

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMANLARININ ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİYLE
İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CANSU ARSLANOĞLU

İSTANBUL 2023

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMANLARININ ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİYLE
İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CANSU ARSLANOĞLU

TEZ DANIŞMANI:
PROF. DR. MUHAMMET GÜR

İSTANBUL 2023

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	I
ÖN SÖZ.....	V
ÖZET.....	VIII
ABSTRACT	IX
KISALTMALAR.....	X
1. GİRİŞ	1
1.1 Carl Gustav Jung ve Arketipsel Eleştiri	1
1.2 Türk Edebiyatında Arketipsel Eleştiri	8
2 HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMANLARINDA ARKETİPSEL UNSURLAR	14
2.1 Arketipsel Benlikler.....	14
2.1.1 Persona	14
2.1.2 Gölge	19
2.1.3 Hilebaz	26
2.1.4 Rüya	27
2.1.5 Anima ve Animus.....	27
2.1.6 Yaşlı Bilge	41
2.1.7 Kendilik ve Benlik	49
2.1.8 Mandala.....	57
2.2 Kadın Temelli Arketipler.....	58
2.2.1 Güzellik Kraliçesi ve Işığın Hanımı	59
2.2.2 Dokuyucu Ana.....	60
2.2.3 Gece Kraliçesi	63
2.2.4 Büyük Ana.....	64
2.2.5 Ocağın Hanımı	66
2.2.6 Adalet Ana.....	66
2.3 Erkek Temelli Arketipler.....	67
2.3.1 Baba Arketipi.....	67
2.3.2 Kahraman	72
2.3.3 Savaşçı.....	73
2.3.4 Büyücü	75
2.3.5 Şifacı.....	76

2.3.6	Âşık	77
2.4	Arketipsel Unsurlar.....	78
2.4.1	Renk	78
2.4.2	Sayı Arketipi.....	83
2.5	Tabiat Unsurları.....	88
2.5.1	Ağaçlar ve Bitkiler	88
2.5.2	Ateş.....	94
2.5.3	Su.....	96
2.5.4	Deniz	98
2.5.5	Dağ	98
2.5.6	Taş	104
2.6	Hayvan Arketipi	105
2.6.1	Köpek	105
2.6.2	Tavşan.....	107
2.6.3	At.....	107
2.6.4	Geyik	111
2.6.5	Ayı	112
2.6.6	Kedi	113
2.6.7	Yılan.....	114
2.6.8	Kuş	117
2.7	Arketip ve Mekân	125
2.7.1	Kapı	125
2.7.2	Merdiven	128
2.7.3	Ev	131
2.7.4	Arşiv Odası.....	134
2.7.5	Muhtarlık.....	134
2.7.6	Berber Dükkânı	135
2.7.7	Köy-Kasaba.....	136
2.7.8	Sokak.....	136
2.7.9	Avlu	137
2.7.10	Dergâh	138
2.7.11	Mermer Kaplı Bina.....	139
2.7.12	Türbe-Mezarlık.....	139
2.7.13	Kayıp Cennet.....	142

2.7.14	Kuyu.....	143
2.7.15	Zindan.....	144
2.8	Arketip ve Eşya	145
2.8.1	Ayna.....	145
2.8.2	Bavul-torba.....	147
2.8.3	Tesbih	148
2.8.4	Haziran Sopası.....	150
2.8.5	Anahtar	151
2.8.6	Tüy	152
2.8.7	Sandık.....	152
2.8.8	Mızıka.....	152
2.9	Mitolojik İmgeler.....	153
2.9.1	Batıl İnanışlar	153
2.9.2	Erlik.....	153
2.9.3	Mavi sakal	154
2.9.4	Kassandra Miti	154
2.9.5	Narkissos	155
2.9.6	Proteus.....	156
2.9.7	Yetim Arketipi	156
2.9.8	Yozlaşma Mitosu	159
2.10	Kahramanın Sonsuz Yolculuğu	159
2.10.1	Yola Çıkış	159
2.10.2	Maceraya Çağrı	160
2.10.3	İlk Eşiğin Aşılması	160
2.10.4	Balınanın Karnı	161
2.11	Erginlenme.....	162
2.11.1	Sınavlar Yolu	162
2.11.2	Tanrıçayla Karşılaşma	164
2.11.3	Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın	165
2.11.4	Babanın Gönlünü Alma.....	165
2.11.5	Tanrılaştırma.....	165
2.11.6	Nihai Ödül.....	166
2.12	Dönüş.....	166
2.12.1	Dönüşün Reddedilişi	166

2.12.2	Büyülü Kaçış	166
2.12.3	Dönüş Eşiğinin Aşılması	167
2.12.4	İki Dünyanın Ustası.....	167
2.12.5	Yaşama Özgürlüğü	168
2.13	Anti Kahraman	168
SONUÇ.....		170
KAYNAKÇA		174



ÖN SÖZ

Analitik Psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung, bilinçdışında tüm insanlığın duygu, düşünce ve tecrübelerini zaman, mekân fark etmeksizin geçmişten geleceğe taşıyan ortak bir bilinçdışı olduğunu ileri sürmüştür; “kolektif bilinçdışı” olarak adlandırılan ikinci bir bilinçdışı fikrini psikoloji biliminin yanı sıra birçok disipline kazandırmıştır. Kolektif bilinçdışını oluşturan yapıları ilk, ana örnek anlamına gelen “arketip” kelimesiyle tanımlayan Jung, arketip(ler)in sembolik bir anlatıma sahip olduğunu bu nedenle kişisel bilinçdışındaki yaşanmışlıklarla etkileşime girdiğinde ortaya çıkacağını belirtir. Persona, gölge, anima-animus ve yaşlı bilge başta olmak üzere birçok arketipin varlığından söz etmek mümkündür. Simgesel bir anlatıma sahip olan arketipler, insanlığın başlangıcından itibaren üretilen sözlü/yazılı anlatılarda varlığını sürdürmektedir.

Simgesel bir anlatıma sahip olan arketipler, insanlığın başlangıcından itibaren üretilen sözlü/yazılı anlatılarda varlığını sürdürmektedir. Jung’a göre sanatçı eserinde kullandığı arketipler sayesinde okurun metne aşina olmasını sağlar. Zira arketip tüm insanlıktan izler taşımaktadır.

Bu tez çalışması Hasan Ali Toptaş’ın romanlarını Jung’un arketipsel eleştiri yöntemiyle tahlilini esas alması nedeniyle arketiplerin romanın kurgusuna, kahramanların ruhsal değişim ve gelişimlerine nasıl yansıdığını incelemektedir. Bu çalışma doğrultusunda Toptaş’ın incelemeye tabi tutulan eserleri: *Sonsuzluğa Nokta*, *Gölgesizler*, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Uykuların Doğusu*, *Heba*, *Kuşlar Yasına Gider*, *Beni Kör Kuyularda* adlı romanlarıdır.

Çalışmanın giriş bölümü iki alt başlığa ayrılmıştır. “Carl Gustav Jung ve Arketipsel Eleştiri” başlığı altında edebiyatın tanımı, psikoloji- edebiyat ilişkisi ve kolektif bilinçdışının yapısını oluşturan arketipler açıklanmıştır. Jung başta olmak üzere James George Frazer, Joseph Campbell ve Mircea Eliade gibi araştırmacıların arketipsel eleştiriye katkılarına değinilmiştir. “Türk Edebiyatında Arketipsel Eleştiri” başlığında ise arketipsel eleştiri yönteminin tarihsel süreç içerisinde eserlerdeki mevcut hali incelenmiştir.

Toptaş’ın romanlarının arketipsel eleştiri yöntemiyle tahlil edildiği bölüm ise çalışmanın ikinci bölümüdür. Alt başlıklara ayrılan bu bölümde “Persona”, “Gölge”ve “Hilebaz” gibi tüm insanlarda olan arketiplerin yanı sıra kadın ve erkeklerin zıt kutuplarını temsil eden “Anima/Animus”, “Yaşlı Bilge” ve kişinin kendine dönmesini işaret eden “Kendilik/Benlik”, “Mandala” ve “Rüya” arketipleri kapsamında eserler incelenmiştir.

Bir diğ er alt başlık ise Cherry Gilchrist'in *Dokuzlar  emberi* adlı eseri doğrultusunda hazırlanmıştır. Gilchrist, mitolojiden seçtiği figürler üzerinden dişil ruhu dokuz arketip bağlamında açıklamaktadır. Peri kızına benzetilen “Güzellik Kraliçesi” ve “Işığın Hanımı”, evladı ile anneyi birbirine bağlayan “Dokuyucu Ana”, özgürlüğüne düşkün “Gece Kraliçesi”, yaşlı bilgenin kadın versiyonu “Büyük Ana”, evi yapan, ayakta tutan “Ocağın Hanımı” ve adaletin savunucusu “Adalet Ana” ile Toptaş'ın romanlarındaki kadınlar arketipsel açıdan sunulmuştur.

Gilchrist'in kadın arketiplerine karşılık Robert L. Moore ve Douglas Gillette'nin erkek arketipleri üzerine bir çalışması mevcuttur. Moore ve Gillette'nin ergin eril arketipleri olarak tanımladığı “Kral”, “Savaşçı”, “Büyücü” ve “ şık” arketipleri üzerinden Toptaş'ın romanlarındaki erkek karakterlerin erginleşme süreci verilmiştir.  şığın bir diğ er iz düşümü olan “mavi sakal arketipi” ile saplantılı  şık; “baba arketipi” ile babanın kişi üzerindeki olumlu/olumsuz etkileri işlenmiştir. Ayrıca romanlarda  ne çıkan dayı figürü de babanın temsili olarak ele alınmıştır.

Çalışmanın bir diğ er alt başlığında ise incelenen romanlardaki renkler ve sayılar tespit edilmiştir. Toptaş'ın renk tercihini beyaz, kırmızı, yeşil ve siyahtan yana kullandığı; sayı olarak da bir,   , yedi ve kırk gibi simgesel değeri  ne çıkan sayılara yer verdiği görülmektedir.

Mekân-insan ilişkisine dikkat eden Toptaş, romanlarında da mekânın insan üzerindeki etkisini ihmal etmez. Karakter(ler)in içinde bulunduğu mekân(lar) arketipsel açıdan incelendiğinde ise mekân(lar)ın bilinçdışı ile özdeşleştiğini söylemek mümkündür. *Sonsuzluğa Nokta*'da “köy-kasaba”, *Bin H z n l  Haz*'da “MOTEL ROM” ve “Asip Dağı'nın tepesindeki türbe”, *Gölgesizler*'de “muhtarlık”, “mermer kaplı bina” ve “berber dükkânı”, *Uykuların Doğusu*'nda “arşiv odası”, karakterlerin bilinçdışı ile yüzleştiği arketipsel mek nlardır. Karakterin bir durumdan başka bir duruma veya mekâna geçişi ise “kapı” ve “merdiven” motifleriyle verilmektedir.

Mekânın yanı sıra kullanılan eşyalar da simgesel değere sahiptir. “Bavul-torba” ve “sandık” bilinçdışı, “tespilh” olayların sonsuz bir döngü içerisinde tekrar etmesi, “haziran sopası” ise ilahi adalet ve g   ile bütünleşir.

Çalışmada romanlarda yer alan mitolojik imgelere de değinilmiştir. *Beni K r Kuyularda* romanında arketiplerin yanı sıra kılıktan kılığa b r neabilen Proteus ile kendine aşık Narkissos'un öyküsü anlatıdaki kahramanların yazgısına d n şm ştir. Türk mitolojisinden yer altı tanrısı Erlik ise *Uykuların Doğusu*'nda “Kişi” olarak yer almakta, *Bin H z n l  Haz*'da ise

Kassandra mitini görmek mümkündür. Berna Moran'ın yozlaşma mitosu olarak tanımladığı bozulan düzen karşısında insanın çevresine yabancılaşma durumu da yine *Uykuların Doğusu*'nda radyoevindeki adamın hikayesiyle bütünleştiğini söylemek mümkündür.

Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* olarak tanımladığı monomit/aşama/yolculuk arketipi doğrultusunda yazarın romanlarındaki kahramanların yolculuğu ve bu süreci tamamladığı takdirde kazandığı ödül incelenmiştir. Epik kahramana karşı anti kahramana da yer verilmiştir.

Çalışmanın sonuç bölümünde ise edebiyat ve psikoloji doğrultusunda Hasan Ali Toptaş'ın romanlarındaki arketipler genel bir çerçeve içerisinde verilmiştir.

Tez yazım sürecinde öneri ve fikirleriyle yol gösteren danışman hocam Prof. Dr. Muhammet Gür'e, çalışmayı inceleyerek verdiği dönütlerle çalışmanın ilerlemesine katkıda bulunan Prof. Dr. Mehmet Güneş'e ve Prof. Dr. Şaban Sağlık'a teşekkürlerimi sunarım. Yalnızca bu yoğun çalışma sürecinde değil hayatımın her alanında maddi ve manevi olarak yanımda olan, beni destekleyen, bana benden çok inanan değerli annem Arzu Arslanoğlu, babam Cansel Arslanoğlu'na ayrıca vaktinin büyük bir kısmını ayırarak çalışmamı okuyan, inceleyen ve kaynak temininde yardımcı olan kardeşim Ayça Arslanoğlu'na müteşekkirim olduğumu belirtmek isterim.

Bu çalışma yaşamıma ışık tutan kıymetli aileme ithaf edilmiştir.

Cansu ARSLANOĞLU

KASIM, 2023

İSTANBUL

ÖZET

Psikanaliz biliminin kurucusu Sigmund Freud'un öğrencilerinden Carl Gustav Jung, insanın bilinçdışını kişisel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı olmak üzere ikiye ayırır. Kişisel bilinçdışı bireyin yaşanmışlıkları, unutmak istediği veya önemsiz olarak nitelendirip bilince attığı düşüncelerden oluşur. Kolektif bilinçdışı ise bireyin tecrübelerinden oluşmayan, atalarından getirdiği ve tüm insanlarda bulunan ortak bilinçdışıdır. İlk, ana örnek veya prototip anlamına gelen arketipler ise kolektif bilinçdışını oluşturan yapılardır. Evrensel, kültürel miras olan bu yapılar Jung'a göre mitler, din ve edebiyat başta olmak üzere hayatın pek çok alanında karşımıza çıkar. Edebiyat eleştirmenleri Jung'un arketipsel analiz fikrinden yola çıkarak edebi eserlerde yazarın kullanmış olduğu arketipleri ve bu arketiplerin eserlere katkısını incelemeye yönelirler.

Türk edebiyatının 1980 kuşağı sonrası yazarlarından Hasan Ali Toptaş, kaleme aldığı romanlarıyla farklı bir çizgiye sahiptir. Eserlerinde postmodern teknikleri başarılı bir şekilde uygulayan Toptaş, aynı zamanda insan gerçeğini ihmal etmez. İçinde bulunduğu koşulları, sosyal çevresini göz ardı etmeden insanı sosyal ve psikolojik boyutuyla ele alır. Romanlarının ortak özellikleri, oluşturduğu kahramanlar vasıtasıyla toplumsal sorunları bireyin kendi iç dünyasında yaşadığı kaos ile birlikte işlemesidir; karakterlerini kolektif hayatın getirdiği problemlerle de karşı karşıya bırakır.

Edebi eserlerde yer alan arketipler okurda derin izler bırakır, okurların kendilerinden bir parça bulmalarına olanak sağlar; yazarın eserini evrensele taşır. *Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarının Arketipsel Eleştiri Yöntemiyle İncelenmesi*, adlı çalışmada; Carl Gustav Jung'un kolektif bilinçdışı kavramından yola çıkarak geliştirdiği arketipsel analiz perspektifinde Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta*, *Gölgesizler*, *Kayıp Hayaller Kitabı*, *Bin Hüzünlü Haz*, *Uykuların Doğusu*, *Heba*, *Kuşlar Yasına Gider* ve *Beni Kör Kuyularda* başlıklı romanları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hasan Ali Toptaş, Roman, Carl Gustav Jung, Arketipsel Eleştiri.

ABSTRACT

Carl Gustav Jung, one of the students of Sigmund Freud, the founder of the science of psychoanalysis, divides the human unconscious into two: personal unconscious and collective unconscious. The personal unconscious consists of the individual's experiences and thoughts that he wants to forget or that he considers unimportant and throws into consciousness. The collective unconscious is the common unconscious that does not consist of the individual's experiences, but is brought from his ancestors and is found in all people. Archetypes, meaning the first, main example or prototype, are the structures that make up the collective unconscious. According to Jung, these structures, which are universal, cultural heritage, appear in many areas of life, especially myths, religion and literature. Based on Jung's idea of archetypal analysis, literary critics tend to examine the archetypes used by the author in literary works and the contribution of these archetypes to the works.

Hasan Ali Toptaş, one of the writers of Turkish literature after the 1980 generation, has a different line with the novels he wrote. Toptaş successfully applies postmodern techniques in his works, and at the same time, he does not neglect human reality. It deals with people from their social and psychological dimensions, without ignoring their conditions and social environment. The common features of his novels are that he deals with social problems together with the chaos experienced by the individual in his inner world through the heroes he creates; It also exposes its characters to the problems brought by collective life.

Archetypes in literary works leave deep traces on the reader and allow readers to find a piece of themselves; It carries the author's work to the universal. In the study titled "Examination of Hasan Ali Toptaş's Novels with the Method of Archetypal Criticism"; In the perspective of archetypal analysis developed by Carl Gustav Jung based on the concept of the collective unconscious, Toptaş's novels titled Infinity Point, Shadowless, The Book of Lost Dreams, A Bin Hüzünlü Haz, Doğusu of Sleeps, Heba, Kuşlar Yasın Gider and Beni Kör Kuyularda were examined.

Key Words: Hasan Ali Toptaş, Novel, Carl Gustav Jung, Archetypal Criticism.

KISALTMALAR

Age. Adı geçen eser

C. Cilt

ev. Çeviren

Ed. Editör

Hızl. Hazırlayan

s. Sayfa

S. Sayı

Yay. Yayınları

TDK. Türk Dil Kurumu



1. GİRİŞ

1.1 Carl Gustav Jung ve Arketipsel Eleştiri

“Bizler, yaşamımızın özneliliği ve özelliği ölçüsünde, çağımızın yalnızca kurbanları değil, aynı zamanda etkenleriyiz de.”¹

“İnsan davranışlarındaki nüanslar üzerine ince hassasiyet”², “malzemesi dil, kaynağı yaşıntılar ve hayal gücü olan bir yaratıcılık”³, “edebî mahsullerinin bütününe verilen isim”⁴ olarak tanımlanan edebiyat, “zihnî bir sanat”⁵ olmasının yanı sıra bir bilim dalı olarak da kabul görmektedir.⁶ Edebiyat bilimi üzerine çalışan Gürsel Aytaç’a göre edebiyat biliminin önceliği seçilen eser(ler)in üretim aşamasıdır. Bu nedenle edebiyat bilimi üzerine çalışan araştırmacılar, yazar(lar)ın yazma eylemini ve bu eylemin kaynağını araştırmaktadırlar.⁷ Edebiyatın işlediği duygu fark etmeksizin eserin psikolojik bir yönü olduğunu belirten Vefa Taşdelen, edebiyatın kaynağı olarak da psikolojiyi işaret etmektedir.⁸

Edebiyat teorisi üzerine çalışan René Wellek ve Austin Warren’e göre edebiyat ile psikolojinin iş birliğinden oluşan “edebiyat psikolojisi” yazarın psikolojisine, eserin üretim sürecine, oluşturulan psikolojik karakterler ve bütün bu hazırlığın ötesinde edebiyatın okurdaki tesirine dikkat çekmektedir. Edebî eserlerin incelemesinde kullanılan psikoloji, Sigmund Freud tarafından “sanatçının bilinçdışı”na yönelen psikanalize dayalı eleştiri ile Carl Gustav Jung’un tüm insanlığın ortak mirası olarak tanımladığı “kolektif bilinçdışı” doğrultusunda şekillenen arketipsel eleştirinin oluşmasında önem arz etmektedir.⁹

Edebiyat kuramcısı ve eleştirmeni Berna Moran’a göre yirminci yüzyılda ortaya çıkan arketipsel eleştiri, psikoloji, tarih, antropoloji ve dinler tarihi gibi birden fazla disiplinle iş birliği içerisinde hareket eden; “ana örnek” veya “ilk model” anlamına gelen arketip(ler)in eser(ler)de tespit edilmesidir.¹⁰ Aynı zamanda bu eleştiri yönteminin esere yönelik bir eleştiri olduğunu

¹ Carl Gustav Jung, *İnsan Ruhuna Yöneliş*, çev. Engin Büyükin, Say Yayınları, 11. Baskı, İstanbul 2018, s. 59-60.

² Terry Eagleton, *Edebiyat Olayı*, çev. Başak Yüce, Sel Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul 2012, s. 69.

³ Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, 1. Basım, İstanbul 1999, s. 11.

⁴ M. Orhan Okay, “Edebiyat”, *İslam Ansiklopedisi*, X, s.395-397, <https://islamansiklopedisi.org.tr/edebiyat> (Erişim Tarihi: 5.02.2022).

⁵ M. Orhan Okay, “Edebiyat”, s.395-397, <https://islamansiklopedisi.org.tr/edebiyat> (Erişim Tarihi: 5.02.2022).

⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz: Adem Çalışkan, “Edebiyat Teorisi Üzerine-1: İlk Belirlemeler On Literary Theory-1: Preliminary Orientations”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.3, S.12 (2010), s. 91.

⁷ Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, 1. Basım, İstanbul 1999, s. 32.

⁸ Vefa Taşdelen, “Edebiyat ve Psikoloji”, *Bizim Külliye* (Hakemsiz Dergi), (2015), s. 26-29.

⁹ René Wellek, Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, çev. Ö. Faruk Huyugüzel, Dergâh Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2019, s. 101-105.

¹⁰ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, 29. Baskı, İstanbul 2018, s. 219-220.

da belirten Moran, arketipsel/arketipçi eleştiri perspektifinden edebiyat kavramını¹¹ açıklamıştır:

“Söz konusu eleştiri yöntemi bu arketiplerin kökenini eski mitoslarda ve ilkelerin âyinlerinde bulur. Bu bakımdan arketipçi eleştiri okulunun açısından edebiyat, arketip olan kişilerin, durumların, simgelerin ifadesidir ve eleştirici, yazarın farkında olmadan kullandığı bu mitos dilini çözmek ve eseri daha anlaşılır bir tarzda açıklamakla görevlidir.”¹²

Arketip, “kollektif bilinçdışından doğan ve efsanelerde, masallarda, sağlıklı ya da nevrotik öznenin bütün imgesel ürünlerinde ortaya çıkan yapı[dır].”¹³ Jung, arketiplerin tarih boyunca tekerrür eden mitsel figürlerden oluştuğunu; bu figürlerin her birinde atalarımızın sevinç, hüznün ve keder gibi yaşama dair tekrarlayan deneyimlerinin ve bu deneyimlere eşlik eden psikoloji unsurunun bulunduğunu belirtir. Böylece kişi, bilinç düzeyinde ulaşamadığı yetkiye, güce ya da tecrübeye kolektif bilinçdışını oluşturan arketipler vasıtasıyla erişir.¹⁴ Jacob Burckhardt’dan aktardığı “ilksel” imge ifadesiyle kişisel bilinçdışının yanı sıra tüm insanlığa ait ortak bir anı hafızası olduğunu belirten Jung, arketipler adını verdiği bu imgelerin “kalıtım” sayesinde yaşamın başlangıcından itibaren insanın bilinçdışında mevcudiyetini koruduğunu da açıklar.¹⁵ Bu sayede insanın geçirdiği evrimsel süreç ile kolektif bilinçdışının bütünleşmiş olduğunu söylemek mümkündür.

İnsan doğduğu andan itibaren içinde taşıdığı iç dünyanın tasarısı ile dış dünyayı karşılaştırma ve tanımlama eğilimi göstermektedir. Çocuk bilinçdışındaki ilk tasarılar arasında yer alan anne imgesi vasıtasıyla kendi annesini tanımlayarak annesiyle kendisi arasında bir bağ kurmaktadır. Böylece insan davranışlarının ve tercihlerinin kökeninde kolektif bilinçdışının da etkili olduğu görülmektedir.¹⁶ Jung Psikolojisi/Analitik Psikoloji üzerine çalışan Frieda Fordham ise arketiplerin imgesel özelliklerinin yanı sıra duygu olarak da ortaya çıktığını; insanın yaşamında önemli sayılabilecek doğum, evlilik, ölüm gibi geçiş evrelerine tesir etmekte olduğunu ifade ederek arketiplerin kişisel bir tarafı olduğuna da dikkat çeker.¹⁷ Nitekim, “arketipler tüm insanlığa mal olmaları sebebiyle evrensel olanı kişiselle, geneli özelle kaynaştırıp, kişiye has bir görünümde ortaya çık[maktadır].”¹⁸

¹¹ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 219-220.

¹² Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 220.

¹³ Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, 3. Basım, İstanbul 1999, s.77.

¹⁴ Carl Gustav Jung, *Ruh: İnsan, Sanat ve Edebiyat*, çev. İsmail Hakkı Yılmaz, Pinhan Yayıncılık, 3. Basım, İstanbul 2020, s.109-110.

¹⁵ Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, çev. Ender Gürol, Payel Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2006, s.144.

¹⁶ Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, Remzi Kitabevi, 6. Basım, İstanbul 1998, s.175-176.

¹⁷ Frieda Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, çev. Aslan Yalçınır, Say Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2019, s. 29-33.

¹⁸ Anthony Stevens, *Jung*, çev. Ayda Çayır, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, s.50.

Sigmund Freud'un rüya çalışmalarında¹⁹ tespit ettiği gibi kişisel tecrübenin dışında kalan “arkaik kalıntılar” Jung'a göre insanın ilksel temsillerle bağlantısını sağlayan arketiplerdir. İnsanın bilinçdışına ait imgelerin somut resimlerini ortaya koymak yerine bu imgelerin temsillerini oluşturma yönelimi arketipi tanımlamakta; herhangi bir imgenin ya da motifin işlenmesinde değişen temsillere karşın yapının/şemanın değişmediği de görülmektedir.²⁰ Aynı zamanda Jung, bilinçdışı kaynaklı eylemlerimizin önceden biçimlenmiş olduğu fikrini öne süren ilk kişinin “idea”²¹ kavramıyla Platon, etnoloji alanında yaptığı çalışmalarla “ilfikirler”e yönelen Adolf Bastian ve “bilinçdışı düşünme” savıyla Hermann Usener olduğunu açıklar. Kendisinin ise arketiplerin yaygınlaşması için dil veya göç gibi vasıtalara ihtiyaç duyulmadığını; bu yapıların zaman ve mekândan bağımsız olarak var olabileceğini/varlığını sürdürebileceğini göstermiş olduğunu²² belirtir:

“Jung temelde arketipleri tüm insanlığa has ortak davranış özelliklerini ve tipik deneyimleri başlatma, kontrol etme ve yönlendirme kapasitesine sahip doğal nöropsik merkezler olarak görmüştür. Bu şekilde uygun koşullarda arketipler sınıf, din, ırk, coğrafi konum yahut tarihsel devir farkı gözetmeksizin benzer düşüncelere, imgelere, duygulara yol açmaktadırlar. (...)”²³

Jung Psikolojisi/Analitik Psikoloji çalışmalarının temelini oluşturan arketiplerin sayısı yaşamdaki olayların ve unsurların sayısına eş değerdir. Jung, doğum, ölüm, kahraman, toprak ana ve ateş gibi bazı arketipleri tanımlar. Müstakil temsillerinin yanı sıra bazı arketiplerin ise beraber kullanıldığında yeni bir yapı oluşturduğu da görülmektedir. Kahraman ve şeytan arketiplerinin birleşmesiyle oluşan “acımasız lider” bu duruma örnek olarak verilebilir. “Persona”, “gölge”, “anima/animus” ve “kendilik” gibi bazı arketipler ise insanın kişiliğine, tutum ve davranışlarına tesir etmektedir.²⁴ Bilinçdışı bir yapı olan arketip aynı zamanda kendi içerisinde karşıt yapısını oluşturarak iyi ya da kötü ile özdeşleşir.²⁵ Bu doğrultuda Platon'un idealarına benzetilen arketipler hem yapıcı hem de yıkıcı özellikleri bünyesinde bulundurması/zıt kutuplu bir yapı olması nedeniyle idealardan ayrılır. Zira idealar, ulvi bir bütünlüğü simgelemektedir.²⁶

¹⁹ Sigmund Freud'un psikanaliz çalışmalarında “rüya” önemli bir yer teşkil etmektedir. Freud, rüyaların bilinçdışını yansıttığını bu nedenle dikkatle incelenmesi gerektiğini belirtirek *Düşlerin Yorumu* adlı eserinde rüya unsurunu derinlemesine açıklar. Ayrıca Freud'un bu eseri Jung'un çalışmalarında odağını hastaların gördüğü rüyalar üzerine çevirmesine neden olmuştur. Jung'un rüya üzerine çalışmaları için bkz. Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, çev. Aylin Kayapalı, 5. Basım, Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2020.

²⁰ Carl Gustav Jung, *İnsan ve Sembolleri*, çev. Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan Us Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2009, s. 67.

²¹ Antik Yunan felsefesinde form, tür anlamına gelen “idea” kavramı Platon ile ezeli olan, değişmeyen ilk simgenin temsili haline gelmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, 3. Basım, İstanbul 1999, s.444.

²² Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, 8. Basım, İstanbul 2021, s. 21.

²³ Anthony Stevens, *Jung*, çev. Ayda Çayır, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, s. 48.

²⁴ Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, Remzi Kitabevi, 6. Basım, İstanbul 1998, s. 177.

²⁵ Frieda Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, çev. Aslan Yalçın, Say Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2019, s. 160.

²⁶ Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, çev. Ender Gürol, Payel Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2006, s. 48.

Arketiplerin esas alındığı arketipsel eleştiri yönteminin ortaya çıkışı da psikoloji ve edebiyat iş birliğinin kabul edilmesiyle gerçekleşir. Jung, psikolojinin sanata özelinde edebiyata katkı sağlamasını “Psikoloji ve Edebiyat”²⁷ başlıklı yazısında açıklar:

“Psişik süreçlerin incelenmesinden başka bir şey olmayan psikoloji, edebiyatın incelenmesi konusuna da el atabilir; çünkü insan ruhu (psyche) bütün bilimlerin ve sanatların kaynağıdır. Bir yandan, belli bir sanat eserinin oluşumunu açıklamasını, öte yandan bir kimseyi sanat bakımından yaratıcı kılan faktörleri ortaya çıkarmasını, psikolojik araştırmadan bekleyebiliriz.”²⁸

Jung, sanatın kaynağını insanın psişesi olarak görmekte, sanatçının ise psişedeki tekrar eden bu yapıları -arketipleri- dikkatle seçerek eserlerinde işlemek üzere çeşitli temalara dönüştürdüğünü belirtmektedir. Böylece seçilen temaların sanatsal bir dil kullanılarak işlense dahi psişeye ait olduklarını söylemek mümkündür.²⁹ Aynı zamanda sanatçıdaki yaratıcılığın kaynağı olan bilinçdışındaki ilksel tecrübeler/arketipler somut yapılar değildir. Bu nedenle sanatçının mitolojiye yönelmesi ve arketipleri de mitolojik simgelerle özdeş kılması elzemdir.³⁰

Moran, mitolojinin arketipsel eleştiri yöntemi üzerindeki etkisini anlamak ve bu eleştiri yönteminin ortaya çıkmasında etkili olan çalışmaları inceleyebilmek için öncelikle James G. Frazer’ın *Altın Dal* adlı eserinin dikkate alınması gerektiğini belirtir.³¹ Frazer, ilkel toplulukların dini inanışlarını ve mitlerini, modern toplumlardaki uygulamalarla kıyaslayarak ikisi arasında büyük ölçüde benzerlik olduğunu keşfeder. Böylece İtalyan halkının gelenek ve göreneklerini açıklama amacıyla başladığı çalışmasında modern toplumların anlaşılabilmesi için ilk olarak ilkel insanların/toplumların araştırılması gerektiği sonucuna varmış; başta Jung olmak üzere kendisinden sonra gelen araştırmacıları ilkel toplum/inanış ya da mit gibi yapıların incelenmesi için teşvik etmiştir.³² Nitekim Jung’da arketiplerin açıklanmasında ve arketipsel eleştiri yönteminin oluşmasında önemli ölçüde mitleri esas almış, bu doğrultuda ilkel insanın bilinçdışına diğer bir ifadeyle kolektif bilinçdışına ulaşmıştır.

Dinler tarihi üzerine çalışan Mircea Eliade, *Ebedi Dönüş Miti*’nde insan davranışlarının yalnızca belirli bir düzen içerisinde otomatik olarak gerçekleştirilmediğini ve bu davranışa yüklenen mananın “mitsel bir örneği”³³ tekrar etmesiyle ilgili olduğunu belirtir.

²⁷ Freud, Jung, Adler, *Psikanaliz Açısından Edebiyat*, çev. Selahattin Hilav, Dost Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1981, s. 51-78.

²⁸ Freud, Jung, Adler, *Psikanaliz Açısından Edebiyat*, s. 53.

²⁹ Carl Gustav Jung, *Ruh: İnsan, Sanat ve Edebiyat*, çev. İsmail Hakkı Yılmaz, Pinhan Yayıncılık, 3. Basım, İstanbul 2020, s. 120.

³⁰ Carl Gustav Jung, *Ruh: İnsan, Sanat ve Edebiyat*, s. 129

³¹ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Metis Yayınları, 29. Baskı, İstanbul 2018, s. 220.

³² James G. Frazer, *Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökenleri I*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, 2. Basım, İstanbul 2004, s. 6-7.

³³ Mircea Eliade, *Ebedi Dönüş Miti*, çev. Ayşe Meral, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2020, s.17.

Böylece insan için ilksel davranışların meydana geldiği ikinci bir dünya söz konusudur. Arketipsel olarak nitelendirebileceğimiz ikinci dünyada her şey mitsel olarak sunulmakta; kaos, kozmos ve yaratılış gerçekleşmektedir.³⁴

Eliade ve Frazer gibi mitler üzerine çalışmış bir diğer isim Joseph Campbell'dir. Yaşamın başlangıcından itibaren insanın gerçekleştirdiği eylemlerle ilgili mitler üretildiğini belirten Campbell, insanın her davranışında, ortaya koyduğu her eserde kaynağın mitler olduğunu; Freud, Jung ve onların izinden giden araştırmacıların da çalışmalarıyla mit ve kahramanın modern dünyadaki varlığına işaret ettiklerini belirtir.³⁵ İlkelerin anlatılarını/mitleri dikkatle inceleyerek yola çıkmaya karar veren kahramanın da ortak süreçlerden geçtiği; zaman ve mekân fark etmeksizin hikâyesinin benzer bir şekilde sonlandığı bu mitsel süreci Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*³⁶ olarak nitelendirir. Jung'un kendilik olarak adlandırdığı, kişinin kendisini keşfetmesi ya da özüne/ödülüne ulaşma arketipiyle örtüşen bu aşamaya kutsal metinlerden sanatsal metinlere kadar birçok anlatıda rastlamak mümkündür:

“Kahraman ister gülünç ya da budala, ister eski Yunan ya da barbar, ister Yahudi ya da başka milletten olsun, yolculuğu temelde çok az değişir. Halk masalları kahramanca eylemi fiziksel olarak gösterir, yüksek seviyeden dinler yapılan işi ahlâksal olarak sunar; yine de maceranın morfolojisinde, katılan karakterlerde, elde edilen zaferlerde şaşırtıcı ölçüde az çeşitlilik bulunacaktır. (...)”³⁷

*Dokuzlar Çemberi*³⁸ adlı eserinde insanın yaşadığı evreni mitsel simgeler vasıtasıyla keşfederek açıklayabileceğini belirten Cherry Gilchrist, Jung'un kolektif bilinçdışını yaşamın kaynağı olarak görmesi gibi hayatın tek bir kaynaktan ortaya çıkan simgelerle anlaşılabilmesine; kadın, erkek fark etmeksizin tüm insanlığa tesir eden bu simgelerin prototipler de oluşturabileceğine değinir.³⁹ Her insanın içindeki dişil ve eril ruhun ortaya çıkması, kendini gerçekleştirmesi de yine bu prototiplerle mümkündür. Böylece Jung'un anima ve animus arketipleri gibi her kişinin içinde karşı cinsin enerjisinden, ruhundan bir parça olduğunu söylenebilir. Gilchrist, çalışmasında bu ikili yapıdan yola çıkarak dişil ruhu temsil eden prototipler öne sürer. Mit çağı ile modern dünyanın kadını arasında benzerlikler olduğunu, yaşamlarının bir döngü içerisinde tekrar ettiğini de belirterek her biri kendine has dokuz arketip ve bu arketiplerin meydana getirdiği bir çember ile dişil ruhun özdeş kılındığını açıklar.⁴⁰

³⁴ Mircea Eliade, *Ebedi Dönüş Miti*, s.22.

³⁵ Joseph Cambell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, İthaki Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2020, s.13-14.

³⁶ Joseph Cambell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, s. 13-14.

³⁷ Joseph Cambell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, s. 42.

³⁸ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, çev. Şen Süer Kaya, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1993.

³⁹ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s. 11-13.

⁴⁰ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s. 13-16.

Arketipleri tanımak ve anlamlandırmak için simgelere ihtiyaç duyulmaktadır. Zira yaşamın bir parçası olan arketipler, tüm insanlığın kolektif hafızasında yer edinen ancak somut örnekleri olmayan temsillerdir. Üç kraliçe, üç hanım ve üç ana'dan oluşan, *Dokuzlar Çemberi*'ni açıklamak için Gilchrist mitolojiden yararlanır. Nitekim mit yaşamın anlamını ve davranış kalıplarının özünü keşfetmek için kişiye imkân tanımaktadır.⁴¹

Robert Louis Moore ile Douglas Gillette tarafından hazırlanan *Kral, Savaşçı, Büyücü, Âşık-Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*⁴² adlı eserde Chicago C. G. Jung Enstitüsü'nde gerçekleşen derslerden hareketle Jung'un kendilik arketipi temelinde ergin eril psişesine ait olan "Kral", "Savaşçı", "Büyücü" ve "Âşık" olmak üzere dört arketipten bahsedilmektedir. Ergin erkeklerin nerede olduğu sorusuna cevap bulmaya çalışan Moore ve Gillette'ye göre modern toplumlarda eril kimliklerin yaşadığı bunalım nedeniyle geleneksel aile yapısı bozulmuş; eril kimliklerde görülen bu bozulma beraberinde baba figürünün eksikliğine yol açarak çocukların psikolojik açıdan olumsuz etkilenmesine neden olmuştur.⁴³

Modern toplumlarda yaygın olarak görülen eril kimlik krizinin nedenlerinden ilki çocukluktan yetişkinliğe geçen erkeklerin gerçekleştirdiği ritüellerin kaldırılması; ikincisi ise feminist eleştirinin hedefi olan "ataerki"⁴⁴ yapısıdır. Ataerkinin baskıcı ve eril bir yapı olduğunu düşünen feministlere karşı Moore ve Gillette, ataerkinin erginleşme aşamasında başarılı olamayan erkeğin temsili olduğunu; bu doğrultuda ataerkinin hem kadınlar hem de erkekler üzerinde baskı kurmaya çalışan olumsuz kişi(ler) olduğunu belirtir. Ancak bu sürecin başarılı hale gelebilmesi her erkeğin içindeki ergin eril imgesini yeniden keşfetmesiyle mümkündür. Jung ve izinden giden araştırmacılara göre bu eril imgeler, kolektif bilinç dışında bulunan arketip ile temsil edilir. Bu doğrultuda modern dünyada erginleşme sürecini yaşayamayan erkekler, erginleşmeleri için elzem olan arketipleri deneyimleyerek bu aşamayı başarıyla tamamlayacaklardır.⁴⁵

Carol S. Pearson, Jung'un arketiplerini ve Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nu esas alarak *İçimizdeki Kahraman*⁴⁶ adlı eseri hazırlar. Bu eserde "yetim", "masum", "büyücü", "gezgin", "savaşçı" ve "fedakâr" arketiplerini inceler.

⁴¹ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s. 17-20.

⁴² Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Âşık- Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, çev. Canberk Şeref, Pinhan Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul 2022.

⁴³ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Âşık- Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s. 11-16.

⁴⁴ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Âşık- Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s. 17.

⁴⁵ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Âşık- Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s. 17-31.

⁴⁶ Carol S. Pearson, *İçimizdeki Kahraman*, çev. Semra Ayanbaşı, Akaşa Yayınları, 3. Basım, İstanbul 2023.

Pearson'a göre psişedeki arketiplerin deneyimlenmesi insanın potansiyelini keşfetmesi için önem arz etmektedir. Arketiplerin öğrenilmesiyle kişinin yaşadığı zorluklar karşısında daha güçlü olabileceğini de belirten Pearson, bu yapıların çözülmesiyle de kişinin potansiyelini keşfederek modern dünyaya ayak uydurabileceğine değinir. Bu doğrultuda Jung, arketipleri sanatın yanı sıra kendisine danışan hastaların rüyalarında keşfederek onların tedavisi için kullanırken Pearson sağlıklı kişilerin bireysel gelişimine katkı sağlamak için kullanmayı tercih eder.⁴⁷

⁴⁷ Carol S. Pearson, *İçimizdeki Kahraman*, s.7-9.

1.2 Türk Edebiyatında Arketipsel Eleştiri

Türk edebiyatında arketip ve arketipsel eleştiri, kaynağı kolektif bilinçdışı olan mit, efsane, masal ve dinler tarihine ait sözlü ya da yazılı anlatıların kullanılmasıyla oluşan metinler çerçevesinde esas alınmıştır.

Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3: Tip Tahlilleri*⁴⁸ adlı eserinde destandan tiyatroya kadar bir olay dahilinde gerçekleşen anlatıların merkezinde macerayı başlatan, sürdüren ve sonlandıran bir kahramanın olduğunu belirtir. Göçebe-avcı toplumuna ait efsane ve destan gibi kahramanlık metinlerinde toplumun ideallerini, arzularını ya da korkularını temsil eden ortak bir “tip” söz konusudur. Bu tip, yetiştiği toplumun değerlerine, yaşam biçimlerine ve kültürüne göre ayrılmaktadır. Böylece arketipsel açıdan kahraman, İslam öncesi Türk edebiyatında “alp tipi”; İslamiyet sonrasında ise dini değerleri bünyesinde bulunduran “gazi tipi”ne dönüşür. Tanzimat döneminde alp ve gazi tipi Namık Kemal’in eserlerinde sentezlenerek yeniden hayat bulur.⁴⁹ Carl Gustav Jung’un kahramana rehberlik eden arketipi yaşlı bilge ise Türk edebiyatında manevi gücün temsili olan “veli tipi”⁵⁰ ile bütünleşmiştir.

Kadının bilinçdışındaki erkeğin temsili olan animus ile erkeğin bilinçdışındaki kadın imgesi anima, Türk edebiyatında “âşık tipi”⁵¹ ile yansıtılmıştır. Mecnun’un Leyla’ya olan aşkıdan evinden uzaklaşıp çöllere düşmesi, kahramanın bilinçdışındaki animasına kavuşmak için çıktığı yolculuğu göstermektedir. Kerem ile Aslı’nın hikâyesi de çekirdeğinde aşkın olduğu arayış ve yolculuk hikâyesine dönüşmektedir. Aşkın peşine düşen Kerem ve Mecnun’un benzer süreçlerden geçtiği görülmektedir.⁵² Böylece halk hikâyelerinde arketipsel bir süreç söz konusudur:

- Kahramanın yola çıkmasına neden olan sevgiliye kavuşma arzusu
- Yolculuğu boyunca engellerle karşılaşan ancak yılmadan yoluna devam eden kahraman
- Tabiatın doğüstü yardımcısı ya da düşman olarak kahramana gözükmesi⁵³

Türk halk hikâyelerinin yolculuk/aşama arketipini hatırlatan olay örgüsü çerçevesinde şekillendiğini söylemek mümkündür.

⁴⁸ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3: Tip Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, 11. Baskı, İstanbul 2019.

⁴⁹ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3: Tip Tahlilleri*, s. 9-10.

⁵⁰ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3: Tip Tahlilleri*, s. 119-130.

⁵¹ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3: Tip Tahlilleri*, s. 142-158.

⁵² Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3: Tip Tahlilleri*, s. 158-162.

⁵³ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3: Tip Tahlilleri*, s. 162.

Bu doğrultuda Kaplan, “tip tahlilleri” çalışmasıyla yolculuk, anima, animus ve yaşlı bilge gibi arketiplerin Türk edebiyatındaki görünümüne değinmiş, arketip/arketipsel eleştiri çalışmalarına da kaynak oluşturmuştur.

Belirli dönemlerde hem bireysel hem de toplumsal açıdan halkı özgürlüğe kavuşturan kahramanın/kahramanların ortaya çıkması tesadüf değildir. Zira halk içinde bulunduğu zorlu yaşam koşullarından kendisini kurtaracak kahramanı/kahramanları düşlemekte aynı zamanda ortaya koyduğu sözlü ve yazılı eserlerde de bu arzusunu dile getirmektedir. Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*’nda halkın kendi kurtuluşu için elzem olarak gördüğü kahraman olgusuna Anadolu kültürü için Yunus Emre’yi örnek göstermektedir. 13.yüzyılda yaşadığı bilinen Yunus Emre, Anadolu’nun Moğollar tarafından işgal edildiği dönemde yetişmiş, halkın acı dolu yaşamına şahit olmuştur. İçinde bulunduğu bu durum Yunus Emre’nin birlikte yaşadığı halkın kederlerini, acılarını ve şikayetlerini kendine has üslubuyla dile getiren, şiirleriyle halkı teselli eden “kahraman/şair”e dönüşmesine neden olmuştur.⁵⁴

Kahraman/şair, kendisine öncülük edecek hoca ya da arketipsel açıdan yaşlı bilge olarak nitelendirilebilecek bir kişinin öğrencisi olarak ondan ders alır. Ancak bu süreçte kahramanın, tabi olduğu hocası gibi olabilmesi için bazı olağanüstü durumların yaşanması- kerametlerin gerçekleşmesi- gerekir. Sanatçı olabilmek için kişinin ustasıyla geçirdiği süreç bir nevi kahramanın erginleşme süreciyle ya da “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” ile örtüşmektedir. Bu doğrultuda sanatçının tanrıdan geldiği düşünülen esin kaynağını keşfetmesi, kahramanın yolculuk çağrısını kabul etmesiyle paraleldir. Tanrısal çağrıyı dikkate alan sanatçıların seçilmiş olduğunu öne süren Cebeci, çağrıyı dikkate almayan sanatçılar için insan olma halinin öncelikli olduğunu belirtir. Böylece kendi hesaplaşmasını tamamlayamayan sanatçı tanrısal çağrıyı da fark edemez.⁵⁵

Sanatçıya yapılan bu çağrı Yunus Emre özelinde incelendiğinde onun hem tanrısal çağrıya kulak verdiği hem de seçimleriyle de insani yönünden vazgeçemediği görülmektedir. Öncelikle kendisine sunulan manevi dersi almak yerine buğday istemesi, manevi mertebeye yükselmeye çalışan kahramanın seçim yapması durumuyla bütünleşmekte, Yunus’un tanrısal çağrıyı yeniden duyması ise Tapduk Emre’nin kapısında geçirdiği kırk yılın sonunda gerçekleşmektedir.⁵⁶

⁵⁴ Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2004, s. 17-18.

⁵⁵ Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, s.22-23.

⁵⁶ Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*,.23-27.

Kahramanın yolculuğunu tamamlayarak erginleşmesini ya da Jung'un ifadesiyle kendiliğe ulaşmasını "Hamdım, piştım, yandım" sözüyle özetleyen Yunus, şiirleriyle de kahraman, yolculuk ve kendilik gibi arketiplerin Türk edebiyatındaki varlığını kanıtlamaktadır.

Arketip(ler), Yenileşme Dönemi Türk edebiyatının ilk eserlerinde de görülmektedir. Giritli Aziz Efendi'ye ait *Muhhayelât* ile Emin Nihat Bey'in *Müsameretname* adlı eseri arketipsel metin düzeni sayılabilecek çerçeve hikâye tekniği kullanılarak kaleme alınmıştır.⁵⁷

Jale Parla'ya göre Tanzimat dönemi aydınları, Osmanlı'nın içinde bulunduğu olumsuz şartlar nedeniyle güvencelerini yitirmiş olmanın verdiği kaygıyla "simgesel baba"yı aramaktadırlar. Bu durum ise metinlerde babasız kahramanlar vasıtasıyla "yetim" temasının/arketipinin öne çıkmasına neden olmaktadır.⁵⁸ Babanın korumasından, rehberliğinden ve gücünden mahrum kalan kahramanı zor bir süreç beklemektedir. Zira yaşam yolculuğunda yalnız kalmıştır ve etrafı düşmanla çevrilidir. Böylece babasızlık, kahraman için zorunlu bir dönüşümün habercisidir.

Arketipsel açıdan kahramanın kendiliğe ulaşması ya da bireyleşme yolculuğunu gerçekleştirmesi olarak tanımlanan süreç Yenileşme Dönemi romanlarında kahramanın babasını kaybetmesi ve annesiyle bütünleşen güvenli alanı terk etmesiyle gelişen maceralar şeklinde verilmiştir. Namık Kemal'in *İntibah* romanında babasını kaybeden Ali Bey'in annenin alanını temsil eden evden ayrılmasıyla başına gelenler ile Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda Bihruz Bey'in yolculuğu kahramanın gelişimine, bireyleşme yolculuğuna örnek teşkil eden anlatılardır.⁵⁹ Yine Servet-i Fünûn Dönemi eserlerine bakıldığında Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* ile açışladığı yolculuk/aşama arketipi öne çıkmaktadır. Mehmet Rauf'un bir başhekimin define bulmak için Erzurum'dan İstanbul'a doğru uzanan macerasını anlatan *Define* adlı eseri, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ise *Muhabbet Tılsımı* olay örgüsüyle yolculuk/aşama arketipini yansıtmaktadır.⁶⁰ Böylece anlatılarda "erginleşme" sürecinde yalnız kalan kahramanın yolculuğunu tamamlama çabasının işlendiğini söylemek mümkündür.

⁵⁷ Zeliha Öztürk, *Yenileşme Dönemi Türk Anlatılarının Arketipsel Eleştiri Yöntemi ile İncelenmesi (1796-1895)*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Kayseri 2017, s.135-136.

⁵⁸ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar*, İletişim Yayınları, 11. Baskı, İstanbul 2014, s.15-16.

⁵⁹ Zeliha Öztürk, *Yenileşme Dönemi Türk Anlatılarının Arketipsel Eleştiri Yöntemi ile İncelenmesi (1796-1895)*, s.151.

⁶⁰ Ece Serrican Kabalcı, *Servet-i Fünûn Ve Fecr-i Âtî Süreci Yazarlarının Romanlarının Arketipsel Eleştiri Yöntemiyle İncelenmesi*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Kayseri 2018, s.107-126.

Bilinçdışındaki kötülüğün, bastırılan duygu ve arzuların arketipsel bir yansıması olan “gölge”, yine bu dönem eserlerinden Halit Ziya Uşaklıgil tarafından kaleme alınan *Aşk-ı Memnu*’da Bihter’in Behlül ile yaşadığı yasak aşk sonucunda ikinci bir benlik olarak verilmiştir. Baktığı aynada gölgesiyle tanışan Bihter, kendisine dair farklı yönlerini de keşfeder. Gölgenin karşıtı olarak kişinin topluma uyum sağlayabilmek için kullandığı maske anlamına gelen “persona” arketipi de Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Tesadüf*, *Cadı* ve *Utanmaz Adam* adlı eserlerinde çevresindekileri kandırmak için kahraman tarafından kullanılmaktadır.⁶¹

Türk savaşının ve kurtuluşunun edebiyata yansıması olan “milli edebiyat” döneminde ortak bir gaye ile verilen eserlerde “kahramanlık” ve “yeniden doğuş” gibi bir milletin ihtiyaç duyduğu kurtarıcı ve kurtuluşu yansıtan arketipler öne çıkmaktadır. Ziya Gökalp’in Türk ülküsünden bahsettiği şiiri “Kızıl Elma” bir aşk hikâyesi üzerinden ülkenin kurtuluşunu kadın ve erkek kahramanların perspektifinden anlatmaktadır. Eserde Türk idealini gerçekleştirmek için harekete geçen karakterler arasında “yaşlı bilge”, “gezgin” ve “ideal anne” gibi arketipsel yapıları temsil eden kahramanlar da bulunmaktadır. Türk milletinin düşman elinden kurtularak zafer kazanması ise kahramanın erginleşmesini işaret eden “yolculuk/aşama” arketipiyle bütünleşmektedir.⁶² Yine bu döneme ait bir diğer eserde Ömer Seyfettin’in “Yalnız Efe” adlı hikâyesidir. Bu anlatıda yalnızca genç bir kızın evinden ayrılarak çıktığı bireyleşme yolculuğundaki aşamaları konu edilmez, aynı zamanda toplumun kurtuluş umutları da işlenir. Böylece Seyfettin’in kendi dönemi için arzuladığı kurtarıcıyı “Yalnız Efe” ile mitleştirdiğini söylemek mümkündür.⁶³

Jung’a göre sanatçı toplumun ihtiyacı olan temaları tespit eder, özlemini duyduğu ideallere yeniden hayat vermek için bilinçdışına başvurur. Bu doğrultuda sanatın üretim süreci arketipsel bir simgenin ortaya çıkarılarak sanatçıya ilham olması ve ardından esere dönüşmesiyle şekillenir. Aynı zamanda sanatçı işlediği arketipsel imgeyi içinde bulunduğu çağın/toplumun değerlerine, diline ve zamanına göre işler. Bu sayede bilinçdışını oluşturan ilk imgelerin modern dünyada dahi kabul görmesini sağlar.⁶⁴

⁶¹ Ece Serrican Kabalcı, *Servet-İ Fünûn Ve Fecr-İ Âtî Süreci Yazarlarının Romanlarının Arketipsel Eleştirisi Yöntemiyle İncelenmesi*, s.140-145.

⁶² Gönül Yonar Şişman, “Kızıl Elma Şiirinde Arketipler”, *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, C.8, S.18 (2019), s. 33-43.

⁶³ Nusret Yılmaz, “Ömer Seyfettin’in ‘Yalnız Efe’ Adlı Öyküsündeki Arketip(sel İmge)ler”, *Edebî Eleştirisi Dergisi Eleştirisi Kuramları Özel Sayısı*, C.3, S.3 (2019), s.243.

⁶⁴ Carl Gustav Jung, *Ruh: İnsan, Sanat ve Edebiyat*, çev. İsmail Hakkı Yılmaz, Pinhan Yayıncılık, 3. Basım, İstanbul 2020, s.111.

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatına bakıldığında eserlerinde toplumsal konulara dikkat çeken Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf* ile toplumdaki bozulmaya, çıkar ilişkilerine karşı direniş gösteren romantik bir kahramanın yolculuğunu imgelerken gelişen olaylar çerçevesinde “yozlaşma mitosu”nu irdelemektedir.⁶⁵

Bu dönem kaleme alınan eserlerde dikkat çeken bir diğer arketip ise “yeniden doğuş” arketipidir. Peyami Safa’nın *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* adlı eserinde ana kahramanı Ferit’in yaşlı bilge rehberliğinde gölgesiyle yüzleşerek arınma yolculuğunu başarılı bir şekilde gerçekleştirdiği ve yeniden doğuşu deneyimlediği görülmektedir.⁶⁶

II. Dünya Savaşı’nın ardından yaşamın her alanında görülen “psikolojik buhran” edebiyatta sürrealizm akımının etkisiyle II. Yeni şiirin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Simgesel bir anlatımı tercih ederek şiirlerine kolektif bilinçdışının arketiplerini dahil eden II. Yeni şairlerinin eserlerinde “kadın” doğrultusunda anne ve anima, arketipi öne çıkmakta yine aşık karakterler nedeniyle animusa, iyi-kötü tartışmasına düşen kahramana yol göstermesi için Hızır, Hacı Bektaş Veli ve iç ben gibi yardımcı unsurların varlığı da yaşlı bilge arketipine işaret etmektedir.⁶⁷

Berna Moran ise eleştiri alanında yaptığı çalışmaların kapsamına arketip kuramını da dahil ederek “arketipçi eleştiri”yi Türk edebiyatı literatürüne kazandırmış, bu sayede arketip, kavramsal değerinin yanı sıra esere yönelik edebiyat eleştirisi olarak da Modern Türk edebiyatında dahi varlığını sürdürmüştür.⁶⁸

Türk edebiyatında arketipsel eleştiri ile ilgili çalışmaların önemli bir kısmı Carl Gustav Jung’un arketiplerinin yanı sıra Joseph Campbell’in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*’nda açıkladığı yolculuk/aşama/monomitin seçilen eser(ler)de tespit edilmesiyle hazırlanmıştır. Türk edebiyatı literatüründe arketipsel eleştiri yöntemi üzerine yapılan çalışmaların bir kısmı yüksek lisans/doktora tezlerinden diğer bir kısmı ise makalelerden oluşmaktadır.

⁶⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 2, İletişim Yayınları, 21. Baskı, İstanbul 2017, s.21-45.

⁶⁶ Mehmet Güneş, “Arayıştan Yeniden Doğuşa Arketipsel Eleştiri Bağlamında Matmazel Noraliya’nın Koltuğu Romanı”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, C.7, S. 14 (2015), s. 76-77.

⁶⁷ Mehmet Şahin Yavuzer, *İkinci Yeni Şiirine Arketipsel Sembolizm Açısından Bir Yaklaşım*, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Van 2019, s.228-233.

⁶⁸ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınevi, 29. Baskı, İstanbul 2018, s.219-225.

Hasan Ali Toptaş'ın romanları üzerine arketipsel çalışmayı yapan ilk isimlerden birisi de “Jung Işığında Heba”⁶⁹ makalesiyle Esra Sazyek'tir. Emine Ayan ise “Jung Teorisi Bağlamında Hasan Ali Toptaş'ın Sonsuzluğa Nokta Romanı Üzerine Arketipsel Bir Okuma”⁷⁰ yapar. “ ‘Bin Hüzünlü Haz’ Romanının Arketipsel Sembolizm Bakımından İncelenmesi” ise Mutlu Deveci ile Nevriye Bozdemir tarafından “Gölgesizler Adlı Romanın Arketipsel Sembolizm Açısından Değerlendirilmesi”⁷¹ de Sıtkı Nazik tarafından yapılmıştır.

Bu tez çalışmasında ise Hasan Ali Toptaş'ın bütün romanları arketipsel eleştiri yöntemiyle ele alınmış yine bütün romanlarındaki arketipler, Carl G. Jung, Joseph Campbell, Carol S. Pearson, Cherry Gilchrist ve Robert L. Moore- Douglas Gillette gibi araştırmacıların arketip üzerine yaptığı çalışmalar çerçevesinde incelenmiştir.

⁶⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Esra Sazyek, “Jung Işığında Heba”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C.8, S.8 (2013), s.1097, 1125.

⁷⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Emine Ayan, “Jung Teorisi Bağlamında Hasan Ali Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta* Romanı Üzerine Arketipsel Bir Okuma”, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA)*, S.21 (2020), s.131-148.

⁷¹ Ayrıntılı bilgi için bkz Sıtkı Nazik, “Gölgesizler Adlı Romanın Arketipsel Sembolizm Açısından Değerlendirilmesi”, *Kesit Akademi Dergisi*, C.6, S.25 (2020), s.161-180.

2 HASAN ALİ TOPTAŞ'IN ROMANLARINDA ARKETİPSEL UNSURLAR

2.1 Arketipsel Benlikler

2.1.1 Persona

Antik Yunan döneminde tiyatro oyuncularının sahnede kullandıkları maske anlamına gelen persona, “*uyum sağlama* arketipi”⁷² da olarak tanımlanabilir. Kolektif yaşamın gerektirdiği persona, kişinin topluma adapte olmasını sağlarken bireyin gerçek kimliğini saklama görevini de üstlenir.⁷³

Sosyal bir varlık olan insan, çevresi ile iletişim halindedir. Bu iletişimi sağlıklı bir şekilde sürdürebilmek için bazı durumlarda sahip olduğu personasını kullanabilir ve bu kullanım sonucunda onunla bütünleşebilir. Bu birleşim olumlu olarak algılsa da personayla özdeşleşmenin kişinin öz benliğine zarar verebileceği de unutulmamalıdır. Zira Jung’a göre personasının esiri olan kişi asıl kimliğini kaybetme tehlikesiyle karşılaşmaktadır.⁷⁴ Mükemmel bir personaya sahip olunması da zamanla bireyin benliğine yabancılaşarak nevrotik rahatsızlıklar yaşamasına neden olabilmektedir:

“(…) Hiç kimse bedelini ödmeden, kendinden kurtulup yapay bir kişiliğe bürünemez. Böyle bir şeye kalkmak bile, bütün olağan vakalarda, kötü ruh hali, duygu boşalması, fobiler, takıntılı fikirler, kötü yola sapmalar, ahlaki bozukluklar, vb. gibi bilinçdışı tepkiler doğurur. (…)”⁷⁵

Persona, yalnızca kişinin negatif yönlerini maskeleyen değildir aynı zamanda başarılı insan, iyi eş ve uslu çocuk gibi prototip(ler) oluşturan “kolektif bir olgudur.”⁷⁶ Temsil eden kişiler farklı olsa da persona, “kişiliğin aynı oranda bir başkasına da ait olabilecek bir yönüdür.”⁷⁷

Sonsuzluğa Nokta’da⁷⁸ Bedran kasabadan ayrılırken arkasında onlarca farklı Bedran bıraktığını düşünmektedir. Her Bedran kendisine dair farklı zamanların, olayların geçmiş ve geleceğin izlerini taşımaktadır:

⁷² Calvin S. Hall, Vernon J. Nordby, *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri*, çev. Ender Gürol, Cem Yayınevi, 2. Basım, İstanbul 2016, s.43.

⁷³ Carl Gustav Jung, *Feminen Dişillik Farklı Yüzleri*, çev. Tuğrul Veli Soylu, Pinhan Yayıncılık, 4. Basım, İstanbul 2020, s.15-16.

⁷⁴ Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, Remzi Kitabevi, 6. Basım, İstanbul 1998, s.177-178.

⁷⁵ Carl Gustav Jung, *Feminen Dişillik Farklı Yüzleri* (çev. Tuğrul Veli Soylu), Pinhan Yayıncılık, 4. Basım, İstanbul 2020, s.17.

⁷⁶ Frieda, Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, çev. Aslan Yalçiner, Say Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2019, s.63.

⁷⁷ Frieda, Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, s.63.

⁷⁸ Hasan Ali Toptaş’ın kaleme aldığı ilk romanıdır. Şoför bir babanın oğlu olan Bedran, mesleği nedeniyle vaktinin büyük bir kısmını evden uzakta geçiren babasının eksikliğiyle büyür. Babası dolmuş şoförlüğü yapmaya başladığında muavinlik yaparak yardım etmeye çalışsa da babasını memnun edemez. Yıllarca babasının şiddeti ve gölgesi altında yaşayan Bedran, bir gün kasabayı arkasında bırakarak şehre gitmeye karar verir. Zira kasabada kalırsa babasına dönüşeceğinden korkmaktadır. Eserin ilk baskısına ait künye bilgisi: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1. Baskı, Ankara 1993. Bu tez çalışmasında kullanılan baskı: Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2018.

“Onların hepsi birer Bedran’dı hiç kuşkusuz; zamanları ayrı, özlemleri ve tutkuları ayrı, binlerce, milyonlarca Bedran bırakıyordum kasabada. Beni tanıyan herkesin gözünde, o gözün derinliğiyle biçilmiş bir Bedran... Kasabanın her gününe, her saatine, her dakikasına ve her saniyesini kimi yürüten, kimi duran, kimi ağlayıp kimi gülen birer Bedran... Herkesin gördüm, bildim, dokundum, konuştum ya da büyüttüm sandığı, ama kimsenin göremediği, bilemediği ve dokunamadığı gerçek Bedran’ıysa kente götürüyordum tabii; en gizli yerimdeydi o; belki de, zaman zaman kıpırtılarını hissettiğim o silik hayvanın uykularında saklıydı, gölgesinde ya da, kıpırtılarında, bana sessizlik tadında gözüken seslerinde saklıydı.”⁷⁹

Onu tanıyan herkesin gözünde farklı Bedranlar olması kişinin gizlenen benliği karşısında topluma sunulan personasını hatırlatmaktadır. Kimsenin bilmediği, en gizli yerde bulunan asıl Bedran’ın şehre götürülmesi persona altında gizlenen benliğin yansımasıdır. Böylece içindeki “silik hayvanı” maskelerinden kurtaran Bedran, kendini keşfetmek için önemli bir adım atmıştır.

Jung, kişilerin personası olduğu gibi mesleklerin de personaları olduğunu belirtir. Ancak mesleğin etik değerleri, simgeleri veya kişiye sağladığı yetkinin aşırı kullanımı da tıpkı kişinin personasıyla özdeşleşmesi gibi olumsuz bir tablo çizmektedir.⁸⁰ Bir mesleğin personaya dönüşmesi Toptaş’ın *Gölgesizler*⁸¹ romanında köyün muhtarı üzerinden verilmektedir:

“(…) Muhtarsa her zamankinden daha çok muhtardı; sakın ve kararlı adımlarından, köpüren bir öfkeyi gizlediği apaçık belliydi.”⁸²

Doğal bir duygu olan öfkenin dahi persona ile bastırıldığı görülmektedir. Muhtar kendisinden beklenildiği şekilde sorumluluklarının bilincinde ve duygularını gizleyerek hareket etmeye çalışmaktadır. Bu durum ise meslek personasının kişilik üzerindeki olumsuz etkisini yansıtmaktadır.

Birey, personası ile benliği arasında denge kuramadığında kimlik karmaşası yaşamaktadır.⁸³ Bu durum kişinin varoluş amacına ters düşmektedir. Zira kişinin kendisini tanıması ve bireyleşmesi için personayı aşması gerekmektedir. Muhtar, köylünün gözünde düzen sağlayan, akıl danışılan bir mercidir ancak bu görev onun kendini keşfetmesini engeller:

⁷⁹ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, s. 10.

⁸⁰ Carl Gustav Jung, *Anılar, Düşler, Düşünceler*, çev. İris Kantemir, Can Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2009, s.292.

⁸¹ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*’i 1994 yılında kaleme almış, eser 1995 yılında Yunus Nadi Roman Ödülü’ne layık görülmüş yine aynı yıl içerisinde Can Yayınları tarafından ilk baskısı verilmiştir. Kronolojik bir zamana sahip olmayan romanda olaylar köy/kasaba ve şehir olmak üzere iki farklı mekânda gerçekleşmektedir. Şehirde berber olarak çalışan anlatıcının dükkânını geride bırakarak yeni bir yere -olayların geçtiği kasabaya- gelmesi ve burada gerçekleşen kayıplara tanıklık etmesiyle gelişen olayların anlatıldığı romanda sonsuz bir döngü söz konusudur. Bu tez çalışmasında kullanılan baskı: Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020.

⁸² Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.44.

⁸³ Anthony Storr, *Jung’dan Seçme Yazılar*, çev. Levent Özşar, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s.81.

“(…) Ardından da, bunca yıldan beri hep akıllı davranmanın yorgunluğu çökmüştü omuzlarına; ölçülü olmanın, başarmaya çalışmanın ve içinde köpüren binlerce arzuyu bütün bunların gerisine atmanın yılanmış bıkkınlığı gelip yüz çizgilerine oturmuştu. O anda kendi ağırlığıyla ezilen yorgun bir böcekti sanki; hiç kıpırdamadığı hâlde, görünmeyen bacakları ve kollarıyla çaresizlik içinde tepinip duruyordu. (...)”⁸⁴

Köylüler kasabaya giden muhtardan uzun bir süre haber alamayınca başına bir şey gelmiş olabileceğinden endişe duyarlar. Arkasında bir iz bırakmış olma ihtimaline dayanarak bekçi ile birlikte muhtarlığın kapısını açmaya karar verirler. Berberin de yardımıyla muhtarlık kapısı kırılarak açılır. Bir iz bulmak için açtıkları ofiste muhtarın cansız bedeniyle karşılaşır. Nitekim bu olay muhtarın personasının getirdiği sorumluluklar altında ezildiğini gösterir. Kendi kimliği, ile anılmak yerine öldüğünde dahi mesleği ile anılır:

“(…) Çevre koşullarına kendi iç yaşamını iyi uydurmuş bireyde, persona, dış dünya ile kolay ve doğal ilişkiler sağlayan koruyucu bir boyadır. Ama kimi zaman öyle olur ki, insan bu örtü ardında gerçek yaradılışını kolayca saklamaya alışır, bu maske donar, birey de ardında yok olur gider. (...)”⁸⁵

İntihar etmesi ise personasını aşip benliğe erişemediğini; kendini kaybetmek için ölümü seçtiğini gösterir. Muhtarın dilini dışarda bırakması da personası ile ilişkilendirilmiştir:

“(…) imama dil çıkarmıştı muhtar, onunla düpedüz alay etmişti. Kimine göreyse, bu iddia oldukça saçmaydı; muhtar, giderayak böyle bir densizlik yapmazdı. O kadar tın tın kafalı değildi o, ölse bile nasıl davranacağını bilirdi. İlle de dilini çıkarması gerektiğine karar vermişse, bunun bir nedeni olmalıydı. Bu hiç anlaşılamayacaktı belki...Gene de bir neden aranacaksa, muhtarın ilçede yaşadıklarında aranmalıydı.”⁸⁶

Muhtarın ölümü için çeşitli sebepler arayan bekçiye göre Güvercin’in bulunması için ilçeye giden muhtar üst mercideki kişilerin ilgisizliği ve umursamazlığı nedeniyle kendisini kötü hissetmiş aynı zamanda Güvercin’in bulunması için gereken yardımı alamamıştır. Böylece “muhtar” personasının temsil ettiği sorumlulukları yerine getirememiştir. Nitekim devleti bir genç kızın kaybıyla oyalaması ve devletin verdiği aşırı tepki yüzünden muhtar, utanç ve kederle yaşamına son vermiştir.

Meslek personası altında kalan bir diğer kişi de köyün bekçisidir. Köyün güvenliğini sağlamaya çalışan bekçinin de asıl kimliği personasıyla gizlenmiştir. Bu nedenle Bekçi aşkını ve oğlu Ramazan’ın yasını dahi gizli yaşar. Zira o bekçidir ve söz konusu kendi duyguları dahi olsa köyün düzenini bozacak herhangi bir durumun karşısında yer almak zorundadır.

⁸⁴ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s. 109.

⁸⁵ Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, çev. Ender Gürol, Payel Yayınevi, 2. Basım, İstanbul 2006, s. 41.

⁸⁶ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s. 217.

Jung'un arketiplerinde ikinci yüz asıl benliği gizleyen persona olarak geçmektedir. Anlatıcının kullandığı "berber" kimliğinin de bir persona olduğu bilinmektedir:

"Adam yüzünü, yüzüyle toprak arasındaki ikinci yüzüne eğerek; ben berberim, demişti. (...)"⁸⁷

Kişi, persona arketipiyle yalnızca gerçek kimliğini gizlemez aynı zamanda arzularını ve korkularını da saklayarak toplum tarafından kendisine verilen kimlikler doğrultusunda hareket eder.⁸⁸ *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda⁸⁹ Hidayet tarafından kaçırılan Kevser, evine dönmek için kaçma girişiminde bulunsada başarılı olamaz. Böylece Hidayet'in kendisini getirdiği ormandaki köyde yaşamak zorunda kalır. Köylünün kendisine biçtiği evin hanımı, anne ve yardımsever personalarını üstlenerek içindeki kaçma arzusunu bastırır:

"(...) Herkesle görüşüp tanışıyor sözgelimi, herkese yardıma koşuyor, her zaman oturaklı laflar ediyor, ağırbaşlı davranıyor, hatta börekler yapıp sık sık dağıtıyor konu komşuya, şerbetler yapıp içiriyor çocuklara ve kocası ne der, akrabaları ne der, büyüklere ne derse hemen boyun eğip yerine getiriyor. Gene de bütün bunlar olup biterken, kaskatı kesilip arada birçok uzaklara bakıyor. Kaçıyor sanki, hayalinde; bir türlü gerçekleştiremediği o kaçıışı yaşıyor."⁹⁰

Personanın kişilik ile özdeşleşmesi "enfasyon (şişkinlik)" olarak tanımlanır. Jung'a göre enfasyona maruz kalan kişi, personası ve personasının etkisinde gelişen eylemlerinin kabul görmesini ister. Aksi bir durumda ise kişi kendisini kötü hissedecek, çevresinden uzaklaşacaktır.⁹¹

Uykuların Doğusu'nda⁹² yeni tayin olduğu radyoevinde çalışmaya başlayan adam kendisine bir görev verilmemesinden rahatsız olur. Bu nedenle patronlarından iş ister. Personasındaki görev bilinci onun amaçlarını gerçekleştirmesine böylece varlığına anlam katmasına destek olmaktadır. Ancak patronları onu görmezden gelmektedirler. Personasının fark edilmemesi radyoevindeki adamın kendisini işe yaramaz hissetmesine; adeta kapıda bekleyen bir köpeğe dönüşmesine neden olur:

⁸⁷ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.31.

⁸⁸ Anthony Storr, *Jung'dan Seçme Yazılar*, çev. Levent Özşar, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s.81.

⁸⁹ Hasan Ali Toptaş'ın *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda Hasan ve arkadaşı Hamdi'nin Sinemacı Şerif'in salonunda başlayan gizlice film izleme macerasını anlatıcı konumundaki Hasan'ın düşleri, arzuları ve kederli ailesi takip eder. Anlatıcının sonunda Hamdi'nin Hasan'ın hayali arkadaşı olduğu, gerçekleşen olayların da yine Hasan tarafından kurgulanarak kara ciltli deftere kaydedildiği anlaşılır. Eserin ilk baskısı: Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Can Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 1996. Bu tez çalışmasında kullanılan baskı: Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019.

⁹⁰ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.107.

⁹¹ Calvin S. Hall, Vernon J. Nordby, *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri*, çev. Ender Gürol, Cem Yayınevi, 2. Basım, İstanbul 2016, s.44- 45.

⁹² Hasan Ali Toptaş, 2006 yılında Orhan Kemal Roman Ödülü'ne layık görülen eseri *Uykuların Doğusu*'nda iç içe geçmiş farklı hikâyeleri seçtiği karakterler üzerinden işlemektedir. Anlatıcının karşısına çıkarak onu düşünmeye sevk eden Haydar, radyoevinde işe başladığı halde mutsuz olan ve bir gün işten ayrılarak yolculuğa çıkan radyoevindeki adam ve kırmızı gözlü kuş peşinde yıllarını harcayan Cebraile Dede'nin bir döngü içerisinde gerçekleşen maceraları eserin konusunu oluşturmaktadır. Eserin ilk baskısı: Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Doğan Kitap, 1. Baskı, İstanbul 2005. Bu tez çalışmasında kullanılan baskı: Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020.

“(…) Onlar böyle davrandıkça, belki inanmayacaksın ama, adam da adam olmaktan çıkıp yavaş yavaş oralarda gezinen paspal bir köpeğe benzermiş sanki. El kol hareketleri acayip bir havaya bürünüp günden güne tüylenirmiş (...) Kendisinden yana bakıp kuyruğunu gören herkese düşman kesilmiş de, iki ayağı üzerinde yürüyen karanlık bir kutuya dönüşmüş sanki (...)”⁹³

Jung’a göre personayı hâkim kılmak isteyen birey kötücül yönünü simgeleyen bilinçdışındaki gölgesini bastırır. Bu durum kişinin nevroz yaşamasına yol açar. Radyoevindeki adam personasını yitirmiş bu nedenle gölgesi ortaya çıkmıştır:

“(…) karmaşık bir hayvan gibi olanca gücüyle tavana doğru şöyle bir sıçramış da, sağa sola tükürük damlacıkları saçan boğuk bir sesle, birdenbire haktan hukuktan söz etmeye başlamış. Hakkın hukukun yanı sıra, artık ne ilgisi varsa, dünyanın arzularla kurulup düşüncelerle yıkılan hayali bir tat olduğundan söz etmiş sonra. (...) Bir yeteneği soluksuz bırakmanın vebalinden, dirayetsizlikten, gülünç olma hâllerinden, insan ruhunu besleyen karanlık sergileme düşkünlüğünden de söz edecekmış (...)”⁹⁴

İnsanların sahip olduğu personanın kişilik üzerindeki yıkıcı etkilerine dikkat çekmek isteyen anlatıcı, patronlarının söylemlerini benimseyerek kendi fikirlerini hiçe sayan kişileri “ezik ruhlu kapı kullarının gururundan ve bu gururun girebileceği çeşitli kılıklar”⁹⁵ olarak tanımlar. Böylece terfi, konum veya iyi bir maaş beklentisiyle kendini hiçe sayarak patronuyla özdeşleşmeyi tercih eden bu kişiler, amaçlarına ulaşamadıklarında kendilerine karşı yabancılaşmış olduklarını fark edeceklerdir.

Heba’da⁹⁶ persona arketipi ilk olarak Binnaz Hanım’ın hizmetçisi üzerinden yansıtılır. Hizmetçinin asıl kimliğine dair romanda herhangi bir bilgi yer almamaktadır. O, kendisine verilen görevleri yerine getiren aynı zamanda apartmanın işlerinde Binnaz Hanım’a yardım eden bir temsildir.

Kişinin çevresine karşı sergilediği tutum, personasını yansıtmaktadır. Zira persona toplumsal bir kimliktir. Binnaz Hanım’a göre oldukça mütevazı birisi olan Ziya, apartmandaki diğer kiracılardan da farklıdır. Yine Ziya’nın Kenan’a yaptığı iyiliği hatırlamamasını Cevriye Hanım da “tevazu göstergesi” olarak kabul eder. Ziya’nın mütevazılığı, herkes tarafından bilinen toplumda kabul görmesini sağlayan personasına işaret etmektedir.

⁹³ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.20-23.

⁹⁴ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.15.

⁹⁵ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.247.

⁹⁶ Hasan Ali Toptaş, *Heba*’da Ziya adlı bir karakterin yitip giden hayallerini, parçalanmış ailesini kısacası “heba” olan yıllarını anlatmaktadır. Toptaş, Ziya’nın çocukluğundan arkadaşı Kenan ile yaptığı askerliğinden ve şehirdeki apartman dairesini terk edip yerleştiği Yazıköy’den kesitler sunmaktadır. Eserin ilk baskısı: Hasan Ali Toptaş, *Heba*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2013. Bu tez çalışmasında kullanılan baskı: Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020.

Toptaş'ın romanlarında persona karakterin içinde bulunduğu toplumda sahip olduğu saygınlığı, konumu korumak kendisine verilen görevi gerçekleştirmek için sığındığı/kullandığı arketipsel yapıdır.

2.1.2 Gölge

Gölge, kişinin topluma uyum sağlamasını engelleyen, istenmeyen davranışları içeren karanlık yönüdür.⁹⁷ Jung, kişinin saklı kalan yönlerinin gölge arketipinde yer aldığını aynı zamanda kişinin birden fazla “gölge”ye sahip olduğunu belirtir:

“Birincisi, «kişisel gölge»dir, yaşamının başlangıcında yaşamadığı, ya da az yaşadığı bireyin ruhsal özelliklerini içerir. İkincisi «ortak gölge»dir, öteki figürlerle birlikte ortak bilinçdışına aittir ve «Yaşlı Bilge»nin olumsuz ifadesine, ya da ÖZBEN'in karanlık yanına tekabül eder.”⁹⁸

Kolektif bilinçdışındaki gölge, yılan, iblis, üvey anne ve cadı gibi kötü temsillerle simgelenmektedir. Personasını hâkim kılarak gölge yönünü bastıran insanların gerçekliğinden şüphe duyulmaktadır. Zira her insanın bilinçdışında ilkel ruhun gölgesi bulunmaktadır⁹⁹ Jung, kişinin kendisini keşfederek bireyleşme sürecini tamamlamasının önemli olduğunu ve sürecin gölge arketipinin keşfedilmesiyle başladığını belirtir. Zira gölge kişinin kendisine doğru yaptığı yolculukta rehber konumundadır.¹⁰⁰

Gölge, kişinin baskılandığı yönü olsa da onsuz “bir yaşam sığ ve ruhsuz olmaya eğilim gösterir.”¹⁰¹ Zira sanatsal üretim de kaynağını gölgeden alır.¹⁰² Jung'da sanatçının eserinde gölgeyi oluşturduğu karakterlere yansıttığını belirtir:

“Gölge konusuyla sanat alanında çok karşılaşılır; çünkü sanatçı, konularını seçip işlerken bilinçdışının derinliklerine başvurur; yeni biçimlendireceği yapıtlarda, okuyucusunun, dinleyicisinin ya da seyircisinin bilinçdışını harekete geçirir; sanatçı etkinliğinin sırrı da buradadır. Bilinçdışının imgeleri ve figürleri ile yükselir, güçlü bildirilerini başkalarına aktarır: Shakespeare'ın Caliban'ı, Goethe'nin Mefistofeles'i gibi. Iago'yu, Othello'nun gölgesi olarak gösterebiliriz örneğin.”¹⁰³

Sonsuzluğa Nokta romanında Bedran, yazdığı şiirlere bilinçdışı dünyasını, gölgesinde bastırdığı duygu ve düşüncelerini yansıtmaktadır:

“Kendimi kalem ucu deşmelerimle, kendimi gizli gizli kanatmalarım...”¹⁰⁴

⁹⁷ Frieda, Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, çev. Aslan Yalçın, Say Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2019, s.65.

⁹⁸ Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, çev. Ender Gürol, Payel Yayınevi, 2. Basım İstanbul 2006, s.71.

⁹⁹ Frieda, Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, çev. Aslan Yalçın, Say Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2019, s.65-66.

¹⁰⁰ Carl Gustav Jung, *İnsan Ruhuna Yöneliş*, çev. Engin Büyükin, Say Yayınları, İstanbul 2018, s.

¹⁰¹ Calvin S. Hall, Vernon J. Nordby, *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri*, çev. Ender Gürol, Cem Yayınevi, 2. Basım, İstanbul 2016, s.49.

¹⁰² Calvin S. Hall, Vernon J. Nordby *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri*, s.49.

¹⁰³ Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, çev. Ender Gürol, Payel Yayınevi, 2. Basım, İstanbul, 2006, s.69.

¹⁰⁴ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.7.

Gölge, bireyin kişiliğini oluşturan, baskı altında kaldığı zaman ortaya çıkan ve bireyleşme sürecini gerçekleştirmek için yüzleşmek zorunda olduğu arketipsel benliğidir. Bedran, içinde sinsi ve silik bir hayvanın yaşadığını hisseder. Jung'un tanımıyla gölgeye sahip olduğunu bilmek kendisini iyi hissetmesine neden olur.

Bedran, Turan'ın evinde karşılaştığı İsvan ile kara kutusunu bir diğer ifadeyle bilinçdışındaki gölgesiyle özdeşleşen şiirlerini, babasını ve hayallerini paylaşmak ister:

“Şiirlerimi bile okuyabilirdim ona, hatta hızımı alamayıp babamdan, kayıp hayallerimden ve korkularımın bile söz edebilirdim.”¹⁰⁵

Bedran'ın “içimdeki silik hayvan” şeklinde tanımladığı gölge yönü, İsvan'ın ölümünden sonra yeniden ortaya çıkar:

“(…) O silik hayvanın yavaş yavaş kıpırdandığını, doğrulmaya çalıştığını, dahası, kalkıp, yüreğime doğru birkaç adım ilerlediğini hissettim. Beni, içimden ite ite bir çizgiye sürüklüyordu sanki... Sürükledi de. Giderek, İsvan'a bundan sonra ancak ölümle ulaşabileceğini düşünmeye başladım. (...)”¹⁰⁶

Çocukluğunda babasının gölgesinde var olmaya çalışan Bedran, geçirdiği kazanın ardından eşinin gölgesinde yaşamaya çalışır:

“Bir zamanlar baba diye binlerce, yüz binlerce kez seslendiğim halde bir türlü ısınmadığım o adamın gölgesinde nasıl küçülerek büyüdüysem, şimdi de karımın gölgesinde yaşayarak öldüğümü düşünüyordum.”¹⁰⁷

Gölgesizler romanında Kunduracı, Cıngıl Nuri'nin yeniden köye döndüğünü ancak “bilinmeyen yanlarını kuşanıp”¹⁰⁸ köye berber kılığında geldiğini ileri sürer. Köyün imamı da gölgesine yenik düşerek Cıngıl Nuri'nin karısı ile yasak ilişki yaşar. Toplum nezdinde saygıdeğer bir personaya sahip olan imam personasını kullanarak gölge yönüyle işlediği hataları gizlemeye çalışır.

Gölge, kişinin bilinçdışına gönderdiği hisleri, düşünceleri ve bastırdığı duygularıdır. Ancak kişinin bilinçdışını yok sayması mümkün değildir.¹⁰⁹ Bekçi, köyde kontrol amaçlı dolaşırken kendini köyün sahibi gibi hissederek her şeyi yapabileceğine ve köydeki herkesin ölümüne neden olabileceğine inanmaktadır. Bekçi, personasıyla köyün güvenliğinden mesul iken gölgesi ise ona “sabaha kadar Azrail kalacağını ve ne yaparsa yapsın asla bekçi olamayacağını”¹¹⁰ düşündürmektedir. Böylece “Gölgesizler”in Bekçi'si içindeki yüzlerce

¹⁰⁵ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, s. 96.

¹⁰⁶ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, s. 165-166.

¹⁰⁷ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, s. 167.

¹⁰⁸ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.34.

¹⁰⁹ Frieda, Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, çev. Aslan Yalçınır, Say Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2019, s.65.

¹¹⁰ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, İstanbul 2020, 41-42. Basım, s.116.

Bekçi'yi ya da gölgeyi fark eder. Biri yola çıkıp muhtarını aramaya çalışırken bir diğeri yanlış olduğunu bildiği halde yasak aşkı Hacer'in yanına gitmek istese de Bekçi yaşananlardan sonra artık eskisi gibi değildir, içi sıkılınca dağlara gider:

“(…) kahvede oturup dururken dağlara çekilmişti sözgelimi, köy meydanında dikilirken, avlu kapısından bakarken ya da duvar dibinde çökerken dağlara çekilmişti. Derken, inip gelmişti dağlardan yıkılmış bir dağ gibi... İçindeki kederin içine dalmıştı yavaşça ve söğüt dalına tüneyerek yol gözlemekten vazgeçip muhtarlık odasının önüne yürümüştü (...)”¹¹¹

Persona, toplum tarafından kabul görmemize olanak sağlar; gölge ise toplumdan dışlanmamak için bilinçdışında saklamamız gerekenlerin temsilidir.¹¹² *Kayıp Hayaller Kitabı* 'nda Hamdi'nin dedesi, gölgesinde eşinden başka bir kadının hayalini yaşatır. Dedeyi hem hayata bağlayan hem de acı çekmesine neden olan Gökçe Gelin (dedenin eşi) bilinçdışında gizlenen sevgiliyi hatırlatmaktadır:

“şimdi sana tuhaf gelecek belki ama kimi zaman senin o olduğunu düşünürüm ben, ya da onun hemen hemen her şeyiyle sen olduğunu düşünür de bu yaşta şaşar kalırım (...) öyle ki, bir ona bir sana bakarım da bazen ben; bunların birisi var da acaba yok olan onun belleğine düşen yansı mı, derim. Ya da, ikisi de aynı anda aynı bedeni mi kullanıyorlar acaba derim. (...)”¹¹³

Jung, kişisel ve kolektif bilinçdışını etkileyen arketiplerin kendi zıtlarını bünyesinde bulundurduğunu belirtir. Hamdi'nin dedesi, yaşlı bilge personasına karşılık gölgesinde “hiç yaşlanmayan bıçkın bir delikanlı”¹¹⁴yı yaşatmaktadır. O delikanlı ise sokaklarda aşkını aramakta, bulamadığında ise hayal kırıklığıyla eve dönmektedir.

Anlatıda gölge ve persona arketiplerinin arasında kalan bir diğer kişi de Hasan'ın dedesi Ali'dir. Kevser'i yaşlıların yardımıyla babası Bekir'den isteyen Ali, kızının evlenmesini istemeyen Bekir'in ortadan kaybolmasıyla aşkına kavuşamaz. Babası dönmeden düğünün gerçekleşmesinin mümkün olmadığını söyleyen Kevser'in karşısında da çaresiz kalır. Ali, Bekir'in geri dönmesini beklerken kasabalının gözünde “pısırik” ilan edilir. Ancak Ali, köylülerin aksine kendisini pısırik olarak görmez. Yalnız kaldığında ise kimsenin bilmediği bir yönünü -gölgesini- keşfeder. Gölgenin kötücül arzuları oldukça güçlüdür. Bu nedenle kişinin gölge yönünü fark edip onu personası ile dengelemesi gerekir. Köy halkının ithamlarına rağmen Ali içindeki diğer Ali'yi durdurarak olası bir felaketi engellemeye çalışır. Aksi takdirde bilinçdışındaki gölgesinin esiri olması söz konusudur:

¹¹¹ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.186.

¹¹² Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, Remzi Kitabevi, 6. Basım, İstanbul 1998, s.180-182.

¹¹³ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.44.

¹¹⁴ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s.46.

“(…) Ali’de uyuyan başka bir Ali, gözlerini açıp yavaşça ayağa kalkıyor sanki ve ele avuca sığmayan asi bir ruhla gelip Ali’nin karşısına buğulu bir ayna gibi dikiliyor karanlıkta; hatta yalnızca dikilmekle de kalmayıp tepeden tırnağa o oluyor birden (...) Bekir’i sille tokat dövecek Ali, ya da Kevser’i sırtına vurduğu gibi kaçırarak ama tutuyor kendini.”¹¹⁵

Ali’ye kavuşamayan Kevser de kendisini kaçıran Hidayet ile evli kaldığı yıllarda gerçekleştiremediği kaçıışı bilinçdışındaki gölgesinde gerçekleştirir. Hasan’ın dayısı Celil de gölge arketipinin etkisi altında kalarak etrafına korku saçmaktadır. Almanya’ya gitmesiyle onun açtığı boşluğu Hüseyin doldurur. Köyde kavga, gürültü ve huzursuzluk çıkarmaya başlayan Hüseyin, adeta çılgına dönmüş gibi davranmaktadır. Bir zamanlar Celil’in elinden kurtardığı atı kendisi öldürür. Hüseyin’in değişen davranışları, tıpkı bir canavar gibi davranması yalnızca Celil’i değil uzun zaman önce köye gelip Kevser’i kaçıran ve yıllarca ormandaki bir kulübede yaşatan Hidayet’i de hatırlatmaktadır. Nitekim gözü dönen Hüseyin “şaşılası bir çabuklukla Hidayet’e”¹¹⁶ dönüşür. Böylece Hüseyin’in canavar arketipinin temsillerinden birine dönüşmesi gölge arketipine yenik düştüğünü gösterir. Hamdi’nin dedesi “zebanî” olarak gördüğü kişinin Hüseyin olduğunu belirtir:

“Hüseyin’di evet, cayır cayır yanan sütbeyaz bir atın çevresinde, elindeki baltanın insanın bakışlarını lime lime doğrayan keskin parıltılarıyla birlikte dönüp duruyordu.”¹¹⁷

Sinemacı Şerif salonunda gösterilen film ve filmdeki oğlunu öldüren adam bağlamında Hüseyin, Celil, Hidayet ve Hasan’ın babası başta olmak üzere anlatıdaki erkeklerin gölge arketipiyle yüzleştiği kimi zaman Ali gibi onu bastırdıkları kimi zamanda ona yenik düştükleri görülmektedir.

Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*¹¹⁸ adlı romanında Alaaddin’in Tatar kızını öldürmüş olması onun gölge yönüne işaret etmektedir. Anlatıcı, Alaaddin’e “Tatar kızını öldürmeyi kafana koyup da bunun ne zaman ve nasıl gerçekleştireceğine karar verdiğinde, derdim, kendini hiç, hiç o güne dek tatmadığın özel bir yolculuğa çıkıyormuş gibi”¹¹⁹ düşünüp düşünmediğini sorarak gölge yönünü harekete geçirir. “Suça meyilli olmak” bilinçdışının gölge yönü tarafından yönetildiğini gösterir. Anlatıcı cinayet suçunu işlemeyi arzular:

¹¹⁵ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s. 93.

¹¹⁶ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s. 284.

¹¹⁷ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s. 284.

¹¹⁸ Hasan Ali Toptaş, 1999 yılında Cevdet Kudret Edebiyat Ödülü’nü alan *Bin Hüzünlü Haz* romanında “suçtan arınmış olmanın verdiği tedirginlik” duygusundan kurtulmak isteyen anlatıcının macerasını ele alır. Anlatıcının şehri arkasında bırakarak çıktığı yolculuktaki asıl amacı suça karışmak aynı zamanda Alaaddin’i bulmaktır. Kırmızı Başlıklı Kız, Binbir Gece Masalları ve Ali Baba ile Kırk Haramiler gibi kolektif bilinçdışının ürünü olan masalları da olay örgüsüne dahil ederek bir arayış romanı oluşturur. Eserin ilk baskısı: Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Adam Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 1998. Bu tez çalışmasında kullanılan baskı: Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020.

¹¹⁹ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, s.140-141.

“(…) bir insanı öldürmenin öncesinde ve sonrasında neler olup bittiğini görebilmek, bu amaçla Alaaddin’in iç coğrafyasında gezintilere çıkabilmek, ya da bir cinayetin cinayeti işleyeni nasıl doğurduğunu, bu doğumun ne kadar sürdüğünü, hangi karmaşık aşamalardan geçtiğini ve bütün bunlar sessiz sedasız yaşanırken, çevrede, diyelim oradaki havanın ısısında, kokusunda, renginde ya da ağırlığında, ne gibi tuhaf değişiklikler olduğunu anlayabilmek ve böylece içimdeki merak kurdunu biraz daha doyurup kendi gözümde biraz daha var olabilmek için isterdim.”¹²⁰

Uykuların Doğusu’nda demir parmaklıkların arkasında duran Haydar, anlatıcının bilinçdışında yer alan gölgesidir. Anlatıcı temsil ettiği arketip nedeniyle Haydar’dan korkmaktadır. Jung’a göre gölgenin farkına varıp onunla yüzleşmek oldukça güçtür ancak bu yüzleşme gerçekleştiği takdirde birey olma yolculuğunda keşfedilmesi gereken arketipler arasındaki denge sağlanacaktır. Nitekim anlatıcı gölgesini yansıttığı Haydar ile iletişime geçer:

“(…) İlkın, insanların büyük kötülöklere yol açan iyilik anlayışlarından korkuyorum, dedim sözgelimi. Sonra, kendini çocukların varlığında yenileyen hayatın acımasızlığından, bu acımasızlığın üstünü örten masumiyetin derinliğinden ve kapı kilitlerinden korkuyorum, dedim. Sonra, canlı olmanın aczinden, bu aczin doğurduğu kaçınılmaz sonuçlardan, sokaklardan ve insanların içinde uğuldayıp duran çok ağızlı kuyularla bu kuyuların karanlığından korkuyorum, dedim. Sonra hızlandıkça hızlandım ve patronlarının diliyle konuştuklarını fark edemeyen ezik ruhlu kapı kullarının gururundan ve bu gururun girebileceği çeşitli kılıklarla bu kılıkların insana alçakgönüllölükmiş gibi gözükten kıvamından korkuyorum, dedim. (...) Sonra aniden hatırladım ve bir insanın her şeyi bilebileceğini sanan kıt akıllı adamların, geçmişlerini başkalarının geleceğinden geri almaya çalışan kırkını aşmış çocukların ve hemen her fırsatta yaralı güvercin rolü oynayan kadınların yanı sıra ben uzun ömürlü neşelerle uykulardan da korkuyorum, dedim.”¹²¹

Gölgeden uzaklaşmak kişinin arzuladığı bir durum olsa da Jung, gölgenin eksikliğinin sağlıklı olmadığını, yaşamın kendisinde de karanlık yönlerin olduğunu belirtir. Haydar’ın yokluğu da gölgenin ortaya çıkmamasına böylece anlatıcının “tuhaf bir eksiklik duygusu”¹²² hissetmesine neden olur.

Romanda bahsi geçen Horoz Dede hikâyesinin etkisinde kalan anlatıcı Horoz Dede’yi bulmak için yola çıkar. “[G]eride kalan gölgeye doğru bak[ar]”¹²³ ve kendisini takip eden bir gölge olduğunu düşünür:

“Mezarın başucunda durmuş, o da bana bakıyordu. Üstelik, duruş tıpkı benim duruşuma benziyordu bakarken. Aynı zamanda, taş duvarlın gerisinden çıkıp gelen hırçın bir ihtiyara da benziyordu. İhtiyarın bu hırçınlığı, bir şekilde gölgenin bana olan benzerliğine de sızradı sonra. (...) gölge birdenbire gedik dişli kocaman bir ağızla, kalkın ey gafiller, uyanın ey reziller diye bağırmaya başladı. Bağırırken, sesini

¹²⁰ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020, s.140.

¹²¹ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.246-247.

¹²² Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s. 248.

¹²³ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s. 184.

duyurmak istediği insanların hepsi benim içimde yaşıyormuş gibi gözlerini dikip kapıya doğru koştu üstelik ve ben de hemen uzaklaştım oradan.”¹²⁴

Gölgenin “sesini duyurmak istediği insanları”¹²⁵ içinde yaşatması, insanın tek yönlü olmadığını; birden fazla kişiliğe sahip olduğuna işaret eder. Kendisinden bahsederken eskiden farklı bir kişi olduğunu söyleyen kurtarıcının da herkesten gizlediği ayrı bir kimliği vardır. Ailesinin gelecek vadeden evladı olarak belirttiği kimliği “persona”sını temsil ederken gölgesi yaşamı gerçekliğiyle gözler önüne seren sokağın peşindedir:

“Hayat dediğimiz şey nerede örselenip nerede buruşuyor, nerede susuz kalıp nerede soluyor ya da nerede kanıyorsa ben kendimi ister istemez orada buluyordum açıkçası. Bulunca da, gördüklerimden acayip bir tat alıyordum. Bu tadı, fena halde acı çektiğim için alıyordum tabii...”¹²⁶

Toptaş, *Heba* romanında Hulki Dede vasıtasıyla “insan[ın] içindeki canavarı öldürürse çöle dönüş[eceğini]”¹²⁷ belirterek gölgenin kişi için önemini vurgular.

Etrafındaki adamlarla kendisine karşı gelenleri yok etmekten çekinmeyen Macit sahip olduğu personası, nedeniyle “matkap lakaplı katil” olarak tanınmaktadır. Yetişkinlerin gözünde zalim olan Macit, çocuklarla karşılaştığında kendisini onları incelerken bulur. Zira karşılaştığı çocuklar kendisinde daha önce keşfetmediği bir yanını harekete geçirmektedir:

“(…) onların iç organlarını da görmek istiyormuş gibi bakardı. Hatta ruhlarını ve geleceklerini de görmek istiyormuş gibi. İşte böyle dikkatle baktıktan ve üst üste yutkunduktan sonra da çocukların karşısında, kendi sesine benzemeyen acayip bir sesle birdenbire ağlamaya başladılar. (...)”¹²⁸

Katil Macit’in gölgesindeki merhamet ya da acıma duygusu gibi “iyi yönü”nü çocuklar ile fark ederken kendi içindeki “boşluk hissini” de doldurmaktadır.

Ziya’nın askerlik döneminde maruz kaldığı fiziksel ve psikolojik şiddet, persona ile gölgesinin çatışmasına neden olur. Teğmen her sabah askerleri azarlamakta ve bu ritüelinden de mutluluk duymaktadır:

“Karşısına dizilmiş olan çaresiz insanlara söyleyip durduğu bu sözden keyif alacak kadar fukara bir ruha sahip olduğu için, Ziya da her sabah fenâ halde acıyordu bu teğmene (...)”¹²⁹

Askeriyenin yemekhanesinde çalıştığı gün masaya ekmek dağıtan Ziya, masalara bir adet ekmek koyar. Ancak çavuş, takım çavuşların oturduğu masaya iki ekmek koyması gerektiğini belirtir. Bu adaletsizliği kabul etmeyen Ziya kendisine söylenileni yapmaması

¹²⁴ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s. 184.

¹²⁵ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s. 184.

¹²⁶ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s. 173.

¹²⁷ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020.

¹²⁸ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s. 39.

¹²⁹ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s. 208.

nedeniyle komutanları tarafından şiddet görür. Ziya'nın sahip olduğu personası sakın, tevazu içerisinde birisi olduğunu gösterirken gölge yönündeki adalet ve isyan duygusu çavuşun tutumu karşısında üstlerine karşı gelmesine neden olur. Böylece Ziya'nın gölgesiyle hareket ederek personasını bastırdığı görülür:

“(…) İşte o vakit, sabahtan beri uysal bir tavır sergileyen Ziya'nın içinden birdenbire başka bir Ziya doğdu sanki ve bu Ziya gözlerini dikip hiç kımıldamadan, neredeyse ısıracakmış gibi sert sert baktı çavuşa.

Ne bakıyorsun lan, anlamadın mı ha, diye bağırdı çavuş o sırada.

Anlamadım, dedi Ziya'nın içinden doğan Ziya, neden ikişer ekmek koyacakmışım? Çünkü oraya takım çavuşlarınız oturuyor, bilmiyor musun yoksa Allah'ın kuşu, diye homurdandı çavuş.

Ziya hiçbir şey demeden döndü, çavuşun dediğini duymamış gibi, köşedeki masaya yaklaşarak kişi başına birer ekmek koydu.

Ne yaptın sen lan, diye bağırdı çavuş o sırada. Yüzü öfkeden kıpkırmızı kesilmişti. Yapmam gerekeni yaptım, diye cevap verdi Ziya; çavuşların Allah'ı ayrı mı, erlere birer ekmek veriliyor da onlara niye ikişer tane veriliyor? (...)”¹³⁰

Romanın “Anahtar” başlıklı bölümünde Binnaz Hanım, Ziya'da herkesten farklı olarak bir gölge olduğunu söylemiştir. Nitekim Ziya'da kendisinde bir gölge veya ışık olduğunu düşünür:

“Söylesene Allah aşkına, benim üzerimde benim göremediğim bir işaret mi var Kenan? Bir gölge gibi mesela, yahut bir ışık gibi? Yani uzaktan bakıldığında ben de herkes gibi mi görünüyorum ha? (...) Böyle üzerimde bir işaret olduğunu, her türlü musibetin de bu işaret aracılığıyla gelip beni bulduğunu düşünüyorum. Belki insan gözüyle görülemeyecek kadar ince bir işarettir bu ve az evvel dediğim gibi, belki de bir çeşit ışığa yahut gölgeye benziyordur (...).”¹³¹

Caddenin duvarında kırmızı harflerle yazılmış “Katil Belik”¹³², Katil benlik yazısının kısaltılmış halidir. İnsanın içindeki katili, gölgeyi işaret etmektedir.¹³³ Kenan, borçlu olduğu Körükçü Kazım tarafından bıçaklanır. Ziya, “gani gönüllüdür, merhametlidir, dürüsttür”¹³⁴ diye bahsedilen Körükçü Kazım'ın neden Kenan'ı bıçakladığını sorgular. Para hırsına yenik düşen Körükçü Kazım, iyi insan personasını yitirmiştir. Gölgesindeki katilin tesirinde kalmış Kenan'ı yaralamıştır.

Toptaş'ın romanlarında gölge arketipi kişinin bastırdığı duygularını, arzularını ve kötücül yönünü temsil etmekte; karakter(ler)in beklenmedik bir şekilde davranmasına, etrafına korku saçmasına neden olmaktadır. Ancak çizdiği olumsuz tabloya rağmen gölgenin varlığını

¹³⁰ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.225.

¹³¹ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.228-229.

¹³² Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s. 246.

¹³³ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.246.

¹³⁴ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.382.

yok saymayan Toptaş'ın bireyin gelişimi için gölgeyle yüzleşmesi gerektiğini belirten Jung ile hem fikir olduğunu söylemek mümkündür. Gölge arketipinin özelliklerini taşıyan, karşısındakini kandırarak duygularıyla oynamaktan zevk alan “Hilebaz” gölge arketipinin bir diğer temsilidir.

2.1.3 Hilebaz

Çeşitli hile ve numaralar yaparak insanların kendisine güvenmesini sağlayan ve sonrasında güvenlerini boşa çıkaran hilebaz, bilinçdışındaki ilkel yönü temsil eden gölgenin yansımasıdır. Jung, hilebazın sahip olduğu doğüstü vasıflar sayesinde kendisini insandan üstün kıldığını ancak tutarsız hareketleri ve şuursuzluğu nedeniyle de olumsuz bir figür olduğunu belirtir. Anlatılarda Tanrı, kurtarıcı veya doktor gibi insanları iyileştiren, yücelten veya onlara yardım etmeye çalışan bir kahraman olarak da yer alabilir. Ancak bilinçsizce davranması onu temsil etmeye çalıştığı figürlerden ayırmaktadır.¹³⁵

Çingene, bir hilebaz gibi sözleriyle insanları etkileme, tesir altına alma özelliğine sahiptir. *Gölgesizler* romanında haber getirmek için köye gelen çingeneler ve Cıngıl Nuri'nin yerini söylemeyi teklif eden Çerçi, hilebazı temsil eder. Köylülere göre Cıngıl Nuri'yi “bulsa bulsa Çingene kadınlar bul[abilirdi].”¹³⁶

Hilebaz, kendi yarattığı hayalleri pazarlar, adeta hayal tüccarıdır.¹³⁷ *Uykuların Doğusu*'nda çingene, gezgin gibi uzaklardan gelir, karşılaştığı insanlara çeşitli masallar, efsaneler anlatır. Cebrail Dede'nin aradığı kuş ile çingenenin bahsettiği kuşun hikâyesi de örtüşmektedir. Çingene, Cebrail Dede'ye yıllarca beklemek istemez ise kuşu bulmasında yardım edebileceğini söyler.¹³⁸ Kuşun nerede olabileceğini ve Cebrail Dede'nin onu nasıl görebileceğini açıklayan Çingene, yardımcı olmaya çalışsa da manipülatör bir tutum sergileyerek Cebrail Dede'yi müşkül bir durumda bırakır. Zira kendisine inan kişinin bulunduğu koşullar ona keyif verirken insanın içine şüphe tohumları ekmek ve sonucunu görmekte onun en büyük eğlencesi haline gelmiştir.¹³⁹

¹³⁵ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, 8. Basım, İstanbul 2021, s. 129-130.

¹³⁶ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul, 2020, s.18.

¹³⁷ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, çev. Canberk Şeref, Pinhan Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul 2022, s.50.

¹³⁸ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s. 219.

¹³⁹ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, çev. Canberk Şeref, Pinhan Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul 2022, s.50.

2.1.4 Rüya

Bin Hüzünlü Haz'da çizilen orman atmosferi adeta rüya alemi gibidir. Ormanın tasviri rüya atmosferini çağrıştırır. Jung'a göre rüyaların ortaya çıkardığı fikirler kim olduğumuz hakkındaki kendi düşüncelerimizdir.¹⁴⁰ Jung'un kişisel ve kolektif bilinçdışı iş birliğinde görülen rüyaları büyük rüyalar olarak tanımlanmaktadır. Kahramanın gelişimi hakkında fikir veren bu rüyalarda arketipler önem arz etmektedir:

“(...) Büyük rüyalar kahramanın, doğası gereği yarı-tanrı olan o yüce insanın yaşamını karakterize eden pek çok mitolojik motif kullanılır. Burada kabul törenlerinde ortaya çıkanlar gibi tehlikeli maceralar ve işkenceler görürüz. Ejderhalar, yardımsever hayvanlar ve iblislerin yanı sıra Yaşlı Bilge Adam'a, hayvan-insana, dilek ağacına, gizli hazinelere, kuyuya, mağaraya (...), rastlarız; yani sıradan bir günde kesinlikle rastlayamayacağımız şeylere. Bunun sebebi, kişiliğin henüz oluşmamış ama hâlâ olma aşamasında olan bir kısmıyla baş etmek zorunda olmalarıdır.”¹⁴¹

Heba'da Kenan'ın kendisinin hem genç hem yaşlı halini gördüğü rüya “büyük rüya” işlevindedir. Nitekim görülen rüyanın sembol dili kullanılarak tahlil edilmesi Analitik Psikoloji'nin yapı taşları arasında yer almaktadır.¹⁴²

2.1.5 Anima ve Animus

Jung, bilinç ve bilinçdışının birleşiminden meydana gelen psişeyi iç ve dış olarak ikiye ayırmakta, kişinin toplum ile iletişimini sağlayan arketipsel yapıyı persona; iç dünyasını inşa etmesini sağlayan arketipleri ise anima ve animus olarak tanımlamaktadır. Erkeğin psişesindeki dişi tarafı anima, kadının psişesindeki erkek temsili ise animus arketipi ile bütünleşir. Hem kadın hem de erkek için psişenin dengesi anima ve animus arketiplerinin kabul edilmesiyle gerçekleşmektedir. Zira bir erkek yalnızca eril yanını yüceltirse bilinçdışının olumsuz etkilenmesine neden olmakta, kadın ise erkeksi olanı reddettiğinde istenmeyen davranışlar sergilemektedir.¹⁴³

Kolektif bilinçdışındaki anima ve animus arketipleri çocuğun karşı cins ebeveyn ile arasındaki ilişkisi doğrultusunda şekillenmekte yine ilk temsilleri de ebeveyn vasıtasıyla oluşmaktadır. Bu doğrultuda erkeğin bilinçdışındaki anima annesi üzerinden biçimlenerek ona tesir etmekte ve yaşam boyu varlığını bilinçdışında sürdürecektir kadın imgesini de üretmektedir.

¹⁴⁰ Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, çev. Aylin Kayapalı Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2020, s.66.

¹⁴¹ Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, s.95.

¹⁴² Carl Gustav Jung, *Dönüşüm Sembolleri* (çev. Firuzan Gürbüz Gerhold), Alfa Yayınları, İstanbul 2020, s.25.

¹⁴³ Calvin S. Hall, Vernon J., Nordby, *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri*, çev. Ender Gürol, Cem Yayınevi, 2. Basım, İstanbul 2016, s.46.

Yetişkinlik çağına gelen erkek ise bu kadın imgesini duygusal bağ kurduğu kadınlara “bilinçsiz” bir şekilde yansıtır.¹⁴⁴

Frieda Fordham, animanın yalnızca erkeğin bilinçdışına aksedilmiş bir kadın simgesi olmadığını aynı zamanda “fanteziler, ruh durumları, önseziler ve duygusal patlamalar”¹⁴⁵ gibi belirsiz durumlarda da varlığını sürdüren bir arketip olduğunu belirtir.

Anne, sevgili, aşk ve heyecan gibi olumlu simgelerinin yanı sıra animanın olumsuz temsilleri de bulunmaktadır. Zira bir arketip olarak animada da ikili yapı söz konusudur:

“(...) gençtir aynı zamanda yaşlıdır; hem annedir hem de bakiredir; bir an peridir başka bir an cadıdır (...) karanlık dünya ile ‘okült’ bağlantılara sahiptir. (...)”¹⁴⁶

Erkeklerdeki animanın yerini kadınlarda “animus” almaktadır. Bilinçdışındaki erkek imgesi olan animus arketipi, kolektif yapıdan aktarılan erkeksi yön ve baba başta olmak üzere kadının hayat boyu iletişimde bulunduğu erkeklerin yansımasıdır. Anima erkeğin “duygu” yüklü yönünü, animus ise kadının “akılcı” tutumunu temsil eder. İki arketip arasındaki bir diğer fark ise anima tek bir kadın imajı üzerinden kişileştirilirken animus birden fazla erkeğin birleşiminden oluşmaktadır.¹⁴⁷ Jung’a göre animus, “yargılarda bulunan, bir tür saygın kişiler topluluğudur.”¹⁴⁸ Ancak kadınların daima kendilerini haklı görmeleri ise animusun olumsuz etkisidir.¹⁴⁹

Erkeğin karşı cins ile ilk teması anne üzerinden gerçekleşmekte yine bilinçdışındaki animanın ve komplekslerinde oluşmasında annenin etkisi söz konusudur. Jung hem kadın hem de erkekte annenin yaklaşımı doğrultusunda kompleks oluşturabileceğini aynı zamanda bu durumun kadın ve erkek için farklı olabileceğini belirtmektedir. Zira “anne kompleksi”¹⁵⁰ nin erkekteki yansıması eril yönünü baskılama, dışlama ya da reddetmedir.¹⁵¹ *Sonsuzluğa Nokta*’da Bedran anne kompleksinin etkisiyle eril kimliğini göz ardı ederek şehirde tanıştığı İsvan’a karşı eş cinsel eğilim gösterir¹⁵²:

¹⁴⁴ Frieda Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, çev. Aslan Yalçın, Say Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2019, s.68-69.

¹⁴⁵ Frieda Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, s.71.

¹⁴⁶ Carl Gustav Jung, *Feminen: Dişillığın Farklı Yüzleri*, çev. Tuğrul Veli Soylu, Pinhan Yayıncılık, 4. Basım, İstanbul 2020, s.173.

¹⁴⁷ Frieda Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, çev. Aslan Yalçın, Say Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2019, s.71-73.

¹⁴⁸ Carl Gustav Jung, *Feminen: Dişillığın Farklı Yüzleri*, çev. Tuğrul Veli Soylu, Pinhan Yayıncılık, 4. Basım, İstanbul 2020, s.32.

¹⁴⁹ Carl Gustav Jung, *Feminen: Dişillığın Farklı Yüzleri*, s.33.

¹⁵⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, 8. Basım, İstanbul 2021, s.25-40.

¹⁵¹ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, s.25.

¹⁵² Emine Ayan, “Jung Teorisi Bağlamında Hasan Ali Toptaş’ın Sonsuzluğa Nokta Romanı Üzerine Arketipsel Bir Okuma”, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA)*, S. 21 (2020), s.142.

“(…) kadın tenli bir erkeğin, ama genç ve sessiz, ama dargın ve örtük bir erkeğin oraya oturup uzaklara bakmasını, hatta ağzından sigara dumanlarını saçarak bana hâlâ bir şeylerin kıpırdayabileceğini anımsatmasını sabırsızlıkla bekliyorum. (...)”¹⁵³

Arketip olarak anne yalnızca dünyaya getiren veya çocuğun ihtiyaçlarını karşılayarak onu büyüten kişi ve anima simgesi değildir. Aynı zamanda orman, deniz, dağ veya mağara gibi tabiat unsurları; yurt gibi yaşam merkezleri de anne arketipini karşılamaktadır.¹⁵⁴

Yine evden ayrılmanın özünde de anneden ayrılma fikri yer almaktadır. Toptaş, Bedran’ın kasabadan şehre gelmesine rağmen annesinden ayrılamayacağını belirtir:

“(…) Doğup büyüdüğüm o toprağa gizli bir bağla bağlıydım da bütün bu olup bitenler beni oraya dönmeye mi zorluyordu, ya da o toprağın tenimdeki ağırlığından bıkip usanmıştım da yükümden kurtulmaya mı gidiyordum, ya da babamla dayımdan sonra annemin de bedenimin herhangi bir yerinden kendini göstereceğinden mi korkuyordum, bilmiyorum. (...)”¹⁵⁵

Animanın anne haricindeki temsili ise erkeğin duygusal bağ kurduğu, romantik bir ilişki içerisinde olduğu partneri veya eşidir. Bedran için de animanın ikinci temsili İsvan aracılığıyla tanıştığı eşi Gülderim’dir. Evliliğini İsvan’ın yokluğu üzerine inşa eden Bedran, mutsuzluğunu yalnızlığını hiçbir zaman eşi ile paylaşamayacağını, içindeki boşluğun Gülderim ile tamamlanamayacağını farkındadır:

“(…) ruhuma yakınlaşamadığını, yalnızlığıma ulaşamadığını da öğrenemeyecekti. Ama, hep yerine geçtiği insanı anımsatacaktı bana, hep onun hayalini çağırarak, o hayali besleyecek ve bir ömür boyu farkına bile varmadan yaşayacaktı. (...)”¹⁵⁶

Jung, animanın aynı zamanda erkeğin hayatını etkileyebilecek karmaşaya ve şüpheyne neden olduğunu belirtir.¹⁵⁷ Bedran düğününde annesinin ağladığını fark eder. Evliliğinin de annesinin gölgesinde olacağı kanısına varmakta, aralarındaki kop(a)mayan bu gizemli bağı düşünmektedir:

“(…) O bağlar ister birkaç yudum sütün ılıkılığından ister bir rahmin karanlık anılarından, isterse bir sarılışın sıcaklığından doğsun; hatta ister ilk lokmamızın hatırandan, ilk adamımızın sevincinden, ilk sözcüğümüzün tınısından ya da planlanmamış bir birlikteliğin planlanmamış fedakârlıklarından oluşsun, sonuçta ikimizi de biraz körleştiriyor, topallaştırıyor ve sağırlaştırıyordu. (...)”¹⁵⁸

¹⁵³ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.18.

¹⁵⁴ Carl Gustav Jung, *Feminen: Dişillığın Farklı Yüzleri*, çev. Tuğrul Veli Soylu, Pinhan Yayıncılık, 4. Basım, İstanbul 2020, s.121.

¹⁵⁵ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.112.

¹⁵⁶ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, s.31.

¹⁵⁷ Carl Gustav Jung, *Maskülen: Erilliğin Farklı Yüzleri*, çev. Didem Gamze Erdinç, Pinhan Yayıncılık, 3. Basım, İstanbul 2019, s.11.

¹⁵⁸ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.30.

Anne ve bilhassa erkek evlat arasındaki bu bağ anima arketipinin tesiridir. Eşi dahi Bedran'ı annesinden ayır(a)maz. İsvan'ın ölümüyle bodrum katındaki daireden ayrılan Bedran'ın karşısına çıkan ve ona kalacak yer bulmasında yardımcı olan Meftune de kolektif bilinçdışındaki animanın yansımasıdır. Kendisine verilen büronun yakınlarındaki bir evi gözetleyen Bedran, bu evde yalnızca Bendegül adında bir kız ile ablasının kaldığını düşler.¹⁵⁹ Ancak bir animanın varlığı diğerinin gizli tutulmasına neden olmaktadır.

Bu nedenle Bedran, Bendegül'ü Meftune'den saklamayı tercih etse de bilinçdışındaki varlığını yok sayması mümkün değildir:

“Her susuşumda giderek büyüyordu Bendegülüm, giderek ete kemiğe bürünüp canlanıyordu.”¹⁶⁰

Anlatıdaki anima arketipini temsil eden bütün kadınlar bodrum katında yaşamaktadırlar. Toptaş, mekân seçimiyle animanın kolektif bilinçdışına ait olduğunu göstermektedir. Arketipsel açıdan Bedran'ın animalarını oluşturan karakterlerin isimleri de aşığın peşinden koştuğu sevgiliyi çağrıştırmaktadır: Gülderim, Meftune, Figen, Bendegül ve Ayla.¹⁶¹ Bedran'ın anima temsillerinde kardeşler, güzellikleriyle aşığı- Bedran'ı- etkilemekte ablalar ise kötülüğün simgesi “büyücü” ya da “üvey anne” ile özdeşleşmektedir. Nitekim Bedran geçirdiği kazanın ardından bakıma muhtaç hale geldiğinde Gülderim'in ablası kardeşini Bedran'ı terk etmesi için ikna etmeye çalışır.

Geçirdiği kazanın ardından felç kalan Bedran'ın bakımını eşi Gülderim üstlenmiş, bu nedenle aralarındaki duygusal ilişki hasta-bakıcı minvalinde bir ilişkiye dönüşmüştür. Animasının kendisinden uzaklaştığını fark eden Bedran, İsvan'ı anımsayarak “yarım kalmışlık duygusunu”¹⁶² gidermeye çalışır. Bu doğrultuda Bedran'ın bilinçdışındaki animayı yaşatmak için İsvan'ın hayaline sığındığını söylemek mümkündür.

Gölgesizler'de Cıngıl Nuri'nin karısının bakışları doğrultusunda muhtar, “her kadının gözünde bir erkeğin kaybolup gideceği boşluk bulunduğuna inan[ır].”¹⁶³ Zira anima erkeğin bilinçdışında belirli bir kadına atfedilmeyen ve kalıtımla aktarılan sınırsız kadın imgesidir.¹⁶⁴

¹⁵⁹ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, s.182.

¹⁶⁰ Hasan Ali Toptaş *Sonsuzluğa Nokta*, s.196.

¹⁶¹ TDK, “Tutkun, gönül vermiş, vurgun”, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 02.04.2023)

¹⁶² Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, İstanbul 2018, s.168.

¹⁶³ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.17.

¹⁶⁴ Carl Gustav Jung, *Anılar, Düşler, Düşünceler*, (çev. İris Kantemir), Can Yayınları, İstanbul 2009, s.289.

Toptaş, muhtarın eşini “kara bir kedi” ile özdeşleştirirken, Nuri’nin karısını da “üç civcivli bir tavuğa”¹⁶⁵ benzetir. Böylece anima yalnızca bilinçdışındaki kadın imgesiyle tasvir edilmez, onun vasıflarını taşıyan hayvanlarla da yansıtılır.¹⁶⁶

Muhtar için bir diğer anima temsili köyün genç kızlarından Gülcan’dır. Bu aşk muhtarın karısının da dikkatini çekmektedir. Ancak köylünün gözünde muhtar kimliğinin/personasının değersizleşme ihtimali nedeniyle kocasının bu aşktan korktuğunu ifade eder. Bu durum ise animanın ne kadar cazibesi olsa da personanın animaya bazı durumlarda üstün geldiğini göstermektedir:

“(…) Ethem’in kızı Gülcan’a yoruyordu karısı; kocasının, kızı her görüşünde tepeden tırnağa ürperdiğini biliyordu. (...) Şükür ki kocası muhtardı; yani herkesle bağlantısını herkesten çoktu. Çekiniyordu tabii, aksakallı yaşlılardan, gök boncuklu bebeklerden, konudan komşudan, kurttan kuştan ve ille de mührüyle koltuğunun geleceğinden çekiniyordu (...).”¹⁶⁷

Köydeki kayıplara bir yenisinin daha eklenmesine neden olan Güvercin’de animayla bütünleşmektedir. Onun kaybolması köyde karmaşaya yol açar aynı zamanda kötü şans olarak algılanır:

“Güvercinin ansızın kayboluşundan, ortaya çöken sessizlikten ve bu sessizliğin arkasından gelecek olan her şeyden korkuyordu. Köyde bir uğursuzluk dolaşıyordu ona göre, ama bunun ne olduğunu, nereden kaynaklandığını bir türlü anlayamıyordu. (...)Uğursuzluk, uğursuzluğundan önce anlaşılmazlığıyla çıkıyordu karşısına; ne zaman muhtar seçilse yeni döneminin ilk günlerini karanlığa boğuyordu.”¹⁶⁸

Köylüler arasında bir efsaneye dönüşen Aynalı Fatma’nın da anima ile özdeşleştiğini söylemek mümkündür. Savaş zamanında askerleri tek başına yaşadığı kayalıkların dibindeki evde ağırladığına inanılır. Köylülere göre Aynalı Fatma, askerlerin annesi, eşi, dostu ve sırdaşıdır. Bir erkeğin ilk görüşte âşık olması, âşık olduğu kadını ise uzun zamandır tanıyormuş gibi hissetmesine neden olan durum, bilinçdışındaki animanın tıpkı gölge arketipi gibi bir kadına yansıtılmasıdır. Erkeğin bir kadına tutulup aşkından çılgına dönmesi yine bilinçdışındaki animanın tecrübe edildiğini göstermektedir.¹⁶⁹ Asker Hamdi’nin Aynalı Fatma’yı görünce heyecanlanması ve gülümsemesi ilk görüşte gerçekleşen aşkın bir işaretidir.

¹⁶⁵ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.29.

¹⁶⁶ Carl Gustav Jung, *Feminin: Dişillığın Farklı Yüzleri*, çev. Tuğrul Veli Soylu, Pinhan Yayıncılık, 4. Basım, İstanbul 2020, s.173.

¹⁶⁷ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41- 42. Basım, İstanbul 2020, s.35-36.

¹⁶⁸ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.50-51.

¹⁶⁹ Carl Gustav Jung, *İnsan ve Semboller*, çev. Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan Us Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2009, s.180.

Aynalı Fatma'nın bir sabah aşığını arkasında bırakarak bilinçdışını temsil eden dağ evinden uzaklaşması sevgilisini ölüme terk eden “femme fatale”¹⁷⁰ hatırlatır. Nitekim anima, aşk gibi yüce bir duygunun yanı sıra erkeğin üzerinde yıkıcı bir etki yaratmaktadır.

Güvercin'in ansızın kaybolması Aynalı Fatma olayının bilinçdışından Dede Musa aracılığıyla bilince taşınmasına neden olmuştur. Dede Musa, Aynalı Fatma'nın bir rivayet olduğunu belirterek Güvercin'i de Aynalı Fatma'ya benzetir. Bu sayede anlatıdaki animaların kaybolma eyleminde birleştiği görülmektedir.

Kişinin bireyleşme yolculuğunda başarılı olabilmesi için bilinçdışındaki arketiplerin tecrübe edilmesi gerekmektedir. Erkeğin bütünleşmesinde öncül rol oynayan animanın ilk aşaması “Havva” ile sembolize edilirken üçüncü aşama ise ruhsallaşmış erosu imgeleyen “Bakire Meryem” ile yansıtılır.¹⁷¹ Jung aynı zamanda Bakire Meryem'in animanın oluşturduğu anne arketipi için de iyi bir örnek olduğunu belirtir.¹⁷² Köyde oğlu ile birlikte yalnız yaşayan Cennet, animanın bir diğer temsili Bakire Meryem'i çağrıştırmaktadır. Güvercin'i kaçırmakla suçlanan oğlunun cezalandırılmak için köyün meydanına çıkarılması Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesine şahit olan acılı anne Meryem'in anima arketipine dönüşerek anlatıda Cennet'in hikâyesiyle özdeşleştiğini göstermektedir.

Güvercin'in babasız bir yavruyu dünyaya getirmesi, bu doğumun garip karşılanması ve halk tarafından yadırganması da Hz. İsa'nın doğumuna benzetilebilir. Aynı zamanda içinde bulunduğu durum nedeniyle Bakire Meryem ve temsil ettiği masumiyetin de Güvercin ile yansıtıldığını söylemek mümkündür.

Rıza ile evli olan Hacer'in aynı zamanda Bekçi ile ilişkisi olması yine Ramazan'ın babasının da Bekçi olması animanın ikircikli yapısı doğrultusunda iyi olma halinin yanı sıra baştan çıkarıcı kötücül bir kadın olabileceğini de göstermektedir.¹⁷³

Reşit, imama yaptıracığı büyü sayesinde bir kızın Ramazan'a âşık olmasını sağlayacak bu sayede imamın marifetleriyle Güvercin'in bulunabileceğini herkese kanıtlayacaktır. Büyü için gerekli olan saçı ise Aynalı Fatma'nın evinde oturan Güldeben adlı kızıdan ister. Anlatılanlara şüpheyile yaklaşan Güldeben'i ikna etmek isteyen Reşit, büyü yapıldığında hem

¹⁷⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Murat Arpacı, “Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası”, *Fe Dergi*, C.11, S. 1 (2019), s.140-154.

¹⁷¹ Carl Gustav Jung, *İnsan ve Sembolleri*, çev. Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan Us Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2009, s.186.

¹⁷² Carl Gustav Jung, *Feminen: Dişillik Farklı Yüzleri*, çev. Tuğrul Veli Soylu, Pinhan Yayıncılık, 4. Basım, İstanbul 2020, s.122.

¹⁷³ Frieda Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, çev. Aslan Yalçın, Say Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2019, s.69-70.

erkeğin hem de kadının gönlüne düşecek aşktan bahseder. Böylece imamın yapacağı büyü sayesinde animanın ve animusun ilk görüşte birbirlerine âşık olacağı düşünülür:

“(…) Her şey düşünüldüğü gibi yolunda giderse, elbette erkeğin kim olduğunu ben kendi kendime bulacaktım. Bulurmuşum da zaten, içimdeki yangın beni günden güne ona doğru kovalarmış. Hatta, belki de varıp onun kapısına dikilirmişim kalbimdeki korla, melil melil bakarmışım. Bütün bunlar erkek için de geçerliyimiş tabii... Bende tutuşacak ateşin dumanı ondan, ondakininki benden tütmezse hiçbir sonuç alınamazmış bu işten; o durumda, ateşi kim taşıyorsa helâk olurmuş... Sözgelimi, o bensem, çöllere düşermişim Mecnun gibi; öyle kumdan çöllere değil elbette, içimdeki ateşin yakıp kavurduğu çöllere...”¹⁷⁴

Bir zamanlar Asker Hamdi ile Aynalı Fatma’nın aşkına şahit olan ve terk edilen evde tıpkı Aynalı Fatma’nın gençliğini hatırlatan Güldeben’in yaşaması önemlidir. Bilinçdışını temsil eden mekân/ev yeniden animasına kavuşmuştur:

“(…) Ama herkesin harap bildiği bağ evinin bir avlusu vardı nedense, avlusunda dut ağaçları ve kuşlar vardı. Hatta duvarlarıyla kapısı onarılmış ve pencerelerine çiçek işlemeli perdeler takılmıştı. (...) Avlu duvarına abanarak yüzünü biraz daha yaklaştırdı içeri; düş güzeli bir kız sedire oturmuş, dut ağaçlarının arasından köye, belki de tahta minareye bakıyordu. Dalgındı, sular gibi...Benzliyordu, tıpkı Aynalı Fatma’nın dillerdeki güzelliğine...”¹⁷⁵

Animanın bilinçdışındaki kadın figürü dışında doğaya, mekânlara ve hayvanlara da yansıtıldığı görülmektedir.¹⁷⁶ Reşit, Güldeben tarafından reddedilir. Büyü kapkara bir atın yelesinden alınan bir tutam ile yapılır. Nitekim at, büyüünün etkisiyle Reşit’e âşık olarak onun ölümüne neden olan animaya dönüşür.

Kadının bilinçdışındaki erkek imgesi animus arketipiyle verilmekte, kadın hayatındaki erkeklere animusunu yansıtmaktadır. Cıngıl Nuri’nin karısı, Nuri’nin yokluğunda animusunu oğullarına yansıtarak bütün sevgisini ve ilgisini çocuklarına aktarır¹⁷⁷:

“Babalarının boyuna başkaldıran boyları, serviler gibi uzundu. Nuri’nin boyu da onlarınkine eklenmişti belki, kendilerini taşıırken babalarını da taşıyorlardı. Bu yüzden Nuri kim bilir köyü kaç kez dolaşmıştı yokluğunda, (...) Ola ki karısının, çocuk diye eve hapsettiği de oydu. (...) Zaten bir ara çocuk delisi olmuştu kadın, oğullarının gitgide kalınlaşan seslerinde, öksürüklerinde ya da belli bir kalıba giren yürüyüşlerinde kocasını buluyor ve ikide bir onlara sarılıp sarılıp öpüyordu.”¹⁷⁸

¹⁷⁴ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.160-161.

¹⁷⁵ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.179.

¹⁷⁶ Carl Gustav Jung, *Feminin: Dişillığın Farklı Yüzleri*, çev. Tuğrul Veli Soylu, Pinhan Yayıncılık, 4. Basım, İstanbul 2020, s.121.

¹⁷⁷ Sıtkı Nazik, “Gölgesizler Adlı Romanın Arketipsel Sembolizm Açısından Değerlendirilmesi”, *Kesit Akademi Dergisi*, C.6, S. 25 (2020), s.176.

¹⁷⁸ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-2. Basım, İstanbul 2020, s.56.

Köylülerin anlattığı Aynalı Fatma hikayesinde ise animus Asker Hamdi ile temsil edilir. Animus da tıpkı anima gibi aşığını başkalarından kıskanmaktadır¹⁷⁹:

“(...) Cephede şehit düşen Hamdi Hamdi’yse, Fatma’nın dişiliğini sünger gibi emip bitiren Hamdi kimdi diyorum... Yoksa o Hamdi, cephedeki Hamdi’nin Fatma’nın aynasına vuran görüntüsü müydü? Fatma nereye gitti peki, nerde yaşlandı, nerde öldü? (...)”¹⁸⁰

Sıtkı Nazik, “Gölgesizler Adlı Romanın Arketipsel Sembolizm Açısından Değerlendirilmesi”¹⁸¹ başlıklı makalesinde tıpkı Aynalı Fatma ve Cingil Nuri’nin karısı gibi Gülbahar’ın da bilinçdışındaki animus arketipinin etkisinde kaldığını bu nedenle aynı anda iki kardeşe sevdalandığını belirtir.

Kayıp Hayaller Kitabı’nda Hamdi’nin dedesi için anima yıllardır beklediği “gülüm” dediği sevgilisidir. Aşkına sadık kalması, koruyup gözetmesi ise kendisini “sevda nöbetçisi”¹⁸² olarak görmesine neden olmaktadır.

Anima, erkeğin hem personasını hem de gölgesini etkileyerek onun yaşamına yön verir. Hamdi’nin dedesi de gölgesi ve animasının tesiri ile yaşamaktadır. Bilinçdışına gölgelediği/bastırdığı animasını da eşine yansıtmaktadır:

“(...) yani sen kılığında o çorba pişirirken evde, sen torbanı sürükleye sürükleye alır başını gidersin de sokaklara, ben hanginizin hanginiz olduğunu-ah ne yapsam da ne etsem- bir türlü ayıramam. Hep aranızda kalırım bu yüzden, birbirinde yankılanan iki yarım gülün arasında olanca çaresizliğim ve yalnızlığımla kalırım da, acaba ben bir hayalle mi evlendim derim bazen, bunca yıl bir hayalle mi yattım aynı yastıkta?”¹⁸³

Hamdi’nin dedesinin “gülüm” diye seslendiği aynı zamanda eşine yansıttığı anima ile özdeşleşen kişi bir zamanlar âşık olduğu Kevser’dir. Anlatıcı Hasan’ın dedesi Ali ile Hamdi’nin dedesinin meftun olduğu Kevser ise Ali’ye âşıktır ve onunla evlenmek ister. Ancak babasının engellemesiyle evlilik gerçekleşmez. Kısa bir zaman sonra Kevser’in kaçırılması Ali’nin sevgilisinden/animasından ayrılmasına neden olur. Kişinin animasından ayrılması bireyleşme/bütünleşme mertebesine ulaşmasını arketipsel açıdan kendilik olarak tanımlanan seviyeye/deneyime ulaşmasını engellemektedir. Bu nedenle animasına kavuşamayan Ali de kendisini kaybeder ve dağlara çıkar. Zira arketipsel bir mekân olarak dağ, kişiye sınırları aşarak gerçeklerle yüzleşme imkânı tanımaktadır:

¹⁷⁹ Carl Gustav Jung, *Feminen: Dişillığın Farklı Yüzleri* (çev. Tuğrul Veli Soylu), Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2020, s.33.

¹⁸⁰ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.75.

¹⁸¹ Sıtkı Nazik, “Gölgesizler Adlı Romanın Arketipsel Sembolizm Açısından Değerlendirilmesi”, *Kesit Akademi Dergisi*, C.6, S. 25 (2020), s.176.

¹⁸² Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.54.

¹⁸³ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s.45.

“(...) Ali de hâlâ kayalıkların belleğinde çınlayan Kevser’in haykırışlarını izleye izleye ta doruğa kadar çıkıyormuş (...)”¹⁸⁴

Ali’nin aşkından kanepeye uzanıp tepkisiz bir şekilde yatması filmdeki afyon sütünden hayatını kaybeden ve otopsi için evdeki kanepede bekletilen çocuğu hatırlatır. Tıpkı çocuğun babası gibi Kevser’i de kaçıran bir atlıdır. Annesi, çektiği acılar ve bir atlı-baba çocuğun ölümüne neden olurken aynı şekilde Kevser’in de atlı tarafından kaçırılarak bilinçdışına/dağlara gitmesi Ali’nin ölmeden önce ölmesine neden olur. Nitekim Ali ve Kevser’in aşklarının katili de bir atlıdır. Animasını kaybeden Ali aşkından yatağa düşer. Bakımını da animanın ilk temsili olan anne üstlenir. Tıpkı filmdeki çocuk gibi Ali annesiyle yalnız kalır:

“(...) her yeri morarıp çürümüş zamanla (...) çevresini kaplayan akıllamaz bir koku daha eşiğe yaklaşırken insanı rap diye olduğu yere çiviliyormuş. Bu yüzden artık annesinden başka kimse girmiyormuş odasına; o da koşup fıldır fıldır önüne birkaç lokma yiyecek koyuyor, sedirin dibine dökülen saç tellerini süpürüp belki sessizce küreğin ucuna alıyor, sonra da kendini alelacele kapının dışına atıyormuş.”¹⁸⁵

Böylece animanın özdeşleştiği ilk figür olan anne beraberinde “anne arketipi”¹⁸⁶ bakım sağlayan, besleyen ve şefkat gösteren özellikleriyle anlatıda yer almaktadır.

Anima dünyaya ait olan fani bedeni ve canı temsil etmekte, ölümle de toprağa dönüşerek yer altı dünyasına geri dönen kimi zamanda yeniden yeryüzüne çıkan bir hayaleti imgelemektedir.¹⁸⁷ Gençliğinde Ali’ye olan aşkı nedeniyle köylülerin güle benzettiği Kevser, son zamanlarında herkesin gözünde farklı anlamlar çağrıştırır. Kimine göre rüzgâr ya da aklı şeytan tarafından çelinmiş bir kadın, çocuklara göre “insanla köpek karışımından oluşmuş bulanık bir yaratıktı.”¹⁸⁸ Tıpkı bir hayalet gibi gülmüyor, konuşmuyor ve ağlamıyor sadece dağlara çıkıyor ve yeniden kasabaya geliyordu:

“(...) bir görünüp bir kaybolan bu iki ayaklı, iki kollu ve bir başlı zavallı gölge, böyle bir şey sorulduğunda hiç ağzını açmıyor, sorulan soruyu iştmiyor ve gözlerini insanın yüzüne boşluğa bakarcasına dikip öylece susuyordu (...)”¹⁸⁹

Kevser’in torbasını sırtına alıp dağa çıkması anlatının bir diğer animası olan filmdeki kadını hatırlatır. Oğlunun ölümünden sonra evi ateşe veren kadın torbasını alıp köyden uzaklaşır, dağlara çıkar. Böylece anima arketipiyle özdeşleşen kadınların ortak bir kaderi paylaştığı görülmektedir:

¹⁸⁴Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s.104.

¹⁸⁵ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s.103-104.

¹⁸⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, 8. Basım, İstanbul 2021, s.22-25.

¹⁸⁷ Richard Wilhelm, *Altın Çiçeğin Sırrı*, çev. Sezer Soner, Dharma Yayınları, 1. Basım, 2002, s.175.

¹⁸⁸ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.74.

¹⁸⁹ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s.72-73.

“(…) bu yüzden ben ne zaman başımı çevirip seni gördüğümü düşünsem Elif’le karşılaşıyordum zaten, ne zaman tepeden tırnağa dikkat kesilip sana benzeyen bir karaltıya baksam Gülser’i görüyor, sonra da bu olanların anlamsızlığına bakıp içimden gene belleğimin bana alçakça bir oyun oynadığını geçiriyordum.”¹⁹⁰

Hasan’ın annesi Elif, filmdeki kadın ve Kevser’in hikayesinde bir döngü söz konusudur. Onlar şiddete maruz kalan, sessiz ve çaresiz kadınlardır.¹⁹¹

Anlatıcı konumundaki Hasan babasının kötülüklerinden kurtulmak için evden ayrılarak Kevser’in yanına gider. Elektrik bağlanmadığı için “zindan gibi karanlık”¹⁹² olan ev, Hasan ve Kevser arasında yaşanacakların gizli kalacağını haber vermektedir. Açılan kapının ardından Kevser’in sesinin duyulması/karanlığın içinden animanın seslenmesi kolektif bilinçdışına itilen duygu ve düşünceleri hatırlatır. Hasan’a karşı korumacı bir tavır sergileyen, ona şefkatle yaklaşan Kevser aynı zamanda bir kuşa benzetilir:

“(…) sen mi geldin diye sordu Kevser ve ben de atılıp hiç tereddüt etmeden, evet dedim; sonra o, asâ tıktırtılarından tanı mıştım zaten, dedi ve ben epeyce şaşırdım bu sözlere (...) burası hep böyle zindan gibi karanlık mı olur diye sordum; o da bana karanlığı tutup kelimelere çevirircesine, evet öyle olur çünkü bana kimse gelip de evine elektrik bağlatıvereyim demedi dedi; (...) Kevser narın bir kuş kanadı gibi saçlarımda elini usul usul gezdirerek, hiç korkma sen ben varım, dedi; sonra hiç korkmadım ben ve o, seni kanadımın altına alıp saklarım da kimsecikler bir fiske vuramaz dedi ve o pörtlek gözlü Hicabi’nin size çektiirdiği çile yetiversin gayrı, dedi ve elini indirip saçlarımdan yanağımı okşuyordu ki birden durup hayretle ama ağlıyorsun sen, dedi.”¹⁹³

Bilinçdışına bastırılan arzu ve istekler, gölge arketipine gizlenen duygular animaya yansıtılır. Hasan, Kevser’in yanına uzanır. Bu sayede aşık animasına kavuşur. Ancak Hasan uyandığında kendini Kevser’in evinde ve onun yanında bulacağını düşünürken kendi evinde annesinin yanında uyanmıştır.¹⁹⁴ Hasan’ın evden gitmesi gerektiğini söyleyerek onu dayısı Celil’in yanına yollayan anne aynı zamanda yaşananların pişmanlığı ile ağlamaktadır. Hasan hem yasak ilişkinin mekânını temsil eden evden hem de annesinden ayrılmak zorunda kalır.

Nesime “olanca güzelliği, beyazlığı ve dalgınlığıyla”¹⁹⁵ Celil’in eşi ve animası olarak yansıtılmaktadır. Tıpkı köyün diğer kadınları gibi o da eşinin baskısı altında kalmış ancak

¹⁹⁰ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s.284.

¹⁹¹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Elif Türker, *Hasan Ali Toptaş Romanlarında “Belirsizliğin Bilgeliği”*: Bir Okuma Önerisi, Bilkent Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2009.

¹⁹² Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.244.

¹⁹³ Hasan Ali Toptaş *Kayıp Hayaller Kitabı*, s.244.

¹⁹⁴ Dilek Çetindaş, Hasan ve Kevser arasındaki bu ilişkiyi Oedipus kompleksiyle açıklamaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Dilek Çetindaş, “Yadsınmış Fanteziler, Bölünmüş Benlikler ve Panoptiğinin Yıkılışı: Delilik Envanteri Olarak *Kayıp Hayaller Kitabı*”, *Sessiz Gölgesinde Hasan Ali Toptaş Kitabı* (Ed. Hülya Argunşah), Kesit Yayınları, İstanbul 2018, s.111-154.

¹⁹⁵ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.254.

Almanya'ya giderek kaderini değiştirme şansını elde etmiştir. Nitekim anlatıdaki anima temsilleri Toptaş tarafından “azap çeken kadınlar”¹⁹⁶ olarak tanımlanmaktadır.

Animanın yanı sıra *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda animusu yansıtan erkekler ise mavi sakal arketipiyle bütünleşmektedir. Anlatıda kadınları zorluklar karşısında yalnız bırakarak güvensiz hissetmelerine, duygusuz kişilere dönüşmelerine bir nevi ölümlerine neden olan mavi sakal, animusun olumsuz temsilidir.

Bin Hüzünlü Haz'da anlatıcı, Alaaddin'e ulaşma yolculuğunda bir ormana girer ve oğulları kayıp annelerle karşılaşır. Gözü yaşlı çaresiz anneler anima arketipinin anne üzerinden verildiğini göstermektedir.

Toptaş, metinlerarasılık tekniğini kullanarak *Bin Hüzünlü Haz*'ın kurgusuna masalları dahil eder. “Kırmızı Başlıklı Kız” da bu masallardan bir tanesidir. Kolunda sepetiyle ormanda gezinen Kırmızı başlıklı kız, tinerci çocukların bakışlarında yatan aç kurda aldırış etmeden uzaklaşır. Kolektif bilinçdişının ürünleri olan masallarda arketiplerin izleri görölmektedir. Bu sayede kırmızı başlıklı kızın animayı tinerci çocukların bakışlarındaki kurdun ise animusu yansıttığını, söylemek mümkündür.

Anlatıda yer alan bir diğer masal ise “Binbir Gece Masalları”dır. Anlatıcının karşısına çıkan sarayda hükümdara her gece birbirini takip eden hikâyeler anlatan kız anima arketipini simgelemektedir. Sözleri ve bakışları harami kılıçları kadar keskin olan kız, güzelliğiyle de etrafındakileri büyüler. Kendisini dikkatle dinleyen cüceleri, hükümdarı ve saraydaki diğer herkesi arkasında bırakıp gitmek istese de başarılı olamaz. Zira o “belleklerden silinmemek üzere”¹⁹⁷ kolektif bilinçdişını yansıtan saraya bağlanmıştır. Nitekim Jung'da kadının varlığına bağlı olmaksızın erkeğin bilinçdişında bir imge olarak animanın ezeli ve ebedi olarak var olacağını savunur.¹⁹⁸

Bozkırın ortasında karşılaştığı ay yüzlü kız tarafından terk edilen Alaaddin, kendini kaybeder. Böylece femme fatal'e dönüşen ay yüzlü kızın/animanın ihaneti Alaaddin'in “kimlik bunalımı” yaşamasına neden olur.

Jung psikolojisinde kişinin kendini tanıması, bilinç ve bilinçdişını keşfetmesiyle mümkündür. “Bütünleşme” ya da “bireyselleşme” olarak tanımlanan bu yolculuğunda kişiye arketipler yardımcı olmaktadır. Erkeğin bireyselleşme mertebesine erişmesi için bilinçdişındaki

¹⁹⁶ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s.279.

¹⁹⁷ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020, s.98.

¹⁹⁸ Carl Gustav Jung, *Feminen: Dişilliğin Farklı Yüzleri*, çev. Tuğrul Veli Soylu, Pinhan Yayıncılık, 4. Basım, İstanbul 2020, s.108.

arketiplerden gölgenin yanı sıra animayı da keşfetmesi gereklidir.¹⁹⁹ Anlatıcının Alaaddin vasıtasıyla aktardığı bu süreçte Alaaddin'in karşısına çıkan Tatar kızı animayı keşfetme imkânı vermektedir. Ancak Alaaddin, kendisini aldatacağı kuşkusuyla Tatar kızını öldürerek animayı tanımayı reddeder. Böylece Tatar kızının Alaaddin için bir engel olduğu, ölümüyle de anlatının başında arzulanan suça karışma eyleminin gerçekleştiği görülmektedir.²⁰⁰

Uykuların Doğusu'nda Cebrail Dede'nin oğlu -anlatıcının babası- bir akşam kahvenin camından gördüğü bir kıza âşık olur. Bilinçdışındaki animasını kıza yansıtır, ona baktıkça da yaşadığı bütün kötü günleri unutarak kendisini "tertemiz bir zihinle yeniden doğmuş gibi"²⁰¹ hisseder.

Heba romanında Ziya'ya kapıyı açan Binnaz Hanım'ın hizmetçisi bal rengi gözleriyle dikkat çekerek animanın dış güzelliğiyle erkeği etkileyebileceğini kanıtlamaktadır. Kaldığı evin anahtarını teslim etmek için içeri davet edilen Ziya salona geçer. Binnaz Hanım ile hizmetçisinin gelmesiyle birlikte salonu kaplayan sis, animanın bilinçdışına ait olduğunu göstermekte, Ziya'nın tüm çabalarına rağmen evden ayrılamamasına neden olan uyku hali ise animanın büyüleyici yönünü yansıtmaktadır:

"(...) Tartıya vurulabilecek türden, ezici bir ağırlık değildi bu; sihir gibi, haz gibi ya da uyku gibi insanı tutup olduğu yere gevşek iplerle bağlayan ve bir daha da bırakmayan bir ağırlıktı. (...)"²⁰²

Jung, bilinçdışındaki içeriklerin bilince taşınması için animayı işaret eder.²⁰³ Hizmetçi aynı zamanda apartmandaki kiracılara ait verilerin düzenlenip dosyalanmasında Binnaz Hanım'a yardım etmektedir. Onların bu eylemi insana ait her bilginin bilinçdışında mevcut olduğunu göstermektedir. Bu durum hizmetçinin anima ve persona arketiplerini sentezleme nedenini açıklamaktadır.²⁰⁴

Binnaz Hanım, Ziya'ya kendi yaşamından ailesinden bahseder. Söz annesine gelince sessiz, soğuk ve çocuklarına sevgi göstermeyen bir kadın olduğuna değinir. Bu durum anne arketipinin Binnaz Hanım'ın bilinçdışında olumsuz özellikleriyle özdeşleştiğini göstermektedir:

¹⁹⁹ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, 8. Basım, İstanbul, 2021, s. 13.

²⁰⁰ Mutlu Deveci, Nevriye Bozdemir, "Bin Hüzünlü Haz' Romanın Arketipsel Sembolizm Bakımından İncelenmesi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.8, S.102 (2020) s. 43-44.

²⁰¹ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.233-234.

²⁰² Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, İstanbul 2020, s.24.

²⁰³ Carl Gustav Jung, *Anılar, Düşler, Düşünceler*, çev. İris Kantemir, Can Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2009, s.154.

²⁰⁴ Esra Sazyek, "Jung Işığında Heba", *Turkish Studies*, C.8, S.8 (2013), s.1110.

“(...) Sessizlik onun için bir çeşit kışkırtıcı hırkası mıydı, yoksa muhtemel saldırılara karşı kuşanılmış kalın bir zırh mıydı hiç bilmiyorum. Bildiğim şu ki, ben her defasında derinliği kestirilemeyen karanlık bir uçuşuma yaklaşıyordum hissiyle yaklaşırdım annemin yanına. (...)”²⁰⁵

Anlatıdaki bir diğer anima Ziya’nın çocukluk dönemine aittir. Vurduğu kuşun pişmanlığıyla eve doğru koşan çocuk Ziya’nın karşısına yaşlı bir kadın çıkmış ona endişeli halinin nedenini sormuştur. Yol boyunca Ziya’yı takip ederek onun korkmasına neden olan bu yaşlı kadın yargılayıcı davranışlarıyla animanın istenmeyen temsillerinden birisidir.

Anne arketipinin özdeşleştiği bir diğer kişi de Ziya’nın annesi Nurgül Hanım’dır. Ziya’nın üstünü örterek ona ilgi gösteren, sevgiyle yaklaşan “olumlu anne” arketipinin yansımasıdır.

Yazıköy’e yerleşen Ziya’nın yeni yaşamında animasını Kenan’ın kardeşi Nefise temsil etmektedir. Cevriye Hanım, Ziya’nın misafir olarak geleceğini öğrenince kızını süslenerek dikkat çekmemesi için uyarır. Anima güzelliğiyle kendisine etrafındakileri büyülemektedir.

Köyün gençlerinden Numan, Nefise ile evlenmek ister zira onun için anima Nefise’dir. Ancak Nefise ve ailesi bu evliliğe sıcak bakmaz. Numan’ın abisi Cabbar, evlilik için Ziya’dan yardım ister. Kardeşinin ezelden beri Nefise’ye vurgun olduğunu söyleyerek sevilen kadının bilinçdışındaki anima arketipiyle uyum sağladığını gösterir:

“(…) İşte, çocukluğunda beri Nefise türküsü çağırı bu benim kardeşim; Nefise diye yatar, Nefise diye kalkar. (...)”²⁰⁶

*Beni Kör Kuyularda*²⁰⁷ romanında babasına yemek götürmek için evden çıkan Güldiyar’ın eve döndüğünde endişeli bir hali vardır. Aynı zamanda onunla birlikte evin avlusuna pek çok erkek de gelmiştir. Avluyu saran sisin içinden duran erkekler için anima Güldiyar ile bütünleşmiştir:

“Güldiyar’ın az önce koşar adımlarla geçtiği o boşluğa nereden geldiyse geldi, usul usul, incecik bir sis yayıldı. Sonra da beklenmedik bir şekilde, birdenbire erkekler çıktı bu sisin içinden. Sisin içinde hızlı hızlı gezinmeye başladı bu erkekler. Avlu tıka basa dolmuştu artık, adım atacak, ayak basacak yer yoktu.”²⁰⁸

²⁰⁵ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020. s.34.

²⁰⁶ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, İstanbul 2020, s.354.

²⁰⁷ Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda* romanında babasına yemek götürmek için evden çıkan Güldiyar’ın başına gelenleri anlatır. Güldiyar, eve döndüğünde aniden ağlamaya başlar ve gözlerinden yaş yerine taş dökülür. Kısa bir zamanda bütün kasaba Güldiyar’ın gözlerinden dökülen taşları görmek için eve gelir. Toptaş, Güldiyar ve ailesinin değişen hayatını, taş göz yaşları için kendisine yapılan eziyeti ve ailesinin çaresizliğini işler. Eserin ilk baskısı: Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, Everest Yayınları, İstanbul 2019. Bu tez çalışmasında kullanılan baskı: Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, 3. Basım, Everest Yayınları, İstanbul 2020.

²⁰⁸ Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, s.14-15.

Güldiyar'ın annesi Bahriye'de Muzaffer'in animasını temsil etmektedir. Ancak Bahriye vefat eder, onunla birlikte evin ruhu da yok olur. Erkeğin yaşamında düzen sağlayan onu hayatta tutan bir arketip olarak animanın eksikliği de olumsuz bir tablo çizmektedir. Rüyasında eşi Bahriye'yi gören Muzaffer, ona ulaşmaya çalışır ancak başarılı olamaz. Zira Bahriye tıpkı bir melek gibi kanatlarını çırparak evden uzaklaşır. Animanın rüyada görülmesi bir arketip olarak bilinçdışında mevcut olduğunu göstermektedir.

Güldiyar'ın gözünden dökülen taşları görmek için kocasıyla birlikte uzaklardan gelen kadın yere serpiştirilen taşları görünce kızın gözünden dökülüp dökülmediği hakkında şüphelenir. Olaylar karşısında kuşku duyan anima etrafındakilerin de durumu sorgulamasına neden olur.

Güldiyar'ın gördüğü kötü muameleye daha fazla sessiz kalamayan Muzaffer, kızını ve kendisini alıkoyan adamlarla çatışır. Ancak adamlar onu evden uzaklaştırır. Çaresizce avluda bekleyen Muzaffer'in karşısına annesi çıkar:

“(...) bir hayli geride, ta avlu kapısının yanındaydı kadın, kararmış tahtaların dibinde durmuş, köydeki ikinci vakitlerini hatırlatan sakin bir yüzle dosdoğru Muzaffer'e bakıyordu. Elinde alacalı bulacalı, küçük bir bohça vardı. Sonra, belli belirsiz titreyen bulanık bir görüntü halinde yürümeye başladı ağır ağır.”²⁰⁹

Jung'a göre anne, erkek psişesinin ilk imgesi olarak onu kötülüklerden korumaktadır.²¹⁰ Annenin gelme zamanı önemlidir. Müşkül bir durumda ortaya çıkarak destek olmak ister. Muzaffer'in ihtiyaç duyduğu yardım, animanın yansıması anne arketipiyle sağlanmaktadır.

Anlatının bir diğer animası Halil'in sevgilisi aynı zamanda “Narkissos” mitiyle de değerlendirilen Nergis'tir. Gözlerinin ve bakışlarının güzelliğinden bahsedilmesi animanın görünümüyle büyüleyici olduğunu göstermektedir. Çekingen tavrının yanı sıra basit olayları büyütmesi ve yanlış kararlar alıp sonucunda etrafındakilere zarar vermesi onun ikili yapısıyla özdeşleşmektedir. Nitekim animanın oyununa gelen Halil, onun darbesiyle yıkılır ve kendisi için açılan mezara düşer:

“Çukur önceden hazır edilmişti besbelli, en, boyu ölçülerime göreymi, derindi ve zifiri karanlıktı. Ben o çukurun dibini boylayınca, Nergis peşim sıra geldi hemen ve anlayamadığım bir hevesle, neredeyse çıldırmış gibi üzerime toprak atmaya başladı. Ruhunun birisini gömmeye mi ihtiyacı vardı, kendi gözünde kendini ancak bu yolla mı kabul edebilecekti ya da gelecek için farkında olmadan, tuhaf bir dürtüyle vicdan azabı mı tedarik ediyordu, bilmiyorum. (...)”²¹¹

²⁰⁹ Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, s.128.

²¹⁰ Carl Gustav Jung, *Feminen: Dişillığın Farklı Yüzleri*, çev. Tuğrul Veli Soylu, Pinhan Yayıncılık, 4. Basım, İstanbul 2020, s.21.

²¹¹ Hasan Ali Toptaş *Beni Kör Kuyularda*, 3. Basım, Everest Yayınları, İstanbul 2020, s.163-164.

Halil'i kurtarmak yerine üzerini toprak atan Nergis, aşğını ölüme terk eden femme fatal'e dönüşür. Ancak Halil, kendisini öldürdüğü için Nergis'e kızgın değildir aksine bu iş için onun yorulmasına üzülmemektedir. Çünkü o animanın bir sözü ile ölüp bir sözü ile dirilebilecek kadar düşkün bir aşıktır:

“Nergis'in, yalan söyleyerek kendi sicilini kendi gözünde lekelemesine gerek yoktu aslında, bana kendini göm deseydi ben bunu seve seve yapardım. Kendisine neden böyle bir kötülük etti bilmiyorum. Aklıma geldikçe onun için üzülüyorum elbette.”²¹²

“Kıyan ellerine de kurban olduğum. Katıksız sevgi... Ölümüne katıksız!”²¹³

Bilinçdışındaki kadın prototiplerini temsil eden anima, Toptaş'ın romanlarında güzelliğiyle aşığı büyülen sevgili, aşığın ölümüne neden olan femme fatale kimi zamanda çocuğun bakımını üstlenen ona sevgi ve merhametle yaklaşan anne; bilinçdışındaki erkeği yansıtan animus ise ilk görüşte tesiri altına alan sevgili, uzun yıllar beklenen eş, kimi zamanda kızını koruma pahasına evlenmesine engel olan bir babadır. Anima ve animusun bir diğer temsilleri de yaşlı bilge ile büyük ana arketipleridir.

2.1.6 Yaşlı Bilge

Anima ve animus arketiplerinin yanı sıra kişinin bilinçdışına tesir ederek yaşamında önemli rol oynayan bir diğer arketip ise yaşlı bilgedir. Çeşitli kişiliklere bürünerek hayat bulan yaşlı bilge²¹⁴, kolektif bilinçdışındaki bilginin, felsefenin, aklın; tecrübenin ve yardımın simgesidir, sahip olduğu değerler doğrultusunda kendine has yaşam stiliyle de dikkat çekmektedir. Yaşlı bilgenin varlığı kahramanın içinde bulunduğu müşkül bir duruma bağlıdır. Kahramanın arzuladığı kurtuluş kusursuz bir plan dahilinde gerçekleşmekte ancak, özgürlüğe giden yolda esareti planın uygulanmasına engel olmaktadır. Bu durumda yaşlı bilge ihtiyaç duyulan bilginin vücut bulmuş hali olarak görünmektedir.²¹⁵

Jung'a göre yaşlı bilge olağandışı yetilere sahip, figürlerden oluşmakta; kolektif bilinçdışında yer alan bu yetilerin bilincine varılmadığı durumlarda kişi benliğini yaşlı bilge ile özdeşleştirerek yücelik iddiasında bulunmaktadır.²¹⁶

²¹² Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, s.165.

²¹³ Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, s.163.

²¹⁴ Frieda Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, çev. Aslan Yalçın, Say Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2019, s.77.

²¹⁵ Ayşe Arzu Korucu, *Rider Haggard'ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: She, Ayesha: The Return Of She, Wisdom's Daughter ve She And Allan*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Erzurum 2006, s.67.

²¹⁶ Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, çev. Ender Gürol, Payel Yayınevi, İstanbul, 2006, s.75.

Gölgesizler'de “yürüyen birer kemik ağacı[na]”²¹⁷ benzetilen aksakallı yaşlılar, “asâlarını çenelerinin altına dayamış”²¹⁸ “kimsenin bilmediği gizli bir mahkeme heyeti”²¹⁹ gibi çınar ağacının altında oturup köyde gerçekleşen kayıpları kendi aralarında tartışıp olayların nedenini bulmaya çalışırlar. Güvercin'in kaybolmasından dolayı zor durumda olan Muhtar da yardım istemek için Dede Musa'ya gider. Nitekim yaşlı bilge arketipi, köyün hafızasını oluşturan aksakallı yaşlılar ile yansıtılmaktadır.

Anadolu'da yaşlı bilge arketipinin İslam inancının etkisiyle kendisini dine adanmış ve belirli mertebeye ulaşmış, ahi, ermiş veya dede kimlikleri üzerinden verildiğini söylemek mümkündür. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda Hamdi'nin dedesi, arkadaşı Ali'ye söyleyemediği bazı sırlarını “Hüsametdin Dede” adlı kişinin mezarına giderek onunla paylaşmak ister. Hüsametdin Dede'de türbesiyle yaşlı bilgenin Türk-İslam kültüründeki varlığını hatırlatır:

“(…) Hüsametdin Dede'nin her görüşümde biraz daha uzayan iki adam boyundaki mezarını ve bir zaman da penceredeki demir parmaklıklara bin bir umutla bağlanmış yüzlerce çaput parçasının alacakaranlıkta usul usul sallanışını seyrettim de sonra konuşmaktan vazgeçip geri döndüm nedense, yeşil boyalı demir kapıdan çabucak çıktım ve tepeyi aşip soluk soluğa kasabaya doğru inmeye başladım. (...)”²²⁰

Jung, kadın ve erkek psişesindeki baba figürünün “ruhani bir güç olarak” yaşlı bilge ile temsil edildiğini belirtir. Bu güç bazı durumlarda kaybedilen bir kişinin ruhu olarak da görülmektedir.²²¹ Babasının borçları nedeniyle eve gelen alacaklılar karşısında çaresiz kalan Hasan, yıllar önce kaybettiği dedesinin fotoğrafına bakarak onun gelip kendisini kurtaracağını hayal eder. Hasan'ın yaşlı bilge arketipine sığındığı, ondan yardım beklediği ancak yardıma ulaşamadığı görülmektedir:

“(…) kocaman kafasıyla fotoğrafta uğuldayan zamanın içinden ansızın çıkacakmış gibi dikkatle bakıyordum. Sonra, çıkar çıkmaz sakalını savurarak merdiven basamaklarını inip avluya fırlayacakmış gibi baktım. Daha sonra, hareketsizlikten paslanan kemiklerini çıtırdı çıtırdı avluyu geçecek, varıp kapıdaki adamların karşısına aksakallı bir öfke kılığında dikilecek ve onları bir güzel azarlayıp kovacakmış da beni bu dertten kurtaracakmış gibi de baktım ama dedem hiç orali olmadı.”²²²

Hasan'ın babası hayatta olmasına rağmen dedesinden kalan bir fotoğraftan medet umması yaşlı bilgenin sahip olduğu “kurtarıcı” kimliğine işaret etmektedir.

²¹⁷ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul, 2020, s.139.

²¹⁸ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizle*, s.55.

²¹⁹ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizle*, s.187.

²²⁰ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul, 2019, s.205.

²²¹ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, Say Yayınları, 8. Basım, İstanbul 2021, s.95.

²²² Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul, 2019, s.305.

Romandaki bir diğerk yaşı bilge ise yağmurlu bir günde ortaya çıkan ve elindeki asa ile karşısına çıkan köpeğı dövren aksakallıdır. Aksakallı, Kevser’e kavuşamayan Ali’yi temsil ederken dövülen “köpeğın içinden [ise] başka bir adamın karaltısı çık[ar].”²²³ Bu doğrultuda anlatıcının Kevser’i kaçıran Hidayet’i de bir köpeğre benzettiğini söylemek mümkündür. Nitekim Kevser, yalnızca yaşı bir adam ile bir köpeğın boğuşmasını izlemez; aşkını elde etmek isteyen iki ezeli düşmanın, Ali ve Hidayet’in kavgasını izlemektedir. Yaşı bilgeye dönüşen Ali ise geçmişte Hidayet’e karşı kaybettiğı savaşı kazanır.

Etrafı kayalarla çevrili bir çukur veya herhangi bir dağın tepesinde taşlarla kaplanmış bir yer, yaşı bilgenin mekânıdır.²²⁴ *Bin Hüzünlü Haz*’da yolunu arayan kahramanın karşısına çıkan bilge “Haraptarlı Nafi [de] kabaca bir minderın üstüne bağdaş kurmuş, upuzun sakalıyla köşede oturuyordu.”²²⁵ Jung, yaşı bilgenin “özdüşünümü tetiklemek ve ahlaki güçleri harekete geçirmek için çoğu zaman kim, neden, nereye gibi sorular sor[duğunu]”²²⁶ belirtir.

Haraptarlı Nafi’nin, “Hayat nedir diye sorarsan, bilmiyorum evlat; sormazsan biliyorum...”²²⁷ cümlesi Alaaddin’in ve onu arayan anlatıcının arayışı hakkında fikir vermektedir. Haraptarlı Nafi ile karşılaşan Alaaddin, belleğindeki geçmişine yolculuk yapar.

Romanda kahramanın yolculuğunda ona eşlik eden ve kılavuz görevi gören aksakallı değirmenci ve “aksakallı bakır ustaları[da]”²²⁸ yaşı bilge arketipinin yansımalarıdır.

Uykuların Doğusu’nda radyoevindeki adam işini bırakıp evde kalmaya başlayınca onu görmeye gelenler arasında “kendisine ahiret soruları soran ak sakallı ihtiyarlar”²²⁹ da vardır:

“(…) uzak semtlerden çağrılan yeşil sarıklı hocalarla bu hocaların çocukluk hatıraları gibi gözükten, gül yanaklı mollalarda eklenmiş. Ellerindeki ot torbalarıyla şehrin üçra köşelerinden çıkıp gelen gedik dişli kocakarılar da eklenmiş hatta, mucizeleriyle ünlü üfürükçüler, ceplerinde sihirli şişeler taşıyan fötr şapkalı esrarengiz adamlar ve ben bu fukaranın dilini düğümleyen meymenetsizin kim olduğunu üç güne varmaz bulurum diyen, her biri birbirinden maharetli falcılarda eklenmiş. Böylece, ev bir anda ev olmaktan çıkmış da, içinde akıl almaz hünerlerle iğrenç şaklabanlıkların sergilendiğı, gölgelerle dolu kocaman bir sahneye dönüşmüş sanki.”²³⁰

²²³ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s.119-120.

²²⁴ Carl Gustav Jung, *Maskülen: Erilliğın Farklı Yüzleri*, çev. Didem Gamze Erdiñ, Pinhan Yayıncılık, 3. Basım, İstanbul 2019, s.171.

²²⁵ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020, s.148-149.

²²⁶ Carl Gustav Jung, *Maskülen: Erilliğın Farklı Yüzleri*, çev. Didem Gamze Erdiñ, Pinhan Yayıncılık, 3. Basım, İstanbul 2019, s.168.

²²⁷ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020, s.149.

²²⁸ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, s.66.

²²⁹ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul, 2020, s.34-35.

²³⁰ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.34-35.

Radyoevindeki adam evden ayrılıp bir yolculuğa çıkar. Varış noktası olmadan yolculuğuna devam etmekte, farklı güzergahlardan geçmektedir. Bu güzergahlardan biri de çöldür. Radyoevindeki adam, çölde yürüdüğü esnada karşısına peygamberler çıkar. “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” dönüşen bu macerada karşısına çıkan her sembol onun yolculuğuna katkıda bulunmaktadır. Nitekim peygamberler de insanın bilinç ve bilinçdışını keşfederek kendini tanımasını, bu sayede “bilincinin diğer insanlarınkinden farklılaşması sürecini”²³¹ Jung’un ifadesiyle “bireyleşme” yolculuğunu gerçekleştiren ender kişiler arasında yer almaktadırlar.

Bu nedenle radyoevindeki adamın karşısına çıkarak ona kılavuzluk etmeleri aynı zamanda kahramanın “ruhsal yetersizliği[ni] [ve] boşluğu[nu]”²³² telafi edecek uygulamalara sahip olmaları yaşlı bilge adam arketipinin “çöldeki peygamberler” ile temsil edildiğini göstermektedir.

Anlatıcı, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*’ni karıştırırken karşısına çıkan “Horoz Dede” hikâyesinin etkisine kapılır; Horoz Dede’nin kim olduğunu öğrenmek için yola çıkar. Ancak bir rehber ihtiyacı vardır. Yaşlı bilge adam ise kişinin kendi koşullarıyla elde edemediği yardımı, bilgiyi veya fikri ona ulaştırmak amacıyla ortaya çıkararak kişinin amacına ulaşmasına da vesile olur.²³³ Horoz Dede’yi arayan anlatıcıya da bir “İhtiyar”, kılavuz olur:

“ o beni alıp hiç ayak basmadığım yerlere götürdü kimi zaman ve çok yakınımızda olan bu uzak yerlerde inanılmaz şeyler gösterdi. Bir keresinde, surların dibindeki deliklerden yeraltına inerek oradaki dehlizlerin karanlığında yaşayan çarpık suratlı insanları gördük sözgelimi.”²³⁴

Toptaş, yaşlı bilgenin kahramanı çevresindeki tehlikelere ve kötücül güçlere karşı uyarmasını Horoz Dede’nin “Kalkın ey gafiller!”²³⁵ sözleriyle ifade etmektedir. Etrafindakilerin uyanması için iki türlü uyarıda bulunan Horoz Dede, ilk olarak beden uykudan uyanması için ikazda bulunur ancak ona göre önemli olan ruhu gaflet uykusundan uyandırmaktır. Anlatıcının kendisine anlatılan Horoz Dede’nin aslında “bembeyaz sakalıyla kadınların peşinden koşup duran çapkın bir ihtiyar”²³⁶ olduğunu öğrenmesi yaşlı bilgenin saygın kimliğine zarar vermektedir.

İlkel toplumda bilge olarak addedilen toplumun yaşlı kişisi gençlerle yaşam üzerine konuşarak adeta hayat dersi vermekte; bilgeden alınan nasihatler varlığını modern dünyada da

²³¹ Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, Remzi Kitabevi, 6. Basım, İstanbul 1998, s.172.

²³² Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, 8. Basım, İstanbul 2021, s. 96.

²³³ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, s.96.

²³⁴ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul, 2020, s.186.

²³⁵ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.182.

²³⁶ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.191.

sürdürmektedir. Toptaş, *Uykuların Doğusu*’nda âsâlı bilgenin öğütleriyle Cebrail Dede’yi “zebani” olarak görülen hayat üzerine düşünmeye teşvik etmektedir:

“Biliyor musun, dünyayı aklıyla gören eli âsâlı bir bilgenin de dediği gibi, hayatımı yeniden yaşayacak olsaydım daha çok hata yapardım. (...) hayat tamamlanınca, artık ben tamamdım diye gelip adamın karşısına dikilir mi? belki de dikilir, nereden biliyoruz ki... Belki de, kimilerinin zebani dediği şey bizim tamamlanmamış hayatımızdır...”²³⁷

Cebrail Dede yıllar önce bir yolculuğa çıkar. Bu yolculukta sel felaketi yaşanır. Onu bu felaketten kurtaran badem bıyıklı bir adamdır. Gözünü açtığına “derin çizgilerle dolu, buruşuk bir yüz”²³⁸ ile karşılaşan dede, kurtarıcısına selde “çocuklarım” adını verdiği çuvalları kaybettiğini söyleyerek ağlamaya başlar. Badem bıyıklı adam da dedeyi içinde bulunduğu kederli durumdan çıkarmak için birtakım önerilerde bulunur; çektiği acı karşısında hayatın kendisini bir şekilde mükafatlandıracağını söyler.²³⁹ Yaşlı bilgenin görevlerinden birisi de düşkün olana yol göstermek, yardım etmektir. Kahramanın yardımına koşarak onu içinde bulunduğu güç durumdan kurtararak yolculuğuna devam etmesine katkıda bulunur. Bu durum yaşlı bilge adamın sahip olduğu kurtarıcı kimliğini de göstermektedir.

Sazyek’e göre Toptaş’ın *Heba* romanında yaşlı bilgenin yardım ve merhametinden faydalanan ilk kişi Binnaz Hanım’dır. Babasının kalan eşyalarını almak için gittiği restoranda acısını paylaşan ve ona şefkatle yaklaşan “kır saçlı garsonlar”, yaşlı bilgeyle özdeşleşmektedir. Babasının kaybıyla derinden sarsılan Binnaz Hanım’ı maddi ve manevi anlamda destekleyen aynı zamanda verdiği tavsiye sayesinde onu mülk sahibi yapan Ercümend Şahiner’de kişiyi içinde bulunduğu müşkül durumdan kurtararak yaşamını şekillendirmesine yardımcı olan yaşlı bilge adamdır.²⁴⁰

Ercümend Şahiner isminin arketipsel olarak açımlandığında “onurlu, saygın” gibi anlamlara tekabül ettiğini de belirten Sazyek, yaşlı bilgenin sahip olduğu nitelikleri bir kez daha hatırlatır. Şahiner’in genç bir kadınla kaçma ihtimali ise düşlerde görülen güzel kız ve yaşlı adam ikilisini yansıtmaktadır.²⁴¹ Jung, rüyasında “İlyas adında bir aksakallı” ile “animayı temsil eden güzel kız Salomé”yi görür, çalışmaları doğrultusunda bu çifte yalnızca düşlerde rastlanmadığını anlatılarda da genç kıza eşlik eden yaşlı bilge bulunduğunu belirtir.²⁴²

²³⁷ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.197.

²³⁸ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, İstanbul 2020, s.156.

²³⁹ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, İstanbul 2020, s.163.

²⁴⁰ Esra Sazyek, “Jung Işığında Heba”, *Turkish Studies*, C.8, S.8 (2013), s.1114-1115.

²⁴¹ Esra Sazyek, “Jung Işığında Heba”, s.1114-1115.

²⁴² Carl Gustav Jung, *Anılar, Düşler, Düşünceler*, çev. İris Kantemir, Can Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2009, s.150.

Yaşlı bilge, kişinin hayatını inşa etmesinde, sevdiği kişi ile yuva kurmasında da aracı olur. Yazıköy'ün yaşlıları da birlik olup Kenan'ı evlendirmek için harekete geçerler. Kenan'ın yuva kur(a)maması nedeni yalnızca köyde çıkan söylentiler değildir; Ziya'nın yolculuğunda/arayışında kendisine eşlik edecek kılavuzunda ailesiz olması gerekir.

Kenan, rüyasında kendisinin genç ve yaşlı halini birlikte görür. Yaşlı Kenan, evin kapısına geldiğinde genç Kenan onu tanır. Genç ve yaşlı Kenan'ı karşı karşıya getiren kapı, mevcudiyeti geride bırakarak ilerlemenin ve yeni bir yolcuğa başlamanın eşiği, simgesidir. Kenan'ın beyazlamış saçları ile sakalı, aksayan sağ bacağı ve üzerindeki beyaz hırkası yaşlı bilgenin fiziksel görünümünü yansıtmaktadır. Bilinci yansıtan genç Kenan ile bilinçdışının temsili yaşlı Kenan ceviz ağacının altında oturup sohbet etmektedirler:

“Bir keresinde ben rüyamda, kendi yaşlanmış halimle karşılaşmıştım mesela, elinde bastonuyla gelmiş, bizim evin kapısını çalmıştı. Eşiğe çıktığımda bükülmüş beline, ağarmış saçlarına ve uzun sakalına rağmen hemen tanımıştım onu. Sırtında, şavklı insanın gözlerini alan yakası simli beyaz bir hırka vardı. Yürürken sağ bacağı da hafifçe aksıyordu sanki. Bilemiyorum, belki o sırada bana öyle görünmüştü. Sonra ikimiz köyden çıkıp bağların arasına doğru yürümüş, büyükçe bir ceviz ağacının altına karşılıklı oturmuş ve uzun uzun sohbet etmiştik. Biz sohbet ederken, tepemizde de onun hırkasından kopmuş benzeyen beyaz bir kuş daireler çizip durmuştu.”²⁴³

Kişi, bilinç ve bilinçdışını keşfederek özüne, bütün olma haline kavuşur. Düşlerde görülen yaşlı bilge arketipi de kişiyi yola çıkararak kendisini keşfetmesi için teşvik etmektedir. Rüyada Kenan'ın genç ve yaşlı olarak ikiye bölünmesi ve ikisinin de beraber hareket etmesi bilinç ve bilinçdışının arzuladığı denge ve bütünlüğü özetletmektedir.

Ziya, Yazıköy'e geldiğinde dikkatini köyün meydanındaki Aynalı Kahve'de “tek başına oturan ve elindeki asanın ucuyla toprağın yüzüne bir şeyler çizip duran hırpânî kılıklı ihtiyar”²⁴⁴ çeker. “Hulki Dede”²⁴⁵, olarak bilinen ihtiyar adıyla yaşlı bilgenin iyi huylu oluşunu göstermektedir.²⁴⁶ Yaşlı bilge arketipinin “aydınlatıcı niteliği”²⁴⁷ Hulki Dede'nin kalabalıktan uzaklaşarak güneşin altında kalmasıyla ifade edilir.²⁴⁸ Elindeki asa ile yere Jung'un mandala olarak tanımladığı dairevi şekilleri çizer. Bu çizimleriyle de mandalanın temsil ettiği bütünleşme/bireyleşme ya da kendini gerçekleştirme sürecini Ziya'ya hatırlatmaktadır. Jung'a göre özel bir amacı olan kişilerin kullandığı daire çizimleri sayesinde kişi kendisini dışarıdan

²⁴³ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, İstanbul 2020, 6-7. Basım, s.135.

²⁴⁴ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.185.

²⁴⁵ Ziya'nın yolculuğunda karşısına çıkan ve onu maceraya çağıran ilk kılavuz Kenan'dır. Hulki Dede ise Yazıköy'de karşısına çıkan yaşlı bilgenin yansıması aynı zamanda bütünleşme yolculuğunda ona eşlik etmek isteyen yaşlı bilgedir.

²⁴⁶ Esra Sazyek, “Jung Işığında Heba”, *Turkish Studies*, C.8, S.8 (2013), s.1115.

²⁴⁷ Carl Gustav Jung, *Maskülen: Erilliğin Faklı Yüzleri*, çev. Didem Gamze Erdinç, Pinhan Yayıncılık, 3. Basım, İstanbul 2019, s.173.

²⁴⁸ Esra Sazyek, “Jung Işığında Heba”, *Turkish Studies*, C.8, S.8 (2013), s.1115.

gelebilecek her türlü tehlikeye karşı da korumaktadır.²⁴⁹ Nitekim Hulki Dede asasıyla çizdiği daire sayesinde hem mandala sembolü oluşturmakta hem de kendisini garip bulan köylülerden korumaktadır.

Kenan'a göre Hulki Dede, tahmin edilemeyen davranışlarıyla köydeki en garip insandır. Bazı günler hiç konuşmaz, “dağlara bakarak, kuşlara bakarak gözleriyle zikir çeker sessizce.”²⁵⁰ Suskunluğunu bozduğunda ise “iri iri laflar etmeye başlar.”²⁵¹ Ancak felsefesi olan bu sözler herkes tarafından anlaşılmaz. Bu nedenle Hulki Dede köyde garip karşılanmaktadır. Nitekim Ziya'da Hulki Dede ile tanışarak yaşlı bilgenin nasihatlerinden faydalanır:

“Biliyor musun, diye fısıldadı ardından da; günü geldiğinde söylemedi deme, sen şehir insanısın bu sebeple dişlerin zamanla körelir burada. Ziya bir şey demeden, sessizce baktı. Çünkü, diye devam etti ihtiyar; insanoğlu dişlerini kendi benzerinde biler. Ben bunu bilir, bunu söylerim. (...)”²⁵²

Sezgileri kuvvetli olan yaşlı bilge, kahramanın geleceği hakkında öngöründe bulunabilir. Hulki Dede'nin tespitlerine göre Ziya, şehir insanıdır bu nedenle Yazıköy'de kendisini yalnız ve bunalmış hissedebilir. Bu durumda ise Ziya'ya “başın bunaldığında bul beni, oturup yârenlik edelim”²⁵³ demesi kahramanın kurtuluşu için gereken “içsel rehber[in]”²⁵⁴ yaşlı bilge olduğunu kanıtlar. Hulki Dede'nin Ziya ile sohbet etmek için Kenan'ın olmadığı bir günü tercih etmesi, yaşlı bilgenin Kenan'ın simgelediği gölge ile çatışmasını engellemek için yapmış olduğu bir hamledir. Numan ve Nefise konusunun da Hulki Dede tarafından gündeme getirilmesi, Ziya'yı şaşırtsa da bu durum bilinçdışının kişiye üstün olduğunu göstermektedir.²⁵⁵

Yaşlı bilge, neden, niçin, nasıl gibi sorular sorarak kahramanı eylemleri üzerine düşünmeye sevk eder.²⁵⁶ Hulki Dede, Ziya'nın uzun bir süre şehirde yaşadktan sonra neden Yazıköy gibi bir beldeye geldiğini öğrenmek ister. Ziya ise şehirden sıkıldığı için Kenan'ın “Cennetiala[ya]”²⁵⁷ benzettiği Yazıköy'e taşınarak huzur bulmak bir nevi doğa anaya sığınarak kendini tanımak, keşfetmek istediğini belirtir.

Hulki Dede, Ziya'ya köyde tuhaf bulduğu bir şey olup olmadığını sorar, aldığı cevap ise Cevval Dayı'dır. İsmi gibi inatçı bir kişi olan Cevval Dayı, yaşlı bilgenin bir diğer temsilidir.

²⁴⁹ Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, çev. Aylin Kayapalı, Pinhan Yayıncılık, 5. Basım, İstanbul, 2020, s.143.

²⁵⁰ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul, 2020, s.183-184.

²⁵¹ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.183-184.

²⁵² Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.182-183.

²⁵³ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.182-183.

²⁵⁴ Carl Gustav Jung, *Maskülen: Erilliğin Faklı Yüzleri*, çev. Didem Gamze Erdinç, Pinhan Yayıncılık, 3. Basım, İstanbul 2019, s.165.

²⁵⁵ Esra Sazyek, “Jung Işığında Heba”, *Turkish Studies*, C.8, S.8 (2013), s.1116.

²⁵⁶ Carl Gustav Jung, *Maskülen: Erilliğin Faklı Yüzleri*, çev. Didem Gamze Erdinç, Pinhan Yayıncılık, 3. Basım, İstanbul 2019, s.168.

²⁵⁷ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020, s.367.

Kendi ihtiyaçlarını göremeyen Cevval Dayı'nın bakımını Kenan ve ailesi üstlenmiş ancak Kenan'ın ölümüyle ihmal edilen Cevval Dayı'ya yardım etmek isteyen Ziya, Cevriye Hanım tarafından engellenmiştir.

Numan'ın Nefise'ye olan aşkını yeniden açarak onun iyi birisi olduğunu ancak Nefise'ye olan aşkından içindeki canavarla yüzleşemediğini belirten Hulki Dede'ye göre kişi “içindeki canavarı”²⁵⁸ yok saymamalı onunla iş birliği içerisinde olmalıdır. Aksi takdirde kişi çöle dönüşmektedir. Hulki Dede'nin tanımladığı canavar, Jung'un gölge arketipine tekabül etmektedir. Numan'da gölgesindeki Nefise ile evlenme arzusunu bastırmamalı, bu evliliğin gerçekleşmeyeceğine kendisini ikna etmelidir:

“Numan iyidir, hoştur, köyümüzün de acar gençlerinden biridir ama işte yıllardır Nefise'den vazgeçemedi bir türlü. Daha doğrusu, içindeki canavarla hesaplaşamadı. Hesaplaşmaktan kastım değil tabii, yanlış anlaşılmasın, öyle yapmasını katiyen istemem. Çünkü insan, içindeki canavarı öldürürse çöle dönüşür. Numan, derinliklerinde yaşayan canavarın kulağına eğilerek, insanız yahu, kaybetmeye de ihtiyacımız var arkadaş, oturalım oturduğumuz yerde diyebilirdi mesela; ne var ki bunu yapmadı.”

Ziya'nın yanından ayrılarak eve dönmek için yola çıkan Hulki Dede, karanlığa karışmış, “yaşımdan beklenmeyecek bir çeviklikle birdenbire harımın tepesinden [atlamış] aniden dünyanın dışına çıkmıştı sanki.”²⁵⁹

Acemi birliğinden sonra Urfa'ya gönderilen Ziya ve Kenan mahkumlarla birlikte inşaatta çalışmaktadırlar. “Dede diye hitap edilen şakakları ağarmış, iri kemikli bir mahkûm”²⁶⁰ askerleri kader karşısında uyararak yaşlı bilge adam ile özdeşleşir:

“(…) Kaderinizin çizdiği çizgiye bakılırsa, taburlardan da mecburen sınır kollarına, o Cehennem 'in içine gönderileceksiniz. İşte bütün bunlar olup biterken, her neredesiniz bulunduğunuz yerde kalmak için elinizden geleni yapın bence. Kader çizgisi dediğimiz çizgiyi bön bön seyretmeyin, yani önünüze çıkan fırsatlara dört elle sarılın. (...)”²⁶¹

Rüyasında tren yolculuğu yapan Ziya, yaşlı makinistin uyarısıyla trenden iner. Yaşlı bilgenin “haberci” yönünü vurgulayan rüyada Ziya, trenden inerek bilinçdışının ormanına doğru ilerler. Görülen bu rüya, Ziya'nın Yazıköy'e yapacağı yolculuğun habercisidir.

Beni Kör Kuyularda romanında ak sakallı hoca ve yanındaki adamlar Güldiyar'ın gözlerinden dökülen taşlar için Güldiyar'ın babası Muzaffer ile konuşmaya gelirler. Aksakallı, “Benim gördüğüm odur ki, kızımızın içinde şeytanlar cirit atıyor,”²⁶² ifadesiyle taşın sebebini

²⁵⁸ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.370.

²⁵⁹ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.371.

²⁶⁰ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.235-236.

²⁶¹ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.235-236.

²⁶² Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, Everest Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 2020, s.35.

Güldiyar'ın içine kaçan şeytana yükleyerek “kızın içindeki şeytanlar başınıza çok iş açacak”²⁶³ diyerek kendince uyarıda bulunur. Yaşlı bilgenin asli görevi kahramana içinde bulunduğu zor durumdan kurtulması için yol göstermek, yardım etmektir. Ancak Güldiyar'ın taş gözyaşlarına için çare bulması beklenen ihtiyarın/ak sakallı hocanın konuşmasında konuyu ruhlara ve kötücül güçlere getirmesi yaşlı bilgenin parodisini oluşturmaktadır.

Arketipsel bir temsil olarak yaşlı bilge adam, Toptaş'ın romanlarında yalnızca kahramana rehberlik etmez, sahip olduğu güç, yeti ve öngörü sayesinde kahramanı uyarmaya çalışır. Taşıdığı olumlu özelliklerinin yanı sıra kendisinden yardım isteyenleri geri çevirerek olumsuz bir imaj çizmektedir. Yaşlı bilgenin kahramanı teşvik ettiği yolculuk, keşif ise Jung'un kendilik arketipiyle verilmektedir.

2.1.7 Kendilik ve Benlik

Yaşamın hem maddi hem de manevi açıdan keşfedilmesi, varlığın özüne ulaşılması ve insanın yaradılış amaçları arasında kendi yolculuğunu gerçekleştirme, olarak tanımlanan²⁶⁴ “kendilik”, bilinç ve bilinçdışının beraberliğinden oluşmakta; arketipsel açıdan bilinç, gölge ve kolektif bilinçdışı gibi bünyesindeki zıt kavramlar ile bir bütün haline gelmektedir.²⁶⁵ Jung'a göre kendilik, geçmişi depolamasının yanı sıra yeniden doğuşun, başlangıcın ve geleceğin kaynağıdır.²⁶⁶ Yaşamın denetlenmesi ve düzenlenmesi görevlerini de üstlenen kendilik, aynı zamanda içsel bir yapıdır.²⁶⁷

Kendilik arketipine karşılık bilincin merkezi olan “benlik”, kişinin personasını, topluma karşı sergilediği yaşamını temsil etmektedir.²⁶⁸ Jung'a göre benlik, uyum sağlama (persona) arketipi olmasının yanı sıra insanın kendisini çevreleyen maddi ve manevi tüm değerler, yapılar ile bütünleşmesine de katkıda bulunur.²⁶⁹ Ancak psişenin bütünlüğü anlatılmak isteniyorsa benlik yerine kendilik arketipi tercih edilmelidir.²⁷⁰

Kendilik ve benlik arketipinin sentezlenmesi ise “bireyleşme” sürecini oluşturmaktadır. Jung psikolojisinin öncelikli konuları arasında yer alan bireyleşme, bilinçdışında varlığını sürdüren bir yapıdır. Kendini gerçekleştirme, yaşamın anlamını bulma esasına dayanan

²⁶³ Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, s.66.

²⁶⁴ Anthony Stevens, *Jung*, çev. Ayda Çayır, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, s.63.

²⁶⁵ Carl Gustav Jung, *Maskülen: Erilliğin Farklı Yüzleri*, çev. Didem Gamze Erdinç, Pinhan Yayıncılık, 3. Basım, İstanbul 2019, s.125-126.

²⁶⁶ Carl Gustav Jung, *Feminen: Dişillığın Farklı Yüzleri*, çev. Tuğrul Veli Soylu, Pinhan Yayıncılık, 4. Basım, İstanbul 2010, s.15.

²⁶⁷ Carl Gustav Jung, *İnsan ve Sembolleri* çev. Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan Us Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2009, s.162.

²⁶⁸ Anthony Stevens, *Jung*, çev. Ayda Çayır, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, s.63-64.

²⁶⁹ Anthony Stevens, *Jung*, çev. Nursu Öge, Dost Kitabevi, Ankara 2014, s.89.

²⁷⁰ Carl Gustav Jung, *Maskülen: Erilliğin Farklı Yüzleri*, çev. Didem Gamze Erdinç, Pinhan Yayıncılık, 3. Basım, İstanbul 2019, s.129.

bireyleşme, aynı zamanda her kişide farklı bir şekilde tezahür etmektedir. Ancak fizyolojik gelişimin gerçekleşmesi için ihtiyaç duyulan takviyeler gibi bireyleşmenin de başarılı olabilmesi için ilgi, eğitim ve sağlıklı bir hayat herkes için elzemdir.²⁷¹

Jung'un çalışma arkadaşı Marie Louise von Franz'da psişede bireyleşmenin gerçekleşmesi için kendilik ve benlik arketiplerinin karşı karşıya gelmesi gerektiğine değinir. Bu süreç kişiye acı olarak yansiyabilir ve beraberinde şok geçirmesine neden olabilir. Bu durumun tam tersi de söz konusudur. Kişi yaşamının mükemmelliğine karşı kendisini anlam arayışında bulabilir. Bu arayış, masal başta olmak üzere anlatıların birçoğunda kralın rahatsızlanması, ülkeyi işgal eden bir canavarın hazineyi, kadınları ya da çocukları beraberinde götürüp bir yere kitlemesi veya bir şehrin doğal afetler sonucunda yıkılması ile sembolize edilmiştir. Anlatılarda rastlanan çaresiz durumların giderilmesi için özel bir varlık veya kişi gereklidir. Örneğin kralın iyileşmesi için ender rastlanan bir hayvan veya yaşam veren suyun bulunması gerekir. Kişinin bireyleşme süreci de kralın iyileşmesine benzemektedir. Kendilik ve benliğin bütünleşmesi için kişinin zorlu arayışını gerçekleştirmesi beklenir. Nitekim karanlığa geri dönülerek yitip giden hedef(ler)in aranması ve bulunması elzemdir.²⁷² Kendilik ve benlik arketipi doğrultusunda kahramanın bireyleşme yolculuğu Toptaş'ın romanlarında görülmektedir.

Sonsuzluğa Nokta'da Bedran, çocukluğunun geçtiği evi ve kasabayı arkasında bırakarak şehre gitmeyi arzular. Bu arzusunun temelinde babasının gölgesi altında kalarak kendiliği gerçekleştirememek korkusu yatmaktadır. O, içinde durmadan büyüyen boşlukları giderme ve yaşamına anlam katma dürtüsüyle yola çıkar. Bu dürtü Campbell'e göre *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nu başlatan ilk adım ya da "maceraya çağrı"dır. Kahraman olağan yaşamını geride bırakır. Aşılmış hayaller ve idealler artık ona yetmez. Böylece kahramanın kendi "eşiğini aşma"²⁷³ zamanın geldiği söylenebilir. Jung ise bu eylemi kendiliği keşfetmenin ilk aşaması olarak tanımlar. Ancak kısa bir süre sonra Bedran, kendini gerçekleştirme uğruna çıktığı bireyleşme yolculuğunda başarısız olacağı kanısına varır:

"Artık ne denli çaba gösterirsem göstereyim, hiçbir zaman kendim olamayacağım, eninde sonunda bu karmaşanın çekimine kapılacağımı düşünürdüm. Olup bitenlere, olup bitenlerin izin vereceği ölçüde uzak durabilirdim ancak; hiçbir yere kaçılmazdı, kaçamazdım. Belki günün birinde, karanlık bir sokakta karşılaşacaktım kendimle; bakacaktım ki, belimde tabanca var! (...)"²⁷⁴

²⁷¹ Calvin S. Hall, Vernon J. Nordby, *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri*, çev. Ender Gürol, Cem Yayınevi, 2. Basım, İstanbul 2016, s.86-87.

²⁷² Carl Gustav Jung, *İnsan ve Sembolleri*, çev. Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan Us Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2009, s.166-167.

²⁷³ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, İthaki Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2017, s.55.

²⁷⁴ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.97.

Hayal kırıklığıyla evine döndüğünde kasabalıların bir döngü içerisinde yaşadığına şahit olur. Kendilik uğruna acı çekmeyen, toplumun belirlediği kaidelere boyun eğen halka karşı Bedran, uyum problemi yaşar:

“(…) tıpkı kendilerinden öncekiler gibi, gene çocuk doğurdıkları ve onları besleyip büyötmeye başladıkları ve bütün bu olup bitenlere ‘dönüp duran paslı bir çember’ diyecekken ‘akıp giden yaşam’ adını verdikleri uyumsuz bir toplumda, yelken kulaklı bir uyumsuzdum ben. (...)”²⁷⁵

Benlik, kişinin hayatta kalmasını sağlayan, yaşamı düzenleyen ve ilkel dünyadan modern dünyaya geçmesini/adapte olmasını sağlayan arketipsel yapıdır. Aileden ayrılıp yetişkinlerin dünyasına dahil olmak, iş kurmak ve evlenmek gibi olgular da benliğin bir parçasıdır.²⁷⁶ Bedran’ın Gülderim ile evlenmesi ulaşılamayan kendiliğe karşılık benlik arketipini deneyimlemeye çalıştığını göstermektedir. Ancak Gülderim’in evi terk etmesiyle evliliğinin de uzun zaman önce bittiğini fark eden Bedran, elinde bir silah ile yapayalnız kalır. Böylece bilinçdışındaki kendilik deneyiminin yanı sıra personal yaşamın simgesi olan benliğin de gerçekleşmediği görülür. Nitekim o, “taşra ve kent arasında kaybedilmiş bir kendiliğin arayışı ve anımsanışı[dır]”²⁷⁷

Yıldız Ecevit’in ifadesiyle “[y]ok olmanın estetiği[ni]”²⁷⁸ temsil eden *Gölgesizler*’de gerçekleşen kaybolmalar kişinin kendini bulma sürecinin bir parçasıdır.²⁷⁹ Aynı zamanda kendilik ve benlik arketipinin karşılaşmasıyla gerçekleşen bu sürecin arketipsel açıdan bireyleşmenin ya da Toptaş’ın ifadesiyle “yok etme tasarısının ilk kurbanı”²⁸⁰ ise köyün berberi Cıngıl Nuri’dir.

Bireyleşme yetişkin kişilerin yanı sıra zorlu süreçlerden geçen ya da konfor alanını terk ederek farklı bir hayat tecrübe etme dürtüsüyle yola çıkan kişiler için de bir hedeftir. Böylece psişede hissedilen anlam arayışı bireyleşme yolculuğunun habercisidir.²⁸¹

Cıngıl Nuri’de bir akşam “ruhunun sıkıldığını” söyler. Evini ve ailesini geride bırakarak uzun ve zorlu bir yolculuğa çıkar. Yolculuğun çağrısı olan iç sıkıntısı, Campbell’e göre kahramanı karanlık bir ormana, uzak ülkelere, yeraltında veya gökyüzünde bulunan bir krallığa

²⁷⁵ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, s.124.

²⁷⁶ Anthony Stevens, *Jung* (çev. Nursu Öge), Dost Kitabevi, Ankara 2014, s.87-88.

²⁷⁷ Beliz Güçbilmez, Şamil Yılmaz, “Hasan Ali Toptaş’ın Yazıevreninde Bir Takımyıldızı Olarak Benzerlik ya da İçinden Sözlük Geçen Bir Deneme” *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı* (Haz. Mesut Varlık), İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s.188.

²⁷⁸ Yıldız Ecevit, “Yok Olmanın Estetiği ya da Türk Romanında Bir Romantik”, *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı*, hzl. Mesut Varlık, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 327-339.

²⁷⁹ Gaye Belkız Yeter, “Hasan Ali Toptaş’ın , ‘Gölgesizler’ Adlı Anlatısında Postmodern Öğeler”, *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C.6, S.3 (2011), s.1871.

²⁸⁰ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul, 2020, s.33.

²⁸¹ Frieda Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, çev. Aslan Yalçın, 10. Baskı, Say Yayınları, İstanbul 2019, s.102.

yönlendirirken sebep olduğu çeşitli görevlerle de kahramanın nefsin ve iradesini yenmesi sağlar.²⁸² Kahramanın ödüle, hazineye giden sonsuz yolculuğu gibi Nuri’de köyden uzaklaşarak uçsuz bucaksız karanlıklarda izini kaybetmiş, kendisini sapsarı bir denizde ardından çöldeki bir berberin gölgeğinde bulmuştur. Bu uzun yolculuk mermer kaplı bir binada nihayete ermiş, Nuri de artık değişmiştir. O, içsel yolculuğunu deneyimleyerek benlik ve kendilik arketipleriyle yüzleşmiş böylece bireyleşmeyi gerçekleştirmiştir.

Anlatıda bireyleşme sürecini tamamlayabilen bir diğer kişi Cennet’in oğludur. Boynunda bir yılanla kayalıklardan dönen Cennet’in oğlu, bu yılanın annesini, bekçiyi ve muhtarı yaratan Allah’ın kendisine verdiği bir kemer olduğunu belirtmiş ve beline sarmıştır. Yılan ise kendi kuyruğunu ısırarak bir çember oluşturmuş, kuyruğunu yemeye devam ederek Cennet’in oğlunun boğularak ölmesine neden olmuştur. Böylece Cennet’in oğlu ile köye gelen yılan, mitolojik bir imge olan “Ouroboros” doğrultusunda köydeki kayıpların ve kişilerin kendilik arayışlarının sonsuza kadar devam edeceğini, Cennet’in oğlu için de kendini tamamlayarak ebedi hayata ulaşacağını işaretidir.²⁸³

Kolektif bilinçdışının arketipleriyle açıklanan kendiliğin keşfedilme süreci başarısızlıkla sonuçlanır. Köyün muhtarı Nuri’nin kaybolmasıyla başlayan ve Güvercin’in kaçırılması/kaybolmasıyla ilerleyen süreçte “köylülerden birinin, kendi kendini ortalıktan sileceğine inan[maz].”²⁸⁴ O, insanın tek yok oluşunun ölümle gerçekleşeceğini düşünür. Bu nedenle kendisini Cıngılı Nuri’nin yerine koyarak “ruhu bir iğne deliği kadar daralsaydı”²⁸⁵ nereye gidebileceğini düşünür. Ancak köyden gitme fikri muhtarın hoşuna gitmez. Zira o ne yaparsa yapsın “ruhu, gözleri, derisi ve kulaklarıyla sınırsız bağlandığını, artık istese de bir yere gidemeyeceğini anlayarak”²⁸⁶ kendiliği keşfetme cesareti gösteremeyeceğinin ilk işaretini verir. Nitekim muhtarın “kendi içinde yıkıldığı belli[dir].”²⁸⁷ Bilinç ve bilinçdışı dünyasında bütünlüğü sağlayamayan muhtar, personasını temsil eden “mühür kesesini herhangi bir iç organıymış gibi çıkarıp masanın üstüne koy[arak]”²⁸⁸ yola çıkmaya karar verir. Onun bu davranışı personasından ayrılarak gölgesini fark ettiğini böylece kendiliği bulmaya çalıştığını gösterir. Şehre giden ve uzun süre haber alınmayan muhtara dair ipucu bulmak isteyen köylüler,

²⁸² Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, İthaki Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2017, s.60.

²⁸³ Sıtkı Nazik, “Gölgesizler Adlı Romanın Arketipsel Sembolizm Açısından Değerlendirilmesi”, *Kesit Akademi Dergisi*, C.6, S.25 (2020), s.174-175.

²⁸⁴ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul, 2020, s.16-17.

²⁸⁵ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.17.

²⁸⁶ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.17.

²⁸⁷ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.129.

²⁸⁸ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.132.

ofisin kapısı kırıldığında muhtarın cansız bedeniyle karşılaşır. Zira o, kendiliği gerçekleştiremeyince kaçıışı varlığını sonlandırmakta bulmuştur.

Kendiliği gerçekleştirmek için yolculuğa çıkamamak; bütün olma halinin engellenmesi kahramanın kaybolmasına neden olur. Mekânsal düzlemde bilinçdışının temsili olan köyde hem fiziksel hem ruhsal kaybolma gerçekleşirken şehirde anlatıcının kaybolması ruhsal bir yok olmadır:

“Karadüş Caddesi’ndeki apartmanın üçüncü katındaki evimden çoğu kez görürdüm onları, elimdeki kalemi bırakıp pencereden saatlerce seyredirdim. Karanlıkta zıplarlardı sanki, gürültüleri bir sokağa girerken görüntüleri başka bir sokaktan çıkar gelirdi. (...) ben de kaybolacağım, diye düşündüm. Ya da, çoktan kaybolmuştum. (...)”²⁸⁹

Ramazan, bekçinin çocuğudur. Ancak bu sır Ramazan’ın ölümüyle ebediyete gitmiştir. Bekçi çocuğunu kaybetmenin verdiği acıyla “ikiye bölünmüşlük duygusu[unu]”²⁹⁰ hisseder. Tamamlanmış olmaktan uzak bir durum söz konusudur.

Toptaş, insan varoluşunun amacı olan kendiliği gerçekleştirme eylemini *Bin Hüzünlü Haz*’ın ana teması kılar. Ecevit’in ifadesiyle “sonsuzluğu arayış”²⁹¹ olan anlatıda kahraman ya da anlatıcı, kendilik arayışına çıkmaktadır. Arketipsel açıdan “kendilik” anlatıcının peşinde olduğu Alaaddin’e yansıtılır. Suçtan arınmış olmanın endişesiyle yaşayan Alaaddin’in içinde bulunduğu durum bilinç ve bilinçdışını kapsayan “kendilik” doğrultusunda psişede oluşan bütünlük²⁹² için istenmeyen bir durumdur. Zira “gölge olmadan ışık, kusur olmadan psişik bütünlüğün”²⁹³ gerçekleşmesi mümkün değildir. Alaaddin, kim olduğunu keşfetmek ve gölge yönün farkına varmak için suça karışması gerektiğini belirtir:

“Kimi zaman, şöyle adamakıllı kirlenip de kim olduğumu anlayayım diye kendimi pervasızca şu şehrin alkol kokulu karanlığına vuruyor, hangi köşede bir üçkağıtçı bulur, hangi sokakta bir serseri görür ya da nerede bir ayyaşa rastlarsam hemen arkadaş oluyor (...) dünyada insanoğlunun işleyebileceği ne kadar suç varsa hepsini kocaman bir mıknaş gibi varlığında toplamak istiyorum, ama bunu bir türlü başaramıyorum.”²⁹⁴

Alaaddin’in paramparça olmuş zihninden tek soru geçmektedir, hiç suça bulaşmadan kendisiyle karşılaşp ona tutunabilir mi, cevabının olumsuz olduğunu etrafındaki suça bulaşmış meleklerden, televizyonda verilen haberlerden anlar.

²⁸⁹ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.214.

²⁹⁰ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.164.

²⁹¹ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2001, s.172.

²⁹² Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, çev. Aylin Kayapalı, Pinhan Yayıncılık, 5. Basım, İstanbul 2020, s.131.

²⁹³ Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, s.246.

²⁹⁴ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020, s.7.

Anlatıcıya göre Alaaddin her yerdedir, herkeste ona dair iz bulmak mümkündür. Kendisi de onu bulduğunda içindeki bambaşka bir Alaaddin ile karşılaşacaktır:

“(…) Alaaddin daha kapımdan girer girmez bende oluşmaya başlayan hiç tanımadığı bambaşka bir Alaaddin’le, ben de her iki Alaaddin’e yansıyan kendimle karşılaşacaktım. Tıpkı, yüz yüze gelmiş aynalar gibi...”²⁹⁵

Anlatıcı ayna benzetmesiyle Alaaddin’in yansıtıcı bir temsil olduğunu işaret etmekte, onu bulma dürtüsüyle de yolculuğa çıkmaktadır. Bu yolculuğun ilk durağı ise MOTEL ROM’dur. Motelin karanlık koridorlarında karşılaştığı yaşlı kadına görmediği, sesini duymadığı, hiç konuşmadığı ve nerede yaşadığını bilmediği Alaaddin’i aradığını söyleyen anlatıcı/yazar, yaşlı kadına göre kendisini aramaktadır:

“(…) Bu, insanoğlunun baştan beri kurtulamadığı ve sonsuza dek de asla kurtulamayacağı, tuhaf bir yazgıymış zaten (...) nedense aranan asıl şey hep insanın içinde (...) gizlenerek kalırmış... (...) Ama, olsunmuş; gene de bir an bile yılmadan, aramayı hep sürdürmeliymişim. Herkesin nicedir aramayı unuttuğu bir şeyi, farkına bile varmadan herkes adına arıyor olabilirmişim çünkü...”²⁹⁶

MOTEL ROM’dan ayrılarak arayışına devam eden anlatıcı, geçtiği her sokakta, karşılaştığı her kişide Alaaddin’e dair bir ize rastlar. Ancak Alaaddin’in kendiliğe ulaşabilmesi ya da bütün olma halini deneyimleyebilmesi için tüm insanlığın bir araya gelmesi gerekmektedir. Simgesel açıdan bu durum insanlığın ortak mirası olan kolektif bilinçdışını hatırlatarak kahramanın kendilik yolculuğunun başlangıcını ve önemli bir kısmını yine bilinçdışı ve onun içeriğini yansıtan arketiplerin oluşturduğunu göstermektedir. Böylece binlerce insanı kapsayan bir hayale dönüşen Alaaddin, yüzlerce yıldır aranan ve sonunda kişinin kendi bilinçdışında bulunduğu arketipsel bir öz, Jung’un ifadesiyle kendilik ifadesidir.

Şehirde Alaaddin’e dair bir ize rastlamayan anlatıcı onu kayıp zamanın içinde aramaya kara verir ve yola devam eder. Karşısına çıkan Asip Dağı çıkar. Asip dağındaki türbede Alaaddin ile göz göze gelen anlatıcı/yazarın arayışı son bulur. Zira anlatıcının türbenin önündeki gövdesine yerleştiğini belirtmesi aranan benliğin Alaaddin olduğunu kanıtlamaktadır.

Uykuların Doğusu’nda kendilik arayışında bulunan ilk kişi radyoevindeki adamdır. Ankara’dan yeni atanan adamın radyoda yapılan duyuruyu okumak dışında başka bir görevi yoktur. Adam, anons yapmak dışında kendini kanıtlayabileceği bir iş ister. Ancak patronu bu

²⁹⁵ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, s.22.

²⁹⁶ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, s.51-52.

isteğini geri çevirir. Tüm çabasına rağmen radyoda yalnız kalan adam, çektiği bütün sıkıntıları, kendi yolculuğunun bir parçası olarak görür:

“(...) döktüğü onca gözyaşı, bir an için bu yalnızlığa doğru yapılan bilinçsiz bir yolculuğun ayrıntıları gibi gözükmüş ona. Sonra, hayatın, binlerce bilinçsiz yolculuktan oluşan daha büyük ve daha bilinçsiz bir yolculuk olduğunu düşünmüş de, ben nereye gidiyorum acaba diye dönüp kendi geçmişinin karanlığında birtakım işaretler aramış (...)”²⁹⁷

Jung, bireyleşme ve kendiliği keşfetme sürecinin bazı durumlarda psikolojik bir süreç olabileceğini kişinin bu yolculuğu başarıyla tamamlayabilmesi için çaba göstermesi, iyi ve kötü yönlerini keşfederek gölgesiyle de tanışması gerektiğine değinir.²⁹⁸ Radyoevindeki adamın işinde kendisini kanıtlamak istemesine rağmen engellenmesi eve kapanarak yaşamı sorgulamasına neden olmuştur. Bu sorgulama sonucunda işini ve evini terk eden adam, uzun bir yolculuğa çıkarak arketipsel hazine olan kendiliği ele geçirmek için ilk adımı atmıştır.

Anlatıda bireyleşme sürecine dikkat çeken bir diğer isim de anlatıcının karanlık yönünü temsil eden Haydar’dır. Onun hikâye hakkında ifade ettikleri insanın kendine ulaşma sürecini hatırlatır:

“Bir hikâye sonsuzmuş gibi görüldüğünde, kendine ulaşmış demektir çünkü. Bu da, az şey değildir hikaye açısından. Bilirsin, ne kadar çırpınırsa çırpınsın, kendine ulaşamayan bir hikâye başka noktalara da ulaşamaz.”²⁹⁹

Jung, kendilik arketipinde “insanların eksikliğini” vurgular. Anlatıcı, “insanların varlığını eksilterek onları tamammış gibi gösteren şehrin abuk subuk görüntülerinden kork[maktadır].”³⁰⁰

Anlatıcı ve dayısının sohbetlerinde bahsettikleri gövde, insanın sahip olduğu benliklere işaret etmektedir:

“(...) gövde dediğimiz şu gövde aynı zamanda zamandır, bunu asla unutma, derdi. Ben de onu taklit eder gibi, aynı zamanda mekândır, derdim o sırada. O bu sefer, aynı zamanda uğultulu bir tesadüftür, derdi. Sonra ben bu oyunu sürdürür ve hayıflanırcasına, aynı zamanda başkasıdır, derdim. İşte o zaman, dayım da gözlerimin içine buruk bir ifadeyle bakarak, sadece başkası olsa âmennâ Hasanım Ali, aynı zamanda başkalarıdır, derdi.”³⁰¹

Heba romanında Binnaz Hanım, kendini gerçekleştirme/tamamlama yolculuğu nihayetinde oturduğu apartmanı elde etmiştir. Binnaz Hanım baba rolü ile kendini var

²⁹⁷ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul, 2020, s.33.

²⁹⁸ Frieda Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, çev. Aslan Yalçiner, Say Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2019, s.104.

²⁹⁹ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.159.

³⁰⁰ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.247.

³⁰¹ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.255.

edebileceğini ve onun gölgesi altında kendisini keşfedebileceğini savunur. Ancak kendiliğe ulaşmanın başka yolları da vardır: “bir kitabın ruhundan doğarak, bir dokunuşla sarsılarak ya da şu an hatırlayamadığım daha akıllıca yahut daha aptalca birtakım şeyler yaparak da var edebilir”³⁰² Gölgesini kolektif bilinçdışından bilince çıkararak ya da “[m]ayasına karışan vahşi gölgelerin arasında yaşıyorsa, birtakım şeyleri kırıp dökerek de [kendisini] var edebilir.”³⁰³ Ancak Binnaz Hanım’a göre hiçbir babanın varlığına onunla kendini var etmeye benzemez.

Jung, merkez arketip olarak nitelendirdiği kendilik arketipinin kişinin düşüne insan görünümünde yansıyabileceğini belirtir. Kadınların rüyasında Tanrıça olarak görünürken, erkeklerin düşünde “yaşlı bilge” ile bütünleşmektedir.³⁰⁴ *Heba*’da Kenan’ın gördüğü rüya kendilik açısından önemlidir. Bir gece rüyasında evine gelip kapıyı çalan yaşlı bir adam ile karşılaşır. Bu adam Kenan’ın yaşlı halidir. Nitekim, yaşlı Kenan’ın bilinçdışındaki kendilik arketipini temsil ettiğini söylemek mümkündür. Bilinçdışı dünyasında kendini bulma yolculuğunun Ziya’ya farkındalık kazandırdığı Yazıköy’e geldiğinde ruhunun aydınlandığı söylenebilir:

“Çok uzaklardan el feneri tutuluyormuş gibi Ziya’nın yüzü de hafifçe aydınlanıyordu o sırada. Sadece yüzü değil, tepeden tırnağa ruhu da aydınlanıyordu.”³⁰⁵

Köyde dolaşan laflar nedeniyle Cevriye Hanım Ziya’ya mesafelidir. Ziya’nın Kenan’ı Nefise için öldürdüğüne dair söylentiler vardır. Ziya’nın kendilik yolculuğu başka bir duruma dönüşerek Yazıköy’de tamamlanmış olur.

Beni Kör Kuyularda romanında Halil’in gölge ve persona arketiplerini bütünleştiren kendilik mertebesine eriştiğini söylenebilir. Gül diyar ve Muzaffer’in maruz kaldığı kötülüğe karşı sessiz kalanlara tepki gösteren Halil, kendi değerleri doğrultusunda düşkün insanı hor görmemek gerektiğine inanır. Etrafındakileri uyarır:

“Ben kötülük edenle kötülüğe maruz kalana aynı yüz ifadesiyle bakamam, her ikisine de gülümseyemem diyorum size. Bunu yaparsam o zaman kendi yüzüme bakamam diyorum. Hepsi bu kadar, başka bir şey dediğim yok. Sizin mideniz kaldırıyor, kötülük edene de kötülüğe maruz kalana da aynı şekilde gülümsemeye devam edebilirsiniz, işin o yanı beni ilgilendirmiyor.”³⁰⁶

Bilinç ve bilinçdışını kapsayan kendilik pişiede oluşan bütünlüktür.³⁰⁷ Asip dağındaki türbede Alaaddin ile göz göze gelen anlatıcının arayışı son bulur. Zira anlatıcının türbenin

³⁰² Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, İstanbul, 2020, s.36.

³⁰³ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.36.

³⁰⁴ Carl Gustav Jung, *İnsan ve Sembolleri* (çev. Ali Nahit Babaoğlu), Okuyan Us Yayınları, İstanbul 2009, s.197-198.

³⁰⁵ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.133.

³⁰⁶ Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, Everest Yayınları, İstanbul, 2020, s.156-157.

³⁰⁷ Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, çev. Aylin Kayapalı, Pinhan Yayıncılık, 5. Basım, İstanbul 2020, s.131.

önündeki gövdesine yerleştiğini belirtmesi aranan kendiliğin Alaaddin olduğunu kanıtlamaktadır.

2.1.8 Mandala

Bilinçdışına erişmek, onu bilinç düzeyine çıkarmak sembolün/sembollerin varlığıyla mümkündür. Kişisel ve kolektif bilinçdışının varlığını zorunlu kılan bireyleşme süreci de kaynağını sembol(ler)den alır.³⁰⁸ Sanskritçe’de “daire” kelimesine karşılık kullanılan mandala³⁰⁹, bütün kültürlerde yer alan insanlığın ilk sembollerindendir.³¹⁰ Daire varlığın özündeki iyi veya kötü taraflarına dikkat çeker. Bu doğrultuda kişi “kendi kendini dölleyerek kendini tanımak[tadır].”³¹¹ Analitik Psikolojinin kurucusu Carl G. Jung’un perspektifinde mandala “ruhsal bütünlüğüne ulaşmış benlik[tir]”³¹² ve daire, kare, çiçek, dört ile dördün katlarıyla özdeşleştirilmiştir.³¹³

Bütünlüğün sembolü olan mandala “merkeze, bireyselleşmeye giden yoldu[r].”³¹⁴ Aynı zamanda *Gölgesizler* romanında “Cennet’in oğlu kahvenin önünde, insanlardan oluşmuş düşsel bir çemberin ortasında yılanıyla yapayalnız kalmıştı.”³¹⁵ Bir araya gelen köylüler Cennet’in oğlunu da içine alan büyük bir çemberin oluşmasına neden oldular. Cennet’in oğlu, çemberin içinde kalarak kendiliğe ulaşmaya çalışır. Bilinçdışının dairesi sonsuz ve ahenk içerisinde başlangıç ile varış noktasını birleştiren Ouroboros’un da sembolüdür.³¹⁶

Kayıp Hayaller Kitabı, köylüler yanan atı izlerken ellerine aldıkları parçalarla “kafalarının üstünde ışıltılı daireler çizerek oraya buraya dağıl[ırlar]”³¹⁷ Işıltılı daireler mitlerdeki melek figürlerinin sahip olduğu taç formunu hatırlatır.

Mandala, kendini keşfetme sürecinde arzulanan tamamlanma halinin sembolüdür.³¹⁸ *Uykuların Doğusu*’nda sandalın “izlediği dairevî güzergâh, bir an için insana suların yüzüne çizilen derin bir uykunun şekli gibi görünmüş.”³¹⁹ Sandal ile şehirden uzaklaşma bilinçten bilinçdışının dünyasına doğru ilerlemeyi çağırıştırır. Güzergâh, mandalanın sembolü daire ile işaret edilir.

³⁰⁸ Richard Wilhelm, *Altın Çiçeğin Sırrı*, Çev. Sezer Soner, Dharma Yayınları, 1. Basım, 2002, s.163.

³⁰⁹ Anthony Storr, *Jung’dan Seçme Yazılar* (çev. Levent Özşar), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s.205.

³¹⁰ Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji* (çev. Ender Gürol), Payel Yayınevi, 2. Basım, İstanbul 2006, s.76.

³¹¹ Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, s.77.

³¹² Carl Gustav Jung, *Anılar, Düşler, Düşünceler*, (çev. İris Kantemir), Can Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2009, s.292.

³¹³ Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji* (çev. Ender Gürol), Payel Yayınevi, İstanbul 2006, 2. Basım, s.76-77.

³¹⁴ Anthony Storr, *Jung’dan Seçme Yazılar* (çev. Levent Özşar), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s.204.

³¹⁵ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.140.

³¹⁶ Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji* (çev. Ender Gürol), Payel Yayınevi, İstanbul, 2006, s.78.

³¹⁷ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.286.

³¹⁸ Anthony Stevens, *Jung* (çev. Ayda Çayır), Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, s.35.

³¹⁹ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, İstanbul 2020, s.144.

“Ortalıkta uzak adacıklar hâlinde gezinip duran karaltıların sayısı da, nedense birden bire artmış o sırada. (...) beygir ölüleri de katılmış sözgelimi. (...) irili ufaklı kuş ölüleri de katılmış. İnsana yüzlerce el tarafından hızlı hızlı fırlatılıyormuş izlenimi veren ve üstlerinde ne yazılı olduğu bilinmeyen bembeyaz kağıtlarda katılmış sonra (...) suların yüzü, bir uçtan bir uca kımıl kımıl olmuş açıkçası.”³²⁰

Çember, mandala, arketipsel açıdan kendiliğin sembolüdür:

“Çember sakallı bir adam kalabalığın içine dalıp hızla koştu ben bu askerlere bakarken, ceketini savurta savurta gitti, gövdesi çocuk gövdesine benzeyen bir kadını başörtüsüyle birlikte saçlarından yakaladı ve gerisingeri dönerek onu turnikelerin bulunduğu yere doğru tıpkı cansız bir şeymiş gibi takır tukur sürüklemeye başladı. (...)”³²¹

Yaşlı, sakallı adam ise yaşlı bilge. Kalabalığa dalması bilince bilinçdışının arketipinin yansıması olarak değerlendirilebilir. Kare, dikdörtgen ve daire gibi çeşitli geometrik şekillerle aynı zamanda 4 ve 8 gibi sayılarla temsil edilen mandala, dairevi şekli nedeniyle Toptaş’ın romanlarında kendilik arketipinin simgesi haline gelmiştir.

İnsanın kendini keşfetmesi, yaşam yolculuğunu anlamlı kılabilmesi için sahip olduğu gücün farkında olması gerekir. Mandala ise bu sürecin arketipsel yansımasıdır. Bir arketip olarak mandala varoluş amacının sorgulanması ve keşfedilmesini amaç edinen, çalışmalarında da Jung’un izinden giden Cherry Gilchrist mandalanın ve tıpkı diğer arketiplerin katkı sağladığı bireyleşme yolculuğunu *Dokuzlar Çemberi* adlı eserinde kadınlar üzerinden vermektedir.

2.2 Kadın Temelli Arketipler

Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*’nde her bir kadının ruh ve beden bütünlüğünden oluşan psişesini mitolojiden seçtiği karakter, hikâye ya da simgeler ile ele almakta; farklı özelliklere, değerlere sahip bu kadınlardan oluşturduğu prototipleri de dokuz arketip ile sunmaktadır. Mükemmellik, bütünlük ve dişil olanı yansıtmaları açısından arketipleri “dokuz” sayısı ile bilinçli olarak sınırladığını belirten Gilchrist, yine bu arketipleri “kraliçe”, “ana” ve “hanım” olmak üzere üç başlık altında toplar. Kraliçe, yönetim, merkez ve emniyet ile bütünleşerek “güzellik”, “gece” ve “yeryüzü” kraliçesiyle yansıtılmaktadır.

Annenin özelliklerini taşıyan “ana”, bilge sıfatını yüklenerek çözüm üretmekte; “dokuyucu”, “adalet” ve “büyük” ana olarak görülmektedir. Değişim ve dönüşüm enerjisi taşıyan “hanım”, durağan bir yaşamı hareketli hale getirir. Aynı zamanda olumsuzlu olumluya çevirme yetisine de sahip “ışığın”, “ocağın” ve “dansın” hanımı ile özdeşleşmektedir.³²²

³²⁰ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.145.

³²¹ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.249.

³²² Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, çev. Şen S. Kaya, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1993, s.11-21.

2.2.1 Güzellik Kraliçesi ve Işığın Hanımı

Güzellik, belirli bir zamana ve algıya bağlı değildir. Kadının yaşamındaki döngüler gibi güzellikte dinamiktir bu nedenle her kadın yaşamdan beklentisine, hayata bakış açısına göre kendine has güzellik algısı oluşturur. Bu perspektif doğrultusunda kendi güzellik kraliçesini yaratır. Zamansız bir güzellik kraliçesinden söz etmek mümkün değildir. Her devrin felsefesine, bakış açısına göre bir “güzellik kraliçesi” temsili bulunmaktadır.³²³

Kadınlar için güzelliğin tek bir kaynağı yoktur. Tarihin her döneminde kendilerini güzel hissetmek için çeşitli imgelerden faydalanırlar. Bu imgeler fiziksel olduğu kadar ruhsal da olabilmektedir. Özellikle aşk, güzelliği pekiştirebilir.³²⁴ Kadınların fiziksel görünimleri kendilerini anlatım biçimleridir. Ancak görünümüne müdahale edildiğinde veya bu doğrultuda tercihleri kısıtlandığında kadınlar kendilerini engellenmiş olarak görmektedirler.³²⁵

Gilchrist, Jung’un zıtlıkların birliği ilkesinden yola çıkarak güzelliğinde bünyesinde kendisine zıt olanı bulundurması gerektiğini ancak o şekilde var olabileceğini belirtir. Siyahın içindeki beyaz gibi güzelliğin var olması için çirkinliğe de ihtiyaç vardır.³²⁶

Mitsel anlatılardan itibaren güzelliğin ölümcül yanı olduğu da vurgulanmaktadır. Femme Fatale, güzelliğini ölümlle taçlandırarak güzellik kraliçesidir. Aşğını güzelliğiyle tesiri altına alarak onun sonu olur. Femme Fatale’in yanı sıra güzellik kraliçesi arketipine sahip kadınlar için kurban her zaman âşık olmayabilir. “Kadın uyandırdığı duygu ve enerjilerle başa çıkmayı başaramıyorsa”³²⁷ kendisinin de ölümü söz konusudur.

Işık ve kadın arasındaki ilişki “Işığın Hanımı” ile çizilmiştir. Işığın Hanımı, müşkül bir durumda ortaya çıkarak kişiye yol gösterir. Kişinin kendisini gerçekleştirmesine yardımcı olan rol modelin de temsilidir. Erkeğin ihtiyaç duyduğu aydınlanmayı sağlayan Işığın Hanımı aynı zamanda erkeklerin kuşkuyla yaklaştığı konuları bir “ışık perisi” gibi aydınlığa kavuşturur. Işığın Hanımı’nı temsil eden kadın, erkeğin davranışları üzerinde de yönlendirici ve dönüştürücü etkiye sahiptir.³²⁸

Güzellik Kraliçesi olabilmek için fark edilebilir olmak gerekir. *Sonsuzluğa Nokta*’da Bedran şehirde hediyelik eşya üretimi yapan bir atölyede işe başlar. Patronu onu Meftune’ye

³²³ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi* s.29-30.

³²⁴ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi* e, s.31.

³²⁵ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi* e, s.33.

³²⁶ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.35.

³²⁷ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.39.

³²⁸ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.66-67.

emanet eder. Güzelliğiyle Bedran'ın dikkatini çeken Meftune, erkeğin bilinçdışındaki animasına tesir eden güzellik kraliçesini çağırır:

“Prensesler birbirine bakıp bakıp duruyor, akşamları dükkânı kapatırken nasıl bırakıyorsak gece boyunca hiç kıpırdamadan öylece kalıyorlardı. Meftune kadar sessizdiler, Meftune kadar pürüzsüz... Oysa, onca güzel prensese karşın, Meftune'nin apayrı bir yeri vardı dükkânda. Her şey onun bulunduğu noktaya doğru akıyordu ve o, o kadar az konuşup o kadar az gülümsüyordu ki, arada bir sesini işittiğimizde, içimizde yanıp yıkılmış ne varsa yenileniyordu biraz, canlanıyordu. (...)³²⁹

Bedran'ın eşi Gülderim de Güzellik Kraliçesi ile bütünleşir. Aynı zamanda İsvan'ın ölümü ardından Bedran'ın hayatına yön vermek için onunla evlenmesi, yine Bedran'ın geçirdiği kaza sonrası bakımını üstlenmesi Gülderim'e “ışığın hanımı” vasfını da yüklemektedir.

Bin Hüzünlü Haz'da güzellik kraliçesi “Alaaddin'in ruhuna sızıp onun içindeki sessizlik kuyularını aydınlatan bir Tatar kızı” ile verilmektedir.

Heba romanında Cevriye Hanım'ın kızı, Kenan'ın ise kız kardeşi olan Nefise, duru güzelliğiyle etrafındakileri kendisine hayran bırakan Güzellik Kraliçesidir. Ancak Cevriye Hanım, misafir geleceği zaman kızına süslenerek dikkat çekmemesi gerektiğini söyler. Zira Güzellik Kraliçesi, duruşu ile etrafındakiler tarafından fark edilmektedir. Nefise ile karşılaşan Ziya, yalnızca onun güzelliğinden etkilenmez. Çocukken vurduğu kuşu Nefise'nin bedeninde yeniden görür. Böylece Ziya'nın bilinçdışındaki kuşu hatırlatan Nefise, kahramanın zor durumda karşısına çıkarak yolunu aydınlatan Işığın Hanımı'na dönüşür.

Toptaş'ın romanlarında “güzellik kraliçesi” kendisine bahşedilen fiziksel güzelliği ile tezahür eder. Toplum içerisinde büyüleyici güzellikleriyle fark edilen bu kraliçelerin daima aşıkları bulunmaktadır. Kahramana farkındalık kazandırarak bilinçdışını, gölgesini tanımasında rol oynayan kadınlar ise Güzellik Kraliçesi olmalarının yanı sıra Işığın Hanımı olma görevini de üstlenmektedirler.

2.2.2 Dokuyucu Ana

Anneliğin arketipsel temsilleri arasında yer alan dokuyucu ana kişileri birbirine bağlayan ağları ören, “günlük yaşamın modelini dokuyan ve son ipliğin kesileceği zamanı önceden gören örgütleyici kadın ilkesidir.”³³⁰ Dokuyucu Ana çözüm odaklı hareket eder.

³²⁹ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.147.

³³⁰ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, çev. Şen S. Kaya, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1993 s.44.

Kendisine verilen işlerde süreci doğru yöneterek işlerin üstesinden gelebilir. Aynı zamanda zorluklar karşısında yol göstericidir.³³¹

Dokuyucu Ana'nın dokuduğu ilk ip anne ve çocuğu birbirine bağlayan göbek bağıdır. Anne karnında başlayan bağlanma çocukluktan yetişkinliğe geçen bireyin kendi hayatını kurmasıyla-fiziksel bağı yerini bıraktığı duygusal bağı koparılmasıyla-son bulabilir.³³² Kadınlığın simgesi olan bağlar yalnızca annelik durumunda ortaya çıkmaz. Kadın-erkek ilişkilerinin temelinde de bağlanma durumu söz konusudur. İki tarafı birbirine bağlayan duygulardır. Bağlanma, bilinçdışı tarafından gerçekleştirilen ilkel bir eylemdir. Bu nedenle kişi süreci değil sonucu fark eder. Kişiler arası kurulan bağlar yaşamın özünü oluşturur. Bu bağlar doğru bir şekilde dokunduğu takdirde kişinin gelişimine olumlu açıdan katkıda bulunabilir.³³³ *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran'ın "Hürü Teyze'nin küflü makasıyla kesilen göbeğim hala anneminkine bağlı gibiydi,"³³⁴ ifadesi anneden ayrılmanın zor olduğu görülmektedir. Bağı koparılması zor bir eylem olsa da elzemdir. Ancak kişi sahip olduğu bağlardan tek başına kurtulamayacağı zaman yardım almayı kabul eder.

Anne ve çocuğu birbirine bağlayan göbek bağına doğum esnasında bir ebe veya doktor tarafından kesilmesi de bu duruma örnektir.³³⁵ Hürü Teyze'nin kestiği göbek bağı insanın rahimden-cennetten ayrılarak dünyaya gelmesi, doğumun gerçekleşmesi ile ilgilidir. Hürü teyze, isim sembolizasyonu açısından da "hür yaşar" anlamına gelmekte, anne ile çocuğun bağı kopararak çocuğu özgürleştirmeye çalışmaktadır.

Anne kendisiyle çocuğun ayrılmasında etkili olan faktörlere karşılık "Dokuyucu Ana" görevi üstlenir. Böylece çocuğu işleyerek kendisinden onun kendisinden ayrılmasını engellemeye çalışır. Ancak çocuğun birey olabilmesinin koşulu serbest bırakılmasıdır:

"Zamanı geldiğinde serbest bırakabilmek, annelik sanatının bir parçasıdır; hepimiz, çoğu zaman birçok örtük, gizli küçük yollarla 'annesinin eteğine yapışmış' güçlü yetişkinler görmüşüzdür. Duygusal ipleri serbest bırakmak, bir biçimde, göbek bağına kesmek gibidir: Erken yapılırsa, her iki taraf da kan kaybından dolayı ciddi yaralanma riski yaşayabilir (...) İlk fiziksel ayrımı daha sonra psikolojik bir ayrım da izlemelidir ki, çocuk bağımsız bir yetişkin olabilsin."³³⁶

³³¹ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.44-45.

³³² Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.45-46.

³³³ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.48-50.

³³⁴ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.28.

³³⁵ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, çev. Şen S. Kaya, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1993, s.52.

³³⁶ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.52-53.

Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*'da anne ve çocuk arasındaki bağın “eski bir zincir olduğunu”³³⁷ Bedran ve annesi özelinden gösterir. Jung’ a göre de anneden ayrılmanın mümkün olmadığı/olamadığı durumlar hem çocuk hem de anne için meşakkatli bir süreçtir.

Kadın yalnızca anne-çocuk ilişkisini sürdürmek istemez aynı zamanda ikili ilişkilerinde de karşı taraf ile bağını kesmek, ayrılmak hususunda zorluk yaşamaktadır. “Dokuyucu Ana” arketipine sahip kadın için kötü giden bir ilişkiyi yeniden canlandırmak veya sonlandırmamak için bir “umut kırıntısı” dahi yeterlidir.³³⁸ *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda Hasan’ın annesi de kocasının vadettiği evin hayaliyle yaşar. Bu ev hayalinin gerçekleşmeyeceği herkes tarafından bilinse de Hasan’ın annesi umut etmekten vazgeçmez. Ancak gerçeklerle yüzleştğinde eşine, ailesine ve yaşama karşı olan inancını yitirir:

“Zaten filmdeki bütün sorun da, bir gün o evin hayal dünyasına inşa edilmesiyle başladı. Zavallı anne bir yandan iki çocuğuyla, bir yandan da işiyle gücüyle uğraşıp dururken geleceğini birdenbire o eve bağlandı sözgelimi; artık o evin dışında hiçbir şey düşünemez ve düşleyemezdi.”³³⁹

Gilchrist’in deyimiyle Toptaş’ın romanlarındaki kadınlar tüm ailenin “belleği”³⁴⁰ gibi hareket ederler.

Dokuyucu Ana, bilgisini ve tecrübesini özellikle genç kızlarla paylaşarak onların eğitimine katkıda bulunmaya çalışır.³⁴¹ *Heba* romanında Ebecik’in verdiği yemek tarifleri, eşini uğurlarken omzuna dokunma tavsiyesi Dokuyucu Ana’nın öğretmenlik vasfını göstermektedir. Aynı zamanda Ebecik bu tavsiyeleriyle öğüt veren büyükanneyi de hatırlatır:

“Ellerinin ve bakışlarının sıcaklığı gayet önemli bir mevzudur, sen sen ol, sakın bunu kulak ardı etme. Hatta nasılsa bu sıcaklığı yemeklere ulaştırıyorum, kafidir diye düşünme; sabahleyin kapıdan uğurlarken öpmesen bile en azından elinle hissedilecek şekilde, şöyle bir dokun kocanın omzuna.”³⁴²

Gilchrist, Dokuyucu Ana arketipi bağlamında insanları birbirine bağlayan bağların yalnızca fiziksel olmadığını aynı zamanda “bir insandan diğerine duygu, coşku, enerji taşıyan görünmez kordonlar[a]”³⁴³ benzediğini belirtir. Bir erkek, bir kadına hayranlık duyabilir, ondan etkilenebilir. Böylece duygusal bağlanma ve kadın özelinde efsunlu bakışlarıyla Halil’i kendisine aşık eden Nergis’in Dokuyucu Ana olduğu söylenebilir.³⁴⁴

³³⁷ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.31.

³³⁸ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, Şen S. Kaya, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1993, s.52-53.

³³⁹ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, İstanbul 2019, s.175.

³⁴⁰ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi* (Şen S. Kaya), Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1993, s.51.

³⁴¹ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.60.

³⁴² Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, İstanbul 2020. s.107.

³⁴³ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi* (Şen S. Kaya), Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1993, s.48.

³⁴⁴ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.49.

Dokuyucu Ana arketipi adından da anlaşılacağı üzere “dokuma” eylemini öncelikle anne ve çocuk üzerinden gerçekleştirmekte daha sonra ikili ilişkilere yönelerek kadın ve erkeği görünmez bağlarla birbirine bağlar. Nitekim onun dokuma ve bağlama işlevini de Toptaş’ın romanlarında görmek mümkündür.

2.2.3 Gece Kraliçesi

Gilchrist, gündüz, personasının temsil ettiği görevleri yerine getiren geceleri ise gölgesiyle yüzleşerek kendisini gerçekleştirmeye çalışan kadın arketipini mitolojiden seçtiği Gece Kraliçesi figürüyle verir.³⁴⁵

“Geleneklerle sınırlanan güç ve enerjiye, günün berrak, akılcı ışığının dışında duran güçlere ilişkin bilgiye kişilik verir; uyandırmak, cezbetmek ve sevmek için gecenin gelgitlerini çekme yeteneğine sahiptir. Bilgili, sihirli ve ilkeldir. (...) Hoş ve zarif olma anlamında çekici değildir. Şok edebilir ya da kızdırabilir (...)”³⁴⁶

Gece, kadınlar için bilinçdışında bastırılan duygu ve düşüncelerle yüzleşildiği zaman dilimidir. Gölgenin sahip olduğu güç yönlendirilmezse, kendisini başka bir formda, olumsuz bir şekilde gösterebilir. Böylece kadın sahip olduğu düzeni arkasında bırakarak kocasını ve çocuğunu/çocuklarını terk eder. Kendisine yeni bir yaşam oluşturma arzusuyla hayata atılır. Yaşadığı coğrafyanın, çevrenin kaidelerine göre hareket etmeyen gece kraliçesi, gölgesini keşfedip, kendisini gerçekleştirebilmesi için belirli bir zaman dilimine ve yöneleceği bir alana da ihtiyaç duyar. Aksi takdirde sahip olduğu yaşamın kendisini kısıtladığını düşünerek arzularını gerçekleştirmek için kaçma eğilimi gösterebilir.³⁴⁷

Özgür yaşamayı isteyen kadının ilk çağdan yalnızca kendi hayatını idame ettirmez. Aynı zamanda hayvanları ehlileştirerek yönetmeye, onlar üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışır. Avcı-toplayıcı toplumun temsili olan erkek ise hayvanı ehlileştirmek yerine avlamayı tercih eder. Gece Kraliçesi de hayvanları yönetme ve onlar üzerinde hakimiyet kurma özelliğine sahiptir.³⁴⁸ *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda Kevser’in köpeklerle gezmesi Gece Kraliçesi’nin hayvanlarla olan ilişkisini yansıtır.

Kadınların duygu yüklü bir eylemi, fark etmesi de ona bahşedilen “gece bakışı”³⁴⁹ ile ilgilidir. Kevser, evine gelen Hasan’ın babası yüzünden kötü olduğunu anlar. Onu koruması altına alarak Gece Kraliçesi olduğunu bir kez daha kanıtlar.

³⁴⁵ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi* 3, s.80.

³⁴⁶ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi* e, s.80.

³⁴⁷ Cherry Gilchrist *Dokuzlar Çemberi*, s.81-82.

³⁴⁸ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.83

³⁴⁹ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.83.

Gölgesiyle iş birliği içerisinde olan Gece Kraliçesi, erkeğe de gölgesini keşfetmesi için yardımcı olacaktır.³⁵⁰ Bu doğrultuda Kevser, Hasan için gece kraliçesi görevini üstlenerek bilinçdışındaki bastırılan duyguların, gölgenin açığa çıkmasını sağlarken yasak bir ilişkisinin yaşanmasına da neden olur.

Gece Kraliçesi, asi olması nedeniyle her yaşta dikkatleri üzerine çekerken dolaşmak için de akşam veya geç saatleri tercih ederek farklı bir tutum sergiler. Yaşamın son dönemlerinde ise gece kraliçesi yalnız veya evcilleştirdiği hayvanlarıyla yaşamayı tercih eder. İlerleyen yaşıyla da toplumsal kimliğini/personasını yitiren Gece Kraliçesi dış görünümüne de gereken özeni göstermez.³⁵¹ Nitekim Kevser'in kimseye göstermediği torbasını eline alarak geceleri kasabada dolaşması, birden fazla köpek ile yaşaması ve hırpani dış görünüşü Gece Kraliçesinin yaşlılık dönemindeki haliyle örtüşmektedir. Anlatının sonunda avluda can çekişen kuşa dönüşen Kevser, Gece Kraliçesi'nin "biçim değiştirme"³⁵² özelliğini de tecrübe eder.

Gilchrist, Gece Kraliçesi'nin sınavını, "yapay bir ortamla sınırlanma ya da bir dizi soluk aldırmayan toplumsal kural ve geleneklere uyum göstermeye zorlama"³⁵³ olarak belirtir. Kevser'in sınavı da Ali ile evlenememesi, Hidayet tarafından kaçırılıp yıllarca ormandaki bir kulübede yaşamaya mahkûm edilmesidir.

Sonsuzluğa Nokta'da Bedran'ın geçirdiği kaza sonucu felçli kalması ve bakıma muhtaç olması eşi Gülderim'in sınavıdır. Evin geçimini üstlenen Gülderim gündüzleri işe gider. Eve geldiğinde Bedran'ın ihtiyaçlarını giderir ancak akşamları dışarı çıkarak evdeki kederinden kurtulmaya çalışır. Bu nedenle Gülderim'in de "Gece Kraliçesi" gibi eş personası ile gölgesi arasında ikilemde kaldığını söylemek mümkündür.

2.2.4 Büyük Ana

Anneliğin arketipsel olarak "Büyük ana" ile temsil edildiği görülmektedir. Doğum ile kadının bireyselliği yerini anneliğe bırakmıştır. Büyük ana arketipini benimseyen kadınlarda benlik anneliğin gölgesinde kalır, bu durum kadının benliğini yeniden keşfedip ortaya çıkarmasına kadar sürebilir.³⁵⁴ Ancak, kadının annelik rolünü özümseyerek benliğini yok sayarak yaşamasına devam ettiği durumlarda söz konusudur:

³⁵⁰ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.88.

³⁵¹ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.88.

³⁵² Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.89.

³⁵³ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.94.

³⁵⁴ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi* e, s.102.

“Büyük Ana, örtük karanlıkta bir yaşam kıvılcımının ilk gizli ortaya çıkışından tam olarak oluşmuş bir varlığın doğumuna dek, yaşamın dünyada bir varlık olarak ortaya çıkmasının bir simgesidir. Fakat aynı zamanda yaşamın karanlığa dönüşünün de simgesidir. (...)”³⁵⁵

Anne, sahip olduğu çekim gücü ile çocuğu kendi dünyasına çeker. Anne ve çocuk arasındaki etkileşimin oluşturduğu bağlanma özellikle erkekler için çocukluktan yetişkinliğe geçiş döneminde sorun teşkil etmektedir. Erkek, annesinden ayrılması gerektiğinin bilincinde olsa da girişimlerinde başarısız olmaktadır.³⁵⁶

Gölgesizler’de Reşit’in yanına gelip anne şefkati ile yaklaşan kadınlar “büyük ana” arketipini temsil etmektedirler:

“(...) su içirip pırpıslayan, gözlerindeki çapağı başörtülerinin ucuyla silen ya da onu nazardan korumak için kurşun döküp alınlık okuyan yaşlı, dişleri dökülmüş, bir deri bir kemik kadınlardı bunlar”³⁵⁷

Bu kadınlar Reşit’in ahıra kilitlediği Güvercin’e yemek, su getirip onu hayatta tutmaya çalışırlar. Nitekim onlar kasabalının gözünde adeta “büyük ana” arketipinin vücut bulmuş halidirler.

Bin Hüzünlü Haz’da yolu MOTEL ROM’a düşen anlatıcıyı yaşlı bir kadın karşılar. Büyücü edasıyla konuşma başlayan kadın sözleriyle anlatıcının zihninde yeni ufuklar açarak onu düşünmeye sevk eder; dönen merdivenlerden yukarı çıkmayı kabul ettiği takdirde anlatıcıyı bekleyen bir dünya olduğunu da belirtir:

“Dediğine göre, güya her şey orada beni bekliyormuş. Döne döne yukarıya çıkan merdiven basamaklarını tırmanır, koridorlarda cirit atan karaltıların arasından geçer ve şurası karanlık, burası tozlu demeden her yeri köşe bucak dolaşırsam, hiç ummadığım şeylerle karşılaşabilirmişim. (...)”³⁵⁸

MOTEL ROM’un aynalarla kaplı koridorunda anlatıcının karşısına çıkan, onu kolektif bilinçdışına yönlendiren bu kadın, yaşlı bilge arketipinin dişil versiyonu olan “büyük ana”dır. Bu doğrultuda yaşlı bilge arketipinin kadın ruhundaki bölünmezliğinin Büyük ana ile yansıtıldığını söylemek mümkündür.³⁵⁹

Anne ile bütünleşen bilinçdışı çocuğun gelişimiyle yerini ben bilincine bırakır. Çocuğun zamanla anneden ayrılmasıyla bilinç ve bilinçdışı arasında gerçekleşen ayrışma, anne

³⁵⁵ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.104.

³⁵⁶ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.105.

³⁵⁷ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.242-243.

³⁵⁸ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, İstanbul, 2020, s.47.

³⁵⁹ Carl Gustav Jung, *Analitik Psikoloji*, çev. Ender Gürol, Payel Yayınevi, 2. Basım, İstanbul, 2006, s.74.

arketipinin sahip olduğu imgesel değerlerin “Büyük Ana”ya aktarılmasına neden olmaktadır.³⁶⁰ Jung’un görüşleri doğrultusunda *Heba*’da büyük ana, “Ebecik” ile bütünleşmektedir.

2.2.5 Ocağın Hanımı

Evin temelini oluşturan birçok unsur arasından “ocak” öne çıkmaktadır. Onun yanması, ateşini harlaması yalnızca evdeki yaşamın ve bereketin simgesi değildir; kadının ruhundaki gizemlere de dikkat çeker. Birçok toplumda kültürel açıdan kadına yüklenen “bir evin inşası ve muhafazası” görevleri de yine ocak simgesiyle verilmektedir. Gilchrist ise evi “dişı kuş yapar” inancını “Ocağın Hanımı” arketipiyle ele almaktadır. Böylece ocağın hanımıyla bütünleşen kadın yalnızca evi yönetmez, evin ruhunu da oluşturacak yaratıcı yönünü harekete geçirir.³⁶¹

Kayıp Hayaller Kitabı’nda filmdeki çocuğun annesi, yufka pişirmekten çocuğun ağladığını fark etmez. Eve gelen atlı adam çocuğun ağladığını fark etmediği için kadına kızar. Kendisini evine ve ailesine adayarak “un perisine benzeyen kadın” arketipsel açıdan Ocağın Hanımı’dır.

2.2.6 Adalet Ana

Kadının sahip olduğu cesaretin kaynağı bilinçdışındaki “Adalet Ana” arketipiyle imgelenir. Sahip olduğu bu arketip sayesinde kadın, harekete geçmekten çekinmez, kendinden emin ve cesur bir şekilde davranır. Hayata karşı adil bir tutum sergilerken olayları da tüm gerçekliğiyle görebilme ve objektif bir yaklaşımla yargılama yetkisi kazanır.³⁶² Ancak Adalet Ana, gençliğinde kendisini uğradığı haksızlığa karşı savunurken bulsa da yaşamsal amacına ulaşmak için istikrarlı ve emin adımlarla ilerlemeyi tercih eder.³⁶³

Gilchrist’e göre hedefe giden yolda erkeğin fiziksel gücüne karşı kadının azimli duruşu yer almaktadır.³⁶⁴ Nitekim bilinçdışında Adalet Ana arketipini yaşatan kadın olgunluk döneminde cesurdur ve zorbalıklara karşı savaşımdan çekinmez. Yaşlılık döneminde asi bir kadına dönüşen Adalet Ana, fikirlerini belirtmekten ve inandığı değerleri savunmaktan vazgeçmez. Aynı zamanda çevresinde gerçekleşen olaylara karşı duyarlıdır sınavı ise fark edilmemek, aldatılmak veya reddedilmektir.³⁶⁵

Heba romanında Ziya şehirden ayrılırken kaldığı dairenin anahtarını bırakmak için ev sahibi Binnaz Hanım’a gider. Anahtarı kendisini karşılayan hizmetçiye vermeye çalışsa da

³⁶⁰ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip* çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, 8. Basım, İstanbul 2021, s.38.

³⁶¹ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi* (Şen S. Kaya), Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1993, s.115-130.

³⁶² Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.147-151.

³⁶³ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.162.

³⁶⁴ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.158.

³⁶⁵ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, s.162-163.

başarılı olamaz. Zira kendine göre bir sistemi olan Binnaz Hanım, kiracılardan anahtarını bizzat teslim almak ister. Yalnızca oluşturduğu bu sistem sayesinde “Adalet Ana”ya dönüşmez; gençliğinde de babasının ölümüne neden olan katilin peşine düşmesi bilinçdışında yaşayan Adalet Ana’nın varlığına işaret etmektedir.

Arketip, evrensel kimliğin ortak hazinesi olsa da psişenin sahip olduğu bazı arketipler kadına bazı arketipler ise erkeğe atfedilmiştir. Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*³⁶⁶ adlı çalışmada kadın psişesine ait dokuz arketipi analiz eder. Robert L. Moore ve Douglas Gillette ise erkeğin psişesine ait arketipleri dört başlık altında incelemektedirler: Kral, Savaşçı, Büyücü ve Aşık.³⁶⁷

2.3 Erkek Temelli Arketipler

Erkek psişesinin oluşabilmesi için “sembolik, psikolojik ya da ruhani”³⁶⁸ bir ölüm gereklidir. Zira erkeğin erginlemesi için ilk koşul benliğin öldürülmesidir. İkinci aşama ise ergileme yolculuğunun gerçekleşeceği mekâna ulaşarak ona yolculuğunda eşlik edecek yaşlı bilgeye veya büyük anaya tabi olmaktır. Erginlemenin gerçekleşeceği kutsal mekân ise özel olarak belirlenmiş bir ev, dağ veya mağara olabilir.³⁶⁹ Böylece erginleme yolculuğundaki/aşamasındaki erkek(ler) çeşitli sınamalardan geçerek hayatın “acıısına, ritüel kıdemlilerine ve toplumun eril gelenek ve mitlerine teslim ol[maktadırlar].”³⁷⁰

2.3.1 Baba Arketipi

Aile, çocuğun kimliğinin inşa edildiği yapıdır. Anne ve babanın varlığı ailenin temelini oluşturmakta; bebeklikten yetişkinliğe doğru evrilen süreçte çocuğun gelişimi için etkin rol oynamaktadır. Ebeveynlerin mevcut durumu da çocuğa tesir etmektedir. Zira annenin veya babanın eksikliği çocuğun psikolojik gelişimi açısından bir engeldir. Babanın eksikliği -aileyi bırakıp gitmesi ya da duygusal anlamda bağ kuramaması- çocuğun “cinsel kimliklerine erişme ve hem kendi hem de karşı cinsiyetin üyeleriyle olumlu ve yakın ilişkiler kurma”³⁷¹ becerilerini engeller. Babanın yokluğuna tezat olarak varlığı da çocuğun benliğine zarar verebilir. Çocuk üzerinde otorite kurmaya çalışan baba, korkunun oluşmasına da neden olabilmektedir.³⁷²

³⁶⁶ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi* (Şen S. Kaya), Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1993.

³⁶⁷ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, çev. Canberk Şeref, Pinhan Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul 2022.

³⁶⁸ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.26.

³⁶⁹ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.26.

³⁷⁰ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.27.

³⁷¹ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek* s.15.

³⁷² Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.17

Daima koruyan ve kuşkusuz seven anneye karşılık baba aynı zamanda kahramanın kendisini keşfedebilmesi için tetikleyicidir. Ancak baba, gücünü gereğinden fazla yansıtırsa çocuk/kahraman ile çatışma yaşayarak arketipsel açıdan gölgeyi de temsil edebilir.

Bu doğrultuda sözlü ve yazılı anlatılarda da baba arketipinin kahraman üzerindeki etkisi görülmektedir.³⁷³ *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran babasının baskısı altında yaşamaktan kurtulmak için kasabadan ayrılarak şehre gider:

“(…) Gerçi, babamın gölgesinde yaşamaktan bıkarak kente gitmeye karar verip de otobüse bindiğimde, yerleşik bir yaşamı noktalamanın beni uzun süre zayıflatacağını ve yolculuk boyunca epeyce yoracağını hesaplamıştım ama, bu denli güçsüz kalacağımı düşünmemiştim. O gün, otobüsümüz bozkırı kasıp kavuran boğucu bir güneşin altında, şoförün teybe taktığı kasetten yayılan berbat bir müzik yolcuların fısıltıları eşliğinde ilerlerken, ben inanılmayacak kadar büyük, ağır ve gizli bir yük taşıyor gibiydim.”³⁷⁴

Mevzubahis baba olduğunda ondan uzaklaşmak da kahraman için zorlu bir süreçtir. Zira fiziksel anlamda ayrılık gerçekleşse de kahramanın karşılaştığı herhangi bir olay karşısında bilinçdışındaki baba simgesi kendisini hatırlatmaktadır. Bedran da şehirde iş ararken kendisine sunulan şoförlük mesleğini kabul ettiği takdirde babasının varlığından kurtulamayacağını düşünür. Böylece baba ve gölge arketipi bütünleşir.

Engin Geçtan'ın tanımıyla bireyleşme, “insanın bilincinin diğer insanlarınkinden farklılaşması süreci[dir].”³⁷⁵ Çocuğun/kahramanın bireyleşmesini gerçekleştirebilmesi için birçok faktör bulunmaktadır. Erich Fromm, sevgi faktörünü işaret ederek annenin koşulsuz sevgisine karşılık babanın beklentiler dahilinde çocuğu sevgisiyle ödüllendireceğini belirtir. Aksi takdirde çocuk/kahraman babaya karşı geldiğinde sevgiden yoksun bırakılarak cezalandırılır. Böylece babanın koşullu sevgisi beraberinde kaybetme endişesini de getirir.³⁷⁶ Bedran, çocukluk yıllarından itibaren babanın yokluğu nedeniyle oluşan “bölünmüşlük hissini” ve sevgi arayışını düşsel bir baba ile yok etmeye çalışır:

“Bir baba yaratmanın tadı, yaşamın bütün tatlarından daha güzeldi çünkü; ister hamurdan yaratılsın ister tahtadan, ister çamurdan, ister çerden çöpten... İnanılmaz bir sarhoşluk veriyordu insana; kendi yokluğunu doğurmak gibi bir şeydi bu; var olmadan önceki boşluğunuza, var olduktan sonra dokunmaktı bir anlamda; o boşluğu gönlünüzce doldurmaktı. (...) Belki bütün bunların temelinde, yenilenip değiştirilmeden sürdürülen, yenilenmesi hiç mümkün olmayan, tekdüze ve zorunlu bir baba sevgisi vardı. (...)”³⁷⁷

³⁷³ Fatih Ege, *Arketipsel Sembolizm Bağlamında Kuzeydoğu Anadolu Masallarının Analizi*, Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ardahan 2015, s. 40.

³⁷⁴ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.14.

³⁷⁵ Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, 2. Basım, s.172.

³⁷⁶ Erich Fromm, *Sevme Sanatı* (çev. Iştan Gündüz), Say Yayınları, İstanbul 2000, s.49.

³⁷⁷ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.52.

Babanın sevgisini kendisine itaat edildiğinde göstermesiyle oluşan “nedeni nedensizliğinde saklı, itirafı güç, hatta imkânsız bir düşmanlık”³⁷⁸ yine baba arketipine yansıtılmaktadır.

Arketipin ikili yapısı gereği baba koruma, muhafaza etme ve sınırlamanın yanı sıra alıkoyma, ortadan kaldırma ve parçalama görevlerini de üstlenmiştir. Baba arketipi yıkıcı bir hale geldiğinde etrafındakileri kendisi için bir tehlike olarak görmekte bu nedenle onlarla savaşıma çalışmaktadır. Kurulu düzeni bozacak eylemlerde bulunmaktadır.³⁷⁹ Bedran’ın babası yeni aldığı arabaları köyün meydanına çeker. Anahtarları da arabaların üstünde bırakarak herkesin bu arabaları kullanabileceğini söyler. Ancak Bedran’a göre babasının bu davranışının altında ölüm arzusu yatmaktadır. Böylece baba, Bedran’ın gözünde “ölüm meleği” Azrail’e dönüşür:

“(…) Belki, arabaları da kasaba meydanına, insanlar gelsinler, binsinler ve bol bol kaza yapsınlar diye park ediyordu. Belki, kontak anahtarını onların üzerinde unutmuyor, bile bile bırakıyordu. Bırakırken de hiç kuşkusuz hemen her gün bir kaza tasarlıyordu kafasında. Bir Azrail’di o; evet, kasabada babam suretinde yaşayıp insanların canıyla oynayan bir Azrail’di. (...)”³⁸⁰

Getirdiği arabalarla köyde düzenin bozulmasına neden olan baba, arketipin olumsuz yıkıcı özelliklerini taşımaktadır.

Kendiliği deneyimlemek için babasından uzaklaşan Bedran’ın anlatının sonunda şoför olarak çalışırken bir çocuğun ölümü, kendisinin ise sakat kalmasıyla sonuçlanan kazayı gerçekleştirmesi babasının Azrail’e dönüşmesine neden olan ölüm isteğini hatırlatırken bilinçdışındaki baba arketipiyle de özdeşleştiğini gösterir:

“(…) Sağımda oturan çocuğa çevirdim yüzümü. Yolu izlemekten yorulmuş olmalıydı ki o da bana bakıyordu. (...) Birden, çocukluğumu gördüm onda... Oraya oturmuş, onun gözleriyle kendime bakıyordum sanki. Bu düşüncüyü beş on kilometre kadar kafamda taşıyınca ansızın irkildim. Çünkü onun bedenine sığmıp gözlerini kullanarak direksiyondaki kendime bakıyordusam, benim bedenime de babam yerleşmiş olmalıydı...”³⁸¹

Evdeki baba figürünün eksikliği Bedran’ın çocukluktan gençliğe uzanan yıllarını annesiyle geçirmesine neden olur. Bu durumun sağlıklı olmadığını düşünen Bedran, bilinçdışında gelişen anne kompleksinin yansıması olarak kendisinde uyanan dişil yöne vurgu yapar:

³⁷⁸ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, s.52.

³⁷⁹ Didem Çivici, “Baba Kompleksi”, <https://pavonisegitim.com/2021/02/14/baba-kompleksi/>, (Erişim Tarihi: 20.08.2023).

³⁸⁰ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Bası İstanbul 2018, s.154.

³⁸¹ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, s. 212.

“(…) annemden koparak, babamın peşine düşmüş kadınsı bir duygu yumağı halinde koşa koşa çarşıya gidiyordum sonra... annemin ellerini ellerimde, tenini tenimde, özellikle de babamı izleyip gözleyecek olan gözlerini gözlerimde yaşatarak gidiyordum. (...)”³⁸²

Baba arketipinin eksikliği çocuk/kahraman için istenmeyen bir durumdur. Zira babanın yokluğunda anneye bağlanan erkek çocuğun/kahramanın gelişiminde negatif durumlarla karşılaşmak mümkündür. Tıpkı Bedran’ın annesiyle geçen yıllar sonucunda dışıl duygularının ağırlığı altında eril duygularını bastırması gibi.

Bedran’ın geçirdiği kazadan sonra baba arketipi, yeniden ortaya çıkar. Eşi Gülderim’i değişen davranışları nedeniyle babasına benzeten Bedran, çocukluğunda kendisini yalnızlığa mahkûm eden babasının yerini Gülderim’in aldığını belirtir:

“(…) Bir zamanlar baba diye binlerce, yüz binlerce kez seslendiğim hâlde bir türlü ısınmadığım o adamın gölgesinde nasıl küçülerek büyüdüysem, şimdi de karımın gölgesinde yaşayarak öldüğümü düşünüyordum. İkisi arasında gözle görülür bir fark yoktu; ya da babam kılık değiştirip karıma dönüşmüştü sanki, onun bedeninde yaşıyor, ellerime ellerini onun ellerinden uzatıyor, gözlerime onun gözlerinden bakıyor ve beni onun evden gidişiyle yalnız bırakıyordu.”³⁸³

Böylece Toptaş, anlatıdaki baba arketipini Bedran’ın animasını oluşturan Gülderim’e de yansıtarak Bedran’ın bireyleşme sürecindeki engel olarak babasını işaret etmektedir.

Bedran’ın bireyleşme sürecinde “baba timsali” olarak “dayı” karşımıza çıkar. Dayı babanın yokluğunda baba rolünü üstlenmiştir. Bu nedenle dayı da baba gibi bilinçdışında Bedran’ı takip eder. Şehirdeki iş arayışında karşısına bilinçdışındaki dayı figürü çıkar:

“Beni beynimle bırakıyordu yani dayımla...” ifadesi önemli Bedran bilinçdışında yalnızca babadan kaçmaz aynı zamanda onun temsili olan dayısından da kaçmakta her ne kadar kaçsa da onunla özdeşleştiğinin de farkındadır.

Ayrıca Campbell, babanın çocuk ve anne arasındaki ilişkiye müdahil olduğunu bu doğrultuda çocuğun hem ilk hem de yaşam boyu bilinçdışında yer edinecek düşmanı olduğunu belirtir.³⁸⁴ Nitekim Bedran’ın her yerde, karşılaştığı herkeste babasını görmesi bu duruma işaret etmektedir.

Kayıp Hayaller Kitabı’nda Sinemacı Şerif’in salonunda gösterilen filmdeki anne, çocuğunun ölümüne neden olduğu için babayı suçlar. Zira babanın heybesindeki afyon sütü oğlunun ölümüne neden olmuştur. Dolaylı da olsa baba katildir:

³⁸² Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, s. 70.

³⁸³ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, s.185.

³⁸⁴ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (çev. Sabri Gürses), İthaki Yayınları, İstanbul 2017, s.145.

“(…) demek gül gibi yavrumu öpöz babası zehirledi diyerek yeri göğü yıkıyor. İşit ey kınalı kuzum, diyor sedirde yatan ölüye; o yere batasica heybede yıllardır senin ölümünü taşırmış da baban, benim haberim olmazmış, işit!”³⁸⁵

Baba, uzaklardan gelip giden bir atlıdır. Çocuğun/kahramanın yaşamında anne gibi daimî olarak yer almaz. Varlığı ise tıpkı bir canavarın vücut bulmuş halidir. Kahramanın zafer kazanmaya çalıştığı dev, canavar veya ejderha gibi kötücül temsilin anlatıda baba arketipiyle vücut bulduğu söylenebilir. Bir diğer baba ise anlatıcı Hasan’ın babası, Hicabi’dır. Filmdeki atlı adamı hatırlatan Hicabi, eve uzun süre uğramaz, çocuklarını yalnızlığa mahkûm eder. Annenin gözyaşlarının sebebi de babanın davranışlarıdır. Ailedeki sorunların sebebi olarak baba Hasan için kötü bir rol model, çocuğun evden kaçmayı arzulamasına neden olan karşıt gücün de yansımasıdır.

Kevser ile Ali’nin evliliğini engellemeye çalışan Bekir’de baba arketipinin olumsuz özelliklerini taşımaktadır. Uzaklarda gördüğü bir kızın yanı sıra ölen eşini de Kevser’e benzeten Bekir, bilinçdışındaki animasını Kevser’e yansıtarak ondan ayrılmak istemez. Böylece Ali ve Kevser’in aşkı da baba arketipine yenilir:

“Kevser’e benzeyen güzeller güzeli bir kız görüyor ve bir zaman kız ona, o da ona bakıyor; sonra kız gülümser gül kıvamındaki dudaklarını alev alev kıpırdatıp, bana bir şey mi diyecektin diyor; o evet diyor çekinerek, diyecektim; öteki de, de o zaman niye duruyorsun diyor (...) Kevser misin; evet ya, diyor kız ben senin başka kız sandığın Kevser’im; bu artık susa kalıyor ve gözlerini kızın yüzüne dikip dalgın dalgın bakıyor da zaman yanı başlarından ölü bir nehir gibi geçiyor (...) Kevser gene yavaş yavaş babasının gözünde Kevser’e benzeyen başka bir kıza dönüşüyor.”³⁸⁶

*Kuşlar Yasına Gider*³⁸⁷ romanında baba figürü hakimdir: Anlatıcının babası ve dedesinin yanı sıra eşi Seher’in dedesi baba figürünün yansıması olarak romanda yer alır. Çocukluk döneminden yetişkinliğe uzanan yolculukta desteğine muhtaç olunan baba, yaşlılık döneminde aynı desteği ailesinden bilhassa çocuğundan/çocuklarından beklemektedir. Böylece romanda baba aileyi bir arada tutarak önemli bir konumda yer almaktadır.³⁸⁸ Ayrıca anlatıcının babasının rahatsızlığında yanında olması, babanın kişinin yaşamındaki etkisini göstermektedir. Arketip olarak da baba, Toptaş’ın diğer romanlarındaki baba figürüne karşın olumlu bir portre çizmektedir.

³⁸⁵ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.19.

³⁸⁶ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s.89.

³⁸⁷ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*’de bir baba ve oğlunu ele alır. Hasta babasına bakmak için Ankara’dan Denizli’ye gelen anlatıcının babasının son nefesine kadar yanında olmaya ve ailesine destek olmayı çalışması romana eşlik eden türküler ve süt kırması at ile işlenmektedir. İlk baskısı 2016 yılında Everest Yayınları tarafından yapılan romanın bu tez çalışmasında kullanılan baskısı: Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, Everest Yayınları, 91-93. Basım, İstanbul 2020.

³⁸⁸ Selami Alan, Kübra Tüylüoğlu, “Hasan Ali Toptaş’ın Kuşlar Yasına Gider Romanında Baba Figürü”, *Sdü Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.45 (2018), s.137-138.

Beni Kör Kuyularda romanında baba arketipi Muzaffer ve babası üzerinden verilmektedir. Bir baba olarak Muzaffer kızının yaşadıkları karşısında çaresiz kalarak baba arketipinin olumsuz örneğini temsil etmektedir. Aynı zamanda Muzaffer kızının başına gelen felaket yüzünden kendi babası tarafından aşağılanır. Babaya göre başına gelenlerin nedeni Muzaffer'in yıllar önce şehre gelme arzusudur:

“Yıllar evvel kapıldığın hevesin nelere yol açtığını görüyorsun değil mi? aile diye bir şey kalmadı ortada, her ferdi bir şekilde ziyan oldu gitti.”³⁸⁹

Kendi yaşamını kurma arzusuyla köyden ayrılarak şehre gelen Muzaffer, tıpkı *Sonsuzluğa Nokta*'daki Bedran gibi ailesini geride bırakıp geldiği şehirde yapayalnız kalır. Babanın çaresiz bir anda karşısına çıkarak onu uyarması ise kişinin yaşamındaki otoritenin arketipsel açıdan baba ile var olduğunu göstermektedir.

Bu doğrultuda Toptaş'ın romanlarında baba figürünün tesirinde kalmış karakterler ve onların hikâyeleri anlatılmaktadır. Karakterin bilinçdışında baba bir erk, aşılması gereken engel olarak görülmekte bu eylemin gerçekleşmesi için karakter kendilik yolculuğu olarak adlandırılan bireyleşme sürecine ya da Joseph Campbell'in deyimiyle “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu”na çıkar. Erginleme sürecinin beslendiği arayışın amacı varlığından emin olunmasa da özlenen ve beklenen babayı bulmaktır.³⁹⁰ Ancak arzulanan dönüşüm karakterin babaya evrilmesiyle ya da yolculuğun sonunda başarısız bir şekilde eve dönmesiyle son bulur. Toptaş'ın deyimiyle “Babalar alnımıza yazılmış yalnızlıklarımızdır.”³⁹¹ Böylece babanın eksikliği doğrultusunda arayış içerisinde olan karakterlerin anlatıların sonunda yalnızlığa mahkûm olduğunu söylemek mümkündür.

Campbell'e göre baba, çocuk ve anne arasındaki ilişkiye müdahil olduğu için çocuğun ilk düşmanı olmakta aynı zamanda yaşam boyu bilinçdışında yer edinecek düşman arketipini de temsil etmektedir.³⁹² *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran'ın her yerde, karşılaştığı herkeste babasını görmesi bu duruma işaret etmektedir.

2.3.2 Kahraman

Kolektif bilinçdışının mahsulü olan arketip(ler), yapısı gereği içerisinde zıt kavramları barındırmaktadır. Bu sayede “Kahraman” arketipine sahip bir kişinin cesur olmasına rağmen korkak olabileceği de görülmektedir. Bu nedenle bilinçdışındaki kahramanın tesirinde olan kişi

³⁸⁹ Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, Everest Yayınları, 3. Basım, İstanbul 2020, s.131.

³⁹⁰ Robert Louise Morse, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek* (çev. 7.Canberk Şeref), Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2022, s.28.

³⁹¹ Hasan Ali Toptaş, *Yalnızlıklar*, Everest Yayınları, İstanbul

³⁹² Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (çev. Sabri Gürses), İthaki Yayınları, İstanbul 2017, s.145.

güç bir durumla karşılaştığında kendini savunmaktan ziyade kaçma eğilimi göstererek kendisini hem fiziksel hem de psikolojik şiddetten muhafaza etmeye çalışır. Dışarıdan bir gücün sınırları ihlal etmesi durumunda bilinçdışındaki “kahraman” yerini “korkak”a bırakır; bu durumda teslimiyet ve kabullenilmiş çaresizlik söz konusudur. Ancak maruz kaldığı şiddetin gölgesini baskılamasına engel olmadığında yaşadığı korkuyu başkalarına da yaşatır. Korku duygusu şiddete dönüşerek hedef değiştirir fakat karşı taraf bu hücumu karşı hazırlıksız yakalanır.³⁹³

Sonsuzluğa Nokta romanında Bedran, babasının hem sözlü hem de fiziksel şiddetine maruz kalmış bilinçdışı “kahraman” arketipini “korkak” arketip ile değiştirmiştir. Çocukluk ve ergenlik dönemlerinde korkunun etkisiyle bastırdığı bu duygular yetişkinlik döneminde açığa çıkarak hem kendi hayatını etkileyen hem de masum bir çocuğun yaşamına mâl olan kazaya sebep olmuştur. Çocuk ve kendisinin durumu ona babasıyla yaptığı yolculukları hatırlatmıştır. Korkak çocuk Bedran, babasının zorbalığında geçen çocukluk yıllarının acısını çıkarmaya çalışmıştır. Kahraman arketipine karşılık erkeğin psişesinde yer alan bir diğer arketip ise “Savaşçı”dır.

2.3.3 Savaşçı

Erkek bilinçdışındaki savaşçı arketipi tarafından yönetildiğinde yaşamın olağan akışı içerisinde ikiliğe yer vermez. Ancak bu durum erkeğin yaşamında eylemsizliğe neden olmaktadır. Savaşçı ise olaylar karşısında net bir tutum sergileyerek daima tetikte ve hareket halinde olsa dahi eylemlerini kahramanlık veya güç gösterisi ile karıştırmamak gerekir. Zira savaşçı, kahraman gibi dramatik bir macera peşinde koşmaz.³⁹⁴ Savaşçının yaşamı “şahıslarüstü bağlılık”³⁹⁵ ile anlam kazanır. O, kişi/kişilere veya kurum/kurumlara bağlı değildir; çıkarlarını göz ardı ederek kendisini evrensel değerlerin hizmetine adanmıştır.³⁹⁶

Savaşçı konumundaki erkek idealleri uğruna ölümü dahi göze almaktadır ancak söz konusu ailesi olduğunda ise bu durum muğlaktır. Eşine olan sadakatini hiçe sayarak evlilik dışı ilişkilere eğilim gösterebilir.³⁹⁷ *Gölgesizler*’de savaşçı arketipi Asker Hamdi üzerinden yansıtılır. Dinlenmek için gittiği köyde Aynalı Fatma ile karşılaşan Hamdi, kadına âşık olur; köyde kalarak tüm vaktini onunla geçirir. Ancak hiddetli bir kavga bu aşkın ve Asker Hamdi’nin sonu olur. Hamdi’nin ölümü Aynalı Fatma’nın sırta kadem basmasına neden olsa

³⁹³ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek* (çev. Canberk Şeref), Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2022, s.62-63.

³⁹⁴ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.106-107.

³⁹⁵ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.108.

³⁹⁶ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.108.

³⁹⁷ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.112-113.

da dokuz eşini ve onlardan olan çocuklarını açığa çıkarır. Nitekim Hamdi, Aynalı Fatma ile yaşadığı yasak ilişki nedeniyle ailesine ihanet etmiş bir savaştıdır.

Anlatıdaki bir diğer savaşçı ise Cennet'in oğludur. Vaktinin büyük bir kısmını köyden uzaklaşıp dağlarda geçirmesi ve Güvercin'i bulup köye getirmesi önemlidir. Zira köye döndüğünde kendisini Güvercin'i kaçırmakla suçlayan köylüye karşı savunmak bir nevi adalet savaşı vermek zorunda kalır. Böylece Cennet'in oğlu "savaşçı arketipi" ile bütünleşir.

Savaşçı arketipi Hasan Ali Toptaş'ın *Heba* romanında Ziya'nın üzerinden yansıtılır. Sınır karakolunda askerlik yaptığı yıllarda pek çok kez çatışmaya katılmış ölümle burun burna gelmiştir. Savaşçı görevi neticesinde ölüm mefhumunun bilincindedir.³⁹⁸ Savaşçının, kahraman olmak gibi bir amacı yoktur bu nedenle olağanüstülükler göstermez. Ziya'da askerlik döneminde kahraman olmaya çalışmaz. Ancak inançları doğrultusunda iyi ve doğrunun ortaya çıkması için mevcut düzene karşı gelmeye hazırdır.³⁹⁹ Askerlikte komutanların masasına fazla ekmek konulmasından rahatsızlık duyar ve komutan ile çatışır. Kimi zaman komutanlarından azar işittiğinde kendisini kaybeder, her şeyden vazgeçip Kantinci Resul'ün hazırladığı mereti içip çatışmalara katılır.

R. L. Moore ve D. Gillette günümüz toplumlarında gereken önemin verilmediğini bu süreçten geçmeyen erkeğin çocukluktan kurutulup sağlıklı bir yetişkin olamayacağına dair inanın olduğunu belirterek modern toplumlardaki "yalancı ergilemeler[e]"⁴⁰⁰ işaret ederler. Askere gitmek bu duruma örnek verilebilir. Ziya'nın askerlikte geçirdiği sürecin onun arketipsel açıdan erginleşme süreci olduğunu söylemek mümkündür.

Bir baba ve oğlunun hikayesi olan *Kuşlar Yasına Gider*'de babasının hastalığı nedeniyle yanında olmak isteyen, onu tedavi olması için birçok doktora ve hastane/tıp merkezine götüren oğulun bu süreçte Ankara-Denizli arasında yaptığı ve kendisine sütbeyazı ecel atının da eşlik ettiği yolculuklar doğrultusunda savaşçıya dönüştüğü görülmektedir. O, savaşını yalnızca babasının iyileşmesi için vermez; aynı zamanda ailesini bir arada tutmak, annesine ve kardeşine ihtiyaç duydukları desteği sağlamak için de verir. Nitekim oğulun savaşı babanın ölümüyle sonlanır.

³⁹⁸ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.106.

³⁹⁹ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.111.

⁴⁰⁰ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.25.

2.3.4 Büyücü

Bilgiye hâkim olan ve hakim olduğu bilgi vasıtasıyla insanları yönlendirebilen, erkeğin psişesinde yer alan büyücü arketipidir. O, dertlere çözüm bulan, fiziksel ve ruhsal hastalıklar için şifa veren; kimi zaman da kişi/kişilerin istikbaline vakıf “kahindir.”⁴⁰¹Gün boyunca büyücü kimliğini muhafaza ederek toplum tarafından kabul gören personasına sığınır. Gece vakitlerinde ise psişedeki büyücü yeniden ortaya çıkar. Aynı zamanda gözlem yeteneği oldukça fazla olan büyücü, etrafı dikkatli bir şekilde inceler.⁴⁰²

Bilinmeyen birtakım olayların açıklığa kavuşması veya gizem(ler)in çözülmesi için büyücü iyi bir alternatiftir. Kendisine danışanlar onun doğaüstü yetenekleri olduğunu kabul ederek ondan yardım talebinde bulunurlar.⁴⁰³ *Gölgesizler*’de büyücülük arketipi imama atfedilmiştir. Romanın iç anlatısını oluşturan köydeki kayıplara Cıngıl Nuri’den sonra Güvercin’de eklenir. Uzun süren arayış sonucunda ailesi Güvercin’den ümidi keser. Ramazan ve babası imamın yardımcı olabileceğini ileri sürerek onun büyücülük yönünü hatırlatan bir oyun oynamaya karar verirler. Oyun gereği imam yaptığı büyü ile bir kızın Ramazan’a âşık olmasını sağlayacaktır. Bu sayede imamın yeteneğini gören Güvercin’in ailesi kızları için imama başvuracaktır. Ancak olaylar planlandığı gibi gelişmez, büyü için verilen saç değil at kılıdır. Nitekim Ramazan’a sevdalanan kara bir at olur.

Büyücü yardımsever, bilgili ve pozitif bir karakter olarak çizilse de kolektif bilinçdışındaki gölgeden de etkilenmektedir. Amacı yarar sağlamak değildir, sahip olduğu bilgiyi gizlemeyi tercih eder ya da çıkarları doğrultusunda kullanacağı manipüle aracına dönüştürür.⁴⁰⁴ Moore ve Gillette onu “Gölge Büyücü”⁴⁰⁵ olarak tanımlamaktadırlar.

Gölgesizler romanında Cıngıl Nuri’nin karısı da kocasının bulunması için imamdan yardım ister. Personası altına gizlenen imam kendisine danışıldığında ise “Gölge Büyücü” ye bürünür. Cıngıl Nuri’nin karısı da imamın -büyücünün- tesiri altında kalarak kocasının bulunması için gereken bilgiyi elde edemez ancak “Gölge Büyücü” kisvesi altındaki imam onu kendi arzuları doğrultusunda yasak bir ilişkiye sürükler.

Heba romanında büyücü arketipi Kantinci Resul ile temsil edilir. Ziya Telhamut’taki birliğinde sıkıntılı günler geçirmektedir. Askeri birliğin kantinini işleten Resul, Ziya’nın durumuna çare olması için kendi hazırladığı “meret” adlı içeceği/iksiri Ziya’ya gizlice verir.

⁴⁰¹ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.125.

⁴⁰² Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.131-133.

⁴⁰³ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.125.

⁴⁰⁴ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.138-139.

⁴⁰⁵ Robert Louise Moore, Douglas Gillette *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s. 139.

“Büyücü[nün] çoğu zaman kriz anında kullanıma hazır”⁴⁰⁶ bir iksirinin olduğu görülmektedir. Kantinci Resul’un önce Ziya’ya ardından Kenan’a sunduğu içecek kolonya, su ve tuz karışımıdır. Bilincin devre dışı kalmasına, fazla tüketilmesi kişinin ölümüne neden olmaktadır.⁴⁰⁷

Kuşlar Yasına Gider’de anlatıcının babası geçirdiği kaza nedeniyle bacağını kaybetmiştir. Anlatıcı, uzun süre tedavi görmesine rağmen şifa bulamayan babasını işinin ehli olan doktor İsfendiyar Mercan’a götürür. Doktor kendisini şifacı yönüne vurgu yaparak babanın iyileşmesinin mümkün olduğunu belirtir:

“(…) Bugüne kadar kapımızdan tekerlekli sandalyeyle girenlerin hepsi yürüyerek çıkıp gitmişlerdir, merak etmeyin siz, yeter ki sabırlı olun. Sabırlı olursanız, koltuk değneği kullanmanıza asla gerek kalmayacak, inanın buna. (...)”⁴⁰⁸

Ancak baba doktor İsfendiyar Mercan’ın tedavi yöntemiyle iyileşemez. Bu nedenle kendisine başka bir “şifacı”, doktor arayışına girer. Çevresinden duyduğu Doktor Tonga’ya gitmek için oğluyla konuşur. Toptaş’ın anlatıdaki büyücü arketipini şifa verme özelliği doğrultusunda doktorluk mesleğiyle özdeşleştirdiğini söylemek mümkündür. Zira mesleği ne olursa olsun büyücü sahip olduğu bilgi ve beceriyi tüm insanlığın yararı için kullanmaya hazırdır.⁴⁰⁹

2.3.5 Şifacı

Büyücü arketipinin bir özelliği olan şifa verme ya da büyücünün şifacı olarak görülmesi de toplumda rastlanan bir durumdur. Sahip olduğu güç sayesinde kendisinden talep edilen şifayı ya da gücü kullanarak toplumu manipüle edebilme yetisine de sahiptir. Böylece büyücünün şifacıya dönüşmesi bazı durumlarda olumsuz bir tablo çizebilmektedir.⁴¹⁰ *Gölgesizler*’de Güvercin’in bulunması için imama giderek büyü yaptıran Ramazan ve Reşit, büyü de kullanılması için kadın saç yerine at yelesinden/kılından bir tutamı imama verir. Ancak at yelesi/kılı kullanılarak yapılan büyü Güvercin’in bulunmasına hiçbir katkısı sağlamamış aksine Ramazan’ın ölümüne neden olmuştur. Nitekim imamın at yelesinden/kılından büyü yapması ve büyüün tutmamasıyla şifacının parodileştirildiği söylenebilir.

⁴⁰⁶ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.136.

⁴⁰⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Esra Sazyek, “Jung Işığında Heba” *Turkish Studies*, C.8, S.8 (2013), s.1097-1125.

⁴⁰⁸ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, Everest Yayınları, 91-93. Basım, İstanbul 2020, s.15.

⁴⁰⁹ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, çev. Canberk Şeref, Pinhan Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul 2022, s.134.

⁴¹⁰ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.124-125.

2.3.6 Âşık

Aşk arketipi Jung ve onu takip eden araştırmacılara göre “Eros”un ve “Libido”nun temsilidir. Bu iki kavram yalnızca “cinsel arzular[a] değil, yaşam için duyulan genel bir iştaha”⁴¹¹ dikkat çekmektedir. Moore ve Gillette ise Jung’un aşk hakkındaki görüşlerinden yola çıkarak aşkı “ilkel enerji örüntüsü”⁴¹² olarak tanımlamaktadırlar. Aşk ya da libido/eros, insanı güdüleyen, harekete geçiren ve hayatını idame ettirmesini sağlayan yaşamsal enerjidir.⁴¹³ Psişedeki âşık arketipinin tesiriyle hareket eden erkek mutluluk, acı, heyecan ve hüzn gibi birçok duyguyu aynı anda yoğun bir şekilde hissedebilir.⁴¹⁴

Sonsuzluğa Nokta’da şehre giden Bedran için aşk bodrum katındaki daireye gidip gelen Güldirim ile başlar. Çalışma arkadaşı Meftune ve Bendegül ile devam eder. Ancak ikili ilişkinin ötesinde Jung’un yaşam enerjisi vasfını yüklediği aşk Bedran için İsvan’dır. Bu nedenle İsvan’ın ölümü de Bedran’ı derinden sarsar.

Gölgesizler’de âşık arketipi ilk olarak köyün efsanevi kadını “Aynalı Fatma” ile yakınlaşan “Asker Hamdi” üzerinden verilmektedir. Güvercin’in kaçırılması da köydeki genç âşıkların ortaya çıkmasına neden olur. Akıllara gelen ilk isim ise Cennet’in oğlu’dur. Yazdığı aşk mektupları da ele geçirilen Cennet’in oğlu âşık arketipinin bir diğer temsilcisidir.

Bilinçdışındaki gölge, âşık ile etkileşime girdiği takdirde büyük bir yıkım söz konusudur. Artık erkek gölgenin etkisiyle kendi yolunu çizemez, “duyarlılığın ve hassaslığının kurbanı olur.”⁴¹⁵ *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda Kevser’e kavuşamayan, aşkından yatağa düşen Ali’de âşık arketipini yansıtır. Yine Kevser’i yıllardır uzaktan izleyen ve ona “gülüm” diye hitap eden Hamdi’nin dedesi ile evine gidip onunla yakınlaşan ve romanın anlatıcısını temsil eden Hasan da âşık ile özdeşleşmektedir.

Bin Hüzünlü Haz’da Alaaddin karşısına çıkarak kendisini etkileyen Tatar kızı nedeniyle âşığa dönüşür. Yine yolculuğunda kendisine eşlik eden bir kız tarafından aldatılarak animasına yenik düşen âşığı yansıtır.

Uykuların Doğusu’nda ise âşık arketipi, anlatıcının annesini temsil eden kıza ilk görüşte âşık olan Cebrail Dede’nin oğlu ile bütünleşir. Babasıyla birlikte kırmızı gözlü kuşu bulmak için çıktığı yolculuktan eli boş dönen Cebrail Dede’nin oğlu, günlerini kahvede geçirirken karşısına çıkan bir kız tarafından hayatı değişir. Zira aşk yalnızca karşı tarafın kişide

⁴¹¹ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Âşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.148.

⁴¹² Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Âşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.148.

⁴¹³ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Âşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.148.

⁴¹⁴ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Âşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.152.

⁴¹⁵ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Âşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.161.

uyandırdığı bir his değildir; o yaşamı bütünüyle etkileyen zıtlıkların beraberliğinden meydana gelen enerji, güç veya farkındalıktır.⁴¹⁶

Heba' da Numan, Nefise'yi evlenmeye ikna edemediği için Kenan ve Ziya'ya sinirlidir. Numan'ın gölgesi, âşık arketipine yenik düşmüş, onu adeta bir canavara dönüştürmüştür:

“(…) arkadaşlarıyla iskambil oynayan Numan, onları görür görmez elindeki kağıtları öfkeli bir şekilde, şak diye masaya çarparak hemen ayağa kalktı ve çingar çıkarmaya giden bir külhanbeyi edasıyla gelip yolun kenarına dikildi. İçinden geçen kelimelerin ayak tıptırtıları gözlerine vurmuştu adeta; kaşlarını çatmış, ikisini bir hamlede yiyecekmiş gibi bakıyordu Kenan'la Ziya'ya. (...)”⁴¹⁷

Toptaş, âşık arketipini *Beni Kör Kuyularda* romanında Halil ve Nergis'in hikâyesine dönüşen “Narkissos” miti üzerinden işler. Nergis'e duyduğu aşk nedeniyle Amsterdam'a kadar giden Halil, sevgilisi tarafından ölüme terk edilse de âşkından vazgeçmez. Zira âşık sevgilisi için her şeyi göze almaktadır.

Kadın ve erkek temelli arketipler bilinçdışındaki kadın ve erkek imajının yansımalarını temsil etmektedir. Arketipsel kimliklerin yanı sıra sembol değeri olan renk ve sayı gibi unsurlarda Toptaş'ın romanlarında öne çıkmaktadır.

2.4 Arketipsel Unsurlar

2.4.1 Renk

Jung'a göre her rengin kendine ait “duygu değeri”⁴¹⁸ bulunmakta, bu değerler ise hastaların analizine sirayet etmektedir. Kültür fark etmeksizin renkler, ortak sembol diline sahiptir⁴¹⁹ Yalnızca ilkel insanın dünyasında değil modern dünyada dahi rengin simgesel değeri çeşitli dinlerde, halk kültüründe ve güzel sanatlarda yaşatılmaktadır.⁴²⁰

Hislerin hâkim olduğu edebiyatta renk sembolizmden yararlanmak bahsedilen duyguyu, düşünceyi kimi zamanda anlatıdaki olayı somutlaştırır.⁴²¹ Toptaş'ın romanlarında bilinç ve bilinçdışına ait imgeler, renk sembolizmiyle hayat bulmaktadır.

2.4.1.1 Beyaz

Barışın simgesi olan beyaz, pek çok kültürde “masumiyet, sadelik, mükemmellik, kutsallık, kurtuluş, ruhsal yetkinlik”⁴²² rengidir. Türk mitolojisinde beyaz, şamanın sahip

⁴¹⁶ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, s.148-149.

⁴¹⁷ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020, s.362-363.

⁴¹⁸ Carl Gustav Jung, *Maskülen Erilliğin Farklı Yüzleri*, çev. Didem Gamze Erdinç, Pinhan Yayıncılık, 3. Basım, İstanbul 2019, s. 149.

⁴¹⁹ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.280.

⁴²⁰ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2000, s.48.

⁴²¹ Sibel Yanaray, Yakup Çelik, “Benim Adım Kırmızı'da İmge Renk İlişkisi”, *Edebi Eleştiri Dergisi*, C.3, S.2 (2019), s.142.

⁴²² Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2002, s.190.

olduğu gücü temsil etmektedir. Yeraltı tanrısı Erlik'in kardeşi Ülgen'de kendi yarattığı kavimi “Ak kavim” olarak tanımlar. Beyaz, Türklerin cennet tasvirinde de kullanılmış bu nedenle İslamiyet öncesi Türk kültüründe beyaz, “ana renk” vazifesi görmektedir. İslamiyet'in kabulüyle birlikte saltanatın göstergesi olan “Ak sancak” haline gelmiştir.⁴²³

Beyazın anlamı coğrafyaya göre değişkenlik göstermektedir. Amerikan ilkellerinde “tin”, Budistlerde “temizlik”, Sufizm'de bilgiye sahip olmanın sembolü; Asya ülkelerinde ise “ölüm” ve “matem” simgesidir.⁴²⁴

Heba romanında beyazın simgesel değeri Kenan'ın rüyasında gördüğü yaşlı Kenan'ın “yakası simli beyaz hırkası”⁴²⁵ ile yansıtılmaktadır.

Kuşlar Yasına Gider romanında beyaz ve yeşil renkleri öne çıkmaktadır. Ölümün rengi olan beyaz, anlatıcının babası Aziz Bey'in yaşam yolculuğunun sonuna geldiğinin habercisidir. Tedavi için oğlunun yanına gelen Aziz Bey'in ak saçları romanda tasvir edilen Ankara'nın beyazlara bürünen manzarasını hatırlatır. Hastaneden gizlice çıkan baba karla kaplı Güvenpark'ta yere düşer. Çaresizce yardım beklemiş olması ve bu beklentisini sitemli bir şekilde oğluna anlatması beyaz rengin temsil ettiği saflığın babada vücut bulduğunu göstermektedir. Yıllar önce iş için gittiği Suudi Arabistan'da kaza geçirip eve döndüğünde de baba yine beyazlar içindedir.⁴²⁶

Seher'in büyük dedesinden kalan baba mirası ucu kopuk kanlı bir muska da “beyaz bir mendilin içinde”⁴²⁷ muhafaza edilmektedir.

Anlatıcının kızı Ayperi'nin rüyasında gördüğü beyaz sayfa çocuksu bilinçdışının masumiyetini göstermekte; bu sayfaya babası/anlatıcı ile bir daire çizmesi bilinçdışındaki kendilik arayışına işaret eden manadalaı temsil etmektedir. Ayperi'nin gökkuşağının üzerine düşerek boşluktan kurtulduklarını -bilinçdışından bilince geçiş yapıldığını- düşmesine karşılık anlatıcı, “tüm renklerin birleşimi[nin]”⁴²⁸ beyaz olduğunu bu nedenle gökkuşağına değil beyaza düşüklerini “defterin dışına çıkıyoruz diye öteki sayfaya düşmüş”⁴²⁹ olabileceklerini belirtir.

⁴²³ Reşat Genç, “Türk İnanışları İle Milli Geleneklerinde Renkler Ve Sarı - Kırmızı – Yeşil”, *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, C.9, S.27 (1997), s.1078-1082.

⁴²⁴ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.283.

⁴²⁵ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020. s.135.

⁴²⁶ Deniz Polater, “Kurmacaya Hükmetmek: “Detay”dan “Öz”e Kuşlar Yasına Gider”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, C.11, S.22 (2019), s.32.

⁴²⁷ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, Everest Yayınları, 91-93. Basım, İstanbul 2020, s.30.

⁴²⁸ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, s.42-43.

⁴²⁹ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, s.43.

Ayperi'nin gördüğü rüyadaki “beyaz” sayfa bilinçdışını; daire ise bilinçdışının arketiplerinden mandalayı çağrıştırmaktadır.

Babasını doktora götürmek için Denizli'ye gelen anlatıcı, “sütkırı at” ile karşılaşır. Kendisine yetiştirmeye çalışan at onu ürkütür. Ankara'dan baba evine yapılan her yolculukta sütkırı at, anlatıcıyı karşılamakta, onunla birlikte her seferinde köye yaklaşmaktadır. “Beyaz beyaz yankılanan nal şakırtıları eşliğinde koşa[n]”⁴³⁰ bu atın “ecel atı” olduğu anlaşılr.

Denizli'deki evin yakınlarında görülen beyazlar içindeki çocuk, anlatıcının ölen kardeşi Suat'ı hatırlatır. Annenin de rüyasında gördüğü çocuğa, romanın sonunda babanın mezarında rastlanır. Ölüm mefhumu romanda beyazlı çocuk ile sembolize edilmiştir:

“(…) Yine o beyaz gömlekli çocuğu gördüm ben ve hemen ayağa kalktım. Sekiz, dokuz mezar ötede, bademlerin altındaydı; namaz kılıyormuş gibi ellerini önüne bağlamış hiç kımıldaman öylece duruyordu. Yüzünde tatlı bir gülümseme vardı sanki. Benim kendisine baktığımı fark edince döndü sonra bu çocuk, gölgelere bata çıka, âdeta sekercesine ilerledi, ilerledi ve gömleğinin ağartısıyla birlikte mezarlığın derinliklerinde kayboldu.”⁴³¹

Aziz Bey'in kış mevsiminde Ankara'ya gelmesi, geçmişte bacağını kaybedip beyaz sargılara sarılı olarak eve dönmesi; kasabada görülen çocuğun kefeni andıran beyaz kıyafeti ve ecelin atının sütkırı rengine olması baba ile bağlantısı olanların kesişimi beyazdır. Nitekim Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider* romanında ölüm, masumiyet ve saflık gibi kavramları somutlaştırmak için beyaz rengini seçmiştir.⁴³²

2.4.1.2 Kırmızı

Kan ile özdeşleşen kırmızı, yaşamı çağrıştırmakta aynı zamanda güneş, alev, aşk ve eril olanın rengidir.⁴³³ Sembol ilkelerinde de ateş, eril; doğanın rengi olan yeşil ise dişildir.⁴³⁴ Türk kültüründe de kırmızı kutsal koruyucuyu yansıtmaktadır.⁴³⁵

Heba'da kırmızı ve yeşil renkleri önem arz eder. Ziya anahtarları evinin anahtarlarını iade etmek için Binnaz Hanım'ın dairesine gider. Kapıda kırmızı kurdeleye bağlanmış nazar boncuğu asılıdır. Halk inanışlarında da pek çok anlam yüklenen kırmızının simgesel anlamı modern dünyada da görülmektedir.⁴³⁶ Dikkat çekici bir renk olan kırmızı yaşamın kimi

⁴³⁰ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, s.78.

⁴³¹ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, s.245.

⁴³² Deniz Polater, “Kurmacaya Hükmetmek: “Detay”dan “Öz”e Kuşlar Yasına Gider”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, C.11, S.22 (2019), s.33.

⁴³³ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2002, s.186-187.

⁴³⁴ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2000, s.56.

⁴³⁵ Reşat Genç, “Türk İnanışları İle Millî Geleneklerinde Renkler Ve Sarı - Kırmızı – Yeşil”, *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, C.9, S.27 (1997), s.1082.

⁴³⁶ Esra Sazyek, “Jung Işığında Heba”, *Turkish Studies*, C.8, S.8 (2013), s.1100.

zamanda devrim ateşinin rengidir.⁴³⁷ Nitekim kapıdaki kırmızı kurdele de Ziya'nın bilinci temsil eden şehirdeki yaşamı terk etmesiyle gerçekleştireceği “devrim”e işaret etmektedir.

2.4.1.3 Yeşil

İlkbaharın, yenilenmenin, huzura kavuşmasının rengi olan yeşil aynı zamanda doğaya, öze, eve/anneye dönüştür. Dinler tarihinde de önemli bir yeri olan yeşil, Müslümanlara Hz. Muhammed'in sancağını hatırlatır. *Kur'an-ı Kerim*'de müjdelenen Cennet'te yeşil olarak tasvir edilmektedir.⁴³⁸ Hristiyanlıkta ise yeşil, Hz. İsa'nın yeniden doğuşunun rengidir.⁴³⁹ Çoruhlu ise yeşil renginin Türk mitolojisinde “orman ve ağaç kültü” nün; İslamiyet ile birlikte kutsal mekânların ve dini kıyafetlerin de rengi olduğunu belirtir.⁴⁴⁰

Heba romanında Binnaz Hanım'ın şehirdeki apartmanın yeşil halı kaplı koridorları, bilinçdışına giden labirentli yolları temsil eder. Aynı zamanda tabiatın ana rengi olan yeşil, Ziya'nın anahtarı temsil ettikten sonra kendiliği bulmak için yolculuk yapacağı Yazıköy'ü hatırlatmaktadır. Ziya'nın şehirden Yazıköy'e uzanan yolculuğunda hâkim kılınan yeşil, “yeniden doğuşa, cennete, koyu olduğu takdirde ölüme işaret”⁴⁴¹ etmektedir. Nitekim, Toptaş, Ziya'nın yeniden doğuşunu gerçekleştirmek için “Cennet”e ya da Yazıköy'e yapılan ve ölümlle tamamlanan yolculuğu anlatmak için yeşili seçmiştir.

Baba-oğul ilişkisinin anlatıldığı *Kuşlar Yasına Gider* romanında da yeşil rengi öne çıkmaktadır. Anlatıcı yeşil rengiyle ilk kez babasının ardından bindiği otobüste karşısına çıkan çocuğun paltosunda rastlar. Hayalet çocuğun paltosunun yeşili babanın gözlerine yansır⁴⁴²:

“Onunla göz göze geldiğimizde, ben otobüsteki çocuğun paltosunu hatırladım birden. Dolayısıyla, aklımdaki paltonun yeşiliyle birlikte eğilip öptüm elini.”⁴⁴³

Hayalete benzetilen çocuk, şehrin yanı sıra yeşilin evreni köyde de görülmektedir. Anlatıcının hafızasında yer edinen “yeşil palto” aynı zamanda annenin sandığında/bilinçdışında muhafaza edilmektedir. Paltonun kaybolmasıyla hikayesi de öğrenilir. Annenin anlatımıyla babanın aldığı yeşil palto ölen oğulları Suat'a aittir. Anlatıcının hayalete benzettiği çocuğun kim olduğu açığa çıkmıştır.⁴⁴⁴ Babanın ölümüne doğru köye yaptığı her ziyaretinde kardeşi Suat'ı evin yakınlarında görür. Kardeşi Suat'ı son kez babasının cenazesinde mezarlıkta görür,

⁴³⁷ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.280.

⁴³⁸ Özge Mazlum, “Rengin Kültürel Çağrışımları”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.31 (2011), s.133-134.

⁴³⁹ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.281.

⁴⁴⁰ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2002, s.192.

⁴⁴¹ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, s.193.

⁴⁴² Deniz Polater, “Kurmacaya Hükmetmek: “Detay”dan “Öz”e Kuşlar Yasına Gider”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, C.11, S.22 (2019), s.34.

⁴⁴³ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, Everest Yayınları, 91-93. Basım, İstanbul 2017, s.9.

⁴⁴⁴ Deniz Polater, “Kurmacaya Hükmetmek: “Detay”dan “Öz”e Kuşlar Yasına Gider”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, C.11, S.22 (2019), s.34-35.

peşinden gider. Ancak Suat, kayıplara karışır. Toptaş, babanın yaklaşan ölümünü yeşil paltolu Suat ile haber vermiştir.⁴⁴⁵

2.4.1.4 Siyah

Bütün renklerin birleşiminden meydana gelen beyaza karşılık “renk ya da ışık yokluğu olarak siyah”⁴⁴⁶ çeşitli kültür ve mitolojilerde ölüm, yas, ezeli karanlık, kötülük ve şeytan ile özdeşleştirilmiştir.⁴⁴⁷ Türk kültüründe siyah/kara, hükümdarlığın, yeryüzünün ve yasin rengidir.⁴⁴⁸ Ersoy, dünya mitolojilerinde siyahın umutsuzluğun, çaresiz bekleyişin ve “Cehennem”in rengi olduğunu; dinler tarihinde de sembolleştirildiğini belirtir. Hristiyanlığın yanı sıra İslam dininde de siyah, gelip geçici dünyayı, bencilliği, ölüm ile sonlanan yaşamı yansıtır.⁴⁴⁹ Siyah yalnızca şeytan, yas ve kötülük gibi istenmeyen unsurlara işaret etmez; aynı zamanda bilginin kaynağı bilinçdışı ile bilgeyi hatırlatır.⁴⁵⁰ Siyahı arketip perspektifinden tanımlayan Jung ise bu rengin karanlık olanı, bilinçdışını gösterdiğini ifade eder.⁴⁵¹

Renk arketipi olarak siyah, *Gölgesizler*’de zindan karası tespih ile bilinçdışını yansıtmaktadır. “Elinde zindan karası tespih tutan”⁴⁵² adama ilk kez şehirdeki berber dükkânında rastlanır; daha sonra adam zindan karası tesbihiyle köyde de görülür.

Beni Kör Kuyularda romanı adı itibarıyla siyah rengin ve onun imlediği kavramların etkisindedir. Romanda babasına unuttuğu sefer tasını götürüp eve gelen Güldiyar’ın hali annesini endişelendirmiş; kızına neler olduğunu sorduğunda ise cevap alamamıştır. Başına gelenler hakkında tek bir söz söylemeyen Güldiyar, ağlamaya başlar. Olay örgüsündeki kırılma noktası ise Güldiyar’ın gözünden yaş yerine dökülen taşlardır. Kısa zamanda bütün köye yayılan bu olay evin meraklı kişilerle dolup taşmasına neden olur. Güldiyar’ı görmeye gelenleri düzenli bir şekilde eve almak için yardıma gelen Rüstem’in yanında “siyah elbiseli üç adam”⁴⁵³ bulunmaktadır. Kim oldukları bilinmeyen siyah elbiseli adamlar, Güldiyar ve ailesine yapılan

⁴⁴⁵ Ayrıca babanın yaklaşan ölümüne bir diğer işarete anlatıcı/yazarın köye yaklaştıkça gördüğü sütkırı attır. Bkz. Hayvan Arketipi, At, s.

⁴⁴⁶ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler* (çev. Seda Toksoy), Alfa Yayınları, İstanbul 2011, s.282.

⁴⁴⁷ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2002, s.183.

⁴⁴⁸ Reşat Genç, “Türk İnanışları İle Milli Geleneklerinde Renkler Ve Sarı - Kırmızı – Yeşil”, *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, C.9, S.27 (1997), s.1101-1102.

⁴⁴⁹ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, İstanbul 2000, s.64-65.

⁴⁵⁰ Ayşe Arzu Korucu, *Rider Haggard’ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: She, Ayesha: The Return Of She, Wisdom’s Daughter ve She And Allan*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Erzurum 2006, s.70.

⁴⁵¹ Carl Gustav Jung, *Maskülen: Erilliğin Farklı Yüzleri*, çev. Didem Gamze Erdinç, Pinhan Yayıncılık, 3. Basım, İstanbul 2019, s.84.

⁴⁵² Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.7.

⁴⁵³ Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, Everest Yayınları, 3. Basım, İstanbul 2020, s.69.

kötülüğü temsil etmektedirler. Bahriye'nin ölümüyle de ev adeta “[k]aranlık ve dipsiz bir kuyuya dönüş[ür]”⁴⁵⁴.

Güldiyar'ın kesilen gözyaşları/taşları bu işi ticarete döken siyahlı adamları endişelendirir. Taşları yeniden elde ederek daha çok para kazanmak isteyen siyahı adamlar, Güldiyar'ın daha çok ağlaması için kızın sırtına bıçak ile yara açarlar. Muzaffer şeytana benzettiği kötü adamlardan kızını kurtarmak istese de başarılı olamaz. Acıya daha fazla dayanamayan Güldiyar'ın ölümü siyahlı adamların elinden olur. Nitekim insani değerlerin hiçe sayılarak maddi hırs uğruna bir kızın feda edilmesi, bir ailenin karanlığa gömülmesi siyahın “anlatılarda olumsuz duyguların ve anlamların karşılığı olarak kullanıl[dığının]”⁴⁵⁵ işaretidir.

2.4.2 Sayı Arketipi

Jung, sayı sembolizminin Freud ve onu takip eden ekoller tarafından rüyaları analiz etmek için kullanıldığını belirtmiş; kendisine başvuran hastaların rüyalarını çözümlemek için sayı sembolizminden faydalanmıştır. Ancak Jung, Freud ve diğer araştırmacılardan farklı olarak rüyada görülen sayıların kaynağını bilinçdışı olarak görmektedir.⁴⁵⁶

2.4.2.1 Bir

Bir, benzersiz ve tek oluşun sayısıdır. İslam'da Allah'ın eşsiz oluşunun aynı zamanda adının ilk harfi elif 'in sayı karşılığıdır.⁴⁵⁷ Yaradılıştaki tekliğin ve bütünlüğün simgesidir.⁴⁵⁸

Heba romanında Ziya, anahtarı teslim etmek için Binnaz Hanım'ın dairesinin bulunduğu 19. kata çıkarak 91 numaralı kapıyı çalar.⁴⁵⁹ Sazyek'e göre birbirinin yansıması olan 19 ve 91 sayıları bilinç ve bilinçdışı arasındaki ilişkiyi simgeleştirdiği gibi psişedeki zıtlıkların beraberliğini de gün yüzüne çıkarır. Ziya'nın kendilik yolculuğunu nihayete erdirerek birin temsil ettiği “mutlak bütünlüğe”⁴⁶⁰ ulaşabilmesi için dokuzun imlediği “nihai sınır[ı]”⁴⁶¹ aşması elzemdir.⁴⁶² Toptaş, şehirdeki apartmanın kat ve daire numarası olan 19 ve 91 sayılarıyla “bütün kutupsallığın ötesindeki Mutlak'ı temsil eden”⁴⁶³ bir olma haline ulaşmak için bilinçdışına doğru gerçekleşecek yolculuğu haber vermektedir.

⁴⁵⁴ Şeyma Karaca Küçük, “Beni Kõr Kuyularda izler bıraktın...”, *Dergâh*, S.359 (2020), s.14.

⁴⁵⁵ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2002, s.183.

⁴⁵⁶ Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, çev. Aylin Kayapalı, Pinhan Yayıncılık, 5. Basım, İstanbul 2020, s.23.

⁴⁵⁷ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2002, s.199.

⁴⁵⁸ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, çev. Mustafa Kıpüşoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.51-52.

⁴⁵⁹ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020, s.16.

⁴⁶⁰ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, çev. Mustafa Kıpüşoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.51-52.

⁴⁶¹ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, s.188.

⁴⁶² Esra Sazyek, “Jung Işığında Heba”, *Turkish Studies*, C.8, S.8 (2013), s.1100.

⁴⁶³ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, çev. Mustafa Kıpüşoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.53.

2.4.2.2 Üç ve Dört

Üç, gerçekliğin sayısıdır. İnsan yaşamı bebeklik, gençlik ve yaşlılık olmak üzere üç aşamadan oluşmakta; insanın şans ve hata payı da üç ile sınırlanmaktadır.⁴⁶⁴ Yunan kültüründe görülen “[t]in, ruh ve beden”⁴⁶⁵ ayrımı İslam’a da sirayet ederek ruhun “olumsuza yönelten ruh”, “iftira atan ruh” ve “sakin ruh” olmak üzere üç şekilde sınıflandırılmasına neden olmuştur. Tamamlanarak bütün olma halini ise bir sayısının yanı sıra üç de imlemektedir. Üç kişinin yolculuğu dinler tarihinde ve kültürel anlatılarda öne çıkmaktadır. Masallarda gökten üç elma düşer, üç kardeş kaybolur veya kahraman üç canavarla savaşı. Yine bulmacalarda üç bölümden oluşmaktadır.⁴⁶⁶ Jung’a göre kolektif bilinçdışında “üç ve yedi sayıları kutsaldır; ama dört ve sekiz şeytani, aşağı bir şeydir.”⁴⁶⁷

Sonsuzluğa Nokta’da kasabadan şehre gelen Bedran, Turan’ın üç arkadaşıyla birlikte kaldığı bodrum katındaki 33 numaralı daireye yerleşir. Bedran ile birlikte dörde çıkan kişi sayısı, arketipsel açıdan insanın bireyleşmeyi arzulayan psişeyi yansıtır. Aynı zamanda Bedran’ bodrum katı dairede “tam iki ay on iki gün” kalır yine kalınan gün sayısının da 3 ve 4’ün katı olduğu görülmektedir. Nitekim Bedran’ın bütünleşmeyi amaçlayan hali dört sayısının arketipsel değeri ile anlatılmaktadır.

Schimmel, anlatılarda bahsi geçen, kahramanın uğradığı mekânın “üç katlı” olduğunu⁴⁶⁸ belirtir. *Gölgesizler*’de anlatıcının gerçekleşen olayları izlediği evi üç katlıdır. Bilinçdışının oluşturduğu evrenden bahsetmektir.

Türk kültüründe üç sayısı zaman kıstası için de kullanılır.⁴⁶⁹ Toptaş, *Uykuların Doğusu*’nda belirli bir olayın ne kadar zaman aldığını ifade etmek için kullanılmıştır. Dede üç gündür kurtarılmayı beklemektedir; onun karşısına çıkan adam da “üç gün üç gecedir”⁴⁷⁰ ailesinden uzakta, yoldadır.

Heba romanında üç çocuk ellerine sapan alarak ormandaki kuşları vurmaya çalışmaktadırlar. Bu çocuklardan arasında Ziya’da yer alır. Anlatılarda üç çocuğun ormanda geçen macerası Ziya’nın çocukluğunda hayat bulur. Ormanda gerçekleşen macera sonunda vurduğu kuş onu hayatı boyunca takip edecektir.

⁴⁶⁴ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, s.69-71.

⁴⁶⁵ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, s.78.

⁴⁶⁶ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, s.78-93.

⁴⁶⁷ Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, çev. Aylin Kayapalı, Pinhan Yayıncılık, 5. Basım, İstanbul 2020, s.249.

⁴⁶⁸ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, çev. Mustafa Küpüşoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.93.

⁴⁶⁹ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, s.93.

⁴⁷⁰ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.142.

Askeriyede yapılan boy sırasına göre Kenan'ın Ziya'dan sonra gelerek ikinin zararlarını telafi eden ve bütünleşmeyi sağlayan üçüncü sırada yer alması⁴⁷¹ “Ziya'nın bireyleşme sürecinde kendisine yardım edecek gölgesi”⁴⁷² olduğuna işaret etmektedir.

Beni Kör Kuyularda romanında Güldiyar'ın gözlerinden dökülen taşlar köyün merak konusudur. Olayın yedinci gününde Güldiyar'ın başına gelenleri öğrenmek için eve üç adam gelmiştir.

“...içeriye peş peşe üç adam girdi. Biri uzunca boylu ve ak sakallıydı bu adamların, ağzı sımsıkı kapalıydı, kasıla kasıla ötekilerin önünde yürüyor, yürürken de hiç sağa sola bakmıyordu. Büyük meşgalelerle dolu başka bir alemde yaşıyormuş da lütfedip dünyaya şöyle bir uğramış gibiydi sanki.”⁴⁷³

Bu olağanüstü olayı kazanç kapısı olarak görüp Güldiyar'ı eve hapseden yine siyah elbiseli üç adamdır.

2.4.2.3 Beş

Sayı sembolizminde beş, insan ile özdeşleştirilmiştir. Zira tek ve çift gibi zıt sayıların bir araya gelerek beşi elde etmesi gibi psişedeki tezatlığın yansıması olan gölge ve personanın beraberliğinden de beşer/insan meydana gelmektedir. Analizlerinde sayı sembolizminden yararlanan Jung'a göre eril olanın temsili üç sayısı ile dişilin sayısı ikiden meydana gelen beş insan bedenini simgelemektedir. Schimmel'a göre beş kutsal dağların, değerlerin ve ilişkinin sayısı olarak yaşamı tesiri altına almıştır.⁴⁷⁴

2+3, 4+1 gibi eril ve dişil olanın birleşerek bütünü meydana getirmesini simgeleyen 5, *Kuşlar Yasına Gider* romanında kasabadaki evin penceresinden gözüken “Beşparmak Dağı”⁴⁷⁵ ile sembolize edilir:

“(...) İşte o vakit, pencereden görünen Beşparmak Dağı odanın içine kadar gelip hızla geri gitti de ondan kalan boşluk sessizliğe dönüştü sanki ve biz o gün hiç konuşmadan, bir müddet bu sessizliği dinledik (...)”⁴⁷⁶

Dağ arketipi insanın kendini keşfetmesi tamlık bütünlük ile ilgilidir. Evin içinde olması daha sonra uzaklaşması kişinin boşluğa düşmesine neden olmaktadır.

2.4.2.4 Yedi

Eril 3 ve dişil 4 sayılarından oluşan yedi insan yaşamındaki dönüm noktalarının, evrenin ve doğanın sayısıdır. Bazı ritüel ve ayinler yedi kez tekrarlanmakta; kutlama ile yas süreçleri

⁴⁷¹ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi* çev. Mustafa Küpüşoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.69.

⁴⁷² Esra Sazyek, “Jung Işığında Heba”, *Turkish Studies*, C.8, S.8 (2013), s.1104.

⁴⁷³ Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, Everest Yayınları, 3. Basım, İstanbul 2020, s.34.

⁴⁷⁴ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, çev. Mustafa Küpüşoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.118-125.

⁴⁷⁵ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, Everest Yayınları, 91-93. Basım, İstanbul 2020, s.151.

⁴⁷⁶ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, s.152.

de yedi gün sürmektedir. Evrenin yaradılışı da altı gün sürmüş, Tanrı yedinci günü ise dinlenme günü ilan etmiştir. Kutsal mekânlara girmek için çıkılması gereken basamak; gökyüzündeki gezegenlerin yedi tanedir. İslam dininde de yedi önemlidir. Zira cennet yedi katlıdır. Kâbe etrafında yedi kez tavaf yapılmakta, şeytan da yedi taş ile taşlanmaktadır.⁴⁷⁷

Sonsuzluğa Nokta romanı on dört bölümden oluşmaktadır. 7 sayısının iki katı olması sebebiyle 14'te kendini keşfetmeyi imler. Ancak roman Bedran'ın kendisini araması ve tamamlayamaması, yok etmeye sürüklemesi ile sonuçlanır.

Jung'a göre yedi sayısı "aydınlanmanın en son aşamasıdır ve bütün arzuların amacı[nı]"⁴⁷⁸ işaret eder. *Uykuların Doğusu*'nda anlatıcının dayısı yaşamının son demlerinde hastanenin yedinci katında yatmaktadır. Yaşam yolculuğunu tamamlamış, bütünlüğe erişmiş artık dünyaya dair her şeyi geride bırakarak göğün yedinci katına erişmiştir. Nitekim dayının bulunduğu yedinci kat, cennetin yedinci katını çağrıştırmaktadır. Gökyüzü ile yer yedi katlıdır.

Yedi sayısı anlatılarda savaşçı, kurtarıcı veya bilge adam gibi mitolojik temsillerle var olmaktadır.⁴⁷⁹ Yedi gün bir süreç olarak görülmektedir. *Beni Kör Kuyularda* romanında Güldiyar'ın gözyaşlarını merak eden üç adam yedinci günün sonunda eve gelirler.

Bir mağarada yıllarca uyuyan yedi gencin hikâyesine Hristiyanlığın yanı sıra İslamiyet ile birlikte *Kur'an-ı Kerim*'de de rastlanır.⁴⁸⁰ *Bin Hüzünlü Haz* romanında anlatıcı, Alaaddin'i aramak için çıktığı yolda mahşer kalabalığının içinde "yedi ölüye ilişkin yedi ağıt dinle[r]"⁴⁸¹ Anlatıcının aradığı Alaaddin, bozkır ortasında yatan yedi ölüden en gencidir. Jung, *Dört Arketip* adlı eserinde Yedi Uyurlara dikkat çekerek kendilik arketipini yansıtan bu uyurların yedi sayısının simgesel değerini de temsil ettiklerini belirtir.⁴⁸²

Şehrin içinde yer alan evliya mezarları da yedi ölü genç ile ilgilidir. Yine yedi başlı bir canavar anlatıcının yolculuğunda aşması gereken bir engeldir.

2.4.2.5 Dokuz

Dokuz, sıkıntı çekmek, kederlenmek kimi zamanda cennete ulaşmak için aşılması gereken engeldir. Çin felsefesine göre Yang'ın sembolü olan dokuz, İslam'da da göksel unsurların sayısı yine yeraltının/ölüler diyarının da 9 kata sahip olduğunu hatırlatır. Bir işi

⁴⁷⁷ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, çev. Mustafa Küpüşoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.140-159.

⁴⁷⁸ Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, çev. Aylin Kayapalı, Pinhan Yayıncılık, 5. Basım, İstanbul 2020, s.153.

⁴⁷⁹ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, çev. Mustafa Küpüşoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.140

⁴⁸⁰ Annemarie Schimmel, s.159.

⁴⁸¹ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, İstanbul 2020, s.118.

⁴⁸² Ayrıntılı bilgi için bkz. Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, Basım, İstanbul 2021, s.73.

dokuz kere yapan veya büyüyü, ilacı dokuz işleminden geçiren kişi, şans ve şifa elde eder. Anlatılarda da kahramanın zafer elde etmesi için dokuz görevi yerine getirmesi beklenir.⁴⁸³

Bin Hüzünlü Haz romanı “mükemmellik sayısı”⁴⁸⁴ olarak da bilinen “dokuz” bölümden oluşmaktadır. Anlatıcının arayışı dokuzuncu bölümde karşılaştığı Alaaddin ile son bulur. Bozdemir ve Deveci, “anlatıcı kahraman ve Alaaddin arasında[ki] bütünlüğün bu dokuz bölümde”⁴⁸⁵ inşa edildiğini belirtmektedirler.

2.4.2.6 On dört

7 sayısının iki katı olan 14 “yardım” ve “akıl” simgesidir. Ay gibi parlayan genç ve güzel sevgili de 14 sayısı ile ilgilidir.⁴⁸⁶ *Sonsuzluğa Nokta*’da geri dönmek arzusuyla kasabadan şehre gelen Bedran, Tufan’ın yardımıyla bodrum katındaki daireye taşınır. Tufan’ın yanı sıra daireyi paylaştığı bir diğer kişi de İsvan’dır. Bedran kendisinde genç ve güzel sevgiliye dair hisler uyandıran İsvan’ı “kadın tenli” olarak tanımlar. Toptaş, romanın bölüm sayısı ile “yardım(cı)” ve “ay yüzlü sevgili”yi sembolize eden 14 sayısını hatırlatır.

2.4.2.7 Kırk

Sayı sembolizminde değerli ve etkileyici bir sayı olan kırk, Ortadoğu ve Türk kültüründe öne çıkmaktadır. Bazı din ve geleneklerde kırk gün ya da yıl olarak bir işin nihayete kavuşturulması, kişinin yenilenmesi ve olgunluğa erişmesi için gereken süreci simgeler. Nuh tufanının kırk gün sürmesi, Hz. Musa’nın bir dağda, Hz. İsa’nın ise çölde kırk gün geçirmesi kırk sayısının sembolik değerine işaret eder.⁴⁸⁷ *Kur’an-ı Kerim*’in indirilmesi için Hz. Muhammed’in ilk vahyini kırk yaşında alması, Allah’ın ilk insanı yaratmak için toprağa kırk günde şekil vermesi; kıyametin ardından gerçekleşecek dirilişin kırk yıl sürecek olması kırk sayısının Türk-İslam kültürü için de değerli bir sayı olduğunu yansıtmaktadır.⁴⁸⁸

Sayı olarak kırk masallarda kahramanın, ödülün, aşılması gereken zorluğun ve düşmanın sayısıdır.⁴⁸⁹ *Bin Hüzünlü Haz*’da kırk sayısı olay örgüsüne dahil edilen “Kırk Haramiler”⁴⁹⁰ masalıyla sembolize edilir. Masalın kahramanı olan kırk haramilerde anlatıcının

⁴⁸³ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, çev. Mustafa Küpüşoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.177-188.

⁴⁸⁴ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, s.188.

⁴⁸⁵ Mutlu Deveci, Nevriye Bozdemir, “ ‘Bin Hüzünlü Haz’ Romanın Arketipsel Sembolizm Bakımından İncelenmesi”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.8, S.102 (2020) s. 39.

⁴⁸⁶ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, çev. Mustafa Küpüşoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.231-233.

⁴⁸⁷ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi* (çev. Mustafa Küpüşoğlu), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.265-266.

⁴⁸⁸ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2002, s.204.

⁴⁸⁹ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, s.268.

⁴⁹⁰ *Binbir Gece Masalları* külliyyatına ait olan “Ali Baba ve Kırk Haramiler” masalında ormanda odun keserken Kırk Haramiler’in hazine sakladığı mağarayı bulan ve bütün altınları alan Ali Baba ile ganimetleri almak için Ali Baba’nın peşine düşen Kırk Haramiler’in çatışması anlatılır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Özhan Öztürk, “Binbir Gece Masalları”, <https://ozhanozturk.com/2017/08/31/binbir-gece-masallari-1001-gece-masallari/>, (Erişim Tarihi: 03.07.2023).

Alaaddin'i aradığı ormanda kırmızı başlıklı kızın yakınındaki bir mağara da altın saymaktadırlar.

“(…)Oysa sayıları kırka varan bu haramiler, hemen kırmızı başlıklı kızın geçtiği yerin azıcık yukarısında kalan bir mağaranın ağzına postu sermişler, kılıç gibi uzayıp giden zifiri karanlık bıyıkları, ikide bir boş yere nara atıp duran sarı dişli kocaman ağızları ve çarptıkları her şeyi tuzla buz eden balyoz ağırlığındaki kaba saba elleriyle, hem birbirlerine horozlana horozlana önlerindeki altınları sayıyor, hem de yüksek sesle, sanki söylediklerini yüzlerce yıl uzakta yaşayan bazı insanlara da ulaştırmak istercesine, bağıra çağıra konuşuyorlardı. (...)”⁴⁹¹

Uykuların Doğusu’nda “Haziran sopası/asası” kaybolur. Sahibi, sopanın bulunması için “kırk hizmetkârı[n]ı bir tarafa ayırıp ellerine kırk kamçı ver[di]”⁴⁹² Kaybolan Haziran sopasının/asasının bulunması için kırk hizmetkârın görevlendirilmesi kırk sayısının simgesel bir değeri olduğunu göstermektedir.

Sembol değeri olan ve kolektif bilinçdışını yansıtan renk ve sayı unsurlarının yanı sıra Jung, insanı besleyen, büyüten ve ona bir anne gibi kucak açan doğanın da bir arketip olduğunu ve kişinin bilincini oluşturduğunu belirtir:

“(…) ‘Anne bir arketip ve menşe yerini, doğayı, pasif halde yaratanı, yani cevher ve maddeyi, maddiyati, rahmi, bitkisel işlevleri ifade ediyor. Bu, aynı zamanda bilinçdışı, doğal ve içgüdüsel yaşamımız, fizyolojik alan, içinde yaşadığımız ya da bulunduğumuz beden anlamına geliyor: Çünkü ‘anne’ aynı zamanda dölyatağı, boşluk, taşıyan ve besleyen kap ve bu sebeple psikolojik açıdan bilincin temellerini ifade eder. (...)”⁴⁹³

Tabiatın ve onu oluşturan unsurların da bir arketip olduğunu söylemek mümkündür. Bu doğrultuda Toptaş’ın romanlarında yer alan tabiat unsurlarını incelemenin arketipsel açıdan önemli olduğunu söylemek mümkündür.

2.5 Tabiat Unsurları

2.5.1 Ağaçlar ve Bitkiler

2.5.1.1 Orman

Orman, “yeraltı dünyası ile yaşadığımız dünya arasında bir sınır”⁴⁹⁴ olarak kahramanın kendilik yolculuğunda aşması gereken engellerin/düşmanların bulunduğu mekândır. Bünyesindeki olağanüstü varlıklar tarafından korunan orman aynı zamanda bir sır barındırmakta; sahip olduğu iyi veya kötü unsurları yapısındaki ağaç kümesi sayesinde başarılı

⁴⁹¹ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.94-95.

⁴⁹² Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.85.

⁴⁹³ Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, çev. Aylin Kayapalı, Pinhan Yayıncılık, 5. Baskı, İstanbul 2020, s.124.

⁴⁹⁴ Pervin Ergün, “Türk Kültüründe Ruhlar Ve Orman Kültü”, *Millî Folklor*, C.22, S. 87 (2010), s.115.

bir şekilde gizlemektedir. Ancak bu durum ormanın halkın perspektifine “tekinsiz bölge” olarak yansımaya neden olmuştur. Bilinçdışındaki annenin doğayla özdeşleşmesini simgeleyen orman, birçok toplumun kültürel yapısında ve sahip olduğu inanç sisteminde içsel yolculuğun, arınmanın ve ayinlerin; kötücül temsillerin, bilinmezliğin sembolü olarak hem maddi hem de manevi⁴⁹⁵ şekilde tezahür etmiştir.

Gölgesizler’de “ruhunun sıkıldığını” belirterek köyü terk eden Cingil Nuri, bozkırdan geçerek ormana gider. Yolunu kaybeden Cingil Nuri’nin karşısına yaşlı bilge çıkarak ona yol gösterir:

“Daha sonra Nuri, uçsuz bucaksız bir bozkırda görmüş kendini. Derken bir ormana girmiş; kendi kendine çoğaltan yemyeşil bir dev’e. Çamların içi birbirine dolanan yılan ısıklarıyla doluymuş, karanlıklar tuhaf seslerle ve gözün erişemediği her yer kıpırtılarla. Nuri hangi yöne gideceğini, bu yeşil kâbustan nasıl kurtulacağını bilemiyormuş. O sırada bir adam görmüş; karanlığın çamları yuttuğu yerde. Adam yorgun mu yorgun, bir çuvala sırtını dayamış, burnun ucunda yaşlı bir hırıltı bulutu, öylece oturuyor. (...)”⁴⁹⁶

Pervin Ergun’a göre “Türk kültüründe yalnız ağaç Tanrı’yı, tekliği, kutsalı temsil ederken ve sığınılan yer iken, ormanlar çokluğu, “lanet ve şeytan”⁴⁹⁷ simgesidir. *Bin Hüzünlü Haz*’da anlatıcı patikaların sonunda ulaştığı ormanı “sonsuzluğun başlangıcı, bir sırlar aleminin eşiği, ya da sonu gelmeyecek bir serüvenin ilk basamağı”⁴⁹⁸ olarak görmektedir.

Jung, anlatılarda bireyleşme aşamasındaki kahramanın yolunun karanlık bir ormana düşeceğini belirtir. Bu doğrultuda bireyleşmenin yapı taşlarından olan bilinçdışı da karanlık orman ile yansıtılır.⁴⁹⁹ *Bin Hüzünlü Haz*’da anlatıcı “[s]onsuzluğa doğru uzanan orman[da]”⁵⁰⁰ Alaaddin’i aramak için gezintiye çıkmıştır. Orman, evrensel sembollerin hazinesi kolektif bilinçdışıyla özdeşleşir. Bu doğrultuda anlatıcının çıktığı yolda bilinçdışını keşfetmesi, ormana doğru yaptığı yolculuk ile somutlaştırılmıştır. Ormandan çıkıp bozkırda karşılaştığı her kültürden insanlar ise tüm insanlığı ve insanlığın sahip olduğu kolektif bilinçdışını hatırlatır. Ormanın derinliklerinde kaybolan anlatıcı tıpkı anlatıya dahil edilen *Hansel ve Gretel*, *Kırmızı Başlıklı Kız* masallarındaki gibi bir arayış içerisinde ormanın derinliklerine doğru ilerlemektedir. Arayış temasının kolektif bilinçdışının ürünleri olan bu masallar üzerinden modern romanda işlenmesi temanın arketipsel değerini ve evrensel geçerliliğini hatırlatır. Bu

⁴⁹⁵ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, 2. Basım, Alfa Yayınları, İstanbul 2011, s.91.

⁴⁹⁶ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.68.

⁴⁹⁷ Pervin Ergun, “Türk Kültüründe Ruhlar Ve Orman Kültü”, *Millî Folklor*, C. 22, S. 87 (2010), s.120.

⁴⁹⁸ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım İstanbul 2020, s.90.

⁴⁹⁹ Carl Gustav Jung, *İnsan ve Semboller*, çev. Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan Us Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2009, s.278.

⁵⁰⁰ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020, s.85.

doğrultuda arketiplerin edebiyatta uygulanmasının kolektif bilinçdışındaki ortak temaların işlenmesi vasıtasıyla gerçekleştiğini söylemek mümkündür.

Anlatıcı patikaların sonunda ormanın büyüklüğünü ve sonsuzluğunu fark eder. Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*'da orman simgesiyle kolektif bilinçdışının insandan bağımsız olarak mevcut olduğunu ve olmaya devam edeceğini gösterirken “sonsuzluğun başlangıcı, bir sırlar aleminin eşiği, ya da sonu gelmeyecek bir serüvenin ilk basamağı...”⁵⁰¹ ya da yolculuğun ilk aşaması olarak ormanın keşfedilmesi gerektiğine inanmaktadır.

Orman, dağ ve mağara gibi mekânlar, arayışın, kendini keşfetmenin ve dönüşümün merkezidir. Öze dönüş amacıyla yola çıkan kahraman için orman, “uçsuz, bucaksız ve gizemli”⁵⁰² bir mekân sunmaktadır. *Heba* romanında anahtarı teslim etmeye gelen Ziya'nın şehri terk ederek yeni bir hayata başlayacağını anlayan Binnaz Hanım, şehirden uzaklaşmanın önemine değinir:

“Uzaklara gidip tabiatın koynunda yaşamak, onun hallerine tanıklık etmek ve bunları yaparken de onunla birlikte nefes alıp vermek (...) dua gibi[dir]”⁵⁰³

Yalnız kalmak, insanın kendi ruhunu tanımasına fırsat verir. Ziya'da “spiritüel inziva”sını⁵⁰⁴ Yazıköy'de gerçekleştirmeye çalışır. Jung'a göre doğada yapılan uzun yürüyüşler “değişim arayışı[dır]”⁵⁰⁵ Evine doğru giden ormanda yürüyerek kendisini dinlemeye, keşfetmeye çalışan Ziya, bu yolculuğun kolay olmadığını düşünür bu nedenle kendilik yolculuğunda kılavuzunu da yanında ister. Ziya'nın arzusu üzerine Kenan'ın yürüyüşlere dahil olması bu savı doğrulamaktadır.

Tabiatın gizemlerini taşıyan orman, çeşitli ağaçlardan oluşmakta, her ağaç ise kendine ait mitsel bir anlatıya, kültürel bir değere sahiptir.

2.5.1.2 Ağaç

İnsan varoluşunu/varlığı keşfetmek için çevresine yönelmiş, benliğinin izini doğada sürmüştür. Ağacın bir döngü içerisinde “sonsuz yenilenme[si] [ve] yeniden yaratılma[sı]”⁵⁰⁶ insana özünü/kendisini hatırlatmış bu durum mitolojide ağaca kutsiyet atfedilmesine ve ağacın “kendine has kültü” nün⁵⁰⁷ oluşmasına neden olmuştur. Ağacın manevi değeri Türk toplumu

⁵⁰¹ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, s.90.

⁵⁰² Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.91.

⁵⁰³ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020. s.65.

⁵⁰⁴ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.84.

⁵⁰⁵ Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, çev. Aylin Kayapalı, Pinhan Yayıncılık, 5. Basım, İstanbul 2020, s.167.

⁵⁰⁶ Mircea Eliade, *Mitler, Rüyalar ve Gizemler*, çev. Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2020, s.18.

⁵⁰⁷ Seher Arslan, “Türklerde Ağaç Kültü Ve ‘Hayat Ağacı’”, *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, C.1, S.1(2014), s.60.

tarafından da benimsenmiş; İslamiyet'in kabulü ile ağacın kutsallığı ve temsil ettiği değerler de İslam inancını yansıtmıştır.⁵⁰⁸

Ağaç, kök, gövde ve dal olmak üzere özünde üç parçaya ayrılır. Toprağa tutunmasını ve beslenmesini sağlayan kökleri onu yeraltı dünyasına bağlar; gövdesi, tohumun yeryüzüne erişmiş halidir. Gökyüzüne uzanan dallar ise ağacı kutsal aleme yakınlaştırır. Üç alemi birbirine bağlayan ağaç aynı zamanda Türk kültürünün sözlü ve yazılı geleneğinde “doğum”un da simgesidir.⁵⁰⁹

“İnsanlığın yaratılışı hakkındaki Türk düşüncesine göre Tanrı, yer yüzündeki dokuz insan cinsini, bu insanlardan önce yarattığı dokuz dallı bir ağacın gölgesinde barındırmıştır. Önce yerden dokuz dallı ağacı yükseltmiş, sonra her dalın altında bu günkü insanlığın ilk atalarından birini yaratarak, bu dokuz insana ağaç gölgesinde barınmayı bir yaratılış bilgisi halinde vermiştir.”⁵¹⁰

İlkel toplum(lar)dan, modern toplum(lar)a her toplum kendi yaşam felsefesine, inancına/inançlarına ya da kutsalına göre ağaca/ağaçlara çeşitli sembol(ler) atfetmiştir. Bu durum “her ağacın kutsal sayılmasının farklı bir nedeni”⁵¹¹ olmasına sebebiyet vermiştir. Ergun'a göre ağaca atfedilen kutsallık, göçebe Türk toplumlarının benimsediği Gök Tanrı inancının tezahürüdür.⁵¹² Nitekim çeşitli ağaç topluluklarından oluşan orman yerine “bir” ağaca kutsiyet atfedilmesi, Gök Tanrı inancının özünü oluşturan “tanrının birliği” esasına dayanır.

2.5.1.3 Badem Ağacı

Badem Ağacı, doğanın kış uykusundan uyanmasını, “yeniden doğuşu”nu simgeler. Aynı zamanda kış güneşine aldanıp vaktinden önce çiçek açtığı için “masumiyet ve samimiliği” hatırlatır.⁵¹³ *Heba* romanında Ziya askerlik döneminde vaktinin büyük bir kısmını kışlanın bahçesindeki badem ağaçlarının altında geçirir. Tellerin arkasındaki çocuklardan aldığı yemekleri de yine badem ağaçlarının altında yer. Mekân olarak badem ağaçlarının altının seçilmesi önemlidir. Bu ağaçlar, Ziya'nın askerlik sürecinde gerçekleşecek değişimini ve kendini keşfetme yolculuğunu temsil etmektedir. Romanda badem ağacının yer aldığı başka bir mekân ise düğün evinin avlusudur. Bir ailenin temelini atan nikah ve düğün toplumun en küçük

⁵⁰⁸ Seher Arslan, “Türklerde Ağaç Kültü Ve ‘Hayat Ağacı’”, s.60.

⁵⁰⁹ Kamil Şahin, Salih Toprak “Türk Kültüründe Ağaç’ın Düşünsel Ve Toplumsal Bağlamı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 9, S.43 (2016), s.1310.

⁵¹⁰ Nihad Sami Banarlı, *Resimli Türk Tarihi I*, Milli Eğitim Basım Evi, İstanbul 1983, s.31.

⁵¹¹ Salih Işık, “Hayat Ağacı ve Kutsal Ağaçlar: Türk ve Çin Mitolojisi Üzerine Bir Karşılaştırma”, *Uluslararası Beşeri Bilimler Ve Eğitim Dergisi*, C.5, S.11 (2019), s.547.

⁵¹² Metin Ergun, “Türk Ağaç Kültü İnancının Dede Korkut Hikayelerindeki Yansımaları”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, C.46, S. 1998/1 (2004), s.73.

⁵¹³ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2000, s.386.

yapısının oluşmasına zemin hazırlamakta aynı zamanda badem ağaçları bir ailenin doğuşunu da sembolize etmektedir.

2.5.1.4 Ceviz Ağacı

Dünya mitlerinde ve dinler tarihinde ağaç “sonsuz yenilenme[nin], yeniden yaratılma[nın]”⁵¹⁴ sembolüdür. Eliade’ye göre “mutlak gerçekliği, yaşam kaynağını ve kutsal gücü somutla[yan]”⁵¹⁵ ağaç, Türk-İslam kültüründe ceviz ağacı ile karşılanmaktadır. Ceviz ağacı, meyvesi ile “hakikat”ın simgesidir. Sufi geleneğinde kişinin nefsinin yok etmesi için geçmesi gereken yedi mertebe cevizin dış katmanının, kabuğunun kırılarak içindeki meyve ulaşmasıyla özdeşleştirilmekte; ortaya çıkan meyve de hakikatin imlediği öz ya da Tanrı’nın bilgisi olarak görülmektedir.⁵¹⁶

Heba’da Kenan’ın yaşlı bilge suretindeki aksakallı Kenan ile ceviz ağacının altında sohbet etmesi, bilinç ve bilinçdışının beraberliğinde gerçekleşen arayışı göstermektedir. Toptaş, ceviz ağacı ile romandaki “hakikat arayışını” imlemekte aynı zamanda bu arayışın Kenan’ın önderliğinde gerçekleşeceğini de haber vermektedir.

2.5.1.5 Çınar Ağacı

Tanrı’nın yüce sıfatlarının doğadaki yansıması olan ağaç, “uzun, yaşlı, geniş ve koyu gölgeli olmalıdır.”⁵¹⁷ Ulu bir ağaç olan çınar ağacı da Türkler tarafından kutsal addedilen ağaçların arasında yer almaktadır.⁵¹⁸ Simgesel değerini Anadolu kültüründe de yaşatan çınar, uzun ömrü nedeniyle iktidarın ve yönetimin de sembolü haline gelmiştir.⁵¹⁹

Tanrı, sonsuz bilginin ve nimetlerin yaratıcısı aynı zamanda bahşedenidir. Aciz durumda kalan kullarına mucizelerini ulaştırandır.⁵²⁰ Çınar ağacı da Tanrı’nın bilgeliğini temsil ederek gölgesi altında toplanan insanlara yol göstermeye/yardım etmeye çalışır. *Gölgesizler*’de

⁵¹⁴ Mircea Eliade, *Mitler, Rüya ve Gizemler*, çev. Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2020, s.18.

⁵¹⁵ Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2003, s.366.

⁵¹⁶ Metin Bobaroğlu, “Tasavvuf Edebiyatında Ceviz Simgesi” <http://www.dusunuyorumdergisi.com/tasavvuf-edebiyatinda-ceviz-simgesi/>, (Erişim Tarihi: 07.07.2023).

⁵¹⁷ Metin Ergun, “Türk Ağaç Kültü İnancının Dede Korkut Hikayelerindeki Yansımaları”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, C.46, S. 1998/1 (2004), s.73.

⁵¹⁸ Kutsal sayılan ağaçlardan bazıları: “Kayın, Çam, Kavak Ağacı, Ardiç, Çınar, Dağ servisi-Sedir, Servi-Selvi, Meşe-İmen-Emen, Dut, Söğüt gibi ağaçlardır.” Ayrıntılı bilgi için bkz: Kamil Şahin, Salih Toprak “Türk Kültüründe Ağaç”ın Düşünsel Ve Toplumsal Bağlamı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 9, S.43 (2016), s.1311.

⁵¹⁹ Hasan Torlak, “Anadolu Kültüründe Ağaçlar: Çınar ağacı düzenin ve otoritenin sembolü”, <https://bilimvegelecek.com.tr/index.php/2013/12/01/anadolu-kulturunde-agaclar-cinar-agaci-duzenin-ve-otoritenin-sembolu/>, (Erişim Tarihi: 13.05.2023)

⁵²⁰ Metin Ergun, “Türk Ağaç Kültü İnancının Dede Korkut Hikayelerindeki Yansımaları”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, C.46, S. 1998/1 (2004), s.73.

köy meydanında bir çınar ağacı bulunmaktadır. “Çınar dibinde oturan köylüler”⁵²¹ yüce ve hayatı simgeleyen arketipe sığınır.

Kayıp Hayaller Kitabı’nda çınar ağacı çarşıda yer almaktadır. Çınarlı kahvenin yaşlı bilgenin mekânı olması çınar ağacının sembolik anlamını da hatırlatır. Çınar ağacı altında oturan yaşlı bilge ile özdeşleşir. Çınar hayat ağacıdır. Kahve gibi köy halkının toplandığı bir mekân olması ise onun bütünleştirici anlamına işaret eder.

Heba romanında Ziya, Cevval Dayı’nın yanına giderken Çınarlı Kahve’de Hulki Dede’yi görür. Çınar, hayat, ağacıdır ve yaşamı simgeler. Hasan Ali Toptaş’ın romanlarında yaşlı bilge temsilleri çınar ağacı ile birlikte kahramanların karşısına çıkarlar.

Toptaş’ın romanlarında görülen bir diğer ağaç ise “dut ağacı”dır. *Heba*’da köylüler avludaki dut ağacının altında toplanıp masalar kurarlar.⁵²² Animayı simgeleyen Nefise, dut ağacının dibinde oturmaktadır. Beni Kör Kuyularda romanında Halil, Güldiyar’ın başına gelenleri dut ağacının tepesinden izler. Avludakiler onu dut ağacındayken taşlarlar ve dut ağacını terk etmek zorunda kalır. Bin Hüzünlü Haz’da “meşe ağacı”, *Uykuların Doğusu*’nda ise “melengiç ağacı”⁵²³ yer almaktadır. *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda ağaç yalnızca tabiata ait bir unsur olarak değil aynı zamanda Kevser ile özdeşleşir. Hamdi’nin dedesi Kevser’i anlatırken “yürüyen bir gam ağacına benze[tir]”⁵²⁴ Kevser’in acınası hali ve uzun boyu “gam ağacına”⁵²⁵ benzetilmiştir.

2.5.1.6 Elma

Elma, Âdem ile Havva’nın Tanrı’nın ikazına rağmen şeytanı dikkate alarak “ölümsüz olma, her şeyi bilme gücüne sahip olma”⁵²⁶ arzusuyla yedikleri yasak meyvedir. Tanrı tarafından kutsal mekândan kovuluşun nedeni; ilk insanın ve ilk günahın sembolü olan elma⁵²⁷ sözlü ve yazılı gelenekte/anlatılarda doğum, çocukluk, yetişkinlik ve ölüm gibi yaşamın evrelerini; çocuk sahibi olmayı⁵²⁸ ilişkilerde ise kadını çağrıştırmaktadır.⁵²⁹

⁵²¹ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.127.

⁵²² Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020. s.167.

⁵²³ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.46.

⁵²⁴ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.203.

⁵²⁵ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s.203.

⁵²⁶ Tuğrul Balaban, “Âdem İle Havva Ve Yasak Meyve Arketipi Metinlerarasılık Bağlamında Tabunun Anlatıda İzdüşümü”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.47 (2019), s.178.

⁵²⁷ Cemile Akyıldız Ercan, “Söylencelerde ve Masallarda Elma Sembolü”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.21, S.3 (2017), s.1045.

⁵²⁸ Filiz Nurhan Ölmez, “Meyve Ve Türk Sanatları Bağlamında Elma”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, S.10 (2012), s.98.

⁵²⁹ Dr. Kriton Dinçmen, *Psikiyatri ve Mitos*, Eti Kitapları, İstanbul 1997, s.37.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda Kevser, Hasan'a yaklaştığı sırada Hasan'ın burnuna çarpan “buruşuk elma kokusu”⁵³⁰ “elmaların ağzı[na] doğru yuvarlandığını”⁵³¹ hissetmesi ikisi arasında yaşananların Tanrı tarafından bahşedilenler arasında yalnızca “iyiyi ve kötüyü bilme ağacı”⁵³²’nin yasaklı meyvesinin yenmesiyle işlenen ilk günahı hatırlatır. Hasan kendisini durdurur, aklına “masallarda anlatılagelen cennet bahçelerinin güzelliği”⁵³³ gelmiştir. Elma ise ona ulaşmayı engeller, zira o yasak meyvedir. Toptaş, elma simgesi hakkındaki fikirlerini *Altyazı* dergisiyle gerçekleştirdiği röportajında açıklamıştır:

“Elma en eski semboldür hiç kuşkusuz, yeryüzüne fırlatılış maceramızın başlangıç noktasıdır; dolayısıyla bizi alına alır, Âdem ile Havva’nın hikâyesine götürür. Oradan da ister istemez Habil ile Kabil’in hikâyesine...”⁵³⁴

İlk günahın işlenmesiyle dünyaya gönderilen Âdem ve Havva sahip olduğu çocuklarla (Habil ve Kabil) insan türünün devam etmesini sağlarken aynı zamanda ilk cinayetinde işlenmesine neden olmuşlardır. Toptaş’a göre bu kaosun kaynağı elmadır. Günahın, doğumun ve cennetten kovulup dünyaya gönderilmenin sembolü olan elma, *Uykuların Doğusu*’nda karmaşayı başlatan fırlatılma eylemini simgelemektedir.⁵³⁵

2.5.1.7 Gül

Mircea Eliade’ye göre “bitkilerden hiçbirisi tek başına değerli değildir, ama bir arketiple belli bir özelliği paylaştığı[nda]”⁵³⁶ bitki(ler) arketipsel değer kazanır. Bilinçdışındaki duyguların doğrudan açıklanamadığı bazı durumlarda bitkiler vasıtasıyla bilinçdışı açığa çıkarılır. Örneğin papatya ayrılığı hatırlatırken, “dünyevi ve ilahi aşk”⁵³⁷, gül ile temsil edilir.

Kayıp Hayaller Kitabı’nda gül, bilinçdışındaki animayı çağrıştırmaktadır. Kevser, Hamdi’nin dedesinin gözünde güle benzetilir. Hamdi’nin dedesinin gül benzetmesinden rahatsızlık duyan Ali, “Kahrından tutup bir kere daha öldü yani...”⁵³⁸

2.5.2 Ateş

Tarih içerisinde bir çağın kapanıp yeni bir çağın açılmasına vesile olan ‘ateş’ yalnızca karanlığı aydınlatmakla kalmaz hem maddi hem de manevi bir unsur olarak hayatın içerisinde

⁵³⁰ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.249.

⁵³¹ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s.249.

⁵³² “Yaratılış”, <https://www.kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?id=6&mc=1&sc=4>, (Erişim Tarihi: 03.05.2023).

⁵³³ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.249.

⁵³⁴ “Elma attım yuvarlandı”, *Altyazı* (2015), <https://hasanalitoptas.com/tr/elma-attim-yuvarlandi-hasan-ali-toptas/>, (Erişim Tarihi: 25.06. 2023).

⁵³⁵ Ramazan Türk, *Hasan Ali Toptaş Romanlarının Folklorik Unsurlar Bağlamında Tema, Dil Ve Üslup Açısından İncelenmesi*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Uşak 2019, s.89.

⁵³⁶ Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2003, s.294.

⁵³⁷ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.84.

⁵³⁸ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.204.

önemli bir yer teşkil eder. Mitik dünyadan modern dünyaya uzanan süreç içerisinde kavimlerin, medeniyetlerin ve ulusların kültürel yapılarında, inanç değerlerinde kutsallık atfedilen ateş manevi bir arınma sağlayan veya yapılan kötülüğün cezası olan sembolik bir ifade olarak kabul görmüştür. Bu doğrultuda ateş, somut bir kavramdan soyut bir kavrama evrilerek insanın varoluşuna anlam katan din, edebiyat, felsefe ve sanat gibi alanlarda kullanılan sembolik bir kavrama dönüşmüştür.⁵³⁹

Yakıcı ve yok edici özelliği ile ateş, *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda aşk, ölüm ve arınma simgesidir. İç içe geçmiş anlatılardan oluşan romanda ateş ilk kez film sahnesinde yer alır. Oğlunun ölümüyle sarsılan kadın, günlerce ceset ile kalmış sonunda ise evi yakmıştır. Böylece olay mahallini temsil eden ev içindekilerle birlikte yakılarak yok olmaya mahkûm edilmiştir. Dilek Çetindaş, ateşin “kutsama” ve “arındırma” özelliğini de hatırlatarak çocuğun ateşe verilen cansız bedeninin kutsanmış olduğunu evin ise ağır kokusundan arındığını belirtir.⁵⁴⁰

Anlatıda aşk imgesi beraberinde ateşi de getirmektedir. Hasan’ın Kevser’e olan ilgisi nedeniyle yaşadığı yasak ilişki ardından kasabanın pek çok yerinde yangın çıkar. Kevser’in evinde çıkan yangın ise evi günahlardan arındırmak için gerçekleşmektedir. Kevser’in anlatıcı Hasan’ın dedesine duyduğu aşk da yüreğine düşen ateştir:

“(…) Allah hiçbir kuluna ondaki ateşten vermesin (...)”⁵⁴¹

Hasan’ın dayısı Celil ile yengesi Nesime’nin evi de düğünlerinden bir hafta sonra çıkan yangında kül olur. Yangını gören Kevser de çılgına dönerek eve girmek ister. Sanki içeride kalan birisi vardır ve onun varlığından yalnızca Kevser haberdardır. Alevlerin arasından çıkarılan Nesime’nin çeyiz sandığının çocuk tabutuna benzetilmesi dikkate değerdir. Zira filmde kadın çocuğuyla birlikte evi yakmaktadır ve onun hikâyesi Kevser’e atfedilir. Bu doğrultuda çıkan yangın içeride unutilan/bırakılan çocuğu akıllara getirerek anlatıları ateş sembolü etrafında bütünleştirmektedir.

Bachelard’a göre evrensel bir imge olan ateş, “aşk”, ve “mahrem” gibi ruhun derinliklerinden yansıtılan ancak “kin ve intikam” gibi gizli olan, Cennette ışık saçan Cehennemde alevleriyle cezalandıran “haz ve ceza” gibi zıtlığı bünyesinde barındıran hem esirgeyeni hem de korkutucu olanı temsil etmektedir.⁵⁴² Bu tanım doğrultusunda romandaki

⁵³⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz.: Mehmet Mustafa Örcü, *Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e Türk Şiirinde Ateş İmgesi*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya 2014.

⁵⁴⁰ Dilek Çetindaş, “Yadsınmış Fanteziler, Bölünmüş Benlikler ve Panoptiğinin Yıkılışı: Delilik Envanteri Olarak *Kayıp Hayaller Kitabı*”, *Sessiz Gölgesinde Hasan Ali Toptaş Kitabı*, Ed. Hülya Argunşah, Kesit Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2018, s.138.

⁵⁴¹ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.114.

⁵⁴² Gaston Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*, çev. Aytaç Yiğit, Bağlam Yayınları, İstanbul 1995, s.13.

aşk, haz ve günah üçgenin, kayıp giden hayallerin/hayatların, belirsiz ölümlerin anlatımında kullanılan ateş, kolektif bilinçdışının sahip olduğu sembol dilinin varlığını kanıtlamaktadır.

Medeniyet meşalesini yakan ateş aynı zamanda “öyküler anlatmanın ve iç görüş gücünün teşvikinin odak noktası olmuştur.”⁵⁴³ *Beni Kör Kuyularda* romanında ihtiyar avluya bir ateş yakıtırarak hikâye anlatmıştır. Daha sonra Halil’in gelmesi üzerine ihtiyar yeniden bir ateş yaktırır ve Halil’den söylediği sözlerin anlamını açıklamasını ister.

2.5.3 Su

Dünyanın dörtte üçünü kaplayan su, medeniyetlerin oluşumlarını, yaşam şekillerini, mimarilerini ve düşünce yapılarını etkileyerek insanın yaşamına yön vermiş farklı formlarda (kar, yağmur, sel, deniz, göz yaşı vs.) ortaya çıkarak hayatın özünü oluşturan unsurlar arasında yer almıştır.⁵⁴⁴ Şifa, arınma, dönüşüm ve ölümsüzlük ile özdeşleştirilen su, bütün dinlerde yaradılışın, kâinatın ve insanın yegâne kaynağı aynı zamanda başlangıcı ile sonudur. Gökyüzündeki hareketlerden etkilenerek değişiklik gösteren su, ay ile ilişkilendirilmiş; dişil bir sembol olarak da atfedilmiştir.⁵⁴⁵ Tabiata hayat veren su, üretkenlik, rehberlik, devamlılık gibi sahip olduğu potansiyel güçler doğrultusunda kült haline gelmiştir. Bütün kültürlerde görülen suyun simgesel anlatımı Türk kültüründe de görülmekte; Türkler suyu düşman ile savaşarak devleti koruyan, uzaklardan haber getiren ve işlerinde yardım eden bir doğa unsuru olarak görmektedirler.⁵⁴⁶

Ritüel ve ayinlere eşlik eden su büyü yapımında da kullanılmaktadır.⁵⁴⁷ *Gölgesizler*’ de Güvercin’i arayan ailesi muhtarın artık Güvercin’i bulamayacağından emin olurlar. Bu nedenle imama giderek yardım ondan yardım isterler. İmam ise bir tase su doldurarak Güvercin’in bulunması için anne ve babasının bu suya bakması gerektiğini söyler. İmamın bu davranışı suyun kutsal, sihirli ve haber verici olarak kabul edildiğini göstermektedir. Ancak Toptaş’ın postmodernist bir bakış açısıyla büyü yapmak için kullanılan suyu parodileştirdiğini söylemek mümkündür:

“İmamın tase doldurduğu o mübarek suyun aynasına ikisi aynı anda bakacak ki, Güvercin’in hangi kovukta saklı olduğu görülebilsin...”⁵⁴⁸

⁵⁴³ Cherry Gilchrist, *Dokuzlar Çemberi*, çev. Şen S. Kaya, Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1993, s.126.

⁵⁴⁴ İskender Pala, “Su”, <https://islamansiklopedisi.org.tr/su#4-kultur-ve-medeniyet>, (Erişim Tarihi:09.07.2023).

⁵⁴⁵ Salime Leyla Gürkan “Su”, <https://islamansiklopedisi.org.tr/su#3-diger-dinlerde>, (Erişim Tarihi:09.07.2023).

⁵⁴⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Hüseyin Uçar “Bir Kültürün Özellikleri: Türklerde Su Kültü”, *Kültür Araştırmaları Dergisi*, S.7 (2020), s. 24-47.

⁵⁴⁷ Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2003, s.196-197.

⁵⁴⁸ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, 41-42. Basım, Everest Yayınları, İstanbul 2020, s.145.

Suya dalma/batma eylemi anne karnına dönüşü, yeniden oluşumu hatırlatarak varlığın yaradılış öncesindeki biçimsiz halini bir nevi sembolik ölümü imlemekte; sudan ayrılma/çıkma ise doğumun, yenilenmenin ve varlığın yaradılışının tekrar edilmesidir. Çünkü su hem varlığın çözülerek formunu kaybetmesini hem de arınıp yeniden doğuşunu gerçekleştirmesini sağlamaktadır. Suyun yok etme ve yenileme döngüsüyle gerçekleşen büyük tufanda olduğu gibi suya gömülmek ölümü ve her şeyin sonlandığını düşündürürken suyunu günahlardan arındırması insanın yaşamında yeni bir başlangıcı temsil etmektedir.⁵⁴⁹

Uykuların Doğusu'nda radyoevindeki adamın hikâye okuduğu gün yaşanan felaketler nedeniyle insanların panik halinde kaçmaya çalışması, yüzlerce kişinin ölümü ve radyoevindeki adamın eve gitmek için sandala binmesi suyun sele dönüşerek oluşturduğu Nuh Tufanı'nı yansıtmaktadır:

“Romanda yağmur bir kutsal bir imge gibi yansıtılıyor. Tales ilk ana maddenin ‘su’ olduğu öne sürmüştü. Nuh Tufanı ve gökyüzünün ilahi kutsallığı yağmur imgelemi ile bütünleştirilmiş. Suyun içinden (bebekler/kişiler) gelenlerle, suyun üzerinde yürütenlerin farklı dillerle konuşmaları, seslenmeleri, okura ilk başta şaşırtıcı hatta ürkütücü bir atmosfer yaratabilir.”⁵⁵⁰

Anlatıdaki sel felaketinin Nuh Tufanı'nı hatırlatması, sel/tufan genelinde suyun arketipsel bir unsur olduğunu göstermektedir. Toptaş'ın bu tufana gönderme yapması ise postmodernizmin ironi aracı olduğunu göstermektedir.

Badem bıyıklı adamın yağmurlu bir günde Cebail Dede'yi kurtarması ve yağmurun yağması tesadüf değildir. Zira yağmur, kahramanın yaşlı bilge ile tanışması için doğa ananın bir işaretidir:

“Ardından da, kendi kendine konuşurcasına, bu yağmur sırf seni buraya, benim yanıma getirmek için yağmış olabilir mi, demiş aniden.”⁵⁵¹

Bir diğer durumda Radyoevindeki adamın işinden istifa edip eve gelmesi ve günlerce konuşmadan oturması dikkatleri çeker. Hasta olduğunu düşen yaşlılar şifa bulması, yeniden konuşması için ona “evliya ayağına değmiş kutsal sular[dan]”⁵⁵² getirirler. Suyun kutsanması için yaşlı bilgeye temas etmiş olması, bilgenin temsil ettiği yüce değerleri göstermekte aynı zamanda suyun iyileştirici gücünden faydalanılması gerektiğini de vurgulamaktadır.

⁵⁴⁹ Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2003, s.196.

⁵⁵⁰ Tufan Erbarıştıran, “Sözcüklerin Efendisi: Hasan Ali Toptaş Uykuların Doğusu” Eylül 2005, <http://www.dipnotkitap.net/ROMAN/Golgesizler.htm>, (Erişim Tarihi: 16.03.2022).

⁵⁵¹ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.164.

⁵⁵² Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.35.

Suyun şifa vermesi ve kutsal sayılmasının yanı sıra simgesel bir değere de sahip olmasını her formunda görmek mümkündür. Deniz ise yaşam ve ölümü simgeleyen suyun bir diğer formu olarak anlatılarda yer almaktadır.

2.5.4 Deniz

Anne arketipiyle özdeşleştirilen deniz, “[y]eryüzü’nün rahmini”⁵⁵³ simgeler. Çeşitli mitolojik anlatılarda doğum kavramına tezat olarak ölüm de denize atfedilmiştir. O, başlangıcın ve sonunun temsilidir.

Jung’a göre bilinçdışını yansıtan denizin “ayna gibi yansıtan yüzeyinin altında kavranamayan derinlikler”⁵⁵⁴ yer almaktadır. *Gölgesizler*’de deniz, kişinin bilinçdışındaki keşfedilmemiş yönleriyle yüzleşmesini temsil etmektedir:

“(…) Nuri’ye kanlı dalgaların arasında üstelik yüzme bilmiyor. Denizin yutma tutkusuyla boğuşuyor sürekli, yani kendi bedeninin ağırlığıyla.”⁵⁵⁵

Cıngıl Nuri bir akşam ruhunun sıkıldığını söyleyerek evinden uzaklaşır. Adını dahi bilmediği ülkelerden, çöllerden geçer. Her bir destinasyon kendisini yeniden keşfetmesine neden olmaktadır. Kendisini bir denizin ortasında bulması ve yavaş yavaş yükselen denizin onu yutması bilinçdışına mahkûm olması ile ilgilidir. Suyun karanlığına, sessizliğine hapsolan Nuri’nin “derin ve ölüme yakın bir uyku[ya]”⁵⁵⁶ dalması arketipsel açıdan yeniden doğuş, Campbell’in ifadesiyle “balinanın karnı”⁵⁵⁷ aşamasıyla özdeşleşir.

2.5.5 Dağ

Yükseklik, yücelik ve ilahi gücün simgesi haline gelen dağ; fiziksel yapısıyla yeryüzü ile gökyüzünün kesişimini oluşturmakta aynı zamanda doruk noktasında yaşayan Tanrıya/Tanrılara ulaşmak için de aşılması gereken engeli ya da tırmanılacak merdiveni temsil etmektedir.⁵⁵⁸ Gizemli yapısıyla dağ, mit toplumunda yaşamın ve gücün yanı sıra insanın yeryüzündeki ruhsal merkezi, cennetle buluşma noktasıdır. Birçok kültür ve dini inanış için önemli kabul edilen olayların da kutsal bir dağda vuku bulduğu görülmektedir. Olympos Dağı, Yunan tanrıları için yönetimin merkezidir. Hz. Musa’da tanrının emirlerini yerine getirmek için Sina Dağı’na çıkar. Hz. İsa’nın Cennete yükselişi de Kudüs sınırındaki Zeytindağı üzerinden gerçekleşmiştir.⁵⁵⁹ Bu doğrultuda dağın arınma ve ruhsal yolculuk ile özdeşleştiğini söylemek

⁵⁵³ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, İstanbul 2011, s.32.

⁵⁵⁴ Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, çev. Aylin Kayapalı, Pinhan Yayıncılık, 5. Basım, İstanbul 2020, s.139.

⁵⁵⁵ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.65-66.

⁵⁵⁶ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.66.

⁵⁵⁷ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, İthaki Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2020, s.86-93.

⁵⁵⁸ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2000, s.168.

⁵⁵⁹ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.29.

mümkündür. Jung’un perspektifinde tırmanma eylemi ile uzun bir yolculuğun ifadesi olan dağ, psikolojik açıdan “Kendilik” arketipine eş değerdir.⁵⁶⁰

Sonsuzluğa Nokta’da dağ, “kaçış noktası” olarak sunulmaktadır. Bedran’ın çocukluk yıllarının anlatıldığı bölümlerde kasabadaki nahiye müdürü dikkat çeker. Tek başına yaşayan bu adam okulun düzenlediği tören ve etkinliğe katılmak istemez, kimseye haber vermeden dağa çıkar. Çocuk Bedran ise müdürün bu kaçışını herkese rağmen anlayışla karşılar, kendisi de müdür gibi kimseye bir açıklama yapmadan dağ çıkmak ister. Zira personasını geride bırakan müdür, bireyleşme sürecinin ilk adımını atmış dağı tırmanarak bilinçdışında yalnız kalmayı başarmıştır:

“(…) Kaçmıştı çünkü o, herkesin beklentisini boşa çıkarmış, kuralları ve alışkanlıkları ayaklarının altına alıp bir güzel çiğnemiş ve kalabalığı ardında bırakıp o çıplak tepede, tepenin ötesindeki kayalıklarda, kayalıkları sarıp sarmalayan yemyeşil bir maviliğin ortasında tek başına olabilmisti.”⁵⁶¹

Dağlar anlatıda ikinci defa Bedran’ın yolculuğunda okurun karşısına çıkar. Kasabadan şehre doğru ilerleyen otobüs, dağların ardından geçer. Bedran, mekân olarak bilinçdışını temsil eden dağların çevirdiği kasabayı aşarak şehre gelir.

Gölgesizler’de dağ sembolü anlatıcıyı tıraş eden şehirdeki berberin “kendi sığmazlığı”⁵⁶² ile özdeşleşmektedir. Berber, bakışları ile dağların ardını işaret ederek başka bir dünya olduğunu belki de orada da berber olduğunu düşlemektedir. Bu doğrultuda başka bir evren olabileceği fikri anlatının ilk bölümünde dağ simgesiyle sunulmaktadır.

Dağların ardındaki yaşamı düşleyen şehirdeki berbere köyde rastlanır. Kendisini bu köye getiren nedeni bulmaya çalışan berber, bilincinde önceki yaşamını sorgulamaktadır. Belki de mutlu bir yaşamı, evi ve ailesinin yanı sıra şehrin işlek bir caddesinde berber dükkânı ve kendine has dertleriyle birlikte müşterileri vardır:

“(…) Uzaklara geldiğini anımsıyordu yalnızca, çok uzaklardan. Ama orası neresiydi, bu köye gelmeyi kendisi mi istemişti ve yola hangi amaçla düşmüştü, bilmiyordu. Bu konuda yüzlerce düşünce yaratmıştı kafasında, yüzlercesini de öldürmüştü. (...) dağlara mı kaçmıştı şehrin ellerinden kurtulup? (...) akşam karanlığında yollara mı düşmüştü tek başına? Gecelerden mi geçmişti kendinden geçercesine, dağlardan mı, ovalardan mı geçmişti nereye gittiğini bilmeden? (...)”⁵⁶³

⁵⁶⁰ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip* çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, 8. Basım, İstanbul 2021, s.100.

⁵⁶¹ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, İstanbul 2018, s. 61.

⁵⁶² Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s. 9.

⁵⁶³ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s. 13-14.

Berberin şehirden kurtulmak için bir gece ansızın yola koyulduğunu ve dağlara kaçtığını düşünmesi, dağın arketipsel açıdan bilinçdışı ile ilişkilendirilmesini sağlayarak “kendilik yolculuğu”nu imlemektedir.

Anlatının bir diğer mekânı olan kasabada eşi ve çocuklarını yıllar önce terk eden Cıngıl Nuri, ata binip dağ kaçmak ister. Yeryüzünün en yüksek noktası olan dağ, kahramanın sığınmak istediği bir mekân olarak görülmektedir. Ancak Nuri’nin bu isteği kendisini tutan bir el tarafından engellenir:

“Durup soluklanmış Nuri. Atlara binisi gelmiş birden; binip dağlara doğru kaçası... Ama bir el tutmuş onu. Kimin elidir, bilmiyor. Hangi akla hizmetle tuttuğu da bir giz. Gene de o elin kimin eli olduğunu yıllar sonra çözmüş o; kendininmiş. Hiçbir zaman kıpırdatmadığı eli; iki elinin dışında (...).”⁵⁶⁴

Evinden uzaklaşarak kendiliği gerçekleştirmeyi amaçlayan Cıngıl Nuri’nin yolculuğunda dağı sığınak olarak görmesi, arketipsel açıdan dağı “erginleşme” mekânı kılmaktadır.

Kasabanın genci Ramazan’ın ölümünden sonra adeta bir sır küpüne dönüşen Bekçi, sık sık kasabadan uzaklaşıp dağlara gitmektedir. Köyün meydanında gezinirken, bir evin avlu kapısından bakınırken ya da bir duvar dibine çöküp düşüncelere dalmışken kendisini dağlarda bulmaktadır. İçinde bulunduğu bu çaresiz durum onun “dağlardan yıkılmış bir dağ gibi”⁵⁶⁵ görünmesine neden olmaktadır. Bekçinin kederini aşmak için dağa tırmanması ise dağın “arınma” işlevini vurgulamaktadır.

Dağlar aynı zamanda bir katile de ev sahipliği yapmaktadır. Ramazan’ın ölümüne neden olan siyah at, köylünün elinden kaçarak dağlara sığınmıştır. Anima arketipinin yansıması olan at, aşığını öldürdükten sonra bilinci terk etmiş; ait olduğu bilinçdışına dönmüştür. Reşit’te oğlunun ölümüne neden olan atı bulmak için dağlara yönelir. Bu durum, tehlikeli olmasına rağmen kahramanın bilinçdışıyla yüzleşmeyi tercih ettiğini göstermektedir.

Reşit’in ardından çınar ağacının dibinde toplanan köylüler de Ramazan’ı öldüren atı bulmak için dağlara yönelip kayalıkları tırmanırlar. Tepeye çıktıklarında onları Güvercin’i kaçıran ayı karşılar.

Dağlar, bilinçdışını, köyü çevreleyerek köylünün Tanrı’ya ulaşmasını engeller. Zira Tanrı, bilincin evrenindedir. Muhtar da köyde yaşadığı için Tanrı’ya ulaşamamakta, “Tanrı

⁵⁶⁴ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s. 63.

⁵⁶⁵ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s. 186.

köyü görebilsin ya da devlet başını çevirip bir kez olsun bakabilsin diye şu dağları yıktırmak”⁵⁶⁶ ister. Muhtar, köy ile temsil edilen bilinçdışının Tanrı tarafından görülmesini arzular.

Kayıp Hayaller Kitabı’nda Sinemacı Şerif’in salonunda gösterilen filmde çoban, gördüğü dehşet verici manzaranın etkisiyle köylüyü de peşine takarak dağlara çıkar. Yürümekle bitmeyen dağların yanı sıra aşılın her tepenin ardından bir yenisi gelmektedir. Yolculuğun sonunda vardıkları noktada heybesinden çıkan şekerle dolaylı da olsa oğlunun ölümüne neden olan adamın cansız bedeni ile karşılaşır. Nitekim, adam oğlunun acısıyla dağlara yönelerek hem kendisine yapılan suçlamalardan hem de kulaklarında çınlayan karısının sesinden kaçmaya çalışmıştır. Böylece kaçış noktasına dönüşen dağ, kahraman için kendisini dış faktörlerden izole edeceği sığınak haline gelmiştir.

Kevser, inzivaya çekilmek için dağları tercih eder. Kendisine bir ölüm yatağı hazırlayarak varlığından soyutlanmaya çalışır. Onun bu çabası personasını aşip kendiliğe ulaşmaya çalıştığını kanıtlamaktadır. Ancak dağlardan köye döndüğünde arzuladığı girişiminde başarılı olamadığı anlaşılır. Zira o, Kevser olmaktan kurtulamaz:

“(…) Belki bu iş için dağların doruklarında gizli bir kovuk bulmuştu kendine, vakit yaklaşıncı kasabayı terk edip sessizce oraya çekiliyordu. Çekilirken de binlerce çiçek götürüyordu beraberinde belki, binlerce böcek sesiyle uğuldayan çeşit çeşit yaprak götürüyor ve hepsini yere döşeyip kocaman bir ölüm yatağı hazırlıyordu. (...) Dağların ıssızlığında bir güzel ölüyordu yani. Ölüyordu ölmesine ya, dirilip kasabaya döndüğünde gene de bir türlü Kevser olmaktan kurtulamıyordu. (...)”⁵⁶⁷

Kevser’in mecazi ölümünü gerçekleştirmek için dağa tırmanıp tepesindeki ölüm yatağına uzanması dağın simgelediği “ruhsal yolculuk” ile özdeşleştirilebilir.

Ali, Kevser’e kavuşamayınca kendisini Beşparmak Dağı’nda bulur. Kasabayı, geçip giden zamanı dağın tepesinden izleyen Ali, kayıplara karışır. Onu dağın gizemli dünyasından kurtarmak için akrabaları seferber olup kayalıkları tırmanırlar. Mekân olarak Beşparmak Dağı, kahramanın gerçeklerle yüzleşmesine ve bu doğrultuda yaşadığı değişime tanıklık etmektedir.

Anlatıda vukuatın eksik olmadığı meskenlerde yine dağın kuytusunda yer alan köylüdür. Dağal veya Dedeköy fark etmeksizin dağın eteğindeki uğursuzluk köylünün yaşamına sirayet etmektedir.

Dağın dinsel yönüne dikkat çeken Boratav, “[b]irçok dağın zirvesinde muhtemelen içinde defnedilmiş olan kutsal kişinin adını taşıyan bir mezar veya türbe[nin]”⁵⁶⁸ yer aldığını

⁵⁶⁶ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s. 11.

⁵⁶⁷ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.73.

⁵⁶⁸ Pertev N. Boratav, *Türk Mitolojisi*, çev. Recep Özbay, BilgeSu Yayıncılık, Ankara 2012, s.53.

belirtir. *Bin Hüzünlü Haz*'da Alaaddin'i bulma arzusuyla şehirden ayrılan anlatıcının/yazarın karşısına bir kale çıkar. Asip Dağı'nın tepesinde yer alan bu kale uzak ve ıssız oluşu ile anlatıcının/yazarın zihninde ulaşılamayacak bir hayal görünümünü alır. Nitekim çölde görülen serap gibi kalede yokluğa karışır. Anlatıcı, bakışlarıyla etrafını incelerken kalenin yerini alan türbe dikkatini çeker. Dağ ve türbenin birlikteliği kolektif bilinçdışını yansıtmaktadır.⁵⁶⁹ Eliade'ye göre kutsal mekânlar, gök ile yeryüzünün birleşimini somutlayan dağ ile bütünleşerek merkezi simgelemekte aynı zamanda kozmik boyutlar arasında geçişi sağlamaktadır.⁵⁷⁰ Bu bağlamda anlatıcının dağ ile özdeşleşen türbe vasıtasıyla bilinçdışını tecrübe ettiği söylenebilir:

“(…) hızla geçmişin derinliklerine doğru uzaklaştığımı düşünsem de, hâlâ Asip Dağı'nın eteklerindeki duraksayış ânının içinde gibiydim. Başka bir deyişle, zihnim henüz oradaki gövdemdeydi yani ve ben gövdemden gördüğü her şeyi, belli belirsiz de olsa, pekâlâ görebiliyordum. (...)”⁵⁷¹

Kahramanın bulunduğu mekândan ayrılarak bir dağa tırmanması spiritüel bir yolculuğu imlemektedir. Anlatıcının arayışını simgeleyen Alaaddin de bulunduğu mahzenden kaçarak sarayı terk eder; Asip Dağı'nın karanlığına karışır. Bilinçdışının mekânı olan dağa çıkan Alaaddin ait olduğu yere kolektif bilinçdışına dönüş yapmıştır. Anlatının son bölümünde ise Asip Dağı'na gelen anlatıcı türbenin karşısında kendisini bekleyen gövdesi ile bütünleşir. Aynı zamanda anlatıcının karşılaştığı “Asip Dağından başlayıp ufka giden kalabalık”⁵⁷² kolektif bilinçdışını oluşturan ataları yansıtır. Kalabalığın personası medeniyeti inşa etmeye çalışırken gölge yönü de medeniyeti yıkmaya çalışmaktadır.

Heba romanında Ziya askerliğini Koçuş Dağları'nın eteğindeki kışlada tamamlar. Meşakkatli bir süreç olan “askerlik” kişinin sınırlarını zorlayarak bilinçdışındaki gölge ve persona arketipleriyle yüzleşmesini sağlayan bireyleşme sürecini yansıtmaktadır. Bu eylemin gerçekleştirilmesi için mekân olarak dağların seçilmesi de önemlidir. Zira sembolik bir unsur olarak dağ, kişinin kendini tanıması, iç dünyasını keşfetmesi için arketipsel mekândır. Ziya da dağın eteğindeki birliğe katıldığı ilk günden itibaren hem sözlü hem de fiziksel şiddete maruz kalarak tıpkı dağa tırmanan kahraman gibi “tam bilinçlilik hali[ne]”⁵⁷³ erişir.

Yıllar sonra şehrin kaosundan ayrılmaya karar veren Ziya, askerde tanıştığı Kenan'ın tavsiyesi üzerine Yazıköy'e gelir. Kendisi için hazırlanan bağ evinde kalmaya başlar. Evin

⁵⁶⁹ Mutlu Deveci, Nevriye Bozdemir, “ 'Bin Hüzünlü Haz' Romanın Arketipsel Sembolizm Bakımından İncelenmesi”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.8, S.102 (2020), s.42.

⁵⁷⁰ Mircea Ellide, *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2003, s.114.

⁵⁷¹ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest yayınları, İstanbul 2020, s.77.

⁵⁷² Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz* s.111.

⁵⁷³ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.29.

manzarasını oluşturan dağ ve orman ikilisi doğaya dönüşü simgeleyerek ruhun keşfedilmesi için bir vasıtaadır:

“(...) tek başına dağlara doğru uzun bir yürüyüşe çıkmak istiyordu çünkü. Daha doğrusu, yürümekten çok tabiatın o güzelim görüntüleri arasında olmak, bakışlarını ve ruhunu onlarla yıkamak, ağaçlarla, taşlarla, otlarla birlikte nefes alıp vermek, böceklerle birlikte yürümek, hatta mümkünse oralarda bir yerde, yaprak hışırtılarının gölgesinde yatan geniş bir zamanın içinde kaybolmak istiyordu. (...)”⁵⁷⁴

Dağın üzerinde görülen bir karaltı dikkat çekmektedir. Kenan karaltıyı görmediğini belirterek görülen bu karaltının Ziya’nın bilinçdışındaki bir şey olabileceğini iddia eder. Dağlardaki karaltı yeniden görüldüğünde Kenan bıçaklanmıştı. Günlerini karaltıya bakarak geçiren Kenan, “ruhu uzaklara gitmiş de onun dönmesini bekliyormuş gibi”⁵⁷⁵ dağların ardını düşlemektedir.

Bir kayanın dibine saklanarak kendisini öldürmek isteyen köylülerden kaçan Ziya, dağların tepesindeki karaltıya doğru ilerler. Dağların tepesindeki karaltı, Ziya’nın köylüden kaçarken sığınacağı ve anlatıcı ile karşılaşacağı kulübedir. Ziya kulübeye gelerek “kendilik yolculuğu”nu tamamlayacaktır.

Kuşlar Yasına Gider’de anlatıcı, dedesinin savaşta esir düştüğünü, yıllar sonra düşmanın elinden kurtulup eve döndüğünde ise başka bir ruh haline bürünerek “Beşparmak Dağı’nın tepesine çıkıp yaralı bir kurt gibi acı acı ulu[duğunu]”⁵⁷⁶ belirtir. Kendiliğin sembolü olan dağ, esaretin ve acı dolu yılların haykırıldığı bir mekân olarak çizilmektedir.

Anlatıcının ailesi de Beşparmak Dağı’nın yakınlarındaki kasabada yaşamaktadır. Baba da hastalığı boyunca evin penceresinden gözüken dağlara bakmakta, bakışlarıyla da tıpkı yıllar önce babasının yaptığı gibi Beşparmak Dağı’na kaçmaktadır. Yine Ankara-Denizli arasında süregelen yolculuğunda anlatıcıya dağlar eşlik etmektedir. Evin içerisine sirayet eden dağlar, adeta baba ile bütünleşmiştir:

“(...) omuzlarını sarsa sarsa aniden hıçkırmaya başladı babam. Hem de öyle bir hıçkırdı ki, sesi dağlara kadar gitti bu kez, kayalıkların bağrında yankılandı. Dağlar da hıçkırıyormuş gibi oldu birden. (...)”⁵⁷⁷

Nitekim babanın ölümü ile dağlar ortadan kaybolarak yerini sessizliğe bırakır.

“Dağ, dağla birlikte ova da kayboldu ve ortalığı kaybolan şeylerin varlığını hatırlatan derin bir sessizlik kapladı.”⁵⁷⁸

⁵⁷⁴ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7.Basım, İstanbul 2020, s.190.

⁵⁷⁵ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.386.

⁵⁷⁶ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, Everest Yayınları, 91-93. Basım, İstanbul 2020, s.30.

⁵⁷⁷ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, s.235.

⁵⁷⁸ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, s.248.

Beni Kör Kuyularda romanında Muzaffer'in aktarımıyla sunulan Mehmet Dede'nin hikâyesi de dağlarda geçmektedir. Köyün çobanlığı üstlenen Dede, koyunları otlatmak için dağa çıkarır, yaz kış demeden kendi dağlarda bulur. Ancak kişinin bireyleşme yolculuğunu sembolize eden dağ, Mehmet Dede'nin ölümüyle “mezar”a dönüşmüştür.

2.5.6 Taş

Jeolojik olaylar sonucunda yeryüzünden ayrılarak oluşan taş, değeri, rengi ve oluşum şekline göre ayrılmaktadır.⁵⁷⁹ Ersoy, taşın ruh ile ilişkili olduğunu bu nedenle, mitsel anlatılarda kıymetli bir maden olarak yer aldığını belirtir.⁵⁸⁰ Yerkürenin bir parçası olmaları nedeniyle tin ve arınma sembolüne dönüşerek kutsalın bir parçası haline gelen taşlar sağlık, gençlik veya ölümsüzlük için kullanılmıştır. Bazı taşlar ise güç, iktidar ve zafer sembolü haline gelmiştir.⁵⁸¹ Ölmüş kişilerin ruhu, ilahi bir güç, anıtsal bir olay veya unsur ile özdeşleşen taşlara da rastlanmaktadır.⁵⁸² Eliade'ye göre insan, taşın rengini, biçimini ve simgesel değerini dikkate alarak kendi evreni dışında büyüsel bir dünyaya ait olduğunu düşünmektedir.⁵⁸³ Çeşitli ülkelerde, doğum, ölüm, ceza ya da tehlike sembolü haline gelen taş⁵⁸⁴, Türk kültüründe de farklı anlamlar taşıyan simgesel bir madendir.⁵⁸⁵

Uykuların Doğusu'nda taş, bir milletin geçmişini gelecek nesillere aktaran mektubun sözcüklerine benzetilmiştir. Bir devletin kültür hafızası olarak kabul edilen taş, aynı zamanda insanın sırdaşıdır. Kendisine atfedilen ortak hafızayı oluşturma ve muhafaza etme göreviyle taş, kolektif bilinçdışını yansıtmaktadır:

“(…) taşlar geleceğe doğru gönderilecek kıymetli bir mektubun kelimeleri gibiymiş açıkçası. Bu yüzden, nur içinde yatsın, rahmetli babam fırsat buldukça, soyumuzun tarihi devletin elindeki kâğıtlarda değil, işte bu taşlarda saklıdır, derdi bana. Bir de, akıldan geçen her şey insanoğluna söylenmez evlât kimi zaman söyleyeceklerini sadece taşlara söyle, derdi.”⁵⁸⁶

Dileklerin kabul olması için kullanılan bazı unsurlar ve gerçekleştirilen ritüeller, ağaca ip bağlamak, ermiş kişilerin mezarlarını ziyaret etmek veya bir taş ile dua etmek, modern dünyada dahi mevcudiyetini sürdürmektedir.⁵⁸⁷ *Heba* romanında Binnaz Hanım, “dua edecek

⁵⁷⁹Nebi Bozkurt, “Taş”, <https://islamansiklopedisi.org.tr/tas>, (Erişim Tarihi: 08.07.2023).

⁵⁸⁰ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, İstanbul 2000, 1. Baskı, s.160.

⁵⁸¹ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.42.

⁵⁸² Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2003, s.416.

⁵⁸³ Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, s.222.

⁵⁸⁴ Hikmet Tanyu, *Türklerde Taşla İlgili İnançlar*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1968, s.3.

⁵⁸⁵ Hilal Şimşek Eğer, *Anadolu Sahası Türk Masallarında Taş*, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya 2020, s.25.

⁵⁸⁶ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.86-87.

⁵⁸⁷ Hilal Şimşek Eğer, *Anadolu Sahası Türk Masallarında Taş*, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya 2020, s.33.

kişi[nin] bir eline taş alma[sı]”⁵⁸⁸ gerektiğini belirterek Ziya’ya dua edeceği zaman kullanması için taş verir. Toptaş, Binnaz Hanım’ın dilek taşıyla kültürel bir değeri romana aksettirmiştir.

Bin Hüzünlü Haz ile Uykuların Doğusu romanlarında ağlayınca gözlerinden yaş yerine taş dökülen kızın hikayesini Toptaş, *Beni Kör Kuyularda* adlı romanında aydınlatmaktadır. Romanda babasının dükkanına yemek götürüp eve gelen Güldiyar’ın hali annesinin panik olmasına neden olur. Bahriye, kızına ne olduğunu öğrenmeye çalışır. Ancak Güldiyar olanları anlatamaz ve birden ağlamaya başlar. “Ağlayınca da gözlerinden yaş yerine, yaş büyüklüğünde taşlar dökül[ür]”⁵⁸⁹ Eve gelen yaşlılara göre Güldiyar’ın gözünden dökülen taşların sebebi kızın içine giren şeytandır. Böylece taş, kendisine yüklenen anlam doğrultusunda değer görmektedir.

Güldiyar’ın gözünden dökülen taşların kaynağı/sebebi meçhul olduğu için taşın uğursuzluk getireceğine inanılır. Anlatıda taşın olumsuz/istenmeyen bir unsur olduğu görülmektedir. Nitekim Toptaş’ın romanlarında taşın kolektif hafıza, dileklerin gerçekleşmesi için aracı ve gözlerden dökülen yaş olduğunu söylemek mümkündür.

2.6 Hayvan Arketipi

2.6.1 Köpek

İnsanın sadık dostu olan köpek, mitsel toplumdan modern topluma kadar birçok kültürde sadakatin, itaatin ve korumanın sembolü hâline gelmiştir. Avcı-toplayıcı toplumlarda köpek, Tanrı ya da avcıya eşlik eder aynı zamanda avın/kurbanın bekçiliğini de üstlenir. Anlatılarda yer altı dünyasının koruyucusu olarak da sirayet eden köpek “ruhlar alemiyle [de] özdeşleş[tirilmiştir]”⁵⁹⁰ Kuyruğu ile gövdesi yılanlardan oluşan, üç ya da daha fazla başı olan Kerberos, Yunan mitolojisinde Hades’in köpeğidir. Yaşayanların ölümler diyarına ulaşmasını, ölümlerinde yeryüzüne çıkmasını engellemiştir. Herakles, Aeneis ve Orpheus, Kerberos’a karşı zafer kazanarak ölümlerin dünyasına erişirler.⁵⁹¹ Çoruhlu, köpeğin Türk mitolojisinde “ulusal” atfedilen kurt, kartal gibi hayvanların arasında yer almadığını ancak bazı durumlarda “kurban” edildiğini belirterek “Türk kozmolojisinde de ölümün simgeleri”⁵⁹² arasında yer aldığına işaret eder.

⁵⁸⁸ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020. s.406.

⁵⁸⁹ Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, Everest Yayınları, 3. Basım, İstanbul 2020, s.18.

⁵⁹⁰ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.53.

⁵⁹¹ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi s.551.

⁵⁹² Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin ABC’si*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1999, s.179-180.

Sonsuzluğa Nokta'da karısının kendisini terk edeceğini düşünen Bedran karısını “bavulların çevresinde, yavrularını peşine takmış bir sokak köpeğine”⁵⁹³ benzetir. Arkasında bıraktığı yavruları ise Bedran’ın geçmişini simgeleyerek zamanla onu yok edecektir:

“(…) köpekçe bir törenin sarhoşluğuna kaptırırlar kendilerini, beni alt etmenin yollarını öğrenme telâşıyla durup durup tenime saldırırlar; tenim gözlerinde bir giysidir artık, bir çarşaf imgesi ya da, atalarından kalmış...”⁵⁹⁴

Yunan mitolojisinde Artemis kendisine eşlik eden köpeklerle tasvir edilmiştir.⁵⁹⁵ *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda da köpekler, Kevser’in “gönüllü muhafızları[dır]”⁵⁹⁶ Bu durum köpeğin koruma iç güdüsünü hatırlatır. Bazılarına göre Kevser’deki bir kan kokusu gibi bir şey köpekleri çekmekte, köpekler Kevser’i bir yemek olarak görmekte, onun ölümünü de dört gözle beklemektedir. Zira köpek bazı geleneklerde ise ölümü simgeler.⁵⁹⁷ Anlatıcı hayalinde Kevser’i yiyen köpeklerin aslında insan olduğunu görür. Amaçları Kevser’i yok etmek. Kevser’in ölümüyle görevleri tamamlanan köpekler insana dönüşür:

“(…) Kevser’in sürekli kanayıp duran gizli bir yeri vardı da, köpekleri mıknatıs gibi çeken oydu. Yani zavallı hayvancıklar, bir leş hayalinin peşinde dolandıklarını zannediyorlardı böylece; bunca hizmeti Kevser’e birkaç lokma kanlı et için yapıyorlardı ve öldüğü gün, kesinlikle yiyeceklerdi onu; belki ıssız bir derenin dibinde belki üzüm bağlarının arasında تنها bir yerde, belki dağlarının eteklerinde belki de o tek odalı evinde hep birlikte başına üşüşüp salyalarını akıta akıta bir güzel yiyeceklerdi.”⁵⁹⁸

“Beni yiyip bitiren o köpekler var ya, diyordu sesini iyice alçaltarak, onlar köpek möpek değildi aslında; hayretle soruyordum, neydi peki; köpek suretinde görünen insandı.”⁵⁹⁹

Kevser’in ala köpekle yatmasına sinirlenen Hamdi’nin dedesine göre köpek, Kevser’in kocası Hidayet’i hatırlatır. Bu nedenle Hamdi’nin dedesi, düşman olarak gördüğü ala köpekle dövüşür:

“(…) elindeki tencereyle birlikte yağmurun ortasında ve hareketsizdin ve yanında da o ala köpek vardı ve ben yağmurun sesine karışıp size doğru yürüdüm nedense, bir ucuyla yerdeki suları cumbuldatan asâ tıktırılara yaslanarak ağır ağır yürüdüm de giderek öfkelenip gerildim tel gibi ve sen beni görmedin; sonra varıp o ala köpek denen mendeburun kafasına kafasına vurmaya başladım ben asâmla ve sen bu patırtı da ne diye dönüp bakmadın...”⁶⁰⁰

⁵⁹³ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.89.

⁵⁹⁴ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*., s.91.

⁵⁹⁵ H. Hande Duymuş Florioti, "Eski Kültürlerde Köpeğin Algılanışı: "Eski Mezopotamya Örneği"", *Tarih Araştırmaları Dergisi*, C.33, S.55 (2014), s.48.

⁵⁹⁶ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.74.

⁵⁹⁷ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2000, s.429.

⁵⁹⁸ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.75.

⁵⁹⁹ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*., s.77.

⁶⁰⁰ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s.155.

Kevser, anlatıcının evine doğru geldiğinde ardında bıraktığı köpek acı dolu bir şekilde havlar anlatıcıya göre “bu oldukça eski bir hikayeydi”⁶⁰¹ Köpeğin giden sahibinin arkasından havlaması tehlikeli bir durumun habercisidir.⁶⁰²

Bin Hüzünlü Haz’da anlatıcı, bozkırın bilinmezliğinde ilerlerken kendisini bilgiye sahip olma arzusuyla “zincirlenmiş insan suretinde bir köpek”⁶⁰³ olarak hayal eder. Hayvanlara özgü heyecanı ile ormanın sınırında dolaşmaktadır.

2.6.2 Tavşan

Türk mitolojisinde simgesel bir hayvan olarak geri planda yer alan tavşan sahip olduğu renkler nedeniyle kimi zaman yeryüzünü kimi zamanda gökyüzünü temsil eder. Siyah tavşan, toprağı temsil ederken beyaz tavşan ise Tanrı’nın evini, gökyüzünü çağrıştırır. İlk Türk devletlerinin düzenlediği törenlerde şamana rehberlik eden bir töz aynı zamanda şansın ve bereketin de habercisi olan tavşan⁶⁰⁴ Çoruhlu ’ya göre beraberinde getirdiği uğurun yanı sıra “korkaklık, ürkeklik simgesi de olmuştur.”⁶⁰⁵

Annemarie Schimmel’ e göre “Tavşanlar, üçlü-birliğin sembolleri olarak, her şeyin farkındadırlar, her şeyi görür ve duyarlar.”⁶⁰⁶ *Sonsuzluğa Nokta* romanında Bedran, “[o]tobüsün ön koltuğunda yorgun bir tavşan”⁶⁰⁷ a benzetilmiştir. Toptaş, kasabayı terk ederek şehre giden Bedran’ın tedirginlik halini tanımlamak için tavşan avcı ilişkisinden yararlanır.

2.6.3 At

Tarihin her döneminde insan, bazı hayvanlarla güçlü bağ kurmuş; onları evcilleştirmeye çalışmıştır. İnsanın bu girişimi doğrultusunda evcilleştirilen hayvanlar arasında at, öne çıkmaktadır. Vahşi bir atın eğitilmesine dair bulgular yaklaşık 4000 yıl öncesini işaret eder.⁶⁰⁸ İklim şartlarına adapte olabilmesi, sahip olduğu kas gücü ve sürati sayesinde insanın yaşamını kolaylaştırmış aynı zamanda “tarihî ve içtimaî hayatta olduğu gibi din, edebiyat ve sanat”⁶⁰⁹ mecralarında da yeni bir perspektif kazandırmıştır.

⁶⁰¹ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s.80.

⁶⁰² Mustafa Çaldak ise Kayıp Hayaller Kitabı’ndaki köpek simgesini psikanaliz doğrultusunda Freud’un id kavramıyla ilişkilendirerek farklı bir okuma yapmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Çaldak, *Hasan Ali Toptaş Romanlarının Psikanalitik Çözümlemesi*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Malatya 2013, s.60.

⁶⁰³ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020, s.83.

⁶⁰⁴ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin ABC’si*, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 1999, s.182-183.

⁶⁰⁵ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin ABC’si*, s.184.

⁶⁰⁶ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, çev. Mustafa Küpüşoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.74.

⁶⁰⁷ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.7.

⁶⁰⁸ Cansu Tanpolat, *Doğu Ve Batı Kültürlerinde Başlıca Hayvan Mitleri*, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2016, s.14.

⁶⁰⁹ İbrahim Kafesoğlu, “At”, <https://islamansiklopedisi.org.tr/at>, (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

Kültür ve tarih araştırmalarında atın ehlileştirilerek insanın hizmetine verilmesi de Türklerle atfedilmiştir.⁶¹⁰ At, İslam öncesi Türk devletlerinde göçebe yaşamın bir parçası haline gelmiş, bu durum sözlü ve yazılı geleneğe ait metinlere de yansımıştır. “Türk beylerinin veya alplarının (kahraman) atı onlara her gün eşlik eden bir dost olarak”⁶¹¹ çizilen at, Türk toplumunun kolektif hafızasında “etno-kültürel ve millî kimliklerini”⁶¹² simgelemektedir. Türk mitolojisinde kam, at vasıtasıyla ölümler diyarına/yeraltına yolculuk yapar; Çoruhlu’ya göre bu yolculuk ata ölüm simgesinin de atfedilmesine neden olmuştur. İslam inancında atın ayrı bir yeri vardır. Hz. Muhammed’in Mirâc’ında Burak adlı bir atın üzerinde olduğu belirtilir.⁶¹³

At, Türklerin dostu, yol arkadaşı, savaşta ise yardımcısı olmuş; edebi eserlerde “sahibini tanıma, onu kurtarma, hisleriyle ona tehlikeyi haber verme”⁶¹⁴ gibi vasıflarıyla yer almıştır. *Sonsuzluğa Nokta*’da Bedran babasının aldığı kamyonun “hırslı hırslı soluduktan sonra, tıpkı bir at gibi ansızın şahlandı[ğın]”⁶¹⁵ görmüş, kamyonun da adeta bir ata dönüştüğünü ve sahibi/Bedran’ın babası gibi hiddetlendiğini söylemek mümkündür.

İş görüşmesi için gittiği bir ofiste “sütbeyaz at” sürülerini düşlediğini fark eden Bedran, kasabaya döndüğünde yine aynı eylemi gerçekleştirir:

“(...) Ben onlara bakıp bakıp atları düşünüyordum gene; yamaçlardan ardıc kokuları, kuş cıvıltıları ve yeşilin yüzünde gözünde gezinen mavinin çeşitli tonlarıyla birlikte bir sel gibi akıp gelecek olan, sütbeyaz atları düşünüyordum. (...)”⁶¹⁶

Böylece *Sonsuzluğa Nokta*’da at, babanın öfkesini, hırsını yansıtmaya nedeniyle baba ve onu hatırlatan unsurlarla bütünleşerek Bedran’ın bilinçdışına tesir eder.

Gölgesizler romanında Ramazan avluya girdiğinde bir at ona doğru koşarak gelmektedir. Atı yakalamaya çalışan Ramazan başarılı olamaz; ürkerek kaçmaya çalışır. Onu görenler at ile oyun yaptığını zannederken “aksakallı yaşlılarla bazı avlu duvarlarının üstünden bakanlar oldukça endişeliydi.”⁶¹⁷ Köyün yaşlıları Ramazan ile atın arasında olup bitenlerin farkındadırlar. Ramazan’ı ezerek kemiklerini kıran at ise sevgisinden aşığını öldüren animayı hatırlatmaktadır:

⁶¹⁰ İbrahim Kafesoğlu, “At”, <https://islamansiklopedisi.org.tr/at>, (Erişim Tarihi: 06.06.2023)

⁶¹¹ Emel Esin, “Türk Sanatında At”, *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*, Ed. Emine Gürsoy Naskali, Türkiye Jokey Kulübü, İstanbul 1995, s.56.

⁶¹² Cemile Kınacı Baran, Lyailya M. Demessinova, “Türk Halklarının Edebiyatındaki At Arketipi”, *Türk Yurdu*, Y.110, S.411 (2021), s.80.

⁶¹³ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin ABC’si*, Kabcacı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 1999, s.155-158.

⁶¹⁴ Nejdî Keleş, “Kuzey Germen-İskandinav ve Türk Efsanelerinde At”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.29 (2017), s.139.

⁶¹⁵ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.149.

⁶¹⁶ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, s.114.

⁶¹⁷ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.155.

“(…) Oysa at çoktan dikilmişti tepesine; şahlanıp şahlanıp ön ayaklarını Ramazan’ın üstüne indiriyor ve bundan insanların anlayamayacağı hayvansı bir tat alırcasına (belki de şehvetle) uzun uzun kişniyordu. Köy meydanı kemik çatırtılarıyla dolmuştu. Öyle ki, havya saçılan bu kanlı çatırtıların üstlerine dökülmeye başladığını gören çocuklar avlu kapılarına doğru kaçmışlardı. Atın ayakları altında yuvarlanan Ramazan’sa hiçbir yere kaçamıyordu artık...”⁶¹⁸

Kültürel anlatılar açısından önem arz eden at, Storr’a göre alt benliğe ait hayvani duyguları, bilinçdışını temsil eder. Atın büyü faaliyetleriyle de bağlantısı mevcuttur, “özellikle kara atlar ölümü[n]”⁶¹⁹ habercisidir. Bir kızın Ramazan’a âşık olması için yapılan büyüde insan saçı yerine at kılı kullanılmış sonucunda at, Ramazan’a âşık olmuştur. Atın rengi ise muhtarın karısıyla özdeşleştirilen kedi gibi kapkaradır. Yapılan büyüün etkisiyle coşkulanan at Ramazan’ı öldürerek köyden kaçıp kayalıklara doğru gider. Atın kayalıklarda veya vadi dibinde olması köyü terk etmesi bilinçten çıkarak bilinmeyene bilinçdışına gittiğini gösterir. Animayı simgeleyen at ait olduğu evrene bilinçdışına gitmiştir.

Anlatılarda kahramanın yol arkadaşını da temsil eden at şehre doğru çetrefilli bir yolculuğa çıkan muhtara da eşlik etmektedir. Kara at beklediği Güvercin’in bulunması için gereken yardımı alamadan devlet kapısından dönen muhtarın kederini taşımaktadır.

Kayıp Hayaller Kitabı’nda Sinemacı Şerif salonunda gösterilen filmde köye gelen atlı kendi çocuğunun ölümüne neden olmuş korkuyla sütbeyazı atına binip köyü terk etmiştir. Hasan ve Hamdi’yi etkileyen filmdeki sütbeyazı at “ecel atı” rolünü üstlenmiştir. Aynı zamanda anlatıda bahsi geçen erkeklerin de “sütbeyazı at”a sahip oldukları görülmektedir. Kevser’i kaçıran Hidayet’te sütbeyaz atına binip uzaklara giderek filmdeki adamı hatırlatmakta, at ve sahibinin arasındaki bağ ise Celil ve sütbeyazı atı üzerinden işlenmektedir. Atın satılmasına itiraz ederek başka birinde olmasındansa hiç olmamasına karar vererek atı öldürmeye çalışır:

“(…) günden güne atın beyazlığını okşayan ellerin gezinişine neredeyse kıskanarak daha bir kinle bakıyor, gözlerini kısıp onu öpenleri uzun uzun süzüyor, sonra da bir hamlede eyerin üstüne atlayıp tozu dumana katarak eve dönüyordu.”⁶²⁰

Sütbeyazı atın erkekler tarafından kullanılması ve yine erkekler tarafından öldürülmesi anlatıdaki kadınların/anima temsillerinin durumunu göstermektedir. Filmdeki kadın başta olmak üzere, Kevser, anlatıcı Hasan’ın annesi Elif, Nesime ve diğer kadınların kaderi sütbeyazı atına binip uzaklara giden erkeklere bağlıdır. Nitekim Toptaş’ın sütbeyaz rengiyle anlatıya

⁶¹⁸ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.157.

⁶¹⁹ Anthony Storr, *Jung’dan Seçme Yazılar* (çev. Levent Özşar), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s.163.

⁶²⁰ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.271-272.

hâkim olan ölümü simgelemiş aynı zamanda sütbeyazı at ile kadınların yazgısını ortak kılarak atı da erkeğin kolektif bilinçdışındaki animaya dönüştürmüştür.

Bin Hüzünlü Haz'da “rüzgâr kanatlı atlar”⁶²¹ olarak geçen bu atlar Pegasus'tur. Yunan mitolojisinde Medusa'dan dünyaya gelen “kanatlı at” figürü olan Pegasus kahramanın düşmana karşı zafer kazanmasına yardımcı olur. Anlatıcının “herkesi bir şeylerin pençesinden kurtarmaya giden yardımsever cengâverleri” hatırlatan durumunda da kendisine Pegasus eşlik etmektedir. Yunan, Pers, Hint, İran ve Türk mitolojisi olmak üzere pek çok toplumun anlatısında yer alan “kanatlı at/ uçan at/ Pegasus”⁶²² kuş ve atın vasıflarını bünyesinde harmanlayarak ortak bilinçdışına ait evrensel bir imge haline gelmiştir.

Kuşlar Yasına Gider'de anlatıcı babasını tedavi olması için Denizli'den Ankara'ya getirmek ister. Denizli yakınlarına yaklaşıncı yolda sütkırmızı at ile karşılaşır. At, anlatıcıyı köyün yakınlarına kadar takip eder. Arketipsel olarak bilinci temsil eden Ankara'dan ayrılan anlatıcı bilinçdışını temsil eden Denizli'ye/yakınlarındaki bir kasabaya doğru yol aldığı anda sütkırmızı at karşısına çıkmaktadır:

“...Sol taraftan, benzin istasyonunun arkasındaki ağaçların arasından çıktı ve çıkar çıkmaz da yine benim peşimden var gücüyle koşmaya başladı...”⁶²³

Sol taraf bilinçdışını temsil eder. Atın sol taraftan gelmesi bilinçdışından gelen arketipleri hatırlatır. Babasını Isparta'daki doktora götürmek için Ankara'dan Denizli'ye giden anlatıcı yolda sütkırmızı at ile karşılaşır. At, anlatıcıyı yol boyunca takip eder. Anlatıcı aile evine/Denizli'ye geldiğinde annesine ve dayısına yol boyunca kendisini takip eden attan bahseder. Atın yalnızca Ankara'dan Denizli'ye gelirken peşine takıldığını ancak Ankara'ya dönerken gözükmediğini belirtir.

Anlatıcı, Ankara'ya döneceği gün yanına Eyüp Amca gelir ve ona kendisini takip eden atın “ecel atı”⁶²⁴ olduğunu ve attan bahsetmemek gerektiğini söyler. Ölümün habercisi olan Azrail, romanda sütkırmızı at ile temsil edilir. Zira, “Ölümden sonra cennete yükselen asil ruh da atlı bir figür olarak”⁶²⁵ görülmektedir. Atın can almak için geldiği anlaşılmaktadır. Böylece anlatıdaki ilk ölüm gerçekleşir, İzzet Dayı ceviz ağacından düşerek hayatını kaybeder. Bu ölüm ile atın vazifesini gerçekleştirdiğini düşünen anlatıcı İzzet Dayı'nın ölümünden sonra at ile bir

⁶²¹ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020, s.99.

⁶²²Serdar Gürçay, *Aydın Türklük Bilgisi Dergisi*, “Mitolojilerde Uçan At Motifi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma”, C.5, S.1(2019), s.52.

⁶²³ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, Everest Yayınları, 91-93. Basım, İstanbul 2020, s.78.

⁶²⁴ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, s.108.

⁶²⁵Emel Esin, *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2004, s.279.

daha karşılaşmayacağını düşünür. Ancak at yeniden Denizli yolunda karşısına çıkar. Köye yaklaştıkça görülen ecel atı köyde gerçekleşen ölümlerin habercisi durumundadır. İzzet Dayı'nın ve Gülfem Yengenin ölümü ardından atın yeniden ortaya çıkarak köye doğru yol alması bir ölümün daha gerçekleşeceğini haber verir:

“(…) bu at hakikaten ecel atıysa, demek ki İzzet Dayımı almaya gidiyordu, onu da alıp götürdüğüne göre artık bir daha ortaya çıkamaz diye geçirdim içimden. Bu az da olsa rahatlattı beni, kaygılarımdan uzaklaştırdı. Derin bir nefes alarak oturumu yeniledim hatta ve uzanıp müziğin sesini biraz daha açtım. İşte tam o sırada şiddetli bir fırtınanın ortasında kalmışçasına, sağımdaki çamlar sarsıldı aniden; dallar takır takır birbirine çarpmaya gölgeler dağılıp ufalanmaya başladı. Hemen ardından da, olanca heybetiyle o at çıktı bu gölgelerin arasından. (...)”⁶²⁶

Anlatıcı hakkında çalışma yapan akademisyen için baba “hırs atı” benzetmesini yapar. Dört nala koşan “hırs atına binenler, çoğu kez ne vakit düştüklerini anlayamazlar.”⁶²⁷ Akademisyenin hırsı, atın sürati ile somutlaştırılmıştır.

Hüseyin Dayı atını kaybedince telefon zil sesini at sesi yapar. Bu anlatıcıyı rahatsız etmektedir. Zira telefon her çaldığında ecel atını yakınında hisseder. Bilinçdışındaki ecel atı telefon zil sesi ile bilinçte kendisini hatırlatır. Dayı ise atına oldukça düşkündür. Bu nedenle zil sesini değiştirmez. At ve insanlar arasında önemli bir bağ vardır. Bu bağı da Hüseyin Dayı ve atı üzerinden görmek mümkündür. At romanda hem olumlu hem de olumsuz anlam taşır. Hüseyin Dayı için at olumlu olanı, dostluğu; anlatıcı için eceli çağırıştırır.⁶²⁸

Bir devletin oluşturduğu milli şura ait unsurlar kolektif bilinçdışından ayrı düşünülemez.⁶²⁹ At ise Türk kültürünün mihenk taşlarındadır. Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında aşk, ölüm ve öfke gibi temaların işlenmesinde at motifini seçmesi eserlerinde kolektif hafızanın arketiplerinden yararlandığını gösterir.

2.6.4 Geyik

Boratav, geyiğin Türk mitolojisinde “doğaüstü güçlerle donatılmış”⁶³⁰ bir hayvan olduğunu, anlatılarda ise “bazen bir dişi olarak”⁶³¹ yer aldığını belirtir. Geyik, avcı-toplayıcı yaşam tarzının temelini oluşturan avcılığın sembolü haline gelmiştir. Avın amacı olan geyik bereket getirmesinin yanı sıra bazı kültürlerde ise “ürkeklik sembolü[dür]”⁶³² Geyiğin avcı

⁶²⁶ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, Everest Yayınları, 91-93. Basım, İstanbul 2020, s.117-118.

⁶²⁷ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, s.145.

⁶²⁸ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, Everest Yayınları, 91-93. Basım, İstanbul 2020, s. 226-227.

⁶²⁹ Cemile Kınacı Baran, Lyailya M. Demessinova, “Türk Halklarının Edebiyatındaki At Arketipi”, *Türk Yurdu*, Y.110, S.411 (2021), s.80.

⁶³⁰ Pertev N. Boratav, *Türk Mitolojisi*, 1. Baskı, çev. Recep Özbay, BilgeSu Yayıncılık, Ankara 2012, s.74.

⁶³¹ Pertev N. Boratav, *Türk Mitolojisi*, s.74.

⁶³² Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, 1. Basım İstanbul 2000, s.426.

karşısındaki çaresiz tutumu *Beni Kör Kuyularda* romanındaki Muzaffer'i yansıtır. Geyik, Muzaffer; avcı(lar) ise Güldiyar'ın gözünden dökülen taş gözyaşlarından para kazanmaya çalışan(lar)ı yansıtmaktadır. Çoruhlu, çaresiz kalan geyiğin kaçmayı arzuladığını ancak avcı karşısında şansı olmadığını belirtir.⁶³³ Nitekim Muzaffer'de Güldiyar'ı da alıp kaçmaya kalkışmış ancak başarılı olamamıştır.

Eserde Muzaffer ve Bahriye'nin yatak odasındaki sandığın önünde bir geyik resmi bulunmaktadır. Güldiyar'ın gözünden dökülen taşları Bahriye bu sandıkta muhafaza etmektedir. Muzaffer'de taşları almak için odaya gittiğinde sandıktaki geyik resmiyle karşılaşır. Taşları almak için sandığı açtığı anda resimdeki geyik canlanır.

“İşte o vakit Muzaffer yüklüğün dibinde duran sandığın ön yüzündeki geyik resimleriyle karşılaştı birden, karşılaşıncı da şaşkınlıktan oracıkta dondu kaldı. Resimdeki geyikler canlanmıştı çünkü, yay gibi gerilip burunlarını havaya dikmiş, hep birlikte acı acı böğürüyorlardı.”⁶³⁴

Hristiyan kültüründe ise sadık bir hayvan olarak kabul gören geyik “eşine bağlı”⁶³⁵ olmasıyla da bilinir. Muzaffer'de eşi Bahriye'nin ani vefatının ardından yalnız ve kimsesiz kalmıştır. Resimdeki geyiğin çıkardığı inilti yalnız ve kimsesiz kalan Muzaffer'in feryadıdır.

2.6.5 Ayı

Göçebe Türk toplumlarında orman sembolizminin oluşmasıyla birlikte ormana ait unsurlar Türk mitolojisinde yer edinmiştir. Ayı ise “orman tanrısı veya orman ruhunun sembolü”⁶³⁶ olarak karşımıza çıkar. Fiziksel özellikleri doğrultusunda sahip olduğu güç onu düşmanına karşı üstün kılmaktadır. Çoruhlu, ayının bu özelliklerinden yola çıkarak “kaba kuvvetin, aptallığın ve kötü insanın simgesi”⁶³⁷ de olduğunu belirtir.

Boratav ise Anadolu'da ayı kültürüne dair anlatıların mevcut olduğunu, bu anlatılarda ise ayı ve insan arasındaki münasebetin yer aldığını belirtir. Ayının bir kızı kaçırpı ondan çocuk sahibi olduğu anlatı öne çıkar. Ailesi genç kadını bulmak için ormana gelir ancak ayının ve ondan olan çocukların ölümüne neden olur. Nitekim kadın kurtulmuş olmanın verdiği mutluluğu yaşayamaz; kocası olarak gördüğü ayıyı ve çocuklarını kaybetmenin hüznü içerisinde yaşamına devam eder.⁶³⁸

Gölgesizler romanında köyün güzel kızı Güvercin kaçırlır. Köy halkı Güvercin'i kimin kaçırdığını bulmak için harekete geçer ancak Güvercin'i kimin kaçırdığına dair herhangi bir iz

⁶³³ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin ABC'si*, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 1999, s.160.

⁶³⁴ Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, Everest Yayınları, 3. Basım, İstanbul 2020, s.65.

⁶³⁵ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2000, s.426.

⁶³⁶ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin ABC'si*, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 1999, s.154.

⁶³⁷ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin ABC'si*, s.154.

⁶³⁸ Pertev N. Boratav, *Türk Mitolojisi*, çev. Recep Özbay, BilgeSu Yayıncılık, 1. Baskı, Ankara 2012, s.37.

bulunamaz. Köydeki ani kayıplara Güvercin’de eklenince Muhtar, devletten yardım istemek için kasabaya gider. Ancak devletin kendilerini uzun zamandır yok saydığını fark ederek müşkül bir durumda kasabaya geri döner. Onun dönüşü Güvercin’in bulunmasına dair umudun kalmadığının habercisidir. Ancak bir gün Cennet’in oğlu kucağında Güvercin ile çıkagelir. Köylünün aklında Güvercin’i kimin kaçırdığına dair şüphe kalmamıştır.

Cennet’in oğlu inkâr etse de suçlamaların kurbanı olur. Güvercin’in babası Reşit, onu ahıra kilitler. Zira Güvercin hamiledir ve tüm ısrarlara rağmen kendisini kaçıranın kim olduğunu açıklamaz. Güvercin’in doğumu gerçekleşirken köyün civarlarında gezinen bir ayı berber tarafından vurulur. Böylece köyde görülen karaltının ve Güvercin’i kaçıranın ayı olduğu anlaşılır.

Romanın son bölümünde yazar, oğlunu tıraş bıçağı almaya göndermiştir, oğlu elinde tıraş bıçağı ve gazete ile gelir. Şaşkın bir şekilde gazetede yer alan haberi işaret ederek, “Bir kızı ayı kaçırmış!”⁶³⁹ der. Toptaş, *Gölgesizler*’i masal ve efsane gibi kolektif bilinçdışının ürünleri üzerine inşa etmiştir. Denizli çevresinde yaşandığına inanılan “Ayıgabak Masalı”nı metinlerarasılık bağlamında⁶⁴⁰ Güvercin’in hikâyesi olarak kurgulamıştır.⁶⁴¹

2.6.6 Kedi

Antik Mısır’dan modern dünyaya kedi çeşitli sembollerle özdeş kılınmıştır. Kimi zaman yücelik atfedilmiş, kutsal sayılan yerlerin muhafaza edilmesi için girişlerine kedi heykelleri konulmuştur. Kedigiller familyasına ait olan aslanın altın rengi yelesi de güneşin simgesidir. Kedi, koyu veya siyah renkli ise gecenin karanlığını ve büyücü kadınları yansıtmaktadır.⁶⁴² Bu durum arketipsel açıdan kedinin anima temsili olabileceğine işaret eder.

Gölgesizler’de kapının eşliğinden bakan bir kedi, Muhtarın hanımıyla özdeşleştirilmiştir:

“Bir düştü sanki; karısının ayaklarının dibinde uzun kuyruklu, kahverengi bir kedi dolaşıyordu. Gözleri bir çift ateş kuyusu.”⁶⁴³

⁶³⁹ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.256.

⁶⁴⁰ Hasan Ali Toptaş’ın *Gölgesizler* romanında metinlerarasılık ve postmodernizm üzerine yapılan çalışmalardan bazıları için bkz. Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2001; Pelin Aslan, *Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarındaki "Arayış"ın Postmodern Yüzü*, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2004; Gaye Belkız Yeter, “Hasan Ali Toptaş’ın “Gölgesizler” Adlı Anlatısında Postmodern Öğeler”, *Turkish Studies*, C.6, S.3 (2011), s.1869-1892; Alâattin Karaca, “Gölgesizler’in Kurgu Tekniği ve Teması”, *Turkish Studies*, C.6, S.2 (2011), s.547-560; Ayşegül Ayık, “Hasan Ali Toptaş’ın Gölgesizler Romanında Postmodern Kurgu”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, C.2, S.4 (2010), s.67-77.

⁶⁴¹ Seval Şahin, “Gölgesizler”, *Hürriyet Gösteri*, S.246 (2003), s. 40.

⁶⁴² Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.57.

⁶⁴³ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.13.

Karısının ve kedinin animayı çağrıştırdığı görülür. Ramazan da “eşiklerin birinde, kapı aralığından bakan kapkara bir kedi gör[ür]”⁶⁴⁴ Eşikten geçerek kediye yaklaşmak onun yakınında olmak ister. Kedinin tesiri altında kalan bir diğer kişi de Ramazan’dır. Tıpkı muhtar gibi Ramazan da anima arketipinin etkisiyle kapının eşiğinde gördüğü gözleri parlayan kapkara kediye yaklaştırmaya çalışır. Reşit’in gördüğü kara bir leke de öncelikle bir kediye benzetilir daha sonra bu leke Ramazan’ın da ölümüne neden olan ata dönüşür:

“(…) bir kediye benziyordu önce ama sonra, yaklaştıkça büyüyüp kendi çizgilerinin dışına taşıyordu. Derken, kalaylanmış bir çift tas ışıldıyordu bir yerlerde, leke, o, ışıltının içinde devine devine giderek bir ata dönüşüyordu.”⁶⁴⁵

Kara kedinin özdeşleştiği anima arketipinin Ramazan’ın da ölümüne neden olan ata dönüşmesi, animanın aşık üzerindeki ölümcül işlevini göstermekte hem kedinin hem de atın kara olması ise animanın bilinçdışına ait olduğunu çağrıştırmaktadır. Zira siyah arketipsel açıdan bilinçdışını yansıtır.

Kayıp Hayaller Kitabı’nda eve girip çıkan bir kedi var. Bu kedi Hicabi’yi takip ederek Elif’e bildiren bir “görevliye” benzetilir:

“(…) kedi bile evin havasına kaptırmıştı kendini; nedense eskisi gibi çenesini bir karış ayırarak miyavlamıyor, bıyıklarının boyunu aşmayan hüzünlü bir mırıltıyla gidip duvarın dibine çöküyor ve buza kesmiş bakışlarla, hiç bıkıp usanmadan saatlerce Hicabi’yi süzüyor. (...) Hicabi’nin hemen her davranışını kontrol ediyor, (...) Elif gönderiyordu. Elif de bu mırıltıları işittikçe başını sallıyordu sürekli, (...) Fakat Hicabi ne kediyi, ne de Elif’i görüyordu.”⁶⁴⁶

Hicabi’yi takip eden kedinin de anima arketipini yansıttığı böylece Elif ile bütünleştiği görülmektedir. Böylece Elif ile özdeşleşen kedi tıpkı kocasının davranışlarına tepki gösteren Elif gibi kedi de sessizliğe bürünerek bir köşeye çekilmektedir.

2.6.7 Yılan

Yaşamın başlangıcından itibaren insanoğlu ile temasta bulunan yılan, kolektif hafızada düşmanın, gücün; kimi zamanda sağlığın, deri değiştirmesiyle de yeniden doğumun simgesi haline gelen arketipsel bir hayvandır. Dinler tarihinde ve mitolojide zıtlıkların birliğini temsil eden erktir. Zira yer altı dünyasının gizemine tanıklık eden, koruyuculuğunu üstlenen yılan yeryüzünde ise zehri ile insanın ezeli rakibidir.⁶⁴⁷ Âdem ile Havva’nın Bilgi Ağacının yasak

⁶⁴⁴ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.151.

⁶⁴⁵ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.243.

⁶⁴⁶ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.180.

⁶⁴⁷ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, İstanbul 2011, s.67.

meyvesini yiyerek ilk günahı işlemeleri neticesinde cennetten mahrum bırakılmalarına da şeytan maskesi altında gizlenen bir yılan sebep olmuştur.⁶⁴⁸

Türk mitolojisinde yılan, bilhassa “siyah yılan” yeraltı aleminin koruyucusu kabul edilen Erlik ile özdeşleştirilmiştir. Gök Tanrı inancı doğrultusunda mavi, beyaz gibi renkler Gök Tanrı’nın; yeraltına hâkim olan siyah ise Erlik’in rengidir.⁶⁴⁹ İran ve Hindistan’da ateşin sembolü olan yılan, Yunan kültüründe şifa tanrısı; Hititlerde ise kutsal bir varlık olarak kabul edilirken Japon ve Mısır mitolojisinde halkın huzurunu kaçıran karşıt güçtür.⁶⁵⁰ Yıldırım, farklı kültürler perspektifinde yılanla dair anlatıların doğum, bilgi sahibi olma ve kötücül güçlerle savaş olmak üzere üç temel başlıkta incelenebileceğini belirtir.⁶⁵¹ Yılan aynı zamanda sonsuz bir döngü içerisinde gerçekleşen yaşamı, bütün olma halini ve ölümsüzlüğün simgesi, kendi kuyruğunu yutarak daire formuna bürünen “Ouroboros” simgesi ile bütünleşir.

Gölgesizler’de berbere göre insanlar bir döngünün içerisinde yaşamaktadır. Bu döngü kavramı romanda yer alan kaybolmalarla, Cennet’in oğlunun getirdiği yılanla ve berberin ifadeleriyle anlaşılmaktadır.⁶⁵² Bu döngüsellik kolektif bilinçdışının arketipi Ouroboros’u yansıtır:

“Ona göre binlerce kişi, ayrı ayrı yerlerde birbirinden habersiz binlerce duruşu tekrarlıyordu böyle, binlerce duruşu bedenlerini köprü kılarak geleceğe taşıyordu. Aynı yolda yürümekten başka çaresi olmayan tuhaf birer yaratıktı insanlar; tekrarın tekrarlananın örtüsü olduğunu anlayamadan, aynı el sallayışların, aynı gülüşlerin, aynı yürüyüşlerin ya da aynı oturuşların içinden geçe geçe damaklarına bulaşan uzak bir serüven tadıyla dönüp dolaşıp aynı noktada yaşıyorlardı.”⁶⁵³

Anlatıcıya göre Cıngıl Nuri’nin kaybolmasıyla başlayan kayıplar, köyde yaşayanların gizemli hayatları, berber dükkânın garip müşterileri ve köyde yaşananların hiçbirisi rastlantı değildir. Her şeyin bir bağlantısı nedeni, döngüselligi vardır:

“(…) Gördüğüm müşterilerin tuhaf davranışlarına, jilet almaya giden çırağın ortadan kayboluşuna ve berberin hâlâ dönmeysiine bakılırsa, olup bitenler bir rastlantı değildi; bütün bunların, caddenin geçmişiyle ilgisi vardı. Belki ben kayıp bir kentten getirilen o caddedeki berber dükkânında, büyük bir anımsayışın parçalarına tanık olmuştum yalnızca; çırağın hareketlerini izler, berberle konuşur, yüzü sabunlu adamın

⁶⁴⁸ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2000, s.442.

⁶⁴⁹ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin ABC’si*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1999, s.186.

⁶⁵⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Altan Armutak, “Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi”, *İstanbul Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi*, C.30, S.2 (2004), s.144-147.

⁶⁵¹ Neşe Yıldırım, “Yakın Doğu Sembolizminde Akrep, Yılan: Akrep-Adam ve Şahmeran”, *Folklor/Edebiyat*, C. 7, S.27 (2001), <http://www.halkbilimi.com/dergi-makale/2247> (Erişim Tarihi: 04.06.2023).

⁶⁵² Elif Türker, *Hasan Ali Toptaş Romanlarında Döngüsellik*

⁶⁵³ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.174.

düşünü tartışır ya da aynanın üstündeki güvercin resmine bakarken hiç farkında olmadan o parçaların arasında dolanıp durmuştum. (...)"⁶⁵⁴

Ramazan Türk, romanda kullanılan Ouroboros sembolünün "bireyin merkezde olduğu bulanık bir kaotik dönemi ve sürekliliği hatırlat[tığına]"⁶⁵⁵ değinir. Tıpkı Cıngıl Nuri'nin can sıkıntısıyla köyü terk ederek yıllar sonra geri dönmesi gibi Cennet'in oğlu da geri gelir:

"Cennet'in oğlununkinin hiç farkı yoktu; tekrarların tekrarıyla sürüp giden yaşam, zamanları ve bedenleri değiştirerek kendini bir kez daha sergiliyordu"⁶⁵⁶

Kucağında kara bir yılanla dönerek kayıpların bir döngü gibi tekrar ettiğine işaret eden Cennet'in oğlu da bulduğu bir yılanı kemer şeklinde beline sarar. Kendisine bu kemeri nereden bulduğunu soranlara ise kemerin Allah tarafından gönderildiğini belirtir:

"(...) Sonra boynundaki yılanı beline dolayarak kuyruğunu ağzına verdi. Ona yardım etmek ister gibi kendi kuyruğunu ısırıp yılan, hatta birazcık yuttu. (...) Hortlakın belindeki yılansa hâlâ kuyruğunu yutmayı sürdürüyordu. Hortlak dişlerini sıkmış, acı çekercesine kıvranıyordu artık ve çocuklar o kıvrandıkça bağıırıyordu. (...) Ama çocuklar ansızın sustular. Hortlak, ağzından sızan yeşil sularla birlikte yere yıkılmıştı."⁶⁵⁷

Cennet'in oğlu beline doladığı yılan nedeniyle ölür. Kuyruğunu yutan yılan hem kendisini hem de Cennet'in oğlunu öldürerek döngüyü kendisini sonlandırmıştır:

"(...) Kuyruğunu yuta yuta hem Cennet'in oğlunu hem de kendini öldüren yılan, çocukların taşıdığı bir değneğin ucuna asılıp sokak sokak gezdirilirken, o kapının önündeydi. Çocuğun beli kese ağzı gibi büzüle büzüle iğde dalı kadar incelmış dendiğinde de oradaydı kuşkusuz, Cennet ağlamaktan kör oldu dendiğinde de oradaydı"⁶⁵⁸

Cennet'in oğlunun bir yılan tarafından öldürülmesi önemlidir. Zira Jung'a göre yılan, kahramanın sahip olduğu değerlerin tam tersi, onun zıt temsilidir.⁶⁵⁹ Kahramanın savaşçı olduğu bir durumda yılan düşmandır. Nitekim ölüm, kara yılan suretinde çıkar. Bu durum Cennet'in oğlu ve kara yılanın romandaki konumlarına yapılan bir göndermedir.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda, kuyruğunu yiyen yılan/Ouroboros, dedenin çektiği tespih ile verilmekte aynı zamanda sonsuz döngü kavramını anlatıya yansıtmaktadır:

"(...) ağır ağır tespih çekiyordu. Parmaklarının arasından akan tanelerin her biri çok çok eskilerde kalmış upuzun bir yıldız da sanki, çıkardıkları seslerle her seferinde bambaşka bir anıyı hatırlatıyorlardı dedeye ve

⁶⁵⁴ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizle*, s.212-213.

⁶⁵⁵ Ramazan Türk, *Hasan Ali Toptaş Romanlarının Folklorik Unsurlar Bağlamında Tema, Dil Ve Üslup Açısından İncelenmesi*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Uşak 2019, s.69.

⁶⁵⁶ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, 41-42. Basım, Everest Yayınları, İstanbul 2020, s.137.

⁶⁵⁷ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.237-238.

⁶⁵⁸ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.241-242.

⁶⁵⁹ Anthony Storr, *Jung'dan Seçme Yazılar*, çev. Levent Özşar, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s.103.

dede bütün taneler devirlerini tamamladığında, derin bir soluk alarak neredeyse bir kat daha yaşlanıyordu.”⁶⁶⁰

Bin Hüzünlü Haz’da “masal yılanı” olarak görünen yılan, sonsuz döngünün sembolü Ouroboros’u yansıtmaktadır. Toptaş, kuyruğunu yiyen yılan ile anlatının temelini oluşturan arayışın bir döngü gibi devam edeceğini ifade eder.

Uykuların Doğusu’nda yaşlı bilgenin çizdiği ve kendilik arketipinin sembolü arketipinin sembolü olan mandalayı hatırlatan daireler aynı zamanda Ouroboros’u çağrıştırmakta, kişinin kendine doğru yaptığı yolculuğun sonsuz bir döngü içerisinde devam ettiğini göstermektedir.

Bu doğrultuda arketipsel anlamına bakıldığında yılan döngüsel olanın ifadesidir. Toptaş’ın anlatılarında tekrar eden olaylar içinde uygun bir simge olduğu görülmektedir.

2.6.8 Kuş

Kuş, uçuş kabiliyeti sayesinde birçok kültürde özgürlük, bağımsızlık ve ruh simgesi haline gelmiş; dünya ile cennet arasında elçi olarak görülmüştür. Sözlü ve yazılı gelenekte kuvvet, akıl ve bilgi gibi önemli kavramlarda kuş ile verilmiştir.⁶⁶¹ Psikoloji bağlamında denge unsurunu yansıtan kuş, kanatları ile sınırları aşarak insanın içindeki uçuş arzusunu uyandırmaktadır. Asırlardır insanın zihninde yer alan kuş, Taoizm’de ölümsüzlük, maneviyat; Yunan kültüründe geleceğin habercisi; İslam dininde ise insanın kaderi, ruh ve melek olarak görülmektedir.⁶⁶² Nitekim farklı kültürlerde kuş, uçuş vasfıyla ilahi bir konuma getirilmiş; mit, destan ve efsanelerde yerini almıştır.⁶⁶³

Sonsuzluğa Nokta’da baba figüründen kurtulup şehre giden Bedran’ın otobüs yolculuğunda kendisine eşlik eden kuşsuz gökyüzü yolculuğun sonu hakkında okura ipucu vermektedir. Zira yaşam simgesi olarak görülen kuşların gökyüzünde “savrula savrula kaybol[ması]”⁶⁶⁴ yitip giden umutları yansıtmaktadır. Nitekim Bedran, kaçtığı hayatın farklı bir tezahürünü evliliğinde yaşar. “Kasabadaki kafesinden” çıkarak şehirdeki kafese dönüşen hasta yatağından kuşsuz mavi gökyüzünü izleyerek ölümünü beklemektedir.⁶⁶⁵

Gölgesizler’de kuş farklı görünüşleriyle okurun karşısına çıkar. İlk olarak bilinci temsil eden şehirdeki berber dükkânında aynanın üstünde yer alan karakalem çalışması anlatının leitmotivlerinden güvercin üzerinedir. Bilinç ve bilinçdışı arketiplerinin beraberliği de

⁶⁶⁰ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.39.

⁶⁶¹ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.58.

⁶⁶² Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2000, s.466-467.

⁶⁶³ Halil Ersoylu, *Türk Kültüründe Kuşlar*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2015, s.12.

⁶⁶⁴ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.12.

⁶⁶⁵ Beyza Ertem, “Umut-Umitsizlik Diyalektiği Bağlamında Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında Kuş Motifi”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 59, S. 2(2019), s.294-295.

karakalem çalışması ve berber dükkânı ile sağlanmaktadır. Zira bilincin temsili berber dükkânında bilinçdışını temsil eden karakalem resmin yer alması bu iki arketipin birlikteliğini güvercin motifi üzerinden göstermektedir.

Mekânlar arası bütünlükte yine güvercin resmi ile sağlanmaktadır.⁶⁶⁶ Köydeki ve şehirdeki berber dükkânlarında yer alan bu resim çöldeki berberin gölgeğinde de yer alır. Üç mekânda da gerçekleşen olaylar güvercin resmine bakıldıkça tekrar etmektedir:

“Sonra uzun boylu bir adam daha gelmiş gölgeğe, (...) hâlâ roman yazıyor musun, diye sormuş. Yazıyorum, demiş öteki. Bir daha da konuşmamış, öylece oturup aynanın üstündeki güvercin resmine bakmış. Gel gör ki, o adam resme baktıkça Nuri’nin saç sakalı uzamaya başlamış. (...)”⁶⁶⁷

Sembolik anlamına bakıldığında özgürlük, barış ve haber ile özdeşleşen kuş özelinde güvercin, anlatıdaki kayıplarında simgesidir. Köydeki kayıplar Cıngıl Nuri ile başlar, karısı muhtara gidip kocasının “gökyüzündeki kuşlara nasıl baktığını”⁶⁶⁸ ruhunun daraldığını söyleyerek evi nasıl terk ettiğini anlatır. Gökyüzündeki kuşlar insanın içindeki özgür olma arzusunu harekete geçirir bu doğrultuda Cıngıl Nuri’de ruhunun sıkıntısından kurtulmak için kuşlara özenerek kaybolmuştur. Kocasının bulunması için imama giden Cıngıl Nuri’nin karısı da kendi günahları yüzünden Tanrı’nın kocasını kuşa çevirmiş olabileceğini düşünür:

“(...) Kuş kılığına bürünürdü Nuri olmaktansa, kanat çırpıp uçar giderdi uzaklara...”⁶⁶⁹

Bu doğrultuda özgürlüğü imleyen kuş, ceza ve kaçış unsuru haline gelmiştir. Geri döndüğünde köylünün sorularına maruz kalan Cıngıl Nuri kendisini çağıranın “yüreği uzaklarda gümleyen ayna yüklü kuşlar”⁶⁷⁰ olduğunu söyler. Onları keşfetmek için uğruna engeller aşarak yoluna devam eder. Zira Cıngıl Nuri, kuşlara kavuştuğunda kendini keşfedeceğine inanmaktadır:

“(...) onlara ulaştığında kendini bulacağına ve kurtulacağına inanıyormuş. Kuşlarsa, aynalarında bin bir görüntüyle kanat çırpıp uzaklara doğru uçuyorlarmış. Kuş aklı işte, oysa varmaya çalıştıkları bütün uzaklar o anda aynalarındaymış...”⁶⁷¹

Kuşlar aracılığıyla kendinin, arketipsel bir ifadeyle kendiliğin keşfedilmesi kurtuluş olarak görülmektedir. Bu doğrultuda aynalı kuşlar, Ferîdüddin Attâr’ın *Mantıku’t-Tayr* adlı eserinde hikâyesi verilen Simurg’dur. Padişahlarını bulmak isteyen binlerce kuş, Hüthüt rehberliğinde yola çıkar ancak yolculuğun sonunda yalnızca otuz kuş kalır. Ulaştıkları noktada

⁶⁶⁶ Gaye Belkız Yeter, “Hasan Ali Toptaş’ın ‘Gölgesizler’ Adlı Anlatısında Postmodern Ögeler”, *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C.6, S.3 (2011), s.1879.

⁶⁶⁷ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.65.

⁶⁶⁸ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.16.

⁶⁶⁹ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.58.

⁶⁷⁰ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.62.

⁶⁷¹ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.68.

padişahları Simurg’u görmeyi bekleyen bu kuşlar kendileriyle karşılaşılır. Böylece kuşların Simurg’dan ibaret olduğu anlaşılır.⁶⁷²

Kuşların yolculuğu Jung psikolojisine göre kolektif bilinçdışının arzuladığı kendiliği ya da bütünlüğü elde etmek için çıkılan bireyselleşme yolculuğudur.⁶⁷³

Cıngıl Nuri ile başlayan kaybolmalara köyün güzel kızı Güvercin de eklenmiştir. Rıza, Güvercin’i düşünür ancak başarılı olamaz, kızın kaybolması varlığından da şüphe duyulmasına neden olur. Kimsenin tanımadığı “elsiz, ayaksız, dilsiz dudaksız, hatta gölgesiz bir güvercin”⁶⁷⁴ gibi uçarak köyü terk etmiştir. Toptaş, Güvercin’in yokluğunu da kuş ile betimlemiştir.

Kuş kayıpların yanı sıra aşkın sembolü olarak da anlatıda yer almaktadır. Muhtar, Cennet’in oğluna ait mektuplar doğrultusunda Güvercin’i kaçıranın Cennet’in oğlu olduğunu düşünür. Aşktan bahseden mektupları süslemek için kağıtların kenarlarına kuşlar çizilmiştir. Her sayfada uçuş yönleri değişen kuşlar birbirinin aynası gibidir.⁶⁷⁵

Cennet’in oğlu tarafından bulunup köye getirilen Güvercin’in hamile olması Reşit’in değişmesine neden olur. Uykusu, yemek yemesi ve bakışları nedeniyle kuşa benzetilir.⁶⁷⁶ Reşit’in içinde bulunduğu durum kafese kapatılan bir kuşun çaresizliğiyle özdeşleşmektedir.

Kayıp Hayaller Kitabı’nda kuş, ulaşılamayan ya da yitip giden hayalleri imlemektedir. Keder dolu yaşamından hayal alemine sığınarak kendine bir dünya kuran Hasan, bilinçdışında yer alan arkadaşı Hamdi’yi de çatıya tünleyen karanlık bir kuşa benzetir. Hamdi dengesini sağlamak için çırpınıp duran, yıldızlara tutunarak ilerlemeye çalışan hayali bir kuştur:

“(…) Gerçekte yaşamayan, ancak benim hayal edebildiğim acayip bir kuştur sanki, çatının üstünde bakışlarımla birlikte oradan oraya sekip duruyordu. (...)”⁶⁷⁷

Hasan’ın bilinçdışı ile bütünleşen siyah ciltli deftere çizdiği bir diğer kişi Hamdi’nin dedesidir. Kuşa dönüşme isteği, “özgürleşme” bağlamında Hamdi’nin dedesinde de görülür. Kasabanın üzerinde gezinen bir kuş ya da dem çekişlerinde kaybolan bir kumru olduğunu düşlemektedir. Kimi zaman hayalinde eşi Gökçe gelin ile konuşurken kendisini “insan kılığına girmiş bir kumru gibi”⁶⁷⁸ tasvir etmektedir.

⁶⁷²“Gülşehri”, <https://islamansiklopedisi.org.tr/gulsehri#:~:text=3.%20Mant%C4%B1ku't%2Dtayr,4931%20ile%205029%20a ras%C4%B1nda%20de%C4%9Fi%C5%9Fmektedir.>, (Erişim Tarihi:03.08.2023).

⁶⁷³ İbrahim Gürses, “Jung’cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Sımurg Örneği”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.16, S.1 (2007), s.84-85.

⁶⁷⁴ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.114.

⁶⁷⁵ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.87.

⁶⁷⁶ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.225.

⁶⁷⁷ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.9-10.

⁶⁷⁸ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s.144.

Asasının izinden gittiği bir günde karşılaştığı çocuklar “oyun” amaçlı kuşları taşıyarak onları öldürmektedirler. Şahit olduğu bu olay doğrultusunda Hamdi’nin dedesi kuşa dönüştüğünü ve çocukların sapanla yaralamaya çalıştığı kuşların kendisine eşlik ettiğini belirtir. Hamdi’nin dedesi Vakkas’ın tepesinden, Hasan ile Hamdi’nin hayalinden geçerek özgürleşen bir kuştur.

Yaşananların bir rüya olduğunu fark eden Hamdi’nin dedesi, önüne çıkan merdivenin basamaklarını tırmanarak gökyüzündeki kuş bulutlarına karışan bir kuş olduğuna inanır. Hüseyin’in sütbeyazı atı yaktığı gün de Hamdi’nin dedesi kendisini bir kuş gibi merdivenin tepesinden bırakarak yaşananlardan uzaklaşmaya çalışır.

Anlatıcı konumundaki Hasan, babasının vaat ettiği ancak gerçekleştiremediği ev nedeniyle çıkan kavgalardan, annesinin çaresiz bir şekilde her gün gözyaşı dökmesinden ve karıştığı kavga sonucunda yatağa mahkûm olan babasından kurtulmak için kuş suretinde olmak ister. Bütün dertlerden arınmak için kuşun tercih edilmesi önemlidir. Zira kanatları sayesinde sınırları aşma ve hürleşme yetisi insanın sahip olamadığı bir yeti olarak kuşa imrenilmesine bilinçdışında kurtuluşun kuş ile bütünleştirilmesine neden olmuştur.

Kuşun özdeşleştiği bir diğer kişi de Hasan’ın dayısı Celil’in eşi Nesime’dir. Celil, kendisini ve ailesini kurtarmak adına Nesime’yi Almanya’ya göndererek ondan haber bekler. Kısa bir zaman sonra bembeyaz bir kuş gibi mektup gelir. Nesime’ye cevap yazmak için toplaşan köy halkı farklı kuş türlerine ait resimleri mektuba ekler. Hasan ise bu mektubu “mahallenin elbirliğiyle bir gecede besleyip büyüttüğü”⁶⁷⁹ büyük bir kuşa benzetir. Bu doğrultuda Nesime’nin Almanya’ya gönderilmesi kuşun büyütüldüğü kafesten salınmasını yansıtmaktadır.

Hasan’ın dikkatini bir kuş çeker. Yorgun bir savaşçı gibi gözüken bu kuşun gözlerine baktığında kendisiyle karşılaşan Hasan aynı zamanda ağladığını fark eder. Anlatının ilk bölümlerinde evini terk etmek için kuş olmayı düşleyen Hasan’ın kayıp giden hayaller ile kendisini bir kuşun gözüne hapsedilmiş şekilde bulması özgür olma arzusunun şiddetini göstermesi açısından önemlidir. Nitekim Kevser’in ölümüyle yıkılan Hasan kendi ölümünü de bu kuş üzerinden gerçekleştirir.⁶⁸⁰

Bin Hüzünlü Haz’da anlatıcı, okuduğu kitapların arasında gezinirken zamanın kuşa dönüştüğünü belirtir. Daha önce hiçbir yerde rastlamadığı bu kuşların adlarının yanı sıra

⁶⁷⁹ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s.267.

⁶⁸⁰ Beyza Ertem, “Umut-Umitsuzluk Diyalektiği Bağlamında Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında Kuş Motifi”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 59, S. 2(2019), s.300.

yaşadıkları şehirler hakkında da bilgi bulunmamakta, bu kuşlar sonsuzlukta dolaşan küçük ve renksiz kuşlar olarak görülmektedir. Bu özellikleri akıllara Anka kuşunu getirmektedir. Zamanın kuşa dönüşmesiyle hareket alanını genişletip özgürlüğe kavuştuğu görülmektedir.⁶⁸¹ Zamana evrilen kuşların görülebilmesi de anlatıcı ifadesiyle varlıklarına inanmaktan geçmektedir.

Alaaddin'in hikayesindeki sarayın bahçesinden geçen rengârenk kuşlarda sürü halinde yola çıkıp padişahlarını arayan yolculuğun sonunda aradıkları padişahın içlerinde olduğunu keşfeden simurg kuşlarını simgelemektedir. Arketip bağlamında Simurg'un psişenin ulaşmayı arzuladığı "benlik" arketipine eş değer olduğunu söylemek mümkündür.

Uykuların Doğusu'nda kuş, peşine düşülen ancak hiçbir zaman ulaşılamayan bir hayal ya da düş olarak yer almaktadır. Anlatıcının dedesini temsil eden Cebrail Dede, kendisine devredilen şekerci dükkânını arkasında bırakarak hiç görmediği bir kuş için oğlunu da yanına alıp uzun bir yolculuğa çıkar. Kuş bulması kendisine yardımcı olmak isteyenlere aranılan kuşun yalnızca bulanık su içtiğini söyler, kendisi de kuşları yanında taşıdığı su ile test eder. Anlatıcının babası -Cebrail Dede'nin oğlu- kuşun merakıyla düşünde gökyüzünü kaplayan "Anka" sürülerini, ışıklar içerisinden süzülüp gelen "hüma" kuşlarını ve haberci "hüthüt" kuşlarını görmekte, Cebrail Dede'nin kuşu için onlardan yardım istemektedir. Bu durum kuşun hayalinin bilinçdışına sirayet ettiğini göstermektedir. Merakla beklenen kuşun ünü baba ve oğlun ötesinde yayılarak büyümeye devam eder. Anlatıcı, Cebrail Dede'nin kuşa bir anlam yükleyip yüklenmediğinin ya da onu bulduğu takdirde ne yapacağını bilinmediğini ifade ederek önemli olanın bir amaç uğruna yola çıkmak olduğunu göstermektedir. Kuşun, "kayıp bir evlât, kayıp bir sevgili, ya da insanı ölümsüz kılacak kayıp bir iksir"⁶⁸² olarak düşünülmesi önemlidir. Bu durumda kuşun hayata bağlayan bir yönü olduğu anlaşılmaktadır.

Cebrail Dede, kuş arayışında yanılmaktan, hata yapmaktan korkmaz. Zira o kuşu bulacağından emindir. Bir panayırda karşılaştığı çingene de kuşun saçtığı ışıklarla bereket yaydığını, aşıklara rehber olduğunu belirtip Cebrail Dede'yi kuşun yaşadığına inanılan Yıldız Dağları'nın doruklarına gitmeye ikna eder. Çingenenin para karşılığı kuşu kullanarak Cebrail Dede'yi kandırdığı açıktır. Ancak Cebrail Dede kuşu aramaktan vazgeçmez.

⁶⁸¹ Beyza Ertem, "Umut-Umitsuzluk Diyalektiği Bağlamında Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarında Kuş Motifi", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 59, S. 2(2019), s.311.

⁶⁸² Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.207.

Hilebaz arketipini temsil eden çingenenin kuşun gerçek olmadığını söylemesi, babaanneninin -Cebrail Dede'nin eşi- kuş için, “beynindeki bulanık bir nokta”⁶⁸³ benzetmesi kuşun bilinçdışında yer alan bir hayalden ibaret olduğunu kanıtlamaktadır. Nitekim Cebrail Dede'nin öğrendiği gerçek doğrultusunda bir yatağa mahkûm olup küçülmesi ve can havliyle çırpınan bir kuş gibi son nefesini vermesi, arayış nesnesi olarak kuşun bilinçdışındaki “kendilik” arketipiyle bütünleştiğini işaret etmektedir.

Anlatıda kuş ile özdeşleşen bir diğer kişi Haziran sopası'nın sahibidir. Adaleti sağlayan, baba yadigarı sopanın ansızın kaybolması sahibini “kolu kanadı kırılmış takatsiz bir kuşa”⁶⁸⁴ çevirir. Haziran sopasının sahibi, büyük dedesi Nizamettin Bey tarafından yapılan taş binaya gelir. Yanındaki adamlarla birlikte gümüş çerçeveler, kılıçlar ve çeşitli eşyalarla dekor edilen salona geçerler. Duvardaki içi doldurulmuş, kırmızı gözlü kuş dikkat çekicidir. Bakışlarıyla insana tesir eden bu kuşun gözlerinde yardım ılgılığı ya da insanın içinde bulunduğu gafletten kurtulması için bir çağrı emaresi bulunmaktadır.

Anlatıda kuşun yansıtıldığı bir diğer kişi de Haydar'dır. Anlatıcı bilinçdışındaki gölge arketipini temsil eden Haydar'ın “yeri yurdu olmayan, kanatları kopmuş çaresiz bir kuşa benze[diğini]”⁶⁸⁵ belirtir.

Heba'da kuşun sembolik anlamı bütün anlatıya sirayet etmiştir. Toptaş, Ziya ve Kenan başta olmak üzere anlatı dahilinde diğer karakterlerin yaşama tutunmak için bir kuş misali çırpındığı yılları romana verdiği *Heba* adıyla özetlemekte, aynı zamanda tasavvufta “âlemin sûretlerini döktüğü şekilsiz madde”⁶⁸⁶ olarak görülen “heba”nın bu doğrultuda belirli bir formu bulunmayan Anka kuşuna da benzetildiğini söylemektedir.⁶⁸⁷

Anlatıda Ziya'nın çocukken vurduğu bir kuş tarafından hayatı boyunca takip edildiği görülmektedir. Arkadaşı Kenan'ın köyüne yerleşmek için şehri terk eden Ziya, kaldığı dairenin anahtarlarını teslim etmek için ev sahibi Binnaz Hanım'ın kapısına gider. Yazar tarafından Ziya'nın heyecanı “göğüs kafesinin içindeki küçük ve sıcak bir kuşun”⁶⁸⁸ hareketleriyle özdeşleştirilmiştir. Sazyek bu kuşun Ziya özelinde bilinç ve bilinçdışının bütünleşmesiyle oluşan “öz”⁶⁸⁹ olduğunu belirtir.

⁶⁸³ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.220.

⁶⁸⁴ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.82.

⁶⁸⁵ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.160.

⁶⁸⁶ Süleyman Uludağ, “Hebâ”, <https://islamansiklopedisi.org.tr/heba>, (Erişim Tarihi: 01.08.2023).

⁶⁸⁷ Hasan Ali Toptaş, *Başlarken Yalnızsın, Bitirdiğinde Daha da Yalnız*, Everest Yayınları, İstanbul 2020, s.176-177.

⁶⁸⁸ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020, s.17.

⁶⁸⁹ Esra Sazyek, “Jung Işığında Heba”, *Turkish Studies*, C.8, S.8 (2013), s.1121.

Evin salonuna davet edilerek Binnaz Hanım'ı beklemeye başlayan Ziya, pencereden sis altında kalmış şehri izlemeye çalışır. Siyah kanatlarıyla gri gökyüzünde uçan küflü, yorgun güvercinler Ziya'nın dikkatini çeker. Zira uçuşlarını tamamladıklarında bir dalın üzerine konarak bakışlarını Ziya'ya çeviren bu kuşlar onun kendisini huzursuz hissetmesine neden olmaktadır. Kuşların gerçekliğini sorgulayarak bilinçdışının bir tasarısı olduğunu düşündüğü esnada büyük bir merakla salondan içeri giren kuş, Ziya'nın haksız çıkmasına neden olur:

“(…) salonun içinde gelişi güzel uçmaya başladı. İşte böyle bir vakit uçtuktan sonra, avizelerin etrafında daireler çizerek, anlaşılmas bir hışımla dönüp dönüp salonun köşesindeki duman kütesine saldırdı (...)”⁶⁹⁰

Kuş tarafından salonda çizilen daireler ise “kendilik” arketipinin sembolü olan mandalay çağrıştırmaktadır. Binnaz Hanım'ın evinde gerçekleşenlerin bir düşten ibaret olduğunu anlayan Ziya, salonda gezinen kuşu düşünmektedir. Ziya'nın kuş ile yeniden karşılaşması sınır karakolunda gerçekleşir. Gözetleme kulesinin tepesinde yer alan bu kuş, rüyadaki kuşun kendisidir. Kuş ile göz göze gelen Ziya, sınır karakolundan ayrılarak simsiyah mahallelerden geçer, çocukluğunun geçtiği sokakta bulur, kendisini. Kuş hikâyesinin başladığı yere dönmüş, can sıkıntısının kuş vurma arzusuna dönüşmesine de şahit olmuştur. Nitekim kendisini de elindeki sapanla bir kuşu vururken bulur. Ziya pişmanlıkla kuşun yanından ayrılrsa da odasındaki battaniyenin üzerinde gördüğü leke kuş tarafından takip edildiğine inanmasını sağlar.

Vurulduğunda bir serçe yavrusu olan kuşun rüyada ve sınır karakolunda güvercin olarak görülmesi, büyümenin devam ettiğini bu doğrultuda bilinç ve bilinçdışındaki gelişimin olumlu yönde ilerleyerek bütünlük mertebesine eriştiğini/erişmeye çalıştığını göstermekte “benlik” arketipini imlemektedir. Böylece kırk iki yıldır duyduğu pişmanlığı Kenan'a anlatarak beklenen yüzleşmeyi gerçekleştirir.⁶⁹¹

Kuşun anima arketipine de yansıtıldığı görülmektedir. Ziya, Yazıköy'e geldiğinde Kenan'ın ailesiyle de tanışmış, kırk iki yıl sonra “[k]uşun çıplak ve nazlı bir dalgınlıktan ibaret olduğunu”⁶⁹² Kenan'ın kardeşi Nefise'de görmüştür:

“(…) Kızın duruşunda, kırk iki yıl önce vurduğu o küçük kuşu görmüştü çünkü. (...) ve sonunda Nefise'ye dönüşmüştü (...) Ziya bir şey diyemedi ilkin. Kırk iki yıl önce ağaçların arasında o küçük kuşu gördüğünde içi nasıl ferahlamışsa Nefise'ye baktıkça yine aynı ferahlığı hissediyordu ama bir yandan da korkuyordu.”⁶⁹³

⁶⁹⁰ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020, s.26.

⁶⁹¹ Esra Sazyek, “Jung Işığında Heba”, *Turkish Studies*, C.8, S.8 (2013), s.1122.

⁶⁹² Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020, s.84.

⁶⁹³ Hasan Ali Toptaş *Heba*, s.358-359.

Bu bilgiler doğrultusunda kuşun Ziya'nın deyimiyle “ruhu[n] derinliklerine vur[an]”⁶⁹⁴ masumiyet, çocukluk, anima ve ölüm gibi değerler olduğu görülmektedir. Nitekim Ziya'da öldürdüğü canlının yalnızca bir kuş olmadığını “elektrik akımı gibi, her şeye yeten bir kudret”⁶⁹⁵ olduğunu belirtir. Bu kudreti psişedeki varlığı sayesinde insanın bütünleşmesine katkıda bulunan bilinçdışıyla özdeş kılmak mümkündür.

Kuş sembolünün bir diğer kullanımı Ziya ve Kenan'ın askerdeki acemiliğini yansıtmak için komutanın “üç günlük kuş”⁶⁹⁶ benzetmesiyle görülür. Öfkesini Ziya'dan çıkaran komutan kuş sözcüğünü yineleyerek “Allah'ın kuşu”⁶⁹⁷ hitabıyla Ziya'yı huzurundan kovar.

Kuşlar Yasına Gider romanı adı itibariyle kuş sembolizminin anlatıdaki varlığını kanıtlamaktadır. Anlatıcı, hasta babası Aziz Bey ile bütünleşen kuş, ölümle neticelenen yaşamda ruhun adeta bir kuş misali bedenden ayrıldığını simgelemektedir. Anlatıcı, kardeşi ve annesi kasabadaki evde oturdukları bir akşam dışarıdan duyulan garip bir kuşun sesi anneyi ürkütür. Kuşun ikinci defa ötüşüyle anne yerinden sıçrar, anlatıcı ve kardeşinden “duguk”⁶⁹⁸ kuşu olarak bilinen laneti kovmasını ister. Gece vakti evin etrafında ötmesini uğursuzluk olarak görmektedir. Nitekim baba da hasta yatağında yatmakta, her geçen gün ölüme yaklaşmaktadır. Böylece “duguk kuşu”⁶⁹⁹ nun kötü şans getirdiğine inanılan “baykuş” olduğunu söylemek mümkündür. Ölümün arketipsel açıdan duguk/baykuş ile sembolize edildiği görülmektedir.

Beni Kör Kuyularda romanında ayakkabı tamircisi olarak çalışan Muzaffer, bir gün sefertasını evde unuttur. Kızı Güldiyar, annesinin sitemlerine rağmen sefertasını babasına götürmek için evden ayrılır. Güldiyar'ın ardından avluya doluşan kırlangıçlar çığlık çığlığa uçuşarak adeta ailenin başına gelecek felaketi haber vermektedirler. Kırlangıçları kovmaya çalışan Bahriye'de “daha önce onları hiç bu kadar telaşlı, hiç bu kadar kalabalık görmediğini düşün[ür]”⁷⁰⁰ Kırlangıçların huzursuzluğu Bahriye'ye de sirayet eder. Nitekim açılan avlu kapısında Güldiyar görülürken kırlangıçlar kaybolur. İyiliğin habercisi olan kırlangıcın yuvasına dönmesi “ölüm ve dirilişi”⁷⁰¹ simgelemektedir.

Toptaş, kırlangıcın simgesel anlatımını olay örgüsüne dahil ederek gerçekleşecek ölümleri arketipsel açıdan kuş motifiyle vermektedir.

⁶⁹⁴ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.186.

⁶⁹⁵ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.187-188.

⁶⁹⁶ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.253.

⁶⁹⁷ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.200.

⁶⁹⁸ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, Everest Yayınları, 91-93. Basım, İstanbul 2020, s. 206.

⁶⁹⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Huriye Sözer, “Hasan Ali Toptaş'ın Eserlerinde Yerel Dile Ait Sözlük Birimler ve Denizli Ağzı”, *International Journal of Language Academy*, C.5, S.3 (2017), s.161.

⁷⁰⁰ Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, Everest Yayınları, 3. Basım, İstanbul 2020, s.12.

⁷⁰¹ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.61.

Anlatıda kuş sembolüyle bütünleşen bir diğer kişi de Halil'dir. Güldiyar'ı içinde bulunduğu zor durumdan kurtarmak için harekete geçilmesi gerektiğini söyleyerek etrafındakileri uyarır. Aynı zamanda aşığı tarafından terk edilmesine rağmen ona olan saygısının ve sevgisinin devam etmesi Halil'in sadakatini göstermektedir. Sadakati temsil eden kumru⁷⁰² Halil ile bütünleşerek dut ağacına tüner. Nitekim kuş imgesi üzerinden arketiplerin Toptaş'ın romanlarına yansıtıldığını söylemek mümkündür.

2.7 Arketip ve Mekân

2.7.1 Kapı

Açılıp kapanma düzeneği dahilinde bir mekâna, alana giriş ya da çıkış imkânı sağlayan⁷⁰³ kapı, iki farklı evreni birbirine bağlayan “varlıkla yokluk arasındaki bir geçit”⁷⁰⁴ simgesidir. Dışarıdan ya da içeriden uygulanan kuvvet doğrultusunda kapı kapanarak sırları gizlemekte aksi bir durumda ise bütün gizemi ortaya çıkarmaktadır. Ersoy, psikoloji perspektifinden bakıldığında ise kapının ardında kişiyi bekleyen bir “hakikat” olduğunu bu nedenle kutsal mekânların kapısının “cennete geçiş” ile özdeşleştiğini belirtir. Kapalı kapının insanın görünen yüzü; açık kapının ise insanın bilinmeyen yönü olduğuna dair yaklaşımlarda söz konusudur.⁷⁰⁵ Kapı ve insan üzerinden yapılan bu ilişkilendirme Jung'un gölge ve persona arketiplerini akla getirmektedir. İnsanın iç dünyasını maskeleyen “persona ya da kapalı kapı”; kapının ardına gizlenen bütün unsurlar ise “gölge ya da açık kapı”dır.

Tarih boyunca cam, ahşap, plastik ve taş gibi birçok malzemeden yapılan kapılar, somut niteliğinin ötesinde kötü ruhlarla bağlantıyı kesen, bulunduğu mekânın vasfını belirleyen aynı zamanda kutsal alana geçişi sağlayan sembol haline gelmiş; bir parçası olarak eşik de yeniden başlangıcın habercisi kılınmıştır.⁷⁰⁶

Sonsuzluğa Nokta'da Bedran'ın kendini arama yolculuğu bodrum katındaki otuz üç numaralı dairenin kapısının açılmasıyla başlar. Açılan kapı Bedran'ın gölgesiyle tanışmasını sağlarken romanın sonunda çalan kapı ise Bedran'ın yolculuğunun tamamlandığını haber etmektedir. Kapı, kendini keşfetme yolculuğundaki başlangıç ve bitiş noktalarına benzemektedir. Evin açılan kapısıyla başlayan kendilik yolculuğu yine evin çalan kapısıyla sonlanmaktadır.

⁷⁰² Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, 1.Basım, İstanbul 2000, s.471.

⁷⁰³“Kapı”, <https://sozluk.gov.tr/> ,(Erişim Tarihi: 12.07.2023).

⁷⁰⁴ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, İstanbul 2000, s.123.

⁷⁰⁵ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, İstanbul 2000, s.123-124.

⁷⁰⁶Deniz Demirarslan, “Geçmişten Geleceğe Doğru Bir Geçiş: Kapılar”, *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi*, C.7, S.53 (2020), s.1238.

Kapı, aşama sembolüdür, bu nedenle yeni bir dünya keşfetmek için kapıdan geçmek gerekir. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda Hasan, karşısına çıkan kapıdan geçerek kasabayı arkasında bırakır. Nitekim Hasan da kapısı Kevser tarafından açılan farklı bir dünya ile tanışmıştır.

Hasan'ın kendisiyle karşılaşmış gibi düşünmesine neden olan kapı, bilinçdışındaki dürtüleriyle ya da gölgesiyle yüzleşmesini de anlatmaktadır.

“(…) iyice sokuluyor kapıya bu sırada nefesi tahtaların karanlığına çarpıp çarpıp alev gibi yüzüne vuruyor. Bu, kendi kendisiyle yüz yüze duruyormuş hissi veriyor ona; peşinden de, içini tuhaf mı evet tuhaf bir sıkıntı basıyor.”⁷⁰⁷

Bir diğer kapı ise Kevser'in rüyasında görülür. Kendisini bir bebek ile ormanda bulan Kevser'in karşısına bir kapı çıkar, tüm tereddütlerine rağmen kapıdan geçen Kevser ile bebeği sütbeyazı bir at karşılamaktadır. İçeri girmek bir seçimin sonucu, başka alemleri keşfetmenin öncülüdür. Kapıdan içeri giren kahraman ve arkadaşları kendilerini bekleyen sürprizlere hazır olmalıdırlar. Nitekim Kevser'de beraberinde getirdiği bebek ile başka bir dünyayı, geçiş sembolü kapı ile keşfeder.

Bin Hüzünlü Haz'da Alaaddin, ahşap kapıdan geçerek “belleğindeki geçmişte bulur kendini.”⁷⁰⁸ Alaaddin'i aramak için yola çıkan anlatıcı ise Asip dağının eteklerinde bir türbeyle karşılaşır. İçeri girmek konusunda kararsız kalsa da merakına yenik düşerek türbenin demir kapısını aralar. Beyaz basamaklı merdivenler ile taş duvarların ıssızlığıyla karşılaşması kapının ardındaki hakikate işaret etmektedir.

Uykuların Doğusu'nda kapı bilinçdışının keşfedilmesini yansıtır. Anlatıcı, karşısına çıkan ahşap kapıdan içeri girdiğinde uzun zamandır aradığı Horoz Dede ile karşılaşır. Kapının bir parçası olan eşik, “kutsallığın sınırır.”⁷⁰⁹ Kapıdan ve eşikten geçen anlatıcı da bilinçdışındaki kutsalın vasıflarını üstlenen, yaşlı bilge adamı gün yüzüne çıkarmıştır.

“İlkin, sokağa açılan ahşap bir kapının kenarından eğilip bakınca, bu yükseklik, söylenmiş bir söz gibi göründü bana. (...) kapıdan içeri girdim, taşların ağartılarına basa basa yürüdüm ve Horoz Dede'nin başucunda durdum. İşte o sırada yeryüzünde yaşayan insanlara dönerek var gücümle kalkın ey gafiller diye bağırarak geçti içimden. Bağırmadım tabii, oracığa, mezarın görüntüsünü tamamlayan efkârlı bir gölge halinde çakılıp kaldım. (...) bir gölge daha belirdi kapıda, (...) silik bir yüzle bana baktı.”⁷¹⁰

Ârâf sembolü mekân düzleminde “eşik” ile karşılanmaktadır. Mekânın ve eşikin kapatılması kişinin kendisi için çizilen kaderini yaşamasını zorunlu kılarken kapıdan geçerek

⁷⁰⁷ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.90-91.

⁷⁰⁸ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020, s.148.

⁷⁰⁹ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2000, s.131.

⁷¹⁰ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.183.

eşiğin/arafın aşılması yeni bir yaşam fırsatı sunmaktadır.⁷¹¹ *Heba* romanında Ziya'nın apartmanın kapısından çıkması arafından kurtularak yeni bir yolculuğa başladığını göstermektedir:

Kendisini öldürmek isteyen köylülerden kaçan Ziya'nın karşısına bir kulübe çıkar. Saklanmak için kulübenin kapısını çaldığında karşısına çıkan kişi kendisidir. Eşikten içeri girdiğinde bilinçdışındaki benliği ile karşılaşan Ziya, artık bilinçdışının dünyasındadır:

“Kalıp açtım. Eşikten adımını atar atmaz sendeledi ve bana sarıldı. Birlikte, kapıyı kapatarak yavaş adımlarla, ağır aksak içeriye doğru yürüdük. Dışarıdan hala sağa sola koşuşturan adamların sesleri geliyordu. Beni arıyorlar, dedi cansız bir sesle. Sakin bir şekilde, biliyorum, diye fısıldadım ona. Yüzünü kaldırıp bir an için gözlerimin içine baktı. Yanımda olduğuna, omuzlarıma tutunduğuna ve benimle konuştuğuna inanamıyormuş gibiydi. Gel, pencereden bakalım, dedim. Dışarıdan görürler, diye mırıldandı korkuyla. Görmezler, dedim: bu camlardan dışarıyı görünür ama içerisi görünmez. Delinmiş uyku gibi demek ki, diye mırıldandı.”⁷¹²

Kulübenin içini gizleyerek dışarısının görünmesine imkân veren pencereler ile Binnaz Hanım'ın kapısındaki gözetleme dürbününün de yegâne amacı, bilinçdışına ait yapıları bilince taşımaktır.⁷¹³

Kuşlar Yasına Gider'de ağaçların gizlediği baba evinin kapısı sessizliği simgelemektedir.⁷¹⁴ Anlatıcı, sarmaşıklarla kaplı kapıdan girmek için eğilmesi, çaba göstermesi; bilinçdışını keşfederek onunla yüzleşmek isteyen kişinin uğraşına benzetilebilir. Meşakkatli bir yolculuk ve cesaret gereklidir, tıpkı anlatıcının sessizlik kapısını aşarak babanın acı dolu dünyasına dahil olması gibi:

“(…) kapı kapıdan çok, erikle asmanın gerisine çekilmiş, çekilirken de dikdörtgen şeklini almış koyu bir sessizliğe benziyordu. İşte o gün arka koltuktaki valizi almadan yürüdüm sonra ben, karmakarışık duygularla o koyu sessizlikten içeri girdim. (...)”⁷¹⁵

Jung'a göre “düzenleyici gücün ideal sembolü”⁷¹⁶ olan dört, kişinin kendiliği gerçekleştirmesini sağlayan mandalay ve bu doğrultuda yaşamdaki mükemmelliğin formu dikdörtgeni de oluşturmaktadır. Toptaş'ın romanlarında kapıların dikdörtgen formu, sayı sembolizminde tam/bütün olmayı simgeleyen dört sayısına eş değerdir. Bu doğrultuda keşif ve

⁷¹¹Mahmut Gider, “Bâkî ve Fuzûlî Divanlarında Kapının Algılanma Biçimi”, *II. Uluslararası El Ruha Sosyal Bilimler Kongresi Tam Metin Kitabı*, 9-11 Şubat 2018, İksad-İktisadi Kalkınma ve Sosyal Araştırmalar Derneği, Şanlıurfa 2018, s.287.

⁷¹² Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020, s.406.

⁷¹³ Esra Sazyek, “Jung Işığında Heba”, *Turkish Studies*, C.8, S.8 (2013), s.1123.

⁷¹⁴ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, Everest Yayınları, 91-93. Basım, İstanbul 2020, s.92.

⁷¹⁵ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, s.92.

⁷¹⁶ Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, çev. Mustafa Küpüşoğlu, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s.117.

dönüşüm peşinde olan kahramanlar da kapıyı açarak bütünlüğün arketiplerine -bazen yaşlı bir bilge, yüzleşilmesi gereken gölge veya bilinçdışı- ulaşmaya çalışmaktadırlar.

2.7.2 Merdiven

Merdiven, bilinenden bilinmeyene doğru gerçekleşen kademeli bir geçişin simgesidir.⁷¹⁷ Basamaklardan yukarı doğru çıkmak ışığa ve bilgiye ulaşmayı; aşağı inmek ise bilinmeyenin karanlığın dünyasına dahil olmayı çağrıştırmaktadır.⁷¹⁸ Bu nedenle gökyüzüne erişen merdiven ilahi değerleri simgeleyen beyaz renk ile tasarlanmakta, yeraltına yönelen merdiven ise bilinçaltının gizemiyle siyah olarak tasvir edilmektedir.⁷¹⁹

Babil ve Sümerlerde yeryüzündekilerin ölümler ile iletişime geçmesini sağlayan merdiven, Japon mitolojisinde Tanrıları cennete ulaştıran bir köprü, Mezopotamya’da bilgiye erişmenin yedi aşaması ile özdeşleştirilmiştir.⁷²⁰ Türk geleneğinde de yeryüzünden gökyüzüne uzanan bir hayat ağacı bulunmakta, şaman ise bu ağacın dallarını merdiven gibi kullanarak göğe yükselmektedir.⁷²¹ İslam inancında merdiven, Hz. Muhammed’in miraca çıkmasıyla yükselişi ifade etmektedir. Merdiven metaforunun Eski Ahit’teki görünümü Yakub’un düşünde gördüğü meleklerin Tanrı’ya ulaşmasını sağlayan vasıta şeklindedir.⁷²²

Gökyüzü, yeryüzü ve yeraltı olmak üzere evrenin üç katını birleştiren⁷²³ ve bu katlar arasında geçişi mümkün kılan merdiven, birçok toplumun mitolojisinde, dinler tarihinde ve kültüründe yer alan önemli bir simgedir.

Psikoloji ve mitolojinin birleşiminden meydana gelen psikomitoloji ise merdiven metaforuna ait iniş ve çıkış eylemlerinin insan zihninde gerçekleştiğini belirtir.⁷²⁴ Jung, bilinçdışının bilince katkısını fark etmesine neden olan rüyasında merdiven motifine dikkat çekmektedir. Freud ile çalıştığı yıllarda kendi yaşamını ve manevi gelişimini yansıtan bir rüya görür. Evinin merdivenlerinden inerek katlar arasında gezintiye çıkan Jung, her indiği katta arkaik düşünceye yaklaşmakta kendi ifadesiyle bilinçdışını keşfetmektedir.⁷²⁵

⁷¹⁷ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2000, s.138.

⁷¹⁸ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.234.

⁷¹⁹ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2000, s.138.

⁷²⁰ Necati Sümer, “Mitolojik ve Dinsel Bir Yükseliş Simgesi Olarak Merdiven”, *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.18, S.1 (2018), s.258-259.

⁷²¹ Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2000, s.68.

⁷²² Necati Sümer, “Mitolojik ve Dinsel Bir Yükseliş Simgesi Olarak Merdiven”, *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.18, S.1 (2018), s.267.

⁷²³ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2000, s.139.

⁷²⁴ İsmail Abalı, “Mistik-Sembolik Bir Mekân: Türk Folklorunda Merdiven”, *Edebi Eleştiri Dergisi*, C.6, S.1 (2022), s.110.

⁷²⁵ Carl Gustav Jung, *İnsan ve Semboller*, çev. Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan Us Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2009, s.56-57.

Sonsuzluğa Nokta'da şehre gelen Bedran'ı bodrum katındaki daireye ulaşmak için kullandığı merdivenler, “bütün iniş ve çıkışlarıyla psişik bir dönüşüm[ün]”⁷²⁶ habercisidir.

Gölgesizler romanın yazar/anlatıcısı olan berber, “merdivenli bir sokak[tan]”⁷²⁷ evine doğru yürümekte, üçüncü kattaki dairesine çıkmak için yine merdivenleri kullanmaktadır. Yazar/anlatıcının merdiven çıkması bilinçdışını simgeleyen köyden uzaklaştığını artık bilincin evreni şehre geldiğini gösterir. Jung'un ifadesiyle bilinçaltındaki içerik yukarıya tırmanarak bilinçle karşılaşmıştır.⁷²⁸

Eliade'ye göre insanın kendi sınırlarını aşarak en üst mertebeye ulaşması “yükselme, dağlara ya da basamaklara tırmanma, gökte uçma”⁷²⁹ ile tasvir edilmektedir. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda da dedenin “önüne birdenbire dikiliveren, çok basamaklı yüce bir dağ”⁷³⁰ gibi görünen merdiven, aşılması gereken bir engeldir. Kendisini “buruşuk bir dede, ya da ancak ve ancak cehennem çıkış merdivenine kadar ilerleyebilmiş pısrık bir kaçak”⁷³¹ gibi hissetmesine neden olan başarısız girişimleri bilincin ötesinde bilinçdışına ulaşma çabasını göstermektedir. Nitekim merdiven, “bütün iniş ve çıkışlarıyla psişik bir dönüşüm”⁷³² sağlamaktadır.

“Önüne ansızın dumanların arasından göğe doğru bir umut ışığı gibi yükselen, uzun mu uzun bir merdiven çıkmıştı çünkü gökçe gelin ve artık başka da gidecek yer yoktu ve bu merdivenin de her basamağı insanın gözlerini kamaştıracak kadar beyazdı ve ben şiddetle kaçıp oradan uzaklaşmak istediğim hâlde nedense bir türlü adımı atamıyor, adım atamayınca da ilk basamağın dibinde olanca çaresizliğimle, sinemacı şerifin kapısında bekleyen beş parasız çocuklar gibi öylece dikiliyordum (...)”⁷³³

Çatıların üzerinden süzülerek göğe yükselen beyaz basamakları hızlıca geçmesi bilinçdışına ulaşmaya işaretler. Zira uçma, “insan olma koşulunun yok edilmesini, aşkınlığı ve özgürlüğü ifade [eden]”⁷³⁴ bütün insanlığın tecrübesidir.⁷³⁵

“(…) Basamaklar hâlinde uzayıp giden beyazlığı üzerindeydim artık; ıhlaya ıhlaya cehennem hikâyesinden kopmuş bir cümle gibi ilerliyor, ilerledikçe de dumanların arasından sıyrılıp olanca isim, telaşın ve tedirginliğim ile birlikte çatılara doğru yükseliyordum.”⁷³⁶

⁷²⁶ Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, çev. Aylin Kayapalı, Pinhan Yayıncılık, 5. Basım, İstanbul 2020, s.152

⁷²⁷ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.239.

⁷²⁸ Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, çev. Aylin Kayapalı, Pinhan Yayıncılık, 5. Basım, İstanbul 2020, s.241.

⁷²⁹ Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2003, s.121.

⁷³⁰ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.42.

⁷³¹ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı* s.282.

⁷³² Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, çev. Aylin Kayapalı, Pinhan Yayıncılık, 5. Basım, İstanbul 2020, s.152.

⁷³³ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.282.

⁷³⁴ Mircea Eliade, *Mitler, Rüyalar ve Gizemler*, çev. Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2020, s.123.

⁷³⁵ Mircea Eliade, *Mitler, Rüyalar ve Gizemler*, s.117.

⁷³⁶ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.282.

Psikoloji ve mitolojinin birleşiminden meydana gelen psikomitoloji ise merdiven metaforuna ait iniş ve çıkış eylemlerinin insan zihninde gerçekleştiğini belirtir.⁷³⁷ Jung, bilinçdışının bilince katkısını fark etmesine neden olan rüyasında merdiven motifine dikkat çekmektedir. Freud ile çalıştığı yıllarda kendi yaşamını ve manevi gelişimini yansıtan bir rüya görür. Evinin merdivenlerinden inerek katlar arasında gezintiye çıkan Jung, her indiği katta arkaik düşünceye yaklaşmakta kendi ifadesiyle bilinçdışını keşfetmektedir.⁷³⁸

Bin Hüzünlü Haz'da büyücü kadın, Alaaddin'i arayan anlatıcıya Motel Rom'un koridorlarından geçerek atalarının gözlerinden olaylara şahit olabileceğini söyler. Motel Rom, "zamansız, yönsüz ve bir o kadar da sessiz[dir]"⁷³⁹ Ancak otelin asansörü bozuktur bu nedenle anlatıcının merdiveni kullanması gerekir. Nitekim kolektif hafızayı simgeleyen Motel Rom'da gezinmek, bilinçdışının arketiplerini keşfetmek için anlatıcı merdiveni tercih eder. Başlangıç ve varış noktası bilinmeyen bir merdiven ise gizem metaforudur.⁷⁴⁰ Anlatıcı da Motel Rom'un merdivenlerini yer altına yapılan sonsuz bir yolculuğa benzetir:

"(...) İstersem, kemikleri yüzyıllar önce toprağa karışan ya da anıları, umutları ve rüyalarıyla birlikte gövdeleri de kurda kuşa yem olan atalarımın gözlerine benzeyen pencerelerin her birinden, perdeleri aralayıp başka şehirlere, başka zamanlara ya da âlemlere bakabilirmişim sözgelimi. (...)"⁷⁴¹

Alaaddin'i bulmak için yola çıkan anlatıcı, terastan inmek için kullandığı merdivenlerin sonsuza uzayan bir engel olduğunu düşünse de aslında merdivenin her bir basamağı kendisini keşfederek⁷⁴² "kişisel bütünlüğü[ne]"⁷⁴³ ulaşmasını sağlamaktadır.

İp, ağaç veya merdiven gibi herhangi bir nesne üzerinden göğe yükselme kolektif hafızaya ait bir semboldür.⁷⁴⁴ Varlığın biçim değiştirerek mevcut durumundan ayrılmasını simgeleyen merdiven, kendisini de meydana getiren zıt kavramları hatırlatmakta bu nedenle merdivenden yukarı çıkmak "bizi sadece kutsal -yani 'düzlemi yok eden' en önemli şeye- değil, aynı zamanda ölüme de götürme[ktedir]."⁷⁴⁵ *Uykuların Doğusu*'nda merdivenler üzerinden gökyüzüne çıkan kişi yalnızca ilahiliğin evrenine erişmez aynı zamanda kendisini ölümlerin yargılandığı bir sahnede bulur:

⁷³⁷ İsmail Abalı, "Mistik-Sembolik Bir Mekân: Türk Folklorunda Merdiven", *Edebi Eleştiri Dergisi*, C.6, S.1 (2022), s.110.

⁷³⁸ Carl Gustav Jung, *İnsan ve Sembolleri*, çev. Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan Us Yayınları, İstanbul 2009, s.56-57.

⁷³⁹ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020, s.46.

⁷⁴⁰ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.234.

⁷⁴¹ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020, s.47.

⁷⁴² Mutlu Deveci, Nevriye Bozdemir, "Bin Hüzünlü Haz' Romanın Arketipsel Sembolizm Bakımından İncelenmesi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.8, S.102 (2020) s.40-41.

⁷⁴³ Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.237.

⁷⁴⁴ Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 2003, s.116.

⁷⁴⁵ Mircea Eliade, *Mitler, Rüya ve Gizemler*, çev. Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2020, s.129.

“(...) bembeyaz bulutların içinden geçip merdiven basamaklarını çıktuktan sonra kendini birdenbire ölmüş insanların yargılandığı büyükçe bir sahnede bulurmuş. Sonra, ölmüş insanlar dediğim beyaz kefenli insanlar, ölmeden önceki yürüyüşlerinin yankısına benzeyen bir yürüyüşle teker teker gelip kürsüde oturan iri gözlü gölgelerin önünde durarak, hayattayken kimseyi aç açık bırakmadıklarına (...) dair yemin ederlermiş. (...)”⁷⁴⁶

Heba romanında apartmanın “[m]erdiven boşluğundaki alacakaranlık”⁷⁴⁷ bilinçdışını yansıtır. Bu boşluğun içinden “koca ağızlı bir çocuk sesi”⁷⁴⁸ duyulur. Bilinçdışındaki animanın yankısı ise merdiven boşluğundaki “kadın çığlığına” dönüşür.

Bilinçdışı tanımı gereği bilinçaltına ait olduğu düşünülse de Jung, bu varsayımın doğru olmadığını belirterek bilinçdışının hem bilincin altında hem de üstünde yer aldığını belirtir. Ona ulaşmak isteyen kişinin de simgesel anlamda merdiveni sadece inmesi yetmez aynı zamanda tırmanması da gerekir.⁷⁴⁹ Nitekim Toptaş’ın romanlarında merdiven kişinin inme veya çıkma eylemiyle bilinçdışına ulaştığı vasıtaadır.

2.7.3 Ev

R. Moore ve D. Gillette’ye göre erkek psişesinde benliğin keşif süreci erginleme/ergileme olarak tanımlanır. Bu sürecin başarılı bir şekilde gerçekleştirilebilmesi için erkeğin dış dünyadan izole edilmesi ya da bulunduğu mekânı değiştirmesi gerekir.⁷⁵⁰ *Sonsuzluğa Nokta* romanında Bedran, erginlemeyi gerçekleştirebilmesi için kendisini karanlıkta bırakan babanın gölgesinden sıyrılarak şehre gider. Erginlemenin şehirde gerçekleşmesi ise Turan’ın açacağı kapıya bağlıdır. Aksi takdirde Bedran, başka bir yerde kendini arama çabası sergileyeceğini ya da kasabaya “babanın gölgesine” döneceğini belirtir:

“Turan kapıyı açıp karşıma dikilmekte birkaç saniye daha gecikseydi kaçacaktım belki; artık gene kasabaya gidip alışkanlıklarımınla birlikte babamın gölgesine mi sığınardım, başka bir kentin yolunu mu tutardım, yoksa kaçıyorum diye döne dolaşa varıp yaşamımın kaçınılmaz noktalarına mı saplanıp kalırdım, bilmiyorum. (...)”⁷⁵¹

Açılan kapı sayesinde bodrum katında bir dairede kalmaya başlayan Bedran, erginleme mekânında yalnız değildir, dairede iki erkek daha yaşamaktadır. Bedran ve arkadaşları “[k]adınlardan arınmış”⁷⁵² bir mekânda çeşitli sınavlardan geçerek erginleme yolculuğunu

⁷⁴⁶ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s. 113.

⁷⁴⁷ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020, s.15.

⁷⁴⁸ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.16.

⁷⁴⁹ Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, 8. Basım, İstanbul 2021, s.107.

⁷⁵⁰ Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, çev. Canberk Şeref, Pinhan Yayıncılık, 1.Basım, İstanbul 2022, s.26.

⁷⁵¹ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, 6. Basım, Everest Yayınları, İstanbul 2018, s.93.

⁷⁵² Robert Louise Moore, Douglas Gillette, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, çev. Canberk Şeref, Pinhan Yayıncılık, 1.Basım, İstanbul 2022, s.26.

tamamlamaya çalışırlar. “Kadın tenli” İsvan’ın ölümüyle Bedran için bodrum katı artık erginlemenin mekânı değildir. Bilinçdışını temsil eden bodrum katının yerini Meftune aracılığıyla bulduğu iş yerinin bürosu alır. İsvan’ın olmadığı bir yer Bedran’a babasını ve çocukluğunu hatırlatır:

“(…) İsvan buraları hiç görmemişti, yani onun yokluğu yoktu buralarda; onun nakışlarının dokunmadığı, onun teninin ısıtmadığı bir dünyaya çekilmişim. Ne var ki bu dünya, çocukluğumu, özellikle de babamı anımsatan sanayi çarşısının ortasındaydı. (...)”⁷⁵³

Erginleme mekânına dönüşen bodrum katı ve büro, kişisel bilinçdışına yansıtılan gölgenin de açığa çıkmasını sağlamaktadır.

Analitik Psikoloji ekseninde Jung, insanın psişesini somutlaştırmak için sembol olarak evi tercih etmiştir.⁷⁵⁴ Bedran ve Gülderim’in evi evliliklerinin ilk yıllarında “bedenin ve ruhun bütünleştiği ev”⁷⁵⁵ olarak tasvir edilmektedir. Ancak Bedran’ın geçirdiği kaza yalnızca aralarındaki ilişkiyi değiştirmez; evin ruhuna da yansımaktadır. Gün geçtikçe artan eşyalar ve eşyaların beraberinde getirdiği düzensizlik, kaza ile altüst olan yaşamlarını da imlemektedir.

Ev, sahibi ve içinde yaşanan olayların temsilidir. *Gölgesizler*’de köyün gizemli kadını Aynalı Fatma’dan kalan bağ evinin lanetli olduğuna inanılır. Bu nedenle kimse eve girmeye cesaret edemez:

“(…) Zaten geride bir gözlerini bırakmıştır, bir de bağ evini. Şimdilerde yıkılmış mıdır bilmem, yukarıda kayalıkların dibindeydi. Kimse giremezdi oraya, giremezdi. Lânetli mi sanılırdı, yoksa kutsal mı bilemiyorum. Belki bu nedenlerin ikisi de vardı...”⁷⁵⁶

Anlatıcı, düşünde başlayan yolculuk, “Karadüş Caddesi”ndeki evine ya da asıl benliğine kavuşmasıyla tamamlanır.⁷⁵⁷ “Karadüş Caddesi” bilinçdışı ve onun dünyasına ait olan arketipleri barındıran kolektif bilinçdışını yansıtmaktadır.

Bin Hüzünlü Haz’da anlatıcının/yazarın şehirdeki evinden, ormana, MOTEL ROM’a; saraya/sarayın mahzenine ve Asip dağının tepesindeki türbeye uzanan yolculuğu ev-mahzen ekseninde Bachelard’ın ifadesiyle açıklanabilir:

“Düş kuranın evi kentteyse, çevrede yer alan mahzenlere derinden, toprağın altından egemen olmayı düşler ve bu sık rastlanan bir durumdur. Onun konutu, efsanelerde yer alan sağlam şatoların yeraltı geçitlerine sahip olmak ister; bu şatolardaki gizemli yollar, şatonun merkezini bütün çevre duvarlarının,

⁷⁵³ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.180.

⁷⁵⁴ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümerterkin, İthaki Yayınları, İstanbul 2018, s.29.

⁷⁵⁵ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s.37.

⁷⁵⁶ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.73.

⁷⁵⁷ Alâattin Karaca, “Gölgesizler’in Kurgu Tekniği ve Teması”, *Turkish Studies*, C.6, S.2 (2011), s.551.

bütün toprak tabyalarının, bütün çukurların altından uzaktaki ormana bağlanır. Tepeye dikilmiş şatonun, yeraltında yayılıp uzanan kökleri olur. Yeraltı geçitlerinden oluşan bir öbeğin üstüne kurulmak, basit bir ev için ne büyük güçtür!”⁷⁵⁸

Heba’da Ziya, şehirden ayrılmadan önce asansörle on dokuzuncu kata çıkıp ev sahibi Binnaz Hanım’ı ziyaret eder. Bilinçdışını temsil eden evin kapısındaki gözetleme dürbünü dikkat çekmektedir. Dürbün, bilinçdışının bütünleşmesi için ihtiyacı olan bilgiyi sağlayan bilincin işlevini görmektedir.⁷⁵⁹

Anahtarı teslim etmek isteyen Ziya’ya kapıyı Binnaz Hanım’ın hizmetçisi açar, anahtarı yalnızca Binnaz Hanım’ın alabileceğini söyleyerek onu eve davet eder. Yeşil halılarla kaplı koridordan geçerek salona varan Ziya, beklemeye başlar. Dört bir yanı eşya ve antika dolu olan salon Binnaz Hanım’ın yaşamını yansıtmakta, apartman ise salonun penceresine yansıyan puslu ve çaresiz şehir manzarasıyla bütünleşmektedir.

Karşısında Binnaz Hanım’ı gören Ziya anahtarı vermek ister. Ancak bu isteği geri çevrilerek nedeni apartmanın hikayesinde açıklanır:

“(…) onu ben yıllarca didinerek, dişimle, tırnağımla kazandım. Açıkça söylemem gerekirse, kat kat katlanmış al mendillere benzeyen yeni yetmeliğimi, gençliğimi ve gençliğimin en güzel rüyalarını verdim onun için. Bu şehrin sokaklarında yeşeren, içleri çocuk cıvıltılarıyla dolu, her biri birbirinden geniş hayallerimi verdim. Sizin anlayacağınız, neresinden bakılırsa bakılsın, adına apartman deyip geçiverdiğimiz bu demir ve beton yığını benim gençliğimdir aslında; sarhoş masalarında ziyan olup giden sivilceli günlerim, o masaların arasında hayasızca mıncıklanan körpecik gövdem ve nihayet, yıllar sonra bol rüzgârlı harap bir evin köşesinde, bıyığa bulanmış ıslak ve pis hırıltılar eşliğinde yerle bir edilen haysiyetimdir (...).”⁷⁶⁰

“Bu apartman benim ziyan olup giden yıllarım ve o yıllarda kucaktan kucağa gezen körpeliğimdir.”⁷⁶¹

Anahtar, Binnaz Hanım’ın ömründen bir parça, meyhanedeki yıllarına vurulan bir kilittir. Sazyek, Binnaz Hanım’ın açıklaması doğrultusunda apartman sakinlerinin kendi yaşamlarının yanı sıra toplumsal bilinçdışının inşa ettiği bir yaşamında tanıkları olduklarını, anahtarında bu yaşamın simgesi haline geldiğini belirtir.⁷⁶² Apartmanın anahtarı da alelade teslim edilecek bir emanet değildir, onu kendisi kiracılardan geri almak ister. Bilinci temsil eden apartmanın sahibi olduğu için bilinç ve bilinçdışına da hakimdir. Nitekim Ziya’nın şehri terk edeceğini de bilir.⁷⁶³

⁷⁵⁸ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul 2018, s.51-52.

⁷⁵⁹ Esra Sazyek, “Jung Işığında Heba”, *Turkish Studies*, C.8, S.8 (2013), s.1100.

⁷⁶⁰ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020, s.29-30.

⁷⁶¹ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.60.

⁷⁶² Esra Sazyek, “Jung Işığında Heba”, *Turkish Studies*, C.8, S.8 (2013), s.1101.

⁷⁶³ Esra Sazyek, “Jung Işığında Heba”, s.1102.

Evin varlığı Gaston Bachelard'a göre "psikolojik bütünleşme"yi sağlamaktadır. Bu doğrultuda ev, bilinçdışının yansıtıldığı bir mekâna dönüşür.⁷⁶⁴

2.7.4 Arşiv Odası

Uykuların Doğusu'nda çalışmak istediği halde kendisine iş verilmeyen radyoevindeki adam, günden güne bu duruma sinir olmakta ancak bir çözüm bulamamaktadır. Fark edilmediği her gün "çalışan kimliği/personası" önemini yitirmektedir. Kendisine yapılanlara daha fazla dayanamaz, gölge yönün etkisiyle şikâyetlerini sert bir üslupla dile getirir. Ancak bu davranışı karşısında yetkililer onu bilincin merkezi olan radyoevinden bilinçdışının temsili, arşiv odasına kapatırlar:

"Sonra, hayatın, binlerce bilinçsiz yolculuktan oluşan daha büyük ve daha bilinçsiz bir yolculuk olduğunu düşünmüş de, ben nereye gidiyorum acaba diye dönüp kendi geçmişinin karanlığında bir takım işaretler aramış, arayınca ne yapıp edip bulmuş, bulunca da tuhaf bir şekilde hafifçe ürpermiş mi bilmiyorum."⁷⁶⁵

Mekânın bilinçdışı ile olan ilişkisi kapatıldığı odadaki gezintisini bilinçsiz bir yolculuğa benzeten radyoevindeki adamın perspektifinden verilir. Rahatsız olunan unsurların bilinçdışına atılması gibi radyoevindeki adamda "bir sistem içerisinde çalışan" yetkilileri huzursuz eder, cezası ise ortadan kaldırılmak, arşiv odasına kapatılmaktır. Nitekim hem kişinin hem de kolektif hafızanın arşiv odası da bilinçdışıdır.

2.7.5 Muhtarlık

Gölgesizler romanında muhtarlık odası, muhtarın bilinçdışıdır. Kimsenin orada yaşananlara şahit olmasını istemez. Zira "muhtar personası"nın oluşumu ve yitimi de bu odada gerçekleşmektedir. Bu nedenle muhtar, köyü terk ederken odayı kilitler. Bekçi, Güvercin'i bulup köye getiren Cennet'in oğlunu köy halkının hiddetinden korumak için muhtarlıkta saklamaya karar verir. Ancak muhtarlık kilitlidir. Berberden kilidi kırmamasını isteyen bekçi ve beraberindeki köylüler açılan kapı karşısında muhtarın cansız bedeniyle karşılaşır. Nitekim bilinçdışına vurulan kilit, bilinci temsil eden şehirden gelen berber tarafından açılmıştır. Bu durum bilincin bilinçdışına müdahalesini göstermektedir:

"Berber, gözlerinde ışıldayan cellat gözleriyle, yavaş yavaş çıktı çocukların içinden (...) Bu işin eninde sonunda kendisine verileceğini çoktan beri biliyormuş gibi dizlerinin üstüne çöküp kilidi dövmeye başladı. Her vuruşta gözlerindeki ısıltı biraz daha artıyordu. Sonunda kilit, seken bir tınlamayla yere düştü (...)"⁷⁶⁶

⁷⁶⁴ Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümerterkin, İthaki Yayınları, İstanbul 2018, s.29.

⁷⁶⁵ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.33.

⁷⁶⁶ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.211.

Köydeki suç, intihar ya da kötülük bilinçdışını yansıtan ev, muhtarlık ve ahır gibi kapalı mekânlarda gerçekleşmektedir. Mekân boyutunda bilinçten izole edilmiş bir yaşamın, gerçekleşmeyen arzuların ve keşfedilmemiş benliğin sonucunda doğumun temsilinden ölümün mekânı haline gelen muhtarlık, rahimden mezara dönüşmüştür.⁷⁶⁷

2.7.6 Berber Dükkânı

Düşle gerçeğin harmanlandığı *Gölgesizler*'de bilinci temsil eden şehirdeki berber dükkânı aynı zamanda anlatıcının kendi bilincini de temsil etmektedir.⁷⁶⁸

“Saatlerce dükkânı bekliyorum diye kendimi bekliyordum başucumda dikilerek... Hiç kuşkusuz bu durumda, birkaç saat sonra gelip kendime bir kez daha göz atacaktım; dükkâna değil...”⁷⁶⁹

Reşit şehirdeki berber dükkânına gider. Berberin nerede olduğunu sorar. Ancak dükkânın içerisindeki müşteri berberin dükkânda olmadığını, çırağını jilet almaya yolladığını çırak gelmeyince de onu aramaya çıktığını ve bir daha geri dönmediğini belirtir.

Reşit, dükkânın içerisinde yaşananlara şahit olan anlatıcıya, berber gelirse “Reşit dersiniz, dedi karanlığın içinden, aynı köydeniz zaten o anlar!”⁷⁷⁰ der. Şehre gelen Reşit, aynı zamanda bilinçdışından bilincin evrenine geldiğini belirtir.

Şehirden köye gelen berberin yıllarca önce kaybolan Cıngıl Nuri'yi tanınması, onunla şehirdeki berber dükkânında karşılaştığını anlatması önemlidir. Nuri'nin şehirdeki berber dükkânına gitmesi de köyden bilinçdışının dünyasından çıkarak şehre bilince geldiğini göstermektedir. Müşterilerin garip davranışları, çırağın jilet almak için gidip bir daha dönmemesi ve berberin, dükkânını arkasında bırakarak kaybolması anlatıcıya göre bir tesadüf değildir. “Kayıp bir kentten getirilen o caddedeki berber dükkânı”⁷⁷¹, varlığı görünür kılan bilincin işlevini üstlenerek bilinçdışından bilince doğru bir geçiş sağlamaktadır.

Köyden gitmek isteyenler berber dükkânına gelir, şehre ulaşan kişiler için de köye varış noktası berber dükkânıdır. Bu doğrultuda bilinçdışının sembolü köyden şehre doğru yapılan yolculukların kesişim noktasının berber dükkânı olduğu görülmektedir. Aynı zamanda Toptaş'ın *Gölgesizler*'in anlatıcısını berber olarak seçmesi kelimelerle yeni bir dünya kuracağını ve kurduğu bu dünyanın da hem bilincin evreninden hem de bilinçdışının arketiplerinden oluşacağını göstermektedir.

⁷⁶⁷ Sıtkı Nazik, “Gölgesizler Adlı Romanın Arketipsel Sembolizm Açısından Değerlendirilmesi”, *Kesit Akademi Dergisi*, C.6, S.25 (2020), s.170.

⁷⁶⁸ Sıtkı Nazik, “Gölgesizler Adlı Romanın Arketipsel Sembolizm Açısından Değerlendirilmesi”, s.171.

⁷⁶⁹ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.206.

⁷⁷⁰ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.182.

⁷⁷¹ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.212.

2.7.7 Köy-Kasaba

Gölgesizler'de Tanrıdan ve devletten uzak olan “[k]ayalıkların gölgesindeki köy”⁷⁷² bilinçdışı ile bütünleşir. Köyde yaşanan aksilikler, ölümler ve ihanetler ise bilinçdışının kural tanımaz yönünü simgeleyerek bilinçten uzak kalmasına neden olmaktadır:

“Mekan olarak tercih edilen köy daima kapalıdır. Birey üzerinde olumsuz etkilere sahiptir. Bireyi hapsederek kapalı devre çalışır. Bu kapalı devre yaşam sistemi yeniliklere de müsaade etmeyerek değişimin ve gelişimin önünü kapatır. Bu durum beraberinde bireyin şahsında ve toplumsal alanda yabancılaşmasına sebep olmaktadır. Yabancılaşan birey bütün zihinsel süreçlerinde kendisine bir çıkış kapısı arar. Artık orası onun için dayanılmaz acıların, sorgulamaların yaşandığı; herkesin *gölgesiz* yani olmadığı bir mekandır.”⁷⁷³

Kuşlar Yasına Gider'de anlatıcının ailesi “Beşparmak Dağı'nın dibindeki kasaba[da]”⁷⁷⁴ yaşamaktadır. Babanın hastalığı boyunca anlatıcının ziyaretleriyle çizilen kasaba, geçmişin izlerini taşıyan bilinç dışını temsil etmektedir. Anlatıcının eşi Seher ve kızı Ayperi ile yaşadığı Ankara ise bilincin merkezidir. Nitekim Ankara-Denizli arasında yapılan yolculuklar bilinçten bilinçdışına geçişin ritüeli, yolculuğa eşlik eden ve adım adım köye yaklaşmakta olan sütkırı at ise köydeki ölümlerin habercisidir.

Toptaş'ın romanlarında yalnız, çaresiz, hasta ve düşkün kişiler bilinçdışına gönderilen unsurlar gibi köyün/kasabanın bilinmezliğinde yer almaktadırlar.

2.7.8 Sokak

Uykuların Doğusu'nda radyoevindeki adam şehirden uzaklaşmak için yola koyulur. O ilerledikçe evler, dükkanlar şehirdeki halini yitirmiş, harabeye dönüşmüştür. Boş arsaların yanı sıra terk edilmiş semtlerden geçen adamın karşısına merkezden uzaklaştığını kanıtlayan hasta insanlar, yaşlılar ve köpekler çıkmıştır. Bilinci yansıtan şehrin ötesinde bilinmeyen keşfedilmesi için sergilenen sokak, kolektif bilinçdışını oluşturmaktadır. Adamın tüm korku ve endişesine rağmen ilerleyerek etrafını keşfetmeyi seçmesi ise bastırılmasına rağmen bilinçdışının açığa çıkarılmasındaki arzuyu göstermektedir. Etrafını çevreleyen berduşlardan kurtulmak için surlara doğru ilerleyen adam kendisini bekleyen bir doğa olduğunu düşünse de yine şehrin kaos, hırs ve keder dolu sokaklarına varır. Bir döngü söz konusudur. Tıpkı kuyruğunu yiyen yılan/Ouroboros gibi adam da yolculuğunun başlangıç noktasına geri dönmüştür.

⁷⁷² Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.10.

⁷⁷³ Ramazan Türk, *Hasan Ali Toptaş Romanlarının Folklorik Unsurlar Bağlamında Tema, Dil Ve Üslup Açısından İncelenmesi*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Uşak 2019, s.65.

⁷⁷⁴ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, Everest Yayınları, 91-93.Basım, İstanbul 2020, s.46.

Renksiz, uzun bir sokaktan geçerken dikkatini evlerin penceresinden gözükten çocuklar ve kadınlar çeker. Kendilerini pencerelerin arkasından göstermeye çalışan kadınlar, bilinçdışı evreninden bilince çıkarak animus tarafından fark edilmeye çalışmaktadırlar:

“(…) adam şaşkın bakışlarla aşağıya doğru süzülüp ta tepenin dibine kadar inmiş de, orada birdenbire tozun toprağın içinde yüzen, her yanı soluk renklerle kaplı uzunca bir sokağın başında bulmuş kendini. (...) sokaklar tıpkı savaş filmlerinde gördüğümüz sokaklar gibi alabildiğine ıssızmış ve çocuklarla kadınların sesleri de bu ıssızlığın içinde hiçbir yere ulaşmadan, korkunç bir hızla kaybolup gidiyormuş.”⁷⁷⁵

Sokağın ıssızlığı bir hokkabazın çıkagelmesiyle son bulur. Büyük heyecanla sokağa dökülen insanlar, hokkabazın gösterisini beklerler. Kolektif bilinçdışının arketipleri -anima, yaşlı bilge ve hilebaz- adamın karşısına çıkarak sokakta yeniden hayat bulur.

Romanda “ata yadigarı” olarak bilinen yer, dedenin haziran sopasını yaptığı mekandır:

“(…) burayı benim büyükdemin dedesi Nizameddin Bey yaptırmış (...) en sağlam kaleden bile sağlamdır. (...) hatta, yerin bilmem kaçınıc katına kadar inen temeller de, yıllar süren meşakkatli bir çalışmayla bizzat büyük dedemin dedesi Nizameddin Bey tarafından kazanmıştır.”⁷⁷⁶

Yerin binlerce kat altına inilmesi, yapılan yerin miras yoluyla aktarılması ve inşasının yıllar sürmesi Jung’un kolektif bilinçdışına atfettiği özelliklere işaret eder. Böylece haziran sopası gibi kutsal bir unsurunda yapıldığı bu mekân kolektif bilinçdışını somutlaştırmaktadır.

2.7.9 Avlu

Avlu, *Beni Kör Kuyularda* romanında yalnızlığın simgesi eve rağmen beraberliği çağrıştırmaktadır. Güldiyar’ın taşa dönüşen gözyaşları nedeniyle adeta bir ticarethaneye dönen evde her geçen gün umutlarını yitiren Güldiyar ve babası Muzaffer’e acıyan birkaç kişi, Cabir Dayı önderliğinde avluda toplanarak baba ve kızın kurtulması için neler yapılması gerektiğini tartışırlar. Ancak Cabir Dayı, babasıyla kızını esir alan adamların elinden kurtarmanın mümkün olmadığını belirtir.

Kendisine yapılan zulme daha fazla dayanamayan Güldiyar’ın ölümü olayların seyrini değiştirir. Kızının ölümünü kabullenemeyen Muzaffer’in de kendini toparlayabilmesi için yardıma ihtiyacı vardır. Şakir, acılı baba ile ilgilenmek isteyen olup olmadığını öğrenmek için avludaki kalabalığa yönelir. Yaşananlara şahit olan Muzaffer’in annesi ile babası oğullarının zor zamanında yanında olmak ister. Koyu yeşil elbisesiyle avluda bekleyen Bahriye’de kocasının yanında bulunmak ister:

⁷⁷⁵ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.50-51.

⁷⁷⁶ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.86.

“(...) Muzaffer’in annesi elinde bohçasıyla kalabalığın arasından sıyrılıp öne atıldı o sırada, ardı sıra gelen kocasıyla birlikte alelacele Şakir’e doğru koştu.

‘Ben dururum, anasıyım, ben dururum!’ diye bağırdı.

‘Ben de dururum, ben de!’ dedi Muzaffer’in babası. (...) Derken evin köşesinden Bahriye çıktı (...) ‘Ben dururum ben, o benim kocam!’ (...) Bahriye’yle birlikte Muzaffer’in annesiyle babası da sundurmanın altına ulaşmak için habire çırpındılar ama pek yavaşamadılar. Bellerine görünmeyen bir ip bağlıymış da ucundan birisi asılıyormuş gibi, sık sık geriye kaykıldılar çünkü. (...)”⁷⁷⁷

Ölen anne, baba ve eşin avluda gözükmesi, bilinçdışı arketiplerinin kişinin ihtiyacı dahilinde bilinç düzeyinde karşısına çıkarak ona referans olmasını işaret etmektedir. Kötülüklerin mekânı olan eve karşılık avlu, umudun, arketiplerin ve bilincin ortamıdır.

2.7.10 Dergâh

Kuşlar Yasına Gider’de babanın rahatsızlığı ilerler bu nedenle ailesi onu hastaneye kaldırır. Anlatıcı ile kardeşi de çaresiz bir şekilde hastanenin bahçesinde beklemektedirler. Hastanenin karşısındaki dağda bulunan Kazak Abdal’ın dergâhı⁷⁷⁸ anlatıcının dikkatini çeker ve sol tarafında bulunan dergâhı işaret ederek kardeşine de gösterir. Ehli kişiler tarafından tasavvuf öğretilerinin verildiği dergâh⁷⁷⁹, insanın arzularından arınarak iç dünyasına yöneldiği ve kendisini gerçekleştirdiği mekânlar arasında yer almaktadır. Aynı zamanda dergâhın dağlarda olması, kendiliği keşfetme eyleminin bilinçten uzaklaşarak gerçekleştiğini göstermektedir. Nitekim Jung psikolojisinde dağ arketipi, kendilik arketipiyle özdeşleştirilmiştir. Dergâhın harabeye dönmüş olması ise insanların modern toplumlarda kendilik, bireyleşme ya da bütünleşme yolculuğuna gereken önemi vermediklerini göstermektedir:

“(...) Şu dağları görüyor musun, dedim Nihat’a, elimi sol tarafa doğru uzatarak; Cankurtaran’dan tırmanıp onları aşınca, hemen dibinde Kazak Abdal’ın dergâhı var, biliyorsun. Çatısı çökmek üzere, duvarları desen ona keza. Yani orası öyle harabeye dönmüşken, benim az önce sorduğum soru yanlıştı zaten.”⁷⁸⁰

“(...) hani, zamanın behrinde, dervişlerin yahut ulu kişilerin, içine girip de kırk gün kırk gece dışarı çıkmadıkları, dağın böğründeki o Nefisini yok mu? (...)”⁷⁸¹

⁷⁷⁷ Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, Everest Yayınları, 3. Basım, İstanbul 2020, s. 237-238.

⁷⁷⁸ 16. Yüzyıl Bektaşî evliyalarından biri olan Kazak Abdal’ın tekkesi/dergâhı bugün Denizli, Pamukkale ilçesi Karataş mahallesinde yer almaktadır. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/denizli/kulturenvanteri/kazak-abdal-turbesi> , (Erişim Tarihi:17.07.2023).

⁷⁷⁹ “Dergâh”, *İslam Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/> , (Erişim Tarihi: 17.07.2023)

⁷⁸⁰ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, Everest Yayınları, 91-93. Basım, İstanbul 2020, s. 190-191.

⁷⁸¹ Hasan Ali Toptaş *Kuşlar Yasına Gider*, s. 197.

Toptaş, kolektif bilinçdışının arketiplerini kullanarak modernleşen toplum ile kaybolan kültürel bir değeri yeniden gündeme getirmekte, aynı zamanda bireyleşme yolculuğunun mekânı olan dağın işlevine de dikkat çekmektedir.

2.7.11 Mermer Kaplı Bina

Gölgesizler'de “ruhum daralıyor” söylemiyle yıllar önce evden çıkan Cıngıl Nuri, yolculuğu sırasında kendisini mermer kaplı bir binada bulur:

“Ne zaman uyandığını anımsamıyor Nuri; gözlerini açtığı anda kendini mermer kaplı kocaman bir binanın içinde bulmuş. Tavanda ışıklar yanıyormuş renk renk, gene de mumlar varmış duvar diplerinde, kandiller varmış. (...)”⁷⁸²

İç sıkıntısıyla yola çıkan Nuri için de kendini keşfetme mermer kaplı binada gerçekleşmektedir. Binanın çeşit çeşit mum ve kandille aydınlatılması “geçmişten kopulmadığını geleceğe göster[erek]”⁷⁸³ kolektif bilinçdışının geçmiş ve gelecek arasındaki bağlantısını vurgulamaktadır.

Binada tek başına olduğunu fark eden Nuri'nin kendisini dans ederken bulması bir oyunun içinde olduğunu düşünmesine neden olur. Ona göre gerçekleştirilen her eylem aslında oyunun bir parçasıdır, tıpkı kendi bilmeden dans etmesi ya da köydeki yaşamı gibi. Sönen kandillerle birlikte mermer kaplı bina, Nuri'nin yolculuğundaki görevini tamamlar. Hayatın bir oyun olduğunu anlayan Nuri'de artık binadan ayrılmaya hazırdır, aşması gereken bir engeli de geride bırakarak kendilik yolculuğuna devam eder. Mekân olarak mermer kaplı bina “farkındalık” ve “kendilik arketipi” işlevleriyle görülmektedir.

2.7.12 Türbe-Mezarlık

Kayıp Hayaller Kitabı'nda Hamdi'nin dedesi, kasabadan uzaklaşmak için kasabanın en yüksek noktasındaki türbeye gider. Yeşil boyalı demir kapıdan içeri girerek ölümler diyarıyla karşılaşır:

“(...) tepenin en yüksek noktasını gözüme kestirip kan ter içinde tırmanmaya başladım. Yere batasınca kasaba daha da aşağılarda kaldı böylece, çocuk sesleri uzakta, sokak aralı ve çarşı ve dut ağaçlarıyla cami ve caminin çatısında dem çeken kayıp kumrular ve bizim ev çok mu çok uzaklarda kaldı da, türbenin yanına kadar vardım ben; yeşil boyalı demir kapıyı açtım ve içimi kaplayıveren soğuk ürpertilerle birlikte zambakların arasından geçip ağır ağır ölümler diyarına girdim.”⁷⁸⁴

⁷⁸² Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.66.

⁷⁸³ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.66.

⁷⁸⁴ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.199.

Ölüden medet ummak, dileklerin gerçekleşmesi için vesile olmasını istemek mekân olarak türbeye bilinçdışı işlev yüklemektedir. Kutsal olarak addedilen dini mekânlar kişinin bütünleşmesi için gereken yüzleşmeyi sağlayarak kendilik yolculuğuna hizmet etmektedir. Hamdi'nin dedesi de içini dökerek rahatlamak için Hüsamettin Dede'nin mezarına gider:

“(…) birden kendimi türbenin önünde buldum ben; durmuş soluk soluğa kubbedeki kumrulara bakıyordum. Sonra, içeri girip şu Hüsamettin Dede'yle biraz konuşayım dedim orada, biraz içimi dökeyim hani, mezar taşına anlatamadıklarımı hiç değilse ona anlatayım bir güzel, rahatlayayım ve senden söz edeyim, Hicabi'den ya da Hasan'la Hamdi'den falan dedim de sakalımı kaşıya kaşıya varıp kapıdaki yeşil ipi çözdüm.”⁷⁸⁵

“Ölüler diyarına girip çıkmak” olarak tanımlanan türbeye, mezar ziyaretleri de eklenir. Bu doğrultuda Ali'nin mezarı ile kasabanın tepesinde yer alan mezar taşı dikkat çekmektedir. Hamdi'nin dedesi Ali'nin mezarına giderek ona Kevser'in torbasını alıp kasabada gezdiğini, köpeklerin onu nasıl takip ettiğini detaylı bir şekilde anlatır. Anlatının iç hikayesini oluşturan Sinemacı Şerif'in salonunda gösterilen filmde ise oğlunun ölümünden sorumlu olan babanın mezarı ise tıpkı kasabanın tepesindeki mezar gibi uzaklardadır. Yeraltı, ölüler dünyası ile ilişkilendirilen mezar ve türbe anlatıda bilinçdışı işleviyle yer almaktadır.

Bin Hüzünlü Haz'da Asip dağının tepesindeki kaleye ulaşmaya çalışan anlatıcının dikkatini bakımsız bir türbe çeker. Yorgunluk hissiyle beraber, tarihi bir yapıyla karşılaşmak kısa süreli de olsa zamanda yolculuk yapmasına ve tüm insanlığın oluşturduğu ortak mirası keşfetmesine imkân sağlar.

İnsanlığın ilk anına dönmek, karanlığa hapsolmuş kayıp köylerden, viran şehirlerden geçerek büyük bir bozkırın mahşeri hatırlatan kalabalığıyla karşılaşmak; yaşamın başlangıcından itibaren zaman ve mekân fark etmeksizin ortak bir yapı dahilindeki beraberliği vurgular. Böylece mekân olarak türbenin kolektif bilinçdışını imlediği görülmektedir:

“(…) o şeyin karanlıkta kalan ilk ânına doğru zihinsel bir yolculuğa çıkarlar ve elbette ister istemez çıkılan bu zorlu yolculuk sırasında hem giderek ayaklarının altından kayan şimdiyi, hem de kalın uğultular taşıyan sonsuz olabilirliklerle dolu belirsiz bir geçmişi aynı anda, iç içe yaşamaktan yorulurlar (...) başımı çevirip türbeye baktığım anda işte benim de böyle tuhaf bir yolculuğa çıktığımı (...) söyleyebilirim.”⁷⁸⁶

Alaaddin'i bulmak üzere şehirden ayrılan anlatıcı yolculuğunun sonunda başlangıç noktası olan Asip dağının tepesindeki türbeye geri döner. Türbenin yer aldığı dağ ise arketipsel

⁷⁸⁵ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, s.205.

⁷⁸⁶ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020, s.76-77.

açıdan kendini keşfetmenin, engelleri aşmanın mekânıdır. Bu doğrultuda anlatıcının amacıyla örtüşmektedir.

Uykuların Doğusu, Badem bıyıklı adam, okuduğu hikâyeden etkilenerек Horoz Dede'nin mezarını bulmak için yola çıkar. Bir ihtiyar rehberliğinde ilerleyen badem bıyıklı adam, kendisine gösterilen mezarı sonsuzluğa benzetir:

“(…) çok aşağılarda kalan nokta kadcırcık nokta kadcırcık evlerle onların gerisindeki mezarlığı gösterdi bana. Mezarlık diye gösterdiği yer bir çeşit sonsuzluğa benziyordu aslında ve bu sonsuzluğun bitişinde bulunan gri renkli bölgeden de göğe doğru, dumanlar içinde, girintili çıkıntılı kocaman bir bina yükseliyordu (...) ihtiyar o gün orada bu cehennemın hikâyesini de anlattı bana.”⁷⁸⁷

Mezarın sonsuzluğun meskeni olması ölüm imgesini hatırlatmaktadır:

“Horoz Dede'nin mezarını merak ettim ve nasıl olduğunu bile anlayamadan kalktım, *Seyahatname*'deki işaretlerden yola çıkarak, gövdemi sarıveren acayip bir heyecanla onu şehrin içinde fellik fellik aramaya başladım. (...) sonunda buldum Horoz Dede'yi; incir ağaçlarının dibine uzanmış, yorgun bir yükseklik hâlinde öylece yatıyordu.”⁷⁸⁸

Heba'da mezarlık, Ziya'nın çocukluğundan itibaren hayatında olan ve onu etkileyen kişileri karşısına çıkarır. Veli Sarı, Halime, Jandarma Çavuş Rasim Benli'nin mezarları da var. Mezarlık, Ziya'nın bilinçdışı ile yüzleşmesine vesile olur.

Mezar, insana doğum ile başlayan yolculuğunun ölüm ile sonuçlanacağını hatırlatan sonsuzluğun mekânıdır. Mezartepe Karakolu, Ziya ve arkadaşlarının ölümle yüzleşeceğinin habercisidir.

Kuşlar Yasına Gider'de babanın yaklaşmakta olan ölümü beraberinde mezarlık olgusunu da getirir. Anlatıcı, babasını ziyaret etmek için kasabaya gittiğinde evin yakınlarındaki mezarlıktan bir çocuğun geldiğini görür. Annenin de rüyalarına giren bu çocuk ailenin küçük oğlu Suat'tan başkası değildir. Bilinçdışını imleyen tepedeki mezarlıktan gelip görünmesi, bastırılan ölüm unsurunun bilince ulaştığını işaret eder. Babanın cenazesinde son kez mezarlıkta görülen çocuk, insanın ölümle tamamlandığını hatırlatır. Kaybedilen baba ve kardeş doğrultusunda mezarlık, insanı bilinmeyene dönüştüren bir nevi bilinçdışına gönderen mekân olarak yansıtılır.

⁷⁸⁷ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.187-188.

⁷⁸⁸ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.182-183.

2.7.13 Kayıp Cennet

“Cennet miti”⁷⁸⁹, kaybedilen cennete duyulan özlem ve Cenneti yeniden tecrübe etmek için doğaya yönelme simgesidir. Tanrı’nın huzurundan kovulan insanın ilk evine, her şeyin başladığı mekâna duyduğu özlemi yansıtır.⁷⁹⁰ Kayıp cennetini arayan insan, doğumunu gerçekleştiren ve onu var eden toprak anaya yönelerek cennetini dünyada inşa etmeye çalışır; insanlığın yeryüzündeki bu deneyimini Eliade, “mistik otokoni” kavramıyla açıklamaktadır:

“(…) mistik otokani deneyimi, topraktan gelindiğine dair yoğun bir his; Yeryüzünün sonsuz doğurganlığıyla kayaları, nehirleri, ağaçları ve çiçekleri yarattığı gibi bizim de aynı şekilde Yeryüzünden doğduğumuza dair güçlü bir duygu. Otokani tam da bu anlamda anlaşılmalıdır: İnsanlar belli bir yerin insanları olduklarını hissediler ve bu ailevi ve ata bağlardan çok daha derin bir kozmik yakınlık hissidir. (...) Anne Yeryüzü Ana’nın yaratısını tamamlamaktan başka bir şey yapmaz: Ölümde büyük arzu Yeryüzü Ana’ya geri dönmektir, doğrulan toprağa gömülmektir.”⁷⁹¹

Kolektif bilinçdışında yaşatılan ve birçok kültürde görülen “kayıp cennet” imgesi olarak doğaya dönüş, *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda çocuğun ölümü üzerine otopsi yapmak için köye gelen doktor ile tutanak tutmak için çağrılan savcının tartışmasına neden olur. Savcı evin karşısındaki orman manzarasına bakarak “Cennet” olduğunu iddia etmekte doktor ise onun fikrine katılmamaktadır. Zira doktora göre Cennet arzulanan veya seyredilen değil yaşanıldığı zaman gerçektir. Toptaş, doktorun ifadesiyle cennetin ancak deneyimle var olduğu savını ileri sürmekte, bu nedenle insanın dünyaya gönderilerek cennetin nimetlerinden uzak kaldığını düşünmektedir. Evin karşısındaki orman her ikisi için de farklı anlam taşısa da doğa ana arketipi kişiye özlem duyduğu ilkel dönemini/arzuladığı cenneti hatırlatarak kolektif bilinçdışı arketiplerini harekete geçirir:

“(…) gözlerini kısıp karşılarındaki ormana derin derin bakmaya, belki de hayaller kurmaya başlıyor. Derken, önlerinde bir bahçe, bir orman, bir tepe, bir genişlik ve bir yeşillik hâlinde serilip duran doğanın güzelliğine bakarak, yıllar var ki bu dağların ardına gelmemiştim, diye hayıflanıyor savcı, cennet buraları azizim, cennet! Doktor küçümsemeye yakın bir ifadeyle gülümsüyor ona ve; bence cennet ancak yaşanabiliyorsa cennettir, diyor, yaşanamayan cennete cehennem demeli (...) savcı (...) yanıliyorsun azizim, diyor doktora, cenneti güzel kılan aslında ele geçirilemeyişidir!”⁷⁹²

⁷⁸⁹ Mircea Eliade, *Mitler, Rüyalar ve Gizemler*, çev. Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınları, 2.Basım, Ankara 2020, s.47.

⁷⁹⁰ Mircea Eliade, *Mitler, Rüyalar ve Gizemler* s.47-48.

⁷⁹¹ Mircea Eliade, *Mitler, Rüyalar ve Gizemler*, s.185-186.

⁷⁹² Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.23.

Cennetten atılan/gönderilen insan dünyada kendi Cennetini arar. Kutsalını bulamayınca da kendisi inşa etmeye karar verir.⁷⁹³ *Heba*'da Kenan, Ziya'ya “âdeta büyümlü bir masal âlemini tasvir edercesine”⁷⁹⁴ anlattığı Yazıköy'dür:

“(…) Bir vakit, köyün etrafını saran ve yeşil bir nabız gibi derinden derine gümbürdeyip duran kızılçam ormanını anlatıyordu sözelimi; bir vakit yamaçlardan akarak avlu kapılarına kadar inip gelen kekik kokularını, bir vakit de üzüm bağlarını, bu bağlarda bulunan çeşitli meyve ağaçlarını, keklik takırtılarını ve sağdan soldan öbekler hâlinde şavkıyan, mis kokulu rengârenk çiçekleri anlatıyordu (…).”⁷⁹⁵

Toptaş, Kenan'ın anlatımıyla Ziya'nın kendi kayıp Cennetini Yazıköy'de inşa edebileceğini işaret etmektedir.

2.7.14 Kuyu

Kültürel bir motif olarak kuyu, yaşam kaynağı, suç karşısında ceza, evrenler arası geçit simgesi; kahramanın karanlık yönünü keşfederek erginleşmesini sağlayan mekânın temsilidir.⁷⁹⁶ *Uykuların Doğusu*'nda karanlık, bir kuyuya dönüşerek “tıpkı masallardaki kuyular gibi inanılmaz bir hızla büsbütün derinleş[ir]”⁷⁹⁷ Derinliği ve ıssızlığıyla bilinmeyenin evreniyle özdeşleşen “kuyu” kolektif bilinçdışının da sembolüdür.

Mızıkacı adam, sahaflardan aldığı kitaplarda anlatılan kuyu hikayelerini dikkatle okur, yeraltından çıkacak bir sır için yıllarca kuyulara kulak vermektedir. Onun bu hali atalarının bilgisine ulaşmak için kolektif bilinçdışının önemine dikkat çekmektedir:

“(…)bize neler söyleyecek diye nefeslerini tutup kulaklarını kuyuların ağzına dayayan, sonra da işittikleri sözler karşısında kendilerinden geçip birdenbire üstlerini başlarını parçalamaya başlayan insanlarla birlikte, dizlerini döverek yıllarca ağladığı bile olurmuş bu hikayelerin içinde (…) toprağın derinliklerinden belki bir gün paha biçilmez bir cümle fişkirir da hayatın sırrı açıklanır diye, bir keçenin, bir kilimin, ya da nemli bir hasır parçasının üzerine oturup oralarda aç susuz yıllarca beklediği bile olurmuş.”⁷⁹⁸

Gerçekliğinden şüphe duyulan bir kuşu bulma arzusuyla yola çıkan Cebrail Dede bir adeta karanlık bir kuyudadır. Onun yolculuğu “kendi zihnindeki kuyuya inme durumunda gerçekleş[mektedir].”⁷⁹⁹ Ancak bu macerasında yalnız değildir, oğlu da onunla birlikte kuş aşkına kuyuya düşmüştür:

“(…) bir kuşun peşine düşmüş dedem. Peşine düşmek ne kelime, yanına babamı da alarak, yaz kış demeden onu şehrin içinde büyük bir aşkla fellik fellik aramaya başlamış. (…) Yeryüzünün hangi köşesinde yaşadığı

⁷⁹³ Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş* (çev. Lale Arslan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2003, s.368.

⁷⁹⁴ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020, s.323.

⁷⁹⁵ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, s.264.

⁷⁹⁶ Nursel Işık, “İşlevselcilik Açısından Kuyu Motifinin Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sinemasına Yansımaları”, *folklor/edebiyat*, C.26, S.102 (2020), s.294-295.

⁷⁹⁷ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.155.

⁷⁹⁸ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, s.105-106.

⁷⁹⁹ Adem Balkaya “Halk Anlatılarında Kuyunun İşlevselliği Üzerine Bir Okuma”, *Milli Folklor*, C. 26, S. 102 (2014), s.58.

bilinmeyen o kuşun hasretiyle, bu gözler bir çift külhan gibi durup dinlenmeden neredeyse gece gündüz alev alev yanarmış çünkü. Hem de, sağ sola insanı afallatan her biri birbirinden keskin top top kıvılcımlar saçarak öyle bir yanar, öyle bir yanarmış ki, babam yüzünü kaldırıp onlara bakarken kimi zaman ağzına kadar ateşle doldurulmuş derin bir kuyuya düştüğünü ve artık hep orada yaşadığını sanırmış. O kuyunun dibinden çıkıp yeryüzüne ulaşabilmek için, dişini tırnağına takarak gizliden gizliye didinir dururmuş sonra da. (...)⁸⁰⁰

Böylece kuyu sonsuz derinliği ve karanlığıyla insanın merakına yenik düşmesine neden olan ancak bütünüyle keşfedilmesinin mümkün olmadığı kolektif bilinçdışını imlemektedir.

2.7.15 Zindan

Bin Hüzünlü Haz'da anlatıcı, “demir parmaklıkların gerisinde yatan Alaaddin'in çeşit çeşit halleriyle”⁸⁰¹ karşılaşır. Toptaş, anlatıcının aradığı Alaaddin'in kendisine ait bir benlik olduğunu zindana mahkûm edilen Alaaddin ile kanıtlar. Karanlığın ardında olan, bilinmeyen unsurlar bilinçdışına aittir. Gölgenin etkisiyle katile dönüşen Alaaddin'in Tatar kızını öldürerek animayı kaybettiği mahzen de kolektif bilinçdışıdır. Mekân olarak zindan, kişinin ortaya çıkmasını istemediği bütün unsurları barındıran “gölge” yönünü sergilemekte aynı zamanda bilinçdışı işlevi de görmektedir.

Bin Hüzünlü Haz'ın Alaaddin'i *Uykuların Doğusu*'nda Haydar'a dönüşmektedir. Anlatıcı karşısına çıkarak onu düşündüren, endişelendiren ve ona dayısını da hatırlatan sözler söyleyerek kaybolan bir kimliktir. Toptaş'ın Haydar için yaptığı tasvirle onun evsiz yurtsuz bir kişi olduğu anlaşılır. Kendi isteği doğrultusunda görünüp kaybolan Haydar, tıpkı Alaaddin gibi, demir parmaklıkların ardından da anlatıcının karşısına çıkar.

Bu durum bilinç düzeyine çıkması engellenen gölgeyi, hapsedildiği mekân da arketipleri barındıran kolektif bilinçdışını temsil etmektedir:

“(…) Hemen ardından da, korkuyorsun öyle değil mi, diye sordu.

Evet, korkuyorum, dedim ona.

Benden mi korkuyorsun, dedi parmaklıklara doğru biraz daha yaklaşıp. (...)⁸⁰²

Kuşlar Yasına Gider'de köydeki evin bodrumunda babanın eski arabalarından kalma parçalar vardır. Kullanılamayacak hale gelmesine rağmen bu parçaların saklanması, babaya şoförlük yıllarını hatırlatmakta bodrum ise bilinçdışının işlevini üstlenmektedir. Babanın sakladığı parçalar, onun bilinçdışında arabanın önemli bir yeri olduğunu gösterir. Annenin

⁸⁰⁰ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.201.

⁸⁰¹ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020, s.63.

⁸⁰² Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.246.

bodrumu kendisine göre “temizlemesi” ve “düzenlemesi” babanın bilinçdışına yapılmış müdahaledir.

2.8 Arketip ve Eşya

2.8.1 Ayna

İnsanın kendisini keşfetmesine, incelemesine ve farklı bir açıdan bakmasına imkân sağlayan ayna, yansıtma özelliği sayesinde kişinin varlığını tescil eder. Bazı durumlarda ise kişi yansıyan görüntüyü bir hayale/ideale dönüştürerek ona ulaşmayı arzular. Ayna bireyin varlığını ortaya çıkararak görünür kılması doğrultusunda anlatıların sıkça başvurduğu imge haline gelmiştir.⁸⁰³ Odağı insan ve onun bilinç/bilinçdışı yapıları olan Psikanaliz de aynayı bir metafor/imge olarak incelemektedir.⁸⁰⁴ Çaldak, *Hasan Ali Toptaş Romanlarının Psikanalitik Çözümlemesi* başlıklı yüksek lisans tezinde psikanaliz ışığında aynayı geçmiş yansıtan bir vasıta olarak incelemektedir.⁸⁰⁵ *Sonsuzluğa Nokta*’da Bedran dikiz aynasında geçmişini, geride bıraktığı hayatını, kasabayı ve çocukluğunu görmektedir:

“(…) Ansızın şaklayan bir tokadın ardından, alev alev yanan yüzlerini üzüm bağlarının yeşillikleri arasına saklıyordu bu çocuklar; ya da gidip bir evin alacakaranlık odalarında geziniyorlar, sık sık yeri değiştirilen tabancayı buluyorlar ve onu hayal meyal dokunuşlarla, korka korka okuyorlardı. (...)”⁸⁰⁶

Ancak geçmişini arkasında bıraktığını düşünse de yaşadıkları kişisel bilinçdışında onunla birlikte gelmektedir. Bedran’ın dikiz aynasında gördüğü çocuk Bedranlar, ona babasını ve çocukluğunda yediği tokatları hatırlatır. Aynı zamanda “Bedran”lar onun parçalanmışlığını simgeleyerek nevrotik bir duruma işaret eder. *Sonsuzluğa Nokta* romanı üzerine arketipsel bir okuma yapan Ayan, Bedran’daki nevrotik tutumun “nevrozun kolektif bilinçdışından bilince sızan içeriklerin egosunda yarattığı yıkımdan kaynaklandığını”⁸⁰⁷ belirtir. Zira kolektif bilinçdışı, kişisel bilinçdışı ile kendiliği gerçekleştirmeyi arzular. Bedran’ın bilinçdışına sirayet eden bu arzu şehre doğru yola çıkmasına vesile olur ancak kaçamadığı geçmişi ayna vasıtasıyla bilince yansıtılmıştır. Ayna, kendilik arayışında kişisel bilinçdışına ait geçmişi ve kolektife ait arketipleri (anne, baba, doğa/kasaba) bilince yansıtır.

⁸⁰³ Zuhal Eroğlu Koşan, *Modern Türk Romanında Ayna İmgesi (1872-1973)*, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Bursa 2021, s.6-7.

⁸⁰⁴ Lacan, 14. Uluslararası Psikanaliz Kongresi’nde yayımladığı “Ayna Evresi” başlıklı yazısıyla ayna metaforunu Psikanaliz literatürüne kazandırmıştır. Lacan’ın bakışına göre ayna insanın kendisini inşa etmesinde önemli rol oynar. Zira kendisiyle karşılaşan kişi görüntüsünü kabul ederek benimser. Bu eylem kendisinin farkında olmasını sağlar. Görüntüyle kişi arasında bağ kurulabilmesi için somut bir aynaya gereksinim duyulmamaktadır. Önemli olan yansıtma eyleminin gerçekleştirilmesidir. Bkz. Oğuzhan Nacak, “Ayna Evresi”, <https://www.oguzhannacak.com/post/ayna-evresi>, (Erişim Tarihi: 21.06.2023)

⁸⁰⁵ Mustafa Çaldak, *Hasan Ali Toptaş Romanlarının Psikanalitik Çözümlemesi*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Malatya 2013, s.22.

⁸⁰⁶ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.8.

⁸⁰⁷ Emine Ayan, Jung Teorisi Bağlamında Hasan Ali Toptaş’ın *Sonsuzluğa Nokta* Romanı Üzerine Arketipsel Bir Okuma”, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA)*, S.21 (2020), s. 139.

Bedran'ın yalnız kaldığında kendiyle yüzleşmesinde babayı temsil eden dayı figürü ve ayna sembolü önemlidir. Ayna yansıtma özelliği ile bireyin yalnız kaldığında serbest bırakılan bilinçdışı duygularının yansıdığı nesne olarak karşımıza çıkar:

“(…) İşte tam o sırada, palabıyıklı dayımın yüzünü hissettim yüzümde. (...) Koşuyordum. Dayımın yüzü de benimle koşuyordu. Bu yüzden, koridorların bitimindeki merdivenin başına konulan ve üstlerinde kırmızı plastik merdivenin başına konulan ve üstlerinde kırmızı plastik harflerle ‘Kıyafetini Düzelt’ uyarıları bulunan boy aynalarıyla karşılaşmaktan bile çekiniyordu. Gene de o gün, koridorlardaki aynalardan kaçıyorum derken, asansördekilerinin kucağına düştüm. İşin kötüsü, içeride tek başımaydım. Gerçi yüzüm kapıya dönüktü, aynayı görmüyordum, ama asansör, aynasıyla işbirliği yapmışçasına oldukça yavaş iniyor, her katta durup soluklanıyor, ya da yanıp sönen kat düğmeleriyle oyalanarak o daracık yerde benim bunalmam, belki de aklıma oynatmamı bekliyordu. Zaman tanıyordu bana kimi nesneler gibi, beni benimle bırakıyordu yani, beni beynimle, beni dayımla...”⁸⁰⁸

Gölgesizler, “ayna”lar romanıdır. Berber dükkanındaki ayna, Cingil Nuri’ye arayışında kılavuzluk eden Aynalı kuşlar ve anima temsili Aynalı Fatma. Ayna, yalnızca berber dükkanına ait bir nesne olarak kullanılmamış aynı zamanda bir kadının ve bir grup kuşun sıfatı haline gelmiştir. Hasan Ali Toptaş’ı “Kafkaesk” bir yazar olarak tanımlayan Ecevit ise *Gölgesizler*’de kullanılan aynanın geçiş metaforu olarak kullanıldığını belirtir.⁸⁰⁹ Ayna, psikanaliz kaynaklı “arketipsel yapısıyla romanın odağındaki varoluş sorunsalı için de”⁸¹⁰ mutabık bir semboldür. Nitekim köydeki berber de “aynaların ötesine dağılan sıkılmışlığını yüreğinden biraz daha uzaklaştırıyordu.”⁸¹¹

Köy ve kasaba evrenin kesişim noktası olarak da berber dükkânın, bu doğrultuda berberlik mesleğinin seçilmesi önemlidir. Zira aynanın mevcudiyeti psikanalizinde arzuladığı yansıtma eylemini gerçekleştirmektedir. Toptaş’ın aynaların varlığını zorunlu kılmak için seçimini “berber” bir karakterden yana kullandığını görülmektedir.⁸¹²

Kolektif bilinçdışının arketipleri de ayna gibi yansıtma özelliğine sahiptir. Erkeğin bilinçdışında yer alan kadın imgesi anima arketipiyle bilince yansıtılır. Aynalı Fatma’da birçok erkeğin bilinçdışındaki kadın simgesinin yansımasıdır. Aynalı lakabının arketipsel açıdan romana tezahürü anima dolayısıyla Aynalı Fatma ile gerçekleşir. Nitekim bir diğer animanın - Güvercin’in- kaybı da Fatma’yı hatırlatır. “Aynalı Fatma aynalı bir kuştur, dedi giderek

⁸⁰⁸ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.108-109.

⁸⁰⁹ Yıldız Ecevit, “Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında bir Romantik”, *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı*, (Haz. M. Varlık). İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 338.

⁸¹⁰ Yıldız Ecevit, “Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında bir Romantik”, *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı*, s. 338.

⁸¹¹ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.43.

⁸¹² Yıldız Ecevit, “Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında bir Romantik”, *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı*, (Haz. M. Varlık). İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 338.

uzaklaşan sesiyle; ola ki Güvercin onun aynasındadır...”⁸¹³ Aynalı kuşlara benzetilen Fatma, Cıngıl Nuri’ye de yardım eden aynalı kuşları dolayısıyla Simurg’u hatırlatır. Toptaş, metinlerarasılık bağlamında “Aynalı kuşlar” ile *Mantiku’t Tayr*⁸¹⁴ hikayesinde Simurg’u aramaya çıkan, meşakkatli bir yolculuğun ardından da aradıkları Simurg’un içlerinde olduğunu keşfeden kuşları hatırlatır.⁸¹⁵ Aslan’a göre Toptaş, *Gölgesizler*’de “insanın kendisi olabilmesinin tek yolunun bir başkası olması ya da bir başkasının hikayesinde kaybolmasına bağlı olduğunun hikayesini”⁸¹⁶ oluşturmakta ayna sembolüyle de hikayeleri yansıtmaktadır.

Jung’a göre ayna “bilinçdışının bireyi, objektif yansıtma[sını]”⁸¹⁷ sağlayan simgedir. *Bin Hüzünlü Haz*’da ise ayna benliğin yansımalarını gösterir. Anlatıcı uzun süredir peşinde olduğu “kendisinde oluşmaya başlayan hiç tanımadığı”⁸¹⁸ Alaaddin ile karşılaşacağı anı “yüz yüze gelmiş aynalar[a]”⁸¹⁹ benzetir. Nitekim “insan ve evren, karşılıklı duran iki ayna gibidirler.”⁸²⁰

2.8.2 Bavul-torba

Freud ve Jung tarafından bilinçdışı olarak tanımlanan yapı “bilince hiç ulaşamamış ya da bilince ulaştıktan sonra çatışma yarattığı için bastırılmış ve geri gönderilmiş yaşantılar[dan]”⁸²¹ oluşmaktadır. Bilincin hakimiyetini yitirdiği bilinçdışı toplumun kaidelerine tezat düşleri,⁸²² Jung’un tanımıyla kişinin “gölge”sini barındırmaktadır. Bilinçdışı anlatılarda çeşitli simgelerle temsil edilmektedir.

Sonsuzluğa Nokta’da “[a]rayışın büyüüne”⁸²³ yakalanan Bedran kendini gerçekleştirmek için “gerçek Bedran’ı”⁸²⁴ ya da “içindeki silik hayvanı”⁸²⁵ yanına alarak kasabadan kente doğru yola çıkar. Babasının otoritesine mahkûm ettiği çocukluğundan, kasabadan “zamanları ayrı, özelemleri ve tutukları ayrı”⁸²⁶ Bedranlardan adeta kaçarcasına uzaklaşır; şehre geldiğinde ise yeni bir hayat fikrine rağmen babanın gölgesi otobüsten iner inmez muavinin eline tutuşturduğu bavul gibi peşini bırakmaz. Bedran sanki bavulu değil de

⁸¹³ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.73.

⁸¹⁴ Ferîdüddin Attâr tarafından yazılan mesnevi. “Mantiku’t-Tayr”, <https://islamansiklopedisi.org.tr/mantikut-tayr> (Erişim Tarihi: 22.06.2023).

⁸¹⁵ Pelin Aslan, *Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarındaki Arayışın Postmodern Yüzü*, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2004, s.50.

⁸¹⁶ Pelin Aslan, *Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarındaki Arayışın Postmodern Yüzü*, s.50.

⁸¹⁷ Carl Gustav Jung, *İnsan ve Sembolleri*, çev. Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan Us Yayınları, 4.Baskı, İstanbul 2009, s.205.

⁸¹⁸ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, İstanbul 2020, s.22.

⁸¹⁹ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, s.22.

⁸²⁰ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, 1. Basım, İstanbul 2000, s.350.

⁸²¹ Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, Remzi Kitabevi, 6. Basım, İstanbul 1998, s.173-174.

⁸²² Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, s.27.

⁸²³ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6.Basım, İstanbul 2018, s.10.

⁸²⁴ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, s.10.

⁸²⁵ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, s.7.

⁸²⁶ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, s.10.

olanca ağırlığıyla karanlık geçmişini taşıyormuş gibi hisseder. Bu geçmiş/bavul kasabadan ayrılmasının kanıtı olsa da onu açtığında kendisini “kasabaya sürükleyip götürecek olan paslı bir zincir”⁸²⁷ bulup bulamayacağı düşüncesi endişelenmesine neden olur.⁸²⁸ Bedran’ın karanlık geçmişini temsil eden bavul arketipsel açıdan kişisel bilinçdışını temsil etmektedir. Çocukluğuna, gençliğine dair kaygıları, korkuları, arzuları; onu var eden annesi ve kasabasına dair tüm izler bavula/bilinçdışına yerleştirilmiştir. Nitekim Toptaş, Bedran’ın yanında getirdiği bavula imgesel bir anlatım yükler:

“Bir annenin özenle katlanmış kara kara kaygıları mı vardı içinde, bir annenin sıcaklıkları, hasretleri, titizlikleri ve öngörülerini mi vardı? Yoksa, beni eninde sonunda kasabaya sürükleyip götürecek olan paslı bir zincir mi bulacaktım açtığımda? Bir tılsım mı ya da bir işaret, bir zorunluluk mu? Ya da kasabadan çıkarken, şoförün solundaki dikiz aynasından gördüğüm Bedranlardan birini mi göndermişti annem, beni bana bekçi kılmak için?”⁸²⁹

Kayıp Hayaller Kitabı’nda torba Kevser’in ve romandaki diğer kadınların ortak noktasıdır. Kevser, sırtına yüklediği torbasını açmaya çalışanlara mâni olur, torbanın içindekileri kimseye göstermez. Torbanın içini gizli tutması kişinin bilinçdışındaki gölgesine benzetilebilir. Zira kişinin gölgesi de bastırılan, ortaya çıkması engellenen arzularla doludur. Bütün kadınların torbayı taşıması atalardan miras olarak alınan evrensel bilinçdışını da çağrıştırmaktadır. Böylece kim olduğu fark etmeksizin içindekilerle birlikte herkes o kolektif bilinçdışına sahiptir.

2.8.3 Tesbih

Belirli sayıda boncuğun ipe dizilmesiyle oluşan tespih, dua eden kişinin ne kadar zikir çektiğini tespit etmek için kullanılır.⁸³⁰ Dini amaçlı kullanımına ilk kez Hindistan’da rastlanır. Tespih kullanma ve taşıma kültürünün halka sirayet ettiği ülke Tibet olsa da kullanım sıklığı açısından Müslümanlar öne geçmektedir.⁸³¹ Çeşitli taşlardan yapılan tespih dairevi şekli nedeniyle mandalayla çağrıştırmaktadır. Jung’un “ayinsel ya da sihirli daire”⁸³² olarak tanımladığı mandala, benzersiz olarak kişinin kendini keşfetmek için çıktığı yolda hayal gücüne dayalı içsel bir imgedir.⁸³³

⁸²⁷ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, s.51.

⁸²⁸ Beliz Güçbilmez, Yılmaz Şamil, “Hasan Ali Toptaş’ın Yazıevreninde Bir Takımyıldızı Olarak Benzerlik ya da İçinden Sözlük Geçen Bir Deneme” *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı* (Haz. Mesut Varlık), İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s.189.

⁸²⁹ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018, s.51.

⁸³⁰ “Tesbih”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/tesbih—tespih> (Erişim Tarihi: 23.06.2023).

⁸³¹ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, İstanbul 2000, s.475-476.

⁸³² Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, çev. Aylin Kayapalı, Pinhan Yayıncılık, 5. Basım, İstanbul 2020, s.182.

⁸³³ Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, s.183.

Gölgesizler romanının laytmotiflerinden “zindan karası tespih” dairevi şekli nedeniyle mandalayı hatırlatmaktadır. Zindan karası olması ise kolektif bilinçdışını ve bilinçdışına aktarılan yaşantılara işaret eder.⁸³⁴ Aynı zamanda tesbih, tekrar eden kayıpları hatırlatan, sonsuz döngünün sembolü Ouroboros’un (kuyruğunu yiyen yılan) da simgesidir. Köy ve kasaba evrenindeki karakterlerin birçoğunda tesbih bulunmaktadır. “Şehirdeki berber dükkânında gözüken “elinde zindan karası tespih tutan adam”⁸³⁵ köyde de görülür:

“(…) Çölde, bir berberin gölgeliğine ulaşmışlar sonra. Orada tıraş olmak için bekleyen iki adam varmış; biri zindan karası tespih çekermiş, onun yanındaki kısa boylu, çelimsiz ve dalgınmış. Hatta yok gibi bir şeymiş ikinci adam; belki de gerçekten yokmuş da, orada tespih çekenin yanında, insana benzeyen tuhaf bir boşluk varmış (...).”⁸³⁶

Cıngıl Nuri “ruhum daralıyor”⁸³⁷ diyerek evden çıkarak bir daha geri dönmez. Karısı, üç çocuğu ile yardım istemek için muhtara gider. Muhtar, anneleri yanına dizilen çocukları “dört boncuklu bir tespih”⁸³⁸e benzetir. Ona göre Cıngıl Nuri’nin ailesi “imamelerini arıyorlar”⁸³⁹ Zira ailenin bütünlüğe kavuşabilmesi için Cıngıl Nuri’ye ihtiyaç vardır. Bütünlük aile üyelerinin bir arada olmasıyla sağlanabilir; bir kişinin eksik olması arzulanan bütünlüğün gerçekleşmesine engel olmaktadır.⁸⁴⁰ Ailenin dağılması, imamesiz, boncukları dağılan bir tesbihe benzetilmiştir. Cıngıl Nuri’nin kaybı ailenin tespihin tamamlanmasına engel olmaktadır. Nitekim Cıngıl Nuri’nin geçtiği sokaktaki tespih selleri de onun kendilik arayışına ve onunla tamamlanan ailesini akıllara getirir.

Köyün hafızasıyla özdeşleşen yaşlılar da ellerindeki zindan karası tespih ile Cıngıl Nuri’nin bulunması için dua etmektedirler. Cıngıl Nuri’nin karısı da eşinin bulunması için imamın evine gider. İmanın evindeki duvarda zindan karası bir tespih asılıdır. Cıngıl Nuri’nin yokluğu zindan karası tesbihle tescillenir. O, bilinçdışındaki arketiplerin izinden giderek ruhunun sıkıntısını gidermeye çalışmaktadır.

Gölgesizler’de kayıpların temsili olan bir diğer tesbih ise muhtara ait sarı renkli bir kehribar tespihtir. Ersoy, kehribar tespihin ağırlıklı olarak Anadolu’nun batı ve orta kesimlerinde kullanıldığını belirtir.⁸⁴¹ Yapıldığı maden, rengi ve boncuk sayısına göre farklı anlamları olan tesbih, kültür hazinesinin önemli bir parçası olarak kolektif hafızada yerini

⁸³⁴Sıtkı Nazık, “Gölgesizler Adlı Romanın Arketipsel Sembolizm Açısından Değerlendirilmesi”, *Kesit Akademi Dergisi*, C.6, S.25 (2020), s.170-173.

⁸³⁵ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.41.

⁸³⁶ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.64.

⁸³⁷ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.16.

⁸³⁸ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s. 16.

⁸³⁹ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, s.16.

⁸⁴⁰ Carl Gustav Jung, *Rüyalar*, çev. Aylin Kayapalı, Pinhan Yayıncılık, 5. Basım, İstanbul 2020, s.203.

⁸⁴¹ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, 1.Basım, İstanbul 2000, s.478.

almaktadır. Toptaş'ta Batı Anadolu kültürüyle harmanlanmış bir yazar olarak seçtiği ortak mirası muhtarın nesnesi kılarak romanında yaşatır. Nitekim sarı kehribar tespih, köyde artan kayıplardan, yitirdiği otoritesinden ve iç sıkıntısından kendi yolculuğunu başarıyla tamamlayamayan muhtarı anlatmaktadır.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda tespih ile asa Hamdi'nin dedesine aittir. Tespih mandala, sembolü, asa ise yaşlı bilgenin sembolüdür:

“(…) tespihimi aradım medet umarcasına. Cebimdeydi, iyi, dedim, en azından sen varsın. Çıkarıp aldım elime sonra ve hâlâ uyuyan taneleri başparmağının ucuyla tek tek dürttüm. Kalkın ulan kalkın, dedim bir bakıma, kalkın hadi sabah oldu. Kalkılar herhâlde, kalkıp kehribar kehribar baktılar yüzüme. Derken, asâ geçti aklımdan; tıkırdaya tıkırdaya, görünmez bir adamın elindeymiş de onunla birlikte çok uzaklara gidiyormuş gibi hızla geçiverdi de -hadi bakalım- bu kez de onun peşinde düştüm ben.”⁸⁴²

Uykuların Doğusu'nda “kehribar tespihler”⁸⁴³ hem Anadolu kültürünü hatırlatmakta hem de kahramanın kendilik yolculuğuna çıkacağına habercisidir. Nitekim romanda da radyoevindeki adam evini, ailesini bırakarak yola çıkar.

Heba'da hem Numan'ın hem de Ebecik'in elinde bulunan “üç devirlik tespih” mandala doğrultusunda kendilik arketipini işaret etmektedir. Ebecik bireyselleşme yolculuğunu tamamlayan büyük anadır. Nitekim tesbih imgesi mandala arketipi bağlamında kişinin çıktığı yolculukta kaybolması ve çözümsüz kalmasını, bir döngü içerisinde gerçekleşen olayları ve bilinçdışının temsilidir. Toptaş, okurlarına tesbihleri sarı, siyah, kırmızı ve mavi renkli olmak üzere çeşitli renklerde okurlarına sunar.

2.8.4 Haziran Sopası

Kutsal sayılan bir ağaçtan elde edilen asa kullanan kişiye yüce bir güç vermekte onu üstün kılmaktadır. Hem dinler tarihinde hem de birçok kültürde önemli bir simge olan asanın değeri kullanan kişinin amacına göre değişkenlik göstermektedir. İktidarın elinde otoriteyi simgelerken, şamanın asası büyü yetkesine sahiptir.⁸⁴⁴ Asânın dini, siyasi ve sihirli bir erk olarak kullanılması Mısır'da başlamış Yunan ve Roma kültürüne de sirayet etmiştir. İslam tarihinde ise Hz. Musa'nın kudretli asası önem arz etmektedir.⁸⁴⁵

⁸⁴² Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.140.

⁸⁴³ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.88.

⁸⁴⁴ Ömer Faruk Harman, “Asâ”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/asa#1-dinler-tarihi>, (Erişim Tarihi: 25.06.2023).

⁸⁴⁵ M. Fuad Köprülü, Orhan F. Köprülü, “Asâ”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/asa#1-dinler-tarihi>, (Erişim Tarihi: 25.06.2023).

Toptaş, asânın kolektif bilinçdışındaki arketipsel değerini/konumunu *Uykuların Doğusu*’nda “Haziran sopası”yla özdeşleştirmiştir. Kutsal topraklara yakın bir yerde (Kudüs’e Mekke’ye veya Kahire’ye yakın bir bölge) yetişen ağaçtan yapılan sopa/asâ alev alev yanmasıyla da cehennemi hatırlatmaktadır. Türk, asânın/sopanın kutsal bölgeye yakın bir yerde yetişen ağaçtan yapılmasını Toptaş’ın tercihi olduğunu belirtir. Sopa/asâ karmaşayı önleyerek gereken düzeni sağlamaktadır. Nitekim ihtimal dahilindeki bölgelerde kaosun hâkim olduğu noktalar⁸⁴⁶ Haziran sopasının/asâsının sahibi ise uzaklardan gelen beyaz atlıdır. Adaleti sağlayan bir merci olarak düşünülen Haziran sopasına/asâsına miras yoluyla sahip olunmakta o, atadan oğula geçen kutsal bir emanet olarak görülmektedir:

“Hani dilden zikirden düşmeyen, kimilerinin yere göğe sığdıramadığı şu ünlü kızılıcık sopası var ya, dinime imanıma, o bile hiç kalırdı (...) çünkü, benim bildiğim kadarıyla kimi zaman Kudüs’e, kimi zaman Mekke’ye, kimi zaman da Kahire’ye yakın bir yerde, ancak bin yılda bir yetiştirmiş bu haziran. (...) neredeyse kimseciklere görünmeden, insan aklını aşıp giden bir hızla birdenbire yetiştirmiş. Yetişince de, dallar, yapraklar, çöller, şehirler ve hatta nesiller boyunca bir an bile durup dinlenmeden, alev alev yanarmış. Sopası da öyleydi zaten, kâfir, tıpkı cehennem gibi olanca şiddetiyle gece gündüz yanardı. (...) dağın taşın, kurdun kuşun şeklini şemâilini çizen ve onların ruhuna ruhundan ruh üfleyen bir şeydi. (...) haziran dediğim bu çöl kökenli mucize, bizim ata yadigârında çalışan zirzoplarla hödüklerin hepsini alır, tek tek hizaya sokardı.”⁸⁴⁷

Adalet, iyilik ve düzen nesnesi olarak haziran sopası/asası, iyi olanı korumak için sahip olduğu gücü şiddete dönüştüren atlı adama yardımcı konumundadır. Kızılıcık sopasını aratmayan haziran sopası/asası şiddet unsuru olarak çizilse de bir amaç doğrultusunda kullanıldığı için toplum tarafından “sorgulamadan kabullenilmiş değer düzleminin nesnel kimliği”⁸⁴⁸ olarak görülmektedir. Anlatının yazarı olarak Toptaş, yaşadığı dünyanın siyasi kaosu kaynağı kolektif bilinçdışı olan kültür verimleriyle harmanlamış, modern dünyanın karmaşası ve ilkel dünyanın sembolizmi de haziran sopasıyla *Uykuların Doğusu*’nda vücut bulmuştur.

2.8.5 Anahtar

Heba romanının ilk bölümüne adını veren “anahtar” Ziya’nın şehirdeki yaşamını dönmemek üzere kilitletiğinin simgesidir. Bu anahtarın Binnaz Hanım’a teslim edilmesi ise

⁸⁴⁶ Ramazan Türk, *Hasan Ali Toptaş Romanlarının Folklorik Unsurlar Bağlamında Tema, Dil Ve Üslup Açısından İncelenmesi*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Uşak 2019, s.90.

⁸⁴⁷ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.71-72.

⁸⁴⁸ Veysel Şahin, “Hasan Ali Toptaş’ın *Uykuların Doğusu* Romanında Simgesel Dönüş ve İmgesel Açılımları”, *Sessizliğin Gölgesinde Hasan Ali Toptaş Kitabı* (Ed. Hülya Argunşah), Kesit Yayınları, İstanbul 2018, s.343.

şehirde geçirilen zamanın “geçici ve emanet” olduğunu göstermektedir. Dönüşüm, teslimiyet ve başlangıç sembolü olarak anahtar⁸⁴⁹, Ziya için yeni bir yolculuğun işaretidir.

2.8.6 Tüy

Melek ve kuş gibi figürlere ait olan tüy, göksel bir imgedir. Türk-İslam geleneğinde gökyüzünden düşen tüyler, kuş kılığına giren varlıkların habercisidir. Ölüm ile göğe yükselen ruh, kuş ile özdeşleştirilir, ondan düşen tüy ise kaybedilen kişiden gelen bir mesajdır.⁸⁵⁰

Beni Kör Kuyularda romanında Muzaffer rüyasında kaybettiği eşi Bahriye’nin eve geldiğini görür, onu yakalamak için peşinden gider. Ancak Bahriye adeta bir melek gibi kanat çırparak uzaklaşır. Arkasında yalnızca üç tane tüy bırakır. Uyandığında Bahriye’den kalan üç tane tüyü sağ elinde bulan Muzaffer, tüyleri cebine koyarak saklamaya karar verir.⁸⁵¹ Üç tüyün Bahriye’den gelen mesaj olduğu anlaşılmaktadır.

2.8.7 Sandık

Sırları saklayabilmesi nedeniyle sandık gizemin simgesi haline gelmiştir.⁸⁵² *Beni Kör Kuyularda* romanın sırlarını ise Bahriye ve Muzaffer’in yatak odasında duran geyik resimleriyle süslenmiş eski bir sandık muhafaza etmektedir. Güldiyar’ın gözünden dökülen yaşlar/taşlarda önce Bahriye tarafından Bahriye’nin ölümüyle görevi devralan Muzaffer tarafından toplanarak bu sandıkta biriktirilir.

2.8.8 Mızık

Uykuların Doğusu’nda mızık farklı zaman ve mekânları bütünleştiren, geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bağlantı kuran; kişilerarası etkileşimi gerçekleştiren⁸⁵³ arketipsel bir eşya olan mızıkanın anlatıda iki özelliği ön plana çıkmaktadır. İlki müziktir. Arketipsel işlevi olan müzik, insana aradığını hatırlatmakta, sahip olduğu ezgisel yapı sayesinde de insanı geçmişe götürmekte, geçmişin yeniden canlanmasına vesile olmaktadır. Toptaş, mızıkayı kullanarak kahramanları geçmişte bir yolculuğa çıkarmakta, aynı zamanda siren görevinde kullanarak da onları uyandırmaktadır.

Tarih boyunca Türk toplumlarının savaşa giderken müziğin gücünden faydalandığı bilinmektedir. Böylece Türk toplumlarının asker kökenli bir toplum olması nedeniyle anlatıda siren gibi kullanılan mızıkanın epik yönü de öne çıkmaktadır. Nitekim mızık, “uykularını

⁸⁴⁹ Necmettin Ersoy, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, İstanbul 2000, s.132.

⁸⁵⁰ Efe Elmas, “Tüy Sembolü ve Tüy İşaretinin Anlamı”, *Kadim İnsan*, <https://kadiminsan.com/masal-ve-arketip/arketip-ve-semoller/tuy-sembolu-ve-tuy-isaretinin-anlami/>, (Erişim:08.07.2023).

⁸⁵¹ Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, Everest Yayınları, 3. Basım, İstanbul 2020, s.63.

⁸⁵² Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.238.

⁸⁵³ Veysel Şahin, “Hasan Ali Toptaş’ın *Uykuların Doğusu* Romanında Simgesel Dönüş ve İmgesel Açılımları”, *Sessizliğin Gölgesinde Hasan Ali Toptaş Kitabı* (Ed. Hülya Argunşah), Kesit Yayınları, İstanbul 2018, s.347.

doğuşunu”, insanın uyanışını ve toplumların birlik ve beraberlik zamanlarına yapılan bir çağrışı, musikiyi simgelemektedir.

2.9 Mitolojik İmgeler

Varoluşun başlangıcından itibaren zaman ve mekân fark etmeksizin mitler oluşturulmuş, insanı sarmalayan kültürün üretimi olan sanat, felsefe ve bilim gibi birçok disipline de bu mitler kaynaklık etmiştir. Kısa bir anlatıda dahi mitlerin izine rastlamak mümkündür. Aynı zamanda mitlerin varlığı herhangi bir nedene bağlı değildir. Zira o, ruha ait bir yapıdır ve gücünü kendisinden alır. Psikanalizin kurucusu Sigmund Freud ve öğrencisi Carl Gustav Jung’da araştırmalarında mitin önemine dikkat çekmektedirler.⁸⁵⁴ Anlatı dilinin hâkim olduğu edebiyat için mitler esin kaynağı haline gelmiştir. Toptaş’ın romanlarında da mitolojinin önemli figürlerinin izlerine rastlanır.

2.9.1 Batıl İnanışlar

Kolektif bilinçdışında bulunan ve varlığını modern dünyada dahi sürdüren, kaynağı bilinmeyen inanışlar günümüzde dahi toplumları etki altına almaktadır. Bilhassa geleneksel yaşam stiline hâkim olduğu toplumlarda öne çıkan bazı inanışlar olduğu görülmektedir. Doğumdan, ölüme kadar hayatın her alanını etkileyen bu inanışlara Toptaş’ın romanlarında da rastlamak mümkündür. *Kuşlar Yasına Gider*’de anlatıcının annesi kış için bazı hazırlıklar yapmaktadır. Ancak bu hazırlıkları yalnızca ay dolunay halindeyken yapar. Anlatıcı, zaman tercihinin özel bir nedenin olup olmadığını sorar, annesi ise bu durumun atalarından öğrendiği bir inanış ile ilgili olduğunu belirtir:

“(…) Oğlum, dedi benim öyle baktığımı görünce ay; hilâlken yapılmaz böyle şeyler. Tarhana karılmaz mesela, erişte kesilmez, salça yapılmaz, pekmez kaynatılmaz. Ay hilâlken yapılırsa bunlar ya kurtlanır ya da bozular. Kurtlanıp bozulmasa bile, bereketi olmaz. Uzun ömürlü ve bereketli olması için, bu tür şeyleri illâki dolunay varken yapmak lâzım. Biz atalarımızdan öyle gördük çünkü.”⁸⁵⁵

2.9.2 Erlik

Uykuların Doğusu’nda bahsedilen “Kişi”⁸⁵⁶ yeraltındaki dehlizlerde yaşamaktadır. Türk mitolojisinde yeraltında yaşayan “erlik” kişisini hatırlatır. Türk mitolojisinde şamanlarda yeraltına iner. Şamanlar yeraltının dünyasına inerek tanrılarla karşılaşır. Burada yeraltı, arketipsel teori bağlamında incelendiğinde bilinçdışını, bilinmeyeni kolektif bilinçdışını temsil etmektedir.

⁸⁵⁴ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, İthaki Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2017, s. 13-14.

⁸⁵⁵ Hasan Ali Toptaş, *Kuşlar Yasına Gider*, Everest Yayınları, 91-93. Basım, İstanbul 2020, s.159.

⁸⁵⁶ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.186.

2.9.3 Mavi sakal

Âşığın zoraki bir karaktere dönüşerek sevgilisine ve etrafındakilere hayatı zindan etmesi mavi sakal arketipiyle açıklanmaktadır. Mavi sakal, bir ülkede yaşayan üç kız kardeşi aynı anda etkilemeye çalışır. Ancak bir devi andıran boyu ve mavi sakalı kızları ürkütmektedir. Bu durumu düzeltmek için ormanda bir davet vermeye karar veren mavi sakal atına binip kızları davet etmeye gider. Lakin güzel bir gün geçiren kızların mavi sakal hakkında fikirleri değişmez. Küçük kız kardeş ise ona bir şans verilmesi gerektiğini düşünür; ardından gelen evlilik teklifini de kabul eder. Ormandaki şatoda yaşamaya başlayan mavi sakal ve karısı için her şey güzel gitmektedir. Saray bolluk içerisinde⁸⁵⁷ *Kayıp Hayaller Kitabı*’nda da Kevser’in Hidayet tarafından kaçırılarak getirildiği ormandaki ev, mavi sakalın şatosunu hatırlatmakta, şatoya hapsedilen kız gibi Kevser de mavi sakala dönüşen Hidayet’in getirdiği hediyelere ilgisiz kalmaktadır:

“(…) Önüne konan aş ekmeği yememiş (...) Kucağına atılan renk renk basmaları da görmemiştir sonra, odanın ortasında yıllar önce anlatılmış bir masal kıvamıyla uçuşan ipeklerin hışırtısını da duymamıştır. (...)”⁸⁵⁸

Hidayet kimi zaman da mavi sakal gibi atına atlayıp evi terk eder. Ancak mavi sakalın kızı personası ile etkilemesine karşılık Hidayet, personasını göz ardı ederek gölgesinin tesiriyle “canavar” a dönüşerek Kevser’i kaçırmıştır. Mavi sakalın karısı onun yasak odasını keşfederek eşinin katil olduğu kanısına varır. Nitekim kardeşlerinin yardımıyla mavi sakalı öldürerek ondan kurtulur.⁸⁵⁹ Kevser ise yıllarca kaçmayı arzulamış; mavi sakalın/Hidayet’in ölümüyle de özgürlüğüne kavuşarak köye dönmüştür. Clarissa P. Estés’e göre mavi sakal arketipi⁸⁶⁰, “tüm kadınların psişlerinde bulunan ve onları esir alan o karanlık, doğuştan yok edici olan adam üzerinedir.”⁸⁶¹ Nitekim Hidayet, Kevser’in gençliğini çalarak onu ormanda bir kulübeye esir eden mavi sakal arketipinin izdüşümüdür.

2.9.4 Kassandra Miti

Tanrı ile insan arasındaki haberleşmeyi sağlayan melek(ler), Tevrat, İncil ve Kur’an-ı Kerim’e göre Tanrı’nın emir ve buyruklarını ileten, olağanüstü özelliklere sahip “ilahi elçi(ler)”dir.⁸⁶² Gücü ve mertebe açısından Tanrı’nın altında yer almakla birlikte insana tesir

⁸⁵⁷ Clarissa P. Estés, *Kurtlarla Koşan Kadınlar*, çev. Hakan Atalay, Ayrıntı Yayınları, 55. Basım, İstanbul 2021, s.54-56.

⁸⁵⁸ Hasan Ali Toptaş, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019, s.105.

⁸⁵⁹ Clarissa P. Estés, *Kurtlarla Koşan Kadınlar*, çev. Hakan Atalay, Ayrıntı Yayınları, 55. Basım, İstanbul 2021, s.57-58.

⁸⁶⁰ Ayrıca mavi sakal arketipine farklı bir bakış Freud ve Bettelheim’e aittir. Estés bu iki araştırmacının mavi sakalın öyküsünde bahsedilen bazı kısımları “kadınlara cinsel merakları yüzünden verilen psikolojik cezalar” şeklinde incelediklerini belirtir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Clarissa P. Estés, *Kurtlarla Koşan Kadınlar*, çev. Hakan Atalay, Ayrıntı Yayınları, 55. Basım, İstanbul 2021, s.66.

⁸⁶¹ Clarissa P. Estés, *Kurtlarla Koşan Kadınlar*, s.58.

⁸⁶² Kathryn Wilkinson, *Semboller ve İşaretler*, çev. Seda Toksoy, Alfa Yayınları, 2. Basım, İstanbul 2011, s.188.

etme yetkisine vakıf olan varlıklar dinler tarihinin de konusu olmuştur.⁸⁶³ *Kur'an-ı Kerim*'de Harut ve Marut adlı iki meleğin kendi sihrini insana öğretmesi sonucunda “günahkâr melek”⁸⁶⁴ sayıldıklarına yer verilmektedir.

Bin Hüzünlü Haz'da Alaaddin'in karşısına çıkan “[ü]çkağıtçı, ayyaş ya da serseri kılığındaki melekler”⁸⁶⁵ işledikleri suçları anlatarak Alaaddin'in suça karşı arzu duymasına neden olurlar. Nitekim bu melekler bir kuyuya hapsedilmek pahasına elindeki gücü/sihri insanla paylaşan günahkâr melekleri, Harut ile Marut'u çağrıştırmaktadırlar. Anlatıcının suçu meleklerden öğrenmeye çalışması ancak öğrenememesi de korkusu yüzünden hakikati paylaşamayan mitsel figür olan “Kassandra miti”⁸⁶⁶ ile değerlendirmek mümkündür. Nitekim postmodernizm ile hayatın her alanında gerçekleşen küçülme, kutsalın, ilahi olanın ve meleğin gücünü kaybetmesine neden olmaktadır.

2.9.5 Narkissos

Adını “nergis” çiçeğinde yaşatan Narkissos kendine olan aşkın ölüme dönüşmesini simgeler. Latin şair Ovidius'un aktarımına göre su perisi Liriope ile nehir tanrısı Kephissos'un oğlu olan yakışıklı Narkissos, Zeus'un eşi Hera tarafından sesi alınarak lanetlenen Echo'nun aşkını görmezden gelerek tanrılar tarafından cezalandırılır. Pek çok kişinin kalbini çalan Narkissos'un cezası kendi yansımaya âşık olmaktır. Bir gün berrak bir suyun yüzeyinde yansımaya rastlaması da ölümüne kendine âşık olmasına neden olur.⁸⁶⁷

Psikiyatri literatürüne Nacke tarafından sunulan narsizm, kişinin kendisine saygı duymasını sağlayarak olumlu bir tablo çizse de aşk duygusunu kendisine aksettirmesiyle de negatif bir durum oluşturarak psikopatolojik rahatsızlığa neden olmaktadır.⁸⁶⁸

Kör kuyuların romanı, *Beni Kör Kuyularda*'da “155etinlere” miti Nergis ve Halil üzerinden açılır. Narkissos'un peşine düşen Echo gibi Halil'de efsun bakışlı Nergis'in aşkından Amsterdam'a gider. Aşğın kalbini çalıp onu “öldüren” Nergis başka aşıklar ile hayatına devam eder ancak arkasında bir darbe ile yıkılmış mecnun bırakır. Kolektif hafızanın

⁸⁶³ A. Jeffery, “Angels”, *Dictionary of the Bible*, Edinburgh 1963, s. 32'den aktaran Ali Erbaş, “Melek”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/melek> , (Erişim Tarihi:25.06.2023).

⁸⁶⁴ Ahmet Bedir, H. Hüseyin Tunçbilek, “Harut ve Marut iki melek mi?”, *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.10, S.10 (2002), s.1.

⁸⁶⁵ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, İstanbul 2020, s.25.

⁸⁶⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Ülfet Dağ, “Kassandra Damgası” Ve “Dünyanın Sonundayız” Eserlerinde Kıyamet Temsilleri”, *DÜSBED*, S.34 (2023), s.253-272.

⁸⁶⁷ Emet Gürel, Canan Muter, “Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması”, *Sosyal Bilimler Dergisi*, C.7, S.1 (2007), s.554.

⁸⁶⁸ Dr. Kriton Dinçmen, *Psikiyatri ve Mitos*, Eti Kitapları, İstanbul 1997, s.73.

mitlerini romana aksettiren Toptaş'ın Narkissos'u da yakışıklı bir erkek değil “güzel bir kadın”; aşığı Echo ise “mahcup bir adam”dır.

2.9.6 Proteus

Deniz Tanrısı Poseidon ile Phenike'nin oğlu olan Proteus Mısır'da Nil ırmağının yakınlarında yaşayan deniz bekçisidir. Poseidon'un deniz canlılarını gözetlemek ve korumakla ilgilenen Proteus'un sahip olduğu asıl güç dilediği zaman kılık değiştirmek, seçtiği canlının formuna girmektir. Onun bu sırrını ortaya çıkaran ise Troya dönüşü denize açılması Tanrı tarafından engellenen Menelos'tur. Proteus'a danışarak Tanrı'nın kendisini engelleme nedenini öğrenmek isteyen Menelos, beklediği cevabı alamaz. Zira Proteus'un denizin engin bilgisini paylaşmamak için kılıktan kılığa girer. Menelos ise kurduğu pusu sonucunda Proteus'u yakalayarak denizin bütün gizemlerini öğrenir.⁸⁶⁹

Jung, bilinçdışının mitolojideki yansıması olarak Proteus'u görmektedir. Zira bilinçdışında ihtiyaç duyulan bilgiyi elde etmek için tıpkı Proteus'un sırrına erişmek isteyen kişi gibi onu kontrol altına almak zorundadır.⁸⁷⁰

Beni Kör Kuyularda romanında sevdiği bir kız tarafından yıllar önce Amsterdam'da öldürüldüğünü söyleyen Halil, bir tehlikeyle karşılaştığında dut ağacına çıkıp bir “kumru”⁸⁷¹ ya dönüşür. Onun bu dönüşümü, yaklaşan bir düşman karşısında kendisini koruyabilmek için hayvan veya bitki fark etmeksizin yeni bir forma bürünen⁸⁷² Proteus'u simgelemektedir.

2.9.7 Yetim Arketipi

İyi ve kötüyü bilme ağacının meyvesinden yiyerek Tanrı'nın huzurundan, Cennetten kovulma/kendi kaderine terk edilme mitosunun arketipsel yansımasıdır. Cennetin güzelliklerinden mahrum bırakılarak yalnızlığa terk edilen insan dünyanın kötülüklerine karşı yaşam mücadelesi verir. Bu durum yetimin hayal kırıklığına uğramasına neden olur. Carol S. Pearson'a göre yetimin hayal kırıklığı, gönderildiği dünya hakkındaki idealleri ile ilgilidir. Gerçeklerle yüzleşen yetim için Cennette yaşam ne kadar konforlu ise dünyada da o denli zor olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda insanın kendisini dünyada yetim olarak görmesi müşkül bir durumdur.⁸⁷³

Yetim arketipi kişinin masum halinden çıkıp acı, endişe ve keder gibi yaşamı gerçek kılan unsurlar ile yüzleşmesini; ölümün ise vazgeçilmez bir son olduğunu öğrenmesini sağlar.

⁸⁶⁹ Azra Erhat, “Proteus”, *Mitoloji Sözlüğü* Remzi Kitabevi, 32. Baskı, İstanbul 2023.

⁸⁷⁰ Aras, “Proteus”, <https://aras.org/concordance/content/proteus>, (Erişim: 10.07.2023).

⁸⁷¹ Hasan Ali Toptaş, *Beni Kör Kuyularda*, Everest Yayınları, 3. Basım, İstanbul 2020, s.147.

⁸⁷² Rollo May, *Psikoterapist ve Mitlere Yolculuk*, çev. Kerem Işık, Okuyan Us Yayınları, 3. Basım, İstanbul 2019, s.125.

⁸⁷³ Carol S. Pearson, *İçimizdeki Kahraman*, çev. Semra Ayanbaşı, Akaşa Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 2023, s.63-70.

Ancak masumdan yetime evrilen kişi ilk zamana özlem duyar, güven dolu bir ortamda yaşamak ve tüm ihtiyaçlarının karşılanması istese de kötülüklerle çevrelenmiş bir evrene terk edildiğini düşünür. Nitekim kendi kurtuluşu için yetim zor durumlara karşı güçlü kalma ve kendine güven duyma becerilerini geliştirmelidir.⁸⁷⁴

Toptaş'ın *Sonsuzluğa Nokta* romanında yetim, Pearson'un tanımladığı gibi ebeveyn(ler)i tarafından ihmal edilmiş, yalnızlıkla sınanmış⁸⁷⁵ şoför bir baba ve pasif bir annenin çocuğu Bedran ile verilir. Babasına muavinlik yaparak yardım eden Bedran'ın yolculardan para toplayamadığı günlerde işittiği hakaretler yetim arketipinin masumiyetten kovulmasını göstermektedir. Kendisini güvende hissetmediği, etrafının düşmanlarla çevrelendiğini hissettiğinde yetim, bulunduğu mekânı terk eder. Bedran da kendisini ait hissetmediği, babasının sözlü ve fiziksel şiddetine maruz kaldığı dünyayı/evi geride bırakarak şehre gider. Kurtuluş bileti olarak gördüğü şehir yetimin yolculuğunda yalnızca bir geçiştir. O, kaçtığı dünyaya/kadere geri dönecektir.

Gölgesizler'de Cıngıl Nuri'nin karısı ve imamın yakınlaşmalarında duvarda Hz. Ali resmi asılı bulunmaktadır. Yasak bir ilişkiye tanıklık eden resim sanki canlanmış yaşananlardan utanarak gözlerini kapatmıştır. Hz. Ali'nin yaşananlardan utanarak gözlerini kapatması onun masum olduğunu gösterir.⁸⁷⁶

Arketipsel açıdan masumun bir diğer simgesi güvercindir. Berber dükkanında yer alan karakalem güvercin ile bir ayı tarafından kaçırılarak hamile bırakılan Güvercin, masumiyetin temsilidir. Ancak ayıdan olan çocuğun dünyaya getirilmesi masumiyete müdahale edildiğini gösterir.⁸⁷⁷

Güvercin'i bularak köye getiren Cennet'in oğlu şüpheleri üzerine çeker. Masum olduğu aşikâr olsa da şiddetin ve suçlamaların hedefi olur. Cennet'in oğlu şeytan/yılan tarafından kandırılan neticesinde cennetten kovularak dünyaya gönderilen, "yetim" bırakılan insanı hatırlatır. Nitekim "Cennet'in oğlu", "insanoğluna" evrilmiştir.⁸⁷⁸

Toptaş, Cennet'in oğlunun ölümüyle masum olduğu halde kendisini halkı için feda eden Hz. İsa'nın ölümünü de hatırlatmaktadır. Cennette tıpkı Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesini çaresiz

⁸⁷⁴ Carol S. Pearson, *İçimizdeki Kahraman*, s.71-72.

⁸⁷⁵ Carol S. Pearson, *İçimizdeki Kahraman*, s.64.

⁸⁷⁶ Sıtkı Nazik, "Gölgesizler Adlı Romanın Arketipsel Sembolizm Açısından Değerlendirilmesi", *Kesit Akademi Dergisi*, C.6, S.25 (2020), s.177.

⁸⁷⁷ Ramazan Türk, *Hasan Ali Toptaş Romanlarının Folklorik Unsurlar Bağlamında Tema, Dil Ve Üslup Açısından İncelenmesi*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Uşak 2019, s.66.

⁸⁷⁸ Sıtkı Nazik, "Gölgesizler Adlı Romanın Arketipsel Sembolizm Açısından Değerlendirilmesi", *Kesit Akademi Dergisi*, C.6, S.25 (2020), s.177.

bir şekilde izlemek zorunda bırakılan Hz. Meryem gibi oğlunun can verişine seyirci kalan “masum” bir annedir. Toptaş, Cennet’in oğlunun kaderini bilinçli olarak Hz. İsa’nın kaderi ve sonu ile benzer kılmıştır. Jung’un tanımıyla “aşama arketipi[ni]” ya da “kendini gerçekleştirme yolculuğu[nu]” tamamlayan Hz. İsa “belki de en üst düzeyde gelişip ayrımlaşan kendi simgesidir.”⁸⁷⁹ Köyün kahramanı olması gerekirken “günah keçisi” addedilen Cennet’in oğlu da bir nevi kendi yolculuğunda olan, “Allah’ın kendisine gönderdiği kemeri/yılanı” beline bağlayarak bu durumu tescilleyen masumdur. Nitekim Jung’un mandala arketipini somutlaştıran kemerin/yılanın getirdiği ölümüyle de yolculuğunu tamamlar.

Kayıp Hayaller Kitabı’nda yetim arketipi anlatıcıyı temsil eden Hasan ile yansıtılmaktadır. Yokluk içerisinde büyüyen Hasan her fırsatta özlemini duyduğu huzurlu evi düşler. Kederin, huzursuzluğun ve fakirliğin hüküm sürdüğü evde baba figürü de görevlerini yerine getirmez. Çocuklarının bu karanlık dünyadan kurtulmasını isteyen anne Hasan’ı evden gönderir. Kendisini Kevser’in evinde bulan Hasan için masumdan yetime dönüş bu evde gerçekleşir. Kirli sepetinde unutulmuş “çürük elma” kokusu, Kevser ve Hasan arasında yaşanan ilişkiyi ilk günahın işlenmesiyle cennetten kovularak yetim bırakılan insana işaret eder. Nitekim uyandığında yanında Kevser yerine annesini gören Hasan yeniden evden kovulur. Sözlü ve yazılı anlatılarda yetimin uğursuz olduğuna inanılarak kendi kaderine terk edildiği görülmektedir.⁸⁸⁰ Hasan da bir yetim olan Oedipus gibi laneti nedeniyle evden uzaklaştırılır.⁸⁸¹ Böylece Hasan yetimin kaderini yeniden yaşar.

Heba romanında Kenan’ın 16 yaşındaki yeğeni Besim, Ziya’ya ölen oğlunu hatırlatır. Ailesi Almanya’ya çalışmaya giden Besim’de bir nevi “yetim”dir. Bu nedenle Ziya, Besim’e oğluna kavuşmuş bir baba gibi yaklaşmaktadır.⁸⁸²

“(…) Ziya bir an anne karnındayken öldürülen oğlunu düşündü onu görünce dizlerinin bağı çözülmüş bir hâlde ayağa kalktı, bir eliyle masanın kenarına tutundu ve çocuğun boyuna boşuna bakarak içinden, yaşasaydı demek ki o da şimdi böyle kocaman bir delikanlı olacaktı diye geçirdi. Elini uzatıp tokalaşırken de, oğluna dokunuyormuşçasına ürperdi hafifçe.”⁸⁸³

⁸⁷⁹ Anthony Storr, *Jung’dan Seçme Yazılar*, çev. Levent Özşar, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s.235.

⁸⁸⁰ Carol S. Pearson, *İçimizdeki Kahraman*, çev. Semra Ayanbaşı, Akaşa Yayınları, 3. Basım, İstanbul, 2023, s.62.

⁸⁸¹ Dilek Çetindaş, “Yadsınmış Fanteziler, Bölünmüş Benlikler ve Panoptiğinin Yıkılışı: Delilik Envanteri Olarak *Kayıp Hayaller Kitabı*”, *Sessiz Gölgesinde Hasan Ali Toptaş Kitabı*, Ed. Hülya Argunşah, Kesit Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2018, s.114.

⁸⁸² Esra Sazyek, “Jung Işığında Heba” *Turkish Studies*, C.8, S.8 (2013), s.

⁸⁸³ Hasan Ali Toptaş, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020, s.167.

Pearson, *İçimizdeki Kahraman* adlı eserinde açınıladığı yetim arketipi Toptaş'ın romanlarında masum arketipiyle beraber görülmektedir. Masumdan yetime dönüş kolektif bilinçdışına ait anlatılar vasıtasıyla olay örgüsüne dahil edilir.

2.9.8 Yozlaşma Mitosu

TDK'ye göre “dejenereleşme, tereddi, dejenerasyon”⁸⁸⁴ anlamına gelen yozlaşma; mevcut olanın bozulması, dağılması ya da eski halini kaybetmesidir. Tarihin her döneminde görülen dejenerasyon/yozaşma hayatın her alanına sirayet ederek toplumun/toplumların birçok açıdan eleştirilmesine neden olmaktadır. Yozlaşma kavramını “mitos” ile bütünleştirerek “geçmişe/altın çağa duyulan özlem” olarak tanımlayan Berna Moran, aynı zamanda her insanın şimdiki zamanın ötesine geçerek geçmişe yâd etmeyi tercih ettiğini de belirtir. Böylece “yozaşma mitos”nun evrensel bir his⁸⁸⁵ olduğu görülmektedir. Nitekim ilk zamana, mükemmele ulaşma arzusu tüm insanlığa arketipsel bir deneyim sunmaktadır.

Toptaş, “yozaşma mitos” nu *Uykuların Doğusu*'nda ele alır. Anlatıda radyoevindeki durum, çalışanların işlerini yerine getirmemesi, Ankara'dan yeni atanan radyoevindeki adamı oldukça şaşırtır. Patronlarından kendisine düzenli yapabileceği bir iş istediğinde “maaşın işliyor, daha ne istiyorsun”⁸⁸⁶ söylemiyle karşılaşır. Radyoevindeki bu durum genelinde memuriyetteki özelinde ise radyoevindeki patron ve çalışanlar arasındaki yozlaşmayı göstermektedir. Bu doğrultuda radyoevindeki adamın işini terk etmesine neden olan arketipsel açıdan “yozaşma mitos”dur.

2.10 Kahramanın Sonsuz Yolculuğu

2.10.1 Yola Çıkış

Kahraman, mevcut dünyasından ayrılarak yeni bir yolculuğa çıkar, olağanüstü yaşamların olduğu başka bir dünyaya doğru yönelir. Yolculuğunda karşısına çıkan kişiler masal kahramanı gibi efsanevi özellikler göstermektedirler. Onlara karşı verdiği mücadeleyi kazanan kahraman elde ettiği güçle değişmiş bir şekilde evine döner. Böylece ayrılma-erginlenme-dönüş üçgeninden oluşan “monomit”i gerçekleştirir.⁸⁸⁷ *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıcı Alaaddin'i bulmak için şehirden ayrılarak yola çıkar. Onun bu eylemi de kahramanın dönüşümünü simgeleyen monomiti yansıtmaktadır.

⁸⁸⁴ TDK, “Yozlaşma”, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 30.09.2023).

⁸⁸⁵ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, 21. Baskı, İstanbul 2017, s.170.

⁸⁸⁶ Hasan Ali Toptaş, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020, s.13.

⁸⁸⁷ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, İthaki Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2020, s.35.

Yol romanı olan *Kuşlar Yasına Gider*'de anlatıcı, babasını iyileştirmek, ona şifa olabilmek için Ankara-Denizli arasında gidip gelir. Anlatıcı için yol, güçlkle karşılaştığı, aşması gereken engellerin olduğu ve sonunda değişime uğradığı süreçtir. Mekânsal açıdan da yol, roman için önem arz etmektedir. Zira bahsedilen yol yalnızca Ankara- Denizli arasında değildir, yaşam ve ölüm arasındadır.

2.10.2 Maceraya Çağrı

Kahramanın evi terk ederek yolculuğa çıkmasına neden olan herhangi bir işaret, kişi veya gerçekleşen olay görünümünde ortaya çıkan “haberci”nin görevi kahramanı “maceraya çağırmak”tır. Campbell’e göre yolculuğun ilk aşaması olan maceraya çağrı, kahraman için elzem olan dönüşüm doğrultusunda kendilik yolculuğunun başlaması gerektiğini işaret etmektedir. Bu doğrultuda kahramanı evinden ayrılmaya teşvik eden çağrının içeriği kadar kim tarafından nasıl bir ortamda iletildiği ortamda önem arz etmektedir. Olağan dışı mekânlarda gelen çağrının ardından kendisini alışık olmadığı bir durum içerisinde bulan kahraman bir tercih yapmak zorundadır.⁸⁸⁸

Sonsuzluğa Nokta’da Bedran için “maceraya çağrı” babasına benzeme endişesidir. Kendisini keşfetmek, kim olduğunun farkına varmak için çocukluğunun geçtiği kasabayı/evi arkasında bırakarak şehre gider. Bir nevi kendisine gelen çağrıyı kabul etmiştir.

Toptaş’ın yoklar üzerine inşa ettiği *Gölgesizler*’de maceraya çağrılan ilk kişi şehirdeki berberdir. Berber dükkânın camından uzaklara bakarak başka bir hayat fikrine tutan berber kendisini köyde bulur.

Köyün asıl berberi Cingil Nuri ise yaklaşık on beş yıl önce bir akşam ruhunun sıkıldığını belirterek evini ve ailesini terk eder. Böylece maceraya çağrıyı kabul ederek “kahramanın sonsuz yolculuğunu” başlatır.

Bin Hüzünlü Haz’da anlatıcıyı şehirden ayrılmaya sevk eden “çağrı” Alaaddin’i bulmaktır. Bu sayede masalsı bir yolculuğa çıkan anlatıcı yolculuk boyunca çağrısını hatırlayarak Alaaddin’e ya da kendiliğe ulaşmaya çalışmaktadır. Çağrıyı alan kahraman için bir diğer adım “ilk eşiğin aşılması”dır.

2.10.3 İlk Eşiğin Aşılması

Campbell, kahramanın yolculuğunda karşısına çıkan “eşik muhafızı” olarak tanımlanan, kahramanın mevcut sınırlarını ya da gelecekteki sınırlarını belirleyen/koruyan kişiler olduğunu

⁸⁸⁸ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, s.35.

belirtir. Gerçek dünya ile tanışmak, bilmeyenin izini sürmek sonucunda ise zafere/ödüle ulaşmak isteyen kahramanın eşik muhafızlarını aşması gerekir. Böylece sınırları aşarak yeni bir deneyim kazanır.⁸⁸⁹

Sonsuzluğa Nokta'da eşik muhafızı babadır. Onun himayesinden ayrılmak ya da evi terk etmek Bedran'ın "kapıdaki muhafıza" karşı zafer kazandığı göstermektedir. Böylece baba arketipinin temsil ettiği güce karşı geçici de olsa bir zafer kazanılmış, kendi yolculuğunda ilerleme kaydedilmiştir.

Gölgesizler'de köyün bekçisi, geceleri köyde nöbet tutarak bir nevi eşik muhafızlığı yapmaktadır. Ancak Cingil Nuri ile başlayıp Güvercin ile devam eden kayıplar görevinde başarılı olamadığını göstermektedir.

Heba'da ise "eşik muhafızı" anima arketipi üzerinden yansıtılmaktadır. Şehirdeki evini kapatıp arkadaşı Kenan'ın yaşadığı Yazıköy'e yerleşme kararı alan Ziya, ev sahibi Binnaz Hanım'a kaldığı dairenin anahtarını teslim etmek ister. Ancak hizmetçi dairenin anahtarını yalnızca Binnaz Hanım'ın alabileceğini söyleyerek Ziya'yı eve davet eder. İçeri giren Ziya bir süre sonra salona gelen Binnaz Hanım'a anahtarı vermek istese de başarılı olamaz. Zira bilinçdışındaki animanın yansıması olan Binnaz Hanım, sözleriyle kahramanın yolculuğuna çıkmasına engel olan "eşik muhafızı"nı çağrıştırmaktadır.

Beni Kör Kuyularda'da Güldiyar'ın taş gözyaşlarından para kazanmak isteyen kötü adamların evi kuşatması, Muzaffer'in kızını da alıp yeni bir hayata başlamak için bulunduğu kaçma girişimlerinin evin kapısında duran kötü adamlar tarafından engellenmesi "eşik muhafızı"nın varlığını kanıtlamaktadır. Nitekim içinde bulunduğu durumdan kurtulmayı başaramayan, eşiği geçemeyen baba ile kızı kapıdaki muhafıza yenilmiştir.

2.10.4 Balinanın Karnı

Eşikten geçen kahraman, kapıdaki muhafızın gücünü ele geçirmek yerine bilinmeyenin dünyasında kayıplara karışır. Bu durum için Campbell, "balina karnı" simgesini kullanmaktadır. Kahraman eşikten geçtiğinde kendisini dış dünyadan soyutlamaz aksine kendi içine yönelerek yeniden doğuşunu gerçekleştirir. Böylece kahramanın kendine dair gerçeklerle yüzleşeceği bir sürecin başladığı görülmektedir.⁸⁹⁰ Bu süreç arketipsel açıdan kendiliğe erişme sürecini yansıtmaktadır.

⁸⁸⁹ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, s.76-80.

⁸⁹⁰ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*., s.86-89.

Sonsuzluğa Nokta'da baba eşiğini aşan Bedran için “balinanın karnı” şehre gittiğinde üç genç ile paylaştığı bodrum katındaki dairedir. Dış dünyaya ait kimliği ya da personasını kapının dışında bırakarak kendisini yeniden keşfetme fırsatı bulur. Yine bilinçdışına ait arketipler ile balinanın karnı ya da bodrum katında yüzleşir.

Kayıpların romanı *Gölgesizler*'de balinanın karnı Cıngıl Nuri'nin köyü arkasında bırakarak çıktığı yolculukta rastladığı “mermer kaplı bina” görünümündedir. Kahramanın içsel yolculuğunun mekânı olarak balinanın karnı erginlenme sürecinin bir parçasıdır. Nuri'de mermer kaplı binanın eşiğinden geçince kendisini farklı bir mekânda bulur. Binadan ayrıldığında ise adeta yenilenmiş gibidir. Böylece rahme dönüşün simgesi balina karnın Nuri üzerindeki etkisi açıkça görülmektedir.

Bin Hüzünlü Haz'da Alaaddin'i bulma uğruna yola çıkan anlatıcı için balinanın karnı ilk olarak “Motel Rom”dur. İçeri girdiğinde kendisini karşılayan kasvetli hava farklı bir dünyaya giriş yapıldığını göstermektedir. Anlatıcı da “çile odalarından fırlayan dervişler gibi”⁸⁹¹ otelin içinde Alaaddin'i aramaktadır. Yolculuğunun devamında karşısına çıkan Asip Dağı'nın tepesindeki türbe ve ilerisindeki ormanda mekânsal açıdan anlatıcının dış dünyadan kendisini soyutlayarak yeni bir varoluşun içine girdiği/balinanın karnına dönüş gerçekleştirdiği söylenebilir.

Heba'da ise bireyleşme yolculuğunun mekânı olarak sunulan Yazıköy, Ziya için yeniden doğuşun bir nevi balina karnına dönüşün mekânıdır. Kenan vasıtasıyla tanıştığı bu köyde gerçek dünyadan soyutlanarak “doğa ana”ya sığınır. Dağlarla çevrili olan köy de kahramanın dönüşümü için izole edilmiş gibidir. Anlatının sonunda Ziya'nın köylülerden kaçarken Yazıköy'ün dağlarındaki bir kulübede kendisiyle karşılaşması yolculuğunun sonuna geldiğini balinanın karnındaki değişimini tamamladığını göstermektedir.

2.11 Erginlenme

2.11.1 Sınavlar Yolu

Eşikten geçen kahraman için yeni bir süreç başlamaktadır. Yolculuğun parçası olarak pek çok sınav onu beklemektedir. Campbell, bu süreçte kahramanın kendisine rehberlik eden kişilerin deneyimlerinden, doğaüstü güçlerden yararlandığını ve çeşitli araçlar kullandığını belirtir. Kahramanın erginlenmesinde rol oynayan görevler bu dönemde gerçekleşmektedir. Dış

⁸⁹¹ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020, s.51.

dünyaya ait olan maceraların yanı sıra kendisiyle yüzleşmek isteyen kahramanda yine belirli aşamalardan geçerek kendini tanıyabilir, arınma eylemini de gerçekleştirebilir.⁸⁹²

Sonsuzluğa Nokta'da Bedran'ın sınavı kasabadan ayrılmasıyla başlar. Bozkırı aşarak geldiği şehirde onu ayrı bir sınav beklemektedir. Bodrum katındaki dairede tanıştığı İsvan sayesinde kendisi olabileceğini düşünür. Ancak İsvan'ın ani ölümüyle yalnız kalır. Başarısız bir evliliğin ardından gelen trafik kazası da Bedran için sınavların devam ettiğini göstermektedir. Böylece Bedran, umutla çıktığı yolculuğunda tüm girişimlerine rağmen zaferi, ya da “kendi olma” isteğini gerçekleştiremez, sınavlar yolunda yenik düşer.

Kahraman için yolculuğun zorlu aşaması sayılabilecek “sınavlar yolu”, engellerin aşıldığı, canavarın mağlup edildiği aşamadır. *Gölgesizler*'de sınavlar yolunu aşan ilk kişi Cıngıl Nuri'dir. Köyü terk ederek uçsuz bucaksız çöllerden, karanlık yollardan geçer:

“(…) Gel gör ki ışıklar, burnundan ateş püskürten boğalara dönüşmüş sonra, sırtında boncuklu beşik taşıyan develere, terli atlara, keçi sürüsüne ya da ayna yüklü kuşlara dönüşmüş. Boğalardan korkmuş önce; dikenli bir düzlükte, arkasına baka baka kaçmış. (...)”⁸⁹³

Cennetin oğlu da tıpkı Cıngıl Nuri gibi köyü terk ederek kendisini “sınavlar yolu”na adanmış, dağlara çıkıp elinde yılanlarla köye dönmüştür. Ancak onun sınavı köye döndüğünde de devam eder. Zira Güvercin'in kaybolmasından sorumlu tutularak köylünün şiddetine maruz kalmıştır. Anlatının sonunda ise bulduğu yılan tarafından öldürülen Cennetin oğlu, sınavlar yolunu tamamlayarak ödüle/kendiliğe ulaşmıştır.

Dağlar, kuleler, şatolar; gökyüzü, yeraltı, uzun yollar mekânsal açıdan kahramanın sınavı olurken karşısına çıkan peri, cadı, büyücü gibi temsillerde amacı doğrultusunda elde etmek istediği zafere karşı ona engel olmaya çalışırlar. *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıcı/yazar Alaaddin'e ulaşmak için geçtiği “sınav yolu”ndan bahseder:

“(…) o gün zamanın içinde nereden nereye kadar yol aldım, yakılıp yıkılmış kaç ülke toprakları üzerinden uçtum, hangi denizlerin serinliğiyle hangi yanardağ ateşlerinden geçtim, nereleri gördüm, hangi kervansaraylara uğradım, ya da hangi uygarlıkların eşiğine akan nehir kıyılarında kaç gece, kimlerle konakladım, hiç bilmiyorum. (...)”⁸⁹⁴

Campbell, sınavlar yolunu kahramanın macerasındaki zorlu bir süreç olarak görmekte, asıl arayışın ise bu aşamadan sonra gerçekleştiğini belirtmektedir. Aynı zamanda yolun bu kademesinde kahraman, mistik inanışa göre kendisine yönelir. Sahip olduğu gücünü, benliğini

⁸⁹² Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, İthaki Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2020, s.93-96.

⁸⁹³ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020, s.62.

⁸⁹⁴ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020, s.79.

geçmişin izlerinden arındırmak ve dönüştürmek için kullanır.⁸⁹⁵ Nitekim anlatıcı/yazarda şehrin aydınlığından uzaklaşarak maceranın kaynağına yönelmeyi tercih etmiş, kendisini sınavlar yolunda bulmuştur.

Uykuların Doğusu'nda sınavlar yolundan geçen ilk kişi radyoevindeki adamdır. O uzun ve meşakkatli bir yolcuğa çıkar. Şehri arkasında bırakarak çöllerden, yaşlıların izinden geçer. Aynı zamanda anlatıcının dedesi olan Cebail Dede'nin bir kuşu aramak için çıktığı yolculuk da "sınavlar yolu"nu yansıtmaktadır.

Heba'da "sınavlar yolu" Yazıköy ile özdeşleştirilir. Ziya, bu köyde kendisine yol gösterecek yaşlı bilge ile tanışır, kırk yıl önce vurduğu kuş karşısına Kenan'ın kardeşi Nefise olarak yine bu köyde çıkar.

Kuşlar Yasına Gider'de "sınavlar yolu" anlatıcının Denizli-Ankara arasında yaptığı yolculuklar ile yansıtılmaktadır.

Yaşam ve ölüm arasında ince bir çizgi olan ve her defasında ölüme yaklaşan yolculuklar anlatıcının yaşam ve ailesine dair gerçeklerle yüzleşmesine neden olur. Böylece kendisine ecel atının da eşlik ettiği sınav yolunda anlatıcı, Campbell'in belirttiği gibi geçmişin izlerinden geçerek bir dönüşüm yaşamıştır.

2.11.2 Tanrıçayla Karşılaşma

Campbell, yolculuğun bu aşamasında kahramanın karşısına çıkan tanrıça figürünün güzelliğiyle kahramanı etkilediğini aynı zamanda anne, eş, sevgili gibi anima temsilleri olduğunu da belirtir. Psişenin özlemini duyduğu mutluluğa, huzura erişmesi karşısına çıkan tanrıça ile mümkündür. Ancak tanrıça(lar) yalnızca iyi değildir, kötü temsil(ler) de söz konusudur. Kahraman yolculuk boyunca karşısına çıkan her kadın ile tanrıça figürünü deneyimlediği görülmektedir.⁸⁹⁶

Sonsuzluğa Nokta'da Bedran'ın animasını temsil eden Gülderim, Meftune, Ayla ve Bendegül aynı zamanda tanrıça figürüyle bütünleşirler. Bilhassa Meftune'nin hayran bırakan güzelliği Bedran'ı tesiri altına alır. Tanrıça, kahramana yolculuğunda eşlik ederek ona unuttuğu mutluluğu yeniden hatırlatmakta kimi zamanda yola çıkış amacını unutturmaktadır. Böylece Bedran'ın karşısına çıkan kadınlar onu şehre gelme amacından uzaklaştırarak tanrıçanın olumsuz özelliğini de yansıtmaktadırlar.

⁸⁹⁵ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, İthaki Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2020, s.95.

⁸⁹⁶ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, s.103-111.

Gölgesizler'de “tanrıçayla karşılaşma” Cennet ve oğlu üzerinden yansıtılır. Köye geri dönen ancak suçlamalar nedeniyle muhtarlığa kilitlenen Cennet'in oğlunun suçsuz olduğuna yalnızca annesi -Cennet- inanmaktadır. Böylece Cennet'in oğlunun yolculuğunda tanrıça koruyan ve gözetleyen anne figürüdür.

Bin Hüzünlü Haz'da tanrıça figürü Alaaddin'in öldürdüğü sırma saçlı Tatar kızı'dır. Alaaddin için animayı temsil eden büyüleyici güzelliğe sahip olan bu kız, gülüşüyle de Alaaddin'i etkisi altına alır. Ancak kendi ölümünün Tatar kızının elinden olabileceği hususunda şüphelenen Alaaddin, kızı öldürmeyi göze alır. Nitekim Tatar kızı, Alaaddin'e bir tuzak ya da tehlikeyi çağrıştırdığı için olumsuz tanrıçayı yansıtmaktadır.

2.11.3 Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın

Campbell'e göre kahramanı yolculuğundan alıkoyma çalışan “baştan çıkarıcı” kadın figürü bulunmaktadır. Bu kadın temsili kahramanın annesi de olabilmekte ve onunla gerçekleşen izdivaç sonucunda da kahraman babası yerine geçerek Oidipus'a dönüşmektedir.⁸⁹⁷

Toptaş'ın düşler anlatısı *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda baştan çıkarıcı kadının tesiriyle Oidipus kehaneti anlatıcı Hasan Ali ve Kevser'in hikayesiyle verilir. Babasının şiddetinden kaçan Hasan, Kevser'in evine gelir. Kapıdan içeri girmesi kahramanın baştan çıkarıcı kadının tesirinde kaldığını, uyandığında ise Kevser yerine annesiyle karşılaşması Hasan'ın yolculuğunda mağlup olduğunu göstermektedir.

2.11.4 Babanın Gönlünü Alma

Kahraman, yolculuğunda baba faktörünü unutmamalı; onu kişiye merhamet eden ve güven sağlayan kişi olarak görmelidir. Baba, kahramanın erginleşmesi, gerçek dünyaya ulaşması için etkin rol oynar. Yaşamın çıkmazlarından kurtularak bilgeliğe erişen kahraman bu aşamada yeniden babasıyla karşılaşır. Böylece yaşamın baba ile bütünleştiği söylenebilir.⁸⁹⁸

Kuşlar Yasına Gider'de anlatıcı, rahatsızlığı nedeniyle Ankara'ya gelen babasının tedavisiyle ilgilenir, onun bütün ihtiyaçlarını karşılamaya çalışır. Son nefesine kadar babasına gereken ihtimamı gösteren anlatıcının yolculuğunda “babasının gönlünü aldığı” söylenebilir.

2.11.5 Tanrılaştırma

Campbell “tanrılaştırma” kavramını kahramanın endişelerinden arındığı bilinç halinden uzaklaştığı bir nevi yüceleştirildiği ya da ilahi bir mertebeye eriştiği aşama için kullanmaktadır.

⁸⁹⁷ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, İthaki Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2020, s.113-114.

⁸⁹⁸ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, s.120-138.

Tanrılaşan kahraman dünyevi arzularından, kaygılarından uzaklaşarak yolculuğunda nihai sona/ödüle ilerleme kaydeder.⁸⁹⁹

Bin Hüzünlü Haz'da anlatıcının Asip Dağı'nın tepesindeki türbede Alaaddin'e rastlaması, arayışın tamamlandığını göstererek bir nevi anlatıcı/yazarın yolculuğundaki "tanrılaştırma" eyleminin tamamlandığına işaret etmektedir.

Heba'nın son bölümünde kendisini öldürmek isteyen köylülerden kaçarak bir kulübeye sığınan Ziya'nın kulübenin camından kendi ölümünü izlemesi yolculuğunun neticelendiğini, "tanrılaştırma"nın gerçekleştiğini kanıtlamaktadır.

2.11.6 Nihai Ödül

Tanrılaşma adımıyla yolculuğunu nihayete erdiren kahraman için ödül, çarmıha gerilmedir. Ancak bu eylemi yalnız gerçekleştirmez, babası da ona eşlik etmektedir. Bu doğrultuda kahraman, "maceraya çağrı" ile başlayan yolculuğunda çarmıha gerilme ile erginleşmiş bir kişiye dönüşecektir.⁹⁰⁰

Sonsuzluğa Nokta'da Bedran'ın geçirdiği kaza nedeniyle yatağa mahkûm olduğu görülmektedir. Anlatının sonunda ise elinde silahı ile kapıda bekleyen Bedran'ın "çarmıha gerildiği" görülmektedir.

Heba'da Ziya'nın köyde çıkan dedikodular nedeniyle köylüler tarafından öldürülmesi, "çarmıha gerilme" aşamasını yansıtmaktadır. Bu durum Yazıköy'deki yolculuğunu tamamladığını göstermektedir.

2.12 Dönüş

2.12.1 Dönüşün Reddedilişi

Kahraman çeşitli yardımlarla ilerlediği yolculuğunu tamamladığında evine geri dönmesi ödülleri de ülkesinin hizmetine sunması beklenir. Ancak dönüş kahramanın gerçekleştirmek istemediği bir eylemdir. Dönüşün ilk evresi ise "büyülü kaçış"ın gerçekleştirilmesidir.⁹⁰¹

2.12.2 Büyülü Kaçış

Kahraman, kral ve kraliçenin desteğini alarak çıktığı yolculukta topluma fayda sağlayacak ödülle döndüğünde dünyaya kabul edilmektedir. Ancak yanlış bir eylemde bulunur

⁸⁹⁹ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, s.140.

⁹⁰⁰ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, s.177.

⁹⁰¹ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, s.179.

ve muhafızlar tarafından dünyaya girişı engellenirse kahraman başka diyarlara kaçar. Campbell'in ifadesiyle “büyülü kaçışı”nı gerçekleştirir.⁹⁰²

Bin Hüzünlü Haz'da Alaaddin duyduğu hikayelerin etkisiyle saraydan kaçar. Şehri arkasında bırakarak Asip Dağı'na doğru yol alarak “büyülü kaçışı” gerçekleştirir. Karşısına çıkan “ay yüzlü bir kız”⁹⁰³ ve bir grup asker ise ihanete uğramasına böylece yolculuğun gidişatının değişmesine neden olmaktadır.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda anlatıcının dayısı Celil, içinde bulundukları fakirlikten ve borçlarından kurtulmaları için eşi Nesime'yi Almanya'ya gönderir. Nesime, Almanya'ya gittiğinde kendisine de istek göndereceğine inanmaktadır. Ancak her geçen gün azalan mektuplar da kesilince Nesime'nin kayıplara karıştığı anlaşılır. Nitekim Nesime'nin Almanya'ya gidişı “büyülü kaçışı” simgelemektedir.

2.12.3 Dönüş Eşiğinin Aşılması

Kahraman, fani ve ilahi olmak üzere iki farklı dünya arasında yolculuk yapar. Karanlığın ya da mistisizmin evreninde ikamet ederken gerçek dünyadan uzaklaşan kahraman aynı zamanda zor durumların da üstesinden gelir. Böylece değişmiş ve dönüşümünü tamamlamış bir şekilde evine doğru yol alır. “Dönüş eşiğini aşan” kahraman yaşadığı çevreye adapte olmakta güçlük çeker. Yaşamın sıradanlığı karşısında gerçek dünyaya dönüşü sorgular.⁹⁰⁴

Sonsuzluğa Nokta'da şehirden kasabaya dönen Bedran, kasabalının davranışlarına anlam veremez. Gayesiz bir hayat süren kasabalı ona göre doğum, evlilik ve ölüm döngüsü içerisinde yaşamını sürdürmektedir. Ancak Bedran'ın bu döngüyü anlamakta güçlük çekmesi “dönüş eşiğinin aşılmaya” çalışıldığını göstermektedir.

2.12.4 İki Dünyanın Ustası

Kahraman, iki farklı dünya arasında herhangi bir karışıklık yaşamadan kolaylıkla gidip gelebilmektedir. O, Nietzsche'nin deyimiyle “kozmik bir dansçı”dır. Yeniden doğuşu gerçekleştirebilmek için arzularından kurtulan kahraman teslim olmaya da hazırdır. Bu doğrultuda kahraman kimliksizleşerek bilge, gezgin veya derviş gibi bireyleşme yolculuğunda başarılı olan, kendiliği gerçekleştiren kişiye dönüşür.⁹⁰⁵ *Gölgesizler*'de Cennet'in oğlu köyden uzaklaşarak dağlara çıkar. Onun için ikinci dünya, köyün ötesindeki dağlardır.

⁹⁰² Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, s.181-182.

⁹⁰³ Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020, s.130.

⁹⁰⁴ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, İthaki Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2020, s.199-200.

⁹⁰⁵ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, s.207-215.

2.12.5 Yaşama Özgürlüğü

İki dünya arasındaki yolculuğunu sonlandıran kahraman hem kendisine hem de dünyaya farklı bir perspektiften bakar. Maceranın kendisine kazandırdığı farkındalık sayesinde benliğini kişisel bilinçdışının etkisinden kurtararak bir üst mertebeye arketipsel açıdan kendiliğe ulaşır. Bu doğrultuda kahraman eski benliğini terk ederek hiçbir şeyden etkilenmeyen, sonsuz bir benliği tercih etmektedir. Böylece fani olanı terk ederek sınırları aşar, bir nevi ölümsüz olur.⁹⁰⁶

Heba romanının sonunda Ziya'nın köylüler tarafından öldürülmesi, onun sonsuzluğa ulaştığının göstergesidir. Cennet'in oğlunun yılan tarafından boğularak öldürülmesi yaşamın sonsuz döngüsünü tamamlayarak görevini gerçekleştirdiğini kendilik arketipini deneyimlediğini göstermektedir. Ziya ve Cennet'in oğlu Campbell'in ifadesiyle sınırları aşır özgürleşmiştir.

2.13 Anti Kahraman

Campbell'in büyük, yüce bir amaca hizmet eden, salgın, hastalık veya düşmana karşı savaşarak ülkeyi/ülkeleri kurtaran ve görevini başarıyla tamamlayıp evine/ödülüne kavuşan geleneksel kahramana karşılık anti kahraman ise sonu ölümle biten bir hikâyenin kahramanıdır.⁹⁰⁷ Modern dünyanın beklentilerine karşılık postmodern kahraman anti tavır sergilemektedir. Berna Moran anti kahramanı şu ifadelerle tanımlar:

“(…) Zekâsı parlak, duyarlılığı ince, ama karamsar, bir işe yaramaz, topluma karşı olumsuz adam. Bazen iyi niyetli ve ümitli olsa da eyleme geçemeyen, sonunda hep yenilgiye uğrayan adam. (...)”⁹⁰⁸

Anti kahramanın kötü bir kahraman olmadığını belirten Şaban Sağlık, bu kahramanın aynı zamanda iyi veya kötü tüm özellikleri bünyesinde bulundurarak klasik bir kahraman gibi kendisine verilen görevleri yerine getirmeye çalıştığını ancak bu süreçte kendi yöntemlerini kullanması nedeniyle okuyucunun klasik kahraman gibi anti kahramanla bağ kuramadığını yine de onun varlığından haberdar olduğunu belirtir.⁹⁰⁹

Geleneksel kahraman toplumun arzuladığı fiziksel görünüme, statüye, güce veya başarıya sahip iken anti kahraman istenmeyen özellikleri nedeniyle idealize edilmez. Aynı zamanda kendi kaideleri doğrultusunda yaşar. Zira onun tüm çabası/savaşı kendisidir. Ancak tanımı ve özellikleri onu geleneksel kahramandan ayırsa da sonuç olarak o da bir kahramandır. Bu nedenle Campbell'in “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu”nda tanımladığı aşamalar onun için

⁹⁰⁶ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, s.216.

⁹⁰⁷ Şaban Sağlık, “Anti Kahraman”, *Bizim Külliye*, C.21, S.87 (2021), s.28.

⁹⁰⁸ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, 29. Baskı, İstanbul 2018, s.60.

⁹⁰⁹ Şaban Sağlık, “Anti Kahraman”, *Bizim Külliye*, C.21, S.87 (2021), s.28.

de geçerlidir.⁹¹⁰ Böylece anti kahramanın da yolculuğunu tamamladığı görülmekte ancak anti kahramanın okuru anlatının sonunda ödüle kavuşan bir kahraman yerine gerçeklerle yüzleşen kimi zaman yenilen bir kahramana tanıklık etmektedirler.⁹¹¹

Toptaş'ın romanlarında kahramanlar tamamladıkları aşamalar nedeniyle Campbell'in "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu"na uyum gösterecekler de anlatının sonunda güç yitimine uğramaları, hastalanmaları ve küçülme göstermeleri kendini kurtaramayan bu kahramanlarda anti kahramana doğru bir eğilimin olduğunu göstermektedir. *Sonsuzluğa Nokta* romanının sonunda Bedran'ın elinde silah ile beklemesi, *Gölgesizler*'de kahramanların aniden kaybolması, *Bin Hüzünlü Haz*'de Alaaddin'i arayan anlatıcının geçmişin anlatıları içinde dolaşması/geçmişle kendisini bir nevi teselli etmesi yine *Uykuların Doğusu*'nda Cebrail Dede'nin hayali bir kuşu bulamadığında yataklara düşmesi, Toptaş'ın kahramanlarında anti kahramana doğru bir gidişin olduğunu da göstermektedir. Nitekim arketipsel dünyanın ideal kahramanının kutsalını yitiren postmodern dünyada anti kahramana dönüştüğünü söylemek mümkündür.

⁹¹⁰ Şaban Sağlık, "Anti Kahraman", s.28-30.

⁹¹¹ Şaban Sağlık, "Anti Kahraman", s.31.

SONUÇ

Odağı insan olan edebiyat ve psikolojinin iş birliğini öncelikle Sigmund Freud'un Psikanalitik edebiyat eleştirisinde görmek mümkündür. Freud'un talebesi olan Carl Gustav Jung ise edebiyatın psikolojik bir yönü olduğu savı doğrultusunda Freud'a katılsa da yazarın ve eserlerin psikanalize tabi tutulamayacağını belirterek ondan ayrılır. Jung, yaptığı araştırmalar sonucunda bilinçdışı olarak belirtilen kısmın ikiye ayrıldığını, kişisel deneyimlerin yanı sıra tüm insanlığa ait ortak bir hafızanın da bilinçdışında mevcut olduğunu belirterek bilinçdışının bu kısmını kolektif bilinçdışı olarak tanımlar. İlkel atalarımızın tecrübeleri kolektif bilinçdışını oluşturmakta, bu yapı ise kalıtım yoluyla gelecek nesillere aktarılmaktadır. Jung, kolektif bilinçdışının arketip adını verdiği davranış modelleri sayesinde tahlil edilebileceğini bu arketiplerin ise insanlığın ilk anlatısı olan mitlerde, toplumları etkisi altına alan efsanelerde veya dinlere ait kutsal metinlerde yer aldığını belirtir.

İnsanlığın karanlık yönünü belirtmek için gölge, toplum içerisinde kabul görmesi için maske ya da persona, kişinin içerisindeki karşı cinse ait temsili belirtmek için anima-animus ve kişinin zor durumda kaldığında başvurabileceği yaşlı bilge-büyük ana başta olmak üzere birçok arketip bulunmaktadır. Jung bu arketipleri yalnızca kendisine danışan hastaların tedavisinde kullanmaz; sanatta özelinde ise edebi eserlerde de bu arketiplerin var olduğunu ayrıca yazarlarında bu simgesel yapıları dikkate almaları gerektiğini vurgular. Zira kolektif hafızanın izlerine edebiyatta da rastlamak mümkündür.

Postmodern anlatı tekniği olan metinlerarasılık, farklı anlatıların metin kurgusuna dahil edilmesiyle oluşmaktadır. Kaynağını kolektif hafızadan alan mit, efsane, masal ve dinler tarihine ait anlatıların kullanılması arketipsel eleştiriye zemin oluşturmaktadır.

Hasan Ali Toptaş, kolektif hafızanın çıktıları sayılan ortak değerlerden, folklor, halk masalları ve yetiştiği şehrin-Denizli- kültüründen yararlanır. Kolektif bilinçdışından beslenen bu anlatılar yazarın romanlarında sembolik bir dilin oluşmasını mümkün kılmaktadır. *Bin Hüzünlü Haz*'da yer alan masallar büyümlü bir atmosfer yaratırken *Gölgesizler*'de Denizli ve çevresinde anlatılan kız kaçırın ayı efsanesi anlatının temel hikayesini oluşturur. Türküler ise *Kuşlar Yasına Gider* romanında yer almaktadır.

Arketiplerin görüldüğü alanlardan biri de dinler tarihidir. Hasan Ali Toptaş, romanlarında dinler tarihinde yer alan anlatılardan da faydalanır; dinler tarihinde seçtiği çeşitli anlatıların ya da figürlerin, sembollerin etrafında olay örgüsünü inşa eder:

Uykuların Doğusu, Haziran Sopası, *Bin Hüzünlü Haz*, Alaaddin'i günah işlemeye yönlendiren “günahkâr melekler” (Harut ile Marut'un Hikayesi) ve Cassandra miti. *Gölgesizler*'de masumiyetine rağmen öldürülen Cennet'in oğlu ve çarmıha gerilen Hz. İsa'yı ve Bakire Meryem'i hatırlatır.

Joseph Campbell'in maceraya çağrısını kabul eden Toptaş'ın kahramanları için “sonsuz bir yolculuk” başlar. Bu çağrı, *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran'ın babasına benzeme korkusuyla şehre gitmesine neden olan içsel bir çağrı, *Gölgesizler*'de Cıngıl Nuri'nin ruhun daralması ve kendisini uzak diyarlarda bulmasıyla sonuçlanan kendiliği keşfetme çağrısı, *Bin Hüzünlü Haz*'da suçtan arınmışlığın tedirginliğiyle anlatıcının bilinçdışındaki kendiliğin temsili Alaaddin'e ulaşma çağrısı, *Uykuların Doğusu*'nda Cebrail Dede için çağrı, kendisine anlatılan ancak kimsenin daha önce görmediği kuşu bulmak, *Heba*'da ise Ziya'nın bireyleşmesi için Yazıköy'den Kenan vasıtasıyla gelen bir çağrıdır.

Çağrıyı alan kahramanın yardımına Jung'un yaşlı bilge ve büyük ana arketipleriyle açıkladığı kadın ve erkek temsiller yetişir. Romanlar incelendiğinde Toptaş'ın çaresiz kalan kahraman için muhakkak bir yaşlı bilgeyi, büyük anayı yansıtan karakterlere yer verildiği söylenebilir.

Kimi zaman kahramana ulaşan büyücü onu sıkıntılı durumundan kurtarmak için iksirini sunar. *Heba* romanında Ziya'nın askerlik dönemi içinden çıkılamaz bir noktaya gelmiştir. Kantinci Resul ona hazırladığı mereti sunar. Büyücü arketipinin romanlarında yer alması modern toplumda dahi kimi zaman kişinin zorlu yaşamın üstesinden gelebilmesi için büyücünün verdiği iksire veya şifaya ihtiyacı olduğunu gösterir. Arketiplerin önemi modern insanın dahi onlara muhtaç olması onları kılavuz olarak görmesiyle ilgilidir.

Mitsel bir yolculuk gerçekleştiren kahramanların şehir ve kasaba arasında kaldığı görülmektedir. *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran kasabadan şehre doğru yola çıkar. *Gölgesizler*'de şehirdeki berber, dükkânını ve müşterilerini arkasında bırakarak kayıplar köyüne doğru yol alır. *Bin Hüzünlü Haz*'da anlatıcı şehirden uzaklaşarak Alaaddin'i bulma arzusuyla ormana ve kasabaya yönelir. *Heba*'da Ziya şehirden Yazıköy'e doğru bilinmeyen keşfine düşer. *Kuşlar Yasına Gider*'de de anlatıcı/yazar Ankara'dan kasabaya bilinçdışına gelir. Şehirden kasabaya/köye ya da kasabadan/köyden şehre doğru yapılan yolculuk(lar), bilinç, bilinçdışı, arayış ve kaçış gibi kolektif bilinçdışının arketipleri ile bütünleşir(ler).

Kişinin kendini gerçekleştirmesi özne/benliğine dönmesi varoluşunun /varlığının yegâne amaçlarındadır. Bu amaç doğrultusunda hareket eden kişiyi/psişeyi meşakkatli bir süreç beklemektedir. Jung, insanın varlığının özüne ulaşabilmesi için gölge arketipini araç olarak kullanmasını önerir. Gölge, insanın asıl kimliği, kendine sakladığı belki de henüz yüzleşmediği duygu ve düşüncelerden oluşur.

Gölgesizler'de Cıngıl Nuri başta olmak hem kasabadakilerin hem de şehirdeki berber dükkânına gelen müşterilerin “ruhum sıkılıyor” ifadesini kullanması iç huzursuzluğun işareti olarak kendiliğin araması için şehrin yanı sıra kasabanın da terk edilmesine neden olur. Böylece Cıngıl Nuri'nin kaybolması ile başlayan ve ona eşlik eden diğer kayıplar, kendilik ve benlik arketiplerinin yansımasıdır.

Öz kişiliğin geçici veya kalıcı olarak maskelenmesi, persona, arketipiyle açıklanır. Toptaş, oluşturduğu personalar sayesinde romanlardaki karakterlerin asıl kimliklerini gizleyerek toplum içerisinde kabul görmelerini sağlar. Ancak kişilik ve persona arasındaki dengenin yitirilmesi benliğe yabancılaşmaya neden olur. Persona, kişiliğe baskın gelerek asıl kimliğin unutulmasına neden olur. *Gölgesizler* romanında berber, bekçi, imam gibi yalnızca meslek adlarının kullanılması bu duruma işaret eder.

Bir kayıpla başlayan muhtarın macerası ise yine bir kayıp ile noktanır. Anlatıdaki bu kayıplar yaşamın sonsuz döngüsellğine işaret etmektedir. Anlatıda kullanılan kuyruğunu yiyen yılan motifi, Cennet'in oğlunun yılan kemeri bu döngüyü somutlaştırmaktadır.

Anima, erkeğin kolektif bilinçdışına yansıyan dişil yöndür ve onun bakımını sağlayan, sevgisini veren ilk kadının yansımasıdır. Biyolojik olsun ya da olmasın annelik görevini üstlenen kadın ile çocuğun ayrılması antik çağlardan itibaren güç bir durumdur. İlkel kabilelerde erkek çocuğun anneden ayrılması ve yetişkinliğe geçişinin tören ile kutlandığını belirten Jung, bu durumun sağlıklı bir şekilde gerçekleşmediği takdirde kolektif bilinçdışındaki anima temsiline zarar verdiğini belirtir. Nitekim bu ayrılık aşaması erkeğin hayatına giren kadınları seçmesinde önemli rol oynamaktadır. Romanlarda animayı simgeleyen hayali bir kadın veya anlatıcının vasıtasıyla aktarılan bir genç kız yer almaktadır. *Sonsuzluğa Nokta*'da Bedran'ın iş yerinin karşısındaki kulübede kalan Bendegül, *Gölgesizler* romanında ise anlatıcının içinde yaşattığı “Reşit'in bir tutam saç istediği” “hüzün karası saçlar” a sahip Güldeben.

Toptaş'ın romanlarında çizdiği kadın figürleri yalnızlığa, şiddete, karşılıksız aşka ve sevgisiz evliliğe maruz bırakılan kimi zaman anne, sevgili kimi zamanda animusunu yok eden femme fatale'dir. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda erkeklerin yazdığı kadere mahkûm kadınlar ve onların acısına, yalnızlığına, göz yaşlarına ortak olan çocukların döngüsü işlenmektedir.

Mekân ve arketip ilişkisi bağlamında dağ ve kayalık kahramanların erginlenme sürecinde karşılarına çıkarak sığınak görevi görür. *Sonsuzluğa Nokta*, müdürün çıktığı dağ, Heba'da Ziya'nın köylülerden kaçarken saklandığı kayalıklar, *Kuşlar Yasına Gider*'de evin penceresinden gözüken dağlar bilinçdışını çağrıştırmaktadır. Doğal mekânlar dışında bodrum, arşiv odası ve otel kapalı mekânlara da bilinçdışının temsili olarak yazarın romanlarında yer almaktadır.

Toptaş'ın romanlarında kahramanlar Campbell'in epik kahramanıyla benzer yolculuktan geçseler de yolculuğun sonunda başarısız olmaları nedeniyle kahramandan anti kahramana doğru eğilim göstermektedirler. Böylece Toptaş'ın idealizm yaratmadan insanın acizliğini anlatması onu postmodernizmin anti kahramanına yaklaştırmaktadır.

Jung'un anima/animus, gölge, persona, yaşlı bilge-büyük ana gibi başlıca arketiplerinin yanı sıra Campbell'in yolculuk miti gibi birçok simgesel yapıya Toptaş'ın romanlarında rastlamak mümkündür. Nitekim arketiplerin evrensel dilinden faydalanan Toptaş, okurlarına kendine has bir dünya sunar. Bu çalışma doğrultusunda arketipsel eleştiri yönteminin araştırmacıya disiplinler arası çalışma imkânı sağladığını ve bu doğrultuda yapılacak çalışmaların başta edebiyat ve psikoloji literatürü olmak üzere diğer alanlara katkı sağlayacağını söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

1.İncelenen Eserler

- Toptaş, Hasan Ali, *Beni K r Kuyularda*, Everest Yayınları, 3. Basım, İstanbul 2020.
- Toptaş, Hasan Ali, *Bin Hüzünlü Haz*, Everest Yayınları, 19-20. Basım, İstanbul 2020.
- Toptaş, Hasan Ali, *Gölgesizler*, Everest Yayınları, 41-42. Basım, İstanbul 2020.
- Toptaş, Hasan Ali, *Heba*, Everest Yayınları, 6-7. Basım, İstanbul 2020.
- Toptaş, Hasan Ali, *Kayıp Hayaller Kitabı*, Everest yayınları, 6. Basım, İstanbul 2019.
- Toptaş, Hasan Ali, *Kuşlar Yasına Gider*, Everest Yayınları, 91-93. Basım, İstanbul 2020.
- Toptaş, Hasan Ali, *Sonsuzluğa Nokta*, Everest Yayınları, 6. Basım, İstanbul 2018.
- Toptaş, Hasan Ali, *Uykuların Doğusu*, Everest Yayınları, 9. Basım, İstanbul 2020.

2.Referans Kaynaklar

2.1 Kitaplar

- Aytaç, G rsel, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, 1. Basım, İstanbul 1999.
- Bachelard, Gaston, *Su Ve Düşler Maddenin İmgelemi  zerine Deneme* ( ev. Olcay Kunal), YKY, İstanbul 2006.
- Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası* ( ev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, 5. Baskı, İstanbul 2018.
- Banarlı, Nihad Sami, *Resimli Türk Tarihi I*, Milli Eğitim Basım Evi, İstanbul 1983.
- Boratav, Pertev N., *Türk Mitolojisi* ( ev. Recep  zbay), BilgeSu Yayıncılık, Ankara 2012.
- Campbell, Joseph, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*,  ev. Sabri Gürses, 6. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul 2020.
- Cebeci, Oğuz, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2004.
- Cevizci, Ahmet, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, 3. Basım, İstanbul 1999.
-  etişli, İsmail, *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara 2017.
-  oruhlu, Yaşar, *Türk Mitolojisinin ABC'si*, Kabalcı Yayınevi, 1. Basım, İstanbul 1999.
-  oruhlu, Yaşar, *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, Kabalcı Yayınevi, 1.Basım, İstanbul 2002.

- Dinçmen, Dr. Kriton, *Psikiyatri ve Mitos*, Eti Kitapları, İstanbul 1997.
- Eagleton, Terry, *Edebiyat Olayı*, çev. Başak Yüce, Sel Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul 2012.
- Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul 2001
- Ecevit, Yıldız “Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında bir Romantik”, *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı*, (Haz. M. Varlık). İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 327-339.
- Eliade, Mircea, *Dinler Tarihine Giriş* (çev. Lale Arslan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2003.
- Eliade, Mircea, *Ebedi Dönüş Miti*, çev. Ayşe Meral, Dergâh Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2020.
- Eliade, Mircea, *Mitler, Rüyalar ve Gizemler* (çev. Cem Soydemir), Doğu Batı Yayınları, Ankara 2020.
- Ergun, Pervin “Türk Kültüründe Ruhlar Ve Orman Kültü”, *Millî Folklor*, Yıl 22, S. 87 (2010), s.113-121.
- Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü Remzi Kitabevi*, 32. Baskı, İstanbul 2023.
- Ersoy, Necmettin, *Semboller ve Yorumları*, Dönence Yayınları, İstanbul 2000.
- Esin, Emel, *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2004.
- James G. Frazer, *Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökenleri I*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, 2. Basım, İstanbul 2004.
- Frazer, James G., *Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökenleri II* (çev. Mehmet H. Doğan), Payel Yayınları, İstanbul 1992.
- Freud, Jung, Adler, *Psikanaliz Açısından Edebiyat*, çev. Selahattin Hilav, Dost Kitabevi Yayınları, 2. Baskı, Ankara 1981.
- Fordham, Frieda, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, çev. Aslan Yalçın, Say Yayınları, 10. Baskı, İstanbul 2019.
- Fromm, Erich *Sevme Sanatı* (çev. Işıtan Gündüz), Say Yayınları, İstanbul 2000.
- Geçtan, Engin, *Psikanaliz ve Sonrası*, Remzi Kitabevi, 6. Basım, İstanbul 1998.
- Gilchrist, Cherry, *Dokuzlar Çemberi* (Şen S. Kaya), Anahtar Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1993.

- Hall, Calvin S., Nordby, Vernon J., *Jung Psikolojisinin Ana Çizgileri* (çev. Ender Gürol), Cem Yayınevi, İstanbul 2016.
- Jung, Carl Gustav, *Analitik Psikoloji*, çev. Ender Gürol, Payel Yayınevi, 2. Basım, İstanbul 2006.
- Jung, Carl Gustav, *Analitik Psikoloji Sözlüğü* (çev. Nur Nirven), Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2016.
- Jung, Carl Gustav, *Anılar, Düşler, Düşünceler*, çev. İris Kantemir, Can Yayınları, İstanbul 2009.
- Jung, Carl Gustav, *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, 8. Basım, İstanbul 2021.
- Jung, Carl Gustav, *Feminen: Dişillığın Farklı Yüzleri* (çev. Tuğrul Veli Soylu), Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2020.
- Jung, Carl Gustav, *İnsan Ruhuna Yöneliş*, çev. Engin Büyükin, Say Yayınları, 11. Baskı, İstanbul 2018.
- Jung, Carl Gustav, *İnsan ve Sembolleri*, çev. Ali Nahit Babaoğlu, Okuyan Us Yayınları, 4. Baskı, İstanbul 2009.
- Jung, Carl Gustav, *Maskülen: Erilliğin Farklı Yüzleri* (çev. Didem Gamze Erdinç), Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2019.
- Jung, Carl Gustav, *Ruh: İnsan, Sanat ve Edebiyat*, çev. İsmail Hakkı Yılmaz, Pinhan Yayıncılık, 3. Basım, İstanbul 2020.
- Jung, Carl Gustav *Rüyalar* (çev. Aylin Kayapalı), Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2020.
- Kaplan, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3: Tip Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2019.
- May, Rollo, *Psikoterapist ve Mitlere Yolculuk* (çev. Kerem Işık), Okuyan Us Yayınları, İstanbul 2019.
- Moore, Robert Louise, Gillette, Douglas, *Kral, Savaşçı, Büyücü, Aşık Ergin Eril Arketiplerini Yeniden Keşfetmek*, çev. Canberk Şeref, Pinhan Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul 2022.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, 29. Baskı, İstanbul 2018.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017.

Parla, Jale, Babalar ve Oğullar, İletişim Yayınları, 11. Baskı, İstanbul 2014.

Pearson, Carol S., *İçimizdeki Kahraman*, çev. Semra Ayanbaşı, Akaşa Yayınları, 3. Basım, İstanbul 2023.

Schimmel, Annemarie, *Sayıların Gizemi* (çev. Mustafa Küpüşoğlu), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Stevens, Anthony, *Jung* (çev. Ayda Çayır), Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999.

Storr Anthony, *Jung'dan Seçme Yazılar* (çev. Levent Özşar), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006.

Tanyu, Hikmet, *Türklerde Taşla İlgili İnançlar*, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara 1968.

Wellek, René, Warren Austin, *Edebiyat Teorisi*, çev. Ö. Faruk Huyugüzel, Dergâh Yayınları, 6. Baskı, İstanbul 2019.

Wilkinson, Kathryn *Semboller ve İşaretler* (çev. Seda Toksoy), Alfa Yayınları, İstanbul 2011.

Wilhelm, Richard, *Altın Çiçeğin Sırrı* (Çev. Sezer Soner), Dharma Yayınları, 2002.

2.2 Makale

Abalı, İsmail, “Mistik-Sembolik Bir Mekân: Türk Folklorunda Merdiven”, *Edebi Eleştiri Dergisi*, C.6, S.1 (2022), s.108-126.

Alan, Selami, Kübra, Tüylüoğlu, “Hasan Ali Toptaş’ın Kuşlar Yasına Gider Romanında Baba Figürü”, *Sdü Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.45 (2018), s.129-139.

Arslan, Seher, “Türklerde Ağaç Kültü Ve ‘Hayat Ağacı’”, *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, C.1, S.1(2014), s.58-71.

Armutak, Altan, “Doğu ve Batı Mitolojilerinde Hayvan Motifi”, *İstanbul Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi*, C.30, S.2 (2004), s.143-157.

Ayan, Emine, Jung Teorisi Bağlamında Hasan Ali Toptaş’ın *Sonsuzluğa Nokta* Romanı Üzerine Arketipsel Bir Okuma”, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA)*, S.21 (2020), s. 131-148.

Balaban, Tuğrul, “Âdem İle Havva Ve Yasak Meyve Arketipi Metinlerarasılık Bağlamında Tabunun Anlatıda İzdüşümü”, *SUTAD*, S.47 (2019), s.175-195.

Balkaya, Adem, “Halk Anlatılarında Kuyunun İşlevselliği Üzerine Bir Okuma”, *Millî Folklor*, C. 26, S. 102 (2014), s.53-64.

- Baran, Cemile K., DEMESSİNOVA Lyailya M., “Türk Halklarının Edebiyatındaki At Arketipi”, *Türk Yurdu*, Y.110, S.411 (2021), s.80-83.
- Bedir, Ahmet, Tunçbilek, H. Hüseyin, “Harut ve Marut iki melek mi?”, *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.10, S.10 (2002), s.1-28.
- Çalışkan, Adem, “Edebiyat Teorisi Üzerine-1: İlk Belirlemeler On Literary Theory-1: Preliminary Orientations”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.3, S.12 (2010), s. 89-108.
- Dağ, Ülfet, “Kassandra Damgası” Ve “Dünyanın Sonundayız” Eserlerinde Kıyamet Temsilleri”, *DÜSBED*, S.34 (2023), s.253-272.
- Demirarslan, Deniz, “Geçmişten Geleceğe Doğru Bir Geçiş: Kapılar”, *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Dergisi*, C.7, S.53 (2020), s. 1219-1243.
- Deveci, Mutlu, Bozdemir, Nevriye “Bin Hüzünlü Haz’ Romanın Arketipsel Sembolizm Bakımından İncelenmesi”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.8, S.102 (2020) s. 37-45.
- Ercan, Cemile Akyıldız, “Söylencelerde ve Masallarda Elma Sembolü”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.21, S.3 (2017), s.1043-1060.
- Ergun, Metin, “Türk Ağaç Kültü İnancının Dede Korkut Hikayelerindeki Yansımaları “, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, C.46, S. 1998/1 (2004), s.71-80.
- Ertem, Beyza, “Umut-Umitsuzluk Diyalektiği Bağlamında Hasan Ali Toptaş’ın Romanlarında Kuş Motifi”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 59, S. 2(2019), s.285-314.
- Florioti Duymuş, H.Hande, "Eski kültürlerde köpeğin algılanışı: “Eski Mezopotamya Örneği”", *Tarih Araştırmaları Dergisi*, C.33, S.55 (2014), s.45-70.
- Genç, Reşat, “Türk İnanışları İle Millî Geleneklerinde Renkler Ve Sarı - Kırmızı – Yeşil”, *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, C.9, S.27 (1997), s.1075-110.
- Güneş, Mehmet, “Arayıştan Yeniden Doğuşa Arketipsel Eleştiri Bağlamında Matmazel Noraliya’nın Koltuğu Romanı”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, C.7, S. 14 (2015), s. 57-80.
- Gürçay, Serdar, “Mitolojilerde Uçan At Motifi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma”, *Aydın Türklük Bilgisi Dergisi*, C.5, S.8 (2019), s.37-54.

- Gürel, Emet, Mutur, Canan, “Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması”, *Sosyal Bilimler Dergisi*, C.7, S.1 (2007), s.537-569.
- Gürses, İbrahim “Jung’cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Sîmurg Örneği”, *Uludağ Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, C.16, S.1 (2007), s.77-96.
- Işık, Nursel, “İşlevselcilik Açısından Kuyu Motifinin Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sinemasına Yansımaları”, *folklor/edebiyat*, C.26, S.102 (2020), s.281-296.
- Işık, Salih “Hayat Ağacı ve Kutsal Ağaçlar: Türk ve Çin Mitolojisi Üzerine Bir Karşılaştırma”, *Uluslararası Beşeri Bilimler Ve Eğitim Dergisi*, C.5, S.11 (2019), s.546-566.
- Karaca, Alâattin “Gölgesizler’in Kurgu Tekniği ve Teması”, *Turkish Studies*, C.6, S.2 (2011), s.547-560.
- Keleş, Nejdett, “Kuzey Germen- İskandinav ve Türk Efsanelerinde At”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.29 (2017), s.121-142.
- Küçük, Şeyma Karaca, “Beni Kör Kuyularda izler bıraktın...”, *Dergâh*, S.359 (2020), s.14-15.
- Mazlum, Özge, “Rengin Kültürel Çağrışımları”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.31 (2011), s.125-138.
- Nazik, Sıtkı “Gölgesizler Adlı Romanın Arketipsel Sembolizm Açısından Değerlendirilmesi”, *Kesit Akademi Dergisi*, C.6, S.25 (2020), s.161-180.
- Ölmez, Filiz Nurhan, “Meyve Ve Türk Sanatları Bağlamında Elma”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, S.10 (2012), s.77-102.
- Özot Somuncuoğlu, Gamze, “Kafkaesk Eleştirinin Dört Parmak Uza(n)dığı Bir Kuyu: Beni Kör Kuyularda”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S.2 (2020), s. 485-494.
- Polater, Deniz, “Kurmaya Hükmetmek: “Detay”dan “Öz”e Kuşlar Yasına Gider”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, C.11, S.22 (2019), s.25-54.
- Sağlık, Şaban, “Anti Kahraman”, *Bizim Külliye*, C.21, S.87 (2021), s.27-32.
- Sazyek, Esra, “Jung Işığında Heba”, *Turkish Studies*, C.8, S.8 (2013), s.1097-1125.
- Sevindik, Civalhoğlu, Berna, Çelik, Yakup, “Hasan Ali Toptaş’ın Sonsuzluğa Nokta Romanında Bedran’ın Yalnızlıkla Bütünleşmiş Dünyası”, *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, C. 48 (2020), s. 205-217.

- Sözer, Huriye, “Hasan Ali Toptaş’ın Eserlerinde Yerel Dile Ait Sözlük Birimler ve Denizli Ağzı”, *International Journal of Language Academy*, C.5, S.3 (2017), s.146-164.
- Sümer, Necati, “Mitolojik ve Dinsel Bir Yükseliş Simgesi Olarak Merdiven”, *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.18, S.1 (2018), s.257-269.
- Şahin, Kamil, Toprak, Salih, “Türk Kültüründe Ağaç’ın Düşünsel Ve Toplumsal Bağlamı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 9, S.43 (2016), s.1309-1316.
- Şahin, Seval “Gölgesizler”, *Hürriyet Gösteri*, S.246 (2003), s. 38-40.
- Şahin, Veysel, “Hasan Ali Toptaş’ın *Uykuların Doğusu* Romanında Simgesel Dönüş ve İmgesel Açılımları”, *Sessizliğin Gölgesinde Hasan Ali Toptaş Kitabı* (Ed. Hülya Argunşah), Kesit Yayınları, İstanbul 2018, s.337-356.
- Şişman, Gönül Yonar, “Kızıl Elma Şiirinde Arketipler”, *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, C.8, S.18 (2019), s. 33-43.
- Taşdelen, Vefa, “Edebiyat ve Psikoloji”, *Bizim Külliye* (Hakemsiz Dergi), S.66 (2015), s.25-30.
- Yanaray, Sibel, Çelik, Yakup, “Benim Adım Kırmızı’da İmge Renk İlişkisi”, *Edebi Eleştiri Dergisi*, C.3, S.2 (2019), s.140-157.
- Yılmaz, Ebru Burcu, “Hikâye ve Romanlarda Sembol Dilinin Görüntüleri Üzerine Bir Değerlendirme” *Bilig*, S.56 (2011), s.45-56.
- Yılmaz, Nusret “Ömer Seyfettin’in ‘Yalnız Efe’ Adlı Öyküsündeki Arketip(sel İmge)ler”, *Edebî Eleştiri Dergisi Eleştiri Kuramları Özel Sayısı*, C.3, S.3 (2019).

2.3 Bildiriler

- Çetindaş, Dilek, “Yadsınmış Fanteziler, Bölünmüş Benlikler ve Panoptiğinin Yıkılışı: Delilik Envanteri Olarak *Kayıp Hayaller Kitabı*”, *Sessiz Gölgesinde Hasan Ali Toptaş Kitabı* (Ed. Hülya Argunşah), Kesit Yayınları, İstanbul 2018, s.111-154.
- Ecevit, Yıldız “Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında bir Romantik”, *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı*, (Haz. M. Varlık). İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 327-339.
- Esin, Emel, “Türk Sanatında At”, *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*, Ed. Emine Gürsoy Naskali, Türkiye Jokey Kulübü, İstanbul 1995, s.54-90.

Gider, Mahmut, “Bâkî ve Fuzûlî Divanlarında Kapının Algılanma Biçimi”, *II. Uluslararası El Ruha Sosyal Bilimler Kongresi Tam Metin Kitabı*, 9-11 Şubat 2018, İksad-İktisadi Kalkınma ve Sosyal Araştırmalar Derneği, Şanlıurfa 2018, s.285-298.

Güçbilmez, Beliz, Yılmaz, Şâmil, “Hasan Ali Toptaş'ın Yazıevreninde Bir Takımyıldızı Olarak Benzerlik ya da İçinden Sözlük Geçen Bir Deneme” *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı* (Haz. Mesut Varlık), İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s.185-203.

Yeter, Gaye Belkız, “Hasan Ali Toptaş’ın , ‘Gölgesizler’ Adlı Anlatısında Postmodern Öğeler”, *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C.6, S.3 (2011), s.1869-1892.

2.4 Elektronik Kaynaklar

Aras, “Proteus”, <https://aras.org/concordance/content/proteus> , (Erişim: 10.07.2023).

Bobaroğlu, Metin “Tasavvuf Edebiyatında Ceviz Simgesi” <http://www.dusunuyorumdergisi.com/tasavvuf-edebiyatinda-ceviz-simgesi/>, (Erişim: 07.07.2023).

Bozkurt, Nebi, “Taş”, <https://islamansiklopedisi.org.tr/tas>, (Erişim: 08.07.2023).

“Elma attım yuvarlandı”, *Altıyazı* (2015), <https://hasanalitoptas.com/tr/elma-attim-yuvarlandi-hasan-ali-toptas/> , (Erişim: 25.06. 2023).

Elmas, Efe, “Tüy Sembolü ve Tüy İşaretinin Anlamı”, *Kadim İnsan*, <https://kadiminsan.com/masal-ve-arketip/arketip-ve-semboller/tuy-sembolu-ve-tuy-isaretinin-anlami/> , (Erişim:08.07.2023).

Erbarıştıran, Tufan, “Sözcüklerin Efendisi: Hasan Ali Toptaş Uykuların Doğusu” Eylül 2005, <http://www.dipnotkitap.net/ROMAN/Golgesizler.htm> , (Erişim Tarihi: 16.03.2022)

Erbaş, Ali, “Melek”, <https://islamansiklopedisi.org.tr/melek> , (Erişim:25.06.2023).

Ezik, Abdullah, “Toplum Ötekine Yabancıdır: Hasan Ali Toptaş Ve “Beni Kör Kuyularda” Üzerine”, 21 Kasım 2019, http://www.dipnotkitap.net/ROMAN/Beni_Kor_Kuyularda.htm, (Erişim Tarihi:15.03.2022)

Ezik, Abdullah, Toplum ötekine yabancısıdır: Hasan Ali Toptaş ve "Beni Kör Kuyularda" üzerine, *T24 İnternet Gazetesi*, 21 Kasım 2019, <https://t24.com.tr/k24/yazi/beni-kor-kuyularda,2465> , (Erişim Tarihi 31.01.2021)

Ferîdüddin Attâr tarafından yazılan mesnevi. "Mantıku't-Tayr", <https://islamansiklopedisi.org.tr/mantikut-tayr> (Erişim: 22.06.2023).

Harman, Ömer Faruk, "Asâ", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/asa#1-dinler-tarihi> , (Erişim: 25.06.2023).

Kafesoğlu, İbrahim "At", <https://islamansiklopedisi.org.tr/at>, (Erişim: 06.06.2023).

Köprülü, M. Fuad, Köprülü, Orhan F., "Asâ", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/asa#1-dinler-tarihi> , (Erişim: 25.06.2023).

M. Orhan Okay, "Edebiyat", *İslam Ansiklopedisi*, X, s.395-397. (<https://islamansiklopedisi.org.tr/edebiyat> erişim:5.02.2022)

Oğuzhan Nacak, "Ayna Evresi", <https://www.oguzhannacak.com/post/ayna-evresi>, (Erişim: 21.06.2023).

Okay, M. Orhan, "Edebiyat", İslam Ansiklopedisi, X, s.395-397, <https://islamansiklopedisi.org.tr/edebiyat> ,(Erişim Tarihi:5.02.2022)

Öztürk, Özhan, "Binbir Gece Masalları", <https://ozhanozturk.com/2017/08/31/binbir-gece-masallari-1001-gece-masallari/> , (Erişim: 03.07.2023).

Öztürk, Özhan, "Dünya Folklor ve Mitolojisinde Kedi ile ilgili İnanış ve Öyküler", <https://ozhanozturk.com/2018/01/28/mitolojide-kedi/> (Erişim: 7.03.2023).

Pala, İskender, "Su", <https://islamansiklopedisi.org.tr/su#4-kultur-ve-medeniyet> , (Erişim:09.07.2023).

"Tesbih", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/tesbih-tespih> (Erişim: 23.06.2023).

Torlak, Hasan, "Anadolu Kültüründe Ağaçlar: Çınar ağacı düzenin ve otoritenin sembolü", <https://bilimvegelecek.com.tr/index.php/2013/12/01/anadolu-kulturunde-agaclar-cinar-agaci-duzenin-ve-otoritenin-sembolu/> ,(Erişim: 13.05.2023)

"Yaratılış",<https://www.kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?id=6&mc=1&sc=4>, (Erişim: 03.05.2023).

Yıldıran, Neşe, “Yakın Doğu Sembolizminde Akrep, Yılan: Akrep-Adam ve Şahmeran”, *Folklor/Edebiyat*, C. 7, S.27 (2001), <http://www.halkbilimi.com/dergi-makale/2247> (Erişim: 04.06.2023).

“Yozlaşma”, TDK, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 30.09.2023).

2.5 Tezler

Al, Hasan İlkey, *Arketip Kuramı ve Cengiz Aytmatov'un Sanat Eserleri*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Kayseri 2017.

Bayındır, Tolga, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Hz. İsa*, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Kocaeli 2018.

Çaldak, Mustafa, *Hasan Ali Toptaş Romanlarının Psikanalitik Çözümlemesi*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Malatya 2013.

Ege, Fatih, *Arketipsel Sembolizm Bağlamında Kuzeydoğu Anadolu Masallarının Analizi*, Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ardahan 2015.

Eğer, Hilal Şimşek *Anadolu Sahası Türk Masallarında Taş*, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya 2020.

Kabalıcı, Ece Serrican, *Servet-İ Fünûn Ve Fecr-İ Âtî Süreci Yazarlarının Romanlarının Arketipsel Eleştiri Yöntemiyle İncelenmesi*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora Tezi), Kayseri 2018.

Korucu, Ayşe Arzu, *Rider Haggard'ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: She, Ayesha: The Return Of She, Wisdom's Daughter ve She And Allan*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Erzurum 2006.

Koşan, Zuhale Eroğlu, *Modern Türk Romanında Ayna İmgesi (1872-1973)*, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Bursa 2021.

Örücü, Mehmet Mustafa *Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Türk Şiirinde Ateş İmgesi*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya 2014.

Öztürk, Zeliha, *Yenileşme Dönemi Türk Anlatılarının Arketipsel Eleştiri Yöntemi ile İncelenmesi (1796-1895)*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Doktora Tezi), Kayseri 2017.

Pelin Aslan, *Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarındaki Arayışın Postmodern Yüzü*, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2004.

- Şahin, Seda, *Sait Faik Abasıyanık'ın Sanat Eserlerinin Arketipsel Eleştiri Yöntemi İle Tahlil*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Kayseri 2018.
- Tanpolat, Cansu, *Doğu Ve Batı Kültürlerinde Başlıca Hayvan Mitleri*, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2016.
- Topsakal, Semih, *Hasan Ali Toptaş Romanlarında Postmodern Ögeler*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Malatya 2011.
- Türk, Ramazan, *Hasan Ali Toptaş Romanlarının Folklorik Unsurlar Bağlamında Tema, Dil Ve Üslup Açısından İncelenmesi*, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Uşak 2019.
- Türker, Elif, *Hasan Ali Toptaş Romanlarında “Belirsizliğin Bilgeliği”: Bir Okuma Önerisi*, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2009.
- Uyar, Fatih, *Yabancılaşma Açısından Hasan Ali Toptaş Anlatılarında Yapı Ve İzlek*, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara 2021.
- Yavuzer, Mehmet Şahin, *İkinci Yeni Şiirine Arketipsel Sembolizm Açısından Bir Yaklaşım, “Jung’un Arketipsel Eleştiri Kuramı”*, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Van 2019.

