

*Kalbin benim olsun diyorum, çünkü mukadder...
Cismim sana yetmez mi? Çabuk kalbini sök, ver!
Yoktur öte âlemde de kurtulmaya bir yer!
Mutlak seveceksin beni, bundan kaçamazsın...
(Hüseyin Nihal Atsız)*

1. GİRİŞ

İnsanlığın, başlangıçtan beri en büyük korkusu ve kaçınılmaz sonu olan ölüm gerçeğinin dayanılmaz ağırlığına karşı insan psikesinin bulduğu en aydınlık, belki de yegâne avuntu kaynağıdır yeniden doğuş. En bilindik şekliyle akıllara reenkarnasyonu getiren yeniden doğuş olgusu, ilk bakışta doğüstü gibi görünen gizemli ve büyüleyici etkisiyle insan zihnini yüzyıllarca meşgul ederek psikede derin izler bırakmış, dünya üzerindeki bütün kültürlerde benzer ya da farklı isimler ve türlerle ortaya çıkmış ve birçok edebi esere ilham kaynağı olmuş arketipsel bir olgudur. Çıkış noktasını tabiattaki sonsuz döngünün oluşturduğu bu arketipe bağlı olarak akla gelen yenilenme, ölümü yenme ve yeniden diriliş fikirleri, Jolande Jacobi'ye göre yalnızca bir Hıristiyan mirası olmaktan uzak olup, tüm toplumlar ve tüm kültürler arasında yaygındır; nerdeyse bütün mitolojilerde ve semavi olan/olmayan bütün dinlerin anlatılarında farklı biçimlerde ortaya çıkmış yeniden doğuş söylemlerine rastlamak mümkündür. Ayrıca Jacobi, her yeniden doğuştan önce bir “ölüm” geldiğini belirtir, çünkü aynı doğada olduğu gibi, yeniden doğuşun gerçekleşebilmesi için ölüm birincil zorunluluktur. Sembollerle ifade edilebilen bu ölüm, yaşamın tüm düzeylerinde ve alanlarında ortaya çıkabilir (1999: 176–177). James Frazer bu durumun ilkelerin inancında da mevcut olduğunu savunur, buna göre ruh yaşlanarak zayıflar, bu yüzden de öldürülmek ve daha genç, daha taze bir biçimde yeniden yaşama döndürülmek yoluyla yenilenmesi gerekir (1991: 243). Arketip kuramını temellendiren Analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung ise, yeniden doğuş olgusunu, evrensel kahramanın yolculuğu motifleriyle ilişkilendirir. Yaşam enerjisi olan libido bilinçdışına geri çekildiğinde, bilinç, bilinçaltının karanlığı tarafından yutulur. Bu ölümcül tuzaktan kurtulabilmesi için bireyin, sayısız kahramanlık öyküsünde vurgulandığı gibi, kurtuluşa götürecek bir yolculuğa çıkması gereklidir (Jacobi, 1999: 155-156). İlkel zamanlarda güneşin “deniz ejderinden” her gün yeniden ortaya çıkması ve doğadaki diğer benzeri süreçler yeniden doğuş sembolizminin temelini oluşturur. Dişil ilkenin sembolleri olan rahme, sandığa, denize, ağaca girişleriyle, parçalandıktan sonra yeniden şekillenen bedeniyle ve oğlunun bedeninde yeniden ortaya çıkışıyla, Mısır mitolojisinde yeniden doğuşun tanrısı sayılan Osiris gibi, bilincimizin malzemeleri de denizde, yani bilinçdışında, bir gece yolculuğuna çıkarlar. Jung yeniden doğuş arketipini temel alarak bireyleşme süreciyle, kahramanın yaptığı gece deniz yolculuğunun arketipsel imgesi arasında bir benzerlik kurar.

Yaşamın orta noktasına ulaşan psike, Enantiotropia (düzenleyici karşıtlar fonksiyonu) yasası* gereği “başlangıca dönmeyi, bilinçdışının karanlık ve sıcak derinliklerine inmeyi ister” (Korucu, 2011: 111). Bu derinliklere inmenin getirdiği ölümcül tehlikeleri göze almadan ve derin bir ıstırapla ölüme yapılacak bu yolculuğa katlanmadan kişisel bütünleşmenin gerçekleşmesi mümkün değildir. Bu yolculuğu başarılı ve sağlam olarak tamamlayan ve yeniden doğan kişi, “bilgelik dolu ve yaşamın iç ve dış gereklerine karşı donanımlı, sınırlarını zorlamış ve kaderini kendisi üstlenmiş olarak geri dönecektir” (Korucu, 2011:113; ayrıca bkz. Jacobi, 1999: 186).

Edebi eserlerde, özellikle romanlarda yeniden doğuş arketipinin zengin bir tabiat unsuru çeşitliliğiyle işlenmesi, mevsimlerin tabiattaki sonsuz döngüsünün edebiyattaki belirgin tezahürlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu sonsuz döngüyle yeniden doğuş olgusu arasındaki paralellik, yalnızca edebiyatta değil mitolojide de yansımaları bulur. Türk kültüründe nevrüz adıyla kutlanan ve Türk Mitolojisinde Ergenekon Destanı ile anlatılan ve Göktürklerin Ergenekon yurdundan çıkışlarının yıldönümüne karşılık gelen bahar bayramı, hem güneş ışınlarının gücünün artmasıyla birlikte tabiatın uyanışının evrensel bir sembolüdür, hem de kendilerine artık yetmeyen bir alana kısıp kalmış olan Göktürklerin, yine bir tabiat unsuru olan demirden bir dağı, yakılan devasa ateşler yardımıyla eriterek Ergenekon'dan çıktuktan sonra, ana yurtlarına dönüp yeniden güçlü bir devlet kurarak gerçekleştirdikleri milletçe yeniden doğuşun güçlü bir ifadesidir. Bunun yanı sıra, Yunan mitolojisinde üç kez doğan şarap tanrısı Dionysos'un baharda yeniden doğuşunu kutlama ayinleri; kızı Persephone'nin Hades'ten yeryüzüne çıkışıyla baharı getiren ve doğayı yeniden uyandıran tanrıça Demeter miti; Afrodite'nin sevgilisi Adonis'in (bu çift Babil mitolojisinde İshar ve Tammuz olarak geçer) yılın yarısını yeraltında, kalan yarısını ise yeryüzünde geçirdiği söylencesi ve Mısır mitolojisinde tanrıça İsis'in kocası Osiris'in vücudunun parçalarını bir araya getirerek yaşama döndürmesi, bu konuda verilebilecek diğer çarpıcı örneklerdendir. Jung, bu arketipin tezahür biçimlerinin, birbiriyle ilişkisiz değişik kültürlerde nasıl olup da bu kadar benzerlik gösterebildiğini şöyle açıklar: “‘Yeniden doğuş’ ifadesi, insanlığın ilki ifadelerinden biridir. Bu ilki ifadelerin temelinde, benim ‘arketip’ diye tanımladığım şeyler yer alır. Duyuötesiyle ilgili tüm ifadeler mutlaka arketipler tarafından belirlenmiştir, bu nedenle de, çok farklı halkların yeniden doğuş hakkında aynı ifadeleri kullanmalarına şaşmamak gerekir” (2003: 49).

* Tüm psikoloji yasalarının en olağanüstü olanı kabul edilen ve Heraclitus'un ortaya koyduğu yasadır. Onun karşı yönlerden yapılan bir koşuya benzettiği bu yasaya göre, her şey er ya da geç kendi karşıtı bulur; bkz. Carl Gustav Jung, *Two Essays on Analytical Psychology - The Collected Works* Vol. 7, Ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Boks, New York, 1953, s. 73

2. RUH ADAM'DA ANİMA TEMSİLCİLERİ

Semavi dinlerde olduğu kadar, eski Türk uygarlıklarında iz bırakan Budizm, Maniheizm ve Şamanizm gibi semavi olmayan inanç sistemlerinde de önemli bir yere sahip olan yeniden doğuş olgusu, bu özelliğiyle çalışmamıza konu olan *Ruh Adam* adlı romanın en çarpıcı ve belirleyici unsurudur. Kendine özgü üslubu, engin mitoloji bilgisi ve zengin bir anlam çeşitliliğiyle birleştirerek eserlerine yansıttığı derin imgelemleriyle Türk Edebiyatı'nda farklı bir yeri olan Hüseyin Nihal Atsız'ın, masal unsurlarından, mitsel ve arketipsel imgelerden ziyadesiyle faydalandığı bu eserde, yeniden doğuş arketipinin, bir diğer arketipsel kompleks olan anima ile iç içe geçmiş olduğu görülür. *Ruh Adam* romanında Atsız'ın mükemmel bir kurguyla işleyip sunduğu bu gizemli arketip çifti, İngiliz Edebiyatı'nda ve Fransız Edebiyatı'nda benzer konulara sahip romanlar olan *Ayişe* (1887) ve *Atlantid* (1919) adlı eserlerle örneklenir. Rider Haggard'ın yazdığı *Ayişe*'de ve Pierre Benoit'nun eseri *Atlantid*'de, birkaç bin yıl öncesinden bugüne yeniden doğuşlarla yaşamını sürdürmüş, karşı konulamaz çekiciliği, hem ölümcül hem de vazgeçilmez olan güzelliği ve insanlar -özellikle erkekler- üzerinde kurduğu mutlak hâkimiyetiyle okuyucuyu etkileyen *Ayişe* ve *Kraliçe Antinea* karakterlerinin tüm özellikleri animayı anlatırken, bir yandan da yeniden doğuş arketipi her iki eser boyunca çeşitli sembollerle sürekli vurgulanır. Bu durum Jung'un da dikkatini çekmiş olmalı ki, animayı açıklarken bu karakterlerden örnek verir:

“Psikolojik içgörüyü sahip pek çok erkek muhtemelen ‘itaat-edilecek-kadın ile Rider Haggard’ın ne demek istediğini anlayacak ve Benoit’nun Antinea tarifini okuduğunda bu tarifin ilgi çekici olduğunu fark edecektir. Ayrıca erkekler oldukça canlı önsezilerle bildikleri bu gizemli etkeni kolaylıkla somutlaştıran kadını kısa sürede tanıyacaktır” (2015: 14).

Jung'un tanımıyla, erkek psikesindeki tamamlayıcı dişil unsur olan anima (2001: 13), diğer arketipler gibi, tüm insanlığın ortak deneyimlerini içeren kolektif bilinçdışına aittir ve annesi başta olmak üzere erkeğin hayatına girmiş tüm kadınların ve doğuştan getirdiği kadın arketipinin bir bileşkesidir (1953: 205–206). Psikedeki fark edilmez varlığı yüzünden bireyin asla bilinçli olarak ayırmasına varamayacağı, fakat bir o kadar da yaşantısına, özelliklerine duygusal ilişkilerine ve ruh durumlarına hâkim bir kişilik parçasıdır. İnsanlık tarihiyle yaşıt olmasından ve nesilden nesile geçip her erkekte yeniden var olmasından dolayı yeniden doğuşun en büyük destekçisi ve en önemli tezahür aracıdır.

Romanın girizgâhı olan bir Uygur masalı, animayla örülmüş yeniden doğuş arketipinin tezahür ettiği asıl öykünün bir nevi habercisi sayılabilir. Daha ilk paragrafta dişil ilkenin sembolü olan ay imgesi, ‘parlak bakışlı ay yüzlü kız’ olarak tasvir edilen masal figüründe karşımıza çıkar. Bu Uygur masalının başkahramanı olan *Yüzbaşı Burcak*'ın, uğruna canı

dâhil her şeyini feda ettiği sevgilisi Açığma-Kün, sessizliği ve kısa ama derin anlam taşıyan sözleriyle ifade eder animaya has femme fatale* özelliğini: “Nice erin yüreğinde saklı sızıyım. Yüreğine od düşüyse zorlayıp söndür. ... Ölmemeyi istiyorsan yaklaşma bana. Belam çoktur, görünmeden dokunur sana...” (Atsız, 1997: 6). Bir çırpıda animanın birden çok özelliğini sıralayan bu sözler, bu arketipsel imgenin her erkekte var olduğunu, çeşitli ruhsal rahatsızlıklarla sonuçlanabilecek derecede tehlike arz ettiğini ve erkeğin psikesinde bilincine kolayca varılamayan bir kompleks oluşturduğu için görünmez bir yapıya sahip olduğunu anlatır. Burkey sevgilisini kaybettiğinde, iyi yürekli karısının da yardımıyla büyücülere başvurur. Sonuç onu, kendisine akıl veren şeytanlar başı Madar’ın tavsiyesiyle karısını ejderler kağanı Naranta’ya kurban etme noktasına getirir. Karısını tereddütsüz kurban eden Burkey, hemen akabinde sevgilisini kaybettiği çam ağacının dibinde bulur. Ejdere kurban giden karısı, iyiliğe zalimlik ve hainlikle karşılık veren kocasına beddua ederken aynı zamanda eski Türklerde yaygın olan yeniden doğuş inancını da dile getirir: “Burkey! İyiliğe kemlik ettin. Tanrı seni bedbaht etsin. Kıyamete kadar, dünyaya her gelişinde ruhun ıstırap içinde çalkansın.” (Atsız, 1997: 8). Tipik bir anne kompleksi-anima-sevgili/eş üçgeni çizilen bu tabloda, erkek anne kompleksinin temsilcisi olan ejdere karısını kurban ederek animasını kazanır, yani Açığma-Kün’e kavuşur. Burkey’i ejderler kağanına yönlendiren Şeytanlar başının Madar adını taşıması ise Farsçadan dilimize geçmiş, Osmanlıcada yaygın bir kullanımı olan ve ‘anne’ anlamına gelen ‘mader’ kelimesine benzerliği yüzünden hayli anlamlıdır, çünkü anne kompleksinin animayla olan ilişkisine dikkat çeker. Üstelik bu işte anima/anne kompleksi dayanışmasının önemli rolü de inkâr edilemez, çünkü Jung’a göre erkekte anne kompleksi ‘saf’ olmayıp daima anima arketipi ile karışmış durumdadır, bu yüzden de erkeğin anneye dair görüşleri genellikle duygusal ve ‘anima’ lehine önyargılıdır (2003: 32). Öte yandan, ejder, yılan veya canavar türü hayvanlar anne kompleksinin güçlü tezahürlerindedir; çünkü karanlık, nemli ve soğuk mağaralarda yaşayan bu canlılara pek çok mitolojide hayatın başlangıcını sağlayan unsurlar olarak bakılmıştır ve tüm bunlar hem dişil ilkenin hem de bilinçdışının özelliklerini sergiler. Nitekim Anthony Stevens, Jung’a göre ejderha ile savaşan kahraman motifinin, anne kompleksiyle mücadele eden gençlik benini temsil ettiğini söyler. Ayrıca Stevens, masallarda güzel prensesi, canavarın ya da çirkin cadının elinden kurtaramayan kahramanın, animasını anne kompleksinin etkisinden kurtaramayan erkeği sembolize ettiğini savunur (1999: 76-77). Bu anlamda Yüzbaşı Burkey, anne kompleksinin psikedeki olumsuz etkilerinden ve animanın dayatmacı müdahalelerinden

* Ölümcül diş

dolayı birlikte olduğu kadını kaybeden erkeğin mükemmel bir temsilcisidir. Burkay'ın ıstırapı Açığma-Kün'e kavuşmakla bitmez, sevdasından hasta olur; çünkü sevgilisi onu saçlarıyla sarar, öper ama ona bir türlü 'seni seviyorum' demez, Burkay büyük ıstıraplarla can verirken bile yalnızca ağzından "Istırap çekiyorum" sözleri dökülür. Masalın sonunda yeniden doğuş arketipinin bu kez belirgin bir biçimde ifade edildiği görülür:

"Burkay ölmekle ıstıraptan kurtulmuş olmadı. Her yıl bahar olup çiçekler açtıkça, Açığma-Kün'ü görüp sevdiği çam ağacının yanında ruhu dolaşiyor. 'Istırap çekiyorum. Sen de beni seviyor musun?' diye inliyor. O günden bugüne kadar bin yıl geçtiği halde Burkay her bahar orada ağlıyor." (Atsız, 1997: 9).

Öte yandan, animanın diğer temsilcisi ve romanın asıl anlatısının yer aldığı zamanda Açığma-Kün'ün yeniden doğmuş biçimi olan Güntülü'nün, sürekli birlikte olduğu iki kız arkadaşıyla ayrılmaz bir grup oluşturması ve grubun en sevimli, en çekici, en gizemli ve en akıllı üyesi olması, akıllara, masallardaki üç güzel motifinin Freudyen analizini getirir. Aralarında seçime gidilmesi gereken ve genelde kardeş olan, ya da eşdeğer özellikler taşıyan üç güzel kızdan daima en güzel, en akıllı ve en arzulanır özellikte olan üçüncüsünün seçildiğini belirten Freud, bunun nedenini, aslında bu üç güzelin kader tanrıçaları olan Moiralari (Roma ve Germen mitolojilerindeki karşılıklarıyla Parkalar ya da Norneleri) temsil ettiği düşüncesine göre açıklar. "Pay veren' anlamındaki Moira ismini taşıyan bu kader tanrıçaları, Zeus ile Themis'in kızlarıdır; Klotho'nun görevi yaşam ipliğini örmektir, Lakheisis insanların kaderlerini belirler ve yaşam ipliğini korur, Atropos ise vakti geldiğinde yaşam ipliğini keser." (Korucu, 2011: 11; Erhat, 1993: 207). Buna göre seçilen üçüncü güzel, aslında paradoksal bir biçimde, kardeşlerin üçüncüsü olan, kader ipliğini kesip insanın hayatına son veren ve adı 'aman vermez' anlamına gelen Atropos'a karşılık gelmektedir. Ancak insan psikesi, bilinçdışının sağladığı bir savunma mekanizmasıyla, bu amansız ölüm tanrıçasını en arzulanır özelliklere sahip bir güzele ve zorunluluğu da seçime çevirerek ölümün kaçınılmazlığına kendince başkaldırır (Freud, 1995: 126). Bu bağlamda, romanda karşılaştığımız üç güzel motifi de pek farklı özelliklere sahip değildir, yalnızca seçim zorunluluğu olgusu eksiktir; ama üçüncü ve diğerlerinden çok farklı bir güzel olan Güntülü, bu ölüm tanrıçasının tipik bir tezahürü olarak eserin sonunda romanın kahramanı olan Yüzbaşı Selim Pusat'ı ölüme terk eder. Bu durum, belki de Freud ve Jung'un savundukları bilimsel kuramların kesiştiği nadir noktalardan birini oluşturur. Çünkü aynı noktaya Jung'un çözümlemesiyle baktığımızda, Güntülü'nün temsilcisi olduğu animanın, edebiyatta ve mitolojide *femme fatale*, kötülük tanrıçası, denizcilerin felaketi olan sirenler, *La belle dame sans merci* (acımasız güzel kadın) ve kendisini sonsuza dek sevmeye söz vermeyen erkekleri

boğulup ölmesi için suyun derinliklerine çeken su tanrıçası gibi olumsuz hatta kimi zaman ölümcül figürlerle tezahür ettiğini görürüz (Fordham, 2001: 67). Üstelik mensubu olduğu üç kişilik arkadaş grubu, analitik psikolojide üçlüğe ve buna bağlı olarak bilince çıkarılamayan dördüncü işlev olan düşük işleve bir göndermedir, düşük işlevin temsilcisi ise animadır. Jung'un: "Dördüncü işlev olan düşük işlev ise bizim irademize kapalı bir alandır. Kimi zaman insana takılıp duran, rahatsız edici küçük bir şeytan, kimi zaman da *deus ex machina* olur. Fakat daima *sua sponte* [kendisi ne zaman isterse] gider gelir" (Jung, 2003: 106) şeklinde açıkladığı düşük işlev, yani anima, tam da Güntülü'nün özelliklerini anlatır. Çünkü o da Yüzbaşı Selim'in beynini bir kurt gibi kemirir, beklenmedik anlarda karşısına çıkıp olağan dışı söz ve hareketleriyle kahramanın aklını başından aldığı gibi, beklendiği zamanlarda da ortadan kayboluverir. Bu şekilde Güntülü karakteri, hem Freud'un üç güzel motifi çözümlemesinin, hem de Jung'un animaya yüklediği düşük işlevin temsilcisi olma ve ölümcüllük özelliklerinin tezahür ettiği ideal bir örnek oluşturur.

Ayrıca kıskançtır ve erkeğe istediğini yaptırma konusunda, bünyesindeki binlerce yıllık kolektif kadın deneyimlerinden kaynaklanan zorlayıcı bir güce sahiptir: "Güntülü'nün kendisini zorla kabul ettiren bir güzelliği vardı. Bu, atılgan, saldırgan, hattâ küstah bir güzellikti" (Atsız, 1997: 255). Anima kıskançtır, çünkü eşiyile arasına girdiği yetmezmiş gibi, erkeğin ilgi duyduğu hiçbir kadına tahammülü yoktur. Selim, Güntülü'yü tanımadan önce, Çamlı Koru'da Leyla Mutlak adlı genç ve güzel bir tarih öğretmeniyle karşılaşır, onu yaşlı, çirkin, tehditkâr ve şeytani bir adamın tehdidinden korur ve zaman içerisinde onun Osmanlı tahtının son varislerinden olan bir prenses olduğunu, ancak bir takım nedenlerden ötürü saklanmak zorunda kaldığını öğrenir. Çamlı Koru'da ona "mutlak seveceksin beni bundan kaçamazsın" dizelerini içeren şiiri okuyan o büyüleyici sesin sahibinin, "Mutlak" soyadından ötürü Leyla olduğunu düşünür, fakat sonrasında, birazdan anlaşılacağı üzere, sesin sahibinin Güntülü olduğu ortaya çıkar. Güntülü'nün yakıp yıkan etkisinden, viraneye çeviren aşkından biraz olsun kurtuluş bulabilmek için Leyla'da teselli arar. Güntülü'nün aksine Leyla asil, soyu belli, kültürlü bir genç kızdır ve güzelliği huzur verici, sakinleştirici bir etkiye sahiptir. Selim'in bütün dertlerini ve Güntülü'ye olan aşkının ıstırabını o anlatmadan bilir ve teselli olarak kendi asil sevgisini sunar. Ayrıca ortak noktaları da kraliyet yanlısı olmalarıdır. Selim, Leyla'yı daha ikinci görüşünde, onun "Erkeklerin, bilhassa romantik erkeklerin tahayyüllerindeki prenseslere" benzediğini düşünür (Atsız, 1997: 112). Sonrasındaysa hislerini kendisi de çözümleyemez: "İçinde Leyla'ya karşı anlaşılmaz bir yakınlık duyuyordu. Bu bir sevgi, yahut kadın güzelliğine karşı duyulan bir ilgi değildi. Selim bunu merhamet sandığı için kendi kendisine içerliyor, fakat bu garip yakınlıktan da bir türlü kurtulamıyordu"

(Atsız, 1997: 114). Selim'e yaşattığı bu garip duygular, onun her türlü ruh durumuna vakıf olması ve hepsinden önemlisi prenses olması, Leyla'nın da bir anima temsilcisi olduğuna işaret eder. Hatırlanacağı üzere, çalışmamızın ilk sayfalarında Stevens'in, masallarda canavarın ya da cadının elinden kurtarılmayı bekleyen güzel prensesin, kahramanın animası olduğunu iddia ettiğinden bahsetmiştik. Bu bağlamda Leyla da animadır, fakat sahip olduğu olumlu özelliklerden dolayı Selim'in animasının olumlu yönünü temsil eder. Romanın sonuna doğru, Selim kendisiyle dövüşmek üzere seçilen silahşora yenildikten sonra, Güntülü yaralı bir halde dizlerinin üstüne düşen Selim'e kimin için vuruştüğünü sorduktan sonra: "Bir de prenses mi var efendim? Onu da mı seviyorsunuz? ... Hangimizi daha çok seviyorsunuz? Ben rakib kabul etmem. Bir prenses bile olsa..." (Atsız, 1997: 330) diyerek zalimce hesap sorar. Bu sahneden sonra Güntülü'nün de, Leyla'nın da ortadan kaybolması, Selim'in çıktığı yolculuğun sonuna geldiğine işaret eder.

3. RUHADAM'DA YENİDEN DOĞUŞ ARKETİPİ VE ANIMAYLA ETKİLEŞİMİ

Güntülü yalnızca animayı temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda Yüzbaşı Selim karakteriyle birlikte romanda yeniden doğuş arketipinin tezahüründe kilit noktayı oluşturur. Hemen ilk bölümde karısı Ayşe'nin Selim'e hitaben söylediği: "Bu masalda nasıl Mete devrinin izleri, unsurları varsa sende de o zaman ait çok şeylerin bulunduğu muhakkak. ... Denilebilir ki sen Mete ordusunun hiç ihtiyarlamadan bugüne erişmiş bir subayısın. Tenasüh [ruh göçü, reenkarnasyon] akidesinin lehinde delil arayanlar seni görmelidir" (Atsız, 1997: 15) sözleri, romanın orta kısımlarına kadar ima yoluyla hissettirilen arketipin güçlü bir habercisidir. Yeniden doğuşun gerçekleştiği karakter çiftleri arasındaki paralellikler içinde, Burkey'in de Selim'in de mensubu oldukları askeri birliklerden dışlanıp atılmaları ve toplumun düşmanlığını ve kinini had safhada çekmiş olmaları başta gelir. Yasak aşkına kavuşmak için karısını ejdere kurban eden Burkey gibi, Selim de karısına dolaylı bir şekilde zarar verir: askerlik hakkında doğru bildiği fikirleri ve kraliyeti savunduğundan dolayı kurmay yüzbaşılıktan atılmış ve bundan dolayı haksız yere vatan haini olarak ilan edilmesiyle, karısı Ayşe'nin de edebiyat öğretmeni olarak çalıştığı liseden kızağa alınmasına sebep olmuş aykırı ve pervasız bir tiptir. Aslında Burkey'in gerçek hikâyesi, iki bin yıl önce Mete Han'ın ordusundayken, Tanrıkut Mete'nin, sadakatlerini sınamak için askerlerine verdiği sevgililere ya da eşlere ok atma emrine, sevdiği kadın uğruna karşı gelerek idam edilmiş Börü Kayı adındaki bir yüzbaşının aşkını anlatır. Romanın ilerleyen kısımlarında Selim'e: "Bin yıldan beri yaşıyorsunuz, hatta belki de iki bin yıldan beri" (Atsız, 1997: 161) diyerek o zamandan beri tanıştıklarını ve kendisinin ok atılmayanlardan biri olduğunu belirten

Güntülü, böylece Uygur masalındaki Açığma-Kün ve Yüzbaşı Burkay'ın yeniden doğmuş halleri oldukları gerçeğini gözler önüne serer. Ayrıca bu ifşaat sahnesinden hemen önce, Selim'in isteği üzerine okuduğu şiirle anima özelliğini de vurgulamış olur:

*“Sevda gibi bir gizli emel ruhuna sinmiş;
Bir haz ki hayâlden bile üstün ve derinmiş.
Gökten gelerek gönlüne rüzgâr gibi inmiş,
Bir sır ki bu, ölsen bile açamazsın...
Anlatması imkânsız olan öyle bir an ki,
Hülyâdaki ses varlığının gâyesi sanki...
Bak emrediyor: Daldığın âlemden uyan ki,
Mutlak seveceksin beni, bundan kaçamazsın...”* (Atsız, 1997: 160).

Selim'in tüm kırılma noktalarını yaşadığı ve animasının sesini ilk duyduğu mekân olan Çamlı Koru'ya girmek üzereyken yapılan bu ifşaat, kahramanın önceden yaşanmışlık duygusunu çözümlenmeye çalışmaktan kaynaklanan yorucu ve bunaltıcı süreci sona erdirir. Ancak öğrendiklerinin ağırlığını taşıyamayan Selim'in hayatı, bundan sonra hızlı bir düşüş sürecine girecek, istemsiz olarak çıktığı yeniden doğuş yolculuğu yine Çamlı Koru'da son bulacaktır. Burkay da Selim de mensubu oldukları orduyu, Türk milletinin yüce ve şerefli hanlarını/kağanlarını/komutanlarını ve savaş sanatını/askerlik mesleğini büyük bir sadakatle sevmelerine rağmen, sevdikleri kadın uğruna bu sadakatlerini kurban ederek hayatlarından olurlar, dahası bu sadakatsizlikleri yeniden doğuşun lanetiyle yüzyıllarca, hattâ bin yıllarca sürecek bir ıstıraba dönüştürülür. Romandaki yeniden doğuş arketipi yalnızca karakterlerle değil, mekân imgelerinin benzerliği ile de vurgulanır; Çamlı Koru, Uygur masalında Yüzbaşı Burkay'ın, altında Açığma-Kün'ü görüp vurulduğu, onunla kırk gün buluştuğu, kaybettikten sonra yine dibinde bulduğu büyük çam ağacını hatırlatırcasına, Selim'in yaşadığı olağanüstülükler damgasını vurur.

Temelinde tabiattaki doğum-ölüm-yeniden diriliş döngüsünün yattığı yeniden doğuş arketipini ifade etmek için, kolektif bilinçdışının ürünlerinden biri olan masalarda, tabiat unsurlarının kullanılması kadar doğal bir durum söz konusu olamaz. Söz konusu Uygur masalında da bir aşk hikâyesi, bu duruma uygun bir şekilde yaşamın sembolü olan ağacın, hem de yaprak dökmediğinden ölümsüz olan bir çam ağacının, altında ışık bakışlı bir kadınla şekillendirilmiştir. Romanın daha ilk sayfasında, Yüzbaşı Burkay görür görmez vurulduğu Açığma-Kün'e, bu “parlak bakışlı, ay yüzlü kız”a ettiği iltifat ve hayranlık dolu sözlerde yine tabiat benzetmeleri kullanır:

“Yüzün aya benziyor. Kaşın yaya benziyor. Gözlerin yeşil alası. Saçların arslan yelesi. Yürüyüşün turna gibi. Salınışın suna gibi. Hangi yerden, kaynaktansın? Hangi boydan, oymaktansın? ... Bakışların ışık mı? Saçların sarmaşık mı? Yıldız mısın, güneş mi? Alev misin, ateş mi? Neden sessiz bakıyorsun? Beni niçin yakıyorsun? Çiçek gibi her bir yanın. Söyle, nedir adın, sanın?” (Atsız, 1997: 5).

Varlığı aslında tabiatın ta kendisiymiş gibi duran Açığma-Kün’ün yokluğu, tabiatın parçası olan varlıkların yok olmasına neden olur. Tıpkı Klasik Mitoloji’de, yeraltı tanrısı Hades’in kaçırdığı kızı Persephone’ye yas tutan ana tanrıça Demeter’in ortadan kaybolmasıyla tabiatın ölüm sürecine girdiği gibi, Açığma-Kün’ün ortadan kayboluşuyla masaldaki tabiat unsurları da ölür:

“Açığma-Kün gelmeyince onu çam ağacına sordu. Ağaç ah edip ağladı. “Onu ben de bekliyorum. Artık gelip bana yaslanmayacak” dedi. Yaprakları dökülüp kurudu. Uçan bir akdoğan görüp ona sordu. Akdoğan ah edip ağladı. “Onu ben de bekliyorum. Artık gelip beni koluna almayacak” dedi. Kanatları çırpamaz olup otlara düştü, öldü. Yeşil otlara sordu. Otlar ah edip ağladılar. “Onu biz de bekliyoruz. Artık gelip bizi çiğnemeyecek” dediler. Yanıp duman oldular” (Atsız, 1997: 7).

Açığma-Kün’ün ortaya çıkışıyla kuruyan çam ağacı yeniden yeşerir. Çünkü Açığma-Kün’ün temsilcisi olduğu animanın bünyesinde, erkeğin hayatındaki üçüncü mutlak dişil ilke olan toprak ana imgesi de barınır. Böylece, animanın yeniden ortaya çıkışıyla, kızına kavuştuğunda tanrıça Demeter’in tabiata yeniden can verdiği gibi, toprak ana da bereketini esirgemeyip çam ağacına can verir.

İlgi çekici benzer bir ayrıntı ise, bir yeniden doğuş anlatısı içeren ve Uygur Türklerine ait olan Türeyiş Destanı’nda, Buku Kağan (Bökü-Tekin ya da Alper Tunga) ve dört kardeşinin dünyaya gelişinde ağaç ve ışık imgelerinin başrolü oynamasıdır. Ortaçağ Çin kaynaklarından aktarılan bu efsanede, Tola ve Selenge nehirleri arasında bulunan* kuru ve ulu bir ağacın üzerine gökten sık sık bir ışık indiği ve ağacın üzerinde beliren ur gibi bir şişkinliğin dokuz ay dokuz gün sonra yarılarak beş küçük çocuğun belirdiği anlatılır. Zühre İndirkaş’ın aktardığı versiyonda ise yine aynı bölgede birbirine yakın iki ağacın arasında oluşan bir dağın üzerine inen göksel ışıklardan bahsedilir ve çocukların dağdan doğduğu belirtilir (İndirkaş, 2007: 39–40; ayrıca bkz. <http://www.azadtribun.net/BaharB.htm>).

* Zühre İndirkaş’ın, Cüveynî’nin *Tarih-i Cihan Güşa* adlı eserinden aktardığı bilgiye göre Kara-Korum’daki bu iki nehrin birleştiği yere Kamlanca denmektedir, ancak yazar bunun hayali bir yer olması gerektiğini belirtir, çünkü gerçekte Tola ve Selenge birleşmezler; dikkat çekici bir başka benzerlik de Burkay ve Açığma-Kün’ün aşkını anlatan masalın Kamlanca ülkesinde geçmesidir.

Yaşamın kaynağını temsil eden ağaç, Gök Tanrı'nın ışığıyla döllenerek, Uygur Türklerinin hem doğuşunu, hem de, tabiatın döngüsünde olduğu gibi, her yeni nesille türeyişini/yeniden doğuşunu sembolize eden bu beş çocuğu doğurur. Ağaç, semboller tarihinde karşıtların birliğinden doğmuştur ve bu birleşmenin gerçekleşmesi onun ebedi varlığından kaynaklanır. Ayşe Lahur Kırtunç, pek çok eski inanç ve dinde ağacın kutsal bir anlama sahip olduğunu, ölü Osiris'in sedir ağacından, Adonis'in ise mersin ağacından çıkıp canlandığını örnek vererek açıklar (yayın tarihi yok: 94). Romandaki masalda Burkay'ın sevgilisiyle buluşma noktası olan çam ağacı ise, Selim'in olağanüstülükler mekânı Çamlı Kuru'ya bir gönderme olmakla birlikte, yapraklarını dökmeyen bir ağaç olarak yaşamın sonsuz yönünün ve değişene bir karşıtlık oluşturan kalıcı olanın temsilcisidir (Chetwynd, 1983: 405). Böylece eserdeki baskın unsur olan yeniden doğuş arketipi en küçük detaylara kadar bir kez daha vurgulanmış olur.

Öte yandan, ışığın tanrısal bir imge olarak dölleyici ya da yaratıcı gücünün Türk mitleriyle sınırlı olduğu söylenemez, örneğin Yunan mitolojisinde Zeus yeniden doğuşla özdeşleşmiş bir tanrı olan Dionysos'un annesi Semele'ye şimşek ışığı şeklinde nüfuz eder. Üstelik ışık imgesi, her akşam batıp her sabah tekrar doğuşuyla yeniden doğuşun güçlü sembollerinden biri olan güneşle de yakından ilgili bir imgedir. Roman boyunca daha ziyade Selim'in söylemlerinde değişik şekillerde kullanılan ışık imgesinin, ilk kez masaldaki Açıgma-Kün için söylenen 'ışık bakışlı kadın' ifadesiyle ortaya çıktığı görülür (Atsız, 1997: 13). Yine Güntülü'nün arkadaş grubu olan kız öğrencilere, adlarından ve görüntülerindeki seçkinliklerinden ötürü "ışık kızlar" adını takan da Selim olur: "İstersen Işık Kızlar diyelim", dedi. 'Nur, Ay, Gün... Işıklardan yapılmış bir mahşer...'" (Atsız, 1997: 154). Nurkan, Aydolu ve Güntülü'den ibaret olan Işık kızların adları, ilgi çekici bir biçimde adeta Yaratan ile yaşamın temelini oluşturan eril ve dişil ilkeler arasındaki ilişkiye bir gönderme gibidir: Nurkan, içindeki nur hecesinin, bizzat ışık arketipinin tezahürü olan Yaratan'ın isimlerinden biri oluşu ve aynı zamanda da ışık anlamına gelişi nedeniyle, Aydolu dişil ilkenin temsilcisi olan ayın dolunay hali anlamıyla ve Güntülü de eril ilkenin sembolü olan güneşle olan çağrışımından dolayı, Yaratan ile yaratılan ilk atalar arasındaki ilişkiyi ifade eder. Bu isimlendirmeyi takip eden ve romanın son kısımlarında acı yüzleşmelerin yaşandığı mahşer günü sahnesiyle somutlaşan 'mahşer' ifadesi ise, semavi dinlerdeki diriliş/yeniden doğuş günü olan mahşer günü inancını hatırlatmasından ötürü yeniden doğuşun destekleyici vurgu noktalarından biri olarak kullanılır. Ayrıca, neden mahşer kelimesini tercih ettiğini soran Ayşe'ye cevaben "Nedeni var mı? Ölülerini bile ayağa kaldıracak kuvvette üç ışık... Mahşere yaraşan kızlar" (Atsız, 1997: 154) demesi de, yine romanın sonlarındaki söz konusu mahşer günü yargılaması için bir öngörü niteliği taşır. Çünkü bu sahne, çıktığı yeniden doğuş

yolculuğunda kahramanın hangi aşamada olduğunun vurgulanması açısından önemlidir. Yolculuğun evrelerini genel olarak sınıflandıran Kırtunç, değişik kuramcıların yeniden doğuş arketipine ortak yaklaşımlarını şöyle özetler:

“Northrop Frye’in ‘romans yolculuğu’, Joseph Campbell’in ‘roman başkişisinin maceraları’, Carl G. Jung’un ‘kişilik arayışı’, Annis Pratt’in ‘yeniden doğuş yolculuğu’ olarak adlandırdıkları ve birbirine benzer evrelerini tanıttıkları bu olgunun dört kuramcıda ortak çizgileri şöyledir: Önce roman başkişisi toplumsal bağlardan kopar veya kaçar. (...) daha sonra doğadan uzanan bir el, bir öge, başkişinin yardımına koşmakta ve yolculuğunda kılavuzluk etmektedir. Bu öge gerçek olduğu gibi düş ögesi de olabilmektedir. Bir sonraki evrede roman başkişisi geçmişinden birtakım kişilerle yüz yüze gelmekte ve hesaplaşmaktadır. Bunlar büyük sıklıkla ana-baba figürleri veya ataerkil düzeni temsil eden figürler olabilmektedir. Yolculuğun son evresi derine dalma aşamasıdır ki, burada kuramcılar birbirlerinden çok farklı süreçler saptamaktadırlar. Ancak ortak öge, bu son evrede roman başkişisinin kendini ve toplumu tanıması ve gizil güçlerinin bilincine erişmesidir” (yayın tarihi yok: 80).

Romandaki kahramanın geçirdiği evreler de hemen hemen benzer özellikler sergiler; örneğin ordudan atılmasıyla kendini toplumdan soyutlayan Selim, yavaş yavaş aile bağlarından da koparak teselliye Çamlı Koru’nun rüzgârlı ve yağmurlu akşamlarında bulur. Çok değer verdiği ve ordudan kendisini savunduğu için birlikte atıldığı arkadaşı Şeref’in hatırasından koptuğunda ise, Güntülü’nün aşkına teslim olan Selim sonunda kendine ait her şeyden vazgeçer. Romanın sonlarına doğru geçmişin, şimdinin ve geleceğin hazır bulunduğu bir mahşer sahnesinde, Tanrı olduğu ima edilen heybetli ve muhteşem bir ışık tarafından kurulan mahkemede, Güntülü’ye olan aşkıdan ötürü yargılanır. Annis Pratt, genellikle erkeklerde yeniden doğuş yolculuklarının, mitolojik ve dinî unsurlarla benzerlik gösteren imge ve sembollerle tezahür ettiğini belirtir (Pratt, 1982: 142). Selim hem mitolojik hem de dini öğeler barındıran bu mahkemede, önce Zerdüş, Buda ve Hz. Muhammed ile, sonra Alper Tunga, Tanrikut Mete, Atila, İstemi Kağan ve Alp Arslan başta olmak üzere, tüm hayatı boyunca hararetle savunduğu eski Türk hakanları ve komutanlarıyla yüz yüze gelir, bunlar Kırtunç’un yukardaki alıntısında bahsedilen ataerkil düzenin temsilcileri olan figürlerdir. Sonrasında, artık unutmaya yüz tuttuğu yaşlı annesi, uniformaları içerisindeki babası ve dedesi başta olmak üzere yaşamına giren herkesle yüzleştirilir. Ancak zavallı annesi dışında kimse onu savunmaya yanaşmaz, aksine suçlu bulur. Derine dalma aşamasından bir önceki evre olan yüzleşme ve hesaplaşma evresini temsil eden bu mahşer sahnesi, adeta Selim’in bu

başarısız yeniden doğuş yolculuğunun sonunu haber verir. Aynı zamanda bilinçdışına inmenin de temsilcisi olan bu mahşer sahnesinde geçmişte, bugünde ve gelecekte yaşamış/yaşayacak tüm insanların bulunuşu, aslında bizatihi yeniden doğuş arketipinin tezahürüdür. İslam dininde mahşer yeri, tüm zamanlarda yaşamış tüm insanların öldükten sonra diriltip, dünyada yaptıklarının karşılığını almak üzere toplanacağı yer olarak tanımlanır. Dolayısıyla bu sahne, Selim'in yeniden doğuş yolculuğunun son merhalesidir. Sonunda eski Türk ordularından ve hayatından seçilen beş kişiyle düello etmesine karar verilen Selim, bu beş kişinin birleşip tek kişi olmasından sonra yaptığı dövüşten yenik çıkar. Yaralı bir halde toprağın üzerine düşüp uzanmış, susuzluktan yanarken, Güntülü'nün getirdiği suyu içmek ister, ancak "Ben gönüllere tek başıma hükmetmek isterim. Uğrumda ölenlerin idamla veya susuz kalarak can vermeleri bana aynı derecede zevk verir" (Atsız, 1997: 330) diyen anima temsilcisi, hayatın sembolü olan suyu Selim'e vermeden yere döker. Böylece insan ömrünün son durağı olan dişil unsura, yani toprak anaya, gerçekleştirilecek olan nihai dönüşe bir gönderme taşıyan bu sahneyle, Selim'in başarısız bir şekilde sonlanan yeniden doğuş yolculuğu ifade edilir.

4. SONUÇ

Aslında daha birçok arketipsel imgeyle dolup taşan bu eserde, baskın unsur olan yeniden doğuş arketipinin Selim Pusat ve Güntülü karakterlerindeki tezahür biçimlerini çözümlediğimiz bu çalışmada öncelikle, romanın kahramanı olan Selim'in kişisel bütünleşmesini sağlamak üzere bilinçdışına doğru çıktığı yeniden doğuş yolculuğunda başarılı bir süreç kat edemediğini bulguladık. Selim, animasını temsil eden Güntülü'nün aşkına yenik düşer. Animasını kabullenip uzlaşmak yerine, ona teslim olmayı tercih eden kahramanın bu teslimiyeti, kişisel bütünleşme yolculuğunun uygun şekilde tamamlanmadığının bir göstergesi olarak, kesin bir dille ifade edilmeyen, ancak çeşitli vurgularla ima edilen ölümünü hazırlar. Ama bir yandan da, böyle bir sonla bundan sonraki yeniden doğuşun gerçekleşmesi için gerekli ölüm evresi de tamamlanmış olur. Romanda yeniden doğuş arketipini vurgulayan en etkileyici diyalogun, anima temsilcisi Güntülü'nün, yeniden doğmuş olduklarını Selim'e ifşa ettiği sahnede gerçekleştiği söylenebilir. Güntülü, kendisinin de Selim'in de iki bin yıl önce yaşadıklarını ve o zamandan tanıştıklarını, Selim'in yine bir subay ve kendisinin de 'ok atılmayanlardan biri' olduğunu söyler (Atsız, 1997: 163). Bu diyalog, hem yeniden doğuş arketipini hem de animanın gücünü anlatmak için, anlatıcının en dolaysız biçimde okuyucunun imgelemine ulaştığı bir araçtır. Selim Pusat, korkusuzca ideallerini savunduğu için bir yaşam biçimi olarak benimsediği askerlik mesleğinden uzaklaştırılmış, bundan ötürü yaşama gayesini kaybetmiş ve hayalleri elinden alınmış bir asker

eskisi olarak yeniden doğmaya muhtaç bir özellik taşır. Karısı Ayşe'nin onun hakkında düşünürken sık sık kullandığı 'ölü' benzetmesi, Selim'in yeniden doğuş ihtiyacının idrakine varmak üzere olduğunu göstermek için kullanılır. Selim, yüzyıllar boyunca farklı kimliklerle yeniden doğmuş ve bu seferki yeniden doğuş yolculuğunu da, önce çok sevdiği askerlikten men edilerek, sonra kendinden yirmi beş yaş küçük bir kız olan Güntülü'nün ümitsiz aşkına düşerek ıstırap içinde tamamlama noktasına gelmiş bir karakterdir. Yeniden doğuşun ilk şartı önce bir ölümün gerçekleşmesidir, öyleyse Selim de ölmelidir. Romanda fiziki anlamda gerçekleştiği açıkça belirtilmeyen bu ölüm, sondan bir önceki bölümde Selim'in duvardaki resminden inerek oğluya vedalaşıp gitmesiyle temsil edilir (Atsız, 1997: 342). Kahramanın ölümü konusundaki bu belirsizlik, aslında aşk yüzünden yaşanan bu derin ve amansız ıstırapın, yeniden doğuş olgusu sayesinde başka karakterlerde tekrar tekrar ortaya çıkacağını ve böylece ebediyen sürüp gideceğini ifade eder. Nitekim Selim'in küçük oğlu Tosun'un, babasının ne zaman geleceğini soran annesine verdiği "Ben subay olunca gelecek" (Atsız, 1997: 341) cevabı da bu çözümlemeyi destekler niteliktedir.

Romanda animanın temsilcileri olan Açığma-Kün ve onun yeniden doğmuş biçimi olan Güntülü, Burkay'ın ve Selim'in akıllarını alıp kalplerini çalacak her şeyi yapmalarına karşın, bir kez bile 'seni seviyorum' demezler; bu da Burkay'ın ıstırap içinde ölmesine ve onun yeniden doğmuş hali olan Selim'in ağır bir psikolojik travma yaşayıp ortadan kaybolmasına yol açar. Tipik bir anima tavrı olan bu zalimlik karşısında, doğal olarak ölüm bir kurtuluş değildir, çünkü yeniden doğuş olgusuyla âdeta lanetlenen bu derin ıstırap, her yeniden doğuşta bir kez daha yaşanarak bir tür ebedilik kazanır. Bu durum, gücünü kolektif bilinçdışından alan ve insanlık tarihiyle yaşıt olan animanın, erkeğin psikesindeki aşk arketipini zaman-mekân sınırlarının ötesinde geleceğe taşıyıp nesilden nesle geçmesini sağlayarak, yeniden doğuş olgusunu gerçekleştirme görevini üstlenmiş olmasından kaynaklanır. Romanın ilk sayfalarında, Selim'in karısı Ayşe'nin, masaldaki Burkay'ın sonsuz ıstırapına getirdiği açıklama ise, benzer bir kolektif bilinç anlatısı içeren farklı bir yaklaşım taşır. Buna göre, iki bin yıl önce var olan Türk devletinin ordusunda görevli tanınmış bir subay, çok güzel bir kadına âşık olarak büyük bir suç ya da günah işler. Bu olayı yüzyıllarca unutamayan halk, subaya verilen fiziksel cezayı yetersiz bulduğundan, ruhunun da ebediyen ıstırap çekmesi için dünyaya her gelişinde aynı cezanın tekrarlanmasını sağlayabileceği bu masalı uydurur. Böylece kolektif bilinç, yasak aşkı ve her türlü sadakatsizliği ayıplayarak cezalandıran bu ahlak sisteminin nesilden nesile aktarılmasını sağlayarak, ona kalıcı bir özellik kazandırır. Bu noktadan hareketle, eserde kolektif bilincin oluşturduğu toplumsal ahlâka ait kuralların, kolektif bilinçdışının malzemeleri olan yeniden doğuş ve anima arketipleriyle perçinlendiği söylenebilir.

Eserde tabiat unsurları ve animayla güç bulan yeniden doğuş arketipinin, sergilediği geniş anlam yelpazesi sayesinde, zaman sınırlarının ötesine geçen ve bu şekilde nesiller ve mekânlar arası bir köprü oluşturan sembolizmiyle, okurun dimağında kendine özgü bir önceden yaşanmışlık duygusu uyandırarak, arketiplerin sanat eserlerindeki tezahür amacını gerçekleştirdiği kolayca görülebilir. Hemen hemen birçok insanın deneyimlediği ortak bir hissiyat olan önceden yaşanmışlık ya da birini daha önceden çok iyi tanıyor olup bunu açıklayamama duygusuna getirdiği sanatkârane izahat sayesinde okuyanların gönlüne taht kurmayı başaran bir eserdir *Ruh Adam*.

KAYNAKÇA

- Atsız, Hüseyin Nihal. (1997). *Ruh Adam*. İrfan Yayınevi: İstanbul.
- Chetwynd, Tom. (1983). *Dictionary of Symbols*. The Aquarian Press: London.
- Fordham, Frieda. (1999). *Jung Psikolojisi*, Çev. Aslan Yalçınler, Say Yayınları: İstanbul.
- Frazer, James. (1991). *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökleri Cilt I*, Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi: İstanbul.
- Freud, Sigmund. (1995). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. Çev. Kâmuran Şipal, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- İndirkaş, Zühre. (2007). *Türk Mitosları ve Anadolu Efsanelerinin İz sürümü*. İmge Kitabevi: Ankara.
- Jacobi, Jolande. (1999). *Complex/Archetype/Symbol in the Psychology of C. G. Jung*. Routledge: London.
- Jung, Carl Gustav. (2003). *Dört Arketip*. Çev. Zehra A. Yılmaz, Metis Yayınları: İstanbul.
- Jung, Carl Gustav. (1953). *Two Essays on Analytical Psychology -The Collected Works Vol. 7*, Ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Pantheon Boks: New York.
- Jung, Carl Gustav. (2015). *Feminen, Dişillığın Farklı Yüzleri*. Çev. Tuğrul Veli Soylu. Pinhan Yayıncılık: İstanbul.
- Kırtunç, Ayşe Lahur. (yayın tarihi yok). *Sözcükler Meleşti: Marge Piercy ve İlkörneksel Eleştiri*, İleri Kitabevi Yayınları: İzmir.
- Korucu, A., (2011), *Psikanaliz ve Analitik Psikolojinin Kesiştiği Yer: Sonsuz Döngüde Ruhsal Gezintiler*, Bozkır Yayınevi: Manisa.
- Pratt, Annis. (1982). *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, The Harvester Press Ltd.: Sussex.
- Stevens, Anthony. (1999). *Jung*. Çev. Ayda Çayır, Kaknüs Yayınları: İstanbul.
- <http://www.azadtribun.net/BaharB.htm>. 26.10.2009'da erişim sağlanmıştır.