

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI**

**WILLIAM SHAKESPEARE'İN "HAMLET" OYUNUNUN PSİKANALİZ
ÇERÇEVESİNDE; SIGMUNG FREUD, CARL GUSTAV JUNG VE
JACQUES LACAN ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan:

**Sinem HACIOĞLU
20212313011**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Ali BARIŞIK
Eş Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Ozan Ömer AKGÜL**

İstanbul-2023

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI**

**WILLIAM SHAKESPEARE'İN "HAMLET" OYUNUNUN PSİKANALİZ
ÇERÇEVESİNDE; SIGMUNG FREUD, CARL GUSTAV JUNG VE
JACQUES LACAN ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan:

**Sinem HACIOĞLU
20212313011**

**Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Ali BARIŞIK
Eş Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Ozan Ömer AKGÜL**

İstanbul-2023

ETİK BEYAN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

Sinem Hacıoğlu

ÖZET

Bu çalışmada, psikanalizin kurucusu Sigmund Freud, analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung ve 20. Yüzyılın en önemli psikanalistlerinden Jacques Lacan'ın kendi geliştirdikleri psikanalitik kavramlarla William Shakespeare'in "Hamlet" eseri psikanalitik bağlamda incelenecektir. Bu incelemeler tanım farklılıklarının ortaya koyulması ve karşılaştırılması üzerinden yapılacaktır.

Sigmund Freud, Carl Gustav Jung ve Jacques Lacan'ın temel kavramları açılacak, daha sonra bu kavramlar ışığında "Hamlet" eseri yorumlanacaktır. Bu yorumlarda, Oidipus kompleksi ortak bir kavram olarak işlenecektir. Bununla birlikte, Freud, Jung ve Lacan'ın kendi geliştirdikleri kavramlar farklarıyla ortaya koyulacaktır. Çalışmanın temel amacı bu farklı kavramlardan doğan yeni dramaturjik perspektifleri ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Freud, Jung, Lacan, Hamlet, Oidipus Kompleksi, Bilinçdışı, Shakespeare.

ABSTRACT

In this study, William Shakespeare's "Hamlet" will be analyzed within the psychoanalytic context through psychoanalytic concepts developed by Sigmund Freud, the founder of psychoanalysis, Carl Gustav Jung, the founder of analytical psychology, and Jacques Lacan, one of the most important psychoanalysts of the 20th century. These analyses will be made through the presentation and comparison of the differences in definitions.

The fundamental concepts of Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, and Jacques Lacan will be explained, and then "Hamlet" will be examined in the light of these concepts. In this examination, the Oedipus complex will be addressed as a common concept. In addition, the unique aspects of the concepts developed by Freud, Jung, and Lacan will be highlighted. The main objective of the study is to present new dramaturgical perspectives arising from these distinct concepts.

Keywords: Freud, Jung, Lacan, Hamlet, Oedipus Complex, Unconscious, Shakespeare.

ÖNSÖZ

Lisans eğitimim sırasında William Shakespeare eserleri üzerine çalışırken psikoloji temelli perspektiflere duyduğum ihtiyaç, bu çalışmanın ortaya çıkmasının ana sebebi oldu. Özellikle Hamlet söz konusu olduğunda; eserin “boşlukları” olarak tanımlanan, nedenselliğin dayanaksız kaldığı noktalar, beni hep psikanalitik perspektiften bakmaya itti. Böylece bu çalışma, Hamlet’in nedenselliğinin ortaya çıkarılmasını ve güçlendirilmesini amaç edinerek şekillenmiş oldu. Shakespeare ve psikanaliz arasındaki dinamik ilişkiyi ortaya koyarken, bu ilişkinin yarattığı çeşitliliği de vurgulamak de bu çalışmanın ana amaçlarından biri oldu.

Tez sürecimde manevi desteğini ve yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen değerli tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ali Barışık’a ve hem lisans hem yüksek lisans derslerimizde yeni bakış açıları kazandıran, desteğini her daim hissettiğim değerli eş danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ozan Ömer Akgül’e teşekkür ederim.

Özenli yönlendirmeleriyle; çocukluğumdan itibaren “öğrenme” ile ilişkiyi merak duygusu üzerinden inşa etmemi sağlayarak eğitim hayatımın hep heyecan verici geçmesine vesile olan, beni her kararımda ve sürecimde destekleyen değerli babam Sezgin Hacıoğlu ve değerli annem Şefika Mıdık’a sonsuz minnet ve teşekkürümü sunarım. Varlığıyla bana çok şey öğreten sevgili kardeşim Sinan Hacıoğlu’ya çok teşekkür ederim. Tez sürecimde bana destek olan, beraber yol yürüdüğüm sevgili arkadaşlarıma da teşekkürü borç bilirim.

Sinem Hacıoğlu

Kadıköy / 2023

İÇİNDEKİLER

ETİK BEYAN.....	I
ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
ÖNSÖZ.....	IV
1. GİRİŞ.....	1
2. SIGMUND FREUD, CARL GUSTAV JUNG VE JACQUES LACAN'IN TEMEL KAVRAMLARI	5
2.1 Sigmund Freud'un Temel Kavramları	5
2.1.2 Freudyen ruhsal aygıt: İd, Ego, Süperego (id, ben, üstben).....	5
2.1.3 Oidipus kompleksi	9
2.1.4 Yas ve melankoli.....	12
2.2 Carl Gustav Jung'un Temel Kavramları.....	15
2.2.1 Oidipus kompleksi	15
2.2.2 Arketip	18
2.2.2.1 Anne arketipi.....	20
2.2.2.2. Ruh arketipleri olarak persona ve anima	21
2.2.2.3 Ruh arketipi olarak gölge.....	22
2.2.3 Enantiodromia.....	24
2.3 Jacques Lacan'ın Temel Kavramları.....	25
2.3.1 Lacanyen özne	25
2.3.2 İmgesel düzen ve ayna evresi	28
2.3.3 Simgesel düzen	29
2.3.4 Arzu.....	32
3.WILLIAM SHAKESPEARE'İN HAMLET ESERİNİN YORUMLANMASI.....	35
3.1 Hamlet Oyun Karakterleri ve Özeti.....	35
3.1.1 Hamlet oyun karakterleri.....	35
3.1.2 Hamlet oyun özeti.....	36
3.2 Sigmund Freud'un Kavramlarıyla Hamlet Eserinin Yorumlanması	42
3.3 Carl Gustav Jung'un Kavramlarıyla Hamlet Eserinin Yorumlanması.....	53
3.4 Jacques Lacan'ın Kavramlarıyla Hamlet Eserinin Yorumlanması	71
4.SONUÇ	84
5. KAYNAKÇA.....	87
ÖZGEÇMİŞ.....	90

1. GİRİŞ

Bu çalışmada; psikanalizin kurucusu Sigmund Freud, Analitik Psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung ve 20. yüzyılın en önemli psikanalistlerinden Jacques Lacan'ın temel kavramlarıyla William Shakespeare'in Hamlet eseri incelenecektir. Çalışmanın amacı; farklı çağlardan, farklı psikanaliz ekollerinin kavramlarıyla Hamlet metnine yeni dramaturjik perspektifler kazandırmak olacaktır. Çalışmada; hem Freud, Jung ve Lacan'ın ortak kullandığı kavramlar hem de kendi geliştirdikleri, onlara ait tanımları içeren kavramlar kullanılacaktır.

İkinci bölümde Freud, Jung ve Lacan'ın incelemede kullanılacak temel kavramları açılacaktır, üçüncü bölümde bu kavramlar ışığında Hamlet metni incelenecektir. Çalışmada, ortak kavramlar üzerinden karşılaştırmalar sunulmuş olmakla birlikte bu psikanalistlerin kendi geliştirdikleri kavramlar baz alınarak farklı okumalar yapılması hedeflenmiştir.

Hamlet, psikanalizin en çok mercek altına aldığı edebi eserlerin başında gelir. Psikanaliz öncesi de aynı şekilde birçok farklı disiplin tarafından defalarca incelenmiştir. Hamlet, Shakespeare'in en zeki kabul edilen karakterlerinden birdir. Bu yüzden psikanaliz ortaya çıkıp Hamlet karakterinin durumunu biraz daha aydınlatana dek, Hamlet'in zihinsel süreçleriyle oldukça fazla ilgilenilmiştir. Bir Rönesans Prensi, Wittenberg öğrencisi, düşünce insanı Hamlet'in zihni büyük bir merak konusu olmuştur. Bu meraktan anladığımız üzere; Hamlet gibi bir karakterin, içine düştüğü büyük kaostan kendini kurtaramaması birçokları için oyundaki her şeyden çok daha trajiktir. Hamlet'e ve Hamlet'te "ne olduğu" sorusu, yüzyıllar boyu birçok disiplinden insanın kafasını kurcalamıştır. Hamlet'in karmaşık iç dünyası o günden bugüne tartışma konusu olmuştur. Bunun altta yatan en büyük nedeni, Hamlet'in, edebi bir eser olarak, insan doğasına dair çağın ötesinde bir bakış açısı barındırması ve bu özelliğine bağlı olarak soru işaretlerine gebe sayılabilecek bir yapıya sahip olmasıdır. Bu yüzden en az edebiyat dünyası kadar, felsefe ve psikoloji dünyasının sürekli olarak anlamaya ve açıklamaya çalıştığı bir eser olmuştur. Bu statüyü günümüzde hala

korumaktadır. Hamlet'i bu denli özel yapansa, şüphesiz, Shakespeare'in insan doğasına olan derin, hatta ürkütücü hakimiyetidir.

Hamlet'le ilgili erken dönem çalışmalar, Hamlet'in "düşünsel" süreçlerine odaklanmıştır. Bunda Hamlet'in duygusal bir oyundan çok düşünsel bir oyun olduğu fikri de büyük rol oynar (Urgan, 2010 s. 248). Bu yüzden; bu çalışmaların psikanaliz öncesi olduğunu hatırlayarak, Hamlet'i aydınlatmakta yetersiz kaldıklarını söylemek pek de haksızlık olmayacaktır.

Freud, henüz psikanaliz ortalarında yokken Hamlet'e dair yapılmış yorumların eksik olduğunu ve bu yorumların tatmin edici olmadığını öne sürer, fırsat buldukça da bu görüşleri çürütür.

Goethe'nin ortaya attığı ve bugün bile ağır basan görüşe göre Hamlet, zekâsındaki aşırı gelişme nedeniyle doğrudan eylem gücü felç olan bir insanı temsil etmektedir. ... Ama oyunun tasarımı bize, Hamlet'in eylem gücünden yoksun bir insanı temsil etmekten uzak olduğunu gösterir. (Freud,2016 s.372).

Freud'a göre Hamlet'in yorumlanmasındaki eksik psikanalizle kapanacaktır ancak bu görüşe de tamamen katılmak imkansızdır. Psikanaliz ancak Hamlet'i biraz daha aydınlatılabilir. Hamlet'in karanlıkta kalan tek bir noktasının bile aydınlatıldığı bir dünya, psikanalizle bile pek mümkün görünmemektedir. Bu bir sonuçsa eğer; nedeni metnin boşlukları değildir. Psikanaliz insan doğasının derinlerine inmeyi başardığında, orada yüzyıllardır var olan Shakespeare'le karşılaşır; asıl neden budur. Harold Bloom bu durumu şöyle özetler: "... Freud'da önemli olan ne varsa zaten Shakespeare'de de vardır, bir de buna ek olarak Freud'un gayet ikna edici bir eleştirisi vardır. Freudcu zihin haritası Shakespeare'inkidir, Freud sadece bunu yazıya dökmüş gibidir." (Bloom, 2014, s. 32) Bu ancak bilinçdışıyla açıklanabilir. Yoksa Shakespeare'in yaratımının psikanaliz öncesi olması inanılacak şey değildir. Yaptığı çalışmalarla psikanalize yeni bir bakış açısı getirmiş olan Donald Winnicott, Ernest Jones'a yazdığı mektupta Shakespeare'in psikanalistler kadar çok şey bildiğini söylemekten utanmadığını dile getirmiştir. Bu bir karşılaştırmaysa; Shakespeare'in insan doğasına psikanalistlerden çok daha hakim olduğunu düşünenler de var elbette. Shakespeare ve psikanaliz

ilişkinin neden bu denli güçlü olduğunu anlayabiliriz böylelikle, hatta Freud'un Oidipus kompleksini ilk fark edişinde Hamlet'i anmasının nedenini de.

Freud, yetmiş yaşına girmişken, bilinçdışının kaşifi ünvanını alçakgönüllülükle yaratıcılara ve düşünörlere bırakacaktır. Freud bu insanların başında Shakespeare'in geldiğini beyan etmemiştir ancak Freud için bilinçdışının en büyük kaşifinin Shakespeare olduğu su götürmez bir gerçektir. Freud'un, Shakespeare'in kimliğine karşı şüpheleri ve Shakespeare'e karşı ikircikli sayılabilecek duyguları olmasına rağmen, bu geçerlidir.

Shakespeare ... Freud'un insan doğasına ilişkin evrensel, tariüstü, olumsal-olmayan derin hakikatler olarak gördüğü bilgilerin nihai, gizemli sahibiydi. Fakat elbette durum buysa, psikanalizin nasıl bir katkı sunabileceği sorusu devreye girmektedir. ... Freud yetmişinci doğum günü münasebetiyle verilen kutlamada, "Şairler ve filozoflar bilinçdışını benden önce zaten keşfetmişlerdi," demiştir. "Ben yalnızca bilinçdışının incelenebileceği bilimsel yöntemi keşfettim." Freud'un eklediği tek şey, dediğine göre, bilimdi; Shakespeare'e bilimsel yöntemi ekleyin, sonuç psikanalizdir. (Phillips, 2000, s. 89).

Buna rağmen, Hamlet'e dair psikanalitik yaklaşımlar çok farklı yorumlara varmaktadır. Shakespeare'in analizi bu incelemelere dahil edilse de, edilmese de bu değişkenlik bakidir. Bu çalışma da, farklı psikanalitik ekoller doğrultusunda bu farklı okumalara odaklanmıştır. Ancak bahsettiğimiz değişkenlikler aynı ekolde bile söz konusudur. Freud'un izinden giden, aynı dönemde çalışma yürütmüş Jones'un Hamlet'iyle Freud'un Hamlet'i çok benzemelerine rağmen yine de ayrışır. Bu da hermenötik (yorumbilimsel) bir sorunsaldır. Edebi eser incelemesi söz konusu olduğunda, sonsuz yorum ihtimali doğar. Psikanalizin de bunu sınırlandıracağını düşünmek yanlış olur çünkü ne psikanaliz pozitif bir bilimdir ne de edebi eserler bu yolla incelenebilir. Zaten bu çalışmada da bir "çözme" ya da "kesin sonuca ulaşma" çabası yoktur, çalışmanın amacı sadece sonsuz yorumlara birkaç yenisini eklemektir.

Bu ve bunun gibi incelemelerde, incelenen esere sadakat önemli bir sınırlayıcıdır. Bu çalışmada; eser olarak Hamlet'in talepleri, çalışmanın aracı olan psikanalizin taleplerinden daha önemlidir. Yani esere "yeni perspektifler" getirirken; eserin verili koşulları, çalışmanın yorumlarını destekleyecek öğelerin sağlama yapabilecek düzeyde olması, Sakespeare'in dili, eserin "sözü" ön planda tutulmuştur. Buna bağlı olarak, ancak eserin "izin verdiği" psikanalitik kavramlar çalışmaya dahil edilmiştir.

Freud ve Lacan'ın Hamlet üzerine çalışmaları, psikanaliz disiplini bağlamında yapılan çalışmalar olduğu için Shakespeare'in de psikanalizini de içermiştir ancak bu çalışma alanı gereği, yalnızca eser karakterlerine psikanalitik bağlamda bakmakla sınırlandırılmıştır. Jung'un kavramlarıyla Hamlet'i incelediğimiz başlıktaysa hem psikanaliz kullanılmıştır hem de arketipsel (mitopoetik) eleştiri uygulanmıştır.

Psikanaliz, Shakespeare eserleri için, oldukça zengin içeriğe sahip bir araçtır. Bu çalışmanın temel aracının psikanaliz olarak seçilmesindeki amaç da, Hamlet eserinde gizli kalan alt metinlerin ortaya çıkarılması ve olay örgüsündeki nedenselliğin güçlendirilmesidir. Oyunun ana haritası, psikanaliz yoluyla en görülebilir haline gelir.

2. SIGMUND FREUD, CARL GUSTAV JUNG VE JACQUES LACAN'IN TEMEL KAVRAMLARI

Bu bölümde açıklanacak olan kavramların bir kısmı Sigmund Freud, Carl Gustav Jung ve Jacques Lacan'ın kendi geliştirdikleri kavramlardır, bir kısmı ise ortak kullandıkları kavramlardır. Bu üç psikanalistin yaklaşımları çok derin farklılıklar içerdiğinden, ortak kullanılan kavramlar da oldukça farklı tanımlara sahiptir. Bu bölümde hem tanımsal içerik anlamında birbirine benzeyen kavramların, hem de ortak kullanılmasına rağmen tanımsal farklılık içeren kavramların benzerlikleri ve farkları detaylı bir şekilde açıklanacaktır.

2.1 Sigmund Freud'un Temel Kavramları

Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud (1856-1939) psikanalizin yapı taşı olan birçok kavramı bulmuş ve hayatı boyunca kendi çalışmaları doğrultusunda bu kavramları dönüştürmeye ve geliştirmeye devam etmiştir. Bu başlık altında inceleyecek olduğumuz kavramlar, Freud'un 1897 sonrası çalışmaları kapsamaktadır çünkü Freud bu tarihte, kendi psikanalizi sırasında keşfettikleriyle birlikte eski çalışmalarının seyrini değiştirir; Oidipus kompleksinin ve çocuk cinselliği kuramının ilk tohumlarını atar. Buna bağlı olarak, bazı çalışmalarının bir kısmı geçerliliğini kaybeder. 1923'te ise ruhsal aygıt dair görüşlerinin geliştirilmiş ve derlenmiş halini yayımlar. Bu da çalışmada ruhsal aygıt başlığı altında baz alacağımız tarihtir. Freud'un kavramları zamanla bir dönüşüm geçirmiş olduğundan; bu çalışmada kullanılan kavramlar, Freud'un en güncel kabul ettiği haliyle ele alınacaktır.

2.1.2 Freudyen ruhsal aygıt: İd, Ego, Süpereo (id, ben, üstben)

Bu başlık altında incelenecek olan kavramlar Jungien benlik ve Lacanyen Özne kavramlarından ayrılır. Buradaki tanımlar, Freud'un son geliştirdiği haliyle açıklanabilmesi adına, 1923'te yayımladığı "Ego ve İd (Ben ve İd)" adlı eserinden yola çıkarak açıklanmıştır. Çalışmanın gereği olarak sağlıklı işleyen bir yapılanmanın açıklanmasından çok, nevroz ve benzeri durumlarda ortaya çıkabilen istisnai yapılanmalar da dâhil edilmiştir.

Freudyan bağlamda ruhsal aygıt üçe ayrılır. Bunlar; İd, Ego ve Süperego'dur. Freud, 1923'te ruhsal aygıtta dair son çıkarımlarını yayınlayarak topografik yapıyı geliştirmiştir. Freud'un İd, Ego ve Süperego yapısını daha detaylı incelemeye girişmesi kuramına yeni ve daha derinlikli açılar getirmiştir. Freud'u bu çalışmaya iten faktör; sanıldığı aksine İd'in bilinçli, Ego'nun ise bilinçdışı olabildiğini gözlemlemesiyle olmuştur. "İncelemelerimiz sırasında şimdiye kadarki tek kılavuzumuz bilinçli ve bilinçsiz oluşun ayırıcı özellikleriydi. Ama şimdi bunun da muğlak olabileceğini gördük" (Freud, 2011, s. 81) Bu muğlaklık, bilinçli ve bilinçdışı süreçlerin katman katman olduğu fikrinden uzaklaşıp ruhsal aygıtın farklı parametreler doğrultusunda incelenmesine alan açmıştır. Freud, o güne dek kabul edilen bu genelgeçer sonuçların istisnai durumlarda geçerli olmayacağını ve bilinç süreçlerinin bazı değişken parametrelerini "Ben ve İd" adlı eserinde açıklamıştır. Kısacası katmanlı yapının yerini grift bir yapı almış olur.

Ruhsal aygıtın oluşturduğu yapıyı entegre bir şekilde ele almak gerekmektedir. Freud'un geliştirdiği üçlü yapıda artık ruhsal süreçler kesin olarak bilinçte ya da bilinçdışında şeklinde tanımlanamaz bir noktaya gelmiştir. Ego dediğimizde bilinçteki yapılanmadan söz ediyor oluruz ancak zaman zaman Ego da bilinçdışında bulunabilmektedir. Freud bilinci ruhsal aygıtın yüzeyi olarak tanımlamaktadır. İd ise bilinçdışındadır ancak İd'in de bilinçte izlerine rastlanmıştır. Freud son çalışmalarında yeni bir bulgu olarak şunu da eklemiştir; Süperego, Ego'ya göre, İd'e daha yakın olduğundan bilinçle daha zayıf bağlara sahiptir. (Freud, 2011, s. 89) Yani bu ruhsal aygıt üyeleri tek bir bilinç evresine indirgenemez olmuştur. Birbirlerine kurdukları hiyerarşik ilişki ise Ego'nun İd'e, Süperego'nunsa Ego'ya tahakküm kurmasıyla gerçekleşir. Birbirleri arasında bir denge işlevleri vardır. Oluşum sıralamasına göre açıklayacak olursak, doğduğumuzda var olan ilk yapı İd'dir.

İnsan evladı doğduğunda henüz yalnızca id'den ibarettir. Ruhsal aygıtın ilkel parçası olarak tanımlayabileceğimiz İd arzuları, dürtüleri barındırır. İlkel olduğu için sürekli olarak doyuma ulaşmayı ve hazzı talep eder, yani haz ilkesine göre hareket eder. Bu yüzden İd, Ego'nun gelişiminden söz edebileceğimiz evreye kadar, bireyin doyuma ulaşması için talepkârlığını devam ettirir. Sürekli olarak gelen bu taleplerin uyarımı sonucu bireyde psişik bir gerilim meydana gelir, bu gerilim Ego'nun sağladığı denge kurulana dek sürer.

Ego, bu gerilimi azaltabilecek gereçlerle idin talepleriyle dış dünyayı uyumlu hale getirmeye çalışır. “Ben ayrıca dış dünyanın etkilerini, id ve onun eğilimleri üzerinde geçerli kılmaya çalışır ve idde sınırsız bir şekilde hüküm süren haz ilkesinin yerine gerçeklik ilkesini geçirmeye çabalar.” (Freud, 2011, s. 86)

“Ben” olarak da kullanılan Ego; İd’den dönüşerek gelişir, bu yüzden İd’in seçimlerini gerçeklik ilkesine uydurarak sürdüreceği bir yapılanma olarak düşünülmelidir. Ego’nun en baştaki görevi gerçeklik ve İd arasında denge kurarak kişiyi dış dünyaya uyumlu hale getirmektir. Yani Ego, gerçeklik ilkesiyle hareket eder. Akıl, mantık, düşünme gibi zihinsel araçların gelişimiyle “uyumluluk” yakalar. Bireyin gelişiminde zihinsel süreçlerin de dahil olmasıyla ilişkili bir şekilde yapılanan Ego’yu, saydığımız özellikleri dolayısıyla İd’den ayıramayız. Ego, dürtülerden tamamen arınmış değildir. Buna bağlı olarak buradaki mekanizma, İd’i tamamen bastırma üzerine kurulu değildir. Yalnızca dış gerçeklikle iç gerçeklik arasında hazın ertelenmesi veya bekletilmesi gibi mekanizmalarla denge kurmaya çalışır. “Tıpkı attan düşmek istemediği için başka çare kalmadığında, atın onu kendi istediği yere götürmesine razı olan binici gibi, ben de idin isteklerini, kendi isteklerimişçesine eyleme geçirmeye gayret eder.” (Freud, 2011, s. 86) yani Ego’nun İd üzerindeki tahakkümü, doğası gereği İd’i ve İd’in taleplerini korumaya yöneliktir. Ancak haz ilkesiyle hareket etme güdümünün yerine gerçeklik ilkesinin geçirilmesi hoşnutsuzluk doğurabilmektedir çünkü her ne kadar İd’i koruyan bir işleyiş olsa da İdsel dürtüler zor eğitilirler. Bu yüzden, özellikle cinsel dürtülerde bir bastırma gerçekleşir. “Ama bastırılmış olan da idle kaynaşır ve onun yalnızca bir parçasıdır. Bastırılmış olan, benden yalnızca bastırma dirençleri aracılığıyla keskin bir şekilde ayrılır; onunla iletişimi id yoluyla kurabilir.” (Freud, 2011, s. 85) Bu yüzden bastırılanın her zaman bilince çıkmadığını vurgulamak gerekir. İd’in bilinçdışı prototipi olarak ilkel nesne yatırımlarının libidinal yolla aktarımının devam etmesi talebi doğrultusunda Ego ya bunu bastırır ya da kabul eder. Oidipus kompleksi de istisnai durumlar haricinde, genel olarak bireyin bastırma yoluyla çözüme kavuşturduğu bir süreçtir. Bastırmanın sonuçlarını Oidipus Kompleksi üzerinden düşündüğümüzde, daha sonra ortaya çıkacak olan beklemedeki suçluluk duygusu Süperego’nun ne kadar güçlü yapılandığıyla ilişkilidir. Bazı durumlarda Süperego’nun erken ve güçlü yapılanması, arada denge kurucu bir köprü görevinde olan Ego’ya rağmen İd’in dürtülerine çok sert karşılık verir.

“Üstben” olarak da kullanılabilen Süperego da İd’in ilksel nesne seçimlerinden türemiştir. “Bir kere üstben, ben henüz çok zayıfken gerçekleşmiş olan ilk özdeşleşmedir, ayrıca üstben Oidipus kompleksinin mirasçısıdır, yani bene giren en önemli nesnelere o sunmuştur.” (Freud, 2011, s. 107) Tam da bu yüzden, bu nesnelerin bir tortusu olarak varlığını sürdüren Süperego, yetişkinlikte de Ego’yu tahakküm altına alma refleksine devam eder. Süperego, ruhsal aygıtta İd’le daha yakın konumlandığından, bilince daha uzaktır. Ego dış gerçekliği ruhsal aygıtta çekerken, Süperego İd’in içsel haz odaklı yapısıyla Ego’nun karşısına çıkar. İd’den türediği için Süperego’nun mekanizmasını Freud şöyle açıklar: “...bu türeyiş üstbeni idin türoluşsal mirasıyla ilintilendirir ve üstben idde izlerini bırakmış olan erken ben oluşumlarını yeniden canlandırır. Böylece üstben her zaman idin yakınında durur ve bene karşı onun vekaletini üstlenebilir.” (Freud, 2011, s. 107-108)

Süperego aynı zamanda bireyin toplumla olan uyumu için çalışır. Bu yüzden etik, toplumsal kurallar gibi, bireyin içinde yaşadığı toplumun taleplerini yerine getirebilmesi adına çalışan bir mekanizmaya sahiptir. Buna bağlı olarak Süperego’nun yapılanması sırasında beklenmedik reflekslerin gelişmesinin yetişkinlikteki sonuçları sert ve yıkıcı olabilmektedir. Süperego’nun bilinçte kendini vicdan olarak gösterdiğini görürüz. Bu şekilde gerçekleşen bir yapılanma, Ego’ya böyle durumlarda güçlü bir baskı kurabilir ve kişide gelişen etiğin yarattığı duygulanım çok yüksek yaşanabilir. Bunun bir örneği, Oidipus kompleksinin dış koşullarla erken bastırılmasıdır. Bu durumda libidinal yatırım, travmatik olabilecek bir şekilde, doğal dışı bir kesintiyle karşılaştığında yetişkinlikte nevroz olarak dönecektir. “Üstben babanın karakterini korur ve Oidipus kompleksi ne denli güçlü idiye, otoritenin, din eğitiminin, derslerin, okunanların etkileriyle bastırılması ne denli çabuk olduysa, üstben de sonradan vicdan ya da bilinçsiz suçluluk duyguları halinde ben üzerinde o kadar şiddetle egemen olacaktır.” (Freud, 2011, s. 94) Burada bahsettiğimiz gelişim şekli bizim çalışmamız için yeni bir tartışma doğurmaktadır, o da şudur; suçluluk duygusunun bilinçte konumlanmasına bağlı olarak nevroza, melankoliye ve bilinçdışı konumlanmasına bağlı olarak histeriye işaret eden “ayırıcı” unsurların değerlendirilmesi. Suçluluk duygusu, Süperego aracılığıyla Oidipus kompleksinin bir getirisi. Bunun bilinçte ve bilinçdışı bağlantıları bize bazı tanı örnekleri sunmaktadır.

Freud’un “Uygurluğun Huzursuzluğu” çalışmasında dile getirdiği görüşler, bizi Süperego yapılanmasının uygurlukla karakterize edilebilir olduğu fikrine

götürmektedir. “İnsan topluluğu aile biçiminde olduğu sürece, çatışma kendini Oidipus karmaşası olarak dışa vurmak, vicdanı devreye sokmak, ilk suçluluk duygusunu yaratmak durumundadır.” (Freud, 2011, s. 89) Uygarlık, Süperego yapılanmasını bu duygunun sürekli büyümesi yönünde şekillendirir. Freud bu yüzden suçluluk duygusu ve uygarlık arasındaki bağı “çözülmez bir bağ” olarak tanımlar. (Freud, 2011, s. 89) Haliyle Süperego yapılanması olmasaydı, uygarlıktan söz edilemezdi. Uygarlık, bazı örneklerde adeta kişiyi daimi bir suçluluk duygusuna hapseder. Bu durum, bu çalışmada da görülen bir durumdur. Freud’un yukarıda bahsettiği “vicdanı devreye sokma zorunluluğu” nevroza ya da melankoliye çanak tutabilmektedir. Bu iki hastalıkta da suçluluk duygusu çok bilinçli haldedir. Kendi içinde semptom farklılıklarıyla ayrılmaktadırlar. Bilinçdışında kalması gereken suçluluk duygusunun da çok yüksek olması durumu yine “normal” olmaktan çıkar ve histeriye işaret eder ancak bu çalışmada bilinçteki suçluluk duygusu önemlidir. Melankoliye işaret eden nokta da tam olarak budur.

Yukarıda bahsettiğimiz normal olmayan yollarla “çözümlemeden” bastırılmış Oidipus kompleksi, Süperego’nun radarına girer ve bu noktada vicdan yüksek bir suçluluk duygusu yaşatmaya başlar. İlkel otorite olan baba otoritesinin Oidipus kompleksindeki cezalandırma (kastasyon) tehdidi, babanın kimliğinin korunması yoluyla, böyle durumlarda “kendi tarafından” cezalandırılmayı bekleyen bir Ego’nun ortaya çıkışında rol oynar. Haliyle melankolide görülen Ego’ya saldırı döngüsünün bu yolla gerçekleşip gerçekleşmediği sorusu ortaya çıkar. Freud, nevrozun köküne Oidipus kompleksini koymuşken ve nevrozla melankoli çok yakın semptomlar gösteriyorken kesin bir tanının güçleşmesi kaçınılmazdır. Bu çalışmada bunu ayırt edebilmek adına Oidipus kompleksi ve melankoli açılacaktır.

2.1.3 Oidipus kompleksi

Freud Oidipus kompleksinin ilk izlerini, 1896’da babasını kaybetmesinin ardından, yaşadığı depresyon sonucu kendi analizini yapmaya başladığı süreçte keşfetmiştir. 1897’de Fliess’e yazdığı 71.mektupta Oidipus kompleksi teorisinin ilk tohumları görülür. (Freud, 1954, s. 221) Mektupta annesine duyduğu sevgiyi ve babasına duyduğu kıskançlığı fark ettiğini yazan Freud, bunun bütün insanlıkta var olabilecek bir örüntü olabileceğini öne sürer. Böylece Oidipus Kompleksi teorisinin temeli atılmıştır. Aynı zamanda kendi analizini yaptığı bu dönem, yaygın görüşün aksine,

cinselliğin çocuklukta başladığını öne sürdüğü dönemdir. Bu çalışmaları başta tepki toplamış olsa da psikoloji dünyası için devrim niteliğinde bir buluş olmuştur. 1909'da da bu teoriler artık doğrulanmıştır.

Freud yıllar içinde bu bulguları araştırmaya devam etmiştir. 1913'te yayınladığı antropolojik bir inceleme olan "Totem ve Tabu" eserinde, Oidipus kompleksinin arkaik bağlantılarını ortaya çıkarmıştır. İlkelerin ensest tabusundan yola çıkarak, bu kompleksin ve yarattığı suçluluğun evrenselliğini ortaya koymuştur. (Freud, 2015)

Freud'a göre Oidipus Kompleksi fallik dönem denilen 3-6 yaş arası dönemde ortaya çıkar. Anne memesiyle başlayan nesne ilişkisi anneye yapılan libidinal yatırımla devam eder. Kompleksin devamında anneyi arzulama gelir. Bu dönemde çocuk, anne tarafından tercih edilmediği noktada babasını rakip görmeye başlar, daha sonra savunma mekanizmalarının yardımıyla süreç babayla özdeşleşmeye gider. Anneye karşı libidonun güçlenmesi babayı ortadan kaldırma fantezisinin başlangıcıdır. Baba anneye çocuğun ortasındaki engeldir.

Libidinal yatırım yapılan ilk nesne anne memesidir. Bu görüş, çalışmadaki üç psikanalist için de ortak bir kanıdır. "... bu evrede çocuk daha önce emzirme döneminde -henüz örgensel olmasa da- libidoyla yüklediği aynı nesneyi korur. Bu durumda babasını rahatsız edici bir rakip olarak görmesi ve ondan kurtularak onun yerini almayı istemesi güncel durumun dolaysız bir sonucudur." (Freud, 1997, s.321)

Daha sonra örgensel farkındalığa ulaşan çocuk kastrasyon tehdidiyle karşılaşır. Çocuğun örgensel örgütlenme sürecinde genital organıyla ilgilenmesi, oynaması ya da mastürbasyon yapması durumunda ebeveynleri tarafından onaylanmadığını fark etmesi ya da bunun ebeveynler tarafından dile getirilmesine karşın genital organını kaybetme korkusuna kastrasyon korkusu denir. Başta bu tehdide çok inanmayan ve boyun eğmeyen çocuk, kadınlarda penis olmadığını fark ettiğinde tehdit gözünde ciddileşir. Bu korkunun Oidipus kompleksine de bir yansıması olur. Babayla özdeşleşip anneye sevgi beslemesine karşın genital organından feragat etmek zorundadır. "Oidipus kompleksi alanında sevgide doyum bulmanın bedeli çocuğun penisini kaybetmesi ise, vücudunun o kısmına duyduğu narsistik ilgi ile ebeveyn nesnelere libidinal yükü arasında mutlaka bir çatışma ortaya çıkacaktır." (Freud, 1997, s.307)

Bu dönemde narsistik bir yapılanma hüküm sürdüğü için çocuk anneden vazgeçerek penisini tercih eder. Ego, kompleksten uzaklaşır.

Nesne yükleri bırakılır ve yerlerine özdeşimler konur. Babanın veya ebeveynlerin otoritesi egoya yansıtılır ve orada süperegonun çekirdeğini oluşturur; süper ego, babanın katılığını üstlenir, enest yasağını kalıcılaştırır, böylece egoyu libidinal nesne yükünün dönüşüne karşı koruma altına alır. Odipus kompleksine ait libidinal eğilimler kısmen cinsellikten arındırılır... (Freud, 1997, s.307)

Ego'nun galip gelmesi sağlıklı olandır. Normal seyreden bir Odipus kompleksinin yolculuğu böyle olmakla birlikte bazen aşlamadığı durumlarla karşılaşılır. "Daha sonra kompleks çözülür; bizim ifademizle bastırmaya yenik düşer ve bunu gizlilik evresi izler. Ne var ki bu kompleksin ortadan kalkmasını sağlayan şeyin ne olduğu henüz açık değildir. Analizler bunun, acı verici hayal kırıklıkları olduğunu gösteriyor gibidir." (Freud, 1997, s. 304)

Buradan hareketle; arzunun gerçekleşmeyeceğinin, haliyle frustrasyon gelişeceğinin anlaşılması kompleksin çözülmesine neden olabilir. Kompleks çözülsede çözülmese de her halükârda bir bastırma gerçekleşecektir.

Latent döneme, yani 6 yaştan ergenliğe kadar giden döneme, girildiğinde Odipus Kompleksi bastırılmıştır artık. Fakat bu kompleks aşlamadığı takdirde, ortaya çıkabilecek bir ortam bulunduğu an belirecek bir problem olarak bilinçdışına itilir. İç ve dış koşullar, bu kompleksin tekrar tezahür etmesine elverişli olduğunda ise birey regrese olarak bu kompleks yeniden etkilerini gösterir. Bireyin çözmek zorunda olduğu en önemli çatışma Odipus Kompleksidir. Freud, bu kompleksin aşlamadığı noktada nevrozdan da kaçılmayacağını ve nevrozun çekirdeğinin bu kompleks olduğunu vurgular. Yani nevrozun altında yatan şey aşlamayan Odipus Kompleksidir.

2.1.4 Yas ve melankoli

Nevrozda Ego'nun kendine saldırması durumu melankolide de görülür. Bu yüzden çalışmada bu iki kavramın ayırımından hareket edilerek çıkarım yapabilmek adına melankoli incelenecektir. Aynı zamanda bu çalışmada melankoliyi yastan ayırmak da oldukça önemlidir. Bu sebeple Freud'un bu iki kavram arasında yaptığı karşılaştırma açıklacaktır ve incelenecektir.

Bu kavramlar incelenirken Freud'un 1917'de yayınladığı "Yas ve Melankoli" isimli makalesinden yararlanılacaktır. Freud, bu makalede yastın ve melankolinin semptomlarını, ayırtıklarını ve benzeştikleri noktaları detaylarıyla açıklar.

"Yas, sevilen bir yakının veya ülke, özgürlük, bir ideal gibi düşünsel-soyut bazı değerlerin kaybına karşı gelişen bir reaksiyondur." (Freud, 1993, s. 1) Yani sadece sevilen bir kişinin kaybı değil, soyut kayıplar da yasa sebep olabilir. Yas tutma normal ve sağlıklı bir süreç olarak görülür. Hatta yas bir kayıptan sonra başlayıp, duyguda kaldıkça dönüşen bir duygu halidir. Yaşanmamış yastın, kişide çok fazla olumsuz etkisi olur. Her toplumun da yas sürecini sağlıklı dönüştürmek için çeşitli kültürel adetleri ve ritüelleri vardır. Her insanın bir gün geçeceği bir süreç olan yas, Freud'un da vurguladığı üzere patolojik bir tablo oluşturmaz. Yas, her kaybın getirdiği doğal bir süreç olarak kabul edildiği için Freud'un çalışmasından önce de üzerinde çok çalışılmış bir süreç olmamıştır.

Melankolinin tarihi ise daha eskiye dayanır ancak tarihte bedensel bazı rahatsızlıklardan kaynaklandığı görüşü yaygındır. Bu yüzden Freud'un klinik bir tablo çizerek, melankoliyi patolojik bir yere oturtturarak detaylandırması önemli bir ilerlemedir. Melankoliyi kuramsallaştırmak yasa göre çok daha zor olmuştur çünkü yasta, somut ya da soyut, bir kaybın nesnesi bulunabiliyorken melankolide bilinçdışı bir kayıp söz konusu olmaktadır. Bu da melankolinin kayıp nesnesini bulma zorluğu yaratır. Bu ayırım elbette birbirlerine karıştırılmasının önüne geçilebilecek bir parametre olmamıştır çünkü yasla melankoli kavramları birbirinden farklı ancak birbirine bağlıdır. "Klinik tablolar, yas ve melankoli arasındaki bağı (Correlation) doğrular gözükmemektedir ve dahası çevresel etkilerden kaynaklanan nedenler, her iki durum için ayırdı mümkün olmayacak derecede benzerlik sergilemektedir." (Freud, 1993, s. 1) Bu yüzden melankoli sık sık yasla karıştırılır. Ortak semptomları olmakla birlikte Freud'a göre melankolinin daha spesifik ve karakterize semptomları vardır.

... dış dünyaya ilginin kesilmesi, sevmeye kapasitesinin kaybı, aktivitelerin inhibisyonu ve kendini kınamaya, yermeye varan ve sanrısız cezalandırılma beklentisinde sonuçlanacak şekilde, kendine saygıda azalma halidir. Bu tablo, bir belirti hariç yastaki benzer özelliklerle ele alındığında biraz daha anlaşılır olmaktadır. Yasta kendine saygıda bir bozulma yoktur ama diğer belirtiler melankoli ile aynıdır. (Freud, 1993, s. 1)

Melankolinin açığa çıkardığı Ego'nun kendine dönük saldırısı yasta gerçekleşmez. Bu durum, kayıp nesnenin bazen Ego'da olmasıyla bağlantılıdır. Melankolide görülen bu durumda kaybı kabul ettiren bir gerçeklik ilkesinden söz edilemez. Yasta ise, kayıp nesne gerçekten kayıptır. Bu yüzden gerçeklik işini yapabilir.

Yas sürecinde gerçeklik, sevilen nesnenin artık olmadığını gösterdiğinde ve yas tutan kişi bunu gördüğünde artık yeniden başka bir nesneye bağlanmaya hazır hale gelecektir. Başta nesneden vazgeçmese de gerçeklik karşısında bunu kabullenir. Kısacası gerçeklik ve inkâr savaşını gerçeklik kazanır. Bunun sonucu olarak libido nesneyi terk ederek başka nesnelere yatırım yapmaya hazır olur. "Gerçeğin dayattığı şeylerin üstesinden zaman ve enerji harcanması pahasına yavaş yavaş gelinir ve bu süre içinde ölen yakının varlığı mental olarak sürdürülmüş olur. Ölen objeye libidonun bağlı olduğu her bir anı ve beklentiler tazelenir, bunlara ruhsal enerji yatırımı yapılır ve bu nesneden libidonun ayrışması tamamlanır." (Freud, 1993, s. 1) Yasta nesneden libidinal yatırımını çeken kişi başka nesnelere yatırım yapabilecek duruma gelir ancak melankolideyse yatırımın başka bir nesneye yönelmediği görülür.

Bunun sebebi de, Ego'nun nesneyi içe atımıdır. Freud, bu gizli kayıp olarak tanımlanabilecek durumların bilinçdışı süreçler olduğunu öne sürmektedir. Ego'nun gizli kalabilen içe atım mekanizması Ego'da bir zayıflama meydana gelmesine sebep olur.

Melankolikler benlik saygısında alışılmadık bir düşüş ve Ego'da büyük ölçüde bir zayıflama gibi yas içinde rastlanmayan bazı farklı belirtiler sergilerler, Yasta dünya, melankolide ise Ego değersiz ve boş hale gelmiştir. Hasta, bize

kendi Egosunu değersiz, beceriksiz-başarısız, alçak olarak sunar, kendini kınar, kötüler, kovulmayı ve cezalandırılmayı bekler. (Freud, 1993, s. 2)

Bu da melankoliyle yası ayıran bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Ego'ya yöneltilen bu suçlamalar kişinin zaten hep böyle olduğunu iddia etmesiyle ve oklarını geçmişe çevirip kendine saldırmalarıyla devam eder. Burada önemli nokta şu ki; melankoli içinde olan kişilerin anlattıklarının doğruluk payı pek de yoktur. Ego'ya yapılan saldırı gerçekliği yansıtmaz.

Yukarıda bahsedildiği üzere; melankolide Ego'nun kendine saldırmalarının altında, aslında Ego'ya katılan nesneye saldırmaları vardır. Sevilen nesnenin reddetmesi ya da kaybı sonrası yeni nesne edinememiş libido tekrar Egonun içine çekilir. Bu noktada Ego terk edilmiş nesne gibi davranmaya başlar. Bu mekanizmayla kaybedilen nesne, kaybedilen Ego'ya dönüşmektedir. Bu da, Freud'un narsistik evreye regresyonu olarak tanımladığı bir durumdur. "Dolayısıyla melankoli bazı özelliklerini yastan, diğer bazı özelliklerini ise narsistik tipte nesne seçiminden narsisisme doğru olan regresyon sürecinden ödünç alır." (Freud, 1993, s. 4) Burada narsistik dönemde çocuğun her şeyin ondan kaynaklı gerçekleştiğini düşünmesine bağlı olarak; kaybetmenin de ondan kaynaklı olabileceği fikrine kapılmasına neden olabilir. Kayıptan sonra böyle bir narsistik döneme bağlı kendini suçlama oluşursa, bu patolojik sayılabilecek bir düzeye ulaşır.

Melankolide intihar eğiliminin ortaya çıkması da Ego'nun içine atılan nesneyle olan ilişkilenebilir. "Nesne için duyulan sevgi, nesnenin kendisi bırakıldığı halde vazgeçilemeyen sevgisi, narsistik özdeşime sığınır, nefret devreye girip ikame edilen nesneyi kötüye kullanır, aşağılar, acı çektirir ve bundan sadistik doyum elde eder." (Freud, 1993, s. 4) Bu sekonder kazanç, Ego'ya olan saldırının içe atılan nesneye boşaltılmasından sağlanan tatmindir. Regrese olan kişi, nefretini Ego'su üzerinden nesneye yöneltse de bunun sadistik bir eğilim olduğunu vurgular Freud. Bu noktada işin içine intihar düşüncesi girer. "Bugün, melankolinin analizi, Egonun ancak dış dünyadaki nesnelere özgün tepkisini simgeleyen ve bir nesne ile ilişkili olan düşmanlığını kendine yöneltmesi, kısacası nesne-yatırımına dönerek kendine bir nesne gibi davranması durumunda kendisini öldürebileceğini göstermektedir." (Freud, 1993,

s. 4) Burada Ego ve nesne arasında bir savaş söz konusudur. Freud, nesnenin bu noktada Ego'dan daha güçlü olduğunu vurgular.

Yasta, Ego libidoyu nesneden kurtarabilmektedir, ancak bu tabloyu melankolide görememekteyiz. Böyle durumlarda gerçekten kayıp olmayan bir nesne söz konusu olduğu için Ego libidoyu nesneden kurtaramayabilir. Böylece intihar eğilimi olan melankolik için nesnenin bilince çıkarılması ve Ego'dan ayrıştırılabilmesi hayati önem taşımaktadır.

2.2 Carl Gustav Jung'un Temel Kavramları

Carl Gustav Jung (1875-1961) Freud'la bir süre beraber çalışıp, benzer bir psikanalitik bakış açısına sahip olan psikanalistlerdendir. Zamanla, çalışmalarında elde ettikleri sonuçların farklılaşmasıyla ikilinin yolları ayrılmıştır.

Jung, Analitik Psikolojiyi geliştirmiştir. Jung'un en önemli araştırma alanı kolektif bilinçdışı olmuştur. Mitolojik ve dini öğelerin kolektif bilinçdışındaki örüntüleri oldukça ilgisini çekmiş ve hayatının çok büyük bir bölümünü bunu açıklamaya adanmıştır. Bu sebeple Jung söz konusu olduğunda mitsel öğeler ve dini motifler ciddi önem arz eder. Arketip teorisi ise bu örüntülerin çok detaylı analizleridir. Bu yüzden arketipsel eleştiri kuramıyla incelenen eserler, yadsınamaz bir derinlik kazanır. Bu çalışmada da, arketiplerin tezahürleri ve dönüşümleri detaylı incelenecektir.

2.2.1 Oidipus kompleksi

Çalışmadaki ana ortak kavram olan Oidipus kompleksi Freud'un bulup geliştirdiği bir kavramdır. Jung ve Lacan ise bu kavramın tanımını kendi kuramlarında birtakım değişikliklerle kullanır. Jungien bir Oidipus kompleksinden bahsedildiğinde Freud ve Lacan'a göre tanımsal olarak daha farklı bir kavramdan bahsedilmektedir. Bunun sebebi, Jungien libidonun yalnızca cinsel enerjiyi değil, yaşam enerjisini taşıyor olmasıdır. Aynı zamanda Jung, Oidipus Kompleksine ek olarak Elektra Kompleksini geliştirmiştir.

Jung, bilinçdışına olan özel ilgisi sebebiyle Oidipus Kompleksi'ne de özel bir ilgi besler. Jung için Oidipus kompleksi bilinçdışının fantezileriyle ilgili çıkarım yapabilmek adına önemlidir. Bilinçdışı fantezileri Jung'a göre bilincin çeşitliliğine sahip değildir, ancak bu çeşitli olmayış Jung'un kolektif bilinçdışı ve arketip

kavramlarının bir sonucudur. Çünkü Jung burada tekrarlayan bir motif görür. (Jung, 2016, s. 172) Bu da arkaik örüntülerle bağlantılıdır.

Freud, antropolik incelemesi Totem ve Tabu'da ensest yasağını tartışırken, ilkel insanı inceler. (Freud, 2015) Freud'un bu çalışma yöntemi, Jung'un kiyle benzerlik gösterir. Jung arkaik ve mitolojik olanla kendi zamanını bağlayarak çalışmasını sürdürür. Freud'un bu bağlantılara verdiği önem daha azdır ancak ensest tabusunun ilkellerden başlayıp günümüze nasıl geldiğini incelemesi Jung'un yöntemiyle örtüşür. İkisi de, Oidipus kompleksi kavramında bu arkaik ve "şimdiki" bağlantıları incelemiştir. Freud, Jung ile bu noktada benzer sonuçlara varmışlardır ancak Jung bunu kendi teorisinin işleyişi sebebiyle daha derin bir neden-sonuç ilişkisine oturtur.

Jung da çocukluk dönemindeki en yaygın fantezinin Oidipus kompleksi olduğuna katılır. Jung, Oidipus Kompleksi'ni çocuğun sevgi taleplerini anne veyahut babaya yönlendirmesi olarak tanımlar. Burada gözden kaçmaması gereken nokta, Freud'un Oidipus Kompleksi'ne biçtiği erotik aktarım ve libido Jung için bu denli geçerli değildir. Libido komplekste vardır ancak Jung'un libidoya yüklediği anlam Freud'unkinden farklıdır. Jung, libido terimini psişik enerji anlamında kullanır. Zaten Freud'un cinsellik teorisine oldukça mesafeli kalan Jung "yaşam enerjisi" gibi, sadece cinsel dürtünün enerjisi olmayan geniş bir çerçeveye oturtur libidoyu. Oidipus kompleksinde de libidoya yüksek bir cinsellik ve erotik aktarım atfetmez. Sevilen nesne, birçok farklı açıdan sevilir. Bu sebeple komplekste kıskanma devreye girdiğinde, yine bu geniş tanıma sahip, libido üstünden okunmalıdır. Jung, seçilen nesnenin kıskanıldığı noktada Oidipus Kompleksi'nden söz edilebileceğini vurgular. Bahsedilen libido kavramının içeriği yine de tanımlar arası çok ciddi bir fark yaratmamaktadır. Jung'un erotik aktarımı minimum düzeyde tuttuğunu görmek mümkündür; ancak tamamen de dışarda bırakmamaktadır.

Jung'un teorisinde ayırıcı nokta Elektra kompleksini öne sürmesidir. Freud, Oidipus kompleksini geliştirirken cinsiyetler arası farklar ortaya koymuştur ve bu farkları yaratan süreçler Freud teorisini geliştirdikçe değişime uğramıştır. Son halinde yine ilk sevgi nesnesi annedir ve kız çocuğun Oidipus kompleksini çözme süreciyle erkeğinki ayrılır. Jung'da da yine Freud gibi ilk sevgi anneye yöneliktir. Jung bu görüşe katılır ve biseksüel dönem olarak tanımlanan bu dönemi doğrular. Ancak anneye duyulan sevginin cinsel bir önem taşımadığını annenin hala koruyucu ve kapsayıcı olmasıyla

eşzamanlı olarak vurgular. Anne memesinin nesne olarak nasıl bir anlam ifade ettiği özellikle Lacan bölümünde incelenecektir. Jung, buradaki beslenmenin cinsellikle bağlantılı bir sembol olmadığını öne sürer. Beslediği için haz kaynağı olan anne ile cinsellik ilkesinin Jung'da özdeşleşmediği vurgulanmalıdır; çünkü Jung, haz ilkesini cinsellikle ayrı tutar. Jung'un Oidipus kompleksinde gördüğü ana tema daha çok kıskançlıktır. Elektra kompleksi de kız çocuğun babaya sevgi beslemesiyle ve anneye kıskançlık duymasıyla tanımlanır.

İki kompleks de ensest korkusuyla sona erer. Jungien bağlamda ensest korkusu kolektif olanın getirdiği bir şeydir. Jung bunu dini bir sembol olan kurbanla açıklar. Bu sembolün Oidipus kompleksinde karşıladığı şey çocuksu arzudan vazgeçştir. Yani, kastrasyon korkusu Jung'da kolektif bilinçdışında bulunan "kurban" sembolüne karşılık gelir. Jung'da, Freud'un ve Lacan'ın öne sürdüğü "babanın yasak koymasıyla" durdurulan bir Oidipus kompleksinden bahsedilemez.

Freud'da annenin davranışının komplekste etkisi vardır. Lacan'da ise arzu "Öteki'nin arzusu" olduğundan anneden de erotik bir aktarım olduğu düşüncesi yatar. Jung'da ise durum biraz farklıdır. Burada arketip kavramı devreye girer. Oidipus kompleksinde kişisel annenin katılımı olup olmadığı ancak analizle anlaşılabilir. Bu yüzden Jung'un Oidipus kompleksine yaklaşımı sadece libidonun anneyi sevgi nesnesi seçip yönelmesi gibi bir yere indirgenemez. Anne arketipinin nasıl tezahür ettiğinin öznel deneyimi çok daha önemlidir. "Etnolojideki anne figürü az çok evrensel olsa da, bu imge bireysel deneyimde hayli değişime uğrar." (Jung, 2020, s. 23)

Jung, Elektra kompleksini geliştirmekle birlikte, Freud'un çıkarımlarının bir kısmına katılır ve bu kompleksi geçerli sayar. Yeni bir anlam yüklemekten ziyade komplekste libidonun erotik aktarım düzeyini azaltır ve başka parametrelerle kompleksi açıklar. Jung için Oidipus kompleksi bilinçdışı fantezilerinin bir motif örneğidir. Jung bu kavramı bilinçdışı fantezilerinin özelliklerini ve nasıl oluştuğunu saptamak için bir zemin olarak kullanır. Jung'un geliştirdiği en önemli kavram olan arketipin de teorikleştirilmesinde de bilinçdışı fantezilerinin incelenmesi büyük bir anahtar olmuştur.

2.2.2 Arketip

Öncelikle arketipin etimolojisine bakılacak olursa: “Arche” kelimesi Yunanca “ilk, temel, başlangıç” anlamına gelmektedir. “Typos” ise “tip, örnek, model” anlamına gelir. Bu iki kelimenin birleşimi “Archetypos” da ilk örnek/ ilk model/ kök örnek anlamını taşır.

“Jung psikolojisinde, kolektif bilinçdışından doğan ve efsanelerde, masallarda, sağlıklı ya da nevrotik öznenin bütün imgesel ürünlerinde ortaya çıkan yapı.” (Cevizci, 2005, s. 151) Bu kavram Jung’un Analitik psikolojisinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Platon’un “idea”sıyla, Freud’un “bild” olarak kullandığı imge kavramıyla eş anlamlı düşünülür ve eş anlamlı kullanıldığı görülür ancak bu kavram uzamsal olarak oldukça geniştir ve eş tutulduğu kavramları kapsar. “Erken çağlarda, Platon’un, idea’nın her tür fenomenin öncesinde ve üstünde olduğu fikrini -farklı görüşler ve Aristotelesçi düşünceler olmasına rağmen- kavramak çok zor değildi. ‘Arketip’ daha antikçağda bile kullanılan ve Platon’un ‘idea’sıyla eş anlamlı olan bir kavramdır.” (Jung, 2020, s. 17) Jung, bu kavramları yaklaştırır ancak arketiplerin kişilik ve davranışları belirleme eğilimi, yani dinamik özellikler taşıyor olması Platon’la Jung’u ayırır. (Stevens, 1999, s. 50) Önemli olan nokta ideanın fenomenler öncesi ve üstü olmasının arketip için de geçerli sayılabilecek bir görüş olmasıdır.

İlksel imge ya da arketip, tarihsel süreç içinde sürekli tekrarlayan ve yaratıcı fantezinin serbestçe dışa vurulduğu her yerde ortaya çıkan -iblis, insan veya bir süreç- bir figürdür. Dolayısıyla özünde mitolojik bir figürdür. Bu imgeleri yakından incelediğimizde, atalarımıza ait sayısız tipik deneyime şekil verdiklerini görürüz. Bunlar, deyiş yerindeyse, benzer tipteki sayısız deneyimin psişik tortusudur. (Jung, 2021, s. 109)

Arketip, Jung’un mitolojik öğeler bulduğu bir alandır ancak burada arketipin mitemin doğduğu fikrine kapılmak yanlış olur. Jungien bakış açısında mit arketipten doğmuş olur çünkü Jung arketiplerin insanlığın doğuşuyla eş zamanlı olduğunu öne sürmektedir.

Arketipin Freud'da görülen imge kavramından nasıl ayrıştığı da netleştirilmelidir. Jungien bağlamda eser incelemesinde kullanılan imge terimi Jungien anlamıyla düşünülmelidir. İmge, Freud'un "bild" olarak kullandığı terimdir. Ancak Jung imgeyi kişisel ve kişi dışı olarak ayırır. Kişi dışı olan, Jung için kolektif olandır. Burada Jung, bu kolektif imgelerin mitolojik özellikleriyle belirginleştiğine vurgu yapar. Bunlara "ilksel imge" de der. Freud'un arkaik kalıntılar olarak kullandığı terim aslında buna tekabül eder. Jung bu ilksel imgeleri mitolojik özellikleriyle inceleyerek ele alır ve bu kolektif bilinçdışından türemiş olandır. Jung'un sağlaması bu şekilde gerçekleşir. "Başka yerde arketip de denen ilksel imge her zaman kolektiftir, yani en azından her millette veya her çağda ortaktır." (Jung, 2016, s. 41) Burada vurgulanmak istenen şey; kolektif olan mitolojiktir ve bilinçdışıdır. Alanda Jung'un arketip kavramını salt kolektif bilinçdışının yapısı olarak gören ve tanıyan yaklaşımlar da vardır.

Tüm bunlara ek olarak, Jung arketiplerin kalıtsal bir aktarımla psişeye geldiklerini savunur. Böylece her psişede vardır ve "biçimlendirme" görevine sahiptir. Tam da burada, Jung kendini ampirist olarak tanımlasa da "Tabula Rasa" yaklaşımını reddeder çünkü herkes arketiplerle doğar. Jung, birçok eserinde arketiplerin biçimsel yapılar olmasına vurgu yapar. Arketipler bilinçdışının malzemesidir ancak görünür olmaları bilinçle temas ettiğinde gerçekleşmektedir. Bilinçle fark edilemediğinde bilinçdışında kendi enerjileriyle hapsolurlar. Biçim dediğimiz yapısı bilinçle doldurulur. Jung bu yüzden kendini arketiplerle ilgili ampirist olarak tanımlar, arketiplerin "nasıl"lığını da kişisel deneyim belirliyor olur. Bu olumlu da olabilir, olumsuz da. "Tüm arketiplerin olumlu, yararlı, aydınlık, yukarıya işaret eden bir yanı olduğu gibi, aşağıya işaret eden, kısmen olumsuz ve düşmanca, kısmen de yeraltına özgü, ama genellikle nötr bir tarafları vardır." (Jung, 2020, s. 95) Yani her arketip zıt kutbunu da var eder. Bu yüzden deneyimle içi doldurulduğunda nasıllığı psişeye göre sıfatlandırılır. "Arketip tek başına ne iyi ne de kötüdür. Antik dönem tanrıları gibi ahlaki açıdan nötrdür, ancak bilinçli zihinle temas ettiğinde iyi veya kötü olur, yoksa her ikisinin paradoksal bir karışımıdır. İyiye mi, kötüye mi yatkın olduğunu, bilerek ya da bilmeyerek, bilinçli tutum belirleyecektir." (Jung, 2021, s. 139) Bu çalışma için en önemli arketipler, ebeveyn arketipleri ve ruh arketipleridir. Bir ebeveyn arketipi olan "anne arketipi" Jungien incelemenin temel yapı taşlarından biridir. Bu arketip incelenirken bireysel deneyimin etkisi daha iyi görülecektir.

2.2.2.1 Anne arketipi

“Anne, bir arketiptir. Kaynağı, doğayı, edilgen yaradılışı, ayrıca maddi doğayı, içgüdüsel yanı, ruhsal olanı, içinde bulunduğumuz ve bizi taşıyan bedeni çağırır.” (Jung, 2001 s. 198) Anne arketipi ve baba arketipi ebeveyn imgeleridir. “Anne yoğunlukla aşkın, cinselliğin ve ilişkinin esası Eros'la eşleştirilir; baba ise aklın, yargının ve değerlendirme yetisinin esası Logos'un vücut bulmuş halidir; onun sözü kanundur.” (Stevens, 1999, s. 71) Jung için anne arketipi baba arketipine göre çok daha geniş bir yer alır. Bunun sebebi, ilk bağı anneye oluşmasıdır. Bebeklikte ve çocuklukta anne imgesi şekil alır, devreye daha sonra baba girer. “Anne arketipi çocuğun kişisel ruhunda gerçekleşen en öncelikli arketiptir.” (Stevens, 1999, s. 50) Jung'un arketipik yaklaşımıyla bakıldığında Freud ve Lacan'da görülen teorinin benzeri görülür; yani kendiliğin taşıyıcısı olan anne. Lacan'da ve Freud'da görülen, bebeğin anneye kendini bütün sayıp, henüz ayrılmamış olmasına yakın bir bakış açısıdır bu. Jung, antropolog Lucien Lévy-Bruhl'den ödünç aldığı “participation mystique” kavramıyla anneye bebeğin ayrı varlıklar olarak algılanamayacak kadar bütünleşmesini kasteder. Burada deneyimlenen bütünlüğün sonucu annenin ilk sevgi nesnesi olmasıdır. Diğer bir sonucu ise psişedeki anne imgesinin iyi ya da kötü kodlanmasıdır.

Anne arketipi olumlu ve olumsuz tezahürlere sahiptir. Jung arketiplerinin tezahürünü bu şekilde ayırır. Karşımıza pozitif/ negatif veya seven/korkunç anne arketipleri olarak da çıkabilen arketipler psişedeki karşılığıyla bu sıfatları edinirler. Psişede anima olarak görülen arketip anne arketipiyle direkt olarak bağlantılıdır. “Zira anima arketipi, erkek psikolojisinde annenin imgesiyle başta iç içedir.”-dört arketip Anima arketipiyle kurulan ilişkinin derinliği ya da bu ilişkinin kurulamaması bile anne arketipinin psişede nasıl tezahür ettiğine bağlıdır. Annenin sevgi aktarılan ilk nesne olduğuna dair Freud, Jung ve Lacan perspektiflerinden zıt görüşler yoktur. Bu, hepsi için genel geçer bir görüştür. Jung arketip olarak anneye baktığında birincil olarak seven, koruyan, güvende hissettiren, besleyen bir tezahür görür.

Anne arketipinin özellikleri "annelik" ile ilgilidir: dışının 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 çıkarıcı ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan.” Anne arketipi çocuğun büyümesiyle ve anneye olan bağına azalması nedeniyle bilinçten zamanla uzaklaşır. “Bu şekilde ebeveyn imgeleri, psişenin “dışında” yabancı unsur olarak yaşar. Erişkin bir erkeğin yaşamında ebeveynin yerine artık kadın en dolaysız çevresel etki konumunda yer alır. (Jung, 2020, s. 22)

Artık çevresindeki başka nesnelere yönelen psişe, anne arketipinin yönlendirmesiyle ve animanın talepleriyle hareket eder. Annenin olumsuz deneyimlenmesi animayı doğrudan etkiler.

2.2.2.2. Ruh arketipleri olarak persona ve anima

Jung iç kişilik ve dış kişilik olarak psişeyi ayırır. Bu ayırıda gölge, anima ve animus arketipleri iç kişilikte kalır. Dıştaki veya yüzeydeki “maske” ise persona olarak tanımlanır. “Bu maskeye, yani ad hoc [maksatlı] benimsenen tutuma persona diyorum, antik dönemde oyuncuların taktıkları maskenin adıydı bu. Bu maskeyle özdeşleşen insana "birey" in karşıtı anlamında "persona" diyorum. ... Persona özellikle nesne ilişkileriyle ilgilidir. (Jung, 2016, s. 56) Persona, bilinçle toplum arasında doğan karışık ilişkilerin sistemidir. Bireyin toplumla uyum içinde yaşayabilmesi için kullandığı maskedir. Toplumun bireyden beklentisini karşılar. Buradaki beklentiler beklenen kişi özelinde şekillenir. Jungien anlamda gölgenin dengeleyici sayılır. “Aslında, bu maskelerin varlığı ötedenberi herkesçe bilinen bir olgudur. Ancak, bunların doğuştan var olan arketiplerin bir anlatım biçimi olduğunu tanımlayan kişi Jung olmuştur.” (Geçtan, 1998, s. 178) Bu yüzden yanlış bir okumayla personayı, insanların olmak istedikleri ideal kişiliğin kötü bir taklidi gibi düşünmemek gerekir. Sosyal ilişkilerin yürütülebilirliğini ve sürdürülebilirliğini, toplumda etik ve ahlaki normlara göre var olabilmeyi persona sağlar çünkü toplum bireyin en olması gerektiği gibi ve mükemmel haliyle var olmasını bekler. Personanın ardında da bireyin özel hayatı kalır. Maske, psişenin gizli yaşamını saklar. İçerde kalan arketiplerle psişenin dengesini persona sağlar. İçerde kalan arketiplere dönecek olursak, bilinçli varlığa gelmeleri Jung için çok önemlidir. Bastırılan, talepleri reddedilen bu parçalar bir süre sonra çatışma yaratacaktır. “Kendiliğe ek olarak, Jung herkesin psişik gelişiminde ve sosyal uyumunda özgül bir rol oynayan birtakım arketipik unsurlardan söz etmiştir.

Bunlar benlik, persona, gölge, anima ve animus'tan oluşmaktadır. Jung bunları gelişim esnasında kişisel ruhta kompleksler şeklinde yer alan arketipik yapılar olarak tasavvur etmiştir.” (Stevens, 1999, s. 62)

Anima ve animus içerde kalan parçalardır. Jung'un kendini analiz ederken içindeki dişil imgeyi fark etmesiyle “anima” adını verdiği imge, erkekteki dişil yanı temsil eden arketiptir. Kadındaki eril imgeyi temsil eden arketipse animustur. Ne var ki Jung, bu tezahürlerin bastırılabilmesine sıkça rastlamıştır. Bazı durumlarda erkekte anima, kadında animusla hiç karşılaşmamıştır. Ancak bu arketipler taleplerinin yerine getirilmesi için psişeye baskı yaparak gerilim yaratırlar.

Bu çalışmada anima üzerine yoğunlaşmıştır. Persona ve anima, birbirlerine zıt arketipler gibi düşünülebilir ancak Jung'un gözlemi şu yöndedir: “Animanın karakterine gelince, deneyimim, personanın karakterini genelde animanın tamamladığı kuralını doğrular.” (Jung, 2016, s. 59) Buradaki nüans, eğer Ego personayla fazla bir özdeşleşmeye girerse anima da bilinçdışıyla aynı özdeşleşmeye gider. Bunun sebebi; Ego, personasıyla kendini ayırmazsa bilinçdışıyla bilinçli bir ilişki sürdürmez. Bu noktada talepleri bilince çıkarılmayan anima bilinçdışıyla özdeşim yapar, “ruh” bilinçdışı kalır. Persona ve anima arasındaki ödünleyici ilişki bu şekilde kurulur.

2.2.2.3 Ruh arketipi olarak gölge

Gölge arketipi; psişenin en vahşi, en bastırılmış, en karanlık parçasıdır. Arkaik atalardan aktarılan, ilkel bir yapısı vardır. Bu arketip, egonun bastırıldığı ve psişeye kabul etmediği ya da etmek istemeyeceği özellikleri barındırır. Gölge arketipi; mitlerde, masallarda, hikayelerde “yüzleşmeden” bireyleşme yolculuğunun tamamlanamayacağı “zorunlu” bir öge olarak karşımıza çıkar. Bu arketip karanlığıyla, ilkelliğiyle tehlikeli ve korkutucudur. Gölge, bilince çıkarılması gereken ve ancak görüldüğünde tam bir bireyleşmeden bahsedilebilecek bir kavramdır. Gölgeden bahsederken hep fark etmek ve yüzleşmek gibi aşamalı gerçekleşen bir süreçten bahsedilir. Bunun fark edilmesi bastırılmasının bırakılıp bilince çıkarılması, yüzleşilmesi ise onu kabul etme noktaya gelme cesaretini ifade eder. “Ne yazık ki, insanoğlu, bir bütün olarak bakıldığında, düşündüğünden ya da istediğinden daha az iyidir. Herkes bir gölge taşır ve bireyin bilinçli hayatında ne kadar az şey toplanırsa, gölge de tersine o kadar koyu ve yoğun olur.” (Jung, 1998, s. 82)

Arketipsel çalışmalar yapan bir mitolojist olan Joseph Campbell'in çalışmalarında da bu katmanlılık görülür. Campbell'in monomit kuramında gölgenin yapısı, işlevi çok net görülür. Kahraman, gölgesiyle yüzleşmeden kahraman olamaz. Bu gerçek hayata da uyarlanabilir. Jung, un bireyleşme yolculuğu da böyledir. Bu yüzden mitolojide ya da edebi eserlerde görüyor olduğumuz kahraman yolculuğu aslında gerçek hayatın metaforik bir yansımasıdır.

Gölge, anima ve animusla birlikte "ben"e en yıkıcı şekilde tesir eden bir ruh arketipidir. Burada vurgulanması gereken şudur ki; gölge kesinlikle salt kötü anlaşılmalıdır.

Jung'un derinlikli okunmaması; gölgeyle yüzleşme tabirine "insanın kendi kötülük potansiyelini görmesi" gibi yüzeysel bir yorum getirir. Ancak Jung, gölgede onu büyüleyen başka şeyler bulur. "Bastırılan eğilimler, ya da benim verdiğim adla gölgeler, kesinlikle kötü olsaydı, hiç sorun çıkmazdı. Fakat gölge sadece biraz çapsız, ilkel, uyumsuz ve rahatsızlık vericidir; tümüyle kötü değildir. Hatta, bir bakıma insanoğlunun varoluşunu canlandırıp süsleyecek olan daha alt düzeydeki, çocukça ve ilkel özellikleri içermektedir, fakat gölgeler bu sonucu vermemiştir." (Jung, 1998, s. 80) Jung gölge arketipinin doğasının büyük bir kısmının kişisel bilinçte olmasından kaynaklı, en kolay erişilebilen arketip olduğunu öne sürmektedir. Gölge karanlıktır, korkutucudur, temas etmesi büyük bir cesaret gerektirir ancak erişildiğinde altından yaratıcı enerji çıkar. "İnsana yararlı olabilecek bazı düşünce ve istekleri ortaya koyma yeteneğinden ötürü, gölge, güçlü ve değerli bir arketiptir. İnsanı yaratıcı etkinliklere yöneltebilir." (Geçtan, 1998, s. 181) Onu fark etmek, önce kişiliğin karanlık yönlerini görmekle başlar. Bu da bir tür kendini tanımadır ve bunun uzun bir zamana yayılması çok olağandır fakat gölgeyle yüzleşme dediğimiz yolculuğun önünde projeksiyon engeli vardır. Psişe kendi gölgesini başka nesnelere projekte etmektedir. Bu yansımaları nesnelere çekmeden de gölgeyle tanışma gerçekleşemez. Gerçekleşse bile, Jung'un bireyleşme yolculuğu olarak tanımladığı yolculukta gölgeyle tam bir temas söz konusu olamaz. Jung bu projekte etme eyleminin görülmesinin zorluğunu birçok çalışmasında vurgulamıştır. Bu çalışmada da bunun örneği çok net görülecektir. Bu yansıtmanın uzun süreli olması ve bireyin kendini bu yansıtma yoluyla sürekli olarak korumaya çalışması bazı durumlarda "yansıtma dönüşmek" gibi bir sonuç getirebilir. Bu çalışmada bu dönüşümün de izleri görüldüğünden zıt kutupluluk kavramı da açılacaktır.

2.2.3 Enantiodromia

Bu kavram Jung'un Herakleitos felsefesinden aldığı bir kavramdır. Zıt, karşıt anlamına gelen "Enantios" ile koşmak, hareket etmek anlamına gelen "Dromos" sözcüklerinin birleşiminden oluşur. Enantiodromia, zıttına dönüşmek, zıt yöne akma anlamına gelir. "Aynı yaklaşım karşıtları nitelikler olarak yorumlayan varlığa gelişi bir karşıttan diğerine geçişle açıklayan Platon ve Aristoteles'te de devam ettirilmiştir." (Cevizci, 2005, s. 603)

Jung bu kavramı birçok çalışmasında kullanır. Herakleitos'un yaklaşımı Jung'u çok heyecanlandırmıştır. Jung'un arketip teorisinde bu kavramın etkisine sık sık rastlanır. "Gerçekten büyük bir bilge kişi olan koca Herakleitos psikoloji yasalarının en harikasını keşfetmişti: karşıtların ayarlayıcı işlevi idi söz konusu olan. Buna, tersine koşmak anlamına gelen enantiodromia demişti; bundan anladığı, her şeyin er geç karşıtına doğru koşacağı idi." (Jung, 2006, s. 150)

Psişedeki aşırı uçlaşma, karşıtına doğru çekilmeyi getirir. Jung bu kavramı birçok psişik harekete ve duruma uyarlamıştır. Arketipler için de bunun geçerli olduğu düşünülebilir.

Enantiodromia terimini bilinçdışında zaman içinde zıtlığın ortaya çıkması karşılığında kullanıyorum. Belirgin özellik taşıyan bu fenomen pratikte, bilinçli yaşama uç noktada tek taraflı bir eğilim hükmettiğinde hemen her zaman meydana gelir; zamanla aynı derecede güçlü bir karşı konumlanma oluşur, bu da önce bilinçli performansa ket vurur, ardından bilinçli denetimi yarıp geçer. (Jung, 2016, s. 23)

Aşırı duygular için de enantiodromia ihtimalinden söz edilebilir. Birinden çok nefret eden bir kişinin, nefret nesnesi haline getirdiği kişiye dönüşmesi olarak tanımlanabilir. Burada içselleştirme denilen şey, aslında çok sevilen ya da çok nefret edilen nesnenin Ego'ya katılmasıdır.

2.3 Jacques Lacan'ın Temel Kavramları

Jacques Lacan (1901-1981) 20. Yüzyılda Freud'u yeniden okuyarak geliştirdiği psikanalizle, Freud'un mirasçısı olarak görülür. Çalışmaları; Freud'un geliştirdiği kavramların, yapısalcılıkla harmanlanarak yeniden tanımlanması olarak değerlendirilir. Lacan'ın psikanalize yapısalcılığı getirmesi, bilinçdışının bir dil gibi yapılandığı tezine bağlı olarak gerçekteşmiştir. Lacan; Öznellik inşası, imgesel/simgesel/gerçek düzen ve ayna evresi gibi birçok önemli kavramı tartışarak 20. Yüzyıl psikanalizine önemli bakış açıları sunmuştur. Lacan'ın tanımladığı bu kavramlar; bir bireyin Özneleşme deneyimini açıklayan ve bilinçdışını haritalandıran süreçlerdir. Lacan; Freud'un psikanalizinden aldıklarını, yapısalcılıkla bambaşka bir tanımsal çerçeveye koyar. Bu başlık altında, Lacan'ın kavramları farklar üzerinden açılacaktır.

2.3.1 Lacanyen Özne

Özne, Lacanyen psikanalizin ana kavramlarının başında gelir. Lacan'ın Özne kavramının uzamı o kadar geniştir ki; başta Lacanyen Öznenin ne olduğunu değil, ne olmadığını netleştirmek gerekir. Lacancı psikanalist Bruce Fink de, Lacan'ın Özne kavramını açıklarken ne olduğundan başlamamıştır. "Tartışmama Lacancı öznenin ne olmadığını açıklığa kavuşturarak bazı göstergelerle başlayacağım, çünkü bana sorarsanız, terimin Lacancı kullanımını kavramaya çalışırken hiçbir şey peşinen kabul edilmemelidir." (Fink, 2020, s. 68)

Fink'in sınıflandırması ışığında; öncelikle Lacan'ın Özne kavramının Freudyen Ego'dan ve Kartezyen Öznenen uzakta bir kavram olduğu vurgulanmalıdır. İstisnaları çok olan Lacanyen Özne, Freud'un Ego kavramıyla yakın ya da eşanlımlı düşünülemez çünkü Freud'un üçlü sisteminde genellikle bilinç düzeyinde olan tek parça Egodur. Lacan ve Ego kavramı bir arada görüldüğünde ise, aşağıda açıklanacağı üzere Lacan'a göre oldukça yanılısamalı olan bir benlik algısından söz ediliyor olacaktır.

Lacanyen Özne kavramının çeperi zaman zaman, aynı anlama gelmediği kavramlara yaklaşabilir, kesişimler oluşturabilir ancak çok daha geniştir. Neden Kartezyen Özne ve Freudyen Egonun, Lacanyen anlamda çok uzağımızda durduğunu anlamak içinse düşünme ediminin bilinç düzeyinde olduğunu görmek gerekir. Bu noktada Lacan'ın

Hegel'den etkilendiği ve daha bu ilk adımda Lacanyen Öznenin en yakınında Hegel'in Özne fikrinin durduğu belirtilmelidir. Lacanyen Öznenin Öteki'ye tabi oluşu, Hegel'in tanınma arzusuna sahip Öznesi gibi, varlığının karşısına bir kavram koyar.

Fink, Lacanyen Öznenin; birey, bilinçli Özne, Ego veya Kartezyen Özne olmadığını açıklar ve kavramlarla benzeşen veya ayırışan yönleri üzerinden bir Lacanyen Özne tanımı sunmayı dener.

Fink, tanımlamalarını kolaylaştırmak için ortaya “Freudcu özne” tanımını atmıştır. “Freud’un ... erken dönem çalışmalarına bakan Lacan bizi, kendi deyimiyle sadece belirli bir durumda açığa çıkan şey fikrine hazırlar.” (Fink, 2020, s. 77) Bu tanım bilinçdışının zaman zaman bilince sızıp ortalığı karıştırdığı noktalarda zuhur eder. Freud’un bizi; dil sürçmelerini, sakarlıkları vb. bilinçdışıyla ilişkilendirmeye yönlendirmesi Fink için bilinçdışı Özneye Freudcu özne dedirtir. Bu ani ortaya çıkıp kaybolmalar gelip geçicidir. Lacan’a göre Kartezyen Özne de sadece “cogito ergo sum” olduğu için, yani düşünürken var olduğu ve düşünmediğinde kaybolduğu için aynı derecede gelip geçicidir. Sadece düşündüğü sürece varlığını bilinçle algılayan Özne, Lacanyen perspektiften bakıldığında en uzak olunan noktadır. Kartezyen Özne de varlık ve düşünme kesişirken, Lacanyen Özne ya düşünmeye ya da varlığa sahip olabilir. Aynı anda ikisine sahip olması mümkün olmayacaktır.

O halde, Lacan neden cogito olmayan her şeyi devreye sokup Descartes'in öznesini ters yüz eder? Çünkü birincisi, Freud'da olduğu gibi Lacan'ın düşünceye bakışı da filozof Descartes'in incelediği bilinçli düşünceden ziyade bilinçdışı düşüncenin etrafında döner. Freud bilinçli düşünceyi genellikle *rasyonalizasyonla* ilişkilendirir. Lacan da bundan daha yüksek bir statüyü hemen hiç vermez. (Fink, 2020, s. 79)

Bu statüyü vermeyecek olması şundan kaynaklanmaktadır; düşünen Özne varlığın tek boyutunu tanıyarak varlığını “bildiğini” iddia edecektir ancak Lacan için de düşünen Özne yalnızca Ego düzeyinde kalır. Burada Freud'un Ego'ya yanıltıcı/yanılsamalı ve benzeri sıfatlarından hiçbirini atfetmediğini ancak Lacan'ın yanılsamalı bir kavram olarak öne sürdüğünü vurgulamak gerekir. (Sarup, 2004, s. 28) Düşünen Özne,

kendiyle ilgili yanılsamalı bir hakimiyet hissine kapılır. Bu da Lacan'ın oldukça tehlikeli bulduğu, yanlış bir benlik algısı anlamına gelmektedir.

Benliğin inşasında düşünen Özne, bilinçdışı varlığını yok sayarak olmaması gereken bir benlik inşasına gider. Çünkü bilinç, bilinçdışının sızdığı her anı ideal-Ego imgesiyle anlamlandırmaya çalışacaktır, bu da yanıltıcı olacaktır. Bu yüzden Lacan böyle bir Özne yapılanmasına “sahte Özne” demeyi tercih etmiştir. “Dolayısıyla Lacan, doğru ya da gerçek bir özne görüntüsünün egonun hatalı varlığının tam tersi olacağı fikrine götürür bizi fakat son kertede mesele bu da değildir. Lacancı özne, ... varlıktan ayrılmış haldedir.” (Fink, 2020, s. 80)

Özne denildiğinde imgesel düzenden simgesel düzene geçmiş bir kavramdan söz edilmektedir. Ego ise imgesel düzene ait sayılabilecek bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bu sebeple buraya kadar yapılan tanımlar Ego ve Özne arasındaki farkı netleştirmek için yeterli olmaz. Bu sebeple Öznenin ne olduğuna dair daha net bir açıklamaya girilmeden önce, Özne denilen kavramın bir “süreç” olarak düşünülmesi gerekmektedir.

Lacanyen Özne; bilinçdışı düşüncenin zuhuruna izin verebilmekten, yani sahte varlıktan vazgeçebilmekten geçer. Bu vazgeçiş olmadan bilinçdışının “var olması” mümkün olamaz. Özne bilinç ve bilinçdışı arasında bölünür. Fink'in ilk Lacanyen Özne tanımı denemesi de “Öznenin bu bölünmenin ta kendisi” olduğunu söylemek olacaktır. Bu bölünme dil ile başlayacaktır. Bilinçdışı Lacanyen bağlamda Öteki'nin söylemidir. Öyleyse bölünmüş Özne denildiğinde bu içinde Öteki'yi de barındırır.

Buraya kadar Lacanyen Öznenin neye indirgenmemesi gerektiği açıklanmıştır. Bu noktadan sonra, Özne olarak tanımı yapılacak her şey bir süreci/ yolculuğu açıklamaya çalışmak olacaktır çünkü Lacanyen Özne belli değişimler yaşayacak ve bir inşa süreci geçirmiş olacaktır. Aşağıda açıklayacağımız kavramlar Öznelik inşasının geçtiği süreçler ve bulunduğu düzenlerdir.

Lacan, bilinçdışının bir dil gibi yapılandığını öne sürer. Buna bağlı olarak; Özneleşme süreci, Öznenin dille tanışmasıyla başlar. Aşağıda, Lacan'ın ayna evresi kuramı çerçevesinde, bir Öznenin nasıl inşasının başladığı geniş bir şekilde açıklanacaktır. Öznenin bölünmesi Lacan'a göre kaçınılmazdır ve aslında bu bölünmeyle gelen yabancılaşma, Özneliğin özünde yatar. O yabancılaşma, gerçek düzenin sızmasına sebebiyet veren mekanizmadır.

2.3.2 İmgesel düzen ve ayna evresi

İmgesel düzen, bebeğin ilk deneyimlediği düzendir. Diğerleri ise, simgesel ve gerçek düzenlerdir. Lacan, bu düzenleri Borromeo düğümü üzerinden anlatır. Borromeo düğümü, birbirinin içine girmiş üç halkadan oluşur. Bu düğümün özelliği şudur; birinde bir kopma gerçekleştiğinde, hepsi dağılacaktır. Bu düzenler, hiyerarşik bir yapı oluşturmazlar. İmgeselden simgesele geçmek denildiğinde bu, Öznenin bir daha başka bir düzeni deneyimlemeyeceği anlamına gelmez. Birbirlerinin içine girip çıkabilen düzenler, grift bir yapı oluşturur.

İmgesel düzen, dil öncesidir. Bu yüzden konuşan bir varlık henüz söz konusu değildir. Bu düzen, yalnızca imagoların olduğu ideal bir dünyadır. “İmgesel’in düzeni, ayna-imgeleri, özdeşleşimler ve karşılıklılık düzenidir. Bireyin deneyiminde basitçe Öteki’ni teskin etmeye çalışmayıp onun eşi ya da sureti haline gelerek kendi ötekiliğini dağıtmaya çalıştığı boyuttur.” (Bowie, 2007, s. 93) İdeal-Ego imagosu ve Lacan’ın aldaticı bulduğu özdeşimler bu düzende gerçekleşir. Bebek, bu evrede anneye bütün ve tam olma hissini deneyimler. Bu çarpık algı; ayna evresi aracılığıyla bebeğin önce bir yanılısma, ardından bu yanılısamanın dağılmasıyla bir yabancılaşma yaşamasına önayak olur.

Ayna evresi, bebeğin ilk bedensel algısının ve imgesinin olduğu evredir. Lacan, Oidipus Kompleksi içinde açıklanan “ebeveynle özdeşleşme”nin tanımsal eksikliğini ayna evresiyle doldurmaya çalışır. (Lacan, 1938, s. 14) Ayna evresi, dışsallığın ilk fark edilmesini gösteren bir metafor olarak okunabilir. Ayna evresi öncesi ve ayna evresinin ilk dönemlerinde bebek, annesinden ayrı bir varlık olduğunun farkında olmayan ve annesiyle birlik içindeyken kendini çok ideal hisseden bir konumdadır.

“Lacan’a göre , çocuk aynada gerçeklikte çoklu ve dağınık duyular olan bir beden imgesel birliğini keşfeder.” (Nasio, 2007, s. 191) Bu süreçte anne memesi bir arzu nesnesi olarak bebeğin tüm ihtiyaçlarını karşılar. Bebek, bu memeyi, anneyi henüz kendisiyle birleşik zanneder.

Bebeğin benlik algısı, kendi ihtiyaçları tam olarak karşılandığından, “Öteki’nin arzusunu karşıladığı” şeklinde yanılısamalı bir tahayyül edişin ürünüdür. Aynadan yansıyan imge “bütünlük ve tamlığın ideal yansıması”dır. Bu bütünlük o kadar kusursuz hissettirir ki, bebeğin ideal-Ego imagosu düzen değişikliği yaşadığında

parçalanacak ve Özne hep bu parçalanma öncesi ideal-Egosuna dönmek için nafile bir çabaya girecektir. (Lacan, 1938, s. 15)

İdeal-Ego imagosuysa; Öteki'nden ayrı olduğunu fark ettiğinde dağılır. Yani bebeğin anneden ayrı bir varlık olduğunu anlaması; aynadan yansıyan “bütün” imgenin bütün olmadığını fark etmesi, bu imagoyu parçalar. Bu ayrışmayı gören bebek artık “tamlik” hissedemez. Bu deneyimin varlıkta geliştirdiği ilk mekanizma narsistik bir regresyon olarak da okunabilecek “ideal-Ego imagosuyla özdeşleşme”dir.

Varlık özdeşleşmeye gerek duyar çünkü yeniden o mükemmel, tam imagoyu görerek bütün hissetmek ister. Bu özdeşleşmeyle, dağılan narsistik parçalarını varlığına geri çeker. Ancak bir kere o dağılmayı yaşayan varlık için ideal-Ego, özlemi duyulacak bir kavram haline gelir. Özlem duyan bu varlık, Ego'dur.

Lacan, anne ve bebek arasındaki ilişkiyi, karşılıklı bir arzu olarak okur. Bebek böylelikle arzusunu Öteki üzerinden, yani anne üzerinden inşa eder. Bu ikili bir denklemdir. Denkleme babanın girişiyile simgesel düzene geçilir. Bu, bebeğin dünyasında simgeselle ilk karşılaşmadır. Simgesel düzene geçiş, babanın yasasına tabi olmakla da sonuçlanır ve artık bir Öznelik inşası başlar. Freud'da Oidipus Kompleksinin katılımcısı olan baba, Lacan'da Özneyi simgesel düzene geçiren metaforik bir kavramdır. “Baba-nın-Adı” olarak karşımıza çıkan kavram, ensest yaşağını getirendir.

2.3.3 Simgesel düzen

Yukarıda bahsedilen imgesel düzen, bebeğin dille tanışmasıyla bırakılır ve simgesel düzene adım atılır. İmgesel düzen, simgesel düzeni önceleyen bir kavram olarak görülebilecek olsa da simgesel düzene bir sonralık atfedilemez, çünkü simgesel düzen imgesel düzeni kapsar. “İmge, bizim alanımızda eşit derecede önemli bir role sahip olsa da, bu rol simgesel düzen tarafından tamamen kapsanmış, yakalanmış, yeniden biçimlendirilmiş ve tekrar diriltiştir.” (Lacan, akt. Stavrakakis, 2009, s. 503)

Simgesel düzen, içine doğulan dilin düzenidir. Lacan simgesel düzen kavramını erken dönem çalışmalarından itibaren geliştirmiştir. Lacan'ın üç düzeninden en çok açıklamaya giriştiği düzen de budur, çünkü simgesel düzen bilinçdışının düzenidir; yani psikanaliz için en önemli düzendir. Lacan bu yüzden yıllar boyunca bu kavramı

irdeler. Lacan'ın yapısalcılığı kullanarak açıkladığı kavramların en başında simgesel düzen gelir çünkü bilinçdışı, bir dil gibi yapılanmıştır.

Bu düzen; varlık için dilin, yasanın düzenidir. Simgesel düzene “giren” Özne burada karşılıklı bir denklem yaratır. Artık Özne, bir gösteren olarak dilde yerini alır; dil Özneyi barındırır ve bilinçdışı bir dil gibi yapılanmıştır olarak Özne'deki yerini alır; dil de Özne'de barınır. Bu düzene geçildiğinde, artık Özne olarak bahsedilebilecek varlık dilde bir temsil kazanmaya çalışır ve kendini dille/dilde tanıtır. Özne, Öteki'nden bir tanınma bekleyerek varlığını Öteki'ye tabi kılar. Daha açık belirtmek gerekirse Özne, Özneliğini simgesel yasayı kabul ederek elde eder. Yani itaatin kabulü, Özne olmayı getirir. Bu yasayı kabul eden Özne, artık eksik öznedir. Bunun sebebi, Öznenin simgesel olana (bu toplum olarak da düşünülebilir) girişi, feda ettiklerine bağlıdır. Öznenin, simgesel düzene geçmek için “bıraktıkları” eksikliği yaratır. Bu yüzden simgesel olan hep eksik olacaktır.

Bütün bu süreci başlatansa Baba-nın-Adı metaforudur. Bu, otoritenin, yasanın simgeselde temsilidir. Yasaya tabi olmaya ihtiyaç duyan Öznenin bir anlamda kurucusudur da. “‘Baba adı’ kavramı, 1950’lerin başında ilk kez ortaya atıldığında, insan sözünün ve arzusunun yasa-bağımlı niteliğinin simgesiydi...” (Bowie, 2007, s. 20) Baba-nın-Adı'nın ilk getirdiği yasak, enest yasağı olur. Baba-nın-Adları, ikili sürdürülen ilişkinin içine Öteki olarak katılır; katıldığında anne ve bebek arasına yasayı koyarak “bütünlüğü” böler.

... falanca iki özne arasında libidinal olarak gerçekleşebilir olan şey aracı gerektirir. Öğreti tarafından öne sürülmüş ve deneyim tarafından tanıtlanmış bu olguya hakiki değerini veren, her şeyin nihayetinde ancak -zira söz konusu olan budur- Oidipus aracılığıyla yorumlanabilir olmasıdır... Bir ilişkinin simgesel anlamını kazanabilmesi için üçüncü bir kişinin aracılığı gerekir ... (Lacan, 2014, s. 36-37)

Babanın katılımı Özneye; eksikliği, imgesel bütünlüğü kaybetmeyi, frustrasyonu, ideal-Ego imagosunu dağıtmayı ve otoriteye tabiliği getirir. Aynı zamanda, babanın simgesel varlığı anne tarafından “tercih edilen” olarak görünür Özneye. Anne, baba

uğruna Özneyi terk eder. Öznenin ilk eksiklik deneyimi burada başlar. Baba'da olan ancak Öznede olmayan şey; fallustur. Buradaki fallus bir gösterendir, eksikliğin göstereni. Freud'da babanın katılımı da, penis de reeldir. Lacan'da ise bu ikisi de metafordur, dilde gerçekleşir.

Özne, fallus yoksunluğunu, fallusa sahip olacağını düşünerek regüle etmeye çalışır. Bu, Öznenin imgelele dönme isteğinin refleksidir. Ancak annenin arzu nesnesi olan, her şeyiyle yeten varlık olmaya dönmek için aşılması gereken bir engel vardır, o da babadır. Baba Özneye "olması gerekeni" getirerek ondan buna uymasını bekler.

Tam da burada Öznenin "doyurulamayacak olan arzusunun nesnesi" ideal-Ego imagosu olacaktır. Bu sebepten simgesel özdeşleşme hem zorunlu kılınır hem de Öznenin perspektifinden bir ikamedir. Özne, yasaı çiğnediği takdirde kastrasyon tehtidi ile karşı karşıya kalacaktır. Yasa, Özneye tanınma sağlayabileceği noktada "simgesel düzen öncesi arzusunun" simgesel olana taşınmamasını talep eder. Bu sebepten Özneliğin inşasının başladığı nokta, Baba-nın-Adı'nın yasak koyması olarak alınabilir. Böylece Lacanyen Oidipus kompleksi metaforik bir yasanın gölgesinde sürecini gerçekleştirir.

"...kişinin erkek ya da kadın olarak ne yapması gerektiği tamamen Ötekinin alanındaki bir drama, bir senaryoya havale edilmiştir, ki bu da Oidipus'tur. ... insanın erkek ya da kadın olarak ne yapması gerektiğini hep en başından Ötekinden öğrenmesi icap eder." (Lacan, 2013, s. 216)

Lacan'ın öğrenme dediği, baba işlevidir. Baba işlevi "...çocuk için potansiyel bir tehlike olarak görülen Öteki'nin arzusunu nötralize eden ... bir ismin özümsemesine ya da devreye girişine yol açar." (Fink, 2020, s. 92)

Bu özümseme, Öznenin yasa-bağımlı olmasından gelir. Özne, tanınma bekler. Bu tanınma Öteki'ye tabi olmaktır. Tam da bu sebeple, Özne varlığını sürdürebilmek adına otoriteye tabi olacaktır. Öznenin varlığının kanıtı, otorite tarafından tanınıyor olmasına bağlıdır. Baba-nın-Adı, artık Özne olmuş varlığın, varlığını sürdürebilmesi için talep ettiği feda edişi Özneden bu yolla almış olur. Lacan, bu denklemi Hegel'in tanı(n)ma arzusu kavramından yola çıkarak inşa eder.

2.3.4 Arzu

Arzu kavramına bu çalışmada bir başlık açılmış olmasının nedeni şüphesiz ki incelenecek metnin tüm haritasını bu kavramın şekillendiriyor olmasıdır. Açıklaması güç ve yine uzamsal olarak oldukça geniş bir kavram olan arzu, olabildiğince metnin sınırlarına hizmet edecek şekilde açıklanacaktır.

Lacan'a göre, gelecekteki bir felaketi hayal etmek, fiziki nesneye ya da psikolojik kurama yaklaşan parçalanmayı hatırlatmak gereksizdir, çünkü arzunun nesnelere felaketli kopuşu zaten çoktan gerçekleşmiştir. İnsan varlığının dile ve kültüre girebilmek için farkında olmadan ödediği bedeldir bu. İnsan zihninin her ürünü kendi ölümünün kurukafa işaretini taşır zaten; yitmek, eksilmek, yetmemek, geri kalmak ve vakti geçmek onların doğal ihtisasıdır. İstek, tatmin edilebilir; arzu, tatmin edilemez: o doyumsuzdur, nesnelere sürekli firardadır. (Bowie, 2007, s. 17)

Arzunun nesnelere kopması, Öznenin bünyesinde oldukça sarsıcı bir etki bırakır. Bir Öznelik inşasında, imgesel olandan simgesel olana geçişin de Özne yarattığı hayal kırıklığını yukarıdaki aynı cümlelerle açıklamak mümkün. Çünkü arzunun nesnelere kopması da yasanın belirmesiyle gerçekleşir. İmgesel olana dönmek de gerçekleşmeyecek bir arzudur, doyurulamayacak olması da buradan gelir. Öteki'nin Özneyi tanınması karşısında talep ettiği fedakarlıkla, Öznenin dile ve kültüre girebilmek için arzusunun nesnesinden kopmak zorunda bırakılması da ayrı düşünülemez.

Önceki başlıklardan ve açıklamalardan hareketle, Lacan'ın "Arzu, Öteki'nin arzusudur." derken neyi kastettiği az çok şekillenmiştir. Lacan'da arzu iki taraflıdır, hem annenin hem çocuğun arzusunu içerir. (Fink, 2020, s. 97) Yani Özne olarak bebek ve Öteki olarak Anne arasında çift taraflı bir aktarımdan söz edilir.

... çocuğun arzusu, arzunun arzusu olarak kurulmakta, arzu Ötekiden ... gelmektedir. Bu durumda arzunun zaten simgesel yasaya içkin olduğunu ve doğduğu an mutlak doyum nesnesini kaybettiğini söyleyebiliriz. ... Anne, arzu doğduğu andan itibaren yitirilmiş, yerine simgesel yasanın temsilcisi Baba'nın-

Adı ikame edilmiştir. Annenin arzusu fallusun, eksikliğin olmadığı mutlak doyumun yerine tam da tamamlanmamışlığı ileten başka bir gösterendir. ... Anne imgesi yani çocuğun karşılaştığı ilk Öteki oldukça tehlikeli bir Ötekidir; tıpkı Lacan'ın timsah benzetmesinde olduğu gibi kocaman ağzını açmış, adeta yavrusunu yutmayı bekler. (Soysal, 2009, s. 606)

Bebeğin arzusu, annenin arzusunu ve annenin arzu nesnesi olma isteğini barındırır. Bunun gerçekleşmeyeceği; eksikliğin gösterilmesi, hayal kırıklıkları ve frustrasyonla olur. Burada sürekli olarak “eksikliğin” hatırlatıldığı bir döngü söz konusudur. Baba-nın-Adı gelerek bu eksikliği pekiştirmeye devam eder ve aynı zamanda yasayı getirir. Simgesel düzenin Öznenin beklentisi ana arzusundan kopmasıdır. Bebeğin arzusu annesine sahip olmaktır ancak Baba-nın-Adı bunu yasaklar. Bebeğin arzusu imkânsızlaşır ve bu imkânsız arzusunu doyuracak bir düşlem olarak, ilk arzu nesnesi ikamesi olan meme devreye girer. Burada meme sembolik olarak ilk ikamedir ve önemlidir çünkü Öznenin bundan sonra arzusu için ikame koyma eyleminin ilk örneğidir ve bu bir davranış prototipi olarak devam edecektir.

Bir bebeğin meme arzusundan bahsedildiğinde annenin de göğsünü verme arzusundan bahsediliyor olur. Burada sadece işlevini yerine getiren, ihtiyaç karşılayan bir kavramdan çok daha fazlasıdır. Bebek, ona ulaşmayı düşleyerek arzusunu sürdürmeye çalışır. Burada “nesne a” olan göğsü düşlemek arzusunun devam ettirilmesini sağlar. Sembolik bir meme, nesne a olarak karşımızdadır. Kaçırılmaması gereken nokta, arzusunun sürdürülmesinin önemidir. Özne arzusunu sürdürmeyi ve arzusunun nesnesine ulaşamamayı bir paradoks olarak kurar ve bu da Öznenin doğası için gereklidir. Eksikliğin hatırlatılması ve frustrasyon karşısında; varlığın arzusunu sürdürülebilmesine “ikame bulma” mekanizması gelişir. Bu ikameler, nesne a'lardır.

Lacan, nesne a kavramını, Freud'un kayıp nesnesinden yola çıkarak geliştirmiştir. Arzunun devamlılığı için Özne, nesne a'ya ihtiyaç duyar ancak nesne a ulaşamazdır. Yani arzuyu sürdürme görevindedir ancak ana arzusunun yöneldiği nesne gerçekten arzuyu doyuramaz. Bu meme, nesne a olarak bebek ve anne arasına; yani Özne ve Öteki arasına girer. İkisine de ait değildir ve ikisinin arasındadır. Özne, bedenin somut bir parçası olan göğsü düşlemez, sembolik bir düşlemdir bu. Meme, bebeğin ödipal arzusunun ikame ettiği bir nesne olarak düşünülebilir. Bu ikame, bebeğin yasaklı

arzusunun tatmininden, yani yasaktan onu korur. Bu bir Öteki'nin arzusunu arama eylemidir aslında ve ikame bu noktada bu yolda yürümekten özneyi alıkoyar, zaten Öteki bu ikamelerde ortaya çıkarak arzuyu yolundan saptırır ve bu da arzunun doyumsuz olma niteliğini kazandırır. Yani bebeğin ödipal arzusu annenin tamamına (bedenine) sahip olmakken nesne a olarak meme bu arzuyu kısmi bir nesne olarak frustrasyondan geri tutar, aynı zamanda arzunun sürdürülmesini sağlıyor olur. Yasa çiğnenecek olursa bebek kastrasyon ihtimaliyle karşı karşıya gelmiş olur.

Varlığın imgesel düzenden dille çıkıp simgesel düzene geçmesi ve Özne olması feragati getirir. Yasa, bu feragat karşısında Özneyi tanıyacaktır. Böylelikle Özne toplumdaki varlığını Öteki'ye bağlayarak korumak adına sürekli kendine nesne a'lar bulmak zorunda kalacaktır.

3.WILLIAM SHAKESPEARE'İN HAMLET ESERİNİN YORUMLANMASI

3.1 Hamlet Oyun Karakterleri ve Özeti

3.1.1 Hamlet oyun karakterleri

CLAUDIUS Danimarka Kralı

HAMLET Ölen kralın oğlu, yeni kralın yeğeni

FORTINBRAS Norveç Prensi

HORATIO Hamlet'in dostu

POLONIUS Başmabeynci

LAERTES Polonius'un oğlu

VOLTIMAND Saraylı lordlar

CORNELIUS

ROSENCRANTZ

GUILDENSTERN

OSRIC

MARCELLUS Subaylar

BERNARDO

FRANCISCO Bir asker

BİR LORD

BİR PAPAZ

REYNALDO Polonius'un adamı

BİR KOMUTAN

İNGİLTERE ELÇİLERİ

MEZARCILAR

GERTRUDE Danimarka Kraliçesi

OPHELIA Polonius'un kızı

HAYALET

Lordlar, saraylı kadınlar, tiyatro oyuncularını, askerler, gemiciler, haberciler ve Hizmetçiler.

3.1.2 Hamlet oyun özeti

Oyun başlamadan önce, yakın bir zamanda Danimarka Kralı (baba) Hamlet ölmüştür. Kral'ın kardeşi, Hamlet'in amcası Claudius tahta geçerek yeni Kral olmuştur. Claudius ve Hamlet'in annesi Gertrude, oyun başladığında, henüz Kral Hamlet'i kaybedeli kısa bir süre olmuşken evlenmişlerdir.

PERDE I

Sahne I

Oyun Elsinore şatosunda, nöbet tutan asker Francisco ile açılır. Tam gece yarısı, nöbet değişim saatidir. Nöbeti diğer subay Bernardo devralır.

Hamlet'in dostu Horatio, Hamlet'le birlikte okudukları Wittenberg'den Elsinore'a gelmiştir.

Horatio ve subay Marcellus nöbet yerine gelir. Marcellus daha önce nöbet yerinde iki kere bir hayalet gördüklerini Horatio'ya anlatmış, Horatio ise bunun ancak bir "hayal ürünü" olduğunu düşünmüştür. Tam set üstünde bunlar konuşulurken zırlı bir şekilde hayalet çıkagelir. Bu hayalet ölen Kral Hamlet'e çok benzemektedir. Horatio bunun hiç hayırlı olmadığını anlar ve dostu Prens Hamlet'e gördüğü hayaleti söylemeye karar verir.

Sahne II

Bu sahne, Claudius'un ağabeyini anıp Gertrude'la evlendiklerini açıklamasıyla başlar. Bu süreçte Norveç Prensi Fortinbras, Kral Hamlet'in kuşattığı toprakları geri istemekte ve ordu toplamaktadır. Claudius Fortinbras'ın amcasına bunu haber vermek üzere bir mektup yollar.

Tüm bunlar olurken Hamlet, babasının ölümünden hemen sonra amcası Claudius ve annesi Gertrude'un evlenmesini kaldıramamaktadır, hâlâ yas tutmaktadır. Her şeyi

geride bırakıp Wittenberg'e gidecek olan Hamlet, annesinin isteği üzerine kalmaya karar verir.

Horatio ve subaylar, Hamlet'e babasının hayaletini gördüklerini söylerler. Hamlet de hayaleti kendi gözleriyle görmek üzere gece nöbete gidecektir.

Sahne III

Başmabeynci Polonius'un oğlu Leartes, Fransa'ya dönmektedir. Polonius'un kızı Ophelia ve Hamlet arasında bir ilişki vardır. Leartes giderken, kardeşi Ophelia'ya Hamlet'e çok kapılmaması için öğüt verir. Polonius da Hamlet'le Ophelia'nın farklı dünyalara ait olduğunu, bu aşkın sürmeyeceğini söyler ve görüşmelerini istemez. Ophelia bu uyarıyı dikkate alacaktır.

Sahne IV

Nöbet setine giden Hamlet babasının hayaleti ile karşılaşır. Hayalet, Hamlet'le yalnız konuşmak ister ve Hamlet, Marcellus ve Horatio'nun tüm ısrarlarına rağmen Hayalet'le uzaklaşır.

Sahne V

Hayalet Hamlet'i surların başka bir tarafına götürerek cinayete kurban gittiğini ve bunu yapanın Claudius olduğunu söyler. Hamlet'in amcasından intikam almasını ister. Hamlet bunu öğrendikten sonra hınçla dolmuştur ve babasının öcünü almak için yanıp tutuşur.

Hamlet, Horatio ve Marcellus'a "gördüklerini kimseye söylememek" üzere yemin ettirir. Hamlet ne kadar garip davranırsa davranırsın yine de hiçbir şey söylememelidirler çünkü Hamlet bundan sonra deli gibi davranabilecektir.

PERDE II

Sahne I

Polonius Fransa'da Leartes'i kontrol ettirmek amacıyla adamı Reynaldo'yu Fransa'ya göndermektedir.

Ophelia Polonius'a gelerek; Hamlet'in ziyaret ettiğini ve çok garip davranışlarda bulunduğunu anlatır. Polonius bu garip davranışları Hamlet'in aşkına ve Ophelia'nın "yasaklandığı" için Hamlet'le konuşmamasına bağlar.

Sahne II

Claudius ve Gertrude, Hamlet'i eğlendirmeleri ve göz kulak olmaları için Hamlet'in arkadaşları Rosencrantz ve Guildenstern'i Elsinore'a çağırılmışlardır.

Polonius, Ophelia'dan duyduklarını Claudius ve Gertrude'a anlatır. Hamlet'i gözlemlemek üzere bir plan yaparlar. Ophelia ve Hamlet'i karşılaştırıp gizlice dinleyeceklerdir. Böylece Hamlet'in halinin sebebinin aşk olup olmadığını anlayacaklardır.

Bu sırada haberciler gelir. Claudius'un elçisi Norveç Kralı'na ulaşmış, Kral da yeğenini Danimarka'ya karşı savaş açmamaya ikna etmiştir. Ordu Polonya'ya yönelecektir ve Danimarka topraklarından geçmek için izin isterler.

Polonius Hamlet'i görünce "derdini anlamak üzere" konuşmaya çalışır. Hamlet artık bir deli gibi konuşmaya ve davranmaya başlamıştır. Rosencrantz ve Guildenstern'i de aynı delilikle karşılar. Hamlet, onların amcasına ve annesine bilgi sızdırmak için çağırıldığının farkındadır ve renk vermez.

Saraya, tiyatro yapmaları için şehir tiyatrosu oyuncularını çağırılmıştır. Hamlet kafasında kurduğu plan nedeniyle onlardan bir istekte bulunacaktır. "Gonzago'nun Ölümü" adında bir oyunu oynamalarını rica eder bir oyuncudan. Gerekirse birkaç dize de ekleyecektir Hamlet.

Yalnız kaldığında Hamlet'in babasında öğrendikleri yüzünden korkunç bir buhran yaşamaktadır. Görürüz ki planı, oynatacağı oyun yoluyla Claudius'un tepkisi ölçerek katil olup olmadığına emin olmaktır.

PERDE III

Sahne I

Rosencrantz ve Guildenstern Hamlet'in ağzından hiçbir şey alamadıklarını Claudius ve Gertrude'a rapor ederler.

Claudius ve Polonius artık planlarını uygulamak üzere Ophelia'yı bir yem gibi Hamlet'in önüne koyup olabilecekleri dinlemek için saklanırlar. Hamlet geldiğinde Ophelia'yla ilişkisini bitirir ve onu sevmediğini söyler. Hamlet'in ağzından çıkanlar karşısında Ophelia şakına dönmüştür. Claudius, Hamlet'in içini kemirenin aşk olmadığını anlar ve gerilmeye başlar.

Sahne II

Hamlet, oyuncuların neler istediğini sayar. Oynayıp biçimlerine kadar her şeyi düzenlemiştir. Daha sonra Horatio'ya planını anlatır ve Horatio'nun da Claudius'u gözlemlemesini ister.

Tiyatro oyununun sahnelenmesi sırasında Hamlet Claudius'u gözlemler. Claudius "zehirle öldürme" sahnesi geldiğinde kalkıp gider.

Sahne III

Claudius Hamlet'i uzaklaştırmak için, halini iyi bulmadığı bahanesiyle, Rosencrantz ve Guildenstern ile İngiltere'ye yollamaya karar verir.

Yalnız kaldığında Claudius'un ağzından, işlediği cinayeti öğreniriz. Dua etmek ister ancak edemez. Vicdani olarak çok büyük bir yükün altındadır.

Hamlet, Claudius'u dua ederken görür ve babasının intikamını almayı düşünür ancak vazgeçer. Günahlarından arınmış bir şekilde öldürürse tam bir intikam almış olmayacağı fikriyle erteler.

Sahne IV

Polonius Hamlet'i annesinin yanına davet eder. Gertrude Hamlet'in halinden ötürü oldukça endişelidir. Polonius yine saklanıp onları dinleyecektir.

Hamlet geldiğinde annesiyle hırçınca konuşur, çıldırmış gibidir. Annesi Hamlet'in onu öldüreceğinden korkarak yardım çağlıkları atar. Polonius tam saklandığı yerden çıkacakken Hamlet kılıcını "Ne o? bir fare mi?" diyerek perdeye saplar ve Polonius'u öldürür.

Hamlet, Gertrude'un Claudius ile birlikte olmasından ne kadar tiksindiğini anlatır. Gertrude tahammül edememektedir, Hamlet'in söylediği her şey yüreğine bir bıçak gibi saplanır. Bu sırada Hayalet baba girer ve Hamlet onunla konuştuğunda Gertrude hayaleti göremediği için Hamlet'in iyice delirdiğini düşünür fakat daha sonra Hamlet ona rol yaptığını söyler. Gertrude bu sırrı saklayacaktır.

PERDE IV

Sahne I

Gertrude, olanları Claudius'a anlatır. Claudius Polonius'un ölümünden ötürü Hamlet'in zapt edilemez olduğunu farkeder ve bir an önce yollamaya çalışır.

Sahne II

Rosencrantz ve Guildenstern Hamlet'te Polonius'un cesedinin nerede olduğunu öğrenmeye çalışırlar ancak Hamlet yine deli rolüne devam eder ve söylemez.

Sahne III

Claudius da Hamlet'ten cesedin yerini öğrenmeye çalışır ancak Hamlet oyununa devam etmektedir. Claudius ona İngiltere'ye yollanacağını söyler. Daha sonra kendi kendine kaldığında anlarız ki Hamlet'i öldürtmek istiyordu.

Sahne IV

Sahne Danimarka kırlarında başlar. Hamlet Fortinbras ve ordusuyla karşılaşır. Fortinbras Polonya'ya saldırmaya hazırlanıyordu. Fortinbras'ın cesareti Hamlet'i kamçılar.

Sahne V

Ophelia babasının ölümüyle yıkılmış, ruh sağlığını kaybetmiştir. Gertrude bundan büyük üzüntü duymakta, vicdanen kendini sorumlu tutmaktadır.

Leartes de babasının öldüğü haberini almıştır ve hınçla, bir grup insanı arkasına alıp sarayı basar. Claudius ve Leartes konuşurken Ophelia gelir. Leartes, Ophelia'nın da halini görünce yıkılır ve daha da hınçlanır.

Sahne VI

Hamlet İngiltere yolundan Horatio'ya mir mektup yollar. İngiltere yolunda korsan gemisine atlayıp esir alınmıştır. Mektubu getiren gemicileri Claudius'a yollamasını ister.

Sahne VII

Claudius Leartes'e babası öldürenin Hamlet olduğunu söylemiştir.

Bu sırada gelen diğerk mektup Claudius'a ulaşır. Mektup'ta Hamlet'in hâlâ Danimarka sınırlarında olduğu yazmaktadır ve Claudius'la görüşmeyi talep eder. Claudius Hamlet'in hala hayatta olmasına şaşkındır. Leartes'le Hamlet'i öldürmek üzere plan yaparlar.

Leartes ve Hamlet düelloda karşıacaktır. Bu plana göre Leartes, ucu düğmesiz bir kılıç kullanacaktır düelloda. Leartes kılıcının ucuna bir de zehir sürecektir. Claudius ise Hamlet'in ölümünü kesinleştirmek için zehirli içki hazırlayacaktır.

Tam bu plan yapılırken Gertrude gelip Ophelia'nın ırmakta boğulduğu haberini getirir.

PERDE V

Sahne I

Sahne, Ophelia'nın mezarını hazırlayan mezarlılarla açılır. Mezarlılar bunun bir intihar olup olmaması üzerine konuşup türkü söyleyerek Ophelia'nın mezarını kazmaktadırlar.

Ophelia'nın gömülme merasimi başladığında Hamlet de yakınlardadır ve Ophelia'nın öldüğünü Leartes'in konuşmasını duyduğunda öğrenir.

Leartes'in acı içinde mezara atlayıp son bir kez sarılması ve acısını bu denli yüksek yaşaması Hamlet'i deliye döndürür. Böylece Hamlet ortaya çıkar ve Leartes'le kavga etmeye başlarlar. Hamlet, Ophelia'yı Leartes'ten daha çok sevdiğini söyleyerek bağır çağır yas tutmasına katlanamaz.

Sahne II

Hamlet ve Horatio yalnız kaldıklarında Hamlet başına gelenleri anlatır. Kralın İngiltere'ye yazdığı mektubu okumuştur ve öldürüleceğini fark etmiştir. Mektubu değiştirip bu durumdan kurtulmuştur. Rosencrantz ve Guildenstern'i de ölüme yollamıştır.

Daha sonra Osric gelerek Hamlet'e Leartes'le düello teklifi getirir. Hamlet kabul eder, oysa içinde "kuruntu" dediği bir his vardır ancak yine de düelloya girer.

Hamlet düellodan önce Leartes'ten özür diler.

Düello sırasında Gertrude Hamlet'in zehirli içkisinden içer, Hamlet henüz içmemiştir.

Leartes Hamlet'i öldürmekte çekimser davranırsa da bir hamle yapar ve Hamlet'i yaralar, o sırada kucak kucağa düşerler, kılıçlar karışır ve zehirli kılıçla Leartes de yaralanır.

Tüm bunlar olurken Gertrude zehirlendiğini anlar, Hamlet'e içkiyi içmemesini söyler ancak çok geçtir. Hamlet, ters bir şeyler anlar. Bunun üzerine Leartes de Claudius'un planını açığa vurur. Artık Hamlet'in de Leartes'in de çok zamanı kalmamıştır.

Hamlet ölecekken her şeyi öğrenmiş olur. Son gücüyle zehirli kılıçla Claudius'u yaralar ve zehirli içkiden içirir. Claudius ölür.

Leartes ölmeden önce Hamlet'le helalleşir ve ölür.

Hamlet ölmek üzereyken Horatio'dan olanları herkese anlatmasını ister ancak sadık Horatio da zehirli kupadan içmeye çalışır. Hamlet son gücüyle buna engel olur ve ölür.

Bunlar olurken toplar tüfekler duyulmaya başlanır. Polonya'dan galibiyetle dönen dönen Fortinbras gördükleri karşısında şaşkındır. Hamlet'i şanına yakışır bir şekilde uğurlamak üzere emir verir. Fortinbras'ın artık Danimarka tahtında hakkı vardır. Hayatta kalan Horatio bütün olan biteni herkese anlatacaktır. (Shakespeare, Hamlet, 2017)

3.2 Sigmund Freud'un Kavramlarıyla Hamlet Eserinin Yorumlanması

Freud, psikoloji dünyasında Hamlet'ten en çok etkilenen insanların başında gelir. Hamlet'in onu neden bu kadar etkilediğini ise Oidipus kompleksini keşfettikten sonra bulacaktır. Freud, kompleksi kendinde ilk fark edişini Fliess'e olan mektubunda yazar. Aynı mektupta daha Oidipus kompleksinin adı bile ortada yokken Hamlet'i görürüz. 71. Mektup olarak geçen 1897 tarihli mektupta önce kompleksin ana aksını açıklayıp ardından bunu Hamlet'in de özünde gördüğünü kaleme alır. Daha sonraki çalışmalarında da Hamlet'in durumuna dair gözlemleri devam eder. Haliyle Freud, Hamlet eserinde Oidipus kompleksinin izlerini bulan kişi olmuştur. Freud, Hamlet'in o güne kadarki yorumlamalarında eksik bir şey görür. Bir türlü Hamlet'in durumunun açıklanamamasına neden olan o eksik Oidipus kompleksidir. (Freud, 2001, s. 137) Freud, Oidipus kompleksi aracılığıyla Hamlet'in eksik parçasını tamamlar. Bu buluşu;

psikanalizin bir başarısı olarak gören Freud, Hamlet'in alımlayıcıdaki katartik etkisini de buna bağlar. (Freud, 2001, s. 138)

Hamlet'teki melankoli ise, melankolinin oldukça eski tarihine dayanarak, sık sık teşhis edilebilmiştir. Buna bağlı olarak, Hamlet karakterinin en sık fark edilen semptomu melankolidir, keza Freud da Hamlet'ten melankolik olarak bahsedecektir. Hamlet yorumcularından biri olan Wilson Knight da Hamlet'in "delilik" sayılabilecek birçok davranışının altında melankolinin yattığını söyler. (Knight, 2005, s. 23) Bu yorumlar doğrudur ancak oyundaki melankoliyi bir sebep olarak değil, sonuç olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bu yüzden bu çalışmada, Freudyen melankoli tanımıyla Oidipus kompleksinin yetişkinlikteki bağlantıları ve yapılanması üzerinden kavramlar-arası bir okuma gerçekleştirerek semptomların altında yatan nedenlere daha derin bir bakış açısı getirilmeye çalışılmıştır.

Oyun başladığında Hamlet, babasını yakın zamanda kaybetmiş ve onun yasını tutmaktadır. Annesi Gertrude ve amcası Claudius ise evlenmektedir. Hamlet'in duygusal durumunun ilk görüldüğü konuşması, I. Perde II. Sahne'de herkes gittikten sonra yalnız kaldığı andır. Hamlet, oldukça depresif bir haldedir. Bu sahnede intihar düşüncelerinde gezinen Hamlet'in bu denli kötü hissediyor olması babasının kaybıyla ilgili değil, annesinin amcasıyla evlenmesiyle ilgilidir. Babasını, yani sevgi nesnesini "somut" bir şekilde kaybetmiş olması elbette bir yasa sebep olmuştur ve bu doğaldır ancak Hamlet'in içinde bulunduğu psikolojik evre yasin tanımının oldukça dışındadır. Bu evlilikle birlikte Hamlet'in "çözümleyememiş olduğu" Oidipus kompleksi yeniden aktif hale gelmiştir. Sahnenin devamında Claudius'tan aşağılık bir adam olarak bahsetmesi ödipal bir refleksi işaret etmektedir. Çünkü Hamlet henüz amcasının babasını öldüren kişi olduğunu öğrenmemiştir. Ondan bu denli nefret etmesi, annesinin "tercih ettiği adam" olmasından kaynaklanır. Shakespeare, olay örgüsünde Hamlet'in Claudius'a nefretini evlilik merasiminde gösterir. Hamlet daha sonra Claudius'un babasını öldürdüğünü öğrenecektir. Bu olay örgüsünün kurulumu da Oidipus kompleksi yaklaşımını destekler niteliktedir.

Annesinin onu "seçmeyerek" amcasıyla evlenmesi, çocukluğunda annenin ilk terk edişinin bir tekrarı olarak karşımıza çıkar. Jung ve Lacan bölümünde de küçük farklar içermekle beraber bu fikir geçerlidir. Hamlet'in Oidipus kompleksinin etkisi altında olması da yine üç psikanalist için geçerli sayılan bir durum olacaktır.

Freud çalışmalarında özellikle Oidipus kompleksinin evrenselliğini vurgular. Bu bilgi ışığında, Hamlet'in babasının hayaletinin gelip Hamlet'e Claudius tarafından öldürüldüğünü söylediği I. Perde V. Sahne'ye bakıldığında Hamlet'in babasının "anneye kızma" öngörüsü oldukça yerindedir. Çünkü Hamlet elbette ilk olarak, terk edildiği için, annesine kızacaktır. Bu hayal kırıklığıyla annesine karşı nefret duyabilecektir. Bunun önüne geçmek için telkinde bulunan hayalet, Hamlet'in her daim bir otorite figürü altında hareket ediyor olmasının metaforu gibidir. Hamlet, babasının buyruklarına uymalıdır.

Hamlet'in içinde bulunduğu yaşam şartları düşünüldüğünde babası hayattayken de oldukça büyük bir otorite figürüdür. Diğer dış etmenlerle bu faktörün etkisi daha da büyür. Bu nedenle Süperegö ve büyük otorite figürü öğeleri birleştiğinde ortaya Hamlet için zor bir tablo çıkacaktır. Daha önce de değindiğimiz üzere; eğitim, din, otorite gibi etmenler Süperegö'nün erken yapılanmasına sebep olur. Süperegö bu durumda otorite figürü babanın karakterini korur. Hamlet'in hem eğitim hem de otorite bağlamında Süperegö'sunu çok erken bastırılmış olduğu su götürmez bir gerçektir. Bu şekilde bastırılan Oidipus kompleksinin geri dönüşü de çok şiddetli olacaktır. Hamlet'in oyun boyunca sık sık belirteceği suçluluğunun temelindeki parametre de budur. Hamlet, bir taraftan şiddetli bir şekilde ortaya çıkan ödipal arzu ve diğer taraftan babayı temsil eden ve cezalandıran Süperegö arasında sıkışıp kalır. Süperegö'nün uygarlık kavramıyla insan doğasında yarattığı çatışma için de önemli bir örnektir Hamlet. İçinde bulunduğu saray yaşamı, Hamlet'i erken bastırmalara iter ve yıkıcı sonuçların nedenleri arasındadır.

Babasının hayaletinin gelişinin ardından Hamlet'te bir kırılma yaşanır. Bu, dört etmene bağlı olarak gerçekleşir o yüzden etkisi çok yıkıcı olacaktır. Birincisi, babasının anlattıkları Oidipus kompleksinin yavaş yavaş bilince çıkmasına neden olacaktır çünkü "baba katli" motifiyle karşılaşmıştır ve çocuklukta ödipal arzusu bu yolla gerçekleşmiş olur ve Hamlet bunu kendi eylemi gibi bir suçlulukla yaşayacaktır. Freud da bunu şöyle ifade eder: "Hamlet, babasını ortadan kaldıran ve annesinin yanında onun yerini alan, yani ona kendi bastırılan çocukluk arzularının gerçekleştiğini gösteren adamdan intikam almanın dışında, her şeyi yapabilecek yetiye sahiptir. Dolayısıyla onu intikama sürüklemesi gereken tiksintinin yerini, ona cezalandırması gereken suçludan daha iyi olmadığını hatırlatan öz-suçlamalar ve

vicdani rahatsızlıklar almıştır.” (Freud, 2016, s. 372) Nitekim, Hamlet’in durumunun içinden çıkılmazlığını bu faktör gerçekleştirir.

İkincisi artık babasının kaybına duyduğu yas yerini melankoliye bırakacaktır çünkü suçluluk duygusu bilince çıkararak melankoliye zemin hazırlar.

Üçüncüsü, yine melankolinin ortaya çıkmasına sebep olacak şekilde annesini soyut bir kayıp nesne olarak algılayacak ve Ego’suna katacaktır. Bu da narsistik regresyon olarak karşımıza çıkar.

Dördüncüsü de, melankolinin bir sonucu olarak libidosunu kayıp nesne anneden ayıramayacağı için sevme kapasitesinde büyük bir düşüş yaşayacak ve Ophelia’yla ilişkisini bitirme noktasına gelecektir. Nitekim babasının ölümünden sonra değil, annesinin evliliğinden sonra bunun yaşanması, bu fikri doğrular niteliktedir.

Tüm bu etmenler, Freudyen bağlamda Hamlet’in içinde bulunduğu durumun özetidir. Bu tablo Hamlet’in eylemini ertelemesini, Gertrude ve Ophelia’yla ilişkisini açıklar.

Bu sahneden hemen sonra II. Perde I. Sahne’de Ophelia’dan öğrenileceği üzere; Hamlet Ophelia’nın odasına gitmiş, Ophelia’yı tutup uzun uzun bakmış ve bir şey söylemeden çıkmıştır. Bunu Hamlet’in “deli taklidi” yapması olarak değil, yaşadığı bir kırılmanın sonucu olarak okumak gerekir. Shakespeare, bu sahneyi Ophelia tarafından Polonius’a anlatılan bir sahne olarak verilmiştir. Bu da, Polonius’un Hamlet ve Ophelia ilişkisindeki “belirleyici” rolünü göstermektedir. Buna aşağıda ayrıca değinilecektir.

Daha sonra Hamlet’le Ophelia III. Perde I. Sahne’de görülür. Ophelia gelmeden kendi kendine olduğunu düşünerek konuşan Hamlet, artık intiharı düşünecek noktaya gelmiştir.

HAMLET

Var olmak mı, yok olmak mı, bütün sorun bu!

...

Ölmek, uyumak sadece! Düşünün ki uyumakla yalnız

Bitebilir bütün acıları yüreğin,

Çektiği bütün kahırlar insanoğlunun.

...

Kim dayanabilir zamanın kırbacına?

Zorbanın kahrına, gururunun çiğnenmesine,

Sevgisinin kepaze edilmesine,

Kanunların bu kadar yavaş

Yüzsüzlüğün kadar çabuk yürümesine.

Kötülere kul olmasına iyi insanın

.... (Shakespeare, 2017, s. 71-72)

Bu sahnenin devamında Hamlet'i anlamak adına yaptıkları plan doğrultusunda Claudius ve Polonius, Ophelia'yı Hamlet'in yanına yollarlar ve Hamlet Ophelia'ya oldukça yıkıcı davranarak ilişkisini bitirir. Hamlet'in Ophelia'ya davranışlarının altında ödipal kaynaklı bir yansıtma yatar. Gertrude'a olan öfkesini Ophelia'ya yansıtır. Özellikle Ophelia'nın babasının emri üzerine Hamlet'in ona verdiği mektupları geri getirmiş olması bunu tetikler. Ophelia'nın gelişini gördüğünde “peri kızı” derken, mektupların geri çevrilmesi sonucu birden hırçınlaşır. Tekrar terk edilme ya da reddedilme ihtimali karşısında öfkesi bu denli yükselir. Zaten melankolikleşmesinin bir sonucu olarak sevme kapasitesini kaybetmesiyle bitireceği ilişkisini “hoyratça” bitirmiş olur. Annesini kayıp nesne olarak Ego'suna attığı için libidinal yatırım oraya gerçekleşmeye başlamıştır. Buna bağlı olarak Ophelia'ya karşı besleyeceği duygunun önü kesilmiş olur.

Hamlet, sürekli olarak eserdeki dış koşullar tarafından tetiklenir. Tüm dış koşullar, yasın melankoliye dönüşmesine neden olacak şekilde tasarlanmıştır. Son sürat yükselen suçluluk duygusu; artık onun elini kolunu bağlayacak duruma getirmiştir.

Freud, Hamlet'in eylemsizliğini suçluluk duygusuyla açıklar. “Ama bizler, Hamlet'in elini kolunu bağlayan nedenin suçluluk duygusu olduğunu biliriz: Kahramandaki suçluluk duygusu nevrotik olaylara tümüyle uygun düşen bir yol izler ve oç alma

ödevini yerine getirecek güçten yoksunluğunu kahramanın algılamasıyla açığa vurulur.” - (Freud, 2001, s. 236)

Hamlet’in eylemsizliği, yani Claudius’tan babasının intikamını alamıyor oluşu yine bir suçluluktan kaçış olarak ortaya çıkar ancak bu Claudius’u öldürmenin suçluluğu değildir. Hamlet, ödipal fantezisini gerçekleştirmiş olan Claudius’u öldürecek olursa eğer “annesiyile birlikte olmak zorunda kalacaktır” ve Hamlet buna katlanamaz. Tekrar Süperego’nun çok güçlü yapılandığı durumlar hatırlanacak olursa, Hamlet’in çok güçlü bir etik anlayışı vardır ve bu eylemin onu “etik olmayan bir şey yapmak zorunda bırakacağını” bilinçdışı bir şekilde düşünür. Yoksa Hamlet yorumlarının bir kısmında görüldüğü üzere Hamlet bu eylemi gerçekleştirmekten yoksun değildir. Freud’un da değindiği üzere Polonius’u, Rosencrantz’ı ve Guildenstern’i öldürmesi zaten bu varsayımı çürütür. Burada, Süperego’nun çelişkili bir yapılanmaya gittiği çok net görünür. Hem etik bağlamda Hamlet’i yasak ensest arzudan korur hem de babanın otoritesini koruduğu haliyle sürekli bir cezalandırmaya gider; üstelik intikam alamayışı da Hamlet’in suçluluk duygusunu yükseltir. Bu da cezalandırılma ihtiyacını besler.

Hamlet’teki eylemsizliğin onda yarattığı suçluluk ve buna bağlı olarak melankoli, II. Perde II. Sahne’deki konuşmasında çok net görülür. Ego’nun kendi kendine saldırmasının bir örneğidir bu sahne. “Melankolik için kendisini acıklı karalamasının başkaları için doğru olup olmaması pek değer taşımaz. Bu onların ruh halini tam olarak gösteren bir durumdur. Kendilerine saygılarını yitirmişlerdir ve bunun için iyi sebepleri vardır.” (Freud, 1993, s. 2) Hamlet’in durumu tam olarak budur.

HAMLET

...

Ah nasıl bir uşak, ne aşağılık bir köleyim ben!

...

Ben uyuşuk, ben pısrık, aşağılık herif,

...

Korkağın biri miyim yoksa ben?

Alçak diyen biri yok mu bana?

Bir tepeleyen yok mu beni?

...

Güvercin yüreklinin biriyim!

... (Shakespeare, 2017, s. 65-66)

Hamlet'in bu sahnesi artık yasın yerini melankoliye bırakmasının göstergesidir. Bu dönüşümü daha net açıklayabilmek adına Hamlet'in oyun başlarında söylemiş olduğu birkaç cümleye bakılmalıdır.

HAMLET

Ah bu katı, kaskatı beden bir dağılsa,

Eriyip gitse bir çiy tanesinde sabahın!

Ya da Tanrı yasak etmemiş olsa

Kendi kendini öldürmesini insanın!

Tanrım! Ulu Tanrım! Ne bunaltıcı, ne berbat,

Ne tatsız, ne boş geliyor bu dünya bana!

... (Shakespeare, 2017, s. 13)

Freud'un açıkladığı yas semptomlarındaki "dünyanın boş gelmesi" hâli burada Hamlet'in ağzından dökülür. Ancak daha sonraki monologlarında görüldüğü üzere bir melankoli semptomu olan "Ego'nun boş gelmesi" ile karşı karşıya kalınır. Üstelik

oyunun büyük bir bölümü boyunca Hamlet'in kendini bu şekilde yermesine tanık olunur, bu cezalandırılma isteğinin tezahürüdür. Kavramlar incelenirken bunun kastrasyon tehdidiyle benzer bir yapısı olduğu vurgulanmıştır. Hamlet, babasının karakterini koruyan Süperego tarafından bu şekilde cezalandırıldığında bir sağaltım gerçekleşmiş olur. Hamlet'in dikkat çeken bir diğer sağaltım mekanizması ise delilik oyunudur.

Hamlet'in babasından öğrendiği gerçekler doğrultusunda direkt olarak bu yolu seçmesi bunun bir sağaltıcı etken olduğunu düşündürür. Sözde deli gibi davrandığı tüm sahnelerde yoğun bir konuşkanlık hâli dikkat çeker. Bu, melankolide Freud'un yaptığı bir tanımı hatırlatır. "Melankolikte, kendine maruz bırakmada doyum bulan tam tersi zorlayıcı konuşkanlık hâli dikkat çekebilir." (Freud, 1993, s. 2) Hamlet'in Polonius'la, Rosencrantz'la ve Guildenstern'le konuşmalarında bu durum görülür. Hamlet onlarla beraberken sürekli olarak bir konuşkanlık hâli içindedir. Bu kişileri sürekli olarak kendine maruz bırakır. Deliliğinin oyun içinde başka bir işlevselliği söz konusu değildir. Bu yüzden bu seçiminin içsel çatışmalara bağlı bir sonuç olarak ortaya çıktığı düşünülebilir. "Gerçek şudur ki, Hamlet'in deli rolü oynaması için pratik nedenler değil, psikolojik nedenler vardır aslında." (Urgan, 2014, s. 469)

Bu delilik oyununu, annesinden gizlemediği III. Perde IV. Sahne'ye bakıldığında, Hamlet annesine ancak tüm içdekileri döktükten sonra; yani delilik oyununu seçmesinde rol oynayan tetikleyicilerden bir anlığına olsun kurtulduğunda söylemektedir.

Bu sahne yorumlanmadan önce Hamlet'in annesiyle yüzleşmeden önce nasıl bir duygusal durum içinde olduğu incelenmelidir.

Hamlet, planını uygulayarak Claudius'a işlediği cinayeti tiyatrodaki seyrettirmiş, Claudius buna dayanamayıp kalkıp salonu terk etmiştir, Hamlet'i de Gertrude çağırıştır. Claudius'un tiyatro oyununa verdiği tepki, Hamlet'in beklediği ve babasının katilinin artık amcası olduğuna emin olduğu bir sağlamadır. Hamlet'in şüphesinin sona ermesi ve Gertrude'la yüzleşmesi arasında iki önemli şey olur. Birincisi; Hamlet annesine el kaldırmamak için, ona zarar vermemek için kendini sakinleştirir. Bu da babasının buyruğundan çıkmamasıdır. İkincisi de; Hamlet Claudius'u dua ederken görür ve onu savunmasız bir şekilde öldürebilecekken "cennete yollamamak" için kendini durdurur. Oysa biraz önce kan içebileceğini

söylüyordur ancak Claudius'u savunmasız yakaladığında ise kendini tutar. Bahanesi onu cennete yollamamak olsa da korkusu Gertrude'la önünde hiçbir engel kalmayacak olmasıdır. Bu, yukarıda değindiğimiz üzere, ödipal arzu düşünüldüğünde çelişkilidir; ancak Hamlet'in Süperego yapılanması açıklandığı üzere bu çatışmanın doğması çok olağandır.

Kendi söylemiyle “korkunç şeyler yapabilecek” noktada olan Hamlet amcasına dokunmaz. Masum birinin canına kıymayı, yani Polonius'u öldürmeyi ise “Gertrude'la arasında hiçbir engel bırakmamaktan” daha az korkunç bulmuştur. Süperego'nun kendi içindeki paradoksu da budur. Babanın karakterini koruyan Süperego, babanın verdiği görevi gerçekleştirdiğinde aslında daha cezalandırıcı olmak zorundadır.

HAMLET

...

Sıcak sıcak kan içebilirim bu saatte,

Öyle korkunç şeyler yapabilirim ki,

Tüyler ürpertir gündüz gözüyle görülmesi.

Ama tut kendini! Ananın yanına gidiyorsun şimdi.

Yüreğim, katılaşıma, taş olma sakın, yüreğim!

Neron'un canavarlığı girmesin içine

...

Sakın, ey ruhum!

El kaldırmama izin verme sakın. (Shakespeare, 2017, s. 93)

Hamlet burada Neron olmaktan korkarak annesine zarar vermemek için kendini tutmaktadır, odaya gelmeden rastladığı Claudius'a karşı kendini yine tutmaktadır

ancak az önce hem tiyatrodaki “baba katli” temsili izlemiş, hem Claudius’un katilliğinden emin olmuştur. Bu faktörler şuna sebep olur; artık ödipal arzusu İd’den ayrılır ve bilince yaklaşır, bu yüzden Hamlet buna katlanamayacak noktaya gelmiştir. Tüm bu çatışma bir can alır, ancak bu Claudius’un değil, masum Polonius’un canıdır.

Otto Rank, Hamlet üzerine yazdığı bir çalışmada Polonius’u Hamlet’in cinsel isteklerine Ophelia üzerinden yasak koyan bir figür olarak tanımlar. Bu yüzden Polonius Hamlet’in ödipal babasının yetişkinlikteki yansımasıdır. (Rank, 1915, s. 47) Buna bağlı olarak Hamlet’in bilinç dışında Polonius tam da metaforik bir ödipal babadır. Ophelia’nın, Hamlet’i geri çevirmesi Polonius’un müdahalesiyle gerçekleşmiştir. Bu yüzden Hamlet’in Polonius’u öldürmesi bir tesadüften çok daha fazlasıdır.

Böylece Polonius’u öldürdüğünde hem bir baba figürü ölür hem de Hamlet annesiyle önündeki engeli gerçek anlamda kaldırmamış olur. Aşağıda Polonius’un metaforik bir baba ölümünü temsil ettiği, Gertrude ve Hamlet arasında geçen yüzleşme sahnesi detaylandırılacaktır.

Annesinin yanına geldiğinde Hamlet, sanki ödipal arzusunun diliyle konuşuyor gibidir. Bu sahnede Hamlet’in ana amacı; Claudius’un Kral Hamlet’in katili olduğunu Gertrude’a kanıtlamak değil, hatta Claudius’u öldürmek değil, Gertrude’un bir daha onun yatağına girmemesini sağlamaktır. Hamlet’in çatışması, ödipal arzu ve Süperego çatışmasına çoktan dönmüştür. Ödipal arzusunun kayıp nesnesi Gertrude’u geri kazanma isteği ve babasının verdiği intikam görevinin sonucu olarak annesiyle arasında hiçbir engel kalmaması da bir paradoks yaratır. Annesini ister, ancak Süperego’su bunun sonucuna katlanabilecek bir yapıya sahip değildir. Claudius’u öldüremeyeceği için Polonius’u ikame eder. Yine de ödipal arzusu, anneyi ister. Süperego’nun kendi içindeki paradoksunun bir diğer tarafı olan baba temsili Süperego da Hamlet’in intikam görevini gerçekleştirmesi için baskı yapar. Hamlet’in ambivalansı tam da burada ortaya çıkar. Bu yüzden Hamlet ancak “neler olduğunu anlatıp” annesinin Claudius’tan kendi kararıyla ayrılmasını bekleyebilir. Bahsedilen çatışma bu sahnede melankolinin altına gizlenmiş bir şekilde bulunur. “Bir melankoliğin kendine yönelik çok ve çeşitli suçlamaları sabırla dinlenecek olursa, bunların en şiddetlilerinin hastanın kendisine değil, önemsiz değişiklikler yapılarak hastanın sevdiği veya sevmesi gereken başka birisine uygun düştüğü anlaşılır.” (Freud,

1993, s. 3) Hamlet'in Gertrude'ü içe atım yoluyla Ego'suna aldığını tüm koşullar kanıtlar niteliktedir. Böylece Hamlet'in yergilerinin çok yüksek boyutlarda olmasının bir diğer sebebi Ego'daki nesne Gertrude'dur. Sadistik bir doyum oluşturan saldırı aslında Gertrude'a dönüktür. Gertrude'ü dışsallaştırabildiği tek sahne olan yüzleşmelerinde, yergileri sonunda gerçek adresine ulaşıyordur.

HAMLET

Öyle bir şey ki yaptığın,

Karartır gül pembe yüzünü temiz kadınlığın,

İki yüzlülüğe döndürür ahlakı, fazileti,

Saf bir sevginin alnındaki gülü koparıp

Kara bir damga basar yerine!

...

Ah, öyle bir şey ki yaptığın,

Bağlılığın özünü, ciğerini söker içinden,

... (Shakespeare, 2017, s. 100)

Hamlet, annesi tarafından ilk terk edilmesini yeniden yaşıyor ve anlatıyor gibidir. Bu sahnede Süperego'su babasını idealize edilmiş bir biçimde verirken ödipal arzusu sanki "kendi tercih edilmemişliğini" vurgulamaktadır. Oldukça paradoksal devam eden bu sahnede Hamlet sembolik bir baba katli yapar, annesini de Claudius'un yatağına girmemeye ikna etmeye çalışır. Böylece babasının karakterini koruyan Süperego'nun da isteğinin bir kısmı gerçekleşmiş olur.

Shakespeare, final sahnesine dek Hamlet'in karşısına kamçılayıcı unsurlar koymaya devam eder. Amcasının isteği üzerine Polonya'yı kuşatan Fortinbras ve babasının intikamını almaya gelen Leartes buna örnek oluşturmaktadır.

Final sahnesinde ise Hamlet cezalandırılma isteğinin doruğundayken, içinde kötü bir his olmasına rağmen Leartes'le düelloya katılır. Sanki bile bile kendini ortaya atar. Hamlet Leartes'in babasını öldürmüşken ve dolaylı olarak Ophelia'nın hayatını kaybetmesine sebep olmuşken Leartes'in ona karşı kin duymayacağını düşünmesi Hamlet gibi biri için mümkün değildir. Hamlet cezalandırılmayı ister. Polonius'u öldürdükten sonra bunun cezasını çekeceğini vurgulaması da bunu destekler niteliktedir. Üstelik Leartes'in durumu Hamlet'e oldukça benzemektedir artık, bu yüzden cezalandırılma isteğini Leartes'le gidermesi de metaforik bir anlatımdır. Leartes burada Hamlet'in Süperego'sunu temsil eder.

Hamlet, düello sonunda artık gerçekleri öğrenmiştir ve cezalandırılmıştır. Kayıp nesne Gertrude ise artık somut bir kayıp olarak dönüşmüştür. Hamlet ancak bu koşullar gerçekleştiğinde babasının verdiği görevi yerine getirerek Claudius'u öldürebilecektir.

3.3 Carl Gustav Jung'un Kavramlarıyla Hamlet Eserinin Yorumlanması

Bu bölümde Hamlet oyununda temsil edilen arketipleri ve bu arketiplerin oyunun kaderini nasıl şekillendirdiği incelenecektir. "Arketipin etkisi büyüleyicidir, etkili zıtlıklarla bilince adım atar; evet, bilinçdışının, çok daha sonra düşüncelerimizin, duygularımızın ve davranışlarımızın idrak edilmiş etkileri aracılığıyla uzun vadeli kaderlere biçim verir." (Jung, 2022, s. 409-410) Hamlet karakteri, oyunun başından sonuna dek arketipsel bağlamda ciddi değişiklikler yaşar. Jungien bağlamda oyunu asıl trajediye sürükleyen, bilinçdışı fantezilerin ortaya çıkışı ve Hamlet'in, psişesinin parçalarını reddetmesidir. Hamlet'in Gertrude ve Ophelia'yla ilişkilene biçiminin değişmesi, arketiplerin dönüşümüyle ilgilidir. Claudius ve Hamlet arasında geçen çatışma da tamamen arketipsel bir çatışma olarak ortaya çıkar.

Oyunun başlamasından itibaren Hamlet'in ilk repliği; I. Perde II. Sahne'de Claudius'un ağabeyinin ölümünün sözde üzüntüsünü ve Gertrude'la evliliklerinin sevincini paylaşmasının ardından Hamlet'e "yeğenim, oğlum..." şeklinde hitap etmesinin üzerine cevap olarak "Yeğenden biraz fazla, oğuldan bir hayli az." olur. Ardından ikili arasında şu diyalog geçer:

KRAL

Neden hep kara bulutlar gibisin böyle?

HAMLET

Hiç de değil, efendimiz, güneşin yanı başındayım. (Shakespeare, 2017, s. 11)

Bu cevap, babasını ilerde Hyperion'a da benzeteceği üzere, metaforik olarak babasının yanı başında olduğu anlamına gelir. Daha buradan itibaren bir düaliteyle karşılaşılır. Bu düalite; oyun boyunca duygu/düşünce, iyi/kötü, cesur/korkak, ahlaklı/ahlaksız, temiz/kirli gibi daha sayılabilecek birçok düalitenin başladığı noktadır. Bu düalite arketipsel bağlamda düşünüldüğünde oyunun gidişatında gölge ve ben, anima ve persona gibi zıt kutupluluğun sözcüklerde tezahürüdür. Tartışmanın buradan açılmasının sebebi Hamlet'in zihnindeki siyah/beyaz ayrımının vurgulanmak istenmesidir. Bu Hamlet'te ortaya çıkan ambivalansın ana sebebidir. Hamlet, Freud'un Süperego kavramına tekabül eden kişisel ahlakının çok gelişmişliğinin kurbanıdır. Bu bir nevi sterillik getirir onun zihnine; ancak insan doğasının ihtiyacı bu sterillik değildir. Yine aynı sahnenin devamında Hamlet'in ilk tek başına kalıp düşündüğü, alımlayıcının Hamlet'i ilk kez duyduğu sahne gelir.

HAMLET

Ah bu katı, kaskatı beden bir dağılsa,

Eriyip gitse bir çiy tanesinde sabahın!

Ya da Tanrı yasak etmemiş olsa

Kendi kendini öldürmesini insanın!

Tanrım! Ulu Tanrım! Ne bunaltıcı, ne berbat,

Ne tatsız, ne boş geliyor bu dünya bana!

Ah ne iğrenç, ne iğrenç! Bakımsız bir bahçe ki

Azgın bitkileri tohuma kaçmış,

Pis, kaba ne varsa tabiatta sarmış içini. (Shakespeare, 2017, s. 13)

Hamlet'in, bu çaresiz açılışında gördüğümüz en temel şey "kötülüğün dışsallaştırılması" durumudur. Hamlet'in sterillik ihtiyacının bir refleksidir. "İnsanın sadece bilincinin kendisi hakkında bildikleri kadar olduğuna evrensel çapta inanıldığı için, kişi kendini zararsız zanneder ve kötülüğüne bir de aptallığı ekler. Korkunç şeylerin olduğunu ve olmaya devam ettiğini inkâr etmez, ama bunları her zaman "ötekiler" yapar." (Jung, 1999, s. 112) Hamlet için dünya boş, iğrenç ve pislik doludur. Aslında pislik dolu olan Claudius ve Gertrude'un paylaşacağı yataktır Hamlet'e göre. Oidipus kompleksiyle ilgili Freudyen incelemede savunulan bilgiler Jungien perspektifte de geçerlidir. Bu sebeple diğer bir etken olan anne imgesinin kırılmasından söz edilecektir. Anne arketipinin olumlu bütün özellikleri kaybolur Hamlet için ve artık şehvetli, korkunç bir imgenin temsilidir Gertrude. Burada önemli olan bir diğer etmen de şudur; Claudius'un psişedeki temsili Hamlet için gölgedir. Claudius henüz Hamlet'in annesini elde etmiş, ağabeyinin ölümünün üzerinden çok geçmeden onunla evleniyordur. Henüz babasının ölümünün sebebinin Claudius olduğunu duymamıştır ancak annesiyle evlenmesi bile Claudius'u bir "satır" olarak görmesi için yeterlidir. Gertrude Claudius'la evlenerek artık masum, oğluna bağlı, sadık değildir. Bu imge yerle yeksan olmuştur. Haliyle hem anne arketipindeki dejenerasyon hem de Hamlet'in bu noktadan itibaren bütün gölgesini projekte edeceği Claudius'un burnunun dibinde Gertrude'la birlikte olması Hamlet'in dünyasını başına yıkmaya yetecektir. Bu bakış açısı ışığında, bu evliliğe karşın, Hamlet'in "Tanrı'nın insanın kendi kendini öldürmesini yasak etmemiş olmasını dilemesi" çok da garip değildir. Hamlet, bilinçdışında arketipik hareket yaşamaya başlamıştır. Jungien bağlamda bu kolektif bilinçdışının işidir. Hamlet'in mitolojik öğeleri sık sık kullanması, bu fikri destekler.

HAMLET

...

O yüce kralı bir düşün, bir de buna bak!

Biri Güneş Tanrısı, öteki bir orman şeytanı! (Shakespeare, 2017, s. 13)

Eserdeki mitolojik öğeler buradan başlayıp oyun sonuna dek devam eder. Jungien anlamda çok önemli alt metinler içeren ve Hamlet eserinde sıkça gördüğümüz mitolojik öğelerin en kilit olanlarına bakılacaktır.

Hamlet bu monoloğunda dört mitolojik öğeden bahseder. Bunlar; güneş tanrısının babası ve göklerin temsili Hyperion, onun karşısında “tam bir insan bile olmayan” bir satyr, ailesi için gözyaşı döken Niobe ve zavallı kahraman Herakles. Bu karşılaştırmalar çok şey anlatmaktadır. Öncelikle bunların kolektif olanı yansıttıklarına değinilecektir.

Hamlet’in bu karşılaştırmada babasını Hyperion olarak tanımlaması babasını tanrısallaştırarak ne kadar idealize ettiğini gösterir. Hyperion, güneş tanrısı Helios’un babasıdır. Mitolojide çok bahsedilmeyen Hyperion oğlu tarafından temsil edilir. “Birini idealize etmek, kötülükten korunma isteğidir aslında. İnsan korktuğu şeyi savuşturmak istediğinde idealize eder. Korkulan şey bilinçdışı ve onun büyümlü etkisidir.” (Jung, 2020, s. 41) Babasının idealize edilmesini de dışsallaştırma ihtiyacı olarak okuyabiliriz. Babasının karşısına Claudius’u bir satyr olarak koyar. Satyr, hayvanca duygularının yankısı yüzlerinde görülen yarı insan, yarı hayvan mitolojik yaratıklardır. (Erhat, 2021, s. 268) Aynı zamanda cinsel dürtüleri temsil ederler. Burada Claudius’un hayvani tasviri gölgeyi temsil eder. Hamlet Claudius’a atfettiği kötülüğü, oyun ilerledikçe, Oidipus kompleksi bağlamı dışında, kendinde de görmeye başlayacaktır.

Hamlet’in bu monoloğu, kolektif bilinçdışının öğelerinin zihninde nasıl bir arketipsel ayırım yaptığını bize çok net gösterir. Hatta Hamlet henüz burada personasından ibaret durumdadır. Personasıyla egosu bir bütündür. Hamlet, henüz personasından başka bir psişe parçasıyla tanışmamıştır aslında. Bu, Hamlet gibi oldukça ustalıklı kurulmuş bir

karaktere haksızlık etmek gibi gelebilir ancak Jungien perspektiften bakıldığında bu durum fazlasıyla kendini belli eder. Birçok Hamlet çalışmasında, Hamlet'in çok yüksek ve iyi bir düşünme edimine sahip olduğunun vurgulandığı görülür. Psikanaliz öncesinde de fazla düşünmenin kurbanı olduğu yönünde savlar öne sürülmüştür. Bu iddia, bu fikirlere zıt değildir. Jung için uygarlaşarak ilkel olandan uzaklaşmak zaten bir problemdir. "İşte bu yüzden, doğal olarak, modern insan Akıl Tanrıçasının da zaferiyle genel bir nevrotikleşme sürecine girmiştir. Demir Perde'nin dünyayı ayırması gibi insanın kişiliğinde de bir ayrışma olmaktadır." (Jung, 1999, s. 90) Hamlet'in durumu da biraz budur. Zihinsel güce bu kadar önem verilen bir ortamda Hamlet'in zaten sadece personasıyla varlığa gelmesi oldukça öngörülebilir bir sonuç olmuştur; ancak Hamlet'in kötülük atfettiği kişileri, olayları tanıyabilmekten yoksun olduğu söylenemez. Hamlet için kötü sayılan ne varsa onu okumakta zaten ustadır. Sorun, onu sadece dışarda görmeye teşne olmasıdır. "Ve bu tür kötülükler yakın veya uzak geçmişte kaldıkları zaman, çabucak ve rahatça unutkanlık denizine gömülürler, arkasından "normallik" dediğimiz o kronik bulanık kafalılık geri gelir. Oysa çarpıcı gerçeğe göre hiçbir şey yok olmamış, hiçbir şey düzelmemiştir. Kötülük, suç, vicdanın derin rahatsızlığı ve karanlık kuşkular gözlerimizin önündedir, keşke görmeyi bilseydik." (Jung, 1999, s. 112) Buna daha sonra değinilecektir. Claudius ve Gertrude'un evliliği ensest, iğrenç bir zina etkinliği olarak tanımlanır Hamlet tarafından. O dönemin ve kültürün koşulları içinde, bunun Hamlet'in tanımladığı gibi tanımlanabilmesi mümkündür. (Urgan, 2010 s. 346) Hamlet, okları hemen annesine çevirir.

HAMLET

...

Kadın zaaf demekmiş meğer! Kısacık bir ay...

Daha eskimedi o gün giydiği pabuçlar

Babamın tabutu ardında yürürken,

Niobe gibi, iki gözü iki çeşme... (Shakespeare, 2017, s. 13-14)

Gertrude’u Niobe’ye benzetmesi, anne imgesinin kırılmasından önceki anne arketipinin tasviridir. Mitolojik bir ögeyle bağdaştırması yine kolektif olanı göstermektedir. Aslında Gertrude Niobe’yken Hamlet için iyi bir annedir. Çocuklarının ölümüne üzüntüsünden iki gözü iki çeşme ağlayan ve taşa dönen “Niobe gibi bir Gertrude” yoktur şimdi. Anne arketipinin Hamlet’teki dönüşümü böyle başlar.

HAMLET

...

Nasıl olur, o kadın, evet aynı kadın

–Tanrım, beyinsiz bir hayvan bile

Daha fazla acı çekerdi– amcamla evleniyor;

Babamın kardeşiyle; öyle de bir kardeş ki

Ben Herakles’e ne kadar benzemezsem

O da o kadar benzemiyor babama. (Shakespeare, 2017, s. 14)

Yine burada mitolojik bir figür olan Herakles’le kendini benzetmemesi oldukça dikkat çekici bir unsurdur. Çünkü Hamlet, oyun ilerledikçe Herakles’e benzeyecektir. Hamlet gibi Herakles de ona yüklenen işlerin altında ezilir. “Kahraman olmayı kendi seçmemiştir, tanrı vergisi kuvvetinden de zevk duymaz, tersine onu dizgine vuramadığı için, istemeyerek suç işler ve dengeyi bir türlü bulamayıp kendinden geçer, çıldırarak gibi olur. Herakles’e bütün işleri, kahramanlıkları zorla yaptırılır.” (Erhat, 2021, s. 137) Hamlet’e de babası tarafından verilecek olan intikam görevi benzerlik gösterir ancak Hamlet’in kendinde suç saydığı şeyler Polonius’un, Rosencrantz’ın ve Guildenstern’in ölümleri değildir. Çocukluk fantezisinin suçluluk duygusudur onu

“çıldırarak gibi” yapan. Hamlet bilincinde Herakles’i kendinden ne kadar uzağa koyduysa, bilinçdışında o kadar yakındırlar. Bu mitolojik öğelerin bu kadar zihninde, dilinde olması aslında bilince çıkan, harekete geçen arketipleri gösterir. Ancak Hamlet’in doğası henüz buna hazır değildir. Bu kadar net bölmeleri olan bir zihin, doğal olarak iyi kendilikte kalmayı isterken kötüyü öyle uzağa koyar ki, gölge arketipi bilincin çatlaklarından sızmaya başladığında, Hamlet onu görmemek için elinden geleni yapacaktır. I. Perde IV. Sahne’de babasının hayaletini bekleyen Hamlet’in insan doğasına dair bir konuşması olur. Bu konuşma, Gertrude’un imgesel olarak onda nasıl dönüştüğünü vurgular. Yanlış bulduğu bu evlilikten sonra kendinde fark ettiği bazı duyguların bir yansıması olarak da okunabilir. Babasına methiyeler düzen Hamlet, birden insan doğasındaki kötülüğe kafayı takmış olarak karşımıza çıkar.

HAMLET

...

İnsanın kendisi için de böyledir bu;
Çok kez bir kusur olur yaratılışında,
Suçu da yoktur bunda,
Kendi seçmemiştir çünkü doğuşunu.

...

Evet, tabiatından ya da bahtından gelen
Bir tek kusurla damgalandı mı insan
Başka değerleriyle bir melek olsa,
Bir insanın olabileceği kadar büyük olsa,
Yalnız o kusurundan ötürü
Düşer insanların gözünden.
Bir damla kötülük en soylu varlığı

Lekeler ve yıkar bile bazen. (Shakespeare, 2017, s. 25-26)

O güzel, şefkatli, Hamlet'e aşırı bağlı Gertrude birden "şehvetli" olma kusuru yüzünden tüm güzel imgelerini parçalamış olur. Hamlet ise bu yaklaşımıyla insan doğasının kötücül etmenlerinin bir seçim olmadığını vurgular. Bu aslında Jungien anlamda, kolektif bilinçdışı bağlamında oldukça mantıklıdır. Kaçırılmaması gereken nokta şudur, hâlâ kötülüğün dışsallaştırılması ve "Tanrı'dan gelen" bir kusur olarak görülmesi söz konusudur. Bir damla kötülük bile yıkmaktadır en soylu varlığı. Haliyle Hamlet için gölgenin varlığının kabulünün ne kadar zor olabileceğinin bir ön izlemesidir bu düşünceleri. Kısacası hâlâ düalite üzerine kurulu bir zihinsel bölme işlevi gerçekleşmektedir. Hayalet geldiğinde de bu görülür.

HAMLET

...

İster kutsal bir varlık ol, ister şeytan,

İster cennet yelleriyle gel, ister cehennem alevleriyle,

İster iyiliğin belirtisi ol, ister kötülüğün

... (Shakespeare, 2017, s. 26)

Babasının görünümünde gelen hayalet ne olursa olsun Hamlet onunla konuşmaya niyetlidir. Öyle büyük bir bilinmezlikle gelmiştir ki, Hamlet bir an önce açığa kavuşmasını ister. Henüz babasının hayaleti olup olmadığından emin değildir ancak bu arketipsel olarak "çağrıya cevap veren kahraman" arketipinin bir canlandırmasıdır. Hayalet bir çağrıyla gelir haberci olarak ve Hamlet bu çağrıyı kabul eder. Babasının hayaletinin çağrısını "kaderin çağrısı" olarak yorumlar Hamlet. Bu da arketiplerin

kader tayini denilen kavramın gerçekleşmesidir. Bu çağrı karşısında Hamlet kendini Herakles mitinde geçen bir canavar olan Nemea aslanı gibi hisseder. Güçlüdür çünkü cesaret etmiştir. Hamlet'in buradaki cesaretini kendine yüklenen görevden sonra uzun bir süre gösteremeyeceğine dikkat edilmelidir. Cesur Hamlet, kendi tabiriyle bir korkağa dönüşecektir. Değişimleri sahne sahne, daha da açılarak incelenecektir.

Hamlet'in gerçekleri öğrenmesinden hemen önceki I. Perde IV. Sahnenin sonunda Marcellus şunları söyleyecektir: "Çürümüş bir şey var Danimarka krallığında." (Shakespeare, 2017, s. 28) Elsinore Şatosu'nu dışardan gelecek tehlikelere karşı koruyan subaylardan birisinin bunu söylemesi aslında oldukça ironiktir. Çürümüşlük olarak tanımladığı şey aslında Elsinore'un içinde olup bitmektedir. Danimarka, burada anayurt ideali olarak okunmalıdır. "Örneğin 'anavatan' ideali, açık bir anne alegorisidir, tıpkı "atayurdu"nun baba alegorisi olması gibi. Bunun bizi heyecanlandırma gücü alegoriden değil, vatanımızın sembolik değerinden kaynaklanır. Burada arketip, ilkel insanın üzerinde yaşadığı, atalarının ruhlarını barındıran toprağa gizemli katılışıdır [participation mystique]." (Jung, 2021, s. 110) Daha önce açtığımız üzere, "participation mystique" kavramı anneyle yaşanan bütünlük anlamına gelmektedir. Burada da Elsinore ve Hamlet arasında metaforik bir şekilde karşımıza çıkar.

Bu sahnenin ardından I. Perde V. Sahne, yani Hamlet'in her şeyi öğrendiği sahne gelir. Baba'nın hayaleti günahlarından arınana dek korkunç işkencelere maruz kaldığı araftan gelmiştir. Çünkü günahlarını temizleme fırsatı olmadan, kardeşi tarafından, bir günahkâr olarak hayatına son verilmiştir. Hamlet'in bu sahneye kadarki baba tasvirleri düşünüldüğünde, babanın idealize edilmişliği tekrar karşımıza çıkar. Hamlet'in baba imgesi oldukça tanrısalken bu tabloyla karşılaşması da arketipsel bir dönüşüm getirir. Hayalet, Hamlet'e aslında nasıl öldüğünü açıklayacak ve intikamının alınmasını isteyecektir. Hayalet onu öldürenin Claudius olduğunu söylediğinde Hamlet'ten ilginç bir karşılık alırız.

HAMLET

Ey bilinmeyeni bilen ruhum benim!

Amcam demek? (Shakespeare, 2017, s. 30)

HAMLET

O my prophetic soul!

My uncle? (Shakespeare, 1989, s. 107)

Oidipus kompleksi bağlamında değerlendirildiğinde bu karşılık Freud ve Lacan'da ödipal arzunun tanıdık suçu şeklinde karşımıza çıkar. Ancak Jung için bu yine geçerli olsa da, kolektif bilinçdışının metinde ortaya çıkması olarak yorumlanmalıdır. Yani Tabula Rasa olmayan Hamlet elbette bilince çıkabilecek bu mitsel ögeyi sezebilir. Marcellus'un sözleri de bu noktada kehanet olmaktan çıkar ve yine kolektif bilinçdışının sözleri olur.

Hamlet'in gerçeği öğrendikten sonraki ilk öfkesinin annesine yöneldiği daha önce de vurgulanmıştı.

HAMLET

...

Yılan, yılan, yüze gülen zehirli yılan!

Yaz, aklım, yaz defterine, yaz şunu:

Güler yüzlü, hep güler yüzlü bir insan

Zehirli bir yılan da olabilir.

... (Shakespeare, 2017, s. 32)

Türkçeye “yılan” olarak çevrilen; hain, cani ve zalim anlamına da gelen ve orijinal metinde geçen “villain” kelimesi anne arketipinin düşmanlaştırılmasıyla alakalıdır. Jung'a göre bu arketipin olumsuz, korkutucu, düşmanca zuhur ettiği vurgulanmıştı.

Anne arketipini bu derece düşmanlaştırması, Hamlet'in animasıyla ilişkisine de ciddi etki edecektir. Diğer bölümlerde de dikkat çeken, Hamlet'in Ophelia'yla ilişkisini babasının ölümünden sonra değil bu sahneden sonra bitirmesidir. Jungien bağlamda, arketipsel bir dönüşümün sonucudur bu. Annesinin Hamlet'te yarattığı tüm duygulanım dişil imgeye karşı hem psişenin hem zihnin kapılarını kapatmak istemesine sebep olur. Bu nedenle Ophelia'nın da artık Gertrude'dan bir farkı kalmaz.

Hamlet II. Perde II. Sahnenin sonunda artık kendine korkak, aşağılık yakıştırmalarını yapmaya başlamış, ne yapacağını bilemez olduğunu fark etmiştir. Alınması gereken intikamı geciktirdiği için kendinden tiksindir vaziyete gelmiştir. Septisizmin kollarına sığınarak babasının hayaletinin bir şeytan olma ihtimalini düşünmeye başlamıştır. Tam da bu yüzden tekrar intikam erteleyici bir eylem daha gerçekleştirecektir. Claudius'a bir tiyatro oyunu izletecek ve iyice emin olmak isteyecektir babasının katilinin amcası olup olmadığına. Hamlet, Claudius olmaktan korkmaktadır. O kanlı, iğrenç, vicdansız, kalles, çamur ruhlu Claudius gibi olmayı istemez. Üstelik Claudius tam da Hamlet'in istediği gibi tiyatro oyunundan sonra kalkıp gitmesine ve artık hiçbir şüpheye yer bırakmamasına rağmen Hamlet'i harekete geçiremez. Aşağıda göreceğimiz Claudius'un dua ettiği sahnede Hamlet'in yeni bahanesi, onu günahlarından arınmış bir şekilde öldürmenin yanlış olacağıdır. Oysa bu düşünce bile oldukça acımasızcadır ancak Hamlet bunu görmez. "Hukuken konuşursak, suçun ortağı olmasak bile, insan tabiatımız yüzünden her zaman potansiyel suçlularız. Sadece o cehennem gibi meydan kavgasına sürüklenecek uygun ortamı bulamadık şimdiye dek." (Jung, 1999, s. 112) Hamlet, o meydan kavgasına sürükleninceye dek eylemsiz kalmaya devam edecektir. Claudius'a gölgesini projekte ediyor oluşu da Hamlet'in bir türlü bu işi yapamıyor olmasının bir nedenidir. Claudius var olmadığına, artık onu projekte edebileceği bir özne de kalmayacaktır.

Tüm motivasyonu tiyatro oyununu Claudius'a izletip, babasının hayaletinden edindiği bilginin doğruluğunu teyit etmek olan Hamlet'i III. Perde I. Sahnede büyük bir krizin içinde görürüz. Aslında zihnin motivasyonu budur, psişesinin değil. O yüzden yine içsel ambivalansının bir sonucu olarak bu krize girmiştir.

HAMLET

Var olmak mı, yok olmak mı, bütün sorun bu!

... (Shakespeare, 2017, s. 71)

Öldüğü zaman göreceği düşlerden korkmasa, öbür dünya yüreğini korkutmasa göğsüne bir bıçak saplayıp kurtulmayı isteyecek noktaya gelmiştir.

HAMLET

...

Bilinç böyle korkak ediyor hepimizi:

Düşüncenin soluk ışığı bulandırıyor

Yürekten gelenin doğal rengini.

... (Shakespeare, 2017, s. 72)

Burada Hamlet'in bilinç olarak vurguladığı ve mustarip olduğu problem her şeye karşı kuşkulu yaklaşımıdır. Bu artık Hamlet'in bilincinin bir savunma mekanizması olmuştur. Psişesinde baskı yaratan taleplerin personayla çatışmaya girmesinden doğar bu kriz. Yine de düşünce ve yürekten olanın karşıtlığını dile getiriyor olması, bir nebze olsun bu çatışmayı fark ettiği anlamına gelmektedir. Bu ıstırap dolu deneyim, gölgenin karanlık kuyusuna atılacak ilk adım olabileceken Claudius ve Polonius'un bir yem gibi ortaya attığı Ophelia gelir. Hamlet, bu sahnede Ophelia'yı ciddi anlamda hırpalayacaktır. Claudius ve Polonius'tan haberinin olup olmadığı elbette bir tartışma konusu ancak her halükarda tamamen bir deliyi oynadığını söylemek yanlış olur. Bu yüzden Hamlet'in bu sahnede söyledikleri doğru kabul edilerek ele alınacak.

HAMLET

Hele hele! Siz doğru sözlü müsünüz?

OPHELIA

Efendimiz?

HAMLET

Güzel yüzlü müsünüz?

OPHELIA

Ne demek bu efendimiz?

HAMLET

Şu demek ki, doğru sözlü güzel yüzlüyseniz, doğruluğunuzun güzelliğinizle hiçbir alışverişi olmamalı.

OPHELIA

Güzelliğin doğruluktan daha iyi arkadaşı olabilir mi?

HAMLET

Olur ya! Çünkü doğruluğun gücü güzelliği kendine benzetinceye kadar, güzelliğin gücü doğruluğu bir kahpeye çevirebilir. Olmayacak bir şeydi bu eskiden, ama şimdiki zamanda oluyor, görüyoruz. Sizi gerçekten sevmişim bir ara.

OPHELIA

Evet. buna inandırmıştınız beni.

HAMLET

İnanmamalıydınız bana. Çünkü doğruluğu ne kadar aşıyorsanız aşılı, çürük kökümüze bizim, eski meyvenin tadı gitmiyor kolay kolay! Sevmiyordum sizi. (Shakespeare, 2017, s. 73-74)

Bu sahne, Hamlet'in Gertrude üzerinden deneyimlediği imgesel dönüşümün Ophelia'ya projekte edilmesidir. Annesinin Claudius'la evlenmesi Hamlet için şehvet düşkünü birinin gerçekleştireceği bir eylemdir. Kadının "zaaf" olduğunu düşünen Hamlet'in bu bakış açısı, animasını zaten asla görmek istemeyeceğini göstermektedir. Aynı zamanda kadın imgesinin artık "şehvetli" yapısı da dışsallaştırıldığından kendindeki cinsel enerjiyi de söküp attığını zannederek bastırır. Bu sahnede Ophelia'ya manastıra gitmesini söylemesi tartışmaya açık bir konudur çünkü manastır anlamına gelen "nunnery" sözcüğü argoda genelev anlamına da gelmektedir. Dover Wilson ve J. Q. Adams Hamlet'in bu anlamda kullandığını savunmaktadır. (Shakespeare, 1989, s. 149) Ancak bu varsayım pek kabul görmez. Hamlet'in söz ustalığı düşünüldüğünde de iki anlamlı kullanmış olma ihtimali vardır. Bu durumda Hamlet'in psişesindeki zıt kutupların çizgilerinin birbirine karıştığı bu noktada Ophelia'yı manastıra göndermek istese de geneleve göndermek istese de aynı kapıya çıkar. "Evlenirsen şu acı sözü çeyiz diye götürürsün benden: Buzlar kadar el değmedik, karlar gibi temiz de olsan çamur atılmaktan kurtulamayacaksın." (Shakespeare, 2017, s. 74) cümlesi de tam olarak bunu ifade eder. Devamında Ophelia'ya söylediği her şeyi Gertrude'a söylüyormuş gibi düşünerek okunduğunda taşlar yerine oturur. "Tanrı size bir yüz vermiş, siz tutup başka bir yüz yapıyorsunuz kendinize. Kırıtmalar, fıkırdamalar, yapmacıklı konuşmalar, Tanrının yarattıklarına uydurma ad takmalar, hayasızlığı saflık gibi göstermeler. Hadi canım, ben yokum artık bunlarda, deli etti bunlar beni!" (Shakespeare, 2017, s. 75) Hamlet'i deli eden annesidir oysa.

Tüm bunlar olurken psişesine sızan gölgeyi artık cümlelere dökmeye başlamıştır. İçsel arketiplerin çatışması o kadar yükselmiştir ki, Hamlet'in artık bunu görmemek gibi bir seçme şansı kalmamıştır.

HAMLET

Git, bir manastıra gir! Ne diye günah çocukları besleyeceksin? Ben doğru adamımdır az çok, yine de öyle şeylerle suçlayabilirim ki kendimi, anam hiç doğurmasa daha iyi ederdi beni. Çok gururluyum, hınçlıyım, tutkuluyum. Bir anda öyle kötülükler geçirebilirim ki kafamdan, ne düşüncem hepsini kavramaya yeter, ne hayal gücüm biçimlendirmeye, ne zamanım gerçekleştirmeye. (Shakespeare, 2017, s. 74)

Bundan sonra Hamlet'in monologları incelendiğinde benzer bir içerik bulunur. Hamlet'in bu histeriyi andıran krizi biterken, kendi öz anne babasını kastedip, onları dışarda bırakarak kimsenin evlenmemesi gerektiğini söyler. Henüz arketipsel olarak bir değişime uğramamış anne-baba imgesine dönme isteğinin ifadesidir bu. Hamlet çıktığında Claudius bunun Ophelia'ya duyulan bir aşkın getirdiği delilik olmadığını fark eder ve Hamlet'in tehlikeli olduğunu öne sürerek apar topar İngiltere'ye yollamak ister.

Claudius'un Hamlet'in kurmuş olduğu tuzağa düşmesinden sonra yaşadığı yüzleşme III. Perde III. Sahnede görülür. Jungien anlamda tam bir gölge arketipinin tezahürüne şahit olunur. Claudius, aslında bir türlü dua edemez çünkü suçu bağışlanamazdır. Bu denli büyük bir vicdani yükün altında kalmasına karşın daha sonra Hamlet'i öldürtmeye teşebbüs etmesi de oldukça ilginçtir. Claudius kendindeki bütün kötücül öğelerin farkındadır, bu sebeple arketipsel anlamda daha bireyleşmiş bir karakter olarak karşımıza çıkar. Ancak Claudius'un kötücüllüğü o kadar yoğun ve büyüktür ki durdurulamaz bir dalga gibidir. Kötücüllüğünün yanı sıra tüm vicdani rahatsızlığına rağmen, elde ettiklerini kaybetmemek için sahtekarlık yapmaya devam etmektedir. Bu durum Jung'un nadiren gördüğü bir gölgeyle özdeşleşme vakası olarak tanımlanabilir. Kraliçe Gertrude, Claudius'un bu yanını görmez. Hamlet'in artık görevi Gertrude'un gözünü açmaktır.

Artık III. Perde IV. Sahnede Hamlet Gertrude ile bir yüzleşme yaşar ve ona bir ayna tutmak ister.

HAMLET

Öyle bir şey ki yaptığın,
Karartır gül pembe yüzünü temiz kadınlığın,
İki yüzlülüğe döndürür ahlakı, fazileti,
Saf bir sevginin alnındaki gülü koparıp
Kara bir damga basar yerine!

...

Ah, öyle bir şey ki yaptığın,
Bağlılığın özünü, ciğerini söker içinden,
Kuru sözlere çevirir en tatlı inançları.

... (Shakespeare, 2017, s. 100)

Hamlet'teki anne arketipinin değişiminin en net görüldüğü sahne budur. "Kadının tutkusu" imgeyi o kadar bozar ki, Hamlet artık cinselliği dışsallaştırmaya çalışır. Haliyle bu durum anima arketipinin reddi olarak ortaya çıkar.

HAMLET

...

Bir yaşlı kadının kuru damarlarını
Böylesine azdırıp tutuşturabiliyorsan,
Bırakalım fazilet, namus balmumuna dönsün
Coşkun gençliğin elinde, erisin ateşinde!

Kimse ayıplamasın kudurup şahlanan tutkuları,

Madem buzlar bile tutuşuyor böylesine,

Madem akıl pezevenklik ediyor arzuya. (Shakespeare, 2017, s. 101)

Hamlet'in zihninin ahlak dışı, hayvani bulduğu şehvet kadınsı imgeyle bağdaştırılmıştır. Ophelia'yla olan konuşması da tamamen buna bağlıdır.

“Kadınsı eğilimleri ve davranışları bastırma doğal olarak karşı cins taleplerin bilinçdışında birikmesine neden olur. Ve yine doğal olarak kadın imgesi (ruh imgesi) bu talepler için bir alımlama yeri haline gelir ki bu, seveceği insanı seçmede erkeğin kendi bilinçdışı dişillğine en iyi uyan kadını kazanma eğiliminin de nedenidir — kısaca kendi ruh yansımasını tereddütsüzce alımlayabilen bir kadın arar erkek.” (Jung, 2015, s. 12)

Artık değişime uğramış, reddedilen bir animayı düşündüğümüzde Ophelia bunu karşılamaz, karşılayamaz. Onun temsili kadının seven kadındır ve masum, bakire arketipleri düşünülebilir. Hamlet'in değişen animası buna tekabül etmez. Psişedeki libidonun seçilen nesneye, yani Ophelia'ya aktarımı durur. Hamlet'in kadın imgesiyle Ophelia'nın arketipsel olarak temsil ettiği yerler bambaşka olmuştur. Donald Winnicott'un Hamlet'e getirdiği perspektif, bu çalışmada tartıştığımız Jungien perspektifle benzerlik gösterir.

... Hamlet'in Ophelia'ya olan tutumundaki değişiklik ve ona karşı acımasızlığı şöyle yorumlanabilir: Hamlet artık bölünmüş ve Ophelia'ya devredilmiş olan kendi dişil öğresini insafsızca reddetmektedir; bu arada istemediği eril ögesi bütün kişiliğini işgal etmeye başlamıştır. Ophelia'ya karşı acımasızlığı, Hamlet'in kendi bölünmüş dişil

ögesini terk etme konusundaki isteksizliğini gösteriyor olabilir. (Winnicott, 2019, s. 119)

Bu bakış açısını Jungien perspektiften okuduğumuzda, Hamlet'in başta animasına "uygun düşen" Ophelia artık uygun düşmemektedir. Hamlet'teki Gertrude imgesi bozularak animayı etkilemiştir. Bu yüzden Ophelia'yı da dışsallaştırır ve reddeder. Anima ise baskılansa dahi oradadır ve psişeyi baskılar. Aynı zamanda Hamlet'in özdeşleşmiş olduğu persona "eril öge" olarak görülebileceğinden Winnicott'un okuması Jungien bakış açısını destekler niteliktedir.

Hamlet'in zihinin düalite severliği psişesini de bölmüştür. Arketipler arası etkileşimler, arketip taleplerinin en arttığı zamanlarda olmuştur. Başka türlü de Hamlet için mümkün olamaz zaten. Arketipler, Hamlet'in bütün reddediş savaşlarına rağmen kaderi belirleyecektir. Hamlet, Gertrude'a Claudius'un bütün iğrençliğini haykırırken çoktan Claudius'a dönüşmüştür. Bu konuşmayı dinlemek için perdenin arkasına saklanan ve hedef olmayan Polonius'u öldürerek artık Claudius gibidir. Ophelia'nın sevgili babası Hamlet'in eliyle canını kaybeder. Böylece Enantiodromia gerçekleşmiş olur ancak Hamlet bunu göremeyecek kadar körleşmiştir.

Enantiodromia terimini bilinçdışında zaman içinde zıtlığın ortaya çıkması karşılığında kullanıyorum. Belirgin özellik taşıyan bu fenomen pratikte, bilinçli yaşama uç noktada tek taraflı bir eğilim hükmettiğinde hemen her zaman meydana gelir; zamanla aynı derecede güçlü bir karşı konumlanma oluşur, bu da önce bilinçli performansa ket vurur, ardından bilinçli denetimi yarıp geçer. (Jung, 2016, s. 23-24)

Hamlet'in kişisel etiği, onu siyah/ beyaz gördüğü dünyanın tek bir tarafında kalmaya iter. Bu da aşırı uç bir yere götürür onu. Bu yüzden Hamlet'in bir enantiodromia yaşaması, eserin başından bakıldığında gayet mümkün görünmektedir. O yüzden Hamlet'in trajedisi zihninin bölmeye yatkın olması ve psişenin parçalarının

reddedilişleriyle şekillenir. Freud'da da gördüğümüz üzere, uygarlığın getirisinin kurbanı oluşu ve ilkelikten kopuşu Jungien perspektifte de geçerlidir.

3.4 Jacques Lacan'ın Kavramlarıyla Hamlet Eserinin Yorumlanması

Hamlet metnine Lacanyen perspektiften bakıldığında eseri yönlendiren ana kavramların imgesel düzen, simgesel düzen ve arzu olduğu görülür. Lacanyen arzunun paradoksal kaderi, Hamlet karakterinin paradoksal kaderini örmektedir. Lacanyen arzu, kavram olarak çok ince bir çizgide durur. Çizginin bir tarafı oldukça yıkıcı, bir tarafı da Özneyi koruyucudur. Özneyi frustrasyondan ve yasa ihlalinde korur. Lacanyen arzunun doğası Hamlet'in imgesel ve simgesel düzen arasındaki çizgide duruşuna benzer, zaten Hamlet'i imgesel düzen ve simgesel düzen arasında sıkıştıran da arzudur. Lacan'ın 6. Seminerinin konusu arzuyken bunu Hamlet metniyle açıklayarak derin bağlantılar kurması da metnin bir arzu formülasyonu sayılabileceğini göstermektedir.

Freud'un kavramlarıyla Hamlet metnini incelediğimiz bölümde de değinildiği üzere Hamlet karakteri, Oidipus Kompleksini çözüme kavuşturabilmiş değildir. Lacanyen bir okumada ise Oidipus Kompleksi ana tetikleyici değil, Hamlet karakterinin arzusunun geçtiği yolun bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Aslında Lacan'ın kavramları; Oidipus Kompleksinin oluşumunun, öncesinin ve sonrasının belirsizlikten doğan boşluklarına arzu kavramıyla bir altyapı getirir. Lacan'da Oidipus Kompleksinin bilinmezliği, genelleyiciliği ve indirgemeciliği arzu kavramıyla daha açık ve anlaşılır bir zemine oturur. Bunun temeli; arzu kavramının Freud'da da olduğu gibi çift taraflı olmasının, Öteki kavramıyla daha da netleşmesine dayanır.

Lacan'ın Oidipus Kompleksine bakış açısında; sadece çocuğun tek taraflı bir şekilde anneye sahip olma isteği yoktur. "Oedipus kompleksi annenin çocuğa bağlılığı ve çocuğun buna cevap vermek zorunda kalmasıdır aynı zamanda, sadece çocuğun anneye bağlılığı değildir." (Başer, 2022, s. 98) Bu çift taraflı bir ilişkidir, bu da Lacanyen arzunun Öteki'ye bağlı olmasından kaynaklanır. Haliyle Gertrude karakterinin doğası ve Hamlet'le nasıl ilişkilendiği Lacanyen bağlamda oldukça önemlidir. Bu noktada Gertrude karakterinin doğası, Ernest Jones'un da vurguladığı üzere Hamlet'in Oidipus kompleksini açıklar. Jones, Gertrude ve Hamlet arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

Hamlet, çocukken annesine karşı en sıcak sevgiyi deneyimlemişti ve bu, her zaman olduğu gibi, gizli bir erotik niteliğin elementlerini içeriyordu. Kraliçe'nin karakterindeki iki özelliğin varlığı, yani onun kayda değer ölçüdeki şehvetli doğası ve oğluna olan tutkulu düşkünlüğü bu varsayımı doğrulamaktadır. (Jones, 1922, s. 265)

Lacanyen arzunun tanımsal olarak annenin de arzusunu barındırmasıyla birlikte Gertrude'un da olabilecek en sıcak bütünlüğün deneyimlenmesindeki payı Hamlet'in durumu için oldukça açıklayıcıdır. Lacan'ın “ Arzu ve Hamlet'te Arzunun Yorumu” çalışmasında şunları söyler:

Bu yöndeki ilk adımımız, annenin Öteki [Autre] olarak, yani talebin ilk Öznesi [la requeste] olarak oyunu ne ölçüde domine ettiğini açıklamaktır. Psikanalizde her zaman bahsettiğimiz her şeye gücü yetme, her şeyden önce, ilk talebin Öznesi olarak Öznenin her şeye gücü yetmesidir ve bu her şeye gücü yetme, Anne ile ilişkilendirilmelidir. (Lacan, 1977, s. 12)

Burada her şeye gücü yetebilirlik olarak tanımlanan “omnipotence” kavramı, imgesel düzende tanımlanan bütünlük olarak düşünülebilir. Gertrude'un karakterinin Hamlet'te uyandırdığı her şeye gücü yetebilirlik hissi imgesel düzende idealizasyonla doğrudan ilişkili olmakla beraber Gertrude karakteri bu idealizasyonun seviyesinin yüksekliğini açıklar. Gertrude, Hamlet'in arzu nesnesi olmak için yanıp tutuşacağı bir anne imagosudur. İmgesel düzende ideal-Ego imagosu da yine Gertrude'la bağlantılı olarak Hamlet'in sürekli dönmek isteyeceği bir his olacaktır. Hamlet'in deneyimlediği ayna imagosu, olabilecek en yüksek haliyle deneyimlenmiş olur. Bu yüzden imgesel düzene oyun boyunca duyduğu özlemin ana sebebi budur.

Hamlet tam da bu geriye dönme çabasını ve iki düzende de Öznenin tam bir varlık gösteremiyor oluşunun hikayesidir. Çünkü iki düzende de Öteki'ye bağlıdır. Lacan da

Hamlet için “Onun arzusunun Öteki Öznenin arzusuna bağımlılığı Hamlet’in dramasının kalıcı boyutunu biçimlendirir.” diyecektir. (Lacan, 1977, s. 13)

Lacan’ın Oidipus Kompleksi tanımı, anneye imgesel düzende tam bir bütünlük yaşarken babanın devreye girmesiyle imgeselden simgesele geçmeyi içerir. Başta babayı da imgesel algılayan Özne, annenin arzusunu karşılayamayacağını anladığında artık babayla özdeşleşmek zorunda kalır. Önündeki ideal seçenek budur. Hamlet karakteri için zorlayıcı olan “simgesel baba”nın her yere sirayet ediyor olmasıdır.

Simgesel düzeni tanımlarken, Baba-nın-Adı metaforundan bahsedilmişti. Hamlet metni incelendiğinde bu metaforun olabilecek dominant şekilde zuhur ettiği görülür. Baba Hamlet, zaten bir Kraldır ve metindeki herkes için de bir otorite figürü ve yasa koyucudur. Hamlet; babasının tezahürünü sarayda, toplumunda, kültüründe, içine doğduğu hiyerarşide; yani bakabileceği her yerde görür. Bu denli güçlü bir baba imagosu zaten Oidipus Kompleksinin tamamlanmadan bastırılması için yeterince zemin hazırlar. Aynı zamanda özdeşleşmek için oldukça büyük bir imagodan bahsediliyor olunur. Karşısındaki güç, Hamlet’in eksikliğini olabilecek en şiddetli seviyede gösterecektir. Freud’da Süpereo’nun eğitimle ve benzeri dış koşullarla erken oluşmasının nasıl bir baskılaya yarattığından bahsedilmişti. Burada da benzer bir durum görülür. Bu sebeple Oidipus kompleksi çözümlenmeden bir baskılanma yaşanmış olur. Oidipus Kompleksi sırasında babayla özdeşleşme sonucu bir benlik algısının yaratılacağı evrede Hamlet babasının imagosunun gücü altında ezilir. Ancak babasından bahsedişinde gördüğümüz idealize edilmiş ebeveyn imagosu dikkat çekmektedir. Bu Lacan’ın da dikkatini çeker. Lacan bunu, Hamlet’in söylemek zorunda bırakıldığı şeyler olarak tanımlar. Aslında Lacan’ın asıl dikkat çektiği şey, Hamlet’in babasıyla ilgili söylediklerinin yalnızca “onun başka kimseye benzemediğini” belirtmekle sınırlı kaldığıdır. (Lacan, 1977, s. 49) Gerçekten de babasını cennette, göklerde hayal eden Hamlet, onu Hyperion’a, Zeus’a, Mars’a, Hermes’e benzeterek tanrısallık atfeder. Hamlet, Gertrude’a “ayna tutmak” istediği III. Perde IV. Sahne’de babası ve Claudius’u karşılaştırır.

HAMLET

Şuraya, şu resme bak, bir de şuna!

İki kardeşin resimleri bunlar.

Şu alımlı, görkemli yüze bak bir,

Hyperion'un saçlarını, Zeus'un alınını gör!

Mars'ın gözleri bu gözler, kükrerken savaşta;

Çevik Hermes, haberci, böyle dururdu

Göklere yakın bir tepenin başında.

... (Shakespeare, 2017, s. 100)

Lacan burada Hamlet'in söylediklerinin altında zıt bir anlam görür. (Lacan, 1977, s. 49) Aslında babasına karşı düşündükleri, söylediklerinin tam tersidir. Gertrude henüz ne olup bittiğini anlamadan Hamlet Claudius için şunları söyleyerek devam eder:

HAMLET

Bir kanlı katil, bir canavar!

Senin eski efendinin kölesinin tırnağı olamaz!

Bir saray soytarısı! Krallığı, tahtı soyan!

Kutsal tacı raftan aşırıp cebine atan

Bir yankesici! (Shakespeare, 2017, s. 102)

Hamlet'in babasıyla Claudius'u karşılaştırırken bir tarafı ne denli idealize ettiğini, diğer tarafı da ne denli değersiz nesne haline getirdiğini görmek mümkündür. Üstelik baba Hamlet'in halk tarafından sevilmesi, sürekli toplum tarafından övülen bir kral olması bu "idealize edilmek zorunda kalınan" imagoyu destekler.

Hamlet'in babası mutlak otorite olarak var olur. Oyun içinde Hamlet'le iki kere konuşur hayalet. İkisinde de yasa koyucu olarak tezahür eder. İlk gelişinde Hamlet'e bir intikam görevi verir ve ardından şunları söyler:

HAYALET

...

Ama yapacağını ne türlü yaparsan yap,

Anana el kaldırıp kirletme elini!

Bırak, Tanrı görsün hesabını,

Kendi içindeki dikenler kanatsın vicdanını!

...(Shakespeare, 2017, s. 32)

Babası, Hamlet'in annesiyle arasına bir yasak koyar. Hamlet babasının buyruğundan çıkmamalıdır. Yine ileride görülecek sahnede, Hamlet'in Gertrude'la yüzleştiği III. Perde IV. Sahne'de Hamlet annesine hırpalayıcı davranışlarda bulunacaktır. Babasının hayaleti yeniden gelir. Bu bir "yasak ihlalini kontrol etme" gibidir. Kral Hamlet, ölmüş olsa bile simgesel görevleri sürmektedir. Hamlet için hiç kaybolmayan bir fallus gibidir.

Lacan, Hamlet'in durumunu Oidipus'la ayırır. Oidipus'ta kaybolan bir fallus söz konusudur ancak Hamlet için bu geçerli değildir. Lacan'a göre Claudius da bir fallus olarak tezahür eder. Bu yüzden babasının ölümü fallusu kaybettirmez. (Lacan, 1977, s. 50)

Lacanyen bağlamda Claudius için durum aslında daha zor ve karışıktır. Lacan, Öznenin kardeşi olduğunu fark etmesi deneyimine “ihmal karmaşası” der. Bu karmaşada kıskançlık ve özdeşleşme ihtimalleri söz konusudur. (Lacan, 1938, s. 12) Claudius’un durumu ayna evresinde ihmal karmaşası yaşamış birinin hâlâ bunu tekrarlıyor olduğu ihtimalini gösterir. Bu karmaşada iki kutbun da yani iki kardeşin de katılması söz konusudur. Lacan, burada yaşanan özdeşleşmenin zihinsel düzeyde olduğunu öne sürer. Birbirinin rakibi olan kardeşler birbirlerinin imagolarına güçlü bir ilgi besleyebilir ve bunu edinmek isteyebilir. (Lacan, 1938, s. 12-13) Claudius’un ayna evresinde ihlal karmaşası yaşamış olması, metindeki tabloda oldukça olası görünmektedir. Ayna evresine regrese olup yeniden ağabeyine ait olan her şeyi almaya çalışması bunun bir sonucu olarak karşımıza çıkabilir.

Claudius’un ağabeyinin imagosuyla özdeşleşme yaşadığı çok açıktır. Claudius ağabeyinin sahip olduklarına geliştirdiği kıskançlıkla bir özdeşleşme yaşamıştır. Regresyon ihtimali düşünülecek olursa, bu da imgesele dönme hareketi olarak yorumlanabilir. Claudius’un elde etmek istediği birincil hedef Gertrude değildir, baba Hamlet’in imagosudur. Claudius’un baba Hamlet’i öldürmekle elde ettikleri bir entegre hedef olarak değerlendirilecektir. Nitekim Claudius’un III. Perde III. Sahne’de suçunu itiraf edip, vicdanının yükü altında ezilirken duasında şunları söyler:

KRAL

...

Uğruna kardeşimi öldürdüğüm şeyler:

Tacım, krallığım ve kraliçem.

... (Shakespeare, 2017, s. 96)

Bu saydıkları arasında değerler hiyerarşisi kurmaması da elde ettiklerini birbirinden bağımsız incelenebileceği bir ayrıma sebep olmaz. Bu, sayılan tüm parçaları içinde taşıyan bir imagodur. Burada görülen tablo, Claudius’un önünde imagosunu alabileceği güçlü, halk tarafından sevilen, sayılan, oyun boyunca kendisinden söz

edildiğinde hiçbir kötü cümlenin geçmediği bir ağabey vardır. Claudius, baba Hamlet'in sahip olduğu her şeyi kendi üzerine alır. Bu Claudius'un ayna evresinin bir tekrarı gibi düşünülebilir. Lacan'ın da benliği Öteki'nin benliği olarak tanımlaması üzerinden; Claudius'un benlik algısındaki benlik Öteki'nin benliği, yani ağabeyinin benliğidir. Ancak Claudius'u Hamlet için fallus yapan bu değildir.

Hamlet için fallus olan Claudius, Gertrude'a sahip olan bir Öteki olarak karşımıza çıkar. Claudius doğal yollarla tahta geçseydi ve Gertrude'la evlenmiyor olsaydı böyle bir simgeden söz edilemezdi. Tabloyu bu hale getiren Claudius'un Gertrude'u elde etmesidir. İmgesel deneyiminden koparılmasının trajedisinin tekrarı söz konusudur. Claudius'un onda yarattığı duygulanım Hamlet'in regresyonuyla bu kadar yüksek bir dozda yaşanıyor olur. Burada, Hamlet'in Claudius'a olan tiksintisinin ve nefretinin "babasının katili olduğunu öğrenmeden önce" gösterildiğinin altı çizilmelidir.

Bu evliliğe karşı Hamlet'in refleksinin Wittenberg'e gitmeyi düşünmüş olması Lacan'ın dikkatini çekmiştir. Hatta Hamlet Wittenberg'e gitse ortada drama kalmayacağını söyler. (Lacan, 1977, s. 18) Bu önem teşkil eder. Burada görülen, bu reflekse sebep olan tablo şu şekildedir: İmgesel düzendeki muhteşem deneyimi parçalanıp anne tarafından terk edilen Hamlet bir kez daha aynı tehlikeyle karşı karşıya gelir. Babasının ölümü onu simgesele çekmektedir. Üstelik karşısındaki yeni Öteki "iğrenç" Claudius'tur. Hamlet bu koşullar altında bir Öznellik sürdüremeyecektir. Çünkü Claudius'a tabi olarak boyun eğme ve buyruğuna uyma söz konusu değildir. Aynı zamanda, imgeselden kovulmuş gibi hissettiği için onu "arkasında" bırakıp Wittenberg'e gitmek ister. Orada imgesel düzenin bir parçası olan Horatio'yla acı çekmeden, tekrar tekrar terk edilmeden yaşayabilecektir. Ne var ki Hamlet annesinin isteği üzerine kalmayı kabul eder.

KRAL

...

Bizi de baba bil kendine,

Öyle bil ki halk da anlasın

Tahtımıza en yakın kişi olduğunu.

...

Wittenberg'e, okumaya dönme isteğini

Hiç de hoş gelmiyor bize.

Senden dileğimiz yanı başımızda kalmandır,

Gözümüzün gönlümüzün şenliği olarak,

En yakınımız, yeğenimiz, oğlumuz olarak.

KRALİÇE

Annen boşuna yalvarmasın sana, Hamlet,

Ne olur, kal bizimle; gitme Wittenberg'e

(Shakespeare, 2017, s. 12)

Claudius'un "baba" olarak tahttan bahsettiği bu sahne metaforik olarak yeni fallus ve Öteki olarak karşımıza çıkar. Hamlet tam da bundan kaçacaktır. Hamlet ne onların yanı başında olmak ister, ne gözlerinin önünde olmak. Onların da Hamlet'in gözünün önünde olmaması gerekir. Bu yüzden Wittenberg "zihinsel" bir sığınma yeridir ancak Hamlet, Gertrude'un çağrısını kabul eder. Arzunun metnin kaderini şekillendirdiği sahnelerde biridir bu sahne. Hamlet, "Ne buyurursanız onu yaparım, kraliçemiz." (Shakespeare, 2017, s. 12) diyerek imgeseli yeniden tadabilme ihtimaline tutunur. "Yeniden arzu nesnesi olabilme arzusuyla" kalacaktır. Kalmasına kalacaktır ancak için içinden çıkamıyordur. Claudius'un uyandırdığı tiksinti çok büyük ölçüdedir. Bu sahnenin devamında bedeninin "dağılmasını" veya "eriyip gitmesini" isteyecektir. Yaşadığı düzenler arası var olamayış onu krize sürükler.

Hemen ardından Horatio'nun Wittenberg'den Elsinore'a gelmiş olması bir hayli sarkastiktir. Gelişen her şey, Hamlet'in imgesele olan özleminin yarattığı düşü her seferinde daha da bozmaktadır. Sevgili dostu Horatio da artık Elsinore'dadır. Hamlet ve Horatio arasında geçen diyalogla bu sahnenin sarkazmı devam eder.

HAMLET

...

Ama Elsinore’da ne arıyorsunuz?

...

HORATIO

Babanızın cenazesine gelmiştim, efendimiz.

HAMLET

Haydi, alay etme arkadaş benimle;

Annemin düğününe gelmişsindir.

HORATIO

Doğrusu biraz çabuk oldu bu düğün. (Shakespeare, 2017, s. 14-15)

Tıpkı Hamlet gibi düşünen, Hamlet’i her zaman çok iyi anlayan Horatio, Hamlet’in ikiz imagosu gibidir. Bu yüzden Horatio imgeselin temsili olarak karşımıza çıkar. İlerleyen kısımlarda değinileceği üzere Ophelia karakteri de benzer bir içeriğe sahiptir. Bunu daha iyi anlayabilmek için Hamlet’in, babasının ölümünden sonraki değişimi incelenmelidir. Hamlet’in babasının ölümünden sonra değil; babasının nasıl öldüğünü öğrendikten sonra yaşadığı kırılmayla birlikte Ophelia ile olan ilişkisini bitiriyor olması, Freud ve Jung incelemelerinde olduğu gibi, Lacanyen bağlamda da önemlidir.

Babasının hayaleti gelip I. Perde V. Sahne’de Hamlet’le konuştuğunda Hamlet’te bir kırılma yaşanır. Bu düzenler arası bir kırılmadır. Gerçek düzenin araya sızması gerçekleşmiştir. Düzenlerin hiyerarşik bir yapıda olmadığı, birbirleri arasına girip çıktıkları vurgulanmıştır. Burada olan, tam da budur. Hamlet imgesel düzenin kiyısında köşesinde varlığını sürdürme çabasındayken gerçek düzen araya sızar ve artık ölüm kavramı Hamlet’i simgesel düzene girmek zorunda bırakır. Aynı zamanda duyduğu hikaye Ödipal bir dürtüsünün hikayesi olunca Hamlet köküne kadar sarsılır. Claudius,

Hamlet'in bir zamanlar dilediği eylemi gerçekleştirmiştir. Hem Ödipal bir fantezisi gerçekleşmiştir hem de bu fantezinin gerçek bir eyleme dökülmesi onda bastırılmış olan suçluluğu ortaya çıkarır.

Artık babasının nasıl öldüğünü bilen Hamlet, Hamlet'in Ödipal fantezisini gerçekleştiren Claudius, Hamlet'i bir kere daha seçmemiş olan Gertrude ve artık kopulan nesne Ophelia vardır. Lacanyen perspektifte; hayal kırıklığına uğrayan ve suçluluk duygusu açığa çıkan Özne, simgesel düzene beklenmedik bir şekilde geçmek zorunda bırakılır. Bu durumda Hamlet'in yapacağı ilk şey, imgesel imagosu bozulduğu için ve onu simgesel düzene çekemediği için Ophelia'yla olan ilişkisini bırakmak ve kendini bir kere daha düzenler arası kırılma yaşamaktan korumaya çalışmaktır.

Lacan Ophelia'yı "nesne a" olarak tanımlar. Bu yaklaşımı da savunduğumuz koşulu doğrulamaktadır. (Lacan, 1977, s. 11) Nesne a olarak Hamlet'e körü körüne bağlı, ihanet etmeyecek ve onu terk etmeyecek bir konumdadır. Bu açıdan aslında imgesel düzenin eksiksiz bir temsilidir. Hamlet'in Ophelia'yla olan ilişkisinde Ophelia'nın Hamlet'e bağlılığı ideal-Ego imagosunu tamamlar. Bu da neden Ophelia'nın imgesel düzeni temsil ettiğini ve Hamlet'in neden bu ilişkiyi düzenler arası kırılma yaşamadan öncesine kadar sürdürdüğünü gösterir. Ne zaman ki Simgesel düzen zorunluluğu bu kompozisyona girer, o zaman Hamlet nesne a Ophelia'yla bağını koparır ve artık Ophelia'nın imagosu da annesinin bozulan imagosuyla karışır. Artık Ophelia da annesinin yaşattığını yaşatabilir.

İlginç olan, hayaletin ziyaretinden sonra Ophelia'nın odasına gittiğinde pekâlâ yapabileceği ayrışmayı gerçekleştirmez. Ophelia II. Perde I. Sahne'de babasına Hamlet'in halini anlatır. Hamlet'i tasvir edişinde görünen şey gerçekten nesnesinden ayrılmak zorunda olan arzunun tasviri gibidir.

OPHELIA

Bileğimi yakaladı, sımsıkı tuttu;

Sonra kolu yetesiye uzaklaştı geri geri,

Öteki eli gözleri üstünde, şöyle,
Resmimi yapmak ister gibi,
Öyle acı, öyle derin bir ah çekti ki
Kendini paralamak, yok etmek istiyordu sanki.
Sonra bıraktı beni ve başı bana dönük,
Yürüdü hiç önüne bakmadan. Çıkıncaya kadar
Hep üstümde kaldı gözleri ışıltılı. (Shakespeare, 2017, s. 43)

Yüceltiği nesnenin karşısında bocalayan Hamlet zor bir kimliğe doğru harekete geçmeden önce nesnesi Ophelia'ya mesafe koyar. Lacan'a göre Hamlet'in bu sahnede yaşadığı şey yabancılaşmadır. (Lacan, 1977, s. 21) Bu yorum elbette geçerlidir. Olay örgüsünde Hamlet'in Ophelia'yla ilişkisini bitirmeme ihtimali yoktur. Bu gecikme ancak bir yabancılaşma ya da imgesel fiksasyonunun bir sonucu olarak kaybın getirdiği bir afallama olabilir. Ophelia cephesindeyse Hamlet'in tam tersi bir kodlama söz konusudur. Ophelia için Hamlet simgesel olandır. Hamlet'in Ophelia'ya ateş püskürdüğü ve annesine söyleyeceği ne varsa Ophelia'ya yansıttığı III. Perde I. Sahne bunun ipuçlarını verir. Hamlet'in arkasından Ophelia'nın ağızdan dökülenler, onun Prenses Hamlet olarak taşıdığı simgesel kimliği vurgular.

OPHELIA

Yazıklar olsun, o soylu zekâ nasıl çökmüş!
Sarayın gözü, ordunun kılıcı, bilimin dili,
Güzel yurdumuzun umudu, gülü,
Kibarlığın aynası, zarıflığın kalıbı,
Bütün gözlerin gözdesi bitmiş, yok olmuş!

Ve ben, en mutsuzu, en dertlisi kadınların,

Ben ki balımı tattım sözlerindeki şiirin,

Şimdi o soylu, o şahane kafanın

Düzeni bozulmuş çanlara döndüğünü mü görecektim? (Shakespeare, 2017, s. 75)

Bu noktada Hamlet'in Ophelia'da karşıladığı bu konunun cevabı Polonius ve Leartes'te saklıdır. Ophelia'nın Öteki'leri olan babası ve ağabeyi hiçbir zaman Ophelia'yı bir Özne olarak "var" kılmazlar. Öznelğin karşılıklı ilişkisinde Özne olarak tanınmayan bir Ophelia görülür. Ophelia babasının ve ağabeyinin otoritesine her zaman boyun eğer, onlara tabidir. Buna rağmen ne Polonius ne de Leartes, Ophelia'yı tanımazlar. Böylece Ophelia Hamlet'i bu konuma koyar. Ophelia babası ve ağabeyini dinleyerek Hamlet'i geri çevirir. Bu da hala tabi olmak istediği asıl otoriteye sadakattir. Her seferinde onları dinleyerek Öznelik inşasını kurmak ister. Bu yüzden, Ophelia'nın Hamlet'i nereye koyduğu, ancak Hamlet'in arkasından söyledikleriyle açığa çıkar.

Hamlet'in artık önünde Claudius'tan babasının intikamını alma görevi vardır ancak Hamlet Claudius'u bir türlü öldüremez. Artık kendisinin de anlamlandıramadığı bir noktadadır.

HAMLET

...

Öyleyken, hayvanca bir unutkanlıktan mı,

Yoksa korkakça bir dürüstlükten mi nedir,

Fazla ölçüp biçiyorum yapacağım işleri.

Kılı kırk yaran bu duraklamanın,

Dörtte biri akıl, dörtte üçü korku.

Anlamıyorum neden hâlâ kendime

Bu iş yapılmalı demekle kalıyorum hep

Yapmak için haklı sebeplerim,

İradem, gücüm, imkânlarım, her şeyim varken. (Shakespeare, 2017, s. 116)

Hamlet'i durduran şey aslında ne imgesel düzende ne de simgesel düzende var olamayacağı korkusudur. Babası Hamlet'ten intikam almasını istemişken, ödipal fanteziyi düşündüğümüzde aslında imgesele özlemine sonunda giderebilir. Üstelik bu sefer babasının buyruğuna uygun davranmış olacaktır ancak içten içe korktuğu şey, Ophelia'yla da ilişkisini kesmesine sebep olan reddedilme korkusudur. Yani yeniden imgesel bütünlüğü yaşayabilme, yeniden annesinin arzusunun nesnesi olabilme ihtimali vardır fakat bu ihtimalin korkusu arzusunun önüne geçer.

Lacan ise Hamlet'in eyleme geçmeyişi, Öteki'nin ve Öznenin zaman farkıyla açıklar. "Hamlet; hikâyenin sonuna kadar, tüm hikâye boyunca daimi olarak Öteki'nin zamanında asılı kalır." (Lacan, 1977, s. 17) Hamlet, intikamı sürekli olarak erteler, zamanı değildir hiçbir zaman.

Bu noktada, bu çalışmanın önermesi şu yöndedir; varlığın tanınmasının Öteki'ye bağlı olması. Yani Öteki olarak Claudius'un varlığı Hamlet'in varlığı için gereklidir. Burada da Özne olarak Hamlet'in simgesel düzendeki simgesel varlığı Claudius tarafından tanınarak gerçekleşeceği için Claudius'u öldürmek kendi simgesel varlığını silmek olacaktır. Hamlet'in imgesel kimliğini inşa eden Gertrude, simgesel kimliğini inşa eden ise Claudius'tur. Buradan yola çıkarak bir tarafta frustrasyon ihtimali diğer tarafta da Özneliğinin yıkılışı ihtimali durmaktadır. Hamlet'i durduran tam da budur.

4.SONUÇ

Bu çalışmada William Shakespeare'in Hamlet eseri psikanalitik bağlamda farklı perspektiflerden incelenmiştir. Çalışma, kavramlar arası benzerlikler ve farklılıklar üzerinden karşılaştırmalı bir şekilde yürütülmüştür. Hamlet eserinde var olan ve ancak psikanalitik bağlamda okunduğunda ortaya çıkan nedensellikler, bu çalışmanın yapı taşı olmuştur. Bu nedenselliklerin psikanaliz sayesinde detaylı bir şekilde ortaya çıkarılması, Hamlet eserinin soru işaretlerinin büyük bir bölümünü cevaplamaktadır.

Çalışmanın birincil odağı; psikanaliz öncesi bir eser olan Hamlet'in, psikanalitik bağlamda neye karşılık geldiğini ortaya çıkararak, metnin olay örgüsündeki neden-sonuç ilişkilerini güçlendirmek ve gizil alt metinleri ortaya çıkarmak olmuştur. Ortaya çıkan bu alt metinler; gerek esere yönelik, gerek sahnelemeye yönelik çalışmalarda kullanılabilir kilit perspektifler geliştirmiştir.

Çalışmada Hamlet'in farklı psikanalitik kuramlarla incelenmesi de bu alt metinlerin çeşitlendirilebilmesi adına seçilmiştir. Böylece, Hamlet eserinin psikanalitik çerçevede farklı okumaları elde edilmiştir. Eser olarak Hamlet'te, karakterlerin psikolojileri önemli bir yer tutmaktadır çünkü bu etmen yeterli tanımlamaya sahip olmadığında Hamlet'e dair çalışmalarda alt metinsel bir boşluk söz konusudur. Bu yüzden bu çalışma, karakterlerin psikolojik durumlarına dair cevaplar bulmayı hedeflemiştir.

Psikanalizi bir araç olarak kullanmayan Hamlet çalışmalarında; karakter olarak Hamlet'in psikolojisinin karmaşıklığı, eylemsizlik olarak adlandırılan "ona verilen görevi tamamlayamama ya da erteleme" durumu, diğer karakterlerle ilişkilerinin tam olarak açıklanamaması gibi boşluklar oluşmaktadır. Psikanalitik kuramlar, bu noktada nedenselliği çok daha güçlendirilmiş bir Hamlet okuması imkanı sunar. Böylece eserdeki olay örgüsü, eylem birimleri, karakterlerin iç ve dış aksiyonları tam sayılabilecek bir neden-sonuç ilişkisine oturmuş olur.

Çalışmanın bir diğer amacı da; tiyatro eserlerinin psikanalitik bağlamda incelenmesinden doğan dramaturjik çıkarımlara ulaşabilmek adına bir harita örneği sunmaktır. Buna bağlı olarak bu çalışma; eserin işaret ettiği psikanalitik kavramların eser incelemesinde ne şekilde kullanılacağına dair bir örnek olarak ele alınabilir. Psikanaliz disiplini bir eser incelemesi söz konusu olduğunda, doğası gereği eser yaratıcısının da psikanalizi söz konusu olur. Tiyatro ise, psikanalizi bir araç olarak

kullanarak, tiyatro eserlerindeki karakterlerin analizini hedefler. Tiyatronun varmak istediği sonuç oyun karakterlerinin psikolojik durumlarıdır, yaratıcının değil. Bu yüzden bu çalışma, psikanalizin tiyatro metinlerine nasıl uygulanacağına dair bir model sunar. Bu model, farklı psikanalitik kuramlarda uygulanabilir. Nitekim çalışmanın amaçlarından biri de bu farklı kuramlardan doğan çeşitliliği göstermektir.

Sigmund Freud ve Carl Gustav Jung bir süre benzer bir psikanaliz anlayışında buluşmuşlardır ancak daha sonra görüş ayrılıkları sebebiyle yollarını ayırmışlardır. Böylece aynı dönemi paylaşmış olmalarına ve ortak çalışmalar yürütmelerine rağmen iki farklı psikanaliz anlayışı inşa etmişlerdir. Jacques Lacan'ın psikanalizi ise Freud'un felsefe ve yapısalcılıkla 20. Yüzyılda yeniden okunması olarak geliştirilmiştir. Bu üç psikanalist, kendi kavramlarını geliştirmelerinin yanı sıra ortak kabuller ve ortak kavramlar üzerine de çalışmışlardır. Ne var ki bu ortak kavramlar büyük tanımsal farklılıklar barındırdıkları için her bir psikanalistin perspektifinden yapılan metin okuması bambaşka sonuçlar doğurur. Bu yüzden Freud ve Jung bir dönem birlikte çalışma yürütmüş olsalar da psikanalize katkıları birbirinden çok net bir şekilde ayrışır. Jung'un kolektif bilinçdışı kuramı kabul edildiğinde Freudyen bilinçdışından söz edilemiyor olur. Aynı şekilde Lacan'ı Freud'un mirasını taşıyan bir psikanalist olarak değerlendirmek doğru sayılabileceği kadar yanıltıcıdır da. Lacan'ın Freud'dan devralmış olduğu kavramlar, Freud'un tanımlarını barındırmaz. Freudyen Ego, Lacanyen perspektifte yanıltıcı bir benlik algısına düşme tehlikesini içerir. Bunun gibi sayılabileceğimiz pek çok fark, bugün insanı tek bir bakış açısıyla anlamlandırmaya çalışmanın önüne geçer. Aynı fikir edebi eserler için de geçerli olacaktır. İnsan kaleminden doğan eserler de en az insan doğası kadar fazla ihtimal taşır. Bu yüzden bu çalışma, kuramsal farklar doğrultusunda karşılaştırmalı bir okuma yapar. Bu karşılaştırma, psikanaliz başlığı altında ayrılan kuramlar doğrultusunda dramaturjik çıkarımların çeşitliliğini de göstermektedir. Eser incelemelerinde tek bir doğrunun olmadığını gördüğümüz gibi ne kadar çok ihtimali barındırdığını da görürüz. Keza bu çalışmada; Freud, Jung ve Lacan'ın kavramlarından yola çıkarak tek bir "ortak" psikanalitik okuma değil, kuramların sunduğu çeşitliliği ön plana çıkaran farklı okumalar ortaya çıkarmak hedeflenmiştir.

Sonuç olarak; Hamlet'e dair psikanalitik okumalar, Hamlet'in birçok soru işaretini ortadan kaldırırsa da kesin bir sonuç vermez. Çalışmanın başında değinildiği üzere;

amaç kesin bir sonuca varmak değil, daha sağlam bir nedensellik kurarken alt metin çeşitliliğini de vurgulamaktır.

5. KAYNAKÇA

- Başer, N. (2022). *Lacan*. İstanbul: Say Yayınları.
- Bloom, H. (2014). *Batı Kanonu*. İstanbul, İthaki Yayınları.
- Bowie, M. (2007). *Lacan*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Erhat, A. (2021). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fink, B. (2020). *Lacancı Özne*. İstanbul: Encore Yayınları.
- Freud, S. (1954). *The Origins of Psycho-analysis Letters to Wilhelm Fliess, Drafts and Notes: 1887-1902*. (A. F. Marie Bonaparte, Dü.) New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Freud, S. (1993). Yas ve Melankoli. (O. B. Runa Uslu, Dü.) *Kriz Dergisi*, 1(2), s. 1-6.
- Freud, S. (1997). *Cinsellik Üzerine*. Ankara: Öteki.
- Freud, S. (2001). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Freud, S. (2011). *Ben ve İd*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2015). *Totem ve Tabu*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Freud, S. (2016). *Rüyaların Yorumu Cilt I*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Geçtan, E. (1998). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Hür Yayınları.
- Jones, E. (1922). A psycho-analytic study of Hamlet . *International psycho-analytical Press*.
- Jung, C. G. (1998). *Psikoloji ve Din*. İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Jung, C. G. (1999). *Keşfedilmemiş Benlik*. İstanbul: İlhan Yayınevi.
- Jung, C. G. (2001). *İnsan Ruhuna Yöneliş*. İstanbul: Say Yayınları.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*. Ankara: Payel Yayınevi.

- Jung, C. G. (2015). *Feminen Dişillik Farklı Yüzleri*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2016). *Freud ve Psikanaliz*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2020). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2021). *Ruh, İnsan, Sanat, Edebiyat*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2022). *Dönüşüm Sembolleri*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Knight, W. (2005). *The Wheel of Fire*. Newyork: Routledge.
- Lacan, J. (1938). *La Famille* (Cilt VIII). Paris: Encyclopédie Française.
- Lacan, J. (1977). Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet. (J. H. Jacques-Alain Miller, Dü.) *Yale French Studies*.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. İstanbul: Metis Yayınları
- Lacan, J. (2014). *Baba-nın-Adları*. İstanbul: Monokl Yayınları.
- Nasio, J. D. (2007). *Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Phillips, A. (2000). *Hep Vaat Hep Vaat*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Rank, O. (1915). Das "Schauspiel" in "Hamlet". *Imago*, s. 41-52.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Shakespeare, W. (1989). *Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shakespeare, W. (2017). *Hamlet*. İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Soysal, Ö. (2009) Lacan ve Cinsellik, içinde, *Lacan Seçkisi*. İstanbul: Monokl.
- Stavrakakis, Y. (2009). Öznellik ve Örgütlü Başka: Simgesel Otorite ve Fantazmatik Jouissance Arasında. içinde, *Lacan Seçkisi*. İstanbul: Monokl.
- Stevens, A. (1999). *Jung*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Urgan, M. (2010). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Urgan, M. (2014). *Shakespeare ve Hamlet*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Winnicott, D. W. (2019). *Oyun ve Gerçeklik*. İstanbul: Metis Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Sinem Hacıoğlu

Eğitim

2021-2023 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Tiyatro Programı

2016-2020 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı

Tiyatro Anasanat Dalı

2013-2015 İstanbul Üniversitesi, Fransızca Mütercim Tercümanlık

2012-2013 Hacettepe Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı

Deneyimler

2015-2016 yıllarında Tiyatro D22'nin *Kuş pcğ* adlı oyununda hem rol aldı, hem reji asistanlığı yaptı.

Öğrencilik hayatı boyunca; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı, Tiyatro Anasanat Dalı bünyesinde;

Issız Ada(2017)

Peer Gynt(2018)

Marat/Sade(2019)

V. Frank (2020) oyunlarında rol aldı.

Mezun olduktan sonra 2021'de Kara Kabare Tiyatro Topluluğu'na katılarak, *Zenhar* adlı oyunda rol aldı. Hala Kara Kabare'nin aktif topluluk yesi ve oyuncusu olarak görev almaktadır.

