

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* Adlı Tiyatro Eserinin Arketipsel Sembolizm Açısından Yorumu

YASİN KARAMAN*

Öz

Günümüzde her disiplinin kendine özgü bir yöntem kullandığı bilinmektedir. Diğer taraftan disiplinlerarası etkileşimin araştırmacılara daha farklı bakış açıları kazandırdığı düşüncesi de oldukça yaygındır. Genel itibariyle birçok disiplinin temelinde insanı anlama ve anlatma çabasının olduğu da bilinen bir gerçektir. Bu doğrultuda birçok disiplinin ortak malzemesini oluşturan insan, edebiyat biliminin de merkezinde yer alan temel bir unsur olarak dikkat çekmektedir. Dolayısıyla birer toplum kurgusu özelliği gösteren edebî eserlerin geliştirilen disiplinlerarası yaklaşımlar neticesinde farklı çözümleme yöntemlerine tabii tutularak yapılarındaki derin anlamların gün ışığına çıkarıldığı görülmektedir. Edebî ürünlerin farklı okuma biçimlerine elverişli olduğu gerçeğine görünürlük kazandıran disiplinlerarası analiz yöntemlerinden biri de Carl Gustav Jung'un analitik psikoloji kuramına dayandırarak temellendirdiği *arketipsel sembolizm*dir. Edebiyat bilminde dikkat çeken bir yaklaşım olarak arketipsel sembolizm; temelde insanoğlunun ortak davranışlarını araştıran, milletlerin benzer düşünce kalıplarını belirleyen, edebiyat ürünlerini arketipsel sembollerin birer ifadesi olarak gören ve onların sembolik yapısını çözümleyen psikoloji kökenli bir metin çözümleme yöntemidir. Arketipsel sembolizme göre eserin bünyesinde örtük hâlde konumlanan arketipsel yapılar, eserin şifrelerinin çözülmesine ve arka planda kalan derin yapıların gün yüzüne çıkmasına yardımcı olmaktadır. Anlam olarak *ana örnek, ilk model, prototip* şeklinde ifade edilen arketipler, esas itibariyle insanoğlunun ortak kültürünü oluşturan temel yapı taşlarıdır. Dolayısıyla arketipler, ilkel insan ile modern insan arasında kurulan organik bağın da en somut ifadesidir. Bu nedenle arketiplerin tespit edilerek çözümlenmesi insanlığın ortak düşünce kalıplarının belirlenmesi açısından büyük önem arz etmektedir. Bu çalışma kapsamında da arketipsel sembolizm açısından geniş bir malzeme barındırdığı öngörülen Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* (1992) adlı tiyatro eseri bu bilgiler ışığında incelemeye tabii tutulmuştur.

Anahtar sözcükler: Carl Gustav Jung, arketipsel sembolizm, Murathan Mungan, tiyatro, *Geyikler Lanetler*

INTERPRETATION OF MURATHAN MUNGAN'S THEATRICAL WORK OF *GEYİKLER LANETLER* IN TERMS OF ARCHETYPAL SYMBOLISM

Abstract

Today, it is known that each discipline uses a unique method. On the other hand, it is quite common to think that interdisciplinary interaction gives researchers different perspectives. In general, it is a well-known fact that there is an effort to understand and explain human beings on

* Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: yasinkaraman004@gmail.com, Orcid: 0000-0001-8108-1217.

Gönderim tarihi: 17 Mayıs 2024

Kabul tarihi: 23 Haziran 2024

the basis of many disciplines. In this direction, the human being, which is the common material of many disciplines, draws attention as a basic element in the center of literary science. Therefore, it is seen that the deep meanings in their structures are brought to light by applying different analysis methods as a result of the interdisciplinary approaches developed. One of the interdisciplinary analysis methods that gives visibility to the fact that literary products are suitable for different reading styles is *archetypal symbolism*, which Carl Gustav Jung based on analytical psychology theory. Archetypal symbolism as a remarkable approach in literary science; It is a psychology-based text analysis method that basically investigates the common behaviors of human beings, determines the similar thought patterns of nations, sees literary products as expressions of archetypal symbols and analyzes their symbolic structure. According to the archetypal symbolism, the archetypal structures, which are hidden within the body of the work, help the work to be deciphered and the deep structures in the background to come to light. Archetypes, which are expressed as *main example*, *first model*, *prototype* in terms of meaning, are essentially the basic building blocks that make up the common culture of human beings. Therefore, archetypes are the most concrete expression of the organic bond established between primitive man and modern man. For this reason, identifying and analyzing archetypes is of great importance in terms of determining the common thought patterns of humanity. Within the scope of this study, Murathan Mungan's *Geyikler Lanetler* (1992), which is predicted to contain a wide range of material in terms of archetypal symbolism, was examined in the light of this information.

Keywords: Carl Gustav Jung, archetypal symbolism, Murathan Mungan, play, *Geyikler Lanetler*

GİRİŞ

Edebiyat hem ürünlerini ortaya koyarken hem de bu ürünleri incelerken çeşitli bilim dallarıyla ilişki kurma eğiliminde olan bir disiplindir. Edebiyat biliminin etkileşimde bulunduğu bu disiplinlerin ortak malzemesi ise insandır. İnsanı merkeze alan, edebiyat bilimini zenginleştiren ve ona yeni bakış açıları kazandıran disiplinlerden biri de hiç şüphesiz psikolojidir. Edebiyat ve psikoloji ortak yöntemler kullanarak insan ruhunun derinliklerini, geçmişin şimdiki zamandaki yansımalarını ve bütün bunların içinde yer alan sanatçının yaratma sürecindeki eğilimlerini ortaya koyar. (Serrican, 2015, s. 1205) Edebiyat ve psikoloji ilişkisi, geçmişten günümüze var olan ve sonraları çeşitli eleştiri kuramları ile birlikte değer kazanan sentez bir alandır. Dolayısıyla edebiyat incelemelerinde başvurulan temel bilimlerden biri olarak öne çıkan psikoloji hem edebî eserin yaratım sürecinde hem de eserin yapısında örtük hâlde konumlanan anlam katmanlarının çözümlenmesinde geniş bir bilgi edinme imkânı sağlar. Bu bilginin elde edilmesinde yaygın olarak Sigmund Freud'un temel parametrelerini ortaya koyduğu psikanalize dayalı çözümleme yöntemi ile Carl Gustav Jung'un analitik psikoloji alanındaki çalışmalarından hareketle metodolojisini şekillendirdiği arketipsel eleştiri yöntemi kullanılmaktadır.

Sigmund Freud'un insanın ruhsal haritasını görünür kılan psikanaliz yöntemi, en kapsayıcı tanımlamayla temelinde dürtüler, bilinçdışı, çocukluğun cinsel yaşantısı ve bastırma dinamiklerinin

bulunduğu bir zihinsel işleyiş modelidir. (Köybaşı, 2020, s. 185) Bu model sayesinde Freud, insan ruhunun derinliklerine ulaşarak birçok hastalığın kökenini inceleme fırsatı bulmuş ve bu sayede farklı tedavi yöntemleri geliştirme imkânı yakalamıştır. Bu tedaviler sırasında insan davranışlarını ayrıntılı bir şekilde inceleyen Freud, bilinçaltını bilinç düzeyine çıkarmayı amaçlayarak sanat ve edebiyat dünyasında da geniş yankılar uyandırmıştır. Sanatçının iç dünyasına yönelen ve nevrotik kişilik özelliklerini inceleyen Freud'a göre sanatçı, bilinçaltında baskılandığı duyguları eserinde çeşitli şekillerde ortaya koyar ve bu sayede bir doyuma ulaşır. Böylelikle davranışlarının nedenleri içerisinde bilinçaltına itilmiş geçmiş yaşantılar ve deneyimler bulunduran insanoğlunun bu özelliğinin Freud tarafından keşfedilmesi, insanlığın yarattığı sanat eserlerinin ve oluşturduğu anlatı metinlerinin de bilinçaltı düzeyinde irdelenmesinin yolunu açmıştır. (Ege, 2015, s. 25) Dolayısıyla Freud, sanat eserini sanatçının bilinçaltının konuşması olarak nitelemiş ve böylelikle sanatçının bilinçaltında biriken yükün hafiflediğini öne sürmüştür.



Carl Gustav Jung

Carl Gustav Jung ise Sigmund Freud'un ortaya koyduğu kavram ve öğretileri daha da genişleterek analitik psikolojinin temellerini atmış ve kendi kuramsal yaklaşımını ortaya koymuştur. Jung ile Freud arasındaki en büyük kuramsal farklılık bilinçaltı kavramı üzerine olmuştur. Freud, bilinçaltı kavramını çok daha kişisel olarak ele alırken, Jung bu kavramı genişleterek bireylerin geçmişten kalıntılar taşıdığını iddia etmiş ve kolektif bilinçdışını da insan benine dahil etmiştir. (Ege, 2015, s. 27) Jung'a göre insan ruhu iki bölümden meydana gelmektedir. Bunlar bilinç ve bilinçdışıdır. Ancak Jung, bilinçdışının da kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı olmak üzere ikiye ayrıldığından söz eder. Jung'un ifade ettiği kişisel bilinçdışı Freud'un bilinçaltı kavramı ile eşdeğerdir. Freud ile Jung'un ayrıştıkları temel nokta kolektif bilinçdışıdır. Jung'a göre kişisel bilinçdışı bireyin duygu ve düşünce dünyasını kapsarken; kolektif bilinçdışı kişisel anılardan çok ortak bilinçdışında uyuyan ilksel imgeleri içerir. Dolayısıyla insanlığın en eski ve en evrensel düşünce kalıpları kolektif bilinçdışında bulunur. (Jung, 2006, s. 32-33) Kişisel bilinçdışı kişisel yaşantıyı içerirken; kolektif bilinçdışı bütün insanlığın paylaştığı kalıtsal duyguları, düşünceleri ve anıları içeren, kişinin algılarını ve arzularını şekillendiren, herkeste ortak olan türsel bir bilinçdışına karşılık gelir. (Abalı, 2008, s. 65) Dolayısıyla kişisel bilinçdışını bireyin özel yaşantısındaki tecrübeler şekillendirirken kolektif bilinçdışı bütün insanlığın ortak deneyimlerini kapsamaktadır.

1. ARKETİPSEL SEMBOLİZM VE ARKETİP KAVRAMI

Carl Gustav Jung'un kurucusu olduğu analitik psikolojinin en orijinal tarafı insanlığı ırk, din, dil ayrımı gözetmeksizin ortak bir potada buluşturan kolektif bilinçdışı kavramıdır. Jung'a göre kolektif bilinçdışı, bireyin kişisel bilinçaltının daha da derinlerinde yer alan bir bölgedir. Bu, bireyin bilinçaltında hiçbir deneyimsel alt yapısı olmadan var olan bir durumdur. Dolayısıyla kolektif

bilinçdışı, kalıtım yoluyla bize atalarımızdan aktarılan davranışlar olarak öne çıkar. Esas itibarıyla bu ilksel imgeler, içgüdülere benzemektedir. İçgüdüler nasıl ki istem dışı davranışların görülme şekli ise bu ilksel imgeler de istem dışı ancak anlamlı davranışlardır. (Yavuzer, 2019, s. 4) Jung'a göre kolektif bilinçdışında kişisel bilinçdışında olduğu gibi kişiye özgü algılamalar söz konusu değildir. Başka bir ifadeyle, kolektif bilinçdışının içeriğini bireysel benimizin edindiği deneyimler oluşturmaz. O, daha çok kalıtımsal bir olgu, soydan gelen zihinsel bir süreç ve bütün insanların belki de hayvanların bile paylaştıkları ortak bir mirastır. (Jung, 2006, s. 33) Dolayısıyla kolektif bilinçdışı, ilk çağlardan evrensel insan durumuna gelene dek insanoğlunun tipik reaksiyonlarının -korku, tehlike, üstün güce karşı verilen mücadele, cinsler arasındaki ilişkiler, ebeveynler ve çocuklar arasındaki ilişkiler, nefret ve sevgi, doğum ve ölüm, aydınlık ve karanlık prensiplerinin gücü, vb.- ortak deposudur. (Jacobi, 2002, s. 25) Dolayısıyla bütün insanlığın ortak değeri olan kolektif bilinçdışı, bireyi farklı ırklara sahip hiç tanımadığı insanlarla birleştirir. Nasıl ki farklı ırk, millet ya da devlete sahip olan her insan aynı fiziksel organlara sahip ise psikolojik anlamda değerlendirildiğinde aynı ilksel imgelere de sahiptir. (Çakır, 2018, s. 44) Bu nedenle binlerce yıl öncesine ait bir ilksel imge, bugünün insanının yaşantısında da varlık gösterebilir. Dolayısıyla kolektif bilinçdışı, insanlığın örtülü anılarının izlerini taşır.

Analitik psikolojinin teorisyeni Carl Gustav Jung, bütün insanlarda bulunan bu ilksel imgeleri belirtmek ve söz konusu bu ortak zihinsel işleyiş sürecine dikkat çekmek için *arketip* kavramını kullanmıştır. (Namlı, 2007, s. 1211) Kökeni Antik Yunan'a dayanan arketip kavramı, *orijinal ve eski* anlamına gelen *arkhe* ile *kalıp ve şablon* anlamına gelen *tip* köklerinin birleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Dolayısıyla arketip; *ilk örnek, ana model, prototip* gibi anlamlara gelen bir kelimedir. Jung, arketip kavramını şekillendirirken kolektif bilinçdışı ile ilgili tespitlerinden hareket etmekle birlikte geçmiş dönem filozoflarının fikirlerinden de yararlanmış. Jung'un arketip kavramı üzerine yoğunlaşmasına kaynaklık eden yaklaşımlardan biri St. Augustin'in *ana düşünceler* modelidir. Jung, St. Augustin'in şu ifadelerini de referans göstererek bu etkilenmeyi açık bir şekilde ortaya koyar: "*Ana düşünceler, nesnelere belli biçimleri ya da duran değişmeyen nedenleridir, biçimlenmiş değildirler, hep aynı durumda, sürekli ve sonsuzca vardır, kendileri yok olmazsa da her varolabilecek şey, o kalıplara göre biçim bulur ve yok olur. Ancak ruhun, bu ana düşünce ve kalıpları kavrayamayacağı, bunların 'akıl ruhu' ile sezilemeyeceği söylenir.*" (Akt., Jung, 2006: s. 46) Böylelikle Jung, St. Augustin'in değişmeyen ve sonsuza doğru akan bu düşünce modelinin arketip kavramının ana çıkış noktalarından birini teşkil ettiğine dikkat çeker. Jung'un arketip kavramına kaynaklık eden diğer bir yaklaşım modeli ise Platon'un *idealar* kuramıdır. Jung, bu gerçekliğe de şu ifadelerle dikkat çeker: "*Bu gerçeğe ilk işaret eden kişi ben değilim. Bu onun Platon'a aittir. (...) Eğer benim bu keşiflerde bir payım varsa, o da arketiplerin yalnızca gelenek, dil ve göçlerle yaygınlaşmadığını, her zaman ve her yerde, herhangi bir dış etkenden bağımsız olarak kendiliğinden yeniden ortaya çıkabileceklerini göstermiş olmamdır.*" (Jung, 2005, s. 20) Böylelikle Jung, bilimin değişmez bir kuralına işaret ederek arketip kavramının da kümülatif bir çalışmanın ürünü olduğunu açıkça ortaya koyar.

İnsanlığın ortak zihninin ürünleri olan arketipler, Jung'un da ifade ettiği gibi sadece geleneksel olarak kuşaktan kuşağa aktarılan, kültürler arası etkileşimden doğan ya da göçlerle yaygınlaşan olgular değildir. Bunların temelinde insanın doğuştan getirdiği birtakım kodlar da doğrudan

etkilidir. Dolayısıyla insanoğlunun kültürel belleği içerisinde atalarından miras kalan ve belli yaşantılarla tetiklenen ortak davranış kalıpları mevcuttur. Bu durumu Jung şu şekilde ifade eder: “Her bireyde, kendi kişisel anılarından başka, Jacob Burckhardt’ın yerinde bir deyişimi ile ‘ilksel’ simgeler vardır; bunlar kalubeladan beri insan muhayyilesinden kalıtım yolu ile edinilen kuvvetlerdir. Bu kalıtım, bazı mitos ve efsane motiflerinin dünyanın her yerinde aynı biçimde tekrarlanması, gerçekten hayret verici bir durumu açıklıyor.” (Jung, 2006, s. 144) Jung’a göre arketipsel simgeler, her insanın bilinçdışında kayıtlıdır ve kişi doğduğu anda bu formlar kendisinde mevcuttur. Karşılaşılan nesneye ya da duruma göre verilecek tepki *ezeli imge* olarak bilinçdışında kayıtlıdır. (Alsaç, 2018, s. 92) Dolayısıyla arketipler, insanları ortak bir ruhsal zeminde birleştiren doğal yapı taşları olarak değerlendirilirler ve dil, din, ırk, sınıfsal farklılık, coğrafi konum ya da tarihsel dönem gözetilmeksizin insanoğlunun benzer davranış kalıplarına sahip olduklarına işaret ederler. (Sungurlar, 2013, s. 49) Bu durum, dünyanın herhangi bir bölgesinde doğan bir insanın diğer bölgelerde dünyaya gelen insanlarla aynı arketip imgelerine sahip olduğunun bir göstergesidir. Bu yönüyle de arketipler, evrensel bir nitelik taşırlar.

Carl Gustav Jung’a göre insanların temel motivasyonlarını temsil eden arketiplerin birçok farklı tezahürü vardır ve bu arketipsel imgelerin her biri kendine ait özelliklere sahiptir. Jung’un dikkat çektiği kolektif bilinçdışının temel arketipleri monomitos (*ayrılma-aşama-dönüş*), persona (*maske*), shadow (*gölge*), anima (*erkeklerde dişil kimlik*), animus (*kadınlarda eril kimlik*), hilebaz, yaşlı bilge ve büyükannedir. Jung’un bu temel arketiplerinin yanı sıra arketip özelliği kazanmış motifler ve nesnelere (*yaratılış, ölümsüzlük, kahramanlık, su, güneş, çember, büyücü, bereket, kutsallık, hayvansal imge vb.*) de söz konusudur. Jung’un kolektif bilinçdışı teorisinin bir getirisi olarak arketipler, mitoslar aracılığı ile insanoğlunun yüzyıllardan beri devam eden yaşam serüveninde efsane, destan ve masal gibi anlatıların içerisinde konumlanarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Anlatı geleneğinin değişmesiyle beraber arketipler; roman, hikâye ve tiyatro metinlerine taşınmışlardır. Esere dönük bir yorumlama yöntemi olarak Jung’un arketipsel eleştiri modeli de bu metinlerin bünyesinde yer alan ve yazarın farkında olmadan kullandığı arketip karakterleri, simgeleri ve olay örgüsü kalıplarını saptayarak metnin arka planında kalan derin anlamı gözler önüne sermeyi amaçlamaktadır. Berna Moran (2018, s. 224)’ın dikkat çektiği gibi edebî ürünlerde yer alan bu arketipler ölü alegoriler sanılmamalıdır. Bunlar insan yaşantısının en eski ve en temel formları oldukları için bizde derin etkiler uyandırır. Bunun da ötesinde arketipleri kullanan sanatçı, kendi kişisel yaşantılarını aşarak evrensel dokunmuş ve kişisel sesinden daha güçlü bir sesle okura seslenmiş olur. Bu doğrultuda Türk edebiyatının özgün kalemlerinden Murathan Mungan’ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde öne çıkan arketipsel simgelerin hem yazarın kendi sesini aşarak insanlığın ortak birikimi olan birtakım olgular ile dirsek teması kurmasına hem de insanoğlunun ortak hafızasının ürünü olan benzer davranış kalıplarının yüzyılların birikiminden tevarüs ederek nasıl aktarıldığına yönelik başarılı örnekler teşkil etmesi sebebiyle dikkate değer olduklarını söylemek mümkündür.

2. MURATHAN MUNGAN VE GEYİKLER LANETLER ÜZERİNE

Eserlerinin karakteristik özellikleri olarak öne çıkan kendine özgü şiirsel üslubu ve zengin imge dünyası hasebiyle çağdaş yazın geleneğimizin güçlü temsilcileri arasında yer alan Murathan Mungan; şair, öykücü, romancı, oyun yazarı ve dramaturg gibi farklı kimliklerle dikkat çeken bir isimdir. Aslen Mardinli olan Mungan, eserlerine doğup büyüdüğü coğrafyanın folklorik unsurlarını ve anlatı geleneğinin zengin birikimini başarılı bir şekilde dahil eden bir yazardır. Murathan



Murathan Mungan

Mungan, Mezopotamya ile Anadolu topraklarının kesişme noktasında konumlanan Mardin'in mitolojiye, masala, efsaneye ve geleneğe yaslanan anlatı kültürünü birçok eserinde ana kurgu malzemesi olarak kullanmaktadır. Mungan'ın *Mezopotamya Üçlemesi* adlı oyun serisinin son kitabı olan ve aynı zamanda bu incelemenin de konusunu oluşturan *Geyikler Lanetler* adlı uzun soluklu tiyatro eserinin de bu malzemeye yaslandığı oldukça açıktır. Murathan Mungan'ın "*biriktirdiğim her şeyi verdiğim yaptım*" (Akmen, 2008, s. 8) olarak nitelendirdiği bu eser; insanın insanla, kendisiyle ve toplumun dayattığı geleneklerle giriştiği mücadeleyi bir cenk havası görünümünde işler. Töreyle, büyüye ve geyik lanetine yazgılı bir ailenin dört kuşak öyküsünün anlatıldığı oyun, çok katmanlı ve âdeta matruşka bebekler gibi açtıkça yeni boyutlara ve yeni hikâyelere açılan bir yapıdadır. Dolayısıyla birden çok hikâyenin birbirleriyle sarmal bir yapıda ilerlemesi, olay akışlarının özellikle zaman kavramı üzerinden sürekli olarak sekteye uğratılması, kullanılan malzemenin çoğunun mitolojik kökenli olması ve farklı tekniklerin iç içe geçirilerek kullanılması oyunun izleyici/okur tarafından kolay tüketilemeyen bir yapıya sahip olduğunun göstergesidir denebilir.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eseri esas itibarıyla *öndeyiş* ve *sondeyiş* kısımları ile birlikte toplamda dokuz bölümden meydana gelen bir metindir. Ayrıca metinde *oyun arabaları* başlığını taşıyan altı ara oyun da yer almaktadır. Ana bölümlerin arasına konumlandırılan bu oyun arabaları motifi hem bölümler arasındaki geçişleri pekiştirmek hem de ana öykülerin akışı içerisinde gözden kaçırılacak birtakım detayları daha görünür kılmak adına oldukça işlevseldir. Diğer taraftan oyunun kronolojik bir akış takip etmeyen girift yapısının metnin anlamsal bütünlüğünü olabildiğince bulanıklaştırdığını da söylemek mümkündür. Dolayısıyla metnin anlamsal bütünlüğünün sağlanması büyük ölçüde iç içe geçmiş hikâyelerin kronolojik takibine bağlıdır denebilir. Nitekim oyunun *öndeyiş* bölümünde yer alan anlatıcıya ait şu ifadeler de metnin bu merkezsiz, parçalı ve rizomatik yapısının ilk elden ifşası noktasında oldukça önemlidir: "*Suyun toprağa değdiği yerde başlar bu efsane, / Kimi der: Bin yıl önce; Kimi der: efsunlu zamanlarda, / Kimi der: Geçenleyn, / Kimi der: Düşümde. / Sözün kısası: / İşte size seyirlik bir hikâye! (...) Tarih nedir? Zaman nedir? / Bir tek zaman vardır Asya'da: Geniş Zaman / Geçmiş de Gelecek de Şimdi de / Geniş Zamandır.*" (Mungan, 2021, s. 157-158) Murathan Mungan'ın Asya'nın bu geniş zamanında geyiklerle dolu bir ormana inşa

ettiği ve şimdilerde taş taş üzerinde kalmamış bir sarayda yaşamış bir ailenin dört kuşağının öyküleri kronolojik bir akış gözetilerek ele alındığında ise şu şekilde bir anlamsal bütünlük sağlanmaktadır:

Konargöçer bir aşiret beyinin tek oğlu olan Hazer Bey, babasına başkaldırarak yerleşik hayata geçen ilk beylerden olur. Çünkü değişmekte olan devran, artık göçerleri konar olmaya zorlamaktadır. Nitekim Hazer Bey de *“Devran böyle buyurdu. Ben devranı anladım.”* (Mungan, 2021, s. 206) diyerek bunun artık bir gereklilik olduğunu ortaya koyar. Diğer taraftan Hazer Bey, başka bir aşirete mensup Kureyşa adındaki bir kadın ile evlenerek kendi aşiretinin süregelen töresini de bozar. Bunun üzerine Hazer Bey, babasının bedduasına uğrar. En nihayetinde bu beddua bir lanete dönüşerek Hazer Bey’in bütün soyunu kuşatır. Yerleşik hayata geçen Hazer Bey ise çok geçmeden töre gereği ve beyliğinin de bir göstergesi olarak geyik avına çıkar. Avda bir geyiği vurur ve töre gereği ilk kanı akıtır. İlk kanın akıtılmasından sonra karısı Kureyşa, artık her gece geyik ulumaları duymaya başlar. Bunun üzerine Kureyşa, lanetlendiklerini anlar ve bu laneti vurulan geyiğin dökülen ilk kanına bağlar. Töre gereği akıtılan ilk kan ise bir şişeye konularak saklanır. Aşiret göçerken bu ilk kan toprağa geri verilecektir. Aksi taktirde, gidilecek yeni yurt lanetlenecektir. Ancak Hazer Bey’in aşireti artık yerleşik hayata geçtiği için şişedeki ilk kan açıkta kalır. Kureyşa ise bu ilk kanı kısrırlığının müsebbibi olarak görür. Çünkü kanı akıtılan geyik gebedir ve karnındaki yavrusuyla birlikte ölmüştür. Dolayısıyla da her gece biraz daha çoğalan geyik ulumaları akıtılan bu ilk kanın bir lanete dönüştüğüne işaret eder. Nitekim Kureyşa’yı terk etmeyen hafakanlar da bu olaydan sonra başlamıştır. Hâl böyleyken Hazer Bey, bu lanete son vermek için yerden oldukça yüksekte bir saray yaptırmaya karar verir.

Bu düşünceyle Hazer Bey, yöredeki *“nice mimar, nice taş ustası, nice taş işçisi”* (Mungan, 2021, s. 216) getirterek eşi benzeri görülmemiş bir saray inşa ettirir. Bu sarayın *“bir benzerini yapamamın (...)* *kasrın gizlerini onda aşikâr etmesin”* (Mungan, 2021, s. 217) diye de mimarın iki kolunu omuzundan vurdurtup sarayın temelini gömdürür. Ancak saray tamamlandığı hâlde ne geyik ulumaları kesilir ne de Kureyşa’nın hafakanları son bulur. En nihayetinde Kureyşa, laneti ortadan kaldırmak için ölümü göze alarak şişede saklanan ve zehir addedilen ilk kanı içer. Ölümünü bekleyen Kureyşa, içtiği bu ilk kandan hamile kalır. Kureyşa, hamile kaldıktan sonra hem hafakanlar son bulur hem de geyik ulumaları kesilir. Nitekim Kureyşa, hamileliğinin sonunda oğulları Mustafa Bey’i dünyaya getirir. Mustafa Bey, on beş yaşına geldiğinde erliğinin bir nişanesi olarak töre gereği ormana geyik avına gider. Bu av merasimi sırasında göz göze geldiği bir geyiğe sevdalanarak kendi soyuna çeker. Bu durum üzerine hastalanan Mustafa Bey, yemeden içmeden kesilir. Durum böyleyken efsuncu kadınlar devreye girerler ve Mustafa Bey’in geyikle ilk karşılaştığı av sahnesini yansılamaya karar verirler. Bu yansılama sırasında yapılan büyü neticesinde geyik bir kadına dönüşür. Bu geyikten dönme kadın, Mustafa Bey’in karısı Cudana’dır.

Mustafa Bey ve Cudana da tıpkı Hazer Bey ve Kureyşa gibi çok uzun bir süre çocuk sahibi olamazlar. Kocasının kendisinden yüz çevirdiğini gören Cudana, bir çare aramaya başlar. En nihayetinde İnsan Başlı Yılan’ın mağarasına giden Cudana, bu mağarada İnsan Başlı Yılan’ın yardımıyla hem geçmişindeki saklı gerçeği hem de kocasına bir evlat verememenin nedenini öğrenir. İnsan Başlı Yılan’ın söylediklerine göre Cudana’nın gözleri geyikliğinden kalmaz. Ve

geyikliği bedeninde taşıdığı müddetçe de evlat sahibi olması mümkün değildir. Gebe kalabilmesinin tek çaresi ise geyikliğinden kalma gözlerinden vazgeçmesidir. Nitekim Cudana, Mustafa Bey'i evlat sahibi yapabilmek için gözlerini kaybetmeye razı gelir. Efsuncular, Cudana'nın geyik gözlerini dağlarlar. Sağ gözü için sağ koluna Kasım Bey'i, sol gözü için sol koluna Nâsır Bey'i verirler. Ancak Cudana, gözlerini kaybettikten sonra Mustafa Bey ondan soğumaya/uzaklaşmaya başlar ve âdeta oğullarına sevdalanır. Çünkü Mustafa Bey, Cudana'nın geyik gözlerine sevdalıdır. Bunun üzerine Cudana, kıskançlık nöbetlerine tutulur. En nihayetinde de Cudana, Mustafa Bey'e yıllarca süren beddualar/lanetler yağdırır. (Oyun metninde bu minval üzere Cudana'nın ağzından şiir formunda yazılmış dokuz lanete yer verilmiştir.) Akabinde Mustafa Bey, oğulları Kasım ile Nâsır Bey'i on beş yaşına geldiklerinde töre gereği silahlandırarak ormana geyik avına götürür. Av sırasında İntikam Cinleri devreye girerek çocuklara babalarını geyik suretinde gösterirler. Kasım ile Nâsır Beyler geyiği ok yağmuruna tutarlar ve babalarının sesini geyikten almak için geyiğin kafasını keserler. Geyiğin kafası kesildikten sonra suret değiştirerek babalarının kafası olur ve Kasım ile Nâsır Beyler, saraya ellerinde babalarının kesik başı ile dönerler. Mustafa Bey'in kesik başı, sarayın yedi kat dibindeki karanlık ve nemli mahzene kapatılır. (Bu sahneden sonra Mustafa Bey, oyunun geri kalan bölümünde *Kesikbaş* adıyla kurguya dahil olur.)

Günün birinde, ikizlerden biri olan Kasım Bey, Sûveyda adında bir kadın ile evlenir. Bakır adında bir de oğlu olur. Daha sonrasında Kasım Bey, aşireti için yedi yıl dönmek üzere sahraya gider. Nâsır Bey, bu süre zarfında öldü sanılan ikiz kardeşi Kasım Bey'in sahipsiz kalan karısı Sûveyda ile evlenir. Kasım Bey'in dönüş günü ise Sûveyda ile Nâsır Bey'in oğlu olan Sidar'ın sünnet düğününe denk gelir. Sünnet düğününden sonra "*Aşiret Mahkemesi*" (Mungan, 2021, s. 314) toplanır ve töreye uygun olarak "*Hak Dairesi*" (Mungan, 2021, s. 314) nin çizilmesine karar verir. Alınan karara göre Kasım Bey ile Nâsır Bey arasında bir cenk tertip edilecektir. Bu cenkte ikizlerden biri ölecek ve geride kalan ise hem Sûveyda'nın kocası olacak hem de aşiretin beyliğini üstlenecektir. Cenk sırasında Kasım ile Nâsır Beyler tek tip giyinirler ve yüzleri gümüş bir peçe ile örtülür. Ellere bir çift keskin hançer verilir. Hak dairesinin içinde karşılıklı yapılan hamleler sonucunda kardeşlerden bir yere yığılır. Ölenin kim olduğunu anlamak için Ata Kişi peçeyi açmaya yeltendiği sırada Cudana'nın çığılığı duyulur: "*Açmayın yüzünü ölen Kasım'dır; Sağ gözüm açıldı.*" (Mungan, 2021, s. 320) Böylelikle Cudana, yıllarca peşine düştüğü gerçeğin gözlerinde gömülü olduğunu anlar. Dikkat edileceği üzere Murathan Mungan, *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde âdeta izleyiciye/okura mitoloji ile örülü seyirlik bir masal anlatır. Mungan'ın Asyatik bir malzeme üzerine inşa ettiği bu postmodern masalı Carl Gustav Jung'un arketipsel eleştiri kuramı dahilinde açtığımızda ise şu arketipik altyapı ile karşılaşırız:

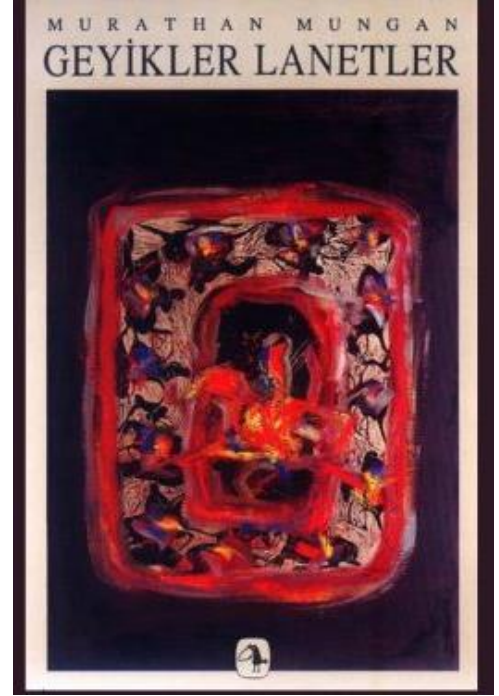
3. GEYİKLER LANETLER ADLI TİYATRO ESERİNDE ÖNE ÇIKAN ARKETİPLER

3.1. Töre Arketipi

İnsanoğlunun toplumsal yaşam serüveni boyunca nesilden nesile aktararak gelenek halini alan birtakım kanun ve kurallar bütünü olarak tanımlayabileceğimiz töre, insan yaşamının önemli belirleyicileri arasındadır. Genel itibarıyla hem toplumsal yaşamda hem din olgusu çerçevesinde hem de devlet ve siyaset geleneği içerisinde insanın sürekli olarak bir kural veya yasak dahilinde

yaşamak mecburiyetinde bırakıldığını söylemek mümkündür. Bu durum, insanoğlunun varoluşundan günümüze dek süregelen bir olgudur. Nitekim Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın yasak elmayı yedikten sonra cennetten kovulması hadisesi de bu minvalde önemli bir örnek teşkil etmektedir. Sosyal hayatın tamamına nüfuz eden bir kurallar sistemi olarak töre, en kapsayıcı ifadeyle nakletme dairesi içerisinde yer alan bir kavramdır. Bu anlamda töre, toplumsal bir birikimin ürünü olarak kendisini var eder ve artarak çoğalır. (Tatar ve Canbay Tatar, 2005, s. 280) Dolayısıyla ahlaki ve sosyal ilişkileri düzenleyen bütün argümanlar töre'nin kapsamına girmektedir. Bu yönüyle töre'nin bir anayasa olduğu ve sosyal hayata ait bütün normları bünyesinde topladığı söylenebilir. (Uğurlu, 2010, s. 47) Töre'nin diğer toplum kurallarından farkı ise bir hayli baskıcı/zorlayıcı bir niteliğe sahip olması ve sert yaptırımlar içermesidir. Bu nedenle herhangi bir sınırın ihlal edilmesi durumunda töre; ölümlere, ağıtlara, insanların silinip gitmesine ve isimsiz mezarlara sebebiyet vermektedir. (Akbaba, 2008, s. 333) Dolayısıyla bütün dünyada uyulması gereken kurallar çerçevesinde kendisini var eden töre, insanlığın ortak bilinçdışının bir tezahürü olarak dikkat çeker ve kadim bir arketip olarak anlam yüklenir.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de töre arketipinin aşiret yaşantısının bütün unsurlarına sirayet ettiği ve bu doğrultuda eserin ana taşıyıcılarından biri olarak öne çıktığı söylenebilir. Öyle ki aşiretteki bütün yaşantı töreye endekslidir ve denilebilir ki töre, oyundaki bütün olumsuzlukların tetikleyici unsuru ve öncelikli nedenidir. Kaldı ki Hazer Bey'in babasına karşı gelerek yerleşik hayata geçme kararı alması ve kendi aşiretinden olmayan bir kadın ile evlenmesi zaten oyundaki olumsuzlukların temel başlangıç noktasını teşkil etmektedir. Dolayısıyla töre müessesesinin ilgası oyundaki lanetlenme olgusunun temel tutamaklarından biri olarak anlam yüklenir. Hazer Bey'in aşiretin eskiden beri süregelen töresini bozması ve akabinde babasının ahına/bedduasına uğraması âdeta peş peşe gelecek olan felaketlerin habercisidir. Çünkü Hazer Bey'in yurt tuttuğu yerin "*dirlikten-düzenden*" (Mungan, 2021,



s. 201) yoksun kalmaması için çıktığı avda gebe bir geyiğin kanını akıtması lanetin farklı bir ilmekle yeni bir boyut kazanmasından başka bir şey değildir. Esasında Hazer Bey de yüklü bir geyiği vurmanın yanlışlığının farkındadır. Ancak bu, kaçınılmaz olarak gerçekleştirilmesi gereken bir eylem olduğu için âdeta mecbur bırakılmıştır. Özellikle Hazer Bey'in "*O geyik olmasa başkasını vuracaktım. Törenin tetiğindeydi parmağım.*" (Mungan, 2021, s. 203) repliği hem töre'nin karşı konulamaz bir gücün temsilcisi olduğunun hem koşulsuz şartsız bir itaat gerektirdiğinin hem de can alıcı bir kudrete sahip olduğunun göstergesi olarak dikkate değerdir. Kaldı ki töre gereği akıtılan bu ilk kan, aşiretin yaşantısında âdeta domino etkisi yaratarak aşiretin geri döndürülemez lanetli bir akıbete yazılanmasına neden olur. Aşiretin dirliği-düzeni için akıtılan bu ilk kanın yine töre gereği bir şeye konularak saklanması ise daha büyük açmazlara kapı aralar. Söz konusu bu durum,

Kureyşa'nın yine hafakanlar içinde uyandığı bir gece yarısı kocası Hazer Bey ile arasında vuku bulan diyaloga şu şekilde yansır:

"Kureyşa: Madem ki avlana avlana nesli tükenecek geyiklerin... Hazer Bey: Ee? Kureyşa: Törenizi ne yapacaksınız o zaman? Hazer Bey: Anlamadım. Kureyşa: Anlamazsın tabii. Çünkü törenin içindesin. Törenin tükeneceği yeri, zamanı bilmiyorsun. (...) Hazer Bey: Seni hiç anlamıyorum Kureyşa. Ne oluyor sana? Erenlerin karanlık lisanı dökülür dudaklarından, kendimi yabancı duyarım sana. Kureyşa: Şişeyi ne zaman gömeceksin toprağa? Hazer Bey: Gayrı konduk. Buradan göcmeyeceğiz ki. Kureyşa: Yani toprağın zehrini, toprağa geri vermeyeceksin? Açıkta kalacak lanetin buhuru? Hazer Bey: Karıştırma kafamı, bilmiyorum. Kureyşa: Bilmiyorsun çünkü bu töre göçer zamanların töresiydi. Konar zamanda elindeki şişeyle kalakaldın!" (Mungan, 2021, s. 204-205)

Dikkat edileceği üzere Hazer Bey, sonunu hesap etmeden konar zamanda göçer zamanların töresiyle hareket ederek elinde bir şişe geyik kanı ile kalakalmıştır. Bu durum, törelerin zamana göre işlevsiz hale geldiğine gönderme yapmakla beraber aşirete musallat olan felaketlere zaman içinde yeni bir halka daha ekleyecektir. Öyle ki Kureyşa hem açıkta kalan bu lanetin buhurunu ortadan kaldırmak hem de kendisini öldürmek maksadıyla şişede saklanan ve zehir olarak addedilen bu ilk kanı içerek beklenmedik bir şekilde hamile kalır. Nitekim bu hamileliğin sonunda dökülen ilk kanın meyvesi olarak dünyaya gelen Mustafa Bey'in de yazgısı yine töre'nin hükümlerine göre şekillenir. Çünkü oyundaki her eylem âdeta töre kurallarına uygun olarak gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla Mustafa Bey de on beş yaşına geldiğinde töre gereği ilk tıraşını olur ve erliğinin tamamlayıcı bir unsuru olarak ormana geyik avına gider. Bu av merasimi sırasında meydana gelen olaylar ise aşiretin yazgısını bambaşka bir boyuta taşır. Mustafa Bey'in av merasimi sırasında göz göze gelerek bir geyiğe sevdalandığı sahne, Efsuncu kadınlar tarafından yansıtıldığında aşiret mensuplarının töreye yazgılı hayatları da gözler önüne serilir:

"Birinci Efsuncu: On beşine varmış her oğul, ava çıkar, geyik avına. İlk tıraşını olur ve ava çıkar. İkinci Efsuncu: Av ki, erliğin ikinci sünnetidir. Üçüncü Efsuncu: Bir geyik vurup da başını getiren her oğul adının erliğini mühürler kavminin gözünde. Dördüncü Efsuncu: Er adını alır, bir avının başıyla. Beşinci Efsuncu: Hazer Bey'in oğlu Mustafa Bey de on beş yaşın töresine çıktı ilk avına. Altıncı Efsuncu: Çıktı ormanın yüreğindeki ilk yolculuğuna. Yedinci Efsuncu: Kapana ilerleyen bir av gibi ilerliyordu yüreğinin kaynağına. Sekizinci Efsuncu: Yaprak yeşili gözleri kamaşıyordu yaprakların yeşilinden. Dokuzuncu Efsuncu: Uzaklaşıyordu kendinden. Efsuncular: Yaklaşıyordu kendine. Dokuzuncu Efsuncu: Görünmez cinler bilinmez bir dille fisildiyorlardı kulağına gizini, Efsuncular: Duymuyor, işitmiyor, anlamıyordu, Gizi, kendini kilitliyordu, Dokuzuncu Efsuncu: Kullanılmıştı Bütün kelimeler..." (Mungan, 2021, s. 188-189)

Dikkat edileceği üzere töre gereği yerine getirilen her bir uygulama aşiretin başına gelecek diğer bir felaketin hazırlayıcısı konumundadır. Nitekim Mustafa Bey'in büyü ile geyikten insana dönüştürülen karısı Cudana'dan olan oğulları Kasım ile Nâsır Beyler de tıpkı babaları gibi on beş yaşına geldiklerinde yine töre gereği ilk tıraşlarını olurlar ve silahlanarak ormana geyik avına giderler. Bu av seramonisi sırasında İntikam Cinleri'nin kendilerini yönlendirmesiyle babalarının kesik başı ile saraya dönmek zorunda kalırlar. Dolayısıyla töre, oyunda vuku bulan bütün felaketlerin ana tetikleyici unsuru olarak rol oynamayı sürdürür. Nitekim Kasım Bey, yedi yıl aradan sonra aşiretine geri döndüğünde de töre kuralları yine ormanın ortasında birer zulüm abidesi olarak yükselmeye devam ederler. Öyle ki bu yedi yıllık zaman içerisinde Kasım Bey'in hem karısı Sûveyda hem de aşiretinin yönetimi kardeşi Nâsır Bey'e verilmiştir. Aşireti sarsan bu yeni problem de yine töre kurallarına göre çözüme kavuşturulacaktır. Çünkü aşiret mahkemesinin kararı

neticesinde düzenlenecek olan cenk, ikizlerden birinin ölümüne sebebiyet verecektir. Dolayısıyla töre, bu sefer de kardeş katlini meşrulaştırarak ikizlerden birini hem babasının hem de kardeşinin katili olmaya zorlamaktadır. Başka bir ifadeyle, öz babasının kanına ortak olan kardeşinin de kanına girecektir. Nitekim bu lanetli yazgı bir gün ya Kasım Bey'in oğlu Bakır'ın ya da Nâsır Bey'in oğlu Sidar'ın ölümüyle gelecekte de yeniden tezahür edecektir. Nitekim oyunun bu son bölümüne başlık olarak verilen *daire* sözcüğü de tekrarı ve sonsuzluğu çağrıştırması hasebiyle dikkate değer bir göndermedir. Bu durum, oyunda "*Kendini dönen daire!*" (Mungan, 2021, s. 313) vurgusuyla da öne çıkarılır. Dolayısıyla töre denen bu lanetli kısır döngünün oyunda daire motifiyle sembolize edildiği açıktır. Nitekim Kasım Bey ve Nâsır Bey arasında düzenlenecek cenk için öncelikli olarak sarayın avlusuna bir hak dairesinin çizilmesi vurgusu da bu doğrultuda gözden kaçırılmaması gereken bir ayrıntıdır.

Oyunda cenk için hazırlanacak olan hak dairesi, ilkin oyun kişileri tarafından (Hazer Bey'in Hayalet Olan Babası, Hazer Bey, Kureyşa, Berber, Berber'in Gençliği, Başefsuncu, Efsuncular, İntikam Cinleri) ayakta durmak suretiyle oluşturulur. Akabinde bu kişiler, vücutları ile oluşturdukları bu dairenin etrafında dönerek elleriyle avluya genişçe bir daire çizerler. Bu çizimden dolayı herkesin elleri kan revan içinde kalır. Bu durum, hak dairesinin dolayısıyla töre'nin sosyal hayat pratikleri içinde mevzi kazanmasında kimlerin dahiliyeti varsa dökülen kanlardan da onların sorumlu olduğunun bir göstergesi olarak simgesel bir anlam yüklenir. En nihayetinde sarayın avlusuna çizilen bu hak dairesinin içine Cudana'nın sağ gözünden olan oğlu Kasım Bey sağ taraftan, sol gözünden olan oğlu Nâsır Bey ise sol taraftan girer. Hak dairesinin dolayısıyla töre'nin kutsallığı iki kardeşin daire içerisinde yaptıkları mizansen hareketlerle de öne çıkarılır. Öyle ki her iki kardeşin dairenin içine girdikten sonra secdeye kapanması hak dairesinin adaletine inandıklarının göstergesidir. Sonuç itibariyle hak dairesinde başlayan bu "*adalet ayini*" (Mungan, 2021, s. 317) Nâsır Bey'in zaferi ile nihayetlenirken Kasım Bey, bu fasit dairenin son kurbanı olur ve töre'nin gölgesinde kendisinin olmayan bir hayatı yaşayarak ölüme doğru yürür. Dolayısıyla töre kavramının oyunda ölüm ile eşdeğer bir anlam yüklendiğini söylemek mümkündür. Kaldı ki hak dairesinin içinde cenk devam ederken Anlatıcı'nın elindeki meşaleyi dairenin etrafındaki kalabalığın yüzünde gezdirdiği sahnede, bütün yüzlerde ölümün soğuk işaretleri seçilmektedir.

3.2. Lanetleme/Lanetlenme Arketipi

Arapçada *le-â-ne* kökünden gelen *lânet* kelimesi, esas itibariyle *uzaklaştırmak, iyilik ve faydadan mahrum bırakmak, beddua etmek ve cezalandırmayı gerektirecek bir öfke ile tard etmek* anlamlarına gelen bir sözcüktür. Aynı kökten türeyen *lâin/melûn* kelimesi ise *kovulmuş, kendisine lânet edilmiş* anlamlarına gelir. (Meşe, 2015, s. 217) Dolayısıyla *lânet* kelimesinin ilkin kavminden veya kabilesinden kovulmuş kişiler için kullanıldığını söylemek mümkündür. Ancak bir kişinin lanetlenmesi için laneti ve gazabı gerektirecek bir suç işlemesi ve bu suçu devam ettirmesi gerekir. (Selvi, 2015, s. 92) Dolayısıyla bunlar, birtakım toplumsal kurallara uymamış ve buna bağlı olarak da lanetleme yoluyla cezalandırılmış kişilerdir. Nitekim gelenek, görenek ve âdetler sosyal ilişkilerin düzenlenmesi ve kuralların uygulanması noktasında yüksek bir yaptırım gücüne sahip olan olgulardır. Bu olgular çerçevesinde belirlenen toplumsal kurallar, toplumun bütün bireylerini kendisine bağlayarak bu kurallara uymak zorunda bırakır. Bu kurallara uymayan bireyler, toplum

tarafından kınanarak, toplumdaki yalıtılarak veya başka şekillerde cezalandırılırlar. (Kumartaşlıoğlu, 2017, s. 98) Dolayısıyla lanetlemek/lanetlenmek birçok toplumun veya kültürün ortak davranış kalıbı olarak göze çarpar. Bu yönüyle insanoğlunun ortak bilinçdışının bir ürünü olarak dikkat çeker. Bu lanetlemek/lanetlenmek olgusu, çok eski çağlardan beri edebî eserlerde de yaygın bir kurgu malzemesi olarak işlenerek günümüze kadar ulaşmıştır.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de lanetleme/lanetlenme arketipinin adeta bir leitmotif özelliği kazanarak oyun boyunca tekrarlandığı göze çarpmaktadır. Hazer Bey'in babasının bedduasıyla başlayan lanet, âdeta babadan oğula bir miras niteliğinde intikal etmektedir. Bu lanet ile birlikte âdeta çarkın dişlerinden biri kırılmış ve yapılan hiçbir hamle aşirete musallat olan bu lanetli yazgıyı değiştirememiştir. Hazer Bey'in babasına başkaldırarak kendine ayrı bir yol çizmesi ile aşiret ikiye bölünmüş ve Hazer Bey de babasının bedduasına/lanetine uğramıştır. Bu ikiye bölünme imgesi esasında tarihteki ilk başkaldırıya da bir göz kırpması niteliğindedir. Nitekim Şeytan da Allah'a başkaldırarak bir düalizme meydana getirmiştir. Oyunda ortaya çıkan bu düalizm ve Hazer Bey'in babasının oğluna bedduası/laneti şu şekilde yer alır: *"Kaumi ikiye böldün oğul, / Babana baş kaldırdın / Kendine ayrı bir yol çizdin / Dar zamanımda / Oğulsuz bıraktın beni / Lânetim seninlemdir! / Âhım seninlemdir! / Oğulların yüz çevirsin senden / Oğul babaların oğul hayrı görmesin / Konan soyun, konduğun yerde göçsün, çürüsün."* (Mungan, 2021, s. 209) Hazer Bey'in daha sonra töre gereği yüklü bir geyiği vurması ise bu laneti ikiye katlayacaktır. Kaldı ki Hazer Bey'in karısı Kureyşa'ya göre kocasına bir oğul verememesinin sebebi de bu lanettir. Kureyşa'nın töre gereği şişede muhafaza edilen geyiğin kanını içmesi ve akabinde hamile kalması ise lanet halkasının daha da genişlemesine sebebiyet verir. Böylelikle lanet, Hazer Bey'in bütün soyunu kuşatmış olur. Dolayısıyla bir lanet, diğer bir lanetin hazırlayıcısı olarak halkayı genişletir. Kureyşa, lanetlerin bu arka arkaya dizilişini *"Lanetin mülkiyeti sardı hepimizi, birbirimizin kucaklarında nennelediğimiz oğullarla aktardık onu yarın dedikleri bomboş memlekete."* (Mungan, 2021, s. 229) repliğiyle ortaya koyar. Nitekim dökülen ilk kanın meyvesi olarak dünyaya gelen Mustafa Bey'in ormandaki av merasimi sırasında bir geyiğe sevdalanarak kendi soyuna çektiği sahnede de Hazer Bey ile Kureyşa arasında geçen diyalog, yine bu lanetleme/lanetlenme olgusu üzerinedir:

"Kureyşa: Cümle efsuncular uğraşüyor, kazanlar kaynatılıyor; içlerinde bilinmedik nice otlar, baharatlar, uğurlu uğursuz hayvan kemikleri... Bütün kasr buhar içinde yayılan tütsülerden. Cümle aşiret uykulandı, ona bir şey olmuyor. Hazer Bey: Başvurmadığımız kapı, gitmediğimiz yol, denemediğimiz çare kalmadı. Gene de hiçbir şey çözümüyor Mustafa'nın kilidini. Her yan dağ ateşi ve kekik kokuyor. Kureyşa: Demiştim sana: Bura lanetli bir yerdir, diye. Burası bizim değildir, dedim. Hiçbir yer kimsenin değildir, dedin. Dinletemedim sözümü. Dinletemedim. Hazer Bey: Bırak bu dedim-dedileri. Burası bizim yurdumuz gayrı; artık geçmişi düşünme! Kureyşa: Bu yerler geçmişin rüyasını görüyor. Bizi uykularından kovuyorlar. Reddediyor bizi cümle tabiat!" (Mungan, 2021, s. 178)

Mustafa Bey'in kilidini çözmekte aciz kalan Başefsuncu ile Hazer Bey arasında geçen diyalogda da bu lanet olgusuna bir kez de Başefsuncu tarafından dikkat çekilir: *"Başefsuncu: Bir şeyler var bu kasrda. Ağulu bir şey. Gömülü bir şey. Hazer Bey: Neler söylüyorsun sen? Başefsuncu: Tekin değil burası. Kimse için teklin değil. Tüten bir âh var ocağınızda. Bir kara yazgıya çizilmiş yönünüz. Bir kez lanetle ve ihanetle belirlenmiş yolunuz, her daim çıkmazlara uğrayacaksınız."* (Mungan, 2021, s. 178-179) En nihayetinde bu lanetli yazgı Mustafa Bey'in büyü ile geyikten kadına indirilen karısı Cudana'nın

lanetiyle kendisini yeni bir boyutta var eder. İki geyik gözünden vazgeçerek Mustafa Bey'e iki oğul veren Cudana, kendisinden uzaklaşan kocasına lanetler yağdırır. Bu durum, oyundaki lanet olgusunu farklı bir ilmekle devam ettirir. Oyunda, Cudana'nın ağzından şiir biçiminde dokuz lanete yer verilir. Oyundaki "Yedinci Lanet" (Mungan, 2021, s. 271) âdeta Mustafa Bey'in uğrayacağı akıbetin de ipuçları ile yüklüdür:

"Yedinci Lanet – Uğruna öldürdüğüm gözlerimin / Elinden olsun ölümün / Sonsuzluğun lanetine uğra / Öldükten sonra bile kapanmasın gözlerin / Umutsuzluğun karanlık çukurunda / Ölümün karanlığıyla gör dünyayı / En kanlı vahşetten / En ince zulme varana dek / Şahidi olmadığın hiçbir eza kalmasın / İrağındaki felaketler bile / Ayan olsun gözlerinin önünde / Hayallerinse göremediklerinin kâhini olsun / Unutma hiçbir şeyi / Her şeyi şimdi gibi hatırla / Hafızanın kudreti bedbahtlığın olsun / Geleceği gör, felaketi sez / Gözlerindeki kehanet mutsuzluğun olsun / Çıplak yara gibi kal / Hiçbir acıya alışma / Hiçbir zulmü kanıksama / Her şeyi tekrar ve tekrar gör yeniden / Görmek, cehennemden olsun" (Mungan, 2021, s. 271)

En nihayetinde Mustafa Bey tarafından zehirlenerek öldürülen Hazer Bey'den sonra kendisi de lanetlere gark olmuş yazgısı neticesinde sevdalandığı oğulları Kasım Bey ile Nâsır Bey tarafından başı kesilerek öldürülür. Böylelikle Cudana da yağdırdığı lanetler sonucunda intikamını almış olur. Yine aşireti için yedi yıl sahraya giden Kasım Bey'in de ölümü ikizi Nâsır Bey'in elinden olur. Ve artık lanetin son halkası olarak aşiret, gelecekte Bakır ve Sidar arasında gerçekleşecek olan cengi beklemeye koyulacaktır. Dolayısıyla kuşaklar boyunca Hazer Bey'in soyundan gelen hiç kimse kendi eceliyle ölmemiş olacaktır. Nitekim bu durum, Cudana'nın "Gene geldim yâ Mustafa! Bitmiyor, bitmiyor, bitmiyor... Tükenmiyor soyağacımıza musallat olmuş bu lanet! Nasıl zorlu bir öçmüş ki bu, onca kurban yetmedi, onca kan kurutmadı. (...) Aşiretimiz sonu gelmeyen bir yas içinde. Her türkünün ardından ağıt, her şenliğin ardından yas geliyor. (...) Kaç kuşaktır eceliyle ölen yok soyumuzda." (Mungan, 2021, s. 162-163) repliğiyle de ortaya konulmaktadır. Dolayısıyla lanetleme/lanetlenme olgusunun oyundaki en güçlü arketiplerden biri olarak öne çıktığını söylemek mümkündür.

3.3. İlk Kan/İlk Cinayet Arketipi

İnsanlık tarihinin bilinen en eski motiflerden biri olarak kabul edilen Hâbil ile Kâbil kıssası, genel itibariyle yeryüzünde işlenen ilk cinayet olgusunun üzerine konumlanır. İlk defa kan dökülmesine yol açan mitolojik boyuttaki bu ilk cinayet, Hz. Âdem'in yasak elma hadisesiyle başlayan ilk günah arketipinin bir üst aşamasını temsil eder. Bu hadise ile birlikte günah eylemi cinayet boyutuna ulaşırken Hâbil'in ölümü insanlık tarihinde âdeta bir domino etkisi yaratarak suç olgusunun toplumsallaşmasına da zemin hazırlar. Hâbil ile Kâbil'in anlaşmazlığa düştükleri konu İslam literatüründe *kadın meselesi* olarak yer alırken Yahudi literatüründe *toprak meselesi* olarak ön plana çıkar. (Dikbıyık, 2018, s. 526) Nitekim gerçek neden her ne olursa olsun insanoğlunun masumiyetini kaybetmesine neden olan bu öldürme eyleminin temelinde Kâbil'in Hâbil'e karşı beslediği kıskançlık duygusunun yattığı açıktır. Kardeş kıskançlığı sendromunun yol açtığı bu ilk cinayet arketipi her ne kadar Kur'an-ı Kerim ile Kitab-ı Mukaddes arasındaki ortak temalardan biri olarak öne çıksa da bu imge ana fikir ve tema itibariyle Sümer ve Babil mitolojisinde de mevcuttur. (Öztürk, 2004, s. 1) Yine mitoslarda ve eski çağlara ait mitolojik hikâyelerde kardeş rakipliği/düşmanlığı izleğinin sayısız anlatıda ilginç benzerlikler göstererek tekrarlandığı dikkat çekmektedir. Eneş ile Enten, Lahar ile Aştan, İnanna ile Ereşkigal, Gilgamiş ile Enkidu, Osiris ile

Seth, Yakup ile Esav, Romus ile Romulus, Eteokles ile Polyneikes, Aslan Yürekli Richard ile Topraksız John bu anlatıların en bilinenleridir. Kaldı ki bu anlatıların çoğu aynı zamanda bir kuruluşu ve bir başlangıcı da anlatmaktadır. (Arca, 2013, s. 173) Dolayısıyla ilk insanların ilk cinayeti olarak karşılık bulan Hâbil ile Kâbil imgesinin çeşitli varyasyonlarla farklı milletlerin ve farklı insan topluluklarının anlatılarında tekrarlanan tipik bir arketip olduğunu söylemek mümkündür.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de ilk kan/ilik cinayet imgesinin farklı göndermelerle yer aldığı söylenebilir. Nitekim oyundaki olumsuzluklar silsilesinin başlangıç noktasını Hazer Bey'in Hayalet Olan Babası teşkil etmektedir. Dolayısıyla Hazer Bey'in Hayalet Olan Babası ilk günahın tetikleyici unsuru olarak Hz. Âdem ile özdeşleştirilebilir. Akabinde dökülen ilk kanın müsebbibi olarak Hazer Bey sahnededir. Bu doğrultuda Hazer Bey'in de Kâbil ile özdeşleştiğini söylemek mümkündür. Oyunda Hazer Bey'in töre gereği avladığı ilk geyik, insanlık tarihinde dökülen ilk kanın da simgesidir. Dolayısıyla dökülen bu ilk kan bir lanete dönüşerek herkesi kuşatır. Tıpkı insanlık tarihinde dökülen ilk kanın akabinde insanın masumiyetini kaybetmesi gibi oyun kişileri de masumiyetlerini yitirirler. Böylece dökülen kanın ardı arkası kesilmeyecek ve en nihayetinde Hazer Bey'in kendisi de dahil olmak üzere onun soyundan gelecek hiç kimse eceliyle ölmeyecektir. Nitekim Kербela Olayı'nın da bu doğrultuda oyundaki ilk kan/ilik cinayet arketipinin önemli bir izleği olarak konumlandırılmış olması insanlık tarihi boyunca akmakta olan kardeş kanının da güçlü bir argümanı olarak anlam yüklenir. Oyunda "*Oyun Arabaları*" (Mungan, 2021, s. 173) başlığını taşıyan ilk ara bölümde *Cam Kâse* alt başlığı altında Kasım Bey'in aktarımına göre Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'in şehit edileceği haberi Cebrail Aleyhisselam tarafından Hz. Muhammed'e bildirilmiştir. Dolayısıyla Kербela'da yaşanan hadise de insanlığın kolektif bilinçdışının bir ürünü olarak anlam kazanan ilk kan/ilik cinayet arketipinin farklı bir açıdan görünümünü temsil etmektedir denebilir.

Oyunda ilk kan/ilik cinayet arketipine Mustafa Bey'in on beş yaşına gelmiş oğulları Kasım ile Nâsır Beyler'in ilk av merasiminde yapılan göndermeler de gözden kaçırılmaması gereken ayrıntılarla yüklüdür. Nitekim İntikam Cinleri'nin yönlendirmesiyle oğulları tarafından öldürülmek üzere olan Mustafa Bey'in söyledikleri hem insanlık tarihinin ilk cinayetine kurban giden Hz. Âdem'in oğlu Hâbil'e hem de Kербela'da şehit edilen Hz. Muhammed'in torunları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'e atıfta bulunacak şekilde kurgulanmıştır: "*Durun oğullarım durun / Kanmayın ormanın büyüüne / Kanmayın cinlerin billur sesine (...) Bir efsuna kurban edeceksiniz / Öz babanızı / Kendi ellerinizle / Kıyacaksınız ona / Sonra pişman olacak, / Kanlı ellerinizi yıkayacak / Bir ırmak, bir göl, bir su bulamayacaksınız / Bütün hayatınız Kербela'ya dönecek / Bu büyük günahattan sonra*" (Mungan, 2021, s. 277-278) Dikkat edileceği üzere Mustafa Bey, bu repliğiyle tarihteki ilk cinayet hadisesi ile birlikte bütün insanlığı kuşatan lanetli yazgıya ve ardı arkası kesilmeyen büyük günahlar sonucunda insanoğlunun büyük düşüşüne göndermeler yapmaktadır. Kaldı ki oğulları tarafından başı kesilerek öldürülen Mustafa Bey, insanoğlunun varoluşuna dek uzanan bu lanetli yazgıyı bir kez de Kesikbaş olarak daha güçlü vurgularla ortaya koyar: "*İşte böyle öldüm, böyle öldürüldüm ben / Ölümüm kendi kanımdan oldu / Oğullarımın elinden (...) Kanlı bir ölümle öldüm / Lakin gözlerim açık kaldı dünyanın lanetlerine / Hâlâ seyrederek dururum ben / Çilem bu benim, ezam bu, / Herkesin ölümünü beklemekteyim ölmek için / Çok yaşadım / Çok öldüm / Oyunla ölüm arasında / Lanetimi taşıyan kan / Akıp duruyor hâlâ*"

(Mungan, 2021, s. 281) Bu pasajda, özellikle Kesikbaş'ın ağzından verilen *ölüm, kan, lanet, âh* gibi tenasüp oluşturabilecek kelimeleri, insanlığın felaketlere yazgılı yaşam serüveninin izlekleri olarak da değerlendirmek mümkündür.

Oyunda Hazer Bey ve Mustafa Bey üzerinden göndermeler yapılan ilk kan/ilk cinayet arketipi, Kasım Bey ile Nâsır Bey hikâyesinde daha somut vurgular kazanır. Öyle ki aşireti için yedi yıl dönmek üzere sahraya giden ve bu süre zarfında öldü kabul edilen Kasım Bey'in kardeşi Nâsır Bey hem ikizinin karısı Sûveyda ile evlendirilmiş hem de aşiretin başına geçmiştir. Kasım Bey'in dönüşünden sonra ise hem Sûveyda'nın kocasının kim olacağına hem de aşiretin başına kimin geçeceğine karar verebilmek için aşiret mahkemesi tarafından kardeşler arasında bir cenk tertip edilmiştir. Bu cenk sonucunda kardeşlerden biri kaçınılmaz olarak ölecektir. Genel itibariyle kardeşler arasında düzenlenen bu cenk, ilk kan/ilk cinayet arketipine göndermeler ile yüklüdür. Öyle ki bu cengin düzenlenmesine neden olan hadisenin hem İslâm literatüründeki karşılığına hem de Yahudi literatüründeki karşılığına yer verilmiş olması bu minvalde oldukça önemli bir detaydır. Oyunda tıpkı İslâm literatüründe anlatılan Hâbil ile Kâbil kıssasında olduğu gibi merkezde bir kadın figürü vardır. Bu nedenle Sûveyda, Hz. Âdem'in Hâbil ile evlenmesi gereken kızı Aklîmâ ile özdeşleşir. Diğer taraftan Kasım Bey'in yokluğunda Nâsır Bey'in aşiretin başına geçmiş olması Hâbil ile Kâbil kıssasının Yahudi literatüründeki karşılığına denk gelir. Kaldı ki tıpkı Hâbil ile Kâbil kıssasında olduğu gibi cengin sonunda aşireti için yedi yıl sahrada kalan Kasım Bey'in, dolayısıyla günahsız olanın öldürülmüş olması da ilk kan/ilk cinayet arketipine yapılan diğer bir güçlü göndermedir. Dolayısıyla Kasım Bey'in ölümü, ilk kan/ilk cinayet arketipinin iyi evlat-kötü evlat sembollerine de belirginlik kazandırmış olur.

Kardeşler arasında tertip edilen cenk sahnesinde Kerbela Olayı'na yeniden gönderme yapıldığı da gözden kaçırılmaması gereken bir detaydır. Öyle ki Kasım Bey'in Sûveyda'dan olan oğlu Bakır, cenk meydanına içi kızıl toprakla dolu cam bir kâse ile gelir. Bu kızıl toprak, oyunun ilk *Oyun Arabaları* başlığını taşıyan bölümünde *Cam Kâse* alt başlığı altında dikkat çekilen Kerbela'nın toprağına işaretir. Dolayısıyla kardeş kanının yeniden döküleceğinin de delili mahiyetindedir. Dahası oyunun *Sondayış* bölümünde Sidar, önünde duran küçük bir örtünün üzerindeki birkaç avuçluk kumu konuşma sırasında bir avucundan diğerine aktarmaktadır. Bu, yine oyunun ilk *Oyun Arabaları* bölümünde *Cam Kâse* alt başlığı ile verilen bölümde anlatılan Kerbela Olayı sahnesinde Sûveyda'nın eteğindeki kızıl toprağı Kasım Bey'e vermesinin başka bir açıdan görünümüdür. Oyunun sonundaki bu kızıl toprak ve kum vurgusu esasında gelecekte Bakır ve Sidar arasında düzenlenecek olan cenge de bir gönderme olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla yakın zamanda ölme/öldürme sırası Bakır ve Sidar'a gelecektir.

3.4. Anne ve Baba Arketipleri

Anne arketipi, insanoğlunun benliğinde kaçınılmaz olarak varlık gösteren ve dolayısıyla insan ruhuna en çok etki eden arketiplerden biridir. Kaldı ki annelik olgusu hem gerçek hem de sembolik anlamda taşıdığı değer itibariyle üstün bir mertebeye karşılık gelmektedir. Bununla birlikte anne, doğurganlığı ile bereketin, annelik içgüdüsüyle de koruyuculuğun simgesi konumundadır. Bu nedenle anne arketipinin özellikleri de genellikle annelik olgusu ile inilti bir görünüm

sergilemektedir. Anne arketipi bir yönüyle aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik statüsünde özellikle bakıp büyütme, besin sağlama ve koruma işlevlerine sahipken; diğer yönüyle karanlık olan, baştan çıkarıcı, korku uyandıran ve zehirleyen bir çehrede de varlık gösterebilmektedir. (Jung, 2005, s. 22) Dolayısıyla diğer birçok arketipte olduğu gibi anne arketipinin de olumlu ve olumsuz olmak üzere iki zıt kutbu vardır. Kaldı ki anne arketipinin karanlık yanlarının temsilcisi konumunda olan figürler, kendi etki alanına giren herkesi zavallı ve belirli ölçülerde kendilerine bağımlı olduklarını ortaya koyabildikleri için oldukça zararlı olabilmektedirler. Bu zekice zalimlik, aşırı dereceye vardığında diğerlerini iç güç yıkımına uğratarak kişiliklerine zarar verebilmektedir. (Fordham, 2008, s. 72) Anne arketipi, anlatı metinlerinde ise öncelikli olarak kahramanın fiziksel doğumunun hazırlayıcısı konumundadır. Dolayısıyla anne arketipi başlangıçta kişisel annedir. Anneden büyükanneye geçiş ise arketipin statüsünün yükseldiği anlamına gelmektedir. Birçok arketipte olduğu gibi anne arketipinin de çok sayıda farklı yansıması söz konusudur. Bunların en yaygın olanları kişinin kendi annesi, büyükanne, üvey anne, kayınvalide, annelik işlevini üstlenmiş bakıcı kadın veya süt anne, yaşlı bilge kadın ya da daha üst seviyede tanrıçadır. (Korucu, 2006, s. 65) Dolayısıyla anne arketipi, kaçınılmaz olarak her insanın ruhuna ve kişiliğine nüfuz edebilecek kadar geniş bir yayılım ve etki alanına sahip olan bir arketiptir.



Murathan Mungan

Baba arketipi ise bireyin gelişim aşamasında otorite ve güven ilişkisini şekillendiren önemli arketiplerden biridir. Anne arketipine göre daha dinamik bir yapı arz eden bu arketip, erkeklerde genellikle otorite inancı, ruhsal doğma ve değerlere kayıtsız şartsız boyun eğme; kadınlarda ise ruhsal istek ve ilgilerin çok yoğun olması biçiminde tezahür eder. Düşlerdeki baba figürü, daha çok katı beyanlarda bulunarak yasaklar ve öneriler getirir.

Dahası bu figür, çoğu zaman nihai yargılarda bulunan otoriter bir sestem ibaret kalır. (Jung, 2005, s. 84-85) Baba arketipi, anlatı metinlerinde kahramana en çok etki eden ve onun yolculuğunu şekillendiren güçlü yönlendirmelerde bulunan bir arketiptir. Kahramanın ihtiyaç duyduğu anne şefkatinin yanında kendisi olabilmesi adına itici bir güç olan baba otoritesi çok yönlü bir arketip olarak anlatı metinlerinde yer alır. Kahramanın karşısında duran bu otoritenin takdirini kazanma eğilimi ise baba sevgisinin anne sevgisinin aksine koşula bağlı olabilmesinden ileri gelmektedir. (Ege, 2015, s. 40) Kaldı ki anne arketipi gibi baba arketipi de hem yapıcı hem de yıkıcı etkileri kendinde taşıyabilmektedir. Başka bir ifadeyle baba arketipi, erginleşmenin önünde gölge arketipinin özelliklerini de yansıtabilmektedir. Dolayısıyla baba, hem koruyucu kollayıcı, sınır gözetici ve tedarik edicidir hem de işgal edici, yok edici ve parçalayıcıdır. Özellikle erkeklerde, baba arketipi ya da kişisel babayla ilişki, dolayısıyla baba kompleksi bilinçli bir şekilde yaşanmadığında bu hedef karakterlerin saplantılı bir kişilik geliştirmeleri kaçınılmaz hâle gelmektedir. (Türkan, 2022,

s. 121-122) Dolayısıyla erginleştirici bir otorite figürü olarak baba, bireyin bütün hayatı boyunca koruyucu, destekleyici, kural koyucu, sorumluluk yükleyici ve disipline edici gibi kavramlarla ilişkilendirilebilmektedir.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de anne arketipinin ana izlekleri Kureyşa, Cudana ve Sûveyda üzerinden somutlaştırılmıştır. Bu üç kadın karakter, öncelikli olarak oyundaki erkek kahramanların fiziksel doğumunu sağlayan figürler olarak öne çıkmaktadır. Başka bir ifadeyle bu üç kadın karakter, ilkin anne arketipinin en başat özelliği olan *doğurganlık* olgusunun temsilciliğini üstlenirler. Nitekim Kureyşa Mustafa Bey'in, Cudana Kasım ile Nâsır Beyler'in, Sûveyda ise Bakır ve Sidar'ın annesidir. Dolayısıyla her üç kadın karakter de oyunda dışının doğurmak, büyütme, beslemek gibi misyonlarını büyük ölçüde annelik olgusu çerçevesinde yansıtırlar. Diğer taraftan özellikle Kureyşa ve Cudana karakterleri üzerinden anne arketipinin koruyucu özelliğine de vurgu yapıldığı söylenebilir. Öyle ki her iki karakter de öncelikli olarak evlat sahibi olabilmek için belli şeyleri feda etmeyi göze almışlardır. Kureyşa, bir şişede saklanan ve zehir olarak addedilen ilk kanı içerek aşiretini geyik lanetinden kurtarmak ister. Diğer taraftan Cudana, evlat sahibi olabilmek için iki geyik gözünü feda eder. Kaldı ki Cudana, Efsuncu Kadınlar kendisine oğullarını feda etmesi karşılığında gözlerini geri kazanabileceğini söylediğinde bile evlatlarına kıyamayan bir karakterdir. Bu, anne arketipinin korumacı ve şefkat gösterici yanının bir yansıması olmakla birlikte aynı zamanda kendini başkalarının yolunda tüketme anlayışıyla da alakalı bir tutumdur. Genel itibariyle bakıldığında kendisini başkalarının yolunda tüketme eğilimi hem Kureyşa'da hem de Cudana'da görülmektedir. Dolayısıyla her iki karakterin de anne arketipinin olumlu yanlarını barındırdığı söylenebilir. Bu yönüyle anne arketipi de oyundaki en güçlü ve etki alanı en geniş arketiplerden biri olarak karşılık bulmaktadır.

Oyunda Kureyşa, Cudana ve Sûveyda üzerinden yansımalarını gördüğümüz anne arketipinin farklı türevlerle gücünü ve ağırlığını arttırdığı da görülmektedir. Özellikle Cudana karakterinin bireysel annelikten babaanneliğe geçiş yaparak bu durumu örneklendirdiğini söylemek mümkündür. Nitekim Cudana, öncelikli olarak Kasım ve Nâsır Beyler'in bireysel anneleridir. Ancak daha sonra Bakır ve Sidar'ın babaanneleri konumuna yükselir. Bunun da ötesinde Atakadın olarak bütün Cudi bölgesinin anası olarak sözü dinlenen ve saygı duyulan bir karar verici hâline gelir. Dolayısıyla bu durum, anne arketipinin Cudana karakteri üzerinden farklı evrelerden geçerek daha üst makamlara taşındığının göstergesidir. Bu, aynı zamanda arketipin statüsünün yükseldiği anlamına da gelmektedir. Diğer taraftan oyunda anne arketipinin bir başka türevi de dışil özelliğin insandan başka varlıklara atfedilmesiyle görünürlük kazanır. Çünkü anne arketipi sadece insana özgü bir nitelik taşımaz. İnsanın dışındaki varlıklar da anne arketipinin karakteristik özelliklerini üzerlerinde taşıyabilirler. Bu durumun en güzel örneği bizdeki *Anadolu* ve *Toprak Ana* kavramlarıdır. Nitekim oyunda da insan dışı bir varlık olarak toprağın anne arketipinin özelliklerini taşıdığı görülür. Çünkü toprak; doğurmak, beslemek ve büyütme gibi misyonları itibariyle kadın ile özdeşleştirilen ve dışil olarak kabul edilen bir varlıktır. Kaldı ki oyunda Hazer Bey'in yurt tuttuğu bölge de bu özellikleriyle öne çıkarılmaktadır. Öyle ki Hazer Bey'in yerleştiği topraklar aşiret mensuplarını besleyip büyütecektir. Bunun sekteye uğratarak toprağın bolluk ve bereketten yoksun kalmaması için de ilk kanın akıtılması bir gereklilik arz etmektedir. Bu nedenle Hazer Bey,

yerleştikten kısa bir süre sonra geyik avına çıkar. Temelde törelerinin bir gereği olarak yapılan bu eylem, toprak ananın bereketinin de teminatı anlamını taşımaktadır.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde baba arketipinin temsilciliğini üstlenen karakterler ise Hazer Bey'in Hayalet Olan Babası, Hazer Bey, Mustafa Bey ve Kasım ile Nâsır Beyler'dir. Oyundaki bu babalar, söz konusu arketipin hem olumlu hem de olumsuz yönlerinin temsilcisi konumundadırlar. Oyunda baba arketipinin olumsuz taraflarının en güçlü izlekleri Hazer Bey'in Hayalet Olan Babası üzerinden görünürlik kazanmaktadır. Öyle ki Hazer Bey'in Hayalet Olan Babası'nın oğluna dönük bedduası, bütün aşireti kuşatan lanetler dizisinin temel başlangıç noktasını teşkil etmektedir. Hazer Bey'in uğradığı bu beddua, aşiretin geleceğinde ardı arkası kesilmeyecek olan bir lanetler silsilesine zemin hazırlamaktadır. Dolayısıyla Hazer Bey'in Hayalet Olan Babası, oğlunun erginleşme aşamasında koruyucu ve destekleyici bir pozisyonda değil, aksine yok edici ve parçalayıcı bir profilde varlık göstermektedir. Ancak Hazer Bey'in babasına kıyasla oğlu Mustafa Bey'in erginleşme aşamasında daha olumlu bir profil çizdiği söylenebilir. Nitekim Hazer Bey, oğlu Mustafa Bey on beş yaşına geldiğinde ilk tıraşını yaptırarak onu kendisiyle birlikte ormana geyik avına götürür. Hazer Bey'in bu eylemi oğlu Mustafa Bey'in aşiretin gözünde erliğini kanıtlayabilmesi amacını taşımaktadır. Kaldı ki Hazer Bey'in bu av merasimi sırasında bir geyiğe sevdalanan Mustafa Bey'in kurtulması için de büyük çabalar harcadığı görülmektedir. Dolayısıyla Hazer Bey'in oğlunun yetişmesinde pay sahibi bir baba profili çizdiğini söylemek mümkündür. Diğer taraftan Mustafa Bey'in de oğulları ile kurduğu ilişki itibarıyla babasına yakın bir çizgide durduğu söylenebilir. Mustafa Bey de tıpkı babası Hazer Bey gibi oğulları Kasım Bey ile Nâsır Bey'in yetişmesinde rol oynayan bir baba figürüne karşılık gelmektedir. Ayrıca Mustafa Bey'in oğullarına karşı beslediği büyük sevgi de onu olumlu baba profiline daha çok yaklaştırmaktadır. Oyunda Kasım Bey ile Nâsır Bey'in oğulları Bakır ve Sidar ile kurdukları baba-oğul ilişkisi ise oldukça örtük bir yapıdadır.

3.5. Yaşlı Bilge Arketipi

Günümüzdeki *akıl hocası* kavramına karşılık gelen yaşlı bilge arketipi, simgesel olarak toplumlara önderlik eden ve bu doğrultuda insanlığın ortak hayat deneyimlerini yansıtan bir figür olarak öne çıkar. Genellikle *yaşlı bilge adam* ve *büyükanne* şeklinde somutlaşan yaşlı bilge arketipi, özellikle kahramanın karar verme aşamalarında yönlendirici bir misyon üstlenerek oluşabilecek herhangi bir kaos ortamını engelleyen bir denge unsuru olarak rol oynar. (Fordham, 2008, s. 72) Dolayısıyla telkin, yaşlı bilge arketipinin en belirgin müdahale yöntemi olarak dikkat çeker. Öyle ki yaşlı bilge, iç ve dış nedenlerden dolayı herhangi bir sorun karşısında çıkış yolunu bulamayan kahramanlara gereken bilgiyi telkin yoluyla salık verir. Bu nedenle yaşlı bilge arketipi hem bilgi, idrak, düşünce, bilgelik, akıllılık ve sezginin hem de iyi niyet ve yardımseverlik gibi ahlaki özelliklerin temsilcisi konumundadır. Yaşlı bilge arketipi; genellikle büyücü, hekim, rahip, öğretmen, profesör, büyükanne, büyükbaba ya da otorite sahibi herhangi bir kişi olarak görünürlik kazanır. Dolayısıyla yaşlı bilge arketipi insanın idrak, anlayış, iyi bir tavsiye, karar, plan gibi şeylere ihtiyaç duyduğu ama kendi imkânlarıyla bunlara ulaşamadığı durumlarda yönlendirici bir rehber olarak işlev görür. Fakat tüm arketiplerde olduğu gibi yaşlı bilge arketipinin de hem olumlu, yararlı,

aydınlık yanları hem de olumsuz, düşman, nötr tarafları vardır. (Jung, 2005, s. 86-96) Bu yönüyle de yaşlı bilge arketipinin hem diriltten hem de öldüren bir karaktere sahip olduğu söylenebilir. Bu kapsayıcı özellikleri itibariyle de yaşlı bilge arketipi, insanoğlunun ortak hafızasının bir ürünü olarak farklı kültürlerde benzer izleklerle tekrarlanan temel bir arketip olarak dikkat çekmektedir.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de yaşlı bilge arketipinin belirli izleklerle yer aldığını söylemek mümkündür. Bu minvalde Mustafa Bey'in karısı Cudana, oyundaki yaşlı bilge arketipinin özelliklerini yansıtan iki karakterden biri olarak öne çıkar. Özellikle Kasım Bey ile Nâsır Bey'in hikâyesinde Cudana'nın temsil ettiği yaşlı bilge arketipine ait izlekler önemli ölçüde belirginlik kazanır. Öyle ki Kasım Bey, aşireti için yedi yıl sahraya gitmiş ve bu süre zarfında karısı Sûveyda sahipsiz kalmıştır. Dolayısıyla aşiretin çözüme kavuşturulması gereken bir problemi vardır. Bu problemin çözümündeki karar mercii ise Cudana'dır. Nitekim Kasım Bey'in öldü kabul edilmesi ve karısı Sûveyda'nın kardeşi Nâsır Bey'e nikahlanması Cudana'nın kararıyla mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla Cudana, aşiretin çıkmaza düştüğü bir noktada yaşlı bilge arketipinin yol gösterici vasfını üstlenerek mevcut sorunun çözümünü sağlayan bir rehber olarak öne çıkmaktadır. Nitekim Cudana'nın Kasım Bey'in ölümü hususundaki sorgulamaları da onun aşiret içinde üstlenmiş olduğu yönlendirici pozisyonu belirli izleklerle ifşa etmektedir: *"Bir yanlış iş etmekten, yanlış hüküm vermekten korkarım. Lakin bütün aşiret ağzıma bakar, o bir tek kelimemi bekler..."* (Mungan, 2021, s. 163) Dikkat edileceği üzere Cudana'ya ait bu ifadeler onun aşiret içinde yüklenmiş olduğu rehberlik misyonunu özetler niteliktedir. Kaldı ki Cudana'nın gözlerinin körlüğü de yaşlı bilge arketipi ile özdeşleşmiş bir özellik olarak dikkate değer bir detaydır. Nitekim Sûveyda'nın Cudana'nın verdiği karar karşısındaki mütevekkil tavrı da (Mungan, 2021, s. 169) Atakadın olarak addedilen Cudana'ya ait kararların aşiret içerisinde sorgulanmadan yerine getirildiği çıkarımının âdeta pekiştirici bir unsuru mahiyetindedir. Dolayısıyla aşiretin karşı karşıya kaldığı bir problem, Atakadın olarak nitelendirilen ve bütün Cudi bölgesinin anası olarak addedilen Cudana tarafından çözüme kavuşturulmuştur. Ancak Kasım Bey'in sahradan dönüşüyle birlikte aşiret, daha büyük bir problem ile yüz yüze gelir. Oyunda çözümsüz gibi görünen bu problemin çözümü için başvuru karar mercii bu kez Atakişi'dir. Dolayısıyla Kasım Bey ile Nâsır Bey arasında düzenlenecek olan cenk sahnesinde kurguya dahil olan Atakişi de son bölümde üstlendiği misyon itibariyle tıpkı Cudana gibi yaşlı bilge arketipine yakın bir çizgide duran diğer bir karakter olarak öne çıkmaktadır. Nitekim aşiretin karşı karşıya kaldığı problem bu kez onun yol göstericiliğinde çözüme kavuşturulacaktır. Bu minvalde Atakişi'nin mevcut problemin çözümüne ilişkin görüşlerini dile getirdiği aşağıdaki pasaj, yaşlı bilge arketipinin özelliklerini yansıtan izlekleri barındırması hasebiyle dikkate değerdir:

"Biz seni öldü bildik Kasım / Yedi yıl beklemedi seni / Ayalın beklemedi, oğlun beklemedi, annen beklemedi, kardeşin beklemedi, beyliğin beklemedi / Sonra öldü bildik seni / Ayalini kardeşine verdik, beyliğini kardeşine verdik. / Bunca zaman sonra şimdi çıkar gelirsün bir sis bulutu içinden, bir sahra serabının içinden / Beylik bölüşülmez gayrı / Ayal bölüşülmez / Yeniden kardeş olamazsınız Nâsır'la / Aranızda kardeşliğin, kocalığın, beyliğin hukuku dururken / İkinizden biri hak dairesinin dışına düşeceksiniz" (Mungan, 2021, s. 311)

En nihayetinde Atakişi'nin önderliğinde aşiret mahkemesi tarafından alınan karar gereğince iki kardeş arasında bir cenk tertip edilir ve bu cenk sahnesinde söz konusu problem çözüme kavuşturulur. Böylelikle aşiret bir kez daha karşı karşıya kaldığı bir çıkmazı yaşlı bilge arketipinin

izleklerini yansıtan bir karakterin yol göstericiliğinde aşmış olur. Dolayısıyla oyunda Cudana ve Atakışı karakterlerinin yaşlı bilge arketipinin temel özelliklerini yansıtan iki figür olarak anlam yüklendiklerini söylemek mümkündür. Öte yandan oyunda yaşlı bilge arketipinin özelliklerini yüklenen karakterlerden birinin kadın diğeri erkek olarak kurgulanmış olması da temelde *yaşlı bilge adam* ve *büyükanne* suretinde tezahür ettiği ifade edilen yaşlı bilge arketipinin her iki temsilcisine tekabül etmektedir. Özellikle Atakışı'nın oyun içerisindeki rolü itibarıyla modern bir Dede Korkut görünümünde olduğu gerçeği de dikkatlerden kaçırılmaması gereken bir detaydır. Kaldı ki Kasım Bey ile Nâsır Bey arasında düzenlenen cenkte ikizlerden birinin hak dairesinin dışına düşmesi sonucunda diğeri Sûveyda'ya koca ve aşirete bey olarak ödüllendirilmesi, yaşlı bilge arketipinin hem öldüren hem de diriltiren bir karaktere sahip olduğunun bir yansıması olarak da yorumlanabilir.

3.6. Hilebaz/Büyücü/Sihirbaz Arketipi

İnsanlık tarihinde güçlü bir toplumsal olgu olarak büyü, antik çağlardan beri insanoğlu için yaygın bir uğraş alanı olarak varlık göstermiş ve günümüze kadar süregelmiştir. Hemen hemen her dönem ve her toplumda kendisine yer bulmuş olan büyü kavramı, genel itibarıyla bilinen yollarla gerçekleştirilemeyen şeyleri elde etmek veya bir kimseye zarar vermek ya da onu kötülüklerden korumak amacıyla birtakım gizil güçleri kullanarak doğa yasalarını zorla etkilemek amacıyla yapılan faaliyetlerin tümü olarak tanımlanmaktadır. (Örnek, 1995, s. 135) Dolayısıyla insanlar arasında büyü aracılığıyla elde edildiği varsayılan gücün genellikle büyü yapılan kişilerin özgür iradeleri üzerinde ve birtakım olayların gelişim aşamasında pozitif veya negatif yönde bir etkilenmeye yol açtığı şeklinde yaygın bir kanaat söz konusudur. Bu nedenle birçok toplumda büyü, ak büyü (iyileştirici-olumlu) ve kara büyü (kötüleştiren-olumsuz) olarak ikiye ayrılmıştır. (Reyhan, 2008, s. 229) Büyü uğraşı ile hemhal olan kişiler de genellikle *büyücü* ya da *sihirbaz* olarak adlandırılmaktadır. Nitekim Carl Gustav Jung da büyü ve büyücü kavramlarını insanoğlunun kolektif bilinçdışının birer ürünü olarak addeder ve *hilebaz* genel başlığı altında ana arketiplerden biri olarak tarif eder. Hilebaz/büyücü/sihirbaz arketipinin de diğer arketipler gibi farklı tezahür şekilleri söz konusu olabilmektedir. Bu arketipin farklı türevleri genellikle şaman, büyücü, falcı, simyacı, vizyoner, katalizör, şifacı, cadı, şeytan, cin ve kötü ruhlar olarak kimlik bulmaktadır. (Binay Kurultay, 2017, s. 369) Dolayısıyla hilebaz/büyücü/sihirbaz arketipi de insanlığın ortak kültürünün tipik bir arketipi olarak anlam yüklenmektedir.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de hilebaz arketipinin ağırlıklı olarak büyücü/efsuncu kimliğiyle öne çıktığı göze çarpmaktadır. Dolayısıyla oyundaki hilebaz arketipi *Efsuncu* olarak adlandırılan kadın karakterler üzerinden görünürlük kazanmaktadır. Efsuncu kadınlar oyunda ilk olarak Mustafa Bey ile Cudana'nın hikâyesinde sahneye çıkarlar. Mustafa Bey'in ormandaki ilk av merasimi sırasında göz göze geldiği geyiğe sevdalanması hadisesi üzerine oyunun kurgusuna dahil olan Efsuncu Kadınlar, Mustafa Bey'in düğümünü çözebilmek için Hazer Bey'in de izni doğrultusunda büyük bir efsun yapma kararı alırlar. Bu karar oyunda şu diyalog ile yer edinir: "Efsuncular: *Bir efsun yapacağız, bir büyük efsun...* Birinci Efsuncu: *Öyle ki, ya canını alacağız bu geyiğin,* İkinci Efsuncu: *Ki bu oğlunuzun da canını almak demektir;* Üçüncü Efsuncu: *Geyik iziyle mecnun olacak demektir.* Dördüncü Efsuncu: *Ya da bir kadına döndüreceğiz onu,* Beşinci

Efsuncu: *Ceylan gibi bir kadına*, Altıncı Efsuncu: *Oğlunuzun sevdası mümkün olsun diye*. Efsuncular: *Geyikliğinden geriye bir tek gözleri kalacak, bir tek gözleri...*" (Mungan, 2021, s. 179) En nihayetinde Efsuncu Kadınlar'ın yaptığı efsun sayesinde Mustafa Bey'in sevdalandığı geyik kadına dönüşür ve geyikliğinden geriye de bir tek gözleri kalır. Böylelikle ilk düğüm çözülmüş ve Cudana da geyikten kadına dönüştürülen bir karakter olarak oyundaki yerini almış olur.

Oyunda Cudana'nın hem geçmişindeki hem de geleceğindeki gizli gerçekleri aşikâr etme potansiyeli hasebiyle İnsan Başlı Yılan'ın da hilebaz arketipinin özelliklerini yansıtan diğer bir karakter olarak öne çıktığını söylemek mümkündür. Öyle ki Kureyşa'nın yönlendirmesiyle bütün civar bölgelere şöhreti yayılan büyük falcı İnsan Başlı Yılan'ın mağarasına giden Cudana, burada baktırdığı fal sayesinde geçmişindeki ve geleceğindeki bütün gizli sırlara vâkıf olur. Dolayısıyla oyunda hilebaz arketipinin temsilciliğini falcı kimliği altında görünür hâle getiren İnsan Başlı Yılan, Cudana'nın hikâyesindeki ikinci büyük düğümün çözümlenmesi konumundadır. Nitekim bu fal sahnesinde İnsan Başlı Yılan, Cudana'ya mağarasında bulunan gümüş taslardan su içirdikten sonra duvar dibinde bulunan geyik postunu örtünerek uyumasını ister. İnsan Başlı Yılan'ın mağarasında uyuya kalan Cudana, bu uyku sırasında geçmişindeki gizli gerçeği bir düş aracılığıyla öğrenir. Cudana'nın rüyasına mağarasındaki gümüş taşlar vasıtasıyla eşlik eden İnsan Başlı Yılan'ın ağzından söz konusu düş oyunda şu ifadelerle yer alır:

"Düşlerin yüzüyor şu suyun üzerinde. Seninle birlikte ürperiyor yüreğim. Kalbim anlıyor seni, seni anlıyor bedenim. Düşlerinde dile geliyor. Benim baktığım falın iki ayrı ucunda duruyoruz, aynı düşün içindeki ormanın. Ormanın derininde bir geyiktin sen Cudana. Geyikten indirildin kadına. Büyüyle, efsunla, sevdıyla... Kadın suretindesin. Lakin geyikliğin yaşar gözlerinde. Çünkü Geyikliğinden yalnızca gözlerin kaldı geriye. Mustafa'yı sevdalandıran gözlerin. Onlar bedeninde durduğu müddetçe insan soyu çoğalmaz bedeninden. İşte buna sebep dağılmıyor kasıklarının karanlığı. İşte buna sebep kilitlisin. Oğul sahibi olman için gözlerinden vazgeçmen gerekir. Ancak böyle döl tutabilirsin, ancak böyle oğul verebilirsin Mustafa Bey'e. İki gözünden iki oğul, bir değil iki oğul vereceksin aşiretin geleceğine." (Mungan, 2021, s. 150-251)

Böylelikle Cudana hem geyikten insana dönüştürülen bir kadın olarak kendi bedeninin gizine hem de bey olan kocasını evlatsız bırakmanın sırrına bir fal aracılığıyla ulaşmış olur. Nitekim İnsan Başlı Yılan, Cudana'yı bu son düğümün çözümü için tekrardan Efsuncu Kadınlar'a yönlendirir: *"Gözlerin pahasına dilerse bunu, seni geyikten indiren efsunculara gideceksin ve diyeceksin ki, ben geldim. Hazırım kadınlığın gizine, büyüüne. Bu efsun yoluna onlarla birlikte çıktın, ancak onlarla sonuna kadar gidebilirsin."* (Mungan, 2021, s. 251) Cudana, İnsan Başlı Yılan'ın yönlendirmesiyle Mustafa Bey'e evlat verebilmek için yeniden Efsuncular'a başvurur. Efsuncuların Yamacı'na giden Cudana, çocuk sahibi olabilmek için Efsuncular'dan İnsan Başlı Yılan'ın söylediklerini yerine getirmeleri için yeniden bir büyü yapmalarını talep eder. Efsuncular'ın yaptığı büyü seramonisi sırasında iki muska ile Cudana'nın gözleri mühürlenir. Birinci muska sağ gözüne ikinci muska sol gözüne yerleştirilir. Sağ gözündeki muska Kasım Bey'i, sol gözündeki muska ise Nâsır Bey'i temsil etmektedir. Sonrasında kaynar kazanların altından ateş çubukları çekilerek Cudana'nın gözlerine mil çekilir. En nihayetinde dokuz ay sonra Cudana, aşiretin geleceğine iki oğul birden verir. Dikkat edileceği üzere oyunda hilebaz arketipinin farklı türevleri Efsuncu Kadınlar ve İnsan Başlı Yılan üzerinden somutlaştırılmaktadır. Büyü ve fal olguları iç içe işlenerek öyküdeki olay akışlarının önündeki

düğümler çözüme kavuşturulmaktadır. Dolayısıyla oyundaki hilebaz/büyücü/sihirbaz arketipi pozitif yönde olaylara yansıtıldığı için ak büyü olarak değerlendirilebilir.

3.7. Bakire Tanrıça Arketipi

Tanrıçalar, dişil soyut ilahi varlıklar olarak hemen hemen her kültürde, özellikle de çok tanrılı inanç sistemlerinin egemen olduğu muhtelif topluluklarda farklı şekil, rol ve özelliklerde varlık gösteren mitolojik figürlerdir. Sümerlerde İnanna, Babil'de İştâr, Anadolu'da Kybele, Efes'te Artemis, Antik Yunan'da Demeter, Mısır'da İsis gibi figürler bu arketipik tanrıça imgelerinin en bilinenleridir. Tanrıça kültüründe genellikle her tanrıça hem bakire hem kadın hem de anne şeklinde üç boyutlu bir karaktere sahip bir varlık olarak tasvir edilmektedir. Dolayısıyla bakirelik, tanrıça kültü içinde oldukça önemli bir yerde konumlanarak bu kültürün birçok örneğinde merkezi bir yer almaktadır. Kaldı ki bu kültürde hemen hemen bütün tanrıçalar sembolik olarak bakire kabul edilmektedirler. Sembolik açıdan bakirelik kutsal doğurucu bir özellik olarak yalnızca tanrıçalara aittir ve beşerî anneler için böyle bir durum söz konusu değildir. (Kurt Fidan, 2013, s. 930-938) Ancak tarihsel süreç içerisinde tanrıçaların eski konumlarını kaybetmesiyle birlikte hem kutsal doğuruculuk ayrıcalığının hem de diğer birçok özelliklerinin başka figürlere intikal ettirilerek günümüze kadar yaşatıldığı dikkat çekmektedir. Özellikle Hristiyanlık dininin önemli figürlerinden biri olarak büyük değer atfedilen Hz. Meryem'in beşerî bir kutsal doğurucu misyonunu üstlenerek eski çağlardaki tanrıçalarla çarpıcı benzerlikler taşıması bu durumun en açık göstergelerinden biridir.

Hristiyanlık geleneğinde kutsal bakire olarak büyük değer atfedilen Hz. Meryem, Antik çağlardaki tanrıçaların başat özelliklerini taşıyan beşerî bir anne figürü olarak dikkat çekmektedir. Kaldı ki bu özelliği nedeniyle Hz. Meryem, günümüzde tanrıçanın devam eden yüzü olarak anlam yüklenmektedir. Esasında gerek İncillerde gerekse Kur'an'da bakire bir kız olan Hz. Meryem'in Tanrı/Tanrısal ruh tarafından hamile bırakılması ve bakire anne olarak bir kurtarıcı doğurması kıssaları Kenan, Mısır, Asya, Akdeniz ve Eski Anadolu mitlerinin bir devamı niteliğindedir. (Dindi, 2016, s. 275) Dolayısıyla günümüzde Hz. Meryem üzerinden somutlaştırılan kutsal bakire anne kavramı, esasında çok eski çağlarda varlık göstermiş olan bakire tanrıçaların kutsal doğurucu varlık anlayışının farklı bir tezahürü olarak anlamlandırılabilir. Nitekim Hz. İsa, bakire bir kadından babasız olarak dünyaya gelmiş olması münasebetiyle Tanrı'nın oğlu addedilirken annesi Hz. Meryem de meyve verdiği hâlde saban işlememiş toprak olarak sembolize edilmektedir. Dolayısıyla Hz. Meryem, kutsal bakire anne olgusunun en mükemmelleştirilmiş biçimi olarak bakire tanrıça kültürünün son halkası konumundadır. Antik çağlara uzanan bu bakire tanrıça imgesi geniş bir kullanım alanına sahip olması hasebiyle de insanoğlunun ortak düşünce kalıplarının bir tezahürü olarak birçok insan topluluğunun anlatılarında arketipik bir izlek olarak işlenilemektedir.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de bakire tanrıça arketipinin özellikle Hazer Bey'in karısı Kureyşa üzerinden farklı izleklerle kurguya dahil edildiği söylenebilir. Oyunda Hazer Bey'e evlat veremeyen Kureyşa hem aşiretin üzerinde tüten lanetin buhurunu dindirmek hem de yaşamını sonlandırmak maksadıyla yurt tutulan bölgenin dirliği-düzeni için öldürülen ve töre gereği bir şişede saklanan ilk geyik kanını içerek intihar etmeye karar verir. Ancak

ölüme niyetlenip kendini ağulamaya kalkışan Kureyşa'nın beklenmedik bir şekilde karnı şişer ve içtiği bu ilk geyik kanından hamile kalır. Dolayısıyla ölmek için yapılan bu eylem Kureyşa'nın hamile kalmasına sebebiyet vererek hikâyeyi bambaşka bir boyuta taşır. Bu fantastik sahne, Kureyşa'nın şu repliğiyle oyundaki yerini alır: *"Karnım! Karnım! Karnım hızla büyüyor! Ne oluyor bana? Karnıma ne oluyor? Gebeyim ben. Evet, gebeyim! Gebe kaldım. Hızla büyüyor karnım! Kadınıam artık. Kadınıam. Yüreğinin atışlarını duyuyorum yüreğimde. İçimde kımıldıyor. İçimde bir can kımıldıyor. Kadınıam! Gebeyim! Gebe!"* (Mungan, 2021, s. 212) Bu eylem, aşireti kuşatan ilk geyik kanının tüten buhurunu ortadan kaldırmakla birlikte Mustafa Bey'in doğumuna da zemin hazırlar. Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus Mustafa Bey'in töre gereği akıtılan ilk geyik kanının meyvesi olarak dünyaya gelmiş olmasıdır. Dolayısıyla Mustafa Bey, Hazer Bey'in değil dökülen ilk kanın çocuğudur. Böylelikle Kureyşa, babasız bir çocuk dünyaya getirerek bakire tanrıça olarak addedilen Hz. Meryem ile eşdeğer bir statüye yükselirken oğlu Mustafa Bey de Hz. İsa ile özdeşleşir. Kaldı ki oyunda Mustafa Bey, *"Beni benden doğuracaksın."* (Mungan, 2021, s. 213) diyerek hem kendi kendini var ettiğine hem de tıpkı Hz. İsa gibi babasız bir şekilde dünyaya geldiğine de açık bir göndermede bulunur. Dolayısıyla oyunda bakire tanrıça arketipi Kureyşa üzerinden her ne kadar farklı bir şekilde kurgulanmış olsa da belli izleklerle oyunun kurgusuna dahil edildiği dikkatlerden kaçırılmaması gereken bir ayrıntıdır.

4. GEYİKLER LANETLER ADLI TİYATRO ESERİNDE ÖNE ÇIKAN ARKETİPİK SEMBOLLER

4.1. Arketipsel Bir Doğa İmgesi Olarak Geyik

Geyik, hayvan sembolizmi açısından önemli işlevlere sahip olan mitolojik öğelerden biridir. Mitolojik bir motif olarak geyik; kutsal, yol gösterici ve uğur getirici özellikleri ile dikkat çeker. Geyik, tarih boyunca genellikle iyi huylu ve yardımsever bir hayvan olarak bilinmiş olsa da kötülük yapan kimseye uğursuzluk getirebileceğine de inanılmıştır. Nitekim Anadolu'nun çeşitli yerlerinde geyik avlamanın uğursuzluk, hatta felaket getireceğine dair yaygın bir halk inancı hâlâ varlığını sürdürmektedir. Geyiğin kutsallığı nedeniyle geyik boynuzunun kimi evlerde uğur için duvara asıldığı da bilinmektedir. (Kurt, 2020, s. 61) Geyikgillere atfedilen bu kutsiyet sayesinde geyik imgesi; dilimizde, müziğimizde, destanlarımızda, edebiyatımızda, halımızda, kısacası sosyal yaşantımızın pek çok yerinde farklı renk ve şekillerde yer almaktadır. (Aytaş, 1999, s. 161) Diğer taraftan Doğu ve Batı kozmogonisinde de önemli bir simge olarak öne çıkan geyik; mitlerde, efsanelerde, masallarda, kurban ritüellerinde, mimaride ve süsleme sanatında da kendisine yer bulan önemli bir figürdür. Genel itibarıyla geyik, kutsal bir simge olarak ruhgüder şamanı göğe çıkaran bir gök hayvanını, tasavvufta insanı sevgiliye götüren dini bir rehberi, Doğu ve Batı efsanelerinde birçok kahramanın güç hayvanını, sevgiliye giden yolu gösteren mukaddes bir yol göstericiyi, maddi ve manevi anlamda ilahi bir kılavuzu, avlanmasının zorluğu nedeniyle ölümsüzlük ve ulaşılmazlığı, yenilenmeyi, şekil değiştirmeyi, mutluluk, sevgi, uğur, bereket, şifa, hikmet ve huzuru temsil etmesi nedeniyle dünyanın çeşitli bölgelerinde varlık gösteren mitolojik bir motif olarak öne çıkmaktadır. (Ayan, 2021, s. 317) Dolayısıyla geyik, insanlık tarihi boyunca

hayvan sembolizmi içerisinde dünyanın çeşitli bölgelerinde yaygın bir arketipik motif olarak anlam yüklenmektedir.

Murathan Mungan'ın da bu doğrultuda insanoğlunun ortak kültürüne ait geyik ve daha başka motifleri kullanarak onlara yeni formlar kazandırdığı ve arketip özelliği kazanmış bu imgeleri yeni suretlerde eserlerinin kurgusuna dahil ettiği dikkat çekmektedir. Nitekim Mungan, *"Asya malzemesinin içini yeniden döşeyerek yeni bir biçim anlayışını kurmaya yönelik deneyler yapmaktayım. Asyatik malzemenin arketiplerini yorumlanmış içerikleriyle yeni bir yapılanmada kullanmak, eklemek istiyorum. Bunun için de Asya söylencelerini, destanlarını, şiirlerini, oyunlarını, minyatürlerini inceliyor; bunlar üzerine yazılanları okuyorum."* (Mungan, 1995, s. 113) diyerek bu minvaldeki çabasını somutlaştırmaktadır. Kaldı ki Mungan'ın geyiklerle çocukluğuna dek uzanan ilginç bir bağ kurduğu da bilinmektedir: *"Çocukken bir geyiğe tutulmuştum. Tam olarak bilemiyorum ama, üç dört yaşlarında olsam gerek. Günlerce geyik sayıkladığımı gören babamın sonunda sabrı tükenmiş. Mazıdağı'nda bir geyik yakalatıp, düze indirtmiş, Mardin'e getirtmiş. (...) Her sabah erkenden kalkıyor, kafesin önüne geçiyor ve bıkmadan usanmadan onu seyrediyordum. Günler boyu sevdasına tutulduğum o geyiği seyrettim durdum. (...) Bende derin, sızılı bir izi kalan belki de ilk sevdam o geyiğedir."* (Mungan, 2018, 7) Bu doğrultuda Mungan'ın *Paranın Cinleri* (1997) adlı eserinde aktardığı çocukluk anısının, eserlerindeki geyik motifinin ve bu motifin sembolik anlamının yorumu açısından oldukça dikkate değer bir detay olduğu söylenebilir.

Çocukluğunda geyiklere sevdalanan ve muhayyilesinde geyiklere ait derin izler taşıyan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de geyikleri temel kurgu malzemesi olarak kullandığını söylemek mümkündür. Öyle ki oyunda, Hazer Bey'in hem beyliğinin simgesi için hem de yurt tuttuğu yerin dirlikten-düzenden yoksun kalmaması için avladığı ilk geyik, Hazer Bey'in Hayalet Olan Babası'nın bedduasıyla başlayan lanetin bir üst aşamasını teşkil etmektedir. Avlanan geyiğin gebe olması ise lanetin pekiştirici bir diğer unsuru olarak göze çarpmaktadır. Diğer taraftan yüklü bir geyiği öldürmek, ötekiyle bir arada yaşamak anlamını taşıyan doğanın ekosferik eşitlik ilkesine de aykırı bir tutum olarak bir yaptırım gerektirmektedir. Dolayısıyla dökülen bu ilk kan, oyundaki uğursuzluk halkalarının merkezinde konumlanır. Nitekim Hazer Bey'in karısı Kureyşa'nın bitip tükenmeyen hafakanları da töre gereği avlanan ilk geyiğin ölümünden hemen sonra görülmeye başlar. Kureyşa'ya göre ardı arkası kesilmeyen geyik ulumaları soylarına musallat olacak lanetin ayak sesleridir. Kureyşa'ya göre kendilerine yaklaşmakta olan uğursuzluğun nedeni av sırasında kocası tarafından karnında yavrusuyla birlikte öldürülen ilk geyiktir. Kureyşa, dökülen ilk geyik kanıyla birlikte yola çıkan lanetin çok yakında kendilerini bulacağını sezinlemektedir. Dolayısıyla oyunda Kureyşa üzerinden geyik avı ile lanetlenme olgusu arasında kurulan bu bağlantıyı insanlar arasındaki yaygın kanaate göre geyik kanı dökmenin uğursuzluğa işaret ettiği savına bir gönderme olarak yorumlamak mümkündür.

Oyunda Hazer Bey'in karısı Kureyşa, töre gereği akıtılan geyik kanının bir lanete dönüşerek bütün aşireti kuşattığını fark ettikten sonra bu laneti ortadan kaldırmak için töre gereği bir şişede saklanan kurbanın kanını içer ve ölümü beklerken içtiği bu geyik kanından hamile kalır. Dolayısıyla Hazer Bey'in soyu bu içilen geyik kanı sayesinde devam eder. Bu durum, antik çağlarda Türk kozmolojisinde geyiğin *ağaç-ana* ile birlikte yaratıcı tanrıça ve soyun *ata-anası* olarak görülmesine

açık bir göndermedir. (Dalkesen, 2015, s. 58) Mustafa Bey ve Cudana'nın hikâyesinde bu durum daha da belirginlik kazanır. Öyle ki akıtılan ilk geyik kanının meyvesi olarak dünyaya gelen Mustafa Bey, töre gereği tertip edilen ilk av merasimi sırasında göz göze geldiği bir geyiğe sevdalanır. (Bu sahne, Murathan Mungan'ın çocukluğuna ait geyik anısının üzerine inşa edilmiş izlenimi uyandırmaktadır.) Akabinde bu geyik, Efsuncular'ın yaptığı bir büyü sayesinde kadın suretine geçerek Mustafa Bey ile evlenir. "Düşlerimde kendimi hep bir geyik olarak görmekteyim." (Mungan, 2021, s. 207) diyen Cudana, Kasım Bey ile Nâsır Bey'i dünyaya getirir. Böylelikle Hazer Bey'in bütün soyu âdeta geyik soyuna evrilmiş olur ve en nihayetinde geyik, ana yaratıcı konumuna geçerek soyun *ata-anası* statüsüne yükselir. Dolayısıyla oyundaki bu baskın geyik imgesi, kurgu içerisinde farklı işlevler üstlenerek hikâyelerin ana taşıyıcılarından biri olarak öne çıkar. Bu yönüyle oyunun ana iskeletini oluşturan arketipsel bir doğa imgesi olarak geyik; töre, ilk kan ve lanet olgularının ana tetikleyici unsuru olarak oyunda âdeta bir leitmotif olarak tekrarlanır.

4.2. Arketipsel Bir Nesne Olarak Ayna

Farsça *âyîne* kelimesinden türetilen ve insanlık tarihinin en kadim nesnelere arasında gösterilebilecek bir niteliğe sahip olan ayna, esas itibariyle karşısındaki şeylerin görüntüsünü aksettiren ve özellikle insanların kendilerini görmek için kullandıkları, arkası sırlanmış cam parçasına veya madenden yapılmış levhaya karşılık gelmektedir. (Kantar, 2011, s. 30) Ancak ayna, somut karşılığıyla sadece görüntüyü aksettiren bir nesne değil, aynı zamanda soyut olanla ilişkilendirildiği için pek çok inanışın ve ritüelin temelinde de yer alan bir objedir. Dolayısıyla metaforik bir anlama da sahip olan ayna, farklı boyutlara açılan kapıları ve bu kapılardan geçişi simgeleyen bir nesne konumundadır. (Angın ve Sivri, 2020, s. 474) Esas itibariyle görüngüler dünyasının somut gerçekliklerini yansıtmak amacıyla özel ve kamusal alanlarda kullanılan ayna, bu amacın çok ötesinde metaforik anlamlar yüklenen bir nesnedir. Günlük hayatta genellikle kadınlarla ilişkilendirilen ayna, arketipsel bir nesne olarak her kültürde farklı imgesel anlamlar da yüklenir. Nitekim Sümer mitolojisinde kurtarıcılık özelliğiyle ön plana çıkan ayna, Yunan mitolojisinde özellikle Narkissos'un ayna sembolizmi bağlamında yüceliği, estetiği ve paradoksu imler. Yine Antik Mısır'da sonsuzluğun ve ölümsüzlüğün simgesi olarak görülen ayna, İnka mitolojisinde kabileye savaşlarda doğru yolu gösteren ve fetihleri müjdeleyen bir sembol niteliği taşır. Kaldı ki ayna, eski Türklerde de bu dünya ile öteki dünya arasındaki sınırı ifade eden bir semboldür. Nitekim o, dünya hakkında bilgiler veren esrarlı bir nesne olarak şamanın baktığında gelecekte haberler verdiği ruhlar alemine açılan bir penceredir. (Sümer, 2017, s. 1368-1371) Dolayısıyla insanoğlunun yaşam serüveni içerisinde ortak bir kültürel obje hüviyeti kazanan aynanın geçmişten günümüze kadim bir arketipik nesne olarak her toplumun kültüründe farklı mitolojik anlamlar yüklendiği oldukça açıktır.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de ayna motifine sıklıkla yer verildiği göze çarpmaktadır. Oyundaki ayna metaforu, ilk olarak Hazer Bey'in on beş yaşına gelmiş oğlu Mustafa Bey'in töre gereği ilk avına çıkma hazırlığı sırasında ilk tıraşını yapan berber sahnesinde öne çıkar. Berberin Gençliği, Mustafa Bey'in ilk tıraşını yaparken bu esnada Mustafa Bey'e ayna tutan Berber, kendi gençliğiyle yaptığı konuşma sırasında Mustafa Bey'in akıbetini ayna

metaforu üzerinden adeta Narkissos ile özdeşleştirir: *“Bak nasıl bakıyor yüzüne, yüzüne sevdalanacak. Aslında aslına sevdalanacak. Kan başladığı yere dönecek. Durgun bir göl üzre kendini seyreden ağulu bir ceylan şimdi o. Gördün mü, işte sen o yüzü yeniden biçimlendiriyorsun. Gündelik törenlerin başını bekleyen mesleklerden birini icra ediyorsun. Bu ustura onu hem sünnet edecek hem sünnet edecek. Erkek edecek.”* (Mungan, 2021, s. 185) Dikkat edileceği üzere Berber, Mustafa Bey’in yazgısına dair ipuçlarını ayna metaforu üzerinden sezdirmektedir. Kaldı ki Mustafa Bey’in aslı geyiktir. O yüzden aslına sevdalanacaktır. Ancak kendine olan sevdası aynı zamanda onun sonunu da hazırlayacaktır. Böylelikle Mustafa Bey, Yunan mitolojisinde sudaki yansımasına sevdalanan ve bu uğurda ömrünü kendisini seyrederek tüketen Narkissos ile bütünleşir.

Oyunda berber sahnesinin devamında Mustafa Bey’in akıbetine dair ipuçlarının yine ayna metaforu üzerinden bir kez de İntikam Cinleri tarafından sezdirildiği göze çarpmaktadır. Üzerlerinde parçalı aynalar bulunan pelerinlerle ve ellerinde daha sonra Mustafa Bey’in kesik başının konulacağı tepsiyle sahneye gelen İntikam Cinleri, ellerindeki tepsiyi Mustafa Bey’in yüzüne tutarlar. Bir yanda Berber’in aynası diğer yanda İntikam Cinleri’nin tepsiyi Mustafa Bey’in başını gövdesinden ayırıyormuş gibi bir yansıma meydana getirir. Böylelikle İntikam Cinleri bu sahnede ellerindeki tepsi ve pelerinlerindeki aynalarla Mustafa Bey’in bütün yazgısını izleyiciye/okura göstermiş olurlar. Dolayısıyla Mustafa Bey’in akıbeti, oyunda farklı ayna kullanımları aracılığıyla gözler önüne serilmektedir. Kaldı ki oyunda gerek berber aynası ile gerekse İntikam Cinleri’nin elindeki tepsi ile gelecekteki olaylara yönelik ipuçlarının sezdirilmesi aynı zamanda aynanın eski Türk inanışlarındaki metaforik anlamına da yapılan güçlü bir gönderme olarak dikkat çekmektedir.

Geyikler Lanetler oyunundaki ayna motifinin *“Mağara ve Fal”* (Mungan, 2021, s. 246) başlığını taşıyan beşinci oyunda da öne çıktığını söylemek mümkündür. Öyle ki geçmişindeki ve geleceğindeki gizli gerçeği öğrenmek ve Mustafa Bey’i evlat sahibi yapabilmek için İnsan Başlı Yılan’ın mağarasına giden Cudana’nın masanın üzerindeki taslarda bulunan sudaki yansıması, oyundaki ayna kullanımının başka bir açıdan görünümüdür. Kaldı ki bu sahnede de hem geçmişteki hem de gelecekteki gizleri aşikâr edecek temel unsurun ayna motifi olarak öne çıkarılması dikkatlerden kaçırılmaması gereken bir ayrıntıdır. Nitekim İnsan Başlı Yılan, *“Şu masanın üzerinde iki gümüş tas var. Biri dolu, biri boş. Doluyu boşa, boşu doluya boşalt. Birbirine karışsın zamanları. Sonra eğil suya bak. Yüzün kalsın suda.”* (Mungan, 2021, s. 247) diyerek insanın yazgısının yansıma yoluyla bilinebileceğini sezdirir. Dolayısıyla bu sahnede de ayna, görülemeyeni gösteren bilinemeyeni öğreten bir motif olarak anlam yüklenir. Kaldı ki İnsan Başlı Yılan’ın akabindeki ifadeleri de tam olarak buna karşılık gelmektedir: *“Suyun karanlık zamanlarını aktardın birbirine. Kuraklık zamanlarını uzaklaştırdın. Anlamı berraklaştırdın. Sudaki yüzün suyu çoğalttı. Söyle şimdi nedir bilmek istediğin? Ne bilmek istersin?”* (Mungan, 2021, s. 247) Dikkat edileceği üzere İnsan Başlı Yılan, geçmişe ve geleceğe ait bilinmeyenleri Cudana’nın suya yansıyan sureti aracılığıyla öğrenmektedir. Dolayısıyla İnsan Başlı Yılan’ın yansıma olgusu üzerinden gizli sırlara vâkıf olması aynanın geçmişten ve gelecekte haber veren mitolojik anlamına bir gönderme olarak yorumlanabilir. Diğer taraftan hem İnsan Başlı Yılan gibi mitolojik bir varlığın hem de Cudana gibi geyikten dönme masalsi bir figürün bu sahnede

ayna motifi aracılığıyla geçmişin ve geleceğin sırlarını öğrenmesi aynanın arketipsel değerine de bir işarettir.

4.3. Arketipsel Bir Motif Olarak Kesikbaş

Tarih öncesi insan topluluklarından günümüzün modern toplumlarına gelinceye kadar hemen hemen bütün kültürlerde kesilen insan başlarının farklı ritüellerde farklı anlamlar ve çağrışımlar yüklendiği bilinmektedir. Çoğu zaman karşılaşılan düşmanın mağlubiyete uğratılmasının destekleyici bir unsuru olarak simgeleştirilen kesik insan başı, çoğu zaman da yaratıcı tarafından çeşitli şekillerde ödüllendirilmek amacıyla kurban ritüellerinde bir araç olarak anlam yüklenmiştir. (Candaş, 2017, s. 219) Bu sebeple insanoğlunun yaşam serüveni boyunca geniş bir çağrışım alanına sahip olan kesik insan başının hemen hemen yeryüzündeki bütün toplumların kültüründe yer almış bir imge olduğu söylenebilir. Kaldı ki kesik insan başı imgesi, semavî dinlerin kutsal metinlerinde de yer alarak günümüze kadar ulaşmıştır. Şüphesiz ki Kur'an-ı Kerim'de yer alan Hz. İbrahim'in oğlunu Allah yolunda kurban etmeye niyetlenmesi hadisesi, insan başının kesilerek yaratıcıya kurban edilmesi motifinin İslâmî gelenek içinde de yer aldığı açık bir göstergesidir. Kaldı ki Hz. Yahya'nın başının kesilmesini anlatan bir hikâyeye de İncil'in Matta (Mathieu) versiyonunda karşımıza çıkmaktadır. (Ocak, 1989, s. 42) Dolayısıyla konusu kesik baş olan anlatılar sadece İslâmî gelenek içinde değil, aynı zamanda Hristiyanlık geleneğinin de içinde yer almaktadır. Diğer taraftan Müslüman ve Hristiyan toplumlarının kutsal olmayan metinlerinde de kesik insan başı motifinin varlık gösterdiği söylenebilir. Nitekim İslâm coğrafyasında Hz. Ali'nin cenknâmelerinden biri olarak büyük değer atfedilen *Dasitan-ı Kesikbaş* adlı menkıbe ile Hristiyan toplumlarda geniş bir yayılım alanı gösteren *Aya Yorgi* adlı anlatı da birbirleriyle büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. (Ocak, 1989, s. 15) Dolayısıyla kesik insan başı imgesinin oldukça geniş bir coğrafyaya yayılarak farklı toplumların anlatı geleneği içerisinde arketipik bir imge olarak değer kazandığını söylemek mümkündür.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de arketipik bir imge olarak kesikbaş motifine yer verildiği görülmektedir. Oyunda Hazer Bey'in oğlu Mustafa Bey, oğulları Kasım ile Nâsır Beyler on beş yaşına geldiklerinde töre gereği ilk tıraşlarını yaptırır ve ormana geyik avına götürür. Bu av merasimi sırasında Mustafa Bey, İntikam Cinleri'nin entrikaları sonucunda oğullarının gözüne geyik suretinde görünür. Babalarını ok yağmuruna tutan Kasım ile Nâsır Beyler, saraya babalarının kesik başıyla dönerler. Mustafa Bey'in kesik başı, gümüş bir tepsiye konularak sarayın yedi kat dibindeki karanlık mahzene kapatılır. Bu olaydan sonra Mustafa Bey, oyunda *Kesikbaş* olarak adlandırılır. Oyunda bu sahneye ait dekoratif düzen ise Mungan tarafından şu şekilde tasvir edilir: "*Burası kasrın (ve yerin) yedi kat dibinde bir mahzendir. Sahne solunda bir masa vardır. Yerlere dek uzanan ateş rengi bir örtüyle gizlenmiştir. Masanın üzerinde gümüş bir tepsi; tepside, kanlar içinde kesik bir baş durmaktadır. Saçı, sakalı birbirine karışmıştır; gözleri kapalı, benzi soluktur. Ağızının kıyısından ince bir şerit halinde kan sızmaktadır.*" (Mungan, 2021, s. 161) Murathan Mungan, Mustafa Bey üzerinden somutlaştırılan kesikbaş motifi ile çok eski zamanlardan beri süregelen ve birçok farklı toplumun anlatılarında varlık gösteren kadim bir imgeyi oyunun kurgusuna dahil etmektedir. Diğer taraftan Mungan'ın oyundaki söz konusu kesikbaş motifi ile Kerbelâ Olayı'na da atıfta

bulunduğu söylenebilir. Özellikle Kesikbaş olarak adlandırılan karakterin Hz. Muhammed'in lakaplarından biri olan *Mustafa* ismini taşıması bu duruma açık bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Kaldı ki Kerbela Olayı'nın oyunun kurgusuna çok açık bir şekilde dahil edilmiş olması da bu durumu destekleyen bir başka önemli detaydır.

4.4. Arketipsel Bir İmge Olarak İnsan Başlı Yılan

Eski çağlardan itibaren yarı insan yarı hayvan olarak betimlenen düşsel yaratıkların çeşitli toplumların mitolojilerinde kendilerine özgü özellikler ile dikkat çektiği görülmektedir. Özellikle Eski Yunan mitolojisinde insan gövdeli, yılan saçlı, keskin dişli ve gözlerine bakana taş çevirdiğine inanılan dişi canavar Medusa, bu mitolojik varlıkların en ünlüleri arasındadır. Diğer taraftan yine Eski Yunan, Anadolu, Mezopotamya, Mısır ve Avrupa kültürlerinde antropomorfik özellikler taşıyan ve yarı insan yarı hayvan şeklinde tasvir edilen mitoloji kökenli varlıklara rastlanmaktadır. Bunlar arasında Centaurlar (Sentorlar), Tritonlar, Typhonlar, Minotauros, Sfenksler ve Sirenler gibi yaratıklar ön plana çıkmaktadır. (Temür, 2016, s. 2-6) Kültürel etkileşimin bir yansıması olarak insan başlı ve yılan bedenli bir yaratık biçiminde somutlaştırılan düşsel bir varlık da özellikle Anadolu coğrafyasındaki kültürel geleneğin bir ürünü olarak kimliklendirilmektedir. İnsanlık tarihi boyunca hemen hemen bütün toplumlarda yaşam, ölüm, sihir ve bilginin sembolü olarak büyük değerler atfedilen yılan, Anadolu'da insan başlı ve yılan gövdeli bir yaratık etrafında daha çok bilgelik vasfıyla ön plana çıkmaktadır. Halk arasında daha çok *Şahmaran* miti ile bütünleşen bu mitolojik varlık, gizemli ve olumlu yönleri hasebiyle genellikle insanlara yardım eden, hastaları iyileştiren ve bereket getirdiğine inanılan iyiliksever bir sembol olarak nitelendirilmektedir. Temelde Hint, İran, Yunan, İbrani ve Arap mitolojilerinden izler taşıyan bu mitolojik varlık, birçok farklı anlatının içinde kendisine yer bulan efsanevi bir figürdür. (Sökmen ve Balkanal, 2018, s. 284) En nihayetinde denilebilir ki bu düşsel varlık, çeşitli toplumların ortak kültür ürünü olarak anlam yüklenen arketipik bir imge özelliği göstermektedir.

Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinde de Anadolu coğrafyasına özgü mitolojik bir varlık olarak kabul edilen insan başlı yılan figürüne yer verildiği görülmektedir. Oyunda Mustafa Bey'e evlat veremeyen Cudana, son çare olarak kayınvalidesi Kureyşa'nın kapısını çalar. Kureyşa, Cudana'ya İnsan Başlı Yılan'ın mağarasına gitmesini salık verir: "*Bir falcı gelmiş karşı dağın yamacına; en uzak obalardan bile duyulmuş namı, esrarı. İnsan başlı bir yılanmış, lakin konuşmuş, söyleşirmiş gidenle. Korkusu olanlara göre değilmiş ne kendi ne söyledikleri. Lakin çaresizliğin gözünü karattığı nice insan bekler dururmuş kapısında gene de.*" (Mungan, 2021, s. 237-238) Kureyşa'nın yönlendirmesiyle İnsan Başlı Yılan'ın mağarasına giden Cudana, burada geçmişindeki ve geleceğindeki gizli sırlara vâkıf olur. İnsan Başlı Yılan'ın yardımıyla kasıklarının kilidini çözecek anahtarın kendi gözlerinde olduğunu öğrenen Cudana, yine onun önerisiyle Efsuncu Kadınlar'a başvurarak bir efsun yapılmasını talep eder. En nihayetinde Efsuncu Kadınlar'ın yaptığı efsun sayesinde Cudana, Mustafa Bey'e iki erkek evlat verir. Bu işlevi dolayısıyla İnsan Başlı Yılan'ın oyunda olayların çıkmaza sürüklendiği bir anda kahramanlara yardım elini uzatan ve mevcut problemin çözüm yolunu gösteren bilge bir kurtarıcı rolü üstlendiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla oyunda yüklendiği yardımseverlik misyonu itibarıyla İnsan Başlı Yılan, Anadolu

coğrafyasına ait insan başlı ve yılan gövdeli bir yaratık olarak sembolize edilen mitolojik varlık ile de örtüşmektedir. Her ne kadar oyun metninde Murathan Mungan tarafından İnsan Başlı Yılan'ın Şahmaran olarak düşünülmemesi (Mungan, 2021, s. 246) gerektiği ifade edilmişse de söz konusu varlığın ilk olarak Şahmaran mitini akla getirdiği de bir kesinliktir.

SONUÇ

Edebiyat bilminde dikkat çeken disiplinlerarası metin analiz yöntemlerinden biri olan arketipsel sembolizm, Carl Gustav Jung'un analitik psikoloji kuramı üzerine temellenen bir düşünce modelidir. İnsanoğlunun ortak davranış kalıplarını ve eylemlerini odak noktasına alan bu kuram, edebî eserlerin farklı okuma biçimlerine elverişli olduğu gerçeğine görünürlük kazandırmakla birlikte onların yapısında örtük hâlde konumlanan ve insanın kolektif bilinçdışının bir ürünü olarak varlık gösteren arketipsel sembollerin gün ışığına çıkarılması noktasında da oldukça işlevseldir. Edebî eserlerin bünyesinde bulunan bu ilksel gizil imgelerin keşfedilmesi ile birlikte insanın kolektif bilinçdışında yer alan arketipsel sembollerin kurgusal düzlemdeki yansımaları da açığa çıkmaktadır. Bu durum, birer toplum kurgusu özelliği taşıyan edebî eserlerin de kolektif bilinçdışının oluşturduğu evrensel arketip zincirine eklenmesinin yolunu açmaktadır. Diğer taraftan insanoğlunu ırk, din, dil ayrımı gözetmeksizin ortak bir paydada buluşturan arketipsel sembollerin saptanması, metnin merkezinde yer alan insanı anlama ve tanıma çabası bakımından da büyük önem arz etmektedir. Bu minvalde Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro eserinin de bünyesinde barındırdığı geniş arketipik malzeme hasebiyle arketipsel sembolizm kuramı açısından dikkate değer bir metin olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu eserinde doğup büyüdüğü coğrafyanın mitolojik ve folklorik unsurlarını çağdaş anlatı teknikleri ile birleştiren Mungan, töre ve gelenekler arasına sıkışmış bireyin dramını masalsi bir dünyanın büyümlü atmosferi içerisinde ele almaktadır. Temelde töre denilen lanetli bir kısır döngü üzerine konuşlandırılan oyun; töre, lanetlenme, ilk cinayet, yaşlı bilge, hilebaz, bakire tanrıça, anne ve baba arketipleri ile geyik, ayna, kesikbaş ve insan başlı yılan gibi arketip özelliği kazanmış motiflerin kullanımı ile şekillendirilmiş bir eserdir. Dolayısıyla Murathan Mungan'ın *Geyikler Lanetler* adlı tiyatro oyununun genelde kurgusal özelde tiyatro metinlerinde yer alan arketipik sembollerin kullanımını örneklendiren başarılı bir yapıt olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Abalı, Nefise (2008). Zincir Mektupların Jung'un Bilinçdışının Dinsel İşlevi ve Arketipleriyle Okunması, *Milli Folklor*, 20(79), 65-69.
- Akbaba, Zeynep Burcu (2008). Töre, Namus ve Töre Saikiyle Kasten Öldürme, *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*, 75, 333-351.
- Akmen, Üstün (2008). 16. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali İzlenimleri, *Tiyatro Tiyatro Dergisi*, 191, 8-17.
- Alsaç, Fevziye (2018). Dede Korkut Hikâyelerinde Arketipsel Bir Sembol Olarak Kadın, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 6(14), 91-122.
- Angın, Zeynep ve Medine Sivri (2020). Murathan Mungan, Angela Carter ve Jabra İbrahim Jabra'nın Anlatılarında Ayna, *Söylem Filoloji Dergisi*, 5(2), 473-500.

- Arca, Oya (2013). Kâbil ile Hâbil: Katil ve Kurban Atalarımız, *Atalar, Babalar, Hayaletler, Suret: Psiko Kültürel Analiz*, 2, 171-200.
- Ayan, Oya (2021). Kadim Bilgelik Miti ve Tüketim Toplumu İkonu Olarak Geyik Sembolizmi, *Erciyes İletişim Dergisi*, 8(1), 295-323.
- Aytaş, Gıyasettin (1999). Türk Kültür ve Edebiyatında Geyik Motifi ve Haza Destan-ı Geyik, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 12, 161-170.
- Binay Kurultay, Ayşe (2017). Arketipler: Markaların Yeni Anlam Yaratıcıları, *Global Media Journal TR Edition*, 7(14), 360-378.
- Candaş, Utku (2017). Anadolu'da Kesik Baş Motifli Efsaneler Üzerine, *Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 12(22), 215-232.
- Çakır, Büşra Nur (2018). *Nazan Bekiroğlu'nun Roman ve Hikâyelerinde Jung Tipolojisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir: Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.
- Dalkesen, Nilgün (2015). Orta Asya'dan Anadolu'ya Türk Kültüründe Geyik Kültü, *Milli Folklor*, 27(106), 58-69.
- Dikbiyık, Coşkun (2018). Günah Eyleminin Kökenine Dair Sosyolojik Bir Deneme -Âdem Kıssası Örneği-, *Tasavvur: Tekirdağ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4(2), 506-538.
- Dindi, Emrah (6-7-8 Ekim 2016). Kur'an'da Resmedilen Bir Genç Kızın Züht ve İffet Ahlâkı: Hz. Meryem, *Sinop Üniversitesi: Uluslararası Gençlik ve Ahlak Sempozyumu*, Bildiriler Kitabı, Cilt 1, 263-289.
- Ege, Fatih (2015). *Arketipsel Sembolizm Bağlamında Kuzeydoğu Anadolu Masallarının Analizi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ardahan: Ardahan Üniversitesi.
- Fordham, Frieda (2008). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, (Çev. Aslan Yalçınar), İstanbul: Say Yayınları.
- Jacobi, Jolande (2002). *C. G. Jung Psikolojisi*, (Çev. Mehmet Arap), İstanbul: Barış İlhan Yayınevi.
- Jung, Carl Gustav (2005). *Dört Arketip*, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2006). *Analitik Psikoloji*, (Çev. Ender Gürol), İstanbul: Payel Yayıncılık.
- Kanar, Mehmet (2011). *Farsça-Türkçe Sözlük*, İstanbul: Say Yayınları.
- Korucu, Ayşe Arzu (2006). *Rıder Haggard'ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: She, Ayesha: The Return of She, Wisdom's Daughter ve She and Allen*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Köybaşı, Endam (2020). Freud'un Zihin Kuramı Bize Ne Anlatır? *Madde, Diyalektik ve Toplum*, 3(3), 185-193.
- Kumartaşlıoğlu, Satı (2017). Şekil Değiştirme Motifli Efsanelerde Lânet, *Ekev Akademi Dergisi*, 21(69) 89-104.
- Kurt Fidan, Maksude (6-8 Mayıs 2013). Ana Tanrıçalardan Bakire Meryem'e: Kadının Mitolojik Öyküsü, *Bursa Uludağ Üniversitesi: II. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi*, Bildiriler Kitabı, Cilt: 4, 927-944.
- Kurt, Seda Nur (2020). Türk Mitolojisi Evreninde Geyik Motifi Üzerine Genel Bir İnceleme, *Betik: Simit, Çay, Kültür ve Edebiyat Yayını "Betik"*, 2, 60-73.
- Meşe, Ramazan (2015). Kur'an'da Lanet Kelimesinin Semantik Analizi, *İ. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6(1), 215-238.

- Moran, Berna (2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mungan, Murathan (1995). *Murathan 95*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2018). *Paranın Cinleri*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, Murathan (2021). "Geyikler Lanetler", *Mezopotamya Üçlemesi*, İstanbul: Metis Yayınları, s. 153-324.
- Namlı, Taner (2007). Arketipsel Sembolizm Açısından Elif Şafak'ın Pinhan Romanının İncelenmesi, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2(4), 1210-1230.
- Ocak, Ahmet Yaşar (1989). *Türk Folklorunda Kesikbaş: Tarih-Folklor İlişkisinden Bir Kesit*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Örnek, Sedat Veyis (1995). *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Öztürk, Mustafa (2004). Kur'an, Kitab-ı Mukaddes ve Sümer Mitolojisinde Hâbil-Kâbil Kıssası, *Ç. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4(1), 1-18.
- Reyhan, Esmâ (2008). Eski Anadolu Kültüründe Büyü ve Büyücülük, *Gazi Akademik Bakış Dergisi*, 2(3), 227-242.
- Selvi, Dilaver (2015). Kur'an ve Sünnette Dünya Lanetlenmiş midir? *İHYA Uluslararası İslam Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 83-108.
- Serrican, Ece (2015). Carl Gustav Jung'un Analitik Psikoloji Kuramındaki Arketip Kavramının Edebiyata Yansımaları, *IJSSER: International Journal of Social Sciences and Education Research*, 1(4), 1205-1215.
- Sökmen, Sultan ve Zeynep Balkanal (2018). Anadolu'da Önemli Bir Simge Olarak Şahmeran'ın Halk İnanışlarındaki Yeri, *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 281-296.
- Sungurlar, Işık (2013). *Bir Arketip Olarak Gölge*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Işık Üniversitesi.
- Sümer, Necati (2017). Mitolojik ve Dinsel Bir Sembol Olarak Ayna, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(52), 1367-1375.
- Tatar, Taner ve Hüsnüye Canbay Tatar (2005). Türk Kültüründe Töre Müessesesi, *Dini Araştırmalar*, 8(23), 273-286.
- Temür, Akın (2016). Yunan Sanatında Karışık Yaratıklar ve Kökenleri Işığında Doğu Sanatları ile Batı Sanatları Arasındaki Etkileşimler, *Uluslararası Amisos Dergisi*, 1(1), 1-15.
- Türkan, Hüseyin Kürşat (2022). Altın Bülbül Masalının Jung'un Arketipsel Sembolizm Kuramı Bağlamında İncelenmesi, *Asya Studies: Akademik Sosyal Araştırmalar*, 6(22), 117-124.
- Uğurlu, Serdar (2010). *Gelenek ve Kimlik İlişkisi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- Yavuzer, Mehmet Şahin (2019). *İkinci Yeni Şiirine Arketipsel Sembolizm Açısından Bir Yaklaşım*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

Edebiyatda Değişibilim

Prof. Dr. Ünsal Özünlü

Günce Yayınları

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ



Günce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

Selim İleri Romancılığı

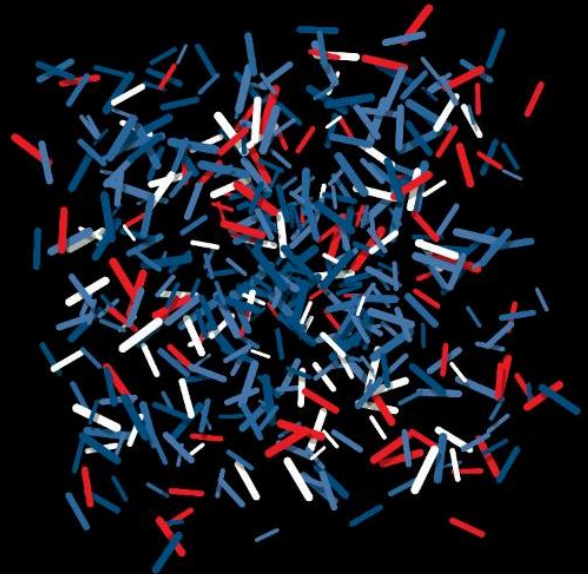


Günce Yayınları

FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

Dr. Yusuf Topaloğlu



Günce Yayınları