



Kesit Akademi Dergisi

The Journal of Kesit Academy

ISSN/ICCH: 2149 - 9225

Yıl/Year/Год: 6, Sayı/Number/Номер:
25, Aralık/December/Декабрь 2020,
s./pp. 161-180

Geliş/Submitted/ Отправлено: 18.11.2020
Kabul/Accepted/ Принимать: 19.12.2020
Yayımlanmış/Published/ Опубликованный: 25.12.2020




10.29228/kesit.47876

Araştırma Makalesi
Research Article
Научная Статья

Doç. Dr. Sıtkı NAZİK

Amasya Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi
İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türkiye
s.nazik@amasya.edu.tr

 ORCID 0000-0001-5964-5039



GÖLGESİZLER ADLI ROMANIN ARKETİPSEL SEMBOLİZM AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ¹

EVALUATION OF THE NOVEL NAMED GÖLGESİZLER
IN TERMS OF ARCHETYPAL SYMBOLISM

Öz: Hasan Ali Toptaş'ın Gölgesizler adlı romanı yazıldığı ilk zamandan itibaren oldukça dikkat çekici bir eser olmuş ve hakkında birçok çalışma yapılmıştır. Çeşitli yönlerden incelenen eserin, bilinç ve bilinçdışıyla ilgili hususlara sıklıkla atıfta bulunduğu görülmüş, kolektif bilinçdışına ait yapısal öğeleri ifade eden arketipler bağlamında da değerlendirilebileceğine kanaat getirilmiştir. Nitekim içerisinde barındırdığı zengin arketipik unsurlar ve bunların tasavvufi çağrışımları sayesinde, arketipsel sembolizm açısından da ele alınabilecek boyutta olan romanın, bu çalışmayla sembolik yönünün ortaya konulması amaçlanmıştır. Çalışmada, yazar ve romanı hakkında bilgi verildikten sonra, arketiplere değinilmiştir. Arketiplerin edebî eserlerde görünüşleri ve simge oluşları üzerinde durulmuştur. Gölgesizler, genel olarak Jung'un kısmen de Pearson'un arketiplere dair görüşleri kapsamında incelenmiştir. Bunlardan faydalanarak, romandaki arketipler belirlenmiş ve sembolik karşılıkları tespit edilmiştir. Romandaki kahramanlar, mekânlar, nesnelere, varlıklar ve olaylar bağlamında arketipsel sembollerle ilgili çözümlemelerde bulunulmuştur. Dolayısıyla bu çalışmada tahlil yöntemi kullanılmıştır. Eserin arketip-

¹ **Cite as/Atıf:** Nazik, S. (2020). Gölgesizler Adlı Romanın Arketipsel Sembolizm Açısından Değerlendirilmesi. *Kesit Akademi Dergisi*, 6 (25): 161-180. <http://dx.doi.org/10.29228/kesit.47876>

Checked by plagiarism software. Benzerlik tespit yazılımıyla kontrol edilmiştir. CC-BY-NC 4.0

sel sembolizm açısından incelenmeye değer bir anlatı örneği olduğu, hatta bu konuda daha ayrıntılı ve büyük çapta çalışmaların yapılabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gölgesizler, Bireyleşme Süreci, Arketip, Simge, Tasavvuf

Abstract: Hasan Ali Toptaş's novel in the name of "Gölgesizler" has become an interesting work since The first times that it was written, and many researches have been made about it. It was seen that the work which was reviewed often addresses to the consciousness and unconscious terms, and it was convinced that it can be evaluated in the context of archetypes which state the structural factors belonging to the collective unconscious. So the research aimed to reveal the symbolic aspect of novel with the dimension to considered in terms of archetypal symbolism thanks to the rich archetypal factors in it and their sufistic associations. In the research, the archetypes were mentioned after the information was given about the writer and his novel. The appearances and being symbol of archetypes were emphasized. The Gölgesizler was reviewed within the framework of views related generally to Jung's archetypes partly to Pearson's archetypes. Using these, the archetypes in the novel were determined and their symbolic counterparts were identified. The analyses related to the archetypal symbols were made in the context of fictitious characters, places, objects, assets and events. Thus, the assay method was used in this study. It was concluded that the work is a narrative sample which is worthwhile to be examined in terms of archetypal symbols and even more detailed and large-scale researches on this subject would be made.

Key Words: Gölgesizler, Individuation process, Archetype, Symbol, Sufism

GİRİŞ

Arketipsel unsurlar bağlamında incelemeye konu olan Gölgesizler adlı eserin yazarı Hasan Ali Toptaş, 15 Ekim 1958'de Denizli'nin Çal ilçesine bağlı Baklan kasabasında doğmuştur (Varlık, 2010: 53). Uzun yol şoförü bir baba ile ev hanımı bir annenin oğlu olarak çocukluk ve gençlik yıllarını bu kasabada geçiren yazar, aile içi kavgalar ve yoksulluğun cenderesinde mutsuz ve yalnız bir çocukluk dönemi geçirmiştir (Yüzbaşıoğlu, 2010: 1; Tekin, 2011: 4).

İlk ve ortaokulu Baklan'da okuyan Toptaş'ın yazma serüveni 1970'lerin başında yine bu kasabada ortaokul yıllarında başlamıştır. Aile içi kavgalara, geçirdiği bir hastalık sonucu saçsız kalan başından ötürü duyduğu utanç, üzüntü ve bu durumuyla çocukların alay etmesi de eklenince, kaçış yeri olarak kendisine ortaokulun kütüphanesini seçmiştir. Bu vesileyle Tolstoy, Balzac, Hemingway, Kemalettin Tuğcu, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal gibi yazarlarla tanışma fırsatı bulmuş ve yazmayla meşgul olarak kasabalılardan uzak durmayı yeğlemiştir (Yüzbaşıoğlu, 2010: 1; Tekin, 2011: 5-6).

Ortaokuldan mezun olduktan sonra kasabada lise olmadığı için ilçedeki Çal Lisesi'ne gitmiştir. Arkadaşıyla beraber bir oda tutarak ailesinden ayrı yaşamaya başlayan Toptaş, bu yıllarda birkaç roman denemesinde bulunduktan sonra hikâye yazmaya da yönelmiş, *Tövbe* adlı öyküsüyle Çal Kaymakamlığı'nın düzenlediği yarışmada birincilik ödülü almıştır (Yüzbaşıoğlu,

2010: 1; Tekin, 2011: 7).

Liseyi bitirdikten sonra 1975'te Uşak Meslek Yüksekokulu'na kaydını yaptıran Toptaş, 12 Eylül'ün habercisi olan kargaşanın baş göstermesi ve meydana gelen siyasi olaylar nedeniyle okula ancak bir yıl devam edebilmiştir. Eğitim hayatı böylece sona eren yazar, Denizli'ye dönerek iki yıl kadar dayısının kahvesinde çalışmıştır. Kahvecilikten sonra askere gitmiş, dönüşte taksicilik yapmış, ardından Çivril vergi dairesinde veznedarlık, Sincan vergi dairesinde ise icra memurluğu görevlerinde bulunmuştur (Varlık, 2010: 68-69).

Yazdığı öyküler Denizli Gazetesi'nde parça parça hâlinde yayınlanan Toptaş'ın bu gazetedeki ilk öyküsü *Ümmü'nün Selamı Var* adını taşımaktadır. Bunun yanı sıra şiirler de yazan Toptaş, bu alanda olumsuz eleştiri alınca öykücülüğe devam etmiş, *Bir Gülüşün Kimliği* adlı ilk öyküsünü kendi çabasıyla bastırılmıştır (Yüzbaşıoğlu, 2010: 1-2).

Ölü Zaman Gezginleri isimli öykü kitabı, *Bin Hüzünlü Haz* adlı romanıyla ödüller alan Toptaş, 1994'te yazdığı *Gölgesizler* romanıyla da Yunus Nadi Roman Ödülü'nü almış, bundan sonra da kaleme aldığı çeşitli türdeki eserleriyle² çok sayıda ödüle layık görülmüştür. Yazıldığı andan itibaren adından çokça söz ettiren ve defalarca basımı yapılan *Gölgesizler*, şehirde bir berber dükkânında başlayıp, köyde devam eden ve Ramazan'ın aygır tarafından feci şekilde öldürülmesi, kuyruğunu ısırarak yılanın Cennet'in oğlunu boğması, Güvercin'in ayı doğurması gibi sıra dışı olayların; Güvercin, Cıngıl Nuri, muhtar gibi kahramanların kayıplara karıştığı ve sonra bambaşka bir hâlde ortaya çıktığı bir romandır.

Gölgesizler'in kurgu tekniği ve teması bakımından,³ postmodernizm,⁴ büyümlü gerçekçilik⁵ ve olanaksızlık⁶ yönüyle incelendiği görülmektedir. Ancak romanla ilgili olarak arketipsel sembolizm açısından bir çalışmanın yapıldığına henüz rastlanmamıştır. Dolayısıyla bu çalışmada, romandaki arketipsel unsurların tespit edilip, yer yer tasavvufî boyutlarına da atıfta bulunularak değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

1. Kurgusal Yapısı İtibariyle *Gölgesizler*

Kurguyu, romanda yazarın/anlatıcının bakış açısı, kahramanlar, olaylar ve mekânın tasarımı olarak tanımlamak mümkündür. *Gölgesizler*'de yazarın gerek hâkim bakış açısıyla konuya yaklaştığı gerekse olayların içinde yer almak suretiyle esere müdahil olduğu dikkat çekmektedir. Berber dükkânındaki müşterilerden biri olarak yazar, öykünün kahramanı, anlatıcısı, hatta ana öyküyü (köydeki olayları) zihninde tasarlayan biri durumundadır (Karaca, 2011: 549).

Romanın son sahnesinde ortaya çıkan ve en tepede yer alan yazarın atadığı kurgusal bir varlık olarak anlatıcı, tüm öyküyü hayal etmek suretiyle şekillendiren ve söze döken elçi konumundadır. Üstelik bu elçi (yazar), en tepedeki yazardan (romanın sonunda evde görünen yazar) aldığı yetki ve güçle, geçmişi ve geleceği bilen, kentte ve köyde olanları gören; hatta hem

² Hasan Ali Toptaş bibliyografyası hakkında daha geniş bilgi için bk. (Varlık, 2010: 47-51).

³ Konuyla ilgili olarak bk. (Karaca, 2011: 548-559).

⁴ Bu hususta ayrıntılı bilgi için bk. (Yeter, 2011: 1870-1891).

⁵ Konuyla ilgili olarak şu iki çalışmaya bakılabilir: (Şahin, 2003: 38-40; Onay, 2011: 221-225).

⁶ Bu konuya dair yapılmış bir yüksek lisans tez çalışması vardır. Bk. (Yeral, 2006: 40-99).

kentte hem köyde var olabilen, dahası başka bir kahramana dönüşebilen (Güldeben'e dönüşmesi) bir kişiliğe sahiptir (Karaca, 2011: 551).

Toptaş'ın romanlarında, tasavvuftaki kâmil insanı temsil eden "anlatıcı" vardır. Üstelik bu anlatıcı bazen yazarın kendisi olmakta ve âdeta Allah'ın kurduğu gibi evrenler kurmakta, kendi evrenini oluşturmaktadır (Türker, 2009: 95). Buna göre Gölgesizler incelendiğinde, sınırsız evren tasarılarından birinin seçilip, yazar/anlatıcın (Türker, 2009: 83) İlahî sıfatları (tekvin, ilim, irade) yansıtır tarzda davrandığı görülmektedir.

Gölgesizler, düşün hakikat şeklinde sunulduğu, kurmaca olanla gerçek olanın sınırlarının kalktığı bir romandır (Aslan, 2004: 95). Gerçeği çeşitli kurgu teknikleri vasıtasıyla sorunsal hâle getiren yazar, onu dönüşümlü kılarak yahut belirsizleştirerek yok ettiği gibi, tüm öğelerin arasındaki sınırları kaldırıp (yok edip), onların varoluş vasıflarını ellerinden almakta, kimi yerde de gerçeği çoğullaştırarak sonsuz olasılıklara kapı aralamaktadır (Ecevit, 2010: 336). Dolayısıyla bu anlatıda yazarın "üst kurmaca" tekniğinden de yararlandığını söylemek mümkündür. Nitekim arkaik romantiklerin "romantik ironi" adını verdikleri bu teknik; yazarın, romanını yazarken içinde bulunduğu reel âlem ile o sırada kurgulamakta olduğu metin arasındaki sınırları yok etmesi anlamına gelmektedir (Ecevit, 2010: 337). Üstelik romanda geçen mekânlar, kişiler ve nesnelere çeşitlilik üst kurmacayı etkilemektedir. Bilhassa kılıktan kılığa giren, farklı şahsiyetlere bürünen anlatıcının bu durumu, metnin başlı başına bir üst kurmaca çerçevesinde şekillendiğini göstermektedir (Yeter, 2011: 1890).

Esas itibarıyla hem kurgu hem de içerik olarak, ikilikler üzerine kurulmuş olan Gölgesizler'de, iki evren (kent-köy), iki öykü (şehir ve köyde yaşananlar), iki eksen (var oluş-yok oluş) bulunmakta ve bu iki evrene gidip gelen insanlar yer almaktadır (Karaca, 2011: 556).

Gölgesizler, adından da anlaşılacağı üzere gölgesi olmayan, yani yaşayıp yaşamadıkları, somut birer varlık olup olmadıkları tam manasıyla bilinmeyen şahıslardan oluşmaktadır. Varlık ve yokluk arasındaki bir evrende yaşayan kahramanlar kendi kimliklerini bulabilmek için kaybolmaktadırlar. Bu bakımdan eser bir nevi arayışların, kayboluşların, belirsizliklerin ve bilinmezliklerin anlatısı olup (Yeter, 2011: 1885), romanda yokluğun anlatıldığını söylemek mümkündür. Zira gölge, varlıkla ilgili bir çıkarım olup, somutluk gerektirmektedir. Dolayısıyla gölgesiz bir durumdan söz ediliyor ise yokluktan da söz ediliyor demektir (Yıldız, 2010: 350). Nitekim yazar; var olmaları imkânsız olan, var olmadıklarından ötürü gölgeleri dahi olamayan bir tür sanal varlıkları, var olmanın değil, bilakis yok olmanın ana edim olduğu bir metinde öykülemektedir (Ecevit, 2010: 328).

Varoluştan değil de yok oluştan yola çıkılarak gerçekliğin sorgulanması Gölgesizler'in felefi boyutunu ortaya koymaktadır. Nitekim maddenin hüküm sürdüğü bir çağda yitip giden 20. yüzyılın insanını, varoluşuyla değil de yok oluşuyla kurgu düzlemine taşıyan yazar, metinde "yok olmanın estetiği"ni oluşturmuş ve anlatı, ortadan kaybolan insanlar merkezinde şekillenmiştir (Ecevit, 2010: 331). Bu bakımdan anlatının asıl temasını oluşturan kayboluş, aslında kendini buluş, kendi özüne dönüş şeklinde bir işleve sahiptir. Dolayısıyla anlatıdaki gölgesizlik vasfının bir tezahürü olan kayboluşlar, romanın temel bir özelliği olup, bu durumun anlatıdaki işlevi, kişinin kendini bulma süreci olarak yorumlamak mümkündür (Yeter, 2011: 1871).

Gölgesizler’de dış dünyayı yansıtmayı bırakıp, romanını kendisine dönük bir ayna hâline getiren yazar, sürekli birbirine dönüşen, sözcüklerle can bulan roman kişilerinin öykülerini anlatmayı tercih etmektedir (Aslan, 2004: 95). Bu itibarla Gölgesizler, esasında bir tür “dönüşüm” romanıdır. Zira bu anlatıda her şey ya da herkes birbirine dönüşmektedir (Türker, 2009: 64).

Gölgesizler, Hasan Ali Toptaş’ın oyun şeklinde ortaya koyduğu bir anlatıdır (Yeter, 2011: 1883). Nitekim kentteki dükkânda, yazar/anlatıcının zihninde sanki bir ışık parlamış, birtakım gölgeler canlanmış ve onların cisimsiz suretleri hayal perdesine yansımıştır. Ardından oyun başlamış, gölgeler hareketlenmiş, envai çeşit olayların yaşandığı bir film şeridi gibi akıp gitmiştir. Romanın sonunda, hayal perdesi yavaş yavaş kapanmış, oyun bitmiş, oyuncular tamamen gölgeler âlemine çekilmiş, bir bakıma asıl evrenlerine yokluk âlemine dönmüşlerdir (Karaca, 2011: 554). Öykünün sonuna doğru tıpkı kahramanlar gibi anlatıcı da düş yolculuğunu, sabahın ilk ışıklarında “Karadüş Caddesi”nde bulunan apartmanın üçüncü katındaki ev’ine, bir anlamda asıl benine, yazarın zihin dünyasına dönerek tamamlamıştır. Böylece var oluşu da sona ermiş, yani yok olmuştur (Karaca, 2011: 551).

2. Arketipsel Sembolizm ve Gölgesizler

Çeşitli açılardan incelenmeye müsait çok boyutlu bir roman olan Gölgesizler, bilinç ve bilinçdışına vurgu yapması, sembolik, mitolojik, efsanevi, hayalî ve düşsel unsurlara yer vermesi yönüyle dikkat çekmekte, arketipsel sembolizm açısından değerlendirilebilecek bir eser olarak durmaktadır. Nitekim eserde geçen zaman, mekân, kahramanlar, olaylar ve nesnelere birçoğunun arketiplerle ilişkilendirilebilecek düzeyde olduğu görülmektedir.

2.1. Arketip Çeşitleri ve Bunların Gölgesizler’le Olan Bağlantısı

Arketipleri, ortak bilinçdışını oluşturan yapısal ögeler olarak tanımlayan Jung (Gökeri, 1979: 9), insanın ruhsal durumu ve gelişiminin etkisiyle sanat eserlerinin psikolojik yapısının biçimlendiğini ifade etmektedir. Arketipsel eleştiri yöntemi denilen bu kuramla, ruhsal ve sanatsal yapı arasındaki etkileşimin tespit edilerek sanat eserinin psikolojik yönü ve anlamı açıklanmaya çalışılmaktadır (Gökeri, 1979: 5). Dolayısıyla Gölgesizler adlı eserin de psikolojik yapısının, kahramanların ruhsal durumunun arketipsel eleştiri yöntemiyle çözümlenmesi mümkün görünmektedir.

Bilincin aldığı şekillerin iç kaynağı olmaları nedeniyle, kökeni ruhsal yapının derinliklerinde saklı olan “bilincin temel ögeleri” (kalıpları) olarak da tasvir edilebilen arketipler (Gökeri, 1979: 10), herkeste görülen özdeş psişik yapılar olup, bunlar insanlığın topyekûn en eski mirasını oluşturmaktadır (Karagözlü, 2012: 1406). Bu itibarla arketipler, insanoğlunun kolektif bilinçdışını, tarihi çok öncelere, yani insanlığın başlangıcına uzanan sembollere dayandırmakta, bu bilinçdışı insanların en derinlerden gelen sembolleri hâlinde ortaya çıkmaktadır (Irmak ve Ava, 2017: 17).

Ruhsal yapının en müphem ve karanlık bölümüne ait olmaları hasebiyle somut bir varlığı bulunmayan arketiplerin ortak bilinçdışında yatan yalın biçimleriyle algılanması imkânsızdır. Onları sezinyip tanıyabilmek, ancak bilincin üzerinde yaptıkları etkileri belirleyip incelemekle mümkün olabilmektedir. Buna göre arketipi algılanabilir kılarak anlamını ve işlevini bir

ölçüde yansıtan bilinçteki tezahür ediş biçimine Jung “arketipsel imge”, yani “simge” (symbol) demektedir. Arketipin hem ürünü hem de ifadesi olan simge, arketip gibi soyut olmayıp, bir ucu arketipe yani sonsuza ve bilinmeyene uzanırken, öbür ucu da bilinçte somutlaşıp bir görüntü ya da olgu biçimini almakta, böylelikle evrendeki hayal veya gerçek, soyut ya da somut, her şey simge olabilmektedir (Gökeri, 1979: 12-14). Nitekim kişisel ve kolektif bilinç dışındaki duyguların dışa yansımaları olan arketipler, edebî metinlerin içerisinde rüya, öte âlem, hayal ve sembol gibi farklı görünüşlerle tezahür etmektedirler (Yılmaz, 2011: 46). Buna göre Gölgesizler’de de birçok kişi yahut nesnenin yanı sıra, düş, hayal, ölüm gibi unsurların arketipsel semboller hâlinde tezahür ettiği görülmektedir.

2.2. Bilinç ve Bilinçdışı

Arketiplerle doğrudan irtibatlı olan bilinç ve bilinçdışını Jung, “ruhsal bütünlük” kavramıyla ilişkilendirmekte, bunların hem birbirini tamamlayan hem de birbirinin karşıtı olan iki yarından oluştuğunu düşünmektedir. Bilinç, algı ve bilgilerin “benlik” (ego) tarafından berrak ve aydınlık olarak izlenme sürecidir. Benliğin doğrudan doğruya ve şuurlu bir şekilde algılamadığı tüm ruhsal kapsam da bilinçdışını oluşturmaktadır. İnsanın ruhsal bütünlüğü ve kişiliği ise bilinç ve bilinçdışı kutuplarının iletişiminden doğmaktadır (Gökeri, 1979: 5). Nitekim Gölgesizler’de kutsal zaman, bilinçaltının ve mitlerin zamanı ile insanın reel âlemde yaşadığı zaman, yani bilincin zamanı, tarihsel zaman arasındaki ayrım ortaya konulmakta (Saybaşılı 2008: 107), anlatı iki farklı düzlemde sürüp gitmektedir. Bunlardan birincisi anlatıcı/yazarın bütün gününü geçirdiği şehirdeki bir berber dükkânı, diğeri de aynı zaman bağlamında yılların geçtiği köydür. Şehrin, yazarın anlatma görevini de üstlendiği bilincin zamanı olan tarihsel insan zamanına, köyün ise düşlerin, masalların, mitlerin, arketiplerin hüküm sürdüğü bilinçaltının zamanı olan kutsal zamana tâbî olduğunu söylemek mümkündür (Saybaşılı, 2008: 129). Nitekim bilincin zamanını simgeleyen şehirde birkaç saat geçerken, bilinçaltının zamanını temsil eden köyde yıllar geçmektedir. Bilinçaltının zamanı, düşlerin zamanı olduğu için bu iki ayrı zamansal boyut arasında gidiş gelişler de uyku ve düşlerle ifade edilmektedir (Saybaşılı, 2008: 131).

Bilinç ve bilinçdışı ayrımının yanı sıra, bilinçdışı da kendi arasında kişisel ve kolektif olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Jung’a göre kişisel bilinçdışının içeriği şahsi olup, bilinçdışının yalnızca bir bölümünü, hem de küçük bir bölümünü oluşturmaktadır. Kişisel bilinçdışının aksine, yapı ve kapsam bakımından tüm insanlarda aynılık gösteren ortak bilinçdışı ise ruhsal yapının, insanları “ortak bir ruhsal temelde” birleştiren doğal kökeni konumundadır (Gökeri, 1979: 7, 8).

2.3. Self (Öz)

Jung psikolojisine göre insanda kişiliği düzenleyen iki merkez vardır. Bunlardan birincisi bilinç ile alakalı olan egodur. Kişiliğin merkezinde bulunan self ise bilinç, bilinçdışı ve egoyu da içine almaktadır (Karagözlü, 2012: 1407). Ruhsal bütünlüğün merkezine ve tamamına birden “iç/tüm benlik” (self) diyen Jung’a göre (Gökeri, 1979: 23), “öz/self” yalnızca merkez değil, aynı zamanda bilinç ve bilinçdışını çevreleyen bir çember olup, bilincin merkezi ego olduğu gibi, bütünlüğün merkezi de özdür (Fordham, 2015: 79-80). Daire, araba tekerleği, kare ve dörtkenarı olan herhangi bir nesne yahut şekil de öz’ün simgeleri olarak sık sık ortaya çıkmaktadırlar. Bu ortak merkezli, yerleştirilmiş figürler genellikle “mandala” olarak bilinmektedir. Büyü daire

anlamına gelen mandala, ortak merkezli olarak düzenlenmiş tüm figürleri, tüm dairesel ve küresel biçimleri ve kareleri kapsamaktadır. Tarihsel bakımdan ise mandala, tanrısallığın doğasını temsil eden bir simge olarak, en eski dinsel figürlerden birisidir (Fordham, 2015: 83-84). Nitekim Gölgesizler’de kahramanlar tarafından bilhassa mandalayı çağrıştıran çember/daire oluşturma eylemi, özün bir simgesi olsa gerektir. Hatta romanda kuyruğunu ısırmak suretiyle bir çember hâlini alan yılanın da bu yönüyle mandalayı sembolize ettiğini söylemek mümkündür.

Olgunluğun, yaratıcılığın, erdemliliğin kaynağı olan “iç/tüm benlik” arketipinin çok çeşitli biçimlerde simgeleştiği görülmektedir. Kadınların rüya ve hayallerinde genellikle üstün bir kadın figürü olarak, erdemli ihtiyar kadın, büyücü, aşk ya da doğa tanrıçası gibi imajlarla belirmektedir. Erkeklerde ise erkek bir yol gösterici ve koruyucu olarak, erdemli ihtiyar adam, ermiş bir dede, doğanın ruhu ya da tanrısı şeklinde tezahür etmektedir. İç benlik arketipi tüm ruhsal yapının simgesi olduğundan sadece erkek veya kadın olarak değil, ikisinin birleşimi olarak da belirmektedir (Gökeri, 1979: 24). İç benlik arketipinin hayvan, bitki ve nesnelere de karşılığını bulduğu görülmektedir. Özellikle “taş” (filozof taşı), bu arketipi temsil eden en yaygın simgeler arasındadır (Gökeri, 1979: 25).

2.4. Kahramanın Yolculuğu ve Aşama Arketipi

“Mitos ve edebiyatta beliren arketipsel öykülerin başkişisini “ego-hero” dediğimiz “benliğin simgesi olan kahraman”; diğer oyuncularını da çeşitli kılıklarda ortaya çıkan arketipler oluşturur.” (Gökeri, 1979: 18). Gölgesizler’e bakıldığında; başta berber, berber dükkânında sıra bekleyen kişi (anlatıcı), muhtar, Cıngıl Nuri ve karısı, Reşit, Güvercin, bekçi, Cennet’in oğlu, imam gibi çok sayıda kahraman etrafında eserin şekillendiği görülmektedir. Nitekim bunlardan berber, anlatıcı ve Cıngıl Nuri bir nevi bilinçaltı yolculuğuna çıkmış, bu yolculukta muhtelif olaylar ve kişilerle karşılaşmış ve en sonunda yine kendi benine, benliği temsil eden evine dönmüştür.

Ortak bilinçdışının yapısal öğeleri olan arketiplerle bilinç arasındaki etkileşim sonucunda gerçekleşen ruhsal gelişim sürecine Jung “bireyleşme süreci” demektedir. Bireyleşme sürecinin amacı ruhsal bütünlüğe ulaşmaktır (Gökeri, 1979: 17). Gölgesizler’de de başta anlatıcının (berber dükkânındaki müşteri) bilinç (şehir) ve bilinçaltı (köy) arasında bir bağ kurarak ruhsal bütünlüğü sağladığını söylemek mümkündür.

Bireyleşme süreci kahramanın yolculuğu bağlamında edebî esere yansımıştır. Muhtelif kültürlerle ait çeşitli masalarda masal kahramanının yaşadığı yerden ayrılarak uzak bir diyara gitmesi ve oradan bir kazançla/ödülle dönmesi bu bağlamda en çok işlenen bir temadır. Kahramanın gittiği yer, içinde yaşadığımız dünyadan farklı kuralları olan bambaşka bir dünyadır (Karagözlü, 2012: 1412). Gölgesizler’de de kahraman (anlatıcı), çok uzaklarda bulunan ve bambaşka bir dünya olan köye ruhsal yolculuk yapmış ve birçok tuhaf olayla, kişilerle karşılaşmış, sonra tekrar bilinci temsil eden kendi dünyasına, şehre, şehirdeki evine dönüş yapmıştır.

Analitik psikolojinin ortaya koyduğu bireyleşme süreci ile mutasavvıfların insan-ı kâmil olma yolundaki seyr-i sülûk metodu arasında bazı ortak noktaların olduğunu söylemek mümkündür. İnsanı olgun hâle getirme işlevi gören bu iki süreçte de bireyin “huzur ve saadete” ermesi için bir sınavlar yolu kat etmesi, çileden geçmesi gerekmektedir (Doğan, 2006: 115). Buna göre seyr-i sülûk yolunda sûfinin yaşadığı tecrübeleri ortaya koyan temsil ve işaretler, Jung’da

arketip olarak karşılık bulmaktadır. Dolayısıyla kişinin selfine (özüne) doğru gerçekleştirdiği yolculuğu tarif ederken Jung'un başvurduğu referanslar, arketipsel sembollerdir (Özbek Arslan, 2017: 229).

Uzaklara giden ve değişikliğe uğrayarak geri dönen kahramanın geçirdiği bireyleşme sürecini yansıtan sembol, aşama arketipi olarak adlandırılmaktadır. Aşama arketipi kişiliğin gerçekleştirdiği gelişmeleri temsil eden bir arketiptir. "Ayrılma-olgunlaşma-dönüş" olarak formüleleştirilebilen bu arketipe kahraman mitos (monomitos) denmekte (Karagözlü, 2012: 1412) ve bu arketip, monomitin çekirdek birimini oluşturmaktadır. Kahramanın macerası "dünyadan ayrılma, birtakım güç kaynaklarına dalma, yaşam yenileyen bir dönüş" şeklindeki bu çekirdek birimin kalıbını izlemektedir (Campbell, 2010: 42: 47). Kahramanın yolculuğu bizi ruhumuzun derinlerine götürüp, ta girintilerine sokarak, değişen bir dünyaya uyum sağlamamızı mümkün kılmaktadır (Pearson, 2003: 30). Kahramanlar sadece değişip gelişen ve bu yolculuğu yapan insanlar değildir; onlar aynı zamanda değişimin vasıtalarıdır. Kahramanların görevi daima hasta bir topluma yeni bir yaşam getirmek olmuştur (Pearson, 2003: 28). Dolayısıyla kahraman hem kemale ermiş birey olarak hem de içinde yaşadığı topluma yenilikler getirme, bambaşka ufuklar açma gücüne, potansiyeline erişerek dönüşü gerçekleştirmektedir. Bu kazanımı elde etmek ve toplumu müspet manada değiştirmek onun için bir ödüldür ve böylece o, rüştünü ispat etmiş olmaktadır.

2.5. Gölge Arketipi

Bireyleşme sürecinin ilk evresinde benlik, ruhsal bütünlüğün karanlık yanını oluşturan "gölge" arketipi ile karşılaşmaktadır (Gökeri, 1979: 18). Gölge, kişisel bilinçdışıdır. Toplumsal standartlara ve bizim ideal kişiliğimize uymayan tüm vahşi istekler ve duygulardır (Fordham, 2015: 65). Gölge arketipi kişinin, bilinçdışında kalan, çeşitli faktörlerden etkilendiği için, somutlaşamayan yönlerini temsil etmektedir (Deveci ve Alagöz, 2018: 590).

Kendi zayıflıklarımız ve başarısızlıklarımız söz konusu olduğu sürece kişisel özellik arz eden gölgenin kolektif yönü de bulunmakta, onun bu yönü şeytan, cadı ve benzerleriyle ifade edilmektedir (Fordham, 2015: 65). Kişisel bilinçdışına ait olanı ise abi, kız kardeş, arkadaş gibi figürler şeklinde karşımıza çıkmaktadır (Karagözlü 2012: 1408). Gölge kaçınılmaz bir olgudur ve insan o olmaksızın bütünleşmemektedir. Kişi bu karanlık tarafıyla birlikte yaşamının kendine göre bir yolunu bulmak durumundadır (Fordham, 2015: 65, 66).

Toplumsal, bireysel ve ahlaksal kurallar nedeniyle bastırığımız gölgemiz, bilhassa rüyalarda ve sanat eserlerinde kendini göstermektedir. Gölge arketipinin olumlu figürleri de olmasına mukabil, çoğunlukla kişiliğimizin karanlık ve menfi yönü olarak edebî eserlerde kendisini izhar etmektedir (Karagözlü, 2012: 1408). Nitekim Gölgesizler'de de muhtar, bekçi, muhtarın karısı, imam ve benzeri birçok kahramanın gölge arketipini yansıtacak tarzda kişilik özelliklerini sahip oldukları, buna dair davranışlar sergiledikleri görülmektedir.

2.6. Anima ve Animus

Bireyleşme sürecinde gölgeden sonra karşılaşılan arketip, Jung'un erkeklerde "anima" (içteki kadın), kadınlarda "animus" (içteki erkek) diye adlandırdığı bilinçdışı öğeleridir. Anima erkeğin, animus da kadının ruhsal bütünlüğünde yaşattığı karşı cinse ait özelliklerdir (Gökeri,

1979: 21). “Bir erkeğin bilinçdışı bütünleyici bir dişi ögeyi, bir kadının bilinçdışı ise bir erkek ögeyi barındırmaktadır.” (Fordham, 2015: 67-68).

Erkekteki kadın figürünü ifade eden anima, “erkeğin ruhundaki, belli belirsiz duygular, huylar, sezgiler, akıldışı olana karşı duyarlık, kişisel sevgi yetisi, doğa sevgisi, en önemli olarak da bilinçdışını algılama yetisi gibi bütün dışil psikolojik eğilimlerin kişileşmesidir.” (Jung, 2009: 177). Kadındaki bilinçdışının karşı cinsten biçimlenişi olan animus da olumlu ve olumsuz yönler taşımakta olup, kadınlarda şehvi eğilimler olarak değil, daha çok “kutsal” inançlar hâlinde ortaya çıkmaktadır (Jung, 2009: 189). Kadının gelişme durumuna bağlı olarak animus’u, en ilkelinden en yüce olanına dek herhangi bir erkek figürü ile kişileştirmek mümkündür (Fordham, 2015: 73).

Anima ve animus, bireyleşme sürecinde bilinç ve bilinçdışı arasında aracılık eden bir işleve sahiptirler (Gökeri, 1979: 22). Ego ile self arasındaki ilişkiyi temin eden anima, birey ve onun iç dünyası arasında bir vasıta olup, edebî eserde kahramana yardım eden rehber rolüyle karşımıza çıkmaktadır (Karagözlü, 2012: 1418).

2.7. Yaşlı Bilge ve Yüce Ana

Anima ve animustan sonra, bireyin hayatında etkin olabilecek iki arketip, “yaşlı bilge adam” ve “büyükanne” (yüce ana) arketipleridir. Kral, kahraman, doktor ya da bir kurtarıcı gibi kılıklara bürünerek görünen yaşlı bilge arketipi (Fordham, 2015: 77), sembolik olarak toplumlara önderlik eden, onların sabit doğrularını gösteren bir karakter hâlinde edebî eserde karşımıza çıkmaktadır. Yaşlı bilge, kahraman bir zorlukla yüz yüze geldiğinde ona rehberlik eden figürdür (Karagözlü, 2012: 1410). Yaşlı bilge (yüce birey), kemale erme sürecinde bireye yol gösteren ve onun en zor anlarında bir kurtarıcı veya yardımcı rolü üstlenen bilinçdışı arketip olup, kahramanın yolculuğunda, onu amacına ulaştırmada en önemli unsurdur (Irmak ve Ava, 2017: 25).

Benliğin sürekli iletişim hâlinde olduğu ve kişiliğin gelişiminde bir hayli aktif rolü bulunan yüce ana (büyükanne) arketipinin; korkunç, mahvedici, yutup engelleyen bir güç olmaktan; şefkatli, koruyan, besleyip büyüten, zinde tutan bir varlığa kadar zıtlıklarla dolu bir değişkenlik gösteren simgesel görünümüleri vardır (Gökeri, 1979: 26). Bu arketipin, ilk simgesel ifadesi tek bir tanrıça iken sonraları değişik nitelikteki tanrıçalar hâlinde bölünmüş olup, korkunç yanı cadı nitelikleri taşıyan “korkunç ana” arketipinde, şefkatli yanı ise “iyi ana”da karşılığını bulmaktadır. Ayrıca yüce ana doğanın kendisi olduğu için, özellikle orman, deniz, göl, toprak, yer altı, mağara, ay, meyve bahçesi, çöl, vaha gibi doğadaki unsurlarda simgeleşmektedir. Derin kap, küp, vazo gibi eşyalarda; kilise, tapınak, ev, mezar, kale, şehir gibi tarihi, kültürel yerler ve eserlerde de sembolik karşılığını bulmaktadır. Buralar, öykülerde aşama yerleri olup, bu gibi yerlere giren kahraman değişim geçirerek çıkmaktadır. Hatta kahramanın gittiği sihirli ülkeler dahi yüce ananın olup (Gökeri, 1979: 27), böylece o, bereket, sihirli dönüşüm, yeniden doğuş yeri, bilgelik, ruhsal yücelik ve bunun gibi özelliklerle belirginlik kazanmaktadır.

Jung tarafından ortaya konulan arketiplerin yanı sıra, *İçimizdeki Kahraman* adlı eserde, “yetim”, “gezgin”, “savaşçı”, “fedakâr”, “masum”, “büyücü” olmak üzere altı arketipten bahsedilmekte ve bunların görevlerinin de sırasıyla, “zorluğa dayanma”, “kendini bulma”, “değerini kanıtlama”, “cömertlik gösterme”, “mutluluğa erişme”, “yaşamını dönüştürme” olduğu

ifade edilmektedir (Pearson, 2003: 46). Nitekim Jung ve Pearson'un ortaya koyduğu arketiplerden hareketle Gölgesizler'de geçen arketipsel unsurlar tespit edilip, buraya kadar verilen bilgiler doğrultusunda tasnif edilerek değerlendirilmiştir.

3. Gölgesizler'de Yer Alan Arketipsel Unsurlar

Usun simge oluşturma özelliği edebiyat yapıtlarında kökeni bilinçdışı bulunan olguları dile getirme noktasında bir güç olarak etkisini göstermektedir. Sanatçılar, bilinç ve bilinçdışı irtibatından doğan sayısız karşıtlıkları, somutu, soyutu, akli, düşü ve hayali sembolik boyuta taşıyıp eserlerinin tabii bütünlüğü içerisinde somut bir hâlde sunmaktadırlar (Gökeri, 1979: 29).

Arketipler, bir eserde geçen kişiler ve nesnelere odağında simgesel boyutta işlenebilmektedir (İçli, 2013: 1019). Sembolik dilin imkânlarından yararlanan yazarlar, eserlerinde karakterleri tanıtmak, tema, zaman ve mekân gibi unsurları aşikâr kılmak ve anlatımı etkili hâlde getirmek için bu kaynağa başvurmaktadırlar. Semboller bazı eserlerde kişinin bilinçaltını ve karmaşık ruhsal yapısını aksettiren rüya ve arketiplerin içinde müphem olarak karşımıza çıkarken, bazı eserlerde de sembolik anlam ifade eden zaman, mekân, şahıs, renk, şekil ve sayı olarak belirip kurguyu biçimlendirmektedir. Felsefî ve psikolojik açıdan da değerlendirilmeye kapı aralayan sembol dili, edebî eserlerin tahlilinde farklı görüntü seviyelerinde tezahür etmektedir (Yılmaz, 2011: 45-46).

3.1. Gölgesizler'de Bilinç ve Bilinçdışıyla İlgili Semboller

Romanda yer alan başta mekânlar olmak üzere, bazı varlıkların ve nesnelere bilinç ve bilinç dışını sembolize ettiğini söylemek mümkündür.

Romanda geçen tespihin zindan karası (7, 41) oluşu bilinçdışını, her bir tanesi ise bilinçdışına atılan varlıkları ve olayları simgelemektedir.

Muhtar odası rahim ve mezarı temsil etmektedir. Zira bu odada başlayan muhtarın yolculuğu yine bu odada sona ermiştir. Aynı zamanda muhtarın odası bir bakıma bilinçdışını da çağrıştırmaktadır. Zira burası, varlık ve olayların unutulup bilinçaltına atılması misali, muhtarın kendini kilitleyerek intihar ettiği, bekçi tarafından Cennet'in oğlunun hapsedildiği (215-216) ve böylece ikisinin de görünmez oldukları, bir nevi bilinçaltına itildikleri bir yerdir.

Berber dükkânındaki güvercin resmi (9), beyaz oluşu yönüyle bilinci simgelerken; kara-kalem çalışması oluşuyla ve uçmaya hazır gibi duruşuyla (53) âdeta bilinçdışını simgelemektedir.

Berber dükkânının ve şehrin bilinci, çok uzaklarda olan köyün ise bilinçdışını simgelediğini söylemek mümkündür. Zaten tarihsel zamanı ifade eden şehrin bilinci, mitsel ve kutsal zamanı anlatan köyün de bilinçdışını simgelediği malumdur. "Kayalıkların gölgesindeki köy" (10) tabiri de bilinç ve bilinçdışına göndermede bulunmaktadır. Bilinçdışını temsil eden köye karşın, kayalıklar bilinç olarak düşünülebilmektedir. Üstelik kayalıklar dikey; köy, deniz, çöl, ova, bozkır ise yatay sembollerdir. Dolayısıyla bilinç dikeyle, bilinçdışı ise yatay olanla ilişkilendirilmeye elverişlidir. Zira bilinçaltında olan bir şeyin tekrar hatırlanması, bilinç düzeyine çıkması demektir. Çıkmak ise dar ve dikey boyutta gerçekleşen bir duruma işaret etmektedir. Oysa bilinçdışı, alabildiğine geniş olan, sınırsız açılımlara sahip bir alan olabilmekte; bu yönü-

le sonsuzluğu çağrıştıran, deniz, çöl, ova, bozkır gibi mekânlarla temsil edilmektedir.

Köydeki evler, avlu ve ahırlar kapalı, giz ifade eden mekânlar oluşlarına istinaden bilinçaltını simgelerken, köy meydanı bilinci temsil etmektedir. Zira romanda çocukların, yaşlıların, hatta bütün köy halkının zaman zaman bu meydanda görüldüğü, birçok olayın da burada gerçekleştiği ifade edilmektedir. Dolayısıyla bilinçdışı olan şeylerin, arketiplerin böylelikle bilinç alanına (köy meydanı) çıktığı anlaşılmaktadır.

Berber dükkânını, yazarın/anlatıcının bilinci olarak değerlendirmek mümkündür. Zira yazar, bu dükkâna gelenlerden ve buradan çıkıp kaybolan, bir daha geri dönmeyenlerden de bahsetmekte (213), burası âdeta bilinç alanına çıkan ve bilinç altına itilen varlık ve olayların mahalli imiş gibi bir görünüm arz etmektedir.

Cıngıl Nuri'nin hikâyesindeki deniz ve çöl ile uçsuz bucaksız bir bozkır ve orman (64-68) bilinçdışını temsil etmektedir. Nitekim genellikle bilinçdışı orman veya su olarak eserlere yansıtılmaktadır (Karagözlü, 2012: 1416). Aynı şekilde Nuri, kelime olarak nurla/ışıkla alakalı demektir. Işık bilincin ve aklın sembolüdür. Nuri'nin kaybolması bilinçaltına atılması demektir. Bir süre sonra tekrar köyde görünmesi, bilinçdışına itilen varlık ya da olayların tekrar bilinç alanına çıkmasını ifade etmektedir.

Berber dükkânındaki ayna, güvercin resmi ve buna bağlı olarak da roman boyunca geçen Güvercin ismi oldukça dikkat çekmektedir. Nitekim romanda aynanın, gerek berber dükkânında bulunmasının gerekse bazı şahıslarla (Aynalı Fatma), hatta kuşlarla (aynalı kuşlar), irtibatlı olarak söz konusu edilmesinin önemli bir nedeni vardır. Zira romandaki ana kişilerden birinin yazar tarafından berber olarak seçilmesinin sebebi, şüphesiz onun, aynaların bulunduğu bir mekânda iş yapıyor olmasıdır. Bu itibarla ayna, roman kişileri için, eserde farklı mekânsal ve varoluşsal düzlemlere geçerken kullanılan bir araç konumundadır (Ecevit, 2010: 338). Üstelik bilinçdışının, bireyi objektif yansıtma yetisini simgeleyebilen ayna (Jung, 2009: 205), gerçek değil, her ne kadar yanılısına olsa da içinde yine de gerçeği barındıran yansıtma işlevi görmesiyle, kurmaca dünyayı sembolize etmek noktasında her zaman uygun bir metaforik öge olmuştur (Ecevit, 2010: 338). Dükkândaki güvercin resmi ise hem köydeki hem de şehirdeki olayları, mekânları ve şahısları birleştirici bir özellik arz ettiği gibi (Yeter, 2011: 1879), ana öykünün yazar tarafından tasarlandığını gösteren bir başka işaret olsa gerektir. Çünkü bu resim, büyük olasılıkla köydeki öyküde bulunan Güvercin adlı kızın, yazar/anlatıcının zihninde hayal edilmesine esin kaynağı olmuştur (Karaca, 2011: 550).

Romanda muhtarın kayboluşunun ardından bekçinin de bir nevi içine kapandığı, birliğini kaybetmiş perişan bir er gibi kayalıklara yürüdüğü (184), dağlara çekildiği ve sonra dağlardan inip geldiği (186) ifade edilmektedir. Dolayısıyla burada kayalıklar ve dağların bir bakıma bilinçdışını temsil ettiğini söylemek mümkündür. Zira bilgilerin unutulması, bilinç dışına atılması misali bekçi de kaybolup gitmiş, sonra tekrar dağlardan inip gelerek âdeta bilgilerimiz gibi bilinç düzeyine çıkmıştır.

Cennet'in oğlunun ölürken ağzından yeşil su çıkması (238) bilinçaltında olanın dışarıya atılmasına delalet etmektedir. Cennet'in oğlu olmak cennete dair bir emare taşımak demektir. İnsanoğlunun bu dünyayı gurbet olarak görmesi ve geldiği yerin hâlâ özlemini duyuyor olması, asıl vatanını unutmadığını göstermektedir.

Roman kahramanlarına baktığımızda, yazar/anlatıcı kendi evinde başlattığı düş yolculuğunu, anlatısını yine “Karadüş Caddesi”ndeki apartmanın üçüncü katındaki evine, asıl benine dönerek tamamlamıştır (Karaca, 2011: 551). Buna göre Karadüş Caddesi, siyahla sembolize edilen bilinçdışını temsil ederken, yazarın aydınlık evi bilinci temsil etmektedir.

3.2. Gölgesizler’de Öz’ün Simgeleri

Romanda geçen olaylar, nesnelere ve kahramanların ortaya koyduğu bazı hareketlerin öz’ün imgelerini ifade edecek tarzda karşımıza çıktığı görülmektedir.

Nuri’nin öyküsünün anlatıldığı yerde kuşların, “varmaya çalıştıkları bütün uzaklar o anda aynalarında imiş” (68) şeklinde Mantıku’t-Tayr’daki simurgun (otuz kuş) öyküsüne⁷ atıfta bulunan bu ifadeden hareketle aynanın iç benlik (self) arketipini temsil ettiğini söylemek mümkündür. Zira söz konusu eserde “O ayna gönüldür, gönüle bak da onun yüzünü gönülde gör!” (Feridüddin Attar, 1998: 101) ve “Sevgilinin yüzünü seviyorsan bil ki gönül, onun yüzüne bir aynadır.” (Feridüddin Attar, 1998: 102) diyen şair kişinin kendi gönül aynasında Simurg’un yüzünü, daha doğrusu kişinin kendi özünü görebileceğini ifade etmektedir. Üstelik yüz için kalbin aynası denmesinin temelinde de insanın yüzünün bir ayna misali özünü yansıttığı düşüncesi olsa gerektir. Zira insan baktığı aynada kendi yüzünü, aslında özünü görmektedir.

Sembolik olarak genelde aşkınlıkla bağlantılı olan yılanın (Jung, 2009: 152), yuvarlak bir şekil alması, büyüdü halka anlamına gelen ve Tanrısalığın doğasını temsil eden bir simge konumundaki mandala (Fordham, 2015: 83-84) ile de açıklanabilmektedir. Zaten edebî eserde daire ve kare şeklinde ortaya çıkan mandalalar, içsel birlikteliğin simgesel dışavurumudur (Karagözlü, 2012: 1420). Nitekim Cennet’in oğlu, çember şeklini alan yılanın ortasında, yani çemberin merkezinde olduğu hâlde ölmüştür. Bu bakımdan o, içsel birlikteliği tamamlamış, ruhsal bütünlüğe ermiştir.

Ego yani insanın bilinçli hâli ile selfin özdeşliği tüm mitlerde bulunmakta ve bu hâldeki insan yuvarlak bir bütün veya cennette olarak tasvir edilmektedir (Karagözlü, 2012: 1416). Romanda köylülerin (102, 108), çocukların (138) oluşturduğu çember, ruhsal bütünlüğü, mandalayla, dolayısıyla devri temsil etmekte, devir nazariyesine⁸ atıfta bulunmaktadır. Aynı şekilde ge-

⁷ Mantıku’t-Tayr’da anlatılan hikâyeye göre kuşlar, Hüthüd’ün öncülüğünde kuşların padişahı olduğu ifade edilen Simurg’u bulmaya karar verirler. Yolda çeşitli engeller vardır, bu çetin yolculuk sırasında kuşların birçoğu ya yolculuktan vazgeçip geri döner ya yolda kalır ya da yolcuğun meşakkatlerine dayanamayıp ölüverir. Geriye sadece otuz kuş kalır. Bütün engelleri aşan bu otuz kuşun Simurg’u görmeleri ise eserde şöyle anlatılmaktadır: “Yakınlık güneşi doğdu, üstlerine. Onun ışığıyla hepsinin de canı parladı. Cihan simurgunun yüzü yansıdı; o anda o nurun yansımalarıyla Simurg’un yüzünü gördüler. Fakat simurga bakınca gördüler ki Simurg o otuz kuştan ibaret. Bundan şüphe yok! Başları döndü; şaşırıp kaldılar; ne olduklarını bir türlü anlayamadılar. Kendilerini simurg olarak gördüler. Esasen sen simurgsun, simurg senden ibarettir. Kuşlar simurga bakınca orada ancak kendilerini gördüler. Kendilerine bakınca da orada simurgu gördüler!” ve “Hepsi de hayret denizine daldı... Bu hali hiç anlamadılar. Dilsiz dudaksız o makamdan sordular... O makamdan dilsiz, dudaksız bir ses geldi: Güneşe benzeyen bu makam, bir aynadır. Kim gelir, bakarsa orada kendisini görür. Kendisi candan, tenden ibarettir; orada da canını, tenini seyredir! Siz, buraya otuz kuş olarak geldiniz. Bu aynada da otuz suret göründü.” (Feridüddin Attar, 1998: 347-348). Dolayısıyla aslında kuşlar gönül aynalarında kendilerini görmüş, böylece aradıkları şeyin kendi özlerinde olduğunu fark etmişlerdir.

⁸ “Dönme, dönüş, bir şeyin kendi mihrini üzerinde hareketi, kendi etrafında dolaşması” gibi anlamlara gelen devir kelimesi tasavvufta iki farklı manada kullanılmaktadır. Bunlardan birincisi bazı tarikatlarda

rek çocuklar gerekse köylüler tarafından oluşturulan bu çemberin merkezinde duran Cennet'in oğlu (148) ise öz'ün simgesel tezahürü olsa gerektir.

Cennet'in oğlunun yanı sıra, romanda fon karakter niteliğinde olan çocuklar, ak sakallı yaşlılar ve köyün kadınları çokça söz konusu edilmektedir. Ancak bunlar içerisinde çocuklar daha ziyade dikkat çekmektedir. Zira bazen Tanrısal ve büyümlü bir çocuk, hatta bazen sıradan bir çocuk öz'ün sıkça karşılaşılan simgesi olabilmektedir (Fordham, 2015: 83). Dolayısıyla başta Cennet'in oğlu olmak üzere romandaki çocukların, öz'ü sembolize ettiğini söylemek mümkündür.

Köyün meydanında bulunan çınar ağacı kolektif bilinçdışındaki bireyleşmenin bir sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira gerek postacının (27-28: 139-140) gerekse çocukların bu ağaç etrafında tur atması bir devire, bireyleşme sürecine işaret etmekte ve mandala örneği oluşturmaktadır. Bu ağaç, aynı zamanda hayat ağacını andırmaktadır (Karagözlü, 2012: 1418).

Romanda mandalayı ifade eden başka nesnelere de bulunmaktadır. Örneğin zindan karası tespih (7, 41), yuvarlak oluşu nedeniyle mandalayla çağrıştırmaktadır.

Muhtarın boğazına bir ip geçirmek suretiyle intihar etmesi olayında halka şeklindeki ip (215) de bir mandala örneği olabilir. Zira ipin merkezinde muhtarın boynu bulunmakta ve fakat muhtar, hedefe ulaşmadan bireyleşme sürecini sonlandırmış olmaktadır.

3.3. Gölgesizler'de Kahraman Mitosu ve Aşama Arketipi

Gölgesizlerin kahramanları öze dönüşü gerçekleştirmek için yola koyulmuş kişilerdir. Bu bakımdan yazarın kendisi, berber, Cıngıl Nuri, Cennet'in oğlu ve muhtar kahraman arketipini temsil etmektedirler. Monomitos olarak da adlandırılan bu arketipte, kahramanın yolculuğa çıkması, yolculuk sırasında karşılaşılan engelleri aşarak amaca/ödüle ulaşması ve olgunluğunu tamamlamış bir hâlde dönüşü söz konusudur. Bu yolculuk içsel ve mekânsal boyutta gerçekleşmektedir. İçsel yolculuk daha çok kemal erme, olgunlaşma ameliyesi olarak tasavvufî ve mistik düşünce sistemlerinde tezahür ederken; mekânsal yolculuk ise masal, destan, roman, hikâye gibi edebî eserlerde kendini göstermektedir.

Romanda, ansızın köyden kaybolan Cıngıl Nuri'nin şehirde görüldüğü (16), epey bir zaman sonra tekrar köyde ortaya çıktığı ifade edilmektedir. Uzun bir müddet sonra köye dönen

dervişlerin dönerek yaptıkları zikir ve semâ' eylemine karşılık gelmektedir. İkincisi ise tasavvufî düşünce sisteminde ontolojik mahiyet kazanarak bir nazariyenin ismini, yani devir nazariyesini ifade etmektedir. Nitekim bu nazariyeye göre, Mutlak varlıktan ayrılan İlâhî nur, sırasıyla "akl-ı küll" (taayyün-i evvel), "ukûl-ı tis'a" (dokuz akıl), "nüfûs-ı tis'a" (dokuz nefis), "tabay-i erbaa" (dört mizaç), "anâsır-ı erbaa" (dört unsur: toprak, hava, su ve ateş) ve oradan da toprağa kadar inmiştir. İşte bu merâtib, "mebde" (başlangıç) veya "kavs-i nüzü'l"dür. Akl-ı küll, yaratıcı kudretin aktif kabiliyeti olup "nefs-i küll" denilen pasif kabiliyeti meydana getirmiştir. Akl-ı küll ve nefis-i küll'den "eflâk-ı tis'a" (dokuz gök), "tabây-i erbaa" ve "anâsır-ı erbaa" ortaya çıkmıştır. Eflâk-ı tis'a ve anâsır-ı erbaanın birleşmesinden cansızlar, bitkiler ve hayvanlar meydana gelmiştir. Bu oluş içerisinde insan en son ve en mükemmel varlık olduğundan, en yüce mertebeye yer almaktadır. Bu itibarla insan, en son durak kabul edilmiştir. Bütün bu safhalardan sonra toprağa inmiş olan ilâhî nur, aynı sırayı takip ederek topraktan madene, madenden bitkiye, bitkiden hayvana, hayvandan insana ve insandan da insan-ı kâmile geçmek suretiyle, ilk geldiği yere, yani Mutlak varlığa ulaşır. Bu ikinci devreye "maâd" (son), "suûd" veya "kavs-i urûc" denilmektedir (Kemikli, 2000: 218).

Nuri'nin başından neler geçtiğini anlatması istenince, yaşadıklarını anlatmaya koyulan Nuri'nin hikâyesinde kahraman mitosuna dair ifadeler rastlanmaktadır. Nitekim o, saatlerce yürüyüp köyden alabildiğine uzaklaşarak kahramanın yolculuğa çıkış eylemini başlatmış, karanlıklarda kaybolmuş, sapsarı bir denizi geçip çöle varmış, ardından mermer kaplı kocaman bir binada kendini bulmuş ve sonra da kendini uçsuz bucaksız bir bozkırda görmüştür. Tabii bu geçtiği mekânlarda birtakım engellerle, olağanüstü hadiseler ve varlıklarla karşılaşmıştır (60-68). Nuri'nin öyküsü, gerçeküstü, masalsi manzara ve figürlerden oluşan, mistik öyküleri çağrıştıran; hatta aynalı kuşlar imgesiyle *Mantiku't-Tayr'* a göndermelerle yüklü alegorik bir yolculuk/arayış öyküsüdür (Karaca, 2011: 552). Buna göre romanda, "Kuş akli işte oysa varmaya çalıştıkları bütün uzaklar o anda aynalarındaymış..." (68) demek suretiyle aslında aranan şeyin özde, kişinin kendinde olduğuna atıfta bulunmaktadır.

Âlemin bir hayalden ibaret olduğunun farkına varan, dolayısıyla uyanışı gerçekleştirip önemli bir aşama kat eden (aşama arketipi) Cıngıl Nuri'nin dediği gibi, yaşananların hepsi birer oyundur (67). Bu da dünya hayatının oyun ve eğlenceden ibaret olduğunu bildiren ayetleri akla getirmektedir (Kur'ân-ı Kerîm, 2011: Enâm, 6/32; Ankebût, 29/64).

Cıngıl Nuri'nin üstlendiği rol ile yazar/anlatıcı, kendi kurmaca evreninden yola çıkarak içinde bulunduğu ve Allah tarafından tanzim edilmiş olan evrenin de âdeta bu şekilde kurulduğuna işaret etmektedir. Anlatıcının kurduğu bu evren, muhtar, berberi, Cennet'i, Güvercin'i, meczupları, sâlikleri ile sanki Allah'ın yarattığı evrene benzemektedir (Türker, 2009: 86-87).

Yolculuk esnasında Nuri'yi gizli bir elin tutması ve bu elin kendi eli olduğunu fark etmesi içimizdeki bene ve kahramana gelen yardıma işaret etmektedir (63). Yine bu süreçte Nuri'nin karşısına sapsarı bir denizin -yağlı, balık ve insan iskeletleriyle dolu, karardıkça kararın, kokan ve kanlı mı kanlı bir denizin- çıkması yolculuk sırasında çıkan engellere ve o engellerin tek tek geçilmesi de aşama arketipine örnek teşkil etmektedir (64).

Önce şehirde, sonra köyde berberlik yapan kişiye, köylüler nereden geldiğini sorduklarında, uzaklardan geldiğini (13) söyleyen berberin hikâyesi de kahraman mitosuna ve gezgin arketipine göndermede bulunmaktadır. Berber, şehirdeki dükkânında başlattığı yolculuğunu köyde sürdürmüş, hatta bir köyde bir şehirde görünür olmuş ve sonunda köyde iken kaybolmuştur. Bu bakımdan berberin bireleşme sürecini tamamladığını söylemek zor gözükmemektedir. Ancak berber, içimizde gölgeyi temsil ettiği düşünülen kara ayıyı öldürerek bir aşama kat etmiştir. Zira ayı ve gergedan gibi hayvanlar kahramanın ferdi bilinçdışı olup (Özcan, 2003: 78), üstelik kara olan bu canavardan kurtulmak, bir nevi insanın saldırgan ve menfi yönlerinden kurtulması demektir.

Bireleşme sürecindeki herkesin, yolculuğunu tam olarak gerçekleştirilmesi mümkün olmayabilmektedir (Karagözlü, 2012: 1414). Bunlardan biri de muhtardır. Nitekim Cennet'in oğlunu bekçiyle birlikte dövdükten sonra, muhtar odasının kapısını kilitleyerek uzun bir müddet kayıplara karışan muhtarın, odada kendini asmış bir vaziyette bulunması (211: 215), bir bakıma gölgesine yenik düşmesi anlamına gelmekte, bu süreci başarılı bir şekilde bitiremediğini göstermektedir.

Cennet'in oğlunun bir yılan tarafından öldürülmesi olayı bireleşme sürecini tamamlayan kahramana örnek teşkil etmektedir. Cennet'in oğlu kendisine "hortlak" lakabının takıldığı

günlerde bir yılan bulmuştur. Bu yılanı kendisine muhtarı yaratan, bekçiyi yaratan, anasını yaratan Allah göndermiştir (237). Burada Cennet'in oğlunun saydığı kişiler önemlidir. Muhtar, köyde ancak mezara girerek kaybolunabileceğini düşünen, devleti temsil eden kişidir. Bekçi ise, köyün koruyucusu ve "kaybolmak/yok olmak" gibi mefhumlar hakkında hiçbir fikri olmayan, köyün "Baki" kalan tek ismidir. Annesinin ismi ise "Cennet"tir. Cennet'in oğluna o kemeri, "devleti, toprağı ve cennet"i yaratan "Allah" göndermiştir (Türker, 2009: 85). Daha sonra Cennet'in oğlu yılanı bir kemer gibi beline dolayarak kuyruğunu yılanın ağzına vermiştir. Yılan kuyruğunu yuta yuta Cennet'in oğlunu öldürmüştür (237). Kuyruğunu yiyen yılan,⁹ "ebedî döngü"yü simgelemektedir (Türker, 2009: 85). Buna göre Cennet'in oğlu da varlık-yokluk âlemindeki devrini tamamlamış, kuyruğunu ısırarak yılanla somutlaştırdığı ebediliğe ulaşmıştır.

3.4. Gölgesizler'de Gölge, Anima ve Animus Arketipleri

Toplum yaşamında bir ölçüde baskı gerekli olduğu hâlde, gölgenin baskı altına alınma tehlikesi, bilinçdışında güç kazanması ve şiddetinin artmasına yol açabilmektedir. Öyle ki, ortaya çıkması gereken an geldiğinde daha tehlikeli olmakta ve normal durumda sağlam bir denetim kurabilecek olan kişiliğin geri kalan yönlerini ezme olasılığı daha da artmaktadır (Fordham, 2015: 67). Nitekim muhtarın, Güvercin'i kaçırdığını iddia ederek Cennet'in oğlunu şiddetli bir şekilde dövmesi, gölgenin etkisinde kaldığını göstermekte (88-91) ve bu olay gölge arketipine örnek teşkil etmektedir.

Romanda karşımıza çıkan bir diğer arketip "anima ve animus"tur. Rüya, hayal, mitos, efsane ve tüm sanat eserlerinde anima ve animusun simgesel ifadeleri bir hayli zenginlik göstermektedir. Anima, tatlı bir genç kız, peri, tanrıça, cadı, melek, şeytan, dilenci kadın, fahişe, sadık arkadaş gibi pek çok kılıklarda belirmektedir. Benlik ile ilintilerinin ilk evrelerinde anima ve animus arketipleri hayvan şeklinde ya da "kadın", "erkek" nitelikleri atfettiğimiz nesnelere olarak ifade bulmaktadırlar. Böylece anima kedi, inek, kaplan, gemi, mağara olabilmekte; animus da kartal, boğa, aslan, mızrak, kule gibi biçimler alabilmektedir (Gökeri, 1979: 22).

Muhtarın, hanımına olan ilgisizliğinin sebeplerinden biri olarak Gülcan'ın görülmesinin ve muhtarın karısının Gülcan'la muhtar arasında bir ilişki olduğunu cinselliğe varan boyutta düşünmesinin (36) kaynağında "anima" vardır. Bunun yanı sıra, Cıngıl Nuri'nin karısına karşı imamın yakınlık göstermesi ve aralarında yaşanan ilişki (57-58) de anima arketipine işaret etmektedir. Aynı zamanda büyücü olan imamın¹⁰ bu hareketi gölgesinin etkisinde kaldığını göstermektedir.

⁹ Kendi kuyruğunu yiyen bir yılan ya da ejderha figürüyle sembolize edilen ouroboros (kuyruğunu öldüren yılan), "doğanın ebedî döngüsü"nü ifade etmektedir. Ouroboros sıklıkla öz düşünümlülüğü ya da döngüsellik, birlik ve bütünlük ideasını simgelemektedir (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ouroboros>). Belli dönemlerde deri değiştirerek yenilenmesi ve su kaynaklarına yakın yerlerde yaşamasından ötürü ayın işaretlerinden ve görünümünden sayılan yılan, birçok kültürde bir ay gücü olarak verimliliği ve doğurganlığı, ölümsüzlüğü ve yeniden doğuşu, bilgiyi/hikmeti sembolize etmektedir (Gürkan, 2013: 527). Dolayısıyla dersini değiştirme özelliğine sahip olması bakımından yılan, yenilenen yaşam ilkesini temsil etmektedir (Campbell, 1995: 217). Bütün bu yönleriyle yılan, devr'in/ebedî döngünün, bütünlüğün sembolü olma vasfını taşımaktadır.

¹⁰ Gölgesizler'de yer yer "din ve dinî değerler"e karşı sergilenen alaycı ve menfi yaklaşımın, İmam ve Aynalı Fatma gibi kahramanlar için tayin edilen rollerin eleştirildiğini de belirtmek gerekmektedir. Bu konuyla alakalı olarak bk. (Okutan, 2015: 143-145).

Anima, bir erkeğin yaşamında yalnızca kadınlar üzerine yansıyan imajında ve yer aldığı yaratıcı etkinliklerde değil, aynı zamanda fanteziler, ruh durumları, önzeler ve duygusal patlamalarda da ortaya çıkmaktadır. Kendisini animasına kaptırılmış bir erkek denetlenemez duygulara yem olmaktadır (Fordham 2015: 71). Bekçi ve Hacer arasında geçen ilişki bu duruma örnek teşkil etmektedir (118). Yine, Hamdi ve Aynalı Fatma hikâyesinde de anima arketipinin bu yönüne dair ifadeler yer verilmektedir (73-75).

Çocuklarını kaybolan kocasının yerine koyup seven ve öpen Cıngıl Nuri'nin hanımının bu davranışları (56) animus arketipine örnek teşkil etmektedir. Bekçiyle aralarında vuku bulan yakınlaşma esnasında Hacer'in yaptığı hareketler ve Gülbahar'ın iki kardeşe gönül koyması (114) da "animus"u simgelemektedir.

Bir kız ile Ramazan arasında büyü yapması için kızın saçını diye imama verilen saçlar (150) aslında ata aittir. Ne var ki yapılan büyü ile at, Ramazan'ı görünce şaha kalkmış, ona saldırarak onu vahşice öldürmüştür. Bu yönüyle atın kendisi içindeki anima olarak düşünölmeye müsaittir. Zira bilhassa yaban atlarının, bilinçdışından çıkan denetlenemez dürtüleri simgelediği ifade edilmektedir (Jung, 2009: 174). Dolayısıyla atın, anima arketipini temsil ettiğini söylemek mümkündür.

3.5. Gölgesizler'de Yüce Ana ve Yaşlı Birey Arketipleri

Cıngıl Nuri, kayboluş yolculuğu esnasında deniz, çöl, bozkır ve orman gibi yerlerden geçtiğini, çeşit çeşit olay ve varlıklarla karşılaştığını anlatmıştır (64-68). Bu mekânların dışıl unsura işaret ettiğini söylemek mümkündür. Nitekim kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz ve akarsu gibi mekân ve unsurlar anne (yüce ana) arketipini temsil etmektedir (Jung, 2005: 22). Üstelik yazar, ormanı "kendi kendini çoğaltan yemyeşil bir dev" (68) olarak görmekte, bu yönüyle de orman "anne arketipi"ni simgelemektedir.

Yüce ana arketipinin bir diğer sembolü Cennet'tir. Bolluk, bereket ve üretkenliği simgeleyen cennetin, anneye isim olarak konulması bilinçli bir tercih olsa gerektir. Romanda annelik rolünü üstlenen Cennet, oğlu için her türlü fedakârlıkta bulunarak onu koruyup kollaması, bir bakıma ona yol göstericilikte bulunması yönüyle anne arketipini temsil etmektedir.

Romanda ilçe-şehir odağında söz konusu edilen devlet, baba ile köy odağında çokça zikredilen toprak ise ana ile birlikte anılmaktadır. Bu bakımdan devlet eril, toprak da dışıl unsuru simgelemektedir. Dağı, taşı, toprağı ve ovasıyla köyün anne arketipini yansıttığı anlaşılmaktadır.

Güvercin'in kayboluşu konusunda muhtarın akıl danıştığı Dede Musa adındaki ihtiyar (72), "yüce birey" arketipini temsil etmektedir.

3.6. Pearson'un Ortaya Koyduğu Arketipler Bağlamında Gölgesizler

Gölgesizler'de, Pearson tarafından öne sürölen "yetim", "gezgin", "savaşçı", "fedakâr", "masum" ve "büyücü" arketipleri için de örnekler bulmak mümkündür. Dolayısıyla romanın bu arketipler bağlamında da değerlendirilebileceği uygun görünmektedir.

Ruhu daralıp da derisi bedenine dar gelerek köyden kaybolan Cıngıl Nuri (61), aynı zamanda "gezgin" arketipi için örnek oluşturmaktadır. Zira gezginler bilinmeyene gitmek üzere

bilinen dünyayı terk etmeye karar verenlerdir (Pearson, 2003: 102). Nitekim Cıngıl Nuri de belli belirsiz bir yolculuğa atılarak köyden ayrılmıştır. Üstelik bazı insanların yolculuğa yüksek bir serüven duygusuyla çıkmalarına karşın, birçok kişi ise yabancılaşma veya daralma hissinin, sevdikleri bir insanın ölümünün, terk edilmenin ya da ihanete uğramanın verdiği bir zorlamayla yolculuğa çıkmaktadır (Pearson, 2003: 109). Aynı zamanda, Cıngıl Nuri'nin yolculuğa çıkışının temelinde de bir daralma hissinin bulunduğu görülmektedir.

Bireyleşim sürecini başarılı bir şekilde tamamlayamayan, kaybetmiş bir kahraman konumundaki muhtar, bununla birlikte "savaşçı" arketipini temsil etmektedir. Zira o, köyünün huzura kavuşması, devlet tarafından ilgi görmesi, kaybolan kişilerin bulunması için çaba sarf eden bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ayı tarafından kaçırılarak hamile bırakılan Güvercin masumiyeti simgelemektedir. Onun kara bir ayı tarafından kaçırılması, bilinçteki bir varlığın bilinçdışına atılması olarak yorumlanabilmektedir. Güvercin'in ayıdan hamile kalması ve çocuk doğurması da bilinçdışındaki bir varlığın bilinç alanına gelmesini temsil etmektedir. Öte yandan Anadolu'da, bir ayının kız kaçırmasını ve kızın ayıdan bir çocuk sahibi olmasını konu edinen türlü masallar vardır. Güvercin'in kayboluş öyküsünün böyle bir masal üzerine kurulduğunu söylemek mümkündür (Karaca, 2011: 553-554).

Masumiyeti simgeleyen Güvercin'in yine bir masum tarafından bulunması dikkate değerdir. Kahraman arketipini temsil eden Cennet'in oğlu, Güvercin'i dağlarda bulup, köyüne (196-197) bir nevi bu ödülle dönmüştür.

Romanda, imamla Cıngıl Nuri'nin karısı arasında yaşanan nahoş durum esnasında durarda resmi asılı duran Hz. Ali'nin gözlerini kapadığı ifade edilmekte (58), bu yönüyle onun günahahtan uzak oluşuna imada bulunulmakta, bu da masum arketipini çağrıştırmaktadır.

Köye, devletin elinin ulaşmaması, gerekli ve beklenen hizmetlerin yapılmaması açısından da muhtar, beğçi ve bütün köy halkı yetim arketipini temsil etmektedirler.

Suçsuz yere muhtar tarafından dövülen Cennet'in oğlu, "yetim" ve "masum" arketipini simgelemektedir. Nitekim haksız yere dövülmek, hakaretlere uğramak ve alay edilmek gibi çeşitli zorluklara tahammül eden Cennet'in oğlu, aynı zamanda cennetten indirilerek bu dünya gurbetine atılan insanoğlunu da temsil etmekle yetim arketipine örnek oluşturmaktadır.

Masum arketipi içteki hazineyi bulmada, öze ulaşmada, cennete geri dönüşü gerçekleştirmede ve mutluluğa erişmede etkin rol üstlenmektedir (Pearson, 2003: 223, 227). Bu sebeple, yılan şekline giren şeytan tarafından aldatılarak bir bakıma cennette ölüp dünyada dirilen insanoğlu misali, Cennet'in oğlu da yılan tarafından öldürülmekle özünü gerçekleştirmiş, devrini tamamlamış ve âdeta cennete geri dönmüştür.

Romanda Ramazan'ın hazin sonu dikkate değerdir. Hiç haberi olmadan hakkında verilen karar ve yapılan bir büyü nedeniyle at tarafından öldürülen Ramazan (157-158), bu yönüyle masum arketipine örnek teşkil etmektedir.

Eserde "fedakâr" arketipine de rastlanmaktadır. Kendini feda etmek, başkalarına yardımda bulunmak, şefkat göstermek, zenginliği paylaşmak ve ihtiyacı olana vermek (Pearson,

2003: 170-189) gibi özellikleri olan bu arketipi temsil eden Cennet, anne olmanın da verdiği duygunun etkisiyle oğluna karşı kol kanat germiştir.

Eserde yer alan kahramanlardan İmamın “büyücü” arketipini temsil ettiği söylenebilir. Büyücü arketipi mucizevi işler yapan kutsal figürlerin öykülerini içeren her büyük dinde bulunmaktadır. Dünyanın hâkim dini figürlerinin hepsi mucize sergilemiştir; örneğin Hz. İsa hastaları iyileştirmiş, ölüleri diriltmiştir. Kızıldeniz Hz. Musa için ikiye ayrılmıştır. Bundan başka her spirüel gelenekte, bilhassa özel şifa gücüne ya da psişik güçlere sahip insanlar, Allah’a yakın olarak görülmüşlerdir (Pearson, 2003: 233). Cıngıl Nuri’nin hanımına kocasını bulması için muska yazan (56) ve sevdiği kız da kendisine sevdalansın diye Ramazan için efsun yapan (148-151) İmam, büyücü olarak düşünülebilmektedir.

SONUÇ

Hasan Ali Toptaş’ın Gölgesizler adlı eserinin arketipsel sembolizm açısından değerlendirildiği bu çalışmada gerek romanda geçen şahıslar gerekse hayvan, bitki ve mekânlara dair arketiplere rastlanmıştır. Bu arketiplerin sembolik karşılıkları tespit edilmiş ve bu semboller üzerinde durulmuştur.

Romanda ele alınan başlıca arketipin, kahraman arketipi ve self/öz olduğunu söylemek mümkündür. Cıngıl Nuri, muhtar, Cennet’in oğlu gibi roman kahramanları bireyleşim sürecini yaşayarak öz’e dönüşü gerçekleştirmeleri yönüyle self/öz arketipini yansıtmışlardır. Öz’ün simgelerinden olan mandalayı çağrıştırır tarzda nesne (tespîh), motif (kuyruğunu ısırın yılan), hareket (çınar ağacı altında dönme, çocukların Cennet’in oğlunun etrafında çember şekli alarak toplanması) gibi unsurlarla da karşılaşmıştır. Aynı şekilde eserde anima ve animus arketipiyle ilgili örneklerin de yoğunluk arz ettiği görülmüştür. Nitekim Cıngıl Nuri’nin hanımı ile imam, Hacer ile bekçi, Aynalı Fatma ile Asker Hamdi’nin karşılıklı tavır ve davranışları, hisleri anima ve animus arketiplerine örnek teşkil etmiştir. Oğlunu koruyup kollaması yönüyle Cennet’in yüce ana, yol gösterici konumundaki Musa Dede’nin yüce birey ve muhtarın bazı menfi davranışları ise gölge arketipine örneklik etmiştir. Ayrıca yetim (Cennet’in oğlu), masum (Güvercin, Cennet’in oğlu ve Ramazan), savaşıcı (muhtar), gezgin (Cıngıl Nuri), fedakâr (Cennet) ve büyücü (imam) arketipleri de eserde geçen söz konusu kahramanlarda yansımaları bulmuştur.

Toptaş eserinde, yer yer tasavvufî hususlara, bilhassa devir nazariyesine atıfta bulunmuştur. Başta oluş ve yok oluşlar üzerine kurguladığı bir evren tasarısı meydana getiren yazar/anlatıcının, yaşamın tekrarların tekrarından oluştuğu fikrini merkeze alması devir anlayışını gündeme getirmiştir. Aynı şekilde romanda kuyruğunu ısırın yılan motifine yer verilmesi ile ebedî döngüye işarette bulunulmuştur. Bunun yanı sıra self/öz’ü bulmak ve bireyleşim sürecini tamamlamak için yola koyulan kahraman arketipinin (monomit), tasavvuftaki kemâlât (olgunluğa erme) sürecini tamamlamak ve İlâhî vuslatı gerçekleştirmek üzere seyr-i sülûk yolculuğuna çıkan sâlik (dervîş, mutasavvîf, âşık) ile yakından bağlantılı olduğu anlaşılmıştır.

Kısacası Gölgesizler’in, Jung ve Pearson’un ortaya koyduğu arketipler bağlamında incelenmeye değer olduğu görülmüş, daha derinlemesine bir çalışma yapılması hâlinde konuyla ilgili olarak nice verilerin elde edilebileceğine kanaat getirilmiştir. Bu bakımdan başta yazar/anlatıcının eserde üstlendiği rol ve kurgusal yapısı itibarıyla Gölgesizler’in ayriyeten tasavvufî yönden değerlendirilmesine karar verilmiştir. Zira romanda geçen kahramanlar, olaylar,

mekânlar ve varlıklara (insan-hayvan-bitki-eşya) ilişkin yapılan bütün bu tespitlerin yanı sıra, bu çalışmada değinilemeyen ve sembol dilinin çözülmesini bekleyen daha birçok hususun, inceliklerin olduğu, tasavvuf düşüncesiyle yakından alakalı mevzulara yer verildiği anlaşılmıştır. Dolayısıyla Gölgesizler üzerinde gerek arketipsel sembolizm açısından gerekse tasavvufî anlamda daha ayrıntılı bir araştırma yapmanın faydalı olacağı sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aslan, P. (2004). *Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarındaki "Arayışın" Postmodern Yüzü*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Campbell, J. (1995). *Batı Mitolojisi* (Çev. K. Emiroğlu). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Çev. S. Gürses). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Deveci, M. ve Alagöz, H. F. (2018). Arketipsel Sembolizm Bağlamında Aslı Erdoğan'ın *Kabuk Adam* Romanının İncelenmesi, *Asos Journal*, S. 6/85: 584-592.
- Doğan, A. (2006). Bireyleşim/Kemalat Sürecinde Kapalı ve Dar Mekânlar. *Bilig Dergisi*, S. 37: 115-130.
- Ecevit, Y. (2010). Yokolmanın Estetiği ya da Türk Romanında bir Romantik. *Efendime Söyleyeyim (Hasan Ali Toptaş Kitabı)* (Haz. M. Varlık). İstanbul: İletişim Yayınları, 327-329.
- Feridüddin Attar (1998). *Kuşdili-Mantıku't-Tayr* (Çev. Y. Keçeci). İstanbul: Kırkambar Yayınları.
- Fordham, F. (2015). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları* (Çev. A. Yalçiner). İstanbul: Say Yayınları.
- Gürkan, S. L. (2013). Yılan. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (527-529) İçinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Gökeri, A. İ. (1979). *Arketiplere Dayanan Yeni Bir Tahlil Metodunun Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara.
- <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ouroboros> (Erişim Tarihi: 20.12.2020).
- Irmak, Y. ve Ava, U. (2017). Âşık Garip Hikâyesinde Arketipsel Sembolizm. *Dede Korkut Dergisi*, S. 6/13: 16-28.
- İçli, A. (2013). Ruh'un Kendine Yolculuğu: Arketipsel Sembolizm Bağlamında Sihhat ü Maraz Üzerinde Bir İnceleme. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Vol. 8/13: 1017-1030.
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip* (Çev. Z. Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2009). *İnsan ve Sembolleri* (Çev. A. N. Babaoğlu). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Karaca, A. (2011). Gölgesizler'in Kurgu Tekniği ve Teması. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol. 6/2: 547-560.
- Karagözlü, V. (2012). Arketipsel Sembolizm Bağlamında Mihr ü Vefâ Mesnevisinin İncelenmesi. *Turkish Studies, Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol. 7/1: 1405-1421.

- Kemikli, B. (2002). Türk Tasavvuf Edebiyatında Devriyye ve Sunullah Gaybî'nin Devriyyesi. *İslami Araştırmalar Dergisi*, S. 13/2: 217-226.
- Kur'an-ı Kerîm (2011). *Kur'ân-ı Kerîm Meâlî* (Çev. H. Altuntaş ve M. Şahin). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Okutan, B. B. (2015). Postmodern Toplumsal Metin ve Din: *Gölgesizler* Örneği. *Milel ve Nihal Dergisi*, S. 12/2: 125-148.
- Onay, E. (2011). Gölgesizler'de Masal, Efsane ve Büyülü Gerçekçilik. *Milli Folklor*, S. 23/91: 221-225.
- Özbek Arslan, N. (2017). Gelibolulu Âlî'nin Mihr ü Mâh Mesnevisini Jung'ın Arketipsel Sembolizm Kuramı Açısından Okuma Denemesi. *Anasay Dergisi*, S. 2: 227-246.
- Özcan, T. (2003). Oğuz Kağan Destanının Kahramanlık Mitosu Bakımından Çözümlemesi. *Milli Folklor*, S. 15/57: 76-81.
- Pearson, C. S. (2003). *İçimizdeki Kahraman* (Çev. S. Ayanbaşı). İstanbul: Akasha Yayınları.
- Saybaşılı, S. (2008). *Zaman Algısı ve Romana Yansıması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şahin, S. (2003). Büyülü Gerçekçilikle Modern Anlayışı Kaynaştıran Bir Roman: *Gölgesizler*. *Hürriyet Gösteri*, S. 246: 38-40.
- Tekin, Z. (2011). *Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarının Yapı ve Tema Bakımından İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Diyarbakır.
- Toptaş, H. A. (2020). *Gölgesizler*. 41-42. Basım, İstanbul: Everest Yayınları.
- Türker, E. (2009). *Hasan Ali Toptaş Romanlarında "Belirsizliğin Bilgeliği": Bir Okuma Önerisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Varlık, M. (2010). Hasan Ali Toptaş Bibliyografyası. *Efendime Söyleyeyim (Hasan Ali Toptaş Kitabı)* (Haz. M. Varlık). İstanbul: İletişim Yayınları, 53-89.
- Yeral, Ö. (2006). *Hasan Ali Toptaş'ın 'Gölgesizler' Romanı ve Olanaksızlık*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yeter, G. B. (2011). Hasan Ali Toptaş'ın "Gölgesizler" Adlı Anlatısında Postmodern Ögeler. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol. 6/3: 1869-1892.
- Yıldız, B. (2010). Aporetik Bir Edebi Hissiyat: Hasan Ali Toptaş. *Efendime Söyleyeyim (Hasan Ali Toptaş Kitabı)* (Haz. M. Varlık). İstanbul: İletişim Yayınları, 340-355.
- Yılmaz, E. B. (2011). Hikâye ve Romanlarda Sembol Dilinin Görüntüleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Bilig Dergisi*, S. 56: 45-56.
- Yüzbaşıoğlu, N. (2010). *Hasan Ali Toptaş'ın Romanlarının Stilistik İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa.