadan, yalnız yaşayıp kendine yetebilen kadın, ataerkil düzen için potansiyel bir tehlikedir; çünkü bu şekilde mevcut düzene başkaldırma yürekliliği göstermiş ve yaşamın merkezine kendisini koymuştur. Bu durum, insanlık tarihinin başlarında kendi dayatmalarını uygulayarak, anaerkil toplum düzenine baş eğdirmiş ataerkil düzen için, bastırılıp zararsız hale getirilmesi gereken bir tehdit niteliğindedir. Nitekim bunun çarpıcı bir örneği, *Wisdom's Daughter*'ın yedinci bölümünde gözlenebilir. Çeşitli tehditlerle *Ayesha*'nın barbar Fenikelilerin kralı Tenes'in elinde tutsak olarak bırakılması, ataerkil düzenin anaerkil düzene hâkim olup, kendi dayatmalarını uygulama çabasının bir sembolüdür. Çünkü *Ayesha*'nın tanrıçası İsis, bilinen en eski inanç biçimi olan ana tanrıça tapımının temsilcisidir. Fromm'a göre, Bachofen'in *Des Mutterrecht* isimli kitabında buna dair kanıtlar bulmak mümkündür: "Olimpik Tanrı dininden (yani, bildiğimiz Zeus bağlantılı ve Olimpos kökenli Yunan dininden) önce, bir ana Tanrıça'nın var olduğunu ve kadın kahramanlara dayanan bir dinin bulunduğunu ispatlayan da yine Bachofen olmuştur."²²⁹ *Ayesha* bu bağlamda, ataerkil düzende yalnız kadın arketipinin temsilcisidir. Kırtunç'a göre:

Yalnız kadın ilkörneğinde sıkça rastlanan bir başka özellik de, bu kişilerin tipik kadın yaftalarının ve tiplerlerinin ötesine geçmiş ve cinsellik üstü bir insanlık aşamasına erişmiş olmalarıdır. Bu onların cinsellikle hiç ilgisi olmadığı anlamına

²²⁹ Fromm, *a. g. y.*, s. 262.

gelmez. Ancak onların kişilikleri toplumun onayladığı dişi kalıplarının üstüne çıkmış, insan olmaları birinci planda, kadın olmaları ikinci planda kalmıştır.²³⁰

Ayesha bedenini ve cinsiyetini ikinci planda bırakan bir ruh ve inanç gücüyle sorunların üstesinden gelir, öte yandan Kallikrates'e hissettiği duygularla asla kadınlığından vazgeçmediğini de gösterir. Yalnız kadın arketipinde olduğu gibi, ruhunun derinliklerinde yatan gücü kullanıp, bir erkeğin sevgilisi, karısı, kızı ya da annesi olmanın dışında geliştirdiği ruhsal bir güç ve dengeyle tek başına ayaklarının üstünde durmayı başarır. Duygu ve duygusallığı yadsımaz, ancak insan ilişkilerini sorguladığı çerçeveyi duygusallıkla daraltmaz. Ruhundaki gizil güçle cinsiyetler üstü bir uyuma ulaşır. Üstelik Ayesha, tanrısal güzelliği, kendine güveni ve cesaretiyle de sıra dışı bir kadın görüntüsü sergilediğinden, çevresindeki kadın ve erkeklerde gizliden gizliye bir çekinme duygusu uyandırır. Çevresindeki krallara, firavuna ve üst düzey yöneticilere, yani ataerkil düzenin temsilcilerine karşı çıkma cesareti gösteren Ayesha, yalnız kadın arketipinin tam bir tezahürü olarak, sıra dışı varlığıyla çoğu zaman bir tehdit unsuru olarak algılanır. Ayrıca doğaya yakın oluşu ve İsis'i Doğa Ana olarak adlandırışı da onu yalnız kadın arketipinin temsilcisi haline getirir: "Bu insanların doğayla yakın ilişkide ve uyum içinde oldukları (...) gözlemlenmektedir. Bu kadın tipinin en eski örnekleri kuşkusuz tarih öncesi çağlarda çok güçlü bir kültü olan Ana Tanrıça figürüdür."²³¹

Yalnız kadın arketipinin ortaya çıkışında ana etmen olan ataerkil düzenin erkekler üzerindeki etkisini, *She and Allan*'da görmek mümkündür. Sekizinci bölümün sonunda bir gece Allan, Amahaggerlar'ın kamp ateşinden çıkan dumanı görür ve yardımcısı Hans'la birlikte bir keşif gezisine çıkar. Ancak gece karanlığı onu ürkütmektedir: "Zannederim ki yaradılışımda sinsice gizlenen ve yüz ya da bin kuşak önceki atalarımızı da sürekli korkutmuş olması gereken şu ilkel karanlık korkusu, hala pek çoğumuzun damarlarında dolaşıyor" (SA 100). Taşıdıkları normalden daha uzun ve büyük mızraklarından ötürü ataerkil düzenin ve baba arketipinin temsilcisi Amahaggerlar'dan Inez'i, yani anne arketipinin olumlu tezahürünün sembolünü kurtarmak, bireyleşme yolculuğuna çıkmış kahramanların temsil ettiği çocuğun, bilincinin aydınlanmaya başlayıp, anneyi babadan ayırt etmeye başlamasının bir

²³⁰ Kirtunç, *a. g. y.*, s. 48.

²³¹ Kirtunç, *a. g. y.*, s. 48.

ifadesidir. Bu bağlamda Allan'ın ürküttüğü gece karanlığı, bilinçdışının bilinmeyen karanlığının sembolüdür. Ayrıca, Allan'ın güvenlik tedbiri olarak yanına aldığı Zulu baltası ve Hans'ın bıçağı da, fallik imgeler olması nedeniyle çocuğun cinsiyetine dair bir içgörü kazanma safhasını temsil eder.

On dördüncü bölümde Ayesha, Kôr ülkesinde hâkim olan tanrıları anlatıp tanrı Rezu hakkında bilgi verirken, onun kanlı kurbanlar isteyen ve inananlarına şiddet uygulayan merhametsiz bir tanrı olduğunu ifade eder. Bu yüzden Amahaggerlar'ın bir kısmı, daha şefkatli ve insancıl olan Lulala isimli ay tanrıçasına tapınmaya başlarlar. Lulala ise dişil ilkenin temsilcisi İsis'ten başkası değildir. Üstelik Lulala'ya tapınan Amahaggerlar'ın toplumsal düzenleri, tamamen anaerkil düzenin özelliklerine sahiptir. *She*'nin altıncı bölümünde Ayesha'nın tebaası olan Amahagger halkının toplumsal düzeni şöyle anlatılır:

Dünyadaki hemen tüm yabanıl ırkların geleneklerinin tam aksine, Amahagger kadınları erkeklerle yalnızca tam bir eşitlik içinde olmakla kalmayıp, onlarla herhangi bir bağlayıcı ilişki içinde de bulunmuyorlardı. Soy sadece anne tarafından temsil ediliyordu ve insanlar (...) gerçek babalarının kim olduğunu gayet iyi bilseler de, hiçbir erkeği babaları olarak farklı bir konumda görmüyor, hatta baba olarak kabul etmiyorlardı. Bir kabilenin, daha doğrusu onların deyişiyle bir 'hane'nin tek bir babası oluyordu, o da bizzat 'Baba' unvanıyla oranın seçilmiş ve o andaki yöneticisiydi (S 96).

Bu bağlamda baba arketipinin ve dolayısıyla ataerkil düzenin sembolü Rezu'ya isyan edip, anne arketipinin ve anaerkil düzenin temsilcisi Lulala'ya sığınan Kôr halkı, Odişus kompleksinin etkisi altındaki çocuğun sembolüdür, kurban isteme yoluyla Rezu tarafından yok edilmeleri ise, bir tür içiştirilme girişimidir.

Ataerkil düzenin temsilcilerinden biri de, yine *She and Allan*'ın on dördüncü bölümünde Ayesha'nın hakkında bilgi verdiği, güneşe tapan Amahaggerlar'ın şefidir. Onun ismi de Rezu'dur ve Ayesha gibi Yaşam Ateşi'ne girip ölümsüzlük kazanmıştır. Şef Rezu'yu yok edebilecek tek şey, birlikte Yaşam Ateşi'ne girdiği kendi baltasıdır: "Aşil'in topuğu gibi, diyeyim, bu balta da onun incitilemez bedenine ölümün girebileceği tek kapıdır ya da bu kapıyı oluşturabilecek tek şeydir" (SA 173–74). Rezu'nun zayıf noktasının kendisiyle birlikte Yaşam Ateşi'ne giren baltası olması ile Aşil'in topuğu arketipsel imgesi arasında yakın bir ilişki vardır. Yunan mitolojisinde bir deniz tanrıçası olan Thetis ile ölümlü bir insan olan Phthia kralı Peleus'un oğlu Aşil

(Akhilleus), annesi tarafından bir söylenceye göre ateşe batırılarak ölümsüz kılınır, ama tam bu sırada Peleus'un müdahalesiyle bu ölümsüzlük işlemi yarım kalır. Tethis'in bir topuğundan tutup ateşe batırdığı Aşil'in, ölümcül yarasını aldığı yer, işte bu topuktur.²³² Rezu'yla aralarındaki benzerlik ise, her ikisinin de ölümsüzlüğü ateşten kazanmış olması ve ölümsüzlük işlemlerinin tamamlanmamış olmasıdır; Şef Rezu hem baltasıyla Yaşam Ateşi'ne girmiştir, hem de korktuğu için kafasının yalnızca ön kısmını ateşe sokarak arka kısmını ölümlü bırakmıştır. Üstelik baltasının zayıf noktası olması, Şef Rezu'nun ataerkil düzenin temsilcisi olduğunun açık bir göstergesidir; çünkü tapındığı Güneş Tanrısı baba arketipinin ve ataerkil düzenin sembolüyken, balta da fallik bir semboldür. Öte yandan ona yalnızca kendi baltasından zarar geleceğine inanması da, muhtemel bir iğdiştirilme kompleksinin ifadesidir. Çünkü zayıf noktası olan bu balta, terk ettiği bir kadın tarafından çalınmıştır ve yeri belli değildir (SA 174). Bu durum da, Rezu'da iğdiştirilme kompleksi ihtimalini desteklemektedir; çünkü iğdiştirilmenin erkeği en çok korkutan yanı, cinsel iktidarıyla birlikte kadın üzerindeki güç ve hâkimiyetini de kaybedeceği inancıdır.

Görüldüğü üzere, yalnız kadın arketipi Ayesha karakteri ile *Wisdom's Daughter*'da ifade edilirken, bu arketipin kendini gösterme imkânı bulduğu ataerkil düzen ve temsilcileri, yine aynı romanda Fenike kralı Tenes ve *She and Allan*'da tanrı Rezu figürü, şef Rezu karakteri ve tebaası Amahaggerlar ile temsil edilir. Bu bağlamda Tenes ve Rezu karakterlerinin ortak noktası, her ikisinin de kötülük ve şiddet saçan ateş ve güneş tanrılarına tapınmasıdır. Tenes'in tanrısı Moloch (Baal) çocuklardan, Rezu'nun tanrısı Rezu ise kadın ve çocuklardan kurban alır (bkz., çocuk yeme arketipi). Böylece ataerkil düzenin kadınlar ve çocuklar üzerindeki hâkimiyeti ve dayatmalarına da göndermede bulunulur.

2.1.7. Yaşlı Bilge Adam

Bu arketip, serinin tüm romanlarında üç karakterde gözlenir: *She* ve *She and Allan*'da Billali, *Ayesha*'da Simbri ve yine *She* ve *Wisdom's Daughter*'da Noot. Yaşlı bilge adam arketipinin, kahraman zor durumda kaldığında ortaya çıkıp ona yol gösterme ve çözümler sunma işlevi, tüm romanlardaki ortak tezahür biçimidir. Serinin ilk romanı *She*'de ortaya çıkan Billali karakteri, Amahaggerlar'ın "baba" diye hitap ettikleri ve

²³² Erhat, a. g. y., s. 24–25.

kahramanların yaşamını bir anlamda garantiye alan, “beyazımsı rahat bir giysi içindeki” uzun beyaz sakallı, bir yandan insanda saygı uyandırırken, bir yandan da “yılan gibi parlayan gözleri ve çengel burnuyla” tarif edilmesi imkânsız alaycı bir mizah ve bilge havasına sahip yaşlı bir adamdır (S 92). Roman boyunca kahramanların başları belaya girdiği anda ortaya çıkarak onları bir şekilde kurtarmayı başarır. Örneğin altıncı bölümde kahramanlar, bataklıkta verdikleri yaşam mücadelesinden artık vazgeçmek üzerelerken, Billali ve emrindeki Amahaggerlar tarafından kurtarılırlar; üstelik Billali Amahaggerlar’ın onlara zarar vermesini de engeller (S 89–90). Benzer şekilde sekizinci bölümün sonunda Amahaggerlar Leo, Holly ve Job’a saldırdıkları zaman, tam artık yaşamak için şansları kalmadığı anda Billali yetişir ve yine yaşamlarını kurtarır (S 121). Uzun beyaz sakalı, beyaz giysisi ve zamanında müdahalesiyle Billali *She and Allan*’da da görülür. Onuncu bölümde, sayıca kendilerinden oldukça fazla olan Amahaggerlar’la kıyasıya bir savaşa giren kahramanlar, bir hayli kayıp veren düşman kaçtığı sırada Billali’yle karşılaşır. Allan, bu yaşlı adamı şöyle tarif eder: “...bize doğru yürüyen ve iyilik saçan, bana uzun beyaz sakalı ve dalgalanan beyaz giysisiyle bir çocuk partisine gelmiş Noel Baba’yı hatırlatan saygıdeğer yaşlı bir adam fark ettim” (SA 125).

Tüm bu özellikleriyle Billali, yaşlı bilge adam arketipinin tipik bir tezahürüdür. Ancak Ayesha’nın karşısında ayakta bile duramayıp yerlerde sürünerek onunla konuşması, animayla yaşlı bilge adam arasında var olması mümkün değişik bir ilişkiye dikkatleri çeker; bu noktadan hareketle animanın gücü karşısında yaşlı bilge adam arketipinin pek güçlü olmadığı sonucuna varılabilir. Ayrıca bu arketip, Jung’a göre aynı zamanda ruhun da temsilcisidir, çünkü insanın yalnızca bilincini kullanarak içinden çıkamadığı durumlarda ortaya çıkar ve sağduyulu çözümler sunar. Jung, genellikle fazla genç bir figür olan animanın içinde son derece nüfuzlu bir tiplene olan yaşlı bilge adamın gizli olduğunu söyler.²³³ Yaşlı bilge adamın animayla ilişkisi Billali örneğiyle sınırlı kalmayıp, *She*’de Ayesha tarafından hakkında bilgi verilen, *Wisdom’s Daughter*’da ise bir karakter olarak yer alan bilge Noot figürüyle de örneklenir. *She*’nin yirmi beşinci bölümünde, Yaşam Ateşi’nin olduğu yere geldiklerinde, Ayesha bu ateşi nasıl keşfettiğini ve yaşamın sırrını öğrenip bu uzun yaşama nasıl kavuştuğunu anlatır. Orada yaşayan Noot isimli aksakallı bilge bir filozof, ilk defa bu ateşi keşfetmiş ve Doğa’nın sırlarına ermiştir, ancak “insan ölmek için doğmuştur” felsefesine inandığı

²³³ Jung, *Dört Arketip*, s. 136.

için ölümü seçmiştir. Ayesha, onu ikna edip Yaşam Ateşi'nin sırrını ve ateşin olduğu yeri öğrenmiş, ama ihtiyar filozof onun ateşe girmesine izin vermemiştir. Kısa bir süre içinde Ayesha, Kallikrates'le tanışıp onu ve –istmeden de olsa– Amenartas'ı Yaşam Ateşi'nde yıkanmak üzere buraya getirdiğinde, Noot'u yeni ölmüş bir halde bulur. Sahip olduğu özelliklerden ötürü, yaşlı bilge adam arketipinin romandaki bir başka tezahürü olan Noot:

çok bilge ve çok yaşlıydı. Sağlığı, dünyanın zevklerinden elini eteğini çekmesi ve masum zihninin derin düşünceleri sayesinde, bizim gözlerimizle gördüklerimiz ile, dünyanın semalarında süzülürken kimi zaman kanatlarının fısıltısını duyduğumuz o büyük görünmez gerçeklerin arasındaki perdeyi aşındırıp inceltmişti (S 311–12).

Ayrıca Ayesha'ya “Dünya'nın harikulade ruhu” hakkında bildiği ne varsa öğretmesi ve bu şekilde istmeden de olsa onun sahip olduğu kudreti, güzelliği ve uzun ömrü kazanmasına yardımcı olması da Noot'un, yaşlı bilge adam arketipinin temsilcisi olduğu düşüncesini kuvvetlendirir. Ayesha Yaşam Ateşi'nde yıkanmak üzere geldiği sırada Noot'un ölmüş olması ise, yaşlı bilge adamın temsil ettiği sağduyunun yok olduğunu ve ruhun kontrolünün animanın eline geçmek üzere olduğunu sembolize etmektedir.

Wisdom's Daughter'ın on dokuzuncu bölümünde Ayesha, bu olayı biraz daha farklı çizgilerde anlatır. Noot, Ayesha'ya Yaşam Ateşi'nden bahsederken, kendisi öldükten sonra bu ateşin bekçiliğini onun yapması gerektiğini söyler. Ancak ölümsüzlük ve sonsuz güzellik ve güç bahşeden bu ateşe girmesi kesinlikle yasaktır. Ayesha'ya defalarca bu ateşe girmemesi gerektiğini söyler ve onu, bunun getireceği felakete dair ikna etmeye çalışır (WD 252). Bu bağlamda ölümsüzlük veren Yaşam Ateşi'ne girmeyi Ayesha'ya yasaklayan Noot, yaşlı bilge adam arketipiyle birlikte tanrısal bir kimlik de üstlenir, felaketlere ve Ayesha'nın yüzyıllarca acı çekmesine neden olacak bu girişimini engellemeye çalışır. Üstelik Ayesha ne zaman sıkıntıya düşse ve yardıma ihtiyacı olsa, bu yaşlı bilgeyi veya onun gönderdiği yardımı karşısında bulur, onunla dertleşir ve ona danışır. On birinci bölümde alevler içinde kalan Sidon'dan gemiyle kaçan Ayesha kamarasında uyandığında, karşısında yardıma gelen, ancak denizin ortasında onları nasıl bulduğu karanlıkta kalan Noot'u görür: “Habercin bize ulaştı kızım, ama yolda ölseydi de çok sorun olmayacaktı, çünkü o Mısır'a ulaşmadan çok önce ruhum ruhunu duydu ve her şeyi hazır etti” (WD 150). On sekizinci bölümde Ayesha, bilge Noot tarafından Kôr

mağaralarına çağrılır. Burada Kallikrates'in İsis'e ettiği yemini bozduğunu ve Amenartas'la birlikte kaçtıklarını öğrenir. Tanımadığı bu tuhaf yerde kendini çok yalnız ve çaresiz hisseden Ayesha'nın, ruhuyla çağırdığı Noot beklenmedik bir şekilde çıkagelir (WD 247). Böylece Noot'un, yaşlı bilge adam arketipinin temsilcisi olduğu bir kez daha doğrulanır, çünkü Ayesha'nın zor durumda kaldığı bir anda yine aniden ortaya çıkar ve ona rehberlik eder. Beyaz sakalıyla tipik bir yaşlı bilge adam tezahürü olarak Noot, roman boyunca Ayesha'yı sürekli yanlış hareket etmekten korumaya çalışır, örneğin on ikinci bölümde Ayesha'yı Kallikrates'ten uzak durması konusunda uyarır (WD 160–61). Noot'un Ayesha'ya yaptığı bu mantıklı ve sağduyulu uyarılar, akıllara animusun özelliklerini getirirse de, bu durum yalnızca iki unsur arasındaki birtakım işlevsel benzerliklerden kaynaklanır. Çünkü Ayesha animanın temsilcisidir, böyle bir durumda bilinçdışı bir kompleksin başka bir komplekse sahip olması söz konusu değildir, yani animanın animusu olamaz sonucu çıkarılabilir.

Bununla birlikte, serinin içinde aynı anda hem animus hem de yaşlı bilge adam kimliğini yüklenen bir karakter de yok değildir. *Ayesha*'da ortaya çıkan bu çift işlevli karakter, şaman Simbri'dir. Klasik tiplmeye uygun olarak o da, beyaz saçlı ve beyaz sakallıdır. Romanda ilk olarak birinci cildin altıncı bölümünde ortaya çıkar. Kıyıya ulaşmaya çalışırken Holly, nehrin kıyısında kendilerini seyreden yaşlı bir adam ve bir kadın görür: “Çok yaşlı bir adamdı, çünkü gözleri perdeliydi, kar beyazı saçları ve sakalı eğri göğsüne ve omuzlarına dökülmüştü ve alaycı buruşuk yüzü balmumu gibi sarıydı. (...) Orada, keşiş cübbesine benzer bol bir giysiyle esasına dayanmış bir heykel gibi hareketsiz bizi izliyordu” (AI 125). Bu adam, sonradan Kaloon ülkesinin şamanı olduğunu öğrendikleri Simbri'dir, verilen bu ilk fiziksel özellikleriyle yaşlı bilge adam arketipini anımsatır. Kahramanları boğulmaktan, önce yaşlı şaman kurtarmaya çalışır, yaşından umulmayacak bir çeviklikle atılarak onlara asasını uzatır (AI 126). Bu durum her ne kadar asa kırıldığı için başarısız bir girişim olsa da, yaşlı bilge adam arketipinin, yani ruh imgesinin zamanında müdahalesinin ve hayati yardımının tezahürüdür. Bu bölümde Şaman Simbri, kendini “Kapının Bekçisi” diye tanıtır ve Roma mitolojisinde kapıların, girişlerin ve geçitlerin bekçisi, her iki karşıt yöne bakan iki yüzü olan tanrı Janus'u ve bunun akabinde de arketiplerin aynı anda taşıyabildikleri olumlu ve olumsuz tezahürleri akla getirir. Jung'a göre, “Şeytan'ın imgesi Tanrı kavramındaki en eski ve en düşük safhalardan birini oluşturur (...) Şeytan'ın aynı zamanda 'yaşlı bilge adam' gibi

çok olumlu bir yönü de bulunabilir.”²³⁴ Bu bağlamda, arketiplerin doğası gereği, yaşlı bilge adamın da hem iyilik hem kötülük potansiyeli vardır ve bu iyiliğin şeytaniliğe dönüşüp dönüşmemesi tamamen insanın iradesine bağlı bir ihtimaldir. Nitekim şaman Simbri’nin de tamamıyla iyilik dolu ve nurani bir doğası olduğu söylenemez, çünkü Atene’nin emirleri doğrultusunda şamanlığını ve biliciliğini kötüye kullandığı durumların olduğu roman boyunca vurgulanır; örneğin Rassen’a, Atene’yle evlendikleri gece, ondan nefret edip uzak durması için büyüdü bir içki verir ve delirmesine yol açar (AI 220); Leo’yla Holly’yi kontrol altında tutmak için hiç yalnız bırakmaz ve sürekli onları yönlendirmeye çalışır (AI 179).

Bununla birlikte doğasının tamamen kötü olduğu da söylenemez. Eliade’nin belirttiği gibi şaman,

aslında bir sihirbaz ve bir otacıdır; bütün hekimler gibi onun da hastalıkları sağalttığına, ilkel ve çağdaş bütün sihirbazlar gibi ‘fakirsel’ mucizeler gösterdiğine inanılır. Ama o, bunlardan başka, ruhgüderdir de (psychopompe); ayrıca rahip, mistik ve ozan da olabilir.²³⁵

Şaman Simbri de, kahramanları boğulmaktan kurtarma girişiminin yanı sıra, onların yaralarını temizleyip ilaç sürerek sarar, onları eliyle besler ve rahat etmelerini sağlar, yani bir şamanın yapması gereken sağaltım işlemlerini yerine getirir (AI 131). Ayrıca “şaman, ruhunun bedeninden ayrılarak göğe tırmanmaya ya da yeraltına inmeye giriştiğini varsayan özel bir esrimenin uzmanıdır.”²³⁶ ve “Bilicilik, falcılık, öngörü şamanın gizemsel teknikleri arasındadır.”²³⁷ Şamanizm genellikle en güçlü şeklini Orta ve Kuzey Asya’da bulur. Şaman üç dünya, yani insanların dünyası, göksel dünya ve yeraltı dünyası arasında arabulucudur ve bu âlemler arasında yolculuk yapabilir. Yeraltı dünyasına ise genellikle bir hastanın ruhunu sahiplenene diğer ruhları ikna edip hastanın rahatsızlığına son vermek, bir ölünün ya da kaybolmuş birinin ruhunu bulup getirmek için iner. Çoğunlukla yeraltı dünyasına inebilmek için, iki dünyayı birbirinden ayıran bir ya da birkaç nehri veya günahkârların altındaki denize düştükleri “saç teli kalınlığında”,

²³⁴ Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, s. 94–95

²³⁵ Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, çev. Sema Rıfat, Om Yayınevi, İstanbul, 2001, s. 22.

²³⁶ Eliade, *a. g. y.*, s. 24.

²³⁷ Eliade, *a. g. y.*, s. 216.

geçilmesi zor bir köprüden geçmek zorundadır.²³⁸ Bu bağlamda, romanda şaman Simbri'nin kahramanları nehirden kurtarmak için girişimi, gerçekte onların bireyleşme yolculuğuna çıkmış, yaralı ya da kaybolmak üzere olan ruhlarını sağaltma çabasından başka bir şey değildir. Üstelik Simbri de, yaptığı işi, benzer özelliklerle tanımlar: “Benim hekimlik mesleğim gelecek olaylar üzerinde çalışmayı da gerektirir, çünkü bu ülkenin Şamanlarının ve kâhinlerinin de başıyım...” (AI 147). Daha sonra sekizinci bölümde bütün gece kapıları gözlediğini belirtir ve açıklar: “Geçmişin ve Geleceğin Kapıları” (AI 166).

Bu benzer özellik, arketiplerin de hem geçmiş hem de gelecek izdüşümleri olduğunu hatırlatır. Jolande Jacobi'ye göre: “Sembollerde vücut bulan her arketip “iki cepheli” olduğu için, yani, yalnızca önceden meydana gelmiş olayları değil, meydana gelme sürecindeki olayları da temsil ettiği için, şimdiki zamana olduğu kadar gelecek zamana yönelik de düzenlenmiştir.”²³⁹ ve “Nasıl çok önceden eşiğin altına düşmüş olan anılar hala bilinçdışına açıksa, ileriye gösteren bazı çok mükemmel bilinçaltı kombinasyonları da öyledir ve bunlar, sonuncusu psikolojimiz tarafından etkilendiği derecede, gelecek olaylar için çok büyük önem taşır.”²⁴⁰

Bu bağlamda yaşlı bilge adam arketipinin gelecekte gerçekleşecek ya da bilinmeyen olaylarla ilişkisi, *She and Allan*'daki tezahürünü Zikali karakteriyle bulur. Allan'ın Zulu ülkesindeki dostu yaşlı büyücü Zikali, oldukça çirkin görünüşlü ve uzun saçlı bir cücedir, bir diğer ismi de “Yolların Açıcısı”dır, zihin okuma ve gizli şeyleri bilme yeteneğine sahip, oldukça etkili bir kişidir (SA 3). Ancak fark edileceği üzere, diğer romanlardaki yaşlı bilge adam tiplerinden değişik bir fiziksel görüntüsü vardır. Cüce imgesi, hatırlanacağı gibi yaşlı bilge adam arketipinin tezahürlerinden biridir. Her ne kadar cüce görünümünde olması sınırlayıcı bir küçültme anlamına gelse de (bkz., I. bölüm s. 62), bu durum ruh arketipinin temsilcisi olmasını engellemez, uzun saçları da düşünce gücünün temsilcisidir. Öte yandan Chetwynd'e göre cüce imgesi, şekillenmesi yarım kalmış ve ilkel bilinçdışı dürtülerin temsilcisidir. Yardımsever cüce figürü, küçük yaratıcı dürtüleri ve pek çok sorunu savuşturmaya yarayan iyi fikirleri sembolize eder. Günlük yaşamdaki bu değerli yaratıcılık, eğer geçici fikirlere ve iç

²³⁸ Eliade, *a. g. y.*, s. 233–34.

²³⁹ Jacobi, *a. g. y.*, s. 134.

²⁴⁰ Jacobi, *a. g. y.*, s. 135.

fısıltılara kulak verilmezse anında kaybolur.²⁴¹ Yaşlı bilge adam arketipinin bir tezahürü olarak Zikali de, işte bu yardımsever cüce imgesinin özelliklerine sahiptir. Söz gelimi verdiği tılsımla Allan'ı roman boyunca ölümcül tehlikelerden ve sıkıntılardan korur, Umslopogaas'a gönderdiği mesajla onu, karısının ve kardeşinin ihanetine karşı uyarır. Ancak yol gösterici özelliği yalnızca ilk bölümde belirgindir; romanın son bölümüne kadar bir daha ortaya çıkmasa da, kendi gücünü temsil eden tılsım sayesinde yardımlarına devam eder.

Görüldüğü üzere, yaşlı bilge adam arketipinin yol gösteren ve çözümler üretip kahramanı sıkıntılardan kurtaran özelliği, serinin tüm romanlarında yansımaları bulur; ancak son roman *She and Allan*'da fiziksel boyutta klasik beyaz saçlı ve beyaz sakallı yaşlı adam görüntüsünün sınırlarını aşır, her şeyi bilen cüce imgesiyle temsil edilir. Afrika'da yaşayan cüce görünümlü gizemli pigmelerin varlığı göz önünde bulundurulacak olursa, yaşlı bilge adam arketipinin fiziksel görüntüsündeki söz konusu farklılığın, yazarın bir Afrika ülkesinde kurguladığı bu romanın uzamına gerçekçi bir atmosfer kazandırma isteğinden kaynaklandığı söylenebilir.

2.1.8. Yeniden doğuş

Yeniden doğuş arketipi serinin tüm romanlarında başta doğan güneş olmak üzere değişik doğa imgeleriyle sembolize edilir. Sözgelimi *She*'de, çıktıkları deniz yolculuğunda yaşadıkları fırtına felaketinden sonra Holly'nin kurduğu “Ardından güneş, okyanus-yatağından görkemle kalkarak dünyayı sıcaklığa ve ışığa boğdu.” (S 71) cümlesinde, denizden doğan güneş, dünyayı dolaşan ve okyanustan çıkarak ejderhayla savaşan kahramanın sembolüdür. Nitekim Jacobi'ye göre, tarihin başlangıcında güneşin “deniz ejderinden” her gün yeniden ortaya çıkması ve diğer benzeri doğal süreçler, şüphesiz yeniden doğuş sembolizminin temelini oluşturur; fakat zamanla dönüşüm fikri, yeniden diriliş fikriyle eşit öneme sahip olmaya başladı.²⁴² Doğanın sonsuz döngüsüyle yeniden doğuş olgusu arasında kurulan ve yalnızca denizden doğan güneş imgesiyle sınırlı kalmayan bu paralellik, mitolojide de yansımaları bulur. Yunan mitolojisinde üç kez doğan şarap tanrısı Dionisos'un baharda yeniden doğuşunun kutlanması ayinleri, kızı Persephone'nin Hades'ten yeryüzüne çıkışıyla baharı getiren ve doğayı yeniden

²⁴¹ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 128.

²⁴² Jacobi, *a. g. y.*, s. 176–177.

uyandıran Demeter miti, Afrodite'in (Istar) sevgilisi Adonis'in (Tammuz) yılın yarısını yeraltında, kalan yarısını ise yeryüzünde geçirdiği söylencesi, Mısır mitolojisinde tanrıça İsis'in kocası Osiris'in vücudunun parçalarını bir araya getirerek yaşama döndürmesi bu konuda verilebilecek en dikkate değer örneklerdir. Frazer bu benzerliğe şöyle değinir:

Ama bitkinin ölümü ve dirilmesinin çağdaş Avrupa'dakilere benzer törenlerle en yaygın şekilde kutlandığı yer Mısır ve Batı Asya'dır. Mısırlılar, Suriyeliler, Babilliler, Frigyalılar ve Yunanlılar, Osiris, Adonis, Tammuz, Attis ve Dionysos adları altında, bitki dünyasının çöküşünü ve canlanışını dinsel törenlerle temsil ederlerdi.²⁴³

Nitekim romanların hemen hepsinde bahsi geçen tanrıça İsis'ten *Ayesha*'nın giriş bölümünde söz edilerek, roman boyunca yinelenen yeniden doğuş arketipine göndermede bulunulur.

On üçüncü bölümde Ayesha da, doğayla yeniden doğuş olgusu arasındaki bağlantıyı dile getirir; ölüme değil değişime inandığını belirtir ve halen yaşadığı yerde bir zamanlar var olan o eski medeniyetin insanların ölmediğini, dünyaya yeniden geleceklerini, kendisinin de sevdiğinin yeniden doğmasını beklediğini söyler Holly'ye (S 170). Ayesha ayrıca:

Kendi çocuğu olan insanoğlu gibi Doğa'nın da can veren bir ruhu vardır ve bu ruhu bulan ve içine çeken kişi, Doğa'nın yaşamıyla yaşar. Sonsuza kadar yaşamaz, çünkü Doğa sonsuz değildir, gökteki ay ne zaman ölürse, o da onunla birlikte ölmek zorunda kalacaktır. Doğa da ölmelidir, evet, veya değişmeli ve tekrar yaşama vakti gelinceye kadar uyumalıdır. (...) Ve Doğa yaşadıkça, sırrını paylaşan kişi de onunla birlikte yaşayacaktır. (S 172)

sözleriyle insan yaşamıyla doğa arasında bir paralellik kurar ve doğadaki dönüşüme benzer bir yeniden doğuşla insanın kazanabileceği ölümsüzlüğe işaret eder. Yine on altıncı bölümde, Kôr halkının mezar olarak kullandıkları mağaralardan birinin duvarına kazınmış bir yazıtın çevirisinde görülen “uyanış günü” ifadesi akıllara yeniden doğuş arketipini getirir. Nitekim sayfa altında verilmiş olan “Bu cümle, gelecekteki bir varoluşa inancı işaret etmesi bakımından dikkat çekici.” dipnotunu da göz önüne

²⁴³ Frazer, a. g. y., s. 268.

aldığımızda, bu varsayım daha da güçlenir (S 203). Aynı bölümün sonunda Ayesha da bu durumu destekler nitelikte konuşur:

İşte insanın kaderi mutlaka bizi ele geçirecek ve uyuyacağız. Ve mutlaka uyanacak ve tekrar yaşayacak ve tekrar uyuyacağız; bu böyle tekrarlanıp duracak, dönemler, mekânlar ve zamanlar boyunca, sonsuzluktan sonsuzluğa, ta ki dünya ölünceye, dünyanın ötesindeki dünyalar ölünceye ve Yaşam'ın kendisi olan Ruh'tan başka hiçbir şey hayatta kalmayınca dek. Ama ikimiz ve bu ölümler için, sonların sonu Yaşam mı olacak yoksa Ölüm mü? Çünkü Ölüm, Yaşamın Gecesi'nden başka bir şey değildir, ama gecenin içinden yine Yarın doğar ve o da yine Gece'yi doğurur. (S 211)

Bu cümleler yeniden doğma, yenilenme, ölümü yenme fikirlerinin hâkim olduğu yeniden doğuş arketipinin ve ölümsüzlük arketipsel motifinde yer alan zamanın döngüsüne mistik dalış bölümünün varlığına işaret etmektedir (bkz., I. Bölüm s. 65). Bu motifteki inanca göre insanoğlu, Doğa'nın sonsuz döngüsünün, özellikle mevsimlerin döngüsünün engin ve gizemli ritmine boyun eğerek bir tür ölümsüzlük kazanır.

Ancak doğada olduğu gibi, yeniden doğuşun gerçekleşebilmesi için ölüm birincil zorunluluktur. Frazer'a göre bu durum, ilkelerin inancında da mevcuttur:

Çünkü kışın bitkisel yaşamın zayıflaması ilkel insan tarafından bitki ruhunun zayıflaması olarak kolayca yorumlanmaktadır; (onun düşündüğüne göre) ruh yaşlanır ve zayıflar, bu yüzden de öldürülmek ve daha genç, daha taze bir biçimde yeniden yaşama döndürülmek yoluyla yenilenmesi gerekir. Yani ağaç-ruhun baharda öldürülmesine, bitkilerin büyümesini artırmanın ve hızlandırmanın bir yolu olarak bakılmaktadır.²⁴⁴

Bu gerçeği doğrularcasına *She*'nin yirmi altıncı bölümünde, Ayesha ateşe girdiğinde akıllara durgunluk verecek bir olay meydana gelir: Önce hiçbir zarar görmeksizin Yaşam Ateşi'nde yıkanır, ancak birden yüzü değişmeye başlar, vücudu kusursuz şeklini ve dikliğini kaybeder, kolları zayıflayıp kemikleri çıkmaya ve yüzü yaşlanmaya başlar, sesi de tiz ve çatlak çıkmaktadır. Sonra saçları yere dökülür ve kuruyup büzülerek adeta bir maymuna dönüşür. Gözleri beyaza çalan sert bir tabakayla örtülmüştür ve derisi de eski bir parşömen gibi kahverengi ve kirli sarı bir renk alıp büzüşmüştür. Son olarak sevgilisi Kallikrates'i öldürdüğü yerde ölürken Leo'ya hitaben: “Utancıma merhamet et;

²⁴⁴ Frazer, a. g. y., s. 243.

ama ölmüyorum. Yeniden gelecek, yeniden güzel olacağım, yemin ederim – gerçek bu!” (S 326) diyerek yeniden doğuş arketipini romanda son kez tekrarlar. Jacobi’ye göre, her yeniden doğuştan önce bir “ölüm” gelir. Bu ölüm yaşamın tüm düzeylerinde ve alanlarında ortaya çıkabilir ve sembollerle ifade edilebilir. Ölümün acısı ve zulmü sembolik olarak, yeniden dünyaya gelmeden önce daima yapılması gereken kurban etme olayını temsil eder;²⁴⁵ bu bağlamda Ayesha, yeniden dünyaya gelmek için – istemeden de olsa– kendini kurban etmiştir. Holly’nin Yaşam Ateşi’nin bu ters tepen etkisi üzerine yaptığı yorumsa, Heraclitus’un Enantiodromia yasasını çağırıştırır:

Bu şok edici değişime neden olan neydi acaba? Yaşam veren ateşin yapısı mı değişmişti? Yoksa zaman zaman Yaşam’ın özünü vereceği yerde Ölüm’ün özünü mü veriyordu? Yoksa bir zamanlar onun fevkalade etkisiyle dolan vücut artık daha fazlasını taşıyamıyor, böylece işlem kendini tekrar mı ediyordu –ne kadar arayla olduğu önemli değildi– iki yıkanma birbirini nötrleştiriyor ve üzerinde etki gösterdikleri vücudu, Yaşam’ın özüyle karşılaşmadan önceki halinde mi bırakıyorlardı? (S 327)

Hatırlanacağı üzere Enantiodromia yasası (düzenleyici karşıtlar fonksiyonu) gereği her şey er ya da geç kendi karşıtını bulur, karşıtlıklar arasındaki gerilimden doğan enerji (libido) iki karşıt kutup arasında sürekli gidip gelir, yani bir kutba ulaştığında, hemen diğer kutba doğru harekete geçer (bkz., I. Bölüm s. 28). Yaşam ve ölüm karşıtlığının arasındaki enerji de aynı şekilde hareket ederek Ayesha’nın sonunu hazırlar; Yaşam Ateşi’nde ilk yıkanışından elde ettiği güç, eşsiz güzellik ve ölümsüzlük ikinci yıkanışında artık yerini acınası bir acizliğe, çirkinliğe ve ölüme bırakır; çünkü enerji, ulaştığı yaşam kutbundan ölüm kutbuna doğru hareket etmiştir. Böylece Holly’nin dediği gibi “ebedi yasaya karşı gelmiş ve tüm kuvvetine rağmen hiçliğe geri gönderilmişti –utançla ve iğrenç bir aşağılamayla!” (S 327). Öte yandan kahramanların yolculuğu da bu şekilde sona ermek üzeredir. Yaptıkları yolculuğun bu son kısmının yeraltına doğru bir hayli ilerleyerek gerçekleştirilmesi ise, yeniden doğuşla yakından ilişkili olan kahramanın yolculuğu arketipini akla getirir. İnsan bireyleşme sürecini tamamlarken, yine Enantiodromia yasası gereği, ruh başlangıca dönerek bilinçdışının sıcak ve karanlık derinliklerine inmeyi ister. Bu derinliklerde kalarak tehlikelerine katlanmak, cehenneme ve ölüme yapılan bir yolculuktur. Jung, bundan güvenli ve

²⁴⁵ Jacobi, *a. g. y.*, s. 176–177.

sağlam olarak kurtulan ve yeniden doğan kişinin, bilgelik dolarak, yaşamın iç ve dış tehlikelerine karşı donanımlı, sınırlarını zorlamış ve kaderini kendisi üstlenmiş olarak geri döneceğini ifade eder. Bu tipik kahramanın yolculuğu arketipinde, son olarak Leo'nun parlak altın sarısı saçları önce griye, sonra da beyaza döner ve Frobenius'un belirlediği kahramanın yolculuğu evrensel motifinde, canavarın karnından kurtulan kahramanın saçlarının sıcaktan dökülmesini çağırıştırır. Frobenius'un derlediği balina-ejderi mitindeki kahraman, canavarın bedenindeki ateşten ötürü saçlarını döker; bir kurban verir, yani acı çekmekle kalmaz, düşünce gücünün sembolü olan saçlarını da kaybeder ve değişmiş, olgunlaşmış olarak çıkar dışarı.²⁴⁶ Leo da bu şekilde bireyleşme sürecini tamamlamak, bir anlamda yeniden doğmak üzere olan olgun bir bireydir artık.

She'nin devamı niteliğindeki *Ayesha: The Return of She*, başlığın da anlaşılacağı üzere Ayesha'nın yeniden doğuşu üzerine kurulmuştur. Üstelik her iki cilt boyunca en çok vurgulanan imgelerin başında yeniden doğuş olgusu gelir. İkinci cildin üçüncü bölümünde Ayesha, uzun bir sessizlikten sonra, tüm yeniden doğuş anlarında olduğu gibi doğan güneşin ilk ışıklarıyla eski büyüleyici güzelliği ve tüm ihtişamıyla ateş çukurunun kıyısında belirir (AII 99–100). Ayesha'nın eski biçimine kavuşması, güneşin doğduğu anda gerçekleşir. Frobenius'un evrensel balina ejderi mitindeki kahraman motifinde olduğu gibi düşünce gücünü temsil eden saçlarını da kaybetmiş olan Ayesha, dördüncü bölümde yeniden doğuş sembollerinden biri olan gün doğumuyla birlikte, ısıltılı saçlarıyla eski fiziksel görüntüsüne kavuşmuş olarak yeniden doğar. Öte yandan Jung, yeniden doğuş kavramına şöyle bir açıklama getirir:

“Yeniden doğuş” ifadesi, insanlığın ilki ifadelerinden biridir. Bu ilki ifadelerin temelinde, benim “arketip” diye tanımladığım şeyler yer alır. Duyuötesiyle ilgili tüm ifadeler mutlaka arketipler tarafından belirlenmiştir, bu nedenle de, çok farklı halkların yeniden doğuş hakkında aynı ifadeleri kullanmalarına şaşmamak gerekir.²⁴⁷

Ayesha'nın ilk kez Yaşam Ateşi'nde yıkandıktan sonraki dönüşümü, Jung'a göre gerçek dönüşümdür:

²⁴⁶ Jacobi, *a. g. y.*, s. 176–177.

²⁴⁷ Jung, *Dört Arketip*, s. 49.

Yeniden doğuşun bir başka biçimi ise gerçek dönüşümdür, yani bireyin tümüyle yeniden doğuşudur. Buradaki yenilenme[de] (...) ölümlü varlığın ölümsüz varlığa, bedensel varlığın ruhsal varlığa, insanın tanrısal varlığa dönüşmesi söz konusudur. Bu dönüşümün en bilinen örneği İsa'nın transfigürasyonu ve yücelmesi ya da Tanrı Anası'nın ölümünden sonra bedeniyle birlikte göğe yükselişidir.²⁴⁸

Ayesha'nın Hes rahibesinde yeniden doğuşu ise yeniden doğuşun bir türü olan insanın kişiliğinin ve anılarının korunduğu ve “kişiliğin *eo ipso* (kendiliğinden) sürdüğü reenkarnasyon”dur.²⁴⁹ Diğer bir yeniden doğuş türü olan “*sensu strictiori* (tam anlamıyla) yeniden doğuş”²⁵⁰ ise, onun son olarak ateş çukurunun kenarında güneşin ilk ışıklarıyla birlikte gerçekleşen yeniden doğuşuna uygun düşer. Bu yeniden doğuş biçimi, bireysel yaşam süreci içinde yeniden doğmak anlamına gelir. Yenilenen kişiliğin özü değişmeden yalnızca işlevleri ve bazı kısımları iyileşerek düzelmiş ya da güçlenmişse, bu yeniden doğuş türünde, varlık değişmeden de kalabilir, önemli değişimler de geçirebilir.

Romanlar boyunca yeniden doğuşun en dikkat çekici örnekleri, psike var oldukça varlığını sürdürecektir olan animanın temsilcisi Ayesha ile gerçekleşir. Bu durum Ayesha'nın ikinci cildinin yedinci bölümünün başında Holly'nin Ayesha'yı Anka kuşuna (Phoenix) benzetişiyle desteklenir: “Gerçekte veya hayalimizde, korkunç yaşının küllerinden doğarak sonsuz yaşamın ve anlaşılmaz bir güzelliğin çiçeklerini açtı” (AII 145). Çin’de güneş Anka kuşuyla sembolize edilir. Anka kuşu Mısır ve Yunan mitolojilerindeki güneş tanrıları Ra ve Apollon ile özdeşleştirilen, ölümsüzlüğü, yeniden doğuşu ve ölümden sonraki yaşamı sembolize eden mitolojik bir kuştur. Yunanlılara göre Arabistan’da yaşar. Ölümünün yaklaştığını hissettiğinde, yaptığı yuvanın içinde kendini ateşe verir ve küllerin arasından daha genç bir Anka olarak çıkar.²⁵¹ Bu bağlamda, Yaşam Ateşi’nde yıkanıp daha genç ve daha güzel, üstelik ölümsüzleşmiş olarak alevlerin arasından çıkan Ayesha’yla Anka kuşu arasında yakın bir ilişki vardır. Ayrıca ikisi de Arabistan kökenlidir. Öte yandan Anka kuşuna yapılan bu göndermeyle Ayesha'nın yeniden doğuşu ve animanın bilinçdışında erkeği yeniden egemenliği altına alması temsil edilmektedir. Nitekim yeniden doğuş inancı, Ayesha’yı ayakta tutan

²⁴⁸ Jung, *a. g. y.*, s. 48.

²⁴⁹ Jung, *a. g. y.*, s. 47.

²⁵⁰ Jung, *a. g. y.*, s. 48.

²⁵¹ <http://www.pantheon.org/articles/p/phoenix.html>; 17.03.2006.

olgudur. Bu durum *She*'nin on dördüncü bölümünde, Ayesha sevgilisinin cesedi başında ağıtlar yakıp, Kallikrates'in Mısırlı karısına lanetler yağdırırken görülebilir: “Tekrar doğduğunda lanet olsun ona. Lanetiyle doğsun. ... Evet, o zaman lanet olsun ona; çünkü onu intikamımla yakalayıp tamamen yok edeceğim” (S 187).

Tüm romanlarda vurgulanan yeniden doğuş arketipinin, Budistlerin inancında reenkarnasyon olgusu şeklinde tezahür ettiği *Ayesha*'da belirtilir. Birinci cildin ikinci bölümünde, kahramanların sığındıkları manastırın rahibi Kou-en'in, o manastırın eskiden yaşamış gene Kou-en adlı bir rahibinin reenkarnasyonu olduğu ortaya çıkar. Böylece yeniden doğuş arketipi bir kez daha vurgulanır (AI 55). Bu manastırda yaşayan rahiplerin yeniden doğuş serüvenleri ise şu cümlelerle anlatılır: “Böylece, bu lekesiz yaşamlarını sonunda yaşlılıktan ölene kadar tüketiyorlardı ve inandıkları şekilde –hem yanıldıklarını kim söyleyebilir ki– sonsuz döngü kendini başka yerlerde tekrar ediyordu” (AI 56). Manastırdaki rahiplerin inançlarına göre yeniden doğuş, yani reenkarnasyon çok doğal bir olaydır. Leo ve Holly onlara dünyada olup bitenleri anlattıkça, ilgiyle dinlemelerinin nedenini ise aynı gerekçeyle açıklarlar: “Tüm bunları öğrenmemiz bizim için doğru bir şey (...) çünkü kim bilir, belki de gelecekteki reenkarnasyonlarda bu yerlerde yaşayan insanlar olabiliriz” (AI 58). Kou-en, İskender'in ordusunun geldiği zamandan bahsederken “şimdiki Döngüde ellinci dünyaya gelişimdeydi” der, daha sonra da “hayır, aklım diğer orduya gitti, yetmiş üçüncü dünyaya gelişimdeydi” diye düzeltir (AI 63). Holly, kesinlikle reenkarnasyon kuramını hafife alacak insanlar olmadıklarını, çünkü insan ırkının yaklaşık %25'inin bu kuramı inancın birincil şartı olarak gördüğünü ve bunun da hiç hafife alınacak bir rakam olmadığını belirtir. (AI 64) Üstelik onları yaşama bağlayan şey, Ayesha'nın yeniden doğduğu ve bir yerlerde onları beklediği inancıdır. Kou-en'in yeniden doğuş inancı dördüncü bölümde bir kez daha dile getirilir. Kahramanlar manastırdan ayrılırken, Kou-en gelecekteki yeniden doğuşlarda yine görüşeceklerine inandığını söyler (AI 88). Holly'nin yeniden doğuş inancı ise, altıncı bölümün sonunda kendi cümleleriyle dile getirilir:

Eğer insan denen varlıkların ruhları gerçekten de sayıca oldukça azsa ve tıpkı bizim eskiyen giysilerimizi değiştirdiğimiz gibi zaman zaman, fiziksel bedenlerin sonsuz döngüsünün kiracıları haline geldilerse, niye diğerleri onu tanıyamasın ki? Örneğin ‘ettiği yeminleri aşk yoluyla bozmasını sağlayan’ şu firavunların kızı, büyüünün

efendisi Amenartas bile Kallikrates olduğu kesin birisini, ‘tanrıların aziz tutup şeytanların itaat ettiği İsis’in’ rahibini tanımıştı işte. (AI 144)

Yeniden doğuş inancı bu kadar kuvvetli olan Holly’nin *Wisdom’s Daughter*’ın hemen başında, bir zamanlar Ayesha’ya Yaşam Ateşi’nin sırrını öğreten bilge filozof Noot’un yeniden doğmuş hali olduğu belirtilir (WD 13).

Yeniden doğuş arketipsel imgesinin Budizm ile ilişkisi reenkarnasyon kavramına karşılık gelmesiyle sınırlı kalmaz; ayrıca Budistlerin inancındaki *Avitchi* olgusunun bir parçasıdır. *Ayesha*’nın ikinci cildinin son bölümünde Holly, Ayesha’nın rahipleri tarafından güvenli bir şekilde yolculuğun ilk başında Leo ile sığındıkları Lama manastırına ulaştırılır ve kendisini karşılayan Kou-en’e her şeyi anlatır. Kou-en ise Ayesha’nın yeryüzündeki isminin She, Hes ve Ayesha ve *Avitchi*’deki isminin ise Sönmüş Yıldız olduğu belirtir. Ancak okur için bu, bir tahminden öteye gitmez, çünkü bu cümle tamamlanamadan roman biter ve gerekçe olarak da, Holly elyazmalarını ateşe attığında bu kısımların yandığı öne sürülür. *Avitchi* veya *Avichi* kelimesi, mutluluktan ve huzurdan yoksun, hareketsiz anlamına gelir. Yapılan kötülüklerden dolayı bulunulan durumdur, ancak dinsel anlamda bir cezalandırma yeri değildir. Kötülüğe duyulan isteğin ve saf bencillikten kaynaklanan tatmin olmamış kötü arzuların gelişmesine fırsat tanıyan bir durumdur; buraya mahkûm olan varlık, sonunda kendi kendine yok olur. *Avichi*’nin pek çok dereceleri vardır. Doğa iyi ve doğru insanlara mutluluk, huzur ve barışa kavuşacakları cennetler sunarken, kötülük ve hırsla yanıp tutuşan insanların bir çıkış noktası bulacağı yer ve durumları da sağlar. *Avichi* bir yer değil, bir durumdur; insanlar *avichi*’lerinin sonunda parçalara ayrılp, gittikçe alçalarak güneş ışığında kaybolan gölgeler gibi yok olurlar. Ne olursa olsun bir varlığın belli bir yer işgal etmesi gerektiği için, *avichi*’ye bir yer atfedilmesi gerekir ve bu yer, en düşük özellikleriyle dünyadır. Her ne kadar *avichi* yaşamın hareketsizliği olarak algılansa da, bu, evrim basamaklarını çıkmada yalnızca geçici bir güçsüzlüğe işaret eder. Tamamen *avichi* durumundaki varlıklar kesintisiz olarak yeniden doğarlar, bu yeniden doğuşlar arasında nadiren zaman aralıkları bulunur. *Avichi* durumunda güçlü, olumlu ama zararlı bir enerji bazı şartlarla güçlenir ve gelişir, bu şartlardan bazıları gerçekten varlığın kontrolü dışındadır. *Avichi*, *Devachan* inancının mükemmel bir anti-tezidir; Batı toplumlarında bu karmaşık ikili karşıtlık, Cennet-Cehennem ikili karşıtlığıyla basite indirgenmiştir. Ölüler âlemine çekilip orada kaybolmadığı sürece

varlığın, evrim basamaklarını tırmanıp yeniden yükselme şansı vardır, ancak bu nadir görülen bir durumdur. *Avichi* yalnızca ölümden sonra gerçekleşmez, yeryüzündeki yaşam sırasında da ortaya çıkabilir.²⁵² Ayesha da *avichi*'sinde sonsuz yaşama ve güzelliğe, en üstün güce ve bilgeliğe ve Leo'ya duyduğu tutkuların kurbanı olmuş ve en sonunda da kaybolup gitmiştir; ancak tamamen *avichi* durumunda olduğu için bu, onun ölümünden ziyade yeniden doğacağını vurgulayan bir durumdur. *Avichi* olgusuna *Wisdom's Daughter*'da da gönderme yapılır. İsis rahibi olma töreninde, Kallikrates'e çok ağır bir yemin ettirilir. Bu öyle bir yemindir ki "...eğer sadık kalınmazsa, ihanet eden kimse bu dünyada yüzyıllar boyu sürecektir bir ölüm lanetine ve öbür dünyada acı çekmeye mahkûm olur, ta ki parçalanmış bir kalp, kanayan ayaklar ve yavaş adımlarla düştüğü yüksekliğe tekrar tırmanana kadar" (WD 55). Bu cümlelerle *Avichi* durumu ve aynı zamanda bozulan yemin yüzünden Kallikrates'le başlayıp Leo'yla devam eden lanetin getirdiği uzun, zorlu ve acı veren süreçler ima edilir. Kallikrates'in geçtiği bu kutsanma ve kabul edilme töreni, bir tür yeniden doğuşu sembolize eder. İsis'in sıfatı Anne olduğu ve anne arketipinin özellikleri arasında "yeniden doğuş yeri" gibi bir özellik bulunduğu için, İsis'e ait bu arınma ve yemin töreniyle, yeniden doğuş arketipsel imgesi arasında doğrudan bir ilişki söz konusudur. Bu, aynı zamanda bir üyeliğe kabul edilme ayinidir ve üyeliğe kabul edilme de, yeniden doğuş arketipinin bir türevidir (bkz., I. Bölüm s. 66).

Üyeliğe kabul edilme ayininin yanı sıra, yeniden doğuş arketipinin tezahürlerinden biri de, Ölüler Ülkesi'ne gidip geri dönme motifidir. Bu arketipsel motif, *She and Allan*'da Allan ve Umslopogaas'ın Ölüler Ülkesi'ne yaptıkları yolculukla örneklenir. Yirmi üçüncü bölümün sonunda Allan, Hades'e yaptığı yolculuğu değerlendirir: "Görünüşe göre Hades'e inmiştim, ya da çıkmıştım ve orada yalnızca beni biraz sevindiren ama eski yaraların açılmasına neden olan şeyler gördüm" (SA 289). Yaşayan bir insanın Ölüler Ülkesi Hades'i ziyaret etmesi ve yeryüzüne geri dönüşün mümkün olmadığı bu yerden geri dönebilme motifi, Hades'e inip de geri dönebilen Odysseus, Herkül ve Orpheus gibi ölümlü/yarı ölümlü mitolojik figürleri çağırır. Bu figürlerin Ölüler Dünyası'ndan geri dönebilmeleri, yeniden doğuş arketipinin temsilcisidir. Nitekim Annis Pratt'e göre, yeniden doğuş yolculukları genellikle erkeklerde mitolojik ve dinî unsurlarla benzerlik gösteren imge ve

²⁵² <http://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/ato-az.htm>; 17.02.2006.

sembollerle tezahür eder.²⁵³ Bu bağlamda, bireyleşme yolculuğuna çıkmış olan Allan ve Umslopogaas, bu yolculuğun sonunda kişilik bütünleşmelerini tamamlayarak yeniden doğmuş ve yaşamlarının bundan sonraki kısmını artık daha güçlü ve kendi güçlerinin farkında olarak sürdürmeye hazır bireylerdir. Nitekim Kırtunç, bu bağlamda farklı kuramcıların yeniden doğuş arketipine ortak yaklaşımlarına dikkati çeker:

Northrop Frye'in "romans yolculuğu", Joseph Campbell'in "roman başkişisinin maceraları", Carl G. Jung'un "kişilik arayışı", Annis Pratt'ın "yeniden doğuş yolculuğu" olarak adlandırdıkları ve birbirine benzer evrelerini tanıttıkları bu olgunun dört kuramcıda ortak çizgileri şöyledir: Önce roman başkişisi toplumsal bağlardan kopar veya kaçır. (...) daha sonra doğadan uzanan bir el, bir öge başkişinin yardımına koşmakta ve yolculuğunda kılavuzluk etmektedir. Bu öge gerçek olduğu gibi düş ögesi de olabilmektedir. Bir sonraki evrede roman başkişisi geçmişinden birtakım kişilerle yüz yüze gelmekte ve hesaplaşmaktadır. Bunlar büyük sıklıkla ana-baba figürleri veya ataerkil düzeni temsil eden figürler olabilmektedir. Yolculuğun son evresi derine dalma aşamasıdır ki, burada kuramcılar birbirlerinden çok farklı süreçler saptamaktadırlar. Ancak ortak öge, bu son evrede roman başkişisinin kendini ve toplumu tanıması ve gizil güçlerinin bilincine erişmesidir.²⁵⁴

Yaptıkları yolculuk büyük ölçüde bu ortak yeniden doğuş kalıbına uyan Allan ve Umslopogaas da, Ölüler Ülkesi'nde anne ve babaları da dâhil geçmişten tanıdıkları herkesi görürler; ancak Allan yalnızca vahşi sevgiliyle, Umslopogaas da yalnızca annesiyle iletişim sağlayabilir.

Anlaşılabacağı üzere, serideki romanların hepsinde yansımaları bulan yeniden doğuş arketipi, doğa imgelerinden animaya ve Budist rahiplerine kadar uzanan renkli bir sembol yelpazesıyla temsil edilmiş ve yeniden doğuşun bireyin bütünleşme yolculuğuyla ortak yönleri hemen her romanda vurgulanmıştır.

2.1.9. Kahraman arketipi

Kahraman arketipinin serinin romanlarındaki tezahürü, arayış arketipi ve üyeliğe kabul edilme arketipiyle belirir. *She*'de kahramanlar arayış arketipinde olduğu gibi, ait oldukları akademik çevreden koparak uzun ve zorlu bir yolculuğa çıkarlar. Vasiyeti ve el yazmalarının çevirilerini okuduktan sonra Leo'nun Holly ve uşakları Job ile birlikte

²⁵³ Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, The Harvester Press Ltd., Sussex, 1982, s. 142.

²⁵⁴ Kırtunç, *a. g. y.*, s. 80.

yolculuğa çıkışı, kahramanın birey olma sürecine girebilmek için ait olduğu yerden koparak yolculuğa çıkışının simgesidir. Arayış arketipinde kahraman, çıktığı uzun yolculukta krallığı koruma uğruna imkânsız denebilecek görevleri yerine getirir, canavarlarla savaşı, esrarlı düğümleri çözer ve olağanüstü engelleri aşar. Ayrılma, dönüşüm (bireyleşme) ve geri dönüş olmak üzere üç farklı evreden oluşan üyeliğe kabul edilme arketipinde ise kahraman, acemilikten ruhsal olgunluğa geçerken çok acı çeker, sonunda olgunlaşır ve toplumsal yeterliğe sahip bir birey haline gelir. Bu durumu Stevens şöyle açıklar:

Erkeklerin çocukluk ve gençlik dönemlerine ait arketipik görevleri, dünyanın her yerinde mevcut olan kahramanlık mitlerinde sembolleşmiştir. Bunlarda kahramanın evini terk edişi ve başından geçen pek çok deneme ve girişim konu edilir. ... Nitekim gerçekte; bir erkek çocuk hayat macerasına atılmak için yuvasına, ebeveynlerine ve soyuna ait bağlardan kopmalıdır. O, ilk adımı atmanın (...) getirdiği zorlu deneyimler karşısında hayatta kalabilmeli ve dünyada kendine bir yer edinebilmelidir (krallık). Tüm bunları başarabilmek ve gelini hak edebilmek için halen bilinçdışında etkin olan anne kompleksinin gücünü alt etmelidir (ejderhayla savaşı).²⁵⁵

Nitekim deniz yolculuğu sırasında yaşadıkları fırtına felaketi ve bataklıkta verdikleri yaşam mücadelesi, Leo'nun yolculuğu boyunca göreceği sıkıntı ve acıların yalnızca başlangıcıdır, bu sırada sıtma hastalığına da tutulmuştur. (S 59)

She'nin dördüncü bölümünde, okyanusta dev dalgalar ve fırtınayla mücadele ederek yapılan deniz yolculuğu, Jung öğretisinde gece deniz yolculuğunu, yani insanın kendi bilinçdışına yolculuğunu (bkz., Nekyia motifi, I. Bölüm s. 41) –ki Jung bizzat kendi deneyimlerinden hareketle bu benzetmede bulunmuştur– ve kahramanın deniz yolculuğunu çağrıştırır. Jung, bireyleşme sürecinde psikenin, başlangıca dönerek bilinçdışının nemli ve sıcak karanlığına dönmek istediği savından yola çıkarak, bu süreçle gece deniz yolculuğu arketipsel motifi arasında bir benzerlik kurar (bkz., yeniden doğuş arketipi). Dünyanın hemen her yerinde bilinen bu yaygın deniz yolculuğu motifinde, kahraman bir balık tarafından yutulur, balığın karnında deniz yolculuğu yaparak ve çeşitli sıkıntılardan geçerek dünyayı dolaşır, en sonunda da balığın karnından kurtulmayı başarır. Bu da, bireyleşme sürecinin sembollerinden biridir. Leo yaptığı yolculuk boyunca balığın karnına girmez, ama adamlarından pek

²⁵⁵ Stevens, *a. g. y.*, s. 76.

çok kayıp verir ve defalarca boğulma tehlikesiyle yüz yüze gelir. Bilinçdışının yutan karanlığını sembolize eden bu koca okyanusta sağ kalmayı başararak, bireyleşme sürecinde ne denli güçlü olabildiğini ispatlar. Romanın sonunda ise, Ayesha'nın uğradığı trajik değişimden sonra, tıpkı balığın karnında saçlarını kaybeden kahramanı hatırlatırcasına saçları beyazlar; yani üyeliğe kabul edilme arketipinin gerçekleşmesiyle olgunlaşmış bir birey olma yolundadır. Ancak serinin bir sonraki romanı *Ayesha*'da saçlarının eski haline döndüğü belirtilir.

Kahramanın kendi bilinçdışına yaptığı bu yolculuğun belirtileri *Ayesha*'nın birinci cildinin son bölümünde de ifade edilir. Leo ve Holly Ateş Dağı'na gitmek üzere yola çıktıklarında, yeraltına doğru inmeleri gerekir. İnişe geçtikleri bu yer karanlık ve engebelidir, üstelik olağanüstü bir kasvetle örtülüdür (AI 267). Bu şekilde bilinçdışına yaptıkları yolculuk “karanlık”, “engabeli” ve “kasvetli” sıfatlarıyla ifade edilir. Bunun yanı sıra, önceki bölümlerde de arayış arketipinin varlığı gözlemlenebilir. Kahramanlar yol boyunca inanılmaz tehlikelere maruz kalıp olağanüstü bir zorlukla yola devam ederler. Manastırdan çıkıp Ayesha'yı aramaya koyulduklarında, yolculuk boyunca birçok sıkıntı, tehlike ve eziyete katlanmak zorunda kalırlar; örneğin yakacakları kalmadığından donma tehlikesiyle yüz yüze gelirler; susuzluklarını donmuş kar yiyerek giderirler; Holly çığ altında kalır ve donmak üzereyken Leo tarafından kurtarılır; yiyecekleri giderek azalır ve çığ altında kalıp ölen öküzlerini keserek çığ etini yemek zorunda kalırlar ve son olarak uçurumdan aşağı düşerler. İnsan psikesinin bu kadar zor şartlara dayanmasını sağlayan görünmeyen nedeni Jung şöyle açıklar: “Psişik güçlerin yoğunlaşması ve gerilimi, büyüü andıran bir özelliğe sahiptir: İradenin bilinçli çabasından kat kat üstün olan, hiç beklenmedik bir tahammül gücü geliştirirler.”²⁵⁶ Buna göre, bilinçli düşünmenin mümkün olmadığı ya da işe yaramadığı durumlarda, ahlaki ve fiziksel güçler bilinçdışı ruhsal alanda kendiliğinden yoğunlaşır. Ruhsal alanda gerçekleşen bu yoğunlaşma sırasında ise, bireyde fiziksel olarak inanılmaz bir tahammül gücü ortaya çıkar. Jung bununla ilgili olarak, yapay bir tür yoğunlaşma olan hipnoz seansları sırasında bedenen zayıf bir kadın hastasını yaklaşık bir dakika boyunca yalnızca başı ve ayakları birer sandalyeye dayanmış halde uyutabildiğini örnek verir.²⁵⁷

²⁵⁶ Jung, *a. g. y.*, s. 88.

²⁵⁷ Jung, *a. g. y.*, s. 88.

Görüldüğü üzere, Jung öğretisinde belirlenmiş olan arketipsel kahraman motifinin çerçevesine uygun gelişen arayış ve üyeliğe kabul edilme arketipleri, *She* ve *Ayesha*'da, kahramanın bireyleşme sürecini tanımlamakta ustaca kullanılmıştır.

2.1.10. Çocuk yeme arketipi

Çocuk yeme arketipinin kökeni, ilkel kabilelerde gerçekleştirilen ve tanrılara ve krallara kurban olarak çocukların sunulduğu kanlı ayinlere ve Yunan mitolojisinde Titanlar tarafından parçalanan çocuk tanrı Diyonisos mitine dayanır. Bu arketip ilk olarak *Wisdom's Daughter*'ın dokuzuncu bölümünde ortaya çıkar. Ayesha, Fenikelilerin ilk doğan çocuklarını Moloch isimli bir tanrıya kurban verdiklerini ve savaşı kazanabilmek için Tenes'in de kendi oğlunu kurban edeceğini öğrenir (WD 112). Çocukların kurban edildiği Moloch isimli bir tanrı, başta Fenike kültürü olmak üzere birçok eski kültürde gerçekten vardır, bazen de bu kurban ayinlerinin ismidir. On ikinci yüzyılda Rabbi Rashi isimli Yahudi âlimi, İncil'in Jeremiah 7:31 kısmı üzerine şu yorumu yapar:

Tophet [çocukların kurban edildiği yer] Moloch'tur, pirinçten yapılmıştır; ve onlar onu alt taraftan ısıtırlar; ve açılmış elleri kızdırılmıştır; çocukları bu ellerin arasına koyarlar ve çocuk yanar; çocuk acıyla bağırdığında ise oğlunun çığlığını duyup da babası etkilenmesin diye rahipler davul çalarlar.²⁵⁸

Frazer da *Altın Dal*'da bu konuya değinir:

Hiç kimse, kutsal özelliği içinde kralı, babasının kutsal esinini paylaştığı varsayılan oğlu kadar iyi temsil edemezdi. Bu yüzden, kral için, onun aracılığıyla da tüm halk için ölmeye kralın oğlundan daha uygunu bulunamazdı. (...) Örneğin Byblus'lu Philo, Yahudiler üzerine yapıtında şunları söylüyor: “büyük bir tehlike anında bir kentin ya da ulusun yöneticisinin öç alıcı meleklerle bir fidiye olarak bütün halk adına kendi sevgili oğlunu kurban vermesi eski bir töreydi; bu şekilde sunulan çocuklar gizemli dinsel törenlerle öldürülürdü. (...) Fakat Samiler arasında çocuklarını kurban etme işi yalnızca krallara ait bir şey değildi. Salgın hastalık, kuraklık ya da savaşta yenilme gibi büyük felaket günlerinde, Fenikeliler en sevdikleri çocuklarından birini Baal'e kurban ederlerdi.”²⁵⁹

²⁵⁸ <http://en.wikipedia.org/wiki/Moloch>; 19.05.2006.

²⁵⁹ Frazer, a. g. y., s. 229.

Masumiyetin ve günahsızlığın sembolü olan çocukların kurban edildiği bu trajik ayin, aynı zamanda Fenikelilerin günahkârlıklarının ve yok olup giden değerlerinin de sembolüdür.

Frazer'a göre, çocukların kurban edilmesi, birçok eski kültürde ve ilkel kabilelerde sık rastlanan bir ayindi. Bu ayinin temelinde, çocuk yemenin insan yaşamının sürdürülmesinde birincil ihtiyaç olarak görüldüğü gerçeği yatar; bu yüzden de tanrıları doyurmak için çocuklar kurban edilir. Ayrıca bu, ayini yapan toplum tarafından bir çeşit yeniden doğuş garantisi olarak kabul edilir (bkz., I. Bölüm s. 66).

Çocuk yeme imgesi *She and Allan*'ın yedinci bölümünde tekrarlanır. Allan ve arkadaşları, yokluklarını fırsat bilen yamyam Amahaggerlar'ın Strathmuir kasabasına baskın verip genç kadın ve çocukları –ki bu çocukların bir kısmı kaptanın melez çocuklarıdır– yediklerini, kaptanın kızı Inez'i de kaçırdıklarını öğrenirler (SA 78). Çocuk yemenin yanı sıra, yamyamlığın kökeninde de, eti yenilen kişinin sahip olduğu iyi özelliklerin, yiyen kişiye geçeceği inancı vardır.²⁶⁰ Çocuk, her türlü yaşamsal özelliğin daha başlangıcında olmasından kaynaklanan bir tazelik ve enerjiye sahip olduğu için, onu yiyen kişi de bu tazelik ve enerjiye sahip olacaktır. Yenilen kurbanların arasında genç kadınların da olması ise, hepsi erkek olan bu yamyamlardaki bastırılmış bir tür cinsel iktidar özleminin temsilcisidir. Nitekim sonradan Allan'ın kasabada yaptığı incelemeler sonucu, yamyamların mızraklarının diğer kabilelerde olduğundan daha uzun, büyük ve değişik tipte olduğunun belirtilmesi de (SA 85) bu düşüncüyü destekler, çünkü mızrak da, balta gibi fallik bir semboldür. Çocuk yeme imgesinin arketipsel uzantısı, çocuk tanrı Diyonisos mitidir. Yunan mitolojisinde Zeus'un Semele'den olan oğlu Diyonisos, henüz küçük bir çocukken Hera'nın kışkırtmaları sonucu Titanlar tarafından parçalanır. Bir söylenceye göre Titanlar, kalbi hariç Diyonisos'u tamamen yedikten sonra, bir diğerine göre de yemeden önce, oğlunun pişen etinin kokusunu alan Zeus gelir ve yıldırımıyla bu yamyam Titanları –yamyamdırlar çünkü kendileri gibi ilahî bir varlığın etini yemeye çalışırlar ya da yerler– yakarak katleder. Olympodoros'a göre, yanan Titanların çıkardığı dumandan is, bu isten de bir madde meydana gelir. İşte insan, bu maddeden doğmuştur. Ayrıca insan vücudunda Diyonisos'tan da bir şeyler olduğunu ekler Olympodoros; çünkü insan, çocuk Diyonisos'un etini yiyen Titanların isinden meydana gelmiştir. Böylece yamyamlık ve

²⁶⁰ Jobs, *a. g. y.*, s. 286.

özellikle çocuk yeme imgesi, kökeni çocuk tanrı Diyonisos'un Titanlar tarafından katline ve yenmesine dayandırılabilir. arketipsel bir motiftir.²⁶¹

Sonuç olarak, serinin romanlarından *Wisdom's Daughter*'da ve *She and Allan*'da tezahür eden çocuk yeme arketipsel imgesinin (hatta yamyamlık olgusunun) yeniden doğuş ve tazelenmenin bir garantisi olarak kabul edildiği ve kökeninin Diyonisos mitine dayandığı savının, metnin içinde göndermede bulunulan tarihsel örneklerle desteklendiği gözlenebilir.

2.1.11. İlk günah ve ilk cinayet arketipleri

Yeryüzünde ilk defa kan dökülmesine yol açan ilk cinayete ve masumiyetin kaybolmasına ve İnsan'ın Düşüşü'ne neden olan ilk günaha ilişkin arketipler romanlarda dikkat çeker. İlk cinayet arketipi, serinin ilk romanı *She*'nin hemen birinci bölümünde ifade edilen sembollerden biridir. “Kabil gibi damgalanmışım ben de” (S 15) cümlesiyle ilk insanın işlediği ilk cinayet olgusuna gönderme yapılır. Âdem peygamberin oğullarından Kabil'in, kardeşi Habil'i öldürmesi, ilk cinayet arketipinin temelini oluşturur; nitekim aynı imge Mısır mitolojisinde kardeş tanrılar Osiris-Set mitinde kendini tekrarlar. Chetwynd'e göre iki erkek kardeşten biri bilinçli eril benliği temsil ederken, diğeri onun bilinçdışı gölgesini sembolize eder; böylece insanın içindeki bölünme ya da çatışma, sembolik olarak ikiyle ifade edilir. İnsanın daha hayvani ve fiziksel olan ilkel yönü, daha kırılgan olmasına karşın daha bilinçli ve düşünceli olan uygarlaşmış yanından ayırt edilmeye başlanır. Fakat psikedeki bu bölünmenin ve çatışmanın varlığı sürekli değildir, çünkü bölünmenin son safhasında benlik, kendini yabancılaşmış ve zayıflamış hisseder ve bölündüğü diğer yarısını özlemeye başlar. Böylece bu karşıt yönlerin yeniden birleşmesi, bilinçliliğin temsilcisidir.²⁶² Bu anlamda Holly, Kabil'in temsilcisi olarak, insanın ilkel (gölge) yönünü saf dışı etmeye çalışan uygarlaşmış yönünü sembolize eder. “Kabil gibi damgalanma” olgusu aynı romanın on sekizinci bölümünde de görülür. Ayesha'nın, Leo'nun sevgilisi Ustane'nin kafasına takip edilemeyecek bir hızla vurduğu tokat, genç kadının saçlarında beyaz renkte üç parmak izi bırakır. Holly bunun için “Kabil gibi işaretlenmiş” (S 235) ifadesini kullanır.

²⁶¹ Carl Kerényi, *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1976, s. 242, 245.

²⁶² Chetwynd, a. g. y., s. 60–62.

Bilindiği üzere, Kabil işlediği günden itibaren bedenini morarak damgalanmıştır. Bu bağlamda Ayesha, Ustane'nin bilinçdışı ve ilkel tamamlayıcısı kimliğini üstlenir. İlk cinayet imgesi, *Wisdom's Daughter*'ın dördüncü bölümünde de tezahür eder. Kallikrates, onunla aynı kadını sevdiği için erkek kardeşini öldürdüğünü itiraf eder (WD 52). İlk cinayet imgesinin kökeninde, Kabil'in, evlenmek istediği kız Habil'e verildiği için cinayet işlediği teması yatar. Böylece Kallikrates de, gölgesini ortadan kaldırmaya çalışan bilinçli eril benliğin temsilcisi konumundadır.

İlk günah arketipi ise, *Wisdom's Daughter*'ın on dokuzuncu bölümünde ortaya çıkar. Noot, Ayesha'ya Yaşam Ateşi'nden bahseder ve kendisi öldükten sonra bu ateşin bekçiliğini onun yapması gerektiğini söyler. Ancak ölümsüzlük, sonsuz güzellik ve güç bahşeden bu ateşe girmesi kesinlikle yasaktır. Bu ateşe girmemesi gerektiğini defalarca söyler Ayesha'ya ve onu, bunun getireceği felakete dair ikna etmeye çalışır: “Çünkü Ayesha, burada, herkesin ölümlü olduğu yeryüzünde ırklarına yasaklanan meyveden yemeye cüret eden erkek ya da kadın, cehenneme girmeyi göze almış erkek ya da kadındır” (WD 252). Bu sözlerle ilk günah, yasak meyve ve bu meyveden yedikleri için cennetten kovulan ilk insan imgelerine gönderme yapılır. Şeytan, yasak meyvenin sonsuz yaşam vaat ettiği fikrini Havva'ya ve onun aracılığıyla Hz. Âdem'e aşılıyarak onları Tanrı'nın yasaklamasına karşı gelmeye ikna eder: “Sizi Rabbiniz başka bir şey için değil, sırf melek olacağınız veya yahut ebediyen (hayatta) kalanlardan olacağınız için bu ağaçtan nehyetti [menetti].”²⁶³ Tanrı'nın bu ağacın meyvesini yasaklaması ise İncil'de şöyle geçer: “Fakat iyilik ve kötülüğü bilme ağacından yemeyeceksin; çünkü ondan yediğin günde mutlaka ölürsün.”²⁶⁴ Bu bağlamda, ölümsüzlük veren Yaşam Ateşi'ne girmeyi Ayesha'ya yasaklayan Noot, yaşlı bilge adam arketipiyle birlikte tanrısal bir kimlik de üstlenir, felaketlere ve Ayesha'nın yüzyıllarca acı çekmesine neden olacak bu girişimini engellemeye çalışır. Jung'a göre, “İlk günah efsanesinde derin bir öğreti vardır, çünkü Ben bilincinin bağımsızlığını kazanmasının şeytani olduğuna dair muğlak bir duygunun ifadesidir.”²⁶⁵ Bu yasağa karşı gelecek olan Ayesha da, ilk insan gibi cennetten kovulacak ve ilk günah arketipinin tekrarlanmasıyla birlikte

²⁶³ Elmalılı M. Hamdi Yazır, *Kur'an-ı Kerim'in Türkçe Meali*, sadeleş. Prof. Dr. M. Sadi Çöğenli, Huzur Yayınevi, İstanbul, 2005, Araf Suresi, 20. ayet, s. 154.

²⁶⁴ Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit Tevrat, Zebur (Mezmurlar) ve İncil, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 1997, Tekvin 2:17, s. 6.

²⁶⁵ Jung, a. g. y., s. 99.

uyanacak olan ben bilinci, aslında bir anlamda bilinçdışındaki animanın da uyanıp aktif hale geçişi olacaktır.

İlk günah imgesi, yine Ayesha ile ilişkili olarak *She and Allan*'da on üçüncü bölümde gözlenebilir. Ayesha peçesini kaldırması için Allan'ın söylediği kurnazca sözler karşısında şöyle tepki verir: “Beni, yapmamaya karar verdiğim bir şeyi yapmak için kandırıyorsun ve sen de içinde hızla büyüyen merak ağacının meyvelerini toplayacaksın” (SA 150–51). Böylece ilk günah arketipsel imgesine gönderme yapılır ve “merak ağacının meyveleri” ifadesiyle, yenildiğinde insana felaket ve cezalandırmadan başka bir şey getirmeyecek olan “yaşam ağacının yasak meyvesi” imgesi de çağrıştırılır.

Görüldüğü üzere, insanlık tarihinde bilinen en eski motiflerden ilk günah ve ilk cinayet arketipsel imgeleri, adı geçen romanlarda insanda Ben bilincinin uyanışının ve bilinçli benlik ile bilinçdışı gölgenin birbiriyle hem çatışma hem de birlik arzusunda oluşunun temsilcileri olarak kullanılmıştır.

2.1.12. Renk arketipleri

Serinin üç romanında gözlemlenebilen renk arketipleri siyah, beyaz, kırmızı ve mavi gibi ana renklerin yanı sıra yeşil ve mor gibi birleşim renklerinden oluşur. *She*'de en çok vurgulanan renkler, Ayesha'nın pelerininin rengi olan siyah ve pelerinin altındaki giysisinin rengi olan beyazdır. Yirmi dördüncü bölümde Yaşam Ateşi'ne ilerlerken esen kuvvetli rüzgarla uçup giden “kara pelerin” yüzünden, Ayesha beyaz giysisiyle kalır ve havada süzülüyormuş hissi veren şekliyle beyaz bir hayalete benzetilir (S 303). Bilinçdışının karanlığını çağrıştıran siyah, Chetwynd'e göre aynı zamanda yeni bir anlayış kazanıp esrimenin beyaz ışığını görmeden önce, bilinçdışında meydana gelen bir parçalanma ve büyüme sürecini sembolize eder. Bu bağlamda, siyah ve beyaz, Ayesha'nın giysi ve pelerininde olduğu gibi, doğadakine eş bir şekilde birbirine dönüşebilir; siyah bulutlardan beyaz yağmurlar dökülür ya da parlak alevler, kararan külleri terk eder.²⁶⁶ Beyaz renk *Ayesha*'nın birinci cildinin ilk bölümünde de ortaya çıkar. Bu bölümde tasvir edilen, Ayesha'ya ait sistrumun üzerinde parlak elmaslar, deniz mavisi safirler ve kan kırmızısı yakutlar dizilidir (AI 23–24). Bu noktada kan, kurban etme, şiddetli hırs ve düzensizliğin sembolü olan kırmızı; doğru, dinî duygu, güvenlik ve ruhsal temizlikle özdeşleşen mavi ve belirleyicilik, ışık, safiyet, masumiyet

²⁶⁶ Chetwynd, a. g. y., s. 92.

ve sonsuzluğu temsil eden beyaz arketiplerinin tezahürü söz konusudur. Ayrıca beyaz, büyüyen ayın rengiyle bağlantılı olduğundan ay tanrıçalarının, dişil âlemin ve erkek psikesindeki dişil unsur animanın temsilcisidir.²⁶⁷ Böylece Ayesha'nın hırslı ve tutkulu yapısı, yarı tanrısal özelliği, sahip olduğu sonsuz yaşam ve üstlendiği anima kimliği kırmızı, mavi ve beyaz arketipleriyle dile getirilir. Aynı renk arketipleri, *Wisdom's Daughter*'ın altıncı bölümünde Ayesha'nın giydiği akbaba şapkasını süsleyen safir, yakut ve elmaslarla (WD 77) bir kez daha vurgulanır. Dişil âlemin sembolü olan beyaz renk, *Ayesha*'nın birinci cildinin dokuzuncu bölümünde, Atene'nin kahramanlara tahsis ettiği iki beyaz atla vurgulanır (bkz., at imgesi). Bu bağlamda, erkeğin karısını temsil eden Atene'nin gönderdiği beyaz atlar da, beyaz arketipinin olumlu anlamları göz önünde tutularak, masumiyetin, kutsiyetin ve dişil âlemin eril âlemle bağlantısının temsilcisidir.

Benzer şekilde *Ayesha*'nın birinci cildinin sekizinci bölümünde manzara tasvir edilirken, siyah, mavi ve beyaz renk arketipleri bir arada kullanılır: “Evet, ve orada kraterinin alt kenarında, kendinden daha büyük el değmemiş bir kayanın döngüsüyle çevrelenmiş, siyahlığı üstteki göğün maviliği ve alttaki göz kamaştıran [beyaz] karın karşısında vahşice göze çarpan devasa sütun duruyordu” (AI 169). Ayesha'nın bir temsilcisi gibi duran bu sütunun taşıdığı siyah renk, arketipsel açılımıyla adeta animanın özelliklerini temsil eder: kaos, gizem, bilinmeyen, ölüm, ilk bilgelik, bilinçdışı, kötü, melankoli. Göğün mavi rengi ise, bunun tam tersi anlamlar taşır: doğruluk, olumluluk, dinî duygu, güvenlik ve ruhsal temizlik. Ayrıca mavi, Büyük Ana veya Kutsal Ana'nın rengidir. Mavi daima ruhun, cennetin, semavî dünyanın rengi olarak kabul edilmiştir. Bazı bölgelerde ölümden sonra yukarı yükselen ruh “küçük mavi bir duman” olarak adlandırılır. Mavi pek çok semavî kutsal figürün rengidir. Örneğin Tyrol'de, İsa Paskalya'dan önceki pazar günü alaylarında mavi bir harmani içinde tasvir edilir ve cennetin bakire kraliçesi olarak Meryem, genellikle mavi bir pelerinle gösterilir. Bu tür ruhani çağrışımlarından ötürü mavi, eski zamanlarda genellikle kötü ruhlara karşı bir korunma olarak kabul edilirdi; büyüyle ilgili işlerde su şeytanlarını defetmek için kullanılırdı. “Romantizmin mavi çiçeği”, mavinin sembolik değerinin bir diğer göstergesidir; insanın tüm hayvani dürtülerden arınmış bir yüceliğe duyduğu özlemi dile getirir. Mavi renk, çoğunlukla ilahî ve sonsuz olanın bir özelliği olarak

²⁶⁷ Chetwynd, a. g. y., s. 92.

kabul edildiği için Hindistan’da çok saygı görür. Mavi, bulutlar ve yağmurla, dolayısıyla bereket, büyüme ve yenilenmeyle ilişkilendirilir. Mavi renk gece gökyüzünün serinliği, gündüz parlayan gökyüzünün saflığı ve berraklığı, hava gibi sislilik ve su gibi şeffaflık hislerini verir. Mavi, taşıdığı arketipsel anlam itibariyle, hem yukarıdaki gökyüzü gibi yüksekliktir, hem de aşağıdaki suyun temsilcisi olarak derinliktir. Sis gibi aynı anda ilahî üst dünyayı ve cehennemî alt dünyayı temsil eder. Hindistan’da yağmur tanrısı Indra’ya bazı törenlerde mavi, bulutlu pelerinini sallayıp yağmur getirmesi için yalvarılır. Çin’de, “gök mavisi ejdere” en cömert yağmur yağdırıcısı ve tüm ejderlerin içinde en üst sırada yer alan gözüyle bakılır.²⁶⁸ Öte yandan, göz kamaştıran karın beyazlığı arketipsel açılımıyla bünyesinde hem olumlu hem de olumsuz anlamlar barındırır: olumlu anlamlarında belirleyicilik, ışık, safiyet, masumiyet ve sonsuzluk; olumsuz anlamlarında ölüm, terör, doğaüstü, anlaşılma bir kozmik gizemin kör edici doğrusu. Bu bağlamda kullanılan ve animanın da sembolü olan beyaz renk arketipi, içerdiği olumlu ve olumsuz anlamlarla, tasvir edilen manzarada kullanılan, sırasıyla biri tamamıyla olumlu diğeri ise tamamıyla olumsuz mavi ve siyah renk arketiplerinin arasında adeta bir geçiş ya da arabuluculuk noktası teşkil eder.

İlk bölümde beyaz ve mavi arketipleriyle birlikte ortaya çıkan kan kırmızısı, üçüncü bölümde Kou-en’in sözlerinde bu kez tek başına tezahür eder: “...eminim ki, arzu bağının hasadından elde ettiğiniz şarap kan kırmızısı akacaktır ve bunu içince ne unutabileceksiniz ne de huzura kavuşacaksınız” (AI 84). Şarap, aşk ve coşkunun hâkim olduğu Diyonisos ayinlerinin başlıca temsilcisidir. Chetwynd’e göre kan ve şarap benzeri sıvılar, libidonun yükselişini ve bilinçdışına gidip gelen yaşamsal enerjinin sürekli akışını sembolize eder.²⁶⁹ Öte yandan tutkunun ve hırsın da sembolü olan kırmızı, kan ve şafak gibi, dış dünyaya ait aktiviteleri ve varlığı temsil eder.²⁷⁰ Böylece Kou-en’in sözleri, insanın dünyevi hırs ve tutkularına kendini fazla kaptırmasının nasıl bir felaketle sonuçlanacağını anlatır.

Ana renk olan kırmızı, bir karışım rengi olan yeşille birlikte *Wisdom’s Daughter*’ın yirminci bölümünde Yaşam Ateşi’nin tasvirinde kullanılır. Bilge Noot, Ayesha’ya Yaşam Ateşi’ni gösterir. Ayesha döne döne gelen ve eşsiz bir coşkunluk

²⁶⁸ Jacobi, *a. g. y.*, s. 164–65.

²⁶⁹ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 423.

²⁷⁰ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 93.

duygusu veren büyüleyici güzellikte ve rengarenk olan bu ateşi, zümrüt yeşili gözleri ve kan kırmızısı kolları olan güçlü bir erkeğe benzettir (WD 266–67). Yeşilin vurguladığı olumlu ve kırmızının taşıdığı olumsuz anlamlar, Yaşam Ateşi'nin sonsuz yaşamı ve güzelliği verdiği gibi alabileceği gerçeğine de göndermedir. Ayrıca ölümsüzlük veren bu ateşin Ayesha'nın gözünde bir erkek biçimini alması doğaldır, çünkü animanın ölümsüzlük kazandığı yer, erkek psikesidir.

Yeşil, aynı zamanda *Wisdom's Daughter*'da özgürlüğün sembolü olarak ortaya çıkar. Onuncu bölümde, Ayesha sadık bir İsis hizmetkârı olan kaptan Philo'ya, kendisini kurtarmak üzere gemisiyle gelip açıklarda beklemesi ve her gün güneş battıktan sonra ve güneş doğmadan önce, kırk beş dakika yeşil ışık yakarak kendisine işaret vermesi için haber gönderir (WD 124). Yeşil arketipi sonsuz yaşam, bereket, sadakat, rehberlik, sağlık, ümit, başlangıç, masumiyet, bilgi, özgürlük, yaşam, anı, barış, yeniden doğuş ve birliğin sembolüdür. Mavi ve sarının karışımı olduğu için itaati ve iki rengin birleşiminden meydana geldiğinden birliği sembolize eder. Baharda topraktan çıktığı için, zincirleri kırmaya ve esaretten kurtulmaya işaret eder; ayrıca dişil bir renktir. Dahası Mısır'da İsis, Zümrüdün Tanrıçası olarak bilinirdi.²⁷¹ Böylece Ayesha'nın din birliği içinde olduğu ve kendisine sadık bir şekilde itaat eden birinden yardım alarak özgürlüğüne kavuşması, yerinde bir sembol kullanılarak yeşil arketipiyle sembolize edilir.

Yeşil gibi bir karışım rengi olan ve kırmızının maviyle karışımından meydana gelen mor, *Ayesha*'nın ikinci cildinin beşinci bölümünde Leo ve Ayesha'nın nişanlanma törenindeki en göze çarpan renktir. Leo'ya tören için göz alıcı altın ve mor işlemeli beyaz bir cüppe giydirilir (AII 114). Bundan önce de, yeniden doğduktan sonra Ayesha'nın sırtına verilen mantonun rengi olan mor (AII 102), otorite, onur, zeka, bilgi, sadakat, matem, sabır, azim, kraliyet, fedakarlık, ihtişam, trajedi, güven ve bilgeliğin sembolüdür. Kırmızı ve mavinin karışımından ortaya çıktığından, aşkın ve gerçeğin birleşimini de temsil eder. Mor renk, eski zamanların gizemli ayinlerinde giyilen cüppelerde kullanılırdı, çünkü titreşim gücüne sahip olduğu varsayılırdı; bu güç, insanın yüksek doğasını açıklamaya yardım ederdi. Mor ayrıca görkem ve iktidarın sembolüdür. İran'da kırmızı ve mavinin, eril ve dişil güçlerin, ruh ve bedenin özelliklerini taşır.²⁷²

²⁷¹ Jobes, *a. g. y.*, s. 687–88.

²⁷² Jobes, *a. g. y.*, V. II, s. 1303–04.

Aynı zamanda içteki ruhsal değerlerin, çekilen acıyla beraber, dıştaki somut olaylara zorlukla dönüştürülmesidir, ancak bu zihin ve madde sentezi, aynı zamanda gücün kaynağıdır.²⁷³ Böylece soyut ve somutun, zihin ve maddenin, dişil ve erilin, aynı zamanda da ruh ve bedenin birleşme töreni olan bu nişan töreninde kullanılan mor renk, ifade edilmek istenen anlamı tam olarak vurgular. Yine mor bir pelerin giyen Ayesha'nın başında, altın bir bandın üzerine yerleştirilmiş ve tek bir kıvıll mücevherden kesilmiş, başlıklı bir engerek kafası yükselir. Kıvıll renk, Jobes'a göre aşkın da sembolüdür, asaletin rengi ve kutsal bir kralın işaretidir. Eski Yunanistan'da kan rengi olduğundan, tanrıları yatıştırmak için ölümlerin törenlerinde kullanılırdı.²⁷⁴ Engerek ise, güneşin sembollerindendir, onun çarptığı anda öldürebilme gücünü sembolize eder. Hristiyanlıkta inancın temsilcisidir. Mısır mitolojisinde güç ve kraliyeti ifade eder. Tıslayan ve kaynatan güneş ısısını sembolize ederek güneş tanrıalarının sembolü olmuştur. Güneşin ve aynı zamanda ayın gözü olarak tasvir edilir. Eski Yunan'da koruyucu veya yardımsever güç olarak saygıdeğer bir konumdadır. Engereğin kafası ise, saldırıya hazır olmayı ve savunmayı sembolize eder.²⁷⁵ Ayesha, başındaki engerek kafası şeklindeki bu kıvıll mücevherle aşkını, asaletini, gücünü, koruyuculuğunu, her an savunmada ve saldırıya hazır olduğunu ve güneş tanrısına bağlılığını ifade eder. Mor, *Wisdom's Daughter*'ın on birinci bölümünde de görülür. Bu bölümde Sidon'dan kaçarlarken Ayesha geriye dönüp bakar ve Beltis'i son kez fener kulesinden kendilerini izlerken görür, üzerinde mevkisinin sembolü olan mor renkli bir pelerin vardır (WD 144), böylece mor arketipinin sembolize ettiği anlamlar bir kez daha vurgulanmış olur.

Sonuç olarak; ustalıkla kullanılan renk arketiplerinin *She*, *Ayesha* ve *Wisdom's Daughter*'da aynı sembollere farklı anlamlar yükleyerek anlam katmanlarını zenginleştirdiği göze çarpar.

2.1.13. Sayı arketipleri

Romanlarda en çok vurgulanan sayı arketipleri üç ve dördtür, bunun yanı sıra bir, beş, yedi ve çokluk gibi sayı arketiplerinin varlığı da söz konusudur. Bu sayıların içinde üç sayısını farklı kılan şey animayla ilişkisidir. Bu ilişkinin en belirgin örneğini

²⁷³ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 93.

²⁷⁴ Jobes, *a. g. y.*, V. I, s. 382.

²⁷⁵ Jobes, *a. g. y.*, s. 141.

Ayesha'nın birinci cildinin yedinci bölümünde görmek mümkündür. Bu bölümün sonunda Atene'nin sözlerinde animayı vurgulayan üç sayısal arketipi kullanılır. Atene, Simbri'ye Ateş Dağı'na bir haberci göndermesini ve gelen yolcuların yaşlı olduklarını ve nehirde sakatlandıklarından ötürü onları üç gök ayı süresi sonra dağa göndereceğini söyletmesini ister (AI 164–65). Üç arketipinin vurgulandığı bu noktada üçlük, var olan bir eksikliğin ifadesidir. Psikolojide *düşük işlev* adı verilen dördüncü işlevin sembolü animanın temsilcisi olan Hes'e, yani Ayesha'ya istediği yolcuların gönderilmesi için belirlenen sürenin üç arketipiyle vurgulanması tesadüf olmasa gerek.

Yine *Ayesha*'nın ikinci cildinde animayla üçlüğün ilişkisi örneklenmeye devam eder. Leo, Ayesha'yı bulmak için çıktığı yolculukta atlattığı fiziksel üç tehlikenin, yani ölüm köpekleri, dağlar ve uçurumun Ayesha'yı bulduktan sonra tabi tutulduğu ruhsal üç testin habercisi olduğunu öğrenir (AII 136). Bu durum, simyada üçlüğün, hep diğer bir üçlüğe işaret ettiğini hatırlatır. Tüm arketiplerde olduğu gibi yukarıyı gösteren bir üçlük kadar aşağıyı gösteren bir üçlüğün de varlığı söz konusudur, tıpkı dörtlüğü sembolize eden kare ortadan bölündüğünde ortaya çıkan ve karşıt yönleri gösteren iki üçgen (üçlük) gibi. Jung'un düşük işlev kuramında, bilinç seviyesine çıkarılmış ve Ben'in hizmetindeki üç işleve, henüz bilinçdışından kopmamış üç bilinçdışı unsurun karşılık geldiği hatırlanacaktır (bkz., I. Bölüm s. 63). Bilince çıkarılmış bu üçlüğün devamı olan dördüncü işlev, asla bilinçdışından bilince çıkarılamayacak olan düşük işlevdir ve temsilcisi romanda Ayesha'yla vücut bulan animadır. Erkeğin, yani Leo'nun bilinçdışı unsuru olan animasıyla uzlaşabilmek için katlanmak zorunda kaldığı ölüm köpekleri, kendiliğın hedefi olan dağa tırmanışı, son olarak bilinçdışında kaybolma ve anne kompleksinin etkisinden kurtulamamayı temsil eden uçurumdan düşüşü, bilinçdışına ait ve aşağıyı gösteren üç işlevin temsilcisidir. Atene'nin, yani erkeğin karısının çekiciliği ve erkeğini animasından kurtarmaya çalışması, Leo'nun animasının çirkinliğini görüp bir an için vazgeçmesi ve Ayesha'nın karanlık ruhların tapındığı bir varlık olduğunu öğrenip tereddüde düşmesi ise bilince çıkarılmış üç işlevin temsilcisidir. Tüm bunlara karşın yine de Ayesha'yı kabul etmesi ise, ne kendinden ayırt edebildiği ne de gücüne karşı koyabildiği animasına boyun eğişinin bir ifadesidir. Benzer şekilde *Wisdom's Daughter*'da on üçüncü bölümün hemen başında, Ayesha'ya ölümsüzlük kazandıran Yaşam Ateşi'nin üçüncü mağarada bulunduğu belirtilir (WD 302). Bu durum bir tesadüften değil, animayla üç arketipi arasındaki ilişkiden kaynaklanır. Çünkü üçlük

aynı zamanda eril ilkenin de sembolüdür. Ayesha'nın temsil ettiği anima da düşük işlevin temsilcisi bir ruh imgesidir ve eril ilkenin dişil bir parçasıdır.

Eksikliğin ve çoğu zaman olumsuzluğun ifadesi olan üçlüğün tersine dördlük, bütünleşmeyi, olumluluğu ve dişil ilkeyi sembolize eder. Örneğin *She*'de, kahramanlar bataklıkta ölmek üzereyken Ayesha'nın adamları tarafından bulunduklarında, bir ses “Bana ‘İtaat-edilmesi-gereken-Kadın’ın emrinin gelmesinin üzerinden dört güneş geçti” (S 87, 89) diye konuşur. *Ayesha*'nın birinci cildinin dördüncü bölümünde yolculuğun dördüncü ve yedinci günlerinde neler olduğu vurgulanır (AI 90). Yolculuğun dördüncü gününde, tırmanmaları gereken karşıdaki dağın eteklerine herhangi bir aksilik veya kaza olmadan ulaşırlar. Dört arketipi bütünleşmenin, yaşam döngüsünün, dairenin, dört temel elementin, dişil ilkenin ve doğanın sembolüdür. Yedinci günde ise dağın içine doğru giden ve izlenecek tek yol olan bir yarık bulurlar. Yedi arketipi tüm sembolik sayıların en güçlüsü, üç ve dördün (yani eril ve dişilin) birliğinin sembolü, bir dairenin tamamlanması ve kusursuz düzenin temsilcisidir. Kendiliğin sembolü olan bu dağ tırmanırken, kahramanlar kendiliğin amacı olan bireyin bütünleşme hedefini gerçekleştirmeye çalışmaktadır aslında. Kendilik hem bilince hem de bilinçdışına ait olanı içerir, hatta bilinç-bilinçdışı, eril-dişil gibi karşıtlıkları da bünyesinde birleştirir. Böylece erilin temsilcisi üç ve dişilin temsilcisi dördün birliğinin ifadesi olan yedi sayısının vurgulandığı bir zamanda dağa tırmanışın başlaması, kendiliğin hedefinin gerçekleşmek üzere olduğunu anlatır.

Dört arketipinin olumlu yönü *Wisdom's Daughter*'ın onuncu bölümünde kurtuluş işareti olarak tezahür eder. Bu bölümde Ayesha, sadık bir İsis hizmetkârı kaptan Philo'ya kendisini kurtarmak üzere gemisiyle gelip açıklerde beklemesi ve her gün güneş battıktan sonra ve güneş doğmadan önce, geminin direğinde bir saatin dördüncü çeyreğine kadar, yani kırk beş dakika yeşil ışık yakarak kendisine işaret vermesi için haber gönderir (WD 124). Yeşil arketipinin sahip olduğu anlamların yanı sıra, “bir saatin dördüncü kısmına kadar” ifadesi kullanılarak, dört sayısal arketipine de başvurulmakta, böylece dört imgesinin ifade ettiği bütünleşme ve kurtuluş arzusuna da gönderme yapılmaktadır. Bu bağlamda, Ayesha'nın esarettten kurtulmak için seçtiği sembolün rastlantısal olmadığı görülür. Dörtlüğün bütünleştirici özelliği *She and Allan*'da da vurgulanır. Ayesha, insanın kişiliğinin kendini çeşitli parçalara böldüğünü, bu parçaların yeryüzünde değişik şekillerde görüldüğünü ve bunun yaşam döngüsünün

asla çözülemeyecek ve sonunda tekrar birleşmesi gereken bir parçası olduğunu söyler. Allan'ın yaşamına girmiş üç kadını kastederek: “Senin durumunda bu üç kadın bu döngüyü tamamlamıyor. Sanırım sana bu yaşamında henüz yabancı olan, ama diğer yaşamlarından çok iyi tanıdığın bir dördüncü daha var” (SA 153). Üçlük eksiklik ve dörtlük de bütünleşmeyi ifade eden dairenin temsilcisidir. Ayrıca Allan'ın bilinçdışındaki kadın arketipinin tamamlanabilmesi için, âşık olduğu kadınların sayısının dişil ilkenin temsilcisi olan dörde tamamlanması gerekir ve anima, bilince çıkmamış dördüncü işlev olan düşük işlevin temsilcisidir.

Dört ve üçün birleşiminden tamamlanmanın ve kusursuzluğun sembolü yedi arketipi meydana geldiği gibi, yine dört ve birin birleşiminden de özde birleşen dörtlüğün sembolü olan beş arketipi doğar. *She*'de Billali'nin Ayesha ile konuşmak için gidip dönmesi beş gün sürer. “Beş gün boyunca onu bir daha görmedik.” (S 100) ifadesini kullanır Holly. Burada da karşımıza beş arketipi çıkar. Jacobi'nin de belirttiği gibi:

Beş, dört ve birin birleşmesinden doğar. Temel olarak bütün karelik hali bir orta noktaya doğru çabalar. Çünkü Dört nihai tamamlanmasına Bir'in meydana çıkmasında ulaşır. Bu “Bir,” dörtlüğün bir özeti olarak, birikimini sayısız imge ve konuşma figürüne bırakır... Yaygın bir arketipsel motiftir. Aynı zamanda dörde temsil edilen bütün güçlerin özü veya bir tür sentezini ifade eden quinta essentia olarak bilinir. Plutarch gibi bir erken dönem yazarı bile şöyle demiştir: “çünkü bütün sayıların başlangıcı birdir ve ilk kare dördür ve bunlardan, mükemmel şekil ve maddedenmiş gibi, beş doğar.”²⁷⁶

Beş, ya da diğer deyişle özde birleşen dörtlük, türetilmiş değil, parçalarının toplamından daha fazla olan bağımsız bir bütündür. Bütün diğerlerini aşan özün üstünde bir olgudur. Ezekeil'in hayalinde Tanrı'nın tahtını taşıyan dört yüzlü dört melek, Evangelistler'in dört sembolik figürünün ortasında duran muzaffer Kurtarıcı, her yerde var olan ve daima mandalanın merkezinde yer alan ana-baba birliği Tibetli tanrı Vairochana bunun etkileyici örnekleridir.²⁷⁷

Öte yandan birbirinin hem karşıtı hem de tamamlayıcısı olan birlik ve çokluk kavramları da, bünyesinde birden çok kadın barındırdığından ötürü, animayla doğrudan bağlantılı olarak ele alınabilir. *She and Allan*'da animanın bünyesinde birden çok kadını

²⁷⁶ Jacobi, *a. g. y.*, s. 170–171.

²⁷⁷ Jacobi, *a. g. y.*, s. 171.

barındırdığını, her erkeğin bir animası olduğunu ve ruh imgesi olarak nefesle sembolize edildiğini Ayesha'nın şu sözleri ifade eder: “Sana diyorum ki, bir tane değilim, birden fazlayım ve bu yüzden hem burada hem her yerdeyim. (...) akşamın ılık rüzgarı estiğinde nefesim yüzünde olacaktır” (SA 278). Chetwynd'e göre, “bir” ve “çok” imgeleri öz-varlık ve kalıcı-geçici arasındaki karşıtlığı, ayrıca farklılıktaki birliği sembolize eder. Bu karşıtlık, sembolizmin özünü ve anahtarını oluşturur, çünkü sembollerin temelde doğası aynıdır, hepsi de birliğin sembolüdür. Yaşamın tüm modeli bir birim olarak görülecek olursa, tüm parçaların kaçınılmaz şekilde bağlantılı olması da doğal bir sonuçtur; bu yüzden ikili karşıtlıkların temelinde karşılıklı olarak birbirine bağlı ve kendiliğinden var olan bir uyum yatar. Enantiodromia yasasında olduğu gibi, karşıtların birinin varlığı olmaksızın diğerkinin varlığı anlamını yitireceğinden, “çok” kavramı “bir”in doğası olmadan anlaşılabilir; “bir” kavramı ise, “çok” kavramı olmazsa temel anlamını yitirir. Bu ikili karşıtlığın bilinç ve bilinçdışı açısından önemini ise Chetwynd şöyle yorumlar: “Kişisel seviyede bu, her şeyi farklılıklar, yani parçalar halinde yaşayan bilinçli egoyla, bünyesinde hepsi birbirine kaynaştığı için hiçbir farklılığın olmadığı bilinçdışı arasındaki karşıtlıktır.”²⁷⁸ ve ayrıca “Jung'un değindiği gibi Her şey (Çok), bireyin tek taşıyıcısı olduğu Yaşam (Bir) ile ilişkilidir. Bunun fiziksel imgesi tek bir çiftin tüm dünyanın popülasyonunu yeniden oluşturabilmesiyle açıklanır – belki de orijinalinde bir çiftin dünyadaki popülasyonu sağladığı gibi.”²⁷⁹ Böylece Allan-Ayesha ikilisinin ilişkisindeki bilinç–bilinçdışı, beden-ruh ve eril-dişil karşıtlıkları da aydınlığa kavuşmuş olur.

Görüldüğü üzere, romanların hepsinde animayla doğrudan ya da dolaylı ilişkisi olan üç, dört, beş ve yedi gibi sayı arketipleri ve birlik-çokluk ikili karşıtlığı oldukça ustalıklı ve içinde kullanıldıkları olayların sembolik anlamlarını vurgulayacak bir şekilde metin içine yerleştirilmiş ve böylece her birinin taşıdığı sembolik anlam, seri boyunca bir anlam bütünlüğü sağlayacak şekilde kullanılmıştır.

2.1.14. Mandala

Ruh güvenliğini sağlayan ve kişilik merkezini koruyan mandala sembolizminin *She*, *Ayesha* ve *She and Allan*'da kare ve çember şekilleriyle tezahür ettiği görülür.

²⁷⁸ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 284.

²⁷⁹ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 285.

She'nin yirmi ikinci bölümünde, Ayesha aslında iyilikle kötülüğün nasıl iç içe geçmiş kavramlar olduğuna bir örnek verirken “işte sana iyiyle kötünün çemberine sığdırmak için tuhaf bir kare, Holly!” der. (S 283) Çemberin (daire) içine kare sığdırmak ifadesi, akla mandalayı getirmektedir. Mandalaların en yaygın şekillerinden biri daire içine çizilmiş karedir ve diğer mandala türleri gibi bütünlük özlemini sembolize eder. Hatırlanacağı üzere, Jung mandala sembolizminin Tanrı'yı yalnızca kendilerinde bulabilen ve bu nedenle de şişme tehlikesiyle yüz yüze gelen kişilerin ortak özelliği olduğu saptamasında bulunmuştur. Daire ve kare şekillerindeki mandalalar, aşırı kişilik şişmesi sonucu meydana gelebilecek kişilik parçalanmasını önlemek ve iç dünyanın bütünlüğünü sağlamak için koruyucu olarak kullanılır (bkz., I. Bölüm s. 44). Sahip olduğu yarı-tanrısal güçten ötürü Ayesha'nın iç dünyasında da böyle bir şişkinlik söz konusu olduğu için, mandala sembolizminin getireceği huzura duyduğu özlemi kare ve çember imgeleriyle dillendirir.

Ayesha'nın iç dünyasındaki huzur özlemi, *Ayesha*'da sürekli kullandığı ve şekli çember ve kare ağırlıklı, *sistrum* isimli çubukla ifade edilir. Birinci cildin ilk bölümünde *sistrumun* Eski Mısır'da İsis tapımında kullanıldığı belirtilir; bu, kulplu metalik bir çember ve metal çubuklardan oluşan ve manyetik dalgalar meydana getirmek için kullanılan bir alettir (AI 23); aynı zamanda Ayesha'nın gücünün sembolüdür (AI 14). *Sistrum*, eski Mısır'daki yaşam sembolüne benzeyen kristal bir *crux-ansata* şeklindedir. *Crux-ansata*, Hristiyanlık öncesi kulplu bir haçtır, haçın kulpu dört temel elementin yakalandığını ve kontrol altında olduğunu sembolize eder. Haçı çevreleyen daire, yaşamı ve ölümsüzlüğü ifade eder, tıpkı eski Mısır yaşam sembolünde olduğu gibi. Daire sonsuzluğu ve haç da belirli ve sınırlı evreni temsil eder. Bir diğer yorumda, *crux-ansata* evreni ve onu taşıyan kişi de embriyo halindeki evreni sembolize eder.²⁸⁰ Bu durumda, daire ve kare şekilleriyle (çünkü haçın uçları birleştirilince kare oluşur) mandala sembolü ortaya çıkar. Stevens, kendiliğin mandala sembolizmiyle ifade edildiğini iddia eder:

Jung kendiliğe (Self) türlerin asırlardır sahip olduğu yetenekleri doğal olarak içeren ve benliğin üzerinde konumlanan bir anlam yükler. (...) Bireyleşme kendiliğin varoluş sebebidir. Kendilik, belirgin biyolojik hedeflerinin yanı sıra, ruhun manevi yaşamında ve dinin ve sanatın ruhsal başarılarında tahakkuk etme arzusundadır. Bu

²⁸⁰ <http://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/ci-cz.htm>; 07.03.2006.

sebepten, bizler kendiliği çok gizli bir sır, gizemli bir kaynak veya tanrısal bir tezahür olarak görebiliriz. Bu yüzden, o çok farklı kültürlerde ulûhiyet fikriyle özdeşleştirilmiş ve mandala gibi evrensel konfigürasyonlarda sembolik bir anlam kazanmıştır.²⁸¹

Böylece Ayesha, iç dünyasındaki şişkinliğini, sistrum olarak adlandırılan ve mandalanın sembolü olan bu aletle telafi etmeye çalışır.

Mandala sembolizminin güven ve huzur verme işlevi, *She and Allan*'da da ortaya çıkar. Altıncı bölümde, İskoçyalı eski bir kaptan olan Robertson'ın kurduğu Strathmuir isimli küçük bir kasabaya uğrayan Allan'ın yol arkadaşları Umslopogaas ve adamları, yediklerinden zehirlenirler ve bunun kötü bir büyü'nün sonucu olduğunu düşünerek ilkel bir ayin düzenlerler. Bir çember kurulur ve Umslopogaas'ın büyücü-doktor kılığına giren ve gerçekten de büyücü olduğunu iddia eden Goroko isimli bir adamı bu çemberin ortasında yer alır (SA 62–63). Bir tür şaman kimliği üstlenen Goroko'nun kurduğu bu çember, dünyanın pek çok yerinde görülebilen ve bütünlük sembolü olan mandala arketipinin temsilcisidir. Böylece mandalanın kişiliğin merkezini dış etkenlerden koruyan özelliği, toplumsal olarak da tezahür eder. Bu anlamda, kendilerine büyü yapıldığını düşünen bu ilkel insanların, bilinmeyen bir tehlikeye karşı çember kurarak önlem almaya ve ruhlarının güvenliğini sağlamaya çalışmaları, tamamen arketipsel bir güdülenme sonucudur.

Aynı güdülenmeyi, on yedinci bölümde, Ayesha'nın halkı, Rezu'nun ordusuyla savaşa girdiğinde gözlemlemek mümkündür. Umslopogaas sayıca kendilerinden hayli üstün düşman kuvvetlerine karşı Allan'a, Amahaggerlar'a çember ya da kare şeklinde savaş düzeni vermesini söyler (SA 208). Bu şekilde bilinçdışı bir güdüyle, dıştan gelecek bir tehdit ya da saldırıya karşı daire ya da kare şeklindeki mandala arketipine başvurulur. Üstelik kurdukları kare savaş düzeni dört katmanlıdır, böylece kişiliğin merkezinin ve bütünlüğünün korunmasının sembolü olarak mandala ve dört arketipsel semboller kullanılır; nitekim Allan, Hans, Umslopogaas ve adamları çok sıkıştıkları bir anda yaşamlarını korumak için karenin içine çekilirler (SA 210). Ancak bir süre sonra mandala koruyuculuk işlevini kaybeder, çünkü karenin batı tarafı kırılır ve düşman bu açıktan “şeytanlar gibi bağırarak” (SA 211) içeri dolar; böylece kişiliği şişkinlik ve

²⁸¹ Stevens, a. g. y., s. 63.

patlamayla ya da parçalanmakla tehdit eden bilinçdışı unsurların bilince hâkim olmaya başladığı sembolize edilir.

Görüldüğü üzere, kendiliği ifade eden ve kişilik parçalanmalarına karşı kişiliğin merkezini koruyan bir bariyer görevi gören mandala sembolizmi, serinin adı geçen üç romanında hem bireysel hem de toplumsal boyutta iç güvenliği sağlama işleviyle tezahür eder.

2.2. Haggard'ın Romanlarında Jung'un Kuramları

2.2.1. Enantiodromia yasası

Heraclitus'un düzenleyici karşıtlar fonksiyonu olarak adlandırılan Enantiodromia yasası, hatırlanacağı üzere her şeyin er ya da geç karşıtını bulacağı ilkesine dayalıdır. Jung'a göre karşıtların varlığı, anlamını birbirlerinin varlığı olmaksızın yitirir; üstelik yaşam enerjisi bu karşıtlar arasındaki gerilimden doğar. Temel karşıtlıklardan biri olan iyilik-kötülük ikilisi, ilk olarak *She*'nin on üçüncü bölümünde. Ayesha'nın: "Yaşamım belki de kötülüklerle geçti, bilemiyorum – hem zaten iyiyle kötünün ne olduğunu kim söyleyebilir?" (S 170) cümlesiyle dile getirilir. Aynı karşıtlık, on yedinci bölümde bu kez bir genelleştirmede ifade edilir. Ayesha'nın: "Orada, insanın içinde yaşamın nefesi ve kendince iyiyle kötünün bilgisi var" (S 218) sözleriyle ruh arketipine (kutsal nefes) ve Enantiodromia yasası gereği iyilik-kötülük ikili karşıtlığının birliğine gönderme yapılır. Benzeri bir ifadeye on sekizinci bölümde yine Ayesha'nın cümlelerinde rastlanır:

...çünkü suçlardan pek çok iyilik, iyilikten de birçok kötülük doğar. Zorbanın zalim öfkesi, onun peşinden giden binlerce kişi için bir lütuf olabilir; uğruna can verilecek kadar sevilen bir kralın yumuşaklık ve iyi kalpliliğiyle bir milleti köle edebilir. (...) İyi ve kötü, sevgi ve nefret, gece ve gündüz, tatlı ve acı, erkek ve kadın, üzerimizdeki gökyüzü ve altımızdaki yeryüzü – bunların hepsi gereklidir, biri diğerine gerekir, ama bunların sonunun nereye vardığını kim bilebilir? (...) çünkü bizimkinden başka gözler için kötülük iyilik olabilir, karanlıksa gün ışıktan daha güzel olabilir, ya da hepsi aynı derecede güzel olabilir. (S 230)

Bu sözler en çok bilinen ikili karşıtlıkların aslında varlıklarını birbirlerinde gerçekleştirdiklerinin göstergesidir.

She'nin yirmi ikinci bölümünde, iyilik-kötülük ve sevgi-nefret karşıtlıkları başka bir olayla örneklenir. Ayesha, Mısırlı Amenartas'ın, atası Kallikrates'in intikamının

alınması için bıraktığı yazıtlar yüzünden Leo'nun kendisini aramaya geldiğini öğrenir. Bu durum, romanın başından beri Holly'ye anlattığı iyilik ve kötülüğün iç içe geçmişliği fikrini desteklemektedir:

Bak işte: Nil'in kraliyet ailesinin çocuğu, benden nefret eden, benimse yenik düştüğüm için hala nefret ettiğim bu Mısırlı Amenartas – bak, sevgilisini benim kollarıma kendi elleriyle getirmiş! Kallikrates'i onun yüzünden öldürmüştüm ve şimdi onun sayesinde Kallikrates geri geldi! Bana kötülük yapmaya çalıştı ve ben gözyaşı biçeyim diye tohumlarını ekti, ama bana tüm dünyanın verebileceğinden daha fazlasını verdi; işte sana iyiyle kötünün çemberine sığdırmak için tuhaf bir kare, Holly! (S 283).

Böylece, yüzyıllar sonrasına uzanan intikam amaçlı ve nefret kokan bu eski yazıtlar, Ayesha'nın binlerce yıldır beklediği sevgilisine kavuşmasına neden olarak, Enantiodromia yasasını doğrular.

İyilik-kötülük karşıtlığı *Wisdom's Daughter*'ın beşinci bölümünde İsis-Set ikilisiyle ifade edilir. İsis rahipliğine kabul töreninde, Kallikrates'le kaza eseri öpüşmekten vicdanen rahatsız olan Ayesha'yı teselli eden bilge Noot'un sözleri oldukça ilginçtir: “İnan bana kızım, insan kalbi, asil ve adi taraflarımızın, ikisinden biri zafer kazanıp iyinin ya da kötünün, İsis'in ya da Set'in bayrağını dikene kadar ruhsal mızrak ve oklarla dövüştüğü büyük bir savaş alanıdır. Mücadele olmazsa mükemmellik de olmaz” (WD 58). Bu sözlerde, İsis-Set ikilisinin temsil ettiği bilinçli benliğin bilinçdışı animus ile mücadelesinde, iyilik-kötülük ikili karşıtlığı olmadan bireysel bütünleşmenin mümkün olmadığı gerçeği dile getirilir; çünkü karşıtlar birbirini aynı zamanda tamamlar. Karşıtların çatışmasının aslında bir birlik oluşturduğu fikri, *Wisdom's Daughter*'ın on birinci bölümünde yine Ayesha'nın sözlerinde ifadesini bulur. Ayesha, insanların taptığı binlerce tanrının aslında birçok yüzü olan tek bir tanrı olduğunu, ya da Horus ve Typhon (Set) gibi iyilik tanrısı ve kötülük tanrısı olarak iki tanrının var olduğunu söyler (WD 285). Böylece iyilikle kötülüğün, dünyanın başlangıcından beri birbirinin tamamlayıcısı ya da yaratıcısı olduğu ve tüm diğer ikili karşıtlıklar gibi Enantiodromia yasası gereği biri olmadan diğeri de olamayacağı vurgulanır.

Sonuç olarak, adı geçen romanlarda Enantiodromia yasası ve karşıtların birliği ilkesinin, toplumsal boyutta iyilik-kötülük karşıtlığıyla, kişisel boyutta ise bireyleşme yolculuğunun hedefi olan kişilik bütünleşmesinde rol oynayan bilinçli benlik ve bilinçdışı unsurlar arasındaki çatışmayla tezahür ettiği görülür.

2.2.2. Senkronisite

Jung öğretisinde *anlamlı tesadüf* ya da *nedensiz zamansallık* olarak adlandırılan senkronisite fenomeni, *Ayesha*'nın birinci cildinin ilk bölümünde ortaya çıkar. Leo, rüyasında *Ayesha*'nın bulunduğu yeri görür. Üstelik de buraya onu *Ayesha* getirir. Burası Orta Asya'da, üzerinde bir tapınağın bulunduğu ve kutsal ateşin yandığı volkanik bir dağdır. Dağ yuvarlak bir zirveyle noktalanır, tıpkı *crux-ansata* gibi (AI 33–36). Leo'nun gördüğü bu rüyanın gerçekliği, romanın sonlarına doğru kahramanlarımızın bu dağı ve bulunduğu yeri bulmasıyla doğrulanır. Leo'nun rüyası, Jung'un *senkronisite* kuramının da doğrulanmasıdır. Jung *senkronisite* olarak adlandırdığı *anlamlı tesadüf* fenomenini şöyle açıklar:

Bu yüzden, genel olarak senkronisite kavramını aynı veya benzer anlama sahip, nedensel olarak birbiriyle bağlantısı olmayan iki ya da daha fazla olayın aynı zamana rast gelmesini ifade etmek için kullanıyorum... Böylece senkronisite, belli bir psişik durumun, anlık zihinsel durumla anlamlı benzerlikler göstererek meydana gelen bir ya da birden fazla olayla aynı zamanda ortaya çıkması anlamına gelir –bazı durumlarda da tam tersi şekilde gelişir.²⁸²

Örneğin, Jung'un Avrupa'da yaşayan bir tanıdığı, Amerika'da yaşayan bir arkadaşının ölümünü tüm detaylarıyla rüyasında görür. Ertesi sabah aldığı telgrafla ve daha sonra aldığı bir mektupla rüyasında gördüğü ölüm ve detayları doğrulanır; iki kıta arasındaki zaman farkı hesaplandığında rüyayı görenin, arkadaşının ölümünden bir saat sonra bu rüyayı gördüğü anlaşılır. Jung *senkronisite* fenomeninin temelinde tesadüfi olmayan arketipsel bir düzenin bulunduğuna işaret eder.²⁸³ Bilinçten daha çok şey bilen bilinçdışı, kritik olayların öncesinde ya da sonrasında, harekete geçen arketipler aracılığıyla bilince sembolik sinyaller gönderir ve bu şekilde bilinci uyarmaya çalışır. Bu şekilde *senkronisite* iki aşamadan oluşur: İlk olarak, bilinçdışı bir imge dolaysız olarak gerçek şekliyle veya bir rüya, fikir veya önsezide sembolize edilmiş biçimde dolaylı olarak bilince çıkar; ikinci aşamada ise nesnel bir durum bu arketipsel içeriğin anlamına uyar.²⁸⁴

²⁸² Carl G. Jung, *The Structure and Dynamics of The Psyche-The Collected Works* Vol. 8, trans. by R.F.C. Hull, Ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Boks, New York, 1960, s. 441.

²⁸³ Jung, *a. g. y.*, s. 440.

²⁸⁴ Jung, *a. g. y.*, s. 447.

Senkronisite olgusu *Ayesha*'nın ikinci cildinin dokuzuncu bölümünde gözlenir. *Ayesha*, *Leo* ve *Holly*'ye *Kallikrates*'in ölümünün *Ayesha*'nın kendi elinden olacağına dair *Amenartas*'ın yaptığı uğursuz kehaneti anlatırken, *Atene*'den kendi sonlarıyla ilgili diğer bir uğursuz kehaneti bildiren bir mektup gelir (AII 203–205). Bu durum, *Jung*'un kuramına göre, tam anlamıyla bir *senkronisite*dir. Bu iki olay, gerçekleştikleri zaman açısından birbirleriyle ilişkisiz görünür, ancak *Jung*'un *senkronisite* kuramına göre, her iki olay da benzer anlam içerdiğinden ve bu içirme aynı zamana rastladığından ötürü, birbirleriyle sıkı ilişki içindedir. Yüzyıllar önce gerçekleşen bir kehanetten bahsedilirken, sözü geçen kehaneti yapan kişinin yeniden doğmuş biçimi olan bir kişiden yine ölümle ilgili bir kehanet gelmiştir, üstelik her iki olayda da aynı kişiler yani *Kallikrates* (*Leo*), *Amenartas* (*Atene*) ve *Ayesha* yer alır. Bunu *Ayesha* da şu cümleleriyle doğrular: “Benim çok uzun zaman önceki hikayem de tam bu saate denk geldi, *Amenartas* uğursuz bir kehanette bulunduğu için *Atene* de uğursuz bir kehanette bulundu ve *Amenartas* ve *Atene* aynı kişidir” (AII 205).

Wisdom's Daughter'ın on ikinci bölümünde *Ayesha* Yaşam Ateşi'ne girmeden hemen önce, *Kallikrates*'le aralarında bir tür *senkronisite* oluşturabilecek diyaloglar başlar, örneğin *Kallikrates*: “Neden bilmiyorum, ama bu benim son yolculuğummuş gibi geliyor bana.” (WD 297) der *Ayesha*'ya. *Noot*'un öldüğünü gördükten sonra, oraya yaşlı bilgeye danışmaya ve af dilemeye gelen *Kallikrates*'e *Ayesha*: “Artık [*Noot*'un] tavsiyesini ve affını başka bir masadan, *Osiris*'in masasından alırsın.” (WD 299) der. Biraz sonra ise ölümün yoldaşlığında bu karanlık yerde kalmak istemediğini söyleyen *Kallikrates*'e hitaben, kendi deyimiyle “yine ağzından çıkıveren şu uğursuz ve korkunç sözleri” eder: “...senin bahsettiğin ölümün yoldaşlığından kim kaçabilmiş ki?” (WD 300). Tüm bu diyaloglar *senkronisite* özelliği taşır ve az sonra yaşanacak felakete, yani *Kallikrates*'in ölüm sahnesine gönderme niteliğindedir.

Sonuç olarak, her ne kadar anlamlı tesadüf olarak açıklansa da, *senkronisite* fenomeninin tesadüfi olmayan arketipsel kökeni, söz konusu romanlarda geleceğe yönelik önemli olaylarla ilgili imalar ve göndermeleri dile getirmede kullanılan etkili bir teknik olarak ortaya çıkar.

2.2.3. Arketiplerin geleceğe yönelik yapıları

Arketiplerin, geleceğe yönelik düzenlenmiş yapıları sayesinde, gelecekle ilgili çok önemli sinyalleri, bilinçdışından rüyalar ve vizyonlar aracılığıyla bilince gönderme özellikleri (bkz., I. Bölüm s. 78), *She* dışında serinin tüm romanlarında görülebilir. *Ayesha*'nın ikinci cildinin dokuzuncu bölümünün sonunda Atene'nin kötü bir oyun oynayarak Leo'yu kaçırdığı görülür (AII 222). Onuncu bölümün hemen başında ise Atene'nin adamları tarafından bayıltılan Holly, Oros ve Ayesha tarafından ayıltıldığında, çığ altında kaldığı zaman gördüğü tuhaf vizyonun gerçekleştiğine şahit olur. Başucunda duran Ayesha, tıpkı vizyonundaki gibi şöyle konuşur:

“Konuş adam, konuş,” dedi berbat bir sesle. “Neler oldu burada? Sen yaşıyorsun, o zaman benim efendim nerede? Efendimi nereye sakladın? Söyle bana, ya da öl.”
Bu, çığın altında kaldığım zaman şuurum beni terk ettiğinde gördüğüm vizyonu ve en ince detayına kadar aynıydı! (AII 223)

Holly'nin çığ altında kalıp ölmek üzereyken gördüğü vizyonun, tüm detaylarıyla bu şekilde gerçekleşmesi, arketiplerin bilincin kaybolup bilinçdışının hakimiyetinin söz konusu olduğu bir durumda (tıpkı uykuda olduğu gibi), gelecekteki kritik olayların izdüşümünü bilinçsiz zihne yansıtmasından başka bir şey değildir. Hatırlanacağı üzere, çok önceden bilinç eşiğinin altına düşen anıların bilinçdışına hala açık olması gibi, gelecekte yaşanacak anıların izleri de bilinçdışına düşer; herhangi tehlikeli bir durum veya önemli bir olay gerçekleşmek üzereyken arketipler, gelecek zamana da yönelik düzenlenen yapıları gereği, bu durumu rüyalar veya vizyonlar aracılığıyla bilince haber verir.

Arketiplerin rüyalar aracılığıyla geleceğe dair olaylar hakkında bilinci uyarması *Wisdom's Daughter*'ın üçüncü bölümünde örneklenir. Ayesha Noot'la birlikte Nil nehrini geçip Fil (Elephantine) adasındaki Philae'ye gelir; burada İsis rahibesi olabilmek için gerekli aşamalardan geçerek bilincini kaybeder ve bir rüya görür. Bu rüyada tanrıçanın ona söylediklerinden, uyandığında yalnızca şu sözler aklında kalır:

Libya ülkesinin güneyinde uzakta, Mısır'ın bir halkı olmadan önce, insanların bana taptıkları eski bir yer var. İsis'in kızı, oraya benim dinimi geri götüreceksin ve nefesinle yayacaksın ve henüz hiçbir güneylinin adım atmadığı o karlar içindeki ülkede sonunda sönmeye mahkum olan kutsal ışığı yaşatacaksın. Orada kızım, o günahkar ve terkedilmiş ülkede, kahinim Noot seni karşılayacak. Orada ölümlü

kadın, senin tek başına geçeceğin Yaşam Kapısı'nı [Noot] koruyacak. Orada elini kana bulayacaksın ve orada mezarların arasında yalnızlık içinde, pişman gözlerinden akan yaşlarla günahını temizleyeceksin. Dünyanın rahminde ateşin içine ektiğin tohumun hasadını, karlar altındaki dağın zirvesinde toplayacaksın (WD 44).

Ayesha'nın gördüğü bu rüya, gelecekte başından geçecek çok önemli olayları haber verir; bunlar, *She* ve *Ayesha*'da anlatılan Ayesha'nın Yaşam Ateşi'ne girerek ölümsüzlük ve sonsuzluk kazanması, aynı yerde Kallikrates'i öldürmesi ve sonunda Kallikrates'in yeniden doğmuş hali olan Leo'ya Orta Asya'daki Ateş Dağı'nda kavuşmasıdır. Tam anlamıyla arketipsel olan bu rüya, arketiplerin bilinçdışında harekete geçerek bilince gönderdiği önemli işaretlerden biridir.

Bu durumun açıklamasını, *Wisdom's Daughter*'ın on yedinci bölümünde Ayesha'nın kendisi yapar. Anlamını çözemediği sfenks rüyası (bkz., mitolojik imgeler) üzerine Ayesha “yalnızca ruh kendi sorunlarını yorumlayabilir” (WD 227) diye düşünür. Ayesha işte bu yüzden çözümsüz bir bilmece gibi görünen bu rüyayı görmüştür, çünkü normal yaşamda farkına varılamayan sorunlar ya da gerçekler, bilinçdışının dikkatinden kaçmaz ve bunlar uykudayken rüyalarda tezahür eden çeşitli sembollerle bilinçdışı tarafından insan bilincine çıkarılır. Bunun devamı niteliği taşıyan bir başka açıklama, *She and Allan*'ın on beşinci bölümünde yine Ayesha'dan gelir. Robertson, rüyasında kızı Inez'i ve onu tuttukları yeri gördüğünü ve bulmak üzere yola çıktığını belirten bir not bırakarak ortadan kaybolur, zaten kızı kaybolduğundan beri delirmenin eşiğine gelmiştir (SA 180). Ayesha ise bu olay karşısında şu yorumu yapar:

Zihin, çok az şey biliyor ya da hiçbir şey bilmiyor gibi görünmesine rağmen, gizli yerlerinde her şeyi bilir, Allan ve vizyonun nefesi ya da bir ruh çılgınlığının gazabı perdeleri havalandırdığında ya da uzak kapılarda yandığında, o zaman kısa bir süreliğine görür ve öğrenir; bu yüzden ahmaklar ne düşünürse düşünsün, çoğunlukla delilik gerçek bilgeliktir (SA 183).

Ayesha'nın zihnin her şeyi bilmesinden kasti, bilincin farkına varamadığı gerçeklerin bilinçdışı tarafından algılanmasıdır; bu gerçekler bilinçdışının hakimiyet bölgesine giren rüyalar ve vizyonlarda ortaya çıkar. Bu yüzden psikolojik rahatsızlığı olan insanların rüya ve vizyonlarında belki de kendilerinin, hatta çok bilgili insanların bile bilmediği arketipsel ve mitolojik semboller tezahür eder.

Görüldüğü üzere, arketiplerin gelecekle ilgili olayları, bilince sembollerle bildirme özelliği, çoğunlukla adı geçen romanlarda bir ruh imgesi ve animanın temsilcisi olan Ayesha tarafından ifade edilir. Hatırlanacağı üzere, Ayesha'nın gelecekte haber verme olgusu ile ilişkisi ilk kez ortaya çıkan bir durum değildir (bkz., anima arketipi). Onun böyle bir görev üstlenmesi, temsilcisi olduğu animanın da arketipsel bir unsur olarak geleceğe yönelik düzenlenmiş bir yapıya sahip olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

2.3. Mitolojik İmgeler

2.3.1. İsis-Osiris

Ayesha'nın birinci cildinin hemen başında vurgulanan ve roman boyunca ağırlıklı olarak etkisi hissedilen Mısır tanrıçası İsis'in ay ile, kocası Osiris'in ise güneş ile özdeşleştirildiği ve gerçeklik payı kuşkulu söylenceler vardır. Frazer, *Altın Dal*'da Mısır dini üzerine araştırmalar yapan Jablonski'nin Osiris'in güneş olduğu konusunda kanıtlara sahip olduğunu ve hatta alıntıladığı yazarlardan Diodoros ile Macrobius'un Osiris'i güneşle açıkça özdeşleştirdiğini belirtir:

Diodoros'taki pasaj şöyle: "Mısır'ın ilk halkı gökyüzüne bakarken evrenin yapısından korku ve şaşkınlığa düşüp, güneş ve ay diye sonsuz ve kadim iki tanrı olduğunu düşündüler ve bunlardan güneşe Osiris, ayaysa İsis adını verdiler." Jablonski'nin ikinci yetkesi Macrobius bundan daha iyi değil, hatta daha kötü. Çünkü Makrobius, bütün tanrıları ya da çoğunu güneşe bağlayan büyük söylence bilimci ailesinin babasıydı. Ona göre Merkür güneşti, Janus güneşti, Satürn güneşti, Jüpiter de öyle, Nemesis de, Pan, vb. de öyle. Bu nedenle onun Osiris'i güneşle özdeşleştirmesi doğal bir şeydi.²⁸⁵

Öte yandan Frazer, çağdaşı Mısırbilimcilerden Lepsius'un da Osiris'i güneşle özdeşleştirirken şunu eklediğini belirtir:

Anıtlar da gösteriyor ki, Osiris çok eskiden Ra olarak anlaşıldı bazen. Bu niteliğinden dolayı "ölülerin kitabı"nda bile Osiris-Ra diye çağrılırdı, İsis ise çoğu kez "Ra'nın krallık eşi" diye adlandırılırdı. Ra'nın hem fiziksel güneş hem de güneş-tanrısı olduğu elbette tartışmasız; ama Lepsius gibi büyük bir bilim adamının

²⁸⁵ Frazer, *a. g. y.*, s. 301.

yetkesine ne kadar saygı duyarsak duyalım, böyle bir özdeşleştirmenin, Osiris'in ilk başlangıçtaki karakteri için kanıt olarak alınıp alınamayacağı kuşkuludur.²⁸⁶

Frazer, Le Page Renoult'un da Osiris'in güneş olduğunu kabul ettiğini belirtir, ancak bunu yaparken hiçbir nedene dayanmaz. Frazer, bazı yeni yazarların da Osiris'in ölümünü ve yeniden dirilişini, güneşin her gün yeniden doğuşu ve batışına benzeterek Osiris'i güneşle özdeşleştirdikleri belirtir.²⁸⁷ Dahası *She*'de, *Ayesha*'da ve *Wisdom's Daughter*'da Leo, fiziksel özelliklerinden dolayı güneşin Yunan mitolojisindeki temsilcisi Apollon'la özdeşleştirilir (bkz., Apollon). Onun gibi atletik yapılı, güçlü ve yakışıklıdır; üstelik Apollon gibi başını çevreleyen altın sarısı saçları vardır. Bu bağlamda, tanrıça İsis'in önce Leo'nun tamamen benzediği atası Kallikrates'in, sonra da Leo'nun peşine düşmesi son derece mantıklıdır.

Kallikrates-Leo ve Amenartas-Atene çiftlerinin mitolojik kökenleri ve bu anlamda birbirleriyle ve güneş tanrısıyla ilişkileri, *Ayesha*'nın birinci cildinin yedinci bölümünde Atene isminin açılımıyla vurgulanır. Şaman Simbri, Khania Atene'nin soyunun eski Mısır'a dayandığını belirtir. Büyük İskender çıktığı fetih yolculuğunda ülkenin güneyine kadar gelmiş, ancak daha sonra ilerleyemeden geri dönmek zorunda kalmıştır. Ama Mısırlı komutanı ilerleyerek dağları aşmış ve kralının dili olan Yunanca'yı ve kendi inancını da getirdiği bu ülkede kendi hanedanlığını kurmuştur. Onun soyundan gelenler krallığı devam ettirmiştir ve Atene de bu soydandır (AI 148–49). Holly, Atene ismini açıklar: “Atene? (...) Eski Mısır diline ait bir isim olan Atene, güneş diski anlamına gelir ve binlerce yıl önce bu ismi taşıyan kadın, güzelliğiyle meşhurdur” (AI 151). Gerçekten de eski Mısır'da Aten isimli varlık, güneşin ruhunu veya tanrısını temsil eder ve gerçek güneş diskine verilen isimdir. Aten, ışınları dünyaya ulaşan bir disk olarak tasvir edilir; bu ışınlar, firavuna ankh denilen cismi uzatan insan elleriyle son bulur; aynı zamanda kanatlı bir disk, koruma sembolü olan uğurlu ya da tılsımlı kobra Uraeus, güneş diskinin altında ya da iki yanında yer alır. Ankh adı verilen cisim ise, ölümden sonraki yaşamı sembolize eder; yuvarlak tepesiyle rahmi temsil eder, anlamı ölüm ve yaşamla ya da sonsuz yaşamla ilgilidir. Crux-ansata gibi, ankh'ın da ölümün kapısını ölümsüzlüğe açan anahtar olduğuna inanılırdı. Ayrıca, İsis'le Osiris'in

²⁸⁶ Frazer, *a. g. y.*, s. 302.

²⁸⁷ Frazer, *a. g. y.*, s. 307–08.

birliğinin de sembolüdür. Aten, insanın yaratıcısı ve dünyayı besleyen ruh olarak görölürdü. Aten tapımını yaygınlaştıran, Akhenaten ismiyle de anılan firavun IV. Amenhotep'ti. Doğruluğu şüphe götürür bazı bilgilere göre Akhenaten, Aten tapımıyla ilk tektanrılı din biçimini ortaya çıkarmıştır. Ancak ölümünden sonra Mısır halkı tekrar çoktanrıçılığa geri döner, hatta Akhenaten'i inançsızlıkla suçlar. Gerçekte Atenizm, tamamen tektanrıçı değildir.²⁸⁸

Böylece, romanlarda sıkça ifade edilen güneş imgesi ve karakterlerin bu imgeyle ilişkisi biraz daha aydınlığa kavuşur. Atene, ismi itibarıyla güneşin sembolü olarak ele alındığında, Leo'yla ilişkisi açıklık kazanır. Çünkü Leo da yine isminden ve fiziksel özelliklerinden dolayı güneşin sembolüdür. Leo aslan anlamına gelen *lion* kelimesinin türevidir, altın sarısı saçları vardır ve seyyahdır; Jobs aslanın, altının ve seyyahın güneşin sembolleri olduğunu belirtir, ayrıca güneş doğadaki aktif veya eril ilkedir.²⁸⁹ *She*'nin hemen başında Leo Apollon'a benzetilir, hatta onu kışkandıracak yakışıklılıkta olduğu vurgulanır (*S* 8). Cirlot ise Apollon'un anlamına şöyle değinir:

Mitolojide ve simyada, ruhsal ve sembolik önemi güneşinkine eş tutulur. Tanrı'nın başını çevreleyen dağınık altın saçları, ok ve yayla aynı anlama gelir (güneş ışınları). Apollo Yunanca'da, şüphesiz Apollon'la aynı anlamda, 'aslanın derinliklerinden gelen' anlamındadır ve güneşin, Zodyak'ın beşinci burcu Aslan'la olan anlamlı ilişkisini ifade eder.²⁹⁰

Leo'nun, güneşin temsilcisi ve bazen de güneş tanrısı olarak kabul edilen Apollon'a benzerliği bu kadarla da kalmaz. Leo'nun atası Kallikrates'in karısı Amenartas'ın yeniden doğmuş biçimi olduğu artık kesinleşen Atene, ismi, güzelliği ve cesaretiyle savaşın, bilgeliğin, stratejinin ve zanaatın tanrıçası Athena'yı (Athénē) çağırıştırır. Khan Rassen, Atene, Leo ve Holly'yi şamanın odasında yakaladığında, Atene hiçbir korku belirtisi göstermez:

Atene, karısı, baktı ve onu gördü, bu hırslı kadının cesaretine hiç bu kadar hayran olmamıştım, böyle bir durumda güzelliğini koruması bile bu kadar hayranlık verici değildi, çünkü yüzünde ne korku ne de öfke, yalnızca küçümseme vardı. Oysa korkması için, onun da iyi bildiği, geçerli nedenleri vardı (AI 218–19).

²⁸⁸ <http://www.egyptianculture.net/Gods/Aten.aspx>; 02.04.2006.

²⁸⁹ Jobs, *a. g. y.*, V. II, s. 1507.

²⁹⁰ Cirlot, *a. g. y.*, s. 14.

Athena savaş tanrıçası olmasına ve savaş tanrısı Ares'i bile yenmesine karşın savaş yanlısı değildir ve her zaman barışın sağlanmasına çalışır. Atene de korkusuz bir kadın olmasına rağmen iç savaşın sona ermesi için, ülkenin diğer yarısının sahibi olan Khan Rassen'la evlenmek zorunda kalır. Graves, Apollon ile Athena arasındaki ilişkiye şu şekilde değinir: “Apollon’un oğlu Asklepios’un annesi Koronis (“karga”), muhtemelen Athena’nın unvanlarından biriydi. Ne var ki, Atinalılar, tanrıçanın çocukları olduğunu hiçbir zaman kabul etmemiş ve efsaneyi saklı tutmuşlardır.”²⁹¹. Özetle, Leo ve Atene karakteri pek çok yönden birbiriyle sıkı ilişki içindedir: Kallikrates-Amenartas çiftinin yeniden doğmuş biçimleri olan, güneşin sembolü (hatta tanrısı) Apollon-savaş tanrıçası Athena çiftinin temsilcisi olan ve son olarak güneşin temsilcisi aslan-güneş diski Aten çiftinin temsilcisi olan Leo-Amenartas ikilisi. Tüm bunların ötesinde, Leo animasının etkisinde kalan ve bireyleşme yolculuğuna çıkmış erkeği ve Atene de bu erkeğin karısını sembolize etmektedir. Leo’nun Kallikrates’in ve Atene’nin de Amenartas’ın yeniden doğmuş biçimleri olduğu, romanda Simbri’nin Atene’ye söylediği şu cümlelerle kesinleşir: “Haklısın, şuradaki adamın kaderi seninkiyle iç içe, ama seninle onun arasında ne benim görüşümün delebileceği, ne de meslektaşlarımdan aşabileceği güçlü bir duvar yükselmekte. Ama ölümden senin ve onun– muhakkak ki, ve benim de, hep birlikte çok yakın olduğumuzu görebiliyorum” (AI 164). Leo ve Atene’nin kaderlerinin iç içe olması ve ölümden birlikte olmaları da, Enantiodromia kuramına ve karşıtların birliği ilkesine işaret eder (bkz., Enantiodromia yasası).

Güneş tanrısı olduğu varsayılan Osiris ölümlerin tanrısı özelliğiyle, uğursuz bir imge olarak *Wisdom’s Daughter*’ın on altıncı bölümünde tezahür eder. Verdiği ziyafette tanrılarla ve Ayesha ile dalga geçmek için Pers kralı Ochus’un Osiris kılığına girmesi (WD 214), aslında kendisini bekleyen korkunç sonu haber veren uğursuz ve ölümcül bir işarettir. Çünkü Osiris ölüm tanrısıdır ve onun kılığına girip onunla özdeşleşmeye çalışmak ancak ölüm getirir, nitekim eski Mısır’ın halkı, ölümler için “Osiris’e kavuştu” deyimini kullanır.

Osiris gibi, tanrıça İsis hakkında en kapsamlı bilgiyi yine *Ayesha*’da bulmak mümkündür. İkinci cildin üçüncü bölümünde Hes ya da Ayesha, geçmişte Kallikrates ve Amenartas ile aralarında olup bitenleri vizyon şeklinde Leo, Holly ve Atene’ye gösterir. Bu sahnede artık herkesin kim olduğu kesinleşir. Atene’nin atası Amenartas’ın

²⁹¹ Robert Graves, *Yunan Mitleri*, çev. Uğur Akpur, Say Yayınları, İstanbul, 2004, s. 89.

saçlarında güneş diskini koruyan ve güneş tapımında sıkça bahsi geçen tılsımlı yılan Uraeus'un altından bir şekli olan bir takı vardır ve bunun kraliyet işareti olduğu belirtilir (AII 72). Atene'nin ve Amenartas'ın güneş tapımıyla ilişkisi, bu şekilde bir kez daha vurgulanır. Bu vizyonda aynı zamanda yeminini bozan Kallikrates'ten intikam almak isteyen tanrıça İsis, bu iş için Ayesha'yı seçip akbaba başlığı takmış bir gölge figürü olarak ona uykusunda bir şeyler fısıldarken gösterilir; aynı anda bir başka görüntüde Kallikrates ve Amenartas'ın fırtınalı bir denizde bir botun içinde birbirlerine sarıldıkları ve başlarının üzerinde bir akbabanın dolaştığı görülür (AII 73). İsis genellikle akbaba şeklinde başlık giyen bir kadın olarak tasvir edilir. *Ölüler Kitabı*'nda ondan, ölülere yaşam ve yiyecek veren olarak bahsedilir. Aynı zamanda muhtemelen ölülerin yargıçlarından biridir. Sevgisi tüm canlıları saran yararlı bir tanrıça ve anne, sevgi dolu bir eşin ve annenin en saf örneğidir. İsis tapımı Mısır sınırlarını aşmış ve hatta İngiltere'ye kadar ulaşmıştır. Klasik yazarlar, onu Persephone ya da Athena gibi tanrıçalarla özdeşleştirmiştir. Mısır'ın en önemli tanrıçasıdır.²⁹² Akbabanın çağrıştırdığı temel özellikler ise çift gezme, bağlılık, koruma ve sevgidir. Kocaman vücudundan, gücünden ve gökyüzünde yükseklerde süzülebilme yeteneğinden ötürü, gökte oturduğuna inanılan Tanrı'ya daha yakın olduğu kabul edilirdi. Bu yüzden akbabanın özellikleri kutsallığı çağrışıyordu.²⁹³ Öte yandan akbaba, eski Mısır'da dişillğin sembolüydü, tıpkı skarabın eril ilkenin temsilcisi olduğu gibi.²⁹⁴

2.3.2. Pandora-Prometheus

Pandora imgesi, Prometheus imgesine dolaylı bir gönderme olarak *Ayesha*'nın ikinci cildinde ortaya çıkar. Yedinci bölümün sonunda Holly, Ayesha'yı Pandora'ya benzetir: “Bu yüzden öyle görünüyor ki Ayesha, yaşamı ve sonsuz aşkı kazanmayı ve en muhteşem varlık olmayı düşleyerek büyük acılar çeken bu ruh, gerçekte diğer bir kör Pandora'dan başka biri değildir” (AII 168). Pandora kelimesi, Yunanca'da “bütün tanrıların armağanı olan” anlamını taşır. Yunan mitolojisinde Pandora, tanrılardan ateşi çalan Prometheus'un kardeşi Epimetheus'a ve yarattıkları tür olan insanoğluna bir ceza olarak Zeus tarafından gönderilmiştir. Bütün tanrılar Pandora'ya birer yetenek verir,

²⁹² <http://www.egyptianmyths.net/isis.htm>; 02.04.2006.

²⁹³ <http://www.touregypt.net/featurestories/mut.htm>; 03.04.2006.

²⁹⁴ <http://www.egyptianmyths.net/vulture.htm>; 03.04.2006.

sözelimi Afrodit güzellik, Apollon iyileştirme yetisi, Hera merak, Hermes kurnazlık, cesaret ve çekicilik, Zeus aylaklık, yaramazlık ve ahmaklık vs. Pandora'nın meşhur kötülük dolu sandığı da çeyiz olarak verilir. Epimetheus asla sandığı açmamasını tembihlemesine rağmen, Pandora merakına yenik düşüp sandığı açar.²⁹⁵ O nasıl öğrenme tutkusuyla tüm kötülüklerin yeryüzüne yayılmasına neden olduysa, Ayesha da kendi tutkularının esiri olup sonsuz güzellik, bilgelik ve aşkı Leo için şeytani bir anlaşma yapmış ve sonsuz sabır gerektiren acılara mahkum olmuştur. Ancak benzerlikler bu kadarla kalmaz, Prometheus'un sürekli yeniden iyileşen ciğerini her gün kemirmekle görevlendirilen hayvan akbabadır; öte yandan Leo'nun atası Kallikrates'ten intikam almak isteyen İsis'in sembolü de akbabadır. Bu bağlamda Leo da bir tür Prometheus kimliği üstlenir.

2.3.3. Afrodit-Adonis

Afrodit ve yarı-ölümlü sevgilisi Adonis, *Wisdom's Daughter*'ın altıncı bölümünde olumsuz bir tezahürle belirir. Çıkacak savaşta Mısır'ın üstün gelip gelmeyeceğini öğrenmek isteyen firavun, saraya çağırdığı bilge Noot, rahip Kallikrates ve Ayesha'ya bir ziyafet düzenler. Bu törende firavun, cinayet işlemiş eski bir Yunan subayı olan Kallikrates'e affedildiğinin göstergesi olarak kıymetli bir vazo hediye eder (WD 72). Üstünde Afrodit ve Adonis'in aşkını tasvir eden bir resim bulunan, kenar süslemelerinde ise Adonis'in kanından yetiştirdiği varsayılan anemon çiçeklerinden bir çelenk kullanılan bu vazo, gelecekte Afrodit gibi tanrısal bir varlık olan Ayesha ile Adonis gibi insan olan Kallikrates-Leo arasında doğacak aşkın, bu ilişkinin sonunda Kallikrates'in dökülecek kanının ve Adonis gibi yeniden doğacak olmasının uğursuz bir habercisi gibidir.

2.3.4. Ashtoreth-Baal

Fenike mitolojisinde Ashtoreth-Baal tanrı ikilisi ay-güneş ve dişil-eril karşıtlıklarının temsilcisi olarak *Wisdom's Daughter*'da ortaya çıkar. Yedinci bölümde, Tenes kendisinin bir kral olarak Baal ve Ashtoreth'in de yüksek rütbeli bir rahibi olduğunu belirtir (WD 86). Ashtoreth (Astarte), Fenikelilerin doğadaki pasif ilkeyi temsil eden ay tanrıçasıdır ve aynı zamanda baş tanrıçadır. Genellikle ismi baş tanrı ve

²⁹⁵ Erhat, a. g. y., s. 237.

güneş tanrısı Baal ile birlikte anılır.²⁹⁶ Böylece bu tanrı ikilisinin, Mısır mitolojisindeki İsis-Osiris çiftini çağrıştırdığı söylenebilir. Ancak İsis gibi baskın bir tanrıçanın aksine, Ashtoreth'in pasif ilkeyi temsil etmesi, Fenikelilerin ataerkil düzenine işaret eder.

2.3.5. Apollo (Apollon)

Yunan mitolojisinde güneşin sembolü –bazen de tanrısı– Apollon, *She*'nin önsöz bölümünde Leo Vincey karakteriyle yansıtılır: “‘Aman Tanrım!’ dedim, birlikte yürüdüğüm arkadaşına. ‘Bu adam Apollo’nun canlanmış bir heykeli gibi. Nasıl da muhteşem biri!’” (S 7–8). Aynı benzetme *Wisdom’s Daughter*’da devam eder. Altıncı bölümde: “Rahip Kallikrates’e göz attım, ama o taş kesilmiş Apollo’nun vücudu gibi hareketsiz duruyordu.” (WD 77) ve on ikinci bölümde: “Yunanlıların güneş tanrısının kine benzeyen ışıltılı ve muhteşem yüzünü seyrederek onu dinledim.” (WD 293) sözleriyle Ayesha, Leo’nun atası olan Kallikrates’i Apollo’ya benzetir. Benzer şekilde on üçüncü bölümde firavun da, Kallikrates’i Apollo’ya benzetir: “Aynı, tanrıları Apollo gibi çok güzel bir adam” (WD 177). Böylece Apollo benzetmesiyle Kallikrates-Leo ikilisinin güneş tapımıyla ilişkisi vurgulanırken, Mısır mitolojisindeki güneş tanrısı Osiris imgesine de gönderme yapılır (bkz., Osiris-İsis).

2.3.6. Pasht-Sekket (Sekhet/Seker)-Ptah

Mısır mitolojisindeki bu tanrı üçlemesi, *Ayesha*’nın ikinci cildinde yeniden doğuş olgusuna dolaylı bir göndermede bulunmak için kullanılır. Dokuzuncu bölümde Ayesha, bölgedeki ilkel kabilelerin dini olan kedi tapımı hakkında bilgi verirken, bu inancı buraya Büyük İskender’in ordusuyla gelen Mısır tanrısı Pasht veya kedi kafalı Sekket’in rahiplerinin getirip gizlice yaydıklarını belirtir (AII 209). Pasht, Pekhit’in tanrıçasıydı, genellikle suçların cezalandırıcısı ve bozulmayı defeden bir tanrıça olduğuna inanılırdı. Ptah’ın (entelektüel olarak yaratıcı ilke) dışıl özelliği olarak görülürdü. Kedi kafalı ya da aslan kafalı olarak tasvir edilirdi. İsis, Hathor ve Sekket’in biçimleriyle özdeşleştirilmişti.²⁹⁷ Sekket, eski Mısır mitolojisinde evreni yaratan tanrılardan biri olan Ptah’ın bir özelliği ve aynı zamanda Osiris’in Memphis’teki ismidir, özellikle onun yeraltı tanrısı karakterinde belirginleşir. Sekket, Ptah ve Asar’la

²⁹⁶ <http://www.christiananswers.net/dictionary/ashtoreth.htm>; 25.04.2006.

²⁹⁷ <http://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/pa-peq.htm>; 18.03.2006.

birlikte yeniden doğuşun tanrı üçlemesini oluşturur.²⁹⁸ Böylece yeniden doğuş ve İsis-Osiris miti bağlamında, sözü geçen bu tanrıların da Ayesha ile yakından ilişkisi vardır, çünkü bu tanrıların tapımını sürdüren kabileler, Ayesha'nın tebaasıdır.

Öte yandan tanrı Ptah, ait olduğu üçlemenin dışında, *She and Allan*'da sıkça vurgulanan balta imgesiyle tek başına tezahür eder. Üçüncü bölümde, Allan kendisiyle birlikte yola çıkacak olan Balta Kabilesi'nin şefi Umslopogaas isimli savaşçıyı ziyaret eder. Umslopogaas'ın en önemli özelliği baltayı çok iyi kullanan gözü pek bir savaşçı olmasıdır. Balta imgesi cezalandırma, infaz, acı çekme, ilahî bir silah olarak şimşek ve yıldırım, yol gösterici olarak yolların baltası ve güneşin sembolüdür, ayrıca güç tılsımıdır ve fallik bir imgedir. Savaş baltası ise ilahî özelliği, kutsal silahı, bereketi, vasiliği, gücü, korumayı ve savaşı temsil eder. Budist tantrik sembolü olarak, tanrıların inanmayanlara saldırdığı silahtır. Mısır mitolojisinde baltayla temsil edilen tanrı Ptah'ın sıfatı “yolların baltası”dır ve gücü, mevkiyi ve savaşı sembolize eder.²⁹⁹ Ateş tanrısı Ptah, eski Mısır'da yeniden doğuşun tanrı üçlemesini oluşturan unsurlardan ve evreni yaratan tanrılardan biridir. Sözü edilen yerin Balta Ülkesi ve burada yaşayanların da Balta Kabilesi olarak adlandırılması ise, hem hâkim unsur olan savaşçılık, ataerkil düzende güç ve iktidar düşkünlüğü olgularına, hem de güneş ve yeniden doğuş arketipsel imgelerine bir göndermedir. Öte yandan, Ayesha'nın aya tapan halkının inanmayanlar olarak kabul ettiği, güneşe tapan diğer halkın şefi ölümsüz Rezu'nun sonunun, Umslopogaas'ın baltasıyla geleceği gerçeğine bir gönderme söz konusudur.

2.3.7. Sfenks

Mısır mitolojisinin temel unsurlarından biri olan Sfenks, *Wisdom's Daughter*'ın on yedinci bölümünde Ayesha'nın rüyasında tezahür eder. Ayesha İsis Adası'na geldikten sonra, rüyasında Mısır'ın insan başlı hayvan vücutlu, ya da tam tersi durumda olan veya tamamen hayvandan ibaret tüm tanrılarının gelip “Mısır Ana” diye hitap ettikleri Sfenks'e veda ettiğini görür. Sfenks onlara “benim başlangıçtaki ruhum nerede?”(WD 225) diye sorar, ama cevap olarak tanrılardan “bizi yaratan rahiplere sor” cümlesi gelir. Daha sonra İsis çıkar ortaya ve onun kayıp ruhunun kendisi olduğunu ama Mısır'ın onu değil, onun Mısır'ı yarattığını söyler (WD 226). Bunun üzerine

²⁹⁸ <http://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/sed-sez.htm>; 18.03.2006.

²⁹⁹ Jobes, a. g. y., V. I, s. 163.

Sfenks, kayasından atlayıp İsis'e baş eğdikten sonra ortadan kaybolur ve Ayesha birden İsis'in kendisinin şeklinde olduğunu görür. Sfenks (*sphinx*), Yunanca'da boğmak anlamına gelen *sphingo* sözcüğünden türemiştir. Sahip olduğu insani ve hayvani özelliklerden ötürü muamma, bereket, yücelik, uyum, zeka, kötülük, gizem, varoluş bilmecesi, kraliyet gücü, sessizlik, ruh ve madde, güç, kurnazlık, bilinmeyen, akli ve fiziksel güçlerin birleşimi ve bilgeliğin sembolüdür. Aslan vücudunun üzerinde taşıdığı insan yüzü ile Zodyak'ın Aslan ve Başak burçlarını, yaratıcıyı ve yaratılanı, eril ve dişili sembolize ettiği söylenir. Yüzü doğan güneşe ve arkası batan güneşe dönük olduğu için mükemmelliğe erişmiş insanı temsil eder. Odipus, bilmecesini cevapladığında –tıpkı rüyada İsis'e yaptığı gibi– oturduğu kayadan atlar ve yok olur.³⁰⁰ Romanda yaratılış ya da varoluş bilmecesini cevaplayan, bu kez İsis'tir, yani Doğa'nın kendisidir. Hem yaratıcı hem yaratılanı temsil ettiği için İsis, “beni sen yaratmadın, ben seni ilahî bir emirle yarattım, ey Mısır” diyerek bu ikili karşıtlığı dile getirir. Aslında kadın başlı ve göğüslü, aslan vücutlu ve kartal kanatlı Sfenks, İsis ve Ayesha hepsi aynı ruhta toplanmış ve hepsi Doğa denen kaynaktan çıkmıştır. Sfenks'in İsis'in önünde baş eğip kaybolması ve Ayesha'nın İsis'le aynı görünüme sahip olduğunu görmesi, bu gerçeğin ifadesidir.

2.3.8. Erinyeler (Erinnyes)

Wisdom's Daughter'ın on yedinci bölümünde, Ayesha, tıpkı Tenes'i Fenikelilerin felaketini ve Fenikelileri de Mısır'ın sonunu getirmek için kullandığı gibi, Bagoas'ı da Perslerin ve kralları Ochus'un sonunu hazırlamak için kullandığını söyleyerek kendini Erinyeler'e benzetir (WD 224). Erinyeler, Yunan mitolojisinde Zeus'un bile çekindiği haşin mizaçlı ve acımasız tanrıçalardı. Daha genç kuşaktan tanrıların otoritelerini kabul etmeyen ilksel güçlerdi. Mekanları, Ölüler Diyarı'nın karanlığı olan Erebo'stu. Asıl görevleri, işlenen suçları cezalandırıp yeryüzündeki dengeyi korumaktı. Ancak bu cezalandırma dolaysız şekilde Erinyeler'in elinden çıkmazdı, çünkü cezalandırma aracı olarak başka bir ölümlüyü kullanırlardı.³⁰¹ Ayrıca

³⁰⁰ Jobes, *a. g. y.*, V. II, s. 1482.

³⁰¹ Pierre Grimal, *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma*, çev. Sevgi Tamgüç, Sosyal Yayınlar, İstanbul, 1997, s. 180–81.

Jobes’a göre lanetin temsilcisidirler.³⁰² Ayesha da, Erinyeler gibi sonsuz bir nefret ve gazapla Bagoas’ı kullanarak Persler’in ve kralları Ochus’un cezasını vermiştir.

Sonuç olarak, farklı mitolojilerde birbirlerinin dengi bağlantılı figürlerle birlikte birbirinden bağımsız mitsel unsurların da romanlarda ifade edilmek istenen değişik olguları temsil etmede kullanıldığı ve bu şekilde dile gelen sembollerin, arketiplerle yüklü anlatıya eşsiz bir anlam zenginliği kattığı gözlenebilir.

2.4. Arketipsel Doğa İmgeleri

2.4.1. Güneş

Doğanın sonsuz döngüsüne temel teşkil eden güneş imgesi, serinin ilk üç romanında sıkça vurgulanan arketipsel imgelerin başında gelir. *She*’nin dördüncü bölümünde “Doğan güneş, batan güneş! İşte insanlığın ve insanlıkla ilgili ne varsa hepsinin sembolleri ve türleri. Sembol ve tür, evet, dünyevi başlangıç ve son.” (S 69) cümlelerinde doğum, yaratılış ve aydınlanmanın sembolü olan doğan güneş ve ölümün temsilcisi olan batan güneş arketipleri ifade edilir. “Bugün bizim üzerimize doğan güneş, dün gece yol arkadaşlarımızdan on sekiz tanesiyle birlikte batmıştı!” (S 69) cümlesiyle anlatımın sürmesi de bu savı destekler niteliktedir. Bir sonraki bölümde “Ardından güneş, okyanus-yatağından görkemle kalkarak dünyayı sıcaklığa ve ışığa boğdu.” (S 71) cümlesinde doğan güneş arketipi, ışığın (bilincin) gelişyle karanlığın (bilinçdışının) kaybolmasını simgeler. Ayrıca, denizden doğan güneş, dünyayı dolaşan ve okyanustan çıkarak ejderhayla savaşan kahramanın da simgesidir.

Doğanın döngüsüyle özdeşleştirilen güneş, insanlığın bilinen en eski dinlerinden biri olarak kabul edilen güneş tapımında çeşitli tanrı figürleriyle kişileştirilmiştir (bkz., arketipsel mitolojik figürler). Güneş tapımının romanlardaki karakterlerle ilişkisi, ilk olarak *Ayesha*’nın ikinci cildinin üçüncü bölümünde ortaya çıkar. Ayesha olduğu tahmin edilen Hes, geçmişte Kallikrates ve Amenartas ile aralarında olup bitenleri vizyon şeklinde Leo, Holly ve Atene’ye gösterir. Bu sahnede artık Leo’nun atasının Kallikrates ve Atene’nin atasının ise Amenartas olduğu kesinleşir. Vizyonda Amenartas’ın saçlarında güneş diskini koruyan ve güneş tapımında sıkça bahsi geçen tılsımlı yılan Uraeus’un altından bir şekli olan bir takı vardır ve bunun kraliyet işareti olduğu belirtilir (AII 72). Amenartas’ın ve Atene’nin güneş tapımıyla ilişkisi bu şekilde

³⁰² Jobes, *a. g. y.*, V. I, s. 520.

vurgulanır. *Wisdom's Daughter*'ın on ikinci bölümünde Ayesha, gemide Fenikelilerle yapılan savaşta yaralanan Kallikrates'e iyileşmesi için tılsımlı bir yüzük takar, yüzüğün üzerinde "Güneşin Kraliyet Oğlu" anlamına gelen bir hiyeroglif oyulmuştur (WD 157). Bu yüzük yüzyıllar sonra Leo'nun eline geçer ve o takmaya başlar. Böylece Kallikrates-Leo ikilisinin de güneş tapımıyla ilişkisi olduğu belirtilir.

Ayesha'nın güneşle bağlantısı ise *Ayesha*'nın ikinci cildinin dokuzuncu bölümünde ifade edilir. Kendisine savaş açan Atene'yle savaşmak üzere Leo ve Holly'yi de alarak sefere çıkan Ayesha, uzun zamandır ilk defa açık havaya çıkmış olmanın verdiği coşkuyla konuşur: "Güneş ne kadar muhteşem, benim gibi ölümsüz; gökyüzünün yoğun havası ne kadar tatlı" (AII 208). Ayesha güneşi kendisiyle özdeşleştirmekte haksız değildir; çünkü güneş çekicilik merkezi, fetheden, enerji veren, aydınlanma, ateş, özgür irade, iyileştiren, ısı, cennet, ışık, yaşam, Tanrı'nın sözü ve sonsuzluğun sembolüdür.³⁰³ Yaşam veren ve yaşam alan anlamlarına da sahiptir. Aslında Ayesha'nın güneşle ilişkisi bu kadarla da kalmaz. Çünkü Chetwynd'e göre güneş, bilinçli eril benliğin sembolüdür. Güneş nasıl gökyüzünün en güçlü ışığı ise, benlik de psikeye egemen olan unsurdur.³⁰⁴ Bu bağlamda Ayesha'nın temsilcisi olduğu anima da, bilinçli eril benliğin bilinçdışı dışıl unsuru olarak güneşle doğrudan ilişkilidir.

2.4.2. Ateş

She, Ayesha ve *Wisdom's Daughter*'daki hâkim doğa arketiplerinden biri de ateş imgesidir; her şeyden önce adı geçen romanların başkahramanı Ayesha'ya efsanevi ölümsüzlüğünü, gücünü ve güzelliğini kazandıran ateştir. *She*'de yirmi ikinci bölümde Ayesha, Leo'nun da kendisi kadar güçlü ve uzun ömürlü olabilmesi için Yaşam Evi dediği yerde ateşte yıkanması gerektiğini söyler: "...yarın hava karardığında Yaşam Evi'nde olacağız. Sen ateşte yıkanıp, senden önce hiçbir erkeğin olmadığı kadar muhteşem bir halde çıkacaksın ve sonra da Kallikrates, sana kocam diyeceğim" (S 279). Çünkü ateş gücü ve hareketliliği, dört temel elementten biri olması nedeniyle yaratıcı enerjiyi ve arınmayı, yaydığı ışıktan ötürü düşünmeyi, aydınlanmayı, bilinçliliği ve bilgeliği sembolize eder.

³⁰³ Jobes, *a. g. y.*, V. II, s. 1507.

³⁰⁴ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 387.

Ateş de, güneş gibi, insanlığın en eski din biçimlerinden birinin tanrısı olarak kişileştirilmiş ve birçok mitolojinin temel mitlerinden birini oluşturmuştur. *Ayesha*'nın birinci cildinin dokuzuncu bölümünde, bu bölgedeki insanların dinî inançlarına göre ikiye ayrıldığı belirtilir: Ateş Dağı'nın Ruhü'na tapanlar ve büyüye, hayaletlere ve kehanete inanan hükümdarların inancını taşıyanlar. Ancak bu sonuncunun gücü gittikçe azalmaktadır, çünkü beyaz asillerin soyu gittikçe zayıflamakta veya yerli halkla kaynaşarak kaybolmaktadır. Örneğin, Khania Atene beyaz hanedanın son gerçek üyesidir; kuzeni ve kocası Rassen saf kan bir hanedan üyesi değildir. Ateş Dağı'nın Ruhü, Hes adlı tanrıçadır. Dünyevi ateş, tarih boyunca ateşe tapanlar tarafından semavî ateşin bir sembolü olarak kabul edilir. Aynı zamanda ateş, yaşayan bir gücün kişileştirilmiş hali olarak kabul edilir: Şiddetli bir şekilde yayılır, yutar ve daha da acıkir; hızla dev bir alev haline gelir, insan kanı gibi kırmızı ve insan bedeni gibi sıcaktır.³⁰⁵ Pek çok eski medeniyet ve mitolojide ateş yaşam veren, arındırıcı ve ışık sağlayan özelliklerinden dolayı tanrısallığın ve semavî ışığın sembolü olarak kabul edilir. Yunan mitolojisindeki ocak tanrıçası Hestia ve ateş tanrısı Hephaestus (Roma mitolojisindeki karşılıklarıyla Vesta ve Vulcan), klasik zamanlardaki ateş tapımının ayrılmaz parçalarıdır. Hestia, Zeus ile Hera'nın kız kardeşidir ve ocağı sembolize eder. Ocak tanrıçası olarak bilinir ve evin, yuvanın koruyucusudur. Hestia'nın tapınağındaki ateşin hiç sönmemesine özen gösterilir, sönerse ateşin sürekliliğini korumakla görevlendirilen kişi cezalandırılırdı. Eski Yunanistan'da her şehirde bir ocak bulunur ve bu ocaktaki ateş hiç söndürülmezdi; yeni bir şehir kurulduğu zaman, yakındaki şehrin ocağından getirilen ateşle bu şehirdeki ocakta bir ateş yakılırdı. Kişiliği olmayan soyut bir kavram olarak kabul edilen Hestia, bu ocakların da tanrıçasıdır.³⁰⁶ Yine Yunan mitolojisinde Prometheus, ateşi tanrılardan çalıp insanlığa armağan ettiği için dayanılmaz acılara maruz bırakılmıştır. Prometheus ve kardeşi Epimetheus, insanı yaratma ve onu ve diğer hayvanları gerekli yetilerle donatma görevini üstlendiklerinde, insana verecek bir üstünlük bulamayan Epimetheus, Prometheus'a gökten ateşi çalıp insana vermesini ister. Prometheus, Minerva'nın (Athena) yardımıyla Apollon'un savaş

³⁰⁵ <http://www.britannica.com/eb/article>; 28.05.2006.

³⁰⁶ Edith Hamilton, *Mitologya*, çev. Ülkü Tamer, Varlık Yayınları, İstanbul, 1997, s. 19; ayrıca bkz., Erhat, a. g. y., s. 144-45.

arabasından ateşi çalar ve insana verir. Artık insan hayvandan üstündür, ısınmak, korunmak, beslenmek, geçinmek ve zanaat icra edebilmek için ateşe sahiptir.³⁰⁷

Yaşam Ateşi'ne girmesi bilge Noot tarafından yasaklandığı halde, bu ateşe girerek ölümsüzlük kazanmaya karar veren Ayesha, Prometheus ile aralarındaki benzerliğe *Wisdom's Daughter*'ın on birinci bölümünde dolaylı bir göndermede bulunur: “Bu yüzden, öyle görünüyor ki, Yaşam Ağacı veya Yaşam Ateşi de sırf tanrıların dengi olamasınlar diye insanoğluna yasaklanmıştır ve onlar tarafından kıskançlıkla korunmuştur” (WD 289). Bu cümle, Prometheus'un tanrılardan ateşi çalmasının da benzeri bir olay olduğunu hatırlatır; çünkü ateşi elde eden insan, hayvan seviyesinden biraz daha yukarı tırmanırken, bir yandan da Yaşam Ateşi'nde yıkanan Ayesha gibi tanrısal seviyeye bir adım daha yaklaşır. İçine giren ölümlüye sonsuz yaşam, güzellik ve güç gibi tanrısal özellikler bahşeden bu yaşam deposunun temsil edilmesi için, yaşam veren ve yaşam alan ateş imgesi bu yüzden seçilmiştir. Ancak Ayesha da Prometheus gibi –bir anlamda çaldığı– ateşin bedelini binlerce yıllık bir çile ve ölümsüzlüğünden ötürü sonu gelmez bir eziyet ve bekleyişle ödemek zorunda kalırken, yasaklamasına karşı gelerek ilahî güce baş kaldırdığı için de bir tür Prometheus kimliği üstlenir.

Öte yandan Ayesha'nın ikinci yaşamında Ateş Dağı'nda hüküm süren tanrıça Hes olarak ortaya çıkması, ateşi hiç söndürülmeyen ocak tanrıçası Hestia'yla ilişkisini açıkça vurgular. Ancak bu bağlamda kurulması gereken bir diğer ilişki de ateş tapımının, Ayesha'nın temsilcisi olduğu ruh imgesi animayla bağlantısıdır. Jung'un ilkeller arasında kabul gören ruh ve ruhsal enerji kavramlarına ilişkin açıklamaları, bu konuda yol gösterici niteliktedir. İlkellerdeki güç-kavramı, ruh ya da can anlamlarını içermez, Lovejoy'un adlandırdığı gibi aslında bununla “ilkel enerji bilim”ini kastederler. Bu kavram, ruh, can, Tanrı, beden gücü, verimlilik, büyü, etki, güç, saygınlık ve derman fikirlerine eş olduğu gibi, heyecan boşalmasının yol açtığı birtakım duygu durumlarının da karşılığıdır. Bazı Polinezya yerlileri arasında *mulungu* (güç) kelimesi can, ruh, demonizm, büyü ve itibar anlamlarının ifadesidir; sözgelimi ne zaman şaşırtıcı bir şey olsa, bu insanlar “Mulungu!” diye haykırırlar. İlkeller arasında aynı zamanda bu güç kavramı, Tanrı kavramının ilksel şeklidir ve tarih boyunca sayısız

³⁰⁷ Thomas Bulfinch, *Bulfinch's Mythology*, Thomas Y. Crowell Company, New York, 1863, s. 13.

değişimler geçirmiş bir imgedir. Bu güç ya da ruh kavramının ateşle ilişkisini ise Jung şöyle açıklar:

Eski Ahit'te büyüğü güç yanan çalıda ve Musa'nın çehresinde parlar, İncil'de ise Kutsal Ruh'la birlikte gökyüzünden ateşten diller halinde iner. Heraclitus'ta dünya enerjisi, "hep-yanacak ateş" olarak ortaya çıkar; Persler arasında "hayat ağacı"nın ateşten parıltısı, ilahî inayettir; Stoacılar arasında orijinal sıcaklık, kaderin gücüdür. Yine, ortaçağ efsanesinde gizemli ortam veya hale olarak ortaya çıkar ve azizlerin esrime halinde, yaşadığı kulübelerin damından çıkan alev gibi aniden alevlenir. Azizler hayallerinde bu gücün güneşini, bunun ışığının bolluğunu görürler. Eski görüşe göre ruhun kendisi bu güçtür.³⁰⁸

Böylece ateş ve Ayesha, yani ruh temsilcisi anima arasındaki yakın ilişki de aydınlanmış olur. Hatırlanacağı üzere, ilk roman *She*'de Ayesha, Yaşam Ateşi'nde yıkanarak ölümsüzlük kazanmış ve yine aynı ateşte yıkanarak yaşamına bilmeden son vermiştir. İkinci roman *Ayesha*'da ise, karşımıza ateş tanrıçası olarak çıkması, bu bağlamda doğal bir sonuç olarak görülmelidir.

Ateşin bu yaşam alıcı olumsuz tezahürü *Wisdom's Daughter*'da on altıncı bölümün sonunda da ortaya çıkar. Pers kralı Ochus ve maiyetindekilerin ziyafet düzenledikleri tapınağı ateşe verdikten sonra Ayesha ilginç bir yorum yapar: "Evet, ateşe tapanlar kendi tanrıları tarafından yok edildi" (WD 222). Böylece ateşe tapanların sonu yine ateşle gelir ve bu şekilde ateş imgesinin olumsuz tezahürü olan "yaşam alan" özelliği vurgulanır. Devamında gelen:

Böylece, ben, Ayesha, Bilgeliğin Kızı, ölümlü kimliğiyle Yarab'ın kızı, Perslerden ve kralların kralı olan onların kralından, Tanrı'nın intikamını aldım. Bunu ateşle gerçekleştirdim, ben, yolu hep ateşle belirlenmiş ve belirlenecek olan; ben, ateşin nefesiyle ölümsüzleşen ve Kôr mağaralarında ateşi bağına basıp onun gizli ruhuyla birleşen Ayesha. (WD 222–23)

ifadesinde ise ateşin, animayla yakından ilişkili olarak, hem olumlu hem de olumsuz tezahürleriyle Ayesha'nın yaşamının dönüm noktalarında çok önemli rol oynadığı ifade edilir.

³⁰⁸ Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, s. 67–68.

2.4.3. Aslan

Güneşin sayısız sembollerinin en önemlileri arasında yer alan aslan imgesi, *She*'de Leo'ya takılan sıfat olarak ortaya çıkar. Sekizinci bölümde Amahaggerlar kahramanlara saldırdığında, aynı anda birçok adamla dövüşmek zorunda kalan Leo için Holly şu sözleri söyler: “Ve sonra yavaş yavaş, sonu gelmez gibi görünen bin bir çabayla, kurtlar aslanı yere serdi” (S 120). Aynı şekilde bir sonraki bölümde Billali'nin kurduğu: “O genç olan, o Aslan da iyi dayanmış –tek başına onca kişiye karşı– üç kişiyi anında öldürmüş...” (S 124) ve on ikinci bölümde: “Ama sonra Maymun ile Aslan onların amacını anladı ve kadını öldürdüler (...) Sonra o kötü olanların (...) gözlerini kan bürüdü ve Aslan'ın [Leo], Maymun'un [Holly] ve Domuz'un [Job] boğazına sarıldılar. Ama onlar yiğitçe savaştı.” (S 164) cümlelerinde yinelenen “aslan” sıfatı, güneşin ve aydınlığın temel sembolü aslana işaret etmektedir. Aynı zamanda güneş, aslan burcunun yöneticisidir. Zaten “Leo” ismi de aslan anlamına gelen “lion” (ya da leon) kelimesinin türevidir. Öte yandan Jobes'a göre güneş, doğadaki aktif veya eril ilkedir, seyyahtır, aslandır ve altındır.³⁰⁹ Böylece aslan sıfatının yardımıyla güneşle aralarında bir paralellik kurulan Leo'nun, eril ilkenin temsilcisi olduğu vurgulanır.

Aslan imgesi *She and Allan*'da Ayesha için de kullanılır. İlk bölümde Zikali, isim vermeden Ayesha'dan bahseder: “Bu aslan, ya da dişi aslan, çok uzaktaki dağların ardındaki mağaralarda gizlenir ve ben onu bedenleşmiş haliyle hiç görmedim” (SA 6). “Dişi aslan” sıfatıyla Ayesha'dan bahsedildiği kesindir. Aslan benzetmesiyle Ayesha'nın güneş ve ateş tapımıyla ilişkisi vurgulanır. Ruh imgesi animanın temsilcisi olduğundan, Zikali onu bedenen göremez.

2.4.4. Leopar

Leopar, aslan imgesinin türevlerinden biridir ve aslanın temsilcisi Leo ile ilişkili olarak *Ayesha*'da ortaya çıkar. İkinci cildin yedinci bölümünde ava çıkan Leo, bir leoparın saldırısına uğrar ve onu öldürür (AII 156–57). Leo'nun leoparla mücadelesi, aslında bir anlamda kendi dünyevi istekleriyle mücadelesini temsil eder. Çünkü leopar cesaret, ataklık ve zaferin sembolü olduğu kadar, vahşet, hile, şehvet, günah ve gizliliğin de sembolüdür. Üzerindeki göze benzeyen lekelerden ötürü üstün tanrısal varlığın veya Bekçi'nin (bkz., anima arketipi) sembolüdür. Bazı mitolojilerde,

³⁰⁹ Jobes, *a. g. y.*, s. 1507.

kahramanın yeniden doğmuş olarak içinden çıktığı açgözlü canavardır. İlk sembolistler aslanla leoparı karıştırırlardı ve isimler, yalnızca hayvanın davranışlarına göre değişirdi; öfkeli ve vahşi olduğunda aslan veya leopar-aslan, diğer şekillerde leopar veya aslan-leopar olurdu. Zaten leopar (leopard) kelimesi leo (aslan) ve pard (panter) kelimelerinin birleşiminden oluşur. Leopar, Hristiyanlıkta Hz İsa'nın düşmanını ve günahı sembolize eder.³¹⁰ Romanın kahramanı Leo, leoparla savaşıp onu öldürerek kendi Hristiyan inançlarını gizliden gizliye tehdit eden Ayesha'nın dinsel ayinlerini ve bu yüzden onu rahatsız eden inanç bocalamalarını yener aslında.

2.4.5. Maymun ve domuz

Maymun, *She*'de olumlu bir imge olarak tezahür ederken, domuz imgesinin olumsuz bir anlamla kullanıldığı görülür. Billali, Amahaggerlar'ın saldırısını Ayesha'ya anlatırken Leo için aslan, Holly için maymun ve Job için de domuz sıfatlarını kullanır (S 164). Maymun, ilkel hayvani içgüdüler ve bilinçdışı aracılığıyla sağlanabilecek potansiyel bir yenilenme kaynağının sembolüdür. İnsanın içindeki hem tanrısal hem de hayvani güçleri sembolize eder.³¹¹ Öte yandan Orta Amerika yerlileri arasında maymun, engeller ve zorluklarla başarılı bir şekilde mücadele etmeyi temsil eden uğurlu bir hayvandır. Genellikle maymunun kötü ruhları defettiğine inanılır.³¹² Çirkin görüntüsünden ötürü maymun lakabı takılan Holly, gerçekten de zorluklar karşısında olağanüstü bir mücadele gücü gösterir ve roman boyunca Leo'nun sağduyusu gibi davranarak onu muhtemel zarar ve kötülüklerden korumaya çalışır (bkz., Kendilik-Benlik).

Job için kullanılan domuz imgesi, Chetwynd'e göre değişim ya da dönüşüme gösterilen hayvani direnişin ve uyum sağlamayı reddedişin sembolüdür.³¹³ Ayrıca Budistlerde cehaletin sembolüken, Çin'de eril ilke yang'ın temsilcisidir.³¹⁴ Hantallığından ötürü domuza benzetilen Job, gerçekten de yenilik ve değişimlerden hoşlanmayan cahil bir karakterdir; roman boyunca yalnızca efendilerine hizmet etme

³¹⁰ Jobes, *a. g. y.*, s. 984.

³¹¹ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 265.

³¹² Jobes, *a. g. y.*, s. 1117.

³¹³ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 334.

³¹⁴ Jobes, *a. g. y.*, s. 1270.

gayesindedir. İçgüdüleri ve sezgileriyle hareket eder. Bu haliyle eril ilkenin, bilinçdışının karanlığında kalmış uzantısının temsilcisi olduğunu düşündürür.

2.4.6. Kurt

Kurt imgesi, genellikle birçok masalda uğursuz bir sembol olarak tezahür eder. Bu genelleme romanlarda da devam eder. Kurt imgesi *She*'nin sekizinci bölümünde kahramanlara saldıran Amahaggerlar için kullanılırken (bkz., aslan imgesi), *Wisdom's Daughter*'ın sekizinci bölümünde Fenikeliler'in ülkesinde tek başına kalan ve etrafı düşman insanlarla dolu olan Ayesha'nın sözlerinde ortaya çıkar: “Ama burada kurtların arasında kalmış bir kuzu gibiydim. Dahası, kurtların yanı sıra bir de aslan vardı, beni tuzağa düşürmenin yolunu arayan, yalancı olduğunu bildiğim ve ne üzerine yemin ederse etsin güvenilmemesi gereken hayvan-kral Tenes” (WD 104). Kurt, olumsuz yönleriyle kurnazlık, kana susamışlık, bozulma, hırs, korkaklık, zulüm, karanlık, yok edicilik, kıtlık, korku, ikiyüzlülük, melankoli, açgözlülük, tecavüz eden, acımasızlık, yabanıl vahşet, hile, vahşi doğa ve inatçılığın sembolüdür. Kurtların arasında kalmış kuzu ya da koyun imgesi ise, hilekarların arasında kalmış kurbanın temsilcisidir.³¹⁵ Öte yandan aslan imgesi olumsuz anlamlarında hayvanilik, vahşet, hararet, ateş, kibirlilik ve gizliliği sembolize eder. Ayrıca ilk dönem Hristiyan inancında Şeytan'ın temsilcisidir.³¹⁶ Olumsuz anlamlarıyla kullanılan bu iki imge, Ayesha'nın o anki çaresiz ve tehlike içindeki durumunu tasvir etmektedir.

2.4.7. Köpek

Köpek imgesi, *Ayesha*'da olumsuz anlamıyla Hades'in temsilcisi olan ölüm köpekleri sembolüyle ifade edilir. Birinci cildin sekizinci bölümünün sonunda, Khan Rassen'ın suçluları cezalandırmak için kullandığı “ölüm köpekleri” ortaya çıkar (AI 185). Bu köpeklerin ifade ettiği olumsuz anlam fiziksel özelliklerinden de bellidir; bunlar siyah kulaklı, kırmızı renkli, devasa yaratıklardır ve çan sesine benzeyen korkunç bir sesle havlarlar. Kırmızı ve siyah renk arketiplerinin olumsuz anlamları, bu dehşet saçan yaratıklarda tam yerini bulmuş gibidir. Ölüm köpekleri, Yunan mitolojisinde yeraltı dünyası Hades'in kapılarını koruyan çok başlı Cerberus isimli köpek figürünü

³¹⁵ Jobes, *a. g. y.*, s. 1688–89.

³¹⁶ Jobes, *a. g. y.*, s. 999.

hatırlatır. Cerberus'un bazen üç başlı bazen de elli başlı olduğu söylenir. Kuyruğu yılan şeklindedir. Canlı olanın içeri girmesini, ölümlerin ruhlarının da yeryüzüne dönmesini engeller. Cerberus'un ifade ettiği ölüm köpekleri imgesi, Mısır kökenli bir figürdür, tüm mitolojilerde yeraltının, onun korkunç canavarlarının ve ölümlülerin ruhları tarafından terk edilmiş bedenlerinin sembolüdür. Tıpkı romandaki ölüm köpeklerinin çan sesini andıran havlaması gibi, Cerberus'un da pirinç madeninin çıkarttığı sesi andıran bir havlaması vardır.³¹⁷ Buna benzer mitolojik köpek başlı figürler de, benzer olumsuz anlamlar taşır; örneğin köpek başlı bir iskelet olarak tasvir edilen Xolotl, Aztek mitolojisinde yeraltı dünyasının tanrısıdır ve ölümlerin öbür dünyaya yolculuklarına eşlik eder. Aynı zamanda ateşin ve kötü şansın da tanrısıdır, güneş yeraltına indiğinde, yani geceleri, onu korumakla görevlidir. Yunan mitolojisinde Scylla, Messina Boğazı'ndan geçen denizcileri yakalayıp yiyen köpek başlı bir yaratıktır. Ayrıca köpek burcunun en parlak yıldızı olan Sirius, romanda sık sık bahsi geçen tanrıça İsis'le yakından ilişkilidir. Yeraltı dünyasının koruyucuları niteliğini taşıyan bu ölüm köpekleri, sahipleri olan Khan Rassen'a yeraltı tanrısı Hades kimliğini yükler. Atene'nin Khan Rassen'la zorla evlendiği gerçeği ve kahramanların bu ülkeye varmak için geçtikleri nehir için yapılan Styx (yeraltına inmek için geçilmesi gereken beş nehirden biri) benzetmesi de göz önünde tutulduğunda, Kaloon ülkesi yeraltı dünyasını, Khan Rassen Hades'i ve Khania Atene de Hades'in kaçırarak evlendiği Persephone'yi sembolize etmektedir.

2.4.8. Yılan

Yılan imgesi, ejderhaya benzerliğinden ötürü dışıl âlemin ve bilinçdışının temsilcisidir. *She*'nin on ikinci bölümünde Holly, Ayesha ile ilk karşılaşmasında onu yılan benzettir:

Ama karşımdaki bu sargılı ve mumiyaşısı şeyin aslında her parçasıyla çok güzel, uzun boylu, daha önce görmediğim derecede yılan benzeyen bir zarafeti olan bir kadın olduğunu açıkça görebiliyordum. Elini veya ayağını hareket ettirdiğinde bütün vücudu dalgalanıyor gibiydi, sanki boynu da eğilmiyor, kıvrılmıyordu. (S 162).

Bu yılan benzetmesi, sürüngen ya da ejderha arketipine işaret etmektedir. Ayrıca Jung'a göre yılan, libidonun sembolüdür ve psişik enerjiyi, gücü, dinamizmi, içgüdüsel

³¹⁷ <http://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/ca-ce.htm>; 16.05.2006.

dürtüleri ve son olarak psişik transformasyonun tüm sürecini ifade eder.³¹⁸ Eski Mısır'da ejder muhtemelen verimli ve yok edici sonuçlarıyla Nil sellerini sembolize ederdi ve bu yüzden hem tanrı Osiris hem de tanrı Hathor ile veya yararlı yönde Osiris'le, yıkıcı yönde de düşmanı Set ile tanımlanmıştı. Aynısı İncil'de, Eyyüb'ün Kitabı'nda yalnızca Yehova'nın yatıştırabildiği “kükreyen denizlerin canavarı” Rahab için geçerlidir. En eski Sümer ana tanrıçası da bir ejderdir. Kızı Persephone'yi yeraltında ararken ana tanrıça Demeter'in arabası da bir ejder tarafından çekilir. Apollo'nun büyük düşmanı, tanrı küçük bir çocukken Delphi'ye geldiğinde katlettiği, “rahme benzeyen dev yılan” Delphine aynı şekilde bir ejderdi; bu noktada, Jung öğretisinde kahramanın ejderle savaşının, bireyleşme sürecinde anneye bağımlılıktan kurtulma mücadelesi olarak yorumlandığı akla gelir (bkz., I. Bölüm s. 27). Eski Yunan mitolojisinde yunusa, denizin doğum özelliğinin bir sembolü olarak bakılırdı. Hemen her yerde ejder geceyle, karanlıkla, rahimle ve evrensel suyla ilişkilendirilir. Ejder gibi, yılan da dişil âlemin soğuk ve nemli elementlerinden biridir. Mitsel zamanlarda okyanusun veya Ürdün'ün, yani hareket eden suyun sembolü olarak görülürdü. Çeşitli mitolojilerde yılanlar genellikle büyük toprak ananın arkadaşları veya özellikleri olarak ortaya çıkar. Yılanın, Yunan ay tanrısı Hecate ve ana tanrıça Demeter ile bağlantıları vardır. Suyla da yakından alakalıdır ve pek çok gelenekte şifalı kaynaklarla ilişkilendirilir. Asclepius'un (yeraltının şifa tanrısı) bir sembolüdür; aslında tanrının kendisidir. Cennet efsanesinde çoğunlukla bir kadın başıyla temsil edilir. Ejder gibi, yılan da dönüşüm ihtiyacında olan “başlangıç maddesi”ni belirtir ve ilkel soğukkanlı bir havyan olarak genellikle içgüdüsel bilinçdışını temsil eder.³¹⁹ Sayısız özelliklere sahip yılan ve ejder sembolleri, bilinçdışının en sık tezahür eden arketipsel imgelerindendir. Yılanlar ve ejderler, kötülüğün ve karanlığın bu kudretli sembolleri, aynı zamanda altın ve saklı hazinelerin ve mucizevi kaynakların bekçisidirler. Daima saklı değerleri, “altın tohumlarını” barındıran başlangıç durumunu simgelerler. Hesperides'in altın elmalarını ve Altın Post'un tüylerini koruyan ejder,³²⁰ Nibelungs'un hazinesini koruyan dev ejder bu işlevin örnekleridir. Böylece yılan yalnızca içgüdüyü simgelemez, aynı zamanda büyü, mistik-dinî bir başka anlamı daha vardır. Özel bir durumun, bir “libido

³¹⁸ Jacobi, *a. g. y.*, s. 101.

³¹⁹ Jacobi, *a. g. y.*, s. 146–149.

³²⁰ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 68.

benzeri”nin ifadesidir veya psişik sürecin kesintisiz akışını temsil eden psike dinamizminin yansımasıdır.³²¹ Dünyanın birçok yerinde şeytan, yılan ve ejder imgeleri benzer çağrışımlar uyandırır. On altıncı yüzyıl simyacılarından Gerard Dorn, Şeytan’ın kendisinin “serpens quadricornutus”ta yani dört boynuzlu yılanda olduğunu fark eder. Manichaeen doktrinde Şeytan, tarih öncesi sulara hüküm sürmüştür: “Her şeyi yuttu ve tüketti, sağa ve sola zarar saçtı ve derinlere daldı, tüm bunları yaparken de yukardan yıkım ve ölüm getirdi.”³²² Yılanla benzetilen Ayesha’nın, animanın temsilcisi olarak bilinçdışı, dişil ilke ve anne arketipiyle ilişkisinden ötürü, romanda yılan (ejder) imgesinin birincil taşıyıcısı olması doğal bir sonuçtur. On üçüncü bölümde, Ayesha’nın yüzünü gördüğünde Holly’nin: “tek fark onun güzelliğinin, tüm hoşluk ve saflığına rağmen, şeytani olmasıydı” demesi, Ayesha ile yılan-şeytan ikili imgesi arasındaki ilişkiye yapılan dolaylı bir göndermedir (S 176).

2.4.9. At

At imgesi, güneş ışığının sembollerinden biridir ve genellikle olumlu anlamlarla tezahür eder. *Ayesha*’nın birinci cildinde at imgesi, beyaz arketipiyle birlikte ortaya çıkar. Dokuzuncu bölümde Atene, kahramanlara safsan iki beyaz at tahsis eder. At, çeşitli mitolojilerde önemli yer tutan bir figürdür. Tek boynuzlu beyaz at bunların içinde en nüfuzlu olanıdır; örneğin Jacobi, Hermetik filozofların, efsanevi tek boynuzun suyu boynuzuyla kutsama ve onu gûnahtan arındırma gücünün olduğuna inandıklarını ifade eder. Hristiyan efsanesinde tek boynuz, Meryem’in rahmine nüfuz edip onu dölleyen Kutsal Ruh’la özdeşleştirilir. Bazı ilkel kabileler arasında tek boynuzla güneşin sembolü olarak tapılır.³²³ Norveç mitolojisinde “erken kalkan” sıfatlı Arvak ve “çok hızlı” sıfatlı Alsvið’le birlikte güneş tanrısı Sol’un arabasını çekerler; güneş tanrısı sıcaklık yayarken, onlar da yelelerinden ışık saçarak. Böylece güneşin gökyüzündeki seyri ve ışık verme işlevi, bu atlar tarafından sağlanır. Kanatlı at Pegasus, denizin ve atların tanrısı Poseidon’un tayıdır. Yunan mitolojisinde Pegasus’un, Poseidon’la Medusa’nın çocuğu olduğu söylenir. Roma mitolojisinde Poseidon, atların tanrısıdır ve at

³²¹ Jacobi, s. 156–157.

³²² Jacobi, *a. g. y.*, s. 153.

³²³ Jacobi, *a. g. y.*, s. 151.

biniciliğinin hamisidir.³²⁴ Tüm bu mitolojik at figürlerinin ortak yanı, genelde olumsuz anlam taşımamalarının yanı sıra, kutsal bir yanlarının olmasıdır. Bu bağlamda, Atene'nin gönderdiği beyaz atlar da, beyaz arketipinin olumlu anlamları göz önünde tutularak, masumiyetin, kutsiyetin ve olumluluğun temsilcisidir. Nitekim Jobes'a göre, beyaz at zekanın, safiyetin, aklın, lekesiz masumiyetin ve güneşin arabasını çeken atların temsilcisidir ve yeryüzüne mutluluk, sevinç ve masumiyetin yeni krallığını getirir. Japonlar kendilerini günahattan arındırdığına inandıkları beyaz bir ata taparlardı. Uzun ve iyi işiten kulakları olduğundan dolayı bu ata itiraf ederlerdi günahlarını, çünkü onun bu itirafları tanrılara ilettiğine inanırlardı.³²⁵ Öte yandan güneşin sembollerinden biri de beyaz attır ve beyaz, dişil âlemin ve animanın temsilcisidir (bkz., renk arketipi), bu anlamda *Ayesha*'nın ikinci cildinin dokuzuncu bölümünde Ayesha'nın savaşa giderken bindiği atın beyaz olması tesadüf değildir.

2.4.10. Öküz

Öküz imgesi, hem güneşin sembollerinden biridir hem de ay ile ilişkilidir. *Wisdom's Daughter*'da on dördüncü bölümde, güneşin temsilcisi Osiris'in kutsal hayvanı olarak ortaya çıkar. Pers kralı Ochus Mısır'ı işgal eder ve tüm tapınakları yerle bir edip her türlü saygısızlığı yapar. Söz gelimi, tanrı Ptah'ın tapınağına ait ahırdan kutsal boğa Apis'i çıkarırlar ve kesip tapınağın içinde kurdukları ziyafet sofrasında yerler (WD 189). Apis, Mısır mitolojisinde hem Memphis'in boğa tanrısının, hem de bedeninde Osiris'in yeniden doğduğuna inanılan kutsal boğanın ismidir. Genel olarak ele alındığında boğa, dünyevi ve fiziksel üretimin sembolüdür ve tıpkı Apis gibi ay ile bağlantılıdır; öte yandan güneşle de ilişkisi vardır.³²⁶ Perslerin bu kutsal hayvanı katletmeleri ise, doğadaki üretici gücün sembolü olması nedeniyle, bir anlamda Mısırlıların hadım edilerek güç ve iktidarlarının ellerinden alınmasını sembolize eder.

Öküz imgesinin güneşle de ilişkisi vardır. *She and Allan*'ın dördüncü bölümünde, bu ilişkiye dolaylı bir gönderme yapılır. Allan'ın öküzlerinden birini bir aslan öldürür. Mermisi biten Allan'ın imdadına Umslopogaas yetişir ve baltasıyla aslanı öldürür (SA 45). Öküz, güneşin büyük ısısının ve ışığının, hatta güneşin kendisinin

³²⁴ http://fixedreference.org/en/20040424/wikipedia/List_of_fictional_horses#Horses; 27.05.2006.

³²⁵ Jobes, *a. g. y.*, V. I, s. 791.

³²⁶ <http://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/anj-arc.htm>; 17.05.2006.

sembolüdür.³²⁷ Öte yandan aslanın da güneşin temsilcilerinden biri olması, bu imgelerin yorumlanması açısından ilk bakışta paradoksal bir durum yaratıyormuş gibi görünür. Ancak aslan imgesinin, olumsuz tezahürlerinde yakıp kavuran güneşin tanrısı Nergal'in binek hayvanı olarak savaşı ve Hristiyanlığın ilk dönemlerinde Şeytan'ı temsil ettiği³²⁸ düşünülecek olursa, bu iki hayvanın güneşin olumlu ve olumsuz yönlerini temsil ettiği ortaya çıkar. Ayrıca bu noktada aslan, güneşe tapanların şefi Rezu'nun da sembolüdür, çünkü Rezu'nun da şeytani bir doğası vardır ve o da aslan gibi romanın sonlarına doğru Umslopogaas'ın baltasıyla öldürülür.

2.4.11. Fil

Fil imgesi, fallik bir semboldür ve dayanıklılığın temsilcisidir. *She and Allan*'da Zikali'nin Allan'a koruyucu tılsım olarak verdiği nesneyle tezahür eder; bu nesne, fildişinden yapılma, ortasındaki delikten fil kuyruğu kılından örülmüş bir kordonun geçtiği büyük bir satranç taşıdır. Fildişi sağlamlığın, saflığın, gücün ve zenginliğin sembolüdür.³²⁹ Öte yandan fil imgesi, dikkat, dayanıklılık, uzun ömürlülük, eril fallik ilke, sabır, düşüncelilik, zeka, kendini sınırlama, insanüstü güç, ölçülü olma ve bilgeliğin sembolüdür, ayrıca hırs ve cesareti de sembolize eder.³³⁰ Satranç taşının da düşünce gücünü ve akılcı hareket etmeyi sembolize ettiği düşünülecek olursa, Allan'ın çıkacağı bireyleşme yolculuğunda sahip olması gereken özelliklerin bu tılsımla temsil edildiği söylenebilir. Zikali'nin Allan'a verdiği bu tılsım, kendisinin tıpatıp benzeridir; üstelik Zikali bu tılsım ateşe atıldığı takdirde kendisinin de yanacağını ve tılsımın kendi gücüne sahip olduğunu belirtir (SA 11). Bu durum, Frazer'ın da değindiği ilkel kabileler arasında çok yaygın olan bir tür duygusal büyü arketipidir:

İlkel insanda tinsel güçlerle dolu bir dünya görüşüyle yan yana bir başka kavram daha vardır: (...) duygusal büyü'nün ilkelerinden biri, herhangi bir etki onu taklit ederek elde edilebilir ilkesidir. (...) eğer birini öldürmek istiyorsanız onun bir imgesini yaratır ve yok edersiniz; insanın, kişiyle onun imgesi arasındaki yakınlık

³²⁷ Jobes, *a. g. y.*, V. II, s. 1222.

³²⁸ Jobes, *a. g. y.*, s. 999.

³²⁹ Jobes, *a. g. y.*, V. I, s. 851.

³³⁰ Jobes, *a. g. y.*, s. 501.

yoluyla, imgeye yapılan zararı sanki kendi bedenine yapılmış gibi hissettiğine ve imge yok edilirse kendisinin de aynı zamanda yok olması gerektiğine inanılır.³³¹

Daha sonraki bölümde bu imgenin Zikali'yle aynı olduğunu, hatta Zikali'nin kendisi olduğunu Allan'ın yardımcısı Hans söyler (SA 18). Bu şekilde ilkel inançtaki duygusal büyü olgusu ima edilir.

2.4.12. Gergedan

Gergedan imgesi ruhsal bencilliğin sembolüdür. *She and Allan*'ın üçüncü bölümünde fallik bir sembol olan boynuz imgesiyle birlikte tezahür eder. Bu bölümde, şef Umslopogaas'ın gergedan boynuzundan yapılmış bir sapı olan ve bir sırimla sağ bileğine bağlanmış bir baltası olduğu belirtilir (SA 31). Boynuz, fallik bir imgedir; gergedan ise hacimli olmanın, tehlikenin, gücün, dayanıklılığın ve alınganlığın sembolüdür. Aynı zamanda gergedan tek başına yaşayıp, kendi amaçları doğrultusunda hareket eden bir hayvan olduğu için, ruhsal açıdan hem yalnızlığın hem de bencilliğin temsilcisidir.³³² Yine fallik bir imge olan baltanın sapının cesaret, mutluluk ve zaferin sembolü gergedan boynuzundan yapılmış olması bir yandan Umslopogaas'ın sahip olduğu ruhsal yalnızlık, güçlülük, dayanıklılık, sürekli tehlike içinde yaşamak ve cesaret gibi kişisel özelliklere, bir yandan da kabilede hâkim olan ataeril sisteme yapılan göndermeyi daha kuvvetli vurgular.

2.4.13. Su aygırı

Su aygırı, Mısır mitolojisindeki kötülük tanrısı Set'le bağlantısından ötürü genellikle olumsuz bir anlama sahiptir. Bu imge, *Wisdom's Daughter*'ın altıncı bölümünde bir av macerasında ortaya çıkar. Kaptan Robertson, Allan, Umslopogaas ve bazı adamları bir nehrin kenarında yer alan bataklık bir bölgede su aygırı avına çıkarlar (WD 68). Su aygırı belirsizlik, hantallık, duygusuzluk, materyalizm, sıkıcılık, ahmaklık ve ruhsal gelişim eksikliğinin sembolüdür. Mısır mitolojisindeki yok edici veya şeytani ilkenin temsilcisi tanrı Set'in kutsal hayvanıdır.³³³ Cirlot'a göre, bereket ve su ile ilişkisinden ötürü anne arketipiyle de bağlantılıdır (bkz., anne arketipi). Bireyleşme

³³¹ Frazer, *a. g. y.*, s. 10.

³³² Jobes, *a. g. y.*, V. II, s. 1336.

³³³ Jobes, *a. g. y.*, V. I, s. 774.

yolculuğuna çıkmış kahramanların su aygırlarını avlaması, hissettikleri ruhsal gelişim eksikliğinin ve bilinçdışındaki anne kompleksinin üstesinden gelme çabasının temsilcisidir. Ayrıca su aygırının tanrı Set'in kutsal hayvanı olması nedeniyle, bilinçdışında kötülüğe karşı verilen gizli bir savaş da ima edilir.

2.4.14. Balık

Balık imgesi, fallik bir semboldür ve Osiris-Set ikilisiyle bağlantılıdır. *Wisdom's Daughter*'ın yedinci bölümünde Ayesha'nın Tenes için yaptığı bir benzetmede ortaya çıkar. Ayesha, Tenes'i yakalanması kolay, ama denizin derinlerine çekebilecek kadar büyük ve güçlü bir balık olarak değerlendirir (WD 88). Balık, olumsuz anlamlarıyla ahmaklık, açgözlülük, kaba-sabalık ve sersemlik, cinsellik ve budalalığın sembolüdür. Aynı zamanda olağanüstü bereketli oluşundan ötürü fallik bir imgedir. Yunus peygamberi yutan büyük balık, karanlıklar veya ölümler âlemini sembolize eder. Osiris'in üreme organını kesip denize atan tanrı Set'le bu organı yutan balık özdeşleştirildiğinde, balık imgesi uğursuz bir işaret, suç planlama, saklama ve karanlığı temsil eder.³³⁴ Böylece Ayesha'nın, Tenes'i tüm özellikleriyle yansıtan bir sembol kullandığı görülür.

2.4.15. Ağaç

Ağaç doğrudan, yaşamın ve sonsuz varlığında karşıtları toplayan birliğin sembolüdür (bkz., I. Bölüm s. 75). Ağaç imgesi ilk olarak *She*'de Holly'nin ismiyle dile getirilir; dipnotta Holly isminin, çobanpüskülü denen bir ağaç anlamına geldiği belirtilir. Yirmi ikinci bölümde Ayesha, Holly'ye de ölümsüzlük nimetini bağışlayacağını söyler: “Ondan sonra gerçekten de, adını aldığın ağaç gibi hep yeşil kalacaksın” (S 279). Chetwynd'e göre yaprak dökmeyen ağaç, yaşamın sonsuz yönünün ve değişen şeylerle karşıtlık oluşturan kalıcı şeylerin temsilcisidir. Ayrıca fallik şeklinden ötürü maddi dünyanın özündeki kalıcı birliği de ifade eder; çünkü insan da fallusunun yaratıcı gücü sayesinde soyunu sürdürür.³³⁵ Böylece Holly'nin kazanacağı sonsuz yaşam, ismini taşıdığı çobanpüskülü ağacı gibi hep yeşil kalan bir ağaçla temsil edilir.

³³⁴ Jobes, *a. g. y.*, s. 574–75.

³³⁵ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 405.

Ağaç imgesi, *Wisdom's Daughter*'ın on ikinci bölümünde “yaşam ağacı” imgesiyle tezahür eder. Bilge Noot, Ayesha'yı Kallikrates'ten uzak durması konusunda uyarırken şu sözleri söyler: “Göğsünden yaşam ağacının fışkırdığı senin gibi birine, o ağacı söküp yerine bir kadının sıradan yeteneklerinin tohumunu dikmek ve bunların yardımıyla sevgilisini bir rakibin elinden kapmak yakışır mı?” (WD 60–61). Yaşam Ağacı mutluluk, ölümsüzlük, beslenme, sevinç ve fallusun sembolüdür. Bir tür yaşam ağacı olan Eden Cenneti Bahçesi'ndeki ağaç, sonsuz yaşam sağlayan bir meyve verir. Yaşam Ağacı, Bilgi Ağacı'nın ikizidir ve ikisi de Dünya Ağacı'ndan türemiştir.³³⁶ O güne dek ilahî gücün emrinden dışarı çıkmayan Ayesha gibi yarı tanrısal bir varlığın, yüreğindeki inancı temsil eden bu kutsal ağacı söküp de yerine insani hırslara gebe tohumlar ekmesi, bahşedilen bu kutsallığı ve seçilmişliği insani bir tutku uğruna reddedip, kendini sıradan ve dünyevi bir seviyeye indirmek istemesinin sembolüdür. Ayesha Yaşam Ateşi'ne girip ölümsüzlük kazanmayı düşlerken, aslında gerçek ölümsüzlüğün, onu sıradan kadınlardan farklı kılan kendi içindeki değerlerde gizli olduğunu göremez.

Ağacın bir diğer türevi olan “kuru ağaç” imgesi, *Wisdom's Daughter*'ın on dördüncü bölümünde ortaya çıkar. Ayesha, Ochus'u öldürmek için, Perslerin hadım ettiği ve bu yüzden onlara karşı nefret dolu olan Ochus'un başdanışmanı Bagoas'ı kullanmaya karar verir (WD 197). Hadım edilmiş kişi, eski kültürlerde hem kötülüğün hem de verimsizliğin sembolüydü.³³⁷ Nitekim Bagoas kötü ve güvenilmez bir karakterdir, pek çok cinayetin failidir; “beni kuru bir ağaca çevirdiler” (WD 203) diyerek kuru ağacın sembolize ettiği verimsizliğini vurgular. Ancak verimsizliği ifade eden “sterility” kelimesi, zararlı organizmalardan arınmışlık anlamına da gelir; bu ikinci anlam ise, Ochus gibi oldukça zararlı bir insanı yok etmede Bagoas'ın kullanılmasıyla oldukça uyumludur.

2.4.16. Mağara

Mağara imgesi anne arketipinin ve bilinçdışının sembollerinden biridir. *Ayesha*'nın birinci cildinin üçüncü bölümünde, manastırdan ayrıldıktan sonra kahramanların tırmandıkları dağın eteğinde sığındıkları yer olarak tezahür eder.

³³⁶ Jobes, *a. g. y.*, V. II, s. 1595.

³³⁷ Jobes, *a. g. y.*, V. I, s. 531.

Bireyleşme yolculuğunun sembolize edildiği bu yolculukta sığınaklarının mağara olması, bu imgenin rahmin, gizemin ve dar anlamda doğum ve dölleme yeri olarak anne arketipinin temsilcisi olduğunu gösterir (bkz., anne arketipi). Mağaranın derinliği ve karanlığı ise bilinçdışının sembolüdür. Mağaranın bir sığınak şeklinde tezahürü, bilincin içe dönüşünün ve bilinçdışının derin katmanlarına sızışının ifadesidir. Jung’a göre bilinçaltı yalnızca ölümün ağzı değildir, aynı zamanda yaşamın kökeninde bulunan tüm besleyici ve yaratıcı enerjileri de içerir. Bunlarla ilişkiye geçildiğinde, canlandırılırlar ve bilincin kullanımına geçirilirler; yeniden doğarlar.³³⁸ Kişilik gelişiminin çocukluk ve gençlik çağının ötesinde yaşlılık dönemini de kapsadığını ileri süren Jung’a göre kişi, çıktığı bireyleşme yolculuğunda nekyia’sı istikametinde keşfettikleriyle yüzleşir ve bunlar üzerinde çalışırsa, elde ettiği semere de o denli büyük olacaktır.³³⁹ Bu anlamda, romandaki kahramanların çıktıkları yolculukta bir mağaraya sığınmaları, bireyleşme sürecini gerçekleştirebilmek için bilinçdışında gizlenen potansiyel güce duydukları ihtiyacın sembolüdür.

2.4.17. Dağ

Dağ, Jung öğretisinde kendiliğin sembolüdür. *Ayesha*’da en çok vurgulanan imgelerden biri de dağ imgesidir. Bu imge, birinci ciltte kahramanların güçlükle tırmandıkları ve birçok yaşamsal tehlikeyle burun buruna geldikleri yer olarak belirirken, ikinci cildin birinci bölümünün hemen başında bir kez daha ortaya çıkar. Holly ve Leo’yu ilkel kabilenin elinden kurtaran rahip, isminin Oros olduğunu söyler (AII 8). Yunanca’da dağ anlamına gelen Oros, aynı zamanda “dağ ruhu” veya “dağ tanrısı” anlamına da gelir.³⁴⁰ Jung’a göre dağ, yolculuğun ve tırmanışın hedefini temsil eder, bu nedenle psikolojide genellikle kendilik anlamına gelir.³⁴¹ Romanda kendiliğin sembolü olan bu dağa tırmanmak, kahramanların çıktıkları bireyleşme yolculuğunda kişilik bütünleşmelerini gerçekleştirerek kendiliğin amacına varma çabasını sembolize eder. Öte yandan animanın temsilcisi Ayesha’nın Ateş Dağı’nda yaşaması da,

³³⁸ Jacobi, *a. g. y.*, s. 183.

³³⁹ Stevens, *a. g. y.*, s. 39.

³⁴⁰ <http://www.theoi.com/Protogenos/Ourea.htm>; 19.05.2006.

³⁴¹ Jung, *Dört Arketip*, s. 89 dpnt.

bireyleşme sürecinde ilk yüzleşilmesi gereken bilinçdışı unsurlardan birinin anima olduğu gerçeğine bir göndermedir.

Dağ, *She and Allan*'da ürkütücü bir imge olarak belirir. On ikinci bölümde dağdaki geçitlerden geçip, girişinde mızraklı muhafızların beklediği bir binadan içeri girmek üzerelerken, Hans Allan'a bu girişin bir tuzağın ağzı olduğunu söyler. Allan ise, "Sessiz ol. Bütün dağ bir tuzak, o yüzden korkacak bir şey yok, üstelik silahlarımız da var." (SA 137) diye cevaplar. Kendiliğin sembolü olan dağ imgesinin bütünüyle bir tuzak olarak algılanması ve bu tuzağa karşı fallik bir sembol olan silaha güvenilmesi, bireyleşme sürecinin zorluklarına karşı erkeğin, cinsiyetine dair bilincinden güç aldığıının göstergesidir.

2.4.18. Rüzgâr

Rüzgâr imgesi, animanın en yaygın sembollerinden biridir. İlk olarak *Ayesha*'nın ikinci cildinin ikinci bölümünde tezahür eder. Ateş Dağı'nın doruğundaki ateş çukurunun kenarında dururlarken, Holly güneyden kuzeye esen ve volkan gölünden çıkan zehirli gazları dağıtıp orayı yaşanır hale getiren, aynı zamanda da ortamdaki dayanılmaz sıcaklığı hafifleten bir rüzgârın varlığını fark eder. Jung'a göre rüzgâr, daima anima ve animusla ilgilidir.³⁴² Üstelik "Tanrı rüzgârdır, insandan daha güçlü ve kudretli olan, görünmez bir nefes-ruhtur. İbranice'deki ruah'ta olduğu gibi, Arapça'daki ruh da nefes ve ruh anlamına gelir."³⁴³ Öte yandan rüzgar nefes, semavî öfke, değişim, tehlike, ilahî güç, yenilenmiş yaşam, ruh ve savaşın sembolüdür. Bazen yaşam verici, bazen de ruh-hırsız veya ölüm meleği olarak tasvir edilir.³⁴⁴ Ruh temsilcisi anima, yine ruh sembolü olan rüzgarla hakimiyetini hissettirir, ancak volkanın yaydığı zehirli gazları dağıtması ve öldürücü sıcaklığı etkisiz hale getirmesinden dolayı, bu kez animanın ve rüzgarın sembolize ettiği anlamların olumlu ve yaşam veren yönü vurgulanmaktadır. Üstelik rüzgarın taşıdığı değişim ve yenilenmiş yaşam anlamları, bir sonraki bölümde tezahür eder, bu bağlamda rüzgar sembolü *Ayesha*'nın çirkin, yaşlı ve iğrenç fiziksel görüntüsünden kurtulup eski büyüleyici güzelliğine kavuşacağıının adeta bir habercisidir.

³⁴² Jobs, *a. g. y.*, s. 80.

³⁴³ Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, s. 132.

³⁴⁴ Jobs, *a. g. y.*, V. II, s. 1682.

Rüzgârın animayla ilişkisi *Ayesha*'nın ikinci cildinin son bölümünde de gözlenir. Oros'un Ayesha hakkındaki sözleri, rüzgâra benzetilen Ayesha'nın, temsilcisi olduğu animanın ölümsüzlüğünü ve ne zaman ve nerede ortaya çıkıp psikeyi etkisi altına alacağını bilinmediğini ifade eder: "Hes'in asla ölmeyeceğini söylemek istiyorum. Yalnızca değişir, hepsi bu. Rüzgarın bir oradan bir buradan estiği gibi, O da gelir gider ve rüzgarın yeryüzünün hangi köşesinde veya yeryüzünün ötesinde nerede bir süreliğine uyuduğunu kim söyleyebilir ki?" (AII 285)

Ruh imgesi animanın rüzgârla bağlantısı, *Wisdom's Daughter*'ın on beşinci bölümünün sonunda ilahî bir işaret şeklinde ortaya çıkar. Bu bölümde Ayesha, Bagoas'ın Ochus'u zehirleyememe ihtimaline karşı, tapınağı ateşe vermeye karar verir; ancak bunun için rahipler ilahî bir onay gerektiğini belirtirler, bunun üzerine gerekli ayin yapılır ve gelecek olan tanrısal işaret beklenir. Gelen ilahî işaret, varlığını önce bir kanat vuruşu hissi ve soğuk bir rüzgârla belli eder (WD 211). Böylece ruhun nefes olduğu gerçeği, rüzgârın tanrısal özelliği ve animayla ilişkisinin yanı sıra, kanat imgesinin sembolize ettiği ilahî mesaj ve haberci anlamları bir kez daha vurgulanır.

2.4.19. Yıldırım

Yıldırım, çeşitli mitolojilerde tanrıların intikam ve cezalandırma aracıdır. *Wisdom's Daughter*'ın sekizinci bölümünde, yıldırım imgesi Ayesha ile ilişkili olarak tezahür eder. Sidon ülkesinin başına gelecek felaketin sorumlusu olmaktan ötürü rahatsızlık duyan Ayesha, kendini yıldırıma benzetir: "Ama ben kaderin ellerindeki yıldırımdan başka neyim ki ve yıldırım nereye düşeceğini seçebilir mi? Nereye çekilirse yıldırımın oraya düşmesi gerekmez mi?" (WD 106). Yıldırım imgesi, olumsuz anlamlarında tehlike, yok edici güç, intikam ve gazabın sembolüdür. Deliliğe yol açtığına inanılır. Baal, Jüpiter ve Zeus'un silahıdır. Çin'de ejderin dili ya da göklerin ateşidir. Kırmızı renginden ötürü iyileştirici özelliği olduğuna da inanılırdı.³⁴⁵ Öte yandan Chetwynd'e göre yıldırım, bilinçdışının gece karanlığını bir anlığına gündüz gibi aydınlatabilen önsezinin ve derin içgörünün ani parlamasıdır. Şekil itibarıyla parlak bir yılan veya ejderin ateşten diline benzediğinden, hem dişil ilkeyle hem de yaratıcı enerjiyle bağlantılıdır.³⁴⁶ Verilen intikam alma görevinden dolayı kendini

³⁴⁵ Jobes, *a. g. y.*, s. 993.

³⁴⁶ Chetwynd, *a. g. y.*, s. 243.

özdeşleştirdiği yıldırım, Ayesha'nın sahip olduğu güçlü önsezilerin temsilcisidir; bunun yanı sıra, temsilcisi olduğu animanın bilinçdışının karanlığından gelip erkeğin önsezileri aracılığıyla bilinçte tezahür etmesine yapılan bir göndermedir.

2.4.20. Altın

Altın imgesi, güneşin en önemli sembolleri arasındadır. *Ayesha*'nın ikinci cildinin sekizinci bölümünde, Ayesha'nın mükemmel bir simyacı olduğu gerçeğiyle birlikte ortaya çıkar. Kurduğu laboratuarda tüm metalleri altına dönüştürebilmektedir. Altın, güneşin sembollerinden biridir. Aynı zamanda şafak, güneş enerjisi ve ışık, sadakat, asalet, aşk, mükemmellik, güç, canlılık, bilgelik, kıskançlık, baştan çıkarma, ihanet ve dünyevi zenginliğin de temsilcisidir. Hindistan'da ölümsüz ateşin, yaşamın ve ışığın sembolüdür ve tanrıların bir şeklidir. Çin inanışında eril yang ilkesinin veya cennetin kutsal âleminin enerjisiyle doludur.³⁴⁷ Altının sembolize ettiği bu özellikler, Ayesha'nın sahip olduğu özelliklerdir. Özellikle güneş, ölümsüz ateş, yaşam ve cennetin kutsal âleminin enerjisi Ayesha'yla yakından ilişkilidir; çünkü bu Cennet'in kızı, güneş tapımına ait İsis-Osiris ayinlerini yönetir; tapınağında ışığı, yeraltından gelen ölümsüz ateşin sütunları sağlar ve altını ateşe tabi tutarak elde eder.

2.4.21. Lapis lazuli

Kötülüklerden koruyucu özelliği olduğuna inanılan lapis lazuli, Osiris'le bağlantılı bir imgedir. *Wisdom's Daughter*'ın sekizinci bölümünde, Ayesha ile yaptıkları anlaşmayı Tenes, lapis lazuli denen lacivert taştan yapılmış bir mühürle mühürler (WD 99). Lapis lazuli, lacivert ve göklerin taşı anlamlarına gelir; yetenek, asalet ve gerçeğin sembolüdür. Taşıyan kişiyi kötü etkilerden koruduğuna ve eğer kişinin tenine değiyorsa havaya yayılmış kötülükleri defettiğine inanılır. Lapis, Latince'de taş ve lazuli, Arapça'da gökyüzü demektir. Eski Mısır'da Osiris'ten Lapis lazuli'nin Tanrısı olarak bahsedilir. İbrani geleneğinde, kanunların bu taşın üzerine yazıldığı söylenir.³⁴⁸ İri kıyım cüssesine rağmen, Tenes'in aslında ne kadar korkak ve güvenlik arayışı içinde bir insan olduğu, kullandığı mührün lapis lazuliden yapılmış

³⁴⁷ Jobes, *a. g. y.*, V. I, s. 671.

³⁴⁸ Jobes, *a. g. y.*, V. II, s. 973.

olmasından bellidir. Ayrıca bu taşın Osiris'le bağlantısı, İsis rahibesi Ayesha ile de ilişkilendirilmesine yol açar.

2.4.22. Kanat

Kanat imgesi, uçmayla çağrışımsal ilişkisinden ötürü genellikle semavî ve ruhsal varlıkların temsilcisidir. *Ayesha*'nın ikinci cildinde roman boyunca önemli sahnelerde tekrarlanan imgelerden biridir. Dördüncü bölümde Ayesha dönüşüm geçirip eski güzelliğine kavuşmadan hemen önce ateş çukurundan çıkan iki büyük siyah kanat, üzerine kapanır (AII 97); onuncu bölümde Kaloon ülkesine savaşarak girdiklerinde alevden büyük kanatlar ortalığı yakıp yıkar ve Holly, büyük alevden kanatların başlarının üzerindeki karanlığı silip süpürdüğünü görür (AII 239); yine romanın son bölümünde Ayesha ateş çukurunun başında Leo'nun cesediyle birlikte beklerken, çukurdan yükselen iki kanat, günün ilk ışıklarına dek Ayesha'nın başının üstünde uçar ve sonunda hepsi birlikte kaybolurlar (AII 281). Kanat, sembolik olarak bildiğimiz anlamlarına ek olarak, Hristiyanlarda meleklerin ve Yahudi inancında *Cherub* olarak adlandırılan, meleğe benzer, semavî, kutsal ve büyümlü varlıkların sembolüdür. Eski Ahit'te bu yaratıkların kanatlı ve dört tane yüzleri olduğu belirtilir; bu yüzler insan, aslan, kartal ve öküz benzer. Genesis'te cennetin bekçileri olarak geçerler. Ezekeil ve Kabala inançlarında bunlardan dört kutsal ve canlı yaratık olarak bahsedilir. Bu dört canlı, gerçekte dört elementin sembolüdür ve aynı zamanda insandaki dört düşük ilkenin de sembolüdür. Bunlar, Güneş Tanrısı'na eşlik eden dört takımyıldız da tekabül eder.³⁴⁹ Kabala'da bu yaratıklar bir melek sınıfı veya yarı ruhsal varlıklardır, tıpkı Ayesha gibi. *Cherub* kelimesi aynı zamanda yılan anlamına gelir; bazen de kartal başlı, aslan vücutlu ve yılan kuyruklu kanatlı mitolojik ejderhayla özdeşleştirilir. Böylece görülür ki, animanın temsilcisi Ayesha'nın pek çok özelliği, kanat imgesinde de sembolik anlamlarını bulmuştur. Öte yandan Jobes'a göre çift kanat, ikiz semavî ateşin veya şafağın ve akşam karanlığının sembolüdür.³⁵⁰ Ateşin tanrıçası Ayesha, Ölüler Ülkesi'ne geçmek üzeredir; böylece akşam karanlığı canlılar dünyasındaki yaşamının sonunu temsil ederken, şafak da Leo'ya kavuşacağı ölülerin dünyasındaki yaşamının başlangıcını sembolize eder.

³⁴⁹ <http://www.theosociety.org/pasadena/etgloss/cha-chy.htm>; 06.06.2006.

³⁵⁰ Jobes, *a. g. y.*, s. 1685.

Sonuç olarak, serinin tüm romanlarında, farklı mitoloji ve kültürlerde yaygın olarak kullanılan arketipsel doğa imgelerine başvurularak geniş bir anlam yelpazesi oluşturulduğu görülür. Bu sayede, hem arketiplerin içeriklerinin yardımcı doğa imgeleriyle desteklendiği, hem vurgulanan anlamların birbirleriyle ilişkisinin aydınlığa kavuşturulduğu hem de romanlar arası bir anlam bütünlüğünün sağlandığı söylenebilir.

SONUÇ

En ilkelinden en gelişmişine neredeyse tüm uygarlıklarda birbirine benzer özellikler gösteren mitlerde, kültürlerin aynası olarak kabul edilen masallarda ve insanların düşüncelerini ve yaşamlarını çoğu zaman derinden etkileyen mistik bir dünya olan rüyalarda tezahür eden aynı motif ve imgelerin dikkat çekici varlığı, mitoloji ve mitografi uzmanlarının olduğu kadar, psikanalistlerin de inceleme ve araştırmaları için bir çıkış noktası teşkil eder. Sözelimi, anaerik ilkel toplumlardaki biricik tapım olan Ana Tanrıça kültürünün, ataerik toplum sistemine geçen sonraki uygarlıklarda yaşam veren ve alan Toprak Ana olgusuna dönüşmesi, kültürel yayılma faktörünü etkisiz kılacak kadar coğrafi açıdan birbiriyle ilgisiz farklı mitolojilerde güneş, ay ve ateş tanrıları başta olmak üzere birçok tanrının dikkat çekici paralellikler sergilemesi, değişik kültürlerle ait masallardaki kahramanların dünyayı dolaşarak yaptıkları yolculuğun seyrinin, ejderha ya da canavarla savaş başta olmak üzere üstlendikleri görevlerin ve aldıkları ödülün benzerliği ya da aynılığı, yaşlı bilge adam arketipinin hemen her kültürde farklı isimler fakat benzer tiplere ve işlevlerle (bizim kültürümüzdeki “aksakallı dede”nin, Hristiyan kültüründe “Noel Baba” tiplmesine dönüştüğü gibi) ortaya çıkışı bu konuda verilebilecek çarpıcı örneklerden bir kaçıdır. Jung’un kuramına göre, insan psikesinin karanlık katmanlarından biri olan ve kişisel bilinçdışından da alt seviyede yer alan kolektif bilinçdışının, başlangıçtan itibaren insanlığın tüm ortak mirasını oluşturan atalarımızın deneyimlerini barındırması ve bu yaşamışlıkları gerek kolektif bilince gerekse kişisel bilince mitler, masallar, rüyalar ve vizyonlarda ortaya çıkan arketipsel imgeler vasıtasıyla yansıtması, bu gizemli benzerliği aydınlığa kavuşturur. Aynı bakış açısı, Jung’a göre, akıl hastalarının vizyon ve halüsinasyonlarında tezahür eden mitolojik imge zenginliğinin kaynağına da açıklık getirir.

Psikanalizin kurucularından Freud, psikanaliz çalışmalarını bir süre birlikte yürüttüğü meslektaşı Jung’tan farklı olarak, bu benzerlikleri genellikle insanın kişisel bilinçdışına bastırıldığı istekler ve duygularda temellendirir; çünkü ona göre kolektif bilinçdışı –ve doğal olarak arketip– diye bir olgu yoktur ve histeri, psikoz ve nevroz başta olmak üzere çeşitli akıl hastalıklarının kökeninde, çocukluk gibi erken bir dönemde yaşanmış (ya da yaşandığı varsayılan) acı veren cinsel deneyimler ve yetişkinlik döneminde bastırılmış cinsel dürtüler bulunmaktadır. Hocası Breuer’in Anna

O. vakasıyla başlattığı ve kişisel nedenlerden ötürü yarım bırakmak zorunda kaldığı çalışmalarını devam ettirerek, çok fazla tepki çeken *Cinsellik Üzerine Üç Deneme* adlı eserinde nevrozun temelini cinselliğe dayandıran travma kuramını ortaya atar. Psikanalizin başlangıç safhasında Freud'un travma kuramını izleyen bir başka kuramı da, psikanalizin belkemiğini oluşturan Odipus kompleksidir. Üstelik daha da ileri giden Freud, Odipus kompleksinin sınırlarının çocuğun yenidoğan çağına kadar dayandığını ileri sürer; hatta bu görüşe göre Shakespeare'in trajedi kahramanı Hamlet, Odipus kompleksinin var olduğuna dair sağlam bir ispattır. Odipus kompleksinin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan iğdiştirilme kompleksinin ileriki yaşam üzerindeki etkileri ise, çocuğun cinsiyetine göre değişir; örneğin erkek çocukta cinsel kimlik sıkıntısı, babadan nefret ve kadınlarla kurulan başarısız ilişkiler şeklinde yetişkinlik dönemine yansırken, kız çocuğunda anneden nefretle, ileride babasına benzeyen biriyle evlenip tam bir itaatle ona teslim olmasıyla, bir erkeğin sürdürdüğü şekilde yaşamını sürdürmesiyle ya da eşcinsel tercihlerde bulunmasıyla sonuçlanan Elektra kompleksi ile belirir.

Freud'un, bilinçdışının kapısını aralayabilen araçlardan biri ve psikanalizin en sağlam temeli olarak değerlendirdiği rüya yorumlamaları üzerine çalışmalarının da psikanalizin gelişimine önemli katkıları olduğu bir gerçektir; çünkü hastaların rüya yorumlamaları ve çözümlemeleri üzerinde yapılan psikanalitik çalışmalar sayesinde, genellikle bilinçdışında yatan ve hastalığa neden olan sorunu bulup tedaviye geçmek kolaylaşmıştır. Freud'un rüya kuramının temelinde, yine bilinçdışına bastırılmış istekler önemli bir rol oynar; buna göre bastırılan istekler, bilinçsiz kaldığımız uyku durumunda bilince yansır, ancak bilincin hizmetinde olan "rüya sansürcüsü" mekanizmasıyla, "gizli rüya düşüncesi" sembolikleşip biçim değiştirerek neredeyse tanınmaz hale gelir ve "manifest rüya"nın içeriğini oluşturur. Yoğunlaştırma ve kaydırma gibi işlemlerin uygulandığı manifest rüyanın çözümlenmesi ve bilinçdışı isteklerin yüzeye çıkarılması eylemine Freud "rüya çalışması" adını verir. Öte yandan Freud, son dönem çalışmalarında doğrudan bilinçdışı kavramını kullanmaktan özenle kaçınarak, gerektiği yerlerde bilinçdışının bölümleri olarak açıkladığı "önbilinçli" ya da "bilinçsiz" terimlerine başvurur. Kullandığı bu terimlerin en çarpıcı özelliği, Jung'un kuramındaki "kişisel bilinçdışı" ve "kolektif bilinçdışı" terimlerine anlamca büyük bir yakınlık göstermeleridir; çünkü önbilinçli bir olay, bilinçli özelliğini kaybettikten sonra kolayca

geri kazanılabilme özelliğine (kişisel bilinçdışına bastırılan olaylarda olduğu gibi) sahipken, bilinçsiz sıfatının kullanıldığı durumlar zorlu uğraşlar sonucu bilinçli hale getirilebilme (kolektif bilinçdışının sembolleri gibi) özelliği taşır. Psikeyi Es, Ben ve Üstben olarak üç yapısal unsura ayıran Freud, sevi ve yok etme gibi temel içgüdüleri barındıran Es'ten koparak dış dünyayla uzlaşmayı ve yaşamı sürdürmeyi sağlayan Ben'in oluştuğunu ve Ben'den koparak gelişen Üstben'in toplumsal olarak kabul edilmiş kalıplara uygun biçimde iyi ve doğru davranmada denetleyici rolünü üstlendiğini savunur. Buna göre Üstben, hem Es'in hem de Ben'in denetimini elinde tutar. Bu bağlamda Freud, Es ve bilinçdışı kavramlarını eşleştirirken, Ben ve önbilincin de uyumlu bir ikili olduğunu ileri sürer. Es'in barındırdığı sevi içgüdüsünün içerdiği enerjiye ise libido adını verir; amacı insanda var olan yok etme eğilimlerini engellemek olan libidonun, yok etme içgüdüsüyle karşıtlık oluşturan etkileşimi, insan yaşamını yönlendirebilecek ölçüde güçlüdür.

Birçok kuramını cinsellik üzerine temellendiren Freud'un dogmatik görüşleri, Jung'la dostluğunun ve işbirliğinin bitmesine neden olmuştur; Jung kendi bilimsel fikir ve bulgularını özgürce dile getiremediği bu dogmatizme daha fazla dayanamaz ve Freud'un öğretilerinde yaptığı değişiklikleri ve bunlara karşı ileri sürdüğü farklı fikirleri *Bilinçdışının Psikolojisi* adlı kitabında yayınlayarak yollarını ayırır. Jung'un ilk ele aldığı libido kavramıdır, varlığını inkar etmez ama tamamen cinsel bir enerji değil, daha ziyade karşıt kutuplar (yaşam-ölüm, iyi-kötü, ilerleme-gerileme, bilinç-bilinçdışı gibi ikili karşıtlıklar) arasında sürekli gidip gelen bir yaşam enerjisi olduğunu savunur. Libido kavramının sınırlarını genişletmede Jung'un çıkış noktası, Heraclitus'un düzenleyici karşıtlar fonksiyonu anlamına gelen Enantiodromia yasası gereği, her şeyin er geç kendi karşıtını bulacağı düşüncesidir. Üstelik nevroz ve psikoz gibi akıl hastalıklarının temelinde, Freud'un ileri sürdüğü cinsel nedenlerden çok, birtakım bastırmalardan ötürü libidonun sürekli geriye, bilinçdışına doğru akması ve enerjiyle dolan ve bir çıkış noktası bulamayarak bilince sızan bilinçdışının, hakimiyeti ele aldığı gerçeği yatar. Jung, daha da ileri giderek Odişus kompleksinin evrensel bir geçerliliği olmadığını da iddia eder; çünkü çocuğı anneye bağlayan şey, anneye duyulan cinsel sevgi değil, annenin koruyan, seven ve şefkat gösteren özelliğidir. Dayanak noktaları farklı olmasına karşın Jung, bu fikrinde yalnız değildir; Fromm ve Bachofen de, Odişus kompleksi kuramına karşı çıkar; onlara göre *Kral Odişus* trajedisi, anaerkil ve ataerkil

dünyaların arasında kalmış bireyin dramını sembolize eder. Odişus'un babasını tanımadan annesini tanıması ise, başlangıçta hâkim olan anaerkil düzeni temsil eder; bu bağlamda Odişus'un gerçekleştirdiğı baba katli, oğlan çocuğunun ataerkil düzenin baskıcı tavrına başkaldırısını ifade eder.

Jung son olarak, psikanaliz çalışmalarının kişisel bilinçdışına sığdırılamayacak kadar geniş bir alanı kapsadığını ileri sürerek Freud'un bilinçdışı kavramını da genişletir ve bilinçdışının kişisel ve kolektif bilinçdışı olmak üzere ikiye ayrıldığını savunur. Freud'un kendi rüyalarının yorumundan yola çıktığı gibi, Jung da çocukluğundan itibaren yaşadığı kendi deneyimlerine dayanarak çalışmalarına devam eder; örneğın çocukluğunda fark ettiğı ve yaşantısına hâkim olan *No 1* ve *No 2* adını verdiği iki ayrı kişiliğı, psikanaliz çalışmaları sırasında *benlik* ve *kişilik* olarak tanımlar. Benzer şekilde, orta yaşlarında geçirdiğı bir tür psikolojik dönüşüm sürecinden sonra nekyia motifiyle sembolleştirdiğı ve “kahramanın gece deniz yolculuğı”na benzettiğı, kişinin bireyleşme yolculuğı kuramını ortaya koyar; buna göre kişinin bireyleşme yolculuğunu başarıyla tamamlayabilmesi için psikenin, bilinçdışının karanlık bölgesine inip orada türlü tehlikelerle karşılaştıktan sonra, bilinçdışında barınan arketip çekirdekleri olan komplekslerle yüzleşerek onları kişilikle entegre etmesi gerekmektedir, çünkü ancak bu şekilde kişilik bütünlüğü sağlanabilir. Geçirdiğı şizofreni benzeri bu dönüşüm sürecinden sonra Jung, şizofreninin temelinde kimyasal etmenlerin yanı sıra, libidonun dış dünyadan çekilerek, bilinçdışına doğru akıp rüya ve fantezi üretmeye başlaması olayının yattığını ileri sürer. Akıl hastalarının rüya ve fantezilerinde sık sık görülen masalsı ve mitolojik imgelerin zenginliğı ise kolektif bilinçdışının varlığına işaret eder. Bu bağlamda kolektif bilinçdışı, kişinin unuttuğı ya da bastırdığı deneyimlerin deposu olan kişisel bilinçdışından daha ötede ve derinde yer alan, başlangıçtan beri tüm insanlığın ortak deneyimlerini içeren psişik ve dinamik ikinci bir bilinçdışıdır. Böylece, Jung'un modeline göre psikenin yapısı bir adaya benzer: Adanın suyun üstündeki kısmı bilinç, suyun altından görünen kısmı kişisel bilinçdışı ve yeryüzüne birleştiğı kısmı da kolektif bilinçdışıdır; bilincin öznesi Ben, bilinç ve bilinçdışından oluşan bir bütündür, ama kolektif bilinçdışıyla bir ilgisi yoktur. Kolektif bilinçdışının malzemeleri Ben'in deneyimlerinden değil, insanlığın, coğrafi ve kültürel fark gözetmeksizin belli durumlara karşı verdiği korku, düşmanlık ve tutku gibi ortak tepkileri ve erkek-kadın, iyilik-kötülük, aydınlık-karanlık ve aşk-nefret gibi yaygın karşıtlıkları içeren, bilinen en

eski ortak deneyimlerinden oluşur. Arketipler de, kolektif bilinçdışının malzemeleri olarak bu deneyimlerin şifreleri gibidir, yaşamın kritik dönemlerinde çeşitli uyarıcılarla harekete geçip rüya, vizyon ve halüsinasyonlarda ortaya çıkarak bilinci uyarmaya çalışır. Düşünce yoluyla icat edilmeyen kolektif bilinçdışını düşünerek anlamak mümkün olmadığından, sınırlarını belirlemeye ve yapısını kavramaya çalışmak da yararsız bir girişim olacaktır. Varlığı Jung'a göre, ancak mit, rüya ve vizyonlarda tekrarlanarak tezahür eden, edebiyat ve sanatın da içinde olduğu etkinliklerin ortaya çıkışında insanın yaratıcı gücünü derinden etkileyen ve arketip olarak adlandırılan kolektif imge ve motiflerle anlaşılabilir. En bilindik ve insan yaşamında en etkili arketiplerin başında, kişiliğin oluşmasında rol oynayan anima, animus, persona, gölge, kendilik ve benlik gibi yapısal unsurlar ve anne, yaşlı bilge adam, yalnız kadın, kahraman, yeniden doğuş, çocuk yeme, mandala, renk ve sayı arketipleri gelir.

Jung'a göre, bilincin merkezi olan benlik, erkek psikesindeki dişil unsur olan anima, kadın psikesindeki eril unsur olan animus, kişinin topluma uyum sağlamasını sağlayan persona ve kişiliğin istenmeyen ve ilkel yönlerinin toplandığı gölge, dünyaya doğuştan getirdiğimiz ve önce varoluş nedeni bireyleşme olan kendilikte tezahür eden bir arketipten koparak oluşur. Bireyleşme sürecinde, bu arketipsel unsurlar psikedeki kompleksler olarak ortaya çıkar. Eğer kişi, bireyleşme sürecinde bu komplekslerle yüzleşme ve uzlaşmada, yani bunları kişilikle entegre etmede başarısızlığa uğrarsa, bu sürecin tamamlanması ve kişilik bütünlüğünün sağlanması söz konusu değildir. Öte yandan, kişiliğin anne ve yaşlı bilge adam gibi diğer arketiplerle özdeşleşmesi sonucu şişme tehlikesi belirir ve eğer önlem alınmazsa birey, kişilik dağılması tehdidiyle karşı karşıya kalır. Zaten Jung'un ruh hastalıklarıyla ilgili kuramının özünü de, bu durum oluşturur; çünkü özellikle nevrozun temelinde, kişinin, bilinçdışının bazı arketipleriyle karşılaşmaktaki ve bunları özümsemekteki başarısızlığı yatar. Kabullenemediği bu arketipsel unsurları, kişi çevresindeki insanlara ve nesnelere yansıtır ve böylece nevroz ortaya çıkar. Ancak kişi uzlaşmayı öğrenebilirse, kişilik bütünleşmesini sağlamakla kalmayıp, bilinçdışındaki bu arketipsel unsurlardan pek çok yönde yararlanabilir, örneğin yaratıcı ve zengin bir hayal gücüyle birçok sanat dalında başarılı olabilir ya da güçlü bir sezgi yetisi kazanabilir. Bu durum arketiplerin çift yönlü doğaları gereği, hem geçmişe hem de geleceğe yönelik düzenlenmiş yapılarından kaynaklanır. Yaşanmış anıların hala bilinçdışına açık olduğu gibi, yaşanacak anıların izleri de bilinçdışına düşer

ve bunlar arketipler aracılığıyla rüyalarda, bilince bildirilir; rüyaların, gelecekte yaşanacak olaylarla ilgili bildirimleri bu şekilde gerçekleşir. Rüyalar, aynı zamanda Jung'un *senkronisite* kuramının da önemli bir parçasıdır. Anlamalı tesadüf ya da nedensiz zamansallık anlamına gelen *senkronisite* olgusunun temelinde, arketiplerin, geleceğe yönelik düzenlenmiş yapıları gereği, çok önemli olayların hemen öncesinde ya da sonrasında harekete geçip rüya, vizyon ya da sezgisel durumlarda çeşitli sembollerle bilinci uyarma işlevi yatar. Bu bağlamda sembollerin, rüyalar ve arketipler arasında adeta bir köprü işlevi gördüğü söylenebilir; çünkü arketipler rüyalarda –hatta vizyonlarda– ilgili sembollerle tezahür eder. Üstelik semboller de arketipler gibi çift yönlüdür, yani hem bilinçli hem de bilinçdışı olabilir; arketipler gibi bilinçli olarak yaratılmayıp kendiliğinden çıkagelir. Öte yandan Jung'a göre, arketipler, semboller ve kompleksler arasında üçlü bir bağlantı vardır: Kompleksler ve semboller kolektif bilinçdışından kaynaklanıp arketipsel bir çekirdeğe sahip oldukları sürece birçok yönden eşittir; bu bağlamda kompleksler kişisel bilinçdışının ve arketipler de kolektif bilinçdışının içerikleridir. Dahası, kompleksler arketiplerin kişisel bilinçdışını uyarmasıyla harekete geçerler; örneğin anne arketipinin gerçek yaşamdaki anneye uyumsuzluk göstermesi halinde, bilinçdışında kişinin yaşamını ömür boyu olumsuz yönde etkileyebilecek olan anne kompleksi ortaya çıkar.

İnsan psikesini bu kadar kuvvetli bir şekilde etkileme gücüne sahip olduğu görülen arketiplerin, yaratıcı hayal gücünü tetikleyerek edebiyat başta olmak üzere sanatın hemen her dalında etkili olması da kaçınılmaz bir sonuçtur. Nitekim edebiyat eleştirisi alanında yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkıp, ortalarına doğru gelişmesi için gerekli ivmeyi kazanarak diğer eleştiri türlerinin arasında hak ettiği yeri alan arketipsel eleştirinin temelleri Frye, Bodkin, Campbell, Graves, Chase, Fiedler, Fergusson ve Wheelwright gibi eleştirmen ve yazarlar tarafından atılmıştır. Birbirinden farklı fikir ve kuramların ileri sürüldüğü arketipsel eleştiride temel ve ortak ilke, edebi eserin biçim ve içerik olarak başka bir esere benzeyebileceği ya da başka bir eseri taklit edebileceği görüşüne dayanır. Buna göre arketiplerin, tekrarlanan imgeler, karakterler, motifler, anlatı düzenleri ve temalar şeklinde tüm edebiyatta var oluşu, metinler arası karşılıklı bağlantılılık olgusu üzerinde çalışmaya elverişli bir zemin sağlar. Üstelik arketipler, evrensel insan yaşantısı ve psike ile doğrudan bağlantılı olduğu için, edebiyat

eserlerinde, insanların bilinçdışı bir biçimde algılayabildikleri fikirler ve duygular yaratırlar.

Arketipsel eleştirinin bu temel görüşlerinden yola çıkarak ele aldığımız Haggard'ın *She*, *Ayesha*, *Wisdom's Daughter* ve *She and Allan* adlı eserlerinde, Jung'un kuramlarının ve belli başlı arketiplerin tezahür ettiği rahatlıkla söylenebilir. Jung, her ne kadar psikanalitik incelemelerin edebiyata uygulanmasında birtakım tereddütleri olduğunu ve bu konuda kesinlikle iddialı olmadığını belirtse de, psişik süreçlerin bir çalışması olarak psikolojinin edebi incelemelerde etkin bir şekilde kullanılabileceğini, “çünkü insan psiksesinin tüm sanat ve bilimlerin rahmi” olduğunu eklemeyi ihmal etmez.³⁵¹ Çok gelişmiş olan hayal gücünün yaratıcılığını, Afrika kıtasında edindiği deneyimler ve Afrikalı bir kadınla yaşadığı uzun süreli bir aşk ilişkisinin kazandırdığı fikir ve duygularla birleştiren Haggard'ın, bu durumun doğal bir sonucu olarak, incelediğimiz romanlarında zengin anlamlarla yüklü ve çoğu zaman iç içe geçmiş arketipsel sembol ve motiflerle donatılmış bir dünya yarattığını görürüz. Bir üçlemeyi oluşturan *She*, *Ayesha* ve *Wisdom's Daughter*'da yaşanan olayların merkezinde, başkahramanlardan biri olan ve hakimiyeti daha ilk romanın başında hissedilebilen *İtaat-edilmesi-gereken-Kadın*, Ayesha yer alır. Jung'un bizzat işaret ettiği üzere, Ayesha animanın ta kendisidir. Binlerce yıllık yaşı, her kadından bir şeyler taşıyan ama hiçbir kadına benzemeyen güzelliği ve karşı konulamaz çekiciliği, tüm insani güçlerin ötesindeki gücü, erkeği ölümcül bir tutkuyla sahiplenışı ve kıskanç bir sevgili gibi daima erkeğin başka kadınlarla birlikteliğine müdahalesi, ölümsüzlüğü –ya da sürekli yeniden doğuş süreçleriyle hayata dönüşü– ve femme fatale özellikleriyle Ayesha, ruh imgesi animanın canlı bir tezahürü olduğunu ispatlar. Dahası Ayesha kendi ayakları üzerinde durarak kendine yetebilen, ataerkil toplum düzenine kafa tutabilen, doğayla özdeşleşip cinsiyetlerüstü bir uyuma erişmiş ve tüm bu nedenlerden ötürü toplum tarafından potansiyel bir tehlike olarak algılanan yalnız kadın arketipinin de temsilcisidir. Öte yandan uğruna yüzyıllara meydan okuduğu aşkı Kallikrates ve ezeli rakibesi Amenartas ve onların yeniden doğmuş biçimleri olan Leo ve Atene karakterleri, bir yandan animanın yıkıma uğrattığı erkek ve kadını sembolize ederken, bir yandan da yeniden doğuş arketipsel motifinin vurgulanmasında etkin rol oynarlar. *Ayesha*'nın ilk cildinde yer alan Budist başrahibi Kou-en karakteri de hem animanın yıkıcı etkilerine

³⁵¹ Jung, *The Spirit in Man, Art and Literature*, s. 85–86.

maruz kalmış bir erkek hem de yüzlerce kez yeniden doğmuş biri olarak benzeri bir durum sergiler. Romanlarda genellikle doğan güneş ve döküldükten ya da beyazladıktan sonra eski halini alan saç imgelerinin eşlik ettiği yeniden doğuş arketipsel motifine, Kou-en, Leo, Atene ve Umslopogaas karakterlerinin yanı sıra, en canlı vurgu Ayesha ile yapılır; bu anlamda Ayesha, Hes rahibesinde yeniden dünyaya gelişiyle “kişiliğin kendiliğinden sürdüğü” yeniden doğuş biçimini ve ateş çukurunun yanında sabaha karşı geçirdiği ve eski muhteşem güzelliğine kavuştuğu dönüşümle “tam anlamıyla yeniden doğuş” biçimini örneklendirir.

Yeniden doğuş özelliği, *Wisdom's Daughter*'ın başlangıcında Ayesha'nın, ustası Noot'un yeniden doğmuş biçimi olduğunu bildiren sözleriyle Holly karakterine de atfedilir. Kendisi gibi yeniden doğmuş biri olan manevi oğlu Leo'yu ölene dek hiç yalnız bırakmayan ve ilk iki romanda olayların anlatıcısı konumunda olan Holly karakterinin Leo ile ilişkisinin, tam bir kendilik-benlik ilişkisi olduğu kolaylıkla gözlemlenebilir; çünkü yaşanan olayların faili, daima belirleyici unsur olan ve etken bir kimlik taşıyan Leo'dur. Holly yalnızca Leo'yu yalnız bırakmamak ve korumak adına ona uyar, ancak bu şekilde tıpkı benlik gibi edilgen bir kimlik kazanır. Bu yüzden, Leo ve Holly arasında kendilik-benlik ilişkisinde olduğu gibi bir özne-nesne ya da hareket ettiren-hareket ettirilen ilişkisi söz konusudur. Öte yandan Holly'nin yeniden doğmuş hali olduğu bilge Noot'un *Wisdom's Daughter*'da, diğer yardımcı karakterler olan Billali'nin *She* ve *She and Allan*'da, şaman Simbri'nin *Ayesha*'nın her iki cildinde ve Zikali'nin *She and Allan*'da tipik yaşlı bilge adam özellikleri taşıdığı görülür; örneğin kahramanlar zor durumda kaldıklarında mucizevi biçimde ansızın ortaya çıkıp hayati yardımlarda bulunurlar, fiziksel özellikleri de klasik beyaz sakallı ve saçlı, beyaz giysili ve görmüş geçirmiş gizemli tavırları olan yaşlı bilge adam tiplmesine uygundur. Ancak şaman Simbri'nin özellikleri bu kadarla kalmaz, aynı zamanda Atene karakterinin animusudur: Tıpkı animus gibi o da Atene'nin davranışlarına ve hayati kararlarına müdahale ederek sürekli neyin doğru neyin yanlış olduğu konusunda onu uyarır, kocasıyla arasına girer ve ilişkilerini yöneterek onları birbirinden uzaklaştırır, en sonunda da Atene ile birlikte ölür. *She and Allan*'da ise, animusun iki çeşit tezahürü söz konusudur: Olumsuz tezahürü Inez'i kaçıran ve yamyam Amahagger Kabilesi'nin şefi olan Rezu karakterinde görülürken, olumlu tezahürü Inez'i kurtaran ve Balta Kabilesi'nin şefi olan Umslopogaas'da ifadesini bulur. Aynı romanda, animusunun önce

olumsuz yönüyle karşılaşp bilincini kaybeden, sonra da olumlu yönünün müdahalesiyle bireyleşme sürecini tamamlayıp kendini keşfeden kadının sembolü, Inez karakteridir.

Umslopogaas ve şef Rezu karakterlerini bağlayan, yalnızca aynı animusun olumlu ve olumsuz yönlerini sembolize etmeleri değildir. Çok işlevli karakterlerin söz konusu olduğu bu romanlarda, şef Rezu karakteri de Umslopogaas'ın gölgesi kimliğiyle ikinci bir işleve sahip olduğunu gösterir. O da animanın temsilcisi Ayesha gibi binlerce yıllık yaşı, ölümsüzlüğü, zarar görmezliği ve vahşi ve ilkel yönleriyle tam bir gölge tezahürüdür. Ancak Umslopogaas onu kendi baltasıyla ve arkasından saldırarak öldürür, böylece gölgesiyle yüzleşir ve ondan kaçmayıp kişiliğiyle entegre ederek etkisiz hale getirir. Kişinin gölgesini entegre etme yolunda verdiği mücadele, *Ayesha*'nın birinci cildinde Leo'nun Khan Rassen ile yaptığı ölümcül dövüşle de örneklenir. Rassen hilebaz ve kalles tavırları, çirkin fiziksel görüntüsü, saldırganlığı ve diğer tüm istenmeyen özellikleriyle Leo'nun gölgesi olduğunu ispatlar; Atene'nin kocası olması da (Leo-Kallikrates ve Atene-Amenartas ikilisinin ilişkileri göz önünde tutulduğunda) bu durumu destekler. Leo da, kısa bir süre tereddüt ettikten sonra, gölgesinden kaçmak yerine onunla mücadele etmeyi seçer ve Rassen'ı öldürerek gölgesini kişiliğiyle entegre eder.

Tüm romanlardaki en etkili arketip olan anima ile yakın ilişki içerisindeki anne arketipi farklı imgeler ve figürlerle tezahür eder, örneğin animanın temsilcisi Ayesha, *Ayesha* adlı romanda “Anne” sıfatı taşıyan bir Hes rahibesinde yeniden doğmuş olarak okurun karşısına çıkar; dahası tapınağının tam ortasında kanatlı bir anne ve kucağındaki çocuğunu tasvir eden bir heykel vardır. Ayesha, anne imgesini kimi zaman Doğa Ana, kimi zaman da Mısır mitolojisindeki evrensel anneliğin sembolü tanrıça İsis ile dile getirir. *Wisdom's Daughter*'da tanrıça Afrodit'in İsis'e “anne” diye hitap etmesi ve İsis'in Ayesha'ya “çocuk” diye seslenmesi bu durumu pekiştirirken, aralarında geçen diyaloglar ve Ayesha'nın İsis'in emirlerine karşı gelmesi, bu üç dışıde muhtemel anne komplekslerinin varlığına dikkati çeker. Anne arketipi ayrıca, bataklık, nehir, uçurum, mağara, kase ve kap gibi ikincil derecedeki arketipsel imgelerle tezahür eder.

Leo karakterinin ilk iki romanda üstlendiği diğer bir işlev de, arketipsel kahraman motifinin çerçevesinde yer alan arayış ve üyeliğe kabul edilme arketiplerinin gerçekleşmesini sağlamaktır. Romanlar boyunca, Ayesha'yı bulmak için Holly ile birlikte ait olduğu çevreden kopup uzak diyarlarda yolculuk eden Leo, bu yolculuklar

sırasında yaşadığı ölümcül tehlikelere rağmen mücadeleyi elden bırakmaz ve azimle arayışına devam eder. Özellikle ilk yolculuğun fırtına ve pek çok kayıpla sonlanan bir deniz yolculuğu olması, Jung öğretisinde bireyleşme yolculuğu için kullanılan “gece deniz yolculuğu” motifini hatırlatır. Balığın karnında dünyayı dolaştıktan sonra düşünce gücünün sembolü olan saçlarını kaybeden kahraman motifinde olduğu gibi, yaşadığı inanılmaz olaylar sonucu Leo’nun saçları beyazlar. Böylece Leo, arayış ve üyeliğe kabul edilme arketiplerinin etkisinde kalarak kendi bilinçdışına doğru yolculuğa çıkan ve bireyleşme sürecini tamamlamak üzere olan kişinin temsilcisi olduğunu gösterir.

Romanlarda, kahramanın yolculuğu motifinden sonra en çok vurgulanan, çocuk yeme, ilk günah ve ilk cinayet arketipsel motifleridir. *Wisdom’s Daughter*’da Fenikeliler’in ateş tanrısı Moloch’a çocukların kurban edilmesi ve *She and Allan*’da yamyam Amahagger kabilesinin çocuk ve genç kadınları ziyafetlerine malzeme yapmaları, akıllara ilkel kabilelerde çocuk yeme olayının yeniden doğuşun bir garantisi olarak görüldüğü ve bu yüzden tanrılara çocuk kurbanlar sunulduğu gerçeğini getirir. Yamyamlık olgusunun temelinde, Yunan mitolojisinde çocuk tanrı Dionisos’u parçalayarak pişirip yiyen Titanlar’ın küllerinden insanoğlunun meydana geldiği söylencesinin yattığı da göz ardı edilmemelidir. Öte yandan ilk günah arketipsel motifi, *Wisdom’s Daughter* ve *She and Allan*’da sık sık başvurulmuş “yasak meyve” ve “merak ağacının meyveleri” gibi ifadelerle vurgulanırken, ilk cinayet motifine yapılan göndermelerde *She*’de genellikle “Kabil gibi damgalanma ya da işaretlenme” deyiminden yararlanılır. *Wisdom’s Daughter*’da Kallikrates’in, erkek kardeşini aynı kadını sevdikleri için öldürdüğünü itiraf etmesi ilk cinayet motifine işaret ederken, bir yandan da bilinçli eril benlik ile bilinçdışı gölgenin çatışmasını ve psikenin bu şekilde ikiye bölünmüşlüğüne sembolize eder.

Romanlarda çoğunlukla anima arketipiyle bağlantılı olarak kullanılan siyah, beyaz, kırmızı, mavi, yeşil ve mor renk arketipleri ve birlik-çokluk, üç, dört ve yedi gibi sayı arketipleri, ikincil derecede önem taşıyan fikirleri ifade etmede bağlantı noktası oluşturma görevine sahipken; *She*, *Ayesha* ve *She and Allan*’da ortaya çıkan mandala sembolizmi, kişiliğin merkezini çekilip alınmaktan koruma ve ruh güvenliğini sağlama işlevini yüklenmiş kare ve daire şekilleriyle Ayesha’nın çeşitli söylemlerinde, *sistrum* adlı çubuğunda ve Allan’ın orduya verdiği savaş düzeninde tezahür eder. Birincil önem taşıyan bu arketiplerin yanı sıra, güneş, ateş, aslan, leopar, yılan ve çeşitli hayvanlar,

ağaç, dağ, mağara, rüzgar, yıldırım, altın ve kanat gibi ikincil derecedeki arketipsel doğa imgeleri; İsis-Osiris, Pandora-Prometheus, Afrodite-Adonis, Ashtoreth-Baal, Pasht-Sekhet-Ptah, Apollo, Sfenks ve Erinyeler gibi çeşitli mitolojilere ait tanrısal ya da yarı-tanrısal figürler; Jung öğretisinde önemli bir yere sahip olan Enantiodromia ve *senkronisite* kuramları ve ayrıca *She* dışında kalan bütün romanlarda arketiplerin geleceğe yönelik düzenlenmiş yapılarını ifade eden rüyalar, vizyonlar ve önseziler bir yandan romanlar arası anlam bütünlüğüne katkıda bulunurken, diğer yandan da zengin arketipsel sembollerle yüklü anlam katmanlarının arasında gizlenen bağlantıları aydınlığa kavuşturur.

Sonuç olarak, çalışma konusu olan Haggard'ın *She, Ayesha, Wisdom's Daughter* ve *She and Allan* adlı eserlerini incelemede kullandığımız arketipsel eleştiri yönteminin, gerek Freudcu düşünceye göre yazarın zengin hayal gücü ve güncel yaşantısının deneyimlerini birleştirerek ortaya koyduğu sanatsal yaratıcılığının, evrensel mitlerden bilinçdışı bir biçimde büyük ölçüde etkilendiğini göstermek açısından, gerekse kolektif bilinçdışının arketipsel imgelerinin güçlü tezahürlerini açığa çıkarmak ve Jung öğretisindeki belli başlı kuramların işlevliğini ispatlamak açısından son derece yararlı ve aydınlatıcı bir eleştiri yöntemi olduğu bulgulanmıştır.

KAYNAKÇA

- BACHOFEN, Jonathan. *Das Mutterrecht.* red. Manfred Schroeter, C.G. Beck'sche Verlagsbuchhadlung, München: 1926.
- BAYAT, Fuzuli. *Mitolojiye Giriş.* Karam Yayınları, Çorum: 2005.
- BENNET, E. Armstrong. *Jung Aslında Ne Dedi?* çev. Işıl Çobanlı, Say Yayınları, İstanbul: 2006.
- BULFINCH, Thomas. *Bulfinch's Mythology.* Thomas Y. Crowell Company, New York: 1863.
- BYRNES, Alice. *The Child: An Archetypal Symbol in Literature for Children and Adults.* Peter Lang, New York: 1995.
- CAMPBELL, Joseph. *The Masks of God: Primitive Mythology.* Viking, New York: 1959.
- _____ *The Power of Myth.* ed. Betty Sue Flowers, Doubleday, New York: 1988.
- _____ *The Hero with a Thousand Faces.* Grafton Books, Paladin: London:1988.
- _____ *İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri.* çev. K. Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara: 1992.
- _____ *Batı Mitolojisi: Tanrının Maskeleri.* çev. K. Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara: 1992.
- _____ *Doğu Mitolojisi: Tanrının Maskeleri.* çev. K. Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara: 1993
- _____ *Yaratıcı Mitoloji: Tanrının Maskeleri.* çev. K. Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara: 1994.
- _____ *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu.* çev. Sabri Gürses, Kabalcı Yayınevi, İstanbul: 1999.

- CEZAR, Mustafa,
SERTOĞLU, Mithat. *Mufasssal Osmanlı Tarihi Cilt I*, İskit Yayınevi, İstanbul: 1957.
- CHETWYND, Tom. *Language of The Unconscious Volume 2: Dictionary of Symbols*. The Aquarian Press, London: 1993.
- CIRLOT, J. Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. Dover Publications, New York: 2002.
- COBB, Noel. *Archetypal Imagination: Glimpses of The Gods in Life and Art*. Lindisfarne Press, Hudson, NY: 1992.
- EDINGER, F. Edward. *Ego and Archetype*. G. P. Putnam's Sons, New York: 1972.
- ELIADE, Mircea. *Mitlerin Özellikleri*. çev. Sema Rifat, Om Yayınevi, İstanbul: 2001.
- ELIOT, Alexander. *The Universal Myths: Heroes, Gods, Tricksters and Others*. New American Library, New York: 1990.
- EMERSON, R. W. *Lectures and Biographical Sketches*, Riverside Press-Houghton Hafflin Comp., Cambridge:Boston: New York: 1904
- FIEDLER, Leslie A.. *Love and Death in the American Novel*. Dalkey Archive Press, Normal, IL: 1997.
- FORDHAM, Frieda. *Jung Psikolojisi*. çev. Aslan Yalçınır, Say Yayınları, İstanbul: 1999.
- FRASER, Robert (ed.). *Sir James Frazer and the Literary Imagination: Essays in Affinity and Influence*. Macmillan, Basingstoke: 1990.
- FRAZER, James. *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri (Cilt I)*. çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul: 1991.

	<i>Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri (Cilt II).</i> çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul: 1992.
FREUD, Sigmund.	<i>Sanat ve Sanatçılar Üzerine.</i> çev. Kâmuran Şipal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul:1995.
	<i>Beş Konferans ve Psikanalize Toplu Bakış.</i> çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul: 1996.
	<i>Psikanaliz Üzerine.</i> çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul: 1998.
	<i>Yaşamım ve Psikanaliz.</i> çev. Kâmuran Şipal, Say Yayınevi, İstanbul: 1998.
	<i>Psikanaliz ve Uygulama.</i> çev. Muammer Sencer, Say Yayınevi, İstanbul: 1999.
	<i>Psikanaliz Üzerine.</i> çev. A. Avni Öneş, Say Yayınları, İstanbul: 2000.
	<i>Psikanalize Yeni Giriş Dersleri.</i> çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, Ankara: 2000.
FROBENIUS, Leo.	<i>Das Zeitalter des Sonnengottes,</i> G. Reimer, Berlin: 1904.
FROMM, Erich.	<i>Rüyalar Masallar Mitoslar.</i> çev. Aydın Arıtan & Kaan Ökten, Arıtan Yayınevi, İstanbul: 1997.
	<i>Sevgi ve Şiddetin Kaynağı.</i> çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, Ankara: 2000.
FRYE, Northrop.	<i>Anatomy of Criticism: Four Essays.</i> Penguin Books, London: 1990.
GRAY, Richard M.	<i>Archetypal Explorations: An Integrative Approach to Human Behavior.</i> Routledge, London: New York: 1996.
GRAVES, Robert.	<i>Yunan Mitleri.</i> çev. Uğur Akpur, Say Yayınları, İstanbul: 2004.

- GRIFFITH, Kelley. *Writing Essays About Literature*. Wadsworth Publishing, USA: 2005.
- GRIMAL, Pierre. *Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma*. çev. Sevgi Tamgüç, Sosyal Yayınlar, İstanbul: 1997.
- GUERIN, W. L. *et al* *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, Oxford University Press, USA: 2006.
- HAGGARD, Henry Rider. *Ayesha: The Return of She* (in two volumes). Bernhard Tauchnitz, Leipzig: 1905.
- _____ *Wisdom's Daughter: The Life and Love Story of She-who-must-be-obeyed*. Bernhard Tauchnitz, Leipzig: 1923.
- _____ *She: A History of Adventure*. Random House Inc., New York: 1957.
- _____ *She and Allan*. Ballantine Books, New York: 1978.
- _____ *Ayişe*. çev. Nilgün Özcan, İthaki Yayınları, İstanbul: 2003.
- HAGGARD, Lilius Rider. *The Cloak That I Left*. Hodder and Stoughton Ltd., London: 1951.
- HAMILTON, Edith. *Mitologya*. çev. U. Tamer, Varlık, İstanbul: 1983.
- _____ *Mythology: Timeless Tales of Gods and Heroes*. Meridian Book, New York: 1989.
- HARDING, Anthony John. *The Reception of Myth in English Romanticism*. University of Missouri Press, Columbia: 1995.
- HAROIAN-GUERIN, Gil. *The Fatal Hero: Diana, Deity of The Moon, As An Archetype of The Modern Hero in English Literature*. Peter Lang, New York: 1996.
- HAWTHORN, Jeremy. *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. Oxford University Press, USA: 2001.

- HILLMAN, James. *Archetypal Psychology: A Brief Account*. Spring Publications Inc., Dallas-Texas: 1983.
- JACOBI, Jolande. *Complex/Archetype/Symbol in the Psychology of C. G. Jung*. Routledge, London: 1999.
-
- _____ *C. G. Jung Psikolojisi*. çev. Mehmet Arap, İlhan Yayınevi, İstanbul: 2002.
- JOBES, Gertrude. *Dictionary of Mythology Folklore and Symbols* (in two volumes). The Scarecrow Press, Inc., New York: 1962
- JUNG, Carl Gustav. *Contributions to Analytical Psychology*. Baynes, H. G. & Baynes, C. F. Routledge & Kegan Paul, London: 1928.
-
- _____ *Two Essays on Analytical Psychology-The Collected Works Vol. 7*. trans. by R.F.C. Hull, ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Books, New York: 1953.
-
- _____ *The Development of Personality-The Collected Works Vol. 17*. trans. by R.F.C. Hull, ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Books, New York: 1954.
-
- _____ *Symbols of Transformation-The Collected Works Vol. 5*. trans. by R.F.C. Hull, ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Books, New York: 1956.
-
- _____ *Psychology and Religion-The Collected Works Vol. 11*. trans. by R.F.C. Hull, ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Books, New York: 1958.
-
- _____ *The Structure and Dynamics of The Psyche-The Collected Works Vol. 8*. trans. by R.F.C. Hull, ed. H.

Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Books, New York: 1960.

Freud and Psychoanalysis-The Collected Works Vol. 4. trans. by R.F.C. Hull, ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Books, New York: 1961.

Civilization in Transition-The Collected Works Vol. 10. trans. by R.F.C. Hull, ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Books, New York: 1964.

The Spirit in Man, Art and Literature -The Collected Works Vol. 15. trans. by R.F.C. Hull, ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Books, New York: 1966

The Symbolic Life (Miscellaneous Writings). trans. by R.F.C. Hull, Pantheon Books, New York: 1968.

The Archetypes and The Collective Unconscious. trans. by R. F. C. Hull, Princeton University Press, Princeton: New Jersey: 1989.

Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri. çev. Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul: 1996.

Din ve Psikoloji. çev. Cengiz Şişman, İnsan Yayınları, İstanbul: 1997.

Analitik Psikoloji. çev. Ender Gürol, Payel Yayınevi, İstanbul: 1997.

Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi. çev. Engin Büyükinâl, Say Yayınevi, İstanbul: 1999.

Anılar, Düşler, Düşünceler. çev. İris Kantemir, Can Yayınları, İstanbul: 2001.

-
- İnsan Ruhuna Yöneliş.* çev. Engin Büyükinlal, Say Yayınları, İstanbul: 2001.
-
- Dört Arketip.* çev. Zehra A. Yılmaz, Metis Yayınları, İstanbul: 2003.
- KERÉNYI, Carl. *Dionysos: Archetypal Image of Indestructible Life.* Princeton University Press, Princeton: New Jersey: 1976.
-
- Prometheus: Archetypal Image of Human Existence.* trans. Ralph Manheim, Princeton University Press, Princeton: New Jersey: 1991.
- KIRTUNÇ, Ayşe Lahur. *Sözcükler Meleği: Marge Piercy ve İlkörneksel Eleştiri.* İleri Kitabevi Yayınları, İzmir: basım tarihi verilmemiş.
- LAUTER, Estella. *Feminist Archetypal Theory: Interdisciplinary Re-Visions of Jungian Theory.* University of Tennessee, Knoxville: 1985.
- LICHTMAN, Susan A. *Life Stages of Woman's Heroic Journey: A Study of The Origins of The Great Goddess Archetype.* E. Mellen Press, Lewiston: 1991.
- MAKARYK, Ireana R.. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory.* University of Toronto Press, Canada: 1993.
- MANGANARO, Marc. *Myth, Rhetoric, and The Voice of Authority: A Critique of Frazer, Eliot, Frye and Campbell.* Yale University Press, New Haven: 1992.
- MANNONI, Octave. *Sigmund Freud.* çev. Veysel Atayman & Turgay Kurultay, Alan Yayıncılık, İstanbul: 1992.
- MCNEELY, Deldon Anne. *Mercury Rising: Women, Evil and The Trickster Gods.* Spring Publications, Woodstock, Conn.: 1996.

- NEUMANN, Erich. *The Great Mother: An Analysis of The Archetype*. trans. Ralph Manheim, Routledge & Kegan Paul, London: 1970.
- ÖZTÜRK, M. Orhan. *Psikanaliz ve Psikoterapi*, Bilimsel Tıp Yayınevi, Ankara: 1998.
- PETERSON, Jordan B. *Maps of Meaning: The Architecture of Belief*. Routledge, New York: 1999.
- PRATT, Annis. *The Archetypal Patterns of Women*. The Harvester Press, Sussex: 1982.
- _____ *Dancing With Goddesses: Archetypes, Poetry and Empowerment*. Indiana University Press, Bloomington: 1994.
- RUTHVEN, K. K. *Myth: The Critical Idiom*. Methuen&Co Ltd, London: 1979.
- SEGAL, Robert A. (ed.). *The Myth and Ritual Theory*. Blackwell Publishers Ltd., Oxford: 1998.
- STEVENS, Anthony. *The Two Million-Year-Old Self*. A&M University Press, College Station: Texas 1993.
- _____ *Jung*. çev. Ayda Çayır, Kaknüs Yayınları, İstanbul: 1999.
- TATHAM, Peter. *The Makings of Maleness: Men, Women and The Flight of Daedalus*. New York University Press, New York: 1992.
- TIGUE, John W. *The Transformation of Consciousness in Myth*. P. Lang, New York: 1994.
- TURA, Saffet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. Kanat Kitap, İstanbul: 2005.
- VON HAMMER, Joseph. *Hammer'in Osmanlı Devleti Tarihi Cilt I*, çev. Mehmed Ata, bugünkü dille özetleyen Prof. Dr.

Abdülkadir Karahan, Milliyet Yayınları 6, İstanbul
(yayın tarihi verilmemiştir).

VON DALDIS, Artemidor. *Das Traumbuch*, übers. Karl Brackertz, Deutscher
Taschenbuch Verlag, München: 1979.

YAZIR, Elmalılı M. Hamdi. *Kur'an-ı Kerim'in Türkçe Meali*. sadeleş. M. Sadi
Çöğenli, Huzur Yayınevi, İstanbul: 2005.

Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit. Kitabı
Mukaddes Şirketi, İstanbul: 1997.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.ship.edu/%7Ecgboree>.

<http://www.coloringtherapy.com>.

<http://www.absoluteastronomy.com/encyclopedia>.

<http://www.theosociety.org/pasadena/etgloss>.

<http://www.pantheon.org/articles>.

<http://www.egyptianculture.net>.

<http://www.egyptianmyths.net>.

<http://www.touregypt.net/featurestories>.

<http://www.christiananswers.net/dictionary>.

<http://www.britannica.com/eb/article>.

<http://www.theoi.com/Protenos>.

en.wikipedia.org/wiki.

http://fixedreference.org/en/20040424/wikipedia/List_of_fictional_horses.

ÖZGEÇMİŞ

1973'te Manisa'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini burada tamamlayıp, 1990–91 öğretim yılında Atatürk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne kayıt olarak, bir sene hazırlık sınıfı olmak üzere beş yıllık yüksek öğrenimden sonra, 1995 yılında bu bölümden mezun oldu. Aynı yılın Eylül ayında, mezun olduğu bölümün İngiliz Kültür ve Edebiyatı Bilim Dalı'nda Yrd.Doç.Dr. Mukadder ERKAN'ın danışmanlığında yüksek lisans programına girdi; Aralık ayında Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün kadrosuyla araştırma görevlisi olarak bölümünde görevlendirildi ve 1998'in Ocak ayında yapılan sınavla bölüm bünyesinde araştırma görevlisi olarak çalışmaya devam etti. Aynı yılın Ağustos ayında, “Bir Viktorya Dönemi Romanı: *The Warden*” başlıklı tez çalışmasını bitirerek yüksek lisans eğitimini tamamladı. Eylül 2000'de Yrd.Doç.Dr. Mukadder ERKAN'ın danışmanlığında doktora çalışmalarına başladı. Halen Atatürk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.